

ویژه نامه چوک

هشتین شمع رامان رابا کرماي وجود شاروشن مي کنيم
هشتين سال فعاليت کانون فرسنگي چوک
و چارمين سال فعاليت ماهنامه ادبيات داستاني چوک

ماهنامه ادبيات داستاني چوک

چوک

شماره سي و هفتم، شهر يور ماه ۹۲، سال چهارم
اولين نشر يه الكترونيك (PDF) ادبيات داستاني ايران

خبرهاي ادبي

پنج داستان ايراني

چهار داستان ترجمه

داستان فيلم «دهليز»

مصاحبه با «ري برادبري»

نقد و بررسي فيلم «خلسه»

معرفي فيلم «طرشدگان»

فراخوان جايزه ادبي «دخيل»

در آرمدي بر ادبيات داستاني کودک

نقد و بررسي مجموعه داستان «نخران»

بررسي داستان تابلوي «گستار بي گناهان»

پيشهاد اقتباسي داستان «بستني شکلاتي»

آمار سال فعاليت هاي کانون فرهنگي چوک

ترجمه کتاب «مقدمه اي بر نقد نظري و عملي»

توئل هاي ناخود آگاه در داستان «کافکا در ساحل»

نقد شکل مبنايانه ي داستان کوتاه «خواب مژه هات»

نقد و بررسي مجموعه داستان «فرض مي کنم که هستم»

بررسي عناصر روايي در مجموعه شعر «بلاگا ديميتروا»

اين شماره همراه با: كيوان عابدي، محمدرضا کلهر، پرويز کيمياوي، الهام فلاح، علي رضا محمودي ايرانمهر، حسين سناپور، محبوبه

جعفرقلي، مرضيه چشمه روشن، احمد سوادکوهي، مجيد اسطيري، حميدرضا اکبري شروه، منصوره نيک سرشت

دوريس لسينگ، کن الکس، هاروکی موراکامی، بهروز شعیبی، اولیویر ناکاچ، اوا هالند، اریک تولدانو

دنی بویل، آلخاندور گنزالس، پیترا رنر، چارلز ای. برسلر، کورنلیس ون هارلم، اوا هالند

ری برادبری، بلاگا دیمیتروا، جان آپدایک، یکتا کوپان، جومپا لاهیری

سخن سردبیر

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



سردبیر: مهدی رضایی

حسین برکتی (مشاور)

هیئت تحریریه

تحریریه بخش داستان

بهاره ارشدریاحی (دبیربخش نقد)، محمد خالوندی، راضیه مقدم، مهران مقدر، غزال مرادی، سید مجتبی کاویانی، بهاره رضایی، مسعود ریاحی، طیبه تیموری نیا (ویراستار)

تحریریه بخش ترجمه

لیلی مسلمی (دبیربخش ترجمه)، شادی شریفیان، نگین کارگر، مزده الفت، علی قلی نامی

تحریریه بخش سینما

بهروز انوار (دبیر بخش سینما)، امین شیرپور، بهاره ارشدریاحی

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. نشراین ماهنامه از سوی شما، به هر طریقی اعم از ایمیل، سی دی، پرینت کاغذی و... حسن نیت شما نسبت به این کانون تلقی می‌گردد. همیشه منتظر آثار، نقد، نظرات و راهنمایی‌های شما بزرگواران هستیم.

با افتخاری و، نخستین ماهنامه ادبیات داستانی چوک را به شما تقدیم می‌کنیم. به لطف حمایت‌ها و راهنمایی‌های شاعران سالی دیگر را با تمام مشقت‌هایش پشت سر گذاشتیم که همه این راه، سراسر مشقت است و لذتش به نبود آراش و بودن تلاطمی است که لحظه به لحظه ما را به حرکت می‌آورد تا به زنده بودن خود ایمان بیآوریم. در سالی که گذشت باز هم شاهد فعالیت روبه رشد این کانون بوده‌اید. در سال گذشته بخش‌های متنوع‌تری به دیگر فعالیت‌های کانون اضافه شد. استقبال و اعتماد مخاطبان نسبت به برگزاری دوره‌های آکادمی کانون فرهنگی چوک مثال زدنی بود و اضافه شدن بخش‌های داستان و شعر به زبان اصلی نیز مخاطبان خود را داشته که گاه بازدید‌های بسیار از این بخش‌ها، گردانندگان سایت چوک را متحیر می‌کند.

به تازگی نیز بخش شعر و ترانه و داستان کودک نیز راه‌اندازی شده است، تا گستره مخاطبان خود را هر چه بیشتر کنیم تا این سایت بتواند فضایی باشد برای کنار هم نشستن خانواده‌ها با هنر سن و سلیقه و استفاده از مطالب و آثار آن. دغدغه اصلی مادر ادبیات بر طرف کردن کینه و رزنی‌ها، دست‌بندی‌ها و من و تو‌ها بود. ما نوای «ما» بودن را سرودیم. آقدر هانگ و آقدر بلند که توانیم مخاطبانی از چاه کشور دیگر هم داشته باشیم.

با توجه به گستردگی فعالیت‌های کانون فرهنگی چوک عده‌ای به گمان آن بودند که این کانون توسط بوجه از سازمان و یا نهاد خاصی حمایت می‌شود! در حالی که این کانون جز به لطف بی‌مزد و منت اعضای بی‌ادعای آن و حمایت‌های دوستداران ادبیات، هیچ حامی دیگری ندارد و دیگر با چنین حامیانی نیازی به حمایت دیگری هم احساس نمی‌شود. دوستان، سروران و عزیزان ما به لطف بودن‌تان، مستقیم. باشید تا باشیم.

برنامه آینده ما، همچون گذشته و حال خدمت به جامعه ادبی ایران است و همچون همیشه

«دوستی با چوک به روی همه باز است مگر خود آن در را ببندید»

* مجموعه شعر «اجازه می‌دهی بانو؟!» عباس رضوانی
* مجموعه داستان «جایی برای پناه» ایوب بهرام
* آثار پنج‌نفر از اعضای کانون فرهنگی چوک برای انتشار مراحل چاپ را می‌گذرانند و امید است که به‌زودی در بازار کتاب ارائه شود. تا به حال اعضای این کانون در مجموع بیش از ۳۰ اثر در عرصه شعر و داستان منتشر کرده‌اند.
* گردآوری دومین مجموعه داستان‌گروهی کانون فرهنگی چوک با شرکت ۲۱ نویسنده.
* آغاز تحقیق جهانی تحت عنوان «نویسندگی و خطاهای نویسندگی»، گردآورنده «مهدی رضایی» در قالب گروهی با همکاری «علی دهباشی» مشاور ارشد، «حسین برکتی» مشاور طرح، «لیلی مسلمی» و «شادی شریفیان» مترجمین طرح
* در طول دو سال راه‌اندازی سایت کانون، تعداد ۸۰۰۰ هزار نظر ثبت شده است که به‌طور متوسط سالانه ۴۰۰۰ نظر برای آثار منتشر شده درج شده است.

فعالیت‌های جدید کانون

* راه اندازی بخش شعرو داستان به زبان اصلی در سایت.
* راه اندازی بخش شعر و ترانه و داستان کودک.
* راه اندازی بانک هنرمندان چوک.
* در سال جاری نیز در صدد آن هستیم که بخش‌های متنوع‌تری را به فعالیت‌های کانون اضافه کنیم. امید آن می‌رود که به زودی سایت کانون با بخش صوتی و تصویری با ارائه فیلم‌ها و صداها و موسیقی‌های جذاب همراه باشد.

انتشار آثار و معرفی نویسندگان و شاعران

* انتشار ماهنامه (pdf) ادبیات داستانی ۱۲ شماره.
* انتشار ۹۶ داستان کوتاه، ۱۰۷ داستانک، ۵۱ داستان ترجمه، ۵۰ داستان زبان اصلی در سایت و ماهنامه.
* انتشار ۳۰۵ قطعه شعر آزاد، ۱۹۵ قطعه شعر کلاسیک، ۶۰ قطعه شعر ترجمه، ۲۰ قطعه شعر زبان اصلی.
* انتشار بیش از ۱۵۰۰ خبر ادبی فرهنگی هنری.
* انتشار بیش از ۳۶۰ پست در بخش مقاله، نقد، گفتگو.
* معرفی ۸۰ هنرمند در بانک هنرمندان سایت چوک.
* حمایت خبری بیش از ۱۲۰ نویسنده، شاعر و مترجم، نقاش، مجسمه‌ساز، عکاس و...

جلسات و همایش‌ها

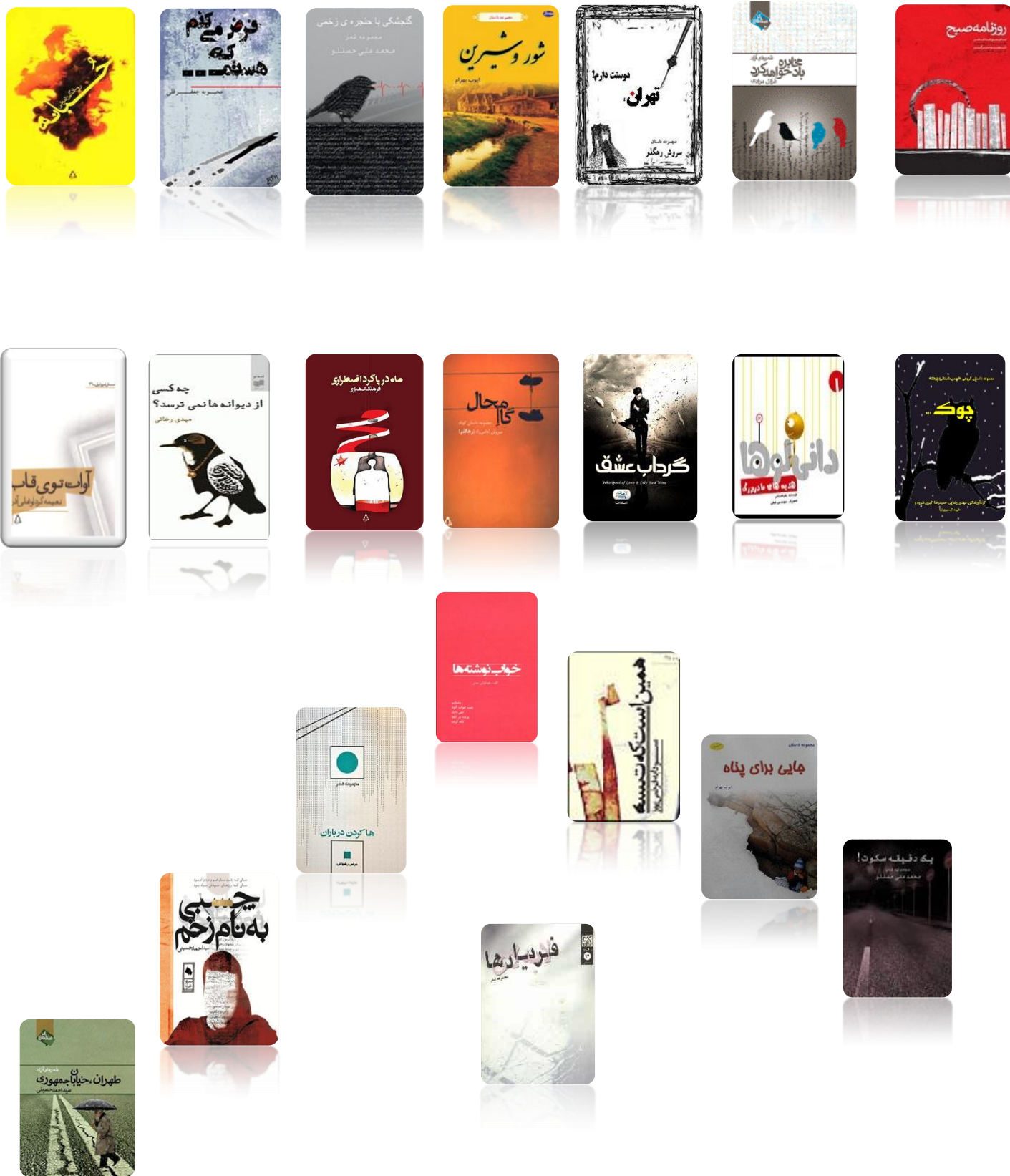
* برگزاری ۹ جلسه ادبی - تفریحی.
* برگزاری ۲۹ جلسه کارگاهی داستان.
* برگزاری ۲ جلسه رونمایی کتاب.
* حمایت و همکاری با ۱۲ جشنواره و جایزه ادبی، فرهنگی.
* برگزاری همایش جشن سال «کانون فرهنگی چوک».
* برگزاری دو دوره آموزشی داستان‌نویسی تحت عنوان «آکادمی کانون فرهنگی چوک» با حضور ۳۸ هنرجو.
* راه‌اندازی بخش‌های شعر زبان اصلی، داستان زبان اصلی، ترانه و بخش شعر و داستان کودک.

آثار منتشرشده از سوی اعضای کانون فرهنگی

* رمان «گرداب عشق» اشرف‌السادات سادات
* کتاب «خواب نوشته‌ها» افسانه طباطبایی



آثار منتشر شده اعضای کانون فرهنگی چوک



دومین مجموعه داستان گروهی کانون فرهنگی چوک به زودی منتشر می شود

عکس‌هایی از جلسات کارگاهی و ادبی - تفریحی و همایش‌های کانون فرهنگی چوک











«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 هر ماه، ماهنامه‌ای به‌صورت پی‌دی‌اف 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

هنرهای بزرگ

جهت اطلاع از فعالیت‌های فصلی آکادمی کانون

فرسنگی چوک، به سایت بخش آکادمی داستان مراجعه فرمایید

www.chouk.ir

info@chouk.ir

ثبت نام سومین دوره آکادمی شروع شد

جهت ثبت نام در دوره آکادمی

داستان‌نویسی چوک به سایت مراجعه کنید.

نظر به برگزاری با کیفیت دوره‌ها از این پس در هر

دوره فقط ۱۵ هنرجو پذیرفته می‌شود و الویت با

کسانی که مراحل ثبت نام را زودتر به انجام برسانند.

طراحی نمایشگاهی



دکوراسیون داخلی منازل و بازنسازی
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



بخش شعر و داستان کودک کانون فرهنگی چوک راه‌اندازی شد



به گزارش خبرگزاری کانون فرهنگی چوک: بعد از راه‌اندازی بخش ترانه که ماه گذشته راه‌اندازی شده بود در آستانه هشتمین سال فعالیت کانون فرهنگی چوک، بخش شعر و داستان کودک به دبیری «بهاره رضایی» فعال حوزه شعر و داستان کودک راه‌اندازی شده است. از علاقمندان و فعالان این عرصه دعوت به عمل می‌آید که آثار خود را جهت انتشار در سایت کانون فرهنگی چوک به آدرس:

chookchildren@gmail.com

ارسال کرده و با دبیر این بخش در ارتباط باشند. این ایمیل فقط مربوط به شعر و داستان کودک است و کانال‌های ارتباطی با انجمن داستان چوک به آدرس:

chookstory@gmail.com

انجمن شعر چوک به آدرس:

chookpoem@gmail.com

نیز فعال می‌باشد.

نامزدهای جایزه «لیراو» در بخش ناشر و سایت

معرفی شدند

عضو مؤسس جایزه ادبی «لیراو» از انجام مراحل مقدماتی انتخاب آثار این جایزه خبر داد و گفت، نامزدهای انتخاب برترین ناشر و سایت ادبی نیز مشخص شدند.

حمیدرضا اکبری شروه، عضو مؤسس جایزه ادبی بین‌المللی فارسی‌زبانان «لیراو»، به خبرنگار ادبیات خبرگزاری دانشجویان ایران گفت: پس از خوانش مقدماتی شعرها و

فراخوان دومین جشنواره سراسری اینترنتی

داستان کوتاه کوتاه «دخیل»

(داستان‌های ۷۳ کلمه‌ای)

* شرایط شرکت در جشنواره:

۱- داستان‌های ارسالی بدون احتساب نام آن نباید

از ۷۳ کلمه بیشتر باشد.

۲- موضوع داستان در سه محور عاشورا - جنگ - آزاد

می‌باشد.

۳- هر نویسنده می‌تواند در هر موضوع اعلام‌شده تنها

یک داستان ارسال نماید. اما ذکر موضوع و محوریت داستان ضروری است.

۴- داستان‌های ارسالی می‌بایست تمام قواعد و اصول یک

داستان کوتاه کوتاه را رعایت کرده باشد.

۵- داستان‌هایی که در مسابقات و جشنواره‌های سراسری

حائز رتبه یا برگزیده شده‌اند پذیرفته نمی‌شود.

۶- در هر موضوع جشنواره سه نویسنده برگزیده خواهند

شد.

۷- ارسال داستان‌ها فقط از طریق ایمیل جشنواره و در

محیط 2007, word 2003 امکان‌پذیر خواهد بود. آدرس

ایمیل: vakill.modafe@gmail.com

۸- مهلت ارسال آثار تا ۲۰ شهریور ۱۳۹۲ می‌باشد.

۹- جوایز برگزیدگان کتاب (رمان یا مجموعه داستان)

خواهد بود.

۱۰- نام داستان و نویسنده به همراه شماره تماس و آدرس

ضروری است.

۱۱- دبیر جشنواره در چاپ و انتشار داستان‌های منتخب

با ذکر نام نویسندگان به صورت کتاب مجاز می‌باشد.

۱۲- داستان‌های منتخب ممکن است با ذکر نام نویسنده

به‌مرور در وبلاگ به‌نمایش درآید تا به‌نوعی در معرض ارزیابی مخاطبین نیز قرار گیرد.

۱۳- ارسال داستان به ایمیل جشنواره به‌منزله قبول

تمامی شرایط شرکت در دومین جشنواره دخیل می‌باشد.





داستان‌های رسیده، این آثار برای داوران نیمه‌نهایی در حال ارسال‌اند.

او درباره‌ی داوران این دوره از جایزه، گفت: داوران این دوره نیز از جریان‌های مختلف ادبیات معاصر ایران انتخاب شده‌اند که هر کدام‌شان در حوزه‌ی شعر و داستان معاصر حرفی برای گفتن دارند.

شروه همچنین از نبود اسپانسر برای این دوره از جایزه سخن گفت و در ادامه درباره‌ی استقبال صاحبان آثار از شرکت در این جایزه گفت: امسال نیز از این جایزه خوب استقبال شده است، به‌طوری‌که پس از فراخوانی که به دوستان هنرمند از طرف جایزه‌ی ادبی «لیراو» ارسال شد، ناشران فعال حوزه‌ی هنر و فرهنگ بدین شرح به مرحله‌ی نیمه‌نهایی راه یافتند که طی جلسه‌ای، ناشر تقدیری انتخاب خواهد شد. اسامی ناشران به این شرح است: نشر افق، نشر مس، نشر افکار، نشر ققنوس، نشر شاملو، نشر بوتیمار و نشر فراگاه.

او همچنین درباره‌ی سایت تقدیری جایزه‌ی ادبی «لیراو» عنوان کرد: سایت تقدیری «لیراو» از میان سایت‌های ادبی مرور، عقربه، کندو، پیاده‌رو و چوک انتخاب خواهد شد.

شروه در ادامه درباره‌ی هدف از برگزاری این جایزه نیز گفت: در دو دوره‌ی گذشته آثار متفاوتی برگزیده شدند. نویسندگان و شاعران و داوران در کنار هم جشن کوچکی برگزار کردند که هدف از برگزاری آن، افروختن چراغ دیگری است تا روشنایی. در دور سوم این جایزه، رویکردی دیگرگون را پیش گرفته‌ایم و سعی خواهیم کرد که در مسیر پیش‌رو در جهت حمایت از ادبیات مستقل گام برداریم و با نویسندگان خلاق و مستقل در این مسیر همراه شویم که ادبیات استقلال می‌طلبند و آشوب جسم و آشوب ذهن. ادبیات انقلابی است عظیم در مقابل روزمرگی مضر، در مقابل کج‌فهمی‌ها و

کج‌روی‌های خواب‌آلود، و «لیراو» سوم بر این گمان است تا راه را برای نویسنده‌ی مستقل باز کند.

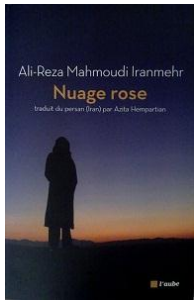
او در پایان اظهار کرد: در دور سوم جایزه‌ی ادبی «لیراو» نیز بنا به پیشنهاد اعضای مؤسس جایزه، نکوداشت نویسنده‌ی عزیز آقای امیر عشیری را برگزار خواهیم کرد.

به گفته‌ی او، دو دوره‌ی قبلی این جایزه با هزینه‌ی شخصی مؤسسان برگزار شده است.

«علیرضا محمودی ایرانمهر» از انتشار داستان‌هایش در فرانسه خبر داد

علیرضا محمودی ایرانمهر از ترجمه و چاپ داستان‌هایش به زبان فرانسه خبر داد.

به گزارش خبرگزاری کانون فرهنگی چوک این نویسنده در رابطه با انتشار مجموعه داستان‌هایش گفت: تعدادی از داستان‌هایم به قلم آریتا همپارتیان به فرانسه ترجمه و از سوی نشر «لئوب» در پاریس منتشر شد.



او افزود: نشر لئوب از ناشران قدیمی و معتبر فرانسوی در حوزه‌ی ادبیات داستانی است. در این اثر ترجمه‌ی داستان‌های «استان‌ها»، «ابر صورتی»، «پرنده‌گان نیمه‌شب از برابر

ماه می‌گذرند»، «اودیسه»، «۱۷۶ کیلوگرم»، «سمفونی زنانه»، «لباس شب»، «تعطیلات» و «جنگل ابر» ارائه شده است.

علیرضا محمودی ایرانمهر به سال ۱۳۵۳ در مشهد به دنیا آمد. فعالیت‌های ادبی‌اش را از سال ۱۳۶۹ در زمینه‌ی داستان‌نویسی و نقد ادبی شروع کرده و در زمینه‌ی نمایشنامه‌نویسی و فیلمنامه‌نویسی هم فعالیت داشته است. کتاب‌های «ابر صورتی»، «بریم خوشگذرونی» و «سفر با گردباد» از آثار اوست.



نقد و بررسی مجموعه داستان: فرض می‌کنم که هستیم، محبوبه جعفرقلی، اکبری شروه
 جامعه‌شناسی، داستان: داستان کوتاه «خوابِ مژه‌ها»، حسین سنایور، محمد خالوندی
 مصاحبه با: مجید اسطیرس، مهدی رضایی
 شعر، داستان: بررسی عناصر روایی شعر بلادگا دیمیتروا، غزال مرادی
 نقد و بررسی مجموعه داستان: تخران، مجید اسطیرس، بهاره ارشدریاحی
 نقاشی، داستان: کشتار بی‌گناهان، کورنلیس ون هارلم، امیر کلاگر
 داستان کودک: درآمدی بر ادبیات داستانی کودک، بهاره رضایی
 تئاتر، داستان: بررسی تاریخ نمایش در چین، راضیه مقدم
 تئاتر: اصول نمایش‌نامه‌نویسی (۲)، مهران مقدر
 داستان کوتاه: مونس، الهام فلاح
 داستان کوتاه: اجاره‌ای، منصوره نیک‌سرشت
 داستان کوتاه: چهارخانه خاکستری، کیوان عابدی
 داستان کوتاه: رفیق، فخرالدین احمدی سوادکوهی
 داستان کوتاه: خواب عمیق مصنوعی، بهاره ارشد ریاحی
 داستان کوتاه: سه فصل از رمان نانوشته‌ی «کشتن سپیده دم»، محمد رضا کلهر





است. کاری که در داستان‌های مدرن امروزی کمتر به‌طور موفق انجام می‌شود.

داستان‌ها خوش‌خوان و کم حجم‌اند و دچار پراگویی و اطناب نشده‌اند. نگاه نویسنده در داستان‌ها، علاوه بر شاعرانگی، روانشناسانه و جامعه‌شناسانه نیز هست. در بسیاری از داستان‌ها این بینش را مشاهده می‌کنیم؛ مثل اشاره به خودکشی در داستان «آن پاییز شدید» پدری که می‌خواهد فرزند خودش را در آب خفه کند در داستان «ساحل، مزدا، مرگ، سکوت» راوی روان‌پریش در داستان بیا برویم به چهل و یک سال بعد، تحلیل روابط پدر و فرزندی در داستان «ژان پیازه بی ژان پیازه» مسئله‌ی اعتیاد در داستان «خدا کند تو هیچ خواب خوبی نبینی!» «عقب» ترس در داستان «غول سرخ شش طبقه» و توهم در داستان «در خانه‌ی سیاه من بمان»

همانطور که می‌بینید، در بسیاری از داستان‌ها به مسائل کودکان و روابط

آنها با والدین اشاره شده‌است. در ادامه، فرضیه‌ی مینیمال بودن داستان‌های مجموعه را به‌طور خلاصه بررسی می‌کنیم؛ ۱. پلات داستان‌ها ساده است و می‌توان آنها را در یک خط خلاصه کرد. سادگی طرح داستانی یکی از ویژگی‌های داستان‌های مینیمال است.

۲. نثر داستان‌ها مانند داستان‌های مینیمال، روان و ساده و داستان‌ها اکثراً رئال هستند. ولی گاهی نگاه نویسنده به‌سمت شاعرانگی و ایهام پیش می‌رود. استفاده از نماد و فضا و تفکر شاعرانه، فرضیه‌ی مینیمال بودن آنها را دچار شبهه می‌کند.

۳. در داستان‌های مینیمال (مثل داستان‌های کارور) ما بیشتر روی روابط آدم‌ها، به‌خصوص زن و مرد در فضایی محدود و بسته مثل آپارتمان در برهه‌ی خاص زمانی از تاریخ امریکا تمرکز داریم. فضای داستان‌های این مجموعه حوادث و شخصیت‌های متنوعی دارد. با اینکه درونمایه‌ی اکثر آنها کنکاش روابط و احساسات انسانی است، ولی از نظر فرمی با داستان‌های مینیمال فاصله دارند.

مجموعه داستان تخران، در سال ۱۳۹۲ توسط نشر شهرستان ادب وارد بازار کتاب شد.

این مجموعه داستان ۱۲۰ صفحه‌ای، مشتمل بر ۱۴ داستان کوتاه با عناوین:

۱. پیراهن پاره پاره عبدالله
۲. میگوئل! آه، آه، میگوئل!
۳. ساحل، مزدا، مرگ، سکوت
۴. تخران
۵. آن پاییز شدید
۶. دیوار به دیوار
۷. صفر چهار
۸. خدا کند تو هیچ خواب خوبی نبینی!
۹. بیا برویم به چهل و یک سال بعد
۱۰. عقب
۱۱. ژان پیازه بی ژان پیازه
۱۲. غول سرخ شش طبقه
۱۳. زهرمار
۱۴. در خانه‌ی سیاه من بمان است.

*

مجموعه، مجموعه‌ی قوی و پرتکنیکی است. نویسنده‌ی جوان این کتاب با نگارش آن توانسته استعدادهای توانایی‌های داستان‌نویسی خود را در قالب داستان‌هایی با جهان داستانی متنوع، زاویه دیدهای مختلف و شخصیت‌های گوناگون نشان دهد. جهانی که نویسنده در داستان‌های این مجموعه گرد هم آورده، آنقدر تنوع و جاذبه دارد که تقریباً هر مخاطب با هر سلیقه‌ی داستانی می‌تواند داستان مورد علاقه‌اش را در آن بیابد. خود من داستان میگوئل! آه، آه، میگوئل! را به‌خاطر فضای سورئال و ایده‌ی خلاقش دوست داشتم. این نوع در انتخاب و پرداخت شخصیت‌های داستانی نیز دیده می‌شود. به‌طور مثال شخصیت‌های کودک و کهنسال که به اندازه‌ی شخصیت مرد و زن جوان در داستان‌ها استفاده شده

نگاه نویسنده در داستان‌ها، علاوه بر شاعرانگی، روانشناسانه و جامعه‌شناسانه نیز هست.



با جمع‌بندی موارد بالا و با توجه به اینکه داستان مینیمال باید همه‌ی المان‌های تعریف شده را داشته باشد، داستان‌های مجموعه را مینیمال نمی‌دانم.

*

پیراهن پاره پاره‌ی عبدالله:

با توجه به اول شخص بودن نظرگاه و فضای روستایی توجه به دو نکته الزامی است؛

۱. لحن بومی

۲. لحن زنانه

برای ایجاد فضای روستایی و داشتن راوی ناهم‌جنس، باید به لحن به‌کار برده شده توسط شخصیت‌ها توجه کرد. یکی از راهکارهای مفید در بازخوانی و ویرایش، می‌تواند بلند خواندن و اجرای متن توسط نویسنده باشد. در این داستان، خوش‌خوان بودن و عدم استفاده از ترکیبات، کلمات و عباراتی که مخاطب را از فضا دور کند، بسیار مهم است.

ضعفی که در مورد لحن زنانه‌ی به‌کار برده شده در این داستان دیده می‌شود، عدم توجه راوی به جزئیات بود. یک زن، به عنوان مثال در مورد ظاهر افراد و به‌خصوص شخصیت مرضیه کنجکاو است. آنها را می‌بیند و تحلیل می‌کند.

در داستان یک ایراد منطقی دیده می‌شود. در صفحه‌ی دوم، اشاره می‌شود به احوال‌پرسی ننه با نگار و مرضیه. در صورتی که راوی چند خط بعد تاکید می‌کند که نگار همراه عباس و مرضیه نیامده است.

یک غلط املائی در صفحه‌ی سوم وجود دارد: کل عبدالله به اشتباه کی عبدالله نوشته شده.

در کل، داستان خوبی است ولی برش مناسبی ندارد. بهتر بود که داستان از ابتدای مراسم شبه‌خوانی آغاز می‌شد. اگر صحنه‌های ابتدایی را حذف کنیم، صدمه‌ای به بدنه‌ی روایت وارد نمی‌شود. راوی می‌تواند لابه‌لای صحنه‌های تماشای شبه‌خوانی به دور بودن خانواده‌ی برادرش از روستا اشاره کند.

*

ساحل، مزدا، مرگ، سکوت:

در عنوان داستان واج آرایبی س و م، توجه مخاطب را جلب می‌کند. انتخاب عنوانی با چهار کلمه‌ی به ظاهر بی‌ربط که با (ه) از هم جدا شده‌اند، نوعی تعلیق قبل از خوانش به وجود می‌آورد و می‌توان گفت همان کشش و قلاب اولیه‌ی داستان برای جذب مخاطب است. البته با خوانش داستان، سنجیتی بین عنوان و فضای داستان ندیدم. عنوان داستان امید یک داستان با فضای متوهم و حتی سورئال را به مخاطب می‌دهد، ولی ما وقایعی روزمره مواجه می‌شویم که به شکل خطی و در بستری رئال روایت می‌شوند. نه پیچیدگی فرمی داریم، نه مفهومی. داستان به این سراسری نیازی به چنین نامی ندارد. عنوان داستان از خود داستان جدا مانده و بعید است.

داستان، یک روایت نه چندان متفاوت از یک ایده‌ی کلیشه‌ای است. تضاد طبقاتی و فرهنگی که به سبک و سیاق داستان‌هایی با تم سوسیالیستی به نتیجه‌ی اخلاقی (پول، خوشبختی نمی‌آورد) می‌رسد. اینکه خانواده‌های فقیر صفا و صمیمیت بیشتری دارند و پولدارها دچار انحطاط اخلاقی و ازهم‌گسیختگی‌های روابط خانوادگی هستند.

*

آن پائیز شدید:

داستان با لحنی گزارشی و دادن اطلاعات مستقیم آغاز می‌شود؛ شگردی شبیه به آثار بهرام صادقی، ولی با طنز کمرنگ‌تر.

بارزترین بازی فرمی در داستان، استفاده از قیده‌های تاکید و منفی در پرائنتز (مانند اصلاً، البته، حتماً، کلاً، مطمئناً، هرگز و...) و حتی پرائنتز خالی در متن است که با دادن خوانش دوگانه مفهومی متضاد برای روایت ایجاد می‌کند.

استفاده از نام «هانی» برای شخصیت اصلی داستان که پسر است، عنصر تضاد و غافلگیری را که در داستان‌های دیگر مجموعه نیز عنصر ثابتی است، ایجاد می‌کند.

انتخاب راوی دانای کل را مناسب فضای این داستان نمی‌دانم. با توجه به لحن گزارشی راوی، بهتر بود از دانای کل محدود به شخص استفاده شود.





حجم اطلاعات و حدس و گمان‌های او در جهت پیشبرد روایت براساس خواسته‌های نویسنده است. درجایی که نویسنده به جای راوی تصمیم بگیرد و تفکر غالب خود را بر آن تحمیل کند، از ارزش اثر هنری کاسته خواهد شد.

دادن اطلاعات بیش از حد در مورد شخصیت‌های فرعی، آوردن اسامی و دیالوگ‌های نامرتبط و تصاویر زائد، نه تنها به پیشبرد روند روایت کمکی نمی‌کنند، بلکه آن‌را از هم‌گسیخته و نافرجام می‌سازند.

انگار تمام فضای داستان، آماده‌سازی برای ورود به داستانی است که هنوز نوشته نشده. داستان پایان‌بندی خوبی ندارد. در واقع، به بحران اصلی روایت نمی‌رسیم. با حجمی از اطلاعات بدون استفاده از شخصیت اصلی، فضای مدرسه و انبوهی از اسامی شاگردان و معلمان و خودکشی یک دختر در طبقه‌ی ۲۵ برج همسایه مواجه‌ایم و علاقه‌ی شخصیت اصلی به خودکشی که دلیل داستانی ندارد. بزرگترین حفره و ضعف داستان نیز همین گنگ بودن علت علاقه‌ی او به خودکشی است. از گذشته‌ی شخصیت اصلی، جز تصویر مبهمی از پدرش، تصویر دیگری نداریم. مخاطب برای گره‌گشایی داستان به درک چرایی احساس و افکار و عملکرد او یا دادن نشانه‌هایی برای کشف نیاز دارد که آنها را در داستان نمی‌یابد.

*

صفر چهار:

جمله‌ی ابتدائی داستان که یک جمله‌ی چهارخطی نفس‌گیر است، ضربه‌ی آغازی درگیرکننده و جذابی برای یک داستان کوتاه به‌شمار می‌رود. این جمله‌های بلند در طول داستان نیز دیده می‌شوند و به دادن آهنگ و ریتم به آنها کمک می‌کنند.

در مورد گره‌ها و بحران اصلی روایت، باید بگوییم که بحران روایت برای ما آشکار نمی‌شود. چرا برونسی از خانه فرار کرد؟ به خاطر سر و وضع زن؟ به خاطر لحن حرف زدنش؟ آیا زن از او درخواست نامعقولی داشته‌است؟ وظیفه‌ی او در خانه‌ی تیمسار چیست؟ ... نویسنده در این قسمت به شدت دچار خودسانسوری شده‌است، به طوری که مخاطب با پرسش در متن داستان و حفره‌ی بزرگی در مفهوم روایت مواجه می‌شود؛ انگار فیلمی بریده شده را نگاه می‌کند. تا لحظه‌ی ورود شخصیت اصلی به خانه‌ی تیمسار و دیالوگ او با پیرزن

خدمتکار، فضاسازی مناسبی داریم و ذهن مخاطب آماده می‌شود برای بحران اصلی ولی داستان یکباره قیچی می‌شود. در پایان داستان نیز یک جمع‌بندی اخلاقی و نتیجه‌گیری توسط خود نویسنده (و نه راوی) صورت می‌گیرد. و بدتر از همه اینکه یک پرش زمانی چندساله در چند خط انتهایی داستان رخ می‌دهد. که در داستان کوتاهی با این حجم به هیچ‌وجه قابل قبول و منطقی نیست. چنین پرش زمانی و تعیین سرنوشت برای شخصیت‌های داستان فقط در رمان‌های کلاسیک و حجیم اتفاق می‌افتد و در رمان مدرن هم خطایی غیرقابل چشم‌پوشی است، چه برسد به داستان کوتاه.

*

بیا برویم به چهل و یک سال بعد:



عنوان داستان را دوست داشتیم.

مهم‌ترین مشخصه‌ی این داستان، انتخاب راوی اول شخص و زمان حال است. این ترکیب می‌تواند برای ایجاد یک داستان ذهنی ابزار مناسبی باشد. شک و تردیدی که به‌وسیله‌ی سوال‌های پی‌درپی و متضاد در ذهن راوی رخ می‌دهد نیز به ایجاد این فضا کمک کرده‌است.

در ادامه، با پافشاری راوی در نشستن روی نیمکت آلاچیق و بی‌تفاوتی‌اش به اصرار شخصیت‌های دیگر برای بلند شدن و جابه‌جا شدنش، به‌خوبی حس تشویش و بی‌ثباتی را به مخاطب منتقل شده و فضای داستانی پرکشش و پرتنش را ایجاد می‌شود.

مهم‌ترین المانی که به جذابیت این فضا کمک کرده‌است،

انتخاب مناسب راوی است. اگر ماجرا از نگاه یکی دیگر از شخصیت‌های داستان مثلاً پیرمرد روایت می‌شد، ما صرفاً با یک حادثه‌ی معمولی مواجه بودیم که خاطره‌وار روایت می‌شد. ولی با روایتی که از نگاه راوی داریم، به حادثه فرم و قالب داستانی داده شده‌است.

تنها مشکلی که در ریتم روایت

احساس می‌شود، حجم دیالوگ بین پیرمرد و پیرزن، هنگامی که می‌نشینند، است. انگار راوی در این قسمت دیگر اول شخص نیست و به یک راوی نمایشی تبدیل شده‌است. هیچ تفکر و صدای ذهنی از او به‌چشم نمی‌خورد.

در کل، ایده‌ی داستان، برش آن، انتخاب راوی و فضاسازی دوست‌داشتنی است.

*

ژان پیازه بی ژان پیازه:

انتخاب عنوان این داستان نیز با واج آرایی حروف پ و ژ ریتم ایجاد کرده.

در این داستان هم با لحنی گزارشی و دادن اطلاعات مستقیم و سراسرست مواجه‌ایم؛ (بهرروز غلامی، پیش از این‌ها یک جوان آرام بود که تا قبل از ازدواج، حتی یکبار هم عاشق نشده‌بود)

تصمیم‌های زمانی یکساله و تکرار عبارت (یک‌سال بعدش) به‌نوعی پرش و بازی زمانی ریتم‌دار تبدیل شده‌است.

ایده‌ی داستان را دوست داشتنی است. ولی داستان کمی دیر شروع می‌شود. پراکنده‌گویی‌های ابتدای داستان قابل حذف هستند. به‌نظر من، برش شروع داستان از لحظه‌ی خروج امیرعلی از دستشویی مناسب‌تر است.

خرده‌روایت‌های داستانی در کمال ایجاز توانسته‌اند تناقضات درونی بهروز را (که خود درگیر نوعی شعارزدگی در رشته‌ی تحصیلی خود و در نتیجه، زندگی خصوصی‌اش شده) به‌خوبی نشان دهد، ولی پایان داستان از این شعارزدگی مصون نمانده و انگار راوی هم نگاهی مانند بهروز پیدا کرده‌است. پایان داستان دچار اغراق و شعارزدگی شده‌است.

*

زهرمار:

استفاده از راوی دوم شخص، مثل راه رفتن روی تیغ دولبه است؛ اگر موفقیت‌آمیز باشد، نمایش زیبا و هنری بوده و در صورت سقوط، دست و پای داستان زخم‌های عمیقی بر خواهد داشت.

علاوه بر بی‌جواب ماندن چرایی استفاده از نظرگاه دوم شخص در داستان، به‌دلیلی حجم بالای

دیالوگ‌های یکطرفه، این نظرگاه عملاً بلااستفاده باقی مانده و بودن یا نبودنش تاثیری بر روند داستان ندارد. به عبارت دیگر، در صورتی که نویسنده از نظرگاه سوم شخص محدود به مسافران داخل اتوبوس هم استفاده می‌کرد، داستان به‌صورت کامل و بدون نقص جلو رفته و گره‌گشایی‌ها انجام می‌شدند.

داستان مدت کوتاهی در زمان حال می‌ماند. ما تقریباً هیچ اطلاعاتی از شنونده‌مان که صدایی ناشناس به او فرمان می‌دهد و او را در طول داستان مخاطب قرار می‌دهد، نداریم. اگر داستان از زبان کارگر روایت می‌شد و نظرگاه دوم شخص و اکت‌های محدود جوانی که کنارش نشسته نیز حذف شود، گره‌ها و گره‌گشایی‌ها انجام می‌شود. در واقع هیچ‌یک از تمهیداتی که ذکر کردم در خدمت پیشبرد روایت و کمک به گره‌گشایی آن نیستند؛ مانند تزئینات اضافی برای داستان کوتاهی هستند که در این حجم، نیاز به یک شیء کوچک زینتی هم ندارد.

*



میگوئل! آه، آه، میگوئل!

یک عنوان جذاب دیگر برای داستانی با فضای سورئال. استفاده‌ی بجا و مناسب از دیالوگ، به‌کارگیری جزئیات داستانی، ریسک استفاده از اسامی و ترکیبات نو و خلاق (مثل خنده‌ی نارنجی)، ایده‌ی بکر و انتخاب راوی و نظرگاه هوشمندانه از مواردی هستند که باعث جذابیت این داستان شده‌اند.

*

تخران:

با داستانی فرمالیستی در بستر رئال مواجه‌ایم. در این داستان به‌خوبی می‌توان کارکرد داستانی استفاده از المان زمان برای تصویرسازی سینمایی و قوی را مشاهده کرد.

با اینکه پایان داستان -که در واقع برگشتن به ابتدای ماجراست- قابل پیش‌بینی است، ولی داستان از نفس نیافتاده و حجم کم داستانی باعث می‌شود کشش آن حفظ شود.

مشکلی که با این داستان داشتیم، منطقی نبودن بحران اصلی روایت است. این حادثه آنقدر بزرگ نیست که آن حجم گریه و ناراحتی را برای شخصیت سمانه ایجاد کند. درست است که سمانه نوجوان و حساس است، ولی باز هم منطق داستانی در این بروز احساسات شدید کمرنگ می‌شود.

*

دیوار به دیوار:

انتخاب راوی داستان خوب به نظر نمی‌رسد. سوم شخص محدودی که در این داستان استفاده شده بیش از حد به ذهن شخصیت‌ها و انگیزه‌ی رفتارهایشان نفوذ می‌کند و فرصت تفکر و گمانه‌زنی را از مخاطب می‌گیرد. فکر می‌کنم اگر راوی نمایشی باشد و از گزارش بی‌طرفانه‌ی رویدادها استفاده شود، داستان تاثیر عمیق‌تری داشته‌باشد.

پاراگراف یکی مانده به آخر نگاه مشترک زن و مرد به بچه، نگاهی نمادین به حسرت آنها و افکار و آرزوهای مشترکشان است. ولی توضیحاتی که بعد از آن آمده، به‌خصوص سه‌خط پایانی داستان، از فضای داستانی خیلی دور و بی‌ربط شده‌است.

*

خدا کند هیچ خواب خوبی نبینی!

استفاده از یک عبارت که مفهوم متضاد و جالبی دارد، برای عنوان داستان ایده‌ی جالبی است. ولی با خواندن داستان متوجه می‌شویم که انتخاب خوبی برای این داستان نیست. درست است که عنصر خواب در این داستان نقش پررنگی دارد ولی ترکیب فوق با فضای روایت هماهنگ و هم‌خوان نیست.

داستان، توصیف‌های خوبی دارد، ولی مستقیم‌گویی در جمله‌ی (تمام سلول‌های بدن شیما غرق در تمنای کراک بود) تمام توصیفات و جزئیات داستانی را خراب کرده‌است. زیرا جزئیات و نشانه‌های داستانی اعتیاد شیما را به مخاطب نشان می‌دهند و اصرار و تاکید بر دادن اطلاعات مستقیم، مخاطب را دلزده می‌کند.

یکی دیگر از مواردی که در داستان بدفهمی و بدخوانی ایجاد کرده عبارت (کدام بزاق؟) و تکرار افعال در جمله‌ی: (هربار که بزاقش را (کدام بزاق؟) فرو می‌داد، انگار یک

کشت مورچه را فرومی‌داد) است. راوی می‌توانست با دادن نشانه‌هایی از خشکی دهان شخصیت، نداشتن بزاق را نشان دهد و نیازی به این اشاره‌ی آشکار نبود.

در ادامه نیز با اشاره‌ی مستقیم به کودکی سخت شیما و معتاد بودن و زندانی شدن پدر و برادرش، بار درام داستان زیاد می‌شود. انگار راوی و نویسنده (که نویسنده در این قسمت‌ها راوی را کنار زده‌است) سعی دارند اعتیاد شیما را به واسطه‌ی داشتن خانواده و تربیت نامناسب توجیه کرده و ترحم مخاطب را جلب کنند.

تصاویری که از توهم‌ها و خواب‌های شیما آورده شده، در حد اعتدال و جذابند. داستان، بدون زیاده‌روی در توصیف توهمات شخصیت اصلی، کشش خود را حفظ کرده‌است.

در کل، بحران روایت برای یک داستان کوتاه پررنگ نیست. خماری کشیدن یک دختر در کمپ ترک اعتیاد بدون بازگشت به گذشته‌ی او و درگیر شدن با علل اعتیادش و بررسی روابط او با دیگران (مثلاً پسرخاله‌اش که او را به کمپ آورده) در حد یک خرده‌روایت باقی مانده و داستان کوتاه را عقیم می‌کند.



*

عقب:

گذشته و حال، اتصال معنایی داستان و یکدستی بدنه‌ی روایت را حفظ می‌کند.

سخن آخر اینکه جای خالی استفاده از ترکیب حواس پنجگانه و ارتباط حسی با مخاطب در داستان‌ها دیده می‌شد. در یکی دو داستان به رنگ‌ها اشاره شده ولی از صدا و بو استفاده‌ای نشده‌است. برای نویسنده‌ای که از تکرار حروف و هم‌آوایی کلمات برای ایجاد ریتم در جمله‌ها و عبارات استفاده می‌کند، استفاده از آوایی که نشان‌دهنده‌ی صدای خاصی باشند یا اشاره‌ی غیرمستقیم به صداها می‌تواند به ایجاد ریتم و موسیقی در خوانش داستان کمک کند.

داستان را دوست داشتم. همه‌چیز سر جای خودش بود. روایت به آرامی و بدون مشکل جلو می‌رفت. با اینکه روایت در مورد یک موضوع روزمره و قابل لمس است، نویسنده توانسته است با پرداخت داستانی مناسب آن‌را به یک داستان کوتاه تکنیکی و جذاب تبدیل کند.

*

غول سرخ شش طبقه:

داستان هنوز شکل نگرفته. در واقع انگار هنوز فاصله‌ی میان ذهن نویسنده تا کاغذ را به‌طور کامل نپیموده است. با وجود استفاده از نظرگاه اول شخصی که در جایگاه دانای کل، داستان را روایت می‌کند و در همه‌جا حضور دارد، پلات داستان سست است. نیاز به کنش بیشتری در داستان داریم. روی چرایی این ترس موضوعی به اندازه‌ی لازم بحث نشده است. در تمام طول داستان از یک ترس صحبت می‌شود که در مورد منشاء آن نشانه‌ای به مخاطب داده نمی‌شود.

*

در خانه‌ی سیاه من بمان:

عنوان داستان اشاره‌ای دارد به فیلم (خانه سیاه است) فروغ فرخزاد در مورد جذامیان. در ادامه می‌بینیم که حذسمان درست بوده و شخصیت فروزان که شاعر هم هست (اشاره به اشعار دیوان تولدی دیگر) و برای فیلم‌سازی میان جذامیان آمده و در انتهای داستان نیز در اثر تصادف می‌میرد، همان فروغ فرخزاد است.

داستان بار عاطفی سنگینی را به‌دوش می‌کشد و در لحظه‌ها و تصاویری از این داستان، مخاطب پیوند عمیقی با داستان برقرار می‌کند؛ مثل تصویر تارموی سیاهی که دور انگشت راوی پیچیده شده و تا زمان پوسیدنش، آن انگشت را از گزند جذام حفظ می‌کند.

نویسنده در این داستان توانسته‌است به‌خوبی روی دادن اطلاعات به مخاطب مدیریت کند و آنها را ذره ذره و به اندازه به مخاطب بدهد. مخاطب با راوی همراه می‌شود و با او به کشف و شهود هم زمان در داستان می‌رسد.

این داستان بر خلاف سایر داستان‌های این کتاب که عمدتاً به‌صورت خطی روایت شده‌اند، در زمان رفت و برگشت دارد و نویسنده با استفاده از موتیف‌های مشترک در زمان





س: مسئله جالب در اکثر داستان‌های این بود که یک رگه طنز دیده می‌شد؟ یک دیالوگ یا یک تصویر در گوشه‌ای از داستان‌ها به‌هرحال لبخندی بر لب می‌نشانند. آیا این رگه طنز یک تصمیم آگاهانه در داستان‌هاست یا این‌که به‌طور ناخودآگاه به سبک تو تبدیل شده؟

پ: همین‌طور که می‌گویی این طنزی که در داستان‌ها هست از حدود یک «رگه» معمولاً تجاوز نمی‌کند. عموماً داستان‌هایم تلخ هستند و این طنز هم اگر جایی دیده می‌شود طنز تلخ است. لبخندی که بر لب مخاطب می‌نشیند از یک لحظه بیشتر نیست و از سر افسوس است. یک جوان روستایی می‌خواهد از چند جوان متکبر شهری انتقام بگیرد و ما به روش انتقام‌گیری او می‌خندیم. در یک داستان دیگر وضعیت اسفبار یک دختر معتاد با لحنی نسبتاً طنز توصیف می‌شود. اینها مطمئناً آگاهانه انتخاب شده‌اند اما این‌که تبدیل به سبک من شده‌اند ناخودآگاه بوده.

س: در این مجموعه، آثار بسیار متنوعی از لحاظ محتوا و فرم وجود دارد. عده‌ای معتقدند که مجموعه داستان از لحاظ محتوایی یا موضوعی باید ربطی به هم داشته باشد. تو با این حرف موافقی؟

پ: نه‌خیر، مخالفم. من مجموعه داستان خوب را مجموعه‌ای می‌دانم که همین تنوع محتوایی و فرمی در آن وجود داشته‌باشد. مجموعه داستان، مثل رمان، وانمود یک زندگیست و باید انعکاسی از همه جنبه‌های زندگی را در خود داشته باشد. واضح است که این حرفم به این معنی نیست که داستان‌ها هرج و مرج معنایی داشته باشند. اخیراً در جلسه نقد یک مجموعه داستان وجود همین تنوع را نشانه قوت اثر معرفی کردم و دوست دیگری مخالف بود. ایشان می‌گفت مجموعه داستان هم باید مثل یک آلبوم موسیقی در یک ژانر و دارای یک فضای واحد باشد و اگر مجموعه خیلی متنوع باشد یعنی نویسنده می‌خواسته در همه زمینه‌ها طبع‌آزمایی کرده باشد. این قیاس اشتباه است. اتفاقاً نویسنده‌ای که داستان‌هایش همه در یک موضوع یا ساختار هستند متهم

انتشار مجموعه داستان «تخران» مجید اسطیری از سوی موسسه فرهنگی هنری شهرستان ادب اتفاق خوبی است که در نمایشگاه بین‌المللی کتاب امسال افتاد. دوستی من و مجید اسطیری به سال ۸۱ یا ۸۲ برمی‌گردد که برای همکاری با روزنامه همشهری به جلسه‌ای دعوت شده بودیم. بعد از آن‌هم دیدارهای من و مجید در فرهنگسرای خاوران و داشتن دغدغه‌های مشترک که نویسندگی باشد دوستی‌مان را دایمی و محکم‌تر کرد. به‌مدت یکی دو سال بیشتر جلسات کارگاهی تهران را شرکت می‌کردیم. تا اینکه من مشغول دنیای متأهلی شدم و مجید اسطیری درگیر تحصیل در شهری دیگر.

اما دورادور از فعالیت‌های ادبی همدیگر باخبر بودیم تا اینکه مجید اسطیری بعد از حساسیت‌های فراوان نسبت به بازنویسی آثارش و جریان‌های بسیار برای گرفتن مجوز، مجموعه داستان‌اش را منتشر کرد. با این‌که اکثر این داستان‌ها را برای چندین بار قبل از چاپ خوانده بودم و یا در جلسات مختلف شنیده بودم، ولی باز هم داستان‌ها به‌دلیل بازنویسی‌های بسیار برایم تازگی داشت. این گفتگویی است بین من و مجید که همیشه یکدیگر را قدیمی‌ترین دوست همداستان معرفی می‌کنیم.



است به این که از روی دست خودش می نویسد. من مجموعه های تک فضایی یا با فضاهای نزدیک به هم را هم قبول دارم. مثلاً مجموعه «سمت تاریک کلمات» کارهایش خیلی به هم نزدیک بودند و خیلی از دوستانم گفتند که مجموعه ضعیفی از آب درآمد. و نظر من هم همین بود. این جور مجموعه ها معمولاً در بازه زمانی کمی گردآوری می شوند. اما مجموعه آرمانی در ذهن من همان طور که گفتم وانمود یک زندگی است و نمی تواند صرفاً بر اساس یک ژانر یا ساختار یا درونمایه یا فرم شکل بگیرد. اما از این حرف ها گذشته وجه اشتراک کارهای من هم این است که همه شان یک نسبت مشخصی با جامعه دارند که مسلماً مخاطب خوب من آن نسبت را کشف می کند.

س: می دانم که قدمت بعضی از این داستان ها به یک دهه می رسد و بارها و بارها خودم بازنویسی داستان های کوتاه تو را خوانده ام. اما وقتی که اثر منتشر شد باز هم شاهد تغییراتی بودم که اثر را بهتر کرده بود. به طور متوسط هر داستان را چندبار بازنویسی کردی؟

پ: زیاد بازنویسی کردم. نمی توانم عدد بدهم اما همین قدر بگویم که

داستانی که جایی چاپ شده بود و دوستان خوانده بودند و گفته بودند قوی است یا حتی داستانی که جایزه گرفته بود را هم باز با معیارهای خودم بازنویسی کردم. چندتایی را صددرصد و چندتایی را هم دستی درشان بردم. یک علت زیاد بازنویسی کردنم این بود که فرآیند چاپ کتابم خیلی طولانی شد. یک بخشش تعلل خودم بود. یک بخشش عوض کردن ناشر و یک بخشش هم ارشاد. البته این که فرآیند چاپ این قدر طولانی بشود که آدم دیگر داستان های قدیمش را نپسندد و مجبور به بازنویسی بشود خوب نیست و حتی کار دست آدم می دهد. توی همین بازنویسی های مکرر بالاخره یک اشتباه رخ داد و اولین داستان مجموعه یک نسخه قدیمی ترش بین مجموعه برخورد که مشکل دارد. حالا دوست دارم هرکس کتاب را باز می کند از آخر به اول داستان ها را بخواند! به هر حال من برای منتشر کردن این چهارده داستان همین تعداد داستان را هم کنار گذاشتم. این که قدیمی ترین داستان

این مجموعه قدمتش به یک دهه می رسد یعنی چیزی در آن داستان می دیده ام که هیچ جور نمی توانسته ام کنارش بگذارم. س: تعلق خاطر تو به مذهب، دفاع مقدس و انقلاب همیشه در آثار دیده می شود. آیا از این جهت اعتراضی از سوی مخاطبان به تو نشده است با توجه به این که یکی از ژست های روشنفکرانه امروزی تقابل با این موضوعات است؟

پ: نه بابا! چه اعتراضی؟! مخاطبان عام که سرشت شان با این مسائل پیوند خورده. آن دوستان نازنین مان هم که اهل این ژست ها هستند در برابر داستان خوب تسلیم می شوند. فقط حواس شان را جمع می کنند که ژست یادشان نرود. این تعلق خاطر البته در همه داستان ها الزاماً نیست. یک جاهایی عرصه به میان آمدن این مسائل نیست و مثلاً داستان روان شناسانه است. اما وقتی می خواهی از یک چیز مقدس بنویسی باید همه هنرت را به کار ببندی. آنجا همان دوستان نازنین هم دستانشان را می برند بالا.

س: شخصیت های داستانی تو پیچیده نیستند. بلکه کاملاً ملموس و شناخته شده اند اما بازهم به نوعی متفاوت جلوه می کنند. به نظرت علت این مسئله چیست؟

من در همه روزهای زندگی ام در کمین رفتارهای پیچیده همین آدم های به ظاهر ساده نشسته ام.

پ: من سوال را این طور اصلاح می کنم که شخصیت های من ملموس و در عین حال پیچیده هستند. اما دست نیافتنی نیستند و راحت می شود تجسم شان کرد. خب فکر می کنم علتش این است که من اگر چه نخبه گرا می نویسم یعنی بیشتر برای مخاطب خاص داستان می نویسم اما از مردم عادی می نویسم. چون به شدت اعتقاد دارم همه مردم انسان های پیچیده ای هستند. نه فقط ما نویسندگان و شاعرها و هنرمندان. عوام به شدت پیچیده هستند. تجزیه و تحلیل کردن رفتارشان کار یک دقیقه و دو دقیقه نیست. من در همه روزهای زندگی ام در کمین رفتارهای پیچیده همین آدم های به ظاهر ساده نشسته ام. در دوران دانشجویی با عشق فراوان با بچه های شهرستانی و روستایی دمخور می شدم. در دوران سربازی می رفتم تو نخ رفتارها. حالا این ها منعکس شده در داستان ها. چرا در آن داستان مرد رفت برای نجات کودکی که پدرش داشت کنار ساحل خفهاش می کرد؟ چرا در آن یکی داستان زن بچه همسایه را برده بود توی تراس و برایش





س: می‌دانم که مجوز گرفتن تو برای این کتاب هم داستان خاص خودش دارد. مرحله انتشار این مجموعه داستان را برای مخاطبان بگو.

پ: در همین اندازه که گفتم کافیه. فقط به این باید اشاره کنم که در ضرورت وجود ممیزی حرفی نیست اما روند ممیزی باید اصلاح بشود. امروز که کتاب را تحویل می‌گیرند بگویند از فلان تاریخ تا فلان تاریخ جواب می‌دهیم. و البته وقتی مبتذل‌ترین فیلم‌ها می‌آیند روی پرده سینما، سخت‌گیری برای کتابی که قرار است ۱۰۰۰ نسخه ازش منتشر بشود چه فایده‌ای دارد؟!

س: آینده نشر آثار داستانی را در سال‌های آینده چطور می‌بینی؟

پ: این بیشتر از اینکه به ناشرها و دولت‌ها مربوط بشود به نویسنده‌ها و مردم مربوط می‌شود. امیدوارم نویسنده‌ها پرکار باشند و جذاب بنویسند و از مردم و برای مردم بنویسند تا مردم هم بخردند و بخوانند.

س: در آستانه هشتمین سال فعالیت کانون فرهنگی چوک هستیم و تو یکی از اعضای تشکیل دهنده این کانون بوده‌ای. نظرت نسبت به فعالیت‌های کانون طی این سال‌ها چیست؟

پ: خیلی خوب فعالیت کرده‌اید و من به تو و همراهانت خسته‌نباشید می‌گویم. هر جا هم که انتقادی داشته‌ام صریح به خودت گفته‌ام و باز هم می‌گویم! برایتان و برای همه مخاطبان داستان در ایران بهترین آرزوها را دارم.

لالایی می‌خواند؟! نمی‌دانیم! این آدم‌ها را روزی هزار بار دورو بر خودمان دیده‌ایم اما نمی‌توانیم به‌سادگی رفتارشان را تجزیه و تحلیل کنیم. قبل از این که مجموعه چاپ بشود یکی از دوستان همین مسئله را بهم گفت که تو همه‌ش از مردم عادی می‌نویسی. نه یک نویسنده توی داستان‌ها هست نه یک آدم روشنفکر نه یک استاد دانشگاه. من آن‌موقع خودم هنوز حواسم به این مسئله نبود و از این دریافت دوستم خوشحال شدم. با آن حرف، هم دنیای داستانی خودم را کشف کردم و هم تصمیم گرفتم فقط توی همین فضا نمانم. بعد رفتم یکی از داستان‌هایم را صفر تا صد بازنویسی کردم که ازش داستان «ژان پیاژه بی‌ژان پیاژه» درآمد.

س: نظراتی که از سوی مخاطبان دریافت کرده‌ای طی این مدت چطور بوده است؟

پ: خب این اولین کتاب من است که فعلاً فقط سه‌ماه از انتشارش گذشته و فقط یک جلسه نقد برایش برگزار شده. البته برآیند آن جلسه خیلی خوب بود و دو منتقد و کسانی که کتاب را خوانده بودند راضی بودند.

س: اثر بعدی‌ات را کی به دست انتشارات می‌سپاری؟
پ: خدا می‌داند، با این تنبلی من!

س: چند داستان تو در ممیزی ارشاد حذف شد. جای کدام یکی‌شان را در این مجموعه خیلی خالی می‌بینی؟

پ: نه، دو داستان مجموعه قرار بود کنار گذاشته بشود که با چانه‌زنی ناشر این مشکل حل شد و البته همه ناشرها در این اندازه قدرت چانه‌زنی با ارشاد را دارند. من می‌خواهم از یک ممیزی دیگر بگویم. ممیزی ناشر. خب می‌دانید که دو تا از شناخته‌شده‌ترین ناشران کشور این کتاب را پذیرفته بودند. اما همین ناشری که بعداً تعطیل شد بدون ذکر دلیل قانع‌کننده درباره یک داستان آیینی مجموعه سخت‌گیری می‌کرد و خواست آن‌را حذف کنم و من گفتم که بازنویسی‌اش می‌کنم و نهایتاً هم که مجموعه را از آن ناشر پس گرفتم. بگذریم. به‌هرحال هرکسی قدرت دارد، باید عدالت هم داشته‌باشد. چه دولت باشد چه یک ناشر اسم و رسم دار.





پیدا کنید و بخوانید. برای من که اینطور است. زبان انگلیسی را از حدود سن ۱۰ سالگی شروع به یاد گرفتن کردم بنابراین خواندن و ترجمه کردن از انگلیسی برایم خیلی راحت تر است. اما همیشه از اینکه کار ترجمه‌ی فرانسه انجام بدهم استقبال می‌کنم.

در انتخاب داستان‌ها برای ترجمه سعی می‌کنی که چه معیارهایی را برای مخاطب فارسی زبان در نظر داشته باشی؟
معمولاً سعی می‌کنم داستان‌هایی را انتخاب کنم که برنده‌ی جوایز ادبی شده‌اند. البته پیدا کردن داستان ترجمه نشده از نویسندگان معروف کمی سخت است به همین منظور سعی می‌کنم نویسنده‌هایی که کمتر شناخته شده هستند ولی استعداد خوبی در نوشتن دارند را پیدا کرده و به‌نوعی معرفی کنم. البته در نظر گرفتن معیار عرف جامعه در ترجمه و همینطور سلیقه‌ی شخصی هم بی‌تأثیر نیست.

آیا تا به حال شده که نویسنده‌ای را به‌خاطر این که از نثرش یا از شخصیتش را دوست نداشتی آثارش را ترجمه نکرده باشی؟

بله! من داستان زیاد می‌خوانم و همیشه سعی می‌کنم سبک‌های مختلف را بخوانم و یا از آثار نویسندگانی که دوست دارم مطلبی برای ترجمه پیدا کنم. ولی مهم‌ترین عامل برای ادامه‌ی خواندن یک رمان یا داستان برای من برقراری ارتباط

شادی شریفان متولد سال ۱۳۶۴ تهران.
دارای مدرک کارشناسی در رشته مترجمی "زبان فرانسه" از دانشگاه علامه طباطبایی.
وی طی سال‌های ۸۴ تا ۹۰ در زمینه ترجمه با نشریاتی چون روزنامه اعتماد ملی بخش سینمایی، روزنامه سرمایه بخش ورزشی، مجله سینمای پویا بخش سینمایی، مجله ادبی الفبا بخش ادبی همکاری داشته است. و از ابتدای فعالیت ماهنامه ادبیات داستانی چوک یکی از مشتاقان و همراهان دایم انجمن در امر ترجمه قلمداد می‌شود. علاوه بر زبان فرانسه، در ترجمه متون زبان انگلیسی هم تبحر خاصی دارد.



به دو زبان انگلیسی و فرانسه تسلط داری و از هر دو زبان هم ترجمه می‌کنی. خواندن و ترجمه کردن از کدام زبان برای تو لذت‌بخش‌تر است؟

زبان فرانسه زبان گیرایی‌ست، خیلی خوش‌آوا است. ولی متأسفانه منابع موجود از جمله کتاب و مخصوصاً فیلم خیلی کم پیدا می‌شود. البته این‌روزها با استفاده از اینترنت می‌توان به سایت اکثر روزنامه‌های خارجی و یا حتی سایت‌های ادبی و... دست پیدا کرد ولی خب مسلماً می‌دانید که لذت دست گرفتن کتاب خیلی بیشتر از این است که مطلبی را آنلاین



با نثر نویسنده است. تنها موردی که بخاطر می‌آورم نتوانسته‌ام با آن ارتباط برقرار کنم گونتر گراس بوده است.

تا به حال حداقل نزدیک به ۵۰ داستان و داستانی ترجمه شده برای چوک و دیگر نشریات ترجمه کرده‌ای. فکر نمی‌کنی وقت آن باشد که یک اثر چاپی را منتشر کنی؟

به فکر هستم. انشالله اگر یک ناشر مناسب پیدا کنم حتماً در آینده نزدیک این کار را خواهم کرد. متأسفانه نویسندگان و مترجمان برای چاپ و انتشار آثار اول همیشه با مشکل روبرو بوده‌اند.

تا به حال به فکر این افتاده‌ای که به جای ترجمه، داستان هم تألیف کنی؟

نه راستش را بخواهید توان داستان‌نویسی را در خودم ندیده‌ام. بنظرم خلاقیت بالایی می‌خواهد و علاوه بر آن باید با تکنیک داستان‌نویسی هم آشنایی داشته باشید.

برای به دست آوردن زبان نویسنده خارجی چه تلاش‌هایی می‌کنی؟

من معمولاً داستان را یکی دوبار قبل از ترجمه بازخوانی می‌کنم. اوایل ترجمه‌ی داستان برایم کمی سخت بود چون

باید زبان نویسنده را طوری درآورد که همان حس خواندن داستان به زبان اصلی به خواننده منتقل شود. اما الان دستم برای ترجمه روان‌تر شده است. ترجمه نباید صرفاً تحت‌اللفظی باشد، باید علاوه بر وفادار ماندن به متن مبدا خصوصیات متن مقصد را هم در نظر گرفت.

نویسندگان خارجی مورد علاقه‌ات چه کسانی هستند؟

آنا گوالدا، آلبر کامو، هاروکی موراکامی، جی.دی. سلینجر و موریل باربری که خب البته از ایشان فقط یک کتاب ترجمه شده است.

معمولاً سعی می‌کنم داستان‌هایی را انتخاب کنم که برنده‌ی جوایز ادبی شده‌اند.

یک ضعف بزرگ ما عدم ترجمه آثار داستانی خوب کشورمان به زبان‌های دیگر در کشورهای دیگر است. به نظر تو

نباید مترجمان ایرانی به این فکر باشند که آثار داخلی را به زبان‌های دیگر ترجمه و در خارج منتشر کنند؟

مسلماً. این کار به انتقال فرهنگ و حتی شناساندن نویسندگان تازه‌کار و نوپا علاوه بر نویسندگان بنام و بزرگ کشورمان کمک بزرگی می‌کند. متأسفانه در این زمینه خیلی کم کار شده است. یک دلیل آن‌را این می‌دانم که در دانشگاه‌های ما بیشتر تأکید روی ترجمه از زبان‌های خارجی به زبان فارسی است. البته مسلماً واحدهای ترجمه از زبان فارسی به زبان‌های خارجی هم در میان واحدهای درسی گنجانده شده ولی شخصاً فکر می‌کنم این کار مهارت بیشتری می‌خواهد و باید روی آن تأکید بیشتری شود.

ترجمه کدام یک از مترجمان ایرانی را بیشتر دوست داری و علتش چیست؟

بهمن فرزانه، احمد شاملو، جلال آل‌احمد. به نظر من این سه نفر مرجع مناسبی هستند برای همه‌ی کسانی که می‌خواهند کار تألیف و یا ترجمه انجام دهند و می‌خواهند نثر خود را قوی کنند.





کودکان جذابیت دارد، شعر برای خردسالان جذاب است اما این دو را نباید از هم تفکیک کرد. بر آن شده‌ایم تا با برگشت به «کودکی»، «حال» را زندگی کنیم؛ نه قصد حمل آن نوستالژی همیشه را داریم، نه می‌خواهیم خودمان را به کودک تحمیل کنیم!



از شمارگان آینده، این ماهنامه شاهد مطالب و داستان در حوزه ادبیات داستانی کودک خواهید بود. امید است که با ارسال آثار و مطالب خود به پربارتر شدن این بخش در ماهنامه و سایت یاری برسانید.

بزرگی می‌گفت: مهم‌ترین درس‌های زندگی را در کودکی می‌آموزیم. بی‌شک همه ما درس‌های مهمی از قصه‌های

بعد از راه‌اندازی بخش ترانه که ماه گذشته راه‌اندازی شده

بود در آستانه هشتمین سال فعالیت کانون فرهنگی چوک، بخش شعر و داستان کودک به دبیری «بهاره رضایی» فعال حوزه شعر و داستان کودک راه‌اندازی شده است. از علاقمندان و فعالان این عرصه دعوت

همه‌ساله اشعار و داستان‌های زیادی برای مخاطب کودک و نوجوان نوشته می‌شود اما نویسنده و شاعر باید طوری بنویسد که بتواند با مخاطب ارتباط برقرار کند.

کودکی مان آموخته‌ایم؛ قصه‌های «هزار و یک شب»، «شاه پریان»، «حکایت‌های ناب گلستان به روایت مادر بزرگ‌ها» و... جزو آن دسته از خاطرات کودکی است که برای همیشه در ذهن ما حک شده‌اند.

به‌عمل می‌آید که آثار خود را جهت انتشار در سایت کانون فرهنگی چوک به آدرس:

chookchildren@gmail.com

ارسال کرده و با دبیر این بخش در ارتباط باشند. این ایمیل فقط مربوط به شعر و داستان کودک است و کانال‌های ارتباطی با انجمن داستان چوک به آدرس:

chookstory@gmail.com

انجمن شعر چوک به آدرس:

chookpoem@gmail.com

نیز فعال است.

همه‌ساله اشعار و داستان‌های زیادی برای مخاطب کودک و نوجوان نوشته می‌شود اما نویسنده و شاعر باید طوری بنویسد که بتواند با مخاطب ارتباط برقرار کند. شناخت کودک و نوشتن برای او همان قدر که راحت به نظر می‌رسد، سخت بوده و هست! حوزه مهم و تأثیرگذار کودک آن بخش از ادبیات ماست که می‌تواند زیرساخت‌های فرهنگی یک نسل را بتکاند و آن‌را تضعیف یا تقویت کند.

برای خردسالان می‌توان از قالب‌هایی مثل شعر یا ترانه استفاده کرد. توصیف‌ها و بعضی از مفاهیم را می‌توان به راحتی در قالب شعر گنجاند اما برای بیان برخی مفاهیم، باید از داستان استفاده کرد. به همان اندازه که داستان برای





بخش نخست: تبیین نظریه

فرمالیسم هم به رهیافت نقادانه‌ای اطلاق می‌شود که نظریه‌پردازان «محل زبانشناسی مسکو» و «انجمن پژوهش درباره‌ی زبان شعری» (از جمله یاکوبسن، شک洛夫سکی و آیخنباوم) مبتکر آن بودند و هم به رهیافتی که گروهی از منتقدان آمریکایی در اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ مطرح و ترویج کردند. به گروه اول معمولاً «فرمالیت‌های روس» و به گروه دوم «فرمالیست‌ها» یا «منتقدان نو» گفته می‌شود. (پاینده ۱۳۹۰: ۱۷۱)

پیشکسوتان فرمالیست (منتقدان نو) عبارت بودند از: جان کرو رنسم، آلن تیت، رابرت پن وارن، کلینت بروکس و ویلیام ک. ویلمست. محل اینان، که در ابتدا بیشتر به مباحثه درباره‌ی ادبیات می‌پرداخت، نام «گریختگان» را برای خود برگزید.

اولین بار کولریچ شکل انداموار را به‌عنوان یکی از مهم‌ترین بخش‌های نظریه‌ی مطرح کرد و شکل را تابعی از اندیشه می‌دانست و شکل مکانیکی را در مقابل شکل انداموار که بر آمده از درون اثر بود قرار می‌داد.

از دیگر کسانی که بر دیدگاه‌های فرمالیست‌ها تأثیر زیادی داشت ت. اس. الیوت و نظریه‌ی غیرشخصی بودن شعرش که به‌نوعی بر بی‌نیاز بودن منتقد از بررسی زندگی‌نامه‌ی نویسنده تأکید داشت. بعدها نظریه‌پردازان دیگری چون، ویلمست و بی‌یر دزلی: نظریه‌های «سفسله درباره‌ی نیت مؤلف و تأثیر اثر» را مطرح کردند و حتی کسانی چون آی. ای. ریچاردز به تبیین «نقد عملی» پرداختند.

در همین راستا ما به خوانشی فرم‌مبنایانه از داستان کوتاه «خواب مژه‌ها» حسین سناپور پرداخته‌ایم.

بخش دوم: تحلیل متن

داستان کوتاه «خواب مژه‌ها» متشکل از قطعاتی است که به‌شکل دیالوگ ظاهر شده‌اند و در هر کدام از این قطعات، گوشه‌ای از زندگی دو شخصیت مرکزی و اندیشه‌ی محوری متن روشن می‌شود. این اندیشه‌ی محوری تلاش مرد نویسنده، برای نوعی ارتباط و انسجام است چیزی که حالا در زندگی او وجود ندارد، به همین دلیل واژه‌هایی از قبیل «نگاه»، «مژه»، «چشم»، «خواب و خواب مژه‌ها» و «گرما و سرما» مجموعاً بیش از پنجاه‌بار تکرار شده‌اند. از میان این واژه‌ها، کلمه‌ی «نگاه» با پانزده مرتبه تکرار، بیش از واژه‌های دیگر ارتباط و نزدیکی را القا می‌کند، در متن به چشم می‌خورد. بدین ترتیب می‌توان گفت

داستان کوتاه «خواب مژه‌ها» متشکل از قطعاتی است که به‌شکل دیالوگ ظاهر شده‌اند و در هر کدام از این قطعات، گوشه‌ای از زندگی دو شخصیت مرکزی و اندیشه‌ی محوری متن روشن می‌شود.

ایده‌ی مستتر در تمام این داستان کوتاه، تلاش برای ارتباط و نزدیکی است. اما همان‌گونه که خواهیم دید، با این‌که اثر به‌ظاهر تلاشی برای ارتباط است اما رابطه‌ی شکل نمی‌گیرد و آدم‌های داستان در همان موقعیت اولیه می‌مانند و این صرفاً یک متناقض‌نما (یا «پارادوکس») است که باعث وحدت انداموار متن شده است.

در اولین نگاه خواب مژه‌ها، داستانی است که از میانه‌ی دیالوگ‌های (قطعات گفتاری در این متن) زن و مرد داستان - که شامل دیالوگ‌های کوتاه زن و دیالوگ‌های بلند مرد است - شروع می‌شود، همین نکته‌ی مهمی است برای یک خوانش شکل مبنایانه از اثر که به‌نوعی تجلی محتوا در فرم بیرونی اثر را شاهد باشیم.

- می‌خوام بخوابم! می‌فهمی؟
- باشد، حتماً. کاری ندارم. فقط چند دقیقه می‌نشینم و نگاهات می‌کنم.
- نگاه که نه. یعنی آن‌طورها که مثلاً بعد و فاصله‌ی چیزی را بشود تشخیص داد، نه. توی این نوری که از پنجره می‌آید تو، یا در واقع نمی‌آید تو، نگاه آن معنی را ندارد. تماشای مژه‌های روی هم





خوابیده‌ها اصلاً یک‌جور حس کردن است. از بازوها و پاهای نازکات انگار گرما می‌زند بیرون. گرما نه آن‌جور که توی این هوا آدم بدتر داغ و کلافه شود؛ گرمایی توی دل آدم جوری که آدم هی بخواهد نگاهت کند و سیر نشود. ببیند که گردن و چانه‌ی ظریفات با این رنگ مسی‌شان حالا غیر از آن‌اند که توی آشپزخانه و توی نور چراغ بودند، وقتی که با بچه‌ها نشستند بودیم. آن‌جا شخصیت‌ات فرق می‌کند... (سناپور ۱۳۹۰: ۷)

نخستین دیالوگ‌های مرد در همین بخش ابتدایی اثر با واژه‌ی «نگاه» آغاز می‌شود. همین واژه در قطعات بعدی که مرد بیان می‌کند در تمام طول متن به چشم می‌خورد. این تکرار معنی‌دار واژه، آن‌را از سطح عادی خود خارج و به آن معنایی تازه و نمادین می‌دهد. نماد و استعاره از موارد دیگری هستند که نظریه‌پردازان شکل مبنا بسیار به آن توجه دارند به هر شکل این واژه و واژه‌های دیگری مثل «مژه»، «خواب‌مژه‌ها» به نوعی مجازاً به چشم اشاره می‌کنند و بر دلالت‌مندی واژه‌ی «نگاه» تأکید دارند، به نوعی که حتی اسم اثر «خواب‌مژه‌ها» است. چشم و نگاه کردن از دیدگاه مرد داستان نمادی از لمس کردن و فهمیدن است

نوعی نزدیک شدن و ارتباط گرفتن، برای مردی که تمام ارتباط‌اش با جهان پیرامون را از دست داده است. در سطر ابتدایی در همان اولین دیالوگ‌های شاعرانه مرد شاهدیم که:

– باشد، حتماً کاری ندارم. فقط چند دقیقه می‌نشینم و نگاه‌ات می‌کنم. نگاه که نه. یعنی آن‌طورها که مثلاً بعد و فاصله‌ی چیزی را بشود تشخیص داد، نه. توی این نوری که از پنجره می‌آید تو، یا در واقع نمی‌آید تو، نگاه آن معنی را ندارد. نگاه آن معنی را ندارد. تماشای مژه‌های روی هم خوابیده‌ها اصلاً یک‌جور حس کردن است. (همان)

اساساً نگاه کردن در مقابل دیدن، نوعی خیرگی، نوعی عمیق شدن و تفکر کردن در چیزها است. مرد به دنبال نگاهی متفاوتی به این زن است، به دنبال حس کردن و نزدیک شدن به زن به نوعی عاشقی کردن با او اما زن او را از خود می‌راند و کنش داستان از همین‌جا شروع می‌شود. مرد در تمام

بخش‌هایی که دیالوگ دارد به چشم‌ها اشاره می‌کند «... این‌جا توی این فاصله که اشکالی ندارد؟ اصلاً آن‌طور کج که باشم، نمی‌تونم طوری که می‌خواهم، طوری که دلم هوار می‌کشد، نگاه‌ات کنم. همان‌طور که توی آشپزخانه، موقع کشیدن نمی‌تونم نگاه‌ات کنم. همان ۸»، «... اما من که گول نمی‌خورم و می‌فهمم آن چشم‌ها که بی پلک زدن به دهان یا چشم‌های من نگاه می‌کنند، در حال تماشای ابدیت یا مجسمه‌ی داوود که نیستند. همان ۹»

«...چشم‌ها این‌طور که بسته باشند، آدم را به حرف می‌کشند.

اصلاً خواب مژه‌ها بیشتر آدم را به حرف می‌کشد. می‌دانم که بقیه را وا می‌دارد بخواهند باهاش بخوابند. همان ۹»، «اما چشم‌ها واقعاً آن‌طوری نیستند؛ یعنی آن‌طوری که آن‌ها خیال می‌کنند. البته وقت‌هایی که بازند، آن‌هم آن‌طور نیمه و خمار، واقعاً یک‌طوری جادویی‌اند. ص ۱۰»

قطعات دیگر این متن نیز دلالت دارند بر این نکته که مرد داستان به شکلی هنرمندانه زن روسپی را برای ما آشنایی‌زدایی می‌کند او حتی در قطعات بعدی متن به دنبال تأکید بر این نگرش متفاوت است؛ آنجایی که بیان می‌کند فرق نگاه‌های دوستان‌اش را که صرفاً جنسی است به زن درک می‌کند. مرد داستان با میزانش و موقعیتی که زن در حالت ایستایی او و حتی در زبانش توسط سکوت‌هایی که اختیار می‌کند، فرصت می‌یابد ظرف همان چند دقیقه‌ای که توی اتاق روی فلاکس نشسته قطعاتی از زندگی‌اش را برایمان بازگو کند مرد داستان این فضای را که در آن قرار گرفته متفاوت، سایه‌وار و جادویی می‌بیند و حتی در این اتاق که به نوعی نور

قطعات دیگر این متن نیز دلالت دارند بر این نکته که مرد داستان به شکلی هنرمندانه زن روسپی را برای ما آشنایی‌زدایی می‌کند.



به داخل آن می‌تابد و نمی‌تابد، زن را متفاوت می‌یابد و او را بیشتر موجودی جادویی می‌داند.

شخصیت‌های مرکزی این داستان اساساً قابل اعتماد نیستند چرا که تحت تأثیر موادمخدر سخن می‌گویند. مرد نویسنده‌ای تنهاست که از همه جا رانده شده است نه خانواده (پدر و مادر و همسرش) و نه جامعه حتی کتاب‌هایش هم چاپ نمی‌شوند. این مرد که نماینده‌ی نویسندگان است در این جامعه به حاشیه رانده شده است همان جایی که با یک

روسی هم‌اتاق شده است. در میان شخصیت‌های داستان همه جز این مرد و زن روسپی داری نام هستند (مسعود، پروین و زهره) و تنها نویسنده و این زن‌اند که هیچ نامی ندارند. جامعه همه چیزشان را

گرفته و هر دو را به حاشیه رانده، انگار آن‌ها را از همه چیز خالی و پوچ کرده، حتی هویت‌شان.

مرد، زن را به خاطر پوچی و بی‌خیالی‌اش دوست دارد چرا که همان روندی است که مرد در پیش گرفته، او اعتقادی به هیچ سگ‌دو زنی ندارد و در لحظه‌ی پایان‌اش به‌نوعی به عشق زن اعتراف می‌کند. اما در نهایت در موقعیت ایستای این زن و مرد هیچ اتفاقی نمی‌افتد و این خود یک متناقض‌نمای دیگر در شخصیت‌پردازی این اثر است و در پایان، داستان در دوری باطل به‌جای اول‌اش بر می‌گردد.

در مقابل مرد و در این میان بازگویی خود و زندگی‌اش نگرش متضاد و واقعی زن را داریم که در کل داستان سعی در راندن مرد دارد، این نکته را نه تنها در تعداد واژگانی که زن به‌کار می‌برد بلکه در کوتاهی و بلندی جمله‌ها، در لحن و وجه فعل‌هایی که اساساً مرد را از چیزی یا کاری نهی می‌کنند نیز می‌بینیم. «می‌خواهم بخوابم! می‌فهمی؟ ص ۷»، «ننشین روی تخت! ص ۸»، به دوست‌های من دری‌وری نگو! ص ۹»، «تو واقعاً می‌خواهی همین‌طور به بند زرنی؟ ص ۱۲»، «گفتم بلندشو گم‌شو! ص ۱۵» یا حتی در متلک‌های که به مرد می‌گوید «سردی موزاییک‌ها هم پیزی‌ات را جمع نکرده. ص ۸» همه‌ی این دیالوگ‌ها، نشانه‌ای از این مدعا است که متن با عقب کشیدن راوی به دوپاره‌ی عاشقانه‌های مرد و نفی و راندن‌های زن تقسیم شده و این امر متن را حتی در زبان و لحن اثر دچار پارادوکس می‌کند. انگار متن ترجمان همان

جمله‌ای است که مرد در ابتدای داستان می‌گوید؛ نوری که به اتاق و خلوت عاشقانه‌ی او و زن می‌تابد و نمی‌تابد و داستان تماماً در این بودن‌ها و نبودن‌ها درگیر است.

عنوان اثر در این متن «خواب مژه‌ها» است، مژه مجازی از چشم است و همان‌گونه که بیان شد چشم‌ها به شکلی از دیدگاه مرد نمادی از ارتباط و لمس کردن و نزدیک شدن در این متن هستند و عنوان متن، استعاره‌ای از ارتباط و نزدیک شدن را به ذهن متبادر می‌کند، اما بعد از خوانش نهایی متن نوعی عدم ارتباط و تنهایی و رانده شدن به ذهن مخاطب خطور می‌کند که این خود پارادوکس است.

به‌نوعی نویسنده دست به قتل راوی زده است و واقعیت را تمام و کمال در مقابل مخاطب قرار داده تا او خود قضاوت کند.

۲

زاویه‌ی دید یکی از عناصری است که موردتوجه فرمالیست‌ها در نقد داستان قرار می‌گیرد، چرا که شکل داخلی اثر و کیفیت ارگانیک آن را حفظ می‌کند. برعکس، وجود یک زاویه‌دید موهوم (یعنی زاویه‌دید که در آن زوایای دید متعدد به‌روشنی از یکدیگر متمایز نشده باشند) اثر را معیوب می‌کند، زیرا در این‌صورت ممکن است اثر به مسیرهای متفاوتی کشیده شود و از انسجام بی‌بهره بماند. (گورین... (و دیگران) ۲۰۰۹: ۱۴۲-۱۴۴)

زاویه‌دید در این اثر دانای کل نمایشی است و راوی با پس کشیدن خود از روایت فضا را برای شخصیت‌ها و حضور و پرسه‌ی بی‌واسطه‌ی مخاطب با اثر باز کرده است. به‌نوعی نویسنده دست به قتل راوی زده است و واقعیت را تمام و کمال در مقابل مخاطب قرار داده تا او خود قضاوت کند. یکی از دلایلی که متن را دچار دو پارگی و ابهام کرده استفاده از این زاویه‌دید است و یا حتی زمان راوی که متن دارد یعنی زمان حال، به‌شدت بر اندامواری و پارادوکس بودن متن کمک می‌کند. برای این که ثابت کنیم چقدر انتخاب زاویه‌دید در این اثر بجا و درست است ابتدا سوالاتی را مطرح می‌کنیم.

۱. چرا نویسنده داستان را به‌شکل راوی اول شخص و در یکی از شیوه‌های روایتی مونولوگ - سو لولوگ و حتی تک‌گویی نمایشی اجرا نکرده است؟
(لازم به‌ذکر است که هر کدام از شیوه‌های روایتی که نام برده شده تنها شیوه‌های روایت برای راوی اول شخص هستند



۱۰»، «باسن استخوانی‌ام هم درد گرفت روی این فلاسک. باز خوب است از زیرم در نرفت تا حالا. کمی این‌جا بنشینم، درد باسن‌ام تمام بشود. ص ۱۵».

کتاب‌نامه

پاینده، حسین (۱۳۹۰) *گفتمان نقد*، تهران: انتشارات نیلوفر.
گورین، ویلفرد (۲۰۰۹) *درآمدی بر شیوه نقد ادبی*، ترجمه‌ی علی‌رضا فرح‌بخش و زینب حیدری‌مقدم، تهران: انتشارات رهنما.
سناپور، حسین (۱۳۹۰) *مجموعه داستان سمت تاریک کلمات*، تهران: انتشارات

که به غلط در اکثر کتاب‌های داستان‌نویسی حتس آقای میرصادقی به‌عنوان انواعی از راوی با زاویه‌دید اول شخص بیان شده‌اند حتی شیوه‌های روایتی دیگری مثل خاطره‌نگاری و نامه‌نگاری هم به‌غلط زاویه‌دید نامه‌ای خواننده شده‌اند چرا که در همه‌ی این شیوه‌ها راوی من است که داستان را روایت می‌کند. در جایی دیگر این مبحث را بیشتر توضیح خواهیم داد.)

۲. چرا نویسندگان از زاویه‌دید دانای کل نامحدود یا حتی محدود استفاده نکرده است؟

هرکدام از شیوه‌های روایتی دیگری که از آن‌ها نام برده شد نه تنها نمی‌توانستند ماهیت دوباره و پارادوکسی‌کال این متن را که باعث اندامواری‌اش شده مشهود کنند بلکه به آن ضربه هم می‌زدند، چرا که ما تنها با بخشی از واقعیت روبرو می‌شدیم، بخشی که ممکن بود تنها توسط مرد یا زن روایت می‌شد. همان‌طور که توضیح داده شد در این اثر با این‌که دیالوگ‌هایی بین زن مرد شکل گرفته اما اساساً با دیالوگ روبرو نیستیم بیشتر مونولوگ‌های مرد است و زن تمایلی به ایجاد ارتباط ندارد همین امر نیز پارادوکس ایجاد می‌کند یعنی ما راوی دانای کل نمایشی داریم اما در عین حال دیالوگی شکل نمی‌گیرد.

از دلایل دیگری که انتخاب بجای این زاویه دید را نشان می‌دهد موقعیت متضادی است که بین این زن و مرد به وجود می‌آید آیا می‌شد در شکلی غیر از شکل نمایشی این داستان را روایت کرد؟ حتماً جواب خیر است. همان‌طور که بیان شد از دلایل مهمی که به اندامواری این متن می‌انجامد حذف راوی از متن و برخورد بی‌واسطه‌ی مخاطب با آن است. نویسندگان برای آن‌که این امر به‌درستی انجام گیرد تکه‌هایی را که می‌بایست راوی روایت می‌کرد و صحنه و میزانشن‌ها را پرداخت می‌کرد- به‌شکل متون کلاسیک تئاتر شکسپیری- در میان دیالوگ‌های مرد و زن قرار داده است و به مینی‌مال‌ترین شکل آن‌را پرداخته است. «... فقط چند دقیقه می‌نشینم و نگاهات می‌کنم... توی این نوری که از پنجره می‌آید تو و یا در واقع نمی‌آید تو. ص ۷»، یا در مشخص کردن میزانشن و موقعیت شخصیت‌ها در متن «خب لب تخت هم نمی‌نشینم. می‌نشینم روبه‌روت روی این فلاسک. ص ۸»، «البته هر طور راحتی. شاید این‌طور دمر که دراز کشیده‌ای و با بدن ظریفی که تو داری، فنرهای آن گوشه بهت کاری نداشته باشند. ص





بیان سرگشتگی و تنهایی آدم‌ها دستاویز نویسنده این مجموعه بوده برای خلق داستان‌هایی که ذکر نامشان رفت. داستان کودتاه دوران، حکایت جنگ است و سفر با قطاری که جریاناتی دارد.

«- می‌گفت سه‌هفته پیش این مسیر توسط دشمن موشکباران شد. الان چند روزیست که هیچ خبری نیست. ص- ۱۱» که سرشار از کنش‌ها و بی‌کنشی‌های اجتماعی می‌باشد. البته در کل مجموعه داستان این موضوع به کلیت معلوم می‌باشد. در بررسی شخصیت داستان‌ها نیز هر کدام دارای جنبه‌هایی هستند که درخور تعامل می‌باشند. قبل از هرچیز به این تعاریف از

بیان سرگشتگی و تنهایی آدم‌ها دستاویز نویسنده این مجموعه بوده برای خلق داستان‌ها بوده است.

شخصیت‌نگاهی بیندازید:

- اهمیت شخصیت در داستان از هر عنصر دیگری بیشتر است؛ زیرا این شخصیت است که داستان را جلو می‌برد. حوادث نیز به تبع حرکت و کنش‌های او در داستان رخ می‌دهند. هر قدر شخصیت پیچیده‌تر باشد داستان نیز پیچیده‌تر می‌شود و هر قدر شخصیت ساده‌تر و منفعل‌تر باشد، داستان بیشتر به سطح می‌آید. (مصطفی مستور)

- شخصیت‌ها؛ اشخاص ساخته شده (مخلوقی) هستند که در داستان، نمایشنامه و... ظاهر می‌شوند. کیفیت روانی و اخلاقی آن‌ها نیز در عمل و آن‌چه می‌گویند و می‌کنند وجود دارد. (عناصر داستان، جمال میرصادقی) بازیگر داستان را شخصیت می‌گویند. (عناصر داستان، جمال میرصادقی)

-عامل شخصیت، محوری است که تمامیت قصه بر مدار آن می‌چرخد. کلیه‌ی عوامل دیگر، عینیت، کمال، معنا و مفهوم و حتی علت وجودی خود را از شخصیت کسب می‌کنند. (قصه‌نویسی، رضا براهنی)

-شخصیت‌ها باهم در تعامل و مقابله هستند. این امر ایجاد کشمکش می‌کند. کشمکش نیز بن‌مایه‌ی پیرنگ است.

مجموعه داستان «فرض می‌کنم که هستم» شامل ۲۰ داستان کوتاه با عناوین مختلفی است که موضوعات مطرح شده در این آثار متشکل از نگاه‌های جامعه‌شناختی و روان‌شناختی می‌باشد.

همین طور در بخش‌هایی از کتاب به مسئله جنگ نیز به‌عنوان یک رویداد اجتماعی تأثیرگذار در زندگی افراد نگاه شده است که اوج آن‌را می‌توان در داستان کوتاه دوران در این مجموعه مشاهده کرد. شرح نام داستان‌های این مجموعه به قرار ذیل می‌باشد:

«دوران»، «من مرد خودمم»، «هفت و سی»، «گریز»، «کتمان»،

«کلاغ»، «قصه مادر بزرگ، قسمت یا حکمت»، «همیشه این چنین نیست»، «فرض می‌کنم که هستم»، «عابر خسته خواب آلود»، «زودتر از لحظه‌های تنهایی»، «زبان عشق»، «رو کم کنی یا...»، «ذهن تب دار»، «دست خالی»، «خاک، سراسر مهتاب»، «به ناچاری به تماشا نشسته»، «بهانه‌ای به نام پیتزا»، «انتقام» و «برنده».



پیرنگ نیز شالوده‌ی داستان را رقم می‌زند. (عناصر داستان، جمال میرصادقی)

-شخصیت، اساس و پایه‌ی هر داستانی است. بدون شخصیت، هیچ داستانی شکل نمی‌گیرد و کمتر حادثه‌ای به وجود می‌آید و در صورت به وجود آمدن هم هیچ تأثیر عاطفی روی خواننده نخواهد گذاشت. (پلی به سوی داستان‌نویسی، داریوش عابدی)

-هنری جیمز نیز تعریف قابل توجهی از شخصیت ارائه می‌دهد: «شخصیت چیست؟ مگر شرح وقایع. واقعه چیست؟ مگر نمایش شخصیت!» (مبانی داستان کوتاه، مصطفی مستور)

-شخصیت در یک اثر روایی یا نمایشی فردی است دارای ویژگی‌های اخلاقی و ذاتی که این ویژگی‌ها از طریق آن چه انجام می‌دهد (رفتار) و آن چه می‌گوید (گفتار) نمود می‌یابد.

زمینه‌ی چنین رفتار یا گفتاری، انگیزه‌های شخصیت را بازتاب می‌دهد. (مبانی داستان کوتاه، مصطفی مستور)

همانطور که چون من برداشت کرده‌اید، شخصیت یعنی جریان بخشی و مارا به ته داستان رساندن است. چراکه به نظر من شخصیت داستانی تخته موج ما به جهت روان شدن بر جریان داستان است که در این مجموعه به تناسب خوب پرداخت شده‌اند در داستان به ناچار به تماشا

نشسته که فضای دلهره‌ای بر آن حاکم است، شخصیتی به ما معرفی می‌شود که استرس‌زا می‌باشد. برای جریانی دلواپس است و برای کسی که با او نیست خطابه می‌کند.

«حالا که داری خیلی راحت، بدون هیچ مشکلی داخل خانه را تماشا می‌کنی و تبر به جان ریشه اجدادی‌ام می‌زنی چیزی برایت بگویم.» ص-۱۱۱

در این داستان از منظر فروید ارزیابی گرایز بشری، یا به مثابه امری خنثی یا امری اصالتاً خیر و شر، در حکم مسأله‌ای مفهومی خود را نشان می‌دهد. برادری که شر می‌شود و خطراتی را ویران می‌کند.

در تناسب ساختاری داستان‌ها نیز این جمله نویسنده‌ای که نامش را به خاطر ندارم به ذهنم آمد که: وقتی داستان را شروع می‌کنم با خیال راحت موضوع و مسئله را بیان می‌کنم. در مرحله میانی نگران این هستم که داستان خیلی طولانی نشود و حجم حوادث بالا نرود. مرحله پایانی برایم مثل برق آتش است.

حالا در این مجموعه این جریان ساختاری نمود پیدا می‌کند؛ ولیکن نویسنده کمی دچار طولانی‌نویسی متنی می‌شود که بایستی از این‌گونه نگارش دوری جوید و بدین‌خاطر؛ محوریت کنش و واکنش مجموعه، کمی درم می‌ریزد. لذا جا دارد برای توجه نویسنده بیان کنم:

در ضمن ما نبایستی به شکل رو، حالات درونی و بیرونی شخصیت خود را در داستان لو بدهیم و یا بگونه‌ای آشکار سازیم بلکه مخاطب باید به‌طور غیرمستقیم و آن‌هم از طریق رفتار و گفتار و حرکات شخصیت داستان متوجه ابعاد روان‌شناختی ژانر داستانی شود. در هر صورت مجموعه

داستان فرض می‌کنم که هستم، برای دوباره‌نویسی جای بسیار دارد که امیدوارم نویسنده روزی دست به چنین کاری بزند.

شخصیت داستانی، تخته موج ما به جهت روان شدن بر جریان داستان است که در این مجموعه به تناسب خوب پرداخت شده‌اند در داستان به ناچار به تماشا نشسته که فضای دلهره‌ای بر آن حاکم است. شخصیتی به ما معرفی می‌شود که استرس‌زا می‌باشد.





هر شعر ترا چنان بنویس گویی آخرین نوشته

نوست

«بلاگا دیمیتروا» شاعر بلغار متولد ۱۹۲۲ می‌باشد. او تحصیلات عالی خود را در رشته‌ی فلسفه در دانشگاه صوفیه به پایان رسانید و به‌خاطر رساله‌ی درخشانش با عنوان «مایاکوفسکی و شعر بلغار» موفق به اخذ درجه دکتري از دانشگاه مسکو شد. او بالغ بر ۲۰ مجموعه از شعرهای خود را به‌چاپ رسانده که بسیاری از آنها مورد توجه آهنگسازان بزرگ قرار گرفته است و همچنین رمان‌هایی را نیز نگاشته که براساس رمان انحراف او فیلمی با همین نام ساخته شده است و جوایز فستیوال‌های بین‌المللی را از آن خود کرده است.

تسلط فوق‌العاده دیمیتروا بر شعر و گستردگی دایره‌ی کلمات این شاعر سبب شده است که مضامین آزادی‌طلبی در اشعارش بسیار مؤثرتر از شاعران هم‌طرازش نمایان شود.

بلاگا که امروز می‌توان به‌عنوان نماینده شعر آزاد جهان در سال‌های میانی قرن بیستم از او نام برد نویسنده و شاعری ضد کمونیسم بود که آثارش در سال‌های انتشار مورد غضب بسیاری از هم‌دوره‌های کمونیستش قرار گرفت. بلاگا دارای عقاید ضد کمونیستی و در مخالفت با حکومت وقت کشورش بسیار تندرو بود. او در سال ۱۹۹۲ به‌عنوان معاونت ریاست جمهوری انتخاب شد.

تسلط فوق‌العاده دیمیتروا بر شعر و گستردگی دایره‌ی کلمات این شاعر سبب شده است که مضامین آزادی‌طلبی در اشعارش بسیار مؤثرتر از شاعران هم‌طرازش نمایان شود. بلاگا با حفظ نشانه‌های زنانه در شعرش توانست دغدغه‌های جدی اجتماعی‌اش را به جهانیان اعلام کند.

من چسبیده به پوست زنی / نوازش و زخم را از این رو می‌شناسم (شعر تماس)

بلاگا نیز مانند بیشتر شاعران از عنصر روایت در شعر خود استفاده می‌کند. به‌عنوان نمونه در شعر «افسانه خانوادگی» در سطرهای نخستین به‌گونه‌ای مقدمه‌چینی می‌کند تا بتواند داستان خویش را بازگو کند.

لبریزند اکنون / از عشق یافتن شجرنامه / زیرا لبریزند از عقده حقارت / و من همچون درختی قطع شده / ریشه‌های خود را می‌جویم

اگر مقدمه‌چینی را به‌معنای خلق موقعیت داستانی اولیه بدانیم در شعر بلاگا دیمیتروا این مقدمه‌چینی با طرح سوالی در ذهن مخاطب اتفاق می‌افتد. صحنه طراحی می‌شود و در سطرهای بعدی شخصیت‌ها معرفی و کشمکش آغاز می‌گردد. از سوی دیگر زمینه‌ی اثر به‌تصویر کشیدن اوضاع و احوالی است که باعث آشنایی خواننده با شخصیت‌های داستانی می‌شود. شخصیت‌های «بلاگا دیمیتروا» گاه چهره‌ی انسانی به‌خود می‌گیرند مانند «پدر بزرگ و مادر و همسرش» در شعر «افسانه‌ی خانوادگی» و گاه ماهیتی نمادین یا استعاری دارند مانند «روز» در شعر یخبندان یا «زبان» در شعر در زندان دهان.

پدر بزرگ روز عروسی با مادر بزرگ
 {شهره‌ی آفاق در زیبایی}
 مادر زمین گیر و پیرش را بر دوش می‌برد
 تا خانه‌ی دور افتاده عروس (شعر افسانه خانوادگی)
 رودر روی یکدیگر می‌نشینیم
 پشت به خود
 با چهره‌هایی اجیر شده
 و اشاره‌ای گذرا به حقیقت

ما اصل نکته را کتمان می‌کنیم. (شعر رو در رو)
 پیرنگ در شعر «افسانه‌ی خانوادگی» بلاگا به‌کمک تضاد روی می‌دهد او با خلق موقعیتی نامتداول مخاطب را به خواندن ادامه شعر وا می‌دارد البته قرار دادن در موقعیت‌های پارادوکسیکال از شگردهایی که شاعر به‌خوبی از آنها سود می‌جوید:

برای ما تنها یک راه فرار است
 از زندان سفید زمستان
 دربند آزادی خود باشیم (شعر یخبندان)



چگونه روا داشتی

که زبان تو

وحشی رام نشده رمیده

از حصار دندان گون

دست‌آموز تو گردد (شعر در زندان دهان)

او سه شخصیت را وارد داستان می‌کند اما ایجاز یکه او خواهانش است مانع از گسترده شدن روایی شعر می‌گردد او به راحتی عقب‌گرد می‌کند و شعر را چنین ادامه می‌دهد.

فراتر از این هیچ نمی‌خواهم بدانم

همین برایم با معناتر است از یک موزه اجداد والا تبار

و بعد در ادامه برای داستان‌ش پایان‌بندی انتخاب می‌کند پدبزرگ می‌میرد و باز هم تضادی برقرار است جوانی و مرگ مادری و کودکی همه و همه محوریت داستان براساس تضاد است: و پدبزرگ جوان مرد

در تصورات من کودک

او با مادر پیر زمین‌گیرش بر دوش

عروج کرد بر فراز ابرها

کشمکش عنصری ضروری در ادبیات داستانی است و به معنای چالشی است که قهرمان با آن روبه‌رو می‌شود. کشمکشی که در سطرهای آن وجود دارد به شکل کمرنگی وجود دارد و فقط در ابتدا و انتهای آن شکل نمادینی به خود می‌گیرد:

و باران قطره‌های درشت عرق بود، جاری از پیشانی‌اش

صحنه‌پردازی‌های که از یک منطق داستانی پیروی نمی‌کنند. اما توصیف مکان‌ها و صحنه‌ها چندان دقیق نیستند و تنها به ذکر مکانی اکتفا کرده است:

بر بلندی‌های واروشا خیس عرق (شعر افسانه خانوادگی)

اما توصیف‌ها به گونه‌ای است که مخاطب می‌تواند آن‌را

در ذهن مجسم کند و در آنها می‌توان حرکت و حس را



به‌خوبی درک کرد تصاویر ایجاد شده توسط شاعر بکند و زیبا به‌گونه‌ای که در ذهن مخاطب لذت ناشی از ادراک تصاویر رخ می‌دهد:

ماهی، مسلح به فلس

تلاطم امواج را از آن (شعر تماس)

روز محبوس، سرک می‌کشد

از لابلای میله‌های برفی (شعر یخبندان)

و توده‌ای یخ را را بسته است

بر گلولی بغض‌آلود آب (شعر یخبندان)

البته شاعر گاهی هم گریزی به داستان‌های آیینی زده

است در شعر «پیشگویی» نوعی رستاخیز را به تصویر می‌کشد ضمن اینکه خود راوی این داستان است:

گورها خواهند شکافت

و مجموعه‌ها با چشم خانه‌های خالی

همچون ناقوس رستاخیز به صدا در خواهد آمد

یا در شعر «کلاستر فوبیا»^{۱} المان‌هایی از جامعه

خویش را بیان می‌کند و همین موضوع باعث می‌شود که مخاطب شعر را با خود بیگانه نبیند:

برای کلام/ تا آخرین حد خفا/ پرده‌ی آهنین و هفت

قفل آهنین

درون‌مایه آثار «بلاگا دیمیتروا» بیشتر بر مضامینی

انسانی تأکید دارند. او آزادی و انسانیت و همچنین هراس‌های

آدمی‌را به تصویر می‌کشد با تأکید بر همه این موارد به وضعیت

اجتماعی پیرامون خویش اعتراض می‌کند شعر بلاگا دیمیتروا

در ظرف‌های زمانی و مکانی جای نمی‌گیرد و برای همین

آثارش مخاطب زیادی دارد و به زبان‌های مختلف ترجمه شده است.

پانویس:

۱. **تنگناهراسی** (به انگلیسی: **Claustrophobia**) به ترس از

گیر کردن در یک مکان تنگ و راه گریز نداشتن در مکان‌های تنگ گفته

می‌شود. تنگناهراسی شدید اغلب به‌عنوان یک اختلال اضطراب دیده

می‌شود و می‌تواند به وحشت‌زدگی بینجامد. بررسی‌ها نشان می‌دهد که ۵

تا ۷ درصد از مردم جهان دچار تنگناهراسی است ولی تنها درصد کمی از

آن‌ها از درمان (روان) پزشکی برخوردار شده‌است

همه‌ی شعرها از کتاب شعر زنان انتخاب شده است صفحات ۷۴-۹۶

منابع:

۱. شعر زنان جهان ترجمه فریده حسن‌زاده تهران مؤسسه

انتشارات نگاه ۱۳۸۳





برای یک نقش پر طمطراق طراحی شخصیت باید به گونه‌ای باشد که قبل از هر چیز برای تماشاگر و تصورات خواننده قابل قبول باشد. دافعه‌ای که از عدم رعایت این نکته بوجود می‌آید به اندازه‌ایست که در همان دقایق اول نمایش تماشاگر به چشم تمسخر به کار نگاه می‌کند و تمام موضوع داستان تحت الشعاع این ناشیگری قرار می‌گیرد.

در نگاهی دقیق‌تر نیز می‌توان به این نکات اشاره کرد: تیرگی پوست اتللو برگ برنده‌ایست برای یاگو در تخریب او و سوء استفاده‌اش.

موهای خرمایی‌رنگ هداگابلر
آتشین بودن مزاج وی و ناسازگار
بودنش را با خانواده نشان می‌دهد.
اختلاف سن هاپاگون و ماریان
در نمایشنامه خسیس مولیر، آن‌را
جالب‌تر کرده است.
نازایی لیدی مکبث را اساس
همه فجایع در نمایشنامه مکبث

هر شخصیت خلق شده در یک نمایشنامه باید برای تماشاگر یا خواننده کاملاً شناخته شود. بدیهی است هر دیالوگ می‌تواند کمک بزرگی به ایجاد شناسنامه‌ای محکم برای شخصیت شود. آنقدر تنوع پردازش شخصیت‌های نمایشنامه زیاد است که نمی‌توان گفت شخصیتی که در آرامش بزرگ شده باشد الزاماً بدون

می‌دانند.

ب) مطالعه افراد از نظر خانوادگی:

بدون شک نمی‌توان منکر نقش خانواده در تربیت افراد جامعه شد. همانگونه که همه می‌دانیم جامعه فردا را کودکان امروز تشکیل می‌دهند. همانگونه که جامعه دیروز را هم کودکان گذشته شان بوجود آورده اند. هر فرد در یک نمایش نامه از یک پیشینه خانوادگی برخوردار است که باید به نحوی از آن جامعه کوچک تاثیر گرفته باشد. رعایت این مهم سبب می‌شود که جامعه به سمتی هدایت شود که ایده آل‌ها در آن به بهترین شکل نمایش داده شوند.

ج) مطالعه افراد از جنبه اجتماعی:

پایگاه و جایگاه اجتماعی افراد از مهمترین نکاتی است که به خلق شخصیت کمک می‌کند. هر دیالوگی که فرد می‌گوید و یا هر تصمیمی می‌گیرد بدون شک تأثیر شگرفی از

در ادامه موضوع بررسی و معرفی بخش‌های مختلف نمایش‌نامه که در شماره پیشین از نظر گذرانید، به چند نکته دیگر اشاره می‌کنیم:

پس از انتخاب موضوع در هنگام نوشتن یک نمایشنامه، تحلیل و بررسی شخصیت، مهمترین عاملی است که باید به آن توجه شود. در این‌راستا توجه به این نکات الزامیست:

الف) مطالعه افراد از جنبه فیزیکی و خانوادگی:

هر شخصیت خلق شده در یک نمایشنامه باید برای تماشاگر یا خواننده کاملاً شناخته شود. بدیهی است هر دیالوگ می‌تواند کمک بزرگی به ایجاد شناسنامه‌ای محکم برای شخصیت شود. آنقدر تنوع پردازش شخصیت‌های نمایشنامه زیاد است که نمی‌توان گفت شخصیتی که در آرامش بزرگ شده باشد الزاماً بدون

نواقص اخلاقی باشد و یا بالعکس. نمایشنامه‌نویس با هوش و خلاقیت خود می‌تواند همه عناصر داستانی را آنچنان ترکیب کند که از این میان به نشانه‌های خاصی از یک شخصیت خاص و در یک نقش خاص دست یابد... و البته همه داستان‌ها از یک سری اصول خاص در پرداخت اشخاص پیروی می‌کنند که این مهم در نمایشنامه‌هایی که برای کودکان و نوجوانان نوشته می‌شود بیشتر دیده می‌شود. شما نمی‌توانید شخصیت بد داستان را خوب جلوه دهید و خوب را بد. شما نمی‌توانید اصول اخلاقی را زیر پا بگذارید و یا با نگارش کلماتی که برای کودکان بدآموزی دارد روح آنها را به چالش بکشید و آنان را به شک وادارید که کدامیک درست است. از اینروست که دقت در خلق شخصیت‌ها براساس رفتارهای هنجار اجتماعی و خانوادگی بسیار مهم است.

بررسی ویژگی‌های شخصیت از نظر ظاهری و فیزیکی هم بسیار مهم است. همانگونه که نمی‌توان برای یک شخصیت لاغر و نحیف نقش یک دلاور جنگی یا پهلوان را طراحی کرد،



محیط خانوادگی زاینده موقعیت اجتماعی خانواده در جامعه است.

نحوه معرفی شخصیت‌ها

معرفی و ارائه شخصیت‌ها در داستان و رمان نسبت به نمایشنامه بسیار ساده‌تر انجام می‌گیرد. چون نویسنده داستان می‌تواند با توصیف و بیان حالات درونی شخصیت‌ها، آنها را به خواننده معرفی کند اما در نمایشنامه معرفی شخصیت‌ها به دو طریق انجام می‌گیرد:

۱. **طریقه مستقیم:** در نمایشنامه باید درون شخصیت‌ها را با اعمالی که انجام می‌دهند و یا حرف‌هایشان نشان داد. تماشاگر تا حرکتی را روی صحنه نمایش از شخصیتی نبیند نمی‌تواند راجع به آن قضاوت کند. البته می‌توان حالت روحی شخصیتی از نمایش را از زبان شخصیت‌های دیگر نیز شنید ولی کافی نیست. تماشاگر علاقمند است که حادثه‌ای را ببیند یا بشنود. گاهی اوقات شما می‌توانید برای نمایش دادن گوشه‌ای از درون شخصیت‌ها، آنها را با یک حادثه یا اتفاق روبرو سازید یا آنها را در موقعیت انتخاب قرار دهید.

۲. **طریقه غیرمستقیم:** در این روش، معرفی شخصیت‌های نمایشنامه توسط شخصیت‌های دیگر انجام می‌شود بدین معنا که می‌توان حالات روحی شخصیت‌های اصلی نمایشنامه را از زبان و یا واکنش‌های شخصیت‌های دیگر معرفی کرد. بنابراین می‌توانید حتی قبل از ورود هر کدام از شخصیت‌های اصلی در نمایشنامه، با نشان دادن واکنش‌های سایر شخصیت‌ها، اطلاعات مقدماتی از آن شخصیت به خواننده بدهید.

استفاده از این روش یکی از معمولی‌ترین روش‌های معرفی شخصیت است. ولی نباید نویسنده تنها به این روش اکتفا کند، بلکه باید آنچه را که تماشاگر درباره شخصیتی از اشخاص دیگر می‌شنود در اعمال و گفتار آن شخص نیز ببیند یا بشنود. یا اگر اطلاعات نادرست است باید در صحنه بعد هویت اشخاصی که تهمت زده‌اند یا دروغ گفته‌اند مشخص شود.



جایگاه اجتماعی او دارد. به‌عنوان مثال یک پزشک نحوه رفتار متفاوتی با یک پلیس دارد. یک دانشجو تفکر متفاوتی نسبت به یک دانش‌آموز مقطع ابتدایی دارد. این امر سبب می‌شود که نمایشنامه‌نویس در طول زمانی که سرگرم نگارش است مدام این موضوع را مدنظر قرار می‌دهد و دیالوگ‌هایی را که متناسب با شأن شخصیت است برای او می‌نویسد.

د) مطالعه افراد از نظر اعتقادی:

اعتقادات یک شخصیت به نمایشنامه‌نویس کمک می‌کند که هر رفتاری را انجام ندهد و در نقطه مقابل یک ضد قهرمان باید به‌گونه‌ای طراحی شود که کردارش برای تماشاگر باورپذیر باشد و در آخر نمایش، تماشاگر با همذات‌پنداری بتواند از قهرمان داستان و عاقبت ضد قهرمان بهترین نتیجه را بگیرد.

ه) مطالعه افراد از جنبه روحی و روانی:

شاید بتوان گفت که یکی از موضوعات جذاب نمایشی قرار دادن شخصیت در موقعیت‌هایی است که در آن دچار تضاد روحی و روانی می‌شود و با درگیری‌هایی که با خود پیدا می‌کند و با آموزش‌هایی که در طول عمر خود دیده یا ندیده است چه تصمیم‌گیری‌هایی می‌کند. این تصمیم‌ها بر اساس نتیجه‌گیری‌هایی است که فرد باتوجه به حالات روحی و روانی خود دارد.

در نهایت شخصیتی که در یک نمایشنامه شکل می‌گیرد بیان‌گر تمام اعتقادات، تربیت‌ها، اخلاق و عواملی است که او را تا به این مرحله کشانده است. هر دیالوگ تأثر گرفته از نحوه تفکر شخصیت است. نحوه تفکر زاینده نحوه تربیت فرد است. نحوه تربیت زاینده محیط خانوادگی است و





صورت‌هایی هوس‌انگیز درآمدند، منسوخ شدند. ولی ظاهراً هنر نمایش دنباله آنهاست.

اما حرکت اصلی در زمینه نمایش در چین را از زمان حمله مغولان به آن سرزمین و تسخیر آن می‌دانند. بطوری‌که می‌گویند در سال ۱۰۳۱، یکی از اخلاف کنفوسیوس به نام «کونگ تائوفو»، به‌عنوان فرستاده چین، نزد مغولان رفت. در جشنی که به افتخار او برپا کردند، نمایشی برگزار شد. چون دلک این نمایش، در نقش کنفوسیوس بود، کونگ تائوفو با خشم مجلس را ترک گفت. ولی وقتی که او و مسافران چینی

دیگر از مغولستان بازگشتند، به هموطنان خود خبر دادند که مغولان در نمایش از چینیان بسیار پیشترند. مغولان، پس از گشودن چین، دو فن داستان نوشتن و نمایش دادن را در آن سرزمین رایج کردند. نمایشنامه‌های کلاسیک (اصیل) چین همان‌هایی هستند که زیر نفوذ مغولان به‌وجود آمده‌اند.

همین طور در زمان «کنفوسیوس» گروهی بازیگر دلک بوده‌اند که به انتقاد از درباریان و اوضاع مملکتی می‌پرداختند. گفته می‌شود که حتی شخص کنفوسیوس دستور مرگ یکی از بازیگران را به‌خاطر انتقاد از وی صادر کرد.

با این حال در اواخر قرن هیجدهم، امپراطور «چیان لونگ» بهترین بازیگران چین را از قسمت‌های مختلف



دوستم دری را در ته اتاق به اتاق بزرگ‌تر- دیگری گشود که در آن صندلی‌های بسیار وعده‌ای میهمان بود و سکویی با پرده. شبیه یک صحنه.

پرسیدم: «این چیست؟ یک تئاتر است؟»

- «بانوی پیر قادر نیست به تئاتر برود؛ پس تئاتر پیش او می‌آید. چند کمدهی بازی می‌کنند تا او را بخندانند. بعد در حیاط غذا می‌خوریم و آتش‌بازی می‌کنیم تا ارواح پلید را دور کنیم. اما بیا تا برویم بنشینیم؛ برنامه شروع می‌شود.»

سینی‌ها می‌آید و می‌رود: چای، شیرینی، میوه، شربت

آلبیوم. در جلوی صحنه‌ی رنگارنگ علامتی است با حروف سیاه: این برنامه را هر طور می‌خواهید بیندازید - واقعی یا خیالی. اما زندگی همین است.

پرده باز می‌شود؛ دو پسر که لباس دخترانه پوشیده‌اند به شادی میو میو می‌کنند. جوانی با یک شمشیر بلند. پرهایی بر سرش وارد می‌شود... نرمی و وقار بازیگران وصف‌ناپذیر است. در جهان هیچ مردمی نیست که بدنشان نرم‌تر از بدن چینی‌ها باشد؛ آنان بندباز و شعبده‌باز از مادر می‌زایند. آنان قانون جاذبه را شکست داده‌اند.^۱

متن بالا گزیده‌ای است از کتاب کازانتزاکیس و سفرش به چین. سفری که در آن به‌علت نودسالگی «لائو-لی» به تئاتری دعوت می‌شود و مشاهدات خود را به زیبایی در این کتاب بیان می‌کند. پس با این مقدمه سراغ تئاتر چین می‌رویم.

اگرچه نمایش چین را همچون نمایش در ملل‌های مختلف ریشه در آداب و رسوم و مناسک مذهبی و اجتماعی می‌دانند اما عوامل دیگری، همچون رقص را در پیدایش آن بی‌تأثیر نمی‌دانند. رقص‌هایی که در جشن‌های نظامی برپا می‌شدند. بطوری‌که پاره‌ای رقص‌ها بود که با چوبدست صورت می‌گرفت. می‌گویند چون این رقص‌ها به‌مرور زمان به

چین و ژاپن - نیکوس کازانتزاکیس، مترجم: محمددهقانی، نشر آتیه^۱



با این همه عوامل نمایش در چین به این قرار بودند:

صحنه: چه در فضای باز یا بسته همواره سقفی داشته که دیوار انتهایی روبرو را با نقاشی یا پرده‌ای گلدوزی تزیین می‌کردند. وسایل صحنه ساده بود و توسط دو نفر که مامور این کار بودند بر روی صحنه آورده می‌شدند. برای مثال، آوردن چهار پرچم سیاه به روی صحنه نشانی از طوفانی سخت بود. صحنه دارای دکور، ساز و برگ کافی و در مخصوص نبود. همه بازیگران اصلی و نیز «سیاهی‌لشکر»ها، در ضمن نمایش، در کنار صحنه می‌نشستند و به نوبت بر می‌خاستند و نقش خود را ایفا می‌کردند. گاهی هم خادمان برای آنها چای می‌بردند. در حین نمایش، فروشندگان، توتون و چای و تنقلات به تماشاگران می‌فروختند و در شب‌های تابستان، حوله گرم برای پاک کردن عرق چهره‌ها عرضه می‌داشتند. تماشاگران همواره می‌خوردند و می‌نوشیدند و گفتگو می‌کردند و گاهی که صدای بازیگران بالا می‌رفت، خاموش می‌شدند و نگاهی به صحنه می‌انداختند.

بازیگری: بازیگر چینی ضمن

ورود خود به صحنه، علت ورودش را بیان و خودش را معرفی می‌کند. از این گذشته قراردادهای نقش مهمی در بازیگری ایفا می‌کنند. چه سخن گفتن، آواز خواندن و حرکات بازیگر تابع یک‌سری قرارداد است. برای مثال: حرکت دست هفت قرار داد و یا آرنج بیش از بیست حرکت دارد.

لازم به توضیح است چون «فغفور چی ین لونگ» حضور زنان را در صحنه ممنوع کرده بود، ایفای نقش‌های زنان نیز بر عهده مردان بازیگر بود. در عصر حاضر، زنان به صحنه راه یافتند. ولی، مدت‌ها، همانند مردانی که سابقاً در نقش ایشان ظاهر می‌شدند، به طرزی «مردانه» عمل می‌کردند و گرنه مورد پسند تماشاگران قرار نمی‌گرفتند! همه بازیگران می‌بایست در بندبازی و رقص استاد باشند تا بتوانند به طرزی موزون بازی کنند و با موسیقی هماهنگی یابند. به حکم سنن، برای رسانیدن حالات روحی گوناگون، اندام‌های بدن، مخصوصاً دست‌ها، را با دقت به حرکت در می‌آوردند و نیمی از لطف شاعرانه نمایش‌های هنرمندانی برجسته، از قبیل «می‌لان فانگ»، زاده این حرکات بود. گاهی هم بازیگران معمولاً به اجبار فریادی می‌کشیدند تا صدای آنان به گوش حضاران برسد.



امپراطوری گردآورده و به پکن می‌آورد. ادغام سبک‌های نمایشی توسط این بازیگران باعث ایجاد نمایشی شد که با عنوان «اپرای پکن» شناخته شده است.

نمایش‌های اپرای پکن معمولاً به دو دسته تقسیم می‌شوند: نمایش‌های غیرنظامی که موضوع‌های اجتماعی و بومی دارند و نمایش‌های نظامی که موضوع‌های جنگی، سلحشوری و قهرمانی دارند.

خصوصیات اپرای پکن شامل:

صحنه‌آرایی، بازیگری و موضوع قراردادی است. بازیگران در صحنه‌ای خالی و در لباسی رنگارنگ بازی می‌کردند، آواز می‌خواندند و حرکات

قراردادی را به زیباترین شکل انجام می‌دادند. در این نوع اپرا چهار نوع بازیگر وجود دارد:

نقش‌های مردانه (شامل تیپ‌هایی چون دانشمندان، دولتمردان و میهن پرستان)، زنانه (تیپ‌هایی چون زنان پرهیزکار، عاشق، زنان شیطان‌صفت و پیرزنان)، صورت‌های نقاشی‌شده (سمبل تیپ‌های مثل جنگاوران، ماموران، خدایان و دربار) و کمیک (شامل بازیگر دلچکی که حق دارد فی‌البداهه بازسازی کرده و مضحکه کنند)

نمایش‌های چینی در آغاز در راهروی خانه‌های بزرگ و یا در کلاه‌فرنگی‌ها و یا در باغ‌ها اجرا می‌شدند. یکی از مشهورترین این مکان‌ها، باغ متعلق به امپراطور «میگ هوانگ» بوده که باغ گلابی بوده و نخستین آموزشگاه بازیگری چین را در آن آغاز کرد. همین‌طور نخستین تماشاخانه‌های عمومی در چین «چایخانه» نام داشت که مردم ضمن نوشیدن چای و خوردن خوراکی نمایش تماشا می‌کردند.



برای آنکه نقش‌های آنان به آسانی شناخته شود، درحالی‌که صورتک‌های مناسب بر چهره می‌زدند.

لباس: بیش از سیصدگونه لباس در نمایش‌های بازیگری وجود دارد که هر کدام مختص یک نوع شخصیت خاص، سن و سال و موقعیت اجتماعی هستند. رنگ‌ها نیز تمثیلی از معانی مختلف است، مثلاً رنگ قرمز برای درباریان و رنگ زرد و تیره برای نظامیان هست. همچنین طراحی‌ها هم تمثیلی‌ست مثل ازدها نشانه امپراطوری و ببر نشانه قدرت بر روی صحنه است.

ماسک‌ها: در نمایش‌های چینی ابتدا ماسک‌ها به کار می‌رفت که به‌زودی جای خود را به چهره‌های نقاشی شده داد. این چهره‌ها نمادین بوده و هر شخصیت چهره شخصیت را به‌گونه‌ای قراردادی نقاشی می‌کند.
در پایان می‌توان گفت:

نمایش چینی نه نمایش کامل بود، نه اپرای محض و نه رقص صرف، بلکه معجونی بود از این هر سه، با کیفیت نمایش‌های اروپا در قرون وسطی. در مقام مقایسه می‌توان آن را با موسیقی در عصر پالستینا، یا معماری در عصر تزئین عمارات اروپا با شیشه‌رنگین برابر دانست.

منابع و مواخذ:

- تاریخ نمایش در جهان، تالیف: جمشید ملک پور
- تاریخ تئاتر، تالیف: ویل دورانت





نقاشی، داستان «در تابلوی کشتار بی گناهان چه می گذرد؟»

تابلوی «کشتار بی گناهان» اثر «کورنلیس ون هارلم»، «امیر کِلاگِر»

زمانی برای سبعت انسان

با صحنه‌ی فجیعی روبرویم. پر از خشونت و سبعت. انسان‌های قاتل عربان با اندام‌های درشت و عضلانی. فضا لخت و آشفته تا عمق ادامه می‌آید و حس انزجار را به روح آدم تزریق می‌کند و بی‌رحمی انسانی مانند امواج خروشان برهم می‌غلند.

«کورنلیس ون هارلم» این اثر را

در سال ۱۵۹۱ خلق کرده است، در

سبک منریسم که صحنه‌ی کشتار کودکان در بیت لحم را به تصویر کشیده است؛ هنگامه‌ی قربانی شدن کودکان بی‌گناه تنها برای آنکه مسیح می‌بایست نابود می‌شد! تنها برای حس قدرت‌طلبی یک انسان و ترس از دست دادن قدرت!

اثری مشابه با همین نام را در رابطه با همین موضوع و واقعه‌ی تاریخی، نقاشی آلمانی به‌نام روبنس در سال ۱۶۱۱ خلق می‌کند. اما داستان از چه قرار است؟

خداوند به مریم مقدس خبر به دنیا آمدن حکمران ابدی زمین را می‌دهد و مسیح از مادری دوشیزه زاده می‌گردد. وقتی مسیح به دنیا می‌آید سه تن از مغان ایرانی برای بشارت و تهنیت تولد این منجی به روستایی که محل تولد مسیح بوده است می‌آیند. با هدایایی از زر و مرّ و کندر. ستاره‌ای از شرق تا خانه‌ی مریم راهنمایی‌شان می‌کند و ایشان با دیدن مسیح ابراز شادی نموده و به سجده می‌افتند و سپس با تقدیم هدایا به ایران برمی‌گردند. جالب آنکه مجسمه‌ی این سه‌مغ (مجوس) ایرانی را در برزیل ساخته‌اند. سه‌مغ (مگوس) برای یافتن خانه‌ی مریم از مردم سراغ می‌گیرند و به ایشان خیر تولد شاه جهان را می‌دهند. این خبر به گوش هیروودیس والی یهودیه از جانب امپراتوری روم می‌رسد. هیروودیس نیز درصدد یافتن نوزاد بر می‌آید. ترس نابودی قدرت او را بر آن می‌دارد که یکی از خوفناک‌ترین دستورات تاریخ بشر را صادر کند. خداوند به یوسف که مریم مقدس در نکاح وی بوده دستور

می‌فرستد تا عیسی و مریم را به مصر ببرد. و یوسف نیز سریعاً اسباب سفر را مهیا و عیسی را از یهودیه دور می‌سازد. هیروودیس دستور می‌دهد برای دفع خطر و نابودی عیسی تمامی نوزادان زیر دو سال را سر به نیست کنند. اما قبل از آن عیسی از مهلکه جان سالم به‌در می‌برد. هیروودیس یکی از

خشونت و سبعت موجود در نقاشی غیرقابل

تحمل است و تا عمق نقاشی جاری است.

فجیع‌ترین و منزجرترین وقایع بشری را با این دستورش رقم می‌زند. خشونت و سبعت موجود در نقاشی غیرقابل تحمل است و

تا عمق نقاشی جاری است. درجایی که مردی عریان کودک‌کی را در دستانش به‌صورت واژگون نگه داشته است و مادر در حال التماس است. این نقاشی بی‌شک یکی از شرم‌آورترین وقایع و رفتارهای بشری را به تصویر می‌کشد تا برای همیشه یادمان باشد که تولد عیسی مسیح، این بازخرنده‌ی گناه انسان، با چه هزینه‌های جانی و انسانی فراموش ناشدنی‌ای بوده!





سوسکی سامسای

در پارکینگ، ماشین مدل پایینش روشن نمی‌شود. درحین‌ی که بیهوده استارت می‌زند، چشمش می‌افتد به سوسک مرده‌ای که طاق‌باز روی شیشه‌ی جلویی یخ زده. پیاده می‌شود، در را به هم می‌کوبد. سوسک مرده سرمی‌خورد از روی شیشه‌ی جلویی. با انگشت اشاره و شستش می‌گیردش، تا پیش چشم‌هایش بلندش می‌کند، خیره‌اش می‌شود. یک دستمال کاغذی از جیبش درمی‌آورد، مثل یک شیء با ارزش سوسک را در آن می‌گذارد و یک گوشه‌ی دستمال را می‌آورد تا گوشه‌ی مقابل و گوشه‌های دیگر را هم به همین ترتیب روی هم می‌گذارد. «نه نمی‌خواهم چهره‌اش را با دستمالی فرو پوشند تا به مرگی که در اوست خو کند!» یاد این بند از شعر «لورکا» می‌افتد. دستمال را با احتیاط جیبش می‌گذارد و به‌طرف در حیاط به‌راه می‌افتد. در خیابان تاکسی نیست. اتوبوس شلوغ است. بوی تعفن دهن مسواک زنده‌ی یکی از مسافران حالش را به هم می‌زند. سه ایستگاه زودتر از بانک محل کارش پیاده می‌شود. بی‌آنکه عجله‌ای داشته باشد سلانه‌سلانه راه می‌افتد. دانه‌دانه برف می‌آید. می‌رسد و روبه‌روی تابلوی مخوفش می‌ایستد. نگاهش می‌کند. «سلاخی، این‌جا عمرم سلاخی می‌شود!» دوباره بریده‌بریده مثل غرش مسلسل، صدای اژه‌برقی می‌شنود. دست به پیشانی‌اش می‌گذارد. با ورودش به بانک، بیرون بارش برف، شدیدتر می‌شود و این فصل همین‌طوری تمام می‌شود...

نه! تمام نمی‌شود. در واکنش به اعتراض یکی از مشتریان مزخرف باجه‌اش، که دیرش شده و لابد مراسم دریافت نوبل ادبیاتش را از دست داده و صدایش را تا عرش بلند کرده، فقط، فقط، در جیبش دستی بر دستمال سوسک پیچش می‌گذارد و دست چپش را بر پیشانی می‌فشارد یاد «گرگور سامسای» عزیز می‌افتد.

محمد رضا کلهر (شاعر و نویسنده) به سال ۱۳۴۹ در کرمانشاه به دنیا آمد. در سال ۱۳۷۳ در رشته زبان و ادبیات انگلیسی فارغ‌التحصیل شد. بیست و پنج سال است مدام می‌نویسد. هشت اثر منتشر کرده و ۲۰ کتاب برای انتشار آماده دارد. یکی از اقدامات تأثیرگذار و مهم «محمد رضا کلهر» تشکیل و حضور در کارگاه‌های داستان حوزه هنری استان کردستان و بخش فوق برنامه دانشگاه‌های شهر سنندج و آموزش و پرورش نسل تازه‌ای از نویسندگان ایرانی و گرد است.

سپیده دم

در شروع فصل سپیده سرمی‌زند:

بلند می‌شود؛ از خواب، از تخت و از سپیدی ملحفه‌ای که طرحی از ستاره‌های آبی کم‌رنگ دارد. نمی‌داند که از صدای مسلسل بیدار شده یا صدای اژه‌برقی بریده بریده‌ای پریشان‌ش کرده یا شاید جایی همان نزدیکی‌ها دارند آسفالت سوراخ می‌کنند. به طرف پنجره می‌رود. بازش می‌کند. گوش تیز می‌کند. هیچ صدایی شبیه آنچه که به گوشش آمده، نمی‌شنود. شاید کابوس دیده در خواب و باز خوابش را فراموش کرده؟ شاید... پنجره را می‌بندد. به‌طرف دستشویی می‌رود. باز صدای مهیب مسلسل یا اژه‌برقی می‌آید. با دستی مسواک می‌زند و با کف دست دیگرش پیشانی‌اش را می‌فشارد. می‌بیند سوسکی از کنار پایش پیدایش می‌شود و تند پشت پایه‌ی کاسه‌ی دستشویی گم می‌شود.



غروب سوسک‌ها در کشتن سپیده‌دم

پایان کارش، وقت تحویل صندوق مقداری پول کم دارد. کسری را از جیبش پرداخت می‌کند. بیرون می‌آید، برف همه‌جا را سپیدپوش کرده‌است. در برگشت به خاطر

خستگی‌اش لج می‌کند، ماشین سوار نمی‌شود! چهارراهی پایین‌تر از محل کارش باز صدای مسلسل می‌شنود. می‌بیند چند کارگر آن نزدیکی‌ها دارند کف آسفالت

خیابان را سوراخ می‌کنند. به کافی‌شاپی همان نزدیکی‌ها می‌رود. قهوه‌ای تلخ می‌نوشد. در میز روبه‌رو دختر و پسری نشسته‌اند و هی و رجه‌ورجه می‌کنند، در این فصل سرد، بستنی می‌خورند.

از پشت پنجره می‌بینید بیرون هنوز برف می‌بارد، فکر می‌کند همه‌ی زندگیش دارد، خودزنی می‌کند. انگار که در سنگری با ققمه‌هایی خالی، همه‌ی هم سنگری‌هایش کشته شده‌اند و او در محاصره است و فقط در خشابش یک گلوله باقی مانده است. تصمیم می‌گیرد. لوله‌ی تفنگش را زیر گلویش می‌گذارد. انگشت اشاره‌اش روی ماشه است. به سپیده فکر می‌کند. می‌بیند که ناخودآگاه ته خودکارش را زیر چانه‌اش گذاشته است! به فنجان خالی‌اش نگاه می‌کند. در رسوب قهوه، طرح سوسک مرده‌ای را بر زمینه‌ی سپیدرنگ فنجان به‌وضوح می‌بیند. دست توی جیبش می‌کند خیالش راحت می‌شود. می‌آید بیرون. غروب است و در گرگ‌ومیش یک روز زمستانی یادش می‌آید که باید رمانش را تمام کند رمانی با نام «کشتن سپیده‌دم». و باز در منخرینش بوی گند دهان مسافر مسواک زده‌ی صبح اتوبوس، پخش می‌شود و توأمان صدای مسلسل می‌آید. اطراف را نگاه می‌کند، کسی آسفالت نمی‌کند. چند نفس بلند می‌کشد راه می‌افتد و فکر می‌کند شبیه کسانی‌ست که از بیکاری آمده‌اند به خیابان‌گردی.

«دل خوش سیری چند... سوسک!»

این فصل با تعبیر عجیبی تمام می‌شود. «غروب سوسک‌ها در کشتن سپیده‌دم!» چون برف همه‌جا را سپید کرده، می‌رود یک جای خلوتی در پارک، مثل

دیوانه‌ها روی نیمکتی بر برف می‌نشینند، نه دراز می‌کشد و فکر می‌کند؛ انگار که دستی گذاشته باشدش آن‌جا، جایی شبیه دستمال کاغذی سردی و الان است که تا بزند، یک تا از سمت سپیدارها تا این سمت، جایی که غروب رنگ‌باخته‌ای هنوز کمی پیدا است و تایی دیگر از سمت آن کاج‌های سبز تا سمت پرچین‌های کوتاه محاذاتش و بعد، بعد در وسط چه؟ هیچ. میان این دستمال تا زده و کمی

برشی از داستان
در برگشت به خاطر خستگی‌اش لج می‌کند،
ماشین سوار نمی‌شود! چهارراهی پایین‌تر از محل
کارش باز صدای مسلسل می‌شنود.

مچاله مرد مُرده...

این فصل ناتمام است شاید. هرچند در فصل بعد از مرد هیچ نشانی نیست.





می‌ماند. می‌دوم سمت آشپزخانه که غذا ته نگیرد. پدرت فقط نگاه می‌کند. لبخندی در هوا برایش پرتاب می‌کنم و می‌روم سراغ کوه لباس‌های شسته نشده. از داخل اتاق با صدای بلند یادآوری می‌کنم:

- «پیره‌ن صورتی‌اش رو از خشکشویی بگیر، حتماً. یادت نره!»

برای خودم شربت بهار نارنج درست می‌کنم. نگاه خیره‌اش، پشت پوست گردنم را می‌سوزاند. نگاهش آرام و تنبل از من رد می‌شود و ثابت می‌ماند روی تپه‌ی شکر که تا سر لیوان بالا آمده. بی‌تفاوت نگاهش می‌کنم و باز هم شکر می‌ریزم. تلفن که زنگ می‌زند، او نمی‌شنود. همیشه خاله‌ات است با گریه‌هایش. گوشی را بین شانه و گوشم نگه می‌دارم و پیازها را هم می‌زنم. سیم تلفن را که از پرز کشیده شده تا جلوی چشمانم بالا می‌آورد و نگاهش نگران است. دهانه‌ی تلفن را می‌گیرم و لب‌هایم را بی‌صدا تکان می‌دهم که:

- «خواهرمه...»

دیوانه شده. همه‌اش می‌زند بیرون و حواس ندارد. می‌گویند لباس‌ها را زیاد می‌شویم. گرد و خاک نیست. مگر نمی‌بینند!؟

موهای عروسک‌هایت کنده شده. نبضت را می‌گیرم. با لب‌های خشک و بی‌رنگ لبخند می‌زنی. به خودم فشار می‌آورم که لبخند نصفه‌نیمه‌ای بیاید کنج لب‌هایم. می‌روم پشت کاناپه. از بالای سرش خم می‌شوم روی روزنامه‌ی تاخورده و با خودکار قرمز گوشه‌اش می‌نویسم؛ ۱۱۵. بند کفش‌های صورتی‌ات را گره‌ی

جست‌وخیزکنان به سمت در می‌روی. نگاهت را گناهکارانه از من می‌دزدی و خودت را رها می‌کنی در آغوشش. من سرم را گرم می‌کنم به حلقه‌حلقه کردن خیار و گوجه، روی سالاد کاهو. روغن زیتون و لیمو را به دقت پیمانه می‌کنم و می‌ریزم توی ظرف شیشه‌ای. قلمدوشت کرده. سرت از خنده روی برج تندیس مسخره‌ی دو نفره‌تان کج می‌شود. ما لبخند می‌زنیم. تو می‌خندی. لبخندهای ما گرم می‌شوند..

تو که می‌دانی؛ صبح‌ها سرم شلوغ است. لیست کارهایم را زده‌ام روی در یخچال، کنار کارنامه سال قبلت، که هنوز راضی نمی‌شوی بردارمش. تلفن را بین گوش و شانه‌ام نگه می‌دارم و پیازها را هم می‌زنم. برای خودم شربت بهار نارنج درست می‌کنم و کنار لیست کارها تیک می‌زنم. خاله‌ات هنوز دارد

حرف می‌زند و حرف می‌زند... گوشی را می‌گذارم روی میز آشپزخانه و به کارهایم می‌رسم. هر از گاهی، به صدای هق‌هق خشکش گوش می‌دهم و زیر لب با همدردی ناله‌ای می‌کنم:

- «... واییی... چرا آخه... باورم نمی‌شه!..»

سر ساعت ۱۱ برای خودم میوه پوست می‌کنم و با اشتیاق می‌گویم:

- «خب، بعدش چی شد؟؟»

نشسته‌ام روی قالیچه‌ی صورتی و نارنجی و سبز کاهویی و در سکوت، موهای عروسکت را می‌بافم. سر می‌زنم به گلدان خشک‌شده‌ی پشت پنجره‌ات. لیست کارهایم سه‌صفحه شده. همه‌اش را ننوشته‌ام. یادم

نمی‌خواهم بیدار شوی و خواب باشم. بیدار شوی و نباشم. بیدار شوی. و ببینی تمام آنهایی که عاشقشان بوده‌ای، دیگر نیستند.



خرگوشی دوتایی می‌زنم و می‌فرستمشان زیر تخت. تخت سفید و تمیز بیمارستان زیر نور رنگ پریده‌ی مهتابی‌ها برق می‌زند. شعاع زرد بیمار صبح زود می‌پاشد روی گوندهات و تو در خواب عمیق مصنوعات بیشتر فرو می‌روی. لوله‌ها از سرتاسر بدنت آویزانند. آویزان زندگی شده‌ای با دستگاه‌های ضربان‌دار بالای سرت...

کتاب‌هایت را جلد دولایه‌ی پلاستیکی گرفته‌ام. روی برجسب‌های عروسکی باریب اسمت را نوشته‌ام و چسبانده‌ام گوشه‌ی کتاب‌های نو. میوه‌ی ساعت ۱۱ را می‌گذارم جلویم و سیب‌های کال سبز را با پوست گاز می‌زنم. مزه‌ی خاک می‌دهد. بوی بیمارستان می‌زند زیر دماغم و خاطرات تلخ، بی‌هوا می‌ریزند توی سرم. ذهنم شلوغ شده. نمی‌دانم نگرانم یا غمگین. نفسم می‌گیرد. قدم‌هایم را تند می‌کنم و هم‌زمان سعی می‌کنم ریتم نفس‌ها را با ضربان تند و بی‌امان قلبم هماهنگ کنم.

پدرت می‌آید و انگار شب است. کار دارم. کار دارم. تمام نمی‌شود. صبح شده. روی صندلی خوابش برده. گردنش آویزان است. من با پوست خشک و چروکیده، خودم را از خودم اضافه می‌بینم. خواب عمیق مصنوعي نشسته پشت پلک‌هایت. تمام عروسک‌ها را خواب کرده‌ام و زمین را تی کشیده‌ام. تو، با کلید یدکی جدیدی که برایت درست کرده‌ام، در آپارتمان را باز می‌کنی. سلامات را از داخل آشپزخانه جواب می‌دهم. کوله‌پشتی صورتی جدیدت را می‌اندازی روی کاناپه و می‌روی سمت دستشوئی. تا دست و صورتت را بشوئی، نهار حاضر است.

همیشه اعداد را با مداد قرمز می‌نوشتی. مداد قرمزت زودتر از مداد مشکی‌ات تمام می‌شد و پاک نمی‌کردی. پاک‌کن‌هایت همیشه دست‌نخورده می‌ماندند. پرستار علامتی می‌زند؛ روی کاغذ سفیدی که اسم تو بالای آن نوشته شده. عددها، با رنگ سیاه. ساعت‌ها. قطره‌های مایع شفاف‌ی که قطره‌قطره وارد رگ‌هایت

می‌شود و جریان می‌یابد. پرستار به ساعتش نگاه می‌کند و جلوی برنامه‌ی تزریق روزانه‌ات، روی وایت‌برد بالای تخت، چیزی می‌نویسد. شمرده می‌شوی. تو یک نفر هستی هنوز. یک عدد.

این روزها زود شب می‌شود. تو که می‌خوابی، من منتظر پدرت می‌مانم. پدرت در خانه است. چطور ندیده‌بودمش؟؟ پدرت می‌رود و دسته‌کلیدش را جامی‌گذارد.

هراس است. خواب نمی‌آید. بارها؛ نمی‌دانم چندبار. نشمردم. در تاریک روشن چراغ کوچکی که از پنجره‌ی کنار تخت کوچکت، روی چهره‌ات افتاده، نگاه می‌کنم؛ به کناره‌ی پتو، که کنار زرفته‌باشد و به ملحفه‌های سفید، که روی بینی و دهانت نیفتاده باشند. می‌ترسم نفس‌هایت تمام شوند. نتوانی و در سکوت بمیری.

خوابم نمی‌برد. نمی‌خواهم بیدار شوی و خواب باشم. بیدار شوی و نباشم. بیدار شوی. و ببینی تمام آنهایی که عاشقشان بوده‌ای، دیگر نیستند. کوچکتر از آنی که به تنهائی، حجم کلمه‌ی مرگ را هضم کنی. فقط می‌دانی که دیگر هرگز صدایشان را نمی‌شنوی؛ نگاه‌هاشان، لبخندهاشان و دست‌های نوازشگرشان.. چطور می‌توان این همه درد را در رگ‌های خود جاری کرد، بی‌آنکه بمانند و راه نفس‌ها را سد کنند و گریه چطور بیاید با آن همه بغضی که سر راهش مانده‌است؟؟

بیدار شوی؛ نخواهی که زنده مانده باشی. با تمام وجود نخواهی. با این همه درد چه می‌کنی؟؟

کتاب‌ها و دفترها را جا می‌دهم در کوله‌پشتی صورتی جدیدت. راه می‌افتم برای ثبت نامت در مدرسه‌ی جدید. دیرم شده...





سعید مات و مبهوت بود و با پای شکسته دور قالیچه لاک‌رنگ راه می‌رفت. در بالکون رو باز کرد، برگ‌های گل‌کاغذی را نوازش کرد، سیگارش را روشن کرد پک محکمی زد. آن روز اصلاً کار نکرد. نزدیک غروب بود چراغ‌پایه‌دار گوشه اتاق روشن بود. سعید روی صندلی لهستانی نشسته بود با چاقو سفریش بازی می‌کرد. صدای شیرین از راهرو می‌آمد. با دسته‌گل وارد شد.

گفت: «سلام، بیا ببین کی رو آوردم» و با دستش زن را تعارف کرد به داخل، بالاخره با هزار بدبختی تونستم برادرشو راضی کنم. برادره که نمی‌فهمید رحم اجاره‌ای چیه؟ دفعه اول نزدیک بود کتک جانانه‌ای بخورم ولی وقتی بهش گفتم بارداری سلول‌های سرطانی من رو فعال می‌کنه، شوهرم عاشق بچه‌ست دلش برام سوخت وقتی هم پای پول اومد وسط کلی به

قول خودش حال کرد گفت: این کار ثواب داره بیا آجی‌مو ببر پیش خودت بهش برس تا یک بچه تپل‌میل بیاره.» شیرین رو کرد به زن جوان گفت: «بیا راحت باش.

زن نشست روی مبل. شیرین مشغول شام درست کردن شد.»

سعید نگاهی به زن کرد و اسمش را پرسید. زن چادرش را کشید جلو صورتش، گونه‌هایش قرمز شده بود. به آرامی گفت: «دریا.»

سعید چشمایش رو تنگ کرد زل زد به چشمش گفت: دریا، مثل رنگ چشمات. شیرین سینی چای را روی میز گذاشت. گفت: «فردا مرخصی گرفتم. باید بریم گچ پاتو باز کنیم. دیگه استراحت بسه. کارهای شرکت خیلی عقب افتاده.

سعید دزدکی دریا را نگاه کرد و گفت: «حالا چرا عجله می‌کنی. حسودی می‌کنی که من تو خونه استراحت می‌کنم»

و به دریا گفت: «چای بده به من تا داغ شم.»

شیرین میز صبحانه را چید. کره، عسل و نان سنگک تازه. رفت جلو میزتوالت رژلب جگری‌اش را به لب زد. موهای بلندش پشت سرش جمع کرد گفت: «پاشو تنبل نمی‌خوای صبحونه بخوری ببین بارون قشنگی می‌آد.»

شیرین پرده‌های مخمل را کنار زد، کوسن‌های تزیینی را از کف اتاق جمع کرد. سعید خودش را کش و قوس داد، گفت: «اول صبحی سروصدا می‌کنی برو بذار بخوابم.»

شیرین خندید و گفت: «منی که نون تازه می‌خرم، چای تازه دم می‌دم، با بوس‌بوس تورو بیدار می‌کنم بذارم برم.»

سعید سرش را خاراند و گفت: «نه نرو، بمون مخمو بخور.»

شیرین چوب‌های زیر بغل سعید را که کنار پا تختی سفید بود آورد نزدیک تخت و وسایل کیفش را مرتب کرد، فنجان چای را پر کرد و گفت: «دیرم شده خداحافظ.»

سعید که هنوز درحال خمیازه کشیدن بود گفت: «خداحافظ زلزله زندگی من! با رفتنت همه‌جا ساکت می‌شه.

سعید باشد نشست پشت میز کارش برچسب بزرگ روی کامپیوتر که نوشته بود قرص ساعت هشت یادت نرود را کند. صدای زنگ موبایل از زیر روزنامه‌های میز صبحانه می‌آمد، سعید گوشی را برداشت و گفت: «وای موبایلش رو جا گذاشته.»

طرف ول کن نبود مرتب زنگ می‌زد. سعید با بی‌حوصلگی شاسی سبز را زد که جواب بده هنوز نگفته بله، یکی آن طرف خط با صدای بم و مردانه گفت: «کجایی عزیز، چرا دیر کردی، زیر این بارون موش آب‌کشیده شدیم، همیشه اینقدر خوش قولی، اول بسم ... که مارو کاشتی زودتر بیا.»

سعید نگاهی به زن کرد و اسمش را پرسید. زن چادرش را کشید جلو صورتش، گونه‌هایش قرمز شده بود. به آرامی گفت: دریا.





مرد به جوانک گفت: فکر می‌کنه نمی‌دونم کارم تمومه. جوانک ملافه را کشید روی سرش. مرد گفت: امروز بهش می‌گم. دیگه باید بگم. نباید الکی بهم امیدوار بشه. خودخواهی کردم تا حالا نگفتم. من به خودخواه عوضی‌ام. مشت‌ها را به پا کوفت. زد زیر گریه. به‌های‌های که افتاد جوانک تخت کناری بی‌آنکه ملافه را از روی سر کنار بزند، زنگ بالای سرش را فشار داد. پرستار دیگری آمد. چاق و کوتاه. از صدای پاش معلوم بود حوصله ناز مریض کشیدن ندارد. به مرد نهیب زد: باز هم که شما داری گریه می‌کنی؟ فکر مارو نمی‌کنی فکر این جوون بیچاره‌رو بکن.

مرد بی‌توجه به پرستار گریه‌اش را می‌کرد. پرستار رفت و کمی بعد برگشت. ملافه را کنار زد. گفت: به پهلو بخواب. مرد، رام پرستار، به پهلو غلتید. سعی کرد بغضش را توی سینه خفه کند. پرستار سرنگ خالی را نشانه رفت توی سطل زباله. رفت. مرد باز هم کشیده می‌شد به خواب. به جایی غیر از این اتاق با دیوارهای سفید و بوی ناآشنایش که حتی تا توی

رفته بود جایی غیر از این اتاق که دیوارهاش سفید بود و بوی ناآشنایش حتی تا توی کپسول اکسیژن هم راه پیدا کرده بود.

کپسول اکسیژن هم راه پیدا کرده بود. یک‌ماه پیش زن را کنار پنجره اتاق نوزادان دیده بود. روپوش صورتی بیمارستان به تنش زار می‌زد. روی ویلچر نشسته بود، گردن می‌کشید تا موجودات سرخ و پف کرده‌ای که آنی زبان به دهن نمی‌گرفتند، دید بزند. زن گفته بود اینجا تنها جای خوب بیمارستان است. گفته بود آرزو دارد یک‌بار یکی از اینها راه شده برای چند دقیقه بدهند بغلش.

زنگ اس‌ام‌اس بند شد. موبایل از روی تخت افتاد پایین. جوانک جلدی ملافه را کنار زد و محو صورت مرد شد. خواب خواب بود. آنقدر عمیق که می‌شد شک بُرد نکند مرده باشد. از روی تخت جست زد پایین. موبایل را برداشت.

«باید از همان اول به تو می‌گفتم که به زنده از اینجا بیرون رفتنم امیدی نیست. من رو ببخش. برام دعا کن. دوست‌دار همیشگی تو مونس.»

دست کرد زیر بالش. موبایل را بیرون آورد. جوری‌که پرستار نبیند شروع کرد به فشار دادن دکمه‌ها. پرستار لبخندزنان صورتش را نگاه کرد. لبخند پرستار را پس داد. تازگی زیاد وقت صرف نمی‌کرد بفهمد لبخند پرستار ساختگی است یا از روی حُسن رفتار. پرستار سرم را عوض کرد. به آنژوکت جاجوش کرده توی رگ سبز پشت دست خیره ماند. زیر لب گفت: می‌ترسم رگت خراب شده باشه. چند روزه اینجاست؟

جوابی نداد. محو صفحه موبایلش بود. پرستار دوباره پرسید: دو روز پیش بود، نه؟

باز جوابی نداد. رفته بود جایی غیر از این اتاق که دیوارهاش سفید بود و بوی ناآشنایش حتی تا توی کپسول اکسیژن هم راه پیدا کرده بود. پرستار با محبتی خاص نگاهش کرد. چسب را از توی جیب درآورد و آنژوکت را محکم کرد. صدای دمپایی‌های پرستار کشیک شب که تا چند دقیقه دیگر شیفتش را تحویل می‌داد...

مرد هنوز خواب بود. صدای اس‌ام‌اس بیدارش کرد. بی‌آنکه چشم باز کند موبایل را از توی کشوی کنار تختش برداشت. چشم تنگ کرده‌اش را دوخت به صفحه موبایل. اما زود چشم دراند و کنج لبش بالا رفت. جوانک تخت کناری توی یک هفته‌ای که اینجا بود هنوز نفهمیده بود این برقی که صبح‌ها بعد نگاه کردن به اس‌ام‌اس صبحگاهی توی چشم‌هاش می‌نشیند برق شعف است یا انعکاس نور موبایل. مرد زنگ بالای سرش را فشار داد. پرستار تازه نفس شیفت را تحویل گرفته بود. مرد پرسید: خانوم پرستار، فکر می‌کنید تا یه ماه دیگه مرخص بشم؟ پرستار گفت: هر روز این‌رو می‌پرسی. از من که هر روز می‌پرسی. از باقی همکارها رو نمی‌دونم.

مرد ملتسمانه پرسید: مرخص می‌شم یا نه؟ پرستار خودش را مشغول آنکار کردن تخت کرد. نگاهش را از مرد می‌دزدید. گفت: اگه خدا بخواد حتماً. نکنه فکر کردی ما خوشمون میاد اینجا نگهتون داریم؟ فقط سعی کن زود خوب شی.

پرستار به تخت مرتب‌شده نگاهی انداخت و رفت.





حالا من عکاسی بودم که باید از این موجود غریبه اما در عین حال دوست داشتنی عکس می‌انداختم...

وقتی بچه بودم بعضی روزها با دوچرخه‌ی رنگ و رو رفته‌ام به چهار راه مولوی می‌رفتم. تا آنجا بارها زنجیر می‌انداختم و بالاخره با دست و صورت سیاه و روغنی به دکان عکاسی پیرمردی می‌رسیدم که با دوربین قدیمی قرمز رنگش عکس می‌انداخت.

مشتری‌هایش همه از قماش خاصی بودند. دهاتی‌های تازه به تهران رسیده و چاقو کش‌های صابون پز خانه... در دکان پیرمرد وسایل و لباس‌های تزئینی هم وجود داشت، از جمله کلاه شبگاه و کراوات‌های بلند و کوتاه و عصا و ساعت مچی و دستمال گردن. درست مثل سمساری بود.

همیشه در عکس‌های قدیم، این ساعت مچی‌ها بدجور جلب توجه می‌کرد. کسانی که می‌خواستند عکس بگیرند، آستینشان را بالا می‌زدند و ساعت مچی را به دست چپ و بعضی وقت‌ها به دست راست می‌بستند و مشت‌شان را گره می‌کردند و زیر چانه می‌گذاشتند. البته به صورتی که ساعت مچی به خوبی در عکس نمایان باشد. گویا هدف از عکس گرفتن تبلیغ ساعت بود. بعد هم حتما عکس‌هایشان را با نامه‌ای برای هم ولایتی‌هایشان می‌فرستادند و به خود می‌بالیدند و از حال و هوای تهران تعریف می‌کردند.

همه ی این فکرها از پیش نظرم می‌گذشت، ولی کماکان مرد میانسال به عدسی زل زده بود و پلک نمی‌زد.

روی تخت دراز کشیده بودم و با نگاه کنجکاوانه‌ای به قاب عکس گرد گرفته‌ای که روی طاقچه، میان دو شمعدان قرار گرفته بود زل زده بودم. در میان شمعدان سمت راست شمعی سفید و در میان سمت چپی، شمعی سیاه و تمام سوخته وجود داشت. انگار این دو شمع قصه‌ی یک صعود و هبوط تلخ را با اشک‌های سیاه و سپیدشان بازگو می‌کردند. شاید

وقتی به‌جای گفتن (سلامت باشید) نگاه تعجب‌آمیزی به سر آستین‌های کت چهار خانه‌ی خاکستریم کرد تازه متوجه شدم که باید دست‌هایم را در جیب‌های پف‌کرده‌ی کت فرو کنم.

هم تصویری از تولد و مرگ صاحب عکس بودند، اما من هرگز در این رابطه به یقین نرسیدم. با وجود اینکه روزی چند بار چشمم به این قاب عکس کهنه می‌افتاد و ساعت‌ها به آن نگاه می‌کردم، ولی

هیچ‌گاه مانند این‌دفعه، موجودی ذی روح را مقابل خود احساس نمی‌کردم. مردی میانسال با موهای جو گندمی و روغن کشیده که فرقتش را از چپ باز کرده بود و پشته‌ای از موهای پر پشتش را بر گوشه‌ی راست پیشانی جمع کرده بود. بوی عطر شاه‌العظیمی که انگار یک شیشه‌اش را روی کت چهار خانه‌ی خاکستری رنگش خالی کرده بود، دماغم را می‌سوزاند. یقه‌ی سنگی پیراهن سپیدش روی یقه‌ی کتش را پوشانده بود و تا نزدیکی سرشانه‌هایش امتداد می‌یافت. ابروان پر پشت و به هم پیوسته‌اش هیچ‌گاه از سادگی چشمان درشتش نمی‌کاست. چشمانی که به عدسی دوربین عکاسی زل زده بود و گویا پلک زدن یادش رفته بود. مجموعه‌ی بینی کشیده و قلمی‌اش با سبیل کلفتش که روی لب بالایش را پوشانده بود مثل قلم موی نقاشی بود که دو هفته‌ی پیش با آن در خانه مان را رنگ زده بود. بدون اینکه پلک بزند فقط لب پایینش می‌جنبید و می‌گفت: ((یاالله بنداز))



درست مثل مرده‌ای که دور شدن روح از جسدش را ناباورانه نگاه می‌کند و آخرین جوهره‌های حیات، لب زیرینش را می‌لرزاند، فقط می‌گفت زود باش بنداز دیگه. پتوی خاکستری رنگ ضخیم که از تخت پایین افتاده بود را برداشتم و روی سرم کشیدم. درست مثل پیرمرد عکاس که با هر بار عکس گرفتن باز باید این تاریکی را تجربه می‌کرد، زیر پتو چشمانم را باز کردم. ولی چون چیزی نمی‌دیدم دوباره چشمانم را بستم و در عمق تاریکی شروع کردم به بیهوده خندیدن. قیافه‌ی مرد

میانسال هنوز پیش چشمم بود، ولی هر لحظه مبهم‌تر می‌شد و حالتی مسخره داشت. یک شباهت نزدیکی بین خودم و او احساس می‌کردم و به این احساس مضحک، فقط می‌توانستم بخندم.

صدای چرخیدن در، بر پاشنه صدای خنده‌ام را پایین آورد، ولی هنوز دوست داشتم بخندم. اما ناگهان صدایی که بیشتر به جیغ شبیه بود خنده‌ام را کاملاً قطع کرد.

"یاالله بنداز اون پتو رو از سرت...پسره‌ی تنبل خجالت نمی‌کشه، مثل دیوونه‌ها زیر پتو می‌خنده!" آهسته سرم رو از زیر پتو بیرون آوردم، اما هنوز چشمانم بسته بود و لبخند گوشه‌ی لبم زهر شده بود. زیر چشمی نگاه کردم. دیدم مادرم از در اتاق بیرون رفت. ب رگشتم به طرف طاقچه. قاب عکس، غبار آلودتر شده بود. مرد میانسال مرده بود و دیگر لب زیرینش نمی‌جنبید.

مدت‌ها بود که به زیر زمین سرد و نمودر خانه سری زنده بودم، با اینکه بارها موقع بچگی در آنجا حبس شده بودم و تمام سوراخ سمبه‌هایم را بارها وارسی کرده بودم، اما اینبار وقتی از پله‌های پرشیب و آجری آن پایین می‌رفتم، انگار به سرزمین ناشناخته‌ای قدم می‌گذاشتم. نقب‌های ماریپیچ آن این‌بار برایم تجسّمی از زندان سکندر

بود که فقط در شعرها و قصه‌ها نامش را شنیده بودم. با اینکه کلید چراغ، دم دستم بود، ترجیح دادم فانوسی که با میخ طویل به دیوار دارش زده بودند را روشن کنم. فضا مه‌آلود شد. اولین چیزی که نظرم را جلب کرد صندوقچه‌ای قدیمی بود که روی کرسی پوسیده در گوشه‌ی یکی از نقب‌ها خاک می‌خورد. فانوس را دوباره به میخ دیوار آویزان کردم و فتیله‌ی آن را بالا کشیدم. فضا قدری روشن شد. در صندوقچه را باز کردم و خرت و پرت‌های داخل آن را با بی‌حوصلگی بیرون ریختم. انگار

چیزهایی که بارها و بارها دیده بودم و با آن ور رفته بودم، دیگر اقلانم نمی‌کرد. در صندوقچه‌ی خالی را محکم بستم و دو سه قدم به عقب برگشتم. پشت پایم به چیزی گیر کرد. خم شدم و

آن را از زمین برداشتم و در سایه روشن نور فانوس، که دیگر آخرین نفس‌هایم را می‌کشید، خوب نگاهش کردم. چروکیده و خاک آلوده بود ولی خودش بود. همان کت چهارخانه‌ی خاکستری رنگ که در عکس دیده بودم. از پله‌ها بالا رفتم و پشت سرم دوباره تاریک شد.

گوشه‌ی حیاط، مقابل پنجره‌ی چوبی اتاقم ایستادم و کت را تکاندم. طوفانی به پا شد. بعد به سرعت کت را تنم کردم و مقابل شیشه به تماشا ایستادم. کت، قدری برایم گشاد بود و سر آستین‌هایم تا نوک انگشتانم را پوشانده بود ولی احساس می‌کردم که ابهتی پیدا کرده‌ام. کت را از تنم در آوردم و لباس‌هایم را پوشیدم و یک سر به خشک شویی رفتم...

صبح زود از خانه بیرون رفتم. رفته‌گر پیر محله با زحمت جارویش را به روی آسفالت پر وصله‌ی کوچه می‌کشید و به آرامی جلو می‌رفت. خسته نباشیدی گفتم و از کنارش گذشتم. وقتی به جای گفتن (سلامت باشید)

بوی عطر شاه عبدالعظیمی که انگار یک شیشه‌اش را روی کت چهارخانه‌ی خاکستری رنگش خالی کرده بود دماغم را می‌سوزاند.



نگاه تعجب‌آمیزی به سر آستین‌های کت چهارخانه‌ی خاکستریم کرد تازه متوجه شدم که باید دست‌هایم را در جیب‌های پف کرده‌ی کت فرو کنم. سرم را پایین انداختم و از خمِ کوچه گذشتم. نمی‌دانم چه شد که دوباره سر از چهار راه مولوی در آوردم. ولی اینبار دست‌هایم سیاه و روغنی نبود. در عوض بوی روغن بادام که به موهایم مالیده بودم تازه‌ام می‌کرد. یکسره به دکان پیرمرد عکاس رفتم. دگانش تغییر چندانی نکرده بود. ولی خودش به اندازه‌ی یک عمر پیرتر شده بود و روی چهار پایه‌ای چوبی با حالت قوز کرده نشسته بود.

دوربین قرمز رنگ قدیمی‌اش که حالا حتما جزء عتیقه‌جات به حساب می‌آمد بر روی سه پایه‌ی بلند سر جای همیشگی‌اش قرار داشت و من احساس می‌کردم که این جعبه‌ی اسرار آمیز، تنها پیوند من با گذشته است. به انتهای دکان رفتم و روی صندلی مقابل عدسی دوربین نشستم. پیرمرد که انگار از خلسه‌ی چندین ساله‌ی بیرون آمده بود با تعجب پرسید: (میخواهی عکس بندازی؟) گفتم آره. گفت: صاف بشین و پلک نزن. بعد رفت و با دستمالِ کهنه‌ای که از جیبش در آورده بود، عدسی دوربین رو تمیز کرد و پارچه‌ی ضخیم و سیاه رنگ پشت دوربین رو روی سرش کشید و عکس رو انداخت. روز دیگری برای پیرمرد آغاز شد و من از روی صندلی بلند شدم و از او پرسیدم: (کی حاضر میشه؟) گفت: حاضرش میکنم و من بدون اینکه سوال دیگری بکنم، پول ته جیبم را در کف دست پیرمرد خالی کردم و رفتم.

نمی‌دانم که چند روز گذشت که برای گرفتن عکس دوباره به دکان پیرمرد رفتم. سلام کردم. مرد جوانی که

پیراهن مشکی به تن داشت سری تکان داد و زیر لب چیزی گفت. نمی‌دانم فحش بود یا جواب سلام من. بعد سرش را طوری تکان داد که من فهمیدم که باید بگویم چه می‌خواهم. گفتم: اون آقا؟؟؟؟... گفت مُرد... و سپس به قاب عکسی که روبانی سیاه در گوشه‌ی آن کشیده بودند اشاره کرد و گفت: چند روز دیگه چلمشه.

یک دفعه به یاد دوربین عکاسی پیرمرد افتادم اما به هر طرف دکان که نگاه کردم نه اثری از آن بود و نه از چیزهایی که قبلاً آنجا دیده بودم. رو به مرد جوان کردم و گفتم: آقا عکس؟؟؟ گفت: آهان... بعد کشوی میزی را که مقابلش بود و من تا به حال آن را ندیده بودم بیرون کشید و چیزی شبیه پاکت نامه‌ی کوچک را در آورد و بدون اینکه حرفی بزند آن را به من داد و شروع کرد با چرتکه‌اش ور رفتن. من هم بلافاصله از دکان خارج شدم و چند قدم آنطرفتر مقابل سقاخانه‌ی که چند شمع، روی سکوی آن میسوخت ایستادم و در پاکت را باز کردم. عکسی که میان پاکت بود را با انگشت بیرون آوردم و با دقت نگاهش کردم. عکس مردی بود میانسال، با موهای جو گندمی و چشم‌های ساده و ابروان به هم پیوسته که کت چهارخانه‌ی خاکستری به تن داشت. شاید هم عکس میانسالی پیرمرد عکاس بود.

شباهت مضحک و تلخی بین خودم و صاحب عکس احساس می‌کردم که هر لحظه مبهم تر میشد. شاید هم عکس، عکس خودم بود ولی انگار من قدرت تشخیص نداشتم. عکس را در جیب بغل کت گذاشتم و کت را از تنم در آوردم و روی پیرمردی که نزدیک سقاخانه کنار دیوار خوابیده بود و از سرما قوز کرده بود انداختم و رفتم...





یادش افتاد که بچه خس خس می کرد و سرماخورده بود و برای همین قرار بود عصر ببرنش دکتر:
- انگار امروز از کار خبری نیست. ای داد بیداد
- کی خبری بود، که الان باشه! کار از طلا بیشتر می ارزه.
بد می گم. نه جان خودم بد می گم!
- نه داداش. راست می گی. اما حرف راست تو به درد کسی

می خوره!

فواد به حرف آنها گوش می داد و حوصله ی حرف زدن نداشت. چه می گفت! دردی که همه جا را گرفته است. مثل بیماری مسری. اوایل تو این شهر بنایی و ساخت و ساز خوب بود و یکپه ورق برگشت و همه چیز زیر و رو شد و قیمت ها

رفت بالا. آنقدر بالا که خیلی ها زمینگیر شدند و ساختمان ها را نیمه کاره رها کردند. خیلی از کارفرماها قدرت پرداخت دستمزد کارگرها را نداشتند و کسی نمی داند چطور شد که یکپه همه چیز بهم ریخت! فواد در کارش استاد بود. بنایی خبره بود و آن دو نفر نه! شاگردی می کردند و تن به هر کاری می دادند. فواد اگر از گرسنگی می مرد زیر بار خفت نمی رفت. کله شق بود و مغرور. با ناداری سر می کرد، ولی اجازه نمی داد کمر غرورش خم بشود. این چندماه کار تق و لق بود. کله ی سحر از خانه بیرون می زدند تا بوق سگ چشمشان تو خیابان بود تا نیسانی ترمز کند و انگار خیر و برکت همه قفل شده بود. فواد گونی وسیله هاش را زیر پاش جابجا کرد:

- طلسم شده لاکردار امروز

و بعد تف کرد و با پا خاک ریخت روش. فرمان سر تکان داد:

- چه بساطی شده جان تو، هیچ جا ولایت آدم نمی شه

مراد پرید تو حرفش:

- خراب هم بشه. ولایتی که نتونی توش زندگی کنی بدرد سگ هم نمی خوره

بعد تف کرد و فرمان پوزخند زد:

فواد به ساعتش نگاه کرد. ده صبح بود و دل نگران شد از اینکه به ظهر نزدیک می شوند و هنوز جایی مشغول نشد. به بقیه کارگرها نگاه کرد که با وسایلشان نشست ه بودند آن طرف تر، کنار پیاده رو، رو جدول و باهم گپ می زدند. بعضی هاشان تو فکر بودند و سیگار می کشیدند و حدس زد باید یاد آبدی و ولایت افتاده باشند:

- غمت نباشه داش فواد

به خودش آمد. فرمان بود که با دست به شان هاش زد و فواد آه کشید:

- نه داداش چیزیم نیست. . . درست می شه

- اگه درست هم نشه کاریش نمی شه کرد. ما نمی تونیم درستش کنیم

مراد همان طور که با تکه چوبی بازی می کرد به فواد نگاه کرد که تو خودش بود:

- داش فواد خیلی مردی

- قربانت برم مرد کجا بود این زمانه

- داش فواد تو این شهر وامانده تو را نداشتیم دیوانه می شدیم

فواد حرفی نزد. مدتی می شد با مراد آشنا شده است. البته به واسطه فرمان. با هم دوست بودند و یک شب آوردش خانه فواد و با هم آشنا شدند و از آن به بعد زیاد دور و بر فواد آفتابی می شد و چندبار پول ازش دستی گرفت و خیلی دیر پس داد و هر چند زیاد ازش خوشش نمی آمد ولی حس هم ولایتی اجازه نمی داد تو غربت رهایش کند به امان خدا. آنها مجرد بودند و در گاوداری پرتی آلونکی اجاره کردند و شبها با چند نفر دیگر یک جا می ماندند و فواد نه! زن و بچه داشت. بچه ی سه ساله اش دیوار صاف را می رفت بالا و جانش به جان بچه اش آرش بند بود و یکپه یاد چیزی افتاد که نیم خیز شد و آه کشید.



- سگ ولایت شرف داره به غربت.

- چه فایده که گرسنه و درمانده‌ای تو ولایت!

- از دربدر شدن تو غربت بهتر. اینجا چه می‌کنی! شدی انگشت‌نمای این و آن. مثل دلک‌ها تو خیابان پرسه می‌زنی.

فواد به بقیه نگاه کرد که دور هم چمباتمه زده بودند. سی‌سالی داشت فواد و آن‌دو از او چندسالی کوچکتر بودند. فواد بلند قد بود و چهارشانه و سیبل‌های پت و

پهنی داشت که قیافه‌اش را مردانه‌تر می‌کرد. فواد فکر کرد چه اوضاع بی‌ریختی دارند! باز فکر کرد اگر ماشینی بیاید حق تقدم با کدام یک از آنهاست! همه‌اشان گرفتارند. حتی خودش که باید پسرش را ببرد دکتر. ولی کسی از درد دیگری خبر ندارد، ولی می‌تواند

حدس بزند! کاش می‌شد یکی همه را منظم می‌کرد تا حق کسی ضایع نشود. اما اینجا هر کسی که زرنگ‌تر و قیبراق‌تر و چابک‌تر است خودش را زودتر به ماشین می‌رساند. روزی هرکس به زرنگی‌اش بستگی دارد. همیشه همینطور بوده و آیا خواهد بود؟ یاد ولایت افتاد. احساس دل‌تنگی کرد. قلبش سنگین شده و فشرده می‌شد. آنجا را رها کرد به امید زندگی بهتر حتی در حد بخور و نمیر. به تهران کوچید. این‌همه سختی و غربت را تحمل می‌کرد فقط برای یک لقمه نان. همان یک لقمه نان آنجا هم پیدا می‌شد. نمی‌شد! نه! نمی‌شد که آنجا را با تمام خاطراتش رها کرد و اگر می‌ماند آنجا باید می‌افتاد تو کار قاچاق. مثل بقیه که مجبور بودند به این کارها روی بیاورند. او هم از دربدری تو کوه‌ها بدش می‌آمد. اگر می‌افتاد زندان چه بلایی سر زن و بچه‌اش می‌آمد! تصور دربدری زن و بچه‌اش برایش سنگین بود. آرش قد می‌کشد و شیرین زبان‌تر می‌شود و همین برایش یک دنیا ارزش دارد. زنش هم سازگار است و جیکش در نمی‌آید و با ناداری‌اش می‌سازد. همه‌ی این‌ها خودش غنیمت بزرگی است که باید قدرش را بداند. همه را می‌فهمید و به‌روی خودش و زنش نمی‌آورد و هرچه باشد مرد است و مردها باید صبورتر و تودارتر باشند تا بنای زندگی استحکام داشته

باشد. زن با سر و صدا می‌سوزد و مرد بی‌سرودا. اما هر دو سوختن است و سوختن با متانت و وقار باارزش‌تر است. یاد آرش اذیتش می‌کرد. صبح بد خس‌خس می‌کرد و تک‌سرفه‌ها بچه را تکان می‌داد. تب داشت. حتی نا‌داشت پلک بزند و به زنش گفته بود دارو گیاهی دم کند و بخورد بچه بدهد تا عصر ببرنش دکتر و الان نزدیک ظهر شده و کاری پیدا نکرد. چه کار کند؟ از کجا بداند! فرمان با دست به شانه‌هاش زد:

- یک نخ سیگار بده دود کنیم فواد جان کف کردیم اینقدر غم دنیا خوردیم
- کاش دنیا هم غم ما را می‌خورد فرمان گفته بود و فواد دست تو جیب کت نخ‌نماش کرد و از پاکت سیگار، نفری یک نخ برداشتند و روشن کردند:

اما اینجا هر کسی که زرنگ‌تر و قیبراق‌تر و چابک‌تر است خودش را زودتر به ماشین می‌رساند. روزی هرکس به زرنگی‌اش بستگی دارد. همیشه همینطور بوده و آیا خواهد بود؟

- داش فواد خدایی خیلی مردی
- من نوکرتم بس کن، خانه‌ی مرد کجاست برارم!
- این مدت دست و بال ما را خوب گرفتی باید جبران کنم فواد دود سیگار را فوت کرد:

- وظیفه است آقا مراد حرف‌های مراد خسته‌اش می‌کرد و این اولین بار است که با هم کنار خیابان می‌نشینند و فواد تا بحال بی‌کار نمانده بود و این بیشتر عذابش می‌داد. فرمان سر تکان داد و آه کشید:

- خیلی شرمند‌ه‌ی تو هستیم داش فواد
- این حرف را نزن. باید به‌داد هم برسیم و تو این بدبختی نباید دست کسی را ول کنیم تا غرق بشه. مردم باید خودشان به‌داد خودشان برسند ساکت شد و پک عمیقی به سیگار زد و دودش را از دماغ بیرون داد و فرمان را از ته دل دوست داشت و مهربانی را تو چشم‌ها و کلامش می‌دید. فرمان نگاهش کرد:

- داش فواد چیزی شده!
- نه! چطور!
- از صبح دمغی، یک‌جوری شدی! اتفاقی افتاده!



- آرش مریض شده. تو تب می‌سوخت بچه. جگرم آتش گرفت صبح از خانه بیرون زدم.

فرمان ساکت نگاهش می‌کرد و خشکش زد و آرش را اندازه دنیا دوست داشت. دید فواد تند تند پلک زد تا قطره اشکش را لای مژه له کند. یک قطره اشک گاهی به اندازه یک سیل رونده کشنده است. آه کشید و سیگار لای دستش دود می‌کرد:

- ای داد و بیداد. چرا صدات در نیامد! بردیش دکتر!

- نه دست و بالم تنگ بود. گفتم دارو گیاهی به‌خورد بچه بده تا غروب ببینم چه می‌شه

- حالا چه کنیم! ای بابا. بچه چرا مریض شد!

فرمان بلند فحش داد. به همه چیز و همه کس. مراد ته‌مانده سیگار را زیر پاش له کرد:

- داش فواد ناراحت نباش. . . ماشین که آمد اول از همه تو برو

- بقیه هم آدم‌اند

- بیخود. اول تو می‌ری. من می‌برمت جلو

فواد حرفی نزد و فکر کرد از اینکه کسی هست که به فکرش باشد خوشحال بود. آدم در اوج بدبختی نیاز دارد که یک نفر کنارش باشد. حتی اگر آن یک نفر کاری از دستش بر نیاید. مراد ادامه داد:

- آره داش فواد باید محبت تو را جبران کنیم

فواد حرفی نزد و همه ساکت شدند. فرمان سر حرف را دوباره باز کرد:

- ما رفیقم داش فواد. رفاقت یعنی همین مراد ادامه داد:

- راست می‌گه، دنیا بی‌رفیق مفت هم نمی‌ارزه

فواد فکر کرد واقعاً رفیق یعنی چه! رفیق چقدر غنیمت است! رفیق که پشت آدم باشد، هیچ‌جا، هیچ‌وقت، تنها نمی‌ماند. فواد به آسمان نگاه کرد. ابری بود و کدر و نشان می‌داد آسمان قصد باریدن دارد. بعد به‌طرف سر و صداها نگاه کرد. دستفروش‌ها جلوتر بساط کرده بودند و داد و هوار می‌کردند. فواد یک لحظه فکر کرد اگر الان ولایت بود چه کار می‌کرد! خودش از فکر احمقانه‌اش خنده‌اش گرفت. از اینکه اگر کاری می‌بود این‌که در بدر و آواره‌ی تهران نمی‌شد و خانه و آبادی‌اش را ترک نمی‌کرد. فکر کرد یک لقمه نان، خوردن آن با زن و بچه و با رفیق

چقدر لذت‌بخش است! با سرو صدایی تکان خورد و نیسانی کنار خیابان ترمز کرد و همه چیز بهم ریخت و فواد گونی را برداشت و شنید که فرمان داد زد:

- داش فواد بپر

هر سه نفر مثل فنر از جا پریدند و دویدند طرف نیسان. کارگرها کیپ تا کیپ هم ایستاده بودند و زور می‌زدند و سرو صدا می‌کردند:

- هل نده پدرجان

- یواش آقا

- یقه‌ام را ول کن لامصب

- آقا یواش‌تر. . . آقا نمی‌خوام ول کنید

چه همه‌ام‌ای شده بود. سر و صدا چنان بالا گرفت که کاسب‌ها و دستفروش‌ها و رهگذرها ایستاده بودند و آنها را تماشا می‌کردند و زیر لب می‌خندیدند. فواد زور زد و از لای جمعیت خودش را جلو کشید. راه باز کرد و با تمام قدرت خودش را جلوتر کشید. قلبش تند می‌زد. انگار لای دو فلز آهنی پرس می‌شد. می‌شنید که فرمان از پشت داد می‌زد:

- داش فواد برو جلو. برو داش فواد

او هم زور می‌زد و جمعیت را می‌شکافت و پیش می‌رفت. کسی چنگ به یقه‌اش زده بود و می‌کشید و با یک تکان خودش را از چنگش نجات داد. چند نفری پریده بودند بالای نیسان و فواد با یک حرکت پرید رو ماشین که داشت راه می‌افتاد و رفت قشنگ سوار ماشین بشود و دستش را به‌طرف یکی از کارگرها دراز کرده بود که یکپهو یکی از پشت چنگ به یقه‌ی کتش زد:

- ولم کن لاکردار

او را کشید و انداخت پایین، زیر دست و پای بقیه که هياهو می‌کردند و انگار از بلندی کوبیده بودنش زمین. کمرش درد گرفت و تیر می‌کشید. فواد دید طرف خودش را آویزان نیسان کرده. بلند شد و گونی را برداشت و نفس نفس می‌زد. فواد ناباورانه دید مراد آویزان نیسان شده است و شنید که فرمان زیر لب گفته بود:

- ای بی‌شرف

فواد فکر کرد رفیق چقدر غنیمت است! آنقدر غنیمت که بخاطر رفیقت از یک لقمه نان روزانه‌ی خودت و زن و بچه‌ات بگذری. نیسان دور و دورتر می‌شد.





بهرروز شعیبی (متولد ۱۳۵۸، مشهد) بازیگر و کارگردان

نقد فیلم: خلسه، دنی بویل، امین شیرپور

یادداشت سینمایی: سینمای متفاوت، بهروز انوار

داستان یک فیلم: دهلیز، بهروز شعیبی، مهدی رضایی

نگاهی به فیلم: ۲۱ گرم، آخاندر و گنزالس، مسعود ریاحی

معرفی فیلم: طردشدگان، اولیویر ناکاچ و اریک تولدانو، امین شیرپور

سینما، اقتباس: داستان بستنی شکلاتی، علیرضا محمودی ایرانمهر، بهاره ارشدریاحی



مدتی خودش را به یک سیستم آکادمیک قوی مجهز می‌کند که نه تنها دشمن موسیقی کلاسیک نیست که گاه همچون آثار تلفیقی لالو شفرین می‌تواند به یک هم‌جواری مسالمت‌آمیز با موسیقی کلاسیک برسد. به این می‌توان گفت دیگرگونگی یا همان تفاوت که با مخالف بودن همجنس نیستند.

با این تعاریف از موسیقی متفاوت، آیا می‌شود جواب مغول فیلم کیمیاوی را پیدا کرد؟ سینمای متفاوت چیست؟ آیا می‌توان موج نوی فرانسه را سینمای متفاوت خواند. نوع سینمای شرق اروپا یا جنوب شرق آسیا چطور؟

جواب این سوال را به‌سختی می‌توان داد. شاید غیرممکن

باشد اما برای بررسی هر چیز متفاوتی در هر بستری باید به تاریخچه و زمان حال آن بستر توجه کرد. سینما به‌خاطر تاریخچه کوتاه‌مدت خود در اغلب بررسی‌ها هنوز به یک تاریخ قابل رجوع دست پیدا نکرده. از این بابت که بشود گونه‌ای از سینما را دست‌گرفت و مورد بررسی قرار داد و به نتیجه‌ای

قالب در بررسی علل پیدایش و اوج و افول آن گونه از سینما دست یافت. پس اغلب اوقات زمان حال سینماست که جریان اصلی است. جریان اصلی از این بابت مهم است که در بستر همین جریان اصلی است که می‌توانیم به چپستی و چرایی سینمای متفاوت دست پیدا کنیم. این‌را می‌توان به خاصیت زایش پذیری سینما نسبت داد که همیشه در حال زایش گونه جدیدی بوده که هم به گونه‌های قدیم وفادار بوده و در گریز از آنها.

سینمای متفاوت در هر دوره‌ای بیش از هر چیز به حیثیت بخشیدن به سینما فکر می‌کند. می‌خواهد این حرف ارسن ولز که می‌گفت: «من گمان می‌کنم سینما خواهد مرد. ببینید چه انرژی‌ای صرف احیا آن می‌شود دیروز با فیلم رنگی و امروز با سینمای سه‌بعدی. حداکثر چهل سال بیشتر از عمر آن باقی نمانده است» را نادیده بگیرد. شاید این خاصیت هر

باید برگردیم سراغ فیلم فراموش‌نشده مغول‌های پرویز کیمیاوی. آن‌وقت همان پرسش مغول مانده در پشت دربِ نمادین فیلم را از خودمان می‌پرسیم: سینما چیست؟ سینمای متفاوت چیست؟

واژه تفاوت از یک مخالفت نمی‌آید. هرچند شاید در برخی موارد به مخالفت تعبیر شود. بیش از مخالفت از یک فرار دم می‌زند. از یک گریز ناگزیر از یک جریان یا یک گروه خاصی که نه می‌توان با آن جنگید و نه دلیلی توجیه‌کننده برای جنگ وجود دارد. دلیلی برای براندازی وجود ندارد و شاید در برخی موارد وجود آن گروه و جریان لازم‌تر و بایدتر از وجود آن پدیده متفاوت است اما دیگر نمی‌توان تحملش کرد.

به‌دلایلی که شاید بزرگ‌ترینش عدم توانایی در تحمل دفن و سرپوش گذاشتن بر رازی است که آن پدیده به آن پی برده و دیگران نمی‌توانند پی ببرند و اگر هم گفته شود دیگر راز نیست و این می‌شود که یک جریان متفاوت با وجود نداشتن هیچ انگیزه مشابهی دست به گریز از مرکز می‌زند. مثلاً در عالم موسیقی هیچ‌گاه

نمی‌توان گروه the doors را یک گروه متفاوت خواند یا بیتلز و الویس را. آنها طغیان می‌کنند و سعی در برخورد با جریان حاکم بر موسیقی را دارند. جریانی که کلاسیک‌ها با وجود تمام تغییرات ظاهری‌شان هنوز کسی را به آن راه نمی‌دهند. هرکس باید سواد موسیقایی بالایی داشته باشد و در بدنه موسیقی کلاسیک آدم بی‌سواد هم‌چون میک جگر که هیچ‌وقت نت‌خوانی ساده را هم یاد نگرفت جایی ندارد. اگر به این نکته اعتقاد داشته باشیم که هر جریانی هم‌زمان با ایجاد مصالح برای رشد خود در حال تکوین و رشد جریان مخالف خود نیز هست باید عنوان کنیم موسیقی راک دهه‌شصت نه یک جریان متفاوت، که یک جریان مخالف و برآیند متضاد موسیقی متحجر کلاسیک است. اما می‌توانیم به موسیقی jazz توجه کنیم که بدون طغیان و تبغ برکشیدنی راه خودش را در موسیقی‌های سطح بالا پیدا می‌کند و بعد از

واژه تفاوت از یک مخالفت نمی‌آید. هرچند شاید در برخی موارد به مخالفت تعبیر شود. بیش از مخالفت از یک فرار دم می‌زند. از یک گریز ناگزیر از یک جریان یا یک گروه خاصی که نه می‌توان با آن جنگید و نه دلیلی توجیه‌کننده برای جنگ وجود دارد.





هنر تازه و هر پدیده‌ای باشد که در کنار رشدش به مرگ زودرسش هم اشاره شود اما همیشه حتی مرگ هم اگر از نوع تراژیکش باشد به تولدی دوباره با قدرتی بیشتر منجر می‌شود. انگار قرار نیست چیزی بمیرد. تنها شکل و شمایل عوض می‌کند.

به‌سان آن شعر رویایی که می‌گوید:

مادر که می‌میرد

دیگر نمی‌میرد

دیگر وقتش رسیده که فراموش کنیم که سینما قرار است بمیرد تنها باید نگران این بود که سینما نتواند آن منظور برسوزن از سینماتوگراف را ابراز کند و تنها به‌عنوان ابزاری در خدمت و مجاور دیگر هنرها باشد.

تفاوت از یک تفکر جدید برمی‌خیزد. تفاوت تنها دیگرگونگی به‌هر قیمتی نیست. اگر اینطور باشد بی‌معنا جلوه می‌کند. تفاوت حاصل تفکر است و باعث تفکری دیگر. اما بعد از مدتی همچون هر پدیده‌ای به شکل یک قاعده درمی‌آید و تفاوت را باید در چیزی دیگر جست. وقتی دیگر کدهای ناشناخته تبدیل به استعاره‌های نخ نما می‌شود و دیگر منتقد را به رمزگشایی و مخاطب به اصطلاح خوره را به وجد نمی‌آورد. این تقریباً در هر هنری صادق است. سینمای بدنه همیشه چیزی نیست که در گیشه‌ها فروش خوبی می‌کند بلکه سینمایی است که به‌وفور در بستر خودش ارائه می‌شود. مثل سبک فیلم‌سازی جشنواره‌ای رایج در جشنواره‌ها که بعد از سال‌ها تبدیل به سینمای بدنه جشنواره‌ای می‌شود و فیلم‌سازهایی با فرمول‌های خودشان! سعی در ساختن

فیلم‌های متفاوتشان هستند طبق سنوات گذشته. گاهی می‌توانند همه را گول بزنند و گاهی هم حنایشان رنگی ندارد اما هیچ‌گاه پس از این همه تکرار تغییری در بینش سینمایی کسی ایجاد نمی‌کنند. سینما بعد از فیلم آنها هنوز همان سینمایی است که قبلش بوده. با این تفاوت که یک گام به سمت کسالت و ملال پیش رفته. فرمولی که برخی فیلم‌سازهای ایرانی در روستاها و برخی در آدم‌های معلول دنبالش می‌گردند چون روزی روزگاری اولین فیلم‌شان با این سبک و سیاق فیلمی متفاوت بوده. برادران دارند دیگر آن سر و صدای قدیم را در سینما ایجاد نمی‌کنند. همه منتظر پالپ فکشن دیگری از تارانتینو هستند با همان درجه از متفاوت بودن. چینش جزئیات فرهادی ملال آور می‌شود و دیگر کسی را متحیر نمی‌کند. موج نوی فرانسه دیگر موج نو نیست. دیوید لینچ سینما را رها می‌کند و کاستاریکا هم فعلاً (دیگر) فیلم نمی‌سازد. این انگار خصیصه سینماست. مردن در آغوش گرم خودش. اگر پینک فلوید تا سال‌های سال هم آلبون نیمه تاریک ماه اجرا کنند مخاطب خودش را دارد. جکسون پولاک کلی تابلوی رنگ‌پاشی با تم‌هایم مختلف دارد اما وقتی اناریتو سه‌گانه (عشق‌های سگی، ۲۱ گرم و بابل) را می‌سازد همه می‌گویند دیگر شور قضیه را درآورده و باید فکر تازه بکنند. یعنی همان شخص آنقدر در خودش تکرار می‌شود که تبدیل به قاعده‌ای تکراری می‌شود برای خودش و چون زمانی متفاوت بوده به‌درد یک تئوری همیشگی در قواره تئوری‌های کلاسیک هم نمی‌خورد.

اینگونه می‌شود که پرویز کیمیایوی پرسش خود را از دهان شخصیت مغول، نه از کسی، بلکه از تاریخ کوتاه سینما می‌پرسد: سینمای متفاوت چیست؟ شاید سینمای متفاوت همان سینمای متفاوت باشد. البته شاید.





کتاب‌های منتشر شده: بریم خوش گذرونی، ۱۳۸۴ (مجموعه داستان) و سفر با گردباد ۱۳۸۵ (تحلیل هرمنوتیک اشعار صائب تبریزی) و مجموعه داستان ابر صورتی و به تازگی تعدادی از داستان‌های این نویسنده در فرانسه به زبان فرانسوی منتشر شده است.

ژانر: درام - خانوادگی

درباره‌ی داستان:

داستان بستنی شکلاتی، داستان عاشقانه‌های آرام است. عاشقانه‌هایی بین پیرمردی ۸۰ ساله و زنی جوان و شاعر. این رابطه که با برنامه‌ریزی پسر پیرمرد آغاز می‌شود، کم‌کم شکل جدیدی به خود می‌گیرد؛ تعریف مستقلی از یک عاشقانه‌ی دور از ذهن. گره‌ی داستان، یک رابطه‌ی غیرمعمول عاشقانه است که با پرداخت قوی و احساسات زیبا و شفاف‌ی که به کلمات داستان تزریق شده، جذاب، گیرا و مطابق با سلیقه‌ی خوانندگان داستان‌های مدرن است.

یکی از تصاویر زیبایی که در داستان استفاده شده، تصویر خاطره‌ای از چشمان آبی دختران آلمانی است که همه‌جا همراه شخصیت پیرمرد داستان است و نشانی از گم کردن یک رؤیا در گذشته‌اش دارد. مردی که در دوران زناشویی‌اش، هرگز به همسرش خیانت نکرده است و فرزندش (راوی) احساس می‌کند که پدرش زیر فشار این امیال فروخته و سرکوب شده کمرخم کرده است و می‌خواهد با دادن فرصتی دوباره به پدرش، این امید و عشق را در دل او زنده کند.

در ادامه‌ی داستان، راوی، با دختر جوان شاعری قراردادی می‌بندد، مبنی بر ایجاد رابطه‌ای عاطفی با پدر پیرش و حتی نامه‌نگاری با او هنگامی که خارج از کشور است. پس از مدتی حال عمومی پدر رو به بهبودی می‌رود و گویا چنددهه جوان‌تر می‌شود. در این میان، شخصیت مادر که بر اثر سخته قادر به حرف زدن نیست، ساکت و سایه‌وار از کنار

در سال‌های اخیر شاهد رنج بردن بدنه‌ی سینمای داخلی از ضعف فیلمنامه و بخصوص ایده و موضوع بوده‌ایم. در سری جدید سینما- اقتباس برآنیم که در این بخش، بین سینما و ادبیات را آشتی دهیم. در سینمای جهان سینمای اقتباسی از ادبیات داستانی بخش عمده‌ای از تولیدات سینمایی را به خود اختصاص می‌دهد. در سینما- اقتباس با معرفی رمان، داستان بلند و حتی نمایشنامه‌هایی که در ایران ترجمه شده و در دسترس هستند، امکان تبدیل آنها را به فیلمنامه‌ی اقتباسی مورد بررسی قرار می‌دهیم. پتانسیل‌سنجی موضوع داستان، تصاویر، تعدد و عمق شخصیت‌ها و امکان تبدیل آنها به فیلم از سرفصل‌های این بخش هستند. همچنین فیلم‌های موفق و مطرح سینمای جهان با موضوعی مشابه یا از همین نویسنده نیز در این قسمت معرفی می‌شوند تا امکان بالفعل شدن این پتانسیل‌ها برای مخاطبان و تولیدکنندگان آشکار شود. امید داریم با این تجربه بتوانیم گامی برداریم در یاری رساندن به فیلمسازان و فیلمنامه‌نویسان و ایده‌پردازان.

علیرضا محمودی ایرانمهر (متولد ۱۳۵۳)

داستان‌نویس، منتقد ادبی، نمایشنامه‌نویس، فیلمنامه‌نویس، مدرس ادبیات داستانی، داور مسابقات ادبی، تولیدکننده برنامه‌های رادیویی که چندین جایزه در نمایشنامه‌نویسی رادیویی نیز کسب کرده است. از سال ۱۳۶۹ فعالیت ادبی خود را آغاز کرده است، که تا به حال بیش از یک‌صد عنوان داستان، نقد و پژوهش ادبی نوشته است. در سال ۱۳۸۲ با داستان ابر صورتی به رتبه‌ی نخست مسابقه‌ی داستان‌نویسی بهرام صادقی دست یافت. چندین داستان کوتاه از ایشان تاکنون به زبان‌های انگلیسی، آلمانی، فرانسه و عربی ترجمه شده است.



دختر و در سایه نگاه داشتن آن، برای ایجاد تعلیق و فضایی باز برای تفکر و شناور شدن افکار خواننده در دریای تردید و حدس و گمان.

البته من احساس می‌کنم این داستان پتانسیل طولانی‌تر شدن را دارد و بخصوص در مورد شخصیت دختر جوان، می‌توان مانور بیشتری انجام داد. شاید بتوان با تغییر راوی و جداسازی صحنه‌ها و تصاویر به چند قسمت مجزا، به یک داستان بلند با بدنه و پیرنگی قوی و منسجم دست یافت.

انتخاب عنوان داستان بسیار هوشمندانه است و تا آخرین جمله‌ها، اثری از آن نمی‌بینیم و ناخودآگاه، ذهن ما درگیر یافتن ارتباط بین عنوان داستان و سیر روایت می‌شود.

پایان داستان، بسیار زیبا و تأثیرگذار است. بخصوص ایده‌ی بستنی شکلاتی، که پیرمرد با وجود داشتن دیابت، با لذت آن را می‌خورد، آنهم در هوای سرد و برفی.

علل اصلی انتخاب:

- همانطور که در خلاصه‌ی رزومه‌ی فعالیت‌های ادبی نویسنده آمده است، آقای ایرانمهر در نگارش نمایشنامه و فیلمنامه نیز فعالیت داشته‌اند و داستان‌های تصویری ایشان که نثری روان و دیالوگ‌هایی قوی دارند، امکان اقتباس سینمایی از آثار ایشان را بالا می‌برد.

- نکته‌ی قابل توجه در داستان‌های آقای ایرانمهر، بکر بودن سوژه‌های داستانی است که در حال حاضر، یکی از بزرگترین خلأهای موجود در پیکره‌ی فیلمنامه‌های حاضر در سینمای ایران است.

- داستان بستنی شکلاتی، پتانسیل اقتباس بالایی دارد به دلایلی مانند عدم ذهنیت‌گرایی راوی، شخصیت‌پردازی قوی، تنوع در مکان و زمان حوادث و شخصیت‌ها.

- یکی دیگر از نکات مثبت در این داستان، استفاده از شخصیت‌هایی با سنین مختلف و در واقع بزرگنمایی شکاف بین دو نسل و تعریف عشق از نگاه آنها.

- داستان بستنی شکلاتی، مانند سایر داستان‌های این نویسنده، سهل‌ممتنع است؛ هم مخاطب خاص را راضی نگاه می‌دارد و هم ارتباط عاطفی خوبی با مخاطب عام برقرار می‌کند.



حوادث عبور می‌کند، با اینکه بیشتر از همه از رازهای این رابطه باخبر است...

در این داستان نیز جملات زیبا و تأثیرگذار کم نیست؛

«به نظر پدرم، عشق یکطرفه وجود واقعی ندارد و فقط یک خیال خودآزارانه است. بیشتر شاعرانی که در طول تاریخ از بی‌وفایی یار گلایه کرده‌اند، خودخواهانه در پی ارضای حس همیشگی مظلومیت خویش بوده‌اند» در جایی از داستان، شخصیت پیرمرد می‌گوید: «امکان نداره بتونی به سال به به چیزی فکر کنی ولی

توی ماهیتش تأثیر نداشته باشی» در واقع، تفکرات پیرمرد اشاره‌ای دارد به قانون جذب و تأثیر انرژی افراد بر یکدیگر برای رسیدن به توازن طبیعی جهان.

برای ردیابی کلیدهای داستان و باز کردن گره‌ها، نیاز داریم به شناخت دختر شاعر؛ که ما را بین یک معشوق حقیقی و یک بازیگر خوب سرگردان می‌کند. در واقع تا آخر داستان ما متوجه نمی‌شویم که آیا او به روح پیرمرد عشق می‌ورزد یا نقش بازی می‌کند. چند جای داستان به تغییر رفتار سریع دختر اشاره شده که این احتمال را در ذهن ما قوت می‌بخشد که دختر بازیگر خوبی است و کل این ماجرای عاشقانه، معامله‌ای تجاری بیش نیست. ولی هرچه به پایان داستان نزدیک می‌شویم، از نگاه پیرمرد، دیدگاه مثبت‌تری به علاقه‌ی واقعی دختر پیدا می‌کنیم. شاید هدف نویسنده هم همین بوده باشد، یعنی عدم تأکید و پرداخت روی شخصیت

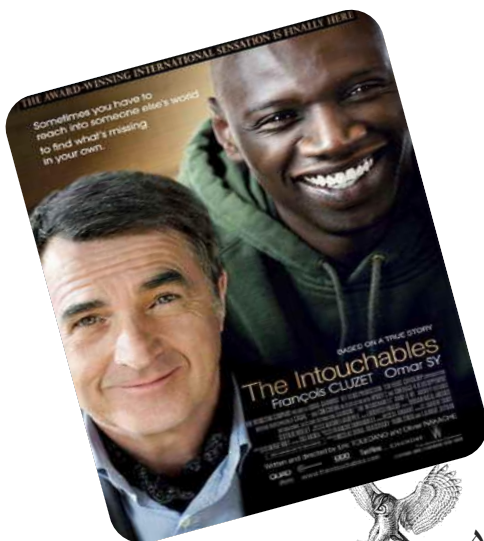




خلاصه‌ی داستان فیلم: فیلیپ (با بازی Francois Cluzet) از گردن به پایین فلج است. او با وجود اینکه مجبور است زندگی خود را روی صندلی چرخدار بگذراند و از گردن به پایین در اندام خود هیچ حسی ندارد اما آنقدر ثروتمند هست که بتواند از پس هزینه‌ی مراقبت‌های بیست و چهار ساعته برآید و با کمک یک منشی، یک پرستار و یک مراقب زندگی نسبتاً پرباری را می‌گذراند. وقتی برحسب شرایط مجبور می‌شود جانشینی برای مراقب قبلی‌اش پیدا کند، چندین داوطلب با خصوصیات معمول و لازم برای این شغل نزد او می‌آیند و او با آن‌ها مصاحبه می‌کند، اما در میان این افراد یک شخص عجیب و غریب هم حضور دارد. این شخص جیب بر خیابان خواب و سوءاستفاده جویی به نام دریس (با بازی Omar Sy) است. او تنها به این دلیل درخواست مصاحبه‌ی شغلی داده تا به مأموران

بعد از شانزده هفته بیش از ۱۹ میلیون نفر معادل ۳۰ درصد جمعیت فرانسه به خاطر دیدن این فیلم به سینماها رفتند.

دولتی اثبات کند که واقعاً دنبال کار می‌گردد و به این ترتیب بتواند از نوعی خدمات دولتی که معادل فرانسوی بیمه‌ی بیکاری هستند، بهره‌مند شود. فیلیپ تحت تأثیر روش غیرعادی دریس در طی مصاحبه قرار می‌گیرد و او را استخدام می‌کند. خیلی زود، بعد از پشت سر گذاشتن چند مورد بگومگو، میان آن‌ها رابطه‌ای عمیق به وجود می‌آید و پایه‌های رفاقتی کم‌نظیر بنا می‌شود. احترام قائل شدن دوجانبه، صادق بودن دریس با فیلیپ، علاقه‌ی شدید به اتومبیل‌های سریع و تفاوت ذائقه‌ی موسیقی آن‌ها به این رابطه قوت می‌بخشند...



طردشدگان (The Intouchables) یک درام کمدی محصول سال ۲۰۱۱ فرانسه به کارگردانی و نویسندگی مشترک اولیویر ناکاچو اریکتولدانو است. بدون هیچ‌گونه مراسم خاصی فیلم اکران شد و در عرض چهارهفته بعد از شروع نمایش در فرانسه، طردشدگان به پربیننده‌ترین فیلم سال ۲۰۱۱ در فرانسه تبدیل شد. بعد از شانزده هفته بیش از ۱۹ میلیون نفر معادل ۳۰ درصد جمعیت فرانسه به خاطر دیدن این فیلم به سینماها رفتند. طردشدگان توانست رکورد ده هفته پیاپی در صدر جدول فروش بودن را ثبت کند. در ۲۰ مارس ۲۰۱۲ طردشدگان با ۲۸۱ میلیون دلار به پرفروش‌ترین فیلم غیرانگلیسی‌زبان از نظر فروش جهانی تبدیل شد. همچنین رکورد فروش فیلم در آمریکای شمالی که پیش از این در دست جدایی نادر از سیمین بود را شکست و در کشورهای مختلف اروپایی برای هفته‌های متوالی

در صدر جدول فروش قرار داشت. فروش این فیلم در حالی بود که فیلم‌های معروفی مثل «اسکای‌فال»، «ماجراهای تن‌تن» و قسمت جدید «گروگ و میش» روی پرده‌ی سینماها بودند. در یک نظرسنجی که توسط Fnac انجام شد ۵۲ درصد رأی‌دهنده‌ها به این فیلم رأی دادند تا طردشدگان به‌عنوان رویداد فرهنگی سال ۲۰۱۱ در فرانسه اعلام شود. طردشدگان همچنین جوایزی از جشنواره‌های مختلف کسب کرد، از جمله ۸ نامزدی برای جایزه سزار که عمر سی جایزه بهترین بازیگر را دریافت کرد.

کارگردان: اولیویر ناکاچ، اریکتولدانو/ تهیه‌کنندگان: هارویوینشتاین، نیکولاسدوال آداسوفسکی و.../ نویسنده: اولیویر ناکاچ، اریکتولدانو/ ژانر: درام، کمدی، زندگی‌نامه/ بازیگران: فرانسواکلوزت، عمرسی و.../ موزیک: لودوویک وعین آودی/ فیلمبرداری: متیووادپید/ تدوین: رینالدبرتراند/ تاریخ اکران: ۲ نوامبر ۲۰۱۱ در فرانسه/ مدت زمان: ۱۱۳ دقیقه/ محصول کشور: فرانسه/ زبان: فرانسوی/ بودجه‌ی ساخت: ۱۲,۶۰۰,۰۰۰ دلار/ فروش باکس آفیس: ۴۴۴,۱۰۰,۰۰۰ دلار



همسر پائول، پی‌درپی اصرار دارد که بچه‌دار شوند، حتی از طریق لقاح مصنوعی و هدفش از این کار این است که می‌خواهد بعد از مرگ احتمالی همسرش از او بچه‌ای داشته باشد.

سوم و در سمت دیگر داستان، خانواده‌ی مایکل و کریستین و دو دخترشان است که ظاهراً زندگی آرام و بی‌دغدغهای دارند.

شیوه‌ای که کارگردان برای روایت فیلم انتخاب می‌کند، شیوه‌ای غیرخطی و بریده‌بریده مانند است، برش‌های زمانی و مکانی در فیلم به وفور دیده می‌شود، سه داستان موازی باهم و روایتی پازل‌گونه، پازلی که با جلوتر رفتن فیلم، کم‌کم حل می‌شود و حل آن لذتی زیبایی‌شناسانه به همراه دارد.

شخصیت مرکزی و اساسی فیلم، جک جردن، که به لحاظ شخصیت‌پردازی، پرداختی عمیق به آن می‌شود، شخصیتی که در جنگ با خود و مذهب به سر می‌برد، با وجود گذشته‌ی ننگین، توبه کرده و راهی کلیسا شده، تا حدی که دیگران را نصیحت می‌کند و می‌گوید: «خدا از رویش یه تار مو روی سر آدم خبر داره».

جک جردن در مسابقه‌ی بخت‌آزمایی اتومبیلی برنده می‌شود که آن‌را لطف و خواست مسیح می‌داند و در ادامه با همان اتومبیل، مایکل و دو دخترش را زیر می‌گیرد و می‌کشد که این اتفاق را نیز خواست مسیح می‌داند، او از محل حادثه فرار می‌کند و به خانه می‌رود ولی عذاب وجدان و جنگ او با خوش رهاش نمی‌کند و برخلاف میل همسرش خودش را به پلیس معرفی می‌کند و راهی زندان می‌شود، در زندان دچار چالشی عمیق و بزرگ می‌شود و می‌گوید: مسیح یک خیانت‌کار است، زیرا که باعث برنده شدن اتومبیل او بوده و کشتن مایکل و دو دخترش هم خواست مسیح، مایکل در جایی می‌پرسد: چرا من که خودم را وقف مسیح کردم باید این اتفاقات واسم بیوفته؟ به نوعی مسیح و عدالت او را زیر سوال می‌برد. جک جردن در زندان اقدام به خودکشی می‌کند که

"مگه ما چند بار به دنیا می‌آییم، مگه چند بار از دنیا می‌ریم؟

می‌گن درست در لحظه مرگ ۲۱ گرم از وزن کسی که داره می‌میره، کم می‌شه.

و مگه ۲۱ گرم چقدر ظرفیت داره؟

مگه چی از ما کم می‌شه؟

مگه چی می‌شه اگه ما ۲۱ گرم از دست بدیم؟

با رفتن اون چی می‌شه؟

مگه چقدر ارزش داره؟

۲۱ گرم وزن... یک سکه پنج‌سنتی

وزن یک مرغ مگس‌خوار... یه تیکه شکلات

۲۱ گرم چقدر وزن داره؟

شیوه‌ای که کارگردان برای روایت فیلم انتخاب می‌کند، شیوه‌ای غیرخطی و بریده‌بریده مانند است، برش‌های زمانی و مکانی در فیلم به وفور دیده می‌شود.

این ۲۱ گرم که از ما کم می‌شه وزن روح ماست. واقعا ۲۱ گرم چقدر وزن داره؟ وزن "بودن" و "هستی" ما چقدره؟
«از متن فیلم»

فیلمی از: Alejandro Gonzalez

فیلمنامه: Guillermo Arriaga

آهنگسازان: Dave Matthews, Gustavo Santaolalla

بازیگران: Sean Penn/ Naomi Watts در نقش Danny Huston/Cristina Peck

در نقش Claire Pakis/Cathy Carly Nahon/Michael Nick

در نقش Benicio Del Toro/Laura Nick

در نقش Charlotte Gainsbourg Boy Mary

در نقش John Rubinstein/Rivers

در نقش Gynecologist

مدت زمان ۱۲۴ دقیقه/ بودجه ۲۰ میلیون دلار. فروش ۶۰

میلیون دلار/ محصول: آمریکا، مدت فیلم: ۱۲۴ دقیقه.

فیلم زندگی سه خانواده را به تصویر می‌کشد، خانواده‌ی جک

جردن، که جک گذشته‌ای بد و خلافکارانه داشته و حالا چند

سالی است که به مسیح متوسل شده و به نوعی توبه کرده.

دوم، خانواده‌ای که مرد آن از بیماری قلبی رنج می‌برد

(پائول) و منتظر قلبی است که به او پیوند زده و زنده بماند،



ناموفق است. در ادامه شاهدیم که همسر جک او را به کمک وکیلی گران‌قیمتی آزاد می‌کند ولی جک تحمل دیدن بچه‌های خودش را ندارد، زیرا که نگاه کردن به آنها او را یاد دو دختر مایکل می‌اندازد و به همین جهت جهت خانه را ترک و اصطلاحاً در «متلی» ساکن می‌شود.

در سمت دیگر داستان و فیلم، پائول که منتظر قلب است با موافقت همسر مایکل «کریستین» بدون اینکه آن خانواده را بشناسد صاحب قلب مایکل می‌شود. به نوعی جک زندگی را از خانواده‌ای به خانواده‌ی دیگر منتقل می‌کند.

بعد از پیوند قلب، پائول دیوانه‌وار به دنبال خانواده‌ی مایکل می‌رود و بالاخره همسر مایکل را پیدا می‌کند و کم‌کم با او رابطه برقرار می‌کند و بعد از مدتی به او می‌گوید که قلب مایکل در سینه‌ی اوست و کریستین که این موضوع را نمی‌دانسته شوک شدیدی به او وارد می‌شود و او را کتک می‌زند و از خانه بیرون می‌کند که یکی از درخشان‌ترین صحنه‌های فیلم از آب درآمد است.

رابطه‌ی کریستین و پائول تا حدی عمیق می‌شود که پائول همسرش را در خانه رها می‌کند و شب‌ها کنار کریستین می‌خوابد ولی در یک بزن‌گاه، کریستین چشمش به لباس‌های آویزان در کمد همسرش می‌افتد و یاد او می‌افتد، به محل حادثه می‌رود و مرگ همسرش را تصور می‌کند و به نوعی دچار فروپاشی ذهنی و عاطفی می‌شود، از پائول می‌خواهد که جک جردن را بکشد.

پائول، اسلحه‌ای تهیه می‌کند تا جک را که حالا عمیقاً در جنگ و عذاب با وجدانش به سر می‌برد را بکشد.

جک را پیدا می‌کند ولی او را نمی‌کشد، تحقیرش می‌کند و سه‌گلوله در کنار او رها می‌کند و از او می‌خواهد که گورش را گم کند که کریستین او را نبیند.

پائول به دروغ به کرسیتین خبر کشتن جک را می‌دهد تا آرامش را به او برگرداند، ولی در شبی جک وارد اتاق پائول و کریستین می‌شود و از پائول درخواست می‌کند تا او را بکشد، کریستین همزمان شاهد قاتل همسرش و قلب زنده او در بدن پائول می‌شود، یکی از تکان‌دهنده‌ترین صحنه‌های فیلم و با چوب به جان جک می‌افتد.

پائول در اقدامی عجیب به خودش شلیک می‌کند و سه‌نفری راهی بیمارستان می‌شوند که در صحنه‌های آغازین فیلم شاهدش بودیم، پائول روی تخت بیمارستان خوابیده و

لوله‌هایی به دهانش وصل هستند، در این صحنه تمامی گره‌افکنی‌های فیلم به نوعی باز می‌شوند و پازل ما که استادانه طراحی شده کامل می‌شود.

روایت‌ها و داستان‌هایی که در بالا آورده شد، خلاصه‌ای از روایت فیلم بود، روایتی شگفت‌انگیز که پازل‌گونه و با تدوینی بی‌نظیر تصویر می‌شود، سه‌داستان و سه‌زندگی متفاوت طی تصادفی به هم گره می‌خورند و در هر صحنه گره اضافه بر گره‌های ماقبل از خود می‌شود.

فیلم نام خود را در انتقال محتوا و درون‌مایه‌اش اجرا می‌کند، در اینجا ۲۱ گرم نمادی از زندگی است یا به نوعی مرزی بین مرگ و زندگی، ولی فیلم نگاه متفاوتی به ماهیت زندگی و مرگ دارد و نیم‌نگاهی به نقش مذهب در فاصله‌ی زندگی تا مرگ و این نگاه را در پرسشی مطرح می‌کند: که این ۲۱ گرم چه چیزی می‌تواند باشد و اینکه آیا ارزشش را دارد؟؟ و در پرسشی که در لایه‌های روایت نهفته است که آیا این ۲۱ گرم و حیات آن وابسته به خواست مسیح است؟

در این پرسش‌ها رگه‌هایی از پوچ‌گرایی دیده می‌شود، زیرا که این ۲۱ گرم را به یک سکه‌ی پنج‌سنتی و یک مگس تشبیه می‌کند، این نگاه در صحنه‌ی اتاقی که در ابتدای فیلم شاهدیم و لوله‌هایی که به دهان پائول وصل است شاهدیم، این اتاق به تعبیر پائول اتاق انتظار مرگ است، به نوعی این همانی با زندگی ایجاد می‌کند که زندگی اتاق انتظار مرگ است.

فیلم برای روایت‌گری این سه‌داستان و ساخت جهان‌بینی و درون‌مایه خودش، شیوه‌ی غیرخطی را برای روایت‌گری انتخاب می‌کند زیرا که بسیاری از صحنه‌ها و اتفاقات درون فیلم همزمان رخ می‌دهند و امکان یک روایت خطی وجود ندارد و از طرفی این شیوه‌ی روایت و برش‌های فراوان، به استرس‌زایی و ایجاد یک دلهره‌ی پایدار کمک می‌کند و تعلیقی سراسری از ابتدا تا انتهای فیلم ایجاد می‌کند. فیلم با اینکه برش‌های فراوانی می‌خورد ولی از ساختار قدرتمند و حساب شده‌ای برخوردار است به گونه‌ای که نمی‌توان تکه‌های این پازل را جابه‌جا کرد.

چیزی که این فیلم را درخشان و حتی در حد یک شاهکار سینمایی بالا می‌برد، مطرح کردن این سوالات است، سوالاتی اساسی و عمیق درباره‌ی مذهب، مرگ و زندگی و این پرسش‌ها را بی‌طرفانه و بدون قضاوت می‌پرسد، سوالاتی اساسی و شاید بی‌جواب تا ابد.





پروژه‌ی عظیم المپیک ۲۰۱۲ لندن بود و البته همزمان با اینکارها ساخت فیلم جدیدش، خلسه را نیز در دست داشت. خلسه پروژه‌ای بود که بعد از «گودال کم‌عمق» در سال ۱۹۹۴ توسط جو آهیرن به بویل پیشنهاد شد اما بویل به‌خاطر اینکه در آن زمان خلسه را فیلمنامه‌ی خیلی مشکلی می‌دانست پیشنهادش را رد کرد. البته خلسه سال ۲۰۰۱ به‌صورت یک فیلم تلویزیونی ساخته شد. اما بویل خلسه را فراموش نکرد و تقریباً دو دهه بعد با کمک جان هاج همکار قدیمی‌اش فیلمنامه‌ی آن را نوشت و کارگردانی

کرد. ساخت خلسه سال ۲۰۱۱ شروع شده بود و به‌خاطر المپیک دچار وقفه شد. به گفته‌ی منتقدین، در افتتاحیه و اختتامیه المپیک لندن با نصف پولی که چهارسال قبل چین خرج کرده بود بویل توانست همه‌چیز

را بهتر انجام بدهد و تحسین همگان را برانگیزد. بعد از المپیک هم قرار شد تا مدال شوالیه را به‌صورت رسمی به او اهدا کنند اما بویل این مدال را نپذیرفت. اگر نگاهی به کارنامه‌ی شلوغ و پر ازدحام بویل در این چندسال بیندازیم به‌راحتی درک می‌کنیم که تلاشش بیشتر از هر مدالی ارزش دارد. بویل کارنامه‌ی عجیبی دارد، شاید هیچکدام از کارگردان‌های مطرح زنده دنیا به اندازه‌ی او فیلم‌های متنوع و کاملاً متفاوت با یکدیگر را در کارنامه‌ی خود نداشته باشند. «گودال کم‌عمق» اولین فیلم بلند داستانی او، برای کارگردانی که در کارنامه خود سریال «کارآگاه مورس» (که در ایران نیز به‌نمایش درآمد) را داشت، فیلم خیلی بزرگی نبود. بعدها «قطاربازی» و «ساحل» نشان دادند که بویل باید یک‌روز کارگردان سرآمدی در اقتباس سینمایی از رمان‌های معاصر شود. او سپس ناگهان وارد دنیای زامبی‌ها و داستان‌های

خلاصه‌ی فیلم: سایمن (جیمز مک‌آوی) که در یک حراجی کار می‌کند، با تبهکاری به نام فرانک (ونسان کسل) برای دزدی تابلوی «ساحره‌ها در هوا» اثر گویا که ارزش زیادی دارد همکاری می‌کند اما وقتی زمان دزدی می‌رسد به فرانک خیانت می‌کند و تابلو را پنهان می‌کند. فرانک عصبانی می‌شود و با دسته‌ی اسلحه به سر او می‌زند. بعداً فرانک حتی سایمن را شکنجه می‌دهد تا جای تابلو را یادش بیاید اما این اتفاق نمی‌افتد. فرانک سایمن را پیش یک مشاور روانی به نام الیزابت (روزا ریوداوسن) می‌برد تا با استفاده از هیپنوتیزم جای تابلو را پیدا کند. اما این جلسات درمانی باعث می‌شود که هر سه نفر وارد یک بازی خطرناک شوند، بازی‌ای شامل منجلاب گذشته و خاطرات فراموش شده‌ی سایمن. دنی بویل، تلاشی فراتر از تقدیر:

دنی بویل دوسال پس از اینکه

میلیونر زاغه‌نشین را ساخت فیلم ۱۲۷ ساعت را در سال ۲۰۱۰ کارگردانی کرد. یک‌سال بعد از آن هم تئاتر فرانکنشتاین را روی صحنه برد و همزمان مشغول کار روی

خلسه پروژه‌ای بود که بعد از «گودال کم‌عمق» در سال ۱۹۹۴ توسط جو آهیرن به بویل پیشنهاد شد اما بویل به‌خاطر اینکه در آن زمان خلسه را فیلمنامه‌ی خیلی مشکلی می‌دانست پیشنهادش را رد کرد.



فضایی شد و بعد از آن فیلمی با داستانی بالیوودی به اسم «میلیونر زاغه‌نشین» ساخت که برایش اسکار کارگردانی را به همراه داشت. سپس به سراغ یک داستان واقعی از کوهنوردی رفت که برای نجات جان خود مجبور می‌شود با زحمت بسیار دست خود را قطع کند. این فیلم هم از روی یک کتاب اقتباس شده بود. این تنوع تحسین‌برانگیز و انتخاب‌های پیچیده در حالی است که تئاترها و مراسم المپیک را در هم در نظر

نگرفتیم. با این وجود دنی بویل به سراغ فیلم پیچیده و روانکاوانه‌ای مثل خلسه می‌رود و فیلمی می‌سازد که شبیه هیچکدام از فیلم‌های سابقش نیست. خلسه، عنکبوت‌قرمزی در اعماق ناخودآگاه انسان:

خلسه (Trance) دقیقاً مثل بیشتر فیلم‌های بویل خیلی سریع و انرژی‌شروع می‌شود، ظرف چند دقیقه یکی از شخصیت‌ها (سایمن) شروع به حرف زدن می‌کند و ماجرا را برای ما شرح می‌دهد.

همه‌چیز را توضیح دادا به خاطر همین هیچ ترسی از لو دادن داستان کامل فیلم برای منتقدین باقی نگذاشته. خلسه در ۱۰۱ دقیقه‌ای که طول دارد دچار جهش‌های زمانی متعدد می‌شود، بین گذشته و حال و آینده در گذر است، از گذشته باز هم به گذشته می‌رود، از پس هر اتفاق فراموش شده یک راز مشخص می‌شود و کشش این اتفاقات به حدی است که خلسه را به یکی از سرگرم‌کننده‌ترین فیلم‌های بویل تبدیل می‌کند. او به همه‌ی جزئیات دقت کرده، شاید بیش از حد، آنقدر که بیننده خیلی جاها می‌داند کارگردان روی یک چیز تأکید می‌کند اما نمی‌داند دقیقاً چه چیزی. اولین سوال وقتی پیش می‌آید که سایمن با شوکر برقی به فرانک که

همدستش در دزدی است حمله می‌کند و دلیلش را تا انتهای فیلم متوجه نمی‌شویم. این صحنه می‌توانست اصلاً اتفاق نیفتد و فرانک تابلو را خیلی راحت بردارد و برود، اما چیزی که فرق می‌کند این بود که دیگر خلسه، خلسه نمی‌شد. سوال بعدی وقتی پیش می‌آید که سایمن کتاب نقاشی‌های کلاسیک‌اش را باز می‌کند و یک صفحه‌ی پاره شده می‌بیند. بعد از آن هم تعجب الیزابت در اولین برخوردی که با سایمن دارد. نشانه‌ها آنقدر در فیلم زیادند که بهتر است فیلم را چندبار ببینید تا آن‌ها را خوب درک کنید. اما این حرف به این معنا نیست که در بار اول قابل فهم نیستند. مثلاً وقتی الیزابت از خانه‌ی فرانک خارج می‌شود تأکید زیاد دوربین روی کیف نشان می‌دهد که اسلحه‌ی فرانک را برداشته، اسلحه‌ای که تا آخر فیلم نقش مهمی بازی می‌کند. علاوه بر این، جنبه‌ی روانی فیلم خیلی بالاست، روزاریوداوسن برای اینکه بتواند نقش یک هیپنوتیزور را بهتر بازی کند کلاس‌های آموزش هیپنوتیزم و تقویت صدا را با مربیان مخصوص گذرانده. تأثیر همه این‌ها در نقش الیزابت زمانی به چشم می‌آید که صدایش به راحتی حس هیپنوتیزم شدن را منتقل

خلسه (Trance) دقیقاً مثل بیشتر فیلم‌های بویل خیلی سریع و انرژی‌شروع می‌شود، ظرف چند دقیقه یکی از شخصیت‌ها (سایمن) شروع به حرف زدن می‌کند و ماجرا را برای ما شرح می‌دهد. ماجرای بسیار جذاب دزدی یک نقاشی و اتفاقاتی که بعد از آن می‌افتد. اما برخلاف فیلم‌های قبلی بویل، بعد از گذشت چندین دقیقه، فیلم از تب و تاب نمی‌افتد، ریتم کند نمی‌شود و همه‌چیز به سمت سکون پیش نمی‌رود. داستان کار خیلی ساده است. سایمن با چند خلافکار در دزدی یک تابلوی قیمتی همکاری می‌کند، اما به آن‌ها خیانت می‌کند و تابلو را جایی پنهان می‌کند. به علت ضربه‌ای که به سر او وارد می‌شود نمی‌تواند بفهمد تابلو را کجا پنهان کرده. برای اینکه جای تابلو را یادش بیاید پیش یک هیپنوتیزور می‌رود تا به وسیله‌ی هیپنوتیزم بتواند حافظه‌ی گم‌شده‌اش را بدست بیاورد. هرکس دیگری اگر به جای بویل بود شاید کار خودش را آسان می‌کرد و فیلمی با سیر زمانی و مکانی خطی می‌ساخت. اما بویل راه سخت را در پیش گرفته، این طرح را آنقدر بسط و گسترش داده که واقعاً نمی‌شود داستان فیلم را به راحتی تعریف کرد. به راحتی که نه، به سختی هم نمی‌شود



می‌کند. صدایی که انگار می‌تواند بیننده را هم مانند سایمن به اعماق ذهن پریشان و آشفته‌ی او وارد کند. فیلمبرداری آنتونیو دامنتل دقیقاً مناسب‌ترین فیلمبرداری برای تریلری روانکاوانه و سیاه و خشن است. او که هفت فیلم از سیزده فیلم دنی بویل را فیلمبرداری کرده و برای میلیونر زاغه‌نشین اسکار را هم برد اینجا با نماهای کج و معوج، بازتاب آدم‌ها در شیشه‌ها و آینه‌ها، استفاده‌ی زیاد از نورهای رنگی و دکوراسیون مدرن همه‌چیز را مشابه تصویری سوررئال از ناخودآگاه یک فرد به تصویر می‌کشد. به‌همراه این فیلمبرداری عالی نباید از موسیقی متن ریک اسمیت هم چشم‌پوشی کرد. برعکس کارگردان‌هایی مثل اصغر فرهادی که به‌زور می‌شود در فیلم‌شان موزیک متنی پیدا کرد بویل علاقه‌ی زیادی به موسیقی دارد و به همین خاطر دقیقاً

برعکس کارگردان‌هایی مثل اصغر فرهادی که به‌زور می‌شود در فیلم‌شان موسیقی متنی پیدا کرد بویل علاقه‌ی زیادی به موسیقی دارد و به همین خاطر دقیقاً یک ماه و سه‌روز بعد از المپیک به ریک اسمیت که سابقه همکاری با او در چهار تا از فیلم‌هایش و پروژه عظیم المپیک را داشت پیشنهاد همکاری می‌دهد.

یک ماه و سه‌روز بعد از المپیک به ریک اسمیت که سابقه همکاری با او در چهار تا از فیلم‌هایش و پروژه عظیم المپیک را داشت پیشنهاد همکاری می‌دهد. در خلسه، موسیقی متن بدون اغراق در هشتاد درصد لحظات فیلم شنیده می‌شود اما نه توی ذوق می‌زند و نه خسته‌کننده می‌شود، بلکه تأثیر هر سکانس را چندین برابر می‌کند. چه در لحظات خشن و سریع که آهنگ هم ریتمی تند می‌گیرد و چه در لحظات کند و احساسی فیلم. پایان فیلم را به‌یاد بیاورید، جایی که سایمن، فرانک را به فرمان ماشین بسته و الیزابت را مجبور می‌کند تا خاطراتی که فراموش کرده را برایش بازگو کند، درست وقتی که صحبت الیزابت به جایی می‌رسد که سایمن توانسته بالاخره خاطره‌ی او را سرکوب کند نمایی از چند جاده تو در تو به رنگ قرمز به همراه موسیقی متن آرامش‌بخش اما ناراحت‌کننده‌ای پخش می‌شود. تصویری که شبیه یک عنکبوت قرمز است و همین تصویر به‌خاطر جایی که در فیلم

گنجانده شده نمونه‌ای عالی از فیلمبرداری، موسیقی، تدوین و کارگردانی حیرت‌آمیز خلسه را یکجا با هم دارد. قوی بودن فیلمنامه را هم نمی‌توان نادیده گرفت، جو آهترن و جان هاج فیلمنامه‌ی پرکشش و یک‌دستی نوشته‌اند که دیالوگ‌ها و تصویرهای پشت سرهم و بدون ترتیب زمانی خاص آن تا مدت‌ها از یاد بیننده نمی‌روند. همه‌ی جزئیات به‌دقت انتخاب شده‌اند، از جمله تابلویی که همه‌ی ماجرا پیرامون آن اتفاق می‌افتد. بدون شک هر بیننده‌ای کنجاو می‌شود تا دلیل انتخاب «ساحره‌ها در هوا» اثر گویا را بداند. تابلویی که در واقعیت دزدیده نشده و در موزه‌ای در مادرید اسپانیا به‌سر می‌برد. خود بویل می‌گوید: «گویا پدر هنر مدرن است زیرا پا به قلمرو ذهن می‌گذارد.» بویل همچنین مردی که در تابلوی «ساحره‌ها در هوا» خودش را زیر یک

پارچه پنهان کرده را بسیار شبیه شخصیت سایمن می‌داند. یکی دیگر از دلایلی که گویا برای فیلم مناسب بوده نقاشی‌هایی است که از پیکره زنان می‌کشیده. گویا زنان را همانطور که می‌دیده می‌کشیده و به‌نظر سایمن کمال و پاکی را از آن‌ها گرفته و نقص‌ها را وارد هنر کرده. الیزابت بعد از شنیدن این حرف‌ها صفحه‌ای که نقاشی مایا، اولین زنی که از نظر سایمن با نقص کشیده شده بود را پاره کرد و این یکی از معماهایی است که در پایان فیلم حل می‌شود. انتخاب بازیگران هم در فیلم جالب است. اولین پیش فرضی که شاید برای بسیاری از بیننده‌ها با دیدن جیمز مک‌آوی به ذهنشان می‌آید فیلم تحت تعقیب (Wanted) است. اما این هم از ذکاوت‌های انتخاب بازیگر در خلسه است، سایمن تقریباً شخصیتی مشابه با شخصیتش در Wanted دارد. آنجا قدرت‌های ذهنی و جسمی‌اش در قتل و آدم‌کشی را نمی‌دانست و با کمک آنجیلینا جولی و رفقاییش آن‌ها را پیدا



کرد، اینجا هم از گذشته‌ی خودش و جای تابلو خبر ندارد و این‌ها را با کمک روزاریوداوسن (که قرار بوده ابتدا نقشش را اسکارلت جوهانسون یا چند نفر دیگر بازی کنند) به یاد می‌آورد. تفاوت جیمز مک‌آوی در **Wanted** و **Trance** فقط قسمت خشن و بدگمان شخصیت اوست، اما اگر با همین پیش‌فرض جلسه را نگاه کنید، دقیقاً همین تفاوت تبدیل به کلید اصلی ماجرا می‌شود.

سایمن در ابتدای فیلم شخصیت اصلی بلامنازع است، تا زمانی که پای فرانک به فیلم باز می‌شود و بعد از آن هم الیزابت. این ترتیب ورود شخصیت‌ها به فیلم است، اما ترتیب قدرت کاملاً فرق دارد. فرانک در ابتدا خشن‌ترین فرد و به اصطلاح تبهکار فیلم است، اما وقتی پای الیزابت به ماجرا باز می‌شود، فرانک کمرنگ‌تر و کمرنگ‌تر می‌شود، در حدی که

الیزابت با حرف‌ها و نظرهایش او را کنترل می‌کند و حتی بیشتر از کنترل، او و گروهش را مجبور می‌کند تا برای جلب اعتماد سایمن هیپنوتیزم شوند. الیزابت قدرت را از فرانک می‌گیرد و به سایمن می‌دهد، اوست که حتی در

توهم یا خیالش فرانک و گروهش را می‌کشد و این قدرت هرچقدر جلوتر می‌رود جنبه خشونت‌آمیزتری به خودش می‌گیرد. از آن طرف فرانک و الیزابت وارد یک رابطه می‌شوند اما سایمن ظاهراً بدون هیچ دلیل خاصی شیفته‌ی الیزابت است. الیزابت برای توجیح رابطه‌اش با سایمن به فرانک می‌گوید: «من چیزی که من می‌خواهم، یعنی ما می‌خواهیم.» قسمت دوم جمله خیلی ظریف به علاقه‌ی الیزابت به فرانک اشاره دارد. هر چند الیزابت در ظاهر به سایمن عشق می‌ورزد و تا حدودی می‌شود گفت جانش را نجات می‌دهد، اما در واقع الیزابت دنبال یک هدف نهایی است و برای رسیدن به این هدف هر کاری می‌کند، از جمله یک رابطه جنسی با سایمن تا خودش اولین کسی باشد که جای تابلو را بفهمد. این اتفاق

هم می‌افتد اما نه آن قدر ساده که فکرش را می‌کرد. چون فرانک و گروهش سر می‌رسند. الیزابت حالا مجبور است سایمن را به این باور برساند که گروه فرانک را بکشد و حتی به روش خیلی عجیبی به او فشنگ می‌دهد اما وقتی نوبت به خود فرانک می‌رسد مانع این کار می‌شود. در پایان فیلم جایگاه فرانک در فیلم عوض می‌شود، حالت سمپاتیک به بیننده دست می‌دهد و برای فرانک همذات‌پنداری می‌کند. فرانک می‌شود آدم خوب قضیه. خشونت بی‌حد و حصر سایمن یک راز دیگر را برملا می‌کند، او همان مرد خشنی است که در گذشته زندگی الیزابت را مختل کرده بود. الیزابت هم تبدیل به مغز متفکر کل این ماجرا می‌شود، کسی که به‌مرور سایمن، فرانک و گروهش را کنترل می‌کند و با حالت روانکاوانه‌ای که دارد همه چیز را به نفع خودش تمام می‌کند و بدون شک قوی‌ترین شخصیت فیلم است. سایمن ماشینی که فرانک را به

**جلسه نمونه‌ی کاملی از کنترل‌های
فرافیلمی بویل بر روی مخاطبان و به
ویژه طرفداران خودش است.**

فرمان آن بسته به آتش می‌کشد و نقاشی را هم به الیزابت می‌دهد، الیزابت فرار می‌کند و چند دقیقه بعد که سایمن مشغول تیراندازی به ماشین در حال سوختن است (البته تفنگی که سایمن

دارد شش تیر جا می‌گیرد، اما او به‌شکل عجیبی بدون پر کردن دوباره تفنگ ده تیر شلیک می‌کند به اضافه یکی که قبل‌تر شلیک کرده بود!) با یک کامیون، سایمن و ماشین در حال آتش را آنقدر هل می‌دهد تا داخل دریاچه‌ی پشت سرشان بیفتند. فرانک به‌زور خودش را از ماشین خارج می‌کند و تصویر از داخل دریاچه پرش می‌کند به فرانک داخل یک استخر. یک لحظه این حس به آدم دست می‌دهد که چه اتفاقی افتاد؟ این‌ها همه خیالات فرانک بود؟ اما دوباره تصویر برمی‌گردد به زمانی که فرانک به سطح آب دریاچه می‌آید و الیزابت حال او را می‌پرسد و بعد هم غیبتش می‌زند. الیزابت در واقع نمونه‌ی بارز یک فمفاتال در فیلم‌های نئونوار است، زنی که شخصیت مرد را وارد ماجرابی پیچیده می‌کند و در آخر هم باعث نابودی شخصیت مرد داستان (اینجا سایمن)



می‌شود. به گفته‌ی بویل، این اولین بار است که یک زن را در قلب فیلمش قرار می‌دهد. این شخصیت دقیقاً مثل بویل عمل می‌کند، بویل ذره‌ذره رازها را برای بیننده آشکار می‌کند و او را غافلگیر می‌کند تا به هدفش از فیلم برسد. می‌شود گفت الیزابت مابه‌ازای درونی بویل در فیلم است.

بار اول نیست که در مورد تأثیر تلقین یا دروغ‌هایی که به یک نفر گفته می‌شود یا حتی پاک شدن قسمتی از حافظه و مورد‌های این چنینی فیلمی ساخته می‌شود. برای نمونه می‌توان به *Eternal Sunshine of the Inception*، *The Sixth Sense* و... اشاره کرد. یکی از صحنه‌هایی هم که دیگر تأثیرپذیری‌اش کم شده و تقریباً کلیشه است واکنشی است که یک شخصیت به درمان می‌دهد و بعد معلوم می‌شود تنها تلقین خود اوست. نمونه‌ای که همین چند وقت پیش در فیلم *Side Effects* (هم اتفاق افتاد. یک روانشناس به بیمار می‌گفت که می‌خواهد از او یک تست بگیرد، به او امیتال تزریق می‌کرد و تأثیر دارو از جمله بیهوشی را به او می‌گفت. بعد هم بیمار بیهوش می‌شد. اما بعداً معلوم می‌شد که پزشک فقط به او آب نمک تزریق کرده. در عوارض جانبی این ایده اصلاً آن تأثیری که باید را نداشت و ایده به کلی از دست رفته بود. اما در خلسه وقتی الیزابت در حضور فرانک از سایمن ام‌آر‌آی می‌گیرد و واکنشش به هر یکسری عکس را دریافت می‌کند، به سایمن می‌گوید که هر بار به عکس او فکر کند به تو شوک الکتریکی وارد می‌شود، و هر بار هم مقدار ولتاژ آن بیشتر می‌شود. کار به جایی می‌کشد که سایمن نمی‌تواند به‌جز الیزابت به چیز دیگری فکر کند و مدام عکس او را می‌بیند حتی با وجود شوک الکتریکی‌ای که هر ثانیه بیشتر و بیشتر می‌شود. اما الیزابت به فرانک می‌گوید که اصلاً به سایمن شوکی وارد نمی‌شود و او فقط باور دارد که اینطور است. این ایده چنان تأثیرگذار می‌شود که بقیه چیزهایی که شاید قبلاً در فیلم‌های دیگر دیده باشید هم اینجا جذاب می‌شوند. مرور چیزی که در ذهن سایمن و

چیزی که بیرون از ذهن او و در واقعیت می‌گذرد به‌صورت موازی و پاره‌پاره نشان داده می‌شوند تا با یک روند جدید و با استفاده از تکه‌ای از گذشته، مثل شروع شک سایمن به الیزابت که نیمه‌شب با انگشت به شیشه می‌زند تلفیق هرچقدر پیچیده‌تری داشته باشند. پیچیدگی‌ها آنقدر زیاد هستند که در نهایت می‌فهمیم فراتر از چیزی که ما می‌دانستیم و حتی خاطره‌های سایمن بوده‌اند. اینکه از ابتدا چرا الیزابت خودش را وارد این کار کرد و برای داشتن رابطه با سایمن که کاری غیرحرفه‌ای و غیراخلاقی است اصلاً مخالفتی نداشت سوال‌هایی است که پاسخ‌شان را در انتها از زبان خود الیزابت با بازگشت به گذشته‌ای حتی قبل‌تر از دزدی تابلو پیدا می‌کنیم. در نهایت فرانک می‌ماند و آی‌پادی که الیزابت مشابه سکانس سوررئال فیلم *Braveheart* می‌فرستد، الیزابت تابلو را به دیوار اتاقش آویزان کرده و به فرانک می‌گوید اگر می‌خواهد او و همه‌ی چیزهایی که اتفاق افتاده‌اند را فراموش کند آیکونی که با اسم *Trance* روی صفحه نشان داده می‌شود را لمس کند. دو راهی فرانک برای لمس کردن یا نکردن به‌نوعی بهترین پایان برای این فیلم جذاب و دیدنی است. فیلمی که هرچند سیاهی، تلخی و حتی بعضی ویژگی‌های شاخص فیلم‌های نئونوار را دارد اما بویل راه خودش را می‌رود و در پایان هیچ ناامیدی مطلق وجود ندارد. حتی اگر دقت کنید می‌بینید که شاید جزو معدود فیلم‌های هالیوودی باشد که در آن هیچ سیگار کشیدنی وجود ندارد! حالا اگر به‌هر دلیلی (که درکش سخت است) اصلاً از خلسه خوشتان نیاید، با این وجود باز هم مطمئناً به این اعتراف خواهید کرد که بسیار سرگرم‌کننده و جذاب بوده، طوری که متوجه گذشت زمان نشده‌اید. خلسه نمونه‌ی کاملی از کنترل‌های فرافیلمی بویل بر روی مخاطبان و به ویژه طرفداران خودش است. به این ترتیب هیچکس به‌جز خود بویل نمی‌تواند کاری کند که لذت فیلمی مثل خلسه را فراموش کنید، آن‌هم شاید با دیدن فیلم بعدی‌اش.





این است که با نگاهی واقعی‌تر به آن پرداخته و با نشان دادن پذیرش خطا از سوی قاتل، بار دیگر موضوع بخشش را پیش می‌کشد. رضا عطاران یکی از متفاوت‌ترین نقش‌هایش را در این فیلم بازی کرده و بر خلاف فیلم‌های پیشین در یک نقش غیرکمدی ظاهر شده است.

به نظر می‌رسد شعیبی اولین قدم در کارگردانی‌اش را محکم برداشته و به این واسطه «دهلیز» به کاری قابل رقابت با فیلم‌های خوب جشنواره شد. یکی از نقاط قوت فیلم، بازی‌های روان رضا عطاران و هانیه توسلی و البته بازی چشم‌گیر بازیگر خردسال فیلم است.

شیوه روایت فیلم به شکل دایره‌ای است. در ابتدا سکانسی را می‌بینیم که زن مشغول بردن پسر به مدرسه است که مدرسه به خاطر بارش برف تعطیل شده و زن وارد ماشین می‌شود. این سکانس در واقع یکی از سکانس‌های نهایی فیلم است که در ابتدا آمده و چنین تکنیکی در سینما متداول است اما باید دارای یک حس تعلیق یا منطق خاصی باشد که متاسفانه نه حس تعلیقی را ایجاد می‌کند و نه منطق خاصی دارد و فقط و فقط یک شکل دایره‌وار به روایت فیلم داده است و اگر از ابتدای فیلم حذف می‌شد به یک روایت خطی ساده تبدیل می‌شد که باز هم به فیلم ضربه‌ای وارد نمی‌شد.

بدون شک استفاده از تکنیک‌روایی در فیلم، باعث قوت آن خواهد شد اما نباید فراموش کرد که استفاده بی‌جا از یک تکنیک باعث می‌شود که فیلم نه تنها خوب نشود بلکه باعث ضعف هم باشد. این که ما بی‌دلیل روند روایتی دایره‌ای را برای فیلم کاملاً خطی و ساده در نظر بگیریم چون ضربه به فیلم چیز دیگری ندارد.

رسالت فیلم در واقع یادآوری بخشش و گذشت است که از این دیدگاه می‌توان فیلم را اثری موفق دانست.

بهرروز شعیبی کارگردان فیلم دهلیز متولد ۱۳۵۸ در مشهد است. او در فیلم «آژانس شیشه‌ای»، «گزارش یک جشن» و «طلا و مس» بازی کرده است. او با بازیگری شروع کرد و با کارگردانی به‌راهش ادامه می‌دهد. پیش از این نیز چند فیلم تلویزیونی را هم کارگردانی کرده است و امسال با فیلم دهلیز در جشنواره فجر حضور داشت. فیلم سینمایی دهلیز اولین ساخته بهروز شعیبی است که به یک موضوع اجتماعی می‌پردازد.

فیلم داستان زنی (هانیه توسلی) به‌نام شیواست که همسرش (رضا عطاران) به جرم قتل به‌خاطر یک نزاع خیابانی برای پارک کردن ماشین در زندان است و شیوا زندگی را با پسرش به‌سختی می‌گذراند و سعی دارد که با التماس و وعده پرداخت خون‌بها از خانواده مقتول رضایت بگیرد. چند سالی از زندانی بودن مرد گذشته است و او رفته‌رفته نسبت به دنیا دلزده شده است و برای زن احضاریه طلاق می‌فرستد. شیوا همراه پسرش به ملاقات شوهرش می‌رود و تا با دیدن پسری که سالیانی

او را ندیده از تفکراتش دست بکشد و همچنان به زندگی امیدوار باشد. این فیلم حول محور امیرعلی پسر این خانواده است که بعد از ۵ سال متوجه می‌شود که پدری دارد و او را در زندان ملاقات می‌کند پسر که به‌تازگی متوجه شده است پدر دارد دچار سردرگمی‌هایی می‌شود. شیوا همچنان تلاش می‌کند تا خانواده مقتول را از اجرای حکم اعدام منصرف کند و در این کش و قوس‌ها، تعلیق‌های خوبی شکل می‌گیرد اما در سکانس پایانی برای گرفتن رضایت شیوا پسرش را هم همراه خود می‌برد و پسر با عنوان کردن این که تازه متوجه شده است پدر دارد از مادر مقتول به‌جای پدرش عذرخواهی می‌کند و فیلم با پلان اشک ریختن مادر تمام می‌شود. تنها نگاه متفاوتی که در این فیلم با موضوع تکراری می‌توان یافت

به نظر می‌رسد شعیبی اولین قدم در کارگردانی‌اش را محکم برداشته و به واسطه «دهلیز» به کاری قابل رقابت با فیلم‌های خوب جشنواره شد.





«جوہیا لہیری» نامزد دریافت جایزہ بوکر ۲۰۱۳

مصاحبہ ترجمہ: ری برادبری، شادی شریفیان

معرفی نویسنده: جوہیا لہیری، شادی شریفیان

داستان: پای میز آشپزخانہ، پیتر ارنر شادی شریفیان

داستان: بخش زنان زایمان، دوریس لیسنگ، لیلی مسلمی

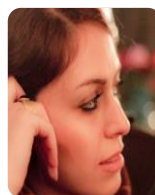
داستان: سلمانی رفتن دیوید، کن الکس، نگین کارگر

داستانک: حقیقتِ تدریجی از دست دادنش، اوا هالند، مرضیہ چشمہ روشن

ترجمہ کتاب: مقدمہ ای بر نقد نظری و علمی، چارلز ای. برسلر، علی قلی نامی

مقالہ ترجمہ: تونل‌های ناخودآگاه در داستان «کافکا در ساحل»، جان آپدایک، ترجمہ ای

مشترک از لیلی مسلمی و شادی شریفیان





گوستانیا، کارولینای شمالی، ۱۹۸۸

افسر پلیس زن به او گفت که اگر خاک‌سپاری خانوادگی می‌خواهد باید مقدمات لازم را برای بازپس گرفتن جنازه‌ی پسر انجام دهد. اگر مشکلی ندارد دولت همه‌ی هزینه‌های خاک‌سپاری را به‌عهده می‌گیرد، ولی در این صورت جایی جز محدوده‌ی مشخص شده‌ی DOC در Murfreesboro نمی‌توانید او را خاک کنید. در هر دو حالت، لازم بود که خانوم آلپر فردا صبح به Caledonia برود تا برگه‌های هویت را امضا کند و وسایل شخصی او را بگیرد. باقی کارها انجام خواهد شد. اما لطفاً خانوم آلپر، این‌را بدانید که اگر می‌خواهید جسد پسران را به خانه ببرید باید یک متصدی کفن و دفن و وسیله‌ی حمل مخصوص خاک‌سپاری همراه شما باشد. بعد با صدایی آرام و متفاوت، صدایی که می‌خواست احساس تأسف را منتقل کند، گفت: طبق مقررات شما نمی‌توانید او را در ماشین خودتان به خانه انتقال دهید.

خانوم آلپر؟

جین آلپر پشت میز آشپزخانه

نشسته است. فردا روز دیگری‌ست. تلفن روی زمین است. دیگر زنگ نمی‌خورد. صداهایی از بیرون پنجره‌ی باز آشپزخانه می‌آید ولی او نمی‌شنود. انگار یک‌نفر دارد چمن می‌زند. مطمئن نیست. هنوز امروز تمام نشده و او در سردخانه به پشت خوابیده است. جایی که هست خنک است و او سردخانه‌ی بزرگی را تصور می‌کند که جسدهای بسیاری پوشیده در پلاستیک‌های سیاه رنگ آنجا خوابیده‌اند، ناخن‌هایش به‌تدریج یخ می‌زند و این یخ تا پلک چشم‌های او بالا می‌آید. دلش می‌خواهد بخندد. ماه جون است. هوا خیلی سرد است. او تلاش خودش را کرده بود، خدا می‌داند که چقدر تلاش کرده بود. شاید می‌توانست بیشتر تلاش کند اما با مرگ اوبری و دوری برادرانش و اینکه می‌بایست روزی ۹ تا ۱۰ ساعت کار کند، واقعاً سخت بود. می‌توانست آنها را به‌جای دیگری ببرد، ولی به کجا؟ شارلوت؟ کسی را در شارلوت نمی‌شناخت. با افراد زیادی آشنایی نداشت. مردم می‌رفتند به

همین سادگی، ولی او هیچگاه آنجا را ترک نکرده بود زیرا جایی بهتر از آنجا سراغ نداشت. به‌هرصورت، چند سالی بود که باید چیزی را که داشتی محکم می‌چسبیدی. او سر کار می‌رفت. کار، کار است. خب می‌توانستم بهانه‌ای جور کنم تا بتوانم تا فردا ساعت ۵ و نیم صبح لباس مرتب و تمیزی پیدا کنم. او کاری که می‌خواست انجام داده بود، انگار یک‌نفر داشت چمن‌ها را هرس می‌کرد. مطمئن نبود. هنوز امروز تمام نشده بود و او رو به پشت جایی دراز کشیده بود که سرد نگهش داشته بودند. او هم مانند پدرش لجباز بود ولی اوبری، وقتی پایش می‌رسید آدم ترسویی بود. اما جوردی هیچوقت از هیچکس یا هیچ‌چیز نمی‌ترسید. وقتی سه‌ساله بود فرش را پاره می‌کرد، گیاه نارس گوجه‌فرنگی را له می‌کرد، موهای دختر همسایه را می‌کشید. همسایه‌ها او را «آتش‌پاره» می‌نامیدند تا اینکه بزرگ شد، او واقعاً شر بود. بعد دیگر او را به این اسم صدا نکردند. با انگشتانش در سکوت به میز ضربه می‌زد. خیلی سرد بود. به‌نظر نمی‌رسید کسی را نداشته باشد که به او اطلاع بدهد. وینس در ویلمینگتون و دیو و جولیا در سنت

فردا روز دیگری‌ست. تلفن روی زمین است. دیگر زنگ نمی‌خورد. صداهایی از بیرون پنجره‌ی باز آشپزخانه می‌آید ولی او نمی‌شنود. انگار یک‌نفر دارد چمن می‌زند. مطمئن نیست.

لوئیس. مهم این است که چطور بگوید. کی الان حقیقت را باور می‌کند؟ که او بالاخره با پدرش کنار آمد. این فقط یک ترس بود. آنجا اتفاقی افتاده بود. درست است؟ قرار بود تو را تغییر دهد؟ در روزهای ملاقات او می‌گفت، چی عزیزم، چی؟ اونا اذیتت می‌کنن؟ کسی بهت دست زده؟ و او سرش را تکان می‌داد، مسئله این نیست و او را از خود دور می‌کرد و سرفه می‌کرد و می‌خندید و می‌گفت، خیلی احمقانه‌ست که آدم کارش به اینجا بکشد، احمقانه‌ست که با بهم خوردن درها بترسی و وقتی آن‌روز در راه خانه رانندگی می‌کرد فکر می‌کرد متوجه حرفش شده است. خیلی ساده بود. حتی خنده‌دار. چراکه او فکر می‌کرد دری آنجا نباشد. آنطوری که او این حرف را زد درها مستقل از آنچه او در آنجا انجام می‌داد به‌نظر می‌رسیدند ولی با این وجود او احساس می‌کرد آنرا فهمیده است. در بود و در. یکبار هم، یک‌روز دیگر، او سرش را طوری با عصبانیت به دیوار کوبید که انگار او آنجا حضور ندارد و



آنقدر اینکار را تکرار کرد و تکرار کرد و تکرار کرد تا نگهبانان سر رسیدند و زن را از آنجا دور کردند، پیشانی او جر خورده بود و از آن خون می‌چکید. این مسئله سیر نزولی یکنواختی نداشت که ترس او را به هر کجا بکشاند. خیلی آهسته بود و بعضی از روزها اصلاً مشاهده نمی‌شد. بعضی از روزها به مادر اجازه می‌داد به او دست بزند. بعضی از نگهبان‌ها با او مهربان بودند. در چهره‌ی بعضی از آنها می‌توانست این نگاه را بخواند که به او به چشم مادر خودشان نگاه می‌کنند که چهار ساعت رانندگی می‌کند تا به آنجا بیاید و تحقیر شود، بازرسی شود، لای پاهایش جستجو شود، فقط به عشق پسری که لایقش نبود. خیلی از آنها مجبور بودند از پشت شیشه ملاقات کنند اما برای مادر جوردی آلپر آنها قفل در اتاق و کیل را باز می‌کردند و جوردی می‌گفت: خیلی خب مامان، اینجا باید مثل وکیل‌ها حرف بزنی! دادخواستم چطور پیش می‌ره؟ و مادرش هر آنچه که می‌توانست به زبان بیاورد را می‌گفت،

نمی‌دانی چقدر دلم برایت تنگ شده بود عزیزم و فقط کافیست صبر کنی، دست‌های پسرگاهی به هنگام حرف زدن میز را چنگ می‌زد و گاه حرف‌هایی می‌زد که هیچوقت در طول زندگی‌اش نکرده بود، از خودت بگو مامان، در مورد خودت حرف بزن و مادر سعی

می‌کرد و پسر درحالی‌که محکم به میز چنگ زده بود گوش می‌کرد. اغلب صورتش را نمی‌تراشید، ولی بعضی روزها مادر به آنجا می‌رسید و او ریش‌هایش را کامل زده بود و البته این ماجرا را بدتر می‌کرد نه فقط به این خاطر که رنگ پریده بود و گونه‌اش زخمی شده بود بلکه بواسطه‌ی انجام این کار انتظار زیادی از خود پیدا می‌کرد. خودش را مجبور می‌کرد به داستان‌های مادرش طولانی و بلند بخندد و وقتی صحبت می‌کند دائم لبخند به لب داشته باشد. تماشای تلاش پسرش او را خسته می‌کرد و پسر این خستگی را در چهره‌ی او می‌دید و بلند می‌شد و نگهبان را صدا می‌زد و می‌گفت، بگذارید برود. نه، کی باور می‌کنه؟ خدای من، چقدر بیرحم

است. اما هیچگاه کسی متوجه نشد حتی وقتی او قدش بلندتر از عموهایش شد طوری وارد اتاق می‌شد گویی در حال معذرت‌خواهی از چیزی‌ست. چراکه مردم از پسر روی برمی‌گرداندند. همیشه همینطور بود. مادر بهانه می‌آورد. او یک پسر بچه چاق با آرنج‌های گوشتالو بود. هیچوقت گریه نکرد، گاهی اوقات جیغ می‌زد و بعضی شب‌ها او بری نمی‌توانست نزدیک او بخوابد، می‌گفت بچه طوری به او نگاه می‌کند که نمی‌تواند نگاه یک بچه باشد. در، خنده‌دار است. انگار انتظار نداشت آنجا دری باشد. شاید مادر این‌را می‌دانسته است. مادر به میز نگاه می‌کند. بشقاب کوچکی با یک تکه نان نیمه‌خورده روی آن است. آنرا به خاطر نمی‌آورد. همیشه غم و غصه به میزان زیاد بوده است ولی این مسئله جدید است و طوری بخشی از وجود او خواهد شد که رفتن او بری هیچگاه این تأثیر را در او نداشت. تلفن مثل شوک بود برای او. همین‌جا نشسته است و تلفن زنگ می‌خورد، افسر زن نگهبان

حرف‌هایی می‌زند که از قبل حدس‌هایی زده بود. تنها فرزندم. حتی یک کلمه هم نمی‌تواند بگوید. همسران مرده است، شما بیوه شده‌اید. حتی از شنیدنش خوشحال هم شد. چرا آنرا فریاد نزنند؟ می‌نشیند، بی‌حرکت است، از دو همکار و راجش

متنفر است، برندا و دنیس. (خبرها رو در مورد پسر جین شنیده‌ای؟ وحشتناک است، ولی پسر خیلی شری بود. اینقدر شرارت می‌کرد که همه می‌گفتن شبیه دونی اوزموند است.) مسخره‌ست، نه؟ جالبه و بعد پای دستگاه نوشابه در مورد تو صحبت می‌کنند. هوم، بنار زندگی منو هم زیر سوال ببره.

اوایل تابستان است، ساعت از نه‌صبح گذشته است. پنجره باز است. باد در پرده‌ها پیچیده و آنها را به حرکت وامی‌دارد. پاهای جین آلپر روی زمین است. هنوز زمان زیادی مانده که زنجره‌ها با صدای بلند فریاد سر دهند. منتظر می‌ماند.

بعضی از روزها به مادر اجازه می‌داد به او دست بزند. بعضی از نگهبان‌ها با او مهربان بودند. در چهره‌ی بعضی از آنها می‌توانست این نگاه را بخواند.





بگیرند. بیماری هیچ کدامشان حاد نبود و در مقایسه با بخش‌های دیگر بیمارستان ظاهراً به بیماران این بخش بیشتر خوش می‌گذشت اما احتمال وجود افسردگی چندان بعید هم به‌نظر نمی‌رسید. به همین خاطر پرستارانی که مرتب در رفت و آمد بودند باید حسابی حواسشان جمع بیمارانی بود که گریه می‌کردند یا مدت زمان طولانی سکوت کرده و حرفی نمی‌زدند. ساعت‌شش که شام می‌آوردند اکثر ملاقات‌کنندگان بخش را ترک می‌کردند و به خانه برمی‌گشتند. هیچ‌کس اشتباهی درست حسابی نداشت اما شوهر آن زن او را نوازش می‌کرد تا یه لقمه چیزی بخورد و زن هم ناله می‌کرد که هیچ میلی به غذا ندارد. زن یه خرده گریه کرد اما وقتی شوهرش مثل یک پدر او را آرام کرد دست از گریه برداشت و با حرف‌ش روی تخت نشست و کاسه‌ی فرنی‌اش را در دست گرفت. مرد قاشق‌قاشق غذا در دهانش می‌گذاشت و هر از گاهی قاشق را کنار می‌گذاشت تا با یک دستمال بزرگ بسیار سفید و مدل قدیمی اشک‌های زنش را پاک کند. زن نمی‌توانست اشک‌هایش را کنترل کند و درست مثل یک بچه مرتب اشک می‌ریخت و آب دهانش را قورت می‌داد و ناله می‌کرد و با هر هق‌هق گریه، قفسه‌ی سینه‌اش بالا می‌پرید و مدام با چشم‌های درشت و اشک‌آلود آبی‌رنگش به شوهرش زل می‌زد. چشم‌های بی‌نشانه‌ی شادی است و اصلاً اشک با رنگ چشم‌های زن جور در نمی‌آمد.

زن‌های دیگر بخش همگی به تماشای این صحنه نشسته بودند و برخورد نگاه‌هایشان توضیحی بر آن بود. چند ساعت بعد شوهرها بعد از کار به ملاقات آمدند و یکی دو ساعت اتاق پر از زن و شوهرهایی شد که از نزدیک راجع به بچه‌ها و مسائل خانوادگی با هم به صحبت نشستند. همسر چهار تا از زن‌ها به ملاقات آمده بودند. یکی از بیماران پیرزن تنها نشسته بود و صفحات مجله‌ای را ورق می‌زد و از بالای آن بقیه را دید می‌زد. یکی دیگر از بیماران به‌نام خانم کوک هم کلاً مجرد بود و تنها نشسته بود و میل بافتنی به دست‌اوضاع را تحت نظر داشت. سومین زن تنها در جمع که هیچ مردی هم به ملاقاتش نیامده بود مشغول مطالعه کتابی بود و به

در یک اتاق بزرگ، هشت‌تا تخت طوری چیده شده بود که در دو طرف، چهارتخت نزدیک هم قرار گرفته بودند. اینجا یکی از اتاق‌های بیمارستان قدیمی عصر ویکتوریا در غرب لندن بود که به احتمال زیاد به منظور اختصاص به بخش ویژه‌ای از بیمارستان طراحی نشده بود. اتاق تمیزی بود. به پنجره‌ها و پاراوان‌های مخصوص هر تخت، پرده‌های صورتی گلدار آویزان بود تا وقتی بیماران به خلوت و سکوت نیاز داشتند پرده‌ها را بکشند. پرده‌های بلند تزئینی و گلدار صورتی‌رنگ را از پشت گره می‌زدند تا اتاق تا وقت ملاقات تمیز و مرتب بماند. ملاقات‌کنندگان زیادی می‌آمدند، روی صندلی‌ها یا کنار تخت‌ها می‌نشستند. مادرها و خواهرها، برادرها و خاله‌زاده‌ها، دوست‌ها و بچه‌ها همگی تا ساعت دو بعدازظهر فرصت داشتند بیایند و بروند. اما شوهرها می‌توانستند بیشتر بمانند و دیرتر آنجا را ترک کنند. در میان آن جمع مردی بود که خیلی نزدیک درست بالا سر یه زن خوشگل حدوداً ۴۵ ساله نشسته بود و زن رو به‌طرف او دراز کشیده بود. مرد هر دو دست زنش را در دست گرفته بود و زن خیره به صورت

هیچ‌کس اشتباهی درست حسابی نداشت
اما شوهر آن زن او را نوازش می‌کرد تا یه
لقمه چیزی بخورد و زن هم ناله می‌کرد
که هیچ میلی به غذا ندارد.

شوهرش نگاه می‌کرد. مرد دست‌های بزرگی داشت و درشت‌اندام و خوش‌تیپ بود؛ یک کت فاستونی خاکستری‌رنگ با یکی از آن پیراهن‌های مردانه سفید پوشیده بود که درست مثل پوست‌های تبلیغاتی خیره‌کننده هستند. اما کراواتش را درآورده و از پشت صندلی آویزان کرده بود و سینه‌اش را تپش یک‌خرده غیررسمی به‌نظر می‌آمد. شدت دلواپسی مرد برای زنش و نگاه خیره و ملتمس زن به او متفاوت از بقیه بیماران بود انگار که پرده‌ای از فضای داخل خانه‌شان کنار زده شده باشد. بدون شک هر دو نسبت به رفت و آمد ملاقات‌کنندگان بی‌توجه بودند. مرد او را اوایل ظهر به این بخش آورده بود و درست از همان لحظه تا قبل از ساعت ملاقات رسمی از کنارش جم نخورده بود.

این بخش از بیمارستان مخصوص بیماری زنان بود که زن‌ها به‌شوخی اسمش را گذاشته بودند بخش زنان و زایمان. هر هفت بیمار دیگر در این بخش زنانی بودند که عمل جراحی داشتند یا قرار بود عمل شوند یا تحت معالجه قرار





واکمنش گوش می‌داد. مثل نجیب زاده‌ها به نظر می‌رسید. (هیچ‌کس از نجیب‌زاده بودن یا نبودنش خبر نداشت، اما احتمالش می‌رفت که فردی از طبقه‌ی بالا باشد.) ساعت ملاقات مردها تموم شد و نوبت بوسه و دست تکان دادن و خداحافظی رسید. زنی که تازه همان‌روز به آن

بخش آمده بود به شوهرش چسبید و گریه کرد: «نه نرو، نرو تام. خواهش می‌کنم نرو.» مرد او را در آغوش گرفت و کمر و شانه‌ها و موهای مجعد خاکستری رنگ زیبایش را که به طرز رقت‌انگیزی ژولیده شده بود آرام نوازش کرد و گفت: «عزیزم من باید برم. مایلرد تو رو خدا دیگه گریه

نکن. باید تو هم یه کم همکاری کنی، خواهش می‌کنم عزیزم.» اما زن نمی‌فهمید چرا نباید گریه کند. سرش را بلند کرد تا ماسک تراژدی چهره‌اش را به شوهرش نشان بدهد؛ سپس سرش را به شانه‌ی مرد تکیه داد و شدیدتر از قبل زد زیر گریه. مرد با صدایی قاطع و آرامش‌بخش صحبت کرد و گفت: «مایلرد، مایلرد خواهش می‌کنم بس کن. دکتر که گفت چیز مهمی نیست. مگر همین را به ما نگفت؟ هان؟ من به دکتر گفتم باید حتی بدترین احتمالش را هم به ما بگوید ولی او گفت که اصلاً بدترین حالتی وجود ندارد. یک هفته دیگه مرخص می‌شوی. گفت که...» و او را نوازش کرد و دلوپسی در صدایش موج زد. بغض زن با هق‌هق‌های شدیدتری ترکیب و بعد به شوهرش چسبید و سرش را تکان داد تا به او بفهماند که به‌خاطر بستری شدن در این

بیمارستان نیست که گریه می‌کند بلکه به‌دلایلی که خود مرد می‌دانست و خودسرانه آن‌را نادیده می‌گرفت. آنقدر با سر و صدا اشک ریخت و گریه کرد تا آخر سر یک پرستار آمد و صاف زل زد به زن، نمی‌دانست چه کاری از دستش برمی‌آید. شوهرش، تام، خیلی سر سنگین نگاهی به پرستار انداخت. البته نگاهش از سر درماندگی نبود بلکه منظورش چیزی فراتر از این بود انگار که می‌خواست بگوید، از من که کاری ساخته نیست حالا دیگر نوبت شما است. مرد خود را از دست زن خلاص کرد و دست زنش را که می‌خواست با عجله به دور گردنش حلقه شود پس زد و گفت: «مایلرد، من دیگه می‌خواهم بروم.» بالاخره رها شد و زن سرش را روی بالای بالش گذاشت. مرد ایستاد و خیلی مختصر (البته نه با حالت عذرخواهی، چون از آن‌دسته مردهایی نبود که راحت به‌خودش زحمت عذرخواهی بدهد اما تحت شرایطی خاص توضیح مختصری می‌داد) گفت: «راستش من و همسرم از زمان ازدواجمان تا الان حتی یک شب هم جدا از هم ن خوابیده‌ایم. از زمان ازدواج یعنی ۲۵ سال.» همین‌که زن این جملات را شنید در حالیکه اشک دیوانه‌وار روی ژاکت خوشگل

صورتی‌رنگش می‌ریخت به‌شدت حرف‌های او را با سر تأیید کرد. وقتی زن دید که مرد صاف بالای سرش ایستاد و دوباره به‌سمت او خم نشد، نگاهش را برگرداند و به دیوار خیره شد.

تام گفت: عزیزم من دارم می‌رم و به پرستار نگاهی کرد که در سکوت

حاکمی از آن بود: بعد از این به عهده تو است. پرستار هم با صدایی شاداب و منظم گفت: «خوب دیگه خانم گرت.» پرستار دختری حدوداً بیست‌ساله بود و خسته به‌نظر می‌رسید، آنقدر خسته که فقط غرغره‌های بی‌وقفه‌ی یک پیرزن را کم داشت (که البته انگاری کم هم نداشت) و با حس امیدواری تلاش کرد او را آرام کند، «دیگه دارید برای بقیه مزاحمت ایجاد می‌کنید. نباید اینقدر خودخواه باشید» اما درخواست بقیه چاره‌ساز نبود و از روی چهره‌ی طعنه‌آمیز بقیه‌ی زن‌های بخش می‌شد فهمید که منتظر یک همچین وضعی بودند. اما مایلرد گرت فقط کمی آرام‌تر گریه کرد.

«یه فنجون چای میل داری؟»



جوابی داده نشد. فقط صدای نفس‌های بریده و فین‌فین به‌گوش می‌رسید. پرستار به بقیه نگاهی انداخت. همه‌ی زن‌ها بسیار مسن‌تر از مایلدرد بودند، بعد مردد از اتاق بیرون رفت. حوالی ساعت نُه که وقت خواب بود یکی با چرخ دستی همراه با نوشیدنی‌های آبکی و خواب‌آور وارد بخش شد. چندتا از زن‌ها مشغول شانه زدن موهایشان بودند یا ماتیک می‌زدند یا با شیوه‌ای خاص به گردن و صورتشان کرم می‌مالیدند. آرامش خاصی در بخش حاکم بود. ساعت توقف بود و شیفت کاری عوض می‌شد تا شیفت جدید آماده کار شود. یکی از پیرزن‌ها، پیرترین زن جمع که پرستارها او را «گرنی» صدا می‌زدند، بی‌رو درباستی گفت: «شوهر من بیست‌سال پیش فوت کرد. من بیست‌ساله تنهایی رو پای خودم دارم زندگی می‌کنم. ما با هم شاد بودیم. آره روزهای شادی داشتیم ولی من از زمان فوت او تنها مانده‌ام.»

صدای گریه قطع شد. یکی دوتا از زن‌ها لبخند و نگاهی تحسین‌برانگیز به گرنی تحویل دادند؛ ولی باز دوباره زن تنها مانده در آن گوشه انفجار گریه‌اش را از سر گرفت. پیرزن آهی کشید و شانه بالا انداخت و گفت: «بعضی‌ها قدر خوشبختی‌شان را نمی‌دانند.» زنی از تخت روبرویی به‌نام خانم کوک گفت: «واقعاً قدر نمی‌دانند. من اصلاً شوهر نکردم. هر وقت فکر می‌کردم بالاخره

به خوبش رو تور کردم، طرف جا می‌زد و می‌رفت!» بعد مثل همیشه به‌خاطر شجاعتش در به زبان آوردن این مسئله به‌حالت طنز خنده‌ای بلند سر داد و سریع به بقیه نگاه کرد تا مطمئن شود لطفه‌اش تأثیر خودش را روی بقیه گذاشته است. بقیه هم زدند زیر خنده. خانم کوک واقعاً زن بامزه‌ای بود. شاید هم دقیقاً همین جوک او را ده‌ها سال قبل از بقیه مجزا کرده بود. خانم کوک زنی درشت اندام و قوی، حدوداً هفتادساله بود که چهره‌ای سرخ‌رنگ داشت.

پس از مدت زمان کوتاهی همه تر و تمیز و مرتب آماده خواب شدند. پرستار شیفت شب که او هم زنی ترگل ورگل بود وارد بخش شد تا اوضاع را بررسی کند. از پرستاران شیفت قبل ماجرای یکی از بیماران مشکل‌ساز در این بخش را شنیده بود و حالا آمده بود تا میلدرد گرنی گریان را خوب از نزدیک معاینه کند. پرستار گفت: «شب‌بخیر خانم‌ها. شب‌خوش» لحظه‌ای درنگ کرد انگار که دلش بخواهد تذکری بدهد یا

نصیحت کند، اما از بخش بیرون رفت و چراغ‌ها را خاموش کرد.

داخل بخش تاریک نبود. نور لامپ‌های بلند زردرنگی که در پارکینگ بیمارستان روشن بودند فضای داخل بخش را روشن کرده بود. طرح خطوط سایه روشن روی دیوار اتاق افتاده بود و طرح صورتی‌رنگ پرده‌ها آهنگی آرام اما بی‌پروا به خود گرفته بود. هفت زن با حالتی عصبی روی تخت‌هایشان دراز کشیده بودند و به صدای گریه مایلدرد گرنی گوش می‌دادند. تخت او نزدیک به در بود. دو تخت همجوار با او دو زن کدبانوی میانسال پرانرژی بودند که صاحب کلی بچه، خواهرزاده، برادرزاده، داماد و فامیل‌هایی از این‌دست بودند و همیشه ملاقات‌کنندگانشان با دستی پر از گل و میوه به دیدارشان می‌آمدند انگار که نوعی مهمانی خانوادگی دنباله‌دار آنجا برگزار شده باشد. خانم یوهان لی و خانم رزمی استمفرد چندین بار در روز تقاضا می‌کردند یک تلفن سیار به آنها داده شود. از همان‌جا وقت دندانپزشک و

ویزیت دکتر را تنظیم یا نکات مختلف را به خانواده‌شان یادآوری می‌کردند و به قصاب و بقال محل سفارش خوراکی‌هایی را می‌دادند که بر حسب تصادف، اعضای خانواده فراموش کرده بودند آن‌را تهیه کنند. شاید آن‌دو زن به‌خاطر نوعی بیماری جسمی ناحیه رحم در بیمارستان

بستری بودند اما روحشان اصلاً اینجا نبود، اما حالا مجبور بودند اینجا حضور داشته باشند و گوش بدهند. تخت چهارم در همان ردیف متعلق به بذله‌گوی جمع، خانم کوک بود. روبروی او هم تخت پیرزن بیوه قرار داشت. روی تخت کنار پیرزن، همان زن جوان نجیب‌زاده و خوش‌تیپ بستری بود که صدای بلند و رسایش داد می‌زد از چه طبقه‌ای است. او نه زیاد صمیمی بود نه خیلی گوشه‌گیر؛ اما مثل آدم‌های سمج با واکمن و میل بافتنی‌اش به‌شدت در خلوت با خودش سیر می‌کرد. (وقتی از اتاق بیرون رفته بود) همگی با هم به‌خاطر بیزاری از نیاکانش بر سر این مسئله به توافق رسیدند که سقط جنین او در یک مرکز درمانی دولتی از سر خودخواهی بوده چون با آن مدل لباس و آن ادا اطوارهایی که داشت حتماً توانایی مالی‌اش در حدی بود که برای چنین عملی برود و در یک بیمارستان خصوصی بستری شود. زن جوان تازه عروسی که بچه‌اش را انداخته بود روی تخت کناری شل و ول خوابش

طرح خطوط سایه روشن روی دیوار اتاق افتاده بود و طرح صورتی‌رنگ پرده‌ها آهنگی آرام اما بی‌پروا به خود گرفته بود. هفت زن با حالتی عصبی روی تخت‌هایشان دراز کشیده بودند و به صدای گریه مایلدرد گرنی گوش می‌دادند.



خبر داشتند، به یکدیگر نگاه می‌کردند و می‌ترسیدند مبادا بغض یک‌نفر از داخل جمع بشکند و ناگهان فریاد گریه‌ای سر بدهد.

خانم رزمی استمفورد که از لحاظ روحی قوی‌تر از بقیه به‌نظر می‌رسید و احتمالاً آخرین فردی بود که از خود ضعف نشان دهد با صدایی به‌شدت ناراضی گفت: «اه باید او را به بخش دیگری ببرند. اصلاً عادلانه نیست. من می‌روم با آنها صحبت کنم» اما قبل از آنکه تکانی بخورد، خانم کوک از تختش پایین آمد. از بس اندامش درشت و خشکیده و سراسر غرق در رماتیسم بود که مدتی طول کشید تا بتواند به خودش تکانی بدهد. بعد آرام روپوش‌گذاری به تن کرد و شروع کرد به قدم زدن در اتاق. حس می‌کرد اتاق سرد است و تجهیزات لازم برای تنظیم درجه‌ی گرما داخل بخش کافی نیست برای همین خم شد تا صندل‌هایش را به پا کند. می‌رفت بیرون تا درخواستش را با پرستارها مطرح کند؟ می‌رفت دستشویی؟ به‌رحال تماشای او باعث شد ذهن بقیه از تمرکز روی صدای گریه‌ی مایلدرد گرت منحرف شود.

اما داشت می‌رفت سمت مایلدرد گرت. رفت و نشست روی صندلی کنار تخت او که تا ساعتی قبل تمام مدت توسط شوهرش اشغال شده بود. خیلی محکم دستش را روی شانه‌ی مایلدرد گذاشت و

گفت یا شاید به نوعی دستور داد: «خوب حالا عزیزم. دل‌م می‌خواد یک دقیقه به من گوش بدی. داری به من گوش می‌دی؟ ما همه در اینجا سوار یک قایق هستیم. همگی هم بدون استثناء مشکلات جزئی خاص خودمان را داریم. رحم من را کردند و بیرون انداختند -البته او اصطلاح علمی‌اش را می‌دانست اما از قصد آن اصطلاح بامزه را به‌کار می‌برد چون برخلاف بقیه البته به استثنای آن پیرزن بیوه‌ی حاضر در جمع، او واقعاً یک پیرزن قدیمی از طبقه کارگر بود- اینطور که معلومه تحمل چنین وضعی عادلانه نیست. فکر می‌کنی رحم من... البته جز باروری... تا حالا به چه درد من خورده؟» او سرش را بالا آورد تا بقیه ببینند که به‌وضوح دارد با چشم‌چپش یک چشمک‌گنده به بقیه می‌زند. منظور از چشمکش هم این بود که من استاد بذله‌گویی و خنده هستم. برای اینکه مایلدرد در میان گریه بتواند صدایش را بشنود بلند گفت: «ببین عزیزم، اگر در زندگی‌ات شخص خاصی هست که تو

برده بود؛ مثل یک دختر در حال غرق شدن رنگ‌پریده و غمگین اما شجاع به‌نظر می‌رسید. کنار او و درست تخت روبروی مایلدرد گرت یک رفاصه‌ی سن و سال‌دار بستری بود که حالا دیگه مربی رقص شده بود. رفاصه زمین خورده بود و در نتیجه‌ی همین ضربه دچار آسیب‌رحمی شده بود. او هم افسردگی داشت اما سعی می‌کرد برداشتش از این قضیه مثبت باشد. اغلب داخل بخش با صدای بلند و سرزنده می‌گفت: «بخندید تا دنیا همراه با شما بخندد» البته شعارش بیشتر این بود: «زندگی واقعاً معرکه است البته اگر کم نیارید و خودتان را نیازید»

زن‌ها روی تخت مرتب جابه‌جا می‌شدند و چشم‌هایشان در روشنایی نور پارکینگ می‌درخشید. یک ساعت گذشت. پرستار شیفت شب از بیرون بخش صدای گریه را شنید و وارد اتاق شد. آمد کنار تخت ایستاد و گفت: «چیکار می‌کنید خانم گرت؟ بیمارها می‌خواهند استراحت کنند. فردا صبح باید آزمایش بدهید، خود شما هم به استراحت نیاز دارید. اصلاً ترس ندارد فقط باید استراحت کنید.» اما گریه همین‌طور ادامه پیدا کرد.

پرستار گفت: «دیگه من نمی‌دونم. اگر تا چند دقیقه دیگر صدای گریه قطع نشد زنگ را بزنید» این‌را گفت و از بخش خارج شد.

گریه‌ی مایلدرد گرت آرام‌تر شد اما در صدای گریه‌اش نوعی دلتنگی غیرارادی موج می‌زد و دیگر داشت روی اعصاب همه رژه می‌رفت. تک‌تک زن‌ها یاد کودک درونشان افتادند، کودکی ناراضی که مدعی تمام حق و حقوقش است و همه مجبور بودند به صدای این کودک گوش دهند و متأسفانه اطاعت از صدای این کودک برای هر کدامشان گران تمام می‌شد.

دختر رنگ‌پریده‌ای که بچه‌اش را انداخته بود آرام زد زیر گریه. ساکت گریه می‌کرد اما ارگه‌ی اشک روی گونه‌اش برق می‌زد. رفاصه‌ی حرفه‌ای هم مثل وضعیت جنین داخل رحم درهم پیچید و انگشت شستش را در دهان گذاشت. زن نجیب‌زاده -که احتمالاً از نجیب‌زادگی بیزار بود- هدفون واک‌منش را به‌گوش زد، اما اطرافش را نگاه می‌کرد و بدون شک نمی‌توانست نسبت به صدایی که درپوشش را گذاشته بود تا گریه‌اش نگیرد بی‌تفاوت باشد. همه‌ی زن‌ها از احوال هم



فرقی نمی‌کرد مرد یا زن - حلقه می‌کرد. واقعاً بعد دیگر زندگی چه حسی می‌تواند داشته باشد؟ دنیایی که در آن آدم‌ها همدیگر را در آغوش می‌گیرند و می‌بوسند و شب‌ها کنار هم می‌خوابند و ناگهان نیمه‌شب در تاریکی از خواب بیدار می‌شوند و دستانی را حس می‌کنند که به دورشان حلقه شده و دست دراز می‌کنند و می‌گویند: «بغلم کن، خواب بدی دیدم» اما با مهربانی و به دور از احساسات شخصی جسورانه گفت: «آخی طفلکی، نازی. خجالت بکش. اما عیبی نداره فردا تام عزیزت برمی‌گرده پیشت، اینطور نیست؟»

آنها یک‌ربع در همین حالت ماندند تا اینکه صدای گریه قطع شد. خانم کوک زن خسته را سر جایش خواباند و درست مثل یک بچه‌ای که خوابش برده باشد دست و پا و سرش را آرام و راحت روی تخت رها کرد. از جایش برخاست و به زنی که روی تخت به خواب رفته بود نگاهی انداخت، در چهره‌ی خانم کوک حس زندگی بیشتر از قبل موج می‌زد. سپس سمت تخت خودش رفت، روپوش گل‌گلی و صندل‌ها را درآورد و بادقت روی تخت دراز کشید. لازم بود کسی چیزی بگوید. انگار باید خانم کوک چیزی می‌گفت. برای همین فقط به این نکته اشاره کرد و گفت: «خوب شما زندگی می‌کنید تا چیزی یاد بگیرید، درست نمی‌گم؟» سپس همه به عمق دنیای خودشان فرو رفتند و دیر یا زود خوابشان برد.



بتوانی هر شب به او شب‌بخیر بگویی و بخوابی، بدان نسبت به خیلی از آدم‌ها از نعمت بالایی برخورداری. چرا به قضیه اینطوری نگاه نمی‌کنی؟»

مایلدرد همانطور به گریه‌اش ادامه داد. همه می‌توانستند چهره‌ی خانم کوک را از میان روشنایی خارج از پنجره ببینند. چهره‌اش درهم رفته و خسته بود اما با این وجود کیفش کوک بود. او دستانش را دور شانه‌ی زن گریان حلقه کرد و با مهربانی او را تکان داد و گفت: «خوب حالا عزیزم، دیگه اینجوری گریه نکن، واقعاً نباید گریه کنی...» مایلدرد چرخید و دستانش را دور گردن خانم کوک انداخت و گفت: «آه متأسفم اما اصلاً نمی‌توانم جلوی گریه‌ام را بگیرم. هیچ‌وقت تا حالا نشده تنهایی بخوابم. همیشه تام کنارم بوده...»

خانم کوک باز هم دستانش را دور مایلدرد حلقه کرد و دخترک بیچاره‌ی ماتم‌زده را عقب جلو برد و تکان داد. چهره‌اش به‌قول معروف سرشار از زندگی بود انگار که با خودش در تقلا باشد. بالاخره که به حرف آمد با لحن صدایی خشن یا شاید عصبانی گفت: «چه زن خوشبختی، اینطور نیست؟ همیشه تام کنارت بوده، درسته؟ شک ندارم آرزوی همه‌ی ماست که بتونیم یک چنین چیزی را بگوییم» سپس جلوی عصبانیتش را گرفت و باز دوباره با لحنی آرام و یکنواخت ادامه داد: «آخی، بیچاره، شرم‌آور... همه‌اش واسه همینه؟ طلفکی...»

زن‌های دیگر به‌خاطر آوردند که خانم کوک هیچ‌وقت بچه‌ای نداشته و هرگز ازدواج نکرده و تنها زندگی می‌کند و جز گریه‌اش کسی را ندارد که او را لمس یا نوازش کند و در آغوش بگیرد. ولی الان درست در همین جا مایلدرد گرت را در تمام آغوشش جای داده بود و احتمالاً بعد از سال‌های طولانی این اولین بار بود که او دستانش را دور یک انسان -





-نه با ناشری حرف زده بود و نه با سردبیر مجله‌ای. خودش تصمیم گرفته بود کتابی آماده کنه برای چاپ. گفت: «سرگذشت استادی مَثِ شمارو هرکسی حاضره چاپ کنه. اصلاً کی می‌تونه همچین فرصتی رو از دست بده؟»

بانو مدام برمی‌گشت و کیفی را که از دسته صندلی‌ش آویزان کرده بود، نگاه می‌کرد. فقط از روی عادت. ادامه داد: «پیش خودم گفتم آخه زندگی من برای کی جالبه؟ اما حرفی نزد. سال‌هاست کسی درِ خونه‌ام رو نزده. کتاب‌هام رو فراموش کردن. می‌رم توی کتابفروشی‌ها، قفسه‌ها رو تماشا می‌کنم، ولی دیگه حتی یکی از کتاب‌هام توی کتابفروشی‌ها نیست. از فروشنده‌ها که می‌پرسم، فقط سکوت می‌کنن.»

زن کناری ساکت بود و چشم به دریا داشت. انگار فراموش شدن نویسنده، او را نیز درهم شکسته بود.

-وقتی توی سومین جلسه دیدارمون گفت: «خب دیگه وقتشه تا این‌جا به حساب کتاب بکنیم»، حس کردم آبجوش ریختن روی سرم. گفتم: «یعنی چی؟»

گفت: «حتماً قبول دارین که این‌همه زحمت من بالاخره به‌جوری باید جبران بشه. خرج رفت‌وآمد و غذا و چیزای دیگه. حتی باطری این ضبط‌صوت هم پول می‌خواد. حالا بگذریم از این‌که کلی هم باید وقت بذارم. انتظار ندارین که این کار رو مفت و مجانی انجام بدم. مگه نه؟»... اگه یه مبلغی خرجی می‌خواست حرفی نبود، اما رقمی گفت که سرم سوت کشید.

بانو با عصبانیت دستش را روی میز کوبید و گفت: حرومزاده‌ی بی‌شرف.

با ضربه دستش، فنجان قهوه برگشت روی شیرینی‌ها. زن کناری انگار این بلا به سر خودش آمده باشد، سرش را پایین انداخته و اخم کرده بود. زیرلب چیزهایی گفت که



بانو انگشترهای نقره به انگشتانش داشت. وقتی ماجرا را با هیجان تعریف می‌کرد، دست‌هایش را تکان می‌داد و نگین کهربای انگشتر دست راستش نور خورشید را می‌شکست و روی رومیزی، نوار باریک و زرد رنگی می‌انداخت. گفت: «دختر سفیدرویی بود. سرووضع مرتبی داشت. می‌گفت وقتی محصل بوده همه کتاب‌های من رو با ذوق و شوق خونده و بعضیاشون رو اون‌قدر دوست داشته که هنوزم نمی‌تونه کنارشون بذاره.»

زنی که کنارش نشسته بود با حالتی نگران گفت: «این دختره اصلاً واسه چی اومده بود سراغ شما؟»

بانو به شیرینی‌های توی بشقاب چشم دوخته بود، باز هم قندش بالا بود و شیرینی قدغن. جواب داد: «راستش اینش رو درست نفهمیدم. وقتی گفت از هوادارهای شما هستم و شیفته کارهاتون، فکر کردم بهتره زیاد وارد جزئیات نشم.»

وقتی گفت جزئیات، با دستش توی هوا دایره‌ای رسم کرد. دایره‌ای توخالی، مثل زندگی.

زن با ابروهای درهم‌کشیده گفت: «از شما بعیده. به این‌ها می‌گین جزئیات؟! شما سال‌هاست نویسنده هستین. ندیده و نشناخته چه‌طور قبول کردین آخه؟»

بانو از دختر حرف زد. از دامن‌های رنگارنگی که می‌پوشید. از موهای طلایی‌اش. از این‌که دست‌های زشتی داشت و بعد گفت خیلی پشیمان است که چرا وقتی از او پرسیده کدام کتابش را بیش‌تر از بقیه دوست دارد و او از جواب دادن طفره رفته، به او شک نکرده. گفت: «شاید حرف زدنش روی من خیلی تأثیر گذاشته بود. به‌جور بانمکی حرف می‌زد.»

دو زن کنار دریا نشسته بودند. حرف‌هاشان بوی اندوه داشت. آفتاب صبح روی آب دریا بازی می‌کرد. بال‌های باز مرغ‌های دریایی، گاه‌گاه برای لحظه‌ای جلوی نور خورشید را می‌گرفت.

-دختره گفت خیال داره با نویسنده‌ای معروف و پیش‌کسوت مصاحبه کنه، گفت: «قول می‌دم خسته‌تون نکنم. هر روزی که براتون مناسب بود قرار می‌ذاریم. ضبط رو روشن می‌کنم و شما هر‌جور دلتون خواست تعریف کنین. من خودم بعداً مرتبشون می‌کنم. کنترل نهایی‌ش هم با خودتون. اگه خواستین به شکل گفت‌وگویی بلند و گرنه مَثِ زندگی‌نامه تنظیمش می‌کنم.»





داستانک «حقیقتِ تدریجی از دست دادنش»

نویسنده «اوا هالند» مترجم «مرضیه چشمه روشن»



اولین چیزی که پیدا کردم، کفش‌هایش بود که صبورانه روی پله‌ها منتظر بودند. لنگه چپش یک‌پله بالاتر از لنگه راستش افتاده بود انگار که از چنگ پاهایش، در رفته بودند. کفش‌هایم را درآوردم و کنار کفش‌هایش گذاشتم. بعد از آن، لباس قرمز ابریشمی‌اش را پیدا کردم که کف حمام افتاده بود. من هم لباس‌هایم را درآوردم و روی لباسش انداختم. آخر سر هم، نقش اندامش را روی تخت‌مان دیدم. درست همان‌جایی که دراز می‌کشید، دراز کشیدم و لب‌هایم را گذاشتم روی جای خالی حضورش.

شنیده نمی‌شد. بعد بدون این‌که متوجه صدای بلند و لحن عصبانیش باشد، گفت: «نمی‌فهمم. آخه چه‌طور اجازه دادین؟ چرا کسی‌رو که نمی‌شناختین راه دادین توی خونه‌تون؟ اگه زبونم لال، صدمه‌ای بهتون می‌زد چی؟»

بانو برای اولین بار از وقتی شروع به صحبت کرده بود، رو به زن کرد و با صدایی گرفته، گفت: «برای این‌که دلم می‌خواست یکی حرفام رو گوش کنه. دلم می‌خواست یکی بشینه روبه‌روم و بدون این‌که پرس‌وجو یا قضاوتی کنه تمام ماجرای زندگیم رو بشنوه. دلم می‌خواست تموم زندگیم رو بالا بیارم روی ذهن یکی و از شرش خلاص بشم. شاید اگه وقتی ازم پول خواست اون انگشت‌های لعنتی بی‌ریختش رو اون‌جوری تهدیدآمیز جلوی چشمم تکون نداده بود، هرچی می‌خواست بهش می‌دادم. به یه نویسنده تنها و فراموش‌شده که هیچ‌کس حرفاش رو گوش نمی‌ده، دیگه چه صدمه‌ای می‌تونست بزنه بدتر از این؟ ها؟ فوقش مرگ بود دیگه. یعنی مرگ از این‌که هر روز صبح ناچار باشی بار سنگین هشتاد و چند سال زندگی رو روی شونه‌هات حس کنی، بدتره؟ فکر نکنم!»

مرغ دریایی از جلوی نور خورشید کنار رفت. نور زرد تابید روی میز و دیگه هیچ‌چیز نبود جز سکوت.





۵ آگوست ۲۰۱۳

معرفی نویسنده:

جومپا لاهیری در لندن به دنیا آمد و در Rhode Island بزرگ شد. او موفق به دریافت بورس تحصیلی گوگنهایم شد و تاکنون دو رمان نوشته است. اولین مجموعه داستان او، مترجم دردها، برنده‌ی جایزه‌ی پولیتزر، جایزه‌ی

PEN/همینگوی و جایزه‌ی کتاب سال نیویورک شد. رمان او «همنام» یکی از برجسته‌ترین کتاب‌های نیویورک تایمز، برنده‌ی نهایی مسابقه‌ی لوس‌آنجلس تایمز معرفی شد و به‌عنوان یکی از برترین

کتاب‌های سال توسط USA Today و Entertainment Weekly در میان سایر کتاب‌های منتشر شده معرفی شد. او در حال حاضر در بروکلین، نیویورک زندگی می‌کند.

جومپا لاهیری نویسنده‌ای که موفق به دریافت جایزه پولیتزر شده است، نامزد دریافت جایزه بوکر سال ۲۰۱۳ برای رمان‌نویسی شد.

دومین رمان لاهیری، «سرزمینی در پائین دست» (که انتظار می‌رود توسط انتشارات Bloomsbury در ماه سپتامبر منتشر شود) داستان دو برادر است. سوبه‌اش و اودایان که تنها پانزده‌ماه با یکدیگر تفاوت سنی دارند جدا نشدنی هستند و وقتی بزرگ می‌شوند در کلکته اغلب یکی را به جای دیگری اشتباه می‌گیرند. ولی از جهاتی متضاد یکدیگر هستند، با آینده‌ای کاملاً متفاوت در پیش رویشان. سال‌های دهه‌ی ۱۹۶۰ است، و اودایان - جذاب و پر انرژی - مجذوب گروهک‌های Naxalite می‌شود که به‌منظور ریشه‌کن کردن بی‌عدالتی و فقر فعالیت دارند. او در راه عقیده‌اش همه کاری انجام می‌دهد و هر خطری را به جان می‌خرد. سوبه‌اش، پسر وظیفه‌شناس، با برادرش هم‌عقیده نیست. او برای دنبال کردن تحقیقات علمی خود به شهری ساحلی در امریکا مهاجرت می‌کند. ولی وقتی سوبه‌اش متوجه می‌شود خارج از خانه‌ی خانوادگی‌اش در پائین دست چه بر سر برادرش آمده، به هند باز می‌گردد، به امید آنکه بتواند خانواده‌ی از هم پاشیده را دوباره کنار هم جمع کند و مرهمی بر زخم‌های اودهایان باشد

همینطور زخم‌هایی که بر قلب همسر برادرش به جای مانده بود.

لاهییری برنده‌ی جایزه‌ی پولیتزر سال ۲۰۰۰ مجموعه داستان کوتاه «مترجم دردها» شد و انتظار می‌رود این بار نیز از بین شش اسمی که در دهم سپتامبر برای دریافت جایزه بوکر اعلام شده است برنده‌ی نهایی باشد.

رابرت مک فارلن، رئیس هیئت داورى توضیح می‌دهد:

«این بار ما متنوع‌ترین لیست را در کل تاریخ دریافت جایزه بوکر داریم. به طرز عجیبی از لحاظ جغرافیایی، فرم، تعداد و موضوعی متنوع شده است. این ۱۳ رمان شگفت‌انگیز از کلاسیک گرفته تا رمان‌های تجربی، از سده‌ی اول میلادی تا به امروز، از ۱۰۰ صفحه گرفته تا ۱۰۰۰ صفحه و از شانگهان تا هندون را در بر می‌گیرد.»

برنده‌ی دریافت جایزه‌ی سال ۲۰۱۳ در جشن اعلام برنده نهایی در ۱۵ اکتبر در London's Guildhall برگزار می‌شود اعلام می‌شود، این جشن در BBC News 24 و اخبار ساعت ده در BBC One پخش می‌شود. به هرکدام از نویسندگان نامزد در مسابقه ۲۵۰۰ پوند به‌عنوان جایزه داده می‌شود و کتاب آنها را با ظاهری جدید و شکیل‌تر منتشر می‌کنند. برنده‌ی نهایی مسابقه ۵۰۰۰۰ پوند دریافت می‌کند.

رابرت مک فارلن، که قبلاً نیز عضو هیئت داورى سال ۲۰۰۴ بوده است، برای داورى در مسابقه‌ی دریافت جایزه بوکر ۲۰۱۳ در میان داوران حضور خواهد داشت: منتقد این مسابقه، زندگینامه‌نویس مشهور و برنده‌ی جایزه، رابرت داگلاس فیهرست (Robert Douglas - Fairhurst)؛

نویسنده‌ی کلاسیک و منتقد، ناتالی هینز (Natalie Haynes) و استوارت کلی (Stuart Kelly)، مقاله‌نویس و ویراستار سابق روزنامه‌های یکشنبه‌ی اسکاتلند نیز حضور دارند. نویسندگان هندی در میان نویسندگانی که برنده‌ی جایزه بوکر بوده‌اند موفقیت زیادی کسب کرده‌اند، همچون آروندهاتی روی (خدای چیزهای کوچک ۱۹۹۷)، کیران دسای (میراث پوچ ۲۰۰۶)، و آراویند آدیگا (ببر سفید ۲۰۰۸).

دومین رمان لاهیری، «سرزمینی در پائین دست» انتظار می‌رود توسط انتشارات Bloomsbury در ماه سپتامبر منتشر شود.





عکس‌های سیاه و سفید مردانی با مدل موهای جورواجور قدیمی و از مد افتاده روی تابلو عکس انتهای سالن نصب شده است. درست همان‌جا دو صندلی سلمانی به زمین پیچ شده است. صندلی‌های سنگین، قدیمی و از مد افتاده، با

پمپ پایی که درست مثل خود آقای ساموئل خش‌خش و قژ قژ می‌کند. گوشت‌های قلنبه روی گردن چاق و چله آقای ساموئل بستگی به ارتفاع صندلی به آرامی از هم باز می‌شوند و فرو می‌روند. جلو صندلی‌ها سینک‌های گودی با دوش سرشویی است که با شلنگ فلزی بلندی به شیر وصل شده است، به نظر می‌رسد تا به حال کسی از آن‌ها استفاده نکرده است. پشت سینک‌ها آینه‌ها هستند و در سمت دیگر قفسه‌هایی پر از شانه‌های پلاستیکی (بعضی از شانه‌ها در یک

کاسه شیشه‌ای هستند که داخل آن مایعی آبی‌رنگ هست)، کاسه کف اصلاح، قیچی، تیغ برای زدن موهای زیر گلو، برس مو و ده‌تیوب قرمز روشن از بریل کرم که خیلی «مرتب» روی هم کپه شده‌اند!

پدرش درحالی‌که با دو انگشتش سیگاری روشن به دست دارد به دیوید اشاره می‌کند، سپس خواهد گفت: «دیگه وقتش رسیده که از موهای جارو درست کنیم»

وقتی دیوید به بیرون از درب جلویی ساختمان قدم می‌گذارد، نور خیره‌کننده و سفید خورشید برای لحظه‌ای چشمش را می‌زند و او ناخودآگاه دست پدرش را می‌گیرد. این اولین روز گرم سال است، گرمایی غیرمنتظره مانند یک پل بهار را به تابستان متصل می‌کند. پدر و پسر در راه رفتن به سلمانی هستند؛ کاری که همیشه با هم انجام می‌دهند.

همیشه یک روند تکرار می‌شود. پدرش درحالی‌که با دو انگشتش سیگاری روشن به دست دارد به دیوید اشاره می‌کند، سپس خواهد گفت: «دیگه وقتش رسیده که از موهای جارو درست کنیم»؛ «شاید خودم باید دست به کار بشم، جنت؟ اون قیچی سلمانی کجاست؟»

گاهی اوقات پدرش به دور اتاق نشیمن به دنبال او می‌دود و وانمود می‌کند دارد گوش‌های دیوید را می‌چیند. وقتی دیوید کوچکتر بود با این کار خیلی هیجان‌زده می‌شد و از ترس اینکه واقعا گوش‌هایش را از دست بدهد شروع به گریه کردن می‌کرد. هنوز برای اینکه از داخل گوش‌هایش مو بیرون بیاید خیلی زود بود.

سلمانی آقای ساموئل در یک اتاق دراز بالای یک مغازه چپیس‌فروشی است که باید از پله‌های تیز و بلندش بالا بروی تا به آن برسی. روی سطح هر پله از جای پای مردانی که از پله‌ها بالا و پایین می‌روند شیاری ایجاد شده است. دیوید به دنبال پدرش از پله‌ها بالا می‌رود اما او از اینکه نمی‌تواند مثل پدرش موقع بالا رفتن از پله‌ها صدای قرچ از پله دربیانورد ناراحت است. دیوید مغازه سلمانی را دوست دارد. شبیه هیچ کجای دیگر نیست. در آنجا بوی سیگار، مردها و روغن می‌آید. گاهی اوقات هم با آمدن یک مشتری تازه و با باز شدن درب، از راه پله‌ها بوی چپیس به داخل می‌آید و مردهایی که در نوبت نشسته‌اند همزمان بینی خودشان را بالا می‌کشند.

در انتهای اتاق مشتری‌ها می‌نشینند، بیشتر اوقات ساکت هستند، غیر از مواقعی که آقای ساموئل بین کارش استراحت می‌کند، به سیگارش پک می‌زند و دود طوسی-آبی‌اش را بیرون می‌دهد و دود مثل دم بچه گربه در هوا تاب می‌خورد. وقتی نوبت دیوید می‌شود آقای ساموئل یک تخته پوشیده شده با تکه‌های چرم به رنگ خون گاو را روی دسته‌های صندلی می‌گذارد تا مجبور نباشد برای کوتاه کردن موهای پسر خم شود.

دیوید خیلی سریع ولی با زحمت بالا می‌رود و روی تخته می‌نشیند. آرایشگر می‌گوید: «با این سرعتی که تو داری، قد می‌کشی، چند وقت دیگه اصلاً به این نیازی نداری، می‌شین روی خود صندلی»

دیوید فراموش می‌کند که می‌تواند از داخل آینه به عقب نگاه کند، برمی‌گردد تا بتواند پدرش را ببیند و می‌گوید:



«بابا، دیدی، آقای ساموئل چی گفت، من می‌تونم از این به بعد بجای نیمکت چوبی روی خود صندلی بشینم» پدرش بدون اینکه چشمش را از روی روزنامه بردارد می‌گوید: «آره شنیدم، مطمئنم اون موقع آقای ساموئل برای کوتاهی موهای تو از من پول بیشتری می‌گیره»

او به کتاب داستان مصوری که خاله‌اش برای کریسمس به او هدیه داده بود فکر می‌کند، دلیله موهای سمسون را کوتاه می‌کند. نکند مثل سمسون با چیده شدن موهایش نیرویش را از دست بدهد. [۱]

آقای ساموئل به دیوید چشمک می‌زند و می‌گوید: «حداقل دو برابر قیمت الان»

بالاخره پدر دیوید نگاهش را از روزنامه بلند می‌کند و نگاه گذرایی به آینه می‌کند و پسرش را می‌بیند که برگشته و به او نگاه می‌کند. به پسرش لبخند می‌زند و می‌گوید همین چند وقت پیش بود که مجبور بودم بغلت

کنم و روی نیمکت بنشونم چون خودت نمی‌تونستی از صندلی بالا بری. آقای ساموئل می‌گوید: بچه‌ها برای همیشه کوچک نمی‌مانند، این‌طور نیست؟

همه مردهای منتظر در مغازه سرشان را به نشانه تایید تکان می‌دهند. دیوید هم همین‌طور. درون آینه، سر کوچکی را می‌بیند که یک شنل نایلونی بزرگ دورش قرار گرفته و آقای ساموئل می‌چرخد و دورتادور شنل را با یک تکه پارچه پشمی به زیر یقه لباس او تا می‌زند و محکم می‌کند.

وقتی آقای ساموئل کارش تمام می‌شود دیوید از روی نیمکت به پایین می‌پرد و خرده موهایی که صورتش را به خارش می‌اندازد از صورتش پاک می‌کند. به پایین نگاه می‌کند و موهای بلوند و ضخیم خودش را بین دسته موهای قهوه‌ای، طوسی و سیاه مردهای قبلی که روی صندلی نشسته بوده‌اند می‌بیند. برای لحظه‌ای دلش می‌خواهد که خم شود و دسته موهای بلوند خودش را از بین موهای دیگران جمع کند، ولی فرصت کافی برای این کار ندارد. وقتی به پیاده‌رو بیرون مغازه می‌رسند نور خورشید هنوز تیز است، ولی گرمای کمتری دارد و کم‌کم از اوج آسمان به پایین می‌آید.

همه مردهای منتظر در مغازه سرشان را به نشانه تایید تکان می‌دهند. دیوید هم همین‌طور. درون آینه، سر کوچکی را می‌بیند که یک شنل نایلونی بزرگ دورش قرار گرفته و آقای ساموئل می‌چرخد و دورتادور شنل را با یک تکه پارچه پشمی به زیر یقه لباس او تا می‌زند و محکم می‌کند. هر از گاهی موقع کوتاه کردن موهایش یواشکی نگاهی به آرایشگر می‌کند. وقتی آرایشگر به‌دور او می‌چرخد مخلوطی از بوی عرق مانده و آفترشیو به مشامش می‌رسد؛ شانه می‌زند و قیچی می‌کند، شانه می‌زند و قیچی می‌کند. دیوید احساس می‌کند در دنیای دیگری است، دنیایی ساکت که تنها صدای موجود صدای کفش آرایشگر روی کفپوش و صدای تیغه‌های قیچی است. از پشت بازتاب نور از کناره پنجره می‌تواند بیرون را ببیند، چند تکه ابر کوچک به آرامی از قاب پنجره رد می‌شوند و جای خود را به صدای به‌هم خوردن تیغه‌های قیچی می‌دهند.

پدر دیوید درحالی‌که به سمت بالای خیابان می‌چرخد می‌گوید: «بابا بهت چی گفتم، بیا بریم کمی چیپس و ماهی بخیریم که مامانت مجبور نباشه برای عصرانه پخت و پز کنه»

دیوید خوشحال می‌شود و دست پدرش را می‌گیرد. انگشتانی با پوست ضخیم به دور انگشتانش حلقه می‌زنند و دیوید با پیدا کردن دسته‌ای از موهایش کف دست مهربان پدرش شگفت‌زده می‌شود.

چشمان خواب‌آلوده‌اش به جلو شنل می‌افتد که دسته موهای چیده شده‌اش به آرامی برف روی شنل می‌افتند. خودش را تصور می‌کند که مثل دیگر مردها و پسرهای بزرگتر روی صندلی نشسته است و تخته نیمکت آن گوشه، کنار دیوار قرار داده شده است.

[۱] مترجم برگرفته از ویکیپدیا: سامسون و دلیله از عاشقانه‌های معروف جهان است و به زبان عبری و از تورات می‌باشد. فیلمی هم به همین نام از این داستان ساخته شده است. داستانی اساطیری است بدین مضمون: دلیله (که بسیار زیبا بوده) عاشق سامسون (که قدرت فوق‌العاده‌ای داشته است) می‌شود. ولی بنا به دلایلی قدرت او را در موهای بلندش میابد و آنها را کوتاه می‌کند که قدرتی نداشته باشد تا بتواند او را تصاحب کند. سامسون (که نابینا شده) هم که قدرت خود را از دست رفته می‌بیند به خواسته‌های دلیله تن نمی‌دهد. بعد از مدتی که به کارهای سخت مجبور می‌شود بدون اینکه خود بداند موهایش دوباره بلند شده و قدرت خود را باز میابد و معبد کافران را به دست خود روی سرشان خراب می‌کند.





فرایند خوانش و نظریه‌ی ادبی

ارتباط میان نظریه‌ی ادبی و جهان‌بینی شخصی یک خواننده، به بهترین وجهی در عمل خوانش نشان داده می‌شود. زیرا ما به‌هنگام خواندن متن، دائم، با آن در تعامل هستیم. لوئیز ام. روزنبلت در خواننده، متن و شاعر (۱۹۷۸) در طول عمل یا حادثه‌ی خواندن:

خواننده تجارب پیشین و شخصیت کنونی خود را به متن فرا می‌خواند. او، تحت نیروی جاذبه‌ی نمادهای منظم متن، به تنظیم ذخایر خود می‌پردازد و به مدد مواد اولیه‌ی حافظه و فکر و احساس، نظمی نوین ایجاد می‌کند؛ یک تجربه‌ی تازه که برای خواننده، حکم شعر دارد. این تجربه‌ی تازه، بخشی از

نهر جاری تجارب زندگی خواننده می‌شود و از زوایای مهم زندگی‌اش - به‌عنوان یک انسان - درخور تأمل می‌شود.

بنابراین، به‌نظر روزنبلت، رابطه‌ی میان خواننده و متن یک‌طرفه نیست بلکه تبادلی است؛ یعنی، فرایند یا حادثه - ای است که در زمان و مکانی خاص که متن و خواننده در یکدیگر تأثیر می‌گذارند رخ می‌دهد. از طریق تبادل و

تعامل خواننده و متن است که معنا خلق می‌شود زیرا همان‌طور که روزنبلت معتقد است معنا نه صرفاً در ذهن خواننده واقع است و نه منحصرأ در تعامل این دو با هم نهفته است. خواننده به‌منظور دستیابی به تفسیری از یک متن، (البته روزنبلت به فراخور بررسی خود «شعر» اطلاق می‌کند) «شخصیت خود و صندوقچه‌ی بده‌بستان‌های پیشین خود را [آن‌چه که برخی منتقدان «پیش‌ساخت» می‌نامند] به متن فرا می‌خواند و خود را در معرض فرایندی می‌گذارد که بوسیله‌ی آن، شرایطی تازه، نگرشی نو، شخصیتی جدید [و] چالش‌های ارزشی نوینی را تجربه می‌کند. بنابراین، خواننده می‌تواند به رده‌ی یا بازنگری در عناصر تشکیل دهنده‌ی جهان‌بینی خود بپردازد و یا آن‌ها را جزئی از وجود خود کند.» از طریق این تجربه‌ی تبادلی، خوانندگان، خواسته یا ناخواسته، به تعدیل و اصلاح جهان‌بینی خود می‌پردازند.

هیچ نظریه‌ی ادبی قادر نیست پاسخ‌گوی عوامل متعدد موجود در چارچوب ذهنی همه باشد زیرا خوانندگان تجربیات ادبی متفاوتی دارند. بنابراین، هیچ فرانظریه هم که دربرگیرنده‌ی تمامی برداشت‌های احتمالی خوانندگان از یک متن باشد وجود ندارد. پس، هیچ نظریه‌ی درست واحدی هم نمی‌تواند وجود داشته باشد، زیرا هر نظریه‌ی ادبی، مستقل از سایر نظریه‌ها، به طرح پرسش‌هایی معتبر از متن و درباره‌ی متن دارد؛ حال آن‌که، هیچ نظریه‌ای نمی‌تواند، به تنهایی، پاسخ تمامی پرسش‌های بجا درباره‌ی یک متن را دربرداشته باشد.

پرسش‌های معتبر و منطقی را که نظریه‌های ادبی متفاوت درباره‌ی یک متن طرح می‌کنند، اغلب، به‌کلی، با هم تفاوت دارند. اگرچه ممکن است نظریه‌های مختلف، در تفسیر متن، عملاً، به موضوعات متعددی نظر داشته باشند، هر نظریه با جانب‌داری از موضع‌گیری‌های انتقادی بخصوصی، توجه خود را، عمدتاً، بر یکی از عناصر فرایند تفسیری معطوف می‌سازد. نمونه را، یکی از نظریه‌ها بر خود اثر تأکید می‌ورزد و

به‌نظر روزنبلت، رابطه‌ی میان خواننده و متن یک‌طرفه نیست بلکه تبادلی است؛ یعنی، فرایند یا حادثه‌ای است که در زمان و مکانی خاص که متن و خواننده در یکدیگر تأثیر می‌گذارند رخ می‌دهد.

معتقد است که متن، به تنهایی، تمام اطلاعات لازم را برای دستیابی به تفسیری از آن دارد. این نظریه، متن را از زمینه‌ی تاریخی یا اجتماعیش جدا می‌کند و روی شکل‌های ادبی موجود در متن، مانند صنایع بدیعی، گزینش واژگانی و سبک تمرکز می‌کند. نظریه‌ی دیگری می‌کوشد تا متن را در زمینه‌ی تاریخی، سیاسی، اجتماعی، دینی و اقتصادیش قرار دهد. بر اساس این نظریه، با قرار دادن متن در چشم‌انداز تاریخیش، می‌توان به همان تفسیری از متن دست یافت که مورد نظر مؤلف و مخاطبان اولیه‌ی اثر بوده است. نظریه‌ی دیگری، توجه خود را، عمدتاً، به مخاطبان اثر معطوف می‌کند. این نظریه می‌پرسد که احساسات و پیشینه‌ی شخص هر خواننده چگونه در تفسیرش از متن تأثیر می‌گذارد. تمرکز نظریه‌ی ادبی یا بر جنبه‌های روان‌شناختی، زبان‌شناختی، اسطوره‌شناختی یا تاریخی باشد و یا هر گرایش انتقادی



دیگری، در هر حال، هر نظریه‌ی ادبی نخست بنیان نظری خود را پی می‌ریزد و آن‌گاه به ایجاد روش‌های خاص خود می‌پردازد تا خوانندگان بتوانند براساس آن روش‌ها، نظریه را به متون واقعی اعمال کنند. در واقع، نظریه‌ی ادبی یا دیدگاه ادبی، به انتخاب یک صندلی متفاوت در تئاتر و به موجب آن، فراهم کردن یک دید متفاوت از صحنه شبیه است. نظریه‌های و نظریه‌پردازان ادبی متفاوت شاید همه یک متن واحدی را مطالعه کنند اما با بودن در صندلی‌های متفاوت، نظریه‌پردازان ادبی متفاوت به آن متن - یا اجرا روی صحنه - به دلیل دیدگاه‌های منحصر بفردشان به‌گونه‌ای متفاوت واکنش نشان می‌دهند.

اگرچه نظریه و روش‌شناسی هر خواننده در دست‌یابی به تفسیر متن متفاوت است دیر یا زود خوانندگان و منتقدانی طرف‌داری خود را از مجموعه‌ای از عقاید مشابه اعلام می‌کنند و گرد هم می‌آیند تا بدین‌وسیله، مکاتب نقد مختلف پایه‌ریزی کنند. نمونه را، آن‌دسته از منتقدانی که به برجسته کردن موضوعات اجتماعی و تاریخی در متن قائل هستند منتقدان مارکسیست نامیده می‌شوند، حال آن‌که، منتقدان مکتب خواننده محور (گاهی با عنوان منتقدان واکنش خواننده یاد می‌شوند)، توجه خود را بر واکنش‌های شخصی

خواننده به متن متمرکز می‌کنند. از آن‌جایی که پیوسته دیدگاه‌هایی تازه درباره‌ی آثار ادبی شکل می‌گیرند بنابراین، مکاتب نقد و در نتیجه نظریه‌های ادبی نوین شکل می‌گیرند. مطابق جدیدترین نظریه‌ی نقد ادبی، یعنی تاریخ‌گرایی نوین یا بوطیقای فرهنگی که در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ شکل گرفت، متن را بایست از طریق پژوهش تاریخی تحلیل کرد چون تاریخ و داستان را جدایی ناپذیر می‌دانند. پیروان این مکتب که تاریخ‌گرایان نوین نامیده می‌شوند در پی آن هستند تا با برداشتن مرز میان تاریخ و ادبیات نوعی نقد را بنیان نهند که به انعکاس دقیق آن چیزهایی بپردازند که ارتباط میان متن و زمینه‌ی تاریخی‌ش می‌خوانند.

نظر به این‌که مکاتب مختلف نقد (و نظریاتی که این مکاتب بر آن‌ها استوارند) پرسش‌های متفاوتی در خصوص اثر

ادبی مطرح می‌کنند بنابراین، این مکاتب یک مجموعه از گزینه‌های ظاهراً بی‌پایان در اختیار خوانندگان می‌گذارند و ایشان می‌توانند از آن میان به‌منظور افزایش درک خود از متن و از جامعه و فرهنگ و ویژگی‌های انسانی خود دست به انتخاب بزنند. از این‌رو، قائل شدن به نظریه‌ی ادبی، ما را در شناخت بهتر ادبیات و تحمّل نظرات و عقاید دیگران یاری می‌دهد. نپذیرفتن نظریه‌ی ادبی یا بی‌اعتنایی به آن، ما را در دام این خیال باطل می‌اندازد که منتقدانی هستیم دارای علم غیب و بنابراین تنها تأویل درست و نهایی هر اثر ادبی را در آستین داریم. آن هنگام که با نظریه‌ی ادبی مخالفت می‌کنیم، به آن بی‌توجه می‌مانیم یا آن‌را نادیده می‌گیریم، در خطر تلقی کورکورانه از پنداشتها و تعصبات اغلب سؤال نشده‌ی خود قرار می‌گیریم. با روی آوردن به نظریه‌ی ادبی و نقد ادبی

(کار برد عملی آن) می‌توانیم در یک مباحثه‌ی ظاهراً بی‌پایان تاریخی درباره‌ی فطرت آدمی و مسائل مربوط به آن، همان‌گونه که در خود آثار ادبی بیان شده‌اند، شرکت کنیم. در این فرایند، ما می‌توانیم از تصورات خود سؤال کنیم، از جامعه‌ی خود، و از فرهنگ خود و این‌که چطور متون خود به تعریف و تعریف دوباره و دوباره‌ی این تصورات یاری می‌رسانند.

چون نقد ادبی وجود یک اثر ادبی تأویل پذیر را فرض می‌گیرد، شاید تصور کنیم تعریف ادبیات آسان باشد؛ لیکن چنین نیست. زمانی دراز است که نویسندگان، مورخان ادبی و دیگران، با وجود مباحثات بسیار، از رسیدن به توافقی بر سر تعریف این اصطلاح بازمانده‌اند.

ادبیات چیست؟

چون نقد ادبی وجود یک اثر ادبی تأویل پذیر را فرض می‌گیرد، شاید تصور کنیم تعریف ادبیات آسان باشد؛ لیکن چنین نیست. زمانی دراز است که نویسندگان، مورخان ادبی و دیگران، با وجود مباحثات بسیار، از رسیدن به توافقی بر سر تعریف این اصطلاح بازمانده‌اند. برخی می‌پندارند هر چیز نوشته شده‌ی بسادگی ادبیات است. بدین ترتیب یک دفترچه‌ی راهنمای تلفن، یک کتاب دستور آشپزی و یک نقشه‌ی راه‌ها، هم مرتبه با دیوید کاپر فیلد و ماجراهای هاکل بری فین یک اثر ادبی محسوب می‌شود. واژه‌ی ادبیات برگرفته از littera لاتینی در معنی «حرف» است که عمدتاً به کلام مکتوب دلالت دارد و به‌نظر می‌رسد پشتوانه‌ی این تعریف فراگیر است. با این‌حال، چنین تعریفی سنت‌های شفاهی



مهمی را نادیده می‌گیرد که بخش بزرگی از ادبیات‌مان، مانند ایلید و اودیسه‌ی هومر، حماسه‌ی انگلیسی بیوولف و خیلی از افسانه‌های بومی آمریکا و نمونه‌های بسیار دیگر بر آن استوار است.

عده‌ای دیگر با تعریف ادبیات به‌مثابه یک هنر، سعی می‌کنند این مشکل را حل کنند. بدین ترتیب مسأله شفاهی بودن یا کتبی بودن را بی‌پاسخ می‌گذارند. این تعریف معنی آن‌را بیشتر محدود می‌کند؛ معادل پنداشتن ادبیات با آثار تخیلی و نوشته‌ی خلاق. با اصرار بر ویژگی تخیلی ادبیات، عده‌ئی از منتقدان بجای واژه‌ی انگلیسی *literature* از واژه‌ی آلمانی *wortkunst* بهره می‌گیرند زیرا *wortkunst* اشاره دارد که دو جنبه‌ی تخیلی بودن و خلاق بودن، دو عنصر سازنده‌ی مفهوم خودِ واژه‌ی *literature* هستند. با این

تعریف، دیگر، نه آثار مکتوبی چون دفترچه‌ی تلفن یا کتاب آشپزی بلکه آثاری تخیلی در حوزه‌ی شعر، نمایش، داستان و غیره ادبیات شمرده می‌شوند. برخی محققان عقیده دارند که ویژگی تخیلی بودن یک اثر ادبی مکتوب را، در ادبیات غرب، نخستین بار در سال ۱۸۰۰ در کتاب «درباره‌ی ادبیات و ارتباطش با نهادهای اجتماعی»، بارونس فرانسوی، مادام دُ استیل که نظریه‌پرداز سبک رومانیک آلمانی بود بدقت تجزیه و تحلیل کرد.

اگرچه با تحدید تعریف ادبیات بصورت فوق و یکسان پنداشتن آن با هنر، دسته‌بندی آثار ادبی و غیرادبی ظاهراً کاری ساده تلقی می‌شود ولی این‌گونه نیست. بی‌شک، کاتالوگ‌های پوشاک چی. کرو و ویکتوریا سیکرت، تخیلی و نشاط‌بخش هستند اما آیا باید آن‌ها را جزو ادبیات بشماریم؟ چه کسی می‌گوید یک سند مکتوب یک کار هنری است؟ خوانندگان بسیاری می‌پندارند اگر یک اثر تخیلی داستانی مستقل یا ضمن یک مجموعه - منتشر بشود چنین اثری شایسته است ادبیات خوانده شود. به‌رحال، آن، بعنوان یک اثر ادبی قابل پذیرش ارزیابی شده است و منتشر شده است و بی‌یقین یک هیأت ویراستاری آن‌را تأیید کرده است. این عقیده که کارهای منتشره سزاوار نام ادبیات هستند قاعده‌ی

اجماع نامیده می‌شود؛ یعنی کارهای منتشره را گروهی از افراد زبده که به‌رحال، دغدغه‌ی حفظ معیار ادبیات دارند ارزیابی کرده‌اند و متون ادبی دانسته‌اند. اما حتی این قاعده مانع از آن نیست که بسیاری این بحث را پیش بکشند که برخی آثار منتشره شایسته‌ی نام ادبیات یا هنر نیستند. تعیین و تحدید تعریف ادبیات به اثری هنری بی‌درنگ موجب اجماع یا قانونی ثابت درباره‌ی شرایط اطلاق اثری ادبی به یک متن نمی‌شود.

خواه کسی تعریف کلی فوق را بپذیرد یا تعریف محدود را، بسیاری استدلال می‌کنند که یک متن باید دارای ویژگی بسیار مشخصی باشد تا بتواند «ادبیات» نامیده بشود. آن‌هایی که قائل به این نظرند عقیده دارند که جهان ثانوی یا برساخته‌ی یک هنرمند اغلب نمود جهان اصلی (بود) نویسنده است؛ جهانی اصلی که نویسنده در آن زندگی می‌کند، کار

می‌کند و نفس می‌کشد. چون دنیای واقعیت یا اصلی، ساختاری کامل دارند دنیای برساخته هم باید چنین باشد. برای دستیابی بدین ساختار، هنرمند باید پی‌رنگ، شخصیت، لحن، نمادها، کشمکش و یک‌سری عناصر یا بخش-های دیگر داستان هنرمندانه بیافریند و همه‌ی این عناصر را در ارتباطی پویا برای خلق یک اثر ادبی بکار گیرد. استدلال برخی چنین است که آفرینش این عناصر معیار معیار ادبیات بودن یک نوشته است و این‌که آن عناصر چگونه استفاده شوند و

زمینه‌ی این کارکردها چیست؟

منتقدان دیگر ملاک «آزمون زبان» را به دیگر مؤلفه‌های اساسی ادبیات می‌افزایند. اگر اثری همچون کمدی الهی دانته در گذر زمان پایدار می‌ماند و قرن‌ها پس از آفرینش هنوز خواننده می‌شود ارزشمند قلمداد می‌شود و شایسته‌ی نام ادبیات است. این ملاک همچنین بر ارزش فرهنگی و کارکردی ادبیات دلالت می‌کند. هرگاه یک اثر مکتوب در نظر مردم به‌هر دلیلی ارزشمند باشد، آن‌ها اغلب آن‌را ادبیات می‌نامند خواه عناصر ضرور پیش گفته را برای یک متن داشته باشد یا نداشته باشد.

کیفیت زیبایی‌شناسانه‌ی خاص- یعنی، برخی عناصر زیبایی- جنبه‌ی تمیز کننده‌ی ادبیات با شکل‌های دیگر

عده‌ای دیگر با تعریف ادبیات به‌مثابه یک هنر، سعی می‌کنند این مشکل را حل کنند. بدین ترتیب مسأله شفاهی بودن یا کتبی بودن را بی‌پاسخ می‌گذارند. این تعریف معنی آن‌را بیشتر محدود می‌کند؛ معادل پنداشتن ادبیات با آثار تخیلی و نوشته‌ی خلاق.



مکتوب است. زیبایی‌شناسی که شاخه‌ئی از فلسفه است که به بحث درباره‌ی مفهوم زیبایی می‌پردازد، می‌کوشد تا ملاک‌های زیبایی را در یک اثر هنری تعیین کند. نظریه پردازانی مانند افلاطون و ارسطو، زیبایی را ویژگی ذاتی اثر هنری می‌دانند. منتقدانی مانند هیوم هم، زیبایی را در چشم خوانندگان می‌بینند و برخی منتقدان معاصر هم، دریافت زیبایی متن را از رابطه‌ی پویای میان موضوع یا متن و دریافت‌کننده یا خواننده در یک برش خاص زمانی می‌دانند. جدا از ملاک‌های زیبایی برای داوری درباره‌ی یک اثر هنری، بیشتر منتقدان می‌پذیرند که یک اثر ادبی یک کیفیت زیبایی‌شناسانه‌ی مطلوب دارد.

با وجود تفاوت ادبیات از شکل‌های مکتوب دیگر، این کیفیت زیبایی‌شناسانه‌ی مطلوب، مستقیم، به هدف اصلی ادبیات یاری می‌کند. اگرچه ادبیات همزمان با حقایق با داستان‌گویی هم سروکار دارد، هدف نخستین ادبیات همان داستان‌گویی است. موضوع خاص این داستان، انسان است که تجربیات مختلف او را با جزئیات توصیف می‌کند و برمی‌شمارد. نه این‌که حقایق یا واحدهایی از اطلاعات مجزاً را بیان کند. نمونه را، ادبیات واژه‌ی دل‌آور را بصورت درون‌واژگانی معنی نمی‌کند بلکه ویژگی دل‌آوری را با رفتاری دل‌آورانه برای ما نمایش می‌دهد. بدین ترتیب، ادبیات مجموعه‌ئی از ارزش‌ها و عواطف و کارها را عینی می‌کنند. اندیشه‌های انسانی را

به‌شکلی داستانی برای ما عینی می‌کنند. بخاطر همین عینیت است که تجربه‌ی داستان بسیاری از شخصیت‌ها برای ما ممکن می‌شود. از طریق همین شخصیت‌ها، انسانی در حین کنش، تصمیم‌گیری، جدال بر سر حفظ هویت انسانی‌ش در شرایطی غیرانسانی و تجسم انواع ارزش‌ها و ویژگی‌های انسانی را مشاهده می‌کنیم که احتمال دارد تأیید را رد کنیم، لذت ببریم یا متنفر باشیم.

زیبایی‌شناسی که شاخه‌ئی از فلسفه است که به بحث درباره‌ی مفهوم زیبایی می‌پردازد، می‌کوشد تا ملاک‌های زیبایی را در یک اثر هنری تعیین کند.

نظریه‌ی ادبی و تعریف ادبیات
آیا ادبیات صرفاً داستانی است که ویژگی‌های ادبی و زیبایی‌شناسانه‌ی

معینی دارد که همه به‌نحوی مطلوب به اثری هنری می‌انجامد؟ اگر چنین باشد، می‌توان متون را هنر حقایق در نظر گرفت و برای کشف معنا یا سرشت زیربنایی آن‌ها به تحلیل، دسته‌بندی و مطالعه‌ی آن دست زد؟ یا آیا یک اثر ادبی وضعیتی هستی‌شناسانه دارد؛ یعنی، آیا قائم بذات است (احتمالاً بطریقه‌ی خاص نوافلاطونی)؟ یا باید مخاطب یا خواننده‌ای داشته باشد تا بتواند ادبیات باشد؟ و آیا ما می‌توانیم واژه‌ی متن را تعریف کنیم؟ آیا متن فقط نوشته‌ای روی یک برگه است؟ اگر عکس‌هایی در متن هست، آیا آن‌ها خود بخود بخشی از متن می‌شوند؟ چه کسی تعیین می‌کند که چه وقت یک نوشته، اثری هنری می‌شود؟ خواننده؟ مؤلف؟ هر دو؟

پاسخ‌های این‌ها و پرسش‌هایی چنین، موجب مباحثاتی دامنه‌دار شده است و واکنش‌های گوناگون، مجموعه‌ی نظریه‌ی ادبی را بوجود می‌آورد. نظریه‌ی ادبی فضایی آکادمیکی فراهم می‌آورد که علاقه‌مندان نظریه‌ی ادبی (نظریه‌پردازان ادبی) می‌توانند فرضیاتی فیلسوفانه را به‌عنوان ماهیت فرایند خوانش، ماهیت معرفت‌شناسانه‌ی یادگیری، ماهیت خود واقعیت و مجموعه‌ئی از مسائل مرتبط در آن جای دهند و بدین ترتیب روش‌شناسی‌های مختلفی پیش‌نهاد می‌کند تا خوانندگان را در تأویل یک متن از دیدگاه‌های متفاوت و اغلب ناسازگار توانا سازد. این شکل نظریه‌پردازی خوانندگان را در بررسی جهان‌بینی منحصر بفردشان، تحلیل موشکافانه‌ی تصوّرات یا فرضیات شخص خودشان درباره‌ی سرشت واقعیت و فهم چگونگی تأثیر مستقیم این تصوّرات بر



تأویل‌شان هم از کار هنری هم بر تعریف خود ادبیات نیرومند می‌سازد.

اگرچه هر تعریفی از ادبیات مناقشه‌برانگیز است بسیاری هم‌رأی هستند که بررسی کلی وضعیت هنری متن به ما یاری می‌رساند تا بدانیم ادبیات چگونه شکل می‌گیرد؟ این تصویر کلی از اثر، عناصری چون خود اثر (بررسی جهان خیالی یا ثانوی موجود در داستان)، هنرمند، هستی یا دنیایی را که اثر ظاهراً نشان می‌دهد و شنونده و خواننده را دربرمی‌گیرد. اگرچه خوانندگان و منتقدان بر یک یا دو یا حتی سه‌عنصر از عناصر فوق تأکید می‌کنند و به عناصر دیگر چندان توجهی نمی‌کنند بی‌درنگ اثر ادبی را از معنایی که اثر ادبی مکتوب را با ویژگی‌های معینی محدود می‌کند فراتر می‌برند و تعریفی مبسوط‌تر از آن ارائه می‌دهند که باید رابطه‌ی پویای میان متن واقعی و خوانندگان را در نظر بگیرد. در این صورت، یک اثر ادبی بیشتر کارکردی خواهد بود تا هستی‌شناسانه. چرا که هستی و ارزش آن را خوانندگان تعیین می‌کنند نه خود اثر.

روی هم‌رفته، تعریف ادبیات به‌نوعی خاص از نظریه‌ی ادبی یا مکتبی نقدی وابسته است که خواننده یا منتقد از آن پیروی می‌کند. نمونه راه، از نظر فرمالیست‌ها،

روی هم‌رفته، تعریف ادبیات به‌نوعی خاص از نظریه‌ی ادبی یا مکتبی نقدی وابسته است که خواننده یا منتقد از آن پیروی می‌کند.

ویژگی‌های ممیزه‌ی آثار ادبی را فقط و فقط باید در آن متون جستجو کرد. از سوی دیگر، از نظر منتقد خواننده محور، تأثیر متقابل و روابط روان‌شناسانه میان متن و خواننده است که در اطلاق نام «ادبی» به یک سند تعیین‌کننده است. یک نوشته درباره‌ی نظریه‌ی ادبی می‌تواند به همه‌ی خوانندگان کمک کند تا به دیدگاه خود از تعاریف همواره در حال گسترش ادبیات و عناصر سازنده‌ی یک اثر ادبی سامان بخشند.

کارکرد ادبیات و نظریه‌ی ادبی

منتقدان درباره‌ی کارکرد اصلی ادبیات پیوسته در مناقشه‌اند. وقتی این مباحثات را تا به افلاطون پی می‌گیریم بسیاری را می‌بینیم که اخلاق را نخستین کارکرد ادبیات می‌دانند. ارزش اساسی آن، مفید بودنش برای هدف‌های اجتماعی و فرهنگی است. اما کسانی هم مانند ارسطو اصرار دارند اثر هنری می‌تواند تحلیل شود و به بخش‌هایی متنوع تقسیم شود که هر بخش به‌تنهایی در لذت کل خود اثر سهیم می‌شود. از دید این منتقدان، ارزش یک متن فقط از درون آن

متن بیرون می‌آید یا بطور لاینفکی به اثر می‌پیوندد. به ساده‌ترین بیان، این بحث پیرامون دو مفهوم متمرکز می‌شود: کارکرد اصلی ادبیات، یا تعلیم است یا سرگرم کردن؟ (یکی بیرون اثر شکل می‌گیرد و دیگری ذاتی اثر است) به بیان دیگر، ما می‌توانیم متنی را برای لذت صرف از آن بخوانیم یا باید همواره از آن چه می‌خوانیم چیزی بیاموزیم؟

چنین سؤالاتی و پاسخ‌های متفاوت‌شان، ما را مستقیم به نظریه‌ی ادبی می‌رساند چون نظریه‌ی ادبی خودش نه تنها با سؤالات وجودشناسانه (آیا اصولاً چیزی با نام متن وجود دارد؟) بلکه همچنین با مسائل معرفت‌شناسانه پیوند می‌خورد (چطور یا با چه روش‌هایی می‌فهمیم؟) بنابراین وقتی می‌پرسیم آیا کارکرد اصلی ادبیات سرگرمی است یا تعلیم، در حقیقت در حال طرح پرسش‌های معرفت‌شناسانه‌ایم. خواه متنی را بقصد تعلیم بخوانیم یا سرگرمی، می‌توانیم ادعا کنیم پس از خواندن متن آن را دریافتیم. ما می‌توانیم متنی را، هرچند به دو روش جداگانه، دریابیم. روش نخست، لزوماً تحلیل سرمشقی کلاس ادبیات است.

زمانی که ما متنی را خواندیم، تحلیل و نقد کردیم و به تفسیری دست یافتیم، پس، می‌توانیم با اطمینان بگوییم که متن را دریافتیم. از سوی

دیگر، همچنین، وقتی تمام شب را بیدار می‌مانیم و فانوس دریایی آخرین رمان معمایی پی. دی. جیمز را ورق می‌زنیم تا قاتل را کشف کنیم باز می‌توانیم بگوییم متن را دریافتیم زیرا روی هر برگش وقت گذاشته‌ایم، در جهان ثانوی آن گم شده‌ایم، از شخصیت‌هایش تأثیر پذیرفته‌ایم و همراه با پایان رمان، مشتاقانه، منتظر گشوده شدن گره تنش‌های آن بوده‌ایم. با وجود این، هر دو روش یکی با محوریت تعلیم و دیگری سرگرمی - مانند هم، جمع‌بندی‌های معرفت‌شناسانه‌ی جداگانه‌ی دارند: دریافت یک متن به دو روش متفاوت.

فعل‌های فرانسوی *savoir* و *connaître* هر دو می‌توانند «فهمیدن» معنی بدهند و می‌توانند تفاوت میان این دو هدف یا روش معرفت‌شناسانه‌ی درک یک متن را برای ما برجسته سازند. *savoir* «تحلیل» (از ریشه‌ی یونانی *analuein* در معنی شکافتن) و «مطالعه» معنی می‌دهد. این واژه برای اشاره به دانستن چیزی که موضوع مطالعه است



استفاده می‌شود و گمان می‌رود موضوع، مثلاً یک متن می‌تواند بررسی شود، تحلیل و نقد شود. دانش و یادگیری درباره‌ی [داستان] هدف غایی است.

از طرفی دیگر، *Connaître* تلویحاً بیان می‌کند که ما متن را بطور کامل می‌فهمیم یا تجربه کرده‌ایم. جالب این که، *connaître* برای شناختن مردم بکار می‌رود و همچنین به شناختن معیارهای یک مؤلف دلالت می‌کند. شناختن اشخاص و شناختن همه‌ی آثار یک نویسنده، بطور عمیقی از فراگیری ویژگی‌های خاص یک شخص یا مؤلف و زیر و بم هر

یک حکایت می‌کند. در حقیقت، آن، همان آشنایی عمیقی است که کسی اغلب هنگام خواندن یک رمان معمایی در شبی طولانی تجربه می‌کند. این، آگاهی و دانش از [داستان] است که واژه معنی می‌دهد.

دانستن این که متنی را چگونه تحلیل کنیم، درباره‌ی عناصر ادبی آن بحث کنیم و روش‌شناسی‌های مختلف

نقد ادبی را در مورد آن بکار بندیم چنین می‌رساند که ما آن متن را می‌فهمیم (*savoir*). همچنین این که متن را تجربه کرده‌ایم، همراه با شخصیت‌هایش یا بخاطر شخصیت‌هایش گریه کرده‌ایم، زمان را گم کرده‌ایم و با رؤیایی در جهان ثانوی متن غوطه خورده‌ایم و تکان خوردن هیجانات خود را احساس کرده‌ایم، به معنای فهمیدن متن است (*connaître*). با یکی از روش‌های فهمیدن، حقایقی را می‌آموزیم؛ از طریق دیگری، با تجربه‌ای عمیق مواجه می‌شویم و در آن سهمیم می‌شویم.

هرچند گاهی، عملاً ما متن را با هر دو این دیدگاه‌ها، *savoir* و *connaître* دریافته‌ایم. در حالی که با تحلیل و نقد یک متن (*savoir*) و گاهی (و احتمالاً بیشتر مواقع) همزمان آن را تجربه کرده‌ایم، از روی احساسات، در انتخاب‌ها و سرنوشت شخصیت‌هایش درگیر می‌شویم (*connaître*) و خود را بجای شخصیت‌هایش می‌گذاریم - یا دست کم، برخی خصوصیات خودمان را از طریق کنش‌های شخصیت‌ها می‌شناسیم.

گفتن این که ما متنی را می‌فهمیم به همین سادگی نیست. نظریه‌ی ادبی ما که سرچشمه‌ی عمیق‌ترین و آشکارترین اظهارنظرهای ما است همان واکنش‌های پنهان و

آشکار و تحلیل‌ها و نقدهای زیرساختی‌مان است. بنابراین، مطالعه‌ی رسمی نظریه‌ی ادبی ما را در توضیح واکنش‌های‌مان نسبت به هر متن نیرومند می‌سازد و به ما امکان می‌دهد تا کارکرد ادبیات را به روش آکادمیک یا به روش منحصر به خودمان موشکافی کنیم.

آغاز مطالعه‌ی رسمی نظریه‌ی ادبی

این بخش بر اهمیت نظریه و نقد ادبی و ارتباطش با ادبیات و فرایندهای تأویل همچنین تجزیه و تحلیل مقدمات زیرساختی دلایل اساسی بودن مطالعه‌ی نظریه‌ی ادبی تکیه دارد:

نظریه‌ی ادبی فرض می‌گیرد که چیزی مانند خوانش بی‌طرفانه‌ی متن وجود ندارد. خواه واکنش‌های‌مان بی-اختیار و هیجانی هستند یا منطقی و ساختارمند، همه‌ی تعامل‌های این چینی با یک متن و درباره‌ی یک متن، بر تعدادی عوامل زیرساختی مبتنی

هستند که ما را وادار می‌کنند به آن متن با روشی خاص عکس‌العمل نشان دهیم. این که چه چیز این واکنش‌ها را ظاهر می‌سازد و خواننده چگونه متنی را می‌فهمد جان‌مایه‌ی نظریه‌ی ادبی است.

چون واکنش‌های ما به هر متنی مبانی نظریه‌ای دارند، همه‌ی خوانندگان اصولاً یک نظریه‌ی ادبی دارند. روش‌هایی که ما برای سازماندهی تفسیرهای شخصی‌مان از هر متنی بکار می‌گیریم ما را مستقیم در فرایند نقد و نظریه‌ی ادبی درگیر می‌کند و خود بخود از ما یک منتقد ادبی عملی درمی‌آورد.

بسیاری خوانندگان نظریه‌ی ادبی دارند که بیشتر مواقع ناآگاهانه، ناقص، کم‌مایه و التقاطی (آمیخته) است؛ پس، تأویل‌های خوانندگان به آسانی می‌تواند غیرمنطقی، نامعتبر و تصادفی باشد. یک نظریه‌ی ادبی جامع، منطقی و مشروح، خوانندگان را قادر می‌سازد تا آگاهانه، روش‌های تأویل خود را بیروارند و به آن‌ها امکان می‌دهد تا ارزیابی‌های خود را از یک متن به شکلی پیوسته و منطقی سامان بدهند و شفاف، موجه و پذیرفتنی کنند.

گفتن این که ما متنی را می‌فهمیم به همین سادگی نیست. نظریه‌ی ادبی ما که سرچشمه‌ی عمیق‌ترین و آشکارترین اظهارنظرهای ما است همان واکنش‌های پنهان و آشکار و تحلیل‌ها و نقدهای زیرساختی‌مان است.



-Rosenblatt, Louise M. *The Reader, the Text, the Poem: The Transactional Theory of the Literary Work*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1978.

-Ryan, Michael. *Literary Theory: A Practical Introduction*. Malden, MA: Blackwell, 1999.

-Tyson, Lois. *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*. New York: Garland, 1998.

-Wolfreys, Julian, et al. *Continuum Encyclopedia of Modern Criticism and Theory*. New York: Continuum, 2004.

جستجو در وبسایتها

<http://www.library.utoronto.ca/utel/glossary/headerindex.html>-

A solid glossary of terms used in discussing literary theory and includes an index of primary entries

<http://www.kristisiegel.com/theory.htm>-

A good overview of modern literary theory

<http://www.andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Lit/theory.html>-

A valuable resource for finding literary and cultural studies web sites

<http://litguide.press.jhu.edu>-

An indispensable tool for studying literary theory and criticism

<http://vos.ucsb.edu/browse.asp?id=2718>-

An excellent listing of general literary theory resources from classical to modern theories

بخش سوم مرور تاریخچه نقد ادبی خواهد بود. در این بخش علاوه آن چه

تاکنون در کتابهای تاریخ نقد ادبی خوانده‌اید منتقدانی چون بوکاچیو، افلوپین،

جوزف آدیسون، پرسی بیش شلی و غیره افزوده شده‌اند.

امروزه، بسیاری منتقدان دو اصطلاح نقد ادبی و نظریه‌ی

ادبی را بجای هم بکار می‌برند. در حالی که دیگران، نظریه‌ی

ادبی را هم‌معنی فلسفه‌ی اقلیمی استفاده می‌کنند. اگرچه

مرزهای معنایی میان نقد ادبی و نظریه‌ی ادبی (و گاهی

فلسفه‌ی اقلیمی) اندکی آشفتگی دارند، نقد ادبی تلویحاً وجود

نظریه‌ی ادبی را گواهی می‌دهد و این که نقد ادبی بر روی

مفاهیم، نظرات و اصول پویا و همواره در حال گسترش

نظریه‌ی ادبی گسترده شده است.

این متن می‌خواهد خوانندگان را قادر سازد تا

انتخاب‌هایی آگاهانه، صحیح و اندیشمندانه داشته باشند و در

همین حال، روش‌های تفسیر ادبی خودشان را بیابند و

عکس‌العمل‌های شخصی و عرفی خود را به متن درک نکنند.

برای تحقق این هدف، متن خوانندگان را با نظریه و نقد ادبی،

تاریخچه‌ی گسترش آن‌ها و مراتب نظری مختلف یا مکاتب

نقد آشنا می‌کند و خواننده را به منتقد فرهیخته و توانا در

تفسیرهای خود و دیگران تبدیل می‌کند. در کنار آشنایی با

راه‌های متنوع و اغلب متناقض دست‌رسی به متن، خوانندگان،

نه تنها، افق‌های دید خود را بلکه افق‌های دید دیگران و دنیایی

را که در آن زندگی می‌کنند گسترش خواهند داد.

مطالعه‌ی بیشتر:

-Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2000.

-During, Simon, ed. *The Cultural Studies Reader*, 2nd ed. London: Routledge, 1999.

-Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*, 2nd ed. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996.

-Gorden, Michael, Martin Kreiswirth, and Imre Szeman, eds. *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, 2nd ed. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2005.

-Harmon, William, and Hugh Holman. *A Handbook to Literature*, 10th ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2005.

-Kaplan, Charles, and William Anderson. *Criticism: Major Statements*, 4th ed. New York: Bedford, 1999.

-Leitch Vincent B., ed. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton, 2001.

-Lentricchia, Frank. *After the New Criticism*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1981.

-Lodge, David, ed. *Modern Criticism and Theory: A Reader*, 2nd ed. New York: Longman, 1999.

-Makaryk, Irena R., ed. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms (Theory/Culture)*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.

-Reiss, Timothy J. *The Meaning of Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1992.

-Rice, Philip, and Patricia Waugh, eds. *Modern Literary Theory: A Reader*, 4th ed. London: Hodder Arnold, 2001.

-Richter, David H. *Falling into Theory: Conflicting Views of Reading Literature*, 2nd ed. Boston, MA: Bedford, 1999.



تونل‌های ناخودآگاه در داستان «کافکا در ساحل» اثر «هاروکی موراکامی»

نویسنده «جان آپدایک» ترجمه‌های مشترک از «لیلی مسلمی و شادی شریفیان»



برگزیده است. او کوله‌پشتی را که به‌دقت جمع‌آوری شده بود خود بر دوش می‌کشد و در ذهنش خود دیگری جسورانه، سرزنش‌وار و نصیحت‌کننده با سمبل کلاغ (کراو) حرف می‌زند- همان نمادی که کافکا در چک (Czech) آورده است. فصل‌های زوج با انبوهی از مدارک رسمی و پرونده‌های اداری شروع می‌شود، شرح زندگی مردی حدوداً شصت‌ساله و مریض بنام ساتورو ناکاتا. او یکی از شانزده دانش‌آموز مقطع چهارم دبستان است که در سال ۱۹۴۴، طی گردش علمی برای جمع‌آوری قارچ به‌همراه معلم مدرسه‌شان، بعد از اینکه نوری در آسمان زده می‌شود به کما می‌رود. ناکاتا تنها دانش‌آموزی بود که مثل بقیه دانش‌آموزان بعد از چند ساعت و بدون اینکه به او آسیبی رسیده باشد به هوش نیامد و زمانیکه چند هفته بعد در یک بیمارستان نظامی بهوش آمد، حافظه‌اش را به کل از دست داده و توانایی خواندن را هم از یاد برده بود. نمی‌دانست ژاپن چیست و تا زمان مرگ، تا وقتی کارخانه منحل شد کارهای جزئی و کم‌درآمدی از قبیل پیدا کردن گربه‌های گمشده انجام می‌داد، چرا که بعد از ناتوانی او

این کتاب با چهارصد و سی و شش صفحه، گیراتر و قابل درک‌تر از آن چیزی است که می‌بایست باشد و شاید کمتر از آنچه نویسنده قصد داشته هیجان‌انگیز شده است.

طی آن حادثه توانایی صحبت با گربه‌ها را کسب کرده بود. (گربه‌ها معمولاً در رمان‌های موراکامی نقش دارند و نمادی از دنیای دیگر هستند. کلوب جاز او Peter Cat نام داشت) یک‌بار که در جستجوی گربه‌ها ناکاتا به خانه‌ای رسید - در واقع خانه متعلق به کیوچی تامورا مجسمه‌ساز بود- او آنجا مجبور شد مرد خبیثی را که در ظاهر جانی واکر، لیبیل



ویسکی، پدیدار شده بود را به قصد مرگ چاقو بزند. بعد از فرار از صحنه جرم، ناکاتا برای کامیونی در جاده دست تکان می‌دهد که به جنوب به سمت شیکوکو- کوچکترین جزیره از چهار جزیره‌ی اصلی ژاپن می‌راند، جایی که بر حسب اتفاق

رمان «کافکا در ساحل» هاروکی موراکامی (ترجمه شده از زبان ژاپنی توسط فیلیپ گابریل/ ترجمه به فارسی توسط گیتا گرکانی - انتشارات کاروان) کتابی تاثیرگذار، و در عین حال از لحاظ متافیزیکی گیج‌کننده است. این کتاب با چهارصد و سی و شش صفحه، گیراتر و قابل درک‌تر از آن چیزی است که می‌بایست باشد و شاید کمتر از آنچه نویسنده قصد داشته هیجان‌انگیز شده است. موراکامی، متولد ۱۹۴۹، قبل از آنکه با انتشار رمان «به آواز باد گوش بسپار» در سال ۱۹۷۹ نویسنده‌ی معروفی شود در توکیو یک کلوب جاز را اداره می‌کرد. با وجود اینکه در آثارش به فرهنگ معاصر آمریکا زیاد اشاره شده، به‌ویژه موسیقی مشهور آنها و با آنکه امور پیش‌یا افتاده‌ی روزمره را به‌سادگی

و صمیمیت خاصی یادآور دوران جوانی غرب‌زده و داستان‌های مینیمالیستی دوران تعلیق سال‌های ۱۹۷۰ می‌داند، روایت او رؤیایگونه است و بیشتر به سوررئالیسم غلیظ کوبوآبه نزدیک است تا رئالیسم بسیار گرم ولی عموماً خشک و محکم میثیما و تانیزاکی. ما عموماً هنگام مطالعه‌ی «کافکا در ساحل»

نمی‌توانیم مقاومت کنیم بدانیم بعد از آن چه اتفاقی قرار است بیفتد، و همواره با این تردید مواجهیم که شاید خود نویسنده هم از اتفاقات بعدی بی‌اطلاع است- که با توضیحات موراکامی در مصاحبه‌ها این شک تقویت می‌شود، مانند مصاحبه‌ای که در سال ۲۰۰۴ با پاریس ریویو داشت (مراجعه شود به مصاحبه‌ها در ماهنامه‌ی چوک- هاروکی موراکامی، ترجمه شادی شریفیان).

با این وجود «کافکا در ساحل» دقت زیادی در اجرای طرح خود بخرج داده است. فصل‌های متناوب، داستان‌های دو قهرمان متفاوت را بهم نسبت می‌دهند که به آهستگی تدریجی بهم نزدیک می‌شوند. فصول فرد از زبان اول شخص پسری پانزده‌ساله روایت می‌شود که از خانواده‌ی مرفه خود در توکیو فرار می‌کند؛ خانواده‌ای که مادرش آن‌را سال‌ها پیش ترک کرده است و پدرش مجسمه‌ساز مشهوری است بنام کیوچی تامورا، و پسر اسم عجیب و غریب کافکا را برای خود



کافکا تامورا اخیراً با اتوبوس رسیده است.

هر دو مرد جوان و پیر، گرچه زندگی مستقل از هم و متفاوتی دارند، اما استعداد دوست‌یابی آنها بی‌نظیر است. کافکا با اوشیما دوست می‌شود، یک جوان دو جنسیتی مبتلا به هموفیلی که دستیار کتابخانه‌ی کوچکی ست که پسر هر روز برای مطالعه به آنجا می‌رود، او برای جای خواب شب‌ها در این کتابخانه مشغول بکار می‌شود. ناکاتا از روی سادگی دنبال یکی از رانندگان کامیونی که سوار ماشینش شده بود راه می‌افتد، یک مرد از سطح اجتماعی پائین، بنام هوشینو، با موهای دم‌اسبی، گوش‌های سوراخ و کلاه بیسبال با آرم چونچی درآگونز.

پلات دوگانه با مهارت کافی و دقت در به‌کارگیری فصل‌های مرتبط با هم، ساخته و پرداخته می‌شود و دربردارنده‌ی مفاهیم متعددی از جمله: خشونت، طنز، سکس - عمیق، متعالی، تشریحی و گفتاری - می‌باشد که هرگونه معانی سردرگم در آن غوطه‌ور است. در فصل پیش‌گفتار، کلاخ راجع به طوفانی «خشن، ماوراءالطبیعی و نمادین» (ص ۱۱) و «خونی گرم و سرخ» (ص ۱۱) به کافکا هشدار می‌دهد و به او و خواننده اطمینان می‌دهد که چنین چیزی در آستانه‌ی ظهور است: «وقتی توفان

تمام شد یادت نمی‌آید چگونه از آن گذشتی... اما یک چیز مسلم است. وقتی از توفان بیرون آمدی دیگر آنی نیستی که قدم به درون توفان گذاشت.» (ص ۱۱) در مرکز چنین توفان خاص و نمادینی چنین مفهومی نهفته است که رفتار ما در رؤیا می‌تواند برگردان اعمال ما در بیداری باشد؛ رؤیاهای ما



می‌تواند مجرای به‌سوی حقایق در بیداری باشد. اوشیما که به این نظریه آگاه است این مورد را به کافکا گوشزد می‌کند. ردپای این نظریه را می‌توان برای اولین بار در اوایل قرن یازدهم ژاپن کلاسیک در «داستان جنجی» نوشته‌ی بانو موراساکی یافت. خلاصه داستان را اوشیما این چنین تعریف می‌کند:

«خانم روکوجو - یکی از معشوقه‌های شاهزاده جنجی - چنان از حسادت نسبت به زن اصلی جنجی، خانم آئویی، تحلیل می‌رود تا به روحی شیطانی تبدیل می‌شود که او را تسخیر کرده. هر شب این روح شیطانی به خانم آئویی در بسترش حمله می‌کند و عاقبت او را می‌کشد... اما جالب‌ترین بخش داستان این است که خانم روکوجی اصلاً تصور نکرده به یک روح زنده تبدیل شده. او کابوس‌هایی می‌دیده و بیدار می‌شده و فقط متوجه می‌شده موهای بلند و سیاهش بوی دود می‌دهد. کاملاً بی‌خبر از آنچه داشته اتفاق می‌افتاده و به کلی سردرگم بود. در حقیقت، آن دود مال بخورهایی بود که کشیش‌ها موقع دعا برای خانم آئویی روشن کرده بودند. او در بی‌خبری کامل، در فضا پرواز کرده و با گذشتن از تونل ناخودآگاهش به اتاق خواب آئویی رفته بوده.» (ص ۳۱۷)

خانم روکوجو - یکی از معشوقه‌های شاهزاده جنجی - چنان از حسادت نسبت به زن اصلی جنجی، خانم آئویی، تحلیل می‌رود تا به روحی شیطانی تبدیل می‌شود که او را تسخیر کرده. هر شب این روح شیطانی به خانم آئویی در بسترش حمله می‌کند و عاقبت او را می‌کشد...

اولین بخش از کتاب جنجی با ترجمه‌ی «آرتور والی» به مفاهیم ناتووال بسیار نزدیک است. خشونت احساسی زنجیر موانع و تحمیلات دربار امپراطوری را گسسته و از مرز آن عبور می‌نماید. به دلیل تجاوز روحی یکی از این دو نفر هر دو زن بیمار می‌شوند. بانو روکوجو که به زیبایی و نزاکت زبانزد است از این وحشت دارد که مبادا رویاهایش در مورد خانم آئویی سرشار از خشمی بی‌رحمانه در عالم بیداری باشد که قبلاً برایش حسی کاملاً بیگانه بود و پیش خود فکر می‌کند: چه وضعیت بدی است که واقعاً ممکن است روح شخص بدن را ترک کند و به درون احساسات نفوذ کند؛ جایی که یک ذهن بیدار از آن پشتیبانی نمی‌کند.

با توجه به بررسی دوم که حقیقتی غیر مستدل به‌نظر می‌رسد احتمال خروج روح از جسم فرد بنا بر نظریه‌های پیش علمی و پیش از دوران اختراع برق به نقل از زبان اوشیما



چنین برداشت می‌شود: «تاریکی طبیعی بیرون و تاریکی درون روح در هم آمیخته بود، بی‌آنکه هیچ مرزی این‌دو را از هم جدا کند.» (ص ۳۱۸) هر چند مرز میان تاریکی بیرون و بیرون از طریق توهمات متناقضی پیموده می‌شود که ایماژ آن از دنیای تجارت به نام جانی واکر وام گرفته شده است و این ایماژ دنیای سرمایه‌داری که مورا کامی از دوران مادی‌گرا و زرق برق‌دار امروزی ارائه می‌دهد جلوه‌ی خود را به شخصیت ناکاتای عقب‌مانده که عاشق گربه است به صورت قاتل انبوهی از گربه‌های ولگرد نشان داده می‌شود. او به شوخی شکم‌های پشمالوی گربه‌های ولگرد را پاره می‌کند و قلب‌هایشان را در حالیکه هنوز نبض آن در حال تپیدن است به دهان می‌گذارد. کلنل ساندرس هم نماد دیگری است که در برابر همراه ناکاتا، هوشینو، به شکل مرد دلال پر حرفی ظاهر می‌شود و کت و شلوار سفید پوشیده و کراوات زده است. کلنل در پاسخ به هوشینو که راجع به ماهیت اصلی او حیرت‌زده است جمله‌ای از قصه‌های مهتاب و باران نوشته‌ی اوئدا آکیناری را نقل می‌کند:

«من اینجا در شکلی انسانی ظاهر شده‌ام، اما نه خدا هستم نه بودا. قلبم به طرز متفاوت با قلب انسان‌ها کار می‌کند.» (ص ۴۰۱)

کمی بعد، کلنل با عصبانیت به

در «کافکا در ساحل»، به شکل غیر قابل توصیفی ماهی ساردین، ماهی اسقومی و زالو از آسمان می‌بارد و بعضی از مردم بدشانس در نیمه‌ی راه ورود به دنیای معنوی می‌مانند و بدین ترتیب نقش کمرنگی در این میان دارند.

این کارناوال شبخ گونه‌ی «کافکا در ساحل» را کنترل نمی‌کند. بار دیگر نقل‌قولی از کلنل ساندرز را در زیر می‌آوریم: «گوش کن - خدا فقط در ذهن‌های مردم وجود دارد. به خصوص در ژاپن، خدا همیشه نوعی مفهوم تغییرپذیر است بین بعد از جنگ چه اتفاقی افتاد. داگلاس مک آرتور به امپراطور آسمانی دستور داد از خدا بودن دست بکشد و او این کار را کرد، در یک سخنرانی گفت فقط یک آدم معمولی است.» (ص ۴۰۴)

در «کافکا در ساحل»، به شکل غیر قابل توصیفی ماهی ساردین، ماهی اسقومی و زالو از آسمان می‌بارد و بعضی از مردم بدشانس در نیمه‌ی راه ورود به دنیای معنوی می‌مانند و بدین ترتیب نقش کمرنگی در این میان دارند. فراطبیعت ژاپنی، با کارتن‌های انیمیشن، بازی‌های ویدیویی وارد امریکای معاصر شده است و کارت‌های Yu-Gi-Oh باشکوه، نشاط‌آور و طبق استانداردهای یکتاپرستی، بی‌قاعده و نامنظم است. تاریخ مذهبی ژاپن از زمان معرفی فرهنگ چینی در قرن پنجم قبل از میلاد مسیح و رسیدن بودا به قرن شش بزرگی در مقاومت و سرسختی و قابلیت انطباق ایین دینی ملی پرستش مشرکانه و تشخیص آن از دین بودا - شینتو - برای مردم بود. شینتو در

هوشینو گفت: «من واقعیت مادی ندارم. من یک مفهوم مجردم.» (کافکا در ساحل - صفحه ۴۰۳) مفهوم یا هرچی. وقتی پای مسایل ماورالطبیعه‌ای مثل جابجا کردن یک تکه سنگ به دنیای معنوی جایی که مرگ و زندگی افرادی کاملاً منزوی همچون انجمن نویسندگان مک‌دوئل مطرح می‌شود که در قلب جنگل وسایل خواب و خوراک خود را فراهم کرده‌اند و به دور از چشم سایر ساکنین در آنجا مستقر شده‌اند؛ او دلال چیره‌دستی است.

این بخش از نقل قول در رمان از گوته الهام گرفته است، «همه چیز استعاره است.» ولی یک خواننده‌ی غربی انتظار دارد استعارات، یا حقیقت نمادین - همانند «قصه‌های جن و پری»، «سفر زائرین»، و «فاوست» گوته - در یک میدان مغناطیسی که توسط نیروهای ماوراءالطبیعه شکل گرفته است با تقارن و قطبیت دقیقی تنظیم شده باشد. هیچ قدرت برتری

اطلس بریتانیا به این صورت تعریف شده است: «مؤسس و بنیانگذاری ندارد، کتاب آسمانی مقدس و رسمی‌ای ندارد و عقیده‌ی دینی ثابتی هم ندارد. مثل چیزی که خلبانان جان سالم به‌در برده از کامیکازه با افتخار اعلام کردند، زندگی پس از مرگی را هم نوید نمی‌دهد. اساس آن بر کامی است، کلمه‌ای که گاهی به «خدایان» یا «ارواح» معنا می‌شود ولی در اصل به معنای هر چیزی است که با ارزش باشد یا به آن احترام گذاشته شود. یکی از تئوریسین‌های شینتو، به نام موتووری نوریناگا، کامیرا «هر چیزی که غیرعادی و نامعمول است» تعریف می‌کند.

طرفداری سرسختانه‌ی حومه‌ی ژاپن از شینتو در میان عوام این امکان را فراهم کرده بود تا به مدت هزار و پانصد سال با دین بودا، تائوئیسم و آیین کنفوسیوس همزیستی داشته باشد و به شکل مکرر از سال ۱۸۷۱ تا ۱۹۴۵ بعنوان آیین



(دین) ملی رسمی و بک سلاح قدرتمند معنوی در جنگ‌های امپریالیستی ژاپن بکار رفت. بعد از شکست ژاپن در جنگ جهانی دوم، شینتو به فرمان نیروهای متفقین از بین رفت، تعطیلات آن کوتاه‌تر شد و تقدس امپراطوری آن - که اولین امپراطوری مدعی بود آنرا از الهه‌ی خورشید گرفته است - رد شد. ولی زیارتگاه‌های شینتو در قلمرو پادشاهی و حومه‌ی شهر باقی ماند. مراسم آیینی آنها هنوز انجام می‌شود و طلسم‌های آن‌ها به توریست‌های آسیایی و غربی فروخته می‌شود. بزرگترین مشخصه‌ی شینتو در زیبایی‌شناختی، احترام به ماده و طرز عمل، به صنعت و هنر نیز سرایت کرد. کامی نه تنها در نیروهای بهشتی و زمینی وجود دارد بلکه در حیوانات، پرندگان، گیاهان و سنگ نیز جاری‌ست. ناکاتا و هوشینو ساعت‌های متمادی صرف یادگیری صحبت با سنگ می‌کنند تا به این درک برسند چرا یک سنگ را گاه به آسانی می‌توان برداشت و گاهی یک مرد باید تمام توان خود را برای

بلند کردن آن بکار بگیرد. کامی به دنیای مورا کامی نفوذ کرده، دنیایی که خوانندگان غربی بی‌شماری ممکن است از آن خوششان نیاید، گرچه تکه‌هایی از فرهنگ جهانی‌شده‌ی غربی - گوته، بتهوون، ایخمان، هگل، کولتران، شوبرت، ناپلئون - در پاراگراف‌ها به چشم می‌خورد.

هر دو قهرمان داستان در قلمروی مفاهیم کامی حرکت می‌کنند. اگر به روایت‌های درهم تنیده‌ی این کتاب توجه کنیم، داستان کافکا تامورا به این دلیل که نیاز به موشکافی بیشتری دارد، پیچیده‌تر از داستان ناکاتای مقدس و عقب‌مانده‌ی ذهنی است که اصول روایت داستان‌های علمی تخیلی و ماجراجویانه و حماسی پرهیجان را دنبال می‌کند. طوری که هوشینو اشاره می‌کند: «حس می‌کنم چیزی شبیه به فیلم ایندیانا جونز یا همچین چیزی است.» بازگشت و خلاص شدن از دست دنیای زیرزمینی و کمای دوران کودکی‌اش تنها اهداف قابل‌درک در مورد پیرمرد می‌باشد که به‌طور غیر عادی متناوباً به خواب‌هایی عمیق فرو می‌رود. اما شخصیتی که کمتر در کتاب قابل‌درک است «پسر ۱۵ ساله‌ی خونسرد و قدبلندی است که کوله‌پشتی و کوهی از وسواس دائم ذهن خود را بر دوش خود می‌کشد» و

زیرکوله‌باری از عقده‌های ادیب تقلا می‌کند. آنقدر از پدرش متنفر است که رویای قتل او را در سر می‌پروراند و زمانی که پدرش به قتل می‌رسد کمی تأسف می‌خورد اما شخصیت پدرش تا قبل از تغییر چهره‌ی شگفت‌آور جانی واکر هیچگاه در داستان ظاهر نمی‌شود و تنها چیزی که خواننده راجع به او می‌داند این است که پدرش هنرمندی معروف و احتمالاً شخصیتی بسیار خودمحور است. مادر کافکا هم زمانی که کافکا چهارساله بود با خواهر بزرگترش خانه را ترک می‌کند و بعدها در شیکوکو در قالب روح مسئول کتابخانه خانم سانکی که بیش از ۵۰ سال سن دارد به شکل یک دختر ۱۵ ساله تمیز و آراسته با او روبرو می‌شود. خانم سانکی و کافکا تامورا اینطور می‌گویند:

«ما استعاره نیستیم.»

با سر اشاره می‌کنم. «می‌دانم. اما استعاره‌ها به حذف چیزی کمک می‌کنند که من و شما را از هم جدا می‌کند.»

وقتی سرش را بالا می‌آورد و به من نگاه می‌کند لبخند محوی می‌زند. «این غیر عادی‌ترین جمله‌ایست که تا به حال شنیده‌ام.»

«خیلی چیزهای غیرعادی دارد اتفاق می‌افتد - اما من احساس می‌کنم دارم آهسته‌آهسته به حقیقت نزدیک می‌شوم.»

«در واقع داری به یک حقیقت استعاری نزدیک می‌شوی؟ یا داری به‌طور استعاری به یک حقیقت واقعی نزدیک می‌شوی؟ یا شاید آنها یکدیگر را تکمیل می‌کنند؟»

می‌گویم: «در هر صورت فکر نمی‌کنم بتوانم اندوهی را که در حال حاضر احساس می‌کنم تاب بیاورم.»

«من هم چنین احساسی دارم.» (ص ۴۱۵)

تعجب ندارد وقتی پسر نوجوان می‌پذیرد که «آشوبی در ذهنم گیج‌م کرده انگار که سرم در آستانه انفجار است.» اسطوره‌ی ادیب، با کشش مهلک یونانی‌اش و عمومیتی که فروید بر این اسطوره داد، بر ابهام و بیگانگی این خیال جلوه‌ی بیشتری می‌دهد و بلوغ قهرمان جوان از طریق مضمون این اسطوره به سمت هدفی غیر استثنایی کشیده می‌شود.

صفحات پایانی کتاب بر این نکته اشاره دارند که پایان این داستان به خوشی و خرمی منجر به بلوغ کافکای نوجوان،

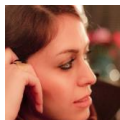
صفحات پایانی کتاب بر این نکته اشاره دارند که پایان این داستان به خوشی و خرمی منجر به بلوغ کافکای نوجوان، قهرمان بی‌ریایی می‌شود که پا به دنیای جدیدی گذاشته است.



قهرمان بی‌ریایی می‌شود که پا به دنیای جدیدی گذاشته است. اما لایه‌ی زیرین این بی‌قراری‌ها مملو از ماجراهای نمادینی است که کششی ناخودآگاه به سوی سکس و علائم بحران بلوغ همچون نیستی، پوچی و تهی بودن در آن به چشم می‌خورد. موراکامی استادی باریک‌بین در به تصویر کشیدن فضاهای منفی است. ناکاتا پس از بی‌هوشی «با ذهنی کاملاً پاک شده به این دنیا برگشت. لوح سفید مشهور.» (ص ۹۷) و در بزرگسالی «آن دنیای بی‌پایان و تاریک، آن سکوت سنگین و آن آشفتگی که سالیان سال با او دوست بودند اکنون بخشی از وجودش شده بودند.» موراکامی در طول ماجرا شخصیت‌هایی را که به خواب فرو می‌روند به همان شکل عادی به تصویر می‌کشد انگار که مشغول آشپزی و خوردن باشند. بررسی ذهن گریه‌ها مانند مطالعه‌ی ذهن انسان در

داستان ترسناک تانیزاکی با عنوان «تاریخچه رمزآلود لرد موساشی» نوعی آرامش به‌همراه دارد که انگار فرد از روی بیهودگی به نقطه‌ای در فضا خیره شده باشد و یا هنگام معاشقه با یک زن به صدای درون تهی او که در حال پرشدن است گوش بسپارد. کافکا تامورا می‌گوید: «فضایی تهی در درونم حس می‌کنم. نوعی حس تهی که آهسته در درونم منتشر می‌شود و بقایای هویت مرا می‌بلعد. می‌توانم صدایش را بشنوم.» راهی جنگل می‌شود و در حالیکه کوله‌پشتی وسایل دفاع شخصی‌اش را جا می‌گذارد پیروزمندانه پیش خود فکر می‌کند: «پیش به سوی قلب لایبرانت و پایان این حس تهی.» وجودش که نیمه تهی است - تنها لایه نازکی است که بر روی پوچی و ساحلی گذرا کشیده شده است - برای تجلیل، نیاز به یک روح لطیف ژاپنی دارد.





وجود ندارد، ولی به زودی بوجود خواهد آمد و همه چیز را برای همه تغییر خواهد داد و پس از آن دیگر هیچ چیز مثل قبل نخواهد بود. به محض اینکه ایده‌ای داشته باشید که بتواند بخش کوچکی از دنیا را تغییر دهد شما در حال نوشتن داستان علمی تخیلی هستید. این هنر ممکن‌هاست و نه غیرممکن‌ها.

مصاحبه‌کننده: آیا داستان علمی تخیلی هدفی دارد که داستان‌نویسی بر پایه واقعیت نمی‌تواند آنرا ارائه دهد؟

ر.ب: بله همینطور است، به این دلیل که داستان‌نویسی بر پایه واقعیت به تغییراتی که فرهنگ طی پنجاه سال گذشته پشت سر گذاشته توجه کافی نکرده است. ایده‌های اصلی زمان ما - پیشرفت در طب، اهمیت کشف فضا به منظور پیشبرد گونه‌های ما - مورد غفلت واقع شده‌اند. منتقدین معمولاً اشتباه می‌کنند، یا پانزده-بیست سال تأخیر دارند. خجالت‌آور است. چرا باید اختراع ایده‌ها تا به این حد مورد غفلت واقع شود برایم عجیب است. نمی‌توانم آنرا توضیح دهم، بجز در قالب فخر فروشی روشنفکری.

مصاحبه‌کننده: آیا داستان‌های علمی-تخیلی معاصر را مطالعه می‌کنید؟

ر.ب: من اعتقاد دارم وقتی در یک حوزه تخصصی شروع به کار کرده‌اید باید در آن زمینه خیلی کم مطالعه کنید. ولی برای شروع خوب است که بدانیم بقیه چطور کار می‌کنند. وقتی هفده ساله بودم همه چیز را در مورد ROBERT HEINLEIN و ARTHUR CLARKE و اولین نوشته‌های THEODORE STURGEON و VAN VOGT را می‌خواندم. همه‌ی نویسنده‌هایی که در مجموعه‌ی داستان‌های علمی-تخیلی حیرت‌آور جمع شده بودند، ولی تأثیر عمده را در زمینه‌ی داستان‌های علمی تخیلی از اچ.جی. ولز و ژول ورن گرفتم. دریافتم که تا حدود زیادی شبیه ورن هستم. نویسنده‌ای با افسانه اخلاقی، مربی بشریت. او معتقد است

ری بردبری در سال ۱۹۲۰ در illinois, Waukegan متولد شد، او فرزند بازرس خطوط تلفن محلی بود. بطور کلی مجموعه آثار او به بیش از پنجاه عدد می‌رسد، آثاری چون «مرد مصور»، «شراب قاصد»، «چیزی شرور از این راه می‌آید» و مجموعه داستان منتشر شده‌ی او در سال ۲۰۰۹، «همیشه پاریس برای ما خواهد بود». او در تلویزیون و سینما هم کار کرده، نمایشنامه تلویزیونی بنام «آلفرد هیچکاک تقدیم می‌کند» و فیلمنامه‌ای اقتباسی از اثر جان هیوستن در ۱۹۵۶ بنام موبی دیک را کارنامه خود دارد. در سال ۱۹۶۴، کمپانی Pandemonium Theatre را تأسیس کرد و شروع به تهیه و تولید فیلم‌های خود کرد. او هنوز هم در حال حاضر مشغول کار در حوزه‌ی تئاتر است. علاوه بر این‌ها چندین مجموعه شعر منتشر کرده است، از جمله when elephants last in the dooryard bloomed.

مصاحبه‌کننده: چرا داستان علمی تخیلی می‌نویسید؟

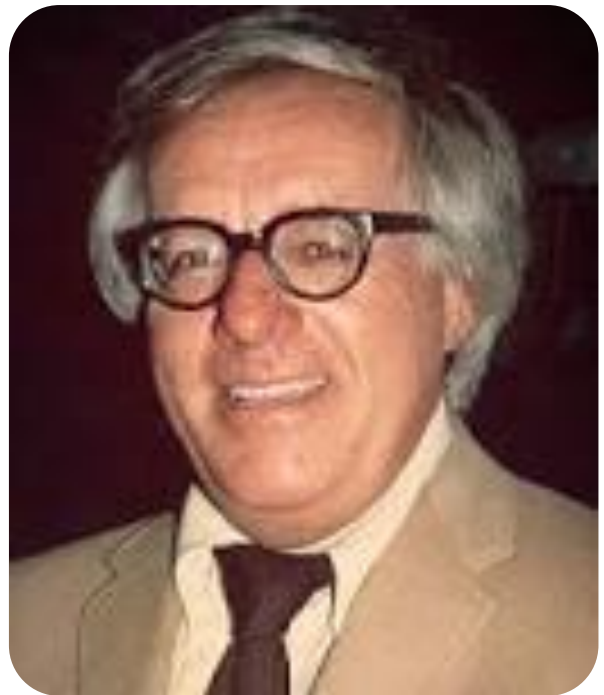
ر.ب: نوشتن داستان علمی تخیلی اختراع ایده‌هاست. ایده‌ها مرا به هیجان می‌آورند و زمانی که من هیجان زده بشوم، آدرنالین خونم بالا می‌رود و اتفاق جالبی که بعد از آن می‌افتد این است که من از خود ایده‌ها انرژی می‌گیرم. هر ایده‌ای که به ذهن می‌رسد یک داستان علمی تخیلی است که هنوز



زنگ خورد و نورمن بود. او گفت لازم نیست برایم نوشیدنی بخری، من تو را به شام دعوت می‌کنم. این سرآغاز رابطه‌ی دوستی طولانی مدتی شد. اولین باری که مرا دعوت به شام کرد در مورد داستان مریخی "Ylla" صحبت کردم. او گفت: اوه، عالی، بیشتر از این کارها بنویس و من هم نوشتم. بعبارتی، این همان چیزی بود که باعث شد حکایت‌های مریخ نوشته شود.

دلیل دیگری هم بود. در ۱۹۴۹ همسرم مگی اولین دخترمان سوزان را حامله بود. تا آنزمان مگی کار تمام‌وقت داشت و من در خانه به داستان‌نویسی مشغول بودم. ولی حالا که قرار بود بچه‌دار شویم، لازم بود درآمد بیشتری داشته باشم. نیاز به یک قرارداد کتاب داشتم. نورمن پیشنهاد کرد به نیویورک بروم و با ناشرها ملاقات و گفتگو کنم. داستان‌هایم را پیش حدوداً دوازده ناشر بردم. هیچ‌کس داستان‌های مرا نمی‌خواست. آنها می‌گفتند ما داستان چاپ نمی‌کنیم. هیچ‌کس داستان نمی‌خواند. رمان ندارید؟ می‌گفتم نه ندارم. دیگر داشتم برای برگشتن آماده می‌شدم که شب آخر، با یکی از ناشرین Doubleday بنام والتر بردبری قرار شام داشتم - البته هیچ نسبت خانوادگی باهم نداریم! او گفت، امکانش هست همه‌ی داستان‌های مریخی رو کنار هم بگذاری و آنها را مجموعه کنی؟ بعد هم می‌توانی اسم آنها بگذاری «حکایات مریخی». این اسمی بود که او انتخاب کرده بود نه من. گفتم، اوه خدای من. سال ۱۹۴۴ وقتی بیست و چهار ساله بودم Winesburg, Ohio را خواندم. آنقدر جذب آن شده بودم که یک‌روز با خودم فکر کردم دلم می‌خواهد همچین کتابی بنویسم، ولی می‌خواستم اسم آنها مریخ بگذارم. در واقع در ۱۹۴۴ یادداستی برای آن نوشته بودم ولی آنها فراموش کرده بودم.

آن شب تمام مدت بیدار ماندم و طرح کلی آنرا نوشتم. فردا صبح نوشته‌ام را پیش او بردم. آنها خواند و گفت من یک چک هفتصد و پنجاه‌دلاری به تو می‌دهم. من به لوس‌آنجلس برگشتم و همه‌ی داستان‌کوتاه‌هایم را به هم متصل کردم و حکایات مریخی را آماده کردم. اسم آنها رمان گذاشتم، اما شما درست می‌گویید، دقیقاً یک مجموعه داستان کوتاه است که بهم مرتبط هستند.



انسان در شرایطی عجیب در دنیایی عجیب واقع شده، که می‌توان با رفتار اخلاقی پیروز شد. قهرمان او Nemo - که کاراکتر مقابل قهرمان ملویل Ahab است - سعی دارد اسلحه‌ها را از مردم دنیا بگیرد و آنها را به صلح را دعوت کند. مصاحبه‌کننده: حکایات‌های مریخ اولین اثر موفقیت‌آمیز شما بود که آنها رمان نامیدند، ولی کتاب در واقع مجموعه داستان کوتاه است، که خیلی از آنها در مجلات داستان عامه‌پسند در دهه‌ی چهل چاپ شد. چطور شد که تصمیم گرفتید آنها بعنوان رمان گردآوری کنید؟

ر.ب: حدود سال ۱۹۴۷ وقتی اولین رمانم به نام کارناوال تاریخ چاپ شد، با منشی نورمن کورین ملاقات کردم. نورمن در رادیو اسم و رسمی داشت، کارگردان، نویسنده و تهیه‌کننده بود. از طریق منشی‌اش یک کپی از کارناوال تاریخ را برای او فرستادم و نامه‌ای نوشتم و در آن ذکر کردم اگر از این کتاب همانقدر خوشتر آمد که من از کارهای تو لذت می‌برم، دوست دارم روزی تو را به نوشیدنی مهمان کنم. یک‌هفته بعد تلفنم



مصاحبه‌کننده: بعضی از عبارات حکایات مریخی، مثل باقی آثار شما شعرگونه هستند. این غزل‌سرایی از کجا نشأت می‌گیرد؟

ر.ب: من هر روز و هر روز شعر می‌خوانم. نویسندگان مورد علاقه‌ی من کسانی هستند که اتفاقات را خیلی خوب به زبان آورده‌اند. من کارهای ادورا ولتی را می‌خواندم. او توانایی فوق‌العاده‌ای در بوجود آوردن فضا، کاراکتر و ایجاد طرح در یک خط دارد. یک خط! شما باید حتماً این چیزها را یاد گرفته باشید تا نویسنده‌ی خوبی باشید. ولتی زنی را مجسم می‌کند که به‌سادگی وارد اتاقی می‌شود و به اطراف نگاه می‌کند. در یک حرکت حس اتاق را به شما نشان می‌دهد، حس کاراکتر زن را منتقل می‌کند و حرکتش را شرح می‌دهد. همه‌ی این‌ها در بیست کلمه. و شما می‌گویید او چطور این کار را کرد؟ با چه صفتی؟ چه فعلی؟ چه اسمی؟ چطور آنها را انتخاب کرد و کنار هم گذاشت؟ من دانشجوی مشتاقی بودم. گاهی اوقات نسخه‌ی قدیمی وولف را جلویم می‌گذاشتم و بعضی از پاراگراف‌های آنرا انتخاب می‌کردم و در داستانم می‌گنجاندم، چون نمی‌توانستم این کار را بکنم. خیلی ناامید شده بودم! دوباره تمام پاراگراف‌هایی که

نوشته‌ی دیگران بود را تایپ می‌کردم تا بفهمم چطور باید بنویسم و ریتم آنها را یاد بگیرم.

مصاحبه‌کننده: چقدر برای شما مهم است غریزه‌تان را دنبال کنید؟

ر.ب: اوه خدای من. خیلی مهم است. به من پیشنهاد شد جنگ و صلح را برای اجرا روی صحنه‌ی تئاتر بازنویسی کنم. نسخه‌ی امریکایی با کارگردانی کینگ ویدور. اما قبول نکردم. همه می‌پرسیدند چطور می‌توانی اینکار را رد کنی؟ مسخره‌ست، این کتاب عالی‌ه! گفتم، خب این کار من نیست. نمی‌توانم آنرا بخوانم. نمی‌توانم آنرا درک کنم، سعی کرده‌ام. این به این معنا نیست که کتاب خوبی نیست. فقط من برای انجامش آماده نیستم. فرهنگ خاصی را به تصویر کشیده است. اسم‌ها مرا ویران می‌کنند. همسرم ولی کتاب را خیلی دوست داشت. بیست‌سال است که هر سه‌سال یک‌بار آنرا

می‌خواند. آنها برای نوشتن چنین فیلمنامه‌ای مبلغ معقولی حدود صدهزار دلار پیشنهاد کردند، ولی نباید هر کاری را برای پول انجام داد. من اهمیت نمی‌دهم چقدر پیشنهاد کرده‌اند یا چقدر به آن پول نیاز دارم. فقط یک توجیه می‌تواند برای همچین شرایطی وجود داشته باشد: کسی در خانواده‌تان شدیداً مریض باشد و هزینه درمان آنقدر بالا باشد که نتوانید از عهده‌ی آن بر بیایید. آن موقع با خودم می‌گویم می‌توانی این کار را قبول کنی. فیلمنامه‌ی جنگ و صلح را بنویس و یک کار سطح پایین انجام بده.

مصاحبه‌کننده: وونه‌گات مدت‌مدتی به‌عنوان نویسنده علمی تخیلی شناخته شده بود. بعدها اعلام نظر شد او نویسنده‌ی علمی تخیلی نیست و بخاطر داستان‌نویسی بر پایه واقعیت مورد تقدیر قرار گرفت. وونه‌گات به «ادبیات» تبدیل شد و تو هنوز در حاشیه هستی. آیا فکر می‌کنی وونه‌گات

به این دلیل موفق شد که کاساندر را بود؟

ر.ب: بله تا حدودی. این منفی‌بافی خلاقانه که مورد تحسین منتقدین نیویورک است او را تبدیل به یک چهره‌ی مشهور کرده است. نیویورکی‌ها دوست دارند خودشان را گول بزنند. من اینطوری زندگی نمی‌کردم. من اهل کالیفرنیا هستم. به کسی نمی‌گویم چطور بنویسد و کسی هم تاجال به من نگفته است.

مصاحبه‌کننده: بازیگری را کجا شروع کردید؟

ر.ب: دوازده‌ساله بودم که به دوستانم گفتم می‌خواهم به نزدیکترین ایستگاه رادیویی آریزونا بروم و بازیگر شوم. دوستانم مرا مسخره کردند و پرسیدند مگر کسی را آنجا می‌شناسی؟ گفتم نه. گفتند، پارتی داری؟ گفتم نه. ولی من به آنجا می‌روم و بالاخره می‌فهمید چقدر با استعداد هستم. به آنجا رفتم و به مدت دو هفته زیرسیگاری‌ها را خالی می‌کردم و دنبال روزنامه می‌رفتم و لای دست و پای آنها می‌لولیدم و دو هفته بعد هر شب مشغول خواندن کمیک برای بچه‌ها بودم: *bringing up father, tailspin tommy, buck rogers.*



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.

