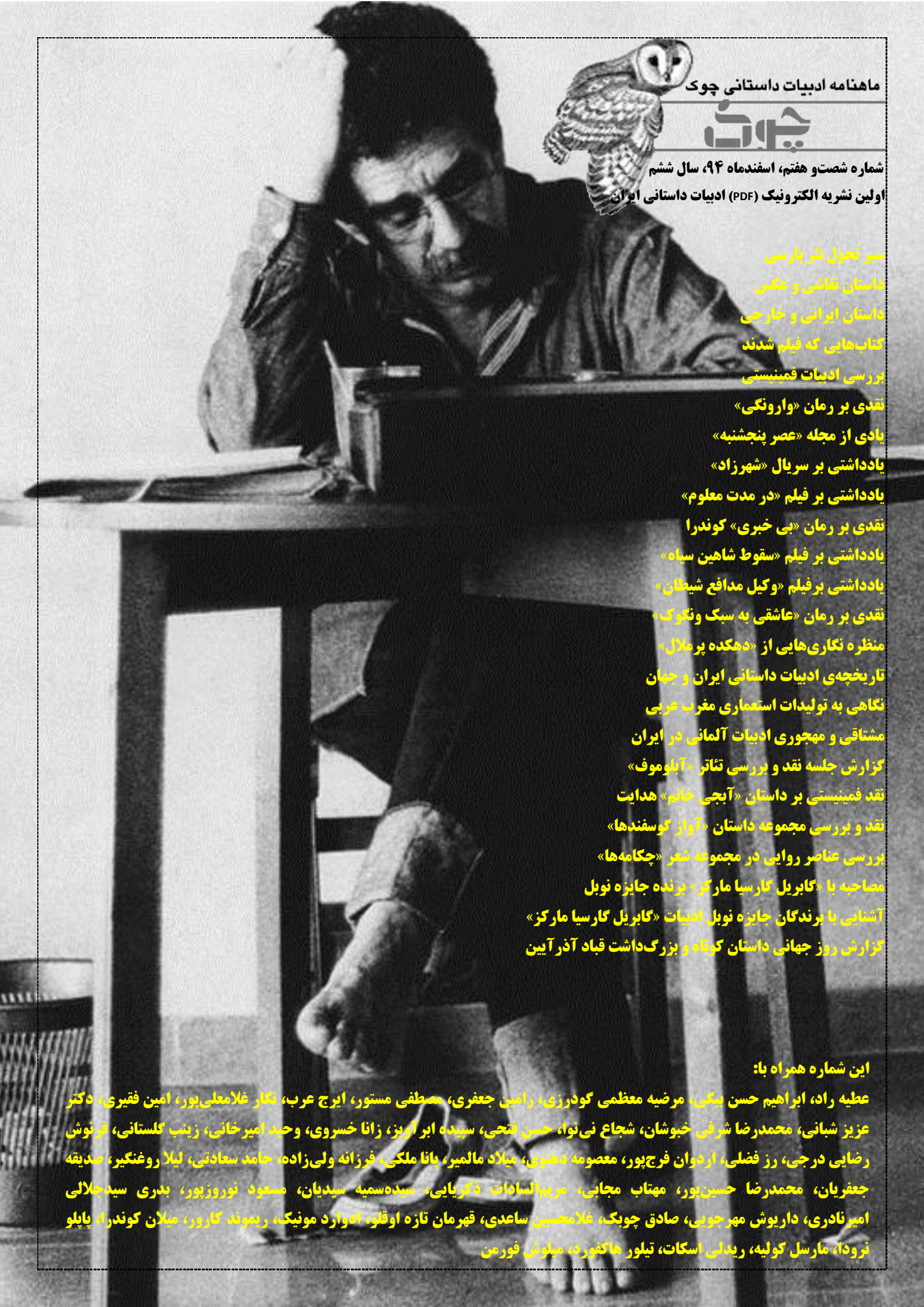


ماهنامه ادبیات داستانی چوک

چوک

شماره شصت‌و هفتم، اسفندماه ۹۴، سال ششم

اولین نشریه الکترونیک (PDF) ادبیات داستانی ایران

سیر تحول نثر پارسی

داستان نقاشی و عکس

داستان ایرانی و خارجی

کتاب‌هایی که فیلم شدند

بررسی ادبیات فمینیستی

نقدی بر رمان «وارونگی»

یادی از مجله «عصر پنجشنبه»

یادداشتی بر سریال «شهرزاد»

یادداشتی بر فیلم «در مدت معلوم»

نقدی بر رمان «بی خبری» کوندرا

یادداشتی بر فیلم «سقوط شاهین سیاه»

یادداشتی برفیلم «وکیل مدافع شیطان»

نقدی بر رمان «عاشقی به سبک ونگوک»

منظره نگاری‌هایی از «دهکده پرملال»

تاریخچه‌ی ادبیات داستانی ایران و جهان

نگاهی به تولیدات استعماری مغرب عربی

مشتاقی و مهجوری ادبیات آلمانی در ایران

گزارش جلسه نقد و بررسی تئاتر «آبلوموف»

نقد فمینیستی بر داستان «آبجی خانم» هدایت

نقد و بررسی مجموعه داستان «آواز کوسفندها»

بررسی عناصر روایی در مجموعه شعر «چکامه‌ها»

مصاحبه با «گابریل گارسیا مارکز» برنده جایزه نوبل

آشنایی با برندگان جایزه نوبل ادبیات «گابریل گارسیا مارکز»

گزارش روز جهانی داستان کوتاه و بزرگداشت قباد آذرآیین

این شماره همراه با:

عطیه راد، ابراهیم حسن بیگی، مرضیه معظمی گودرزی، رامین جعفری، مصطفی مستور، ایرج عرب، نگار غلامعلی‌پور، امین فقیری، دکتر عزیز شبانی، محمدرضا شرفی خبوشان، شجاع نی‌نوا، حسن فتحی، سپیده ابرآویز، زانا خسروی، وحید امیرخانی، زینب گلستانی، فرنوش رضایی درجی، رز فضلی، اردوان فرج‌پور، معصومه دهنوی، میلاد مالمیر، بانا ملکی، فرزانه ولی‌زاده، حامد سعادتی، لیلا روغنگیر، صدیقه جعفریان، محمدرضا حسین‌پور، مهتاب مجابی، مریم‌السادات ذکریایی، سیده‌سمیه سیدیان، مسعود نوروزپور، بدری سیدجلالی امیرنادری، داریوش مهرجویی، صادق چوبک، غلامحسین ساعدی، قهرمان تازه اوقلو، ادوارد مونیک، ریموند کارور، میلان کوندرا، پابلو نرودا، مارسل کولیه، ریدلی اسکات، تیلور هاکفورد، میلوش فورمن

سخن سردبیر

با افتخار شصت و هفتمین ماهنامه ادبیات داستانی چوک به شما تقدیم می شود.

مایه ی خرسندی است که در بهمن ماه امسال هم توانستیم همایش روز جهانی داستان کوتاه را برگزار کنیم. این همایش همراه با بزرگداشت استاد قباد آذرآیین بود و خوشحالیم که توانستیم ادای دینی به این نویسنده پیشکسوت بکنیم. در همایش قبلی روز جهانی داستان نیز از استاد جمال میرصادقی تقدیر شد که با حمایت علی دهباشی سردبیر مجله بخارا در قالب یکی از شب‌های بخارا صورت گرفت.

از سال ۱۳۹۰ که کانون فرهنگی چوک اقدام به برگزاری این همایش در ایران کرده، خوشبختانه تا به امروز کانون‌ها و انجمن‌های بسیاری در شهرهای دیگر نسبت به چنین روزی مطلع شده و این گردهمایی را برگزار می‌کنند. اما باید برای این دوستان عزیز عرضی داشته باشم. دوستان عزیز اینکه شما بایتیر روز جهانی داستان، یه گردهمایی داشته باشید و داستان بخوانید، این جلسه با جلسات داستان‌خوانی معمولی فرقی ندارد. حداقل روز جهانی را با فلسفه و برنامه‌ریزی خودش اجرا کنید و به یک جمع‌خوانی یا داستان‌خوانی ساده تبدیل نکنید.

بدون شک بزرگداشت و تقدیر از پیشکسوتان ادبیات داستانی، جایگاهش در چنین روزی است. امیدواریم که دیگر کانون‌ها و انجمن‌ها سعی در تقدیر پیشکسوتان شهر و دیار خود داشته باشند. روز جهانی داستان کوتاه بر اساس تفکر و فلسفه خوبی بنا نهاده شده که پیام آن همدلی همه نویسندگان سراسر جهان است. و جدای از این فلسفه کلی، ما هستیم که باید فرهنگ و آدابی دیگر برای چنین روزی بسازیم و به کار ببریم. پس امیدواریم در سالیان پیش رو دیگر انجمن‌ها و دیگر کانون‌ها با برنامه‌ی خاص به اجرای آن بپردازند تا مصداق آن عنوان روز جهانی داستان کوتاه باشد. با آرزوی موفقیت برای همه فعالان عرصه ادبیات.

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

هیئت تحریریه

تحریریه بخش داستان

بهاره ارشدریاحی (دبیر نقد، مقاله، گفتگو) ریتا محمدی، غزال مرادی، شهناز عرش‌اکمل، ندا امین، مرضیه اسدی، مائده مرتضوی، امیر کلاگر، روح‌الله سیف، علی پاینده، محمود خلیلی، مهدی میرابی، علی رزم‌آرای، مصطفی سلیمی، مصطفی بیان، مریم ایلخان، ناهید گرامیان، ابوذر آهنگر

تحریریه بخش ترجمه

شادی شریفیان (دبیر بخش ترجمه)، نگین کارگر، زهرا تدین، اسماعیل پورکاظم، حسین کارگر بهبهانی، فاطمه همدانیان، محدثه محمدعلی‌پور، سینا عباسی هولاسو، کاترین موسوی‌زاده

تحریریه بخش سینما و تئاتر

مسعود ریاحی (دبیر بخش سینما و تئاتر)، حامد مختاری، زینت رحیمی، نیما رمضانی، مولود سلیمانی، مرضیه فروزنده، مصطفی زمانی، مرتضی غیاثی

www.chouk.ir
info@chouk.ir
chookstory@gmail.com
http://telegram.me/chookasosiation
http://instagram.com/kanonefarhangiechook

آگهی: ۰۹۳۵۲۱۵۶۶۹۲

تمامی شماره‌های پیشین ماهنامه ادبیات داستانی چوک و فصلنامه شعر چوک، در سایت کانون فرهنگی چوک قابل‌دسترسی است. نشر این ماهنامه از سوی شما، به‌هرطریقی اعم از ایمیل، سی‌دی، پرینت‌کاغذی و... حسن‌نیت شما نسبت به این کانون تلقی می‌شود. همیشه منتظر آثار، نقد، نظرات و راهنمایی‌های شما بزرگواران هستیم.

«چوک» تریبون همه هنرمندان

آشنایی با 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 هرروز می‌توانید یک یا چند مطلب جدید بخوانید. شهریورماه سال ۹۴ همزمان با دهمین سال فعالیت کانون فرهنگی چوک، بانک مقالات ادبی، فرهنگی و هنری هم راه اندازی شده است و در اختیار همه علاقمندان قرار دارد.

فعالیت هفتگی: هر هفته روزهای شنبه سایت با آثاری از شما عزیزان در بخش‌های مختلف و متنوع به‌روز می‌شود؛ و همچنین جلسات کارگاهی نیز به‌صورت هفتگی برگزار می‌شود که ورود به این جلسات فقط و فقط مخصوص اعضای کانون و آکادمی کانون فرهنگی چوک می‌باشد. این کانون تا به امروز بیش از صد جلسه کارگاهی برگزار کرده است. از شهریورماه سال ۹۴ هم‌زمان با دهمین سال فعالیت کانون فرهنگی چوک، فعالیت نمایش رادیویی داستان هم آغاز شد و هر هفته یک داستان نمایشی روی سایت قرار می‌گیرد.

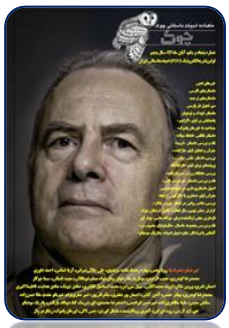
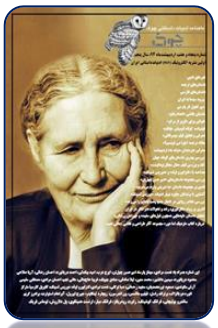
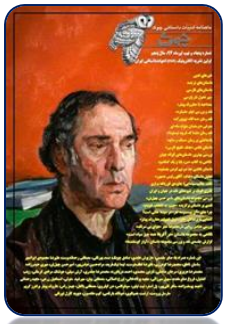
فعالیت ماهیانه: کانون فرهنگی چوک هر ماه، ماهنامه‌ای به‌صورت پی‌دی‌اف به جامعه ادبی ایران تقدیم می‌کند. این ماهنامه به بیش از ۱۰۰ هزار نفر در سراسر دنیا ارسال می‌شود و همچنین شما نیز می‌توانید ماهنامه‌های قبلی را از سایت دانلود بفرمایید. در ضمن این کانون در طول سال جلساتی به‌صورت تفریحی برگزار می‌کند و از طریق سایت اطلاع‌رسانی می‌شود و برای همه علاقه‌مندان، شرکت در این جلسات آزاد است. این کانون تابه‌حال بیش از هفتاد جلسه ادبی- تفریحی برگزار کرده است.

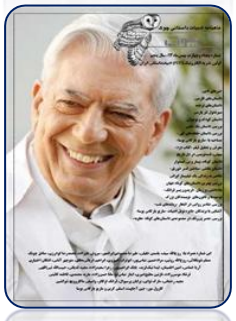
فعالیت فصلی: کانون فرهنگی چوک در سال سه دوره آموزشی تخصصی داستان‌نویسی به دو طریق «حضوری و غیرحضوری (آنلاین و مکاتبه‌ای)» برگزار می‌کند که جهت آشنایی با دوره «**آکادمی کانون فرهنگی چوک**» می‌توانید به سایت مراجعه کنید. در ضمن «**فصل‌نامه شعر چوک**» نیز آخر هر فصل منتشر شده و در سایت کانون فرهنگی چوک قابل دسترسی است.

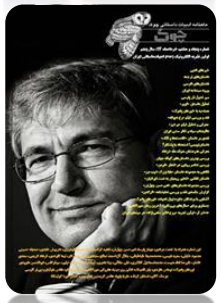
فعالیت سالیانه: کانون فرهنگی چوک علاوه بر برگزاری جلسات هفتگی که فقط **مخصوص اعضای کانون** می‌باشد، همایش‌هایی هم سالیانه برگزار می‌کند. در شهریور ماه هرساله همایشی با نام جشن سال چوک برگزار می‌شود؛ و در مواردی دیگر اگر اعضا اثری منتشر کنند، مراسم رونمایی نیز برگزار خواهد شد. چوک در سال ۹۰ و ۹۲ نیز همایش روز جهانی داستان کوتاه را در ایران برگزار کرد که می‌توانید عکس‌های این مراسم را در سایت ملاحظه بفرمایید.

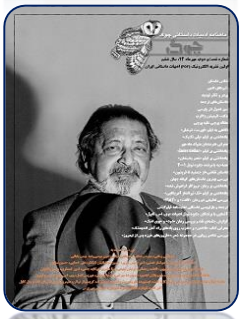
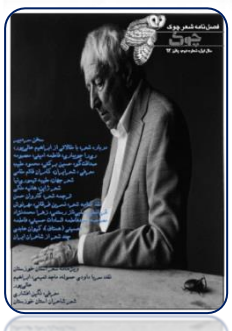
«**بانک هنرمندان چوک**» جهت معرفی هرچه بهتر و بیشتر شما هنرمندان عزیز راه‌اندازی شده است.

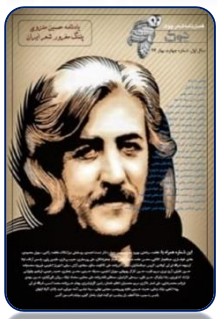
کانون فرهنگی چوک حامی انجمن‌ها، کانون‌ها، جشنواره‌ها، جوایز ادبی و همه هنرمندان





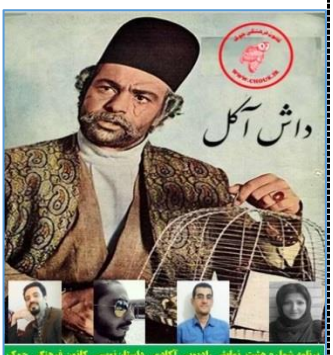


برنامه شماره چهار نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی کانون فرهنگی چوک
داستان «چاچه خیرک» نویسنده «صادق چوبک»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی
صدا بردار و افکتور: امیررضا کرانیایه کارگردان: علی شمسی

برنامه شماره سه نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی کانون فرهنگی چوک
داستان «ماهی و جفتش» نویسنده «ابراهیم گلستان»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی
صدا بردار و افکتور: امیررضا کرانیایه کارگردان: علی شمسی

برنامه شماره دو نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی کانون فرهنگی چوک
داستان «حدل» نویسنده «صادق چوبک»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی؛ علی شمسی
صدا بردار و افکتور: امیررضا کرانیایه کارگردان: علی شمسی

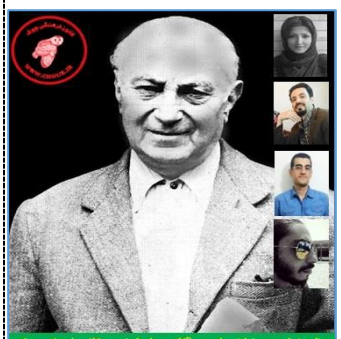
برنامه شماره یک نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی کانون فرهنگی چوک
داستان «اندوه» نویسنده «آنتوان چخوف»
هنرمندان به ترتیب ایفای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی
صدا بردار و افکتور: امیررضا کرانیایه کارگردان: علی شمسی



برنامه شماره هشت نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی کانون فرهنگی چوک
داستان «داش آکل» نویسنده «صادق هدایت»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی،علی شمسی، زیبا حاجیان
صدابردار و افکتور: امیررضا کرانیایه کارگردان: علی شمسی

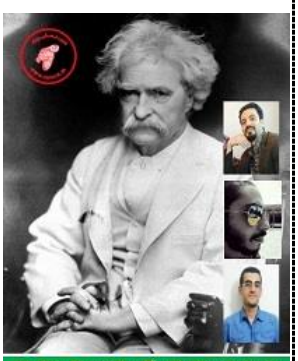
برنامه شماره هفت نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی کانون فرهنگی چوک
داستان «بهایی همچون فیل‌های سفید» نویسنده «رنست همینگوی»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، زیبا حاجیان، علی شمسی
صدابردار و افکتور: امیررضا کرانیایه کارگردان: علی شمسی

برنامه شماره شش نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی کانون فرهنگی چوک
داستان «حاجی مراد» نویسنده «صادق هدایت»
هنرمندان به ترتیب ایفای نقش: مهدی رضایی، طیبه تیموری‌نیا، علی شمسی
صدابردار و افکتور: امیررضا کرانیایه کارگردان: علی شمسی



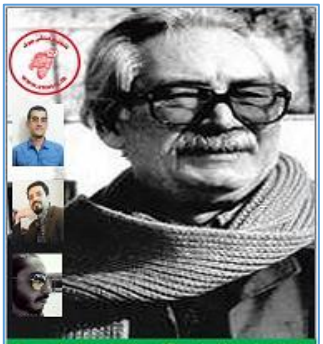
برنامه شماره پنج نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی کانون فرهنگی چوک
داستان «گیاه غاز» نویسنده «سیدمحمدعلی جمال‌زاده»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، زیبا حاجیان، علی شمسی
صدا بردار: امیر احمدی افکتور: امیررضا کرانیایه کارگردان: علی شمسی

برنامه‌های نمایش رادیویی داستان چوک را از سایت دانلود کنید.



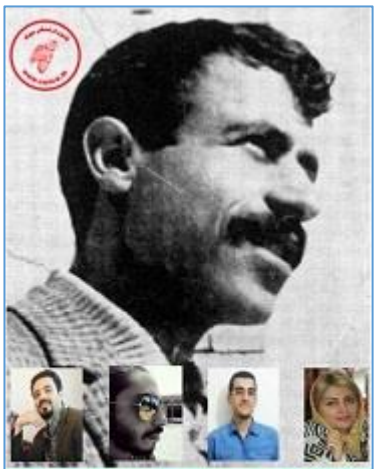
برنامه شماره چهارده نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی کانون فرهنگی چوک
داستان «ساعت من» نویسنده «جارک لوئین»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی
صدابردار و افکتور: امیررضا کرانیایه کارگردان: علی شمسی

برنامه شماره ده نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی کانون فرهنگی چوک
قصه «خرگوش بادمون» نویسنده «مهدی آذر یزدی»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مائده مرتضوی، مهدی رضایی، علی شمسی
صدابردار و افکتور: امیررضا کرانیایه کارگردان: علی شمسی

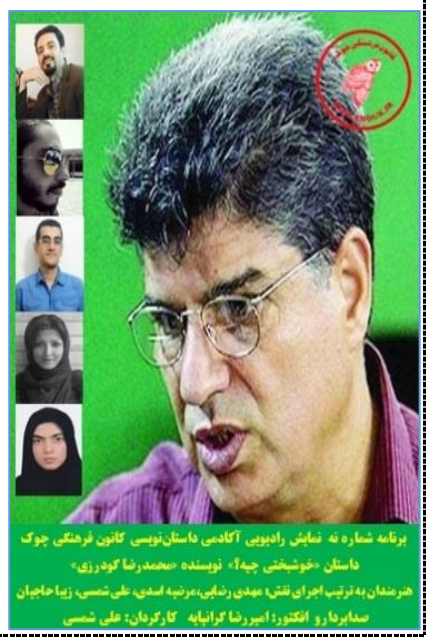


برنامه شماره یازده نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی کانون فرهنگی چوک
داستان «زیرپایان» نویسنده «احمد محمود»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی
صدابردار و افکتور: امیررضا کرانیایه کارگردان: علی شمسی

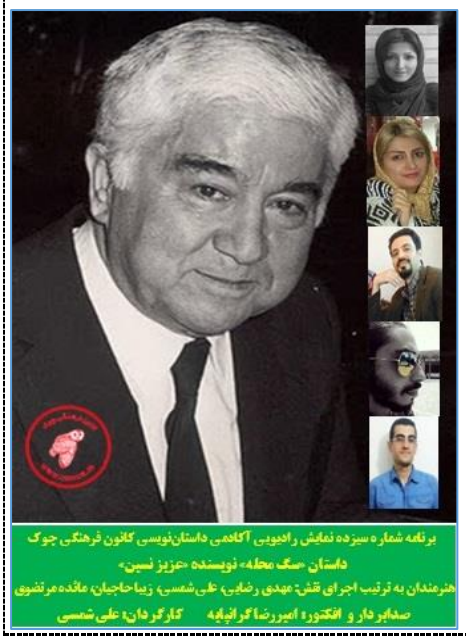
برنامه شماره دوازده نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی کانون فرهنگی چوک
داستان «صفتیه‌ی عیسی» نویسنده «یزدان نجدی»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، زیبا حاجیان، علی شمسی
صدابردار و افکتور: امیررضا کرانیایه کارگردان: علی شمسی



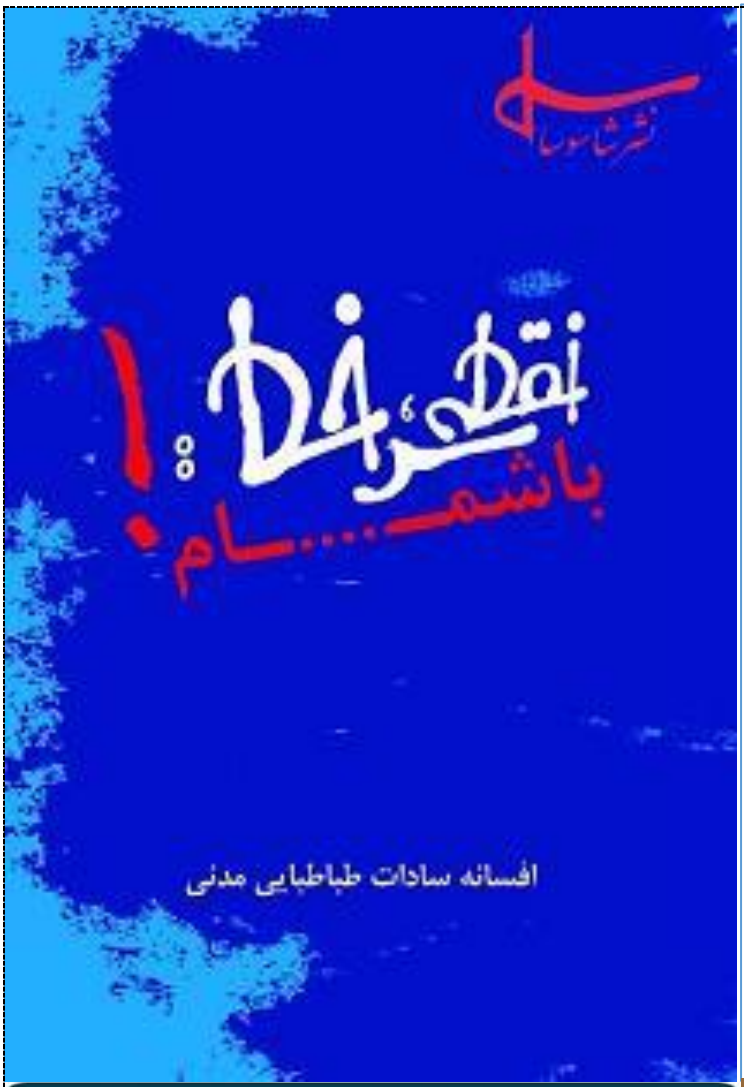
برنامه شماره پانزدهمین نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی کانون فرهنگی چوک
قصه «به اقبال ملک» نویسنده «حمید پیرنکی»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مائده مرتضوی، مهدی رضایی، علی شمسی
صدابردار و افکتور: امیررضا کرانیایه کارگردان: علی شمسی

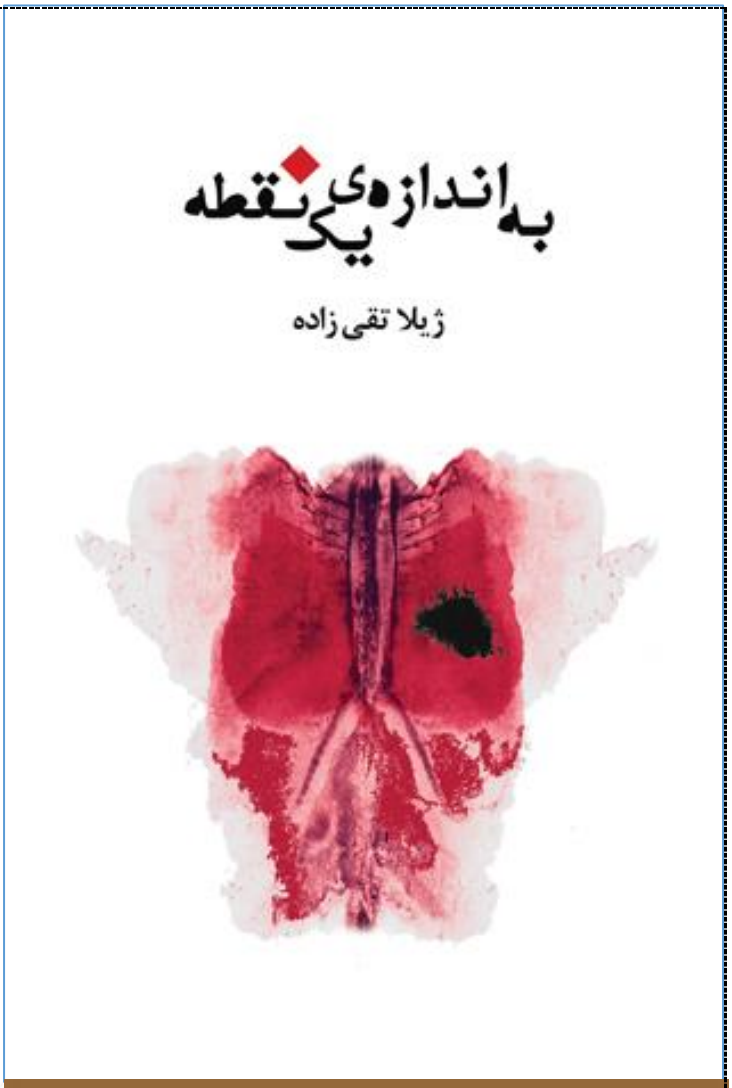


برنامه شماره نه نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی کانون فرهنگی چوک
داستان «خوشبختی چه؟» نویسنده «محمدرضا گودرزی»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، مرتضیه اسدی، علی شمسی، زیبا حاجیان
صدابردار و افکتور: امیررضا کرانیایه کارگردان: علی شمسی

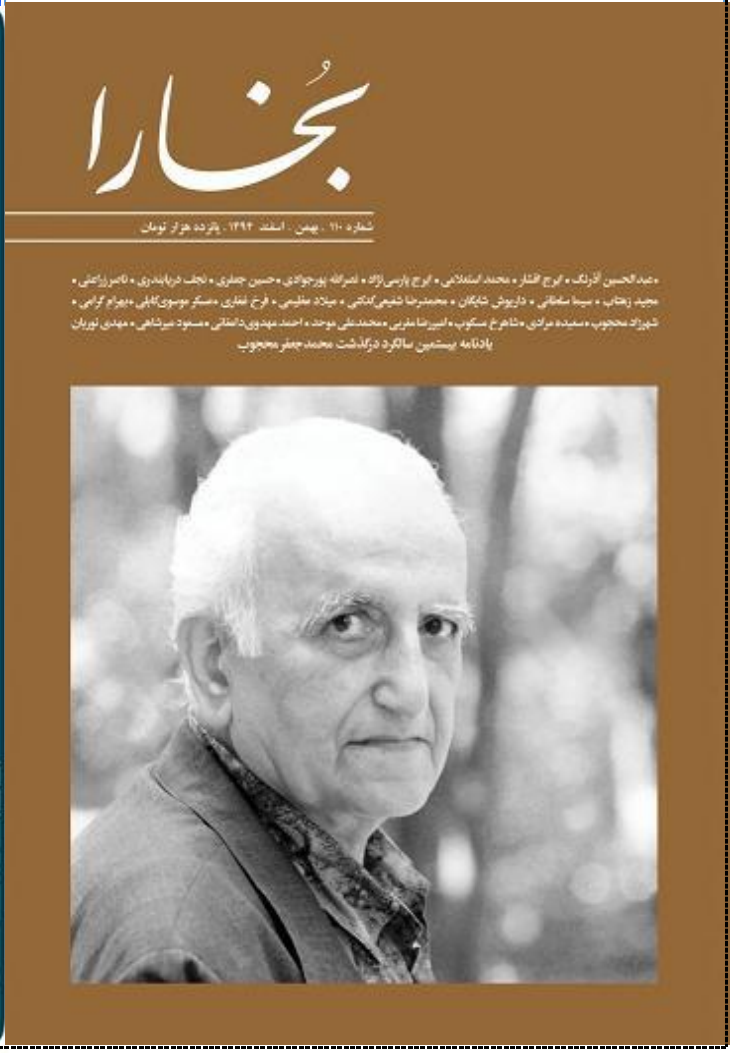


برنامه شماره سیزده نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی کانون فرهنگی چوک
داستان «سگ محله» نویسنده «عزیز نسین»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی، زیباحاجیان، مائده مرتضوی
صدابردار و افکتور: امیررضا کرانیایه کارگردان: علی شمسی


نشر شاملو
نقطه‌ی ضعف: باشم...ام!
افسانه سادات طباطبایی مدنی


به اندازه‌ی یک نقطه
ژیلا تقی‌زاده

کانون فرهنگی چوک
آکادمی داستان نویسی چوک
هنر جو می پذیرد
www.chouk.ir
info@chouk.ir
TEL : 09352156692


بخارا
شماره ۱۱۰ . بهمن . اسفند ۱۳۹۳ . یازده هزار تومان
بادنامه بیستمین سالگرد درگذشت محمدجعفر محجوب

داستان و درباره داستان

یادی از عصر پنجشنبه: علی پاینده

ادبیات مخاطب محور: علی رزم آرای

نقاشی، داستان: ادوارد مونک؛ امیر کلاگر

سیر تحول نثر پارسی: گفتار پایانی، ندا امین

معرفی برنده جایزه نوبل ۱۹۹۸:؛ بهاره ارشدریاحی

تاریخچه‌ی ادبیات داستانی ایران و جهان: مریم ایلخان

نقدی بر رمان: وارونگی؛ عطیه راد؛ مصطفی سلیمی

مشتاقی و مهجوری ادبیات آلمانی در ایران: ابوذر آهنگر

بررسی داستان کوتاه: تپه‌ها؛ ریموند کارور؛ ریتا محمدی

نقدی بر رمان: بی‌خبری، میلان کوندرا؛ ابراهیم حسن‌بیگی

نقد داستان: سمفونی؛ مرضیه معظمی گودرزی؛ رامین جعفری

عکس، داستان: نواختن ویولون در مراسم تشییع؛ مرضیه اسدی

شعر، داستان: مجموعه شعر «چکامه‌ها»؛ پابلو نرودا؛ غزال مرادی

نقدی بر رمان: روی ماه خداوند را ببوس؛ مصطفی مستور؛ مصطفی بیان

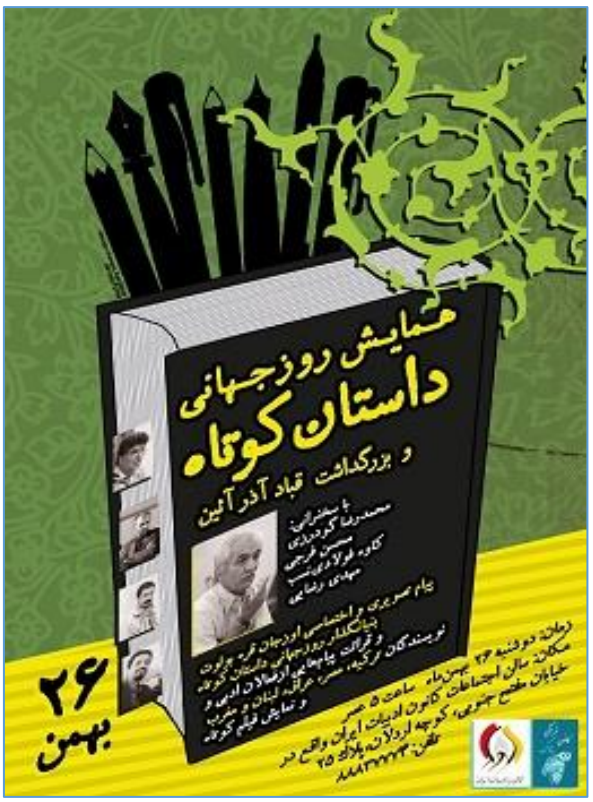
یادداشتی بر مجموعه داستان: آواز گوسفندها؛ مهدی رضایی؛ ایرج عرب

نقد فمینیستی داستان کوتاه: آبجی خانم؛ صادق هدایت؛ نگار غلامعلی‌پور

منظره نگاری‌هایی چند از «دهکده پرملال»: امین فقیری؛ دکتر عزیز شبانی

یادداشتی بر رمان: عاشقی به سبک ونگوگ؛ محمدرضا شرفی خبوشان؛ محمود خلیلی

گزارش همایش روز جهانی داستان کوتاه



به گزارش روابط عمومی کانون فرهنگی چوک: همایش روز جهانی داستان کوتاه و بزرگداشت قباد آذرآیین ۲۶ بهمن ماه در سالن اجتماعات کانون ادبیات ایران برگزار شد. مهدی رضایی، دبیر کانون فرهنگی چوک و دبیر این همایش، برنامه را چنین آغاز کرد:

به نام خداوند جان و خرد

داستان دانه انسان است، تا داستان هست این دانه سبز خواهد و سنگ را خواهد شکافت و به سوی تو سر برخواهد شد. با عرض سلام خدمت شما فرهیختگان گرامی.

خرسندیم که برای سومین سال به یاری شما می‌توانیم در روز جهانی داستان گردهم آییم و از داستان و داستان‌نویسی بگوییم در حالی که در جای جای این کره خاکی نیز علاقمندان دیگر کشورها در چنین مراسمی مشغول به ادای دین خود به ادبیات داستانی هستند. ناباکوف در کتاب درس‌هایی از ادبیات می‌گوید:

«ادبیات در آن روز زاده نشد که پسرکی فریاد می‌زد گرگ گرگ، از دره نئاندرتالی بیرون دوید و گرگ بزرگ خاکستری رنگی هم سر به دنبالش گذاشته بود؛ ادبیات آن روزی زاده شد که پسرکی فریاد زد گرگ آمد و هیچ گرگی پشت سرش نبود. این امر که بالاخره پسرک بیچاره چون خیلی دروغ می‌گفت خوراک حیوان وحشی واقعی شد، کاملاً تصادفی است. اما نکته مهم اینجاست. میان آن گرگ علفزار با گرگ آن داستان رابطه‌ای کم‌رنگ هست. آن خط رابط، آن منشور رنگ، هنر ادبیات است.

ادبیات یعنی ابداع، یعنی داستان، اگر داستانی را داستان واقعی بنامیم، هم به هنر توهین کرده‌ایم و هم به واقعیت. هر نویسنده بزرگی یک فریب دهنده بزرگ است، ولی آن متقلب اعظم، یعنی طبیعت هم چنین است. طبیعت همیشه فریب می‌دهد. از آن فریب ساده، تولید مثل گرفته تا توهم عظیم و پیچیده‌ی رنگ‌های محافظ پر پروانه‌ها یا پر پرندگان، در طبیعت نظام خارق‌العاده‌ای از افسون و فریب وجود دارد. نویسنده داستان فقط پا جای پای طبیعت می‌گذارد.

باز به سراغ جوانک پشمالوی سرزمین جنگلی برویم که فریاد گرگ، گرگ بر می‌آورد، می‌توانیم بگوییم که جادوی هنر در سایه گرگی بود که بی‌تردید او خلقش کرده بود، رویای گرگ او، بعد داستان حقه‌های او، داستان خوبی از کار درآمد. وقتی هم که از دنیا رفت داستانی که درباره‌اش می‌گفتند در تاریکی دورادور آتش به درس خوبی تبدیل شد. اما او جادوگر کوچک بود. خالق بود.»

پس از این مقدمه، فیلم کوتاهی به نمایش در آمد و در ادامه پیام اختصاصی «اوزجان قره بولوت» نویسنده و بنیانگذار «روز جهانی داستان کوتاه» پخش شد.

پیام اختصاصی آقای «اوزجان قره بولوت» به ادبیات دوستان ایرانی به مناسبت فرارسیدن ۱۴ فوریه روز جهانی داستان، ترجمه: صابر مقدمی

دوستان و مشتاقان خوب ادبیات در ایران

قبل از هر چیز اجازه می‌خواهم از فرصت استفاده کرده و چهاردهم فوریه روز جهانی داستان را به همه شما تبریک و شادباش عرض کنم و از شهر آنکارا احترام قلبی و علاقه صمیمانه‌ام را نثار شما کنم.

حکایت نام‌گذاری چهارده فوریه به عنوان روز جهانی داستان را به صورت خلاصه خدمت شما عرض می‌کنم:

از اوایل دهه ۸۰ اکثر نویسندگان معاصر اعتقاد داشتیم که نیاز به یک مجله ادبی داریم. در سال ۱۹۹۶ مجله ادبیات داستانی رویاها را منتشر کردیم. در یکی از پروژه‌های مجله

رویاها موضوع برگزاری مراسم روزهای داستان آنکارا مطرح شد که در سال ۱۹۹۷ این مراسم را برای اولین بار برگزار کردیم و بعدها در شهرهای ازمیر، ازمیت، آنتالیا، چانکایا، اسکی شهیر ترکیه، قاضی ماهالوسو قبرس، لاهه، روتردام، آمستردام هلند، کلن، وپرتال، مانهایم، فرانکفورت، آخن، دویسبورگ، وولفسبورگ و دارمشتاد آلمان برگزار شد.

در نیمه پایانی قرن بیستم انتشار پی در پی مجله‌های ادبیات داستانی موجب شد که جنب و جوش عجیبی در چاپ مجله داستان به وجود آید. علاوه بر این درکنار علاقه ناشران به چاپ کتاب‌های داستان، فضا و زمینه مناسبی برای انتشار ادبیات داستانی فراهم گردید. مجلات ادبیات داستانی رویاها، ایمگه، ادبیات داستانی دنیا، برای چهاردهم فوریه از سال ۱۹۹۶ تاکنون سهم به‌سزایی در نضج و شکل گیری ادبیات داستانی ترکیه داشته است. مراسم روزهای داستان به همراه ادبیات داستانی دنیا که از دل یکدیگر متولد شدند بتدریج با فعالیت‌های سازمان یافته‌شان داستان را به عنوان یک ژانر ادبی از جغرافیای محلی به ملی و از ملی به جهانی تبدیل کرد و آن را به عنوان یکی از موضوعات مهم افکار عمومی ادبیات تبدیل کرده و باعث پویایی محیط‌های هنری و ادبی شهرهایمان شده است.

دوستان و مشتاقان گرامی ادبیات داستانی

ما در سال ۲۰۰۲ در آنکارا یک فرم ادبیات داستانی خلق کردیم و چهاردهم فوریه را به عنوان روز جهانی ادبیات داستانی نزد افکار عمومی ادبی و هنری روز معرفی کردیم و خواهان برگزاری مراسم بزرگداشت آن شدیم. پیشنهاد و نامگذاری این روز از سوی من ارائه شد، و کانون نویسندگان ترکیه به پیشنهاد من پاسخ مثبت داد. و چهارده فوریه از طرف هیئت تحریریه بسیاری از مجلات ادبیات داستانی به عنوان روز جهانی داستان مورد شناسایی قرار گرفته و از سال ۲۰۰۲ تاکنون در شهر آدانا و بسیاری از استان‌های کشور مراسم بزرگداشت آن برگزار می‌شود.

علاوه بر این پروژه چهارده فوریه روز جهانی ادبیات داستانی به عنوان یکی از پروژه مورد قبول کانون نویسندگان ترکیه انتخاب گردید و در شصت و نهمین کنگره جهانی کانون‌های نویسندگان سراسر دنیا که از ۲۲ تا ۲۷ نوامبر سال ۲۰۰۳ در شهر مکزیکوسیتی برگزار شده به عنوان یکی از تصمیمات کمیته ترجمه و حقوق زبان شناختی معرفی شده و مورد تصویب هیئت‌های نمایندگی کشورهای محتلف قرار گرفت. بدین ترتیب گامی مهمی در ثبت چهاردهم فوریه به عنوان روز جهانی داستان در تقویم فرهنگی یونسکو برداشته شد.

دوستان و مشتاقان گرامی ایرانی

ما با روزجهانی داستان نقش مهم داستان در ادبیات و زندگی را مورد تاکید قرار می‌دهیم. ما به تمام نویسندگان جوان و آثارشان اعم از محلی، ملی و جهانی بها می‌دهیم. ما به داستان به عنوان پلی بین نویسندگان فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف نگاه می‌کنیم. ما بر آنیم با داستان نقش سازنده ای در صلح، عشق و دوستی ایفاء کنیم.

البته برآنیم جایگاه ادبیات داستانی ترکیه را میان ادبیات داستانی دنیا تعیین کنیم. همانگونه که در بیانیه مجله ادبیات داستانی نیز به زبان آورده‌ایم ما با تاسی از جمله معروف نویسنده بزرگ ترکیه سعید فائق عباسی یانیک که می‌گوید همه چیز با دوست داشتن یک انسان شروع می‌شود می گوئی‌ام که این مفهوم با مشارکت تمام انسان‌ها و نویسندگان تحقق می‌یابد.

دوستان و مشتاقان گرامی

برگزاری گسترده مراسم بزرگداشت ادبیات داستانی و روز جهانی داستان سکو و بستر مناسب داستان را فراهم می‌سازد و باعث می‌شود تا انسان‌ها جذب داستان نویسی شوند و داستان‌های خود را با دیگران به اشتراک بگذارند... باعث می‌شود محیط داستان دموکراتیزه شود. ادبیات داستانی معاصر به همان اندازه که محتاج ارتباط با ادبیات گذشته است

به همان اندازه نیازمند ارتباط با ادبیات آینده است. ادبیات معاصر به همان اندازه که پل ارتباطی بین نسل‌های مختلف است پل ارتباطی بین ادبیات و زندگی نیز هست. ادبیات داستانی ما به همان اندازه که به رشد کمی نیاز دارد به رشد کیفی یعنی نقدنویسی نیز نیازمند است. داستان و داستان نویسی نیازمند رشد کیفی نقد و افزایش سطح آن است. باید به نویسندگان جدید، جوان، قدیمی بهاء داد و سعی کنیم ابعاد جدیدشان را شناسایی کنیم.

در ماه فوریه سال ۲۰۱۶ چهاردهمین سال بزرگداشت روز جهانی داستان برگزار می‌شود. یعنی چهارده سال است که ما ۱۴ فوریه را گرامی می‌داریم. از تمامی نویسندگان و داستان نویسانی که چهارده فوریه را به روزجهانی داستان تبدیل کردند تشکر می‌کنیم. از تمامی نویسندگان، داستان نویسان و ادبیات دوستان که به این مراسم آمده و از آن حمایت کرده و آن را ترویج نمودند صمیمانه تشکر می‌کنم. به امید دیدار داستان‌ها و داستان نویسان در مراسم امروز، فردا و همیشه ۱۴ فوریه روزجهانی داستان، مراتب احترام قلبی و علاقه صمیمانه‌ام را تقدیم شما ادبیات دوستان ایرانی می‌کنم.

برنامه بعدی سخنرانی **محمدرضا گودرزی** نویسنده و منتقد ادبیات داستانی کشورمان بود که درباره با ادبیات داستان کوتاه سخنرانی خود را ایراد کردند که مثل همیشه همراه با طنزگویی‌های مخصوص این نویسنده و منتقد، همراه بود.

برنامه بعدی قرائت پیام‌هایی از نویسندگان و فعالان ادبی بود که از کشورهای مصر، لبنان، مغرب، عراق و ترکیه به صورت اختصاصی برای همایش روز جهانی داستان کوتاه کانون فرهنگی چوک ارسال شده بود. این پیام‌ها از سوی حسین برکتی عضو شورای سیاست‌گزاری و دبیر بخش بین‌الملل کانون فرهنگی چوک خوانده شد.

پیام اختصاصی مصطفی بالعل به مناسبت روزجهانی داستان کوتاه، ترجمه: صابر مقدمی

دوستان ایرانی سلام

داستان آنگونه که از هزارتوهای قرون و هزاره‌های گذشته عبور کرده و همچون میراث ارزشمندی به دست ما رسیده در سایه تلاش و کوشش مجدانه ما می‌تواند مسیر خود به سوی آیندگان را طی کرده و به دست آیندگان برسد. از اینکه در یک چنین روز مهم و ارزشمندی که به نام روز داستان نامگذاری شده و به مدد کلمات در کنار شما هستم بی نهایت خوشحالم. عرض سلام و احترام خدمت شما عزیزانم که دلتان برای داستان و داستان نویسی می‌تپد احساس وصف ناپذیری است. نوشتن پیام برای روزی که به نظر من سنت ارزشمند قصه نویسی در آن نهادینه شده، احساس بی‌مانندی است.

اگر آثار ادبیات کلاسیک ایران را که هر کدام به تنهایی یک اثر کلاسیک جهانی به شمار می‌رود به شمار نیاوریم، تا چند سال پیش غیر از بوف کور صادق هدایت و داستان‌های صمد بهرنگی هیچ آشنایی با داستان نویسی معاصرایران نداشتم. تا اینکه یکی از روزها به صورت اتفاقی با جوان سختکوشی به نام صابر مقدمی که خودش را وقف ادبیات و ترجمه کرده بود آشنا شدم. در ظرف مدت کوتاهی این مترجم دوست داشتنی و ارزشمند به عضوی از خانواده‌ام تبدیل شده و هنوز نمی‌دانم عشق و علاقه وافر او به ادبیات بود یا چیز دیگری که به تمام معنی کلمه، علیرغم اینکه وقتم پر بود، به خاطر او هم شده آستین‌ها را بالا زدم.

و ایکاش این کار را زودتر شروع می‌کردیم! آیا غیر از این می‌توان راهی پیدا کرد که بین این دو ادبیات همسایه پل مستحکمی زد و پیوند و اتصال ناگسستنی بین آن‌ها ایجاد کرد؟ پس قلب‌ها و قلمهای من و صابر مقدمی یکی شد و شروع کردیم به ترجمه داستان‌های نویسندگان معاصر ایران و این آثار ارزشمند را در یکی از مجلات معتبر داستان نویسی ترکیه به نام ادبیات داستانی دنیا چاپ کردیم و در هر شماره

این مجله یکی از آثار داستان نویسان معاصر ایران را که برای خوانندگان ترک ناشناخته بود معرفی می‌کنیم. نویسندگانی همچون جلال آل احمد، علیرضا محمودی ایرانمهر، کامران محمدی، آذردخت بهرامی، محمد تقوی، سیامک گلشیری، مهرنوش مزارعی، بهنازعلیپور گسکری، صابر مقدمی. بعد از مدت به این فکر افتادیم که بخشی به نام «بین خودمان بماند» که حاوی یک گفتگوی صمیمانه با نویسنده آن داستان بود بدان اضافه کنیم. که اضافه کردیم. در این قسمت با نویسنده درباره حال و هوای داستان و وضعیت کلی قصه‌نویسی معاصر ایران به بحث و تبادل نظر پرداخته می‌شود. این قسمت از مجله با استقبال شایان خواننده ترک روبرو شده و در ظرف مدت زمان کوتاهی توانسته تصویر ذهنی خواننده ترک درباره ایران و ادبیات معاصرش را به کلی تغییر دهد.

پیام اختصاصی زهیر مطیری؛ مدیر شعبه اتحادیه بین‌المللی حقوق هنرمندان، روزنامه‌نگاران وخبرنگاران، فرات اوسط در بابل

۳ دسامبر ۲۰۱۶

باعث خوشبختی است که در مناسبت روز جهانی داستان کوتاه صحبتی داشته باشیم. بدین مناسبت، لازم است به اهمیت داستان کوتاه ومیزان تأثیر آن در فعالیت‌های ادبی واجتماعی اشاره گردد. چنان که ملاحظه می‌شود اقبال شدیدی نسبت به داستان کوتاه وجود دارد چرا که در آن خلاصه ای مفید از حادثه‌های اجتماعی، انسانی وسیاسی ارائه می‌گردد آن هم با استفاده از شیوه ای که از تعویق واطاله ماجراها همانطور که در بقیه داستان‌ها به وضوح دیده می‌شود، دوری می‌کند. بزرگداشت روزی متعلق به داستان کوتاه دلیل بر آگاهی انسانی از نقش مهم آن است. درود واحترام فراوان بنده را به مسؤولان برگزاری این مناسبت ادبی مهم ابلاغ کرده وهمچنین آرزوی موفقیت دائمی برای آنان مسئلت می‌نمایم.

زهیر مطیری؛ مدیر شعبه اتحادیه بین المللی حقوق هنرمندان، روزنامه نگاران وخبرنگاران، فرات اوسط در بابل

***

پیام اختصاصی دکتر علاجبار مشکور، داستان‌نویس کشور مصر، ۱۵ اکتبر ۲۰۱۶

در روزی که به نام روز جهانی داستان کوتاه نام گذاری شده است؛ با یک داستان کوتاه در کنار شما خواهم بود و از هر گونه اضافه گویی و ... دوری می‌کنم که داستان خود معرف داستان است.

علیرغم داشتن همه‌ی حواس‌ها اما او هرگز احساس مالکیت بر آن‌ها را ندارد... همچنان دستان رویاهای خود را می‌گیرد... وبا صدایی بغض آلود تکرار می‌کند: مگر فراتر از سقوط چه هست؟؟.... رویاها از او سبقت می‌گیرند.... وشب از او عقب می‌افتد... صدای ضرب قطره‌های باران روی شیشه پنجره‌اش را شنید... در را باز کرد تا بیرون آید وبه خود وعده رقص آخر با باران را داد... اما او ناگاه متوجه شد که آسمان صاف است!!

پیام اختصاصی وسن الجبوری، رئیس اتحادیه بین‌المللی حقوق هنرمندان، روزنامه‌نگاران وخبرنگاران؛ بغداد، ۱۱ ژون ۲۰۱۶

باسمه تعالی...

در زمانی که مشکلات مادی واقتصادی وجنگ های سرد وقطع رابطه‌ها تمام جهان را فرا گرفته‌اند. دو وطن ما، عراق وایران، در ساختن بهترین روابط برادرانه پیش می‌روند. چرا

حسین برکتی عضو شورای فرهنگی و دبیر امور بین‌الملل کانون فرهنگی چوک درحال قرائت پیام نویسندگان و فعالان ادبی– فرهنگی کشورهای دیگر

که از گذشته دیرین، قصه‌هایی بین دو کشور از شخصیت‌هایی که ارتباط شبه اسطوره‌ای بین آنان سرشار از عشق وعزت متقابل است، ما را با هم مرتبط می‌سازد.

حتی در زمان جنگ میان دو کشور، و با وجود ترس از حکومتی ستمگر که از تفکر واندیشه می‌هراسید، آن قصه‌ها نه در کتاب‌ها بلکه بر زبان‌ها، داستان‌سرایی می‌شدند. پس آن قصه‌ها سرچشمه عشق و سرچشمه اندیشه و سازندگی است، و اغراق نمی‌کنیم اگر بگوییم که در قلب هر فردی از ما قصه‌ای وجود دارد که به او ساختن زندگی و آینده مشترک خودمان را الهام کرده است. پس بیاییم همه قصه‌ای رسا و هدفمند برای ساختن روابطی محبت‌آمیز و سرشار از احترام طرف مقابل ودفاع از او بگوییم. خوشا همسایه‌ای چون شما.

از خداوند متعال مسئلت می‌نمایم که ما و شما و همه را در عشق او و عشق وطن متحد سازد تا قصه‌ای جدید بسازیم که به همگان نشان دهد که، علیرغم نقشه جغرافیایی، ما یکی هستیم و دل‌هایمان یکی است و علی رغم آنچکه نقشه می‌کشند. امید است که سرمشقی باشیم برای دیگران در قصه‌ای که نقیض‌ها را با عشق و احترام و ایستادگی متحد ساخته است. خداوند به شما برکت دهد وما را با شما در خیر گرد هم آورد.

و این قصه‌ایست که جز با عشق پایان نمی‌پذیرد.

بیانیه نویسنده بزرگ معاصر ترکیه مصطفی بالعل به مناسبت روز جهانی داستان، مترجم: صابر مقدمی

داستان صدای زندگی‌ست.

بشر که از آغاز خلقتش تا به امروز همیشه سعی داشته معمای زندگی و مرگ را به حکمت خویش بگشاید، مسافر همیشگی دنیای درون و بیرون خویش است. از زندگی سئوال می‌کند و سعی می‌کند با علامات، خطوط، صدا و واژه‌ها پاسخی برای آن‌ها بیابد. بدین ترتیب، داستان این جزء جدایی ناپذیر زندگی بشر از میان سایر انواع ادبی بدنیا آمد.

داستان که ریشه آن به اعصار کهن بر می‌گردد در مرز بین دنیای خیال و واقعیت پرسه می‌زند و هستی انسان را در برابر هستی همه موجودات جاندار و بی‌جان قرار می‌دهد.

داستان صدای زندگی‌ست، صدایی که گاهی خشمگین، گاهی خندان، گاهی گریان و گاهی غضب آلود است، اما همیشه سخن می‌گوید، نجواکنان و یا با غریو فریاد... بدین ترتیب، داستان صدای زندگی را به گوش انسانی که در بحبوحه شتاب‌های روزمره ظرایف زندگی را نادیده می‌گیرد، می‌رساند. از یک طرف ارزش‌های از دست رفته انسانی را به او گوشزد کرده و از طرف دیگر تخم حسرت یک زندگی زیبا را در ذهن و قلب او می‌کارد.

هر لحظه در میان ما، در برابر ما و در کنار ماست. برای دیدن داستان کافی‌ست به سیمای یکی از دوستانمان یا روشنایی و تاریکی درون چشم‌های عابری که از پیاده‌رو می‌گذرد خیره شویم.

داستان، پرده از روی اسرار پنهان بر می‌دارد. بیشتر اوقات

بدون اینکه متوجه شویم با ماست اما چون در اعماق است همگان قادر به مشاهده آن نیستند. داستان ارزشی است که به کمک تیغ جراحی داستان‌نویس در معرض دید ما قرار می‌گیرد. هر انسان داستانی دارد. با کمی اغماض می‌توان گفت هر شیئی داستانی برای خودش دارد. بشر تا آخرین نفسش داستانی دارد. حتی بعد از مرگ نیز داستانش ادامه دارد. داستان بعضی از انسان‌ها کوتاه، بعضی دیگر بلند و بعضی دیگر تا ابد ادامه دارد.

بشر گاهی روایت کننده و گاهی روایت شونده است و گاهی هم عصاره اصلی فعل روایت بوده و از بدو تولد همیشه همدوش داستان است. با داستان حشر و نشر دارد. خلاصه داستان یک ژانر مورد علاقه انسان است. داستان و انسان عناصر جدایی ناپذیر یک کل هستند. انسان به داستان هستی می‌بخشد و داستان نیز دایره هستی انسان را گسترش می‌دهد. هدفش انسان است. خوشبختی اوست، فراهم ساختن یک زندگی توام با صلح و آرامش برای اوست.

داستان یک ژانر کهنه نشدنی است. در میان پهنه و پویایی

زندگی، هستی خود را ادامه داده و خودش را نو می‌کند. به خواننده‌اش در هر بار خواندن تجربیات تازه‌ای می‌بخشد و بدین ترتیب به خواننده امکان می‌دهد تصویر خود در آینه ابدیت را تماشا کرده با خودش در ابدیت قدم بزند. داستان منعکس کننده ظرائف هنر زندگی‌ست، به امید روزهایی که در هیچ کجای دنیا به داستان که صدای زندگی‌ست به چشم فرزند ناتنی نگاه نشود.

و پس از قرائت این پیام‌ها فیلم کوتاه دیگری به نمایش درآمد و سپس بخش دوم این همایش آغاز شد.

گزارش بزرگداشت «قباد آذرآیین» در همایش «روز جهانی داستان کوتاه»

مهدی رضایی، بخش دوم این همایش را که به بزرگداشت نویسنده پیشکسوت ایرانی اختصاص داشت، چنین آغاز کرد. و بخش دوم همایش روز جهانی داستان اختصاص دارد به بزرگداشت نویسنده پیشکسوت کشورمان استاد قبادآذرآیین. نویسنده‌ای از دیار مسجد سلیمان، با موهایی سپید شده در این عرصه سخت و نفس گیر. قباد آذرآیین متولد فروردین ماه سال ۱۳۲۷ است. تا به حال آثار متعددی از وی منتشر شده است. آثار: «پسری آن سوی پل». «راه که بیفتیم ترسمان می‌ریزد» «حضور» مجموعه داستان، «شراره‌ی بلند» تک داستان"ظهر تابستان" از این مجموعه، برنده جایزه‌ی گلشیری شد/ «هجوم آفتاب» (تقدیر شده در جایزه‌ی مهرگان ادب/ کتاب فصل/ نامزد جایزه‌ی جلال و کتاب سال. «چه سینما رفتنی داشتی یدو» (مجموعه داستان) نشر افکار، «عقرب‌ها را زنده بگیر» (رمان) نشر افراز، «من.... مهتاب صبوری»(رمان) (نشر روزنه)/ مجموعه داستان «داستان من نوشته شد» نشر ثالث مجموعه داستان «از باران تا قافله سالار» توسط نشر قطره.

در ادامه خلاصه‌ای از گفته‌ها و تجربیات این نویسنده پیشکسوت را که در قالب مصاحبه‌ای برای کتاب تجربیات نویسندگی و خطاهای نویسندگی گردآوری کرده‌ام را می‌شنوید.

وی اولین داستانش را در شانزده سالگی نوشته و می‌گوید نوشتن بهانه نمی‌خواهد. ذوق نوشتن که داشته باشی نمی‌توانی ننویسی. قبل از کتاب‌ها، این مردم و دردهایشان هستند که انگیزه‌ی نوشتن را برای یک قلمزن فراهم می‌کنند. کتاب‌ها برای این انگیزه‌ها، جهت مشخص می‌کنند.

هرچه متاثرم بکند، مشغله ودغدغه‌ی فکری من می‌شود و می‌نشاندم پشت میز کارم. ایده را از زندگی، دردها و دلخوشی‌های مردم دور و برم و تجربه‌ی زیستی خودم

می‌گیرم. این که از انعقاد نطفه تا تولد اثر چه روندی طی می‌شود، واضح است. سوژه- اگر زورش بر من بچربد بلافاصله مرا پشت میز کارم می نشاند و وادارم می‌کند که بنویسمش اما اگرحس کنم اثر دندان گیری ازش بیرون نمی‌آید یا این که خودم نمی‌توانم از پس از قوه به فعل درآوردنش برآیم با احتیاط به سراغش می‌روم که طبعن نوشتنش بیشتر طول می‌کشد.

نویسنده بدون تجربه زیستی چگونه می‌تواند کلمه‌ای بر کاغذ بیاورد؟ من از چیزهایی می‌نویسم که آن‌ها را زیسته‌ام. تجربه نشان داده که نوشتنی که بی تجربه زیستی قلمی شده، بی مایه فطیر است و به قول معروف جوهر قلمش خشک نشده فراموش می‌شود.

پس از این مقدمه، مهدی رضایی از محسن فرجی جهت ایراد سخنرانی درباره قباد آذرآیین دعوت کرد.

سخنرانی «محسن فرجی» در روز جهانی داستان کوتاه درباره «قباد آذرآیین»

من گریزی می‌زنم به آثار آقای قباد آذرآیین و چیزی که در آثار او مهم است، همان خطاب غیراندرزی و غیرآموزشی است. یعنی آذرآیین قصد ندارد در نوشتن داستان، الزاماً پیامی بدهد، این در داستان‌نویسی اهمیت زیادی دارد. این را نباید فراموش کرد که آقای آذرآیین در دوره‌ای شروع به نوشتن کرده که سیاست در آن دوره اهمیت بیشتری داشته، به خصوص که او نویسنده‌ای از خطه جنوب است و ادبیات کارگری و سیاسی در آن زمان نمود بیشتری داشت اما آذرآیین در داستان‌هایش فراتر از این خط‌کشی‌ها حرکت کرده. به نظرم خواندن آثار ایشان، تجربه لذت‌بخشی است و به این لذت‌بخشی من تاکید دارم. چون به نظر من اولین چیزی که از داستان توقع داریم لذت بخشیدن به مخاطب است که این اصل رعایت شده که البته این مسئله خالی از معنا نیست. نکته دوم اینکه آقای آذرآیین برای نسل جدیدتر داستان‌نویسان بدون اینکه خطابه‌ای صادر کرده باشد، پیامی دارد. او را با این پیرانه سری البته با دلی جوان، همچنان نویسنده‌ای می‌دانیم که بازیگوشی و شیطنت‌ورزی در داستان دارد و به ما نسل جدید داستان‌نویسی هستیم، می‌گوید که نباید راه‌های رفته شده و قوانین و قواعد عرف را رعایت کرد بلکه می‌توان تجربه‌ورزی کرد و ما این‌ها را در داستان‌های او به عینه می‌بینیم. البته به‌نظرم اگر این تجربه‌ورزی با چاشنی طنز بیشتری همراه بود، می‌توانست آقای آذرآیین نمونه وطنی نویسندگانی مثل بارتلمی یا براتیگان باشد. هرچند که می‌تواند این مسئله در آثار بعدی ایشان نمودار شود. در پایان هم دوست دارم یادی بکنم از آقای فتح‌الله بی‌نیاز که خیلی جایش خالی است. او زحمات زیادی در حوزه نقد و نوشتن داستان کوتاه کشید و چقدر در تشویق نویسندگان جوان به انتشار اثر و هول دادن آن‌ها به سمت نوشتن، تلاش کرد. نکته آخر را می‌خواهم ب خطاب به آقای آذرآیین بگویم که خیلی سپاسگزاریم که با داستان‌های کوتاه خودتان این دنیا را برای ما قابل تحمل‌تر کرده‌اید.

سخنرانی «کاوه فولادی‌نسب» در روز جهانی داستان کوتاه درباره قباد آذرآیین

آقای آذرآیین یکی خونگرم‌ترین و صمیمی‌ترین دوستان من در حوزه ادبیات داستانی است. آدمی که انقدر زلال و

خالص است که وقتی با او مشورت می‌کنی و یا نظر می‌خواهی بدون آنکه ملاحظاتی را خارج از متن منظور بکند و بدون آنکه فکر کند به خاطر صراحتش آدم را دلخور می‌کند، همیشه صداقت را اهم بر همه ملاحظات دیگر می‌داند و از این حیث خیلی خوشحالم که امروز قرار است درباره ایشان صحبت کنم.

برای مردی با موی سپید و دل روشن

قباد آذرآیین نویسنده‌ای است از مکتب جنوب؛ از همان‌ها که آفتابِ تند آثارشان چشم آدم را خیره می‌کند و نگاه مردمانشان نافذ است. او نماینده‌ی یکی از تأثیرگذارترین نحله‌های ادبیات بومی این مملکت است که امروز این‌جا نشسته، و من چه مفتخرم که دارم درباره‌ی چون اویی با شما حرف می‌زنم. خدمت بزرگ نویسنده‌هایی چون آذرآیین به فرهنگ، هنر و ادبیات این سرزمین، به‌ویژه آن‌جاست که گیر غوغاسالاری سیاست‌مداران و سرمایه‌سالاران نمی‌افتند و توسط غول مرکزگرایی بلعیده نمی‌شوند و ادبیاتی بومی خلق می‌کنند که مستقل از جریان یا جریان‌های ادبی پایتخت راه خودش را می‌رود و جهان ویژه‌ی خودش را خلق می‌کند - جهان اسرارآمیز ویژه‌ی خودش را- و رنگ و بو و طعم خاص

خودش را دارد. این که در سرزمینی با این همه گرایش به تمرکزگرایی -در همه‌ی سطوح- نویسنده‌ای اسیر سلطه‌ی جریان‌های غالب و -خواه‌ناخواه- سلطه‌جوی پایتخت نشود و فرهنگ و زیست بومی بخشی از مردمان این سرزمین بزرگ را مکتوب، دراماتیزه و -فراتر از این‌ها- مستند کند، کار بزرگی است که از نفْس‌ها و دل‌های بزرگ برمی‌آید. آذرآیین -گرچه سال‌هاست در پایتخت زندگی می‌کند- مضاف‌الیه جریان‌های ادبی پایتخت نشده، هویتی مستقل دارد و نویسنده‌ای است مستقل. مستقل که می‌گویم، مفهومی چندوجهی را در نظر دارم. شمه‌ای -شمه‌ای به‌یادماندنی- از این استقلال را همه‌مان در آن سال تلخ ۸۸ دیدیم. او نامزد جایزه‌ی دولتی جلال آل‌احمد شد؛ آن‌هم در دولتی که تا بیخ خرخره دچار بحران مشروعیت بود. آذرآیین استقلال و آبرویش را قمار نکرد و بلافاصله از جایزه کناره گرفت. شمه‌ی دیگر استقلال او در مواجهه‌اش با مفاهیم عدالت و آزادی است و زاویه‌ای که با ایدئولوژی‌های چپ و راست دارد. رئالیسم اجتماعی آذرآیین، رئالیسم اجتماعی است (Social Realism) نه رئالیسم سوسیالیستی (Socialist Realism). این چه معنا دارد؟ نشانِ این است که آذرآیین در بند ایدوئولوژی نیست. او انسان و هستی‌اش را در کانون توجه داستان‌هایش قرار می‌دهد و از این رهگذر است که جهان داستانی خودش را ساخته و پرداخته می‌کند. استقلال او از رنگ‌های دلبرانه و نیرنگ‌های سیاست‌بازانه این‌جا هم خودنمایی می‌کند. و همین رهیدگی از ایدئولوژی و به مسلخ نبردن داستان در پای این ایسم و آن ایست، کاری می‌کند که داستان‌های آذرآیین و عدالت‌خواهی و آزادی‌طلبی‌شان، کیفیتی فرازمانی پیدا کنند و تاریخ‌مصرف برندارند. تاریخ ادبیات مدرن ایران‌زمین کم ندارد آثاری را که در خدمت ایدئولوژی‌های چپ و راست نوشته شده‌اند و گاه در

زمانه‌ی خودشان هم سروصدایی به پا کرده‌اند و حتا منشأ بحث و فحص هم قرار گرفته‌اند، اما امروز نه اثری ازشان هست و نه خبری. داستان خود -به وقتش- قاضی نفوذناپذیر و جلاد سنگدلی است؛ و حواسش هست کی دارد به حریمش تجاوز می‌کند و از آن استفاده‌ی ابزاری می‌کند و آن را «صرفاً» پوششی قرار می‌دهد برای افاضات ایدئولوژیک. داستان برای چنین کسی مجازات سختی در نظر می‌گیرد: گم شدن در تاریخ. محو شدن در زمان. و این برای هنرمند یعنی، نیست و نابود شدن. همین داستان اما -به وقتش- چنان مهربان و قدرشناس است که گویی مهربان‌تر و قدرشناس‌تر از او کسی در این عالم نیست. کافی است شأنش را حفظ کنی، حرمتش را رعایت کنی، به حریمش تجاوز نکنی، و جوهر داستان و داستان‌گویی را ارج نهی، تا داستان هم در مجلسی چنین باشکوه تو را مورد تقدیر قرار دهد و یادت بیاورد که حواسش هست عمرت را پایش ریخته‌ای.

بیشتر از این وقتتان را نمی‌گیرم. بیایید سرپا بایستیم و برای قباد آذرآیین عزیز کف بزنیم.

و در آخر قباد آذرآیین سخنی کوتاه ایراد کرده و گفتند:

با سلام و تبریک به مناسبت روز جهانی داستان کوتاه. قبل از هرچیز تشکر می‌کنم از گروه کانون فرهنگی چوک و جناب آقای مهدی رضایی که این فرصت را در اختیار بنده قرار دادند تا در این روز گرامی در خدمت شما باشم.

سنت بسیار خوبی است که اگر سراغ کسی می‌خواهیم برویم و یادی از او بکنیم در هنگامی صورت بگیرد که درمیان ماست و امیدوارم این سنت و روش ادامه‌دار باشد. در واقع ما یادنامه‌ها را باید تبدیل کنیم به زنده‌یادنامه. یعنی زمانی که آن شخص در میان ماست. بیشتر از این وقتتان را نمی‌گیرم و امروز داستانی از مجموعه داستان «چه سینما رفتنی داشتی یدو؟» می‌خوانم که از سوی نشر افکار و زیر نظر آقای محسن فرجی منتشر شد.

و ایشان داستان «ضیافتی برای مردگان» را برای حضار خواندند. در ادامه برنامه از عوامل برگزاری این مراسم با تقدیم تقدیرنامه و هدیه قدردانی شد و جناب آقای محمود حسینی‌زاد نویسنده و مترجم پیشکسوت کشورمان در آخر برنامه جهت اهدا تقدیرنامه و هدایای آقای قبادآذرآیین به روی سن تشریف آوردند.

در انتها مهدی رضایی دبیرکانون فرهنگی چوک، بیانیه این کانون در رابطه با همایش روز جهانی داستان کوتاه را خواند.

بیانیه کانون فرهنگی چوک به مناسبت «روز جهانی داستان کوتاه»

کانون فرهنگی چوک ضمن بزرگداشت روز جهانی داستان کوتاه اعلام می‌کند با توجه به گسترش و رشد و توسعه ادبیات داستان کوتاه درایران و جهان و همچنین تاثیرگزاری بر قشرمخاطب امروز که با توجه به دغدغه‌های دنیای مدرن مجال و فرصت مطالعه را پیدا نمی‌کند، می‌تواند درکمترین زمان فراغت خود و با خواندن یکی از داستان‌های کوتاه با دنیایی از مفاهیم و فرهنگ‌ها آشنا شوند.

کانون فرهنگی چوک در تلاش است تا در سال‌های پیش رو، این همایش را با حضور پررنگ‌تر دیگر نویسندگان دیگر کشورها برگزار نماید و از همه فعالان عرصه فرهنگی تقاضا دارد پیشنهادهای خود را به ما ارائه دهند. به آن امید که بتوانیم امکان تحقق یافتن آرمان‌های توسعه فرهنگی و هنری این مرزو بوم را فراهم آوریم. درادامه، برگزار کنندگان این همایش برخی اهداف و پیشنهادات خود را اعلام می‌دارند.

پیشنهادات:

۱- تشکیل انجمن صنفی نویسندگان

۲- ایجاد برنامه مستقل رادیویی و تلوزیونی به صورت هفتگی درزمینه ادبیات داستان کوتاه.

۳- ثبت ایده‌ها و طرح‌های داستانی نویسندگان توسط وزارت محترم ارشاد درقالب طرح حمایت از ایده.

۴- اعطای وام برای انتشار اولین اثرنویسنده.

اهداف برگزاری این همایش:

۱- ترویج فرهنگ کتاب و کتابخوانی

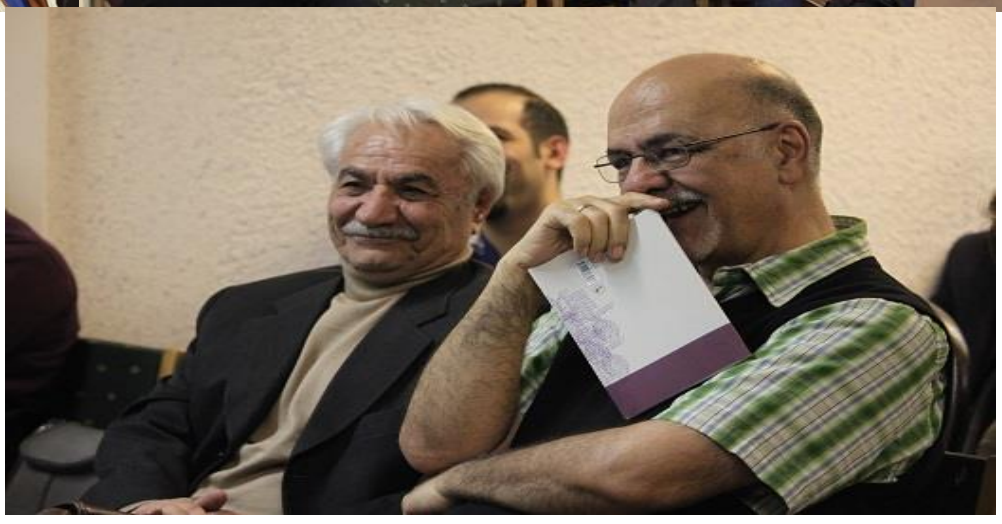
۲- ایجاد ارتباط بهتر و بیشتر بین نویسندگان ایران و جهان.

۳- آشنایی با کانون‌ها و انجمن‌ها و تشکلات ادبی در سایرنقاط کشور و جهان.

۴- تقدیر و بزرگداشت نویسندگان پیشکسوت. ■

عکاس‌ها: نیاز واحدی و کاوه آذرآیین

فیلمبردار: سیروس عمومیان

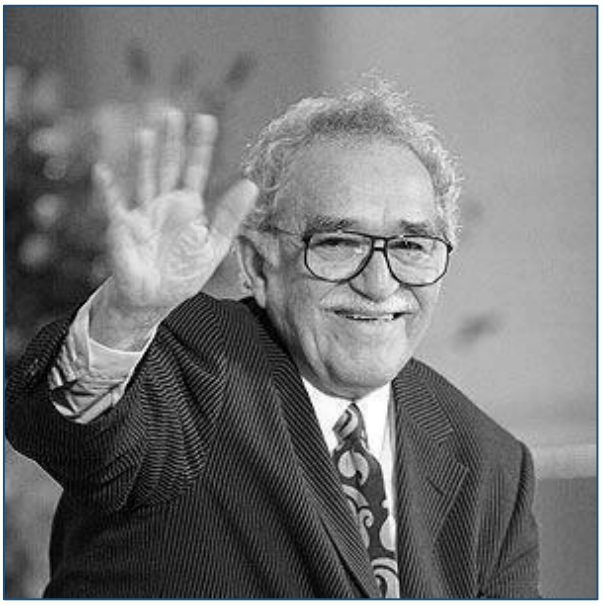


استاد محمود حسینی زاد و استاد قباد آذرآیین در همایش روز جهانی داستان

اهدای تقدیرنامه و هدایای کانون فرهنگی چوک به استاد «قباد آذرآیین» توسط استاد «محمود حسینی‌زاد»

آشنایی با برندگان جایزه نوبل ادبیات (قسمت هفدهم)

«گابریل گارسیا مارکز»؛ «بهاره ارشدریاحی»



گابریل جوسی گارسیا مارکز (به اسپانیایی: Gabriel José García Márquez)، بزرگ‌ترین نویسنده کلمبیا و نام‌آورترین نویسنده جهان و برنده جایزه ادبی نوبل سال ۱۹۸۲، در ۶ مارس ۱۹۲۸ در «آراکاتاکا» متولد شد هر چند که پدرش همیشه ادعا می‌کرد که در حقیقت او در ۱۹۲۷ به دنیا آمده است. در ششم ماه مارس ۱۹۲۸ میلادی در دهکده آراکاتاکا در منطقه سانتاماریای کلمبیا متولد شد و تا سن هشت سالگی در این دهکده نزد مادربزرگش زندگی کرد. از آنجا که والدینش هنوز کم بضاعت و در پی تامین معاش بودند، پدربزرگش طبق سنت معمول آن زمان، مسئولیت بالاندن او را پذیرفت. بدبختانه ۱۹۲۸ آخرین سال توسعه و رونق عظیم موز در «آراکاتاکا» بود. اعتصاب و برخوردها در شهر بالا گرفت و افزون بر صد اعتصابگر در یک شب در «آرکاتاکا» تیرباران شدند و در گوری دسته جمعی انداخته شدند. نیه‌اش گابیتو بود؛ به معنای «گابریل کوچک»؛ خجالتی و ساکت رشد یافت، شیفته صحبت‌های پدربزرگ و قصه‌های خرافاتی مادربزرگش شده بود. گذشته از سرهنگ و خودش، زنان دیگری هم حضور داشتند، و گارسیا مارکز بعدها اظهار کرد که باورها و حرفهای آن‌ها او را از اینکه تنها بر صندلی خانه‌شان بنشیند می‌ترساند، نیمی بیشتر از ارواح و اشباح. و در این حال بود که بذر آینده شغلی‌اش در این خانه کاشته می‌شد ـحکایت جنگ‌های داخلی و واقعه «کشتار موز»، معاشقه‌های والدینش، اعتقاد و باورهای سختسرانه خرافی مادر خانواده، رفت و آمدهای عمه‌ها، عمه‌های کهن‌سال. و دختران نامشروع پدربزرگ... بعد گارسیا مارکز نوشت: «احساس می‌کنم که همه نوشته‌هایم، درباره تجربیات من از اجدادم است.» بدون شک مهم‌ترین خویشاوند گارسیا مارکز، پدربزرگ و مادربزرگ مادری او ست. پدربزرگش سرهنگ نیکولاس ریکاردو مارکز مِجیا، کهنه سرباز میانه‌رو جنگ‌های هزار روزه کلمبیا بود. در «آراکاتاکا»، سرزمینِ موز کاراییبی‌ها و در روستایی که به وسیله خودش به پا شده بود، زندگی می‌کرد. سرهنگ در شهر، چیزی در حد و قواره‌های یک قهرمان بود. از جمله نکاتی که در مورد او همه جا گفته می‌شد این بود که او در واقعهٔ معروف به «کشتار موز» از سکوت خودداری کرد، و در سال ۱۹۲۹ شکایتی را از آن کشتار وحشتناک به کنگره تحویل داد. سرهنگ علاوه بر اینکه مردی بسیار پیچیده و جذاب بود، داستانگوی بسیار قهاری نیز بود و قصه‌هایش از زندگی پرغوغایش خبر می‌داد – وقتی جوان‌تر بود مردی را در دوئل کشته بود و همه جا گفته می‌شد که او پدر چیزی بیشتر از شانزده بچه است! سرهنگ از کارهای زمان جنگش به عنوان «تجربیات تقریباً شیرین» یاد می‌کرد – چیزی مثل ماجراجویی جوانانه با تفنگ‌ها. سرهنگ سالخورده، گابریل کوچک را از روی دایراه المعارف تعلیم می‌داد، سالی یکبار او را به سیرک می‌برد، و نخستین کسی بود که به نوه بزرگش «یخ» را معرفی کرد، – معجزه‌ای که در انبار شرکت UFC یافته شده بود! ـ همیشه به نوه بزرگش می‌گفت که چیزی بزرگ‌تر از بار کشتن یک انسان بر دوش سنگینی ندارد، درسی که بعدها گارسیا آن را در دهان شخصیت‌هایش گذاشت. مادربزرگش ترانکیویلینا ایگیواران کوتس بود، و بر روی گارسیا مارکز خردسال، از شوهرش کم تاثیرتر نبود. ذهن این زن به شکل غریبی از باورهای محلی و خرافات انباشته شده بود. خواهران بیشمارش هم مثل خودش بودند، و خانه را با قصه‌های ارواح و بدشگونی‌ها، پیشگویی‌ها و فال‌های بد لبریز کرده بودند، یعنی همهٔ آن چیزهایی که شوهرش آن‌ها را با سرسختی توسط نادیده می‌انگاشت، سرهنگ یکبار به گابریل جوان گفته بود: «به این چیزها گوش نکن! این‌ها باورهای زنانه است» با این وجود گابریل هنوز گوش می‌داد. تنها کار بی‌همتا برای مادربزرگش گفتن همین قصه‌ها بود. مهم نبود که حرف‌هایش چقدر به دور از واقعیت و غیر محتمل بود، چرا که همیشه آن‌ها را به مانند حقایقی انکارناپذیر تعریف می‌کرد. هر چند

که سبک آن‌ها همیشه یک شکل بود، خشک و تخت. قصه‌هایی که سال‌ها بعد، نوه‌اش آن‌ها را برای رمان‌های بزرگش اقتباس کرد. والدین گارسیا مارکز، کم و بیش در سالهای ابتدای زندگی‌اش غریب‌هایی بیش نبودند، مادرش، لوسیا سانتیاگا مارکز ایگورانا یکی از دو فرزندی بود که از سرهنگ و همسرش به دنیا آمده بود. دختری سرزنده، که از بد حادثه عاشق مردی به نام گابریل الیگو گارسیا شد. متاسفانه برای آنکه، گارسیا مورد طعن و تشر والدینِ لوسیا بود. برای یک چیز، او در دوران خفت‌آور تبدیل شدن شهر به مکانی بی‌در و پیکر و پر هرج و مرج به خاطر تجارت موز، به خوبی یک «مرده خور» محافظه کار بود. و سرهنگ همیشه او را به برگهای مرده‌ای که پس از طوفان همه جا بی استفاده پراکنده می‌شوند و باید حتماً جمع و دور ریخته شوند تشبیه می‌کرد. گارسیا همچنین به زنباره بودن شهره بود و دست کم چهار بچه نامشروع هم داشت. در واقع گارسیا مردی نبود که سرهنگ او را برای قلب رویایی دخترش، بزرگ بداندش. و با همه این‌ها، او هنوز با نوای عاشقانه آرشه‌های ویلن، شعرهای عاشقانه و نامه‌های پیاپی و حتی پیغام‌های تلگراف از او خواستگاری می‌کرد. خانواده سرهنگ همه کار را برای خلاص شدن از گارسیا انجام دادند اما او دوباره بازمی‌گشت، تقریباً بدیهی شده بود که دیگر دخترشان به مرد تسلیم شده است. سرانجام آن‌ها به آن سمج رمانتیک تسلیم شدند، و سرهنگ دست دخترش را در دست آن دانشجوی پزشکی گذاشت و برای راحتی ارتباطشان، تازه عروس وداماد را در خانه‌ای مجاور شهر سرهنگ در ریوهاچا ساکن کرد (داستان معاشقه حزن آور آن‌ها بعدها «در عشق سالهای وبا» از نو پی ریزی و دوباره سازی شد.)

پدربزرگش وقتی که او هشت ساله بود درگذشت. نابینایی مادربزرگش هم روز به روز بیشتر می‌شد و از همین رو به «سوکری» رفت تا با والدین خودش زندگی کند. جایی که پدرش به عنوان یک داروساز کار می‌کرد. طولی نکشید که پس از ورودش به سوکری، تصمیم بر آن شد که تحصیلات رسمی‌اش را آغاز کند. او به پانسیون شبانه روزی در «بارانونکیولا»، شهر بندری در دهانه رودخانه «ماگدالنا» فرستاده شد. در آنجا او به عنوان پسری خجالتی که شعرهای فکاهی می‌گوید و کاریکاتور هم می‌کشد شهره شد. اگر چه تنومند و ورزشکار نبود، اما بسیار جدی بود. همین باعث شد همکلاسی‌هایش او را «پیرمرد» صدا کنند. در ۱۹۴۰ سال، وقتی دوازده سال بود، موفق شد بورس تحصیلیِ مدرسه‌ای که برای دانش آموزان با استعداد در نظر گرفته می‌شد را به دست آورد. مدرسه ـ «لیکئو ناکیونال» –به وسیله یسوعیون اداره می‌شد و در شهری در ۳۰ مایلی جنوب «بوگوتا»، در شهر «زیپاکیورا» بود. سفرش یک هفته بیشتر طول نکشید و بازگشت: «بوگوتا» را دوست نداشت. نخستین حضورش در پایتخت کلمبیا، او را دلتنگ کننده و غمگین ساخت. اما تجربیاتش به تثبیت شخصیتش کمک کرد. و در مدرسه بود که خودی را که به مطالعه تحریک می‌شود و با آن به هیجان درمی‌آید را شناخت. غروب‌ها اغلب در خوابگاه برای دوستانش کتاب‌ها را با صدای بلند می‌خواند. سرگرمی‌اصلی‌اش همین شده بود. هر چند که او هنوز در تلاش بای نوشتن چیزی با معنی برای نوشتن بودو تلاش می‌کرد چیز با معنی بنویسد. عشق بزرگش به خواندن و کشیدن کاریکاتور به او کمک کرد تا در مدرسه شهرتی را به عنوان یک نویسنده به دست آورد. شاید لذت از این شهرت بود که ستارهٔ هدایت کشتی‌اش شد. تصوری که نیازمندش بود برای حرکت آینده‌اش. پس از فارغ التحصیل شدنش در سال ۱۹۴۶، نویسنده ۱۸ ساله، آرزوهای والدینش را برآورده کرد و در بوگوتا در مدرسه حقوق «یونیورساد ناسیونال» نام نویسی کرد و بعدها هم در رشته روزنامه نگاری. در این دوران بود که گارسیا مارکز به همسر آینده‌اش برخورد کرد. و پیش از آنکه دانشگاه را ترک کند، وقتی که تعطیلات کوتاه مدتی را با والدینش می‌گذراند دختر ۱۳ ساله‌ای به نام مرسدس بارچا پاردو را به آن‌ها معرفی کرد. مرسدس همانند یک مصری نجیب خموش بود و سبزه، او جذاب‌ترین کسی بود که گابریل تا به حال دیده بود. در طول آن تعطیلات بود که گابریل به مرسدس پیشنهاد ازدواج داد. دخترک موافق بود، اما نخستین آرزویش تمام کردن تحصیلاتش بود. به همین دلیل مرسدس نامزدی را پیشنهاد کرد، قول داد تا چهارده سال دیگر که بتوانند ازدواج کنند، با او بماند

پدربزرگش وقتی که او هشت ساله بود درگذشت. نابینایی مادربزرگش هم روز به روز بیشتر می‌شد و از همین رو به «سوکری» رفت تا با والدین خودش زندگی کند.

مانند بسیاری از نویسندگان دیگر که دانشگاه را تجربه کردند و آنرا کوچک شمردند، گارسیا مارکز نیز متوجه شد که علاقه‌ای به مطالعه در رشته دانشگاهی‌اش ندارد و مبدل به کسی شده که کاری را بر حسب وظیفه و اجبار انجام می‌دهد. و به این ترتیب دوران سرگردانی‌اش آغاز شد: کلاس‌هایش را نادیده انگاشت و از خودش و درس‌هایش غفلت کرد، برای سرگردان بودن، گشت در اطراف بوگوتا را انتخاب می‌کرد،

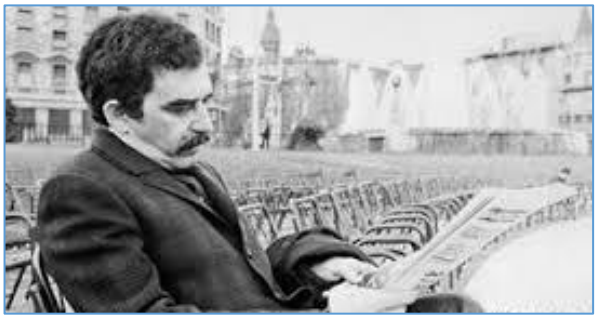
سوار تراموای شهری می‌شد و به جای خواندن حقوق، شعر می‌خواند.

در غذاخوری‌های ارزان غذا می‌خورد، سیگار می‌کشید و همدم و همنشین همهٔ چیزهای مشکوک و مظنون آن زمان شد: ادبیات سوسیالیستی، هنرمندان گرسنه، و روزنامه نگاران آتشین و نوخواسته. اما از همه مهم‌تر روزی بود که آن کتاب کوچک را خواند، زندگی‌اش متحول شد و همه خطوط تقدیر در دستانش، در یک نقطه متمرکز شدند، کتابی از کافکا به دستش رسید: «مسخ». کتابی که زیر و زبرش کرد. با این کتاب بود که مارکز جوان آگاه شد که اجباری نیست که ادبیات از یک خطِ سیر مستقیم داستانی و طرحی روشن و پیرو یک موضوع همیشگی و کهن پیروی کند. وی گفت: «برایم صدای برخاسته از کافکا همسو با نجواهای مادربزرگم بود. ـ مادربزرگم در وقت قصه گفتن عادت داشت، ماجراجویانه‌ترین چیزها را با حقیقی‌ترین صداهای ممکن بیان می‌کرد.» و این نخستین نکته‌ای بود که او از خواندن ادبیات در هوا شکار کرد. از این پس حریصانه شروع به خواندن کرد و هر چه به دستش می‌رسید را می‌بلعید. و شروع به نوشتن داستان کرد. و در کمال شگفتی‌اش دید که نخستین داستانش، «سومین استعفا»، در سال ۱۹۴۶، در روزنامه میانه‌رو بوگوتا، «ال بوگوتا» منتشر شد. گارسیا مارکز وارد دوران خلاقیتش شد. بیش از ده داستان را برای روزنامه در سال‌های بعد نوشت. مانند انسانگرایی از خانواده‌ای میانه رو، قتل گایتان در ۱۹۴۸ بر او تاثیر ژرفی گذاشت، و حتا در غوغا و اعتراضات روزنامه «ال بوگوتازو» هم شرکت کرد و نوشت. دانشگاه «یونیورسال ناسیونال» تعطیل شد، که بلافاصله به شتاب، خودش را به فضای صلح آمیزتر جنوب رساند و به دانشگاه «یونیوریسدد کارتگانا» انتقالی گرفت. او در آنجا دلچرکین رشته حقوق را ادامه می‌داد و برای روزنامه «ال یونیورسال» ستون روزانه می‌نوشت. سرانجام در ۱۹۵۰ تلاش‌هایش برای ادامه تحصیل در رشته حقوق پایان گرفت و خود را تمام وقت، وقف نوشتن کرد، به «باراناکولیا» رفت. پس از چند سال، به حلقه ادبی‌ای که «گروه باراناکیولیا» خواند می‌شد پیوست و تحت تاثیر آن‌ها، شروع به خواندن آثار همینگوی، جویس، وولف، و خصوصاً فاکنر کرد. او همچنین شروع به مطالعه آثار کلاسیک کرد و الهامی شگرف از خواندن «پادشاه ادیپوس» از سری داستان‌های سوفوکل گرفت. فاکنر و سوفوکل بزرگ‌ترین تاثیرات را بر او گذاشتند. فالکنر او را به خاطر توانایی‌اش در بازآفرینی کودکی‌ای در گذشته‌ای راز آمیز و ابداع کردن شهر و کشوری در خانه‌ای از نثر و شعر حیران کرد. در «یوکناپاتافنا» راز آمیز بود، که گارسیا مارکز بذرهای «ماکوندو» را یافت. و از «شاه ادیپ» سوفوکول و از «انتیگونه» انگاره‌هایش را برای دگرگون ساختن جامعه و رسوایی سواستفاده قدرت حاکم بیرون کشید. نارضایتی گارسیا مارکز از داستان‌های ابتدایی‌اش آغاز شد و آن‌ها را به عنوان تجربیات راستینی از پریشان خیالی دوران آغاز نوشتنش دریافت. «آن‌ها پیچیدگی روشنفکرانه‌ای ساده‌ای داشتندکه با حقیقت هستی من میانه‌ای واقعی نداشتند.» فاکنر به او آموخته بود که نویسنده باید در مورد چیزهایی بنویسد که به او نزدیک باشد. و سال‌ها مارکز در این منازعه با تلاش‌های نوشتاری‌اش بود که «چه می‌خواهد بگوید؟» این دغدغه‌ها وقتی شکل گرفت که او به همراه مادرش به «آراکاتاکا» بازگشت تا خانه پدربزرگش را برای فروش مهیا کنند، خانه را در وضعیتی اسفناک و فرسوده یافتند، و هنوز «خانه شبح زده» خاطراتش را که در سرش غوطه می‌خورد او را به گذشته فرا می‌خواند. براستی که همهٔ شهر مرده و بیجان به نظر می‌رسد، و زمان در رگ و پی‌اش منجمد شده بود. او پیش از این خطوط داستانی از تجربیات گذشته‌اش را در ذهنش مرور می‌کرد، رمانی تجربی به نام «لاکاسا «نوشته بود، و هر چند که احساس می‌کرد که هنوز آماده و تکمیل نشده است، او قسمتی از آنچه که بعد از حس کردن آن مکان به دست آورده بود را یافته بود. به محض بازگشت به «بارانکیولا»، نخستین رمانش ملهم از دیدارش از آن خانه را با نام «طوفان برگ»، طبق طرحی مطابق با اسلوب «آنتیگونه» و دوباره سازی شهری خیالگونه نوشت.. کتاب با اشتیاقی پر انرژی از الهام و شهود کامل شده بود و نام «ماکوندو» را به «یوکناپاتافنای» آمریکای لاتین بخشید که نام مزرعه موزی نزدیک «اراکاتاکا» بود که عادت داشت در آنجا مانند کودکی گردش کند. (ماکوندو در زبان بانتو Bantu معنای موز است) متاسفانه رمان در سال ۱۹۵۲ توسط ناشری که به او داده شده بود رد شد و گارسیا مارکز گرفتار شک به توانایی‌خودش

شد و شلاق نقد را خود به پیکرش وارد کرد و آن را در کشو انداخت. (در ۱۹۵۵ هنگامی که گارسیا مارکز در اروپای شرقی بود، رمان توسط دوستانش از آن مخفیگاه نجات داده شد و به ناشر تحویل داده شد.) آن زمان بود که «طوفان برگ» منتشر شد. با وجود طرد شدن و تنگدستی‌اش، ذاتاً سرخوش بود، اتاقی در فاحشه خانه‌ای دست و پا کرده بود و دوستانش دورش را گرفته بودند. و کار ثابتی هم برای نوشتن در ستون‌های روزنامه «ال هرالدو» داشت. در بعد از ظهرها بروی داستان‌هایش کار می‌کرد و با هم سلیقه‌هایش در میان دود سیگار و عطر قهوه گپ می‌زد. در ۱۹۵۳ او به ناگاه به تشویش و بیقرار ی ناگهانی دچار شد. بار و بندیلش را جمع کرد، کارش را رها کرد و حتا دایره‌المعارفش را هم به دوستی فروخت. مدت کوتاهی سفر کرد، بر روی پاره‌ای از طرح‌های داستانش مشغول شد، و سرانجام به طور رسمی با مرسدس اعلام نامزدی کرد. در ۱۹۵۴ به بوگوتا بازگشت و مسئولیت نوشتن داستان و مقالات نقد فیلم را در «ال اسپاکتادور» را پذیرفت. در آنجا او به استقبال سوسیالیسم رفت و از از توجه به صدای جاری دیکتاتور گوستاو روجاس پینیلیا اجتناب کرد، به وظیفه‌اش به عنوان نویسنده‌ای در زمان لاویولنسیا la violencia تعمق کرد. در ۱۹۵۵ اتفاقی افتاد که او را در عقب قطار ادبیات نگاه داشت و سرانجام هم باعث تبعید موقتی او از کلمبیا شد. در آن سال، «کالداس»، یک ناوشکن کوچک کلمبیایی، در راه بازگشت به «کارتاگنا»، در دریایی عمیق غرق شد. همه دریانوردها و ملوانان در آب غرق شدند، الا یک مرد جالب: لویس آلئجاندرو ولاسکو، کسی که توانست ده روز بر روی الواری در دریا دوام بیاورد. هنگامی که سرانجام به ساحل بازگشت، فوراً به یک قهرمان ملی تبدیل شد. دولت از این فرصت به عنوان تبلیغاتی بزرگ استفاده کرد، ولاسکو هم سخنرانی‌های بسیاری را برای تبلیغ دیده‌ها و ماوقع کرد، سرانجام روزی رسید که او تصمیم گرفت واقعیت را بگوید: «کالداس» بار و محموله غیر قانونی حمل می‌کرده، چون که آن‌ها بیمبالاتی و بیدقتی کرده بودند، کشتی تعادلش به هم خورده و درون دریا غرق شد. ولاسکو طی دیداری از اداره روزنامه «ال اسپکتادور»، واقعیت را برای آن‌ها فاش کرد، و آن‌ها پس از کمی درنگ باور کردند. ولاسکو قضیه را برای گابریل گارسیا مارکز تعریف کرد و او هم داستان را از زبان کسی دیگر نوشت و دوباره سازی کرد. داستان دو هفته به نام «واقعیت درباره ماجرای من، لویس الئجاندرو ولاسکو» مسلسل وار منتشر شد و شور و استقبال بسیاری را آفرید. دولت به شدت عصبانی شد و ولاسکو را از نیروی دریایی بیرون اندخت. ویراستاران نگران از اینکه دیکتاتور پینیلا گارسیا مارکز را آزاردهد، بیدرنگ او را برای تحت پوشش قرار دادن خبر مرگ قریب الوقوع پاپ پیوس به ماموریت گسیل کردند. به بهانه این ماموریت بیهوده، گارسیا مارکز به عنوان خبرنگار و گزارشگر در اروپا سرگردان بود. پس از اینکه مدتی در رم به تحصیلات در رشته سینما پرداخت، عازم بلوک کمونیستی اروپا و شرق اروپا شد، و پس از یکسال سرانجام دوستانش رمان «طوفان برگ» را در «بوگوتا» منتشر کردند. گارسیا مارکز به ژنو، رم، لهستان و مجارستان سفر کرد و سرانجام در پاریس مستقر شد جایی که او خبر دار شد کارش را از دست داده است. بنا به دستور حکومت دیکتاتوری پینیلا، روزنامه «ال اسپکتدور» تعطیل شد. در محله‌ای لاتین، و به اعتبار و لطف زن مهمان خانه داری زندگی کرد، آنجا تحت تاثیر آثار همینگوی یازده داستان نوشت که پیش نویس کتاب «کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد» شدند و همینطور قسمتی از «این شهر گهی» را نوشت. کتابی که بعدها به نام «ساعت نحس» تغییر نام داد و منتشر شد. پس از پایان نگارش «کسی به سرهنگ ...» به لندن سفر کرد و و سرانجام به قاره خانگی‌اش و نه کلمبیا که ونزوئلا بازگشت و در آنجا توسط پناهجویان و آوارگان سیاسی کلمبیایی مورد استقبال و پشتیبانی قرارگرفت. آنجا «ساعت نحس» را به پایان رساند، اثری که در آن تلاش برای پایه ریزی کردن سبک بی‌همتایش مشهود است، اما مشخص است که آنچه نوشته هنوز برایش راضی کننده نیست. داستانهای ابتدایی‌اش صریح و بی‌احساس‌اند. «طوفان برگ» بسیار مدیون فاکنر بود و «کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد» و «ساعت نحس» هم از سبک و هدف شناخته شده‌اش فاصله داشت، سبکی که او سالهای بعد به توسعه و کمالش رساند. می‌دانست که آخرین کارش در میان شهر راز گونه «ماکوندو» خواهد گذشت. اما هنوز برای یافتن لحن و صدایی که بتواند داستانش را با آن بگوید در تکاپو بود، و هنوز در حال کشف صدای واقعی و شخصی‌اش بود. در ونزوئلا با دوستان قدیمی‌اش پلینیو آپولیو مندوزا کسی که بعدها ویراستار هفته‌نامه ونزوئلایی «الیت» شد همکار و همنشین شد. درسال ۱۹۵۷ برای آنکه پاسخ دغدغه‌اش: «درد کلمبیا از چیست؟» را بیابد، سرتاسر اروپای بلوک شرق را سفر کرد، مقالاتش را در این رابطه به چند ناشر امریکای

در بعد از ظهرها به‌روی داستان‌هایش کار می‌کرد و با هم سلیقه‌هایش در میان دود سیگار و عطر قهوه گپ می‌زد.

جنوبی داد و دیدند که چگونه با افسردگی مقایسه کرده وضعیت جامعه را با وضعیت آرمانی کمونیسم مقایسه کرده است. پس از اقامت کوتاه دوباره‌ای در لندن، گارسیا مارکز به ونزوئلا بازگشت، جایی که مندوزا دیگر برای روزنامه «مومنتو» کار می‌کرد و به دوست قدیمی‌اش کار دیگری را پیشنهاد کرد. گارسیا مارکز در ۱۹۵۸ مخاطره‌ای کرد و به کلمبیا بازگشت. در فضایی کم سر وصدا به کشورش خزید و با مرسدس باچا ازدواج کرد، کسی که این چهارده سال را در بارانکویلا در انتظارش نشسته بود. او و تازه عروسش در خفا و خاموشی به کاراکاس بازگشتند، که در آنجا مشکلات را با هم تقسیم کنند. پس از چاپ نمایشنامه‌هایی در روزنامه «مومنتو» توسط گارسیا مارکز که خیانت و پیمان‌شکنی آمریکاو ستم پیشگی‌هایش علیه ونزوئلا را هدف قرا داده بود، دولت روزنامه «مومنتو» را تحت فشار سیاسی قرار داد. روزنامه سرانجام تسلیم فشارهای سیاسی شد و در جریان سفر نیکسون در ماه می عذرخواهی‌ای را از دولت امریکا به چاپ رساند. گارسیا مارکز و مندوزا از نامهٔ سفارشی کاپیتولاسیونی دولت به خشم آمده و بلافاصله استعفا دادند. چیزی نگذشت که گارسیا مارکز پس از رها کردن شغلش در «مومنتو»، به اتفاق همسرش به هاوانا رفت و تحت حمایت انقلاب کاسترو قرار گرفت. او متاثر از انقلاب با تصدی شاخه بوگوتا آژانش خبرگزاریی کاسترو «پرنسا لاتین» به انقلاب کمک کرد. و بدین شکل بود که رفاقتش با کاسترو که تا آخر عمر برقرار بود، آغاز شد. در ۱۹۵۹ نخستین پسرش رودریگو به دنیا آمد و این خانواده به شهر نیوریوک مسافرت کرد، و در آنجا ناظر شاخه آمریکای لاتین خبرگزاری «پرنس لاتین» شد، اما چیزی نگذشت که به خاطر تهدیدات آمریکایی‌ها به قتل او، گارسیا مارکز از این شغلش هم استعفا داد. بعد از یکسال پس از شکاف ایدیولوژیکی که در حزب کمونیستی کوبا روی داد، جدایی‌اش از آن حزب آغاز شد. او با خانواده‌اش به جنوب «مکزیکو سیتی» سفر کرد و به زیارتگاه «فالکنریان» رفت تا به این شکل ورودش را در ۱۹۷۱ به امریکا تکذیب کند. در «مکزیکوسیتی» علاوه بر آنکه برای فیلم‌ها زیرنویس می‌نوشت



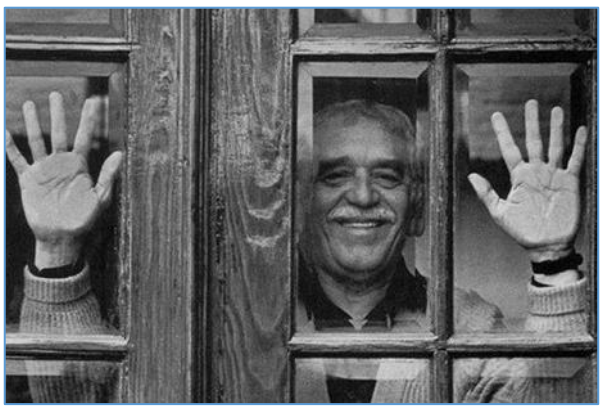
متن نمایشنامه‌های رادیویی را هم به نگارش درمی‌آورد، و در طی این مدت بود که پاره‌ای از رمان‌های افسانه‌وارش را منتشر ساخت. اثر «کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد» در ۱۹۶۱ از شر بید خورنده فراموشی نجات داده شد ه، و سپس «مراسم دفن مادربزرگ» را هم در ۱۹۶۲، سالی که دومین پسرش، گونزالو به دنیا آمد منتشر ساخت. سرانجام دوستانش او را متقاعد کردند که به جلسات نقد و مباحثه ادبیات در «بوگوتا» شرکت کند،، او در Este pueblo de mierda تجدید نظر کرد، و عنوان «شهر گهی» را به «ساعت نحس» تغییر داد. کتاب‌ها را عرضه داشت و تا حدودی با استقبال روبرو شد. حامیان و بانیان جایزه‌ای ادبی، در سال ۱۹۶۲، در اوج دوران افسردگی بی‌پایانش، کتاب را به مادرید فرستادند تا در آنجا انتشار یابد: انتشار مسخره و خنده‌آور بود. ناشر اسپانیایی، کتاب را از همه اصطلاحات عامیانه امریکای لاتین و جملات اعتراض آمیزش پاکسازی وتهی کرد، گفتگوها و سخنان شخصیت‌ها هم مختصر و کوتاه شده و به زبان و لهجه اسپانیایی در آمده بود. تصفیه کتاب خارج از حد و مرزهای پذیرفتنی و قابل تصور بود. گارسیا مارکز دل شکسته و غمین مجبور شد تا از پذیرش کتاب با آن وضعیت امتناع کند. تقریباً نیم دهه طول کشید تا کتاب به حال اولش برگردانده شده و انتشار یافت.

چند سال بعدی، مشحون از ناامیدی‌های فراوان برای او بود، چیزی تولید نکرد الا متن فیلمی طرحش توسط کارلوس فوئنتس نوشته شده بود. دوستانش تلاش می‌کردند اورا از راههای مختلف دلخوش و شاد سازند. اما با این وجود او احساس واماندگی و ورشکستگی می‌کرد. هیچکدام از آثارش بیشتر از ۷۰۰ نسخه فروش نرفته بودند. هیچ حق التالیف و پولی از آن‌ها به دست نیاورده بود. و هنوز داستان «ماکوندو» از فراچنگ او طفره می‌رفت.

در سال ۱۹۴۱ اولین نوشته‌هایش در روزنامه‌ای به نام خوونتود (Juventude) که مخصوص شاگردان دبیرستانی بود، منتشر شد. تحصیلات دبیرستانی او با وقفه روبه‌رو گشت و مارکز، یک سال به سوکو رفت. در سال ۱۹۴۳ پس از پایان سال تحصیلی، ساحل آتلانتیک را جهت رفتن به بوگوتا ترک کرد ودر این شهر در کنکوری جهت گرفتن بورسیه شرکت کرد.

گارسیا مارکز در آن روزگار که در دبیرستان زیپاکوئیرا به تحصیل مشغول بود، با انتشار مجله ای به نام لیتراتورا قدرت ادبی خویش را به سایر همکلاسی‌هایش بازشناس‌اند، ولی متاسفانه نشریه فوق بعد از یک شماره توقیف شد. در سال

۱۹۴۷ مارکز تحصیل در رشته حقوق را در دانشگاه بوگوتا آغاز کرد. بی آن که نوشته ای را منتشر کند، مسئولیت ضمیمه دانشگاهی مجله هفتگی رازون را به عهده گرفت و با پیلینو مندوزا و کامیلو تورس آشنا شد. در سپتامبر همان سال، اولین نوول خود را در ضمیمه ادبی ال اسپکتادو منتشر کرد و در ماه دسامبر، مارکز امتحانات سال اول حقوق را گذراند. در ژانویه سال ۱۹۵۰، گارسیا مارکز مقاله نویس روزنامه ال ارالدوی بارانکیا شد. نوشتن کتاب "برگ‌ریزان" را همان سال اغاز کرد. در سال ۱۹۵۱، مارکز به کارتاخنا، جایی که والدینش در آن مستقر شده بودند، برگشت. اما در سال ۱۹۵۲، دوباره به بارانکیا برگشت و دست‌نویس برگ‌ریزان به انتشارات لوسادای بوینس آیرس داد، اما رد شد. با این حال او همچنان به خواندن، سیر و سفر کردن و نوشتن و نوشتن ادامه دادو سرانجام در سال ۱۹۵۵ کتاب برگ ریزان منتشر شد. در ژانویه سال ۱۹۵۷، مارکز نوشتن "کسی به سرهنگ تامه نمی‌نویسد" را تمام کرد. در ماه مه همراه مندوزا به آلمان شرقی رفت. در ژوئیه، باز به همراه پلینیو مندوزا، به شوروی سفر کرد و از آنجا، به مجارستان رفت در ماه اکتبر، به پاریس برگشت و گزارشی طولانی درباره ممالک بلوک شرق نوشت. مارکز در مارس ۱۹۵۸، در جریان یک سفر کوتاه به کلمبیا، با نامزدش مرسدس بارکاپاردو ازدواج کرد. در همان سال سردبیر مجله ونزوئلا گرافیکا شد وکتاب"کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد" را منتشر کرد. همچنین بسیاری از قصه‌های کتاب مراسم تدفین مادربزرگ. رمان ساعت شوم را به پایان رساند. در آوریل ۱۹۶۱،"کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد" مجدداً چاپ شد. در همین سال به مکزیک رفت و با زن و فرزند دو ساله‌اش زندگی کرد. برای فیلم‌های سینمایی فیلمنامه نوشت. همچنین دستنویس داستان ساعت شوم را به مسابقه ملی رمان که در بوگوتا توسط شرکت نفت اسو ترتیب یافته، فرستاد و جایزه اول آن را از آن خود کرد. در سال ۱۹۶۲ کتاب"کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد" وی در



مکزیک منتشر شد. همچنین ترجمه همان کتاب در پاریس. اولین روایت پاییز پدرسالار را هم در همین سال نوشت. در سال ۱۹۶۵، نوشتن صد سال تنهایی، را آغاز کرد و در آوریل ۱۹۶۸، صد سال تنهایی در بوینس آیرس منتشر شد و به موفقیتی فوری و چشمگیر رسید طوری که کتاب به طور مداوم تجدید چاپ می‌شد. در سال ۱۹۶۹، صد سال تنهایی، جایزه فرانسوی بهترین کتاب خارجی را نصیب خود کرد. در سال ۱۹۷۰ در بارسلون سرگذشت یک غریق چاپ شد. مارکز پس از اینکه پست "سفیر" بودن در بارسلون را رد کرد، به سفر طولانی در کشورهای کارائیب پرداخت. انتشار نوول های کتاب داستان غم‌انگیز و باورنکردنی ارندییرای ساده‌دل و مادربزرگ سنگ‌دلش، باعث شد که جایزه رومولوگایه‌گوس را در مورد بهترین رمان به دست آورد. در سال ۱۹۷۶، پاییز پدرسالار منتشر شد. در فوریه سال ۱۹۸۱، اولین مجموعه آثار روزنامه نگاری‌اش در بارسلون چاپ شد. در ماه مارس همان سال ارتش کلمبیا او را تهدید کرد فوراً کشورش را ترک کند و او هم ناچار به مکزیک بازگشت. در سال ۱۹۸۲، کتاب چشمان آبی رنگ سگ را منتشر کرد و نیز در همین سال موفق به اخذ جایزه ادبی نوبل گردید. کتاب عشق سالهای وبا را در ۱۹۸۶ منتشر کرد. انتشار کتاب ژنرال در هزار توی خویش در سال ۱۹۸۹ در سطح جهانی جنجال آفرید. در ۱۹۹۲، کتاب از عشق و شیاطین دیگر، ۱۹۹۶ انتشار پرونده یک گروگانگیری، ۱۹۹۸ کارگاه سناریو نویسی و فرهنگ جامع اصطلاحات آمریکای لاتین، ۱۹۹۹ سرزمین کودکان و برای آزادی و در سال ۲۰۰۰ دو عنوان کتاب به نام یاداشت‌ها و خانه بزرگ از او منتشر شد.

تا همین اواخر، مارکز با همسر، دو فرزند، عروس و نوه شش‌ساله‌اش در شهر نیومکزیکو زندگی می‌کردند، اما با وخامت اوضاع جسمانی و سرطان روبه‌پیشرفت، همچنین با احساس نزدیکی مرگ، به سرزمین خود بوگوتا رفت. از چندی پیش، عنوان بزرگ‌ترین مرد و مرد سال ۱۹۹۹ آمریکای لاتین رسماً به وی داده شد. آخرین کتابی که از مارکز در ایران چاپ شد"زیستن برای بازگفتن" بود.

در میان آثار گوناگون مارکز، صد سال تنهایی، پاییز پدر سالار، عشق در سالهای وبا، کسی برای سرهنگ نامه نمی‌نویسد و ژنرال در هزارتوهای خود، اهمیت و ارزش ویژه‌ای دارند.

در ژانویه ۱۹۶۵ او و خانواده‌اش برای گذران تعطیلات به «آکاپولکو» مسافرت کردند. ناگهان شهود به او اصابت کرد: لحن و صدایش را باز یافت. برای نخستین بار در بیست سال

اخیر، آذرخشی واضحا حجم و آوای «ماکوندو» را روشن ساخت و درخشاند. او بعدها نوشت: «سرانجام شهودی را که با آن بتوانم کتاب را بنویسم به دست آوردم. به کامل‌ترین شکل ممکنش. در آنجا بود که من نخستین فصل را کلمه به کلمه با صدای بلند برای تایپست دیکته کردم. لحن و صدایی که من سرانجام در «صد سال تنهایی» به کار گرفتم بر پایه روشی بود که مادربزرگم در گفتن قصه‌هایش به کار می‌گرفت. او چیزهای کاملاً خیال گونه را جوری بیان می‌کرد که واقعگرایانه‌ترین شکل ممکن را داشتند ... جلوه آنچه را که می‌گفت در سیمایش مشهود بود. او وقتی که قصه‌هایش را می‌گفت طرزگفتارش را تغییر نمی‌داد و با این کارش همه را مجذوب می‌کرد. آنجا بود که من کشف کردم چه باید بکنم تا خیال را باور پذیر سازم. به همان لحنی که مادربزرگم قصه‌ها را برایم بازگفته بود آن‌ها را نوشتم«. او ماشین را به طرف خانه چرخاند و به سمت خانه شتافت. وقتی رسیدند، مسئولیت خانواده را به مرسدس سپرد و دست از همه چیز شست و در اتاقش مشغول نوشتن شد. و نوشت آنچه را که انجام داده بود و دیده بود و اندیشیده بود. برای مدت هیجده ماه، هر روز را نوشت. روزانه با مصرف شش پاکت سیگار داشت از پا در می‌آمد. برای تامین خانواده ماشین فروخته شد، و تقریباً همه اسباب خانه به گرو گذاشته بود چاره‌ای نبود، تنها به این شکل مرسدس می‌توانست خانواده را خوراکی دهد و رول کاغذ و سیگار مارکز را تامین کند. دوستانش دیگر اتاق دود گرفته‌اش را «غار مافیا» می‌نامیدند. و پس از مدتی، کمک‌های جامعه به یاریش شتافت، چرا که با خبر شده بودند که چه چیزهای چشمگیر و قابل توجهی در حال خلق شدن است. نسیه‌ها تمدید و قرض‌ها بخشیده شد. پس از یکسال کار، گارسیا مارکز نخستین سه فصل را برای کارلوس فوئنتس فرستاد، کسی که آشکارا اعلام کرد: «من تنها هشتاد صفحه را خواندم اما استادی را در آن یافتم» رمان به پایانش نزدیک بود، هنوز اسمی نداشت، موفقیتش قابل پیش بینی بود، و زمزمه موفقیت در هوا دوَران داشت و می‌چرخید. هنگام که کار به سرانجام رسید، خودش، همسرش، و دوستانش را در رمان جای داد و سپس نامی در صفحه آخر نمایان شد: «صد سال تنهایی». سرانجام از غار پا به بیرون گذاشت، هزار و سیصد صفحه را در دستانش محکم گرفته بود، تحلیل رفته و تقریباً مسموم از نیکوتین، با بالای ده هزار دلار بدهی، اما هنوز دلخوش و سر زنده بود. مجبور شد اسباب بیشتری از خانه را گرو بگذارد تا بتواند رمان را برای ناشری در بوینوس آیرس بفرستد. «صد سال تنهایی» در ژوئن ۱۹۶۷ منتشر شد، و در عرض یک هفته همه ۸۰۰۰ نسخه‌اش به فروش رسید. از آن نقطه بود که موفقیت‌های او بیمه و تضمین شد. رمان هر هفته زیر یک چاپ جدید می‌رفت، و در عرض سه سال نیم میلیون نسخه از کتاب به فروش رسید و به بیست و چهار زبان ترجمه شد و چهار جایزه بین المللی را نصیب خود کرد. موفقیت‌ها سرانجام سر و کله‌شان پیدا می‌شد. وقتی که جهان نامش را می‌شنید و می‌شناخت گابریل گارسیا مارکز ۳۹ ساله بود. به ناگاه شهرت احاطه‌اش کرد. نامه‌های طرفداران، جایزه‌ها ، مصاحبه‌ها، برنامه‌هایی با حضور او – پیدا بود که زندگی‌اش در حال دگرگون شدن است. در ۱۹۶۹ رمان، جایزه «چیاچیانو» در ایتالیا را برد و همان سال به عنوان بهترین رمان خارجی در فرانسه شناخته شد. و در ۱۹۷۰ در انگلستان منتشر شد و همان سال هم جزو دوازده انتخاب اول سال خوانندگان در امریکا شد. دو سال گذشت. جوایز «رومیلو گالئگوس» و «نیوتادت» را هم برده بود و در ۱۹۷۱ هم نویسنده پرویی، ماریو وارگاس یوسا در باره زندگی و آثارش کتابی را منتشر ساخته بود. در برابر همه این هیاهوها، گارسیا مارکز به سادگی به نوشتن بازگشت. تصمیمش براین بود که در باره دیکتاتوری بنویسد، باخانواده‌اش به بارسلونای اسپانیا رفت تا آن اسپانیای زیر چکمه فراسیسکو فرانچو را تجربه کند. در آنجا روی رمانش رنج برد و زحمت کشید. ترکیبی را از «هیولا»، «دیکتاتوری کارایبی با دستان نرم استالینی و شهوتی حیوانگونه» و «حاکم جرار اسطوره‌ای امریکای لاتین» خلق کرد. در خلال این سال‌ها، او Innocent Eréndira and Other Stories را در سال ۱۹۷۲ منتشر کرد. و در ۱۹۷۳ مجموعه‌ای از آثار روزنامه نگاری‌اش در پانزده سال قبل را به نام «زمانه‌ای که من شاد بودم و بی‌خبر» منتشر ساخت. «پاییز پدر سالار» در سال ۱۹۷۵ منتشر شد، و از دو منظر موضوع و لحن حرکت و روند موثر و قویی از نقطهٔ «صد سال تنهایی» بود. کتابی پر شکنج و پرخماپیچ، به همراه جملاتی دالان وار و تودر تو، که در ابتدا برای منتقدین و کسانی که منتظر یک «ماکوندو» دیگر بودند، دست یازیدن به هستهٔ آن ناامیدانه به نظر می‌رسید. توقعات و انتظارها در طول سالیان از او تغییر کرده بود، به هرحال، بسیاری انتشار این رمان را تغییر مکانی به شاهکاری کوچک‌تر توصیف کردند.

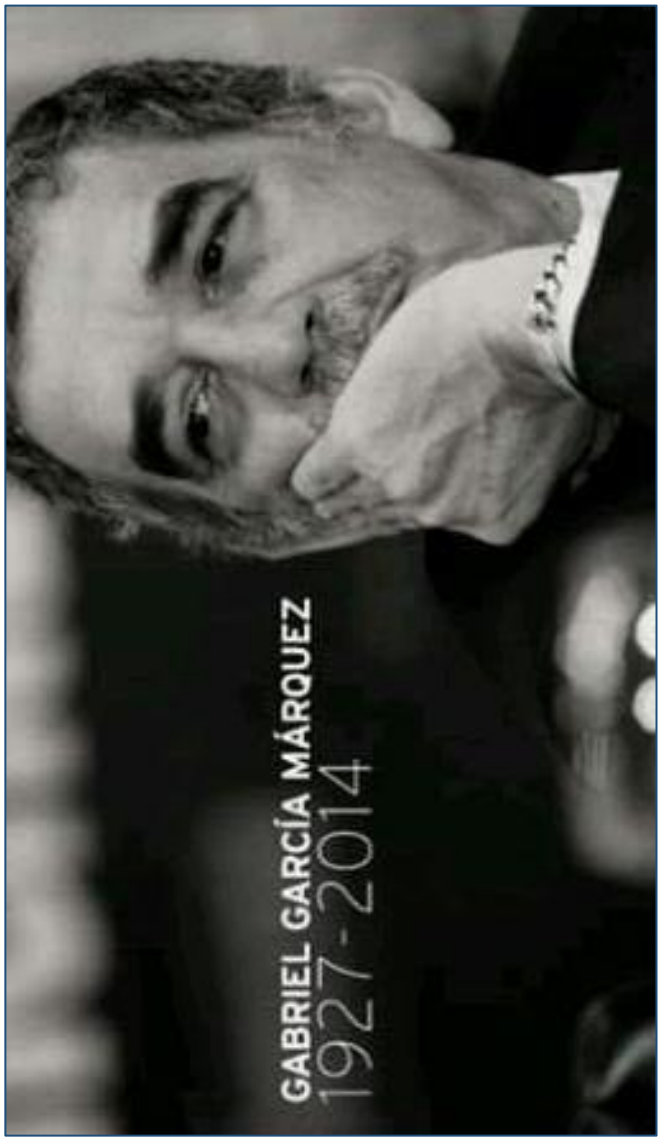
لحن و صدایی که من سرانجام در «صد سال تنهایی» به کار گرفتم بر پایه روشی بود که مادربزرگم در گفتن قصه‌هایش به کار می‌گرفت.

گارسیا مارکز تصمیم گرفته بود که فراتر از زمان دیکتاتوری، دیکتاتور پینوشه بر شیلی ننویسد، تصمیمی که بعداً آن را لغو کرد و علاوه بر آنکه زندگی در یک حکومت دیکتاتوری را ترسیم کرد، ذهن حاکم ستمگری که آن‌ها را در گودال رنج رها کرده بود را به خواننده ارایه کرد. حالا نویسنده معروف، به قدرت روزافزون سیاسی‌اش آگاه‌تر شده بود، و تاثیر رو به افزایش و امنیت مالی‌اش او را قادر ساخته بود تا دغدغه‌هایش را در فعالیت‌های سیاسی دنبال کند. دربازگشت به «مکزیکو سیتی»، خانه جدیدی خرید تا از آنجا مبازه شخص‌اش را برای تاثیر برجهان پیرامونش سامان‌دهی کند. در پایان اندک سالی، فعالیت‌هایش را پایه گذاری کرد و پیوسته مقداری از پولش را در جنبش‌ها و فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی صرف می‌کرد. از طریق نوشته‌ها و بخشش‌هایش، گروه‌های چپ در «کلمبیا»، «ونزوئلا»، «نیکاراگوئه»، «آرژانتین» و «انگولا» را حمایت و پشتیبانی می‌کرد. و از HABEASحمایت و پشتیبانی کرد، سازمانی که تمام فعالیت‌هایش را برای اصلاح سواستفاده قدرت در امریکای لاتین و آزادی زندانیان سیاسی وقف کرده بود. و او روابط دوستانه‌اش را با بعضی رهبران همانند عمر توریجوس در پاناما struck upکرد, مناسبات و روابطش را با فیدل کاسترو رهبر کوبا ادامه داد. نیازی به گفتن نیست که، این فعالیت‌ها او را نزد سیاستمداران امریکا یا کلمبیا عزیز و تکریم نکرد، همه دیدارهایش از امریکا با ویزاهای محدود الزمانی بود که توسط وزارت امور خارجه امریکا تایید شده بود. (این سفرها سرانجام توسط بیل کلینتون رفع محدودیت شد) در ۱۹۷۷ او Operación Carlotaو همچنین مجموعه‌ای از مقالاتی از نقش کوبا در افریقا را منتشر ساخت. به طعنه، اگر چه ادعا می‌کند که با کاسترو دوستان بسیار خوبی هستند – کاسترو حتا به ویراستاری کردن کتاب «وقایع مرگ یک پیشگوی مارکز» کمک کرد – او هفتاد نوشته را در کتابی «بسیار رک، بسیار ناملایم» درباره قصور انقلاب کوبا و زندگی تحت رژیم فیدل کاسترو نوشته است. این کتاب هنوز منتشر نشده است، و گارسیا مارکز مدعی است که تا وقتی که روابط بین امریکا و کوبا به هنجار و عادی نشده آن را منتشر نخواهد ساخت. در ۱۹۸۱ که مدال ویژه لژیون فرانسه را به دست آورد، برای اینکه کاسترو را در سختی دیده بود به دیدارش شتافت و هنگامی که به کلمبیا بازگشت دولت محافظه کار «بوگوتا» او را به سرمایه‌گذاری و پول درآوردن درM-19 ، یک گروه لیبرال از پارتیزان‌ها متهم کرد. مارکز برای آسایش خانواده‌اش از کلمبیا بیرون آمد و از مکزیک تقاضای پناهندگی سیاسی کرد.

کلمبیا خیلی زود از خشم و برآشفته شدن از آن فرزند نام آورش پشیمان شد: در سال ۱۹۸۲ او جایزه نوبل ادبیات را برنده شد. کلمبیا همزمان با انتخاب ریبس جمهور جدید، دستپاچه و شرمسار، او را به بازگشت دعوت کرد، و ریس جمهور Betancur بتانکیور نیز شخصاً او را در استکهلم ملاقات کرد. در ۱۹۸۲، «بوی خوش گواوا»، کتابی در گفتگو با همقطار دیرینش «پلینیو اپولیو مندوزا» و همینطور در همان سال او «ویوا ساندینو»، نمایشنامه رادیویی تلویزیونی در باره «سندریستها» و انقلاب «نیکاراگوئه» را نوشت. در داستان بعدیی که منتشر کرد دیگر سیاست از اندیشه‌اش فاصله گرفته بود و با نوشتن رمانی عشقی تغییر مسیر داد و به گذشته غنی از شهود و مصالح اساسی داستان‌هایش بازگشت، او دوباره بر روی موضوع معاشقه‌های والدینش کار کرد. داستان درباره دو عاشق عقیم و بی‌نتیجه مانده است که زمان طولانی میان نخستین معاشقه و دومین عشقبازیشان پیش آمده، و در سال ۱۹۸۶ پرده از «عشق سالهاای وبا» برداشته شده و کتاب به خوانندگان جهان، که مشتاقانه منتظرش بودند، عرضه شد و به صورت اعجاب آور و غریبی مورد استقبال قرار گرفت. تردیدی نیست که گابریل گارسیا مارکز دیگر مبدل به چهره جهانی شده بود که جاذبه دیرپا و مانایش همه گیر شده بود. او دهه ۱۹۹۰ را با انتشار رمان «ژنرال د رهزارتوی خود» به پایان رساند و دو سال بعد هم «زائر غریب» متولد شد. در ۱۹۹۴ او داستان‌های اخیرش را در کتاب «عشق و شیاطین دیگر» منتشر کرد. این سیر در ۱۹۹۶ با انتشار «گزارش یک آدم ربایی» ادامه یافت. کتاب اخیر اثر روزنامه نگارانه‌ای بود که دارای جزییات شگرفی از تجارت بی‌رحمانه مواد مخدر در کلمبیا ست. این بازگشت به فعالیت‌های روزنامه نگاری در ۱۹۹۹ با خرید پر کش قوس امتیاز مجله «کامبیو» مستحکم شد. مجله وسیله‌ای واقعی و کاملی برای گارسیا مارکز شد تا به او اصل خویش بازگردد.

متاسفانه در ۱۹۹۹ بیماری سرطان لنفاوی گارسیا مارکز تشخیص داده شد. گابریل گارسیا مارکز، در روز پنجشنبه ۱۷ آوریل ۲۰۱۴ (۲۸ فروردین ۱۳۹۳)، در ۸۷ سالگی، در مکزیکو سیتی درگذشت. دو سال پیش از مرگ، برادر گابریل گارسیا مارکز اعلام کرد او از بیماری فراموشی (دمانس) رنج می‌برد و دیگر نمی‌نویسد. جسد وی فردای آن روز در روز آدینه در مکزیکوسیتی سوزانده شد، بخشی از خاکستر جسد وی به کلمبیا زادگاهش منتقل شد.

آثار ترجمه شده به فارسی:

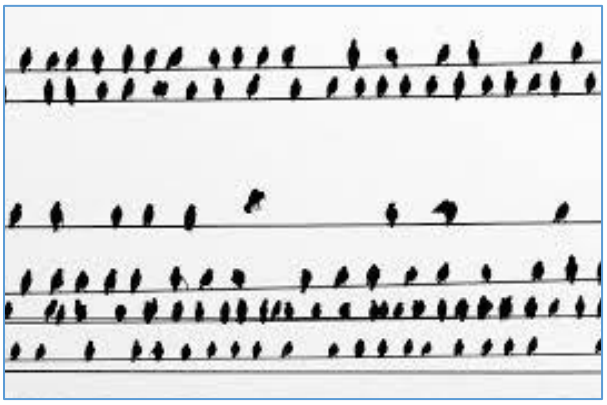


- طوفان برگ
- پاییز پدرسالار
- کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد، (هوشنگ گلشیری)
- زائران غریب (مجموعه داستان کوتاه، همچنین با عنوان ده داستان سرگردان)
- ماجرای ارندیرا و مادربزرگ سنگدل‌اش (مجموعه داستان کوتاه)
- سفر پنهانی میگل لیتین به شیلی
- زیستن برای بازگفتن (انتشارات کاروان)
- صد سال تنهایی، (ترجمه‌های: بهمن فرزانه، کیومرث پارسای)
- از عشق و شیاطین دیگر
- عشق سال‌های وبا (هرمز عبداللهی)
- ساعت نحس
- خانه بزرگ
- وقایع‌نگاری یک قتل از پیش اعلام شده
- ژنرال در هزارتوی خویش
- بهترین داستان‌های کوتاه گابریل گارسیا مارکز (احمد گلشیری. انتشارات نگاه.) ۱۳۸۵
- خاطره دلبرکان غمگین من. (به اسپانیایی : Memoria de mis putas tristes) (خاطرات روسپیان غمگین من.). کاوه میرعباسی. ۱۳۸۶

نقد داستان «سمفونی» اثر «مرضیه معظمی گودرزی»

«رامین جعفری»

رئال هیستریک



"بر من گریه مکن، برای خودت اشک بریز". سمفونی یکی از داستان‌های (کتاب "دنیا زیادی با ماست"، نشر افق بی‌پایان) اثر مرضیه معظمی گودرزی می‌باشد. ابتدا تمایل دارم در کنار نظریه‌ی اسکیزوفرنی جیمسون در باب پست مدرن، هیستری را هم به یکی از آن مقوله‌ها مبدل سازم که می‌تواند به منزله‌ی یک دیدگاه فردی اجتماعی دیگر نیز تلقی شود. این نگرش برای ساده‌سازی و برهم‌زنی واقعیت‌های مشهود در مدرنیته می‌تواند باشد که یک تغییر موقعیتی را ایجاد می‌کند و در اصل هویت را بر سطح نمود می‌دهد و به یک شناسایی هیستری بدل می‌شود که در آن دنیای درونی (خود) با یک "دیگر" مغشوش و درهم می‌شود. می‌توان این رئال هیستریک را اینگونه مشخص کرد که در آن باوجود تناقضات نثری، طرح و شخصیت پردازی، در طرف دیگر به یک پدیده‌ی اجتماعی پرداخته می‌شود. بطور کلی هیستری به معنای هیجان و احساسات غیرقابل کنترل است که می‌توانیم صدق این گفته را در خود داستان نیز بیابیم:*"همیشه برای رفتن ظاهری غمگین می‌گیرم، اما درونم پر از شورو نشاط است."* فردی با شخصیت هیستریک اضطراب را به نشانه‌های بیماری تبدیل می‌کند و در این داستان نیز ذهنیات یک بیمار هیستریک به نحوی هنرمندانه به تصویر کشیده شده است. نشانه‌های آن به وضوح در داستان مشخص است:*" بی‌حالی، بی‌حسی، آبی شدن چشم.... دردی شدید، بی‌هوشی، سپس غش..... آبی شدن کل چشم، آن هم ظرف فقط ده دقیقه.... تا زمانی که علائم ظاهر می‌شود.....هر که می‌خواهد باشد، جدا می‌کند."*

فردی با شخصیت هیستریک اضطراب را به نشانه‌های بیماری تبدیل می‌کند و در این داستان نیز ذهنیات یک بیمار هیستریک به نحوی هنرمندانه به تصویر کشیده شده است.

فروید و بورویر مطالعات زیادی در این زمینه انجام دادند و معتقدند که "آسیب‌زایی فیزیکی، یا بطور دقیق‌تر، خاطره‌ی آن، به عنوان یک بدن خارجی عمل می‌کند که هنوز باید بعد از یک دوره‌ی طولانی رخنه یا خلل به عنوان یک مورد موثر و حاضر تلقی شود." این گفته را آنجا می‌توانیم اعمال کنیم که شخصیت داستان با یک کفن توخالی روبرو می‌شود که همان نمود خارجی درونیات و یا همان من خارجی ای می‌باشد که شکل گرفته است، یعنی همان یگانگی و تصاویر از هم گسیخته‌ی خودآگاه:*" انگشت اشاره‌ام را زیر ماسکش فرومی‌برم، دستم .... او تمام اتاق را دور می‌زند، دیگر نمی‌توانم به او نزدیک شوم، به ساعت نگاه می‌کنم، که در آن هیچ عقربه‌ای وجود ندارد.... به طرف کفن پوش می‌روم..."* در داستان "کاغذ دیواری زرد" نوشته‌ی گیلمن همانند این داستان با یک شخصیت هیستریک اما در یک خانه‌ی تابستانی ساکت و آرام برخورد می‌کنیم که توسط همسرش به آنجا برده شده تا یک دوره‌ی نقاهت را پشت سر بگذارد اما سرانجام درمان شدنش او را از یک پروسه‌ی خیالی ذهنی به یک حالت دیوانگی وهم انگیز کامل می‌کشاند. مرضیه معظمی گودرزی در این داستان ما را با ذهنیت‌های یک شخصیت هیستری در یک محیط کلینیکی روبرو می‌کند که دگرمن (التر ایگو) را بر سطح ظاهری یک بدن خارجی مجسم می‌کند. تفاوت عمده‌ی داستان سمفونی با داستان گیلمن در این است که بنظر می‌رسد بیمار از حالت روانی خود آگاه است و او در یک محیط بالینی به سر می‌برد که این خود کنایه ای است از عدم کارآمدی دنیای واقعی در کنار هم چیدن و منسجم کردن آگاهی یک فرد از واقعیت، واقعیتی که خود جنبه‌ی تناقض آمیز یافته است و در حقیقت در داستان "سمفونی" به مفهموم واقعیت و آگاهی بر می‌خوریم که واقعیت به طور کلی یک آفرینش ذهنی است، شخصیت داستان ابتدا تظاهر به آگاهی داشتن از این واقعیت می‌کند که او بیمار است اما با پیش رفتن داستان بتدریج بیماری بر او غلبه می‌کند و یک نمود واقعی پیدا می‌کند درحالیکه خودش از آن آگاه نیست. مثال از متن:"*چطور است، ماسکی هم بر چهره‌ی زمان بزنم، مثل جشن‌های هالووین.... درست مثل مرده‌ای که با کفن سر از گور درآورده باشد. این*

طور بودَ نبودش را نمی‌توان ثابت کرد..... او که بیگانه نیست.... کار جالبی به نظر می‌رسد، نه؟" بر فرض اینکه حقیقت وابسته به مکان و زمان است، با حذف عنصر زمان می‌توانیم به خوبی ببینیم که این بیمار از یک حالت دنیای واقعی به یک دنیای نامطئن و سرگردان وارد می‌شود تا خود را از واقعیات برهاند اما واقعیاتی که خود خیالی است و آگاهی از همین خیالی بودن واقعیات است که او را در یک مرحله‌ی انتقالی به یک عدم اطمینان و گستگی کامل می‌رساند، به این منظور که هرچیزی که درون ما اتفاق می‌افتد در نوع خودش چیز دیگری است که ما از آن آگاه نیستیم. ازجمله عواملی که سبب تقلیل حالت عصبی می‌شود می‌تواند به علت، شهرنشینی، کار سخت ذهنی یا اغلب چون این بیماری به زن‌ها نسبت داده می‌شود می‌تواند دلیل دیگرش خود زن بودن باشد (شخصیت داستان). به بیان بهتر می‌توان اینگونه هم استدلال کرد که هیستری وقتی رخ می‌دهد که اضطرابات و مشکلات درونی یک شکل و حالت بیرونی پیدا می‌کنند. مثال از متن:*" اوایل شش ماه یک بار به سرم می‌زد .... فاصله گرفتن از شهرو مردمش، ساکن شدن در بیمارستانی مجهز، برایم شیرین است مثل چسباندن لب‌هایم به یخ..."*

از آنجایی که از نام داستان (سمفونی) بر می‌آید، می‌توانم آن را به سمفونی شماره‌ی پنج بتوون ارجاع بدهم که خود یک بن مایه‌ی سرنوشتی است همانطور که شیندلر بعد از مرگ بتوون در باب این سمفونی می‌نویسد: "بدینسان سرنوشت (مرگ) بر در می‌کوبد". بنابراین، این داستانی صرفن درباره‌ی یک فرد با شخصیت هیستریک نمی‌باشد، بلکه این معظلی اپیدمیک است که می‌تواند دربرگیرنده‌ی تمام انسان‌هایی باشد که با یک هیستریک اجتماعی در عصر حاضر زندگی می‌کنند، انسان‌هایی که مملو از احساسات و دانشی شکسته و تصوراتی غلط می‌باشند، یک باور و بخشی از زندگی واقعی یا تفکراتی که در هم تنیده و یک وحدت یا یگانگی را ایجاد می‌کند، یگانگی ای که پایدار نیست و فردیت حاصل از آن تنها مغالطه و یک منِ خیالی است که چیزی را فرای خودبودن و آنچه که هست تجربه نمی‌کند و به فرای خود و سرنوشت نمی‌پردازد.■

ادبیات مخاطب محور

«علی رزم آرای»

خارج از حوزه تخصص و حرفه، ادبیات را در بین عموم مردم چگونه می‌توان تعریف کرد؟ اصولاً ًمقوله ادبیات و انواع مختلف ادبی تا چه اندازه و حتی چگونه بر تغییرات کلان اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و حتی اقتصادی یک جامعه تأثیر گذار بوده و خود نیز متأثر می‌شود؟ آیا ادبیات درعمق خود و با توجه به همه ساز و کارهای زبانی، ساختاری، ادبی و معنای حاکم بر چهارچوب آن، در نهایت یک وسیله و ابزاراست که فقط در قالب سیاست پیشه‌گی‌های نهان و آشکار و یا در حد نازل خود یک وسیله تفریحی سالم و جزء معقولات مربوط به اوقات فراغت به شمارمی‌آید؟ آیا ادبیات با همه پیکره‌عظیم خود در سرشماری مطالعه و ساختار آموزش عمومی نه رسمی یا خصوصی جایگاهی دارد و یا نه دراین زمینه نیز یک وسیله است و درک عموم از آن در حد یک ابزار و...؟ پاسخ گویی به سؤالات فوق و شاید ده‌ها سؤال دیگر نظیر آن، قطعاً ًنیاز به تحقیق ومطالعه در حوزه ادبیات وحوزه‌های مرتبط با آن در زمینه سؤالات طرح شده دارد. فصل مشترک سؤالات فوق شاید از یک دید مقوله جامعه شناسی ادبیات باشد. علمی که به مطالعه حوزه‌های مختلف اثرگذاری و اثرپذیری ادبیات و جامعه هدف آن در زمینه‌های مختلف، می‌پردازد.

ادبیات با همه انواع خود از ادبیات داستانی تا ادبیات نمایشی، شعر و رمان، نقد و ترجمه و... فاصله‌ای به اندازه هیچ با جامعه هدف و خواستگاه خود دارد. شعر، رمان و داستان کوتاه از نیاز یک جامعه برای اندیشیدن در حوزه زمانی خاص خود و زمان خود بر می‌خیزد. ادبیات و زیر مجموعه‌های مرتبط با آن در دوران معاصر (بی هیچ شک و شبهه‌ای) از روابط انسانی میان انسان‌ها و جوامع مختلف که زیستگاه اجتماعی نوع انسان است برمی‌خیزد و به همین دلیل ذات متبلور در ادبیات دوران معاصر همان ذات روابط انسان‌ها است، پیش از پیش پذیرفتنی است. یعنی حداقل در زمان معاصر و در بازه زمانی که انسان معاصر با مفهوم ادبیات معاصر هم زمان هستند، این روابط انسان‌هاست که بر مفهوم عمیق ادبیات سایه گسترده است.

روشن است که ادبیات در ادوار مختلف تاریخی به مانند همه حوزه‌های هنری و فکری زندگی بشر، محدود به طبقه‌ای خاص بوده و بیشتر دربار شاهان و طبقه اشراف و... با این ضروریات فکری و ذهنی زندگی انسان، برخورد داشته‌اند. اما با گذر زمان ادبیات و دیگر حوزه‌های هنری و فکری عمومیت یافته و بلکه بسیارعمومیت یافته و امروز تبدیل به یکی از مهم‌ترین میدانگاه‌های آسیب شناسی، کشف، تبلور و در نهایت خلاقیت و آفرینش در حوزه دغدغه‌های انسانی شده است.

یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های مغفول مانده در حوزه ادبیات کلاسیک در ایران متأسفانه، عدم ترسیم یک چهره و صورت معین از انسان و انسان‌گرایی در پهنه فاخر این ادبیات است. در این ادبیات از همه چیز سخن می‌رود؛ از عشق، از عرفان، از فلسفه، از اساطیر و حماسه، از مذهب و شریعت و... اما انسان و صورت انسانی او در کجای این ادبیات پنهان مانده‌است و آیا اصولاً ًچنین مقوله‌ای در این ادبیات طرح شده است یا نه؟

یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌های مغفول مانده در حوزه ادبیات کلاسیک در ایران متأسفانه، عدم ترسیم یک چهره و صورت معین از انسان و انسان‌گرایی در پهنه فاخر این ادبیات است.

شاید یکی از دلایل عمده این غفلت و خلاء که به قیمت حذف هزار ساله انسان و صورت معین او در ادبیات فاخر کلاسیک ایران تمام شده است علت فوق‌الذکر پیرامون محدود بودن حوزه ادبیات به طبقه خاص و دغدغه‌های این طبقه خاص و... باشد. حتی نه دربار شاهان که طبقه صوفیان وحوزه تصوف را نیز می‌توان به عنوان یکی از همین طبقات به شمار آورد.

به هرحال ستون فقرات موضوع این نوشتار یعنی ادبیات مخاطب محورمقوله انسان و انسان باوری است، آن هم دراندیشه جامعه‌ای که می‌خواهد صرفاً ًنه با ابزارادبیات بلکه با مقوله علمی ادبیات همراه باشد.

ادبیات با هرنمودی که ارائه شود خواه داستان کوتاه و رمان باشد، خواه شعر و نمایشنامه و یا حتی فیلمنامه و یا ترجمه و نقد و... با اندیشه و ذهنیت مخاطب خود سر و کار دارد. حتی اگر بخواهد ذهنیت‌سازی و یا اندیشه پردازی نامتقارن و نامتعارف داشته باشد. یعنی بخواهد به جای داده پردازی عقلانی و روانی مساعد و مناسب، به سوی داده پردازی منفی و مصنوعی برود. در این میان دو چیز را باید از هم باز شناخت. اول آنکه فراموش نشود که رمان و ادبیات داستانی

خود ذاتی معاصر دارد و به عبارتی به عنوان یک پدیده شهری شناخته می‌شود.

پدیده ادبیی که با هویت شهری انسان و روابط جدید شهری و جهان شهری او گره می‌خورد و حتی خواستگاه آن نیز همین هویت شهری است.

دوم آنکه شعر و نثر (خارج از جغرافیای ایران- نمایشنامه و پیس) تنها مواردی هستند که به شکل مستقیم دارای ریشه در دوران پیش شهری جدید انسان دارند. دوران کلاسیک و تاریخ محورادبیات! دورانی که در آن ادبیات زاده حوزه فراعقلی و معنوی است و همه پردازش‌های ادبی آن ختم به حوزه معنوی به شکل مطلق می‌شود و از حوزه مادی اندیشه خبری نیست! دورانی که هیچ گفتمان انسانی در سراسر آن حکم فرما نبوده چرا که ادبیات آن دغدغه تفکر مادی و نیازهای بشری را نداشته: نان، ترس، عشق انسان به انسان (به شکل انسانی نه به شکل افسانه‌ای و اسطوره‌ای) و...

در این میان و فراغ از حوزه جامعه شناسی ادبیات، در حوزه نقد ادبی نیز گفتمانی مطرح است که به نقد مخاطب یا خواننده محور مشهوراست. شاید در بعد نقد و تفسیر ادبی بتوان از این رویکرد جدید یا همان نقد خواننده محور که مخاطب و خواننده را اولین ایستگاه و آخرین ایستگاه بازشناسی و بازخوانی اثر می‌داند، در چهارچوب خود ادبیات و به ویژه ادبیات داستانی و رمان برای اهلیت بخشیدن به اصل ادبیات مخاطب محور سود جست اما این مهم فقط در حوزه نقد ادبی ممکن است و باید در قالب اثر یا آثار خاص ادبی جامه عمل بپوشد.

این الگوی جدید نقد ادبی تا حد زیادی ریشه در نقد روان‌کاوانه دارد. البته تفاوت‌هایی بین این دو دیدگاه نیز قابل مشاهده است. مطابق این الگو (یعنی نقد خواننده محور)، واکنش هر خواننده مبین هراس‌ها و اضطراب‌ها و آرزوهای کام‌نیافته و ناخودآگاهانه اوست. منتقدانِ روان‌کاو تاکنون چنین فرض می‌کردند که فقط با قرائت متن، شخصیت آثار ادبی را مورد نوعی تحلیل روان‌کاوانه قرار می‌دهند، کمابیش همان گونه که یک روان‌کاو در مطب می‌کوشد تا ضمیر ناخودآگاهِ بیمار را بکاود؛ حال آن که باید گفت روان‌کاو واقعی خودِ متن است و آن کسی که روان‌کاوی می‌شود، خودِ خواننده است. واکنش نقادانه خوانندگان مختلف به متنی واحد یکسان نیست زیرا مفاد ضمیر ناخودآگاه هر خواننده‌ای کاملاً خودویژه و نشان‌دهنده فردیت اوست.

پس به این ترتیب در این حوزه هم مخاطب انسانی، محور ماجرا است و متن ادبی آینه ضمیراو، درون او و حتی دوران حیات او است.

اگرخواسته باشیم از این نظر، ادبیات معاصر ایرانی به ویژه شعر آن را بکاویم ابتدا به ساکن نیاز است که یک ارزشیابی از نظر کمی و کیفی در مورد انواع ادبی، ازادبیات داستانی و رمان تا شعر و نمایشنامه و... آن داشته باشیم. مضاف برآن، مقوله زبان وعنصر مهم دو زبانه یا حتی سه زبانه بودن مخاطبان آن و به ویژه فعالان عرصه ادبیات آن نیز از مهم‌ترین مؤلفه‌های موضوع مخاطب محوری در ادبیات است.■

یادداشتی بر مجموعه داستان «آواز گوسفندها» اثر «مهدی رضایی»

«ایرج عرب»

به احترام مردان اسکلتی

مجموعه داستان آواز گوسفندها، اثر مهدی رضایی را، که باز می‌کنی؛ با نه داستان مواجه می‌شوی. در پایان خوانش داستان‌ها، یک وجه مشترک می‌یابی و آن رگه اجتماعی داستان‌هاست و از آن جلوتر، رگه انسانی. رگه اجتماعی نه از آن نظر که مستقیماً به کمبودهای ملموس اشاره داشته باشد بلکه، فقدان اصول آرمان‌گرایانه انسانی را قابل فهم می‌کند. لجاجت دیدگاهی در آن داستان‌ها نمی‌یابی. این دلیل نمی‌شود که داستان‌نویس دیدگاه نداشته باشد اما در حوزه ادبیات داستانی، شرایط متفاوت است؛ خیلی مدعی من و یا مدعی او نمی‌توان شد مگر این که با مورد انسانی عجین شده باشد. دومین موردی که جلب نظر می‌کند، هم کناری تکنیک و تاکتیک داستانی و محتوای داستان است که می‌توان به گرایش فرمالیستی تعبیر نمود. چرا که شربت ناب را به طور حتم باید در ظرف مناسب ریخت و نوشید و نوشاند. مسائلی در داستان‌ها می‌شود یافت که نشان می‌دهد نویسنده به چگونه گفتن هم اهمیت می‌دهد. نحوه بیان است که موجب آشنایی زدایی می‌گردد. فرم داستانی است که واقعیت‌هایی ایجاد می‌کند که با واقعیت‌های متعارف متفاوت است. نا هنجاری خاصی می‌سازد که قابل ارزیابی و نگرش است. ساختار داستانی مناسب، داستان نویس را، از ورطه شعار و روایت محض و کلی‌گویی و .... دور می‌کند. داستان مرد اسکلتی از این مجموعه، نمونه ارزنده‌ای از دو مورد بیان شده، می‌باشد که با تلفیق زبان و معنا، هنجارگریزی معنایی مورد نظر نویسنده در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. ابتدا از ساختار می‌گویم و بعد محتوا.

*نظرگاه من راوی انتخاب شده یکی از نظرگاه‌های مدرن است. روح مرد اسکلتی وقایعی را روایت می‌کند. بر مرز *زمان ایستاده، زمانی محو، و از واقعیت خویش می‌نالد چرا که با وجود بخشش، مردم را نسبت به خویش عبوس می‌بینند. ایستاده بر مرز زمان، بازگشت به گذشته خویش می‌کند و با این شیوه، اطلاعات مورد نیاز را به مخاطب می‌دهد. آنگاه *وهم و خیال خویش را بر متن تزریق می‌کند و خواسته قلبی را به واسطه آن بیان می‌نماید. با این خیال آمیزی خط بطلانی بر آنچه هست، می‌کشد و بر آنچه که باید باشد، تاکید می‌نماید. خط روایت داستان تا نابودی کامل راوی پیش می‌رود. اوج بخشش مرد اسکلتی در مقابل سگان ولگرد و تغییر دید مردم شهر به او که البته در مدار تعلیل به ضعف دچار شده است. آراستن او و زندگی دوباره در وسط میدان شهر. فراموشی یکی از مواردی است که در داستان از هر دو سو، دچار آن‌اند و سرانجام پارادوکسی مهم؛ نام میدان که مرد اسکلتی است و مجسمه ای که بسیار رنگ و لعاب دار و چاق ساخته شده است. دچار شدن شهر به *چرخشی مستمر از قدرشناسی و قدرناشناسی. *فضا سازی و *صحنه پردازی مناسب داستان با *زبان داستانی، قدرت متن را بالا می‌برد. داستانی که *استعاره و *تمثیل را با خود همراه کرده است.

تکنیک تشخیص درزبان متن داستانی، صلابت متن را بالا می‌برد. به یک مثال در پاراگراف اول داستان بسنده می‌شود. در ابتدای داستان می‌آید که باد، سردی پاییزی را، از روی سنگ فرش زمین جمع می‌کند، می‌آورد و می‌چپاند زیر پالتوم... این جمله در ساختار خود تفاوت اساسی با یک جمله ساده دارد که می‌تواند چنین باشد. ... باد را زیر پالتوم احساس کردم... باد در جمله تشخص می‌گیرد. تشخص موجب می‌شود که هویت عمل از حیطه روایت و توضیح محض دور گردد. به صحنه سازی در متن و فضای داستانی و هم چنین موقعیت زمانی و وضعیت راوی کمک می‌کند. جمله دیگر. ... دیگر چیزی جز استخوان‌هایم، باقی نمانده که سرما، آن‌ها را بگزد .... سرما می‌گزد؛ تشخص می‌گیرد. این مورد زبانی در شش جای متن به کار رفته است. این موارد فرمالیستی نوعی هنجارگریزی است که متن را هنری تر می‌کند. نوعی ادبیت در متن داستانی وجود دارد که خوشایند است. سودش هم این است که متن بهتر می‌تواند وارد دنیای درون و احساسات خواننده شود. در میان این متن قدرتمند داستانی دو کلمه ناجور متن را می‌آزارد. دامنه ادبیت را کاهش می‌دهد. کلمه‌های روایی و توضیحی «خسته و بی حرکت» و همچنین این توضیح که... تمام استخوان‌هایم می‌لرزند. این دو کلمه و این جمله نشاط و سرزندگی متن را می‌گیرند. البته این نمی‌تواند اصل باشد که در داستان‌های متفاوت تعادل بین روایت و نمایش باید برقرار باشد. در داستان مرد اسکلتی، نه به شکل فراوان، بلکه در چند مورد محدود، کلماتی یافت می‌شود که به نظر عده‌ای متن را از حالت منظم و با نزاکت خارج می‌کند.

... باد، سردی باران پاییزی را از روی ... می‌آورد و می‌چپاند زیر پالتوم.

... کسی که سیرت و صورت رو به هم برتری می ده یه احمقه .... یه احمق فرقی هم نداره ....

.... تا کی لیمو ناد نخوردی بدبخت ...

کلمات چپاندن، احمق، بدبخت در متن داستانی جای گرفته‌اند که می‌توانست به شکل محترمانه دیگری بیاید اما نویسنده قدری بر جسارت خود افزوده و متن را عامیانه‌تر آورده است. چرا؟ همین سئوال را ده‌ها سال پیش از جمال زاده و هدایت و چوبک و ... کرده‌اند که چرا در بالاترین شکل ممکن محاوره مردم را در متن داستانی خود جای داده‌اند. آن‌ها حتی متهم به بی نزاکتی هم شده‌اند. این جاست که بحث تفاوت زبان رسمی و زبان داستانی برجسته تر می‌شود.

در مقدمه کتابی به نام مرگ قسطی اثر لویی فردیناند سلین با ترجمه مهدی سحابی، نویسنده می‌نویسد که چرا از یک زبان خاص استفاده می‌کند. خیلی از کار خویش و شیوه خود دفاع می‌کند.

سلین می‌گوید: «... من در انتخاب زبان داستانم همان جوری می‌نویسم که حرف می‌زنم، بدون هیچ ادا و اصولی. نوشتار رسمی کلام را ضبط می‌کند. تنها چیزی که برای انتقال توسط زبان مهم است، شیوه بیان حس و عاطفه است. روایت گری مهم نیست. من به دنبال انتقال احساسم. این انتقال با زبان رسمی رایج و ادیبانه ممکن نیست. زبان خشک و تصنعی انتقال دهنده حس نیست...»

البته در برابر نظر او نظریات دیگری مطرح می‌شود. سلین معتقد است که داستان باید شور عاطفی داشته باشد. این شورعاطفی با زبان همان شخصیت واقعی به دست می‌آید. زبان شخصیت پست، باید کلامش هم زنده باشد. زبان محاوره، زبان زنده و پویای جامعه است. دیگر زبان فرهنگستانی نیست. کاربرد تعبیرات عامیانه هم همین جوری است. لحن و لهجه و صدای شخصیت باید معلوم باشد. با این کار جایگاهش معلوم می‌شود و مخاطب به شکل دقیقی او را می‌شناسد. هدایت و چوبک و جمال زاده به این زمینه‌ها، هر چند فرودست جامعه، میدان می‌دهند. تعبیرهای زبان گفتاری، خواننده را در درک آن مناسبات انسانی سهیم می‌کند. موقعیت‌های واقعی این گونه نمایان می‌گردد. آنچه که هست. داستان نویسانی هستند که این موقعیت‌های واقعی را بزک می‌کنند که با حقیقت منافات دارند. یک داستان نویس نباید سعی کند که انسان را فراتر از آنچه که هست، نشان دهد.

اما داستان مرد اسکلتی چه می‌خواهد بگوید؟ این ساختار ویژه آیا مفهوم ویژه ای ایجاد کرده است؟ ساختاری التقاطی از رئالیسم محو و سوررئالیسم محوتر که خاص است و می‌شود آن را یک منطق سور رئالیستی در عین حال عینی دانست. روحی است که از مغمومیت روزگار خویش و از رنجی که برده است، سخن می‌گوید. مرد اسکلتی، وسط میدان شهر، از بخشندگی، معروفیت خاصی گرفته است. تمثیلی از یک قدرناشناسی که موضوع جالبی را برای عرصه انسانی پیش کشیده است. چه در حوزه تاریخی، چه فرهنگی و چه اجتماعی. داستان مرد اسکلتی هشدار به آدمیان است که قدر همدیگر را بدانیم. بی تفاوتی انسان‌ها نسبت به هم یک عذاب تاریخی است. مرد اسکلتی وجودش را وقف اجتماع کرده است. از روح و از هستی خویش کنده است و به اجتماع انسانی خود داده است. به ایثار و کمک‌های انسانی جان بخشیده است. دست به یک وظیفه فوق انسانی زده است. اما با بی مهری مواجه شده است. چرا؟ آیا این عمل یک رسم زمانه شده است؟ چرا مردان اسکلتی مورد بی مهری عده ای قرار می‌گیرند؟ بخشندگی مرد اسکلتی، ترویج روح همکاری و عدالت خواهی تاریخی است. این نیک خواهی برای عدالت، زمینه می‌خواهد و خیلی‌ها با بروز خصلت‌های گوناگون، این عدالت را نمی‌خواهند. با تبعیض‌ها می‌خواهند زندگی خود را گرم کنند. اعتنا نمی‌کنند چرا که اگر اعتنا کنند، تخت و لوایشان به زیر می‌افتد. نباید فکر کنیم که روح عمومی جامعه این گونه است. این عملکردها در ذهن تاریخی جامعه می‌ماند اما علت‌های مختلفی هست که مامان‌ها هشدار می‌دهند که به مرد اسکلتی نزدیک نشوید چرا که مشابه اومی شوید. از مشابهت با او می‌ترسند. این دوری گزیدن ها یا از سر تعصب است یا ترس و از زبان آنانی است که عملکرد عدالت خواهانه، راه سیطره آنان را خراب می‌کند. وسط میدان شهر بی نام و نشان، وسط حیات انسانی است؛ هر جا که باشد. مصلحانی که آمده‌اند و برای عدالت کوشیده‌اند و حق را گفته‌اند و در صدد ساختن حق بر آمده‌اند، کجا به کام خود رسیده‌اند؟ اگر به انسانیت پر و بالی داده‌اند چه جوابی گرفته‌اند؟ سادگی است که این مغمومیت را ناشی از مردم بدانیم. قدرت‌های برخاسته از خلق هستند که به بی راهه می‌روند. عشق قدرت باعث شده است که چشم بر انسان‌های

> استعاره مفهومی عظیمی که در پشت متن خوابیده است، نیازمند فراگیری است. محدود شدن به یک تفکر و یک جناح و یک حاکمیت نیست. مرد اسکلتی در میدان عظیم انسانی جلوه می‌کند.

دل سوز و حق گو ببندند و آنان را به پشیزی نگیرند. این نگاه عمومی خلق نیست بلکه نگاه آدم‌های فرصت طلبی است که با رنج دیگران رشد کرده‌اند و قدردان نیستند و در حریم زندگی دست به جور و ستم می‌زنند. این قدر ناشناسی امثال کافه چی ها در متن داستان زود به قدر شناسی تبدیل می‌شود. استمرار مجسمه سازی، بنیان تاریخی است. این تکرارهاست که تاریخ ما را می‌سازد. با فراز و نشیبی متفاوت. قدر شناسی جامعه را تطهیر می‌کند و ناگهان قدر نا شناسی، عبوسانه، قدرتی می‌سازد که گوشت و پوست از تن انسانیت می‌کند. این از زیبایی‌های ساختاری داستان است. تکرار زیبای تاریخ غالباً به نفرت و انزجار و بدبختی و ظلم و بی تفاوتی و سود جویی و در لذت خود فرو رفتن انسان‌ها، ختم می‌شود. پیشنهاد داستان مرد اسکلتی معادله بسیار روشنی است به صحن انسانیت و بستر زندگی انسانی. قدر شناسان، قدر مردان حق به جا نمی‌آورند. به دلیلی پشیمان شده و قدر می‌شناسند. در اوج لذت و قدرت و تمکن و اشباع فکری، باز قدر نمی‌شناسند و این فراز و فرود، این لاغری و چاقی مجسمه‌های انسان‌های پر تلاش در راه حق و آزادی و رفاه انسانی و انسانیت و ارزش‌ها و .... تا ابدیت ادامه دارد.

به یاد نیاوردن مرد اسکلتی، از بخشیدن‌های خود و فراموشی آدم‌های کمک گیرنده، از برجستگی دیگر متن داستانی است. این فراموشی از سوی مرد اسکلتی، فراموشی روح بلندی است که کمک می‌کند اما نه برای خود بلکه برای جامعه. در آن سو، فراموشی این مردم قدرناشناس، فراموشی تاریخی آدم‌های جامعه است که خود در ملحفه ای از تیرگی و تعصب‌ها و ترس‌ها و منفعت طلبی‌ها و سود جویی‌هاست. در گریبان ناز قدرت خفتن. این فراموشی را ایجاد می‌کند. این فراموشی اوج بی تفاوتی را ایجاد می‌کند که حتی از مقام حیوانی نازل تر است. مرد اسکلتی تمثیلی از انسان فراگیر در جوامع انسانی است. اگر محدودش کنیم، باخته‌ایم. مرد اسکلتی می‌تواند تمثیلی از یک مصلح باشد که شکوفایی جوامع و آزادی و حق را فریاد می زند.

استعاره مفهومی عظیمی که در پشت متن خوابیده است، نیازمند فراگیری است. محدود شدن به یک تفکر و یک جناح و یک حاکمیت نیست. مرد اسکلتی در میدان عظیم انسانی جلوه می‌کند. شمع‌های آب شده و از حیات مانده و خاموشی آن‌ها در ادبیات ما برای بیان روشنایی است. روشن شدن محیط انسانی و رها شدن از سیاهی و تیرگی و جهل و جهالت و جمود فکری است. مرد اسکلتی شمع جامعه خویش است. کسانی در این روشنای تاریخی، خود را می‌سازند و بر آن تیپا می‌زنند، قدر نمی‌شناسند. زرق و برق لذت‌های ایجاد شده، بر چشم ودلشان می‌افتد، رویای شیرین آنان را از حقیقت و آزادگی انسان‌هایی که تلاش می‌کنند، انداخته است. یادمان باید بماند که اگر مردان اسکلتی دست‌هایشان را برای دستگیری و تلاش دیگران داده‌اند، اگر این نمادهای انسان دوستی و نوع دوستی بی کران پوست صورت خود را برای زیبا ساختن داده‌اند، اگر از صورت خویش گذشته‌اند تا بر سیرت جامعه بیفزایند، اگر فوق طاقت انسانی حرکت کرده‌اند تا آنجا که وابسته‌های خود را از دست داده‌اند، اگر گوشت تن خویش در راه انسانیت قربانی کرده‌اند، اگر از آخرین سکه‌های خود گذشته‌اند، اگر استخوان‌های تن خویش ریخته‌اند، اگر پالتوها داده‌اند، اگر چشم‌ها داده‌اند، اگر .... تا مردم خوب زندگی کنند و خوب ببینند و نگاه خوب داشته باشند، قدر ناشناسی با همه مترادفات اجتماعی خود، برای چه؟ پارادوکس نام میدان و مجسمه تازه ساخته شده از پشیمانی مردم، پارادوکسی است در دنیا و هستی انسان‌ها که موتور تاریخ را به حرکت وا می‌دارد و فراموشی بد دردی است. چرا مردان اسکلتی باید بار نفرت مردم را به دوش کشند؟ چه خوب می‌شود مجسمه‌های میدان شهرها، همیشه زیبا، خوش فرم و پر رنگ و لعاب باشند. چه خوب می‌شود که اگرهمیشه قدرشناس هم باشیم. چه خوب می‌شود مردان اسکلتی شهرها در کافه‌های شهر دیگر از سوز و سرمای کشنده نلرزند. آن قدر با احترام باشند که همیشه، حتی در اوج ذلت و خواری، کلاه بر سرشان باشد. کلاه بر سر دیگران نگذارند.■

بررسی داستان کوتاه «پرها»

نویسنده «ریموند کارور»؛ «ریتا محمدی»

همین دوست محل کارم، "باد،" من و فران را به شام دعوت کرد. من زن او را ندیده بودم و او هم فران را. از این نظر یربه‌یر بودیم. اما من و باد با هم رفیق بودیم. و می‌دانستم که توی خانه‌ی باد یک بچه کوچولو هست. وقتی برای شام دعوت مان کرد، احتمالاً بچه هشت ماهه بود. آن هشت ماه چه زود گذشت! ای داد بیداد، زمان مثل برق و باد می‌گذرد! یادم هست آن روزی که باد با یک جعبه سیگار برگ آمد سرکار. آن‌ها را توی غذا خوری به همه تعارف کرد. از این سیگار برگ‌های داروخانه ای بود. داچ ماسترز. اما هر نخ سیگار برچسب قرمزی داشت با لفافی که رویش نوشته بود، **پسردار شدیم!**

من اهل سیگار برگ نبودم، اما همین طور یک دانه برداشتم. باد گفت: ((دو سه تا بردار.)) جعبه‌ی سیگار را تکان داد. ((خودم هم سیگار برگ دوست ندارم. این فکر او بود.)) منظورش زنش بود. "اولاً".

هیچ وقت زن باد را ندیده بودم، اما یک بار صدایش را از پشت تلفن شنیده بودم. عصرشنبه ای بود و برنامه‌ی خاصی نداشتم. برای همین به باد تلفن کردم که بینم او چه کار می‌کند. همین زن گوشی را برداشت و گفت: ((الو.)) یک هو دست و پایم را گم کردم و اسمش یادم رفت. زن باد. چندین و چند بار باد اسمش را به من گفته بود. اما از یک گوش گرفته و از گوش دیگر در کرده بودم.

چندین و چند بار باد اسمش را به من گفته بود. اما از یک گوش گرفته و از گوش دیگر در کرده بودم.

زن دوباره گفت: ((الو!)) صدای تلویزیون را که روشن بود شنیدم. بعد زن گفت: ((شما کی هستید؟)) صدای یک بچه را شنیدم که شروع کرد به ونگ زدن. زن صدا زد ((باد!)) صدای باد را هم شنیدم که گفت: ((چیه؟)) باز هم اسمش یادم نیامد که نیامد. بنابراین گوشی را گذاشتم. دفعه‌ی بعد که باد را سرکار دیدم، اصلاً صدایش را درنیاوردم که زنگ زده‌ام. اما کاری کردم که اسم زنش را به زبان بیاورد. گفت: ((اولاً.))

با خودم گفتم، اولاً. آها، *اولاً*. توی غذاخوری داشتیم قهوه می‌خوردیم. باد گفت: ((مهمانی آن چنانی نیست. فقط ما چهار تاییم. تو وعیال ات با من و اولاً. تشریفاتی در کارنی است. حدودهای ساعت هفت بیایید. زنم ساعت شش غذای بچه را می‌دهد. بعد او را می‌گذارد توی جایش و ما غذای مان را می‌خوریم. خانه‌ی ما سرراست است. اما، این هم کروکی‌اش.)) یک ورق کاغذ داد دستم که رویش انواع و اقسام خط‌هایی بود که جاده‌های اصلی فرعی، کوره راه‌ها و این جور چیزها را نشان می‌داد با فلش‌هایی که به چهار جهت اصلی قطب نما اشاره می‌کرد. با یک ضرب در بزرگ خانه‌اش را مشخص کرده بود.

گفتم: ((با کمال میل می‌آییم.)) اما فران ذوق و شوق چندانی نداشت. همان شب، موقع تماشای تلویزیون از زنم پرسیدم لازم هست چیزی ببریم خانه‌ی باد.

فران گفت: ((مثلاً چی؟ خودش گفت چیزی ببریم؟ من چه می دانم؟ من که چیزی به عقلم نمی‌رسد.)) شانه بالا انداخت و یک جوری نگاهم کرد. قبلاً در مورد باد چیزهایی از من شنیده بود. اما هنوز با او آشنا نشده بود و علاقه ای هم به آشنا شدن با او نداشت.

گفت: ((چه طوره، یک بطری شراب با خودمان ببریم. ولی برایم مهم نیست. اصلاً چرا یک خرده شراب نمی‌بری؟)) سرش را تکان داد. موهای بلندش روی شانه‌هایش به عقب و جلو تاب خورد.

انگارمی خواست بگوید اصلاً چه لزومی دارد با دیگران رفت وآمد کنیم؟ ما که هم دیگر را داریم.

بعضی وقت‌ها که موهایش مزاحمش می‌شود، مجبور است آن‌ها را جمع کند و بیندازد پشت سرش. از دست موهایش کفری می‌شود. می‌گوید ((امان از این موها. هیچی نیست جز دردسر.)) فران توی یک کارگاه خامه سازی کار می‌کند و مجبوراست موقع سرکار رفتن موهایش را بپوشاند. هرشب باید موهایش را بشوید و موقع تماشای تلویزیون برس بزند. هرازگاه تهدید می‌کند که کوتاهشان می‌کند. اما بعید می دانم این کار را بکند. خودش می‌داند که خیلی دوستشان دارم. می‌داند که دیوانه‌ی موهایش هستم. بهش گفته‌ام به خاطر موهایش عاشق اش شدم. بهش گفته‌ام اگر موهایش را کوتاه کند، ممکن است دیگر عاشق اش نباشم. گاهی وقت‌ها سوئدی صدایش می‌کنم. می‌تواند خودش را سوئدی جابزند. سرشب هایی که با هم بودیم و او موهایش را برس می‌زد، با هم از آرزوهای مان حرف می‌زدیم.

دل‌مان یک خودرو نو می‌خواست، این یکی ازآن آرزوها بود. و آرزو می‌کردیم که یکی دوهفته را در کانادا بگذرانیم. اما چیزی که آرزویش را نمی‌کردیم، بچه دارشدن بود. اگر بچه نداشتیم، دلیلش این بود که بچه نمی‌خواستیم. به هم می‌گفتیم، شاید بعدها. اما فعلاً خیالش را نداشتیم. هنوز زود است.

بعضی شب‌ها می‌رفتیم سینما. شب‌های دیگر فقط توی خانه می‌ماندیم و تلویزیون تماشا می‌کردیم. فران گاهی کیکی، چیزی برایم می‌پخت و همه‌اش را یک جا می‌خوردیم.

گفتم: ((شاید شراب نمی‌خورند.))

فران گفت: ((به هرحال یک کم شراب ببر. اگر نخوردند، خودمان می‌خوریم!))

گفتم: ((سفید باشد یا قرمز.))

بدون توجه به من گفت: ((اصلاً یک چیزی خوشمزه می‌بریم. اگر هم نه بردیم اصلاً برایم مهم نیست. این ادا و اصول‌ها را تو درمی آوری. بیا این قدرگنده اش نکنیم وگرنه من نمی‌آیم، ها. می‌خواهی یک کیک قهوه یا تمشک درست کنم. یا چندتا کیک کوچولو.))

گفتم: ((خودشان دسردارند. مگر می‌شود آدم را به شام دعوت کنند و دسرنگذارند.))

گفت: ((ممکن است پوره‌ی برنج یا ژله داشته باشند! از آن چیزهایی که ما دوست نداریم. من که هیچی در مورد زنه نمی‌دانم. از کجا بدانم چی می‌گذارد؟ اگر ژله جلومان گذاشت چی؟)) فران سرش را تکان داد. شانه بالا انداختیم. اما حق با او بود. گفت: ((همان سیگار برگ‌های عتیقه ای را که بهت داده ببر. بعد دوتایی‌تان شام که خوردید بروید اتاق پذیرایی سیگار برگ بکشید و شراب قرمز بخورید یا هرچی که توی فیلم‌ها می‌خوردند.))

گفتم: ((خیلی خب، دست خالی می‌رویم.))

فران گفت: ((یک دانه از آن نان‌های دست پخت خودم را می‌بریم

* * *

باد و اولاً در بیست مالی شهر زندگی می‌کردند. سه سال بود که ما توی آن شهر زندگی می‌کردیم. اما، گندش به زنند، من و فران اصلاً وقت نمی‌کردیم برویم اطراف گشتی به زنیم. رانندگی توی آن جاده‌های پرپیچ وخم چه کیفی داشت. غروب بود، هوا گرگ و دلنشن و ما چراگاه‌ها، نرده‌ها و گاوهای شیرده را که آرام آرام به سوی طویله‌ها می‌رفتند می‌دیدیم. سارهای سرخ بال را روی حصارها و کبوتران را چرخ زنان برفراز انبارهای علوفه می‌دیدیم. تا چشم کار می‌کرد باغ بود و باغچه با گل‌های پر از غنچه و خانه‌های کوچکی که از جاده کناره گرفته بودند. گفتم: ((ای کاش ما هم این جا جا و مکانی داشتیم.)) فقط خیالی خام بود، آرزوی دیکری که هیچ وقت برآورده نمی‌شد. فران جواب نداد. سرش توی کروکی باد بود. به چهارراهی که او علامت زده بود رسیدیم. طبق نقشه پیچیدم به راست و دقیقاً سه و سه دهم جلو رفتیم. در سمت چپ جاده، کشتزار ذرت، یک صندوق پستی و یک راه دراز و شنی را دیدم. در انتهای آن راه ماشین رو، پشت درختان خانه ای‌ای با ایوان جلویی دیده می‌شد. دود کشی روی بام خانه به چشم می‌خورد. اما تابستان بود، خب طبیعی است که دودی از آن بلند نمی‌شد. اما با خودم گفتم منظره‌ی قشنگی ست و این را به فران هم گفتم.

بعضی شب‌ها می‌رفتیم سینما. شب‌های دیگر فقط توی خانه می‌ماندیم و تلویزیون تماشا می‌کردیم. فران گاهی کیکی، چیزی برایم می‌پخت و همه‌اش را یک جا می‌خوردیم.

گفت: ((خیلی هم درودهاتی ست.)) پیچیدم توی ماشین رو. بوته‌های ذرات از دو طرف راه قد کشیده بود. قدشان از ماشین هم بلندتر بود. قرچ قرچ شن‌ها را می‌شنیدم. نزدیکی‌های خانه، باغچه ای‌ای را دیدم که چیزهای سبز رنگی به اندازه‌ی توپ بیس بال از ساقه‌ها آویزان بود.

گفتم: ((این‌ها دیگر چیه؟))

گفت: ((من چی می‌دانم؟ لابد کدوست. از این چیزها سر در نمی‌آورم.))

گفتم: ((هی فران، بی خیال.))

هیچ حرفی نزد لب پایین اش را گزید و ول کرد. به خانه که نزدیک تر شدیم، رادیو را خاموش کرد. یک تاپ بچه توی حیاط قرار داشت و چند تا اساب بازی توی ایوان پخش و پلا بود. ماشین را زدم کنار و توقف کردم. در همین موقع آن ضجه‌ی دل خراش را شنیدیم. درست است که یک بچه توی خانه بود، اما این جیغ از یک بچه بعید بود. فران گفت: ((صدای چی بود؟))بعد چیزی به بزرگی یک لاش خورازبالای یکی از درختان به سنگینی بال زد و آمد درست جلوی خودرونشست. خودش را تکاند. گردن درازش را به اطراف ماشین کج کرد، سرش را بالا گرفت و زل زل ما را نگاه کرد.

گفتم: ((پناه برخدا.)) همان جا پشت فرمان خشکم زد و به جانور خیره شدم.

فران گفت: ((باورت می‌شود؟ تا حالا این را از جلو ندیده بودم.)) مسلماً هر دوتامان می‌دانستیم که آن یک طاووس است، اما اسمش را به زبان نیاوردیم. فقط تماشایش کردیم. پرنده سرش را بالا گرفت و دوباره آن صدای گوش خراش را درآورد. توی پروبالش باد انداخت و جثه‌اش دو برابروقتی شد که آمد روی زمین نشست.

پرنده کمی جلوتر آمد. کله‌اش را یک وری کرد و خودش راآماده کرد. چشم‌های درنده خوی براقش را به ما میخ کوب کرد.

در ورودی بازشد و باد آمد روی ایوان. داشت دکمه‌های پیراهن اش را می‌بست. موهایش خیس بود. انگار تازه از زیردوش درآمده بود.

به طاووس گفت: ((صدایت را ببر، جوی!)) دست‌هایش را به طرف آن به هم کوبید و جانور کمی عقب رفت ((بسه دیگر، کافیه خفه شو، پیرشررو!)) باد از پله‌ها پایین آمد. به طرف ماشین که می‌آمد پیراهن اش را می‌کرد توی شلوارش. همان لباسی را که همیشه سرکار می‌پوشید به تن داشت_ پیراهن و شلوار جین. من شلوار و پیراهن آستین کوتاه پوشیده بودم. با کفش‌های راحتی‌ام. وقتی دیدم باد چه لباسی پوشیده، از تیپی که زده بودم خوشم نیامد. کنار ماشین که می ئمد، گفت: ((خوشحالم که این جا را پیدا کردید، بیایید تو.))

گفتم: ((هی باد.))

من و فران از ماشین پیاده شدیم. طاووس کمی دورتر ایستاده بود. کله‌ی اکبیری‌اش را به این طرف و آن طرف تکان می‌داد. باد پرسید: ((خانه را راحت پیدا کردید؟)) به فران نگاه نکرده بود، منتظربود معرفی‌اش کنم.

گفتم: ((سرراست بود. هی باد، این فران است. فران ایشان باد هستند. ذکر خیرت را زیاد شنیده. باد.)) باد خندید با هم دست دادند. فران بلندتر از باد بود. باد باید سرش را بالا می‌گرفت.

فران گفت: ((همیشه از شما حرف می زند.)) دستش را پس کشید. ((باد اِله است، باد بِله است. از همکارها، فقط حرف شما را می زند. احساس می‌کنم شما را می‌شناسم.)) یک چشمش به طاووس بود. طاووس به ایوان نزدیک شده بود. باد گفت: ((ناسلامتی دوستم است، دیگر. باید هم از من حرف بزند.)) این را گفت و بعد پوزخندی زدو مشتی به بازویم زد. فران هم چنان قرص نان را نکه داشته بود. نمی‌دانست باهاش چه کار کند. آن را داد دست باد.

((قابل شما را ندارد.))

باد نان را گرفت. و آن را برگرداند و طوری نگاهش کرد که انگار اولین بار بود که به عمرش نان می‌دید. گفت: ((واقعاً که لطف کردید.)) نان را جلوی صورتش گرفت و آن را بویید. به باد گفتم: ((دست پخت فران است.))

باد سرجنباند. بعد گفت: ((بیایید برویم تو و عیال و مامان را ببینید.)) مسلماً منظورش اولاً بود. توی آن جمله تنها مادر، اولاً بود. باد برایم گفته بود که مادرش مرده و باباش هم وقتی او بچه بوده، گذاشته و رفته. طاووس مثل فرفره از ما جلوزد، بعد وقتی باد در را باز کرد، پرید توی ایوان. تقلا می‌کرد برود توی خانه. ((وای.)) طاووس داشت خودش را فشار می‌داد به پای فران. باد گفت: ((جوی، وابمانی.)) محکم زد توی سرپرنده. طاووس روی ایوان عقب پرید و خودش را تکاند. وقتی خودش را تکاند، شاه پرهای چترش خش خش صدا کرد. باد وانمود کرد که می‌خواهد لگد بزند و طاووس کمی عقب رفت. بعد باد در را برای ما بازنگه داشت. ((زنم این لعنتی را توی خانه راه می‌دهد. دیگر کم مانده روی آن میزلعنتی غذا به خورد و توی آن تخت لعنتی به خواند.))

من و فران از ماشین پیاده شدیم. طاووس کمی دورتر ایستاده بود. کله‌ی اکبیری‌اش را به این طرف و آن طرف تکان می‌داد.

فران درست درآستانه‌ی درایستاد. برگشت کشتزار ذرت را نگاه کرد. گفت: ((جای باصفایی دارید. مگرنه، جک؟)) باد هنوز هم در را نگه داشته بود.

گفتم: ((خیلی.)) از حرفی که زد تعجب کردم. باد گفت: ((هم چنین جایی آن قدرها هم تعریف ندارد.)) هنوز هم در را نگه داشته بود. حرکت تهدید آمیزی به طرف طاووس کرد.

((همیشه‌ی خدا سرت گرم است. فرصت یک سرخاراندن هم نداری.))

گفت: ((بیایید تو بچه‌ها.))

گفتم: ((هی، باد، آن چیزهای که آن جا سبز شده‌اند، چیه؟))

باد گفت: ((گوجه فرنگی‌اند.))

((عجب مزرعه داری نصیبم شده.)) این را فران گفت و سرش را تکان د اد. باد خنده‌اش گرفت. رفتیم تو. این زن تپل قد کوتاه که موهایش را گوجه ای بسته بود، توی اتاق،

انتظار ما را می‌کشید. پیش بندش را دور دست‌هایش پیچانده بود. لپ‌هایش گل انداخته بود. اول به نظرم آمد نفس اش بند آمده یا سرچیزی جوش آورده. سریع سرتا پایم را برانداز کرد و بعد چشم‌هایش رفتند سراغ فران. سرسنگین نبود، فقط داشت بروبرنگاه می‌کرد. نگاهش را به فران دوخت و همین طور داشت رنگ به رنگ می‌شد. باد گفت: ((اولاً، این فران است. این هم جک، دوستم است. وصف جک را که زیاد شنیده ای. بچه‌ها، این اول است.)) نان را به اولاً داد.

زن گفت: ((این چیه؟ آها، نان خانگی ست. دستتان درد نکند. هرجا دوست دارید بنشینید. مثل خانه‌ی خودتان راحت باشید. باد، ازشان بپرس مشروب چی می‌خورند. من سری به غذا می‌زنم.)) اولاً این را گفت و نان به دست به آشپزخانه رفت.

اولاگفت: ((بنشینید.)) من وفران تالاپی خودمان را انداختیم روی کاناپه. به سیگارم دست بردم. باد گفت: ((زیرسیگاری این جاست.)) چیزسنگینی را از روی تلویزیون برداشت.

گفت: ((بیا، اینهاش.)) و گذاشتش روی میزقهوه جلوی من. یکی از آن زیرسیگاری‌های بلوری بود که شکل قو می‌سازند. سیگاری روشن کردم و چوب کبریت را توی گودی پشت قو انداختم. باریکه‌ی دودی را که از پشت قو بلند شد، تماشا کردم.

تلویزیون رنگی روشن بود، بنابراین دقیقه ای‌ای به آن نگاه کردیم. روی صفحه‌ی تلویزیون ماشین‌های معمولی با سرعت سرسام آوری میدان مسابقه را دور می‌زدند. گوینده با لحنی تودار گزارش می‌کرد. اما انگار داشت برهیجانش هم غلبه می‌کرد. گفت: ((ماهنوز منتظر تأیید رسمی هستیم.))

باد گفت: ((می‌خواهید این برنامه را تماشا کنید؟)) هنوزهم ایستاده گفتم: ((برایم فرقی نمی‌کند.))

وهمین طور هم بود. فران شانه بالا انداخت. انگار می‌خواست بگوید، چه فرقی برایش می‌کند؟ درهرصورت روزش خراب شده.

باد گفت: ((فقط بیست دور این طورها مانده. الان تمام می‌شود. همان اولش یک تصادف حسابی شد. پنج شش تا ماشین کوبیدن به هم. چندتا هم نفله شدند. هنوز هم نگفته‌اند که حالشان چه قدر وخیم است.)) گفتم: ((بگذار روشن باشد. بگذار نگاهش کنیم.)) فران گفت: ((شاید یکی از آن ماشین‌های لکنته درست جلوی چشم ما منفجربشود. یا شاید هم یکی‌شان بزند تماشاچیان و آن یارویی را که آن سوسیس‌های آشغال را می‌فروشد، لت و پار کند.))

یک حلقه مویش را بین انگشت‌هایش گرفت و به تلویزیون چشم دوخت.

_ خب، چی بیارم برایتان؟ آب جو، ویسکی، هردوش هست.

به باد گفتم: ((خودت چی می‌خوری؟))

باد گفت: ((آب جو، تگری و با حال.))

گفتم: ((من هم آب جو.))

فران گفت: ((من یک خرده ویسکی می‌خورم با کمی آب. بی زحمت، لیوانش بلند باشد. با یک خرده یخ. خیلی ممنون باد.))

باد گفت: ((حتماً.)) نگاه دیگری به تلویزیون انداخت و به طرف آشپزخانه راه افتاد.

* * *

فران سقلمه ای به من زد و با سربه تلویزیون اشاره کرد. در گوشی گفت: ((آن بالا را نگاه. چیزی که من می‌بینم، توهم می‌بینی؟)) به جایی که چشم دوخته بود، نگاه کردم. آن جا گلدان قرکز باریکی بود که چند تا شاخه گل مینا تویش چپانده بودند. کنار گلدان روی یک زیرگلدانی یک دست قالب دندان گچی کذایی از کج و کوله ترین دندان‌های دنیا قرارداشت که مضرّس بودند. اثری ازلب یا آواره روی آن چیزچندش آورنبود، فقط آن دندان‌های بدقواره توی ماده‌ی سقزمانند زرد و زمختی فرو رفته بود.

درست همین موقع، اولاً با یک ظرف آجیل و یک شیشه نوشابه‌ی گیاهی برگشت. حالا پیش بندش را باز کرده بود. ظرف آجیل را روی میزقهوه کنارقو گذاشت. گفت: ((بفرمایید باد دارد مشروب‌هایتان را می‌آورد.)) این را که گفت دوباره صورتش گل انداخت. روی یک صندلی گهواره ای حصیری قراضه نشست و بنا کرد به تکان خوردن. از نوشابه‌اش خورد و به تلویزیون نگان کرد. باد با یک سینی کوچک چوبی برگشت که تویش لیوان ویسکی و آب برای فران بود و بطری آب جو برای من و برای خودش هم یک بطری آ بجو توی سینی گذاشته بود.

از من پرسید: ((لیوان می‌خواهی؟))

سرم را به علامت منفی تکان دادم. دستی به زانویم زد و به طرف فران برگشت.

فران لیوان را از دست باد گرفت و گفت: ((ممنون.)) دوباره نگاهش رفت روی دندان‌ها. باد دید که کجا را نگاه می‌کند.

خودروها زوزه کشان پیست مسابقه را دور می‌زدند. آب جو را برداشتم و حواسم را دادم به تلویزیون. دندان‌ها برایم جالب نبود. باد به فران گفت: ((دندان‌های اولاً قبل از سیم کشی این ریختی بود. من دیگر بهشان عادت کرده‌ام. اما به نظرمن مسخره است که آن‌ها راآن جا گذاشته. به جان خودم، سردرنمی آورم چرا آن‌ها را نگه داشته.)) اولاً را برانداز کرد. بعد به من چشمکی زد. روی صندلی راحتی‌اش نشست و پاهای اش را روی هم انداخت. از آب جویش خورد و به اولاً زل زد. اولاً دوباره سرخ شد. شیشه‌ی نوشابه دستش بود. جرعه ای خورد.

بعد گفت: ((آن دندان‌ها را گذاشتم آن بالا که یادم نرود که چه قدر مدیون بادهستم.))

فران گفت: ((مدیون واسه چی؟)) داشت از توی ظرف آجیل برمی داشت، برای خودش بادام هندی سوا می‌کرد. از ماری مکه می‌کرد دست کشید و به اولاً نگاه کرد. ((ببخشید، ولی متوجه نشدم.)) فران به آن زن زل زد و منتظرجوابش شد.

صورت اولاً دوباره سرخ شد. گفت: ((بابت خیلی چیزها باید ممنون باشم. آن هم یکی از آن چیزهایی است که به خاطرش ممنون هستم. آن دندان‌ها را دم دست نگه داشته‌ام که یادم نرود چه قدر مدیون باد هستم.)) از نوشابه‌اش خورد. بعد لیوان را آورد پایین و گفت: ((دندان‌های قشنگی داری فران. همان اول متوجه شدم. اما دندان‌های من از همان بچگی کج و کوله درآمدند.)) با ناخن اش به دوتا دندان جلویی‌اش زد. گفت: ((خانواده‌ام وسعشان نمی‌رسید که درستشان کنند. دندان‌هایم هرکدام به یک طرف کج شده بود. شوهراولم اصلاً عینه خیالش نبود که من چه ریختی هستم. نه، اصلاً انگار نه انگار هیچی برایش مهم نبود، جز این که بطری بعدی عرقش را از کجا جور کند. توی این دنیا فقط یک رفیق داشت و آن هم بطری عرقش بود.)) سرش را تکان داد. ((بعد باد وارد زند گیم شد و من را از آن فلاکت نجات داد. بعد از آشنایی مان، اولین چیزی که باد گفت این بود، باید بدهیم دندان‌هایت را درست کنند. آن قالب درست بعد ار آشنایی مان درست شده، در دویم جلسه ای که پیش ارتودنتیست رفتیم. درست قبل از این که دندان‌هایم سیم کشی بشوند.))

صورت اولاً هم چنان سرخ بود. به تصویر تلویزیون نگاه کرد. از نوشابه‌اش خورد و انگار دیگر حرفی برای گفتن نداشت.

فران گفت: ((عجب مخی بوده آن ارتودنتیست.)) برگشت به آن دندان‌های دراکولایی روی تلویزیون نگاه کرد. اولاً گفت: ((محشربود.)) توی صندلی‌اش چرخید و گفت:((می‌بینید؟)) این بار بدون هیچ خجالتی، دهانش را باز کرد و دوباره دندان‌هایش را به ما نشان داد.

باد به طرف تلویزیون رفته و آن دندان‌ها را برداشته بود. به طرف اولاً رفت و آن‌ها را به گونه‌ی اولاً چسباند. گفت: ((قبل و بعد.))

اولاً دست برد و قالب را از دست باد گرفت ((می دانید، چیه؟ آن ارتود نتی است می‌خواست این را پیش خودش نگه دارد.)) همین طور که حرف می‌زد آن را توی دامانش نگه داشته بود.

گفتم: ((بی خود اصرار نکن. حالیش کردم که آن دندان‌ها مال خودم است. برای همین او هم در عوض از قالب عکس گرفت. بهم گفت که می‌خواهد آن عکس‌ها را توی یک مجله چاپ کند.))

بابت خیلی چیزها باید ممنون باشم. آن هم یکی از آن چیزهایی است که به خاطرش ممنون هستم. آن دندان‌ها را دم دست نگه داشته‌ام که یادم نرود چه قدر مدیون باد هستم.

باد گفت: ((مجسم کن، اون دیگر چه جور مجله ای بوده. فکرنکنم هم چنین مجله ای زیاد خواننده داشته باشد.)) این را گفت و همه مان زدیم زیرخنده. اولاً گفت: ((سیم‌ها را که از دندان‌هایم برداشت، بازهم موقع خندیدن دستم را جلوی دهانم می‌گرفتم، این طوری. هنوز هم که هنوز است این کار را می‌کنم. عادت است دیگر. یک روز باد گفت اولاً، دیگر لازم نیست این کار را بکنی. مجبورنیستی دندان‌های به آن قشنگی را قایم کنی. حالا دیگر دندان‌های قشنگی داری.)) اولاً به باد نگاهی کرد. باد بهش چشمکی زد. اوهم نیش اش باز شد و نگاهش را به پایین دوخت. نمی‌دانستم در این مورد چی بگویم. فران هم همین طور. اما می‌دانستم که بعداً فران یک عالمه حرف برای گفتن دارد.

گفتم: ((اولاً، من یک بار به این جا تلفن کردم. شما گوشی را برداشتید. اما من قطع کردم. نمی‌دانم برای چی قطع کردم.)) این را گفتم و جرعه ای از آب جویم را خوردم. نمی‌دانستم برای چی آن موقع این قضیه را پیش کشیده بودم.

اولاً گفت: ((یادم نمی‌آید. کی بود؟))

((چند وقت پیش.))

گفت: ((یادم نمی‌آید.)) و سرش را تکان داد. دندان‌های گچی توی دامانش را انگولک می‌کرد. فرانک نگاهش را به

طرف من چرخاند. لبش را کج و معوج کرد. اما هیچی نگفت.
باد گفت: ((خب، تازه چه خبر؟))
اولاً گفت: ((آجیل بفرمایید. شام تا چند لحظه‌ی دیگر آماده می‌شود.))
ازاتاق عقبی صدای نق نقی آمد.
اولاً به باد گفت: ((از دست این پسره.)) و شکلک درآورد.
باد گفت: ((نیم وجبی.)) به پشتی صندلی‌اش تکیه دادو بقیه‌ی مسابقه را که دوسه دوربیشتر نمانده بود در سکوت تماشا کردیم.
یکی دوبار صدای بچه را، صدای آغون واغونش را که از اتاق عقبی می‌آمد شنیدیم.
اولاً گفت: ((نمی‌دانم چه اش هست.)) از روی صندلی‌اش بلند شد. ((همه چیزحاضراست. فقط باید سس گوشت را بکشم. اما بهتراست اول یک سربه بچه بزنم. شما بفرمایید سرمیزشام. تا یک دقیقه‌ی دیگر برمی گردم.))
فران گفت: ((دلم می‌خواهد بچه را ببینم.))
اولاً هنوز هم دندان‌ها را توی دستش نگه داشته بود. رفت و آن‌ها را گذاشت روی تلویزیون.
گفت: ((ممگن است الان غریبی کند. به غریبه‌ها عادت ندارد. صبرکن ببینم می‌توانم بخوابانمش. آن وقت دزدکی می‌توانی نگاهش کنی، همان جور که خوابیده.))
این را گفت و بعد از توی راه رو به اتاقی رفت و دری را بازکرد. بی سروصدا خزید تو و در را پشت سرش بست. گریه‌ی بچه بند آمد.

* * *

باد تلویزیون را خاموش کرد و ما رفتیم سرمیزشام. من و باد راجع به مسایل کاری صحبت می‌کردیم. فران هم گوش می‌داد. حتی گاه گداری سوالی هم می‌پرسید. اما می‌دانستم که حوصله‌اش سررفته و لابد از دست اولاً هم دل خورشده که نگذاشته بچه راببیند. به دورتا دورآشپزخانه اولاً چشم گرداند.
چند تار مویش را دور انگشت‌هایش پیچاند و وسایل اولاً را از نظرگذراند.
اولاً به آشپزخانه برگشت و گفت: ((عوض اش کردم و اردک پلاستیکی را دادم دستش. شاید دیگر بگذارد ما غذای مان را بخوریم. اما نمی‌شود زیاد رویش حساب کرد.)) در ماهی تابه ای را برداشت و آن را از روی اجاق بداشت. سس گوشت را توی کاسه ای ریخت و کاسه را گذاشت روی میز. در چندتا قابلمه‌ی دیگر را برداشت و نگاه کرد تاببیند همه چیز مرتب است یا نه. روی میز، کالباس خوک، سیب زمینی شیرین، پوره‌ی سیب زمینی، لوبیای درشت، بلال و سالاد سبزی جات بود. نان فران هم در کنار کالباس خوک تو چشم بود.
اولاً گفت: ((ای وای، دستمال سفره یادم رفت. شما مشغول شوید. راستی، نوشیدنی با غذایتان چی می‌خورید؟ باد با غذایش شیرمی خورد.)) گفتم: ((شیرخوب است.)) فران گفت: ((من آب می‌خورم. ولی می‌توانم برادرم. نمی‌خواهم به خاطرمن به زحمت بیفتید. خودت به اندازه‌ی کافی کارداری.)) حرکتی کرد که انگار می‌خواست از روی صندلی بلند شود.
اولاً گفت: ((خواهش می‌کنم. شما مهمان هستید. زحمت نکشید. اجازه بدهید خودم برایتان می‌آورم.)) دوباره داشت سرخ می‌شد.
ما درهمان حال دست به زانو نشستیم و منتظرشدیم. فکرم رفت پیش آن دندان‌های گچی. اولاً با دستمال‌های سفره، لیوان‌های بزرگ شیربرای من و باد ویک لیوان آب یخ برای فران برگشت.
فران گفت: ((مرسی.))
اولاً گفت: ((نوش جان.)) بعدنشست سرجایش. باد سینه‌اش را صاف کرد. به حالت تعظیم سرش را پایین انداخت و چند کلمه ای ادا کرد. آن قدر یواش می‌گفت که من به زحمت کلمات را از هم تشخیص می‌دادم. اما فحوای کلامش را فهمیدم. داشت از قادر متعال به خاطر غذایی که می‌خواستیم دخلش را بیاوریم، تشکر می‌کرد.
وقتی دعایش تمام شد، اولاً گفت: ((آمین.))
باد دیس کالباس را داد به من و برای خودش سیب زمینی کشید. بعدش مشغول شدیم. زیاد حرف نمی‌زدیم، فقط من یا باد گاهی چیزی می‌گفتیم ((عجب کالباسی!)) یا ((شیرین بلال به این خوشمزگی تا به حال نخورده بودم.))
اولاً گفت: ((اما این نان یک چیزدیگر است.))
فران که انگار کمی نرم تر شده بود، گفت: ((اولاً، بی زحمت من یک کم دیگر سالاد می‌خواهم.))
باد وقتی دیس کالباس یا کاسه‌ی سس گوشت را می‌داد دستم، می‌گفت: ((یک خرده دیگرازاین بکش.)) گه گاهی سروصدای بچه می‌آمد. ادلا سرش را برمی گرداند و گوش می‌داد، بعد که خاطرجمع می‌شد فقط برای خودش ونگ ونگ می‌کند، حواس اش را به غذایش می‌داد.
اولاً به باد گفت: ((بچه امشب بد قلق شده.)) فران گفت: ((هنوزهم دلم می‌خواهد ببینمش. خواهرم یک نی نی

کوچولو دارد. اما با بچه‌اش توی دنور زندگی می‌کند. اوه، حالا کو تا من بروم دنور؟ خواهرزاده‌ی خودم را تا حالا ندیده‌ام.)) فران دقیقه ای به این موضوع فکر کرد و دوباره مشغول خوردن شد.

اولاً کمی کالباس را با چنگال گذاشت توی دهانش و گفت: ((خدا کند خوابش ببرد.))

باد گفت: ((از هر غذایی یک عالمه هست. بازهم کالباس و سیب زمینی بخورید بچه‌ها.))

فران گفت: ((دیگر یک لقمه هم جا ندارم.)) چنگالش را گذاشت روی بشقابش.

((همه چیزعالی بود، ولی من دیگرسیرشدم.)) آن پرنده باردیگر فغانش را سرداد. صدایش این جوری بود ((مای_اوی!)) هیچ کس هیچی نگفت. آخرچی می‌شود گفت؟

بعد اولاً گفت: ((اون می‌خواهد بیاید تو باد.))

باد گفت: ((نه خیر، نمی‌شود بیاید تو. مهمان داریم، ها. مثل این که حالیت نیست. آن‌ها خوششان نمی‌آید. یک پرنده‌ی پیرنکبتی بیاید توی خانه. تو هم با آن پرنده‌ی کثیف و آن دندان‌های عتیقه‌ات! آخر مردم چی فکر می‌کنند؟)) سرش را تکان داد. خندید. همگی خندیدیم. فران هم با ما خندید.

اولاً گفت: ((کثیف چیه باد. چه ات شده؟ تو که جوی را دوست داری. از کی تا حالا کثیف صدایش می‌کنی؟)) باد گفت: ((از همان وقت که گند زد به قالیچه.)) به فران گفت: ((معذرت می‌خواهم. اما گفته باشم، بعضی وقت‌ها دلم می خواد کله‌ی آن عجوزه را بکنم. حتی ارزش کشتن را هم ندارد، راست نمی‌گویم اولاً؟ بعضی وقت‌ها، نصف شب‌ها با آن صدای نکره‌اش مرا از رخت خواب می‌کشاند بیرون. حتی یک پشیزهم نمی‌ارزد، درسته اولاً؟)) اولاً به خاطر اراجیف باد سرش را تکان داد. با چند دانه لوبیا توی بشقابش بازی کرد.

اولاً گفت: ((باد خودت می دانی که این حقیقت ندارد.)) به فران گفت: ((از این حرف‌ها گذشته جوی نگهبان خوبی است. با بودن او، ما دیگر نیازی به سگ نگهبان نداریم. تازه هر صدایی را بگویی می‌شنود.)) باد گفت: ((اگر عرصه بهم تنگ بشود، که احتمالاً می‌شود، جوی را درسته می‌گذارمش توی دیگ، با پر و تمام تشکیلاتش.))

اولاً گفت: ((باد! اصلاً هم خنده دارنبود.)) اما خودش خندید و ما دوباره حسابی دندان‌هایش را دیدیم. اولاً رفت تا بچه را بیاورد. به پنجره‌ی آشپزخانه نگاهی انداختم. بیرون تاریک بود. پنجره بالا بود و تورسیمی دیده می‌شد، به نظرم آمد صدای پرنده از توی ایوان آمد. کمی بعد اولاً آوردش. به بچه نگاهی انداختم و نفسم بند آمد.

اولاً بچه به بغل پشت میزنشست. زیربغلش را گرفت تا او بتواند توی دامانش سرپا بایستد و رویش به طرف ما باشد. روی پاهای اولاً ایستاد و دورتا دورمیز به ما نگاه کرد. اولاً کمربچه را گرفته بود تا بتواند روی پاهای تپلش ورجه ورجه کند. بی بروبرگرد، این بی ریخت ترین بچه ای بود که به عمرم دیده بودم. به قدری بی ریخت بود که زبانم بند آمد. نمی‌گویم مریض یا عجیب الخلقه بود. نه، اصلاً و ابداً. فقط زشت بود صورت قرمز و یقوری داشت با چشم‌های ورقلمبیده، پیشانی پت وپهن و لب لوچه‌ی آویزان. اصلاً گردنی درکارنبودکه بشود حرفش را زد و سه چهار تا غبغب کت و کلفت داشت. غبغب‌هایش تا بنا گوشش روی هم چین خورده بود. و گوش‌هایش از کله‌ی کچلش زده بود بیرون. ازمچ دست‌هایش دنبه آویزان بود. دست و پنجه‌اش چاق بود. این بچه از زشت هم زشت‌تربود.

* * *

فران گفت: ((چه بچه ای است، اولاً.))

بچه لب و لوچه ورچید. شروع کرد به کولی بازی درآوردن. اولاً به باد گفت: ((بگذار جوی بیاید تو.))

باد گفت: ((فکر می‌کنم اقلاً باید ببینم از نظر این‌ها اشکالی ندارد؟))

گفتم: ((ما که غریبه نیستیم. هرکاری دوست دارید بکنید.))

باد گفت: ((شاید دوست نداشته باشند پرنده‌ی لندهوری مثل جوی بیاید توی خانه. اصلاً به این جایش فکر کرده ای اولاً؟))

اولاً گفت: ((اشکالی ندارد، بچه‌ها؟ که جوی بیاید تو؟ امشب اوضاع پرنده پاک به هم ریخته. به گمانم اوضاع بچه هم همین طور. به جوی عادت کرده که بیاید تو وقبل از خواب کمی باهاش بازی کند. هیچ کدام شان امشب آرام و قرار ندارند.))

فران گفت: ((تعارف نکنید. از نظرمن اشکالی ندارد اگر بیاید تو. هیچ وقت از نزدیک ندیدمشان. اما اشکالی ندارد.)) به من نگاه کرد. به نظرم می‌شد فهمید که دلش می‌خواست من یک چیزی بگویم.

((نه، چه اشکالی دارد، بگذارید بیاید تو.)) لیوانم را برداشتم و شیر را تا ته سر کشیدم.

باد از روی صندلی‌اش بلند شد. به طرف در ورودی رفت و بازش کرد. کلید چراغ‌های حیاط را زد. فران پرسید ((اسم کوچولوتان چیه؟))

اولاً گفت: ((هارولد.)) از بشقاب خودش به هارولد سیب زمینی شیرین داد.

به پشت سرباد نگاهی انداختم و دیدم که همان طاووس توی اتاق نشیمن یک جا میخ کوب شده و سرش را، مثل آینه دستی که آدم توی دستش بچرخاند، به این طرف و آن طرف می‌چرخاند. خودش را تکاند و صدایش مثل یک دسته ورق از آن اتاق آمد.

فران گفت: ((می‌شود بغلش کنم؟)) طوری گفت که اگر اولاً می‌گذاشت انگار لطف بزرگی در حق اش می‌کرد. اولاً از روی میز بچه را داد به او.

فران کوشید بچه را روی پاهاش جمه و جور کند. اما بچه بنا کرد به وول خوردن و ونگ زدن. فران گفت: ((هارولد.))

فران حواسش شش دانگ به بچه بود. داشت باهاش اتل متل بازی می‌کرد که یک جورهایی بچه هم خوشش امده بود. یعنی حداقل دیگر زرزر نمی‌کرد. بچه را بلند کرد و درگوشش چیزی نجوا کرد. گفت: ((حالا به هیچ کس نگویی چی گفتم، ها.))

به پشت سرباد نگاهی انداختم و دیدم که همان طاووس توی اتاق نشیمن یک جا میخ کوب شده و سرش را، مثل آینه دستی که آدم توی دستش بچرخاند، به این طرف و آن طرف می‌چرخاند.

آن بچه زشت بود. اما تا آن جایی که من می دانم فکر می‌کنم برای باد و اولاً زیاد مهم نبود. یا اگرهم بود خیلی راحت پیش خودشان می‌گفتند: ((خب، زشت هست که هست. بچه‌ی خودمان است. این هم فقط یک مرحله است. تا چشم به هم بزنی یک مرحله‌ی دیگر شروع می‌شود. زندگی مراحل مختلفی دارد. وقتی همه‌ی مراحل را از سر بگذراند، به مرور زمان همه چیزدرست می‌شود.))

لابد پیش خودشان هم چنین فکرهایی می‌کرده‌اند.

آن شب توی خانه‌ی باد و اولاً شب خاصی بود. می‌دانستم که شب خاصی است. تقریباً به تمام چیزهای زندگی‌ام حس خوبی داشتم. نتوانستم صبرکنم تا در خلوت با فران از احساسم صحبت کنم. همان شب آرزویی کردم. همان جا پشت میزکه نشسته بودم، دقیقه ای چشم‌هایم را بستم و حسابی رفتم توی فکر. آرزو کردم که خاطره‌ی آن شب را هرگز فراموش نکنم و همیشه آن را زنده نگه دارم. این تنها آرزویم بود که برآورده شد. و برآورده شدنش هم به ضررم تمام شد. اما، خب، آن موقع از کجا می‌دانستم.

باد به من گفت: ((تو فکر چی هستی جک؟))

گفتم: ((همین طوری.)) نیشخندی به او زدم.

اولاً گفت: ((لابد چیزمهمی نیست.))

فقط دوباره نیشخندی زدم و سرم را تکان دادم.

* * *

آن شب که از خانه‌ی باد و اولاً به خانه‌ی خودمان رسیدیم و رفتیم زیرلحلف، فران گفت: ((عزیزم، باردارم کن!)) این را که گفت، من با تمام وجودم از فرق سرتا نوک پا تمنایش را شنیدم و نعره زدم و خودم را رها کردم.

بعدها، بعد از تغییر و تحولاتی که توی زندگی مان پیش آمد و آمدن بچه و این جور چیزها، فران نقطه‌ی شروع این تغییزات را از آن شبی می‌دانست که به منزل باد رفته بودیم. اما اشتباه می‌کند. این تغییرات بعداً پیش آمد. وقتی هم که پیش آمد، مثل چیزی بود که برای دیگران اتفاق می‌افتاده، نه چیزی که می‌توانست به سرما بیاید. شب‌ها که تا دیر وقت تلویزیون تماشا می‌کنیم، فران بدون هیچ دلیل خاصی می‌گوید: ((لعنت به آن‌ها، با آن بچه‌ی اکبیری‌شان.)) می‌گوید: ((با آن پرنده‌ی بوگندوشان.)) می‌گوید ((خدا به درو، اصلاً کی هم چنین جانوری را می‌خواهد!)) یک ریز از این حرف‌ها می زند، با این که غیر از همان یک دفعه، دیگر باد و اولاً را ندیده است. فران دیگر توی کارگاه خامه گیری کار نمی‌کند، موهایش را هم خیلی وقت پیش کوتاه کرد. حالا این کم بود، خیلی هم چاق شده. درموردش حرفی نمی‌زنیم. آخرچه می‌شود گفت؟

هنوز هم باد را توی کارخانه می‌بینم. با هم کار می‌کنیم و با هم در ظرف غذای مان را باز می‌کنیم. اگر سراغ اولاً و هارولد را بگیرم، از ان ها برایم حرف می زند. جوی دیگر از موضوع بحث ما خارج است. یک شب می‌پرد بالای درخت خودش، پریدن همان و ان جا ماندن همان. دیگر پایین نمی‌آید. باد می‌گوید، لابد به خاطر کهولت سن اش بوده. بعداً جغدها جایش را گرفتند. بادشانه بالا می‌اندازد. ساندویچ اش را می‌خورد و می‌گوید هارولد آخرش مدافع فوتبال می‌شود.

باد می‌گوید: ((باید آن بچه را ببینی.)) سرمی جنبانم. هنوزهم با هم دوست هستیم. دوستی مان سرجایش مانده، اما موقع حرف زدن با اواحتیاط می‌کنم. و می دانم که خودش هم این را حس می‌کند ودلش می‌خواهد این وضع عوض شود. من هم همین را می‌خواهم.

خیلی کم پیش می‌آید که حال خانواده‌ام را بپرسد. وقتی هم که می‌پرسد، بهش می گویم ((همه خوب‌اند.)) در ظرف غذایم را می‌بندم و سیگارم را در می‌آورم. باد سرمی جنباند و قهوه‌اش را جرعه جرعه می‌خورد. راستش بچه‌ام خرده شیشه دارد. اما در این مورد حرفی نمی‌زنم. حتی با مادرش. به او که دیگر اصلاً. همین جوری هم من و او به زور با هم حرف می‌زنیم. بیشتر خودمان را با تلویزیون سرگرم می‌کنیم. اما ان شب را به خاطر دارم. یادم هست که چه طوری طاووس پاهای خاکستری‌اش را بلند می‌کرد و یواش یواش دور میز می‌گشت. بعد دوستم با زنش روی ایوان به ما شب به خیر گفتند. اولاً به فران چند تا پرطاووس داد که با خودش ببرد خانه.

خوب یادم هست که همگی با هم دست دادیم، هم دیگر را در آغوش کشیدیم و با هم خوش و بش کردیم. توی خودروهمین طور که دور می‌شدیم، فران خودش را چسباند به من، دستش را از روی پایم برنداشت. به همان حالت، از خانه‌ی دوستم به خانه‌ی خودمان رفتیم.

ترجمه‌ی: پریسا سلیمان زاده _ زیبا گنجی

بررسی داستان

راوی: اول شخص نمایشی

مثال: همین دوست محل کارم، "باد،" من وفران را به شام دعوت کرد. من زن او را ندیده بودم و او هم فران را. از این نظر یر به یر بودیم. اما من و باد با هم رفیق بودیم. و می‌دانستم که توی خانه‌ی باد یک بچه کوچولو هست. وقتی برای شام دعوت مان کرد، احتمالاً بچه هشت ماهه بود.

ژانر: واقع گرای اجتماعی

مثال: یادم هست آن روزی که باد با یک جعبه سیگار برگ آمد سرکار. آن‌ها را توی غذا خوری به همه تعارف کرد. از این سیگار برگ‌های داروخانه ای بود. داچ ماسترز. اما هر نخ سیگار برچسب قرمزی داشت با لفافی که رویش نوشته بود، **پسردارشدیم!**

من اهل سیگار برگ نبودم، اما همین طور یک دانه برداشتم.

مسئله داستان چیست؟ راوی به منزل دوستش که صاحب فرزندی هشت ماهه است دعوت می‌شود، اما زن راوی خیلی ازاین دعوت رازی به نظر نمی‌رسد.

مثال:

*همین دوست محل کارم، "باد،" من وفران را به شام دعوت کرد. من زن او را ندیده بودم و او هم فران را. از این نظر یر به یر بودیم. اما من و باد با هم رفیق بودیم. و می‌دانستم که توی خانه‌ی باد یک بچه کوچولو هست.

* اما فران ذوق و شوق چندانی نداشت. همان شب، موقع تماشای تلویزیون از زنم پرسیدم لازم هست چیزی ببریم خانه‌ی باد.

فران گفت: ((مثلاً چی؟ خودش گفت چیزی ببریم؟ من چه می دانم؟ من که چیزی به عقلم نمی‌رسد.)) شانه بالا انداخت و یک جوری نگاهم کرد. قبلاً در مورد باد چیزهایی از من شنیده بود. اما هنوز با او آشنا نشده بود و علاقه ای هم به آشنا شدن با او نداشت.

داستان سه سطحی است.

سطح اول: واضح و آشکار بدون عدم پیچیدگی زبانی است.

مثال: هیچ وقت زن باد را ندیده بودم، اما یک بار صدایش را از پشت تلفن شنیده بودم. عصرشنبه ای بود و برنامه‌ی خاصی نداشتم. برای همین به باد تلفن کردم که ببینم او چه کار می‌کند. همین زن گوشی را برداشت و گفت: ((الو.)) یک هو دست و پایم را گم کردم و اسمش یادم رفت. زن باد. چندین و چند بار باد اسمش را به من گفته بود. اما از یک گوش گرفته و از گوش دیگر در کرده بودم. زن دوباره گفت: ((الو!)) صدای تلویزیون را که روشن بود شنیدم. بعد زن گفت: ((شما کی هستید؟)) صدای یک بچه را شنیدم که شروع کرد به ونگ زدن. زن صدا زد ((باد!)) صدای باد را هم شنیدم که گفت: ((چیه؟)) باز هم اسمش یادم نیامد که نیامد. بنابراین گوشی را گذاشتم. دفعه‌ی بعد که باد را سرکار دیدم، اصلاً صدایش را درنیاوردم که زنگ زده‌ام. اما کاری کردم که اسم زنش را به زبان بیاورد. گفت: ((اولاً.))

با خودم گفتم، اولاً. آها، *اولاً*...

سطح دوم: روان شناسی رفتاری است.

راوی به واسطه‌ی نشانه‌ها، تنهایی، درون گرایی، افسردگی، زن را نشان می‌دهد. اوکلافه و عاصی است، زندگی تکراری و کسالت باری دارد.

زن تنها است، عدم ارتباط با دوستان چه از طرف خودش و چه از طرف همسرش را دارد.

مثال: فران گفت: ((مثلاً چی؟ خودش گفت چیزی ببریم؟ من چه می دانم؟ من که چیزی به عقلم نمی‌رسد.)) شانه بالا انداخت و یک جوری نگاهم کرد. قبلاً در مورد باد

چیزهایی از من شنیده بود. اما هنوز با او آشنا نشده بود و علاقه ای هم به آشنا شدن با او نداشت.

* انگار می‌خواست بگوید اصلاً چه لزومی دارد با دیگران رفت و آمد کنیم؟ ما که هم دیگر را داریم.

* فران گفت: ((هنوزهم دلم می‌خواهد ببینمش. خواهرم یک نی نی کوچولو دارد. اما با بچه‌اش توی دنور زندگی می‌کند. اوه، حالا کو تا من بروم دنور؟ خواهرزاده‌ی خودم را تا حالا ندیده‌ام.))

زن عاصی و کلافه است.

مثال: بعضی وقت‌ها که موهایش مزاحمش می‌شود، مجبور است آن‌ها را جمع کند و بیندازد پشت سرش. از دست موهایش کفری می‌شود. می‌گوید ((امان از این موها. هیچی نیست جز دردسر.))

زن درون‌گرا است.

مثال:

نزدیکی‌های خانه، باغچه ای‌ای را دیدم که چیزهای سبز رنگی به اندازه‌ی توپ بیس بال از ساقه‌ها آویزان بود.

گفتم: ((این‌ها دیگر چیه؟))

گفت: ((من چی می دانم؟ لابد کدوست. از این چیزها سر در نمی‌آورم.))

گفتم: ((هی فران، بی خیال.))

زندگی زن تکراری و کسالت بار است.

مثال: فران گفت: ((شاید یکی از آن ماشین‌های لکنته درست جلوی چشم ما منفجربشود. یا شاید هم یکی‌شان بزند تماشاچیان و آن یارویی را که آن سوسیس‌های آشغال را می‌فروشد، لت و پار کند.))

یک حلقه مویش را بین انگشت‌هایش گرفت و به تلویزیون چشم دوخت.

سطح سوم: تقابل‌ها

الف) شخصیت‌ها از بیان احساسات درونی خود عاجزهستند. ب) شخصیت هاعشق واقعی و ظاهری دارند. ج) آزادی، آسایش انسان مدرن را سلب کرده است.

الف) راوی و همسرش از بیان احساسات درونی خود عاجزاند در حالی که دوست و همسرش نه تنها این گونه نیستند بلکه با استفاده از آن چه که واقعی، ملموس و قابل روئیت است احساس خود را در معرض دید دیگران قرار می‌دهند و آن را ستایش هم می‌کنند.

مثال اول: آن جا گلدان قرکز باریکی بود که چند تا شاخه گل مینا تویش چپانده بودند. کنار گلدان روی یک زیرگلدانی یک دست قالب دندان گچی کذایی از کج و کوله ترین دندان‌های دنیا قرارداشت که مضرّس بودند. اثری ازلب یا آواره روی آن چیزچندش آورنبود، فقط آن دندان‌های بدقواره توی ماده‌ی سقزمانند زرد و زمختی فرو رفته بود.

مثال دوم: اولاً به باد نگاهی کرد. باد بهش چشمکی زد. اوهم نیش اش باز شد و نگاهش را به پایین دوخت.

نمی‌دانستم در این مورد چی بگویم. فران هم همین طور. اما می‌دانستم که بعداً فران یک عالمه حرف برای گفتن دارد.

ب ۱) عشق ظاهری، عدم حمایت همسران

موی بلند+ دوست داشتن= عشق / موی کوتاه+ عدم دوست داشتن= عدم عشق

بعضی وقت‌ها که موهایش مزاحمش می‌شود، مجبور است آن‌ها را جمع کند و بیندازد پشت سرش. از دست موهایش کفری می‌شود.

مثال اول:

فران توی یک کارگاه خامه سازی کار می‌کند و مجبوراست موقع سرکار رفتن موهایش را بپوشاند. هرشب باید موهایش را بشوید و موقع تماشای تلویزیون برس بزند. هرازگاه تهدید می‌کند که کوتاهشان می‌کند. اما بعید می دانم این کار را بکند. خودش می‌داند که خیلی دوستشان دارم. می‌داند که دیوانه‌ی موهایش هستم. بهش گفته‌ام به خاطر موهایش عاشق اش شدم. بهش گفته‌ام اگر موهایش را کوتاه کند، ممکن است دیگر عاشق اش نباشم. گاهی وقت‌ها سوئدی صدایش می‌کنم. می‌تواند خودش را سوئدی جا بزند. سرشب هایی که با هم بودیم و او موهایش را برس می‌زد، با هم از آرزوهای مان حرف می‌زدیم. دل مان یک خودرو نو می‌خواست، این یکی ازآن آرزوها بود. و آرزو می‌کردیم که یکی دوهفته را در کانادا بگذرانیم. اما چیزی که آرزویش را نمی‌کردیم، بچه دارشدن بود. اگر بچه نداشتیم، دلیلش این بود که بچه نمی‌خواستیم. به هم می‌گفتیم، شاید بعدها. اما فعلاً خیالش را نداشتیم. هنوز زود است.

مثال دوم: بعضی شب‌ها می‌رفتیم سینما. شب‌های دیگر فقط توی خانه می‌ماندیم و تلویزیون تماشا می‌کردیم. فران گاهی کیکی، چیزی برایم می‌پخت و همه‌اش را یک جا

می‌خوردیم.

ب ۲) عشق واقعی، حمایت همسران

درست کردن دندان‌ها+برآورده شدن آرزویش، طاووس= عشق

مثال اول: باد به فران گفت: ((دندان‌های اولاً قبل از سیم کشی این ریختی بود. من دیگر بهشان عادت کرده‌ام. اما به نظرمن مسخره است که آن‌ها راآن جا گذاشته. به جان خودم، سردرنمی آورم چرا آن‌ها را نگه داشته.))

مثال دوم: بعد گفت: ((آن دندان‌ها را گذاشتم آن بالا که یادم نرود که چه قدر مدیون بادهستم.))

فران گفت: ((مدیون واسه چی؟)) داشت از توی ظرف آجیل برمی داشت، برای خودش بادام هندی سوا می‌کرد. از ماری مکه می‌کرد دست کشید و به اولاً نگاه کرد. ((ببخشید، ولی متوجه نشدم.)) فران به آن زن زل زد و منتظر جوابش شد.

صورت اولاً دوباره سرخ شد. گفت: ((بابت خیلی چیزها باید ممنون باشم. آن هم یکی از آن چیزهایی است که به خاطرش ممنون هستم. آن دندان‌ها را دم دست نگه داشته‌ام که یادم نرود چه قدر مدیون باد هستم.))

مثال سوم: شوهراولم اصلاً عینه خیالش نبود که من چه ریختی هستم. نه، اصلاً انگار نه انگار هیچی برایش مهم نبود، جز این که بطری بعدی عرقش را از کجا جور کند. توی این دنیا فقط یک رفیق داشت و آن هم بطری عرقش بود.)) سرش را تکان داد. ((بعد باد وارد زند گیم شد و من را از آن فلاکت نجات داد. بعد از آشنایی مان، اولین چیزی که باد گفت این بود، باید بدهیم دندان‌هایت را درست کنند. آن قالب درست بعد ار آشنایی مان درست شده، در دویم جلسه ای که پیش ارتودنتیست رفتیم. درست قبل از این که دندان‌هایم سیم کشی بشوند.))

ج) آزادی، آسایش انسان مدرن را سلب کرده است.

"پرنده" نماد آزادی است اما دست و پاگیر، وآسایش را از انسان مدرنیته گرفته است که نویسنده از طریق آیرونی آن را به خوبی نشان داده است.

مثال اول: به طاووس گفت: ((صدایت را ببر، جوی!)) دست‌هایش را به طرف آن به هم کوبید و جانورکمی عقب رفت ((بسه دیگر، کافیه خفه شو، پیرشررو!))

مثال دوم: طاووس مثل فرفره از ما جلوزد، بعد وقتی باد در را باز کرد، پرید توی ایوان. تقلا می‌کرد برود توی خانه. ((وای.)) طاووس داشت خودش را فشار می‌داد به پای فران. باد گفت: ((جوی، وابمانی.)) محکم زد توی سرپرنده. طاووس روی ایوان عقب پرید و خودش را تکاند. وقتی خودش را تکاند، شاه پرهای چترش خش خش صدا کرد. باد وانمود کرد که می‌خواهد لگد بزند و طاووس کمی عقب رفت. بعد باد در را برای ما بازنگه داشت. ((زنم این لعنتی را توی خانه راه می‌دهد. دیگر کم مانده روی آن میزلعنتی غذا به خورد و توی آن تخت لعنتی به خواند.))

مثال سوم: آن پرنده باردیگر فغانش را سرداد. صدایش این جوری بود ((مای_اوی!)) هیچ کس هیچی نگفت. آخرچی می‌شود گفت؟

بعد اولاً گفت: ((اون می‌خواهد بیاید تو باد.))

باد گفت: ((نه خیر، نمی‌شود بیاید تو. مهمان داریم، ها. مثل این که حالیت نیست. آن‌ها خوششان نمی‌آید. یک پرنده‌ی پیرنکبتی بیاید توی خانه. تو هم با آن پرنده‌ی کثیف و آن دندان‌های عتیقه‌ات! آخر مردم چی فکر می‌کنند؟)) سرش را تکان داد. خندید. همگی خندیدیم. فران هم با ما خندید.

اولاً گفت: ((کثیف چیه باد. چه ات شده؟ تو که جوی را دوست داری. از کی تا حالا کثیف صدایش می‌کنی؟)) باد گفت: ((از همان وقت که گند زد به قالیچه.)) به فران گفت: ((معذرت می‌خواهم. اما گفته باشم، بعضی وقت‌ها دلم می خواد کله‌ی آن عجوزه را بکنم. حتی ارزش کشتن را هم ندارد، راست نمی‌گویم اولاً؟ بعضی وقت‌ها، نصف شب‌ها با آن صدای نکره‌اش مرا از رخت خواب می‌کشاند بیرون. حتی یک پشیزهم نمی‌ارزد، درسته اولاً؟)) اولاً به خاطر اراجیف باد سرش را تکان داد. با چند دانه لوبیا توی بشقابش بازی کرد.

مثال چهارم: باد گفت: ((اگر عرصه بهم تنگ بشود، که احتمالاً می‌شود، جوی را درسته می‌گذارمش توی دیگ، با پر و تمام تشکیلاتش.))

داستان دونوع وضعیت دارد **(اولیه، ثانویه)**

۱_وضعیت اولیه (تعادل)

دوست مرد او و زنش را به مهمانی دعوت کرده، درظاهرهمه چیزعادی و معمولی پیش می‌رود.

مثال:

باد و اولاً در بیست مالی شهر زندگی می‌کردند. سه سال بود که ما توی آن شهر زندگی می‌کردیم.

اما، گندش بزنند، من و فران اصلاً وقت نمی‌کردیم برویم اطراف گشتی بزنیم. رانندگی توی آن جاده‌های پرپیچ وخم چه کیفی داشت. غروب بود، هوا گرگ و دلنشن و ما چراگاه‌ها، نرده‌ها و گاوهای شیرده را که آرام آرام به سوی طویله‌ها می‌رفتند می‌دیدم. سارهای سرخ بال را روی حصارها و کبوتران را چرخ زنان برفراز انبارهای علوفه می‌دیدم. تا چشم کار می‌کرد باغ بود و باغچه با گل‌های پر از غنچه و خانه‌های کوچکی که از جاده کناره گرفته بودند. گفتم: ((ای کاش ما هم این جا جا و مکانی داشتیم.)) فقط خیالی خام بود، آرزوی دیکری که هیچ وقت برآورده نمی‌شد. فران جواب نداد. سرش توی کروکی باد بود. به چهارراهی که او علامت زده بود رسیدیم. طبق نقشه پیچیدم به راست و دقیقاً سه و سه دهم جلو رفتیم. در سمت چپ جاده، کشتزار ذرت، یک صندوق پستی و یک راه دراز و شنی را دیدم. در انتهای آن راه ماشین رو، پشت درختان خانه ای‌ای با ایوان جلویی دیده می‌شد. دود کشی روی بام خانه به چشم می‌خورد. اما تابستان بود، خب طبیعی است که دودی از آن بلند نمی‌شد. اما با خودم گفتم منظره‌ی قشنگی ست و این را به فران هم گفتم.

اما، گندش بزنند، من و فران اصلاً وقت نمی‌کردیم برویم اطراف گشتی بزنیم. رانندگی توی آن جاده‌های پرپیچ وخم چه کیفی داشت.

۲- وضعیت ثانویه (عدم تعادل)

ناگهان داستان تقریباً درانتها از تعادل خارج، دچار بحران شده، عدم تعادل ثانویه را کم کم به وجود می‌آورد. مثال: آن شب که از خانه‌ی باد و اولاً به خانه‌ی خودمان رسیدیم و رفتیم زیرلحلف، فران گفت: ((عزیزم، باردارم کن!)) این را که گفت، من با تمام وجودم از فرق سرتا نوک پا تمنایش را شنیدم و نعره زدم و خودم را رها کردم. بعدها، بعد از تغییر و تحولاتی که توی زندگی مان پیش آمد و آمدن بچه و این جور چیزها، فران نقطه‌ی شروع این تغییزات را از آن شبی می‌دانست که به منزل باد رفته بودیم. اما اشتباه می‌کند. این تغییرات بعداً پیش آمد. وقتی هم که پیش آمد، مثل چیزی بود که برای دیگران اتفاق می‌افتاده، نه چیزی که می‌توانست به سرما بیاید.

شب‌ها که تا دیر وقت تلویزیون تماشا می‌کنیم، فران بدون هیچ دلیل خاصی می‌گوید: ((لعنت به آن‌ها، با آن بچه‌ی اکبیری‌شان.)) می‌گوید: ((با آن پرنده‌ی بوگندوشان.)) می‌گوید ((خدا به درو، اصلاً کی هم چنین جانوری را می‌خواهد!)) یک ریز از این حرف‌ها می زند، با این که غیر از همان یک دفعه، دیگر باد و اولاً را ندیده است. فران دیگر توی کارگاه خامه گیری کار نمی‌کند، موهایش را هم خیلی وقت پیش کوتاه کرد. حالا این کم بود، خیلی هم چاق شده. درموردش حرفی نمی‌زنیم. آخرچه می‌شود گفت؟

هنوز هم باد را توی کارخانه می‌بینم. با هم کار می‌کنیم و با هم در ظرف غذای مان را باز می‌کنیم. اگر سراغ اولاً و هارولد را بگیرم، از ان ها برایم حرف می زند. جوی دیگر از موضوع بحث ما خارج است. یک شب می‌پرد بالای درخت خودش، پریدن همان و ان جا ماندن همان. دیگر پایین نمی‌آید. باد می‌گوید، لابد به خاطر کهولت سن اش بوده. بعداً جغدها جایش را گرفتند. بادشانه بالا می‌اندازد. ساندویج اش را می‌خورد و می‌گوید هارولد آخرش مدافع فوتبال می‌شود.

باد می‌گوید: ((باید آن بچه را ببینی.)) سرمی جنبانم. هنوزهم با هم دوست هستیم. دوستی مان سرجایش مانده، اما موقع حرف زدن با اواحتیاط می‌کنم. و می دانم که خودش هم این را حس می‌کند و دلش می‌خواهد این وضع عوض شود. من هم همین را می‌خواهم.

خیلی کم پیش می‌آید که حال خانواده‌ام را بپرسد. وقتی هم که می‌پرسد، بهش می گویم ((همه خوب‌اند.)) در ظرف غذایم را می‌بندم و سیگارم را در می‌آورم. باد سرمی جنباند و قهوه‌اش را جرعه جرعه می‌خورد. راستش بچه‌ام خرده شیشه دارد. اما در این مورد حرفی نمی‌زنم. حتی با مادرش. به او که دیگر اصلاً. همین جوری هم من و او به زور با هم حرف می‌زنیم. بیشتر خودمان را با تلویزیون سرگرم می‌کنیم. اما ان شب را به خاطر دارم. یادم هست که چه طوری طاووس پاهای خاکستری‌اش را بلند می‌کرد و یواش یواش دور میز می‌گشت. بعد دوستم با زنش روی ایوان به ما شب به خیر گفتند. اولاً به فران چندتا پرطاووس داد که با خودش ببرد خانه.

خوب یادم هست که همگی با هم دست دادیم، هم دیگر را در آغوش کشیدیم و با هم خوش و بش کردیم. توی ماشین همین طور که دور می‌شدیم، فران خودش را چسباند به من، دستش را از روی پایم برنداشت. به همان حالت، از خانه‌ی دوستم به خانه‌ی خودمان رفتیم.■

تاملی بر رمان «عاشقی به سبک ون‌گوک»

نویسنده «محمدرضا شرفی خبوشان»؛ «محمود خلیلی»

ناشر: شهرستان ادب / نوبت چاپ: اول ۱۳۹۳

خلاصه: داستان با گره افکنی آغاز می‌شود؛ با توصیف فضایی وهم آلود و رفتارهای مشکوک، و همین امر خواننده را به تعقیب ادامه‌ی ماجرا ترغیب می‌کند. در همان بخش ابتدایی درمی‌یابیم که راوی به علت عشق افلاطونی خویش به نازلی (دختر صاحب این ملک) حاضر شده است به عنوان یک جاسوس (یا شاید سگی دست‌آموز)، رفت و آمدهای پدر را برای دختر گزارش کند.

پدر (خسروخانی) یک سرتیپ بازنشسته است، زن و همسرش را به خارج از کشور فرستاده تا در نهان با دوستان خویش دوره‌هایی را برگزار نماید. اما در پشتِ این نهان‌کاری‌ها، سرتیپ شاهنشاهی، با همدستی و هم‌فکری دوستان خود عده‌ای از انقلابیون را می‌کشد و در چاه خانه‌اش مدفون می‌سازد. راوی که بنده وار معشوق خویش را می‌پرستد، زمانی که می‌فهمد خسروخانی، مخالفان شاه را در چاه می‌اندازد و با ریختن اسید سعی در امحاء اجساد آنان دارد، چنان از معشوقه و پدرش متنفر می‌شود که ماموریت خویش را ناتمام می‌گذارد و بندهای بندگی خود را پاره می‌کند.

داستان با گره‌افکنی آغاز می‌شود؛ با توصیف فضایی وهم آلود و رفتارهای مشکوک، و همین امر خواننده را به تعقیب ادامه‌ی ماجرا ترغیب می‌کند.

پیرنگ داستان:

گویا قرار است این رمان زیر مجموعه‌ی ادبیات انقلاب قرار گیرد، اما تم اصلی داستان، همان عشق مردی گدا به شاهزاده خانمی است که بر اریکه‌ی قدرت نشسته. ثروت، قدرت و زیبایی معشوقه چنان عاشق را مقهور خود ساخته است که او را وادار می‌کند چون سگ، از خانواده‌ی او نگهبانی کند. عاشق، همنشین و هم‌خانه‌ی یک سگ می‌شود تا چشم و گوش معشوقه باشد. راوی بارها اشاره می‌کند که دلش مثل سگ می‌زند و این " دل سگ" یعنی همان "طبع فرمانبر راوی" که برای به انجام رساندن ماموریت محوله، هراسان است.

پس از شنیدنِ اعترافات نظامیان و نحوه‌ی تقابل ایشان با انقلابیون، در ص ۷۲ وقتی غریبه‌ای از راوی می‌پرسد: «تو عاشقی می‌کنی و نقاشی می‌کشی. با یک یبوست مزمن، فقط پای تابلوهایت زور می‌زنی و سرت را فرو کرده‌ای توی عشق خود ساخته‌ای که خودت هم می‌دانی ... مال تو نیست... چرا تا حرف سیاسی می‌زنیم، دمت را می‌گذاری روی کولت، می‌روی توی خرابه‌ی خودتان، ... سرت را می‌کنی توی تابلوهایت؟». آیا این غریبه، همان وجدان خفته‌ی اوست که بیدار شده و می‌پرسد: «شدم برایشان چی؟ یک نقاش لنگ مرموز که دنبال کون دختر یک سرتیپ لنگ می‌زند از این گالری به آن گالری و نقاشی‌هایش را می‌فروشد به آن بالایی‌ها...»

روایت سنگ دلی و بی‌رحمی نظامیان وفادار به شاه، در قالب سر به نیست کردن انقلابیون، در یک چاه به نمایش درمی‌آید. اما این سیاه نمایی چند نقطه ضعف اساسی دارد:

۱- نویسنده اشاره می‌کند که سر به نیست کردن انقلابیون و دفن و نابود کردن جنازه‌های ایشان بدون دستور مستقیم مافوق است، یعنی "عواملی خودسر" دست به این عملیات می‌زنند!! آیا این امر، تلویحاً، تبرئه‌ی افراد فرادست نیست؟ تاریخ نوین ما عرصه جولان بسیاری از این عوامل خودسر بوده است.

۲- شرح ماوقع تنها از زبان شاه دوستان و در محفل آنان روایت می‌شود و مانند خواندن روزنامه، چنان خالی از احساس است که نمی‌تواند

عمق فاجعه را به تصویر بکشد. لحظه‌ای درنگ کنیم و بپرسیم که آیا به راستی کسی با تعقیب حوادث یک انقلاب، آن هم تنها از طریق روزنامه، می‌تواند به روحیه‌ی انقلابی بالا برسد و آن را به تمامی درک کند؟

۳- همین نظامی ستمگر رژیم، فرزند جامانده‌ی یک یاغی علیه نظام را در خانه‌ی خود بزرگ می‌کند و خرج تحصیل و معاش او را می‌پردازد، آیا این عمل با اعمال دیگر او تناقض ندارد؟

نویسنده از همه‌ی نشانه‌ها استفاده می‌کند تا فضای سیاه ستمشاهی را به تصویر کشـــد، مخفی شدن لابه‌لای بوته‌ها، تصویرهای مکرر از شب و ظلمت کورکننده، اتاق خوف‌انگیز، توصیف مخفیگاه ترسناک با دهلیز تو در تو و دخمه با چاه دلهره آورش. اما همه‌ی توصیف‌های نویسنده، وقتی در برابر داستان عشق این سگ وفادار به معشوقه‌اش قرار می‌گیرد، به شدت رنگ می‌بازد.

تاکید دارم که جذابیت و کشش اثر تنها به علت بیان چگونگی مهرورزی یک عاشق علیل است به دختری زیبا و هنردوست حتا اگر فرزند یک دژخیم باشد. عشقی که چنان عاشق را اسیر بندهای خود کرده است که از او سگی وفادار ساخته و جاسوسی زبردست. آنچه خواننده را تا پایان بخش سوم پای قصه‌گویی راوی می‌نشاند، سرانجام انقلاب و انقلابیون نیست، بلکه آگاهی از سرانجام این عاشق مالیخولیایی و چگونگی به پایان بردن ماموریت این سگ دست آموز و عاشق است و شاید، هویت یابی او.

تاکید دارم که جذابیت و کشش اثر تنها به علت بیان چگونگی مهرورزی یک عاشق علیل است به دختری زیبا و هنردوست حتا اگر فرزند یک دژخیم باشد.

نقاط قوت رمان:

الف- نویسنده در ابتدای رمان با ساخت فضایی وهم‌آلود که با رفت و آمدهای مشکوک ساکنان و پنهان‌کاری راوی همراه است با تحریک حس کنجکاوی، خواننده را به خواندن و دانستن ادامه‌ی ماجرا ترغیب می‌کند.

ب- عشق، همیشه رونق بخش رمان و یکی از پایه‌هایی است که بنای رمان بر آن شکل می‌گیرد. انسان از دیرباز به سبب عشق الهی که در نهاد او قرار داده شده، به این معجون جنون‌آمیز و سکرآور علاقه دارد. نویسنده انگشت بر نقطه‌ی ضعف خواننده (عشق) می‌گذارد تا او را با خود همراه سازد، آن هم عشق یک جوان فقیر به شاهدختی ثروتمند، یعنی همان چیزی که رمان عامه پسند را می‌سازد. نویسنده اما با درک درست از عواملی که می‌تواند او را در این چاه بیندازد، مثل ماهی از این مهلکه می‌گریزد.

پ - محمدرضا شرفی در نشستی عنوان کرده بود که: «برای نوشتن هر صفحه از داستان انقلاب و دفاع مقدس باید هزار صفحه تاریخ مطالعه کرد، مطالعه بهترین راه برای در جریان قرار گرفتن امور گذشته است...». رمان حاضر نشان داد که شرفی مرد عمل است. او با نوشتن این رمان به خصوص در فصول پایانی نشان داده که برای مستند سازی رمان خود دست به مطالعه زده و به تاریخ مراجعات مکرری داشته است، که جای تشکر دارد.

ت- اعتراف می‌کنم که یکی از خواصِ خواندنِ رمان فوق این بود که، ذهن مرا به شدت وادار به جستجو در اطراف نام‌های به کار برده شده کرد. ساعاتی پای اینترنت نشستم تا بیوگرافی و آثار هنرمندان نامبرده شده در این اثر را، بخوانم و ببینم، شاید به درک بهتری از رمان برسم. نویسنده به شدت شاخک‌های مرا برای یافتن نشانه‌هایی برای این منظور حساس کرد. شاید همین نقاط قوت موجب شده است شهرستان ادب به نشر رمانِ فوق اقدام نماید.

درنگ درمتن:

۱- در برخورد اول با این رمان، گمان می‌کنیم که نویسنده چنان دچار شیفتگی به ون‌گوگ است که علاوه بر نامگذاری کتاب به نام او، صفحات ابتدایی را نیز به آثار این نقاش اختصاص داده است. از طرف دیگر، پرتره‌ی ون‌گوگ پس از بریدن گوش در صفحه آغازین و تابلوی «آسمان پر ستاره» این نقاش به عنوان پس زمینه‌ی دو صفحه‌ی بعد، این ذهنیت را تشدید می‌کند که رمان شرفی بیش از هر چیز دیگر، باید درباره نقاشی وبه خصوص، ون‌گوگ باشد. کمی بعد، وقتی خواننده همراه با داستان، به جلو حرکت می‌کند، متوجه می‌شود که نام و آثار ون‌گوگ تنها یک بستر و محمل است برای قصه‌گویی نویسنده. صرفِ نقاش بودن راوی و ون‌گوگ، هرگز نمی‌تواند این دو فرد را کپی هم عرضی قرار دهد و موجب همسان سازی آن‌ها شود. دقت کنید، اگر از نام هر هنرمند دیگری نیز به جای ون‌گوگ استفاده می‌شد، این رمان شکل نهایی خود را تغییر نمی‌داد و همین می‌شد که اکنون هست، حتا با توجه به عشق ورزی دیوانه‌وار قهرمان رمان همانند ون گوگ.

۲- حجم بالای اسامی و نام‌های هنرمندان نقاش غربی مثل گویا، مانه، پیکاسو، فریدا، لوترک، رافائل، رامبراند، تیسین، دگا و غیره تنها ذهن خواننده را انباشته و درگیر می‌کند و در ادامه، نویسنده جز چند مورد جزئی، هیچ دلیل موجه و روشنگرانه‌ای برای آوردن نام این هنرمندان ارائه نمی‌کند! و جالب‌تر اینکه در ادامه‌ی داستان، دیگر خبری از این نقاشان معروف جهان نیست! و این پرگویی‌ها در هیچ کدام از بخش‌های رمان مورد استفاده قرار نمی‌گیرد!؟

اما ماجرا باز هم ادامه می‌یابد و بتهوون، واگنر، پروست، بورخس، سروانتس و حتا شخصیت‌های سیاسی و تاریخی مثل روزولت، آشیل و اسفندیار از گوشه‌های تاریک داستان سرک می‌کشند! اشارات گذرا نیز به سبک‌هایی چون اکسپرسیونیست، سوورئالیسم و یا حتا سبک قهوه‌خانه‌ای ایرانی در رمان دیده می‌شود.

- درنگ: حجم بالای استفاده از نام‌ها (تنها در ۱۰ صفحه پیاپی از رمان) این پرسش را در ذهن متبادر می‌سازد که آیا نویسنده با به رخ کشیدن اطلاعات خویش (گرچه در حد یک نام)، سعی در مرعوب کردن خواننده دارد یا می‌کوشد به پیشبرد داستان و معرفی شخصیتِ راوی کمک کند؟ استفاده از اسامی شخصیت‌های نامی جهان، چنان‌چه در جای مناسب خویش بنشیند اشکالی ندارد اما، برای انتقال اطلاعات، باید به حجمِ ظرف و مظروف نیز، با دقت، نگاه کرد. بی‌دقتی در نگارش و ویرایش متن:

✓ برخی عبارات و جملات نیاز به بازنگری دارد مثل: ص ۲۲: «از کیفت بسته‌ی مارلبوروی لایتت را بیرون آوردی» که می‌شد نوشت: (بسته‌ی مالبروی لایت را از کیفت بیرون می‌آوری)

ص ۳۶: «این کارش را به از جهت ذوق هنری‌اش نگاه می‌کنند». ص ۲۴ و ۳۰ و ۴۵ و ۴۶: «قهقه» که به اشتباه نوشته شده است.

ص ۶۴: «دمب باریک...» باید نوشته می‌شد: دُمِ باریک. و تکرار دُمب به جای دُم در صفحات: ۱۳۲، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۵۷.

ص ۱۵۷: «دیدند که ریزه نم به خاک می‌نشیند. دیدند که خاک جم می‌خورد، ترک به خود می‌زند و می‌پخشد..» در این قطعه آیا با یک ترجمه‌ی ناقص از زبانی بیگانه روبرو هستیم؟ قرار است چه اتفاقی برای زبان پارسی بیفتد؟!

✓ حذف‌هایی که به علت تشابه و تکرار در کاربرد کلمات باید انجام می‌شد، (در دستور زبان پارسی، حذف به قرینه‌ی لفظی و حذف به قرینه‌ی معنوی): ص ۷۱: صاحبش یک جا نشسته است و دستور داده است. ص ۱۳۶: توی این فرصت داستان ساخته است و حالا آمده است که داستانی را که توی سرداب برای خودش ساخته است برای من تعریف کند.

در ص ۱۹۷ نویسنده مخاطبان خود را به مهمانی یک پراگراف " که" برده است: «...اشاره کرد که راه بده که داخل شویم که من...

باز هم که بگذارم که بیایند تو که نمی‌خواستم.. که ملاعلی آورده بود که ترکمن ... که عبایش که رنگ اسبش بود ... که ملاعلی

گفت دم در که نمی‌شود دختر عقد خواند که از دهنم نه آمد...»

ایرادات اساسی رمان: الف - راه رفتن طولانیِ یک فرد علیل: «...شب از کوه آمده بودم پایین و تا صبح راه رفته بودم. این همه راه را من بودم که قدم زده بودم. سرتاسر جاده‌ی قدیم را پیاده رفته بودم...» ص ۱۲۲.

ب- بخش‌های وابسته یا بخش‌های جدا از هم؟: رمان در چهار بخش است، اما سه بخش اول از زبان نقاش لنگ بیان می‌شود و از آغاز تا انجام عشق افلاطونی او و جاسوسی برای معشوقه‌اش را بیان می‌کند. بخش چهارم ناگهان راوی تبدیل می‌شود به دانای کل و داستانی را روایت می‌کند که می‌تواند داستانی جداگانه باشد. در ظاهر، قرار است دو حلقه‌ی واسطه، سه بخش اول و بخش چهارم را به هم متصل سازد، نخست از کجا آمدنِ نقاش لنگ و دوم اشاره به دخمه‌ای که اسیران را در آن به زنجیر کشیده‌اند. ولی این حلقه‌های اتصال ضعیف است، و به دلیل زبانِ خاصِ بخش چهارم و نوعِ روایت آن، بودن بخش پایانی در کنار سه بخش اول ضروری نیست. راوی داستان که تا اینجا در پی یافتن "خود پنهان" و "کیستی خود" است، ناگهان با فصل آخر به کشف و شهود می‌رسد!

به دلیل زبانِ خاصِ بخش چهارم و نوعِ روایت آن، بودن بخش پایانی در کنار سه بخش اول ضروری نیست. راوی داستان که تا اینجا در پی یافتن "خود پنهان" و "کیستی خود" است، ناگهان با فصل آخر به کشف و شهود می‌رسد!

ماجرای بخش چهارم (به علت ماهیتِ تام و تمام ظلم ستیزی‌اش)، هیچ تناسب و سنخیتی با عشق کورکورانه‌ی یک نقاش علیل به دختری ثروتمند (در سه بخشِ اول رمان) ندارد. بخش چهارم به علت ساختار محکم و نشانه‌های استقلال آن، می‌تواند به تنهایی شرح مظلومیت قومی باشد که از ستم ظالمان به تنگ آمده است. با تصحیح متن و رفع موارد ضعیف نگارشی در بخش چهارم، تمامی ابزار و امکانات ظهور داستانی دیگر فراهم می‌آید، داستانی که خود می‌توانست رمانی جدید باشد.

پ – شوخی با شعور خواننده: نویسنده‌ی محترم در ص ۱۲۳ در مورد ساخت قایق از پوست کاج توضیح مجدد می‌دهد! گویی می‌خواهد خواننده را شیرفهم کند که بو و طعم خون در سر انگشت راوی، به علت ساخت قایق برای معشوقه است!؟ گویا نویسنده فراموش کرده است که در ص ۵۲، یک

پاراگراف کامل به توضیح ساختن قایق و اهدای آن به معشوقه اختصاص یافته بود!؟

ت- جای خالی توضیح برخی لغات: نویسنده‌ی محترم با توجه به دایره‌ی گسترده‌ی اطلاعات لغوی خویش، گاه و بی گاه از لغات و اصطلاحاتی استفاده نموده است که نیاز به توضیح دارند، در حالی که جای این توضیحات در پانوشت رمان خالی است!

لغاتی چون: مِیم (درخت مو، مودار)، خنزیر (خوک وحشی، گراز)، قوّاد (قلتبان، دیوّث)، خُسورمی (پدر زنم هستی) و...یا: کلماتی چون: شقار، آنّخ. لازم به تذکر است که خواننده هر رمان نباید لزوماً یک فرهنگ لغات در کنار خود داشته باشد که در این صورت لذت خواندن یک رمان خوب را از دست خواهد داد.

نشانه‌های پنهان در رمان یا گره کور؟

چرا راوی داستان یک نقاش است؟ آیا: «نقّاشی فراتر از حرف‌های سیاسی است...» ص ۲۳. و یا نویسنده اعتقاد دارد زبان نقاشی در میان دیگر هنرها، الکن و گنگ است؟ چرا راوی داستان علیل است؟ آیا به نظر نویسنده، نقاشِ اهلِ گل و بلبل و بازی با رنگ و نور، هیچ تهدید و خطری برای دیکتاتورها نیست؟ در این نگارستانی که به سبک "ون گنگ" و نه "ون گوگ" آراسته شده، چه چیزی در پشتِ انتخابِ یک نقاش لنگ (که از قضا هیچ شباهتی با ون گوگ نقاش ندارد) پنهان است که خواننده، حتا پس از پایان یافتن رمان، آن را پیدا نمی‌کند؟ این‌ها همه یعنی: رمان "عاشقی..." رمانی خواندنی هست، اما، ماندنی نیست.■

تاریخچه‌ی ادبیات داستانی جهان (۳)

«مریم ایلخان»

ادبیات روم باستان

تاریخ روم باستان به سه دوره‌ی جمهوری، آگوستوس و امپراطوری تقسیم می‌شود:

- دوره‌ی جمهوری (۲۴۰-۲۷ ق.م)

بر طبق نظر هوراس، ادبیات روم یا لاتین از سال ۲۴۰ پیش از میلاد، با **لیویوس آندرونیکوس** آغاز می‌شود. تا قبل از آن، ادبیات ایتالیا شامل دعاها، آوازهای مناسب جشن‌ها، اشعار طنزآمیز و نمایش‌های کوتاه و خنده‌آور ابتدایی بود. از این ادبیات تنها قطعاتی باقی مانده است. لیویوس و جانشینان وی به ترجمه، اقتباس و تقلید از روی نمونه‌های یونانی پرداختند. تا پیش از ۲۷ ق. م کمتر اثر لاتینی از شعر و نثر یافت می‌شود که از نمونه‌های یونانی تاثیر نپذیرفته باشد. نخستین نمونه‌های تراژدی، کمدی، حماسه، اشعار غنایی، خطابه و تاریخ روم به ترتیب از روی آثار اوریپیدس، منادر، هومر، سافو، دموستن و توسیدیدس به وجود آمدند.

تنها شکل ادبی که در دوره‌ی جمهوری پدید آمد، **طنز** است که شعری صرفاً رومی بود. این اشعار توسط گایوس لوسیلیوس (۱۸۰ تا ۱۰۲ ق.م) سروده شده‌اند. وی سی منظومه با مضامین مختلف تصنیف کرده است که تنها قطعاتی از آن‌ها باقی مانده است. لوسیوس اشعارش را برای مردم عادی می‌سرود. او به روح کمدی کهن نزدیک می‌شود و در بعضی اشعارش اشخاص یا ضعف اخلاقی مردم را مورد حمله قرار می‌دهد. لوسیوس بنیانگذار شعر مختلط لاتین بود و استفاده از حکایت، افسانه، وقایع نگاری و گفتگو را معمول ساخت.

- عصر آگوستوس (۲۷ ق.م -۱۴ م)

در عصر **اوکتاویانوس سزار آگوستوس**، با تاسیس دوباره‌ی جمهوری رم، صلح، امنیت، فراغت و علاقه به فرهنگ گذشته و قومیت‌گرایی بر رم سایه می‌افکند و این نظام تاثیرات زیادی بر ادبیات عصر آگوستوس می‌گذارد. نویسندگی به عنوان حرفه‌ی تمام وقت اعتبار می‌یابد و ثروتمندان و قدرتمندان از جمله خود آگوستوس مشوق و پشتیبان ادیبان می‌شوند. این عصر از دوره‌های برجسته در شعر و شاعری است. فراغت کافی به شاعران فرصت می‌دهد تا بیشتر به آراستگی و کمال فنون شعری توجه نمایند.

ویرژیل (۷۰-۱۹ ق.م) بزرگ‌ترین شاعر رومی است. وی مجموعه اشعار کوتاهی دارد که به تقلید از شاعران یونان به ویژه هومر سروده است. اما مهم‌ترین اثر داستانی وی **انئید** نام دارد. وی رویدادها و شیوه‌های گوناگونی را از اودیسه برای شش کتاب اول انئید اقتباس کرده است و بسیاری از رویدادهای شش کتاب دوم انئید را نیز از ایلیاد گرفته است. در مورد به کار بردن وزن و قراردادهای حماسی نیز شیوه‌های هومر را الگو قرار داده است. و اما داستان انئید:

پس از آنکه یونانی‌ها تروا را به آتش می‌کشند، *آینیاس*، داماد شاه پریام به اتفاق نیروهایش با بیست و یک کشتی فرار می‌کنند و مدت هفت سال در اطراف مدیترانه ساکن می‌شوند. آینیاس و همراهانش سختی‌های بسیاری را تحمل می‌کنند اما سرانجام وارد کارتاژ می‌شوند. آنان مورد محبت ملکه‌ی آنجا *دیدو* قرار می‌گیرند که عاشق آینیاس می‌شود و او را ترغیب می‌کند تا به عنوان نایب حاکم در کارتاژ اقامت گزینند. اما آینیاس که می‌داند سرنوشت او در جای دیگری نهفته است، دزدانه راهی سیسیل می‌شود. دیدو هم خودکشی می‌کند. آینیاس پس از بازدیدهایی از جهان زیرین، راهی لاتیوم می‌شود و مورد استقبال شاه آنجا لاتینوس قرار می‌گیرد. لاتینوس به او وعده می‌دهد دخترش *لاوینا* را به همسری او در آورد اما دختر را قبلاً مادرش به نامزدی *تورنوس* شاهزاده‌ی روتولی درآورده است. لاتینوس دو رقیب را به مبارزه‌ی با هم دعوت می‌کند. آینیاس تونوس را می‌کشد و با لاوینا ازدواج می‌کند و وارث تاج و تخت می‌شود.

پس از آنکه یونانی‌ها تروا را به آتش می‌کشند، *آینیاس*، داماد شاه پریام به اتفاق نیروهایش با بیست و یک کشتی فرار می‌کنند و مدت هفت سال در اطراف مدیترانه ساکن می‌شوند.

در این داستان ویرژیل می‌کوشد فضائل سنتی روم از قبیل دلیری، بردباری، میانه روی، پشتکار، دانایی و وظیفه‌شناسی را تشخص و عظمت بخشد. قهرمان انئید، هم دلیر است و هم خردمند اما دلیری او آن‌چنان‌که دلاوری آخیلوس و هکتور یا خردمندی اودیسیوس مورد توجه و مایه‌ی شهرتشان است، مورد توجه قرار نمی‌گیرد در عوض آینیاس به پرهیزگاری که مهم‌ترین خصیصه‌ی اوست متصف می‌شود. حماسه‌ی انئید،

نسبت به حماسه‌های هومر کمتر فقرات تکراری دارد و صمیمانه‌تر و درون‌گرایانه‌تر نگاشته شده است. از نظر اندیشه، ویرژیل بیشترین تاثیر را روی شاعران پس از خود گذارده است. تقریباً تمام ادیبان لاتین پس از او از قبیل دانته، پترارک، بوکاچیو، رونسار، ولتر، چاوسر، میلتون،... عمیقاً مرهون او هستند.

- دوره‌ی امپراتوری (۱۴-۴۷۶ م)

ادبیات روم هم مانند یونان پس از عصر طلایی وارد دوره‌ای از نزول نسبی شد. انحطاط اجتماعی و سیاسی با کاهش ادبیات، از نظر کمّ و کیفی همراه بود. با اینکه بیشتر امپراطورها مشوق ایجاد آثار ادبی بودند، ده امپراطور نخست بعد از مرگ آگوستوس، برای آزادی بیان محدودیت‌هایی قائل شدند که این محدودیت‌ها باعث رکود فلسفه نیز گشت. مولفان از ترس اینکه به کسی بربخورد دست به خلق آثار متکلف و ساختگی می‌زدند و بیشتر به تفنن گرایش پیدا می‌کردند. چیزی که سبب تقویت این گرایش می‌شد، توجه متزاید به فن بلاغت بود و اینکه تمایل داشتند آثارشان با صدای بلند در برابر همگان خوانده شود. این دوره عصر نثر بود. خطابه، نامه، زندگینامه، قصه و...قالب عمده‌ی ادبی بود. به شرح مختصری از متون مرتبط با ادبیات داستانی این دوران می‌پردازیم:

ادبیات روم هم مانند یونان پس از عصر طلایی وارد دوره‌ای از نزول نسبی شد. انحطاط اجتماعی و سیاسی با کاهش ادبیات، از نظر کمّ و کیفی همراه بود.

- تراژدی:

سنکا (۳ ق.م – ۶۵ م) نمایشنامه نویس، فیلسوف و طنزپرداز رومی است. وی در کوردوبای اسپانیا به دنیا آمد و مربی دوران نوجوانی *نرون*، و مشاور روزگار حکومت وی بود. وی به عنوان مشاور همواره در تلاش بود تا جلوی شرارت‌های نرون را بگیرد.

در تاریخ درام جدید هیچ نویسنده‌ای به اندازه‌ی سنکا اهمیت ندارد. آلفیری در ایتالیا، کورنی در فرانسه و تقریباً همه‌ی تراژدی نویسان سده‌های ۱۶ و ۱۷، عمیقاً مرهون بعضی جنبه‌های آثار سنکا همچون قالب و سبک و شیوه‌ی پرداخت هستند. شکسپیر هم در استفاده از پیش‌گفتار، گروه همسرایان، ارواح، قاصدها، تک گفتارهای طولانی، تقسیم نمایش به پنج پرده، جادو، وحشت، انتقام و جبر فلسفی، تحت تاثیر سنکا بوده است. از سنکا نُه تراژدی باقی مانده است: *هرکول دیوانه*، *زنان تروا*، *زنان فینیقی*، *مدیا*، *فردا*، *اودیپ*، *توئستس*، *آگاممنون* و *هرکول در اوتا*

- طنز

از زندگی **پترونیوس**، طنزنویس لاتینی اطلاعات کمی در دست است. بر طبق نظر تاسیتوس (مورخ رومی)، او استاد خوشگذرانی‌های نرون بوده و در توطئه‌ی پیزون مجبور به خودکشی می‌شود. آثار باقیمانده از وی داستان *ساتیریکون* است.

ساتیریکون داستان بلندی است که با قطعاتی از شعر آراسته شده است. از ۱۴۱ بخش اصلی متن کتاب، تنها حدود یک هشتم آن باقی مانده است. این قصه که به ولگردی‌های سه جوان سبک‌سر می‌پردازد، طرح ضعیفی دارد، ساختمان آن سست و رویدادها غیرمنطقی است. توصیف شخصیت‌ها ذهنی است و جنبه‌ی طنزآمیز آن نیز ضعیف است. ساتیریکون به اخلاق ادبی و نمایشی پایبند نیست و اثر وی از عیش و لذت و نفس‌پرستی آکنده است. اما این کتاب از لحاظ واژگان بسیار غنی است و به عنوان گنجینه‌ای از لغات مردم کم سواد روم قابل ملاحظه است.

مارسیال (۴۰-۱۰۲ م) طنزنویس و لطیفه‌پرداز اسپانیایی است. وی دو کتاب حکمت به نام‌های *زنیا* و *اپوفورتا* در قالب مرثیه و ۱۳ کتاب نکته‌ها و لطایف هم دارد که در مجموع نزدیک به ۱۲۰۰ نکته طنز و خنده‌آور را را در بر می‌گیرد. آثار مارسیال از کمال ظاهری، هوشمندی، توازن و ایجاز برخوردار است. تاثیر او در اسپانیا، انگلستان، فرانسه و آلمان قابل ملاحظه است.

جووِنال (۶۰-۱۴۰ م) طنزنویس ایتالیایی است و ۱۶ طنزنامه با مضمون اعتراض به فساد زمانه دارد. نوشته‌هایش واقع‌گرایانه، قوی، بدبینانه، تند، کنایه دار، گزنده و خشماگین است. در توصیف، بلاغت و ساختن عبارات و کلمات موجز استعدادی درخشان دارد. وی بر بوالو، جانسون و پیروان کلاسیسم نوین تاثیر چشمگیری گذارد.

- حماسه

لوکان (۳۹-۶۵ م) شاعر حماسه سرای کوردبایی و برادرزاده‌ی سنکا است. اثر مهم وی *فارسالیا*، منظومه‌ی تاریخی ناتمامی است که به جنگ داخلی زمان ژولیوس سزار

می‌پردازد. این کتاب از دو لحاظ قابل اهمیت است: نخست پرداخت حماسی تاریخ جدید و دوم عدم دخالت خدایان در گره‌گشایی داستان.

استاتیوس (۴۰-۹۶ م) شاعر حماسه سرای رومی که در ناپل به دنیا آمده است. آثار وی:

تبائید: منظومه‌ای حماسی در دوازده کتاب که داستان *هفت تن علیه تب* را بیان می‌کند. استاتیوس تالیف این اثر را مرهون *انئید* ویرژیل است.

آخیلئیس: حماسه‌ای چندپاره درباره‌ی زندگی آخیلوس

- قصه

آپولیوس (تولد در حدود ۱۲۵ م) نویسنده و خطیب رومی که در آفریقا به دنیا آمده است. با بیوه‌ی ثروتمندی ازدواج کرد، اما خانواده‌ی زن وی را متهم به استفاده از سحر و جادو برای فریب زن کردند و وی را به دادگاه کشاندند. آپولیوس با دفاع پرشوری که ایراد کرد، خود را تبرئه ساخت. آثار وی:

مدافعات: دفاعیه‌ی آپولیوس در دادگاه که علیه خانواده‌ی زنش ایراد کرده و سرشار از شوخ طبعی است.

مسخ یا خر طلایی: یک رمانس پیکارسک شامل یازده کتاب که طرح آن یک قصه‌ی یونانی گرفته شده است. این رمان داستان مردی را حکایت می‌کند که به علت سوء استفاده از جادو به شکل خر در می‌آید.

سایر آثار آپولیوس (گل‌های فصاحت، در باب عقاید افلاطون، در باب کائنات) مربوط به خطابه و اصول عقاید فلسفی است. نوشته‌های وی آراسته به صنایع بدیعی است و پر تفصیل. او بیشتر به احساس توجه دارد تا عقل. آثار آپولیوس بر ادبیات سده‌های میانه و جدید به ویژه بر بوکاچیو و پاتر تاثیر بسیاری داشته است.■

منابع: تاریخ ادبیات جهان-باکنر تراویک

تاریخچه‌ی ادبیات داستانی ایران (۳)

«مریم ایلخان»

در قسمت گذشته مروری داشتیم بر دو رمان امیر ارسلان و سیاحتنامه‌ی ابراهیم بیک. در این بخش می‌پردازیم به بررسی دو اثر دیگر از از آثار داستانی مشروطه: **کتاب احمد** و **حاجی بابای اصفهانی**.

به گفته‌ای، **کتاب احمد** همان اثری است که زین‌العابدین مراغه‌ای در گذر از استانبول از میزبانش به امانت می‌گیرد و برای خلق سیاحتنامه‌ی ابراهیم‌بیک، از آن به عنوان یک ماخذ سیاسی-علمی-عقیدتی استفاده می‌کند. ماخذی که نماد روزگار مشروطیت ایران است:

نام اثر: کتاب احمد

مولف: میرزا عبدالرحیم طالبوف تبریزی

سال خلق اثر: ۱۳۱۱ تا ۱۳۲۴ ه.ق

به طور کلی، تالیفات طالبوف، تصنیف یا ترجمه‌ای ساده نیستند و مولف در تمام آن‌ها (حتی کتب فیزیک و هیات) سعی کرده مطالب را عبارات شیرین و گوارا در هم بیامیزد. کتاب احمد نیز از این قاعده مستثنا نیست. کتاب احمد یا سفینه‌ی طالبی که به شیوه‌ی "امیل" اثر ژان ژاک روسو و در استانبول نوشته شده است، گفتگوی پدری است با فرزند خیالی خود در موضوعات مختلف علمی، به زبان ساده و قابل فهم کودکان. مولف که خود شیفته‌ی دانش و فرهنگ اروپایی بوده، علوم و کشفیات و اختراعات گوناگونی را که از روی کتب روسی در دسترس داشته است، در این کتاب شرح داده و نسل ایرانی را به تماشای برج ایفل پاریس، اهرام و مومیایی‌ها، مجلس سماع،... و اکتشاف مظاهر و آثار علوم اروپا می‌برد.

احمد، پسری بسیار کنجکاو و باهوش است. او طفلی ساده و عادی نیست و طبیعت یک مرد شصت ساله را دارد. فیلسوفی کوچک، عاقل، دوراندیش و متین و شاید دنیادیده که در خلال بازی‌های کودکانه، هر دم به بهانه‌ای، پرده از معضلات و اسرار خلقت برمی‌گیرد و گاهی نیز چیزی از معلومات خود به اطرافیان می‌گوید.

مولف در سفینه‌ی طالبی (جلد اول کتاب احمد)، ضمن شرح اختراعات و اکتشافات جدید، در هر فرصتی از پیشرفت اروپاییان و پس ماندن ایرانیان سخن به میان آورده و درس اخلاق و میهن پرستی به احمد می‌آموزد و از رسوم و عادات ناپسند و خرافات انتقاد می‌کند. در جایی پدر به احمد می‌گوید:

"تو در آینده می‌توانی طبیب معروفی بشوی اما هنوز نه کتاب تحفه را دیده ای و نه قانون را خوانده‌ای. چون هرکس کتاب تحفه را دارد در ایران طبیب است و اگر خواندن قانون را هم ضمیمه‌ی فضیلت خود ساخت، آن وقت حکیم باشی است و در هر کوچه‌ای که بخواهد دکان قصابی خود را باز کند، از مدفون‌های خود مسئول نیست."

جلد دوم مجموعه‌ی کتاب احمد، "مسالک المحسنین" داستان یا سفرنامه‌ای خیالی است که طالبوف آن را به تقلید از *آخرین روز حکیم*، تالیف *سر همفری دیوی* نوشته و ماجرای سفر گروهی از جوانان است به قله‌ی دماوند با مقاصد علمی. این مسافرت بهانه‌ای است که مولف بتواند در خلال آن مسائل مختلف اخلاقی و اجتماعی و تعلیماتی را طرح کند و اطلاعات خود را به صورت مناظره میان رفقا یا کسانی که در طول سفر با آن‌ها برخورد می‌کنند بیان کند. نارضایی عمومی، ناتوانی حکومت استبدادی، ضرورت وجود یک نظام قضایی، وضعیت اسفبار بهداشت، ادبیاتی فرسوده، دام خطرناک اروپایی شدن برای کسب قدرت و ثروت به بهانه‌ی بی‌توجهی به فرهنگ ایرانی و دیگر مسائل اساسی که انقلاب مشروطیت با آن‌ها درگیر بود، هیچ‌یک از نظر طالبوف دور نمی‌ماند.

و اما در جلد سوم این کتاب "مسائل الحیات"، انسان به سرنوشت دنیوی و جهانی بشریت واقف می‌گردد. در جلد سوم مولف در نظر دارد احمد را انسانی انقلابی و جهان وطنی بار آورد. در سر لوحه‌ی این کتاب آمده است:

"در اعصار آینده، روی کره‌ی زمین و ملل عالم یک فدراسیون کبیری به عنوان جمهوریت سرخ تشکیل می‌کند و هزار و پانصد کرور سکنه‌ی دنیا به مثابه‌ی یک اهل بیت می‌شود و اعضای یکدیگر گردد."

زبان طالبوف بسیار ساده و روان است و جای تعجب است که با آنکه وی آذربایجانی و ترک زبان بوده و عمر خود را در خاک روسیه و دور از محیط ایران به سر برده، چگونه توانسته فارسی را به این روانی بنویسد. با این‌حال باید گفت نثر وی به حد کمال نرسیده و گاهی در متن به واژه‌های ترکی برخورد می‌کنیم.

طالبوف با نگارش "کتاب احمد" بر بسیاری از مشروطه خواهان تأثیر گذاشت. به همان اندازه که تجدد خواهان، از آثار و دیدگاه‌های او جانبداری می‌کردند، برخی از عالمان روحانی،

با وی مخالف بودند و این، به سبب مطالبی بود که او در آثارش آورده بود. به اعتقاد ایشان، اندیشه‌ی طالبوف با اصول دیانت اسلام همخوانی نداشت. در همان زمان شهرت یافته بود که "بابی"ها در ترویج آثار طالبوف کوشش دارند به همین دلیل کتاب احمد و مسالک المحسنین منسوب به بابیه شده و از طرف علما قرائت آن‌ها ممنوع شده بود. به نوشته‌ی احمد کسروی، علما خواندن آثار طالبوف را قدغن اعلام کرده بودند:

"... *یکی از آن کارها که در تهران اتفاق افتاد آن بود که حاجی شیخ فضل الله، به دستاویز برخی از نوشته‌های مسالک المحسنین، طالبوف را بی دین اعلام کرد (تکفیر کرد). این سخن به روزنامه‌ها نیز افتاد و در حبل‌المتین در آن باره گفتار نوشته شد و گویا یکی از بهانه‌ها که طالبوف برای نرفتن به تهران داشت همین بود.*"

و در نهایت به دلیل خصوصیات متفاوت "کتاب احمد" با آنچه ما امروز نام رمان بر آن می‌گذاریم، این سوال پیش می‌آید که آیا کتاب احمد یک رمان است؟ یک رساله‌ی آموزشی است؟ یا یک هجونامه‌ی سیاسی-اجتماعی؟ به نظرمی آید کتاب احمد، ترکیبی از همه‌ی این‌هاست و از هر نظر یک اثر پیشتاز: رمان پیشتاز و رمان پیشگو. طالبوف، رویایی را برای آینده‌ی بهتر ایران در سر می‌پرورد و این اندیشه را در دنیایی تخیلی منعکس می‌سازد. دنیایی که فقط چندسال یا چند دهه تخیلی خواهد ماند. در افق داستان، تصویر جامعه‌ی نوین ایران ترسیم می‌شود. جامعه‌ای که شدیداً اروپایی شده است. این مجموعه، که فرآورده‌ی یک نسل جدید و نوع ادبی جدید است، پیشاپیش شکل‌های تجدد به خود گرفته است.

نام اثر: حاجی بابا اصفهانی
مولف: جیمز موریه
مترجم: میرزا حبیب اصفهانی
سال تالیف: حدود ۱۸۳۴ م (۱۲۳۹ ه.ق)

حاجی بابا کتابی است که آن را جیمز موریه به قصد انتقاد از ایرانیان و به نمایش در آوردن صورت‌های زشت آداب و رسوم ایرانی نوشته است. موریه با سمَت منشی سفیر انگلستان (سر هارفورد جونز) در سال ۱۲۲۳ ه.ق به ایران آمد. وی در انعقاد قطعنامه‌ی شوم گلستان و تعیین خطوط مرزی جدید ایران و روسیه مستقیماً نقش داشت. وی در مدت اقامت خود در ایران اخلاق و عادات ایرانیان به خصوص سران و بزرگان دولت را به خوبی آموخت و در مدت شش ساله‌ی اقامت خود در ایران فرصتی یافت تا مطالب زیادی برای سفرنامه‌ها و داستان‌های خود فراهم آورد.

کتاب حاجی بابا اصفهانی، نزدیک به ده سال پس از آخرین مراجعت موریه از ایران در لندن منتشر شد. این اثر در نظر برخی از منتقدین کتابی پر از مکررات خسته کننده، مبتذل و پیش پا افتاده است. ولی جمعی دیگر از منتقدان از جمله سر والتر اسکات آن را یکی از قطعات پرماجرای عامه دانسته و با داستان **ژیل بلاس** اثر **آلن رنه لوساژ** هم ردیف قرار داده‌اند. حاجی بابا نیز مانند قهرمان داستان لوساژ از میان مردم برخاسته، از هم‌صنفان خود معلومات کسب کرده، گرفتار دزدان و راهزنان شده و به ناچار با آن‌ها مشارکت کرده، در جستجوی مال و ثروت بوده و سرانجام به مقامی عالی دست یافته است. سرگذشت حاجی بابا در میان نوشته‌های موریه تنها کتابی است که توجه مخاطب را به خود جلب کرده است. حتی داستان دیگر او **حاجی بابا در لندن** که چهارسال بعد از سرگذشت حاجی بابی اصفهانی نوشته شد، از نظر انشا و مهارت در بیان مطلب با آن برابری نمی‌کند.

حاجی بابا کتابی است که آن را جیمز موریه به قصد انتقاد از ایرانیان و به نمایش در آوردن صورت‌های زشت آداب و رسوم ایرانی نوشته است.

این کتاب به صورت قصه و داستان نوشته شده و نویسنده در تصویر شخصیت‌ها و سرگذشت آن‌ها بسیار موفق بوده است. اما از حیث مطالب، کاملاً پیداست که نویسنده قصد نداشته از مفاخر و محاسن قوم ایرانی سخن بگوید و طی مطالعاتی که روی فرهنگ قوم ایرانی داشته، به نکات قابل نکوهشی دست یافته و سعی بر شرح آن‌ها در سفرنامه و داستان خود نموده است. لازم به ذکر است که در شرح این موارد کمال بی‌انصافی را به خرج داده و وضعیت برخی طبقات مردم ایران را بسیار بزرگ‌تر از آنچه واقعاً بوده تشریح کرده است. این کتاب بارها و بارها در انگلستان چاپ و به زبان‌های گوناگون ترجمه شده است و به قول براون چه بسیار افرادی که با خواندن آن گمراه شده و همه‌ی ایرانیان را با آن صفات مورد قضاوت قرار داده‌اند.

در مورد علت نامگذاری این کتاب، گفته شده است که هنگامی که **سر هارفورد جونز** ایران را به قصد انگلستان ترک می‌کرد، عباس میرزا از وی تقاضا می‌کند دو جوان ایرانی را با خود به قصد تحصیل به انگلستان ببرد. یک از این دو جوان، **میرزا بابا افشار** پسر یکی از صاحب منصبان عباس میرزا بود. ظاهراً محصلین ایرانی از دخل و تصرفی که موریه قصد داشته در هزینه‌ی تحصیل آن‌ها بکند، جلوگیری

می‌کردند و به این جهت موریه از آن‌ها به‌خصوص از میرزا بابا دل خوشی نداشته است. شاید به این جهت و شاید هم از آنجا که اسم حاجی بابا از لحاظ ترکیب لفظی به نظرش مضحک می‌آمده، این نام را برای کتابش انتخاب می‌کند.

و اما ترجمه‌ی کتاب: نثر میرزا حبیب در ترجمه‌ی حاجی بابا اصفهانی، یکی از بهترین نثرهای عهد اخیر است. سرتاسر کتاب با اشعار مناسب از خود مترجم و استادان سخن فارسی و آیات و احادیث و امثال و اصطلاحات آنچنان آراسته شده که به نظر می‌رسد اصل متن به زبان فارسی بوده است. کریستف بالایی در کتاب سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی بر این اعتقاد است:

"... *بدیهی است که متن فارسی حاجی باباب اثر موریه نیست؛ بلکه تا اندازه‌ای اثر میرزا حبیب است.*"

و این امر را به علت عدم وفاداری میرزا حبیب به متن اصلی می‌داند. و برای این چگونگی دو علت بر می‌شمارد: نخست آنکه ترجمه‌ی فارسی از متن انگلیسی صورت نگرفته و از متن فرانسوی اثر **دوفکونپره** بوده است. و علت دوم امری سیاسی است. میرزا حبیب که از آزادی‌خواهان و مشروطه‌طلبان مقیم استانبول بوده است، متن حاجی بابا را در خدمت جدال خود علیه استبداد قاجار و جامعه‌ی ایران به کار می‌بندد. به همین سبب زبان او به مراتب تندتر از زبان موریه است. و به جهاتی متن اصلی را تثبیت و تقویت می‌نماید.

میرزا حبیب که از آزادی‌خواهان و مشروطه‌طلبان مقیم استانبول بوده است، متن حاجی بابا را در خدمت جدال خود علیه استبداد قاجار و جامعه‌ی ایران به کار می‌بندد.

این کتاب با ترجمه‌ی میرزا حبیب بارها در کلکته و لاهور و تهران به چاپ رسیده است. با هم بخش‌هایی از متن حاجی بابای اصفهانی را می‌خوانیم:

"...*اولین جایی که رفتم طهران بود و در طهران اولین منزلم در برابر خانه‌ی عطاری بود. تازه در آنجا جا به جا شده بودم که روزی پیرزنی در را به شدت کوبید و فریاد برآورد که استاد عطار همسایه‌ی شما سدّه کرده و در کار مردن است. دوایی نیست که به حلقش نکرده باشیم اما هیچ ثمری نبخشیده است. آمده‌ام تا از تو دعایی بگیرم تا بلکه از برکت نفس تو فتوحی بیابد. چون در منزل خود کاغذ و قلمدان نداشتم قرار شد دعا را بر بالین مریض بنویسم. پیرزن مرا از حیاطی کوچک به اتاق تنگ و تاریکی برد که بیمار در میان آن بستری افتاده بود و ناله می‌کرد. ازدحام از زن و مرد به قدری بود که اگر سوزن می‌انداختی زمین نمی‌افتاد. فریاد بیمار بلند بود که ای وای مردم به دادم برسید. در اطراف بسترش مبلغی شیشه‌ها و کاسه‌های دوا و درمان دیده می‌شد و معلوم بود که برای نجات او از هیچ کاری مضایقه نکرده بودند. حکیم با شیشه‌ی اماله و لگن قی در گوشه‌ی اتاق قلیان به نوک نشسته بود و می‌گفت کار این مریض از دوای من و معالجه‌ی من گذشته است تا حالا دوای درویش چه کند. دعای درویش تازه را اثری تازه است. چون چشم تیمارداران بر من افتاد بر جنب و جوش افزودند و دیده‌ها همه بر من دوخته شد. من نیز با هیات کسی که مستجاب الدعوه باشد و صاحب قوت و دم مسیحا باشد کاغذ و قلمدان خواستم هر چند در تمام عمر دستم رنگ قلم ندیده بود.*

قلمدانی آوردند با ورقی بزرگ از کاغذ که معلوم بود کاغذ عطاری است و دوا در آن پیچیده بوده‌اند. با وقار و سکون اسرار آمیزی سرتا پای کاغذ را با خطوط کج و معوج عمودی و افقی شطرنجی ساختم و میان خانه‌ها را با نقوش و علاماتی که از مصنوعات و معجولات خودم بود پر کردم. آنگاه گفتم قدحی پر از آب آوردند و آن کاغذ را در آب حل کردم و به مریض بلعانیدم... حکیم به صدا در آمد و گفت: "اگر عمر مریض باقی باشد و اجلش نرسیده باشد از تاثیر این ادعیه و این اسماء حسنی و این طلسمات مقدس خواهد بود و الا اگر بوعلی هم از گور درآید کاری از دستش ساخته نیست."

بیمار دقیقه‌ای چند بیهوش و مرده وار افتاد. سپس با حالتی که باعث حیرت همه بلکه خود من و حکیم هم گردید، آروغی چند زد و چشم‌ها را باز کرد و سر از بالین برداشت و لگن خواست. گلاب بر روی خوانندگان چنان قی کرد که اگر ابوسینا تمام کتاب "قانون" خود را در حلقش کرده بود آنقدر قی نمی‌کرد..." ■

منابع:

از صبا تا نیما- یحیی آرین پور

سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی- کریستف بالایی و میشل کوی‌ای پرس

پیدایش رمان فارسی- کریستف بالایی

تاریخ مشروطه ایران- احمد کسروی

حاجی بابای اصفهانی- جیمز موریه

درباره‌ی رمان «روی ماه خداوند را ببوس»

نویسنده «مصطفی مستور»؛ «مصطفی بیان»

«ای پسر عمران! هرگاه بنده‌ای مرا بخواند، آن چنان به سخن او گوش می سپرم که گویی بنده ای جز او ندارم اما شگفتا که بنده‌ام همه را چنان می‌خواند که گویی همه خدایِ اویند جز من.»

داستان بلند «روی ماه خداوند را ببوس» در حقیقت در مورد شک و تردید انسان (شخصیت اصلی داستان) نسبت به «بودن یا نبودن خدا» ست. خدایی که تا چندی قبل می‌شناختیم و به وجود او ایمان داشتیم، اما امروز دچار شک و تردید نسبت به وجودِ او می‌شویم.

«با خودم می گویم: خداوندی هست؟» (متن کتاب).

یونس فردوس (شخصیت اصلی داستان)، مجرد و دانشجوی دکترای پژوهش‌گری اجتماعی است که برای ارائه‌ی پایان نامه‌ی دکتریش در حال تحقیق و جستجوی دلیل جامعه‌شناختی خودکشی دکتر جوانی به اسم محسن پارسا است. دکتر محسن پارسا، سی و چهار ساله، فارغ التحصیل دکترای تخصصی از دانشگاه پرینستون امریکا در رشته فیزیک و سابقه‌ی چهار سال تدریس در دانشگاه‌های داخل کشور، سال‌ها بر روی مفاهیم مبانی فیزیک مدرن، نسبیت عام و نظریه کوانتوم تحقیق و مطالعه داشته و هیچ مشکل عمده ای که دلیلی برای خودکشی او باشد هم نبوه است.

«خوشا به حال پارسا. دانشجوی بدبخت! تو اگر نتوانی مرگ یک آدم را معنا کنی برای چه زنده ای؟ مدرک ام، شغل ام، شهرت ام، عشق ام و آینده‌ام به یک مرده گره خورده است. هیچ وقت این همه خوشبختی در یک نقطه جمع نشده بود. آن هم در یک مرده، در یک سوال: چرا دکتر محسن پارسا استاد دانشگاه و فیزیکدان برجسته‌ی معاصر ناگهان و بدون آن که دیوانه شده باشد باید به طبقه‌ی هشتم یک برج بیست و چند طبقه برود و بعد خودش را مثل یک جوان عاشق پیشه‌ی احساساتی از پنجره‌ی رو به خیابان روی آسفالت پرت کند؟ دانشجوی بدبخت!» (صفحه ۱۰ کتاب).

«بودن یا نبودن خدا؟»، این تنها سوالی است که می‌خواهد یونس بداند. به نظر او، پاسخ این سوال تکلیف خیلی چیزها مثل خودکشی دکتر پارسا و خیلی چیزهای دیگر را روشن می‌کند و پاسخ ندادنش هم خیلی چیزها را تا ابد در تاریکی محض نگه می‌دارد.

«من همیشه تعجب می‌کنم که چه طور کسی می تونه بدون این که پاسخ قاطع و قانع کننده ای برای این سوال پیدا کرده باشه، کار کنه، راه بره، ازدواج کنه، غذا بخوره، خرید کنه، حرف بزنه و حتی نفس بکشه» (صفحه ۲۴ کتاب).

یونس پاسخ سوال را تلویحاً در ابتدای داستان می‌دهد: «اگر خداوندی وجود داشته باشه، مرگ پایان همه چیز نخواهد بود... اگر خداوندی در کار نباشه مرگ پایان همه چیزه» (صفحه ۲۶ کتاب).

یونس با خودش فکر می‌کند: خداوندی وجود دارد؟ و مهرداد که هیچ وقت به این چیزها اهمیت می‌داد، می‌خواهد بداند چرا در روز تاریخ تولدش به دنیا آمده است؟

مهرداد (دوست صمیمی یونس)، دانشجوی انصرافی رشته‌ی فلسفه که درسش را بخاطر جولیا نصفه و نیمه رها کرد و رفت به دنبالش در امریکا، بعد از نه سال به ایران بازگشت. کسی نمی‌دانست، مهرداد در دوست دختر آمریکایی‌اش چه دیده بود که عاشق اش شد و رفت.

اگر در دیده‌ی مجنون نشینی
به غیر از خوبی لیلی نبینی

یونس با خودش فکر می‌کند: خداوندی وجود دارد؟ و مهرداد که هیچ وقت به این چیزها اهمیت می‌داد، می‌خواهد بداند چرا در روز تاریخ تولدش به دنیا آمده است؟ نه یک سال زودتر و نه یک سال دیرتر متولد شده. می‌پرسد هزاران سال است که جهان وجود داشته اما خودش نبوده، پس چه دلیلی باعث شده که ناگهان وجود پیدا کند و به زندگی پُر از رنج و درد و فقر و بیماری و اندوه که آخر هم به مرگ منتهی می‌شود، پرتاب بشود؟ جولیا به آفرینش و زندگی و مرگ اشکالات جدی می‌گیرد و این، زندگی را برایش تلخ و دشوار می‌کند.

مهرداد، به ایران برگشت تا مادر بیمارش را با خودش ببرد. مهرداد و جولیا، دختری چهار ساله دارند. دو سال است که جویا مبتلا به سرطان شده و وضع روحی ای مناسبی ندارد. جولیا معتقد است که بهترین فرض این است که خدایی در کار نباشد چون فقط در این صورت است که مجبور نیستیم گناه وجود بیماری‌های لاعلاج را به گردن او بیاندازیم.

«جولیا میگه این منصفانه نیست که انسان در زندگی ش با مانع‌هایی روبه رو بشه که نتونه اون ها رو از میان برداره» (صفحه ۷ کتاب).

مهرداد در تایید سخن جولیا می‌گوید: «آدم وقتی می میره چه چیزی از دست می ده که آدم‌های زنده هنوز اون رو از دست نداده‌اند؟ فرق یک مرده با یک زنده در چیه؟»

مهرداد، شخصیت خیلی عجیبی در داستان دارد. بی توجهی مهرداد به تابلوی نستعلیق در دفتر کار یونس، خونسردی او به سوالات یونس، اخبار گزارش گوینده رادیو درباره‌ی دو کارشناس رایانه دانشگاه امریکا، عبارتِ پشت بارگیرِ کامیون، مرد اعدامی در حیاط دادگستری، موضوع پایان نامه یونس، رفتن به محل خودکشی دکتر پارسا و از طرفی احساسی شد درباره‌ی پای مصنوعی محسن، رفتن ناگهانی به همراه علیرضا به مشهد و اعتقاد او به وجود خداوند!

مهرداد برخلاف یونس یه وجود و قدرت خداوند ایمان داشت. او به دخترش پاسخ می‌دهد که خداوندی می‌تواند «حتی مامان (جولیا) را خوب کند» (صفحه ۶۴ کتاب).

سایه (نامزد یونس)، دختری مذهبی و فوق لیسانس الهیات است. او مشغول نوشتن پایان نامه‌اش درباره‌ی مکالمات خداوند و موسی است. می‌خواهد بداند چرا خداوند، فقط با موسی تکلم کرده، زیرا موسی تنها بشری است که صدای خداوند را شنیده است. سایه می‌خواهد بداند وقتی خداوند از توی درخت در وادی مقدس بر موسی تجلی کرد و به او گفت که کفش‌هایش را بیرون بیاورد، منظورش از بیرون آوردن کفش‌ها دقیقاً چه بوده است؟ آیا بیرون آوردن کفش‌ها مفهومی نمادینی دارد یا خیر؟ (سوال هایی که تا پایان داستان، پاسخ داده نشد!).

علیرضا (دوست یونس)، جوانی مجرد و مذهبی است. با مادر و خواهر کوچکش در یک آپارتمان کوچک زندگی می‌کنند. به عنوان مدیر در یک سازمان کوچک دولتی و خیریه کار می‌کند. یونس همیشه از علیرضا سوال می‌کند. به خصوص سوال هایی که یا جواب ندارند و یا پاسخشان دشوار است. گاهی علیرضا در جواب سوال های یونس نکاتی را می‌گوید که بی اندازه لذت می‌برد. شاید به همین خاطر است که یونس از صحبت کردن با هیچ کس به اندازه‌ی حرف زدن با او لذت نمی‌برد.

داستان بلند «روی ماه خداوند را ببوس» نوشته‌ی مصطفی مستور، اول شخص در ژانر واقع گرای اجتماعی، انتقادی و مذهبی قرار می‌گیرد. داستان در لحظه ای آغاز می‌شود که راوی (یونس) در فرودگاه است. او بعد از معرفی شخصیت مهرداد و خصوصیت‌های اخلاقی او، به مشکل و گرهی اصلی داستان اشاره می‌کند. داستان با یک حادثه کشش دار، پیگیری می‌شود و برای یافتن علت و معلول‌ها ادامه می‌یابد. و با یقین رسیدن راوی (به صورت نمادین) به پایان می‌رسد.

اثر ساده و غیر جذاب است و با گذر زمان رفته رفته این انتظار به وجود می‌آید که داستان تلاش دارد تا بیشتر در راستای «متن» و «خط موازی» پیش برود تا خلاقیت داستان (قصه‌های عامیانه). خلاقیت‌هایی که حسرت آن در پایان داستان بر دل خواننده‌ی کنجکاو و حرفه ای‌ای می‌ماند و جایش را به خلق صحنه‌های ساده، گزارشی، نمادین و دیالوگ محور می‌دهد.

سوالات بی پاسخ و بی شماری تا پایان داستان و حتی بعد از آن، خواننده را همراه می‌کند. آیا یونس در پایان داستان به وجود خداوند، ایمانِ راسخ آورد؟ چرا یونس، زمانی که بر وجود خداوند ایمان داشت، ناگهان بر بودن و نبودن خداوند شک و تردید پیدا کرد و داستان موسی را یک افسانه می‌دانست؟ از طرف دیگر، اگر خداوندی است پس این همه نکبت برای چیست؟ آیا علیرضا، منصور و موسی در داستان زندگی‌شان خوشبخت هستند؟ آیا کسی که صدای خداوند را می‌شنود حتماً خوشبخت است؟ چرا نویسنده، نام یونس را برای راوی داستان انتخاب کرد. آیا ارتباطی با «یونس پیامبر» دارد؟ چرا نویسنده، نام‌های نمادین مثل یونس، علیرضا، منصور را برای شخصیت‌های داستانی‌اش برگزید؟ چرا منصور (دوست علیرضا) زود تمام کرد؟ چرا صدای اذان در طول داستان شنیده می‌شود. آیا شنیدن صدای اذان، نمادین است؟ و سوال های بی پاسخ دیگر که همگی در پایان داستان به ذهن خواننده خطور می‌کند و داستان ساده و نمادین به پایان می‌رسد. ■

سیر تحول نثر پارسی «گفتار هجدهم»

«ندا امین»

مختصات سبک‌های مختلف نثر در مشهورترین کتاب‌های پس از حمله مغول

دردوبخش پیشین به مواردی از اوضاع فرهنگی و اجتماعی پس از حمله مغول، که مؤثر بر حوزه ادبیات و زبان فارسی بود، اشاره کردیم ونیز به چگونگی تحول نثر فارسی در این شرایط ومختصری از مختصات سبکی آن ونیزسبک های مختلف نثر فارسی در مشهورترین کتب این دوره پرداختیم. در این گفتاردرادامه بخش" **سبک بین بینی که بیشتر رو به سوی مصنوع، مغلق و** پیچیده دارد"به ویژگی ومختصات سبکی یکی از دو کتاب معروف‌تر این سبک یعنی نفثه المصدور زیدری نسوی می‌پردازیم.

گفتیم از میان آثار این دوره که آمیخته ای از نثر ساده و نثر فنی و مزین هستند، تعدادی از کتب اگر چه در بعضی از قسمت‌ها و گاه جمله‌های متعدد یا چندین پاراگراف با نثری بسیار روان و ساده به نگارش درآمده‌اند - و از این رو در دسته نثرهای بین بین قرار می‌گیرند- ولی بخش عمده کتاب به سبک نثر مصنوع و متکلف - و نه حتی فنی- است و به همین سبب گاه برخی از صاحب نظران حوزه ادبیات، بخش‌های ساده این آثار را نادیده گرفته و در مجموع اثر ادبی را در دسته سبک مصنوع و متکلف تقسیم بندی می‌نمایند.[1]

اما حقیقت این است که بخش‌های ساده این‌گونه آثار خود دارای ارزش ادبی و واجد اعتبار سبک شناسانه ای هستند که نمی‌توان آن‌ها را در کلیت کتاب به حساب نیاورده و از آن‌ها گذشت. به عبارت واضح تر اینکه به طور مثال نویسنده در بخش‌های روایی، متن نثر را ساده و روان می کند و چون به بخش‌های توصیفی می‌رسد مطلب را به صنایع لفظی و معنوی می‌آمیزد، در مقایسه با نویسنده ای که تمام بخش‌های کتاب را با سبک فنی پی می‌گیرد، دارای اعتبار سبک شناسی است. جدا از اینکه در بعضی کتب قسمت‌های ساده دارای مختصات سبکی قابل توجهی هم هست. از این گونه آثار دو کتاب را می‌توان بر شمرد که هم در بخش فنی و مصنوع خود و هم در بخش‌های ساده و مرسل حائز اهمیت سبکی هستند: نفثه المصدور زیدری نسوی وتاریخ جهانگشای جوینی... که در این گفتار وگفتارپسین به ویژگی ومختصات ادبی این دو اثر خواهیم پرداخت.

حقیقت این است که بخش‌های ساده این‌گونه آثار خود دارای ارزش ادبی و واجد اعتبار سبک شناسانه ای هستند که نمی‌توان آن‌ها را در کلیت کتاب به حساب نیاورده و از آن‌ها گذشت.

۱- نفثه المصدور (زیدری نسوی)

دکترامیرحسین یزدگردی درباره این کتاب می‌نویسد: «***نفثه المصدور*** بی شبهه یکی از شاهکارهای بدیع نثر فنی و از نمونه‌های عالی نثر مصنوع و مزین و منشیانه نیمه اول قرن هفتم است که جای به جای نشان‌هایی از نثر مرسل و ساده دوره سامانی و غزنوی و چاشنی ای از لغات و ترکیبات دل انگیز فارسی قدیم نیز در آن مشهود می‌افتد» (۱۳۸۵. مقدمه: ۵).

درواقع جمیع خصائص نثر فنی در این رساله موجز درج شده و در عین حال مختصات آن عبارت است از:

- **افعال و کلمات فارسی:** در کتاب **نفثه المصدور** کلمات و ترکیبات پارسی بسیار استعمال شده که حتی بعضی از آن الفاظ در کتب قدما کمتر آمده است. در باب مصادر و افعال فارسی نویسنده به استعمال قدما و مؤلفان قرن ششم بسیار توجه دارد و به پیروی ایشان خاصه ابوالمعالی افعال فارسی بسیاری آورده است. (میرفخرائی، ۱۳۸۶: ۹۵).
- **لغات و ترکیبات عربی:** اگر چه استعمال لغات عربی تقریباً از قرن ششم شروع شده اما در قرن هفتم که مورد بحث ماست، کلمات عربی بیش از پیش وارد شده است، به طوری که اغلب عبارات را مغلق و مشکل کرده خاصه که سجع هم بر این تکلف افزوده است. در **نفثه**

---

[1] – همچون حسین میرجعفری که در مقاله خود تحت عنوان "علاء الدین عطاملک و ویژگی‌های گوناگون جهانگشای جوینی" شیوه جوینی را شیوه نثر متکلف و مصنوع و فنی می‌خواند. برای اطلاع بیشتر ر.ک.: حسین میر جعفری، "علاء الدین عطا ملک و ویژگی‌های گوناگون جهانگشای جوینی"، در ***مجموعه مقالات اولین سمینار تاریخی هجوم مغول به ایران و پیامدهای آن*** (تهران» مرکز انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۷۹)، ج ۲. ص ۱۲۷۹.

المصدور صفحه‌ای نیست که در آن کلمات عربی استعمال نشده باشد. اگر آن را با آثار نثر قرن چهارم و پنجم مقایسه کنیم، می‌بینیم که آن‌ها صدی ده یا پانزده بیشترلغات عربی ندارند ودر کتاب‌هایی مانند***تاریخ بلعمی*** و ***تاریخ سیستان*** لغات عربی به میزان ضرورت و نیاز وارد شده در صورتی که در این رساله مانند ***کلیله و دمنه*** بهرامشاهی لغات عربی بسیار بیشتر و به اغلب آن‌ها در بیان مطلب احتیاج نبوده است و یکی از عوامل آن فضل نمایی و تفنن نویسنده است.

در عین حال در این رساله صفات مرکب یا افعالی که با الفاظ عربی ترکیب شده است هم مشهود است که در کتب قرن ششم و هفتم کمتر مشاهده می‌شود.

در عین حال در این رساله صفات مرکب یا افعالی که با الفاظ عربی ترکیب شده است هم مشهود است که در کتب قرن ششم و هفتم کمتر مشاهده می‌شود. (همان: ۹۹- ۱۰۰). استفاده از ترکیبات عربی در سیاق عبارت فارسی و نیز استعمال پاره ای از افعال و حروف زبان عربی در جملات فارسی از دیگر ویژگی‌های آن است. (برگرفته از یزدگردی، ۱۳۸۵. مقدمه: ۴).

- **صنایع و تکلفات:** در میان صنایع لفظی کلام، سجع و جناس و صنایعی که بر پایه سجع استوار است، همچون موازنه و ترصیع و تضمین مزدوج، بیش از همه مورد توجه مؤلف بوده است. نکته جالب توجه در سجع‌های این کتاب آنکه قرینه دوم بیشتر جنبه لفظی دارد و از نظر معنی تقریباً فاقد ارزش است.
- **استشهاد به آیات و احادیث و درج اشعار و امثال عربی و فارسی:** در مورد استشهاد به اشعار عربی و فارسی در این کتاب چند نکته قابل توجه است: ابیاتی که در این کتاب به کار رفته، اعم از فارسی و عربی، اغلب لطیف و شیوا و بلیغ و مناسب با مقام و حال سخن است. نویسنده به هیچ روی میان اشعار فارسی و عربی فرقی ننهاده و به همان اندازه که به نقل اشعار فارسی راغب بوده، به آوردن ابیات عربی نیز اصرار تمام داشته است. اشعار فارسی از سه بیت متوالی تجاوز نمی‌کند، حال آنکه ابیات عربی به هفت بیت پیاپی نیز بالغ می‌شود. در آوردن اشعار عربی و فارسی گاه جانب اعتدال را فرو گذاشته و راه افراط پیموده وبه سخن خود سخت رنگ تکلف بخشیده است. جالب اینجاست که نویسنده دردرج واستشهاد به اشعار وامثال فارسی به حدی از ابوالمعالی و ***کلیله ودمنه*** او تقلید کرده که گاه عین ابیات کلیله را هم آورده است. (همان: ۲۹؛ میرفخرایی،۱۳۸۶: ۱۱۵).
- **توصیف و موزونی عبارت:** «وصف در نفثه المصدر در غایت تکلف و حد اعلای تصنع است، وجهه همت نویسنده بر آن مقصور است که از همه توصیفات معمول در شعر استفاده کند و برای نیل بدین غرض می‌کوشد تا از صنایع لفظی و معنوی کلام هر چه بیشتر مدد گیرد و با استفاده از قیاسات شعری و مراعات سجع و موازنه و ترصیع [...] به کلام خویش رنگ شعر دهد» (یزدگردی، ۱۳۸۵. مقدمه: ۱۵). نویسنده گاهی در ضمن جولان قلم و بیان مطالب جمله‌هایی آورده که تمام یا قسمتی از آن دارای وزن است و گویی مصراعی یا قسمتی از مصراع است.
- **جمله بندی و قواعد صرف و نحوی:** در جمله بندی کتاب، آنچه بیشتر جالب نظر و چشمگیر است، وجود جمله‌های معترضه بسیار است که گاه کلام را ناهموار و متکلف می‌نماید و فهم عبارات را بر خواننده ناآشنا به شیوه نویسنده، چنان دشوار می‌سازد که وی را برای دریافت معنی مراد مجبور می‌کند تا مطالعه جمله را دوباره و سه باره از سر گیرد و ذهن خویش را با تأنی و احتیاط از این جمل معترضه که هر یک را می‌توان سدی برای درک معنی تلقی کرد، عبور دهد. (همان: ۱۳).

دیگر اینکه نویسنده در عین پیروی از سبک ***کلیله و دمنه*** به کتب قدیم فارسی توجه داشته و بعضی از قواعد صرفی و نحوی نثرهای قدیم را هم به کار بسته است و هر چند کلام را به صنایع و محسنات آرایش داده و به تفصیل و اطناب گراییده است اما عبارات بلیغ که همچون امثال سائر و مشهور، نغز و روان است و در آن ایجاز به کار برده نیز بسیار دارد و این خود دلیل است بر آنکه نویسنده در انشاء و جمله بندی

قادر و توانا بوده است. (برگرفته از میرفخرایی، ۱۳۸۶: ۱۱۹-۱۳۲).

۲- تاریخ جهانگشای جوینی (عطاملک بن محمد جوینی)

پس از طی تمامی این دوره‌ها و آثار نثری که در این فاصله زمانی در مسیر تاریخ تطور نثر فارسی خلق شده بودند، اکنون در پایان محدوده این رساله به نثر جهانگشای جوینی می‌رسیم. عطاملک جوینی در خاندان مستوفیان و مترسلان به دنیا آمده[۲] و بر همان شیوه تربیت آنان خو گرفته بود. پس بدیهی است که در نثر خود به آداب و اصول مترسلان هم توجه دارد. به سبب توجهی که مغولان به ضبط وقایع داشته‌اند، فن تاریخ نویسی در عهد آنان از اهمیت قدیم خود نیفتاد بلکه می‌توان گفت در این قسمت از سابق پیشی گرفت و کتب عمده تاریخی در این زمان به وجود آمدو به جز «تاریخ جهانگشای جوینی و دیگر تاریخ وصاف که به تقلید متقدمین نوشته شده، باقی این تواریخ همه ساده و سلیس و سهل التناول است و [...] و در این قرن به تدریج سبک و شیوه قدیم منسوخ گردیده است»(بهار، ۱۳۸۶. ج ۳: ۱۷).

در ***تاریخ جهانگشا*** علاوه بر ارزش ثبت وقایع، محتوای تاریخی و به تعبیر دیگر، گزارش تاریخ بیش از آنکه هدف باشد، ابزاری است برای خلق شکل و فرم مناسب ...، کاری که از کمی پیش از جوینی در ادبیات ایران باب شده بود. نویسندگان برای ابراز فضل و ارائه هر چه بیشتر مهارت‌های نویسندگی خود در خلق صنایع لفظی و معنوی، موضوعات و محتوای مناسبی را برمی گزیدند و آن را بستری برای نمایش لفاظی ها و صنعت پردازی‌های خود قرار می‌دادند و گفتیم که از عهد ***کلیله و دمنه*** به بعد عده ای کتاب‌ها و مضامین قدیم را که از "حلیهٔ زیور" عاری بود، ابزاری برای ارائه توانایی نثر نویسی فنی و مزین خود می‌کردند و این به طور دقیق همسویی با باورهای فرمالیست‌ها است.

«از مسائل مهم مورد بحث فرمالیست‌ها، فرم یا شکل اثر هنری است. از دیدگاه منتقدان فرمالیست شکل وسیله ای برای بیان محتوا نیست؛ بلکه محتوای اثر ادبی انگیزه ای است

برای به وجود آوردن شکل اثر. از منظر آنان چگونگی بیان اثر هنری و ادبی بااهمیت تر است از آنچه اثر بیان می‌دارد. از نظر جوینی نیز گزارش تاریخ مغول و خوارزمشاهی، یعنی محتوا، انگیزه ای برای ابداع فرم یا بستر مناسبی جهت اعمال فرمی خاص بوده است» (عباسی و همکاران، ۱۳۸۵. مقدمه: ۵۰).

عطاملک جوینی وبیشترنویسندگان نثرفنی باآگاهی ازشگردهاوصناعات غریبه سازی وآشنایی زدایی، در آفرینش اثر هنری خود از آن‌ها نیک بهره جسته و فرم جدیدی را خلق کرده‌اند اما برخی نویسندگان نثر فنی در به کارگیری این شگردها چندان راه افراط پیموده‌اند که کار به ابتذال کشیده شد و باعث فساد و تباهی زبان شدند.

در *تاریخ جهانگشا* علاوه بر ارزش ثبت وقایع، محتوای تاریخی و به تعبیر دیگر، گزارش تاریخ بیش از آنکه هدف باشد، ابزاری است برای خلق شکل و فرم مناسب ...، کاری که از کمی پیش از جوینی در ادبیات ایران باب شده بود.

جوینی هم با بهره گیری نسبتاً متعادل، از همین شگردها و تمهیدات است که به عنوان نویسنده ای صاحب سبک و دارای صدای مستقل در نثر فارسی شهرت یافته است. این برجستگی که در مقوله زبان و شیوه بیان در فرم و شکل ***تاریخ جهانگشا*** مشهود است، نشان دهنده غلبه عنصر صورت در این کتاب است، از این رو متن قابلیت زیادی برای مطالعه به روش فرمالیستی دارد. اصولاً این مرحله زمانی، دوره غلبه خصلت صورت گرایی و فرمالیستی در تاریخ نثر ایران است.

***

نثر جهانگشا یک دست نیست به این معنی که بین سبک متکلف و نثر مرسل در نوسان است یا به تعبیر برخی دارای "اضطراب سبکی" است.[۳]

---

[2] - برای اطلاع بیشتر ر.ک.: حبیب الله عباسی و ایرج مهرکی، مصحح، ***تاریخ جهانگشای جوینی*** تالیف عطا ملک بن محمد جوینی (تهران: زوار، ۱۳۸۵)، مقدمه. ص ۱۳-۱۹.

[3] - این اصلاح را دکتر عباسی و دکتر مهرکی در پیشگفتار خود بر جلد دوم این کتاب، به کار برده‌اند، برای اطلاع بیشتر ر.ک.: همان. (تهران: زوار، ۱۳۸۸). ج.۲. پیشگفتار.

اگر چه عده ای می‌کوشند این تفاوت سبک نگارش را به طولانی بودن زمان نگارش اثر ارتباط دهند[4]، اما با توجه به آنکه در این دوره آثار بسیاری دارای این ویژگی - یعنی دارا بودن قسمت‌هایی به نثر ساده در کنار قسمت‌هایی به نثر فنی یا حتی متکلف - هستند، در واقع بیشتر از آنکه به تطویل نگارش ربط داشته باشند، تحت یک سبک نوشتاری خاص رده بندی می‌شوند و این آمیختن دو سبک، در واقع یک سبک سوم در این دوره محسوب می‌شده است. به طور خلاصه متن جهانگشا بر سه قسم است:

۱. یکی قسمت مصنوع ومتکلف کتاب که هنگامی که نویسنده «ازعبارت های توصیفی استفاده می‌کند، شیوه نگارش به پیچیدگی می‌گراید و به کارگیری آیات و احادیث و گاه اشعار و امثله عربی، به پیچیدگی آن کمک می‌کند»(حسن زاده، ۱۳۷۹: ۴۳۸). با توجه به شمای ارتباطی یاکوبسون این دسته گزاره‌هایی هستند که «در آن‌ها جهت گیری پیام متوجه پیام است. این گزاره‌ها که خود حضور ادبی دارند و راز ادبیت متن نیز در آن‌ها نهفته است حجم زیادی از کتاب را در بر گرفته و بررسی این نوع گزاره‌ها کار ناقدان ادبی است» (به نقل از عباسی و همکاران، ۱۳۸۵. مقدمه: ۵۱).

۲. دسته دوم نثر به نسبت ساده و مرسل کتاب است. در نقل وقایع و حوادث تاریخی جنبه شاعرانه کتاب کم رنگ می‌شود تا حدی که نویسنده به طور کلی از صنایع لفظی اعراض می‌کند و به موضوع مختار خود می‌پردازد و آن را با وضوح تمام و نثری ساده و عامه فهم و اغلب به دور از صنایع لفظی و بیانی، بیان می‌کند. یاکوبسون این دسته را گزاره‌هایی می‌داند «که جهت گیری پیام در آن‌ها متوجه مخاطب است و کارکرد کنشی دارند. این گزاره‌ها بیشتر ارزش تاریخی و جنبه اطلاع رسانی دارند. بررسی این گونه گزاره‌ها، در حوزه کار زبان شناسی و دستور زبان تاریخی است» (به نقل از همان).

۳. قسمت سوم، بخش‌های نقل شده از نوشته دیگران است و این قسمت اخیر ساده تر از متن خود کتاب، یعنی بخش‌های نوشته شده به قلم مولف است. به نظر می‌رسد که جلد دوم احوال خوارزمشاهیان (به ویژه بخش‌های نخست) وتقریباً تمام مجلد سوم در ذکر احوال قرامطه و حسن صباح از این مقوله است.

در واقع مختصات سبک نگارش جوینی تمام آنچه است، که تا کنون در مورد نثر فنی و آثار زیر مجموعه آن به تفصیل گفته شد؛ نثر فنی در بالاترین قله ارتقاء خود، که پس از آن در تاریخ وصاف به سوی حضیض کشیده می‌شود. درگفتار آینده به جزئیات مختصات سبکی این کتاب بیشتر خواهیم پرداخت.■

منابع

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

۲- حسن زاده، اسماعیل. (۱۳۷۹). «نگرش بر تاثیراندیشه های عطاملک جوینی و رشیدالدین فضل الله»، در ***مجموعه مقالات اولین سمینار تاریخی هجوم مغول به ایران و پیامدهای آن***. چاپ اول. ج.۱. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی. صص ۴۳۵-۴۷۴.

۳- عباسی، حبیب اله و مهرکی، ایرج. (۱۳۸۵). مصحح. ***تاریخ جهانگشای جوینی***. تالیف عطاملک بن محمد بن جوینی. چاپ اول. جلد اول. تهران: زوار.

۴- - ---------. (۱۳۸۸). مصحح. ***تاریخ جهانگشای جوینی***. تالیف عطاملک بن محمد بن جوینی. چاپ اول. جلد دوم. تهران: زوار.

۵- میرفخرایی، حسین. (۱۳۸۶). ***نقد نثر فارسی دوره مغول***. چاپ اول. تهران: نشر ثالث

۶- یزدگردی، امیرحسین. (۱۳۸۵). مصحح. ***نفثه المصدور***. تالیف محمد بن احمد نسوی. چاپ دوم. تهران: نشر توس

[4] – همچون اسماعیل حسن زاده در مقاله خود با عنوان "نگرشی بر تاثیر اندیشه‌های عطا ملک جوینی و رشیدالدین فضل الله، برای اطلاع بیشتر ر.ک.: اسماعیل حسن زاده، "نگرشی بر تاثیر اندیشه‌های عطا ملک جوینی و رشید الدین فضل الله، ***در مجموعه مقالات اولین سمینار تاریخی هجوم مغول به ایران و پیامدهای آن*** (تهران: مرکز انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۷۹)، ج ۱. ص ۴۳۸.

بررسی عناصر روایی در مجموعه شعر «چکامه‌ها»

سروده «پابلو نرودا»؛ «غزال مرادی»

پابلو نرودا زاده‌ی ۱۲ ژوئیه ۱۹۰۴ -در گذشته‌ی ۲۳ سپتامبر ۱۹۷۳ ریکاردو الیسر نفتالی ریس باسوآلت به اسپانیایی Ricardo Eliecer Neftalí Reyes Basoalto:

دیپلمات، سناتور و شاعر نوگرای شیلیایی و برنده جایزه ادبیات نوبل بود. وی نام مستعار خود را از یان نرودا شاعر اهل چک انتخاب کرده بود.

مجموعه شعر چکامه‌ها شامل ۲۷ شعر بلند می‌باشد که در قالب روایت‌های بلندی است در اولین شعر این مجموعه با عنوان" مرد ناپیدا " او به شاعران خرده می‌گیرد. نیچه در قطعه‌ی درباره شاعران می‌گوید «که شاعران به دلیل کاربردهای مجازهای شعری از حقیقت دور می‌افتند، اما از آنجا که زبان به گونه‌ای ناگزیر به هرسو یکسر با این کاربرد همراه است پس کار شاعران استثنا نیست بل حتی مهم‌تر آنان خودبدین نکته آگاه‌اند که در غگویند و این فضیلت آنان است» نرودا نیز در این شعر از همین مسیر فکری نیچه تبعیت می‌کند و خود را در جرگه‌ی هنرمندان متعهد وارد می‌کند فرم درکارهای او بیشتر در خدمت محتواست.

«وبرادرم شاعرم
به دام عشق گرفتار آمده است
یا درحال رنج کشیدن است
چون تمامی احساساتش از جنس دریاست
عشق می‌ورزد به بندرهای دور
به خاطر نام‌هایشان
وشعر می‌گوید برای اقیانوس‌هایی که نمی‌شناسدشان
(شعرمردناپیدا، صفحه ۱۵)»

روایت داستانی در یک قالب ساختاری است که سکانسی از یک رخداد قصه‌ای یا غیر قصه‌ای راتوصیف می‌کند. داستان فراورده‌ای تخیلی است که در جهان خود واقعی نمایانده می‌شود. واژه‌ی داستان ممکن است به عنوان مترادفی برای روایت استفاده شود. همچنین می‌تواند به عنوان کلمه‌ی ارجاعی به سکانس‌های توضیح داده شده در روایت تلقی گردد. درواقع هر اشاره به عنصری بخشی است از طرح اصلی داستان. راوی خود را به اشکال وگاه متضاد معرفی ومتعهد می‌نماید. او روایت را به عنوان شگرد کارخود قرار داده تا همچنان در مسیر شعری متعهد ادامه یابد

«آه، چه عطشی
برای دانستن چقدر!
چه گرسنگی‌ای برای دانستن این که
چقدر ستاره دارد آسمان!(چکامه‌ای برای عددها صفحه ۵۱)

یک روایت ممکن است توسط یک شخصیت در خلال روایت بزرگ‌تر نقل شود. یک بخش مهم از روایت، شیوه‌ی روایت است. شیوه‌های به‌کاررفته برای برقراری ارتباط در روایت به عنوان یک عملکرد را روایت‌گری می‌نامند. اما شعر در بنیان خود استوار به استعاره است در بسیاری لحظات بنا به تاویل خواننده می‌تواند بر پایه‌ی مجاز مرسل شکل گیرند. نرودا آن چیزی که در جامعه جریان دارد را به رمزگان بیان نمی‌کند بلکه آن‌ها به یاری تصاویر و استعاره‌ها بیان می‌کند بویژه در شعر چکامه‌ای برای اتم که بسیار زیبا واقعه هیروشیما را به تصویر می‌کشد. تصاویر این شعر به قدری دقیق تصویر شده‌اند و چنان هولناک‌اند که می‌توانی به عمق فاجعه هیروشیما پی ببری. نرودا شاعری است انسان‌مدار درگیر اجتماع، میهن و دردهای انسانی و ردپای رویکردهای اجتماعی در آثار او هویداست گرچه عشق نیز در شعر او حضوری بسیار پررنگ دارد.

مجموعه شعر چکامه‌ها شامل ۲۷ شعر بلند می‌باشد که در قالب روایت‌های بلندی است در اولین شعر این مجموعه با عنوان" مرد ناپیدا " او به شاعران خرده می‌گیرد.

«آخرین حفره‌های کندوی شهر
ریزریز گشت وفرو ریخت
غلتید وفرو افتاد، به ناگاه
واژگون وفاسد
انسان‌ها
جذامیان ناگهان گشتند
دست فرزندانشان را می‌گرفتند
ودست کوچک
به جا می‌ماند در دستهایشان »(چکامه‌ای برای اتم، صفحه ۲۶)

یاکوبسن نکته اصلی ویکه‌ی شاعری، جهت گری ان به سوی بیان می‌داند شاعری چیزی جز گزاره ای که سمت بیان

سمت می‌گیرد. نرودا برای بیان اندیشه‌هایش شکلی تازه در چکامه‌ها ابداع می‌کند مصراع‌های بریده وکوتاهی که روی صفحه کاغذ فضای سپید بسیاری جای می‌گذارند. تصویر سازی ویژگی دیگری است که شاعر از آن بهره برده است شاعر به خوبی می‌تواند با کلمات میزانسی بسازد. ذکر جزئیات و توالی میان عناصر باعث می‌شود روایت در این شعرها قوام و انسجام یابد

«۵ ها به هم می‌پیوستند
تا آن که پا به دریا یا هذیان بگذارند
تا آن که آفتاب با صفر خویش ما را سلام بگوید
وما شتابان راهی شویم
به سوی اداره
به سوی کارگاه و کارخانه
تا دوباره از سر بگیریم
عدد بی‌نهایت ۱ هر روز را »(چکامه‌ای برای عددها صفحه ۵۳)

شیوه‌ی به کار گیری مفاهیم و تصاویر در آثار نرودا متمایز است او اندیشه‌اش را به یاری تصاویر بیان می‌کند کلام راوی (بیانگر یا خبردهنده) ناگزیر مناسبتی تازه با موضوع برقرار می‌کند همگی زاده‌ی هدف هنری تازه هستند که تنها می‌تواند به بنیان چند گونه وچند آوایی منجر شود. گرچه در همه‌ی شعرها او همچنان به متن ومحتوا وفاداراست تا بتواند به بیان آنچه که می‌خواهد دست یابد

کتاب زیبا!
کتاب!
ای اندک‌ترین جنگل
برگ از پس برگ
کاغذت
عطر عناصر رادارد
صبحگاهی هستی وشبانه‌ای!
دانه هستی، از تبار اقیانوسی!
در بربرگ دیرینه‌ی تو نهان شده‌اند »(چکامه‌ای برای کتاب (۲) صفحه ۴۰)

آدرنو معتقد است که رنج بیان هنر است وبه شکل آن محتوا می‌بخشد محتوای انسانی هنر رنج است و نه جنبه‌ی اثباتی. هنر روایت به خودی خود یک امر بسیار مهم زیبایی شناسانه است. معمولاً تعداد زیادی از المان‌های زیبایی‌شناسانه در شعر وارد عمل می‌شوند. این المان‌ها شامل ایده‌های ضروری ساختار روایت هستند

«من به پایین خواهم کشاند
تاج سلطنت سیاه را
کلاه‌گیس بی حاصل رویاها را
دم مار ذهن را زیر پا خواهم نهاد
همه چیز را نظم خواهم بخشید
آب را آتش را
هماهنگ با انسان وبا زمین»(خانه‌ی چکامه‌ها صفحه ۹۶)

همانطور که دربیشتر شعرهای این مجموعه دیده می‌شود او برای تفکر و اندیشه اهمیت شایانی قایل است، آفرینش اثر هنری هم‌چون شعر در نزد وی جایگاه خاص و ویژه‌ای دارد. او از هر چیزی می‌تواند شعر بسازد حتی برای گوجه‌فرنگی و لیمو و شراب و ذرت و ماهی‌تُن و... شعری می‌نویسد درواقع برای هر یک چکامه‌ای می‌نویسد! که در پس ظاهر ساده‌شان بیان اندیشه‌های عمیقی را دنبال می‌کند و چنان هنرمندانه و ساختارمند یک یک تصویرها را نقش می‌زند که مخاطب به راحتی می‌تواند آن‌ها را تصور کند گرچه در تمامی این تصویر سازی ها اندکی از بیانگری فاصله نمی‌گیرد.

پانویس:

۱-چکامه‌های گردآمده در این مجموعه از سه کتاب «چکامه‌های بنیادی»(۱۹۵۴)«چکامه‌های بنیادی نو»(۱۹۵۶)«دفتر سوم چکامه‌ها»(۱۹۵۷) انتخاب شده است.

بیشتر آثار نرودا به فارسی برگردانده شده است مانند "یادها و یادبودها"،"هوا را از من بگیر خنده‌ات را نه"، "صد شعر عاشقانه، وابدیت یک بوسه" انگیزه‌ی نیکسون‌کشی و جشن انقلاب شیلی" "قلب اسپانیا و بلندی‌های ماچوپیچو، و ...■

منابع:

۱- چکامه‌ها، پابلو نرودا، ترجمه نازنین میرصادقی، نشر نگاه، ۱۳۸۰

نقدی بر رمان «بی‌خبری» نوشته «میلان کوندرا»

«نیما حسن‌بیگی»

انسان‌هایی همزاد اودیسه

سخن گفتن در مورد داستان‌های ذهنی دشوار است. داستان‌هایی که نه با موضوعی بیرونی و ابژکتیو که با موضوعی درونی و سوبژکتیو سر و کار دارد. رویابینی، افسردگی، حسد، نفرت، هذیان گویی، توهم، شک و ترید، جریان سیال ذهن و بالاخره حس نوستالژی از آن دست موضوع‌هایی‌اند که در درون آدمی اتفاق میوفتند و نویسنده برای خلق آن لازم است یا تجربه‌شان کرده باشد یا از تجربه دیگران سود بجوید و یا هر دو.

رُمان **"بی خبــری"** نوشته‌ی میلان کوندرا، ترجمه فروغ پوریاوری، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان رُمانی است که مستقیم با ذهن کاراکترهایش درگیر می‌شود و ما وقایع را از دریچه ذهن آن‌ها می‌بینیم. کوندرا که تجربه نوشتن رُمانی کم نظیر چون **"هویت"** را دارد، در **"بی خبــری"** نیز به واسطه بازی دادن ذهن کاراکترهای اصلی‌اش ذهن خواننده را هم به بازی می‌گیرد. کوندرا به خوبی می‌داند چگونه با ایجاد پیچش‌های داستانی که در ذهن کاراکترها اتفاق میوفتد ذهنش مخاطب رُمانش را کنترل کند و ذهن او را به جایی که مورد نظرش است ببرد. کوندرا در نوشته‌هایش دنیایی متفاوت از آنچه ما می‌بینیم می‌سازد، دنیایی که در لایه‌های زیرین آن اتفاقات دیگری میوفتد! دنیایی که البته برای خواننده نا آشنا نیست.

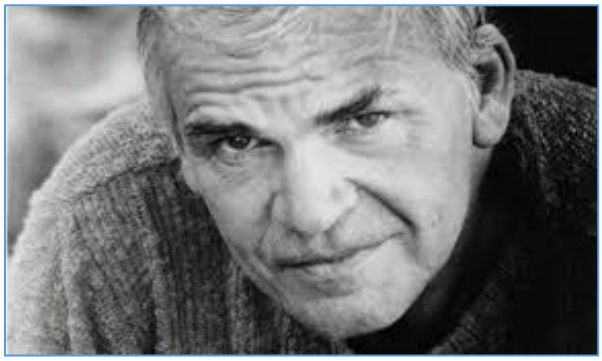
رُمان **"بی‌خبــری"** که با نام‌های **"آهستگی"** و **"جهالت"** نیز در ایران ترجمه شده، داستان آدم‌های دور افتاده از وطن‌شان است همچون **اُدیسه**. آدم‌هایی که در بی خبری از زادگاهشان احساس غربت و دلتنگی می‌کنند و یا نمی‌کنند. کوندرا در اینجا حس نوستالژی را به حس بی خبری و سردگمی ناشی از دوری از وطن تعبیر کرده است. نگرانی‌ها و دغدغه‌های کارکترهای اصلی این رُمان که از وطنشان – چک – دور افتاده‌اند گویی نگرانی‌ها و دغدغه‌های خود میلان کوندراست که سال‌ها از وطنش – چک – دور افتاده بود و گویی نگرانی‌ها و دغدغه‌های همه دور افتادگان از چک است.

ما برای بررسی بهتر این رُمان، بندهای آن را به اختصار بیان می‌کنیم و تحلیلمان را بر مبنای نقدِ ساختاری (معیاری و یا مُستند) اثر پیش می‌بریم. هر چند در عمل نمی‌توان مرز دقیقی میان گونه‌های مختلف نقد قایل شد.

شخصیت‌های اصلی رُمان **"بی خبــری"** عبارت‌اند از دو مهاجر اهل چک به نامهای **"ایرِنــا"** و **"یوزف"** که هر دو بعد از حمله شورویِ سوسیالیستی به چک که در سال ۱۹۶۸ میلادی اتفاق افتاد کشورشان را ترک می‌کنند و پس از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی در ۱۹۸۹ میلادی دوباره بعد از حدوداً بیست سال به چک باز می‌گردند. ایرِنــا زنی است که به همراه شوهرش – مارتین – و فزرندش از پراگ به **پایس** می‌رود و یوزف مردی است که به تنهایی و بدون خانواده‌اش از شهر **بوهِمِ** چک به **کپنهاگِ** دانمارک مهاجرت می‌کند. البته خواننده این اطلاعات را به تدریج و در طی داستان به دست می‌آورد و گفتی است که یکی از ویژگی‌های سبکیِ میلان کوندرا تُخس اطلاعات در طول داستان است، به طوری که وقایع به تدریج و نه به یکباره برای مخاطب افشا می‌شود. به این افشای تدریجیِ اطلاعات که حاصلش لذت کشف برای خواننده است، در علم درام نویسی **"مهندسی اطلاعات"** می گویند. مهندسی اطلاعات یعنی کاشت و برداشت اطلاعات که به راستی کوندرا استاد آن است.

و اما چکیده‌ی رُمان **بی خبــری**:

در بند یک **"سیلوی"** دوستِ فرانسوی ایرِنــا وقتی می‌فهمد کشور ایرِنــا به استقلال رسیده به او پیشنهاد می‌کند فرانسه را ترک کند و به کشورش باز گردد. سیلوی نام این سفر را **بــازگشت بــزرگ** گذاشته است و ایرِنــا می‌دانسته این بازگشت بالاخره روزی فرا می‌رسد. در این بندِ کوتاه اطلاعات چندانی داده نمی‌شود و خواننده در تعلیقی موقتی می‌ماند؛



ایرِنـا باید به کدام کشور باز گردد؟ چرا باید برود؟ چه شده که به پاریس آمده؟

در بند دوم نویسنده یا راوی با تسلط یک زبانشناس، واژه **"نوستالژی"** را ریشه یابی می‌کند. راوی این واژه را در زبانهای یونانی، انگلیسی، آلمانی، اسپانیولی، لاتین، کاتالانی و چکی جستجو می‌کند و همه معانی آن را بیرون می‌کشد؛ غم غربت، خاطره دوستی، احساس دلتنگی، آرزوی وطن، حسرتِ خانه، حسرتِ گذشته، غم از دست دادن، آگاه نبودن، ندانستن و بالاخره بی خبـری. و کامل‌ترش می‌شود: حس بی خبـری ناشی از دوری از وطن.

رُمان "بی‌خبـری" که با نام‌های "آهستگی" و "جهالت" نیز در ایران ترجمه شده، داستان آدم‌های دور افتاده از وطن‌شان است همچون اُدیسه.

سپس راوی سوم شخص در این بند به سراغ **"اودیسه"** می‌رود. راوی حماسه اودیسه را بنیانگذار **نوستالژی** می‌داند چرا که اودیسه بزرگ‌ترین ماجراجوی همه اعصار است. او مردی است که بیست سالِ تمام از وطنش **"ایتاکا"** دور افتاد و دلاورانه با سختی‌ها روبرو شد. اما بزرگ‌ترین سختی یی که اودیسه را آزار می‌داد حس نوستالژی بود، حس بی خبـری از سرزمینش، تاج و تختش و همسرش **پنه لوپه**.

در ادامه خواهیم دید نویسنده چه استفاده ای از اسطوره اودیسه می‌کند، یعنی چگونه و چه زمان چیزی را که کاشته برمی دارد.

در بند سوم راوی به سراغ تاریخِ قرن بیستم اروپا می‌رود؛ جنگ جهانی اول، دوم و حمله شوروی سوسیالیستی به چک. کارکرد این اطلاعات این است که خواننده تصویری جامع از سرنوشت اروپاییان و به خصوص اهالی چک در قرن بیستم به دست می‌آورد، به انی ترتیب خواننده احساس کاراکترهای داستان را بهتر درک کند.

سپس راوی دوباره به سراغ ایرِنـا می‌رود. می‌فهمیم که در اواخر دهه‌ی هفتاد به علت خودکامگی کمونیست، ایرِنـا به همراه شوهرش مارتین شهر پراگ را به مقصد پاریس ترک کرده‌اند.

در بند چهارم می‌فهمیم با آنکه ایرِنـا و شوهرش سالهاست دور از دنیای خودکامه و به شدت امنیتیِ کمونیستی زندگی می‌کنند ولی همواره شب‌ها کابوس بازگشت به چک و بازداشت شدن را می‌بینند و روزها در حین کار تک فریم‌هایی تار و مبهم از مناظر پراگ از جلوی چشمانش می‌گذرد. راوی می‌گوید احتمالاً تمام مهاجران چکی و لهستانی آن دوران این گونه کابوس می‌دیدند. و شاید خود کوندرا هم از این وضعیت مستثنا نبوده!

کارکرد این کابوس‌ها و مناظرِ مبهم نشان دادن اضطراب دایمی کاراکترهاست. نویسنده به این ترتیب اوج بیزاری و تنفر ایرِنـا از کشورش را به خواننده القا می‌کند.

در بند پنجم می‌خوانیم مادر ایرِنـا چند سال قبل از ۱۹۸۹ میلادی (سقوط اتحاد شوروی) از دولت چک مجوز خروج از کشور گرفته، اول به ایتالیا رفته و سپس به پاریس به دیدن دخترش آمده بود. در این دیدار ایرِنـا جاهای دیدنی پاریس را به مادرش نشان می‌دهد و مادر بجای توجه به پاریس و ایرِنـا مدام مدح ایتالیا و خودش را می‌گوید. در اینجا می فهیم ایرِنـا کدورتی دیرینه از مادرش دارد چرا که مادر همیشه خود را زیباتر و قوی تر از دخترش می‌دانسته و این همیشه حسادت ایرِنـا را برمی انگیخته! حالا با آمدن مادر این حس ایرِنـا دوباره زنده می‌شود.

در بند ششم مادر ایرِنـا به چک بازگشته است. چندی بعد گوستاف (دوست پسر ایرِنـا) به او پیشنهاد می‌کند به چک برود. گویا شرکتی که گوستاف در آن کار می‌کند قصد دارد شعبه ای در پراگ دایر کند. گوستاف این موقعیت را بهانه خوبی می‌داند برای بازگشتن ایرِنـا به وطنش. ولی ایرِنـا که از برگشتن به وطنش وحشت دارد نمی‌پذیرد. او حس می‌کند کمترین وابستگی یی به چک ندارد.

در این بند خواننده دچار شُبهه می‌شود که اگر شوهر ایرِنـا مارتین است پس گوستاف چگونه وارد زندگی او شده است!

راوی جواب این سوال را در بند هفتم می‌دهد و این یعنی همان افشای تدریجی و مهندسی اطلاعات. گویا ایرِنـا پس از مرگ مارتین با گوستاف آشنا می‌شود. ایرِنـا و گوستاف تا حدودی شبیه هم‌اند؛ هر دو با آنکه خانواده دارند ولی تنهایند. ایرِنـا دو دختر جوان دارد و شوهرش مُرده است. گوستاف که اهل سوئد است دو دختر جوان دارد و از همسرش متنفر است به همین دلیل او دوست ندارد به سوئد نزد خانواده‌اش برگردد. در اینجا باز بخشی دیگر از اطلاعات داستانی افشا می‌شود؛ مارتین و ایرِنـا در هنگام ترک چک فرزندی خردسال و نوزدای در راه داشته‌اند. (ایرِنـا برای باز دوم باردار بوده)

و اکنون با مرگ مارتین، گوستاف به خاطر نفرتش از زنش به ایرِنـای تنها و مهربان محبت می‌کند و به او عشق می‌ورزد.

در بند هشتم شاهد بازگشت ایرِنـا به پراگ هستیم. او سرانجام با اصرار و تشویق گوستاف راهی پراگ می‌شود. و اینجاست که حس بیگانگی و غربت وجودش را فرا می‌گیرد. نوعی بی خبـری و ناآگاهی از شرایط امروزی وطنش و اینکه چه پیش روی خواهد داشت.

در بند نهم راوی هوشمندانه از اسطوره ای پیش از این کاشته بود استفاده می‌کند و داستان ایرِنـا را به داستان اودیسه پیوند می زند. راوی نوعی اینهمانی میان این دو شخصیت بوجود می‌آورد. اودیسه پس از بیست به ایتاکا باز می‌گردد، ایرِنـا هم بعد از حدوداً بیست سال (از ۱۹۶۸ تا ۱۹۸۹) به پراگ باز می‌گردد. هر دوی آن‌ها برای بازسازی خاطراتشان که به بازی سازی ذهنشان می‌انجامد نیاز دارند ازشان سوال شود؛ چه خبر؟ در این بیست سال چه بر تو گذشته؟

اما نکته اینجاست که هیچ کس چنین سوالی از آن‌ها نمی‌پرسد و این عامل حس غربت و بیگانگی آن‌ها را در وطنشان بیشتر می‌کند.

در بند دهم ایرِنـا با زن‌هایی که قبلاً می‌شناخته قرار می‌گذارد و با آن‌ها به باری قدیمی در پراگ می‌رود. زن‌ها مدام وراجی می‌کنند و آبجو می‌خورند و فقط از خودشان تعریف می‌کنند. آن‌ها حتا اجازه حرف زدن به ایرِنـا نمی‌دهند. او میان این زن‌ها به شدت احساس غریبگی می‌کند.

بند یازدهم ادامه مهمانی آبجو خوریِ زنان در آن بار است. زنان اصلاً نمی‌خواهند حرفهای او را بشنوند و انگار نـه انگار مهمانی بـه افتخار اوست! او حس می‌کند هیچ تعلق خاطری به ایـن شهر ندارد و وطن واقعی‌اش پاریس است. ایرِنـا برای روزهای آینده با یکی از دوستانش به اسم **"میلادا"** قرار ملاقات می‌گذارد.

میلادا اسمی است که نویسنده در این بند می‌کارد بدون هیچ توضیحی. ما **"میلادا"** را در بند یازدهم به یاد می‌سپاریم تا ببینیم نویسنده کِی و کجا از آن استفاده می‌کند.

در بند دوازدهم ایرِنـا به یاد می‌آورد که هنگام آمدن به پراگ، در فرودگاه پاریس با مردی آشنا شده است. مردی که سال‌ها قبل از مهاجرت به پاریس، در زمانی که با مارتین نامزد بوده عاشقش شده! ماجرا به این ترتیب بود که روزی ایرِنـا و دوستانش برای خوردن آبجو به باری می‌روند. در بار ایرِنـا و مردی جوان چشم از هم برنمی دارند. ایرِنـا که عاشق آن مرد جوان می‌شود **زیرسیگاری** بار را می دزد تا خیابان به او دهد ولی موفق نمی‌شود. ایرِنـا دیگر مرد را نمی‌بیند و سال‌ها آن زیرسیگاری را در کیفش نگه می‌دارد. گویا مرد سال‌ها پیش به کپنهاگِ دانمارک مهاجرت کرده و این دیدار حسی غریب در ایرِنـا برمی انگیزد.

در اینجا پس از گذشت دوازده بند، نویسنده دومین شخصیت اصلی ماجرا را وارد داستان می‌کند و این دیدار به نوعی نقطه عطفِ اولِ داستان محسوب می‌شود، چرا که عشقی قدیمی در ایرِنـا تجدید حیات می‌یابد و این به ایرِنـا انگیزه بازگشت به وطن می‌دهد.

در بند سیزدهم می‌فهمیم مرد غریبه اصلاً ایرِنـا را نشناخته و فقط بخاطر اینکه ایرِنـا زیباست و او از ایرِنـا خوشش آمده، به روی خودش نیاورده که او را نمی‌شناسد!

در بند چهاردهم راوی توضیح می‌دهد مردی که ایرِنـا در فرودگاه دید **یوزف** نام دارد و او هم حدود بیست سال است چک را ترک کرده است. یوزف وقتی به چک می‌رسد در هتلی در پراگ اقامت می‌کند. او نیز مانند ایرِنـا مبهوت و متحیر از تحولات عظیم شهری، فرهنگی و زبانیِ چک می‌شود. همه چیز تغییر کرده است و گویی او در این کشور غریبه است. او هیچ جا را نمی‌شناسد. ایرِنـا و یوزف به یکدیگر وعده ملاقات می‌دهند.

یوزف به محض رسیدن به پراگ با برادرش قرار دیدار می‌گذارد.

در اینجا راوی به سراغ یوزف و زندگی او می‌رود و مفصل به او می‌پردازد. راوی به طور موقت ایرِنـا را رها می‌کند چرا که لازم است دومین کاراکتر اصلی داستان به خوبی برای خواننده معرفی شود. راوی در ادامه داستان را کمی در سطح می راند و سپس تلاش می‌کند در عمق ذهن یوزف نفوذ کند و اینبار جهان داستان را از نقطه نظر او نشان دهد. و این ویژگی راوی سوم شخص، دانای کل یا خداوندگار جهان داستان است.

در بند پانزدهم می‌خوانیم که یوزف برای دیدن برادرش و زن برادرش به خانه آن‌ها می‌رود و ناهار را با آن‌ها می‌خورد.

در بند شانزدهم یوزف را شوکه شده می‌بینیم. او از دین برادرش و زن برادرش حیرت زده شده. احساسات آن‌ها به جوش نیامده و غلیان نکرده، فقط از دیدن پیری دیگری حیران کرده‌اند. هر سه سعی می‌کنند ظاهراً برخوردی گرم با هم داشته باشند.

در بند هفدهم یوزف در خانه برادرش تابلوی نقاشی یی می‌بیند که در گذشته متعلق به او بود. همچنین ساعت مچی قدیم او به مچ دست برادرش است. برادرش برای او از سختی‌های زندگی در این بیست سال می‌گوید و اینکه بعد از

مهاجرت یوزف، دولت دیکتاتوری کمونیستی آن‌ها را اذیت کرده است. می‌فهمیم خانواده یوزف به دلیل مهاجرت او کدورتی دیرینه از وی به دل دارند.

در بند هژدهم راوی اطلاعاتی بیشتر درباره یوزف می‌دهد. او برخلاف پدرش و برادرش که درس پزشکی خوانده‌اند درس دامپزشکی خوانده است. یوزف چهارده ماه پس از اشغال چک توسط شوروی در ۱۹۶۸ میلادی، کشورش را به مقصد دانمارک ترک می‌کند. می‌فهمیم او در ایام نوجوانی که اغلب مردم مذهبی بودند همانند کافری شرور مذهبی‌ها را مسخره می‌کرده و در جوانی، هنگامی که همه با رغبت و یا به اجبار به حزب کمونیست پیوستند، او قسر در رفته است. این از محبوبیت یوزف را در بین اعضای خانواده‌اش کاسته، بخصوص وقتی او در اوج سختی و اشغال کشور به دانمارک مهاجرت می‌کند.

در بند نوزدهم راوی باز به سراغ ذهن به شدت درگیر یوزف می‌رود. او وقتی تابلوی نقاشی و ساعت مچی‌اش را در مالکیت دیگران می‌بیند احساس می‌کند همچون مُرده ای است که نمی‌تواند موجودیتش را ثابت کند.

در پایان این بند او به هتل باز می‌گردد. خواننده می‌فهمد زنِ یوزف در دانمارک به او توصیه کرده که به چک بازگردد.

بند بیستم؛ یوزف در هتل است و از پنجره به بیرون، به خیابان‌هایی که همگی تغییر شکل پیدا کرده‌اند می‌نگرد. او هیچ خیابانی را نمی‌شناسد پس هیچ حسی نسبت به آن‌ها ندارد. یوزف در بین وسایلش دفترچه خاطراتش را پیدا می‌کند.

در بند ۲۱ یوزف در می‌یابد هیچ تعلق خاطری به گذشته‌اش در چک ندارد. حال برای او مهم‌تر است. او از گذشته‌اش فراری است.

در بند ۲۲ راوی دانای کُل برای بهتر توضیح دادن حس نوستالژی داستانی کوتاه تعریف می‌کند. داستانی درباره دختری نوجوان و عاشق پیشه که با دوست پسر اولش بهم می زند و هنگامی که دوست پسر جدیدی اختیار کرده، در لحظاتی که با اوست مدام به یاد رابطه اولش میوفتد و دچار حس نوستالژی می‌شود.

راوی در این جا داستانی می‌کارد که در ادامه از آن استفاده خواهد کرد؛ برداشت اطلاعات.

در بند ۲۳ یوزف بخشی از دفترچه خاطرات نوجوانی‌اش را می‌خواند، خاطرات زمان دبیرستان را! او بیشتر بخشهای دفترچه را به یاد نمی‌آورد و فقط تصاویری گنگ در ذهنش جرقه می زند. یوزف فاصله بسیار میان خودِ اکنونش با خودِ گذشته‌اش می‌یابد.

در بند ۲۴ یوزف ادامه دفترچه خاطراتش را می‌خواند؛ گویا او در گذشته دوست دخترش را به دروغ تهدید به جدایی کرده تا آزارش دهد. این خاطره یوزف را از گذشته‌اش بیشتر بیزار می‌کند. او دفترچه خاطرات را پاره می‌کند.

بند ۲۵ با زنگِ تلفنِ اتاقِ یوزف شروع می‌شود. پشتِ خطِ تلفن دخترِ زنِ سابق اوست. او و زن سابقش فقط چند ماه با هم زندگی کردند و بعد جدا شده‌اند. دختر می‌خواهد یوزف ببیند. یوزف از ترس هیاهوی دختر می‌پذیرد. تلفن دوباره زنگ می‌خورد. این بار ایرِنـا پشت خط است. آن‌ها تلفنی قرار می‌گذارند. این خوشحال کننده ترین اتفاقی است که بعد از بازگشتن به وطن برای یوزف افتاده است.

دختر به یاد اولین عشق در ایام نوجوانی می‌افتد که بدون هیچ سختی‌ای به جدایی انجامید. دومین عشق او زمانی گسست که قرار بود مدرسه آن‌ها را به اردوی کوهستان ببرد.

گویی راوی می‌خواهد با تلفنی که **ایرِنـا** به یوزف می زند ما را دوباره به یاد اولین کاراکتر اصلی داستان بیندازد.

در بند ۲۶ راوی دوباره به سراغ **ایرِنـا** می‌رود. در پراگ ایرِنـا و گوستاف از هم دور شده‌اند چرا که گوستاف عاشق پراگ است و این شهر را مکانی برای پیشرفتش می‌داند ولی ایرِنـا از این شهر و تاریخش بیزار است. از طرفی گوستاف با مادر ایرِنـا بسیار صمیمی شده است. مادر ایرِنـا بخشی از خانه‌اش در حومه شهر پراگ را در اختیار معشوق دخترش (گوستاف) گذاشته است.

در بند ۲۷ که ادامه بند قبلی است ایرِنـا برای گوستاف **تیشِرتی** می‌خرد (روی تیشِرت نوشته شده؛ "کافکا در پراگ متولد شده است") ولی خواننده می‌داند که او با یوزف قرار گذاشته است. گویی ایرِنـا با این کار می‌خواهد وجدانش را آسوده کند. ایرِنـا حس می‌کند این تقدیر است که او و یوزف را بعد از سال‌ها (وقتی که دوباره آزادند) به هم رسانده است و از این اتفاق هیجان زده است و احساس تازگی می‌کند.

در بند ۲۸ راوی دوباره به سراغِ دخترِ عاشق پیشه‌ی داستانی می‌رود که در بند ۲۲ از او صحبت کرده بود؛ شخص سومی که نمی‌دانیم کیست!

دختر به یاد اولین عشق در ایام نوجوانی می‌افتد که بدون هیچ سختی‌ای به جدایی انجامید. دومین عشق او زمانی گسست که قرار بود مدرسه آن‌ها را به اردوی کوهستان ببرد. دوست پسرش با او شرط کرد که اگر برود از او جدا خواهد شد. دختر این شرطِ بدون منطق را نپذیرفت و از پسر جدا شد. اما کمی بعد از این جدایی پشیمان شد.

بند ۲۹ ادامه خاطره دخترِ عاشق پیشه است. او به یاد می‌آورد که بخاطر این شکستِ عشقی دست به خودکشی زد، به طوری که در اردوی کوهستانی قرص خواب خورد و خود را در جنگلِ سردِ آن منطقه‌ی کوهستانی رها کرد. سرما وجودش را گرفت و همه چیز مقابل چشمانش سیاه شد.

راوی، این داستان را همین جا در اوج رها می‌کند و با این کار تعلیقی عذاب آور برای خواننده بوجود می‌آورد. خواننده از خودش می‌پرسد؛ چه بر سر آن دختر آمد؟ مُرد یا نجات یافت؟

راوی در بند سی‌ام دوباره به سراغ یوزف می‌رود تا تعادلِ روایت حفظ شود. در این بند می‌فهمیم که زنِ او در دانمارک مُرده است. ولی یوزف به برادرش و زن برادرش نمی‌گوید زنش مُرده چرا که فکر می‌کند با حرف زدن درباره مُردن زنش به او خیانت می‌کند و او را واقعاً در دلش می‌کشد!

در بند ۳۱ یوزف به یاد داستانی میوفتد که زنش برایش تعریف کرده بود؛ داستان شاعر ایسلندی که در دانمارک مدفون بود. این شاعر در خواب از مردی ایسلندی که ساکن دانمارک بوده خواهش می‌کند بقایای جسد او را به کشورش بازگرداند. مردی ایسلندی این کار را انجام می‌دهد و استخوان‌های او را دفن می‌کند سپس برای آن شاعر مقبره ای زیبا می‌سازد. ولی کمی بعد معلوم می‌شود آن مرد ایسلندی استخوان‌های یک قصاب را به اشتباه از دانمارک به ایسلند آورده و دفنش کرده و برایش مقبره ساخته!

یوزف همیشه از شنیدن این داستان خنده‌اش می‌گرفته! او اعتقاد داشته هیچ اهمیتی ندارد استخوان‌های کسی که مُرده کجا دفن باشد. اما وقتی همسرش می‌میرد تازه درمی یابد که داستان آن شاعر بیچاره چقدر هولناک است.

در بند ۳۲ یوزف به یاد می‌آورد که پس از مرگ همسرش، برای تصاحب جسد او با خانواده‌ی همسرش جنگید و بالاخره موفق شد مالکِ مطلقِ جسدِ زنش شود. او که تازه معنای داستانِ "شاعرِ فقیدِ ایسلندی" را درک می‌کرد گوری خرید و زنش را در آن گذاشت تا زنش همیشه پیشش باشد و برای او باشد. او در آن هنگام فهمید چرا همسرش داستان آن شاعر مُرده‌ی ایسلندی را برایش تعریف کرده بود؛ همسرش یوزف پیش از مرگ به طور تلویحی از یوزف خواسته بود که بعد از مُردنش همچنان او را دوست بدارد و جسدش را برای خودش حفظ کند.

در بند ۳۳ راوی دوباره به سراغ داستان آن دختر عاشق پیشه می‌رود که بخاطر شکستِ عشقی دست به خودکشی زده بود. راوی هنوز آن دختر، آن شخصِ سوم را معرفی نمی‌کند ولی توضیح می‌دهد که دختر نجات می‌یابد. دختر که دچار سرمازدگی شدید شده چند روزی در بیمارستان بستری می‌شود و دست آخر گوشش سیاه شده‌اش را می‌برند. دختر افسرده می‌شود چون قرار بود با مرگی باشکوه به ابدیت بپیوندد ولی اکنون آینده ای محتوم و سیاه (بدون زیبایی) پیش روی دارد.

راوی در بند ۳۴ درباره مفهوم زندگی و مرگ فلسفه بافی می‌کند. (صفحه ۱۰۴ کتاب)

راوی دانای کُل با این فلسفه بافیِ مستقیم و غیر داستانی سعی می‌کند نقطه نظرش درباره مرگ و زندگی را به خواننده القا کند. این نقطه نظرها که در واقع نظر کاراکترهای اصلی رُمانِ **"بی خبـری"** نیز هست همذات پنداری خواننده با کاراکترها را بیشتر می‌کند تا جایی که خواننده نقاط مشترک متعددی بین خودش و کاراکترها می‌یابد. و به راستی که همذات پنداریِ بیشتر باعث می‌شود ارتباط میان رُمان و خواننده شود و یا به عبارت دیگر **"منطق مکالمه"** (به بیان باختین) بوجود آید.

در بند ۳۵ یوزف به یاد دیدارش با ایرنـا در فرودگاه پاریس میوفتد. یوزف به هیچ وجه به خاطر نمی‌آورد ایرنـا را پیش از آن کجا دیده است و راوی این را به گردنِ توانِ نگهداشتنِ خاطرات در حافظه آدمی می‌اندازد!

یوزف به یاد اولین معشوقه‌اش در نوجوانی (دوران دبیرستان) میوفتد که به راحتی از هم جدا شدند و بعد به یاد دومین معشوقه‌اش! یوزف به یاد می‌آورد که دومین معشوقه‌اش را به بهانه اردوی کوهستانی او ترک کرد!

در اینجا مخاطب می‌فهمد میان یوزف و آن شخص سوم (دختر عاشق پیشه که گوشش بریده شده) ارتباطی وجود دارد. اما راوی باز هم هویت آن دختر پنهان می‌کند تا همچنان با افشای تدریجی اطلاعاتِ داستانش خواننده را در لذت حاصل از تعلیق و سردرگمی نگه دارد!

در بند ۳۶ راوی بالاخره ایرنـا و یوزف را به هم پیوند می زند، البته نه درون داستان که درون معنا! راوی زندگی یوزف و ایرنـا بسیار شبیه به هم می‌داند. هر دوی آن‌ها بیست سال از وطنشان دور بوده‌اند، هر دو همسرانشان را از دست داده‌اند و

با احترام از مُرده هاشان یاد می‌کنند. تلاش هر دو بر این بوده که خاطره همسران مرده‌شان را همچنان کنار خود نگهدارند! یوزف در این امر موفق‌تر بوده چرا که ایرِنـا مدتی پس از مرگ شوهر (مارتین) با دوست مارتین (گوستاف) آشنا می‌شود و پس از این آشنایی خاطره مارتین به سرعت از حافظه‌ی ایرِنـا دور شد.

اما یوزف سعی می‌کند نه به خاطره‌ی همسرش که به خودِ همسرش فکر کند، یعنی مدام او را کنار خودش تجسم کرده و همچنان با وی زندگی کند. این نکته بسیار مهمی است که نویسنده در پایان داستان از آن استفاده خواهد کرد.

بند ۳۷؛ شنبه است و ایرِنـا تا ظهر در خانه مادرش (در حومه شهر) می‌خوابد. او بعد از ظهر حوالی غروب از خانه بیرون می زند. خیابان‌های خلوت و آرام حومه شهر پراگ دست نخورده تر از مرکز شهر باقی مانده است، همان مناظری که ایرِنـا سال‌ها در غربت (در پاریس) در ذهنش تصور می‌کرد. این مناظر او را به یاد کودکی‌اش می‌اندازد، به یاد نوجوانی‌اش، به یاد شاعران و نویسندگان محبوب نوجوانی‌اش. ایرِنـا برای لحظه ای از پاریس متنفر می‌شود و حس می‌کند هیچ دلبستگی یی به پاریس ندارد! او یاد رنجهای قبل از مهاجرت میوفتد و یاد تمام کابوس‌های بعد از مهاجرت!

یوزف ناگهان دلش برای خانه‌اش در کپنهاگ تنگ می‌شود و تصویری به صورت تک فریم در ذهنش جرقه می زند؛ تصویری از دیوار آجری خانه‌اش و نرده‌ی چوبی ایوان خانه‌اش با دو صندلی راحتی جلوی آن.

در بند ۳۸ می‌فهمیم زنِ یوزف بارها او را تشویق کرده بوده که سری به چک بزند و یوزف نپذیرفته چون حس می‌کرده از چک بیزار است، چون عشقش و زندگی‌اش در دانمارک بوده. یوزف بعد از مرگ زنش به چک سری می زند تا شاید اتفاق خوشایندی برایش پیش آید! در مرکز شهر هیچ چیز آشنایی نمی‌بیند! شکل همه چیز عوض شده است! یوزف حالش از شهر بهم می‌خورد! او به مزارع آرام اطراف شهر می‌رود، به جایی که هنوز شبیه قدیم است و در آنجا احساس آرامش می‌کند. با خودش فکر می‌کند شاید بهتر است در این شهر بماند. اما این سوال ذهنش را مشغول می‌کند؛ آیا این کار خیانت به همسرم نیست؟

یوزف ناگهان دلش برای خانه‌اش در کپنهاگ تنگ می‌شود و تصویری به صورت تک فریم در ذهنش جرقه می زند؛ تصویری از دیوار آجری خانه‌اش و نرده‌ی چوبی ایوان خانه‌اش با دو صندلی راحتی جلوی آن.

در بند ۳۹ راوی دانای کُل موضوع فرعی دیگری را بازگو می‌کند. راوی درباره **"اسکاتسل"** شاعر اهل چک اطلاعاتی می‌دهد، همچنین از آهنگساز مشهور آلمانی **"آرنولد شونبرگ"** می‌گوید. آهنگسازی که ادعا می‌کرده با حال کاری ندارد و می‌خواهد آینده را برای خود کند. او معتقد بوده آیندگان ارزش کار او را بیشتر از مردم امروز درک می‌کنند. راوی می‌گوید اما **شونبرگ** از این غافل بوده که آینده غیر قابل پیش بینی است! آینده همچون سیلاب همه چیز را می‌شوید و می‌برد، همه بافته‌های ذهنی را!

شونبرگ معتقد بوده "رادیو" همانند باکتری یا میکروبی که اپیدمی شده باشد گسترش می‌یابد و همه جا را تسخیر می‌کند. رادیو موسیقی را بدون شناسنامه و بی هویت می‌کند، رادیو ارزش موسیقی را پایین می‌آورد و سلیقه مردم را سخیف می‌کند!

حال ببینیم کارکرد این دو موضوع در داستان چیست و نویسنده کاشته‌هایش را کِی برداشت می‌کند.

نویسنده به قضیه **شونبرگ** و میکروب رادیو به همین زودی می‌پردازد. در اینجا یعنی بند چهلم راوی محض یادآوری به گذشته ایرِنـا در پاریس باز می‌گردد، به زمان مرگ شوهرش. هنگامی که مارتین در بستر مرگ افتاده بود و صدای بلند رادیوی همسایه که موسیقی یی بی هویت پخش می‌کرد آن‌ها را آزار می‌داد و عصبی می‌کرد!

به اکنون بیاییم؛ شب است، در خانه مادر ایرِنـا در حومه شهر پراک، ایرِنـا کنار گوستاف دراز کشیده ولی خوابش نمی‌برد چرا که به قرار ملاقاتش با یوزف فکر می‌کند. ایرِنـا قرص خواب می‌خورد اما با صدای خُر و پُف گوستاف از خواب می‌پرد! رادیوی بالای تختشان را روشن می‌کند و موسیقی یی بی هویت در فضا پُر می‌شود. این موسیقی ایرِنـا را عصبی کرده و این عصبیت او را خواب می‌کند!

در بند ۴۱ یوزف به خانه دوست قدیمش **"ن"** می‌رود. **"ن"** درباره خانواده‌اش، خانه‌اش و باغش حرف می زند. یوزف چند سوال می‌پرسد و بحث آن‌ها به وطن و وطن پرستی می‌کشد. **"ن"** به یوزف می‌گوید که دیگر دوره این حرف‌ها گذشته، دیگر آرمان ملی و قهرمانی ملی وجود ندارد و همه به فکر زندگی شخصی و رسیدن آرامش‌اند!

در بند ۴۲ یوزف و دوستش در باغ خانه **"ن"** زیر درخت سیب نشسته‌اند. یوزف با شنیدن این حرف **"ن"** که دیگر دوره وطن پرسی و جان دادن در راه وطن گذشته، از ادامه

بحث منصرف می‌شود. آن‌ها شروع می‌کنند به لطیفه گفتن و خندیدن. در اینجاست که یوزف برای اولین بار پس از بازگشت احساس طراوت و سرخوشی می‌کند. **"ن"** او را به ناهار دعوت می‌کند ولی یوزف باید برود، او با ایرِنـا قرار دارد. **"ن"** او را برای شام دعوت می‌کند. یوزف می‌گوید باید زودتر به وطنش، به کشورش بازگردد، به دانمارک. دوستان یوزف از این حرف او به شدت ناراحت و غافلگیر می‌شوند!

ناگهان تصویری به صورت تک فریم در ذهن یوزف جرقه می زند؛ تصویری از دیوار آجری خانه‌اش و نرده‌ی چوبی ایوان خانه‌اش با دو صندلی راحتی جلوی آن.

بند ۴۳؛ **"میلادا"** که یادتان است؟ همان دوست ایرِنـا که در بند یازدهم گفتیم به یادش داشته باشید! گفتیم ایرِنـا و میلادا با هم قرار ملاقات گذشته‌اند. آن شاعر اهل چک **"اسکاتسل"** را هم حتماً به یاد دارید! اینک ببینم نویسنده چگونه با استادی تمام از اطلاعاتی که سابق بر این کاشته استفاده می‌کند:

ایرِنـا و میلادا همدیگر را ملاقات می‌کنند. میلادا که موهایش را مُدلی خاص آرایش کرده است برای ایرِنـا کتاب شعری از یک شاعر اهل چک می‌آورد به نام **"اسکاتسل"**. گویا میلادا با اسکاتسل دوست است. میلادا شعری تلخ از این شاعر می‌خواند که گویی وصف الحال آن‌هاست و ایرِنـا را به فکر فرو می‌برد! ایرِنـا فکر می‌کند فقط میلادا در این شهر دوست واقعی اوست چرا که فقط میلادا از او پرسید در این بیست سال چه بر سرش آمده و چه بر او گذشته!

در اینجا باز بخشی دیگر از از اطلاعات زندگی ایرِنـا افشا می‌شود؛ ایرِنـا تعریف می‌کند مهاجرت آن‌ها به این دلیل بود که پلیس مخفی حکومت کمونیستی به دنبال شوهرش (مارتین) بود. مارتین قصد فرار می‌کند، مادر ایرِنـا موافق است چون به اعتقاد ایرِنـا، مادر از او خوشش نمی‌آمد و در ضمن همه چیز را از املاک و دارایی هاشان برای خودش می‌خواست!

در انتهای این بند می فهمیم میلادا یوزف را می‌شناسد ولی چیزی به ایرِنـا نمی‌گوید. راوی هم توضیح بیشتری نمی‌دهد! توضیح بیشتر می‌ماند برای زمانی مناسب تر یعنی اوج داستان.

بند ۴۴؛ در اینجا به اوج داستان می‌رسیم، هر آنچه تا این لحظه بر کاراکترها گذشته کامل می‌شود و نویسنده هر آنچه کاشته همچون گیاهی رسیده و بالغ برداشت می‌کند. بهتر است کاراکترها را بار دیگر مرور کنیم؛ ایرِنـا، یوزف، گوستاف، مادر ایرِنـا، اودیسه و پنه لوپه، میلادا، آن دختر عاشق پیشه‌ی گوش بُریده، سیلوی و آن زیر سیگاری دزدی ایرِنـا.

ایرِنـا و یوزف در رستوران هتلی با هم ناهار می‌خورند. ایرِنـا از آن جهت که فکر می‌کند مرد او را کامل به یاد می‌آورد با او احساس صمیمیت و نزدیکی می‌کند. اما در بند سیزدهم گفتیم یوزف مطلقاً ایرِنـا را به یاد نیاورده و فقط به این دلیل جذب او شده که ایرِنـا زن زیبایی است.

در حین ناهار خوردن صحبت ایرِنـا و یوزف گرم می‌شود. ایرِنـا عنوان می‌کند که آن‌ها شبیه هم‌اند؛ هر دو هیچ دلبستگی یی به چک ندارند. ایرِنـا از پاریس می‌گوید و دوست فرانسوی‌اش **سیلوی**. سیلوی انتظار داشته ایرِنـا بعد از فروپاشی جماهیر اتحاد شوروی و آزاد شدن چک با اشتیاق به کشورش بازگردد و وقتی می‌فهمد ایرِنـا کوچک‌ترین علاقه ای به چک ندارد با او قهر می‌کند. گویی سیلوی فهمیده که تا بحال بی جهت برای ایرِنـای مهاجر دلسوزانده است چرا که ایرِنـا دیگر خود را مهاجر نمی‌داند، ایرِنـا خود را فرانسوی می‌داند. گویی سیلوی تمام این مدت گول خورده است!

در این هنگام ایرِنـا بی اختیار به یوزف می‌گوید؛ **تو** تنها همدم من هستی!

بند ۴۵؛ ایرِنـا با این حرف **"تو"** گویی آینده را به یوزف پیش کش می‌کند. یوزف حس می‌کند به گذشته برگشته، به گذشته دور، به بیست سال پیش، به زمان دبیرستان، زمانی که دخترهای جوان را اغوا می‌کرده! یوزف قرارش را با دخترِ زنِ سابقش لغو می‌کند تا بیشتر با ایرِنـا باشد.

در بند ۴۶ راوی دانای کُل به سراغ میلادا می‌رود، همان دوست ایرِنـا. می‌فهمیم میلادا بسیار تنها و غمگین است! او تنها زندگی می‌کند و همیشه در تنهایی ناهار می‌خورد. میلادا موهایش مدل خاصی آرایش می‌کند، مدلی که روی گوش‌هایش را بپوشاند. چرا که گوش چپ میلادا در اثر سرمازدگی بریده شده است. بله او همان معشوقه سالهای دور یوزف است و از این جهت در بند ۴۳ گفتیم که یوزف را می‌شناسد. میلادا همان دختری است که وقتی دوست پسرش اردوی کوهستانی مدرسه را بهانه کرد و رابطه‌شان بهم خورد از کارش پشیمان شد و دست به خودکشی زد! اکنون او سالهاست به دلیل خراب شدن زیبایی‌اش تنها و دور از اجتماع زندگی می‌کند و هیچ کس این را نمی‌داند!

دیدیم که کوندرا چگونه استادانه اطلاعات داستانش را مهندسی می‌کند و چه به موقع این اطلاعات را خرج می‌کند!

در بند ۴۷ شاهد آنیم که نویسنده با مهارتِ تمام داستان امروزی‌اش را به اسطوره پیوند می زند و نوعی اینهمانی میان دو داستان بر قرار می‌کند!

ایرِنـا و یوزف در اتاقی در یک هتل خلوت می‌کنند. ایرِنـا روی میز آن اتاق کتاب اودیسه را پیدا می‌کند. یوزف داستان اودیسه را برای ایرِنـا تعریف می‌کند و ایرِنـا زندگی خودش را بسیار شبیه به ادویسه می‌بیند. ایرِنـا همچون اودیسه بیست سال تمام از وطنش و عشقش دور بوده و حالا همانند اودیسه که به پنه لوپه رسید به یوزف رسیده است. این عشاق اسطیری اکنون آماده باشکوه‌ترین عشق بازی تاریخ‌اند. پس ایرِنـا و یوزف در آن اتاق با هم نرد عشق می‌بازند، دیوانه وار و از خود بی خود شده!

بند ۴۸ در خانه مادر ایرِنـا می‌گذرد. مادر ایرِنـا و گوستاف با هم می‌رقصند. مادر سعی می‌کند دوست پسر دخترش را اغوا کند. گوستاف حیرت زده است ولی واکنشی نشان نمی‌دهد!

در بند ۴۹ باز به اتاق ایرِنـا و یوزف برمی گردیم. عشق بازی آن‌ها تمام شده و هر دو سرمست‌اند. صحبتی میان آن‌ها پیش می‌آید و ناگهان ایرِنـا چیزی تکان دهنده می‌فهمد؛ یوزف اصلاً او را به یاد نمی‌آورد! نه او را و نه اولین ملاقاتشان را که در کافه ای در پراگ (بیست سال پیش) اتفاق افتاده بود! ایرِنـا آن زیرسیگاری را که بیست سال پیش از همان کافه برای یوزف دزدید به او نشان می‌دهد و در کمال ناباوری می‌بیند که یوزف مطلقاً آن زیرسیگاری را به یاد نمی‌آورد! یوزف حتا اسم ایرِنـا را نمی‌داند!

ایرِنـا که حس می‌کند از او سواستفاده شده می‌شکند، خُرد می‌شود، نابود می‌شود. ایرِنـا روی تخت میوفتد و آنقدر گریه می‌کند تا بخواب می‌رود!

وقتی به بند ۵۰ می‌رسیم می‌بینیم که عشق بازی مادر ایرِنـا و گوستاف تمام شده است. مادر ایرِنـا که همیشه خود را زیباتر و قوی تر از دخترش می‌دانست موفق شده بود دوست پسرِ خوش قیافه و جذاب دخترش را اغوا کند و این بابت خوشحال است!

گوستاف هم خوشحال است چرا که عشق به ایرِنـا برای مسئولیت می‌آورد ولی عشق به مادر ایرِنـا عشقی پنهانی و بدون مسئولیت خواهد بود! و مسئولیت در قبال زنان همان چیزی است که گوستاف از آن فرار می‌کند.

در پایان این بند از اوج داستان فرود می‌آییم و به پایانبَندی داستان می‌رسیم. بندهای ۵۱، ۵۱ و ۵۳ پایانبندی و به نوعی نتیجه گیری داستان است.

در بند ۵۱ دوباره به اتاق ایرِنـا و یوزف می‌رویم. ایرِنـا به خواب رفته است و یوزف ایستاده به او نگاه می‌کند. یوزف دلش برای بی پناهی ایرِنـا می‌سوزد و حس می‌کند باید به او کمک کند. حس می‌کند نیاز دارد "خواهری" داشته باشد.

در بند ۵۲ راوی به سراغ میلادا می‌رود که در سوییتش تنها و غمگین است. او در آینه به خودش می‌نگرد که زیبایی و جوانی‌اش قربانی یک عشق و یک اشتباه شده است.

در بررسی رُمان "بی خبـری" این سوال مطرح است که آیا این رُمان در گونه‌ی ادبیات داستانیِ مُدرن جای می‌گیرد یا خیر؟

و سرانجام به بند پایانی می‌رسیم، بند ۵۳؛ ایرِنـا همچنان در آن اتاق خواب است. گویی او هم خودش را قربانی یک عشق اشتباه کرده است. یوزف نامه ای برایش می‌نویسد و بالای سرش می‌گذارد و در نامه‌اش او را "خواهرم" خطاب می‌کند. سپس یوزف پول اتاق را حساب کرده و آنجا را ترک می‌کند. مستقیم به فرودگاه می‌رود، سوار هواپیمای کپنهاگ می‌شود تا به سوی عشقش، خانه‌اش و همسرش مرده‌اش برود. یوزف دوست دارد همچنان با همسرش زندگی کند، البته نه با خاطرات همسرش که با یاد او. یوزف دوست دارد همانند گذشته همسرش را همیشه کنار خودش تجسم کرده و همچنان با وی زندگی کند. در هواپیما تصویری به صورت تک فریم در ذهن یوزف جرقه می زند؛ تصویری از دیوار آجری خانه‌اش و نرده‌ی چوبی ایوان خانه‌اش با دو صندلی راحتی جلوی آن.

رُمان **"بی خبـری"** که ماراتُنی است از اطلاعات به دقت چیده شده یا به عبارتی اطلاعات مهندسی شده در اینجا به پایان می‌رسد. در مسیر این داستان که از ۵۳ بند تشکیل شده بود به نکات قابل توجه زیادی برمی خوریم. نکاتی که از نویسنده ای نابغه همچون میلان کوندرا هیچ بعید نیست. در طی داستان، نویسنده بجای آنکه از کلمات توصیفی برای خلق موقعیت‌ها استفاده کند، کاراکترها را در موقعیت‌ها توصیف می‌کند. رُمان پُر است از نشان گذاری دراماتیک که این بر غنای داستانیِ اثر می‌افزاید. همان طور که در آغاز گفتیم کشف تدریجی و نه به یک باره اطلاعات از ویژگی‌های سبکی میلان کوندراست.

در بررسی رُمان **"بی خبـری"** این سوال مطرح است که آیا این رُمان در گونه‌ی ادبیات داستانیِ مُدرن جای می‌گیرد یا

خیر؟ برای جواب دادن به این سوال لازم است ویژگی‌های رُمان مُدرن به اختصار بیان شود؛

در رُمان مُدرن زمان شخصی به زمان عام یا جمعی برتری دارد. در رُمان مُدرن زاویه دید و نقطه نظر تغییر می‌کند، یعنی راوی عوض می‌شود. در این گونه رُمان فرد به جمع ارجحیت دارد (فردگرایی در مقابل جمع گرایی). جهان رُمان مُدرن گسسته و بدون روابط علت و معلولی است. جریان سیال ذهن و ناتوانی در تمرکز فکر از ویژگی‌های مهم رُمان مُدرن است. و دیگر عدم قطعیت، اعتراض به جهان صنعتی، تنهایی و افسردگی آدمی در جهان هستی، حرکت داستان در عمق بجای حرکت سطح، نقب زدن به اساطیر، پایان باز و بالاخره ضد قهرمان (قهرمانی نه آرمانی و برتر بلکه از مردم عادی، معمولی و حتا ضعیف) از خصوصیات رُمان مدرن‌اند.

اکنون بیایید رُمان **"بی خبـــری"** را با توجه به این ویژگی‌ها بررسی کنیم. در **بی خبـــری** کاراکترها همگی تنهایند و افراد در تنهایی‌شان بیشتر احساس خوسبختی می‌کنند تا در اجتماع. داستان این رُمان بیشتر از آنکه در سطح حرکت کند در عمق حرکت می‌کند. چگونه می‌توانیم ماجرای خطیِ رُمان **"بی خبـــری"** را به اختصار تعریف کنیم؟ دو نفر پس از بیست سال به وطنشان باز می‌گردند، آشنایانشان را می‌بینند و می‌فهمند دنیایی که می‌شناختند به کلی تغییر کرده است، پس احساس غربت و بی خبـری وجودشان را فرا می‌گیرد! یکی به جایی که از آن آمده بود برمی گردد و دیگری می‌ماند.

می‌بینم که داستان سطحی و رویِ این رُمان به همین سادگی است و چیزی که **"بی خبـــری"** را پیچیده می‌کند داستان درونی شخصیت‌های آن است. هر کدام از شخصیت‌ها، چه اصلی و چه فرعی با انبوهی از ماجراهای ذهنی (خاطرات) زندگی می‌کنند و بجای اینکه داستان را در سطح به پیش برانند در عمق می رانند.

رُمان **"بی خبـــری"** از روابط علت و معلولی بسیار محکمی برخوردار است. هیچ عنصری بی منطق و یا بی هدف در داستان رها نشده است و هیچ سوالی بی پاسخ نمی‌ماند. و این از معیارهای ساختار کلاسیک داستان است.

گفتیم جریان سیال ذهن یکی از ویژگی‌های مهم رُمان مُدرن است، ویژگی یی که در رُمان **"بی خبـــری"** دیده نمی‌شود. **"بی خبـــری"** پُر است از خاطرات تلخ و شیرین کاراکترهایش. خاطراتی که یا راوی به آن‌ها رجوع می‌کند و یا به صورت "فلاش بک" برای خود کاراکتر تداعی می‌شود. اما لازم است بدانیم هر یادآوری خاطره را نمی‌توان جریان سیال ذهن دانست. در جریان سیال ذهن زمانِ گذشته به صورت زمان گاهنامه ای جلوه می‌کند و در مسیر زمان حال قرار می‌گیرد. در واقع در جریان سیال ذهن زمان گذشته همواره در سطحی از زمان حال در جریان است.

نکته دیگر تغییر زاویه دید است. در رمان‌های مُدرن شاهد تغییر راوی از شخصی به شخص دیگر هستیم اما در رُمان **"بی خبـــری"** از آغاز تا پایان راوی سوم شخص است. زاویه دید و نقطه نظرها عوض می‌شود ولی نه به واسطه تغییر راوی. در این رُمان راوی در جایگاه یک خدا، یک دانای کُل به ذهن مخلوقاتش نفوذ می‌کند و این چنین دید آن‌ها را نسبت به دنیای پیرامونشان برای خواننده بازگو می‌کند.

قهرمان‌های رُمان **"بی خبـــری"** مردم عادی، افسرده، رنج کشیده و تنهای روزگارند که قطعاً نام "ضد قهرمان" برازنده آن‌هاست. نقب ماهرانه نویسنده به اسطوره اودیسه بر غنای معنایی اثر افزوده است و بالاخره اینکه رُمان **"بی خبـــری"** پایانی بسته در فرم و پایانی باز در معنا دارد.

با این بررسی کوتاه در می‌یابیم که رُمان**"بی خبـــری"** برخی ویژگی‌های ادبیات مُدرن را دارد و بعضی از خصوصیت‌های ادبیات کلاسیک را. و این مهم‌ترین خصیصه این رُمان و سبک نوشتاری میلان کوندراست. نویسنده ای که بر سنت نویسندگان کلاسیک پیش از خودش سوار است و در این گذار از نویسندگان خوش ذوق مدرنیسم نیز سودِ بسیار می‌جوید.

رُمان **"بی خبـــری"** داستان انسان‌های بی خبر از وطن است، بی خبر از خود، از خویشتن. انسان‌هایی همزاد اودیسه. انسان‌هایی که در سرعت سرسام آور این جهان تنها و بی خبر رها شده‌اند. در **"بی خبـــری"** راوی دانای کل با نفوذ در شخصی‌ترین خاطرات و خصوصی‌ترین موقعیتهای کاراکترهای داستان، سعی در موشکافی و کشف دنیای درونی آن‌ها دارد و به این ترتیب خواننده نیز در مکاشفات او (راوی) شریک می‌شود. مکاشفاتی که برای خواننده غریب نیست و مخاطبِ این رُمان لحظه به لحظه از خودش می‌پرسد؛ عجبا! آیا من هم همین‌ها را تجربه نکرده‌ام؟■

منظره نگاری‌هایی چند از «دهکده‌ی پرملال»

نویسنده «امین فقیری»؛ «دکتر عزیز شبانی»

پژوهشگرانی که دهکده‌ی پر ملال امین فقیری را در ابعاد گوناگون، بررسی کرده‌اند، با توجه به مسائل اجتماعی سال‌های پس از «اصلاحات ارضی» یعنی سال «۴۴» یک نویسنده را دیده‌اند که در لباس سپاه دانش به روستا رفته است و علی رغم نویستدگان رمانتیکی که صلاح بازگشت به روستا را سر داده‌اند حرف‌های دیگری زده است.

این پژوهشگران به این نتیجه رسیده‌اند که در دهکده‌ی پر ملال، نوعی «دقت جامعه شناختی» و «تازگی و روشنی» و «دلتنگی شاعرانه بازتاب» یافته است.

به عنوان نمونه در صد سال داستان‌نویسی ایران درباره‌ی این دیدگاه چنین می‌خوانیم:

«این داستان‌ها مشاهدات صمیمانه‌ی یک معلم روستا از زندگی ی کشاورزان کرمان و فارس است. نویسنده در اغلب آن حضور دارد و ماجرای ده نشینان را با غم و غربت ملالِ روحی ی خویش در هم می‌آمیزد. روشن فکر شهری ی نا آشنا با مناطق دور افتاده‌ی میهن، با اعجاب به محیط می‌نگرد و برای در هم شکستن نظرهای نویسندگان رومانتیکی که صلای بازگشت به ده را سر داده بودند، می‌کوشد خشونت زندگی مردمی را وصف کند که به طرق گوناگون استثمار می‌شوند، اما تنبلی و جهل دیرینه‌ی آن‌ها را به شرایط غیر انسانی خو گر می‌کند، انسان‌های کوچکی که زندگی را با مشقت می‌گذرانند و در فقر و فلاکت از دست می‌روند.» (حسن، میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۵۳۷). در همین راستا، در داستان‌های کوتاه این اثر در منظره- نگاری‌ها در لابلای توصیف‌هایی از طبیعت جنبه‌ی شاعرانگی نویسنده بازتاب دارد، از جهتی دیگر «فقیری در بهترین داستان‌هایش منظره - نگاری را در جهت توصیف دقیق تر زندگی به کار می‌گیرد، البته او در بسیاری از داستان‌هایش مثل نقاشی رومانیک شیفته‌ی منظره می‌شود ،اما غالباً از طبیعت چون عاملی تزئنی استفاده نمی‌کند، بلکه آن را زمینه‌ی ضروری حوادث داستان قرار می‌دهد. طبیعت از سویی نیروی زندگی و از سوی دیگر ویرانگر و تباه کننده است.» (هم او ، ۱۳۸۶: ۵۳۸)

در این جستار پس از ارائه‌ی خلاصه‌ی داستان «گرگ» در دهکده‌ی پرملال، منظره - نگاری‌های امین فقیری را در این داستان از آغاز تا پایان پی گیری می‌کنیم و نگاه نویسنده را از طرفی در زیبایی شناسی شاعرانه و از دیگر سو در لابلای این تصویرها بعضی از وضعیت‌های شخصیت‌ها را نشان می‌دهیم.

خلاصه‌ی داستان

داستان گرگ در دهکده‌ی پر ملال، برشی از زندگی ی مردی است به نام «حسینقلی» که به علت درگیری با مالک زمین بر سر بهره‌ی مالکانه، زندگی خود را از دست می‌دهد. به طور خلاصه می‌توان گفت: که حسینقلی پس از آن درگیری، به دلیل اصرار هم - سرش، علی رغم میل باطنی‌اش، به در خانه‌ی مالک می‌رود و از وی می‌خواهد که اجازه بدهد تا گله‌ی مالک زمین آیش حسینقلی را بچرد. مالک پس از نشان دادن اکراه خود از اجابت این درخواست، قرار می‌گذارد که به وسیله‌ی مشهدی درویش گله را روانه‌ی زمین او کند اما به او خبر می‌دهد که هفت گرگ، هنوز که برف‌ها آب نشده‌اند به آبادی آمده‌اند. این هفت گرگ با دوستی ی یک سگ به گله‌ها حمله می‌کنند حسینقلی می‌پذیرد که شب‌ها تا صبح بیدا ر بماند و در کنار مشهدی درویش از گله‌ی ارباب مواظبت نماید.

در این جستار پس از ارائه‌ی خلاصه‌ی داستان «گرگ» در دهکده‌ی پرملال، منظره - نگاری‌های امین فقیری را در این داستان از آغاز تا پایان پی گیری می‌کنیم و نگاه نویسنده را از طرفی در زیبایی شناسی شاعرانه و از دیگر سو در لابلای این تصویرها بعضی از وضعیت‌های شخصیت‌ها را نشان می‌دهیم.

دم غروب مشهدی درویش گله را به سوی زمین آیش حسیتقلی حرکت می‌دهد. چادرها بر افراشته می‌شوند شب فرامی‌رسد، مشهدی درویش، از دوره‌ی سربازی خود حرف می‌زند ، ازچگونگی یِ وابسته شدنش به مالک سخن به میان می‌آورد و از ... از گرگ‌ها ، از سرما، که در بهار تازگی داشت و از ...

مشهدی درویش از حسینقلی می‌خواهد تا گله را به آغل ببرد. حسینقلی نمی‌گذارد. حسینقلی در فکر کود زمین بود ...

شب تیره‌تر می‌شود. گرگ‌ها به گله می‌زنند، در این حین چند گوسفند از بین می‌رود و چند گوسفند زخمی و نیمه جان سر بریده می‌شوند. حسینقلی هراسان می‌شود. در شب

مردم جمع می‌شوند و سرانجام حسینقلی مجبور می‌شود. بر اثر این فاجعه، روستا را از ترسِ مالک، ترک کند.

با زن و فرزند چهار فرسخ از آبادی دور می‌شود. صدای ماشین ارباب بلند می‌شود. حسینقلی به بار و بندی ماشین ارباب خویش تکیه می‌کند و... (ر.ک.امین، فقیری ۱۳۸۳،۲۱۷،۲۰۹).

امین فقیری، این برش از زندگی حسینقلی را با توصیف‌هایی دقیق، در لابلایِ منظره - نگاری‌هایی چند روایت می‌کند. دراین منظره - نگاری با دو شاخصه‌ی چشمگیر بازتاب دارد. که یکی زیبایی شناسی شاعرانه و دو دیگر گوشه ای از وضعیت‌های شخصیت داستان است.

ما در این جستار ضمن بازیابی این توصیف‌ها این دو شاخصه‌ی چشمگیر را در نوشته‌ی امین فقیری گوش - زد می‌کنیم

توصیف آغازین داستان

فقیری آغاز داستان گرگ را، وداع حسینقلی با زنش را در لحظاتی بارانی چنین توصیف می‌کند:

«وقتی که حسینقلی از زنش خداحافظی کرد، باران می‌بارید، باران بهار، شاد وسبک، سبزه‌ها زبردست بازان، جان می‌گرفتند و تازه می‌شدند نسترن‌های وحشی زیر باران پر پر می‌شدند و باد آن‌ها را به آب بی‌آرام رودخانه می‌چسپاند. درختان صنوبر با باد به یک سو می‌رفتند پلاس‌ها (۱) به زور خودشان را به زمین چسپانده بودند. زندگی با تمام وجودش متجلی بود، حسینقلی که قطره‌ی باران را بر گونه‌هایش حس می‌کرد، گویی اشک خوشحالی بود بر صورتش و غم را از دلش می‌زدود.» (امین فقیری، ۱۳۸۳،۲۰۹).

۲- زیبایی شناسی آغاز داستان

امین فقیری این منظره‌ی بارانی را در بافت مجازی ی کلام با تشخیص، کنایه، استعاره، و تشبیه، می‌آورد

تشخیص

«باران شاد»، «دست باران»، «جان گرفتن سبزه‌ها»، «آبِ بی‌آرام»، «به یک سو رفتن صنوبرها» و «زندگی با تمام وجود»

کنایه

«پر پر شدن» کنایه ایست به معنی از بین رفتن

استعاره

«چسپاندن پلاس‌ها خود را به زمین»

«متجلی بودن زندگی» و «غم را از دل زدودن»

گوشه ای از وضعیت شخصیت داستان

فقیری در این قسمت از داستان وضعیت حسینقلی را با ریختن اشک شوق ، در زیر باران توصیف می‌کند.

وقتی بقیه‌ی داستان را می‌خوانیم در می‌یابیم که حسینقلی در خانه‌ی ارباب، با تمام سرکوفت‌ها و سرزنش‌ها ، موفق به گرفتن رضایت ارباب برای چرانیدن گوسفندان او بر روی زمین آیش خویش می‌شود.

دومین منظره

نویسنده‌ی دهکده‌ی پر ملال در دومین توصیف خود هنگام رفتن حسینقلی به خانه‌ی ارباب لحظات گره خوردن نگاه‌های ارباب و حسینقلی را چنین توصیف می‌کند:

«باد تندی می‌وزید وتیغه های نور از لابلای ابرها سپیدارها را می‌سوزاند، وقتی که در اتاق مالک را زد برای یک لحظه نگاه دو طرف به هم گره خورد.»

«باد تندی می‌وزید وتیغه های نور از لابلای ابرها سپیدارها را می‌سوزاند، وقتی که در اتاق مالک را زد برای یک لحظه نگاه دو طرف به هم گره خورد.» (همان ، ص ۲۱۱)

زیبایی شناسی

نویسنده در این توصیف با تشبیه و استعاره، قدم نهادن حسینقلی را در خانه‌ی ارباب توصیف می‌کند.

استعاره

«باد ... ابرها را می‌شکافت». «گره خوردن نگاه‌ها.»

تشبیه

«تیغه‌های نور»

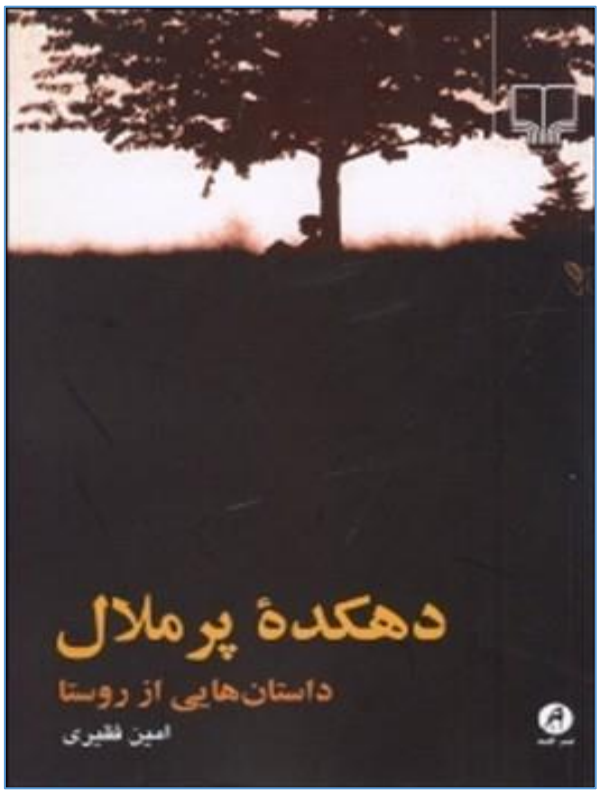
وضعیت قهرمان

این قسمت از توصیف، اعجاب دو شخصیت از وضعیت یکدیگر را بیان می‌کند. در استعاره‌ی نگاه خوردن گر ه ها این اعجاب دیده می‌شود که در بقیه‌ی داستان، وضعیت دوشخصیت رو در روی هم پروده می‌شود

سومین منظره

صاحب داستان گرگ در دهکده‌ی پرملال خارج شدن حسینقلی را از خانه‌ی ارباب و دلواپسی زنش آرامش ده را این گونه منظره-نگاری می‌کند:

«حسینقلی بیرون با باد خنک هم آغوش شد. ابرها نسوخته بودند در پهنه‌ی افق سیاهی می‌زدند، هنوز آب داشتند ، مثل گونیِ خیس زنش کم کم دلواپس می‌شد ، که رسید کنار کدوم (۲) نشست وزل زد به آتش‌ها با چپقش ور می‌رفت و ماه آمده بود مقابل چادر، رودخانه سر و صدا می‌کرد. فکر آن سگ که به گرگ‌ها رفیق شده بود خواب را در چشمان می‌کشت و زن اندوهناک نگاهش می‌کرد صدای



زنجره و گاهی هم قورباغه و دورادور صدای کفتار ، سگ توره سکوت ده را می‌شکستند و ده در دامن کوه آرام غنوده بود.» (همان،ص ۲۱۳)

زیبایی شناسی

نویسنده‌ی داستان گرگ ، در این قسمت از تشخیص، استعاره و تشبیه ، خروج حسینقلی را از خانه‌ی ارباب در منظره-نگاری استفاده کرده است

تشخیص

«هم - آغوشی یِ حسینقلی با بادها»، «آمدن ماه در مقابل چادر»، «سرو صدای رودخانه»، «کشتن خواب در چشم»، «سکوت ده»،«غنودن ده در دامن کوه» و «دامن کوه»

استعاره

«سیاهی زدن ابرها در پهنه‌ی افق» ،«شکستن سکوتِ ده»

گوشه ای از وضعیت‌ها امین فقیری در این توصیف حالت دلواپسی زن و بی خوابی حسینقلی را با مهارت کامل در لابلای تصاویر گنجانده است.

چهارمین منظره

امین فقیری این منظره از شب توصیف کوتاهی به دست داده است:

«مش درویش تو پلاس آمد، کم کم ستاره‌ها آسمان را لک می‌گذاشتند. ماه هنوز در حجاب بود و بیرون نیامده بود .» کدوم (۲) های پلاس‌ها شعله می کشیدندکه به هم فاصله داشتند ولی قوم و خویش‌های نزدیک گرد هم پلاس زده بودند (همان ،ص ۲۱۴)

زیبایی شناسی

نویسنده‌ی دهکده‌ی پر ملال گاه گاه در بین داستان رگه‌هایی از توصیف را باتشخیص زینت داده است:

تشخیص

«لک گذاشتن ستاره‌ها» و «در حجاب بودن ماه» و «بیرون نیامدن ماه»

وضعیت شخصیت‌ها

امین فقیری در همین رگه‌ی تصویری ،تجمع مردم ده را در هنگام شب، در چرای گوسفندان بر زمین آیش حسینقلی نشان می‌دهد.

پنجمین منظره

توصیف منظره‌ی آتش را و درخشیدن آن رادر چشم زن حسینقلی چنین توصیف کرده است.

«بچه از سرو کول مش درویش بالا می‌رفت. زن تشرش زد، بچه بغض کرد، گوشه ای نشست، شعله‌ها رو صورت زن می‌رقصیدند. زرد و سرخ وآبی، و در مردمک چشمانش ستاره‌های کوچکی از نور خاموش و روشن می‌شدند.»(همان، ص ۲۱۵)

زیبایی شناسی

امین فقیری در این قسمت هم رگه‌های تصویری داستان خود را با تشخیص و استعاره و تضاد در توصیف جای داده است.

تشخیص

«رقص رنگا رنگ شعله‌ها»

استعاره

«ستاره‌های کوچک استعاره از جرقه‌ها»

تضاد

«خاموش و روشن شدن جرقه‌ها»

وضعیت شخصیت‌ها

نویسنده‌ی دهکده‌ی پر ملال، در همین رقص شعله‌ها و جرقه‌ها، نگرانی زن حسینقلی و تردید حسینقلی را بیان می‌کند.

ششمین منظره

امین فقیری در این قسمت از داستان، توصیف زیبایی از شبِ روستا ، چرای گوسفندان درشب، برف بر قله‌ها و... چنین منظره نگاری کرده است.

«شب بیرون همه چیز را در بر گرفته بود. گاهی صدای بع بع بره‌ها که مثل بوته ای سیاه از زمین بیرون آمده بودند

سکوت دشت را می‌شکستند، تپه چسبیده بود به زمین سنگلاخ و پر ازدرمون بود و پشتش کوه بود و کوه سه چهار ردیف، رو قله‌هایش پر از ململ سفید برف خوابیده بود و باد و سرما ازآنجا به ده می‌ریخت.» (همان ،ص ۲۱۵)

زیبایی شناسی

در این قسمت توصیف، تشخیص، تشبیه، استعاره را در لابلای منظره‌ی شب ده می‌بینیم.

تشخیص

«همه چیز را در بر گرفتنِ شب» ، «سکوت دشت»،«خوابیدن برف».

تشبیه

«بیرون آمدن گوسفندان مثل بوته‌ی سیاه»، «ململ سفید برف» چه تشبیه‌های بدیعی هستند!

استعاره

«شکستن سکوت دشت»، «چسبیدن تپه به زمین سنگلاخ»، «ریختن باد و سرما»

وضعیت شخصیت‌ها

در این قسمت توصیف، تیرگی شب، و سرما و فراگیری این دو در ده خبر از بروز فاجعه می‌دهد. که بعد از این توصیف هجوم گرگ‌ها به گله روایت می‌شود.

هفتمین منظره

امین فقیری اوج داستان خود را در این توصیف با رگه‌هایی از منظره-نگاری هجوم گرگ‌ها را به. گله روایت می‌کند:

«...گوسفندها وحشت زده بودند و ملجأ و پناهگاهی می‌جستند به دسته‌های کوچک تقسیم شده بودند. وحشت زده هر کدام به سویی می‌رفتند ، مردم هر کدام با چوبدستی و چراغ بادی هلهله کنان رو به زمین حسینقلی می‌دویدند. گرگ‌ها تمام فرار کردند. در نور ماه سایه هاشان را در بلندی تپه می‌شد دید که مثل شبح محو و نابود می‌شدند ، ماه آن بالا به این منظره می‌خندید ، گله از تب و تاب افتاده بود.» (امین فقیری، ۲۱۶).

زیبایی شناسی

امین فقیری در این قسمت توصیفی از گله ارائه می‌دهد، در این قسمت توصیف گله است و از تشخیص و تشبیه و ... کمتر استفاده شده است.

تشخیص

«وحشت زدگی گوسفندان» ،«پناهگاه جستن آن‌ها»،«خنده‌ی ماه» «از تب و تاب افتادن گله».

تشبیه

«گرگ‌ها مثل شبح نابود می‌شدند» و اگر سایه‌ها را مشبه بگیریم حشو است

وضعیت شخصیت‌ها

بر بنیان تصویرهای این قسمت از روایت در خنده‌ی ماه، بدبیاری حسینقلی از این خلاف آمد، تصویر می‌شود.

هشتمین منظره

نویسنده از این توصیف، در فرار حسینقلی شبِ سیاه و جاده‌ی روشن را به زیبایی و در اواخر شب توصیف می‌کند:

«شفق رو به روشنی گذاشت، قرمز، بعد با رنگ شیری داخل شد. در مغرب هنوز ذرات دوده ای شب جریان داشت و جاده را روشنی می‌گرفت. حسینقلی ساکت بود ولی کبک‌ها تو شکاف کوه می‌خندیدند، نور آفتاب از بالای کوه سرازیر شد، حنظل تو سوراخ سمبه ها سرمی کشید، شاد بود. مثل اینکه از سگ‌های ده دل پری داشت.»(همان ص ۲۱۶،۲۱۷)

نویسنده زیبایی شناسی این توصیف را در تشخیص و تشبیه گنجانده به گونه ای که چند تشخیص آن را می‌توان خارج از بافت ادبی جمله‌ها معنی کرد.

زیبایی شناسی

نویسنده زیبایی شناسی این توصیف را در تشخیص و تشبیه گنجانده به گونه ای که چند تشخیص آن را می‌توان خارج از بافت ادبی جمله‌ها معنی کرد.

تشخیص

«رو به روشنی گذاشتن شفق» ،«جاده را روشنی گرفت»، اگر این دو تشخیص را با توجه به عدم بافت ادبی توصیف نگاه کنیم به گونه ای دیگر قابل فهم است. اولی، به معنی شفق داشت روشن می‌شد و دومی، جاده شروع کرد به روشن شدن. که از حالت تشخیص بیرون می‌آیند.

«خنده‌ی کبک‌ها» «سرازیر شدن آفتاب از کوه» ، «شاد بودن حنظل»،(۳)«دل پر داشتن حنظل از سگ‌ها» (همان ،ص ۲۵۶)

تشبیه

«ذرات دوده ای شب»

وضعیت شخصیت‌ها

امین فقیری، ار این قسمت توصیف با نشان دادن روشنی جاده، راه فرار را به حسینقلی نشان می‌دهد و با روشن شدن جاده حالت فرار حسینقلی و زن و فرزند را پس از این توصیف به روشنی نشان می‌دهد

آخرین منظره

نویسنده‌ی دهکده‌ی پرملال با هنر مندی یِ کامل توصیف پایانی یِ داستان گرگ را منظره- نگاری می‌کند و پایان

داستان را در ابهامی هنرمندانه قرار می‌دهد که خواننده برداشتی نهایی و یکه از داستان نداشته باشد.

در اول این توصیف می‌خوانیم که ماشین ارباب به دنبال حسینقلی آمده است و...

«حسینقلی ساکت بود. قلبش فشرده می‌شد. الاغ‌ها را نگاه داشتند حسینقلی به بارها تکیه داد. بچه در بغل زن چشمانش را برای خورشید گشود و بلافاصله بست، وقتی که از بالای بلندی گدار (۴) هویدا، شد آفتاب تازه سایه‌ی جاده را جویده بود و سرازیر می‌شد تو دره و آب پایین در عمق دره با آفتاب هم آغوش می‌شد و روشنی می‌گرفت.

زیبایی شناسی

تضاد

«بچه در بغل زن چشمانش را برای خورشید گشود و بلافاصله بست». این تضاد زیبای گشودن چشم و بستن کودک برای آفتاب دربرداشت دیگری هم از داستان، به زیبایی کار کرد دارد. که در زیر متذکر می‌شویم

تشخیص

«جویده شدن سایه‌ی جاده به وسیله‌ی آفتاب» ، «سرازیر شدن آفتاب در دره»،«هم‌آغوشی آب و آفتاب»، «روشنی گرفتن آب» که می‌توان آن را به گونه‌ای دیگر یعنی «شروع به روشن شدن کردن» در یافت کرد.

وضعیت شخصیت‌ها

امین فقیری در آرایه بندی این قسمت از توصیف «بی پناهی حسینقلی را در به بار و بنه تکیه دادن او»، ناامیدی کودک را در گشودن و بستن چشم در آفتاب و درگیری حسینقلی و موفقیت او را در هم آغوشی آب و آفتاب و روشنی پایان داستان به زیبایی هر چه تمام‌تر و هنرمندانه‌تر، نشان داده است.

حسن میرعابدینی در صد سال داستان نویسی ایران این منظره - نگاری یِ پایانی یِ داستان گرگ را با نظر گاه اجتماعی یِ امین فقیری در آمیخته و نگاه دیگری را ارائه داده است:

«درداستان گرگ ، منظره - نگاری ارتباطی نزدیک با نظرگاه اجتماعی نویسنده می‌یابد: وقتی حسینقلی گله‌ی ارباب را برای قوت دادن روی زمین خود می‌برد، گرگ به گله می زند ، حسینقلی و خانواده‌اش برای رهایی از کیفر ارباب، از ده می‌گریزند ، اما وقتی مالک مانند گرگ سر در پی آنان می‌گذارد. فقیری تضاد سختی زندگی روستاییان را با زیبایی طبیعت ...» به نمایش می‌گذارد.

بدینسان با آوردن طبیعت در شکلی زیبا، خواستار زیبایی برای زندگی می‌شود و به تعبیری چخوفی از منظره دست می‌یابد: «تضاد زیبایی طبیعت با زشتی‌های زندگی انسانی همیشه نقش بسیار مهمی در هنر بازی کرده است، در آثار چخوف این تم اهمیت دیگری یافت، او زیبایی طبیعت را به عنوان معیار ثابتی برای سنجش واقعیت اجتماعی به کار می‌گیرد و بدین وسیله به یاد می‌آورد که زندگی در این زمین دوست داشتنی می‌تواند و باید چون طبیعت زیبا باشد، این تم بر قدرت و تغزل چشم انداز چخوف و خصلت اجتماعی آن تأکید می‌ورزد گویی که چشم انداز چخوف زندگی‌هایی را که در داستان‌هایش تصویر می‌شود مورد قضاوت قرار می‌دهد و خواستار نوع دیگر زندگی (آن زندگی که باید باشد) می‌شود.

در داستان «گرگ» وقتی صدای اتومبیل مالک به گوش فراریان می‌رسد «بچه در بغل زن چشمانش را برای خورشیدمی گشاید و بلافاصله می‌بندد. این تصویر به صورتی کنایی ،نشان دهنده‌ی اعتراض پوشیده‌ی نویسنده به زندگی رانده شدگان است. درخشش خورشید در چشمان کودک - امید فردا- امکان تغییر زندگی‌های نمیرانسانی را نوید می‌دهد. امید به این که می‌توان بر تیرگی‌های زندگی چیره شد و آرزوی تغییری که این زندگی را زیبا و لایق شأن انسان‌ها کند با چشم گشودن کودک به خورشید، جان می‌گیرد. همین کوتاه ، داستانی نومیدانه را به نوشته ای سرشار از امید مبدل می‌کند.» (حسن میرعابدینی،۱۳۸۶،ص ۵۲۹،۵۳۰) اما بستن چشم براین آفتاب بیانگر چه می‌تواند باشد؟...■

پانوشت‌ها

۱ - پلاس: خیمه، چادر

۲ - کدوم: اجاق

۳ حنظل: نام سگ حسینقلی

۴- گدار: در فارس به قسمتی از رودخانه می گویند ولی در کرمان به قسمتی از گردنه گدار می گویند.

منابع

فقیری، امین، (۱۳۸۳). دهکده‌ی پرملال، تهران، نشر چشمه، نشر قصه.

میرعابدینی، حسن، (۱۳۸۶) - صد سال داستان نویسی ایران، جلد اول و دوم، تهران: نشر چشمه، چاپ چهارم

یادی از «عصر پنجشنبه»

«علی پاینده»

به نظرم اول بار از طیبه گوهری بود که شنیدم. به نظرم گفت که فلان داستان از فلانی که در فلان شماره‌ی عصر پنجشنبه چاپ شده. پرسیدم: عصر پنجشنبه کدام مجله است؟

مدتی متعجب نگاهم کرد. بعد گفت: خوب تقصیری هم ندارید؟ شما جوان هستید و تازه وارد این حیطه شده‌اید. عصر پنجشنبه ماهنامه‌ی ادبی ای بوده که آن را شهریار مندنی‌پور درمی آورده. دبیر بخش داستانش هم محمد کشاورز بوده.

خلاصه همین‌ها بود تا چند روز پیش برای کاری خدمت استاد امین فقیری رسیدم. همیشه به همه گفته‌ام که اخلاق امین فقیری با تمام بزرگان ادبیات فرق دارد. نمی‌دانم چگونه بگویم، اما اگر به بعضی‌ها بر نخورد، متأسفانه خیلی‌ها هستند که به قول یکی از دوستان اصلاً مگر می‌شود از کنارشان رد شد. طرف حالا دو تا کتاب خوانده و یا چند تا داستان چاپ کرده پیش خودش فکر کرده که خداست و توی ذهنش خودش را با فلاسفه‌ی یونان قدیم مقایسه می‌کند. اما استاد فقیری با اینکه یکی از قدیمی‌ترین نویسندگان زنده‌ی حال حاضر کشور است در افتادگی و اخلاق نیکو نظیر ندارد. همیشه خودش می‌گوید که دلیلش این است که من معلمم.

من به شخصه هر داستانی که بنویسم اول از همه می‌دهم امین فقیری بخواند. بجای ایرادهای من درآوردی که در ادبیات ما رواج یافته و روی قوم بنی اسرائیل را در عیب جویی سفید می‌کند این پیر ادبیات همیشه بهت لبخند می زند و مورد تشویقت قرار می‌دهد. آدم واقعاً حال می‌کند که برود سمتش. این بار هم چند داستان و مقاله دست گرفته بودم و رفتم در منزلش. بعد که آمد دیدم ماهنامه ای دستش است. دقت کردم و دیدم که نوشته عصر پنجشنبه. می‌گفت که دوتا داشته و این یکی را می‌دهد به من. درون ماشین که نشستم تورقی زدم. مربوط بود به سال ۱۳۸۴. نام‌هایی درونش بود که شاید آن زمان چندان معروف نبودند اما حالا همه نام آور شده‌اند و از بزرگان به حساب می‌آیند. مثل داستانی از اکبر صحرایی. و یا ناتاشا امیری که من همیشه تحسینش می‌کنم. سیامک گلشیری که حالا پا در جای پای عمویش می‌گذارد و احمد بیگدلی. از خود استاد امین فقری و یا بزرگی مثل آتش پرور هم داستان بود. و سر مقاله را خود شهریار مندنی‌پور نوشته بود. سر مقاله راجع به احمد محمود بود و بی‌اعتنایی جامعه نسبت به سالگرد ارتحالش.

حالا که فکرش را می‌کنم پس از حدود یک دهه شهریار مندنی پور خودش شده یار سفر کرده. آن وَر آب است و ازش خیلی کم خبر به این‌وَری‌ها می‌رسد. بعضی از داستان‌های این ماهنامه را من در جای دیگری ندیده بودم. می دانید، چند وقت پیش در جایی خواندم که فتح‌الله بی‌نیاز به رحمت خدا رفته. و من بعد از مدت‌ها تازه متوجه شده بودم. همیشه از خودم می‌پرسم، فتح الله بی نیاز که از بزرگان و نام آوران عرصه‌ی داستان بود، به رحمت خدا رفت و ما حتا نفهمیدیم. به قول معروف آب هم از آب تکان نخورد. حالا وای بر احوال ما که کسی حتا اسممان را هم نشنیده. آخر می‌دانید، در داستان نویسی نان و آبی که نیست، آدم تنها دل خوشی‌اش این می‌تواند باشد که روزی لااقل اسم و رسمی ازش باقی بماند. به قولی اگر فردوسی از دنیا خیری ندید، لااقل اسمی ازش ماند. اما اگر حتا همان اسم هم از نویسنده‌ی این دوره و برهه نماند، واقعاً چه سود از نوشتن؟

این بود که گفتیم در اینجا یادی کنیم از عصر پنجشنبه؛ و شهریار مندنی پور و آن‌ها که در این ماهنامه سهمی داشتند و زحمتی کشیدند. باشد که نامشان در جهان پاینده باشد.■

alipayandehjahromi@gmail.com

نقد فمینیستی داستان «آبجی خانم» نوشته‌ی صادق هدایت

«نگار غلامعلی‌پور»

تبر دستِ کیست؟

داستان «آبجی خانم» صادق هدایت، از حقیقت تلخی حکایت می‌کند که با گذشت حدود ۹۰ سال هنوز در جامعه دیده می‌شود. این که زنان خود را با معیارهای مردانه می‌سنجند، عمق نفوذ تفکر مردسالار را در جامعه نشان می‌دهد. که حتی در کشورهای توسعه یافته نیز دیده می‌شود که جراحی زیبایی و پروتز سینه بارزترین نمونه‌ی آن است.

در این داستان، دختری که زشت است و مورد پسند مردها نخواهد بود حتی از سوی مادرش نیز بی لطفی و تبعیض می‌بیند و بالطبع عقده ای، حسود، بدخلق و ناسازگار می‌شود. و در نهایت چاره ای جز خودکشی نمی‌بیند چون فکر می‌کند حق زندگی شاد و خوش از وی صلب شده.

در این نوشته جایگاه زن از دو زاویه مورد بررسی قرار می‌گیرد:

- شخصیت‌های اصلی داستان: آبجی خانم، ماهرخ، مادر ماهرخ
- نگاه و فرهنگ جامعه نسبت به زن

روایتی مردانه در جای جای داستان به چشم می‌خورد برای مثال دختر زشت از همان ابتدا از محبت مادر بی نصیب می‌شود و مادر در گوشش می‌خواند که چون زشت است بیخ گیسش می‌ماند و وبال گردن خواهد شد. و حتی یک بار هم سخنی از محبت، همدلی، عشق و دلسوزی مادرانه به میان نمی‌آید.

آبجی خانم در مقابل زشتی و تحقیر دیگران، دین‌داری را که از سوی جامعه پسندیده و مقبول است، همچون سپر دفاعی در برابر مردان انتخاب می‌کند و به این بهانه که «شوهرهای امروزه همه عرق‌خور و هرزه برای لای جرز خوب‌اند! من هیچ‌وقت شوهر نخواهم کرد.» سعی می‌کند در ظاهر خود را بی‌نیاز و قوی جلوه دهد، حال آن که در نهایت قربانی جامعه‌ی مردسالار می‌شود.

مادر آبجی خانم زنی دیکتاتور و تندخو به نظر می‌رسد. نویسنده صراحتاً بیان می‌کند «مانند اینکه از زنش می‌ترسید.» و «پدر ماهرخ متفکر قدم می‌زد که خرجش زیاد شده اما مادر او پاهایش را در یک کفش کرده بود که برای سر شب خیمه شب بازی لازم است.». گویی او مردانه تر از مرد عمل می‌کند و سمبل مردسالاری است. اگر مردسالاری تبر باشد او همچون دستی است که تبر را بر گردن آبجی خانم فرود می‌آورد. چرا که می‌توانست با دلداری و محبت از غم‌های دخترش بکاهد و تبعیضی بین ماهرخ و آبجی خانم قائل نشود.

ماهرخ که بخت یارش بوده و زیبا شده، همراه و مقبول جامعه و اطرافیان است. با وجود این نمی‌تواند از حصارهای تنیده‌ی جامعه به دور خود فراتر رود. وقتی به فکر کار کردن می‌افتد کاری جز کلفتی در خانه‌ی دیگران نصیبش نمی‌شود. و چه بسا در چنین خانه‌هایی ناموس و آبروی کلفت‌ها مورد تجاوز قرار می‌گیرد. گویا ماهرخ نیز از سوی نوکری مورد تجاوز قرار می‌گیرد و به ناچار تن به ازدواج با او می‌دهد بی آنکه بتواند در دفاع از خود و اعتراض به وضع موجود کلمه ای سخن بگوید. حتی اگر چنین جریانی پیش نیامده باشد نیز از زخم زبان‌ها در امان نیست: «حالا نگذار بگویم که ماهرخ دو ماهه آبستن است، من دیدم که شکمش بالا آمده بود اما به روی خودم نیاوردم، من او را خواهر خود نمی‌دانم».

نگاه جامعه به زن به عنوان جنس ضعیف و درجه‌ی دوم کاملاً مشهود است. در آن سال‌ها رایج بوده زنانی را که پسر دارند، با نام پسرهایشان بخوانند مانند «ننه حسن». همان طور که در حال حاضر نیز زنان با فامیل شوهرشان خوانده می‌شوند.

صادق هدایت با نوشتن این داستان صدای اعتراض‌اش را به روابط ناعادلانه‌ی حاکم بر جامعه‌ی زنان بلند می‌کند.

«۲۵ تومان شیربها می‌دهند، ۳۰ تومان مهر می‌کنند.....» که در آن زمان مبلغ خوبی بوده و مادر ماهرخ راضی به نظر می‌رسد و طوری جریان را برای پدر او شرح می‌دهد که گویی کار تمام شده و جواب مثبت داده. هنوز هم در برخی مناطق بین خانواده‌ها مرسوم است که هنگام خواستگاری و ازدواج، شوهر علاوه بر مهریه ای که برای زن معین شده، موظف به پرداخت مالی برای والدین زن می‌شود که آن را شیربها می‌گویند. و مانند این است که زن را از خانواده‌اش خریداری می‌کند. که نشان دهنده‌ی جایگاه پایین زن در این فرهنگ‌ها است. که زن را هم سطح کالایی قابل معامله و ابزاری برای مرد می‌بینند.

آوازی که ننه حسن در شب عروسی می‌خواند نیز خالی از زخم زبان به خانواده‌ی عروس نیست: «آمدیم باز آمدیم از خونه داماد آمدیم – همه ماه و همه شاه و همه چشم‌ها بادومی.»... «آمدیم باز آمدیم از خونه عروس آمدیم – همه کور و همه شل و همه چشم‌ها نم نمی.» امروزه نیز در برخی روستاها چنین آوازهایی رایج است.

همچنین در جایی از متن، هدایت زن‌ها را «زنکه شلخته‌ها» نوشته که به نظر می‌رسد آگاهانه و نظر شخصی وی بوده است. و در نهایت با جمله‌ی «موهای بافته‌ی سیاه او مانند مار به دور گردنش پیچیده شده بود» بیان می‌کند که علت قربانی شدن آبجی خانم، زن بودنش است.

صادق هدایت با نوشتن این داستان صدای اعتراض‌اش را به روابط ناعادلانه‌ی حاکم بر جامعه‌ی زنان بلند می‌کند. داستان او فریادی است علیه روابط و مناسبات بی‌رحمانه‌ای که زن را مقابل زن و مادر را مقابل دختر قرار می‌دهد. ■

دوره‌ی رئالیسم Realismus:

کنراد فردیناند مایر (۱۸۲۵-۱۸۹۸) Conrad Ferdinand Meyer

تئودور اشتورم (۱۸۱۷-۱۸۸۸) Theodor Storm

فریدریش هبل (۱۸۱۳-۱۸۶۳) Friedrich Hebbel

گوستاو فرایتاگ (۱۸۱۶-۱۸۹۵) Gustav Freytag

ویلهلم رابه (۱۸۳۱-۱۹۱۱)Wilhelm Raabe

گوتفرید کلر (۱۸۱۹-۱۸۹۰) Gottfried Keller

تئودور فونتانه (۱۸۱۹-۱۸۹۸) Theodor Fontane

هنری تئودور فونتانه(Henri Théodore Fontane: نویسنده و شاعر آلمانی بود. او در ۶۰ سالگی با نگارش رمان تاریخی خود با نام «پیش از طوفان» (Vor dem Sturm)و رمان معروف "افی بریست" به عنوان نویسنده شناخته شد.

ماریه فن ابنر اشنباخ (۱۸۳۰-۱۹۱۶) Marie von Ebner-Eschenbach

لودویگ آنتسنگروبر (۱۸۳۹-۱۸۸۹) Ludwig Anzengruber

پتر روزه گر (۱۸۴۳-۱۹۱۸) Peter Rosegger

دوره‌ی ناتورالیسم Naturalismus:

آرنو هولتس (۱۸۶۳-۱۹۲۹) Arno Holz

یوهانس اشلاف (۱۸۶۲-۱۹۴۱) Johannes Schlaf

گرهارت هاوپتمان (۱۸۶۲-۱۹۴۶) Gerhart Hauptmann

گرهارد هاوپتمان(Gerhart Hauptmann: (زادروز ۱۵ نوامبر ۱۸۶۲ -درگذشته ۶ ژوئن ۱۹۴۶ (نمایش‌نامه‌نویس آلمانی بود که در سال ۱۹۱۲ میلادی، برنده‌ی جایزه نوبل ادبیات شد. وی از معروف‌ترین نمایندگان سبک ناتورالیسم بود که با وجود این به طبع خود را در سبک‌های دیگر نیز آزموده است. گرهارد هاوپتمان در سال ۱۸۶۲ در اوبرزالتسبرون متولد شد. والدین او روبرت و ماری هاوپتمان مدیران هتل بودند. او سه خواهر و برادر از خود بزرگ‌تر داشت. در بچگی او معروف به دوستدار داستان‌های تخیلی بود. بعدها اسم خود را

از گرهارد به گرهارت تغییر داد. شاهکار وی نمایشنامه‌ی بافندگان می‌باشد.

فرانک وده کیند (۱۸۶۴-۱۹۱۸) Frank Wedekind

بنیامین فرانکلین ودکیند Benjamin Franklin: (Wedekind (زاده‌ی ۱۸۶۴ در هانوفر، آلمان – درگذشته‌ی ۱۹۱۸ میلادی) که بعدها به نام فرانک ودکیند شهرت یافت، نویسنده، درام‌نویس نامی و روزنامه‌نگار آلمانی و از پیشروان سبک اکسپرسیونیسم بود. او در سال ۱۸۶۴ در هانوفر آلمان بدنیا آمد. پدرش آلمانی و مادرش سوئیسی بود. فرانک ودکیند درسال ۱۹۱۸ میلادی درگذشت. فرانک وِدکیند از حامیان حقوق زنان، آزادی بیان و از مخالفین یهودستیزی بود. معروف‌ترین اثر دراماتیک فرانک ودکیند نمایش‌نامه لولو Lulu است که در دوره حکومت آلمان نازی ممنوع شده بود.

دوره‌ی سمبولیسم Symbolismus و امپرسیونیسم Impressionismus:

اشتفان گئورگه (۱۸۶۸-۱۹۳۳) Stefan George

هوگو فن هوفمانستال (۱۸۷۴-۱۹۲۹) Hugo von Hofmannsthal

راینر ماریا ریلکه (۱۸۷۵-۱۹۲۶) Rainer Maria Rilke

راینر ماریا ریلکه(Rainer Maria Rilke : (۴ دسامبر ۱۸۷۵ – ۲۹ دسامبر ۱۹۲۶) از مهم‌ترین شاعران قرن بیستم آلمانی زبان است. برخی از سروده‌ها و داستان‌های ریلکه توسط مترجمانی چون شرف‌الدین خراسانی، پرویز ناتل خانلری و علی عبداللهی به فارسی ترجمه و منتشر شده است . پرویز ناتل خانلری در سال ۱۳۲۰ اثری با عنوان» *نامه‌هایی به شاعری جوان* «را ترجمه کرد. تا کنون، آثار وی به دفعات به فارسی برگردانده شده است. علاوه بر این اثر تا کنون رمان »*دفترهای مالده لائوریس بریگه* «به ترجمه‌ی مهدی غبرائی، ترجمه‌ی گزیده‌ای از اشعار وی در «کتاب شاعران) «مراد فرهادپور و یوسف اباذری (و همچنین مجموعه‌ای از آثار وی به قلم علی عبداللهی از این شاعر به فارسی برگردانده شده‌اند.

ماکس دوتندی (۱۸۶۷-۱۹۱۸) Max Dauthendey

ریشارد دهمل (۱۸۶۳-۱۹۲۰) Richard Dehmel

ادوارد فن کایزرلینگ (۱۸۵۵-۱۹۱۸) Eduard von Keyserling

ادوارد گراف فن کایزرلینگ Eduard Graf von Keyserling (متولد ۱۴ ماه می ۱۸۵۵ در تلس- پادرن Tels-Paddern از ایالت کورلاند Kurland امروزه تاشو-پادورس Tāšu-Padures در کشور لتونی Lettland و مرگ به سال ۲۸ سپتامبر ۱۹۱۸ در شهر مونیخ آلمان) یکی

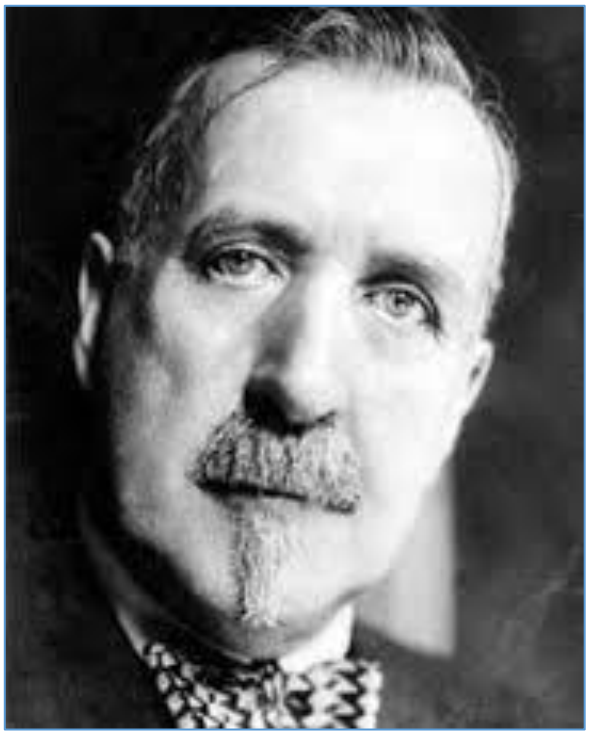
از نویسندگان و نمایش نامه نویسان بزرگ و معتبر آلمان و از پیروان مکتب ریالیسم و امپرسیونیسم بوده است. اجدادِ وی از اشرافِ آلمان محسوب می‌شدند. وی در رشته‌های حقوق، فلسفه و تاریخ هنر تحصیل کرد و سپس در شهر وین Wien اتریش به نویسندگی به صورتِ نویسنده ای آزاد پرداخت و مدت‌های مدیدی را نیز در کشورِ ایتالیا به سر برد. اما در اواخر عمر در سال ۱۹۰۷ به شهر مونیخ در زادگاه اش کشور آلمان کوچ کرد و تا پایان عمر در همین شهر ماند. از مهم‌ترین آثار وی می‌توان از رمان بزرگ "امواج" نام برد.

دتلف فن لیلینکرون (۱۹۰۹-۱۸۴۴) Detlev von Liliencron

آرتور اشنیتسلر (۱۹۳۱-۱۸۶۲) Arthur Schnitzler

آرتور شنیتسلر(Arthur Schnitzler) (زاده ۱۵ می ۱۸۶۲ وین - درگذشته ۲۱ اکتبر ۱۹۳۱ وین)، رمان نویس و نمایش‌نامه‌نویس اتریشی. از مهم‌ترین آثار وی ستوان گوستل می‌باشد.

[1] ادبیات آلمان به ویژه ادبیات معاصر آلمان که از صنعت فوق پیشرفته‌ای در نشر و امور کاغذ و نیز مبحث چاپ تغذیه می‌شود، امروزه پهنه‌ی وسیعی از افراد آن کشور را در برمی‌گیرد، به طوری که حتا فهرست ساده ای از نام نویسندگانی آلمانی که آثارشان از سال ۱۹۰۰ تا ۲۰۱۳ روی کاغذ ثبت شده، خود یک کتاب جداگانه می‌شود. نویسنده‌های آلمانی بسیاری هستند که به خلق آثارِ جنایی، سرگرمی، تخیلی و کودکان مشغول‌اند که حتا برخی‌شان به زبان فارسی نیز ترجمه شده‌اند، ولی از آن جایی که در این فهرست سعی شده فقط به نویسنده‌هایی که در جرگه‌ی ادبیات و رمان به معنای ادبی ی محض مشغول هستند، پرداخته شود، از ایشان اسمی برده نشده است. ضمناً تا حد امکان جهت جلوگیری از افزایش حجم مقدمه، کوشش شده از سایت اینترنتی ی ویکی پدیا Wikipedia خلاصه‌ی احوالِ نویسندگان معتبر ولی تقریباً نا آشنا آورده شود. برای همین منظور از شرح حال مفصل افرادی نظیر گوته و هرمان هسه و ... خودداری شده است.



هاینریش مان به خاطر مضمون‌های انتقادی و سیاسی رمان‌هایش و ضدیت با نازیسم در سالهای پیش از جنگ جهانی دوم تحت فشار بود و در سال ۱۹۳۳ زندانی شد.

ادبیات معاصر آلمانی از سال ۱۹۰۰ به بعد:

ادبیات آلمان به ویژه ادبیات معاصر آلمان که از صنعت فوق پیشرفته ای در نشر و امور کاغذ و نیز مبحث چاپ تغذیه می‌شود، امروزه پهنه‌ی وسیعی از افراد آن کشور را در بر می‌گیرد، به طوری که حتا فهرست ساده ای از نام نویسندگانی آلمانی که آثارشان از سال ۱۹۰۰ تا ۲۰۱۳ روی کاغذ ثبت شده، خود یک کتاب جداگانه می‌شود. نویسنده‌های آلمانی بسیاری هستند که به خلق آثارِ جنایی، سرگرمی، تخیلی و کودکان مشغول‌اند که حتا برخی‌شان به زبان فارسی نیز ترجمه شده‌اند، ولی از آن جایی که در این فهرست سعی شده فقط به نویسنده‌هایی که در جرگه‌ی ادبیات و رمان به معنای ادبی ی محض مشغول هستند، پرداخته شود، از ایشان اسمی برده نشده است. ضمناً تا حد امکان جهت جلوگیری از افزایش حجم مقدمه، کوشش شده از سایت اینترنتی ی ویکی پدیا Wikipedia خلاصه‌ی احوالِ نویسندگان معتبر ولی تقریباً نا آشنا آورده شود. برای همین منظور از شرح حال مفصل افرادی نظیر گوته و هرمان هسه و ... خودداری شده است.

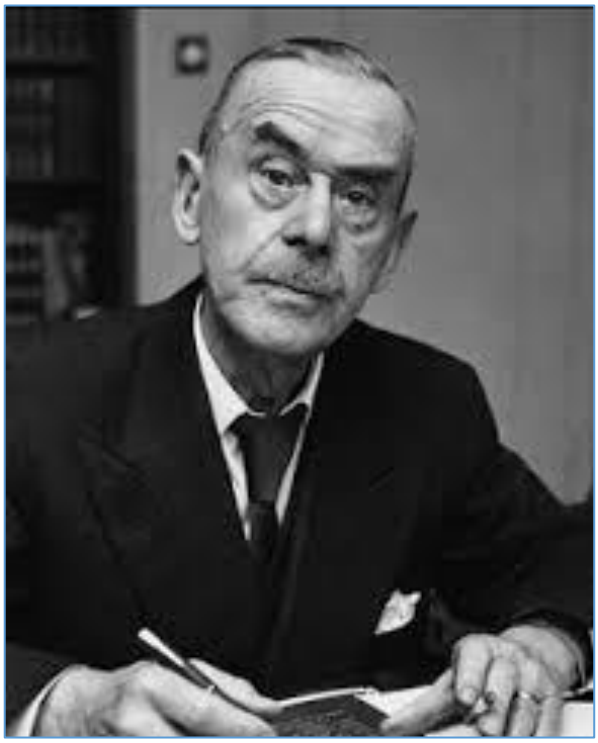
هاینریش مان (۱۹۵۰-۱۸۷۱) Heinrich Mann

هاینریش مان رمان‌نویس آلمانی (۱۸۷۱-۱۹۵۰) و برادر توماس مان نویسنده بزرگ است. هاینریش مان به خاطر مضمون‌های انتقادی و سیاسی رمان‌هایش و ضدیت با نازیسم در سالهای پیش از جنگ جهانی دوم تحت فشار بود و در سال ۱۹۳۳ زندانی شد. او در سانتا مونیکا ایالت کالیفرنیای آمریکا در تهیدستی و تنهایی درگذشت. هاینریش مان در سال ۱۹۰۵ رمان پروفسور اونارت نوشت که در ۱۹۳۲ به نام فرشته آبی به انگلیسی ترجمه شد و مورد توجه بسیار قرار

گرفت. اقتباس سینمایی جوزف فون استرنبرگ با بازی مارلنه دیتریش از این رمان بسیار مشهور است. رمان فرشته آبی با ترجمه محمود حدادی به فارسی منتشر شده است. رمان زیردست (Der Untertan) هاینریش مان هم به فارسی منتشر شده است. در این رمان طنزآلود زندگی شخصیتی به نام دیدریش هسلینگ را دنبال می‌کنیم؛ مردی فرومایه که بنده‌وار و متعصبانه طرفدار قیصر ویلهلم دوم است. در ادامه رمان هلسینگ با رفتار خیانت‌آمیز به آزادی‌خواهان و چاپلوسی که خنده‌آور به نظر می‌رسد مرتب پیشرفت می‌کند و در پایان رمان در هیات شیطان ظاهر می‌شود. او خبرچین، عهدشکن و خائن است و به ایده‌های شوونیستی معتقد است. هاینریش مان در این رمان پیشگوی ظهور فاشسیم در آلمان دانسته می‌شود. به آثار نویسندگان آلمانی ضدنازیسم بین سالهای ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۵ اطلاق می‌شود. این آثار بیشتر در اتریش و سوئیس منتشر شدند. از چهره‌های مشهور ادبیات آلمانی تبعید می‌توان از تئودور آدورنو،هانا آرنت،والتر بنیامین،برتولت برشت،هرمان بروخ،روبرت موزیل،هاینریش مان،توماس مان و هرمان هسه نام برد.

توماس مان (۱۸۷۵-۱۹۵۵) Thomas Mann

توماس مان) به آلمانی (Thomas Mann :نویسنده بزرگ آلمانی در روز ۶ ژوئن ۱۸۷۵ در شهر لوبک آلمان متولد شد و در روز ۱۲ اوت ۱۹۵۵ در پایان یک بیماری چندروزه و بر اثر عارضه قلبی در بیمارستان شهر زوریخ در میان جمعی از نزدیکانش درگذشت. دو ماه پیش از آن هشتادمین سال تولدش را جشن گرفته بود و سراسر اروپا با این مناسبت از او تجلیل کردند. پدر توماس مان بازرگان غلات بود که بعدها به مقام سناتوری شهر لوبک هم رسید، او از جانب مادر یک رگه پرتغالی داشت. تحصیلاتش را تا ۱۹ سالگی در لوبک گذراند و پس از مرگ پدرش همراه خانواده‌اش راهی مونیخ شد. در آنجا وارد یک شرکت بیمه شد و توانست نخستین اثر خود، *افتاده‌ها*، را به پایان برساند. در همان زمان وارد دانشگاه مونیخ شد و رشته‌های تاریخ و ادبیات و اقتصاد سیاسی را دنبال کرد. در سال ۱۸۹۷ همراه برادرش به رم رفت و در همان سال کتاب *بودنبروک‌ها* را آغازکرد که در سال ۱۹۰۱ توانست آن را چاپ برساند و شهرت زیادی کسب کند. در سال ۱۹۰۵ با خانم کاتیا پرینگسهایم دختر یکی از استادان دانشگاه مونیخ ازدواج کرد. در این مدت چند اثر دیگر از او انتشار یافت : *تریستان*، *گرسنگان*، *تونیو کروگر*، *ساعت دشوار*، *در آینه*، *اعلی‌حضرت*، *فونتان پیر*، *شامیسو* و *مرگ در ونیز* .در سال ۱۹۲۴ کتاب *کوه جادو* را منتشر کرد که باعث شد شهرت او



دو چندان شود. در فاصله سال‌های ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۶ کتاب‌های *گوته و تولستوی*، *گفتار و پاسخ*، *تلاش‌ها*، *یادداشت‌های پاریس* را نوشت. در سال ۱۹۲۹ جایزه نوبل ادبیات به او اهدا شد. او نخستین آلمانی بود که این جایزه را به دست آورد. در سال ۱۹۳۳ دولت هیتلر او را مورد تعقیب قرار داد و ناچار از آلمان به سوئیس رفت. درفاصله سال‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۴۴ در رادیو آمریکا برنامه اجرا کرد و در سال ۱۹۴۹ در جشن ۲۰۰ سالگی گوته بعد از ۱۵ سال تبعید به آلمان بازگشت. در همان سال دولت آلمان شرقی جایزه ادبی گوته را به او اهدا کرد و دکترای افتخاری دانشگاه آکسفورد را کسب نمود. در ۱۹۵۳ دولت فرانسه نشان افتخار صلیب لژیون دونور را به او هدیه داد و دانشگاه کمبریج نیز دکترای افتخاری به او اعطا کرد. در سال ۱۹۵۲ در روستای کوچک ارلباخ در نزدیکی شهر زوریخ ساکن شد و تا آخر را عمر همانجا گذرانید.

هرمان بروخ (۱۸۸۶-۱۹۵۱) Hermann Broch

روبرت موزیل (۱۸۸۰-۱۹۴۲) Robert Musil

خالق رمان مشهور و بزرگ و البته ناتمامِ "مردی بدون ویژگی Mann ohne Eigenschaften" و نیز نوول "آشفتگی‌های ترلس جوان Die Verwirrungen des Zöglings Törleß که این یک به فارسی ترجمه شده است.■

نقدی به رمان «وارونگی»

نویسنده «عطیه راد»؛ «مصطفی سلیمی»

رمان "وارونگی" با راوی اول شخص روایت می‌شود. افسانه، زنی سی و دو ساله. "صبح چهاردهم آبان، وسط عروسی گرگ‌ها یک آن تصمیم گرفتم به جای رفتن به سونا و راه رفتن در عمق آب‌های سرشار از کلر استخر، بروم روی زمین‌های یک محله راه بروم و دنبال یک گمشده بگردم. رضا پسرِ خاله نگار. می‌گویند گم شده." تمام داستان روایت‌های سیال از کودکی و گذشته شخصیت است. گذشته‌ای که تمام افسانه را در برگرفته. گذشته‌ای که سر شار از نن تاجی مادر بزرگ راوی. عشق نافرجام رضا. و سنت‌هایی که راوی در آن زندگی کرده. راوی زنی است منفعل و سنتی که فقط خواب آرزوهایش را می‌بیند." دیشب باز خوابش را دیدم. خواب دیدم نن تاجی مرده و رضا توی باغ است. مادرم که زنگ زد خوابم را نگفتم. می‌دانستم اگر بگویم زیر چشمش را پاک می‌کند و می‌گوید: با خواب دیدن، آبستن نشده کسی، عمر نن تاجی هم بلنده. اما خواب‌ها راهی برای رسیدن به آرزوهاست."

زبان داستان سر راست و یک دست است. رفت و آمد های بین زمان حال و گذشته خوب انجام گرفته و مخاطب اتفاق‌ها و زمان را گم نمی‌کند.

کودکی افسانه تا زمانی که به علت بچه‌دار شدن و بیماری مادرش در باغ و با نن تاجی زندگی می‌کند توام با خاطرات خوش است. تا ده سالگی که بخاطر گناهی از بهشت بیرون رانده می‌شود.

"وقتی در ده سالگی از بهشت بیرونت می‌کنند. به روش ده ساله‌ها توبه می‌کنی. می‌رفتم می‌نشستم زیر درخت مرواری. بالا سر قبر دختری که می‌دانستم سال‌ها پیش نن تاجی آنجا خاکش کرده. آن زمان هم خیلی می‌خوابیدم و خواب بد و خوب قاطی می‌دیدم. بعد عذاب وجدان می‌گرفتم که دختر کثیفی هستم و شاید بابا درست می‌گوید، اگر ولم کنند هرز می‌روم. مثل علف."

گذشته همه امروز افسانه را احاطه کرده. باورهای مادر بزرگ، و عشق رضا هم جزئی از گذشته هستند. تفسیر راوی از اتفاقات همان تفسیر مادر بزرگ است.

"من سیاه به دنیا آمده‌ام. سر تا سر نُه ماه، رویم به گُه‌دان مادرم بوده و اصلاً نچرخیده‌ام. این واقعیت ترکیب صورت من بود."

"باران آفتاب یعنی گرگ‌ها عروس دارند. نن تاجی هیچ وقت نگفته بدشگون است یا شگون دارد. به آسمان نگاه می‌کرد و فقط می‌گفت گرگ‌ها عروسی دارند."

"نن تاجی به مستوره خانم گفته بود: گریه آبه. آب آتیشو یکهو خاموش می‌کنه ولی هرم زیر خاکستر می مونه. به جای گریه کردن دردتو ده بار در گوش یه سنگ بگو. سنگو خاک کن. سنگو بردار ببر سر قبرش خاک کن. همون قبر خالی. من سنگم را روی قبر مروارید، پای درخت انجیر سیاه خاک کردم و به مروارید خوابیده زیر خاک ..."

فضاهای داستان زنانه هستند. زن‌هایی که از چمبره سنت رها نشده‌اند و برای حل بحران‌های زندگی دست به دامن آجیل مشگل گشا و فال گیرشده‌اند. همه زن‌ها استعداد نن تاجی شدن را دارند و در حد تیپ باقی می‌مانند. تنها سه مرد تصویر می‌شوند. پدر افسانه که او را درسرداب زندانی کرده و با کابل اتو کتکش زده و فکر می‌کند اگر ولش کنند هرز می‌رود. مثل علف. و افسانه هم با پدرش هم عقیده است.

شوهر افسانه که افسانه را درک نکرده و مدام در حال بهانه گیری است.

"علی گفت: دیر کردید.

نن تاجیو حموم کردیم.

از تو لله تر نبود؟

امشب نه. برای امشب ماجرا داشتیم.

ول کن نبود. حتماً مادرش زنگ زده باز و سراغ بچه‌ها را گرفته و یاد پدر فداکار آورده که بچه لطیف است نباید بردش جای پر از میکرب و کثافت. چون داشت می‌گفت: بچه‌های طفل معصومو از ظهر برده تا آخر شب مریض ببینن؛ می گه امشب نه انگار شب‌های دیگه حال و روزمون چیه انگار فقط امشب اونجا بوده."

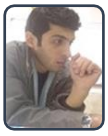
و مرد سوم رضا، عشق کودکی افسانه است. مرد زن بازی که زنش لیلا را رها کرده و با زن دیگری فرار کرده است.

از طرفی انگیزه‌های بعضی از کارهای راوی مشخص نیست. راوی با وجود ناکامی در عشق رضا رابطه خوب و صمیمی با لیلا همسر رضا دارد و او را در سقط جنین کردن همراهی

می‌کند. دلایل و انگیزه راوی برای این کنش بی‌پاسخ می‌ماند. یا حداقل می‌توان گفت تضادهایی را شاهدیم. داستان دیدی کاملاً سطحی به زن و جامعه پیرامونش و آرزوهای زن دارد. آیا آرزویی که افسانه خوابش را می‌بیند همان عشق به رضاست؟ اینکه رضا به او بگوید به نظرش زشت نیست؟ دریغی که در گذشته راوی دیده می‌شود چیست؟ آیا می‌تواند زندانی شدنش در سرداب توسط پدرش باشد؟ شاید رمان قصد در نشان دادن زندگی یک زن منفعل و بر آمده از سنت‌ها را دارد. زنی که هیچ گاه جسارت بیان علاقه‌اش به رضا را نداشته است. داستان تکراری و معمولی زنی که در جامعه فراوان دیده می‌شوند. با اتفاقات تکراری و زندگی تکراری. به نظر می‌آید مخاطب به جواب قطعی رهنمون نمی‌شود.

از طرفی به نظر می‌رسد برخی اطلاعات که می‌توانستند کارکرد نشانه یا موازی‌سازی را داشته باشند خوب پرداخت نشده‌اند. مثل محله درگلدون که راوی طی توضیحاتی می‌گوید اسم قبلی محله در گه دون بوده و تعبیر نن تاجی از زشت بودن راوی که می‌گوید نه ماهه رویش به گه دان مادرش بوده است.

زبان داستان سر راست و یک دست است. رفت و آمد های بین زمان حال و گذشته خوب انجام گرفته و مخاطب اتفاق‌ها و زمان را گم نمی‌کند. به نظر می‌رسد نویسنده تلاش زیادی برای تحقق موارد ذکر نموده است. جزئیات به خوبی پرداخت شده و فضای داستان را ساخته.■



نقاشی، داستان «جیغ»

نقاش «ادوارد مونک»؛ «امیر کِلاگِر»

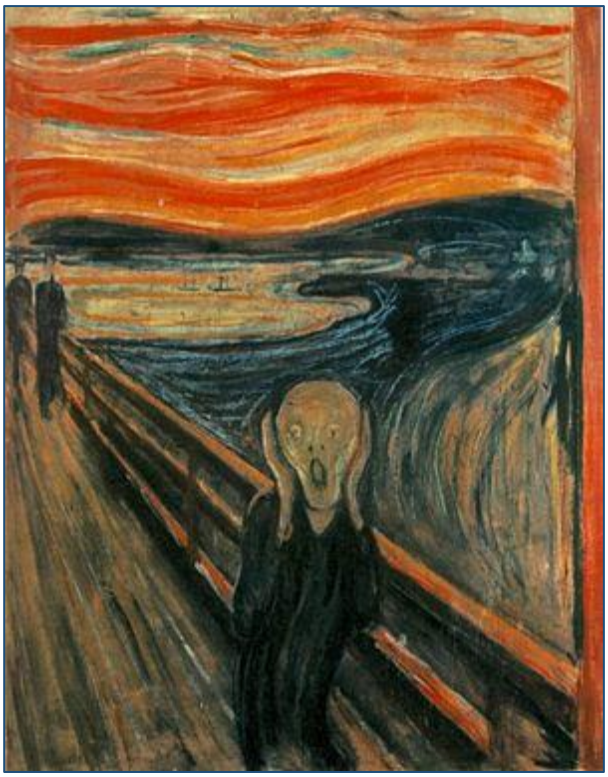
ترس هستی و لرز نیستی

«وحشتی که در قاب بسته هنر، بی‌صدا فریاد می‌شود!»

«به یاد دارم که در جاده ای با دو دوست در آهنگ گام و خرام بودم. خورشید در دمِ ایوار بود و به ناگاه آسمان به سرخی خون گرایید. ایستادم، سُهِشی مرا دوره کرد و در بر گرفت. خون و دهانه‌هایی از آتش بر فراز شهر زبانه می‌کشید. دوستانم به گام زدن ادامه دادند و من در اَستشی از ترس و لرز ماندم، و فریادی بی پایان از فریادی که طبیعت را هم می‌گسست، سهش می‌کردم. من یک فریاد بلند و بی پایان را که از طبیعت می‌گذشت، شنیدم.»

این‌ها جمله‌هایی هستند که ادوارد مونک (۱۸۶۳-۱۹۴۴)؛ در یادواره‌های خود درباره چگونگی آفرینش نگاره ای که نامش را «جیغ» گزید، به زبان رانده است. نگاره ای ترسان و لرزان، با فرا افکندن دهشتی سنگین در شمایلی نزار، که بعدها یکی از گران ارزش‌ترین کارها در گستره هنر شد.

«جیغ» نامی‌ترین نگاره ادوارد مونک؛ نقاش نروژی سده بیستم است و از نمادهای اکسپرسیونیسم (هیجان گرایی) به



شمار می‌رود. «جیغ» در واقع‌بخشی از یک دسته نقاشی‌های گردآوری شده با همین نام است که در یک فاصله زمانی میان ۱۸۹۳ تا ۱۹۱۰ آفریده شده‌اند. این گردایه، خود قسمتی از سه گروه آثار مونک محسوب می‌شود که حول سه مضمون عشق، رنج و مرگ پیکره یافته‌اند و مونک بر آن‌ها، نام کتیبه زندگی نهاده بود.

در نگاره «جیغ»، هومانی دیده می‌شود با سری مانا به جمجمه، و چهره ای دهشت زده، که چنان دست‌هایش را بر گوش‌های نداشته‌اش چسبانده است، که گویی فرشته مرگ از امری شگفت تر و هولناک‌تر از مرگ هراسیده باشد. مردی روی پل ایستاده و در دمِ فریاد کشیدن است؛ فریادی بی صدا اما بسی بلند که جهان ذهن بیننده را از پی و بن می‌تکاند و پرده‌های تکنواختی و آرامیدگی را می‌درداند. دو تن در دوردستِ نگاره و پشتِ سرِ مردِ ترسان ایستاده‌اند و خونسردانه به او نگاه می‌کنند. در سوی راست نگاره، رودخانه‌ای با رنگ کبود خود، از پایین پل، پیچ خوران به آسمانِ خون می‌پیوندد.

دوگانگی و پادورزی شگفتی از آرامش و اضطراب میان رنگ‌ها و پدیده‌ها در هم می‌آمیزد. همه چیز پیچ خوران در دمِ آمیزش با یکدیگرند؛ مانا به زمانی که همه شکل‌ها و رنگ‌ها در خوابی داغ و پر حرارت در هم آب شوند و وا بروند. مانا به زمانی از آغاز هستی، آن گاه که مشی و مشیانه همچون دو پیچک از مهرگیاه در هم پیچ خورند و در هم زاده گردند. مانا به زمانی که زیر سنگینیِ عریانیِ هستی _آنگاه که دوشیزه هستی با گیسوان بریده‌اش به زیر ساتور خدایی بی‌رحم، جیغ زنان و شونگ کشان در حال گریز باشد_ همه آینه‌های وجود انسان تاب بردارد و موج بگیرد. و در این نگاره همه تابنده و موج گرفته مگر دو تن که در دوردست ایستاده‌اند و پلی که بر جای ایستاده تا رود از زیرش و مرد از رویش بگذرند.

نگاره «جیغ» را پلی میان کارهای نقاشان جنبش پسا-امپرسینیسم مانند ون گوگ و گوگن و جنبش اکسپرسیونیسم آلمان می‌دانند. ادوارد مونک هرچند به نمایش واقعیت می‌پردازد اما در این نگاره و سایر نگاره‌هایش از رنگ‌های پادینه و اغراق آمیز و تاب انداختن در شکل‌ها و چیزها، برای متجلی کردن جهانی درونی بهره می‌گیرد. مونک با سبکی چرخشی و رنگ‌های تند، و پویه‌های گردابی قلم مو

و آفرینش بینه‌هایی پژواک گونه، با روش منحصر به فرد خود به اکسپرسیونیسم کمال می‌بخشد. در اکسپرسیونیسم به عنوان بیان عواطف و حالات درونی به وسیله کژنمایی واقعیت، هیجانات و حالات درونی شدید انسانی سوار بر واقعیت موجود می‌شود و آنرا به سیطره خود در می‌آورد؛ شبیه یکجور سوار شدن هشیاری آشفته انسانی بر امری همچون طبیعت به مثابه یک نظم فراگیر. و مونک به استادی هر چه تمام تر در «جیغ» چنین می‌کند و ترسی را از طریق رنگ‌ها و خطوط به زبان می‌آورد که گونه ای جنون و مسخ واقعیت موجود را تداعی می‌کند. تمامی جهان پیرامون چنان است که گویی همراه با کشمکشِ درونیِ بی تابِ شخصیتِ اصلی تاب برداشته است و این شخصیت برای رهایی از این بی تابی، با طبیعت همنوا می‌شود. پس دست بر گوش می‌نهد و با طبیعت دهان به دهان جیغ کشان می‌گردد.

ادوارد مونک، در گذر زندگی خود، همواره تلاش می‌کرد که احساسات درونی خود را، چه خوب و چه زشت، و نیز هراس‌ها و اضطراب‌هایش را در کارهایش بتراواند و به بیننده‌هایش نشان دهد. این آرمان او به گونه ای برجسته در نگاره «جیغ» دیده می‌شود. مونک از آرمان نهایی هنر که همانا نمایش زیبایی است، برای تراواندن چامه های شخصی خود بهره می‌گرفت. همچنان که در نگاره جیغ، آشفتگی‌های شخصی و اضطراب وجودی خود را به نمایش می‌گذارد. تنهایی شخصیتی که در جلوی نگاره ایستاده، در آمیزش با بینه کسانی که خونسردانه در پس زمینه نگاره ایستاده‌اند، نشان دهنده سُهشِ انزوا و هراسی است که مونک همیشه در گفته‌ها و نوشته‌هایش به آن اشاره می‌کرده است. از همین رو است که برای دریافت و فهم درست چمِ این نگاره و سایر کارهای مونک، نخست باید شخصیت و زندگی او را درک کرد.

شخصیت مونک نمی‌تواند جدای از تجارب و آروین‌های دوران کودکیش در چارچوب خانواده‌اش باشد، و نیز نمی‌توان آن را جدای از چارچوب زیست شناختی او که باز هم از خانواده‌اش در او به جا مانده بود، در نگر گرفت. دوران کودکی او آمیزه ای از رنج و بیماری بود. ادوارد مونک، در سال ۱۸۶۳ م در یک روستا در نزدیکی لوتن نروژ به گیتی آمد. پدرش به نام کریستیانا مونک، یک کشیش زاده‌ی پزشک بود و مادرش که نزدیک به نیمی از زندگاری پدرش سن و زیرفت داشت، در پنج سالگیِ ادوارد مونک بر اثر بیماری سل درگذشت. پس از مرگ مادر، یکی از عمه‌های مونک به خانواده پیوست. مونک به‌سبب سرماخوردگی‌های سخت و بیماری در زمستان‌ها به مدرسه نمی‌رفت و همین دستاویز شد تا آموزش او را عمه یا توریا و پدرش به عهده بگیرند. پدر مونک که از ریشه‌های مذهبی برخوردار بود، به فرزندش آموزش‌های مذهبی می‌داد و داستان‌های ارواح را برای او بازگو می‌کرد. او به فرزندانش می‌گفت که مادرشان آن‌ها را از بهشت می‌نگرد و آگاه از رفتارهای زشت آن‌ها می‌شود. کم کم مونک به دلیل این آموزش‌ها، داستان‌ها و وجدانیات سختگیرانه دچار کابوس‌های شبانه شد و احساس‌هایی از ترس و دهشت از مرگ در او ریشه گرفت. او در یادمان‌هایش می‌نویسد: «پدر من بسیار تندخود و کالفته و سراسر مذهبی بود. او بیماری روانی داشت، و من ریشه‌هایی از دیوانگی‌های او را به ارث برده‌ام.» و در جایی دیگر می‌نویسد: «زوایایی از ترس، غم و مرگ از آغاز زندگی با من بودند.»

به دنبال این کشمکش‌ها، بعدها مونک دریافت که باید سهش‌ها و باورهای خود را دریابد و به نویابی آن‌ها دست زند و از زاویه ژرف تری به چمِ وجود بپردازد.

بیماری مونک و سرخوردگی‌های بی پایان او از پدرش، چرایی ترک آموختگی او شد. او دانشگاه را ترک گفت تا یک نقاش شود. توانش های او در نقاشی از دوران نوجوانیش پدیدار شده بودند، در سیزده سالگی؛ زمانی که نخستین نگاره‌های او از بطری داروها بود! اما پدرش نقاشی را یک بازارگانی ناسپنته می‌شمرد. مونک در روبرویی و ستیزه با رفتار و دیدگاه پدرش، خود را بیشتر از پیش با هنر و نوشتن درآمیخت و سازگار کرد، به گونه ای که با آن‌ها به آرامش می‌رسید. بعدها، با ماندگاری گام‌های مونک در نقاشی و آفرینش کارهایی که پسندیده پدرش نبود، کریستیان مونک از این روی خشمگین بود که پسرش از دین برگشت کرده و نقاشی‌هایش پیراسته از موتیف های دینی هستند، و با پاره کردن یکی از نگاره‌های برهنه کشیِ ادوارد مونک، او را از پشتیبانی پولی خود دریغ نمود. اما مونک نه تنها کوتاه نیامد بلکه با گرایش به هانس جقر که یک پوچ گرا بود و برای آزادی دست به خودکشی زده بود، خشم پدرش را بیشتر برانگیخت.

به دنبال این کشمکش‌ها، بعدها مونک دریافت که باید سهش‌ها و باورهای خود را دریابد و به نویابی آن‌ها دست زند و از زاویه ژرف تری به چمِ وجود بپردازد. در همین راستا، او به دیدگاه تازه ای در هنر به نام «نقاشی روح» دست یافت که بار دیگر مورد نکوهش و سرزنش خانواده قرار گرفت.

ادوارد مونک در سال ۱۸۹۹ م پیوست نزدیکی با دوشیزه ای به نام تولا لارسن آغاز کرد. لارسن خواهان پیوند با مونک بود اما مونک هیچ‌گاه به این خواسته تن نمی‌داد. می خوارگی که

دچارش شده بود و سستی تندرستی و بهباشی اش در خودباوریش رد برجسته ای بر جای گذاشته بودند و او از این روی هراسان بود. مونک در جایی می‌نویسد که از زمان کودکی از ازدواج بیزار بوده است، چرا که خانه و خانواده ای داشت که سبب شده بود همیشه بپندارد که ازدواج کار درستی نیست. در سال ۱۹۰۰ م او سرانجام از تولا لارسن سر می‌تابد. اما لارسن چند ماه بعد، دوباره برای آشتی نزد مونک برمی گردد. آن‌ها با هم چرند و چار می‌کنند و مونک در اثر شلیکی که آن را رویدادی ناگهانی خواند، دو تا از انگشتانش را زخمی می‌کند. لارسن سرانجام مونک را ترک و با یکی از همکاران جوان‌تر او اپیوند می‌کند.

مونک در سال ۱۹۰۲ م در نمایشگاهی کارهایش را به نمایش گذاشت. او در این کارها از خراشکاری بهره گرفت و ژرفای سهش های خود را در موتیف هایش نشان داد؛ در بینه‌هایی از زندگی زن‌های زیبا، ناامیدی از عشق، کالفتگی و پژمان، رشک، احساس شهوت هومانی و جدایی نهفته در مرگ و زندگی. او هنرش را یک خستوش خودخواسته می‌دانست برای پالایش خود؛ تلاشی برای نشان دادن خود و پیوندش با زندگی.

در سال ۱۹۰۸ م، می‌خوارگی مونک بسیار حاد می‌شود. مونک بیش از پیش کالفته و پژمان می‌نماید، به گونه‌ای که بعدها در این‌باره می‌نویسد: «شرائط من رگه‌هایی از دیوانگی سخت بود.» به دستاویز این شرایط هولناک و آشفته، مونک به درازنای هشت ماه بستری می‌شود و زیر درمان با تکانه الکتریکی قرار می‌گیرد. در سال ۱۹۰۹ م مونک بهبود می‌یابد. این بهبودی حتی در کارهایش نیز پژواک پیدا می‌کند و رنگ‌های روشن و سفید در کارهایش بیشتر بکار گرفته می‌شوند.

مونک از این پس دورن دوران‌نویی از زندگی خود می‌شود. از می‌خوارگی دوری می‌کند و به پنگاشتن سهش‌های هومانی نه در یک ایستار ناپویا بلکه در دل کار و کنش ورزی‌ها می‌پردازد. اما همچنان با خود شاهکارهایی را از گذشته به دوش می‌کشید که بار و پیامد دوران سختی از زندگی روانیش بودند. در سرگاه آن‌ها، نگاره «جیغ» است که نه تنها پژواکی از کالفتگی انسان جهان نو می‌باشد، بلکه در جایگاه نماینده سرتاسری وجودی او در دورانی شوریده و آشفته بوده است.

پس از روی کار آمدن نازیسم در آلمان، در سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۰ م، نزدیک به ۸۲ آفرینه مونک به دست این فرمانروایی نادان و ناداد از گنجینه‌های هنری آلمان برداشته شد. مونک پس از آن به نروژ باز می‌گردد و تا پایان زی-رفتِ خود در سال ۱۹۴۴ م در همان جا می‌ماند. پس از مرگ او، نازی‌ها آیین خاکسپاری برنامه ریزی شده ای را برایش انجام دادند که همین مایه آن شد تا مردم نروژ سال‌ها او را هوادار نازیسم بپندارند. اما ادوارد مونک در سرتاسر آفرینه هایش بی گمان هوادار دریافت چم وجودی خود و هومان بوده است. او به وجود هومان و پویایی‌های وجودی و درونی او می‌پرداخت. و فریاد خاموشی را برای همیشه در زندگی آشفته انسان مدرن درانداخت که ترس بر دل و لرز بر اندام روان انسانی می‌افکند. ترس از هستی رنج آور و لرز از نیستی پایان دهنده.

«خورشید در دمِ ایوار بود. ابرها به رنگ سرخ خون درآمده بودند. سهش کردم جیغی از دل این طبیعت گذشت، و من به نگرم رسید از این جیغ آبستن شدم. پس این بینه را کشیدم، ابرها را به رنگ خون راستین کشیدم، رنگ‌ها جیغ می‌کشیدند. این بود که جیغ پدید آمد.» ■

«مرضیه اسدی»

نواختن ویولن در مراسم تشیع جنازه معلمش (پسر ۱۲ ساله برزیلی)، ۲۰۰۹، برزیل

اصطلاح مادر مرده یا یتیم را زیاد شنیده‌ایم و در ذهن هر کداممان این کلمات با باری از غم و اندوه یا دلسوزی یا حتی دردی آشنا همراه است. چشم‌های سرخ دیگو فرازائو، اشک‌های جاری شده روی صورتش و آن نگاه پر از گیجی و درماندگی خبر از اتفاقی ناگوار می‌دهد. او با همه وجودش در آستانه ورود به دردی بزرگ است، دردی بیش از گنجایش قلب کوچکش... با نگاه پرتقلا و بی‌پناهش می‌خواهد زمان را به عقب برگرداند، اما خودش هم خوب می‌داند که از دست هیچکس کاری ساخته نیست. در این لحظات تن دادن به آنچه رخ داده، تنها کاری است که برمی‌آید و دیگو با ویولنِ در دستش، دارد این همراهی را به زبان مشترک میان خود و معلمش نشان می‌دهد. دیگو، اینجا نه مادرش را از دست داده، نه پدرش را، او هم می‌توانست مثل پسربچه‌ای که در پشت سرش ایستاده، با چهره‌ای ناراحت و گرفته یا کمی عصبانی در مراسم تشییع جنازه معلمش شرکت کند، اما آن روز برای دیگو ماجرا فرق می‌کرد. پدر، مادر، معلم یا حتا ناجی و حامی کلمات کوچکی هستند در برابر نقش او در زندگی دیگو، به گمانم آن روز دیگو خدایش را از دست داده بود. خدایی که یک روز وارد زندگی‌اش شد و با ویولنی که عشق و امید می‌نواخت، فقر، بدبختی و دربه‌دری را فراری داد و از همه این‌ها مهم‌تر به یادش آورد که قدرتی در وجودش دارد که می‌تواند با سرطان دست و پنجه نرم کند.

معلم دیگو در اکتبر ۲۰۰۹ در یک درگیری کشته‌شد، اما خودِ دیگو... نمی‌دانم ولی شاید اگر هیچ خبری از این پسر منتشر نمی‌شد، با اطمینان می‌گفتم او در بزرگسالی حداقل یک کودک را از بدبختی نجات می‌دهد. دردهای بزرگ اگر قابل تاب آوردن باشند، روح را بزرگ می‌کنند. اما متاسفانه دیگو این فرصت را پیدا نکرد. او در ماه مارس ۲۰۱۰ در اثر سرطان خون درگذشت، شاید چون دیگر دلیلی برای مبارزه با بیماری‌اش نداشت.■

داستان

داستان کوتاه «آینه»؛ رز فضلی

داستان کوتاه «نقاب»؛ اردوان فرجپور

داستان کوتاه «بازی»؛ معصومه دهنوی

داستان کوتاه «سوکودو»؛ میلاد مالمیر

داستان کوتاه «فرشته‌ی علی»؛ پانا ملکی

داستان کوتاه «دو خورشید»؛ فرزانه ولی‌زاده

داستان کوتاه «مشدلی کوهی»؛ حامد سعادتی

داستان کوتاه «صورتی»؛ لیلا روغنگیر قزوینی

داستان کوتاه «از کدام پنجره؟»؛ سپیده ابرآویز

داستان کوتاه «قرار همیشگی»؛ صدیقه جعفریان

داستان کوتاه «فقط بادام‌ها ما تو»؛ محمدرضا حسین‌پور

داستان کوتاه «او را از قبل دوست داشتم»؛ فروغ صابرمقدم

داستان کوتاه «ساعتی با هفت یا هشت عقربه»؛ مهتاب مجابی

داستان کوتاه «آن ماهی، با فلس‌های آبی درخشان»؛ محمود خلیلی

داستان کوتاه «کسی پشت پنجره نیست»؛ مریم‌السادات ذکریایی

داستان کوتاه «فکرهایی که با بعضی‌ها هست»؛ سیده سمیه سیدیان

داستان کوتاه «کسی پشت پنجره نیست.»

نویسنده «مریم‌السادات ذکریایی»

گوشه‌ی پرده را کنار می‌زنم و دزدکی بیرون را تماشا می‌کنم. نگاهی به آپارتمان‌های روبرو می‌کنم. کسی پشت پنجره نیست. پرده را کنار می‌زنم و جلوتر می‌آیم. حامد می‌گوید: هوا چه جوریه؟

همینطور که رو به شیشه ایستاده‌ام، می گویم: هوا کیپ تا کیپ ابره. اینجا خیلی کم بارون می یاد. برفم که اصلاً نمی یاد. یادش به خیر اون سال‌ها توی محل خودمون که بودیم، زمستونها چه برفی می اومد. ساعت هشت و نه شب شروع می‌شد، تا دوازده شب کلی برف، زمین رو سفید پوش می‌کرد. همون نصف شبی، همسایه‌ها می‌ریختند بیرون از خونه هاشون. برفی بود که گولّه می‌شد و معلوم نبود روی سر کی فرود می یاد. ما هم که بچه مثبت بودیم، از در خونه بیرون نمی‌رفتیم. برف‌های توی حیاط و نرده و پله‌ها رو گولّه می‌کردیم و تو سروکله‌ی هم می‌زدیم. وقتی برف‌های دست نخورده تموم می‌شد، می‌رفتیم سراغ توالت. مامان از توی اتاق داد می‌کشید: برفای جلوی در دستشویی رو دست نزنین! نجسّه. بچه بیا برو اون ور. هر کدومتون دست بزنین تا صبح نمی‌گذارم بیایید تو. فهمیدید؟ می‌گفتیم: آره و مثل گربه کمین یک ذره برف می‌نشستیم. هرکی یک گوشه رو می‌گشت. گاهی اوقات دست به یکی می‌شدیم. دو نفر قلاب می‌گرفتند و یکی می‌رفت بالا، برف لبه‌های دیوار و برمی داشت، می‌ریخت پایین. صدای حامد بلند می‌شود: تجدید خاطرات بسّه دیگه. بیا برو شام رو زودتر حاضر کن. گشنمه. از پشت پنجره کنار می‌آیم و پرده را می‌کشم، می‌روم توی آشپزخونه.

- تو هم که همه‌اش یا میری سرکار، یا گشنته، یا تلویزیون تماشا می‌کنی، یا خوابت می یاد.

- یا دیگه چی؟ همه همین‌اند دیگه. علیا مخدره مثلاً چی کار می‌کنند؟

می‌آیم جوابش را بدهم که خودش می‌گوید: بله ... بله... خانوم تجدید خاطرات هم می‌فرمایند.

- حالا یک کلمه حرف زدم، ببین می تونی دعوا درست کنی.

- تو شروع کردی. میگم گشنمه غذا رو زودتر حاضر کن. چرت و پرت نگو. در قابلمه را می‌گذارم و قاشق را پرت می‌کنم توی بشقاب. می‌آیم چهار زانو و دست به سینه می‌نشینم وسط اتاق.

- اصلاً شام نداریم، چی می گی؟ حرف حسابت چیه؟

پا می‌شود، می‌رود به طرف جالباسی که کتش را بردارد.

- درک اسفل السافلین. فدای این سرم. رستوران رو واسه چی ساختند؟ می شینم یک شیکم سیر می‌خورم، دستور می دم، جلوم دولّا راست هم می شند. تو بشین اینجا گشنگی بخور. با صدای آرامی می گویم: چه بهتر! برو یک دقّه نبینمت. شرّت رو کم کن.

- چی گفتی؟

وقتی عصبانی می‌شود، گوشش تیز می‌شود. به روی خودم نمی‌آورم. می دانم که شنیده چی گفتم. وقتی می‌بیند جواب نمی‌دهم، کتش را می‌گذارد سر جاش. برمی گردد می‌گوید: هم خرج خونه بدم، هم برم بیرون غذا بخورم؟ زن گرفتم واسه چی؟ وظیفته کلفتیم رو بکنی.

با نوک انگشت شست پاش می‌زند به زیر زانوم، می‌گوید: پاشو برو غذا رو درست کن. زود باش. یالّا.

- برو بینیم بابا.

عصبانی می‌شود: مگه با تو نیستم؟

گل سرم را باز می‌کنم، موهام را می‌بندم توش و دُم موهام را هم می‌گذارم لای گل سر. اینجوری بهتر است. وقتی عصبانی می‌شود، هیچی حالی‌اش نمی‌شود. دُم موهام را می‌گیرد، می‌کشد. پا می‌شوم روبرویش می‌ایستم. قدم کوتاه است، واسه‌ی اینکه کم نیاورم، شانه هام را صاف می‌کنم و سینه‌ام را جلو می‌دهم.

- نمی خوام، نمی خوام، نمی خوام. همینه که هست.

- نمی خوای؟ خودت رو شام دُرُست می‌کنم.

- هه هّه!

- حالا می‌بینی!

دعوا که بالا می‌گیرد، یادم می‌رود شب شده، هوا تاریک است، صدامان می‌پیچد توی آپارتمان و همسایه‌ها می‌شنوند، غذا دارد می‌سوزد، اینجا باران نمی‌آید. توی محل ما الان دارد برف می‌آید و ...■

داستان کوتاه «آن ماهی، با فلس‌های آبی درخشان»

نویسنده «محمود خلیلی»

با حرص بیشتری هوا را مک می‌زنم، اما دارم خفه می‌شوم. نگاهم غبارآلود شده است و پلکم می‌لرزد. چه کنم با این هوای کوفتی که به مفت هم نمی‌ارزد. دهانم را تندتر باز و بسته می‌کنم ولی احساس خفگی‌ام بیشتر می‌شود. بدنم به رعشه افتاده است و با تیک‌های بلند عصبی بالا و پایین می‌پرم. رنگ فلس‌های آبی‌ام تیره شده است و به کبودی می‌زند. با چشمان همیشه باز با زندگی خداحافظی می‌کنم. مانده‌ام که این آدم‌های بدبخت چه طور این هوای بی‌خاصیت را فرو می‌برند و سالم مانده‌اند؟ دارم از تعجب خشک می‌شوم و سیاهی چشم‌هایم بالا می‌رود و نفسم پس پس. از خواب که می‌پرم، تمام جانم خیس است. انگار که سطل آبی را روی سرم خالی کرده باشند. دمر افتاده‌ام و نفسم بین آمدن و نیامدن گیر کرده است. با هول بلند می‌شوم و نفس بلندی می‌کشم. کمی که می‌گذرد قدرت فکر کردن پیدا می‌کنم. خیالم راحت است که امروز مدرسه به علت آلودگی هوا تعطیل است. تنم را ول می‌کنم توی آغوش رختخواب. این بار خواب از من رمیده است. بلند می‌شوم و می‌روم دستشویی. چراغ را روشن نمی‌کنم تا خواب از چشم‌هایم نپرد. "ساعت چند است؟" از خودم می‌پرسم و باز بی‌خیال می‌شوم که هر وقتی می‌خواهد باشد، به چه درد من می‌خورد؟ این روزها انقدر وقت اضافه دارم که لازم نیست به کم و زیاد و دیر و زودش فکر کنم. رو به آینه می‌ایستم و چراغ را روشن می‌کنم. با دیدن تصویر خودم چنان به عقب می‌روم که با پشت به دیوار می‌کوبم. کله‌ی یک ماهی گنده با ماسک اکسیژن ماق زده است به من!

از توی یخچال ته مانده‌ی قرص‌هایم را پیدا می‌کنم. قیمت دارو روزانه گران می‌شود و هیچ‌کس هم ککش نمی‌پرد. باید امساک کنم، ولی به چه قیمتی؟ کابوس‌هایم از در و دیوار می‌خزند، وقتی که قرص‌ها دیر و زود می‌شوند. آشپزخانه را به زور بخار کتری و آتش اجاق، گرم نگه داشته‌ام. لیوان آب را برمی‌دارم و توی آن شنا می‌کنم. آنقدر کوچک شده‌ام که لیوان مثل استخر است. بالا و پایین می‌پرم و احساس خوشایند خنک شدن دارم. فلس‌های آبی‌ام می‌درخشند و نور را به بازی می‌گیرند.

بچه‌ها دور من جمع شده‌اند و برایشان از دریا می‌گویم. از بازی در تپه‌های ماسه‌ای و یافتن گوش ماهی و خرچنگ‌های ریز رمنده. می‌خندند مثل کیانوش. راستی اگر کیانوش زنده بود، حالا چند سال داشت؟

بچه‌ها به عیادتم آمده‌اند با دسته‌های گل. چشم‌هایشان که سر کلاس ترسان و مضطرب بود، حالا برق اشک داشت. غلامی، زرنگ کلاسم، خواست حرفی بزند و چیزی بگوید. چند بار تپق زد وآخرش با گریه از اتاق بیرون زد. نپرسیدم چرا. نپرسیدم کیانوش کجاست. نپرسیدم مهری چه طور است. گل‌ها را برداشتم و بو کردم و ترکیدم از گریه. بیمارستان بودم تا چند روز. چند روزی که نمی‌دانم چه طور گذشت. دکتر گفت: مسمومیت با منو اکسید کربن بود، شانس آوردین. خاک روی کیانوش خوابیده است و مهری زیر خروارها خاک. من بیرون نشسته‌ام کنار سنگ قبر آن دو. هوا بس ناجوانمردانه سرد است و سنگ سیاه، زیر برف سپید، خاموش است. من "شانس آوردم". آقای شعبانی پرسید/ می‌پرسد: من شانس آوردم، توشانس آوردی، او شانس آورد. بچه‌ها این فعل چه زمانی است؟ علی حسین جعفری گفت/ می‌گوید: آقا! زمان شانسعلی نیست؟ همه می‌خندند جز علی حسین بیچاره که زود از میان ما رفت. از کوه افتاد همکلاسی شوخم، موقع مشق نظامی. آن وقت‌ها، دوم راهنمایی بودیم.

بخاری خاموش کنار دیوار هال ایستاده و کج می‌خندد. لگد محکمی به آن می‌زنم. استخوان پایم صدا می‌دهد. از شدت پا درد می‌لنگم. دوباره توی خمیازه‌ی رختخواب می‌افتم. زیرک‌تری را خاموش کرده بودم. اجاق گاز باز بود، بی‌شعله. پنجره‌ها را دیروز کیپ کرده بودم. همان وقتی که تلویزیون اعلام کرد فردا به علت آلودگی هوا، مدارس‌ابتدایی سطح شهر تعطیل است. نه منتظر کسی هستم و نه کسی منتظر من. خواهرم دیروز برایم غذا پخت و رفت. دیروز مثل امروز نبود. فردا هم مثل امروز نیست. بوی گاز می‌آید. ترش و شیرین است انگار. می‌خواهم بخوابم. نرمی دست‌های خواب روی پلک‌هایم فشار می‌آورد. صدایی نیست جز خنده‌های دور کیانوش. لابد دارد به ماهی‌های توی آکواریوم غذا می‌دهد. چه قدر آن‌ها را دوست داشت. به خصوص آن ماهی با فلس‌های آبی درخشان را.

داستان کوتاه «سودوکو»

نویسنده «میلاد مالمیر»

بهمن لبه‌ی کلاه را تا لاله‌ی گوشش پایین کشید. با ساق پا کیسه‌ی بساط را به سمت تلفن عمومی هل داد و از لا به لای شاخه‌های درختان به آسمان ابری نگاه کرد.

دوست نداشت برای خوب بودن یا نبودن هوا روی بساطش شرط بندی کند. اطمینانی به روی پله‌های بانک نداشت؛ بدون سایبان بودند.

عقربه‌ی ساعت وسط میدان روی شش بود. صدای ترافیک و بوق ماشین‌ها برای بهمن عادی شده بود.

بهمن بیخودی با گوشی و شماره‌های تلفن عمومی وَر می‌رفت. چشم‌هایش برای مکان مناسبی می‌گشتند و هر بار نگاهش به زیر درخت ختم می‌شد.

در قنادی سر کوچه باز شد. دختری لی لی کنان بیرون زد. روی سرش کلاه و توی دهانش بوق تولد بود. مادرش که خیلی مواظب کیک تولد و بسته شکلات و شال آویزان روی دستش بود، توی در گفت: دخترم آرومتر، می افتی مامان جان. حداقل شالت رو می‌پوشیدی یه وقت سرما نخوری.

دختر سر کوچه در حال چرخیدن بود که داد زد: نه مامان جون، مواظبم. سرما نمی‌خورم.

دختر بوق زد و به سمت ماشین سر کوچه که زیر تابلوی بانک بود رفت و مادر هم آرام آرام به دنبالش.

دختر با دستگیره‌ی در ماشین وَر می‌رفت و شعر تولد تولد را زمزمه می‌کرد.

بهمن سیم تلفن را با انگشتش پیچ داد و گفت: این مسخره بازیا چیه دیگه. کاش می‌شد برن...

مادر دختر کیک و شکلات و شال را روی صندلی عقب گذاشت و گفت: دختر خوشگلم سوار شو که بریم.

دختر در حال سوار شدن گفت: ولی مامان کاش برای بابا هم کلاه می‌خریدیم.

مادر دختر گفت: قربون این دختر برم که همیشه هوای باباشو داره. حالا سال بعد که موهاش در اومد براش می‌خریم.

نشستند. درها را بستند و از کنار بهمن و کیوسک تلفن رفتند. انگار دنیا را به بهمن کادو داده بودند. معطل نکرد.

سر گرهی کیسه را گرفت و سریع به زیر تابلوی بانک رفت. کیسه را کنار ناودانی همسایه گذاشت. کفه دست‌هایش را به هم مالید و گفت: چی از این بهتر.

بهمن روی زانو نشست و مشغول گره کیسه با دست و دندان شد. زیرانداز مُچاله را بیرون کشید و روی زمین انداخت و از چهار گوشه صافش کرد. دوباره به سراغ کیسه رفت. دست‌هایش توی کیسه ورجه وورجه می‌کردند.

سه تیکه پاره آجر را روی زمین گذاشت. دوباره مشغول شد.

از ته کیسه صندلی مسافرتی کوچکش را بیرون کشید. هنوز کامل بازش نکرده بود که جدول سودوکو با مدادی از داخلش افتاد.

چیزی پیدا نکرد. پاره آجرها را روی سه گوشه‌ی زیرانداز گذاشت. دوباره برگشت. هرچه گشت نبود.

بلند شد. به در بانک رفت. دیدی به روی پله‌ها انداخت. چیزی پیدا نکرد. سرش را تکان داد و آرام گفت: معلوم نیست دیشب از ترس تعزیرات کجا انداختمش.

ناامید نشد. تا پایین کوچه هم رفت. چرخی زد. پاره آجرش را دید. زیر تایر عقب ماشین آقای دکتر کمی خرد شده بود.

از سرابالایی کوچه بالا آمد. به کنار زیرانداز رفت. برگهای روی زیرانداز را برداشت و پرت کرد. کنار کیسه نشست. تیکه تیکه شال و کلاه روی زیرانداز می‌گذاشت و کف دست‌هایش را بهم می‌مالید.

شال و کلاهی داخل کیسه نمانده بود. همه را مرتب کرد. کلاه‌ها که سنگین‌تر بودند را روی گوشه ای که آجر نداشت گذاشته بود.

از ته کیسه صندلی مسافرتی کوچکش را بیرون کشید. هنوز کامل بازش نکرده بود که جدول سودوکو با مدادی از داخلش افتاد.

صندلی را باز کرد و مقابل بساط، زیر نور ویترین یخچالی پشت شیشه‌ی قنادی گذاشت.

سودوکو را برداشت. مداد کمی پایین‌تر غلطیده بود. کیسه‌ی خالی را از کنار بساط بلند کرد و تا شده چفت ناودانی و دیوار گذاشت. پایین‌تر رفت. مداد را برداشت. نوکش سالم بود. برگشت. نخ شیرینی که دور صندلی بسته بود را محکم‌تر کرد و روی صندلی نشست. هنوز

روی سودوکوی صفحه‌ی دیروز بود. خیابان شلوغ شده بود و هوا هم سردتر. بهمن خودش را جمع‌تر کرد. از قنادی صدای قهقهه آمد. صدای تق تق کفش‌های پاشنه بلند حواس بهمن را پرت نکرد. تق تق نامرتب شد. ایستادند. بهمن نیم نگاهی به آن‌ها کرد و دوباره سر اش را انداخت.

روبه بهمن برگشتند و یکی از آن‌ها گفت: آقا ببخشید، این کلاه‌های فصل رو تازه آوردین دیگه، آره؟

بهمن تا خواست جواب دهد حواسش به یکی از آن‌ها پرت شد. انگار هرچه لباس داشت پوشیده بود. فقط کبودی دور چشم و چسب‌های بالای دماغش معلوم بود. بهمن سریع به خودش آمد و گفت: بله بله خانم اینا کارای جدیده. خیلی شیکو قشنگن. همشو بردن فقط این چندتا مانده...

خانم تا خواست ادامه بدهد دوستش دست او را کشید و با صدای تودماغی گفت: مثلاً وقت گرفتما. الان دکتره میره. ول کن دیگه.

خانم بند کیفش را به روی شانه‌اش انداخت و گفت: وای از دست تو که انقدر عجولی. آخه الآن وقته عمل بود. انقدر عجله کن تا بدتر شه.

دوستش چیزی نگفت و فقط نگاهش کرد.

خانم روبه بهمن کرد و با لبخند گفت: آقا ببخشید ما بریم مطبو برگردیم شما هستین؟

بهمن پا روی پا انداخت و گفت: آره هستم. شما تشریف ببرین.

خانم گفت: خوبه، پس حتماً مزاحم می شیم.

بهمن دوباره مشغول سودوکو شد. اعداد خانه‌های سودوکو باهم جور در نمی‌آمدند. واقعاً هشتش گِرو نُهش بود...

زنی با چادر سیاه از میان جمعیت جدا شد. دستش از زیر چادر محکم دسته دختر نق نقوی‌ای را گرفته بود. بهمن زیر چشمی زن و دختر را دید. نگاهش را به آن‌ها دوخت و شماره صفحه‌ی سودوکو را خط خطی کرد.

زن، دختر را به جلوی خودش کشاند. کیف آبی را به دست او داد. دستی روی کاپشنه صورتی دختر کشید. لبه‌ی مانتوی سرمه ایش که از زیر کاپشن، چین خورده بود را مرتب و با چادر اشک‌های روی صورت دختر را پاک کرد.

زن کنار بساط روی زانو نشست. چندین شال را کنار زد و روبه بهمن گفت: داداش اینا چنده؟

بهمن سرش را بلند کرد و گفت: خواهرم قابل شما رو نداره. پسند کن باهات راه میام.

زن بی‌حوصله گفت: نه ممنون داداش، اگه میشه بگی که قیمت دستم بیاد.

بهمن شروع به قیمت گفتن کرد...

زن یک شال از سمت پایین زیرانداز برداشت و روبه دختر کرد و گفت: این خوبه دیگه ها. بهتم میاد.

دختر کیفش را انداخت و گفت: نه مامان از اونا می خوام. اونا که رنگین. این چیه بر می‌داری. می خوام شالم مثله بچه‌های کلاس باشه. اینهمه گفتی بریم دستفروش اینو می‌خواستی بگیری.

مادر دختر شال را باز کرد و زیر لب گفت: چی میگی، ها. حرف مفت می‌زنی. قیمت اونا رو نمی‌بینی. همینم از خالت قرض کردم... این خوبه، شاید بعضی وقتام خودم پوشیدمش.

زنی با چادر سیاه از میان جمعیت جدا شد. دستش از زیر چادر محکم دسته دختر نق نقوی‌ای را گرفته بود.

دختر با بغض گفت: مگه رفتیم ملاقات، بابا نگفت اگه پول خواستین به عمو بگین، ها؟ اصلاً برای خودت من نمی خوام.

مادر دختر شال را تا کرد و گفت: کاش من جای بابات چک می‌کشیدم که حداقل اون برادر کثیفش رو می‌شناخت. پاشو بریم دیگه.

دختر باز به بهانه گیری و گریه افتاد و گفت: نخیر عمو خیلی هم خوبه...

مادر دختر بلند شد و به سمت بهمن رفت. بهمن هنوز خانه ای از سودوکو را حل نکرده بود.

بهمن بلند شد و گفت: خواهرم همه‌ی جنسا عالین خیالت راحت باشه. جدی میگم قابلی هم نداره.

مادر دختر شال را به بهمن داد و گفت: ممنون داداش. اینو بگیر تا از کیفم پول در بیارم.

بهمن شال را گرفت و مرتب تا زد.

مادر دختر لبه‌ی چادرش را با لب و دندان گرفت. از کیف دست دوز اش یک مشت پول را بیرون آورد و مشغول به شماردنش شد.

نگاه بهمن به شال توی دستش بود. صدای تمام نشدنی داخل قنادی نق نق دختر را خورده بود.

دختر به این سمت آمد. خشک و ساکت ویترین یخچالی قنادی را نگاه می‌کرد.

مادر دختر گفت: داداش اینو بشمار ببین درسته؟

بهمن پول را گرفت و شال را به مادر دختر داد. قیمتی که گفته بود یادش نبود. می‌شمارد و زمزمه می‌کرد.

خنده به روی صورت بهمن افتاد. روبه مادر دختر کرد و گفت: عه! خواهرم پس چرا اینو برداشتی، این که پوله اون یکیاس، اجازه بدین...

مادر دختر با تعجب گفت: چی! درسته، دوباره بشمار.

بهمن شال را از دست مادر دختر کشید و دست دختر را گرفت به سمت بساط برد. شال را روی کلاه‌ها انداخت. بهمن و دختر کنار بساط نشستند. بهمن انگار بچه شده بود. مادر دختر فقط نگاه می‌کرد.

بهمن روبه دختر گفت: خانومی کدام شالو دوست داری؟

دختر با خستگی گفت: اون

بهمن گفت: کدام؟ اونی که مثله خودت خوشگله؟

دختر با آستین، دماغ و اشکاشهایش را پاک کرد و گفت: آره اون صورتی که یه خرسه خوشگل هم داره.

بهمن شال را برداشت و گفت: اینو میگی؟

دختر گفت: آره اینو میگم.

بهمن گفت: خب بگیرش دیگه، مامانت برات خریدش.

دختر ذوق زده شد و گفت: مامانم! مگه میشه؟ اون که پول نداره!

بهمن شال را دور گردن دختر انداخت و گفت: آره، چرا نشه. بفرما دیدی شد.

مادر دختر سرش پایین بود و با ناراحتی گفت: آخه...

بهمن بلند شد و گفت: آخه چی خواهرم. دوست داری سر شما کلاه بزارم.

دختر خرسه شال را بوس کرد و با خوشحالی گفت: مامان تو که می گی هیچوقت دروغ نگو حالا خودت دروغگو شدی؟

مادر روبه دختر کرد و گفت: دروغ نگفتم... مریم از عمو تشکر کردی؟

دختر که خیلی شاد شده بود گفت: عمو دستت درد نکنه. خیلی دوست دارم. برم ملاقات بابام میگم چه عموی خوبی پیدا کردم.

چند نفری دور بساط جمع شدند.

بهمن به سمت صندلی رفت و جدول سودوکو را از رویش برداشت و گفت: بگو عمو جان حتماً به بابات بگو.

مادر دختر تشکر کرد و دختر جلوتر از مادر لی لی کنان رفت. بهمن نشست و به اعداد سودوکو و پول‌های داخل دست اش نگاه کرد. دانه ای برف روی پول‌ها افتاد.

داستانک «قرار همیشگی»

نویسنده «صدیقه جعفریان»

ساکش را کشان‌کشان تا لب سکو آورد. به دختر و پسرش که پشت سرش در حال شیطنت بودند تذکری داد و با رضایت نگاهی به همسرش که در کنارش ایستاده و سیگاری خاموش زیر سبیل‌های پرپشتش گذاشته بود انداخت.

مرد جوانی در واگن قطار را باز کرد: «مادر بزارید کمکتون کنم.»

زن، برای پیدا کردن کوپه‌اش، پشت سر مرد جوان به راه افتاد. شوهرش، دختربچه که فرفره ای در دست داشت را بغل کرده و پسربچه هم پشت پدرش در کوپه‌ها سرک می‌کشید. به کوپه هفت که رسیدند پسر جوان ساک را بالای صندلی‌ها جا داد و خارج شد. زن کنار پنجره نشست و شوهرش در کنارش جا گرفت. بچه‌ها هنوز سر صندلی‌ها به توافق نرسیده بودند و دعوا می‌کردند. نگاهش به پنجره افتاد، صورت چروکیده‌اش را توی شیشه‌ی پنجره دید و آهی کشید.

مامور قطار وارد شد. بلیت‌ها را گرفت.

«مادر تنهایی کوپه دربست گرفتی؟»

با لبخندی رو به بچه‌هایش جواب داد: «مثل هر سال همه با هم داریم میریم پابوس آقا».

مرد به صندلی‌های خالی نگاهی کرد و خارج شد.■

داستان کوتاه «از کدام پنجره؟»

نویسنده «سپیده ابرآویز»

پنجره آشپزخانه باز می‌شود به یک کوچه بن‌بست. بچه‌های این کوچه نه خواب دارند نه خوراک. نه مریض می‌شوند و نه مدرسه می‌روند. از صبح تا شب بازی می‌کنند. دعوا می‌کنند. دوچرخه سوار می‌شوند و به نعره همسایه‌ها که داد می‌زنند: ننه بابا ندارین شماها؟!

می‌خندند. مثل بچه‌های کوچه مرجان. مثل الکس و پیمان و علی ریزه. صبح‌ها روزنامه می‌خرم. به فکر خانه ای هستم. با پنجره یا بی‌پنجره. با کوچه یا بی‌کوچه.

کنار گاز می‌ایستم. گاهی املتی درست می‌کنم؛ گاهی اسپاگتی با مایه آماده. خیلی وقت است که آشپزی نمی‌کنم. مهمان که بیاید هم کبابی آقا مصطفی هست هم رستوران پارک. امیر غذایش را بیرون می‌خورد. وسط جلسه‌های کاری. شاید هم برود خانه مهشید.

امیر می‌گوید: تو دیوونه‌ای. مهشید دیگه کدوم خریه

کنار گاز می‌ایستم. دعوای راژان و پارسا را تماشا می‌کنم. مثل آن روزها.. دختر خانه بودم. آشپزی نمی‌کردم. کنار گاز می‌ایستادم. دعوای الکس و پیمان را نگاه می‌کردم. رفتن و آمدن‌های مهرداد را.

از پشت پنجره ای با نرده‌های پر شده از پیچک. از آشپزخانه کوچکی که پر شده بود از صدای روغن داغ، بوی کتلت، از عطر نان سنگگ. از تکان گلهای خوشحال لباس مادر، با وزش آرام باد. به عشوه‌های آیلین و مبینا می‌خندم. به روسری‌های افتاده روی شانه. به موهای خرمایی بلند. از پشت پنجره کوچه مرجان. به مهرداد می‌خندم. با عشوه. فریبا هم می‌خندد. نسرین هم می‌خندد. مهرداد مرا دوست دارد. روسری افتاده روی شانه‌ام را. موهای بلند خرمایی‌ام را.

رو به روی امیر می‌ایستم. موهایم را شرابی کرده‌ام. کش سرم را باز می‌کنم. می گویم: خوب شد؟

سرش را از روی کامپیوتر بلند می‌کند. نگاهی به من می‌اندازد. می‌پرسد: چی خوب شد؟

مهرداد حوصله عشوه‌های فریبا و نسرین را ندارد. از مدرسه که بر می‌گردم لای در را باز می‌گذارم. این قرار هر روز ماست. مهرداد میاید در پاگرد پله. نیم ساعتی حرف می‌زنیم. همسایه‌ها که بیایند مهرداد قایم می‌شود. همسایه‌ها می‌فهمند. شاید هم نمی‌فهمند. نمی‌دانم.

اسم تمام بچه‌های کوچه بن بست را بلدم. از بس‌که که کنار گاز ایستاده‌ام. آشپزی نکرده‌ام. اسم مرد وانتی را نمی‌دانم. نمی‌خواهم بدانم. مرد داد می‌زند: لوارم منزل خریداریم.

نگاهش نمی‌کنم. مرد مرا نگاه می‌کند. می‌دانم. از پشت پنجره کنار می‌آیم. مرد هنوز نگاهم می‌کند.

به امیر گفتم: همه جای این مبل‌ها سوخته با سیگار. بگیم این یارو بیاد ببره؟

امیر متکایش را پرت کرد جلوی تلویزیون. ولو شد روی زمین. نگاهی به مبل‌ها انداخت گفت: سوخته؟ من که اونجا سیگار نمی‌کشم.

امیر که بر می‌گردد همان‌جا جلوی تلویزیون دراز می‌کشد. متکای زرشکی که مادرش درست کرده را زیر سرش می‌گذارد. کانال‌ها را بالا پایین می‌کند. غر می‌زند:

یه برنامه به درد بخور نداره هیچ جای دنیا.

دنیا را گفته یا نگفته خرخرش بلند می‌شود. خیلی وقت است در خانه ما، بیشترین صدای حرف از پشت پنجره می‌آید. از بچه‌های کوچه بن بست. من حرف‌هایم را با تلفن می‌زنم. امیر با کامپیوتر. شاید هم با مهشید.

امیر بوی مهشید را می‌دهد. نگاهش پر از مهشیداست. من را نگاه نمی‌کند.

از پنجره کوچه مرجان انتظار آمدن مهرداد را می‌کشم. در خانه روبه رویی باز می‌شود. مهرداد بیرون می‌آید. از پسری که یخدان خالدار ابری دارد بستنی نارنجی یخی می‌خرد. در پاگرد پله با هم می‌خوریم. فریبا و نسرین را مسخره می‌کنیم. به پسر آقا موسی بقال محل می‌خندیم. بچه گربه‌ها را ناز می‌کنیم.

به خانه ای فکر می‌کنم که کوچه‌اش پر از بچه گربه باشد. پر از گربه‌های مادر که برایشان در کاسه‌های پلاستیکی شیر بگذارم. با اسم‌های بیخودی صدایشان کنم.

کوچه بن‌بست گربه ندارد. گربه‌هایش از دست بچه‌ها فرار می‌کنند. یک گربه لاغر بی دم هست که توی کوچه نمی‌آید. اسمش را گذاشته‌ام پیشی خره صدایش می‌زنم.. سر کوچه منتظر می‌شود تا برایش غذا ببرم.

امیر که سرش به مهشید گرم است. بچه که نمی‌خواهیم. من هم دلم را به گربه‌ها خوش کنم. بد نیست. در روزنامه خانه‌ای پیدا کردم. خانه ای پشت به آفتاب. پنجره‌هایش باز می‌شد به حیاط خلوت. به دریچه‌های کوچک مستراح‌ها و حمام‌ها. پنجره می‌خواهم چه کار. می‌نشینم در هال. کتاب می‌خوانم. شاید هم چیزی بنویسم.

مهرداد می‌گفت: این شعرها را خودت می گی؟!

از دانشگاه که میامدم می‌رفتیم بستنی خوشمرام. رو به روی تاتر شهر. بستنی نانی می‌خریدیم. می‌گفتم: بگو برای من خامه زیاد بذاره.

بستنی به دست می‌نشستیم روی نیمکت‌های دور تاتر شهر. مهرداد شعر می‌خواند گاهی از خودش. گاهی شعرهایی می‌خواند راجع به پرواز. راجع به سفر. با دستمال کاغذی بستنی را از گوشه لبش پا ک می‌کردم. می‌گفتم: همه‌ش به فکر رفتنی! کجا انشا ا...؟

مهشید را ندیده بودم. شنیده بودم قد بلند بوده و لاغر. با موهای فرفری مشکی.

تازه که عروسی کرده بودیم امیر می‌گفت: موهاتو مشکی کن. فر بزن. فکر کنم خیلی بهت بیاد.

دختری در کوچه بن بست هست که اسمش را نمی‌دانم. موهایش فرفری و مشکی است. هر وقت میاید از کنار گاز می‌آیم کنار. نمی‌دانم امیر مهشید را از کدام پنجره تماشا می‌کرده. رفتن‌ها و آمدن‌هایش را. شنیده بودم که مهشید و امیر با هم ماجراها داشتند. پرسیدم: ماجراها؟!

کسی جوابم را نداد. چیزی برایم تعریف نکرد. ماجرایشان حتماً از یک کوچه شروع شده بود. از یک همسایه رو به رو. از یک پنجره.

می‌توانستم در خانه جدید، ساعت‌ها به مهرداد فکر کنم. می‌توانستم امیر را بگذارم برای مهشید.. به امیر گفتم: از اولش هم اشتباه کردم؛ من آدم تو نبودم.

تکیه دادم به مبل، انگشتم را کشیدم روی گردی سوراخ شده. امیر فندکش را روشن کرد. خاموش کرد. روشن کرد. خاموش کرد. بی آنکه سرش را از کامپیوتر بلند کند. گفت: آره منم همینطور نشستم رو به رویش. دکمه را زدم. کامپیوتر خاموش شد.. گفتم: دیدی دیوونه نیستم؟ دیدی تو هم منو نمی‌خواستی.

صدای بچه‌ها در کوچه بن بست می‌پیچد. صدای بوق ممتد ماشین همسایه‌ی چاق. صدای جیرجیر کنتور گاز خانه بغلی.. صدای مرد وانتی. صدای تق تق دگمه‌های کامپیوتر امیر.

صدای بلند شدن هواپیما را شنیدم. از فرودگاه آمدم بیرون. تا خانه گریه کردم. مهرداد گفته بود: پشت سر مسافر گریه شگون نداره.

الکس و پیمان همان جا، در کوچه مرجان، با مهرداد خداحافظی کردند. علی ریزه آمد فرودگاه. گفت: مهرداد خیلی با معرفته مطمئن باش پاش برسه کار تو را هم درست می کنه.

کنار گاز ایستادم. پنجره را باز کردم. لایه برف نازک از لبه پنجره فرو ریخت. نگاه کردم به کامیونی که آخرین اسباب‌های خانه مهرداد را می‌برد. کامیونی هم امد تا اسباب‌های خانه فریبا را خالی کند فریبا از صدای بمباران و آژیر مریض شده بود. نمی‌توانست در تهران بماند.

نسرین گفت:

- همه ش به خاطر جنگه. نگاه کن تو یه روز دو تا از همسایه‌ها رفتن.

- کنار گاز ایستاده‌ام. آیلین از پارسا و راژان عکس دست به گردن می‌گیرد. مبینا پشت سر آن‌ها شاخ می‌گذارد. آیلین می‌خندد. مثل خنده نسرین. مثل خنده فریبا. تمام غذایی را که ظهر خریدم می‌ریزم در ظرف غذای پیشی خره به خانه جدید فکر می‌کنم. به اینکه پرده لازم دارد یا نه.

امیر متکایش را از وسط اتاق بر می‌دارد. می‌نشیند روی مبل. نگاهم می‌کند. می‌گوید: یه چیزی هست که باید بهت بگم.

مبینا و آیلین و پارسا و راژان را می‌گذارم در کوچه بن بست. کنار امیرمی نشینم. نگاهش می‌کنم. می‌گوید: مهشید همون موقع ها رفت. همون سالهای جنگ. من خیلی دوستش داشتم اما رفت.

دستم را می‌کنم در سوراخ سوخته مبل. خیلی وقت بود دستهای امیر را ندیده بودم. دستش را می‌کشد کنار. می گویم: تو هنوزم دوستش داری. همیشه داشتی. مگه نه؟

سیگارش را بر می‌دارد. کنار گاز می‌ایستد. سیگار را روشن می‌کند. از پنجره بیرون را تماشا می‌کند. روی مبل ولو می‌شوم. به خانه پشت به آفتاب فکر می‌کنم. به پنجره‌هایی که باز می‌شود رو به حیاط خلوت. به دریچه‌های کوچک مستراح‌ها و حمام‌ها. به پنجره‌هایی فکر می‌کنم که نه به کوچه بن بست باز می‌شوند نه به کوچه مرجان. فکر می‌کنم از کدام پنجره گربه‌ها را صدا بزنم.■

داستان کوتاه «آینه»

نویسنده «رز فضلی»

چشم‌هایم پر می‌شد و در آینه‌ی رو به رو فرومی ریخت. حال و حوصله‌ی این را نداشتم که ته مانده‌هایش را از روی گونه‌هایم پاک کنم. بی وقفه می‌ریخت. فکر کردم لازم است. باید نگاه را هم پس داد. باید برگرداند.

به گوشی تلفن همراهم نگاه کردم و به شماره‌هایی که پاک شده بود، به حساب‌هایی که بلاک شده بود. فکر کردم که لااقل، رد او را دیگر نمی‌شود از این اتاق گرفت.

سراغ قفسه‌ی کتاب‌ها رفتم: گاهی باید مغول شد. بعضی کتاب‌ها برای سوزاندن بود اول آن‌هایی را که امضای او را داشتند، بعد باید می‌رفتم سراغ آن‌ها که بدجور توی ذوق می‌خوردند: "عاشقانه‌ترین‌ها (هشتاد سال شعر عاشقانه‌ی فارسی)"[۵]، "دوست داشتم کسی جایی منتظرم باشد." [۶]و...و...سارترها باید می‌ماندند. تهوع در رأس همه، اگر عاشقانه ای هم بنا بود بماند "لیدی آل"[۷] بود. به "سخن عاشقِ" بارت که رسیدم پاهایم شل شد: "غیاب تنها به‌منزله‌ی پی‌آمد حضورِ دیگری می‌تواند مطرح باشد: این دیگری است که مرا ترک می‌کند؛ این منم که به‌جا می‌مانم. دیگری در یک وضعیّت عزیمتِ دائم، در حال سفر کردن است؛ دیگری برحسب وظیفه‌اش مهاجر و گریزپا است؛ من ـــ من که وظیفه‌ای به‌عکس دارم ـــ عاشق‌ام، ساکن و بی‌جنبش، مهیّا، منتظر، میخ‌کوب، معلّق ـــ همچون بسته‌ای در گوشه‌ی پرت ایستگاهی جا مانده."

بله این منم که به جا می‌مانم. تکرار کردم این منم که به جا می‌مانم و کسی از درونم اینطور ادامه می‌داد: این منم که "تنها" به جا می‌مانم و این منم که "تنها" به جا می‌ماندم. بدبختی این بود که تنها به جا مانده بودم اما نه برجا نه پا برجا." دستم از خواب بیرون مانده بود"[۸]. دست لعنتی‌ام از خواب بیرون مانده بود. لعنتی، لعنتی، لعنتی... چیزی که به آسمان بلند می‌شد هوار بود یا ضجه یا...

نمی‌دانم! اما هر بار به بغض می نشست و بغض می‌ترکید، چشم‌هایم سر می‌رفت و می‌چکید. بناشده بود بنویسم. گفته بود بنویس! تمام می‌شود و موقع گفتن هم با ته خودکارش زده بود روی میز، هم زمان از گوشه‌ی چشم نگاهی به ساعت مچی‌اش انداخته بود بعد پوشه را بسته بود. نیشش را تا بنا گوش گشوده بود و اضافه کرده بود: برو ببینم چی کار می‌کنی عزیزم.

حالا یک ماهم داشت می‌شد چهار ماه و نمی‌توانستم بنویسم. از اول؟ از کجا شروع می‌کردم؟ از اولین روزی که غریبه ای بود مثل تمام غریبه‌ها که تنها با دهانی بازتر به پشتی صندلی تکیه داده بود رو به روی من، مثل باقی غریبه‌ها. از یک ماه و نیم بعدش که طرح گردش گروهی ریخته بود و تنها خودش آمده بود سر قرار. از دو ماه بعد از آن، که پایم رسیده، نرسیده به خاک بلاد فرانس، اولین تماس تلفنی را گرفته بود. اولی را! یعنی قبل از مامان. از شش ماه بعد که وقتی مامان بعد از سفر دو هفته‌ای و اقامت پراضطرابش در لیون رفته بود و تنها او بود که توانسته بود من را سر پا نگاه دارد و کم کم به جای زار زدن با سوزناک‌ترین ترانه‌ی دنیا:

Je suis malade
Complètement malade
Comme quand ma mère sortait le soir
Et qu'elle me laissait seule avec mon désespoir[۹]

به حرف زدن‌های هر شبه با او پای تلفن عادت کرده بودم. چقدر معذب می‌شدم که تماس می‌گیرد و لابد چقدر برایش گران تمام می‌شود اما اگر شبی ساعت ده اش ده و نیم می‌شد، قلبم مثل گنجشک‌های زیر باران شروع به تند تند زدن می‌کرد.

از کجا می‌گفتم؟ از هر جایی که شروع می‌شد فرقی نمی‌کرد پایان داستان من باز نبود. آخرش می‌رسید به

از کجا می‌گفتم؟ از هر جایی که شروع می‌شد فرقی نمی‌کرد پایان داستان من باز نبود. آخرش می‌رسید به اینجایی که بودم.

---

[۵] نام اثری از علی باباچاهی
[۶] نام مجموعه داستانی از آنا گاوالدا
[۷] نام اثری عاشقانه از رومن گاری
[۸] برگرفته از شعری از گروس عبدالملکیان در مجموعه شعر حفره‌ها

[۹] از ترانه‌های مشهور فرانسوی که توسط خوانندگان مختلف از جمله لارا فابین خوانده شده. ترجمه این قطعه:
من مریضم
کاملاً بیمار
مثل زمانی که مادرم شب‌ها از خانه بیرون می‌رفت
و من را با ناامیدی‌ام تنها می‌گذاشت.

اینجایی که بودم." همچون بسته ای جا مانده در گوشه‌ی پرت ایستگاهی."

دلم نمی‌خواست آن بسته بمانم. پرت، در انتظار روزی کشف شدن. مهم تر شاید این بود که نمی‌دانستم باید از چه کسی بنویسم.

هرزمان در طی چهار ماه اول می‌خواستم شروع به نوشتن کنم، پای دفتر و خودکار خشکم می‌زد. یکبار می‌نشاندمش روی صندلیِ رو به رویی‌ام، یکبار شماره‌ی حذف شده‌اش روی گوشی‌ام ظاهر می‌شد. چیزی که به آن تمایل داشتم، هر چه بود نگاه به گذشته نبود. در گذشته چیزی نمی‌دیدم. از هر کجا شروع می‌شد چیزی نمی‌دیدم. چیزی که بشود دید نبود. سؤال‌های بی جوابی که از روز اول نپرسیده بودم، مثل یک حباب بزرگ شده بود. مِهی بود که دور تا دورم را می‌گرفت. تنها باری که موفق به نوشتن شدم، تنها این شعر به خاطرم آمد:

"آه ای مه آلودگی
نه پیدا می‌کنم
نه پیدا می‌شوم"[10]

و بعد از آن حکایت همیشگی من و گفتگوهایی که ساعت‌ها بی مخاطب به طول می‌انجامید.

یک روز باران می‌آمد یادم هست که بوی پاییز بلند شده بود و من باید برمی گشتم لیون. چمدانم از یک هفته قبل گوشه‌ی اتاق با دهان باز کز کرده بود و ظرف روزهای آینده همه‌ی هست و نیستم را با همین ظاهر معصومانه‌اش می‌بلعید. مینو صدای موسیقی را بلند کرده بود شادمهر بود: باید تو رو پیدا کنم/شاید هنوزم دیر نیست/...

دویدم و صدا را آوردم پایین. کاش کسی شادمهر عقیلی را ترور کند. عاشقانه فقط باید از حنجره‌ی داریوش بلند می‌شد با اندکی تخفیف ستار: بوی موهات زیر بارون/ بوی گندمزار نمناک...هر چیزی از حنجره‌ی آن‌ها رنگ صداقت داشت. من به همه‌ی هستی‌ام، به همه‌ی هستی نسلم مشکوک بودم. بلند خواندم:" مشکوکم، مشکوکم به تو..." زیر خنده می‌زدم و می‌گریستم. همه‌ی سی دی‌هایم را جا گذاشتم. ترانه‌ی عاشقانه هم از آن روز از جهان من رخت بربست. و در پی آن سینما، سینما اگر زمانی، جایی رنگی از عشق می‌گرفت. تنها عاشقانه ای که جرات کردم و دیدم "عشق"[11] بود با عشاقی پیر و رو به مرگ و وقتی پگاه گفت که پایانش را لابد نویسنده ای دیوانه و بدون قلب نوشته با خودم فکر می‌کردم: چه پایانی! بهتر از این ممکن نبود.

بدون دیدن دکتر ملکی برگشتم لیون. چیزی ننوشته بودم. مامان می‌گفت: برو و بگو نمی تونی بنویسی و مینو می‌گفت: زنک مثل همه‌شان بی سواد و دندان گرده. زنک بی سواد بود یا نبود به حال من چندان فرقی نمی‌کرد. من نمی‌توانستم چیزی از گذشته بنویسم. تنها چیزی که نام هومان در خاطرم ایجاد می‌کرد، طرحی بود از دیدارهومان در جایی که معلوم نبود کجا بود ودیدار با آدمی که اصلاً معلوم نبود هومان بود یا نبود. دیداری که ماههای اول شاید هنوز با عشق همراه بود، عشقی آمیخته با خشم و کم کم، تنها خشم می‌ماند.

بند و بساطم را جمع کرده بودم و بالاخره عازم شده بودم. ماندن در ماجرای هومان، ماندن در مه هومان، طوفان هومان، تند باد هومان...نباید می‌گذاشت که نروم. آخرین مکالمه‌ام با هومان را در فرودگاه آتاتورک به یاد آوردم. آخرین باری که از پیش او می‌رفتم. آخرین باری که من بودم که در ظاهر می‌رفتم و هنوز" همچون بسته‌ای در گوشه‌ی پرت ایستگاهی جا مانده"، نبودم. از اشک به هق هق افتاده بود. بریده، بریده حرف می‌زد و ...فقط دو هفته‌ی بعد از آن آدم دیگری شد. عشق دانی‌اش پاره شده بود یا؟؟؟

فکر کردم همیشه از فرودگاه‌ها بدم می‌آمده. نفرت انگیز تر از فرودگاه در جهان تنها شاید زندان باشد. نه، زندان هم نیست. در زندان هم حتی زندانبان مجرم بخت

[10] شعری از سیروس نوذری

[11] اشاره به فیلم Amour به کارگردانی میشایل هانکه

برگشته را می‌شناسد. در فرودگاه هیچ کس، هیچ کس را نمی‌شناسد. هیچ کس برای ماندن نیامده. همه می‌آیند که بروند. پس نه اخمی می‌ماند و نه لبخندی، نه هیچ دیدارِ ماندگاری. و بدتر از آن هیچ خاطره ای همه‌ی درها فقط "گیت"[۱۲] بودند و همه‌ی آدم‌ها از هر رنگ و شکل، تنها مسافر. شاید به همین دلیل بود که بعد از بارها رفتن و آمدن در فرودگاه آتاتورک، شارل دو گل، اورلی، امام، کابل... هیچ کجای آن‌ها را هنوز به خوبی نمی‌شناختم. هر بار گم می‌شدم. می‌پرسیدم و بار بعد باز گم می‌شدم. من گم می‌شدم، فرودگاه تکلیفش اما بدجور روشن بود، باید فقط یک اسم برایش می‌گذاشتند: گذرگاه. اینجا بیش از هر جای دیگر اما من را یاد هومان می‌انداخت...هومان در آخرین تماسش در فرودگاه، هومان اشک ریزان مثل کودکی گریان که دامن مادرش را می‌گیرد که مادر بماند ولی چه کسی خیانت کارتر از کودک آدمیزاد. همه‌ی بچه‌ها طعم تلخ فرودگاه را به مادرانشان می‌چشانند. همه ...آن که نمی‌رود، انتخاب نمی‌کند که بماند، رفتن بلد نیست.

عاشقانه‌هایم را دور ریخته بودم. هندزفری را توی گوشم گذاشتم و صدای فرهاد در راهروهای هواپیما پیچید: یه شب مهتاب.. ماه میاد تو خواب ...منو میبره ...کوچه به کوچه ...باغ انگوری باغ آلوچه ...

باید از آتاتورک می‌رفتم و رفتم و رفتم... عاشقانه‌هایم را دور ریخته بودم. هندزفری را توی گوشم گذاشتم و صدای فرهاد در راهروهای هواپیما پیچید: یه شب مهتاب.. ماه میاد تو خواب ...منو میبره ...کوچه به کوچه ...باغ انگوری باغ آلوچه ...

پاریس سرد بود و فصل آلوچه مدت‌ها بود که به سر رسیده بود. این چهارمین سال بود. چهار سالی که به هر چه می‌ارزید به یک چیز اصلاً نمی‌ارزید: دکتر شدن. مهشید می‌گفت: می دانی! آخرش پی اچ دی، یک بیلاخ گنده ست به "بزرگ دیگری"[۱۳] و بود. بیلاخی که پایش بهایی را داده بودم که من را آنی کرده بود که شده بودم، بهایی چون امنیت. وقتی امنیتت را از دست بدهی دنبال عشق می‌گردی. آدم‌ها به دنبال عشق و امنیت همه کار می‌کنند. آدم‌ها به خاطر این دو آدم می‌کشند. وودی آلن خیلی باهوش بوده که اسم برداشتش از جنگ و صلح را "عشق و مرگ"[۱۴] گذاشته. چه چیزی قریب تر از این دو. سال پیش بود یا کمی پیش‌تر که برای هومان از مرگ گفته بودم. خندیده بود که دیوانه شدم. چند روز بعدش برای ادامه‌ی کارهای تز عازم کابل بودم. چشم‌هایش را پر از اشک کرده بود که: نرو. رفتم و در فرودگاه دائم چشم‌هایم سر می‌رفت. قرار بود همراهم باشد، نشده بود. خوشحال بودم. اگر می‌آمد حس می‌کردم خودخواهم. یک روز مانده بود که برگردم. زنده مانده بودم. سرمای کابل استخوان سوز بود. سرمای استخوان سوز را تاب می‌آوردم یک روز مانده بود تا به او برگردم به گرمی هزار تابستان. به شکوفه‌ی همیشه گشوده‌ی خنده‌اش که ردیف سفید دندان‌هایش را در آن به من می‌بخشید. به رگ‌های عمیق و بلند دستانش به آن بود و نبود دوست داشتنی‌اش. می‌خواستم سوغات افغانستان ببرم ایران. خودشان می‌گفتند: شیر پیرَه. فروشگاه مورد نظر دو چهار راه بالاتر از هتل محل اقامتم بود. بیرون، برف، سنگین می‌بارید. تنم سست و خسته بود. دراز کشیدم و پتو را دور خودم پیچیدم. حتی ملحفه‌ها هم یخ کرده بودند. از شدت خستگی نیم ساعتی خوابم برد. چشم‌هایم رو به دانه‌های ریز برف که حالا با سرعت کمتری فرو می‌افتادند باز شد. باید راه می‌افتادم. دیر می‌شد. شال و کلاه می‌کردم که صدای رعد و برق آمد. عجب! برف و رعد و برق! لابد این شیوه‌ی آسمان این دیار است، دیگر.

نجیب، نگهبان کلاشنیکف به دست هتل در را به مهربانی به رویم گشود. خیابان پوشیده از برف و یخ بود. مهارت رد شدن از خیابان‌های کابل را بلد شده بودم. یخ نوردی، گِل نوردی و بزرگ‌تر از همه ترس خود را می‌نوردیدم، با هر قدم، و حالا به او نزدیک تر می‌شدم برایش یک تکه لاجورد اصل و زیبا گرفته بودم و باید مزه شیرپیره‌ی خوش مزه را هم می‌چشید. چشیدنش را تصور می‌کردم. نگاهش را موقع مزه مزه کردن. برق چشم‌هایش موقع درک آن مزه‌ی بی نظیر... نزدیک تر که می‌رفتم متوجه دگرگونی و غیرمعمول بودن اوضاع می‌شدم. سر سرک‌ها[۱۵] را با زنجیر مسدود کرده بودند و یک تانک وسط چهارراه سبز شده بود. خواستم جلوتر بروم که مأمور صدایم کرد: نمی‌توانی رد بشوی. انتحاری شده است.

صدای رعد و برق نبود صدای انفجار بود. درست در راسته‌ی شیرپیره فروشان. من نیم ساعت پیش به خواب

---

[۱۲] Gate
[۱۳] Grand Autre
[۱۴] نام فیلمی به کارگردانی وودی آلن که اقتباس آزادی است از "جنگ و صلح" تولستوی

[۱۵] در زبان افغان‌ها به معنای خیابان است.

مرگ نه که به خواب زندگی رفته بودم. تنم یخ بود و حسی عجیب و گنگ داشتم دیگر به هومان فکر نمی‌کردم در راه بازگشت به هتل و حتی فردای آن دیگر به هومان فکر نمی‌کردم. عجب! انگار که فقط مرگ قدرتمند تر از عشق بود. بعدها فقط یکبار دیگر مشابه چنین حسی را داشتم. حس نوعی رها شدگی و آن تقریباً همین یک ساعت پیش بود.

حدود دو سال می‌گذشت. نه خبری، نه صدایی و نه پشت این فاصله‌ها چیزی برای طی شدن و رسیدن. مینو می‌گفت باید برای تغییر روحیه تنوع ایجاد کنی. مژه کاشتم. روی ردیفِ مژه‌های پر پشتم یک ردیف نامنظم مژه‌های کت و کلفت سبز شده بود. خیلی وقت بود نه برای او و نه برای کس دیگر گریه نمی‌کردم. می دانی هیچ زمان نیست که فرو نریختن اشک قدرت ایجاد کند. آدم‌هایی که اشک نمی‌ریزند، آسیب دیده تر از آن هستند که اشک گره ای از کارشان باز کند. من هم به چنین ناامیدی ای رسیده بودم. آن شب را یادم نمی‌رود، شبی که فهمیدم رفته است با دست‌های زنی در دستش رفته است. و دست‌های زنی برای همیشه او را با خود برده بود. اشک بی اختیار می‌چکید و قطره‌هایش در سیلی که روی گونه‌هایم فرو می‌ریخت گم بود. پلکم با سوزشی وحشتناک می‌خارید و ته مژه‌های لق شده مثل خنجر در آن فرومی رفتند. آخ از این ناوک مژگان![16] عاشقی نبود افسوس اما که بر دل او بنشیند. بی اختیار شروع به کندن کردم با هر دانه‌ی مژه‌ی مصنوعی سه چهار عدد از مژه‌های خودم هم کنده می‌شد. دیدن پلک‌های پف کرده و بی مژ ه ام فردا در آینه رقت انگیز بود. هیچوقت تا آن روز چشم‌هایم را انقدر زشت ندیده بودم. دیگر هومان در آن‌ها پیدا نبود. دیگر کسی در آن‌ها پیدا نبود. چشمی بود که باز تا مدت‌ها پر نشد و فرو نریخت. و در واقع بعد از آن بود که من به آن مرز ناامیدیِ بی اشک رسیده بودم.

چهارمین سفرم به فرانسه نه خشمی به همراه داشت و نه نفرتی. نه دوری، نه دلتنگی، نه شیفتگی. در هواپیما دیگر برای او ننوشتم. برای هیچکس ننوشتم. در فرودگاه تنها پر از اضطرابِ خودِ رفتن بودم. جایی از ادوارد سعید خواندم:

"هیچ چیز در زندگی برای من دردناک‌تر و به گونه‌ای متناقض پرشورتر از جا به جایی‌های بی شمار در کشورها، خانه‌ها، زبان‌ها و محیط‌های مختلف نبود. همهٔ این جا به جایی‌ها بودند که در طول سالیان سال مرا در حرکت نگاه می‌داشتند. با تحلیل این وضعیت به این نتیجه رسیدم که در من ترسی پنهان اما ناگزیر از آن وجود داشت که دیگر هرگز به آن مکان یا موقعیت باز نگردم. اما بعدها کشف کردم که برغم آن ترس، من همواره خود شرایط عزیمت را برای خویش فراهم کرده و در نتیجه به گونه ای ارادی به این هجرت‌ها تن در داده‌ام.... چیزی در ناپیدایی کسی که می‌رود، در این واقعیت که جای دیگران برای او و جای او برای دیگران خالی خواهد بود و همچنین از این حس عمیق و نظام مند که او باید به تبعید و جدایی از همهٔ چیزهایی که برایش آرامش بخش بوده‌اند تن در دهد، در شما نیاز به رفتن را می‌پروراند و شما را به نوعی خلسه فرو می‌برد. و بهر سو، ترس بزرگ در هنگام رفتن باقی می‌ماند و شما خود را رها شده می‌بینید، هر چند خودتان باشید که می‌روید"

شور، درد، ترس ...من در ماز تبعید و جدایی ای خودخواسته گیر کرده بودم؟ مثل مردی شده بودم که تنها میان دو نشنگی روی بخار چایش هم شده به خواب می‌رود و زندگی‌اش تنها به شکل همان خواب و خیال کوتاه ادامه می‌یابد. دلم هوای هومان را نداشت. اما اگر هنوز هم بنا بود چیزی بنویسم از گذشته، از پیش از گذشته، از آن بی زمانی که من درش با او بودم، چیزی به خاطر نمی‌آوردم. بیش تراز دو سال می‌شد که آن فرم را از دست دکتر ملکی گرفته بودم و رفته بودم که بنویسم و رفته بودم که رفته بودم...

[16] اشاره به این شعر حافظ: " دل که از ناوک مژگان تو در خون می‌گشت/باز مشتاق کمانخانه‌ی ابروی تو بود"

مهشید همیشه از جادوی جایگزین‌ها می‌گفت از اینکه روزی کسی می‌آید که مثل هومان و هیچکس دیگر نیست و تو دیگر نه به قبل و نه به بعد از هومان فکر نخواهی کرد. خودش بهروز را معرفی کرده بود. با سواد بود. شعر می‌گفت. چهار، پنج تا کتاب فلسفی خوانده بود و خیلی خوب گوگل می‌کرد. سعی می‌کرد رمانتیک باشد اما صدایش کشش رمانتیک بودن را نداشت. می دانی اصلاً صدای یک مرد یعنی همه چیزش و تو شاعرانه‌ترین کلمات را اگر با حنجره‌ی بی استعداد ادا کنی، خنده آور می‌شوند. بهروز رفت. بعد از آن علی که عکاس پرمدعایی بود که تنها یک بار دیدمش. از آن ژیگولوهای لوس. بهار، عکس امیر را نشانم داد که خوب زشت بود و ...بعد کلاً بی خیال جادوی جایگزین‌ها شدم. به شکل زندگی‌ام عادت می‌کردم. به درس، درس، درس، کار و فیلم عاشقانه ندیدن و موسیقی عاشقانه نشنیدن و شعر عاشقانه نخواندن. فقط با فیلم‌های قدیمی حالم خوب بود. چهل سال پیش، پنجاه سال پیش، اصلاً دورتر. انگار که قدمت، چیزی از اصالت با خود داشته باشد و یا چیزی از امنیت.

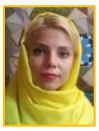
شهریور به دمش می‌رسید. پاییز نزدیک بود. دو هفته بعد بلیط داشتم برای پاریس. تمام می‌شد. سال آخر! چند ماه بعدش دفاع می‌کردم. باورم نمی‌شد که تمام می‌شود. حالا فکر می‌کنم هیجان تمام شدن کمتر از هیجان شروع کردن نیست اما جنسش فرق می‌کند. در هر دو انتظاری هست اما نوع منتظر ماندن فرق می‌کند. در دومی ما با انتظار، آخت شدیم. آنقدر که دیگر یادمان می‌رود هنوز در پروسه به سر می‌بریم. انتظار برایمان مثل حیوانی خانگی شده. اهلی و دست آموز. آمده و رفته در چایی که می‌نوشیم، در کتابی که می‌خوانیم در سیگاری که می‌کشیم. همه تن انتظار شدیم و بی انتظار منتظریم.

مثل همیشه پرواز مستقیم نداشتم. آتاتورک پیاده می‌شدم و بعد از سه ساعت توقف هواپیمای بعدی به مقصد پاریس می‌آمد. کوله پشتی‌ام پر از کتاب و یادداشت بود. چیزی که در طی پنج سال گذشته به آن اضافه شده بود. دو ساعت مانده بود به پرواز روی تابلوی فرودگاه دنبال گیت مورد نظر چشم، چشم می‌کردم. امان از این گیت‌های پراکنده و شماره‌های ریزشان. پیدایش کردم ۲۰۱. خوشحال شدم می‌شناختمش. عجب! آدم حتی می‌تواند اهلی یک گیت هم بشود. تلفنم زنگ می‌خورد، ویراستارم بود از ایران و خبر داد که کارش به پایان رسیده. شانه‌هایم داشت سبک می‌شد. با همه‌ی کتاب‌های توی کوله پشتی‌ام هم حتی صدای سبکی‌اش می‌آمد. خودم را در آینه‌ی بزرگ سالن اصلی نگاه می‌کردم با کتانی سفید و کوله پشتی صورتی شکل بچه مدرسه ای‌ها شده بودم. هندز فری را گذاشتم توی گوشم. موسیقی متن فیلم گلادیاتور بود. این تِرَک را هزار باره هم می‌توانستم گوش کنم. آخ اصلاً این موسیقی بوی باران می‌داد. بوی خانه ...به چشم‌هایم خیره شده بودم از پشت سرم مردی با عجله به سوی راهروی هزار دروازه می‌رفت. هومان بود. مردیکه در آینه می‌رفت، خودش بود. دور می‌شد و من باز داشتم به چشم‌های خودم نگاه می‌کردم که لحظه ای پیش، مردی که در باران رفته بود از آن‌ها گذشته بود و بعد از ساعتی لابد از زیر یکی از این شماره‌ها رد می‌شد و برای همیشه در آسمان گم می‌شد.

امروز بعد از بیش از دو سال بالاخره موفق شدم بنویسم. مسلماً چیزی نیست که دکتر ملکی از من می‌خواست. خوب من هم برای دکتر ملکی نمی‌نویسم، برای تو می‌نویسم.

داستان «فکرهایی که با بعضی‌ها هست»

نویسنده «سیده‌سمیه سیدیان»



-«وقتی از کوه می‌پریده، به چی فکر می‌کرده؟»

احسان سرش را کرده بود توی یقه‌ی کاپشن سیاهش و از مرصاد می‌پرسید. نزدیک ظهر بود که با هم از چهارراه رد می‌شدند. خیابان خلوت بود ومغازه دارها، یکی یکی کرکره‌هایشان را می‌کشیدند پایین. رفتگری پس مانده‌های خشک را با جارو توی گاری‌اش جابه جا می‌کرد. موتورسواری با سرعت رد شدوپشنگه‌ی آبی از توی چاله پاشیده شد به لباس مرصاد.

مرصاد زیر لب فحشی دادو دوقدم جلو رفت. احسان جلوی حجله‌ای که سر چهارراه گذاشته بودند. نگاه کرد به لامپ‌هایی که نور رنگی‌شان روی صورت کاغذی سیاوش افتاده بود: «ای ای! پسر! همین هفته‌ی پیش بودکه با سیاوش قرار کوه رو گذاشتیم ها!»

مرصاد زیر لب فحشی دادو دوقدم جلو رفت. احسان جلوی حجله‌ای که سر چهارراه گذاشته بودند. نگاه کرد به لامپ‌هایی که نور رنگی‌شان روی صورت کاغذی سیاوش افتاده بود.

مرصاد دست کشید روی ته ریش زبر چندروزه ای که صورتش را تیره تر کرده بود: «کاش هیچ وقت نرفته بودیم. کاش قبول نمی‌کرد. چه می دونم آه! لعنت به این زندگی!»

احسان نگاه کرد به سینی خرمای جلوی عکس که پودر نارگیل سفیدش کرده بود: «آدم فکر می‌کنه این چیزهارو فقط تو کتاب‌ها می خونه یا تو فیلم‌ها می بینه. ناسلامتی یه کم با هم رفیق بودیم‌ها!»

نگاهی به رفتگر انداخت که جارویش را می‌گذاشت روی گاری: «یکی من! هیچ وقت ازش پرسیدم چته؟ چرا وقتی داریم شر و ور می گیم یه دفعه میری توخودت؟»

مرصاد نوک انگشتش را کشید روی روبان سیاهی که به گوشه‌ی قاب عکس چسبیده بود. سرش را تکان داد.

احسان دوباره گفت: «چه فایده! حالا سر هر چهارراه یه حجله می‌بینی و عکسش. به یاد سیاوش... دوستان هرگز فراموشت نمی‌کنند ای رفیق... چه می‌دونم از این حرف‌ها...!»

احسان به رفتگر نگاه کرد که می‌پیچید توی کوچه‌ی کنار مسجد. صدای اذان بلند شد. احسان نگاه کرد به عکس: -«هنوز یه هفته نشده، یادم رفته وقتی می‌خندید، چه شکلی می‌شد. یا موهاش روچه جوری درست می‌کرد. انگارکه هیچ وقت نبوده...»

صدایش لرزید و گوشه‌ی چشم‌هایش چروک افتاد. با پشت دست اشکی که کنار چشمش را خیس کرده بود، پاک کرد. نشست روی جدول کنار حجله. دوباره گفت: «به نظرت یه‌دفعه این کاررو کرده، یا نقشه‌اش رو از قبل کشیده بود؟»

مرصاد روبه رویش ایستاد و زل زد به چشم‌های احسان: «چی؟»

احسان گفت: «یادمه یه‌دفعه گفت از بلندی که نگاه می کنه، ارتفاع می‌گیردش ودوست داره خودش رو بندازه پایین»

مرصاد لبش را گزید وابروها رادر هم کشید. پایش را روی سنگ ریزه‌های کف پیاده رو فشار داد...

.... مرصاد پایش را میگذارد روی تخته سنگ شکسته ای، دستش را می‌کوبد به شانه‌ی سیاوش که ازبالا، پایین را نگاه می‌کند: «آهای! من جای تو بودم زیاد پایین رو نگاه نمی‌کردم‌ها»

سیاوش خودش را عقب می‌کشد: «هوی دیوونه چته؟ من...»

مرصاد می‌خندد: «چیه زهرت ترکید؟»

سیاوش سینه‌اش را می‌دهد جلوو سرش را بالا می‌گیرد:

«دوباره دیوونه شدی مرصاد؟ کی می خوای دست از سر من برداری؟»

مرصاد به پشت سر نگاه می‌کند. احسان بالارفته. خیلی بالاتر. هرچند قدم بر می‌گردد ونگاهشان می‌کند. باد خنکی می‌وزد. مرصاد زیپ کاپشنش را بالاتر می‌کشد:

-«جوجه مهندس توروچه به کوهنوردی؟ توبرو با ماشین حسابت بازی کن! راستی خبرها پیشمهاین یکی هم ولت کرد ورفت؟ درس نگرفتی هنوز داداش؟»

سیاوش گوشه‌ی لبش را می‌گزد:«به تو چه ربطی داره؟»

خم می شودوبندهای پوتینش را محکم می‌کند وسر زانوهای خاکی‌اش را می‌تکاند: «بی خیال مرصاد! دردسر درست نکن این جا!»

به طرف بالا می‌رود. مرصاد زیر لب می‌گوید: «دردسر خیلی وقته شروع شده، تو خودت خبر نداری!»

پشتش را می‌کند به سیاوش. سنگ ریزه‌هایی که از زیرپایش می‌ریزد پایین، بیشتر می‌شود....

...-«هی کجایی؟»

مرصاد تکانی خورد و سنگریزه‌ها را شوت کرد سمت احسان. احسان چوب باریکی از کنار جدول پیدا کرد وخاک های کنار جدول را زیر و رو کرد:

-«به نظر من که خیال خود کشی با بعضی از آدم‌ها هست. می دونی این رو تو زنده به گور هدایت خوندم.»

مرصاددکمه‌ی آستین پیراهن مشکی‌اش را بست:

-«فیلسوف درست حرف بزن تا من هم بفهمم!»

احسان دوباره گفت:

-«کسی نمی‌تونه ازش فرار کنه. اینجوری نیست که یه دفعه ای بشه، نه اینکه یه دفعه ای باشه ها. یعنی همیشه تو فکرته. اینکه کی بیاد جلو وهمه‌ی فکرت رو در گیر کنه، اون معلوم نیست. می دونی مرصاد قلبم داره می ترکه...نمی خوام درباره‌اش حرف بزنم...»

دست خاکی‌اش را به شلوارش کشید. مرصاد دستش را گذاشت روی ریسه‌های لامپ حجله؛ اخم‌هایش توی هم رفت. احسان گفت: «تومیگی واقعاً جریان دختر واین حرف‌ها بوده؟»

لب‌های مرصاد لرزید...

... مرصاد زبانش راروی لب‌هایش می کشدو چند بار لب می زند، سیاوش می‌گوید: «بلندتر حرف بزن ببینم چی میگی؟»

مرصاد می‌گوید: «بیا یه کاری بکنیم. ازاین تخته سنگ تا اون یکی، یه ذره فاصله‌اس. زیر پای ما هم یه دره‌ی کم عمقه. شاید دره هم حساب نشه...»

سیاوش ابروهایش را بالا می دهدودست هایش را توی جیبش می‌کند. برمی گردد وبه سنگ‌هایی که مرصاد اشاره کرده بود، نگاه می‌کند. مرصاد می‌گوید: «می‌پریم. هر کی بیشتر پرید، دختره مال اون! قبوله؟»

مرصاد به پشت سر نگاه می‌کند. احسان بالارفته. خیلی بالاتر. هرچند قدم بر می‌گردد ونگاهشان می‌کند. باد خنکی می‌وزد.

سیاوش به شکاف زیر پایشان نگاه می‌کند: «دیوونه شدی؟ این کارها چیه؟ مگه مغز خر خوردی؟»

مرصاد روبه روی او می‌ایستد: «چیه، ترسیدی؟ می‌تونی به نفع من عقب بکشی! ولی شاید هم از من بیشتر بپری هان؟ کسی چه می‌دونه؟»

سیاوش به احسان نگاه می‌کند که دور و دورتر می‌شود ودر پیچ بعدی گم. به سیاوش نگاه می‌کند، توی چشم‌هایش. می‌زند پشتش: «چند دقیقه هم بیشتر طول نمی کشه. کافیه تصمیمت رو بگیری!»

با چوبی خط باریکی روی خاک‌ها می‌کشد: «از پشت این خط....»

... مرصاد نگاه کرد به خط‌هایی که احسان با نوک چوبش کشیده بود روی تل خاک‌های کنار چوب. احسان دستی به شانه‌ی اوزد: «داری می‌لرزی؟»

هواخوب بود، باد نمی‌آمد. مرصاد می‌لرزید. هردو راه افتادند، پشت به حجله. چراغ‌های چشمک زن حجله هنوز روشن بود ونورشان افتاده بود توی چشم‌های سیاوش.

داستان کوتاه «صورتی»

نویسنده «لیلا روغنگیر قزوینی»

جناب سرهنگ ۵ روز توی سردخانه خوابیده بود و من به عنوان همسرش فقط توانستم یکبار او را ببینم تا شاید به قول انقلابیون ادعا نکنم شوهرم زنده است و برای قیام آن‌ها علم عثمان درست نکنم.

سرهنگ را روز ششم در یک جای نامعلوم دفن کردند؛ آن پنج نفر حتی حاضر نشدند به بالاترین قیمت محل دفن را بگویند. من همسر قانونی سرهنگ، توی خانه‌ی خودم نشسته‌ام و این فکر می‌کنم دورم را یک دنیا تارهای عنکبوت گرفته است به هر طرف که می‌چرخم انگار بیشتر دور خودم تنیده می‌شوم. من و جناب سرهنگ در یک مهمانی با هم آشنا شدیم، آن وقت‌ها هنوز کسی به او نمی‌گفت سرهنگ؛ قبلاً دورآدور می‌شناختمش تا آن شب که با هم برخورد کردیم. توی سینی چند نوع شراب بود اما هر دوی ما خوردن شراب سفید را بیشتر ترجیح می‌دادیم؛ تعارف‌های الکی یک عشق راستی راستی را با خودش آورد. بعد از سرهنگ حتی سوزن گرامافون هم بازیش گرفته است. دخترم بعد از دیدن جنازه‌ی پدرش و آن سوراخ بزرگ توی سرش سکوت کرده است، چوبهای داخل شومینه به ته رسیده‌اند، حتی حوصله بلند شدن و آوردن پتو را ندارم. می‌بینی حتی با تمام کرختی تنم باز نشسته‌ام روی این صندلی و دارم تاب می‌خورم. به سرهنگ قول داده بودم سیگار را کنار بگذارم، از نظر او من عروس خوش قدمی بودم که با من شد جناب سرهنگ. حتی تن تو هم دیگر به گرمی گذشته نیست، حالا فقط تو هستی که می‌توانم کمی حرف بزنم و نگذارم همه‌ی این حرف‌ها راه گلویم را بگیرد و بشود غم باد. صد رحمت به وفای سگ. بی خود نبود که سرهنگ انقدر تو را دوست داشت. من همیشه مخالف آوردن تو به این خانه بودم مسخره است حالا دستم را زیر گردنت می‌مالم تا شاید گرمی دست سرهنگ را حس کنم.

- رَندی برو از تو انبار چند تا چوب بیار.

انگار نه انگار توی این خانه آمد و شُدی بود؛ می‌خواهم ترانه‌ی دلخواه تو را گوش کنم حتی اگر تا آخر این صفحه، صدای خش دار بشنوم.

- رَندی، چوبا رو بزار داخل شومینه، بعد برو پتو رو بکش سر یکی یک دونه‌ی سرهنگ راستش من سرهنگ را خیلی پیش تر از آن مهمانی دوست داشتم، پسر جوان و باهوشی که محال بود کاری را که می‌خواهد به انجام نرساند.

برای من که پدرم معتاد و دائم و الخمر بود سرهنگ اسطوره‌ای بود که فقط آمده بود من را نجات دهد.

برای من که پدرم معتاد و دائم و الخمر بود سرهنگ اسطوره‌ای بود که فقط آمده بود من را نجات دهد.

- گاهی وقتا پارس کن، بذار بفهم دارم با یه موجود زنده حرف می‌زنم، به فکر دختر ناز پرورده‌ی من نباش، آرام بخش خورده؛ با این صداها بیدار نمیشه هاپ هاپ هاپ؛ بهتر از تو پارس می‌کنم مگه نه؟

من زن سرهنگ شدم، چند وقت بعد، توی بیست و چهار سالگیش درجاتی روی دوشش آمدند و شد همین قاب عکس دیوار روبرویی.

- رندی تو اون وقتا نبودی، ولی چقدر خوب که نبودی وگرنه حتماً تا امشب مرده بودی اون وقت من با کی حرف می‌زدم؟

****

- پیر شدی جناب سرهنگ، نگاه کن پاهات شده عین زنا، یه تار مو دیگه روی پاهات نیست، راستی چرا واسه تو انقدر زود موهای پات ریخت؟

- مگه بده؟ دیگه وقتی پات به پام کشیده شد مور مورت نمیشه، تازه شدم شبیه وقتایی که پاتو تیغ می‌زنی و از حموم در میای بیرون؛ خیلی معلومه پیر شدم؟

- جناب سرهنگ سر و صداها رسیده بغل گوشمون؛ بدی تیغ به اینه که هر جا نا جور کشیده بشه

ازش خون میاد بیرون؛ خون خواب رو باطل می کنه ولی فقط توی خواب؛ بیرون از خواب خیلی تصادفات پیش میاد که طرف به خاطر خون ریزی زیاد مرده

****

سرهنگ همه‌ی کارهایش سر برنامه بود از دوش قبل از صبحانه گرفته تا مسواک بعد از شام. از قدم برداشتن خوشش نمی‌آمد. می‌گفت: برای رسیدن باید دوید شاید برای همین بود می‌شنیدم توی اتاق خودش هم می‌دود.

قیافه‌ی هیچ کدام از آن‌هایی دورش جمع شدند یکی پا کوبید یکی توی سرش زد یادم نمی‌آید؛ دوربین فقط توی صورت سرهنگ بود

سرهنگ عاشق قدرت بود. کلت کمری طلایش را روز تولدش برایش خریدم

- راستی رَندی هفته‌ی دیگه تولد سرهنگه، چقدر باید مهمون دعوت کنم؟ کادو چی بگیرم؟ هر چی باشه کادوی زن سرهنگ باید از همه قشنگ تر باشه

خنده داره، انگار نه انگار یه عالمه پا توی این خونه جفت می‌شد، نگاه کن! خرید این میز گرد رو من به سرهنگ پیشنهاد دادم بیا می‌خوام یکی یکی همه رو بهت معرفی کنم.

می دونستم خوشت میاد، این بچگی‌های منه، اینم بچگی‌های سرهنگ، می‌بینی از همون بچگی معلوم بود قراره چه مرد بزرگی بشه به چشماش نگاه کن، یه بار بهش گفتم داری به چی نگاه می‌کنی

****

- سرهنگ این جا داری به چی نگاه می‌کنی؟
- نمی دونم، یادم نیست، شاید یه دختر خوشگل دیدم
- آخه کی عاشق تو میشه با اون موهای فرفریت
- می خوای یادت بیارم تو اون شب یهو هوس کردی شراب سفید بخوری وگرنه هنوزه به گس عادت داری
- پیشنهاد رقص رو کی داد؟
- حالا بازم حاضری با این سرهنگ پیر برقصی؟
- میرم صفحه رو عوض کنم، برای رقصیدن با جناب سرهنگ پیر باید یه ترانه‌ی اصیل گوش کرد
- بعضی‌ها بد جوری دارند اذیت می‌کنند، از این موش دوندناشون خسته شدم
- یعنی انقدر از کادوی تولدت بدت اومد، شایدم یادت رفته؟
- کادو؟
- کلت کمری طلایی؛ حالا بریم برقصیم؟

****

حالا که سرهنگ نیست هیچ کدوم از آدمای این میز مهم نیستند

حتی بچه‌ها، حتی من؛ لباس صورتی در این عکس به من نمی اید، اما سرهنگ صورتی دوست دارشت.

- بیا این عکسم مال تو

به خاطر علاقه‌اش به رنگ صورتی توی قرارهای مهمش رنگ صورتی را انتخاب می‌کرد

- می‌بینی حتی نگین انگشترش هم صورتیه؛ عکسم بهتره کنار سرهنگ بمونه.

سرهنگ پنج روز روی آن زمین سرد درست شبیه آن ماهی شده بود که به سیخ زده بودیم فقط فرقش این بود که ماهی داغ بود، بدن سرهنگ یخ.

صدای کلی پرنده از حیاط شنیده می‌شود، پرنده‌های آدم نمایی که همه‌شان موقعی که من جسد سرهنگ را شناسایی کردم، بودند ولی باز هم قیافه‌شان یادم نمانده است.

حالا توی این ساعت شب، سنگ ریزه به طرف اتاق پرت می‌کنند و از من می‌خواهند بروم آن هم از خانه ای که وقتی سرهنگ این جا را خرید به خاطر خوش قدمی‌ام توی زندگیش به نام من کرد. نمی‌دانم این جا را از کجا پیدا کردند، چرا دستهایشان را از روی سرم برنمی دارند ما که کل شهر را تحویل انقلابیون دادیم. حتماً کم کم سر و کله‌ی همه‌شان پیدا می‌شود و آن‌هایی که برایشان مهم نیست در این خانه فقط یک مادر و دختر زندگی می‌کنند می‌آیند و به جایی نامعلوم تر از سرهنگ ما را می‌فرستند. چقدر دلم برای رفتن به پشت پنجره تنگ شده است. خیلی بیشتر از ۵ روز است حیاط را ندیده‌ام. شاید پانزده روز شاید هم بیست و پنج روز. حال و هوای بیرون را بعد از قطع کردن دوربین‌های مدار بسته نمی‌توان دید.

سرهنگ مرده، اما من نمی‌دانم چرا خیال آن‌ها راحت نمی‌شود. کاش از کلت کمری سرهنگ جفت خریده بودم، راحت می‌توانستم ماشه را بکشم. دلم می‌خواهد پشت میز و صندلی کنار پنجره بنشینم و عین آن وقت‌ها ورقه‌ها را بینمان تقسیم کنیم تا حاکم حکم کند.

****

- حکم پیک نه، نه، دل

- دل خوبه، پنجره رو باز کنم سردت نمیشه مامان کوچولو؟

- توی بازی بهت میگم کی چند چند میشه

- با آدمایی که مشکل دارند چی کار کنم، خوب گوش کردی اونا مشکل دارند من ندارم

- از کتابا خیلی چیزا میشه یاد گرفت خدا کار خودش رو آسون کرده بعضی از آدما رو خلق کرده تا یه عده‌ی رو مجازات کنند؛ حالا روشش با خودشون، این بستگی به این داره که دستشون رو چطوری بچینند، چی حکم کنند

- تو که باز بردی، عادت کردی یه سوال کوچولو ازت می‌پرسم کلی جواب میدی، خودت بگو این دفعه چند بار تقلب کردی؟

****

هر وقت حرف‌ها به این‌جا می‌رسید من پنجره را تا نیمه باز می‌کردم، سرهنگ را می‌دیدم که توی حیاط با بعضی‌ها حرف می زند، به بعضی از آن‌ها پول می‌داد به بعضی‌های دیگر کاغذ؛ انقلابیون به من می‌گویند حکم مات کردن بعضی‌های دیگر بود که ظاهراً آنقدر مهم بوده‌اند که سرهنگ زحمت نامه دادن را خودش کشیده است.

من به هیچ کدام از این‌ها کاری نداشتم تمام حواسم به دود سیگار بود که از لای پنجره به همان طرفی می‌رفت که باد می‌بردش. گاهی هم چند پک می‌زدم بعد من این طرف پنجره باد آن طرف باهم فوت می‌کردیم، دود این وسط می‌چرخید

- پتو رو رد کرده برو بکش سرش، یه وقت خودت اون جا خوابت نبره، آخ چقدر خوبه که تو هستی تمام تلویزیون‌های دنیا می‌گویند همسرش نقش زیادی در تصمیم گیری‌هایش داشت، ولی من حق داشتم از کارهای شوهرم با خبر باشم.

- اگه به من نمی‌گفت پس به کی می‌گفت؟ داره خوابت می بره؟

سرهنگ همیشه حال خراب مرا از جایی می‌فهمید که صفحه‌ی کتاب جلوی صورتم را یادم می‌رفت ورق بزنم. مثل حالا که دارم به این فکر می‌کنم چه کسی آن سوراخ بزرگ را توی سر سرهنگ کاشت. عرق صورتش با خون شده بود خونابه و قاطی موهای فرفریش تا نوک دماغش آمده بود. اینکه سرهنگ عادت به نه شنیدن را نداشت را من توی فکرش نکردم. حتی خود من گاهی شب‌ها به او می‌گفتم آمادگی ندارم، می‌گفت تو که می دانی من عادت ندارم از کسی نه بشنوم.

سرهنگ پنج روز روی آن زمین سرد درست شبیه آن ماهی شده بود که به سیخ زده بودیم فقط فرقش این بود که ماهی داغ بود، بدن سرهنگ یخ.

من هنوز هم نمی‌توانم باور کنم جناب سرهنگ که توی بیست و چهار سالگیش کلی آدم مو سفید برایش پا جفت می‌کردند حالا زیر دست و پای چند پسر هم سن و سال‌های آن موقع خودش التماس کرده است، فیلم نشانم دادند و من مجبور شدم پلان به پلان این فیلم را ببینم تا ذره ذره‌ی وجودم مرگ سرهنگ را باور کند.

انقلابیون به من می‌گویند حکم مات کردن بعضی‌های دیگر بود که ظاهراً آنقدر مهم بوده‌اند که سرهنگ زحمت نامه دادن را خودش کشیده است.

او در یک جای نا معلوم آرامیده و من از توی خانه‌ی خودمان برایش فاتحه می‌فرستم. اما هیچ کدام از این آدم‌هایی که هنوز آن پایین به طرف پنجره سنگ می‌اندازند نمی‌دانند من خیلی قبل تر از این‌ها شاید درست از همان وقتی که اولین مشت رفت توی هوا مُردم. همان وقتی که پشت دیوار خانه‌ام مرگ بر سرهنگ گفتند.

- رَندی برو این جا سیگاری منو بریز توی شومینه

رندی هم خوابش برده است. باز هم روی این صندلی تاب می‌خورم و به عکس سرهنگ نگاه می‌کنم، به خودم که چقدر با رنگ صورتی زشت شده‌ام. حالا که خوب نگاه می‌کنم می‌بینم توی آن عکس سیاه و سفیدی هم که نگاه سرهنگ معلوم نبود کجاست، بلوزش صورتی بود.

داستانک «نقاب»

نویسنده «اردوان فرج‌پور»

همه چیز از شبی آغاز شد که یک تماشاگر با چهره‌ای فاقد اجزا, شاهد اجرای نمایش سهراب بود. نمایشی که تا کنون عجیب‌ترین و مرموزترین اجرای او به شمار می‌رفت. از آنجایی که او چندین سال نمایش اجرا کرده بود, تاثیرات روحی و روانی مربوط به این کار را عامل این اتفاق می‌دانست. گذشته از این مدتی است که اطرافیان و اعضای گروه تئاتر به تغییر رفتارش پی برده بودند. آن‌ها گمان می‌کردند که او به یک بیماری روانی دچار شده است. برای سهراب دانستن و پی بردن به اینکه دیدن آن چهره‌ی بی‌اجزا در عالم رویا بوده یا واقعیت فرق چندانی نمی‌کرد. زیرا او خستگی و خطای دید را عامل دیدن آن چهره می‌دانست. اما رفته رفته و با گذر زمان متوجه شد که دیدن آن صورت بی اجزا هرگز بر حسب اتفاق و تخیل نبوده است. از آن شب به بعد این چهره در همه جا با سهراب همراه بود و یک لحظه از او جدا نمی‌شد. این اتفاق تاثیر فراوانی بر رفتارش گذاشت. به طوری که مجبور شد برای مدتی کوتاه اجرای نمایش را کنار بگذارد. بچه‌های گروه که از تصمیمش با خبر شدند از او خواستند نزد یک روانپزشک برود تا مورد معالجه قرار بگیرد. سهراب که از سلامت روحی و روانی خود اطمینان کامل داشت هرگز به پیشنهاد آن‌ها عمل نکرد. او به دنبال راهی بود تا این مشکل را برطرف سازد. در مدتی که او خانه نشین شده بود و ارتباطش را با گروه قطع کرده بود سعی می‌کرد تا خود را به آن چهره‌ی بدون اجزا نزدیک کند. اما هرگز در انجام این کار موفق نمی‌شد. هرچه خود را به چهره نزدیک تر می‌کرد فاصله‌اش با آن بیشتر می‌شد. این چهره‌ی بدون اجزا درست مثل سایه دست نیافتنی بود. او پس از مدتی متوجه شد که از شر این چهره خلاص شده است. بنابراین هنگامی که شرایط به روال عادی و سابق خود بازگشت تصمیم گرفت مجدداً کار خود را آغاز کند. بعد از گذشت چند هفته دوباره بر روی سن حاضر شد و به اجرای نمایش پرداخت. در حالی که غرق در اجرا و حس و حال نقش خود شده بود ناگهان بر روی یکی از صندلی‌ها همان چهره‌ی بی اجزا را مشاهده کرد. به محض دیدنش کنترل خود را از دست داد و نمایش را ناتمام رها کرد. او که از دیدن دوباره‌ی این چهره به ستوه آمده بود به طرف اتاق گریم رفت و در مقابل آینه ای قدی که در آنجا قرار داشت ایستاد. چند دقیقه ای بدون اینکه جنبشی بکند یا سخنی بر لب بیاورد به ظاهر خود خیره شد. نقاب و ردای بلند مشکی‌اش که سال‌های سال بر تن کرده بود برایش به پوششی مضحک و غیر قابل تحمل تبدیل شده بود. او با عصبانیت فراوان نقاب را از روی صورت برداشت و به روی زمین انداخت. در این لحظه بغضی سنگین در گلویش نشست. در وجود خود دردی را احساس کرد. دلش می‌خواست فریادی بکشد تا گوش آسمان را کر کند. حسی سرشار از یاس و نومیدی در وجودش رخنه کرد. در حالی که به زانو درآمده بود متوجه چیزی عجیب در آینه شد. از روی زمین برخاست و بر روی پاهایش ایستاد. به صورت بی نقاب خود در آینه نگاهی انداخت. چندین مرتبه چشمانش را باز و بسته کرد تا از واقعی بودن تصویر موجود در آینه مطمئن شود. سهراب چهره‌ای فاقد اجزا را در آینه را مشاهده کرد.■

همه چیز از شبی آغاز شد که یک تماشاگر با چهره‌ای فاقد اجزا, شاهد اجرای نمایش سهراب بود. نمایشی که تا کنون عجیب‌ترین و مرموزترین اجرای او به شمار می‌رفت.

داستان کوتاه «او را از قبل دوست داشتم»

نویسنده «فروغ صابرمقدم»

زمستان در راه بود. از چند روز پیش هوا حسابی سرد شده بود و سرما تا مغز استخوان آدم را می‌سوزاند. روز شنبه بود. به دعوت یکی از دوستانم به تالار نمایشی در یکی از محله‌های نزدیک خانه، دعوت شده بودم. با او قرارگذاشته بودم ساعت سه عصر آن‌جا باشم اما ساعت چهار رسیدم. راه را گم کرده بودم؛ با این که زیاد از خانه‌ام دور نبود اما سه بار دور خودم چرخیده بودم وهر بار از خیابانی که سالن نمایش درآن جا بود، گذشته بودم. سرانجام بعد از چند بار زنگ زدن به دوستم که موقع نشانی دادن، بیشتر از من، گیج شده بود، خود را به مقصد رساندم. دیر رسیده بودم. به محض ورود به حیاط ساختمان، زنی به استقبالم آمد و زمانی که اطمینان پیدا کرد یکی از دعوت شدگان هستم، در ورودی را نشانم داد و مرا به داخل تالار راهنمایی نمود.

هنگامی که بدنبال او وارد سالن نمایش شدم، زن و مرد و بچه‌های انگلیسی را دیدم که گوش تا گوش نشسته بودند و درسکوت کامل به آواز زنی جوان گوش سپرده بودند. به سرعت چشم چرخاندم تا دوستم را پیدا کنم. همان موقع دیدم دستی از دور در هوا تاب می‌خورد. خودش بود که از ته تالار برایم دست تکان می‌داد. از پشت صندلی‌هایی که مملو ازجمعیت بود، گذشتم و به سمتش رفتم. خودم را به او رساندم و روی صندلی، کنارش نشستم. زن جوانی که آواز می‌خواند بعد از تشویق حاضران، رفته بود و حالا دو دختر جوان جای او آمده بودند و باله می‌رقصیدند. محو تماشای آن دو بودم که ناگهان دوستم هیجان زده و با خنده رو به من کرد و گفت: به آن پسرکه پیانو می زنه، نگاه کن، پسر «الکس»، سرپرست گروه موزیک است. یافتن پسر جوان لاغر اندامی که پشت پیانو نشسته بود آن قدرها دشوار نبود. دوستم خندید و گفت: نگاهش کن، هم پیانو می زنه، هم می رقصه، سی سالش است. همان طور که به پسر جوان چشم دوخته بودم، از دوستم پرسیدم: چطور می‌تواند همزمان هم پیانو بزنه و هم برقصه؟ او دوباره خندید و گفت: می تونه؛ خوب نگاهش کن. دقت کن. می‌بینی

حالا دیگر حسابی محو پسر جوان شده بودم. هرچه نگاهش کردم اثری از رقصیدن ندیدم. جوان لاغراندام و ریز جثه ای بود با چهره ای سرخ و سفید و موهای روشن فرفری که با اشتیاق و هیجان زیادی پیانو می‌نواخت و هنگام نواختن قادر نبود حرکت سریع گردن و کتف اش را کنترل کند؛ بدون اختیار گردن و سرش به عقب و جلو کشیده می‌شد و گاهی هم از روی صندلی‌اش بلند می‌شد و ایستاده می‌نواخت. باز با دقت به پسر جوان نگاه کردم؛ دوستم اشتباه کرده بود؛ او نمی‌رقصید، پسر الکس فلج مغزی بود

هنگامی که هنرنمایی دخترکانی که باله می‌رقصیدند، تمام شد، احساس تشنگی کردم. بلند شدم و از پشت صندلی‌ها خودم را به میز غذاها و نوشیدنی‌ها رساندم.

هنگامی که هنرنمایی دخترکانی که باله می‌رقصیدند، تمام شد، احساس تشنگی کردم. بلند شدم و از پشت صندلی‌ها خودم را به میز غذاها و نوشیدنی‌ها رساندم. روی میز پر بود از ظرف‌های ساندویچ و سالاد و شیرینی و چیپس و بیسکویت و آب میوه‌های جور واجور. از خوردن آن‌ها صرف نظر کردم و ترجیح دادم یک قهوه بخورم. به آشپزخانه رفتم و یک قهوه از مسئول آنجا در خواست کردم. قهوه‌ام را گرفتم و یک بیسکویت از روز میز برداشتم. خواستم بروم و روی صندلی‌ام بنشینم که یک زن انگلیسی تقریباً مسن و خوشرو، مقابلم ظاهر شد و گفت: شما را جایی دیدم. درست است؟ خودم را معرفی کردم و گفتم از آشنایی تون خوشبختم. بله شاید مرا جایی دیده باشید. در همان وقت پسرالکس را دیدم که آمد و کنار زن انگلیسی ایستاد. زن گفت: «جاناتان» است. پسرم. لبخندی زدم و با جاناتان دست دادم. همان پسر جوان لاغر اندامی که چند دقیقه قبل، پیانو می‌نواخت. زن ادامه داد: من مادر جاناتان هستم. چشمان زن برق می‌زد. به جاناتان گفتم: پیانو را خیلی خوب می‌نوازی. خوشم آمد. از این که به او گفتم خیلی خوب می‌نوازد. خوشحال شد، خندید و تشکر کرد. چشمان ریز آبی رنگ خوشرنگی داشت. سپس دست مادرش را گرفت و او را به سمت بیرون تالارکشید و شنیدم که به او گفت می‌خواهم به

دستشویی بروم و مادرش گفت اجازه بده همراهت بیایم و راه را نشانت بدهم. دیگر نایستادم و با فنجان قهوه‌ام که دیگر سرد شده بود به سمت صندلی خود رفتم

ساعتی بعد که به قصد برگشت به خانه از تالار نمایش بیرون زدم، برف ریزی می‌بارید. دانه‌های ریز و درشت برف به صورتم می‌خورد و نمی‌دانستم از چه وقت می‌بارید که همه جا را یکرنگ سفید کرده بود. سفید سفید. سفید به رنگ گیسوان مادر جاناتان، به رنگ اشتیاق نگاهش، به رنگ صدای شاد و مشتاقش

تصویر پسری سی ساله که نمی‌توانست به خوبی حرف بزند اما می‌خندید و محکم دست مادرش را گرفته بود در مغزم جا خوش کرده بود. یاد حرف دوستم افتادم. حرکات دست و صورت و شانه جاناتان که با ریتم موزیک، همان شکل و قالب را به خود می‌گرفت و بالا و پایین و چپ و راست می‌شد، رقصیدن را به دوستم تفهیم کرده بود. شقیقه‌ام تیر کشید. هوا انگار سردتر شده بود. تمام بدنم ناگهان یخ کرد. حسابی سردم شده بود. سیگاری روشن کردم و شال گردنم را سفت تر به خودم پیچیدم. گرم نمی‌شدم. یقه پالتویم را بالا کشیدم و از شیب تند کوچه بالا رفتم. ماشینم را در سربالایی کوچه پارک کرده بودم. از سربالایی که بالا می‌رفتم یک بار دیگر سرم را به سمت ساختمان تالار نمایش چرخاندم. ناگهان با نهایت شگفتی، جاناتان را دیدم که آن پایین، تنها در میان برف، کنار درساختمان تالار ایستاده بود و به علامت خدا حافظی دستش را برایم تکان می‌داد و می‌خندید.■

داستانک «فقط بادام‌ها مال تو»

نویسنده «محمدرضا حسین‌پور»

دوچرخه سبز رنگ آفتاب سوخته‌ام را بر می‌دارم و از خانه بیرون می‌روم. کوچه را که تا ته می‌روم وبر می‌گردم احمد را می‌بینم که با زنبورکش صداهای عجیب در می‌آورد. می‌گوید آهنگ میزند.

جلوی پایش که می‌ایستم می‌گوید «چه دوچرخه قشنگی از کجا؟»

میگویم «از خودم!»

«خودت از کجا؟»

«از بی بی داد» «بی بی از کجا برات خریده؟» «نخریده مال پسرش بوده»

«پس چرا پسرش سوار نیست؟» «پسرش مرده» «پسرش مرده؟» «ها مرده بی بی گفت مال خودت باشه» «مال خودت باشه؟» «ها مال خودم باشه» «پس چرا مال من نباشه؟»

«چون مامان من برا بی بی کار می کنه» «مامان تو برا بی بی چی کار می کنه؟»

«خونه بی بی روجارو میکنه، رخت بی بی رو می شوره»

«مگه مامانت کلفته؟» «نه مامانم کلفت نیست»

«اگه کلفت نیست پس چرا رختای بی بی رو می شوره؟»

«چون بی بی گفت مامانت زن خوبیه»

«پس ماما نت کلفته» «نه! مامانم فقط رخت می شوره، کلفت نیست!»

«چرا علی گفت زهرا رخت شور کلفته، مامانش گفته» علی غلط کرد، اصلاً دوچرخمو ول کن می خوام برم»

دوچرخه‌ام را برمی دارم بدون اینکه سوارش شوم به سمت خانه می‌روم. از در حیاط نیمه بازخواهرم رامی بینم که چادرش را گذاشته روی لبه حوض ومشغول جارو کردن است، لباس زرد رنگی که بی بی داده است به تنش زیبا نشسته است. یک لباس قرمز هم دارد که پریسا خانم داده است، وقتی با دامن مشکی دختر بی بی وجوراب نازکش می‌پوشد عین پریسا خانم می‌شود.

جوراب نازک پریسا خانم تا زیر زانویش بیشتر نیست، از زیر زانویش تاجایی که دامنش تمام می‌شود اندازه دو وجب لخت است، هر وقت می‌روم خانه پریسا خانم که کمک مادرم کنم ولوازمی که پریسا خانم داده است بیاورم با دیدن دو وجب لختی پای پریسا خانم یک جوری می‌شوم.

یک جوری شده‌ام، دوست دارم گریه کنم، از خواهرم می‌پرسم «مامان کجاست؟»

«مامان خونه خانم احمدی، هنوز نیومده، چرا بغض کردی؟»

«آبجی مامان کلفته؟»

«نه! کدوم خری گفته؟» «احمد گفت»

«احمد غلط کرد که گفت»

«پس چرا مامان رختای بی بی رو می شوره؟»

«خب می‌بینی که مامان مجبوره کار کنه» «پس کلفته؟»

«نه! مگه هر کی رخت بشوره یا غذا بپزه کلفته، حا لا برو دست وصورت تو بشور مامان الان میاد ببینه ناراحت می شه»

«پس کلفت نیست؟»

«نه! راستی دوچرختو می دی منم سوارشم؟»

«نه! دوچرخه مال خودمه»

«پس من چی؟»

«بی بی گفت فقط بادومها مال تو»■

داستان کوتاه «فرشته‌ی علی»

نویسنده «پانا ملکی»

تمام طول مسیر فرودگاه تا خانه احساس می‌کردم که تلخ‌ترین سکوت جهان امده است توی ماشین اما دلم قرص بود که این سکوت با دیدن فرشته می‌شکند. اولین بارکه دیدمش انگارمنتظرچیزی بود, چشم‌هایش تاب گرما را نداشت، مثل یه اسکلت بی جان ایستاده بود توی بالکن. بلند قد، چهارشانه. هرروز می‌دیدمش هرروزکارم شده بود دیدنش اوایل که بهش زل می‌زدم دستانش را می‌برد بالا و برایم ادا درمیاورد...! بعضی وقت‌ها می‌آمد توی بالکن و کتاب می‌خواند، یا با گربه پشمالویش شروع به بازی می‌کرد، زیر سایه بالکن اولین باری بود که شلخته می‌دیدمش

- به فرشته گفتم: (والا تو این گربه رو دیونه کردی از بس که باهاش حرف می‌زنی)

- فرشته گفت نه می‌خوام بهش حرف زدن رو یاد بدم به این ملوسکم.

- کجاش ملوسه عینهو شطیون میمونه.

- علی چطور دلت میاد.

- صد بار بهش گفتم: خونتون جن زده است که گربه ول کن تو نیست باید پرتش کنی بیرون.

- فرشته گفت: تانفرین گربه هفت سال بیچارم کنه.

- من نمیتونستم فرشته رو قانع کنم چه برسه گربه از اون دور کنم.

گمان می‌کردم ازفامیل های راحله خانم خدا بیاموز باشند. بعد فوتش دیگرهیچ وقت چراغ خانه‌اش روشن نشده بود ولی با آمدن فرشته خانه یک رنگ تازه ای‌ای به خودش گرفته بود. بوی قرمه سبزی تمام خانه را گرفته بود کنارپنجره ایستادم، فرشته کز کرده گوشه‌ی بالکن, چشمانش برق می‌زد اشک‌هایش تا زیرپلک هایش آمده بود.

_ علی مامان این همه زل نزن به خونه راحله خانم وقتی نگاه می‌کنی یاد بیمارش می افتم که عود می‌کرد. دیگه به بامزه‌ترین لطیفه‌ها هم لبخند نمی‌زد و بدتر از ان نمی‌توانست با کسی درد دل کند. حالا بگذریم ازاین بحث تصمیمی گرفتی برای زندگیت پسرم؟

_ اره می خوام وارد بازارکار شم.

_ خب حالا وارد بازار کارشدی؟

_ میشم البته اگه سیاست‌های اقتصادی پدر بذاره.

_یعنی همت تو روی پاشنه‌ی جیب پدر می چرخه؟

_ همه همین طورند اول باید حمایت شوند.

_ پس پدر هم اول به حمایت پدرش احتیاج دارد. مادر لبخند تلخی زد (کوپدرش؟!)

_ صدای گوشی توإ علی که داره میاد از اتاق؟ من میرم تا پایین و برگردم.

فرشته بود پیام داده برم جلوی در می‌خواد ببینه منوا! رفتم کنار در مامانی داشت ازپله های انباری بالا می اومد، شیشه ترشی هم تو دستش بود چشمش که به من افتاد، جاخورد.

فرشته بود پیام داده برم جلوی در می‌خواد ببینه منوا! رفتم کنار در مامانی داشت ازپله های انباری بالا می اومد، شیشه ترشی هم تو دستش بود چشمش که به من افتاد، جاخورد.

_ تویی علی؟! اینجا چی‌کار می‌کنی؟

اب دهانم را به زور قورت دادم

_ هیچی همین طوری اومدم هوا خوری! مامان چشم ریز کرد کج کجی لبخند زد وگفت:

_ ازکی تا حال؟ تو که هوا خوری هاتو تو خدمت رفتی. و رفت بالا. فرشته جلوی در ایستاده بود و به پایین نگاه می‌کرد. چشمانش سرخ بود و خیس, جلویش زانو زدم خواستم بر روی گونه‌های نرمش دست بکشم که بدجور به سرفه افتاد نفسش بالا نمی امد صورتش سیاه شد به چشمانش خیره شدم دستمال کاغذی دورانگشت های لرزان فرشته بیشتر تا می‌خورد و باز می‌شد.

دستش را دراز کرد و چشمانش را بست صدای خنده‌اش به گوشم کشیده شد و اوج گرفت. هوا داشت تاریک می‌شد تک و توک صدای ماشین هاو نور چراغ هابیشان درون کوچه کشیده می‌شدند. پدر تازه برگشته بود از پیشانی گود افتادش متوجه شدم که فروش خوبی نداشت. نگاهش که به من می‌افتد شروع می‌کند به تیکه انداختن, عادت همیشگی‌اش بود.

اعصابم به هم می‌ریزد تیکه‌اش مثل یه جوک بی مزه بود که همه بلد باشند, پدر دست بردار نبود. مثل همیشه به هرچیز ی چنگ می‌زد، حوصله‌ی بحث کردن رو نداشتم چشمانم از بی خوابی گود افتاده بودند, سرخ شده بودند و به اتیش کشیده می‌شدند. روی تخت دراز کشیدم و به سقف خیره شدم تا اینکه فرشته بهم پیامک داد.

_ علی قول بده اگه دیگه نبودم سراغمو نگیری قول بده علی. نتوانستم قول بدهم اصلاً هیچی به زبانم نمی‌آمد اتاق دور سرم چرخید انگار نمی‌توانستم چیزی ببینم فقط داشتم به صفحه گوشی‌ام نگاه می‌کردم, خواستم بگویم نصف شب چه مرگت شده که ازاین پیامک‌ها می‌دهی اما از فرشته خجالت می‌کشم اخه هنوز محرم نشده‌ایم دست اخر به او پیامک دادم که این بحث باشد برای فردا دیروقت است حسابی خسته‌ام.

_ پاشو علی اذان دادند! نوبرش را اوردی با این خوابت. بابات راست میگه وظیفه‌ی من نیست‌ها؟! علی بیدارشو بابا نمازت قضا می شه‌ها! بلاخر بعد چند تکون تو رختخواب تونستم بلند بشم

_ چه خبرته مامانی؟ خب نمی ببینی دارم بلند میشم

_ سرتو کردی زیر پتو میگی چه خبرته؟ مسخره‌اش را دراوردی! دیروز هم نمازت صبحت قضا شد

بدون انکه به طرف روشویی بروم پنجره را باز می‌کنم هوا مثل همیشه دم دارد اما از سمت شمال نسیم خنکی می اید. نگاهی به خانه فرشته می‌اندازم انگار اوهم مثل من خواب مانده صدای پدر در اتاقم می‌پیچد، خانومی چایت براه است؟ اخه من ماندم اخلاق پدر طرف چه کسی رفته است؟ کله صبح باید صبحانه‌اش اماده باشد!

رفتم کنار پنجره گل شمعدانی‌های فرشته بلاخره گل داده بود. هوا داشت روشن می شدوخبری از فرشته نشد. باخودم گفتم نکند بخاطر حرف دیشبم ناراحت شده به گوشی‌اش که زنگ زدم خاموش بود!!!

دوباره رفتم جلوی پنجره چشمانم اورا جست جو می‌کرد. بالکن بدون او هیچ لطفی نداشت حتی گل شمعدانی‌ها هم ماتم گرفته بودند. بازهم رفتم پایین تا اینکه اکرم خانم را دیدم جلوی در فرشته بود کلید را انداخته بود درون قفل و هی فشار میدا د انگار قفل زنگ زده با زور بازوی اکرم خانم باز نمی‌شود.

سلام اکرم خانم کمک نمی‌خواهید

_ سلام علی اقا والا هر کاری می‌کنم باز نمیشه حتماً چیزی تو قفل گیرکرد

_ خب این که کاری نداره به مستجرتون بگین باز کنه

_ مستجره؟؟؟ چی میگی علی اقا؟؟ خونه شش ماه که خالیه!!!

_چی؟؟ اکرم خانم تاهمین دیروز بود که فرشته خانم مستجرتون داشت تو بالکن به گل‌ها اب می‌داد

_ ای بابا علی اقا اونا که شش ماه میشه رفتن از اینجا...■

داستانک «دو خورشید»

نویسنده «فرزانه ولی‌زاده»

- به خدا این دفه دیگه می‌کشمت. سال‌هاست که می‌خوام بکشمت...

آره عزیزم. تا صبح می‌کشم و تموم میشی... تموم تموم! ...

همانطور به حرف‌هایش ادامه می‌داد و با دستپاچگی همه جا را زیر و رو می‌کرد. بدون چهارپایه کاری از پیش نمی‌برد. دور خودش و خانه می‌چرخید و گهگاه دخترک را بیدار می‌کرد و سراغ چهارپایه را می‌گرفت.

...

صبح بود و همچنان بد و بیراه به اجداد اجنه که چهارپایه او را برده بودند. دخترک، قلم مو را از او گرفت و در تابلوی ناتمام پدر؛ دو خورشید به رنگ مادر کشید.

عروسکش را برداشت و به پدر گفت: بابا جون یکی خورشید من باشه. یکی خورشید تو. باشه؟؟؟■

داستان کوتاه «ساعتی با هفت یا شاید هشت عقربه»

نویسنده «مهتاب مجابی»

روزی که اسحاق ساعت ساز سکته کرد و مرد، پنج نفر مشتری داشت. اولین نفر مردی بود که کلاه عجیبی روی سرش داشت. پای راستش کمی می‌لنگید و از صبح داشت مسیر خیابانی که دکان ساعت سازی در آن قرار داشت را تا انتها می‌رفت و برمی گشت. کلاه بلندش که در بالاترین قسمت به راست کج شده، شبیه لوله بخاری بود. دکان اسحاق توی دید نبود. ساختمان یک طبقه خیلی باریکی بود که میان برج‌های بلند اطرافش خیلی وقت بود گم شده بود. چندپله به پایین دکان ساعت سازی بود و طبقه بالایش خانه‌ی کوچک اسحاق ساعت ساز. پیرمرد صبح که عصا زنان از پله‌های فلزی خانه پایین می‌آمد، مرد را دید که در سایه‌ی ساختمان‌های بلند آنطرف خیابان قدم می‌زد. کلاه عجیبش بود که نظرش را جلب کرد. وقتی اسحاق کرکره را بالا می‌کشید مرد از پشت سرش به او نزدیک شد" صبح حضرتعالی بخیر". حرف که می‌زد لبخند پهن اش صورت استخوانی‌اش را درازتر نشان می‌داد. اسحاق جواب مرد را با خوشرویی داد و بعد کرکره را داد بالا و قفل در را باز کرد. زنگوله بالای در دور خودش چرخید و زنگ خفه ای کرد. اسحاق کلاهش را به پایه جارختی چوبی دم در آویزان کرد و عصایش را تکیه داد به آن. مرد هم پشت سرش وارد مغازه شد. چراغ‌های مغازه را که روشن می‌کرد ساعت‌های مغازه همه با هم هشت بار نواختند. اسحاق به طرف پیشخانی که انتهای مغازه بود رفت و مرد هم پشت سرش با بسته ای که دستش بود راه افتاد. پای راستش را که روی زمین می‌کشید تخت کفش اش قیژ قیژ صدا می‌کرد. مرد بسته را روی ویترین گذاشت و کلاه بلندش که به سقف کوتاه انتهای مغازه گیر می‌کرد را از سر برداشت و گذاشت کنار بسته. لبخند پهن را انگار روی صورتش جراحی کرده بودند و عضوی از چهره‌اش بود.

بسته را با احتیاط باز کرد و ساعت پایه داری را از آن بیرون کشید که هفت یا شاید هم هشت عقربه داشت.

" این ساعت ارثیه اجدادیِ ماست "اسحاق عینکش را به چشم زد و با تعجب به ساعت زل زد " عقربه‌های اضافه‌اش به چه کار می آد آقا؟" مرد محکم جواب داد" این ساعت کار خودش رو خوب بلده " و بلافاصله به عکس کهنه‌ای که در قفسه چوبی پشت سر اسحاق بود،اشاره کرد "پسرتونه؟ چقدر به شما شبیهه"

اسحاق سر چرخاند و قاب عکس کهنه پشت سرش را نگاه کرد و چشمهای آبی نفتی‌اش خیس شد " بود. پسرم بود"

سرش را که به طرف ساعت چرخاند بی توجه به عقربه‌های ساعت پرسید " چه خدمتی از من بر می آد آقا؟" مرد انگشت بلند و استخوانی‌اش را گذاشت روی دریچه بالای ساعت " گیر کرده و باز نمی شه" سرش را به چپ و راست تکان داد و ادامه داد " کلی خاطره توی همین دریچه است"

مرد قبض رسیدِ ساعت را که گرفت، کلاه عجیبش را گذاشت روی سرش و قبل از اینکه از در بیرون برود تعظیم بلند بالایی کرد. مرد که از پله‌ها رفت بالا، اسحاق ساعت پایه دار را روی میزی نزدیک به در مغازه گذاشت و بعد مثل هر روز صبح رفت در پستوی مغازه تا چای درست کند. کبریت کشید و اجاق را روشن کرد. کتری زنگ زده را از کنار ظرفشویی برداشت و گرفت زیر شیر آب و بعد گذاشت روی شعله. همان موقع بود که ساعت‌های مغازه دیوانه شدند. همه با هم به صدا افتادند و عقربه بعضی از آن‌ها تند رو به جلو می‌چرخید و بعضی هم برعکس صفحه ساعت را دور می‌زد. اسحاق برگشت توی دکان. حسابی گیج شده بود.

عقربه یکی از ساعت‌ها را با دست نگه می‌داشت و با دست دیگرش دریچه جلوی ساعتی را باز می‌کرد و پاندول دیوانه را محکم می‌گرفت. ساعت‌ها همانطور که با هم شروع کرده بودند همزمان هم ساکت شدند. یکی روی دوازده و بیست دقیقه، دیگری روی سه و ربع. ساعتی که مرد آورده بود و هفت یا شاید هشت تا عقربه داشت هر پنج دقیقه یکبار زنگ می‌زد.

اسحاق که داشت ساعت‌ها را تنظیم می‌کرد زنگوله بالای در صدا کرد و مشتری دوم که زنی بود با موهای فر کوتاه وارد مغازه شد.

سرش را انداخته بود پایین و هر دو دستش را در جیب‌های پالتو قرمز رنگش فرو کرده بود. جلوی پیشخان که رسید بدون اینکه به پیرمرد نگاه کند ساعتش را از دور

مچ دستش باز کرد و گرفت جلوی اسحاق "بابت این چقدر به من پول می دین؟"

اسحاق عینک تک شیشه‌ی ذره بینی‌اش را زد و نگاه کرد به ساعت و الماس‌های ریز دور صفحه‌اش "بندش باید عوض بشه خانم" زن ساعت را گذاشت روی ویترین و دست راستش را گذاشت روی شکم برآمده‌اش. سرش را آورد بالا و با چشمهای سرخ زل زد به چشمهای آبی ماتِ اسحاق " عتیقه است. به پولش احتیاج دارم"

پیرمرد نگاهش را ازروی دست زن که شکمش را نوازش می‌کرد، آورد بالا و دوخت به لب‌هایش که می‌لرزید. ساعت را از زن گرفت و به آن دقیق شد. زن با دست چشمهای خیسش را مالید. سرش را به اطراف چرخاند و نگاهش ماند روی عکس کهنه توی قفسه پشت سر اسحاق " پسرتونه؟ شکل خودتونه" اسحاق سرش را بالا نیاورد" من بچه ندارم. جوونی خودمه" زن دستش را دوباره گذاشت روی شکمش " من هم ندارم. ولی خوب بود اگه می‌شد داشته باشم" اسحاق ساعت را گذاشت روی ویترین. ریش تنک زیر چانه‌اش را با دست خاراند. بعد قفل جعبه چوبی را باز کرد و مشتی پول از داخل آن برداشت. مُشت پر از پول را بدون اینکه بشمارد گرفت جلوی زن. او هم بدون اینکه بشمارد پول را گرفت و گذاشت در جیب پالتو قرمز رنگش.

اسحاق که دوباره سرگرم ساعت شد، زن از پله‌ها رفت بالا. اسحاق دور شدن زن را نگاه کرد و بعد ساعت را گذاشت زیر ویترین شیشه ای. قاب عکس را از پشت سرش برداشت و رو به جلو خواباند توی قفسه.

وقتی برگشت توی پستو آب کتری تمام شده بود. کتری را دوباره آب کرد و گذاشت روی اجاق. از صدای زنگوله بالای در برگشت توی دکان و مشتری سوم وارد مغازه شد که مرد قد بلندی بود با کت و شلواری مرتب. دسته گلی هم دستش بود که پنج گل سرخ داشت و یکی زرد. فرقش را از چپ باز کرده بود و موهایش را با روغن طرف راست سرش خوابانده بود. جلوی پیشخان که رسید دسته گل را گذاشت روی ویترین و از کیف چرمی‌اش یک ساعت جیبی نقره بیرون کشید "می‌خواستم این ساعت رو برام تعمیر کنید"

پیرمرد نگاهش را از سبیل‌های قیطانی مرد گرفت و انداخت به دسته گل و سرش را چند بار تکان داد. " تعداد گل‌های دسته گل باید فرد باشه آقا". وقتی اسحاق شیشه‌ی ویترین را بلند می‌کرد دسته گل سر خورد روی زمین. مرد خم شد و بین زمین و هوا گرفتش. نگاهش خیره ماند روی ساعت طلاییِ توی ویترین. صداش لرزید و گفت " این ساعت رو از کی گرفتین؟". اسحاق آچار به پشت ساعت نقره انداخت و از زیر چشم نگاه انداخت به ساعتی که در صفحه‌اش الماس‌های کوچکی داشت. ابروهایش را انداخت بالا و با دسته آچاری که دستش بود ریش سفیدش را خاراند " یادم نیست. بندش باید عوض بشه. ولی قیمتی ه".

مرد هیچ نگفت. عرق پیشانی‌اش را پاک کرد و با دسته گلش که پنج گل سرخ داشت و یکیش زرد بود از پله‌ها برگشت توی خیابان. اسحاق بلند گفت "عصر حاضر می شه". مرد حتی برنگشت.. در را که محکم پشت سرش می‌بست زنگوله از سقف کنده شد و افتاد زمین. اسحاق ساعت جیبی نقره و آچار را پرت کرد در قفسه چوبی پشت سرش. رفت طرف در و زنگوله را از زمین برداشت و گذاشتش روی پایه ساعتی که هفت یا شاید هم هشت تا عقربه داشت و هر پنج دقیقه یکبار زنگ می‌زد. در دکان را باز کرد و دو پله رفت بالا. به سر و ته خیابان نگاه کرد تا مرد را ببیند. در خیابان پرنده پر نمی‌زد. نگاهش را چرخاند رو به آسمان. خورشید از پشت ابری راه افتاد ودرست وسط آسمان ایستاد. اسحاق برگشت توی دکان و رفت توی پستو. کتری را باز هم آب کرد.

مشتری چهارم مرد جوان چاقی بود که موهای وسط سرش ریخته بود. اسحاق که از پستو بیرون آمد از دیدنش جا خورد. مرد چاق جلوی ساعتی خم شده و شلوارش از عقب پایین آمده بود. اسحاق از دیدن زیر شلواری بیرون افتاده مرد دلش به هم خورد. " امری داشتید؟" مرد برگشت و اشاره کرد به ساعت‌های جلوی دکان " این ساعت‌ها همه خوابیدن"

اسحاق عینکش را گذاشت روی چشم و رفت جلوی دکان. مدتی به عقربه‌هایی که در جای خودشان دوخته شده بودند نگاه کرد. مرد چاق خیره به ساعتی که دریچه بالایش باز شده بود و یک چشم از آن به بیرون نگاه می‌کرد. گفت " این ساعت چرا انقدر عجیب و غریبه؟" اسحاق گفت" امری داشتید؟" چشمِ توی ساعت پلک زد و دریچه بسته شد. مرد چاق وسط سرش که موهاش ریخته بود را با دست خاراند " شما گرویی قبول می‌کنید؟" اسحاق دریچه ساعت پایه داری را باز کرد و پاندول را حرکت داد و ساعت به کار افتاد " معمولاً نه. چقدر براش پول می خوای؟"

مرد چاق کمر شلوارش را کشید بالا و دست کرد در جیب کاپشن کهنه‌اش. یک کیسه در آورد و ساعتی را از وسط ورقه‌های قرص و شیشه‌های شربتِ توی کیسه بیرون کشید" ساعت غواصی ه. توی ارتش به پدرم داده بودن"

اسحاق ساعت را گرفت و برگشت پشت پیشخان. عینکش را برداشت و ساعت را ورانداز کرد. مرد چاق از جایش تکان نخورد. خیره شده بود به دریچه تا باز شود و چشم از توی آن دوباره بیرون را نگاه کند.

" پدرم وقتی کشته شد این ساعت دستش بود" این را مرد چاق با صدای بلند و رو به دریچه‌ی ساعت گفت.

مردی که تازه وارد مغازه شده بود از پشت سرش گفت" من امروز به ارتش ملحق میشم". مرد چاق و اسحاق با هم سر چرخاندند طرف مرد جوانی که با لباس ارتشی کنار ورودی مغازه ایستاده بود.

مرد چاق گفت " به پسرت بگو منتظرت نباشه" بعد با صدای آرامی رو به دریچه گفت " بگو فراموش ات کنه" دریچه باز شد و چشم زل زد به او. مرد چاق چند قدم رفت عقب و دوید سمت در. از پله‌ها که بالا می‌رفت تنه چاقش خورد به سرباز.

اسحاق بو کشید و تند رفت توی پستو. دسته‌ی کتری سوخته را گرفت و از روی شعله برداشت. بعد دستش را گرفت زیر شیر آب سرد. مرد ارتشی سرک کشید توی پستو"این ساعت فروشی ه؟" ساعت غواصی را از بندش گرفته بود و نشان پیرمرد می‌داد. اسحاق همانطور که انگشته‌اش را فوت می‌کرد گفت" مال کیه؟" و برگشت توی دکان. مرد ارتشی گفت "روی میز شما بود". اسحاق ابروهایش را انداخت بالا" شاید کسی جا گذاشته. مال من نیست". مرد ارتشی ساعت را گذاشت روی میز"حیف شد. من می‌خریدمش".

سرباز رفت و وسط دالان دکان ایستاد. صدای تیک تاک ساعت‌ها مثل صدای سازهای موسیقی هنگام تمرین با هم قاطی شده بود. سرباز برگشت و به پیرمرد گفت" من یادم نیست اینجا چکار داشتم" اسحاق ساعت غواصی را گرفت بالا و گفت " می‌خواستی ساعت بخری" سرباز گفت" چه ساعت خوبی. چنده؟" اسحاق ساعت را نگاه کرد و گفت " حتماً کسی جا گذاشته. به چه دردی می خوره؟" سرباز گفت" به درد غواص‌ها می خوره. به درد من نمی خوره".

بعد کمی به ساعت رو برویش که هفت یا شاید هشت عقربه داشت نگاه کرد و از پله‌ها رفت بالا. بیرون در مدتی ایستاد. بعد برگشت در را باز کرد" شما یادتون نیست من اینجا چکار داشتم؟" اسحاق سرش را آورد بالا و گفت" من تا حالا شما رو ندیدم" اسحاق ساعت غواصی را گذاشت توی جعبه چوبی پول و رفت طرف سرباز که هنوز همانجا گیج ایستاده بود. زنگوله را از روی پایه ساعت برداشت و نشان سرباز داد" این رو شما انداختین؟" سرباز سرش را تکان داد" نمی دونم" باز هم گفت "نمی دونم" و باز هم. همین طور هم دور شد. اسحاق از پله‌ها آمد بالا. خورشید که طرف شرق بود تند برگشت وسط آسمان ایستاد.

اسحاق برگشت توی دکان و رفت روی چهارپایه و زنگوله را به قلاب بالای در آویخت. بعد رفت توی پستو و کمی دور و برش را نگاه کرد. کتریِ سوخته کنار ظرفشویی بود. اسحاق یادش نمی‌آمد چای خورده یا نه. ساعت‌ها ظهر را نشان می‌دادند. حتی ساعتی که هفت یا هشت تا عقربه داشت.

اسحاق ساعت طلایی نگین دار و ساعت جیبی نقره را هم گذاشت توی جعبه پول، کنار ساعت غواصی. از دالان گذشت و کلاهش را از روی رخت آویز برداشت و به سرش گذاشت. عصایش را گرفت دستش و بیرون رفت.

درِ مغازه را که می‌بست تا برای نهار برود بالا زن جوانی که پالتوی قرمز رنگی به تن و دسته گلی در دست داشت از پشت سرش گفت" آقا ببخشید من ساعتم را توی این خیابان گم کردم. شما پیدا نکردید؟" اسحاق گفت" من چیزی پیدا نکردم خانم، ولی ساعت‌های خوبی دارم. بعدازظهر برمی گردم" زن دسته گلی که پنج گل سرخ داشت و یکی هم زرد را در هوا برای مردی با کت وشلوار و موهای روغن زده تکان داد. وقتی دور می‌شد اسحاق بلند گفت" تعداد گل‌های دسته گل باید فرد باشه خانم" زن نشنید.

روزی که اسحاق ساعت ساز سکته کرد و مرد، وقتی کرکره دکان را پایین می‌کشید تا برود برای نهار ساعت‌های مغازه همه با هم سیزده بار نواختند و مردی با یک کلاه عجیب که شکل لوله بخاری بود، از سایه‌ی ساختمان‌های آن طرف خیابان با لبخند پهنی که انگار روی صورت استخوانی‌اش جراحی شده او را نگاه می‌کرد. چهار نفر مشتری هم که آنروز آنجا رفته بودند خاطرات آن نیم روز را پشت کرکره‌های برای همیشه پایین کشیده‌ی ساعت سازی اسحاق جا گذاشتند.

داستان کوتاه «مشدلی کوهی»

نویسنده «حامد سعادتی»

مشدلی (مشهدی علی) ریش قرمز و بلندش را خاراند و چپق کوتاه و قدیمی‌اش را چاق کرد. صندلی کهنه‌ی چوبی، کنار در خانه، جا خوش کرده بود. سال‌ها بود هر رهگذری دود چپق‌اش را قبل از خودش از دور می‌دید. کم حرف، اما پر مغز حرف می‌زد. می‌گفتند سواد قرآنی دارد. بوی دود هیزم، خاک باران خورده، برگ، گل، درخت، هوای تازه، کوه، جنگل و هوای دیدار مشدلی زده بود به سرم. از مینی بوس که پیاده شدم، ساکم را کنار جاده گذاشتم و رویش نشستم و چشم به افق جاده دوختم تا شاید ماشینی به ده برود و من را با خودش ببرد. به خودم گفتم اگر تا نیم ساعت دیگر نیامد، پیاده حرکت می‌کنم. هنوز خوب جابجا نشده بودم که وانت اسحاق از دور خودش را به رخم کشید هر وقت به اینجای کار می‌رسیدم، سر و کله‌اش پیدا می‌شد. این هم از عجایب مشدلی کوهی بود. نشده بود که برای دیدنش بروم و بی‌وسیله بمانم.

اسحاق لال بود، ولی خوب می‌شنید و می‌دید و حافظه‌ی خوبی هم داشت. کارش جابجا کردن بار و آدم از ده به شهر بود. آفتاب نزده راه می‌افتاد و با غروب آفتاب به خانه برمی‌گشت. روزی دو بار به شهر می‌رفت. کلاه نمدی سبز سرش می‌گذاشت و تا بحال کسی بدون آن ندیده بودش.

کنارش نشستم و بی حرف و کلام و نگاهی به سمت ده حرکت کردیم. کوه قراء، دهی سوت و کور بود، اما با صفا در دل کوه و جنگل که خانه‌ی مشدلی کوهی هم آنجا بود و من را به سوی خودش می‌خواند.

پای کوه، اول ده باید پای پیاده یا با قاطر می‌رفتم بالا. خواستم از وانت پیاده شوم که دست اسحاق دستم را گرفت. با تعجب به سمت نگاهش برگشتم. از جیبش یک مشت انجیر خشک و کشمش توی مشتم ریخت و با لبخند روانه‌ام کرد.

دود چپق مشدلی را که دیدم، دلم لرزید. پیرمرد از جایش بلند شد و رفت توی خانه‌اش و در را برایم باز گذاشت. وقتی رسیدم، با یک یا الله و سرِ پایین وارد شدم.

می‌دانستم مشدلی تنها زندگی می‌کند، اما نمی‌دانستم چرا و هیچ کس هم نمی‌دانست، اما یک یا الله که خرجی نداشت. وارد تک اتاق تاریک مشدلی شدم. سالی چند بار به عشق دیدن مشدلی کوهی به این وادی پا می‌گذاشتم. تکه فرش کهنه‌ای که در کم نوری اتاق رنگی شبیه ارغوانی داشت و تابلوی نقاشی جنگل بالای سرش و اجاق کوتاه و تک شعله کنار تشکچه و بالشی که تکیه گاهش بود، تمام تصویر این اتاق بود. بدون پنجره و با سقفی کوتاه راحت تر گرم می‌شد.

جواب سلامم را با تکان سر داد و با دست به روبرویش اشاره کرد. طبق معمول دو زانو روبرویش نشستم و چشم به دست‌هایش دوختم. این‌جا آدم سبک‌تر از هر جای دیگری می‌شد. انگار زمان متوقف شده بود. سکوتم را که دید، شروع به صحبت کرد:

- خب آقای دکتر! خوش آمدی. برای رفع دلتنگیهات جای خوبی نیومدی. اینجا جایی برای رفع غمهات نداریم.

همیشه همین‌طور بود. من حرفی نمی‌زدم. خودش می‌دانست از کجا شروع کند. هر مشکلی هم داشتم، خودش جواب می‌داد و آخرش از همان آبگوشت معروفش می‌خوردم و راهی می‌شدم. یک بار بهش گفتم:

- مشدلی! من که دکتر نیستم. چرا من رو دکتر صدا می‌کنی؟

- همه آدم‌هایی که خودشون دارن خودشون رو درمان می‌کنن، دکتر هستن.

- مگه من مریضم که درمان کنم خودم رو؟

- فکر کن ببین برای چی این‌جا هستی آقای دکتر.

کارش باربری بود. دست‌های زمخت و پهنش را دور چپق گرفته بود. از دار دنیا همین خانه را داشت که به نام اسحاق بود.

- برای آدمی که تعهد داره زندگی بگردونه، خیلی چیزها منع می‌شه. محدود می‌شه. اندازه نگه دار که اندازه نکوست.

جواب خودم را گرفتم. اندازه نگه دار که اندازه نکوست.

عشق واژه پیچیده ایست. از هوس تا عشق خط باریکی فاصله دارد. می‌خواستم بعد از برگشتن، پیشنهاد ازدواجم را به الهام بگویم. هر چه بیشتر فکر می‌کردم کمتر به نتیجه می‌رسیدم. یک جای کار اشکال داشت.

دیگ آبگوشت را کنار سفره گذاشت و سهم گربه کوچکش را اول داد. کاسه مرا پر کرد و خودش هم مشغول شد. خرده نان‌های ته سفره را جمع کرد و روی زمین با دست دیگرش ضربه زد. مورچه‌ها جمع شدند و خرده نان‌ها را از دستش بردند. آن‌ها غذای خودشان را و من روحم را سیراب می‌کردم.

برگشتم خانه. حرف‌های مشدلی راه را جلوی پایم گذاشت. تصمیم خودم را گرفتم. دیگر سراغ الهام نمی‌روم. زندگی کردن با یک معتاد سخت است.

داستان کوتاه «بازی» برگزیده اولین جایزه داستان کوتاه «سیمرغ»

نویسنده «معصومه دهنوی»

زن سرخ شده بود. هنوز روسری سرش بود. گوشه‌های روسری را پشت سرش برده بود و دور گردنش گره زده بود. مرد باز داشت توی دهانش را با انگشت کاوش می‌کرد. دهان او را نمی‌شد گول زد. باز یک چیزی پیدا کرده بود که یک ساعت تمام توی دهانش کاوش کند و بعد فاتحانه به همه نشان بدهد و غذا را زهرمار کند.

انگشت مرد توی نان‌های خمیر شده‌ی توی دهانش چرخید و چرخید و بعد گرفت و کشید. بار قبل هم گفته بود مو می‌خواهد موی دلبر باشد یا سبیل اصغر، درهرحال توی غذا افتادنش یکی است. حتی زن هم خندیده بود.

مو بلند بود. ته حلقش را قلقلک داد و بالا آمد. مرد عقش گرفت. بلند شد و غرغرکنان دم ظرفشویی رفت و لقمه‌اش را تف کرد. بعد برگشت سر سفره و مو را فاتحانه به او نشان داد. سروته مو را گرفت و بلندی آن را نشان داد و بعد نزدیک آورد تا زن رنگ سیاه آن را هم ببیند.

زن که عصبی شده بود، من‌من‌کنان گفت: نه، رنگ موهای من سیاهه، این خاکستریه.

مرد دیگر به او نگاه نکرد و چیزی نگفت. می‌دانست موضوع به همین کوچکی به اندازه کافی اوقات‌تلخی درست کرده است، حوصله‌ی جروبحث بیشتر را نداشت. زن که ظرف‌های نیم‌خورده را با ناراحتی جمع می‌کرد زیر لب گفت: تازه روسری هم سر کرده‌ام. می‌بینی که هنوز درش نیاورده‌ام.

مرد دیگر گوش نمی‌کرد.

□□□

موجود هولناکِ لایه‌لایه، آن جلو روی تخت آشپزخانه افتاده بود. یک لایه خمیر پخته شده‌ی گندم و یک لایه پنیر سفید تنها. زن از آن طرف آشپزخانه با خصومت به آن زل زده بود. توی این یک هفته سومین نیم خورده‌ی برگشتی بود. تازه این یکی از قد و قواره‌ی کاملش معلوم بود که از همان اول کار رها شده است.

مرد تا ظهر گرسنگی می‌کشید و این ناراحتش می‌کرد. دوست داشت از همان‌جا کارد بزرگ را مثل دوئل بازی عصبانی به طرف آن پرتاب کند، ولی می‌دانست با حماقت کاری از پیش نمی‌رود. تازه ممکن بود مبل‌های تازه‌اش را هم پاره کند. به‌جای این کار سروقت لقمه رفت و کفن پلاستیکی دور آن را باز کرد. سر لقمه رد دندان‌های مرد با هلال‌های کامل و بی‌نقص به‌جا مانده بود و بعد آن جسم باریک کراتینی که باز هم رنگ موهای او نبود. سر مو را گرفت و کشید.

مو تکان نخورد.

مو داخل تاروپود خمیر فرو رفته بود. کمی دیگر کشید.

مو کنده شد. مثل دم مارمولکی کنده‌شده، آن را روی تخت انداخت.

حسابی از کوره دررفته بود. همه‌ی هفته به‌جای موی دلبر به خاطر سبیل اصغر شماتت شده بود. بعد قیافه‌ی مردی هیکلی با سبیل پرپشت و موهای پریشان جلوی چشمش آمد که پیشبند سفیدی پر لکه پوشیده بود. لب‌هایش را با غیظ جمع کرد.

□□□

مرد نان‌ها را روی پیشخوان مغازه گذاشت. مغازه‌دار که انگار توی گل گیر کرده بود، بق کرده به او نگاه کرد. نان‌ها هنوز سرمای یخچال داشتند. مغازه‌دار پشت پیشخوان از ناراحتی وول می‌زد و نگاهش از این جنس به آن جنس و بعد مرد می‌پرید.

-توی این دوره و زمانه خوبی به کسی نیامده است. گفت بیوه‌ام، از قیافه‌اش معلوم است که فقیر و بدبخت، بیچاره است. گفتم نان‌هایت را بیاور اینجا. چون خانگی هستند مشتری پیدا می‌شود. حالا خانه‌اش را هم بلد نیستم. چند نفر دیگر هم شکایت کرده‌اند. فکر کنم امروز زنک پیدایش بشود. متوجه که هستید جناب... فروشنده به نان‌هایی که مردم پس آورده بودند و روی جعبه‌های شیر تپه کرده بودند اشاره کرد و ادامه داد: من مشتری‌هایم را ازدست‌داده‌ام. قول می‌دهم که دیگر تکرار نشود. بفرما... خودش هم آمد.

مرد برگشت. ریه‌هایش از بوی چیزهای مختلفی که دور و برش چیده بودند پر شده بود. مرد گردنش را کج کرد و خیره شد. زن چادر گل‌دارش دور و برش رها شده بود. دولادولا از پله‌های مغازه با سرپایی بالا می‌آمد. دو، سه تار مو با همان رنگی که توی نان‌ها بود از زیر چارقدش بیرون مانده بود. رنگی که به پیری زودرس می‌زد و از حرارت کز خورده بود. یک بغل نان تیره از همان‌هایی که به آن خانگی می‌گفتند از توی بقچه‌اش بیرون زده بود. زن جلو آمد. بوی دود و خمیرِ ترش دلپذیری که از لباس‌هایش

بیرون می‌زد، بوهای جورواجور مصنوعی را در خود حل می‌کرد. سرپایی‌هایش از زور سنگینی نان‌ها روی زمین خش‌خش کشیده می‌شد. گونه‌های تکیده‌ی زن از خجالت سرخ و سفید شد و چشم‌های نمناکش مثل تیله‌های شکسته‌ی بازی به مرد خیره شدند. این تیله‌های شکسته انگار زمان را به بازی گرفته بودند. آن‌قدر سکوت و آن‌قدر کندی در آن‌ها موج می‌زد که مرد صدای فرو رفتن هوا در ریه‌هایش را می‌شنید و فن مغازه که تا دقیقه‌ای پیش دیوانه‌وار به دور خودش می‌چرخید ایستاد و به خزیدن مشغول شد.

نگاه مرد روی دست‌های زن ماند. توی شیارهای خشک دست زن سیاهی دویده بود. دست‌هایش با همه‌ی دست‌ها فرق می‌کرد. خطوط این انگشت‌ها را سال‌ها قبل دیده بود؛ اما آن دست‌ها حالا زیر خروارها خاک بودند. این دست‌ها هم مثل دست‌هایی که قبلاً می‌شناخت، لرزش محسوسی داشتند، سیاهی زغال توی شیارها را طوری نقاشی کرده بود که مثل خطوط زیبای بال پروانه شده بودند، مثل رگ و پی رگ دویده بر روی یک برگ سبز، پر از زندگی، پر از شیره‌ی حیات. یا شاید هم نه، مثل ترک‌های مواج خاک کویر، خشک و آزرده اما هنرمندانه و زیبا.

پسربچه سرش را بالا آورد. آن‌قدر از دور توی تنور خیره شده بود که پیشانی‌اش تب کرده بود و بعد صدای کز خوردن مو را در لحظه شنید و مادر سرش را بالا آورد. آتش تنور با مژه‌های مادر گر گرفته بود. چشم‌هایش از دود سرخ شده بود و پلک‌های لخت و پتی به پسرک خیره مانده بود. مادر لبخند زد، پسرک خندید. انگار یک بازی بود. انگارنه‌انگار که زن‌ها به مژه‌هایشان می‌نازند. پسربچه همان‌طور می‌خندید. درست مثل یک بازی بود.

مادر دست‌هایش را توی خمیر فروبرد و با مشت آن‌ها را برگرداند، خمیر را تا کرد و با مشت آن را به طرف دیگر خواباند. دست‌هایش را که بالا می‌برد. پسرک لرزش آن‌ها را می‌دید و بعد با دست‌های خودش ادای لرزیدن درمی‌آورد و هر دو با همدیگر می‌خندیدند. وقتی مادر خم می‌شد تا خمیر را به بدنه‌ی گلی تنور بچسباند، نوزادی را که به پشتش بسته بود از وحشت جیغ می‌کشید. مادر هل می‌شد و خمیر توی آتش می‌افتاد. پسربچه با صدای بلند می‌گفت: دیو یکی دیگر را هم برد؛ و مادر دیگر نمی‌خندید و چشم‌هایش مثل دو تا تیله‌ی شکسته توی نم شنا می‌کردند و موها مثل برگ‌های چنار خزان‌زده می‌ریختند و می‌رقصیدند و آن پایین توی نور رقصان گم می‌شدند.

توی کارگاهی که مرد کار می‌کرد شن را ذوب می‌کردند و در آن می‌دمیدند تا تنگ‌های شیشه‌ای بسازند. مرد همیشه کنار کوره می‌ایستاد و در آن را باز می‌گذاشت و به آتش خیره می‌شد. زن همیشه می‌گفت: مرد، چرا در کوره‌ی ذوب شیشه را باز می‌کنی؛ و بعد آمار می‌گرفت که امروز چند تا از موهایت را کز داده‌ای.

مگر کسی بود که سوختن موهای مادر را آمار بگیرد.

مرد پلک‌هایش را به هم زد. مغازه پر از صدا و بو شده بود؛ و پره‌ی فن دوباره دیوانه‌وار دنبال چیزی می‌گشت که هیچ‌وقت نمی‌یافت. زن رفته بود. مرد پرسید:

-اون زن کجا رفت؟

فروشنده که در حال کل‌کل با یک خریدار جدید بود شانه‌هایش را بالا انداخت و با تعجب گفت:

-رفت به خانه‌اش. بعد از دعوایی که با او کردم، فکر نکنم دیگر این‌طرف‌ها پیدایش بشود.

مرد دستپاچه شد. پله‌ها را یکی، دو تا پایین پرید و پریشان توی کوچه به این‌طرف و آن‌طرف دوید. کوچه خلوت بود. زیر لب هذیان می‌گفت: مادرم ظریف بود. مثل گل بود. من آتش را چشیده‌ام. آتش بی‌رحم است. می‌سوزاند. مادر را چه به آتش... مادر را چه به آتش...

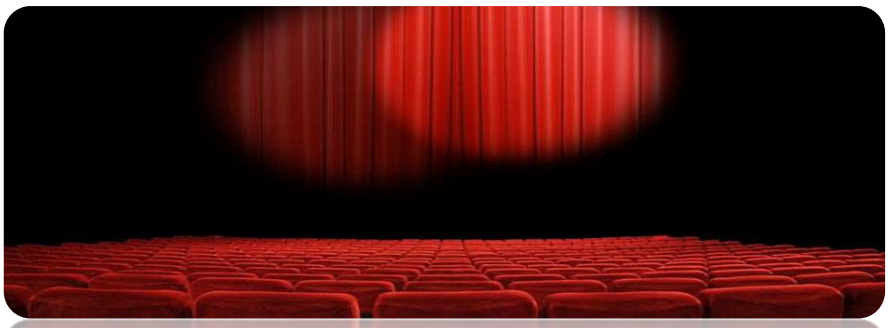
پسربچه از پشت زنی که او را توی آلونک محقرانه‌شان می‌کشید به‌طرف تنور سرک کشید. پای تنور از آدم غلغله بود. یک‌لحظه صورت سوخته‌ی مادرش را دید که از توی تنور بیرون کشیدند. این هم بازی بود؟

مرد فروشنده او را که مثل مرغ سرکنده توی کوچه این‌طرف و آن‌طرف می‌دوید صدا کرد. او جلو رفت. ریه‌هایش از مقدار هوایی که می‌طلبید در حال پاره شدن بود. مرد فروشنده دستش را دراز کرد. سکه‌ها از توی دست فروشنده توی دست او سرازیر شدند. آن زن نان‌هایت را برد و پولش را پس داد.

مرد ناله کرد: نه، موهای مادرم... موهای مادرم... سکه‌ها از توی مشتش جرینگ جرینگ کنان روی آسفالت ریختند. فروشنده شانه‌هایش را بالا انداخت و توی مغازه‌اش برگشت. فکر می‌کرد که مرد دیوانه شده است یا شاید هم برای گرفتن حقش از زنک، بازی درمی‌آورد.

گذشته به تار مویی چنگ زده بود و نفس نفس زنان از اعماق بیرون آمده بود. چه کسی می‌فهمید؟■

سینما و تئاتر



کتاب‌هایی که فیلم شدند: مانده مرتضوی

نقد تئاتر: آبلوموف، مارسل کولیه، شجاع نی‌نوا

گزارش جلسه نقد و بررسی تئاتر: آبلوموف؛ زانا خسروی

یادداشتی بر سریال: شهرزاد؛ حسن فتحی؛ سپیده ابرآویز

یادداشتی بر فیلم: در مدت معلوم؛ وحید امیرخانی؛ مرضیه فروزنده

نگاهی به تولیدات سینمای استعماری مغرب عربی: زینب گلستانی

یادداشتی بر فیلم: سقوط شاهین سیاه؛ ریدلی اسکات؛ نیما رمضانی

نگاهی به فیلم: وکیل مدافع شیطان، تیلور هاکفورد؛ مجید رحمانی

تحلیلی بر فیلم: بر فراز آشیانه فاخته؛ میلوش فورمن؛ فرنوش رضایی درجی

یادداشتی بر فیلم «در مدت معلوم»

کارگردان «وحید امیرخانی»؛ «مرضیه فروزنده»

تهیه کننده: سید محسن جاهد و رویا شریف

بازیگران: جواد عزتی، ویشکا آسایش، هومن سیدی، اکبر عبدی، علی اوسیوند، طوفان مهردادیان، صبا گرگین پور، شهره قمر، گوهر خیراندیش، مهدی فقیه، مجید شهریاری، علی سلیمانی، سلمان فرخنده، اصغر کرد بچه

خلاصه داستان: آنچه از گفتنش شرم داریم بی شرمانه بر ما می‌تازد. میثم دربه در گرفتن مجوز چاپ کتابشه؛ کتابی که میخواد معضلات بلوغ و جنسی دختر و پسرا را حل کنه.

سایر عوامل: نویسنده: مهدی علی میرزایی/ مدیر فیلمبرداری: سیدمحسن جاهد/ تدوین: حسن ایوبی/ موسیقی: آریا عظیمی نژاد/ فیلمبردار: حسن سلیمان / مدیر تولید: جعفر گودرزی/ طراح صحنه و لباس: نوید فرح مرزی/ طراح چهره پردازی: شهرام خلج/ صدابردار: فرخ فدایی/ صداگذار: حسین ابوالصدق/ دستیار اول کارگردان و برنامه‌ریز: علی مردانی/ عکاس: لیلا خوش کنار

پخش: فیلمیران

متن فیلم نامه را مهدی علی میرزایی نوشته است با اولین کارگردانی از وحید امیرخانی است. شخصیت اصلی فیلم میثم نام دارد که جواد عزتی ایفاگر نقش آن است. میثم که در یک شهرستان نزدیک به تهران همراه هم خانه‌اش سعید زندگی می‌کند؛ کتابی نوشته درباره‌ی مسائل جنسی جوانان که برداشتهای شخصی او از وضعیت جوانان در اجتماع است اما به او اجازه‌ی چاپ نمی‌دهند و این باعث می‌شود که میثم در این فیلم درگیر نوشته‌هایش شود. میثم علاوه بر مشاهداتش در اجتماع دردبیرستان در هفته دوساعت ریاضی درس می‌دهد او کاملاً متوجه است که چشم و گوش نوجوان‌ها باز شده «استفاده از ماهواره و اینترنت و...» و محافظه کاری تنها راهی برای فریب خود و دیگران است ما در حقیقت سوال رو از بین می‌بریم و دنبال راه حل نیستیم درنتیجه نوجوان هم بدون راهنما و تنها می‌ماند. در این فیلم سوژه ای پرداخت شده است که کسی در سینمای ایران به آن توجه نکرده است تمام صحنه‌ها و خرده پیرنگ ها در راستای هدف اصلی فیلم و موضوع آن قرار دارد و براساس شخصیت اصلی داستان پیش می‌رود. فیلم در عین حال که مضمون کمدی و طنز دارد و مخاطب را به خنده وا می‌دارد در لایه‌های زیرین خود مخاطب را به فکر هم فرو می‌برد. می‌توان گفت مهم‌ترین نقطه‌ی ضعف فیلم این است که پرداخت خوبی برای موضوع فیلم نداریم و با توجه به مدت محدود یک اثر سینمایی نتوانسته به خوبی از عهده‌ی طرح موضوع و ورود و خروج شخصیت‌ها برآید. این فیلم با روایتی خوب و طنزی تلخ توانسته به خوبی مشکلی که درجامعه بشدت نمایان است و هرکسی به شکلی سعی در انکار آن و نادیده گرفتن آن را دارد مطرح کند.

این فیلم بر اساس شخصیت میثم پیش می‌رود که یک شخصیت جنگجو و چند بعدی است. شخصی که درعین حال که فردی خجالتی ست جسور نیز هست و خشم و غضب درونی‌اش را با نشان دادن حرکات بروسلی در فیلم نمایان می‌کند. بنظر می‌رسد حرف اصلی فیلم نشان دادن فرهنگی ست که در مورد نیازهای اولیه و اصلی هر فرد سکوت کرده و نه تنها هیچ روشی برای برطرف کردن آن ارائه نمی‌دهد بلکه آن را انکار می‌کند و همه‌ی بحث‌های دیگر مثل انرژی هسته ای و حتی فوتبال از آن مهم‌تر می‌داند و عطش جنسی حاکم بر جامعه را نادیده می‌گیرند تا جایی که فساد حیاتی‌ترین بخش جامعه یعنی خانواده را نشانه می‌گیرد. در همان ابتدای فیلم اجتماعی که در آن فیلم اتفاق می‌افتد را جامعه‌ی مدرن نمای نامدرنیته می‌نامند. جامعه ای که فقط دارای ظاهری مدرن است و هیچکس درمورد برخورد ناگزیر دو جنس دختروپسر حرفی نمی‌زند و راه حلی ندارد. ما در جامعه برای برطرف کردن تمام

این فیلم بر اساس شخصیت میثم پیش می‌رود که یک شخصیت جنگجو و چند بعدی است.

نیازهای مان به بهترین شکل برنامه ریزی می‌کنیم اما برای اولی ترین نیازها برنامه ای نداریم.

در این فیلم میثم معتقد است در کتابش بحث‌هایی را مطرح کرده است که می‌تواند روش‌های سنتی را گسترش داده امروزی کند و بااستفاده از روشی که میثم آن را برخورد نزدیک از نوع سوم می‌نامد به کمک نوجوان امروز می‌رود درحالی که در اجتماع مسئولین و مردم سنتی فقط از ازدواج حرف می‌زنند روشی که شکست خورده است و برای فاصله‌ی بین بلوغ و ازدواج برنامه ای ندارد فیلم در مدت معلوم طنز تلخی دارد میثم هم که خود منتقد ومعترض بر فضای حاکم است قربانی کوچه رخصت می‌شود که تحت نظر هم می‌باشد و مشاهده می‌کنیم که در اجنماع ما بازهم برای چه چیزهایی وقت گذاشته می‌شود و نسبت به نیازهای انسانی بی اهمیت هستیم و حتی برخلاف آن بلند می‌شویم. تمام شخصیت‌ها در فیلم خود را افرادی نرمال و متعادل می‌پندارند در صورتی که برای نیازهای خود برنامه ای ندارند و اصلاً آن را نمی‌پذیرند و درنهایت راه حل‌های سلبی ارائه می‌دهند مثل خوردن کافور و... درکل می‌توان گفت با فیلمی روبرو هستیم که در لایه‌های سطحی لبخند به لب تماشاگر می نشاند اما حقیقت فیلم حرف‌هایی عمیق در دل خود دارد که در جای جای آن نمود پیدا می‌کند فیلم نام ای که از موضوع و موضع خوب برخوردار است همراه با بازی خوب بازیگران و انتخاب خوب روایت و شخصیت‌ها که موجب بهتر شدن فیلم است هرچند در پایان هم می‌توانست بهتر باشد. فیلم توانسته مطرح کننده‌ی موضوعی بااهمیت بسیار اما نادیده گرفته شده باشد هرچند به صورت تیتروار و از تکرار گفته‌ها دست کشیده ومتمایز شده است.■

یادداشتی بر سریال «شهرزاد»

کارگردان «حسن فتحی»؛ «سپیده ابرآویز»

بشقاب عاشقی با سس مصدق

۱- اینکه تاسیس شبکه نمایش خانگی در تمام دنیا بازار دارد و در ایران اجبار، خود داستانی است که می‌شود روزی دستمایه ساخت یکی از سریال‌های موفق این مارکت باشد.

وقتی سینما در آستانه ورشکستگی بود و تهیه کنندگان و سرمایه گذاران چاره ای جز واگذاری پخش خانگی این آثار و فروش امتیاز، به جماعتی تحت عنوان بانیان شبکه خانگی- که خود هنوز در ابتدای راه ناشناخته‌شان گیج می‌خوردند- نداشتند، محصولی وارد سبد (به اصطلاح فرهنگی) خانه‌ها شد تحت عنوان فیلم‌های نمایش خانگی یا ویدیویی یا سینمایی یا حتی سوپر مارکتی.

۲- مخاطبین که سال‌ها بود با سینما قهر کرده بودند و حوصله ترافیک و هزینه و جای پارک و تماشای فیلمی که معلوم نیست به دلشان بنشیند یا ننشیند را نداشتند ترجیح دادند جلوی تلویزیون ولو شوند، چایشان را بخورند و با هزینه ای معقول، یکی دوساعتی سرگرم شوند.

۳- آثاری که در سینما زمین خورده بودند و مخاطب نداشتند نتوانستند – یا کمتر توانستند- معجزه کنند و هنرهفتم را نجات دهند. و چنین شد که صاحبان موسسات نمایش خانگی دانستند: سرمایه گذاری برای پخش و تبدیل آثار سینمایی به نسخه خانگی ریسک

بزرگی است. البته که در همان ابتدای راه افتاد مشکل‌ها جماعتی هوشمندانه یا کاسبکارانه یا جاهلانه کوشیدند تولیداتی مخصوص این شبکه بنویسند و بسازند و روانه بازار کنند. اما؛ باز حکایت؛ همان همیشگی...

ضغف فیلم‌نامه بود که فوج فوج به چشم می‌خورد. سر هم بندی کارگردانی بود که دامن دامن به چشم می‌آمد و تکرار بازیگر بود که دفعه به دفعه خودنمایی می‌کرد.

۴- تا اینکه ناگهان، سانسورها و سخت گیری‌های تلویزیون و ساخته نشدن، ساخته شدن، در نیمه راه توفیف شدن یا مورد اعتراض سیاسیون و مذهبیون و اقشار و آحاد جامعه قرار گرفتن، باعث شد سریال‌های گاه نوشته نشده؛ گاه در حد فکر و طرح مانده وگاه کامل و آماده پخش، به مجموعه محصولات شبکه خانگی اضافه شود.

۵- افرادی که توانایی‌های خود را قبلاً بارها ثابت کرده بودند و از امتیاز اینکه تلویزیون دوستشان ندارد یا کارهایشان را نمی‌پذیرد بر خوردار بودند شدند طلایه دار این راه و با دستی باز و دلی خجسته، فارغ از نگرانی تیغ سانسور و ممیزی و صرفاً با رعایت خود جوش محدوده‌ها و قوانین، سریال‌هایشان را روانه بازار کردند. حسین لطیفی با قلب یخی و مهران مدیری با قهوه تلخ از موفق‌ترین نمونه‌های در دست گرفتن بازار این محصولات بودند.

غافل از آنکه همه چیز همیشه آن طور که می‌خواهی پیش نمی‌رود و در این مسیر ای بسا سرمایه‌های نیمه کاره، اسپانسرهای بدقول، تهیه کنندگان نا هماهنگ و بخش کنندگان نه چندان حرفه ای هستند که می‌توانند باعث اتفاقات غیر قابل پیش بینی شوند که ته همه آن‌ها دریک کلام به بی اعتمادی مخاطب ختم می‌شود.

وطول می‌کشد (و کشید) تا مخاطبان مردد و بی اعتماد، دوباره راغب شوند سریالی را از پیشخوان سوپرمارکت محله بردارند و شب با خیال آسوده و اطمینان از این که قسمت‌های بعدی این سریال بر باد نخواهد رفت را تماشا کنند.

۶- حسن فتحی یا آنقدر باهوش بود که صبر کرد تا همکارانش آزمون و خطاها را تجربه کنند و یا آنقدر طول کشید تا شرایط برایش فراهم شود، به هرحال، زمانی قرعه به نامش افتاد که کارنامه روشنش در تلویزیون و سینما پشتوانه محکمی شد تا کسی به

ساخته او ((شهرزاد)) شک نکند و از همان قسمت اول – و حتی پیش از آمدن قسمت اول مخاطبان مشتاقش را داشته باشد.

۷- این که فتحی کارش را خوب بلد است و تا به حال در انتخاب بازیگر و بیشتر از آن قصه گاف نداده بر دوست و دشمنش اثبات شده است. در شهرزاد نیز فتحی دست به کار متفاوتی زد. بازیگران درجه یک را کنار هم جمع کرد و بار دیگر از علی نصیریان شخصیتی ساخت کامل و باور پذیر. نصیریان این بار نیز شد قطب اصلی، شد نقش اول، شد کسی که حذف یک سکانس، یک دیالوگ یا حتی یک حرکت کوچک او تمام سریال را تحت الشعاع قرار خواهد داد.

۸- در کنار علی نصیریان، شهاب حسینی و مهدی سلطانی سروستانی آن قدر خوب در نقششان فرو رفتند که به راحتی فاصله جدی از سایر بازیگران مرد فیلم دارند. گرچه حضور ابوالفضل پورعرب هم در مرز متوسط، قابل اعتنا و مغتنم است.

در میان زنان نیز این ترانه علیدوستی است که تنها شخصیت صاحب عمق و تعریف روان‌شناسانه است و از تمام بازیگران زن -که به احتمال زیاد به عمد در حد تیپ مانده‌اند- یک سر و گردن بالاتر است.

۹- نیاز زیادی به حرف زدن در باره کارگردانی سالم فتحی احساس نمی‌شود. قاب بندی‌های حرفه ای، سر نخوردن در فرم، برقراری تعادل میان محتوا و تکنیک؛ انتخاب عوامل حرفه ای و از همه این‌ها مهم تر بازی گیری به غایت قابل قبول از بازیگران (که بعضاً در مورد مصطفی زمانی یا هومن برق نورد می‌شد که بهتر باشد) و رعایت تمام اصول در تمام موارد، از طراحی صحنه و لباس گرفته تا تدوین و صدا و موسیقی بی نظیر تیتراژ (باصدای علی رضا قربانی و محسن چاووشی) در جای جای سریال شهرزاد از قسمت اول تا به این جای کار مشهود است.

۱۰- اما حرف اصلی، مهم و قابل تامل، قصه، یا به عبارتی همان فیلم نامه است. آنچه حسن فتحی و نغمه ثمینی تا این لحظه، به خوبی از پس آن برآمده‌اند؛ البته که از گره افکنی ها و خرده داستان‌ها می‌شود حدس زد این فیلم نامه هم چنان کشش دراماتیک خود راحفظ خواهد کرد.

۱۱- این همان پاشنه آشیل است. همان جیزی که به هر سینماگر و فیلمسازی می‌رسی شاکی است. همان جمله کلیشه ای که: مشکل اصلی سینما و تلویزیون ایران فیلم نامه است. می‌بینیم که حسن فتحی و نغمه ثمینی تا به حال از این منظر رو سفید در آمده‌اند.

۱۲-فیلم نامه سریال شهرزاد یک بار دیگر ثابت کرد آن چه مخاطب را دنبال خود می‌کشد نه افه های غیر متعارف فنی است و نه دوربین را سر و ته گرفتن و فیلم‌های پر ایهام ساختن و نه هزینه‌های میلیاردی بابت تروکاژها و جاوه‌های بصری.

۱۳ – اگر شهرزاد درجه کیفی الف می‌گیرد بی شک بخش عمده ای از این امتیاز را مدیون قصه است. قصه ای که خوب می‌داند چگونه رگ مخاطبش ار به دست بیاورد. قصه ای که از دو عنصر پیش برنده، همیشه پر مخاطب استفاده می‌کند. عشق که حکایتش از هر زبان که بشنوی نا مکرر است و سیاست.

در میان زنان نیز این ترانه علیدوستی است که تنها شخصیت صاحب عمق و تعریف روان‌شناسانه است.

در عصر امروز که جهان با سیاست معنا پیدا کرده است؛ به ویژه در کشور ما که بنا به مقتضیات و شرایط جنگ؛ بحران‌های تحریم و تجربیات متفاوت سیاسی، برای آدم‌هایی که سیاسی می‌بینند و سیاسی زندگی می‌کنند، پرداختن به قصه سیاست قطعاً بسیار جذاب خواهد بود. قصه ای از فشارها، از کودتای ۲۸ مرداد، از آزادی خواهی و تضادها؛ قصه ای که درکش برای مخاطبی که سیاست را زندگی می‌کند بسیار آشناست.

۱۴- جذاب‌ترین و هوشمندانه‌ترین کار فتحی، قراردادن دستمایه عشق در کنار این داستان سیاسی است. این دو پیرنگ آن قدر خوب در هم تنیده شده‌اند که اصلاً نمی‌توانی بگویی یک سریال عاشقانه نگاه می‌کنی یا یک سریال سیاسی. و این یعنی بلد باشی چه بگویی و چگونه بنویسی.

۱۵- با این نگاه خوش بینانه که قصه شهرزاد راه سریال‌های تلویزیونی معمول را نخواهد رفت، در پایان بندی لق نخواهد زد، ماجرا را شتابزده جمع نخواهد کرد، در میانه کار به دلایل ناخواسته مجبور به تغییر مسیر داستان نخواهد شد و هم چنان همچون یک شهرزاد قصه گو مخاطبان هزار و یک شبی‌اش را دنبال خود می‌کشد، در انتظار بقیه قسمت‌ها می‌مانیم تا بلکه در انتهای این مجموعه، یک طعم دوست داشتنی را تجربه کرده باشیم. طعم یک داستان عاشقانه و سیاسی. طعم یک بشقاب عاشقی با سس مصدق.■

نگاهی به فیلم «وکیل مدافع شیطان»

کارگردان «تیلور هاکفورد»؛ «مجید رحمانی»

نویسنده فیلمنامه: جاناتان لیمکین، تونی گلوری

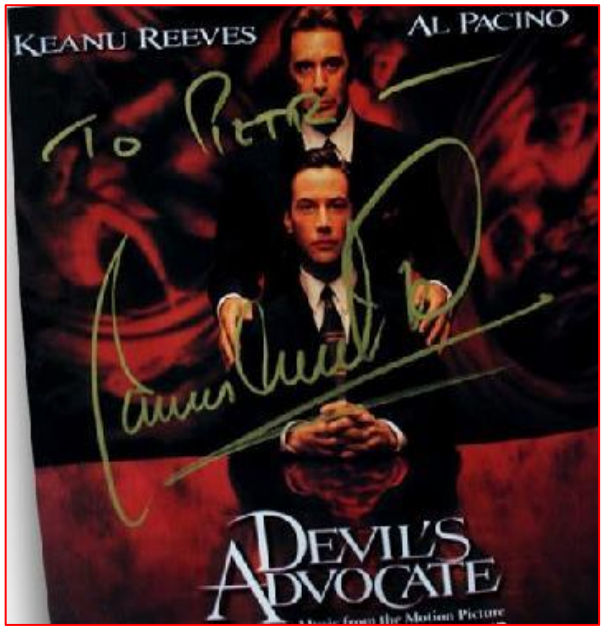
بازیگران: آل پاچینو، کیانو ریوز، شارلیز ترون، جفری جونز، کانی نیلسن، کریگ تی. نلسن، جودیت ایوی، سال ۱۹۹۷

بودجه ساخت ۵۷ میلیون دلار

فروش ۱۵۲,۹ میلیون دلار

"کوین که قبلاً بازپرس بوده و حالا وکیل بسیار موفقی است. در یک دادگاه او وکالت مردی که به اتهام تجاوز به یک دختر در حال محاکمه است به عهده دارد و موفق می‌شود به رغم گناهکار بودن مرد او را تبرئه کند. جان میلتون رئیس یک شرکت بزرگ حقوقی در نیویورک که یک شیطان مجسم است او را جذب شرکت خود می‌کند و با پیشنهادهای مالی‌اش او را اغوا می‌کند. میلتون در راس سازمانی قرار دارد که به دفاع از حقوق مجرمان می‌پردازد نه متهمان. کوین به طور ناخواسته وکیل مدافع شیطان می‌شود و این آغاز همراهی این وکیل جوان با شیطان است. او در شرکت به موفقیت شغلی می‌رسد در حالیکه همان اول راه همسرش مری را از دست می‌دهد. در انتها کوین متوجه حقه شیطان می‌شود و برای نابود شدن دستگاه او خود را می‌کشد اما تمام این‌ها رویاهایی بوده‌اند که در مخیله کوین در خلال همان دادگاه اولش جاری بوده است".

بهشت گمشده ای از جان میلتون. شاعر انگلیسی قرن هفدهم که در این اثر به موضوع و دغدغه ای آسمانی و همیشگی انسان "رانده شدن آدم و حوا به دلیل وسوسه و اخراج از بهشت" می‌پردازد. این تم مورد علاقه که قابلیت درام آن دغدغه همیشگی انسان بوده است و اساساً جدال نیروهای خیر و شر را شامل می‌شود (حتی نمونه ای از آن در داستانی نظیر سگ ولگرد از صادق هدایت هم دیده می‌شود) دستمایه ای است که در فیلم وکیل مدافع شیطان که به آن پرداخته می‌شود. از این نگاه شاید فیلم قابل توجهی باشد اما مهم‌تر از آن نگاهی است انسانی به قربانی شدن آدم‌ها؛ حتی اگر لازمه این فنا شدن؛ وسوسه و دعوتی بیشتر نباشد. فرقی هم نمی‌کند که در این نابودی کوین لوماکس با بازی کیانو ریوز (وکیل) باشد و یا همسرش مری آن با بازی شارلیز ترون. داستان فیلم در صحنه انتراک دادگاه و در دستشویی و با تصویر سازی بسیار خوب آن (کنار گذاشتن حلقه ازدواج وکیل در سینک دستشویی) و با یک رویا شروع می‌شود. گرچه در ابتدا متوجه این رویا نمی‌شویم و اساساً این موضوع بر ملا شدن یک رویا در انتهای فیلم بر ملا می‌گردد که در جای خود باعث غافلگیری می‌شود. این شکست زمانی در همان ابتدای فیلم در جایی که وکیل به دادگاه برمی‌گردد و ادامه وکالت یک گناهکار را (آقای گیتس) در پی می‌گیرد و او را تبرئه می‌کند؛ با ظرافت خاص و زیبایی تداخل دو زمان را نشان می‌دهد. زمانی که او در حال دیدن رویایش است در دادگاه مشخص نیست ولی شروع آن هست. این را در همان ابتدا از نگاه خسته کوین پس از پیروز اش در دادگاه می‌توان فهمید. پس او رویا را دیده است ولی اکنون زمانی بر افشای آن نیست. اساس داستان با طرح مسئله انتخاب برای وکیلی که خود آمادگی و زمینه پذیرش برای دعوت به گناهی وسوسه انگیز را دارد؛ با فراخوان فرستاده شیطان و پیشنهاد یک شغل با در آمد بسیار مکفی است؛ شروع می‌شود. خود این عامل که خط حرکت قصه را تشکیل می‌دهد زمینه را برای وقوع اتفاقات دیگری که ارتباط تاثیر گذار با خط اصلی قصه هستند راایجاد می‌کند. اتفاقاتی نظیر بی توجهی کوین و در نتیجه قربانی شدن همسر او در اثر بلند پروازی‌ها و زیاده خواهی های وی و هم چنین نقشه‌های وی برای وکالت کسانی مثل کولن و...خط اصلی داستان را پررنگ می‌کند. این موارد دایما با فضا سازی صحنه و نوع طراحی آن تاکید می‌شود. استقرار کوین در یک آپارتمان چندین طبقه و یا



صحنه ای که جان میلتون در محل کارش با کوین ملاقات می‌کند با آن صحنه بکر استخر و جوی‌های آب که حد فاصل افق هستند و راه رفتن کوین در باریکه‌های آن که هر لحظه بیم سقوط آن می‌رود مواردی است که به زیبایی به کمک داستان آمده و پیش آمد رخدادی را محتمل می‌سازد. در مقابل؛ کوین که شخصیتی جدی؛ جاه طلب؛ و مکار است؛ شخصیت جالب و نیروی مقابل آن شیطان (جان میلتون با بازی زیبای آل پاچینو) است که با ظرافت خاصی چه در نوع بازی و چه در میمیک چهره و البته ظاهری آراسته نمود و باور پذیری دارد. کاراکتری که به زیبایی به ایفای نقش و با نوع دیالوگ‌هایی که به عهده داشته است مفهوم تماتیک خود را بیان می‌کند. اما در کنار او بازیگر کیانو ریوز است. در دلیل انتخاب این بازیگر در این نقش آنهم از سوی کارگردانی که دولورس کلیبورن را در پرونده خود دارد؛ اگر نگوییم تردید؛ اما با پیش زمینه‌هایی که در فیلم مطرح است؛ خود من را در انتخاب این بازیگر دچار سوالی می‌کند که البته به توانایی‌های بازی کیانو ریوز هم ارتباط ندارد. آنچه که برای من به عنوان مخاطب مطرح می‌شود چهره و نوع میمیک این بازیگر است که بیان کننده نوعی مصومیت در چهره این بازیگر است. البته اگر تقابل گناه و ثواب را صرفاً از ناحیه معصومیت چهره نگاه نکرده باشیم. این معصومیت به طور کلی از نظر نوع شغلی که کوین با آن در گیر است و هم چنین جاه طلبی و بلند پروازی که در رفتار آن دیده می‌شود به طور کلی در این چهره شاید یک مقدار کم رنگ جلوه کند؛ اما اگر مد نظر معصومیت انسانی باشد که وسوسه را سریع پاسخ می‌دهد خب می‌تواند قابل تامل هم باشد. از این‌ها که بگذریم بقیه بازیگران از شارلیز ترون در نقش" مری آن " با آن چهره ای که معصومانه بیانگر اعتماد به شوهرش می‌باشد و "خانم لومکس" در نقش مادر کوین که بیانگر شخصیتی دو گانه را در ارتباط با راهبه بودن در یک کلیسا و تبعیت قبلی از شیطان را دارد و هم چنین بازیگری شخصیتی مثل کریستابلا با آن نگاه‌های موذیانه‌اش همگی حکایت از خاستگاه واقعی خود در فیلم و همگن بودن بازی آن‌ها با شخصیتشان است. فیلم سرشار از موقعیت‌های دراماتیک و بنا به تم اصلی آن " تصمیم گیری " بین نیروی شر و خیر است و رازهایی است که به موقع گره گشایی می‌شوند. همین موقعیت‌ها است که زیبایی فیلم و داستان را دو چندان می‌کند. موقعیت‌هایی مثل شخصیت واقعی کریستابلا که گویی خواهر نامشروع کوین بوده است و یا تصمیم گیری کوین در مقابل نصایح مادرش که او را به توجه به همسرش فرا می‌خواند و حتی در مقابل آزمایش شیطان از تبعیت کوین که (جان میلتون) قصد پس گرفتن پرونده موکلش را دارد و تصمیم قطعی وکیل از ادامه کار و ارتباط با شیطان همگی به موفقیت داستان و فیلم تاثیر زیادی می‌گذارد. فصل نهایی فیلم هم که خطابه شیطانی جان میلتون به وکیل است خیره کننده است. با آن دکور شیطانی که با افکار شیطان به حرکت میافتند. رویا یا کابوس بودن این توهمات در مرز بین یک واقعیت و خیال به واسطه حضور یک خبرنگار حاضر در دستشویی شکسته می‌شود. حضور این خبر نگار در راهروی دادگاه و دعوت از او برای یک برنامه "شصت دقیقه "و دعوت به اینکه " تو می‌توانی ستاره شوی" و تردید مجدد وکیل برای پاسخگویی به این دعوت و در ادامه آن که کوین او را برای مذاکره برای دعوت او را پاسخ می‌دهد؛ کاملاً اغوا کننده و ضربه نهایی نویسنده و کارگردان فیلم است. در نهایت تبدیل چهره خبرنگار به جان میلتون (شیطان ...آل پاچینو) دلیلی هر چند تکراری اما موجه بر تداوم نیروهای شر و دامنه وسیع فریبی دیگر و پاسخ مثبت به این فریب است. فیلم قابل اعتنا و واقعی است. رخدادی است که مصداق‌های فراوان و دیرینه دارد. پند و اندرز هم ندارد. هر چه هست همان است که لازم بوده و البته تمام این‌ها با روایتی ساده اما تامل برانگیز و تاثیر گذارروایت می‌شود. ■

یادداشتی بر فیلم «سقوط شاهین سیاه»

کارگردان «ریدلی اسکات»؛ «نیما رمضانی»

صلیبیون مدرن

نویسنده Ken Nolan

بازیگران: Josh Hartnett, Ewan McGregor Tom Sizemore

می‌گویند تاریخ تکرار می‌شود شاید با توجه به وقایع امروز بتوان گفت دوره‌های تاریخی شکل مدرن‌تری به خود می‌گیرند. طرح‌ها و نقشه‌های گذشته که به خوبی به حیطه عمل درآمدند امروز در نقاط دیگری از این جهان و در میان فرهنگ‌هایی دیگر اجرا می‌شوند اما چیزی که همواره ثابت می‌ماند شالوده کار است. در اوایل قرن یازدهم میلادی ناقوس جنگ علیه شرق نواخته شد. پطرس با لباسی زبر و صلیبی در دست به گوشه و کنار اروپا به راه افتاد و تعداد بسیاری را برای جنگ آماده کرد. سربازان با وعده‌های مختلفی از جمله آمرزش گناهان، فتح بهشت و جنگ با بت پرستی قدم در این راه گذاشته و در مسیر خود شهر به شهر را به خون کشیدند. میعاد گاهشان اورشلیم بود که بعد از هفته‌ها محاصره بلاخره موفق به فتح آن شدند. بعد از وارد شدن به اورشلیم هزاران نفر را به طرز وحشیانه ای از بین بردند که نظیرش در تاریخ کمتر دیده شده.

اما به عصر مدرن بر می‌گردیم عصری که انسان نه نت‌ها دست از جنگ‌های اعتقادی و نژادی برنداشته بلکه با آمیختن این جنگ‌ها با فرهنگ و دیدگاه‌های انسان دوستانه نگاه قابل پذیرشی از کشتار ایجاد کرده است. در قرون وسطا نظام اسکولاستیسم آمیخته با گرایشات فلسفی افلاطونی، فیثاغورثی، آراء رواقیون وظیفه توجیه نظام کلیسایی و دولت را بر عهده داشت. اسکولاستیسم یا هر نظام فکر دیگری در محدوده خاصی از جهان اجرا می‌شد. اما وقتی به عصر حاضر نگاه می‌کنیم درمیابیم که آن نظام‌ها حالا مفهومی همگانی پیدا کرده‌اند. گویی همه جهان به لطف رسانه قدرتمند کشورهای صنعتی پیشرفته در مدرسه ای با روش اسکولاستیسم اداره می‌شود. فیلم (سقوط شاهین سیاه) را می‌توان روندی کاملاً پیشرفته از نظام تبلیغاتی برای نبرد صلیبیون دانست. اما اینبار تسخیر به معنی نجات دادن ارائه شده است.

کشور سومالی در حال جنگ داخلی است و فردی بنام (محمد فراح عیدیه) با اسحله و افراد بشماری سرکرده این شورش عظیم بحساب می‌آید. در ابتدا ما با گرسنگان و نابودشگان سومالی مواجه می‌شویم که به کامیون‌های حامل مواد غذایی حمله ور می‌شوند. تفنگ داران محمد فراح عیدیه کامیون‌ها را به تصرف خود در می‌آورند. و سربازان آمریکایی طبق قوامین بین الملل اجازه دخالت ندارند. این صحنه نمایشی مصنوعی از پیروی ارتش آمریکا از قوامین بین المللی است. در حالیکه خیلی از کشتارهای غیرقانونی در عراق و افغانستان خلاف این امر را ثابت می‌کند. اما چیزیکه مهم به نظر می‌رسد و جزو شالوده کار محسوب می‌شود، پاسخ به پرسش‌هاست: این گروهک‌های شورشی چه کسانی هستند؟ چه کسی اسلحه‌های آن‌ها را تأمین می‌کند؟

فیلم در ظاهر فضایی ضد جنگ را به بیننده القا می‌کند اما این تفکر ضد جنگ در مورد سربازان آمریکایی صدق نمی‌کند.

کشورهای شرقی و به‌خصوص خاورمیانه از کی به فکر تشکیل گروهک برای تغییر و مبارزه افتادند؟

ضد جنگ یا برای جنگ: به نظرت ما نباید اینجا می اومدیم؟

– میدونی؟ اصلاً مهم نیست نظر من چیه. اولین گلوله ای که خورد تو مخ آدم، سیاست و همه این آشغالا یه دفه از سرت می‌پره ....

فیلم در ظاهر فضایی ضد جنگ را به بیننده القا می‌کند اما این تفکر ضد جنگ در مورد سربازان آمریکایی صدق نمی‌کند. آن‌ها با جنگنده‌های بزرگ خود شاهد ملتی هستند که به جان هم افتاده‌اند و در ظاهر کاری نمی‌شود برای آن‌ها انجام داد.

صحنه‌های ابتدایی فیلم تلاش می‌کند علت و حامی این جنگ داخلی را برای ما روشن کند تا وقتی کشته شدن مردم سومالی بدست نظامیان آمریکایی را در صحنه‌های بعد می‌بینیم در نظر ما قاتل جلوه ندهند. این نکته را می‌توان در دیالوگی که حامی محمد فراح عیدیه در اتاق بازجویی به ژنرال آمریکایی می‌گوید متوجه شد.

(این جنگ مال ماست نه مال شما)

فیلم صحنه‌ها و تصاویر ضد جنگی زیاد دارد ولی طرز نمایش این تفکر مهم است که البته در این فیلم به نحوی بیان می‌شود که بیشتر مظلومیت سربازان آمریکائی و حماسه

آن‌ها مد نظر است. بعد از اینکه ذهن خواننده کاملاً انباشته از تفکر جنگیدن و خشونت شد، نمایشی ضد جنگ مثل صحنه رد شدن آن پیرمرد با بچه مرده ای که بر رو دستانش است را نشان می‌دهد.

همانطور که گفته شد اینبار ما با صلیبیونی رو به رو هستیم که نه برای فتح بلکه برای نجات آمده‌اند. این فیلم یا (نجات سرباز رایان) را می‌توان پطرس‌هایی دانست که در حال جمع کردن سرباز برای حمله غرب به شرق هستند. اینکه با توجه به فناوری فوق العاده پیشرفته آمریکا در بحث نظامی و اطلاعاتی چرا گروهک‌ها بوجود می‌آیند و برای مدت طولانی به طور مهار نشدنی فعالیت می‌کنند خود جای سوال است. گروهک‌هایی که همیشه از جنس ملت خود هستند و به مردم خود ظلم می‌کنند. البته بعد سرو کله آمریکا و متحدانش فرا می‌رسد تا جهان را نجات دهند. زمان حمله فرا می‌رسد و سربازان آماده می‌شوند. چیزیکه در این لحظات با بنمایه فیلم در تضاد است و به طور کاملاً مصنوعی و تبلیغاتی نشان داده می‌شود، روحیه جنگ طلبی سربازانی است که علاقه شدید و نسبتاً عاطفی خود را برای رفتن به جنگ در شکل‌های مختلف و عامیانه ای بروز می‌دهند.

- آرزوت برآورده شد ... تو جای من میری عملیات ...

یا ...

- بدون من جایی نرید ... بدون من برنگردید اونجا ... هنوز می تونم انجام وظیفه کنم ...

سربازانی که در محدوده نظامی خود در قوانین سخت نظامی اسیر نیستند. سلسه مراتب کم رنگی خودنمائی می‌کند. اختیار رفتن یا نرفتن کاملاً به عهده خود آن‌هاست. ارتشی آزاد، ارتشی که همه در آن برای بوجود آوردن دنیای پر از صلح عاشقانه می‌جنگند، این چیزی است که فیلم القا می‌کند.

تحول سینمای غرب:

قبل از فیلم (نجات سربازان رایان) در سری فیلم‌های جنگی و تبلیغاتی آمریکا ما شاهد یک سرباز آمریکائی بودیم که یک تنه به ویتنامی‌ها حمله می‌کرد و بدون برداشتن یک خراش پیروزمندانه به پایگاه خود بر می‌گشت. اما بعد از برنامه ریزی سناتورها و رئیس جمهورهای آمریکا در دهه ۹۰ میلادی همه چیز برای حمله بزرگ علیه شرق آماده می‌شود. فیلم (نجات سرباز رایان) با رمانس جنگی شگفت انگیز همراه با رئالیستی بیرحمانه ساختار شکنی عظیمی در سری فیلم‌های جنگی براه انداخت و توانست صدها نفر را وارد جبهه نبرد کند. نه تنها در ژانر جنگی بلکه در سری فیلم‌های ترسناک با ساخت (کشتار با اره برقی در تکزاس) یا (پیچ اشتباهی) سینمای وحشت زا از سری فیلم‌های دراکولائی با وحشتی مصنوعی جدا می‌شود. همچنین در ژانر حماسی تاریخی با ساخت (ارباب حلقه‌ها) تحولی بزرگ در این نوع ژانر بوجود آمد.

تقلیدی کورکورانه یا حرفه ای:

نکته قابل توجه ساخت دو فیلم از ریدلی اسکات بعد از ساخت فیلم‌هایی چون (نجات سرباز رایان) و (ارباب حلقه‌ها) به نام‌های (سقوط شاهین سیاه) و (قلمرو بهشت) است که در هر دو فیلم تقلیدهای زیادی از دو فیلم اشاره شده مشاهده می می‌شود. در (سقوط شاهین سیاه) سربازی که روی تخت به طرز زجرآوری جان می‌دهد در واقع کپی صحنه تیر خوردن سرباز در دشت در فیلم (نجات سرباز رایان) یا در (قلمرو بهشت) نزدیک شدن برج‌ها به دیوارهای اورشلیم و آماده شدن سربازان عرب برای حمله تقلیدی از صحنه حمله اورگ ها به شهر سفید در فیلم (ارباب حلقه‌ها) است.

ارتشی آزاد، ارتشی که همه در آن برای بوجود آوردن دنیای پر از صلح عاشقانه می‌جنگند، این چیزی است که فیلم القا می‌کند.

به نظر می‌آید تقلید از فیلم‌های مذکور عمدی صورت گرفته و به نوعی ادامه دهنده و تثبیت تفکرات آن‌ها در بعد تاریخی و سیاسی است. اورشلیم نماد تمامی تفکرات مذهبی بشمار می‌رفت و جنگ و کشتار بر سر آن هنوز ادامه دارد در صحنه تقلیدی (قلمروی بهشت) در واقع اشاره ای کنایه آمیز به تشبیه سپاه صلاح الدین با سپاه سایرون در فیلم (ارباب حلقه‌ها) می‌شود. ریدلی اسکات با نشان دادن این صحنه، فیلم (ارباب حلقه‌ها) را هر چه بیشتر به واقعیت تاریخی و امروزی نزدیک می‌کند. اشاره حمله به شرق در فیلم‌های ریدلی اسکات به نحوی است که حتی از اجزای فیلم‌هایش مثل موسیقی و طرز حمله اعراب و غیره... در فیلم‌هایی که بعد می‌سازد استفاده می‌کند تا به نوعی این مسئله القا شود که اقدامات حمله به شرق از طرف غرب هنوز ادامه دارد و شرق از دیر باز دچار تشنج و وحشی گری بوده و هست.

سقوط

اما این فیلم و نامی که برایش انتخاب شده، ناتوانی به ظاهر مظلومانه این ارتش بزرگ را به تصویر می‌کشد. سقوط فقط به سرنگونی هلیکوپترها ختم نمی‌شود. در واقع سقوط تنیده در جای جای صحنه‌های این فیلم اتفاق می‌افتد.

سقوطی دلیرانه و کمال یافته. در صحنه ای که سرباز (۱۸) ساله به نام (تاد بلک برن) خودش را معرفی می‌کند تشابه آهنگین فامیلی سرباز (بلکبرن) با (بلک هاک) و افتادنش از هلیکوپتر یکی از مضامین این آمیختگی است. این سربازان یا بهتر بگوییم صلیبیون مدرن در واقع همچون نسل‌های قبل از خود برای آمرزش، برای به تکاملی عالی رسیدن می‌جنگند و ابتدای شماره سریال سرباز جوان که با عدد (۷) شروع می‌شود به این نکته اشاره دارد.

در ادامه سقوط هلیکوپترهای بلک هاک. ضربه‌های سنگینی به ارتش آمریکا وارد می‌شود سربازان یکی پس از دیگری کشته می‌شوند. این شکست، این ناتوانی علاوه بر روند تکاملی و آمرزشی، شکست آرمان‌های انسان دوستانه غرب علیه شرق نیز بحساب می‌آید. نکته قابل توجه در صحنه‌های پایانی فیلم، ساختمان‌های نیم کاره ای است که شبه نظامیان سومالیائی بر روی آن‌ها سنگر گرفته‌اند. این کشور در حال پیشرفت بوده ولی جلو آن گرفته شده و به طرز زندگی قبایل قبل از خود برگشته. در واقع همیشه اینطور بوده هر نظام فلسفی، اجتماعی، اخلاقی، دینی و آموزشی در هر کدام از کشورهای جهان سومی از قبیل عراق، افغانستان، سوریه، سومالی و غیره ... تا حدی پیشرفت کرده و بعد با شورش و چند دستگی در درون خود دوباره به صدها سال قبل از خود بر می‌گردد. هر ساله شرق ستیزی در سراسر جهان غرب رو به پیشرفت است. در عصر مدرن علاوه بر جنگ و تبعات آن (تفکر جنگ) است که از هر چیزی مخرب‌تر است و هیچگاه در هیچ ملتی خاموش نمی‌شود. گروهک‌های تروریستی هیچگاه به طور کامل از بین نمی‌روند، حتی اگر فعالیت خود را محدود کنند تفکر وجود آن‌ها همواره خود نمائی می‌کند.

(جهان هیچ وقت قرار نیست به ثبات و صلح برسد).

در پایان می‌توان گفت فیلم (سقوط شاهین سیاه) ساختاری از قبیل جلوه‌های ویژه، کات‌های سریع و فیلم برداری بی عیب و ایراد و بعضاً فوق العاده ای دارد ولی در معنا بسیار سطحی، مصنوعی و در چارچوب اهداف تبلیغاتی جنگ قرار می‌گیرد. این فیلم هیچگونه نگاه اساسی به تفکر ضد جنگ و تبعات حاصل از جنگ ندارد. ضد جنگ در این فیلم به مظلومیت یک تفکر در جهت تغییر تفکرات ضد خود معنی می‌شود. از شیوه‌های متداول ریدلی اسکات و برادرش تونی اسکات استفاده از موسیقی محلی است که قدرت بیننده را برای شناخت و ارتباط با اتمسفر مکانی بیشتر می‌کند. البته انتخاب اینگونه روش برای این فیلم به جانبداری آن به نفع سربازان آمریکائی می‌انجامد گویی حتی این موسیقی محلی نیز آن‌ها را محاصره و تهدید می‌کند.. در مورد ریدلی اسکات می‌توان گفت او کارگردان ضعیفی نیست و کارنامه خوبی دارد در واقع می‌توان آن را کارگردانی در سطح متوسط خواند. کسی که تفکرات کارگردانان بالاتر از خود را یادآوری و برجسته می‌کند.■

نقد و بررسی تئاتر «آبلوموف» به بهانه‌ی اجرای آن در تئاتر شهر سنندج

«شجاع نی‌نوا» مترجم و کارشناس ارشد زبان انگلیسی

تئاترم آرزوست!!!

نویسنده: مارسل کوولیه (براساس رمان آبلوموف نوشته‌ی ایوان گنچاروف)

مترجم: دکتر محمد رضا خاکی / نشر بیدگل

چندی پیش در فضای مجازی، خیلی اتفاقی خبر اجرای تئاتری بر اساس رمان آبلوموف –Oblomov- اثر برجسته‌ی ایوان گنچاروف- Ivan Goncharov را دیدم. آبلوموف به ترجمه‌ی ارزنده‌ی استاد سروش حبیبی، از آندسته رمان‌های کلاسیکی است که تا کنون چندین بار آن را خوانده‌ام. همچنین نسخه‌ی اقتباسی فیلم آن را هم به کارگردانی نیکیتا میخایلکوف، محصول ۱۹۷۹، دیده‌ام و در آرشیو دارم. داشتم با خودم فکر می‌کردم که مگر دور و اطرافم چند نفر پیدا می‌شوند که در این اوضاع نابسامان راه بیافتند و تا تئاتر شهر سنندج برای دیدن تئاتر بروند. این روزها متاسفانه چنین فعالیت‌هایی برای اطرافیانمان که معاش روزانه را هم به‌سختی تهیه می‌کنند مضحک و خنده‌دار شده است. اصلاً مگر خودم چقدر برای دیدن تئاتر و یا یک فیلم اکران شده هزینه می‌کنم؟ یعنی چقدر توان دارم که هزینه کنم؟ همواره ندایی درونی تلنگرم می‌زند: «فکر نان باش خربزه آب است». اوضاع اسفناک اقتصادی و رکود و هزار و یک دلیل دیگر که شهرستان‌های کوچک به آن دچارند راه و چاره‌ای برای فعالیت‌های این چنینی نمی‌گذارد و مردم تقریباً با فرهنگ تئاتر دیدن بیگانه شده‌اند و نمی‌شود بر آن‌ها خرده گرفت. باوجود همه‌ی این مشکلات، گروهی جوانِ علاقه‌مند به تئاتر در شهر سنندج دورهم جمع شده‌اند و تصمیم به اجرای یکی از آثار محبوب ادبیات کلاسیک روسیه گرفته‌اند که این کار به نوبه‌ی خود شایسته‌ی تقدیر است. نمایشنامه‌ای که در دو پرده روایت شده است. پرده اول، ده صحنه و پرده دوم سیزده صحنه دارد.

به یاد دارم ۱۰ سال پیش که رمان «آبلوموف» را خواندم، تا مدت‌ها تحت تاثیرش بودم. چراکه شخصیت آبلوموف، شباهت بسیاری به عده‌ی زیادی از مردم ایران دارد. به‌نحوی که می‌توان درون‌مایه‌ی آن را با «حسن کچل» ایرانی خودمان مقایسه کرد؛ که دراز می‌کشد به این امید که کارها خودشان انجام شوند. هرکس که این رمان را می‌خواند به نوعی با آن همذادپنداری می‌کند و خود را کم و بیش در آینه آن می‌بیند.

اگر ادبیات را برای سرگرمی می‌خواهید به سراغ این رمان نروید چون این رمان از این حرف‌ها به دور است. این اتمام حجتی است که از همان آغاز باید شما از آن آگاه باشید. شما را به دنیایی سرشار از ملال سوق می‌دهد، دنیایی که انسان‌هایش واقعی هستند، متاسفانه خیلی واقعی، آن هم در قرن نوزدهم، سرشار از پوچی نهفته‌ای در واژگانی که نظم‌های کلاسیکش شما را به‌شدت خسته می‌کند ولی همه‌ی این‌ها نمی‌تواند شاهکاربودنش را انکار کند. رمان گنچاروف در روسیه (سرزمین غول‌های ادبی، سرزمین اسطوره‌های تمام نشدنی رمان و داستان و شعر) بسیار مورد توجه مردم و منتقدان ادبی قرار گرفت. تولستوی آن را "شاهکار بزرگ ادبی" می‌نامد و داستایوفسکی "زاده ذهنی سرشار و پویا" می‌خواندش. ویساریون بلینسکی (Vissarion Belinsky) هم این رمان را نخستین شکایت از نظم اجتماعی حاکم روس دانست و آن را شاهکار اصیل گنچاروف و آینه خصوصیات جامعه آن زمان روس نامید. ایلیا ایلیچ آبلوموف، شخصیت اصلی داستان (protagonist)، همچون فاوست و یا دن ژوان، اسطوره‌ای در ادبیات روسیه شمرده می‌شود.

شخصیت آبلوموف، شباهت بسیاری به عده‌ی زیادی از مردم ایران دارد. به‌نحوی که می‌توان درون‌مایه‌ی آن را با «حسن کچل» ایرانی خودمان مقایسه کرد.

نیکلای آندریف (Nikolai Andreev) در مقدمه نسبتاً مفصل‌اش بر این کتاب می‌نویسد: "گنچاروف بی‌شک می‌خواسته مقاله‌ای بنویسد و نتیجه کارش داستانی بزرگ شده است... آبلوموف علی‌رغم معایب و سستی‌های مسلمش، ما را به لطیف‌ترین وضع، مجذوب خود می‌سازد. به او عادت می‌کنیم، دوست داریم حرف زدنش را بشنویم. او حالت‌هایی خوشایند دارد. نجابت کامل او را احساس می‌کنیم که همان نجابت روح اوست... این کتاب به آسانی ممکن بود مبتذل و حتی نفرت‌انگیز باشد اما در همه حال اخلاقی است..."

تنها یک ماه پس از ورود آن به بازار کتاب، نیکلای دابرالوبوف (Nikolai Dobrolyubov) این اثر را با قلم سحرآمیز خود با عنوان "آبلومویسم چیست؟ (What is Oblomovism?) ۱۸۵۹–۶۰" به نقد کشید. انتشار این

رمان پانصد صفحه‌ایِ جریان‌ساز، با موفقیت همراه بود. کتاب آبلوموف، کتابی نسبتاً مفصل است که واجد ویژگی‌های سبکی دوره نگارش خود است. چون کتاب در سال ۱۸۵۹، یعنی زمانی که آدم‌ها زندگی آرام و عمدتاً روستایی داشتند و وقت برایشان آنچنان تنگ و کمیاب نبود، منتشر شده است. در این دوره، هم نویسندگان و هم خوانندگان، اوقات فراوانی داشتند که اگر قرار بود کتاب بخوانند، ترجیح می‌دادند کتابی قطور و مفصل داشته باشند. به‌ویژه برای اینکه بتوانند شب‌های طولانی زمستان را راحت‌تر طی کنند.

آبلوموف نمایانگر مسخ انسانی است که تن به جبری‌گرایی‌ای از نوع خویش داده؛ مَنشی که با نشر این اثر موجب پیدایش اصطلاحاتی از قبیل "آبلومویسم"در ادبیات روسیه و نیز ادبیات جهان، فلسفه، روانشناسی و حتی ترمینولوژی روانکاوی شد. مفاهیمی که در سخنرانی‌های شخصیت‌های مهمی چون لنین هم شنیده شد: "روسیه سه انقلاب را از سر گذرانده است، اما هنوز آبلوموف‌ها باقی مانده‌اند" (این جمله‌ای است از ولادیمیر ایلیچ لنین که در سال ۱۹۲۲ در یکی از سخنرانی‌هایش به آبلوموف اشاره کرده است). که این بر اهمیت رمان به‌عنوان کالت بودنش می‌افزاید. منظور رهبر انقلاب اُکتبر این بود که روحیه تنبلی و کرختی چنان با طبع و سرشت برخی از افراد، حتی افراد روشنفکر و فرهیخته، عجین شده است که انقلاب هم نتوانسته آن را ریشه‌کن کند. در پایان قرن نوزدهم ایوان تورگنیف (Ivan Turgenev) گفت: «تا زمانی که حتی یک روس زنده است، آبلوموف هم در یادها زنده خواهد بود.» نویسنده نامی روسیه آگاه بود که گنچاروف بر یکی از ویژگی‌های بنیادی در روحیه و عادات انسان روس انگشت گذاشته است. در واقع آبلومویسم دلالت بر سستی اراده و رخوتی دارد که بر انسان‌ها عارض می‌شود و زندگی‌شان را از هر کنش و معنایی تهی می‌کند. در مقاله‌ی مفصل "آبلومویسم چیست؟"، دابرالوبوف این پدیده را نمایش «بردگی اخلاقی» می‌خواند که از رابطه ارباب-رعیتی حاصل می‌شود. تعامل میان ارباب و رعیت، که ایستایی و بی‌تحرکی نسبی محیط روستایی در شکل‌گیری آن موثر است، به گفتمانی خشن که در همان حال بر سستی و انفعال استوار است می‌انجامد، تا آنجا که به آسانی نمی‌توان نوکر و ارباب را از هم بازشناخت (آبلوموف و زاخار نوکرش به یک اندازه به یکدیگر عتاب و خطاب می‌کنند).

آبلوموف نمایانگر مسخ انسانی است که تن به جبری‌گرایی‌ای از نوع خویش داده؛ مَنشی که با نشر این اثر موجب پیدایش اصطلاحاتی از قبیل "آبلومویسم"در ادبیات روسیه و نیز ادبیات جهان، فلسفه، روانشناسی و حتی ترمینولوژی روانکاوی شد.

رمان آبلوموف تاثیر غیر قابل وصفی بر روسیه گذاشته است، تا آن‌جا که غالب افراد تحصیل کرده روس آن را خوانده و می‌خوانند و در مورد آبلومویسم به بحث می‌نشینند و از این نظر، اثر ایوان گنچارف در شکل‌گیری مفهوم "آبلومویسم" نامیرا و جاودان گردید. آبلومویسمی که دورن مایه‌ی آن تنبلی، ملال و پوچی انسان‌های روسیه‌ی آن زمان است. اشراف زادگانی که تمامی زندگانی خویش را بدون کار کردن گذرانده‌اند (آن‌جا که خود آبلوموف کودکی خویش را که به‌وسیله‌ی زاخار بزرگ شده است را به‌خاطر می‌آورد، مصداق بارز این مدعاست). در مطالعات جامعه شناسانه، اغراق در بی تحرکیِ تن‌پرورانه آبلوموف، به نوعی نقدِ طبقه‌ی اجتماعی خاص او و سبک زندگی آن طبقه شد. آبلومویسم، سوای خصلتی برخاسته از مناسبات طبقاتی، عارضه عموم روشنفکران و فرهیختگان برخی جوامع گره‌خورده و دچار سقوط اخلاقی می‌شود که هملت پدر معنوی همه آن‌هاست. اغراق در عدم تحرک تن پرورانه‌ی آبلوموف، طبقه اجتماعی خاصِ او و شیوه‌ی زندگی و رفتارش در این رمان به شکلی سمبلیک به نقد هجوآمیز آریستوکراسی روسیه بدل می‌شود و با همین رویکرد می‌توان خوانشی سیاسی (با پیرنگ مارکسیستی) از آن داشت و شخصیت اصلی داستان را نمادی از کل کشور روسیه در روزگار پیش از انقلاب اُکتبر دانست. فارغ از تمام این‌ها، به لحاظ زیباشناسانه و وجوه فنی ادبیات داستانی، منتقدان بسیاری ایوان گنچاروف را به‌خاطر جذابیت روایت سرد در ظاهر بی‌اتفاق و کُند این رمان و خلق یک شخصیت فراموش‌نشدنی و نگاه جزیی نگر و دقیقش ستوده‌اند. نقل است که می‌گویند: «آبلوموف در پاسخ به سوال شکسپیر در هملت (بودن یا نبودن؟) می‌گوید: نه!» و آن را نشانه نوعی «فالس دیلما» یا «معضل نفی» می‌دانند. با توجه به همه این نکات، قرار گرفتن آبلوموف در میان برترین رمان‌های تاریخ ادبیات به هیچ‌وجه اتفاقی نیست. ایوان گنچارف رمانی می‌نویسد و تصویری (تصویری از روسیه قبل از انقلاب کبیر اُکتبر ۱۹۱۷) از آن‌چه که نیکلای گوگول (Nikolai Gogol) در کتاب نفوس مرده -Dead Souls- (بسیاری کتاب "آبلوموف" را ادامه‌ای بر راه "نفوس مرده" می‌دانند. این درحالی است که سبک و شیوه‌ی بیان نویسنده‌ها بسیار با هم تفاوت دارند) در یک پاراگراف می‌نویسد به دست می‌دهد:

"کیست که بتواند شعار نیرومند "به پیش" را به زبانی فریاد بزند که بر روح روسیان اثر گذارد؟ قرن‌ها از پی هم می‌گذرند و میلیون‌ها خانه نشین سبک مغز و گران‌دست وسست حرکت در رخوتی عمیق غرقه‌اند و در سراسر خاک روسیه به ندرت کسی پیدا می‌شود که یارای کشیدن این فریاد نیرو بخش را داشته باشد".

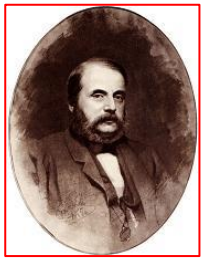
آبلومویسم (Oblomovism) چیست؟

بیماری آبلومویسم در ادبیات روسیه ریشه در اصول و اساس زندگی اشرافی دارد. آنکه عده اندکی از رفاه مادرزادی و منافع اجتماعی برخوردار باشند و در مقابل گروه بزرگی، ملزم و موظف به انجام کارهای آن گروه اندک. این همان خودخواهی بشری است که موجب عذاب روح لئو تولستوی (Leo Tolstoy) بزرگ گردید و دلیل نگارش کتاب "چه باید کرد؟ (What Is to be Done?)" شد.

اگر بخواهیم آبلومویسم را به‌درستی تعریف کنیم، می‌توان گفت: سستی اراده و رخوتی که بر انسان‌ها عارض می‌شود و زندگی‌شان را از هر کنش و معنایی تهی می‌سازد. آبلومویسم سندرمی است که ویژگی‌های اصلی آن تنبلی (تنبلی (Sloth) به‌قدری مورد نکوهش است که دانته نیز در کتاب کمدی الهی، آن را در فهرست هفت گناه کبیره (seven deadly sins) خود قرار می‌دهد)، تن‌آسایی، کاهلی، هدفمند نبودن و ناامیدی در زندگی است. در کتاب از این سندرم به سستی، خمودگی، بی رمقی، از کارافتادگی، خستگی بیمارگونه، بی‌حسی و بی‌توجهی به زندگی، دوری از عشق و احساسات و پناه آوردن به خواب تعبیر شده است. این سندرم در مورد افرادی به‌کار می‌رود که راه و رسم زندگی‌شان بر پوچی، بی‌هدفی و ناامیدی استوار شده است. این افراد معمولاً برای تنبلی‌هایشان توجیه‌های خوبی می‌آورند که ممکن است دیگران را قانع کند. این دسته افراد زیر بار هیچ مسئولیتی نمی‌روند، و عموماً از عشق و زندگی خانوادگی گریزان و هراسانند. نمونه‌های آبلومویسم در ادبیات روسیه فراوان‌اند اما برجسته‌ترین آن‌ها یوگنی آنگین پوشکین، پیچورین لرمانتوف، آبلوموف گنچاروف و رودین تورگنیف هستند. همان‌طور که مشخص است این نمونه‌های ادبی غالباً از میان اشراف و قشر مرفه جامعه برگرفته شده است. آبلومویسم در ادبیات مختص زندگی اشراف تعریف شده است، اما همان‌طور که تولستوی نیز در "چه باید کرد؟" بیان می‌دارد، این بیماری تنها مختص اشراف نیست و دو گروه عمده را در بر می‌گیرد: نخست آنان که در رفاه بی اندازه به سر می‌برند و خدمه فراوان در اختیار دارند و دیگر آنان که در فقر محض هستند. گروهی که میان این دو قرار می‌گیرند، یعنی آن دسته از مردم که نه بسیار غنی و نه بسیار فقیر هستند و حرفه و پیشه‌ای برای امرار معاش اختیار کرده‌اند و هدف و انگیزه‌ای در زندگی دارند، اصولاً از این تنبلی و سستی آبلوموفی به دورند.

برای گنچاروف، زندگی آبلوموف‌های ثروتمند و فقیر، هر دو عاری از هدف است. آبلوموف‌های اشرافی غرق در رفاه هستند و خدمه فراوان دارند و آبلوموف‌های فقیر به نانی برای سیر کردن شکم خود راضی‌اند و روزگار را بی هدف سپری می‌کنند! هر کدام از این طبقات خود را به سختی نمی‌اندازند برای اینکه کاری یاد بگیرند و روزگار خودشان را بدون هیچ هدفی سپری می‌کنند. گروه نخست با این منطق که سیصد زاخار در اختیار دارد، از کار فاصله می‌گیرد و گروه دوم علی‌رغم فقر فراوان، دلیلی برای کارکردن نمی‌یابد!

آبلوموف در فرهنگ روسیه نمودی از انسان تن‌پرور و فرومایه است که رؤیاهایش را فدای رخوت و خوابی عمیق می‌کند که بر سراسر لحظات زندگانیش سایه افکنده است. وی تقریباً تجسم و نمادی است از وضعیت روحی تیپیک یک ارباب‌زاده بیکاره (برده‌دار) که حق مسلم خود می‌داند دست به هیچ کاری نزند و تنها از امکانات و رفاه زندگی بهره‌مند شود. او به این حال می‌نازد، مثلاً وقتی زاخار او را با دیگران مقایسه می‌کند به خشم می‌آید و می‌گوید: «من و دیگران؟ من مدام به این در و آن در می‌زنم؟ من کار می‌کنم؟ من کم می‌خورم؟ من لاغرم؟ مفلوکم؟ من چیزی کم دارم؟ کسی را ندارم خدمتم را بکند؟ خدا را شکر در تمام عمرم یک بار هم خودم جوراب به پا نکرده‌ام.



گنچاروف در کنار آبلوموف، سالار تنبل‌ها و یا به‌عبارت دیگر خرده بورژوای چرتی، زاخار را نشانده، نوکر او، که همراه همیشگی‌اش است و گرچه نوکری بیش نیست و بضاعتی ندارد، اما در تنبلی و تن‌آسایی چیزی بدهکار اربابش نیست! اگر مجبور نباشد یک استکان چای جلوی اربابش بگذارد یا بساط شست‌وشوی او را فراهم کند از جلوی بخاری‌اش تکان نمی‌خورد. حتی از گردگیری و شستن کف اتاق شانه خالی می‌کند. چنان‌که تار عنکبوت از سقف و در و دیوار اتاق آویزان است.

بر اساس منطق ناتورالیستی اثر، گنچاروف بیماری تنبلی و راحت‌طلبی ایلیا ایلیچ را در تربیت او در دوران کودکی‌اش ریشه یابی می‌کند. تنبلی آبلوموف، علاوه بر تنبلی که

به‌صورت یک‌جور بیماری گریبان او را گرفته، ذهنش را هم در بند خود کرده است. چنان که حتی در بهترین و مساعدترین شرایط گامی برنمی‌دارد. بزرگ‌ترین فعالیت ذهنی او رویاپردازی است و گویی رویاپردازی همیشه به دنبال بطالت و تن‌آسایی حرکت خواهد کرد و رشد می‌کند.

همانگونه که دابرالوبوف می‌گوید، مشکل آبلوموف در ندانستن راه و روش اداره ملکش و حل مشکلات زندگی نیست، بلکه مشکل اصلی او در آن است که معنا و هدفی برای زندگی نمی‌یابد. بسیاری از نویسندگان بزرگ روس همواره در تکاپو برای یافتن معنا و مفهوم زندگی بوده‌اند و کوشیده‌اند دلیلی برای خلقت و هدفی برای زندگی خود بیابند ولی در مورد آبلوموف‌ها شاهد آنیم که نه تنها معنایی برای زندگی نمی‌یابند، بلکه حتی هدفی هم برای گذر زندگی خود هر چقدر هم پوچ و بی معنا باشد، برنمی‌گزینند.

معرفی نویسنده

نام روسیه را این روزها به‌دلایل سیاسی در رسانه‌ها بسیار می‌شنویم. روسیه با وجود جنگ‌های بسیار، فرهنگ پُرباری دارد و نویسندگان معروفی مانند داستایوفسکی، تولستوی، آنتون چخوف، ایوان گنچاروف، ایوان بونین (نوبل ادبیات ۱۹۳۳)، میخائیل شولوخوف (نوبل ادبیات ۱۹۶۵)، الکساندر سولژه نیتسین (نوبل ادبیات ۱۹۷۰)، جوزف برودسکی (نوبل ادبیات ۱۹۸۷) همگی روسی بودند.

ایوان الکساندرویچ گنچاروف (۱۸۱۲ – ۱۸۹۱) از بزرگ‌ترین نویسندگان قرن نوزدهم روسیه و از چهره‌های اصلی رئالیسم روسی به‌شمار می‌رود. همواره وی را در شمار عینی‌گراترین نویسندگان روسی دانسته‌اند، یعنی او نویسنده‌ایی است که نمی‌گذارد مهر و کینه شخصی‌اش بر داوری او درباره ارزش‌ها اثر بگذارد. او در داستان‌هایش، داستان همیشگی (۱۸۴۷)، آبلوموف (۱۸۵۹) (نقل است که در سال ۱۸۴۷ بخشی از رمان را منتشر کرده بود، اما اتمام آن ۱۰ سال به طول انجامید) و پرتگاه (۱۸۶۹) زندگی را به‌طور عینی تصویر می‌کند، چراکه هیچ‌گاه جانب خوبی یا بدی را نمی‌گیرد. روشن است که گنچاروف از آبلوموف بیزار است، اما سرگذشت او را با همدردی و طنزی نیرومند بازگو می‌کند. قلم نویسنده باانصاف و بی‌طرف است و درباره اشخاص یا کارهای آن‌ها هیچ داوری نمی‌کند و هر گونه قضاوت را به‌عهده خواننده می‌گذارد.

گنچاروف را قاطع‌ترین نماینده ادبیات واقع‌گرایی روسیه می‌دانند. رمان‌های او کوششی است برای شناساندن روسیه‌ی آن زمان. واقع‌گرایی و عملگرایی ادبی او بر اساس دیالوگ‌های مفصل و شرح و توصیف دقیق شخصیت‌هایش از موضعی روان‌شناسانه است. او ضعف‌های قهرمانانش را با مهربانی و همدردی انسان دوستانه شرح می‌دهد. او از موضعی بورژوا-دمکراتیک و روشنگرانه به خلق آثاری درخشان و اجتمایی-انتقادی پرداخت. آثار او اشاره‌ای هستند به مبارزه تجددخواهی با سنت‌گرایی. رمان‌های او را کوشش و سهمی انتقادی برای شناسایی جامعه روس آن زمان می‌دانند. در نظر منتقدین چپ، گنچاروف به دلیل تمایلات سنت‌گرایانه نتوانست موضعی انقلابی در ادبیات روشنگرانه خود بگیرد. ادبیات جامعه شناسانه او را قطب مخالف ادبیات مرسوم آن زمان یعنی ادبیات شاکی به‌شمار می‌آورند.

گنچاروف همچنین یکی از آغازگران و خالق شخصیت‌های زنانه در ادبیات روس است. در رمان "آبلوموف"، اُلگا، زنی است که میان دو مرد رقیب هم، قضاوت می‌کند. در رمان "پرتگاه" خواننده شاهد چند زن تیزهوش، زنده، زیبا و چندبعدی می‌شود. در آثار او در مبارزه مردان با همدیگر، معمولاً زنی به شکل نقش سوم پیروز می‌شود. و زن‌ها دارای صفات مثبت تمام شخصیت‌های مرد در داستان می‌شوند.

نکته جالب در مورد این نویسنده قرن ۱۹ روسیه تزاری این است که وی پس از تحصیل، از جهان و هر آنچه در آن است اعلام آزادی می‌کند. سال‌ها کارمند اداری در شهر پتروگراد بود و در وزارت بازرگانی به ترجمه مدارکی از انگلیسی، فرانسوی و آلمانی به زبان روس می‌پرداخت و به‌نحوی وارد ورطه‌ی آبلومویسم می‌شود. جالب‌تر اما اینجاست که او موفق می‌شود از آبلومویسم رهایی یابد و زندگی پرهیاهوی "شتلتس" گونه برای خود بسازد.

از دیگر آثار وی "یک داستان معمولی"، "ناوگان دریایی"، مقاله‌ای درباره آثار گریبایدوف با عنوان "یک میلیون درد و رنج" و "نامه‌هایی از یک سفر جهانی"، "قصه مشترک" و سفرنامه‌ای به نام " کشتی پالاس" که شرح دیدار او از انگلستان، آفریقا و ژاپن است، هستند. «ایوان الکساندرویچ گنچاروف» نویسنده محبوب قرن نوزدهم روسیه و خالق رمان «آبلوموف» در ۲۷ سپتامبر ۱۸۹۱ در زادگاهش چهره در نقاب خاک کشید.

معرفی مختصر بخش‌های رمان

آبلوموف مردی میانسال و رخوت انگیز، فئودال‌زاده و در واقع فیلسوف بطالت است و گنچاروف در به تصویر کشیدن فضای رمان چنان موفق عمل می‌کند که بسیاری از خوانندگان، پیش از مطالعه‌ی کامل اثر، از آن دست می‌کشند. رمان گنچاروف، صورت‌بندی کامل یک عاطل و باطل در قالب یک

شاهکار ادبی است. البته اگر نخواهیم با معیارهای تجاری میزان موفقیت یک اثر را بسنجیم، رمان کرخت‌کننده است و حالت رخوت انگیز روسی را تداعی می‌کند.

کتاب از نظر داستانی به چند بخش تقسیم می‌شود: قسمت اول زمانی است که آبلوموف در بستر دراز کشیده و دائم می‌خواهد کاری بکند. گنچاروف در این بخش، شخصیت اصلی را در حالتی که نمی‌تواند از رختخواب جدا شود و طرح‌هایش در سطح ذهنی و انتزاعی می‌ماند، به تصویر می‌کشد. «لمیدگی برای ایلیا ایلیچ نه حالتی ضروری است (چنانکه برای بیماران یا کسی که بخواهد بخوابد)، نه وضعی اتفاقی (چنانکه به هنگام خستگی)، و نه کیفیتی لذت بخش (چنانکه برای تنبلان)، بلکه حالت معمولی او است». طنز حاکم بررمان در بعضی موارد قوی می‌نماید، ولی هرگز به طنزی از جنس گوگول و شاهکارش "نفوس مرده" نمی‌رسد. بهترین صحنه‌های طنزآمیز رمان رابطه‌ی آبلوموف با نوکر خانه زادش زاخار است که بسیار زیبا پرورانده شده است. همچنین، طنزِ موقعیتِ کمرنگی به چشم می‌خورد که کسلی و سستی آبلوموف را خیلی بهتر به خواننده می‌نمایاند. بعد شتلتس، دوست آلمانی او (دوست نیکوکار و ساعی او شاید به عمد غیرروسی نمایانده شده، چون هدف اصلی رمان نکوهش روحیه‌ی سست روسیان است) وارد می‌شود و تلاش می‌کند که وی را از رخوت خویش خلاص کند.

در بخش دوم رمان که سخن از عشق به میان می‌آید، از این رخوت کاسته می‌شود ولی با پایان تراژدیک رابطه‌ی اُلگا و آبلوموف، این رخوت و سستی به بخش سوم اثر باز می‌گردد. قسمت دوم زمانی است که شتلتس او را با اُلگا آشنا می‌کند. او عاشق می‌شود، عشق دوطرفه می‌شود و شورانگیزترین سالهای زندگی آبلوموف آغاز می‌شود اما ... *چو عاشق می‌شدم گفتم ربودم گوهر مقصود، ندانستم که این دریا چه موج خون فشان دارد*... آبلومویسم دوباره شروع می‌شود و بین آن‌ها فاصله می‌اندازد تا اینکه اُلگا پی می‌برد که درباره‌ی او اشتباه

کرده و آن‌ها با چشمی‌گریان از یکدیگر جدا می‌شوند. هرچند که مدتی بعد او با بیوه صاحب‌خانه‌اش ازدواج می‌کند و به همان سبک زندگی ساکن و بیهوده ادامه می‌دهد.

دوره‌ی سوم او زمانی است که با زن صاحبخانه‌ی خویش ازدواج می‌کند و رویای او برای ساختن ملکی نمونه توسط شتلتس عملی می‌شود. او تن به زندگی‌ای محدود به عوام دوروبرش می‌دهد. تن به زندگی‌ای مُرده که هرکسی را به وادی مهیب دیوانگی می‌اندازد ولی فقط آبلوموف است که این زندگی را دوست دارد. او خواهان آرامش دریاچه‌ای مُرده است. پس می‌میرد. شتلتس با اُلگا ازدواج می‌کند و بچه‌دار می‌شوند و علاوه بر اداره کردن ملک آبلوموف و اُلگا ده‌ها کار دیگر نیز انجام می‌دهد. ولی اُلگا هرگز نمی‌تواند آبلوموف را فراموش کند. وسواس‌های سی سالگی زنانه او را دربرگرفته، او اکنون کدبانوی یک خانه‌ی اشرافی است، اما همیشه در پس فعالیت‌های روزانه‌اش و با وجود علاقه‌اش به شوهرش، نمی‌تواند یاد عشق کهنه را به فراموشی بسپارد و همواره خلایی را در خویش احساس می‌کند. خلایی که موجب می‌شود هیچ‌گاه از زندگی خویش، آن رضایت‌مندی ایده‌آل را نداشته باشد. همین جاست که اهمیت رئالیسم رمان برهمه آشکار می‌گردد. با وجود این‌که رمان در بسیاری اوقات به رویاپردازی‌های آرمان شهر آبلوموف پرداخته است، ولی سرانجام می‌بینیم که همه چیز در جهت نفی ایده‌آلیسم در این جامعه پیش می‌رود. گنچاروف با مهارت کامل همه‌ی ملال زندگی را درخلالِ رمان جای داده است؛ به همین دلیل است که بسیاری اعتقاد دارند که رمان در بعضی قسمت‌ها سخن به گزاف گفته است. در صورتی‌که این گونه نیست و همه‌ی هدف رمان ریختن و انتقال روحیه‌ی زندگی آن زمان در بافت کلمات است.

ایوان گنچاروف سعی کرده است در رمان "آبلوموف" دغدغه‌های فردی و اجتماعی شخصی را که بین فضای برده‌وار روسیه و جامعه آزاد و نو آن روز کشورش گرفتار شده، روایت کند. این اثر ترکیبی از مکتب نوظهور رئالیسم و رمانتیک‌گرایی پوشکین است و بهترین رمان روس حول محور دوران گذار به حساب می‌آید.

استاد سروش حبیبی در سال ۱۳۵۴ رمان بزرگ آبلوموف و همچنین مقاله "آبلومویسم چیست؟" را به جماعت کتاب‌خوان ایرانی معرفی کرد. اولین برگردان فارسی "آبلوموف" از زبان انگلیسی ترجمه شده بود. در سال ۱۳۸۶ استاد سروش حبیبی بر پایه‌ی اصل روسی رمان، ترجمه‌ای تازه و ویراسته به بازار کتاب عرضه کرد.

بیش از این در مورد «آبلوموف» گنچاروف نمی‌نویسم. برای آندسته از افرادی که احیاناً آبلوموف هستند و حوصله‌ی خواندن اصل رمان را ندارند، پیشنهاد می‌کنم به نسخه‌ی خلاصه شده‌ی رمان آبلوموف، تلخیص مصطفی جمشیدی براساس ترجمه استاد سروش حبیبی مراجعه کنند که در ۱۵۷ صفحه، از سوی انتشارات «امیرکبیر» روانه بازار کتاب شده است. با این کار می‌توانید «آبلومویسم» خودتان را با خواندن این نسخه خلاصه شده اندکی درمان کنید و یک کار مفید انجام دهید!

و اما "نقد تئاتر" آبلوموف

قبل از ورود به بحث، با اینکه در مورد این جمله دو کلمه‌ای، خیلی شنیده‌ایم و بسیار خوانده‌ایم و ..... ولی بهتر میدانم چند جمله‌ای در مورد این دو "واژه" صحبت کنم:

نقد

نقد (critic) به معنای سره کردن و نیز ظاهر ساختن، عیوب و یا محاسن کلام، و انتقاد (criticism) از مصدر باب افتعال، به معنای عیب‌جویی، موشکافی، و نکته‌سنجی است. بر همین منوال، نقاد کسی را گویند که سره کننده و جدا کننده خوب از بد است (فرهنگ فارسی عمید).

تئاتر

پیشینه تئاتر به رقص‌های اولیه بشر به هنگام جادوی طبیعت و حیوانات باز می‌گردد. تئاترواژه‌ای است یونانی که در لغت به‌معنای چیزی که به آن نگاه می‌کنند. در فارسی به تئاتر «نمایش» می‌گویند.

حال با این نگاه اجمالی به معانی اولیه این دو واژه، و ترکیب این دو جمله: "نقد تئاتر" حاصل می‌گردد؛ و به این ترتیب، شاید بتوان این جمله را به این صورت معنی و باز تعریف کرد:

نقد تئاتر یعنی دیدن و بررسی و سنجیدن عادلانه، بی طرفانه، و داشتن دانش و قدرت تشخیص درست از غلط، و امکان شناخت محاسن و معایب، و آنگاه داوری منصفانه و کارشناسانه درباره نیک و بد یک اثر هنری به نام تئاتر.

نمایش «آبلوموف» با روشن شدن فضا و تابیدن نور آغاز نمی‌شود، بلکه از لحظه‌ای آغاز می‌شود که تماشاگر پا به درون سالن تئاتر می‌گذارد. قبل از ورود به سالن صدای بلند بلند عده‌ای توجه همه را جلب می‌کند. که کمی بعد متوجه می‌شویم این افراد، خود بازیگران نمایش هستند که به میان مردم می‌آیند و بروشور کارشان را به زیبایی به آن‌ها تقدیم می‌کنند. این یعنی کارگردان از همان آغاز کار، ذهن تماشاگر را آماده می‌کند و در او هوشیاری‌هایی را بر می‌انگیزد که قرار است گفتنی‌هایی بشنود و دیدنی‌هایی را ببیند. گفتنی‌ها و دیدنی‌هایی که چه بسا سعی بر پنهان کردن آن‌ها می‌شود. اما درد اگر برملا نشود، درمانی را نیز نمی‌توان برایش تجویز کرد.

به محل اجرا داخل شدم و در ردیف دوم نشستم تا خوب همه چیز را ببینم. چون همان‌طور که قبلاً اشاره کردم، من کاملاً با این اثرنمایشی از قبل آشنا بودم. در همان دقایق ابتدایی شروع نمایش، از آنجایی‌که رشته‌ی تخصصی من ترجمه و آموزش زبان است، با شنیدن لحن بازیگر، به‌قول خودمانی بسیار توذوقی خوردم. بازیگر، فارسی را لهجه‌دار و با ضرب آهنگ خاصی صحبت می‌کرد؛ که حاکی از عدم تسلط وی به زبان فارسی بود. از سوی دیگر، تلفظ کردن اسم شخصیت‌های روسی انگار زیاد برای بازیگر خوشایند نبود و یا شاید زیاد به‌مقوله‌ی تلفظ اسامی خاص (Proper nouns) اهمیتی داده نشده بود. و سرسری از آن می‌گذشت. البته با ورود سایر بازیگران مشخص شد که موارد ذکر شده برای آن‌ها نیز، غیر از یکی دو نفر، صدق می‌کرد. جالب اینجاست یکی از شخصیت‌ها با لهجه‌ای کاملاً شبیه به فیلم فارسی‌های دهه‌ی چهل و پنجاه صحبت می‌کرد. نکته بعدی در مورد این نمایش، فعالیت بیش از حد بازیگران و بخصوص خود نقش آبلوموف بود. درحالی‌که طبق مطالبی که بالا توضیح دادم، آبلوموف فردی کاملاً تنبل و بی‌عار است که به زور حاضر به تکان خوردن از جایش است و جورابش را نیز نوکرش، زاخار، پایش می‌کند. اما انگار در این نمایش این موضوع کاملاً فراموش شده بود و فقط با شلوغ کردن‌های زیاد سعی در سرگرم کردن تماشاچی داشتند. که این کار کاملاً با اصل داستان متفاوت بود. داستانی که تنها با خواندن چندین صفحه از آن حس کرختی را می‌توان در خود احساس کرد.

از مقوله لحن، بیان و بازی بازیگران که بگذریم، نوبت به طراحی لباس، طراحی صحنه، نور و گریم می‌رسد. قبل از هرچیزی واقعاً جای تقدیر دارد که گروهی جوان بدون هیچ پشتوانه مالی تا این حد هم از عهده‌ی کار برآمدند. اما قطعاً اگر گروه برای هر بخش فردی متخصص در آن زمینه را به‌کار می‌گرفت، کیفیت نمایش به مراتب بالاتر می‌رفت.

درهرصورت، امیدوارم هر روز شاهد پیشرفت و ترقی گروه‌های نمایشی استانمان باشیم و امیدوار باشیم به اجراهای بهتر و باکیفیت‌تر از نمایش‌هایی این‌چنین بر اساس آثار ادبی برجسته‌ی دنیا.■

گزارش جلسه نقد و تحلیل نمایش «آبلوموف» در کافه کتاب کال‌شهر سنندج

«زانا خسروی»

روز دوشنبه، هفتم دی ماه، کافه کتاب کال، در ادامه‌ی برنامه‌ها و فعالیت‌های فرهنگی خود، جلسه‌ای را به ابلوموف و ابلومویسم اختصاص داد. در این جلسه که با حضور کارگردان، بازیگران و عوامل نمایش ابلوموف برگزار شد، حاضرین به نقد و تحلیل این اثر پرداختند.

در ابتدای جلسه، فواد بذرافکن؛ به عنوان تحلیل گر و منتقد هنری، به صورت مفصل بحثی را در مورد شخصیت ابلوموف، دیدگاه و نگاه هستی شناختی ابلوموف (با رویکردی هیدگری) ارایه داد. سپس آرین ذوالفقاری؛ کارگردان و بازیگر نمایش ابلوموف، از ضرورت و دلایل انتخاب این اثر، نوع برداشت و رویکرد هنری خود گفت.

در پایان حاضرین ضمن استقبال و با نگاه تاییدگرانه و مثبت به کلیت نمایش ابلوموف، سوالاتی را درباره‌ی نگاه کارگردان، نوع بازی‌ها، برداشت‌های متفاوت از شخصیت ابلوموف و... مطرح کردند که از طرف ذوالفقاری، بذرافکن و همچنین بازیگر شخصیت ابلوموف؛ فربد پاریاب زادگان پاسخ داده شد.

عمده‌ترین مباحث مطرح شده در این جلسه، عبارت بود از؛ واکاوی شخصیت ابلوموف و تفاوت آن در رمان و نمایش، مصرف گرایی، بطالت و تن آسایی، مباحث مربوط به کارگردانی، نوع و سبک بازی‌ها، میزانسن و...

لازم به ذکر است نمایش ابلوموف، بر اساس نمایش نامه‌ی مارسل کوولیه‌ی فرانسوی، که خود اقتباسی است از رمان مشهور ایوان گنچاروف روسی، امسال و در روزهای پایانی آذرماه، توسط گروه تئاتر تیک تاک، در سنندج به روی صحنه رفت.

آرین ذوالفقاری در اولین تجربه‌ی جدی خود به عنوان کارگردان بسیار موفق بود. این نمایش که برای اولین بار بعداز انقلاب اسلامی اجرا شد و با طراحی فوق العاده ای که انجام داده بود، مخاطبین خود را شگفت زده کرد، کوچک‌ترین نمونه‌ی آن؛ شروع این نمایش در سالن انتظار بود، چیزی که برخلاف روال معمول در بیشتر نمایش‌هاست.

بازیگران نمایش ابلوموف از نسل جوان، پر انگیزه و تحصیل کرده‌ی تئاترسنندج هستند، نسلی که در آینده می‌تواند، کشتی به گل نشسته‌ی، تئاتراستان را نجات دهد. اما متأسفانه نسل پیشین و پیشکسوت تئاتر کردستان، حضور افراد جدید و نسل تازه را جدی نمی‌گیرند و گاهی هم مانع کار آنان می‌شوند.

به عنوان نمونه درهمین جلسه نقد و بررسی تئاتر ابلوموف هیچکدام از پیشکسوتان تئاتر شهر سنندج با وجود دعوت شدنشان، حضور نداشتند.

نمایش ابلوموف را می‌توان یکی از شاخص‌ترین نمایش‌های چند سال اخیر استان دانست، نمایشی که با چارچوب‌های تئاتر مدرن و امروزی بسیار منطبق بود، اما متأسفانه گروه اجرایی این تئاتر در جریان آماده سازی و اجرا بی مهری‌های فراوانی را دید. از جمله اینکه تلاش ۵ ماهه‌ی ۱۷ نفر، به ۸ اجرا ختم شد، که نمونه‌ی این اتفاقات را فقط در استان کردستان می‌توان دید. چراکه در استان‌های دیگر و شهرهای فعال در تئاتر، اجراهای عمومی یک نمایش هیچگاه کمتر از ۱۵ اجرا نیست!

بسیار تأسف آور است که در سنندج، سالنی که به نام "تئاترشهر"، در مجتمع فجر نام گذاری شده، هیچگاه در خدمت تئاترشهر نبوده!

از دیگر نکاتی که نمایش ابلوموف را متمایز کرد، همین نشست نقد و بررسی بود، چیزی که در تئاتر استان نبودش بسیار محسوس است.

لازم به ذکر است که تمرینات ابتدایی و تحلیل متن نمایش، توسط گروه بازیگران، به میزبانی کافه کتاب کال انجام شد.

در پایان برای گروه‌های جوان و پیشرو تئاتر استان آرزوی موفقیت دارم و امیدوارم فضای تئاتر به سمت تعامل و همکاری برود، چیزی که جای خالی آن در تئاتر کردستان بسیار نمایان است. ■

نگاهی به تولیدات سینمای استعماری مغرب عربی

«گی هنبل» ترجمه و تلخیص «زینب گلستانی»

گی هنبل[۱۷]

سینمای دوران استعمار و شرح واقعیات اجتماعی جاری در مستعمرات، موضوعی همواره جالب می‌نماید که امکان بررسی چگونگی نگاه به دیگری را فراهم می‌کند، و آن در شرایطی که اروپاییان فریفته نگاهی اساساً سوژه محور بوده‌اند. از آثار ارزشمند به تحریر درآمده در این حوزه می‌توان به کتاب **سینمای استعماری**[۱۸] (۱۹۷۵) پیر بولانژه[۱۹] اشاره نمود، اثری که با نگاهی نافذ تولیدات سینمایی حوزه مغرب عربی را مورد مطالعه قرار می‌دهد. متن زیر ترجمه مقدمه این کتاب از گی هنبل است.

تحلیل دقیق و نقادانه پیر بولانژه از سینمای استعماری مغرب عربی، که نگاهی است نو به تولیداتی که به خوبی شناخته نشده و یا از یادها رفته‌اند، در واقع مکمل و ادامه دهنده کتاب موریس-روبرت بَتَی[۲۰] و کلود ویو[۲۱]، با عنوان **دوربین‌های زیر خورشید**[۲۲] است که در سال ۱۹۵۶ در الجزیره منتشر شده است.

امیدواریم این اثر مشوقی باشد برای جشنواره‌هایی که بتوانند تاریخچه‌ای تا حد امکان کامل را از فیلم‌هایی ارائه دهد که هنوز در دسترس هستند.

در واقع، تولید ۲۱۰ فیلم بلند در مغرب عربی میان سال‌های ۱۹۱۱ و ۱۹۶۲، اتفاقی عجیب به نظر می‌رسد. همانگونه که نویسنده کتاب یادآور می‌شود، بسیاری از این فیلم‌ها حتی **ایتو**[۲۳]ی صادق، به دلیل نژادپرستی ضمنی حاضر، پدرسالاری‌ها و یا اندیشه‌های جنگ طلبانه، به تولیداتی تقریباً غیرقابل تحمل بدل گشته‌اند. با در نظر گرفتن چندین استثنا، تمامی این فیلم‌ها چون بازمانده‌های باستان شناختی دوره ای به نظر می‌رسند، که در آن اروپا خود را قادر به تسلطی همیشگی بر دنیا تصور می‌کرد، تسلطی که به بهانه جامعیت تمدن اروپایی مشروعیت می‌یافت. در این شرایط است که اثر پیر بولانژه ما را به تفکر درباره‌ی برخی از انواع سینمای معاصر وامی دارد که ویژگی تصنعی و یا مغالطه آمیزشان هنوز بر بسیاری افراد پوشیده است.

نخستین عنصری که در خوانش این کتاب جلب توجه می‌کند، غیاب کارگردانان بومی در تولید فیلم‌ها است.

به استثنای کارگردان تونسی یهودی، البر ساماما[۲۴]، معروف به «چیکلی»[۲۵] که در سال ۱۹۲۴، فیلم بلندی با عنوان عربی **عین الغزال** و عنوان فرانسه **دختر کارتاژ**[۲۶] به روی پرده برد، و هم چنین برخی موارد خاص همچون مصطفی گریبی[۲۷] الجزایری که در سال ۱۹۵۲، به تولید دو فیلم کوتاه همت گماشت و جمعی از کارگردانان تلویزیونی، هیچ سینماگر غیراروپایی مغرب عربی در دوران استعماری به دوربین دسترسی نداشت. این مسئله بیانگر واهمه مقامات فرانسوی از مشاهده بومیانی است که از وسیله ای ویرانگر در بیان شرایط حقیقی زندگی مردمانشان بهره می‌برند، در حالی که سعی در از میان برداشتن پیش انگاشتهای تصویری اگزوتیسمی[۲۸] بی ارزش داشتند. تنها در سال ۱۹۵۸ بود که پاریس به تربیت سینماگرانی مسلمان اقدام کرد: پانزده تن از میان الجزایری‌ها انتخاب شده و برای طی کردن دوره ای فشرده به موسسه مطالعات عالی سینمایی (I.D.H.E.C) اعزام شدند. اما این نمایش نو استعماری وسعتی گسترده تر داشت، چرا که تقریباً تمامی منتخبان این دوره، به محض تمام شدن درسشان و پس از کسب دانش لازم، از ژنو عازم تونس شده و خود را در خدمت جبهه‌ی آزادی ملی (FLN) یافتند.

تا دوران استقلال، نمایش واقعیت اجتماعی کشورهای واقع در مغرب عربی، تنها به سینماگران غربی، و بخصوص فرانسویان، اختصاص داشت. فیلم‌های ایشان به سرعت دو ممسئله را به ذهن متبادر می‌کند، نخست اینکه تقریباً تمامی

نخستین عنصری که در خوانش این کتاب جلب توجه می‌کند، غیاب کارگردانان بومی در تولید فیلم‌ها است.

---

[17] GUY HENNEBELLE
[18] *Le Cinéma colonial*
[19] Pierre Boulanger
[20] Maurice-Robert Bataille
[21] Claude Veillot
[22] *Cameras sous le soleil*
[23] Itto
[24] Albert Samama
[25] Chikly
[26] *La fille de Carthage*
[27] Mustapha Gribi
[28] Exotisme به انگلیسی: Exoticism: علاقه به سرزمین‌ها و مردم بیگانه.

آن‌ها از نظر کیفیت زیبایی شناختی تولیداتی ضعیف هستند، و دوم اینکه نویسندگان بزرگ خود به تولید فیلم‌های بلند استعماری نائل نیامدند. آیا ممکن بود، این نویسندگان در معرض «نگاهی بی اعتماد» قرار گرفته باشند، چرا که بر این کارها مهر همدستی و یا لااقل خشنودی استعمارگران خورده بود؟

دومین موردی که در این کتاب به چشم می‌خورد، نحوه نمایش شخصیت‌ها و در وهله اول مسلمانان است.

ذکر لطیفه‌ای می‌تواند به فهم جایگاهی کمک کند، که در تولیدات مغرب عربی سهواً و یا عمداً به اعراب اختصاص داده شده بود: در منطقه ای در شمال آفریقا، یک اروپایی برای گزارش تصادفی به کلانتری مراجعه می‌کند. او در پاسخ افسری که تعداد قربانیان حادثه را جویا می‌شود، در نهایت معصومیت چنین می‌گوید: «یک مرد و دو عرب». شمایل نگاری فرد بومی در قالب این اذعان ساده و بی ریا انجام می‌گرفت.

مردم مغرب عربی، چه در کشوری بیگانه و چه در کشور خودشان، با دو چهره کاریکاتوروار در قاب دوربین اروپاییان حاضر می‌شدند.

این مسئله به طور ضمنی یادآور فیلم‌هایی است که جامعه استعماری را به یک گروه ارباب (خرد یا کلان) و چندین «فرو-بشر» تقسیم می‌کنند. آیا مجلس الجزایر جایگاهی برای اروپاییان و جایگاهی دیگر برای مسلمانان در نظر نمی‌گرفت؟

مردم مغرب عربی، چه در کشوری بیگانه و چه در کشور خودشان، با دو چهره کاریکاتوروار در قاب دوربین اروپاییان حاضر می‌شدند: یا همچون درختان نخل، شترها، و مساجد، به دکوری ساده تقلیل می‌یافتند و یا چون انسان‌هایی نادان تصویر می‌شدند که شرارت فطریشان آن‌ها را به اعتراض علیه اقدامات خیرخواهانه ماموریت تمدنی فرانسه سوق می‌داد. این‌ها مردمانی عمامه به سر، با نگاهی حیله گر، ریشی بزی و نامرتب بودند که به واسطه افراطی گری مذهبیشان همواره آماده بیرون کشیدن خنجر خمیده‌شان از غلافی بودند که همیشه از کمربند ردایشان آویزان بود. خلاصه اینکه عرب یا به طرز ساده انگارانه ای گرسنه و احمق است و یا اساساً موجودی ستیزه جو و فریبکار. و زن‌ها، در قالب رقاصه‌ها، فاحشه‌ها و قماربازانی با نگاهی فریبنده نمایانده می‌شوند.

اما اروپایی‌ها؟

جالب است اشاره شود شخصیت غالب در گروه‌های نژادی آن‌ها، فردی است فروپایه و در جستجوی امنیتی سحرآمیز در مستعمرات که به او امکان توسعه نوعی از رده بندی اجتماعی را می‌دهد که در مقر اصلی حکومت فرانسه برایش نشان دشمنی و ناخوشایند می‌نماید. و اما در وهله‌ی نخست سرباز هنگ: با خود می‌اندیشد، چنانکه در ترانه‌ها می‌بینیم: شن داغ چه زیبا بود، چه بوی خوشی داشت. فرزند نا اهلی که یا به واسطه اشتباهاتش مجبور به فرار از پایتخت یا خانواده ای است که از ترس بی آبرویی او را رانده‌اند، یا به غم عشق گرفتار شده است، اینک در صدد است تا در میان گروه سربازان بیگانه و با «شکار نااهلان»، راه رهایی را بیابد. فیلمی از ژک فیدر[29] با عنوان **بازی بزرگ** (۱۹۳۴)[30]، از این آرزوهای واهی سخن می‌گوید. اینک شرایط صاحب یک بار را ببینیم: مردی شکم باره، غرق در ابسنث، خیس عرق زیر آفتاب داغ آفریقا، که روزهایی بدون تاریخ را در محله‌هایی شلوغ می‌گذراند، محله ای که تعدادی سفید پوست (که با این حال آن‌ها را نمی‌بینیم) و عرب‌هایی دورافتاده و مرموز در آن‌ها زندگی می‌کنند. هم چنین ممکن است او بر دخترانی حکم راند که در حال کشافی در انتظار گروهی از نظامیانی بودند که رنگ پوستشان چون خدایان، سبزه و تشنه حضوری زنانه بودند که طی چندین ماه رژه در «جبل» هایی صعب العبور از ایشان دریغ شده بود.

صفتی که بیش از هر چیز برای توصیف جامعه اروپایی حاضر در مستعمرات مناسب به نظر می‌رسد، صفت «احمق» است. قهرمانان این جهان کوچک که هستی‌اش به طور مستقیم به بهره وری فزاینده از مردم مغرب عربی گره خورده است، به ندرت قابل احترام و ستایش هستند، حتی سربازان هنگ، به دور از فعالیت‌های منحصراً جنگجویانه، چون شخصیت‌های عروسکی مضحک و ناتوان از تسلط بر زندگی خود، تصویر می‌شوند. آیا باید در این نمایشگاه تاریک چهره‌ها، به دنبال جلوه ای از کسب آگاهی از بی عدالتی نهادین نظم استعماری بود؟ و یا به دنبال نشانه ای از آگاهی نادرستی بود که به گونه ای رمز آلود پیش فرض‌های ایجاد خود را نفی می‌کرد و راه نجات را در زندانی کردن خود در میان دکورها و قراردهایی اگزوتیک می‌جست؟ آیا می‌توان هم چنین از رواج اسطوره رهایی، یعنی سیاست استعماری، سوال کرد که سوق دهنده وارثان جامعه فرانسوی به سوی گسست از همراهی اخلاق بورژوازی برای یافتن رستگاری خود در خدمت «بزرگ‌ترین فرانسه» بود؟ از نظر من، جامعه مغرب عربی به تصویر کشیده شده در فیلم‌های استعماری می‌تواند به خوبی

[29] Jacques Feyder
[30] *Le Grand Jeu*

مورد مطالعه رویکردی روانکاوانه از اجتماع و سیاست قرار گیرد.

پرسشی دیگر: آیا این فیلم‌ها به نوبه‌ی خود در خدمت امور استعمارگری کشورهای مغرب عربی قرار گرفتند؟

اگر این امر را در رابطه با تعدادی از این فیلم‌ها بپذیریم، به نظر نمی‌رسد این ماموریت آشکارا بر عهده تعداد بسیار زیادی از فیلم‌های داستانی گذاشته شده باشد – لااقل در آنچه به تاثیر آن‌ها بر جامعه مسلمان مربوط می‌شود. برای بهره بردن از این فیلم‌ها، معمولاً مستندهایی با شعارهای سنگین تهیه می‌شد. آنچه این فیلم‌ها را متمایز می‌ساخت، ممنوعیت برخی از آن‌ها از سوی مقامات استعماری بود، چرا که فیلم‌های ساخته شده در مغرب عربی، به دلیل دگرگون ساختن اغراق آمیز واقعیت و یا ارائه نگرشی منفی نسبت به ارتش‌های اشغالگر ضامن بقای نظام استعماری، می‌توانست واکنش‌هایی را در میان مخاطبان غیر اروپایی برانگیزد.

چند فیلم به واقعیت اجتماعی مغرب عربی نزدیک شدند، فیلم‌هایی که همواره در خدمت اهدافی دفاعی بودند.

در عوض، نمی‌توان تاثیر این اگزوتیسم را در مقابله بینندگان فرانسوی و غربی با احساس برتری خود، به دلیل آگاهی از جهل ایشان از جامعه مغرب عربی و هم چنین جامعه آفریقایی، نادیده انگاشت، جهلی که بی ارتباط با گسترش فزاینده تصاویر کلیشه ای نادرست نبود. همانگونه در فیلم‌های وسترن از فایده مقاومت سرخپوستان سوالی نمی‌شد، در فیلم‌های استعماری نیز از هستی و یا آمال بومیان سوالی مطرح نبود. پیر بولانژه، در این رابطه به نکته ای درخشان از هانری فسکور[۳۱] اشاره می‌کند. این تبلیغات سینمایی به واسطه تاثیرات خود به ادبیاتی غیر مردمی متصل می‌شد که در آن زمان در حال شکوفایی بود.

از میان سایر جنبه‌های «کاربردی» این تولیدات استعماری، باید به بازنمایی منفی نظام یافته ازدواج‌های دو ملیتی اشاره کرد که چون مناظره‌ای ناممکن از عملی غیر اخلاقی جلوه می‌کرد که لزوماً به شرایطی فاجعه بار می‌انجامید. با این حال، زن عرب می‌توانست در هزارتوی خوشایند محله ای بدنام که در آن بدنامی امری پسندیده بود، به عنوان چاشنی گاه گاه زندگی جنسی شهروندان نژاد برتر، به خدمت گرفته شود.

بدین ترتیب همانگونه که پیر بولانژه معتقد است، کارکرد اساسی فیلم‌های ساخته شده در شمال آفریقا، ارائه رنگ و بویی محلی، به واسطه تعریف داستان‌های خونین، شهوت بار و پر رمز و راز بود. غیاب یا تغییر چهره اعراب که امروزه نیز شاهد آن هستیم، در ادبیات نیز موج می زند. به یاد دارم در الجزایر در همایشی با حضور احمد طالب شرکت کردم که هم اکنون وزیر فرهنگ است: او بی پرده از تاثیرات البر کامو سخن می‌گفت که به عقیده وی صحبت از ایشان را در روزنامه‌ها غنیمت شمرده و هرگز در کتاب‌هایش سخنی از آن‌ها به میان نیاورده بود. برای اثبات این ادعا، احمد طالب به غیاب مردم مسلمان در **طاعون**[۳۲] اشاره می‌کرد که با این حال در شهر وهران می‌گذرد، یعنی شهری که هزاران سال مسلمان در آن زندگی می‌کنند، مثال بعدی او نسبت دادن نقش قاتل به فردی عرب در **بیگانه**[۳۳] بود.

اما امروزه مشخص نیست که تمام اروپایی‌ها در سرزمینی ربوده شده از مردمانی که تلاش می‌شد چیزی از زندگیشان دیده نشود، و به شخصیتی که در نهایت قهرمان اصلی تمام فیلم‌های مغرب عربی بود، یعنی خورشید، ترجیح داده می‌شدند، به عنوان «بیگانه» حضور نداشتند.

این مسئله نمایانگر این است که هیچ فیلمی به شخصیت‌هایی اختصاص داده نشده است که برای نفوذ در بطن جامعه عربی تلاش می‌کردند. در این راستا، من به ایزابل ابرهار[۳۴] می‌اندیشم که شیفتگی خود را در **سایه گرم اسلام**[۳۵] به تصویر کشیده است و یا نقاشی به نام اتین دینه[۳۶] که به اسلام روی آورد و در روستایی که آرام گرفته، در حد یک مرابط صوفی مورد احترام است. در عوض سینما، به شخصی بسیار مرموز در حوزه سیاست، یعنی شارل دو فوکو[۳۷] پرداخت که یک افسر اطلاعاتی بود. بی شک این انتخاب بی دلیل نبوده است.

از سوی دیگر، حتی در سینمای استعماری مغرب عربی جنبشی معادل جنبش ادبی مکتب الجزیره که علی رغم محدودیت‌های ایدئولوژیک حداقل از ورای آثار کسانی چون چونن روبله[۳۸]، اودیزیو[۳۹] و حتی کامو، از اشتیاق یکی شدن با

---

[31] Henri Fescourt

[32] *La Peste*
[33] *L'Étranger*
[34] Isabelle Eberhardt
[35] *L'ombre chaude de l'islam*
[36] Etienne Dinet
[37] Charles de Foucauld
[38] Roblès
[39] Audisio

سرزمین مادری ای سخن گفت که آن را گرامی می‌داشت، هر چند از روح عربی بِربِری خود ناآگاه بود.

با این حال، چند فیلم به واقعیت اجتماعی مغرب عربی نزدیک شدند، فیلم‌هایی که همواره در خدمت اهدافی دفاعی بودند. خوانش سناریوی **ایتو** (۱۹۳۳) در این راستا بسیار گویاست. در واقع مسئله حاکم بر پیرنگ داستان، در نظر گرفتن چگونگی گرامیداشت ارزش‌های انسان دوستانه حضور فرانسه است، حال آنکه مسئله اساسی واقعیت ساز و کار استعماری، یعنی سرقت‌های اقتصادی، تجزیه فرهنگی، و از هم گسیختگی ملی، با لجاجتی در خور توجه نادیده انگاشته می‌شود. درواقع ترجیح بر نمایش ماورایی بازاری سوار بر قیاس منطقی تفاوت هستی شناختی میان شرق خیال پرداز و غرب کاری بود.

نکته چهارمی که توجه را جلب می‌کند: گرایش به ایجاد سینمایی عرب در مغرب عربی، به خصوص مراکش، پس از جنگ جهانی دوم.

برای فرانسه این مسئله به معنای سعی در خنثی سازی تولیدات مسحور کننده مصری، با تکیه بر تولیداتی به ظاهر عربی و با هدف انحراف معنای ژرف فرهنگ مبدا، بود. این همان شیوه ای است که آفریقای جنوبی با تاسیس یک «هالیوود آفریقایی» به امید جلب مخاطبانی نه تنها داخلی بلکه خارج از مرزهای خود برای فیلم‌های سیاه، در دوریان دنبال می‌کند.

می‌توان شکست این برنامه در مراکش دوره استعمار را از دیدگاه بررسی کرد:

الف) غیاب رئالیسم: مردم مغرب عربی در استعمار به فیلم‌هایی توجه می‌کنند که بتوانند در آن‌ها حقیقت شرایط و واقعیت آرمان‌های اساسی خود را ببینند. اما سینماگران اروپایی که تنها می‌توانستند نگرشی خارجی به حقیقتی داشته باشند که از مبانی ژرف آن غافل بودند، قادر به ارضای چنین الزامی نبودند. از سویی دیگر، سردمداران مانع گسترش چنین سینمایی شدند که می‌توانست به سرعت خطر ساز شود.

ب) ناممکن بودن تغییر جهت قابلیت‌های ملودرام. می دانیم بخش عظیمی از تولیدات مصری تحت سیطره لحنی متغیر و موسیقایی بود که، آنچنان که محمد عزیزه[۴۰]، منتقد تونسی، اشاره می‌کند، ارزش‌هایی زاهدانه را به نمایش می‌گذارد. این منتقد چندین سال پیش نوشت: " در روایت جاودانه دو دختر بچه یتیم یا دختر-مادر، فرد استعمار شده، فرد درحال توسعه، با دست یازیدن به تجارتی آشکار، مجموعه آمال خویش را روی پرده می‌آورد." و ژک برک[۴۱] در تفسیر موفقیت چشم گیر مدایح غم بار ام کلثوم از «ضد امپریالیسمی صدا» سخنن می‌گوید. بنابراین بهتر بود، سینمای «عرب» نازپرورد مسئولان فرانسوی برای پاسخ به این اراده رهایی عاطفی از یاس سیاسی-اجتماعی، به سینمایی متوسل می‌شد که با تکیه بر تولیدات فرهنگی بومی به این کاتارسیس رمزآلود پاسخ می‌داد. در اینجا نیز درک انعطاف فرهنگی چنین ساز و کاری برای سینماگران غیر عرب ناممکن بود. مخاطب به زودی از چهره اراده حاکم انحرافی، که از سوی یکی از منقدان اروپایی آن دوران «حماقتی لجوجانه با ادعای مراکشی» نامیده شده بود، پرده برداشت. از سویی می‌توان فیلم‌هایی مثل **عروسی شن**[۴۲] و یا **در هفتم**[۴۳] از آندره زوئوبادا[۴۴] را مستثنی کرد که بیانگر دغدغه ای نسبی برای دفاع و نمایش فرهنگ عربی بودند. اما این افراط گری ها، خود از دیدگاه عده ای قابل سرزنش بود.

نفی رئالیسم اجتماعی و ناتوانی بازیابی ارزش‌های ملودرام مصری: این‌ها از نظر من دو دلیل عدم موفقیت سیاست سینمای عرب در فرانسه بود.

نفی رئالیسم اجتماعی و ناتوانی بازیابی ارزش‌های ملودرام مصری: این‌ها از نظر من دو دلیل عدم موفقیت سیاست سینمای عرب در فرانسه بود.

این دغدغه نمایش واقعیت اجتماعی و سیاسی مغرب بر روی صحنه، در طول آخرین روزهای الجزایر فرانسوی و زیر بار رنج رژیم استعماری، به وجود آمد.

در واقع تنها در سال ۱۹۶۱ است که یک آمریکایی، **درختان زیتون عدالت**[۴۵] را براساس رمان نویسنده ای سیاه گام[۴۶]، ژان پلگری[۴۷]، به روی پرده برد. قضاوت شخصی من از این فیلم کمی با احساس پیر بولانژه متفاوت است. از نظر من می‌توان تحت تاثیر لحن این فیلم قرار گرفت، فیلمی که عاری از ویژگی‌های انسانی ئ تجسمی نیست. با این حال، آیا

---

[40] Mohamed Aziza

[41] Jacques Berque

[42] *Noces de sable*

[43] *La septieme porte*

[44] André Zwobada

[45] *Les oliviers de la justice*

[46] Pied-noir، مردم فرانسوی الجزایری الاصل.

[47] Jean Pelegri

آرشیوهای یافت شده در الجزیره پس از استقلال، حضور این کار را در منظر سومین نیروی پنهانی اثبات نمی‌کنند که ژنرال دو گل در صدد برانگیختن میان اروپاییان و جبهه آزادی ملی بود؟ احساس غربت الجزایری، که با اشتباهات پدر سالاری تشدید شده بود، به دنبال کسب آگاهی دیرهنگام قهرمان جوان از بی عدالتی نظام استعماری، از این فیلم تنها آوایی می‌سازد از رنج که می‌تواند تکان دهنده باشد، اما مطمئن امری است گذشته و بی نهایت مبهم. به شرط ساخته شدن در سال ۱۹۳۶ و یا حتی ۱۹۴۷ این فیلم می‌توانست بسیار موثر واقع شود، اما شش ماه پیش از پایان جنگ هفت ساله ای که بیش از یک میلیون قربانی مسلمان داشت، به حق بسیار دیر و بسیار اندک بود.

می‌توان در مقابل آن از فیلم به یاد ماندنی **حمیده**[۴۸] سخن راند که چند سال بعد، ژان میشو-مَیان[۴۹] بر اساس رمان نویسنده ای سیاه گام، گابریل استیوال[۵۰] به روی پرده برد. این سینماگر، بر خلاف جیمز بلو[۵۱]، سعی کرد اختلاف سیاسی میان جامعه اروپایی و جامعه مسلمان را نه به واسطه سوء تفاهمی ریشه دار در نظام‌های روانشناختی ایشان، بلکه توسط ساز و کار مارکسیستی جنگ میان طبقات شرح دهد.

اما، عقل بر وظیفه نهایی سینماگران بومی برای به صحنه بردن واقعیت تاریخی سه کشور شمال آفرقا حکم می‌کند. با شروع دوران استقلال، سینماگران مغرب عربی در نهایت توانستند به این کار بپردازند. با وجود پراکندگی این کار، اراده پذیرش گذشته تاریخی و ارائه تفسیری منطبق با حقیقت تاریخ، پیش از این نیز سبب تولید فیلم‌های بسیاری شده بود.

در الجزایر، لامین مرباح[۵۲]، با فیلم **غارتگران**[۵۳] نظام سلب مالکیت فلاحان خرد به نفع مالکان بزرگ را به تصویر می‌کشد، که در دوران سیاست‌های استعماری رواج داشت. فیلم او به نوعی، عکس دکور فیلم **واحه**[۵۴] را به نمایش می‌گذارد که رونوار[۵۵] گمان می‌کرد باید در سال ۱۹۲۹ برای بزرگداشت صدمین سالگرد اشغال کشور به دنبال به خشکی نشستن شوم سیدی فِروش[۵۶]، به روی پرده ببرد. مصطفی بدیه[۵۷]، در بخشی از فیلم **شب از خورشید می‌ترسد**[۵۸]، به توصیف شرایط زندگی در نخلستان‌های جنوب می‌پردازد. سید علی مظیف[۵۹]، در فیلم **عرق سیاه**[۶۰]، با یادآوری کار کارگران معدن در شهر کنستانتینوا[۶۱]، از اشرافی گری مباشران و سایر شارحانی پرده برمی‌دارد که رژیم استعماری میان خود و مردم قرار داده بود. و اما توفیق فارس[۶۲]، به شیوه ای وسترن در فیلم **خارج از قانون**[۶۳]، از راهزنان شریفی سخن می‌گوید که پس از جنگ جهانی دوم، با درنوردیدن کوهستان‌های اوراس و سرکیسه کردن ثروتمندان، چونان رابین هودی جدید، به مستمندان کمک می‌کردند.

عقل بر وظیفه نهایی سینماگران بومی برای به صحنه بردن واقعیت تاریخی سه کشور شمال آفرقا حکم می‌کند.

در مراکش، احمد بوانانی[۶۴]، با فیلم کوتاهی با عنوان **خاطره ۱۴**[۶۵]، که به شیوه تفکر دیالکتیک ساخته شده بود، سعی در معرفی فرآیند جاگیری و گسترش رژیم استعماری در امپراطوری بنو هاشم کرد.

در تونس، فرید بو غدیر[۶۶]، با الهام از داستانی به نام **پیک نیک**[۶۷] از علی دواجی[۶۸] که نویسنده ای پوپولیست بود، منظری بدیع از بورژوازی خرد بومی در دوران تحت الحمایگی به تصویر کشید؛ حال آنکه عمر خلیفی[۶۹]، در فیلم **طغیانگر**[۷۰]، گذشته عثمانی این سرزمین را احیا می‌کند.

این‌ها نخستین تلاش‌هایی است برای از نو به تصویر کشیدن چهره واقعی جوامعی که سیاست استعماری پس از ستاندن ثروت ایشان، با اعمال تغییراتی در چهره‌شان سعی در زدودن هویت آن‌ها و در اختیار گرفتن روحشان نمود.

و امروزه در شهر نورمبرگ، با دو جنبه سیاسی و هنری است، که ۲۱۰ فیلم بلند ساخته شده در مغرب عربی دوران استعماری به نمایش درآمده‌اند.■

---

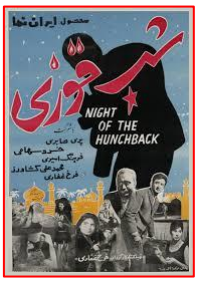
48 *Hamida*
49 Jean Michaud-Mailland
50 Gabrielle Estivals
51 James Blues
52 Lamine Merbah
53 *Les Spoliateurs*
54 *Bled*
55 Renoir

56 Sidi- Feruch
57 Mustapha Badie
58 *La nuit a peur du soleil*
59 Sid Ali Mazif
60 *Sueur Noire*
61 Constantinois
62 Tewfik fares
63 *Hors la loi*
64 Ahmed Bouanani
65 Mémoir 14
66 Ferid Boughedir
67 *Pique-Nique*
68 Ali Douagi
69 Omar Khlifi
70 *Le Rebelle*

کتاب‌هایی که فیلم شدند.

«مائده مرتضوی»

کتاب‌ها همیشه منبع خوبی برای فیلم‌سازان بوده و هستند. بسیاری از فیلم‌های موفق سینمایی جهان بر اساس رمان‌ها و کتاب‌های معروف ساخته و پرداخته شده‌اند. گاه این اقتباس‌های سینمایی به موفقیت بیشتر کتاب منجر شده‌اند و گاه هم با اعتراض نویسنده مواجه گردیده‌اند.



در این جستار نگاهی داریم به بیست کتاب و داستان ایرانی که دست مایه ساخت فیلم قرار گرفته‌اند.

۱. شب قوزی

فیلم شب قوزی ساخته "فرخ غفاری " است و از داستان " خیاط، احدب، یهودی، مباشر و نصرانی" از شب بیست و چهارم "هزارو یکشب" اقتباس و نگاشته شده است. فرخ غفاری و جلال مقدم مکان و زمان هزار و یکشب را به تهران معاصر تغییر داده و در قالب یک کمدی سیاه بخشی از فضای دهه چهل ایران را به نمایش می‌گذارند. این فیلم اگر چه در اکران عمومی با اقبال چندانی مواجه نشد ولی در جشنواره‌های کن، کارلو واری و بروکسل مورد تحسین قرار گرفت.

فیلم "شب قوزی" در زمستان ۱۳۴۳ در تهران به روی پرده رفت. این فیلم ماجرای شبی را روایت می‌کند که یکی از اعضای گروه موسیقی به نام "قوزی" هنگام غذاخوردن خفه می‌شود و بقیه اعضای گروه از ترس جسد او را پنهان می‌کنند. جسد دست به دست می‌چرخد تا اینکه پلیس جسد را کشف و درنهایت خاطیان دستگیر می‌شوند.

شناسنامه فیلم:

نام: شب قوزی، محصول:۱۳۴۳ ایران، کارگردان و تهیه کننده: فرخ غفاری، نویسنده: فرخ غفاری و جلال مقدم{بر اساس داستان‌های هزارو یکشب}، بازیگران: پری صابری پری، حاتمی خسرو سهامی محمد علی کشاورز، فرهنگ امیری، سلمان ونوس، رضا هوشمند، حسن فراهانی، زکریا هاشمی فرخ غفاری قوام پور عباس زرندی فرخ لقا هوشمند، کرم رضایی و بهروز صیادی.، موسیقی: نوای سنتور حسین ملک

فیلم بردار: گریوم هایراپتیان، تدوین: راگنار

مدت زمان:۹۰ دقیقه، زبان: فارسی.

۲. تنگسیر

تنگسیر اولین رمان صادق چوبک است. ماجرای رمان در دواس و بوشهر رخ می‌دهد. "زائرمحمد" قهرمان داستان، از شخصیت‌های ماندگار ادبیات ایران است. او مردی دلاور، جوانمرد، ساده و پاک است ولی برخی از بندری‌های متمول، سرمایه وی را به امانت گرفته و خرج می‌کنند. تنگسیر، داستان انتقام زائر محمد از آن‌هاست. کاراکتر زائر محمد، نمایانگر درخشان‌ترین ویژگی‌های سلحشوری و جوانمردی است که آگاهانه و به رغم ایمان دینی استوار خود برای انتقام آماده می‌شود و آن را به خداوند واگذار نمی‌کند.

رمان"تنگسیر" مملو از کنش‌های جسمانی و حرارت سوزان جنوب است و رویدادها در آن بی درنگ وسخت بروز می‌کنند. این رمان با آمیزه ای از رگه‌های اجتماعی و سنن مردم تنگستان، برشی تاریخی از اواخر دوره قاجار است و برگرفته از زندگی یک شخصیت که با عصیان، رهبری یا تاثیر گذاری‌اش بر جنبش‌های اجتماعی، مستندات تاریخی یا تقویمی داشته باشد نیست. تنگسیر به مرد و زنی از مردم تنگستان که از توابع دشتستان است گفته می‌شود.

"امیر نادری" کارگردان برجسته ایرانی در سال ۱۳۵۲ بر اساس رمان صادق چوبک، فیلمی به همین نام ساخت. این فیلم جایزه بهترین کارگردانی را برای امیر نادری از جشنواره فیلم سپاس به ارمغان آورد و بهروز وثوقی برای بازی در این فیلم برنده جایزه بهترین بازیگر نقش اول مرد از جشنواره فیلم دهلی نو گردید.

شناسنامه فیلم: نام: تنگسیر، کارگردان: امیر نادری، تهیه کننده: علی عباسی، نویسنده: امیر نادری {بر اساس داستان تنگسیر از صادق چوبک}

بازیگران: بهروز وثوقی پرویز فنی زاده جعفر والی عنایت بخشی نوری کسرایی مهری ودادیان حسین امیر فضلی عباس ناظریان رضا رخشانی روح ا...مفیدی علی اکبر مهدوی فر نعمت گرجی، موسیقی: لوریس چکناواریان، فیلم بردار: نعمت حقیقی، تدوین: مهدی رجاییان، محصول: ایران ۱۳۵۲، زمان:۱۵۳ دقیقه، زبان: فارسی.

۳. گاو

گاو یکی از داستان‌های کوتاه مجموعه داستان "عزاداران بیل" از غلامحسین ساعدی است. کتاب مشتمل بر هشت داستان کوتاه است که نشر نگاه آن را منتشر نموده است. در ظاهر داستان‌ها هیچ ارتباطی با یکدیگر ندارند اما شخصیت‌ها در این هشت قصه تکرار می‌شوند. تمامی این داستان‌ها با راوی دانای کل روایت می‌شوند و مفهوم محور هستند و مکان همه‌ی رخدادها روستایی فرضی به نام"بیل "است.

غلامحسین ساعدی به دو ابزار ابراز عشق و تسلط به ادبیات و تخصص در امور روانشناختی مسلح بود و همین دو ابزار وسیله ای برای ترقی وموفقیت او در عرصه ادبیات، به خصوص ادب نمایشی گردید.

داستان"گاو" در این مجموعه داستان از جهات مختلف "الینا سیون " و "آسیمیلاسیون " دینی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و روانشناسی قابل نقد و بررسی است. داستان یک جامعه بسته و سنتی را به تصویر می‌کشد. دنیای معاصر مدرن است ولی این مکان مدرنیزاسیون راتجربه نکرده است. در اینجا گاو یک فرهنگ و شخصیت است و مش حسن یک ترک آذربایجانی آسیمیله شده ای است که از فرهنگ و هویت خود به دور افتاده و سرنوشتی جز سقوط به دره روانپریش زندگی دوگانه و متناقض خود ندارد.

گاو یکی از مهم‌ترین اقتباس‌های تاریخ سینمای ایران است. "داریوش مهرجویی" در سال ۱۳۴۸ خورشیدی فیلم گاو را بر اساس داستانی از غلامحسین ساعدی ساخت. این فیلم در جشنواره‌های متعددی از جمله کن، برلین، مسکو، لندن و لس آنجلس به نمایش درآمد.

فیلم گاو بهترین فیلم تاریخ سینمای ایران از نگاه منتقدین است. "آقای بازیگر" در این فیلم نقش اصلی یعنی "مش حسن" را ایفا می‌کند. غلامحسین ساعدی درباره ساخت فیلم، حساسیت‌های زیادی نشان داده است. وی سرصحنه ها حاضر می‌شد و در جریان ساخت فیلم، پیوسته حضور داشت. در نهایت به دلیل برخی محدودیت‌ها در زمان ساخت فیلم و به دلیل فشارها برخی بخش‌ها حذف می‌شود.

شناسنامه فیلم:

نام فیلم: گاو

کارگردان: داریوش مهرجویی

نویسنده: داریوش مهرجویی {بر اساس قصه گاو از کتاب عزاداران بیل نوشته غلامحسین ساعدی}

بازیگران: عزت ا...انتظامی علی نصیریان جعفر والی جمشید مشایخی فیروز بهجت محمدی عزت رمضانی فر پرویز فنی زاده، موسیقی: هرمز فرهت، فیلم بردار: فریدون قوانلو، تدوین: زری خلج، توزیع کننده: وزارت فرهنگ و هنر، زمان:۱۰۰ دقیقه، زبان: فارسی.■

تحلیلی بر فیلم «برفراز آشیانه فاخته»

کارگردان «میلوش فورمن»؛ «فرنوش رضایی درجی»

فیلمنامه نویسان: لارنس هابن، بو گلدمن، بر اساس رمانی به همین نام نوشته کن کیسی، فیلمبرداران:هاسکل وسکلر، بیل باتلر، تدوین: شلدون کاهن، لینزی کلینگمن، موسیقی: جک نیتزش

بازیگران: جک نیکسون (مک مورفی)، لوئیس فلچر (پرستارراچد)، ویل سامپسون (رئیس برامدن)، ویلیام ردفیلد (هاردینگ)، بیل دوریف (بیلی ببیت)، ۱۳۳ دقیقه

محصول ۱۹۷۳ آمریکا

تحلیل فیلم

این فیلم داستان انسان‌هایی است که به جرم جنون به اسارت کشیده شده‌اند. درحقیقت این آسایشگاه نمادی ازجامعه امروز می‌باشد. جامعه ای که درچنگال مدرنیته اسیر شده است وهرلحظه بیشتراز پیش درباتلاقی به نام مدرنیزم فرو می‌رود.

درصحنه‌ی ابتدای اثرکه بیماران را در حال خوردن دارو می‌بینیم شاهد این نکته هستیم که آن‌ها از خود اختیاری ندارند ودر دستان سیستم حاکم تبدیل به موجوداتی منفعل گردیده‌اند.

پرستار راچد به عنوان سرپرست این مکان با اعمال نظم خشک و بی انعطاف از افراد تنها اوبژه هایی دردستان خود می‌سازد تاهمیشه دربرابر شیوه‌های فاشیستی وی تسلیم باشند. میشل فوکو فیلسوف پساساختارگرای فرانسوی چنین جامعه ای را جامعه ای زندان گونه می‌داند. جامعه زندان گونه به باور فوکو جامعه ای است که در آن اعضا پیوسته درمعرض مراقبت وتربیت می‌باشند وهمیشه تحت نظارت قرار می‌گیرند.

درحقیقت این افراد درگستره‌ی قدرت اسیر می‌شوند.

لیکن نکته دیگری که عمق فاجعه را بیشتر تر می‌سازد این مسئله ای است که درچنین جامعه ای افراد خود به مراقبینی برای خود ودیگران تبدیل می‌شوند.

درصحنه‌ای که پرستار راچد و بیماران در جلسه درمانی هاردینگ رابه بهانه مشکل زناشویی وخانوادگی‌اش تقریباً محاکمه می‌کنند. کارگردان ونویسندگان اثردر این صحنه جامعه ای توتالی‌تر را به تصویر می‌کشند که درآن هرکس دیگری را زیر ذره بین می‌گذارد و اعضا حتی درخصوصی‌ترین مسائل زندگی یکدیگر دخالت می‌نمایند وهرفرد به مراقبی برای دیگری تبدیل گردیده. نکته دیگری که اثر به آن می‌پردازد طرح مسئله انقیاد در بشر مدرن می‌باشد. انقیاد به این معنا است که فرد خویش را مقید به قوانین و مقرراتی می‌داند که سیستم بر او اعمال می‌کند. درچنین شرایطی دیگر این خودفرد است که خود را زیر نظارت خویش می‌گیرد.

قدرتی که پرستار راچد بربیماران اعمال می‌کند ماهیتی اینچنین دارد و بیش از آنکه قدرتی بیرونی باشد قدرتی درونی محسوب می‌شود زیرا این خود بیماران هستند که اعتقاد به جنون خویش دارند و خود را دارای اختیار و آزادی نمی‌دانند.

هاردینگ درصحنه‌ای از فیلم به مک مورفی می‌گوید که خود به ماندن دراین آسایشگاه تن سپرده است.

او تن به اسارتی خودخواسته می‌سپارد زیرا درباطن خویش خود را لایق آزادی نمی‌داند.

وی به پرستار راچد اجازه می‌دهد که اورا تحقیرنماید بی‌آنکه ناچار به پذیرش آن باشد. بلکه این خود اوست که خویش را مقید به پذیرش وتحمل تحقیرمی داند. اینچنین است که بیماران خود به عامل سرکوب خود تبدیل می‌شوند.

درصحنه‌ای که پرستار راچد بیلی را تهدید می‌کند که ماجر. ای عشقبازی او با زن فاحشه را به مادربیلی خواهد گفت، بیلی با شنیدن این سخن آنجنان وحشت می‌کند که خود را نابود می‌سازد. در چنین جامعه‌ای حتی خصوصی‌ترین وطبیعی‌ترین حقوق انسان‌ها ازآنها سلب می‌شود.

لویی آلتوسر فیلسوف پساساختار گرای فرانسوی اعتقاد دارد نهادهایی مثل خانوا ده، مدرسه و... نهاد قدرت (ایدئولوژیک) محسوب می‌شوند این نهادها ایدئولوژی خود را بر افراد تحمیل می‌کنند. از منظر آلتوسر ایدئولوژی فرد را به صورت سوژه خطاب می‌کند و مفهومی که آلتوسر از سوژه دارد وجودی مقید، وجودی تسلیم شده به قدرت برتر، و

بنابراین محروم شده از هرنوع آزادی، جز آزادی برای تایید انقیاد خود می‌باشد.

از نظر فوکو مجموعه نهادهایی مانند آسایشگاه‌های روانی ییتیم خانه‌ها، دارلتادیب‌ها، مراکز توانبخشی، مراکز ترک اعتیاد بیماران، به ظاهرفراسوی مرزهای حقوق وجزا قرار دارند اما درحقیقت در قلمرو خود به صورتی غیرمستقیم برافراد نظارت ومراقبت اعمال می‌کنند.

از این رو است که اگر فردی مطابق هنجارهای مطلوب جامعه رفتار نکند، ار سوی جامعه به عنوان فردی ناهنجار به شمار می آیدودر نتیجه به یکی از این نهادها سپرده می‌شود تا در این نهادها یا مطابق این هنجارها آموزش ببیند و یا باقی عمر خویش را در این مکان‌ها سپری نماید.

مک مورفی قهرمان داستان به جرم تجاوز به دختری پانزده ساله به زندان افتاده و این در حالی است که طبق گفته خود وی تجاوزی در کار نبوده بلکه این تنها یک معاشقه بوده است. لیکن به دلیل اینکه سن دختر هنوز به سن قانونی نرسیده این رابطه از منظر قانون تجاوز محسوب می‌شود. مک مورفی اصرار دارد که این خود دختر بوده که اصرار برمعاشقه داشته است. در اینجا نویسندگان سئوالات بسیاری را پیش روی ما قرار می‌دهند.

۱-آیا می‌توان گفت که آگاهی یک دختر ۱۷ ساله باآگاهی دختری ۱۸ ساله تفاوت قابل توجهی دارد؟

۲-آیا جز این است که قوانین نیز محصول دست بشر می‌باشد؟ ودر واقع قوانین حاصل تصمیماتی است که یک اقلیت برای اکثریت جامعه می‌گیرند، و این تنها یک قرار داد اجتماعی است که جامعه آن راپذیرفته وحال با وجود اینکه دلیل محکمی برای قبول آن در دست نیست به آن پایبند می‌ماند.

اینچنین است که جامعه قوانینی را که خود گذاشته رفته رفته به یک پارادایم (الگوواره) تبدیل می‌کند ودیگرتوان رهایی از آن راندارد.

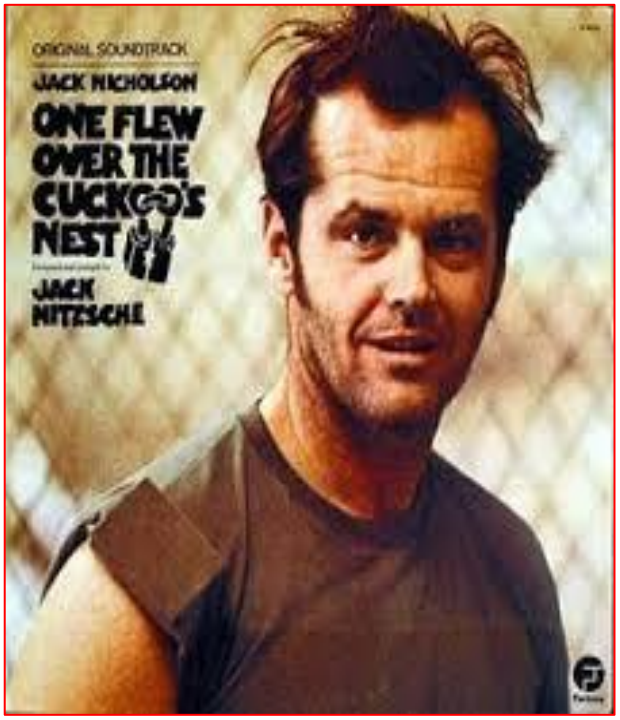
درصحنه ای از فیلم مک مورفی از پرستار را می‌خواهد که اجازه دهد آن‌ها مسابقه بیسبال را از تلویزیون تماشانمایند.

پرستار راچد به او می‌گوید که این به رای اکثریت بستگی دارد، لیکن زمانیکه زمانیکه اکثر بیمارانی که قادر به تصمیم گیری هستند رای به دیدن مسابقه می‌دهند، پرستار به بهانه اینکه هنوز اکثریت رای راندارند رای گیری راباطل اعلام می‌کند، و این در حالی است که دیگر بیماران حتی قادر به اندیشیدن نیستند. درواقع پرستار راچد دموکراسی را آن گونه که مطلوب خویش است تفسیر می‌نماید. لیکن مک مورفی سرتسلیم دربرابر او فرود نمی‌آورد او دربرابر تلوزیون خاموش می‌ایستد ومسابقه بیسبال را به شیوه ای خیالی گزارش می‌کند.

در حقیقت اوبا این کارخود دست به عصیانی دربرابر این سیستم می زند تابه پرستار راچد ثابت کند که او فادرنیست آزادی وی را سلب نماید زیرا مورفی می‌داند انسانیت بشر به عقلانیت وآزادی وی بستگی دارد و زمانی که این دو گوهر ارزشمند را از او بگیرند درحقیقت اورا تبدیل به شئ ساخته‌اند ومورفی نمی‌خواهد به اوبژه ای در دستان پرستار راچد تبدیل شود.

درصحنه‌ی پایانی که مورفی رابه وسیله عمل جراحی که برروی وی انجام داده‌اند تبدیل به موجودی منفعل ساخته‌اند. این رئیس است که را ه اورا ادامه می‌دهد ودر حقیقت هدف مک مورفی که دفاع از آزادی است دروجود رئیس زنده می‌ماند.

درپایان باید گفت فیلم پرواز برفراز آشیانه فاخته اثری درستایش آزادی است. آزادی ای که درجهان مدرن هرروز بیشتر از پیش از آدمی سلب می‌شود بی آنکه او خودش از این نکته آگاه باشد.



ترجمه

داستان: عشق و دعای مادر؛ مسعود نوروزپور

داستان ترجمه: غول خودخواه؛ محدثه محمدعلی‌پور

بررسی ادبیات فمینیستی: رابین لاکوف؛ فاطمه همدانیان

داستان ترجمه: پیرمردی بر سر پل؛ ارنست همینگوی؛ زهرا تدین

داستان ترجمه زندگی و عشق؛ قهرمان تازه اوغلو؛ سینا عباسی هولاسو

مصاحبه ترجمه: گابریل گارسیا مارکز؛ برنده جایزه نوبل ۱۹۸۲؛ بدری سیدجلالی

قصه «غول خودخواه»

مترجم «محدثه محمدعلی‌پور»

هر روز غروب که از مدرسه برمی‌گشتند، به باغ غول خودخواه می‌رفتند و مشغول بازی می‌شدند؛ باغ بزرگ و زیبایی بود؛ پر از چمن‌های سرسبز و لطیف. هر جایی از باغ را که نگاه می‌کردی پر بود از گل‌های زیبای بهاری که مثل ستاره‌های آسمان، زیر نور آفتاب می‌درخشیدند. در این باغ زیبا، دوازده درخت هلو وجود داشت که در بهار، شکوفه‌های سفید و صورتی، و در پاییز، میوه‌های شیرین و خوشمزه داشتند. گنجشک‌های زیبا روی شاخه‌های درختان می‌نشستند و آنقدر زیبا آواز می‌خواندند که بچه‌ها دست از بازی می‌کشیدند و به آوازشان گوش می‌دادند. بچه‌ها با صدای بلند با هم فریاد می‌زدند: "ما خیلی اینجا خوشحالیم".

روزی از روزها، غول خودخواه از سفر برگشت. او به دیدن دوستش رفته بود و بعد از مدتی تصمیم گرفته بود به قلعه‌ی خودش برگردد. وقتی به قلعه‌اش رسید، دید بچه‌ها در باغش بازی می‌کنند. عصبانی شد و با صدای وحشتناکی فریاد کشید: " شما اینجا چی‌کار می‌کنین؟". بچه‌ها که حسابی ترسیده بودند، به سرعت پا به فرار گذاشتند.

غول خودخواه گفت: "این باغ، مال خودمه. هیچکس حق نداره پاشو بذاره اینجا به جز خودم". سپس، دور تا دور باغ دیوار بلندی ساخت و تابلوی اخطاری جلوی دروازه گذاشت که رویش نوشته شده بود: «ورود بدون اجازه ممنوع». غول خیلی خودخواهی بود. بچه‌های بی‌چاره دیگر جایی برای بازی کردن نداشتند. آن‌ها سعی کردند درجاده بازی کنند اما از بس پر از گرد و خاک و سنگریزه بود، خوششان نمی‌آمد. بعد از آن، همیشه بعد از مدرسه دور دیوار باغ جمع می‌شدند و درباره‌ی زیبایی‌های باغ باهم حرف می‌زدند. آن‌ها به هم می‌گفتند: " چقدر اونجا شاد و خوشحال بودیم!".

سپس بهار از راه رسید و سرتاسر شهر پر از شکوفه‌های رنگارنگ و گنجشک‌های زیبا شد. تنها در باغ غول خودخواه هنوز زمستان باقی مانده بود. پرنده‌ها دیگر دوست نداشتند در آن باغ آواز بخوانند و درختان فراموش کردند شکوفه بدهند چون‌که دیگر هیچ بچه‌ای آنجا نبود. روزی یک گل زیبا سرش را از میان چمن‌ها بیرون آورد اما همین که تابلوی اخطار را دید، دلش برای بچه‌ها سوخت و دوباره سرخورد روی زمین و به خواب رفت. تنها کسانی که خوشحال بودند برف و سرما بودند. آن‌ها فریاد می‌زدند: "بهار این باغ را فراموش کرده پس ما همیشه اینجا خواهیم بود". برف با لباس سفیدش روی چمن‌ها را پوشانده بود و سرما و یخبندان، درختان را به رنگ سفید نقاشی کرده بودند. آن‌ها، از باد سرد زمستانی خواستند به آنجا بیاید. باد سرد با خوشحالی، تمام روز را در باغ غرش می‌کرد، به پشت بام قلعه می‌وزید و لوله‌های روی دودکش روی آن را به زمین می‌انداخت. باد گفت: "عجب جای خوبیه اینجا، باید به طوفان هم بگیم به اینجا سر بزنه". طوفان هم آمد. طوفان هر روز ساعت‌ها روی پشت بام قلعه سر و صدا می‌کرد تا اینکه بیشتر سنگ‌های آن را شکست و سپس تا آنجا که می‌توانست دور باغ با سرعت می‌چرخید و می‌چرخید و شاخه‌های درختان را می‌شکست. طوفان لباس خاکستری به تن داشت و نفسش مثل یخ، سرد بود. غول خودخواه پشت پنجره نشسته بود و به باغ سفیدپوش خود نگاه می‌کرد و می‌گفت: "نمی‌فهمم چرا امسال بهار انقدر دیر کرده، کاش هوا زودتر خوب شه". اما بهار هرگز به باغش نیامد، حتی تابستان هم قهر کرده بود. پاییز، برای همه‌ی باغ‌ها میوه‌های رسیده و خوشمزه هدیه آورده بود به جز باغ غول خودخواه. پاییز گفت: "من به اون میوه نمی‌دم چون خیلی خیلی خودخواهه" و رفت. آنجا همیشه زمستان بود. باد سرد، طوفان، سرما و برف همیشه آنجا بودند و شادی می‌کردند و می‌رقصیدند.

یک روز صبح، غول با شنیدن موسیقی دلنشینی از خواب بیدار شد. صدای موسیقی آنقدر برایش زیبا و دلنواز بود که با خودش فکر کرد حتماً باید صدای نوازنده‌های پادشاه باشد که از آنجا عبور می‌کنند، درحالی که فقط صدای گنجشک کوچولویی بود که بیرون پنجره‌اش آواز می‌خواند. از آن زمان که غول خودخواه صدای آواز پرندگان را شنیده بود مدت زیادی می‌گذشت، برای همین در نظرش زیباترین موسیقی دنیا بود. ناگهان، طوفان از هیاهو دست کشید و باد سرد ساکت شد و بوی خوشی از لابه‌لای پنجره به مشامش رسید. غول با خوشحالی گفت: "بالاخره بهار اومد" و فوراً از رختخواب بیرون پرید و از پنجره به بیرون نگاه کرد. چه می‌دید؟! انگار عجیب‌ترین صحنه‌ی دنیا را دید. بچه‌ها یواشکی از حفره‌ی کوچکی از پشت دیوار به داخل باغ پریده بودند و روی شاخه‌های درختان نشسته بودند و بازی می‌کردند. روی هر درختی که می‌توانست ببیند، یک بچه کوچولو نشسته بود. درختان از برگشتن بچه‌ها آنقدر خوشحال شده بودند که پر از شکوفه شدند و شاخه‌هایشان را به آرامی بالای سر بچه‌ها تکان می‌دادند. گنجشک‌ها اطرافشان می‌چرخیدند و با

خوشحالی جیک جیک می‌کردند. گل‌های زیبا سرشان را از چمن‌ها بیرون آورده بودند و با خوشحالی بچه‌ها را تماشا می‌کردند و می‌خندیدند. منظره‌ی فوق العاده زیبایی را ساخته بودند. فقط در گوشه‌ای از باغ، هنوز زمستان بود و زیر درختی، پسربچه‌ای ایستاده بود که نمی‌توانست از درخت بالا برود چون قدش خیلی کوتاه بود. پسربچه زیر درخت سرگردان بود و این طرف و آن طرف می‌چرخید و زارزار گریه می‌کرد. درخت بیچاره هنوز پوشیده از برف بود و باد سرد به آن می‌وزید و شاخ و برگش را تکان می‌داد. درخت به پسربچه می‌گفت: " بیا بالا پسر کوچولو "، و شاخه‌هایش را تا آنجا که می‌توانست خم می‌کرد اما دست پسربچه به آن نمی‌رسید.

وقتی غول این صحنه را دید، دلش سوخت و با خودش گفت: "من چقدر خودخواه بودم. الان می‌فهمم چرا بهار دلش نمی‌خواست به باغم بیاید. من پسربچه را روی درخت می‌گذارم و دیوار را خراب می‌کنم و باغم برای همیشه زمین بازی بچه‌ها خواهد بود".

غول از کار خودش حسابی پشیمان شده بود. فوراً از پله‌ها پایین رفت، در را به آرامی باز کرد و به داخل باغ رفت. اما همین که بچه‌ها چشمشان به غول افتاد، ترسیدند و پا به فرار گذاشتند و باغ دوباره زمستانی شد. فقط پسرکوچولو فرار نکرد چون چشم‌هایش پر از اشک بود و نتوانست غول را ببیند. غول پشت سرش ایستاد و او را به آرامی با دست‌هایش بلند کرد و روی درخت گذاشت. همین که این کار را کرد، درخت پر از شکوفه شد و گنجشک‌ها آمدند و شروع کردند به آواز خواندن. پسربچه از خوشحالی دست‌هایش را دور گردن غول حلقه زد و او را بوسید. بقیه‌ی بچه‌ها وقتی دیدند غول دیگر بدجنس و عصبانی نیست، دویدند و به داخل باغ برگشتند. بهار هم همراه آن‌ها به باغ برگشت.

غول گفت: "بچه کوچولوها، از این به بعد این باغ مال شماست، هرچقدر دلتان می‌خواهد دران بازی کنید"، و تبر بزرگی برداشت و دیوار را خراب کرد. هر روز وقتی مردم از آنجا رد می‌شدند، می‌دیدند که غول با بچه‌ها در زیباترین باغ دنیا مشغول بازی بود. بچه‌ها تمام روز در باغ بازی می‌کردند و هنگام غروب پیش غول می‌رفتند تا با او خداحافظی کنند. یک روز غول به آن‌ها گفت: " هم‌بازی شما کجاست؟ همان پسربچه‌ای که روی درخت گذاشتم ". غول او را از همه‌ی بچه‌ها بیشتر دوست داشت چون‌که او را بوسیده بود. بچه‌ها جواب دادند: "ما نمی‌دونیم کجاست، اون رفته". غول گفت: "اگه اونو دیدین بگین حتماً به دیدن من بیاد". اما بچه‌ها گفتند که نمی‌دانند او کجا زندگی می‌کند و قبلاً هیچ‌وقت او را ندیده بودند. غول از این حرف خیلی ناراحت شد و دلش شکست.

هر روز غروب وقتی مدرسه تعطیل می‌شد، بچه‌ها به باغ می‌آمدند و با غول بازی می‌کردند، اما پسربچه‌ای که غول دوستش داشت هرگز نیامد. غول با بچه‌ها خیلی مهربان بود اما همچنان از اولین دوست کوچکش خبر می‌گرفت و منتظرش بود. همیشه می‌گفت: "چقدر دلم برایش تنگ شده". تا اینکه سال‌ها گذشت و غول، پیر و ناتوان شده بود. دیگر نمی‌توانست با بچه‌ها بازی کند، روی صندلی بزرگ و دسته دار خود می‌نشست و بچه‌ها را که در باغ زیبایش مشغول بازی بودند از دور با لذت تماشا می‌کرد. یک روز به خودش گفت: "من گل‌های زیبای زیادی در باغم دارم اما بچه‌ها زیباترین گل‌های باغم هستند".

صبح یک روز زمستانی، وقتی لباس می‌پوشید از پنجره بیرون را نگاه کرد. حالا دیگر از زمستان بدش نمی‌آمد چون می‌دانست زمستان فقط زمان خواب بهار است و گل‌ها در این فصل در حال استراحت هستند. همین که داشت بیرون را تماشا می‌کرد، ناگهان از تعجب خشکش زد. منظره‌ی عجیبی دیده بود. در دورترین نقطه‌ی باغ، درختی دید که با شکوفه‌های سفید پوشیده شده بود و شاخ و برگش می‌درخشید. میوه‌های زرین درخشانی از آن آویزان بود و زیر درخت، همان پسربچه‌ای که دوستش داشت ایستاده بود.

غول همین که این منظره را دید از پله‌ها به سرعت پایین آمد و به داخل باغ دوید. با سرعت از میان چمن‌ها عبور کرد و به پسربچه رسید. اما وقتی او را دید صورتش از عصبانیت قرمز شد و داد زد: " کی جرات کرده تو رو زخمی کنه؟" چون روی دست‌ها و پاهای پسربچه پر از جای چنگ ناخن بود. غول دوباره داد زد: "کی تو رو اذیت کرده؟ به من بگو، خودم با دست‌های خودم می‌کشمش". پسربچه گفت: " هیچ‌کس، این‌ها زخم عشق هستند". غول تعجب کرد و با ترس و لرز گفت: "تو کی هستی؟" و رو به رویش زانو زد. پسربچه لبخندی زد و گفت: " تو یک بار به من اجازه دادی در باغت بازی کنم. امروز، تو همراه من به باغم می‌آیی، که بهشت است".

غروب آن روز وقتی بچه‌ها به باغ آمدند، بدن غول را دیدند که پوشیده از شکوفه‌های رنگارنگ صورتی و سفید، زیر درختی، سرد و بی‌حرکت دراز کشیده بود. ■

داستان «زندگی و عشق»

نویسنده «قهرمان تازه اؤغلو»؛ مترجم «سینا عباسی هولاسو»

" اگر یک روز زندگی ما را از هم جدا کند. آرزو می‌کنم چیزی که جدا می‌شود و می‌رود تو باشی. چرا که بی من اگر بمانی، خوشبخت خواهی شد."

و اینگونه قصه آغاز شد. زندگی هر آن چیزی را که از دست می‌دهیم را روی هم انباشته می‌کند. هر آنچه که نباید از دست می‌رفت از دست می‌رود و هر آنکه نباید می‌رفت، می‌رود. از داخل آزادی همیشه یک اسارتی شروع می‌شود. و سرانجامش یک تنهایی می‌شود. و تنهایی‌هایمان شروع می‌کنند که به همدیگر شباهت داشته باشند. در حالی که این تنهایی‌ها فقط آدمی را زخمی می‌کنند. در حقیقت چیزی که مرا از پای در می‌آورد بی کسی‌هاست. قلب آدم‌های بی کس همیشه کوچک است. به آدمی طوری تلقین می‌کنند که ": چه کسی بودم که هیچ کسی آخر سر نشدم؟!" تمام سکوت‌ها از سر شروع می‌شوند. دیگر هیچ فایده ای ندارد مادامی که می‌خواهی بروی دادن نشانه‌هایی برای اینکه دوباره عاشقت شوم! از دست می‌رود هر آنچه که نباید از دست می‌رفت و راهی می‌شود هر آنکه نباید می‌رفت.

اگر چیزی را برای از دست دادن نداشته باشی، زندگی دوباره چیزهایی را برای از دست دادن به تو می‌دهد. و تو چیزی را که زندگی از تو می‌خواهد را می‌کشی بی آنکه توانای پاک کردنش را داشته باشی. نگاه کن که چگونه می‌سوزد هر آنکه جدایی را فقط یک فاصله تصور می‌کند. سعی نکن تنهایی‌ها را در حصاری بکشی که آن‌ها در هر جدایی روی هم انباشته شده‌اند. برای همین خودت را برای یک عشق دیگری نگه دار، زندگی برای از دست دادن یک تلخی زیاد طول می‌کشد و برای اینکه عشق را بیاموزی خیلی کوتاه است. تا رسیدن مرگ زندگی آدمی را سرگرم می‌کند. و زندگی در یک لحظه از دست می‌رود. از دست می‌رود هر آنچه که نباید از دست می‌رفت و راهی می‌شود هر آنکه نباید می‌رفت. اگر آنگونه بمانید، خواهید سوخت. این زندگی نیست بلکه زندگی‌های ماست که از دست می‌رود!

چه کسی می‌تواند که تصور کند که در وسط یک تنهایی می‌توان مثل یک انسان زندگی کرد. آدمی در آن صورت زندگی نمی‌کند بلکه فقط در زندگی می‌ماند. طوری که مرگ را نمی‌خواهد و از زندگی هم بیزار می‌شود. گم می‌شود وسط فاصله ای که بین دو هیچ ایجاد شده است. برای چه تلاش می‌کنیم هر آنچه را که فهمیده‌ایم را به دیگری بفهمانیم. همیشه چیزهایی هستند که آدمی را به زندگی ببندند. خیلی زمان می‌برد تا بفهمیم در صحنه ای که اسمش زندگی است زیستن مان را داریم بازی می‌کنیم یا که بازی‌هایمان را داریم زندگی می‌کنیم.

درک کردن زندگی به اندازه‌ی نگاه کردن به عقب ساده است. اما این زندگی کردن به اندازه‌ی رسیدن به آینده سخت است. از دست می‌رود هر آنچه که نباید از دست می‌رفت و راهی می‌شود هر آنکه نباید می‌رفت. و حقیقت‌هایی که ما را زنده گیر می‌اندازند اسمشان عشق است. چرا که عشق بیشتر از آن زمانی که باید طول بکشد، ادامه پیدا می‌کند.■

قصه «عشق و دعای مادر»

مترجم «مسعود پورنوروز»

یکی بود یکی نبود، زیر گنبد کبود جزیره‌ای بود که توش شادی خانم، آقای ناراحتی و افراد دیگه مثل خاله عشق با هم زندگی می‌کردند. یه روز خبر اینکه جزیره قراره غرق بشه رو همه شنیدند و با عجله هر کس برای خودش قایقی ساخت. اما خاله عشق نتونست کاری بکنه چون خیلی ضعیف بود و تصمیم گرفت از دوستاش کمک بگیره.

آقای ثروت که یه قایق پر از پول و طلا داشت از کنارش عبور کرد. خاله عشق بهش گفت: من رو هم با خودت می‌بری؟ آقای ثروت خیلی جدی جواب داد: نه نمی تونم.

خاله عشق از آقای غرور هم کمک خواست، ولی آقای غرور هم کمکی نکرد.

خاله عشق خیلی ناراحت بود و منتظر کسی بود که کمکش کنه. ناگهان خانم غم رو دید که تو قایقش نشسته و داره گریه می کنه، بهش گفت: لطفاً اجازه بده که منم سوار قایقت بشم خیلی سردمه، خانم غم که درحال گریه کردن بود جواب داد: برو من حوصله‌ی کسی رو ندارم. بعد از چند لحظه شادی خانم رو دید که داره با صدای بلند آواز میخونه و تو قایقش بازی می کنه، انقدر صدای شادی خانم بلند بود که حتی صدای خاله عشق رو نشنید و بی توجه از کنارش گذشت. خاله عشق کم کم داشت مریض می‌شد که یهو یکی دستاشو گرفت و سوار قایقش کرد، خاله عشق خیلی خوشحال بود، انقدر که فراموش کرد اسم کسی که بهش کمک کرده رو بپرسه، بعد از چند دقیقه که به خشکی رسیدن، هرکس راه خودشو رفت .... خاله عشق هی فکر کرد، اما نتونست جوابی برای سوالش که اون شخص کی بود، پیدا کنه! بعد رفت پیش پدر بزرگ که اسمش دانایی بود، ازش پرسید: پدر بزرگ کی به من کمک کرد؟ پدربزرگ اول لبخند شیرینی به خاله عشق زد و بعدش گفت: دخترم اون کسی که بهت کمک کرد، دعای مادرت بود.■

داستان «پیرمردی بر سر پل»

نویسنده «ارنست همینگوی»؛ مترجم «زهرا تدین»

پیرمردی با یک عینک دور فلزی و لباسی خاک آلوده کنار جاده نشسته بود. بر روی رودخانه یک پل چوبی کشیده بود که گاری‌ها، کامیون‌ها، مردها، زن‌ها و بچه‌ها از آن عبور می‌کردند و به آنسوی رودخانه می‌رفتند. گاری‌ها که با قاطر کشیده می‌شدند، به سختی از شیب ساحل بالا می‌رفتند، سربازها پره چرخ‌ها را می‌گرفتند و آن‌ها را به جلو هل می‌دادند. کامیون‌ها به سختی رو به بالا می‌رفتند و همه پل را پشت سر می‌گذاشتند. روستاییان در خاکی که تا قوزک‌هایشان می‌رسید به سنگینی قدم برمی داشتند. اما پیرمرد همان جا بی حرکت نشسته بود؛ آن قدر خسته بود که نمی‌توانست قدم از قدم بردارد.

من مأموریت داشتم که از پل عبور کنم. دهانه آن سوی پل را بررسی کنم و ببینم که دشمن تا کجا پیشروی کرده است. کارم که تمام شد از روی پل برگشتم. حالا دیگر گاری‌ها آنقدر زیاد نبودند و چندتایی آدم مانده بودند که پیاده می‌گذشتند. اما پیرمرد هنوز آنجا بود.

پرسیدم: «اهل کجایید؟»

گفت: «سن کارلوس.» و لبخند زد.

شهر آبا و اجدادیش بود و از همین رو یاد آنجا شادمانش کرد و لبخند زد.

و سپس گفت: «از حیوانات نگهداری می‌کردم.»

من که درست سر در نیاورده بودم گفتم: «که این طور.»

گفت: «بله، می دانید، من ماندم تا از حیوانات نگهداری کنم. من آخرین فردی بودم که از سن کارلوس آمدم بیرون.» به ظاهرش نمی‌خورد که چوپان یا گله دارباشد. لباس تیره و خاک آلودش و چهره گردآلود و عینک دور فلزی‌اش را نگاه کردم و گفتم: «چه حیواناتی بودند؟»

سرش را با ناامیدی تکان داد و گفت: «همه جور حیواناتی بود. اما مجبور شدم ترکشان کنم.» من پل را نگاه می‌کردم و فضای دلتای ایبرو را که آدم را به یاد آفریقا می‌انداخت و در این فکر بودم که چقدر طول می‌کشد تا چشم ما به دشمن بیفتد و تمام وقت گوش به زنگ بودم که اولین صداهایی را بشنوم که از درگیری، این واقعه همیشه مرموز، برمی خیزد و پیرمرد هنوز آنجا نشسته بود.

پرسیدم: «گفتید چه حیواناتی بودند؟»

گفت: «روی هم رفته سه جور حیوان بودند. دو تا بز، یک گربه و چهار جفت هم کبوتر.»

پرسیدم: «چرا مجبور شدید ترکشان کنید؟»

«از ترس توپ‌ها. سروان به من گفت که در تیررس توپ‌ها نمانم.» پرسیدم: «زن و بچه هم دارید؟» و انتهای پل را نگاه کردم که چندتا گاری با عجله از شیب ساحل پایین می‌رفتند. گفت: «فقط همان حیوان‌هایی بودند که گفتم. البته گربه بلایی سرش نمی‌آید. گربه‌ها می‌توانند خودشان را نجات بدهند، اما نمی‌دانم بر سر بقیه چه می‌آید؟»

پرسیدم: «از چه کسی طرفداری می‌کنید؟»

گفت: «من سیاست سرم نمی‌شود. دیگر هفتاد و شش سالم است. دوازده کیلومتر را پای پیاده آمده‌ام و فکر نمی‌کنم بتوانم دیگر از اینجا جلوتر بروم.»

گفتم: «اما اینجا ماندن امن نیست. اگر توانش را را داشته باشید، کامیون‌هایی که در آن جاده در حرکت‌اند از تورتوسا می‌گذرند.»

گفت: «کمی می‌مانم. بعد راه می افتم. کامیون‌ها کجا می‌روند؟»

گفتم: «بارسلونا.»

گفت: «من آن طرف‌ها کسی را نمی‌شناسم. اما از لطفتان ممنونم. بسیار ممنونم.»

با نگاهی خسته و توخالی به من چشم دوخت و آن وقت مثل کسی که بخواهد غصه‌اش را با کسی قسمت کند، گفت: «گربه چیزیش نمی‌شود. مطمئنم. برای چه ناراحتش باشم؟ اما آن‌های دیگر چطور می‌شوند؟ شما می گویید چه بر سرشان می‌آید؟»

«معلوم است، بالخره یک جوری نجات پیدا می‌کنند.»

«شما این طور فکر می‌کنید؟»

گفتم: «البته.» و ساحل دوردست را نگاه می‌کردم که حالا دیگر هیچ گاری در آن دیده نمی‌شد.

«اما آن‌ها زیر آتش توپ‌ها چه کار می‌کنند؟ مگر از ترس همین توپ‌ها نبود که به من گفتند آنجا نمانم؟»

گفتم: «در قفس کبوترها را باز گذاشتید؟»

«بله.»

«پس پرواز می‌کنند.»

گفت: «بله، البته که پرواز می‌کنند. اما دیگران چطور؟ بهترست آدم فکرش را نکند.»

گفتم: «اگر خستگیتان در رفته، من راه بیفتم.» بعد به اصرار گفتم: «حالا بلند شوید و تلاش کنید راه بروید.»

گفت: «ممنونم.» و بلند شد. تلو تلو خورد، کمی به عقب کشیده شدو دوباره در خاک نشست.

سرسری گفت: «من فقط از حیوانات نگهداری می‌کردم.» اما دیگر روی صحبتش با من نبود. و باز تکرار کرد: «من فقط از حیوانات نگهداری می‌کردم.»

دیگر کاری نمی‌شد کرد. یکشنبه عید پاک بود و فاشیست‌ها به سوی ایبرو می‌تاختند. آسمان پر از ابرهای تیره و تار بود و هواپیماهایشان به ناچار پرواز نمی‌کردند. این موضوع و اینکه گربه‌ها می‌دانستند چگونه از خودشان مواظبت کنند تنها دلخوشی پیرمرد بود.■

سخن گفتن همچون یک خانم

مطابق با توضیحات اولیه‌ای که در دو بخش در شماره‌های شصت و پنج و شصت و شش ماهنامه ادبیات داستانی چوک منتشر شد، پس از ارائه معرفی مختصری از لاکوف، به گونه و سبک‌های کلی سخن گفتن در زنان و مردان و به طور اخص در دختربچه‌ها و پسربچه‌ها اشاره شد. در این شماره لاکوف علاوه بر اشاره به مصداق‌ها، به کاربرد خاص قالب بیانی با استفاده از ضمیمه‌های پرسشی می‌پردازد. و نیز در نهایت مترجم اشاره‌ای کوتاه دارد بر روش‌های تمایز کلام زنان از مردان از منظر لاکوف.

...

وقتی ما از لغت و واژگان به سمت ساختار زبانی می‌رویم، درمی‌یابیم که سخن گفتن زنان به لحاظ دستوری بسیار خاص است. دانش من به من می‌گوید در زبان انگلیسی قاعده یا قانون خاص در دستور زبان وجود ندارد که صرفاً زنان امکان استفاده از آن را داشته باشند، اما حداقل یک قاعده وجود دارد که زنان در هنگام سخن گفتن آن را بیش از مردان به کار می‌برند. (البته این حقیقت دلالت بر آن دارد که کاربرد قواعد دستوری تحت تاثیر بافتار اجتماعی است؛ فاکتورهای ملحوظ در بافتار شامل: موقعیت اجتماعی گوینده و مخاطب، احترام به یکدیگر و تاثیر یکی بر دیگری می‌شود). این قاعده در زبان انگلیسی، قاعده ضمیمه پرسشی[۷۱] است.

ضمیمه پرسشی کاربردش همچون شاکله ساختاری (در انگلیسی)، چیزی بین بیانی صریح و یک سوال آری-خیر است: درواقع ضمیمه پرسشی در قالب بیانی نسبت به گذشته اطمینان بیشتری دارد. بنابراین کاربرد آن جهت موقعیت‌هایی با وضعیت باثبات و یقینی است؛ نه در موقعیت‌هایی که قالب بیانی صریح است و نه سوال آری-خیر کاربرد دارد، بلکه کاربرد آن بیشتر در موقعیت‌هایی بین این دو حالت است.

بیان صریح آن بیانی است که شخص بر مبنای دانش خودش به آن اطمینان دارد و کاملاً مطمئن است که سخنش قابل باور خواهد بود؛ اما در جمله سوالی شخص دانشی راجع به مسئله ندارد و بدین باور دارد که می‌تواند از طریق پرسش و یافتن پاسخ آن نزد مخاطب شکاف موجود را پر کند.

ضمیمه پرسشی چیزی بین این دو است و وقتی به کار می‌رود که گوینده ادعایی را بیان می‌کند که اطمینان کامل به حقیقت و کنه آن ندارد. بنابراین وقتی من بگویم:

- آیا جان اینجا است؟

متعجب نخواهم شد از اینکه مخاطب به من پاسخ «خیر» دهد؛ اما اگر من بگویم:

- آیا جان اینجا است، نیست؟

درعوض ساخت جمله را در قالبی بیان کرده‌ام که صرفاً انتظار جواب مثبت از جانب مخاطب خود را دارم. اگر من اینجا سوال «آری-خیر» می‌پرسیدم صرفاً یک جواب از مخاطب می‌خواستم، اما من آنقدر آگاهی دارم از قضیه که پاسخ مخاطب را پیش‌بینی می‌کنم و این در مورد جمله بیانی صریح بیشتر صدق می‌کند. بنابراین ضمیمه پرسشی می‌تواند جمله‌ای بیانی بدون این پیش‌فرض باشد که مخاطب به جمله بیان‌شده باور دارد: به گونه‌ای که شخص با یک سوال از چارچوب مورد انتظار موجود خارج می‌شود. یک ضمیمه پرسشی، گزینه دیگری را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد و او را مجبور نمی‌کند تا با آنچه مورد انتظار گوینده است همراهی کند.

موقعیت‌هایی هم وجود دارد که صرفاً ضمیمه پرسشی را می‌طلبد، در واقع تنها جمله مورد انتظار همان ساختار ضمیمه پرسشی است –بنابراین اگر چیزی برای من صرفاً نامفهوم و مبهم است و باور دارم به اینکه مخاطبم دید بهتری نسبت به آن دارد، می‌توانم بگویم:

- من عینک به چشمم نیست. او در طبقه سوم بود، نبود؟

بعضی مواقع ضمیمه پرسشی در مواردی به کار می‌رود که گوینده همچون مخاطب می‌داند پاسخ چه باید باشد و نیاز به تایید ندارد. یک چنین موقعیتی درست زمانی است که گوینده حرف نابجایی زده و سپس سعی می‌کند مخاطب را از فضای موجود درآورد:

- البته که اینجا خیلی گرمه، اینطور نیست؟

در بحث از احساسات یا نظر شخصی این تنها گوینده است که معمولاً و در هر صورت از پاسخ درست آگاه است. موکدا سخن گفتن به طوریکه فرد نظرات شخص خودش را زیر سوال ببرد کاری بی‌معنی است. جملاتی مثل:

- من سرم درد می‌کند، نمی‌کند؟

---

[۷۱] tag question.

اما مسلماً مواردی مشابه وجود دارد که در آن نظرات گوینده بیانگر دور از انتظار بودن امر است و به دنبال پاسخی تاییدی است، مثل:

- افزایش قیمت‌ها اینطور که پیش می‌رود وحشتناک است، اینطور نیست؟

البته با وجود امکان تفاسیر دیگری از این جمله یکی از این امکان‌ها آنست که گوینده پاسخ خاصی –آری یا خیر- در ذهن دارد و تمایلی ندارد صریحاً آن را بیان کند. هرچند که من شواهد آماری دقیقی ندارم، اما به زعم من این نوع از ضمیمه پرسشی بیشتر برای زنان کاربردی است تا مردان. اما اگر چنین چیزی درست باشد، علت صحت آن در چیست؟

این نوع از جملات دارای معانی هستند که یک گوینده مرد می‌تواند با بیان آن از مسئولیت‌پذیری اجتناب کرده و بدینوسیله از درگیر شدن با مخاطب بپرهیزد. اما مسئله اینجاست که امکان دارد که گوینده مرد با بیان جمله این معنی را القا کند که واقعاً نسبت به خودش مطمئن است و از مخاطب خود نیز انتظار تایید دارد. این ارجاع به گرفتن تایید چیزی است که اغلب در زنان وجود دارد، و حتی آدم ممکن است تعجب کند از اینکه تا چه حد کاربرد این نوع از زبان و گرفتن تایید از سال‌های اولیه زندگی بر زنان تحمیل شده است.

در ارتباط با کاربرد خاص این قاعده دستوری، یک تفاوت محسوس و شایع در الگوهای آوایی زنان وجود دارد. الگوهای آوایی خاصی برای بیان جمله در انگلیسی وجود دارد که تا آنجا که می‌دانم صرفاً در میان زنان رایج است و در قالب پاسخی بیانی به یک سوال است و به همین منظور هم به کار می‌رود، اما این نوع بیانی به طور خاص دربردارنده تردیدی است که در برابر آری یا خیر گرفتن از مخاطب منعطف است. بدین معنا که ممکن است همان کسی که به دنبال گرفتن تایید است، تنها کسی باشد که اطلاعات لازم نسبت به مسئله را نزد خود دارد.

- الف) شام کی آماده می‌شود؟
- ب) اوه... حدود ساعت شش ...؟

درواقع نفر «ب» می‌گوید: «ساعت شش، اگر تو با این ساعت مشکلی نداری و با آن موافقی» و با این نوع بیانی نفر «الف» در موقعیتی است که تایید می‌کند و نفر «ب» راجع به آن مردد به نظر می‌رسد. در اینجا نوعی بی‌میلی نسبت به اظهار نظر قطعی را شاهد هستیم. یکی از پیامدهای احتمالی چنین نوع بیانی آنست که انواع الگوهای سخن گفتن واقعیتی را راجع به شخصیت فرد منعکس می‌کند و نیز در جدیت یک زن یا اعتماد به خودش در هر نوع مسئولیت‌پذیری در زندگی واقعی نقش خواهد داشت، بر همین مبنا است که: «یک زن نمی‌تواند ذهنیتی مستقل داشته باشد[۷۲]» و «نسبت به خودش مطمئن نیست». و اینجا ما دوباره شاهد آنیم که افرادی بر مبنای رفتار زبانی سطحی به قضاوت دیگران می‌پردازند بدون آنکه این قضاوت به شخصیت درونی افراد ارجاعی داشته باشد، اما چنین قضاوتی بر گوینده تحمیل می‌شود و هیچ دردی بدتر از جدی گرفته نشدن نیست.

چنین الگوهایی بخشی از واقعیت‌های کلی را منعکس می‌کنند. به نظر می‌رسد سخن گفتن زنان بسیار «مودب[۷۳]» تر از مردان است. یکی از ابعاد باادب بودن اینطور توصیف شده: یک تصمیم در هر موضوعی نباید بر ذهن، تفکر یا ادعای کسی تحمیل شود، بلکه باید گشاده بوده و حق انتخاب به طرف مقابل دهد. بنابراین ضمیمه پرسشی قالبی مودبانه است که در آن توافق یا باوری را به مخاطب تحمیل نمی‌کند. بر همین مبنا یک درخواست می‌تواند، پیشنهادی مودبانه باشد که در آن آشکارا تسلیم و پذیرش طلب می‌کند اما فراتر از آن، دربردارنده آن است که آنچه انجام شده برخلاف میل گوینده نبوده است. دستور آشکار (در قالبی امری) بیان‌کننده (اغلب مودبانه) موقعیت برتر گوینده نسبت به مخاطب است که در خود حق ایجاد مصالحه درجایی که ظاهر تصمیم موجود برخلاف میل مخاطب به نظر می‌رسد را دارد ... حروف بیشتر در یک جمله که دلالت بر آن خواهد داشت که جمله بیش از آن که یک دستور باشد یک درخواست است، نتیجه مبادی آداب‌تری خواهد داشت. جملات مثال ذیل از مصادیق موارد بالا است، که در آن «الف» دستور مستقیم است، «ب» و «ج» درخواست ساده و «د» و «هـ» درخواست مرکب است[۷۴]:

- الف) در را ببند.
- ب) لطفاً در را ببند.
- ج) ممکن است در را ببندی؟

---

[۷۲]. مباحث مرتبط با دیگری بودن زن و تعریف مرد بر مبنای دیگری (other) از زن (ر.ک دبووار، سیمون، جنس دوم، ترجمه حسین مهری، نشر توس، بی‌تا).

[73]. polite

[۷۴]. برای مطالعه بیشتر رجوع شود به: Lakoff, Robin, Language in Context, Linguistic Society of America, Language, Vol. 48, No. 4, (Dec., 1972), pp. 907-927

- د) ممکن است لطفاً در را ببندی؟
- هـ) ممکن است لطفاً در را نبندی؟

در ابتدا توضیح می‌دهم که چرا «هـ» را در دسته‌بندی درخواست مرکب قرار دادم. (جمله‌ای چون «ممکن است لطفاً در را نبندی» به عنوان درخواست مرکب مردد لحاظ می‌شود). جمله‌ای مثل آنچه در گزینه «ج» آمده در معنا نزدیک به این جمله است که: «آیا می‌خواهید در را ببندید؟» مطابق با قواعد معمول گفتگوی مودبانه موافقت با آنچه شما خواستار آن هستید، موافقت با انجام همان چیزی است که از شما تقاضا شده است. بنابراین، توابع استعلایی مسلم در جایگاه یک درخواست، بر مبنای خواسته مخاطب است که تصمیمی را لحاظ می‌کند. در جمله‌بندی با سوال مثبت، چنین پیش‌فرضی به طور ضمنی به وجود خواهد آمد که پاسخ «آری» احتمال بیان بیشتری خواهد داشت. جمله «د» مودبانه‌تر از جمله «ب» یا «ج» است، زیرا جمله «د» ترکیبی از جمله «ب» و «ج» است. «لطفاً» دلالت بر رضایت انجام کار برای گوینده است و «ممکن است» بیان‌کننده آن است که تصمیم نهایی را مخاطب می‌گیرد. حالا اگر سوال با یک عبارت منفی جمله‌بندی شود، همانطور که در جمله «هـ» آمده احتمال قوی‌تری وجود دارد که گوینده با پاسخ منفی مخاطب مواجه شود. بر همین مبنا در اینجا پیش‌فرض آنست که مخاطب آزادی بیشتری برای رد درخواست دارد، به همین خاطر در اینجا جمله «هـ» درخواست مودبانه‌تری نسبت به جمله‌های «ج» و «د» است: جمله «ج» و «د» مسئولیت رد درخواست را بر دوش مخاطب قرار می‌دهد، حال آنکه جمله «هـ» اینطور نیست.

با توجه به مصادیق موجود، یک فرد می‌تواند رابطه میان ضمیمه‌های پرسشی و ضمیمه‌های دستوری و دیگر درخواست‌ها را دریابد. در همه این موارد گوینده، جمله بیانی ساده یا مثبتی را نمی‌گوید و درخواست‌های مرکب بیشتر ویژگی سخن گفتن در زنان است تا مردان. جمله‌ای که با «ممکن است لطفاً ... نکنید» (بدون تاکید کردن بر لطفاً) آغاز می‌شود، حداقل به زعم من به‌وضوح غیرمردانه است. دختران کوچک می‌آموزند که طوری سخن بگویند که خانم‌هایی کوچک جلوه کنند، به طوری که سخن گفتن آن‌ها با روش و طرزهایی مودبانه‌تر از آنچه در مردان و پسران است شکل می‌گیرد و به همین دلیل در سخن گفتن مودبانه بیانات قدَر و قوی غایب هستند و همچنین ساختار سخن گفتن زنان خود مانعی برای بیان عباراتی محکم و قوی است.

در یک جمع‌بندی کلی می‌توان تمایز سخن گفتن زنان از مردان را بنا بر رویکرد لاکوف با روش‌های زیر (که خود بخشی از مدل ناکارآمد جنسیتی[۷۵] توسط لاکوف خوانده شده است) تشخیص داد (Bucholz, 2004, 11):

۱) عبارات تحدید کننده: عباراتی چون: «از طبقه»، «از نوع»، «اینطور به نظر می‌رسد»
۲) صفات بی معنی: چون «الهی»، «ستودنی»، «مجلل»
۳) اشکال فوق‌العاده مودب: «اگر التفات بفرمایید...»، «اگر برایتان زحمتی نیست...»، «اگر از نظر شما مشکلی نباشد...»
۴) عذرخواهی بیشتر: «بسیار متاسفم، اما فکر می‌کنم که...»
۵) کمتر صحبت کردن
۶) اجتناب از زبان درشتی و دشنام
۷) ضمیمه‌های پرسشی: «آیا خوردن این غذا برای‌تان مهم نیست، هست؟»
۸) تلفظ و دستور زبان درست‌تر: کاربرد گرامر معتبر و و بیان واضح
۹) درخواست غیرمستقیم: «وای، خیلی تشنه‌ام است»- که در حقیقت درخواست آب کردن است.
۱۰) صحبت کردن مبهم: استفاده از نوع خاصی از آوا و تاکید بر کلماتی خاص چون: «خیلی»، «بسیار» و، «کاملاً».

هرچند مطالعات لاکوف در حوزه زبان انگلیسی متمرکز بوده است، اما توانسته ایده‌های بسیاری را در پژوهش‌های زبان‌شناسان اجتماعی در دیگر زبان‌ها خلق کند. مطالعات لاکوف باعث شد امر متعارف سخن گفتن زنان در فرهنگ‌های مختلف به دیدی انتقادی نگریسته شود و همین خود سبب شد تا زبان به مثابه پدیده‌ای چندبعدی دیده شود که در کنار جنسیت عواملی چون طبقه، قدرت و عدالت اجتماعی بر آن تاثیرگذار هستند.■

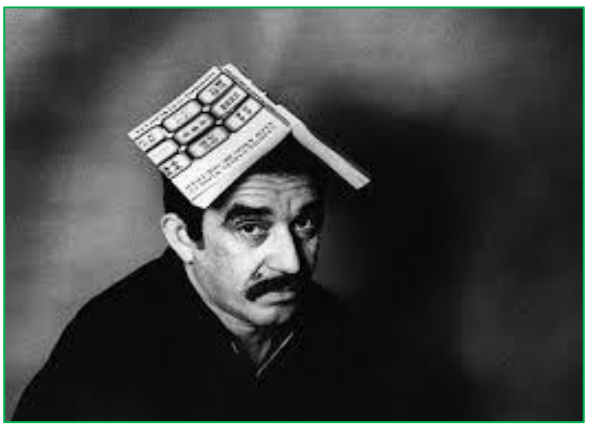
ارجاع:

- Mary Bucholz, "Editor's Introduction", *Language and a Woman's Place: Text and Commentary*, Oxford University Press, 2004.

[75]. gender deficient model

مصاحبه با «گابریل گارسیا مارکز» برنده جایزه نوبل ۱۹۸۲

مصاحبه‌گر «پیتر استون»؛ مترجم «بدری سیدجلالی»



مصاحبه با گابریل گارسیا مارکز در اتاق کار/ دفتر او انجام گرفت، جایی درست پشت منزل او در سان انجل این[۷۶]، منطقه ای قدیمی و دوست داشتنی، که پر از گل رنگارنگ چشم نواز مکزیکو سیتی بود. از اتاق کار تا ساختمان اصلی خانه چند قدم راه بود. ساختمانی با درازای کم، که به نظر می‌رسد در اصل به عنوان اتاق مهمان طراحی شده است. در انتهای اتاق، یک میز تحریر، دو صندلی راحتی، و یک مینی بارِ جمع و جور- یخچال کوچک سفیدی که روی آن یک مخزن آب معدنی گذاشته شده- قرار دارد.

بیشترین چیزی که در اتاق جلب توجه می‌کند تابلو عکس بزرگ گارسیا مارکز است که بالای مبل آویزان شده است. در این عکس مارکز شنل شیکی به تن دارد و در منظره‌ای ایستاده که در آن باد می‌وزد و نگاهش شبیه نگاه آنتونی کویین[۷۷] است.

گارسیا مارکز پشت میزش در انتهای اتاق نشسته بود. با قدم‌هایی سبک و چابک برای خوش‌آمدگویی سمت من آمد. بدن محکمی دارد، قدش حدود پنج پا و هشت نه اینچ است، اما شبیه جنگجویان متوسط الاندام دیده می‌شود- چهارشانه است، اما پاهایش کمی لاغرند. لباس غیر رسمی پوشیده بود، شلوار مخمل کبریتی با یک ژاکت یقه اسکی نازک و چکمه‌های چرم سیاه. موهایش مجعد و تیره‌اند و سبیل پرپشتی دارد.

مصاحبه طی سه جلسه در اواخر بعدازظهر انجام شد که هر کدام تقریباً دو ساعت طول کشید. با اینکه انگلیسی گارسیا مارکز خیلی خوب است، اما بیشتر اسپانیایی صحبت می‌کرد و دو پسرش حرف‌هایش را ترجمه می‌کردند. هنگامی که گارسیا مارکز صحبت می‌کند، گاهی رو به جلو خم می‌شود و گاهی عقب می‌نشیند. دست‌هایش را هم اغلب تکان می‌دهد تا با اشاراتی جزئی اما قاطع روی نکته‌ای تأکید کند، یا تغییر خط فکرش را نشان دهد. گاهی به سمت شنونده به جلو خم می‌شود، گاهی هم به عقب تکیه می‌دهد، پاهایش را روی هم می‌اندازد و متفکرانه صحبت می‌کند.

نظرتان در مورد استفاده از ضبط صوت چیست؟

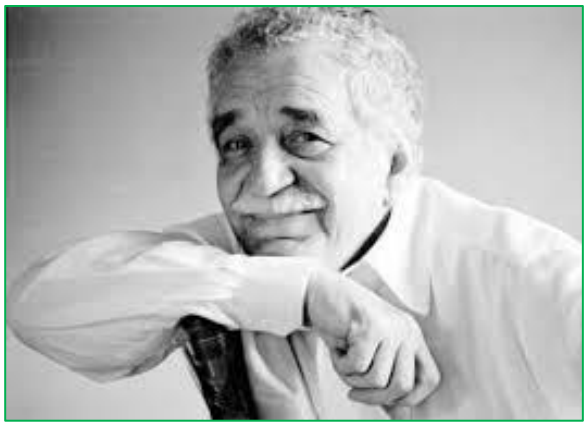
مشکل اینجاست که وقتی می دانید مصاحبه دارد ضبط می‌شود، رفتارتان تغییر می‌کند. من شخصاً بلافاصله حالت تدافعی می‌گیرم. به عنوان یک روزنامه نگار، احساس می‌کنم که ما هنوز طرز استفاده از ضبط صوت برای مصاحبه را یاد نگرفته‌ایم. بهترین روش، به نظر من، یک مکالمه طولانی است بدون اینکه روزنامه نگار یادداشت بردارد. سپس او باید گفتگو را به یاد آورد و احساس خود را بنویسد، نه اینکه لزوماً از همان کلماتی که بیان شده استفاده کند. روش مفید دیگر این است که یادداشت برداری کند، سپس آن‌ها را با رعایت وفاداری به شخص مصاحبه شونده تفسیر نماید. موضوع ناخوشایند در مورد ضبط تمام قسمت‌های مکالمه این است که این شیوه به شخص مصاحبه شونده وفادار نیست، چرا که حتی واکنش‌های احمقانه شما را هم ضبط کرده و به یاد می‌آورد. به همین دلیل است که وقتی ضبط صوت روشن است، من آگاهم که دارد از من مصاحبه می‌شود؛ اما زمانی که ضبط صوتی در کار نیست، به صورت ناخودآگاه و کاملاً طبیعی صحبت می‌کنم.

مصاحبه‌گر: خوب، شما باعث می‌شوید که من به خاطر استفاده از ضبط صوت کمی احساس گناه کنم. اما فکر می‌کنم برای این نوع مصاحبه احتمالاً به آن نیاز خواهیم داشت.

گارسیا مارکز: به هر حال، هدف کلی حرف من این بود که شما را در مقام دفاع قرار دهم.

---

[76] San Angel Inn
[77] Anthony Quinn



مصاحبه‌گر: خوب، آیا خود شما تا کنون برای مصاحبه از ضبط صوت استفاده کرده‌اید؟

گارسیا مارکز: به عنوان یک روزنامه نگار، هرگز. من یک ضبط صوت خیلی خوب دارم، اما فقط برای گوش دادن به موسیقی از آن استفاده می‌کنم. اما به عنوان یک روزنامه نگار هرگز مصاحبه ای انجام نداده‌ام. گزارش‌های فراوانی نوشته‌ام، اما هرگز مصاحبه به شکل پرسش و پاسخ نداشته‌ام.

مصاحبه گر: من درباره مصاحبه معروف شما با ملوانی که کشتی‌اش غرق شده بود شنیده‌ام.

گارسیا مارکز: آن مصاحبه به شکل پرسش و پاسخ نبود. ملوان فقط برایم ماجراهایش را تعریف کرد و من سعی کردم با استفاده از کلمات او و روایت اول شخص داستانش را بازنویسی کنم، طوری که انگار خود او آن‌ها را نوشته است. وقتی خاطرات به صورت سریالی (هر روز یک قسمت به مدت دو هفته) در روزنامه منتشر شد، امضای ملوان را داشت، نه من. تا اینکه بیست سال بعد، با انتشار مجدد آن، مردم متوجه شدند که من آن را نوشته‌ام. تا بعد از نوشتن رمان *صد سال تنهایی*[۷۸]، هیچ ویراستاری فکر نمی‌کرد که کار خوبی باشد.

مصاحبه‌گر: از آنجایی که شروع صحبت ما درباره روزنامه نگاری بود، فکر می‌کنید روزنامه نگاریِ مجدد بعد از این همه سال رمان نویسی چطور باشد؟ آیا این‌بار حسی متفاوت یا نگاهی متفاوت خواهید داشت؟

گارسیا مارکز: من همیشه خودم را اینطور متقاعد کرده‌ام که حرفه واقعی من روزنامه نگاری است. چیزی که من قبلاً در مورد روزنامه نگاری دوست نداشتم شرایط کاری‌اش بود. به علاوه، مجبور بودم افکار و عقایدم را به منافع روزنامه مقید کنم. در حال حاضر، پس از سال‌ها فعالیت به عنوان یک رمان نویس، و بعد از به دست آوردن استقلال مالی به عنوان یک رمان نویس، می‌توانم موضوعاتی که مورد علاقه‌ام هستند و با عقایدم همخوانی دارند را انتخاب کنم. در هر صورت، من همیشه از داشتن فرصتی برای انجام یک کارِ خوبِ روزنامه نگاری لذت می‌برم.

مصاحبه‌گر: به نظر شما کدام روزنامه نگاری فوق‌العاده است.

گارسیا مارکز: به نظرم، هیروشیما[۷۹] اثر جان هرسی[۸۰] یک کار استثنایی بود.

مصاحبه‌گر: آیا امروز داستان به خصوصی وجود دارد که بخواهید آن را بنویسید؟

گارسیا مارکز: فراوان. در واقع چند تایی هم نوشته‌ام. من در مورد پرتغال، کوبا، آنگولا، و ویتنام نوشته‌ام. خیلی دوست دارم در مورد لهستان بنویسم. فکر می‌کنم اگر بتوانم آنچه را که اکنون در آنجا اتفاق می‌افتد را به طور دقیق توصیف کنم، داستان بسیار مهمی خواهد شد. اما هوای لهستان الان خیلی سرد است؛ و من روزنامه‌نگار راحت طلبی هستم.

مصاحبه‌گر: آیا فکر می‌کنید کارهایی باشد که رمان بتواند انجام دهد ولی روزنامه نگاری نتواند؟

گارسیا مارکز: خیر. فکر نمی‌کنم هیچ تفاوتی بین این دو وجود داشته باشد. منابع یکسان است، مواد یکسان است، مدارک و زبان هم یکسان است. *یادداشت‌های سال طاعون*[۸۱] اثر دانیل دفو[۸۲] یک رمان فوق العاده است و *هیروشیما* یک روزنامه نگاریِ فوق العاده.

مصاحبه‌گر: آیا روزنامه نگار و رمان نویس مسئولیت‌های متفاوتی در حفظ تعادل میان حقیقت و تخیل را دارند؟

گارسیا مارکز: در روزنامه نگاری تنها یک واقعیت کذب[۸۳] می‌تواند به کل کار صدمه بزند. در مقابل، در داستان‌نویسی

---

[78] *One Hundred Years of Solitude*

[79] *Hiroshima*
[80] John Hersey
[81] *The Journal of the Plague Year*
[82] Daniel Defoe
[83] False Fact

فقط یک واقعیت صدق[۸۴] کافی است تا به کل کار مشروعیت دهد. این تنها تفاوت میان آن‌هاست، و به تعهد نویسنده برمی‌گردد. رمان نویس می‌تواند هر چه می‌خواهد بنویسد، البته تا جایی که مردم او را باور کنند.

مصاحبه‌گر: چند سال پیش در مصاحبه‌ها از سرعت کارتان در دوره‌ای که روزنامه نگار بودید اظهار حیرت و شگفتی کردید.

گارسیا مارکز: در حال حاضر نوشتن برایم سخت تر از قبل شده است، هم رمان نویسی و هم روزنامه نگاری. زمانیکه در روزنامه کار می‌کردم، نسبت به کلماتی که می‌نوشتم چندان حساسیت نداشتم، در حالی که الان دارم. وقتی برای روزنامه *El Espectador*در بوگوتا[۸۵] کار می‌کردم، دست کم سه داستان در هفته و دو یا سه سرمقاله در روز می‌نوشتم، و نقد فیلم هم انجام می‌دادم. شب‌ها، بعد از اینکه همه به خانه می‌رفتند، به سراغ نوشتن رمان‌هایم می‌رفتم. سر و صدای ماشین‌های لاینوتایپ[۸۶] که به نظرم شبیه صدای باران بود دوست داشتم. اگر متوقف می‌شدند، و من در سکوت می‌ماندم، نمی‌توانستم کار کنم. در حال حاضر، خروجی کارهایم به نسبت خیلی کم است. در یک روزِ کاریِ خوب، که از ساعت نه صبح تا دو یا سه بعد از ظهر کار می‌کنم، بیشترین مقداری که می‌توانم بنویسم یک پاراگراف کوتاهِ چهار یا پنج خطی است، که معمولاً روز بعد پاره‌اش می‌کنم.

مصاحبه‌گر: آیا این تغییر به دلیل استقبال زیاد از آثار شماست و یا از نوعی تعهد سیاسی نشأت می‌گیرد؟

گارسیا مارکز: هر دو. فکر کردن به این موضوع که دارم برای افراد بسیاری، خیلی بیش از آنچه قبلاً تصور می‌کردم، می‌نویسم یک مسئولیت عمومی برایم ایجاد می‌کند که هم ادبی است و هم سیاسی. حتی غرورم هم درگیر می‌شود، اینکه نمی‌خواهم دچار افول شوم.

مصاحبه‌گر: نوشتن را چطور آغاز کردید؟

گارسیا مارکز: با نقاشی. با نقاشی کارتون. قبل از اینکه بتوانم بخوانم یا بنویسم، در خانه و مدرسه نقاشی می‌کشیدم. جالب اینجاست که حالا می‌فهمم چرا زمانی که در دبیرستان بودم به نویسندگی شهرت داشتم، هرچند آن موقع چیزی نمی‌نوشتم. اگر قرار بود جزوه یا نامه درخواستی نوشته شود، من کسی بودم که این کار را انجام می‌داد چون ظاهراً من نویسنده بودم. وقتی وارد کالج شدم، عموماً زمینه ادبی بسیار خوبی داشتم، خیلی بالاتر از میانگین سطح دوستانم. در دانشگاه بوگوتا، دوستان و آشنایان جدیدی پیدا کردم که نویسندگان معاصر را به من معرفی کردند. یک شب، دوستی کتاب داستان‌های کوتاه فرانتس کافکا را به من امانت داد. به پانسیونی که در آنجا اقامت داشتم برگشتم، و خواندن مسخ[۸۷] را شروع کردم. همان خط اول تقریباً من را از تخت خواب بیرون انداخت. خیلی شگفت زده شدم. خط اول این بود، " آن روز صبح وقتی گرگور سامسا[۸۸] از خواب‌های آشفته‌ای پرید، متوجه شد که در تختخوابش به یک حشره غول پیکر تبدیل شده است... . " وقتی این را خواندم با خودم فکر کردم که تا آن موقع نمی‌دانستم کسی اجازه دارد چنین چیزهایی را بنویسد. اگر می‌دانستم، نوشتن را خیلی پیش از آن آغاز کرده بودم. بنابراین بلافاصله به نوشتن داستان کوتاه مشغول شدم. داستان‌های کوتاه آن زمان من کاملاً خیالی هستند، چرا که آن‌ها را بر اساس تجربیات ادبی خودم می‌نوشتم و هنوز ارتباط میان ادبیات و زندگی را پیدا نکرده نبودم. داستان‌ها در ضمیمه ادبی روزنامه *El Espectador* در بوگوتا منتشر شد و در آن زمان به موفقیت خوبی هم دست یافت، شاید چون هیچ کس در کلمبیا داستان کوتاه خیالی نمی‌نوشت. چیزهایی که آن زمان می‌نوشتم بیشتر در مورد زندگی در حومه شهر و زندگی اجتماعی بود. وقتی اولین داستان کوتاه‌هایم را نوشتم، به من گفتند که داستان‌هایم متأثر از ادبیات جویس[۸۹] هستند.

---

[84] True Fact
[85] Bogotá
[86] Linotype machines به : ماشین حروف چینی سطر
سطر

[87] *The Metamorphosis*
[88] Gregor Samsa
[89] Joyce

مصاحبه‌گر: آیا آن زمان جویس خوانده بودید؟

گارسیا مارکز: من تا آن روز هرگز آثار جویس را نخوانده بودم، به همین خاطر خواندن اولیس[۹۰] را شروع کردم. تنها نسخه اسپانیایی کتاب را که در دسترس بود خواندم. بعد از خواندن اولیس به زبان انگلیسی و همینطور ترجمه فرانسه بسیار خوب آن، متوجه شدم که نسخه اسپانیایی آن خیلی بد بوده است. اما چیزی یاد گرفتم که برایم در آینده‌ی نوشتنم بسیار مفید بود- یعنی تکنیک تک‌گویی درونی[۹۱]. بعدها این تکنیک را در آثار ویرجینیا وولف[۹۲] دیدم، نحوه استفاده او از این شیوه را بیشتر از جویس دوست دارم. اگرچه بعدها متوجه شدم که مبتکر این تک‌گویی درونی نویسنده ناشناس اثر *Lazarillo de Tormes* بوده است.

مصاحبه‌گر: ممکن است بگویید اولین تأثیرپذیری شما از آثار چه کسانی بوده است؟

گارسیا مارکز: کسانی که واقعاً به من کمک کرد تا از آن نگرش خیالی خلاص شوم و به سمت داستان کوتاه‌های فعلی گرایش پیدا کنم، نویسندگان نسل گمشده آمریکایی[۹۳] بودند. دریافتم که ادبیات آن‌ها با زندگی ارتباط داشت، در حالیکه داستان کوتاه‌های من اینطور نبود. پس از آن، اتفاقی افتاد که در راستای شکل گیری این نگرش برای من اهمیت زیادی داشت. آن اتفاق بوگوتازو[۹۴] بود؛ در نهم آوریل سال ۱۹۴۸، زمانی که یک رهبر سیاسی به نام گایتان[۹۵] به ضرب گلوله کشته شد و مردم بوگوتا با خشم دیوانه‌واری به خیابان ریختند. وقتی این خبر را شنیدم در پانسیون مشغول خوردن ناهار بودم. به سمت محل حادثه دویدم، اما همان لحظه گایتان را در یک تاکسی گذاشته و به بیمارستان منتقل کرده بودند. در راه بازگشت به پانسیون، دیدم که مردم به خیابان‌ها آمده و تظاهرات راه انداخته‌اند، فروشگاه‌ها را غارت می‌کردند و ساختمان‌ها را آتش می‌زدند. به آن‌ها پیوستم. آن شب فهمیدم که در چه جور کشوری زندگی می‌کنم و چه طور داستان کوتاه‌های من باید به این اوضاع مربوط شود. وقتی بعدها مجبور شدم به بارانکویلا[۹۶] در کارائیب[۹۷] برگردم، جایی که دوران کودکی‌ام را گذرانده بودم، دریافتم که آن روزها زندگی من چطور بوده است، فهمیدم، و می‌خواستم درباره‌اش بنویسم.

حدود سال‌های ۱۹۵۰ یا ۵۱ اتفاق دیگری رخ داد که گرایش‌های ادبی من را تحت تأثیر قرار داد. مادرم از من خواست تا همراه او به آراکاتاکا[۹۸]، محل تولدم، بروم تا خانه‌ای را که سال‌های اول زندگی‌ام را در آنجا گذرانده بودم بفروشم. اول که آنجا رسیدم، کاملاً شوکه شدم چون آن زمان بیست و دو سال داشتم و از هشت سالگی آنجا نرفته بودم. درواقع چیزی تغییر نکرده بود، اما حس کردم که دیگر روستا را تماشا نمی‌کنم، بلکه در حال تجربه آن هستم طوری‌که انگار دارم آن را می‌خوانم. انگار هر چیزی می‌دیدم قبلاً نوشته شده بود، و همه کاری که باید انجام می‌دادم این بود که بنشینم و آنچه از قبل وجود داشت و من مشغول خواندنش بودم را کپی کنم. برای عملی شدن اهداف، همه چیز باید در ادبیات حلول پیدا کند: خانه‌ها، مردم، و خاطرات. مطمئن نیستم تا آن زمان فاکنر[۹۹]خوانده بودم یا خیر، اما حالا می دانم که فقط با تکنیک فاکنر قادر بودم آنچه را می‌دیدم بنویسم. فضا، ویرانی، و گرمای روستا تقریباً همان چیزی بود که در آثار فاکنر احساس می‌شد. این منطقه مخصوص کشت و پرورش موز بود و بسیاری از ساکنان آن آمریکایی‌های شرکت‌های میوه بودند و این‌ها همگی فضایی را القا می‌کرد که مشابه آن را به نوعی در آثارنویسندگان ایالت‌های جنوبی امریکا تجربه کرده بودم. منتقدان اغلب از نفوذ ادبی فاکنر بر آثار من حرف می‌زنند، اما من این را تصادفی می‌دانم: من به سادگی توانستم مسائلی را که باید به آن پرداخت بیابم، به شیوه‌ای که شبیه روش برخورد فاکنر با مسئله‌های مشابه بود.

---

[90] *Ulysses*
[91] interior monologue
[92] Virginia Woolf
[93] American Lost Generation
[94] Bogotazo
[95] Gaitan

[96] Barranquilla
[97] Caribbean
[98] Aracataca
[99] Faulkner

پس از بازگشت از آن سفر اولین رمانم، *طوفان برگ*[100]، را نوشتم. در واقع اتفاقی که در سفر به آراکاتاکا برایم افتاد این بود که متوجه شدم هر آنچه در دوران کودکی‌ام رخ داده بود ارزش ادبی داشته و آن زمان فقط داشتم آن‌ها را پر و بال می‌دادم. از لحظه ای که *طوفان برگ* را نوشتم متوجه شدم که می‌خواهم یک نویسنده باشم و هیچ کس نمی‌توانست مانعم شود و تنها چیزی که بر عهده داشتم این بود که سعی کنم بهترین نویسنده جهان شوم. این مربوط به سال ۱۹۵۳ بود، اما رویای من محقق نشد تا اینکه در سال ۱۹۶۷ بعد از نوشتن پنج کتاب از هشت کتابم برای اولین بار حق تألیف دریافت کردم.

مصاحبه‌گر: به نظر شما مرسوم است که نویسندگان جوان ارزش دوران کودکی و تجربیات خود را انکار کرده و در ابتدای کار مثل شما از فکرشان استفاده می‌کنند؟

گارسیا مارکز: خیر، این روند معمولاً به شکل دیگری رخ می‌دهد، اما اگر قرار باشد نویسنده جوانی را نصیحت کنم می‌گویم در مورد چیزی بنویسد که برایش اتفاق افتاده است؛ در بیشتر موارد به سادگی می‌توان تشخیص داد که یک نویسنده درمورد اتفاقی که برای خودش رخ داده می‌نویسد یا درمورد چیزی که در جایی خوانده یا شنیده است. پابلو نرودا در یکی از شعرهایش می‌گوید: "خداوندا هنگام شعر سرودن مرا از نوآوری باز دار." همیشه برایم جالب بوده که بیشترین ستایش برای کارهایم مربوط به تخیل در آثارم است، در حالی که حقیقت امر این است که در تمام نوشته‌های من حتی یک خط هم وجود ندارد که ریشه در واقعیت نداشته باشد. مسئله این است که واقعیت منطقه کارائیب شبیه وحشی‌ترین تخیل‌هاست.

مصاحبه‌گر: آن زمان برای چه کسانی می‌نوشتید؟ مخاطب شما چه کسانی بودند؟

گارسیا مارکز: *طوفان برگ* را برای دوستانم که به من کمک کردند و کتاب‌هایشان را در اختیارم گذاشتند و برای کارهایم اشتیاق داشتند نوشتم. اساساً فکر می‌کنم شما معمولاً به خاطر کسی می‌نویسید. وقتی مشغول نوشتن هستم، خوب می‌دانم که این دوستم خوشش خواهد آمد، و یا آن دوست دیگرم فلان پاراگراف یا فلان فصل را خواهد پسندید، همیشه به افراد مشخصی فکر می‌کنم. خلاصه اینکه همه کتاب‌ها برای دوستانتان نوشته شده‌اند. مشکلی که بعد از نوشتن *صد سال تنهایی* پیش آمد این بود که دیگر نمی‌دانستم برای کدام یک از آن میلیون‌ها نفر خواننده می‌نویسم؛ این ناراحتم می‌کرد و مانع بروز احساساتم می‌شد. مثل این است که یک میلیون چشم به شما نگاه می‌کنند و شما واقعاً نمی‌دانید آن‌ها به چه فکر می‌کنند.

مصاحبه‌گر: در مورد تأثیر روزنامه‌نگاری بر داستان‌نویسی‌تان توضیح دهید.

گارسیا مارکز: من فکر می‌کنم تاثیر این دو متقابل است. داستان‌نویسی به روزنامه‌نگاری‌ام کمک کرده چون به آن ارزش ادبی داده است. روزنامه‌نگاری هم به داستان‌نویسی‌ام کمک کرده چون من را در رابطه تنگاتنگی با واقعیت نگه داشته است.

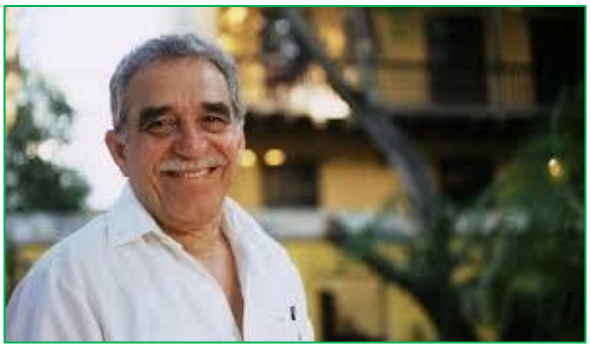
مصاحبه‌گر: شیوه جستجوی یک سبک مشخص پس از *طوفان برگ* و پیش از *صد سال تنهایی* را چطور توصیف می‌کنید؟

گارسیا مارکز: بعد از نوشتن *طوفان برگ*، متوجه شدم که نوشتن درباره روستا و دوران کودکی‌ام در واقع نوعی فرار از مواجهه و نوشتن در مورد واقعیت سیاسی کشورم بود. به غلط، فکر می‌کردم که به جای مقابله با مسائل سیاسی که در جریان بود، دارم خودم را پشت نوعی نوستالژی پنهان می‌کنم. این مربوط به دوره‌ای بود که درباره رابطه میان ادبیات و سیاست خیلی بحث می‌شد. تمام تلاش خودم را کردم تا شکاف میان این دو را از بین ببرم. پیش از آن تحت تأثیر فاکنر بودم، در آن زمان همینگوی[101]. داستان‌های *کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد*[102]، *ساعت شوم*[103]، و *تشییع جنازه*

[100] *Leaf Storm*

[101] Hemingway

[102] *No One Writes to the Colonel*



مادر بزرگ[۱۰۴] را نوشتم، که همگی تقریباً در یک زمان نوشته شدند و در موارد زیادی با هم اشتراک داشتند. این داستان‌ها در روستایی غیر از محل قصه *طوفان برگ* و *صد سال تنهایی* اتفاق می‌افتند. روستایی است که در آن هیچ جادویی وجود ندارد و ادبیات روزنامه نگاری دارد. اما وقتی *ساعت شوم* را به پایان رساندم، فهمیدم که باز هم همه دیدگاه‌هایم اشتباه بودند. به این نتیجه رسیدم که در واقع نوشته‌های من در مورد دوران کودکی‌ام سیاسی‌تر بودند و بیشتر از آنچه فکر می‌کردم به واقعیت کشورم پرداخته بودم. بعد از *ساعت شوم* تا پنج سال چیزی ننوشتم. از آنچه که همیشه می‌خواستم انجام دهم ایده ای در ذهن داشتم، اما یک چیزی کم بود و من نمی‌دانستم آن چیست تا اینکه یک روز لحن درست را کشف کردم –همان لحنی که نهایتاً در *صد سال تنهایی* آن را به کار بردم. آن لحن بر مبنای شیوه داستان تعریف کردن مادربزرگم بود. او هر چیز را طوری تعریف می‌کرد که ماورایی و خارق‌العاده به نظر برسد، اما آن‌ها را با لحنی کاملاً طبیعی می‌گفت. وقتی بالاخره لحنی را که قرار بود استفاده کنم یافتم، هجده ماه نشستم و هر روز کار کردم.

مصاحبه‌گر: چگونه مادربزرگ چیزهای "خارق‌العاده" را طبیعی تعریف می‌کرد؟

گارسیا مارکز: آنچه بیش از هر چیزی در داستان‌گویی او اهمیت داشت، حالت چهره‌اش بود. وقتی داستان تعریف می‌کرد، به هیچ وجه حالتش را تغییر نمی‌داد، و همه شگفت زده می‌شدند. در نسخه‌های قبلی *صد سال تنهایی*، بارها سعی کردم داستان را تعریف کنم بدون آنکه باورش داشته باشم. بعدها فهمیدم کاری که باید انجام می‌دادم این بود که خودم قصه را باور کنم و به شیوه مادربزرگم آن را تعریف کنم: با چهره‌ای خالی از احساس.

مصاحبه‌گر: به نظر می‌رسد آن تکنیک و لحن به نوعی ویژگی‌های روزنامه نگاری هم دارد. شما حوادث ظاهراً خارق‌العاده را طوری با جزئیات کامل توصیف می‌کنید که انگار واقعیت دارند. آیا این را از روزنامه نگاری آموخته‌اید؟

گارسیا مارکز: این یک ترفند روزنامه نگاری است که می‌توانید در ادبیات هم بکار بگیرید. مثلاً، اگر بگویند فیل‌ها در آسمان در حال پروازند، مردم حرفتان را باور نخواهند کرد. اما اگر بگویید چهارصد و بیست و پنج فیل در آسمان در حال پروازند، احتمال دارد حرفتان را باور کنند. *صد سال تنهایی* پر از این چیزهاست. این دقیقاً همان تکنیکی است که مادربزرگم استفاده می‌کرد. به خصوص داستان کسی که توسط پروانه‌های زرد محاصره شده بود. یادم می‌آید وقتی خیلی کوچک بودم، یک برقکاری به خانه‌مان می‌آمد. او کمربندی داشت که با آ ن از پست برق آویزان می‌شد و این من را کنجکاو کرده بود. مادر بزرگم می‌گفت هر وقت این مرد می‌آید، خانه را پُر از پروانه می‌کند. اما موقع نوشتن این مطلب، کشف کردم که اگر نگویم پروانه‌ها زرد هستند، مردم آن را باور نخواهند کرد. وقتی که آن بخشی که "رمدیوس خوشگله"[۱۰۵] به بهشت می‌رود را می‌نوشتم، خیلی وقت گذاشتم تا باورکردنی شود. یک روز به حیاط خانه رفتم و زنی را که برای نظافت و شستن لباس‌ها به خانه‌مان می‌آمد در حال پهن کردن ملافه‌ها روی بند دیدم. باد شدیدی می‌آمد. زن با باد جر و بحث می‌کرد تا ملافه‌ها را با خود نبرد. آنجا به این نتیجه رسیدم که اگر از ملافه‌ها برای "رمدیوس خوشگله" استفاده کنم، به آسمان خواهد رفت. این کاری بود که برای باورپذیر کردن آن انجام دادم. مسئله مهم برای هر نویسنده باورپذیری است. هر کسی می‌تواند هر چیزی بنویسد تا جایی که مردم آن را باور کنند.

مصاحبه‌گر: منشاء طاعون بی خوابی در *صد سال تنهایی* چه بود؟

گارسیا مارکز: از وقتی "افسانه اودیپ[۱۰۶]" را خواندم به موضوع طاعون علاقمند شدم. درمورد طاعون در قرون وسطی خیلی مطالعه کرده‌ام. یکی از کتاب‌های مورد علاقه من رمان *یادداشت‌های سال طاعون* اثر دانیل دفو است، یکی از دلایلش این است که دفو روزنامه‌نگار است و نوشته‌هایش فانتزی ناب

[103] *In Evil Hour*
[104] *Big Mama's Funeral*
[105] Remedios the Beauty
[106] Oedipus

هستند. سال‌ها فکر می‌کردم که دفو در مورد آنچه در طاعون لندن مشاهده کرده نوشته است. اما بعدها متوجه شدم که آن کتاب یک رمان است، چون دفو در زمان شیوع طاعون در لندن کمتر از هفت سال داشته است. طاعون یکی از موضوع‌های پرتکرار آثار من است – به شکل‌های متفاوت. در *ساعت شوم* نامه‌ها طاعون هستند. سال‌ها فکر می‌کردم که خشونت سیاسی در کلمبیا تاثیری متافیزیکی مشابهی با طاعون دارد. قبل از *صد سال تنهایی* از طاعون برای کشتن تمام پرندگان در داستانی به نام «یک روز پس از شنبه» استفاده کرده بودم. در *صد سال تنهایی* از طاعون بی‌خوابی به عنوان یک ترفند ادبی استفاده کردم چرا که در تضاد با خواب همه‌گیر است. حرف آخر اینکه ادبیات چیزی نیست جز نجاری.

مصاحبه‌گر: ممکن است در مورد این قیاس کمی بیشتر توضیح دهید؟

گارسیا مارکز: هر دو کار خیلی دشوار هستند. نوشتن یک موضوع تقریباً به سختی ساختن یک میز است. در هر دو، شما با واقعیت کار دارید، ماده‌ای درست به سختی چوب. هر دو کار پر از تکنیک و ترفند است. اساس کار مقدار بسیار ناچیزی جادو و سخت‌کوشی فراوان است. و من هم، مانند پروست[۱۰۷]، فکر می‌کنم نویسندگی ده درصد الهام گرفتن و نود درصد عرق ریختن است. من هیچ وقت نجاری نکرده‌ام، ولی نجاری حرفه‌ای است که بیش از هر چیز تحسینش می‌کنم.

مصاحبه‌گر: در مورد تب موز *در صد سال تنهایی* چطور؟ چه مقدار از آنچه در رمان اتفاق می‌افتد براساس کاری است که شرکت United Fruit **انجام داد؟**

گارسیا مارکز: تب موز خیلی نزدیک به واقعیت مدل شده است. البته، من برای روایت چیزهایی که در طول تاریخ ثابت نشده‌اند از ترفندهای ادبی استفاده کرده‌ام. به عنوان مثال، قتل عام در میدان شهر کاملاً درست است، اما با اینکه این ماجرا را بر اساس مستندات و استشهادات نوشتم، هرگز معلوم نشد که دقیقاً چند نفر در میدان شهرکشته شدند. من از آمار سه هزار نفر استفاده کردم، که به وضوح اغراق است. اما یکی از خاطرات دوران کودکی من تماشای یک قطار بسیار بسیار طویل در حال ترک مزرعه بود که ظاهراً پر از موز بود. این قطار می‌توانست حامل سه هزار کشته باشد، که در نهایت به دریا ریخته می‌شدند. چیزی که واقعاً من را شگفت زده می‌کند این است که اکنون همه خیلی عادی در کنگره و روزنامه‌ها در مورد "سه هزار کشته حرف می‌زنند." در *پاییز پدرسالار*[۱۰۸]، جایی دیکتاتور می‌گوید اهمیتی ندارد که این برای حالا درست نیست، چون برای روزی در آینده درست خواهد بود. دیر یا زود مردم بیش از آنکه دولت را باور داشته باشند به نویسندگان ایمان خواهند آورد.

مصاحبه‌گر: همین باعث می‌شود نویسنده خیلی قدرتمند شود، اینطور نیست؟

گارسیا مارکز: بله، من هم این موضوع را احساس می‌کنم. این حس مسئولیت زیادی به من می‌دهد. کاری که می‌خواهم انجام دهم، یک پروژه روزنامه نگاری است که کاملاً درست و واقعی باشد، اما به اندازه *صد سال تنهایی* خارق‌العاده به نظر برسد. هر چه بیشتر زندگی می‌کنم و گذشته را به یاد می‌آورم، بیشتر بر این باور خودم مطمئن می‌شوم که ادبیات و روزنامه نگاری ارتباط تنگاتنگی با هم دارند.

مصاحبه‌گر: در مورد کشوری بگویید که در ازای بدهی‌های خارجی‌اش دریایش را می‌دهد، مانند آنچه در *پاییز پدرسالار* اتفاق می‌افتد.

گارسیا مارکز: بله، اما این در واقعیت اتفاق افتاده است. این واقعه در گذشته رخ داده و در آینده بیشتر از این هم شاهدش خواهیم بود. *پاییز پدرسالار* یک کتاب کاملاً تاریخی است. یافتن احتمالات خارج از حقایقِ واقعی کار روزنامه نگار و رمان نویس است، البته رسالت پیامبران هم همین است. مسئله اینجاست که بسیاری از مردم فکر می‌کنند من نویسنده داستان‌های خارق‌العاده و خیالی‌ام، در حالی که من شخصاً بسیار واقع گرا هستم و چیزی را می‌نویسم که باور دارم رئالیسم سوسیالیستی درست است.

مصاحبه‌گر: آیا منظورتان اتوپیایی (آرمان گرایانه)[۱۰۹] است؟

گارسیا مارکز: مطمئن نیستم که واژه اتوپیا به معنی واقعی است یا آرمانی. اما به نظر من واقعی است.

---

[107] Proust

[108] *The Autumn of the Patriarch*

[109] utopian

مصاحبه‌گر: آیا شخصیت‌های *پاییز پدرسالار*، مثلاً دیکتاتور، بر اساس آدم‌های واقعی نوشته شده‌اند؟ به نظر می‌رسد شباهت‌هایی میان فرانکو[۱۱۰]، پرون[۱۱۱] و تریجیلو[۱۱۲] وجود دارد.

گارسیا مارکز: در هر رمان، شخصیت‌پردازی یه نوعی یک کولاژ است: کولاژی از شخصیت افراد مختلفی که می‌شناسید، یا درباره آن‌ها شنیده یا خوانده‌اید. من هر آنچه را که می‌توانستم در مورد دیکتاتورهای امریکای لاتین در قرن اخیر و اوایل قرن حاضر خواندم. همچنین با افراد بسیاری که تحت حاکمیت دیکتاتورها زندگی کرده بودند صحبت کردم. این کار را دست کم ده سال انجام دادم. وقتی ایده روشنی از شخصیت‌ها به دست آوردم، سعی کردم تمام آنچه خوانده‌ام و شنیده‌ام را فراموش کنم، طوری که بتوانم خلق کنم، بدون اینکه از موقعیت‌هایی که در زندگی واقعی رخ داده بودند استفاده کنم. جایی متوجه شدم که من در هیچ برهه از زندگی‌ام تحت سلطه استبداد زندگی نکرده بودم، بنابراین فکر کردم اگر این کتاب را به اسپانیا می‌نوشتم، می‌توانستم بفهمم که زندگی در یک حکومت مستبد چطور خواهد بود. اما دریافتم که جو اسپانیا تحت حکومت فرانکو نسبت به حکومت استبدادی کارائیبی خیلی متفاوت بوده است. به همین خاطر کتاب تا یک سال به نوعی توقیف بود. چیزی از قلم افتاده بود و من مطمئن نبودم آن چیز چیست. بلافاصله به این نتیجه رسیدم که بهترین راه بازگشت به فضای کارائیب است. بنابراین همگی به بارانکیلا[۱۱۳] در کلمبیا برگشتیم. آن زمان بیانیه‌ای خطاب به روزنامه نگاران نوشتم که آن‌ها فکر کردند یک شوخی است. در آن بیانیه گفتم می‌خواستم برگردم چون بوی میوه گواوا[۱۱۴] را از فراموش کرده بودم. در حقیقت، این چیزی بود که برای به اتمام رساندن کتابم واقعاً نیاز داشتم. به منطقه کارائیب سفر کردم. همانطور که از یک جزیره به جزیره دیگر می‌رفتم، رفته رفته عناصری را که کتابم کم داشت پیدا کردم.

مصاحبه‌گر: شما اغلب در آثارتان از مضمون تنهایی قدرت استفاده می‌کنید.

گارسیا مارکز: هر چه قدرتمندتر باشید، فهمیدن اینکه چه کسی به شما دروغ می‌گوید و چه کسی دروغ نمی‌گوید دشوارتر می‌شود. وقتی به قدرت مطلق برسید، دیگر هیچ ارتباطی با واقعیت نخواهید داشت و این بدترین نوع تنهایی است که می‌تواند وجود داشته باشد. یک فرد بسیار قدرتمند، یک دیکتاتور، توسط لذت‌ها و مردمی که تنها هدفشان دور نگه داشتن او از واقعیت است محاصره شده است؛ همه برای ایزوله کردن او دست به دست هم می‌دهند.

مصاحبه‌گر: در مورد تنهایی نویسنده چطور؟ آیا متفاوت است؟

گارسیا مارکز: آن هم تا حد زیادی به تنهایی قدرت مربوط می‌شود. تلاش فراوان نویسنده برای به تصویر کشیدن واقعیت اغلب او را به چهره مخدوشی از واقعیت می‌رساند. در تلاش برای پس و پیش کردن واقعیت، نهایتاً رابطه نویسنده و واقعیت به اصطلاح در برج عاج[۱۱۵] از دست می‌رود. روزنامه‌نگاری حفاظ خیلی خوبی در مقابل بروز این مسئله است. به همین علت است که همواره سعی کرده‌ام روزنامه نگاری را ادامه دهم چون من را در تماس با دنیای واقعی نگه می‌دارد، به ویژه سیاست و روزنامه‌نگاری سیاسی. تنهایی‌ای که بعد از رمان *صد سال تنهایی من* را تهدید می‌کرد از جنس تنهایی نویسنده نبود، بلکه تنهایی شهرت بود، که بیشتر شبیه تنهایی قدرت است. دوستانم در برابر آن از من دفاع کردند؛ دوستانم همیشه حضور داشتند.

مصاحبه‌گر: چگونه؟

گارسیا مارکز: من در نگه‌داشتن دوستانم موفق بوده‌ام. منظورم این است که با دوستان قدیمی‌ام قهر یا قطع رابطه نمی‌کنم؛ آن‌ها همان کسانی هستند که من را به زندگی واقعی برمی‌گردانند؛ آن‌ها ساده و متواضع‌اند؛ و مشهور نیستند.

مصاحبه‌گر: داستان‌ها چطور شکل می‌گیرند؟ یکی از تصاویر مکرر در رمان *پاییز پدرسالار* حضور گاوها در کاخ است. آیا این جزء تصاویر اصلی داستان بود؟

---

[110] Franco
[111] Perón
[112] Trujillo
[113] Barranquilla
[114] guava
[115] ivory tower: این اصطلاح در اشاره به جهان یا محیطی به کار می‌رود که اندیشمندان در آن مشغول پی‌جویی‌های منفک از دغدغه‌های عملی زندگی روزمره می‌شوند.

گارسیا مارکز: من یک کتاب عکس دارم که می‌خواهم به شما نشان دهم. به مناسبت‌های مختلف گفته‌ام که در پیدایش همه کتاب‌هایم همیشه یک تصویر وجود داشته است. اولین تصویری که از *پاییز پدرسالار* داشتم مرد کهنسالی در یک کاخ بسیار مجلل بود که گاوها وارد آن شده و پرده‌ها را می‌بلعند. اما این تصویر تا زمانی که آن عکس را ندیده بودم عینیت نیافت. در رُم به یک کتابفروشی رفتم و کتاب‌های عکاسی را که به جمع‌آوری آن‌ها علاقه‌دارم نگاه کردم. این عکس را دیدم، فوق‌العاده بود. دیدم که آن تصویر چطور می‌تواند اتفاق بیوفتد. از آنجایی که من خیلی آدم ذهن‌گرایی نیستم، باید مقدمات کارهایم را در امور روزمره زندگی و نه در شاهکارهای بزرگ پیدا کنم.

مصاحبه‌گر: آیا تاکنون رمان‌های شما با پیچیدگی غیر منتظره‌ای مواجه شده است؟

گارسیا مارکز: اوایل این اتفاق می‌افتاد. در داستان‌های اولم، در مورد فضای کار یک ایده کلی در ذهن داشتم، و به خودم این فرصت را می‌دادم تا جزئیات بر حسب تصادف پیش بروند. بهترین درسی که آن زمان گرفتم این بود که این تکنیک فقط در جوانی‌ام موثر بود چون سیلی از الهام در من جریان داشت. اما به من گفتند که اگر تکنیک نوشتن را یاد نگیرم، بعدها که دیگر اثری از الهام نخواهد بود با مشکل مواجه خواهم شد؛ و آنجاست که تکنیک این کمبود را جبران می‌کند. اگر به موقع تکنیک را یاد نگرفته بودم، اکنون نمی‌توانستم ساختار یک داستان را از قبل بنویسم. ساختار یک مسئله کاملاً فنی است و اگر آن را زود یاد نگیرید هیچ وقت آن را یاد نخواهید گرفت.

مصاحبه‌گر: پس انضباط برای شما خیلی اهمیت دارد.

گارسیا مارکز: البته. به نظر من، بدون داشتن یک نظم فوق‌العاده نمی‌توان کتابی را که ارزش خواندن داشته باشد نوشت.

مصاحب‌گر: نظرتان در مورد محرک‌های مصنوعی چیست؟

گارسیا مارکز: یکی از نوشته‌های همینگوی که به شدت من را تحت تأثیر قرار داد این بود که نویسندگی برای او مثل بوکس است. او مراقب سلامت خود بود. فاکنر هم به بدمستی شهرت داشت، در تمام مصاحبه‌هایش می‌گفت نوشتنِ حتی یک خط در حالت مستی غیر ممکن بوده است. همینگوی هم به این موضوع اشاره کرده است. خوانندگان ناوارد از من می‌پرسند که آیا برای نوشتن برخی از کارهایم از مواد مخدر استفاده کرده بودم یا خیر. این نشان می‌دهد که آن‌ها هیچ چیز در مورد ادبیات یا مواد مخدر نمی‌دانند. برای اینکه بتوانید نویسنده خوبی شوید باید در هر لحظه از نوشتن ذهنی شفاف داشته باشد و در سلامت کامل به سر ببرید. من مخالف صد در صد مفهوم رمانتیک نویسندگی هستم که مدعی است نوشتن نوعی فداکاری است، و هر چه شرایط اقتصادی و یا وضعیت روحی نویسنده بدتر باشد، نوشته او بهتر خواهد بود. من فکر می‌کنم، به عنوان یک نویسنده، شما باید در شرایط عاطفی و فیزیکی خیلی خوب باشید. خلق ادبی برای من مستلزم سلامت کامل است، و *نسل گمشده* این حرف من را خوب درک می‌کنند. آن‌ها کسانی بودند که به زندگی عشق می‌ورزیدند.

مصاحبه‌گر: بلز ساندرار[116] گفته است که نویسندگی از اغلب شغل‌ها بهتر است و نویسندگان در مورد سختی‌های کارشان اغراق می‌کنند. نظر شما چیست؟

گارسیا مارکز: فکر می‌کنم نوشتن خیلی دشوار است. اما این در مورد هر شغل دیگری هم صدق می‌کند. امتیاز نویسندگی این است که کاری را انجام می‌دهید که مطابق میل و رضایت شماست. من فکر می‌کنم که بیش از اندازه از خودم و دیگران توقع دارم چون نمی‌توانم اشتباهات را تحمل کنم؛ فکر می‌کنم انجام هر کار در عالی‌ترین شکل آن یک امتیاز باشد. درست است که نویسندگان اغلب جنون قدرت دارند و خودشان را در مرکز جهان و وجدان جامعه می‌بینند، اما آنچه من تحسین می‌کنم کاری است که به نحو احسن انجام شده باشد. همیشه خیلی خوشحال می‌شوم وقتی می‌بینم خلبان خیلی بهتر از نویسنده بودنِ من خلبان هستند.

مصاحبه‌گر: در حال حاضر بهترین زمان کاری شما چه موقع است؟ آیا برنامه کاری مشخصی دارید؟

گارسیا مارکز: وقتی یک نویسنده حرفه‌ای شدم بزرگ‌ترین مشکلم برنامه کاری‌ام بود. روزنامه‌نگاری یعنی شب کاری. وقتی نوشتن را به طور تمام وقت شروع کردم، چهل سالم بود، برنامه کاری من از ساعت نه صبح تا دو بعد از ظهر بود وقتی که پسرهایم از مدرسه برمی‌گشتند. از آنجایی که به کارِ زیاد عادت داشتم، از اینکه فقط صبح‌ها کار می‌کردم عذاب وجدان داشتم؛ به همین خاطر سعی کردم عصرها هم بنویسم، اما متوجه شدم تمام کاری که عصرها انجام می‌دادم را باید

[116] Blaise Cendrars

صبح‌ها تکرار کنم. پس تصمیم گرفتم از ساعت نه صبح تا دو نیم بعد از ظهر بنویسم و بعد از آن دیگر کار نکنم. عصرها ملاقات‌ها و مصاحبه‌ها یا هر کاری که ممکن است پیش بیاید را انجام می‌دهم. مشکل دیگرم این است که فقط در محیط‌هایی می‌توانم بنویسم که برایم آشنا باشد یا قبلاً در آنجا کار کرده باشم. در هتل یا اتاق اجاره‌ای یا با ماشین تحریر قرضی نمی‌توانم بنویسم. این مشکل آفرین است چون وقتی سفر می‌روم نمی‌توانم کار کنم. به همین دلیل است که همیشه شرایطی که شما به خود تحمیل می‌کنید خیلی دشوارتر است. امیدوارید به شما الهام شود. این واژه ای است که رمانتیک‌ها زیاد از آن استفاده می‌کنند، درحالیکه رفقای مارکسیستِ من در پذیرش این کلمه به شدت مشکل دارند. اما هر چه نامش را بگذارید، من معتقدم یک حالت خاصی از ذهن وجود دارد که در آن شما می‌توانید به سهولتِ تمام بنویسید و همه چیز خود به خود پیش می‌رود. در این حالت، همه بهانه‌ها-اینکه برای مثال شما فقط در خانه خودتان می‌توانید دست به قلم شوید- به کلی از بین می‌رود. به نظر می‌رسد آن لحظه و آن حالتِ ذهن زمانی اتفاق می‌افتد که شما توانسته باشید موضوعِ درست و روش‌های صحیح پرداختن به آن را یافته باشید. و این برای شما خیلی هم خوشایند است. چون هیچ چیز بدتر از این نیست که مجبور باشید کاری را که دوست ندارید انجام دهید.

یکی از سخت‌ترین کارها نوشتن پاراگراف اول است. پیش آمده که ماه‌ها برای نوشتن پاراگراف اول وقت گذاشته‌ام، و وقتی آن را نوشتم بقیه کار به سهولت انجام شده است. در پاراگراف اول بیشتر مسئله‌های کتابتان را حل می‌کنید. موضوع، سبک و لحن معلوم می‌شود. البته، آدم همیشه سعی می‌کند برای کم‌کاری‌هایش بهانه ای پیدا کند. حداقل در مورد من، پاراگراف اول به نوعی نمونه‌ای از آن چیزی است که قرار است در بقیه کتاب اتفاق بیفتد. به همین خاطر است که نوشتن یک مجموعه داستان کوتاه به مراتب سخت‌تر از نوشتن یک رمان است. هر بار که یک داستان کوتاه می‌نویسید، باید همه چیز را از اول شروع کنید.

مصاحبه‌گر: آیا تاکنون رویاها به عنوان یک منبع الهام‌بخش برایتان اهمیت داشته‌اند؟

گارسیا مارکز: اوایل خیلی به آن‌ها توجه می‌کردم. اما بعد متوجه شدم که زندگی خودش بزرگ‌ترین منبع الهام است و اینکه رویاها تنها بخش بسیار کوچکی از یک جریان پرسرعت‌اند که زندگی نام دارد. چیزی که در مورد نوشتن من بسیار درست است اینست که من خیلی به مفاهیم مختلف رویاها و تفسیر آن‌ها علاقمندم. به طور کلی من رویاها را به عنوان بخشی از زندگی می‌دانم، اما معتقدم واقعیت خیلی غنی‌تر است. ممکن است رویاهای من خیلی بی‌اهمیت باشند.

مصاحبه‌گر: آیا می‌توانید بین الهام و شهود تمایز قائل شوید؟

گارسیا مارکز: الهام زمانی است که شما موضوع درست را پیدا می‌کنید، موضوعی که واقعاً دوست دارید؛ و همین باعث می‌شود نوشتن خیلی ساده‌تر شود. شهود، که آن هم برای داستان‌نویسی اساسی است، کمک می‌کند واقعیت را بدون نیاز به دانش علمی، یا هر شکل دیگری از یادگیری، کشف کنید. قوانین گرانش را به کمک شهود خیلی ساده‌تر از هر راه دیگر می‌توان درک کرد. این یک راه برای کسب تجربه است بدون اینکه نیاز باشد خودتان را به زحمت بیندازید. برای یک رمان نویس، شهود ضروری است. در واقع شهود برخلاف ذهن‌گرایی است، که به شدت از آن متنفرم- به این معنا که در آن دنیای واقعی به یک نوع نظریه ثابت تبدیل می‌شود. مزیت شهود در این است که یا چیزی وجود دارد یا وجود ندارد. لازم نیست تلاش کنید تا برای هر چیز دنبال یک وصله ناجور باشید.

مصاحبه‌گر: منظورتان این است که نظریه پردازان را دوست ندارید؟

گارسیا مارکز: دقیقاً. عمدتاً به این دلیل که واقعاً نمی‌توانم آن‌ها را درک کنم. به همین خاطر است که باید بیشتر چیزها را با قصه و حکایت توضیح دهم، چون خودم ظرفیت مسائل انتزاعی را ندارم. همین باعث می‌شود تا خیلی از منتقدان بگویند که آدم تحصیلکرده‌ای نیستم. من به اندازه کافی از نقل قول و ارجاعات استفاده نمی‌کنم.

مصاحبه‌گر: فکر نمی‌کنید که منتقدان کارهای شما را خیلی سلیقه‌ای طبقه‌بندی می‌کنند؟

گارسیا مارکز: منتقدان برای من نمونه‌ی بارز آن چیزی هستند که ذهن‌گرایی نام دارد. اول از همه، یک نظریه می‌دهند در مورد اینکه یک نویسنده چگونه باید باشد. بعد سعی می‌کنند نویسنده را در قالب خود قرار دهند، و اگر ممکن نشد، همچنان تلاش می‌کنند تا به زور او را با قالب خود متناسب کنند. من فقط به این دلیل دارم به شما پاسخ

می‌دهم چون از من سوال کردید. من واقعاً نه علاقه‌ای دارم بدانم منتقدان در مورد من چه فکری می‌کنند و نه در تمام این سال‌ها نقدی خوانده‌ام. آن‌ها برای خودشان وظیفه واسطه‌گری میان نویسنده و خواننده را قائل شده‌اند. من همیشه سعی کرده‌ام نویسنده صریح و دقیقی باشم، تا بتوانم بدون نیاز به هیچ منتقدی مستقیماً با خواننده‌ام ارتباط برقرار کنم.

مصاحبه‌گر: نظرتان در مورد مترجم‌ها چیست؟

گارسیا مارکز: من مترجمان را به شدت تحسین می‌کنم به غیر از آن‌هایی که از پانویس استفاده می‌کنند. آن‌ها همیشه سعی می‌کنند چیزی را به مخاطب توضیح دهند که ممکن است منظور نویسنده نبوده باشد؛ وقتی برای متنی پانویس آورده می‌شود خواننده مجبور است با آن کنار بیاید. ترجمه کار بسیار دشواری است، پاداشی ندارد، و حق‌الزحمه‌اش هم خیلی کمی است. ترجمه خوب همواره یک خلق دوباره در زبانی دیگر است. به همین دلیل است که اردات خاصی به گریگوری راباسا[۱۱۷] دارم.. کتاب‌های من به بیست و یک زبان دنیا ترجمه شده‌اند و راباسا تنها مترجمی است که هرگز برای شفاف شدن متن از پانویس استفاده نکرده است. من فکر می‌کنم به لطف او کارهای من به طور کامل مجدداً به زبان انگلیسی خلق شده‌اند. بخش‌هایی از کتاب هست که ترجمه واژه به واژه آن خیلی سخت می‌شود. چیزی که از خواندن ترجمه این کتاب‌ها حس می‌شود این است که مترجم کتاب را خوانده و سپس آن را بر مبنای آنچه به یاد می‌آورده بازنویسی کرده است. به همین دلیل است که من مترجم‌ها را تحسین می‌کنم. آن‌ها بیشتر شهودی‌اند تا اینکه بخواهند ذهن‌گرا باشند. نه تنها مبلغی که ناشران به آن‌ها پرداخت می‌کنند خیلی ناچیز است، بلکه نتیجه کارشان هم به عنوان یک خلق ادبی دیده نمی‌شود. کتاب‌هایی وجود دارد که دوست داشتم آن‌ها را به اسپانیایی ترجمه کنم، اما این کار به اندازه نوشتن کتاب‌های خودم زحمت دارد و در قبالش دستمزد کافی هم برای گذران زندگی‌ام دریافت نخواهم کرد.

مصاحبه‌گر: دوست داشتید چه کاری را ترجمه می‌کردید؟

گارسیا مارکز: همه آثار آندره مالرو[۱۱۸]. دوست داشتم کنراد[۱۱۹] و سنت اگزوپری[۱۲۰] را هم ترجمه می‌کردم. گاهی وقتی کتابی را می‌خوانم احساس می‌کنم دلم می‌خواهد آن را ترجمه کنم. به استثنای شاهکارهای بزرگ، ترجیح می‌دهم ترجمه متوسط یک کتاب را بخوانم تا اینکه بخواهم به زبان اصلی با آن ارتباط برقرار کنم. هرگز خواندن یک کتاب به زبان دیگر برایم راحت نبوده است، چون تنها زبانی که با عمق احساساتم درک می‌کنم اسپانیایی است. با این همه، می‌توانم به ایتالیایی و فرانسوی صحبت کنم، و اینقدر انگلیسی بلد هستم که بیست سال است هر هفته با مجله *Time* خودم را مسموم می‌کنم.

مصاحبه‌گر: آیا در حال حاضر مکزیک را خانه خود می‌دانید؟ آیا خودتان را عضوی از دیگر جوامع بزرگ‌تر نویسندگان می‌دانید؟

گارسیا مارکز: به طور کلی، من دوست نویسندگان و هنرمندان نمی‌شوم صرفاً به این خاطر که آن‌ها نویسنده یا هنرمند هستند. من دوستان بسیاری با حرفه‌های مختلف دارم که در میان آن‌ها نویسندگان و هنرمندان هم هستند. عموماً احساس می‌کنم که من بومی تمام کشورهای امریکای لاتین هستم نه جای دیگر. اهالی امریکای لاتین فکر می‌کنند اسپانیا تنها کشوری است که در آن با ما به خوبی رفتار می‌شود، اما من شخصاً احساس نمی‌کنم که به آنجا تعلق دارم. برای من مرزها و خط کشی‌ها در امریکای لاتین بی‌معناست. هرچند من از تفاوت‌هایی که در یک کشور نسبت به کشور دیگر وجود دارد آگاهم، اما در ذهنم و در قلبم همه آن‌ها را یکی می‌دانم. منطقه کارائیب جایی است که در آن واقعاً احساس خانه بودن را دارم، فرقی ندارد که کارائیب فرانسوی، هلندی و یا انگلیسی باشد. همیشه این مسئله من را تحت تأثیر قرار می‌داد که هنگام سوار شدن به هواپیما در باراکیلا خانم سیاه پوستی با لباس آبی پاسپورتم را مهر می‌زد، و وقتی که در جامائیکا از هواپیما پیاده می‌شدم، باز هم خانم سیاه پوستی با لباس آبی پاسپورتم را مهر می‌زد، اما به زبان انگلیسی. به اعتقاد من، زبان نمی‌تواند تفاوت زیادی ایجاد کند. اما من در هر جای دیگری از جهان حس یک خارجی را دارم و همین موضوع احساس امنیت را از من می‌گیرد. این یک احساس شخصی است، اما همیشه در سفر این را تجربه کرده‌ام.

---

[117] Gregory Rabassa
[118] André Malraux
[119] Conrad
[120] Saint-Exupéry

مصاحبه‌گر: آیا فکر می‌کنید زندگی در اروپا برای نویسندگان امریکای لاتین اهمیت دارد؟

گارسیا مارکز: شاید برای اینکه بتوانند به یک چشم انداز واقعی از خارج دست پیدا کنند. کتاب داستان‌های کوتاهی که در فکر نوشتن آن هستم در مورد آن دسته از مردم امریکای لاتین است که قصد دارند به اروپا بروند. بیست سال است که به این موضوع فکر می‌کنم. نتیجه کلی این داستاهای کوتاه این است که مردم امریکای لاتین به ندرت به اروپا سفر می‌کنند، به خصوص مکزیکی‌ها، و اگر هم بروند قطعاً آنجا نمی‌مانند. همه مکزیکی‌های را که تا حالا در اروپا ملاقات کرده‌ام دارند چهارشنبه بعد اروپا را ترک می‌کنند.

مصاحبه‌گر: به نظر شما انقلاب کوبا چه تأثیراتی بر ادبیات امریکای لاتین داشت؟

گارسیا مارکز: تا امروز که منفی بوده است. بسیاری از نویسندگانی که فکر می‌کنند از نظر سیاسی متعهد هستند احساس می‌کنند ملزم به نوشتن داستان‌هایی هستند درباره نه آنچه می‌خواهند بلکه درباره آنچه فکر می‌کنند باید بخواهند. نتیجه این موضوع نوعی ادبیات محاسبه شده است که هیچ چیزی برای تجربه و یا شهود ندارد. دلیل اصلی‌اش این است که در برابر نفوذ فرهنگی کوبا در امریکای لاتین خیلی جنگ شده است. در خودِ کوبا، این روند هنوز به نقطه‌ای نرسیده است که پذیرای ظهور شکل جدیدی از ادبیات یا هنر باشد. این چیزی است که به زمان نیاز دارد. اهمیت اصلی فرهنگی کوبا در امریکای لاتین در این بوده است که بتواند مانند پلی شرایط گذار ادبیات امریکای لاتین را از وضعیتی که سال‌ها در آن بوده فراهم کند. به عبارت دیگر، رونق ادبیات امریکای لاتین در ایالات متحده ناشی از انقلاب کوبا است. همه نویسندگان امریکای لاتینِ آن نسل بیست سال بود که می‌نوشتند، اما ناشران اروپایی و آمریکایی علاقه چندانی به کار آن‌ها نشان نمی‌دادند. وقتی انقلاب کوبا سرگرفت، ناگهان همه به کوبا و امریکای لاتین علاقمند شدند. امریکای لاتین مُد شد. فهمیدند که در ادبیات امریکای لاتین رمان‌هایی وجود دارد که ارزش ترجمه شدن به دیگر زبان‌های دیگر دنیا را دارند. مسئله غم‌انگیز این است که استعمار فرهنگی در امریکای لاتین آنقدر بد است که قبل از توجه خارجی‌ها به ادبیات امریکای لاتین غیر ممکن بود بتوانید مردم امریکای لاتین را متقاعد کنید که شما رمان‌های ادبیات شما خیلی خوبی دارید.

مصاحبه‌گر: آیا نویسندگان کمتر شناخته شده دیگری در امریکای لاتین هستند که شما تحسینشان کنید؟

گارسیا مارکز: شک دارم در حال حاضر چنین نویسندگانی وجود داشته باشند. یکی از بهترین اثرات جانبی رونق نویسندگی در آمریکای لاتین این است که ناشران همیشه مراقب‌اند تا مطمئن شوند که کورتازار[۱۲۱] جدیدی را از قلم نینداخته باشند. متاسفانه بسیاری از نویسندگان جوان بیشتر به فکر شهرت هستند تا کار خودشان. یک استاد فرانسوی در دانشگاه تولوز هست که در مورد ادبیات امریکای لاتین می‌نویسد؛ بسیاری از نویسندگان جوان به او نامه نوشتند و گفتند که زیاد درباره من ننویسد چون من دیگر به این کارها احتیاجی ندارم، اما دیگران نیاز دارند. اما چیزی که آن‌ها فراموش می‌کنند این است که وقتی من سن آن‌ها بودم منتقدان چیزی درباره من نمی‌نوشتند، بلکه بیشتر از میگل آنخل آستوریاس[۱۲۲] می‌گفتند. نکته‌ای که قصد دارم به آن اشاره کنم این است که این نویسندگان به جای اینکه روی نوشتنشان کار کنند، دارند برای منتقدان می‌نویسند و با این کار فقط وقتشان را هدر می‌دهند. نوشتن خیلی مهم تر از این است که درباره شما نوشته شود. چیزی که فکر می‌کنم در مورد زندگی حرفه ای ادبی من بسیار اهمیت داشت این بود که تا چهل سالگی‌ام، حتی یک سنت هم حق امتیاز نگرفتم، با اینکه پنج کتاب از من منتشر شده بود.

مصاحبه‌گر: به نظر شما شهرت و موفقیتِ زودهنگام در زندگی حرفه‌ای یک نویسنده بد است؟

گارسیا مارکز: در هر سنی بد است. دوست داشتم کتاب‌های من بعد از از مرگم شناخته می‌شد، حداقل در کشورهای سرمایه داری، جایی که شما را به یک کالای فروشی تبدیل می‌کنند.

مصاحبه‌گر: گذشته از علایق شخصتان، این روزها چه چیزی می‌خوانید؟

---

[121] Cortázar نویسنده برجسته آرژانتینی خالق رئالیسم جادویی

[122] Miguel Angel Asturias : شاعر و نویسنده گواتمالائی

گارسیا مارکز: چیزهای عجیب و غریب. چند روز پیش خاطرات محمد علی[۱۲۳] را می‌خواندم. دراکولای به رام استوکر[۱۲۴] اثر فوق‌العاده‌ای است، کتابی است که احتمالاً اگر چندسال پیش بود هرگز آن را نمی‌خواندم، چون به نظرم اتلاف وقت می‌آمد. در واقع من فقط کتاب‌هایی را می‌خوانم که افراد مورد اعتمادم به من توصیه می‌کنند. دیگر کتاب تخیلی نمی‌خوانم. بیشتر سرگذشت افراد و مستندات را می‌خوانم، حتی اگر آن مستندها جعلی باشند. کتاب‌های مورد علاقه‌ام را چندین بار می‌خوانم. فایده دوباره‌خوانی کتاب‌ها این است که می‌توانید هر صفحه‌ای که دلتان خواست را باز کنید و قسمت‌هایی را که واقعاً دوست دارید باردیگر بخوانید. مفهوم مقدس مطالعه‌ی صرفِ "ادبیات" برای من از دست رفته است. من همه چیز می‌خوانم. سعی می‌کنم خودم را به روز نگه دارم. تقریباً همه مجلات مهم دنیا را هر هفته می‌خوانم. از زمانی که به خواندن ماشین‌های تله تایپ[۱۲۵] عادت کرده‌ام، همیشه آخرین اخبار را دنبال می‌کنم. اما بعد از خواندن همه این روزنامه‌های جدی و اخبار مهم از سراسر دنیا، همسرم هم همیشه اخباری را که نشنیده‌ام به من می‌رساند. وقتی از او می‌پرسم که فلان اخبار را از کجا می‌داند، خواهد گفت که از مجله‌ای در یکی از سالن‌های زیبایی خوانده است. به این ترتیب است که من مجلات مد و انواع مجلات زنان و مجلات شایعات را می‌خوانم و خیلی چیزها از خواندن آن‌ها یاد می‌گیرم. این کار خیلی مشغولم می‌کنم.

مصاحبه‌گر: چرا شما فکر می‌کنید که شهرت برای یک نویسنده ویرانگر است؟

گارسیا مارکز: در درجه اول به این دلیل که به زندگی خصوصی‌اش هجوم می‌برد. زمانی را که می‌توانید با دوستانتان بگذرانید یا صرف کارتان کنید از شما می‌گیرد. شهرت شما را از جهان واقعی منزوی می‌کند. یک نویسنده مشهور که می‌خواهد به نوشتن ادامه دهد باید همواره از خودش در برابر شهرت دفاع کند. دلم نمی‌خواهد این حرف را بگویم چون به نظر می‌رسد صادقانه نباشد، اما واقعاً دوست داشتم کتاب‌هایم بعد از مرگم منتشر می‌شد، به این ترتیب لازم نبود وارد کسب و کار شهرت و نویسنده نامدار بودن شوم. در مورد من، تنها مزیت شهرت این است که توانسته‌ام از آن استفاده سیاسی کنم. در غیر این صورت، این اتفاق خیلی ناخوشایند است. مشکل این است که شما بیست و چهار ساعته مشهور هستند و نمی‌توانید بگویید "خوب، تا فردا مشهور نخواهم بود"، و یا یک دکمه را فشار دهید و بگویید: "نمی‌خواهم از این لحظه به بعد معروف باشم."

مصاحبه‌گر: آیا شما موفقیت فوق العاده *صد سال تنهایی* را پیش بینی می‌کردید؟

گارسیا مارکز: می‌دانستم که دوستانم از این کتاب بیشتر از کتاب‌های قبلی‌ام خوششان خواهد آمد. اما وقتی ناشر اسپانیایی‌ام گفت که می‌خواهد هشت هزار نسخه از آن چاپ کند حیرت زده شدم، چون کتاب‌های دیگرم هرگز بیش از هفت صد نسخه فروخته نشده بود. از او پرسیدم که چرا با تیراژ کمتر شروع نمی‌کند، اما او گفت که از خوب بودن کتاب مطمئن است و اینکه می‌داند هر هشت هزار نسخه بین ماه‌های مه و دسامبر به فروش می‌رسد. در واقع همه آن‌ها ظرف یک هفته در بوینس آیرس فروخته شد.

مصاحبه‌گر: فکر می‌کنید چرا *صد سال تنهایی* اینطور سر و صدا کرد؟

گارسیا مارکز: هیچ نظری ندارم، چون اساساً منتقد خوبی برای آثارم نیستم. یکی از شایع‌ترین توضیحاتی که در این مورد شنیده‌ام این است که این کتاب در مورد زندگی خصوصی مردم امریکای لاتین، رمانی‌است که از دلِ این مردم برخاسته است. این تفسیر باعث شگفتی من شد، زیرا در اولین اقدامم برای نگارش کتاب قرار بود عنوان آن *خانه*[۱۲۶] باشد. می‌خواستم کل داستان در داخل خانه شکل بگیرد، و درباره هر چیزی خارج از آن هم فقط در حد تأثیرش بر خانه پرداخته شود. بعدها از عنوان *خانه* صرفنظر کردم، اما وقتی قصه به شهر ماکوندا[۱۲۷] می‌رسد، دیگر دورتر از آن نمی‌رود. توضیح دیگری که شنیده‌ام این است که هر خواننده می‌تواند یکی از شخصیت‌های کتاب را که کتاب می‌خواهد انتخاب کرده و از آنِ خود کند. دوست ندارم کتاب به فیلم تبدیل شود، چون در آن صورت بیننده‌ی فیلم چهره‌ای را می‌بیند که ممکن است تصور نکرده باشد.

---

[123] منظور محمد علی کلی است Muhammad Ali

[124] Bram Stoker's *Dracula*

[125] Teletype

[126] *The House*

[127] Macondo

مصاحبه‌گر: آیا کسی برای ساختنِ فیلم *صد سال تنهایی* علاقه‌ای نشان داده است؟

گارسیا مارکز: بله، کارگزار من برای دلسرد کردن پیشنهاد دهنده‌ها رقم یک میلیون دلار را پیشنهاد داد، اما وقتی پیشنهادها به این مبلغ نزدیک شد، او این رقم را به حدود سه میلیون دلار افزایش داد. اما من هیچ علاقه‌ای به فیلم‌شدنِ این کتاب ندارم، و تا زمانیکه بتوانم جلوی این کار را بگیرم، اجازه نخواهم داد فیلمی با این مضمون ساخته شود. ترجیح می‌دهم رابطه خصوصی میان خواننده و کتاب حفظ شود.

مصاحبه‌گر: فکر می‌کنید هر کتابی بتواند به یک فیلم موفق تبدیل شود؟

گارسیا مارکز: به نظرم از یک رمان خوب هرگز نمی‌توان یک فیلم خوب ساخت، اما فیلم‌های خوب بسیاری را در ذهنم دارم که بر اساس رمان‌های خیلی بد ساخته شده‌اند.

مصاحبه‌گر: آیا تا به حال خودتان به فیلمسازی فکر کرده‌اید؟

گارسیا مارکز: زمانی می‌خواستم فیلمساز شوم. من در رم کارگردانی خواندم. احساس می‌کردم سینما رسانه‌ای است که هیچ محدودیتی ندارد و در آن همه چیز ممکن است. به مکزیک آمدم چون می‌خواستم در حوزه فیلم کار کنم، نه به عنوان کارگردان، بلکه در مقام نویسنده فیلمنامه. اما یک محدودیت بزرگ در سینما وجود دارد، اینکه سینما یک هنر صنعتی است، یک صنعت کامل. خیلی دشوار است بتوانید آنچه را که واقعاً می‌خواهید بگویید در سینما بیان کنید. هنوز هم به آن فکر می‌کنم، اما در حال حاضر برایم بیشتر یک کار لوکس است چون بیشتر دلم می‌خواهد با دوستانم همکاری کنم تا اینکه بخواهم شرحال خودم را انجام دهم. به این علت است که من از سینما بیشتر و بیشتر فاصله گرفته‌ام. رابطه من با سینما مثل زن و شوهری است که نه می‌توانند جدا از هم و نه می‌توانند با هم زندگی کنند. هر چند که بین داشتن یک شرکت فیلمسازی و یک مجله، من مجله را انتخاب می‌کنم.

مصاحبه‌گر: کتابی را که این روزها در مورد کوبا می‌نویسید چطور توصیف می‌کنید؟

گارسیا مارکز: در واقع، این کتاب مثل یک مقاله طولانی در روزنامه در مورد زندگی در خانه‌های کوبا است، اینکه آن‌ها چگونه توانسته‌اند با همه کمبودها زندگی کنند. چیزی که در طول سفرهای فراوان من به کوبا در دو سال گذشته به شدت مرا به فکر فروبرد این بود که با محاصره اقتصادی در کوبا یک نوع "فرهنگِ ضرورت" به وجود آمده است، یک موقعیت اجتماعی که در آن مردم باید با نبود بعضی چیزها کنار بیایند. چیزی که واقعاً برایم جالب است این است چگونه محاصره اقتصادی در کوبا به تغییر ذهنیت مردم کمک کرده است. همواره در جهان بین یک جامعه ضدمصرفی و بیشتر جوامع مصرف گرا نزاع و درگیری است. فکر کردم به جای اینکه این نوشته‌ها یک کار ساده و نسبتاً کوتاه روزنامه نگاری باشد، بهتر است یک کتاب طولانی و پیچیده باشد. اما این واقعاً مهم نیست، چون همه کتاب‌های من اینطور شکل گرفته‌اند. به علاوه، این کتاب با بیان حقایق تاریخی ثابت خواهد کرد که دنیای واقعی در کارائیب به اندازه داستان‌های *صد سال تنهایی* است خارق‌العاده است.

مصاحبه‌گر: آیا به عنوان یک نویسنده آرزو یا افسوسی دارید؟

گارسیا مارکز: فکر کنم پاسخ من همانی است که درباره شهرت به شما دادم. یک بار از من پرسیدند که آیا به جایزه نوبل علاقه دارم، به نظرم نوبل برای من یک فاجعه تمام عیار است. قطعاً دوست دارم که مستحق جایزه نوبل شوم، اما گرفتن این جایزه وحشتناک خواهد بود. این جایزه فقط مشکلات شهرت را پیچیده‌تر می‌کند. تنها چیزی که واقعاً در زندگی به آن تاسف می‌خورم نداشتن دختر است.

مصاحبه‌گر: آیا اکنون پروژه‌های در دست اقدام دارید که در مورد آن صحبت کنید؟

گارسیا مارکز: اکنون یقین دارم که می‌خواهم مهم‌ترین کتاب زندگی‌ام را بنویسم، اما نمی‌دانم چه کتابی و چه زمانی. وقتی چنین حسی پیدا می‌کنم- مثل حالا که چند وقتی است پیدا کرده‌ام- خیلی آرام می‌مانم، طوریکه اگر موعدش رسید بتوانم شکارش کنم. ■

Author photograph by Nancy Crampton.

http://www.theparisreview.org/interviews/3196/the-art-of-fiction-no-69-gabriel-garcia-marquez

گابریل گارسیا مارکز، هنر نویسندگی شماره ۶۹ (زمستان ۱۹۸۱)

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 به روی همه باز است مگر خود، آن در را ببندید.

www.chouk.ir

هنرمندان، دوستان و همراهان عزیز
منتظر آثار، مطالب، مقالات، یادداشت‌ها و همچنین
نظرات، انتقادات و پیشنهادات شما هستیم.
«چوک» تریبون همه هنرمندان است.