



ماهنامه ادبیات داستانی چوک

چوک

شماره سی و نهم، آبان ماه ۹۲، سال چهارم
اولین نشریه الکترونیک (PDF) ادبیات داستانی ایران

خبرهای ادبی

پنج داستان ایرانی

چهار داستان ترجمه

بررسی سینمای مستند

بررسی نمایش در ژاپن

ریختشناسی داستانک

نقد و بررسی فیلم «گذشته»

بررسی کارگردانی در تئاتر

معرفی فیلم «این فیلم نیست»

بررسی داستان تابلوی «فول»

مصاحبه تلفنی با «آلیس مونرو»

نقد و بررسی فیلم «عروس آتش»

نقد و بررسی رمان «در خرابات مغان»

اصول داستان‌پردازی در فیلم‌نامه نویسی

ترجمه کتاب «مقدمه‌ای بر نقد نظری و علمی»

بررسی عناصر روایی در مجموعه شعر «غول‌ماهی»

نقد و بررسی رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟»

پیشنهاد اقتباسی نمایشنامه «بیکر زن همچون میدان نبرد در جنگ بوسنی»

این شماره همراه با: حسین محسنی، محمد داداش‌زاده، جعفر بناهی

داریوش مهرجویی، فرخنده حق‌شنو، ندا رحمت‌پور، معصومه شمسینی، بدری سیدجلالی

اصغر فرهادی، جواد مرادخانی، خسرو سینایی، شیوا پورنگ، مریم کاوه، ماتئی وینسی‌یک، چارلز ای. برنار، آلیس مونرو

پل استر، ناتومی آلدرومن، فرانسیسکو گویا، آنسنسیو زولیا، جمیل کاووکچو، جومپا لاهیری، اورسولا ویلز جونز، الکساندر پوپ

«چوک» نام پرنده‌ای است شبیه جغد که از درخت آویزان می‌شود و پی‌درپی فریاد می‌کشد.



سر دبیر: مهدی رضایی

حسین برکتی (مشاور)

هیئت تحریریه

تحریریه بخش داستان

بهاره ارشدریاحی (دبیر بخش نقد، مقاله، گفتگو)،
محمد خالوندی، غزال مرادی، علیرضا احمدی،
بهاره رضایی، طیبه تیموری نیا (ویراستار)

تحریریه بخش ترجمه

لیلی مسلمی (دبیر بخش ترجمه)، شادی شریفیان،
نکین کارگر، مزده الفت، علی قلی‌نامی

تحریریه بخش سینما و تئاتر

بهروز انوار (دبیر بخش سینما)، امین شیرپور، بهاره
ارشدریاحی، مسعود ریاحی، مهران مقدر، راضیه
مقدم، ریحانه ظهیری، مرتضی غیائی

info@chouk.ir

choukstory@gmail.com

آدرس اینترنتی:

www.chouk.ir

آگهی: ۰۹۳۵۲۱۵۶۶۹۲

تمامی شماره‌های پیشین ماهنامه ادبیات داستانی
چوک در سایت کانون فرهنگی چوک قابل دسترسی
است. نشر این ماهنامه از سوی شما، به هر طریقی اعم از
ایمیل، سی‌دی، پرینت کاغذی و... حسن نیت شما نسبت
به این کانون تلقی می‌گردد. همیشه منتظر آثار، نقد،
نظرات و راهنمایی‌های شما بزرگواران هستیم.

سخن سردبیر

با افتخار سی و نهمین ماهنامه ادبیات داستانی چوک را به شما تقدیم می‌کنیم.

یکی از مسائلی که باعث درج‌زدن فعالان عرصه ادبیات در کشورمان می‌شود، نداشتن ارتباط دایمی و
بهاستک با دنیای خارج از مرزهای کشور است. این که آثار نویسندگان خارجی را به ترجمه می‌خوانیم بخشی
جد است اما فعالان فرهنگی هر کشوری باید تاجایی که ممکن است با دیگر فعالان عرصه ادبیات به زبان فارسی و یا
دیگر زبان‌ها در کشورهای دیگر هم در مراد و تبادل اطلاعات باشد.

چنین چیزی متأسفانه از سوی دستگاه‌های دولتی و دستگاه‌های خصوصی هیچ وقت به صورت جدی و دایمی
اتفاق نیافتاده است. کلاً در فضای فرهنگی و ادبیاتی کشور همه چیز در حدی است که بتواند میلان‌های کاری و
اداری را تکمیل کند و با آمارهای بی‌ارزش مدعی بسیاری چیزها شود. به هر حال چیزی که باعث می‌شود ما در راه خود
استوار باشیم و به خود تکیه داشته باشیم این است که در راه ادبیات متأسفانه هیچ تکیه‌گاهی نیست و خوشبختانه به این
رسیده ایم که تکیه‌گاه ما خود ما، هستیم.

به هر حال در تلاش، هستیم تا با گروه‌ها و تیم‌ها و دانشجویان کشورهای خارجی که زبان و ادبیات فارسی را
تحصیل می‌کنند، ارتباط برقرار کرده و در شروع کار از کشورهای همسایه که بعضاً زبان فارسی یکی از زبان‌های
رسمی‌شان حساب می‌شود، شروع کرده ایم. به آن امید که شما همراهان همیشگی نیز در این برنامه و ارتباطات جدید
کانون دست‌یاری‌تان همراه و قدم‌هایتان هم‌گام ما باشد، برای اعتلای فرهنگ و ادبیات ایران.



«چوک» تریبون همه هنرمندان



آشنایی با کلیه فعالیت‌های کانون فرهنگی چوک

فعالیت روزانه: انتشار ده‌ها خبر در بخش «خبرگزاری چوک» و انتشار یک یا چند پست در بخش «مقاله، نقد، گفتگو». در بخش مقاله نقد و گفتگوی

این سایت هر روز می‌توانید یک یا چند مطلب جدید بخوانید. می‌توانید مقالات خود را برای ما ارسال کنید. می‌توانید نقدهایی که به آثار دیگران نوشته‌اید و یا دیگران نقدی به آثار شما نوشته‌اند را برای ما ارسال کنید. می‌توانید مصاحبه‌های خود را برای ما ارسال کنید. در این کانون بدون هیچ تبعیضی درخواست شما اجرا می‌گردد. این فضا را برای شما هنرمند گرامی ساخته‌ایم تا بتوانید با خیالی آسوده خود را به جامعه ادبی معرفی کنید.

فعالیت هفتگی: هر هفته روزهای شنبه سایت با آثاری از شما عزیزان در بخش‌های مختلف و متنوع به‌روز می‌شود. و همچنین جلسات کارگاهی نیز

به‌صورت هفتگی برگزار می‌شود که ورود به این جلسات فقط و فقط مخصوص اعضای کانون و آکادمی کانون فرهنگی چوک می‌باشد. این کانون تا به‌امروز بیش از صد جلسه کارگاهی برگزار کرده است.

فعالیت ماهیانه: کانون فرهنگی چوک همراه، ماهنامه‌ای به‌صورت بی‌دی‌اف به جامعه ادبی ایران تقدیم می‌کند. این ماهنامه به بیش از ۱۰۰ هزار نفر در

سراسر دنیا ارسال می‌شود و همچنین شما نیز می‌توانید ماهنامه‌های قبلی را از سایت دانلود بفرمایید. در ضمن این کانون در طول سال جلساتی به‌صورت تفریحی برگزار می‌کند و از طریق سایت اطلاع‌رسانی می‌شود و برای همه علاقمندان، شرکت در این جلسات آزاد است. این کانون تا به‌حال بیش از هفتاد جلسه ادبی-تفریحی برگزار کرده است.

فعالیت فصلی: کانون فرهنگی چوک در سال سه دوره آموزشی تخصصی داستان‌نویسی به سه طریق «اینترنتی، مکاتبه‌ای، حضوری» برگزار می‌کند

که جهت آشنایی با دوره «آکادمی کانون فرهنگی چوک» می‌توانید به سایت مراجعه کنید.

فعالیت سالیانه: کانون فرهنگی چوک علاوه بر برگزاری جلسات هفتگی که فقط مخصوص اعضای کانون می‌باشد، همایش‌هایی هم سالیانه برگزار

می‌کند. در شهریورماه هر ساله همایشی با نام جشن سال چوک برگزار می‌شود. و در مواردی دیگر اگر اعضا اثری منتشر کنند، مراسم رونمایی نیز برگزار خواهد شد. چوک در سال ۹۰ نیز همایش روز جهانی داستان کوتاه را در ایران برگزار کرد که می‌توانید عکس‌های این مراسم را در سایت ملاحظه بفرمایید.

«بانک هنرمندان چوک» جهت معرفی هرچه بهتر و بیشتر شما هنرمندان عزیز راه‌اندازی شده است

کانون فرهنگی چوک حامی انجمن‌ها، کانون‌ها، جشنواره‌ها، جوایز ادبی و همه هنرمندان



آکادمی داستان کانون فرسنگی چوک سرمو می پذیرد

جهت اطلاع از فعالیت های فصلی آکادمی کانون
فرسنگی چوک، به سایت بخش آکادمی داستان مراجعه فرمایید

www.chouk.ir

info@chouk.ir



طراحی نمایشگاهی



دکوراسیون داخلی منازل و بازسازی
مطابق با آخرین متدهای روز دنیا



ادارات، فروشگاه ها و رستوران ها
چشم نواز و کارآمد



غرفه های نمایشگاهی
جذاب و تخصصی



طراحی تخصصی اتاق خواب
زیبا، شکیل و رویایی

طراحی وب



پورتال و وب سایت های جامع
قدرتمند و کارا



وبسایت شرکتها و ادارات
جذاب و کاربردی



فروشگاه های مجازی
پرمخاطب و کارآمد



وبسایت های شخصی
زیبا و شکیل

طراحی تبلیغاتی



بنر، بیلبورد و پوستر تبلیغاتی
با آخرین متدها و تکنیک های مدرن



نشریات، مجلات و گاهنامه ها
قدرتمند و کارآمد



بروشور، کاتالوگ و کارت ویزیت
جذاب و تاثیرگذار

مدیر بازاریابی : ۰۹۳۵۲۱۵۷۶۹۲ (رضایی)

مدیر فنی : ۰۹۱۲۸۰۷۳۴۵۸ (جلالی خواه)

info@nasimeshomal.ir



داریوش مهرجویی متولد ۱۳۱۸، نویسنده، کارگردان و مترجم

خبرهای دنیای ادبیات: علیرضا احمدی

ریخت‌شناسی داستانک: محمد خالوندی

شعر، داستان: غول ماهی، ندا رحمت‌پور، غزال مرادی

نقد و بررسی رمان: در خرابات مغان، داریوش مهرجویی، فرخنده حق‌شنو

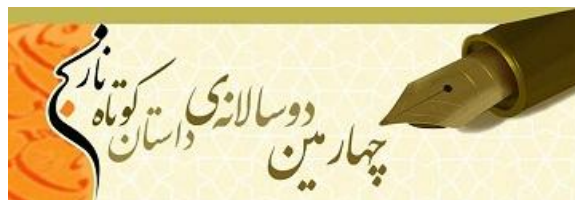
نقاشی، داستان: تابلوی غول، اثر فرانسیسکو گویا یا آنسنسیو ژولیا؟!، امیر کلاگر

نقد و بررسی رمان: چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟، مهدی رضایی، محمد داداش‌زاده





اختتامیه جشنواره‌ی نارنج برگزار شد.



اختتامیه‌ی جشنواره‌ی نارنج با حضور نویسندگان مطرح کشور در تالار فردوسی جهرم در تاریخ ۲۵ مهر ۹۲ برگزار شد. هیئت داوران چهارمین دوسالانه‌ی داستان کوتاه نارنج، متشکل از محمد کشاورز، حسن محمودی، بهاءالدین مرشدی و ندا کاووسی‌فر از بین ۱۰۰ اثر برگزیده‌ی مرحله‌ی اول که از بین ۱۲۶۲ اثر انتخاب شده بود، برگزیدگان خود را به ترتیب زیر معرفی کردند:

نفر اول، برنده تندیس، لوح تقدیر و جایزه نقدی سروش چیت‌ساز از تهران با داستان جنگ و صلح
 نفر دوم، برنده تندیس، لوح تقدیر و جایزه نقدی بهدین ارونند از شوش با داستان ابراهیم ابراهیم
 نفر سوم، برنده تندیس، لوح تقدیر و جایزه نقدی وحید نصیری از بلژیک با داستان جای خالی
 نفرات زیر نیز بدون ترتیب شایسته تقدیر شناخته شدند:
 حبیب پرتاری از اندیمشک با داستان شب حصیری
 اعظم جعفری رستگار از همدان با داستان کلاغ‌ها قشنگ می‌رقصند
 ابراهیم اسدی از مشهد با داستان سنگ‌های محلی
 ندا چهارگانه از جهرم با داستان بعد از سال‌ها
 آرزو اسلامی از تبریز با داستان سفال رنگی
 همچنین در این مراسم از طویه گوهری نویسنده‌ی مجموعه‌داستان "و حالا عصر است"، به عنوان چهره‌ی ادبی فارس تجلیل شد.

آلیس مونرو ناتوان از شرکت در مراسم اهدای جایزه ادبی نوبل

آلیس مونرو نویسنده کانادایی و برنده امسال جایزه ادبی نوبل، به دلیل بیماری قادر به حضور در استکهلم و مراسم اهدای جایزه ادبی نوبل نخواهد بود.

به گزارش خبرگزاری مهر به نقل از تورنتو استار، آلیس مونرو به دلیل ناتوانی جسمی در ماه دسامبر قادر به حضور در استکهلم و دریافت جایزه ادبی نوبل ۲۰۱۳ نخواهد بود.

پیتر انگلوند، رییس آکادمی نوبل دیروز با اعلام این خبر گفت: حال خانم مونرو برای شرکت در این مراسم مناسب نیست. او در یک پست اینترنتی با اعلام این خبر جزئیات دیگری از چگونگی برگزار شدن این مراسم را اعلام نکرد.

دیروز با اعلام این مطلب که بیماری، نخستین برنده نوبل کانادایی را از شرکت در این مراسم بازداشته، اعلام شد هنوز تصمیمی برای این که چه کسی به نیابت وی این جایزه را دریافت می‌کند، اتخاذ نشده است.

این اعلامیه که روی سایت اصلی نوبل دیروز منتشر شد، پس از انتشار پست اینترنتی انگلوند روی سایت نوبل جای گرفت.

نویسنده ۸۲ ساله زاده اونتاریو و خالق مجموعه داستان‌های کوتاه متعدد، سال ۲۰۰۹ اعلام کرده بود که به بیماری سرطان مبتلاست. او



امسال نیز از نویسندگی اعلام بازنشستگی کرد.

کمیته نوبل پیش از اعلام نام برنده امسال موفق نشده بود با خانم مونرو تماس بگیرد و سرانجام چند ساعت بعد وقتی انگلوند توانست با وی تماس حاصل کند، او اعلام کرد احتمالاً قادر نخواهد بود در مراسم شرکت کند.

در بلاگ انگلوند نوشته شده که مونرو به وی گفت: من زنی سالخورده هستم و سلامت‌م شکننده است.

جین گیبسون که همسر داگلاس گیبسون ناشر خانم مونرو است نیز گفت همسرش از این که خانم مونرو تصمیم گرفته تا در این مراسم شرکت نکند، خبری نداشت. وی گفت اما می‌دانم که او از شنیدن این خبر شگفت زده نشده زیرا سلامت او اکنون بسیار شکننده و آسیب پذیر است.

دوریس لسینگ آخرین بانوی برنده جایزه ادبی نوبل در سال ۲۰۰۸ و الفریده یلی نک در سال ۲۰۰۴ جوایزشان را با حضور در سفارت سوئد در کشورهای زادگاهشان یعنی انگلستان و اتریش دریافت کردند.



آکادمی نوبل با معرفی مونرو به عنوان «استاد داستان کوتاه معاصر» وی را شایسته دریافت این جایزه خواند. مونرو در زادگاهش کانادا به عنوان چخوف کانادایی خوانده می شود. دو هفته پیش نیز جشنواره بین المللی نویسندگان تورنتو با اعلام نام آلیس مونرو به عنوان برنده جایزه هاربور فرونت یک جایزه ۱۰ هزار دلاری به وی اهدا کرد. او برای شرکت در این جشنواره که به تجلیل از وی می پردازد در تاریخ ۲ نوامبر دعوت شده است.

مراسم اهدای جایزه ادبی نوبل به ارزش یک میلیون و ۲۰۰ هزار دلار در تاریخ ۱۰ دسامبر (۱۹ آذر) در استکهلم برگزار خواهد شد.

فراخوان هشتمین دوره جایزه کتاب سال شعر «خبرنگاران»

هشتمین دوره جایزه کتاب سال شعر - «خبرنگاران»، در دو بخش کتاب و ویژه و با داوری جمعی از شاعران خبرنگار و فعال رسانه در حوزه شعر و ادبیات، برگزار می شود.



این دوره از جایزه کتاب سال شعر - خبرنگاران، از شاعران و ناشرانی که در سال ۱۳۹۱ مجموعه شعر منتشر کرده اند دعوت می کند تا با توجه به شرایط زیر در بخش کتاب سال جایزه شرکت کنند:

۱- کتاب در سال ۱۳۹۱ منتشر و در شناسنامه کتاب ذکر شده باشد.

۲- چاپ اول و به زبان فارسی در ایران منتشر شده باشد.

۳- برگزیده اشعار یا مجموعه گروهی نباشد.

علاقه مندان به شرکت در این بخش باید پنج نسخه از اثر خود را تا ۱۶ آذرماه ۱۳۹۲ به نشانی تهران، صندوق پستی ۱۳۳۵ - ۱۳۱۸۵، دبیرخانه‌ی جایزه‌ی کتاب سال شعر - خبرنگاران، بفرستند.

در بخش ویژه نیز که برای کشف استعدادهای شعری برگزار می شود، آن دسته از شاعرانی که تاکنون مجموعه شعر منتشر نکرده اند، آثار خود را با توجه به شرایط زیر - تنها - از طریق نشانی پست الکترونیکی

sherekharnegar@gmail.com می توانند بفرستند:

۱) شرکت کنندگان در این بخش نباید تاکنون (چه در سال های گذشته و چه در سال جاری) کتاب مجموعه شعر در ایران منتشر کرده یا برای انتشار به ناشری سپرده باشند.

۲) مجموعه شعرها باید به زبان فارسی باشد.
۳) تعداد شعرها بین ۴۰ تا ۵۰ قطعه بوده و در صورت نرسیدن به این تعداد، لازم است تعداد صفحه های مجموعه شعرها بین ۸۰ تا ۱۰۰ صفحه باشد.

۴) آثار باید حتما در فرمت ویندوز word 2003 یا word 2007 حتما با قلم New Roman Times باشد. از فرستادن اثر در قالب pdf یا پرینت جدا خودداری شود.

۵) حضور در این بخش برای تمامی شاعران فارسی زبان داخل و خارج کشور آزاد است.
در این بخش نیز علاقه مندان تا ۱۶ آذرماه ۱۳۹۲ فرصت دارند که شعرهای خود را به نشانی پست الکترونیکی جایزه بفرستند.

دو مجموعه داستان از «فرخنده حق شنو» منتشر شد.

مجموعه داستان برهنه های بی احساس، اثر فرخنده حق شنو، شامل ده داستان کوتاه است با نام های شمع آجین، باغ طرح، دوازده دقیقه، من؟ رندعالم سوز، چشم هایش درشت می شوند، زندگی بدون آینه و پنجره، هیچکس، برهنه های بی احساس، سایه ایم ما. این مجموعه داستان که مناسب مخاطب بزرگسال است، سعی دارد با واکاوی برخی مشکلات انسان امروزی در تعامل با خانواده، اجتماع، و جامعه خود بپردازد. بیشتر شخصیت های این داستان ها از طیف زنان هستند. چاپ اول این مجموعه داستان توسط انتشارات سروش در سال ۱۳۹۲ منتشر شده است.



مجموعه داستان امیر علی و دهکده جهانی، اثر فرخنده حق شنو، مجموعه داستانی است مناسب نوجوان و جوان و حتی بزرگسال، که دارای هشت داستان با نام های پاپاخ، مسافر، چرخیدوچرخید، درخت زیر برف پنهان شده، آب آن بالا جا مانده، پائیزتاکستان، به درد نابغه ها نمی خورد، و امیر علی و دهکده جهانی است. این مجموعه داستان که در سال ۱۳۹۲ به چاپ رسیده است، سعی دارد به دغدغه های نوجوان و جوان های امروز بپردازد.





نقد و بررسی رمان «در خرابات مغان»

نویسنده «داریوش مهرجویی»، «فرخنده حق شنو»

کار دیگری پیدا کند ولی نمی‌تواند. مدیر کازینو به او پیشنهاد می‌کند که او تقیه کند و در ظاهر به دین مسیحیت بگردد و نام و ظاهر خود را تغییر داده، موهایش را رنگ کرده و ریش و سیبش را بزند و با اجرای مراسمی در کلیسا یک‌بار دیگر با روش مسیحی‌ها با همسرش ازدواج کند. این‌بار محمود از این پیشنهاد می‌رنجد و از خانه بیرون می‌رود و بعد از ۶۰۰ کیلومتر رانندگی دچار سانحه‌ای می‌شود که ناچار به بستری شدنش در خانه‌ای که صاحبش را نمی‌شناسد می‌شود. اما در نهایت باز این پیشنهاد را با شیخ بصیر امام جماعت مسجد، در میان می‌گذارد و او باز فتوا می‌دهد که چون ناچار است، می‌تواند تقیه کند و این کار را انجام دهد. محمود که به گفته راوی علاقه بسیاری به خواندن نماز و گرفتن روزه و انجام کارهای حلال و دوری از حرام دارد، به مرتبه‌ای می‌رسد که می‌تواند برخی از امور جاری را که

دیگران نمی‌دانند و از آن سر در نمی‌آورند تشخیص دهد و به این دلیل افبی‌آی آمریکا او را به خدمت خود می‌گیرد و توسط او قاتلان و دزدان و سایر مجرمان را شناسایی می‌کند. آن‌ها با وجود اینکه مایحتاج محمود را

فراهم می‌آورند، با او مانند زندانی رفتار می‌کنند. حتی اجازه تماس با خانواده‌اش را هم به او نمی‌دهند. در همین اثنا یک زن ایرانی، که مأمور افبی‌آی است، تلفن همراهش را در اختیار محمود قرار می‌دهد و محمود به این وسیله می‌تواند با جف -مدیر کازینو که دوستش است- تماس بگیرد. جف مقدمات فرار او و خانواده‌اش را فراهم می‌کند و آن‌ها به جزایر باهاماس فرار می‌کنند. محمود آن‌جا با قدرت ذهنی که پیدا کرده است، مبلغ هنگفتی از بازار بورس به‌دست می‌آورد و هتلی هفت طبقه و پنج ستاره می‌خرد.

مشخصات کتاب: در خرابات مغان رمانی است در قالب واقع‌گرایی مدرن، در ژانر خانوادگی - اجتماعی - دین - فلسفه - سیاسی و از همه بیشتر در ژانر «مهاجرت». این رمان در ۳۰۴ صفحه، در سال ۱۳۹۱ توسط نشر قطره به‌چاپ رسیده است.

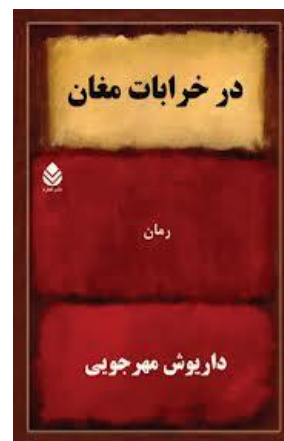
نقد و تحلیل: موضوع رمان علاوه بر توجه به سنت و مدرنیته و تقابل این دو در برابر هم، توجه به موضوع زندگی برخی مهاجرین دارد که دغدغه حفظ هویت و دین و اعتقادات

داریوش مهرجویی متولد ۱۳۱۸ تهران است. او در رشته فلسفه و سینما تحصیل کرده است. مهرجویی در کارنامه ادبی و هنری خود علاوه بر تهیه‌کنندگی و کارگردانی فیلم، داوری در جشنواره‌های سینمایی، نویسندگی و ترجمه نیز دارد. برخی از آثار سینمایی مهرجویی در حوزه کارگردانی و فیلمنامه‌نویسی - جدا و مشترک- عبارتند از: الماس، گاو، پستیچی، دایره مینا، اجاره‌نشین‌ها، هامون، بانو، سارا، مهمان مامان، نارنجی پوش و برخی از ترجمه‌های او نیز عبارتند از: بعد زیباشناختی و زیباشناسی واقعیت، هربرت ماکوزه - ترجمه و تألیف- یونگ، خدایان و انسان مدرن، آنتونیو مورنو. جهان هولو گرافیک، مایکل تالبوت. کودک مدفون و غرب واقعی، سام شپردو...

در خرابات مغان رمانی است در قالب واقع‌گرایی مدرن، در ژانر خانوادگی - اجتماعی - دین - فلسفه - سیاسی و از همه بیشتر در ژانر «مهاجرت».

خلاصه رمان: محمود -راوی- ۲۲ سال است که در آمریکا -در شهر فلدلفیا و حوالی آن- زندگی می‌کند. او در رشته مدیریت بازرگانی، در دانشگاه پنسیلوانیا، درس خوانده و با هم‌دانشگاهی‌اش -ماتیلدا- ازدواج کرده

و صاحب دختری به‌نام ماریناست. او به‌علت نداشتن شغل مناسب با فرهنگ و شعائرش، خود را ناچار می‌بیند در کازینویی که پدر همسرش معرفی می‌کند کار کند. اما برای انجام این کار اکراه دارد چرا که با اعتقادات دینی‌اش که یک مسلمان است هم‌خوانی ندارد ولی بیکاری و مشکلات مالی او را آزار می‌دهد، به همین دلیل با امام جماعت یکی از مساجد آن منطقه مشورت می‌کند و امام جماعت - شیخ بصیر- او را متقاعد می‌کند که این کار در این شرایط برای او اشکال و یا گناه ندارد. به این ترتیب او به کار مشغول می‌شود و بیست و دو سال بر آن شغل می‌ماند. بعد از جریان ۱۱ سپتامبر که ایرانی‌ها را اخراج می‌کنند، او را نیز با وجود سابقه سودرسانی بسیار به کازینو، اخراج می‌کنند. محمود سعی می‌کند



خود را دارند. همچنین رمان در این ارتباط سعی دارد تا حدودی به فلسفه و عرفان و سیاست نیز اشاراتی داشته باشد. موضوع مهم دیگر رمان، مشکل تروریست شناختن مهاجرین مسلمان و مسائل مربوط به تطبیق موقعیت دینی آن‌ها با دیگران است.

خرابات مغان با وجود اینکه در ژانر واقع‌گرای مدرن قرار دارد، از بسیاری قواعد و چارچوب‌ها، و عناصر داستانی لازمه رمان‌های کلاسیک برخوردار است. در واقع -به‌جز پایان‌بندی- از ساختار کلی و ساختار پیرنگ قوی بهره برده است. گرچه یکی از گره‌های اصلی شخصیت اول -که نداشتن شغل است- در ابتدای رمان یک‌بار باز می‌شود و او مشغول کار می‌شود و سال‌ها با همان شرایط کار می‌کند، به طوری که دیگر گره چندانی برای شخصیت اول باقی نمی‌ماند. اما در واقع همین گره اصلی در بخش‌های بعدی، در کنار گره‌های دیگر او که هویت انسانی، دین و باورهای اوست، با شدت بیشتری ادامه پیدا می‌کند و با سانحه ۱۱ سپتامبر، افزایش پیدا کرده و موجب پدید آمدن گره‌های دیگر می‌شود. به این ترتیب عناصر

پیرنگ روی این گره برای شخصیت اصلی متمرکز می‌شوند و در پی آن کشمکش و تقابل و اوج و فرود و پایان‌بندی صورت می‌گیرد. لذا ساختار پیرنگ در این بخش قوی محسوب می‌شود و نویسنده با تکیه بر تعلیق قوی نیز بر انسجام بیشتر پیرنگ

می‌افزاید. این امر موجب همراهی خواننده با او تا انتهای اثر می‌شود. اگر پایان‌بندی صحیح هم در این راستا شکل می‌گرفت، می‌شد گفت که رمان از این جهت امتیاز مهمی را کسب می‌کرد. اما پایان‌بندی رمان از جهت مفهوم و ساختار پیرنگ، در راستای حل گره‌ها و دغدغه‌های اصلی راوی شکل نمی‌گیرد و به این دلیل ساختار در این بخش تا حدی عقیم می‌ماند.

روایت رمان از منظرگاه من راوی -اول شخص مفرد- و من ناظر و شاهد و قهرمان است. این نوع روایت علاوه بر به‌وجود آوردن احساس نزدیکی و صمیمیت در مخاطب، توانسته به اموری ملموس و قابل توجه و واقعی اشاره کند، تا جایی که خواننده با آن‌ها همذات‌پنداری بیشتری می‌کند. به‌خصوص خوانندگانی که از دور یا نزدیک در جریان این امور قرار گرفته‌اند. راوی یا شخصیت اول شخصیتی پویاست. او سعی دارد در نوع شخصیت جامع قرار بگیرد، او تحصیل کرده است. تاریخ می‌داند. فلسفه می‌داند. از سیاست و دین اطلاع

دارد. اما تصمیمی که می‌گیرد مغایر با تجارب و خواسته‌های اوست. به‌خصوص که بر این ناهماهنگی باقی می‌ماند. به این ترتیب شخصیت او، با نقصان روبرو می‌شود. شخصیت‌های دیگر داستان نیز بیشتر تیپ هستند.

در باب درونمایه اثر نیز باید گفت که یکی از مهم‌ترین مواردی که راوی به آن اشاره دارد و شاید باید گفت یکی از امتیازات این اثر -به‌لحاظ موضوع- توجه به مشکلات مهاجرین ایرانی در کشورهای مختلف و به‌خصوص امریکاست. این امر بعد از جریان ۱۱ سپتامبر شدت بیشتری پیدا کرده است چراکه گروهی که در این جریان دست داشتند -القاعده- مسلمان بودند و لذا مهاجرین مسلمان ایرانی بعد از حادثه ۱۱ سپتامبر، بی‌جهت مورد اهانت و بی‌احترامی‌هایی از سوی دولت‌ها به‌خصوص در آمریکا شدند. این در حالی است که برخی افراد حاضر در برج‌های دوقلو نیز مسلمان بودند.

نویسنده با توجه به تجربه‌ای که از زندگی در امریکا داشته، و با توجه به وقوفی که در امر سیاسی دارد، به اموری اشاره کرده است که اشاره به آن‌ها برای مخاطب اهمیت دارد. برخی از

موارد ذکر شده توسط نویسنده به این ترتیب است: «دوران گروگان‌گیری یادته محمود؟ بهتره یه خورده تحقیق کنی ببینی این پلیس و اف‌بی‌آی زخم‌خورده، چه طوری دست‌پاچه شده بودن و مرتب گیر می‌دادن به ایرانی‌ها.

نویسنده با توجه به تجربه‌ای که از زندگی در امریکا داشته، و با توجه به وقوفی که در امر سیاسی دارد، به اموری اشاره کرده است که اشاره به آن‌ها برای مخاطب اهمیت دارد.

ص ۷۶.» وضع گروگان‌ها هم چندان بد نبود، روم اند بود... یعنی یک روم سرویس دائمی در یک هتل چهارستاره همراه با غذاهای خوشمزه ایرانی و... وقتی اونارو آزاد می‌کردن هر کدوم دو سه پوند شیرین چاق شده بودن. ص ۷۸.» «اما خب امریکایی‌ها هم حسابی تلافی‌شو سر ایرانی‌ها درآوردن. از اون‌جا مونده و از این‌جا درمونده شده بودن. از همون اولین روزهای گروگان‌گیری سیر اخراج ایرانی‌ها از مشاغل و مقام و مسئولیت‌های اداری در سراسر ایالات متحده آغاز شد. ص ۷۹.» همچنین راوی در ص ۸۰، اشاره دارد به اینکه ایرانی‌های مقیم آمریکا را به بهانه کاری که نکرده بودند اخراج کرده و اموال آن‌هایی را که یکی دو قسط عقب‌افتاده داشتند، به حراج گذاشته و یا تصرف کرده و بسیاری را دربه‌در کردند. «از همون اولین روزهای گروگان‌گیری، سیل اخراج ایرانی‌ها از مشاغل و مقام و مسئولیت‌های اداری در سراسر ایالات متحده آغاز شد. ص ۷۹.»



راوی همچنین در کنار توجه به چنین اموری به برخی از خصوصیات خوب مردم آمریکا نیز توجه دارد: «دروغ نمی‌گن. اصلاً بلد نیستن. به خصوص به خاطر سیستم پر کردن فرم‌های مالیاتی آخر سال. هیچ‌کس نمی‌تونه تقلب کنه چون گیر می‌افته و توسط خود سیستم. ص ۶۹»

او همچنین از علاقه‌اش درباره شرکت در مراسم کلیسا که کشیش نان فطیر را در دهان شرکت‌کنندگان مسیحی می‌گذارد روایت می‌کند و به این امر در دو صفحه ۶۴ و ۶۵ دوبار پشت سر هم تکرار می‌کند. این امر می‌تواند نشان از کنجکاوی راوی در طی سال‌ها زندگی در کشوری با دین مسیحیت داشته باشد.

در خرابات مغان مخاطب با فلسفه -رشته تحصیلی نویسنده- بیشتر آشنا می‌شود. با فلسفه افلاطون و سایر فلاسفه بعد و حتی پیش از او، مانند سقراط. این امر جذابیت موضوعی رمان را بیشتر کرده است. رمان‌هایی که علاوه بر موضوع اصلی، توجه اساسی به زمینه‌های فلسفی دارند، از امتیاز ویژه‌ای برخوردارند و می‌توانند در جایگاه بالاتری نسبت

به دیگر آثار قرار بگیرند. مخاطب امروز در رمان علاوه بر سرگرم‌کنندگی، به علمی چون روانشناسی، دین، فلسفه و درواقع علوم میان‌رشته‌ای نیز توجه دارد. لذا بهتر می‌نماید نویسنده از این علوم آگاهی‌هایی داشته باشد تا بتواند با

تکیه بر آن‌ها به موضوع مورد نظر خود غنا ببخشد و مطالب قابل توجه و کاملی به مخاطب ارائه دهد. این رمان همچنین به موضوع دین نیز توجه بسیاری دارد که دین اسلام در رأس آن‌ها قرار دارد. دین‌هایی چون مسیحیت و بودایی و غیره نیز از نظر نویسنده دور نمانده‌اند. اما این که آیا نویسنده توانسته آن‌گونه که باید و شاید موضوع‌های مربوط به آن‌ها را بنمایاند، امری است که باید متخصصان امور دینی درباره آن نظر دهند. چرا که نویسنده با تمام توجهی که به اموری چون نماز و روزه، و انجام واجبات و غیره دارد، مباحثی چون کار درکازینو و یا تقیه کردن دین و حتی مسیحی شدن ظاهری را نیز مطرح می‌کند.

مطلب دیگر در باب رسیدن راوی به مراتب بالا و والاتر از یک انسان معمولی است که به‌زعم خود توانسته با انجام آداب مسلمانی از قبیل نماز و روزه و نخوردن مشروبات الکلی و مواردی از این دست به آن دست یابد. به‌گونه‌ای که قدرتی فرازمینی پیدا کرده و با نگاه کردن به اشخاص بتواند

خصوصیات آن‌ها را اعم از خوب و بد یا قاتل، دزد و متقلب را تشخیص دهد. این امر کمی دور از اصل علت و معلولی داستانی و حقیقت‌مانندی رمان است. گرچه در باور مسلمان‌ها این‌گونه امور -به‌خصوص غیب و شهود- باور کردنی‌اند، اما رسیدن به این مراتب بی‌شک به مراتبی نیاز دارد که بسیار بااهمیت‌تر از مواردی است که راوی به آن‌ها اشاره داشته است. لذا عوامل و انگیزه‌های رسیدن به این مراتب در داستان هم مانند واقعیات بیرونی باید باور پذیرتر از این باشند که توسط راوی روایت شده است. در راستای این امر می‌توان به موضوع رفتن به عوالم دیگری که راوی برای پسر یازده، دوازده‌ساله‌ای ذکر کرده که با شکلی معراج‌گونه برای او -همین شخصیت- رخ می‌دهد نام برد که به‌زعم نویسنده با این شکل بیان شده: «یک‌جوری صاف و صوف شده بودم. شک و تردیدهام محو شده بود و یه یقین محکم جاش نشسته بود. افتادم به عبادت و راز و نیاز. ص ۵۹»

این حالت‌ها اگر حتی به‌لحاظ باورپذیری ایرادی نداشته باشند، نمی‌توانند با حدوثی یک‌باره و بدون مقدمات اولیه در

داستان، حقیقت‌مانندی کاملی را به مخاطب انتقال دهند، لذا روایت آن‌ها دلیل منطقی و ایجاد تحول منطقی‌تر را می‌طلبد. حتی اگر این امور در عالم واقع برای نویسنده اتفاق افتاده باشد، روایت آن در این رمان به‌گونه‌ای نیست که بتواند مخاطب را

در خرابات مغان مخاطب با فلسفه -رشته تحصیلی نویسنده- بیشتر آشنا می‌شود. با فلسفه افلاطون و سایر فلاسفه بعد و حتی پیش از او، مانند سقراط.

به صرف این توضیح که «یه‌هو دیدم دارم کم و کم‌تر می‌شم... داشتم آب می‌شدم... یا هیچ... خلاء و بعد دیدم که دیگه واقعاً نیستم. فکر کردم خب این همون مرگه. من الان مردم... ولی زنده بودم... نفس می‌کشیدم... ص ۵۸» که در واقع اشاره به مرگ و رفتن روح به آسمان، یا رفتن به عوالمی دیگر دارد. این مطلب پیش‌زمینه قوی ندارد. این‌که چه‌طور می‌شود که شخصیت در این حالت فرو می‌رود؟ در پی ریاضت‌های پی‌درپی؟ در پی تصادف و حادثه‌ای که او را به حالت کما می‌برد؟ در پی اتفاقی که ساعت‌ها و روزها و شب‌ها به آن فکر کرده؟ از فرط بیماری نیمه‌جان شده و حالتی بین زندگی و مردن دارد؟ در پی مراتبی که مدت‌هاست در آن‌ها قرار گرفته و بعد به مرتبه‌ای دیگر رسیده؟ و آیا اصولاً بچه‌ای ده‌ساله می‌تواند در حین بازیگوشی‌های فراوان و شیطنت‌های زیاد از هوش برود و به این حضور دل و ذهن، آن‌هم بدون هیچ مقدمه‌ای جز چند سوال و پاسخ برسد؟ و به تحولی که راوی به آن اشاره می‌کند نائل شود؟ ضمن این‌که رسیدن به چنین



عالمی - عالم عقل، تجرد، ملکوت و... - چه عالمی است؟ به هر حال روای در کم‌تر از یک صفحه به آن می‌رسد. «بعد با صدای پای پدر به هوش آمدم. این جوری بود که دوباره زنده‌ام... افتادم به عبادت و راز و نیاز ص ۵۹». و لذا خرابات مغان در این بخش‌ها فقط در این بخش‌ها - تا حدی به قوالی چون رمان شگفت، نو، رئالیسم جادویی، و... نزدیک می‌شود و یا می‌توان گفت با شتابزدگی در رئالیسمی که قرار دارد، روبرو می‌شود.

در بخش دیگری از رمان که خانواده محمود برای بردن او که تصادف کرده می‌روند، به جای پرستاری و مراقبت از محمود، بیشتر به گردش و تفریحات کنار رودخانه می‌پردازند، به قول راوی: برایشان سور و سات آماده کردند.

«یک سور و سات حسابی بر پا کردن. ص ۱۲۹». حتی زمانی که محمود حالش بهتر می‌شود و با زحمت راه می‌افتد و خود را به ایوان می‌کشانند، می‌بیند آن‌ها به تفریح و گردش رفته‌اند. این امر نیز ناشی از برخی شتابزدگی‌های رمان است.

همچنان که به نظر می‌رسد موضوع روزه مسافر در این بخش نیز ناشی از همین شتابزدگی هاست. چراکه وقتی شخصیت رمان ۶۰۰ کیلومتر راه را رانندگی می‌کند، روزه خود به خود باطل می‌شود. درحالی که راوی می‌گوید: «من هم اون شب زیر نظر دکتر روزهام را شکستم و باقدری سوپ ترفرنگی و... افطار کردم.» ضمن

این که سرم و دارو هایی که استفاده می‌کند نیز روزه‌اش را باطل می‌کنند. در واقع شتابزدگی رمان از نزدیک به انتها شروع شده و به خصوص در پایان‌بندی خود را به طور کامل می‌نمایاند. شاید همین شتابزدگی است که باعث شده فرار شخصیت از کشوری به کشور دیگر، به عنوان فرار از مهاجرت و یا غیره صورت گیرد.

در باب شخصیت‌پردازی در خرابات مغان باید گفت که شخصیت اصلی -محمود- سعی دارد باتوجه به عرفان و دین و فلسفه و عشق در کنار هم و باتوجه به هویت و دین که دغدغه‌های اصلی او هستند، در مهاجرت به آرامش دست یابد. او در این ارتباط با دیگران کشمکش‌هایی دارد. اما بیشتر از همه با خود کشمکش دارد. در درونش غوغایی به‌پاست، ولی در عمل و در بیرونش تن به هر حقارتی می‌دهد که با درونش در تضاد است. اجازه می‌دهد برایش تصمیم بگیرند و این تصمیم او را تا حد ارتداد پیش می‌برد. اجازه می‌دهد هویتش

را که برایش اهمیت داشته از او بگیرند. یعنی اسم و رسم و مملکت و دینش را عوض کنند. موهایش را رنگ کنند. ریش و سیلیش را بتراشند، تا گناه ایرانی و مسلمان بودنش را نبینند. گرچه او فقط تقیه می‌کند اما از هویت و دینی که دغدغه‌اش بود می‌گذرد. او گرچه ابتدا بین بسیاری از این امور مردد مانده بود و نمی‌توانست انتخاب کند که آیا باید به خاطر دین از کار و خانواده‌اش بگذرد؟ آیا باید به خاطر کار به کیش مسیحیت درآید تا به این وسیله خانواده‌اش را حفظ کند؟ آیا باید هر چند در ظاهر از تمام اعتقادات خود چشم‌پوشد؟ و از محمود ملکی که مامود می‌خوانندش، به مایکل تغییر نام دهد؟ و ادای دیگری را درآورد؟ و... ولی در نهایت با فتوای امام جماعت راضی می‌شود که تمام این کارها را انجام دهد. اما حتی پذیرفتن این امور هم مشکل او را حل نمی‌کند. زیرا گرفتار افسی‌آی و سازمان‌های جاسوسی می‌شود و در حبس آن‌ها می‌افتد و در نهایت باز به بدترین نتیجه‌ای که ثمره این تلاش‌هاست می‌رسد. یعنی با این که در انتها توسط یک ایرانی

فرار می‌کند و می‌تواند دیگر خودش باشد. خودش آزاد و رها. اما باز به نقطه اولش برمی‌گردد و به جزایر باهاماس رفته و با درآمدی که از راه قمار کسب می‌کند، ساختمانی هفت طبقه فراهم آورده و دوباره به زندگی مهاجرانی که آن‌همه از مشکلشان دم زده است تن در می‌دهد. این چند وجهی بودن،

نمی‌تواند به دلیل شالوده‌شکنی شخصیت در رمان‌های امروز باشد. بلکه به شخصیت‌پردازی رمان برمی‌گردد. او می‌خواهد با دفاع از اعتقادات دینی خود بر سر عقایدش بایستد و مدام به این امر اشاره می‌کند. در واقع این امر دغدغه اصلی او است. اما در عمل «شغل صرف» دغدغه‌ی اصلی اوست و اندیشه و تفکرات او بعد از کار و شغل شکل می‌گیرند. برای همین است که در پایان داستان به جای رسیدن به اهدافش به کار پر درآمد اکتفا می‌کند. در واقع نه تنها قدمی به جلو بر نمی‌دارد، بلکه به نقطه اول برمی‌گردد. این مطلب سبب می‌شود که رمان علاوه بر اشکال مفهومی، به اشکال ساختاری نیز دچار شود چراکه پایان‌بندی موضوع در راستای تلاش‌ها و خواسته‌های شخصیت صورت نمی‌گیرد. یعنی او به تکامل مورد نظرش در باب دین و هویت و شخصیتش نمی‌رسد و حتی با این شکل خط بطلانی بر آن‌ها و تقابلهایی که طی داستان انجام داده می‌کشد و به هیچ نوع تغییر و استعلای موارد مورد نظرش و آن رستگاری که

**در باب شخصیت‌پردازی در خرابات مغان
باید گفت که شخصیت اصلی -محمود-
سعی دارد باتوجه به عرفان و دین و
فلسفه و عشق در کنار هم و باتوجه به
هویت و دین که دغدغه‌های اصلی او
هستند، در مهاجرت به آرامش دست یابد.**



مرتب در داستان از آن دم می‌زند، نمی‌رسد. در واقع او گرچه به پول می‌رسد ولی دغدغه‌هایش نه تنها تمام نمی‌شوند بلکه به‌نوعی یک شروع مجدد پیدا می‌کنند.

مطلب دیگر در باب گذاشتن رد پای نویسنده در برخی بخش‌هاست از جمله «حالا دیگه اوضاع عوض شده. انگار داره بهتر می‌شه. کلی روزنامه و کتاب و فیلم رو آزاد گذاشتن تحت نظارت خاتمی و گروه کرباسچی. ص ۱۴۲»

مطلب دیگر در باب نظرات ضد و نقیض راوی در باره شیخ بصیر است. راوی پدر او را شخصی معرفی می‌کند که در زمان رضاشاه به لبنان می‌رود و آن‌جا ازدواج می‌کند و ثمره‌اش شیخ بصیر می‌شود که ۴ سال است طلبه حوزه علمیه دمشق است و در بیروت بزرگ شده و به زبان عربی و فرانسه و انگلیسی تسلط دارد و عاشق فوکو و دریدا و مجذب وینگستاین است. او محمود را با فلسفه سهروردی و ابن‌عربی و ابن‌رشد آشنا کرده است.

نثر و زبان: نثر و زبان گاهی تصویری، گاهی روایتی و ایستا و توضیحی - به‌شیوه امریکایی - می‌شود. به‌عنوان نمونه:

«می‌دونین که جزایر باهاماس نزدیک‌ترین کشور بیگانه به امریکاست و... ص ۳۰۰» و «راستی یادم رفت بگم که یکی دو ساعت بعد از حرکت از بندر... ص ۳۰۰» که می‌توان آن‌را سخن رودر رو با مخاطب، در قالب پست‌مدن نیز تلقی کرد.

گاهی زبان محاوره و ساده با هم تداخل پیدا می‌کنند. مثل جمله گاهی ناخدا و آشپز جوون و خدمه هم به ما می‌پیوستند. همچنین گاهی برخی کلمات عادت‌وار تکرار می‌شوند. مثل: «اینا» گاهی نیز در متن خواسته یا ناخواسته از آرکی تایپ و کهن‌الگوهای یونگ استفاده می‌شود: «ناتوس» برای مرگ، «اروس» برای عشق، ص ۱۳۸ و... در مجموع زبان ساده و صمیمی است.

مطلب مهم در تحلیل آثار مهرجویی، تفاوت میان ادبیات و سینمای اوست. با توجه به این‌که بسیاری اوقات کار ادبیات سنگین‌تر از کار سینما می‌نماید، در واقع در سینما از نور،

موسیقی، صدا، تصویر، فضا، رنگ و دیالوگ‌های پی‌درپی و... در جهت القای مفهوم بهره برده می‌شود و کار برای فیلم‌نامه نویس آسان‌تر می‌شود. در حالی‌که ادبیات تکیه بر قلم نویسنده دارد و این قلم اوست که می‌بایست یک‌تنه همه بار را بر دوش بکشد. قلم ضمن این‌که به ادبیت اثر توجه دارد که از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، می‌بایست در راستای ارائه مفاهیم لایه‌وار خود از تمثیل و نماد و کلیدواژه و رموز ادبی نیز استفاده کند. لذا می‌توان گفت مهرجویی در سینما موفق‌تر است.

امتیاز: توجه به مشکلات مهاجرین ایرانی در کشورهای غربی و موضوع تروریست شمردن آن‌ها و یا همکاری با تروریست‌ها، توجه به بی‌اعتبار ساختن مهاجران بعد از گروگان‌گیری و حوادث ۱۱ سپتامبر، اشاره به مشخصات بن‌لادن و همکارانش که تحصیل کرده آمریکا هستند و بن‌لادن خود پسر یک سرمایه‌دار بزرگ عرب است که در آمریکا و تکراس مکزیک و دیگر مکان‌های نفت‌خیز، سرمایه‌گذاری کرده است و خود او نیز در سی‌ای‌ای آمریکا کار کرده و سیتی‌زن آمریکا بوده است، از موضوعات مهمی است که اشاره نویسنده به آن‌ها می‌تواند برای مخاطب هرچند آشنا به این موارد جذاب باشد. همچنان که تجربیات نویسنده از زندگی در آمریکا و نشان دادن اوضاع اداری و مالی و خانوادگی و... در آمریکا سبب

نثر و زبان گاهی تصویری، گاهی روایتی و ایستا و توضیحی - به‌شیوه امریکایی - می‌شود.

آشنایی بیشتر مخاطب با آن‌ها می‌شود. اما در باب ساختار اثر نیز همان‌گونه که گفته شد اگر مشکل پایان‌بندی هم به لحاظ مفهومی و هم تکنیکی وجود نداشت، رمان دارای ساختار کلی و ساختار قوی پیرنگ و تعلیق می‌شد. یکی دیگر از امتیازهای اثر در باب زبان این است که در عین سادگی، پخته و قوام‌یافته است و این امر که تمام روایت را با زبان محاوره بیان می‌کند، آن‌را متفاوت از رمان‌های دیگر می‌کند، که فقط دیالوگ را با زبان محاوره بیان می‌کنند. این خصوصیت در برخی آثار نویسندگان قدیمی نیز دیده می‌شود، با این تفاوت که خرابات مغان از امتیاز روایت تصویری نیز بهره برده است.





«به نظر من آقای میشل فوکو از دیوانه‌ها نمی‌ترسد»

شخصیت‌های اصلی

آرمان پاکروان، شخصیت اصلی رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» به‌زعم خود یک دیوانه است و هیچ ابایی هم ندارد که بگوید دیوانه است. حتا حاضر است که روی برگه‌ای بنویسد و زیر آن را هم امضا کند. او یک معلم روشنفکر و بذله‌گو است و توی مدرسه هم معمولاً به‌جای درس دادن، از ازدواج و مسائل جنسی برای بچه‌ها حرف می‌زند. با همسرش، نگار زندگی می‌کند و تقریباً در ابتدای رمان نسبت به او سرد و بی‌تفاوت است و در انتها با رفتن معشوقه‌اش، نسترن علاقه‌اش افزایش می‌یابد. از این منظر شخصیت آرمان پاکروان سیر تکوینی دارد. در ابتدای رمان با

نگار بد حرف می‌زند و البته دیالوگ‌هایی مثل «گم شو برو خانه‌ی مادرت»، «احمق! بی‌شعور! الاغ! ... عجب زن نفهمی دارم من...» و یا جمله‌ای درباره‌ی پدر و برادرهای نگار که مستقیماً به خود نگار می‌گوید: «خوب وقتی از چیزی سر

در نمی‌آورند غلط می‌کنند درباره‌اش حرف می‌زنند». در تعارض با شخصیتی است که آرمان دارد. و در انتها زنش را کاملاً دوست دارد.

واکنش‌های نگار نیز گاهی بیش از اندازه تصنعی است. از زنی امروزی که توی مجله‌ای هم کار می‌کند انتظار نمی‌رود که به این راحتی توهین‌های شوهرش را تاب بیاورد و در مقابل توهینی سر راست و بی‌پروا جواب بدهد: «خیلی نفهمی. چیزی هست که تا حالا بهش گیر نداده باشی؟» از طرفی کمی غیرمنطقی است که او با داشتن شغل و درآمد نتواند مانثوی مورد علاقه‌اش را بخرد.

آرمان در عمل به‌هر چیزی که بخواهد گیر می‌دهد و دیوانگی‌اش هم همین است: گیر دادن؛ هر چند که توی رمان خیلی جاها هم بر



خلاف چیزی که گفته می‌شود دیوانگی‌اش گیر ندادن است و بیشتر از آن، دیوانگی‌اش بطالت و بیهودگی است.

در رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» با نگار به عنوان یک زن برخوردار و ناجوانمردانه شده است. آرمان او را دوست دارد اما چه زمانی؟ وقتی نگار حضور ندارد. و اما وقتی حضور دارد تمایلات آرمان مثل فیلم دیدن و کتاب خواندن فرصتی برای به نگار توجه کردن نمی‌گذارد. حتا آن‌جایی که آرمان از نگار می‌خواهد که بیاید کنارش روی تخت بخوابد برای آن است که بتواند بنا بر عادتش که دارد یک دست خود را دور گردن و دست دیگر را روی سینه نگار بگذارد و بخوابد. نقش زن در رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» نقشی منفعل و در اختیار خودخواهی‌های مرد ترسیم شده است. روحیه‌ی مردسالارانه در رمان موج می‌خورد و این فقط به

آرمان پاکروان، شخصیت اصلی رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» به‌زعم خود یک دیوانه است و هیچ ابایی هم ندارد که بگوید دیوانه است.

دلیل جنسیت راوی نیست. تفکرات نویسنده هم در آن دخیل است که بهتر می‌بود کمی تعدیل شود و نقش زن محتاطانه‌تر آفریده شود. از توجه به تمام زن‌هایی که در رمان حضور دارند می‌توان پی به موضوع برد: نگار که همیشه یک سر و گردن پایین‌تر

از آرمان است، نازنین که در تردیدی بی‌جواب مزاحم تلفنی رخ می‌نماید، مستانه که از راه نامشروع حامله شده، شیلا که ایدزی است و با این حال خودفروشی می‌کند، میترا هم که باکره نیست و با خوردن قرص اکس از ساختمان بلندی به پایین پرت می‌شود، لیلا و زن نامه‌نویس هم که مرتکب قتل شده‌اند و نسترن خیالی هم که عشق نخستین آرمان است، سعی دارد زندگی‌اش را به هم بزند و نسترن واقعی اصلاً به‌چشم نمی‌آید.

از طرفی احساس می‌کنم که آقای «مهدی رضایی» در خلق ظاهری شخصیت آرمان پاکروان از وجود خود کمک گرفته است. من نمی‌دانم آقای «مهدی رضایی» معلم است یا نه اما می‌دانم و توی سایت‌ها عکسش را دیده‌ام که همیشه ریش پرفسوری دارد و دو طرف صورتش اصلاح‌شده است. درست همان‌طور که آرمان پاکروان خودش را توصیف می‌کند. بخشی تعارض‌های شخصیتی در آرمان از همین جا نیز ناشی می‌شود. این‌که گاهی نویسنده خودش را جای راوی می‌گذارد



و گاهی از او فاصله می‌گیرد. نمونه‌های جزیی زیادی هست که می‌توان به آن‌ها اشاره کرد. مثلاً این که خیلی کم پیش می‌آید که یک معلم دبیرستانی «بی‌وفا» را هشت بار دیده باشد و نام بازیگرش را هم بداند. خیلی کم می‌بینیم که معلم‌های ما حتا اگر معلم ادبیات باشند، بوف کور را خوانده باشند و در لحظات حساس زندگی‌شان آن‌را به یاد بیاورند. یا این که «eyes wide shot» آقای «استنلی کوپریک» را دیده باشند و مانند آرمان هوشمندانه درباره‌ی حساس‌ترین صحنه‌ی آن که آشکارا از سوی آقای «مهدی رضایی» انتخاب شده است، صحبت کنند. من اعتقادی به نقد معطوف به متن - به تنهایی - ندارم و به‌نظرم هر راه‌گشایی که خالی از اصول اخلاقی نباشد برای واکاوی اثر جایز است. بنابراین اجازه بدهید بگویم که ما در «مجله‌ی چوک» دیده‌ایم و می‌بینیم که آقای «مهدی رضایی» و دوستان همکارش راجع به بهترین فیلم‌های جهان مطالب خوبی به اشتراک می‌گذارند و این بسیار بسیار ستودنی است. اما وقتی افکار و دانش آقای «مهدی رضایی» در ذهن و دهان آرمان پاکروان رمانش قرار

می‌گیرد، شدیداً به باورپذیری این شخصیت آسیب می‌رساند. آقای «مهدی رضایی» در جاهای دیگری نیز خودش را به خورد شخصیت‌ها می‌دهد. در دبیرستان، صابری درباره‌ی فیلمی که دیده است و اتفاقاً همان فیلم «بی‌وفا» است با دوست خودش

حرف می‌زند و می‌گوید: «در فیلم زن ریچارد گر بهش خیانت می‌کند. با یک مرد دیگر...» چه نیازی به این هست که یک پسر دبیرستانی از آقای «ریچارد گر» نام ببرد؟ آیا واقعاً صابری آقای «ریچارد گر» را می‌شناسد یا نویسنده حرف توی دهانش می‌گذارد؟ آیا اگر صابری می‌گفت: «در فیلم زنی به شوهرش خیانت می‌کند.» بهتر نبود؟ تا این که نام بازیگر برده شود و خواننده احساس کند که با «مهدی رضایی» چوک طرف است نه با «مهدی رضایی» «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟»

در کل شخصیت‌های اصلی رمان تعارض‌های کوچکی در وجود خودشان دارند که ما را از باور آن‌ها دور می‌نماید و به خواننده این اجازه را می‌دهد که از رمان فاصله بگیرد.

حال آن که نویسنده می‌توانست به‌جای استفاده از راوی اول شخص و ریختن بخش‌هایی از خود در آن، از راوی اول شخص و در کنار آن از نویسنده به‌عنوان راوی سوم شخص استفاده کند. با جدا کردن راوی از نویسنده سه اتفاق خوب و خجسته می‌افتاد: اول این که آرمان شخصیت مستقل و

کامل تری می‌یافت و دوم این که نویسنده در قالب راوی سوم شخص راحت‌تر و بهتر درباره‌ی ارجاعات بیرونی مثل فیلم‌های بزرگ سینما و کتاب‌های تخصصی نظر می‌داد و سوم این که رمان پربارتر از این پرباری که هست می‌شد.

ضرباهنگ و برش‌ها

ضرباهنگ رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» تند و حساب‌شده است. می‌توان گفت که نویسنده مهارت خوبی در خلق ضرباهنگی گیرا دارد. رمان از همان سطر اول کوبنده است: «همه‌ی آدم‌ها دیوانه‌اند.» به ما ضربه می‌زند و ما را اذیت می‌کند. چرا؟ شاید برای این که خود ما هم یکی از این آدم‌هایی هستیم که دیوانه قلمداد شده‌اند. از جهتی وقتی همه‌ی آدم‌ها دیوانه باشند رویکردی عمیقاً اجتماعی و تاریخی درباره‌ی جنون و دیوانگی پدید می‌آید که بعداً به آن اشاره خواهیم کرد.

ضرباهنگ اتفاقات نکته‌ی بسیار حائز اهمیت است که حیف دیدم به آن اشاره نکنم. برای مثال آن صحنه‌ی ابتدای داستان را به یاد بیاورید که در مترو اتفاق افتاد. جر و بحث آرمان با یک زن بدکاره به کجا انجامید؟ آرمان وقتی که زن از قطار بیرون می‌رفت مانتویش را گرفت و جر داد و بعد از این که در بسته شد برای زن بدکاره که بیرون قطار بود شصت خودش را نشان داد!

در جای‌جای رمان این ضرباهنگ خوب و عالی رعایت شده است و متناسب

با مضمون صحنه در نوسان است. اما حیف که این ضرباهنگ - ها گاهی فدای برش‌های ناهنجار می‌شوند. نویسنده آن اندازه که در خلق ضرباهنگ استاد است در برش زدن صحنه‌ها دقت لازم را به خرج نداده است. مثلاً در صفحه‌ی اول رمان، پاراگراف دوم برش بدی خورده و از پاراگراف اول جدا شده است. جمله‌ی اول پاراگراف دوم که بیشتر می‌آید جمله‌ی آخر پاراگراف اول باشد با این برش دچار ابهام شده است: «من هم که فقط منتظر همین حرف‌ها هستم که قاطی بکنم و دخل طرفم را بیاورم. یک‌بار هم در مترو با یک زن ولگرد جر و بحث کردم...»

توی این سطر آرمان منتظر کدام حرف‌هاست؟ پاسخ دقیقی توی پاراگراف اول هم نیست. و این برش ایجاد یک خلاء در فضای بین دو پاراگراف کرده است.

برش دیگری که باورپذیری روایت را خدشه‌دار می‌کند مربوط به عنصر زمانی راوی است. همان‌طور که می‌دانیم ما دو

ضرباهنگ رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» تند و حساب‌شده است. می‌توان گفت که نویسنده مهارت خوبی در خلق ضرباهنگی گیرا دارد.



زمان مجزا در داستان‌ها داریم: زمان روایت که داستان در آن قرار دارد و زمان راوی که راوی در آن به سر می‌برد. این دو باید با هم جور باشند. اما برش‌هایی از زمان گذشته به زمان حال در «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» وجود دارد که رابطه‌ی منطقی بین زمان راوی و زمان روایت را زیر سوال می‌برد. مثلاً در صفحه‌ی ۸ برشی به زمان حال راوی هست که با زمان روایت خلط می‌شود؛ درحالی‌که فضا و زمان رمان را نابود می‌کند. در پاراگراف پنجم این صفحه آمده است: «الان از مدرسه برگشته‌ام و فیلمی را نگاه می‌کنم که هشت بار دیگر هم آن را دیده‌ام...»

در این پاره رمان به زمان حال راوی وارد می‌شود و انتظاری که می‌رود این است که راوی در حال روایت کردن باشد نه در حال فیلم نگاه کردن. شاید این چندان محسوس نباشد و خواننده غرق وقایع داستان پیش برود اما این عدم توجه در موقعیت زمانی و مکانی راوی و همین‌طور روایت او اثر می‌گذارد. سوالی که پیش می‌آید این است: آیا راوی حین

دیدن فیلم برای ما داستان تعریف می‌کند؟! و این واقعاً خنده‌دار است که یک نفر فیلم ببیند و هم‌زمان رمان زیبایی مثل «دیوانه‌ها از چه کسی نمی‌ترسند؟» را هم روایت کند. شاید کسی بگوید خیلی‌ها هستند که در زمان حال داستان یا رمان می‌نویسند و این مهم نیست که راوی دارد

روایت می‌کند. او می‌تواند حین روایت کردن بگوید: «دارم با دوستم، تنیس بازی می‌کنم.» یا «الان می‌خواهم از توی استخر بیرون بیایم.» یا این‌که کسانی هستند که دلیل می‌آورند که رمان در زمان حال باشد حالت مستند به خودش می‌گیرد و غافلگیری اثر را بیشتر می‌کند. مثال بارزش رمان «سفر به گرای ۲۷۰ درجه» است که راوی حین جنگ، زیر بارش تیر و خمپاره، توی آن بکش‌بکش دارد رمان خودش را در زمان حال شکل می‌دهد. اما مسئله‌ی مهم این است که خیلی‌ها اشتباه می‌کنند و اکثریت دلیل بر صحت موضوع نیست.

هر زاویه‌ی دیدی محدودیت‌هایی دارد که نمی‌توان انکار کرد. مثلاً راوی دوم شخص به‌خاطر محدودیت‌هایی که دارد کمتر استفاده می‌شود. راوی سوم شخص به‌خاطر فاصله‌ای که از اتفاقات درون روایت دارد، مورد پسند خیلی‌ها نیست. راوی اول شخص نیز محدودیت‌هایی دارد که نادیده گرفتن آن چشم اثر را درمی‌آورد. مهم‌ترین این محدودیت‌ها همین زمان

حال راوی برای زاویه‌ی دید اول شخص است. به عبارتی وقتی راوی، اول شخص باشد خودش توی روایت قرار دارد و اگر روایت به زمان حال راوی بیاید، منطق حکم می‌کند که راوی در حال روایت کردن باشد نه در حال جنگیدن با عراقی‌ها. نویسنده‌ی رمان «سفر به گرای ۲۷۰ درجه» که برنده‌ی بیست‌سال داستان‌نویسی هم شد نویسنده‌ای است که حتا درک درستی از زمان حال راوی نداشت و بر همین اساس رمانی نوشت که بیشتر مضحک بود تا مستند.

اما صحبت از آن رمان نیست. راوی اول شخص محدود به زمان حال خودش است و این محدودیت مثلاً در زاویه‌ی دید سوم شخص وجود ندارد. در زاویه‌ی دید سوم شخص می‌توان گفت: «آرمان پاکروان همین حالا دارد فیلم تماشا می‌کند.» اما وقتی راوی اول شخص به من می‌گوید: «الان از مدرسه برگشته‌ام و فیلمی را نگاه می‌کنم که هشت بار دیگر هم آن را دیده‌ام.» من ازش می‌پرسم: «پس چه کسی دارد چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد را روایت می‌کند؟!»

بنابراین برش‌های زمانی باید دقیق -

تر صورت بگیرند تا این کاستی‌ها رفع گردد. برای قرار دادن روایت در زمان حال می‌توان از زاویه‌ی دید سوم شخص به‌جای راوی اول شخص، استفاده کرد و برای استفاده از راوی اول شخص باید زمان روایت را با فاصله‌ای محاسبه شده از زمان حال راوی قرار داد.

اما برش‌هایی از زمان گذشته به زمان حال در «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» وجود دارد که رابطه‌ی منطقی بین زمان راوی و زمان روایت را زیر سوال می‌برد.

برش‌های دیگری هم هستند که فی‌النفسه دقیق و مناسب‌اند اما شیوه‌ی برش زدن‌ها مصنوعی به‌نظر می‌رسد. در این‌باره به برش‌هایی اشاره می‌کنم که در روایت زن ناشناسی که به مجله نامه می‌نویسد ایجاد شده است. این برش‌ها دقیقاً در جاهایی قرار دارند که حس کنجکاوی خواننده حسابی تحریک شده و تمایل شدیدی به ادامه دادن ماجرا دارد. مثلاً برشی که در صفحه‌ی ۵۳ ایجاد شده است. در روایت زن به جایی می‌رسیم که نوشته شده: «...اتاق پر از خون بود و تن لش حسن را هم که جایی نمی‌توانستیم مخفی کنیم. آن‌قدر معطل کردیم تا شیلا رسید.»

«می‌گویم: یک لیوان آب.»

و برشی فی‌النفسه دقیق در این‌جا اتفاق می‌افتد. داستانی که زن راوی آن است به‌خوبی و در جایی بسیار عالی به تعلیق درمی‌آید اما به چه شیوه‌ای این اتفاق می‌افتد؟ به شیوه‌ای که ساختگی به نظر می‌رسد. هم از این جهت که برش به زمان حال راوی است و هم از این جهت که تنها آب خواستن آرمان



مانع از ادامه‌ی روایت زن می‌شود و هم این‌که آب خواستن آرمان از همسرش دستوری و خارج از حالتی عادی است. خوب وقتی همسرش مشغول نامه خواندن است، چرا نمی‌رود خودش آب بخورد که هم روایت ادامه پیدا کند و هم تشنگی‌اش رفع شود؟!

شخصیت‌های فرعی

رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» در خلق شخصیت‌های فرعی قوی‌تر است تا در خلق شخصیت‌های اصلی.

مثلاً رفتگر مدرسه‌ای که آرمان در آن تدریس می‌کند سه‌بار بیشتر وارد صحنه نمی‌شود و در این سه‌بار تمام و کمال نقش ایفا می‌کند. بسیار باورپذیر، کوتاه و مفید و مستقل. در صحنه‌ی اول ساده‌دلانه از بچه‌های مدرسه انتقاد می‌کند و این‌که روستایی است و به‌زعم خودش خیلی بیشتر از خیلی‌ها سرش می‌شود، در صحنه‌ی دوم باز با آن روحیه‌ی روستایی و افکار نوع‌دوستانه‌اش به آرمان هشدار می‌دهد که خودش را از پاپوش‌هایی که همکاران برایش می‌دوزند، برهاند و در صحنه‌ی سوم با یک جمله وارد رویای آرمان می‌شود.

آقای شاهی که هنرمندانه‌تر از شخصیت‌های دیگر ساخته و پرداخته شده شخصیتی مبهم و تودار است. تنها می‌دانیم که فرزندش به شهادت رسیده و همسرش

نیز در یک سانحه کشته شده است. البته یک‌بار هم از دهان آقای شاهی می‌شنویم که همسرش نیز شهید شده است.

یکی از نقاط قوت رمان در گنگی ماجرای آقای شاهی است. صورت مقتول متلاشی شده و قابل شناسایی نیست. راوی بیش از اندازه در جریان تحقیقات قتل مداخله نمی‌کند. آرمان نمی‌خواهد و نمی‌تواند پی به راز قتل ببرد و در جایی که باید متوقف می‌شود. البته چیزهایی هست که ما را به فکر وامی‌دارد. این‌که مقتول آقای شاهی نیست چون سوراخی که آقای شاهی در گلپوش داشت در گلوی او نیست و بعد از وقوع قتل در وبلاگ آقای شاهی نیز پستی نوشته می‌شود که نشان‌دهنده‌ی زنده بودن اوست.

اما سرگرد که مسئول رسیدگی به قتل است بعد از این‌که می‌فهمد قاتل سوراخی در گردن ندارد، روی ماجرا سرپوش می‌گذارد. چرا؟ آیا چون آقای شاهی پدر و همسر شهید است، نباید قاتل قلمداد شود؟ اصلاً آیا آقای شاهی یک نفر را کشته؟ و آن یک نفر کیست؟ زاویه‌ی دید راوی در این‌جا محدود است و ما را جز با روایت چیزهایی که می‌بیند

یاری نمی‌دهد. همان‌طور که سرگرد از او می‌خواهد که ماجرا را پیگیری نکند او نیز قضیه را مسکوت می‌گذارد و روایت خودش را ادامه می‌دهد.

سید که در مدرسه همکار آرمان و نقطه‌ی مقابل اوست هم به‌خوبی ساخته و پرداخته شده است. عقاید و نظریات او کشمکش‌ی زیبا و طبیعی در محیط مدرسه به‌وجود آورده است.

درباره‌ی زنی که برای نگار نامه نوشته و مدعی است که یک نفر را به قتل رسانده می‌توان گفت که خوب داستان‌نویسی کرده و این به‌نظر بنده از طرفی نقطه‌ی قوت است و از طرفی نقطه‌ی ضعف:

از آن جایی که داستان خوب پیش می‌رود و ضرباهنگ آن مانند دیگر قسمت‌های رمان مناسب است، نقطه‌ی قوت است اما از آن جایی که زبان روایی زن نامه‌نویس تفاوت چندانی با زبان راوی رمان یعنی آرمان ندارد، نقطه‌ی ضعف.

پسرهای دبیرستان جدای از دیالوگ‌هایی که گاهی با شخصیت آن‌ها جور نیست، پویا و شاداباند و این نیز مناسب رمان است اما این پسرها بیشتر دانش-

آموزانی هستند که نویسنده‌ی کتاب می‌خواهد، نه دانش‌آموزانی که واقعاً در دبیرستان‌های خودمان داریم.

اما شخصیت نسترن عالی پرداخت شده و به موازات مزاحمت‌های تلفنی آرمان

پیش می‌آید تا جایی که خواننده خیال می‌کند که مزاحم تلفنی همان نسترن است که می‌خواهد زندگی آرمان و نگار را به‌هم بریزد. خواننده تا جایی پیش می‌رود که متوجه می‌شود دو تا نسترن توی رمان وجود دارند نسترن واقعی که عشق اول آرمان بوده و نسترن دوم که خیال و یاد عشق از دست رفته‌ی آرمان که هرگز فراموش شدنی نیست.

اما وقتی پی می‌بریم که آرمان با نسترن در ارتباط نیست و فقط توهم خیانت به همسرش را دارد و نسترن واقعی خودش شوهر دارد و سرش گرم زندگی خودش است، از خودمان می‌پرسیم پس مزاحم تلفنی کیست؟ این ماجرا هم عقیم و مسکوت گذاشته می‌شود اما به‌نظر من این دیگر نقطه‌ی قوت نیست. این‌جا دیگر دست راوی برای تحقیق و تفحص بسته نیست. او می‌تواند برای جبران گنگی صحنه‌ی قتل، حداقل این ماجرا را به نتیجه برساند و به خواننده بگوید که مزاحم تلفنی چه کسی بوده و هدفش چیست. به‌نظر من تلنبار شدن چندین سوال بی‌پاسخ در رمان آن‌را به‌سمت گنگی بیشتر پیش برده و به آن لطمه زده است.

رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» در خلق شخصیت‌های فرعی قوی‌تر است تا در خلق شخصیت‌های اصلی.



بعضی جاها نویسنده موضوع را بی جهت رها کرده؛ حالا یا آن‌ها را مهم ندانسته یا این‌که خیال می‌کرده که با بی‌جواب ماندن خیلی چیزها تأویل بیشتری به‌بار می‌آورد. البته در مورد قتل آقای شاهی تأویل‌های زیادی می‌توان داشت اما درباره‌ی بی‌نتیجه ماندن مزاحمت‌های تلفنی، بی‌نتیجه ماندن پاپوش‌هایی که برای آرمان در مدرسه در حال طرح‌ریزی بود و جدا افتادن داستان نامه‌ی نوشته شده به نگار از بقیه‌ی رمان و عدم ارتباط بین این دو، رمان را پراکنده کرده است و جمع کردن آن را کمی مشکل.

ارجاعات برون‌متنی

در رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» چند ارجاع برون‌متنی داشتیم که اشاره به آن‌ها خالی از فایده نیست. فیلم «بی‌وفا» ساخته‌ی آقای «آدریان لین» که مضمون خیانت را به‌شیوه‌ای تلخ اما دوست‌داشتنی به نمایش می‌گذارد، فیلمی است که آرمان آن‌را بارها دیده است و این

یکی از همان چیزهایی است که باعث توهم خیانت در آرمان می‌شود.

رمان به‌وسیله‌ی یک تماس تلفنی خواننده را به فکر وامی‌دارد که آیا نگار به آرمان خیانت می‌کند و این با مضمون «بی‌وفا» هم‌خوانی دارد و به موازات آن پیش می‌رود. اما نتیجه یک چیز کاملاً متفاوت است که مربوط به فرهنگ و جغرافیای ماست. در واقع نویسنده با قرار دادن یک نسخه‌ی

غربی از مضمون خیانت در کنار رمان خودش ما را به مقایسه وامی‌دارد و این مقایسه نتایج مطلوب بسیاری دارد. مثلاً این‌که در نسخه‌ی غربی مرد با خیانت زنش کنار می‌آید و زن با قاتل بودن همسرش. آن‌جا نه تنها خیانت قابل بخشش است بلکه قتل نیز قابل چشم‌پوشی است و تنها چیزی که می‌تواند مقدس و قابل ستایش باشد هم‌دلی زن و شوهر است که در سکانس‌های پایانی فیلم به‌وفور یافت می‌شود.

اما در رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» این اتفاقات نمی‌افتد. اول این‌که خیانتی در کار نیست و همه‌چیز توهم است و کذب. بر اساس همین توهم و مشکلات جزئی است که آرمان و نگار به یک شرایط ناسازگار می‌رسند و بلافاصله نیز خودشان را می‌یابند و به زندگی شیرین خودشان ادامه می‌دهند. مشکلات این دو شخصیت نه به اندازه‌ی مشکلات زن و شوهر «بی‌وفا» برجسته و بزرگ شده، نه درونی و عمیق.

آن‌چنان که در فیلم «بی‌وفا» می‌بینیم، مرد، فاسق زنش را می‌کشد و بزرگ‌ترین موفقیت فیلم در این است که این قتل به‌شکلی منحصر به‌فرد به اجرای عدالت فرافکنی می‌شود. به عبارتی عمل قتل از سوی مرد مساوی با عمل خیانت از سوی زن قرار گرفته و بنابراین زندگی آن‌ها به توازن و آرامشی عجیب می‌رسد.

اما با مقایسه‌ی خرده‌روایت‌های فیلم «بی‌وفا» و خرده‌روایت‌های رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» پی به این نکته می‌بریم که تمامی خرده‌روایت‌های فیلم -مثلاً گوی بلورین که نقشی دوگانه دارد: هم نماد محبت بین زن و شوهر و هم آلت قتاله است- به کمک هم می‌آیند و یک کل منسجم تشکیل می‌دهند. این کل در رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» منسجم نیست یا آن‌طور که باید دقیق و حساب شده باشد، نیست.

در رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» دو تا

صحنه‌ی قتل داریم اما جدا و بی‌ارتباط به هم. و همین‌طور جداافتاده از مثلث آرمان و نگار و نسترن و مضمون خیانت.

در کل آن هم‌بستگی و انسجامی که در فیلم آقای «آدریان لین» وجود دارد در رمان آقای «مهدی رضایی» به گسستگی و پراکندگی تبدیل شده است.

جدای از این‌ها ورود آقای

«ریچارد گر» بازیگر نقش مرد «بی‌وفا»

در ص ۱۲۱ رمان و دیالوگ‌گویی او بسیار زیبا و جالب توجه است. یک مرد غربی سعی دارد مرد شرقی را به سمت افکاری سوق بدهد که خاص خود اوست.

ارجاع دیگری به فیلم به نام «eyes wide shot» ساخته‌ی آقای «استنلی کوبریک» داریم که من هیچ‌چیز درباره‌اش نمی‌گویم جز این‌که اگر آقای «مهدی رضایی» نام این فیلم را از صفحه‌ی ۲۵ رمانش برمی‌داشت، هم به رمان خودش لطف بیشتری داشت و هم به فیلم آقای «استنلی کوبریک».

ارجاع تصویری به عکس‌های آقای «گری وندروالت» بهترین ارجاع برون‌متنی رمان است. چرا؟ چون از طرفی ارجاع برون‌متنی است و از طرفی کاری خلاقانه.

از این‌که نویسنده این جسارت را داشته که هنر عکاسی را به‌طور مستقیم در رمان خودش وارد کنند بهش تبریک

ارجاع دیگری به فیلم به نام «eyes wide shot» ساخته‌ی آقای «استنلی کوبریک» داریم که من هیچ‌چی درباره‌اش نمی‌گویم جز این‌که اگر آقای «مهدی رضایی» نام این فیلم را از صفحه‌ی ۲۵ رمانش برمی‌داشت، هم به رمان خودش لطف بیشتری داشت و هم به فیلم آقای «استنلی کوبریک».



می‌گویم و پیشنهاد می‌کنم که در راه التقاط گونه‌های مختلف ادبی و هنری بیشتر فعالیت نماید. چرا که همین عناصر هستند که ادبیات امروز را شکل می‌دهند. کارهایی مانند قرار دادن طرحی تصویری از قطعه‌ی پایانی کوارتت آقای «بتهوون» در رمان «بار هستی» و یا قرار دادن عکس‌هایی از حیات وحش در رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» عادت‌های ما را زیر سوال می‌برد و آن‌ها را به چالش می‌کشد. ارجاع به «بوف کور» را هر چند نه به آن شکل مستقیمی که آقای «مهدی رضایی» از آن نام می‌برد، یک وظیفه‌ی ادبی می‌دانم. همین‌که شیلا جنازه‌ی حسن جیغیل را تکه‌تکه از خانه‌اش خارج می‌کند ارجاع بینامتنی شکل می‌گیرد و دیگر نیازی نیست که نویسنده با نام بردن «بوف کور» در رمان ارجاعات خود را لوٹ کند.

نگاهی از پشت عینک آقای میشل فوکو

بنا بر اشارات گرانبهای آقای «میشل فوکو»، جنون و

دیوانگی چهار دوره‌ی متمایز و متفاوت را پشت سر گذاشته است:

۱. در قرون وسطا جنون و دیوانگی مقدس شمرده می‌شد و جدا از خرد نبود.
۲. در دوران رنسانس جنون و دیوانگی به شکل عقل رندانه‌ای درآمد که بسیاری شخصیت‌های داستانی مانند بهلول، دون کیشوت و هملت نمونه‌ی بارز این نوع هستند.

۳. در حدود نیمه‌ی قرن هفدهم جنون و دیوانگی از خرد فاصله گرفت و دیوانه‌خانه‌ها بنا شدند و دوران حبس بزرگ مجانین آغاز شد.

۴. در اواخر قرن هجدهم و قرن نوزدهم روانپزشکی باب شد و جنون و دیوانگی به طور کامل از خرد جدا گردید. آقای «میشل فوکو» تاریخ جنون را به چالش می‌کشد و نیمه‌ی قرن هفدهم را نقد و نکوش می‌کند که در آن تعریف دیوانه‌ها، از مرتبه‌ی خرد رندانه‌ای که قبلاً داشتند تنزل کرده و تا حد مجرمان و جنایت‌کاران پایین می‌آید. دورانی که مجانین و دیوانه‌ها از نیمه‌ی قرن هفدهم تا اواخر قرن هجدهم پشت سر می‌گذارند دورانی تیره و شرم‌آور برای تاریخ بشریت است. چرا که دیوانه‌ها حبس و شکنجه شدند. بسیاری از آن‌ها در همین زندان‌های بزرگ نیست و نابود شدند و هیچ‌کس هم نپرسید چرا.

سرانجام در اواخر قرن هجدهم روانپزشکی دیوانه‌ها و مجانین را از مجرمان جدا کرد و برچسب جدیدی به آن‌ها بخشید که این برچسب، بیماری بود. دیوانه‌ها دیگر مجرم نبودند و مورد آزار و اذیت جسمی قرار نمی‌گرفتند، بلکه حالا دیگر بیمارانی روانی بودند که باید مورد آزمایشات روحی و روانی قرار می‌گرفتند. حالا دیگر دیوانگی و جنون کاملاً جدا از خرد بود و نوعی بیماری به حساب می‌آمد. اما چه چیزی باعث شده بود که جنون و دیوانگی از مرتبه‌ی مقدس و رندانه‌ی خود تا نوعی بیماری تنزل کند؟ خرد. عقل استدلالی.

آقای «میشل فوکو» همه‌ی این‌ها را محکوم می‌کند. چرا که خرد را آن چنان که باید شایسته‌ی داوری درباره‌ی جنون نمی‌داند. در واقع تاریخ تحولات بشری - خصوصاً در دوران عظیم خردگرایی - هم به ما ثابت کرده بود که خرد آن چنان که نشان می‌داد خالی از اشتباه نیست. ذکر فجایی که خرد در تاریخ بشری به بار آورد در این مجال نمی‌گنجد.

«همه‌ی آدم‌ها دیوانه‌اند»

اشاره به چه چیزی دارد؟

اشاره به عقایدی که به دوران قرون وسطا برمی‌گردد که در آن خرد و دیوانگی فاصله‌ی چندانی از هم نداشتند یا اشاره به دوران رنسانس که جنون و دیوانگی، شکل رندانه‌ای از خرد بود و هر کسی دوست داشت که خردمند رندی باشد که دیوانگی‌ها می‌کند یا اشاره به دورانی که دیوانه‌ها

از این‌که نویسنده این جسارت را داشته

که هنر عکاسی را به‌طور مستقیم در رمان خودش وارد کنند بهش تبریک می‌گویم و پیشنهاد می‌کنم که در راه التقاط گونه‌های مختلف ادبی و هنری بیشتر فعالیت نماید.

را حبس و شکنجه می‌کردند و برای همین کسی نمی‌توانست دیوانگی‌اش را توی صورت دیگران بگوید و به قول آقای «مهدی رضایی» دیوانگی‌ها را پنهان کردند و یا به دورانی که دیوانگی یک بیماری به حساب آمد و شرم از طبیعی نبودن رفتار بر انسان‌ها مستولی شد؟ می‌تواند همه‌ی این‌ها باشد. و یا این‌که یک قدم فراتر برویم: «همه‌ی آدم‌ها دیوانه‌اند.»

این جمله نفی خرد و خردباوری است و دورخیزی است بسیار بلند برای نویسنده‌ای جسور. بنابراین دور از ذهن نیست که من از پشت عینک آقای «میشل فوکو» نگاهی به رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» بیاندازم. شاید یکی از جواب‌های ممکن برای سوال «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» نزد آقای «میشل فوکو» باشد. چرا که زمان زیادی از عمر خود را صرف دفاع از جنون و دیوانگی کرد و به حق این کار را دوست داشت و با علاقه‌ای که نسبت به این



موضوع داشت به بهترین شکل ممکن خرد محض را به چالش کشید. اما او فیلسوفی امروزی و نسبی‌گراست و به قول خودش هرگز موافق فروید و مارکسیسم و ساختارگرایی نبوده است. جدای آن قطعیت بی‌محابایی که در جمله‌ی آغازین رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» هست، آقای «مهدی

رضایی» در راستای نظریات فوکو پیش می‌رود و تا جایی این کار را انجام می‌دهد که خرد را به‌طور کل نفی می‌کند.

زمانی آقای «میشل فوکو» گفته بود: «فرق ما با دیوانه‌ها در این

است که ما در اکثریتیم.» اما به‌زعم نویسنده‌ی رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» ما با رابطه‌ی چهارگانه‌ی خرد و جنون که در ابتدای این بخش آن‌ها را آوردم روبرو نیستیم، بلکه با دیوانگی و صرفاً دیوانگی روبرو می‌شویم. دیگر جنون و خرد در کنار هم یا مقابل هم قرار نمی‌گیرند و تنها جنون و اشکال مختلف آن است که وجود دارد.

«همه‌ی آدم‌ها دیوانه‌اند. فقط نوع دیوانگی آن‌ها فرق می‌کند.» یک قدم فراتر از جمله‌ی آقای «میشل فوکو» و ذکر این که خرد دیگر وجود ندارد. شاید این یک آنتی‌تز هم برای روانپزشکی باشد. قرن‌ها خرد درباره‌ی جنون داوری کرد، آن را جرح و تعدیل کرد، از بین برد و حالا نوبت آن است که جنون، خرد را به چالش بکشد، آن را نفی کند و خودش بر اریکه‌ی قدرت تکیه بزند.

از این منظر رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» کاملاً نو و امروزی است و نگاهی گیرا و در خور توجه به

مسائل اجتماعی و روانشناختی معاصر دارد. ما دیگر در جهانی زندگی نمی‌کنیم که خرد محض در آن خداگونه‌ی راستین باشد، بلکه در جهانی زندگی می‌کنیم که هر کس دیوانگی‌های خاص خودش را دارد. ظاهرسازی، ریا و دروغ‌گویی خردمندانه بهتر است یا نادان‌نمایی‌ها و

دیوانگی‌های سقراطی؟ چرا نباید دیوانه بود و چرا باید دیوانگی را مذمت کرد؟

شاید بزرگ‌ترین درون‌مایه‌ی رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» همین نفی خرد و

خردباوری باشد و این در فرم اثر نیز هویدا می‌شود. می‌خواهم جسارتاً کمی هم تناقض‌گویی کنم. قبلاً گفتم که آقای «مهدی رضایی» در رمان دچار گسستگی و پراکندگی خرده‌روایت‌ها شده اما این را هم بگویم که شاید هدف او همین بوده باشد.

شاید او می‌خواسته -البته حرف اولم را رد نمی‌کنم و هر دو حرف را با هم می‌زنم؛ هر چند متناقض- دیوانگی و جنون را در فرم اثرش نیز «تسریح» کند.

همین نفی خرد و خردباوری است که شاید رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» را به تلاشی ساختار خردمندانه‌ای که انتظار می‌رود داشته باشد، رهنمون می‌شود. و در این گیر و دار شاید اگر آقای میشل فوکو زنده بود و ازش می‌پرسیدی: «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» جواب می‌داد: «نمی‌دانم، شاید من.»

شاید بزرگ‌ترین درون‌مایه‌ی رمان «چه کسی از دیوانه‌ها نمی‌ترسد؟» همین نفی خرد و خردباوری باشد و این در فرم اثر نیز هویدا می‌شود.





چکیده

همین دلیل نگارنده سعی در تبیین این ژانر خاص که به نظر بسیار شبیه به رباعی است را لازم دانسته، دلیل دیگری که وجود دارد برای تبیین این ژانر از نظر نگارنده تعارف غلط و حتا حاشیه‌ای است که گاه از داستانک می‌شود و به غلط آن را شبیه به حکایات و قصه‌ها و یا برابر با داستان‌های مینی‌مال می‌دانند یا در برخی محافل آن را فرصت خاصی برای تمرین نویسندگی داستان کوتاه می‌دانند هرچند لایه‌های اجتماعی و تاریخی که دلیل به وجود آمدن چنین ژانری در ایران هستند بر نگارنده هم چنان مغفول است اما استقبال نویسندگان از این ژانر بسیار قابل توجه و دقت است.

داستان کوتاه کوتاه یا داستانک از انواع ادبی است که در سال‌های اخیر بسیار مورد توجه نویسندگان ایرانی قرار گرفته است. این که ریشه‌ی تاریخی داستانک از کجاست و چه عوامل فکری و اجتماعی در به‌وجود آمدن و گسترش آن مؤثرند هنوز مورد سوال است. باید به این واقعیت اعتراف کرد که در ذات داستانک نوعی کمینه‌گرایی وجود دارد که آن را با دیگر گونه‌های ادبی مینی‌مالیستی مانند فلش فیکشن، سادن فیکشن، داستان مینی‌مال، فست فیکشن، متافیکشن، سوپر فیکشن، نانو فیکشن و... هم خانواده می‌کند. اما به هر حال به غیر از این هم خانوادگی شاید بشود ریشه‌های آن را به فلسفه فکری و ادبی رباعی و دوبیتی سرایی‌ها و حکایت‌ها مربوط دانست.

ناریخچه داستانک

این که داستانک از کجا و تحت چه شرایط اجتماعی ظهور می‌کند در هاله‌ای از ابهام است، البته حدس‌هایی وجود دارند اما به نظر نگارنده کلی‌گویی است این که یک‌طوری داستانک را گره بزنییم به ناف مینی‌مالیسم و بعد آن‌ها را یکی بدانیم به نظرم کلی‌گویی و سطحی‌نگری است نه این که به هم ربط ندارند- هر دو گونه عناصر مشترک فراوانی دارند- اما از این‌گونه ربط‌ها بین تمام گونه‌های ادبی بسیار است. به هر صورت داستانک به‌عنوان یک گونه‌ی ادبی نو ظهور در ایران قدمتی به اندازه داستان کوتاه در ایران دارد این که شرایط فکری و اجتماعی و ادبی در اروپا بعد از جنگ جهانی دوم به قول جان بارت باعث به‌وجود آمدن مینی‌مالیسم می‌شود و چه و چه. اما

این مقاله به ریخت‌شناسی داستانک‌های ایرانی می‌پردازد تا از این طریق به تبیین ساختار این گونه‌ی ادبی به شکلی دقیق توجه کند و مشکلات نظری و مفهومی را در ارتباط با این گونه ادبی بر طرف نماید. واژگان کلیدی: داستانک، کمینه‌گرایی، ریخت‌شناسی، گونه‌ی ادبی.

مقدمه

در این مقاله سعی شده به تعریف و تبیین ژانر داستانک پرداخته شود. چرا که این‌گونه با توجه به تعاریفی آقای پاینده از آن دارد قابلیت خوبی برای نقد فرهنگ دارد البته در ادامه توضیح خواهیم داد که داستانک به‌خاطر فرم منحصر به فرداش در برابر رمان و داستان کوتاه قابلیت بررسی موضوعات خاص و پیچیده فلسفی را ندارد اما به‌هرحال این ژانر به‌خاطر قابلیت‌ها و ویژگی‌های منحصر به فرداش هماهنگی خاصی در دنیای مدرن با مخاطب دارد و در فرصتی کم می‌تواند مضمونی را خواه اجتماعی یا سیاسی انتقال دهد. از حیث ادبی داستانک ژانری تازه ظهور است هم در فرهنگ داستان‌نویسی ما و هم در غرب به همین دلیل نیاز به کار و تبیین جدی و به روز شدن را نیز خواستار است به

این مقاله به ریخت‌شناسی داستانک‌های ایرانی می‌پردازد تا از این طریق به تبیین ساختار این گونه‌ی ادبی به شکلی دقیق توجه کند و مشکلات نظری و مفهومی را در ارتباط با این گونه ادبی بر طرف نماید.

در همان دروان شاید مشروط و همان بحث‌های تکراری باعث به‌وجود آمدن داستانک شده‌اند مثلا داستانک «مادلن» -هدایت (۱۳۰۸) در پاریس نوشته شده در حالی که مینی‌مالیسم جنبشی قرن بیستمی است و به هر حال شرایط خاص خودش را دارد. اما به نظر می‌رسد در ایران سنت کوتاه‌نویسی و

فلسفه‌ی آن به قرن‌ها پیش برمی‌گردد یعنی تولد رباعی‌ها و دوبیتی‌ها و حتا حکایت‌های گلستان به نظرم این‌ها قابل استنادتر هستند حتا می‌شود گفت این تفکر ریشه در شرق دارد یعنی هایکوها در ژاپن مثال خوبی برای این مورد است. اما بازم این موارد، اما و اگر هستند و کار دقیق و مبسوطی



روی این گونه‌ی ادبی که امروزه در ایران مورد استقبال است انجام نشده است.

تعریف داستانک

در منابعی که به زبان فارسی راجع به ادبیات داستانی تالیف شده‌اند، درباره‌ی ژانر موسوم به داستانک، چندان توضیحی یافت نمی‌شود. در کتاب واژه‌نامه‌ی هنر داستان نویسی: فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی آمده است: «داستانک یا داستان کوتاه کوتاه، داستانی به نثر است که از داستان کوتاه جمع و جور و کوتاه‌تر است و از پانصد کلمه کمتر و از هزار و پانصد کلمه بیشتر نیست و در آن عناصر کشمکش، شخصیت‌پردازی، صحنه و دیگر عناصر داستان کوتاه مقتصدانه و ماهرانه به‌کار رفته است» (۱۰۰). جمال میرصادقی نیز در کتاب ادبیات داستانی: قصه، داستان کوتاه، رمان همین تعریف را ارائه کرده و افزوده بود که داستانک، همه‌ی عناصر داستان کوتاه را «با ایجاز و اختصار» شامل می‌شود و غالباً پایانی تکان‌دهنده و شگفت‌انگیز دارد (۵۸-۲۵۷). به اعتقاد وی، داستان «ماهی و جفتش» نوشته‌ی ابراهیم گلستان، «مادلن» صادق هدایت و «عدل» و «آخر شب» نوشته‌ی صادق چوبک نمونه‌های ژانر داستانک هستند. (پاینده، ۱۳۸۸: ۱۲۵-۱۲۶).

در منابع خارجی هم کمتر به داستانک توجه شده است. در کتاب راهنمای ادبیات نوشته‌ی هیو هلمن^۱ و ویلیام هارمن^۲ آمده، داستانک داستانی بسیار کوتاه است که بین پانصد الی دو هزار و پانصد کلمه دارد و معمولاً به‌نحوی شگفت‌آور تمام می‌شود (۴۶۸). (پاینده، ۱۳۸۸: ۱۲۶).

داستان کوتاه کوتاه مثل مغز بادام است. در آن اتفاق‌هایی فرعی‌ای که برای حادثه‌ی اصلی مقدمه‌چینی می‌کنند، قطعه‌های بلند توصیفی و کلمه‌ها و اشاره‌های غیر ضروری کنار گذاشته می‌شوند. آنچه باقی می‌ماند یک داستان خالص است. (۱۲۳) این تعریفی است که «ورا هنری^۳» از داستانک در مقاله‌ای به‌عنوان داستان کوتاه کوتاه ارائه می‌کند.

هنری در بخش‌های بعدی مقاله خود نیز تعاریف دیگری را به‌صورت صریح و ضمنی ارائه می‌دهد: تعریف داستان کوتاه کوتاه این است: یک داستان مینیاتوری که کلیتی تام و تمام

دارد و با چیزی حدود دو هزار کلمه یا کمتر تلاش می‌کند که روی یک وضعیت و موقعیت و آدم‌های درگیر آن، نوری آشکار کننده و درخشان بیندازد. پایان چنین نوع داستانی مثل یک حلقه به‌سمت آغاز آن برمی‌گردد (۱۲۲-۱۲۳). او در تعاریف بعدی نیز، داستانک را، ژانری بسیار جمع و جور می‌داند که بازه‌ای کوتاه را در بر می‌گیرد (۱۲۳). هنری در پایان مقاله‌اش، داستانک را به نمایشی که قرار بوده با بودجه‌ای بسیار کم تهیه شود تشبیه می‌کند. از نظر نگارنده داستانک را می‌توان «برشی کوتاه کوتاه و کامل از یک آن و لحظه‌ی زندگی» تعریف کرد.

به‌هر حال بخشی از این تعاریف کمی‌اند (آنجا که به تعداد واژه‌ها اشاره می‌شود) و بخش‌های دیگر که به ساختار داستانک اشاره می‌کنند کیفی هستند؛ واژگانی مثل کوتاه کوتاه، پایان بندی شگفت‌انگیز و حتا ایجاز و اختصار، شخصیت و کنش که کم و بیش در تعاریف گوناگون دیده می‌شود به ساختار داستانک اشاره می‌کنند.

ساختار داستانک

به‌درستی می‌توان برخی از تعاریف و عناصر داستان کوتاه را برای داستانک نیز بر شمرد باید یادآور شد که داستانک به نوعی انگار همان شکل آرمانی است که آن‌پو در پی آن بود و همه‌ی اجزا یک کل اندموار را تشکیل می‌دهند تا تاثیری واحد را القا کنند، هرچند نباید فراموش کرد که آن‌پو این فرم منحصر به فرد را داستان کوتاه می‌دانست. به‌هر شکل داستانک به خاطر کوتاهی و اندام‌واری‌اش شکل زیبایی

هنری، اعتقاد دارد که داستانک نباید فقط فرم داشته باشد، به محتوا هم نیاز مند است. در عین حال نباید با مثل، حکایت یا چیزی شبیه این‌ها اشتباه گرفته شود.

را خلق می‌کند که در ادبیات فارسی بهترین نمونه‌ای که می‌توان برای آن برشمرد «رباعی» است یا به گونه‌ای دوبیتی. اما به غلط داستان کوتاه را به رباعی شبیه دانسته‌اند؛ لازم به تذکر است که از نظر ایجاز و اندام‌واری و هم از نظر پایین غافل‌گیر کننده‌ای که رباعی دارد به تعاریف داستانک بیشتر نزدیک است.

هنری، اعتقاد دارد که داستانک نباید فقط فرم داشته باشد، به محتوا هم نیاز مند است. در عین حال نباید با مثل، حکایت یا چیزی شبیه این‌ها اشتباه گرفته شود. (۱۲۲)

در همین راستا به بررسی ساختار داستانک می‌پردازیم:

۱- داستانک پی‌رنگی ساده و خطی دارد.

¹ -Hugh Holman

² -William Harmon

³ -vera henry



طرح یا پیرنگ، چارچوب اصلی داستان است با تکیه بر روابط علی و معلولی. در طرح خطوط اصلی داستان به گونه‌ای مرتبط و فشرده و بر اساس منطق سببیت روایت می‌شوند. در واقع طرح داستان پاسخی است دقیق اما اجمالی به این پرسش: داستان درباره‌ی چه بود؟ کسی که داستان را خوانده است می‌کوشد تا در پاسخ به این پرسش اسکلتهای و استخوانبندی داستان را - که به طرز تعلیلی به هم ربط می‌یابند- بازگو کند. بدیهی است که در چنین پاسخی جای توصیف، پرداخت، لحن، زاویه دید و سایر ویژگی‌هایی که تنها در مرتبه‌ی تفصیل می‌توانند حضور یابند خالی است. (مستور، ۱۳۷۹: ۱۳).

انسن دبیل^۴ در مقاله‌ای به‌عنوان «پیرنگ چیست؟» تعریف متعارف آن را: هر چیزی که در داستان اتفاق می‌افتد می‌داند (۱۵). در ادامه نیز بیان می‌کند که هیچ اندیشه‌ای به خودی خود و به تنهایی پیرنگ نیست. هیچ عملی مادامی که داستان بدون انجام آن تغییری نکند، پیرنگ نیست؛ حتی اگر دراماتیک باشد (۱۷). نویسندگان دیگری، چون فورستر نیز، به تمایز طرح و داستان، پرداخته‌اند فورستر می‌گوید: «شاه مُرد و سپس ملکه مُرد» داستان است اما «شاه مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه مرد» طرح است (۱۷). سببیت و زمان دو عنصر کلیدی در تعاریف بالا و به‌نوعی در تعریف پیرنگ

در داستان هستند که اجزای داستان و پیرنگ کلاسیک را به هم پیوند می‌دهند هرچند پیرنگ و عناصر آن در داستان‌های مدرن به گونه‌ای دیگر ظاهر می‌شوند.

در داستانک نیز دو عنصر سببیت و زمان نقش مهمی دارند اما نکته‌ی قابل توجه در پیرنگ در داستانک سادگی و بسط نیافتگی آن است به‌گونه‌ای که همه‌ی عناصر اضافی حذف و داستان به موجزترین شکل باقی‌مانده است. داستانک مینیاتوری از داستان کوتاه است با پیرنگ‌هایی که به‌نوعی در سادگی شبیه به پیرنگ‌های شرود اندرسون و ارنست همینگوی در داستان کوتاه هستند. داستانک در طول و عرض داستانی خود بسیار کوتاه و لاغر شده است. به‌نوعی در داستانک ما با «خرده پیرنگ» روبرو هستیم و از خطوط فرعی داستانی که کم و بیش در داستان کوتاه دیده می‌شود خبری نیست. حتی اوج و فرودها در داستانک آنقدر برجسته نیستند و

عناصر دیگر پیرنگ مانند تعلیق، گره گشایی و پایان‌بندی به‌شکلی خاص در داستانک وجود دارد. این فرم لاغر و نحیف جایی برای پیرنگ‌های پیچیده و فرعی ندارد و به درخت می‌ماند که شاخه‌هایش به‌عمد هرس شده و تنها تنه‌ی درخت باقی‌مانده: نوعی عریانی که زیباست. همه‌ی این زیبایی در همین ساده بودن و کوتاه بودن پیرنگ نهفته است به هر شکل داستانک دارای دو شکل با پیرنگ و بدون پیرنگ وجود دارد، که شکل بدون پیرنگ آن تنها یک آن و لحظه را که اساسا مبتنی بر احساسی خاص است را شکل می‌دهد اما نوع پیرنگ دار آن بسیار نزدیک می‌شود به مفهوم پیرنگ‌های مویاسانی.

۲- داستانک از وسط کنش شروع می‌شود.

شروع: داستانک آغازی دارد که خواننده را مجذوب می‌کند، میانه‌ای دارد که داستان را گسترش و پایانی دارد که نباید در خواننده احساس فریب خوردگی ایجاد کند. (هنری، ۱۳۹۱: ۱۲۲).

داستانک نیز ساختار سه پرده‌ای ارسطو را دارد و اما نکته قابل توجه در داستانک کوتاهی و کم بودن مقدمه و شروع به

نسبت داستان کوتاه و رمان است. نویسنده‌ی داستانک وقت و واژگان زیادی برای زمینه چینی برای شخصیت‌ها و مکان ندارد. هنری می‌گوید داستانک باید شروع سریعی داشته باشد و دان مارلو می‌گوید: باید

داستانک نیز ساختار سه پرده‌ای ارسطو را دارد و اما نکته قابل توجه در داستانک کوتاهی و کم بودن مقدمه و شروع به نسبت داستان کوتاه و رمان است.

از روی تخته‌ی پرش بپریم درست وسط داستان. به نوعی از نزدیک‌ترین نقطه به پایانش شروع می‌شود. (۱۳۰)

شروع در داستانک می‌تواند با توصیف یا نمایش دادن نیز صورت گیرد. داستانک از نزدیک‌ترین نقطه به کنش و از وسط کنش شروع می‌شود و یا شروع بسیار کوتاه است، به‌گونه‌ای که گاه احساس می‌شود که زمینه چینی و مقدمه‌ای وجود ندارد.

۳- داستانک کم‌ترین کنش را دارد.

کشمکش: «کشمکش عبارت است از رویارویی دو نیروی متخاصم یا تعارض دو دیدگاه متباین. کشمکش می‌تواند «بیرونی» یا «درونی» باشد. در حالت اول، دو شخصیت (یا یک شخصیت و جنبه‌ای از طبیعت) با یکدیگر در تعارض قرار دارند و در حالت دوم، دو میل ناسازگار یا متناقض در درون یک شخصیت واحد او را به در پیش گرفتن رفتارهای متخالف یا اتخاذ نگرش‌های متضاد سوق می‌دهند.» (پاینده، ۱۳۸۸: ۱۲۹).

⁴-Ansen Dibell



«سوژه‌ی کوتاهی پیدا کن که مفهومی مهم در او پنهان باشد. راجع به روابط پیچیده‌ی پدر و مادرها با بچه‌هایشان به رمان احتیاج داریم. در این موضوع پیچیده تنها قسمتی از آن را انتخاب کن. بچه‌ها چه احساسی دارند زمانی که در یک گفتگو نمی‌توانند شرکت کنند. چه تعداد از بچه‌ها در ماشین حوصله‌شان سر می‌رود. بچه‌های وسطی، وضعیت بدتری دارند. جزئی‌ترین را پیدا کن و شروع به نوشتن کن.» (توماس، ۲۰۰۰: ۲).

این گفته‌ی توماس، دال بر این امر است که کنش‌ها و کشمکش‌های جدی و پیچیده یا حتی خطوط متفاوت کنش را نمی‌شود در داستانک جا داد.

کشمکش در داستانک‌های ایرانی یاد شده بسیار ساده هستند در داستان عدل کشمکش بیرونی است و برمی‌گردد به اتفاقی که برای اسب افتاده و تصمیمی که بقیه برای او می‌گیرند و نمی‌گیرند. در ماهی و جفتش کشمکش بین مرد و ماهی‌ها و بچه است. در مادلن کشمکش مرد با خودش است و در یحیی پسرک روزنامه فروش اسم روزنامه را فراموش کرده.

۴- داستانک در طول و عرض گسترش چندانی نمی‌یابد.

گسترش: «هر کشمکشی به همراه خود پرسش‌هایی ایجاد می‌کند که پاسخ به آن‌ها در طول داستان منجر به گسترش طرح می‌شود.» (مستور، ۱۳۷۹: ۲۰).

در داستانک به دلیل ماهیت کشمکش‌ها (گره‌های داستانی) که آنقدر پیچیده و چالش برانگیز نیستند که داستانک را با سوال‌های عجیب و به مراتب جواب‌های طولانی و بسیط روبرو کنند و به دلیل فرم بسته و محدود کننده‌ی داستانک، داستان آنقدرها گسترش نمی‌یابد نه در عرض نه در طول‌اش.

۵- داستانک پایانی شگفت‌انگیز دارد.

پایان: پایان شگفت‌انگیز که به نوعی مخاطب را دچار شگفتی می‌کند از ویژگی‌های بارز داستانک است هرچند در فلش فیکشن نیز دیده می‌شود اما این ویژگی منحصر به فرد یکی از عناصر اصلی داستانک در تفاوت با داستان‌های مینی‌مال است. پایان‌بندی در داستانک خیلی سریع اتفاق می‌افتد و گاه احساس می‌شود که اصلاً پایانی وجود ندارد.

۶- داستانک موضوعی ساده را تعریف می‌کند.

موضوع: موضوع هر داستان مفهومی است که داستان درباره‌ی آن نوشته می‌شود. (مستور، ۱۳۷۹: ۲۸).
در داستانک نیز مانند داستان کوتاه، موضوع مانند پیکری است که اندام داستان به آن مربوط‌اند. داستانک نیز مانند داستان کوتاه تنها دارای یک موضوع اصلی است.
ورا هنری، موضوعات پیچیده‌ای را که نیاز به آگاهی مفصل دارند مناسب داستانک نمی‌داند، او استفاده از موضوعاتی که در حصار تنگ داستانک می‌گنجد را پیش نهاد می‌کند.

۷- داستانک درون مایه‌ای ساده دارد.

درون‌مایه: درون‌مایه داستان که گاه از آن به فکر اصلی یا مضمون و یا پیام داستان تعبیر می‌شود دیدگاه و جهت‌گیری نویسنده است نسبت به موضوع داستان. (مستور، ۱۳۷۹: ۳۰).
درون‌مایه در داستانک مانند پرتو نور کم‌جانی است که بر دنیای داستان و آدم‌هایش دارد. موضوع و درون‌مایه در داستانک مانند ژانرهای دیگر مکمل یکدیگراند به همین دلیل از داستانک نمی‌توان انتظار کشف مفاهیمی عمیق و فلسفی را داشت. هنری در راستای همین نکته

می‌گوید: با توجه به این که داستانک پیرنگ معمول را ندارد نمی‌تواند از لحاظ عاطفی و تفکری تجربه‌ای قدرتمند در خواننده ایجاد کند. (۱۲۵)

در داستانک مانند داستان‌های مینی‌مال اغلب دغدغه‌های کلی بشر مورد توجه‌اند و اندیشه‌های سیاسی و فلسفی و اعتقادی راهی به دنیای این داستان‌ها ندارند چرا که حجم کم این داستان‌ها اجازه این نوع پرداخت را نمی‌دهد اما به نظر حسین پاینده داستانک قابلیت نقد و بررسی مسائل اجتماعی را دارد. به شکلی می‌توان گفت داستانک قابلیت بیان درون‌مایه‌های حسی را بیشتر دارد و این شکل درون مایه‌ها با ساختار آن بیشتر جور در می‌آید.

۸- داستانک شخصیت‌هایی سطحی و محدود دارد.

شخصیت: ریموند کنان شخصیت را پارادایم خصلت‌ها می‌داند. خصلت‌ها دارای ابعاد گوناگونی روانی، رفتاری و ظاهری هستند.
«نویسندگان داستان‌های مینی‌مال اغلب شخصیت‌های داستان‌شان را از میان مردم عادی بر می‌گزینند و حتی در برخی موارد انسان‌هایی تنها، زخم خورده و مایوس در جهان آثار آن‌ها حضور همیشگی دارند.» (جزینی، ۱۳۸۹: ۳۳).

این گفته‌ی توماس، دال بر این امر است که کنش‌ها و کشمکش‌های جدی و پیچیده یا حتی خطوط متفاوت کنش را نمی‌شود در داستانک جا داد.



شاید یکی از مفاهیم و عناصر مشترک در داستان‌های مینی‌مال و داستانک «شخصیت» باشد چرا که در داستانک نیز شخصیت‌ها از مردم عادی و انسان‌هایی تنها، زخم‌خورده و سرخورده از زندگی هستند.

به هر صورت در داستانک بر خلاف داستان کوتاه و رمان امکان پرداخت شخصیت‌ها بسیار محدود است. از این رو در داستانک‌ها اغلب با یک، دو یا سه شخصیت روبرو هستیم.

به نظر ورا هنری، در داستانک از کمترین شخصیت‌ها استفاده می‌شود. نویسنده‌ی داستانک تنها از شخصیت‌های کاملاً ضروری استفاده می‌کند، از نظر او استفاده از دو یا سه شخصیت می‌تواند مناسب و رضایت بخش باشد چرا که وجود شخصیت‌های زیاد خواننده را گیج می‌کند و برای بسط و گسترش بی‌عیب و نقص آن‌ها مجال کافی وجود ندارد. شخصیت‌ها نباید بیش از حد شبیه هم باشند، آن‌ها باید خصلت‌هایی ناسازگار و مخالف هم داشته باشند. حتی نام‌های آن‌ها و لحن‌شان باید متفاوت باشد. (۱۲۳) این شخصیت‌ها می‌توانند «ایستا» یا «پویا» باشند. اما اغلب شخصیت‌های داستانک ایستا هستند.

دسته‌بندی دیگری که براساس سادگی یا پیچیدگی شخصیت‌های داستان صورت می‌گیرد آن‌ها را به «شخصیت‌های ساده» و «شخصیت‌های» جامع تقسیم‌بندی می‌کند. نکته‌ی حائز اهمیت این است که

شخصیت‌های داستانک اساساً ساده هستند که می‌توانند یکی از نقش‌های شخصیتی، اصلی - فرعی - خنثی را در داستان بر عهده بگیرند.

۹- داستانک راوی آشکار و مسلط ندارد.

راوی: برای بحث در مورد راوی، تمایز و تعریف چند عنصر مهم است اول روایت، که شیوه و فرم بازگویی داستان برای مخاطب است. دوم، راوی کسی یا چیزی که داستان را تعریف می‌کند. سوم، زاویه‌ی دید که دیدگاه، جای‌گاه و جهان‌بینی راوی از طریق آن به جهان داستان اعمال می‌شود. لازم است که توضیح دهیم راوی و زاویه دید می‌توانند بر هم منطبق باشند یا نباشند.

راوی‌ها به سه‌گونه‌ی کلی اول شخص - دوم شخص - سوم شخص تقسیم می‌شوند.

انواع راوی‌های گوناگون را می‌توان در داستانک به کار برد. اما به نظر می‌رسد راوی‌های اول شخص با هر کدام از شیوه‌های روایتی (منولوگ، سولوگ، منولوگ نمایشی و...) حضوری

جدی را در داستانک دارند و راوی دانای کل (نمایشی و محدود) قابلیت کمتری در روایت‌گری در داستانک را داراست. راوی در داستانک تا جایی که می‌تواند سعی می‌کند خود را از روایت عقب بکشد و محو شود.

۱۰- داستانک صحنه‌ی محدودی دارد.

صحنه: از نظر مصطفی مستور، صحنه ظرف زمانی و مکانی وقوع عمل داستانی است. هر داستان در جایی و در محدوده‌ای از زمان اتفاق می‌افتد، این موقعیت زمانی مکانی وقوع حوادث داستان، صحنه را تشکیل می‌دهد. (۴۶) داستانک از کمترین صحنه‌ها استفاده می‌کند اغلب تعداد صحنه‌ها در آن به یک یا دو صحنه ختم می‌شود صحنه‌ها در داستانک بسیار ساده و با جزئیات مختصر و مفید و به شکلی مینی‌مالیستی توصیف می‌شوند.

حتا زمان رویدادها (زمان دراماتیک) بسیار کم و کوتاه است و در چند دقیقه یا چند ساعت یا یک روز اتفاق می‌افتد. زمان روایی و زمان داستان نیز محدود است. زمینه و مکان در داستانک اغلب محدود هستند و به یک یا دو صحنه بسنده می‌شود و تغییر در صحنه‌ها به ندرت اتفاق می‌افتد.

۱۱- داستانک زبانی ساده و

شفاف دارد.

زبان: شیوه‌ی سخن گفتن نویسنده در داستان است.

دسته‌بندی دیگری که براساس سادگی یا پیچیدگی شخصیت‌های داستان صورت می‌گیرد آن‌ها را به «شخصیت‌های ساده» و «شخصیت‌های» جامع تقسیم‌بندی می‌کند.

جان برین معتقد است:

در این نوع داستان‌ها زبان برای لفاظی نیست، بلکه وسیله‌ای است برای تصویرسازی تا خواننده حوادث را در پیش رو ببیند. نوشتن یعنی دیدن و کار داستان‌پرداز، مجسم کردن این حوادث است.

زبان داستان مینی‌مالیستی زبانی ساده و بی‌آلایش است و در آن هر لفظ فقط بر معنای حقیقی خودش دلالت دارد. به همین دلیل در روایت این داستان‌ها هر قید یا صفتی که دلالت بیرونی ندارد زاید و اضافی است. (جزینی، ۱۳۸۹: ۲۶). در داستانک نیز زبان ساده و بی‌تکلف است مانند داستان‌های مینی‌مال و زبان دارای نهایت ایجاز و فشرده‌گی است و مهندسی در زبان است که گاه به حذف فعل‌ها و صفت‌ها و قیده‌ها تأکید می‌شود.

یکی از راه‌های صرفه‌جویی در کاربرد واژه، استفاده از کلماتی است که یادآور ماجرای است. جی دبلیو توماس به نویسندگان داستان‌های مینی‌مال توصیه می‌کند: «با بهره



گیری از ارجاع به داستان‌ها و اتفاقات مشهور و شناخته شده، از به‌کار بردن توصیفات اضافی پرهیز کنید. از حوادث تاریخی و وقایع آشنای ادبی بهره بگیرید» (رضی و روستا، ۱۳۸۸: ۸۴).

استفاده از آرایه‌های ادبی نیز به ایجاز در داستان کمک می‌کند که تلمیح یکی از نمونه‌های شناخته شده‌ی آن است. «نویسندگان داستانک برای کم کردن حجم داستان در کاربرد زبان دقت ویژه‌ای دارند. آنان در انتخاب واژگان و سواص نشان می‌دهند. از نظر آنان، گاه یک کلمه می‌تواند به اندازه یک جمله یا یک بند حرف داشته باشد، سوزان و گاه؟، یکی از کمینه‌گرایان معاصر می‌نویسد: «امروز می‌کوشم با زبان مثل یک تکه چوب برخورد کنم. آن قدر آن‌را پیرایش می‌کنم که در آن نشانی از ترک‌ها، برجستگی‌ها و زواید، باقی نمانده است. من زبان را به موجزترین شکل به‌کار می‌برم» (چاپمن، ۱۳۸۲: ۱۲). کمینه‌گرایان از به‌کار بردن کلمات پر تجمل پرهیز می‌کنند. از نظر آنان واژه‌ها باید روشن، صریح و قابل هضم

باشد. آنان تاجایی که ممکن است از به‌کار بردن قید و صفت خودداری می‌کنند به همین سبب، طول جملات داستان‌های آنان نیز بسیار کوتاه است؛ حتی پاراگراف‌های متن آنان نیز کوتاه و جمع و جور است.» (رضی و روستا، ۱۳۸۸: ۸۴).

۱۲- داستانک و سبک

سبک: شیوه‌ی نویسنده است در چگونگی کاربرد زبان در انتقال اندیشه در داستان. سبک‌های نویسندگی در اثر انعطاف‌پذیری زبان به‌وجود آمده‌اند. برای نمونه سبک جریان سیال ذهن کوششی برای روایت داستان بر پایه زبانی آزاد و فاقد منطق است و یا سبک‌هایی مثل رئالیسم جادویی و... که هر کدام فرض‌های خود در داستان نمود می‌یابند. (مستور، ۱۳۷۹: ۵۱-۵۲).

در داستانک نیز مانند رمان و داستان کوتاه محدودیتی برای استفاده از سبک‌های گوناگون وجود ندارد اما اغلب مهم‌ترین سبکی که در داستانک به‌کار می‌رود سبک رئالیستی است.

۱۳- از تکنیک‌هایی محدودی در داستانک استفاده

می‌شود.

تکنیک: مستور تکنیک را مجموعه روش‌هایی می‌داند که در صورت‌بندی روایت استفاده می‌شود. او تاکید می‌کند که

تکنیک روش است و در فرم به‌کار می‌رود نه در معنا. به‌گونه‌ای تکنیک ابزاری است در خدمت «چگونه گفتن» و نه «چه گفتن» (۵۲-۵۳).

به‌رحال نمی‌توان تمام تکنیک‌هایی که در رمان و داستان کوتاه به‌کار می‌رود را در داستانک نیز به‌کار برد از مهم‌ترین تکنیک‌هایی که در داستانک به‌ندرت استفاده می‌شود استفاده از فلاش‌بک یا فلاش‌فوروارد است چرا که وحدت داستان را از بین می‌برد و خواننده را سر درگم می‌کند. هنری می‌گوید: داستانک را به‌ترتیب توالی زمانی و به‌صورت خطی بنویسید. شروع داستان از همان جایی که رویدادهای آن شروع می‌شوند، ساده‌ترین و موثرترین راه است. در داستانک صحنه‌ها بازه زمانی کمی را در بر می‌گیرند و آن‌هایی که بازه زمانی طولانی دارند از حداقل تغییر و تنوع برخوردارند. هرچند ذکر این نکته ضروری به‌نظر می‌رسد که قواعد داستان برای این نوشته می‌شوند که شکسته شوند. (۱۲۶-۱۲۷)

استفاده از آرایه‌های ادبی نیز به ایجاز در داستانک کمک می‌کند که تلمیح یکی از نمونه‌های شناخته شده‌ی آن است.

۱۴- استفاد از علائم سجاوندی در

داستانک

استفاده از علائم سجاوندی در داستانک، بویژه سه نقطه برای نشان دادن این‌که چیزهایی گفته نشده و از قلم افتاده یا این‌که از میانه‌های یک ماجرا داستان تعریف می‌شود باعث کوتاه شدن در حجم داستانک می‌شود.

کتاب‌نامه

- ۱- پاینده، حسین، ۱۳۸۸، نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید. چاپ دوم، تهران: نشر نیلوفر.
- ۲- رضی، احمد و سهیلا روستا، ۱۳۸۸، «کمینه‌گرایی در داستان نویسی معاصر». پژوهش‌های زبان و ادب فارسی، سال چهل و پنجم، دوره جدید، شماره ۳.
- ۳- مستور، مصطفی، ۱۳۸۸، مبانی داستان کوتاه. چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- ۴- جزینی، محمد جواد، ۱۳۸۹، آشنایی با داستان‌های مینی-مالیستی و پلیسی. تهران: نشر نیلوفر سپید.
- ۵- توماس، جی. دبلیو، ۱۳۹۰، «داستانک یا داستان کوتاه کوتاه»، ترجمه‌ی علی رضا اجلی، منبع وبلاگ علی رضا اجلی.





محو که شوی از حافظه ماه

بررسی عناصر روایی در مجموعه شعر «غول ماهی» سروده ندا رحمت پور

«غول ماهی» شامل ۳۴ شعر است که در کنار هر صفحه عکسی نیز وجود دارد که توسط خود شاعر گرفته شده‌اند که ارتباط تصویری با شعرها دارد ارتباط تصویری عکس با محتوای شعر نیز درخور تأمل است که متأسفانه به دلیل چاپ سیاه و سفید این مجموعه تکنیک‌های عکاسی به کار رفته در آن‌ها یا رنگ و شدت نور درک نمی‌شود.

وجه تشابه شعر و عکس در آشنایی‌زدایی است یک عکاس با گرفتن از یک شی یا سوژه که شاید همه به راحتی از کنار آن بگذرند اثری هنری خلق می‌کند و شاعر نیز با آشنایی‌زدایی از کلمات و در کنار هم قرا دادن آنها یک اثر هنری خلق می‌کند از این منظر در کنار هم قرار گرفتن عکس و شعر در این مجموعه شاید از این قاعده پیروی کرده است. شعرهای این مجموعه برخلاف مجموعه‌هایی که امروز از شاعران جوان منتشر می‌شوند زبان ساده و

دست‌یافتنی ندارد و ابهام کلامی آن باعث چندباره خوانی این شعرها می‌شود. ویژگی که بیشتر موردپسند مخاطب حرفه‌ای است و شاید این مجموعه نتواند با مخاطبان عمومی ارتباط برقرار کند. اما این چیزی از تصاویر زیبا و کاربرد عناصر زیبای سخن کم نمی‌کند. در واقع بافت بیانی {۱} محکمی در این مجموعه برقرار است استعاره‌ها، فضا و رنگ، لحن، ضرباهنگ به کار رفته در این مجموعه به خوبی باهم ارتباط دارند.

راه رفتنم را / لباسی زد جاخوش کرده است / کنار آن همه حجم بزرگ که غالباً دست به دنیا می‌آورد (صفحه ۱۴)

وقتی قطار خم شده من ایستگاه یک نفس / تمام روز نگرانش نبوده‌ام که آذوقه‌ام در بغل

گزینش و همنشینی واژه‌ها سبب ایجاد تمایز و تشخیص کلمات شده شده و موسیقی خاصی به این شعرها داده است تکنیک که در بیشتر آن‌ها به کار رفته است استفاده از واج‌آرایی است که باعث پررنگ شدن حضور موسیقی درونی در شعرهای ندا رحمت پور شده است.

ماهی شوم به خواب‌هایت / آب از آب تکان نخورد از این به پشت خوابیدنت

امان از شکست / که هست شبچراغ هوشت کنار آمده با دل فراموش باز (صفحه ۳۵)

که با استقامت از تنهایی سرما / به افسانه‌ی آوایی خندان به اوج قهر ابر (صفحه ۳۲)

روایت در شعر هم مانند داستان آغاز و پایان دارد آغاز یا شروع مستلزم آن است که بعد از چیز دیگری بیاید و در نهایت پایان بپذیرد. بنابراین در یک پیرنگ نیز شاعر به دل‌خواه خود نمی‌تواند شروع و پایان را تعیین کند شاید شعر قاعده‌گریزترین باشد اما در عین قاعده‌گریزی پایبندی به اصول خود را نیز دارد. روایت در این شعرها مسیر مستقیمی ندارد اما ردپای آن‌را در بیشتر از شعرها می‌توان یافت و خوشبختانه انسجام شعرها بواسطه روایت انجام نشده است که خود نقطه مثبت این مجموعه شعر است، تصویرها بیشتر کشش و تعلیق شعر را پیش می‌برند تصویرهایی که مسیر استعاری مشخصی ندارند.

شعرهای این مجموعه برخلاف مجموعه‌هایی که امروز از شاعران جوان منتشر می‌شوند زبان ساده و دست‌یافتنی ندارد و ابهام کلامی آن باعث چندباره خوانی این شعرها می‌شود.

دامنه انتخاب کلمات شاعر دامنه‌ی گسترده‌ای است واژه‌هایی نظیر «استوا» و «کابل»، «چاله‌ی کهکشانی»، در کنار واژه‌هایی نظیر «حکایت» و «عصیان»، «قفل» و... نشان از این دارد که ندا رحمت پور خواسته است ظرفیت‌های متفاوت زبانی را گزینش نماید اما همانطور که نام مجموعه غول ماهی است تواتر واژه‌های «آب» و «ماهی» در این مجموعه بسیار است و همین‌طور واژه «تن».

شرم به آغوش لیز و چهارراه قرمزت / شرم به ماهی که خنجر دل است

ارجاعات جنسیتی در این شعر وجود دارند گرچه شاعر کوشیده است زبان استعاری را در تقابل با سانسور به کار ببرد. زبان زنانه که با چاشنی استعاره همراه گشته است هرچند که این زبان شکل هنجار



گسیخته‌ای ندارد اما در جاهایی هم شکل اعتراض به خود گرفته است. رحمت پور با استفاده از المان‌های زنانه بدون اینکه به ورطه‌ی شعارزدگی دچار شود با تصویرسازی در شعر خود اعتراض می‌کند.

من همان ساحل زنانه‌ام که چادر کشیده به خواب‌های طوفانی‌ات/ شاید که یک خال از تو به امانتم بگیرد(صفحه ۶۴)
سری به چرخ‌های دامنم می‌زدند/ تا تنی هزارپاره و از نفس افتاده نبینی‌ام/ که میان کشاله‌های فلزیت ایستاده (صفحه ۶۲)

مرا دیده‌ای مرد بر درخت! که سرو می‌دهند به آب و سنگ برزن/ تا سایه‌ای آزاد بایستد (صفحه ۲۳)
رحمت پور در بیشتر شعرهایی این مجموعه هویت زنانه خود را حفظ کرده است

هیچ نشانی نبود/ تا آن‌روز که تاب را به موهام رها کردی (صفحه ۶۲)

همانطور که تصویرسازی و المان‌های زنانه در این شعر نو و بدیع هستند اما در جاهایی هم زنان شکل اسطوره‌ای به خود گرفته‌اند

از همان جایی که زن با چانه‌ی زرد/ هزاران ماه بافته برکمر دارد (صفحه ۲۶).

وجود تصاویر ذهنی و ناب از دیگر ویژگی‌های این مجموعه است. تصاویر این مجموعه بیشتر ذهنی هستند تا عینی. در واقع می‌توان گفت کلمات و استعارات به مانند عدسی و نورهایی عمل می‌کنند که تصاویر و رای کاغذ و در ذهن نقش ببندد. ترکیب‌هایی انتزاعی نیز در این مجموعه بسیار است جالب مانند هزاران ماه بافته و...

لخته می‌شوند ثانیه‌ها/ که رگ‌های ساعتی عجیب گرفته‌اند (صفحه ۷۴)

قطب‌نمای طبیعی خنده‌ات روشن/ نتیجه را بالا بکش/ نور خانه را شناسایی می‌کند (صفحه ۴۲)

پیرنگ در شعر ندا رحمت پور هم به کمک یک‌سری تصاویر خلق می‌گردد. او به مدد رشته تصویرها روایت می‌کند. نگاه مفهومی شاعر در کنار پیچیدگی‌های روایی و ایهام و استعاره و نمادها باعث شده است توازنی در شعر ندا رحمت پور پدید آید. البته گاهی معناگریزی‌ها وجه مسلط شعر می‌گردد.

و خطی که دست توست چرتم را پاره نمی‌کند دیگر/ اعتماد هم سنگی است که باید از سقف بیفتد (صفحه ۱۴)

شخصیت‌پردازی خاصی صورت نپذیرفته است و روایت هم در این مجموعه شعر بیشتر از زبان «من راوی» ای صورت گرفته است که چهره دانای کل را دارد. شبیه آنچه در بیشتر شعرها اتفاق می‌افتد که گاهی مخاطب را مورد خطاب قرار می‌دهد و دیالوگی نیز می‌گوید

دنبال من نیا/ که از راه به‌در شدنت را این‌همه پوشیده‌اند (صفحه ۱۸)

ساعت شنی پاهای تو گفت/ برای همه‌ی خط‌های عالم آینه‌ای (صفحه ۲۰)

دیگر بیا و شیرازه‌ی مهم مرا ببند/ باید به ده انگشت پیاله‌ات می‌شدم
حالا باید بررسی موهات کو؟ یا تمام قفل‌های بیدار از چشم دایره‌ات کو/ و چشم‌هایی که هیچ عیبی نداشت کو؟

همانطور که تصویرسازی و المان‌های زنانه در این شعر نو و بدیع هستند اما در جاهایی هم زنان شکل اسطوره‌ای به خود گرفته‌اند.

(صفحه ۲۴)

در این مجموعه هرچه به شعرهای انتهایی مجموعه نزدیک می‌شویم روانی زبان شعرها بیشتر می‌شود و تصویرها و بازی‌های زبانی قوام بیشتری می‌یابند.

پانویس:

۱. Texture

منابع:

۱. غولماهی؛ مجموعه شعر؛ ندا رحمت پور؛ انتشارات بوتیمار؛ مشهد؛ ۱۳۹۲





نهایتاً کارشناسان دست به تحقیقات گسترده‌ای در رابطه با صحت و سقم این انتساب زدند. استدلالات گوناگون آورده شد، نظرات مختلف داده شد تا اینکه در هنگام تحقیق کارشناسان در گوشه‌ای از تابلو حروف اول نام آنسنسیو ژولیا را کشف می‌کنند که یکی از شاگردان فرانسیسکو گویا بوده و همین کشف شک و تردیدها را در مورد عدم رسم تابلو توسط گویا به یقین تبدیل می‌کند. جالب آن است که این تابلو بیش از نیم قرن مظهر نیروی خلاقیت فرانسیسکو گویا به‌شمار می‌رفت!



تابلوی غول؛ اثر فرانسیسکو گویا یا آنسنسیو ژولیا!؟

در این اثر، غولی با هیبت برهنه و نیم‌رخ و وحشتناک در فضایی تیره و افسانه‌ای و تا حدودی وهم‌آلود دیده می‌شود که از یک روستای اسپانیایی در مقابل ارتش ناپلئون بناپارت که به‌عنوان غول اروپا مشهور بود محافظت می‌کند. جدالی برابر در عالم هنر! جنگی که هفت‌سال به‌طول انجامید و در نهایت به استقلال اسپانیا در سال ۱۸۱۴ م از فرانسه انجامید.

حالا این آقای غول (ال غولوسو) را چه کسی در این تابلو بر سر ارتش خونخوار و امپریالیست فرانسه خراب و هوار کرده بود، خود مناقشه‌های زیادی را در بین کارشناسان مختلف برانگیخته بود. آیا نقاش این تابلو همان فرانسیسکو گویای بزرگ بود؟ اگر گویا خالق این اثر بود، پس چرا با نقاشی‌ها و آثار دیگر این استاد کهنه‌کار به‌لحاظ محتوایی و سبکی متمایز بود؟ به‌راستی، گویا این غول عصبانی و وحشت‌زا را از کدام چراغ جادوی ذهنش بیرون کشیده است؟

این شک و تردیدها تا سال ۲۰۰۸ ادامه داشته و نام گویا را همچنان به این تابلوی غول‌آسا که در موزه پرادوی اسپانیا قرار دارد منسوب می‌کردند یا تابلو را به فرانسیسکو گویا.

چه فرقی می‌کند؟

اما مثل اینکه خیلی فرق می‌کند. فرانسیسکو گویا کسی بود که سوم ماه می ۱۸۰۸ را می‌کشد، نقاشی که ماجای برهنه را می‌کشد؛ ما جایی که انتقادهای شدیدی را در اسپانیا بر علیه او به‌وجود می‌آورد و بعدها در سال ۱۸۱۵ م و یک سال پس از استقلال اسپانیا از فرانسه بناپارتی، گویا به‌دلیل عدم همکاری با مأموران دولتی در شناسایی مدلی که در ترسیم ماجای برهنه از آن استفاده کرده بود، از کلیه مقامات و القاب دولتی کنار زده می‌شود.



داستان

داستان کوتاه «پرنده آبی» مریم کاوه

داستانک «بال‌های پری» حسین محسنی

داستان کوتاه «سرنوشت یک سرنوشت» جواد مرادخانی

داستانک «قربانی» معصومه شمسینی

داستانک «گلاره و من ... گلاره و او...» شیوا پورنگ





زباله پر شد، سطل زباله را در سطل‌های بزرگ زباله سر کوچه انداختند و طولی نکشید که ماشین زباله آمد و آشغال‌های آن سطل بزرگ را در ماشین زباله انداخت.

من از او پرسیدم: پس در اینجا چیکار می‌کنی؟ مگر ماشین زباله تو را به جایی که همه آشغال‌ها را جمع و بازیافت می‌کنند نبرد؟

دیدم تکه روزنامه آهی کشید و گفت: از شانس بد من، هنگامی که سطل زباله را در ماشین می‌انداختند، بادی وزید و مرا در جوی آب انداخت و رفتگرهایی که با ماشین زباله‌بری بودند نیز، به من کاری نداشتند و رهایم کردند و اکنون نیز...

آه!!! چه سرنوشت غم‌انگیزی. من درحالی که به سرنوشت تکه روزنامه می‌اندیشیدم، چشمم به یک تکه کاغذ که ساکت در یک گوشه

گاری افتاده بود و خیلی هم سوراخ سوراخ شده بود افتاد.

به آن تکه کاغذ گفتم «که تو نیز سرنوشتت را برایمان تعریف کن.»

آن تکه کاغذ با صدایی که به سختی شنیده می‌شد، گفت: «کاغذ

دفتری بودم که مخصوص نقاشی بود

و آن دفتر مال یک پسر بچه بود که نقاشی‌های زیبایی را در آن می‌کشید...»

هنگامی که نوبت به من رسید که بر رویم نقاشی بکشد، نقاشی یک آهو کشید که زیبا بود و تمام مرا در بر گرفت.

از آهویی که پسر بچه بر روی من کشیده بود خیلی لذت می‌بردم، اما پس از چند دقیقه دیدم که مرا از دفترش جدا نمود. هنگامی که جدا شدم گمان می‌کردم برای تزیین روی دیوار مرا کنده است، اما دیدم که مرا به گونه‌ای گذاشت که بتواند با تفنگ اسباب‌بازی آهویی را که بر رویم کشیده بود را به هدف بگذارد و به سوش تیر پرتاب کند.

آن پسر با تفنگ بادی‌اش تیرهای زیادی را به من زد و پس از هربار تیراندازی، خوشحال می‌شد. پس از این که من سوراخ سوراخ شده بودم، مرا به پدر و مادرش نشان داد

تکه کاغذی بودم که فقط بر رویم یک شماره نوشتند و خطش زدند و سپس مرا در جوی آب پرت کردند. جوی آب مرا با خودش به هرجا می‌برد تا اینکه به سنگی گیر کردم و در همان جا ماندم.

چند روزی در آنجا ماندم تا این که رفتگری، من و چند چیز دیگر که در پیرامونم بودند را با بیلش برداشت و در گاری‌اش انداخت. در آن گاری چند تکه کاغذ را دیدم که آنها هم همانند من پرت شده بودند.

یکی از آنها گفت که من برگه‌ی یک کتاب بودم که به یک دانش‌آموز تعلق داشت. بر روی من خیلی مطالب علمی و آموزشی بود و به خود افتخار می‌کردم، اما پس از

این که دانش‌آموز امتحان‌هایش را با پیروزی و سربلندی به پایان رساند، بعضی از کتاب‌هایش را آتش زد، بعضی‌ها را پرت کرد و بعضی‌ها را همانند من،

به موشک تبدیل کرد و به طرف بیرون پرت کرد و من در جوی آب افتادم و حالا نیز می‌بینید که کجا هستم.

سپس یکی دیگر از کاغذها لب به سخن گشود:

من کاغذ روزنامه‌ای بودم که رویم اخبار نوشته شده بود و خیلی خوشحال بودم که مرا خواهند خواند و اطلاعات و اخبار جدید را کسب می‌کنند.

یک روز مردی که همراهش چند مرد دیگر نیز دیده می‌شد، روزنامه‌ای را که در آن بودم را خرید. من آن روز خیلی خوشحال بودم، اما خوشحالم خیلی طول نکشید.

هنگامی که به خانه آن مرد رسیدم، مرا در کمدمی پرت کرد که در آنجا چندین روزنامه‌ی دیگر به همراه چندین جلد کتاب که خاک آنها را پوشیده بود به چشم می‌خوردند. آنجا خیلی تاریک بود و من احساس ترس

می‌کردم. پس از چندی فهمیدم که آن مرد برای این که به همراهانش بفهماند که مرد فرهنگی و اهل کتاب و خواندن است، مرا خریده است. پس از چند روز، آن روزنامه

که من نیز در آن بودم را تکه‌تکه کردند و مچاله کردند و با آن شیشه‌های خانه خود را تمیز کردند. پس از آن که من از روزنامه جدا شدم و شده بودم شیشه تمیز کن، مرا در سطل زباله انداختند و پس از یکی دو روز که سطل

تکه کاغذی بودم که فقط بر رویم یک شماره نوشتند و خطش زدند و سپس مرا در جوی آب پرت کردند. جوی آب مرا با خودش به هرجا می‌برد تا اینکه به سنگی گیر کردم و در همان جا ماندم.



و پدر و مادرش به او نیز آفرین می‌گفتند و... اکنون نیز در میان شما هستم.

هنگامی که نوبت به خودم رسید که سرنوشتم را بگویم، ناگهان من و تمام آشغال‌هایی را که در گاری رفته بود، به بیرون که تمام زباله‌ها در آنجا بودند، ریخته شدیم. در آنجا آشغال‌ها را بسته به نوعشان در یک جایگاه می‌گذاشتند.

پلاستیک‌ها را یک‌جا، پس‌ماند غذایی را یک‌جا... و ما کاغذها را در یک‌جای دیگر قرار دادند.

پس از چندروزی که در آنجا بودم، تمام آشغال‌ها را برای بازیافت بردند، البته همه‌ی آشغال‌ها را که نه. بعضی از آشغال‌ها که قابل بازیافت نبودند را می‌بردند دفن می‌کردند یا می‌سوزاندند.

ما کاغذها را بردند برای بازیافت و در آب داغ انداختند تا به خمیر تبدیل شویم و سپس مایع سفیدکننده مخصوص بر رویمان انداختند که چیزی بر رویمان نماند و سفید شویم. تقدیر و سرنوشت هرکس را به چیزی تبدیل کرد. بعضی‌ها کتاب شدند، بعضی‌ها دفتر شدند و بعضی‌ها هم... و من نیز کاغذ دفتری شدم.

پس از چندروزی دست سرنوشت مرا نصیب همان پسری کرد که بر رویم شماره‌ای نوشته بود و خطش زده بود و پرتم کرده بود.

اما این‌بار آن پسر مرا خط‌خطی یا پرت نکرد، بلکه سر نوشت خودم را بر روی خودم نوشت.



داستان کوتاه «بال‌های پری»

نویسنده «حسین محسنی»

روزی پری تصمیم گرفت برای اولین‌بار بدون حضور مادرش به خرید برود. دست‌هایش از زمانی که در شکم مادرش بود جوانه زده بودند. همان‌طور که در پیاده‌رو قدم می‌زد، آستین‌های خالی و آویزان مانتویش را که مانند بال‌هایی شکسته و بال گردنش بودند را به طعنه و ترحم‌های رهگذران سپرده بود. به‌هر دری زد لباسی

مناسب پیدا نکرد. بدون مادرش نتوانست هیچ لباسی را امتحان کند. اتاق پرو برایش کابوس بزرگی بود.

مقابل ویتترین مغازه‌ها لباس‌ها را با آستین خالی در تنش تجسم کرد. ناامید تصمیم گرفت به خانه بازگردد. به‌سمت نزدیکترین ایستگاه اتوبوس راه افتاد. مادرش در کودکی به او گفته بود: دخترم دستات رو تو دلم جاگذاشتی! اما من همیشه کنارت هستم. تنها مزیت آستین‌های خالی‌اش این بود که لازم نبود در آن خنکای پاییز برای گرم کردن خود دست‌هایش را بهم بساید. بی‌اهمیت به عبور رهگذران و درخت‌های بی‌برگ خیره شد. با دستان خیالی‌اش خودش را بغل کرد تا گرم شود، اما نشد. کودکی خردسال از درون اتوبوس برایش شکلک درآورد. کمی خندید. بلند شد و دوباره از جلوی ویتترین مغازه‌ها به‌راه افتاد. تصویر یک فرشته را در ویتترین یکی از مغازه‌ها دید که بال‌هایش را باز کرده و پره‌های خود را مرتب می‌کرد. بعد احساس خوشایند یک بستنی حصیری دستانش را نوچ کرد. در خیالش دستانش را با ولع تمام در دهانش فرو کرد و آنها را بی‌اختیار جوید. خود را غرق رویاهای شیرینش دید. تاریک شده بود. باید هرچه زودتر به خانه بازمی‌گشت. به ایستگاه اتوبوس رسید.

به‌سمت اولین اتوبوس دوید. به کمک یکی از مسافران کارت اعتباری‌اش را به دستگاه کارت‌خوان رساند تا چند تومان آنرا گاز بگیرد و دستگاه با چشمک چراغ سبز رنگی از روی خوشایندی با صدای بوق از او تشکر کرد.

روی صندلی خالی که از روی ترحم و با کنایه برای او آماده شد لم داد. نفس عمیقی کشید. با خودش کلنجار می‌رفت تا فراموش کند همه‌چیز را، همه لذت‌هایی را که از آن محروم بود و هزار و هزار و یک چیزی که ملتسمانه آرزو داشت می‌توانست با دستانش انجام دهد.

بی‌رمق حتی تعارف گیللاس نفر بغل دستی‌اش را رد نکرد. وقتی که خوب گوشت گیللاس را با دندان‌های کوچکش از هسته جدا کرد آن‌را با لذت قورت داد. سختی هسته را در زیر دندان‌هایش حس کرد. نه دست مادرانه‌ای برای بیرون آوردن آن راهی دهانش شد و نه جایی برای بیرون انداختن آن پیدا کرد. هسته گیللاس را تا مقصد در دهانش نگاه داشت و در ایستگاه آخر راهی جوی آب لاجوردی کرد.





بودم. نفس نفس می‌زدم. پدر گلاره نخ و چاقو را گرفت سمت پسر خاقان. او دستش را گرفت و بر پیشانی نهاد و بوسید. اما نخ و چاقو را نگرفت. کنارم نشست و دست‌ها را از من دور کرد. دست کشید روی سرو گردنم. نگاهم کرد. نگاهش کردم. گلاره لبخند زد.



داستانک «قربانی»

نویسنده «معصومه شمسینی»

وقتی از کنار خانه همسایه عبور می‌کردم، طنابی به در خانه‌شان آویزان بود و قصاب گوسفندی را روی آن سلاخی می‌کرد. پسرک بازیگوش همسایه که سه سال بیشتر نداشت در حالی که می‌دوید ناگهان به من برخورد کرد.

گفتم: عموجان مواظب باش چیکار می‌کنی؟

پسرک بدون توجه به حرف من دوباره شروع به دویدن کرد. چند ساعت بعد که به خانه برمی‌گشتم، پسرک هنوز در کوچه مشغول بازیگوشی بود. پیرزنی که مادر بزرگ پسرک بود جلوی در آمد و بازمانده‌های به‌درد نخور گوسفند را دم در گذاشت. گریه‌ای به سمت بازمانده‌های گوسفند یورش آورد و در حالی که به تیکه از آنها را می‌قاپد فرار کرد. طناب روی در که ساعتی پیش گوسفندی روی آن سلاخی شده بود هنوز آویزان بود! لحظه‌ای بعد پسرک در حالی که دنبال گریه می‌کرد به سمت در دوید و طناب به گردن پسر بچه پیچید و او را بالا کشید. نگاه من و پیرزن همسایه به هم گره خورد. در آن لحظه هر کدام منتظر بودیم تا دیگری عکس‌العملی نشان بدهد. با اینکه پیرزن نزدیک‌تر بود اما هیچ عکس‌العملی نشان نداد و حاج و واج به نوازش که به طناب آویزان بود نگاه می‌کرد. به سمتش دویدم و تا طناب را از گردنش باز کنم اما طناب محکم‌تر شد. رنگش صورتش مثل لبو قرمز شده بود! بی‌درنگ پاهای پسرک را بالا آوردم و طناب گره خورده را از گردنش باز کردم. صدای گریه پسرک پیچید. نفس عمیقی کشیدم. پیرزن به ترکی شروع به بد و بیراه گفتن به پسرک کرد...

طنابی که ساعتی قبل گوسفند قربانی بر روی آن سلاخی می‌شد نزدیک بود پسرک بازیگوش همسایه را قربانی یک بی‌احتیاطی کند.

آن روز، علف‌ها سبز و تازه بودند. گلاره دامن آبی خوش‌نقش و نگارش را پوشیده و شولای قرمزش را به تن کرده بود با آن سر بند سیاه که در باد می‌رقصید، گوسفندها را هی می‌کرد و گله را دور تپه می‌چرخاند.

صدای سُم اسب پسر خاقان که می‌آمد می‌رفتم سمت دشت و گله که پشت سرم راه می‌افتاد، گلاره عصبانی می‌شد و «خر نفهم» می‌گفت اما من به روی خودم نمی‌آوردم. انگار می‌خواستیم که گلاره نرسد بالای تپه، که نخندد، که چشم‌هایش در آفتاب ندرخشند، که قامت بلند پسر خاقان سایه نیندازد روی سرش. که سایه‌هاشان یکی نشود. انگار می‌خواستیم که پسر به یک جست قهرمانانه از روی اسب نپرد که بایستد مقابل دخترک و گل‌هایی را که از صحرا چیده و دسته کرده، نگیرد مقابلش و نگوید که بالاخره روزی می‌رسد که «شیرینی» اش را بخورند و آن‌ها را دست به دست هم بدهند! نه هرچه قدر هم سرم را می‌گیرم سمت دشت، باز گلاره می‌زند پشتم و به فریادی نگاهم می‌دارد که «هی! کجا؟ از این طرف.» معمولاً به من پشت می‌کنند و راه می‌افتند. اسب را رها می‌کنند بچرد. گوسفندها اما با من می‌آیند. پسر خاقان بلندبالا و سبزه‌رو است. گلاره نگاهش که می‌کند چشم‌هایش می‌درخشند. اولین بار هم که مرا در دامنش گرفت چشم‌هایش همین‌طور می‌درخشیدند. آن روز فریاد کشیده بود: «چه قشنگه!» اما حالا پسر خاقان که نمی‌آمد غمگین دست می‌کشید روی سرم و من نرم-نرم سرم را می‌چسباندم به سینه‌اش. می‌پرسید: «چرا نیامده هنوز؟ اصلاً امروز می‌آد؟» خیره می‌شد به چشم‌هایم: «چرا چشم‌های تو همیشه خیس‌ان؟»

ایستادم کنار چادر. پسر خاقان از اسب که پرید دویدم سمتش. زن‌ها جیغ کشیدند. گلاره چشم‌هایش دودو زد. دیگر سرپا نبودم. به زمین زده بودند. نخ و چاقوی تیز پدر گلاره را خوب می‌شناختم، پدرم را با همین‌ها اخته کرده بودند مردها نگاهم داشتند. هر تکه از بدنم به ضربه‌ی یکی از مردها تکان می‌خورد. پسر خاقان درد داشت دست‌هایش را مشت کرده بود زیر شکمش و سبیل سیاهش می‌لرزید. گلاره مانده بود بین مان. پدر گلاره چاقو را به سنگ می‌کشید و مادرش بر سر می‌زد که «شرمنده است.» گلاره مانده بود بین من و او. دست دراز کرد سمت پدرش: «آقا، تو رو به‌خدا». خیس خون و عرق





زمستان آن سال سرد و سخت و طولانی بود. آسمان سیاه بود و خورشید پشت ابرها پنهان شده بود. هر هفته برف می‌بارید و بچه‌ها از خوشحالی تعطیلی مدرسه‌ها در پوست خود نمی‌گنجیدند. برف همه‌ی خیابان‌ها و درخت‌ها را پوشانده بود و دیگر حتی یک برگ هم روی هیچ درختی باقی نمانده بود. آواز هیچ پرنده‌ای جز کلاغ‌ها در شهر شنیده نمی‌شد. مردم شال گردن‌هایشان را محکم دور صورت‌شان می‌پیچیدند، دست‌هایشان را در جیب فرو می‌بردند و در خیابان‌ها با عجله راه می‌رفتند.

ظهر یکی از همین روزهای سرد، وقتی رویا از مدرسه به خانه برگشت، هرچه زنگ زد، کسی در را برایش باز نکرد. با اینکه خیلی سردش بود اما چاره‌ای نداشت جز اینکه همان‌جا منتظر بماند. نگران شده بود. هر روز مادر و

مادربزرگ در خانه منتظر رویا بودند تا باهم نهار بخورند. کمی این پا و آن پا کرد. با خودش تمام شعرهایی که بلد بود خواند. گاهی از شاخه‌های درخت کنار پیاده‌رو برف پایین می‌ریخت و رویا تصمیم گرفت در ذهنش

خیال‌پردازی کند که آن بالا یک پری زندگی می‌کند. اما حالا هم سردش بود و هم خیلی گرسنه بود و هنوز هیچ خبری از مادرش نشده بود. در همین فکرها بود که کسی صدایش کرد.

- رویا... رویا

- بله
خانم اسدی، همسایه واحد روبرویی بود، که گاهی با مادر رویا رفت و آمد می‌کردند. او داشت از خرید برمی‌گشت و رویا این‌را از کیسه‌های پر از مواد غذایی که دستش بود، فهمید.

- چرا اینجا ایستادی دخترم؟
- هرچی زنگ زدم کسی در رو باز نکرد.
فکر کنم مامانم خونه نیست!
- عجب... خیلی سردت شده، درسته؟
بیا بریم منزل ما تا مادرت برگرده... یعنی کجا رفتن؟

- نمی‌دونم، نگفتن جایی می‌خوان برن
رویا با خانم اسدی به منزل‌شان رفت. نهار خورد. تکالیفش را انجام داد تا سرانجام ساعت ۵ مادرش به خانه بازگشت. مادر رویا خسته بود. نگران بود و چشم‌هایش قرمز شده بود. انگار که گریه کرده باشد. همین‌که خانم اسدی صدای پای او را در راه‌پله شنید در را باز کرد و رویا دوان‌دوان خود را به مادر رساند. مادرش لبخندی زد و گفت:

- عذر می‌خوام دخترم... حتما خیلی منتظر شدی؟

- نه مامان خانم اسدی منو آوردن خونه‌شون
مادر رویا نگاهی همراه با تشکر به خانم اسدی کرد و گفت:

- خیلی از لطف شما ممنونم
- خواهش می‌کنم
- رویاجان برو وسایلت را جمع کن و بیا
رویا رفت که وسایلتش را جمع کند اما شنید که مادرش به خانم اسدی گفت که مادربزرگ سخت بیمار است.

- دکترها گفتن مال هوای زمستونه... این سرما و این‌همه برف و بارون برای مادربزرگ هیچ خوب نیست... امسال هم که اصلاً معلوم نیست کی می‌خواد بهار بیاد...

ظهر یکی از همین روزهای سرد، وقتی رویا از مدرسه به خانه برگشت، هرچه زنگ زد، کسی در را برایش باز نکرد. با اینکه خیلی سردش بود اما چاره‌ای نداشت جز اینکه همان‌جا منتظر بماند.



این‌ها صحبت‌های مادر رویا بود. رویا باور نمی‌کرد که زمستان بتواند مادر بزرگ مهربانش را بیمار کند. اشک چشمان رویا را پر کرده بود. مادر بزرگ همه‌ی زندگی رویا بود. همه‌ی مهربانی‌های دنیا در مادر بزرگ خلاصه می‌شد.

- رویا پس چرا نمی‌آی؟

- اومدم

آن شب وقتی پدر به خانه بازگشت، خبر داد که مادر بزرگ باید چند روزی در بیمارستان بستری باشد. قلب کوچک رویا فشرده شد. دل او برای مادر بزرگ تنگ شده بود. برای قصه‌هایش، برای شیرینی صحبت‌هایش و برای نوازشش... باید کاری می‌کرد که مادر بزرگ زودتر خوب شود. باید کاری می‌کرد که زمستان زودتر تمام شود و بهار برسد. آن وقت مادر بزرگ هم خوب می‌شد و به خانه برمی‌گشت. باید از پدرش می‌پرسید. پدرش همه‌چیز را می‌دانست. حتماً می‌دانست که بهار را کجا می‌تواند پیدا کند؟ وقتی دور میز شام که نشسته بودند از پدرش پرسید:

- بابا، چطور می‌شه کاری کرد که زمستان زودتر

بره و بهار زودتر بیاد؟

پدرش خندید و جواب داد :

- نمی‌شه دختر جان! فصل‌ها دست خداست، مثل

عمر ما که دست خداست، تا خدا نخواهد هیچ چیز تغییر نمی‌کنه.

- چی کار کنیم که خدا بخواد؟

- دعا کن دخترم دعا...

شب رویا، خواب مادر بزرگش را دید. مادر بزرگ با آن

صدای دلنشینش مثل همیشه برای رویا قصه می‌گفت.



قصه‌ی پرنده‌ی آبی که با آوازش بهار را می‌آورد. ناگهان رویا از خواب پرید. درست است. مادر بزرگ قبلاً بارها این داستان را برایش تعریف کرده بود. داستان پرنده‌ی آبی که وقتی بیاید و آواز بخواند تمام برف‌ها آب می‌شود و بهار می‌رسد. رویا باید پرنده‌ی آبی را پیدا می‌کرد. باید از او می‌خواست که زودتر بیاید و بهار را بیاورد.

- اما چطوری؟

در تخت خوابش غلغله زد و پتو را دورش پیچید. مادر بزرگ گفته بود که لانه‌ی پرنده‌ی آبی روی بلندترین درخت شهر است. باید اول بلندترین درخت را پیدا می‌کرد.

- از کی بیرسم بلندترین درخت کجاست؟ بابا؟ نه!

نه! بابا هیچ وقت داستان‌ها رو جدی نمی‌گیره... خانم اسدی؟

نه! ازش خجالت می‌کشم... خانم معلم؟ فکر بدی نیست اما تا

شنبه که برم مدرسه خیلی دیر شده، بعدش هم از کجا

معلوم که نخنده و حرفم رو باور کنه؟ بزرگترها معمولاً

داستان‌ها رو باور نمی‌کنن... فقط مادر بزرگه که همه‌ی

داستان‌ها رو باور می‌کنه...

این‌را گفت و اشک از چشمانش سرازیر شد. باید آن

پرنده را پیدا می‌کرد، بهار را می‌آورد و مادر بزرگش را باز

می‌دید.

- رویا! مادر پاشو صبح شده.

نفهمید چه وقت دوباره خوابش رفته بود. مادر و پدرش

هر دو آماده بودند که به بیمارستان بروند. آن روز جمعه بود و

او باید تنها در خانه می‌ماند. خمیازه‌ای کشید و به مادرش

سلام کرد.

- سلام به روی ماهت عزیزم، صبحانه‌ات رو

گذاشتم روی میز، ناهار هم برات ساندویچ گذاشتم تو

یخچال، میوه هم هست، مشقاتو بنویس، نقاشی بکش، برنامه

کودک تماشا کن تا ما برگردیم... اگه هم مشکلی داشتی به

خانم اسدی سپردم که ما نیستیم. بهشون بگو

- چشم

- حالا بیا مامان رو ببوس

- چشم

- آفرین دختر، مواظب خودت باش... خداافظ

- خداافظ

با پدرش هم خداحافظی کرد و آن‌ها رفتند. رویا هم

کمی کش و قوس آمد و رفت سمت دستشویی که یاد

پرنده‌ی آبی افتاد. با خودش فکر کرد که امروز می‌تواند

به دنبال پرنده برود. مادر و پدرش تا بعد از ظهر بر نمی‌گشتند

و او فرصت کافی داشت. کمی ترسید.



- خیابان‌ها را بلد نیستیم. اگر گم شدم چی؟
 اما یاد مادربزرگ که افتاد، ترس از دلش رفت. با خودش فکر کرد که نشانی خانه را، همان که مادر برای روز مبادا نوشته بود، با خودش می‌برد که اگر گم شد به پلیس نشان بدهد و بتواند به خانه برگردد. سریع دست و صورتش را شست. صبحانه‌اش را خورد. کیف مدرسه‌اش را خالی کرد و ساندویچی که مادرش در یخچال گذاشته بود، در آن گذاشت. نشانی خانه، یک دفتر کوچک یادداشت و یک مداد هم برداشت که شاید لازم شود. از قلکش هم کمی پول برداشت و قسم خورد که بعد از برگشتن مادربزرگ پول‌ها را سر جایش خواهد گذاشت. دیگر آماده بود. چترش را برداشت. چکمه‌هایش را پوشید. کلاهش را سرش گذاشت و رفت تا بلندترین درخت شهر را پیدا کند.

از خیابان‌شان که بیرون می‌آمد با خودش فکر می‌کرد که درخت‌ها، مخصوصاً آن بلندهایشان، کجا هستند؟
 - پارک... پارک... خودشه! باید برم پارک‌ها رو بگردم

به درخت‌های خیابان نگاه می‌کرد و رد می‌شد. همه‌ی آن‌ها تقریباً یک اندازه بودند. بلند بودند اما بلندترین بین آنها نبود. به پارک محله‌شان رسید. مادربزرگ همیشه تابستان‌ها او را به آنجا می‌برد تا دوچرخه‌سواری کند.

- یعنی می‌شود بلندترین درخت شهر در همین پارک باشد؟ اصلاً چطور درخت‌ها را اندازه بگیریم؟
 همه‌ی درخت‌های پارک را بادقت نگاه کرد. سعی کرد آنها را با درخت‌های خیابان مقایسه کند اما کاملاً گیج شده بود. انگار همه‌ی درخت‌ها یک اندازه بودند.
 - اشکالی نداره... اگر بلندترین اینجا نباشه حتماً تو یه پارک دیگه یا خیابون دیگه است. باید پیداش کنم...
 به خاطر مادربزرگ از پارک بیرون آمد و طولانی‌ترین خیابان روبرویش را در پیش گرفت. به تک تک درخت‌ها نگاه کرد.

- نه، نیست
 - چی نیست؟

رویا اصلاً حواسش نبود که چقدر بلند با خودش صحبت می‌کند. برگشت و دختر کوچکی را دید که کنار خیابان نشسته و چند سبد سیب سرخ جلوی چیده است. گونه‌های دختر از سرما، هم‌رنگ سیب‌هایش شده بود.

- پرسیدم چی نیست؟
 - ها؟... آهان... بلندترین درخت دخترک خندید و رویا هم از خنده‌ی او، خنده‌اش گرفت.
 - یعنی راه افتادی تو شهر دنبال درخت بلند می‌گردی؟ چه بیکار... همه‌ی درخت‌ها بلندن دیگه...
 - نه! دنبال بلندترین درخت شهر می‌گردم.
 - متر می‌کنی؟
 - چی رو؟
 - درختارو دیگه!
 - نه!
 - پس از کجا می‌فهمی کدوم بلندتره؟
 - همین جوری!
 دخترک باز خندید.
 - حالا بلندترین درخت رو می‌خوای چی کار؟
 - می‌گن رو بلندترین درخت پرنده‌ی آبی لونه داره. دنبال پرنده‌ی آبی می‌گردم.
 - همون که بهار رو می‌آره؟

- پس تو هم می‌دونی
 - اوهوم، مادربزرگ قصه‌اش رو برام گفته.
 - مادربزرگ من هم گفته، اما الان مریض شده. اگر بهار نشه، حالش خوب نمی‌شه، باید پرنده‌ی آبی رو پیدا کنم.

شب رویا، خواب مادربزرگش را دید. مادربزرگ با آن صدای دلنشینش مثل همیشه برای رویا قصه می‌گفت. قصه‌ی پرنده‌ی آبی که با آوازش بهار را می‌آورد.

- می‌گن کسی می‌تونه پیداش کنه که با خودش نشونه‌های بهار رو داشته باشه.
 - یعنی چی؟
 - نمی‌دونم... من هم فقط شنیدم کاش می‌دونستی
 - بیا، این سیب رو بگیر... شاید تو راه خسته شدی... آبداره... خیلی می‌چسبه!
 رویا لبخندی زد و سیب را گرفت. از دخترک سیب‌فروش تشکر کرد و دوباره به‌راهش ادامه داد. در راه همین طور که به درخت‌ها نگاه می‌کرد، در فکر حرف‌های دختر سیب‌فروش هم بود. حالا مشکلت دوتا شده بود. هم باید بلندترین درخت شهر را پیدا می‌کرد و هم باید می‌فهمید نشانه‌های بهار چیست؟
 - یعنی من باید با خودم نشونه‌های بهار رو داشته باشم؟ آخه نشونه‌های بهار چیه؟



غرق در همین فکرها از چند خیابان گذشت و به یک پارک بزرگ رسید. خیلی خسته شده بود. چون مجبور بود نگاهش به درخت‌ها باشد، پایش چندبار در چاله‌ی آب رفته بود و حسابی خیس شده بود و حالا سردش بود. به وسط پارک که رسید، روی یک نیمکت نشست. هیچ بجه‌ای در پارک نبود. یک باغبان پیر در باغچه دو زانو نشسته بود و رویا از آنجا او را درست نمی‌دید. کمی نشست اما بیشتر سردش شد. تصمیم گرفت از باغبان در مورد بلندترین درخت بپرسد. هر چه باشد، او باغبان است و تمام درخت‌ها را می‌شناسد. جلوتر رفت و سلام کرد.

- سلام دخترم، خوبی؟

- ممنونم، عمو باغبان، شما می‌دونین بلندترین درخت شهر کجاست؟

باغبان سرش را بلند کرد و نگاهی از سر کنجکاو‌ی به رویا انداخت. بیلچه‌ای که در دستش بود به زمین گذاشت و پرسید:

- برای چی دنبال اون درخت می‌گردی دختر کوچولو؟

- چون لونه‌ی پرنده‌ی آبی روی اون درخته، مادربزرگم می‌باید با پرنده‌ی آبی صحبت کنم.

- که این‌طور... می‌دونی که باید برای پیدا کردنش نشونه‌های بهار رو داشته باشی؟

- می‌دونم

- نشونه‌های بهار چیه دخترم؟

- نمی‌دونم!!

باغبان پیر لبخندی زد.

- هیچ‌کس نمی‌دونه. چون هر بار بهار با یه

علامتی خودش رو به ما نشون می‌ده

- حالا چی کار کنم؟

- بیا، من بهت یک گلدون گل بنفشه می‌دم...

بنفشه‌ها که در بیاد، علامت اومدن بهاره... شاید بهت کمک کرد.

رویا گلدان بنفشه را گرفت. بنفشه‌ها عطر خوب بهار داشتند. از باغبان مهربان تشکر کرد و به راهش ادامه داد.

از پارک که بیرون می‌آمد به صحبت‌های باغبان پیر فکر کرد. «هر بار بهار با یه علامتی خودش رو به ما نشون می‌ده» یعنی این‌بار بهار چه نشانه‌ای داشت؟ بار دیگر به درخت‌های خیابان نگاه کرد. هنوز نتوانسته بود بلندترین درخت را پیدا کند. در همین فکرها بود که به چهارراه شلوغی رسید. چهارراه پل عابر پیاده نداشت و رویا می‌ترسید از میان

خیابان رد شود. کمی به اطراف نگاه کرد. خانمی با پالتوی آجری رنگ که ظرف بزرگی دستش بود می‌خواست از همان خیابان رد شود. رویا خود را به او رساند و سلام کرد.

- سلام دخترم، چیزی شده؟

- نه! فقط می‌خوام از خیابون رد بشم، می‌شه بهم

کمک کنین؟

- البته عزیزم، بیا این‌ور دست من رو بگیر!

رویا دست در دست خانم پالتو پوش از خیابان شلوغ رد شد. وقتی به سمت دیگر خیابان رسیدند خانم پرسید:

- دختر جان، پدر و مادرت را گم کرده‌ای؟

- نه! دارم دنبال پرنده‌ی آبی می‌گردم.

خانم آجری‌پوش تعجب کرد. دهانش را دقیقاً مثل مادر رویا کج کرد و گفت:

- امان از دست خیالات شما بچه‌ها! من هم وقتی

بچه بودم خیلی دنبالش گشتم، اما هیچ‌وقت پیداش نکردم.

چشم‌های رویا پر از غصه شد.

- اما من باید حتما پیداش کنم. مادربزرگم بیمار.

باید ازش بخوام که آواز بخونه تا بهار بیاد.

خانم پالتوپوش که دید رویا خیلی ناراحت شده، روی زمین زانو زد تا هم قد او شود. دستش را روی شانه‌ی رویا گذاشت و گفت:

- مطمئنم که تو می‌تونی پیداش کنی، معلومه

دختر زرنگی هستی.

رویا لبخندی زد. خانم پالتو پوش در ظرف بزرگش را باز کرد و به سمت رویا گرفت. ظرف پر از شیرینی‌های رنگی و

زیبا بود.

- خودم پختم. چندتا بردار. شیرینی هم یکی از

نشونه‌های بهاره.

رویا چندتا شیرینی برداشت و در جیب کیفش گذاشت.

از خانم پالتو پوش تشکر کرد و به راهش ادامه داد.

خیابان‌ها یکی پس از دیگری طی می‌شد اما خبری از بلندترین درخت نبود. گلدان بنفشه برای دست‌های کوچک

رویا سنگین بود. پاهایش یخ کرده بود و دلش می‌خواست به خانه برگردد ولی فکر مادربزرگ اجازه نمی‌داد دست از تلاش

بردارد. همچنان به درخت‌ها نگاه می‌کرد. به خیابان بلندی رسیده بود که درخت‌های یک‌دست و بلندی داشت. قبلا

بارها با مادرش به این خیابان آمده بود. صدای قار قار کلاغ‌ها را می‌شنید و در دلش آرزو می‌کرد که کاش یکی از این

پرنده‌های سیاه بدصدا، پرنده‌ی آبی بودند. در همین فکرها بود و همچنان به درخت‌ها نگاه می‌کرد که به نیمکتی در



- دعا هم کردم. اما مادر بزرگم گفته اگر پرنده‌ی
آبی آواز بخونه همه‌ی برف‌ها آب می‌شه و بهار می‌آد

- تو باورت می‌شه؟

- تو باورت نمی‌شه؟

- نه!

- اما من باورم می‌شه. چون مادر بزرگم هیچ‌وقت
دروغ نمی‌گه!

- دروغ نه! اما اینا همه‌اش تو قصه‌هاس!
شاید، ولی می‌شه تلاش کرد.

- شاید!

- من برم دیگه، هنوز کلی خیابون و پارک مونده
که نگشتم.

- دنبال پرنده؟

- نه دنبال بلندترین درختی که لونه‌اش روی اونه.
آها... یه درخت خیلی بلند، چهار پنج تا خیابون
اونورتر هست. شاید همون باشه!

- شاید. ممنونم که گفتی. خدافظ!

- خدافظ!

رویا گلدانش را برداشت، کیفش را روی دوشش انداخت
و به‌راه افتاد. همین‌طور که به‌سمت خیابانی که پسرک
روزنامه‌فروش گفته بود، پیش می‌رفت، هوا هم سردتر می‌شد
و باران ملایمی هم شروع به باریدن کرده بود. با خودش فکر
کرد: «اگر همه‌اش فقط یه قصه باشه چی؟» آهی کشید که
جلوی چشمانش را بخار گرفت.

- حتی اگر قصه هم باشه، من باید حداقل اون
درخت بلند رو ببینم.

این‌را گفت و قدم‌هایش را تندتر کرد. چیزی به غروب
آفتاب نمانده بود که به درخت بلند رسید. کمی دلش شور
می‌زد. حتماً پدر و مادرش به خانه آمده و نگرانش بودند. به
درخت نگاه کرد. آنقدر بلند بود که نمی‌توانست نوکش را
ببیند.

- باید خودش باشد!

- خودش است!

رویا برگشت. مرد جوانی را سوار بر دوچرخه دید که
صورتش پشت چتر آبی رنگش پنهان شده بود.

- اگر دنبال لانه‌ی پرنده‌ی آبی می‌گردی، درست
آمده‌ای... همین جاست!

رویا خیلی خوشحال شد. لبخند زد.

- ممنونم. چطور می‌توانم او را ببینم؟

- با او چه کار داری دختر جوان؟

کنار خیابان رسید. خیلی خسته بود و گرسنه هم شده بود.
باید جایی می‌نشست که هم کمی استراحت کند و هم بتواند
ساندویچی را که مادرش درست کرده بود بخورد. اما نیمکت
از برف خیس بود و اگر می‌نشست بیشتر سردش می‌شد.

- بیا این‌رو بذار زیرت و بشین!

رویا برگشت و پسر روزنامه‌فروشی را دید که یک روزنامه
به طرف او دراز کرده است. روزنامه را گرفت و تشکر کرد. با
دقت آن را روی نیمکت پهن کرد و چند لایه روی هم
گذاشت و نشست.

- از خونه فرار کردی؟

- نه! دنبال پرنده‌ی آبی می‌گردم.

- آها!

پسر روزنامه‌فروش کنار رویا نشست. هیچ تعجبی نکرده
بود و هیچ حرفی هم نزد رویا ساندویچش را از کیف بیرون
آورد. آن‌را با دقت نصف کرد و نصفش را به پسر داد. پسر
خندید. رویا هم خندید و هر دو گازهای محکمی به ساندویچ
زدند.

- چه گلدون قشنگی، تو این سرما بنفشه گیر
نمی‌اد.

- عمو باغبون بهم داد تا نشونه‌ی بهار باشه.

- نشونه‌ی بهار باید تو دلت باشه!

- یعنی چی؟

- یعنی نشونه‌ی بهار چیزی نیست که دستت
بگیری! باید یه چیزی ته قلبت باشه.

- مثلاً چی؟

- نمی‌دونم!

- چه حیف!

- اوهوم!

رویا و پسرک روزنامه‌فروش مدتی بدون هیچ حرفی روی
نیمکت نشستند و به درخت‌های خیابان و رفت و آمد مردم
نگاه کردند. رویا نمی‌دانست که چه چیزی در دل و قلبش
می‌تواند نشانه‌ی بهار باشد. نمی‌دانست بلندترین درخت شهر
کجاست. نمی‌دانست کجا باید پرنده‌ی آبی را پیدا کند. فقط
می‌دانست که باید این کار را انجام دهد. به‌خاطر آمدن بهار،
به‌خاطر مادر بزرگ، به‌خاطر اینکه مادر بزرگ معنی همه‌ی
خوبی‌ها بود.

- چرا دنبال پرنده‌ی آبی می‌گردی؟

- مادر بزرگم مریضه. دکترها گفتن تا بهار نیاد
خوب نمی‌شه.

- چرا دعا نمی‌کنی بهار بیاد؟



صدای مرد خیلی جدی بود و رویا را می ترساند. او یک پایش را روی زمین گذاشته بود، یک دستش به دسته‌ی دوچرخه بود و با دست دیگر چتر را جلوی صورتش نگه داشته بود. هرچه رویا سعی می کرد صورت او را ببیند نمی توانست.

- مادربزرگم مریض شده. تا وقتی بهار نشود هم خوب نخواهد شد. می خواهم از پرنده‌ی آبی خواهش کنم آواز بخواند تا برفها آب شوند و بهار بیاید.

- خب، چه نشانه‌ای از بهار داری؟

- این گل‌دان بنفشه که باغبان پیر به من هدیه داد، چند شیرینی که خانم پالتو پوش به من هدیه داده و یک سیب که از دخترک سیب فروش گرفته‌ام... نمی دانم آیا اینها نشانه‌ی بهار است؟
مرد دوچرخه‌سوار خندید.

- همی اینها از نشانه‌های بهار است. اما نشانه‌ای که پرنده‌ی آبی می خواهد باید در دل تو باشد. باید از اعماق وجودت سرچشمه بگیرد.

- مثلاً چی؟

- در راهی که می آمدی کسی به تو نگفت که پرنده‌ی آبی را پیدا نخواهی کرد؟

- خانم پالتو پوش گفت وقتی بچه بوده خیلی گشته و هیچ وقت پیداش نکرده.

- پس چرا راه رو ادامه دادی؟

- به خاطر مادربزرگم، چون مریضه و من باید براش یه کاری می کردم.

- خب... کسی بهت نگفت مگه بیکاری که درختها رو اندازه می گیری؟

- دخترک سیب فروش گفت.

- پس چرا به کارت ادامه دادی؟

- چون من مطمئن بودم لونه‌ی پرنده‌ی آبی بالای بلندترین درخته!

- کسی بهت نگفت اینها همه‌اش افسانه است؟

- پسر روزنامه فروش گفت.

- پس چرا ادامه دادی؟

- چون من از حرفهای مادربزرگ مطمئن بودم.

- کسی بهت نگفت بی نشونه نمی تونی پرنده‌ی آبی

رو پیدا کنی؟

- عمو باغبان گفت، اما بهم بنفشه داد که نشونه‌ی

بهار باشه.

مرد دوچرخه‌سوار این بار بلندتر خندید.

- آفرین دخترم... آفرین. نشونه‌ی بهار، امیده که در قلب تو موج می زنه. تو از ادامه دادن راه ناامید نشدی، با اینکه خسته بودی، با اینکه دیگران سعی می کردن منصرفت کنن، اما تو ناامید نشدی و امید رمز موفقیت تونه... امید به آینده، امید به اومدن دوباره‌ی بهار و سبز شدن و زنده شدن دوباره طبیعت... تو موفق شدی دخترم.

- پس می تونم با پرنده‌ی آبی صحبت کنم؟

مرد دوچرخه‌سوار دوباره خندید.

- امروز خیلی دیر شده رویا جان، الان ساعت خواب پرنده‌هاست، گذشته از اون، پدر و مادرت حتماً تا الان خیلی نگران شدن، بهتره برگردی بری خونه... فردا حتماً می تونی باهاش صحبت کنی.

مرد دوچرخه‌سوار این را گفت و قبل از اینکه رویا چیزی بگوید، سوار بر دوچرخه‌اش دور و دورتر شد. رویا هم خوشحال بود و هم ناراحت. از این که نتوانسته بود با پرنده

صحبت کند کمی دلخور بود اما حداقل لانه‌اش را پیدا کرده بود و از همه مهم تر، حالا می دانست که نشانه‌ی بهار چیست.

- رویا! مادر پاشو صبح شده.

رویا چشم‌هایش را باز کرد. آفتاب تا وسط اتاق پهن شده بود. مادرش آماده‌ی بیرون رفتن بود و داشت پرده‌ی پنجره‌ها را کنار می زد.

- درخت... گلدونم... من کی برگشتم خونه؟

- خواب دیدی دخترکم؟ اشکالی نداره، پاشو صورتت رو بشور، بین چه هوای خوبی شده! انگار داره بهار می شه! تازه یه خبر خوب هم برات دارم.

- چی؟

- من و بابا داریم می ریم مادربزرگ رو بیاریم خونه.

رویا خندید. مادر که از اتاق بیرون رفت، بلند شد و از پنجره نگاهی به خیابان انداخت. گل‌های باغچه‌ها جوانه زده بودند. هوا آفتابی بود. از باران و برف و ابرهای سیاه هیچ خبری نبود. در همین فکرها بود که چشمش به چیزی افتاد. دوچرخه... دوچرخه‌ی مرد چتر به دست کنار کوچه بود. رویا به آسمان نگاه کرد. پرنده‌ی آبی، نغمه‌ی بهار سر داده بود...





جعفر پناهی متولد ۱۳۳۹ ، کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس

بررسی تئاتر در ژاپن: بخش دوم، راضیه مقدم

نقد فیلم: گذشته، اصغر فرهادی، امین شیرپور

بررسی کارگردانی در تئاتر: بخش دوم، مهران مقدر

معرفی فیلم: این فیلم نیست، جعفر پناهی، امین شیرپور

بررسی سینمای مستند: مستند راوی واقعیت؟، مرتضی غیاشی

اصول داستان‌پردازی در فیلم‌نامه‌نویسی: بخش دوم، ریحانه ظهیری

نقد و بررسی سینمای کلاسیک: عروس آتش، خسرو سینایی، مسعود ریاحی

نمایشنامه، اقتباس: پیکر زن همچون میدان نبرد در جنگ بوسنی، ماتئی ویسنسکی، بهاره

ارشد ریاحی





نمایشنامه، اقتباس بررسی نمایشنامه «پیکر زن همچون میدان نبرد در جنگ بوسنی»

نویسنده «ماتئی ویسنی-یک»، «بهاره ارشدریاحی»

عنوان کتاب:

او اکنون در پاریس زندگی می‌کند و به‌عنوان خبرنگار رادیو فرانسه مشغول به کار است.

• نمایشنامه (پیکر زن همچون میدان نبرد در جنگ بوسنی)، نوشته‌ی ماتئی ویسنی-یک، ترجمه‌ی تینوش نظم‌جو، نشر نی، چاپ سوم، تهران، ۱۳۹۰

درباره کتاب:

- نمایشنامه‌های ماتئی ویسنی یک:
 - نان در جیب (۱۹۸۴)
 - سه شب با مادوکس (۱۹۹۵)
 - دستنویس‌های قلبی (۱۹۹۵)
 - داستان خرس‌های پاندا به روایت یک ساکسیفونیست که دوست دختری در فرانکفورت دارد (۱۹۹۶)
 - اسب‌های پشت پنجره (۱۹۹۶)
 - آخرین گودو (۱۹۹۶)
 - تئاتر تیکه شده یا مرد زباله‌ای (۱۹۹۶)
 - نامه‌ای به درخت‌ها و پرنده‌ها (۱۹۹۷)
 - چه‌طور می‌توانم یک پرنده شوم؟ (۱۹۹۷)

• این نمایشنامه دیالوگی است بین دو زن از دو جنس مختلف و از دو فرهنگ متضاد در مورد دردی مشترک. تجاوز در دوران جنگ، دغدغه‌ای اجتماعی است که تبعات آن تا نسل‌ها بعد ادامه خواهد داشت. مبارزین از روی شهوت افسار گسیخته یا عقده‌ی جنسی تجاوز نمی‌کنند، تجاوز نوعی استراتژی ارتشی برای تضعیف روحیه‌ی دشمن است. در جنگ‌های میان نژادی اروپا، تجاوز همسنگ تخریب خانه‌های دشمن، کلیساها یا عبادتگاه‌های دشمن، آثار فرهنگی و ارزش‌های اوست.

ویسنی-یک پس از مهاجرت به فرانسه از سال ۱۹۸۸ آثارش را به زبان فرانسوی می‌نویسد. او مهم‌ترین نمایشنامه‌نویس رومانی به حساب می‌آید.

• نمایش (پیکر زن همچون میدان نبرد در جنگ بوسنی) برای اولین بار در ایران، در جشنواره‌ی فجر ۱۳۸۴ توسط گروه اتوپیا به کارگردانی تینوش نظم‌جو و بازیگری مهشاد مخبری و فریبا کامران اجرا شد.

درباره نویسنده:

سبک نوشتاری نویسنده:

- ماتئی ویسنی یک، در اغلب آثارش رئالیسم جادویی و گاه فانتزی است. ولی بیشتر می‌توان آثار او را رئالیسم جادویی دانست، چرا که رگه‌های واقعیت در آن دچار تحریف‌نشده است و فقط بیان واقعیات به کمک زبانی استعاری انجام شده است.
- این تم‌های غالب در برخی نمایشنامه‌های او مانند *تماشاچی محکوم به اعدام* در لایه‌های زیرین روایت تزییق می‌شوند؛ به این مفهوم که تصاویر فانتزی و شخصیت‌هایی با عقاید و رفتار اغراق‌شده وجود ندارند، ولی فضای دادگاه و کلیت روایت کاملاً استعاری بیان شده است.
- در برخی آثار دیگر او، که از درخشان‌ترین و پرمخاطب‌ترینشان می‌توان به نمایشنامه‌ی *داستان خرس‌های پاندا* به روایت یک ساکسیفونیست که دوست دختری در فرانکفورت دارد، فضاها، تصاویر، اعمال و رفتار شخصیت‌ها کاملاً فانتزی و به‌دور از دنیای واقعیت شکل گرفته‌اند و تمام

• ماتئی ویسنی-یک، نمایشنامه‌نویس، در سال ۱۹۵۶ در شهر رادیوتس رومانی به دنیا آمد. او در رشته تاریخ و فلسفه ادامه تحصیل داد و از سال ۱۹۷۷ نمایشنامه‌نویسی را آغاز کرد. ویسنی-یک در سال ۱۹۷۲ نخستین کتاب شعر خود را چاپ کرد و سپس به نمایشنامه‌نویسی روی آورد که به‌خاطر همان هم مجبور شد تا در سال ۱۹۸۷ به‌عنوان یک پناهنده سیاسی راهی فرانسه و از سال ۱۹۹۳، تبعه این کشور شود. پس از سقوط حکومت کمونیستی رومانی، ویسنی-یک در دسامبر ۱۹۸۹ به کشورش بازگشت و افزون بر انتشار آثارش در رومانی، فعالیت‌های ادبی و هنری را از سر گرفت. تا امروز بیش از چهل نمایشنامه به زبان رومانیایی و بیست نمایشنامه به زبان فرانسوی نوشته است. ویسنی-یک پس از مهاجرت به فرانسه از سال ۱۹۸۸ آثارش را به زبان فرانسوی می‌نویسد. او مهم‌ترین نمایشنامه‌نویس رومانی به حساب می‌آید.



اجزای روایت در خدمت ایجاد این فرم و فکر مرکزی و واحد هستند.

• در مورد نمایشنامه‌ی پیکرز، یک میدان مبارزه در جنگ بوسنی، رئالیسم تلخ و گزنده‌ی جنگ، کشتار و تجاوز، به نوشته فضایی رسمی، جدی و واقع‌گرایانه می‌دهد. در طول روایت، تقریباً به هیچ نشانه‌ی استعاری برنمی‌خوریم. روایت مانند گزارش‌های یک ژورنالیست از میداین جنگ بوسنی و به صورت برش‌هایی کاملاً تصویری جلو می‌رود. گزارش‌هایی که به دلیل روان و یکدست بودن نثرشان، ما را به یاد فضاهای داستانی همینگوی می‌اندازد.

• نکته‌ی مهم دیگری که در مورد سبک نوشتاری مائتی ویسنی یک، می‌توان به آن اشاره کرد، این است که ویسنی یک قصه را فدای فرم و تکنیک نمی‌کند. قصه در روایت، به وضوح دیده می‌شود. به همین خاطر، روایت کاملاً تصویری است و همین موضوع می‌تواند یکی از دلایل عمده‌ی کثرت طرفداران آثار او باشد.

• در واقع، ویسنی یک به دنبال کسب رضایت مخاطب خاص نیست. سبک نوشتاری او استعاره‌هایی عمیق و فلسفی دارد که ما را به یاد فلسفه‌های پنهان اشعار و نثر کلاسیک ایران قدیم می‌اندازد. این شیوه‌ی فلسفه‌پردازی در لایه‌های روایی، که شاید بتوان آن را در گونه‌ی ادبی نمایشنامه‌نویسی، مختص

مائتی ویسنی یک (و البته تا حدی اریک امانوئل اشمیت) دانست، سهل ممتنع است؛ یعنی مفاهیم استعاری آن توسط تمام اقشار جامعه؛ شامل مخاطبین خاص، مخاطبین عام و منتقدان، در حد درک و شعور خودشان قابل فهم است. در ابعادی وسیع‌تر، می‌توان آن را با خاصیت اشعار حافظ شیرازی مقایسه کرد که از طرفی بر اشعار او تفأل می‌زنند برای درک فضای کلی مثبت یا منفی آن، و از طرف دیگر اشعار او توسط اساتید زبان شناس و شعرا و فیلسوفان تفسیر و بررسی می‌شود تا بتوانند به درجاتی از درک لایه‌های معنایی و کلامی و نگارشی او برسند.

ژانر داستانی: درام – جنگی

گروه سنی مخاطبین: بزرگسال

خلاصه‌ی داستان:

• داستان در مورد زنی پرستار و روان‌شناس است که

برای کار کردن روی تئوری‌های روانشناسانه‌اش همراه با یک گروه تجسس اجساد به کروواسی آمده است و در جریان این تجربیات با زنی آشنا می‌شود که در جریان جنگ بوسنی توسط پنج مرد مورد تجاوز قرار گرفته و باردار است.

• برای مثال به قسمتی از دیالوگ دورا توجه کنید:

دورا:

«می‌خواهی بدونی من توی دلم چه تصویری از کشورم دارم؟ کشور من تصویریه سرباز مست و حیرون رو داره که خنجرش رو روی پاچه‌ی شلوار ارتشیش تمیز می‌کنه و توی غلافش می‌ذاره. بعدش روی جسد مردی که خرخره‌اش رو بریده تف می‌کنه.

کشور من تصویریه پیرمردی رو داره که از صف پناهنده‌ها بیرون می‌آد و برای اینکه خستگیش رو درکنه روی علف‌ها دراز می‌کشه. روی علف‌هایی که توش یه مین ضدنفر خاک شده.

کشور من شبیه اون مادریه که می‌بینه اون‌یفورم پسرش

یه دگمه کم داره. با عجله دگمه رو

می‌دوزه و بعدش پسرش رو خاک می‌کنه.

کشور من اون مادر بزرگیه که با شروع

جنگ مجبوره فرار کنه و قبل از رفتن

میره خاک جلو خونه‌اش رو می‌بوسه.

کشور من یه روستایی پیره که به

سربازهایی که وارد روستاش می‌شن نگاه

می‌کنه و ازشون می‌پرسه: شما خودی

هستین؟

کشور من اون پناهنده مسلمونه که توی یه روستای

مجاری مرده، یه روستای مجاری که توش هیچ قبرستون

مسلمونی وجود نداره و هیچ‌کی نمی‌دونه چه‌جوری باید یه

مسلمون رو به خاک سپرد.

کشور من این نوشته است که همه‌جا توی ساریوو می‌شه

خوند: مراقب باشین، اینجا شلیک می‌کنن!

یا شاید تصویر اون سربازیه که با یه اسپری قرمز روی در

می‌نویسه: اینجا صربستانه. دو هفته بعد روی همون در نوشتن:

اینجا کرواسی‌یه.

اینه کشور من: یه سرباز ۱۸ ساله که اهل شوخی‌یه و

مثل پاکت‌های شیر روی گلوش نقطه‌چین کشیده و زیرش

نوشته: از اینجا بفرین.

کشور من تصویریه سرباز جوانی رو داره که برای

اولین بار آدم کشته. کنار مردی که گردنش را بریده و هنوز داره

جون می‌ده بالا میاره.



کشور من شبیه مادریه که این نامه رو برایش فرستادند: «پسرت رو کشتیم. اگه می‌خوای برات جسدش رو بفرستیم تا خاکش کنی، برامون سه‌هزار دلار تهیه کن.»

«کشور من یه دسته زندانیه که قراره اعدام بشن و مجبورشون می‌کنن خودشون قبر دسته‌جمعی خودشون رو بکنن و هنگامی که دارن می‌کنن، زیر پاشون یه قبر دسته‌جمعی دیگه پیدا می‌کنن که توش سربازهای جنگ جهانی دوم رو خاک کرده بودن.» (ص ۱۰۶)

- پررنگ‌ترین تضاد دردناک پیرنگ داستان شغل و هدف کیت از حضور در جنگ کشوری بیگانه و تصمیم نهائی دورا است. کیت، همانطور که در یکی از دیالوگ‌ها می‌گوید برای شناسایی اجساد با یک تیم تجسس به این میدان نبرد آمده است؛ با این امید که شاید بتواند حتی یک بازمانده را نجات دهد. با این تفکر، شدیداً مخالف تصمیم دورا مبنی بر سقط جنین است. موجود زنده‌ای که حق حیات‌اش به تصمیم مادرش وابسته است. انسانی که حتی مادرش هم نمی‌داند پدرش کیست، ولی باید برای انتخاب زندگی و تقدیری که دارد آزاد باشد.

در آنجائی که کیت خطاب به دورا می‌گوید: «تو شکمت یه جسدگاره، دورا. وقتی به شکمت فکر می‌کنم یک جسدگاره می‌بینم پر از جسد خشک‌شده یا پف‌کرده یا گندیده... حالا توی این جسدگاره

یکی داره تکون می‌خوره... یه موجود زنده... میون تموم این مرده‌ها یه موجود زنده‌ست... تنها چیزی که می‌خواد اینه که از این تو بیرون بکشنش... محاله بذارم بکشیش، دورا. من اومدم کشورت تا یاد بگیرم جسدگاره‌ها رو باز کنم. هر باری که یه جسدگاره رو باز می‌کردم، با این امید احمقانه این کار رو می‌کردم که توش یه بازمانده پیدا کنم... این بچه یه بازمانده ست. باید نجاتش داد، باید از این تو کشیدش بیرون... همین... به همین سادگی... باید از این جسدگاره کشیدش بیرون...» (ص ۱۰۲)

فیلم‌های اقتباسی در زمینه ژانر ضدجنگ:

- می‌توان به فیلم‌هایی که در رابطه با جنگ ویتنام یا جنگ جهانی دوم ساخته شده‌اند اشاره کرد اما در ژانر جنگ که دراماتیزه شده باشد و بار درام فیلم بالا باشد می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

(۱) فیلم **Schindler's List** (فهرست شیندلر):

کارگردان Steven Spielberg, فیلمنامه از Steven Zaillian با اقتباس از داستان Thomas Keneally, بازی Ben Kingsley, Ralph Fiennes, Liam Neeson محصول ۱۹۹۳ آمریکا.

(۲) فیلم **The Pianist** (پیانیست): کارگردان Roman Polanski, فیلمنامه از Ronald Harwood با اقتباس از داستان Wladyslaw Szpilman, بازی Thomas Kretschmann, Frank Adrien Brody, Finlay محصول ۲۰۰۲ آمریکا.

(۳) فیلم **Apocalypse Now** (اینک آخرالزمان) کارگردان: Francis Ford Coppola, فیلمنامه از Francis Ford Coppola, John Milius با اقتباس از داستان "Heart of Darkness" نوشته Joseph Conrad, بازی Robert Martin Sheen, Marlon Brando, Duvall محصول ۱۹۷۹ آمریکا.

(۴) فیلم **Born on the Fourth of July**: کارگردان Oliver Stone, فیلمنامه از Oliver Stone با اقتباس از داستان Ron Kovic, بازی Tom Cruise, Raymond J. Barry, Caroline Kava محصول ۱۹۸۹ آمریکا.

(۵) فیلم **Black Book**: کارگردان Paul Verhoeven, فیلمنامه

از Paul Verhoeven, Gerard Soeteman, بازی Sebastian Koch, Thom Carice van Houten, Hoffman محصول ۲۰۰۶ هلند.

علل اصلی انتخاب:

- حجم نمایشنامه برای تبدیل شدن به فیلم مناسب است. (این نمایش در ۳۰ پرده قابل اجراست.)
- پتانسیل نهفته در دیالوگ‌های قوی متن نمایشنامه برای تبدیل به دیالوگ‌های فیلم، بدون تغییر در نگارش و محتوای آنها. همانطور که در قسمتی از متن نمایشنامه که پیش‌تر ذکر شد قابل مشاهده است، متن نمایشنامه با تکنیک بالایی دراماتیزه شده است.
- روزهی سکوت زن و وضعیت وخیم روانی او و تصمیم او مبنی بر سقط جنین، فضای دیالکتیک عمیق و زیبایی ایجاد می‌کند.
- بار احساسی و باورپذیری و ارتباطی که با مخاطب برقرار می‌شود، با فرهنگ ایران همخوانی دارد.



- با توجه به تجربه‌ی جنگ داخلی و جنگ ۸ ساله‌ی ایران و عراق، امکان بومی کردن روایت وجود دارد.
- همچنین معضل سقط جنین، که در این نمایشنامه با معضل جنگ و تجاوز درهم آمیخته است، یکی از جنجالی‌ترین مسائل روز ایران است که بحث و روانکاوی آن از طریق هنرهای بصری مانند نمایش و فیلم، مسلماً تأثیری بمراتب بیشتر از مقالات، گزارشات، شعارها و مستقیم‌گویی‌ها دارد.
- کشش مفهومی روایت بسیار بالاست. در واقع با نوعی از روایت‌های جنگی درگیرکننده مواجه‌ایم که با موضوعی زنانه درهم آمیخته است و آن را به یک درام جنگی قوی تبدیل می‌کند.
- نمایشنامه از نظر انتخاب فضا و موقعیت کمی شبیه به فیلم پرسونا از اینگمار برگمن است. ولی در ادامه تفاوت‌ها بیشتر شده و راه دو داستان از هم کاملاً جدا می‌شود.

- فضای نمایش در فضای اتاق بیمارستان شکل گرفته است ولی نکته‌ای که باعث می‌شود نمایشنامه توانایی تبدیل به فیلمنامه را داشته باشد فلش بک‌هایی است که در گذشته‌ی هر دو شخصیت به کرات دیده می‌شود. در نمایشنامه به دلیل محدود بودن امکانات تصویری و فضاسازی روایات کیت بوسیله‌ی خواندن دفترچه خاطرات روزمره‌اش بازگو می‌شود، که در فیلم می‌توان به خوبی آنها را در قالب تصاویر نشان داد و از حالت مونولوگ و گزارش خارج کرد. در مورد دورا نیز خاطرات و تصاویر در قالب دیالوگ با کیت بیان می‌شود که در فیلم می‌توان آنها را به صورت فلش‌بک نشان داد.





فیلمنامه نویس: خسرو سینایی، حمید فرخ نژاد

بازیگران: سعید پورصمیمی، حمید فرخ نژاد، مهدی احمدی، غزل صارمی، سلیمه رنگزن و... / تاریخ انتشار: ۱۳۷۸ / موسیقی: خسرو سینایی / فیلم برداری: علی لقمانی / مدت زمان فیلم: ۱۱۰ دقیقه

موفقیت‌های فیلم:

سیمرغ بلورین بهترین فیلمنامه در هجدهمین دوره جشنواره فیلم فجر (۱۳۷۸)، برای خسرو سینایی و حمید فرخ‌نژاد / سیمرغ بلورین نقش دوم مرد در هجدهمین دوره جشنواره فیلم فجر، برای حمید فرخ‌نژاد / دیپلم افتخار نقش دوم زن در هجدهمین دوره جشنواره فیلم فجر، برای سلیمه رنگزن / جایزه بهترین بازیگر نقش اول مرد در جشنواره بین‌المللی فیلم کارلووی واری (دوره سی و پنجم، ۲۰۰۰) برای حمید فرخ‌نژاد
تقدیرنامه هیأت داوران فدراسیون بین‌المللی انجمن‌های فیلم در جشنواره بین‌المللی فیلم کارلووی واری (دوره سی و پنجم) برای بهترین فیلم (قاسم قلی پور)
فیلم برگزیده تماشاگران در هجدهمین دوره جشنواره

فیلم فجر

جشنواره جشن خانه‌سینما (دوره چهارم، ۱۳۷۹):
بهترین فیلمنامه (خسرو سینایی)، بهترین فیلمنامه (حمید فرخ‌نژاد)، بهترین فیلم (قاسم قلی‌پور)، نقش اول مرد (حمید فرخ‌نژاد) بهترین کیفیت لابراتواری برای استودیو بدیع
جشنواره بین‌المللی فیلم کارلووی واری (جمهوری چک)
سال ۲۰۰۰، Don Quijote Award - Special Mention (خسرو سینایی)

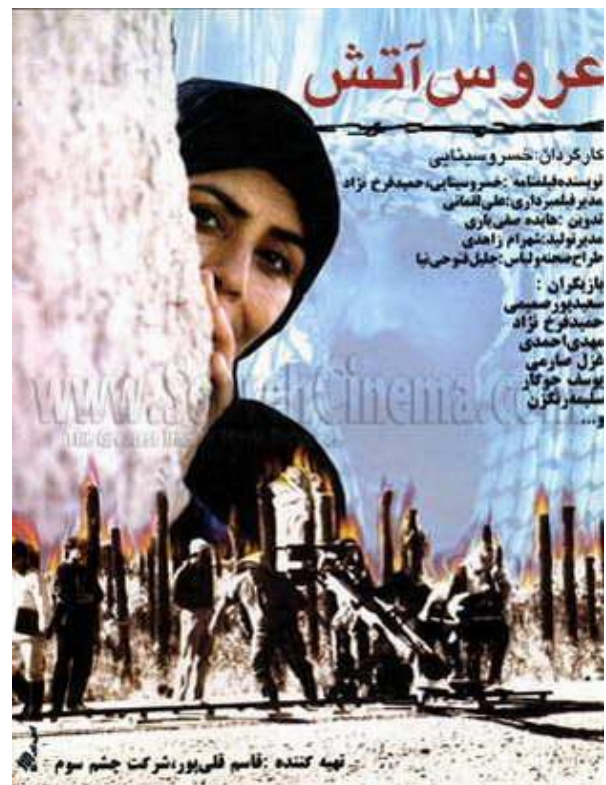
خلاصه‌ی فیلم:

احلام، خلاف سنت‌های قبیله‌شان (ازدواج اجباری دختر عمو و پسر عمو) می‌خواهد که با استاد خودش دکتر پرویز ازدواج کند، ولی هم مادرش و هم خاله‌اش با او سرسختانه مخالفت می‌کنند و کم‌کم در قبیله، پشت سر احلام حرف‌هایی زده و شنیده می‌شود. احلام به پسر عموی فرحان می‌گوید که خواهان ازدواج با او نیست و تفاهمی میانشان وجود ندارد، ولی فرحان طبق سنت‌های قبیله می‌گوید که این کار محال است.

احلام و پرویز که نتایج تلاش‌هایشان را نمی‌بینند، تصمیم به فرار می‌گیرند که ناکام می‌مانند.
احلام به ناچار و خلاف میل باطنی لباس عروس می‌پوشد و به حجله‌ی فرحان می‌رود، ولی در آن اتاق اقدام به خودسوزی می‌کنند و خودش را به آتش می‌کشد.
از طرفی، خاله که از این اقدام احلام بی‌خبر است، شاید برای نجات احلام از این ازدواج اجباری، فرحان را با چاقو مورد حمله قرار می‌دهد.

نقد و بررسی فیلم:

صحنه‌های آغازین فیلم، سرخ شدن آتش سیگار و دود است که نوعی مخاطب را برای کشمکش‌های فیلم آماده می‌کند. آغاز فیلم روز عروسی فرحان و احلام است و هنوز خاله بعد از آن‌همه کشمکش می‌گوید: مگر من چه خیری از پسر عمو دیدم که او ببیند.
با ادامه‌ی فیلم با جامعه‌ای آشنا می‌شویم که به آن عشیره می‌گویند.



در عشیره ارتباط زن، ملک، خون، مرگ، ارتباطی نزدیک و تنگاتنگ است، به نوعی زن- ملک. اگر غیر از این باشد ابتدا خون و بعد مرگ در انتظار آن ایدئولوژی است.

در این فیلم، تلاش مستقیم شخصیت احلام و دکتر پرویز و تلاش غیرمستقیم شخصیت خاله بر روی عدم آن تساوی است.

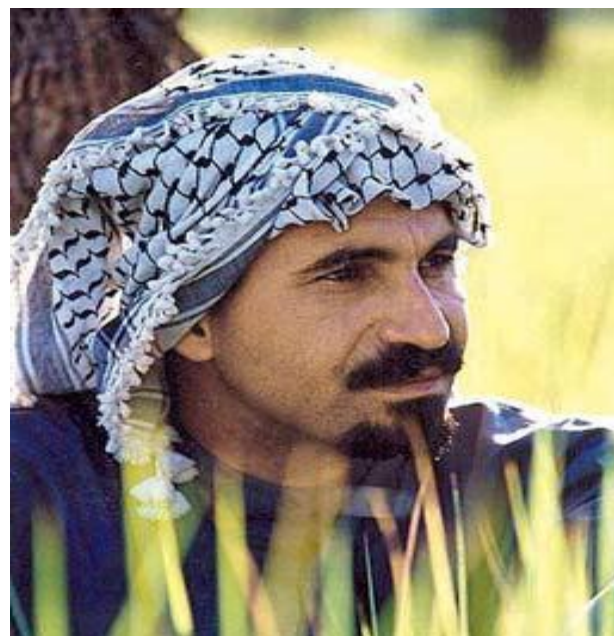
قوانین عشیره، قوانینی پر از تعصب و نگاههایی ناسیونالیستی است (اعتقاد به پاکی خون و برتری نسبت به غیر عشیره‌ای)

حاکمیت عشیره تا آنجاست که فرحان به احلام می‌گوید: منو تو حرف نمی‌زنیم، عشیره حرف می‌زند.

جامعه‌ی عشیره به نوعی نماینده‌ی شهرها و روستاهایی است که هنوز وجود دارند و قوانینی عجیب‌تر از این‌ها را در درون خود جای می‌دهند. قوانینی ساخته شده از صرفاً و صرفاً تعصب و نگاهی سلطه‌طلبانه به زنان و غرق شدن در سنت‌هایی که جای تعقل و منطق در آنها نیست.

جامعه‌ی عشیره، جامعه‌ای است که عموم زنان لباسانی سیاه می‌پوشند و آوازهایی شبیه ناله می‌خوانند و به نوعی غم‌زده هستند، نقش چندان مثبتی در زندگی ندارند، نان می‌پزند و بچه می‌زایند و تماماً ملک مردان این جامعه هستند. آنها به دلیل وجود و باطن‌شان مهم نیستند، آنها مهم هستند زیرا که نقش غیرت و تعصب را در درون مردان بازی می‌کنند و گرنه به خودی خود، مهم و بارز نیستند.

تعصب و غیرت خدشه‌دار شده در اینجا فقط با ریختن خون جبران می‌شود و هر چیزی خلاف مسیر متعصب این جامعه با خطر حذف مواجه است.



جامعه‌ی عشیره، یک جامعه‌ی تک‌ارزشی است، تعصب حرف اول و آخر را می‌زند.

تصمیم‌گیری و ساخت قوانین به دست مردان است، بزرگان قبیله کدخدای این جامعه‌ی تعصب‌زده هستند و فقط موافقت آنهاست که می‌توانند قوانین را تعدیل ببخشند.

مردان نیز همانند زنان، نقش چندان مثبتی ندارند، سر تا پای وجودشان را تعصبات فراگرفته و تنها فایده‌شان، آوردن به اصطلاح نان سر سفره است.

نحوه‌ی شکل‌گیری یک جریان، از شاید شاید گفتن در یک خانه آغاز می‌شود و چیزی طول نمی‌کشد تا تمام آن شهر یا روستا، با آن شاید احتمالی و خودساخته همراهی کنند و در مسیر پر جریان این شایدها شنا کنند.

شایدهایی که می‌توانند به تصمیماتی غیرمنطقی و ناعادلانه ختم شود (کشته شدن بسیاری از دختران به دست برادران و پدر و پسر عموهایشان و... که به اصطلاح حرف پشت سرشان است).

شخصیت فرحان در ابتدا، یک شخصیت مستبد و حاکم نمایان می‌شود، بعد از اینکه مخالفت شدید احلام را می‌بیند، درگیر به تحول تدریجی می‌شود، تا آنجاکه او هم خسته از قوانین عجیب و پوسیده‌ی عشیره نمایان می‌شود.

فرحان در درونش راضی به این قوانین و سنت‌ها نیست، فرحان موافق این ازدواج است، به دلیل اینکه راهی جز این نیست، ازدواج در عشیره تعریف دیگری دارد و بیشتر از آنکه اتفاقی عاطفی باشد، یک امر کاملاً مکانیکی و قانون‌مند است.

او یک تنهای محکوم به زندگی در این جامعه است، برای او احلام یک قانون است تا یک دختر عمو یا همسر، علاقه و دوست داشتن برای فرحان ناشناخته و گنگ است.

این کشمکش‌ها و فرارهای احلام، فرحان را خسته می‌کند، خستگی او تا آن حد است که راضی به تن دادن ازدواج احلام و پرویز می‌شود و اعتراف می‌کند که «مرد عشیره بودن هم سخت است».

در این صحنه، شخصیت فرحان، دارای عمق بیشتری می‌شود و نگاه مخاطب به او دچار چالش می‌شود.

شخصیت فرحان، یک شخصیت عمیق و با پرداختی خوب است که سهم عمده‌ی جذابیت این نقش، مدیون بازی بی‌نظیر حمید فرخ‌نژاد است که چند سر و گردن از دیگر بازیگران بالاتر می‌ایستد.

تسلط خوب حمید فرخ‌نژاد بر روی زبان و لهجه و بازی‌های غیرکلامی (حرکت دست، حالت چهره، خنده‌هایی



با درون‌مایه‌هایی دوگانه) به خلق یکی از درخشان‌ترین بازی‌هایش در سینما منجر می‌شود.

ولی دیگر شخصیت‌های فیلم در تقابل با حمید فرخ‌نژاد، ضعیف ظاهر می‌شوند و این به‌نوعی یک عدم انسجام در انتخاب بازیگر است.

بازی غزل صارمی در نقش احلام، با دیالوگ‌های شعاری و لحن تئاتری‌اش از کار تا حدی بیرون می‌زند، به‌نوعی می‌توان گفت بازی او طبیعی جلوه نمی‌کند و در نتیجه تا حدی بر روی باور پذیری تأثیر می‌گذارد.

مکس زیاد ایشان در بین دیالوگ‌ها و خیرگی بیش از حد در زمان اجرای دیالوگ‌ها، همخوانی خوبی با محتوای دیالوگ‌هایش ندارد.

کارگردان در دکوپاژ فیلم تا حد تقریباً قابل قبولی موفق بوده است، انتخاب صحنه‌ها و نحوه جاگیری شخصیت‌ها در درون صحنه و موسیقی زیر متن فیلم، خوب از آب درآمده‌اند، به چند صحنه‌ی خوب می‌شود اشاره کرد:

صحنه‌ای که احلام در پشت میله‌ها پرویز را با حالت ملتسمانه و درمانده صدا می‌کند و یا صحنه‌ای که احلام در میان نخل‌های بی‌سر، که تداعی‌گر جنگ هستند (با وجود اینکه احلام به‌نوعی در حال رفتن به جنگ با فرحان است) و یا صحنه‌ای که وکیل و پرویز در کنار رودخانه در باب، شباهت رودخانه و زندگی، حرف می‌زنند که ای‌کاش کارگردان به هوش مخاطب اعتماد بیشتری می‌کرد و دیالوگ‌های وکیل مبنی بر اینکه: «من عاشق نشدم و نمی‌فهمم تو چی می‌گی» حذف می‌شد. زیرا که عاشق نشدن و دل به دریا نزدن او، با دیالوگ‌های قبلی ساخته شده و آوردن این توضیح اضافه، مؤلفه‌ی هنری کل دیالوگ‌های آن صحنه را از بین می‌برد.



و اما پایان‌بندی فیلم چیزی که مخاطب در پایان فیلم با آن مواجه است، صحنه‌هایی استعاری است (این زندگی محکوم به سوختن است).

این سوختن و ساختن و یا هرچیزی از این دست اصطلاحات را کارگردان در روال فیلم نشان داده است، باتوجه به وجود شخصیت خاله که نماد سوختن و آتش گرفتن از دست این رسوم است.

پس نیاز و علت آوردن این اتفاقات در پایان فیلم چیست؟!

پایان فیلم با تصادف پرویز و عروسی غمبار احلام و فرحان که منجر به خودسوزی احلام و چاقو خوردن فرحان می‌شود اتمام می‌یابد.

در این صحنه‌ها یک عدم قطعیت نهفته است، مرگ هیچ کدام از این سه نفر قطعی نیست، شاید اهالی عشیره آن آتش را خاموش کنند و شاید فرحان زنده بماند و شاید پرویز زنده باشد.

این صحنه‌ها می‌آیند تا با عدم قطعیتشان بگویند که بود و نبود این اشخاص فرق چندانی به حال عشیره ندارد، هیچ نوع فردیتی برای عشیره مفهومی ندارد.

اقدام خاله که جنبه‌های روانشناختی دارد و بحث در باب آن نیاز به کاویدن در شخصیت او را دارد، خاله همواره دیدی با احساسات دوگانه به مردان دارد، نفرت و عشق.

از طرفی آرزوی داشتن پسری همچون فرحان را دارد و از طرفی اقدام به قتل احتمالی او می‌کند.

ممکن است این کار برای نجات احلام از تن دادن به این ازدواج باشد ولی اقدام به این کار آن هم در این جامعه‌ی متعصب و عشق او نسبت به فرحان، یک عمل صرفاً فداکارانه نیست.

او در ناخودآگاهش نفرت به مردان دارد و در خودآگاه عشقی با درون مایه‌ای نفرت‌انگیز.

آتش گرفتن و مردن احلام با زنده ماندن و آتش گرفتن روحش در روال زندگی توفیر چندانی ندارد. بود و نبود پرویز (نماد مردی با افکاری مدرن) نمی‌تواند این رسوم را که عمیقاً در کالبد آن جامعه فرو رفته عوض کند.

در عروس آتش، مبارزه‌ی با سنت‌های غیرمنطقی با شکستی تلخ و دردناک مواجه می‌شود، این سنت‌ها در کالبد این جامعه فرو رفته‌اند و این مبارزه‌ها هنوز قربانی خواهند گرفت و خون‌های زیادی خواهد ریخته شد تا این باورها، شاید تعدیل شوند.





اغلب پنهان است. چیزی در شخصیت اصلی یا پروتاگونیست گم شده که معمولاً ناشی از یک نقص شخصیتی است.

۲- خواسته: یک هدف مشخص

در اینجا بهتر است بین نیاز و خواسته تمایز قائل شویم. به عنوان مثال شیری گرسنه است. گرسنگی نیاز او است. سپس غزالی را در حال فرار می‌بیند، پ س غزال خواست او است. شیر باید برای بر طرف کردن نیازش به خواسته خود دست پیدا کند.

۳- حریف یا هم‌اورد

برای همان هدف یا هدفی متضاد یا برای همان قلمرو می‌جنگد. حریفان هم می‌توانند درونی باشند هم بیرونی. در واقع حریف کسی است که برای رسیدن به همان هدف یا قلمرو، با قهرمان رقابت می‌کند.

۴- نقشه

مجموعه‌ای از رهنمون‌ها که قهرمان برای غلبه بر حریف و رسیدن به هدف، از آنها استفاده می‌کند.

۵- نبرد نهایی: کشمکش‌ها شدیدتر

و شدیدتر می‌شوند، نبرد نهایی همان

گرچه نوشتن از درون نشأت می‌گیرد و کار در آنجا آغاز می‌شود اما همانطور که در بخش گذشته هم به آن اشاره کردیم فن و تکنیک اهمیت بنیادی دارد.

کشمکش پایانی است.

۶- مکاشفه نفس: دروغ‌ها برملا می‌شوند. قهرمان دچار

تحول بنیادی می‌گردد و نکته اساسی را درباره خود و جایگاهش در عالم می‌آموزد.

۷- زندگی تازه‌ای آغاز می‌شود:

قهرمان در جایگاهی بالاتر یا پایین‌تر از جایگاهش در آغاز داستان قرار می‌گیرد. این جایگاه جدید یا مثبت است یا منفی

توجه:

مراحل ۵ تا ۷ اغلب در ده دقیقه پایانی فیلم اتفاق می‌افتد.

و حال عناصر داستان که عبارتند از:

۱- ساختار:

داستان را باید با فن به دست آورد. تنها در سایه فن و انضباط است که می‌توان به آزادی کامل در بیان خلاقانه رسید. از نظر فن نویسندگی، سه چیز دارای اهمیت است: ساختار، ساختار، ساختار

همانطور که به خاطر دارید در مبحث قبلی به نویسنده و هنر داستان‌گویی یا بهتر است بگوییم به چگونه یک نویسنده خوب بودن پرداختیم.

در این مبحث که بخش دوم از اصول فیلم‌نامه‌نویسی می‌باشد به عناصر و انواع ساختار در فیلم‌نامه می‌پردازیم.

به قول آلفرد هیچکاک مهم‌ترین عناصر در هر فیلم خوبی سه چیز است: فیلم‌نامه، فیلم‌نامه، فیلم‌نامه.

گرچه نوشتن از درون نشأت می‌گیرد و کار در آنجا آغاز می‌شود اما همانطور که در بخش گذشته هم به آن اشاره کردیم فن و تکنیک اهمیت بنیادی دارد.

در اینجا لازم است به موارد زیر، مواردی که باید در ابتدای فیلم‌نامه خود یعنی در ده تا بیست دقیقه اول اثر رعایت کنیم بپردازیم.

ستینگ:

زمان و مکان داستان (اطلاعات ضروری درباره زمان، مکان، چگونگی و چیستی را در اختیار مخاطب خود قرار دهید)

ژانر داستان:

درام، کمدی، معمایی و غیره (هر ژانری را که انتخاب می‌کنید، از همان ابتدا با مخاطب خود صادق باشید و اگر وعده ژانر خاصی را داده‌اید ژانر دیگری را به نمایش نگذارید.

پس هرگز به مخاطب خود خیانت نکنید)

معرفی شخصیت یا شخصیت‌های اصلی (شخصیت‌ها باید سه بعدی و در تماس با واقعیت باشند و نه فقط امتداد تخیل زیباشناختی)

مسئله داستان:

قبل از پرداختن به ساختار و معنای آن ضروری است به هفت گام تا ساختار داستان توجه داشته باشیم.

۱- مسئله/ نیاز شخصیت اصلی: شخصیت از مسئله

کاملاً آگاه خواهد شد اما نه از راه حل آن. نیاز یک امر درونی و



ابتدا به معنای ساختار می‌پردازیم.

ساختار عبارت است از:

ترتیب صحنه‌های داستان؛ یعنی ترتیب اعمالی که شخصیت اصلی انجام می‌دهد.

در واقع نظم و ترتیب صحنه‌های داستان است که ساختار را به وجود می‌آورد.

نویسنده باید از انبوه حوادث یک زندگی دست به انتخاب بزند. دنیای خیالی چیزی فرای خیال‌پردازی است. جایی است که در آن مواد لازم را برای ساخت یک فیلم را می‌یابیم.

یک نکته اساسی که همیشه باید به آن توجه داشت این است که هرگز و هرگز مشتتان را برای مخاطب خود در همان یکی دو سکانس اول فیلمنامه باز نکنید و به قول معروف همیشه تماشاگر را تشنه نگه دارید درست مانند آشنا شدن با فردی در مهمانی؛ هرچه کمتر درباره خودش بگوید جالب‌تر به نظر می‌رسد.

شاید بخشی از معرفی را از صحنه دوم فیلمنامه به پرده دوم منتقل کنید و به این ترتیب به شخصیت و پیرنگ، هر دو، ابهام بیشتری دهید.

بهتر است کمی در رابطه با پیرنگ توضیح دهیم و با معنای آن آشنا شویم.

پیرنگ یعنی روایتی از رخدادها و یا به قول فورستر پیرنگ آشکار کننده مقاصد انسانی است.

برای مثال شاه مرد و بعد ملکه مرد یک داستان است اما وقتی می‌گوییم شاه مرد و بعد ملکه از غصه مرد در واقع داریم دلیل اتفاق را که همان پیرنگ می‌باشد را بیان می‌کنیم.

انواع ساختار فیلم‌نامه:

ساختار خطی

این ساختار، همان‌طور که از نامش پیداست. جهتی مستقیم دارد. کاملاً واضح است که ساختار خطی، ساده‌ترین منطق پیرنگ داستان است. در این ساختار، وقایع داستان به همان ترتیبی در معرض دید تماشاچیان قرار می‌گیرند که شخصیت‌های داستان آنها را تجربه کرده‌اند، یعنی مراحل زمانی داستان بر تجربیات شخصیت‌ها منطبق است. این ساختار، معمولی‌ترین ساختار برای منطق پیرنگ داستان است و معمولاً در کتاب‌های آموزش فیلمنامه‌نویسی بیشتر به این ساختار پرداخته می‌شود. در این ساختار، داستان از نقطه‌ای شروع می‌شود و روال طبیعی زمانی خود را طی می‌کند و به

انتهای می‌رسد. اما بسیاری از داستان‌ها به شکل غیرخطی، وقایع اتفاق افتاده در داستان را ارائه می‌دهند. بسیاری از آثار برتر سینما، از فیلم‌های کلاسیکی نظیر سان ست بلوار (که با نمایی از غرق شدن راوی آغاز می‌شود) گرفته تا فیلم پرفروشی چون پالپ فیکشن (که راوی آن نیز مرده است) و نیز دو فیلم مورد علاقه من *Two for the Road* و فیلم *The Offence*، همگی از ساختارهای غیرخطی برای بیان داستان استفاده کرده‌اند.

ساختار مدور

در این ساختار، داستان از نقطه‌ای شروع می‌شود و مانند بومرنگ، پس از طی چند مرحله دوباره به همان نقطه‌ای که در ابتدا نشان داده شده بود باز می‌گردد. مانند فیلم سان ست بلوار (که فیلمنامه‌اش از بیلی وایلد، چارلز براکت و دی. ام. مارشمن است)؛ فیلم با نمایش انتهای داستان شروع می‌شود و سپس به عقب باز می‌گردد که نشان دهد در ابتدا چه اتفاقاتی افتاده است و دوباره به همان نمای انتهایی که در ابتدا نشان داده شده بود می‌رسد. با این تفاوت که حالا بینندگان می‌دانند چه اتفاقاتی باعث شده است تا آن سرانجام پدید آید.

ساختار منقطع

در این ساختار، زمان جدا جدا و مجزا ارائه می‌شود و هر بخش نکته به خصوصی از داستان را ارائه می‌دهد. فیلم *Two for the Road* (که فیلمنامه‌اش از فردریک رافائل است و در آن ادری هپورن و آلبرت فینی بازی می‌کنند) نمونه بارزی از ساختار منقطع برای بیان منطق پیرنگ است. این داستان به ازدواجی متزلزل در زمان‌های مجزا می‌پردازد.

ساختار مارپیچ

در این ساختار ما شاهد حرکت مارپیچی زمان هستیم بدین معنا که مثلاً در فیلم *The Offence* داستان از وسط آن شروع می‌شود و به طرف عقب و ابتدا (یعنی به گذشته) حرکت می‌کند و سپس دوباره به طرف جلو به پیش می‌رود و ما دوباره قسمت میانی داستان که یکبار در ابتدای فیلم نشان داده شده بود را می‌بینیم و سپس فیلم تا انتها به پیش می‌رود.

ساختار دو وجهی یا چند وجهی

نویسنده باید از انبوه حوادث یک زندگی دست به انتخاب بزند. دنیای خیالی چیزی فرای خیال‌پردازی است. جایی است که در آن مواد لازم را برای ساخت یک فیلم را می‌یابیم.



در این ساختار، حادثه‌های واقعی یا وقایعی که می‌توانستند جایگزین آنها بشوند، درهم می‌آمیزند. مثلاً دیدگاه‌های چند فرد در مورد یک واقعه و یا نقطه‌نظر یک فرد که در حال خواب دیدن (واقعه‌ی خیالی) است، به موازات حادثه‌های اتفاق افتاده واقعی تصویر می‌شوند. از این ساختار به طرق مختلف در بسیاری از فیلم‌نامه‌ها استفاده شده است. از فیلم کم‌دی Groundhog Day گرفته تا فیلم ترسناک جاده مالهالند.

ساختار شکسته

این ساختار مانند یک «کولاژ» از قسمت‌های مختلف تشکیل شده است. در فیلم پالپ فیکشن (براساس فیلم‌نامه‌ای از کوئنتین تارانتینو) از ساختار شکسته برای بیان یک داستان امروزی از زندگی شهری استفاده شده است.

۲- حادثه:

حادثه محرک (حادثه محرک نخستین ضربه داستان شماسست). در این‌جا منظورمان از ضربه، یک لحظه دراماتیک است یا شخصیت را پرورش می‌دهد و یا پیرنگ را پیش می‌برد.

حوادث داستان نباید جزئی و پیش و پا افتاده باشند و برای اینکه تغییر با معنا باشد باید با یک شخصیت آغاز شود یا به عبارتی برای یک شخصیت حادث شود.

هر حادثه داستان تغییر با معنایی را در شرایط زندگی یک شخصیت به‌وجود می‌آورد که بر مبنای یک ارزش، بیان و تجربه می‌شود.

۳- صحنه:

هر صحنه کشتی است در درون یک کشمکش در زمان و فضایی کم و بیش پیوسته که ارزشی را وارد زندگی شخصیت می‌کند، ارزشی که تا حدی مهم و بامعنا باشد. ایده‌آل این است که هر صحنه یک حادثه داستانی بلند باشد.

۴- لحظه:

درون هر صحنه کوچک‌ترین عنصر ساختاری یعنی لحظه قرار دارد. هر لحظه نوعی تبادل رفتار است در قالب کنش/ واکنش. رفتارهای متقابل لحظه به لحظه، صحنه را پیش می‌برند.

۵- سکانس:

لحظه‌ها کنار هم قرار می‌گیرند تا صحنه به‌وجود آید. صحنه‌ها نیز به نوبه خود بخش بزرگ‌تری از ساختمان داستان را می‌سازند که آن‌را سکانس می‌نامیم. سکانس مجموعه‌ای است از تعدادی صحنه - معمولاً دو تا پنج- که تأثیر پایانی آن بیشتر از تمام صحنه‌های قبل است.

۶- پرده:

صحنه براساس مسائل کوچک اما مهم شکل می‌گیرند، یک رشته صحنه کنار هم قرار می‌گیرند تا یک سکانس را بسازند که به موضوعی متوسط و تأثیرگذارتر می‌پردازد و بالاخره یک رشته سکانس ساختار بزرگ‌تری را به‌نام پرده می‌سازند.

۷- داستان:

وقتی تعدادی پرده کنار هم قرار می‌گیرند بزرگ‌ترین ساختار ممکن به‌وجود می‌آید: یعنی داستان.

منبع:

- از کتاب داستان نوشته رابرت مک کی
- راه داستان نوشته کاترین آن جونز
- فیلم نگار





درآمد

با آغاز بکار بخش مستند ماهنامه چوک شاید با تعجب پرسید: «مستند!... چرا؟ برای یک ماهنامه تخصصی ادبیات داستانی، بررسی سینما - آن هم از نوع مستند - چه توجیهی می‌تواند داشته باشد؟» پاسخ به این سوال دشوار خواهد بود، اگر فیلم مستند را تنها نماهای برگرفته از واقعیتی بدانیم که به‌منظور انتقال بی‌دخل و تصرف یک رویداد در گذشته واقع شده، در پی هم چیده شده‌اند. در این صورت فیلم مستند گونه‌ای عاری از خلاقیت، خسته‌کننده، اشباع شده از تصاویر آرشویی بی‌ارتباط و ناواضح، محتوی حجم غیرقابل هضمی از اطلاعات و یا بدون ساختار و باری به هر جهت، به‌نظر خواهد رسید. اما باید این تصور را با یادآوری این نکته که فیلم

مستند می‌تواند به اندازه یک فیلم داستانی، چالش برانگیز و جذاب باشد و شناختی عمیق و تازه از پیرامونمان به ما ببخشد، در هم شکست. با بررسی دقیق مستندهای ساخته شده، درمی‌یابیم که مستند منحصرأ یک پل ارتباطی بین واقعیت و مخاطب نیست؛ بلکه به‌خودی خود محصول فعالیت خلاقانه یک ذهن بیدار است. به گفته

شیلا کوران برنارد: «فیلم خواه ناخواه نمی‌تواند عینی باشد و ذهنی است.»

به‌هرحال سینمای مستند، یک سینمای غیرحرفه‌ای، بی‌ساختار، غیرجدی یا تمرینی برای ساخت فیلم داستانی، نیست. بلکه یک گونه هنری مستقل است که ملاحظات، کارکردها و ملزومات خاص خود را دارد.

از طرف دیگر فیلم مستند مانند هر نوع فیلم دیگری، تنها حاوی تصویر نیست، بلکه همراه خود صدا، مونولوگ، دیالوگ، مصاحبه، راوی و حتی شعر و موسیقی هم دارد. همچنین فیلم مستند حاوی روایت یا قصه نیز هست و چون بیان هر قصه بدون شخصیت و پیرنگ ناممکن به‌نظر می‌رسد، بنابراین آنچه که میان ادبیات و فیلم مستند پیوند ایجاد می‌کند، نه فقط جنبه هنری و خلاقانه آن، که پیوند ناگسستنی آن دو در عناصر داستانی و زبانی نیز هست. لذا تمایل به پرداختن به سینمای مستند، قابل سرزنش نیست. اما باتوجه به زمینه

تخصصی ماهنامه، اهتمام در پرداختن به آن‌دسته از مطالبی خواهد بود که بی‌ارتباط با ادبیات داستانی نباشند. با ملاحظات حاضر، تلاش خواهد شد از ذکر جزئیات فنی فیلمبرداری، صدابرداری، کارگردانی یا مسائل اجرایی که بیشتر مورد توجه کسانی‌ست که قصد ساختن فیلم دارند، پرهیز شود و تمرکز بیشتر بر روی قصه، شخصیت‌پردازی، پیرنگ، دیالوگ‌نویسی، گفتار متن، مصاحبه، میزان تطابق با واقعیت، ایده و درونمایه، باشد.

هر یک از عناصر یادشده، یکبار به‌طور مجزا و بار دیگر در ارتباط با بقیه عناصر یا کلیت اثر مورد بررسی قرار خواهند گرفت. از رهگذر این شیوه می‌توان هم بر بایدها و نبایدها و قابلیت‌های تک‌تک عناصر وقوف یافت و هم با مقتضیات فیلم مستند آشنا شد و علاوه بر اینها مختصات فیلم مورد نظر را به عنوان یک اثر هنری مستقل بررسی کرد.

در گزینش فیلم‌ها، هم نگاهی به تاریخچه سینمای مستند خواهیم داشت، آن‌دسته از آثاری را که آغازگر یک راه، یا تاثیرگذار بر آثار بعدی بوده‌اند معرفی خواهیم کرد و هم به آثار بتازگی ساخته شده خواهیم پرداخت. مستندسازان ایرانی نیز از

دید پنهان نخواهند بود، همچنین از یاد نخواهیم برد که مستندهای محلی یا مستندهایی با درونمایه‌های قومی نیز بسیار شایسته توجه هستند.

در پایان خرسندی خوانندگان عزیز را آرزو می‌کنیم و آمادگی خود را برای هرگونه همکاری، نظر، انتقاد و پیشنهاد خدمت تمامی اساتید، متخصصان، فعالان و مخاطبان فرهیخته اعلان می‌داریم.

مستند؛ راوی واقعیت؟

مقدمه

پیش از آغاز سخن درباره هر چیزی، ابتدا باید بدانیم راجع به چه چیز صحبت می‌کنیم. به عبارتی ابتدا باید موضوع مورد بحث را تعریف کنیم و مشخص کنیم که چه چیز هست و چه چیز نیست. لذا نخستین گام برای شروع صحبت درباره

با بررسی دقیق مستندهای ساخته شده، درمی‌یابیم که مستند منحصرأ یک پل ارتباطی بین واقعیت و مخاطب نیست؛ بلکه به‌خودی خود محصول فعالیت خلاقانه یک ذهن بیدار است. به گفته شیلا کوران برنارد: «فیلم خواه ناخواه نمی‌تواند عینی باشد و ذهنی است.»



فیلم مستند این است که به این دو پرسش تا جایی که ممکن است، پاسخی روشن داده شود: مستند چیست و نامستند چیست. اما این دو دارای وجوه بسیاریند که پرداختن به همه آنها به سال‌ها مطالعه و نگارش نیازمندست. لذا برای پرهیز از تطویل تنها به یکی از وجوه پرداخته خواهد شد: آیا مستند روایتگر واقعیت است؟

برای شروع جستجو، ابتدا از نظرگاه‌های متفاوت به این موضوع نگاه می‌کنیم. «قدما برای شناخت یک موضوع در چهار علت آن دقیق می‌شده‌اند، علت مادی، علت فاعلی، علت صوری و علت غایی. یعنی امر مورد مطالعه از چه ساخته شده، چه کسی آنرا ساخته، چگونه ساخته و چرا ساخته؟»^[۱] با توجه به علل یادشده برای کسب شناخت بهتر از فیلم مستند باید سوال اولیه را به چهار پرسش جزئی تر تقسیم کنیم: اول، فیلم مستند از چه چیز ساخته می‌شود، یا ماهیت چیزهایی که فیلم مستند را می‌سازند چیست؛ دوم، چه کسی فیلم مستند را می‌سازد یا -چون مخاطب نیز در بازآفرینی اثر نقش دارد- چه کسی آنرا می‌بیند؛ سوم، مواد اولیه به چه صورتی در کنار هم چیده می‌شوند؛ چهارم، غایت فیلم مستند چیست.

اول، فیلم مستند از چه چیز ساخته می‌شود؟

مواد خام یک فیلم تصویر و صدای

آن هستند. تصویر و صدا زمانی که با دوربین فیلم‌برداری ضبط می‌شوند، شباهت بسیار زیادی به آنچه که ما در پیرامونمان می‌بینیم یا می‌شنویم دارند. اینگونه مواد خام نسبت به آنچه که در نقاشی یا موسیقی استفاده می‌شوند، بیشتر به واقعیت نزدیکند. این نزدیکی مسبب این تصور می‌شود که آنچه که با دوربین ضبط می‌شود، خود واقعیت است و خود این تصور ما را به آن سو سوق می‌دهد که فیلم مستند را بیانی بدون انحراف از واقعیت بدانیم.

اما باید به این نکته توجه داشت که آنچه توسط دوربین ضبط می‌شود تا چه اندازه خود «واقعیت» است. می‌دانیم که دوربین‌های فیلم‌برداری، در واقع دوربین‌های عکاسی هستند که تعداد زیادی تصویر را در زمانی اندک ضبط می‌کنند. سپس در هنگام پخش، باتوجه به ساختار بینایی انسان، به‌گونه‌ای پخش می‌شوند که این خطا را در چشم انسان ایجاد کنند که آنچه می‌بیند واقعاً در حال حرکت است. پس آنچه که دوربین ضبط می‌کند، تصاویر گسسته‌ای از یک واقعه

پیوسته است. [البته اگر اولاً بوجود واقعیت قائل باشیم و ثانیاً آنرا پیوسته هم بدانیم!] در این گسیختگی خواه ناخواه بخشی از واقعیت از بین می‌رود. گذشته از این، قدرت دستگاه فیلم‌برداری در تشخیص طیف‌های رنگی، نحوه نورپردازی، زاویه دوربین و بسیار پارامترهای دیگر در ایجاد تفاوت بین آنچه که ضبط می‌شود و آنچه که انسان خود مشاهده می‌کند، نقش دارند. همچنین، دوربین‌ها قادر به ضبط وقایعی که در گذشته اتفاق افتاده‌اند، نیستند و بسیار پیش آمده است که سازنده فیلم مستندی، یک صحنه تاریخی را بازسازی کرده و یا براساس آنچه خود می‌پنداشته، آنرا خلق کرده باشد. به عنوان مثال رابرت فلاهرتی^۵، در هنگام ساختن «نانوک شمال^۶» از شخصیت‌های فیلم خود خواست که با نيزه شیردریایی شکار کنند، کاری که آن‌ها مدت‌ها بود انجام نمی‌دادند. به عبارتی «واقعیت عنصر کمیابی است.»^[۱] «واقعیت چیزی نیست که وجود خارجی داشته باشد، بلکه چیزی است که ما آنرا می‌شناسیم و درک می‌کنیم.»^[۲]

باتوجه به ملاحظات حاضر، کاملاً

روشن است که نمی‌توان به تعریف «فیلم مستند، واقعیت را به ما عرضه می‌کند» اعتماد کرد. پس لازم است به تعاریف دیگری روی آوریم: «فیلم مستند، فیلمی است درباره زندگی واقعی، [آنها] درباره زندگی واقعی هستند و نه خود زندگی واقعی...»

اینگونه فیلم‌ها تصویری از زندگی واقعی هستند که از زندگی واقعی به‌عنوان مواد خام خود بهره می‌برند.^[۲]

اما پذیرش این نکته ذهن ما را از پرسشگری باز نمی‌دارد: وقتی فیلم مستند در هر صورت واقعیت دستکاری شده است، آیا حد و مرزی برای این دستکاری وجود دارد؟ به عبارتی تا چه حد می‌توان واقعیت را دستکاری کرد و همچنان فیلمی «مستند» داشت؟

پاسخ به این پرسش زمانی ممکن است که بدانیم آن سوی دیگر واقعیت چیست یا ضد واقعیت کدام است. یعنی کی پا را از مرز واقعیت بیرون گذاشته‌ایم و وارد تخیل شده‌ایم. بدیهی است که بگوییم فیلم مستند تاجایی می‌تواند از واقعیت دور شود که به خیال نرسد. اما خیال چیست؟ آیا خیالی سراغ داریم که کاملاً جدا و مجزا از عناصر واقعی باشد؟ تمام خلاقیت‌ها و ساخته شده‌ها و تصور شده‌ها وابسته به عناصر

⁵Robert Flaherty

⁶Nanook of The North



واقعی هستند. یک مارمولک با حفظ شکل خود، بزرگی یک کوه را می‌پذیرد و بدل به حیوانی عظیم‌الجثه می‌شود، زاده خیال ما. اما آیا این موجود کاملاً مجزا از واقعیت است!

اگر نتوانیم به روشنی تعیین کنیم واقعیت چیست و ضد آن کدام است، تصمیم‌گیری راجع به اینکه چه زمانی یکی به دیگری بدل می‌شود کار ناممکنی است. باید بپذیریم که مستند «واقعیت» نیست، اما باید برای مخاطب قابل قبول هم باشد. «بهتر است خیلی راحت بپذیریم که فیلم باید دستکاری شود و با استفاده از امکانات زرادخانه سینما فیلم را برای مشاهده و شنیدن بیننده قابل قبول کنیم.»^[۲]

تعاریفی از این دست این خواسته ما را برآورده می‌کنند: فیلم مستند تشکیل شده از «درهم تنیدن عناصر واقعی در روایتی کلی به نحوی که حاصل کار همانقدر که صادق و راستگو است، برانگیزاننده و جذاب نیز باشد، و اغلب به چیزی فراتر از حاصل جمع عناصر تشکیل‌دهنده خود تبدیل شود.»^[۱] یا «ضبط سینمایی هر جنبه‌ای از واقعیت که با

فیلم‌برداری واقعی و بدون دستکاری، یا با بازسازی وفادارانه و معقول رویدادها، روی فیلم، به هدف گسترش بخشیدن به دانش و درک مردم و ارائه مسائل و راه‌حل‌های آنان به عینی‌ترین و واقعی‌ترین صورت ممکن انجام شده باشد.»

هر دوی این تعاریف، برای تعیین میزان دستکاری در واقعیت، از

محدوده علت مادی خارج شده‌اند و به نیت سازنده، غایت فیلم و احساس و درک مخاطب به‌عنوان معیارهایی برای قضاوت درباره واقعی بودن یا نبودن، روی آورده‌اند. به این تعاریف دوباره در پرسش چهارم، پرداخته خواهد شد.

دوم، چه کسی می‌سازد (می‌بیند)؟

فیلمساز بر سر راه خود در ساخت مستند، با گزینه‌ها و مواد خام گوناگونی سروکار دارد که می‌بایست از میان آنها دست به گزینش بزند. انتخاب موضوع، ضبط تصاویر، صداها و هر آنچه که فیلم را تشکیل می‌دهند، موادی هستند که مورد گزینش قرار می‌گیرند. این گزینش به‌رحال تحت تأثیر جهان بینی، وسعت معلومات و سلیقه فیلمساز است. «فیلم مستند نیز مانند همه اشکال ارتباطی - اعم از وسایل ارتباط کلامی، نوشتاری، نقاشی یا موسیقی - مستلزم گزینش است. فیلم خواه ناخواه نمی‌تواند عینی باشد و ذهنی است.»^[۳] لذا فیلمساز نمی‌تواند واقعیت را بدون داوری به ما نشان بدهد. از

سوی دیگر بیننده نیز نمی‌تواند یک دریافت‌کننده صادق آنچه که فیلم به او نشان می‌دهد، باشد. چرا که درک بیننده نیز با توجه به تاریخچه فردی و اجتماعی او، تحت تأثیر علایق، پیش‌داوری‌ها، قضاوت‌ها، بزرگنمایی‌ها و نادیده‌انگاری‌های متفاوت قرار می‌گیرد. از همین جهت، هیچ دلیلی وجود ندارد که مخاطب دقیقاً به همان برداشتی از فیلم برسد که سازنده مدنظر داشته است.

باتوجه به مطالب ذکر شده درمیابیم که واقعیت از زمان نیت فیلمساز تا لحظه‌ای که تماشاگر دیدن فیلم را به پایان می‌برد، بارها و بارها مورد حذف و اضافه و یا قضاوت قرار می‌گیرد. تمام آنچه که درباره توانایی فیلم مستند یا فیلمساز در بازنمودن واقعیت گفته شد، تذکر می‌دهد که چه انتظاراتی را می‌توان از فیلم مستند داشت و چه انتظاراتی را نه. باید این نکته را بیاد داشته باشیم، به‌رحال فیلم مستند واقع‌نماتر از فیلم داستانی شناخته و یا تعریف می‌شود یا همان‌طور که قبلاً گفته شد: باید با استفاده از امکانات زرادخانه سینما فیلم را

برای مشاهده و شنیدن بیننده قابل قبول کرد.

سوم، عناصر سازنده چگونه چیده می‌شوند؟

پس از انتخاب موضوع، گزینش تصاویر، مصاحبه‌ها و موسیقی این مواد خام باید به‌شیوه‌ای درکنار یا به‌دنبال هم چیده شوند تا کلیت یک اثر را به‌وجود آورند. بدیهی است که

تغییر در چیدمان عناصر در احساسات و یا دریافت‌های مخاطب تأثیر می‌گذارد. رویدادهای نمایش داده شده دارای یک روایت براساس توالی زمانی هستند و یک روایت بر اساس روابط علی. توالی زمانی تعیین می‌کند که کدام رویداد بعد از رویداد دیگر باید نشان داده شود یا یک رویداد چه میزان به طول بیانجامد. روابط علی مشخص می‌کنند که کدام رویداد علت رویداد دیگر بوده است یا به‌عبارتی چه چیز، چیز دیگر را سبب شده است.

قصه تعیین می‌کند که رویدادها با چه ترتیبی نمایش داده شوند. «قصه روایت یا بیان رویداد یا سلسله رویدادهایی است که پرداخت ماهرانه، آن‌را برای مخاطب جذاب کرده باشد.»^[۴] «داستان [در اینجا به منظور ما از قصه نزدیک است] نقل وقایع است به‌ترتیب توالی زمان.»^[۵] اما باید این نکته را در نظر داشت که این قصه‌گویی تفاوت‌هایی با قصه‌گویی در یک فیلم داستانی دارد. «قصه‌گویی در سینمای مستند بطور خاص

فیلم مستند تشکیل شده از «درهم تنیدن عناصر واقعی در روایتی کلی به نحوی که حاصل کار همانقدر که صادق و راستگو است، برانگیزاننده و جذاب نیز باشد، و اغلب به چیزی فراتر از حاصل جمع عناصر تشکیل‌دهنده خود تبدیل شود.»



به نگارش قصه ارتباط ندارد، برعکس، قصه‌گویی در این رسانه با فرایندی مفهومی توصیف می‌شود که با خطوط یک ایده به ذهن فیلمساز آغاز می‌شود و در مراحل تولید قوام می‌یابد»^[۳] روابط علی، کیفیتی ذهنی و مفهومی دارند. انسان گاهی روابط علی بین دو رویداد را از روی وقوع پشت سر هم آن دو می‌شناسد و گاهی نیز رویدادی را سبب رویدادی دیگر می‌داند بدون آنکه آن دو پشت سر هم اتفاق افتاده باشند. پس در واقع کشف روابط علی، هرچند که می‌تواند به چیدمان زمانی رویدادها بستگی داشته باشد، وابسته به جهان‌بینی بیننده نیز هست. بنابراین، قصه هم توالی زمانی رویدادها را در خود دارد و هم متأثر و مؤثر بر روابط علی است.

عناصر موجود در فیلم نیز مانند واقعیت، هم دارای توالی زمانی هستند و هم علی. اینجا می‌توان معیار دیگری برای تعیین میزان تطابق با واقعیت ارائه کرد. هرچه روایت زمانی و علی که در فیلم نشان داده می‌شود به شناخت ما از روابط زمانی و علی موجود در واقعیت، نزدیک‌تر باشد، آن فیلم واقع‌نماتر است و لذا به فیلم مستند نزدیک‌تر می‌شود.

این معیار هرچند کمک خوبی محسوب می‌شود، اما نقایصی نیز دارد. گاهی بهم ریختن توالی زمانی رویدادها باعث تغییر روابط علی بین آنها می‌شود یا حتی می‌تواند وانمود کند که بین دو رویداد مستقل ارتباطی وجود دارد.

به‌عنوان مثال در فیلم «مراسم صبحگاهی» (۱۳۸۵)، ساخته هادی آفریده، نمایش پشت سر هم نماهایی از مراسم صبحگاه یک مدرسه دخترانه و ترافیک، اینچنین وامی‌نماید که بین این دو باید ارتباطی وجود داشته باشد. درحالی‌که پیش از تماشا فیلم در نظر مخاطب این چنین نیست.

چهارم، فیلم مستند با چه هدفی ساخته می‌شود؟

در پایان پرسش اول، دو تعریف از فیلم مستند ارائه شد که بحث بیشتر در مورد آنها به این بخش موكول شده بود. به چند عبارت برگزیده از این تعاریف دوباره اشاره می‌شود: «مستند باید همانقدر که صادق و راستگو است، برانگیزنده و جذاب نیز باشد.» «فیلم باید به چیزی فراتر از حاصل جمع عناصر تشکیل‌دهنده خود تبدیل شود.» و «ضبط تصاویر باید به هدف گسترش بخشیدن به دانش و درک مردم و ارائه مسائل و راه‌حل‌های آنان انجام شده باشد.» در هر سه این عبارات ردپایی از هدف‌های ممکن یک فیلم، مشاهده می‌شود. در واقع به این جهت که ارائه تعریف

جامع و مانع از فیلم مستند با پرداختن به تنها یک جنبه از آن با دشواری‌هایی همراه بوده است، معرف برای گریز از این دشواری‌ها و یافتن تعریفی راضی‌کننده، ناچار شده است پا را فراتر از آن جنبه بگذارد و آن را با جنبه دیگر محدود کند. به عنوان مثال، وقتی معرف دریافتی است که با فیلمبرداری صرف نمی‌توان اثری مطابق با واقعیت ساخت، برای واقعی بودن اثر این محدودیت را اضافه کرده است که هدف فیلمساز باید واقع‌نمایی باشد.

نکته جالب دیگر این است که دو عبارت از عبارتهای بالا ناظر بر اهداف دو تن از بنیانگذاران فیلم مستند هستند. «برانگیزاننده و جذاب» بودن، یکی از تلاش‌های اصلی روبرت فلاهرتی بوده است و «گسترش بخشیدن به دانش عمومی» مورد توجه جان گریسون^۷. او چنان به این هدف توجه داشت که «با اشتیاق، ایده فیلم مستند به‌عنوان ابزار آموزش و همبستگی اجتماعی را تبلیغ کرده است.»^[۲]

نتیجه

در این مقاله در راستای تلاش برای بهتر شناختن فیلم مستند، از چهار منظر به این پرسش پرداخته شد که فیلم مستند تا چه اندازه راوی صادق واقعیت است. مشخص شد که ارائه بدون دستکاری واقعیت با دشواری‌های زیادی همراه است. حتی ارائه حد و مرز برای دستکاری نیز چندان ساده به‌نظر نمی‌رسد.

تعیین اینکه فیلم مستند تا چه اندازه می‌بایست واقعی باشد و تا چه اندازه خیالی، یکی از بخش‌های مهم تعریف مستند را تشکیل می‌دهد. با اینکه افراد و گروه‌های مختلف با توجه به نظرگاه‌های ویژه خود تعاریف متعددی ارائه کرده‌اند، اما هنوز فقدان تعریفی جامع و مانع احساس می‌شود. با همه این دشواری‌ها، همچنان فیلم مستند یکی از ابزارهای بسیار مهم در دستیابی به شناختی تازه و عمیق از واقعیت به‌حساب می‌آید.

منابع:

۱. نقد ادبی، سیروس شمیسا، تهران، میترا، دوم ۱۳۸۵.
۲. درآمدی کوتاه بر فیلم مستند، پاتریشیا آفدرهاید، کیهان بهمنی، تهران، افراز، اول ۱۳۸۹.
۳. قصه‌گویی در فیلم مستند، شیلای کوران برنارد، حمیدرضا احمدی لاری، تهران، ساقی، اول ۱۳۹۰.
۴. جنبه‌های رمان، ای‌ام فورستر، ابراهیم یونسی.

⁷John Grierson





معرفی فیلم «این فیلم نیست!»

کارگردان «جعفر پناهی»، «امین شیرپور»

کارگردان: جعفر پناهی، مجتبی میرطهماسب / نویسنده: جعفر پناهی / تهیه‌کننده: جعفر پناهی / ژانر: مستند / بازیگران: جعفر پناهی، مجتبی میرطهماسب و... / فیلمبرداری: جعفر پناهی، مجتبی میرطهماسب / تدوین: جعفر پناهی / توزیع کننده: Kanibal Films Distribution / تاریخ اکران: ۲۰ می ۲۰۱۱ (جشنواره فیلم کن) / مدت زمان: ۷۶ دقیقه / محصول کشور: ایران / زبان: فارسی

خلاصه‌ی فیلم: جعفر پناهی که قادر به تحمل دوران محکومیت خود نیست راه فراری از این قضیه پیدا می‌کند. او به محرومیت از بازیگری و فیلم‌نامه‌خوانی محکوم نشده و برای همین این بار جلوی دوربین مجتبی میرطهماسب قرار می‌گیرد و یک فیلم را برای مخاطب تعریف می‌کند. همین‌طور که روز (چهارشنبه سوری) به پایان می‌رسد او هم فلش‌بکی به فیلم‌های گذشته‌اش می‌زند و هم از سختی‌های محرومیتش می‌گوید. در پایان هم پسر جوانی که برادر زن مستخدم ساختمان‌شان است وارد فیلم می‌شود و...

این فیلم نیست (This Is Not a Film) ساخته‌ی جعفر پناهی مستندی در مورد یک‌روز از زندگی اوست. جعفر پناهی کارگردان خوش‌ذوق ایرانی پیش از این فیلم‌های موفق بادکنک سفید (برنده جایزه دوربین طلایی جشنواره فیلم کن در سال ۱۹۹۵)، آینه (برنده جایزه یوزپلنگ طلایی جشنواره لوکارنو در سال ۱۹۹۷)، دایره (برنده شیر طلایی جشنواره ونیز در سال ۲۰۰۰)، طلای سرخ (برنده جایزه ویژه هیأت داوران در بخش بهترین فیلم جشنواره کن در سال ۲۰۰۳ و برنده جایزه بهترین فیلم سی‌ونهمین جشنواره بین‌المللی فیلم شیکاگو) و آفساید (برنده خرس نقره‌ای جشنواره فیلم برلین ۲۰۰۶) را در کارنامه داشت. در جریان اعتراضات مردم ایران به نتایج انتخابات ریاست جمهوری سال ۱۳۸۸، پناهی که مشغول ساخت فیلم جدیدش بود دستگیر شد و به اتهام «اجتماع و تبانی و تبلیغ علیه نظام جمهوری اسلامی» به ۶ سال حبس تعزیری و ۲۰ سال محرومیت از فیلم‌سازی، فیلم‌نامه‌نویسی، سفر به خارج از ایران و ممنوعیت از هر نوع مصاحبه با رسانه‌ها و مطبوعات داخلی و خارجی محکوم شد. اما این حکم و محدودیت به هیچ‌عنوان نتوانست جلوی هنر پناهی را بگیرد و او با کمک مجتبی میرطهماسب مستندساز ایرانی و با استفاده از امکانات محدودی مثل دوربین موبایل شروع به ساخت مستندی با نام «این فیلم نیست» کرد. مستندی در مورد یک‌روز از زندگی پناهی در دوران محکومیتش. جالب اینجاست این فیلم درون یک حافظه فلش که درون یک کیبک‌تولد جاسازی شده بود توسط یک زن از ایران خارج شد و در لحظات آخر به جشنواره کن رسید. بعد از آن‌هم در جشنواره‌های دیگر دنیا به‌نمایش درآمد. حاصل کار تحسین بسیاری از منتقدین دنیا را برانگیخت، آسکات منتقد مشهور مجله‌ی نیویورک تایمز فیلم را تحسین کرد و آن‌را در رتبه‌ی چهارم برترین مستندهای سال قرار داد. مجله‌ی معتبر Sight & Sound این مستند را به‌عنوان هشتمین فیلم برتر سال ۲۰۱۲ دنیا انتخاب کرد. ۱۴ آذر ۱۳۹۱، این فیلم به‌عنوان یکی از ۱۵ نامزد اولیه برای دریافت جایزه اسکار بهترین فیلم مستند انتخاب شد. همچنین امتیاز «این فیلم نیست» در سایت معتبر راتن تومیتوز از ۱۰۰، ۹۸ و در سایت متاکریتیک از ۱۰۰، ۹۰ است. جالب اینکه تاکنون هیچ نقد منفی‌ای نسبت به این فیلم در این سایت‌ها نوشته نشده است.





خلاصه‌ی فیلم:

احمد (علی مصفا) یک مرد ایرانی، چهارسال بعد از ترک همسر فرانسوی‌اش ماری (برنیس بژو) و بازگشت به ایران بار دیگر به درخواست مارین برای ثبت قانونی طلاق‌شان به فرانسه باز می‌گردد. احمد همسر دوم مارین بوده و مارین از ازدواج اولش دو فرزند دختر به نام‌های لوسی و لئا دارد. مارین مدتی است با مردی به نام سمیر (طاهر رحیم) که صاحب یک خشکشویی است در ارتباط است و این روزها به همراه سمیر در خانه‌ای کنار خط راه‌آهن پاریس زندگی می‌کند. در کنار دو فرزندش که مارین از ازدواج اولش دارد فواد پسر سمیر هم با آن‌ها زندگی می‌کند. در بدو ورود احمد به پاریس، مارین از وی می‌خواهد که به جای هتل به خانه او بیاید و احمد هم که از زندگی مارین با سمیر خبر ندارد قبول می‌کند. مارین همچنین به احمد می‌گوید که لوسی مدتی است با او سرناسازگاری دارد و بد نیست احمد با او درباره دلایل ناسازگاری‌اش حرف بزند. هنگام حضور در خانه، فواد به احمد می‌گوید پدرش سمیر هم با آن‌ها زندگی می‌کند و همین باعث می‌شود که احمد تصمیم به هتل رفتن بگیرد اما درگیری مارین با فواد و دخالت احمد برای حل مشکل، باعث می‌شود که احمد در خانه مارین ماندگار شده و مدت زیادی هم طول نمی‌کشد که فضایی صمیمانه بین او و بچه‌ها شکل می‌گیرد. احمد از لوسی می‌خواهد تا دلیل اصلی ناسازگاری‌اش را بگوید، دلیلی که به گذشته بر می‌گردد...

گذشته در کن و اسکار



هفت مهر ۱۳۹۲ از بین دوازده فیلم ایرانی، گذشته به عنوان نماینده ایران در بخش فیلم غیرانگلیسی زبان اسکار انتخاب شد.

اردیبهشت ۱۳۹۲ بود که گذشته قرار بود برای اولین بار در بخش رقابتی جشنواره کن اکران شود. به محض پایان اولین اکران، منتقدان و بینندگان فیلم از طریق تویتر و شبکه‌های اجتماعی شروع به نوشتن نظرات‌شان کردند. علاقمندان به سینما در داخل ایران آن شب را شاید از یاد نبرند چون خیلی از آن‌ها مشغول خواندن هر متنی بودند که در مورد گذشته نوشته شده بود.

بعد از چند ساعت تقریباً اکثر نقدها مثبت بودند و موجی از شادی را برای طرفداران فرهادی در داخل ایران به همراه داشت. کم‌کم نقدهای مفصل و کامل‌تر در مجلات معتبر سینمایی دنیا منتشر شدند و خیلی‌ها گذشته را شایسته‌ی دریافت نخل طلا دانستند. از جمله روزنامه گاردین که ساخته جدید فرهادی را گیرا توصیف کرده بود. پیتربردشاو منتقد انگلیسی و نویسنده این مطلب از چرخش داستان و پیچ و تاب پر از تعلیق آن شگفت‌زده شد و آن‌را مانند یک موزاییک با طراحی بسیار ظریف دانسته بود. طبق امتیاز داوران و منتقدان جشنواره کن تا لحظات آخر گذشته شانس اصلی برای جایزه بهترین فیلم و بهترین کارگردانی بود اما در دقایق آخر در میان بهت حاضران فیلم «آبی گرم‌ترین رنگ است» نخل طلا را دریافت کرد که حاشیه‌های زیادی هم به همراه داشت. البته گذشته هم دو جایزه از جمله بهترین بازیگر زن و جایزه‌ی داوران جهانی را دریافت کرد. جایزه داوران جهانی ویژه‌ی تقدیر از آثاری است که به بهترین شکل به اعماق نهفته وجود انسان‌ها پرداخته و آلام، احساسات و امیدهای انسان را کاوش می‌کند.

هفت مهر ۱۳۹۲ از بین دوازده فیلم ایرانی، گذشته به عنوان نماینده ایران در بخش فیلم غیرانگلیسی زبان اسکار انتخاب شد. باتوجه به نقدهایی که در مجلات معتبر سینمایی دنیا نوشته شده به نظر می‌رسد گذشته شانس اصلی این بخش باشد. ضمن اینکه فیلمنامه‌ی دقیق گذشته باتوجه به نامزد شدن جدایی در بخش بهترین فیلم‌نامه‌ی اورژینال هم شانس زیادی برای رقابت در این بخش را دارد.

گذشته، آرام اما کشنده!



با آن خاطرات و لحظه‌های خوشی که جدایی اصغر فرهادی برای ما ایرانی‌ها رقم زد حتی دیدن گذشته‌اش کار سختی است، چه برسد به نوشتن در مورد آن. خیلی سخت است چند دقیقه‌ی آغازین فیلم، بدون هیچ ذوق‌زدگی و شعف بی‌دلیلی روی صندلی بنشینید و منصفانه و بدون هیچ پیش‌زمینه‌ای نسبت به موفقیتش در جشنواره کن و بقیه جاها آن‌را تماشا کنید. اما فرهادی مخاطب خودش را می‌شناسد و به خوبی می‌داند که چطور باید گلیمش را از آب بیرون بکشد. سینمای فرهادی را نمی‌شود به فیلم‌هایش تقسیم کرد، و هم‌زمان هم نمی‌شود هر فیلمش را به سینمای او تعمیم داد. اولین چیزی که خیلی از منتقدان و بینندگان فیلم گذشته نسبت به آن نوشتند و حرف زدند شباهت‌های بین گذشته و جدایی بود. از ظاهر علی مصفا به‌عنوان یک مرد ایرانی ریش‌دار با پیمان معادی ریش‌دار گرفته، تا خانواده‌ای که درگیر مشکلاتی هستند و با طلاق و مسائلی از این دست

درگیر هستند. مخالفان مغرض سینمای فرهادی خیالشان راحت شد که می‌توانند دوباره همان ایرادهایی که به فیلم‌های او و داستان‌هایش می‌گرفتند را دوباره بگیرند. خیلی‌ها هم شاید به اشتباه شروع به نقد نمادین گذشته کردند. هرچند در این مورد نمی‌شود با هیچ قطعیتی نظر داد اما خب باید ببینیم فرهادی از قصد این کار را انجام داده یا نه. برای مثال همان دقایق ابتدایی فیلم وقتی احمد و مارین از

پشت شیشه‌ی فرودگاه با هم حرف می‌زنند نوعی ارتباط فراگفتاری برقرار می‌کنند و بیننده ناخودآگاه متوجه می‌شود که قبلاً بین این دو نفر رابطه‌ای احساسی وجود داشته. اما چند دقیقه بعد که مارین دنده عقب می‌رود و ماشین به چیزی برخورد می‌کند خیلی‌ها نگاه احمد و مارین به سمت عقب را نمادی برای دیدن گذشته در نظر گرفته‌اند، چیزی که بیشتر



به طبع شاعرانه‌ی منتقد مربوط است تا فیلمنامه‌ی دقیق و واقع‌گرایانه‌ی فرهادی. فرهادی آن‌قدر به همه‌ی جزئیات دقت کرده که نیاز نیست همه‌ی اطلاعات را با استفاده از دیالوگ به بیننده بفهماند. برای نمونه ماشینی که مارین با آن به استقبال احمد می‌رود هم یک مقدمه‌چینی برای حضور سمیر در فیلم است و هم لباس‌هایی که عقب ماشین آویزان شده‌اند نشان دهنده‌ی شغل او. ایمیل را در نظر بگیرید، شاید اولین باری که فیلم را ببینید نتوانید بفهمید سمیر و مارین چطور برای هم ایمیل می‌فرستاده‌اند، ایمیل‌هایی که نقش کلیدی در ماجرا بازی می‌کنند.

اما اگر کمی بیشتر دقت کنید در خیلی از نماهای داخلی متوجه یک مانیتور به همراه ماوس و کیبورد می‌شوید. در واقع کامپیوتر هست، فقط حالا کسی از آن استفاده نمی‌کند. استفاده کردن از آن و فرستادن ایمیل جزو کارهایی بوده که در گذشته انجام می‌شده و حالا تأثیرش را گذاشته.

گذشته نسبت به دیگر فیلم‌های فرهادی واقعاً آرام‌تر است اما دقیقاً به همان اندازه‌ای که آرام‌تر است به همان اندازه هم قدرت تخریب بیشتری دارد. قدرت تخریب اینجا یعنی حیاتی بودن اطلاعات و اتفاقاتی که این اطلاعات باعث آن می‌شوند. در جدایی، اطلاع نادر از باردار بودن خدمتکار خانه‌اش راضیه به ظاهر حیاتی‌ترین اطلاع در فیلم بود، اما در پایان فیلم بود که متوجه می‌شدیم از حیاتی‌ترین قسمت ماجرا بی‌خبریم؛ اینکه راضیه قبلاً تصادف کرده و بچه‌اش سقط شده. این ایده که قسمت تصادف در فیلم گنجانده نشود را تدوین‌گر فیلم هایدی صفی‌یاری به فرهادی داده بود. حالا فرهادی، این ایده که بیننده از ماجرای اصلی خبر نداشته باشد را به بهترین شکل ممکن در گذشته استفاده کرده و پا را حتی چند قدم فراتر گذاشته.

چخوف در مورد نمایش و داستان کوتاه اعتقادی داشت که اگر در صحنه‌ای، تفنگی روی دیوار آویزان باشد، حتماً باید تا پایان صحنه، گلوله‌ای از آن شلیک شود. این اعتقاد به زنده‌ترین شکل ممکن در گذشته وجود دارد. خانه را در نظر بگیرید و دیوارهایی که تازه رنگ شده‌اند، مارین ابتدا بهانه می‌آورد که مچ دستش به خاطر رنگ کردن درد می‌کند، سمیر در بدترین حالت خودش اشکی که از چشم‌هایش می‌آید را گردن حساسیتش به بوی رنگ می‌اندازد، سطل رنگ ریخته

گذشته نسبت به دیگر فیلم‌های فرهادی واقعاً آرام‌تر است اما دقیقاً به همان اندازه‌ای که آرام‌تر است به همان اندازه هم قدرت تخریب بیشتری دارد. قدرت تخریب اینجا یعنی حیاتی بودن اطلاعات و اتفاقاتی که این اطلاعات باعث آن می‌شوند.



شده باعث می‌شود مارین فواد را دعوا کند، و احمد با پاک کردن آن رنگ مسئولیت‌پذیر بودن خودش را نشان دهد. خشک‌شویی و نعیم را در نظر بگیرید، ماشینی که از همان ابتدا با لباس‌های آویزان شده به ما می‌گوید صاحبش در خشک‌شویی کار می‌کند، بعد هم یک شهادت ساده از نعیم برای قانع کردن لوسی، و بعد از گذشت چندین و چند دقیقه که نعیم به راحت‌ترین شکل ممکن فراموش می‌شود می‌بینیم که ما چقدر از گذشته‌ی او و چیزهایی که می‌داند بی‌خبریم. کل فیلم را هم اگر مرور کنید، به‌سختی می‌توانید عنصر یا شخصی را پیدا کنید که وجودش در فیلم غیرضروری باشد. حتی آن شبی که لوسی به خانه‌ی شهریار می‌رود، وقتی نصف شب احمد دنبال او می‌رود فکر می‌کنید شهریار به‌عنوان یک مرد ایرانی کدام برنامه‌ی تلویزیونی را آن‌موقع شب می‌بیند؟ برنامه نودا! همه‌چیز کاملاً حساب‌شده و دقیق است.

این دقت و چیدمان استادانه‌ی عناصر یکی از دلایل برداشت‌های متفاوت از بعضی سکانس‌ها است. جلوتر چند

مصادق این بحث را خواهید خواند، اما چیزی که مطرح است این است که فرهادی خواسته یا ناخواسته توانسته طوری گذشته را بسازد که هرکس به دلخواه برداشتی از آن داشته باشد، یا نمادین، یا حتی شاعرانه. در یکی از تأثیرگذارترین دیالوگ‌های فیلم سمیر به احمد می‌گوید وقتی دو نفر بعد از چهار سال دوباره همدیگر را می‌بینند و

دعوا می‌کنند حتماً چیزهای حل نشده‌ای بین آن‌ها وجود دارد. خانه قدیمی، شبیه به رابطه احمد و مارین است که کهنه شده و نیاز به بازسازی دارد؛ این رنگ‌آمیزی که شبیه به رابطه‌ی سمیر و مارین است نمی‌تواند هیچ تغییر خاصی در آن ایجاد کند و زیر این لایه‌های هنوز خشک نشده‌ی رنگ،



گذشته‌ی حل نشده‌ای قرار دارد.

فرهادی به‌حدی رسیده که نه تنها برای خودش سبک و روشی در فیلمسازی دارد، بلکه در ارائه دادن فیلمش هم یک سبک خاص دارد. سبکی مشابه با وودی آن که همیشه یک فونت خاص را برای فیلم‌هایش استفاده می‌کند. برای نمونه تیتراژ شروع جدایی نادر از سیمین را به‌یاد بیاورید، شناسنامه‌هایی که اسکن می‌شدند به‌خوبی بیننده را برای فضای دادگاه و طلاق آماده می‌کردند.

اینجا هم درست هنگامی که فضای ماشین برای بیننده جا افتاده برای چند ثانیه Le Passé (گذشته) روی صفحه ظاهر می‌شود و برف پاک‌کن شروع به پاک کردن آن می‌کند و دوباره فیلم ادامه پیدا می‌کند. معرفی نام فیلم بعد از چند دقیقه چیزی است که در این سال‌ها در بسیاری از فیلم‌ها شاهد آن بوده‌ایم اما شاید اینطور استفاده‌ای از برف پاک‌کن برای سیاه کردن یک متن بی‌سابقه باشد. به‌جز این به داستان فیلم دقت کنید، تقریباً شبیه بقیه فیلم‌های فرهادی است، اما

چه چیزی باعث می‌شود او بتواند این موضوع تکراری را به فیلمی جذاب و مسحور کننده تبدیل کند؟ جواب به‌طور قطع توجه او به جزئیات است. فرهادی اول کار بحث یک ایمیل و رسیدن و نرسیدن آن را پیش می‌کشد، به نظر هم می‌رسد که خیلی زود فراموش شود، اما همین ایمیل‌ها به عنصر اصلی و کلید حل ماجرا تبدیل

فرهادی به‌حدی رسیده که نه تنها برای خودش سبک و روشی در فیلمسازی دارد، بلکه در ارائه دادن فیلمش هم یک سبک خاص دارد. سبکی مشابه با وودی آن که همیشه یک فونت خاص را برای فیلم‌هایش استفاده می‌کند.

می‌شوند. مفهوم گذشته و انتخاب این نام برای فیلم کاری بسیار هوشمندانه بوده که ذهن مخاطب را به سمت و سوی مورد نظر فیلم‌ساز می‌برد. در طول فیلم ما به ندرت در مورد گذشته‌ی آدم‌ها اطلاع پیدا می‌کنیم، نمی‌دانیم احمد در این چهار سال که ایران بوده یا حتی قبل از آن که در فرانسه با مارین زندگی می‌کرده چه وضعی داشته، نمی‌دانیم سمیر چرا با همسرش مشکل پیدا کرده و با مارین دوست شده، نمی‌دانیم میتراپی که شهریار دوست احمد از او حرف می‌زند کیست و حالا کجاست، نمی‌دانیم لوسی چرا با سمیر مشکل دارد و چندین و چند بی‌اطلاعی دیگر. ما زندگی کنونی این اشخاص را می‌بینیم، زندگی‌ای که سایه‌ی گذشته هنوز روی سرش سنگینی می‌کند.

تأثیرگذار بودن عناصر غایب در فیلم فقط به زمان گذشته محدود نمی‌شود، سلین (زن سمیر) هم نمونه‌ی دیگری از این اتفاق است. در تمام طول فیلم کمتر از پنج



دقیقه حضور فیزیکی دارد اما تقریباً بیشتر فیلم روی ماجرای خودکشی او و دلیلش برای این کار می‌چرخد. وارد شدن سمیر و لوسی هم به همین شکل است. برای چند دقیقه‌ای اسم آن‌ها هست، صحبت از آن‌هاست اما خودشان نیستند. بیننده کنجکاو می‌شود آن‌ها را ببیند و داستان‌شان را بداند.

از بازی خوب بازیگران هم نباید غافل شد، برنیس بژو که پیش از این با حضورش در آرتیست شناخته می‌شد نقشی کاملاً متفاوت را اجرا می‌کند، او به خوبی از عهده‌ی نقش زنی پر از استرس، پر از عصبانیت، حساس و زودرنج برآمده و به حق جایزه بهترین بازیگر زن جشنواره کن را هم دریافت کرد.

مصاحبه‌های بژو را اگر بخوانید، یا حتی مصاحبه‌های خود فرهادی، متوجه خواهید شد که فرهادی چقدر برای انتخاب بازیگر این نقش حساس بوده و بژو چقدر زحمت کشیده تا این شمایل را اجرا کند. دلیل این حساسیت‌ها را شاید حتی بعدتر متوجه شوید، وقتی دوبله‌ی فیلم را ببینید متوجه شباهت عجیب برنیس بژو به ساره بیات می‌شوید.

نقش‌ها را به یاد بیاورید، زنی که در جدایی نادر از سمین باردار بود و زنی که در این فیلم باردار است. باتوجه به سخت‌گیری‌هایی که فرهادی برای دوبله‌ی فیلم پشت سر گذاشت مطمئناً این نکته‌ها تصادفی نیستند. علی مصفا به نوعی مابه‌ازای خود فرهادی در فرانسه است. جشنواره کن را در نظر بگیرید، یک ایرانی فیلمی به زبان

فرانسوی ساخته که خیلی‌ها بعد از چند دقیقه تماشا، تعجب کرده‌اند کارگردان و نویسنده‌اش فرانسوی نیست.

علی مصفا هم طوری فرانسه حرف می‌زند که بعد از گذشت چند دقیقه و سریع و طولانی‌تر شدن دیالوگ‌ها باورش سخت است که او فرانسوی نیست. علاوه بر این، احمد تقریباً مهم‌ترین نقش را در فیلم بازی می‌کند، همه هستند و با وجود تمام مشکلاتی که با هم دارند به زندگی‌شان در کنار



هم ادامه می‌دهند. اما احمد می‌آید، مناسبات همه را دچار تغییر می‌کند و مثل همان قطاری که در پس زمینه‌ی خانه قرار دارد می‌رود.

احمد به‌عنوان یک مرد ایرانی به بهترین و مثبت‌ترین شکل ممکن فرهنگش را معرفی می‌کند. به‌راحتی با بچه‌ها صمیمی می‌شود، برای‌شان بلال کباب می‌کند و قورمه‌سبزی می‌پزد، سعی در تعمیر وسایل خانه دارد، با لوسی صحبت می‌کند و به‌عنوان اولین نفر از او حمایت می‌کند. احمد قدرت دارد، قدرتی که آن هم به گذشته بر می‌گردد. وقتی به مارین می‌گوید که مدارک را داخل ماشین نگه ندارد چون خطرناک است مارین بدون هیچ چون و چرایی می‌پذیرد و چند دقیقه بعد همان حرف‌ها را با اطمینان عجیبی تحویل سمیر می‌دهد. مارین بعد از این‌همه مدت نمی‌تواند لوسی و فواد یا حتی لئا را آرام نگه دارد اما احمد به‌راحتی این کار را انجام می‌دهد، احمد منطقی است، حتی وقتی فواد عصبانی است و می‌خواهد از خانه برود طوری حرف می‌زند که فواد حتی در برابر اصرار

پدرش هم نمی‌خواهد از آن خانه برود. مناسبات بین احمد و شهریار (بابک کریمی) دوست ایرانی‌اش، کاملاً نسبت به مناسبات بقیه آدم‌های فیلم فرق دارد. شوخی‌ها، صمیمیت، دلسوزی و نگاه‌داشتن قول‌ها، این‌ها چیزهایی هستند که در فیلم فقط بین ایرانی‌ها وجود دارند. حالا این تصویر بدی که بعضی به اصطلاح منتقدین داخلی به

خیلی‌ها گذشته را با جدایی مقایسه می‌کنند، یا می‌گویند فیلم بهتری است یا فیلم ضعیف‌تری. خیلی‌ها هم این قیاس را کاملاً اشتباه می‌دانند و معتقدند هر کدام از این‌ها دو دنیای جداگانه هستند که نباید با هم مقایسه شوند.

وجهه ایرانی‌ها در گذشته وارد می‌کنند دقیقاً کجاست خودش سوال بزرگی است که تاکنون بی‌جواب مانده. به نظر می‌رسد سوال از پایه اشتباه است. احمد جزو معدود کاراکترهای فیلم است که از برگشتن به گذشته ترسی ندارد، بقیه کاراکترها مثل لوسی، سمیر و حتی مارین هر کدام به نوعی در حال فرار از گذشته هستند. مارین حتی به احمد اجازه نمی‌دهد دلیل اصلی برگشتنش بعد از این چهار سال را بگوید، داخل ماشین هم وقتی بحث رزرو هتل پیش می‌آید احمد می‌گوید «دو روز قبل از پرواز، مادرم...» و مارین حرف او را قطع می‌کند. این حرف‌هایی که زده نمی‌شوند شاید اگر گفته می‌شدند خیلی از اتفاقات را برای ما روشن می‌کردند. در مورد کنسل شدن پرواز احمد می‌توان اینطور هم فکر کرد که دو روز قبل از پرواز مادرش فوت شده و درگیر مراسم او بوده. برای همین هم بعد از دوماه که آمده فرانسه ریش‌هایش بلند شده و بیشتر وقت‌ها لباس‌های تیره می‌پوشد.



خیلی‌ها گذشته را با جدایی مقایسه می‌کنند، یا می‌گویند فیلم بهتری است یا فیلم ضعیف‌تری. خیلی‌ها هم این قیاس را کاملاً اشتباه می‌دانند و معتقدند هر کدام از این‌ها دو دنیای جداگانه هستند که نباید با هم مقایسه شوند. با اطمینان نمی‌شود چیزی گفت اما به دقایق ابتدایی گذشته دقت کنید، حدود سی دقیقه از اوایل فیلم فقط صرف معرفی آدم‌ها و جایگاه‌شان در قصه می‌شود، آن‌هم خیلی آرام و با حوصله. بعد از اینکه همه وارد ماجرا شدند کم‌کم فرهادی بازی‌اش را شروع می‌کند. قضیه‌ی ایمیل‌ها پیش می‌آید، بعد ماجرای همیشگی دروغ که در اکثر فیلم‌های فرهادی به‌خصوص درباره‌ی الی وجود داشت، بعد از آن بیننده شاهد یک معمای چند لایه و تو در تو است که برای حل آن باید خیلی چیزها را حدس بزند و در مورد آدم‌ها قضاوت کند، و طبق معمول در نهایت این فرهادی است که برنده می‌شود.

ژاولین گره‌افکنی در فیلم صرفاً به تعریف کردن اتفاقی که در گذشته افتاده محدود می‌شود، گره‌های بعدی قرار است این معما را حل کنند اما در حقیقت آن‌را پیچیده‌تر می‌کنند. احمد دقیقاً مشابه ما از گذشته بی‌خبر است، لوسی دقیقاً مشابه فرهادی اطلاعات را ذره‌به‌ذره و فقط در صورت نیاز بازگو می‌کند.

این اطلاعات به اصطلاح قطره‌چکانی باعث می‌شوند ریتم آرام و متفکرانه‌ی فیلم، در پایان تبدیل به یک معمای شبه پلیسی شود. وقتی پای دروغ باز می‌شود می‌بینیم تمام قضاوت‌ها و پیش‌داوری‌های ما اشتباه بوده، هم‌زمان این نکته که نکند قضیه طور دیگری باشد ذهن‌مان را درگیر می‌کند و این درگیری مستأصلانه آنقدر دلنشین و جذاب است که



همان لحظه شروع به تحسین فیلم‌ساز می‌کنیم. شاید به‌نظر برسد گذشته مثل جدایی هر لحظه‌اش پر از دیالوگ و پر از کشش نباشد که همه‌ی حواس آدم را به کار بگیرد اما در واقع اصلاً اینطور نیست.

فضای سنگین و غیرصمیمی بین ساکنین این خانه به‌خوبی از طریق سکوت و آرامش ظاهری، و هم‌زمان درگیری درونی آن‌ها به‌خاطر چیزهایی که می‌دانند، اما نمی‌توانند به‌هر دلیلی بازگو کنند به بیننده القا می‌شود. در این القا شدن البته فیلم‌برداری هم تأثیرگذار است. نماهای مدیوم محمود کلاری باعث شده تا بیننده یک نظاره‌گر مطلق باشد، کلوزآپ یا لانگ‌شات خاصی را نمی‌بینیم، نیاز نیست مثل جدایی دوربین کاراکترها را دنبال کند، فقط با یک زاویه‌ی ثابت و ساکن آن‌ها را به تصویر می‌کشد.

این سکون البته بعضی جاها با هدف خاصی به هم می‌خورد، برای مثال در سکانس پایانی که سمیر داخل اتاق بیمارستان است دوربین با حوصله همراه او حرکت می‌کند و در نهایت در نقطه‌ای که دلش می‌خواهد آرام می‌گیرد. موسیقی هم به همین شکل است، مشابه فیلم یا فیلم‌های قبلی فرهادی هیچ موسیقی متنی وجود ندارد! تنها در لحظه‌ی پایانی است که موسیقی شروع می‌شود و مخاطب با توجه به شناختی که از سبک فرهادی دارد متوجه می‌شود که فیلم تمام شده. هرچند پایان گذشته به‌نوعی با پایان تمام فیلم‌هایش فرق دارد. اگر سلین آن قطره اشک را نمی‌ریخت شاید وضع فرق می‌کرد؛ بازگشت سمیر و زدن عطر، آن هم نه به دستش بلکه به گردنش، و حرف زدن با سلین باعث می‌شود او یک قطره اشک بریزد، قطره اشکی که از دید سمیر پنهان می‌ماند اما بیننده آن‌را می‌بیند.

اگر این قطره اشک نبود شاید بسته‌ترین پایان را در بین فیلم‌های فرهادی می‌دیدیم اما این اشک و مکث بیش از حد سمیر باعث می‌شود داستان‌های متفاوتی در ذهن هر بیننده شکل بگیرند، و همانطوری که فرهادی دوست دارد فیلم بعد از به پایان رسیدنش تازه در ذهن مخاطب شروع می‌شود. و به این روال «گذشته»، گذشته‌ی فیلمی می‌شود که در ذهنتان خواهید دید.

مشابه فیلم یا فیلم‌های قبلی فرهادی هیچ موسیقی متنی وجود ندارد! تنها در لحظه‌ی پایانی است که موسیقی شروع می‌شود و مخاطب با توجه به شناختی که از سبک فرهادی دارد متوجه می‌شود که فیلم تمام شده.





قسمت دوم:

کسی که اطلاعات خاص هدفها را ثبت و نگهداری می‌کند، منشی صحنه نامیده می‌شود. او مسئول است که از تعداد طول زمان، گفت‌وگوهای هر صحنه، موقعیت شخصیت‌ها در هر صحنه و مسیر حرکتشان، محل و موقعیت وسایل موجود در صحنه و... یادداشت بردارد، تا اطمینان حاصل شود که در میزانشن‌های بعدی همه چیز در سر جای درست خود قرار دارند. این گزارش‌ها و یادداشت‌ها، همچنین برای مدیر صحنه هم مفید هستند.

حفظ تداوم در صحنه جزء وظایف اصلی منشی صحنه

محسوب می‌شود. تداوم در صحنه از نظر تماشاگر، احساس پیوستگی لازم بین صحنه‌ها، می‌بایست مورد توجه قرار گیرد. بنابراین منشی صحنه به‌عنوان حافظه‌ی کارگردان وظیفه‌ی حفظ ۱۲ نوع تداوم را دارد که البته به فراخور تنوع ساختار حفظ راکورها نیز در تعداد و نوع متفاوت خواهد بود.

۱. تداوم در داستان
۲. تداوم در موضوع
۳. تداوم در فکر و اندیشه
۴. تداوم در توجه و علاقه‌مندی
۵. تداوم در زمان
۶. تداوم در حس و حال
۷. تداوم در رسیدن به اوج داستان
۸. تداوم در تعلیق و هیجان
۹. تداوم در نورپردازی
۱۰. تداوم در شخصیت
۱۱. تداوم در مکان و پس‌زمینه
۱۲. تداوم در عمل

بنابراین برای حفظ هرچه بیشتر تداوم، منشی صحنه می‌بایست پیش‌زمینه‌ای از کار سایر عوامل تولید داشته باشد. زیرا از دست رفتن راکورها ممکن است بیننده را دچار اغتشاش ذهنی نماید و در نتیجه از علاقه‌اش نسبت به برنامه بکاهد...

منشی صحنه فردی است که از مرحله پیش‌تولید، همراه کارگردان است. اولین وظیفه‌ی او تفکیک نمایشنامه است و مسئولیت دیگر او نظارت بر تهیه می‌باشد و در واقع نوعی آرشیبندی کار است. سابقه‌ی کار تولید نمایش در دست منشی صحنه است...

مدیر صحنه

کنترل لباس و لوازم اجرا و مسئولیت هماهنگی کار بازیگران با تکنیسین‌ها، به‌عهده اوست. در غیاب کارگردان (یا تعیین جانشین)، مسئول رسیدگی و مراقبت از کل کار است

که شامل کنترل بازی فردی نیز می‌شود تا کوچک‌ترین انحرافی صورت نگیرد. در روزهای اجرا مدیر صحنه سخت‌ترین وظایف را بر عهده دارد. در این روزهاست که کارگردان به‌عنوان طراح اصلی و نهایی همه لحظات نمایش کار خود را انجام داده است و به اجرا رفتن آنرا مدیر صحنه بر عهده می‌گیرد. هماهنگی همه عوامل با مدیر صحنه است. هر چیزی دقیقاً سر جای خود باشد. اتاق نور و صدا کاملاً مهیا باشد. رختکن مرتب باشد. پروژکتورها

تداوم در صحنه از نظر تماشاگر، احساس پیوستگی لازم بین صحنه‌ها، می‌بایست مورد توجه قرار گیرد. بنابراین منشی صحنه به‌عنوان حافظه‌ی کارگردان وظیفه‌ی حفظ ۱۲ نوع تداوم را دارد که البته به فراخور تنوع ساختار حفظ راکورها نیز در تعداد و نوع متفاوت خواهد بود.

سالم باشند. باندهای پخش صدا و موسیقی سالم باشند. اندازه صدا تنظیم شود تا بلندی یا کوتاهی آن تماشاگر را نیازارد.

از آنجاکه تئاتر یک هنر گروهی است و هنرمندانی با گرایش‌های مختلف، زیر نظر کارگردان به یک فعالیت مشترک می‌پردازند، بنابراین هنر کارگردان برای همسو کردن آنان با یکدیگر بسیار حائز اهمیت است. موسیقی که آهنگساز می‌سازد باید دقیقاً مطابق بر دیالوگ‌ها، فضای کار، میزانشن‌ها، حس بازیگر و سایر عوامل منطبق باشد و همان‌گونه که قبلاً نیز اشاره شد لباس‌های طراحی شده نیز از همین قانون پیروی می‌کنند. همین‌طور طراحی نور. حرکات موزون، دکور، و...

شاید مهمترین وظیفه کارگردان در یک گروه نمایشی همدل نگه داشتن اعضای گروه با یکدیگر است. بدیهی است اگر در یک کار گروهی یک‌نفر ساز مخالف بزند، این



اعمال می‌کند. کارگردان میزانشن‌ها را بر اساس کل کار می‌سنجد و آخرین تغییرات را انجام می‌دهد. گروه برای آخرین تمرین که ژنرال نامیده می‌شود آماده می‌شود. در این تمرین نمایش بطور کامل با لباس، نور، موسیقی و دکور اجرا می‌شود. تمامی اشکالات در این تمرین برطرف خواهد شد و کار برای اجرای واقعی و تماشاگر آماده می‌شود.

ناهنجاری گریبان‌گیر تمام گروه می‌گردد و کار لطمه شدیدی می‌خورد. اینجاست که کارگردان باید با ایجاد آرامش در گروه و برقراری حس دوستی و صمیمیت و نشاط می‌تواند بهترین نتیجه را از این امر بگیرد. بروز اختلاف بین افراد کاملاً طبیعی است. اما نحوه برخورد با آن نیازمند سیاستی است که رهبر گروه باید اعمال کند.

با نزدیک‌تر شده به روزهای اجرا فشار کار بیشتر می‌گردد. لباس‌ها آماده شده‌اند. سازنده موسیقی آخرین تغییرات را





کابوکی:

کابوکی Kabuki نمایش همراه با حرکات موزون و کلاسیک ژاپنی است که به خاطر نحوه نمایش و گرمی که اجراکنندگان آن استفاده می‌کنند شهرت دارد.

حروف تشکیل‌دهنده کلمه کابوکی (به زبان ژاپنی) 歌舞伎، از چپ به راست به معنی آواز، رقص و مهارت است. به همین دلیل کابوکی را «هنر حرکات موزون و آواز» ترجمه می‌کنند. از آنجایی که کلمه کابوکی از فعل kabuku

به معنای «یاد گرفتن» یا «غیرعادی بودن» گرفته شده، بنابراین کابوکی به زمانی برمی‌گردد که ایزومو اوکانی Izumo Okuni راهب زن معبد «ایزومو» شروع به اجرای رقص‌های مذهبی برسکویی برای عموم مردم می‌کند. کار اوکانی مورد توجه قرار گرفته و بزودی با همراهی گروهی از زنان و

بچه‌ها، اوکانی شرکتی را تأسیس می‌کند. اما از آنجایی که کارش بلافاصله مورد تقلید قرار گرفته و زنان بی‌شماری روی این کار می‌آوردند و حتی به اجرای زنده می‌پردازند، لذا طبق شوگون، زنان از شرکت در این‌گونه نمایش‌ها منع می‌شوند. بطوری‌که بعدها این مردان بودند که به اجرای نمایش‌های کابوکی می‌پرداختند.

بعد از اینکه زنان از اجرا منع شدند، بازیگران مرد که لباس زنانه می‌پوشیدند نقش زنان را نیز ایفا می‌کردند. با تغییر جنسیت اجراکنندگان، تغییر در تأکید نمایش نیز بوجود آمد، در اینجا تأکید بیشتر بر خود نمایش بود تا حرکات موزون. کابوکی جدید با بازیگران مرد را «پاروکابوکی» می‌گفتند که در طول این چند دهه شکل گرفت.

اما نمایشنامه‌های کابوکی به چه صورت بودند؟

نمایشنامه‌های تاریخی: چنان‌که عنوانش نشان می‌دهد یا توصیف‌کننده وقایع تاریخی و یا نمایش‌دهنده اوضاع و احوال و ماجراهای مربوط به اشراف و درباریان است.

نمایشنامه‌های خانوادگی: زندگی عوام را توصیف می‌کنند و تمرکز آنها بر زندگی مردانی است که برای احقاق حق تلاش می‌کنند

و با ظلم و ستم اشراف به مبارزه برمی‌خیزند. دونمایشنامه معروف از این‌دسته آثار «کاگوتسوروب» (درباریان) و «تسوبوساکادرا» «معجزه در تسوبوساکا» نام دارد. موضوع نمایشنامه‌های خانوادگی اساساً داستان‌های واقع‌گرایانه است؛ اما شیوه اجرای آنها در کابوکی واقعی نیست. در این آثار تأکید بیشتر بر عناصر ظاهری نمایش، یعنی شیوه سخنوری و رنگ‌های درخشان است تا مسائل درونی.

نمایشنامه‌های کابوکی را به نوع دیگری نیز تقسیم‌بندی کرده‌اند که بر اساس شیوه اجرایی است:

۱. نمایش‌های برگرفته از عروسک‌بازان «بن‌راکو».

۲. نمایش‌های برگرفته از کمدی‌های «کیوگن».

۳. نمایش‌های ساخته‌شده خاص کابوکی.

با این حال اولین قسمت یک‌نمایش کابوکی غم‌انگیز است: بطوری‌که خادمی پسر خود را به خاطر ارباب خویش قربانی می‌کند. اصل این نمایشنامه متعلق به مجموعه آثار «بن‌راکو» بوده و بعد برای اجرای کابوکی اقتباس شده است.

بخش دوم نمایشنامه‌ای است توأم با رقص: داستان امیری که توسط دشمن تحت تعقیب است و سعی دارد تا به‌صورت ناشناس به کمک تنی چند از خدمه‌اش از مانعی که توسط

حروف تشکیل‌دهنده کلمه کابوکی (به زبان ژاپنی) 歌舞伎، از چپ به راست به معنی آواز، رقص و مهارت است. به همین دلیل کابوکی را «هنر حرکات موزون و آواز» ترجمه می‌کنند.



دشمن پاسداری می‌شود عبور کند قصه، مایه خود را از نمایشنامه‌های «نو» گرفته‌است.

بخش سوم ماجرای سه شخص فریبکار است که یکی از آنها خود را به شکل دختر جوانی درآورده است. صحنه دکانی است و اشخاص نمایش از همان مردم کوچه و بازارند. این نمایشنامه در اواسط قرن نوزده میلادی و مختص کابوکی نوشته شده است. چنانچه مشاهده می‌شود هر سه نمایشنامه دارای ریشه‌های متفاوتی هستند و هر یک از آنها برای خود، کارآوری جداگانه‌ای دارد. به طوری که در سمت چپ تماشاگران پلی به عرض ۱۶۰ سانتیمتر قرار داده شده است که مستقیماً تا صحنه ادامه دارد. این پل که وجود آن سبب تمایز کابوکی از دیگر انواع نمایشی است «هانامیچی» نام دارد. صحنه توسط پرده‌ای با راه‌های عمودی به رنگ‌های سیاه، سبز و قهوه‌ای که «جوشی کی - ماکو» نام دارد و مخصوص نمایش کابوکی است، از نظرها مخفی می‌ماند. به هنگام کنار رفتن پرده صدای موسیقی که طبل در آن نقش اساسی دارد،

شنیده می‌شود. سپس صدای برهم زدن دو تکه چوب بلوط به نام «هیوشی جی» به گوش می‌رسد که شروع نمایش را اعلام می‌کند. لحظه کنار رفتن پرده فرا می‌رسد.

صدای ضربات هیوشی جی ابتدا آرام و سپس تندتر و تندتر می‌شود. پرده از سمت چپ به راست کشیده می‌شود. برای اجرای بخش اول، خوانندگان و

نوازندگان «شامیسن» روی نیمکتی که در طرف چپ صحنه قرار دارد نشسته‌اند. این نوازندگان جریان حوادث داستان و حالات روانی شخصیت‌ها را توصیف می‌کنند. موسیقی‌ای را که می‌نوازند «گی دایوپوشی» می‌نامند.



کابوکی دارای جنبه موسیقیایی بسیار غنی است و به همین جهت است که آن را «شبه اپرا» نامیده‌اند. یکی از وجوه مشخصه کابوکی نحوه ادای کلمات توسط بازیگران است که دارای ریتم و آهنگ به خصوصی است که لحن آن را از حالت طبیعی و واقع‌گرایانه دور می‌کند.

حال سراغ دومین نمایش می‌رویم. با کنار رفتن پرده، کاج سبز که سنسال و پر پیچی که بر روی دیواره ته صحنه نقاشی شده پدیدار می‌شود. در مقابل کاج بزرگ سکویی وجود دارد که با پارچه قرمز مفروش شده و بیست نفر نوازنده و خواننده روی آن به ردیف کنار هم نشسته‌اند. در اینجا امیر و خدمتکارانش که سعی در فرار دارند توسط هانامیچی وارد شده و از همان جا متوجه مانعی که بر سر راهشان قرار دارد و روی صحنه کار گذاشته شده است، می‌شوند. این نمایشنامه که اصل متعلق به نمایش نواست دارای دکور و کارآیی و کارآوری بسیار ساده و ملهم از صحنه نوست که شامل کاجی در ته صحنه و سکویی برای نوازندگان است.

نمایشنامه سومین که متعلق به کابوکی است روی صحنه آن سکویی برای نوازندگان وجود ندارد. با کنار رفتن پرده، مغازه‌ای واقع در شهر «ادو» دیده می‌شود که جمعی از کارگران و مشتریان در آن گرد آمده‌اند و با حرارت بسیار به زبان عادی و روزمره با یکدیگر مشغول گفتگو هستند. این در حالی است که «گزا» با نوای سازهای خود

فضای مناسبی ایجاد کرده است و گویی شهر «ادو» را در نظر مجسم می‌کند.

به زودی دختر جوان (همان مرد ملبس به پوشش زنانه) روی هانامیچی ظاهر می‌شود، اما تلاش او بی‌ثمر است و حقه‌اش با شکست مواجه و سرانجام شناخته می‌شود. او که در مقابل چنین وضعی قرار گرفته است سعی دارد از خود دفاع کند. در این حالت سخنان او موزون و شاعرانه است. چنین قسمت‌هایی در تمام نمایشنامه‌های کابوکی گنجانیده شده است.

کابوکی نمایشی کلاسیک متشکل از سه عنصر اصلی زیبایی‌شناختی یعنی کاتا، موسیقی و رنگ است که توسط سخت‌گیرترین شکل‌گرایان سنتی تنظیم شده است. کابوکی با آنکه مدت‌زایدی از منابع خارجی تغذیه کرده است؛ ولی خود به چنان خلاقیت و اصالتی دست یافته است که دیگر نمی‌توان آن را با هیچ نوع دیگری از تئاتر مقایسه کرد.



سازها: سازهایی که در «کابوکی» مورد استفاده قرار می‌گیرند عبارتند از:

ناگا اونا، توکی وازو، کیوموتو، گیدایو. این سازها نیز برگرفته از نمایش‌های عروسکی است. همچنین سازهای سیمی «بالالایکا» و «شامیزن» نیز در این نمایش‌ها به کار می‌آیند. نوازندگان روی صحنه و مقابل تماشاگر می‌نشینند و در طول مدت نمایش حضور دارند.

بازیگری و دیگر عوامل صحنه در کابوکی:

نوع بازی هر بازیگر با شخصیتی که می‌آفریند متفاوت است و پای‌بند قراردادهای خاص است. بازیگران این نمایش‌ها باید برای یادگیری و اجرای نمایش‌هایشان سال‌ها در مدارس ویژه به تمرین بپردازند. ولی کلاً حرکات آن نمادین و حتی انتزاعی است. رنگ‌آمیزی صحنه و لباس‌های بازیگران نیز پیرو قراردادی ویژه است و اغلب رنگ‌ها بیان‌کننده مفاهیم شخصیت‌هاست. در گزینش رنگ‌ها، زیبایی صحنه بسیار اهمیت دارد و همچنین است‌اشکال و رنگ‌هایی که در گریم شخصیت‌ها به کار می‌رود. این اشکال نیز هر یک به معنا و مفهومی خاص مورد استفاده قرار می‌گیرد. در کابوکی انتخاب رنگ و شکل، آن قدر اهمیت دارد که حتی رنگ پرده و نقش‌های آن در مفهوم اصلی نمایش اثر می‌گذارد و به معنایی خاص در نظر گرفته می‌شود. نکته مهم دیگر در کابوکی نقش اصوات است. این مسأله هم به شیوه بیان و حرکت بازیگر ارتباط پیدا می‌کند و هم به موسیقی و نوای سازهای خاص نمایش. معمولاً موسیقی در خدمت نمایش است و بیشتر از آنکه به عنوان عنصری منفرد مورد توجه باشد، حضورش یاری‌دهنده فضای صحنه و مفاهیم حرکت و بیان بازیگران است. در کابوکی تأکید بر بازیگر است و نمایش‌ها دارای شخصیت‌ها و چهره‌های اصلی است که در طول سال‌ها شناخته شده‌اند. بازیگر کابوکی باید بر فرهنگ هنری کابوکی مسلط باشد و قراردادهای خاص این بازی را آموخته باشد. این



قرارداد در شیوه‌های حرکت، بیان و همچنین رقص کلاسیک خلاصه می‌شود. تکنیک خاص بازی در کابوکی «می» نام دارد. ساختمان شخصیت کابوکی اغراق شده است، چنانکه لباس‌ها و گریم نیز اغراق شده است؛ اما در حد عالی زیبایی است و به همین دلیل هنری یکتا در جهان به‌شمار می‌آید. از نظر سبک اجرایی، نمایش‌های کابوکی ترکیبی از نمایش‌های نو، نمایش‌های عروسکی و میان‌پرده‌های کم‌دی است.

در مقایسه با نمایش نو که اختصاص به طبقه اشراف داشتند و از موضوع‌ها و مضامین سنگینی برخوردار بودند، نمایش‌های کابوکی از موضوعات عادی و روزمره استفاده کرده و برای عامه مردم به اجرا درمی‌آمدند. برخلاف نمایش‌های جدی نو، در کابوکی عناصر تراژیک و کمیک درهم آمیخته و نوعی ملودرام می‌سازند.

کابوکی امروز:

دوران بعد از جنگ جهانی دوم دوران سختی برای کابوکی بود. علاوه بر خرابی‌های جنگ، سبک‌ها و افکار گذشته کنار می‌رفت و کابوکی هم در بین آنها بود. نمایش‌های کلاسیک و مبتکرانه کارگردان تتسوجی تاکچی Tesuji Takechi تولدی دوباره برای کابوکی بود.

امروزه کابوکی محبوب‌ترین نوع نمایش سنتی در ژاپن است و ستاره‌های آن در نقش‌های تلویزیونی و سینمایی نیز ظاهر می‌شوند و علاوه بر تئاترهای اصلی در توکیو، کیوتو و اوزاکا، تئاترهای کوچکی هم در اوزاکا و سایر نقاط کشور وجود دارد.

غربی‌ها به کابوکی علاقمند هستند. گروه‌های کابوکی به‌طور منظم تورهایی به اروپا و آمریکا دارند. نمایشنامه‌نویسان و رمان‌نویسان غربی از موضوعات کابوکی استفاده کرده‌اند. بعضی از نمایشنامه‌های شکسپیر نیز تم کابوکی دارد. گروه زا کابوکی Za Kabuki در دانشگاه ملی استرالیا از سال ۱۹۷۶ هرساله یک نمایش کابوکی اجرا کرده است. کابوکی در سال ۲۰۰۵ در لیست میراث فرهنگی یونسکو به ثبت رسید.

منابع:

نمایش ژاپنی، زنده هزار ساله، نوشته: سولانژ تیری و دیگران / ترجمه:

سپه‌یلا نجم

تاریخ نمایش در جهان: تالیف: جمشید ملک پور

نگاهی به شکل و ساختار نمایش کابوکی ژاپن / نوشته: مهرداد رایانی

مخصوص

<http://forum.cinematicenter.ir>
www.sblog.ir-my.com



مصاحبه ترجمه: آلیس مونرو، لیلی مسلمی

داستان: رویای گم شده، جمیل کاووکچو، مزده الفت

داستان: «جهنم، بهشت»، جومیا لاهیری، امین شیرپور

داستان: خدایان مردمان دیگر، ناتومی آدرمن، بدری سیدجلالی

ترجمه کتاب: مقدمه‌ای بر نقد نظری و علمی، چارلز ای. برسلر، علی قلی‌نامی





- برای هرچی، چون اونا گاواى وحشین.
- گاو وحشى؟

توى فیلم‌هاى کابوى، اسب‌ها و گاوهاى وحشى دیده بودم، ولى این اولین بار بود مى‌شنیدم در این دوره و زمانه و توى مملکت و دیار خودم، آن‌هم وسط خیابان، گاو وحشى هست. انگار متوجه شد حرفش را باور نکردم که گفت: این اطراف گاو وحشى هست. بعضى شب‌ها میان توى محله جولان مى‌دن. دیشبم خوردن به پست تو.

از بیرون رفتن منصرف شدم. برگشتم و نشستم روی مبل. گفتم: چرا هیچکى جمع‌وجورشون نمى‌کنه؟ صاحب ندارن؟

- همه‌شون صاحب دارن.

- یعنی چه‌طور؟

- یعنی دارن دیگه، ولى بهشون نزدیک نمى‌شن.

- از شیرشون استفاده نمى‌کنن؟

- من مى‌گم بهشون نزدیک نمى‌شن، تو مى‌گی شیر؟! ولى همه گاو خودشون رو مى‌شناسن و اگه روزی دستشون تنگ بشه، مى‌آن سراغش و مى‌کشن و گوشتش رو مى‌فروشن.

غیرقابل باور بود. اگر به چشم خودم صحنه دویدن گاوها را ندیده بودم، حتما فکر مى‌کردم آن مرد سربه‌سرم گذاشته. سرش را سمت پنجره چرخاند، یعنی دیگر حوصله حرف زدن ندارد.

مسئول پذیرش مسافرخانه هنوز خواب بود. رفتم بیرون. دکان‌هایی که صبح‌ها آش و سوپ مى‌فروختند، خیلی وقت بود که کارشان را شروع کرده بودند. بعضی فروشنده‌ها تازه کرکره مغازه‌شان را بالا مى‌بردند. رفتم توى رستوران کوچک کنار هتل که شیشه‌هایش را بخار پوشانده بود. از چهار تا میز، سه‌تاشان اشغال بود و پشت میز چهارم هم یک‌نفر نشسته بود. همه‌جوری در سکوت سوپ مى‌خوردند انگار در مراسمی آئینی شرکت کرده‌اند. فقط صدای برخورد قاشق‌ها با کاسه‌های فلزی شنیده مى‌شد. همان‌طور که پشت میز مى‌نشستم، گفتم: نوش جان.

مرد جواب داد: زنده باشی.

وقتی با صداهاى عجیب‌وغریب از خواب پریدم، نفهمیدم کجا هستم. همه‌جا تاریک بود و نمى‌دانستم ساعت چند است. از بیرون صداهاى ترسناکی مى‌آمد. چیزى شبیه ماغ کشیدن. انگار گله گاو یا خوک درحال عبور بود. سعی کردم خودم را جمع‌وجور کنم. کجا بودم؟ توى چادر یا کاروانی وسط جنگل؟ اگر کابوس دیده بودم، چرا با این‌که بیدار بودم، هنوز صداها ادامه داشت؟ تختی که رویش دراز کشیده بودم، غریبه بود. بعد از مدتی گیجی، یادم آمد شب قبل به آن روستا رفته و در مسافرخانه‌ای اتاق گرفته بودم. پس سروصدا از کجا بود؟

از تخت پایین پریدم و دویدم سمت پنجره. وقتی پرده را کنار زدم، تعجبم بیش‌تر شد. گاوهایی که معلوم بود از چیزی ترسیده و رم کرده بودند توى پیاده‌رو مى‌دویدند. آن وقت شب چه چیزی آن‌ها را ترسانده بود؟ آیا در روستاهای اطراف

آتش‌سوزی شده یا اتفاق دیگری افتاده بود؟ هیچ‌کس آن اطراف نبود. به ساعت نگاهى انداختم. ده‌دقیقه به چهار بود.

به‌مرور صداها کم شد. فقط صدای سوت پاسبان شب شنیده مى‌شد. وقتی بالاخره سکوت شب همه‌جا را فراگرفت، کنار پنجره سیگاری روشن کردم و بعد روی تخت دراز کشیدم. خواب از سرم

پریده بود. فکر کردم کاش بروم دنبال گله گاوها، ولى خیلی زود خوابم برد. صبح زود بیدار شدم. احتمالاً آن‌چه دیده بودم، کابوس بود. دلم مى‌خواست هرچه زودتر کارم را توى آن روستا انجام دهم و برگردم.

توى سالن انتظار باریک مسافرخانه، سه‌تا مبل و یک کاناپه بود. مرد میانسالی که کلاه بر سر داشت، روی مبل کنار پنجره نشسته بود و غرق در فکر، بیرون را تماشا مى‌کرد. مسئول پذیرش مسافرخانه سرش را روی دست‌ها گذاشته و خوابیده بود. گفتم: سلام. صبح‌بخیر

مرد با حالتی غریب نگاهم کرد و گفت: علیکم‌السلام.

پوستش چروک و چشمانش ریز بود. انگار روزها بی‌خوابی کشیده باشد، خسته به‌نظر مى‌رسید. رفتم سمت در خروجی. کمی ایستادم و برگشتم. نگاهش کردم. گفتم: دیشب یه گله گاو از این‌جا رد شد. تو صداشون رو شنیدی؟

- آره.

- برای چی رم کرده بودن؟

از تخت پایین پریدم و دویدم سمت پنجره. وقتی پرده را کنار زدم، تعجبم بیش‌تر شد. گاوهایی که معلوم بود از چیزی ترسیده و رم کرده بودند توى پیاده‌رو مى‌دویدند.



فکر من هنوز پیش سروصدای شبانه و حرف‌های مرد توی مسافرخانه بود. مردد بودم از مرد روبه‌روی هم درباره گاوها بپرسم یا نه. من هم سوپم را در سکوت خوردم و برگشتم مسافرخانه.

مرد آن‌جا نبود، اما مسئول پذیرش بیدار شده بود. گفتم:

سلام.

-سلام برادر.

-سروصدای دیشب رو تو هم شنیدی. مگه نه؟

-چه سروصدایی؟ دعوا شده بود؟

-نه گاوی وحشی از این‌جا رد شدن.

-گاوی وحشی؟

-آره. منم امروز صبح شنیدم. خیلی تعجب کردم.

-نه بابا. چه گاوی... خواب دیدی. من تموم شب بیدار

بودم. گاوی؟ اونم وحشی؟!... نه بابا. توی این دوره و زمونه؟

مگه ممکنه؟!!

-شاید وحشی نبودن. ممکنه اون آقا الکی گفته باشه وحشی. ولی بالاخره گله‌ها از این‌جا رد شد، چون خود منم با سروصدایشون بیدار شدم. صبح که اومدم پایین، اون آقا بهم گفت گاوا وحشی بودن.

-کدوم آقا؟

-انگار از مشتریای شما بود. تو که خواب بودی، این‌جا

نشسته بود.

-اما دیشب ما فقط یه مشتری داشتیم که خود تو بودی.

گفتم که، تا صبح بیدار بودم. البته اذان که دادن یه چرت زدم.

گله که هیچی، یه گاو هم از این‌جا رد نشد. اون وقت صبح گاو

این‌جا چه کار می‌کنه؟! کابوس دیدی. کابوس.

گفتم شاید.

چه چیز دیگری می‌توانستم بگویم؟ کیفم را برداشتم و از

مسافرخانه زدم بیرون. گوشه و کنار پیاده‌رو، جابه‌جا سرگین

گاو دیده می‌شد.





انجام دادن آن می‌کرد. علاوه بر این، عمو پراناب به صورت تصادفی بنگالی صحبت کردن مادرم با من را شنیده بود، که در بازارچه به من می‌گفت نمی‌توانم یک شماره از مجله آرچی را بخرم. اما همان موقع، او همچنین اعتراف کرد که آنقدر در آمریکا تازه وارد بوده که به هیچ چیز اطمینان نداشته، و حتی به چیزهای واضح هم شک می‌کرده.

من و والدینم تا قبل از آن‌روز، سه‌سال می‌شد که در میدان مرکزی زندگی می‌کردیم. قبل از آن، در برلین زندگی کرده بودیم، جایی که من متولد شده بودم و جایی که پدرم تحصیلات میکروبیولوژی‌اش را تمام کرده بود، قبل از قبول کردن سمتی به‌عنوان محقق در مَس جنرال، و قبل از برلین، پدر و مادرم در هند زندگی کرده بودند. جایی که همدیگر را نمی‌شناختند و جایی که ازدواج‌شان انجام شده بود. میدان مرکزی اولین جایی است که من می‌توانم

زندگی کردن در آن را به‌خاطر بیاورم، و در خاطراتی که از آپارتمان‌مان دارم، داخل یک خانه‌ی چوبی به رنگ قهوه‌ای تیره در ایشورن پالاس، عمو پراناب همیشه وجود دارد. بنابر داستانی که خوشش می‌آید هر از گاهی یادآوری‌اش کند، مادرم او را همان بعد از ظهر برای همراهی به آپارتمان‌مان

دعوت کرد، و برای دوتایشان چای درست کرد؛ بعد از اینکه متوجه شد او بیشتر از سه‌ماه است که یک وعده‌ی درست و حسابی غذای بنگالی نخورده، ماهی خالمخالی زردچوبه زده شده و برنجی که از شام شب قبل مانده بود را حاضر کرد. تا شب که پدر برگشت خانه، او برای یک شام مجدد ماند، و بعد از آن تقریباً هر شب برای شام سر و کله‌اش پیدا می‌شد. چهارمین صندلی پلاستیکی میز چهارگوش آشپزخانه‌مان را اشغال می‌کرد و مثل اسمی که صدایش می‌زدیم در عمل هم عضوی از خانواده ما می‌شد.

از خانواده‌ای ثروتمند در کلکته آمده بود و قبل از اینکه برای تحصیل در رشته مهندسی در دانشگاه ام‌آی‌تی به آمریکا بیاید هیچوقت مجبور نشده بود حتی برای خودش یک لیوان آب بریزد. زندگی دانشجویی در بوستون برایش یک شوک بی‌رحمانه بود، در همان ماه اول حدود ده کیلو وزن کم کرده بود. ماه ژانویه رسیده بود، درست وسط یک یخبندان، و آخر هفته چمدان‌هایش را بسته و به لوگان رفته بود. آماده برای

پراناب چاکرابورتی در اصل برادر کوچک‌تر پدرم نبود. او یک مرد بنگالی و اهل کلکته بود که در اوایل دهه هفتاد سر و کله‌اش در زندگی اجتماعی والدینم پیدا شد، زمانی که در یک آپارتمان اجاره‌ای در میدان مرکزی زندگی می‌کردند و می‌توانستند تعداد دقیق آشنایان خود را با یک دست بشمارند. اما من هیچ عمویی نداشتم که واقعاً آمریکایی باشد، و به من یاد داده شده بود که او را عمو صدا بزنم. به همین روال او همیشه پدرم را به‌صورت رسمی صدا می‌زد و به او شامل‌دا می‌گفت. و مادرم را هم به‌جای آپارنا، بودی صدا می‌زد، طبق یک سنت بنگالی برای صدا کردن زن برادر بزرگتر به‌جای استفاده از اسم کوچکش. بعد از اینکه عمو پراناب با والدینم دوست شد اعتراف کرد آن‌روز که برای بار اول او را می‌دیدیم، من و مادرم را به‌دنبال یک بعدازظهر بهتر در خیابان‌های

اطراف کمبریج تعقیب کرده بود. جایی که من و مادرم قصد کرده بودیم بعد از تعطیلی مدرسه‌ام، در آن پرسه بزنیم. در طول خیابان ماساچوست و داخل و خارج بازارچه کوپ، جایی که مادرم می‌خواست به اثاثیه‌های به حراج گذاشته شده نگاه کند، دنبالمان آمده بود. داخل محوطه یارد همراه با ما پرسه زده بود، جایی که مادرم

در طول خیابان ماساچوست و داخل و خارج بازارچه کوپ، جایی که مادرم می‌خواست به اثاثیه‌های به حراج گذاشته شده نگاه کند، دنبالمان آمده بود.

اغلب در روزهای خوش آب‌وهوا روی چمن می‌نشست به سبیل جمعیت دانش‌آموزها و پروفیسورهایی که به‌سختی توی مسیرها جایشان می‌شد نگاه می‌کرد. تا اینکه در نهایت، وقتی که از پله‌های کتابخانه ویدنر بالا می‌رفتیم تا من بروم دستشویی، با دست به شانه‌ی مادرم زد و به انگلیسی پرسید که امکان دارد او بنگالی باشد؟ جواب سوالش واضح بود، با این توضیح که مادرم النگوهای سرخ و سفید بنگالی، مخصوص زن‌های متأهل بنگالی را دستش کرده بود، یک ساری تانگیلی پوشیده بود، و رد پودر سرخ در فرق سرش را می‌شد دید. و صورت گرد و چشم‌های تیره‌ی بزرگ که خاص زنان بنگال است را داشت. توجهش جلب شده بود به دو یا سه سنجاقی که مادرم به النگوهای نازک طلایی رنگ، که پشت قرمزها و سفیدها قرار داشتند، بسته بود. از آن‌ها برای جایگزین کردن گیره‌ی گمشده‌ی بلوز یا کشیدن نخ‌ی که از زیرپیراهنی درآمده بود استفاده می‌کرد، کاری که عمو پراناب، مادر و خواهرها و عمه‌هایش را در کلکته، سخت‌گیرانه مجبور به



رها کردن فرصتی که همه‌ی عمرش را برای رسیدن به آن صرف کرده بود، اما در دقیقه‌ی آخر تصمیمش را عوض کرده بود. در خیابان تروبریج، داخل خانه‌ی یک زن مطلقه با دو بچه‌ی کم سن و سال که همیشه جیغ می‌کشیدند و گریه می‌کردند زندگی می‌کرد. اتاق زیرشیروانی را اجاره کرده بود و اجازه داشت تا در زمان مشخصی از روز از آشپزخانه استفاده کند. و باید همیشه بعد از استفاده، اجاق را با مایع و اسفنج تمیز می‌کرد. والدینم موافق بودند که وضعیت او وحشتناک بود، و اگر اتاق خواب اضافه‌ای داشتند آن را به او پیشنهاد می‌دادند. در عوض، همیشه برای وعده‌های غذایی دعوتش می‌کردند و درب آپارتمان‌مان همیشه به‌رویش باز بود. و خیلی زود این همان جایی بود که مدت زمان وسط کلاس‌ها و روزهای تعطیلش را در آن سپری می‌کرد، همیشه هم ردی از خودش به‌جا می‌گذاشت، یک پاکت تقریباً تمام شده‌ی سیگار، یک روزنامه، نامه‌ای که به خودش زحمت نداده بود باز کند و ژاکتی که درش آورده بود و در مدت ماندنش آن را فراموش کرده بود.

صدای خنده‌های بلندش را خیلی خوب به‌یاد می‌آورم و نمای قامت درازش که یا دولا دولا راه می‌رفت یا ولو می‌شد روی مبل‌های ناهماهنگ و زهوار در رفته‌ای که همان موقع خرید آپارتمان هم داخلش بودند. صورت گیرایی داشت، با سبیل پهن و پیشانی بلند و موهایی ژولیده و بیش از حد معمول بلند، که

مادرم می‌گفت او را شبیه هیپی‌های آمریکایی کرده‌اند که آن روزها همه‌جا بودند. پاهای بلندش هر جا که می‌نشست به سرعت بالا و پایین می‌شدند، و دست‌های صافش، وقتی سیگاری بین انگشت‌هایش می‌گرفت می‌لرزیدند، خاکستر سیگار را داخل یک فنجان چایی که مادرم برای این منظور خاص در نظر گرفته بود می‌ریخت. با اینکه دانشجو بود اما هیچ چیز ثابت یا قابل پیش‌بینی و منظم درباره‌ی او وجود نداشت. همیشه به نظر می‌رسید دارد از گرسنگی می‌میرد، از در می‌آمد داخل و اعلام می‌کرد که ناهار نخورده است و بعد با ولع تمام غذا را می‌بلعید و پشت سر مادرم می‌ایستاد تا کتلت‌ها را زمانی که داشت سرخ‌شان می‌کرد بدزدد، قبل از اینکه مادر شانس برای چیدن مرتب آن‌ها در بشقاب کنار سالاد پیاز سرخ داشته باشد. وقتی او نبود، والدینم می‌گفتند که دانش آموز ممتازی است، ستاره‌ای از جاداوپور که با بورسیه‌ای قابل توجه آمده ام‌آی‌تی، اما عمو پراناب نسبت به

کلاس‌هایش بی‌خیال بود و هر از گاهی از آن‌ها فرار می‌کرد. مدام غر می‌زد: «این آمریکایی‌ها معادله‌هایی رو یاد می‌گیرن که من وقتی همسن یوشا بودم اون‌ها رو بلد بودم.» وقتی فهمید معلم کلاس دوم من به ما مشق نمی‌دهد و اینکه در سن هفت سالگی جذر گرفتن یا مفهوم عدد پی را به من یاد نداده‌اند از تعجب ماتش برد. بدون اطلاع قبلی می‌آمد، هیچوقت از قبل زنگ نمی‌زد و به جایش مثل کاری که مردم در کلکته می‌کردند یک ضربه‌ی ساده به در می‌زد و می‌گفت: «بودی!» بعد هم منتظر می‌ماند تا مادر در را برایش باز کند. قبل از اینکه با او آشنا شویم، از مدرسه بر می‌گشتم و مادرم را می‌دیدم که کیفش را دور دستش انداخته و بارانی‌اش را پوشیده، مایوسانه برای فرار از آپارتمانی که روز را تنها در آن سر کرده بود. اما حالا او را در آشپزخانه پیدا می‌کردم، در حال ورز دادن خمیر برای لوچی، که در حالت عادی فقط یک‌شنبه‌ها برای من و پدرم درست می‌کرد، یا پرده‌های

جدیدی که از وولورث خریده را آویزان می‌کرد. آن موقع نمی‌دانستم که سر زدن‌های عمو پراناب چیزی بود که مادرم تمام طول روز منتظرش بود، چیزی که باعث می‌شد او ساری نو بپوشد و در انتظار آمدنش موهایش را شانه کند. و نمی‌دانستم که از قبل برنامه‌ی تنقلات نامحدودی که می‌خواست با آن‌ها از او پذیرایی کند را می‌چید. نمی‌دانستم که برای لحظه‌ای زندگی می‌کرد که صدای

«بودی!» گفتن او را از ایوان بشنود، و اینکه روزهایی که حواسش نبود مادر کاملاً قه‌رق و سرزنده بود. لابد مادر وقتی می‌دید من هم مشتاق دیدار عمو پراناب هستم خوشحال می‌شد. او به من حقه‌های ورق را نشان داد و خطای دیدی که او ظاهراً انگشت شصت خودش را با درد و مشقت جدا می‌کرد. و همچنین به من یاد داد تا جدول ضرب را خیلی قبل از اینکه در مدرسه یادمان بدهند حفظ کنم. سرگرمی مورد علاقه‌اش عکاسی بود. یک دوربین گران‌قیمت داشت که قبل از فشار دادن شاتر، فکر کردن لازم داشت، و من خیلی زود تبدیل به سوژه‌ی مورد علاقه‌اش شدم؛ صورت گرد، یک دندان افتاده، موهای بلند و پرپشتی که نیاز به کوتاه شدن داشتند. این‌ها عکس‌هایی هستند که هنوز بیشتر از بقیه عکس‌هایم دوست‌شان دارم، به خاطر داشتن حس سرزندگی و جوانی‌ای که حالا دیگر آن را ندارم، مخصوصاً جلوی یک دوربین. به عقب و جلو دویدم داخل محوطه هاروارد، در حالی که او با

صدای خنده‌های بلندش را خیلی خوب به‌یاد می‌آورم و نمای قامت درازش که یا دولا دولا راه می‌رفت یا ولو می‌شد روی مبل‌های ناهماهنگ و زهوار در رفته‌ای که همان موقع خرید آپارتمان هم داخلش بودند.



دوربین ایستاده بود و سعی می‌کرد از من در حال حرکت عکس بگیرد را خوب به یاد می‌آورم. همینطور نشستن روی پله‌های ساختمان دانشگاه یا داخل خیابان و روبروی درخت‌ها. فقط یک عکس است که مادرم داخل آن افتاده؛ مادر من را گرفته، درحالی‌که من با پاهای باز روی دامنش نشسته‌ام، سرش به سمت من خم شده، دست‌هایش را طوری روی گوش‌هایم گذاشته که انگار نمی‌خواهد من آن لحظه چیزی را بشنوم. در آن عکس، سایه‌ی دو آرنج بلند شده‌ی عمو پراناب، با زاویه‌ای که دوربین را جلوی صورتش قرار دهد گوشه‌ی عکس را سیاه کرده و شکل بدون حالت و غیرعمدی سایه‌اش روی یک طرف بدن مادرم افتاده. همیشه سه‌تایی با هم بودیم. همیشه وقتی سر می‌زد من آنجا بودم. برای مادرم لابد ناچور بوده که وقتی خودش تنها در آپارتمان است از او پذیرایی کند؛ این چیزی بود که نیاز به گفتن نداشت.

در مورد همه‌ی چیزهایی که او با پدرم اتفاق نظر نداشتند با عمو پراناب مشترک بود: عشق به موسیقی، فیلم، سیاست‌مداران چپ‌گرا و شعر. هر دو از یک محله‌ی مشترک در کلکته شمالی آمده بودند، خانه‌هایشان چند قدم بیشتر فاصله نداشتند بودند و وقتی آدرس دقیق جایی بهشان گفته می‌شد به راحتی نمای آن ساختمان را هم یادشان می‌آمد. هر دو مغازه‌های مشترکی را می‌شناختند، اتوبوس‌ها و مسیر تراموا،

حتی مغازه‌ی نقلی‌ای که بهترین زولبیا و نان محلی را داشت. طرف دیگر ماجرا، پدرم، از شهرکی در فاصله بیست کیلومتری کلکته آمده بود، محله‌ای که مادرم همیشه از فضای آن می‌ترسید و حتی در زمان‌هایی که دلتنگ کشورش بود خدا را شکر می‌کرد که حداقل پدرم خانه‌اش را از خانه‌ی فامیل‌هایش جدا کرده، جایی که مادرم مجبور بوده همیشه با انتهای ساری سرش را بپوشاند و برای دستشویی از سطح بلندی با یک سوراخ، که گوشه‌ی حیاط بوده استفاده کند. جایی که در اتاق‌هایش حتی یک نقاشی آویزان به دیوار هم وجود نداشت. طی چند هفته، عمو پراناب دستگاه پخش دو نوارهایش را به آپارتمان مان آورده بود و پشت سر هم موسیقی فیلم‌های هندی که مربوط به دوره جوانی‌شان بود را پخش می‌کرد. آهنگ‌های شاد دوران نامزدی بودند که فضای ساکت و آرام داخل آپارتمان مان را به کلی عوض کرده بودند و مادرم را به دنیایی می‌بردند که برای ازدواج با پدرم آن‌را پشت سر گذاشته بود. عمو پراناب و او سعی می‌کردند یادشان بیاید این

آهنگ مال کدام سکانس فیلم است، بازیگرش چه کسی بوده و چه لباس‌هایی تنش بوده. مادرم راج کاپور و نرگس را در حالی توصیف می‌کرد که زیر باران با چترهایی بالای سرشان آواز می‌خوانده‌اند، یا دیو آناند را وقتی داخل ساحل گوا گیتار می‌زده. عمو پراناب و او با شور و شوق زیاد در مورد این چیزها بحث می‌کردند، صدای‌شان را بلند می‌کردند و سعی می‌کردند همدیگر را قانع کنند، طوری که مادر هیچوقت با پدرم رفتار نمی‌کرد.

چون که او نقش برادر کوچک‌تر را بازی می‌کرد، مادر با پراناب صدا کردن او مشکلی نداشت، در صورتی که هیچوقت پدرم را با اسم کوچکش صدا نمی‌زد. پدرم آن موقع سی‌وهفت سالش بود، نه‌سال بزرگتر از مادرم. عمو پراناب بیست‌وپنج سالش بود. پدرم ذاتاً آدم رهاب‌مانندی بود، عاشق سکوت و تنهایی. با مادرم ازدواج کرده بود تا پدر و مادرش را آرام کند؛ قبول کرده بودند تا زمانی که زن دارد دوری‌اش را تحمل کنند. او با کارش ازدواج کرده بود، با تحقیقاتش، و در پوسته‌ی سختی زندگی می‌کرد که نه مادر و نه من نمی‌توانستیم به آن

نفوذ کنیم. گفتگو برایش کار طاقت فرسایی بود؛ نیاز به تلاش مضاعفی داشت که او ترجیح می‌داد آن‌را در آزمایشگاه بروز بدهد. از زیاده‌روی در هیچ‌کاری خوشش نمی‌آمد، میلی به کم و زیاد کردن روزمره‌های زندگی نداشت: صبح‌ها حبوبات و چای، یک

فبجان چای بعد از آمدن به خانه، و دو بشقاب سبزیجات مختلف همراه با شام. اصلاً با اشتها‌ی شدیدی که عمو پراناب داشت، غذا نمی‌خورد. پدرم یک ذهنیت بازمانده مانند داشت. هر از گاهی خوشش می‌آمد در جمع‌های گوناگون یادآوری کند، بدون اینکه هیچ ربط خاصی داشته باشد، که روس‌های زمان استالین از زور گرسنگی مجبور بوده‌اند چسب پشت کاغذ دیواری‌ها را بخورند. ممکن بود یک نفر فکر کند پدر به سرزدن‌های مداوم عمو پراناب و تأثیری که روی رفتار و حالت مادرم داشته کمی حسودی‌اش می‌شود، یا حداقل کمی بدگمان است. اما حدس من این است که پدرم به خاطر هم‌نشینی‌ای که عمو پراناب فراهم کرده بود خود را مدیون او می‌دانست و از حس مسئولیتی که نسبت به مجبور کردن مادرم برای ترک هندوستان داشت راحت شده بود، و شاید خوشحال بود که می‌دید مادرم برای این تغییر خوشحال است. تابستان، عمو پراناب یک فولکس واگن آبی‌رنگ خرید و شروع کردن به بردن من و مادرم به بوستون و کمبریج، و

در مورد همه‌ی چیزهایی که او با پدرم اتفاق نظر نداشتند با عمو پراناب مشترک بود: عشق به موسیقی، فیلم، سیاست‌مداران چپ‌گرا و شعر.



خیلی زود خارج شهر، توی اتوبان انگار پرواز می‌کرد. ما را به واترتاون می‌برد که چای و ادویه‌جات هندی داشت و یک‌بار هم کلی مسیر را رانندگی کرد تا ما را ببرد نیوه‌مپشایر که کوهستان‌ها را ببینیم. هرچقدر که هوا گرم‌تر می‌شد، ما بیشتر بیرون می‌رفتیم، یک یا دو بار در هفته می‌رفتیم برکه‌ی والدن پوند. مادرم همیشه با تخم‌مرغ‌های آب‌پز و ساندویچ‌های خیار، آماده برای پیک‌نیک رفتن بود و مدام پیک‌نیک‌های زمستانی که در دوران جوانی‌اش رفته بود را تعریف می‌کرد، به همراه پنجاه نفر از قوم و خویش‌هایش که همگی سوار قطار به سمت حومه‌ی بنگال غربی می‌رفته‌اند. عمو پراناب با اشتیاق به این ماجراها گوش می‌کرد، و به جزئیات گذشته‌ی مادرم که داشتند محو می‌شدند. مثل پدرم نبود از این گوش می‌شنید و از آن گوش بیرون نمی‌کرد، یا مثل من نبود که متوجه نمی‌شدم. کنار دریاچه والدن پوند، عمو پراناب مادرم را مجبور می‌کرد که از شیب تند بین درخت‌ها بروند پایین و لب آب بنشینند. مادرم وسایل پیک‌نیک را در می‌آورد و می‌نشست و ما را نگاه می‌کرد که شنا می‌کردیم.

سینه‌ی عمو پراناب پوشیده از موهای ضخیم و سیاه بود، آنقدر که تا کمرش را می‌پوشاند. ظاهرش عجیب بود، با آن پاهای دراز و لاغر و شکم افتاده و کوچکش، مثل زن باریک اندامی می‌ماند که بچه‌ای به دنیا آورده ولی به خودش زحمت نداده شکمش را آب کند. بعد از

اینکه تا خرخره غذاهایی که مادر درست کرده بود را می‌خورد غر می‌زد که: «داری منو چاق می‌کنی، بودی!» خیلی پر سر و صدا و ناشیانه شنا می‌کرد، سرش هم همیشه بالای آب بود؛ نمی‌دانست چطور نفسش را زیر آب نگه دارد یا بیرون بدهد، طوری که من در کلاس شنا یاد گرفته بودم. هر جا که می‌رفتیم، هر غریبه‌ای احتمالاً فکر می‌کرد که عمو پراناب پدر من است و مادرم زن او.

حالا برایم واضح است که مادرم عاشق او بود. او طوری به مادرم ابراز علاقه می‌کرد که هیچ مرد دیگری نکرده بود، مثل مهربانی معصومانه‌ی یک برادرشوهر. در ذهن من، او فقط عضوی از خانواده‌ی ما بود، چیزی بین یک عمو و برادر بزرگ‌تر، پدر و مادرم همانقدری او را زیر پر و بال خودشان داشتند و به او اهمیت می‌دادند که به من اهمیت می‌دادند. او هم به پدرم احترام می‌گذاشت و با وجود اختلاف نظرشان در مورد کسینجر و واترگیت همیشه به دنبال نصیحت و مشورت‌های او در مورد ساختن یک زندگی در غرب، در مورد

باز کردن یک حساب بانکی و پیدا کردن یک شغل بود. هر چند وقت یک‌بار، مادرم در مورد زن‌ها و او اذیت می‌کرد، در مورد دخترهای هندی هم‌کلاسی‌اش در ام‌آی‌تی از او می‌پرسید یا عکس دخترعموهای جوانش که در هند بودند را نشانش می‌داد. می‌پرسید: «نظرت در موردش چیه؟ خوشگل نیست؟» او می‌دانست که هیچ‌وقت نمی‌تواند عمو پراناب را برای خودش داشته باشد، و به‌نظم تلاش می‌کرد تا او را داخل خانواده نگه دارد. اما مهمتر از این‌ها، او اوایل خیلی به مادرم وابسته بود، آن چندماه طوری به او نیاز داشت که پدرم در تمام مدت ازدواج‌شان نداشت. او برای مادرم اولین، و به نظرم، تنها خوشبختی حقیقی‌ای را به ارمغان آورده بود که در زندگی‌اش احساس کرده بود. فکر نمی‌کنم حتی تولد من هم آنقدر او را خوشحال کرده باشد. من مدرک ازدواج او با پدرم بودم، نتیجه‌ای پیش‌بینی شده از زندگی‌ای که او برای انجام دادنش بزرگ شده بود. اما عمو پراناب فرق می‌کرد. او اتفاق کاملاً غیرمنتظره‌ای در زندگی مادرم بود.

پاییز سال ۱۹۷۴، عمو پراناب در دانشگاه رادکلیف با دختری آمریکایی به اسم دبورا آشنا شد و شروع کرد به آوردنش به خانه ما. من دبورا را با اسم کوچکش صدا می‌زدم، درست مثل پدر و مادرم، اما عمو پراناب به دبورا یاد داد که پدرم را شامل‌دا و مادرم را بودی صدا بزند، کاری که دبورا با خوشحالی انجامش

می‌داد. قبل از اینکه اولین‌بار برای شام بیایند خانه ما، از مادرم درحالی‌که داشت اتاق پذیرایی را مرتب می‌کرد پرسیدم که می‌توانم دبورا را زن عمو صدا کنم، همانطوری که پراناب را عموی خودم کرده بودم او را هم زن عموی خودم کنم. مادرم گفت: «چه فایده داره؟» خیلی تند نگاهم کرد و گفت: «تا چند هفته‌ی دیگه همه‌چیز تموم می‌شه و دبورا ترکش می‌کنه». اما دبورا کنار او ماند، در مهمانی‌های آخر هفته که عمو پراناب و والدینم خیلی درگیرشان شده بودند حاضر می‌شد، در جمع‌هایی که به‌جز او همه بنگالی بود. دبورا بلند قد بود، بلندتر از پدر و مادرم و تقریباً هم‌قد عمو پراناب. موهای خرمایی رنگش را فرق وسط باز می‌کرد، درست مثل مادرم، اما به‌جای بافتن‌شان، آن‌ها را دم اسبی می‌بست یا همانطور شلخته می‌انداختشان روی شانه‌هایش، طوری که به‌نظم مادر زشت بود. عینک نفره‌ای‌رنگ کوچکی به چشم می‌زد و هیچ‌وقت آرایش نمی‌کرد، و فلسفه می‌خواند. به‌نظر

حالا برایم واضح است که مادرم عاشق او بود. او طوری به مادرم ابراز علاقه می‌کرد که هیچ مرد دیگری نکرده بود، مثل مهربانی معصومانه‌ی یک برادرشوهر.



من کاملاً زیبا بود، اما طبق حرف‌های مادرم صورتش کک و مک داشت و باسنش هم خیلی کوچک بود.

تا مدتی عمو پراناب هنوز هفته‌ای یکبار برای شام پیداش می‌شد، بیشتر هم از مادرم نظرش در مورد دبورا را می‌پرسید. دنبال تأیید او می‌گشت، به او می‌گفت که دبورا دختر پروفیسوری در کالج بوستون است، می‌گفت که پدرش کتاب شعر چاپ کرده و پدر و مادرش هر دو دکترا دارند. وقتی که او نبود، مادرم در مورد سر زدن‌های دبورا غر می‌زند، در مورد اینکه مجبور می‌شود غذا را کمتر تند کند با اینکه دبورا گفته بود از غذای تند خوشش می‌آید، و از گذاشتن کله‌ی سرخ شده‌ی ماهی داخل دال احساس خجالت می‌کرد. عمو پراناب به دبورا یاد داده بود بگوید خوب‌بالو و آچا و بعضی غذاهای خاص را به‌جای چنگال با انگشت‌هایش بردارد. بعضی وقت‌ها کارشان به غذا دادن به همدیگر می‌کشید، به انگشت‌هایشان اجازه می‌دادند داخل دهان آن یکی بمانند، این باعث می‌شد والدینم سرشان را بیندازند پایین و بشقاب‌هایشان را آنقدر نگاه کنند که این لحظه بگذرد. در گردهمایی‌های بزرگتر جلوی چشم بقیه همدیگر را می‌بوسیدند و دست‌های هم را می‌گرفتند، و وقتی که نمی‌توانستند صدای ما را بشنوند مادرم به دیگر زن‌های بنگالی می‌گفت: «قبلاً خیلی فرق داشت. نمی‌فهمم چطور یه نفر

می‌تونه آنقدر یهویی عوض بشه. فرقی مثل جهنم و بهشت می‌مونه». همیشه از ضرب‌المثل‌های انگلیسی برای رساندن منظوری که داشت استفاده می‌کرد.

هرچقدر که مادرم تلاش می‌کرد از سر زدن‌های دبورا بیزار باشد، من انتظارش را می‌کشیدم. من عاشق دبورا بودم، طوری که معمولاً دخترهای جوان عاشق زن‌هایی می‌شوند که مادرشان نیستند. چشم‌های خاکستری آرامش را دوست داشتم، پانچوها و دامن‌های جین و صندل‌هایی که می‌پوشید، موهای صافش که اجازه می‌داد به هر مدل احمقانه‌ای که دلم بخواهد درشان بیاورم. من همیشه منتظر سر زدن‌هایش بودم.

مادرم اصرار می‌کرد هر وقت که یک گردهمایی می‌رویم یکی از لباس‌های بلند و ویکتورینم را بپوشم، که او بهشان می‌گفت ماکسیس و موهایم را مخصوص مهمانی درست کنم، که یعنی از هر دو طرف موهایم را ببافم و از پشت با گیره به هم وصل‌شان کنم. توی مهمانی‌ها دبورا نهایتاً خیلی مؤدبانه یک گوشه می‌نشست و با من بازی می‌کرد، بیشتر برای راحت

شدن از دست زن‌های بنگالی که از او انتظار ادامه‌ی صحبت‌های‌شان را داشتند. من بزرگتر از همه‌ی بچه‌های آن جمع‌ها بودم اما با وجود دبورا من هم یک دوست داشتم. او همه‌ی کتاب‌هایی که خوانده بودم را می‌شناخت، پی‌پی جوراب‌بلنده و آن‌شرلی در گرین‌گیبلز. به من کادوهایی می‌داد که والدینم نه پول خریدنش را داشتند و نه انگیزه‌اش را: یک کتاب بزرگ از افسانه‌های گریم با طراحی‌های آب قلمی روی جلد ضخیم، برگه‌های ابریشمی، و عروسک‌های چوبی با موهای بافته شده. او در مورد خانواده‌اش با من حرف زد، سه خواهر بزرگتر و دو برادر، جوان‌ترین‌شان هم سن من بود. یک‌بار، بعد از دیدن والدینش، سه تا از کتاب‌های نانسی دروز را آورده بود، اسمش با دست‌خطی دخترانه بالای صفحه اول نوشته شده بود، و یک عروسک قدیمی، یک سالن تئاتر کوچک کاغذی که با پرده‌های قابل تعویض، نمای یک قصر و یک سالن رقص و فضای باز تزئین شده بود. من و دبورا خیلی راحت با هم انگلیسی حرف می‌زدیم، زبانی که در آن سن و سال، خودم را راحت‌تر از بنگالی با آن

هرچقدر که مادرم تلاش می‌کرد از سر زدن‌های دبورا بیزار باشد، من انتظارش را می‌کشیدم. من عاشق دبورا بودم، طوری که معمولاً دخترهای جوان عاشق زن‌هایی می‌شوند که مادرشان نیستند.

نشان می‌دادم، بنگالی زبانی بود که مجبور بودم در خانه با آن حرف بزنم. بعضی وقت‌ها از من می‌پرسید که در زبان بنگالی به فلان چیز چه می‌گویند؟ یک‌بار پرسید که اسوبو یعنی چه؟ کمی مکث کردم، بعد گفتم که فقط وقتی کار خیلی بی‌ادبانه‌ای

انجام بدهم مادرم این‌طور صدایم می‌کند. و صورت دبورا درهم رفت. احساس او را می‌فهمیدم، می‌دانستم که کسی او را نمی‌خواهد، که او رنجیده شده، می‌دانستم مردم چه حرف‌هایی پشت سرش می‌زنند.

بیرون رفتن با فولکس واگن حالا چهار نفره شده بود، دبورا جلو می‌نشست، وقتی که عمو پراناب دنده عوض می‌کرد دستش را روی دستش می‌گذاشت، من و مادرم هم عقب می‌نشستیم. خیلی زود بهانه‌های مادرم برای نیامدن شروع شد، سردرد و سرماخوردگی، و اینطور من عضو یک مثلث جدید شده بودم. در کمال تعجب، مادرم اجازه می‌داد تا باهاشان بروم، به موزه هنرهای زیبا و باغ ملی و آکواریوم. منتظر بود که این رابطه از هم بپاشد، منتظر بود که دبورا قلب عمو پراناب را بشکند و او دوباره برگردد پیش ما، زخم خورده و پشیمان. من هیچ نشانه‌ای از مشکل داشتن بین آن‌ها نمی‌دیدم. مهربانی‌ای که نسبت به همدیگر داشتند و راحت‌ابراز کردن خوشحالی‌شان چیز جدید و رمانتیکی برای من



بود. بودن من در صندلی عقب به عمو پراناب و دבורا اجازه می‌داد تا برای آینده تمرین کنند، تا روی ایده‌ی تشکیل خانواده‌ی خودشان کار کنند. عکس‌های بی‌شماری از من و دבורا گرفته شد، من نشسته روی دامن دבורا، من در حالی که دست او را گرفته‌ام، من در حالی که گونه‌اش را می‌بوسم. ما با لبخندهای مخفیانه با هم ارتباط برقرار می‌کردیم، و در آن لحظه‌ها حس می‌کردم که او بهتر از هر کسی در دنیا من را می‌فهمد. هرکسی ممکن بود بگوید که دבורا روزی یک مادر عالی خواهد شد. اما مادرم وانمود می‌کرد این موضوع را نمی‌داند. آن موقع نمی‌دانستم که مادرم به من اجازه داده با عمو پراناب و دבורا بیرون بروم چون او برای پنجمین بار بعد از تولد من حامله بود. و آن قدر مریض و خسته بود که به خاطر ترس از دست دادن یک بچه‌ی دیگر بیشتر روز را می‌خوابید. بعد از ده هفته، دوباره بچه‌اش افتاد، و دکتر به او توصیه کرد که دست از تلاش کردن بردارد.

تا تابستان، یک حلقه‌ی الماس در دست چپ دבורا بود، چیزی که هیچوقت به مادرم داده نشده بود. چون خانواده‌ی

خودش خیلی دور زندگی می‌کردند، عمو پراناب یک روز خودش تنهایی آمد خانه، تا قبل از دادن حلقه به دבורا از والدینم دعای خیر بگیرد. جعبه را نشان مان داد، بازش کرد و حلقه‌ی الماس‌نشان را از جعبه درآورد. گفت: «می‌خوام ببینم تو دست یه نفر چطوری می‌شه؟» از مادرم

خواست تا آن‌را دستش کند، اما او قبول نکرد. من کسی بودم که آن‌را پوشیدم و وزن حلقه را روی بند انگشتم حس کرد. بعد عمو پراناب چیز دیگری درخواست کرد: می‌خواست والدینم برای والدینش نامه‌ای بنویسند که دבורا را دیده‌اند و او را کاملاً پسندیده‌اند. او به‌شکلی کاملاً طبیعی نگران بود، درباره‌ی اینکه به خانواده‌اش بگوید می‌خواهد با یک دختر آمریکایی ازدواج کند. همه‌چیز را در مورد ما به خانواده‌اش گفته بود، و یک زمانی هم والدینم نامه‌ای از پدر و مادر او دریافت کردند، ابراز تشکر و قدردانی برای زیر پر و بال گرفتن پسرشان و برای اینکه خانه‌ی خوبی در آمریکا برایش مهیا کرده‌اند. «نیاز نیست طولانی باشه، فقط چند خط. اگه شما بنویسید خیلی راحت‌تر قبول می‌کنن.» پدرم نه از دבורا خوشش می‌آمد و نه بدش، هیچوقت مثل مادرم در مورد او نظر نمی‌داد و از او انتقاد نمی‌کرد، اما به عمو پراناب اطمینان داد که نامه‌ی تأییدیه تا آخر هفته در راه کلکته خواهد بود. مادرم هم با تکان دادن سر، حرف او را تأیید کرد، اما ادامه‌ی

آن روز فنجان چایی‌ای که تمام این مدت عمو پراناب به‌جای زیر سیگاری از آن استفاده کرده بود را داخل سطل آشغال دیدم، تکه تکه شده، و سه چسب زخم روی دست مادرم را.

والدین عمو پراناب از اینکه تنها پسرشان با دختری آمریکایی ازدواج کند وحشت‌زده بودند، و چند هفته بعد تلفن‌مان نصف‌شب زنگ خورد: آقای چاکرابورتی به پدرم می‌گفت که به هیچ‌وجه نمی‌توانند برای اینطور ازدواجی دعای خیر کنند، که حتی پرسیدن نظرشان هم اشتباه است، که اگر عمو پراناب جرأت کند با دבורا ازدواج کند آن‌ها دیگر او را پسر خودشان نمی‌دانند. بعد هم زنش گوشی را گرفت، خواست تا با مادرم صحبت کند، و طوری به او گله کرد که انگار صمیمی هستند، مادرم را برای شکل گرفتن این رابطه نامشروع مقصر دانست. گفت که برای او در کلکته همسری انتخاب کرده‌اند، که او قبل از سفر به آمریکا می‌دانسته باید بعد از تمام کردن تحصیلاتش برگردد و با همان دختر ازدواج کند. آن‌ها آپارتمانی در همسایگی خودشان برای پراناب و نامزدش خریده بودند که حالا خالی و منتظر بازگشت او بود.

مادرش گفت: «فکر کردیم می‌تونیم به شما اعتماد کنیم، اما شما خیلی در حق ما بدی کردین». عصبانیتش را طوری روی یک غریبه خالی می‌کرد که نمی‌توانست روی پسرش خالی کند. «این اتفاقیه که تو آمریکا برای آدم میفته؟» به‌خاطر عمو پراناب هم که بود،

عصبانیتش را طوری روی یک غریبه خالی می‌کرد که نمی‌توانست روی پسرش خالی کند. «این اتفاقیه که تو آمریکا برای آدم میفته؟»

مادرم از نامزدی او دفاع کرد، به مادرش گفت که دבורا دختر مودبی از یک خانواده نجیب است. والدین عمو پراناب از والدین من خواستند تا او را از نامزدی منصرف کنند، اما پدرم نپذیرفت، به‌نظرش در جایگاهی نبود که این وضعیت به او ربطی داشته باشد. به مادرم گفت: «پدر و مادر اون که نیستیم، می‌تونیم بهش بگیریم که قبول نکردن، اما نه بیشتر». و اینطور والدینم در مورد اینکه والدینش سرزنش‌شان کرده‌اند و آن‌ها را مقصر می‌دانند و او را تهدید به عاقبت شدن کرده‌اند هیچ‌چیزی به عمو پراناب نگفتند. فقط گفتند که برایش دعای خیر نکرده‌اند. در جواب راضی نبودن آن‌ها، عمو پراناب با بی‌اعتنایی گفت: «مهم نیست، همه که به اندازه‌ی شما فکرشون باز نیست. همین که شما راضی هستین کافیه.»

بعد از نامزدی، عمو پراناب و دבורا کم‌کم شروع به محو شدن از زندگی ما کردند. با هم زندگی می‌کردند، داخل آپارتمانی در بوستون، در قسمت جنوبی، قسمتی از شهر که پدر و مادرم آن‌را نا امن می‌دانستند. ما هم جایجا شدیم، به



خانه‌ای در ناتیگ. با اینکه خانه را خریده بودیم والدینم طوری زندگی می‌کردند که انگار هنوز مستأجر بودند، با رنگ‌های باقی‌مانده لک دیوارها را می‌گرفتند و دل‌شان نمی‌آمد به دیوارها میخ بزنند که سوراخ شوند و هر بعدازظهر که نور خورشید از پنجره به داخل اتاق پذیرایی می‌تابید مادرم پرده‌ها را می‌کشید که مبلمان جدید رنگ‌شان نپرد. چند هفته قبل از عروسی، والدینم عمو پراناب را تنها به خانه‌مان دعوت کردند، و مادرم شام مخصوصی آماده کرد تا پایان دوران مجردی‌اش را جشن بگیرد. این تنها جنبه‌ی بنگالی عروسی بود؛ بقیه‌اش به شکل سختگیرانه‌ای آمریکایی بود، با کیک و عاقد و دبورا در یک لباس بلند سفید و توری. عکسی از شام وجود دارد، که توسط پدرم گرفته شده، تا جایی که می‌دانم تنها عکسی است که مادرم و عمو پراناب هر دو داخل آن هستند. این عکس کمی تار است؛ یادم می‌آید عمو پراناب به پدر توضیح می‌داد که چطور با دوربین کار کند، و در نهایت عکس او زمانی که به میز آشپزخانه و غذاهای چیده شده روی آن که مادرم به افتخار او تدارک دیده بود نگاه می‌کند گرفته

شد، با دهان باز، دست‌های درازش کشیده شده‌اند و انگشت‌هایش اشاره می‌کنند، به پدرم یاد می‌دهد که چطور درجه نور سنچ را بخواند یا یک هم‌چین چیزی. مادرم کنارش ایستاده، یک دستش به حالت دعای خیر کردن روی سر او قرار گرفته، اولین و آخرین باری

که در زندگی‌اش او را لمس کرد. مادرم بعدها به دوست‌هایش گفت: «دبورا یه روز ترکش می‌کنه، پراناب داره زندگی‌ش رو به باد می‌ده.»

مراسم ازدواج در کلیسایی در ایپسوویچ برگزار شد، با پذیرایی در یک کلاب سنتی. قرار بود جشن کوچکی باشد، که والدینم فکر کردند لابد به جای سیصد یا چهارصد نفر، صد یا دویست نفر هستند. مادرم شوکه شد وقتی دید کمتر از سی نفر دعوت شده‌اند، و وقتی دید از بین همه‌ی بنگالی‌هایی که عمو پراناب می‌شناسد فقط ما دعوت شده‌ایم به جای اینکه قدردان باشد جا خورد. در مراسم عروسی، ما هم نشستیم، مثل مهمان‌های دیگر، اول روی نیمکت‌های سفت چوبی کلیسا و بعد روی یک میز دراز که برای ناهار حاضر شده بود. با اینکه آن‌روز ما نزدیک‌ترین افراد به عمو پراناب بودیم اما عضو گروه‌هایی که عکس‌شان در آن کلاب گرفته شد نبودیم، با وجود والدین دبورا و پدر بزرگ و مادر بزرگش و برادرهایش، نه مادر و نه پدرم آن روز بلند نشدند تا به افتخار عروس و داماد

سخنرانی کنند و به سلامتی‌شان چیزی بنوشند. مادرم از اینکه دبورا می‌دانست پدر و مادرم گوشت گاو نمی‌خورند و برخلاف بقیه برای آن‌ها ماهی سرو کرده بود اصلاً متشکر نبود. مدام بنگالی حرف می‌زد، در مورد تشریفاتی بودن مراسم غر می‌زد و اینکه عمو پراناب، که تا کسیدو پوشیده بود، به‌زور یک کلمه هم با ما حرف زده بود چون خیلی مشغول صمیمی شدن با تازه فامیل‌های آمریکایی‌اش دور میز بود. طبق معمول، پدرم در جواب اظهار نظرهای مادرم هیچ چیزی نمی‌گفت، آرام و بادقت غذایش را می‌خورد، گهگاه کارد و چنگالش در برخورد با کف بشقاب چینی جیرجیر می‌کردند، چون عادت داشت همیشه غذایش را با دست بخورد. بشقابش را خالی کرد، بعد بشقاب مادرم را، چون او گفته بود این غذا خوردنی نیست، و بعد اعلام کرد که به خاطر خوردن دلش درد گرفته. تنها زمانی که مادرم زورکی لبخند زد وقتی بود که دبورا پشت صندلی‌اش ظاهر شد، گونه‌اش را بوسید و پرسید که آیا بهمان خوش می‌گذرد. وقتی مراسم رقص شروع شد، والدینم پشت میزشان ماندند، چایی خوردند، و بعد از دو

این تنها جنبه‌ی بنگالی عروسی بود؛
بقیه‌اش به شکل سختگیرانه‌ای
آمریکایی بود، با کیک و عاقد و دبورا در
یک لباس بلند سفید و توری.

سه آهنگ تصمیم گرفتند که وقت خانه رفتن است. مادرم طوری نگاهم کرد که من از آن طرف اتاق منظورش را بفهمم، جایی که داشتم داخل یک حلقه با عمو پراناب و دبورا و بقیه بچه‌های داخل عروسی می‌رقصیدم. من می‌خواستم بمانم، و وقتی که با ناچاری به سمت

محل نشستن والدینم رفتم دبورا پشت سرم آمد. به مادرم گفت: «بودی، بذار یوشا بمونه. داره بهش خوش می‌گذره. خیلی از مهمون‌ها میان سمت خونه شما، یکی می‌تونه چند ساعت بعد برسوندش.» اما مادرم گفت نه، تا همین موقع هم کلی به من خوش گذشته، و مجبورم کرد که کتم را روی لباس آستین پفی‌ام بپوشم. بعد از عروسی وقتی به سمت خانه می‌رفتم برای اولین بار، و نه آخرین بار در زندگی‌ام، به مادرم گفتم که ازش متنفرم.

سال بعد، اطلاعاتی تولدی از چاکرabortی‌ها دریافت کردیم، عکسی از تولد دخترهای دوقلو، که مادرم نه آن‌را توی آلبومی گذاشت نه روی در یخچال چسباند. اسم دخترها ساربان و سابیتری بود، اما بهشان می‌گفتند بان و سارا. به‌جز کارت تشکرشان نسبت به کادوی ازدواجمان، این تنها ارتباطشان با ما بود؛ ما به خانه‌ی جدیدشان در ماربل‌هد دعوت نشدیم، بعد از اینکه عمو پراناب شغلی با حقوق بالا در استون و وبستر گرفت این خانه خریده شد. تا مدتی، والدینم و



دوستان‌شان به دعوت‌کردن چاکرabortی‌ها به کرده‌مایی‌هایشان ادامه دادند، اما چون هیچوقت نمی‌آمدند، یا بعد از یک ساعت می‌رفتند، دعوت‌کردنشان متوقف شد. مقصر این غیبت‌ها، به نظر والدینم و دوستانشان دبور بود، و همه قبول داشتند که او نه تنها عمو پراناب را از رگ و ریشه‌اش جدا کرده بود بلکه استقلال او را هم از بین برده بود. دبور دشمن بود، عمو پراناب هم اسیرش. سرنوشت‌شان عبرت شده بود، نمونه‌ای از به نتیجه نرسیدن ازدواج دو نفر از دو فرهنگ مختلف. گهگاه همه را شگفت‌زده می‌کردند، برای چند ساعت در مراسم دعا به همراه دخترهای دوقلویشان حاضر می‌شدند، که به‌سختی بنگالی به‌نظر می‌رسیدند و فقط انگلیسی حرف می‌زدند و به شکلی کاملاً متفاوت نسبت به من و بقیه بچه‌ها بزرگ شده بودند. هر تابستان به کلکته نمی‌رفتند، والدینی نداشتند که به شکل دیگری از زندگی وابسته باشند و بچه‌هایشان را مجبور کنند تا مثل آن‌ها رفتار کنند. به خاطر دبور، از همه‌ی این‌ها معاف شده بودند، و به همین دلیل بهشان حسادت می‌کردم. دبور هر وقت که من را می‌دید می‌گفت: «یوشا، ببین چقد بزرگ شدی، چقد خوشگل و خانم شدی.» و من حتی برای یک دقیقه هم که شده، یاد روزهای خوشی که با هم داشتیم می‌افتادم. آن موقع موهای بلند قشنگش را چتری کوتاه کرده بود.

می‌گفت: «شرط می‌بندم به‌زودی انقدر بزرگ می‌شی که بتونی از بچه‌ها مراقبت کنی. بهت زنگ می‌زنم، بچه‌ها خیلی خوششون میاد.» اما هیچوقت این کار را نکرد.

من شروع کردم به خارج شدن از دوران دختر بچه بودن، وارد شدن به دوره‌ی راهنمایی و زیاد کردن علاقه‌ی پسرهای آمریکایی کلاسمان به خودم. این علاقه‌ها هیچ ارزشی برای من نداشتند؛ برخلاف تعریف‌های دبور، آن موقع ظاهرم همیشه بیشتر از سنم نشان می‌داد. اما مادرم حتماً چیزی می‌دانست، برای اینکه نمی‌گذاشت در رقص‌های مدرسه که آخرین جمعه‌ی هر ماه در کافه‌تریای مدرسه برگزار می‌شد بروم، و قانون ناگفته‌ای هم وجود داشت که من حق ندارم با کسی قرار بگذارم. هر از گاهی می‌گفت: «به اینکه مثل عمو پراناب با یه آمریکایی ازدواج کنی و بذاری بری حتی فکر هم نکن.» من سیزده سالم بود، فکر ازدواج خیلی بی‌ربط بود. با این وجود هنوز حرف‌های ناراحت‌کننده می‌کرد و حس می‌کردم بیش از حد مراقب من است. وقتی به او می‌گفتم می‌خواهم

سینه‌بند ببندم از کوره در می‌رفت و به‌شدت عصبانی می‌شد، یا اگر می‌خواستیم با دوستی بروم میدان هاروارد. وسط بگومگوها، همیشه پای دبور را به‌عنوان نقطه‌ی مقابل خودش وسط می‌کشید، زنی که او نخوایسته شبیهش باشد. «اگه اون مادرت بود، می‌داشت هرکاری دلت می‌خواد بکنی چون برایش مهم نبود. این چیزیه که تو می‌خوای یوشا؟ مادری که بهت اهمیت نده؟» وقتی قبل از اینکه بروم کلاس نهم عادت‌های ماهیانه‌ام شروع شد، مادرم برایم سخنرانی کرد، اینکه نباید بگذارم کسی بهم دست بزند، و بعد پرسید که آیا می‌دانم یک زن چطور حامله می‌شود؟ چیزی که توی علوم خوانده بودیم را بهش گفتم، در مورد اینکه اسپرم چطور تخمک را بارور می‌کند، و بعد پرسید که آیا می‌دانم دقیقاً چطوری این اتفاق می‌افتد؟ اضطراب را توی چشم‌هایش می‌دیدم و بنابراین، با اینکه این جنبه‌ی تولیدمثل را هم می‌دانستم اما دروغ گفتم، و گفتم که هنوز این را یادمان ن داده‌اند.

شروع کردم به مخفی کردن بقیه چیزها از او، با کمک

دوستانم سر او شیره می‌مالیدم. به او می‌گفتم که خانه‌ی یکی از دوست‌هایم می‌خوابم درحالی‌که آن موقع می‌رفتم به پارتی‌های مختلف، آبجو می‌خوردم و به پسرها اجازه می‌دادم مرا ببوسند و سینه‌هایم را بمالند و خودشان را درحالی‌که روی یک مبل یا صندلی عقب ماشین ولو شده بودیم و همدیگر

من شروع کردم به خارج شدن از دوران دختر بچه بودن، وارد شدن به دوره‌ی راهنمایی و زیاد کردن علاقه‌ی پسرهای آمریکایی کلاسمان به خودم. این علاقه‌ها هیچ ارزشی برای من نداشتند؛

را می‌مالیدیم به باسنم فشار بدهند. کم‌کم دلم به حال مادرم سوخت؛ هرچقدر که بزرگتر می‌شدم، بیشتر می‌دیدم که چه زندگی منزوی و تنهایی دارد. هیچوقت کار نکرده بود، و در طول روز برای گذراندن زمان، تلویزیون تماشا می‌کرد. هر روز، تنها کارش، تمیز کردن و غذا پختن برای من و پدرم بود. به‌ندرت می‌رفتیم رستوران، پدرم همیشه از گرانی آن‌ها بد می‌گفت، حتی در ارزان‌ترین‌هایشان، که چقدر در مقایسه با غذا خوردن در خانه گران‌تر تمام می‌شود. وقتی مادرم غر می‌زد که چقدر از زندگی کردن در حومه شهر متنفر است و چقدر احساس تنهایی می‌کند او هیچ چیزی برای آرام کردنش نمی‌گفت. پیشنهاد می‌داد که: «اگه انقدر ناراحتی برگرد برو کلکته»، این قضیه را روشن می‌کرد که جدایی‌شان تأثیر زیادی روی زندگی او نخواهد داشت. من هم در سر و کله زدن با مادر، شروع کردم به گرفتن خلق و خوی پدر و دو برابر کردن تنهایی او. وقتی برای صحبت کردن زیاد با تلفن سرم داد می‌زد، یا برای زیاد ماندن داخل اتاقم، یاد گرفتم که



من هم سرش داد بکشم، گفتن اینکه رقت‌آمیز است، که هیچ چیزی در مورد من نمی‌داند، و این برای هر دوی ما روشن بود که من از نیاز داشتن به او دست کشیده‌ام، یکپهو و قطعی، درست مثل کاری که عمو پراناب انجام داد.

یک‌سال قبل از آن که بروم کالج، من و والدینم به مناسبت جشن شکرگزاری به خانه‌ی چاکرابورتی‌ها دعوت شدیم. ما تنها مهمان‌های قدیمی از گردهمایی‌های کمبریج نبودیم؛ معلوم شد که عمو پراناب و دبورا می‌خواستند یک جور تجدید دیدار با همه‌ی آدم‌هایی که آن‌موقع باهاشان دوست بوده‌اند را انجام داده باشند. در حالت عادی، والدین من جشن شکرگزاری را برگزار نمی‌کردند؛ سنتِ دور یک میز نشستن و خوردن همه‌ی خوراکی‌های روی آن برای‌شان غریب بود. طوری رفتار کردند که انگار روز یادبود کشته شدگان جنگی است یا روز بزرگداشت سربازان پیشین - فقط یک روز تعطیل دیگر در تقویم آمریکایی‌ها. اما تا ماربل‌هد رانیدیم، تا یک خانه با نمای سنگی، با یک مسیر شنی به شکل نیم‌دایره که پر از ماشین بود. فاصله‌ی خانه تا اقیانوس چند قدم بیشتر نبود؛ در راه، از کنار ساحل آمده بودیم و سردی و درخشان بودن اقیانوس را دیده بودیم و وقتی از ماشین پیاده شدیم صدای مرغ‌های دریایی و موج‌های دریا به ما خوش آمد گفت. بیشتر اثاثیه اتاق پذیرایی به زیرزمین منتقل شده بودند، و میزهای اضافی به میز اصلی اضافه شده بود تا یک شکل U مانند ایجاد شود. رویشان با رومیزی پوشیده شده بود، روی آن هم بشقاب‌های سفید و ظروف نقره، که وسط‌شان شکل کدو داشت. من مبهوت اسباب بازی‌ها و عروسک‌هایی بودم که همه‌جا بودند، سگ‌هایی که موهای بلند زردشان روی همه چیز ریخته بود، عکس‌های بانی و سارا و دبورا که دیوارها را تزیین کرده بودند، و تازه عکس‌های بیشتری که روی در یخچال چسبانده شده بودند. وقتی رسیدیم غذا داشت حاضر می‌شد، چیزی که به نظر مادرم ناپسند بود، آشپزخانه‌ای پر از آدم و بو و بی‌شمار کاسه‌های کثیف شده.

خانواده‌ی دبورا، که به شکل غیرواضحی آن‌ها را از مراسم عروسی یادم می‌آمد، آنجا بودند، پدر و مادرش، خواهر و برادرهایش، شوهرها و زن‌هایشان و دوست‌پسرها و بچه‌هایشان. خواهرهایش سی‌سالی داشتند، اما مثل دبورا، ممکن بود با دخترهای دبیرستانی اشتباه گرفته شوند، با آن شلوارهای جین، کفش‌های چوبی و ژاکت‌های پشمی که پوشیده بودند و برادرش متی، که من در مراسم عروسی با او داخل یک حلقه رقصیده بودم، حالا دانشجوی سال اول

دانشگاه امرست بود، با چشم‌های درشت سبز رنگ و موهای پرپشت قهوه‌ای و چهره‌ای که به‌راحتی قرمز می‌شد. به محض اینکه خواهر و برادرهای دبورا را دیدم که داخل آشپزخانه در حال خرد کردن و هم‌زدن چیزها جوک می‌گفتند و با هم شوخی می‌کردند، از دست مادرم عصبانی شدم که با حرفش قبل از ترک کردن خانه مجبورم کرده بود شلوار کامیز بپوشم. می‌دانستم که به‌خاطر طرز لباس پوشیدنم فکر می‌کردند من بیشتر با بنگالی‌ها راحتم تا با آن‌ها. اما دبورا روی بودن من اصرار داشت، نشاندم تا سیب‌ها را همراه با متی پوست بکنم، و دور از چشم پدر و مادرم به من آجو داد. وقتی غذا حاضر شد، به ما گفته شد که کجا بنشینیم، در قالبی یکی در میان زن و مرد، که بنگالی‌ها را معذب می‌کرد. بطری‌های شراب روی میز چیده شده بودند. دو تا بوقلمون حاضر شده بود، یکی شکم‌پر با سوسیس و یکی بدون آن. دهنم با این غذا آب افتاده بود، اما می‌دانستم بعداً، در راه برگشت به خانه، مادرم شکایت خواهد کرد که غذا بی‌مزه و کم‌ادویه بود. وقتی یک‌نفر می‌خواست برایش کمی شراب بریزد دستش را بالای لیوان تکان می‌داد و می‌گفت: «امکان نداره».

پدر دبورا، یوجین، بلند شد تا دعای قبل از غذا را بگوید، و از همه خواست تا دست‌های همدیگر را بگیرند. سرش را خم کرد و چشم‌هایش را بست. اینطور شروع کرد: «خدای مهربان، ما امروز از تو تشکر می‌کنیم به‌خاطر غذایی که می‌خواهیم بخوریم.» پدر و مادرم کنار هم نشسته بودند، و من مبهوت دیدن دست به دست شدن آن‌ها بودم، مبهوت انگشت‌های قهوه‌ای پدرم که به آرامی لابلای انگشت‌های کمرنگ مادرم قرار داشت. متوجه شدم متی آن‌طرف اتاق نشسته، و او را دیدم که وقتی پدرش حرف می‌زد زیر چشمی من را نگاه می‌کرد. بعد از آمین گفتن، یوجین لیوانش را بلند کرد و گفت: «من رو ببخشید، اما فکر نمی‌کردم هیچوقت فرصت داشته باشم که این رو بگم: به سلامتی شکرگزاری با هندی‌ها.» فقط چند نفر به شوخی‌اش خندیدند.

عمو پراناب بلند شد و از همه به‌خاطر آمدنشان تشکر کرد. به‌خاطر الکل خیلی ریلکس بود، بدن باریک و درازش شروع به پهن شدن کرده بود. شروع کرد از روی احساسات صحبت کردن در مورد روزهای اولی که به کمبریج آمده بود، و بعد ناگهان داستان دیدن من و مادرم برای اولین‌بار را برای مهمان‌ها تعریف کرد، اینکه چطور آن بعدازظهر ما را تعقیب کرده بود. آدم‌هایی که ما را نمی‌شناختند به جزئیات آن اتفاق خندیدند، و به درماندگی عمو پراناب. او دور اتاق قدم زد تا رسید به جایی که مادرم نشسته بود و یکی از دست‌های دراز و



لاغرش را دور شانهاش انداخت، مجبورش کرد برای یک لحظه کوتاهی بلند شود. «این خانم»، او را نزدیک خودش گرفت و با صدای بلند گفت: «این خانم اولین جشن شکرگزاری واقعی من تو آمریکا رو میزبانی کرد. احتمالاً یه بعدازظهر تو ماه می بود، اما اون اولین غذا دور میز بودی واسه من شکرگزاری بود. اگه اون غذا نبود، برگشته بودم به کلکته.» مادرم خجالتزده سرش را برگرداند. سی و هشت سالش بود، موهایش همان موقع هم خاکستری شده بودند و به سن پدرم نزدیکتر بود تا سن عمو پراناب. صرف نظر از اضافه وزنش، خوش تیپی و بی خیالی اش را حفظ کرده بود. عمو پراناب برگشت سرچایش، بالای میز، کنار دبور، و حرفش را اینطور تمام کرد: «و اگه این اتفاق نیفتاده بود هیچوقت تو رو نمی دیدم عزیزم.» و جلوی همه لب های او را بوسید، همه دست زدند، طوری که انگار دوباره روز عروسی شان بود.

بعد از بوقلمون، چنگال های کوچک تری پخش شد و سفارش سه کیک مختلف گرفته شد، نوشته شده روی کاغذهای کوچک توسط خواهرهای دبور، طوری که انگار خدمتکار بودند. بعد از دسر، سگ ها نیاز به بیرون رفتن داشتند، و عمو پراناب برای بردن آن ها داوطلب شد. «یه قدم زدن توی ساحل چطوره؟» او پیشنهاد داد و خانواده ی دبور با هم موافق بودند که ایده ی فوق العاده ای است. هیچکدام از بنگالی ها نمی خواستند بروند، ترجیح می دادند با چایی هایشان، دور هم بنشینند و در نهایت یک گوشه ی اتاق، بعد از حرف های مفت با آمریکایی ها در طول نهار، آزادانه صحبت کنند. متی آمد و روی صندلی کناری من که حالا خالی شده بود نشست، من را تشویق کرد که بروم پیاده روی. وقتی قبول نکردم، به بهانه ی نامناسب بودن لباس و کفش هایم، اما از خشم پنهان مادرم هم به خاطر کنار هم بودن ما خبر داشتیم، گفت: «مطمئنم دب می تونه یه لباس بهت قرض بده». رفتیم طبقه ی بالا، جایی که دبور یک شلوار جین، یک ژاکت کلفت و یک جفت کتانی به من داد، تا شبیه خودش و خواهرهایش بشوم.

روی لبه ی تختش نشست و لباس عوض کردن من را نگاه کرد، طوری که انگار دوست دختر بودیم، و پرسید که آیا دوست پسر دارم. وقتی گفتم نه، گفت: «به نظر متی تو خیلی بانمکی»

- خودش گفت؟

- نه، اما می تونم بفهمم.

درحالی که بر می گشتم طبقه پایین، با دل و جرأت پیدا کردن به خاطر دانستن این موضوع، با جین هایی که اگر هم

می خواستم خودم انتخاب کنم همین ها را انتخاب می کردم بالاخره حس کردم خودم هستیم، متوجه مادرم شدم که چشم هایش را از فنجان چایی اش برداشت و به من زل زد، اما چیزی نگفت و من رفتم بیرون، با عمو پراناب و سگ ها و فامیل هایش، در امتداد یک جاده و بعد از چند پله ی لیز چوبی تا کنار آب پایین رفتیم. دبور و یکی از خواهرهایش خانه ماندند، تا نظافت را شروع کنند و به آن هایی که خانه مانده اند برسند. اول همه با هم قدم می زدیم، در یک ردیف روی شن ها، اما بعد متوجه شدم که متی یواش تر می رود، و خب ما دو تا عقب تر از بقیه می رفتیم، فاصله ی بین ما و بقیه بیشتر می شد. شروع کردیم به لاس زدن، از چیزهایی حرف زدیم که حالا یادم نمی آید، و در نهایت رفتیم پشت یک تخته سنگ و متی یک سیگاری از جیبش درآورد. پشت مان را به باد کردیم و آن را کشیدیم، انگشت های سردمان در این مدت به هم می خوردند، لب هایمان را روی همان جای نم دار کاغذ لول شده می گذاشتیم که نفر قبلی گذاشته بود. اول هیچ تأثیری حس نکردم، اما بعد، گوش دادن به او که در مورد گروه موسیقی اش حرف می زد، می دانستم که صدایش از کیلومترها آن طرف تر می آید، و میل به خندیدن داشتم، با اینکه چیزی که او می گفت اصلاً خنده دار نبود. احساس کردم ساعت ها از بقیه جدا مانده ایم، اما وقتی برگشتیم روی شن های ساحل هنوز می توانستیم آن ها را ببینیم، که روی یک صخره سنگی راه می رفتند تا بتوانند غروب خورشید را ببینند. وقتی همه برگشتیم به سمت خانه، هوا تاریک شده بود، و می ترسیدم وقتی که هنوز نشسته بودم پدر و مادرم را ببینم. اما وقتی رسیدیم دبور بهم گفت که پدر و مادرم، خسته بودند و رفته اند، موافقت کرده اند که یک نفر بعداً من را برساند خانه. آتشی روشن شده بود و به من گفتند که راحت باشم و هرچقدر که می خواهم از کیک های باقی مانده بخورم. اتاق پذیرایی کم کم مرتب شد. معلوم است، متی کسی بود که من را رساند خانه، و داخل راه ماشین رو جلوی خانه مان بوسیدمش، یکپهو نگران شدم که نکند مادرم با لباس خوابش بیاید داخل حیاط و ما را آن طور ببیند. شماره ام را به متی دادم، و برای چند هفته مدام به او فکر می کردم، و به شکل احمقانه ای امیدوار بودم که زنگ بزند.

در پایان، حق با مادرم بود، و چهارده سال بعد از آن جشن شکرگزاری، بعد از بیست و سه سال زندگی مشترک، عمو پراناب و دبور طلاق گرفتند. عمو پراناب کسی بود که از راه به در شده بود، عاشق یک زن متأهل بنگالی شده بود، و در این راه، دو خانواده را به نابودی کشانده بود. آن یکی زن



کسی بود که پدر و مادرم او را می‌شناختند، البته نه خیلی خوب. دوبرا آن موقع در دهه چهارم زندگی‌اش به سر می‌برد، بانی و سارا هم کالج بودند. موقع ناراحتی و درماندگی‌اش، مادرم کسی بود که دوبرا پیشش رفت، زنگ زد و پشت خط گریه کرد. به هر شکل، تمام آن سال‌ها به احترام گذاشتن به ما مثل خانواده خودش ادامه داده بود، وقتی پدر بزرگ و مادر بزرگم مردند گل فرستاده بود، و یک نسخه‌ی فشرده از دیکشنری آکسفورد به‌عنوان هدیه فارغ‌التحصیلی به من داده بود. دوبرا از مادرم پرسید: «تو خوب می‌شناختیش، چطور تونست همچین کاری انجام بده؟» و بعد: «چیزی در این مورد می‌دونستی؟» مادرم صادقانه جواب داد که نمی‌دانسته. قلب‌هایشان توسط یک مرد شکسته شده بود، فقط مال مادرم خیلی وقت پیش ترمیم شده بود و به شکل عجیبی، وقتی پدر و مادرم به پیری نزدیک شده بودند، او و پدرم عاشق همدیگر شده بودند، اگر نخواهم طور دیگری آن‌را بنامم حداقل غیرعادی بود. به نظرم غیبت من در خانه، وقتی رفته بودم کالج، به این موضوع ربط داشته باشد، چون در طول سال‌ها، وقتی سر می‌زدم، متوجه گرمایی شده بودم که قبلاً بین پدر و مادرم وجود نداشت، یک عشوه‌گری، یک اتفاق نظر، یک نگرانی وقتی یکی‌شان مریض بود. همچنین من و مادرم صلح کرده بودیم؛ او این حقیقت را قبول کرده بود که من فقط دختر او نبودم، بلکه فرزند آمریکا هم بودم. کم‌کم، قبول کرد که من با یک مرد آمریکایی قرار می‌گذارم، و بعد دیگری، و بعد هم دیگری، که باهاشان می‌خوابم، و حتی با وجود اینکه ازدواج نکرده بودیم با یکی‌شان زندگی کرده‌ام. به دوست پسرهایم که می‌بردمشان خانه‌مان خوش‌آمد می‌گفت و وقتی به هم می‌زدیم بهم می‌گفت که یک نفر بهتر پیدا می‌کنم. بعد از سال‌ها بیکار بودن، وقتی پنجاه سالش شد تصمیم گرفت در دانشگاه نزدیک خانه‌مان مدرک کتابداری بگیرد.

پشت تلفن، دوبرا به چیزی اعتراف کرد که مادرم را غافلگیر کرد. که همه‌ی این سال‌ها ناامیدانه احساس می‌کرده قسمت بی‌مصرف زندگی پراناب بوده. «اون موقع خیلی بدجور به تو حسودیم می‌شد، برای اینکه می‌شناختیش، طوری می‌فهمیدیش که من هیچوقت نتونستم بفهمم. اون واقعاً پشتشو کرد به خانواده‌اش، به همه‌ی شما، اما من هنوز هم نگران بودم. هیچوقت نتونستم از دست این حس راحت بشم.» او به مادرم گفت که سال‌ها سعی کرده، تا عمو پراناب را با خانواده‌اش آشتی بدهد، و اینکه همچنین تشویقش کرده تا ارتباطش با بنگالی‌های دیگر را هم حفظ کند، اما او مقاومت می‌کرده. این ایده‌ی دوبرا بوده که ما را برای جشن

شکرگذاری دعوت کنند؛ دست بر قضا، آن زن دیگر هم آنجا بوده. «امیدوارم به‌خاطر اینکه اون رو از زندگی شما دور کردم من رو مقصر ندونی، بودی. من همیشه نگران بودم که اینطور فکر کنی.»

مادرم خیال دوبرا را راحت کرد که او را مقصر هیچ چیزی نمی‌داند. او راجع به حسادت خودش در سال‌ها پیش به دوبرا هیچ چیزی نگفت، فقط گفت برای اتفاقی که افتاده متأسف است، که اتفاق ناراحت‌کننده و وحشتناکی برای خانواده آن‌هاست. به دوبرا نگفت که چند هفته بعد از ازدواج عمو پراناب، موقعی که من به کمپ دخترهای پیش‌آهنگ رفته بودم و پدرم هم سر کار بود، در خانه گشته، همه‌ی سنجاق قفلی‌هایی که داخل دراورها و قوطی‌ها بوده را جمع کرده و آن‌ها را به سنجاق‌های دور النگوهایش اضافه کرده. وقتی به اندازه‌ی کافی سنجاق پیدا کرده، یکی‌یکی سنجاق‌ها را بسته به ساری‌اش، تکه‌ی جلویی لباس را به پارچه‌ی زیری وصل کرده، که هیچکس نتواند لباسش را از تنش در بیاورد. بعد یک قوطی روغن آتش‌زا و یک جعبه کبریت آشپزخانه آورده و رفته بیرون، داخل حیاط خانه‌مان، که پر از برگ‌های آماده برای جمع‌شدن بوده. روی ساری‌اش یک بارانی بنفش رنگ پوشیده و هر همسایه‌ای ممکن بوده فکر کند خیلی عادی آمده بیرون تا کمی هوای تازه بخورد. دکمه‌های بارانی را باز کرده و درب قوطی آتش‌زا را برداشته و آن را روی خودش ریخته، بعد دکمه‌های بارانی را بسته و کمربندش را سفت کرده. تا نزدیک سطل زباله‌ی پشت خانه‌مان قدم زده و قوطی روغن آتش‌زا را پرت کرده، بعد با جعبه کبریت داخل جیب بارانی‌اش برگشته وسط حیاط. برای نزدیک به یک ساعت همان‌جا ایستاده، به خانه‌مان نگاه کرده، سعی کرده جرأتش را پیدا کند کبریتی روشن کند. من کسی نبودم که او را نجات دادم، یا پدرم، بلکه همسایه بغلی‌مان، خانم هولکام، کسی که مادرم هیچوقت با او دوست نبوده. آمده بوده تا برگ‌های داخل حیاط را جمع کند، مادرم را صدا زده و گفته که چه غروب زیبایی است. «دیدم مدتی اینجا وایسادی و بهش نگاه می‌کنی» مادرم موافقت کرده، و بعد برگشته داخل خانه. وقتی که من و پدرم آن شب آمدیم خانه، او داخل آشپزخانه بود و برای شام‌مان برنج می‌پخت، طوری که انگار یک‌روز مثل بقیه‌ی روزها بود.

مادرم هیچ‌کدام از این‌ها را به دوبرا نگفت. من کسی بودم که او پیشش اعتراف کرد، بعد از اینکه قلبم توسط مردی که فکر می‌کردم با او ازدواج کنم شکسته شده بود. ■





مراقب، پدر جان، شنیدی؟ تو بشکنی، خودت پولش را می‌دهی، مفهوم؟

آقای بلوم به یاد داستان ابراهیم افتاد که پدرش را به خاطر *avodah zara* که به معنی پرستش بیگانه یعنی بت پرستی است، محکوم کرد. وقتی پسر جوانی بود، متوجه شد که حقیقت این است که تنها یک خدا وجود دارد، ابراهیم بت‌های پدرش را شکست. هنگامی که پدرش او را مجازات کرد، ابراهیم گفت: «نه، پدر، این کار من نبود، کار بت کبیر بود. او چوبی برداشت و همه بت‌ها را شکست». پدرش گفت: «تو دیوانه‌ای، بت‌ها که نمی‌توانند حرکت کنند!» و ابراهیم در پاسخ گفت: «پس چرا آن‌ها را می‌پرستید؟» در داستان نقل نشده که آیا در آن لحظه پدر ابراهیم هدایت شد یا اینکه برعکس ابراهیم را برای زیر پا گذاشتن باورهایی که احتمالاً در آن زمان خیلی باارزش‌تر از امروز بودند سخت‌تر از قبل مجازات کرد.

آقای بلوم همه اینها را وقتی گانشا را در دستانش گرفته بود به خاطر آورد. آن چشم‌ها به هر آنچه که می‌نگریستند پر از عشق و محبت بودند. چقدر آن بازوان قوی بودند! چطور ممکن است

کسی که آنها را در کنارش داشته باشد شکست بخورد؟ آقای بلوم پیش از این هرگز بتی را لمس نکرده بود، پیش از اینکه فکر کند گناه *avodah zara* می‌تواند کاربرد عملی هم داشته باشد. او به پیچ نرم خرطوم نگاه کرد، توانمند و درعین حال با وقار.

گفت: «بر می‌دارمش.»

برای مدت کوتاهی، آقای بلوم فکر کرد که می‌تواند گانشا را پنهان کند. او خدا را در کیسه‌های پلاستیکی پیچید، و با چند صد تکه پارچه نرم مخصوص تمیز کردن شیشه عینک پوشاند، سپس او را در پشت قفسه ظرف‌های مخصوص عید فصح^۹ پایین کمدی که در اتاق مهمان بود هول داد. اما بی‌فایده بود. چون به‌نظر می‌آمد که هر طور شده همسرش به چیزی درست پشت همان کمد نیاز پیدا می‌کرد و او را برای

آقای بلوم تا پیش از دیدن گانشا عاری از هر گناهی زندگی کرده بود. بعضی از مردم اینطور هستند. برخی، مانند آقای بلوم، به‌خاطر اصرار مادرشان به کالج تخصصی چشم می‌روند درحالی‌که در اعماق وجودشان آرزوی سفر به سرزمین‌های دور را داشته‌اند. بعضی، مانند او، در رویای سفر به جزایر ادویه^۸ و دوشیزگان سبزه‌رو بوده‌اند اما نهایتاً به سهام شرکت قرص‌های عصاره گوشت و مرغ تلما و دختر چاق و چله یک‌چشم پزشک بازنشسته، آقای لِفکوویتس، رضایت داده‌اند. عده‌ای، مانند آقای بلوم، تشکیل خانواده می‌دهند و آبریزش چشم بیماران را معاینه می‌کنند و شب‌ها ذرت می‌خورند و در تمام آن سال‌ها فراموش می‌کنند که زمانی می‌خواستند با سینه‌های برهنه روی شن‌های طلایی ساحل بایستند، به جایی بروند که هرگز کسی به آن پا نگذاشته باشد و طوری عشق بورزند که هرگز کسی آن‌گونه عشق نورزیده باشد. برخی احساس رضایت می‌کردند و بعضی دیگر ناخشنود بودند. آقای بلوم، در کمال شگفتی، گانشا را پیدا کرد.

او در یک غرفه بازار بود، در میان انبوه النگوها و ساری‌ها، طلسم چوب‌ها و

آویزهای دیواری. آنجا، درست در مرکز غرفه، مجسمه چینی یک مرد چهار دستی با یک سر فیل‌گونه، یا شاید یک فیل با بدن یک مرد چهار دستی قرار داشت. مجسمه صورتی رنگ روشن بود با چشم‌های درشت مهربان و یک سربند طلایی. یک دستش اشاره به نزدیک‌تر رفتن می‌کرد و حرکت دست دیگرش به‌گونه‌ای بود که ناظر دور بایستد. آقای بلوم در یک آن احساس کرد که او خداست، چه چیز دیگری می‌توانست اینگونه اغواگر و در عین حال هشداردهنده باشد؟ مجسمه را برداشت، لعاب شیشه‌ای صیقلی را با نوک انگشتانش حس کرد. مرد جوانی که مراقب غرفه بود، با موهای بور تمام بافت کثیف به چشمانش خیره شد و گفت:

⁸ Spice Islands: جزایر ملوکزی یا ادویه از مجمع الجزایر

اندونزی واقع در جنوب شرقی آسیا

⁹Passover: جشن آزادی یهودیان



پیدا کردنش به آنجا می‌فرستاد و یا ممکن بود یکی از فرزندان در کمد را باز بگذارد. هر وقت که آقای بلوم نزدیک اتاق مهمان می‌رفت، خرطوم گانشا از قنطاق کیسه‌ای پلاستیکی بسته‌بندی شده‌اش بیرون می‌آمد و به او دست تکان داد، خیلی واضح و جسورانه با همان رنگ صورتی خیره‌کننده‌اش.

آقای بلوم با خودش فکر کرد که او می‌خواهد پرستیده شود و فوراً دریافت که کاملاً درست است، آیا این همان چیزی نیست که خدایان همواره خواهانش بوده‌اند؟ عشق و موهبت، یا ترس و جنگ، یا گاهی هردو اینها. اما چگونه باید او را پرستید؟ آقای بلوم گیج شده بود، او پیش از این هرگز بتی را نپرستیده بود و کوچک‌ترین ایده‌ای هم در خصوص شیوه مناسب انجام این کار نداشت. به کتاب مقدس خود نگاهی انداخت و در آن خواند که: «صورتی تراشیده و هیچ تمثالی برای خود مساز. به آنها سجده مکن، و آنها را عبادت منما.»

سپس، در قسمت بعد، خداوند گفته بود: «قربانگهی برای من بسازید و گوسفند یا گاو یا گوزنی که برای قربانی سلامتی می‌گذرانی و همچنین قربانی سوختنی خود را روی آن بگذرانید.» آقای بلوم نه گوسفندی داشت و نه گاو و دلش هم نمی‌خواست چیزی معادل اینها را از وسایل حرفه‌اش برای قربانی سوختنی انتخاب کند. یکبار به اشتباه عینک خود را سوزانده بود و بوی دودش

برایش تهوع‌آور بود. اما به‌نظر می‌رسید که پرستش و تعظیم کردن نسبتاً کار ساده‌ای باشد.

آقای بلوم گانشا را روی چهار پایه‌ای از الیاف رافیا در اتاق مهمان قرار داد و حواسش بود که اول در اتاق را کامل ببندد. گانشا خوشحال به‌نظر می‌رسید، درخشش چشم‌هایش اکنون نشان از رضایت عمیقش داشت. آقای بلوم با رعایت درد خفیف آرتрит زانوی راستش به آرامی پایین‌تر آمد، سپس طوری تعظیم کرد که پیشانی‌اش زمین را لمس کرد.

او در مناجاتی که خودش ساخته بود این‌گونه گفت: «ای گانشای بزرگ. من با فروتنی از شما برای اینکه با حضورتان خانه‌ام را مورد رحمت خود قرار دادید سپاسگزارم. ای پروردگار گانشا! دعا می‌کنم که شما به همه کسانی که در اینجا ساکن هستند برکت عطا کنید. ای خداوندگار گانشای دانا و بخشایشگر، از شما ملتزمانه تقاضا دارم تا کمک کنید دخترم جودی در درس حقوق نمره الف کسب کند، آه ای

گانشای مهربان، درک این درس برای او کار بسیار دشواری است. آه ای گانشای مقتدر!» آقای بلوم این را در حالی گفت که سعی می‌کرد دوباره به حالت دو زانو بلند شود و عبادت خود را ادامه دهد. هرچند روح آقای بلوم مشتاقانه میل به ستایش گانشا را داشت، اما در ناحیه پشتش احساس ضعف می‌کرد. در آن هنگام، یکی از عضلات سمت چپ باسنش گرفت، دوباره دولا شد و منتظر ماند تا درد آرام شود، درست در همین وضعیت بود که بیست دقیقه بعد همسرش او را در اتاق دید.

همسرش گفت: «روبن! پناه بر خدا! داری چه کار می‌کنی؟»

آقای بلوم گفت: «من... ساندر... پشتم... درد پشتم دوباره گرفته! لطفاً برایم مسکن بیاور» آقای بلوم امید داشت که بتواند آنقدر حواس او را پرت کند تا زمان کافی برای خزیدن به سمت کمد و قایم کردن گانشا را داشته باشد، اما ساندر باهوش‌تر از اینها بود.

همسرش دوباره گفت: «روبن! آیا این یک بت است؟ تو داشتی در خانه خودمان یک بت را می‌پرستیدی؟ درست در همان موقع که من سرگرم نظافت برای عید پسخ و آمدن خاخم برای ناهار روز شابات¹⁰ بودم؟»

آقای بلوم پاسخ داد: «ساندر! چطور می‌توانی چنین چیزی بگویی؟» بیست‌سال بود که آقای بلوم ازدواج

کرده بود، بی‌آنکه خودش شخصاً یکی دو چیز را یاد گرفته و تجربه کرده باشد و سپس ادامه داد: «نه، من این مجسمه را در یک غرفه بازار پیدا کردم و فکر کردم ممکن است با رنگ دکور این اتاق همخوانی داشته باشد. سال‌ها بود که خانم بلوم به او غر می‌زد تا بلکه به مسائل داخلی خانه علاقه بیشتری از خود نشان دهد. «من فقط... داشتم آن‌را بررسی می‌کردم تا اینکه از دستم به زمین افتاد و موقع برداشتن درد پشتم شروع شد.»

ساندر گفت: «ام م م م م.»

آقای بلوم گفت: «مسکن لطفاً، عشق من!»

ساندر که علی‌رغم داشتن زبان تند و تیزش قلب مهربانی داشت، باعجله به حمام رفت تا یک پماد مسکن برای شوهرش بیاورد.

شنبه : Shabbes¹⁰



در این میان آقای بلوم سعی کرد، هرچند ناموفق، مجسمه گانشارا در بسته‌بندی‌اش قرار دهد تا زرق و برق آن را از جلوی چشمان همسرش پنهان کند، بلکه بتواند به نحوی مانع از اضطراب او شود. اما به نظر می‌رسید که خرطوم گانشا به سختی در جایش قرار گیرد و بسته‌بندی می‌بایستی اندکی جا باز کند. وقتی ساندر را برگشت گانشا هنوز روی زمین نشسته بود. او درحالی که متفکرانه به خدا خیره شده بود، با پماد مُسکن پشت همسرش را به خوبی ماساژ داد. بالاخره، با انگشتانی که هنوز معطر به بوی منتول بود، مجسمه را برداشت و به دقت آن را واری کرد.

گفت: «می‌دانی... من فکر می‌کنم که به دکور اتاق نشیمن بیاید. روی میز پادیواری. خیلی سنتی و محلی است.» و به همین ترتیب گانشا درست در مرکز خانه بلوم‌ها مستقر شد. طبیعتاً بچه‌ها اعتراض کردند، کاری که همیشه همه بچه‌ها می‌کنند.

جودی سر میز صبحانه، موقع جویدن نان شیرینی‌های مارمیت گفت: «آی ی... حس می‌کنم به من زل زده.»

دیوید که هنگام بلند کردن کیف مدرسه‌اش با ناخن تلنگری به گانشا زد گفت: «آه... به نظر کثیف می‌آید. شرط می‌بندم که یک نوعی آلودگی دارد.» آقای بلوم درحالی که با خود فکر می‌کرد چرا خدا کودکان دوست‌داشتنی

را به نوجوان‌های بی‌نمک تبدیل می‌کند، با ملایمت گفت: «این مجسمه تو خالی است و اسمش گانشا است.»

دیوید چشم‌هایش را گرد کرد. جودی آهی کشید. بچه‌ها به مدرسه رفتند. وقتی آقای بلوم داشت ظرف‌های صبحانه را به آشپزخانه می‌برد، برای لحظه‌ای مقابل گانشا ایستاد، به آرامی سرش را به سویش خم کرد و یک لقمه نان در بشقابی که در مقابل او بود گذاشت.

آقای بلوم ناخودآگاه به این نکته پی برده بود که زندگی‌اش با وجود گانشا بهتر شده است. هنگامی که خانم روزنبلات، صاحب فروشگاه بزرگ میوه‌های خشک، برای بار چهارم وقت ویزیت خود را فراموش کرد، آقای بلوم به خاطر پیدا کردن راهی برای سرزنش او دستپاچه نشد. در عوض، در خود احساس تسلط، آرامش و قدرت می‌کرد. گوشی تلفن را بدون تأمل برداشت و گفت:

«خانم روزنبلات، نوبت ویزیت شما همین الان مجدداً برای ساعت چهارونیم در نظر گرفته شد. اگر شما رأس ساعت

چهارونیم اینجا نباشید، باید اعلام کنم که بینایی سنجی بلوم دیگر نیازی به چنین مشتری نخواهد داشت.» خانم روزنبلات گفت: «اما...»

او دوباره گفت: «دیگر نیازی نخواهد داشت»

خانم روزنبلات گفت: «اما آقای...»

آقای بلوم گفت: «متشکرم، و روز بخیر.»

خانم روزنبلات رأس ساعت چهارونیم سر وقت و خوش برخورد حاضر شد. آقای بلوم همانطور که او را به اتاق بینایی سنجی راهنمایی می‌کرد، زیرلب به آرامی گانشا را برای لطفش عبادت می‌کرد.

سایر اعضای خانواده هم با گذشت زمان به شدت به این خدا علاقمند شدند. نگاه خیره گانشا خیلی بلندنظرانه بود، او اتاق نشیمن را سرشار از حس صلح آرامبخشی کرده بود. آقای بلوم می‌دید که ساندر را جودی و دیوید دیگر زمان بیشتری را در آن اتاق سپری می‌کردند. دیوید تکالیف خود را روی میزی که درست زیر نگاه گانشا بود انجام می‌داد. آقای بلوم متوجه شد که هرچند جودی هنوز هم نسبت

به مجسمه بی‌اعتنا بود، صبح روز امتحان یک نشان از ژاکت خود بیرون آورد و روی میز مقابل گانشا گذاشت. درست در همان لحظه بود که نگاهش به نگاه پدر گره خورد و با حس ناخوشایندی شانه‌ای بالا انداخت و گفت: «فقط برای شانس. شما که می‌دانید.» و

هنگامی که نتیجه امتحان جودی بهتر از سطح انتظار معلم‌ها شد، به نظر می‌رسید که گانشا جایگاه خاصی در خانواده بلوم یافته است.

خانواده بلوم اوایل بیرون از خانه حرفی از گانشا نمی‌زدند. اما هِنْدون¹¹ جای مناسبی برای رازداری نیست. شاید شاید به همین علت بود که میکائیل، دوست مدرسه‌ای جودی، دید که او قبل از شروع تکالیفش یک مشت کوچک از تکه‌های نان برشته طلایی در مقابل خدا می‌گذارد. شاید هم به این خاطر بود که پنجمی دوست دیوید تعجب کرد که چرا او قبل از دور نهایی هر بازی تنیس سر مجسمه را به خود می‌مالد. به‌رحال این اتفاق افتاد، خیلی زود یکی با دیگری و آن دیگری هم با یک نفر سومی در این خصوص صحبت کردند و در تمام شهر همه دانستند که بلوم‌ها- بله، بلوم چشم پزشک، بله، ساندر بلوم عضو انجمن اولیا و مربیان، بله، دیوید

¹¹Hendon شهرکی در حومه لندن



بلوم دوست‌داشتنی که همین دوسال پیش در جشن تکلیفش^{۱۲} شرکت کرده بودند- در خانه خود یک بت دارند. خوب، در کتاب مقدس به‌وضوح آمده است که اشاعه بت‌پرستی در یک خانه یهودی‌نشین معتقد نمی‌تواند بدون مشکل باشد. آیا ۳۰۰۰ نفر برای پرستش گوساله طلایی به مرگ محکوم نشدند؟ و آیا به‌خاطر همین گناه بت‌پرستی نبود که ایزابل از پنجره به پایین پرتاب شد تا توسط سگ‌های وحشی بلعیده شود؟ البته، شورای بارت می‌بایست در صورت وقوع چنین اتفاقاتی در هندون بسیار هوشمندانه عمل می‌کرد و به این ترتیب بود که به‌جای اینکه نیمه‌شب به خانه آقای بلوم حمله شود تا او را از پنجره به بیرون پرتاب کنند، با یک تماس تلفنی از او خواسته شد تا در اولین فرصت به خاخام سری بزند.

خاخام یک مرد جوان بود که تحصیلات دینی خود را تازه به پایان رسانده بود. با این حال، ریش خود را از ته تراشیده و رفتارش با آقای بلوم بسیار محترمانه بود.

خاخام که انگشتانش را گنبدی شکل گذاشته بود، گفت: «خوب... آقای بلوم، من می‌خواستم با شما صحبت کنم، در مورد، ام م م... مجسمه‌تان.»

آقای بلوم گفت: «آه... بله؟» آقای بلوم احساس تشویش و نگرانی نداشت. متوجه شده بود که از زمان ورود گانشا به زندگی‌اش، با وجود همه فراز و نشیب‌ها، کمتر آشفته می‌شد. او احساس قدرت می‌کرد.

خاخام درحالی‌که با حالتی عصبی با ریشش بازی می‌کرد گفت: «بله. موضوع این است که آقای بلوم، شایعاتی وجود دارد. یعنی، به‌تازگی شایعاتی بر سر زبان‌ها افتاده است. متوجه هستی که، نه اینکه من به شایعات اهمیتی بدم، نه، به هیچ وجه، اما شخصی در موقعیت شما مورد اعتماد کنیسه^{۱۳}، آقای بلوم...»

آقای بلوم با ملایمت گفت: «شایعه؟»

خاخام این‌بار با سرعت و وضوح بیشتری کلام خود را ادامه داد و سکوت آقای بلوم را شکست: «درباره مجسمه شما، آقای بلوم. مردم در مورد مجسمه شما صحبت می‌کنند.

جشنی که برای پسر یهودی که وارد ۱۳ barmitzvah¹²

سالگی شده و باید مراسم مذهبی را بجا آورد برگزار می‌شود:

¹³ معبد یهودیان

مسئله این است که آقای بلوم، درست نیست که یک معتمد کنیسه در خانه خود یک...»

آقای بلوم داوطلبانه پاسخ داد: «خدا داشته باشد؟»

خاخام گفت: «یک بت. درست نیست که شخصی با موقعیت شما در خانه‌اش یک بت داشته باشد. بنابراین، ام م م لطفاً خودتان را از شر آن خلاص کنید.»

آقای بلوم به این فکر کرد که چگونه زندگی‌اش با ورود گانشا تغییر کرده بود. البته نه اینکه خانواده‌اش به‌کلی زیر و رو شده باشند. نه اینکه دیگر نزاع و تلخی وجود نداشته باشد. آنها همچنان با هم بحث می‌کردند، از هم شکایت می‌کردند، هنوز هم مشکلاتی پیش می‌آمد. با این حال، به‌نظر می‌رسید که حضور آرامش‌بخش خدای فیل‌گون همه آنها را قدرتمند کرده بود. آقای بلوم فکر کرد که شاید این موضوع زاده تخیل او بود. ولی همچنان ترجیح می‌داد که خدا را کنار نگذارد.

در پاسخ گفت: «فکر می‌کنم بهتر باشد این کار را انجام ندهم.»

خاخام اخم کرد و گرم و صمیمانه به‌سمت صندلی‌اش خم شد.

گفت: «آقای بلوم، توجه کنید، ما هردو می‌توانیم در این‌مورد منطقی باشیم، این‌طور نیست؟ البته که هم شما و هم من می‌دانیم که شما اشیاء را نمی‌پرستید. متوجه نیستید که این کار اساساً غلط است؟»

آقای بلوم گفت: «البته که این‌طور است»

خاخام با رضایت گفت: «آه، حداقل این‌را می‌دانید»

آقای بلوم گفت: «نه، منظورم این است که من او را می‌پرستم»

ناگهان خاخام طوری به عقب برگشت که انگار آقای بلوم، چشم‌پزشک مهربان، به صورتش سیلی زده باشد.

پس از یک مکث طولانی گفت: «هوم، ما باید بیشتر صحبت کنیم. فردا چطور است؟»

بعدازظهر روز دوم، خاخام با آقای بلوم تماس گرفت و تلفنی از او دعوت کرد تا در اتاق مطالعه‌اش در کنیسه با او صحبت کند.

خاخام، که کاملاً روشن بود تا حدی عصبی شده است، گفت: «آقای بلوم، من می‌خواهم با شما در مورد خدا صحبت کنم»

آقای بلوم لبخند زد و گفت: «این مسئله شماس، نه من»

خاخام یک مرد جوان بود که تحصیلات دینی خود را تازه به پایان رسانده بود. با این حال، ریش خود را از ته تراشیده و رفتارش با آقای بلوم بسیار محترمانه بود.



خاخام لبخند ملایمی زد: «کاملاً، کاملاً. اما، آقای بلوم، موضوع این است که جایگاه خداوند در مقایسه با بت‌ها بسیار خاص است. شما که فرمان دوم را می‌دانید. هیچ خدای دیگری پیش از من نبوده است. برای خودتان هیچ صورت تراشیده‌ای درست نکنید. این واقعاً بسیار روشن است»
آقای بلوم به آرامی سرش را تکان داد.

«نمی‌فهمم چگونه می‌توانید بگویید که یک مجسمه را "پرستش" می‌کنید و هنوز هم جایگاه خود را در هیئت مدیره کنیسه حفظ کرده‌اید، می‌بینید، آقای بلوم. نمی‌فهمم ما چطور به شما اجازه می‌دهیم همچنان در کنیسه حاضر شوید»
آقای بلوم به نرمی گفت: «اما من هنوز هم قوانین را رعایت می‌کنم. من هنوز هم خدا را عبادت می‌کنم. من هنوز هم یک یهودی هستم»
خاخام دست‌های خود را کاملاً باز کرد، لبخند عصبی زد و هنگامی که سرش را تکان می‌داد گفت: «آه، اما می‌دانید که «من پروردگار، که خدای تو هستم هیچ رقیبی را تحمل نمی‌کنم»

آقای بلوم به گانشا فکر کرد، به چشم‌های فراخ و مهربانش، به بازوان پذیرایش. «اگر خدا آنقدر بزرگ است، پس چرا حسادت می‌ورزد؟ گمان می‌کردم قرار نیست ما به چیزی طمع داشته باشیم»

چهره خاخام برافروخته شد و گفت:

«فکر می‌کنم باید بیشتر در این مورد صحبت کنیم، آقای بلوم»

و روز سوم، آقای بلوم یک تماس تلفنی دیگر دریافت کرد. صبح زود بود؛ قرار نبود فروشگاه آقای بلوم تا یک ساعت دیگر باز باشد. خاخام به خاطر تلفن بی‌هنگامش عذرخواهی کرد و گفت: «آقای بلوم. من در مورد آنچه شما گفتید خیلی اندیشیدم. من فکر می‌کنم خودم باید مجسمه را ببینم. می‌خواستم بدانم ممکن است امروز صبح آن را اینجا، به کنیسه، بیاورید؟ به گمانم اگر مجسمه را اینجا بیاورید کل موضوع حل و فصل می‌شود»

آقای بلوم قبول کرد اینکار را انجام دهد. علی‌رغم همه این مسائل، او به کنیسه و خاخام‌هایش خیلی مدیون بود. او هنوز هم یک یهودی بود و خود را ملزم به شنیدن تمام استدلال‌هایی می‌دانست که خاخام ممکن بود علیه او جمع‌آوری کرده باشد.

آقای بلوم گانشا را در پوشش نرمی پیچاند و آن را در کیف بزرگ محکمی قرار داد. در حین این کار، خرطوم تاب خورده او را به آرامی نوازش کرد. با خود فکر کرد نکند خاخام قصد دارد، مانند آلیسع^{۱۴} پیامبر، گانشا را به چالش دوئل با قادر متعال، پروردگار میزبان، بکشاند. وسوسه شد که ببیند کدام خدا پیروز خواهد شد.

خاخام در ورودی کنیسه منتظر آقای بلوم بود. ساختمان کنیسه بنایی قدیمی و با عظمت داشت. در دهه ۱۹۲۰ ساخته شده بود و آجرهایش نسل‌ها خانه سوگواری و شادی عابدان یهودی بود. خاخام آقای بلوم را به راهروهای کنیسه، نه به سالن اصلی نماز و سپس از راه‌پله‌های مارپیچی که معطر به سدر بودند به جایگاه گروه کر، در بالای گنجه مقدس حاوی کتیبه‌های تورات، هدایت کرد. از آنجا می‌شد صفوف منظم صندلی‌های کنیسه را تماشا کرد، صندلی‌هایی که هر جمعه و شنبه با صدها نفر از یهودیانی که برای پرستش خدای یگانه می‌آمدند پر می‌شد.

خاخام پنجره‌های پشت جایگاه گروه کر را باز کرد، چند نفس عمیق کشید، سپس به آقای بلوم رو کرد و پرسید: «بت را همراه خود آورده‌اید؟»
آقای بلوم متوجه شد که خاخام خیلی قدرتمندتر و آرام‌تر از قبل به نظر می‌رسد.

آقای بلوم سرش را به علامت تأیید

تکان داد.

خاخام گفت: «آن‌را به من نشان دهید»

آقای بلوم خدا را از کیف بیرون آورد، پوشش نرمش را باز کرد و آن‌را به آرامی نگه داشت. به نظرش رسید که خدا سنگین‌تر از زمانی که او را خریده بود شده است.

خاخام به حالت انزجار چینی بر بینی‌اش انداخت و گفت: «آقای بلوم، شما نمی‌دانید که این ساخته دست انسان است؟ نمی‌دانید که این فقط یک چینی رنگ شده است؟ چگونه می‌توانید چیزی را که خودتان می‌توانید بسازید پرستش کنید؟»

آقای بلوم شانهای بالا انداخت. به نظر می‌رسید توضیح این مسئله چنانچه خاخام قادر به درکش نباشد کار دشواری

^{۱۴}Elisha^{۱۴} جانشین الیاسو از پیامبران قوم بنی اسرائیل:



باشد. در نهایت، در تلاش برای پاسخ به وی گفت: «من از قلم و چشمانم پیروی می‌کنم»، اما با خود فکر کرد که این جمله حتی یک‌دهم آن چیزی نبود که قصد گفتنش را داشت.

خاخام به آقای بلوم نگاهی کرد. سپس، با لبخندی کوچک، بازوی او را گرفت و به کنار پنجره آورد. کنیسه در جای مرتفعی بود و اگر کسی قادر بود از میان شیشه‌کاری‌های منقوش چیزی را ببیند، می‌توانست از پنجره‌های آنجا تمام هندون را تماشا کند.

خاخام گفت: «آقای بلوم، امیدوارم بدانید که خدا شما را دوست دارد»

بلوم در سکوت به علامت تأیید سری تکان داد. او به چهره متفکر و آرام گانشا خیره شد.

خاخام گفت: «من هرگز با چنین موردی مواجه نشده بودم. برای صدور حکم باید با مقامات ارشد مشورت می‌کردم»

آقای بلوم بار دیگر سری تکان داد.

«همه آنها یک تصمیم داشتند. آقای بلوم، شما باید درک کنید که این به‌خاطر خود شماست» سپس در یک حرکت آنی، خیلی سریع‌تر از آنکه آقای بلوم بتواند واکنشی از خود نشان دهد، خاخام گانشا را از دست آقای بلوم کشید. لحظه‌ای آن‌را در دستانش نگه داشت، همچنان که آن‌را در دستانش می‌فشرد با حرکتی تقریباً محافظه‌کارانه کمی به خود نزدیک کرد، سپس آن‌را از پنجره کنیسه به سمت یکی از طاق‌های بزرگ پرتاب نمود. گانشا با صدای دلخراشی به هزار تکه خرد شد و روی سنگفرش مقابل ریخت.

خاخام با شادمانی گفت: «حالا، آقای بلوم، از اینکه از شر یک چیز منفور خلاص شده‌اید، احساس بهتری ندارید؟» بلوم چیزی نگفت. به سنگفرش حیاط کنیسه خیره شد، جایی که تکه‌های صورتی و طلایی مجسمه برق می‌زد. سرانجام، به خاخام اجازه داد تا او را از کنار پنجره دور کند و به خانه‌اش برگشت.

اواخر آن شب، آقای بلوم - که سال‌های زیادی خزانه‌دار کنیسه و کلیددار ساختمان آن بود - به آرامی از در آهنی وارد حیاط کنیسه شد. او یک برس لباس با موهای ریز و یک جعبه چوبی حکاکی شده را از اتاق نشیمن خود آورده بود، یک کیسه حاوی یکی دو چیز سنگین‌تر هم روی شان‌اش

انداخته بود. به آرامی، بقایای گانشا را با برس به داخل جعبه ریخت و وقتی کارش تمام شد، گودال کوچکی در خاک یکی از گل‌های زینتی حفر کرد و آن‌را به خاک سپرد. نمی‌دانست باید بر سر خاک او چیزی بگوید یا خیر، اما به‌نظرش رسید که بهتر است هیچ حرفی نزند.

سپس، همان‌طور بی‌صدا، درب ساختمان اصلی کنیسه را باز کرد و داخل شد. به‌ندرت پیش آمده بود که آن موقع شب در آن فضای غریب، بدون داشتن هیچ مأموریت واجب یا هدف خاصی، تنها بوده باشد. در آن لحظه مکث کرد، به ساعت‌های بسیاری که در اینجا مراقبه کرده بود اندیشید، به راز و نیازهایی که در اینجا شنیده بود، به گفتگوهای خالصانه،

به مراسم پرهیاهو، به جشن‌های شاد و به روزهای غم‌انگیز.

صبح روز بعد، مقامات کنیسه با شگفتی دیدند که نه تنها ساختمان قفل شده بلکه قفل آن مهر و موم هم شده است. به‌شدت ترسیدند و یک قفل‌ساز خبر کردند؛ او هم با کمی سعی موفق شد قفل درها را باز

صبح روز بعد، مقامات کنیسه با شگفتی دیدند که نه تنها ساختمان قفل شده بلکه قفل آن مهر و موم هم شده است. به‌شدت ترسیدند و یک قفل‌ساز خبر کردند؛ او هم با کمی سعی موفق شد قفل درها را باز کند.

کند. مقامات - و تا آن موقع، جمعی از مردم که شنیده بودند در کنیسه اتفاقاتی افتاده است - وارد شدند و با وحشت به اطراف نگاه کردند.

کنیسه ویران شده بود. نیمکت‌ها خرد شده، پارچه‌ها پاره شده، شمعدان‌ها تاب خورده و پنجره‌ها شکسته شده بودند. در مرکز کنیسه، آقای بلوم با تبری در دست و لباس‌هایی خیس از عرق ایستاده بود.

آنها گفتند: «چرا این‌کار را کردی؟»

او گفت: «من؟ من؟ من این‌کار را نکردم. این‌کار قادر مطلق است»

آنها دوباره به نیمکت‌هایی که جای تبر در آنها دیده می‌شد و پرده‌هایی که تا اندازه قد یک مرد پاره شده بود نگاه کردند و گفتند: «خدا این‌کار را نکرده است! خدا نمی‌تواند این‌طور چیزی را نابود کند»

او گفت: «پس چرا شما او را می‌پرستید؟»

در داستان چیزی در مورد اینکه آیا مردم برای این روشنگری سپاسگزار آقای بلوم بودند یا خیر نوشته نشده است.

خدا/یان مردمان دیگر





الکساندر پوپ

پهلوانی بعنوان معیار نظم و جان‌بخشی به اندیشه‌های انتزاعی هستند که به معیارهایی ثابت تبدیل شدند اما فوران‌های عاطفی شعر آزاد غیر عادی و بی‌ظرافت انگاشته می‌شدند.

چنان‌که پوپ تعریف می‌کند شعر تحت تأثیر قواعد، محدودیت و ذوق سلیم، در پی تأیید دوباره‌ی حقایق یا بدیهه‌یاتی است که تاکنون نویسندگان کلاسیک کشف کرده‌اند. وظیفه‌ی منتقد روشن است: تأیید و حفظ ارزش‌های کلاسیک در جریان دگرگونی مداوم تغییر فرهنگی است. در حقیقت منتقد در هیأت حامی و مدافع ذوق سلیم و ارزش‌های فرهنگی جلوه‌گر می‌شود.

پوپ با تأیید تقلید از نویسندگان کلاسیک و از طریق آنان، تقلید از خود طبیعت و با وضع ملاک‌های استاندارد و قابل پذیرش زبان شعر، نقدش را در هر دو از نظریه‌های ادبی mimetic (تقلید) و rhetoric (الگوهای ساختاری) پیاده می‌کند.

ویلیام وردزورث

با نزدیک شدن به سده‌ی هجدهم، جهان چندین شورش سیاسی عمده، در میان آن‌ها، خیزش‌های آمریکا و فرانسه، همراه با انقلابات اجتماعی شدید و

تحولات برجسته در اندیشه‌ی فلسفی به خود دید. در زمان این شورش‌ها، یک جابجایی برجسته در چگونگی نگرش انسان به جهان روی داد. در حالی‌که سده‌ی هجدهم نظم و خردمندی را ارزشمند می‌دانست، جهان‌بینی سده‌ی نوزدهم در حالی پدیدار شد که بر کشف و شهود بعنوان یک راهنمای شایسته بسوی حقیقت تأکید می‌کرد. خرد سده‌ی هجدهمی جهان را به یک ماشین بزرگ مانند می‌کرد که با همه‌ی بخش‌هایش بطور هماهنگ کار می‌کند اما در سده‌ی نوزدهم جهان چنان موجودی زنده پنداشته می‌شد که همواره رشد می‌کند و بی‌وقفه زیبا می‌شود.

شهر مراکز هنر و ادبیات را در خود جای می‌داد و معیارهای ذوق سلیم را برای ذهن منطقی سده‌ی هجدهم تعیین می‌کرد. بر عکس، با پدیداری سده‌ی نوزدهم، شهری‌ها روستاها را بعنوان سرچشمه و مکانی می‌پنداشتند که در آن یک شخص می‌تواند خود درونی را کشف کند. با کم‌ارزش شمردن روش شناسی‌های تجربی و خردورزانه‌ی سده‌ی پیشین، متفکران

زاده‌ی خانواده‌ی کاتولیک در انگلستان پروتستان، نوزادی سالم اما، بی‌درنگ، سل ستون مهره‌ها و ناتوانی؛ زاده‌ی آغاز دوره‌ی نئوکلاسیسم (ادبیات انگلیسی از ۱۶۶۰ تا ۱۷۹۸) و صدای ادبی آن در حدود ۲۰ سالگی، الکساندر پوپ، نقد ادبی و اندیشه‌ی سده‌ی هجدهم را در نوشته‌هایش تجسم می‌بخشد. اشعار نخستین او مانند تجاوز به طره‌ی مو (۱۷۱۲)، «لوئیس با آبلارد» و «شبان‌ها» او را بعنوان یک شاعر عمده‌ی بریتانیا تثبیت کردند، اما با انتشار مقاله دربار‌ه‌ی نقد (۱۷۱۱) او بدلیل همه‌ی اهداف ادبی، به «پدر مقدس ادبی» انگلستان تبدیل شد.

در این مقاله، پوپ، برخلاف منتقدان و نظریه‌پردازان پیشین، بیش از شاعران، منتقدان را بطور مستقیم مخاطب قرار می‌دهد. چون او به تدوین اصول نقد نئوکلاسیسم تعهد دارد. همچنان‌که به پایان مقاله نزدیک می‌شویم روی سخن او با شاعران و منتقدان، هر دو، است. از نظر پوپ، دوره‌ی طلایی نقد، دوره‌ی کلاسیک است؛ دوره‌ی هُمر، ارسطو، هوراس و لونگینوس. آن نویسندگان حقیقت «طبیعت خطاناپذیر»

را کشف کردند. نخستین وظیفه‌ی منتقد و شاعر فهم و سپس رونویسی از این مؤلفان است نه طبیعت زیرا «رونویسی طبیعت همان رونویسی آن‌ها است [مؤلفان کلاسیک].»

پوپ گواهی می‌دهد که نیاز اساسی یک شاعر خوب قریحه‌ی طبیعی است که با دانشی دربار‌ه‌ی کلاسیک‌ها و همچنین درکی از قواعد شعر (ادبیات) همراه باشد؛ چنین دانشی باید با نزاکت و لطافت آبدیده شود زیرا «برای پذیرش حقیقت باید درست تربیت شد» وگرنه «فقط باعث شیوع حسی متکبرانانه می‌شود.»

پوپ می‌گوید پس از تثبیت قریحه‌ی طبیعی و تربیت شایسته، منتقد یا شاعر باید به قواعد معینی توجه کند. برای منتقد خوب یا شاعر خوب بودن، شخص باید سنت‌های تثبیت شده را همچنان‌که اسلاف تعریف کرده‌اند دنبال کند. شگفت نیست که پوپ، این قواعد را، این‌که چه هستند و چطور باید آن‌ها را بر نظم سده‌ی هجده اعمال کرد واژه به واژه تشریح می‌کند. دغدغه‌ی بزرگ برای زبان شعری، برای نمونه، مثنوی

از نظر پوپ، دوره‌ی طلایی نقد، دوره‌ی کلاسیک است؛ دوره‌ی هُمر، ارسطو، هوراس و لونگینوس. آن نویسندگان حقیقت «طبیعت خطاناپذیر» را کشف کردند.



سده‌ی نوزدهم باور داشتند که حقیقت می‌تواند با رسوخ به مخ طبایع مجرد و بشری‌مان و کاوش همه‌جانبه در فضای طبیعی یا ابتدایی‌مان به دست آید.

چنین تغییراتی بنیادین سخن‌گوی خودشان را در وجود ویلیام وُردزورث یافتند. زاده‌ی کارر ماوِث کومبرلندشایر و پرورش یافته‌ی ناحیه‌ی لیک انگلستان، وُردزورث، آموزش‌های رسمی خود را در ۱۹۷۱ در دانشکده‌ی سنت جان کمبریج تکمیل کرد. پس از اتمام گردش زمینی در خاک اروپا، او، طرح‌های توصیفی را منتشر کرد و و سپس با یکی از هواداران ادبی خود که بی‌درنگ تبدیل به یکی از دوستان و همکارانش شد، ساموئل تایلر کالریج ملاقات کرد. در ۱۷۹۸ وُردزورث و کالریج ترانه‌های غنایی را منتشر کردند، مجموعه‌ی اشعاری که رمانتیسیم بریتانیا را رهبری می‌کرد. در دوره‌ی ۱۵ ساله‌ی آینده، وُردزورث بسیاری از اشعار خود را شامل اشعاری در دو دفتر، گشت و گذار، اشعار پراکنده و پیش‌درآمد، نوشت.

لیکن ترانه‌های غنایی [بود که] عصر رمانتیک را در ادبیات انگلیس هدایت کرد. در یک مقدمه‌ی تشریحی بعنوان دیباچه بر ویرایش دوم ترانه‌های غنایی، وُردزورث از یک نگاه نو به شعر و آغاز تغییری بنیادین در نظریه-ی ادبی حمایت می‌کند. او می‌نویسد، هدفش «گزینش روی داده‌ها و موقعیت‌ها از زندگی عادی و... تشریح آن‌ها با زبان واقعی مورد استفاده در آن موقعیت‌ها است... آن حالتی که ما نظرات را در حالتی از شگفتی به هم ربط می‌دهیم.»

همانند ارسطو، سیدنی و پوپ، وُردزورث خودش را با عناصر ادبیات و ماده‌ی موضوع درگیر می‌کند اما او تأکید را تغییر می‌دهد: زنان و مردان عادی نه شاهان، ملکه‌ها و اشراف زیرا شاعر درمی‌یابد «هیجانان‌گریزی قلب در زندگی فرودست و روستایی، بستری بهتر می‌یابد که در آن، آن‌ها می‌توانند بلوغ خود را به دست بیاورند، کمتر در محدودیت هستند و با زبانی قاطع‌تر و بی‌پرده‌تر سخن می‌گویند.»

وُردزورث تنها تغییری بنیادین در ماده‌ی موضوع را پیش‌نهاد نمی‌کند بلکه او همچنین بطور شگفت‌انگیزی تمرکز را درباره‌ی «زبان مناسب» شعر جابجا می‌کند. برخلاف پوپ و پیشینیانش، وُردزورث «زبان واقعی مورد استفاده (مردم)» - گفتار روزمره را برمی‌گزیند نه زبان قلنبه سلنبه‌ی شعری مثنوی‌های پهلوانی، طرح‌های قافیه‌ئی پیچیده و صنایع ادبی بخرنجی که در دهان شخصیت‌های نوعی [تیبیک] سده‌ی

هجدهم گذاشته می‌شد. روستائیان وُردزورث نظیر میچل و لوک در روایت شعری او «میچل»، با زبان ساده و روزمره‌ی هنگام داد و ستدشان سخن می‌گویند.

افزون بر شکل دادن درباره‌ی تمرکز زبان و موضوع شعر، وُردزورث خود شعر را هم دوباره تعریف می‌کند. شاعر دیگر پاسدار ارزش‌های فرهنگ مآبانه یا ذوق سلیم نیست بلکه «انسانی است که با انسان‌ها سخن می‌گوید: انسانی که بخشندگی را با احساسی آشکارتر و دل‌سوزی و شوری بیش‌تر انجام می‌دهد کسی که درباره‌ی سرشت آدمی دانشی گسترده‌تر دارد و روحش فراگیرتر از آن است که بطور معمول در آدمیان دیده می‌شود.» شاعر وُردزورثی آمادگی و توانی بیش‌تر بدست آورده است تا آن‌چه را می‌اندیشد و احساس می‌کند بیان کند بویژه اندیشه‌ها و احساساتی که با انتخاب خویش یا از طریق ساختار ذهن خود، درون خود، بدون تحریک هیجان بیرونی آن بروز می‌کند. این چنین شاعری دیگر لازم نیست از یک‌سری قواعد معین و تحمیلی پیروی کند زیرا این‌چنین هنرمندی می‌تواند آزادانه منحصرأ به بیان خود بپردازد، و با بها دادن به احساساتی که منحصر بخود وی هستند درباره‌ی آن‌ها بنویسد.

از آن‌جا که او شاعری را چنین تعریف می‌کند «فوران خودبخودی احساساتی نیرومند که از احساسی سرچشمه می‌گیرد که بهنگام خلسه یادآوری می‌شود» از ناخودآگاه به خودآگاه می‌آید» این نوع تازه‌ی شاعر وُردزورثی یک شعر را با درونی‌سازی یک صحنه، موقعیت یا حادثه و «یادآوری» می‌سازد که با همراهی احساساتش در زمانی دیگر هنگامی ممکن می‌شود که هنرمند می‌تواند تداعی را به شکل واژگان دربیورد. پس، شاعری مانند زیست‌شناسی یا دانش‌های دیگر نیست چرا که نه با چیزهایی که تشریح شدنی و تجزیه‌شدنی هستند بلکه اصولاً با تخیل و احساسات سر و کار دارد. این شهود است که حکومت می‌کند نه عقل.

اما خواننده چه می‌شود؟ شنونده چه نقشی در چنین فرایندی بازی می‌کند؟ وُردزورث، در پایان پیش‌گفتار ترانه‌های غنایی می‌نویسد، «تنها درخواستی که از خواننده‌ام دارم آن است که در داوری این اشعار، صادقانه، با احساسات خودش تصمیم بگیرد و نه با واکنش نسبت به آن‌چه شاید قضاوت دیگران باشد.» گویا، وُردزورث امیدوار است که واکنش‌های خوانندگانش به اشعار او و برداشت‌های‌شان

وردزورث تنها تغییری بنیادین در ماده‌ی موضوع را پیش‌نهاد نمی‌کند بلکه او همچنین بطور شگفت‌انگیزی تمرکز را درباره‌ی «زبان مناسب» شعر جابجا می‌کند.



درباره‌ی آن‌ها به منتقدانی وابسته نباشد که آزادانه ارزیابی‌های خود را در دسترس می‌گذارند. وردزورث از خوانندگان می‌خواهد به احساسات و تخیلات خودشان باور داشته باشند چون آن‌ها با همان عواطفی سر و کار دارند که شاعر احساس می‌کند وقتی که نخستین بار آن‌ها را دریافت می‌کند و سپس موضوع یا صحنه‌های شعر خویش را «در خلسه یادآوری می‌کند.» وردزورث عقیده دارد، با شعر، شاعر و خواننده در چنین عواطفی سهیم می‌شوند.

این تجربه‌ی درون‌گرایانه‌ی عواطف مشترک، وردزورث را از نظریه‌های انتقادی بلاغی و محاکاتی سده‌های پیشین جدا می‌کند و به بسط نظریه‌ی تازه‌ی ادبی، مکتبی بیانی رهسپار می‌شود که بر فردیت هنرمند و حق خواننده برای سهیم شدن در این فردیت تأکید می‌کند. وردزورث با بیان این فردیت و ارزش‌مند شمردن عواطف و تخیل به‌عنوان اصلی‌ترین موضوعات مطلوب شعر، مکتب رمانتیسم انگلیسی را بنا نهاد و باعث گسترش دامنه‌ی نظریه و نقد ادبی در سده‌های نوزدهم و بیستم شد.





اسمیت: بله البته. البته. شما از پایه از همان ابتدا تا انتها در نویسندگی تنها یک سبک را برگزیده‌اید؟ یا فکر می‌کنید تغییر کرده‌اید؟

مونرو: خوب تا جایی که می‌دونید می‌تونم بگم من زیاد رویه‌ام را تغییر ندادم. اما فکر کنم دیگران بهتر بتونن به این سوال جواب بدن.

اسمیت: و این جایزه می‌تونه خوانندگان جدیدی رو به جمع طرفداران آثار شما جذب کنه...

مونرو: امیدوارم. و امیدوارم این اتفاق صرفاً منحصر به آثار من نشه بلکه در کل برای داستان کوتاه اتفاق بیفته. چون معمولاً این مقوله در حاشیه قرار می‌گیره. همانطور که می‌دونید معمولاً افراد پیش از نوشتن اولین رمانشون اینکار رو انجام می‌دن. و من خیلی دوست دارم این مقوله بیشتر مورد توجه قرار بگیره حتی بدون پیوستن به مقوله‌ی رمان.

اسمیت: و برای کسانی که با آثار شما آشنا نیستن کدام اثر را به‌عنوان نقطه‌ی شروع مطالعه توصیه می‌کنید؟

مونرو: آه خدایا. من نمی‌دونم. یعنی نمی‌تونم بگم... ولی آدم همیشه فکر می‌کنه آخرین اثرش بهترین اثره. یعنی حداقل من که اینطور فکر می‌کنم. پس من هم از خوانندگان می‌خوام با آخرین کتابم مطالعه‌رو شروع می‌کنن.

اسمیت: یعنی باید با «زندگی عزیز» شروع کنن؟

مونرو: خوب بله تا حدودی. اما امیدوارم خوانندگان باز هم برگردن و باقی آثارم رو هم مطالعه کنن.

اسمیت: و البته خیلی‌ها راجع به این حقیقت صحبت می‌کنن که امسال اعلام کردید که می‌خواهید دست از نوشتن بکشید و حالا مردم می‌گن: «شاید این اتفاق باعث بشه او دوباره نوشتن رو شروع کنه.»

مونرو: (می‌خندد) خوب می‌دونید که من سال‌های طولانیست که مشغول این کارم. سال‌های طولانیست که دارم می‌نویسم و منتشر می‌کنم؛ فکر کنم از بیست‌سالگی. و همیشه چیزی برای انتشار در دست داشتم. اما مدت زمان

متن مصاحبه تلفنی با آلیس مونرو پس از اعلام خبر برنده‌ی جایزه نوبل ۲۰۱۳ ادبیات در تاریخ ۱۰ اکتبر ۲۰۱۳. مصاحبه‌گر آدم اسمیت از سازمان جایزه‌ی نوبل می‌باشد. تنها ساعاتی پس از انتشار مصاحبه در اینترنت توسط خانم مسلمی ترجمه شد.

اسمیت: سلام. من آدم اسمیت هستم.
مونرو: سلام آدم.

اسمیت: سلام می‌تونم با آلیس مونرو صحبت کنم؟

مونرو: بله من خودم هستم، آلیس مونرو. خیلی ازتون ممنونم. واقعاً واسه من حیرت‌انگیزه. واسه داستان کوتاه حیرت‌انگیزه.

اسمیت: واقعاً همین‌طوره و ما هم به همین دلیل به شما تبریک عرض می‌کنیم. واقعاً روز حیرت‌انگیزیه.

مونرو: خیلی خیلی ممنونم.

اسمیت: از کجا خبردار شدید؟

مونرو: اوم بذار ببینم. امروز صبح زود داشتم گشتی می‌زد. چه جوری خبرشو شنیدم؟ (از دخترش جنی که در اتاق پیش اوست می‌پرسد) آه از دفتر روزنامه بهم زنگ زدن.

اسمیت: اولین عکس‌العملتون چی بود؟ یادتونه؟

مونرو: باور نکردم. (می‌خندد) واقعاً نمی‌تونستم باور کنم. اونقدر خوشحال شدم که اصلاً نمی‌تونستم ذوق و شوقمو کنترل کنم.

اسمیت: اما شما در طول این چهار دهه پیکره‌ی عظیمی از آثارتون ارائه دادید...

مونرو: خوب بله اینکارو کردم. اما می‌دونید چون من کلاً در قالب داستان کوتاه کار می‌کنم واقعاً این یک اتفاق ویژه برای شناخت بیشتره.



زیادست که دارم کار می‌کنم و فکر کردم شاید بهتر باشه کم‌کم کوتاه بیام، اما این اتفاق ممکنه نظرمو تغییر بده. (می‌خندد)

اسمیت: (می‌خندد) بسیار خوب ما هم صبر می‌کنیم تا شما کمی آرام‌تر بشید و بعد...
مونرو: بسیار خوب

اسمیت: واقعاً جمله تحسین برانگیزیه. فکر کنم دهن به دهن همه بچرخه. (هر دو می‌خندند) خیلی عالی! مطمئنم از اینکه امروز با خیلی‌ها صحبت کردید خسته شدید پس مزاحمتون نمی‌شم و ترجیح می‌دم در یک موقعیت بهتر دوباره با شما صحبت کنم...

اسمیت: واقعاً صحبت با شما بسیار لذت‌بخش بود و واقعاً از شما متشکرم.
مونرو: من هم ممنونم. خدا نگهدار.
اسمیت: خدا نگهدار.

مونرو: واقعاً عالی می‌شه چون در حال حاضر کمی خسته و دستپاچهام و خدا می‌دونه نمی‌دونم چی باید بگم.



قصه‌ای دیگر به پایان رسید.

حتی اگر کلاغ قصه هم به خانهاش رسیده باشد،

باز هم پرواز «چوک» را پایانی نیست.

در دوستی با چوک به روی همه باز است مگر خود آن در را ببندید.

www.chouk.ir

هنرمندان، دوستان و همراهان عزیز
منتظر آثار، مطالب، مقالات، یادداشت‌ها و همچنین
نظرات، انتقادات و پیشنهادات شما هستیم.
«چوک» تریبون همه هنرمندان است.