ماهنامه ادبیات داستانی چوک

چوک

شماره چهل و ششم، خرداد ماه۹۳، سال چهارم

اولین نشریه‌الکترونیک(PDF) ادبیات‌داستانی ایران

خبرهای ادبی

شش داستان ایرانی

داستان‌های ترجمه

سیر تحول نثر فارسی

یادداشتی بر فیلم «تنگسیر»

جستاری در رنج های‌ورتر جوان

بررسی عناصر موجود در«تعزیه»

بررسی بازیگری در نمایش کودک

بررسی موسیقی در نمایش کودک

معرفی مستند « هیچ به جز زمان »

معرفی فیلم « حالا من را می‌بینی »

درنگی بر رمان « جیغ‌ها و خفاش‌ها »

نقد و بررسی نمایش «مرداب روی بام»

نقدی بر مجموعه داستان«خواهران چاه»

بررسی مجموعه داستان«یک وقت می‌بینید»

اصول فیلم‌نامه نویسی به همراه معرفی «سید فیلد»

داستان نقاشی «معرفی خانواده داریوش به اسکندر»

بررسی داستان عکسی «آتش سوزی در خیابان مارلبرو»

نقد و بررسی مجموعه داستان کوتاه «از حیرت تا گرسنگی»

بررسی عناصر روایی در مجموعه شعر«بوی استروژن سوخته»

بررسی داستان «وقتی از عشق حرف می‌زنیم از چه دم می‌زنیم؟»

این شماره همراه با: محمدرضا کلهر، مژده ساجدین، مینا عارفی‌دوست

موسی کاظمی، سید مرتضی حسینی شاه‌ترابی، امیر نادری، هانیه بختیار، بتول سید حیدری

رضا گوران، شهناز عرش اکمل، پری شاهیوندی، آیدا مجید آبادی، ناهید شامحمدی، مجید خادمی

رضا بهاری‌زاده، نگین صادقی‌پور، محمد کیان بخت، ساجده آنت، ماندانا داورکیا، زهرا تدین، ریموند کارور

سید فیلد، آلبرتو کاوالکانتی، جوزف پی.کان، استنلی فورمن، پائولو ورونیز، فرانچسکو پیسانی، لوییس لتریر، مائتی وینسی یک

کانون فرهنگی چوک

ماهنامه ادبیات داستانی **چوک**

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

سردبیر: مهدی رضایی

مشاور: حسین برکتی

ناظر امور فنی: امین شیرپور

هیئت تحریریه

تحریریه بخش داستان

بهاره ارشدریاحی (دبیر بخش نقد، مقاله، گفتگو) محمد خالوندی، ریتا محمدی، غزال مرادی، بهاره رضایی، آرشام استادسرایی، یاسمن بهارآرنگ، شهناز عرش‌اکمل، ندا امین، زهرا اسدی، محمد نعیم محمدی، مینا عارفی‌دوست، طیبه تیموری‌نیا (ویراستار)

تحریریه بخش ترجمه

شادی شریفیان (دبیر بخش ترجمه)، نگین کارگر، مژده الفت، غزال شهروان، لاله ممنون، ساجده آنت، منصوره وحدتی، زهرا تدین، بدری سید جلالی

تحریریه بخش سینما و تئاتر

بهروز انوار (دبیر بخش‌سینما)، امین شیرپور مسعود ریاحی، مهران مقدر، راضیه مقدم، ریحانه ظهیری، مرتضی غیاثی، حسین حلاجی‌زاده

www.chouk.ir
info@chouk.ir
chookstory@gmail.com

آگهی : ۰۹۳۵۲۱۵۶۶۹۲

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

سخن سردبیر

با افتخار چهل و ششمین ماهنامه ادبیات داستانی چوک را به شما تقدیم می کنیم.

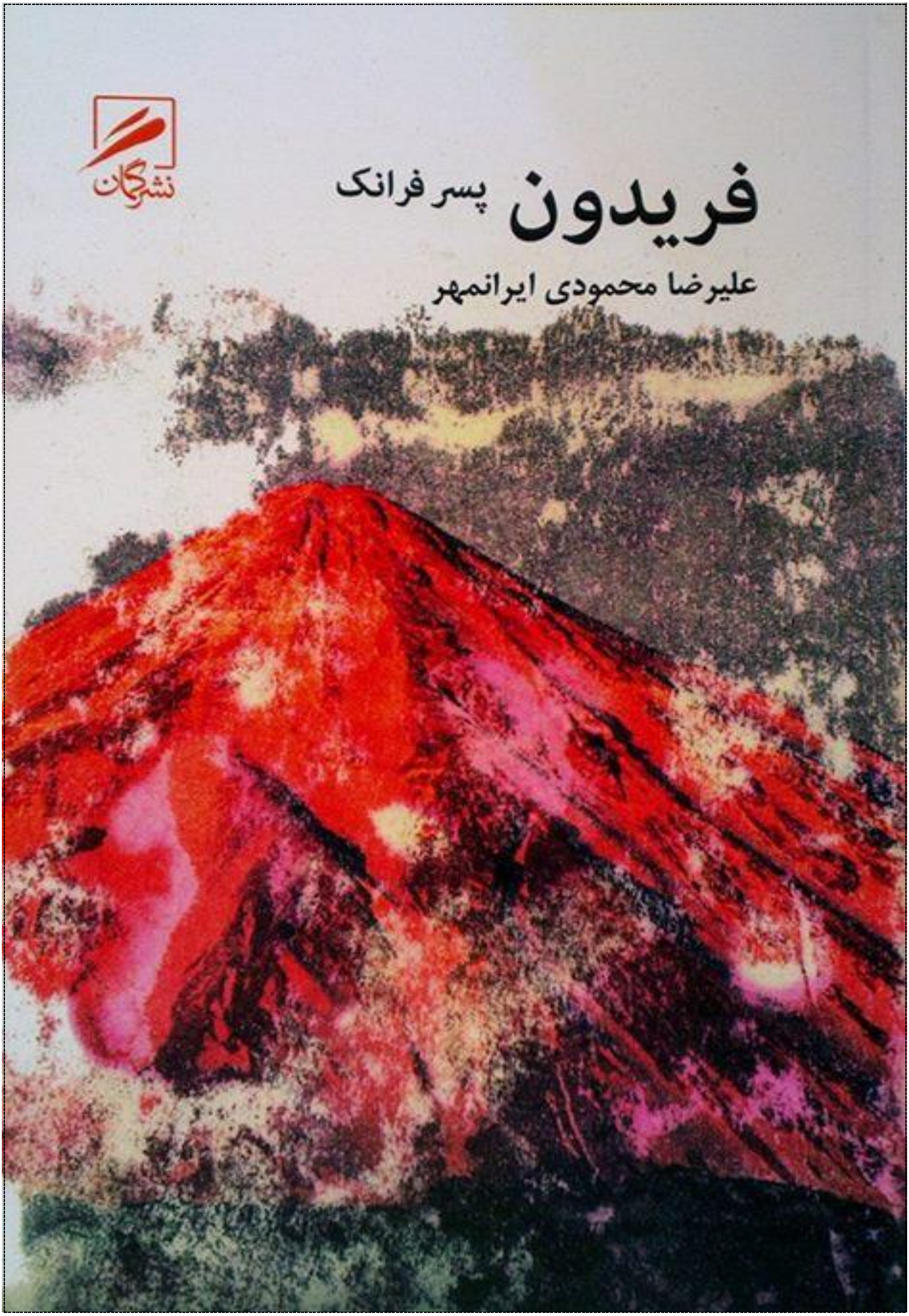
یکی از اتفاقات خوبی که در ماه اردیبهشت رخ داد، انتشار دومین مجموعه داستان گروهی کانون فرهنگی چوک بود که با مشارکت ۱۹ نفر از نویسندگان فعال کانون فرهنگی چوک صورت گرفت. هرچند این مجموعه داستان نیز از تیغ سانسور جان سالم به در نبرد، ولی باز هم انتشار آن غنیمتی است. به خصوص در ایران که معمولاً کار گروهی و به خصوص کار گروهی فرهنگی همیشه رو به گسست و شکست می‌رود، اما بی ادعایی اعضای این کانون و همدلی آن‌ها دلیلی بر شکل گیری این اثر است که از سوی نشر نصیرا منتشر شد. هدف اصلی ما از این کار، محک خوردن نویسندگان، قبل از ارائه اثر مستقل است. تمام تلاشمان را می کنیم تا قبل از ارائه اثر مستقل، نویسنده در معرض خوانش و نقد قرار بگیرد تا بتواند نسبت به قوت و ضعف خود، آگاهی بیشتر و بهتری داشته باشد.

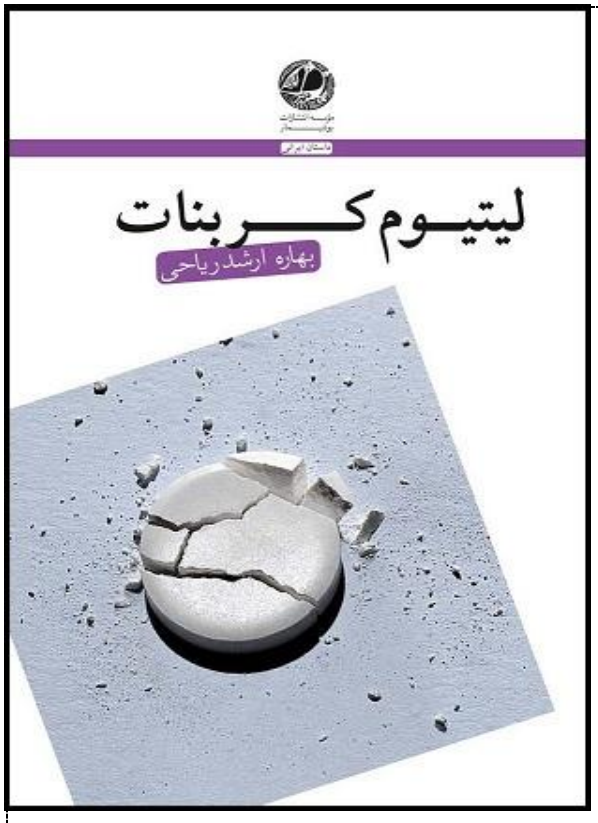
در فرصت مقتضی برای سومین مجموعه داستان نیز اقدام خواهیم کرد و تصمیم داریم که به همت تیم ترجمه این ماهنامه، مجموعه داستان ترجمه نیز منتشر کنیم. هرچند که این ماهنامه در هر شماره خود تبدیل به یک مجموعه داستان ترجمه شده است و در این شماره نیز می توانید به تعداد یک مجموعه داستان، آثار ترجمه این مترجمان را از نظر بگذرانید.

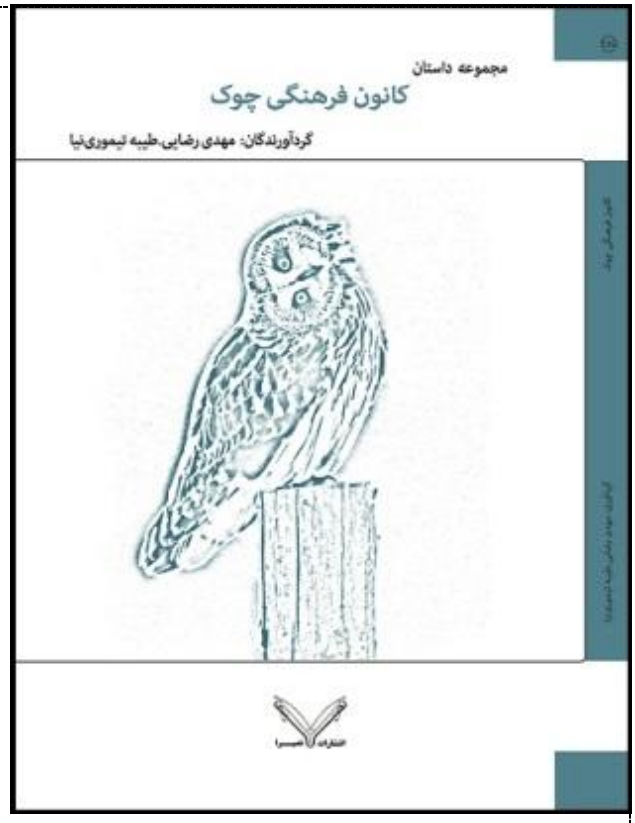
نشر گمان

فریدون پسر فرانک

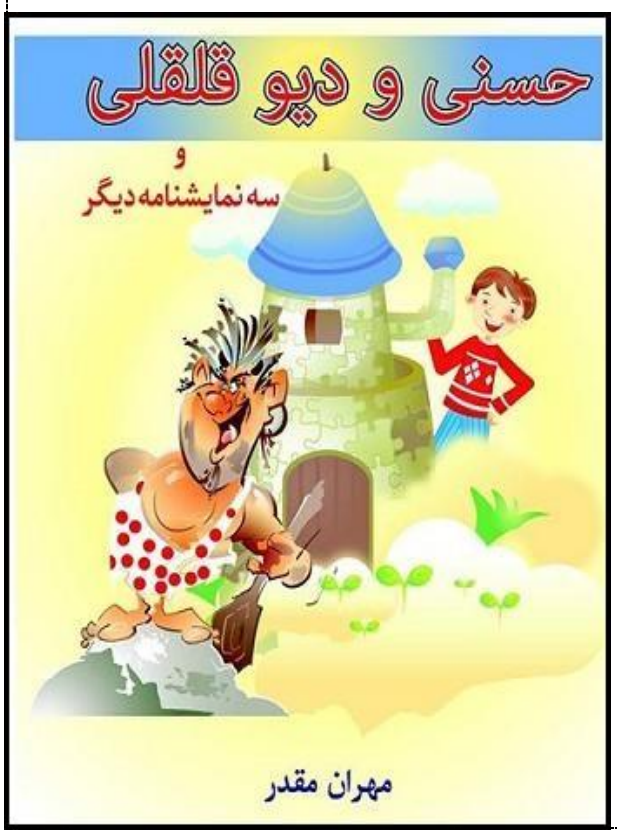
علیرضا محمودی ایرانمهر

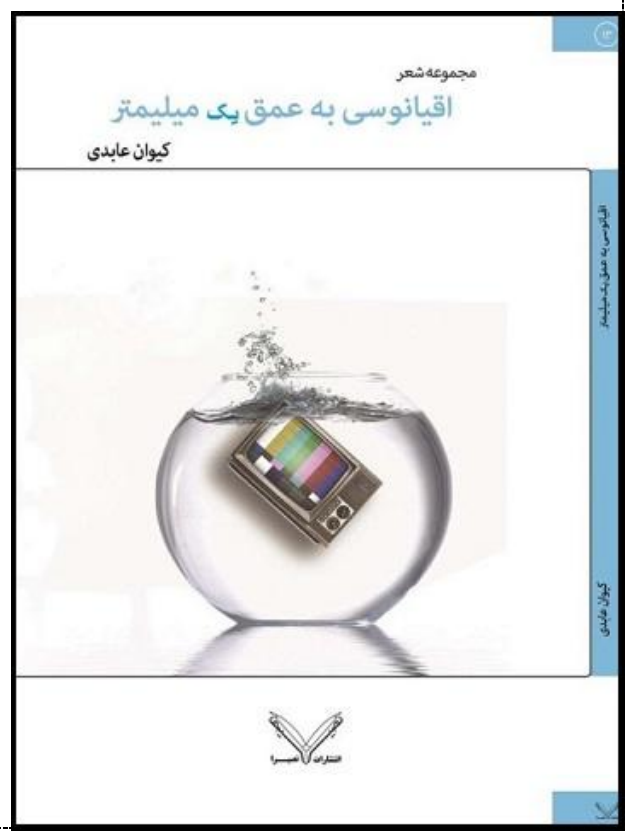






آثار منتشرشده اعضای کانون فرهنگی چوک در ماه فروردین و اردیبهشت سال ۹۳





«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 به صورت هفتگی برگزار می‌شودکه ورود به این جلسات فقط و فقط مخصوص اعضای کانون و آکادمی کانون فرهنگی چوک می‌باشد. این کانون تا به امروز 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 به صورت تفریحی برگزار می‌کند و از طریق سایت اطلاع‌رسانی می‌شود و برای همه علاقمندان، شرکت در این جلسات آزاد است. این کانون تا به حال 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 شهریور ماه هرساله همایشی با نام جشن سال چوک برگزار می‌شود. و در مواردی دیگر اگر اعضا اثری منتشر کنند، مراسم رونمایی نیز برگزار خواهد شد. چوک درسال ۹۰ و ۹۲ نیز همایش روز جهانی داستان کوتاه را در ایران برگزارکرد 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

کانون فرهنگی چوک

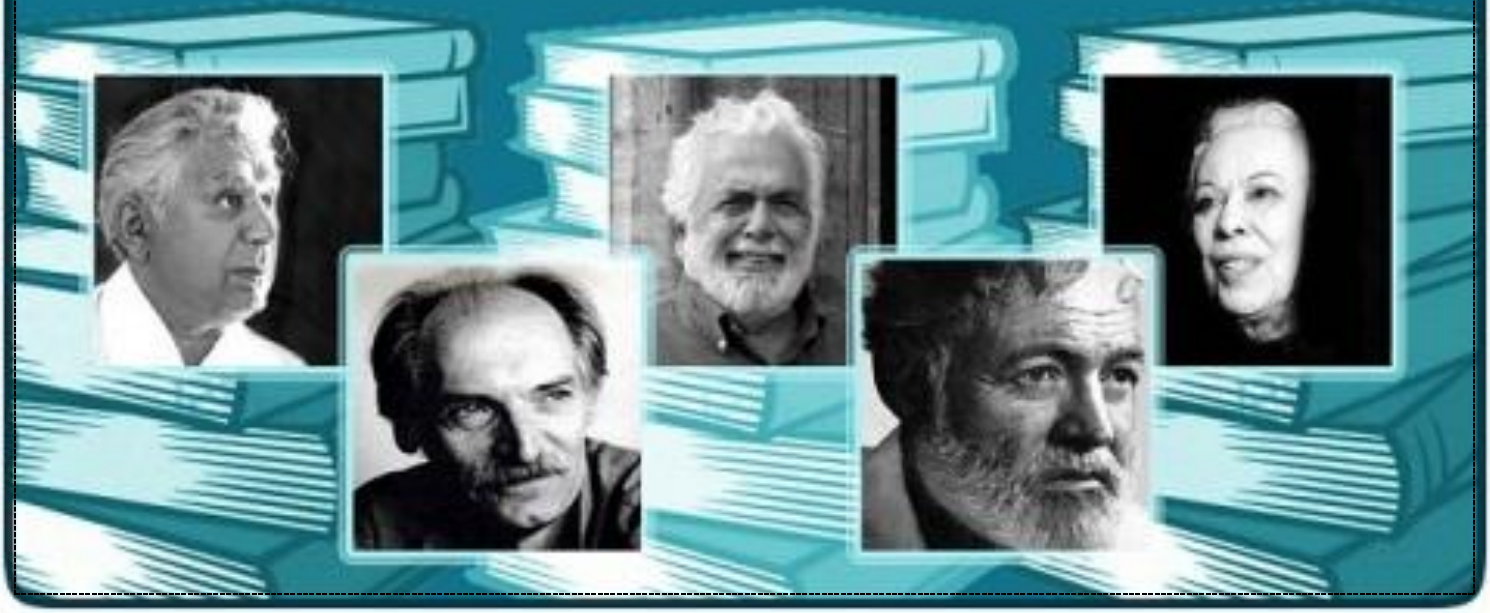
آکادمی داستان نویسی چوک

هنر چو می پذیرد

www.chouk.ir

info@chouk.ir

TEL : 09352156692



تیم طراحان نسیم شمال

طراحی تبلیغاتی

بنر، بیلبورد و پوستر تبلیغاتی

با آخرین متدها و تکنیک‌های مدرن

نشریات، مجلات و گاهنامه‌ها

قدرتمند و کارآمد

بروشور، کاتالوگ و کارت ویزیت

جذاب و تاثیرگذار

مدیر بازاریابی : ۰۹۳۵۲۱۵۶۶۹۲ (رضایی)

مدیر فنی : ۰۹۱۲۸۰۶۳۴۵۸ (جلالی خواه)

info@nasimeshomal.ir

طراحی وب

پورتال و وب سایت‌های جامع

قدرتمند و کارا

وب‌سایت شرکت‌ها و ادارات

جذاب و کاربردی

فروشگاه‌های مجازی

پرمخاطب و کارآمد

وب‌سایت‌های شخصی

زیبا و شکیل

طراحی نمایشگاهی

دکوراسیون داخلی منازل و بازسازی

مطابق با آخرین متدهای روز دنیا

ادارات، فروشگاه ها و رستوران ها

چشم نواز و کارآمد

غرفه های نمایشگاهی

جذاب و تخصصی

طراحی تخصصی اتاق خواب

زیبا، شکیل و رویایی

داستان و درباره داستان

عکس، داستان: استنلی فورمن، زهرا اسدی

خبرهای دنیای ادبیات: آرشام استاد سرایی

سیر تحول نثر پارسی: بخش پنجم، قسمت اول، ندا امین

مقاله: جستاری در رنج‌های ورتر جوان، شهناز عرش اکمل

شرح و نقد داستان: گرد آفرید، یاسمن بهارآرنگ، بخش سوم

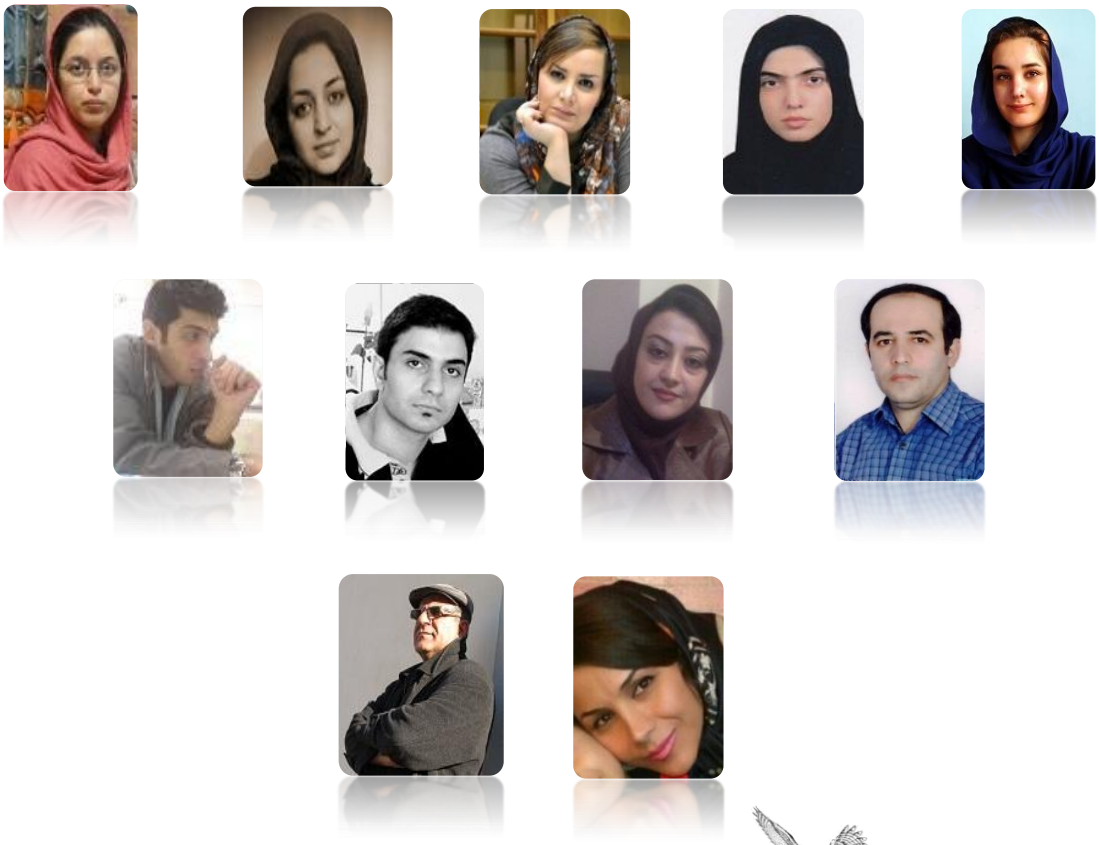
شعر، داستان: بوی استروژن سوخته، هانیه بختیار، غزال مرادی

نقدی بر مجموعه داستان: خواهران چاه، مژده ساجدین، مینا عارفی‌دوست

نقاشی، داستان: معرفی خانواده داریوش به اسکندر، پائولو ورونیز، امیر کلاگر

یادداشتی بر مجموعه داستان: یک وقت می‌بینید، محمدرضا کلهر، بهاره ارشد ریاحی

بررسی داستان کوتاه: وقتی از عشق حرف می‌زنیم، از چه دم می‌زنیم، ریموند کارور، ریتا محمدی



آرشام استادسرایی

هنر داستان‌نویسی ابراهیم یونسی همچنان پرطرفدار

علیرضا رییس‌دانا، مدیر انتشارات نگاه گفت که آثار ابراهیم یونسی همواره در نمایشگاه از پرفروش‌ترین‌ها بوده‌اند، ولی در نمایشگاه امسال از کتاب «هنر داستان‌نویسی» این نویسنده استقبال بیشتری شد.

رییس‌دانا گفت: آثار آقای یونسی هر سال فروش خوب و همیشگی خود را در نمایشگاه دارد و از کتاب‌های پرطرفدار این ناشر است، اما در نمایشگاه امسال «هنر داستان‌نویسی» این نویسنده با استقبال بهتری نسبت به دیگر آثارش مواجه شد.

به گفته وی، «او بازگشته است» نوشته تیمور وِرمنت و ترجمه مهشید میرمعزی، «گوساله و دونده دو استقامت»، نوشته مو یان با ترجمه اصغر نوری، «کافکا در ساحل» نوشته هاروکی موراکامی با ترجمه بیتا گرکانی از آثار ارائه شده و مورد استقبال در نمایشگاه امسال بودند.

این ناشر همچنین کتاب «بازی‌های خطرناک» نوشته «اُغوز آتای» از بنیان‌گذاران ادبیات مدرن در ترکیه را از آثار ویژه این انتشارات در بیست‌وهفتمین نمایشگاه کتاب تهران عنوان کرد و گفت که آثار دیگری از این نویسنده ترک نیز از سوی انتشارات نگاه به چاپ می‌رسد.

دانیل روزنتال برنده جایزه کتاب تئاتر سال

اسامی برندگان جایزه کتاب تئاتر سال انگلیس اعلام شد.
به گزارش خبرگزاری کتاب ایران (ایبنا) «داستان تئاتر ملی» نوشته دانیل روزنتال برنده جایزه امسال جایزه کتاب سال شد.
مراسم اهدای جایزه در تالار پالادیوم با حضور نامزدهای لیست نهایی کتاب تئاتر در لندن برگزار شد. برگزارکننده مراسم جامعه تحقیقات تئاتر بود که به بهترین کتاب به زبان انگلیسی که بتواند تاریخ تئاتر و اجراهای خوب در گذشته و حال و آینده را به تصویر کشیده باشد، جایزه می‌دهد.

تیموتی وست سخنان افتتاحیه را انجام داد و مورین لیپمن نیز اسامی نامزدها و برنده نهایی را خواند.
کتاب «داستان تئاتر ملی» نوشته دانیل روزنتال (انتشارات اوبیرون)، کتاب «۳۵۰ سال شو در دربی لین» نوشته روبرت ویلان(انتشارات جاکوب تونسون)، کتاب «زبان گفتار» نوشته گیلس بلاک (انتشارات نیک هرن بوکس)، کتاب «خون صحنه» نوشته مایکل بلک مور (انتشارات فابر)، کتاب «تئاترهای شکیپیری و درخت انگلیسی» نوشته وین ناردیزی(دانشگاه تورنتو) نامزد اصلی این جایزه شده بودند که در نهایت «داستان تئاتر ملی» برنده نهایی اعلام شد.
کتاب «داستان تئاتر ملی» ۵۰ سال تاریخ سالنی است که توسط لورنس اولیویر در سال ۱۹۶۳ ایجاد شده و بسیاری از تئاتریست‌های انگلیسی عاشق سالن و تئاترهای آن هستند.

دعوای ناشران انگلیسی با آمازون امریکایی بالا گرفت

ناشران انگلیسی وب سایتی علیه آمازون برای فروش کتاب‌های خود راه انداخته و از سوی دیگر انتشارات «هچت» مدعی شده که آمازون کتاب‌های این ناشر را در آمریکا با دو تا چهار هفته تأخیر به دست مشتریان می‌رساند.
به گزارش خبرگزاری کتاب ایران (ایبنا) وب سایت تازه تاسیس شده در انگلیس توسط ناشران مستقل با حمایت بزرگترین ناشر جهان (پنگوئن رندوم هاوس) نوعی شبکه اجتماعی برای عشاق کتاب‌خوان است تا قفسه‌های مجازی کتابخانه‌ای خود را به اشتراک گذاشته و از تجربیات جدید خود بگویند. عضویت در سایت رایگان بوده و هر عضوی می‌تواند کتاب موردعلاقه خود را از قفسه‌های مجازی پیشنهاد شده بخرد.
بیش از ۷۰ کتابفروش به سایت مذکور متصل بوده و رندوم هاوس امیدوار است صدها کتابفروش مستقل دیگر به سایت بپیوندند. این سایت با وب‌سایت تجارت الکترونیکی Hive پیوند فنی برقرار کرده و سرویس‌های مشابه Hive در سایت ناشران مستقل انگلیس عرضه می‌شود.

در مدت زمان عرضه نسخه آزمایشی، نویسندگانی چون لیزا جوول، آلستر کمپل، ایروین ولش و تونی پارسونز ثبت‌نام کرده و عضو رسمی سایت شده‌اند.

دن فرانکلین ناشر دیجیتال در پنگوئن رندوم هاوس می‌گوید بیشتر از اینکه ناشران بخواهند از سایت پول در بیاورند، مالک اطلاعات ارزشمندی از نویسندگان و خوانندگان کتاب می‌شوند که در آینده صنعت نشر و برنامه‌ریزی‌های آینده می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد.

هر چند فرانکلین می‌گوید رقیب آمازون نیستند و بلکه شریک قلمداد می‌شوند اما بسیاری از ناشران از الگوریتم استفاده شده توسط آمازون در ارنج کردن کتاب‌های مورد علاقه کاربر و کتاب‌های پیشنهادی ذیل یک خرید، ناراحت هستند و قفسه بندی مجازی آمازون را نمی‌پسندند.

اعتراض ادامه‌دار انتشارات هچت به آمازون

در آن سوی میدان نبرد با آمازون، هچت، ناشر انگلیسی، آمازون را متهم کرده که در مورد کاربران آمریکایی خود قصور داشته و بعضاً یک کتاب را با تأخیر دو تا چهار هفته‌ای بدست کاربر می‌رساند، در حالی که آمازون به طور معمول عملیات ارسال را برای سایر انتشارات یکی دو روزه انجام می‌دهد.

انتظار طولانی روی صفحه کاربری که کتاب‌های انتشارات هچت را می‌خرد، دیده می‌شود در حالی که نمونه‌های مشابه عرضه شده از سوی سایر ناشران در آمازون بدون تأخیر ارسال می‌شود.

خبرنگار نیویورک تایمز که مسئله را دنبال کرده می‌گوید ظاهرا آمازون انتشارات هچت را برای دادن تخفیف‌های بیشتر به مشتری تحت فشار گذاشته است اما هچت همچنان مقاومت می‌کند و به همین خاطر آنچه علیه هچت رخ داده، تحت فشار گذاشتن این انتشارات برای رعایت استراتژی آمازون در بخش فروش کتاب تلقی می‌شود.

نه آمازون و نه هچت در برای اظهارات خبرنگار نیویورک تایمز واکنشی نشان نداده‌اند.

انجام هزار و دویست ماموریت اورژانس در نمایشگاه بیست و هفتم

رئیس اورژانس کل کشور گفت: با استقرار نیروهای امدادی اورژانس، تا روز هشتم نمایشگاه کتاب امسال، بیش از ۱۲۰۰ ماموریت انجام شده است.

به گزارش خبرگزاری کتاب ایران (ایبنا) رضا دهقانی‌پور در این باره گفت: مرکز اورژانس امسال در کنار سایر گروه‌های امدادی از جمله آتش‌نشانی و هلال احمر، خدمات درمانی، امداد و نجات را به بازدیدکنندگان نمایشگاه ارایه کرده است.

وی افزود: برگزاری چنین نمایشگاهی با این وسعت و حضور میلیونی مردم نشان از عملکرد مناسب وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی دارد. در این میان، مرکز اورژانس کشور نیز با آمادگی لازم، امسال در نمایشگاه کتاب نقش خود را به خوبی ایفا کرد. ■

دومین مجموعه داستان گروهی «کانون فرهنگی چوک» منتشر شد

به گزارش خبرگزاری کانون فرهنگی چوک:

مهدی رضایی دبیرکانون فرهنگی چوک از انتشار دومین مجموعه داستان گروهی کانون فرهنگی چوک در نمایشگاه کتاب خبر داد.

وی دراین باره گفت: این دومین مجموعه داستانی است که به همت اعضای کانون فرهنگی چوک و هنرجویان آکادمی داستان نویسی چوک وبا مقدمه ای از دکتر حمید عبدالهیان و علیرضا محمودی ایرانمهر منتشر شد و ۱۹ نویسنده در این مجموعه همکاری داشته اند.

وی دراین باره افزود: متاسفانه این مجموعه داستان مانند مجموعه داستان اول دچار سانسور شد و یک داستان کاملا حذف شد اما به هرحال خوشحالیم که این کتاب برای نمایشگاه کتاب به همت آقای بابک اباذری مدیر نشر نصیرا عرضه می شود.

لیلا امانی، صلاح الدین خضرنژاد، سمیرا صفری، ناهید شاه محمدی، یاسمن دارابی، مسیح ناظمی، امین شیرپور، صالحه گریست، سعیده شفیعی، حسین کهندل، احمد داوری، علی لطفی فتح آبادی، احمد فرقدان، عباس عابد، روح انگیز ثبوتی، مژگان قاسمی، طیبه تیموری نیا، علیرضا احمدی و افسانه طباطبایی در این مجموعه شرکت داشته اند.

یادداشتی بر مجموعه داستان «یک وقت می‌بینید»

نویسنده«محمدرضا کلهر»؛ «بهاره ارشد ریاحی»

این سه‌گانه، اولین سه‌گانه از مجموعه داستان‌های سه اپیزودیک محمدرضا کلهر است که توسط نشر داستان منتشر شده است. این مجموعه مشتمل بر ۱۳ داستان سه اپیزودیک در ۱۲۸ صفحه است که در زمستان ۹۲ به چاپ سوم رسیده است.

قبل از آن که به بررسی داستان‌های سه اپیزودیک مجموعه بپردازیم، مقدمه‌ای درباره‌ی ساختار و کاربرد داستان‌های اپیزودیک بیان می‌کنیم:

اپیزود تعاریف گوناگونی دارد. در فرهنگ اصطلاحات ادبی به آن «حادثه‌ی مستقل» و در واژه‌نامه‌ی ادبی به آن «واقعه‌ی ضمنی» می‌گویند.

در فرهنگ اصطلاحات ادبی Episode این‌گونه تعریف شده است: (حادثه یا رویدادی مستقل است که در متن یک روایت بلند جای دارد؛ گاه این حادثه‌ی مستقل به روند پیرنگ داستان مربوط می‌شود و گاه ربطی به پیرنگ داستان ندارد.)

به این ترتیب می‌بینیم که اپیزودها داستان‌های فرعی مستقلی هستند که در میانه‌ی داستان اصلی برای تاکید و تائید اندیشه‌ی مطرح شده در آن قسمت می‌آیند. اپیزودها می‌توانند به تنهایی، داستان کاملی محسوب شوند و بی آن‌که لطمه‌ای به کل داستان واردکنند، حذف یا جابجا شوند.

اپیزودها اغلب باعث شفاف سازی بحران اصلی روایت در ذهن خواننده شده و به ایجاد تنوع و تعلیق در داستان کمک می‌کنند و با درون‌مایه‌ی داستان رابطه‌ی معنوی کاملی دارند، به طوری که اغلب می‌توان شباهت غیر قابل انکاری میان شخصیت‌های داستان اصلی و اپیزودیک یافت. از این شکل داستان‌سرایی در کتب قدیمی نظیر کلیله و دمنه، هزار و یک‌شب، سندباد نامه، مرزبان‌نامه و... بهره‌گیری شده است.

استفاده از داستان در داستان و پروراندن مطلب به شیوه‌ی اپیزودیک یکی از ویژگی‌های مهم تمام آثار داستانی‌ای است که به شیوه‌ی هزار و یک شب و کلیله و دمنه نوشته شده‌اند.

جمال میرصادقی معتقد است که این نحوه‌ی قصه گویی از یک سنت کهن آریایی سرچشمه گرفته است. برخی این شیوه را خاص هندی‌ها می‌دانند. به این صورت که این داستان‌ها از یک داستان اصلی آغاز می‌شوند. سپس داستان‌های متوالی در ادامه و در چارچوب داستان اصلی نقل می‌شوند، به گونه‌ای که در پایان، داستان اول و اصلی نیز پایان می‌یابد.

جمال میرصادقی معتقد است که این نحوه‌ی قصه‌گویی از یک سنت کهن آریایی سرچشمه گرفته است. برخی این شیوه را خاص هندی‌ها می‌دانند.

با این مقدمه، به بررسی داستان‌های مجموعه‌ی آقای کلهر می‌پردازیم:

در اپیزودهای این مجموعه، داستان‌ها بیشتر از آن‌که ادامه دهنده یا تکمیل کننده‌ی یکدیگر باشند، به نوعی تغییر زاویه دید و نگاه مخاطب را در پی دارند. مثل حادثه‌ای که در یک چهارراه رخ داده و ما حادثه را در زمانی مشترک از دید سه رهگذر در جایگاه‌های مکانی مختلف می‌بینیم. البته این شیوه در کل داستان‌های مجموعه رعایت نشده است و در بعضی از آن‌ها مانند (یه وخت دیدی اومد و بارون زد) داستان‌ها در طول زمان حرکت می‌کنند و در عین حال تغییر راوی و زاویه دید را هم دارند.

از آن‌جایی که داستان‌های اپیزودیک طیف وسیعی از فرم‌ها و شکل‌های ساختاری و معنایی را در برمی‌گیرند و قانون مشترک و تئوریکی برای دسته‌بندی آن‌ها وجود ندارد، می‌توان اشکال اپیزودیک سه‌گانه‌ی داستان‌های این مجموعه را فرم خاصی از این تکنیک دانست.

مشکل عمده‌ای که در رابطه با داستان‌های اپیزودیک این مجموعه پیش می‌آید، کم‌رنگ بودن پیرنگ و بحران اصلی در

هر یک از سه‌گانه‌هاست. در صورتی که اپیزودها را داستان‌های فرعی بدانیم، باید به نوعی داستان‌های موازی یا متوالی باشند برای داستان اصلی. در این صورت باید بتوانیم برای فرم خاص اپیزودها، تغییرات زمانی-مکانی، نظر گاه، لحن و زبان آن‌ها توجیه منطقی داشته باشیم. در داستان‌های این مجموعه، پیداکردن خط اصلی روایت که داستان یا بدنه‌ی اصلی محسوب شود، مشکل است.

در واقع، در این شکل و فرم، داستان بودن اپیزودها زیر سوال می‌رود. در صورتی که تعاریف قابل قبول و مرسوم، حتی برای داستان‌های فرم‌گرا، در یکی از بخش‌های سه‌گانه قابل انطباق بود، یا می‌شد در مجموع سه اپیزود خط و مسیر اصلی را ردیابی کرد، این تردید ذهنی در ذهن مخاطب به وجود نمی‌آمد.

در داستان‌های اپیزودیک، بین اپیزودها وحدت موضوع وجود دارد و در عین حال هر یک از آن‌ها یک داستان مستقل هستند. بعضی از آن‌ها نیز به یکدیگر وابسته‌اند؛ به این شکل که یک واقعه از دید چند نفر که ناظر آن حادثه بوده‌اند یا به نوعی درگیر آن هستند، روایت می‌شود. با این تعریف، خیلی از داستان‌های این مجموعه را می‌توان داستان کوتاه مستقل در فرم اپیزودیک دانست. هم‌چنین در بعضی اپیزودهای سه‌گانه‌های مجموعه، پیوستگی سه اپیزود از طریق کدها یا المان‌های فضا یا شخصیت یا لحن ایجاد شده و ارتباط معنایی ایجاد کرده است (مثلاً در سه‌گانه‌ی با همون چشا)؛ در این داستان، اپیزودها توالی زمانی منظمی ندارند ولی از طریق ارتباط فضاهای داستانی به هم مرتبط می‌شوند.

ولی در بعضی داستان‌ها که به توصیف فضا یا دیالوگ در سطح محدود پرداخته شده، نه تنها هر یک به طور مستقل شامل تعریف داستان کوتاهِ مستقل نمی‌شوند، ، بلکه در مجموعِ سه داستان یا سه اپیزود هم بحران اصلی کم‌رنگ و خام می‌ماند. این نقصان در حالتی قابل بررسی است که بتوان با حذف یا (به خصوص) جابجایی یکی از اپیزودها، سیر و روند علت و معلولی روایی را دنبال کرد، بی‌آن که از مسیر داستان و گره‌گشایی نهایی منحرف شد. با آن که حذف یا جابجایی اپیزودها کلیت معنایی داستان را از بین نمی‌برد، ولی نمی‌توان این حذف یا جابجایی را کاملاً بی‌اثر دانست، زیرا هر کدام از اپیزودها باید بتوانند مخاطب را در شناخت خط سیر حاکم بر داستان و فهم درون‌مایه‌ی آن به گونه‌ای کمک کنند. (مثل اپیزود دوم در سه‌گانه‌ی قصاب و پروانه یا اپیزود اول سه گانه‌ی وقتی حالمان گرفته)

در داستان‌های اپیزودیک، بین اپیزودها وحدت موضوع وجود دارد و در عین حال هر یک از آن‌ها یک داستان مستقل هستند.

در پایان، باید خاطر نشان کرد که مجموعه‌ی داستان‌های سه اپیزودیک محمدرضا کلهر به دلیل حجم کوتاه هر اپیزود، تفاوت فضا، زبان و نظرگاه بین آن‌ها و مکث و استراحتی که بین دو اپیزود- مانند آنتراکت بین دو پرده‌ی تئاتر- ذهن مخاطب را آماده‌ی بخش بعدی می‌کند، خوشخوان و جذاب است.

نویسنده با پذیرفتن ریسک متفاوت بودن، از قوانین معمول داستان کوتاه نویسی پا فرا گذاشته و با استفاده از فرم اپیزودهای کوتاه، یک شکل تفکر و نگارش ویژه با امضای خودش خلق کرده و آن را در جلد دوم این سری با عنوان (بعد از دشت اول صبح) نیز ادامه داده است. ■

منابع:

- سیما داد: فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ اول، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۷۱
- صالح حسینی: واژه نامه ادبی، چاپ دوم، انتشارات نیلوفر، تهران، ۱۳۷۵
- نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره چهارم و پنجم، زمستان ۱۳۷۷ و بهار ۱۳۷۸

نقد مجموعه داستان «خواهران چاه»

نویسنده «مژده ساجدین»؛ «مینا عارفی‌دوست»

مجموعه داستان «خواهران چاه» نوشته‌ی «مژده ساجدین» چاپ فرهنگ ایلیای رشت از مجموعه داستان‌های «عصر چهارشنبه‌ی ما»ست که زیر نظر کارگاه‌های داستان‌نویسی کیهان خانجانی به چاپ رسیده است و داستان «خواهران چاه» از همین مجموعه نیز برنده‌ی جایزه‌ی ادبی گلشیری در سال ۹۰ شده است.

این مجموعه شامل ۵ داستان است که هر کدام نزدیک به ۲۰ صفحه بلکه بیشتر ادامه می‌یابد و این درحالی است که اکثر داستان‌هایی که با آن‌ها روبرو می‌شویم، کمتر از ۱۰ صفحه است و خوب یا بد این نخستین ویژگی کتاب است که جلب توجه می‌نماید.

و اما داستان‌های این مجموعه:

«عمه شمسی» اولین داستان این مجموعه است که در ابتدای کار ما با خوابی نمادین روبرو می‌شویم که به گونه‌ای تلمیحی از گره‌گشایی طرح داستان است. نویسنده با شرح دیداری اتفاقی به عنوان نقطه اتصال دوره‌ی جدید و خواب خود، ما را با گذشته‌ی راوی، شخصیت نیمه‌اثیری عمه شمسی و فضای خانه‌ای مرفه و قدیمی آشنا می‌کند. جزییات دقیق و روایت شیرین کار کشش و تعلیق لازم برای تشویق خواننده به خواندن ادامه‌ی داستان را فراهم می‌کند. اما آنچه در این داستان نیاز به پرداخت بیشتر داشت فرم گره‌افکنی و گره‌گشایی است. ما تا دو قسمت اول داستان با گره افکنی و جزییات دقیق و تصاویر و فلاش‌بک روبرو هستیم و در قسمت پایانی با زبان باز کردن «فاطمه» همان شخصیتی که به عنوان نقطه اتصال وارد داستان شده بود، به گره‌گشایی و تکمیل شخصیت عمه شمسی می‌پردازد که شتاب‌زدگی و جدا افتادگی نوع روایت این قسمت داستان اثر را از داستانی مطلوب فاصله داده است.

دومین داستان این مجموعه «بادبادک» است که کوتاه‌ترین داستان این مجموعه محسوب می‌شود روایت دختری سرکش و جسور است که این ویژگی‌اش او را از دختران اطرافش و آن‌چه از «دختربچه» در ذهن داریم متمایز می‌کند. روایت یکدست و خونسردانه پیش می‌رود و با زبانی صمیمی و سالم روایتی متناسب با سن کودک پیش روی ما قرار می‌دهد. شخصیت برادر در این داستان نماینده مردان جامعه‌ی مرد سالار است با همان شانه‌های پهن و همان طرز فکر که باید حامی دختر کوچک در برابر جامعه باشد و آن‌چه در انتهای داستان اتفاق می‌افتد ایستادن و سرکشی دختر در برابر همین امنیتی است که از جامعه‌ی مرد سالار نصیب زن می‌شود و هم‌زمانی این «سرکشی کودکانه» با «عادت ماهانه» دختر سرکش داستان ضربه‌ی به موقعی است که خط حسی شخصیت راوی و احساست وی را با «چرایی و توصیف» آن به اوج می‌رساند و به لایه‌های زیرین کار معنی می‌بخشد. آگاهی نویسنده از زمان گره‌افکنی و بحران و گسترش آن از ویژگی‌های مثبت این داستان محسوب می‌شود.

«عمه شمسی» اولین داستان این مجموعه است که در ابتدای کار ما با خوابی نمادین روبرو می‌شویم که به گونه‌ای تلمیحی از گره‌گشایی طرح داستان است.

«خواهران چاه» داستانی که عنوان مجموعه از همین اثر گرفته شده است؛ داستانی است که به توصیف چگونگی مواجه

انسان با مسایلی که پاسخ منطقی برای‌شان ندارد به خرافات پناه می‌برد و حتی با اعتقاد به همان خرافه تصمیم می‌گیرد. تصمیمی برای زنده بودن یا نبودن نوزادی که تازه به دنیا آمده... خط سیر داستان این‌گونه پیش می‌رود که ابتدا و انتهای داستان کودکی است ناظر بر ماجرا و پاره‌ی میانی داستان را پیرزن همسایه روایت می‌کند که در واقع توجیهات وی از اتفاقات، بر کل داستان سایه انداخته است. روایت منسجم و قرارگیری درست «لحن» و «دید» شخصیت‌ها، از ویژگی‌های مثبت این داستان است که اطناب آن برای خواننده شیرین و خواستنی است. در این داستان نیز مانند بقیه آثار با کودکی روبرو هستیم که خلاف جهت تمامی شخصیت‌های داستان حرکت می‌کند و به نوعی روایت و دیدی دیگر از ماجرای داستان به خواننده ارایه می‌دهد.

این داستان جزو ۱۴ داستان برگزیده‌ی جایزه‌ی ادبی گلشیری در سال ۹۰ نیز شد.

داستان «بانو» با توصیفی کودکانه از عروسکی شروع می‌شود که همسایه‌ای از آدم بزرگ‌ها با دیالوگی این تصویر را می‌شکند: «نجس میشی!»

در پاراگراف‌های بعدی ما هنوز تصویری از «بانو» نداریم. اما سایه‌ی وی را به کمک عکس العمل و رفتار شخصیت‌های دیگر داستان درک می‌کنیم. بچه‌ای که دل‌بسته‌ی بانوست و مادربزرگی که او را شخصیتی منفور می‌داند. فضاپردازی به موازات جریان داستان پیش می‌رود. «..روزی که بانو آمد آفتاب نزدیک بود و داغ و هر کجا می‌رفتی بالای سرت بود...»و باز راوی کودک دیدی متفاوت نسبت به ماجرا نشان می‌دهد: «...اشیا حالت همیشگی خود را داشتند، مثلاً لامپ مهتابی ایوان خاموش بود، درحالیکه وقتی انتظار مهمانی را می‌کشیدیم مهتابی حتی وسط روز روشن می‌ماند...» و همین المان‌ها تا پایان داستان ادامه می‌یابد. به گونه‌ای که ما برای اولین بار پس از سه داستان کودکی می‌بینیم که نقشی ندارد و تنها ناظر بر ماجراست. ناظر بی‌طرفی که رفتارها و عکس‌العمل‌های شخصیت‌های داستان را گزارش می‌کند و در چنین ماجرای داستانی بی‌شک بهترین انتخاب برای راوی، همان بی‌طرفی و صمیمیت راوی کودک است به گونه‌ای که داستان در کنار روایتی سالم دچار گنگی لازم برای به بازی گرفتن ذهن خواننده و سپیدخوانی می‌شود.

در داستان «نعل» ما با زنی روبرو هستیم که با ۱۲ بچه از شوهرش، می‌فهمد که وی در تهران نیز زنی دیگر دارد و زن، زمام زندگی‌اش را خودش به عهده می‌گیرد... روایت این داستان همانند سایر داستان‌ها از زبانی یکدست و روان برخوردار است. اما آنچه این‌کار را در سطح پایین‌تری نسبت به سایر آثار مجموعه قرار داده شتاب‌زدگی در روند اتفاقات داستان است. داستان دوره‌ی طولانی از زندگی را در برمی‌گیرد و موج اتفاقات در داستان نمی‌گنجد و خواننده در پایان احساس می‌کند نویسنده تنها بر آن بوده که داستان را به نقطه‌ی پایان برساند و این نقطه‌ی پایان به اندازه‌ی کافی پرداخت نشده.

این داستان جزو ۱۴ داستان برگزیده‌ی جایزه‌ی ادبی گلشیری در سال ۹۰ نیز شد.

اوج این داستان شبی است که زن در مواجه با چرخ خیاطی قرار می‌گیرد، بی آنکه چیزی از دوخت و دوز بداند. همزمانی این اتفاق با رفتن شوهرش به خوبی توانسته شرایط سخت را به تصویر بکشد. اما شیرینی این تصویر دیری نمی‌پاید! چرا که پرداخت کم ماجراها و شخصیت‌ها داستان را به پله‌ی پایین پرتاب می‌کند و اثر را دچار فاصله با تصویر مطلوبی می‌کند که لحن داستان ایجاد کرده است.

شاید به جرأت بتوان گفت «خواهران چاه» مجموعه‌ای است که تلاش می‌کند یک پله بالاتر از مجموعه داستان‌های امروزی قرار بگیرد. چرا که در میان شخصیت‌های داستانی محدود به آپارتمان‌ها و منفعل که سایه‌های روشنفکری امروزی بر آن‌ها افتاده و بیشتر تکنیک محور هستند تا شخصیت محور؛ راوی‌های این داستان‌ها در تلاش‌اند با روایتی ساده به نشان‌دادن تضادهای فکری و کنش و کنش‌گری بپردازند و ما با شخصیت سازی، قصه و ماجرا روبرو هستیم و این تلاش آگاهانه نویسنده ستودنی است. ■

بررسی داستان کوتاه «وقتی از عشق حرف می‌زنیم، از چه دم می‌زنیم؟»

نویسنده«ریموند کارور»؛ «ریتا محمدی»

دوستم مل مک گینیز داشت حرف می‌زد. مل مک گینیز متخصص قلب است و گاهی حرفه‌اش این حق را به او می‌دهد.

ما چهار نفر دور میز آشپزخانه‌ی او نشسته، داشتیم جین می‌نوشیدیم. آفتاب از پنجره‌ی بزرگ پشت ظرفشویی، همه‌ی آشپزخانه را گرفته بود. من بودم و مل و زن دومش ترزا که تری صدایش می‌کردیم و خانم من لورا. آن وقت‌ها در آلبوکرک زندگی می‌کردیم، اما هیچ کدام اهل آن جا نبودیم.

ظرف یخ روی میز بود. مشروب و سودا هم دست به دست می‌گشت و یک جورهایی رسیدیم به موضوع عشق. به عقیده‌ی مل عشق واقعی چیزی بود که در مایه‌های عشق معنوی. می‌گفت قبل از رفتن به دانشکده‌ی پزشکی، پنج سال در یک مدرسه‌ی دینی بوده. می‌گفت هنوز هم آن سال‌ها را مهم‌ترین سال‌های زندگی‌اش می‌داند.

تری گفت مردی که قبل از مل با او زندگی می‌کرده از بس عاشقش بوده می‌خواسته او را بکشد. بعد گفت «یک شب افتاد به جانم. مچ پایم را گرفته بود و دور اتاق نشیمن روی زمین می‌کشید. هی می‌گفت دوستت دارم، پتیاره، دوستت دارم. همین طور مرا دور اتاق می‌کشید. سرم هی می‌خورد به اثاثیه.» دور تا دور میز را نگاهی کرد و گفت «آدم با یک هم چنین عشقی چه کار کند.»

تری زنی بود ریز نقش و خوشگل، با چشم‌های سیاه و موهای قهوه‌ای بلند که پشتش ریخته بود. او به گردنبند فیروزه و گوشواره‌های بلند علاقه داشت.

مل گفت «چرند نگو تو رو خدا، این که نشد عشق. خودت هم می‌دانی، نمی‌دانم اسمش را چی می‌گذارند. اما هرچه باشد، عسق نیست.»

تری گفت «هر چی می‌خواهی بگو. اما من مطمئنم که عشق بود. شاید به نظر تو دیوانگی باشد، اما همین بود که گفتم. آدم‌ها جورواجورند، مل، بله خل بازی در می‌آورد. این درست. اما عاشق من بود. لابد روشش این بوده، اما به هر حال دوستم داشت. هر چی که بود پای عشق وسط بود دیگه، مل. نگو که نبود.»

ما چهار نفر دور میز آشپزخانه‌ی او نشسته، داشتیم جین می‌نوشیدیم. آفتاب از پنجره‌ی بزرگ پشت ظرفشویی، همه‌ی آشپزخانه را گرفته بود.

مل نفسش را بیرون داد. لیوانش را به دست گرفت و رو به من و لورا گفت «یارو من را تهدید به مرگ می‌کرد.» مشروبش را تا ته سر کشید و دست دراز کرد بطری را بردارد. «تری خیلی رومانتیک است. تری مرید مکتب "کتکم بزن تا بدونم دوستم داری" است. تری جون چرا آنطوری نگاهم می‌کنی؟» از روی میز دستش را دراز کرد و به گونه‌ی تری کشید. نیشخندی هم تحویلش داد.

تری گفت «مثلاً می‌خواهد از دلم در بیاورد.»

مل گفت «چی را؟ مگر من چه کار کرده‌ام؟ خودم می‌دانم دارم چی می‌گویم، همین.» تری گفت «اصلاً چطوری سر این حرف‌ها باز شد؟ لیوانش را بلند کرد و سرکشید.» گفت «مل از فکر عشق و عاشقی بیرون نمی‌آید. مگر نه، جونم؟» لبخندی زد و من خیال کردم این بحث دیگر تمام شده.

مل گفت «من یکی که نمی‌توانم اسم کارهای اِد را عشق بگذارم عزیزم، فقط همین.» بعد به من و لورا گفت «نظر شماها چیه؟ شما به این می‌گویید عشق؟»

گفتم «از من چرا می‌پرسی؟ من که اصلاً طرف را نمی‌شناسم. فقط اسمش به گوشم خورده. من چه می‌دانم. شماها جیک و پیک اش را می‌دانید. اما به نظرم تو می‌خواهی بگویی که عشق یک چیز مطلق است.»

مل گفت «آن عشقی که من حرفش را می‌زنم بله. با وجود یک چنین عشقی آدم نمی‌خواهد طرفش را بکشد.»

لورا گفت «من در مورد اِد یا چگونگی ماجرا چیزی نمی‌دانم، ولی آخر کی می‌تواند درباره‌ی وضعیت دیگری قضاوت درستی بکند؟» روی دست لورا دست کشیدم. او هم لبخند کوتاهی به من زد. دست او را گرفتم. گرم بود و ناخن‌هایش لاک و مانیکور قشنگی داشت. انگشت‌هایم را دور مچ پهنش حلقه کرده، بغلش کردم.

***

تری گفت «وقتی ترکش کردم، مرگ موش خورد.» با دودستش بازوهایش را گرفت. گفت «او را رساندند به بیمارستانی در سانتافه. آن موقع آن‌جا زندگی می‌کردیم، حدود ده مایلی آن‌جا، جانش را نجات دادند. اما سر همین

موضوع لثه‌هایش سست شد. یعنی روی دندان‌هایش لثه ای باقی نماند. از آن به بعد دندان‌هایش مثل دندان‌های دراکولا بیرون زده بود. خدایا.» لحظه‌ای مکث کرد و بازوهایش را رها کرد و لیوانش را برداشت.

لورا گفت «آدم‌ها چه کارها که نمی‌کنند.»

مل گفت «حالا دیگر دستش از دنیا کوتاه است. دیگر مرده.»

نعلبکی لیموترش را به دستم داد یک پر برداشتم و توی مشروبم چلاندم و تکه‌های یخ را با انگشتم به هم زدم.

تری گفت «اوضاع خراب‌تر از آن هم شد.» گفت «توی دهان خودش گلوله‌ای شلیک کرد. اما این کارش هم ناشیانه بود. بیچاره اِد.»

سرش را تکان داد.

مل گفت «چی چی را بیچاره اِد. یارو خطرناک بود.»

مل چهل و پنج سال داشت. قد بلند و ترکه‌ای با موهای نرم و فرفری. صورت و دست‌هایش سر بازی تنیس آفتاب‌سوخته بود. هنگام هوشیاری، حالات و حرکاتش دقیق و سنجیده بودند.

تری گفت «به هر حال او دوستم داشت، مل قبول کن دیگه. فقط همین را از تو می‌خواهم. او من را آن طوری که تو دوست داری، دوست نداشت، در این هیچ بحثی نیست. اما او هم عاشق من بود. این را که قبول داری، نداری؟»

مل چهل و پنج سال داشت. قد بلند و ترکه‌ای با موهای نرم و فرفری. صورت و دست‌هایش سر بازی تنیس آفتاب‌سوخته بود. هنگام هوشیاری، حالات و حرکاتش دقیق و سنجیده بودند.

گفتم «منظورت چیه که این کارش هم ناشیانه بود؟»

لورا لیوان به دست به جلو خم شد.

آرنج‌هایش را روی میز گذاشت و لیوان را در دو دست گرفت. نگاهش را از مل به تری دوخت و با نگاهی حیران بر قیافه‌ی متعجبش منتظر ماند. انگار از این که برای دوستان صمیمی‌آدم چنین اتفاق‌هایی می‌افتد، تعجب کرده بود.

گفتم «وقتی خودش را کشته، دیگر کدام ناشیگری؟»

مل گفت «من بهت می‌گویم چی شد. هفت تیر کالیبر بیست‌ودویش را که برای ترساندن من و تری خریده بود برداشته. باور کن یارو مدام ما را می‌ترساند. باید زندگی ما را در آن روزها می‌دیدید. عین فراری‌ها. حتی من هم یک اسلحه خریدم. باورت می‌شود؟ آن هم آدمی‌مثل من. چاره نداشتم. برای دفاع از خودم یکی خریدم و گذاشتم توی داشبورد. بعضی وقت‌ها مجبور می‌شدم نصفه شب‌ها از خانه بیرون بروم. می‌دانی که می‌رفتم بیمارستان. آن موقع من و تری هنوز با هم ازدواج نکرده بودیم و همه چیز، از خانه و بچه‌ها و سگ و این‌ها دست زن اولم بود، من و تری توی همین آپارتمان زندگی می‌کردیم. گفتم که بعضی وقت‌ها نصفه شب تلفن می‌کردند و من مجبور می‌شدم ساعت دو یا سه صبح به بیمارستان بروم. توی پارکینگ تاریک بود و من چهارستون بدنم خیس عرق می‌شد تا به ماشینم می‌رسیدم. هر لحظه انتظار داشتم که از پشت بوته‌ای، ماشینی، چیزی سر و کله‌اش پیدا بشود و مرا با تیر بزند. تصورش را بکن، طرف دیوانه بود. حتی ازش بر می‌آمد بمبی چیزی کار بگذارد. همیشه وقت و بی‌وقت سر کشیکم زنگ می‌زد و می‌گفت باید با دکتر صحبت کند. وقتی تلفن را جواب می‌دادم، می‌گفت مادر سگ، همین روزها می‌کشمت، یک هم چنین شر و ورهایی. باور کن خیلی ترسناک بود.» تری گفت «هنوز هم دلم برایش می‌سوزد.»

لورا گفت «مثل کابوس می‌ماند. بالآخره بعد از این که به خودش شلیک کرد، چی شد؟»

لورا منشی دادگستری ست. ما در یک موقعیت شغلی با هم آشنا شدیم. تا آمدیم به خودمان بیاییم، دل به هم باخته بودیم. او سی و پنج سال دارد، یعنی سه سال کوچک‌تر از من. گذشته از عشق و عاشقی، از هم دیگر خوشمان می‌آید و از بودن با هم لذت می‌بریم. لورا آدم راحتی است.

***

لورا گفت «بالاخره چی شد؟»

مل گفت «اِد توی اتاق خودش شلیک می‌کند توی دهانش. یک نفر با شنیدن صدای گلوله مدیر ساختمان را خبر می‌کند در را با شاه کلید باز کرده، صحنه را می‌بینند و آمبولانس را خبر می‌کنند. وقتی او را آوردند بیمارستان، اتفاقاً من هم آن‌جا بودم. هنوز جان داشت اما امیدی به زنده ماندنش نبود. یارو سه روز دوام آورد. سرش در اثر تورم دو برابر اندازه‌ی معمولی شده بود. هیچ‌وقت هم چنین چیزی ندیده بودم، خدا نکند از این به بعد هم ببینم. تری وقتی موضوع را فهمید، خواست برود پیشش بماند. به خاطر همین دعوای‌مان شد. به نظر من نباید او را در آن وضعیت می‌دید. هنوز هم روی حرف خودم هستم.»

لورا گفت «آخرش حرف کی به کرسی نشست؟»

تری گفت «وقتی تمام کرد کنارش بودم. اصلاً به هوش نیامد. آخه کسی را نداشت.»

مل گفت «طرف خطرناک بود بابا. اگر تو به این می‌گویی عشق، ارزانی خودت.»

تری گفت «بله که عشق بود. درسته که به نظر خیلی‌ها غیر عادی می‌آید، اما اِد حاضر بود جانش را بر سر آن بگذارد، که گذاشت.»

مل گفت «صد سال سیاه هم من به این نمی‌گویم عشق. اصلاً از کجا معلوم که واسه‌ی چی خودش را کشته؟ من تا دلت بخواهد آدم‌هایی دیده‌ام که خودکشی کرده‌اند. هیچ وقت هم نمی‌شود فهمید آن‌ها واقعاً برای چی این کار را کرده‌اند.»

مل دست‌هایش را پشت گردنش گذاشت و صندلی‌اش را به عقب کج کرد. گفت «من که از این جور عشق‌ها اصلاً خوشم نمی‌آید. اگر عشق این است، ارزانی صاحبش.»

تری گفت «ما خیلی می‌ترسیدیم. حتی مل وصیت نامه‌اش را نوشت و برای برادرش که در کالیفرنیا جزو کلاه سبزها بود، فرستاد. به برادرش گفت که اگر بلایی سرش آمد یقه‌ی کی را باید بگیرد.»

تری لیوانش را سر کشید. گفت «ولی مل راست می‌گوید. ما عین فراری‌ها زندگی می‌کردیم. خب می‌ترسیدیم. مل می‌ترسید. مگر نه عزیزم؟ حتی یک بار کار به جایی رسید که پلیس خبر کردم. اما آن‌ها هیچ کمکی نکردند. گفتند تا اِد اقدامی نکند، کاری ازشان ساخته نیست. تو رو خدا مسخره نیست؟» تری این را گفت.

«صد سال سیاه هم من به این نمی‌گویم عشق. اصلاً از کجا معلوم که واسه‌ی چی خودش را کشته؟ من تا دلت بخواهد آدم‌هایی دیده‌ام که خودکشی کرده‌اند. هیچ وقت هم نمی‌شود فهمید آن‌ها واقعاً برای چی این کار را کرده‌اند»

باقی مانده‌ی مشروب را توی لیوانش خالی کرد. و بطری را تکان تکان داد. مل از پشت میز بلند شد و سراغ کابینت رفت و یک بطری دیگر پایین آورد.

***

لورا گفت «خب، من و نیک می‌دانیم عشق یعنی چه.» گفت «البته برای ما دونفر.» زانویش را به زانویم زد. «حالا تو یک چیزی بگو.» این را گفت و با لبخندی رو به من کرد.

در جواب این حرف دست لورا را گرفتم و به طرف لب‌هایم بردم. با آب و تاب هر چه تمام‌تر دستش را بوسیدم. همه خندیدند.

گفتم «ما شانس آوردیم.»

تری گفت «دست بردارید بابا. حالم را به هم می‌زنید و آخه هنوز که ماه عسل‌تان تمام نشده. فعلاً لیلی و مجنونید. یک مدت که گذشت احوال‌تان را می‌پرسم. مگر چند وقت است که با هم هستید؟ چه قدر گذشته؟ یک سال؟ یا بیشتر؟»

لورا لبخند زنان با چهره‌ای گل انداخته گفت «بیشتر از یک سال و نیم.»

تری گفت «خب پس بگذارید یک خرده بگذرد، بعد.»

مشروبش را به دست گرفت و به لورا زل زد.

تری گفت «شوخی کردم‌ها.»

مل در بطری را باز کرد و بطری به دست دور میز راه افتاد.

گفت «بچه‌ها به سلامتی بزنیم. من می‌خواهم به سلامتی یک چیزی بزنیم. به سلامتی عشق. عشق حقیقی.»

لیوان‌ها را به هم زدیم.

همگی گفتیم «به سلامتی عشق.»

***

بیرون توی حیاط یکی از سگ‌ها بنای پارس کردن گذاشت. برگ‌های سپیدار پنجره به شیشه می‌خوردند و خش‌خش می‌کردند. آفتاب بعد از ظهر مثل یک موجود ناپیدا در اتاق حس می‌شد. پرتو گسترده‌ی آرامش و سخاوت. انگار جای دیگری بودیم، در یک قلمرو سحرآمیز. دوباره لیوان‌ها را بلند کردیم و مثل بچه‌هایی که برای انجام یک کار ممنوع دست به یکی می‌شوند، به هم دیگر نیشخند زدیم.

مل گفت «بگذارید بگویم عشق واقعی یعنی چه. یعنی من مثالی می‌زنم و شما خودتان نتیجه‌گیری کنید.» باز هم توی لیوانش مشروب ریخت. تکه‌ای یخ و یک پر لیمو تویش انداخت. ما هم منتظر بودیم و مشروب‌مان را جرعه جرعه می‌خوردیم. من و لورا دوباره زانوهایمان را به هم زدیم.

مل گفت «هر کدام از ما واقعاً از عشق چی می‌دانیم؟ به نظر من در مورد عشق ماها تازه اول راهیم. می‌گوییم عاشق هم هستیم و هستیم، در این شکی نیست. من تری را دوست دارم و تری هم من را دوست دارد. شما دو تا هم همدیگر را دوست دارید. حالا فهمیدید که منظور من کدام نوع عشق است. بله، عشق جسمانی، یعنی آن میلی که آدم را به طرف یک شخص خاص سوق می‌دهد و همین طور عشق به وجود یک انسان دیگر، می‌شود گفت به ذات آن شخص. عشق شهوانی و خب بگیریم عشق احساسی، یعنی محبت کردن هر روزه به یک آدم دیگر. اما گاهی اصلاً سر در نمی‌آورم که چه طور زن اولم را هم دوست داشتم. اما دوستش داشتم. می‌دانم که داشتم. پس لابد از این نظر مثل تری هستم. مثل تری و اِد.» کمی توی فکر فرو رفت و ادامه داد. «یک وقتی فکر می‌کردم زن اولم را بیشتر از جانم دوست دارم. اما حالا دیگر حالم ازش به هم می‌خورد. واقعاً به هم می‌خورد. این را چه طور می‌شود

توجیه کرد؟ چی بر سر آن عشق آمده؟ سؤال من این است که چی بر سرش آمده؟ کاش یکی حالیم می‌کرد. حالا اِد را در نظر بگیریم، خب، باز رفتیم سر اِد. او آن قدر تری را دوست داشت که می‌خواست بکشدش و آخرش هم خودش را سر به نیست کرد.» مل مکثی کرد و یک جرعه از لیوانش را خورد. «شماها هیجده ماه با هم بوده‌اید و هم دیگر را دوست دارید. سر تا پایتان پیداست، از عشق در تب و تاب هستید. اما هر دوی شما قبل از آشنایی‌تان کسان دیگری را دوست داشتید. هر دوی شما، مثل من و تری، قبلاً هم ازدواج کرده بودید. حتی شاید قبل از آن هم کسان دیگری را دوست داشتید. من و تری پنج سال است که با هم زندگی می‌کنیم و چهار سال آن را زن و شوهر بوده‌ایم. و حالا جنبه‌ی وحشتناک قضیه، جنبه‌ی وحشتناک و در عین حال خوب قضیه که می‌شود گفت حسنش هم هست، آن است که اگر بلایی به سر یکی از ماها بیاید -ببخشید که این‌ها را می‌گویم- اما اگر همین فردا بلایی سر یکی از ماها بیاید فکر می‌کنم آن دیگری، آن طرف مقابل، مدتی غصه‌دار می‌شود اما بعدش همان آدم می‌رود و دل به کس دیگری می‌بندد و در مدت کوتاهی یکی دیگر را پیدا می‌کند، تمام این‌ها، تمام این عشقی که ما الآن دم می‌زنیم، تبدیل به یک خاطره می‌شود. چه بسا که خاطره‌ای هم نشود. این‌طور نیست؟ نکند دارم پرت و پلا می‌گویم؟ آخه می‌خواهم اگر اشتباه می‌کنم، حالیم کنید. می‌خواهم بدانم. یعنی، من هیچ چیز نمی‌دانم و اولین کسی هستم که اعتراف می‌کنم.»

تری گفت «تو رو خدا مل.» دستش را دراز کرد و مچ دست مل را گرفت «داری مست می‌کنی؟ آره عزیزم؟ مست کردی؟»

مل گفت «من فقط دارم حرف‌هایم را می‌زنم جونم، خب؟ مگر حتماً باید مست کرده باشم تا بتوانم حرف دلم را بزنم؟» گفت «فقط داریم صحبت می‌کنیم، همین. خب؟» چشم‌هایش را به تری دوخت.

تری گفت «من که از تو ایراد نگرفتم عزیز من.»

لیوانش را برداشت.

مل گفت «امروز آنکال نیستم.» گفت «بهت گفته باشم، آنکال نیستم.»

لورا گفت «ما دوستت داریم مل.»

مل به لورا نگاه کرد. طوری نگاهش کرد که انگار او را به جا نمی‌آورد انگار او یک زن دیگری بود.

مل گفت «من هم دوستت دارم لورا.» گفت «تو را هم همین طور نیک، تو را هم دوست دارم. می‌دانید چیه؟» گفت «شما رفقای ما هستید.»

لیوانش را برداشت.

***

مل گفت «می‌خواستم چیزی به‌تان بگویم. یعنی می‌خواستم نکته‌ای را ثابت کنم. ببینم، این اتفاق چند ماه پیش افتاده. اما هنوز هم ادامه دارد. با دانستن این قضیه، وقتی طوری از عشق حرف می‌زنیم که انگار می‌دانیم داریم از چه صحبت می‌کنیم، باید از خودمان خجالت بکشیم. »

تری گفت «بس کن دیگه. اگر مست نیستی، چرا مثل مست‌ها حرف می‌زنی.»

مل خیلی آهسته گفت «برای یک بار در عمرت هم که شده دهنت را ببند. می‌شود یک لطفی به من بکنی و زبان به دهان بگیری؟ خب. داشتم از این زن و شوهر پیر می‌گفتم که ماشین‌شان توی اتوبان خرد و خاکشیر شده بود. زده بودند به جوانکی و همگی آش و لاش شده بودند. کسی فکر نمی‌کرد بتوانند جان سالم به در ببرند.»

تری گفت «تو رو خدا مل.» دستش را دراز کرد و مچ دست مل را گرفت «داری مست می‌کنی؟ آره عزیزم؟ مست کردی؟»

تری به ما و دوباره به مل نگاه کرد. پریشان به نظر می‌آمد. شاید هم دارم اغراق می‌کنم. نمی‌دانم.

مل بطری را دور میز دست به دست می‌داد.

مل گفت «آن شب کشیک بودم. ماه مه بود، شاید هم ژوئن بود. من و تری تازه نشسته بودیم سر میز شام که از بیمارستان زنگ زدند. توی بزرگراه تصادفی شده بود. پسر نوجوان، مست هم بوده، وانت پدرش را کوبیده بود به کاروانی که این زن و شوهر تویش بودند. هفتاد و پنج سالی داشتند. پسره هم -که هیجده نوزده سالی داشته- تا بیمارستان تمام کرده بود. فرمان ماشین فرو رفته بود توی جناغ سینه‌اش. آن زوج پیر هنوز جان داشتند و به زور نفس می‌کشیدند. اما جای سالمی نداشتند. انواع شکستگی، جراحت‌های داخلی، خونریزی، پارگی، همه چی، تازه جفت‌شان ضربه مغزی شده بودند. خلاصه وضعیت وخیمی داشتند. این‌ها به کنار، سن بالایشان هم مزید بر علت شده بود. می‌شد گفت حال پیرزنه از شوهرش هم خراب‌تر بود. سوای تمام چیزهایی که گفتم، پارگی طحال هم داشت، کاسه‌ی جفت زانوهایش هم شکسته بود. اما کمربند ایمنی را بسته بودند و خدا شاهد است چیزی که تا آن لحظه جان‌شان را نجات داده بود، همان کمربند بود.»

تری گفت «شنوندگان عزیز، به اطلاعیه‌ی شورای ملی ایمنی توجه کنید.» و خندید.
«دکتر ماوین مک گینیز، سخنگوی شما، نطقی ایراد می‌کنند.» گفت «مل، گاهی وقت‌ها یک کمی‌زیاده روی می‌کنی، اما من دوستت دارم، جونم.»
مل گفت «من هم دوستت دارم عزیزم.»
مل روی میز خم شد. تری هم از آن طرف خم شد. هم دیگر را بوسیدند.
مل که داشت دوباره سر جایش می‌نشست، گفت «تری راست می‌گوید. حتماً کمربندها را ببندید. اما نه، از شوخی گذشته، آن دو تا پیرها وضع فجیعی داشتند. گفتم که، وقتی رسیدم آن‌جا پسره تمام کرده بود. روی یک برانکارد درازش کرده بودند یک گوشه. به زن و شوهر نگاهی کردم و به پرستار اورژانس گفتم که زود یک متخصص مغز و اعصاب، یک شکسته بند و دوتا جراح خبر کند.»
از لیوانش نوشید. گفت «سعی می‌کنم خلاصه‌اش کنم. خلاصه، هر دوشان را به اتاق عمل بردیم و تا صبح مثل خر کار کردیم. عجب تاب و تحمل حیرت انگیزی داشتند این دوتا. آدم از همان اول متوجه می‌شد. هر کاری که ازمان ساخته بود برایشان کردیم و طرف‌های صبح فکر کردیم شانس زنده ماندن شان پنجاه‌پنجاه است، برای زنه شاید هم کم‌تر. خب، صبح روز بعد هنوز زنده بودند. پس منتقل‌شان کردیم به آی‌سی‌یو، که دو هفته تمام هر جفت شان آن‌جا به دم و دستگاه وصل بودند و از هر نظر بهتر و بهتر می‌شدند. بعد منتقل‌شان کردیم به اتاق‌شان توی بخش»
دست از حرف زدن کشید. گفت «بیایید ترتیب این مشروب آشغال را بدهیم، بعد می‌رویم شام می‌خوریم. باشد؟ من و تری یک جای جدید سراغ داریم، همان‌جا می‌رویم، همان‌جایی که تازه پیدایش کرده‌ایم. اما تا وقتی که ته این آشغال زهرماری را در نیاوریم، هیچ جا نمی‌رویم.»
مل گفت «من عاشق غذا هستم.» گفت «می‌دانید؟ اگر دوباره به دنیا می‌آمدم، سرآشپز می‌شدم. مگر نه تری؟»
مل خندید. با انگشت به یخ توی لیوانش زد.
گفت «تری می‌داند. ازش بپرسید. این را هم بگویم که اگر روزی در زمان و مکان دیگری به دنیا می‌آمدم، می‌دانید چه کار می‌کردم؟ دلم می‌خواست شوالیه می‌شدم. آدم توی آن زره حسابی در امن و امان است. تا وقتی باروت و تفنگ سر پر و تپانچه در نیامده بود، شوالیه‌گری هم عالمی داشته.»
تری گفت «مل دوست دارد اسب سوار بشود و نیزه‌ای دستش بگیرد.»
لورا گفت. «هر جا رفتی چارقد زنی همراهت باشد ها.»
مل گفت. «شاید هم خود زنه.»
لورا گفت. «خجالت هم خوب چیزیه.»
تری گفت «آمدیم و رعیت به دنیا آمدی. رعیت‌ها که آن زمان‌ها روزگار خوشی نداشتند.» تری این را گفت.
مل گفت «روزگار رعیت‌ها کی خوش بوده؟ اما به نظر من حتی شوالیه‌ها هم بنده‌ی کس دیگری بودند. مگر نه؟ ولی آن زمان‌ها معمولاً همه بنده‌ی کس دیگری بوده اند. نه؟ تری؟ اما می‌دانید از چه چیز شوالیه‌ها خوشم می‌آید؟ -به جز موضوع زن‌هایشان- از زره‌ای که می‌پوشند و به آسانی‌ها صدمه نمی‌دیدند. می‌دانید که آن وقت‌ها نه از ماشین خبری بوده، نه از جوانک‌های مست که بزنند آدم را لت و پار کنند.»

***

تری گفت «برده.»
مل گفت «چی؟»
تری گفت «می‌گویند برده نه بنده.»
مل گفت «بنده، برده.» مل گفت «گندشان بزنند، مگر چه فرقی دارند؟ به هر حال منظورم را که گرفتید. خب دیگر.» مل گفت «من فرهیخته نیستم. فقط به کار خودم واردم. درست است که جراح قلب هستم، بله اما فقط یک تعمیرکارم. فقط بلدم بروم و وقت هدر بدهم و یک چیزهایی را روی هم سوار کنم. آه.»

مل گفت «من عاشق غذا هستم.» گفت «می‌دانید؟ اگر دوباره به دنیا می‌آمدم، سرآشپز می‌شدم. مگر نه تری ؟»

تری گفت «چه متواضع!»
گفتم «مل حکیم‌باشی جا افتاده‌ای ست. ولی گاهی شوالیه‌ها توی زره‌هایشان خفه می‌شدند، جناب مل، حتی از بس توی زره داغ می‌شد و آن‌ها خسته و بی‌حال می‌شدند که گاهی سکته هم می‌کردند. یک جایی خوانده‌ام که شوالیه‌ها گاهی از اسب‌شان می‌افتند پایین و از زور خستگی زیر آن همه زره نا نداشتند پا شوند و بایستند. بعضی وقت‌ها زیر دست و پای اسب خودشان له و لورده می‌شدند.»
مل گفت «چه وحشتناک. خیلی وحشتناک است نیکی. لابد همان‌جا دراز به دراز می‌افتادند تا یکی بیاید و قیمه قیمه‌شان کند.»
تری گفت «یعنی بنده‌های دیگر.»
مل گفت «درست است برده‌ی دیگری از راه می‌رسید و با نیزه کلک آن حرامزاده را می‌کند. آن هم به نام عشق یا هر کوفت و زهر مار دیگری که آن زمان‌ها به خاطرش می‌جنگیدند.»

تری گفت «همان چیزهایی که امروزه ما هم به خاطرشان توی سرو کله هم می‌زنیم.»

لورا گفت «هیچ چیز عوض نشده.»

گونه‌های لورا برافروخته بود. چشمانش می‌درخشیدند. لیوان را به طرف لب‌هایش برد.

مل دوباره برای خودش مشروب ریخت. به دقت به بر چسب آن زل زد، انگار طولانی ارقام را می‌خواند. بعد آهسته بطری را روی میز گذاشت و آهسته دستش را به طرف سودا دراز کرد.

***

لورا گفت «راستی آن زوج پیر چی شدند؟ نگفتی آخر قصه‌ات چی شد؟»

لورا سر روشن کردن سیگار با مشکل روبرو شده بود. کبریت‌هایش مدام خاموش می‌شدند.

حالا دیگر آفتاب اتاق جور دیگری بود، داشت عوض می‌شد، کم رنگ می‌شد. ولی برگ‌های آن طرف پنجره هنوز می‌درخشید و من به اشکالی که روی چهارچوب و هره‌ی فورمیکایی آن ایجاد کرده بودند چشم دوختم، البته شکل‌ها عین هم نبودند.

گفتم «آن زوج پیر چه طور شدند؟»

تری گفت «پیرتر و عاقل تر.»

مل به او زل زد.

تری گفت «بقیه‌ی قصه‌ات را تعریف کن عزیزم. شوخی کردم. بعد چی شد؟»

مل گفت «تری، بعضی وقت‌ها.»

تری گفت «تو رو خدا، مل این قدر جدی نباش. جونم، مگر شوخی سرت نمی‌شود؟»

مل گفت «کدام شوخی؟»

لیوانش را به دست گرفت و چشم از زنش بر نداشت.

لورا گفت «چی شد؟»

مل نگاهش را به لورا دوخت. گفت «لورا، اگر تری زنم نبود و اگر این همه دوستش نداشتم، و اگر نیک بهترین دوستم نبود، من عاشق تو می‌شدم. تو را بر می‌داشتم و با خودم می‌بردم عزیزم.» مل این را گفت.

تری گفت «حالا قصه‌ات را بگو. بعد می‌رویم آن رستوران جدیده، خب؟»

مل گفت «باشد.» گفت «کجا؟ بودم» به میز خیره شد و دوباره شروع کرد.

- من هر روز به آن‌ها سر می‌زدم. گاهی اگر به خاطر تماس‌های دیگر گذرم به آن طرف می‌افتاد، روزی دوبار می‌دیدمشان. هر جفت‌شان توی گچ و پانسمان بودند، از فرق سر تا نوک پا. آدم فقط توی فیلم‌ها چنین چیزهایی می‌بینند. درست همان جوری بودند. فقط چند تا حفره‌ی کوچولو برای چشم و دماغ و دهان دیده می‌شد. تازه پاهای زنه باید به وزنه آویزان می‌شد. خب شوهره یک مدت طولانی شدیداً افسرده بود. حتی وقتی فهمید زنه زنده می‌ماند، باز هم به شدت افسرده بود. البته تصادف تنها دلیل افسردگی‌اش نبود. یعنی تصادف یکی از دلایل بود نه همه‌ی آن‌ها. یک بار سرم را بردم نزدیک حفره‌ی دهانش، خب، و او گفت که افسردگی‌اش از تصادف نیست. بلکه به این خاطر است که از این حفره‌ی چشم‌ها نمی‌تواند صورت زنش را ببیند. گفت همین موضوع عذابش می‌دهد. تصورش را بکنید، باور کنید دل یارو شکسته بود واسه‌ی این که نمی‌توانست کله‌ی وامانده‌اش را بچرخاند و زن وامانده‌اش را ببیند.

مل به دور و بر میز نگاهی انداخت و به خاطر چیزی که می‌خواست بگوید سر تکان داد.

- منظورم این است که پیر خرفت داشت از دست می‌رفت، فقط واسه‌ی این که نمی‌توانست پیرزن نکبتی را نگاه کند.

همگی به مل نگاه کردیم.

او گفت «حالیتان هست چی دارم می‌گویم؟»

هر جفت‌شان توی گچ و پانسمان بودند، از فرق سر تا نوک پا. آدم فقط توی فیلم‌ها چنین چیزهایی می‌بینند. درست همان جوری بودند.

***

شاید آن موقع یک کمی‌مست بودیم. می‌دانم که با آن حال تمرکز کردن روی یک چیز خیلی سخت بود. آفتاب داشت بی‌رمق می‌شد. از پنجره، از همان جایی که آمده بود داشت می‌رفت. هیچ‌کدام از ما از پشت میز تکان نخورد تا بلند شود و چراغ بالای سرمان را روشن کند.

مل گفت «ببینید، بیایید ته این مشروب کوفتی را بالا بیاوریم. هنوز این قدر هست که نفری یک پیک بزنیم. بعد می‌رویم شام. می‌رویم آن جای جدید.»

تری گفت «افسرده است. مل، چرا یک قرص نمی‌خوری؟»

مل سر تکان داد «هر چی بوده قبلاً همه را امتحان کرده‌ام.»

گفتم «همه‌ی ما یک وقتی‌هایی قرص لازم داریم.»

تری گفت «بعضی‌ها مادرزادی قرص لازم دارند.»

تری انگشتش را به چیزی روی میز مالید. بعد دست از مالیدن کشید.

مل گفت «دلم می‌خواهد با بچه‌هایم صحبت کنم.» گفت «از نظر شماها اشکالی ندارد؟ زنگی به بچه‌هایم می‌زنم.»

تری گفت «اگر مارجوری گوشی را برداشت چی؟ شماها جریان مارجوری را از ما شنیده‌اید؟ عزیزم، نمی‌خواهی با مارجوری صحبت کنی؟ حالت بدتر از این می‌شود ها.»

مل گفت «کی خواست با مارجوری صحبت کند؟ من می‌خواهم با بچه‌هایم صحبت کنم.»

تری گفت «هر روز خدا مل دعا می‌کند که مارجوری یا دوباره شوهر کند یا این که بمیرد.» تری گفت «یک دلیلش این است که او دیگر دارد ما را ورشکست می‌کند. مل گوید مارجوری از لج او شوهر نمی‌کند. یک دوست پسر دارد که پیش او و بچه زندگی می‌کند که خرج دوست پسره هم افتاده گردن مل.»

مل گفت «مارجوری به نیش زنبور حساسیت دارد. از خدا می‌خواهم یا شوهر کند یا اگر نمی‌کند، یک مشت زنبور سمج بریزند سرش و آن قدر نیش‌اش بزنند تا جانش در بیاید.»

لورا گفت «خجالت هم خوب چیزییه.»

مل گفت «وزوزوزوز» و انگشت‌هایش را به شکل دسته‌ای زنبور در آورده، زیر گلوی تری جنباند. بعد دست‌هایش را به دو طرف بدنش رها کرد.

مل گفت «خیلی بدجنس است. گاهی می‌زند به سرم که لباس زنبوردارها را بپوشم و بروم سراغش. از همان کلاه‌های کاسکت مانند که لبه‌اش صورت آدم را می‌گیرد. از آن دستکش‌های گنده و کت‌های دو لایه، دیده‌اید که؟ در می‌زنم و یک دسته زنبور را توی خانه ول می‌کنم. البته اول مطمئن می‌شوم بچه‌ها خانه نباشند، بعد.»

یک پایش را روی آن یکی انداخت. انگار خیلی طول کشید این کار را بکند. بعد هر دو پایش را روی زمین گذاشت و به جلو خم شد. آرنج‌هایش را روی میز و دست‌هایش را زیر چانه گذاشت. «شاید هم دیگر به بچه‌ها زنگ نزدم. شاید اصلاً فکر جالبی نبوده. شاید فقط رفتیم چیزی خوردیم. نظرتان چیه؟»

گفتم «به نظر من فکر خوبی است. بخوریم یا نخوریم. یا این که مشروب خوری را ادامه بدهیم. من که می‌توانم تا غروب به همین منوال ادامه بدهم.»

لورا گفت «عزیزم، این حرف چه معنی می‌دهد؟»

گفتم «معنی‌اش همانی بود که گفتم. یعنی من می‌توانم همین طور ادامه بدهم. معنی دیگری ندارد.» لورا گفت «من می‌خواهم چیزی بخورم. فکر نکنم به عمرم این قدر گرسنه شده باشم. این جا چیزی پیدا می‌شود ته بندی کنیم؟»

تری گفت «الآن یک کمی‌پنیر و بیسکویت می‌آورم.»

اما همان جا نشست بلند نشد چیزی بیاورد.

مل لیوانش را وارونه کرد. هر چه در آن بود روی میز ریخت.

مل گفت «مشروب تمام شد.»

تری گفت «حالا چی؟»

من صدای قلبم را می‌شنیدم. صدای قلب همه را می‌شنیدم. سر و صدایی را که ما آدم‌ها دور هم سر میز راه انداخته بودیم، می‌شنیدم. هیچ کدام تکان نخوردیم، حتی وقتی اتاق در تاریکی فرو رفت.

نقد داستان:

دو نوع نقد وارد است، تأویلی، بوطیقایی.

۱- نقد تأویلی:

راوی سوم شخص:

دوستم مل مک گینیز داشت حرف می‌زد. مل مک گینیز متخصص قلب است و گاهی حرفه‌اش این حق را به او می‌دهد...

ژانر داستان:

واقع‌گرای اجتماعی

تعریف عشق از دید تک تک شخصیت‌ها متناسب با جنس، شغل، جامعه.... به آن پرداخته شده است.

تعریف عشق از دید تک تک شخصیت‌ها متناسب با جنس، شغل، جامعه.... به آن پرداخته شده است.

عناصر داستان (زمان، مکان، توصیف، صحنه، تصویر، تشبیه...)

زمان:

** آفتاب از پنجره‌ی بزرگ پشت ظرفشویی، همه‌ی آشپزخانه را گرفته بود.

** آفتاب داشت بی‌رمق می‌شد. از پنجره، از همان جایی که آمده بود داشت می‌رفت.

عالی‌ترین تغییر زمان از طریق توصیف:

** حالا دیگر آفتاب توی اتاق جور دیگری بود، داشت عوض می‌شد، کم رنگ می‌شد. ولی برگ‌های آن طرف پنجره هنوز می‌درخشید و من به اشکالی که روی چهار چوب و هره‌ی فورمیکایی آن ایجاد کرده بودند چشم دوختم. البته شکل‌ها عین هم نبودند.

تغییر زمان بدون اشاره مستقیم:

** هیچ‌کدام ما از پشت میز تکان نخورد تا بلند شود و چراغ بالای سرمان را روشن کند.

مکان:

** ما چهار نفر دور میز آشپزخانه‌ی او نشسته، داشتیم جین می‌نوشیدیم...

** هر دوشان را به اتاق عمل بردیم و تا صبح مثل خر کار کردیم. عجب تاب و تحمل حیرت انگیزی داشتند... منتقل‌شان کردیم به آی‌سی‌یو، که دو هفته تمام هر جفت‌شان آن جا به دم و دستگاه وصل بودند... بعد منتقل‌شان کردیم به اتاق‌شان توی بخش.

توصیف:

** مل چهل و پنج سال داشت. قد بلند و ترکه‌ای با موهای نرم و فرفری. صورت و دست‌هایش سر بازی تنیس آفتاب سوخته شده بود. هنگام هوشیاری، حالات و حرکاتش دقیق و سنجیده بود.

صحنه:

** یک شب افتاد به جانم. مچ پایم را گرفته بود و دور اتاق نشیمن روی زمین می‌کشید... همین‌طور مرا دور اتاق می‌کشید. سرم هی می‌خورد به اثاثیه.

** توی پارکینگ تاریک بود و من چهارستون بدنم خیس عرق می‌شد تا به ماشینم می‌رسیدم. هر لحظه انتظار داشتم که از پشت بوته‌ای، ماشینی، چیزی سر و کله‌اش پیدا بشود و مرا با تیر بزند. تصورش را بکن، طرف دیوانه بود. حتی ازش بر می‌آمد بمبی چیزی کار بگذارد.

تصویر:

** توی بزرگراه تصادفی شده بود. پسر نوجوان، مست هم بوده... فرمان ماشین فرو رفته بود توی جناغ سینه‌اش. آن زوج پیر هنوز جان داشتند و به زور نفس می‌کشیدند... انواع شکستگی‌ها، جراحت‌های داخلی، خونریزی، کوفتگی، پارگی، همه چی، تازه جفت‌شان ضربه مغزی هم شده بودند... پارگی طحال هم داشت، کاسه‌ی زانوهایش هم شکسته بود.

** هر جفت‌شان توی گچ و پانسمان بودند، از فرق سر تا نوک پا... فقط چند تا حفره‌ی کوچولو برای چشم و دماغ و دهان دیده می‌شد. تازه پاهای زنه باید به وزنه آویزان می‌شد...

تشبیه:

** آفتاب بعد از ظهر مثل یک موجود ناپیدا در اتاق حس می‌شد. پرتو گسترده‌ی آرامش و سخاوت. انگار جای دیگری بودیم، در یک قلمرو سحرآمیز. دوباره لیوان‌ها را بلند کردیم و مثل بچه‌هایی که برای انجام یک کار ممنوعه دست به یکی می‌شوند، به هم دیگر نیشخند زدیم.

**...لثه‌هایش سست شد. یعنی روی دندان‌هایش هیچ لثه‌ای باقی نماند. از آن به بعد دندان‌هایش مثل دندان‌های درآکولا بیرون زده بود.

مسئله‌ی داستان چیست؟!

چهار نفر دور میز نشسته‌اند در مورد عشق حرف می‌زنند، هر یک دیدگاهی متفاوت دارد. طوری از عشق حرف می‌زنند که انگار می‌دانند از چه صحبت می‌کنند.

عدم قضاوت کردن راوی:

** لورا گفت «من در مورد اِد یا چگونگی ماجرا چیزی نمی‌دانم. ولی آخر کی می‌تواند درباره‌ی وضعیت دیگری قضاوت درستی بکند؟» روی دست لورا دست کشیدم او هم لبخند کوتاهی به من زد...

** تری به ما و دوباره به مل نگاه کرد. پریشان به نظر می‌آمد. شاید هم دارم اغراق می‌کنم. نمی‌دانم.

داستان سه سطحی است:

سطح اول:

واضح و آشکار عدم ابهام و پیچیدگی زبانی است. زبان در نهایت ایجاز رسیده، زبان آن قدر ساده است که به نظر می‌رسد شخصیت‌ها بی‌روح و خون‌اند در حالی که بر لحن و گفتار شخصیت‌ها تأکید بسیاری شده. ریموند کارور حتی محدوده‌ی اجتماعی شخصیت‌ها را با پرداختی قوی آن هم از طریق جزئی‌نگاری دقیق بازگو کرده است.

زبان آن قدر ساده است که به نظر می‌رسد شخصیت‌ها بی‌روح و خون‌اند در حالی که بر لحن و گفتار شخصیت‌ها تأکید بسیاری شده.

مثال‌ها:

۱- نیک (راوی).

داستان را روایت می‌کند قضاوت نمی‌کند نظری هم نمی‌دهد.

۲- لورا همسر راوی.

لورا گفت «خب، من و نیک می‌دانیم عشق یعنی چه.» گفت «البته برای ما دونفر.» زنوایش را به زانویم زد. «حالا تو یک چیزی بگو.» این را گفت و با لبخندی رو به من کرد.

در جواب این حرف دست لورا را گرفتم و به طرف لب‌هایم بردم. با آب و تاب هر چه تمامتر دستش را بوسیدم. همه خندیدند.

۳- مل متخصص قلب.

مل گفت «هر کدام از ما واقعاً از عشق چی می‌دانیم؟ به نظر من در مورد عشق ماها تازه اول راهیم. می‌گوییم عاشق هم هستیم و هستیم، در این شکی نیست. من تری را دوست دارم و تری هم من را دوست دارد. شما دوتا هم همدیگر را دوست دارید. حالا فهمیدید که منظور من کدام نوع عشق است. بله، عشق جسمانی، یعنی آن میلی که آدم را به طرف یک شخص خاص سوق می‌دهد و همین‌طور عشق به وجود یک انسان دیگر، می‌شود گفت به ذات آن شخص. عشق شهوانی و خب

بگیریم عشق احساسی، یعنی محبت کردن هر روزه به یک آدم دیگر. اما گاهی اصلاً سر در نمی‌آورم که چه طور زن اولم را هم دوست داشتم. اما دوستش داشتم. می‌دانم که داشتم. پس لابد از این نظر مثل تری هستم. مثل تری و اِد.» کمی توی فکر فرو رفت و ادامه داد. «یک وقتی فکر می‌کردم زن اولم را بیشتر از جانم دوست دارم. اما حالا دیگر حالم ازش به هم می‌خورد. واقعاً به هم می‌خورد. این را چه طور می‌شود توجیه کرد؟ چی بر سر آن عشق آمده؟ سؤال من این است که چی بر سرش آمده؟ کاش یکی حالیم می‌کرد.

۴- تری زن دوم مل.

تری گفت «هر چی می‌خواهی بگو. اما من مطمئنم که عشق بود. شاید به نظر تو دیوانگی باشد، اما همین بود که گفتم. آدم‌ها جورواجورند، مل، بله خل بازی در می‌آورد. این درست. اما عاشق من بود. لابد روشش این بوده، اما به هر حال دوستم داشت. هر چی که بود پای عشق وسط بود دیگه، مل. نگو که نبود.»

سطح دوم. (پرداختن به عشق)

انسان برای پرداختن به موضوع "عشق" که مسئله‌ی مهم بشریت است هیچ تعریف درست و منطقی ندارد. روبط انسانی شکست خورده و سرد، به نهایت خود رسیده است و از درون تهی شده‌اند، انسان‌ها قادر به بیان احساسات خود نیستند. شخصیت‌ها گاه حرف چندانی برای زدن ندارند، نام خانوادگی ندارند، تنها با یک اسم از یکدیگر متمایز می‌شوند. آن‌ها فاقد هرگونه هویتی هستند.

انسان برای پرداختن به موضوع "عشق" که مسئله‌ی مهم بشریت است هیچ تعریف درست و منطقی ندارد.

مثال اول:

** مل گفت «اِد توی اتاق خودش شلیک می‌کند توی دهانش. یک نفر با شنیدن صدای گلوله مدیر ساختمان را خبر می‌کند در را با شاه‌کلید باز کرده، صحنه را می‌بینند و آمبولانس را خبر می‌کنند. وقتی او را آوردند بیمارستان، اتفاقاً من هم آن‌جا بودم. هنوز جان داشت اما امیدی به زنده ماندنش نبود. یارو سه روز دوام آورد. سرش در اثر تورم دو برابر اندازه‌ی معمولی شده بود. هیچ وقت هم چنین چیزی ندیده بودم، خدا نکند از این به بعد هم ببینم.

مثال دوم:

** تری وقتی موضوع را فهمید، خواست برود پیشش بماند. به خاطر همین دعوای‌مان شد. به نظر من نباید او را در آن وضعیت می‌دید. هنوز هم روی حرف خودم هستم.»

لورا گفت «آخرش حرف کی به کرسی نشست؟»

تری گفت «وقتی تمام کرد کنارش بودم. اصلاً به هوش نیامد. آخه کسی را نداشت.»

مل گفت «طرف خطرناک بود بابا. اگر تو به این می‌گویی عشق، ارزانی خودت.»

تری گفت «بله که عشق بود. درسته که به نظر خیلی‌ها غیر عادی می‌آید، اما اِد حاضر بود جانش را بر سر آن بگذارد، که گذاشت.»

سطح سوم:

روان شناسی (عینی و رفتاری)

۱- شخصیت‌ها می‌کوشند با روی آوردن به الکل خلاء درونی خود را پر کنند.

مورد اول:

** مل نفسش را بیرون داد. لیوانش را به دست گرفت و رو به من و لورا گفت «یارو من را هم تهدید به مرگ می‌کرد.» مشروبش را تا ته سر کشید و دست دراز کرد بطری را بردارد.

مورد دوم:

** باز مل توی لیوانش مشروب ریخت. تکه‌ای یخ و یک لیمو تویش انداخت. ما هم منتظر بودیم و مشروب‌مان را جرعه جرعه می‌خوردیم.

مورد سوم:

** مل دوباره برای خودش مشروب ریخت. به دقت به بر چسب آن زل زد، انگار که ردیف طولانی ارقام را می‌خواند. بعد آهسته بطری را روی میز گذاشت و آهسته دستش را به طرف سودا دراز کرد.

مورد چهارم:

** مل گفت «ببینید، بیایید ته این مشروب کوفتی را بالا بیاوریم، هنوز این قدر هست که نفری یک پیک بزنیم. بعد می‌رویم شام. می‌رویم آن جای جدید.»

۲- بی انگیزه به حیات خود ادامه می‌دهند. (افسردگی محض) حقیقت جامعه را آشکار می‌کند.

مثال:

** خب، باز رفتیم سر اِد. او آن قدر تری را دوست داشت که می‌خواست بکشدش و آخرش هم خودش را سر به نیست کرد.» مل مکثی کرد و یک جرعه از لیوانش را خورد. «شماها هجده ماه با هم بوده‌اید و هم دیگر را دوست دارید. سرتا پایتان پیداست، از عشق در تب و تاب هستید. اما هر دوی شما قبل از آشنایی‌تان کسان دیگری را دوست داشتید. هر دوی شما، مثل من و تری، قبلاً هم ازدواج کرده بودید. حتی شاید قبل از آن هم کسان دیگری را دوست داشتید. من و

تری پنج سال است که با هم زندگی می‌کنیم و چهار سال آن را زن و شوهر بوده‌ایم. و حالا جنبه‌ی وحشتناک قضیه، جنبه‌ی وحشتناک و در عین حال خوب قضیه که می‌شود گفت حسنش هم هست، آن است که اگر بلایی به سر یکی از ماها بیاید -ببخشید که این راها را می‌گویم- اما اگر همین فردا بلایی سر یکی از ماها بیاید فکر می‌کنم آن دیگری آن طرف مقابل، مدتی غصه‌دار می‌شود اما بعدش همان آدم می‌رود و دل به کس دیگری می‌بندد و در مدت کوتاهی یکی دیگر را پیدا می‌کند، تمام این‌ها، تمام این عشقی که ما الآن دم می‌زنیم، تبدیل به یک خاطره می‌شود. چه بسا که خاطره‌ای هم نشود. این طور نیست؟

۳- شخصیت‌ها متزلزل و اصلاح ناپذیراند.

مثال:

** تری گفت «هر روز خدا مل دعا می‌کند که مارجوری یا دوباره شوهر کند یا این که بمیرد.» تری گفت «یک دلیلش این است که او دیگر دارد ما را ورشکست می‌کند. مل می‌گوید مارجوری از لج او شوهر نمی‌کند. یک دوست پسر دارد که پیش او و بچه زندگی می‌کند که خرج دوست پسره هم افتاده گردن مل.»

آن چیزی که زمانی دارای ارزش بوده حالا دیگر مفت نمی‌ارزد.

۴- نا کامی و سرخوردگی.

مثال:

** دست لورا را گرفتم و به طرف لب‌هایم بردم. با آب و تاب هر چه تمام‌تر دستش را بوسیدم. همه خندیدند.

گفتم «ما شانس آوردیم.»

تری گفت «دست بردارید بابا. حالم را به هم می‌زنید و آخه هنوز که ماه عسل‌تان تمام نشده. فعلاً لیلی و مجنونید. یک مدت که گذشت احوال‌تان را می‌پرسم. مگر چند وقت است که با هم هستید؟ چه قدر گذشته؟ یک سال؟ یا بیشتر؟

لورا لبخند زنان با چهره‌ای گل انداخته گفت «بیشتر از یک سال و نیم.»

تری گفت «خب پس بگذارید یک خرده بگذرد، بعد.»

مشروبش را به دست گرفت و به لورا زل زد.

۵- شخصیت‌ها در عشق و هویت، تعادل روحی ندارند.

مثال:

** تری گفت مردی که قبل از مل با او زندگی می‌کرده از بس عاشقش بوده می‌خواسته او را بکشد. بعد گفت «یک شب افتاد به جانم. مچ پایم را گرفته بود و دور اتاق نشیمن روی زمین می‌کشید. هی می‌گفت دوستت دارم، پتیاره، دوستت دارم. همین طور مرا دور اتاق می‌کشید. سرم هی می‌خورد به اثاثیه.» دور تا دور میز را نگاهی کرد و گفت «آدم با یک هم چنین عشقی چه کار کند.»

** مل نگاهش را به لورا دوخت. گفت «لورا، اگر تری زنم نبود و اگر این همه دوستش نداشتم، و اگر نیک بهترین دوستم نبود، من عاشق تو می‌شدم. تو را بر می‌داشتم و با خودم می‌بردم عزیزم.» مل این را گفت.

۶- شخصیت‌ها دچار بحران‌اند.

مثال:

** مل گفت «هر کدام از ما واقعاً از عشق چی می‌دانیم؟ به نظر من در مورد عشق ماها تازه اول راهیم. می‌گوییم عاشق هم هستیم و هستیم، در این شکی نیست. من تری را دوست دارم و تری هم من را دوست دارد. شما دو تا هم همدیگر را دوست دارید. حالا فهمیدید که منظور من کدام نوع عشق است. بله، عشق جسمانی، یعنی آن میلی که آدم را به طرف یک شخص خاص سوق می‌دهد و همین طور عشق به وجود یک انسان دیگر، می‌شود گفت به ذات آن شخص. عشق شهوانی و خب بگیریم عشق احساسی، یعنی محبت کردن هر روزه به یک آدم دیگر. اما گاهی اصلاً سر در نمی‌آورم که چه طور زن اولم را هم دوست داشتم. اما دوستش داشتم. می‌دانم که داشتم. پس لابد از این نظر مثل تری هستم. مثل تری و اِد.» کمی‌توی فکر فرو رفت و ادامه داد. «یک وقتی فکر می‌کردم زن اولم را بیشتر از جانم دوست دارم. اما حالا دیگر حالم ازش به هم می‌خورد. واقعاً به هم می‌خورد. این را چه طور می‌شود توجیه کرد؟ چی بر سر آن عشق آمده؟ سؤال من این است که چی بر سرش آمده؟ کاش یکی حالیم می‌کرد.

۷- آن چیزی که زمانی دارای ارزش بوده حالا دیگر مفت نمی‌ارزد.

مثال:

**... از این حفره‌ی چشم‌ها نمی‌تواند صورت زنش را ببیند. گفت همین موضوع عذابش می‌دهد. تصورش را بکنید، باور کنید دل یارو شکسته بود واسه‌ی این که نمی‌توانست کله‌ی وامانده‌اش را بچرخاند و زن وامانده‌اش را ببیند.

مل به دور و بر میز نگاهی انداخت و به خاطر چیزی که می‌خواست بگوید سر تکان داد.

- منظورم این است که پیر خرفت داشت از دست می‌رفت، فقط واسه‌ی این که نمی‌توانست پیرزن نکبتی را نگاه کند.

عدم آزادی با استفاده از آیرونی.

(انسان مدرن در تنهایی، عدم آزادی، هویت و عشقی پایدار سکته می‌کند و می‌میرد.)

مثال:

** مل خندید. با انگشت به یخ توی لیوانش زد. گفت «تری می‌داند. ازش بپرسید. این را هم بگویم که اگر روزی در زمان و مکان دیگری به دنیا می‌آمدم، می‌دانید چه کار می‌کردم؟ دلم می‌خواست شوالیه می‌شدم. آدم توی آن زره حسابی درامن و امان است. تا وقتی باروت و تفنگ سر پر و تپانچه درنیامده بود، شوالیه‌گری هم عالمی داشته.»

...گفتم «مل حکیم‌باشی جا افتاده‌ای ست. ولی گاهی شوالیه‌ها توی زره‌هایشان خفه می‌شدند، جناب مل، حتی از بس توی زره داغ می‌شد و آن‌ها خسته و بی حال می‌شدند که گاهی سکته هم می‌کردند. یک جایی خوانده‌ام که شوالیه‌ها گاهی از اسب‌شان می‌افتند پایین و از زور خستگی زیر آن همه زره نا نداشتند پا شوند و بایستند. بعضی وقت‌ها زیر دست و پای اسب خودشان له و لورده می‌شدند.»

مل گفت «چه وحشتناک. خیلی وحشتناک است نیکی. لابد همان جا دراز به دراز می‌افتادند تا یکی بیاید و قیمه قیمه‌شان کند.»

تری گفت « یعنی بنده‌های دیگر.»

مل گفت «درست است برده‌ی دیگری از راه می‌رسید و با نیزه کلک آن حرامزاده را می‌کند. آن هم به نام عشق یا هر کوفت و زهرمار دیگری که آن زمان‌ها به خاطرش می‌جنگیدند.»

تری گفت «همان چیزهایی که امروزه ما هم به خاطرشان توی سر و کله هم می‌زنیم.»

لورا گفت «هیچ چیز عوض نشده.»

نقد بوطیقائی:

اگر از بیرون به کلیت داستان نگاهی عمیق بیندازیم متوجه می‌شویم که نویسنده مثلث عشقی را ترسیم کرده که همه‌ی شخصیت‌ها در آن اسیرند و هیچ راه گریزی نیست چون درک درستی از عشق، و هویت ندارند. روابط انسان مدرنیته به سردی سوق داده شده، دیگر نمی‌توان مانند انسان کلاسیک تعریف واحدی از او داشت.

ضلع اول مثلث:

** عشق دیوانه وار، جنونِ مرضی، افسردگی. (اِد - تری)

ضلع دوم:

** عشقی که تنها هجده ماه اتفاق افتاد. (لورا - نیک)

ضلع سوم:

عشقی که پایدار و عمیق بود، نشان دادن انسان کلاسیک. (پیره زن - پیرمرد تصادفی)

پایان داستان:

در پایان نویسنده به وضوح عدم اصلاح انسان و افول جامعه را از طریق آیرونی نشان می‌دهد. در تمام مراحل داستان نویسنده مخاطب را با جهان بینی خود که نگاهی فلسفی، یأس و نا امیدی و بد بینانه به جهان اطراف را دارد؛ نه تنها آشنا بلکه از طریق "آیرونی و نشانه‌ها" که کاربردی و در خدمت داستان است آگاه می‌سازد. چیزی که اغلب نویسندگان فکر می‌کنند هر چه جهان داستان‌شان ابهام و از پیچیدگی زبانی برخوردار باشد و مخاطب عدم آگاهی نسبت به جهان بینی نویسنده داشته باشد کار آن‌ها هنری‌تر جلوه می‌کند و یا سبک خاصی را ابداع کرده‌اند.

مثال:

گفتم «به نظر من فکر خوبی است. بخوریم یا نخوریم. یا این که مشروب‌خوری را ادامه بدهیم. من که می‌توانم تا غروب به همین منوال ادامه بدهم.»

در پایان نویسنده به وضوح عدم اصلاح انسان و افول جامعه را از طریق آیرونی نشان می‌دهد.

لورا گفت «عزیزم، این حرف چه معنی می‌دهد؟»

گفتم «معنی‌اش همانی بود که گفتم. یعنی من می‌توانم همین طور ادامه بدهم. معنی دیگری ندارد.» لورا گفت «من می‌خواهم چیزی بخورم. فکر نکنم به عمرم این قدر گرسنه شده باشم. این‌جا چیزی پیدا می‌شود ته‌بندی کنیم؟»

تری گفت «الآن یک کمی‌پنیر و بیسکویت می‌آورم.»

اما همان جا نشست بلند نشد چیزی بیاورد.

مل لیوانش را وارونه کرد. هر چه در آن بود روی میز ریخت.

مل گفت «مشروب تمام شد.»

تری گفت «حالا چی ؟»

من صدای قلبم را می‌شنیدم. صدای قلب همه را می‌شنیدم. سر و صدایی را که ما آدم‌ها دور هم سر میز راه انداخته بودیم، می‌شنیدم. هیچ کدام تکان نخوردیم، حتی وقتی اتاق در تاریکی فرو رفت. ■

درنگی بر رمان «جیغ‌ها و خفاش‌ها»

نویسنده «موسی کاظمی»؛ «سیدمرتضی حسینی شاه‌ترابی»

«جیغ‌ها و خفاش‌ها» سومین اثر داستانی موسی کاظمی است، نویسنده‌ای که نخستین اثرش را در سال ۱۳۵۸ و دومین اثرش در سال ۱۳۹۰ در محاق توقیف باقی ماند. اثر نخست موسی کاظمی مجموعه داستان‌های کوتاهی بود با نام «کوچ» و اثر بعدی‌اش مجموعه داستان‌هایی با عنوان «روز سایه». وی علاوه بر داستان، فیلمنامه هم می‌نویسد و نگارش چندین فیلمنامه از جمله «مردی در تاریکی» و «فصل خون» را در کارنامه‌ی هنری خویش دارد. تازه‌ترین اثر او «جیغ‌ها و خفاش‌ها» رمانی است ضد پیرنگ که انتشارات کعبه دل آن را منتشر کرده و درباره‌ی خون‌آشام‌ها (Vampires) است، خون‌آشام‌هایی که بومی شده‌ی این مرز و بوم هستند.

درنگی بر حضور خون‌آشام‌ها در ادبیات

خون‌آشام‌ها موجوداتی برخاسته از افسانه‌های اروپایی‌اند که طی قرون اخیر از فرهنگ عامه اروپا به ادبیات جهان راه یافته‌اند. بنابر افسانه‌های اروپایی، این موجودات از خون انسان‌ها تغذیه می‌کنند و می‌توانند به حیواناتی همچون خفاش و گرگ تغییر شکل دهند. شیوه‌ی راندن آن‌ها، استفاده از طلسم‌هایی ویژه است و روش کشتن‌شان جدا کردن سر آن‌ها و فرو کردن میخی بلند در قلبشان می‌باشد.

«خون‌آشام»ها نخستین‌بار، در قالب بیانی شعر و از طریق ادبیات آلمان وارد عرصه‌ی ادبیات مکتوب جهان شدند. این موجودات افسانه‌ای اول‌بار در سال ۱۷۴۸م.[۱] با شعر کوتاه «خون‌آشام»، سروده‌ی «هنریش اوگوست اوزنفلدر» و پس از آن در سال ۱۷۷۳م. با تصنیف «لِنور» از «گوتفرید آگوست بورگر» در ادبیات آلمان اعلان موجودیت کردند.(August Buerger: 1871) «یوهان ولفگانگ فون گوته» با سرودن «عروس کورینث» در سال ۱۷۹۷م. موجودیت «خون‌آشام»ها را در شعر آلمانی قرن هجدهم تثبیت کرد؛ (Von Goethe :1835) ولی تصنیف «لِنور» بیشترین تأثیر را بر شعر انگلیسی برجای گذاشت، به‌گونه‌ای که تقریباً تمامی رمانتیک‌های انگلیسی این تصنیف را می‌شناختند.

در ادبیات انگلیسی، نخستین اشارات به خون آشام‌ها را از سال ۱۸۰۱م. و با شعری از «رابرت ساوتی» به نام Thalaba the Destroyer می‌توان دید. پس از آن در ۱۸۱۰م. «جان استیگ» قطعه‌ای مستقل با عنوان «خون‌آشام» The Vampyre سرود (Stagg: 1821) و «پِرسی بیش شِلی»[۲] در همان سال شعری با درونمایه‌ی «خون آشام» آفرید.[۳]«ساموئل تیلور کولریج» هم شعری بلند در دو قسمت سرود که به «خون‌آشام» می‌پرداخت. او قسمت نخست شعرش را در سال ۱۷۹۷ و قسمت دومش را در سال ۱۸۰۰م. سرود و قصد داشت بخش سومی هم برای آن داشته باشد که موفق نشد و شعرش ناتمام ماند.[۴]«لردبایرون» نیز «جیائور» را در سال ۱۸۱۳م. سرود.(Byron: 1814)

«خون‌آشام»ها نخستین‌بار، در قالب بیانی شعر و از طریق ادبیات آلمان وارد عرصه‌ی ادبیات مکتوب جهان شدند.

«خون‌آشام»ها از شعر آلمانی به شعر انگلیسی و از آنجا به نثر انگلیسی راه یافتند و اولین داستان‌کوتاه درباره‌ی «خون‌آشام»ها را پزشک ویژه‌ی «بایرون»، «جان ویلیام پولیدوری» در سال ۱۸۱۹م.، با عنوان «خون‌آشام» منتشر کرد و شخصیت اصلی آن‌را خون‌آشام شیطان‌صفتی با نام «لرد ورتون» قرار داد که برگرفته از شخصیت حقیقی «لرد بایرون» بود.(Polidori: 1819)

از آن پس، تا سال ۱۸۹۷م. داستان‌های متعددی به زبان‌های مختلف در موضوع «خون‌آشام»ها نگاشته شد و ملودرام‌های گوتیکی مختلفی نشر یافتند که بدین موضوع می‌پرداختند. در همین راستا «خون‌آشام» در سال ۱۸۲۱م. توسط «جرج استفنز»، «عروس خون‌آشام» در همان سال توسط «جان دُرسِت» و «خون‌آشام» در سال ۱۸۲۹م. توسط «و.ت. مونکریف» به نگارش درآمد. (مکدانلد: ۱۳۷۹،ص۱۷۵)

سال ۱۸۹۷م. نقطه‌ی عطفی در تاریخ این نگارش‌ها بود؛ از آن جهت که در این سال «براماستوکر» ایرلندی، کتاب به

یادماندنی «دراکولا» را منتشر کرد و مشهورترین شخصیت خون‌آشام تاریخ را به عرصه‌ی ادبیات تقدیم نمود. کتاب او با نام شخصیت اصلی داستانش عنوان یافته و شخصیت‌پردازی‌اش به‌گونه‌ای بود که چهره‌ی وحشی و خون‌آشام «دراکولا» را با شخصیت انسانی او درآمیخته و اشراف‌زاده‌ای تنها و مرموز به خوانندگان ارائه می‌کرد؛ اشراف‌زاده‌ای که تمامی اطرافیانش را از دست داده، با شادی و شادمانی بیگانه است و در دنیایی تاریک از غم و اندوه زندگی می‌کند، دنیایی که خوشی و خوشحالی در آن جایی ندارد.

تأثیرگذاری این کتاب به‌قدری بود که بعدها جایزه‌ای ویژه به‌نام «جایزه برام استوکر»، به‌یاد خالق شخصیت داستانی «دراکولا» راه‌اندازی شد تا برترین رمان‌های خون‌آشامی را رصد کند. «ریچارد ماتسن» در سال ۱۹۵۴ رمان «من افسانه هستم» را درباره‌ی نبرد مردی تنها باخون‌آشام‌ها و باالهام از رمان«دراکولا» نوشت. «آن رایس» در سال ۱۹۷۶ رمان «مصاحبه با خون‌آشام» و «استفانی مایر» سری رمان‌های «گرگ و میش» را با عناوین «گرگ و میش»(۲۰۰۵)، «ماه نو»(۲۰۰۶)، «کسوف»(۲۰۰۷) و «سپیده‌دم»(۲۰۰۸) منتشر کرد.[۵]«حماسه دارنشان»[۶]که در ایران با نام «قصه‌های سرزمین اشباح» شناخته می‌شود، نیز رمانی ۱۲ جلدی درباره خون آشام‌هاست که «دارن اشاگنسی» معروف به «دارنشان» آن را در همین راستا نگاشت.

بعدها جایزه‌ای ویژه به‌نام «جایزه برام استوکر»، به‌یاد خالق شخصیت داستانی «دراکولا» راه‌اندازی شد تا برترین رمان‌های خون‌آشامی را رصد کند.

از ادبیات لاتین که بگذریم، رمان‌نویسی درباره‌ی خون‌آشام‌ها در حوزه‌ی زبان فارسی، عرصه‌ای جدید و کم‌نویسنده است و نویسندگان فارسی‌زبان معدودی در آن پای گذاشته‌اند. علل و زمینه‌های متفاوتی برای این کم‌اقبالی می‌توان جست؛ اما به‌نظر می‌رسد نامتنجانس بودن موضوع خون‌آشام‌ها با فرهنگ عامه و خاصه‌ی جامعه یکی از مهمترین دلایلی باشد که مانع از چرخیدن نوک قلم نویسندگان فارسی زبان بدین سوی است. با این حال، برخی از نویسندگان امروز ایران، این جای خالی را به‌گونه‌ای احساس کرده و کوشیده‌اند گام‌هایی بردارند. «سیامک گلشیری» یکی از این نویسندگان است که با انتشار رمان‌هایی برای نوجوانان بدین موضوع پرداخته است. او نخستین جلد از مجموعه‌ی خود را با نام «تهران کوچه اشباح» در سال ۱۳۸۷ ه.ش. و «ملاقات با خون‌آشام» را در سال ۱۳۸۹ه.ش. به رشته‌ی تحریر درآورد و جلدهای دیگر مجموعه‌ی خود را نیز در دست نگارش و انتشار دارد. پس از «سیامک گلشیری»، «موسی کاظمی» است که پای در قلمرو موضوعی خون آشام‌ها گذاشته و به‌تازگی رمانی با عنوان «جیغ‌ها و خفاش‌ها» به نگارش درآورده است.

جیغ‌ها و خفاش‌ها

«جیغ‌ها و خفاش‌ها» ضد رمانی است درباره‌ی خون آشام‌ها که در قالب رمانی گوتیک متشکل از ۲۵ داستان ارائه شده است. بر روی جلد کتاب تصویری نیم‌تنه از مردی با گونه‌های استخوانی، چشم‌های گودافتاده و دست‌هایی گره‌کرده است که تداعی‌گر شخصیت خفاش‌صفت و خون‌آشام این داستان می‌باشد و گویی به مخاطب می‌گوید: تصویری از «بَششافِخ» را به تماشا نشسته است. این تصویر به واقع، تابلویی از جنس رنگ و روغن، اثر «اسکار کوکوشکا»(۱۸۸۶-۱۹۸۰م.)-نقاش و تصویرگر اتریشی- است که «آدولف لُس»[۷] نام دارد و در سال ۱۹۰۹ نقاشی شده است. «کوکوشکا» یکی از نمایندگان برجسته اکسپرسیونیسم است و در این تابلو «آدولف لُس»(۱۸۷۰- ۱۹۳۳م.) –معمار سرشناس اتریشی- را به تصویر کشیده، بر دست‌ها و سر او تأکید کرده و سایر قسمت‌های بدنش را تقریباً در پس‌زمینه حل نموده است؛ از همین روست که با توصیف‌های کتاب از «بَششافِخ» سازگار می‌شود.

«بَششافِخ» یکی از شخصیت‌های خفاش‌صفت و خون‌آشام رمان است که بر سرتاسر داستان سایه افکنده و در نخستین فصل کتاب زنی را در تاریکی شبانه‌ی قبرستان کهنه و در زیر بارش بی‌امان رگبار باران، قربانی خوی خون‌آشامی خود می‌کند و در واپسین لحظات جنایت، زن را می‌شناسد؛ او مادرش حواست و «بَششافِخ» پشیمان از این جنایت، اما عاجز

از غریزه‌ی ددمنشانه‌ی خود، مادرش را به قتل می‌رساند، در خاک مدفون می‌کند و بر خاکش به خواب می‌رود.

موسی کاظمی رمان «جیغ‌ها و خفاش‌ها» را با داستان «بَششافِخ»، یعنی جیغ‌های طعمه‌ای به‌نام حوا و خفاشی خون‌آشام و انسان‌نما یعنی «بَششافِخ» می‌آغازد و در نهایت با داستان «انتهای کابوس» پایان می‌دهد.

در فاصله‌ی بین این ابتدا تا انتها، داستان‌های دیگری نیز بازگو می‌کند که عناوین‌شان بدین‌گونه‌اند: «فاشخ»، «شافخ»، «شافخ و این پنج زن»، «نازلیا»، «بی‌بی»، «دختر وارطان»، «فاخش»، «دختری که بوی خاک می‌داد»، «چشم‌آبی»، «جواهرفروشی ویکتوریا شفخ»، «حوا»، «خواب هدایت»، «گردن‌بند دختر اثیری»، «زلیخا»، «کابوس شافخ»، «ملکه‌ی خفاش‌ها»، «طوبا»، «زندانی۶۶۶»، «پیرمرد خنزر پنزری»، «شمارش معکوس»، «لالایی»، «اشباح» و «تغییرات».

کاظمی در «جیغ‌ها و خفاش‌ها» جهانی نو و متفاوت خلق کرده است؛ جهانی که برخی از نشانه‌های فرهنگ ایرانی را در دل دارد تا خوانش‌گر اینجایی را با خود همراه کند.

«جیغ‌ها و خفاش‌ها» یک ضد رمان است و به تعبیر ژان پل سارتر: «ضد رمان‌ها شکل ظاهری و خطوط کلی رمان را حفظ می‌کنند و آثاری هستند تخیلی که در آن‌ها شخصیت‌هایی غیرواقعی به خواننده معرفی می‌گردد و ماجراهایی که بر آن‌ها می‌گذرد روایت می‌شود، اما غرض از حفظ ظاهر، بهتر فریب‌دادن و عمیق‌تر مأیوس ساختن است: در اینجا رمان از طریق خود رمان مورد انکار قرار می‌گیرد، وانمود می‌کنند که در حال ساختن یک رمان هستند و در عمل آن را در برابر دیدگان ما ویران می‌سازند.» «این آثار شگفت، که به دشواری قابل طبقه‌بندی هستند، خبر از ضعف و ناتوانی ژانر داستانی نمی‌دهند بلکه صرفاً بیانگر این معنا هستند که دوران ما عصر تأمل است و رمان نیز گریزی ندارد جز آنکه در مورد خود به تأمل و تعمق بپردازد.» (سارتر: ۱۳۷۴، ص۲۶۵)

کاظمی در «جیغ‌ها و خفاش‌ها» جهانی نو و متفاوت خلق کرده است؛ جهانی که برخی از نشانه‌های فرهنگ ایرانی را در دل دارد تا خوانش‌گر این‌جایی را با خود همراه کند؛ اما در عین حال، بی‌مکان است و بی‌زمان، از آن جهت که جغرافیای مشخص و زمان روشنی ندارد. جهانی است با شخصیت‌ها، مکان‌ها و موقعیت‌های ویژه. شخصیت‌هایش خفاش‌صفتند، خفاشانی که شیفته‌ی زنانند و زنان را قربانی خوی و غریزه‌ی خود می‌کنند و خود با نام‌هایی ناآشنا و مشتق از حروف اسم «خفاش» نامگذاری می‌شوند. «بَششافِخ»، «فاشخ» و «شافخ» نام‌هایی‌اند که گرچه ناآشنا و ابتکاری، محصول ذهن خلاق نویسنده و محصول جابجایی حروف واژه‌ی «خفاش»ند، پس از پایان خوانش داستان، تا همیشه در ذهن خوانشگران می‌مانند و تداعی‌گر روایت داستانی «جیغ‌ها و خفاش‌ها» می‌شوند.

این ضد رمان با خلق جهانی واقع‌نما و تکیه بر تخیل خلاق، شخصیت‌هایی منحصر به فرد می‌آفریند که از یک سو کنجکاوی مخاطب را در پی‌گیری و شناخت این شخصیت‌ها با خود همراه می‌کند و از سوی دیگر با ارجاعات بینامتنی به اساطیر ادبی و آثار داستانی دیگر قوّت می‌گیرد. ■

جیغ‌ها و خفاش‌ها، موسی کاظمی، قم: کعبه دل، ۱۰۰۰ نسخه، چ۱، ۱۳۹۱ه.ش.، ۱۸۰ صفحه، ۴۵۰۰۰ ریال.

منابع:

سارتر، ژانپل، پدیده ضد رمان(مقدمه ژان پل سارتر بر رمان ناتالی ساروت)، ترجمه کاوه میرعباسی، **ماهنامه کلک**، شهریور ۱۳۷۴، شماره ۶۶.

مک دانلد، جان، **دراکولا: رمان فرویدی و درام‌فمینیستی**، ترجمه: علی عامری مهابادی، **فصلنامه فارابی**، پاییز ۱۳۷۹ - شماره ۳۸، ص۱۷۵.

August Bürger, Gottfried.*Lenore: A Ballad from the German of Gottfried August Buerger*. translated by Henry D. Wireman, PhiladelPhia 1871.

Byron ,George Gordon Byron Baron. *The Giaour: A Fragment of a Turkish Tale*. the ninth edition, London, 1814.

Polidori, John William. George Gordon Byron Baron Byron. John Mitford. *The Vampyre: A Tale*. London, 1819.

Southey, Robert. *Thalaba the Destroyer*.Volume 2.London, longman, 1809.

Von Goethe, Johann Wolfgang. *Faustus, a Dramatic Mystery: The Bride of Corinth; The First Walpurgis night*.translated by John Anster, London, Longman, 1835

[1] .The Vampire by Heinrich August Ossenfelder (1748).

[2] . Percy Bysshe Shelley(1792 –1822).

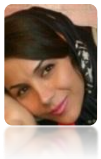
[۳] . این شعر The Spectral Horseman نام داشت.

[4] .http://en.wikipedia.org/wiki/Christabel_poem.

[5] .http://www.theguardian.com/books/2012/apr/03/i-am-legend-vampire-novel-century.

[6] .The Saga of Darren Shan.

[7] . Adolph Loos, 1909, by Oskar Kokoschka, oil on canvas.



از رنجی که می‌کشیم، جستاری در رنج‌های ورتر جوان

نویسنده«یوهان ولفگانگ فون گوته»؛«شهناز عرش‌اکمل»

یوهان ولفگانگ فون گوته، نویسنده، شاعر، فیلسوف و... آلمانی در سال ۱۷۴۹ در فرانکفورت زاده شد. او از وزنه‌های ادبیات آلمان و جنبش رمانتیسیسم به شمار می‌رود. گوته را در کنار شکسپیر، هومر و دانته از ارکان اربعه ادبیات اروپا می‌دانند. او از علاقه‌مندان به حافظ است و شیفتگی خاصی نسبت به این شاعر پارسی زبان دارد. گوته اشعار حافظ را به فارسی ترجمه کرد. همچنین ارتباط خاصی با قرآن داشت.

قصد این نوشتار البته ارتباط گوته با حافظ و قرآن و به طور کلی ادبیات مشرق زمین (که گوته شیفته آن بود) نیست که این خود مجالی دیگر می‌طلبد، بلکه هدف نگاهی است به نوول «رنج‌های ورتر جوان» که اثر داستانی منحصر به فرد گوته در ۲۵سالگی به شمار می‌رود؛ اثری که در ادبیات آلمانی از بهترین‌هاست، داستانی عاشقانه و پرسوز و گداز که پایانی بس غمگین دارد؛ پایانی تراژیک که اشک به چشم خواننده می‌آورد یا دست‌کم گوشه‌ای از قلبش را مکدر می‌کند. به طور کلی رنج‌های ورتر جوان از نمونه‌های برجسته رمانتیسم است؛ رمانتیسمی «که اصرار دارد از جنبه فجیع و تراژیک زندگی بگوید.»[1] شاخصه‌های رمانتسیم به وضوح در این اثر نمایان است. شخصیت داستان به دنبال «آزادی» از قیود کلاسیک است و دچار «هیجان و احساسات» و اینکه دل باید «بی‌پرده» سخن بگوید. «گریز و سیاحت» به خاطر آزردگی از محیط و زمان موجود و فرار به سوی فضاهای جدید، همچنین «کشف و شهود» در جای جای اثر گوته دیده می‌شود.

«نگاه وحدت وجودی در این اثر نیک و بد را به جای رودررویی با هم، به درون روابط پیچیده ذهن فرد و اجتماع می‌برد. این تراژدی که از عملکرد گناه و عامل شر خالی است، اثری پیشگام در مبارزه با کهنه‌اندیشی قرون وسطایی و به سهم خود راهگشای فکری انقلاب بزرگ فرانسه است.»[2] نخستین بار نصرالله فلسفی در سال ۱۳۰۵این کتاب را به فارسی ترجمه کرد. پس از آن چند مترجم دیگر از قبیل زهرا خانلری و فریده مهدوی دامغانی آن را به فارسی درآوردند.

گفته می‌شود ناپلئون این کتاب را بیش از هفت بار خوانده است.

ورتر، دانش‌آموخته‌ی حقوق برای استراحت به شهر کوچک ییلاقی می‌رود و در یک مهمانی با دختر زیبایی به نام لوته آشنا می‌شود. ورتر دل به لوته می‌بازد که نامزدی نیز دارد و پس آن رنج‌هایش آغاز می‌شود؛ رنج‌هایی که ورتر در قالب نامه به دوستش ویلهم به تصویر می‌کشد. خواننده از خلال نامه‌ها با روحیات و درونیات ورتر آشنا می‌شود. ورتر هرآنچه را در این شهر کوچک بر او می‌گذرد برای ویلهم می‌نویسد.

کتاب به شیوه نامه‌نگاری نگاشته شده است و عناصر داستانی به خوبی در این چهارچوب نشسته‌اند. تمام شدن یک نامه و آمدن نامه بعدی آسیبی به ساختار قصه نمی‌زند. در واقع نمی‌توان از قدرت نویسنده در ایجاد وحدت و زنجیره‌ای که این نامه‌های متعدد را به هم پیوند می‌دهند، چشم پوشید. نامه‌ها پی‌درپی و در فاصله زمانی چند روزه نگاشته می‌شوند و ورتر تقریباً همه اتفاقات آنجا را برای دوستش شرح می‌دهد.

تا دهمین نامه ورتر، خبری از لوته، دختر زیباروی قصه نیست و ورتر صرفاً به شرح روزهای سفر خود از چهارم تا سی‌ام ماه می می‌پردازد. اما در نامه یازدهم (شانزدهم ژوئن) ورتر به آشنایی خود با لوته اشاره می‌کند.

تا دهمین نامه ورتر، خبری از لوته، دختر زیباروی قصه نیست و ورتر صرفاً به شرح روزهای سفر خود از چهارم تا سی‌ام ماه می می‌پردازد. اما در نامه یازدهم (شانزدهم ژوئن) ورتر به آشنایی خود با لوته اشاره می‌کند؛ اینکه به مجلس رقصی دعوت می‌شود و همراه با گروهی از دختران محلی به مهمانی می‌رود. لوته را نیز سر راه سوار می‌کنند و از همان‌جاست که ورتر دل می‌بازد. جالب است که یکی از دختران محلی قبل از آمدن لوته، به ورتر گوشزد می‌کند که لوته نامزد دارد: «ولی حواستان باشد که دلتان به گرویش درنیاید. پرسیدم چطور مگر. جواب داد چون نامزدش کرده‌اند. نامزد یک جوان بسیار معقول» (ص۳۲) جالب است ورتر پس از نقل سخنان دختر می‌نویسد: «این خبر چندان به چشم قابل اعتنا نیامد.»(ص۳۲)

ورتر پس از احساس عشق به لوته شروع رفت و آمد با لوته و نامزدش آلبرت می‌کند. اما لوته آلبرت را دوست دارد و به اعتماد او خیانت نمی‌کند. هرچند علاقه لوته به ورتر نیز قابل

چشم‌پوشی نیست. دیدن علاقه لوته به آلبرت برای ورتر قابل تحمل نیست. مدتی آنجا را ترک می‌کند اما دوباره به عنوان دوست خانوادگی به لوته و آلبرت که حالا ازدواج کرده‌اند رجوع می‌کند. بسیاری از نامه‌ها به سوز و گدازهای عاشقانه ورتر راجع به لوته اختصاص دارند. لوته احساس ترحم خاصی به ورتر دارد و حتی از او می‌خواهد کمتر به دیدنش بیاید. اما ورتر اهمیتی نمی‌دهد و رفتار زننده‌ای از او سر می زند که لوته را ناراحت می‌کند. در پایان ورتر که نمی‌تواند دست از دوست‌داشتن لوته بکشد خودکشی می‌کند. نامه آخر را به ویلهم می‌نویسد و یادداشتی برای لوته و نیز آلبرت همسر لوته می‌گذارد. از او عذرخواهی می‌کند و از او می خواهد که لوته را خوشبخت کند. گفتنی است ورتر با تپانچه‌ای خودکشی می‌کند که از لوته به امانت گرفته است.

پس از پایان نامه‌ها، شرح خودکشی و دفن ورتر از زبان نویسنده/ ناشر یا شاید ویلهم بیان می‌شود. از نظر برخی گوته قهرمانش را برای حفظ و ماندگاری خودش می‌کشد. درکل نویسنده با نوعی وسواس متمایل به خودکشی همزمان با احساسات شدید نسبت به یک زن درگیر است که گویی این وسواس را در خلال روند نوشتن فرو می‌نشاند. قهرمان مرکزی داستان نیز که فردی دچار وسواس روحی است روی به ناامیدی دارد و در جریان یک عشق یک‌طرفه با از بین بردن خود به یک کهن الگوی ادبی فراگیر تبدیل می‌شود.[۳]

از نظر برخی گوته قهرمانش را برای حفظ و ماندگاری خودش می‌کشد. درکل نویسنده با نوعی وسواس متمایل به خودکشی همزمان با احساسات شدید نسبت به یک زن درگیر است که گویی این وسواس را در خلال روند نوشتن فرو می‌نشاند.

آنچه جالب می‌نماید اینکه گوته در زندگی واقعی خویش نیز دچار این نوع احساسات تند می‌شود. او عاشق زنی می‌شود که شوهر دارد؛ نوعی مثلث عشقی که نویسنده ما یکی از رأس‌هایش را تشکیل می‌داد. گوته در جوانی عاشق زنی به نام شارلوته بوف دختر فرماندار شهر وتسلار می‌شود. شارلوته بوف نیز نامزد دارد. رابطه این دو در نوسان است تا اینکه دختر شوهر می‌کند و گوته را از خود می‌راند. گفتنی است پس از انتشار کتاب ناراحتی‌هایی از جانب شارلوت و شوهرش به خاطر افشای مناسبات خانوادگی پیش آمده بود. در پایان کتاب مقاله‌ای از توماس مان آمده است که به گوته می‌پردازد. توماس مان انطباق قصه ورتر را با قصه حقیقی گوته واقعیتی می‌داند که نقل آن بی‌کم‌وکاست است. همچنین برای بیشتر اتفاق‌های کتاب مصداق عینی در زندگی گوته می‌آورد. گوته پس از ترک لوته، در فرانکفورت با ماکسیمیلیانه لاروح که او نیز شوهر دارد ارتباط می‌گیرد. جالب اینجاست که در هر دو قضیه عشقی، کودکانی حضور دارند که گوته به آن‌ها می‌پردازد. در قضیه لوته، او که مادر خود را به‌تازگی از دست داده، از شش خواهر و برادر قد و نیم‌قد خود مراقبت می‌کند که گوته نیز عاشق آن‌هاست و در نامه‌ها از علاقه خود به آن‌ها می‌گوید و در قضیه دوم (به نقل از توماس در مقاله پایان کتاب) نیز ماکسیمیلیانه دارای فرزندانی است که البته نه به او بلکه به شوهرش تعلق دارند. گوته عاشق آن بچه‌ها نیز هست. جالب است که در مثلث عشقی اول آلبرت (همسر لوته) برای گوته/ ورتر دل می‌سوزاند اما در قصه دوم، بازرگان فرانکفورتی جنجالی بر سر این موضوع به راه می‌اندازد.

یوهان کریستف بورگل شرق‌شناس در کتاب «حافظ» اشاره‌ای به یکی از ارتباطات گوته در کهنسالی‌اش می‌کند. «ماریانه فن ویلمر همسر یکی از بانکداران فرانکفورت بود و شوهرش با گوته دوستی داشت. گوته در ماه اوت ۱۸۱۵ ملاقاتی با این خانواده داشت و آتش احساسش نسبت به این زن زیبا و دانا که استعداد موسیقی و شعر نیز داشت برافروخته شد. گوته او را نیز چون خود شیفته حافظ کرد. میان این دو نامه‌هایی پراحساس رد و بدل شده...»[۴]

با توجه به گفته‌های مذکور می‌توان گفت گوته چنان احساسات تندی داشته که هیچ‌چیز را مانع برای عشق ورزیدن نمی‌دانسته است. شاید هم تجربه عشق‌های ممنوع لذت خاصی را به او می‌چشانده است؛ عشقی که هیچ پایانی بر آن متصور نیست.

در واقع گوته با تلفیق و ترکیب قصه‌های واقعی زندگی خود به خلق رنج‌های ورتر جوان می‌پردازد. توماس مان اشاره می‌کند که گوته ماجرای خودکشی را نیز از اتفاقی واقعی که برای جوانی از آشنایانش رخ داده بود، می‌گیرد؛ کاردار سفارتی که به خاطر عشقش به زن همکار خود و ناامیدی از رسیدن به وصال دست به خودکشی می‌زند. به طور کلی رنج‌های ورتر از کتاب‌های جریان‌ساز یا دوران‌ساز است که شیوه نوینی را در رمان‌نویسی بنیان می‌نهد زیرا با جنبش توفان در آلمان همراه می‌شود و هیجان خاصی را میان جوانان ایجاد می‌کند.[۵]

«جنبش توفان یا جنبش رمانتیک در آلمان درواقع عصیان نبوغ بر ضد خردگرایی خشک و فرمول‌های مکتب شمرده می‌شود... غنای رمانتیسم آلمان ناشی از این است که این

جریان تنها یک مکتب ادبی نیست بلکه نوعی شیوه زندگی، فلسفه و حتی مذهب و آیین است.»[۶]

گفتنی است که این اثر در اوان انتشارش به دلیل پرداخت مثبتش به مسأله خودکشی با مخالفت بسیار روحانیون مواجه و حتی بازچاپش ممنوع شد. هرچند این ممنوعیت به فروش بیشتر آن کمک کرد.

به عقیده توماس مان، گوته از خودکشی ورتر دفاع می‌کند و آن را ضعف نمی‌شمارد؛ چرا که معتقد است که در این کار غرور انسانی و اراده آزاد او بر کم‌طاقتی که رنج در جان بشر می‌دواند پیروز می‌شود. این حقیقت که کتاب با خودکشی شخصیتش به پایان می‌رسد و در تشییع جنازه او هیچ روحانی حضور ندارد، کتاب را بسیار بحث‌برانگیز می‌کند. گویا نویسنده نسبت به مسأله خودکشی نوعی تکریم قائل است و این برخلاف تعالیم مسیحیت است. طبق قوانین این دین، تدفین این قبیل افراد با مشکلات همراه بود، به شیوه‌های گوناگون با پیکرهای آنان بدرفتاری و به آنان بی‌احترامی می‌شد. در ضمن کلیسا اغلب اموال و دارایی مرحومان را به نفع خود ضبط می‌کرد.[۷]

به عقیده توماس مان، گوته از خودکشی ورتر دفاع می‌کند و آن را ضعف نمی‌شمارد؛ چرا که معتقد است که در این کار غرور انسانی و اراده آزاد او بر کم‌طاقتی که رنج در جان بشر می‌دواند پیروز می‌شود.

گوته در کتاب خود نوعی نگاه اجتماعی نیز دارد. اختلاف طبقاتی که ورتر درگیر آن است، او را که حساس و زودرنج است می‌آزارد. گونه‌ای ناامیدی و احساس بیهودگی نیز در شخصیت ورتر دیده می‌شود که شاید قرار گرفتن آن در کنار عشق نافرجامش او را به سمت خودکشی سوق می‌دهد. «می‌بینی، کار من ساخته است! من بیشتر از این تاب نمی‌آورم. امروز پیش او نشسته بودم و او پیانو می‌زد... آن هم با همه تمنای جان... اشک در چشم‌هایم جوشید. خم شدم و آن حلقه ازدواجش به چشمم خورد. اشک‌هایم سرریز کرد.»(ص۱۳۲)

جالب است که در دوران پیری گوته، شارلوت بوف به دیدار گوته می‌آید و با وجود رنجش‌هایش دوره جوانی‌اش در باب انتشار کتاب، از اینکه الگوی قهرمان‌اش گوته قرار گرفته است، اظهار شادمانی می‌کند. حضور شارلوت پیر در شهر گوته سر و صدایی به پا می‌کند که شارلوته آن را در نامه‌ای به پسرش شرح می‌دهد؛ شرحی دردناک که دل خواننده را به درد می‌آورد:

«من با پیرمردی آشنا شدم که اگر نمی‌دانستم گوته است و حتی اگر هم نمی‌دانستم، هیچ تأثیر خوشایندی بر من نداشت.» (ص۲۰۷)

رنج‌های ورتر جوان را می‌توان از جنبه‌های مختلف بررسی کرد. جنبه‌های سبکی، زبانی، اجتماعی، روانشناختی، مذهبی (در داستان می‌توان اعتقادات مذهبی ورتر را پی گرفت و نیز اشاره‌هایی که به مذهب دارد) و حتی سیاسی. درواقع این داستان صرفاً یک شرح عاشقانه سوزناک نیست و سویه‌های گوناگونی دارد که غور در آن‌ها نیاز به پژوهش و کاوش بسیار دارد. بررسی شخصیت ورتر خود نیاز به زمان بسیار دارد. همچنین لوته، آلبرت و دیگر کسانی که ورتر در نامه‌هایش راجع به آنان سخن می‌گوید.

سخن آخر اینکه رنج‌های ورتر جوان از کتاب‌های برجسته‌ای است که خواندن آن شور و احساس خاصی را بر می‌انگیزد. جالب است که با وجود جهانی بودن رنج‌های ورتر، این کتاب در ایران آن‌چنان که باید قدر ندیده است. کتاب گویای دل نازک و عاشق‌پیشه گوته است که بدون در نظر گرفتن مناسبات موجود دل خود را می‌بازد. خواندن کتاب دیدگاه‌های جالبی راجع به روزگار دوران جوانی گوته به خواننده می‌دهد و چشم‌اندازهای مختلفی در برابر او می‌گشاید. حس غربت و حزنی که در پایان غم‌انگیز کتاب به خواننده دست می‌دهد، تا مدت‌ها گوشه ذهن می‌نشیند و او را وا می‌دارد که به ورتر بیندیشد.

شاید با معیارهای امروزی و با توجه به مباحث روانشناختی ورتر دیوانه‌ای بیش نباشد اما به‌راستی که عشق و آنچه از آن ساطع می‌شود، راه را بر هر نظریه‌ای می‌بندد. همان‌طور که ورتر می‌گوید: «بدون شک تنها عشق است که در جهان وجود آدمی را ضروری می‌کند.» ■

پی نوشت‌ها

۱- مکتب‌های ادبی، رضا سیدحسینی، نگاه، ۱۳۸۹،ج اول،ص۱۶۲

۲- رنج‌های ورترجوان، گوته،ترجمه محمود حدادی، نشر ماهی، چ چهارم،۱۳۹۰، پشت جلد کتاب.

3-Vikipedia,the free encyclopedi,Goethe

۴- حافظ، یوهان کریستف بورگل، ترجمه کورش صفوی، صص ۲۲-۲۱.

۵- روزنامه اعتماد. ش ۱۶۲۳، ۸۶/۱۲/۴، ص ۱۱.

۶- مکتب های ادبی، ص ۱۹۷.

7-Vikipedia,the free encyclopedi,Goethe

نقد و بررسی مجموعه داستان کوتاه «از حیرت تا گرسنگی»

نویسندگان «مجید خادم و رضا بهاری‌زاده»؛ « سمیه برازجانی»

این مجموعه داستان، نوشته‌ی مجید خادم و رضا بهاری‌زاده در اسفند سال ۱۳۹۲ از سوی انتشارات بوتیمار منتشر شد. این مجموعه شامل ۱۱ داستاناز این دو نویسنده است.

از حیرت تا گرسنگی، روایتی است که خود روایت را به چالش می‌کشد. با نادیده‌گرفتن قواعد داستانی و درهم شکستن سطوح روایی که نتیجه آن چیزی نیست جز شکل‌گیری عدم قطعیت. این مجموعه داستان، واجد خصوصیات پسامدرنیستی است. ادبیاتی که حقیقت واحد و معنای واحد را بی اعتبار می‌کند و در آن هر معنایی می‌تواند مشروع باشد.

ویژگی‌های پسامدرنی اثر، به طور خلاصه شامل تناقض، عدم انسجام، فقدان قاعده، وجود تصادف و پوچ‌گرایی است. جهت‌گیری آن نیز به سمت بدبینی و هجو ادبی، پیرنگ‌های پیچیده، روی‌آوردن به نسبی‌گرایی، توجه به بینامتنیت، حذف شخصیت‌پردازی، به چالش‌کشیدن روایت واقع‌گرایانه، تکثرگرایی و عدم قطعیت است. اما مهمترین عاملی که آثار پست‌مدرن را از دیگر آثار ادبی متمایز می‌سازد، اصل ساختارشکنی است.

ساختارشکنی در داستان "از حیرت تا گرسنگی"

نخستین امری که در این مجموعه داستان به چشم می‌خورد، **ساختارشکنی** متن است. ساختارشکنی متن موجب شده داستان به ساختارهای جدید و متنوعی در روایت دست یابد. این تنوع هم در **فرم روایی** و هم در **منطق روایی** شکل گرفته است. نتیجه این امر چنین است:

طرح اثر، فاقد انسجام است. شخصیت‌ها چندپاره و متکثرند. زمان فروپاشیده شده و مکان بی‌معنا است. داستان‌ها ناتمام است، خیال و واقعیت در هم می‌آمیزد. علاوه بر آن داستان تابع هیچ روایت ثابت و خطی نیست. در روایت ساختار شکنانه، معنا همواره ناتمام می‌ماند. این ویژگی پست‌مدرنی موجب شده که داستان "از حیرت تا گرسنگی" تبدیل به مجموعه‌ای از خرده روایت‌های پراکنده‌ای شود که فاقد هرگونه نقطه‌ی اتصال هستند. نویسنده از ابزارهایی همچون طنز، نگارش خودکار، رویا، امور جادویی و شگفت‌انگیز، دیوانگی، تصادف عینی و اشیاء سورئالیستی بهره گرفته تا پوچی و بیهودگی دنیا را انشاء کند. به نظر می‌رسد این شیوه نوشتار، گونه‌ای اعتراض به موقعیت تراژیک بشر بر روی زمین باشد.

اثر با ترسیم فضایی متفاوت، به چالش با بیان ادبی مرسوم برخاسته و به ویران‌کردن و نامفهوم ساختن عبارات دست یافته است. نمونه‌ی آن در شکلی از پرداخت زبانی است که واژه‌ها از هم جدا جدا شده و با به‌هم‌ریختگی نحوی، پشت سر هم می‌آید و فاقد هرگونه معنای مشخص است (داستان یادداشت‌های مدیر مدرسه). یا آن‌که دیالوگ‌ها تکه‌تکه شده و فاصله میان کلمات با نقطه‌چین پر می‌شود (داستان جنون دیوانه‌وار). بنابراین نمی‌توان برای آنچه در متن نگاشته شده است معنایی نهایی و ایستا در نظر گرفت. به عنوان مثال در چند داستان از این مجموعه از اصطلاح "چامسکو حکیم" یاد می‌شود. واژه‌ای که نویسنده از خود ساخته و گویای هیچ معنای مشخصی نیست. ظاهراً ترکیبی است از حروف اول جمله "چسب مخصوص ثابت کردن وسایل". اما این واژه می‌تواند هر معنایی داشته باشد و هیچ بار معنایی قدیمی را بر دوش حمل نمی‌کند. همچنان که نویسنده چندین بار از واژه‌های آشنا، معنازدایی می‌کند. واژه "حیرت" در داستان حیرت، از آن دسته واژگانی است که به شدت از معنای معین می‌گریزد. دالی که به مدلول مشخصی نمی‌انجامد. اینجا حیرت به چه معناست؟ به درستی معلوم نیست. با واژه "خواننده" هم بازی می‌شود. بازی میان این دو معنا که خواننده در مقام آن کس که آواز می‌خواند و آن کس که کتاب می‌خواند، به شکلی شوخ طبعانه مطرح می‌شود.

اثر با ترسیم فضایی متفاوت، به چالش با بیان ادبی مرسوم برخاسته و به ویران‌کردن و نامفهوم ساختن عبارات دست یافته است.

مهمترین نتیجه ساختارشکنی، فروپاشی نظام دلالت است که در دو سطح "زبان" و "عناصر داستان" آشکار می‌شود.

فروپاشی زبان

در سطح زبان، فروپاشی نظام دلالت، راه را برای تأویل‌ها و قرائت‌های دیگر باز می‌کند. منظور از فروپاشی، برهم‌خوردن رابطه‌ی قطعی میان یک دال و مدلولش است. بنابراین یک دال در عوض ارجاع به مدلول قطعیش، به دال‌های متکثری ارجاع می‌یابد که هیچ‌کدام هم معنای نهایی و ثابت نیستند. با فروپاشی ساختارهای دلالی، زبان به دو سمت چند معنایی و بی معنایی حرکت می‌کند. در ادبیات نو، مسأله‌ی "شگرد

ادبی و فرم" به عنوان جوهره‌ی نوشتار مورد توجه قرار گرفته است. اجرای ادبی در زبان نوشتار، مستلزم آزادی متن از مسأله‌ی **مفهوم‌سازی** است. در این گونه نوشتار آنچه اهمیت دارد، رویکردی است که به فروپاشی نظام دلالت می‌انجامد. در نتیجه‌ی آن، ما با یک فقدان معنا روبرو خواهیم شد.

در این مجموعه، زبان نوشتاری در شکل‌های مختلفی بروز می‌یابد. در جایی کاملاً شاعرانه می‌شود: "با نگاهم دانه‌های سپید برف را دنبال می‌کردند که یک‌یک بوسه می‌زدند در سجده‌شان بر اندام موزون دختران برهنه در باد و می‌لغزیدند در میان موهاشان که رها شده بود در باد..." (داستان رها می‌کنند در باد). و گاه حتی شعر: "او کیست؟ او که اینگونه می رقصد. همچون آیینی خود انگیخته/ همچون عادت و عبادت. همچون عبارت و عنایت / همچون کرنشی به شیطان. همچون عصیانی بر عصیان / او کیست؟" (داستان که بود لوئیس هرناندز هرو؟)

در جایی زبان جای خود را به اعداد و فرمول‌های ریاضی می‌دهد (داستان دستگاه هم اکنون آماده کار است). و در جایی دیگر زبان به کلی فروپاشیده می‌شود و تنها واج‌ها به جا می‌مانند (لوییس خودش را می‌کشد، یادداشت‌های مدیر مدرسه)

اما پیشگام بی‌معنایی زبان، با نویسندگان ابسورد است که بر پوچی و بی‌معنایی تأکید می‌کنند. در واقع نگاشته‌های ابسورد بیانگر آنند که در دنیای تکنولوژی و عصر ارتباطات، زبان که بدیهی‌ترین عامل ارتباطی میان انسان‌هاست، کارایی خود را از دست داده و فقدان مراوده میان انسان‌ها، تنهایی و انزوای آن‌ها را در دنیای تهی از معنا دامن می‌زند. پس واژه‌ها از معنا تهی شده و به هیاهویی بی‌معنا تبدیل می‌شوند. تلاش غم‌انگیز شخصیت‌ها برای ایجاد ارتباط و تبادل نظر به شکست منتهی شده و این‌گونه، زبان به عنصری بی‌معنا و بیهوده تبدیل می‌شود که انزوا و تنهایی انسان را رقم می‌زند.

شکلی از این انزوا و عدم ارتباط را در داستان "تنهایی" می‌بینیم. در این داستان وضعیت جامعه‌ای ترسیم می‌شود که افراد از هم به کلی دور و بیگانه‌اند. مدام رفتار یکدیگر را کنترل کرده و در هراس از هم زیست می‌کنند. گفتگوی بین آن‌ها رعب آور است.

«خوب یادم است وقت پیاده شدن‌شان با چشم اشاره‌هایی به هم کردند. یکی‌شان در جلوی ماشین را از بیرون باز کرد و سرش را برای چند ثانیه روی شانه‌ام گذاشت و آرام خوابید. بعد که بیدار شد در گوشم گفت: تو نه چیزی دیده‌ای و نه چیزی شنیده‌ای و اگر کسی هم پرسید، ما را هیچ‌وقت توی عمرت ندیده‌ای. شیر فهم شد؟

سرم را به تایید تکان دادم و گفتم: همه خوب هستند.

کمی جلوتر مقصد من بود. با راننده خداحافظی کردم و برای چند ثانیه سرم را روی شانه‌اش گذاشتم و آرام خوابیم. بعد که بیدار شدم در گوشش گفتم: تو نه چیزی دیده‌ای و نه چیزی شنیده‌ای و اگر کسی هم پرسید، من را هیچ‌وقت توی عمرت ندیده‌ای. شیر فهم شد؟»

در جایی زبان جای خود را به اعداد و فرمول‌های ریاضی می‌دهد و در جایی دیگر زبان به کلی فروپاشیده می‌شود و تنها واج‌ها به جا می‌مانند.

در داستان "یادداشت‌های مدیر مدرسه" هم همین وضعیت وجود دارد. آدم‌های یکدست و شبیه به هم که نه تنها ارتباطی با یکدیگر ندارند، بلکه از دنیای بیرون از مدرسه هم بی‌خبر و جدا افتاده‌اند. مدرسه، تصویر جامعه بسته‌ای است که هر کس در آن با بقیه فرق داشته باشد، تنبیه می‌شود. جامعه‌ای که از آن گریزی نیست و هیچ راهی برای برون رفت از خفقانش وجود ندارد. افراد همه به یک اسم شناخته می‌شوند و اصول آن تخطی ناپذیر است. برای همین است که زبان در این داستان گاهی به کلی فروپاشیده می‌شود و از کلمات تنها واج‌ها و اصوات نامفهوم باقی می‌مانند.

در داستان "گرسنگی" بی‌معنایی در سطح جمله است، نه کلمه. تمام داستان گفتگوی بین دو شخصیت است اما در واقع هیچ گفتگویی هم صورت نمی‌گیرد. گفته‌ی هر فرد ادامه صحبت دیگری نیست، بلکه کاملاً پرت و بی ارتباط است و در واقع "ارتباطی" شکل نمی‌گیرد. درست همانطور که در آثار "ابسورد" ارتباط مسئله‌دار می‌شود. اینجا دو نفر با هم حرف می‌زنند اما از آنجا که هیچ یک منظور دیگری را در نمی‌یابد، عملاً گفتگو و ارتباطی رخ نمی‌دهد.

فروپاشی عناصر داستانی

فروپاشی عناصرداستانی، به شکل از هم گسیختگی‌روایی، پایان باز، فروپاشی طرح، آشنایی‌زدایی معنایی و واقعیت‌گریزی نشان داده می‌شود. همچنین نویسنده با تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا و اختلال‌زبانی بر عدم قطعیت تأکید می‌ورزد. نمونه واضح آن را می‌توان در داستان‌های "یادداشت‌های مدیر مدرسه"، "تنهایی"، سوسک‌هایی که به دنبال من می‌دوند"، "دستگاه هم اکنون آماده کار است"، "جنون دیوانه‌وار"، "گرسنگی"، "حیرت" و "لوئیس خودش را می‌کشد" دید.

در اینجا روایت خطی به کنار می‌رود تا جای خود را به روایت‌های چندگانه و متعددی بدهد که دارای فرجام‌های چندگانه‌اند. روایت‌ها به واسطه‌ی اشکال گوناگون‌شان مجبورند که پایان بیابند. اما مفهوم بستار و پایان بسته، به شیوه‌هایی اشاره دارد که در آن یک متن، خواننده را متقاعد می‌کند تا حقیقتی خاص با شکلی از دانش را درک کند و بپذیرد؛ پذیرش دیدگاهی مشخص از جهان در حکم دیدگاه معتبر و طبیعی. این مسئله خصوصاً در رمان‌های قرن نوزده یا در متون رئالیستی کلاسیک به کار گرفته شده است. اما برخلاف آن در داستان حاضر هیچ نشانه‌ای از پایان روشن دیده نمی‌شود، بلکه نویسنده آگاهانه پایان‌های متعددی را پیش روی خواننده می‌گذارد.

از سوی دیگر در شالوده‌شکنی، منطق خاص روایت به گونه‌ای است که "معلول‌ها" دیگر، در زنجیره‌ی سرراستی از رخدادها، به "علت‌ها" مربوط نمی‌شوند. بلکه سرشت شکل داستانی به منزله‌ی نوعی نقیض منطقی محسوب می‌شود. این مجموعه داستان، فاقد طرح روایی منسجمی است. در این داستان‌ها، حوادث بدون هیچ پیش زمینه‌ی علی و معلولی روی می‌دهد. بنابراین نمی‌توان اتصالی میان روابط آن ایجاد کرد. در واقع روی‌دادن حوادث، نیازمند هیچ علت بیرونی نیست و به دلیل غیاب عنصر سببیت، زنجیره‌ی رخدادها هم وجود نخواهد داشت.

شکل دیگر این عدم قطعیت در راویان چندگانه است. راوی‌هایی که خودشان شخصیتِ داستانِ یک راوی دیگر هستند. یک نفر دارد داستان کسی را می‌نویسد که او خودش دارد داستان فرد دیگری را می‌نویسد و این پیوند سلسله‌وار ادامه می‌یابد. گاه نویسنده شروع به صحبت با شخصیت‌های داستان می‌کند و حتی گاهی با راویان داستان مجادله می‌کند. نویسنده با لوییس درباره سبک نوشتارش حرف می‌زند، نقد درون داستانی می‌کند و کارهایی از این دست.

به جز آن، راویان این داستان‌ها اغلب غیر معمول‌اند. مثلاً در داستان "رها می‌کنند در باد" راوی جایگاه خودش را به عنوان یک خالق تعریف می‌کند. او در نقش یک بیننده بیرونی و با زاویه دید نمایشی، ماجرای عاشقانه‌ای که زیر پایش در حال شکل‌گیری است را روایت می‌کند. سپس بی‌توجه به آن، شروع به خواندن یک متن شاعرانه زیبا می‌کند. اینجاست که راوی وظیفه روایتش را فراموش کرده و بی‌توجه به همه‌جا برای خود شعر می‌خواند و شعر و داستان درهم فرو می‌رود. او همچنان که ماجراهای زیر پایش را تعریف می‌کند، داستان دیگری را هم به شکل موازی روایت می‌کند. به این ترتیب دو روایت همزمان را به شکل تودرتو به تصویر می‌کشد و نهایتاً هم هر دو را ناتمام باقی می‌گذارد.

همچنین است راوی داستان "دستگاه هم اکنون آماده کار است" که یک خرمگس است. تمام داستان که ماجراهای میان یک زن و شوهر است از زبان یک خرمگس روایت می‌شود. به طور کلی روایت و راوی در این مجموعه داستان، شکل معمول خود را از دست می‌دهد.

در این مجموع داستان، به نظر می‌رسد چند نفر همزمان با هم در حال نوشتن چند داستان مختلف‌اند و نهایتاً هم یک اثر واحد خلق می‌شود. لوییس، زندگی رضا را می‌نویسد. رضا، زندگی لوییس را و هر دو زندگی یک روزنامه‌نگار را می‌نویسند که در حال نوشتن زندگی فضانوردان روسی است. و زندگی همه این‌ها را رضا و مجید می‌نویسند که خود، گاه راوی هستند و گاه شخصیت درون داستان. اینکه نویسنده خودش را به وسط داستان می‌کشاند -همچون یک شخصیت یا راوی- به نوعی بیانگر این مطلب است که او نیز خود درگیر همین فضا و جهان داستانی است. او نیز بخشی از قصه‌ای است که روایت می‌شود و چیزی جدا و منفک از واقعیت داستانی نیست. حتی اگر وضعیت ترسیم شده در داستان، وضعیتی غیرواقعی باشد. در این مجموعه، بارها از مجید و رضا یاد می‌شود. آن‌ها همواره بخشی از اتفاقاتی هستند که در جریان است. گاهی در نقش راوی عمل کرده (جنون دیوانه‌وار) و گاهی شخصیتی هستند در میان شخصیت‌های دیگر. به این ترتیب حتی شخصیت‌پردازی هم به چالش کشیده می‌شود.

اینکه یک نفر که همزمان دارای چند هستی و چند شخصیت باشد، به معنی فروپاشی شخصیت است. با فروپاشی هویت در وضعیت پسامدرن، هویت آدم‌های رمان، راوی و حتی هویت خود اثر ویران می‌شود و تبدیل به چیزی چند پاره و چندگانه می‌گردد. شخصیت اصلی این مجموعه لوئیس هرناندز هرو، شخصیتی تکه‌تکه شونده و در حال تکثیر است. او یک

شخصیت ثابت، ایستا و شناخته شده نیست، بلکه کسی است که هر پاره از وجود و شخصیتش- که بسیار هم متناقض است- را باید در جایی و در درون کسی سراغ گرفت. از تناقضش همین بس که لوئیس هم رییس پلیس ایالتی است و هم قدیسی که رساله دارد و هم نویسنده‌ای که داستان رضا را می‌نویسد و هم قهرمان ملی و هم شوهر ماریانا و...

بهت زدگی، سرگردانی، ترس، ناگزیری و جنون ویژگی غالب در تک‌تک آدم‌های این داستان است. آدم‌هایی که در یک بن‌بست گیر افتاده و راه گریزی نمی‌یابند. این شخصیت‌ها فاقد هرگونه منش ثابت‌اند و صحنه به صحنه، مدام در حال تحول هستند. بارزترین‌شان همان لوییس هرناندز هرو است و تک‌تک شخصیت‌های داستان "یادداشت‌های مدیر مدرسه، سوسک‌هایی که به دنبال من می‌دوند، لبنیات و مکافات، حیرت، گرسنگی، تنها ای، دستگاه هم اکنون آماده کار است، که بود لوییس هرناندز" و...

دقیق‌تر که نگاه می‌کنیم، درمی‌یابیم این ویژگی‌ها دیگر فردی نیست، بلکه جمعی است. وقتی تمام آدم‌ها و جهان پیرامون‌شان را این هاله ترس، جنون و ناگزیری گرفته است، دیگر ویژگی و امر فردی تبدیل به یک ویژگی جمعی می‌شود.

از دیگر ویژگی‌های اثر، بهره‌گیری از زاویه‌ی دید متغیر است. به موجب آن، ممکن است یک داستان همزمان از نگاه چندین نفر روایت شود که ممکن است در تضاد و تقابل با هم قرار گیرند. وضعیت زمانی پیچیده‌تر می‌شود که متن را راویان مختلفی هم حکایت کنند. در این حالت راویان در هم ادغام می‌شوند، گفتگوها مدام جابجا می‌شود و خواننده نمی‌تواند میان راویان متعدد فاصله‌ای بگذارد. داستان "تنهایی" با دو زاویه دید اول شخص و دوم شخص روایت می‌شود. جنون دیوانه‌وار با دانای کل، اول شخص و روایت خود نویسنده پی گرفته می‌شود. و بقیه داستان‌ها نیز اغلب همین وضع را دارند.

ویژگی‌های روایی اثر

رابطه روایت با "واقعیت"، بحث "واقع‌گرایی" را شکل می‌دهد. هر نوع هنری در برخورد و تعامل با "واقعیت"، شگرد ویژه‌ی خود را دارد. اساسی‌ترین مؤلفه‌ای که این انواع را از یکدیگر متمایز می‌کند، نوع رابطه‌ی آن‌ها با واقعیت و جهان پیرامون است. گذشته از آن، هر اثر هنری این رابطه را در زبان مختص خود باز می‌تابد. به نظر می‌رسد وجه مشخصه داستان "از حیرت تا گرسنگی"، امتناع از تلاش برای ایجاد واقع‌نمایی است. طی آن حوادث غیر عادی در زمینه‌ای غیر عادی تصویر می‌شود. بنابراین ابداً دغدغه حقیقت و واقعیت را ندارد. اما باید پرسید هدف چنین نوشتاری اصولاً چه خواهد بود؟

نویسندگان پسامدرن هیچ تلاشی برای متقاعد کردن خوانندگان نسبت به واقعی بودن داستان ندارند. این سبک نوشتار در ادبیات، هم معنا با واقعیت‌گریزی است و به شکل آمیختگی رویا و واقعیت بروز می‌یابد. چون در این نوع نوشتار، واژه‌ها به عنوان دال‌های متغیر به کار می‌روند، حوادثی که امکان واقع‌شدن آن‌ها می‌رود با حوادثی که امکان واقع شدن‌شان نمی‌رود، درهم آمیخته می‌شوند.

این مجموعه داستان، اتفاقات عادی و جزئیات روزمره را به همراه عناصر وهمی و خواب‌گونه و رویایی، یک‌جا در دل خود جا می‌دهد. دنیای این اثر به دو زمان پیش از جنگ و پس از جنگ تقسیم می‌شود. یک جنگ که سراسر جهان را در بر می‌گیرد. با آدم‌هایی که بال دارند، تنها و سرگردانند و دچار مالیخولیا هستند. در زمینی که بر اثر جاذبه، روز به روز کوچکتر و درهم فشرده‌تر می‌شود و خانه‌هایی که با موکت فیبر نوری و سلولز سیاه پوشانده شده و وسایلش با چسب به زمین وصل می‌شود. در چنین جهان وهمی که تمام رفتارها و کنش‌ها تحت نظر و تعقیب دیگران است و آدم‌ها به خاطر یک قطعه کره، همدیگر را می‌کشند؛ پذیرفتنی است که قهرمانانش نیز ابله و مسخره باشند. در اینجا شیوه نگاه به جهان و رفتار با زبان نیز تغییر می‌کند. از همین روست اگر روایت‌ها تکه‌تکه می‌شوند، حکایت در حکایت می‌شود و ناتمام باقی می‌ماند. به عنوان مثال داستان "جنون دیوانه وار" ۸ بار به شکل‌های مختلف روایت می‌شود. هر بار هم کسی راوی آن است و به گونه‌ای داستان را روایت می‌کند.

در چنین جهان وهمی که تمام رفتارها و کنش‌ها تحت نظر و تعقیب دیگران است و آدم‌ها به خاطر یک قطعه کره، همدیگر را می‌کشند.

همچنین بی‌زمانی و بی‌مکانی، اثر را وارد فضایی وهمی می‌کند. فضایی معلق که گویا متعلق به هیچ دوره‌ای نیست؛ در عین حال می‌تواند بر هر دوره و موقعیتی منطبق شود. در عین حال که این جهان داستانی، تصویری هجو آمیز و کاریکاتور گونه از جهان بیرونی است؛ با آدم‌ها و قهرمان‌های ابله و مسخره‌ای که دیالوگ‌های احمقانه دارند. و آنچه بدان نگاهی جدی می‌شده، در اینجا با تفنن و طنز نگریسته می‌شود. به نظر می‌رسد تعمد در پرداخت چنین فضا و روایت‌هایی به منظور خارج کردن روایت از نرم عادی باشد. این روند چندان ادامه می‌یابد که گاه به فراداستان نیز می‌انجامد.

ویژگی‌های فراداستانی این مجموعه خودش را در شگردهای مختلفی بروز می‌دهد از جمله: شیوه روایت داستان در داستان؛ شخصیت‌هایی که در داستان، زندگی خود را می‌خوانند؛ عوالم ضد و نقیض یا وضعیت‌های ناسازگار با چندین فرجام مختلف. فراداستان اغلب ارجاعات و تصاویری بینامتنی به کار می‌گیرد. علاوه بر آن علیت را دچار تناوب کرده و زمان را درهم می‌ریزد. به عنوان مثال در داستان "جنون دیوانه‌وار"، نویسنده از طریق‌مبادرت ورزیدن به اظهار نظر درباره‌ی نوشتار و درگیر کردن خود با شخصیت‌های داستانی، اغلب سطوح‌روایی را زیر پا گذاشته و نقض کرده است. نویسنده راوی را به صورت مستقیم مخاطب قرار داده و آشکارا راجع به تغییر فرضیات و قراردادهای روایی با وی بحث می‌کند.

- لوئیس این یکی زیادی بی‌خودی بود.
- به من چه خودش حواسش نیست.
- اصلن اینجوری داستان‌نویس نمی‌شی.
- خوب تو که بلدی بگو چیکارش کنم؟
- بهتر نیست قبل از نوشتن طرح و نقشه پیشبرد داستانت رو پیدا کنی و بر طبق همون پیش بری؟ تا حالا امتحان کردی؟

[جنون دیوانه وار، ص۱۰]

علاوه بر آن، یکی دیگر از ویژگی‌های اثر، نقدی است که در درون خود متن وجود دارد. این قبیل داستان‌ها قادرند به شرح و توصیف شرایطی بپردازند که عامل اصلی خلق خود داستان بوده است.

حضور نقیضه و بینامتنیت نیز در این مجموعه بسیار پر رنگ است. نمونه آن داستان "لبنیات و مکافات" است که به وضوح نقیضه‌ای است بر رمان "جنایات و مکافات". اینجا انگیزه جوان برای قتل، خرید کره است.

در این مجموعه، نگاه تمسخرآمیز و هجو آلود اغلب متوجه مسائل جدی و عمیق است. با تک‌تک آدم‌ها و حتی قهرمان‌های ابله و مسخره. لوئیس هرناندز هرو تصویری مضحک و هجو آمیز از یک قهرمان است. حضور او بیش از هر چیز طعن و کنایه‌ای است بر تمام قهرمان‌های پیشین. او اینطور معرفی می‌شود: "لوییس هرناندز هرو بزرگترین پلیس ایالتی است. او رئیس بخش مبارزه با جرائم خیلی خطرناک، قهرمان ملی، باهوش و شجاع است. گاهی برای دل خودش داستان می‌نویسد و ترانه لری هم زمزمه می‌کند. با این همه قدیس هم هست و رساله‌ای هم دارد."

در لحن نوشتار نیز نوعی دوگانگی هست که دریافتی کاملاً مطایبه‌آمیز از ناهمخوانی در آن وجود دارد. از این رو این فضای سراسر طنز، اشکال روایی شوخ طبعانه‌ای را خلق می‌کند. از این روست که شخصیت‌ها، کاریکاتوری از شخصیت‌اند و جهان داستانی، تصویری هجو آمیز و مسخره از جهان بیرونی است.

در پایان می‌توان گفت: داستان "از حیرت تا گرسنگی" فاصله میان حیرت آدمی در جهان بی‌معنا را تا گرسنگی روح بشر تصویر می‌کند. ترسیمی از انسان پوچ و بی‌معنا که در دنیایی سراسر استهزاء و تمسخر گرفتار و سرگردان است. اثر با مرگ، پوچی و جنون آدمی گره خورده. در تمام داستان‌ها با تصویری از انسان سردرگم و پریشان مواجه‌ایم؛ انسان پوچی که اغلب خود را اسیر و ناگزیر می‌یابد. انسانی که غالباً دچار پارانویا است و نهایتاً در یک بی‌معنایی رها شده و تنها چیزی که به زندگی او معنا می‌دهد، کشیدن یک نخ سیگار است. در واقع همه تمهیداتی که در اثر به کار رفته، راه‌هایی است برای نمایش دادن عمق پوچی، سرگردانی و گمراهی شخصیت‌های این داستان.

در پایان می‌توان گفت: داستان "از حیرت تا گرسنگی" فاصله میان حیرت آدمی در جهان بی‌معنا را تا گرسنگی روح بشر تصویر می‌کند.

آنچه این سردرگمی را پررنگ‌تر می‌کند، شیوه روایت پراکنده اثر و ساختاری است که در اثر آشنایی‌زدایی درهم پیچیده است. به نظر می‌رسد همین عامل است که داستان را نزد خواننده عام بیگانه می‌سازد. یکی از سویه‌های مهم در آشنایی‌زدایی، ایجاد غرابت زبانی و نامتعارف کردن روش بیان است که در درک متن خدشه وارد ساخته و با ایجاد ابهام در یک متن، دریافت آن را به تأخیر می‌اندازد. به این ترتیب این امکان را می‌دهد که خواننده اثر نگاه‌ها و دریافت‌های جدیدتری را تجربه کند. در نهایت باید گفت ادبیاتی که ویژگی‌هایش پوچ‌گرایی، یأس و ناامیدی، بی‌اعتمادی و عدم‌قطعیت، تکثر و پراکندگی، فروپاشی باورها و عقاید و ده‌ها شاخصه‌ی دیگر است، موجب خلق اثری با چنین ویژگی‌هایی می‌شود. ■

سیر تحول نثر پارسی،«گفتار پنجم» نثر فارسی تا قرن چهارم هجری«بخش اول»

«ندا امین»

گفتار پنجم: درگفتار پیشین به چیستی و چگونگی نثر پارسی در دوره تاریخی پیش از اسلام پرداختیم. در این گفتار وارد حوزه تاریخی ایران پس ورود اسلام خواهیم شد. از این پس در ادامه گفتارها در بررسی نثر در هر دوره طبق یک ساختار یکسان و بر اساس رابطه ناگزیر ادبیات و جامعه که در مقالات پیش به آن اشاره شد، ابتدا شرایط اجتماعی و فرهنگی هر دوره تاریخی تشریح خواهد شد و سپس کتب و آثار هر محدوده زمانی و مختصات سبکی آن‌ها را تحلیل و تبیین خواهیم کرد. در این گفتار به سبب اهمیت و گستردگی مباحث، بخش نخست را تنها به بازنمایی برون متن اجتماعی و فرهنگی سه قرن اول هجری و چگونگی رسمیت یافتن لهجه دری به عنوان زبان رسمی ایرانیان اختصاص داده‌ایم.

یوگنی ادواردویچ برتلس در کتاب تاریخ ادبیات فارسی خود معتقد است که در دوره‌های پیش از تاخت‌وتاز تازیان در بسیاری از شهرستان‌هایی که مردمش از تیره‌های ایرانی خاوری بودند، تلاش‌هایی شد که زبان‌های بومی ایرانی را در تراز زبان‌های ادبی بالا ببرند.

۱. چگونه لهجه دری زبان رسمی ایرانیان شد؟ (سه‌قرن اول هجری)

یوگنی ادواردویچ برتلس در *کتاب تاریخ ادبیات فارسی* خود معتقد است که در دوره‌های پیش از تاخت‌وتاز تازیان در بسیاری از شهرستان‌هایی که مردمش از تیره‌های ایرانی خاوری بودند، تلاش‌هایی شد که زبان‌های بومی ایرانی را در تراز زبان‌های ادبی بالا ببرند. او عنوان می‌نماید که حتی بعضی از این زبان‌های بومی از رشد بزرگی برخوردار شدند و بعضی نوشتارهای باقیمانده از این دوران را دلیلی برای بهره‌گیری از این گویش‌های گوناگون نزدیک به دری پسین می‌داند که در نهایت با حمله‌ی اعراب، رشد این گویش‌ها متوقف شد.(۱۳۷۴: ۱۷۷) البته این توقف تنها از جنبه‌ی خلق آثار نوشتاری بود و در تمام دوره‌ی تسلط عرب یعنی تا میانه‌ی قرن سوم هجری (و طبعاً بعد از آن) در قسمت‌های مختلف ایران به لهجه‌های محلی تکلم می‌شد و فقط طبقه خاصی بودند که برای مقصودهای خاص، زبان عربی را فرا می‌گرفتند.

در زمان حکومت حجاج‌بن یوسف (۴۱-۹۵ ه. ق.) در ولایت عراق به‌طور رسمی دیوان دولتی از فارسی به عربی انتقال یافت و در خراسان نیز اگرچه مقاومت بیشتری در حفظ دیوان و دفاتر دولتی به زبان فارسی صورت گرفت و تا اواخر خلافت هشام‌بن عبدالملک(۱۰۵-۱۲۵ ه.ق.) نیز همچنان دستگاه دیوانی دولت ساسانی برقرار بود، اما در نهایت در زمان حکومت یوسف‌بن عمر، دفاتر دولتی خراسان هم به عربی منتقل شد. (برگرفته از باقری، ۱۳۷۵: ۱۰۸) وضعیت زبانی ایران در سه‌قرن اول هجری را به این ترتیب می‌توان عنوان کرد:

۱- پهلوی: یعنی بازمانده لهجه رسمی و دینی و ادبی دوره ساسانی به‌عنوان زبان نوشتار.

۲- لهجه‌های مختلف ایرانی از آغاز فتح‌های مسلمانان تا آغاز ادبیات فارسی دری که حد فاصل میان ادب پهلوی و ادب دری است.

۳- دری: یعنی زبان آغاز ادبیات رسمی ایران در دوره اسلامی و زبان گفتار رسمی فارسی.

۴- عربی: یعنی زبان و نثر و نظم تازی که بیش‌تر نویسندگان و گویندگان آن در این دوره ایرانی نژاد بوده‌اند به عنوان زبان دین. (برگرفته از زرقانی، ۱۳۸۸ : ۲۴۲).

در مورد دسته‌ی سوم یعنی ادبیات دری نکته‌ی قابل توجه این است که تا اواخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم هجری اثر قابل توجهی به این زبان به عنوان یک زبان رسمی جدید و به خط عربی، در زمینه علمی و یا ادبی نوشته نشده است. «زبان‌شناسان دوره‌ی فارسی جدید را از قرن چهارم هجری مقارن با قرن دهم میلادی به‌حساب می‌آورند و آن را دوران هزار ساله‌ی فارسی جدید می‌خوانند. علت وجود

وقفه‌ای چنین طولانی (حدود سه‌قرن) در پدید آمدن آثار علمی و ادبی به زبان فارسی جدید، تحولات سیاسی و اجتماعی ایران بود. زیرا پس از استیلای تازیان بر ایران، همانند کشورهای دیگری که به‌وسیله‌ی مسلمانان فتح شده بود، اهتمام فرمانروایان غالب بر رواج زبان عربی و استفاده از آن به عنوان زبان رابط بین دستگاه خلافت و نواحی تحت تسلط ایشان بود.» (باقری، ۱۳۷۵ : ۱۰۸) و حتی چنان‌که استاد فروزانفر و نیز برتلس می‌نویسند در این زمان این زبان و خط آن در هاله‌ای از تقدس قرار گرفته بود و زبان عربی را زبان قرآن و زبان اهل بهشت (به‌تصور عامه) می‌دانستند. (فروزانفر، ۱۳۸۶: ۴۶؛ برتلس، ۱۳۷۴: ۱۷۷).

۱-۱- مبدأ نخستین تحولات

بعد از رحلت پیامبر تا سال چهلم هجرت یعنی سال شهادت حضرت علی (ع)، دیانت اسلام تازگی و معنویت خود را چندان از دست نداد و قانون مساوات و عدالت در میان تمام ملل جاری می‌شد. اما با آغاز خلافت بنی‌امیه اوضاع تغییر کرد. عرب که پیوسته به تعصبات شدید شهره بود، حالا پس از وفات پیامبر و علی و خلفای راشدین و مغرور از فتوحات بسیاری که در زمانی کوتاه کسب کرده بود، به‌ویژه شکست دو دولت قدرتمند دنیای آن روز یعنی روم و ایران، دوباره به تفاخرات نژادی خود بازگشت و شروع به تحقیر ملل مغلوب خود نمود. بنی‌امیه که اجدادشان در صدر اسلام تا مدت‌ها از مخالفین سرسخت دعوت پیامبر بود، حالا که زیر لوای اسلام حکومت را به‌دست گرفته بودند خود را چندان متعهد به اصول تعالیم عالی اسلام نمی‌دانستند و از همان آغاز سیاست را بر پایه‌ی فشار و انواع مختلف ظلم نهادند. ایرانیان که در دوره‌ی ساسانی از متمولین دنیا محسوب می‌شدند جدا از تمام آسیب‌های اقتصادی که می‌توانست از حمله‌ی تازیان بر آنان وارد شود، حالا مجبور به پرداخت مالیات‌های سنگین شده بودند.

در عهد عمر اگر چه هنوز جمعیت کثیری از ایرانیان اسلام را نپذیرفته و جزیه می‌پرداختند، اما در هر صورت از این جهت تفاوت بسیاری مابین این‌دوره و زمان سلطنت ساسانیان نبوده است. اما به‌تدریج که ایرانیان به اسلام تمایل یافتند و مسلمان شدند، مالیات جزیه در زمان بنی‌امیه رو به نقصان گذارد. اما عمال این حکومت جدید حریصانه درصدد بودند که میزان دریافتی خود را از ملل مغلوب به مقداری که درصدر اول اسلام بود، برسانند و از این‌رو فشارهای عجیب و ستمگرانه‌ای را بر ملل تابعه از جمله ایران وارد می‌کردند. نژادپرستی افراطی و تحقیر موالی از سویی و ظلم و استبداد بنی‌امیه از سوی دیگر، بیش از همه بر ایرانیان که قومی با تمدن قدیمی بودند و تا چندی پیش همین قوم غالب تحت نفوذ امپراطوری وسیع آنان و دست نشاندگان ساسانی قرار داشتند، گران می‌آمد و در نهایت موجب شورش و طغیان ملت ایران شد.

در عهد عمر اگر چه هنوز جمعیت کثیری از ایرانیان اسلام را نپذیرفته و جزیه می‌پرداختند، اما در هر صورت از این جهت تفاوت بسیاری مابین این‌دوره و زمان سلطنت ساسانیان نبوده است.

در حدود یک قرن به‌طور پیوسته ایرانی‌ها با حکومت بنی‌امیه در زد و خورد بودند و هر چند سال یک مرتبه، خلفای اموی مجبور بودند برای سرکوب شورش‌های داخلی ایران قشون بفرستند. در نهایت این کشمکش‌ها در سال ۱۳۲ه .ق. به سرکردگی ابومسلم خراسانی نتیجه داد و موجب انقراض دولت اموی گردید. (برگرفته از همایی،۱۳۴۰: ۲۶۵؛ زرینکوب،۱۳۸۷: ۳۵۵؛ فروزانفر، ۱۳۸۶: ۳۹-۴۳).

حکومت جدید یعنی عباسیان که به همت مردانی شجاع از شرق ایران پا گرفته بود از همان ابتدای کار متشکل از وزیران و دبیران و ندیمان و سرداران و حتی والیان و حاکمان ایرانی بود و «اصل تشکیلات دوره‌ی عباسیان تقلیدی از دوره ساسانیان شد.»(فروزانفر،۱۳۸۶: ۵۹)، چه آنکه ایرانیان دربار عباسی، می‌کوشیدند تا رسوم و آداب و سنت‌های ایرانی و حتی بسیاری از آیین‌های درباری عهد ساسانی را در دوره‌ی عباسی اجرا کنند. حتی «خود خلفا در نوروز و مهرگان جشن می‌گرفتند [...] دربار بنی‌عباس را نیز ایرانیان به بغداد آوردند

که نزدیک مداین بود و بدین‌وسیله حکومت ایرانی تجدید و نفوذ خود را زیاد کردند.»(همان: ۵۸).

دکتر زرینکوب در این‌باره می‌نویسد: «اعراب که ایران را به نیروی دیانت الهی خویش به آسانی فتح کردند اندکی بعد از فتح آن خود بیش و کم مسخر تمدن و فرهنگ اسلامی آن شدند و یک قرن بیش طول نکشید که ققنوس دیگری از خاکسترهای گذشته سر برآورد با آهنگ تازه.» (۱۳۸۳: ۲۰۶).

۱-۲- شروع نخستین سلسله‌های حکومتی ایرانی پس از استیلای تازیان

پس از براندازی خلافت امویان و انتقال حکومت به عباسیان با حمایت و پشتیبانی ایرانیان و به‌دست سردار ایرانی ابومسلم خراسانی؛ مردم این سرزمین دریافتند که اگرچه بر بسیاری از مقاصد خود رسیدند اما با دسته‌ی تازه و مزوری روبرو شده‌اند که اگر همچنان بر قدرت خود باقی بمانند هیچ‌گاه مقاصد اصلی آنان میسر نخواهد شد. خیانت عباسیان با ابومسلم و کشتن او و عده‌ای دیگر از دولتمردان ایرانی دستگاه خلافت، همچون ابن‌مقفع، خاندان برمک و فضل‌بن سهل و ابوسلمه‌ی خلال نخستین وزیر ایرانی نژاد آل‌عباس، سیاست ادامه‌ی نژادپرستی و دشمنی این خلافت جدید بغداد را آشکار ساخت و بار دیگر موجبات شورش ایرانیان را فراهم آورد. قیام اسپهبد فیروز معروف به سنباد (۱۳۷ ه. ق.) از سرداران بزرگ ابومسلم در خراسان، پس از وی استاذ سیس نامی با دعوی پیغمبری باز در خراسان (۱۵۰ ه. ق.) و نیز شورش المقنع هشام‌بن حکیم از دبیران ابو مسلم (۱۵۹ ه .ق.) از نمونه‌های برجسته این طغیان‌ها در این دوره است. (برگرفته از صفا، ۱۳۸۷. ج ۱: ۳۰-۳۱).

علاوه بر آن حمایت ایرانیان از فرقه معتزله و نهضت‌های مذهبی چون سپید جامگان در خراسان، خرم دینان در آذربایجان و قرمطیان در خوزستان و نظایر آن‌ها، همه و همه به‌شکلی اعلان جنگ رسمی و مخالفت آشکار ایرانیان با حکومت عرب در سرزمین خود بود. در واقع نتیجه اصلی قیام ابومسلم، احیاء و تجدید فرهنگ ایرانی و آماده ساختن ایرانیان برای پایان بخشیدن به دوران برتری نژادی عرب و باز پس گرفتن استقلال از دست رفته بود.

۱-۲-۱-طاهریان

در سال ۱۹۴ ه.ق. که مأمون مخالفت خود را نسبت به امین آشکار کرد، سردار ایرانی نژاد وی طاهر ذوالیمین که از طرف مأمون به این مبارزه مامور شده بود توانست بر سپاه امین غلبه جوید و در ازای این خدمت در سال ۲۰۵ ه.ق. امارات خراسان و بلاد شرقی را از مأمون گرفت و به این ترتیب اولین حکومت تقریباً مستقل ایرانی را پس از دویست سال در خراسان پایه‌گذاری کرد و این نقطه‌ی شروعی بود برای خراسانی که به‌سبب وضع جغرافیایی و دوری ازمرکز خلافت و شاید هم به گفته دکتر رضازاده‌ی شفق «به حکم اینکه نخستین منزلگه نژاد آریایی بوده»(۱۳۵۲:۱۱۰)و حکومت‌های ملی دیگر بعد از اسلام همچون صفاریان و سامانیان هم به نسبت در آن تأسیس یافتند، مرکز جوش و خروش ملی و نخستین و از موثرترین مراکز ظهور و انتشار ادب پارسی بعد از اسلام بشود. البته ناگفته نماند که فرمانروایان این سلسله با وجود تفاخر به ایرانی بودن خود، نسبت به زبان و فرهنگ ایرانی علاقه و عصبیتی نشان نمی‌دادند و چون «می‌کوشیدند که در خطه فرمانروایی خود از هر راهی اسلام را تحکیم بخشند و از همین رهگذر به گسترش زبان عربی و استوار کردن آن در نقش زبان ادبی یاری می‌دادند [...] و در دربار همان ادبیات عرب را تشویق می‌کرده‌اند» (برتلس، ۱۳۷۴: ۱۷۸). در واقع شیوه سیاسی طاهریان در قبال فرهنگ و هویت ایرانی دوگانه بود؛ هم به خلفای بغداد خدمتگزارانه وفادار بودند و هم به احساسات ملی‌گرای ایرانیان پای بند... . اما در نهایت شاید بتوان گفت به عرب متمایل‌تر بودند. از سویی عوفی تصریح می‌کند که «ایشان را در پارسی و لغت دری اعتقادی نبود» (تصحیح ۲۴۱:۱۳۳۵). با وجود این، آذر نوش (۱۳۸۵) موارد متعددی

با استناد به منابع کهن نقل می‌کند که شاهدی بر رواج زبان پارسی به‌عنوان زبان گفتار در دربار طاهریان است[1].

۱-۲-۲- صفاریان

در ایام حکومت موروث طاهری، ایرانیان در نقاط دیگر همچنان به قیام‌های خود بر ضد خلفای عباسی ادامه می‌دادند که این خود باعث تضعیف حکومت مرکزی عرب از سویی و ایجاد مقدمات شورش‌های جدید و استقلال سایر نواحی ایران از سویی دیگر می‌شد. نخستین کسی که در این استقلال‌طلبی‌ها توانست قسمت عظیمی از ایران را به‌زور شمشیر تحت اطاعت خویش درآورد؛ یعقوب‌بن لیث صفار از مردم سیستان بود.

روحیه‌ی سرکشی حکام محلی این سرزمین از بدو فتح سپاهیان عرب و پس از آن قیام‌های پیاپی بر ضد عرب و عمال خلفا، دوری از مرکز خلافت، بقای آیین و مراکز دینی زرتشتی در میان اهل این ولایت به‌حد اعلای خود و تقدس دینی این سرزمین در این آیین... (صفا،۱۳۸۷. ج۱: ۳۴)، حفظ و حضور قسمت بزرگی از روایات حماسی ملی و داستان‌های پهلوانی ایرانی(که با این ناحیه رابطه مستقیم دارد)، قیام‌های مکرر خوارج در این سرزمین که چون از مرکز حکومت اسلامی دور بود، آن را از پناهگاه‌های خود قرار داده بودند و نظیر این عوامل؛ مردم سیستان را به طبع به‌طور شدیدی میهن‌پرست و متوجه ملیت و متمسک به عادات و رسوم ملی و مدعی استقلال و بی‌تعصب نسبت به دستگاه خلافت اسلامی بارآورده بود و محیط مناسبی بود برای اینکه دومین حکومت ملی ایرانی پس از اسلام، از آنجا سربرآورد.

علاوه بر آن حمایت ایرانیان از فرقه معتزله و نهضت‌های مذهبی چون سپید جامگان در خراسان، خرم دینان در آذربایجان و قرمطیان در خوزستان و نظایر آن‌ها، همه و همه به‌شکلی اعلان جنگ رسمی و مخالفت آشکار ایرانیان با حکومت عرب در سرزمین خود بود.

یعقوب لیث به آیین و رسوم ایرانی خاصه به زبان خود توجه ویژه‌ای داشت. جمله‌ی معروف نقل شده از وی به روایت *تاریخ سیستان* در مقابل مدایح عربی که در حق او ساخته بودند که «چیزی که من اندر نیابم چرا باید گفت؟!» یا نشانه آن بود که «زبان تازی نمی‌دانست و یا در تظاهر به ندانستن زبان عربی تعمدی می‌ورزید.»(همان: ۳۹). در کنار تمام این موارد، استاد صفا معتقد است که او به قصد ایجاد یک دولت مستقل ایرانی و برانداختن و تضعیف حکومت بغداد شروع به فعالیت کرد و نیز اشاره به مضمون شعری از المتوکلی نامی می‌کند که از قول یعقوب برای معتمد خلیفه فرستاده شده بود و از آن برمی‌آید «بر آن بود که در سایه درفش کاویان بر همه امم سیادت جوید و بر سریر ملوک عجم برآید و رسوم کهن را تجدید کند.»(همان: ۱۶۵). هرچه که بود یعقوب از میان توده مردم برخاسته بود و زبان عربی را به‌عنوان زبان رسمی و ادبی دربار خود نپذیرفت و علاقمند بود زبانی را که خود می‌فهمد و بدان سخن می‌گوید، زبان ادبی قرار دهد و شعر شعرا را در مدح و تهنیت خود به این زبان بشنود و همین علاقه او سبب شد که لهجه‌ی دری از مشرق ایران درخشیدن گرفت و جنبه درباری و اداری یافت و چنان که می‌دانیم در دوره‌ی سامانیان هم دنبال شد و زبان شعر و نثر آن نواحی گردید. اندک‌اندک شاعران و نویسندگان به این زبان شروع به شاعری و نویسندگی کردند. بعد از آن در نواحی دیگر ایران هم بزرگانی که خواستند به پارسی شعر گویند و کتاب بنویسند از همین لهجه آماده و مهیا که نرم‌نرم صورت یک زبان رسمی را می‌یافت استفاده کردند و این چنین بود که خورشید منور ادبیات وسیع فارسی از مشرق طلوع کرد. اگرچه همه فرمانروایان صفاری در حمایت از زبان دری در یک سطح نبودند و چنان که در *تاریخ سیستان* مواردی دال بر میل بر عربی‌گرایی در جانشینان یعقوب ذکر شده است[2]، اما به‌هر روی نمی‌توان اهمیت حکومت صفاری را به‌عنوان نخستین

---

[1]- برای اطلاع بیشتر ر.ک. : آذرتاش آذرنوش ، ***چالش میان فارسی و عربی سده‌های نخست*** (تهران : نی ، ۱۳۸۵) . ص ۸۵-۸۷ .

[2]- برای اطلاع بیشتر ر.ک . : ***تاریخ سیستان***، نویسنده ناشناس ، به کوشش ملک الشعرای بهار (تهران : مهر آیین ، ۱۳۱٤) ، ص ۱۹ ، ۱۰۳ ، ۱٤٥، ۱۷۱ ، ۲٦۲ .

حکومت مستقل ایرانی که آفرینش ادبیات به زبان پارسی را مورد تشویق و توجه قرار داد نادیده گرفت.

ایجاد حکومت استقلال‌طلب صفاری که تنها از طریق مسائل دینی و رسوم و تشریفات ظاهری با بغداد ارتباط داشت، بنیانگذار سنت موثری در استقلال این سرزمین گردید، به این ترتیب که پس از این تاریخ سامانیان و زیاریان و بویهیان و غزنویان و دیگر امیران و پادشاهان ایران همه به ظاهر تابع دربار خلیفه و در حقیقت مستقل و دارای تشکیلات درباری و سلطنتی خاص خود بودند و با استقلال‌طلبی دلیرانه‌ی آنان حکومت رسمی خلفا در ایران تبدیل به یک حکومت اسمی و تشریفاتی شد. در نهایت چنان‌که دکتر فرشیدورد، می‌گوید: «زبان رسمی در هیچ کشوری از ابتدا گونه رسمی و ادبی نبوده است بلکه در آغاز لهجه‌ای محلی و زبانی منطقه‌ای بوده است که تحت تاثیر عوامل سیاسی و اقتصادی و فرهنگی و ادبی به تدریج اعتبار اجتماعی یافته است و تبدیل به زبان رسمی ملی سرتاسری گردیده است [...] اگرچه زبان را مردم به‌وجود می‌آورند اما اگر شاعران و نویسندگان را هم آفریننده زبان فارسی بنامیم مبالغه نکرده‌ایم زیرا اینان در واقع زبان مردم و نماینده مردمند.» (۱۳۸۷ : ۳۴).

۱-۲-۳- سامانیان

در اواخر قرن سوم دولت قوی‌تری در کنار جیحون و باز در شرق ایران بزرگ به‌وجود آمد که از نظر نژاد و اصالت بیشتر مورد قبول ایرانیان قرار می‌گرفت و آن دولت سامانیان بود. این سلسله نسب خود را به بهرام چوبین سردار ساسانی می‌رساند. اجداد آن‌ها از زمان مأمون در ماوراءالنهر مشاغل عمده‌ای را در دربارها بخصوص دربار طاهریان و صفاریان داشتند. سرانجام دربار بغداد اسمعیل‌بن احمد(سرسلسله سامانیان)، را بر ضد عمرو لیث دومین پادشاه صفاری که باعث نگرانی شده بود، برانگیخت. (بهار،۱۳۸۶.ج۱: ۱۹۴) اما با برآمدن سلسله سامانی اوضاع بیش از قبل برای دربار بغداد خراب شد. این دودمان ایرانی که از یک خانواده‌ی اشرافی بلخ برخاسته بود به‌سرعت علاوه بر ماوراءالنهر، سیستان و خراسان را تا حدودی زیر نگین آورد. در عین حال، چنان قدرت و نفوذی در همه ایران یافت که حکومت‌های محلی دیگر نواحی ایران مانند چغانیان و مأمونیان و سیمجوریان و نظایر آنان... در واقع در حمایت سامانیان فرمانروایی می‌کردند. (رضازاده، ۱۳۵۲: ۱۱۷). ■

در اواخر قرن سوم دولت قوی‌تری در کنار جیحون و باز در شرق ایران بزرگ به‌وجود آمد که از نظر نژاد و اصالت بیشتر مورد قبول ایرانیان قرار می‌گرفت و آن دولت سامانیان بود.

منابع:

۱- آذرنوش، آذرتاش.(۱۳۸۵). *چالش میان فارسی و عربی سده های نخست*، چاپ اول .تهران: نشر نی.

۲- باقری، مهری.(۱۳۷۵). *تاریخ زبان فارسی* . چاپ دوم.تهران : نشر قطره

۳- برتلس، یوگنی ادواردویچ.(۱۳۷۴). *تاریخ ادبیات فارسی* .(ج.۱). *از دوران باستان تا عصر فردوسی* . ترجمه سیروس ایزدی. چاپ اول. تهران: نشر هیرمند.

٤- بهار محمدتقی.(۱۳۸۶). *سبک شناسی ،تاریخ تطور نثر فارسی* . چاپ دوم.۳ج.تهران:ن شر زوار

٥- *تاریخ سیستان*.(۱۳۱۴). نویسنده ناشناس، به کوشش ملک الشهرای بهار ، تهران: نشر مهر آیین به همت کتابخانه زوار.

٦- رضازاده شفق، صادق.(۱۳۵۲). *تاریخ ادبیات ایران*.چاپ دوم. بی جا : انتشارات دانشگاه پهلوی

۷- زرقانی، سید مهدی.(۱۳۸۸). *تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی ، تطور و دگردیسی ژانرها تا میانه سده پنجم*.چاپ اول.تهران: نشر سخن.

۸- زرینکوب، عبدالحسین.(۱۳۸۳). *دفتر ایام ، مجموعه گفتارها، اندیشه‌ها و جستجوها*. چاپ ششم.تهران: انتشارات علمی.

۹- --------.(۱۳۸۷). *روزگاران، تاریخ ایران از آغاز تا سقوط سلطنت پهلوی*. ویرایش فاطمه زندی.چاپ نهم .تهران : نشر سخن.

۱۰- صفا، ذبیح اله.(۱۳۸۷). *تاریخ ادبیات در ایران*. چاپ هیجدهم. جلد اول. تهران: نشر فردوس.

۱۱- عوفی، سدیدالدین محمد.(۱۳۳۵). *لباب الباب*. به کوشش سعید نفیسی. چاپ اول. تهران: نشرابن سینا.

۱۲- فرشیدورد، خسرو.(۱۳۸۷). *تاریخ مختصر زبان فارسی از آغاز تا کنون*. تهران: نشر زوار.

۱۳-فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۶). *تاریخ ادبیات ایران،از آغاز تا پایان قرن هشتم هجری*. به کوشش دکتر سید محمد دبیر سیاقی. چاپ اول. تهران : انتشارات خجسته.

۱۴- همایی، جلال‌الدین.(۱۳۴۰). *تاریخ ادبیات ایران، از قدیمی‌ترین عصر تاریخی تا عصر حاضر*. چاپ دوم.۲ج.تهران: نشر کتابفروشی فروغی.

شرح و نقد داستان گردآفرید در شاهنامه‌ی فردوسی «بخش سوم»

«یاسمن بهارآرنگ»

در بخش پیش گفته شد که پس از هجوم سهراب همراه با لشکریان تورانی به ایران و درماندگی هجیر در نبرد با سهراب، گردآفرید بی‌درنگ زره جنگی بر تن کرد و با اطمینان از پیروزی خویش برای نبرد آماده شد، به همین دلیل گیسوان بلندش را در زیر زره مخفی کرد، همانند شیری به پایین جست و در حالی‌که کمربند جنگ را بسته بود سوار بر اسب تندرویی شد.

به شتاب به پیش لشکر آمد و همچون رعد خروشان عربده‌ای کشید. سپس طبق رسوم جنگ شروع به رجزخوانی کرد:

«که گُردان کدامند و جنگاوران؟
دِلیران و کارآزموده سران»

یعنی من اینجا کسی را نمی بینم لایق جنگ و مبارزه با من باشد. سهراب در پاسخ او چنین گفت: «کامد دگرباره گور به دام خداوند[۸] شمشیر و زور»

زره‌اش را بر تن کرد و فوراً کلاه خودش را بر سر نهاد. خشمگینانه نزد گردآفرید آمد. وقتی گردآفریدِ کمند افکن او را دید، کمانش را آماده کرد سینه‌اش را گشود و برای تیراندازی آماده شد.

او چنان مهارتی داشت که حتی پرنده از پیش تیرش توان گذر نداشت. شروع کرد به‌سمت سهراب تیر انداختن. به چپ و راست می‌تازاند و حرکات جنگی از خود نشان می‌داد.

سهراب حرکات او را نگریست. عصبانی شد. سپرش را مقابل سرش گرفت و تا نزدیکی گردآفرید رفت. هنگامی‌که گردآفرید سهراب را دید که همانند آتش برافروخته، کمان آماده را به شانه‌اش انداخت و سر نیزه را به‌سمت سهراب برد. سهراب وقتی دید او مدام چاره‌گری می‌کند و از سلاح‌های مختلف استفاده می‌کند خشمگین‌تر شد.

همین‌که گردآفرید با نیزه به‌سوی او آمد، سهراب نیزه‌اش را برداشت و با آن به‌سوی او حمله‌ور شد و آن‌را محکم برکمربند او زد، چنان که زره بر تنش پاره‌پاره شد. گردآفرید را از زین بلند کرد. هنگامی‌که گردآفرید این صحنه را دید به سرعت شمشیری از کمر خود بیرون آورد آن‌را بر نیزه سهراب زد و به دو نیمش کرد. سپس به تندی دوباره بر اسب قرار گرفت و از آنجا دور شد.

گردآفرید دریافت که با او بسنده نیست و چاره را در گریز دید. سهراب به شتاب خود را به گردآفرید رساند. او به هر ترتیب که شده چاره‌ای اندیشید تا از چنگ سهراب بگریزد زیرا با محک زدن او دانسته بود که تنها رستم است که از پس این پهلوان تورانی بر می‌آید. بنابراین همین‌که سهراب به او نزدیک شد، کلاه خودش را از سرش برداشت و گیسوان او از زیر زره‌اش و چهره زیبای او نمایان شد.

«به آورد با او بسنده نبود
بپیچید از او روی و برگاشت زود
سپهبد عنان اژدها را سپرد
به خشم از جهان روشنایی ببرد
چو آمد خروشان به تنگ اندرش
بجنبید و برداشت خود از سرش»

پس از آن سهراب فهمید که تاکنون با دختری مبارزه می‌کرده متعجب شد و گفت: که از سپاه ایران دختری این چنین به میدان مبارزه می‌آید؟

چنان‌که درادبیات مشهوراست فاعل «بجنبید و برداشت خود از سرش» به‌درستی مشخص نیست گردآفرید است یا سهراب. فاعل «چو آمد خروشان به تنگ اندرش» که سهراب است اما آیا مصرع بعد در ادامه همان مصرع قبل آمده؟ یا فاعل آن گردآفرید است که وقتی چاره‌ای برای خود ندید، کلاه خود از سر برداشت؟

نظر بیشتر شارحان این است که خود گردآفرید کلاه از سر برگرفته، اما برخی نیز بر این باورند که فاعل مصراع سهراب است.

به‌هرحال اگر سهراب فاعل باشد معصومیت و جنبه مثبت کار گردآفرید بیشتر جلوه می‌نماید اما اگر فاعل گردآفرید باشد درواقع، او چاره‌ای ندید که با این ترفند بر حریف خود چیره شود.

البته این ابهام هم از ظرافت طبع فردوسی است که ذهن مخاطب را با این سوال درگیر کند، زیرا خواننده در این میان می‌خواهد چهره حقیقی گردآفرید را آشکارتر و بی‌پرده‌تر بشناسد.

پس از آن سهراب فهمید که تاکنون با دختری مبارزه می‌کرده متعجب شد و گفت: که از سپاه ایران دختری این چنین به میدان مبارزه می‌آید؟

سهراب کمندی به دور گردآفرید انداخت و به او گفت: از من جدا نشو، تو ای زیبارو چرا می‌جنگی؟ تا به حال شکاری همانند تو به دامم نیفتاده بود، از من رهایی مجو.

گردآفرید دانست گرفتار شده و چاره‌ای ندید که حیله جنگی به‌کار بندد. رو به سهراب کرد و به او گفت: ای جنگاور دلیر، دو لشکر ایستاده‌اند و جنگیدن ما را تماشا می‌کنند. اکنون میان سپاه پر از حرف و حدیث می‌شود. بهتر است مخفیانه و به‌دور از چشم دیگران قصد این کار را بکنیم و عاقلانه رفتار کنیم. مگذار بین دو سپاه بدنام و بی‌آبرو شویم. اکنون لشکر و دژ همه به فرمان تو اند. به آنجا بیا و هرکار که خواستی انجام بده.

وقتی گردآفرید چهره‌اش را به سهراب نشان داد و لب همچو عنابش را گشود، دندان‌های مرواریدگونه‌اش نمایان شد. چهره‌ای همانند بهشت و قامتی همچو سرو داشت. دو چشمانش به درشتی و زیبایی چشمان گوزن و دو ابرویش همچو کمان بود.

وقتی گردآفرید چهره‌اش را به سهراب نشان داد و لب همچو عنابش را گشود، دندان‌های مرواریدگونه‌اش نمایان شد. چهره‌ای همانند بهشت و قامتی همچو سرو داشت. دو چشمانش به درشتی و زیبایی چشمان گوزن و دو ابرویش همچو کمان بود.

دل سهراب، از سخنان و سخن گفتن او به او متمایل شد و در دل مهر او را گرفت. پس از آن باز سهراب به او تأکید کرد: پس به قول خودت عمل کن و به حرفی که زدی پایبند باش.

سپس گردآفرید اسب خود را به‌سمت دژ روانه کرد. سهراب تا درگاه دژ او را همراهی نمود تا گردآفرید وارد دژ شد. همه ناراحت و غمگین بودند و از گردآفرید که هم رزم جسته بود و هم افسون و رنگ دلجویی کردند و گفتند: ای شیرزن، ما همه نگران تو بودیم، آنچه را باید می‌کردی انجام دادی و هیچ ننگی از کار تو بر خاندان ما نیامد.

گردآفرید خشمگینانه بر بالای قلعه آمد و خنده‌ای سر داد. سپاه را نگاه کرد و هنگامی‌که سهراب را منتظر بر پشت زین دید به حالت تمسخر به او گفت: چرا به خودت زحمت دادی، برگرد هم از اینجا و هم از دشت نبرد که: «ترکان زایران نیابند جفت» قسمت ما این بود. غمگین مباش. تو به قیافه‌ات هم نمی‌خورد ترک باشی، زور بازو و کتف و یالت لایق ستایش بزرگانست. ولی وقتی خبر لشکرکشی تو به ایران برسد رستم به اینجا می‌آید و تو توان مقابله با او را نداری و یک نفر از لشکرت را هم زنده نمی‌گذارد، اما حیف است این تن پهلوانانه تو در گور پنهان شود. برای تو بهتر آن است که همین حالا به کشورت برگردی. خیلی هم به زور بازویت تکیه نکن، زیرا همان‌گونه که به گاو به‌دلیل فربه شدن، آب و علف زیاد می‌دهند، تو را هم تورانیان برای اهداف خود به سپاه، لشکر و تجهیزات مجهز کرده‌اند. وقتی سهراب سخنان او را شنید بسیار خشمگین شد به زیر دژ آمد و هر چه در آنجا بود خراب کرد و از بین برد. سپس چون دیر وقت بود و روز به شب رسیده بود برگشت به امید آنکه فردا صبح خیلی زود قلعه را تصرف کند.

گژدهم شبانه نامه‌ای برای شاه ایران نوشت که سپاهی بزرگ به ما حمله‌ور شده و پس از آن خود و جنگجویانش دژ را ترک کردند و به‌سوی ایران رفتند. سحرگاه که سهراب به دژ حمله آورد هیچ جنگجویی را در آنجا نیافت و این‌گونه دژ سپید به تصرف سهراب درآمد. ■

---

[۸]-دارنده

شعر، داستان؛ بررسی عناصر روایی در مجموعه شعر «بوی استروژن سوخته»

سروده«هانیه بختیار»؛ «غزال مرادی»

از نگاه نشانه‌شناسی و تئوری ادبی، روایت می‌تواند یک داستان یا بخشی از آن باشد که ممکن است به‌شکل شفاهی و مکتوب یا تصویری بیان گردد و برای برخی نقش‌ها و ناظرها و یا همه‌ی آن‌ها یک یا چند زاویه دید را ارائه می‌دهد. روایت داستانی در یک قالب ساختاری است که این ساختار، شعر می‌تواند باشد.

«بوی استروژن سوخته» مجموعه‌ای است با نامی نامتعارف-که البته اگر به‌صورت کاغذی منتشر می‌شد احتمالاً نام آن دچار اصلاحیه می‌گشت- نامتعارف بودن این مجموعه فقط حول نام آن نمی‌گردد و در کل این مجموعه شعر جریان دارد و به ساخت تصاویری انتزاعی می‌انجامد. این مجموعه سرشار از تصاویر استعاری است و در ۴۴ صفحه به صورت الکترونیکی توسط سایت سه‌پنج منتشر شده است.

شعر نوعی روایت درونی است به انواع صنایع ادبی آراسته شده است. نوعی واگویی ودیالوگ‌هایی که شاعر با مخاطبش می‌گوید بیشتر شعرهای این مجموعه در عین آن‌که تصاویری انتزاعی دارد اما ساخت آن با ترکیب تازه‌ای نیست. در واقع هانیه بختیار بستری رئال را برای خلق انتزاعی‌ترین تصاویر به‌کار گرفته است.

خراش‌های خونی زهر اندام بی‌لک را می‌گیرند، بتیغ
تخمدان خشخاش تریاک پس می‌دهد
نئشگی را نام تازه جنون ادواری‌مان می‌کند (صفحه ۱)

همان‌طور که گفته شد این مجموعه شعر سرشار از خرده‌روایت‌هایی است که به‌شدت استعاری و تصویری هستند. عنصر حرکت نیز در زیبایی شعرهای این مجموعه نقش دارد. استفاده از عناصر سینمایی نشان می‌دهد شاعر از امکان‌های روایی بهره برده است تا بتواند به شعرهایش معنا و فرم بدهد. البته از تاثیر سینما و تئاتر در سایر گونه‌های هنری مانند شعر و نظایر آن نباید غافل شد چرا که امروزه یکی از عمومی‌ترین و محبوب‌ترین تولیدات هنری را ارایه می‌کند.

و چرم نامرغوب دستکش‌های زنانه.
فرشته‌ی معلّقِ صحنه
آوازهای کهنه می‌خواند
بافته‌ی مصنوعی گیسوان طلایی را
به موهای کوتاه گره زده بود
و زیر بال‌هایش
سیم‌های مورّبِ فلزّی داشت(صفحه ۳۲)

یا

هشت انگشت آکتریس در دهانش
شانزده میلی‌متر جراحت لب‌هاست
سرگیجه قاب به قاب بسته می‌شود (صفحه ۳)

استفاده از اصطلاحاتی نظیر پرده، نگاتیو، آکتریس و... نیز فضای روایی ذهن شاعر را نشان می‌دهد. هانیه بختیار در شعر شماره ۲۶ با استفاده از داستان‌ها و اسامی‌نویسندگانش داستان سگی را روایت می‌کند. در واقع او به‌جای شخصیت‌پردازی که ممکن است شعر او را دچار اطناب کند با این تکنیک مفهوم سازی کرده است.

این مجموعه شعر سرشار از خرده‌روایت‌هایی است که به‌شدت استعاری و تصویری هستند. عنصر حرکت نیز در زیبایی شعرهای این مجموعه نقش دارد.

مانند
بیست و نُه نمای صامت
از بیست و نُه سال تکثر تکراری
سلول‌هاست.
می‌سوزاند پوست تن را
روی نگاتیوهای آتشگیر
سلولوئیدها
بوی استروژن سوخته می‌دهند
زن روی پرده سقوط می‌کند (صفحه‌ی۳۱)

و از دیگر ویژگی‌های مجموعه در بستر آشنازدایی از روایت‌های آشنا است:

عزاداران بیل از خیابان گذشتند
سگ پای ساعدی را دندان زد
مسخ هاری بود
از دهان قصه‌گو
به حیوان نشت می‌کرد
«من گاو مشت حسنم» (صفحه‌ی ۳۱)

شعر به زیبایی «سگ اندلسی» را به میان داستان‌ها می‌کشاند و در واقع تغییر چهره داده و به سگ ولگرد داستان هدایت تبدیل می‌گردد. حرکت و صحنه‌پردازی و حضور عناصر داستانی در این شعر به‌شدت پررنگ هستند حتی

پایان‌بندی آن نیز داستانی است. چیدمان کلمات در این شعر مانند میزانسن است.

سگ از نگاتیو
به قلم‌دان پرید
لای ورق‌های کافکا
در چمدان هدایت
به تهران آمد
و در ورامین گم شد (صفحه‌ی ۳۱)

و همین‌طور در شعر شماره ۳۲ او از داستان آنتیگونه بهره می‌گیرد و حتی در سطرهای پایانی آنتیگونه وارد شعر شده و دیالوگ می‌گوید. او از کنش و واکنش میان مخاطب و شخصیت‌های آشنا سود می‌برد. او شخصیت زن را به‌خوبی توصیف و شخصیت‌پردازی کرده است و حرکت در این شعر جریان دارد. پرداخت این شعر مشابه روایت‌سازی اخوان ثالث است در شعر... اخوان در آن شعر به فضاسازی و توصیف قهوه‌خانه می‌پردازد. هانیه بختیار نیز کاملاً تماشاخانه را تصویر می‌کند اما شکل روایت مدرن است. شاید شعر ۳۲ را بتوان روایی‌ترین شعر این مجموعه دانست.

«بلیط این پس اس سال‌هاست
یک بها دارد»
کسی گفت
و همان‌وقت که می‌گفت
یک زن از حاشیه تاریک بیرون زد (صفحه ۳۲)
....
و آتش‌گردان‌ها
سرخی دوار چشم‌ها را
در حرکت مردد مبهوت
می‌چرخاندند.
خطی در کف دستانش
نسب زن را به آنتیگونه می‌رساند (صفحه ۳۲)

پیرتگ در شعر هانیه بختیار نیز همانند شاعرانی که از این شیوه استفاده می‌کنند به کمک یک‌سری تصاویر خلق می‌گردد و به مدد رشته تصویرها روایت می‌کند. بیشتر شعرهای کوتاه آن به شکل روایت‌های فشرده و یا به بیانی دیگر داستان‌های مینیمال هستند گرچه ممکن است بیشتر ویژگی‌های داستان مینیمال را نداشته باشند:

هزار رودخانه
در کف دست‌هایم
جدا می‌شوند از هم
هزار اوفلیای غوطه‌ور
به گاوخونی دهان تو می‌ریزند (صفحه ۵)

هانیه بختیار از انواع راوی برای روایت شعرهایش بهره برده است اما در شیوه‌هایی به‌شکل دانای کل محدود است روایت قوام بیشتری دارد. تأکید او بر زنانگی و تن از دیگر ویژگی‌های این مجموعه است هرچند که افراط در این امر سبب شده است شعرهای این مجموعه نوعی یکنواختی به خود بگیرند و شعر همه در یک مسیر مشخص قرار بگیرند:

و آنتیگونه می‌خواند:
«ناخن‌هایم شکسته،
انگشتانم پر از خون و بازوانم پر از زخم شلاق نگهبانان تو است اما من هنوز ملکه هستم» (صفحه

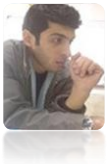
هانیه بختیار از انواع راوی برای روایت شعرهایش بهره برده است اما در شیوه‌هایی به‌شکل دانای کل محدود است روایت قوام بیشتری دارد.

بیشتر روایت‌های موجود در شعرهای این مجموعه به شکل خطی هستند که با جملات کوتاه و شکسته با هم ارتباط دارند. گاهی این ارتباط بسیار سطحی است اما گاه شکل ژرف و ویژه‌ای به خود می‌گیرد.

سهل–انگار دهان خشک آدمی. که بی‌بوسه. قحط می‌رود.
باید در شیار شور خاک. عنبیه‌های زنگاری کاشت.
ترک‌های خشک نمک‌سوز. حفره‌ها چشم‌ها را پر آب کنند. (صفحه‌ی ۲۰)

اگر صرفاً از منظری روایی به شعرهای این مجموعه نگاه کنیم شاعر در برخی شعرها توانسته است از روایت به‌عنوان شگردی موفق استفاده کند و شعری تصویری- ذهنی را به مخاطب عرضه نماید اما در برخی از آن‌ها این بستر روایی در انسجام بخشی به اثر مورد استفاده قرار گرفته است. ■

منبع: بوی استروژن سوخته،هانیه بختیار، وبگاه الکترونیکی سه‌پنج



نقاشی، داستان «معرفی خانواده داریوش به اسکندر»

بررسی داستان نقاشی «معرفی خانواده داریوش به اسکندر»، اثر«پائولو ورونیز»؛ «امیر کِلاگِر»

«تخریب دژخیم به سبک زنانه»

معرفی خانواده داریوش به اسکندر، اثری است که از ۱۵۶۵ تا ۱۵۷۰ میلادی توسط پائولو ورونیز، نقاش معروف ونیزی کشیده شده است. این اثر، خانواده داریوش سوم، آخرین پادشاه شاهنشاهی هخامنشیان را در مقابل اسکندر گجستک نشان می‌دهد. این تم به‌ندرت توسط هنرمندان دیگر پیش از ورونیز ترسیم شده بود. این نقاشی از سال ۱۸۵۷ متعلق به موزه ملی لندن است.

نقاشی برای اولین‌بار متعلق به فرانچسکو پیسانی بوده است و احتمالاً از سال ۱۶۲۹ م، بعد از نقل مکان خانواده پیسانی به همراه آن‌ها به ونیز برده شد. در سال ۱۶۶۴ م، عوامل ملکه سوئد پس از مذاکرات و رایزنی‌های بسیار با سفیر ونیز در رم، نقاشی را به مبلغ ۵۰۰۰ دوکاتس خریداری نمودند که مبلغ هنگفتی به‌شمار می‌آمده است. بعدها چارلز لوک ایستلیک، مدیر گالری ملی، این اثر را در ۱۴ اکتبر ۱۸۵۶ م مورد بررسی قرار داد که نهایتاً توسط موزه نقاشی انگلستان به مبلغ ۱۳۶۵۰ پوند خریداری شد. قیمت آنچنان گزاف بوده که در ماه جولای ۱۸۵۷م این خرید توسط مجلس عوام بریتانیا مورد تردید و انتقاد قرار گرفت و لرد الکو نقاشی را به‌عنوان یک نمونه درجه دو مورد حمله قرار داد.

معرفی خانواده داریوش به اسکندر، تنها اثری است که گوته در سفر خود به ونیز در سال ۱۷۸۶ به آن اشاره و از آن تحسین می‌کند. گوته نیز در رابطه با این اثر، همان افسانه‌ای را تکرار می‌کند که پیش از آن بر زبان‌ها بوده؛ طبق این افسانه ورونیزو این اثر را زمانی که در ویلای با شکوه خانواده پیسانی مهمان بوده است در قدردانی از مهمان‌نوازی این خانواده می‌کشد و بعد از خلق اثر به‌گونه‌ای رازناک و دور از دید، آن‌را زیر تخت گذاشته و میزبان را ترک می‌کند!

این نقاشی، در بطن خود داستانی جالب توجه دارد که نه تنها یک تاریخ بلکه یک سوءتفاهم ملیح و ظریف را به تصویر می‌کشد. سوءتفاهمی که احتمالاً نه از روی ناآگاهی بلکه با هدفی پنهان و هوشمندانه در جهت خوار کردن دشمن و مقاومت در مقابل آن صورت می‌گیرد.

در سال ۳۳۳ پیش از میلاد، اسکندر گجسته، در نبرد ایسوس -که دومین نبرد میان اسکندر گجسته و سپاه داریوش پس از شکست ایرانیان در جنگ گرانیک بوده- بار دیگر سپاه ایران را شکست می‌دهد. در این کارزار، سواره نظام ایران میدان عمل نمی‌یابد و کم می‌ماند که خود داریوش سوم نیز اسیر شود، اما با فداکاری ایرانیان جان سالم به‌در می‌برد و فرار می‌کند. در همین حین، یکی از سرداران اسکندر گجسته، چادرهای شاهنشاهی که خانواده داریوش سوم شامل مادر و همسر و دختران و خواهر او در آن‌ها بوده‌اند را تصرف می‌کند. بعد از این شکست، داریوش به اسکندر گجستک تقاضای صلح می‌دهد که شرایطش شامل پرداخت غرامت از طرف ایران، واگذاری آسیای صغیر، و ازدواج با خانواده شاهنشاهی ایران در ازای استرداد خانواده‌اش بوده، اما اسکندر گجستک این شرایط را نمی‌پذیرد. موضوع نقاشی، روایت همین بخش از تاریخ است که اسارت خانواده داریوش سوم را به‌تصویر می‌کشد. در تاریخ آمده که بازدید اسکندر گجستک از خانواده داریوش سوم در چادر انجام شده، اما ورونیز با احترام به روح داستان، این ملاقات را در یک سالن مجلل به تصویر کشیده است که در یک‌سو اسکندر گجستک با همراهانش و در لباسی سرخ قرار دارد و در سوی دیگر، سیسی گامبیس مادر داریوش سوم، استاتیرای دوم همسر زیبای داریوش و دخترانش استاتیرای سوم و درای پتیس قرار دارند که زانو زده‌اند. اسکندر به‌همراه مشاور و دوست صمیمی‌اش هفاستن وارد چادر شاهنشاهی می‌شود. سیسی گامبیس، مادر داریوش

این نقاشی، در بطن خود داستانی جالب توجه دارد که نه تنها یک تاریخ بلکه یک سوءتفاهم ملیح و ظریف را به تصویر می‌کشد. سوءتفاهمی که احتمالاً نه از روی ناآگاهی بلکه با هدفی پنهان و هوشمندانه در جهت خوار کردن دشمن و مقاومت در مقابل آن صورت می‌گیرد.

سوم، به اشتباه جلو مشاور اسکندر که بلند قامت‌تر از اسکندر گجستک بوده زانو می‌زند و درخواست رحمت می‌کند، به گمان آنکه او فرمانده می‌باشد. اما مشاور، سیسی گامبیس را متوجه اشتباهش می‌کند و سیسی گامبیس از این بابت گویا خجالت می‌کشد. پلوتارک از این موضوع چیزی نمی‌گوید، اما مورخان دیگر نظیر آریان، والریوس ماکسیموس و کوئینتوس کورتیوس روفوس به این موضوع اشاره می‌کنند و همگی روی گفته اسکندر گجستک در واکنش به اشتباه سیسی گامبیس متمرکز می‌شوند که گفته بود: «هفاسشن هم اسکندر است.» اما هیچ‌یک به زیرکی و سیاست سیسی گامبیس در پرداخت به جنگی نرم و زیرکانه در تخریب و تحقیر دشمن توجه نکردند.

اکثر کارشناسان بر این باورند که مرد جوان در لباس سرخ که ژست صحبت کردن را دارد و در حال اشاره به فرد سمت چپ خود است، همان اسکندر گجستک است و مرد سمت چپ او هفاسشن می‌باشد. هرچند برخی از مورخان خلاف این را باور داشته و تفسیر و هویت این دو شخصیت را در اثر وارونه می‌دانند. این عدم اطمینان در شناسایی صحیح و قطعی اسکندر گجستک و هفاسشن را در اثر، نشانه‌ای از هوش تصویری ورونیز دانسته‌اند، و نیز خود تمهیدی است در انتقال و نمایش حالت سردرگمی سیسی گامبیس در تشخیص فرمانده گجستک یونانی.

در کنار سیسی گامبیس (که دختر اردشیر دوم بوده)، استاتیرای دوم، همسر داریوش سوم را می‌بینیم که یونانیان از او به‌عنوان زیباترین زن جهان یاد کرده‌اند. استاتیرا در طی اسارت و در اثر زایمان درگذشت. پشت سر استاتیرای دوم در نقاشی، دختران داریوش سوم؛ استاتیرای سوم و درای پتیس را می‌بینیم، که استاتیرای سوم بعدها توسط اسکندر گجستک به عقد اجباری وی در می‌آید.

نقل است که ورونیز در ترسیم پرتره‌های این اثر، از چهره‌های معاصر و پیرامون خود بهره گرفته است؛ نظیر چهره دختران خود در ترسیم دختران داریوش سوم، چهره‌هایی از خانواده پیسانی، و نیز برخی از درباریان به‌همراه اسکندر گجستک را از روی پرتره‌های خود کشیده است. اما نیکلاس پنی، مورخ تاریخ هنر بر این باور است که تمامی این چهره‌ها محصول تخیل خود هنرمند بوده است.

به‌هر صورت، این اثر برای ما ایرانیان می‌تواند امتزاجی از تلخی و شیرینی باشد. تلخی زانوان به زمین خورده سمبل‌های زیبایی و شرف ایرانی و شیرینی تخریب ظریف دژخیم گجسته به‌دست همین سمبل‌های در بند. ■

عکس، داستان «آتش سوزی در خیابان مارلبرو»

عکاس «استنلی فورمن»؛ «مرضیه اسدی»

با دیدن بعضی عکس‌ها دلت می‌خواهد چشمانت را ببندی و ادامه این لحظه ثبت شده را آن‌طور که می‌خواهی در ذهنت بسازی. یادم است اولین‌بار که این عکس را دیدم دلم می‌خواست آن پایین، یک تشک نجات آتش‌نشانی در انتظار این مادر و دختر باشد، اما مطمئناً واقعیت چیز دیگری است، چه در این صورت گرفتن این عکس توسط استنلی فورمن (Stanley Forman) موجب اعطای جایزه پولیتزر به وی نمی‌شد!

در ۲۲ جولای ۱۹۷۵ در یکی از خیابان‌های بوستون به‌نام مارلبرو، دیانا برایانت ۱۹ ساله به‌همراه دختر ۲ساله‌اش برای فرار از آتش خود را به نردبان اضطراری می‌رساند اما در طبقه پنجم (ارتفاع ۱۵ متری) نردبان فرو می‌ریزد و موجب سقوط آن‌ها می‌شود. در همین لحظه استنلی که مشغول کار در روزنامه Boston Herald American بود متوجه آتش‌سوزی شده و خود را به صحنه می‌رساند و این لحظه را ثبت می‌کند.

یکی از ماموران آتش‌نشانی به‌نام رابرت اونیل از دیانا خواست که جونز را به‌وسیله بالابر به او که روی پشت‌بام بود برساند اما دیانا توانایی این کار را نداشت و اونیل برای کمک به آن‌ها قبل از رسیدنِ نردبان پایین پرید و خودش را به آن‌ها رساند. با همه این تلاش‌ها دیانا در اثر جراحات وارد شده درگذشت اما دخترش جونز، به‌دلیل فرود آمدن بر روی بدن دیانا آسیب کمتری دید و جان سالم به‌در برد.

این عکس ابتدا در Boston Herald و سپس در بیش از صد روزنامه منتشر شد. انتشار این عکس به تصویب قوانین جدید فرار از آتش در ایالات متحده منجر گردید. عکس‌های دیگری از مجموعه عکس‌های مربوط به این حادثه لحظاتی را نشان می‌دهد که دیانا و جونز در انتظار نردبان و تشک نجات هستند.

فورمن در سال ۱۹۷۷ و ۱۹۷۹ نیز برنده جایزه پولیتزر شد. ■

داستان

داستان کوتاه «شماره ۱۳» از بتول سیدحیدری

داستان کوتاه «گل گیسو» از شهناز عرش اکمل

داستان کوتاه «من تنها نیستم» از ناهید شامحمدی

داستان کوتاه کودک «زگیل» از محمد کیان‌بخت

داستان کوتاه «محله‌مان افغانستان» از پری شاهیوندی

داستان کوتاه «خرگوش خاکستری» از آیدا مجیدآبادی

داستان کوتاه «شماره ۱۳»

نویسنده «بتول سیدحیدری»

صدای آزاردهنده‌ی پره‌های هواکش بزرگ که به سینه‌ی دیوار چسبانیده بودند؛ هم‌چنان به‌گوش می‌رسید. چراغ‌های بلند و باریک سقف این تاریک‌خانه روشن و خاموش شدند تندتند و بعد همه‌جا پر از نور گشت. زن لاغر باز آمده بود. چکمه‌های سیاه بلند به پای داشت، روسری سبزرنگ بر سر. دست به کمر طرف کمدها رفت که میان دل دیوار قطار به قطار مانده بودند. در یکی‌شان را باز کرد. بعد دسته‌ای آهنی را به‌طرف خودش محکم کشید. تخته فلزی قیژکنان بیرون آمد. زن چاق را صدا زد. بوی کافور تمام فضای سرد و نمور این‌جا را پر کرده. زن چاق دستمال سفیدی مثل دم کش به دهان مانده بود. با انگشت عینک روی بینی درازش را جابه‌جا کرد. به‌طرفم خم شد. روی تخته دراز به دراز مانده بودم. پنبه‌ی داخل بینی‌هایم را بیرون کشید و میان کاغذهای فراوان دستش، تند چیزهایی نوشت. «اگر تا آخر هفته کسی دنبالش نیامد؛ گزارشش رو پر کن تا انتقال بدهند دانشگاه علوم پزشکی... حتماً قید کن خارجیه؛ افغانی.» صدای نازک و کش‌داری داشت. زن لاغر پنبه‌ها را میان بینی‌ام باز فرو کرد. تخته را داخل کمد پس فرستاد. درش را هم بست. «انگار شوهرش را پیدا کرده‌اند.» زن چاق پشت میز آن‌طرف‌تر نشست. زن لاغر را نگاه کرد. انگشتر دستش را چرخاند. «خب؛ پس برگه‌ی اعلام نیاز علوم پزشکی را از رویش بردار.» بلند شده؛ دست‌هایش توی جیب مانده، لباس سفیدکوتاهی پوشیده، سینه‌هایش را جلو داده است. «وقتی شستند، غیر از اون کارت چیز دیگری همراش نبوده؟» زن لاغر با دستکش‌های سرخ رنگ لاستیکی، گوشی تلفن را برداشت و شماره گرفت. «چرا؛ انگار یکی از این سی جزهای کوچک قرآن همراش بوده، دادند با کارت و لباساش ضبط کردند.» زن چاق سر تکان می‌دهد. بعد همراه با صدای تق‌تق کفش‌هایش بیرون می‌رود.

تقریباً چهار روز خداست که این‌جایم. خسته شده‌ام دیگر، بیشتر دلم شور آمنه را می‌زند. وقتی خواستم بروم تازه خواب رفته بود. یک‌هفته می‌شد مرتب ونگ می‌زد. نمی‌دانم چی مرگش بود. دلش را چرب کردم، زیرگوشش چسب ماندم ولی باز قرار نمی‌گرفت. از وقتی به این زیرزمین آمده بودیم یک‌سر بی‌تابی می‌کرد. دلم از همان اول به رهن این خانه رضا نبود. شب تا صبح ونگ می‌زد و دهان گشادش را نمی‌بست... غلام که خبر آورد؛ دنیا دور سرم چرخید. اسماعیل را گرفته‌اند و بردند اردوگاه. دست و پایم را گم کردم. ماندم چه کنم. کاش رد مرزش نکنند. چندروز بود کار پیدا نمی‌کرد. هروقت سر فلکه می‌رفت، نامه با خودش می‌برد. بگیربگیر زیاد شده بود. کارت با خودش نمی‌برد. شنیده بود؛ اگر بگیرند گوشه‌ی کارت را قیچی می‌کنند. لب طاقچه نامه‌اش دیده می‌شد، نبرده بود آن‌روز هیچ‌کدام را. چادر به سر زدم و در را قفل کردم. آمنه خواب بود. سر چهارراه نرسیده بودم که یک‌دفعه حس کردم پرت شدم و محکم به بغل چیز سنگینی خوردم بعد نقش دل زمین شدم. دورم یک‌باره شلوغ شد. صدای بوق ماشین‌ها و گپ‌گپ آدم‌ها زیاد شد. لنگ‌هایم پس مانده و لب پیراهنم بالای شکم جمع شده بود و سفیدی دلم پیدا بود. طاقباز مانده بودم. زیر سرم خون سرخ می‌زد. خیلی خجالت کشیدم. چادری دورتر از من افتاده بود پر از خاک، خدا خدا کردم یکی چادر را روی من بکشد. چشم‌هایم بازمانده بود. مردی آمد موی سفید، چادر را رویم کشید... تخته‌ی آهنی قیژکنان دوباره بیرون آمد. نفهمیدم چه وقت در کمد باز شده؛ زن لاغر بود. این‌بار تنها نیامده بود. یک مرد هم همراهش بود.

زن لاغر را نگاه کرد. انگشتر دستش را چرخاند. «خب؛ پس برگه‌ی اعلام نیاز علوم پزشکی را از رویش بردار.» بلند شده؛ دست‌هایش توی جیب مانده، لباس سفید کوتاهی پوشیده، سینه‌هایش را جلو داده است.

لباس سیاه پوشیده بود. پشت سرش زن چاق ایستاده نگاه می‌کرد. خوب دقت کردم. اسماعیل بود. زن لاغر نشانم داد. بالای سرم ایستاد اسماعیل و خیره‌خیره نگاهم کرد. چشم‌هایش می‌لرزیدند و مژه‌هایش تندتند تکان می‌خورد. چقدر این چند روزه پیرتر شده بود. رنگش به زردی می‌زد. زن چاق گفت: «خودشه؟» اسماعیل بینی‌اش را بالا کشید: «زنم هست.» سرش پایین ماند. کاغذ را طرفش دراز کرد و قلم دستش داد. اسماعیل چیزی گفت. زن چاق در جعبه‌ی کوچکی را باز کرد و به‌طرفش دراز کرد، قلم را پس گرفته بود. اسماعیل کاغذ را شست کرد. سرانگشتش رنگ گرفته بود. باز شست کرد کاغذ دیگری را. زن چاق دست من‌را هم بلند کرد. انگشتم را محکم توی جعبه کوچک فشار داد بعد پای یک کاغذ زردرنگ ماند، امروز بزک‌کرده بود و بوی خوشی می‌داد؛ بلند گفت: «سرکار، شناسایی کردن. می‌تونید ببریدشون اما ساعت دو باید تحویل بگیرد.» ماموری سبزپوش از پشت در سالن وارد شد؛ دست‌بند به دست همان‌جا دم در ایستاده بود منتظر، انگار تمام وقت چشم دوخته بود به من. اسماعیل صورتش را میان دست‌هایش پوشانده بود. سرش را تکان‌تکان می‌داد. صدای کفش‌هایشان دورشد. به‌زور راه می‌رفت انگار؛ شانه‌هایش گمانم می‌لرزیدند. زن چاق گفت: «شماره ۱۳ رو که شستند میارند این‌جا. گواهی فوتش را که مهر کردم بعد هردو را با هم بفرست بالا.» زن لاغر پرسید: «از بس گریه کرده خفه شده؟!...» زن چاق گفت: «خوب شد یادم آوردی؛ حتماً قید کن مرگ طبیعی بوده، خفه شده از گریه، بو هم گرفته بوده... در ضمن عمرش را هم بزن؛ نوزاد.»

در سالن باز می‌شود. یک تخت چرخ‌دار کوچک داخل می‌شود. دستمال بزرگ خاکی رنگ رویش را پوشانده، پشتش مردی ایستاده است. کاغذی را به زن چاق می‌دهد نگاهش می‌کند و بعد پایین کاغذ را با قلم امضا می‌کند. «تحویلش بگیر، فرم را درست پر کن... من الان برمی‌گردم.» به‌دنبال مرد بیرون می‌رود. زن لاغر تخت چرخ‌دار را به‌طرف خودش می‌کشد. دستمال بالای تخت را پس می‌زند. چیزی توی دلم فرو می‌ریزد. آمنه است. چقدر بزرگ شده، تمام بدنش کبود می‌زند، انگار باد کرده، دور چشم‌هایش سیاهی حلقه بسته... اما دیگر ونگ نمی‌زند... کاش وقتی می رفتم با خودم می‌بردمش یا در خانه را قفل نمی‌کردم... ■

داستان کوتاه «زگیل»

نویسنده «محمد کیان‌بخت»

منتظر شدم تا ساندویچی را که سفارش داده بودم آماده شود؛ بی‌نهایت گرسنه و بی‌رمق بودم و پی‌درپی به گارسون‌هایی که مسئول پخش ساندویچ‌ها بودند نگاه می‌کردم. برای لحظه‌ای به فکر فرو رفته بودم که گارسونی، ساندویچم را بر روی میز در مقابلم قرار داد، از او تشکر کردم و آماده بودم با ولع ساندویچم را ببلعم؛ منتها گارسون اجازه این‌کار را نداد. در ابتدا متوجه نیتش از این ممانعت نشدم ولی خیلی زود فهمیدم که انعام می‌خواهد! یک هزار تومنی از روی احترام در کنار میز قرار دادم و با خود فکر کردم که احتمالاً گارسون از این سخاوتم خوشحال خواهد شد، منتها گارسون با حالتی مبهم به من فهماند که مبلغی بیشتر می‌خواهد! او یک اسکناس ده‌هزار تومانی را از کنار جیبش به من نشان داد و لبخندی زد! متعجب به چهره‌اش خیره شدم! زیرا ساندویچی را که من سفارش داده بودم کلاً چهارهزار تومان ارزش داشت! و نمی‌فهمیدم چرا گارسون طلب ده‌هزار تومان انعام دارد! به‌هرحال زیر بار نرفتم و خواستم که دستش را کنار بزنم و ساندویچم را بخورم، دستم را به‌سمت دستش بردم و همین که خواستم ساندویچ را از دستش بیرون بکشم، نگاهم به زگیلی افتاد که بر روی دست گارسون به‌شکل زننده‌ای خودنمایی می‌کرد. دستم را به سرعت کنار کشیدم و در مقابل گارسون ایستادم و نگاهی غضب‌آلود به چهره‌اش کردم. او دستش را به‌سمت شانه‌ام آورد و خواست که رویم را ببوسد و ماجرا خاتمه یابد که ناگهان از ترس اینکه دستش به بدنم بخورد او را محکم هول دادم و مات و مبهوت برای لحظاتی «که به‌صورت مبهم به‌هم گره خورده بودند» به چهره‌اش خیره شدم! او کنترلش را از دست داد و به زمین خورد و بی‌حرکت با چشمانی مبهوت برای لحظاتی به من خیره شد و خواست تا با دستی که زگیل بر روی آن خودنمایی می‌کرد پشت سر خود را لمس کند منتها دستش بی‌جان به زمین افتاد و خود او نیز لحظه‌ای بعد از حال رفت. به‌سمتش دویدم و سر او را بالا گرفتم و کمک خواستم. خواستم گوشم را روی قلبش بگذارم که متوجه لکه خون بر روی دستم شدم. دستی‌که زگیلی همچون زگیل دست گارسون بر روی آن خودنمایی می‌کرد. مشتریان زن جیغ کشیدند و به‌سمت در خروجی حمله‌ور شدند و مردان به نظاره جنایت من نشستند. سر او به گوشه‌ی میز آهنی که درست پشت سرش قرار داشت خورده بود و اینک من یک قاتل بودم و او یک مقتول با زگیل‌هایی بر روی دستمان!! ■

ناگهان از ترس اینکه دستش به بدنم بخورد او را محکم هول دادم و مات و مبهوت برای لحظاتی «که به صورت مبهم به هم گره خورده بودند» به چهره‌اش خیره شدم!

داستان کوتاه « من تنها نیستم»

نویسنده « ناهید شامحمدی»

دالان تاریک و نمور خانه‌ی عصمت را پشت سر گذاشتم و کلید را توی قفل چرخاندم. در روی پاشنه چرخید. اتاق سرد و مرده بود و خرت‌وپرت‌های به هم ریخته، سرِ جنی شده بودند که عصمت با آن هیکل چاق و پوست سفیدش انگار درست وسط کله‌ی جن نشسته باشد.

- آمدی دختر جان؟ بیا بنشین پهلوم. کلید خانه‌ام را دادم دستت که راحت باشی. راحت بیایی، راحت بروی. من که غیر از تو و آن پسر بی‌فکرم کسی را ندارم؟! آن صغرای دهن گشاد که کس‌وکار من نمی‌شود. پسرهایش هم کس‌وکار من نیستند. کس‌وکار من همان رحیم بود که خدا نخواست بماند. خوبان را خدا می‌برد. آنوقت کسی مثل صغرا را نگه می‌دارد که آینه‌ی دق من شود. بی فکر که می‌گویم باید ببینی تا باورت شود. پسره‌ی سر به هوا فکر می‌کند خوشتیپی و خوشگلی نان و آب می‌شود برایش. یوسفم را می‌گویم. اصلن برای همین بود که فرستادمش خدمت. گفتم شیرم را حلالت نمی‌کنم اگر سربازی نروی. فرستادمش که مرد شود. فردا پس فردا دختر مردم را نمی‌شود دستش داد که؟! سر به راه که شد آن وقت زنش می‌دهم. این روزها دختر خوب کم پیدا می‌شود. یکی مثل تو که والاهه جواهری.

از چاقی نفس‌نفس می‌زد. بوی سبزی می‌داد. دسته‌ای سبزی و چندتایی کیسه‌ی نایلونی میوه دستش بود. قطره‌های عرق دور لب‌ها و پیشانی‌اش را با پر روسری‌اش پاک کرد. دم در خانه‌اش ایستاده بود و داشت با قفل در ور می‌رفت. چادر مشکی و براق سرش بود. چاق بود و سفید و لپ‌هایش گل انداخته بودند. موهای سفید و نقره‌ای‌اش توی خیسی شقیقه‌ها تاب می‌خورد. کلید را توی قفل چرخاند.

- گیر کرده بدکردار.

- بدهید من امتحان کنم.

زل زده بود به من و داشت سرتا پا وراندازم می‌کرد.

- خیر ببینی دختر جان، تو هم امتحانش کن. خراب است، بد کردار. شاید به دست تو باز شود. اسمم عصمت است. همان عصمت جان صدام کن. این طور احساس جوانی می‌کنم. تو چقدر خوشگلی دختر جان. شبیه جوانی‌های منی. همانی هستی که من می‌خواستم. من از دار دنیا یک پسر دارم که آن هم فرستادمش خدمت. رحیم پاسبان بود، بابای خدابیامرزش را می‌گویم. بچه‌دار نمی‌شدیم. به هر دری زدیم افاقه نکرد. ننه‌اش وقتی دید خبری از بچه نیست، دختر ترشیده‌ی برادرش را زنش کرد. جابه‌جا حامله شد، پسر زایید. بعد هم شش تا شکم دیگر پسر پشت سرش. ولی رحیم هنوز عاشق من بود. خودش می‌گفت یک تار موی مرا با صدتا از این زن‌ها عوض نمی‌کند. برای همین است که بعد دوازده سال که از مرگش گذشته، داغ رحیم هنوز برایم تازه است. می‌گفت: پسر آورده که آورده، هیچ زنی برای من عصمت نمی‌شود. خب، آن وقت‌ها خیلی خوشگل بودم. به این هیکل وارفته و چین و چروک‌های الانم نگاه نکن.

می‌گوید پسر قیافه می‌خواهد چه کار؟! پسر باید کاری باشد. نان درآر باشد. گفتم صغرا خانم، گربه دستش به گوشت نمی‌رسد، پیف‌پیف می‌کند! خودش هم قیافه ندارد.

عصمت یک‌ریز حرف می‌زد و انگار اصلن برایش مهم نبود که گوش می‌دهم یا نه. گره روسری‌اش را سفت کرد و گوشه چادر براقش را چپاند زیر بغلش.

- من هم کم نیاوردم که؛ بچه‌دار شدم. یک پسر کاکل زری. عین یوسف پیغمبر خوش بر و رو. اسمش را هم گذاشتم یوسف. مثل پسرهای صغرا نیست که. با آن قیافه‌های هچل هفت و آن قدهای دیلاق‌شان. عیب پسرهایش را لاپوشانی می‌کند. می‌گوید پسر قیافه می‌خواهد چه کار؟! پسر باید کاری باشد. نان درآر باشد. گفتم صغرا خانم، گربه دستش به گوشت نمی‌رسد، پیف‌پیف می‌کند! خودش هم قیافه ندارد. اصلن پسرهای بد قواره‌اش به خودش رفته‌اند. دهان گشاد و دماغ عقابی‌شان عینهو مادرشان است. به پدرشان اگر می‌رفتند وضع‌شان این نبود که. آن خدا بیامرز مرد خوش‌قیافه‌ای بود. از پسرهایش فقط یوسف من به او رفته. بخصوص چشم‌هاش. گفتم بهت پسرم چشم دارد عین چشم آهو؟! یکریز حرف می‌زد. دم در خانه‌اش معطل ایستاده بودیم. روی پله دم در نشست. گفت: «سرپا نمی‌توانم بایستم. پیری بد آدم را ناتوان می‌کند.» کوچه‌شان عین کوچه

خودمان کثیف و تنگ بود و معلوم بود پای هیچ رفتگری هرگز به آن‌جا نرسیده. همه جای کوچه کاغذهای مچاله، قوطی‌های خالی و جلد پفک‌های جر خورده بود. صدای زر زر قوطی خالی نوشابه می‌آمد. پسربچه ای آن سر کوچه، راه می‌رفت و با نوک پا، این‌ور و آن‌ورش می‌کرد. پای دیوارها رد لکه‌های آبی پیدا بود که شاید مردی شبانه یا پسرکی در یک ظهر خلوت آنجا شاشیده بود. خانه عصمت، آخر کوچه بود. کلید را توی قفل چرخاندم و این‌ور و آن‌ورش کردم. گفتم: «باز شد، بالاخره. این کلید باید عوض شود.» گفت: «خیر ببینی. حالا بیا تو دختر جان، دم در بد است.» گفتم: «کار دارم، باید زودتر بروم. مادرم منتظر است.» گفت: «پسرم که رفته سربازی. خودم هستم و خودم. نامحرمی توی خانه ندارم. نگران چه هستی؟» به اصرار دعوتم کرد بروم تو. دالانی تاریک و نمور ورودی خانه بود. خانه‌ای بود کلنگی با در و دیوارهای قدیمی. همه‌اش یک اتاق بود و یک حیاط سیمانی کوچک که همه‌جایش را خاک گرفته بود و یک باغچه خالی که جز چند تا خار چیزی تویش نبود. اتاق بوی نا می‌داد. رختخواب عصمت وسط اتاق پهن بود و گوشه خانه از کمد زهوار در رفته‌اش، لباس‌های مچاله، زده بودند بیرون. گوشه یک بسته اسکناس هم از لابلای لباس‌ها پیدا بود. قابلمه غذا روی اجاق گاز تک شعله و کوچکی که روی زمین بود، داشت قل می‌زد.

- معلوم است با خانواده‌ای، با اصل و نسبی. وگرنه تو با این شکل ماهت، معطل من نمی‌شوی. والاهه جواهری. عروس من می‌شوی دختر جان؟ پسرم بی فکر است درست، سر به هواست درست. اما من آدمش می‌کنم تحویلت می‌دهم. زن اگر بخواهد مردش را مثل آب خوردن، اهلی می‌کند. اهل زندگی می‌کند. اگر قبول کنی، همه چیزم را به اسم‌تان می‌کنم. به این زندگی وارفته و این خانه کلنگی نگاه نکن. پول‌های من توی بانک‌اند، دختر جان. نمی‌گذارم سخت‌تان باشد.

- نه عصمت جان، حالا برای ازدواج من زود است. من هنوز دیپلمم را نگرفته‌ام. تازه دانشگاه هم می‌خواهم بروم.

- همه اولش همین را می‌گویند. خود من، اولش به رحیم خدا بیامرز گفتم می‌خواهم پیش ننه‌ام بمانم. خب یک دختر سیزده ساله همه چیزش مادر است دیگر. البت دختر است و نازش. لابد که نازت خریدار دارد. راستی کجا زندگی می‌کنی، دخترم؟ معلوم است مال آن بالامالاهای شهری. از سر و وضعات پیداست.

- نه عصمت جان. همه‌اش همین سر و وضع است. ما چند کوچه پایین‌تر از شما می‌نشینیم، همین محله پایین‌آباد.

خندید.

- دیگر به چه می‌خندی، عصمت جان؟

- پایین‌آباد! پایین‌آباد دیگر چه صیغه‌ای است، دختر جان؟

- من اسمش را گذاشته‌ام پایین‌آباد. جایی‌است برای ما فقیر بیچاره‌ها. مگر غیر از این است؟

بعد از آن هر از گاهی به عصمت سر می‌زدم. دلم به حال تنهایی‌اش می‌سوخت. بعضی وقت‌ها تنهایی خوب است. اما نه آنقدر که ماه‌ها بگذرد و تو صدای هیچ موجود زنده‌ای را توی خانه‌ات نشنوی و رو بیاوری به این که صدای رادیو یا تلویزیون را زیاد کنی و خودت را گول بزنی که تنها نیستی. رادیو هست، تلویزیون هست، بی آن که بتوانی حرفی بزنی باهاشان. آن وقت است که دلت می‌خواهد کسی را داشته باشی که دو تا گوش داشته باشد. که بشنود و تو بتوانی برایش حرف بزنی و همه حرف‌هایی که روی دلت سنگینی می‌کند را بگویی و هی حرف بزنی و حرف بزنی و خالی شوی. خالی از هر گره‌ای که توی زندگی‌ات بوده و هیچ وقت باز نشده. کاری که رادیو یا تلویزیون هیچ‌وقت نمی‌تواند برایت انجام دهد.

رادیو هست، تلویزیون هست، بی آن که بتوانی حرفی بزنی باهاشان. آن وقت است که دلت می‌خواهد کسی را داشته باشی که دو تا گوش داشته باشد.

- دارم می‌روم عصمت جان، تلویزیون را روشن کنم برایت؟

- آره مادر، یوسفم هم فیلم دوست دارد. کوچک هم که بود ساعت‌ها می‌نشست پای تلویزیون. می‌گفتم این قدر نزدیک نشین، بچه. خدای نکرده، زبانم لال، چشم‌هات ضعیف می‌شوند. می‌دانی؟ پسرم چشم دارد عین چشم آهو. گفتم پسرم چقدر جمال و کمال دارد؟

کلید خانه‌اش را داده بود دستم. می‌گفت تا راحت بیایی و راحت بروی. هر بار که وارد خانه‌اش می‌شدم می‌ترسیدم، اما دلم به حال تنهایی‌اش می‌سوخت. از طرفی خودم هم یوسف گمگشته‌ای داشتم که در میان هیچ کدام از پسرهایی که دنبالم بودند، نمی‌دیدمش.

- دیگر بستگی به لطف و کرمت دارد ببینم چند وقت یک بار به فکر این پیرزن چشم به راه بیفتی و سری بزنی. پسرم که این‌جا نیست. نامحرم دیگری هم توی این خانه ندارم. خودم هستم و این خرت و پرت‌های دور و برم. وقت و بی‌وقت کلید را توی قفل بینداز و از این پیرزن تنها یادی بکن، دختر جان. پسرم همین امروز فرداست که بیاید. اصفهان خدمت می‌کند. سپرده‌ام بهش از آن گزهای پر پسته و خوبش بیاورد برایت. از تو برایش گفته‌ام. هنوز ندیده یک دل نه صد دل عاشقت شده. گفتم اگر ببینی‌اش که دیگر دیوانه‌اش می‌شوی. از جمال و کمالت آن قدر گفته‌ام که برای دیدنت دیگر طاقت ندارد و همین روزهاست که پیدایش شود. شک ندارم تو هم اگر او را ببینی همین حال و هوایی می‌شوی که او دارد. گفتم بهت پسرم چقدر جمال و کمال دارد؟!

بعد از ظهر یک روز تعطیل بود که تصمیم گرفتم برای عصمت کمی غذا ببرم و به این بهانه شازده‌اش را که حسابی کنجکاوش شده بودم ببینم. به حساب عصمت تا حالا باید چند روزی باشد که آمده است. جلوی آینه رفتم و به صورتم نگاهی انداختم. بعد هم مادرم، کوکوهایی که از غذای ظهر مانده بود را توی ظرف درداری گذاشت و راه افتادم طرف خانه‌ی عصمت. کلید را توی قفل چرخاندم. صدای عصمت می‌آمد که داشت با یکی حرف می‌زد. گفتم لابد شازده پسرش است که حالا عصمت از خوشحالی دارد یک‌ریز حرف می‌زند برایش. توی دالان ایستاده بودم و فکر کردم شاید درست نباشد سرزده وارد اتاق شوم. خواستم برگردم که زنگ در را بزنم اما وسوسه شدم که از پنجره سرک بکشم و اول شازده پسر عصمت را ببینم. عصمت داشت برایش می‌گفت:

- من الان هر چه برای تو بگویم شاید نتوانی تصورش را بکنی. وقتی ببینی‌اش آن وقت می‌فهمی چه دختر ماهی‌است. یک تیکه جواهر است. از دیدن تا شنیدن خیلی حرف است. باید خودت ببینی تا باورت شود. این دختر مثل آن قبلی‌ها نیست که ببینی و نپسندی. مطمئنم ببینی‌اش یک دل نه صد دل عاشقش می‌شوی. چی؟ قبلی‌ها؟ آن‌ها را که مقصر خودت بودی که جور نمی‌شدند. من با هزار زبان ریزی و التماس هر بار آن دخترها را برایت جور می‌کردم اما شازده پسند نمی‌کردند. حالا هم عیبی ندارد. این یکی دیگر با قبلی‌ها فرق می‌کند. این را دیگر هیچ عیبی نمی‌توانی رویش بگذاری. خانم است. بامعرفت است. جمال دارد و کمال. شیرم را حلالت نمی‌کنم اگر کله شقی کنی و این را هم بپرانی. من پیش آن هووی بی‌چشم و رویم آبرو دارم. مگر من چه از او کمتر دارم که باید همیشه جلویش کم بیاورم. باید ببیند که من هم پسر دارم. باید عروس‌دار شدنم را ببیند.

کلید خانه‌اش را داده بود دستم. می‌گفت تا راحت بیایی و راحت بروی. هر بار که وارد خانه‌اش می‌شدم می‌ترسیدم، اما دلم به حال تنهایی‌اش می‌سوخت.

با آن پسرهای هچل هفت و بدقواره‌اش، برای من قمپوز در می‌کند. عصمت سینی چای دستش بود و با آن هیکل چاق و راه رفتنش که به راه رفتن پنگوئن‌ها شبیه بود چای و میوه تعارف می‌کرد. دو استکان چای روی سینی بود. دیدم که عصمت نشست و یکی از استکان‌ها را، رو به رویش، روی زمین گذاشت و یکی دیگر هم برای خودش. اول گفتم شاید شازده‌اش جایی نشسته که توی آن زاویه‌ای که ایستاده‌ام نمی‌بینمش ولی بعد هر چه نگاهم را تیز کردم به جز عصمت، دو تا استکان چای و دو تا بشقاب میوه که جلوی قاب عکس یک پسر جوان و زیبا گذاشته بود چیزی ندیدم. پایین عکس نوشته بود: «شهید یوسف جاودانی» و عصمت داشت یک‌ریز برایش حرف می‌زد. ■

داستان کوتاه «گل گیسو»

نویسنده «شهناز عرش اکمل»

صدای موتور چاه‌کنی دهکده را برداشته بود. چندروزی بود از اداره آبیاری آمده بودند تا نزدیک مسجد چاه بزنند؛ یک چاه بزرگ که مردم بتوانند به آبی که آن زیرها بلااستفاده مانده بود دست پیدا کنند. «واسه آبادی خیلی خوب می‌شه. مهندس‌ها می‌گن اینجا منبع آبه، عجیبه تا حالا اینجا چاه حفر نشده... گفتم از بی‌صاحبی‌یه آقا. اینجا یه شورا نداره که حرف دل آبادی رو برسانه به گوش دولت.» این‌ها را آقاجان سر نهار می‌گفت. گل‌گیسو حوصله‌اش سر می‌رفت از این حرف‌های تکراری. این شورا شده بود آینه دق برایشان. آقاجان مدام پیگیرش بود. سرش درد می‌کرد برای این کارها. عزیزجان می‌گفت خسته شده این‌قدر شام ناهار ریخته توی حلقوم مردم. «امروز آقای مسجد رو دعوت می‌کنه چون فردا راهیه، فردا مردم رو سر ناهار از مسجد می‌کشانه خانه. خسته‌م کرده دیگه...»

گل‌گیسو زل زده بود به بته جقه‌های سفره و بشقاب گل‌مرغی غذایش. آقارضایی جلوی چشمانش بود، جلوی چشمانش. راه می‌رفت، می‌خندید، حرف می‌زد... عزیزجان می‌گفت آقارضایی هم دست‌کمی از آقاجان ندارد. بس‌که بار مردم را به‌دوش می‌کشد. هر بار که اسمش می‌آمد، یک چیزی توی دلش جابجا می‌شد. تنش داغ می‌شد و قلبش می‌تپید.

گل‌گیسو زل زده بود به بته جقه‌های سفره و بشقاب گل‌مرغی غذایش. آقارضایی جلوی چشمانش بود، جلوی چشمانش.

از اول پاییز روزها را شمرده بود که تابستان برسد؛ روزهای کوتاهی که به چشم او بلندترین روزهای سال بودند. این زمستان‌های برفی لعنتی را مجبور بود توی خانه زندانی شود و کارش بشود پای کرسی نشستن و شنیدن حرف‌های تکراری آقاجان یا خالی کردن سطل‌های آبی که زیر سقف‌های شکاف‌خورده کاهگلی‌شان می‌گذاشتند. از وقتی‌که آقاجان حمام زغالی‌اش را راه انداخته بود، به حمام دهکده هم نمی‌رفت. آقاجان می‌گفت درست نیست دختر جوان آدم برود حمام بیرون و توی راه کلی نامحرم او را ببینند و بگویند این دختر فلانی است که حمام بود. اما حالا که تابستان شده بود گاهی هر روز آقارضایی را می‌دید. توی کوچه، توی باغ انگوری.

تابستان فصل گل‌گیسو بود که بی هیچ هراس از حرف و حدیثی راه بیفتد توی دهکده و به باغ و تاکستان برود؛ فصلی که آقارضایی را پابند آنجا می‌کرد. دلش می‌خواست برگردد به بچگی و مدرسه‌اش وقتی آقارضایی درس می‌داد. وقتی به کلاس یکی‌ها الفبا می‌گفت و به دومی‌ها مشق می‌داد و کلاس پنجمی‌ها باید دیکته می‌نوشتند. آن‌وقت‌ها هم دوستش داشت. نه این شکلی اما حواسش همیشه پی‌اش بود. مراقب بود کاری نکند که آقارضایی عصبانی شود. هیچ‌وقت هم نشد.

«دختر به چی فکر می‌کنی؟ از دهن افتاد غذات!» صدای آقاجان هم‌صدا با موتور چاه‌کنی او را از توی کلاس درس بیرون کشید و آورد سر سفره.

«عزیز جانت کجاست گل دختر؟» آغاسلطان که مثل همیشه گوشه لچکش را کشیده بود جلوی دهانش، بی‌هوا از لای بوته‌های زرشک آمده بود توی حیاطشان. آقاجان از این کارش شاکی بود همیشه و می‌گفت باز کردن راه از توی این بوته‌های خاردار کار سگشان نیست و خود آغاسلطان این راه را باز کرده که راحت سرش را بکند توی آخور آن‌ها. «سلام ننه‌آغا تو کشمش‌خانه‌اس. داره انگور می‌کشه به ریسمون. کارش دارین؟» آغاسلطان بی‌آنکه توی چشمان او نگاه کند چشم انداخته بود گوشه کنار حیاط را دید می‌زد. «ماشالا امسال جالیز حیاطتان خوب گوجه بادمجان داده‌وا! واسه ما که خشک شد. دریغ از یه‌دانه گوجه. می‌رم دم دکان صاحبعلی واسه گوجه. اما محصول شما ماشالا...»

عزیزجان با عجله آمد طرفشان: آن‌قدر با عجله که چیزی نمانده بود روی مهتابی سر بخورد. انگار نمی‌خواست همسایه پایش برسد به کشمش‌خانه. گل‌گیسو که از شر ننه‌آغا راحت شده بود، مسیر برعکس عزیزجان را پیمود. می‌خواست توی خنکی و تاریکی کشمش‌خانه به آقارضایی فکر کند. سکوت دلنشینی آنجا بود که همیشه به‌اش آرامش می‌داد. انگار آنجا یک نقطه

خاص بود توی دنیا که هیچ جای دیگری شبیه‌اش نبود. انگورهای کشمشی درشت سرشان را ردیف گذاشته بودند روی ریسه‌ها و زیر شاخه نور غبارآلودی که از دریچه سقف به‌درون می‌تابید، می‌درخشیدند. دست دراز کرد یک خوشه تازه را از ریسه جدا کرد. نشست روی گونی‌هایی که کنار دیوار چیده شده بودند. سرش را به دیوار تکیه داد. هیچ صدایی نبود جز صدای ضعیف موتور چاه‌کنی. انگار صدا نمی‌توانست از دیوارهای ضخیم کشمش‌خانه بیاید داخل. به حرف‌های مردم فکر می‌کرد: به حرف زن امان‌خان که در جشن خرمن پارسال زل زد توی چشم‌های مادر آقارضایی و گفت پسرش حتماً عیب و علتی دارد که تا سی و پنج‌سالگی کسی را نخواسته. این فقط حرف زن امان‌خان نبود. چند سال بود که این قصه توی دهان مردم می‌چرخید. به‌نظرش آقارضایی برای فاصله گرفتن از این حرف‌ها بود که خودش را منتقل کرد به شهر.

صدای موتور آقاجان پیچید توی تاریکی خنک کشمش‌خانه. خوشه دست‌نخورده را با دقت روی ریسه گذاشت و از آن تاریکی مطبوع که با بوی انگورهای تازه درهم شده بود آمد توی نور حیاط که حالا بوی شبدرهای تازه روی موتور آقاجان را گرفته بود. «فردا ایشالا یک ناهاری دست و پا بکن. می‌خوام این مهندسه و کارگراش رو دعوت کنم. خوبیت نداره. حالا می‌گن اهل این آبادی گدا خصلتن. تازه این مهندسه خوبه، به‌درد می‌خوره.» عزیزجان مستأصل نگاهی به گل‌گیسو انداخت و با من و من گفت: «حالا واجبه آقا؟ هیچ‌کس دعوت نکرده فعلاًها! از زن حاج‌منصوری هم پرسیدم. اونام دعوتشان نکردن.» آقاجان که با شنیدن اسم حاج‌منصوری خون توی صورتش دوید، سینه‌ای صاف کرد و گفت: «من رو چه به حاج‌منصوری؟او جانم به عزرائیل نمی‌ده. بیاد ناهار بده به اینا؟ فردا اینا مهمان ما هستن. تمام!» آقاجان حرف آخر را زد و شبدرها را از روی موتور زمین گذاشت.

عزیزجان تکه‌های مرغ را توی روغن داغ می‌انداخت و غر می‌زد. «دیروز فقط مهندس و کارگراش بودن امروز حاج‌منصوری و آقارضایی و چندتای دیگه اضافه شدن...» گل‌گیسو دیگر بقیه حرف‌های عزیزجان را که حالا قاتی جلز ولز مرغ‌های تکه‌پاره شده بود، نمی‌شنید. اسم آقارضایی را که به گوشش خورد، نفس بند آمد. «این چه‌جور خلال کردنه دختر؟ نازک‌تر! انگار آقاجانش رو نمی‌شناسه.» بخار از روی تابه پر از سیب‌زمینی بلند شد و همزمان صدای موتور چاه‌کنی برید.

نشست پشت دری که از مطبخ به اتاق مهمان راه داشت و گوشه پرده را کنار زد. نقش باریکی از اتاق و آدم‌هایش نشسته بود توی چشمانش. آقارضایی را که دید دهانش شیرین شد. ریش مشکی‌اش برق می‌زد و چشم‌هایش توی متن گندم‌گون صورتش می‌درخشیدند:به درخشانی انگورهای کشمش‌خانه. از سه روز پیش که در راه باغ انگور دیده بودش، خوش‌قیافه‌تر به‌نظر می‌آمد. حیران بود که چرا آقارضایی او را نمی‌بیند اصلاً. این نگاه‌های آتشین را که این اواخر به او انداخته، تا به حال هیچ‌کس ندیده بود، نه سالار حاج منصوری که خاطرش را می‌خواست و نه هیچ‌کس دیگر. کلی با خودش کلنجار رفته بود که زل بزند توی چشم‌های مرد و نگاهش کند. این آخرین راه بود به نظرش. «دختر دیده می‌شی، آبرومان می‌ره‌ها!» عزیزجان بود که زمزمه‌وار نهیب زد به‌اش. گل‌گیسو که جا خورده بود، خودش را جمع کرد. «خواستم ببینم این مهندس که آقاجان این‌قدر تعریفش می‌کنه، چه‌جوره.»

«یادش رفته مدرس تو دهداری چقدر مفت خورد! قرمساق می‌گه سواد داره. سوادش چه گلی به سر ما می‌زنه؟ مدرسه‌مان تا کلاس پنج بیشتر نداره. آب لوله نداریم. حمام درست نداریم. مرد نیست که... استغفرالله...»

مهمان‌ها که رفتند، آقاجان افتاد به جان جد و آباد آقارضایی. «یادش رفته مدرس تو دهداری چقدر مفت خورد! قرمساق می‌گه سواد داره. سوادش چه گلی به سر ما می‌زنه؟ مدرسه‌مان تا کلاس پنج بیشتر نداره. آب لوله نداریم. حمام درست نداریم. مرد نیست که... استغفرالله...» آقاجان حرفش را قیچی کرد و یک سیگار پیچید برای خودش. دل گل‌گیسو شکست از حرفش: عین یک تکه بلور که ترک بردارد.

«این رحمانی اگه نماینده بشه، باد خیلیا می‌خوابه. فردا می‌ریم شهر پیشش. می‌خوام خودم توی قصبه اطراف تبلیغاتش کنم. مدرس بعضی‌هارو از الان خریده اما شانس رحمانی بیشتره.» آقاجان تمام جانش را می‌داد توی لوله قلیان و دود را می‌پاشید توی فضای اتاق. «کارمان درآمد. می‌بینی؟حالا رفت تو فعل مجلسیا. من بدبختم. از این به

بعد می‌شم فعله مردم و کارم می‌شه بپز و بشور. سرم آمده اون‌بار توی نمایندگی حاج‌آقا رهبر. پدرم درآمد. آخرش هم هیچی. یادت هست که؟» صدای عزیزجان آغشته به اشک بود. مشبرات لوله قلیان را از آقاجان گرفت و سینی را چرخاند طرف خودش. «این آقارضایی هم خیلی با حاج منصوری حشر و نشر می‌کنه. اونم که نوچه مُدرسه. بالاخره رضایی معلمه و خیلی‌ها حرفش رو گوش می‌گیرن اما بد می‌کنه. رحمانی اهل همین خطه‌اس. دلش با مردم این اطرافه.» گل‌گیسو گوش تیز کرد تا جواب آقاجان را که به آرامیِ دود قلیان توی هوا شناور بود، بشنود. می‌دانست که آقاجان چی می‌گوید: هرچند نمی‌شنید. قلبش هم‌صدا با موتور چاه‌کنی می‌زد. آقاجان از حرص اینکه آقارضایی رفته طرف حاج منصوری، کفرش گرفته بود و حالا با این حرف می‌خواست حرصش را خالی کند. «چه‌کار دارن به اون بیچاره. کم زحمت بچه‌هاشانو کشیده.» عزیزجان گرهی به نخ زد و پارچه توی دستش را برد طرف دهانش و نخ را با دندان برید. «خب راست می‌گن. نبایست بره طرف مدرس. مردم رحمانی رو می‌خوان.» دلش می‌خواست از مادرش بپرسد چرا این حرف‌ها پشت سر معلمش است. فقط چون زن نگرفته. اما نپرسید. هیچ‌کس از دل او خبر نداشت این مدت. فکر که می‌کرد، می‌دید آقارضایی حتی یک لحظه هم از یادش نرفته. همیشه جلوی چشمانش بود. مانده بود با این سردرگمی چه بکند. نه می‌توانست به کسی واگو کند و نه ازش بگذرد. اگر کسی می‌فهمید حتماً سرزنشش می‌کرد، با این‌همه اختلاف سن و با آن‌همه حرف که مثل دنباله پشت سر آقارضایی بود. هروقت کسی داماد می‌شد، ممکن نبود حرف آقارضایی پیش کشیده نشود. همه می‌گفتند مرضی دارد که زن نمی‌خواهد. مادرش بارها به دیگران گفته بود بچه‌اش هیچ عیبی ندارد، فقط کم‌حوصله است. پیرزن اگر می‌فهمید چشم گل‌گیسو پی پسرش است، می‌مرد از ذوقش. بارها گفته بود که عاشق خرمن گیسوان و چشم‌های بادامی زیبایش است.

دو تا از کارگرهای گروه چاه‌کنی آمده بودند لب برکه به بهانه دست و رو شستن و داشتند دخترها را دید می‌زدند. گل‌گیسو چشم انداخت و آن دورها نزدیک مسجد را نگاه کرد. می‌دانست که آقارضایی این روزها با مهندس می‌چرخد و حتی شب‌ها او را مهمان می‌کند. «شما شست و شوتون تمامی نداره؟» سالار حاج‌منصوری بود که اخم‌هایش توی هم رفته بود. کارگرها خودشان را جمع و جور کردند و بدون اینکه چیزی بگویند رفتند طرف مسجد. «چیزی‌که به‌تان نگفتن؟» فرحناز صدایش را نازک‌تر کرد و با گونه‌هایی سرخ‌تر از همیشه به سالار نگاه کرد و گفت: «نه،غلط کنن چیزی بگن تا شما هستید.» سالار بی‌آنکه نگاهش کند سرش را چرخاند سمت گل‌گیسو. خیره شد توی چشمانش و لبخندی زد. نگاهش پر از التماس بود. دل گل‌گیسو به‌هم ریخت از نگاهش و سرش را پایین انداخت. حس بد و عجیبی به او داشت، از همان دوران مدرسه. چقدر اذیتش کرده و اشکش را درآورده بود. می‌دانست همه دخترهایی که الان چشم دوخته بودند به پرهیب مواج سالار بر زمینه برکه، می‌مردند برایش. حتماً اگر بقیه می‌فهمیدند او دلش برای کسی جز آقارضایی جایی ندارد، باورشان نمی‌شد و کلی ریشخندش می‌کردند. مرد نبودن آقارضایی دیگر برای مردم آبادی مسجل شده بود. حرف دیگران که مثل باد توی هوا می‌پیچید، برایش مهم نبود. غمش این بود که چرا او را نمی‌بیند اصلاً.

دوتا از کارگرهای گروه چاه‌کنی آمده بودند لب برکه به بهانه دست و رو شستن و داشتند دخترها را دید می‌زدند. گل‌گیسو چشم انداخت و آن دورها نزدیک مسجد را نگاه کرد.

موتور چاه‌کنی دوباره راه افتاد و صدایش پیچید توی پچ‌پچه دخترها و آهنگ زنگوله گوسفندان که داشتند به دهکده نزدیک می‌شدند. صدای پسربچه‌ای که جلوی گله می‌دوید و برگشت آن‌را فریاد می‌زد، دخترها را واداشت ظرف‌ها و لباس‌های شسته شده را بگذارند توی سبدها و راه بیفتند تا قبل تاریکی خانه باشند.

صدای موتور چاه‌کنی حالا دیگر بریده بود. زُهراب، نوکر امان‌خان آن شب مهمانشان بود. دل گل‌گیسو برای این مرد تنها که به زلالی آب بود خیلی می‌سوخت. حرف که می‌زد، صدایش انگاری توی فضا شکوفه می‌داد آن‌قدر که زلال و شیرین بود. سال‌ها بود کارهای امان خان و مردم دهکده را می‌کرد و زندگی‌اش را می‌چرخاند. از روزی‌که زنش دیگر نتوانست تحملش کند و دختر کوچکشان را هم با خودش برد، شیرین‌عقل‌تر شده بود. بیچاره در ازای یک وعده غذا علفی می‌کند، هرسی

می‌کرد یا در باغ‌ها کار می‌کرد. «می‌گن مدرس این مقنی‌ها رو فرستاده آبادی. می‌گن می‌خواد بره مجلس، واسه همین داره خدمت می‌کنه که رای بیاره. راست می‌گن آقا؟» آقاجان آخرین لقمه‌اش را گرفت و داد به زهراب. «نه باباجان! اینارو بخشداری فرستاده. مدرس چه‌کاره‌اس. تو به این چیزا کار نداشته باش. کار خودت رو بکن. از دخترت خبر داری؟» عزیزجان چشم‌غره‌ای به آقاجان رفت و گفت: «خب زهراب جان زانو دردت بهتره ایشالا؟» زهراب که از شنیدن حرف آقاجان حالش دگرگون شده بود، نگاهش را دوخته بود به تیرچه‌های چوبی سقف و ریزریز با خودش حرف می‌زد. «بالاخره میارمش پیش خودم. من خودم پول دارم. اینا‌ها!» حین حرف زدن دست کرد توی جیب پالتوی زمخت چرک‌مرده‌اش که تابستان و زمستان تنش بود و پول‌هایش را درآورد.«پولاتو بذار تو جیبت زهراب!گمشون می‌کنی‌ها... اصلاً اینارو یه‌جا قایم کن. توی صحرا می‌افته از جیبت‌ها!» زهراب که انگار ترس ورش داشته باشد، پول‌ها را سریع توی جیبش گذاشت. «آره اون بارم توی صحرا که بودم آقارضایی گفت که پولامو گم نکنم. اون مرد خوبیه. خیلی به من محبت می‌کنه. می‌گن بیچاره عیبناکه. می‌گن دکترم زیاد رفته اما کاری نمی‌تونه بکنه. راس می‌گن آقا؟ ولی مرده! من خودم دیدم.» آقاجان حرف زهراب را برید که ادامه ندهد.

ناهار آقاجان را که رساند دستش، توی باغ میوه نماند و برگشت طرف خانه. دسته کولی‌ها روز قبل به دهکده آمده و پشت مدرسه چادر زده بودند. قاشق چنگال و ملاقه و کلی خرت و پرت با خودشان داشتند که در ازای پول یا میوه و گندم می‌فروختند. زن‌هایشان با لباس‌هایی که نقش باغ‌های دهکده را بر خود داشتند سرازیر شده بودند توی کوچه و دشت و فال می‌گرفتند. «هوی دختر قشنگ که بوی گل می‌دی! فالت بگیرم؟» زن ارزق چشمی بود که یک خال ستاره‌ای شکل، همرنگ چشمانش نشسته بود بین دو ابرویش. شال بزرگ بنفشش با گلدوزی صورتی دل گل‌گیسو را برد. «پول اگه نداری، جنسم می‌گیرم‌ها.» گل‌گیسو دستپاچه گفت که چیزی ندارد با خودش. زن کولی هم که انگار دخترک به دلش نشسته باشد، دست او را توی دستش گرفت و با دقت به خطوط پیچ در پیچ آن خیره شد. «بختت بلنده. خوشگلی و کلی خاطرخواه داری اما دلت پی یکیه که می‌میری براش. حاضری جون بدی براش. ولی نصیحت من گوش بگیر طرف اون نرو که دلش با تو نیست. بهتره جای دیگه دنبال یارت بگردی.» دل‌تپش گل‌گیسو تند شده بود و صدای آن انگار پیچیده بود توی آبادی؛ صدایی به بلندی صدای موتور چاه‌کنی. حرف کولی مثل تیر نشست توی سینه‌اش. بی‌آنکه چیزی بگوید پا گذاشت روی سایه‌اش و به‌دنبال جاده منتهی به خانه راه افتاد.

دلش می‌کوبید به سینه‌اش، انگار می‌خواست رها شود توی فضای سبز و آفتابی کوچه و پر بکشد توی علفزارها، شاید کمی آرام شود. انگار کولی مرغ حق بود که دم گوشش کوکو کرده بود تا به‌اش حالی کند دردش درمان ندارد. گونه‌های سرخش حالا خیس از بارانی بود که مدت‌ها توی ابر دلش جاخوش کرده بود. به خودش نهیب می‌زد که زن ارزق چشم مرغ حق نیست. صدای بوق موتوری او را برگرداند توی کوچه. بهرام بود، خواهرزاده آقارضایی. یک‌آن بوی آقارضایی پیچید توی سرش. بویی که بعد کلاس پنج تا مدت‌ها به مشامش نخورده بود تا اینکه عاشورای سال قبل میان بوی کندر و اسفند و کنار چرخ حامل ضبط و اکو نشسته بود توی دلش. از سر راه کناررفت. بهرام گاز داد و گل‌گیسو را با غمش جا گذاشت توی جاده. ۱۶-۱۵ سالی داشت. تابستان‌ها می‌آمد آنجا تا کمک حال خانواده مادری‌اش باشد. خیلی شبیه دایی‌اش بود با همان صورت نمکین و چشم‌های درخشان.

ناهار آقاجان را که رساند دستش، توی باغ میوه نماند و برگشت طرف خانه. دسته کولی‌ها روز قبل به دهکده آمده و پشت مدرسه چادر زده بودند.

راه کج شد طرف بالامحله تا گل‌گیسو از جلوی خانه آقارضایی رد شود. سروی جلوی در خانه‌شان که شانه‌اش را چسبانده بود به شانه خانه آقارضایی، نشسته بود و داشت تپاله‌ها را خشت می‌زد. با دست‌های ظریفش تپاله‌ها را چنگ می‌زد و توی قالب می‌ریخت. کرم‌ها توی مواد وول می‌خوردند و مگس‌ها در اطرافش بال می‌زدند. «سلام سروی! خسته نباشی؟» سروی درحالی‌که با کمک پیشانی‌اش می‌خواست آستین پیراهنش را بالا بدهد، نگاهی به بالای سرش کرد. «سلام گلی جان. خوبی؟ می‌بینی من بدبختو؟ نمی‌دانم تا کی باید دستم توی این گوه باشه. مگه با الوار نمی‌شه نان پخت؟ انبار پرهیزمه اما میرزام دست بردار نیست. می‌گه آتیش این سوخت یه مزه

دیگه به نان می‌ده. زن بابام هم که از خداشه دق بده به من...» این‌ها را که می‌گفت دستش را با حرص می‌کوبید روی تپاله‌ها و کفر می‌گفت. نگاهی کرد به در بسته خانه آقارضایی که انگار سال‌ها بود دست احدی به کلونش نخورده. روی محوطه سیمانی جلوی در جای پایی به چشم می‌خورد. لابد وقتی‌که سیمان کشیده بودند، کسی پا روی آن گذاشته بود. فکر اینکه شاید جای پای محبوبش باشد، لرزه‌ای به دلش انداخت. سروی داشت قالب‌های خشکیده را جابجا می‌کرد و همچنان کفر می‌گفت.

گروه چاه‌کنی گفته بودند که تا چند روز آینده کار را تمام می‌کنند. یک منبع آب غول‌پیکر هم آورده بودند نزدیک مسجد تا آب چاه در آن ذخیره شود. آن شب آقاجان می‌گفت آقارضایی نقش زیادی در جریان چاه دهکده داشته است. می‌گفت حیف که او با حاج‌منصوری ایاق است و احتمالاً طرف مدرس را می‌گیرد. گل‌گیسو دلش خوش می‌شد که آقاجان تعریف آقارضایی را می‌کرد. حالش خیلی خوب بود امشب. گل‌گیسو اما توی دلش آشوب بود. قرآن‌خوان‌ها زیر آسمان سورمه‌ای شب میان شاخ و برگ درختان آواز می‌خواندند و صدایشان می‌پیچید توی فضای دهکده. انگار با هم وعده داشتند که آوازهای شبانه‌شان رنگ بپاشد به تاریکی شب و روح خانه‌های کاهگلی را تازه کند. گل‌گیسو گوش سپرد به صدای آیه‌هایی که حالا از میان شاخ و برگ درخت توت خانه‌شان بلندتر و رساتر به‌گوش می‌رسید. یک چیزی توی دلش تکان خورد. گویی عشق می‌خواست پوستش را بشکافد و خودش را رها کند توی فضا. حس می‌کرد باید کاری کند. نباید دست روی دست می‌گذاشت. طاقت نداشت مردی که دوست داشت از کَفَش برود.

صدای موتور چاه‌کنی هنوز از نفس نیفتاده بود. گل‌گیسو از کنار کارگران گذشت و رفت سمت تاکستان. چندتا از کارگران کارشان را ول کردند و زل زدند توی صورتش. چادرش را کیپ کرد و رعشه به تنش افتاد. آقاجان بارها به‌اش سپرده بود سر ظهر به باغ نرود و او از نبودن آقاجان سوءاستفاده کرده بود. می‌خواست برود تاکستانشان که عاشق سکوتش بود. چندباری پشت سرش را نگاه کرد. نمی‌دانست چرا هول توی دلش افتاده بود. حس می‌کرد یکی از کارگرها تعقیبش می‌کند اما به پشت سرش که نگاه می‌کرد، فقط درختان جاده را می‌دید که ساکت و آرام روبروی هم ایستاده بودند. یک‌هو شروع کرد به دویدن. دوید تا انتهای جاده منتهی به تاکستان. حالا باغ‌های انگور را می‌دید که مثل تکه پارچه سبزی روی زمین پهن شده بودند. توی راه وانت مش‌نقی را دید که پشتش پر بود از جعبه‌های انگور. مهتاج، زنش که همیشه یک خنده روی لب داشت، روی جعبه‌ها نشسته بود. مش‌نقی بوقی زد و مهتاج دستی تکان داد.

جاده که نفس‌زنان و خاک‌آلود خودش را رساند به باغ انگوری آقاجان، گل‌گیسو وسوسه شد که سری بزند به باغ آقارضایی. شاید بویی از مرد محبوبش آنجا بود که می‌کشیدش طرف خودش: خاکی که او پا گذاشته باشد رویش، تاک‌هایی که نوازششان کرده باشد یا خوشه انگوری که او چیده باشد و روی شاخه‌ها جا مانده باشد. می‌دانست که این ساعت روز کسی آنجا نیست توی دق آفتاب. هیچ صدایی نبود جز صدای موتور چاه‌کنی که از آن دورها به گوش می‌رسید. از میان درختان بادامی که پدر آقارضایی بین باغ خودش و آقاجان حائل کرده بود رفت طرف باغ. جلوتر که رفت سر و صدایی شنید. انگار کسی آنجا بود. قلبش تند می‌زد. رفت جلوتر. یکهو چیزی توی دلش فرو ریخت.

یک چیزی توی دلش تکان خورد. گویی عشق می‌خواست پوستش را بشکافد و خودش را رها کند توی فضا. حس می‌کرد باید کاری کند. نباید دست روی دست می‌گذاشت. طاقت نداشت مردی که دوست داشت از کَفَش برود.

گل‌گیسو خشکش زد به ناگهان و عرق سردی از شقیقه‌هایش سرید روی گونه‌هایش که بوی گل می‌داد و انار. آقارضایی بود با بهرام، خواهرزاده‌اش که کنار بوته‌ای مشغول بودند. خودش را کشید پشت درختان بادام. نفس‌نفس می‌زد و باور نمی‌کرد آنچه را که دیده بود. عقب‌عقب رفت و یک‌هو شروع کرد به دویدن طرف دهکده. می‌دوید و انگار آقارضایی هم. شانه به شانه او، نفس به نفس او. بوی موهای آقارضایی پیچیده بود توی سرش. حالا تمام دهکده با گل‌گیسو می‌دوید. حالا تمام دهکده تصویر محوی بود از عشقش به مردی که می‌گفتند مرد نیست. ■

داستان کوتاه«خرگوش خاکستری»

نویسنده «آیدا مجیدآبادی»

من از آن دو دست راضی بودم، با اینکه هیچ‌وقت گوش‌هایم را نوازش نکرد و هیچ‌وقت نفهمید چرا گاهی خودشان را سفت نگه می‌دارند و گاهی ول می‌شوند به امان خدا.

شب‌ها به دیدنم می‌آمد. خوب نمی‌دیدمش. گاهی زیر سفیدی مهتاب می‌آمد، گاهی با یک نور ضعیف قرمز لای انگشت‌هایش.

بیشتر برایم هویج می‌آورد. فکر می‌کنم از کارتون‌ها یاد گرفته بود یا از کتاب‌های قصه.

من هویج دوست نداشتم اما آن دست‌ها را چرا.

به‌روی خودم نمی‌آوردم. با خودم می‌گفتم: شاید برایم خوب است، برای دندان‌هایم، برای چشم‌هایم یا قلبم که وقتی گوش‌هایم خودشان را سفت می‌چسبند، می‌خواهد از سینه‌ام بزند بیرون.

آن‌دو دست روزها با من کاری نداشت و من فکر می‌کردم: چه دست‌های خوبی، چه‌قدر با دست‌های دیگر فرق دارد، می‌گذارد من آزادانه توی این باغ بازی کنم، بپرم، بیفتم، بلند شوم.

مهم نبود که دستم به هیچ‌چیز نمی‌رسید، مهم نبود که هرقدر پاهایم را به زمین می‌زدم، توی علف‌ها فرو نمی‌رفت، اصلاً دوست نداشتم که مهم باشد.

آسمان را می‌دیدم، خورشید، درخت‌ها، گل‌ها حتی علف‌های زیر پایم را، همه‌چیز را می‌دیدم.

آن دو دست همیشه از آزادی حرف می‌زد، از اینکه خودت باشی و بگذاری آدم‌ها خودشان باشند و خرگوش‌ها، حتی خرگوش‌های خاکستری.

او هویج می‌آورد و حرف می‌زد. با اینکه برایم از تاریخچه‌ی خرگوش‌ها می‌گفت، حتی خاکستری‌ها و نمی‌دانست ما هویج دوست نداریم، باز من هویج می‌خوردم و به حرف‌هایش گوش می‌دادم.

گاهی که می‌آمد، می‌دویدم جلو، پشت مرزی که برای من قابل تشخیص نبود نزدیک دست‌هایش می‌ایستادم و گوش‌هایم را برایش تکان می‌دادم.

فکر می‌کردم معنایشان را می‌فهمد، شاید هم فکر نمی‌کردم و فکر می‌کردم که فکر می‌کنم، درست برعکس چندوقت پیش که فکر نمی‌کردم دارم فکر می‌کنم اما فکر می‌کردم.

توی جنگل قدم می‌زدم و فکر می‌کردم، به زیر پایم لگد می‌زدم و فکر می‌کردم، هویج‌ها را با سرم خورد می‌کردم و فکر می‌کردم.

چند شب کنار مرز نرفتم. نمی‌دانستم با مهتاب می‌آید یا با نور ضعیف قرمز، اصلاً می‌آید یا نه.

آن‌قدر فکر کردم که چشم‌هایم سیاهی رفت.

یک‌چیز شفاف سنگین، مستقیم دوید طرفم.

تا خواستم دست‌هایم را ببرم بالا، خورد وسط پیشانیم.

جوری خورد که دیگر جرأت نکردم دست‌هایم را ببرم بالا.

چشم‌هایم از سیاهی رد شد.

یک خرگوش خاکستری با دوتا گوش سر بالا و دست‌هایی که خودشان را گم کرده‌اند.

همه‌ی من سایه روشنی بود که روبرویم روی یک شیشه، کوب شده بود.

من، خرگوش خاکستری، توی این جعبه‌ی شیشه‌ای بزرگ که گاهی اندازه‌ی فکرم می‌شد و گاهی اندازه‌ی تمام زندگیم.

من، خرگوش خاکستری، حق داشتم آن‌قدر آزاد باشم، توی جنگلی که هیچ‌وقت پایم به علف‌هایش نرسید.

حق داشتم از چند سوراخ کوچک که به اندازه‌ی چند هویج بود، نفس بکشم.

حق داشتم با گوش‌های ول شده به دست‌هایی گوش بدهم که فقط بلد بود پشت شیشه تکان بخورد و توی سوراخ‌ها هویج فرو کند. من، خرگوش خاکستری، که نه سیاه بودم و نه سفید. ■

مهم نبود که دستم به هیچ‌چیز نمی‌رسید، مهم نبود که هرقدر پاهایم را به زمین می‌زدم، توی علف‌ها فرو نمی‌رفت، اصلاً دوست نداشتم که مهم باشد.

داستان کوتاه«محله‌مان افغانستان»

نویسنده «پری شاهیوندی»

من قاصدک‌ام، به‌جای همه زحمت روایت را می‌کشم.

پامو دراز کردم طرفش تا خوب نگاهش کنه. تاول زیر انگشت‌های شاید پاک از گناهش رقص ژله می‌کرد.

- دکتر چی گفت؟

- روز اول آبشو گرفت و گفت خوب می‌شه. دیروز هرکاری کرد نتونست آبشو بگیره، ژله‌ای شده بود. دکتر گفت نمی‌تونه جراحیش کنه... چکار کنم؟

- من... من چه می‌دونم. من‌که مثل مسیح دیش ماهواره ندارم دور سرم، چه می‌دونم برو یه محله‌ی دیگه اون جا حتماً دکتری پیدا می‌شه که برات کاری کنه.

- تو می‌دونی که نمی‌تونم، کی تونسته که من...

دست کرد توی ریش‌هاش که هر کدوم به سازی یه‌ور رفته بود و رفت توی عکس دیوار.

- تو محله آدم آسایش نداره همه توی ذهن همدیگه فضولی می‌کنن، یه فکر قد دو دقیقه دوام نداره.

پسر قدی داشت ریش می‌تراشید و حرف می‌زد.

- دیروز داشتم به یه زن فکر می‌کردم وقتی رفتم بیرون توی ذهن همه یه زن بود شبیه زن من، مسخره است نه؟

- والا من حرفی ندارم الان خودم یه تاول دارم قد یه هندونه، وقت ندارم به چیزی فکر کنم.

پامو نگاه کرد، دور خودش فوت کرد و صورت قرمزشو کرد تو دستشویی. قدی هنوز تو عکس دیوار بود. این اخلاق گهشه که وقتی گیر می‌کنه، می‌ره تو عکس یا هرچی دم دستش باشه.

- باید قبول کنی تاول به تو هم مربوطه.

سرش را تکون داد و ریش‌هاش هر کدوم هم سرشون رو تکون‌تکون دادن.

***

هرچی در زدم کسی باز نکرد. خونشون رو دور زدم. از دیوار کوتاه حیاط پشتی نگاه کردم. قدی رو به دیوار ایستاده بود.

- داری چکار می‌کنی.

برگشت، سرخ شده. شلوارش رو بالا کشید و همراه با اون دماغش رو.

- این پسر همه‌اش تو دستشویه و صورت... صو...رت... واموا...ندشو تیغ می‌کشه. جایی نبود خودمو خالی کنم.

پریدم توی حیاط. از در پشتی رفتیم تو خونه. قدی چهارزانو نشست و تمرین تنفسش رو شروع کرد. هوارو از زیر شکم می‌آورد بالا و با دهنش لوله می‌کرد بیرون. چشم که باز کرد سر یخچال بودم.

- ناحسابی همین‌طوری نرو سر یخچال.

- کوفت هم نداری حسابی.

چشم‌هاش رفت توی گل‌های ذوب‌شده از تشنگی گلدون.

- باید بریم یه جایی، یا نه از یه جایی باید بریم.

- هرجا می‌رین حواستون باشه کلی آدم نیفتن دنبالتون.

پسر قدی سر کرد بیرون.

- چطوری قاصدک؟

- ا...ا... خوبم... خوبم.

- دیروز داشتم به یه زن فکر می‌کردم، همین‌که رفتم بیرون همه مردم تو ذهنشون داشتن به زن من فکر می‌کردن... می‌بینی آدم تو ذهن خودش هم آسایش نداره.

- پس به تیغت فکر کن تا همه صورت‌هاشون لبو بشه.

پسر قدی داشت ریش می‌تراشید و حرف می‌زد.

- دیروز داشتم به یه زن فکر می‌کردم وقتی رفتم بیرون توی ذهن همه یه زن بود شبیه زن من، مسخره است نه؟

دررو بست.

- ببین از این بعد هم باید رد بشیم.

- خسته شدم توی ریش‌هاش می‌جنبید.

از توی عکس دیوار پرید بیرون.

- مردم ازم بپرسن، چرا این‌طوری شدم چی؟

- بگو سگ پامو گرفته، چه می‌دونم.

- سگ کله‌ی تورو گرفته. اون‌ها همه‌چیز رو می‌خونن.

- سفر ما یه سفر معنوی بوده کسی نمی‌تونه بهت گیر بده.

حرف‌هام پرید از خستگی.

***

چشم باز کردیم توی حباب بزرگ شفافی بودیم که دورش رو مه، مدام دست می‌کشید و جابه‌جا رد انگشت بود که شکل می‌شد و بعد محو می‌شد و باز...

ملکه‌ی تیله‌ها توی تیله‌ی کمان آبیش غلت زد، توی چشم‌هاش هم دوتا کمان آبی می‌چرخید و لب‌هاش رنگ شیشه داشت.

اشاره کرد که بنشینید. انگشت کشید سمت من.

- چرا بهت می‌گن قاصدک؟

- این اسم رو قدی روم گذاشته. اسم واقعی، قبلاً داشتم. هرچند یادم نمونده.

- اسمشو گذاشتم قاصدک چون یه جا بند نمی‌شه. نه دلش نه جسمش.

ملکه چشم چرخاند.

- این بعد، بعد گیجیه. حواست نباشه اسبت کار دستت می‌ده.

قدی شروع کرد.

- مسئله‌ی اصلی به‌نظر من وابستگیه. یه دوست قدیمی می‌گفت: پدرها چلاق‌اند و مادرها عقب‌مانده، خواهرها و برادرها فقط هم‌خون‌ان و نباید بندشون شد. اما به‌نظر من: وابستگی جزء زندگی هر بعدیه. فقط باید حواست باشه.

قدی وقتی موعظه می‌کنه همین‌طوری حرف می‌چکد از ریش‌هاش.

- مسئله‌ی اصلی بادکردنه. باد اول از شکم شروع می‌شه و شاید هم زیرش بعد میاد بالا، توی سر، سینه، بازو... به‌هر حال من می‌گم چکار کنین.

***

قدی وقتی دید بچه نه گریه کرد و نه دست و پا زد، توی گوشش به‌جای اذان چیزی گفت: ؟...؟ قدی یه اسم مخفف شده است. خودش هم دو شغله. شغلی که بابتش خوب پول می‌گیره، موعظه، و دومی آرایشگر نظام. کله‌هارو مثل تربچه تحویل می‌ده. چشم‌بسته هم می‌تونه پشت سر و بغل گوش رو بزنه. وقتی زنش رفت وسط شکمش قد یه پرتغال خوره گرفته و رفته بود و فقط پوست چروک و وارفته موند. خودش می‌گفت این نشونه است، مثل ماه‌گرفتگی. پسرهای قدی رفتن تا یه جای جهان رو که خراب شده بود درست کنن. وقتی برگشتن هیچ‌جا رو درست نکرده بودن و خودشون خراب شده بودن... یکی‌شون نظامی شد و یکی دیگه خوره گرفت. اون‌ها از جنگ فرار کرده بودن اما کسی به‌هر حال به‌روی خودش نیاورد.

***

صبح قد یک پرتغال بزرگ شد. دکتر اول حسابی با سبیل‌هاش بازی کرد و بعد گفت: چیزی نیست.

آبشو گرفت. تا ظهر شد قد یه هندونه‌ی آبکی و پوستش ور اومد. حالا توی هیچ کفشی جا نمی‌شد. راه رفتن‌ام هم یه‌وری شد. راه که افتادم تا عصر وقت گذاشتم تا برسم خونه‌ی قدی. در رو باز نکرده، تیکه‌کلامش رو پرت کرد.

- خیره.

تیکه‌کلامش که تیکه‌کلام نیست، از صدتا فحش هم بدتره.

- خیر که نیست، تاوله.

پامو گرفتم طرفش.

عقب رفت و دور خودش فوت کرد. قدی ترسو به درد لای پارچه هم نمی‌خوره.

***

ملکه نشست. سینه‌هاش از زیر لباسش که شاید لباسش بود یا شاید، تنش از شیشه، راست ایستادن.

- من یه فراری دارم. اونو بیارین تا از این بعد بگذرین.

قدی تمرین تنفسش رو شروع کرد که شاید از بین دوتا چشمش، چشم دیگه‌اش بگه که بریم یا نه. ملکه باز غلت خورد روی زمین. تن کرمیش رو کرد پشت به ما. هردو دیدیم که پا نداشت و همه‌اش یک زائدی کرمی بود.

- دوتا اسب شما رو می‌برن. اسب‌ها گرسنه‌ان.

- قدی سبیلش رو بین دندون گرفت.

- - چرا اسب‌های گرسنه؟ این‌طوری که نمی‌تونن؟

- اسب سیر که حرکت نمی‌کنه.

- اما...

- فراری رو پیدا کنین خودش بهشون غذا می‌ده.

حباب با مه دور و برش محو شد. مه‌ها که رفت زمین خشک شد و دور، دور و بیابونی.

اسب‌هایمان آبی بودن و کلی زنگوله داشتند توی گردنشان که راه که می‌رفتند موسیقی بزرگی می‌شد توی بیابون.

هر ساعتی هزار ساعت می‌شد و روز تمومی نداشت. قدم‌ها فقط یک‌قدم می‌شد و همه‌ی زمین یک شکل می‌رفت.

قدی گفت: فکر کنم اشتباه اومدیم. باید می‌رفتیم شمال.

- نه... فراری‌ها می‌رن جنوب.

- تو از کجا می‌دونی.

- نمی‌دونم، فکر کردم شاید این‌طور باشه.

- فکرت شده یه بیابون بی‌ته.

حرف‌ام پرید. شاید راست می‌گفت. فراری‌ها هر سمتی می‌تونن برن.

***

پسر بزرگ‌ترش خوره گرفت و اون یکی تو دستشویی آون‌قدر ریش می‌تراشه هر روز که پوست براش نمونده. تمام شکم و پاهاش غیب شد. می‌تونست الکی بره توالت و هیچ‌کاری نکنه روی در توالت پر از فحش‌های نامتناهی و شماره‌هایی که اگه تا آخر عمرت زنگ بزنی کسی جواب نمی‌ده. ده‌دقیقه توی توالت می‌نشسته؛ پدرش می‌گفت برام و فکر می‌کرده اگر ده بشه ۱۵پرستارها می‌ریزن سرش که می‌خواد فرار کنه. آخر کجا می‌تونست بره از توی توالتی که هیچ پنجره‌ای نداشته. همه‌اش به پرستارها می‌گفته با سیفون و بی‌سیفون دوستشان دارد و پرستارها شاید کلی مسخره‌اش می‌کردن. قبل اینکه خوره کاملاً محوش کند. قدی گفت: یه‌روز که رفته ملاقتش پسرش گفته:

- پدر این‌همه رفتم جایی از جهان رو که خراب شده بود درست کنم، این‌قدر رفتم رفتم تا توی توالت با سر افتادم توی گه.

پدرش می‌گفته شاید که تقصیر کسی نیست.

***

حرف‌ام پرید. تقصیر من بود که گم شدیم. از دور درختی دست تکون داد که مطمِئن شدیم سراب نیست. شاخه‌های بزرگش به‌جای برگ پر بود از مردهایی‌که پاهاشون رو بسته و آویزون ذکر می‌گفتند. اون‌قدر آروم بودن که با باد تکون می‌خوردند. مردی‌که به استقبال‌مون اومد چشم نداشت. گفت:

- غذامون داره آماده می‌شه بمونین.

- اسب‌ها را رها کردیم. هیچ علفی نبود بخورن. مرد دوتا قند گذاشت دهانشان.

- ما داریم دنبال یه فراری می‌گردیم، فراری بافعل‌های ناقص‌الخلقه.

- می‌بینید که من چشم نداشتم. هیچ‌وقت ندارم. اما یه‌نفر مدت‌ها پیش که از پیش ما رفت، همین‌طوری بود فعل‌هاش. بی‌سروته‌ترین آدمی‌که ندیده‌ام همین بود. هرچند می‌دونید که هر آدمی کلمات خودش رو داره. بعضی وقت‌ها هم از همدیگه کلمه قرض می‌گیرند. می‌گفت اومده چند کلمه قرض کنه و بره. چندسالی پیش ما موند.

حواس مرد رفت پیش گوشت‌های سینی.

- این گوشت‌ها نذریه برای شفای چشم‌هام. می‌خوام برای یکبار هم شده ببینم.

قدی داشت اسبش رو نگاه می‌کرد که خاکستری شده بود و شهوت رو بین پاهای اسبش می‌دید که آمده بود و اسب فقط نگاه می‌کرد و قندش رو بین دندان‌هاش باصدا خرد می‌کرد.

مرد گوشت‌ها رو کنار آتش گذاشت.

اسب من این پا و اون پا کرد و رفت سراغ گوشت‌های نذری و سر کرد توشون. دنبالش کردم. یه‌تکه گوشت رو بین دندون‌هاش گرفته و می‌دوید.

افتاد روی زمین همه‌ی تنش محو شد و فقط سر یک اسب ماقبل تاریخی با یه آرواره‌ی بزرگ ازش جا موند.

اسب قدی به تاخت برگشت سمت حباب شیشه‌ای.

- اسب رفت سراغ گوشت‌ها، چرا از من کفری شدی؟

- اسب مال تو بود.

- مال من بود اما گرسنه بود.

- اسب من هم گرسنه بود، همه‌چیز تو قلبته.

- واسه من موعظه نکن، یه لحظه همه‌چیز از دست‌ام در رفت.

- مراقب حال خودت نیستی و انتظار داری تو چه راهی همراهت باشم، حالا به ملکه چی بگیم.

- اصلاً خودم می‌گم. می‌گم حالا فقط به ذات کلمات توجه کنه، اصلاً می‌تونه به خودش بگه من یه فراری دارم شبیه داشتن یه صفت.

- اون نمی‌ذاره بریم. اصلاً... اصلاً شاید همین‌جا نگهمون داره.

- چرت نگو.

- برمی‌گردیم خونه.

***

مردی‌که چشم نداشت گفت:

- اون ذکرهای زیادی بلد بود که می‌تونست باهاشون کلی کار انجام بده. یه روز من‌که ندیده‌ام. برام گفتن.

وقتی بیدار شدیم یک چشم بزرگ بین دو ابروهاش بود که هی بزرگ و بزرگ‌تر می‌شد. اون‌قدر بزرگ که همه‌ی بیابون به یک چشم زدن افتاد توی چشمش. ما هم اون‌قدر کوچیک شدیم که افتادیم تو چشمش.

- بعد چی شد؟

- می‌بینید که من کورم اما گفتن: رفت تو یه بعد دیگه شاید هم هنوز توی چشمش باشیم. یادمه می‌گفت تو خواب دیده که یه نصف پروانه داشته پرواز می‌کرده. شاید نصف فراری هم پرواز کرده باشه.

***

قد هزارسال راه رفتیم توی یک چشم هم زدن. تمام‌وقت توی ساحل راه رفتیم. پا می‌کردیم توی شن‌های نرم تا رد پاهامون رو موج‌ها با دست پاک کنن. قدی تب کرده و پای من داشت سنگین می‌شد.

***

دکترکلی با سبیل‌هاش بازی کرد و گفت: نمی‌دونم چکار می‌شه کرد.

- من قاصدک‌ام اگر نتونم راه برم به چه دردی می‌خورم.

زنش روی دیوار دستش رو تکون داد.

- به‌نظر من قاصدکی که راه نره مثل... مثل چی عزیزم؟

- مثل... مثل... هر چی.

زنش نصفش توی تابلو و بی‌حرکت و رنگ‌شده، با شکل‌های خردشده و ریز ریز و سر و گردن و یک دستش، جان‌دار از بوم بیرون زده.

زنش سال‌هاست همین‌طوری مونده. دکتر گردنش رو محکم کرده تا سرش اذیت نشه. تمام دیوارهارو هم برداشته تا زنش بتونه همه‌جارو ببینه. بیمارها هم میان خونش، چون دوست نداره زنش تنها روی دیوار منتظرش باشه.

زنش دوباره دست تکون داد.

- اصلا راه نرو، این‌همه سال راه رفتی به کجا رسیدی.

- شما نمی‌دونین من چه عذابی دارم. هیچ آروم و قرار ندارم.

- من چی بگم. من‌که سال‌ها همین‌طوری نصفه آدم و نصفه نقاشی‌ام.

زن دکتر اول نقاشی بوده. یک زن زیبا که داره گلی را به پیرمردی می‌ده. یک‌روز پیرمرد که خسته شده از تابلو می‌زند بیرون. زن هم که می‌خواهد دنبالش بره بیرون. سرودستش را می‌آره بیرون اما گیر می‌کنه و نصف بدنش توی تابلو نقاشی باقی می‌مونه. صاحب تابلو اونو می‌فروشه به دکتر. دکتر اونو می‌ذاره رو دیوار. دکتر سال‌ها وقت گذاشت تا حرف زدن یاد زن بده.

***

پسرها را انگاری باد برای قدی آورده باشد. پسرها را خودش بزرگ کرد. اون‌ها از جنگ فرار کرده بودن ولی کسی به‌روی خودش نیاورد.

پسر بزرگ‌ترش خوره گرفت و اون یکی تو دستشویی آون‌قدر ریش می‌تراشه هر روز که پوست براش نمونده. تمام شکم و پاهاش غیب شد.

به پسرها از بچگی آموزش می‌داد. می‌گفت به ناف‌هاتون نگاه کنین، بدونین از کدوم گوری اومدین. حوا ناف نداشت چون از کسی زاده نشده بود. حوای برهنه و بی‌ناف، فقط نگاه می‌کرد. باید زیاد به خودتون نگاه کنین، به آلت‌هاتون تا بدونین از کجا اومدین. پسرها وقتی از جنگ برگشتن سرهای جنگ‌زده، آب‌زده بودن با کلاه‌خودهای آهنی حتی آب هم می‌خوردن مزه‌ی سر، عرق سر و نمره‌ی صفر می‌داد. قدی کاری از دستش بر نمی‌اومد فقط نگاه می‌کرد.

***

چشم باز کردیم رسیدیم خونه. قدی فقط نگاهم کرد و رفت.

از صبح تاول شروع کرد به بزرگ شدن. یه صبح تا عصر وقت گذاشتم تا رسیدم خونه‌ی قدی. گفت: این یه معجزه نیست، کرامته، باید قدرشو بدونی.

- کرامت که این‌طوری نیست.

- ما از یه بعد رد نشدیم، چیزی از دست ندادیم اما یه تاول به‌دست آوردیم.

***

قدی پامو گذاشت روی بالش زربافت. تلوزیون رو برام روشن کرد تا حوصله‌ام سر نره. مردم اول برای دیدنش اومدن و بعد شد تاول مقدس.

مرد توی تلوزیون از توی کلاه کبوترهای سفید در میاره. به اندازه‌ی همون کبوترها ناواقعی‌ام. حتی نمی‌دونم مرد واقعی‌تره یا نبود کبوتر یا من. ■

سینما و تئاتر

بررسی نمایش: عناصر تعزیه، راضیه مقدم

بررسی نمایش کودک: بازیگری، مهران مقدر

بررسی نمایش کودک: موسیقی، نگین صادقی‌پور

یادداشتی بر فیلم: تنگسیر، امیر نادری، مسعود ریاحی

معرفی فیلم: «حالا من را می‌بینی»، لوییس لتریر، امین شیرپور

نقد و بررسی نمایش: مرداب روی بام، رضا گوران، حسین حلاجی‌زاده

اصول داستان‌پردازی در فیلم‌نامه نویسی: معرفی سید فیلد، ریحانه ظهیری

بررسی سینمای مستند: هیچ به جز زمان، آلبرتو کاوالکانتی، مرتضی غیاثی

اصول داستان‌پردازی در فیلم‌نامه‌نویسی«بخش هفتم» به همراه معرفی «سید فیلد»

«ریحانه ظهیری»

بیوگرافی سید فیلد

او در ۱۹ دسامبر سال ۱۹۳۹ در هالیوود واقع در کالیفرنیا به دنیا آمد. به او لقب مرشد تمام فیلمنامه نویسان داده شده است. در سال ۱۹۶۰ مدرک لیسانس‌اش را در رشته‌ی ادبیات انگلیسی از دانشگاه کالیفرنیا، دریافت کرد. سپس کارش را در واحد کشتیرانی وولپر پروداکشنز آغاز کرد و هفته‌ای ۷۵ دلار دستمزد می‌گرفت. در ادامه شروع به تحقیق و نگارش فیلمنامه مجموعه تلویزیونی «بیوگرافی» کرد و همزمان در پروژه‌های دیگر وولپر پروداکشنز مشغول به کار شد.

سید فیلد؛ یکی از نظریه‌پردازان آمریکایی سینما در حوزه‌ی فیلمنامه‌نویسی بود. او کتاب‌های گوناگونی درباره‌ی نحوه‌ی نگارش فیلمنامه به تحریر درآورده و فیلمنامه‌نویسان زیادی در سراسر دنیا از سرمشق وی در فیلمنامه‌نویسی تبعیت می‌کنند. الگوی سید فیلد یکی از رایج‌ترین الگوهای فیلمنامه‌نویسی در هالیوود است. وی در دانشگاه جنوب کالیفرنیا در بخش نگارش حرفه‌ای فیلمنامه مشغول به تدریس بود.

سید فیلد از شهرت جهانی برخوردار است. او در سال ۱۹۷۹ با انتشار کتابی به نام "فیلمنامه" و طرح نظریه فیلمنامه "سه‌پرده‌ای" به شهرت جهانی دست یافت. عده‌ای، از کتاب معروف سید فیلد با نام «فیلمنامه»، به عنوان «انجیل فیلمنامه‌نویسی» یاد می‌کنند؛ کتابی که به ۲۳ زبان ترجمه شده و در ۴۰۰ دانشگاه در سطح دنیا مورد استفاده قرار گرفته است. این کتاب در همان سال به عنوان پرفروش‌ترین کتاب سال در این حوزه معرفی شد.

«در آن زمان، کتاب‌های بسیار معدودی درباره هنر و فن فیلمنامه‌نویسی در بازار یافت می‌شد. من در Sherwood Oaks Experimental College فیلمنامه‌نویسی تدریس می‌کردم و صدها دانشجو داشتم. بسیاری از این دانشجوها از من می‌پرسیدند که چرا درس‌هایم را در قالب کتابی جامع، گردآوری نمی‌کنم. در آن زمان تعداد افرادی که داستانی جذاب برای گفتن داشته باشند زیاد بود، ولی اکثر این افراد نمی‌دانستند که داستانشان را چگونه باید تعریف کنند. وقتی کتاب فیلمنامه به بازار آمد، همه چیز تغییر کرد. این کتاب ظرف مدت کوتاهی به فروش بسیار بالایی دست یافت و جزو پرفروش‌ترین‌های سال شد. دلیل اصلی‌اش هم این بود که من در آن کتاب، مفاهیم فیلمنامه‌نویسی را با ذکر مثال از فیلم‌های معروف روز، توضیح می‌دادم و این باعث قابل فهم‌تر شدن مفاهیم می‌شد».

سید فیلد؛ کتاب‌های گوناگونی درباره‌ی نحوه‌ی نگارش فیلمنامه به تحریر درآورده و فیلمنامه‌نویسان زیادی در سراسر دنیا از سرمشق وی در فیلمنامه‌نویسی تبعیت می‌کنند.

تقسیم یک فیلم ۱۲۰ دقیقه ای به ۳ بخش:

اصلی‌ترین سرمشقی که سید فیلد که از او به عنوان معلم همه فیلمنامه‌نویسان یاد می‌شود پدید آورده مربوط به ساختار سه‌پرده‌ای در فیلمنامه است. او یک فیلم ۱۲۰ دقیقه‌ای را به سه بخش ۳۰، ۶۰ و ۳۰ دقیقه‌ای تقسیم کرد و در هر بخش وظایفی را به عهده فیلمنامه‌نویس گذاشت. در بخش نخست شخصیت‌ها می‌بایست معرفی شوند و فضاسازی اتفاق بیفتد. سپس می‌بایست پیرنگ داستان مشخص و برای شخصیت‌ها هدفی در نظر گرفته شود. آنگاه شخصیت‌ها می‌بایست برای رسیدن به هدفشان تلاش کنند و سرانجام در بخش پایانی فیلم می‌بایست به نتیجه مشخصی دست یافت. در سرمشق فیلمنامه نویسی فیلد و بخصوص در ده دقیقه ابتدایی، فیلم ضمن معرفی شخصیت‌هایش باید بتواند تماشاگر را جذب و به تماشای ادامه اثر ترغیب کند.

تولیدکنندگان هالیوود از این طرح بسیار استقبال کردند و اعتقاد داشتند که چنانچه فیلمنامه‌ای به این شیوه نوشته شود، پس از تولید فروش بیشتری خواهد داشت. اما فیلمسازان اروپایی، شیوه فیلمنامه‌نویسی به سبک فیلد را نپسندیدند. آن‌ها اعتقاد داشتند که با این شیوه فقط می‌توان فیلمنامه‌های متوسط با داستان‌ها و پایان‌بندی قابل پیش‌بینی از کار درآورد.

سید فیلد با تکیه بر همین قاعده و قانون خودساخته، هزاران هزار فیلمنامه را روانه سطل آشغال کرد و فیلمنامه‌نویسان جوان و تازه‌کار بینوا تنها ۱۰ دقیقه وقت

داشتند بخت خود را برای ورود به دنیای سینما امتحان کنند! در بخش‌های دوم و سوم فیلمنامه‌های سیدفیلدی نیز باید به ترتیب مواردی چون نقاط عطف، بحران‌ها، موانع، گره‌افکنی، نقطه اوج و گره‌گشایی و به سرانجام رسیدن قصه و شخصیت‌ها مورد توجه قرار می‌گرفت و لحاظ می‌شد.

دکتر مایکل بتی؛ دانشمند آلمانی علوم رسانه‌ای، فیلمساز و متخصص بازی‌های رایانه‌ای، روش سید فیلد را وارد علوم رسانه‌ای کرد و به صورت یک تز برای دانش رسانه‌های دیداری درآورد. مرگ سید فیلد گرچه به معنای پایان سبک فیلمنامه‌نویسی او نیست و تا دنیا دنیاست از روش تماشاگر پسندش بهره‌ها خواهند برد، اما از سوی دیگر نویسندگانی را به آزمودن شیوه‌های فیلمنامه‌نویسی دیگری ارجاع می‌دهد که متناسب با زمانه باشد. آن‌هایی که با تکیه بر فضاهای نوشتاری پست‌مدرن و اوضاع و احوال هزاره جدید، دیگر قواعد کلاسیک و روش سید فیلدی را بر نمی‌تابند.

آقای فیلد در دوران کاری خود که بیش از ۵۰ سال ادامه داشت، رئیس کمیته روابط آکادمیک انجمن نویسندگان آمریکا و استاد دانشگاه کالیفرنیای جنوبی و موسسه فیلم آمریکا بود و به عنوان مشاور ویژه فیلمنامه‌نویسی با شرکت‌های فاکس قرن بیستم، دیزنی استودیو، یونیورسال و تری-استار پیکچرز همکاری می‌کرد. او در عین حال برای دانشمندان جی‌پی‌ال و ناسا کارگاه‌های آموزشی در حوزه هنر تجسمی در قصه‌گویی برگزار می‌کرد. او همچنین اولین عضو تالار مشاهیر انجمن فیلمنامه‌نویسی آمریکا و مشاور ویژه «گتی سنتر» در پروژه حفظ فیلم بود. او به دعوت وزرای فرهنگ کشورهای مختلف در سراسر اروپا، آسیا، آمریکای جنوبی و کانادا کلاس‌های آموزشی برگزار می‌کرد.

این نظریه پرداز بزرگ؛ در طول عمر خود هشت کتاب منتشر کرد که از مهمترین آن‌ها "فیلمنامه: اصول نوشتن یک فیلم" نام دارد. او همچنین خالق "ساختار سه پرده‌ای" از نظریه‌های مهم در صنعت فیلمسازی است. از نوشته‌های وی "راهگشای فیلمنامه‌نویسی" به ترجمه سید جلیل شاهرودی لنگرودی و همچنین "راهنمای فیلمنامه‌نویسی"به ترجمه عباس اکبری به فارسی ترجمه و منتشر شده است. از شاگردان برجسته‌اش می‌توان به فرانک دارابونت؛ کارگردان فیلم "مسیر سبز" اشاره کرد.

نوشته‌ای به مناسبت درگذشت سید فیلد، به قلم سید آریا قریشی:

تئوری فیلمنامه سه‌پرده‌ای (که حالا دیگر بسیاری آن را به عنوان «الگوی سید فیلدی» می‌شناسند)، نظریه‌ای نبود که فیلد برای اولین بار وارد حوزه نگارش آثار نمایشی کند. این الگو را می‌توان در بسیاری از مهمترین آثار نمایشی تاریخ هنر مشاهده کرد: از نمایشنامه‌های یونان باستان گرفته تا اکثر آثار کلاسیک سینمای آمریکا. از این نظر نمی‌توان سید فیلد را یک مبدع نامید. اما نکته این است که تا قبل از تلاش سید فیلد برای ایجاد یک قالب تئوریک برای این الگوی قدیمی – حتی زمانی که فیلمنامه‌نویسی چون بیلی وایلدر این الگو را (شاید با دقتی بیش از همه پیشینیانش در عرصه فیلمنامه‌نویسی) به کار برد – الگوی سه‌پرده‌ای بیشتر یک تکنیک غریزی بود؛ قالبی که بیشتر بر اثر گذر زمان و کسب تجربه به دست می‌آمد تا به واسطه مطالعه تئوری‌های مدون. فیلد مهمترین کسی بود که موفق شد تجربه این همه نمایشنامه‌نویس و فیلمنامه‌نویس بزرگ را در قالب تئوری‌های مشخص و طبقه‌بندی شده عرض کند؛ تئوری‌هایی که یک گام بزرگ برای تمام کسانی بودند که تمایل داشتند زیر و بم فیلمنامه‌نویسی را سریع‌تر از همیشه بیاموزند. فهرست کسانی که – مستقیم یا غیر مستقیم – از نظریه‌های مدون‌شده توسط سید فیلد الهام گرفته‌اند جالب است. مرگ او باعث شد تا بسیاری از دست‌اندرکاران صنعت سینمای آمریکا تأسف خود را از درگذشت او ابراز کنند: از جاد آپاتو تا وس کریون؛ و همین نشان‌دهنده مقام و جایگاه والای سید فیلد است: کسی که موفق شد حتی فیلم‌های کمدی و ترسناک را نیز به هم متصل کند! شاید یکی از دلایل دستیابی سید فیلد به چنین جایگاهی، این بود که او توانست این تجربیات را در قالب الگویی جهان شمول و در عین حال مؤثر و کلیدی در جزئیات ارائه دهد: شیوه‌ای از فیلمنامه‌نویسی که از یک‌سو نه تنها آثار کلاسیک سینمای آمریکا، که بسیاری از فیلمنامه‌های خارج از این جریان را می‌توان با آن تحلیل کرد و از سوی دیگر استفاده از آن، می‌تواند حتی به نظم یافتن ذهن فیلمنامه‌نویس منجر شود. نکته مهمتر این بود که خود سید فیلد بهتر از هر فرد دیگری می‌دانست که الگوی مطرح شده توسط او برای ایجاد یک فیلمنامه و در نهایت یک فیلم سینمایی خوب کفایت

آقای فیلد در دوران کاری خود که بیش از ۵۰ سال ادامه داشت، رئیس کمیته روابط آکادمیک انجمن نویسندگان آمریکا و استاد دانشگاه کالیفرنیای جنوبی و موسسه فیلم آمریکا بود.

نمی‌کند: «آیا همه فیلمنامه‌ها با این الگو (الگوی معروف به سید فیلدی) همخوان هستند؟ بله. ولی آن (الگو) چیزی نیست که آن‌ها را به فیلمنامه‌ها یا فیلم‌های خوب تبدیل کرده است. این الگو یک قالب است، نه یک فرمول. تاریخ سینما پر است از فیلمنامه‌هایی که به دقت از الگوی سه‌پرده‌ای تبعیت می‌کنند اما در نهایت نتوانستند مایه کافی برای خلق یک اثر هنری ماندگار را فراهم آورند. با علم به این نکته است که سید فیلد در آثارش در کنار تأکید بر فواید استفاده از شیوه فیلمنامه‌نویسی سه‌پرده‌ای، به نکات کوچک ولی مهم دیگری اشاره می‌کند که گاه می‌توانند به اندازه توجه به قواعد فیلمنامه‌نویسی سه‌پرده‌ای در خلق یک فیلم خوب مؤثر باشند. وقتی در کتاب «چگونه فیلمنامه بنویسیم» سید فیلد به شکلی متواضعانه و در قالب یک جمله کوتاه به این اشاره می‌کند که: «وقتی فیلم خوبی را به یاد می‌آورید، صحنه‌ها را به یاد می‌آورید، نه تمام فیلم را»، در واقع دارد نکته بسیار مهمی را مطرح می‌کند: این که توجه به جزئیات در فیلمنامه‌نویسی صرفاً به رعایت ریزه‌کاری‌های سیستم سه‌پرده‌ای محدود نمی‌شود بلکه در عین حال مستلزم توجه به سکانس‌های کلیدی و اثرگذار فیلم و تلاش برای پروراندن آن‌ها است. حتی اگر این کار باعث شود تا برخی از سکانس‌های دیگر فیلم که دارای اهمیتی کمتر هستند، به جایگاهی که پتانسیل‌اش را دارند، نرسند. نکته‌ای که فیلد در این جمله مطرح می‌کند، در درجه اول به کمک غریزه فیلمنامه‌نویس است که کشف می‌شود و نه تئوری‌هایی که آموخته است و این نکته بسیار مهمی در کارنامه فیلد به شمار می‌رود. سید فیلد که بخش مهمی از کارش، تئوریزه کردن عناصری بود که پیش از آن به کمک غریزه به مرحله اجرا درمی‌آمدند، در برخی از مهمترین نکاتی که به خواننده آثارش گوشزد می‌کرد، باز به غریزه تکیه می‌کرد. همه نکات کلیدی دوران کاری فیلد به کنار. اگر او حواسش به این نبود که یک فیلمنامه صرفاً با رعایت اصول تئوریک به یک فیلم خوب تبدیل نمی‌شود و یک فیلمنامه‌نویس تحت هر شرایطی نیاز به استفاده از غریزه قدرتمندش دارد، به «مرشد تمام فیلمنامه‌نویسان» تبدیل نمی‌شد. او دارای لیسانس رشته ی ادبیات انگلیسی از دانشگاه کالیفرنیا است و می توان از مسئولیت و مقام‌های او اینگونه یاد کرد:

- کار در واحد کشتیرانی وولپر پروداکشنز
- رئیس کمیته روابط آکادمیک انجمن نویسندگان آمریکا
- مشاور ویژه فیلمنامه‌نویسی با شرکت‌های فاکس قرن بیستم، دیزنی استودیوز، یونیورسال و تری-استار پیکچرز
- عضو تالار مشاهیر انجمن فیلمنامه‌نویسی آمریکا
- مشاور ویژه «گتی سنتر» در پروژه حفظ فیلم
- تدریس در دانشگاه

از افتخارات او می توان به کتاب فیلمنامه در سال ۱۹۷۹ که به عنوان پرفروش‌ترین کتاب سال در این حوزه معرفی شد یاد کرد.

همچنین از آثار او می‌توان بدین سان نام برد:

- فیلمنامه (۱۹۷۹)
- راهنمای فیلم‌نامه‌نویس (۱۹۸۴)
- فروش یک فیلمنامه: راهنمای فیلمنامه‌نویسی در هالیوود (۱۹۸۹)
- مطالعات در فیلمنامه‌ی آمریکایی (۱۹۹۴)
- حل مشکلات فیلمنامه‌نویس (۱۹۹۸)
- جستجو در فیلم‌ها: یک سفر خصوصی در چهار دهه تاریخ فیلم مدرن (۲۰۰۱)
- راهگشای فیلمنامه‌نویسی (۲۰۰۳)

از افتخارات او می‌توان به کتاب فیلمنامه در سال ۱۹۷۹ که به عنوان پرفروش‌ترین کتاب سال در این حوزه معرفی شد یاد کرد.

او در ۱۷ نوامبر سال ۲۰۱۳ بر اثر ابتلا به بیماری کم خونی همولیتیک در خانه‌اش در بورلی هیلز درگذشت.

نقل قول و خاطرات سید فیلد:

معلم من، فیلمساز بزرگ فرانسوی، ژان رنوار همیشه به من یادآوری می‌کرد که: «سخت‌ترین چیز در نوشتن این است که بدانید چه چیزی را بنویسید!»

نوشتن یک کار روزانه است – ۳ ساعت در روز. ۵ یا ۶ روز در هفته و بعضی روزها بهتر از روزهای دیگر هستند. (نوشتن) چیزی است که به طور مدام باید یادآوری شود. سردرگمی اولین گام به سمت وضوح است. در طول سال‌ها، یاد گرفتم که چندان به شانس یا تصادف اعتقاد نداشته باشم؛ فکر می‌کنم همه چیز به خاطر یک علت مشخص رخ می‌دهد. هر لحظه، هر تجربه‌ای که در طول مدت زمان کوتاه حضورمان در این سیاره به دست می‌آوریم، چیزی برای آموختن دارد. فرقی

نمی‌کند که آن را تقدیر، سرنوشت یا هر چه که می‌خواهید بنامید. نوشتن باید یک ماجراجویی، پر از راز و رمز و عدم قطعیت باشد.

جاد آپاتو؛ نویسنده و کارگردان فیلم‌هایی مانند «Knocked Up»: «چیزی که از کلاس سید فیلد یاد گرفتم این بود که فیلم‌هایی چون «آنی هال» یا «شاهد» چطور درست از کار درآمده‌اند. بعد به این فکر کردم که خب، الان من چطور می‌توانم کاری متفاوت انجام بدهم؟ مفهوم «همیشه در حال یاد گرفتن» از آن روز تاکنون با من بوده است».

تینا فی؛ خالق و نویسنده سریال «۳۰ راک»: «یک میلیون نسخه از داستان را نوشتم و بعد همان کاری را انجام دادم که همه انجام می‌دهند: کتاب‌های سید فیلد را خواندم».

فرانک دارابونت؛ نویسنده و کارگردان فیلم «رهایی از شاوشنک»: «اول کتاب‌های او را خواندم و بعد در کلاس‌هایش شرکت کردم. به خاطر اینکه همیشه برای من الهام‌بخش بوده، از او متشکرم».

صدای داستان

از کجا درباره جهان بدانم؟ از آنچه درون من است.

نویسندگی صحیح در صورتی برای نویسنده و مخاطب کارکرد درمانی پیدا می‌کند که آن را درونا از آن خود کنید. چالشی که همواره پیش روی شماست این است که صدای مخصوص خود را بیابید، صدایی که قدرت یک داستان خاص را منتقل می کند. احساسی که نسبت به نوشته خود دارید، یعنی ارزش‌های شخصی شما، بیانگر رابطه‌تان با مواد و مصالح (نوشته‌تان) است. به سخن دیگر احساس است که نقطه دید شما را میسر می‌سازد. در اینجا اصالت و سندیت اهمیت بنیادی دارد.

صدای نویسنده

نویسندگان معمولا نقطه دید خاصی نسبت به هر آنچه درباره‌اش می‌نویسند دارد.

در آغاز طبیعی است که از نویسندگان مورد علاقه‌تان یا آن‌هایی که بر نسل شما تاثیر گذاشته‌اند تقلید کنید اما در نهایت باید صدای ویژه خودتان را پیدا کنید و اولین جایی که باید به دنبال آن بگردید،گذشته خودتان است، گذشته‌ای که هر چه مشقت‌بارتر باشد بهتر است. بسیاری از هنرمندان در خانواده‌های مسئله‌دار بزرگ شده‌اند و به عنوان راهی برای بقای روح، یاد گرفته‌اند که زخم‌های خود را به مجرای خاصی هدایت کنند.

حافظه به عنوان منبع

هیچ منبعی برای نویسنده غنی‌تر از حافظه خودش، چه شخصی و چه جمعی نیست، رجوع به خاطرتان تاثیری دارد که باعث تبدیل یک داستان تخیلی به یک داستان باورپذیر می‌شود. لزومی ندارد که این خاطرات منطبق با آن چیزی باشند که درباره‌اش می‌نویسید. حافظه از نوعی رمز و راز خاص و نیز نوعی شمولیت حسی برخوردار است، خاطرات بر حافظه فرد حک می‌شوند و حتی بر آن حکومت می‌کنند، هیچ کس از قدرت آن در امان نیست، خصوصاً نویسنده داستان. خاطرات به رغم نیرویی که دارند معمولاً به شکل قطعات جدا ظاهر می‌شوند. این قطعات ممکن است در آغاز هیچ معنایی نداشته باشند ولی ما را در سفری هزارتو می‌کنند که اگر وفادارانه طی شوند ما را به لایه عمیق‌تری از روان‌مان باز می‌گرداند.

صدای شخصیت

انتخاب داستانی که شما را تکان می‌دهد، بیانگر نقطه دید شماست، نکته‌ای که در یک داستان بزرگ اهمیت زیادی دارد. زاویه دید شما در واقع صدای شما و منعکس کننده ارزش‌های شخصی شماست که شباهتی به ارزش‌های دیگران ندارد.

احساسی که نسبت به شخصیت‌ها، داستان و مضمون خود دارید همان چیزی است که داستان شما را یکه و یگانه می‌کند. برای متمرکز کردن داستان، آن را از نقطه دید یا دیدگاه شخصیت خود نقل کنید. این معمولاً به معنای نقل داستان از دیدگاه شخصیت اصلی است، اما نه همیشه. گاهی نگاه یک شخصیت فرعی به یک انسان بزرگ به نمایش در می‌آید.

پس چگونه باید صدای خود را به عنوان یک نویسنده پیدا کنید؟ برای اینکه صدای خود را به عنوان یک نویسنده پیدا کنید، باید در اسطوره شخصی خودتان کاوش کنید. چه کسی و چه چیزی بر شما تاثیر گذاشته؟ چه تاثیری را از دوران کودکی با خود دارید؟ چه زخم‌هایی؟ چه الهاماتی؟ ■

منابع:

ویکیپدیا
http://hamshahrionline.ir
http://www.radiozamaneh.com
http://ariaghoreishi.blogfa.com
http://www.aftabir.com
http://rasekhoon.net
http://www.khabaronline.ir
راه داستان-فن و روح نویسندگی

معرفی و مقایسه‌ی «هیچ به‌جز زمان» با «برلین، سمفونی شهر بزرگ»

کارگردان «آلبرتو کاوالکانتی»؛ «مرتضی غیاثی»

مشخصات فیلم

نام: هیچ به‌جز زمان(Nothing But Time) / **کارگردان: آلبرتو کاوالکانتی**[۹]/ **تصویربردار: جیمز راجرز**[۱۰]/**موسیقی: لری ماروتا**[۱۱]/**فرانسه/۱۹۲۶**

در مقاله‌ی شماره‌ی چهل و چهارم، ماهنامه‌ی چوک از «برلین ...[۱۲]» به‌عنوان نخستین نمونه‌ی فیلم‌های سمفونی شهر[۱۳] نام برده شد. اما فی‌الواقع اگر زمانِ اکران فیلم را معیاری برای نخستین بودن به‌حساب آوریم، این فیلم نمی‌تواند نخستین باشد. چرا که در سال پیش از اکران آن، فیلمی به‌نام «هیچ به‌جز زمان» اثر آلبرتو کاوالکانتی اکران شد که شباهت‌های زیادی با «برلین...» داشت. اما در آن زمان هنوز چرخه‌ای به نام سمفونی شهر وجود نداشت، منتقدین بعدها این اصطلاح را از نام اثر روتمن، گرفتند. لذا خصوصیات عمومی این چرخه، بیشتر با خصوصیات «برلین...» مطابقت داشت.

فیلم‌های سمفونی شهر، عموماً بدون توضیح، نوشته‌ی روی تصویر، گفتار و روایت ارائه شده‌اند؛ توجه خود را به معرفی زندگیِ جاری در یک شهر بزرگ و مدرن معطوف داشته‌اند و به موسیقی سمفونیک به‌عنوان جزئی مهم و تأثیرگذار نظر داشته‌اند. «برلین...»، تمام این خصوصیات را داراست؛ اما «هیچ بجز زمان» از برخی از آن‌ها عدول کرده است.

فیلم‌های سمفونی شهر، عموماً بدون توضیح، نوشته‌ی روی تصویر، گفتار و روایت ارائه شده‌اند.

کاوالکانتی فرزند یک ریاضیدان برزیلی بود، پس از مواجه با مشکلات تحصیلی، از کشور خود خارج شد و در پاریس به تحصیل معماری پرداخت. او در پاریس پس از آشنایی با مارسل لِبیر[۱۴] که چهره‌ی سرشناس آوانگاردهای فرانسه بود، وارد حرفه‌ی فیلمسازی شد و در ساخت فیلم «زن بیدادگر[۱۵]» با لبیر مشارکت کرد. پس از آن در سال ۱۹۲۶ اولین فیلم خود یعنی «هیچ بجز زمان» را کارگردانی کرد. پس از آن کاوالکانتی در کشورهای مختلف در مشاغل گوناگون سینمایی فعالیت نمود. به‌عنوان مثال از ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۷ در واحد فیلم‌سازی گریرسون GPO[۱۶]بکار پرداخت و از تهیه‌کنندگی تا طراحی صدا، سمت‌های متفاوتی را بر عهده داشت. اما در طول این زمان کار درخور توجهی انجام نداد و بیشتر آموزگار فیلمسازان جوان بود.

شباهت‌ها و تفاوت‌ها

همان‌طور که گفته شد، بین «برلین...» و «هیچ بجز زمان» شباهت‌ها و تفاوت‌هایی وجود دارد. هر دوی آن‌ها نقش نوعی قفس برای زمان را دارند، از نمایش دراماتیک تا حد ممکن دوری می‌جویند تا شهری را که ترکیبی از انسان‌ها، ماشین‌ها، اشیاء، حیوانات و روابطشان با یکدیگر است نمایش دهند. هر دوی آن‌ها –البته نه به‌طور مساوی- تحت تأثیر موسیقی‌اند و هر دو به تدوین و توانایی‌های نهفته در آن نظر دارند. هر دو به رفتار مردم عادی و فراموش‌شده و نادیده گرفته شده پرداخته‌اند. زندگی طبقات پایین و معمولی‌ترین اقشار جامعه را نمایش داده‌اند و به‌جای پرداختن به وقایع بزرگ و چشمگیر به اعمال روزمره و تکراری مردم چشم داشته‌اند.

اما تفاوت‌های آن‌ها نیز اندک نیست. «برلین...» نگاهی ستایشگرانه به شهرهای بزرگ، مدرن، تکنولوژی و اتوماسیون دارد. اما «هیچ...» تا حدودی، اعتراضی است که پلیدی و پستی‌های زندگی در شهرهای بزرگ را نمایش می‌دهد. فیلم با همین هشدار آغاز می‌شود و اعلام می‌دارد که «هیچ...»، نه تصاویر مرفهین که چهره‌ی اقشار فرودست و نادیده گرفته شده را نمایش می‌دهد. اینگونه اعتراضات با در نظر گرفتن تدوین قابل درک‌تر می‌شوند. تصاویر «برلین...» عموماً با هم هماهنگ‌اند و با استفاده از شباهت‌های فرمی به یکدیگر متصل شده‌اند. به‌عنوان مثال، تصاویرِ یک قطارِ در حال حرکت به چرخ‌های گردانِ آن و سپس به زمینی که از زیر چرخ‌ها می‌گذرد، کات خورده است. اما در «هیچ...» تصاویرِ متضاد بارها و بارها پشت سر هم قرار گرفته‌اند و یا در یک نما دو عنصر متضاد جای گرفته است. به‌عنوان مثال: گل به سطل‌های زباله کات می‌خورد. تابلوی یک رستوران به مرد ژنده‌پوشی که پای آن نشسته است و نان خشک می‌خورد منتهی می‌شود. در بشقاب غذای مردی که محظوظِ بریدن و به دهان بردن گوشت است، صحنه‌ی پر از خشونت و پلیدی کشتارگاه ظاهر می‌شود.

تفاوت دیگر «برلین...» و «هیچ...» در نوشته‌های روی متن است. در «هیچ...» مرتباً متنی موجز، توضیحاتی را ارائه می‌دهد. گاهی چیزی بر تصویر می‌افزاید و گاهی آنچه در تصویر بوده است را واگویه می‌کند؛ به‌عنوان مثال، در نمایی تصویر دختری به نوشته‌ی روی تصویر که عبارت «دختر»[۱۷] را نشان می‌دهد کات می‌خورد بدون آن‌که چیزی بر آن بیافزاید. اما گاهی در خود این نوشته‌ها و تصاویر هم تضادهایی وجود دارد، مثلاً نوشته‌ی روی متن فرارسیدن پایان فعالیت‌های روزانه را اعلام می‌کند درحالی‌که نمای بعد به چرخ‌هایی که هنوز در حرکت‌اند متصل شده است.

در «برلین...» بیشتر از کات‌های ساده و بدون افکت استفاده شده است، درحالی‌که غالب شیوه‌های اتصال نماها در «هیچ...»، Fade in، Fade out و یا Dissolve است. همچنین مثلاً در سکانس خوردن بشقاب گوشت که شرح آن

گذشت، از برش یک تصویر و قرار دادن تصویری دیگر در آن استفاده شده است، چیزی که در مقایسه با «برلین...» با آن کات‌های ساده‌اش غریب به‌نظر می‌رسد. همچنین «هیچ...» با تکنیک‌های تدوین یا فیلمبرداری، تعمداً خطای بصری ایجاد می‌کند، به‌عنوان مثال در سکانسی که فروشنده، لباس مانکن‌های خود را مرتب می‌کند، تدوین و نوع فیلمبرداری مانکن را زنی زنده جلوه می‌دهد و فروشنده را عاشقی که بر گرد معشوق خود می‌گردد.

در «برلین...» هیچ‌گونه روایت یا قهرمانی وجود ندارد. هر آنچه اتفاق می‌افتد، واقعه‌ای مجزا و خود بسنده است، بندرت در واقعه‌ی بعدی اثر می‌گذارد یا از قبلی اثر می‌پذیرد. اما «هیچ...» با آن‌که روایتِ واحد، منسجم یا دراماتیک ندارد؛ اما از چند روایت کمرنگ بهره می‌برد و چند قهرمان دارد. دختر روزنامه‌فروش، به‌سختی روزنامه‌هایش را می‌فروشد و سپس مورد حمله‌ی یک بزهکار قرار می‌گیرد. بزهکار برای سرقت خود از یک روسپی کمک می‌گیرد، روسپی که خود در اغفال مردان ناکام مانده است، ناچار به او کمک می‌کند و در هنگام وقوعِ سرقت بالاخره موفق می‌شود مشتری برای خود بیابد. پیرزنی مست، افتان و خیزان گویی بریده از جهان و مافیها، کوچه‌گردی می‌کند. این روایت‌های کمرنگ یک امکان ویژه فراهم می‌آورند: «هیچ...» به درون شخصیت آدم‌ها راه می‌یابد. «برلین...»، مردم را به‌شکل توده‌هایی صلب می‌بینند، اما «هیچ...»، آن‌ها را درگیر با آرزوها، نیازها، بیماری‌ها و گرفتاری‌هایشان نظاره می‌کند. «برلین...» مردم را در آینه‌ی شکوهمند تکنولوژی، همچون اهرم‌ها، چرخ‌ها و محورهای مدام در جنب و جوش می‌بیند و «هیچ...» آن‌ها را گیر افتاده در کلاف تضادهای زندگی.

در «برلین...» هیچ‌گونه روایت یا قهرمانی وجود ندارد.

میزان تأثیر و تأثر از موسیقی نیز در این دو فیلم متفاوت است. «برلین...» به‌شدت هم‌بسته‌ی موسیقی است. در تدوین تصاویر آن، موسیقی نقش داشته است. ریتم‌های تند و کندِ تدوین، در متناسب با موضوع یا موسیقی تنظیم شده‌اند. به‌علاوه‌ی اینکه فیلم همچون یک موسیقی سمفونی دارای چهار موومان است که نخستین موومان آن‌ها معمولاً تند، دومی آرام، سومی رقص‌گونه و چهارمی زنده و پویا است. اما ریتم در «هیچ...»، غالباً -به‌جز چند استثناء، مثلا در سکانس رقص- یک دست است و اتصال نماها عموماً همچون ریتمِ ثابتِ موسیقی فیلم به آرامی و کندی پیگیری می‌شوند. با شک و تردید بتوان گفت موسیقی در «هیچ...» تأثیرِ بارزی گذاشته است، بلکه بیشتر نقش همراهی‌کننده‌ی تصویر را بر عهده دارد.

«هیچ...»، نگاهی پرسشگرانه به ماهیتِ زمان و قابلیت‌های آن دارد؛ در عوض چشمِ «برلین...» همواره بدنبال یافتن شکوه و شوکت، البته نه از نوع تجمل و زینت بلکه از نوع جنبش و کارایی، است. «هیچ...» به این می‌اندیشد که یک فیلم چگونه می‌تواند بر زمان اثر بگذارد. آیا حبس کردن زمان، متوقف ساختن آن در یک لحظه کافیست تا تمام خواص جاریِ آن لحظه، برای همیشه محبوس بماند؟ آیا گرفتن یک تصویر، کشیدن یک نقاشی، برای معرفی حیات یک شهر کفایت می‌کند؟ پاسخ «هیچ...»، منفی است. «هیچ...» نمونه‌ای از نقاشی‌های کشیده شده از پاریس را نمایش می‌دهد و بعد ادعا می‌کند که چنین کاری برای معرفی یک شهر کافی نیست بلکه تنها توالی تصاویر است که می‌تواند حیات را به خاطره‌ی ضبط شده از شهر بازگرداند. اما در نهایت از نظر خود برمی‌گردد و در انتهای فیلم اذعان می‌دارد که می‌شود با تصویربرداری برخی از محتویات یک لحظه را در نقطه‌ای ثابت نگاه داشت، اما زمان و مکان چیزهایی نیستند که در اختیار بشر باشند. این اقرار کمی مأیوس‌کننده است، چرا که یکی از بیشترین تمایلاتی که به تماشای مستندهای سمفونی شهر، وجود دارد و به آن‌ها ارزش بخشیده است، توانایی‌شان در محبوس ساختن زمان است، اما اعتراف فیلم نشان می‌دهد که چنین کاری تمام و کمال ممکن نیست. به‌هرحال زمان برای آن شهر گذشته است، فیلم، عکس یا نقاشی تنها بخشی از خاطره‌ی آن را در خود حفظ کرده، ولی زمان به‌طور کامل گریخته است.

در پایان مشاهده شد وجوه افتراق و اشتراک دو فیلم، در نقاط مهم و اساسی بروز کرده است؛ پس چرا هنوز هر دوی آن‌ها سمفونی شهر خوانده می‌شوند؟ باید به این نکته توجه داشت که در صورت بررسی دقیق، در بسیاری از نامگزاری‌های دیگر نیز که به سینما هم محدود نمی‌شوند، می‌توان چنین ناهمخوانی‌هایی را دید. در زبان به‌عنوان یکی از ویژگی‌های اختصاصی بشر، موارد این چنینی بسیاری رخ می‌دهد. پس شاید برخورد افراطی و حذفی با چنین اتفاقاتی کار چندان درستی نباشد. به‌هرحال می‌بایست، قرابت زمانی و سَبکی هر دو فیلم را در نظر گرفت و مشترکاً هر دو را سمفونی شهر نامید. ■

منابع:

Cavalcanti, **A. (Director). (1926).** ***Nothing But Time*** **[Motion Picture]. French.**

City is a Symphony: Rien que les heures (1926)**. (2011, April 18). Retrieved April 20, 2014, from essence of film.**

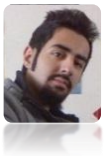
Wikipedia. (2013, March 2013). ***Alberto Cavalcanti*****. Retrieved April 20, 2014, from Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Alberto_Cavalcanti**

Wikipedia. (2013, March 2013). ***L'Inhumaine*****. Retrieved April 20, 2014, from Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/L%27Inhumaine**

قادری، م. (۱۳۸۸، اردیبهشت ۱۰). *آوانگارد اروپایی وآزمایش های هنری،۱۹۲۲-۱۹۲۹:سه سمفونی شهری*. بازیابی در فروردین ۲۰، ۱۳۹۲، از انسان شناسی و فرهنگ: **http://anthropology.ir/node/3441**

قادری، م. (۱۳۸۷، فروردین ۲). *فیلمهای سمفونی شهر*. بازیابی در فروردین ۲۰، ۱۳۹۳، از سینمای مستند: **http://cinedoc.blogspot.com/2008/04/blog-post_20.html**

[9] Alberto Cavalcanti
[10] James E. Rogers
[11] Larry Marotta
[12] Berlin: Symphony of a Great City(1927) by Walter Ruttmann
[13] City Symphony Documentary
[14] Marcel L'Herbier
[15] L'Inhumuine(The Inhuman Woman) 1924
[16] GPO(General Post Office) Film Unit
[17] The girl



یادداشتی بر فیلم «تنگسیر»

کارگردان «امیر نادری»؛ «مسعود ریاحی»

نویسنده: امیر نادری (بر اساس داستان تنگسیر نوشته‌ی صادق چوبک)

بازیگران: بهروز وثوقی، نوری کسرایی، عنایت بخشی، جعفر والی و...

موقعیت نمایشی فیلم تنگسیر، یک انتقام جنون‌وار است. طغیان جنون‌وار یک انسان علیه قدرت‌های حاکم.

مولفه‌های این موقعیت، ممد تنگسیری (انتقام‌جو و یا طغیان‌گر)، آقا علی وکیل، عبدالکریم حاج حمزه، ابول گنده رجب و شیخ ابوتراب برازجانی (دستگاه حاکم) و مولفه‌ی سوم خشم و یا ماهیت انتقام.

تنگسیر میان این مولفه‌ها داستان خوش‌ساخت خود را روایت می‌کند، با دوربینی بر دوش قهرمان اصلی آ ، کلمه‌ی قهرمان برازنده‌ی این شخصیت است، او از هر نظر یک قهرمان واقعی است، تصمیمی که او می‌گیرد تقریباً هیچ کس حتی جرأت فکر کردن به آن را ندارد، از نظر دیگران او دیوانه شده است ولی او طبق قوانین و اعتقادات شخصی خود زندگی می‌کند.

مخاطبان فیلم شاید در ابتدا نظری شبیه به همسر ممد تنگسیری داشته باشند و او را دیوانه بدانند، ولی هر چه داستان جلوتر می رود و پیروزی‌های اولیه حاصل می‌شود، مخاطب نیز همراه با شخصیت‌های فرعی فیلم، زیر لب می‌گوید کاش همه‌شان را بکشد، کاش که ریشه این افراد را بکند. ممد تنگسیری به تنهایی تصمیم می‌گیرد، تصمیمی درونی با انگیزش درونی و همه‌چیز را تغییر می‌دهد، تغییری علیه نظم حاکم.

بعد از طغیان ممد تنگسیری، شهر دیگر همان شهر نیست و دستگاه حاکم هم دیگر همان نیست و خود ممد تنگسیری هم همان شخصیت ابتدای فیلم نیست، انگار که همه چیز تغییر می‌کند و متحول می‌شود. حال اگر این تغییر را بگیریم ما با یک فیلم کاملاً ساده و سطحی روبرو هستیم. ولی در اینجا این چنین نیست. تغییراتی که مخاطب شاهد آن است به فیلم درون مایه اجتماعی و عمق می‌بخشد، شخصیت‌ها جان می‌گیرند و در واقعیت نفس می‌کشند. مولفه‌ی اصلی‌ای که تنگسیر را فیلم برجسته‌ای می‌کند همین تغییر است، تغییری شبیه به یک کودتا علیه نظام حاکم، تغییری بر علیه یک قدرت مستبد.

ممد تنگسیری (بهروز وثوقی) عامل و فاعل این تغییر است، مردم بوشهر (شهری‌ها) مفعول و جامعه‌ی هدف این تغییر ان.

ممد تنگسیری یک گلادیاتور یا یک رویین تن یا رامبو نیست، او برای همسرش هم پدر بوده هم برادر و هم همسر و به گفته‌ی همسرش بهترین مرد زندگی اوست. تفاوت بنیادی او با این افراد، انگیزش درونی و هدفی جمعی است. او مالش را باخته است و تلاشش برای پس گرفتن مسالمت‌آمیز آن با شکست مواجه شده، ولی ظغیان او دیگر هدفی شخصی ندارد.

او یک متعهد است، تعهد به همسر و فرزند، تعهد به وطنش تنگسیر و متعهد به قسمی که خورده است. او نمی‌کُشد که به منافعش برسد، می‌کشد تا اعتراضش را به گوش همه برساند، اعتراض به حاکمان، اعتراض به دروغ.

او نمی‌جنگد که پولش را پس بگیرد، بلکه می‌جنگد تا حرفی مهم‌تر بزند، نه کسی او را مجبور کرده بود و نه کسی به او پاداشی خواهد داد، می‌توانست مثل پدر زنش، به اصطلاح زیر چادر همسر پنهان شود و زندگی‌اش را ادامه بدهد، ولی این چنین نمی‌کند.

ممد تنگسیری همچون صحنه‌ی پایانی فیلم دل به دریا می‌زند و خود را تطهیر می‌کند، البته این تطهیر بعد از وفای به عهد است. از طرفی، همسر و فرزندانش نیز قبل از او دل را به دریا می‌زنند و تطهیر می‌شوند. تطهیری که انگار تمام رعیت‌ها و تمام کسانی که در آن بافت زندگی می‌کنند را شامل می‌شود. ■

معرفی فیلم «حالا من را می‌بینی»

کارگردان «لوییس لِتریِر»؛ «امین شیرپور»

حالا من را می‌بینی (Now You See Me) محصول ۲۰۱۳ به کارگردانی لوییس لتریر، فیلمی با ژانر معمایی و جنایی است که به عنوان یکی از فیلم‌های موفق ۲۰۱۳ شناخته شد. گروه بازیگران معروف این فیلم از زوج مورگان فریمن و مایکل کین که پیش از این در سه‌گانه‌ی بتمن با هم همکاری کرده بودند به همراه جوان‌هایی چون جسی آیزنبرگ که با فیلم شبکه‌ی اجتماعی(The Social Network) به شهرت رسیده بود و مارک رافالو که با شخصیت هالک شناخته می‌شود تشکیل شده است. حضور این بازیگران و داستان جالب این فیلم توجه مخاطبان زیادی را برانگیخت و توانست با فروش بیش از ۳۵۰ میلیون دلار یک موفقیت تجاری کامل را ثبت کند. موفقیت فیلم به حدی بود که کمپانی سازنده خیلی زود خبر ساخت قسمت دوم و دنباله‌ای بر این فیلم را اعلام کرد. تعدادی از منتقدین "حالا من را می‌بینی" را با فیلم‌هایی مثل یازده، دوازده و سیزده یار اوشن مقایسه کردند و حتی آن را سرگرم‌کننده‌تر دانستند. بازی خوب بازیگران، فیلمنامه‌ی دقیق و جذاب، موسیقی گیرا و فیلمبرداری قوی از نقاط قوت این فیلم هستند. فیلمی که بدون صحنه‌های اکشن زیاد، بدون انفجار و تیراندازی‌های پی‌درپی، و حتی صحنه‌های اروتیک می‌تواند از ابتدا تا انتها توجه مخاطب را به خود معطوف کند. امتیاز این فیلم در سایت آی‌ام‌دی‌بی ۷,۳ از ۱۰ می‌باشد و در لیست ۵۰۰ فیلم برتر تاریخ جای دارد.

کارگردان: لوییس لتریر / تهیه‌کنندگان: بابی کوهن، الکس کرتزمن، روبرتو اورسی / نویسندگان: اد سولومون، بوآز یاکین، ادوارد ریکورت / ژانر: معمایی، جنایی، تریلر / بازیگران: جسی ایزنبرگ، مارک روفالو، وودی هارلسون، آیسِلا فیشر، مایکل کین، مورگان فریمن و... / موزیک: برایان تایلر / فیلمبرداری: میشل آموندسن، لری فانگ / تدوین: رابرت لیتون، وینسنت تابایلون / تاریخ اکران: ۲۱ می ۲۰۱۳ / مدت زمان: ۱۱۵ دقیقه / محصول کشور: آمریکا، فرانسه / زبان: انگلیسی / بودجه: ۷۵ میلیون دلار / فروش: ۳۵۱،۷۲۳،۹۸۹ دلار.

خلاصه‌ی فیلم:

چهار شعبده‌باز خیابانی دنیل اطلس، مریت مک کینی، هنری لیوز و جک وایلدر توسط یک شخص ناشناس گرد هم می‌آیند و یک سال بعد در لاس وگاس تحت‌عنوان چهار سوارکار به اجرای نمایش می‌پردازند. این ۴ شعبده باز یکی از تماشاگران را انتخاب می‌کنند و در نمایش بزرگی که ارائه می‌دهند در عرض چند دقیقه به بانکی که این شخص در پاریس در آن حساب دارد دستبرد می‌زنند و پول را بین تماشاچیان پخش می‌کنند. در پی همین اتفاق مأمور اف.بی.آی دیلان رودز مأمور بررسی پرونده‌ی این دزدی، البته با همکاری یک پلیس بین‌الملل می‌شود. آن‌ها چهار سوارکار را بازجویی می‌کند اما چون چیزی دستگیرشان نمی‌شود آن‌ها را آزاد می‌کنند. دیلان با تادیوس بردلی، شعبده‌بازی که با آشکارسازی ترفندهای دیگر شعبده‌بازان پول در می‌آورد ملاقات می‌کند تا شاید بتواند سر از کار شعبده‌بازان دربیاورد. چهار سوارکار در اجرای بعدی‌شان به شکل عجیبی مبلغ زیادی از حساب اسپانسرشان آرتور ترسلر برمی‌دارند و به دلیل خاصی به تماشاگران می‌بخشند. سپس آرتور ترسلر خشمگین، تادیوس بردلی را استخدام می‌کند تا چهار سوارکار را برایش پیدا کند. بردلی فکر می‌کند که یک قدم از شعبده‌بازها جلو است اما در پایان اتفاقات باورنکردنی‌ای رخ می‌دهند■

بررسی «نمایش کودک» قسمت سوم «بازیگری»

«مهران مقدر»

در مورد بازیگری برای کودک می‌توان به این نکته اشاره کرد که گاهی بازیگران نمایش کودک بازی را با لودگی اشتباه می‌گیرند. در بسیاری از موارد دیده شده است که بازیگری که در حال بازی در نمایش کودک است خود را به هر آب و آتشی می‌زند تا توجه کودک را جلب کند، غافل از اینکه:

۱- کودکان بسیار باهوشند. بلافاصله تفاوت بازی واقعی و ادا درآوردن را متوجه می‌شوند.

۲- کودکان به‌واسطه هوش سرشار خود گاهی به اشتباه می‌افتند و اینجاست که با معضلی به‌نام «بدآموزی» مواجه می‌شویم. کودکان پس از خروج از سالن تئاتر مبهوت اداهای نابخردانه بازیگران قرار گرفته و سعی در تقلید از آنان می‌کنند.

۳- گاهی ادا درآوردن چنان کودکان را از مسیر اصلی نمایشنامه منحرف می‌کند که تقریباً هیچ‌چیز از نمایشنامه را متوجه نمی‌شوند و پیام نمایشنامه به‌هدر می‌رود.

موضوع خلاقیت در بازیگری و خصوصاً بازیگری برای کودک بسیار حیاتی است و نمی‌توان از آن غافل شد و یا نسبت به آن سهل‌انگاری کرد.

۴- درست است که نوعی از طنز هم حاصل خلق موقعیت فیزیکی آنی است اما این فقط برای یک لحظه است. تنها گاهی این حرکات قابل‌قبول است که به اندازه و در جهت پیشبرد نمایشنامه باشد.

هیچ نیازی نیست که بازیگران نمایش کودک و نوجوان برای نزدیک شدن به یک شخصیت خود را به زمین بزنند، تغییر چهره‌های عجیب و غریب بدهند و خود را مانند عقب‌افتاده‌ها نشان دهند تا کودک را بخندانند. خلق موقعیت خنده‌دار نمایشی راهی بسیار مناسب‌تر برای نگه داشتن کودک روی صندلی نمایش است.

گاهی مشاهده می‌شود که در یک نمایش کودک و نوجوان بازیگر نقش الاغ مدام به زمین می‌خورد... یا نقش گرگ با سر و صداهای زیاد قصد جلب‌توجه تماشاگر را دارد. گاهی مشاهده می‌شود که بازیگران برای نقش دیو یا غول چنان صداهایی از خود در می‌آورند که کودک ترجیح می‌دهد عطایش را به لقایش ببخشد و هرچه زودتر سالن را ترک نماید.

از بحث لودگی که خارج شویم به این مطلب می‌رسیم که بازیگری برای کودک فرصتی برای بازیگر است که تمام خلاقیت خود را محک بزند و به‌کار گیرد. کودکان چیزی را که به آن‌ها می‌گوییم می‌پذیرند اما به‌شرطی که کلاممان را باورپذیر کنیم. شما می‌توانید با تمام مدت اجرا را روی صحنه ثابت بایستید و بگویید من صندلی هستم. کودک این را می‌پذیرد. به شرط آن‌که مانند صندلی رفتار کنید. به شرط آن‌که متن نمایشنامه ظرفیت این را داشته باشد که شما چنین ادعای بزرگی کنید. برای کودکان در دکورهای بزرگ و سنگین می‌توان بهترین مفاهیم را توضیح داد و در ساده‌ترین دکورها هم می‌توان همان کار را کرد. کودک می‌پذیرد. به همان شروطی که ذکر شد.

موضوع خلاقیت در بازیگری و خصوصاً بازیگری برای کودک بسیار حیاتی است و نمی‌توان از آن غافل شد و یا نسبت به آن سهل‌انگاری کرد. فرض می‌کنیم قرار است در نقش یک جادوگر ظاهر شویم. شناخت شخصیت جادوگر و تمرکز روی نقش او کمک می‌کند تا بدون استفاده از حرکات غلو آمیز و خسته‌کننده با حداقل تقلا به بهترین برداشت از نقش رسید. دلیلی ندارد که حتماً برای نشان دادن نقش و شخصیت جادوگر بلندبلند خنده‌های مستانه سر دهید و با نعره‌های مستانه گوش تماشاگرتان را بیازارید. حرکات منظم و حساب‌شده و یافتن کاراکتری که شاید جلوه‌هایی هم از طنز دارد بسیار مناسب‌تر از آن است که با غلو بی‌مورد خود را خسته کنید.

مطلب دیگر در مورد بازی در نقش‌های حیوانات است. چهار دست و پا راه رفتن شاید این‌روزها دیگر باب نباشد. نظریه‌ای در این مورد وجود دارد که می‌گوید کودکی که

قبول می‌کند خرگوش حرف بزند قبول می‌کند که روی دو پا راه هم برود. اگر قرار است که گرگ سازدهنی بزند این گرگ باشد که سازدهنی می‌زند نه آقا یا خانم بازیگر. اگر قرار است که خرگوش دوچرخه‌سواری کند این خود خرگوش باشد نه بازیگر. این به آن معنا نیست که مثلاً گرگ وحشیانه ساز بزند بلکه به این معناست که بازیگران در لحظات اول ورود به صحنه ذهن تماشاگر خود را از این مسئله پر کنند که من خرگوشم و یا من گرگ هستم. اگر در همان لحظه توانستید که کودک را متقاعد کنید که برای لحظاتی شما را به عنوان حیوان موردنظر قبول کند آن‌گاه است که موفق شده‌اید. در غیر این صورت تا آخر نمایش کودک با یک حس بی‌اعتمادی به شما می‌نگرد.

درست است که ما برای او نمایش بازی می‌کنیم اما شکستن بعضی از دیوارها هرگز به نفع ما نیست. آن‌گاه است که دیگر کودک حرف ما را نمی‌پذیرد و هرچه بکوبیم به در بسته می‌خورد. گاهی بازیگران آن‌قدر همه دیوارها را می‌شکنند که کار بیشتر به یک تئاتر مستند تبدیل می‌شود و همین‌جاست که بار آموزشی خود را از دست می‌دهد و تنها فایده‌ای که از این مجال برده است دقایقی سرگرمی است و دیگر هیچ و پر واضح است که مقصود ما از اجرای نمایش چیزی فراتر از سرگرمی کودکان است. ■

بررسی «موسیقی نمایش کودک»

«نگین صادقی‌پور»

موسیقی در نمایش کودک مانند دیگر عوامل آن دارای ویژگی‌های خاص است. در کنار عوامل رنگین و پر حجم و زرق و برق‌دار کار کودک همچون گریم و لباس و غیره که برای برقراری هرچه بیشتر ارتباط با کودک شکل می‌گیرد، موسیقی نیز باید دارای آهنگی متفاوت باشد، چرا که مخاطب کودک است. برای اثر گذاشتن بر روی کودک طبیعی است که اول باید مخاطب را شناخت و به ویژگی‌هایش آشنا بود. کودکان دارای خصوصیاتی هستند که بدون در نظر گرفتن این ویژگی‌ها نمی‌توان کار هنری موفقی ارائه داد. یکی از این ویژگی‌های مهم محدود بودن دامنه تمرکز در کودکان است. هیچ کودکی نمی‌تواند به‌طور طبیعی بر روی یک موضوع خاص بیشتر از چند دقیقه تمرکز کند. کودکان بازیگوشند و از هر مسئله که باعث شود آنان را به سکون و بی‌حرکتی بکشاند، گریزان می‌شوند. از هیچ کودکی نمی‌توان تقاضای دنبال کردن داستانی طولانی را داشت. قدرت تمرکز رفته‌رفته و با افزایش سن شکل می‌گیرد و با آن رابطه معکوس دارد.استفاده بجا و و مناسب از قطعات موسیقی در نمایش یکی از راه‌های ایجاد تمرکز است و به‌راحتی می‌تواند مخاطب بازیگوش نمایش را که در صندلی خود ناآرام تکان می‌خورد، دوباره به تماشای نمایش بکشاند و با نمایش همراه کند. موسیقی همراه با ریتم حرکت آن‌قدر تأثیرگذار است که می‌تواند به‌راحتی جایگزین کل نمایش شده و در انتقال معنا به مخاطب فعال گردد. انتخاب موسیقی باید با دقت صورت گیرد. در اغلب نمایش‌های امروزی در جای‌جای نمایش کودک استفاده از موسیقی به‌منظور شاد و جذاب کردن نمایش صورت می‌گیرد. در کنار وظایف موسیقی در انتقال فضا به‌وسیله موسیقی، دادن علایم شناسایی متن (مثل صدای جیرجیرک برای اعلان شب یا افکت‌های زدن ضربه برای تشدید حرکت و صدای باران) و شناسایی شخصیت‌های نمایش (مثل استفاده از ملودی‌های محلی برای نشان دادن و پررنگ کردن یک شخصیت) موسیقی می‌تواند شادی‌بخش باشد، اما این شادی‌بخش بودن نباید روی کل نمایش اثر نامطلوب بگذارد و آن‌را از اعتدال خارج کند و به‌سمت ابتذال بکشاند. صرف ریتمیک بودن بعضی ملودی‌ها و نواها نمی‌تواند دلیل مناسبی برای استفاده در کار نمایش باشد. حجم زیاد و طولانی بودن قطعه موسیقی نیز می‌تواند به‌راحتی مخاطب را از وی گرفته و بدین ترتیب همراه کردن کودکان برای ادامه تماشای نمایش بسیار سخت و دشوار خواهد شد. کودکان معمولاً آن‌چه را می‌فهمند، اجرا می‌کنند و بالعکس، یعنی آنچه را فهمیده‌اند بازگو می‌کنند. تجربه نشان می‌دهد اگر کودک بخواهیم یک قطعه موسیقی پر از فواصل کوتاه نیم‌پرده‌ای فواصل کروماتیک و تحریرهای ربع پرده‌ای در موسیقی ایرانی را اجرا کند، مطمئناً در اجرای آن موفق نخواهند بود و آن را به صورت ناقص اجرا می‌کند، کودکان موسیقی بدون تحریر را بهتر می‌فهمند، چون آن‌را بهتر اجرا می‌کنند. قطعات آوازی ساده برای بچه‌ها دلچسب‌تر است. این بحث در مورد سازها هم مصداق پیدا می‌کند. سازهایی مانند فلوت و سازهای دیگر که به ارف معروف‌اند و محبوب بچه‌ها هستند، به‌راحتی نواخته و شنیده می‌شوند و برای بچه‌ها جذاب‌ترند. قطعات موسیقی‌ای که در آن از این سازها استفاده می‌شود نیز برای کودکان محبوب است. استفاده از این سازها در قطعات موسیقی

کودکان دارای خصوصیاتی هستند که بدون در نظر گرفتن این ویژگی‌ها نمی‌توان کار هنری موفقی ارائه داد. یکی از این ویژگی‌های مهم محدود بودن دامنه تمرکز در کودکان است.

کودکان به‌قدری رایج است که با نواختن تک‌ملودی با این سازها بلافاصله شنونده در می‌یابد که این کار برای کودک ساخته شده است. اگر قبول کنیم که انتقال معنا با فرهنگ مخاطب، رابطه مستقیم دارد و در کار کودکان آموزش فرهنگی یکی از اهداف اصلی است، با توجه به اینکه نمایش کودک بضاعت و توانایی این را دارد که ارزشی، اخلاقی و آرمان‌های فرهنگی را به کودکان منتقل کند، استفاده از نواها و سازهای محلی و بومی بسیار بجا و زیباست.موسیقی و نواهایی برخاسته از فرهنگ و قومیت‌ها که از بدو تولد به همراه ما است و کودکانمان نیز به‌راحتی آن‌را شناخته و با آن مأنوس‌اند در نمایش کودک کآرایی فراوانی دارند. ریتم و موسیقی لالایی‌ها و بازی‌ها بسیار سریع توسط کودکان دریافت می‌شوند، اکثر بازی‌های کودکان با شعرهای ریتمیک و آهنگین اجرا می‌شود و جالب اینجاست که به‌راحتی حفظ هم می‌شود، حتی اگر بی‌معنی باشد مثل بازی اتل متل توتوله، گاو حسن چه‌جوره، نه شیر داره نه پستون، گاوشو بردن هندستون که در آن‌ها بیشتر ریتم است که اهمیت دارد تا اینکه معنی خاصی مدنظر باشد، ولی اکثر این نواها و ملودی‌ها در کنار بازی برای کودکان بسیار جذاب است. در ایران در مورد ترانه‌ها و نغمه‌های مخصوص کودکان تلاش‌های ارزشمندی شده، کسانی چون احمدی و ثمین باغچه‌بان، مصطفی رحماندوست و خیلی‌های دیگر برای بچه‌ها شعر سروده‌اند و آهنگ‌سازان بزرگی چون حسین دهلوی، روح‌اله خالقی، بابک بیات، ناصر نظر برای شعرهای کودکان موسیقی ساخته‌اند. موسیقی بسیار دقیق و تکنیکی که در آن از فواصل ساده و اکثراً بزرگ Aguement استفاده شده است و اکثراً در ماژور، رها، پر شور، پر انرژی و شاد اجرا می‌شود. از مینورها بیش‌تر برای لالایی‌ها استفاده شده و فواصل ساده و دلنشین در عین شادی‌بخش بودن لطافتی به‌خصوص در آن جاری کرده به لطافت همان دوران کودکی، این ترانه‌ها که بارها از رادیو در برنامه‌های کودک پخش می‌شد امروزه در مهدکودک‌ها استفاده می‌شود و می‌توان گفت که کودکی نیست که با این ترانه‌ها و نغمه‌ها آشنا نباشد. سخن آخر اینکه یادمان نرود در کار کودک، مخاطب همچون صحفه سفیدی است که نگاشته‌های ما بر روی آن حک می‌شود. هر چه بنویسیم، چه سیاه و چه سفید بر آن می‌ماند و با او بزرگ می‌شود. نمایش کودک، علاوه بر فراهم کردن لحظاتی شاد، وظیفه دیگری هم دارد و آن انتقال همه خوبی‌هاست. ■

نقد و بررسی نمایش «مرداب روی بام»

نویسنده و کارگردان«رضا گوران»؛ «حسین حلاجی‌زاده»

بازیگران: ستاره پسیانی،پانتهآ پناهی‌ها، بهناز جعفری، ندامقصودی، عبد آبِست، دایانا فتحی، بیتا معیریان، جواد پولادی، پانیذ فریوسفی

تهیه‌کننده: نورالدین حیدری ماهر

طراح‌صحنه: سیامک احصائی

آهنگساز: آرش گوران

- **خلاصه نمایش:**

رزیتا دختر جوانی که با عمه‌اش و خدمتکار خانه زندگی می‌کند. عاشق پسری است که علیه حکومت و برای برقراری آزادی مبارزه می‌کند. پسر این را از رزیتا پنهان کرده است. وقتی توسط عوامل حکومت دستگیر می‌شود به او فرصت کوتاهی برای خداحافظی با خانواده داده می‌شود. عمه از او می‌خواهد که به رزیتا دروغ بگوید و بگوید برای کار به آرژانتین می‌رود. پسر همین‌طورعمل می‌کند و مدام برای رزیتا نامه می‌فرستد اما...

- **مرداب روی بام در یک نگاه**

تئاتر «مرداب روی بام» یک اثر متعارف نیست. این تئاتر هم در بخش نمایشنامه و هم در بخش اجرا، پارامترهای مختص به خود با مختصات ویژه‌ای را دارد. مختصاتی که از یک‌سو منجر به خلق اثری با غنای محتوایی جهانشمول گشته است و از سوی دیگر در تنگناهای بی‌سرانجامی گرفتار آمده است. تئاتر با یک مونولوگ شروع می‌شود که پانتهآ پناهی با خود واگویه می‌کند و در حقیقت پایان یک آغاز را خبر می‌دهد. این مونولوگ در همان ابتدای تئاتر به مخاطب این پیام را می‌دهد که نباید منتظر اتفاق خاصی در طول نمایش باشد، چرا که در حقیقت نمایش به پایان رسیده است و حال مخاطب آنچه را می‌بیند مجموعه‌ای از حوادثی‌ست که روند نمایش را شکل می‌دهد. کارگردان در واقع نوعی درهم آمیختگی اپیزودیک را مبنای طراحی اجرای خود قرار داده است و نمایش بر روال همین درهم امیختگی ساختاری روایت می‌شود.

تئاتر «مرداب روی بام» یک اثر متعارف نیست. این تئاتر هم در بخش نمایشنامه و هم در بخش اجرا، پارامترهای مختص به خود با مختصات ویژه‌ای را دارد.

- بخش اول نمایش که با منولوگ پانتهآ پناهی آغاز می‌شود در روال اجرای خطی، درحقیقت بخش میانی داستان است و چنانچه شیوه‌ی اجرا بر اسلوب اجرای خطی استوار می‌بود، این بخش بعد از آن پلان نمایش قرار می‌گرفت که نامه‌ی جوان عاشق به‌دست معشوق رسیده و خبر از مرگ وی می‌دهد. در این پلان، نامه با جملاتی آغاز می‌شود که عملاً پانتهآ پناهی آن‌ها را در آغاز نمایش با خود زمزمه می‌کند. با این ترفند، تکلیف اثر با مخاطب روشن است و آن اینکه مخاطب شاهد ماجرایی بعد از حادثه است.

- بخش دوم نمایش که از صحبت‌های میان پانتهآ پناهی با عبد آبست آغاز می‌شود، در حقیقت در اجرای خطی اثر ابتدای نمایش است و تا آنجا که نامه‌ای از وی به دست معشوقش (ستاره پسیانی) می‌رسد ادامه می‌یابد و سپس به بخش آغازین نمایش پیوند می‌خورد.

- بخش پایانی نمایش، در واقع در اجرای خطی اثر، بعد از بخش آغازین نمایش قرار می‌گیرد و آنجایی می‌ایستد که پانتهآ پناهی با آن مونولوگ افتتاحیه که در حقیقت اولین جمله‌های نامه‌ی عاشق به معشوق است، اعلام می‌کند که نمایش و نیز حوادث درون آن به اتمام رسیده است و آن‌ها از آن کلبه (یا گلخانه) می‌روند و مخاطب رفتن آن‌ها از آن محل را بعد از پایان بخش دوم نمایش مشاهده می‌کند. این بخش با ورود بهناز جعفری و پانتهآ پناهی با ساک‌هایی در دست به روی صحنه شروع می‌شود و سپس ستاره پسیانی به جمع آن‌ها می‌پیوندد و سپس هر سه خنده‌کنان از صحنه خارج می‌شوند.

با این توضیح می‌توان نمودار اجرایی اثر را در قالب شیوه‌ی خطی چنین ترسیم کرد:

۱ – ابتدا بخش دوم نمایش

۲ – سپس بخش آغازین نمایش

۳ – و در نهایت و در پیوند با دو بخش دیگر، بخش سوم نمایش.

نمایش «مرداب روی بام» یک اثر نمایشی بر مبنای الگوهای سانتیمانتالیسم نیست و اساساً تلاشی هم جهت جذب مخاطب بر اساس الگوهای آشنا و متعارف ندارد و در واقع این نمایش شعرگونه‌ای در قالب رئالیسم جادوئی است و بر همین اساس از همان ابتدا تلاشی بی‌وقفه جهت آشنایی‌زدایی از عناصر متنی و اجرایی دارد. در این اثر عناصر و مفاهیم، گستره‌ای فراتر از ادراک و معانی رایج خود در ذهن مخاطب را در می‌نوردند و هر کدام خود به تنهایی در قامت مفاهیم بدیع عرضه می‌شوند؛ به‌عنوان نمونه، کاردها (که عناصر آکسسواری هستند) در صحنه پیوندی محتوایی با زنبق‌ها (که نمادی از عشق و نیز سمبل جریانات مبارزاتی چپ‌مدارانه هستند) ایجاد می‌کنند. از یک‌سو زنبق‌ها را سمبلی از عشق مبدل می‌سازد و از دیگر سو زنبق‌ها در پیوند با کاردها، فضایی لطیف و ایده‌آلیستی به مبارزات آزادی‌خواهانه می‌بخشد؛ به دیگر معنا گویی اینکه مبارزه برای آزادی مقامی همطراز با عشق دارد و یا اینکه این عشق است که در محدوده‌ی شخصی برآورده کننده‌ی نیازهای عاطفی‌ست و در محدوده‌ی گسترده‌تر عاملی جهت مبارزه برای رسیدن به دنیایی بهتر است و تا بدانجا پیش می‌راند که آدمی حتی جان بر سر آرمان توام با عشق خود می‌گذارد.

همه‌ی این‌ها در طراحی صحنه و نیز طراحی لباس‌ها هم به‌خوبی نمود یافته است. کاراکترهای زنده‌ی نمایش لباس‌های امریکای جنوبی بر تن دارند و از سویی سبک رایج باروک را نیز دارند که این دو نوع طراحی لباس‌ها را در قالبی در می‌آورد که در عین آنکه مشخصه‌ی جغرافیایی خاصی را نمایندگی می‌کند، از سوی دیگر به کاراکترها وجهی فرهیخته هم می‌بخشد که در تضاد با ذهنیت‌های رایج در مورد طبقه‌ی فرودست و پوشش‌های رایج آن‌هاست. این آشنایی‌زدایی حتی در مورد کاراکترهای بی‌جان هم رعایت شده است. «ندا مقصودی» که نقش آینه را ایفا می‌کند با لباسی پوشیده شده است که زرق و برق مورد انتظار برای آینه را ندارد ولی به گونه‌ای در نمایش تشخیص داده شده است که فراتر از اکسسوار صحنه عمل می‌کند و تمامی جلوه‌های یک آینه را در جای‌جای صحنه به نمایش می‌گذارد و بدین ترتیب بدون آنکه از طریق طراحی پوشش مورد کشف مخاطب قرار گیرد، از طریق انعکاس رفتارها و کنش‌های بازیگران بر روی صحنه بازشناسی می‌شود؛ به‌عنوان مصداق مطلب، می‌توان آن صحنه از مواجهه‌ی پانتهآ پناهی با تصویر خود در آینه را مثال آورد. او در مقابل آینه می‌ایستد و با خود درگیر می‌شود، در این صحنه آینه با دستان خود (در حقیقت دستان پانتهآ) با او گلاویز می‌شود و آن هنگام که پانتهآ می‌گریزد، دستانی از کف سِن بالا آمده و پا و دامن او را می‌گیرند. به دیگر معنی، این تقابل در جای جای صحنه نمایانده می‌شود و با زبانی نمادین اما گویا تداوم اثرگذاری آینه، در انعکاس جدال درونی پانتهآ با خود را به نمایش می‌گذارد و یا در صحنه‌ای دیگر، بهناز جعفری در مقابل آینه می‌ایستد و سپس با دستمالی قرمز (نمادی از عشق و مبارزه) را برداشته و کف صحنه را می‌سابد. به‌طور مداوم، دستانی از کف صحنه بیرون آمده و دستمال‌های قبلی را بیرون می‌کشد و دستمال دیگری در جای دیگری از صحنه به او می‌دهند و این روال تا انتهای این صحنه ادامه می‌یابد که به‌گونه‌ای موجز و ایهام‌آلود تداوم حرکت و نیز انعکاس حرکت این کاراکتر در آینه را به‌طور مداوم نشان می‌دهد.

در این اثر موزیک نیز وجهی تشخیصی به‌خود می‌گیرد. موزیسین در گوشه‌ای از صحنه ایستاده و می‌نوازد و تماشاچی همزمان، هم کنش‌های واقع روی صحنه را می‌بیند و هم موزیک را می‌بینند! بله موزیک را می‌بیند و نه می‌شنود!

در این اثر موزیک نیز وجهی تشخیصی به‌خود می‌گیرد. موزیسین در گوشه‌ای از صحنه ایستاده و می‌نوازد و تماشاچی همزمان، هم کنش‌های واقع روی صحنه را می‌بیند و هم موزیک را می‌بینند! بله موزیک را می‌بیند و نه می‌شنود! گویا موزیک نیز یکی از شخصیت‌های نمایش است که در کلیت کار جریان دارد و حتی آن صحنه که موزیسین در یک حرکت خطی پیشگاه صحنه را می‌رود و می‌آید، در واقع این موزیسین نیست که حرکت می‌کند، بلکه موزیک است که در قامت یکی از پرسوناژها در صحنه جریان دارد. در یک کلام، نمایش «مرداب روی بام» یک شعرِ روایتگر و یا یک داستان شعرگونه است که هیچ تعلیق دراماتیکی ندارد، بلکه آنچه خلق می‌کند فضایی شاعرانه است که مفاهیم رایج را در قالبی بدیع بازشناسی می‌کند.

- **ساختار متن**

نمایشنامه‌ی «مرداب روی بام» بر اساس نمایشنامه‌ی «دوشیزه رزیتا» اثر لورکا نگاشته شده است. پس دور از ذهن نیست که در نهایت به متنی شاعرانه با بن‌مایه‌های رئالیسم جادوئی بدل شود. نمایشنامه اساساً فاقد تکنیک‌های درام‌نویسی‌ست و اساساً قصد خلق اثری با این مؤلفه‌ها هم در

میان نیست. نویسنده حادثه‌ای را دستمایه قرار داده است تا مفاهیم جهان‌شمولی چون عشق، آزادی‌خواهی، مبارزه برای شرافت را با مفاهیم بدیعی نمایش دهد و از این‌روست که اساساً میان شخصیت‌ها دیالوگی با شکل رایج که پیشبرنده‌ی نمایش باشند رخ نمی‌دهد. هیچ تعلیقی در کار نیست و شخصیت‌ها هیچ‌کدامشان قهرمان و ضدقهرمان نیستند. کسی توطئه‌ای نمی‌کند تا آن دیگری آن‌را خنثی کند. مخاطب در پی کشف چیزی نیست بلکه در همان ابتدای کار دستگیرش می‌شود که دختری عاشق پسری است که یک مبارز سیاسی‌ست و از سوی حکومت تحت‌تعقیب است و در نهایت مجبور می‌شود معشوق را گذاشته و برود و در پایان هم حتماً توسط حکومت کشته شده است. تمام این استنتاج‌ها در همان دقایق نخستین نمایش عرضه می‌شود و مابقی نمایشنامه، دیالوگ‌هایی شاعرانه با حجم گسترده‌ای از استعارات، ایهام‌ها و تلمیح‌هایی است که در نهایت جمله‌هایی ادبی خلق می‌کنند و آنقدر طولانی هستند که شنونده از میانه‌ی آن جملات پرگو، اساساً رشته‌ی کلام را گم می‌کند و مفهوم معنایی جمله را نمی‌فهمد و تنها کلمات زیبایی را به‌گونه‌ای پراکنده در گوش دارد. ساختار نمایشنامه به‌غیر از همان طراحی سه‌گانه که ابتدای مبحث بدان اشاره شد، نه از حیث زبان و نه از حیث تمهیدات درهم تنیده، چیز قابلی ندارد و بیشتر خطابه‌ایست که مفاهیم تکرار شده را به‌گونه‌ای دیگر تعریف می‌کند. به بیان دیگر، نمایشنامه در بخش متنی آن هیچ جاذبه و کششی برای تعقیب ماجرا در خود ندارد و اگر مخاطب تا پایان آن‌را می‌بیند، تنها به‌دلیل تمهیدات اجرایی است و شاید قدری هم بتوان سیاق شاعرگونه‌ی متن را آن هم برای کسانی که لورکا را می‌شناسند و دل در گروه او دارند، عامل دیگری دانست که نمایش تا پایان دنبال می‌شود، وگرنه برای مخاطب عامی که نه لورکا را می‌شناسد و نه از آثار مفهومی سررشته‌ای دارد، این نمایش هیچ‌گونه جذابیتی ندارد. نه داستان شیرینی در پشت آن است و نه تعلیقات گوناگون که مخاطب را در کنکاشی ژرف جهت گره‌گشایی توطئه‌ها وادارد.

- **ساختار اجرایی**

نمایش «مرداب روی بام» اساساً تکیه‌ی عمده‌اش بر روی تمهیدات اجرایی آن استوار است چرا که نمایش اصلاً تِم جذاب و بدیعی ندارد، بلکه یک دغدغه‌ی روشنفکری را در قالبی شاعرانه بیان می‌کند و در نهایت حتی از شکست یا پیروزی آن دغدغه هم دچار تأثیر و تأثر نمی‌شود. معشوق داستان و عمه‌اش و نیز زن مستخدمی که با آن‌ها زندگی می‌کنند در هنگام ترک محل سکونتشان، به‌رغم فهمیدن اینکه جوان عاشق مرده است، بی‌امان می‌خندند بی‌آنکه هیچ منطق عاطفی‌ای در پشت آن باشد. اینجاست که همه‌ی مفاهیمی که در طول نمایش طرح و تقدیس شده است به ناگاه با خنده‌هایی هیستیریک ریشخند می‌شوند!

به عقیده‌ی نگارنده، نمایش «مرداب روی بام» یک روایت شاعرانه‌ای‌ست که در قالب فیزیکال درآمده ست و همه‌ی بار جلب مخاطب بر شانه‌ی اجراست.

به عقیده‌ی نگارنده، نمایش «مرداب روی بام» یک روایت شاعرانه‌ای‌ست که در قالب فیزیکال درآمده ست و همه‌ی بار جلب مخاطب بر شانه‌ی اجراست. کارگردان از یکسو به آشنایی‌زدایی از عناصر و مفاهیم پرداخته است و از دیگر سو همان مفاهیم و عناصر را در اجرایی ساختارشکنانه و بدیع، معناگذاری مجدد نموده است. بر همین اساس است که میزانسن‌ها دقیق و سانتی‌متری طراحی و اجرا شده‌اند. رنگ‌ها در معانی چندگانه انتخاب و به‌کار رفته‌اند. المان‌های کارد و زنبق در معانی‌ای به‌کار می‌روند که یکی جای دیگری را می‌گیرد یا در پیوند با آن دیگری معنایی متفاوت می‌یابد و یا در جای معانی یکدیگر می‌نشینند.

نمایشنامه‌ای که رضا گوران بر صحنه برده است در رسته‌ی آثار کانسپچوال با رویکرد رئالیسم جادویی قرار می‌گیرد که به سبک تئاترهای تجربه‌گرا طراحی و اجرا شده است تا به بازشناسی مفاهیم مطروحه پرداخته شود و لذا نمی‌توان در آن اثری از تئاترهای متعارف دید.

اگر به تماشای تئاتر «مرداب بر روی بام» می‌روید با کوله‌باری از دانش در مورد مفاهیم عمومی، شناخت لورکا و نیز آشنایی با تئاتر مفهومی را با خود ببرید. ■

بررسی«عناصر موجود در تعزیه»؛ «راضیه مقدم»

تعزیه هنر و نمایش نمادهاست. نگاهی به این نمادها و توجه به آن‌ها عظمت و شکوه این هنر را به رخ تماشاگر می‌کشاند. البته هرکدام از این نشانه‌ها و نمادها در تعزیه کاربرد بسیار دارند از جمله:

انواع پرچم‌های سبز، سرخ و سیاه که نماد اهل بیت، شور و انقلاب، و سوگواری‌اند.

علم که نماد درفش سپاه امام حسین (ع) است و گفته‌اند صورت واقعی آن‌را معمولاً سپهسالار وی -حضرت عباس(ع)- بر دست می‌گرفت.

طشت آب به نشانه شط فرات.

شاخه نخل و یا هر نهالی به نشانه نخلستان و درخت.

چرخش به دور خود و راه رفتن به گرد صحنه به علامت گذشت زمان و همچنین مسافر.

چتر که وسیله القای تازه فرود آمدن هرولی یا فرشته به ویژه جبرئیل از آسمان است.

عصا که نشانگر تجربه و مصلحت‌اندیشی است.

نگریستن گاه و بیگاه از میان دو انگشت بزرگ دست برای تأکید بر قدرت و فضیلت اولیاء در تجسم اوضاع آینده و همچنین پیش‌بینی.

صحنه:

تعزیه از نظر صحنه‌آرایی و اثاثه‌ی صحنه (اکسسوار) نشان‌دهنده‌ی یک نظام نمایشی است. آنتوان چخوف درباره‌ی صحنه‌آرایی می‌گوید که هر چیزی که در صحنه قرار دارد، باید کارکرد نمایشی داشته باشد؛ مثلاً اگر تفنگی بر صحنه آویخته شده است، باید آن را به نحوی به کاربرد که تنها جنبه‌ی تزئین نداشته باشد. این تعریف در مورد وسایل صحنه در تعزیه نیز کاملاً صادق است. در تعزیه، بالا، پایین، وسط و دور صحنه هر یک کارکرد خاص خود را دارد. هر کدام از این مکان‌ها قلمرو خاصی است که تعریف ویژه‌ای دارد. شاید اگر بخواهیم به زبان تئاتر معاصر سخن بگوییم، صحنه در تعزیه بسیار به نظام گروتسک یا «تئاتر بی‌چیز» نزدیک است. صحنه به ظاهر فقیر است، زیرا باید با تخیل تماشاگر ساخته و پرداخته شود. در چنین صحنه‌ای همه‌چیز بیان نمی‌شود بلکه از «وسایل ناقص استفاده‌ی کامل» می‌شود.

لباس:

نخستین مسئله‌ای که در رابطه با لباس در برنامه‌های تعزیه جلب‌نظر می‌کند، وجود حالت تضاد و تقابل است که در حقیقت اساس و پایه تعزیه را تشکیل می‌دهد. به این معنی که همواره مقابله‌ی «خیر مطلق» و «شر مطلق» در تعزیه مطرح است. از یک طرف موجوداتی که مظاهر پلیدی کامل هستند و آن‌ها را گروه باطل یا «اشقیا» می‌نامیم، با مظاهر طهارت و پاکی کامل یعنی گروه حق یا «اولیاء» در مقابله‌اند. البته «رنگ» مهم‌ترین و تاثیرگذارترین عامل در لباس تعزیه است. رنگ‌هایی که در تعزیه استفاده می‌شوند سبز، قرمز، سفید و زرد است که در این میان سبز و قرمز بیشترین کاربرد را دارا بوده و نشان‌دهنده‌ی دو گروه کاملاً متضاد انبیاء و اشقیاء هستند.

نخستین مسئله‌ای که در رابطه با لباس در برنامه‌های تعزیه جلب‌نظر می‌کند، وجود حالت تضاد و تقابل است که در حقیقت اساس و پایه تعزیه را تشکیل می‌دهد.

و این استفاده درست از رنگ در طراحی لباس است که به مخاطبان تعزیه کمک می‌کند تا افراد روی صحنه را بشناسند و در تشخیص آن‌ها دچار مشکل نشوند.

البته شبیه نامه‌نویسان و تعزیه‌گردانان از اهمیت لباس در تعزیه آگاه بودند و می‌دانستند که اگر لباس در زندگی انسان ضروری و از جهات مختلف دارای نقش مؤثر است، در صحنه‌ی تعزیه این نقش به مراتب مهم‌تر و مؤثرتر می‌شود. به طوری‌که غفلت از آن ممکن است توفیق برنامه را به مخاطره اندازد. زیرا لباس شبیه‌خوان در هر نقشی که باشد، همواره در برابر چشم تماشاگران واقع است و قضاوت آن‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

از طرف دیگر لباس بر خود شبیه‌خوان نیز اثر دارد و لباس مناسب به آن‌ها کمک می‌کند که نقش خود را با عمق بیشتری احساس کند. در دورانی که برنامه‌های تعزیه، پایه‌گذاری می‌شد، توجه به لباس نه فقط به‌عنوان پوشش بلکه در ردیف وسایل و ابزار نیل به هدف و ارائه صورت و سیرت شخصیت نیز مورد نظر بود و به همین دلیل از اصل تضاد و تقابل پیروی می‌کرد.

موسیقی:

در تعزیه رابطه‌ی موسیقی و نمایش رابطه‌ای از نوع وزن و شعر است. این دو شکل و محتوا به صورتی است که نبود یکی، یعنی نفی دیگری. زیرا پایه و مبنای بدیهه‌سازی (آفرینش) در موسیقی ایرانی برحدود چهارصد گوشه (مقام یا مجلس) بنا شده است که این گوشه‌ها در دوازده گروه مختلف طبقه‌بندی شده‌اند و هرگروه را یک دستگاه و آواز می‌نامند. یکی از این گوشه‌ها در موسیقی موالف(هم‌ساز) و دیگری مخالف(ناهم‌ساز) نام دارد که پایه و اساس مبنای آفرینش موالف‌خوان و مخالف‌خوان، مظلومان و اشقیایند.

در تعزیه رابطه‌ی موسیقی و نمایش رابطه‌ای از نوع وزن و شعر است. این دو شکل و محتوا به صورتی است که نبود یکی، یعنی نفی دیگری.

هر مجلس تعزیه در واقع گوشه‌ای است که درآن گوشه روایتی مذهبی ابتدا خوانده و سپس در جریان تکامل تعزیه به‌تدریج بازی می‌شده است اما نظیر هر تئاتر واقعی تعزیه هیچ‌گاه اجازه نداد که شکل آن بر محتوایش غالب شود در نتیجه موسیقی برای نمایش بود نه نمایش برای تعزیه.

علاوه بر کار انفرادی دو گروه مخالف‌خوان و موالف‌خوان در آغاز و انجام هر قسمت غالباً آواز جمعی فرودستان(کر) خوانده می‌شد و همه بازیگران در آن شرکت می‌جستند. این دسته‌ی کر(هم‌سرایان و نوحه‌خوانان) شامل دو گروه خردسالان و بزرگسالان می‌شد. گروه نخست مرکب از دو یا سه پسر بچه بر روی کرسی کوچکی در انتها و یک طرف صحنه برابر گروه بزرگسالان که در مرکز صحنه دایره‌ای را تشکیل می‌داد قرار می‌گرفتند. اینان آنچه را که می‌خواندند اکثر فرم دیالوگ به خود می‌گرفت و تماشاگران را برای نمایش حاضر می‌کرد.

در نوازندگی سازها را برحسب نوع ساز: بادی و ضربی یا برحسب نوع نوازندگان یعنی نوع نوازندگان، تکنواز و همنواز انجام می‌دادند. سازهای شیپور، نی، طبل ودهل، کرنا و سنج آن را همراهی می‌کردند. به‌طوری‌که هم‌سرایی نوحه‌خوان‌ها از یک طرف و هم‌صدایی کوس و شیپور و سنج از طرف دیگر گاه لحظه‌های اندوه‌آور جدایی و شکست و بردگی وگاه صحنه‌های رزمی نشان می‌داد. طبل هنگام ورود اشخاص یا هنگام بروز یک حادثه نقش قطعی داشت. نقش قره‌نی یا حتی شیپور در مواردی‌که صحنه‌های غم‌انگیز پیش می‌آمد قطعی‌تر می‌گردد و سنج همگام تعویض صحنه‌ها به‌کار می‌رود.

شکل‌گیری ادبیات نمایشی تعزیه (مقتل‌ها و سوگ‌نامه‌های داستانی):

بسیاری از نویسندگان و پژوهشگران مطالب «روضه‌الشهدای کاشفی» و مراثی محتشم کاشانی و بعضی از اشعار حماسی، بخصوص اشعار خاوران‌نامه ابن حسام را از منابع و مأخذ اشعار تعزیه دانسته‌اند.

پس از روضه‌الشهدای کاشفی و رواج مجالس روضه‌خوانی در ایران، بسیاری از مولفان و محدثان و ذاکران بر آن شدند که کتاب‌هایی به زبان ساده و رایج دوران صفوی درباره‌ی واقعه‌ی کربلا بنویسند. در این زمینه چند نوع کتاب پدید آمد.

نخست: کتاب‌هایی که عالمان مذهبی و ذاکران تألیف کرده‌اند. این کتاب‌ها به شیوه‌ی مقتل‌های رسمی و تاریخی و همراه احادیث و اخبارند. در این کتاب‌ها شعر نیست، یا اگر هست بسیار اندک است. در این نوع مقتل‌ها، وقایع و رویدادها به ترتیب زمانی و تاریخی با عنوان «باب» و «فصل» و نظایر آن‌ها آمده‌اند.

دوم: کتاب‌هایی که به‌شیوه روضه‌الشهدا، منتها با بیانی ساده نوشته شده‌اند. در این نوشته‌ها کم و بیش با شعر آمیخته‌اند و مؤلفان پس از نقل هر داستان و روایت، معمولاً چند بیت شعر نیز می‌آورند. این اشعار غالباً از زبان شخصیت داستان و به «زبان حال» بیان می‌شوند. اشعار یا از شاعران معروفی چون سعدی و حافظ و یا از خودمؤلف یا از شاعری گمنام هستند.

سوم: آثاری که جنبه‌های نمایشی و توصیفی و واقعه‌گویی نسبتاً قوی دارند. به عبارت دیگر جنبه قصه‌پردازی و نمایشی مطالب این کتاب‌ها بر جنبه روایتی آن‌ها می‌چربد. این نوع مقتل‌ها که بیان و زبان تعزیه‌گونه دارند با تحریرهای مختلف در جُنگ‌ها و سفینه‌ها و مجموعه‌ها و بیاضات آمده‌اند.

البته نوشته‌های متعلق به قرن‌های ۹و۱۰ هجری نثری محکم و شیوا دارند. اما نوشته‌های بعدی تا قرن ۱۳ زبانی ساده‌تردارند. نویسندگان یا گویندگان این نوع مقتل‌ها وکتب داستانی مذهبی از نقالان و داستان‌سرایان و ادیبان و منشیان زمان بوده‌اند. بیشتر این نویسندگان گمنام بوده و برخی از

آنان به عرفان و تصویف گرایش داشته‌اند. وجود تحریرهای متعدد از این سوگ‌نامه‌ها و نیز شیوه و اسلوب تقریر و بیان آن‌ها نشان می‌دهد که بیشتر این مقتل‌ها در ایام مختلف سال به مناسبت‌هایی در میدان‌ها، قهوه‌خانه‌ها، تکیه‌ها (تکیه به مفهوم قدیم یعنی خانقاه)، کاروانسراها، مسافرخانه‌ها و مکان‌هایی مانند آن‌ها خوانده می‌شده‌اند.

در پایان می‌توان گفت متن در تعزیه به جای این‌که خط روایت داستان ارسطویی را طی کند، ساختاری«تو در تو» و «داستان در داستان» دارد. با این اشاره می‌بینیم نظام نمایش تعزیه در رابطه با متن هم نظرات خاص خود را دارد. درمجموع، از عناوین مطرح‌شده این نکته روشن می‌شود که تعزیه را می‌توان به مثابه‌ی یک نظام نمایشی در نظر گرفت.

■

منابع و مأخذ:

تعزیه و تعزیه خوانی، عنایت الله شهیدی

روز دهم(مجموعه مقالات عاشورایی)- گردآوری محمدرضا سنگری

تعزیه به مثابه یک نظام نمایشی(منوچهر یاری)http://iec-md.org

http://www.cinemakhabar.ir

ترجمه

داستان: مدرسه، دونالد بارتلمی، زهرا تدین

داستان: تهمت، آنتوان چخوف، شکیبا میرنظامی

مصاحبه ترجمه: مانتئی ویسنی‌یک؛ شادی شریفیان

داستان: در برابر قانون، فرانتس کافکا، ساجده آنت

داستان: بر فراز تپه‌ها، کریستین بوبن، غزال شهروان

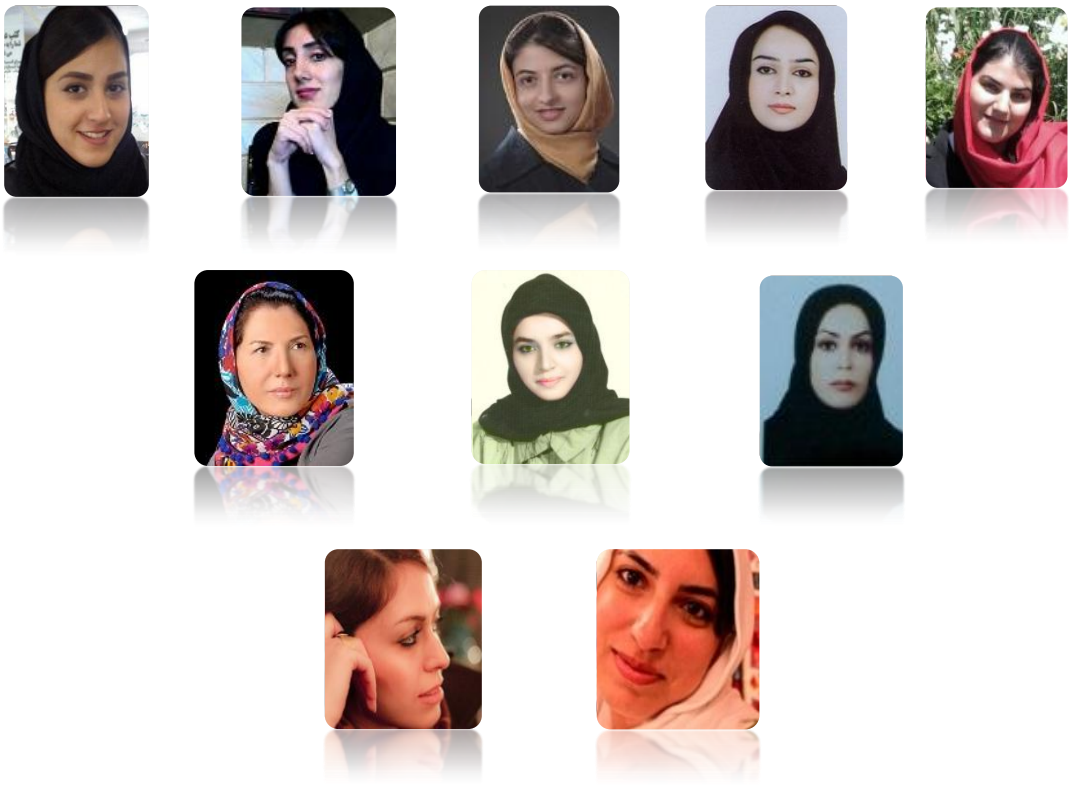
داستان: نشستن در آفتاب، جوانا لیلند، نگین کارگر

داستان: خانه ارواح، ویرجینیا وولف، منصوره وحدتی احمدزاده

مقاله ترجمه: من شیطان را دیده‌ام، فردریک فوت، لاله ممنون

داستان: Loud Shout of Death، یوسف علیخانی، ماندانا داورکیا

خاطرات رنج و انعطاف‌پذیری ایوان کلیما نویسنده: جوزف پی.کان، بدری سیدجلالی



داستان «در برابر قانون»

نویسنده «فرانتس کافکا»؛ مترجم «ساجده آنت»

نگهبانی در برابر قانون می‌نشیند. مردی روستایی که اجازه‌ی ورود به قانون را می‌خواهد، نزد نگهبان می‌آید. لیکن نگهبان می‌گوید که حالا نمی‌تواند به او اجازه‌ی ورود دهد. مرد در این‌باره فکر می‌کند و می‌پرسد آیا بعداً اجازه‌ی ورود خواهد یافت. نگهبان می‌گوید: «امکانش هست، اما نه حالا.» در این لحظه، دروازه‌ی قانون، مثل همیشه باز می‌شود و نگهبان از جلو در کنار می‌رود، بنابراین مرد خود را خم می‌کند تا بتواند درون قانون را ببیند. زمانی‌که نگهبان متوجه این موضوع می‌شود، می‌خندد و می‌گوید: «اگر تا این اندازه وسوسه‌ات می‌کند، علی‌رغم ممانعتِ من امتحانش کن. اما توجه داشته باش که: من مقتدرم و تنها دون پایه‌ترین دربان هستم. اما اتاق به اتاق دربان‌ها، یکی از دیگری مقتدرتر، ایستاده‌اند. من نمی‌توانم حتی کوچک‌ترین نگاهی از نگهبان سوم را تحمل کنم.» مرد روستایی انتظار چنین دشواری‌هایی را نداشت: او با خود فکر می‌کند که قانون باید همیشه و برای همه در دسترس باشد، اما چنان‌که با دقت بیشتری به نگهبان در کت پشمی، با بینی بلند و نوک دار و ریش بلند، باریک و سیاهِ تاتاری‌اش نگاه می‌کند، تصمیم می‌گیرد که بهتر است تا زمانی‌که اجازه‌ی ورود را بگیرد، صبر کند. نگهبان چهارپایه‌ای به او می‌دهد و به وی اجازه می‌دهد تا گوشه‌ای، روبروی دروازه بنشیند و مرد روزها و سال‌ها آنجا می‌نشیند. او تلاش فراوانی برای کسب اجازه‌ی ورود می‌کند، به‌گونه‌ای که نگهبان را با درخواست‌هایش خسته می‌کند. نگهبان، اغلب از مرد روستایی پرس و جوی مختصری می‌کند؛ از او درباره‌ی وطنش و خیلی چیزهای دیگر می‌پرسد، اما آن‌ها سوال‌های بی‌فایده‌ای هستند که اغلب مردان بزرگ و مهربان می‌پرسند و در پایان نگهبان همواره یادآور می‌شود که هنوز نمی‌تواند به او اجازه‌ی ورود دهد. مرد که برای این سفر چیزهای زیادی با خود به‌همراه آورده است، همه را بدون توجه به ارزشمند بودنشان برای جلب‌رضایت نگهبان خرج می‌کند. نگهبان نیز همه را می‌پذیرد ولی با این حال می‌گوید: «من این را تنها به این خاطر که گمان نکنی هیچ کاری نتوانسته‌ای انجام دهی، قبول می‌کنم.» طی سالیان متوالی مرد تقریباً پیوسته نگهبان را زیر نظرنگه می‌دارد. او سایر نگهبانان را فراموش می‌کند و به‌نظرش تنها او مانع ورود وی به قانون است. در سال‌های نخست، او با بی‌فکری و صدای بلند بر بختِ بد خویش لعنت می‌فرستد. بعدها، همان‌طور که پیر می‌شود هنوز با خودش زمزمه می‌کند. او بسانِ کودکی می‌شود و از آنجا که سالیانِ سال نگهبان را زیر نظر داشته، کک‌های کت خز او را نیز می‌شناسد. حتی از کک‌ها می‌خواهد تا برای جلب‌رضایت نگهبان کمک‌اش کنند. سرانجام سوی چشمانش کم می‌شود و دیگر نمی‌داند که آیا به‌راستی اجسام پیرامونش تیره‌تر می‌شوند یا چشمانش او را فریب می‌دهند. با این وجود او اکنون در تاریکی، نور خاموش نشدنی را که از در قانون بیرون می‌زند، تشخیص می‌دهد. حال، چیز زیادی از عمر او باقی نمانده است. پیش از مرگش، تمام تجربیات زندگانی‌اش را برای پرسیدن سوالی که تاکنون از نگهبان نپرسیده، در ذهن می‌آورد. از آنجا که دیگر نمی‌تواند بدن خشکیده‌اش را تکان دهد، به او اشاره می‌کند.

نگهبان باید به‌خاطر تفاوت چشمگیری که شرایط را به ضرر مرد تغییر داده، به‌سمت او خم شود. نگهبان می‌پرسد: «چیزی هست که هنوز بخواهی بدانی؟ تو سیری ناپذیری.» مرد می‌گوید: «همه خواهان قانون هستند. پس چگونه است که طی این سال‌ها کسی جز من خواستار ورود نبود؟» نگهبان می‌بیند که مرد درحال احتضار است، پس برای اینکه صدایش به گوش ضعیف پیرمرد برسد، فریاد می‌زند: «اینجا، هیچ‌کس دیگری نمی‌توانست اجازه‌ی ورود بگیرد، چراکه این ورودی تنها برای تو ساخته شده بود و من اکنون می‌روم و این در را برای همیشه می‌بندم.» ■

داستان «نشستن در آفتاب»

نویسنده «جوآنا لیلند»؛ مترجم «نگین کارگر»

از من نپرس دری. من هیچ‌چیزی نمی‌دانستم. درست است، همان‌طور که گفتم من همسایه آن‌ها بودم، آن خانه سفید کوچک در نبش که کنارش یک درخت انجیر داشت. بله، من همه‌چیز را دیدم. نه اینکه نگاه کنم نه. من معتقدم باید خودم را کنترل کنم ولی بدنم دست خودش نیست، می‌خواهد توجه کند. اوایل همه رفت و آمدها زمانی بود که او مریض بود، بعد هم که مرد گریه و زاری. البته من برای ادای احترام رفتم، درست است و من دیدم که آن‌ها آن صاف و ساده بیچاره را از سمت روستا آوردند. او را محترمانه روی زمین گذاشتند و بعد در قبر قرار دادند، باید بگویم که واقعاً من برای آن دو دختر غصه خوردم.

نصف جمعیت با هیجان و تند تند و نامفهوم حرف می‌زدند و نصف دیگر زیرچشمی نگاه می‌کردند و مطمئن نبودند. خودم هم مطمئن نبودم که نزدیک بشوم.

چی؟

بله درست است دری. چهار روز بعد -بعد از اینکه همه‌چیز به حالت عادی برگشت، یک‌جورایی مثل واعظ که همیشه عادی بود، دخترها باید دنبال او می‌رفتند- بدون هیچ حرفی پیش کسی- واعظ بالا آمد، با شهامت بی مانند و یک دسته‌گل. می‌توانی تصور کنی که چه گفت. بعد روی قبر ایستاد انگار که کل روستا زیر پایش باشد. نه، من نرفتم- آراسته و مرتب نبودم، فکر کردم با دادن امید واهی به بقیه آن‌ها را دلداری بدهم اما اشتباه می‌کردم، این‌طور نیست؟ واعظ این کار را کرد - آن‌ها را واداشت تا قبر را باز کنند و یک نگاهی انداخت، همان‌طور که آن‌ها می‌گفتند، دقیقاً همان‌طور بود. همه نزدیک آمدند، دخترها گریه می‌کردند و برادرشان را در آغوش می‌فشردند. نصف جمعیت با هیجان و تند تند و نامفهوم حرف می‌زدند و نصف دیگر زیرچشمی نگاه می‌کردند و مطمئن نبودند. خودم هم مطمئن نبودم که نزدیک بشوم.

بعد چه شد؟

خوب، وقتی واعظ رفت و سر و صداها خوابید، از خواهرش پرسیدم که اگر برای مراقبت از او نیاز به کمک دارند به من بگویند. نمی‌دانستند چطور از من تشکر کنند. اول برای چند ساعت بود؛ بعد شروع کردند که او را صبح بیاورند و عصر به خانه ببرند؛ بعد از من خواستند که... اگر می‌توانم... می‌دانی... خواستند که اگر می‌توانم او را همیشه پیش خودم نگه دارم. همان‌طور که قبلا برایت گفته‌ام من یک زن بیوه هستم و آن‌ها... راستش دری، بگذار این‌طور بگویم خیلی هم مفتخر نیستم چون چندان پذیرای داشتن او نیستم. مهم نیست؟

خدا برایت خوش بخواهد، نه، معلوم است که برایم مهم نیست. خودت می‌توانی ببینی دری. او اغلب اوقات فقط آن‌جا می‌نشیند. البته که با او حرف می‌زنم، هرکسی نیاز به هم‌صحبت دارد. اما اگر حرف نزنم... نه، اصلاً حضورش برایم دردسرساز نیست. او فقط دوست دارد زیر آفتاب بنشیند. ■

داستان کوتاه «جشنی بر فراز تپه‌ها»

نویسنده «کریستین بوبن»؛ مترجم «غزال شهروان»

به تو می‌گوید: «خانه روی تپه‌ای پنهان در دل درختان است... دنبالم بیا و آهسته رانندگی کن که جاده ناهموار است.» از تو سبقت می‌گیرد و تو پشت سر او رانندگی می‌کنی. جاده یکی از معبرهای جنوب فرانسه است و زمان، نیمه‌های شب را نشان می‌دهد. آسمان، آبی و سیاه است و ستارگان زیر طاق کبودش چشمک می‌زنند؛ آسمانی افروخته از نهیب بادی سرکش و دیوانه... بعد از مدتی طولانی، جاده را برای صعود به ارتفاعات ترک می‌کنی؛ دستاویزی کوچک برای بودن در جوار ستاره‌ها و در نهایت خانه؛ خانه‌ای بزرگ که سگ‌های باد مجنون آن را محفوظ نگه داشته‌اند. داخل خانه می‌شوی و به‌سرعت حس هوایی مطبوع و فرح‌بخش وجودت را فرا می‌گیرد. هوای خنکی که از سنگ‌های قدیمی، پله‌های چوبی و اتاق‌های توخالی و مدور که به مانند حفره‌های تودرتو و مرموز هستند، نشأت می‌گیرد. مهربانی نیز از واژه‌ها سرچشمه می‌گیرد، مثل سخنان این زن جوان که به تو در این وقت شب، مأوایی داده است. او از خودش و آن‌هایی که دوستشان دارد، برایت می‌گوید؛ کسانی‌که یقیناً جزئی از وجود ما هستند؛ حتی اگر زندگیمان نیز، پنهان از دیده‌ها و گمشده در میان تپه‌های خشکیده از باد باشد اما باز هم یاد و خاطرشان در میان اندیشه‌ای که به‌سوی آنان پر می‌کشد و شعاع نفسی که از آنان به ما می‌رسد، هرگز کم‌رنگ نمی‌شود. او حرف می‌زند و تو به تلألو ستاره‌های خرد در صدایش گوش می‌سپاری. صدها کیلومتر از خانه‌ات دور شده‌ای و همچنان آنجا میان آن واژه‌های دوست داشتنی، لطیف و دلنشین نشسته‌ای. آری؛ تو در میان این واژه‌ها، گویی که در خانه‌ی خویش هست؛ در سرزمین خویش. مأوای حقیقی تو آنجاست؛ بدون سنگ و در و پنجره، آنجا در میان تپه‌ای از واژه‌های پیچیده در لفافه‌ی دلبستگی و منّزه از خروش عشقی ناب. تو همچنان‌که به او گوش می‌سپاری به در و دیوار، اثاثیه و مبلمان نیز می‌نگری. به‌ندرت خانه‌ات را ترک کرده‌ای؛ مگر برای مواجهه با این قبیل شگفتی‌ها و چگونگی جریان زندگی مردم با خواسته‌ها و علایق و توقعاتشان از زندگی و این که چه می‌خورند، می‌آشامند و چگونه با مرگ روبرو می‌شوند. چطور کار می‌کنند و چه رویاهایی را در سر می‌پرورانند. ارزش‌های زندگی‌شان چیست و چه چیزهایی را دور می‌ریزند و چگونه روزهایی را که بی‌وقفه سپری می‌شود، مدیریت می‌کنند. خانه‌ای که من امشب دیدم، ساده است. با مشاهده‌ی ظاهر ساده و اولیه‌اش، شاید گمان کنی که جایگاه وزش باد است؛ برای خروش راحت بادی که از میان ستون‌ها زوزه می‌کشد؛ از جدار پنجره‌ها آواز سر داده و در راهرو به مثابه گربه‌ای کمین نموده است. زن جوان آنچه را که تو بدان می‌اندیشی، حدس می‌زند. او می‌گوید: آری؛ خانه‌ی زیبایی است. زیبایی واقعی‌اش اما به غروب تابستان سال‌ها پیش، روزی نظیر همین امروز برمی‌گردد. زمانی که مرگ در اتاق بغلی چنبره زده و مادرم را اسیر ساخته بود؛ بی‌نهایت پیر، نحیف و شکسته... آخرین تلاش... و بالاخره به آرامشی ابدی رسید. آرامشی که ما در مورد آن جز وحشت، هیچ نمی‌دانیم. آرامش دست‌هایی که تا همیشه تهی ماند و قلبی که به مانند گردویی شکسته در میان دندان‌های حیوانی وحشی است. آنجا؛ مادرم بود که تا ابد آرمید و در ورای زندگی به خواب ابدی فرو رفت.آن روز مادرم را از دست دادم. واقعاً نمی‌دانم چگونه باید بیان کنم. مادرم اساس و بنیاد قلبم را تشکیل می‌داد و به یکباره شالوده‌ی قلبم از هم گسسته شد و در حال سقوط، تکیه گاهی برای نگهداریش وجود نداشت. آن‌روزها ایمانم به خدا در پرده‌ی ابهام بود؛ به مثابه شخصی که فصل بهار را با طراوت بوته‌ی گل یاس بنفش و ظرافت نوری محض درمی‌یابد. اما تو می‌دانی؛ آدمیان آن‌گاه که همه چیز خوب پیش می‌رود، در ایمان به خدایشان راسخ‌تر می‌شوند اما هرگاه که مصیبت روی می‌نماید دیگر به هیچ چیزی اعتقاد ندارند. نگران و مضطرب هستی و همین دلواپسی تو را از پای درمی‌آورد. در حقیقت به دنبال راهی برای رهایی هستی. تو بهتر می‌دانی که در این مورد نمی‌شود داستان‌سرایی کرد؛ این که هیچ کسی به معنای واقعی به خدا ایمان ندارد. حتی مسیح نیز در لحظه‌ی وداع با دنیا بر صورتش عرق نشست. می‌دانی که من انجیل را خوب بلدم. - پروردگارا؛ چرا ما را از خود دور می‌کنی!- به بیمارستان سری بزن و داستان جنگ‌ها را بشنو. سربازانی که در میدان نبرد مجروح می‌شوند، خدا را صدا نمی‌زنند و از او دست یاری نمی‌خواهند. آنان از مادرانشان کمک می‌خواهند. آنجا با وجود قلب زخم خورده‌ام نیز نمی‌توانستم مادرم را صدا بزنم؛ زیرا که این کاری بس عبث و بیهوده بود. تصور کنید: پیکری ثابت که در اطراف آن انوار عظیمی از روشنایی صبح تابستان در حال نزول باشند و

صداهای گنگ اطرافیان (آن‌روز تعداد ما زیاد بود، خویشاوندان و دوستان در تعطیلات) خنده‌ی کودکان که در اطراف خانه می‌دویدند، به‌گونه‌ای بود که گویی در ژرفای جنگل‌اند. در کمدها پنهان شده و قایم باشک بازی می‌کردند و شاد بودند و وقتی که همدیگر را پیدا می‌کردند، جیغ می‌کشیدند. به آن‌ها اجازه دادیم، به بازیشان ادامه دهند. نمی‌خواستیم آنان را ناراحت و آزرده ببینیم. اصلاً چه کسی می‌توانست، شاهد آزردگیشان باشد. ما فقط به آن‌ها گفتیم: «در اتاق باز است و می‌توانید بدانجا رفت و آمد کنید. مادربزرگ از دنیا رفته؛ تا دو روز اینجا خواهد بود و سپس او را به خاک می‌سپاریم. شما می‌توانید بروید و با وی وداع کنید. اگر هم نخواستید که مهم نیست.» با این که شعور و درایت ما بیشتر از بچه‌هاست اما وقتی که با چنین اتفاق‌هایی مواجهه می‌شویم، به مانند بچه‌ها واقعاً نمی‌دانیم چه عکس العملی نشان دهیم. بچه‌ها کاملاً به حرف‌های ما گوش دادند. ابتدا وارد اتاق نشدند. ما بزرگترها نیز از مرگ می‌ترسیم. به همان اندازه که نگران مرگ هستیم از زندگی نیز هراسانیم. بچه‌ها نیز مقداری از این ترس را به ارث برده‌اند؛ همان مقدار سنگینی که به ناگاه بر سرمان آوار شد. آنان به آرامی و با احتیاط در اطراف اتاق پرسه زدند. اما تب تند تعطیلات رهایشان نمی‌کرد. بعد از ظهر مثل همیشه از خانه بیرون زدند. در راه بازگشت، اتفاقی به وقوع پیوست.. هفت، هشت نفر از بچه‌ها که بزرگ‌ترینشان ده و کوچک‌ترینشان چهارساله بود، خندان و شادان می‌دویدند و لذّت می‌بردند. دست‌هایشان غرق در گل‌های جنگلی و به ویژه ساقه‌های گندم بود. آنان به داخل اتاق هجوم بردند. کرکره‌ها را کشیدند. دخترکی از تخت بالا رفته و بر بالین زن مرده حاضر می‌شود و سایرین نیز دسته‌های گل گندم را به او می‌دهند. همه‌ی گل‌ها را درهم و برهم پخش می‌کنند و برای مدتی طولانی آنجا می‌مانند. یکی از آنان چهار زانو روی تخت نشست. بقیه روی زمین دراز کشیدند. آنجا حدوداً یک ساعت در مورد بازی‌های دیروز و سرگرمی‌هایی که برای فردا خواهند داشت، صحبت کرده و بعد از اتاق خارج شدند؛ درحالی‌که دلجویی و نوازشی کم‌رنگ بر چهرهای وحشت‌زدیشان نشسته است، آواز سر می‌دهند. دو روز بدین منوال سپری می‌شود. هزاران جای پای در میان مرغزارها و وزش باد در میان رختخواب... هزاران دسته از گل‌ها و آفتاب و صورتی مرده بر روی بالش سفید. حتی شب‌ها نیز به اتاق سرک می‌کشیدند. خنده‌هایشان را برای این که ما بیدار نشویم، پنهان نگه می‌داشتند. ما در کارشان دخالت نمی‌کردیم. این تنها نبوغی بود که مصیبت برایمان به‌جا گذاشت که اصلاً دخالتی نداشته باشیم. فقط بهت‌زده بودیم. آری؛ بهت زده از این علّو طبع بچه‌ها؛ از این رفتار ساده اما بزرگ‌منشانه و نجابتشان.- به خاطر سخنان آشفته‌ام پوزش می‌طلبم- این، مسلک آنان برای نزدیک ماندن به خدا بود. خدای بازی‌های تابستان تا هنگامه‌ی تاریک‌ترین سایه‌ها. ما به آن‌ها اجازه دادیم که به سبک خودشان در عزایمان سهیم باشند؛ به مانند پرواز پرندگان سار بر فراز آسمان تابستان؛ همچون مجرای زندگی در داخل خود آن. دو روز عزایشان به طول انجامید. دو روز و دو شب. یک جشن، جشنی که ما هرگز نظیرش را ندیده‌ایم و از ارزش اشک نکاسته و از درد ممانعت نمی‌کرد. اما جشنی به معنای واقعی بود. روز دوم اتفاق‌هایی به وقوع پیوست: کم سن‌ترین دختر نزد ما آمد. بچه‌ها خیلی‌وقت بود که غذایشان را خورده بودند. ما در آرامش بعد از غذا به مصاحبت راجع به مصائب زندگی پرداختیم. چیزهایی نظیر سیاست، کار و... می‌فهمید که چه می‌گویم- تا این‌که دخترک داخل شد؛ نفس‌هایش به شماره افتاده و شوقی بر صورتش تابیده بود: «زود باشید، بیاید؛ مادر بزرگ لبخند می‌زند.» ما به‌دنبالش راه افتادیم وبه‌وضوح دیدیم که در این دو روز چقدر صورتش عوض شده. خندان‌تر به‌نظر می‌رسید و از چین و شکن صورتش نیز کاسته و کناره‌ی لب‌هایش نیز گویی به خنده آغشته شده است. نه؛ بگذارید بهتر بگویم. گویی را برمی‌دارم. لبخندی واقعی که به سختی قابل رؤیت بود؛ در مورد چیزهای نامحسوس شرایط بدین منوال است. نامرئیات همیشه بر کم‌نورترین کناره‌های دیدنی‌ها واقع شده‌اند؛ به کمیابی محسوسات؛ به شکوه و بزرگی کودکان، نه بزرگسالان؛ به هیچ وجه. مراسم ختم برگزار گردید و هفته‌ی بعد از آن نیز تعطیلات به پایان رسید. تاریخ این ماجرا به پنج‌سال پیش برمی‌گردد. این خانه‌ی بادگیر زیر تلألؤ ستارگان، زیبایی واقعی و جایگاه حقیقی‌اش را در این پنج‌سال، بازیافته است. از آن زمان به بعد باد رانده شده از هرجایی و غضب‌آلود از آوارگی، در این خانه جریان دارد. باد در اینجا برای دستیابی به آرامش و مکانی برای استراحت می‌وزد؛ از آن هنگام که قبیله‌ای از بچه‌ها ریاست مراسم ختم زنی مسن را بر عهده گرفتند؛ به همان صورتی که آزادی را به پرنده‌ای بی‌جان به سوی بهشت برین ارمغان می‌دهند. با قدرتی که تنها متعلق به خود آنهاست و از محیط اطراف و یا هرچیز شناخته شده‌ی دیگری بر روی زمین کسب نکرده‌اند... من هنوز در عجبم؛ بعد از گذشت پنج سال همچنان در شگفتم... ■

داستان «خانه‌ی ارواح»

نویسنده «ویرجینیا وولف»؛ مترجم «منصوره وحدتی احمدزاده»

هر ساعتی که بیدار می‌شدی دری بسته می‌شد. دست در دست از اتاقی به اتاق دیگر می‌رفتند، جایی چیزی را جابجا می‌کردند، جایی دری را باز می‌کردند، تا مطمئن شوند؛ زوج اثیری.

زن گفت: «اینجا گذاشتیم.» مرد اضافه کرد: «آه، اینجا هم.» زن نجوا کرد: «طبقه‌ی بالاست.» مرد زمزمه کرد: «و توی باغ.» آن‌ها گفتند: «آرام، وگرنه بیدارشان می‌کنیم.»

اما شما ما را بیدار نکردید. آه، نه. شاید کسی بگوید: «آن‌ها دارند دنبالش می‌گردند، پرده را می‌کشند.» و همچنان به خواندن یکی دو صفحه ادامه دهد. بعد مطمئن شود: «حالا آن را پیدا کرده‌اند.» مداد را روی حاشیه متوقف کند و بعد خسته از خواندن، ممکن است از جا بلند شود و به چشم خود ببیند که تمام خانه خالی است. درها بازند و فقط صدای بغ‌بغوی کبوتران چاهی شاد و ماشین خرمن‌کوب از مزرعه به‌گوش می‌رسد. «برای چه به اینجا آمدم؟ دنبال چه بودم؟» دست‌هایم خالی بودند. «شاید از آن‌وقت در طبقه بالا باشد؟» سیب‌ها در اتاق زیر شیروانی بودند و باز آن پایین، باغ مثل همیشه آرام بود، فقط کتاب توی علف‌ها رها شده بود.

اما آن‌ها آن‌را در مهمان‌خانه پیدا کرده بودند. هیچ‌گاه کسی نمی‌توانست آن‌ها را ببیند. شیشه پنجره سیب‌ها را منعکس می‌کرد و گل‌های رُز را. تمام برگ‌ها توی شیشه سبز بودند. اگر در مهمانخانه راه می‌رفتند سیب‌ها فقط روی زرد خود را نشان می‌دادند. با این حال، یک لحظه بعد اگر دری باز می‌شد کف زمین پخش می‌شدند، به دیوارها می‌چسبیدند، از سقف می‌آویختند. چه؟ دست‌هایم خالی بودند. سایه‌ی توکایی از روی قالی گذشت. از اعماق چاه‌های خاموش کبوتری چاهی بغ‌بغو کرد. نبض خانه به آرامی می‌زد: «امن. امن. امن.» گنج دفن شد؛ اتاق... نبض لحظه‌ای ایستاد. آه، گنج مدفون آن بود؟

لحظه‌ای بعد نور رنگ باخته بود. بیرون توی باغ؟ اما درختان تاریکی را در پرتو سرگردان خورشید می تنیدند. پرتو سوزانی را که همیشه پشت شیشه جستجو می‌کردم، چقدر زیبا و لطیف زیر سطح فرو رفت. شیشه مرگ بود، مرگ بین ما بود. اول به‌سراغ زن می‌آید، صدها سال پیش. بعد خانه را ترک می‌کند، تمام پنجره‌ها را مهر و موم می‌کند و اتاق‌ها تاریک می‌شوند. مرد خانه را ترک کرد. زن را ترک کرد. به شمال رفت. به شرق رفت، دید که ستاره‌ها به‌سوی آسمان جنوب رو کرده‌اند. به جستجوی خانه رفت، آن‌را رها پایین تپه‌های سبزه پوش دانز[3] یافت. نبض خانه با خوشحالی می‌زد: «امن، امن، امن. گنج مال شماست.»

باد در خیابان زوزه می‌کشد. درختان پیچ و تاب می‌خورند. پرتوهای ماه به‌تندی در باران فرو می‌ریزند و پخش می‌شوند، اما پرتو چراغ مستقیم از پنجره می‌تابد. شمع استوار و خاموش می‌سوزد. زوج اثیری میان خانه پرسه می‌زنند. پنجره‌ها را باز می‌کنند. پچ پچ می‌کنند که ما را بیدار نکنند. به‌دنبال شادمانی‌شان هستند.

زن می‌گوید: «ما این‌جا خوابیدیم.» و مرد اضافه می‌کند: «بوسه‌های بی‌شمار.» «بیداری در صبح»، «نور نقره‌فام میان درخت‌ها...»، «طبقه‌ی بالا...»، «توی باغ...»، «وقتی تابستان می‌آمد...»، «وقتِ برف زمستان...» درهایی در دوردست بسته می‌شوند. به‌نرمیِ تپش قلب بر درها می‌کوبند.

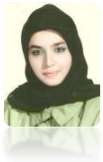
نزدیک‌تر می‌آیند. بر درگاه می‌ایستند. باد آرام می‌گیرد. باران نقره‌گون از شیشه فرو می‌ریزد. چشم‌های ما تارند. هیچ صدای پایی را کنارمان نمی‌شنویم. زنی را که شنل شبحوارش را فرش می‌کند نمی‌بینیم. دست‌های مرد حفاظی است در برابر نور فانوس. او زیر لب می‌گوید: «نگاه کن، در خواب عمیق‌اند، عشق روی لب‌های آن‌هاست.»

خم می‌شوند، چراغ نقره‌گون‌شان را بالای سرمان نگاه می‌دارند، زمانی طولانی و عمیق به ما نگاه می‌کنند. زمانی طولانی مکث می‌کنند. باد یکسر می‌کوبد. شعله‌ی شمع کمی خم شده. پرتوهای وحشی ماه از زمین و دیوار می‌گذرند و در تلاقی با هم بر صورت‌های خمیده سایه‌می‌اندازند. صورت‌هایی که به فکر فرو رفته‌اند، صورت‌هایی که در جستجوی خفته‌ها و شادمانی نهان خود هستند.

نبض خانه با غرور می‌زند: «امن. امن. امن.» مرد آه می‌کشد: «سال‌های طولانی، دوباره مرا پیدا کردی.» زن نجوا می‌کند: «اینجا می‌خوابیدیم، در باغ کتاب می‌خواندیم، می‌خندیدیم، سیب‌ها را در اتاق زیر شیروانی غلت می‌دادیم. گنج‌مان را در اینجا گذاشتیم.» خم می‌شوند. نور چراغ‌شان پلک‌هایم را می‌گشاید. نبض خانه وحشیانه می‌زند: «امن! امن! امن!» بیدار می‌شوم و فریاد می‌زنم: «آه، گنج مدفون شما این است؟ نوری در دل.» ■

---

[3] Downs- تپه‌های موازی هم در جنوب شرقی انگلستان



داستان کوتاه «Loud Shout of Death»

نویسنده «یوسف علیخانی» ؛ مترجم «ماندانا داورکیا»

When I reached, its tail was going under the grave too. Aman-Allah gulped down his saliva and while he was out of breath under a pile of hay said, “I saw myself that it was crunching the field keeper Ghorban-Ali and coming here.”

The trail of blood was stretched from the garden and fell into Dasht-Rahan.* It came again and reached the slope of the down graveyard of the Imam-Zadeh❋ and went up again. Some stones had also fallen down from the stone fence under the wooden fence of the Imam-Zadeh’s balcony, but the trail of the blood was stopped by the grave.

Nobody saw that it swallowed the field keeper Ghorban-Ali in the garden and reached the acclivity down the Imam Shrine.* It wasn’t also clear that it was the blood trail of Ghorban-Ali or the viper, but definitely the field keeper should have attacked him with his scythe and should have beaten it to death times and times, even the viper gulped him down at that moment.

Mashdi* Mousa said, “He gave out a loud shout of death in a way that I ran all the way up to here.”

Bab-Allah with his scythe in his hand reached the shrine’s balcony and looked into the shrine’s yard and said, “Damn to it, how rapid it was.”

Karbalai-Reza went a step back and first had a look at people gathering there and then sat and stretched his finger over the blood that hadn’t congealed yet. Then he looked at the trail stretched on the soiled path of the plain Dasht-Rahan up to the stone fence under the wooden fence of the Imam-Zadeh. He asked, “Is there anybody who saw it crunching the demised Ghorban-Ali?

I answered that when I reached, its tail was also going into the hole. Kablai went forward furthermore on tiptoe to have a look at the yard. He took off his overshoes and came in. When he stroke a match and lighted up the gerdsouz,* the light came into the yard and the shades of the iron icicles took a living over the stucco works of the ceiling, doors and walls. He went round the yard. While he was touching “the green cloth of the grave”* he whispered, “Oh, Imam Esmail! May I be sacrificed in place of your ancestor?* What a mystery is it? اللهم صل علی محمد و آل محمد. اللهم...”*

He kneed slowly and moved the blood still waving, with the tip of his scythe.

❋اللهم صل علی محمد و آل محمد... -

When he stood up, he opened his fingers in a way that he could rub the blow of his mouth on his face and head❋ and left the yard backwards and rapidly. Mirza-Ali said, “There is no need of document, Ghorban-Ali is not here, but there is the trail of the blood.”

The demised Mash❋ Yaghoub who was still alive that day said, “Now, whose waist has the power to dig the Imam’s grave with shovel and pick?”

Kablai came and said, “Mash Yaghoub, the matter is not digging the grave; first we should see if it was a viper or not.”

I said, “Swear to Koran, I saw myself.”

Golpari who was placing her ewer under the mulberry tree by the mosque’s door said, “I also heard its feshsh… sound.”

- Mash Pashegheh answered from the roof of the mosque, “My sister, that was the sound of the pipes.”

Golpari nagged, “As for these damn pipes they have no pressure.”

A voice came from the yard that said, "Why did you get together?”

It was Sheikh❋ Fatemeh. Standing **cowered** in the framework of her house door in the yard and her looked remained astonished at the people gathering there.

She continued, “Are raisins and sugarplums handed out?”❋

She started coming forward slowly. Her dark thin feet came out of her green sandals with every step and she then put her fingers into them again.

I said, “It went in from here.”

She nagged, “He goes to the city and speaks Chal-Tehrani for me.”❋

I said, “The blood is left.”

Mash Yaghoub poured the ash of his calumet down the stone fence and went forward furthermore. He had a look at Bab-Allah who was under his hay on his back. Then he had a look at Kablai.

Kablai said, “What a mystery is it? As for me I can’t make a head or tail of it?”

Sheikh Fatemeh asked again, “Ok, what happened?”

Mash Yaghoub answered, “The field keeper…” Then he said louder, “It crunched the demised Ghorban-Ali and then it came here.”

- Well, now what do you want?

I said, “It is not clear where he is now.”

- Certainly it has been the miracle of the Imam.

Kablai said, “Well, what was the sin of Ghorban-Ali?”

Sheikh Fatemeh went towards the yard of the shrine and answered just right there, “There are some things that you and me don’t know about them.”

At that time, the driver and then Goudarz and Sorm-Ali came in from the shrine’s gate.

The driver asked, “Nobody comes to Ghazvin?”

He meant me. His Simorgh❋ was going fiercely to the town empty.

He got no answer from me, then he faced the gathering and said, “was it clear where it took him or not?”

Nobody answered.

He said, “If we have apparatus-mapparatus❋ we can find him.”

Then he looked at me.

Sorm-Ali said, “My friends have this apparatus in Ghazvin.”

Goudarz asked, “As for the apparatus it just shows the antiques-mantiques.”❋

The driver said, “Well boy, and the dragon sits on the antiques either.”

I said but it was a viper!?

He said, “No matter viper or dragon. Each treasure has its own spell.”

Sorm-Ali **smiled with shy** and Goudarz said while laughing, “So the apparatus is on me guy.”

Sheikh Fatemeh came out of the yard and said, “Just one thing is left and that is to go into the Imam’s grave with shovel and pick!

Then she bolted the door and continued, “Go, go, go and take a running jump.”❋

The driver said, “Sheikh Fatemeh, we have nothing to do with the Imam shrine. We just want to bring out Mash Ghorban-Ali.

Mash Yaghoub answered, “What is the use of it? If he had had one hundred lives, they would have been claimed by the viper.”

Sorm-Ali said, “At least let’s bury him respectfully.”

Golpari said from the top, “Good, good, first it was the mashing sound at night that we couldn’t find who made it and what it was for and now this.

The driver said angrily, “Arsalan’s wife, what do you say? Why do you interfere in men’s job? A man is died.”

Golpari said, “Now that Milak has no owner”…she laughed and continued, “Let us be buried within an Imam’s body at least rather than to be eaten by Yeleng-Meleng and Kaftal Pari.❋

The driver, Goudarz and Sorm-Ali were whispering until they got into the Simorgh.

The demised Mash Yaghoub and Kablai both were going that Kablai said, “He had such a loud cry of death that I thought Milak caught fire.

Sheikh Fatemeh said aloud, “ الفاتحه مع الصلوات ” ■

Footnote

Dasht-Rahan: is the name of a plain but in meaning word by word “plain path”

Imam-Zadeh: the shrine of a person or a person who is counted as one of the twelve Shiite Imams' descendants

Imam Shrine: a holy place where an Imam is buried in there and people go there for paying pilgrimage

Mash or Mashdi: a person who goes to the Mashhad city of Iran for paying pilgrimage to the holy Imam Reza, the 8th Imam of Shiite (nearly dated)

gerdsouz: oil light

the green cloth of the grave: a special green cloth which is brought from the holy Mashhad by pilgrims to be given to the others as a present of good luck

May I be sacrificed in place of your ancestor: people might use this expression when they talk to the holy figures like Imam Reza

اللهم صل علی محمد و آل محمد: it is an Arabic verse which here is read as a kind of prayer – it means "greeting to the Prophet Mohammad and his descendants"

he could rub the blow of his mouth on his face and head: when people visit the holy shrine of an Imam they blow into their hands and rub it on his face and head as a sign of good luck and health for them (people usually used to do it in the past)

Sheikh: the woman who takes the charge of handling the cleaning tasks which are concerned with an Imam Shrine

Are raisins and sugarplums handed out: this idiom might be expressed by someone when he or she wants to know why people gather together in somewhere

He goes to the city and speaks Chal-Tehrani for me: the rural people use this expression as an irony when they see a village dweller can speak with pure Tehrani accent (Tehran is the capital of Iran)

Simorgh: it is the trademark of a car from the Nissan Company that in word means phoenix

apparatus-mapparatus: It is a sort of language that people use in Iran when they want to point out something. They repeat the word with another letter in the beginning but it means the same thing. It denotes in here an apparatus or something like that.

antiques-mantiques: It is a sort of language that people use in Iran when they want to point out something. They repeat the word with another letter in the beginning but it means the same thing. It denotes in here an antique or something like that.

Yeleng (one-leg): The word ye-leng is the same yek-leng in Persian. "Yek" means "one" and "leng" means "leg". It is one of the imaginary creatures in Milak fables with one eye and one leg that loves women.

Yeleng-Meleng: It is a sort of language that people use in Iran when they want to point out something. They repeat the word with another letter in the beginning but it means the same thing. It denotes in here Yeleng or something like that.

Kaftal Pari: It is one of the imaginary creatures in Milak fables that has the cry of a very old woman. Pari in word is fairy.

الفاتحه مع الصلوات: say fateheh and salavat.

fateheh: it is an Arabic word (فاتحه) – people say this Arabic verse to wish happiness for the soul of a dead person

salavat: it is an Arabic word (صلوات) that means greeting in English, but the greeting is specific to the Prophet Mohammad and his descendants. In practicing, as a tradition someone says aloud "صلوات" and in following the other people answer

" اللهم صل علی محمد و آل محمد" – it means "greeting to the Prophet Mohammad and his descendants"

داستان «من شیطان را دیده‌ام»

نویسنده «فردریک فوت»؛ مترجم «لاله ممنون»

من آدمی مذهبی نیستم. البته وجود خدا را انکار نمی‌کنم. فقط راجع به آن چیزی نمی‌دانم. زندگی کردن در جامعه‌ای سیاه به این شکل که از آدم چیزی منفور در سطح جهانی می‌سازد سخت است اما چاره‌ای نیست.

از یک طرف آدمی هستم که انجیل را دست‌کم ده‌بار خوانده است. از خواندن انجیل لذت می‌برم. ورژن «کینگ جیمز». اما حتی کلمه‌ای از آن‌را باور ندارم. من هیچ‌یک از عقایدم راجع به انجیل را با دوستان احمقم درمیان نمی‌گذارم. من به دوستانی نیاز دارم که روزی ترکشان کرده‌ام. برای آدم‌های شیطان‌صفت و شرور و بی‌معنی اصلاً وقتی نداشتم.

ساعت ده صبح است و گرما حدود صد و ده‌درجه فارنهایت. پنجمین روزی‌ست که درجه گرما به بالای صد درجه فارنهایت رسیده است. جلوی حیاط خانه مشغول چک کردن هستم. دروازه کناری را باز می‌کنم تا مطمئن شوم «جیک» سگ نژاد دوبرمن قرمزرنگ صدپاندی من هنوز آب برای خوردن دارد. دستم را با حالت ترسی که شکل بوران از ذهن عبور می‌کند بالای در لانه‌اش حائل می‌کنم تا خیال پریدن به داخل حیاط به سرش نزند. در درجه حرارت سه‌رقمی از ترس به خودم می‌لرزم. «جیک» مثل گاونری در میدان سوارکاری به دروازه درست جایی که دست من قرار دارد ضربه می‌زند و سر و صدا راه می‌اندازد نه مثل وقتی که می‌خواهد گربه‌ای را بترساند یا عصبانی‌ست، صدایی شدیدتر، عمیق‌تر، زشت و نگران‌کننده‌تر. «جیک» به‌سمت خیابان زوزه می‌کشد اما چیزی آنجا نیست. نگاهم را به‌سمت خیابان می‌اندازم. برادر سیاه‌پوستی می‌بینم به رنگ شب قبر. با قدی بسیار بلند که کت و شلواری رنگ جنون شبانه به تن دارد که حتی از رنگ پوستش هم تیره‌تر است. آستین کت تا پایین دست راستش آمده و بلوز مردانه‌ای به سفیدی و روشنی برف در روشنایی روز زیر کتش به‌چشم می‌خورد. رنگ کت و شلوار و پیراهنش چنان تضادی با هم دارد که نگاهم را می‌دزدم. زیرچشمی با هراس نگاهی به او می‌اندازم. قدش حدوداً هجده فوت است و کفش‌هایش مثل عقیق برق می‌زنند مثل کله طاسش. تقریباً با هر قدمش یک بلوک راه می‌رود. لعنتی!

«جیک» سرش را به‌سمتی که قدم بعدی مرد سیاهپوست در آنجا قرار می‌گیرد برمی‌گرداند. مرد نزدیک‌تر می‌شود. «جیک» جستی می‌زند. مرد بدون هیچ مکثی به راهش ادامه می‌دهد، حتی سرش را هم بر نمی‌گرداند. از گوشه چشم نیم‌نگاهی به «جیک» می‌اندازد. سپس طولانی به او خیره می‌شود. «جیک» خودش را جمع می‌کند و خیز می‌گیرد، مثل اینکه می‌خواهد با بیشترین سرعت به آجری روی دیوار ضربه بزند. جیغی بلند و دردناک... مثل اینکه از ته دل خشمگین و ناراحت است. «جیک» با پا ضربه‌ای به زمین می‌کوبد. جای پایش روی زمین را پنجه می‌کشد. پنجه کشیدنی بیهوده روی آسفالت سیاه سوزان. بعد درحالی‌که زوزه می‌کشد با سرعت هرچه تمام‌تر شروع به دویدن می‌کند. درحالی‌که باقی‌مانده‌ی مدفوعش با آسفالت ذوب‌شده کف خیابان ترکیب شده است.

می‌دانم وقت آن رسیده که مردک به‌سمت من بیاید. پلک‌هایم را طوری به‌هم فشار می‌دهم که مژه‌هایم درد می‌گیرند. مشتم را گره می‌کنم جوری‌که عضلاتم به‌هم می‌پیچند. آرواره‌هایم را روی هم فشار داده‌ام در حدی‌که دندان‌هایم دارند خرد می‌شوند. موجی دردناک در لگنم می‌پیچد. همین‌که با چشمان بسته به‌سمت حیاط خیز برمی‌دارم صدای نرم و کشداری می‌شنوم. به آرامی به داخل حیاط می‌خزم و درحالی‌که هنوز چشمانم را بسته نگاه داشته‌ام دروازه را می‌بندم. دستی به لباسم می‌کشم. پیرهن خاک آلودم را در کیسه زباله‌ای می‌گذارم و داخل سطل‌زباله می‌اندازم و با شلنگ باغ دستانم را می‌شویم. بعد به داخل خانه بر می‌گردم و یک دوش طولانی می‌گیرم. درحالی‌که زیر دوش روی زمین نشسته‌ام اشک‌هایم را پاک می‌کنم.

بر می‌گردم تا به «جیک» سری بزنم. خیال ندارد از لانه‌اش بیرون بیاید. به‌زور گردنش را گرفته‌ام و بیرونش می‌کشم. وضعیت دو پای پشتی‌اش در حال حاضر خوب است. قادر است بایستد و راه برود اما هنوز مثل اینکه سردش باشد به خودش می‌لرزد.

چشم‌های «جیک» سفت و خاکستری شده‌اند. انگار هیچ نمی‌بیند. بله سگ من کور شده است!

به داخل خانه بازمی‌گردم. تمام درها و پنجره‌ها را قفل می‌کنم. همه پرده‌ها و سوراخ‌سنبه‌ها را می‌بندم. به اطاق‌خوابی که پشت به خیابان است می‌روم. همه چراغ‌ها را روشن می‌کنم. آنجا می‌نشینم و انجیلم را باز می‌کنم. همان‌که به کلمه‌ای از آن اعتقاد ندارم. به خدایی که شک دارم دعا می‌کنم و می‌خواهم که بتوانم بیدار بمانم. این‌را می‌دانم که اگر خوابم ببرد آن چیز، همان شیطان، چشمانم را باز می‌کند و نگاهش را دوباره به من می‌دوزد و اگر در چشمانش نگاه کنم آخرین چیزی که در این دنیا خواهم دید همان خواهد بود. ■

منبع: مجله اسپکتر، آپریل ۲۰۱۴

داستان «تهمت»

نویسنده «آنتوان چخوف»؛ مترجم «شکیبا میرنظامی»

استاد نگارش، سرگی کاپیتونچی آهینیف، دختر خود را به ازدواج معلم تاریخ و جغرافیا در می‌آورد. جشن عروسی به خوبی پیش می‌رفت. در اتاق پذیرایی، رقص و پایکوبی برپا بود. مستخدمین که از باشگاه استخدام شده بودند با لباس‌های مشکی و کراوات‌ای سفید چرکی خود به سرعت در اتاق رفت و آمد می‌کردند. همهمه‌ای به پا بود. معلم فرانسه و مشاور تازه کار مالیات؛ کنار یکدیگر نشسته بودند و با عجله با یکدیگر صحبت می‌کردند. درباره‌ی انسان‌هایی که زنده به گور شده‌اند توضیح می‌دادند و حرف یکدیگر را قطع می‌کردند و نظریات خود را درباره‌ی روح بیان می‌کردند. هیچ یک از آنان به روح اعتقاد نداشتند ولی همگی آنان تایید می‌کردند که بسیاری از امور در این دنیا فراتر از ذهن آدمی می‌باشد. در اتاق بغلی، استاد ادبیات در حال شرح وقایعی بود که طی آن نگهبان حق شلیک به عابران را داشت. همانطور که دیدید، موضوعات اضطراب‌آور اما جالب بود. افرادی که موقعیت اجتماعی‌شان مانع از ورودشان بود، از پنجره‌های حیاط به داخل نگاه می‌کردند.

درست در نیمه شب، صاحبخانه به آشپزخانه رفت تا شام را بررسی کند. آشپزخانه از کف تا سقف مملو از دود و بوی غاز، اردک و خیلی چیزهای دیگر بود. مخلفات، نوشیدنی‌ها و نوشابه‌های سبک با بی‌نظمی روی میز چیده شده بودند.

آشپز مارفا، زنی با صورت سرخ و هیکلی به مانند بشکه که کمربندی به دورش باشد، دور میزها می‌چرخید. آهینیف در حالی‌که دستانش را به هم می‌مالید گفت: "خاویار رو به من نشون بده مارفا! چه عطری! می‌تونم همه‌ی آشپزخونه رو بخورم. بیا، خاویار رو به من نشون بده." مارفا بالای یکی از نیمکت‌ها رفت و با احتیاط تکه‌ای از روزنامه‌ی چرب را برداشت. زیر ورق، در دیسی پهن خاویار بزرگی که با ژله پوشیده و با زیتون‌ها و هویج‌ها تزیین شده بود، قرار داشت. آهینیف به خاویار خیره شد و نفس‌نفس زد. صورتش برقی زد و چشمانش را بست. او خم شد و با لبانش صدای ملچ ملوچ درآورد. پس از لحظه‌ای، انگشتانش را با شعف گاز زد و بار دیگر ملچ ملوچ کرد.

"اوه اوه! صدای بوسه. کی رو داری می‌بوسی مارفا کوچولو؟" صدا از اتاق بغلی آمد. در سرسرا ونکین-دستیار راهنما- با موهای کم پشتش ظاهر شد. "کیه؟ آه! از دیدنت خوشحالم آقای کاپیتونچی. عجب پیرمردی هستید!"

آهینهف با سردرگمی گفت: "من نمی‌بوسم. کی همچین حرفی زده؟ عقلت رو از دست دادی؟ من فقط داشتم... من داشتم ملچ ملوچ می‌کردم... بخاطر... مزه... ماهی."

"خودت رو سیاه کن!" مزاحم پوزخند زنان دور شد.

آهینیف سرخ شد.

همون موقع اون ونکین احمق اومد و گفت: "هاهاها! پس تو داری مارفا رو می‌بوسی! فکرش رو بکن، ای کودن! اون یه زن وحشتناکه. مثل این می‌مونه که همه‌ی حیوونا یه‌جا جمع شده باشن. ای مردک احمق!

با خود گفت: "به درک! الان میره و آبروریزی میشه. آبروی منو جلو همه می‌بره. ای احمق!"

آهینیف به سرعت به اتاق پذیرایی رفت و مخفیانه به دنبال ونکین بود. ونکین کنار پیانو ایستاده بود و با صورتی شنگول برای خواهر شوهر بازرس زمزمه می‌کرد و او می‌خندید.

آهینیف با خودش فکر کرد: "درباره‌ی من حرف می‌زنه! درباره‌ی من، خدا لعنتش کنه! و اون زن هم باور می‌کنه... می‌خنده! خدا رحم کنه! نه نمی‌تونم اجازه بدم... نمی‌تونم. باید کاری کنم تا مانع باور کردنشون بشم... با همشون حرف می‌زنم و ذات احمق و شایعه پردازشو فاش می‌کنم."

آهینیف سرش را خاراند و با خجالت نزد معلم فرانسه رفت.

او به معلم فرانسه گفت: "همین الان برای شام به آشپزخونه سر زدم. می‌دونم که تو عاشق ماهی هستی. تازه خاویار هم دارم دوست عزیزم، به درازی یه یارد و نیم. هاهاها، خلاصه داشت یادم می‌رفت... توی آشپزخونه... همین الان، با اون خاویار، عجب حکایتی! همین الان من به آشپزخونه رفتم و می‌خواستم به ظرفای شام نگاهی بندازم. من به خاویار نگاه می‌کردم و از هیجان ملچ ملوچ می‌کردم. همون موقع اون ونکین احمق اومد و گفت: "هاهاها! پس تو داری مارفا رو می‌بوسی! فکرش رو بکن، ای کودن! اون یه زن وحشتناکه. مثل این می‌مونه که همه‌ی حیوونا یه‌جا جمع شده باشن. ای مردک احمق!"

معلم ریاضی که نزدیک می‌آمد پرسید: "کی؟ چرا او اونجا... ونکین!" "من به آشپزخونه رفتم..." و او ماجرای ونکین را

تعریف کرد. آهینیف افزود: "منو می‌خندونه. عجب آدمیه. اگه از من بپرسین ترجیح میدم یه سگ را ببوسم تا مارفا."
اطرافش را نگاه کرد و مشاور تازه کار مالیات را پشت سر خود دید.
او گفت: "داشتم از ونکین می‌گفتم. عجب آدمیه! به آشپزخونه اومد و منو مارفا رو دید و شروع کرد به ساختن انواع داستانای احمقانه!" او گفت: "چرا مارفا رو می‌بوسی؟ حتماً زیادی خورده! ترجیح میدم بوقلمون رو ببوسم تا مارفا"
من گفتم: "من خودم زن دارم، احمق! واقعاً مضحکه"
"چی مضحکه؟" کشیش که مدرس مدرسه بود در حالی‌که به سمت آهینیف می‌رفت پرسید. "ونکین. تو آشپزخونه بودم، می‌دونی، به خاویار نگاه می‌کردم..."
و همانطور ادامه داشت. در طول تقریباً نیم ساعت همه‌ی مهمانان ماجرای ونکین را می‌دانستند.
آهینیف در حالی‌که دستانش را به هم می‌مالید گفت: "حالا هرچی می‌خواد بگه. اون شروع به گفتن داستانش میکنه و همه بهش میگن که اینا چرندیاته. ای احمق! ما همه چیز رو می‌دونیم!"

آهینیف به قدری آسوده خاطر شد که چهار لیوان نوشید و پس از همراهی کردن جوانان به اتاق‌هایشان، به تخت رفت و مانند کودکی معصوم خوابید و روز بعد دیگر به ماجرای خاویار فکر نکرد.

آهینیف به قدری آسوده خاطر شد که چهار لیوان نوشید و پس از همراهی کردن جوانان به اتاق‌هایشان، به تخت رفت و مانند کودکی معصوم خوابید و روز بعد دیگر به ماجرای خاویار فکر نکرد. اما افسوس! گاهی انسان هرچه تلاش کند بی‌فایده است. حرف‌های شیطانی کار خودش را کرد و استراتژی آهینیف چاره ساز نبود. درست یک هفته بعد، چهارشنبه، پس از کلاس سوم هنگامی که آهینیف وسط اتاق دبیران ایستاده بود و درباره‌ی پسری به نام ویسکین صحبت می‌کرد؛ مدیر مدرسه سمت آهینیف رفت و او را به گوشه‌ای کشید.
مدیر گفت: "نگاه کن، سرگی کاپیتونچی، تو باید منو ببخشی این به من مربوط نیس. ولی من مسئولم. ببین شایعاتی هست که تو با آن آشپز رابطه عاشقانه داری. این به من مربوط نیس اما... لطفاً اجازه نده همه بفهمند. ازت خواهش میکنم! فراموش نکن که تو یه دبیری."
آهینیف یخ کرد به مانند مردی که زنبور نیشش زده باشد. به خانه رفت مانند شخصی که رویش آب جوش ریخته باشند. همانطور که به خانه می‌رفت، مردم شهر طوری به او نگاه می‌کردند که انگار با قیر سیاه شده است. در خانه دردسر تازه‌ای در انتظارش بود.
همسرش هنگام شام از او پرسید: "چرا مثل همیشه شام نمی‌خوری؟ چی انقد ناراحتت کرده؟ غصه معشوقت رو می‌خوری؟ برای مارفات پرپر می‌شی؟ من همه چیز رو می‌دونم از خدا بی‌خبر! دوستای مهربون چشامو باز کردند! اوه اوه اوه! ای گستاخ...!"
و به او سیلی زد. آهینیف از سر میز بلند شد. گویا زیر پاهایش خالی شده بود. بدون کلاه و کتش به سمت خانه‌ی ونکین رفت. او را آنجا یافت.
"ای نامرد!" به او اشاره کرد. "چرا پشت سرم حرف زدی؟ چرا تهمت زدی؟"
"چه تهمتی؟ درباره‌ی چی حرف می‌زنی؟"
"کی شایعه کرد که من مارفا رو بوسیدم؟ تو نبودی؟ بگو دیگه. مگه تو نبودی؟ گستاخ!"
ونکین پلک زد چشمانش را باز و بسته کرد و گفت: "خدا لعنتم کنه اگه حتی کلمه‌ای درباره تو گفته باشم! الهی بی خونه شم. درد بی‌درمون بگیرم."
صداقت ونکین جای هیچ شک و شبهه‌ای به جا نگذاشت. مطمئناً او سازنده تهمت نبود.
آهینیف پرسید: "پس کی؟ پس کی؟" در ذهنش همه‌ی آشنایان را مرور کرد. به سینه‌اش می‌زد. "پس کی؟" ■

داستان «مدرسه»

نویسنده «دونالد بارتلمی»؛ مترجم «زهرا تدین»

همه بچه‌ها را بردیم برای درختکاری، این بخشی از برنامه آموزشی آن‌ها بود تا بفهمند ریشه‌ها چطور کار می‌کنند. می‌دانید، احساس مسئولیت و مراقبت از چیزها و مسئولیت فردی را در نظر آورید. می‌دانید که چه می‌گویم. اما از شما چه پنهان که همه درخت‌هایی که بچه‌ها کاشتند، خشک شد. درخت پرتقال بودند. نمی‌دانم چرا خشک شدند، فقط می‌دانم که خشک شدند. احتمالاً خاک عیب و ایرادی داشته، شاید هم جنس نهال‌هایی را که از نهالستان آورده بودیم خوب نبود. گلایه کردیم. خوب آخر، سی تا بچه را بردیم آن‌جا. هرکدام نهالی آوردند که بکارند. همه سی درخت هم خشکید. همه این بچه‌ها چشمشان به نهالی بود که کاشته بودند اما خشکید و این غم‌انگیز بود.

البته چندان هم جای تعجب نداشت چرا که پیش از ماجرای درخت‌ها همه مارها هم مرده بودند. علت تلف شدن مارها هم این بود که اگر یادت باشد به خاطر اعتصاب، دیگ بخار چهار روز خاموش بود. البته این خاموشی هم دلیل داشت. به بچه‌ها چطور می‌فهماندیم که اعتصاب چه معنایی دارد. اصلاً پدر و مادر بچه‌ها اجازه نمی‌دادند. آن‌ها می‌دانستند چه خبر است و معنای اعتصاب چیست. بنابراین باید به آن‌ها در عمل نشان می‌دادیم و وقتی‌که کار را دوباره شروع کردیم و مارها را پیدا کردیم، آن‌ها زیاد ناراحت نشدند.

باغ‌های سبزی به‌خاطر آب دادن زیاد خرابی زیادی داشتند. بعضی از آن‌ها وقتی حواس‌مان نبود، آب را در کرت‌ها رها کرده بودند، خوب، راستش نمی‌خواهم قضیه را خراب‌کاری بدانم، گرچه به امکان خراب‌کاری فکرکردیم یعنی به ذهنمان رسید. علتش هم این بود که درست پیش از آن موش‌ها مرده بودند و موش‌های سفید و بعد هم سمندرها حالا فهمیده‌اند که نباید آن‌ها را توی کیسه پلاستیکی این طرف و آن طرف ببرند.

البته انتظار داشتیم ماهی‌های منطقه گرمسیری بمیرند. تعجبی نداشت. آن‌ها را چپ نگاه می‌کردی به پشت روی آب می‌ماندند. خوب، در برنامه درسی ماهی‌های گرمسیری هم بود. نمی‌توانستیم کاری بکنیم. هرسال همین برنامه را داشتیم و باید سریع آن‌را تمام می‌کردیم.

حتی اجازه نداشتیم توله‌سگ با خودمان بیاوریم. حتی این یکی را، همین توله‌سگی که خانم مرداک روزی زیر ماشین «کریستید» پیدا کرد. می‌ترسید راننده بعد از آن‌که بارش را تحویل داد او را زیر بگیرد. آن‌را برداشت توی کوله مدرسه‌اش و به مدرسه آورد. توله‌سگ مال ما شد. سگ را که دیدم گفتم به‌خدا شرط می‌بندم که این حیوان ده‌پانزده روز دوام بیاورد. همین‌طور هم شد. اصلاً قرار نبود به کلاس بیاید. بالاخره مقرراتی گفته‌اند: نمی‌شود به بچه‌ها بگوییم که سگ نداشته باشند. آن‌هم وقتی سگی دارند که جلو پای‌شان به این طرف و آن طرف می‌دود. اسمش را گذاشتند ادگار. اسم من بود. دنبالش می‌کردند و داد می‌زدند: «ادگار بیا بیا!» برایش تعریف هم می‌کردند. من اهمیتی نمی‌دادم سربه‌سرم بگذارند. لانه کوچکی هم کنار حیاط مدرسه برایش ساختند. نمی‌دانم چرا مرد. احتمالاً تب کرد. شایدم واکسن نزده بود. قبل از این‌که بچه‌هایم بفهمند از لانه آوردمش بیرون. صبح‌ها معمولاً لانه‌اش را بازرسی می‌کردم. می‌دانستم کار به این‌جا می‌کشد. دادمش به سرایدار مدرسه.

بعدهم ماجرای این پسر یتیم بود که سرپرستی او را از طریق برنامه کمک به کودکان گرفته بودیم. هرکدام از بچه‌ها ماهیانه بیست و پنج سنت می‌آوردند. قرارمان همین بود.

بعدهم ماجرای این پسر یتیم بود که سرپرستی او را از طریق برنامه کمک به کودکان گرفته بودیم. هرکدام از بچه‌ها ماهیانه بیست و پنج سنت می‌آوردند. قرارمان همین بود. ماجرای مصیبت‌باری بود. اسم پسر «کیم» بود و احتمالاً ما او را کمی دیرهنگام قبول کرده بودیم. علت مرگ را در نامه‌ای که به ما دادند اعلام نکردند. فقط گفتند که به‌جای او بچه دیگری را قبول کنیم و تعدادی شرح حال جالب از بچه‌های دیگر فرستادند. ما که اصلاً دل‌مان نمی‌آمد. بچه های کلاس موضوع را جدی گرفتند و کم‌کم به این نتیجه رسیدند که احتمالاً مدرسه عیب و ایرادی دارد. البته هیچ‌کس مستقیماً موضوع را با من مطرح نکرد. اما من فکر نمی‌کردم مدرسه عیب و ایرادی داشته باشد. من بهتر و بدترش را هم دیده بودم. فقط می‌شد اسمش را بگذاری بدآوردن و بدشانسی. تعداد زیادی از پدر و مادرهای بچه‌ها درگذشتند. دو مورد سکته قلبی، دو خودکشی و یک مورد خفگی در آب داشتیم و چهار نفر در حادثه تصادف رانندگی مردند. یک حمله قلبی هم داشتیم. پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌های زیادی هم به رحمت

خدا رفتند. امسال شاید هم تلفات سنگین‌تر بود. یعنی این‌طور به نظر می‌رسید. سرانجام فاجعه پیش آمد.

فاجعه زمانی پیش آمد که «متیو وین» و «تونیماوروگودو» درمحل پی ساختمان دردست احداث فدرال بازی می‌کردند. تیرهای چوبی را کنار پی عمیق چیده بودند. ظاهراً ماجرا به دادگاه کشیده شد و پدر و مادر بچه‌ها اعلام کردند که تیرها را درست کار نگذاشته‌اند. من از درست و نادرستی ماجرا خبری ندارم. سال غریبی است.

راستی یادم رفت به ماجرای بیلی برانت اشاره کنم که در درگیری به مردی در خانه‌اش با مردی نقاب‌دار درخانه‌اش با چاقو تکه‌تکه شد.

یک روز توی کلاس بحث می‌کردیم. از من پرسیدند چه خبر شده است. درخت‌ها، سمندرها، ماهی‌های مناطق گرمسیری، توله‌سگ، پدر و مادرها، متیو و تونی کجا رفتند؟

گفتم: «من، نمی‌دانم. من، نمی‌دانم.»

آن‌ها گفتند: «پس چه کسی می‌داند؟»

گفتم: «هیچ‌کس نمی‌داند.»

گفتند: «مگر مرگ به زندگی معنا نمی‌بخشد؟»

گفتم: «نه این زندگیست که به زندگی معنا می‌بخشد.»

بعد گفتند: «آیا مرگ جز اطلاعات پایه‌ای نیست که به وسیله آن روزمرگی زندگی در جهت... »

گفتم: «شاید این‌طور باشد.»

گفتند: «ما دوست نداریم.»

گفتم: «معلوم است.»

گفتند: «خجالت دارد.»

گفتم: «داشته باشد.»

گفتند: «می‌شود با هلن همین الان عشق‌بازی کنید تا ما یاد بگیریم؟»

هلن دستیارم بود. گفتند: «می‌دانیم هلن را دوست دارید.»

گفتم: «هلن را دوست دارم اما این کار را نمی‌کنم.»

گفتند: «ما از این چیزها بسیار شنیده‌ایم اما تا حالا ندیده‌ایم.»

گفتم: «اخراجم می‌کنند. این کار مطلقاً برای نمایش دادن نیست.»

هلن از پنجره به بیرون نگاه کرد.

گفتند: «خواهش می‌کنیم، خواهش می‌کنیم. این کار را انجام دهید.»

هلن جلو آمد. چند بار پیشانی‌اش را بوسیدم. بچه‌ها هیجان‌زده بودند. در زدند. در را باز کردم. موش صحرایی تازه‌ای وارد شد. بچه‌ها هورا کشیدند. ■

به بهانه انتشار رمان "قرن دیوانه من"؛ خاطرات رنج و انعطاف‌پذیری ایوان کلیما

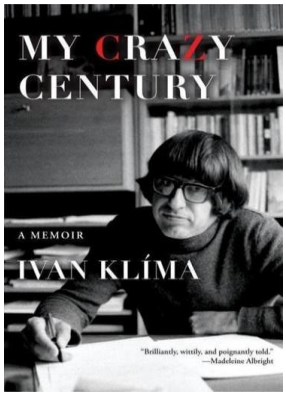
نویسنده «جوزف پی.کان»؛ مترجم «بدری سیدجلالی»

فیلیپ راث، از دوستان نزدیک نویسنده، او را حتی "روشنفکرتر از رینگو استار"[یکی از بیتل‌ها] می‌داند. عکس کلیمای جوان روی جلد کتاب خاطراتش، "قرن دیوانه من"، با مدل موهای بیتل‌وارش همین مقایسه را در ذهن تداعی می‌کند.

آخرین اثر ایوان کلیما که به تازگی به زبان انگلیسی ترجمه شده، در نشر strawberry fields غوغایی به پا کرده است. این اثر نمایش برهه وحشتناک و بیشتر دلخراش زندگی و کار تحت حکومت تاتولیتارین در چکسلواکی، نخست توسط نازی‌ها و سپس توسط شوروی در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ است، سال‌هایی که کلیما و خانواده‌اش در اردوگاه‌های اجباری میهن خود زندگی می‌کردند.

کلیمای ۸۲ ساله که به تازگی اولین سفر خود در دو دهه اخیر را به بوستون داشته است، نماد همیشگی پایداری هنری و فکری در زمان سیاست سرکوب‌گرایانه بوده است. آن‌طور که خودش در مصاحبه‌ای در دفتر مارک ولف قاضی دادگاه‌های ناحیه‌ای ایالات متحده آمریکا، که از اواخر دهه ۱۹۹۰ شناخته شد، اذعان می‌دارد اکنون موهای پرپشتش خاکستری شده‌اند و انرژی‌اش تا حدی تحلیل رفته است. کلیما در مدت زمان اقامتش در بوستون، در مباحثی پیرامون زندگی و کارش در تئاتر براتل شرکت نمود.

زندگی ایوان کلیما



موهای خاکستری ایوان نشان آن است که او شاهد سال‌های رنج و انعطاف پذیری روشنفکران اروپای شرقی بوده است که تحت سلطه اتحاد جماهیر شوروی زندگی می‌کردند.

کلیما در کتاب خاطراتش می‌نویسد: "بیشتر روزهای عمرم تا به امروز را بدون آزادی زندگی کرده‌ام." در دفتر کار قاضی ولف، او به تفصیل خطراتی را که روشنفکران چک تحت حکومت کمونیستی تهدید می‌کرد و اینکه حمایت متحدان ادبی مانند راث در بدترین زمان تا چه اندازه می‌توانست حیاتی باشد تشریح کرد.

کلیما که در سفرش به بوستون پسرش مایکل، که خبرنگار و ناشر است، او را همراهی می‌کند گفت: "بله، ما خطر بازداشت شدن، و نه تبعید شدن به سیبری، را به جان خریدیم. به من بیش از یک‌بار اخطار داده شد، با این حال کاری که انجام می‌دادم برخلاف قانون بود."

پس چرا کار نوشتن و نشر را ادامه دادید؟

او بی تفاوت شانه‌ای بالا انداخت و با لبخند پاسخ داد: "چون این کار من، حرفه من، بود."

ولف،که اغلب برای ملاقات با گروه‌های درگیر عدالت بین‌المللی و مسائل مربوط به مطبوعات آزاد به خارج از کشور سفر می‌کند، کلیما را "نویسنده‌ای با شهامت فردی بسیار زیاد" می‌داند، و درست در زمانی که مردم آزادی‌های اولیه خود را انکار می‌کنند آثار او سوالات بنیادینی در مورد رفتار انسان و انتخاب‌های اخلاقی مطرح می‌کند. او یک نسخه از رمان "قاضی در محاکمه" کلیما را در دفتر خود دارد، رمانی در مورد یک قاضی چک که با یک پرونده اعدام مواجه می‌شود و تمام ارزش‌هایی که به آن‌ها باور داشته است به شدت زیر سوال می‌روند.

ولف که به تازگی از سفر به استانبول و پراگ و ملاقات با کلیما و همسر روان‌درمانگرش، هلن، بازگشته می‌گوید: "اثر او به بهترین شکل ممکن رسالت ادبیات را به انجام می‌رساند: شفاف‌سازی مسائل و روشن‌کردن پیچیدگی آن‌ها."

ولف اضافه کرد، "با این حال ایوان هیچ پاسخ ساده‌ای به شما نمی‌دهد. به چه بهایی شما به این توافق‌ها می‌رسید؟ چیزی که ما مانند قاضی‌ها در تمام زندگی‌مان با آن مواجه هستیم."

او گفت با اینکه بخش کمی از نوشته‌های کلیما آشکارا سیاسی است- آثار او بالغ بر ۳۰ رمان، نمایشنامه، و مجموعه مقالات را شامل می‌شود- اقداماتش همواره می‌توانست به نوعی خرابکارانه قلمداد شود، و همینطور هم شد.

او نه تنها نوشته‌های خود و دیگران را به خارج از کشور قاچاق می‌کرد، بلکه نسخه‌های آثار منتشرنشده هموطنان همفکرش را نیز توزیع می‌کرد، فعالیت‌هایی که او را در معرض خطر مجازاتِ به مراتب شدیدتری قرار می‌داد. از سال ۱۹۶۸، زمانی که تانک‌های شوروی در چکسلواکی رژه می‌رفتند، تا سال ۱۹۸۹، که انقلاب مخملی حکومت دو دهه‌ای شوروی را به پایان رساند، حدود ۳۰۰ اثر به این منوال منتشر شد.

او نه تنها نوشته‌های خود و دیگران را به خارج از کشور قاچاق می‌کرد، بلکه نسخه‌های آثار منتشرنشده هموطنان همفکرش را نیز توزیع می‌کرد.

پس از قیام ۱۹۸۹، واتسلاو هاولِ نمایشنامه‌نویس، دوست کلیما و همکارانش، به عنوان رئیس جمهورچک انتخاب شد، مسندی که تا سال ۲۰۰۳ برعهده داشت. درسال ۱۹۹۳ چکسلواکی به دوکشور، اسلواکی و جمهوری چک، تقسیم شد.

کلیما دو بار تصمیم گرفت داوطلبانه به میهن خود بازگردد. اولین بار در سال ۱۹۶۸، وقتی که با دوست دخترش در انگلستان زندگی می‌کرد، و شوروی به تازگی کشورش را اشغال کرده بود؛ و در سال بعد، پس از یک دوره تدریس در دانشگاه میشیگان، که در آن زمان خانواده‌اش هم او را همراهی می‌کردند. در هر دو بار، به دلیل عشق به کشور و احساس همبستگی با نویسندگان، روزنامه‌نگاران، استادان، نمایشنامه‌نویسان و شاعران همکارش به وطن بازگشت. پس از بازگشت به پراگ، کلیما به هیچ طریقی از خشم مقامات فرار نکرد. او ابتدا از حزب کمونیست و سپس از اتحادیه نویسندگان بیرون انداخته شد. گذرنامه‌اش توقیف و تلفنش قطع شد. مرتباً به بازجویی خوانده می‌شد. وی متوجه شد که اموال شخصی‌اش ضبط شده و مانند بسیاری دیگر برای گذران زندگی مجبور شد به مشاغل پست –شستن پنجره و تمیزکردن خیابان– تن دهد. کار تدریس و نشر ممنوع بود.

کلیما به یاد می‌آورد که حمایت نویسندگانی مانند راث، ویلیام استیرن، و آرتور میلر دفاع از اهداف آن‌ها "کمک بزرگی بود، چه از نظر روحی و چه از جنبه‌های دیگر". او گفت که به علت حمایت عمومی آن‌ها، مقامات شوروی با احتیاط بیشتری ما را سرکوب می‌کردند.

راث در سال‌های دهه ۱۹۷۰، پیش از آنکه نگرانی‌های امنیتی او را باز دارد، چندین بار به پراگ سفرکرد. او در یک مصاحبه تلفنی گفت که از طریق کلیما با دیگر روشنفکران مخالف در چک آشنا شد، بسیاری از آن‌ها در گوشه خیابان سیگار می‌فروختند و یا برای امرار معاش به عنوان سرایدار در خانه‌ها کار می‌کردند.

به گفته راث: "کاری که در اصل آن‌ها انجام می‌دادند زنده نگه‌داشتن ادبیات چک بود، زبان و فرهنگ چک. ما اکنون به گذشته نگاه می‌کنیم، اما آن‌ها نمی‌دانستند آن شرایط تا چه زمانی قرار است ادامه پیدا کند. بسیاری مانند میلان کوندرا فکر می‌کردند ۱۰۰ سال طول می‌کشد. برخی بر این عقیده بودند که آن‌ها قصد دارند آثار فرهنگ چک را برای همیشه از تاریخ پاک کنند."

راث افزود، " محال است که یک نویسنده آمریکایی پراگِ بعد از ۱۹۶۸ را دیده باشد و از شرایطی که همکاران چکی‌اش در آن دست به قلم می‌شدند شوکه نشده باشد. به دلیل کار مشترکی که انجام می‌دادیم، احساس نوعی همدلی طبیعی داشتیم" و همین موضوع الهام بخش نویسندگان غربی برای

ابراز حمایت خود، به صورت فردی و یا از طریق سازمان‌های بین‌المللی مانند PEN [انجمن جهانی قلم] شد.

در سال ۱۹۹۰، راث پس از یک غیبت ۱۳ ساله به پراگ بازگشت. پس از آن یک مصاحبه طولانی با کلیما در نیویورک تایمز منتشر کرد، و نظرات بیشتری را به آثار کلیما جلب نمود. برنده سال ۲۰۰۲ جایزه فرانتس کافکا، ایوان کلیما، با آثاری چون «در انتظار تاریکی، در انتظار روشنایی»، «عشق و زباله» و «صبح‌های دل‌انگیز من» خوانندگان بسیاری را در سراسر جهان پیدا کرد.

بسیاری از آثار داستانی او مستقیماً برگرفته از داستان زندگی خود نویسنده است.

در سال ۱۹۳۱، ایوان کلیما در یک خانواده یهودی غیرمذهبی در پراگ متولد شد. درسال ۱۹۳۸، نیروهای اشغالگر آلمان او و خانواده‌اش را به اردوگاه کار اجباری ترزین، که از آنجا مرتباً یهودیان را به اردوگاه‌های مرگ مانند آشویتس می‌فرستادند اعزام کردند. اعضای خانواده در ترزین ماندند و تا سال ۱۹۴۵ که اردوگاه توسط نیروهای ارتش شوروی آزاد شد، در محله‌های پرجمعیت آن که به سختی غذای کافی پیدا می‌شد به سر بردند. کلیما که در سال‌های کودکی خود را با کتاب خواندن (دیکنز نویسنده محبوبش بود) سرگرم می‌کرد در خاطراتش می‌نویسد، جان سالم به در بردن از سال‌های جنگ چیزی شبیه معجزه بود.

کلیما می‌نویسد که در ابتدا او و دیگران کمونیست‌ها را ناجی خود می‌دانستند. اما وقتی اتحاد جماهیر شوروی شروع به سرکوب مطبوعات آزاد و خاموش کردن صداهای مخالف کرد، کلیما به شورش روبه‌رشد نویسندگان پیوست و برای این‌کار بهای سنگینی پرداخت.

در ۴۰ سالگی، کلیما تنها یک رمان منتشرکرده بود. در حالی که همچنان به نوشتن ادامه می‌داد، به عنوان یک نظافتچی بیمارستان و یک رفتگر خیابان کار می‌کرد. تجربه دوم او درقالب رمان «عشق و زباله» به رشته تحریر درآمد. قهرمان داستان، آنچنان که در مورد خود کلیما هم صدق می‌کرد، با احساسات ضد و نقیض خود برای عشق به همسرش و زنی دیگر در جدال است. همانطور که کلیما بعدها مینویسد، به نظر می‌رسد در چنین اوضاع پرآشوبی "زندگی همه تحت تاثیرعشق و خیانت و مصالحه قرار گرفته است."

این روزها کلیما نوشته‌های کوتاهی می‌نویسد، برای چند داستان‌کوتاه و شاید جهشی به ادبیات کودک. او با پوزخند معروفش گفت: "وقتی ۸۰ سالگی را پشت سر می‌گذارید، احساس می‌کنید که همه چیز قبلاً نوشته شده است."

در آوریل سال گذشته، از راث (که خودش هم اکنون ۸۰ سال دارد)، و همواره حامی ثابت قدم کلیما بوده است، با جایزه ادبی PEN تقدیر شد. وی در سخنان خود روزهای ملاقات با کلیما را تعریف کرد و اینکه چطور او، راث، توسط نیروهای امنیتی سایه به سایه تعقیب می‌شد تا اینکه در سال ۱۹۷۷، بعد از یک برخورد نگران کننده خاص با شتاب پراگ را ترک کرد.

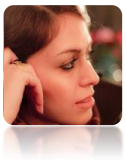
وقتی اتحاد جماهیر شوروی شروع به سرکوب مطبوعات آزاد و خاموش کردن صداهای مخالف کرد، کلیما به شورش روبه‌رشد نویسندگان پیوست و برای این‌کار بهای سنگینی پرداخت.

بعدا از آن نامه‌ای از کلیما دریافت کرد. او به راث گفته بود که دوباره برای بازجویی بازداشت شده و به شدت برای اعتراف به علت ملاقات‌های سالانه راث در هر بهار شکنجه شده بود. هنگامی که کلیما از آن‌ها پرسیده بود که آیا تاکنون هیچ یک از کتاب‌های راث را خوانده‌اند یا خیر، همانطور که انتظار می‌رفت، آن‌ها با این‌سوال عقب‌نشینی کردند. راث خطاب به حضار PEN با خنده گفت: "اما ایوان به سرعت آن‌ها را روشن کرد."

ایوان گفت: "او به خاطر دخترها به اینجا می‌آمد." ■

منبع:

http://www.bostonglobe.com/lifestyle/2013/11/26/ivan-klima-memoir-suffering-and-resilience-under-totalitarian-rule/xYhsp1oK5NgXoGghZk99GL/story.html



مصاحبه با «ماتئی ویسنی‌یک»

مترجم «شادی شریفیان»

مصاحبه از: دلفین پونتویو (Delphine Pontvieux)

معمولاً تیتر نمایشنامه‌های شما طولانی، ابزورد و گمراه‌کننده است. هدف شما از این نوع انتخاب چیست؟

دلیل من از این نوع انتخاب، کاربردی است: حتی اگر مردم قادر به بخاطر سپردن تمامِ یک تیتر طولانی یا شاعرانه نباشند، باز هم بهتر از یک تیتر کوتاه آن را در ذهن خود نگه می‌دارند. من دوست دارم تماشاگر را با پیشنهاد یک تیتر هایکو مانند تحریک کنم. تیترهایی از این سبک زیاد دارم، مثل «از حس ارتجاعی که وقتی روی اجساد راه می‌رویم به ما دست می‌دهد»، «داستان خرس‌های پاندا به روایت یک ساکسیفونیست که دوست دختری در فرانکفورت دارد.» این تیترهای طولانی نه تنها دعوتنامه‌ای به دیدن هستند، بلکه به تحسین دوره‌ای می‌پردازد که قاعده‌ای برای انتخاب تیتر کوتاه وجود نداشت و کسی کمبود جا روی جلد را بهانه‌ی انتخاب تیتر کوتاه نمی‌کرد.

آیا شیوه‌ی مقاومت در برابر یک الگوی فرهنگی هنوز حاکم است؟

به نظر من یک هنرمند باید دائم مقاومت کند و خلاف جریان حرکت کند. اگر جریان امروز طوری است که ترجیح بر شتسشوی مغزی است تا مردم توانایی گوش کردن به چیز دیگری به جز تولیدات هالیوودی و تئاتر رئالیستی که آن‌ها را به خنده می‌اندازد نداشته باشند، باید بگویم که من موافق جهانی‌شدن فرهنگی توسط صنعت سرگرمی و تفریحات نیستم. من از تئاتر تجاری بیزارم. من طرفدار آزادی هستم، به خودم اجازه می‌دهم همان‌طور که می‌شنوم بنویسم، که نمایش‌هایم از شعر و استعاره پر شوند. بعضی از نمایشنامه‌های من در سی کشور اجرا شده‌اند و من همه‌جا افرادی را پیدا می‌کنم که طرز فکری مشابه من دارند؛ به این صورت که روی این زمین نه تنها باید تنوع اکولوژیک طبیعت را حفظ کرد، بلکه تنوع فرهنگی هم احتیاج به مراقبت دارد و نباید گذاشت فرزندان ما تحت استعمارِ ناخودآگاه‌شان در بیایند. باید بتوانند همزمان محصولات سرگرمی امریکایی و در کنارش فیلم‌های تارکوفسکی و تئاتر Cantor را هم دنبال کنند.

نمایشنامه‌های شما به موضوع جنگ، درد و حافظه‌ی زخم خورده می‌پردازد. در کنارش خنده هم هست. این استهزا آیا روشی است تا شما را از واقعیت محافظت کند؟

در قاره‌ی امریکا، در مکزیک، سنتی قدیمی و تمسخرگرایانه در مورد مرگ وجود دارد؛ بنابراین فقط اروپای شرقی نیست که مورد استهزا واقع شده است و به طعنه با آن برخورد می‌شود. من تا ۳۱ سالگی در رومانی زندگی کرده‌ام، در دوره‌ای که کمونیسم حکمفرما بود. من با کمک استعاره، شعر، شوخی و کنایه می‌توانم چیزی را که به‌نظرم غیرقابل تحمل است اعلام کنم. این مشکلی است که من با پرسوناژهایم دارم: حتی همسایه‌ای که نماد بارز کاپیتالیسم افراط‌گرایانه است نیز گاه جنبه‌های کمیک و خنده‌دار از خود بروز می‌دهد، گاه حتی شاعرانه. باید اضافه کنم که با این وجود اروپای شرقی پایه‌گذار تئاتر گروتسک، تئاتر رویاگونه با وجهه‌ای شگفت انگیز بوده است.

شما از ۱۹۸۷ در پاریس زندگی می‌کنید. آیا فقط از فرانسه درخواست پناهندگی سیاسی کرده بودید یا کشورهای دیگر هم مورد نظرتان بودند؟ نظرتان در مورد کشوری که اقامت گزیده‌اید چیست؟

من رومانی را به مقصد هر جایی که بشود ترک کردم، تا خودم را از شر کابوسی که کشورم و اروپای شرقی در آن گیر کرده بود رها کنم. ولی شانس بزرگی که من آورده بودم این بود که می‌توانستم در فرانسه بمانم و خودم را به مردم بشناسانم و اجراهای کوچکی از این دست را به‌روی صحنه ببرم. دورنمای غنای فرهنگی بزرگی پیش‌رویم بود، شرکت‌های زیادی بدنبال تئاتر زنده بودند و حاضر بودند نویسنده‌های معاصر را معرفی و به مردم بشناسانند. در این حین بود که اولین نمایشنامه‌ای که به زبان فرانسه نوشته بودم در پاریس در سالن تئاتر ویشی مونپارناس به اجرا رفت و بعد این کمپانی‌ها مرا به فستیوال آوینیون معرفی کردند. دو دهه نمایشنامه‌های من هر سال آنجا به اجرا می‌رفت. گاهی اوقات می‌گویم: اگر رومانی به من ریشه/اصل و نسب داده است، فرانسه به من بال داده است، زیرا به مدد زبان فرانسه، نمایشنامه‌هایم در سرتاسر دنیا چرخیده است. فرانسه واقعاً کشور مهمان‌پذیری است، نه تنها برای پناهندگان سیاسی بلکه به این خاطر که به من فضایی داد که بتوانم خودم را در آن شکوفا کنم.

آیا فکر می‌کنید بتوانید باز هم به رومانی برگردید و آنجا زندگی کنید؟

من تعطیلات بسیاری را در رومانی برای نوشتن سپری می‌کنم. ولی الان در پاریس مشغول حرفه‌ی روزنامه‌نگاری در RFI هستم. وظیفه‌ام ایجاد نقاط مشترک فرهنگی بین شرق و غرب، بین رومانی و فرانسه است. در RFI، برنامه‌هایی به زبان رومانیایی در مورد فرانسه و فرهنگ فرانسوی به‌روی آنتن می‌بریم. هرسال، در کنار یکی دو همراه فرانسوی که در نمایش‌هایم بازی می‌کنند به رومانی می‌روم، یا برای انجام پروژه‌هایی که برای همکاری با شرکت‌های رومانیایی و فرانسوی می‌گیرم. از شغلم لذت می‌برم. از بین بردن مرزها برای من لذت خاصی دارد چرا که خودم آن زمان که جوان بودم در رومانی خیلی اذیت شدم. مرزهای زیادی وجود داشت و من نمی‌توانستم از فرهنگ غربی استفاده ببرم و حالا بنا به شرایط من در برابر این مرزها قرار گرفته‌ام.

در حال حاضر همه‌ی نمایشنامه‌هایتان را به فرانسه می‌نویسید؟ آیا نوشتن به زبانی‌که زبان مادری شما نیست دشوار است؟

وقتی به پاریس رسیدم، کمی زبان فرانسه بلد بودم ولی خواندنم بهتر از حرف زدنم بود. از آنجایی‌که زبان رومانی از ریشه‌ی لاتین است، برای رومانی زبان‌ها یادگیری زبان فرانسه دشواری چندانی ندارد. حدوداً سه‌سال زمان برد تا بتوانم نمایشنامه‌هایم را به فرانسه بنویسم. زبان فرانسه برایم چیزهای زیادی به ارمغان آورد، چرا که یک تمرین نگارشی فوق‌العاده است، با کمترین کلمات می‌توان به‌راحتی منظور را رساند. در آغاز، من از این تمرین نگارش برای مقاله‌نویسی به زبان فرانسه استفاده می‌بردم «که در عین فقر، کاملاً غنی باشم»، منظورم این است که سعی می‌کردم کلمه‌ی زیادی به‌کار نبرم و خودم را مجبور به گرفتن موقعیت‌های دراماتیک مهم می‌کردم به اینکه به پرسوناژ، به دراماتیک بودن قضیه و حتی به سکوت فکر کنم... زبان فرانسه به من نظم را یاد داد. به من کمک کرد دیدگاهم را عوض کنم، زیرا با زبان رومانی من خیلی غنی بودم: مثل کسی‌که به‌راحتی پول خرج می‌کند. در واقع، من پشت زبان خودم را مخفی کرده بودم، دقیقاً به این خاطر که می‌توانستم اجازه‌ی هرکاری را به خودم بدهم، کلمه بسازم، گرامر را از بین ببرم و قاعده بسازم. با زبان فرانسه، خودم را در موقعیت گدایی قرار داده بودم. باید سعی می‌کردم دقیق باشم و دقت بالایی بخرج بدهم. در کلمات صرفه‌جویی بکنم و چیزی بیش از آنکه لازم است نگویم. شما این نمایشنامه را دیده‌اید: بسیار دقیق است و واضح. پرحرفی و پریشان‌گویی در آن دیده نمی‌شود. این قشنگ‌ترین دستاوردی بود که زبان فرانسه برای من داشت. در ۳۳ سالگی، یک رمان، چند نمایشنامه و شعر قبلاً نوشته بودم. ولی برای نوشتن به فرانسه، همه‌چیز را از نو شروع کردم که تجربه‌ی قوی و خوبی بود.

اوایل کارتان در کشور خودتان سانسور می‌شده‌اید. سپس طی مدت سه‌سال، تبدیل به پرکارترین نویسنده‌ی تئاتر رومانی شدید. این تحول را چگونه توضیح می‌دهید؟

این تغییر خیلی سریع اتفاق افتاد! حتی ممکن بود از ثبات بیفتد. در واقع، قبل از این اتفاق نمایشنامه‌های زیادی نوشته بودم که در رومانی آن زمان اجرا می‌شدند. این سبک را «ادبیات اپیزودیک» می‌نامیدند. من و هم‌نسل‌هایم، نوعی مقاومت فرهنگی داشتیم، زیاد می‌نوشتیم ولی به خوبی می‌دانستیم که نوشته‌هایمان در ممیزی به مشکل برمی‌خورد. زمانی‌که کمونیسم برچیده شد، خیلی از کارگردانان رومانی نمایشنامه‌های من را گرفته بودند و مشغول تمرین اجرای آن بودند. ولی با این وجود به زندگی در فرانسه ادامه دادم، دوست داشتم تجربه‌ی نویسنده‌ی فرانسوی زبان را داشته باشم چرا که فرانسه قبل از آن هم افق‌های زیادی را به‌روی من باز کرده بود. زبان فرانسه به من کمک کرد در خارج زندگی کنم ولی با این‌حال بین دو کشور زندگی می‌کردم. می‌دانم که در این حرفه هیچ‌وقت نمی‌توان گفت کسی برنده یا بازنده است. سال‌های ۵۰ یا ۶۰، نویسنده‌هایی چون بکت و یونسکو خیلی زود معروف شدند و به «کلاسیک‌های مدرنیته» مشهور شدند، آن دوران تغییر کرده است. حالا باید کار کرد، تائید کرد و ادامه داد. لحظات خوشبختیِ من زمانی است که می‌فهمم نمایشنامه‌هایی که بیست، بیست و پنج‌سال پیش نوشته‌ام الان توسط کارگردانان و بازیگران جوان در حال اجراست، کسانی‌که وقتی من این نمایشنامه‌ها را می‌نوشتم حتی به‌دنیا نیامده بودند. رضایت من وقتی نیست که نمایشنامه‌هایم را به‌روی صحنه می‌برند، بلکه زمانی است که دوباره و چندباره اجرا می‌شوند. می‌دانم که وقتی موفقیتی کسب می‌کنم، باید خیلی زود آن را فراموش کنم و دوباره به کارم بچسبم. ■

قصه‌ای دیگر به پایان رسید.
حتی اگر کلاغ قصه هم به خانه‌اش رسیده باشد،
باز هم پرواز «چوک» را پایانی نیست.
درِ دوستی با چوک به‌روی 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.