ماهنامه ادبیات داستانی چوک

چوک

شماره صدوبیست ویکم، شهریورماه ۱۳۹۹، سال یازدهم
اولین نشریه الکترونیک (PDF) ادبیات داستانی ایران
قیمت: معرفی به دیگران

مقاله «راوی شگفت»
داستان ایرانی و خارجی
نقد رمان«آخرین روز زمستان»
بررسی داستان «غریبه در اغما»
خلاصه اسطوره «گراز کالودونی»
معرفی داستان«تاکستانی در گذر»
نگاهی به داستان «رویای برزخی»
نگاهی به کتاب «الا و دزد میلیونی»
یادداشتی بر رمان «آتش بدون دود»
مقاله «آیا ماهیت برتر از وجود است؟»
تحلیل فیلم «Atlantics»؛ «ملکه قلب‌ها»
نگاهی به رمان «یکلیا و تنهایی او»؛ «دودو»
تحلیل رمان «شازده احتجاب» از چند منظر
بررسی داستان «ترس و لرز»؛ «جاودانگی»
یادداشتی بر فیلم «معجزه درسلول شمارهٔ ۷»
تحلیل و خوانش رمان«خانه خوبرویان خفته»
معرفی برنده جایزه نوبل «موریس ماترلینگ»
مقاله «تعریفی کلی از مکتب اگزیستانسیالیسم»
نگاهی به فیلم «کشتار با اره برقی در تکزاس»
کتاب خطاهای نویسندگی و تجربیات نویسندگی
شازده کوچولو، آموزگار درس‌های بزرگ زندگی
استراتژی ساخت داستان کوتاه«چرا نمی‌رقصید؟»
معرفی رمان«اگر شبی از شبهای زمستان مسافری»
مقاله «درآمدی بر قرارداد اجتماعی ژان ژاک روسو»

این شماره همراه با: غلامحسین ساعدی، رویا مولاخواه، هوشنگ گلیشیری، نادر ابراهیمی، تقی مدرسی، زهرا اسماعیل‌زاده، اسماعیل زرعی علیرضا شهسواری، زهرا معین الدینی، راضیه مقدم، لیلی گلستان، فروغ صابر مقدم، بهمن عباس‌زاده، اسدالله امرایی، یوساناری کاواباتا، صالح بوعذار، احمدرضا صفریان، آنی هوسپیان، مژگان حقیقی، فرهاد قبادی، فریده لشکری، مریم جواهری مشهدی، مریم ثروت، محمدعلی وکیلی بهمن عباس‌زاده، سمیه جعفری، زهرا یعقوبی، کتایون بختیاری، آتیسا بختیاری، داود احمدی بلوطکی، عماد عبادی، مجتبی تجلی، معصومعلی یوسفی، مهدی عبداللهی، مرتضی فضلی، نازنین پدرام، سارا محمدی نوترکی، سیدمحمود کمال‌آرا، می آل توهی، متی دیوپ، توبی هوپر محمد ایدا اوزتکین، فلورا استیل، کاترین منسفیلد، خالد حسینی، اشفاق احمد، اسکات ان دوفور، جیلانی بانو، ازوپ، ریموند کارور، تیمو پارولا، ایتالو کالوینو، آنتوان اگزوپری، بن لوری، میخائیل نعیمه، خورخه لوئیس بورخس، موریس ماترلینگ

سخن سردبیر

با افتخار صدوبیست ویکمین ماهنامه ادبیات داستانی چوک تقدیم شما عزیزان می شود. شهریورماه هر سال یادآور خاطرهٔ تشکیل کانون فرهنگی چوک است. متاسفانه امسال به خاطر معضل کرونا نمی توانیم جشن تولد هرسالهٔ کانون را با حضور گرم شما عزیزان برگزار کنیم و دلتنگ تک تک شما دوستان عزیز هستیم. به هر حال پانزدهمین سال فعالیت کانون فرهنگی چوک را با مهربانی ها و الطاف شما عزیزان که همیشه شامل حالمان بوده، آغاز می کنیم.

امیدواریم که همچنان یاریگرمان باشید. طی این پانزده سال همواره به آرمان ها و اهداف خود پایبند و پایگاهی برای همه بوده ایم. این افتخار همهٔ ماست، افتخاری به وسعت جهان که همه دوستداران ادبیات را گرد هم آوریم و از این حالِ خوش مستی و هوشیاری حاصل از آن لذت ببریم، باشد که همچنان مست ولی هوشیارانه قدم برداریم.

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 بخش نقد، مقاله، گفتگو) فرزانه ولی‌زاده (دبیر بخش داستانک) گیتا بختیاری (دبیر بخش داستان) ریتا محمدی، شهناز عرش‌اکمل، مصطفی بیان، سعید زمانی، مرتضی غیاثی، سیدعلی موسوی ویری، آنی هوسپیان مرتضی فضلی، زهرا فرازاندام، مهناز رضایی لاچین، مهدی هزاره، سوری رحیمی، صابر صالحی

تحریریه بخش ترجمه

پونه شاهی (دبیر بخش ترجمه)، اسماعیل پورکاظم سمیرا گیلانی، امیر بنی‌نازی، محمد عابدی، مریم نفیسی‌راد، حانیه دادرس، مژگان حقیقی

تحریریه بخش سینما و تئاتر

پیام پاک‌باطن، میلاد پرنیانی، فرنوش رضایی درجی

www.chouk.ir
www.khanehdastan.ir
info@chouk.ir
chookstory@gmail.com
telegram.me/chookasosiation
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.

دوره خصوصی داستان‌نویسی

موسسه فرهنگی خانه داستان چوک

موسسه تخصصی ادبیات داستانی

مدرس: مهدی رضایی

ارتباط تلفن، تلگرام، واتس‌آپ

09352156692

www.khanehdastan.ir

www.chouk.ir

تهران، میدان هفت‌تیر، ابتدای بزرگراه مدرس، پلاک ۲۳، طبقه دوم تلفن: ۸۶۰۷۲۳۰۱

موسسه فرهنگی‌هنری «خانه داستان چوک» برگزار می‌کند:

دوره‌های حضوری و مجازی

دوره‌ها بیست | دوره هفتم

- دوره داستان‌نویسی
- دوره ویراستاری و درست‌نویسی
- دوره تولید محتوا و نویسندگی خلاق
- دوره داستان‌نویسی برای کودک و نوجوان
- دوره اسطوره‌شناسی یونان
- دوره ویرایش رایانه‌ای
- دوره فیلمنامه‌نویسی
- دوره نمایشنامه‌نویسی
- دوره نقد ادبی
- تدریس خصوصی داستان‌نویسی

۰۹۳۵۲۱۵۶۶۹۲
۸۶۰۷۲۳۰۱

@mehdirezayi

www.khanehdastan.ir
www.chouk.ir

دوره‌های منظم فصلی خانه داستان چوک با ارائه گواهی پایان دوره

میدان هفت تیر، ابتدای بزرگراه مدرس، پلاک ۲۳، طبقه دوم

آثار منتشر شده «مهدی رضایی» در آمریکا، روسیه، سوئد و عراق

آثارمنتشرشده«مهدی رضایی» در ایران

در دست ترجمه به زبان ترکی استانبولی و ارمنی

خانه داستان چوک، فعال‌ترین مؤسسه تخصصی ادبیات داستانی ایران

خدمات رایگان پانزده‌سالهٔ کانون فرهنگی چوک

عضویت در گروه نقدوبررسی مجازی، رایگان

انتشار داستان، شعر، مقاله ادبی در سایت، رایگان

معرفی و درج خبر آثار منتشرشده در سایت چوک، رایگان

انتشار داستان، مقاله، نقد، یادداشت و ترجمه در ماهنامه چوک، رایگان

اختصاص صفحه ویژه برای همهٔ هنرمندان در بانک هنرمندان چوک، رایگان

خدمات شهریه‌ای کانون فرهنگی چوک

دوره‌های فصلی داستان‌نویسی، ویراستاری، فیلمنامه‌نویسی، نمایشنامه‌نویسی

اسطوره‌شناسی، تولید محتوا، نقد ادبی، داستان‌نویسی نوجوان و بررسی داستانِ فیلم

تدریس خصوصی و نیمه‌خصوصی داستان‌نویسی، ویراستاری و تولید محتوا

کارگاه‌های یک‌روزهٔ تمرینِ ویرایش و نوشتاردرمانی

اجرای داستان صوتی به صورت نمایشی و تک‌صدا

کارگاه هفتگی نقدوبررسی آزاد داستان‌نویسی

بررسی پیش از چاپ مجموعه‌داستان و رمان

معرفی کتاب شما در برنامه طنز استادِ استادان

ویراستاری آثار ادبی، هنری و عمومی

www.khanehdastan.ir www.chouk.ir

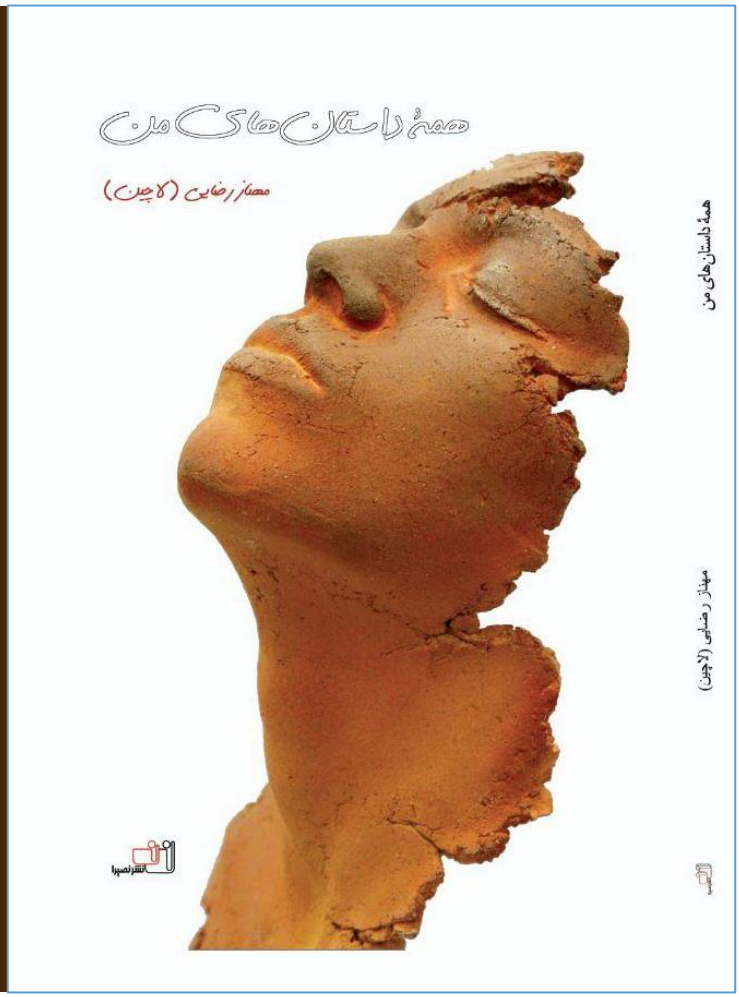
تلفن، تلگرام، واتس‌آپ ۰۹۳۵۲۱۵۶۶۹۲ مهدی رضایی

بخارا

شماره ۱۳۸ - مرداد ،شهریور ۱۳۹۹ . قیمت پنجاه و پنج هزار تومان

ژاله آموزگار • عبدالحسین آذرنگ • شهرزاد آذرپور • عبدالله انوار • سرگه بارسقیان • بهمن بازرگانی • شیما بیکدلی • احمد پاکتچی • نصرالله پورجوادی
محمدرضا تقی دخت • ناصر تکمیل همایون • مسعود جعفری • رسول جعفریان • زیبا جلالی نائینی • حسن جوادی • مسعود حسینی پور • جلال خالقی مطلق
بهاءالدین خرمشاهی • حسن ذوالفقاری • هاشم رجب‌زاده • داریوش رحمانیان • علی رضاقلی • علیرضا زمانی • گلنوش زنجان‌پور • محمدرضا شفیعی کدکنی
محمد صنعتی • میلاد عظیمی • محمود فتوحی • فرید فدایی • لیلا کرمی • مهدخت معین • محمدعلی موحد • عبدالرحمن نجل رحیم • محمدمنصور هاشمی

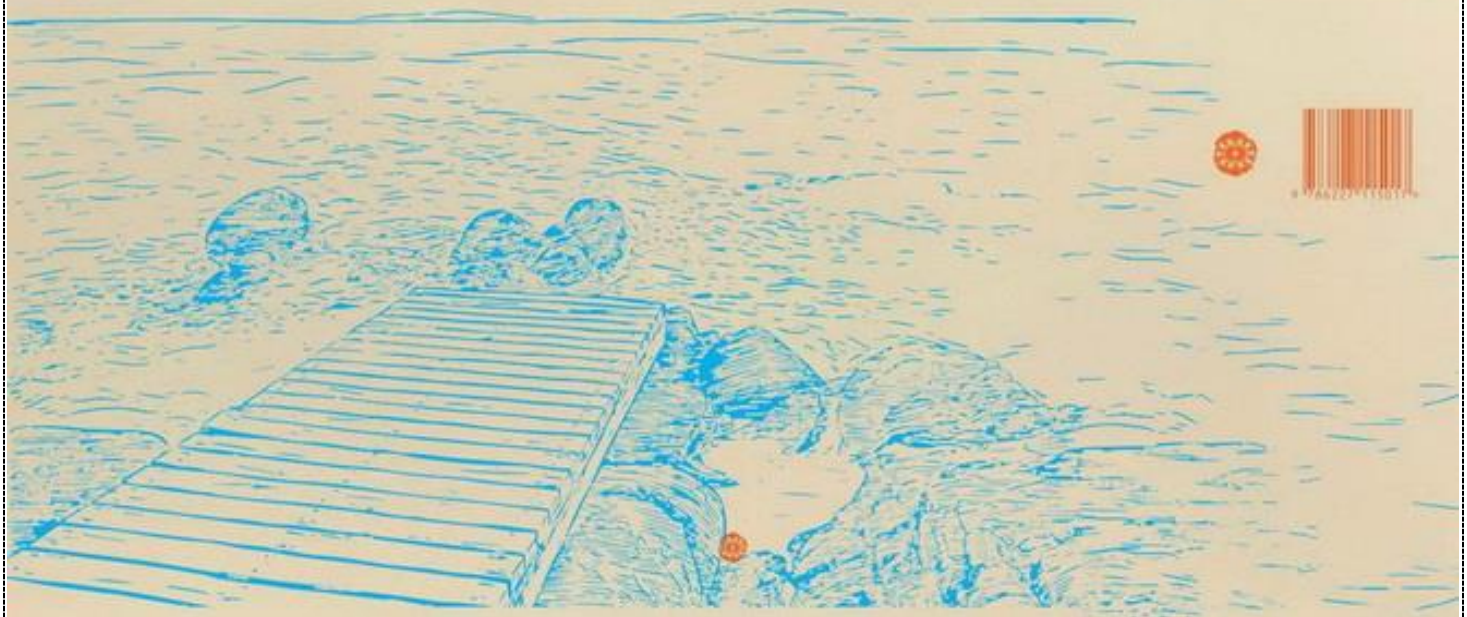
و یادنامه شیخ آقابزرگ تهرانی

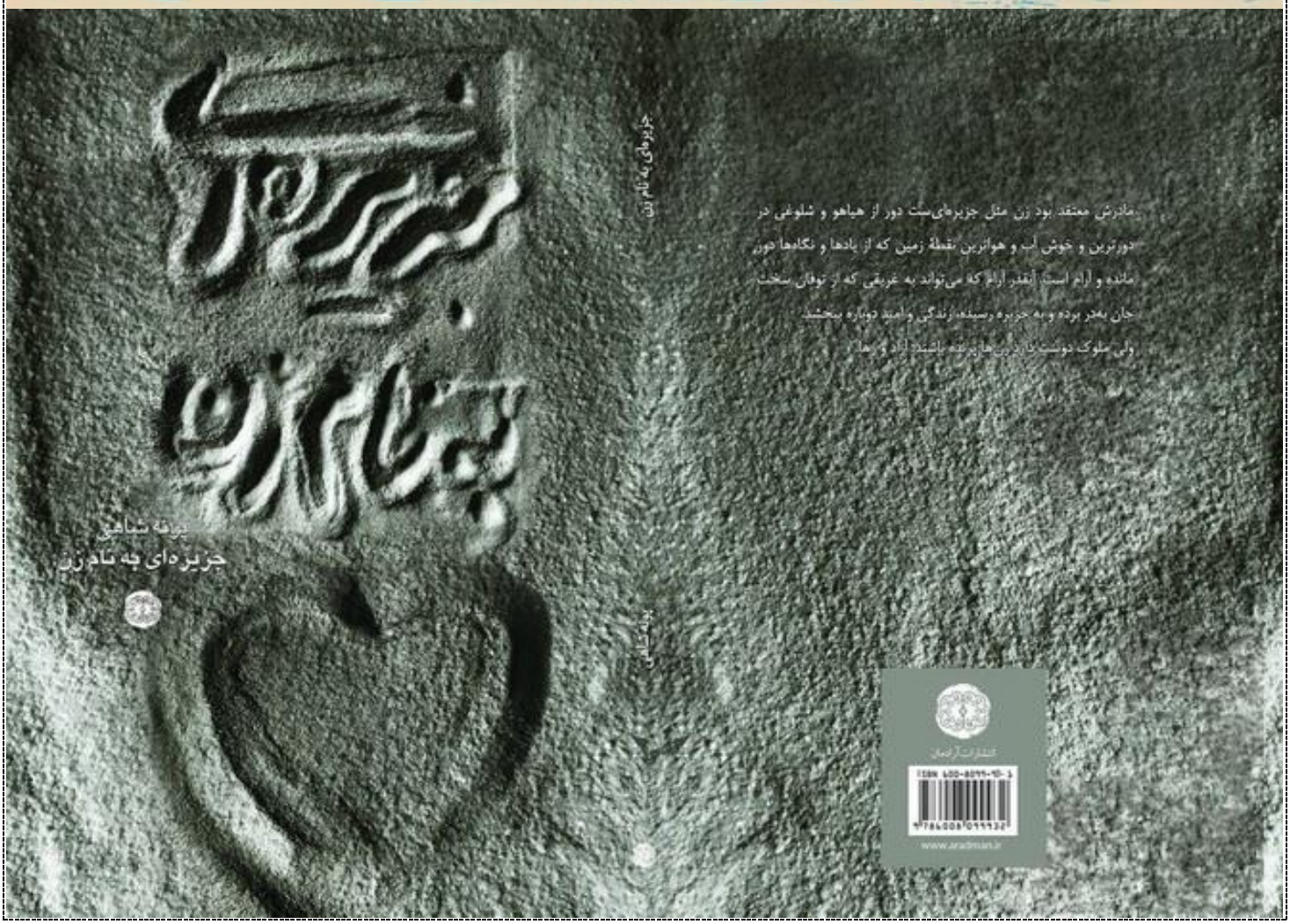


یالچین آبی • مجموعه داستان‌های تولگا گوموشای • مترجم: پونه شاهی

یالچین آبی • مجموعه داستان‌های تولگا گوموشای

مترجم: پونه شاهی





جزیره‌ای به نام زن

پونه شاهی

جزیره‌ای به نام زن

پونه شاهی

مادرش معتقد بود زن مثل جزیره‌ای‌ست دور از هیاهو و شلوغی در دورترین و خوش آب و هوایترین نقطهٔ زمین که از بادها و نگاه‌ها دور مانده و آرام است. آنقدر آرام که می‌تواند به غریقی که از توفان سخت جان بدر برده و به جزیره رسیده، زندگی و امید دوباره ببخشد. ولی ملوک دوشیزه باد، زن‌ها پرنده باشند آزاد و رها.

نشر آرامان

ISBN 600-8099-90-1

www.aramanbooks.ir

«خانه داستان چوک» پایگاه فرهیختگان

فعالیت روزانه: سایت چوک، هر روز در بخش‌های متنوع هنری (شعر، داستان و...) به‌روز می‌شود. در بخش مقاله، نقد و گفتگوی این سایت، هرروز می‌توانید یک یا چند مطلب جدید بخوانید. www.chouk.ir

فعالیت هفتگی: هرهفته جلسات آزاد کارگاهی داستان برگزار می‌شود. جلسات با نقد و بررسی کتاب، سخنرانی، مباحثه ادبی و... همراه است.

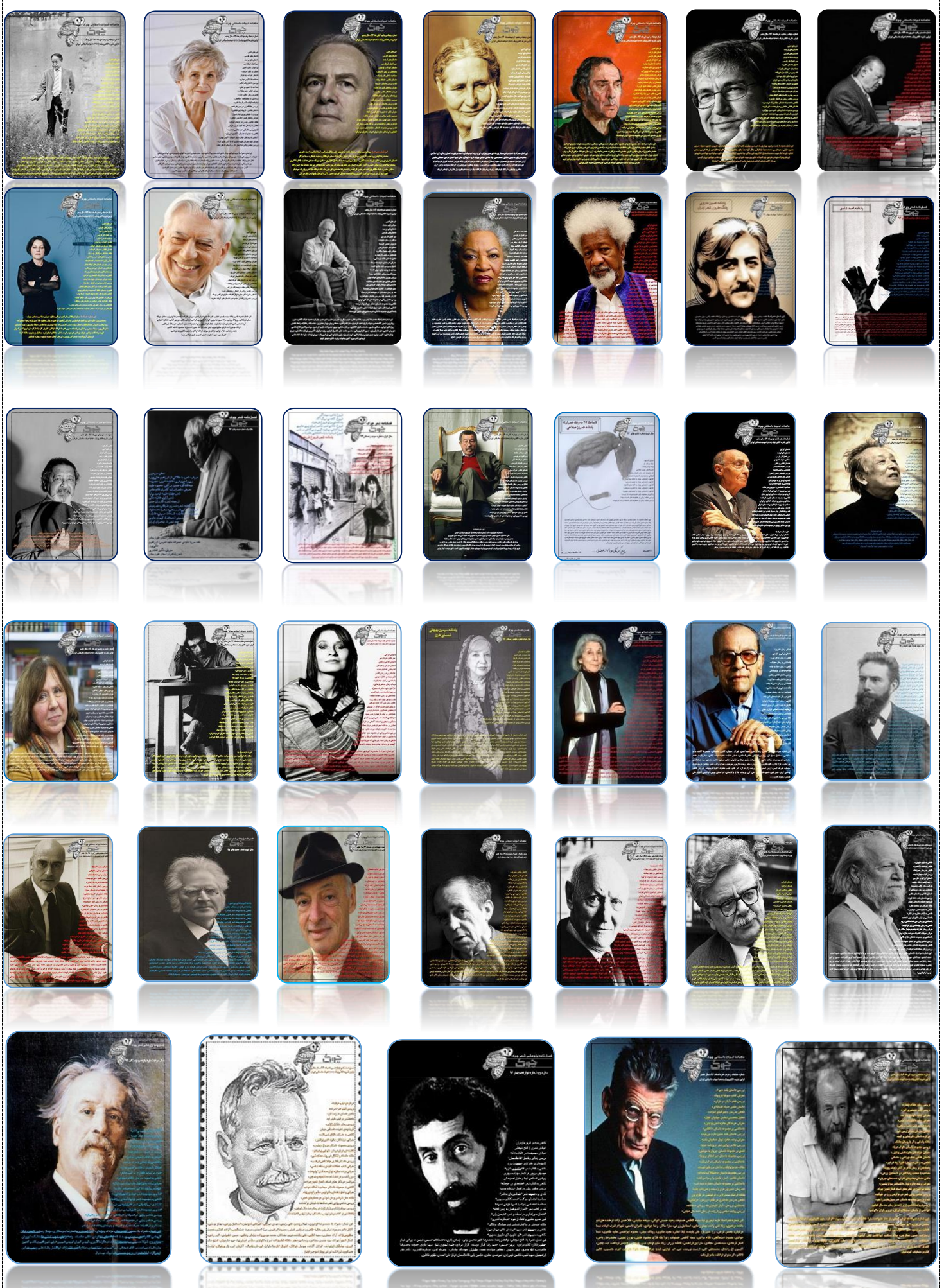
فعالیت ماهیانه: کانون فرهنگی چوک هر ماه، ماهنامه‌ای به‌صورت پی‌دی‌اف به جامعه ادبی ایران تقدیم می‌کند. این ماهنامه به بیش از ۱۰۰ هزار نفر در سراسر دنیا ارسال می‌شود. می‌توانید ماهنامه‌های قبلی را از سایت دانلود کنید. در ضمن این کانون در طول سال جلساتی به‌صورت تفریحی برگزار می‌کند و از طریق سایت اطلاع‌رسانی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

فعالیت فصلی: خانه داستان چوک هر سال، چهار دوره آموزشی تخصصی داستان‌نویسی، ویراستاری، نقد ادبی، اسطوره‌شناسی، نمایشنامه‌نویسی، فیلمنامه‌نویسی و... به دو روش «حضوری و غیرحضوری (آنلاین)» برگزار می‌کند. جهت آشنایی با این دوره‌ها به سایت اختصاصی آموزش خانه داستان www.khanehdastan.ir مراجعه کنید.

فعالیت سالیانه: خانه داستان چوک همایش‌های سالیانه به صورت منظم برگزار می‌کند. در شهریور ماه هرساله همایشی با نام جشن سال چوک برگزار می‌شود. چوک در سال ۹۰ و ۹۲ و ۹۴ و ۹۵ و ۹۶ و ۹۷ نیز همایش روز جهانی داستان کوتاه و در سال ۹۶ و ۹۷ روز جهانی ترجمه را در ایران برگزار کرده که می‌توانید عکس‌ها و گزارش‌های این مراسم‌ها را در سایت ملاحظه بفرمایید.

کانال تلگرام t.me/chookasosiation	شبکه اینستاگرام kanonefarhangiechook
سایت اصلی www.chouk.ir	سایت آموزشی www.khanehdastan.ir
ایمیل info@chouk.ir	تلفن موسسه ۸۶۰۷۲۳۰۱
ارتباط با مدیر مسئول در تلگرام @mehdirezayi	شماره تماس مدیر مسئول ۰۹۳۵۲۱۵۶۶۹۲ مهدی رضایی
آدرس موسسه فرهنگی خانه داستان چوک:	میدان هفت تیر، ابتدای بزرگراه مدرس، پلاک ۲۳، طبقه دوم

درِ خانه داستان چوک به روی همه باز است؛ مگر خود آن در را ببندید.

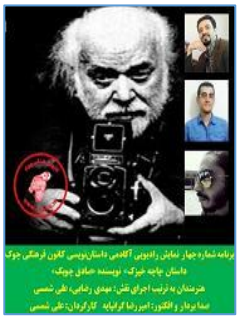


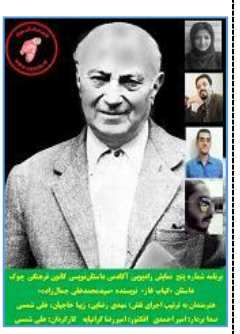
برنامه شماره یک نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «لدو»، نویسنده «آلتون چنوف»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

برنامه شماره شش نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «حاجی مراد»، نویسنده «خالق هدایت»
هنرمندان به ترتیب اجای نقش: مهدی رضایی، «لیه نمیوری‌نیا»، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

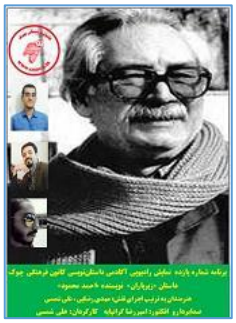
برنامه شماره ده نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «تل»؛ نویسنده «مهدی رضایی»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی
صدا برادر و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

برنامه شماره نه نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «مافی و جشن»، نویسنده «ابراهیم گلستان»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی
صدا برادر و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

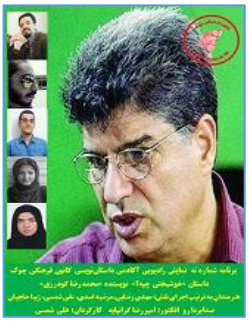

برنامه شماره چهار نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «چاه شوک»، نویسنده «صادق چوبک»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی
صدا برادر و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی


برنامه شماره پنج نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «لیلاب فار»، نویسنده «سیدمحمدعلی جمال‌زاده»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، زینا حاجیان، علی شمسی
صدا برادر: امیر احمدی افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

برنامه شماره دوازده نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «مرد لاغر»، نویسنده «جون چخوف»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، زینا حاجیان، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی


برنامه شماره یازده نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «زیارت»، نویسنده «احمد محمود»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

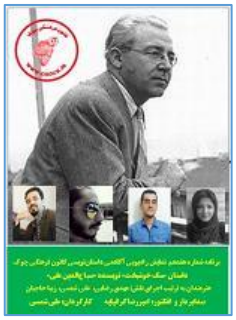
برنامه شماره ده نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
قصه «جوانمرگ باهوش»، نویسنده «مهدی آذر یزدی»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مقدمه‌خوانی مهدی رضایی، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

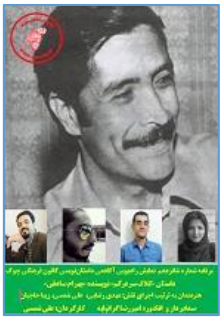

برنامه شماره نه نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «خونبهای چیدا»، نویسنده «محمدرضا کوه‌زری»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، فلی شمس، زینا حاجیان
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

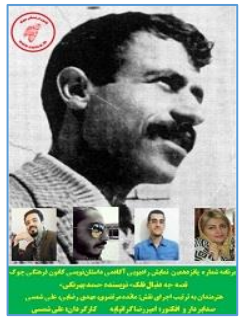
برنامه شماره هشت نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «جای کال»، نویسنده «صادق هدایت»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، فلی شمس، زینا حاجیان
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

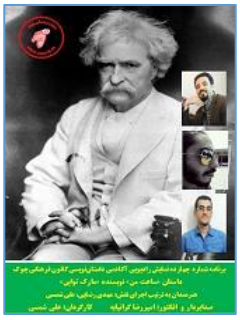
برنامه شماره هفت نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «چغالی هیوون قلرهای سفید»؛ نویسنده «زنت هنیکوی»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، زینا حاجیان، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

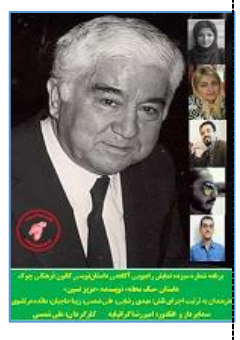
برنامه شماره هجدهم نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «خرس»، نویسنده «چخوف»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، زینا حاجیان
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

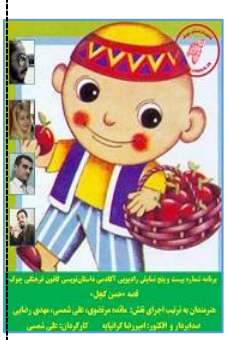

برنامه شماره هفدهم نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «سگ خوشبخت»، نویسنده «جک لندن»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی، زینا حاجیان
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

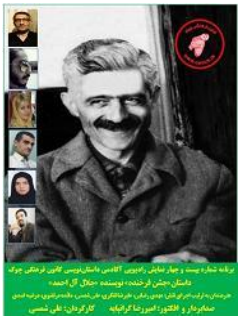

برنامه شماره شانزدهم نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «کلاه‌گیس برگ»، نویسنده «هوشنگ گلشیری»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مقدمه‌خوانی مهدی رضایی، علی شمسی، زینا حاجیان
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

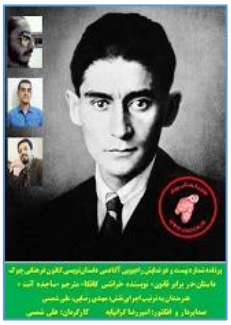

برنامه شماره پانزدهم نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
قصه «جد غریال‌علف»، نویسنده «صمد بهرنگی»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مقدمه‌خوانی مهدی رضایی، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

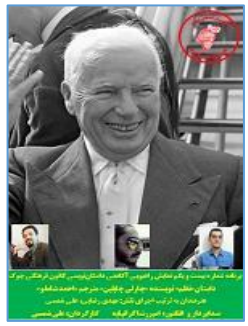

برنامه شماره چهاردهم نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «ساعت من»، نویسنده «مارک تواین»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی


برنامه شماره سیزده نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «یک بطل»، نویسنده «میرزا تبیب»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی، زینا حاجیان، مقدمه‌خوانی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

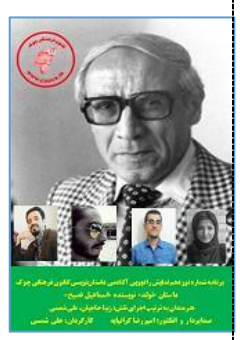

برنامه شماره بیست و پنج نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
قصه «شیر گویل»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مقدمه‌خوانی، علی شمسی، مهدی رضایی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

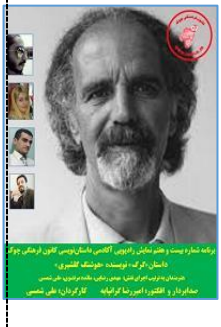

برنامه شماره بیست و چهار نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «خشی فرخنده»، نویسنده «جلال آل احمد»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی، مقدمه‌خوانی، مراحه ادبی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی


برنامه شماره بیست و سه نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «بر برابر گانون»، نویسنده «فرانتس کافکا»، مترجم «ساسیه آلیت »
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی


برنامه شماره بیست و یکم نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «طلب»، نویسنده «هوشنگ چالنگی»، مترجم «محمد شمالو»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

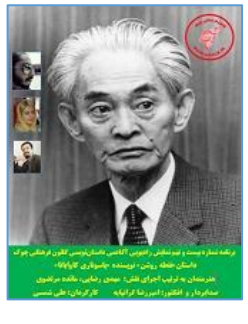
برنامه شماره بیست و دوم نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
قصه «له و قلقله زن»، گرد آورنده «خلیل‌الله جهانی صبحی»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مقدمه‌خوانی، مهدی رضایی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی


برنامه شماره دوم نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «خواب»، نویسنده «اسماعیل فصیح»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: زینا حاجیان، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

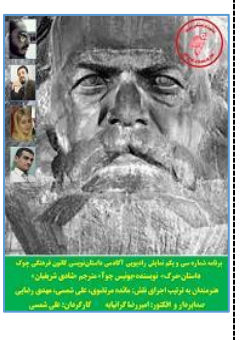

برنامه شماره بیست و هشتم نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «کرگ»، نویسنده «خوشنگ گلشیری»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، مقدمه‌خوانی، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

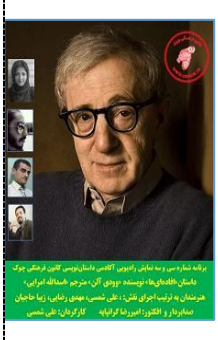
برنامه شماره بیست و هشتم نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «کوچکترین چیزها را می دیدم»، نویسنده «رامونه کاروز»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: ناهید مطرف، وحید علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

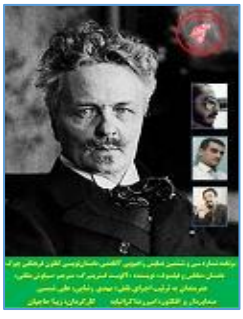
برنامه شماره بیست و ششم نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «خاطرات»، نویسنده «حکتور هیو هوتزر»، مترجم «وفا گشاورزی»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

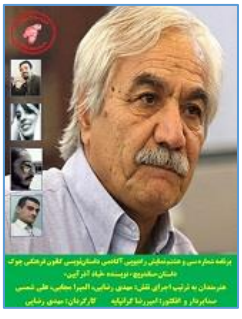

برنامه شماره بیست و نهم نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «خانه»، نویسنده «جلسواوری کاباباوا»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، مقدمه مرتضوی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

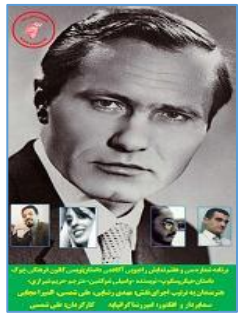
برنامه شماره سی نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
قصه «مظلوم‌خوش و گربه»، شاعر «ولید راکانی»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، زینا حاجیان، مقدمه مرتضوی، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

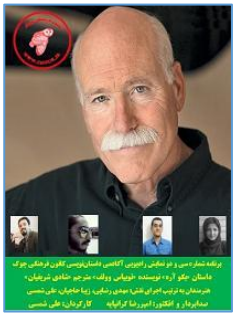

برنامه شماره سی و یکم نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «حرکت»، نویسنده «یونس چوآ»، مترجم «شادی شرفیان»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، زینا حاجیان، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی

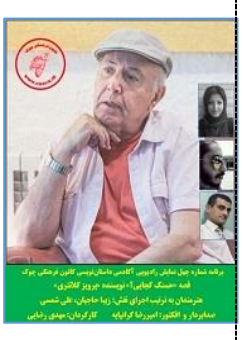

برنامه شماره سی و دوم نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «لاقدای‌ها»، نویسنده «وودی آلن»، مترجم «عبدالله امرایی»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: علی شمسی، مهدی رضایی، زینا حاجیان
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی


برنامه شماره سی و سوم نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «شناسی در فلسفه»، «آلیست گیرس ص آب سیاه‌ی سکلی»
جم‌خوانی به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: مهدی رضایی، زینا حاجیان


برنامه شماره سی و هشتم نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «سالخوردی»، نویسنده «طه آذرگین»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، «لیوا سعیی»، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: مهدی رضایی


برنامه شماره سی و هفتم نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «پیرمرد»، نویسنده «توماس ترانسترومر»، مترجم «حسین آلیزا جعفری»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، علی شمسی، «لیوا جعفری»
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی


برنامه شماره سی و دو نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
داستان «جو آره»، نویسنده «ویلیام ویلف»، مترجم «شادی شرفیان»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: مهدی رضایی، زینا حاجیان، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: علی شمسی


برنامه شماره چل نمایش رادیویی آکادمی داستان‌نویسی گانون فرهنگی چوک
قصه «صنگ گیجایی»؛ نویسنده «چوزپ کانلوی»
هنرمندان به ترتیب اجرای نقش: زینا حاجیان، علی شمسی
صداپرداز و افکتور: امیررضا کرانیانه کارگردان: مهدی رضایی

درباره داستان

مقاله: «راوی شگفت»؛ «آنی هوسپیان»

خلاصه اسطوره: «گراز کالودونی»؛ «مرتضی غیاثی»

بررسی داستان: ترس و لرز؛ غلامحسین ساعدی؛ پیام پاک باطن

معرفی برنده جایزه نوبل: «موریس ماترلینگ»؛ «گیتا بختیاری»

نگاهی داستان: «جاودانگی»؛ «خورخه بورخس»؛ «مرتضی فضلی»

مقاله: «تعریفی کلی از مکتب اگزیستانسیالیسم»؛ «آنی هوسپیان»

مقاله: «درآمدی بر قرارداد اجتماعی ژان ژاک روسو»؛ «احمد رضا صفریان»

معرفی داستان:: «تاکستانی در گذر»؛ «میخائیل نعیمه»؛ «صالح بوعذار»

نگاهی به داستان:: «رویای برزخی»؛ «اسماعیل زرعی»؛ «علیرضا شهسواری»

نقد رمان: «آخرین روز زمستان» نویسنده «زهرا اسماعیل زاده»؛ «زهرا فرازاندام»

نگاهی به رمان: «یکلیا و تنهایی او»؛ «تقی مدرس»؛ «شهناز عرش اکمل»

یادداشتی بر رمان «آتش بدون دود» نویسنده «نادر ابراهیمی»؛ «سعید زمانی»

تحلیل رمان: «شازده احتجاب» از چند منظر؛ «هوشنگ گلشیری»؛ «رویا مولاخواه»

تحلیل و خوانش رمان: «خانه خوبرویان خفته»؛ «یوسانارى کاواباتا»؛ «رویا مولاخواه»

نگاهی به داستان: «دودو»؛ «بن لوری»؛ مترجم «اسدالله امرایی»؛ «ریتا محمدی»

کتاب خطاهای نویسندگی و تجربیات نویسندگی: «بخش چهارم»؛ «مهدی رضایی»

شازده کوچولو، آموزگار درس‌های بزرگ زندگی؛ «آنتوان اگزوپری»؛ «صابر صالحی»

بررسی داستان: «غریبه در اغما» نویسنده «بهمن عباس‌زاده بوشهری»؛ «مهناز رضایی لاچین»

استراتژی ساخت داستان کوتاه: «چرا نمی‌رقصید؟»؛ «ریموند کارور»؛ «سیدعلی موسوی ویری»

نگاهی به کتاب: «الا و دزد میلیونی»؛ «تیمو پارولا»؛ مترجم «زهرا معین الدینی»؛ «راضیه مقدم»

معرفی رمان: «اگر شبی از شبهای زمستان مسافری» اثر «ایتالو کالوینو»؛ مترجم «لیلی گلستان»؛ «فروغ صابر مقدم»

آشنایی با برندگان جایزه نوبل ادبیات «موریس مترلینگ»

«گیتا بختیاری»

"دیدن و دوست داشتن نداشتن به معنای نگاه کردن به تاریکی است"

موریس پُلیدور ماری برنار ماترلینک نمایشنامه‌نویس، شاعر و مقاله‌نویس بلژیکی، در خانواده بورژوای محافظه‌کار و متمکن فرانسوی زبان در گنت، در قسمت فلاندر ۱ بلژیک متولد شد. مادرش، ماتیلد کلت فرانسوا دختر یک وکیل ثروتمند، و پدرش، پلی‌دور، یک دفتر اسناد رسمی ثروتمند بود، که بیشتر تمایل داشت از گلخانه‌ها و مزارع و املاکش نگهداری کند. زبان آلمانی و فرانسه را در خانواده فراگرفت و زبان لاتین را در مدرسه آموخت. ماترلینگ اگرچه فلاندرز زبان بود اما آثارش را به زبان فرانسوی نوشت.

در سپتامبر ۱۸۷۴ به مدرسه Jesuit (یسوعیان) از سن بارب رفت، جایی که آثار رومانتیک‌های فرانسوی مورد اهانت قرار می گرفتند و فقط نمایشنامه‌هایی با موضوعات مذهبی مجاز بود. تجربیات او در این مدرسه بر بی‌اعتقادیش برای کلیسای کاتولیک و دین سازمان یافته تأثیر گذاشت.

در دوران تحصیل اشعار و رمان‌های کوتاهی نوشت، اما پدرش می‌خواست که به قانون بپیوندد. پس از پایان تحصیلات مقدمانی برای تحصیل در رشته حقوق، فلسفه و حشره‌شناسی در دانشگاه گان در سال ۱۸۸۵ پذیرفته شد، اما همچنان تمام اوقات فراغت خود را در بین کتاب‌ها می‌گذراند. با جنبش سمبولیسم ۲ جدید به ویژه ویلیرز دی لیزل آدام (۱۸۳۸-۱۸۸۹ نویسنده سبک سمبولیسم فرانسوی) آشنا شد که تأثیر زیادی در کارهای بعدی ماترلینگ داشت. پس از فارغ‌التحصیلی به عضویت کانون وکلای دادگستری شهر گان درآمد و سال بعد به ریاست این کانون رسید. ماترلینک در این مرحله از زندگیش بین میل و رضای خودش و خوشحال کردن والدینش سردرگم بود، در نهایت قوانین خشک مجمع حقوقدانان که آزاردهندهٔ روح کاوشگرش بود او را از ماندن در این حرفه بازداشت. از این رو، دست از وکالت برای همیشه کشید به ویژه آنکه ادبیاتِ منع شده در جوانی، روح و جانش را منقلب کرده بود.

در ۱۸۸۷ به فرانسه رفت ولی به علت مرگ پدرش به شهر گان مراجعت نمود. ماترلینگ با اینکه عضو جنبش ادبی بلژیک La Jeune Belgique[۳] (معنی انگلیسی بلژیک جوان) بود، اما مرگ پدر عاملی شد تا او خود را غرق در فلسفه هستی و حیات نماید و قلم به دست بگیرد و نویسندگی را به طور رسمی از سال ۱۸۸۹ آغاز کند.

اولین مجموعه اشعارش با عنوان «گلخانه‌ها» اگرچه تحسین انجمن‌های ادبی را جلب کرد اما شهرتش فراتر از شهرش نرفت و از این شکست چنان ناامید و سرخورده شد که به مدت چهار سال دست به قلم نبرد.

«شاهزاده‌خانم مالن» اولین نمایشنامه سمبولیستی او در ابتدا به صورت سریالی در مجلهٔ La Société Nouvelle، در بروکسل منتشر شد، ولی با قرض ۲۵۰ فرانک از مادرش این نمایشنامه را در دسامبر ۱۸۸۹ در یک کتاب منتشر کرد، این اثر داستان یک ملکه شیطانی است که فرزندانش را می‌کشد، ماترلینگ در این داستان از رویارویی شخصیت اصلی و یک سرنوشت غیرقابل مقاومت می‌گوید که در واقع اعتراضی بود به ناتورالیسم عینی و ملموسی که آن زمان صحنهٔ تئاتر را در تصرف داشت. دو ماه پس از شاهزاده خانم مالن، نمایشنامه تک پرده‌ای «ناخوانده» را در ژانویه ۱۸۹۰، که ساختاری محکم‌تر داشت، چاپ کرد.

در اوت ۱۸۹۰ روزنامه لو فیگارو در صفحهٔ اولش، مقاله‌ای به قلم اوکتاو میربو رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی چاپ کرد که در آن شاهزاده خانم مالن را بهترین اثر نابغهٔ زمان معرفی کرده و عنوان کرد «این نمایشنامه از نظر زیبایی نسبت به آنچه در شکسپیر زیباتر است، برتر است». اگرچه برخی از منتقدین به این ارزیابی معترض بودند و حتی خود ماترلینگ

نگران از این اظهار نظر بود اما این ستودن سبب شد در سراسر جهان شناخته شود.

مداخله میربو و تحسین و تقدیرها، علاقه ماترلینگ را بر علاقه والدینش غالب و مسیر زندگیش را برای همیشه عوض کرد او در نهایت وقت خود را به خلاقیت ادبی اختصاص داد تا به طور بنیادی جهت زندگی خود را تغییر دهد. آثار او در مطبوعات محلی منتشر و از ستایش‌ها شایسته‌ای برخوردار می‌شدند. نمایشنامه‌های او از نظر منتقدین بسیار مورد استقبال قرار می گرفت.

با خواننده و بازیگر «ژرت لبلان» (از ۱۸۹۵ تا ۱۹۱۸) خواهر «موریس لبلان»، نویسنده داستانهای معروف «آرسن لوپن» رابطه داشت رویدادی مهم که در دو دهه بعدی تأثیر بسیاری بر روی آثار مترلینگ داشت. لبلان در همه امور همراه، دبیر و دستیار برای ماترلینگ بود و هم از نظر معنوی و هم مادی بر موریس و آثارش تأثیر داشت. ماترلینگ در آثارش شروع به ایجاد شخصیت‌هایی بخصوص شخصیت‌های زنی کرد که بیشتر در کنترل سرنوشت خود بودند، و لبلان این شخصیت‌ها را روی صحنه اجرا می‌کرد. اگرچه عرفان و متافیزیک درابتدا تاثیرگذار بر آثارش بودند، اما کم‌کم سمبولیسم خود را با سبک وجودی تر جایگزین کرد؛ دنیای ادبی‌ای سرشار از تمثیل‌ها و استعاره‌ها.

خانواده‌اش از روابط او با لبلان ناراضی بودند و کلیسا کاتولیک هم راضی به طلاق لبلان از شوهر اسپانیایی‌اش نبود، برای همین ماترلینگ تصمیم گرفت که به پاریس و در منطقه پسی ساکن شود. در آنجا با برجستگان علم و ادب و همچنین با رهبران مکتب ادبی «سمبولیسم» آشنایی یافت با هنرمندان از جمله اسکار وایلد، پل ورلن، استفان ژید، مالارمه، کامیل سن‌سانس، آناتول فرانس، و آگوست رودن آشنا و دوست شد و گیوم آپولینر، شاعر نامی فرانسه را سخت تحت تأثیر قرار داد.

در این دوره، ماترلینک دوازده ترانه (۱۸۹۶)، گنج فرومایه (۱۸۹۶)، درام خواهر بئاتریس (۱۹۰۰) را به رشته تحریر در آورد. داستان خواهر بئاتریس علیه «زهد» کارگردانی شده و یک زندگی تمام عیار را تحسین می‌کند. زندگی زنبورها (۱۹۰۱)، درام تاریخی مونا و وانا (۱۹۰۲) داستانی که یک عمل قهرمانانه به نام میهن را اثبات می‌کند.

مجموعه‌ای از نمایشنامه‌های سمبولیستی را نوشت که با سرنوشت‌سازی و عرفان همراه بود در مقاله‌های این سال‌ها، نویسنده در مورد سرنوشت‌سازی در زندگی و هنر سخن می گوید که از همه مهمتر «عقل و سرنوشت»، «زنبور عسل»، «مونا و وانا»، بود. جایزه سه ساله ادبیات نمایشی را از دولت بلژیک دریافت کرد. نمایشنامه «معجزه از سنت آنتونی» (۱۹۰۴) که یک طنز آزار دهنده ضد بورژوایی را به رشته تحریر درآورد.

در ۱۹۰۶، به ویلایی در Grasse در جنوب فرانسه نقل مکان کردند. از نظر عاطفی کم‌کم از لابلان فاصله گرفت، دچار افسردگی شد و اختلال روانی نوراستینی ۴ او شدت بیشتری پیدا کرد، اما بیماری سبب نشد که دست از نوشتن بردارد در سال ۱۹۰۷، «ذهن گلها» را منتشر کرد که عقاید سوسیالیستی اش را در قالب شعر ابراز کرد. او در این مجموعه نشان داد که «هیچ چیزی در جای خودش نیست.»، اشعار بیانگر عواطف و احساساتی است که از اعماق روح انسان برمی‌خیزد، از سویی بی‌تحرکی و حبس و شقاوت، ملال، دلتنگی انزوا، سردرگمی، بیماری و مرگ را به نمایش می‌گذارد و از سویی میل به گریختن، آزادی و رهایی، آرمان‌خواهی همراه با صور خیال سمبولیستی با تمام ساز و برگش را عرضه می‌کند تا ر ابطهٔ میان دنیای بیرون و درون و دنیای روح و جسم را به تصویر بکشد.

در سال ۱۹۰۸، شاهکار ادبی خود، نمایشنامه «پرنده آبی» را به رشته تحریر درآورد. که به ۶۵ زبان مختلف طی پانزده سال ترجمه شد. او داستانی سرشار از ایمان به پیروزی انسان بر نیروهای طبیعت، جنگ وگرسنگی خلق کرده بود، داستانی درباره جستجوی ابدی انسان توسط سمبل ابدی سعادت و دانش زندگی. پرنده آبی برای اولین بار در ۳۰ سپتامبر ۱۹۰۸، توسط کنستانتین استانیلاوسکی، تئوریسین تئاتر، کارگردان، و بازیگر بلندآوازهٔ روس (۱۹۳۸ ـ ۱۸۶۳) روی صحنه تئاتر هنری مسکو به نمایش درآمد. در آمریکا هزاران موسسه از جمله مغازه، تئاتر، رستوران، کافه، سینما و غیره، نام «پرنده آبی» را بر روی خود گذاشتند.

مرگ مادرش در ۱۱ ژوئن ۱۹۱۰ بر افسردگی وی افزود. در ۱۹۱۱ آکادمی نوبل او را برای «تقدیر فعالیت‌های چندگانه در

ادبیات، و به خصوص آثار دراماتیک، که با تصویرسازی غنی و با علاقه شاعرانه که بعضی اوقات مانند داستان‌های پری نشان می‌دهد، یک الهام عمیق، در حالیکه از خواننده تحریک تصویرسازی و احساسات را طلب می‌کند.» برنده نوبل اعلام کرد، اما ماترلینگ به دلیل بیماری نتوانست در این مراسم شرکت کند و این جایزه به سفیر بلژیک در سوئد چارلز ووترز اهدا شد.

در ۱۹۱۲، کتاب «مرگ» را منتشر نمود. تا سال ۱۹۱۳، آشکارا یک سوسیالیست بود و از جریان اعتصاب اتحادیه‌های کارگری بلژیک علیه حزب کاتولیک طرفداری کرد. اما کم‌کم با شروع مطالعه عرفان، در آثار فلسفی خود، ذات اشیاء را مورد بررسی و جستجو قرار داد و همه چیز را با دقت عجیبی مشاهده و مسائل تازه‌ای را طرح کرد که انجمن‌های مذهبی و اخلاقی جهان را بر ضد خود شوراند.

از جمله آثاری که با مشاهدات طبیعت با انسان شناسی همراه است می‌توان به زندگی زنبورها، ذهن گلها، زندگی موریانه‌ه و زندگی مورچه‌ها اشاره کرد

در طول جنگ جهانی اول ماترلینک، نظامی‌گری آلمان را محکوم و درخواست پیوستن به لژیون خارجی فرانسه داد، اما به دلیل بالا بودن سن رد شد، بنا براین فعالیت میهنی خود را مشتمل بر سخنرانی تبلیغاتی در اروپا و ایالات متحده نمود. اشغال بلژیک در سال ۱۹۱۴ توسط ارتش آلمان و بحران سوسیال دمکراسی بلژیک، ماترلینگ را از مسائل عمومی دور کرد. اگرچه میهن پرستی و سخنرانی و حملات او بر علیه آلمان جایگاه او را در آلمان آسیب زد، اما اعتبار و شهرتی جهانی به او بخشید، در همان دوران «شهردار استیلموند» را نوشت، که به سرعت توسط مطبوعات آمریکایی به عنوان "بازی جنگ بزرگ" شناخته شد (در سال ۱۹۲۹ به یک فیلم بریتانیایی تبدیل شد.) در این مدت رابطه وی با لبلان که رو به وخامت رفته بود پس از جنگ فروریخت و آنها از هم جدا شدند. در ۱۹۱۸ نمایشنامه "Betrothal" که داستانی درباره یکی از شخصیت‌های "پرنده آبی" بود را منتشر کرد.

رساله‌های او "زندگی فضا" (۱۹۲۸)، قبل از چهره خدا (۱۹۳۷) و دیگران پر از عرفان است.

در سال ۱۹۱۹ با بازیگر ۱۸ ساله «رنه داهون» در جریان تمرین "پرنده آبی" که مصاحب بانشاط و شادی بود آشنا و در نهایت در ۱۵ فوریه ۱۹۱۹ ازدواج کرد. در سال ۱۹۲۰، طی سفر به آمریکا با بزرگان ادب آنجا آشنا شد. و ساموئل گلدوین (تهیه کننده و بازیگر امریکایی – لهستانی) از او خواست چند سناریو برای فیلم‌ها بنویسد هرچند که گلدوین از آنها استفاده نکرد. از سال ۱۹۲۰ به بعد فعالیت ادبی او در نمایشنامه نویسی کمتر شد و کمتر مورد توجه قرار گرفتند، اما همچنان به تولید مقالاتی در زمینه موضوعات مورد علاقه‌اش، علوم غیبی و اسرار ماورالطبیعه، اصول اخلاقی و تاریخ طبیعی پرداخت. به نوعی شروع کرد به تکرار خودش.

در سال ۱۹۴۰، به همراه خانواده به ایالات متحده مهاجرت کرد. در ۱۹۴۷ به اروپا بازگشت. ماترلینگ در سال ۱۹۲۶، کتاب «موریانه» را منتشر کرد که به نوعی سرقت ادبی از محقق و دانشمند «یوگن ماریس» محسوب می‌شد که مجموعه‌ای از مقالات در مورد موریانه‌ها را با عنوان «روح مورچه» در مجله افریقایی Die Huisgenoot منتشر کرده بود؛ کتاب ماترلینک، با محتوای تقریباً یکسان از مقالات یوجین ماریس سرقت ادبی بودن اثرش را مهر تائید می زد. در ۱۹۳۱ «مورچگان»، در ۱۹۳۵ «عنکبوت زجاجی». ماترلینگ در این آثار کوشیده است زندگی و فعالیت انسان را از طریق قیاس‌های گرفته شده از مشاهدات طبیعت توضیح دهد. در سال ۱۹۳۷، کتاب معروف «در برابر خدا» را منتشر کرد. اگرچه آثار او در عرصه بین‌المللی کاهش پیدا کرد اما هنوز در فرانسه آثارش محبوب و پرفروش بود.

زندگان، مردگانی هستند که ایام رهایی‌شان را در این دنیا می‌گذرانند.

در ۱۹۳۹ برای فرار از حمله نازی‌ها به بلژیک و فرانسه به لیسبون گریخت. روزنامه تایمز به نقل از وی گفت: "می‌دانستم که اگر آلمانی‌ها اسیرم کنند، من را خواهند کشت، زیرا همیشه به دلیل نمایشنامه «شهردار استیلموند» به عنوان دشمن آلمان دیده می‌شوم." وی پس از جنگ در ۱۰ اوت ۱۹۴۷ به نیس بازگشت. رئیس انجمن نویسندگان PEN International، از سال ۱۹۴۷ تا ۱۹۴۹ بود. در ۱۹۴۸، آکادمی فرانسه برای دومین بار به وی مدال زبان فرانسه را اهدا کرد. این نویسنده بزرگ در اواخر عمر دچار فراموشی شد و مدتها در یکی از بیمارستانهای آمریکا به سر می‌برد. در اواخر عمر به فرانسه بازگشت و پس از تحمل سکته قلبی در ۶ مه ۱۹۴۹ در نیس در جنوب فرانسه درگذشت.

وقتی به شعله شمع فوت می‌کنید و شمع خاموش می شود شعله به کجا می‌رود؟

ماترلینگ که وی را «شکسپیر بلژیک» لقب دادند مانند فیلسوف اسپانیایی میگوئل داونامونو یوگو، فهمید که معمای اساسی شرایط انسان مسئله مرگ است، برای همین مضامین

اصلی آثار اولیه او تحت تأثیر شبح وحشتناک مرگ به عنوان ویرانگر زندگی قرار گرفت. در آثار بعدی، علاقه به پدیده‌های روانی شکل گرفت و راز ترسناک جای خود را به جذابیت‌های شگفت‌آور داد و از مرگ به معنای زندگی رسید. او معتقد بود «آنچه را که ما به نام مرگ می‌خوانیم زندگی است که هنوز نتوانسته‌ایم چگونگی آن را بفهمیم.»

علاقه به عرفان و علوم غیبی و اسرار ماورالطبیعه، عقیده او را راسخ بر جاودانه بودن "هستی" و عدم امکان وجود "نیستی" کرد که هیچ چیز «نیست» نخواهد شد. «اگر "نیستی" وجود داشته باشد باید "هست" شود و در اینصورت دیگر "نیستی" نخواهد بود و "نیستی" همان "هستی" خواهد بود. خدا هم که عین هستی است نمی‌تواند نیستی را به وجود بیاورد. همانگونه که آفریننده، قادر نیست پایان خود را ببیند زیرا اگر پایان خود را می‌دید آنوقت بی پایان نبود.»

خیلی دشوار است که انسان پی ببرد که جهان را برای او نیافریده‌اند

آثار او بازتاب تلاش روح برای رسیدن به درک و عشق است. درام‌های ماترلینک اسرار زندگی عادی را کشف کردند و صحنه‌های هیجان‌انگیز خشونت را از بین بردند.

نمایشنامه‌های او بخش مهمی از جنبش سمبولیستی را تشکیل می‌دهند. او بجای استفاده از هنر برای توضیح وقایع علمی با راهکارهای فیزیولوژیک از آن برای مفاهیم عمیق، بنیان‌های جهان و به تعبیری کشف روح جهان بهره برد، مفاهیمی که به طور مستقیم بیان نمی‌شدند بلکه با فشرده‌سازی و کدگذاری کلام آنها را به سوی نماد یا سمبول می‌برد. او با یک قصهٔ ساده و طراحی یک موقعیتِ به ظاهر معمولی، یک مفهوم بسیار عمیق و معنای بزرگ را چنان ناآگهانی مطرح می‌کرد که ذهن و جان خواننده متأثر گردد. مفاهیمی مثل مرگ، زمان، تولد و... اما این همه را نه با اشارهٔ مستقیم بلکه با زبان عینیت به مخاطب منتقل می‌نمود.

شهرت ماترلینگ پس از مرگ کاملاً به نمایشنامه‌های اولیه او بستگی دارد (که بین سالهای ۱۸۸۹ و ۱۸۹۴ منتشر شد)، که سبک جدیدی از گفتگو را ایجاد کرد، شخصیت‌هایی که هیچ بینشی ندارند و فقط درک محدودی از خود یا دنیای پیرامون خود دارند. عقل‌گرایی فرانسه را محدود می‌دانست و به غنای مکاشفه ایمان داشت.

ماترلینک، طرفدار مشتاق عقاید آرتور شوپنهاور بود که، انسان را در مقابل نیروهای سرنوشت ناتوان دانست. او معتقد بود که بازیگران به واسطه محدودیت‌های جسم و رفتار به راحتی می‌توانند با عروسک‌ها جایگزین شوند زیرا چهره‌های نمادین نمایش‌های خود را به طور ناکافی ترسیم می‌کنند، و حتی نمایش‌هایی از جمله "آنجا در داخل" (۱۸۹۴) و "مرگ تناگیل" (۱۸۹۴) را برای تئاتر عروسکی نوشت.

او معتقد بود که آنسوی عقل و خرد انسان، «ورطهٔ روح»، یا «اقیانوس تاریکی» وجود دارد. آگنوتیسم آرامش بخش آثار بعدی ماترلینک نشان می‌دهد که هرگونه اعتقاد خاص معنوی او احتمالاً تا پایان عمر کمتر مشخص بود. ماترلینک پس از یک سیر و سلوک طولانی در انواع عرفان، در مطالعات نهایی متافیزیکی خود، بر کنار گذاشتن نهایی از دستیابی به یقین مذهبی و فروپاشی در آگونیستی آرام شد.

ماترلینک نمایشی را ترجیح می‌داد که اسرار زندگی فروتنانه، زندگی عادی انسان را مورد بررسی قرار می‌دهد؛ زیبایی، عظمت و اهمیت آن، که ممکن است آدمی به طور روزانه خودش قادر به مشاهده آن نباشد.

با کشف تأثیر بالقوهٔ «آنچه به زبان رانده نمی‌شود» به تئاتری مینی‌مال دست می‌یابد که به سکوت منجر می‌شود. به نظر او ناتوانی واژه‌ها در بیان حقایق ذهنی، نمی‌توانست روح انسان را به نمایش بگذارد زیرا حقایقی وجود دارد که فقط می توان با سکوت به آنها رسید. تئاتر روح انسان، ایده "درام استاتیک" را در ذهن او پروراند که براساس آن، وظیفه نویسنده ایجاد چیزی بود که احساسات را بیان نکند، مفهوم انسان از نظرگاه او این بود که بشر بازیچهٔ دست نیروهای نامرئی است که فراتر از حدّ درک و فهم او هستند، و مفهوم روح نیز برای او این است که باید در سکوت جُست و نه در کلام. به همین دلیل ماترلینگ را خالق «تئاتر استاتیک» می‌دانند.

ماترلینک همراه با چخوف، ایبسن، استریندبرگ و هاتمان تحول عظیمی در تئاتر کلاسیک به وجود آوردند. اما این ماترلینک بود که به عنوان پیشگام مکتب و نهضت سمبولیسم در تئاتر شناخته شد. با تئاتر رئالیست قطع ارتباط می‌کند، افسانه و اسطوره را کنار می‌گذارد و دیگر به پادشاه و ملکه وشاهزادگان نمی‌پردازد. در آثارش برای جلب خواننده، متضادها را در کنار یکدیگر می‌گذارد؛ طبیعی و مافوق طبیعی، منطق و احساس، مرئی و نامرئی. و تنش‌های واقعی و ضمنی بین این قطب‌های مخالف است که کشمکش دراماتیک در آثارش روی می‌دهد.

او با پرداختن به رمز و راز زندگی و سرنوشت و استیصال انسان در برابر تقدیر و قهر بی‌عدالت مرگ، و با کاویدن و قرار دادن مفاهیمی چون ذهن و روح، ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه، شعور و شهود در تقابلی دایمی. نمایشنامه‌هایش را سرشار از حس

بدبینانه وتلخی گزنده‌ای نمود، اصیل‌ترین و نفیس‌ترین آثارش مربوط به دورانِ گرایش به سمبولیسم هستند که شخصیت‌ها نماد انسانیت هستند و موقعیتشان نماد وضع بشر. (برگرفته از گروه زبان و ادبیات فارسی لارستان، نوشته آقای شفیعی)

«برکسون» فیلسوف و دانشمند شهیر، در ارتباط با ماترلینگ بیان می‌دارد :«اگر بگوییم که او به منزله سقراط عصر حاضر است، سقراط را خیلی بزرگ و ماترلینگ را کوچک کرده‌ایم.»

انیشتین نیز در این رابطه می‌گوید: «شاید قرنها بگذرد و در کره خاکی اندیشمندی مانند او به وجود نیاید»

در سال ۱۹۳۲ پادشاه بلژیک لقب اشرافی کنت را به او داد. پیشنهاد آکادمی علمی فرانسه را جهت عضویت نپذیرفت زیرا در آن صورت باید تابیعت بلژیک را از دست می‌داد. در تمام طول عمر خود با احترام می‌زیست و در زمان حیات، نام او را در دائرهٔ المعارف‌ها ثبت کردند. پادشاه انگلستان نیز در کشور خود، قصری را به نام او ثبت کرد.

برخی از مهمترین آثار موریس مترلینگ عبارتند از:

نمایشنامه‌های "مرگ تن تاژیک"، "معجزه"، "درام ماری ماکدولین"، "آریان و بارب بلو"، "پله آس" و "ملیزاند" و کتاب‌های "قانون بزرگ"، "جاده‌های کوهستانی"، " ساعت سنگی"، "دیوان اشعار"، "راز بزرگ"، "معبد مدفون"، "هوش گل‌ها"، " گنجینه ناچیز"، "بعد چهارم"، "میزبان ناشناس" و "سایه بال‌ها."

کتاب‌های فلسفی ماترلینگ که در جهان غوغایی به پا کردند عبارتند از:

۱ -عقل و سرنوشت ۲- زندگی زنبور عسل ۳- معبد ویرا ۴- دو باغ هوش گلها ۵- مرگ ۶- بقایای جنگ ۷- صاحبخانه ناشناس ۸- جاده‌های کوهستانی ۹- راز بزرگ ۱۰- زندگی موریانه ۱۱- زندگی فضا ۱۲- عرصه فرشتگان ۱۳- زندگی مورچه ۱۴- ساعت ریگی ۱۵- سایه بالها ۱۶- قانون بزرگ ۱۷- قبل از سکوت بزرگ ۱۸- گنجینه فقرا ۱۹- دروازه بزرگ■

زیر نویسها

۱-فلاندر: منطقه بزرگی از فرانسه و بلژیک و جنوب هلند گفته می‌شد، اما اکنون معمولاً فقط بر منطقه فلمیش، یکی از دو ناحیه خودمختار بلژیک، دلالت دارد، که خود بزرگ‌ترین سرزمین فلاندرها

۲-گروه یک جامعه و جنبش ادبی بلژیکی که بین سالهای ۱۸۸۰ و ۱۸۹۷ یک بررسی ادبیات فرانسوی به زبان La Jeune Belgique را منتشر کرد. هر دو جامعه و مجله توسط شاعر بلژیکی ماکس والر تأسیس شده است.

۳-سمبلیسم: این مکتب در اواخر قرن نوزدهم به وجود آمد. شارل بودلر پایه‌گذار این مکتب بود. سمبلیسم هنر کاربرد نماد برای هر چیزی است که بتوان تصورش را کرد وپیش از آن که یک مکتب به حساب بیاید، یک مفهوم یا فلسفه است. پل ورلن، آرتور رمبو و استفان مالارمه از همه مشهورتر هستند. جوزف کنراد و جیمز جویس به دلیل نمادپردازی در آثارشان نیز شهرت خاصی دارند.

۴۰ اختلال روانی نورآستنی: این بیماری در دسته نورزها قرار دارد. در این بیماری سیستم سمپاتیک و پاراسمپاتیک نظم خود را از دست میدند و این یعنی ضعف عصبی دائم، سستی کلی سیستم دستگاه عصبی. علائم این بیماری شامل: خستگی زیاد، ناتوانی جسمی، خستگی عصبی- ماهیچه‌ای و مغزی. بیمار صبح پس از بیدار شدن خود را ضعیف و خشمگین احساس می‌کند و بعد ازظهر رو به بهبود می‌رود و شب سرحال می‌شود.

منابع

https://moscsp.ru/fa/meterlink-biografiya-biografiya-morisa-meterlinka-
http://adablaar.blogfa.com/post/37
https://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Maeterlinck

یادداشتی بر رمان «آتش بدون دود»

نویسنده «نادر ابراهیمی»؛ «سعید زمانی»

انتشارات روزبهان:

خدا نادر ابراهیمی بزرگوار را رحمت کند. چه زیبا می‌نوشت. از ته قلب می‌نوشت. اثر گذار و تکان دهنده می‌نوشت. جهان خود را به زیبایی هر چه تمامتر خلق کرد. دنیای مخلوق نادر ابراهیمی در اثر سترگ هفت جلدی آتش بدود دود دنیای تأمل برانگیزی است. نبرد سنت و مدرنیته است. گذر یک ملت است نه یک نژاد خاص. کل آتش بدون دود درباره ترکمن‌هاست. و نه تنها فقط برای ترکمن‌ها؛ برای کل ملت ایران است. گذر ملت ایران از تاریکی به روشنایی است. اینکه این داستان اول سریال بوده و بعد رمان شده و یا اینکه رمان بوده و سریال شده اصلاً مهم نیست؛ به عقیده نگارنده، آتش بدون دود رمان سرگذشت ایرانی معاصر با تمامی خوشی‌ها و مصائب‌هایش است. خوانش آتش بدون دود بر هر ایرانی کتابخوان و فیلم باز واقعاً واجب است. و چه حیف که جماعت کمتر کتابخوانی هستیم. بگذریم؛ آتش بدون دود رمان ترکمن‌هاست. اولین جلد از هفتگانه را که خواننده باز می کند با این مثل قدیمی ترکمنی آغاز می‌شود: آتش بدون دود می‌شود جوان بدون گناه؛ و در دل این جمله کوتاه کل مغز رمان نهفته است و رمان در بین این جمله مدام بست پیدا می‌کند و بزرگ‌تر می‌شود. ابتدای چاپ این رمان هفت جلد بود و بعدها انتشارات روزبهان در ویرایش‌های بعدی که از طرف خود نادر ابراهیمی بود، رمان را در سه جلد منتشر کرد. جلد اول سه کتاب اول، جلد دوم کتاب چهارم و پنجم و جلد سوم کتاب ششم و هفتم می‌باشد. همینطور جلد اول، دوره اول رمان، جلد دوم دوره دوم و جلد سوم دوره سوم رمان نیز می‌باشد. داستان با اختلاف میان دو قبیله آغاز می‌شود این را با خواندن جمله اولِ جلد اول می‌توان دریافت؛ «گوکلان به یموت دختر نمی‌دهد و از یموت دختر نمی‌آورد، هنوز هم.» سپس توضیحی درباره چگونگی تشکیل این دو قبیله می‌آید. اختلافِ نخستِ میانِ این قبیله‌ها بر سر آب بوده. اولین شخصیتِ مهمی که در جلد اول با او آشنا می‌شویم گالان اوجای یموتی، پسری جنگ‌جو و مقتدر است. گالان در طی گشت و گذارهای صحرایی‌اش، سولماز گوکلانی را می‌بیند و در بند عشق گرفتار می‌شود. او دل‌باخته دخترِ رئیسِ قبیله گوکلان می‌شود. سولماز در ولایتِ خود به زیبایی و شجاعت مشهور است و چه عاشقانی که در بندِ او هستند. دیدارِ گالان و سولماز شبی در صحرا اتفاق می‌افتد و پس از آن، دو عاشقِ مغرور به یکدیگر نزدیک می‌شوند و ماجرا به اوج می‌رسد و در فراز و نشیبِ عشق و تکبرِ گالان حرکت می‌کند. شعله عشقِ آن دو صحرا و صحرانشین را می سوزاند. سولماز توسط معشوقش از چادر رئیس قبیله دزدیده می‌شود و در این اتفاق برادران گالان به دست هم ولایتی های سولماز کشته می‌شوند و تعدادی از گوکلانی‌ها نیز جان می‌بازند. کینه یموت به گوکلان بیشتر می‌شود چون به عقیده گالان گوکلان دو برادرش را به کشتن داد نه عشق او به معشوق. این نفرت و آتش انتقام همچنان می‌پاید و گالان و سولماز هم از قربانیان آن می‌شوند. داستان همواره بر محور شخصیت و افکار گالان اوجا، می‌چرخد و در ادامه ماجرا هم شاهد نشانه‌هایی از آن هستیم و کردار گالان در شخصیت و طرز فکر فرزندان و نوادگانش نمایان می‌شود. روایت جلد دوم آغاز می‌شود اما با فاصله زمانی بسیار که روایت‌گر حیات فرزندان گالان و سولماز است مخصوصاً آلنی که نوهٔ آن‌هاست. ماجرای آلنی با کشمکش‌ها و اختلافاتش با مردم صحرا آغاز می‌شود او می‌خواهد به شهر برود و از فارس‌ها علم بیاموزد تا پزشک شود و کودکان صحرا را که به علت بیماری ناشناسی می‌میرند نجات دهد. اما هم ولایتی‌ها مخالفند که او برای علم‌آموزی به شهر برود. آن‌ها از شهری ها کینه به دل دارند به علت کشت و کشتاری که در روستاها راه انداختند و زمین‌هایی که بالا کشیدند. اما آق‌اویلر پدر آلنی و سپر گالان در تصمیم خود مصمم است و پسرش را برای ادامه تحصیل به شهر می‌فرستد. درگیری‌های آلنی با مردم صحرا همچنان ادامه دارد. او با دوراندیشی و تدبیر با مردم صحرا همراه می‌شود و درخت مقدس اینچه برون را با خود همراه می‌سازد تا مردم بپندارند که درخت مقدس او را برای نجات کودکان واسطه قرار داده به همین دلیل تصمیم گرفته که پزشک شود. در پایان جلد سه شاهد اتحاد تقریبیِ صحرا هستیم.

در سه جلد نخست، اتفاقاتِ داستان در صحرای ترکمن، ایری بوغوز، گومیشان، اینچه برون و گنبد رخ می‌دهد اما از جلد چهارم به بعد حوادث بیشتر در تهران و گاه صحرای ترکمن، شهرهای دیگر ایران و خارج از ایران، در فرانسه می‌گذرد. از ابتدای جلد چهارم است که آلنی وارد مبارزات سیاسی علیه

حکومت می‌شود حکومتی که ظلم را سرلوحه کار قرار داده و زمین‌های ترکمن را به زور تصاحب می‌کند تا آنان را رعیت خود سازد. این درگیری‌ها تا پایان داستان ادامه دارد. اما شخصیت اول رمان آتش بدون دود، گالان اوجا نیست. شخصیت اول رمان، دکتر آلنی آق اولر نوه گالان اوج است. دکتر آلنی هوش و فراست مادربزرگش و جسارت گالان اوجا را دارد. در جلد اول که هیچ نامی از آلنی نیست، چون وجود ندارد، در جلد دوم آق اویلر فرزند ارشد گالان صاحب فرزندانی می‌شود که آلنی یکی از آنها که برای یادگیری طبابت به شهر می‌رود و بقیه جلدها هم در مورد آلنی و مبارزات اش بر علیه رژیم پهلوی‌هاست. آتش بدون دود به خاطر نام‌های ترکمنی و ترکمنی هموطن ترک زبان را عاشق خود می‌کند اما نه اینکه غیر ترک زبان از خواندنش لذت نبرد.

رمان با این جملات آغاز می‌شود:

گوکلان به یموت دختر نمی‌دهد و از یموت دختر نمی‌آورد، هنوز هم. بیشک، در این سالها، سدهایی شکسته است و فروریخته است. اندیشه در راه است تا عادات را سرنگون کند. ما به وحدت نیازمندیم، همانگونه که به آب و عشق.

اما هنوز هم یموت به گوکلان دختر نمی‌دهد مگر به اکراه و پنهانکارانه.

و یک یموت پیر به یک گوکلان پیر، به زحمت سلام می‌کند و به سردی. و یک گوگلان قدیمی، به یک یموت قدیمی، قالیچه نمی فروشد...■

نگاهی به داستان «جاودانگی»

نویسنده «خورخه لوئیس بورخس»؛ «مرتضی فضلی»

جاودانگی بورخس

اولین داستان از مجموعه داستان "کتابخانهٔ بابل" اثر خورخه لوئیس بورخس، داستان "جاودانگی" است. جاودانگی روایت دو داستان در دو فصل است: "داستانی که تعریف کردم بنظر غیر واقعی است زیرا در آن حوادثی که برای دو شخص مجزا پیش آمده‌اند، در هم شده‌اند. در اولین فصل، مرد سوار می خواهد نام رودی را بداند که دیوارهای طیوه را شست و شو می‌دهد؛ فلامینوس روفوس که قبلاً به شهر، صفت صددروازه داده است، می‌گوید که رود مصر است؛ چنین طرز بیانی مناسب او نیست، بلکه مناسب هومر است... در فصل دوم مرد رومی با نوشیدن آب جاودانه، کلمات یونانی به زبان آورده است؛ این کلمات *هومری* هستند؛"

وقتی سه هزار سال قبل از میلاد مسیح، زرتشت ظهور کرد، در جهان ادیان کسی نبود که از خالق یکتا سخنی به میان آورده باشد. برخی بر این عقیده‌اند که منشأ گفتار او در اسطورهٔ گیلگمش جا خوش کرده بود. زرتشت اهورامزدا را خالق جهان نامید و گفت که جهان به صورت تصادفی "پلید" شده و ظلمت بر نور سایه افکنده است. او از نیروی اهورامزدا سخن گفت که در درون انسان تعبیه شده است. او گفت که اگر ما توان و انرژی خود را صرف مبارزه با پلیدی کنیم، جهان به سمت روشنایی می‌رود و از پلیدی پاک می‌شود. طرح پیروزی نور بر تاریکی در همین نقطه از تاریخ ادیان شکل گرفت و به دنبال آن ادیان دیگر بر همین اصول بنا گذاشته شدند. در همهٔ ادیان بنا بر موقعیت و شرایط اجتماعی ظهور هر پیغمبری، داستان پیروزی نور بر تاریکی شکل می‌گیرد. این داستان در قالب شخصیت‌های همان روز ترسیم شده است. در واقع همهٔ ادیان مطالبی را که زرتشت از غلبهٔ نور بر تاریکی گفته بود، تکرار و بازآفرینی می‌کنند. بورخس در داستان جاودانگی، پایهٔ این تکرار را بر شانه‌های هومر استوار کرده است. بورخس عقیده دارد: زندگی رودخانه ایست که تکرار می‌شود.

بورخس این چرخهٔ تکرار را در ارائهٔ جملات هم انعکاس می دهد. او نویسنده‌ای است که قادر است از یک جمله، جملات متعدد خلق کند که در واقعیتی جریان دارند که در منابع کتابخانه‌ای، تخیل و رویاهای نویسنده است. او این تخیل را از هزار و یک شب وام گرفته است. تخیلی که با تاریخ، فلسفه و منابع عرفان شرق در هم آمیخته و تخیلی جادویی را برای او رقم زده است.

وقتی تخیل منتقد، منطبق بر رویاهای جادویی بورخس می شود که دریابد بورخس رمز جاودانگی انسان را در تکرار مضامین و موضوعاتی می‌یابد که قبلاً هم بارها نوشته شده‌اند. حدیث جاودانگی آنگاه شکل می‌گیرد که این انطباق منجر به خلق آثاری مانند "اودیسه" شود که بارها در تاریخ، نوشته و تکرار شده است. جیمز جویس نویسندهٔ "اولیسز" مقدمهٔ این تکرار را ابتدا در بخشی از مجموعهٔ دوبلینی‌ها با عنوان "یک روز از عمر آقای بلوم در وین" بنیاد گذاشت سپس به خلق اولیسز پرداخت. در داستان "جاودانگی"، بورخس به صراحت به موضوع تکرار اشاره دارد:

مردی از قبیله مرا، همانطور که یک سگ می‌توانست دنبال کند، تا سایه‌های بی قاعدهٔ دیوارها، دنبال کرد.

" مردی از قبیله مرا، همانطور که یک سگ می‌توانست دنبال کند، تا سایه‌های بی قاعدهٔ دیوارها، دنبال کرد. وقتی که از آخرین راهروی زیرزمینی خارج شدم، او را دم در ورودی غار یافتم. روی شن دراز کشیده بود و احمقانه یک رشته نشانه بر آن می‌کشید و پاک می‌کرد: مانند حروف رویاها بودند که در آستانهٔ فهمیدن آنهائیم و ناگهان مختل می‌شوند. اول فکر کردم که نوعی خط بدوی است؛ بعد دیدم بیهوده است فکر کنیم آدمهایی که به زبان دست نیافته‌اند، قادر باشند بنویسند..." راوی اسم بربر را آرگوس می‌گذارد. آرگوس سگ مردنی و لاغر اولیس است. در ادامه راوی می‌گوید: " فکر کردم من و آرگوس به جهان‌های متفاوتی تعلق داریم. فکر کردم ادراک‌های ما یکی است... آنگاه آرگوس، با تعجب انگار چیزی را می‌یافت که مدتهاست گم کرده و فراموشش کرده است، این کلمات را با لکنت گفت: *آرگوس سگ اولیس...* از او پرسیدم از اودیسه چه می‌داند. کاربرد یونانی برایش دشوار بود؛ گفت: "خیلی کم، کمتر از ناتوان‌ترین راوی‌ها. حالا از وقتی که آن را ساختم، باید هزارو صد سال گذشته باشد..."

می‌گوید از وقتی که آن را ساختم، باید هزارو صد سال گذشته باشد. راوی در ادامه می‌گوید: "آن روز همه چیز برای من روشن شد. غارنشین‌ها جاودانگان بودند."

بورخس می‌خواهد بگوید "تاریخ رودخانه‌ای است که تکرار می‌شود". این تکرار بدان جهت قابل درک نیست که هر بار موضوع، به گونه‌ای دیگر روایت می‌شود. روایت غارنشین‌ها از

تکرار، زبانی نیست بلکه بیان جمله از طریق نگاه است. آن‌ها تکرار را در روایتی ساده و بی زحمت، فارغ از اسباب و ابزار مدرن و حتی فاقد گویش بلکه در تفهیم دو نگاه و چشم در چشم انتخاب کرده‌اند لذا اولیس نه تنها یک بار بلکه بارها تکرار شده و نوشته شده است ولی روایت غارنشین‌ها به داستان‌های قبل از خلق اولیس باز می‌گردد چون آرگوس می گوید از وقتی که آن را ساختم باید هزار و صد سال گذشته باشد. در این صورت می‌شود گفت این جاودانگان بعد از خلق اولیس به این نتیجه رسیده‌اند که حفظ جاودانگی در رجعت است و یا به عبارت دیگر، اندیشید که بورخس در بیان و شیوهٔ ارائهٔ فرضیهٔ خود در زمینهٔ تکرار در همین جا دچار تناقض شده است.

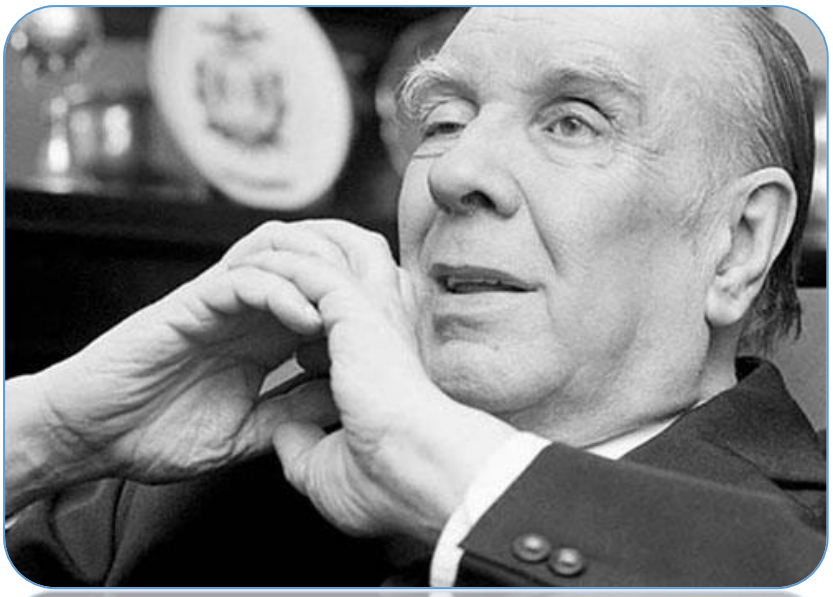
برای درک بهتر موضوع می‌شود از کیرکگور کمک گرفت. (ص ۱۴ "تکرار" سورن کیرکگور): "حقیقت چیزی نیست که بتوان مالکش شد. کیفیتی گذراست که به ماهی گریز می ماند؛ به محض آنکه از قوه به فعل در می‌آید، از کف آدم‌ها می‌لغزد و می‌گریزد به همین علت باید دوباره و دوباره آن را به اقلیم وجود درآورد." به عبارتی مفهوم *تکرار* کلید فهم برداشت کیر کگور از حقیقت درون ذاتی است.

بورخس در داستان جاودانگی حقیقت جاودانگی را در تکرار می‌یابد. او این تکرار را با جادوی رؤیا درمی آمیزد تا دامنهٔ آن را وسعت بخشد. این همان چیزی است که او از حقیقت استنباط می‌کند:

"برای انسان‌های فانی، همه چیز ارزش جبران ناپذیر و نا معلوم دارد. در عوض نزد جاودانگان، هر عمل (و فکر) بازتاب چیزهایی است که در گذشته به آن عمل کرده‌اند و یا علامت صادقانهٔ چیزهایی است که در آینده تا حد سرگیجه آوری تکرارشان خواهند کرد."

در قسمتی دیگر این موضوع تکرار را گوشزد می‌کند و نتیجه می‌گیرد: "این کلمات به هومر تعلق دارند که طرح این مایهٔ وحشتناک را ریخته بود. چنین ناهنجاری‌هایی نگرانم کرد. ناهنجاری‌های دیگر که با نظم زیبایی شناسانه به من امکان دادند تا حقیقت را کشف کنم، در آخرین فصل جای دارند. در آنجا نوشته شده است که روی پل استمفورد خدمت کرده‌ام، در بولاق سفرهای سندباد بحری را نگاشته‌ام و در آبردین در چاپ و انتشار ایلیاد انگلیسی پوپ سهیم شده‌ام، در بیکانزا اخترشناسی تدریس کردم... عجیب است که او در قرن سیزدهم ماجراهای سندباد را، یک اولیس دیگر را، رونویسی کرد که پس از گذشت قرن‌ها، در یک قلمروی شمالی و در یک زبان بربر، صورت‌های ایلیاد خود را می‌یابد."

آخرین نتیجه و در واقع کامل کنندهٔ نظریهٔ تکرار در داستان جاودانگان این جمله است: "من هومر بوده‌ام؛ به زودی هیچکس نخواهم بود، مانند اولیس، به زودی همه کس خواهم بود؛ خواهم مرد." ■



بررسی داستان «دودو»

نویسنده «بن لوری»؛ مترجم «اسدالله امرایی»؛ «ریتا محمدی»

روزی روزگاری دودویی بود که همراه بقیه دودوها مُرد، ناگهان بلند شد و نشست. شروع کرد به این طرف و آن طرف دویدن و داد می‌زد هی نگاهم کنید، با شما هستم. ببینید من دودوهستم و زنده‌ام. البته کسی حرفش را باورنمی کرد، چون همه دودوها مرده بودند.

گفتند برو بابا همه دودوها مرده‌اند. تو خیلی که پرنده باشی، مرغی. بهتر است مثل مرغ‌ها رفتار کنی!

دودو حالش گرفته شد. نمی‌دانست چه کند. مدتی اصرار کرد که دودو است.

می‌گفت به خدا من دودو هستم، من دودو هستم. دودو!

اما ملت به او خندیدند. بعد هم اصلاً به حساب نیاوردندش.

* *

آخر سر دودو وا داد. فکر کرد شاید بهتر باشد وانمود کنم مرغم. دست کم برای مدتی کوتاه. موقتی. ببینم اوضاع چطور می‌شود.

خب، دودو رفت سراغ تحقیق و پژوهش دربارهٔ پدیده مرغ‌ها و بعد تمرین کرد که مثل مرغ‌ها رفتار کند. قشنگ وارد شده بود و آن قدرخوب قدقد قدا می‌کرد و سرش را جلو و عقب می‌برد که نگو و نپرس.

شروع کرد به این طرف و آن طرف دویدن و داد می‌زد هی نگاهم کنید، با شما هستم. ببینید من دودوهستم و زنده‌ام.

زندگی چندان جالبی نبود- همین که مرغ باشی- اما بهترازاین بود که به او بخندندودست بیندازندش وکم کم دودو دیگر مهارتی یافته بود.

حتی یکی دو جایزه هم برد.

یک روز دودو از کنار موزه‌ای رد می‌شد که پارچه نوشتی بزرگ دید.

روی آن نوشته بود بزرگداشتِ دودوها. دودوهم رفت تو و شروع کرد به گشت زدن.

یک عالمه درباره تاریخ دودوها یاد گرفت. از کجا آمده‌اند و چه خورده‌اند و باقی مسائل. نه اینکه از قبل نداند، می‌دانست اما انگار فراموش کرده بود.

دمِ خروجی دودو به یک دایوراما رسید که درآن مجسمه‌های اجدادش را پشت شیشه به نمایش گذاشته بودند. پایین آن پلاکی چسبانده و رویش نوشته بودند همهٔ دودوها مرده‌اند.

دودو خیلی ناراحت شد. خب من دودو هستم. اینجا هستم و زنده‌ام! این مردم چرا نمی‌فهمند؟ بعد دودو انعکاس خودش را در شیشه دید. چی دید؟ مرغی که به او خیره شده.

دودو به خودش نگاه کردو گفت وای خدای من!

بال‌های مرغی‌اش را دید و پاهای مرغی‌اش را دید. دودو گفت چطور چنین چیزی ممکن است؟ من دودو هستم! این که درست نیست! این که من نیستم.

دودو رفت خانه و کمی مکاشفه کرد. تصمیم گرفت اوضاع را تغییر دهد. برای همین دیگر قدقد نکرد و سرش را بالا و پایین نبرد. طوری راه می‌رفت انگار دوباره دودو شده.

اهمیتی نمی‌داد که به مرغ شباهت دارد؛ می‌دانست درونِ خودش چه خبر است. به علاوه خجالت نمی کشید دربارهٔ آن حرف بزند.

هر کس را می‌دید داد می‌زد من دودو هستم، می‌فهمید؟

البته مردم مثل قبل می‌خندیدند، اما این بار دودو اهمیتی نمی‌داد.

داد می‌زد من دودوام! من دودوام! من دودوام!

ووقتی به او توجه نمی‌کردند یه زانوی آن‌ها توک می‌زد.

خیلی زود خبرش همه جا پیچید.

مردم گفتند بیرون مرغ دیوانه‌ای می‌چرخد و به مردم حمله می‌کند.

به این ترتیب کمیته‌ای تشکیل دادند- خب در واقع، یک کمیتهٔ مسلح.

گفتند به این مرغ درسی می‌دهیم که یادش نرود!

* *

دودو دید که از فاصله‌ای دور به سمت او می‌آیند، اما نه گریخت، نه پنهان شد. داد زد من مرغ نیستم. من دودوام.

اعضای کمیتهٔ مجازات کاردهایشان را بیرون کشیدند و گفتند جدی؟

دودونگاهشان کرد. سرانجام لبخندی زد. گفت خیلی خب و آماده رفت تا بجنگد. کمیته‌ای‌ها که به او نزدیک شدند، دودو فرار نکرد. پرهای واقعی‌اش درنورمی درخشید.

بررسی داستان

۱- راوی: سوم شخص

مثال: روزی روزگاری دودویی بود که همراه بقیه دودوها مُرد، ناگهان بلند شد و نشست. شروع کرد به این طرف و آن طرف دویدن و داد می‌زد هی نگاهم کنید، با شما هستم. ببینید من دودوهستم و زنده‌ام.

البته کسی حرفش را باورنمی کرد، چون همه دودوها مرده بودند.

۲- گونه داستانی چیست؟

وهمی است. یعنی با اوهام یک شخصیت روبه رو هستیم یا خواب است یا بیمار روانی که همه چیزعادی و غیرعادی را بیان می‌کند. «وهم فقط برای یک نفراتفاق می افتد.»

مثال:

روزی روزگاری دودویی بود که همراه بقیه دودوها مُرد، نآگهان بلند شد و نشست. شروع کرد به این طرف و آن طرف دویدن و داد می‌زد هی نگاهم کنید، با شما هستم. ببینید من دودوهستم و زنده‌ام.

البته کسی حرفش را باورنمی کرد، چون همه دودوها مرده بودند.

گفتند برو بابا همه دودوها مرده‌اند. تو خیلی که پرنده باشی، مرغی. بهتر است مثل مرغ‌ها رفتار کنی!

دودو حالش گرفته شد. نمی‌دانست چه کند. مدتی اصرار کرد که دودو است.

گفتند برو بابا همه دودوها مرده‌اند. تو خیلی که پرنده باشی، مرغی. بهتر است مثل مرغ‌ها رفتار کنی!

۳- محور معنایی داستان چیست؟

بحث هویت! چیزی که از قدیم تا به امروز انسان‌ها با آن سر رو کار داشته‌اند، هنوز برای بشر ناشناخته است. انسان امروزی با مؤلفهٔ مدرنیته در بی نامی، بی زمانی، بی مکانی است، از هویت واقعی خود گریزان است نا جایی که خود را به خواب می زند.

مثال:

فکر کرد شاید بهتر باشد وانمود کنم مرغم. دست کم برای مدتی کوتاه. موقتی. ببینم اوضاع چطور می‌شود.

خب، دودو رفت سراغ تحقیق و پژوهش دربارهٔ پدیده مرغ‌ها و بعد تمرین کرد که مثل مرغ‌ها رفتار کند. قشنگ وارد شده بود و آن قدرخوب قدقد قدا می‌کرد و سرش را جلو و عقب می‌برد که نگو و نپرس.

زندگی چندان جالبی نبود- همین که مرغ باشی- اما بهترازاین بود که به او بخندندودست بیندازندش وکم کم دودو دیگر مهارتی یافته بود.

حتی یکی دو جایزه هم برد.

۴- مسئله داستان چیست؟

دودویی که همراه بقیهٔ دودوها مرده است نآگهان زنده می شود و به دنبال هویت خود می‌گردد درآخر خود را پیدا می کند اما دیگران او را باور ندارند و کشته می‌شود.

مثال:

روزی روزگاری دودویی بود که همراه بقیه دودوها مُرد، نآگهان بلند شد و نشست. شروع کرد به این طرف و آن طرف دویدن و داد می‌زد هی نگاهم کنید، با شما هستم. ببینید من دودوهستم و زنده‌ام.

البته کسی حرفش را باورنمی کرد، چون همه دودوها مرده بودند.

گفتند برو بابا همه دودوها مرده‌اند. تو خیلی که پرنده باشی، مرغی. بهتر است مثل مرغ‌ها رفتار کنی!

دودو حالش گرفته شد. نمی‌دانست چه کند. مدتی اصرار کرد که دودو است.

می‌گفت به خدا من دودو هستم، من دودو هستم. دودو!

اما ملت به او خندیدند.

بعد هم اصلاً به حساب نیاوردندش.

* *

آخر سر دودو وا داد.

فکر کرد شاید بهتر باشد وانمود کنم مرغم. دست کم برای مدتی کوتاه. موقتی. ببینم اوضاع چطور می‌شود.

خب، دودو رفت سراغ تحقیق و پژوهش دربارهٔ پدیده مرغ‌ها و بعد تمرین کرد که مثل مرغ‌ها رفتار کند. قشنگ وارد شده بود و آن قدرخوب قدقد قدا می‌کرد و سرش را جلو و عقب می‌برد که نگو و نپرس.

زندگی چندان جالبی نبود- همین که مرغ باشی- اما بهترازاین بود که به او بخندندودست بیندازندش وکم کم دودو دیگر مهارتی یافته بود.

حتی یکی دو جایزه هم برد.

۵- دلالت مندی داستان چیست؟

تقابل: هویت / مرگ

عنصرهویت! پیدا کردن هویت بشر را به سرزندگی و شادابی می‌رساند از سرگشتگی نجات پیدا می‌کند و این یعنی پایان تمام افسردگی‌ها، کینه‌ها، دشمنی‌ها و عقده‌های حقارت بشریت اما هرگاه انسان به دنبال آن برود پاسخ اش مرگ است.

مثال: یک روز دودو از کنار موزه‌ای رد می‌شد که پارچه نوشتی بزرگ دید.
روی آن نوشته بود بزرگداشتِ دودوها. دودوهم رفت تو و شروع کرد به گشت زدن.
یک عالمه درباره تاریخ دودوها یاد گرفت. از کجا آمده‌اند و چه خورده‌اند و باقی مسائل. نه اینکه از قبل نداند، می‌دانست اما انگار فراموش کرده بود.
دمِ خروجی دودو به یک دایوراما رسید که درآن مجسمه‌های اجدادش را پشت شیشه به نمایش گذاشته بودند. پایین آن پلاکی چسبانده و رویش نوشته بودند همهٔ دودوها مرده‌اند.
دودو خیلی ناراحت شد.
خب من دودو هستم. اینجا هستم و زنده‌ام! این مردم چرا نمی‌فهمند؟ بعد دودو انعکاس خودش را در شیشه دید. چی دید؟ مرغی که به او خیره شده.

۶- پایان داستان:
راوی در پایان به صراحت نشان می‌دهد انسانی که به هویت واقعی‌اش پی ببرد، خود را بشناسد و بخواهد همانی باشد که هست او را نمی‌پذیرند دیوانه ایی می‌دانند که باید از جامعه حذف شود بنابراین سرانجامی جزء مرگ در انتظارش نیست.

اما هرکس غیرازآنچه هست، باشد انسانی سالم و قابل پذیرش جامعه خواهد بود.
مثال: البته مردم مثل قبل می‌خندیدند، اما این بار دودو اهمیتی نمی‌داد.
داد می‌زد من دودوام! من دودوام! من دودوام!
ووقتی به او توجه نمی‌کردند یه زانوی آن‌ها توک می‌زد.
خیلی زود خبرش همه جا پیچید.
مردم گفتند بیرون مرغ دیوانه‌ای می‌چرخد و به مردم حمله می‌کند.
به این ترتیب کمیته‌ای تشکیل دادند- خب در واقع، یک کمیتهٔ مسلح.
گفتند به این مرغ درسی می‌دهیم که یادش نرود!
* *
دودو دید که از فاصله‌ای دور به سمت او می‌آیند، اما نه گریخت، نه پنهان شد.
داد زد من مرغ نیستم. من دودوام. اعضای کمیتهٔ مجازات کاردهایشان را بیرون کشیدند و گفتند جدی؟
دودونگاهشان کرد. سرانجام لبخندی زد. گفت خیلی خب و آماده رفت تا بجنگد. کمیته‌ای‌ها که به او نزدیک شدند، دودو فرار نکرد. پرهای واقعی‌اش درنورمی درخشید.■

نگاهی به رمان «ترس و لرز»

نویسنده «غلامحسین ساعدی»؛ «پیام پاک‌باطن»

چاپ نوبت اول: ۱۳۴۷ شمسی
ناشر: انتشارات نگاه، نوبت چاپ: پانزدهم
غلامحسین ساعدی (گوهر مراد) پزشک و نویسنده پُرآوازه ایرانی است که در سحرگاه ۲ آذر ماه سال ۱۳۶۴ شمسی (۲۳ نوامبر ۱۹۸۵ میلادی) برای همیشه ساکنِ "پر-لاشزِ" پاریس و همسایهٔ همکارِ هم وطنش، صادق خان هدایت شد! از ۲۴ دی ماه سال ۱۳۱۴ شمسی که در تبریز چشم جهان گشود تنها ۴۹ سال گذشته بود!
عزاداران بَیَل، چوب به دست‌های ورزیل، دیکته و زاویه از معروف‌ترین آثار نثر (مجموعه داستان و نمایشنامه) زنده زیاد دکتر ساعدی است. هرچند فیلم نامه‌های " گاو" اقتباس‌شده از کتابِ عزاداران بیل و "دایره مینا" اقتباس‌شده از کتابِ آشغالدونی به کارگردانی داریوش مهرجویی و آرامش در حضور دیگران به کارگردانی ناصر تقوایی را نباید از قلم انداخت. او از نخستین کسانی بود که به " کانون نویسندگان ایران" پیوست.

یادداشتی بر کتابِ ترس و لرز:
کتابِ " ترس و لرز " اثرِ نویسندهٔ شهیر ایران، زنده یاد دکتر غلامحسین ساعدی است که تحتِ تأثیر مشاهدات و تجربه‌های عینی خالقِ اثر از سفرهایش به مناطق جنوبی ایران است.
کتاب شاملِ شش داستان کوتاه است. هر داستان واقعهٔ جداگانه‌ای دارد که در نهایت امر، زنجیرهٔ درونی آنها با هم مربوط و مرتبط است. فضای حاکم بر داستان‌ها (همانطور که از عنوانِ کتاب برداشت می‌شود) بر اساسِ یکسری وقایع وهم انگیز و رازآلود حادث می‌شود.
از لحاظِ اقلیمی، مکانِ داستان دهکده‌ای است ساحلی در جنوبِ ایران، یعنی جایی در حاشیهٔ خلیج فارس. با توجه به کارنامهٔ قابل قبولی که نویسنده در خلقِ آثار اینچنینی دارد (برای مثال عزاداران بَیَل می‌تواند بهترین نمونه باشد) توجه و پرداخت به سنت‌ها (از اصطلاحات گویش و زبانی تا رسوم فرهنگی) امری بدیهی است که به بهترین شکلِ ممکن نیز اتفاق افتاده است.
کتابِ " ترس و لرز " نثری روان و ساده و لحنی عامیانه دارد. هرچند روح داستان پر از تمثیل و استعاره می‌باشد که ارتباط مستقیم با وقایع و حوادثِ داستان‌ها دارد. در حقیقت کتاب اثری روانشناسانه است که خرافات از محورهای اصلی آن است.
کتابِ " ترس و لرز " از لحاظِ اقلیمی و با توجه به نثر و لحن داستان‌ها اثری رئال است. اما با توجه به فحوای وقایعِ داستان‌ها که در هاله‌ای از ایهام باعثِ ایجادِ پدیده‌های شگفت‌انگیز می‌شود اثری است در مکتبِ رئالیسم جادویی! شاید بهتر باشد که کتابِ " ترس و لرز " را محصولی مشترک از پیوندِ مکتب‌های رئال و رئالیسم جادویی بدانیم!
تقابلِ خشکی و دریا (که قطعاً نسبت به اقلیمِ داستان، امر بدیهی است) در کنارِ رویارویی اهالی آبادی با غریبه‌ها، (که این نیز منطق پذیر می‌باشد) تبدیل به ایجادِ گذرگاهی می شود که مملو از حوادثِ و چالش‌هایی است که برای مخاطب تأمل برانگیز و اندیشه محور است.
برای حُسنِ ختام می‌توان گفت: کتابِ " ترس و لرز " با زبانی ساده و صمیمی داستانی است قاعده مند و منطق محور که روایتگر بطنِ زندگی مردم جنوب ایران را به جادوی قلم در ذهنِ مخاطب به تصویر می‌کشد.
شخصیت های داستان: سالم احمد، کدخدا، صالح (پسر کدخدا)، محمد حاجی مصطفی، عبدالجواد، محمد احمد علی، زکریا و زاهد.■

یادداشتی بر داستان «غریبه در اغما»

نویسنده «بهمن عباس‌زاده بوشهری»«مهناز رضایی لاچین»

جهانی دیگر

کتاب "سایه‌های تاریک یک نیلوفر" در بردارندهٔ ده داستان کوتاه است:

-غریبه در اغما

-شب برهنه

-بازار سر پوشیده

-شناسایی

-بازگشت

-گم شدن در غبار

-ویروس

-کابوس‌های شبانه

-بازی روی زمین خاکی

-پروانگی

-بررسیِ نمونه‌وارِ داستان نخست: غریبه در اغما

"پشت پنجره اتاق نشیمن ایستاده بودم و به تنها گیاه خشکیدهٔ باغچهٔ کنار حیاط، که خود را از دیوار آجری بالا کشیده بود خیره شده بودم و..."

"دم غروب، میان حضور خستهٔ اشیاء

نگاه‌های منتظری حجم وقت را می‌دید

...

بوی باغچه را..." (مسافر/ سپهری)

راوی تنهاست و با تنها گیاه خشکیدهٔ باغچه راز و نیاز می‌کند؛ تا اینکه نآگهان همه جا تاریک می‌شود. پیکرهٔ داستان، همچون مرگ تاریک است و چونان یک جسد سرد. آنچنان است که باید باشد؛ چرا که داستان از گونه‌ای فرورفتن در تاریکی حرف می‌زند.

تاریکی، تنهایی، ترس، دلشوره، اضطراب، هول، سکوت، جسد، سردی، جنازه، تیره، ناله، زخم، سایه، سیاه و سقوط؛ واژگانِ پاشیده در آستانِ این کتاب هستند. (در داستان نخست)

الف-ناشناختگی:

گویندهٔ داستان با "دیگری" روبرو می‌شود. پیکره‌ای لاشه مانند؛ که ته ماندهٔ رنگ زندگی، در او نمایان می‌گردد. برخورد نخستینِ گویندهٔ داستان با او، همراه است با شگفت‌زدگی. ولی آهسته به آن " دیگری" نزدیک می‌شود و یاری‌اش می‌کند.

چه چیز در این رویارویی ارزش ریزکاوی دارد؟

اینکه به زمانی اندک، گویندهٔ داستان خود نیز؛ همانندِ " آن دیگری" می‌شود و به همان سرنوشت (!) و چگونگی می‌رسد.

دربارهٔ چیستیِ این آشنایِ بیگانه، چه می‌توان گفت؟

"هنگامی که من در نهایت قرابت با خویشتن به سر می‌بَرَد، به نآگهان خود را در هیئت موجودی کاملاً بیگانه می‌بینند." (۱)

آشکار است که داستان بازگو شده، رخدادی بیرونی را گزارش نمی‌کند. گویندهٔ داستان تا به آخر، پشت همان پنجره ایستاده و همچنان به پیکرِ خشکیدهٔ پیچک (مرداری دیگر؛ آشنایِ بیگانهٔ دیگر؛ منِ دیگر خودش) چشم دوخته است.

پس آنچه در داستان بازگو می‌شود، ریشه در چه چیز دارد؟

آیا آنچه می‌خوانیم، داستانِ رویارویی با پندارهٔ "نابودی" نیست؟ نابودی‌ای که به گونه‌های بسیار خود را پدیدار می سازد. پندارهٔ "نیست شدن"، که تاکنون نادیده گرفته شده و انکار گردیده است. آن حسِ ناخوشایند و فراتر از تاب و توان.

چرا این حس، تا کنون پنهان نگاه داشته شده است؟ چرا خودآگاهیِ گویندهٔ داستان تا این زمان؛ که هراس و دل‌لرزه بر وی چیره می‌شود، آن را پس می‌زده است؟

انگیزهٔ نخست برایِ پوشیده و دور از دسترس نگاه داشتنِ ترس‌ها؛ حس " ناتوانی" است. این حسِ تلخ، به گونه‌ای همراستا (موازی)، بودن خود را گوشزد می‌کند. گویندهٔ داستان (با اندکی ساده‌انگاری این واژه را به کار گرفته‌ام)، دست به نوازش پیچک خشکیده، دراز می‌کند و ناتوانی خود را برای ایجاد دگرگونی، برملا می‌کند. گیاه رو به نابودی و خشک شدن است، ولی او تنها نگاه می‌کند و کاری در راستای کمک و یاری از وی سر نمی‌زند. "ناتوانی" در باور او نشسته است.

او، ریشه و چراییِ این "نابودشدگی" را، جایِ دیگر می‌داند. پدیدای ناخواسته که بر زندگی او بار شده است. این "دریافت" و " دانستن"؛ با به کار افتادنِ خرد نکوهشگر (نیروی نقاده) همراه و همداستان است. گویندهٔ داستان بر چند و چونِ این "نابودی" دل می‌سوزاند و آن را نمی‌خواهد. او این "فروپاشی" را فرا نخوانده است. (نگاهی که از عرفان دور است.)

وی یک "کنش‌پذیر" بیش نیست. او می‌داند، می‌نگرد و کاری از دستش برنمی‌آید. اکنون این سرنوشت تلخ و تیره، خود را به گونه‌ای نمادین و از همه سو به رخ می‌کشد و بر او چیرگی می‌یابد.

ب-نمادها

بازبینی نومیدانهٔ انگاره‌ها، پنداشت‌ها، یادها و زخم‌ها. نمادهای پیچیده در رمز و راز، فرایند بازگشت به آزموده‌ها و دیده‌های پیشین را تا اندازه‌ای، فراهم می‌آورند. ولی همچنان دور از دسترس می‌مانند و هیچ چیز را به تمامی برملا نمی‌کنند. هم مانند چیزها هستند و هم نیستند...

در باغچه خانه پیچکی هست؛ تشنگی کشیده و خشک.

"آب"، "باران" و "گیاه"، در خودآگاهی و ناخودآگاهی نویسنده چنان ریشه دوانده و در داستان نمود یافته-اند، که نمی‌توان به سادگی از کنار آنها گذشت.

درخت، پیچک و نیلوفر/ آب، باران، تشنگیِ گیاه، مرد بارانی/ " ما هیچ ما نگاه"، که بسیار ریز درونِ چکهٔ درشت باران؛ روی جلد کتاب نوشته شده...اینهمه ما را به شعر سپهری و به شیوهٔ نگاه نرم و شاعرانه و عرفانیِ او و نیز به بینشمندیِ شرقی آگاهی می‌دهد.

" و خدایی که در این نزدیکی است
روی آگاهی آب، روی قانون گیاه" (ماهیچ- ما نگاه/ سپهری)

رانهٔ ناهوشیار، برای نشان دادن؛ از میاندارها (واسطه‌ها) و نمادها بهره می‌برد: پیچک خشک/ مردارهٔ سراپا زخمی/ باغچه...

تا اندیشه، از راهی ناراسته (غیر مستقیم) به مُرادِ این نمایش دست یابد و یا نه. آنچه در خیره شدن به درخت خشک، بر زبان آدم داستان جاری می‌شود؛ نمود واژگانیِ جهان درون اوست.

ب-ا-روندی که به بروز نمادین انباشت‌های ناخودآگاهی، انجامیده است:

گویندهٔ داستان، بر اساسِ رخداده‌هایِ "بیرونی"، دست به اندیشه‌ورزی و پردازش زده است؛ ولی ترس و مأل اندیشی، سببِ پس نشاندن ناخشنودی و واخواهی، به لایه ناهوشیار ذهن شده. باید پرسید آنچه در لایه‌های زیرینِ هوشیاری؛ از دیدرس دور می‌ماند، آیا برای همیشه نهان شده است؟

پاسخ خیر است. آن حس ناخوشایند و آزارنده که از هوشیاری پس زده‌ایم؛ همواره با ما هست و هر آن که زمانش برسد، بروز و نمود خواهد یافت.

این ترس‌ها و تاریکی‌های پس نشانده در درون است که بیرون می‌زند. گویندهٔ داستان در خلوتِ اتاق، پشت پنجره ایستاده است و گیاه خشک را نگاه می‌کند (تماشای "ویرانی"). تمنا و خواستِ زندگی‌بخشی به گیاه، در جان و روانش پر می‌کشد. همین "آرزو" و "خواست"، سرپوشِ ناهوشیاری را کنار زده است...

پ-ویرانی

همینجا باید به دریافتی دوگانه دربارهٔ "ویرانی" اشاره کرد:

از نگاهی این جهانی؛ ویرانی و نابودگی، پلهٔ آخر است و سپس تاریکی فراگیر از راه می‌رسد.

ولی از دید عرفانی؛ گونه‌ای شادخواری در از میان برداشتن خود می‌بینیم.

" تو ساقی خماری، یا دشمن هشیاری یا آن که کنی ویران هر خانه که می‌سازم" (مولانا-غزلیات شمس)

" تیز دوم تیز دوم تا به سواران برسم نیست شوم نیست شوم تا بر جانان برسم" (همان)

و این ابتدای رسیدن به نور و آشکارگی است. چرا که بودن در این جهان، نمودی از پوشیدگی و دور ماندن از آشکارگی است. نزد رهرو، آشکارگی در پیوند خوردن به سرشت خداوندی روی می‌دهد.

از نگاهی این جهانی؛ ویرانی و نابودگی، پلهٔ آخر است و سپس تاریکی فراگیر از راه می‌رسد.

ولی چیزی که در داستان برجسته است، دریافت دیگری از "ویرانی" است. آدم داستان با فورانِ آبسهٔ روان خود رویارو می شود و ویرانی و فروپاشی‌ای که از پیش چشم او می‌گذرد؛ درونی شدهٔ او و دردانگیز است.

ت-فراراستینه و فراراستینه‌گرایی

ت-۱-نگاهی گذرا به تاریخچه نوشتارِ فراراستینه (سورئال)

آندره برتون (Andre Breton)(1896-1966) چهرهٔ شناخته شدهٔ این شیوهٔ ادبی (سوررئالیسم) است. وی تا سال ۱۹۱۹ پیرو داداگری ((Dadaism بود. برتون در پی آن بود که هرگونه بازدارنده (مآل اندیشی، سنجش و پنهانکاری) را از سر راه نوشتن، بردارد.

" این آغاز حمایت او از بداهه نویسی بود؛ آنچه آنرا به اشتباه، با تداعی آزاد برابر می‌گرفت. این گونه نگاه؛ هسته مرکزی شکل‌گیریِ آثار فراراستینه‌گرا را فراهم آورد. تا بدین ترتیب نیروی نوآوریِ ناهوشیار آدمی، آزاد شود و فردیت نویسنده از قیود جامعه بورژوا رهایی یابد و به قانون خود عمل کند." ((Esman-1915

برتون خود در سال ۱۹۱۹ نوشت که؛ از سویی به اندیشهٔ "دادا" گرایش داشته و از سویی دلبستهٔ روشمندیِ فروید بوده است. وی بر آن بود؛ تا راهی بیابد و هر گونه نیروی بازدارنده را از سر راه جریان گرفتنِ ناهوشیاری نویسنده، کنار بزند. این آغاز جانبداری برتون از نوشتنِ خودکار و خودبخودی بود.

آنچه او آنرا ساده‌گیرانه، با یادآوری (تداعی آزاد) برابر می گرفت. ولی این شیوه و نگرش در کانونِ اندیشه فراراستینه‌گرا

قرار گرفت و سرچشمه نوآفرینی‌های نیروی ناهوشیار، دانسته شد. روشی برای دستیابی به رهایی، در سازه و سامانِ سرمایه‌داری.

برتون بیش از هر چیز به جهان رؤیا و برداشت‌های روانشناختی از آن دلبستگی پیدا کرد. در سال ۱۹۳۲ نگرشِ خود (تئوریِ سورئال) را، راه چارهٔ دلمردگی و ناامیدیِ فراگیر پس از جنگ دانست و آن را به آگاهی دیگران رساند. چرا که این گرایش، بین جهان راستینهٔ بیرونی و جهان احساسات خفتهٔ درونی، پیوند و آمد و شد برقرار می‌کرد. در این میان، پندارورزی آزادانه در بیداری، پلی بین دو جهان می‌ساخت.

برتون خواب‌های خود را پایهٔ پژوهش‌هایش قرار داد و پیوندِ پیام (معنای) آن‌ها را با واپسین رخدادها و نیز با درگیری‌های روزمرهٔ خود بررسی کرد.

زمانی که آندره برتونِ روانشناس و نویسنده، دو کتابِ "بیانیهٔ سورئال" (۱۹۲۴) و " انقلاب سورئالیستی" (۱۹۲۵) را چاپ کرد، شیوهٔ دادا (Dada) پروندهٔ خود را می‌بست و دریافت همگانی از شیوهٔ احساساتگرایی (رمانتیسم) دگرگون می‌شد.

چرا که این گرایش، بین جهان راستینهٔ بیرونی و جهان احساسات خفتهٔ درونی، پیوند و آمد و شد برقرار می‌کرد. در این میان، پندارورزی آزادانه در بیداری، پلی بین دو جهان می‌ساخت.

پیروان راه و روش فراراستینه‌گرایی، به خردورزی‌های مآل‌اندیشانه و سبک سنگین کردن‌های پر ترس و پروای هوشیاری پشت کردند؛ تا بتوانند نیروی ناهوشیاری را بدون هیچ بند و بستی، رها سازند. از این پس، گویندهٔ داستان راستینهٔ (سوم) دیگری را از سر می‌گذراند. این راستینه (واقعیت) و راستینگی (حقیقت) برخواسته از حس و روان آدمی بود. او از جهانِ راستینه، به جهانی فراراستینه، برده می شد؛ که به همان اندازهٔ جهان پیشین؛ راستینه بود. (ناسازه)

پس راستینه و فراراستینه جابه‌جا شونده‌اند. نمودها و سایه روشن‌ها از درون آدم داستان بیرون می‌آیند؛ یا به بیانی دیگر، به جهان بیرونی نشت می‌کنند. پیش‌آزموده‌های درونی و بیرونیِ او به هم برآمده‌اند؛ تا راستینهٔ دیگری (تجربه واقعیتِ سوم) را از سر بگذراند. این راستینه از گونه‌ای دیگر است؛ خیال آمیخته، سربسته و ناروشن. برای آنچه از این پنجره دیده می‌شود، نمی‌توان گواه بیرونی آورد (مصداق-پذیر نیست)، ولی هر چه است؛ با رخداده‌های جهان بیرونی همپایه است و شاید از آن نیز برتر.

آزردگی و نیز خواستی پنهان شده؛ ساماندهی گردیده و اکنون؛ نمایشی ترتیب می‌یابد که گویندهٔ داستان را به دیدن وامی‌دارد. اکنون این فراراستینه، به اندازه‌ای باشندگی دارد که بیننده را به درون خود می‌کشد. اوی داستان، در این جهان فراراستینه است که دست به کنشگری می‌زند. چیزی که فرورفتن در دل ماجرا را نشان می‌دهد. هم اکنون برای وی؛ تنها یک راستینهٔ ریشه‌دار وجود دارد. او به تمامی به جهان پندار پا گذاشته است.

به دیگر سخن؛ هر یک از ما بیش از آنکه در جهانِ بیرونی زیست کنیم؛ در ژرفا و گسترهٔ جهان درون خود زندگی می کنیم. اگر چه بدان آگاه نباشیم.

ناهوشیار ما می‌داند؛ رازهای نهفته را نمی‌بایست برملا کرد. می‌داند؛ کتمان و نگفتن، برابر است با ایمن ماندن در برابر آسیب. پس می‌خواهد که چند و چونِ کنونی، هر چه که هست، همانگونه بماند. می‌داند که هر گونه دگرگونی، می‌تواند آسیب‌زا باشد.

گویندهٔ داستان پشت پنجره است و کنش او نسبت به درخت خشک؛ به آهی بلند از سر حسرت مانند است. می‌توان به سادگی پذیرفت که تاریکی پایان داستان، تنها پیش‌آزمون ذهنی-روانیِ آسیبی است که شاید در جهان راستینه و در آینده، رخ بدهد و شاید نه.

ت-۲- الف- چگونه داستان فراراستینه پدید آمد: پدید آمدنِ داستان‌های فراراستینه (سورئالیستی) را دستاوردِ روانکاویِ فروید و نوشتار آزادِ برتونی (تداعی آزاد) می‌دانند. اندیشه‌های آندره برتون خود، پایی در برانگیختگی‌های ادبیِ دادایی (گرایشی پدید آمده در زوریخ- ۱۹۱۷) داشت. برتون؛ روانکاو، ادیب و فیلسوف آلمانی، شیفتهٔ نوشته‌های فروید؛ دربارهٔ خوابگزاری (تفسیر خواب) بود. وی نوشتار آزاد را به جریان گرفتن ناهوشیاری در خواب، مانند می‌دید.

برتون و فروید در ۱۹۲۱ دیداری داشتند. این دیدار در "وین" انجام شد. برتون می‌خواست از روانشناسی خواب، بهره بگیرد و شیوهٔ دیگری در نوشتن داستان بنیاد نهد. دلبستگی وی به خوابگزاری، در سال ۱۹۳۲ به اوج خود رسید. او در همین سال نگرش فراراستینه‌گرایی (سورئالیسم-(Surrealism را بنیاد نهاد. از دید او این شیوه، راهی برای آرام گرفتنِ روان‌های پژمرده بود. در باور او؛ برداشتن مهار از برابرِ روان آزرده، می توانست بده بستانی موبین میانِ آزموده‌های بیرونی و احساسات درونی، برقرار سازد. برتون، این رفت و آمدِ آزاد بین دو جهان درونی و بیرونی را شدنی می‌دید.

چنان که گفته شد؛ برتون به بررسی ریز به ریزِ خواب‌هایش پرداخت. در خواب‌هایش پیِ رد و نشانی از رخداده‌های روزمره

گشت. هر چند در خواب هیچ چیز، همانگونه که بود نمایان نمی‌گردید. نمادها در خواب جان می‌گرفتند و کجراهه‌هایی در برابر خواب بیننده می‌گستردند. نشانگانِ زبانی به اشاره‌های دور بسنده می‌کردند و درک و دریافت‌شان بسیار دشوار می نمود.

ت-۳-ب-نگارگری فراراستینه:

به هر رو، دالی در سال ۱۹۳۳ اندیشه و نگرش بیزاری و سرگشتگی در نگارگری (نقاشی) را با هنرمندان در میان گذاشت و در این‌باره نوشت. وی ریشه‌های این نگرش را در فراراستینه‌گرایی (سورئالیسم) می‌دید.

از سویی، برتون به نگرش فروید خُرده می‌گرفت. به همین سبب، دست به نامه‌نگاری‌هایی با وی زد و در آنها تردیدهای خود را آشکار نمود؛ اگر چه که او هوشمندی شگفت‌انگیز فروید را می‌ستود. رفته رفته دلبستگی‌اش به فروید و اندیشه‌هایش کم می‌شد و به همان اندازه به اندیشمندانی مانند تروتسکی رو می-آورد.

فروید و برتون به تمامی، همسان نمی اندیشیدند. این دو دانشمندِ ارزنده، ناسازگاری‌هایی در نگرش و خردورزی داشتند. از دیدِ برتون، روانکاوی می توانست گونه‌ای نگرش و جهان‌بینی را بنیاد نهد؛ دیدگاهی که بتواند اندیشه را به راستینه‌هایی دیگرگونه رهنمون شود. از دیدِ برتون این فرابینی ارزش داشت؛ چرا که درمان روانِ سرکوب شده و بیمار بود. راه چاره برای آدمی که رنجِ جنگ (جنگ‌های جهانی) و دیگرکشی را پشت سر گذاشته بود. آدمی که در جهان بیرونی راه می‌رفت، زندگی (!) می‌کرد؛ ولی درونی سراپا زخم داشت. او سرانجام نگرش و دریافت خود را درباره هنر و ادبیات بیان داشت.

به هر رو، دالی در سال ۱۹۳۳ اندیشه و نگرش بیزاری و سرگشتگی در نگارگری (نقاشی) را با هنرمندان در میان گذاشت و در این‌باره نوشت.

فراراستینه‌گرایی (سورئالیسم)، روش و گرایش دلخواه و همه‌گیر آن دوران شد. ادبیات برتونی؛ یا همان نوشتار خودکار، نمودی شعرگون داشت. تریستان تزارا و لویی آراگون و نیز سالوادر دالی در گسترهٔ هنر خود، این شیوهٔ ابرازِ هنری را پذیرفتند و به کار بستند. دالی، در ۱۹۳۸ با فروید دیدار کرد و نگاره‌هایش (نقاشی‌هایش) به شیوهٔ فراراستینه‌گرایی را به وی نشان داد؛ ولی فروید مانند همیشه گفت که؛ نمی‌داند هنرمندان با این شیوه، در پی چه هستند!

آنچه هنرمندان این روش، در پی‌اش بودند؛ بروز و نمایشِ خواب‌مانند آزموده‌های (تجارب) درونی شدهٔ خود در ریختی نمادین، پیچیده، رازآلود و دوگانه بود.

در شیوهٔ ممتازِ سالوادور دالی؛ آمیختن، فشرده‌سازی، کژتابی و همکناریِ (مجاورت) پاره‌های ناهمخوان؛ برای آفریدنِ جهانی رازآلود، دیده می‌شود.

در نگارگریِ فراراستینه نیز بنیاد را بر؛ آفرینش هنری به یاریِ نوآوری‌های ناهوشیار می‌گذارند. اگر موشکافانه به نگاره‌های پابلو پیکاسو و سالوادور دالی نگاه کنیم، درخواهیم یافت که آنچه پیش روی ماست؛ خوابگون و بریده از سبب سازی‌های خردورزانه (مناسبات علی-معلولی و عقلانی) است. هر نگاره، هنجار خود را دارد و به هنجار جهان پشت کرده است.

در جهان هنر فراراستینه، پیوند آدمی با پدیدارها و پیرامونش، دیگرگون و بازگفت (باز تعریف) می‌شود. این بیان دیگرگونهٔ پیوندها را در سازهٔ "مرد بارانی" نیز می‌بینیم:

چکه‌ای باران چنان درشت شده و دیگرگونه است که به تمامی پیش نگاه مرد (آدمی) را گرفته است و چهره‌اش را پوشانده. ولی هنر فراراستینه از این سادگیِ نگرش، پا را فراتر می‌گذارد و نمود یکسر ناهمخوانی از چیزها فراهم می‌آورد؛ که بهتر است آن را "ناسازه" نام بگذاریم. زیرا برآیند نوآفرینی‌ها در این گرایش، با هیچ سازه‌ای که از پیش می شناختیم، همخوان نیست.

چهرهٔ پوشیده از باران، نرمی و نازکی را فرا یاد می‌آورد. چهرهٔ رو به آسمان گرفته شده، ارزندگیِ جهان برتر و دریافت والایی را گوشزد می‌کند. نکاتی که در هنر فراراستینه، نمی‌بینیم. کارهای هنری در شیوهٔ فراراستینه از گونه‌ای ریشخند بهره می‌برند؛ خرده‌گیری می‌کنند، تلخ می گویند، نیش می‌زنند و لبه‌ای بُرنده دارند.

همانگونه که پیشتر اشاره شد؛ هر چند ریشه‌های این نگرش نو در هنر و نگارش را باید در اندیشه‌های فرویدی یافت؛ اما برتون و فروید نتوانستند به دریافتی همخوان برسند. این دو اندیشمند، همگرایی‌هایی داشتند و در کنار آن، هر یک سردمدار گونه‌ای خردورزی بودند. راه و روش هر یک، دلبستگانی داشت و اندک اندک زمانی می‌رسید که؛ نگرش این دو، باختر زمین (جهان غرب) را درنوردد.

اینک برتون رهبرِ فراراستینه‌گرایان شمرده می‌شد. این گرایش گونه‌ای آرمان‌خواهی همگانی را پدید آورده بود. دلبستگان این شیوه، آن را راهی برای رسیدن به رهایی جان و روانِ خود و راهکاری برای ساختنِ جهان بهتر می‌دانستند. بدین سان، در سال‌های پس از جنگ‌های جهانی، این شیوهٔ نو، جایگزین شیوه‌های دیگر هنری و ادبی شد. موسمی به پایان رسید و موسمی نو آغاز شد.

ت-۴-ناهوشیاری

ناهوشیارِ گویندهٔ داستان، همان پنجره گشوده شده در برابرِ اوست؛ که سایه دار و تاریک می‌شود. پیام ناخودآگاه برای گویندهٔ داستان این است؛ که نباید به سرنوشتِ آن دیگری دچار شوی. تمام داستان، بازبینیِ ترس‌های فروخورده و نیز ابراز ناخشنودی و واخواهیِ (اعتراض) آدم داستان است.

کارکردِ دیگرِ ناهوشیاری؛ بیداریِ خواستی است برای یافتن راه چاره. پس آدمِ داستان، از یکسو باید خود را از آسیب دور نگاه دارد و از سوی دیگر، چاره‌ای همدلانه بیابد؛ کاری در اندازهٔ گرفتن گرد و خاک از تن گیاه خشک و آوردن تکه نانی برای آن دیگری که سرتا به پایش را زخم پوشانده است.

ت-۵-ترس

وزنهٔ سنگین‌تر؛ همان ترس است و خواستِ دور نگاه داشتن خویش از سرنوشت تاریک. گویندهٔ داستان اراده نمی‌کند که درخت خشک را سیراب کند، اراده نمی‌کند که آورندگانِ مرداره را دنبال کند و آنان را به سزای کرده‌شان برساند. او تنها از سر "همدلی"، کاری بسیار کوچک انجام می‌دهد. ترس نمی‌گذارد.

(یادمان باشد که عارف چنین نیست. زیرا ترس در دل او راه ندارد. او می‌تواند از هرچیز و هر کس در راه رسیدن به یارِ والای خود، بگذرد. جان که شیرین‌ترین داشتهٔ اوست، فدیهٔ یار خواهد بود.)

ترس در گویندهٔ داستان آنچنان بزرگ است که می‌بینیم در پایانه؛ به تمامی در سیاهی و تاریکیِ درون خود فرو کشیده می‌شود.

بر بنیادِ "نگرهٔ کوه یخ" می‌توان گفت؛ زیستِ حسی گویندهٔ داستان را، لایه‌ای از ترس پوشانده است. او ترس‌های خود را زندگی می‌کند و خواست‌های "سرکوب" شده‌اش، از دیدرس دور مانده‌اند. سبب‌ها، ریشه‌ها، نیازها، رازها و آزموده‌های ناخوشایند، در ژرفنایی تاریک، لایه‌لایه بر هم تلنبار شده است. اکنون زمانی فرارسیده برای دیدن؛ زمانی برای فورانِ آنچه در ژرفایِ جانش سببِ فشار روانی بوده و هست. زمانی برای مزمزه کردنِ دوبارهٔ تلخی‌ها و ناخوشایندی‌ها. ناهوشیاریِ گویندهٔ داستان در بازسازی این آزموده‌ها، دانسته‌ها و دریافت‌های ناخوشایند، خانه را بستر رخدادها قرار می‌دهد و خواب-بیداریِ وحشت‌انگیزی را تدارک می‌بیند. خانه‌ای که باید جای آسودگی و آرامش باشد.

ناهوشیاری هشدار می‌دهد: آسیب بسیار نزدیک است.

خانه در نگاهی اِنگاری (مجازی)، خودِ دارندهٔ خانه است و اکنون این هر دو از آرامش به دورند. اکنون پهنهٔ این خانه، لبریز بیم و هراس است. هراس و خودداری‌ای که تاکنون، لایهٔ نازکی از آن هویدا بوده است؛ کنون در جریان موج برداشتن است. خیزابهٔ تاریکی در راه است.

ث-آموزه‌های فرویدی

با گوشهٔ چشمی به آموزه‌های فرویدی، می‌توان گفت: این نمایش و نیز نموده‌های واژگانی؛ فرجامِ رویارویی‌ها و همکُنش‌های خود (ایگو) و فراخود (سوپر ایگو) با نهاد (اید) را نشان می‌دهند. فرجام و برهمکُنشی که از پیش چشمِ گویندهٔ داستان، گذرانده می‌شود.

بر روی هم، باید گفت:

این داستان نمایش تمام عیار " نگرهٔ سرکوب" فروید است. اینکه؛ ناخوشایندها، ناخواسته‌ها و دریغ‌ها، از لایهٔ آگاهی به پهنهٔ پر رمز و راز ناهوشیاری فرستاده می‌شوند. فروید نوشتاری را با نامِ "سرکوب"، در سال ۱۹۱۵، منتشر کرد.

آیا این مرده‌وارهٔ (جسد) سراپا زخم، نمودِ جان و روانِ زخم خوردهٔ گویندهٔ داستان نیست؟ بروزی نمادین و آگهی دادن دربارهٔ اینکه دیگر جایی برای زخم خوردن نمانده و تاریکیِ تباهی نزدیک است. هم اکنون است که بر در بکوبند و فرارسیدن ویرانی و پایان را خبر دهند. سویهٔ واخواهی (جنبهٔ انتقادی-اجتماعی)

دکتر اَوینَش (روان درمانگر و پژوهشگر) در نوشتارِ (مقالهٔ) خود: "نظریه‌های فروید و هوشیاری"، دربارهٔ نکتهٔ ارزنده‌ای، آگاهی داده است.

" پیشرفت‌های نوین در سطوح و مراتبِ علم رفتارشناسی؛ به ارزش مطالعه دربارهٔ رابطه سلسله‌مراتبیِ تجارب خودآگاه و ناخودآگاه توجه خواهد کرد." (Avinash-۲۰۱۰)

به راستی کدام رویهٔ ذهنی-روانی ما دربرگیرنده رویهٔ دیگر است. اگر نگرهٔ "کوه یخ" را می‌پذیریم؛ سربسته، برتریِ ناهوشیاری را بر هوشیاری نپذیرفته‌ایم؟ این ناهوشیاری است که هوشیاری را در بر می‌گیرد. چیرگی با اوست. به این سبب که؛ رفتاری که از ما سر می‌زند، بیشتر بنیاد و ریختی، ناهوشیارانه دارد؛ تا هوشیارانه. بر شالودهٔ نگرشِ فروید باید گفت که؛ "رانه‌های ناهوشیار"، بخش بزرگی از کُنش‌های شناختی ما را بنیاد می‌نهند. "روانکاوی" در پی دستیابی به ریشهٔ رفتارها، در ناهوشیاری آدمیان است. ناهوشیاری بسیار بیش از هوشیاری، انگیزهٔ گرایشات و رفتارهای ما را فراهم می آورد.

دکتر اَوینش می‌گوید که؛ در پژوهش دربارهٔ هوشیاری و ناهوشیاری، باید ذهنی باز و آمادهٔ پذیرش داشت.

با چنین رویکردی، به داستان نگاه کنیم. ببینیم زندگیِ آدم داستان چگونه است؟ در زیستِ او، چه نسبتی از هوشیاری و ناهوشیاری، برقرار است؟ تیرگی و تباهیِ نموده شده در داستان به اندازه‌ای است که نمی‌شود پنداشت؛ وی زندگیِ بهنجار دارد و مانندِ بسیارانِ دیگر هنوز می‌تواند، پنهانکار باشد؛ هنوز می‌تواند خود را به فراموشی بزند و انکار کند. زخم‌ها چنان کاری بوده‌اند که هر چشم‌اندازی (باغچه، کوچه، حیاط خلوت،...)، هر سایهٔ جنبنده‌ای، او را در برابر نمایشی نمادین و به گفتار درآمدنِ ناهوشیاری‌اش قرار می‌دهد. پس او ناهوشیاریِ خود را زندگی می‌کند. به بیانی، ناخوشایندی‌ها به اندازه‌ای زیاد شده‌اند که جهان بیرونی او را نیز از خود انباشته‌اند؛ یا به دیگر سخن، آنرا فروبلعیده‌اند. (به سویهٔ انتقادی داستان توجه کنید.)

با چنین رویکردی، به داستان نگاه کنیم. ببینیم زندگیِ آدم داستان چگونه است؟ در زیستِ او، چه نسبتی از هوشیاری و ناهوشیاری، برقرار است؟

ج-ساخت و سازمایهٔ داستان

داستان با گرایش نو (مدرن) نوشته شده است. زیرا جهانِ درون و زخم‌های جان و روان، در این نوشته چنان در نخستینگی (اولویت) قرار گرفته که؛ به گونه‌ای آشکار جهان بیرونی را پوشانده و در تاریکی فروبرده است. به بیان دیگر داستان، جهان درونی و سرریز رنج‌های آن را نشان می‌دهد و پیوند خود را با جهان بیرونی بریده است.

داستانی فراراستینه (سورئال) پیش روی ماست تا راستینهٔ دگرگونه را تماشا کنیم. آدمی در دوران ما به اندازه‌ای آسیب خورده است که تنها با پناه بردن به پندار می‌تواند، پریشانی و رنج خود را فریاد کند. پنداورزی (خیالورزی) کرانه‌ای است که در آن می‌توان، به دور از آسیب بیشتر، درونِ آشفته را به برون‌ریزی واداشت. (اگر چه که؛ به گواه داستان، آرام و پناهی در کار نیست و از همه جا "آسیب" می‌رسد.)

در اینجا باید به یکی شدن و همراهی چارچوبِ نوشتار و درونمایهٔ آن اشاره کرد.

به رسمی فراراستینه، در تمام پهنهٔ داستان، گریزگاهی دیده نمی‌شود. خانه و کوچه با هم یکسان شده‌اند و در چنگ آنهایی هستند که مرده‌واره‌ها را بر دوش می‌کشند، می‌برند و می آورند. پس در این داستان روزنی به سوی روشناییِ درمان و چاره، گشوده نیست. فراخنا و یا تنگنای پنجره؛ تنها می‌تواند تماشاگر را به ژرفنایِ تیرهٔ ناهوشیار، سرگرم سازد. پنجره‌ای برای آمد و شدِ دو جهانِ نهان و پدیدار. همانگونه که گفته شد؛ آنچه در این داستان رخ می‌دهد، پنداورزی در بیداری است.

خوابی وحشت‌انگیز به بیداریِ آدم داستان راه پیدا کرده و سراسر آن را فراگرفته است. بی تردید، پایانهٔ این پندارِ راستینه، ویرانی را پیش‌بینی کرده است. می‌توان ریشه‌های این گونه اندیشه‌ورزی را در داداگری (Dada) پیدا کرد. (پوچ‌انگاری)

اما تنها به سبب نمودِ ترس و ناامیدی و چرخش مرده‌واره‌ها (اجساد) در این داستان، نمی‌توان به آن مُهرِ پوچ‌انگاری زد. زیرا نویسندهٔ شرقی جایگاهِ امید را نه زمین که؛ در جهانِ بالا می‌داند. او تنها از آدمیزادگان نومید شده است. اما امید بزرگ و بیکرانه‌ای جانش را روشن نگاه می‌دارد. نگاه او مانندِ "مرد بارانی" به آسمان است و به بارش شادابی که می‌تواند تا ژرفنای روحش را سیراب سازد. (ناسازگاری و دوگانگی)

به تیرگیِ نومیدی بازگردیم:

"...

دریغ کز شبی چنین (سیاه)، سپیده سر نمی‌زند

...

نه سایه دارم و نه بر، بیفکنندم و سزاست

اگر نه بر درخت‌تر کسی تبر نمی‌زند" (ابتهاج-در این سرای بی‌کسی...-سیاه مشق)

نشانه‌هایی همسان، در این سروده، در داستان و نیز بر نگارهٔ جلد، آمده که سویهٔ برداشتی (تأویلی) دیگری را پیش می نهد.

سویه‌ای که دریافت ما از واژهٔ "ویرانی" را دیگرگون می‌سازد (بخش پ را ببینید). در این برداشت ریشه و سببِ ویرانی، ناشایسته بودن خودِ فرد است. اوست که باید همچون درختی، "تر"، سرشار از زندگی باشد.

در نگرشِ عرفانِ شرقی-اسلامی، رهرو خود به دنبالِ از میان برداشتنِ "خود" در برابرِ راستینگیِ برتر است. گویا خود شتابان، به پیشبازِ نابودگی و ویرانی می‌رود. چرا که هر چه زیباست، آنسویِ نیستی است. به دریافت‌های عرفانی بازخواهیم گشت. ولی سراسر داستان از حسی چیره (Impression) انباشته است که می‌توان؛ آنرا به تمامی بریدن ازجهان بیرونی دانست. سایهٔ ترس چنان دامن گستر شده است؛ که زمان و مکان را در خود می‌بلعد و همه چیز را از آن خود می‌کند.

چ-دوگانگی و ناسازگاری

چگونه دو گرایش آشکار نویسنده را به فراراستینه و عرفان به هم نزدیک کنیم؟!

با اینکه می‌دانیم، این دو نگرش با هم یکسان نیستند و بهتر بگوییم؛ ناسازگارند.
از یکسو می‌دانیم؛ پیروان راه و روش فراراستینه‌گرایی، به خردورزی و سبک سنگین کردن‌های پر ترس و پروای هوشیاری پشت می‌کنند، تا بتوانند نیروی ناهوشیار را بدون هیچ بند و بستی، رها سازند. آنچه در نگاه آنها راه رسیدن به راستینهٔ سوم است.
از سویی به یاد می‌آوریم که رهبر عرفان هندوان؛ "جین"، هم در تندیس‌ها و هم در نگاره‌ها، پوشش ندارد و می‌بینیم، تندیس مرد بارانی نیز برهنه است.
ناگزیر هستیم در بررسی داستان، سنجشی بر بنیاد این دو گرایش ناهمخوان داشته باشیم.
تا اینجا دانستیم، ویژگی دیگر این داستان، دوگانگی آشکار است. از خود بپرسیم؛ این دوگانگی نمونه‌های دیگری هم دارد؟
مرده‌واره‌ای که در خانهٔ گویندهٔ داستان رها می‌شود، سراپا زخم‌پیچی شده است. پس هم زخم خورده و هم تیمار شده است. پس مرده‌بردوشان سرشت یا رفتاری دوگانه داشته‌اند.
همین ویژگی داستان، آنرا به سوی برداشت‌های چندگانه (چند تأویلی) می‌کشاند.
-شاید که این زخم زدن و زخم بندی، نمود رفتاری فریبکارانه باشد.
-اگر مرده‌بردوشان را نمود دیگر خودِ گویندهٔ داستان بدانیم، چه؟
-شاید از دیدی روانشناسانه بتوان نگریست و خود، فراخود و نهاد را درگیر دید.
- شاید نوشته می‌خواهد بگوید، اگر خوب بنگریم؛ درد و درمان، زخم زننده و زخم خورنده و تیمارگر یکی هستند.
- شاید هم بُرندگی و تیزی لبهٔ داستان، جهان ستمکار بیرونی را نشانه گرفته است. (سویهٔ انتقادی-اجتماعی)
ارزنده این است که؛ خواننده داستان خود را ناگزیر از پذیرش دریافتی یکه نمی‌بیند و این توانمندی نویسنده در آفریدنِ چندگانگی است؛ که خود را به رخ می‌کشد.
رد و نشانِ دوگانگی را پی بگیریم.
خانه جای زندگی است؛ اما در داستان، با گورستان یکی گرفته شده است. نویسنده توانسته است، از مرزهای آشنازدایی در راستینه‌هایی که به آنها خو گرفته‌ایم (واقعیات عادت شده)، فراتر برود و راستینگی (واقعیت) را به رخدادی در خود ناسازگار، جابه‌جاشونده و دوگانه دگرگون سازد.
دوگانگی میان:
راستینه و فراراستینه/ بیرون و درون/ بیگانه و آشنا/ خانه و گورستان
؛ نشان می‌دهد که نویسنده از ترفندِ دوگانه‌سازی در داستان خود، هوشیارانه بهره گرفته است.

ح-هنجار یا هنجارشکنی؟
از دید برتون، سببِ بسیاری از رفتارها آدمی را نمی‌توان به روشنی، بازگو کرد. تا اندازه‌ای هنجارهای همبودی (اجتماعی)، مرزهای شادابی یا پژمردگیِ روانی را نمایان می کند. بر بنیاد این هنجارها؛ در روزگارِ پس از جنگ، هر آدمی را می‌شد به گونه‌ای گرفتار روان‌مردگی دانست.
در پهنهٔ نوشتاری که درباره‌اش سخن می‌گوییم، هنجارها به تمامی کنار زده شده است، تا جایی برای بروز و نمودِ راستینهٔ برتر، باز شود.
پس نوشتار، هنجار خود را دارد و ناهوشیاریِ نویسنده است که؛ هنجارسازی را شروع می‌کند و فرجام می‌دهد و گسترهٔ هنجارهای نو را نمایش می‌دهد.
اما باید پرسید: هنجار چیست؟
بازگو کردنِ آموزه‌های "دکتر فرامرز رفیع‌پور" (جامعه‌شناس) در اینجا کمک کننده خواهد بود. ایشان بر آن هستند که؛ هنجار گونه‌ای شیوهٔ رفتار همونده‌ی (اجتماعی) است و در زیست روزمره و تکی ما نیز نمود دارد. هنجارها، برنامه‌هایی هستند که گزینش شده است؛ تا مرز رفتار درست و نادرست؛ پذیرفتنی و ناپذیرفتنی، دانسته شود. پس اگر آدمی این مرزها را نادیده بگیرد، فرجام کارش را خواهد دید و به کیفر کارش خواهد رسید.
به این ترتیب، ترس و نگرانی بزرگترین انگیزهٔ پیروی از هنجارها خواهد بود.
به آخر شکیبایی آورد پیش که جز آن نمی‌دید هنجار خویش (فردوسی)
ره و هنجار ستمکاره، همه زشت است ای خردمند مرو بر ره و هنجارش (ناصر خسرو)
به داستان بازگردیم. گویندهٔ داستان هنجارهای همونده‌ی را نمی‌پذیرد. کم و کاستی آنها رنجش می‌دهد. بیشتر می‌پسندد که هنجار خود را زندگی کند. اگر چه که این شوریدن در برابر هنجارها، دستاوردی ندارد و از دیدِ آدمِ داستان، آسیب چنان گسترده است که مرز نمی‌شناسد و پناه بردن به جهانِ هنجارهای برخاسته از پنداره و رؤیا نیز، وی را از آسیب دور نگه نخواهد داشت.
خ-پیوندهای فرانوشتاری (مناسبات فرامتنی)

نگاره‌ای بر جلد کتاب آمده است: کلاغی نشسته بر شاخه‌ای خشک.

یکی از دریافت‌ها دربارهٔ داستانِ نخست، دیگرکشی است. بی درنگ داستان هابیل و قابیل و کلاغِ (زاغ) و آیاتی از سورهٔ مبارکه "مائده"، فرایاد می‌آید.

داستان دو فرزندِ حضرت آدم؛ که در ریختی دیگرگونه، در داستان نخست جلوه‌گر شده است. دو برادر که آیین دیگرکشی را برای تبار آدم ارمغان (!) نهادند. ولی در این داستان؛ خودی و دیگری؛ درون و بیرون؛ کوچه و خانه، پنداره‌هایی جابه‌جا شونده هستند. پس برداشت خواننده چندگونه خواهد ماند. (لبهٔ تیز این نقد اجتماعی به سوی کیست؟)

چه کسی می‌خواهد آن دیگری را از سر راه خواسته‌های خود کنار بزند و بی‌پروا دست به تیغ می‌شود؟

اندیشه‌ورزیِ خواننده، دریافت و برداشتی را کنار می‌زند؛ تا تبیینِ دیگری را بازکاوی کند. آیا برادر، دیگری است؟ آیا داستان به اشاره می‌خواهد بگوید؛ که ما فرزندان آدم نباید برادری را فراموش کنیم و تیغ بر روی هم بکشیم؟

آیا کشتن برادرانمان، خودِ "خودکشی" نیست؟

برادری که کشته می‌شود، نیمهٔ تمام کنندهٔ خود ماست.

اگر نکتهٔ داستان تنها همین بود، نیازی به پیچیده نویسی فراراستینه‌گرایانه نمی‌بود. در پیچاپیچ رؤیاگونِ داستان، دریافت‌های گونه‌گون می‌لغزند و از کفِ خواننده بیرون می روند.

برای نمونه، از دریچهٔ روانشناختی و در جریانِ پندارآمیختهٔ داستان، می‌توانیم به گونه‌ای خودگریزی (نفی و انکارِ خویش) برسیم. اوی داستان، بودن و چیستی خویش را در ریخت و نمودِ مرده‌واره‌ای، درمی‌یابد. آیا این دریافتِ گویندهٔ داستان دربارهٔ خود نیست؟ شاید که باشد.

گویی تمام آن چند تن که در داستان سرگردانند، نمودهای گونه‌گونِ جان و روان خود گویندهٔ داستان هستند و هر یک بخشی از سیاهی و سپیدی را به دنبال می‌کشند. جریان کار به گونه‌ای است که؛ هر چه در کوچه (گذرگاه دیگران) رخ می دهد، در خانه (سرپناه) نیز می‌تواند رخ دهد و می‌بینیم که رخ می‌دهد. یک تن در این داستان؛ همه است و همه؛ یک تن.

هم اکنون به برداشت همراستای دیگری رسیدیم. این توان کمانک‌سازی (پرانتزسازی) نوشتار، نشانهٔ فرخنده‌ای است. داستانی که نتواند اندیشه را برانگیزد و ایستایی ذهن را به خیزابه‌ها پیوند زند، خیلی زود خواهد مُرد.

مرده، در داستان هابیل و قابیل خاکسپاری می‌شود؛ اما در این داستان، با کمک و یاریِ اندکی از جایی که افتاده برداشته می‌شود. یا به بیانی بهتر؛ از آنجا که به خود واگذاشته شده تا بمیرد، می‌رود. ولی کجا؟ آن آدم‌وارهٔ نیمه‌جان در کدام کنج این خانه و یا در کدام پیچ کوچه خواهد افتاد؟ آیا یاری دیگری او را خواهد رهاند؟ برای او چه پیش خواهد آمد؟ سرنوشت او چه خواهد شد؟ نمی‌دانیم. شاید این کوچه، نمونهٔ همهٔ دیگر کوچه‌ها و خیابان‌ها و راه‌ها باشد. شاید در این روزگار، تمام راه‌هایی که آدمی از آنها می‌گذرد، چنین باشند!

پس با اینکه پایان و انجام داستان، فرو رفتن در تاریکی است؛ ولی نمی‌توانیم پایانهٔ کار را بسته بدانیم. خواننده در پایانه می داند که گویندهٔ داستان، هنوز پای پنجره ایستاده و این سیاهیِ فراگیر، پندارِ نمود یافتهٔ اوست. از این نگره؛ در داستان هیچ رویداد بیرونیِ بنیادی روی نداده است. هیچ دگرگونی رخ نداده. نگرش نو در داستان‌نویسی هم همین را می‌گوید: آنچه بنیادین و سزاوار بازنگری است، در درون ما آدمیان روی می‌دهد. رویداده‌های بیرونی؛ پالایش یافته و نیافته، جان و روان ما را از خود پر می‌کنند. درون ما مرداب‌ها و خیزابه‌هایی هست که نمی‌خواهیم دیده شوند و یا اینکه خود آنها را ببینیم.

رانه‌ای در درون روح و جانِ گویندهٔ داستان، از ایستایی بدر آمده و دیگر بار به آن پیوسته است.

به گفتگوی خود بازگردیم.

کلاغِ روی جلد کتاب می‌تواند تنها، یک تماشاگر باشد. به چشم و نوک سرخ او نگاه کنید. گویی این بار که کلاغ (شیطان) به تماشای دیگرکشی‌های فرزندان آدم نشسته است؛ آدمیزادهای که او می‌بیند، دیگر نیازی به آموزش ندارد. نکته اینکه: روی جلد، نگاه کلاغ به جایی دیگر است؛ نه به مرد بارانی، که چکه‌ای باران، تمام چهره‌اش را دربر گرفته است. کلاغ نشسته بر شاخه‌ای خشک، پایین (زمین) را می نگرد.

خواستم به پیوندهای کتاب (به ویژه داستان نخست) با قرآن مجید اشاره کنم. دیدیم که پیوندهایی با سروده‌های سهراب سپهری نیز برقرار است.

د-پیش‌داشته‌ها و باورها

د-۱-مرد بارانی

بر جلد کتاب، نگاره‌ای (نقشی) از تندیسِ " مرد بارانی"؛ آفرینهٔ: نظر بیلیک (Nazar Bilyk) هنرمند اوکراینی آورده شده است.

تندیسی که، گونه‌ای گفتگوی درونی و بروز احساسی این گفتگو را نمایندگی می‌کند. تا به اینجا به این می‌رسیم که؛ نگارنده (بهمن عباس‌زاده) به انتخاب درستی؛ همسو با درونمایهٔ داستان‌ها دست زده است. داستان‌های عباس‌زاده، بیرون زدگی و بروز احساسات درونی شده‌ای است که در ریخت و چارچوبی (سورئال) درخورِ آن نمود یافته است. ولی بین این دو نمود و بروز احساسات خفته، تمایز بسیار وجود دارد. پیش‌تر به دوگانگی اشاره کردیم. (بخش چ را ببینید.)
روی چهرهٔ مرد بارانی، به گونه‌ای نمادین؛ چکهٔ درشت آب (باران) افتاده است. به این ترتیب، خود این آفرینه (اثر)، سزاوار نگرورزی و اندیشیدن است و برای خود داستانی دارد. داستانی که ما را به باور عرفانی اشاره می‌دهد.

د-۲-نیلوفر
" نیلوفر"، نامی که بر کتاب گذاشته شده است:
" سایه‌های تاریک یک نیلوفر"
و سروده‌ای که در نخستین برگه‌های کتاب به پیشباز خواننده می‌آید:
" از مرز خواب می‌گذشتم
سایهٔ تاریک یک نیلوفر
روی همهٔ این ویرانه فرو افتاده بود
کدامین باد بی‌پروا
دانهٔ این نیلوفر را به سرزمین خواب من آورد؟" (سپهری- زندگی خواب‌ها)
این نشانه چیست که؛ تا این اندازه برای نویسنده ارزشمند بوده است؟ او چه می‌خواهد به ما بگوید؟
ناگزیر از پذیرش آن هستیم که نویسنده؛ پیامبروار در پیِ رساندنِ " پیامی" است.
این گل که خود را از مرداب به فراز می‌کشد، " نمادی" پیوند خورده به کتاب و داستان‌های آن است. بازگویی این نکته که؛ "نماد" باید از دل داستان بجوشد و نباید افزوده بر آن باشد، بماند برای زمانی دیگر. تنها می‌گویم که این گل، نماد گونه‌ای بالاروی و والایی است. (باوری عرفانی) نیلوفر را نمادی از راستینگی (حقیقت)؛ نیمی پنهان و نیمی آشکار دانسته‌اند. از آنرو که نیمی از گلبرگ‌هایش بسته و نیمی دیگر باز است.
نمادی که در آیین مهر، بودیسم و جینیزم؛ به پاکی آراسته است. مینوی بودن را گوشزد می‌کند، وارستگیِ جین (مهاویره؛ رهبر آیین جینیزم در هندوستان) را افزون می‌نماید و دست آخر، تختگاهِ بودا می‌شود؛ تا بر آن بیارامد. جایگاهی برای رسیدن به روشنی و رهایی (نیروانا)، نمادی از دوران‌های آینده و رونده (به سبب لایه‌لایه بودن گلبرگ‌ها). آن (نماد غیر شمایلی) که به یار اشاره می‌کند. (۲)
دکتر سروش دباغ، نگاه عرفانی سپهری را برگرفته از "بودیسم"، "هندویسم" و تائویسم" می‌داند. و این باورها بر کتاب سنگینی می‌کند؛ شاید که خواننده این راه وارستگی را ببیند و توشه‌ای برگیرد.
شیوه و ریخت نشستن در "بیدارمانی" (مراقبه)، نیز یادآور گل نیلوفر است.
در سنجش بین پیکره‌های ساخته شده از؛ "جین" و " مرد بارانی"، می‌بینیم هیچ یک پوششی ندارند و برهنه‌اند. وارستگی از هر گونه وابستگی این جهانی. هر دوی آن‌ها رها از دلبستگی‌های زمینی نشان داده شده‌اند. (باور وارستگی و باور به اینکه این جهان شایستهٔ دلبستن نیست.)
بر پایهٔ آنچه گفته شد، نشانه‌هایی از دلبستگی عرفانی در نویسنده (عباس‌زاده) دیده می‌شود. دلبستگی‌هایی چنان ارزنده که وی بر آن است تا با ما در میان بگذاردشان. نویسنده برای بهبود یافتنِ زخم‌های جان و روانِ آدمی، درمان دیگری سراغ دارد: رفتن به سوی عرفان و والایی. می‌دانیم که این راه از خودشناسی و سپس درگذشتن از خودِ این جهانی، می گذرد. تا آنکه آدمی به جایی می‌رسد که نه تنها دلبسته به روشنی است؛ که خود پاره‌ای از آن شده است.
سرِ پُراندیشه و پندارِ نویسنده، در جستجوی راهی برای ابرازِ خردورزی‌های خود است.
به نگارهٔ جلد بازگردیم. چکهٔ بیش از اندازه درشتِ باران بر چهرهٔ مرد بارانی افتاده است؛ ریخته است و پیش نگاه مرد (آدمی) را به تمامی گرفته. خوب نگاه کنید؛ چیزی در آن (بسیار ریز) نوشته شده است:
" ما هیچ ما نگاه"
نویسنده در پی پیام‌آوری و دل‌آرامی از آن است که خواننده، پیام را دریافت کرده. به همین سبب به روش‌های گوناگون و با ابزارِ نگاره و تندیس و سروده، نکته و پیام را در آفتاب قرار می‌دهد. او می‌گوید: آمده‌ایم که در جهان و هر چه در آن است بنگریم و از همه چیز به یکتاییِ والا برسیم.
ذ-۱-پیشنهاد: نویسنده می‌تواند همانگونه که در نوشتن داستان از گرایش فراراستینه بهره برده است، در آماده‌سازی نگارهٔ جلد کتاب نیز، از گزینش و چینشی همخوان با این نگرش پیروی کند. این همداستانی می‌تواند، نیروی کار را افزون کند. زیرا نگارهٔ جلد کنونی، راه‌های دیگری در بررسی داستان‌ها باز می‌کند، که می‌توانند همراستا با برداشت‌های دیگر از داستان باشند، ولی همراه و هماهنگ نمی‌شوند.

جوری است که انگار، بخواهیم از آجر (نگرش فراراستینه) و شیر (نگرش عرفانی)، شربتی بسازیم.
نیز، آنچه در جلد کتاب آورده شده؛ بازگویی و سفارش به نکاتی است؛ که به همه‌شان نیاز نبوده است.
ذ-۲-پیشنهاد دیگر:
نویسنده می‌تواند با برداشتنِ سایهٔ سنگینِ کارواژه‌های گذشتهٔ دور (فعل ماضی بعید) در نخستین بند، تمامِ داستان را به زمان کنونی بیاورد. این کار دو بهره دارد:
-به گونه‌ای خواننده را به داستان می‌کشاند؛ که زمان کنونی بر او چیره شود. به دیگر سخن؛ خواننده و گویندهٔ داستان یکی بشوند. زمانی که از کارواژه‌های گذشته بهره می‌بریم، آزمونهٔ (تجربه) داستان، دور از دسترس می‌نماید. خواننده، ماجرای رفته را از راهی ناراسته (غیرمستقیم) و به پادرمیانیِ (وساطتِ) گویندهٔ داستان، می‌آزماید. این دوری، سبب حس‌پذیری کمتر می‌شود.
ر-راه سوم:
اکنون بسیاری پیش‌زمینه‌ها را گفته‌ایم؛ دربارهٔ خاستگاه و نگرش آرمانخواهانهٔ فراراستینه‌گرایان گفتیم. می‌توانیم به بررسی بیشترِ "دوگانگی" بپردازیم.
در کتاب بهمن عباس‌زادهٔ بوشهری، به دو دیدگاه دربارهٔ راستینه (واقعیت) و راستینگی (حقیقت) می‌رسیم. نویسنده، دو نگرش با دو گسترهٔ جداگانه را پیش کشیده شده است. راستینهٔ سورئال (فراواقع) و راستینهٔ عرفانی، هر دو در کار دیده می‌شوند. هر دو به کار گرفته شده‌اند. نویسنده کوشیده است به گونه‌ای همداستانی دربارهٔ این دو نگرش دست یابد و یا ناهوشیاریِ وی در این همآمیزی، پا درمیانی کرده است.
این دو نگرش، همراستا (دو مسیر موازی) می‌توانند باشند؛ ولی از دل هم نمی‌جوشند. درهم آمیزی دو گسترهٔ جداگانه را نمی‌توان پذیرفت؛ مگر با کاربست روش‌های فراراستینه‌گرایی.
" در عرفان اسلامی حقیقت...در معنایی متافیزیکی...یا وجود شناسانه، به معنای موجودات و چیزها و اوضاع امور است...که تقریباً معادل مفهوم واقعیت در زبان امروزی است." (۳)
پس راستینه (واقعیت) در نگاه عرفانی، ریشه در دانایی و خواست خداوندی دارد و می‌تواند پلی باشد برای رسیدن به دریافتی برتر. در این نگرش؛ اگر آدمی خود را بشناسد و بداند که این جهانی نیست؛ اگر به شناختی درست از پدیده‌ها و رویدادهای پیرامون خود برسد، پیمانه‌نوشِ دریای فرزانگی خداوندگار خواهد شد و به والایی خواهد رسید. چنین آدمی از پلشتی‌ها می‌رهد و تنها، سرچشمهٔ نور خواهد بود.
از دید من، رهرو چنین راهی می‌کوشد؛ هستی خود را از شناخت ناب، پالوده و لبریز سازد. دست‌یافتن به گونه‌ای یگانگی که هر گونه تردید را پس می‌نشاند. گونه‌ای آشتی و آسودگی بی‌مرز. دستیابی به والاییِ گوارا؛ ایستادن زیر بارشِ روشنی و پاکی.
اما نگرشِ فرا راستینه‌گرا یکسره، جور دیگری است. هنرمندِ پیرو این نگرش می‌کوشد، به گونه‌ای دیگر بنگرد و آدمی را در کانون نگاه خود قرار دهد. می‌کوشد پدیده‌ها و پدیدارها را از نو بسازد. او چیزها را از چند و چون کنونی خود می‌اندازد و نمودی کژتاب از آنها می‌آفریند. بین پاره‌های همنشین در زیست روزمره، پیوندهای کهنه را می‌گسلد تا پیوندهای تازه‌ای بیافریند. او سرشت چیزها را دگرگون نمود می‌دهد. ویران‌سازی و واسازی، ابزار کار او هستند. در این شیوه؛ باریک‌بینی، نکته‌سنجی و خرده‌گیریِ (سویهٔ انتقادی-اجتماعی) آشکار هست. هنرمند بر آن است تا به پشتوانهٔ روانشناسی، به گونه‌ای رهایی که پیشتر بازگو شد، برسد. در این نگره، "خردورزیِ پرواگر" (عقلانیت محتاط)، جان و روان را از دستیابی به رهایی بی‌بهره می‌سازد. پس باید این بازدارنده را کنار زد.
هر چند که این دو نگره (عرفان و فراراستینه‌گرایی)، هر دو به گونه‌ای برای دستیابی به حس رهایی کوشش می‌کنند و اگر چه که هر دو راستینه‌ای را پیش پای راستینه‌ای که برتر می دانند، از میان برمی‌دارند (گونه‌ای ویران‌سازی)؛ ولی در بنیاد و پایگان و نیز در آرزو و آرمان خود یکسره از هم جدا هستند. فراراستینه‌گرایی، آدمی را در مدار جهان نگاه می‌دارد و چهرهٔ جهان را برای او دیگرگون می‌سازد؛ ولی عرفان، سرشت آدمی را، پیمانه‌ای می‌بیند که می‌تواند از دریای ژرف شناخت و فرزانگی خداوندی، لبریز شود. در این نگاه، آدمی می‌کوشد؛ تا به جایگاه شایسته خود بازگردد. پس باید به خودویران‌سازی دست بزند و هستی نورانی خود را بازیابد و جایگزین سازد. در این راه، رهرو به گونه‌ای بازگشت می اندیشد؛ ولی فراراستینه‌گرایان، در اندیشه و در کار شورشی رهایی بخش هستند. آزمونه‌های عرفانی لذت بخش هستند، اما یک داستان یا نگارهٔ فراراستینه‌گرا می‌تواند، خشونت را بازتاب کند.
فراراستینه‌گرایی از آنرو که دستاوردهای بی‌همتا به جهان هنر آورده، شیوه‌ای ارزشمند است. ارزش به این سبب که؛ می تواند کاربرد رنگ و نیز دریافت ما را از هنر نگارگری (عکاسی-نقاشی) دیگرگون و تازه کند. می‌تواند نگرش نوآورانه به

چیزها، پیوندها و جایگاهشان در زندگی آدم این روزگار را، به جهان ما بیفزاید.
سنجش ناگزیری که بین نگرش فراراستینه‌گرایی و عرفان پیش آمد، بی‌سبب می‌نماید؛ ولی هر دوی این نگره‌ها، سخن واحدی نیز دارند:
(خرد (عقلانیت) می‌تواند یک مهار باشد و خوب است که به گونه‌ای دیگر در چیزها بنگریم...)
عرفان آدمی را به بالاروی از لایهٔ چسبندهٔ دلبستگی‌ها و باز کردن پابندها فرا می‌خواند؛ تا دیدار جانان شدنی شود.
و فراراستینه‌گرایی وی را به دیدار از جهان رمزآلودهٔ خواب-بیداریِ هنرمندانه فراخوان می‌دهد؛ تا دید و دریافت خود را گسترش دهد.
بنیادی‌ترین ناهمسانیِ عرفان و فراراستینه‌گرایی؛ در خاستگاه آنهاست. یکمین، ریشه در بنیادها دارد و دومی بنیادستیز است.

ز-رایشگری (جمعبندی)
آنچه در بسیاری از نوشته‌های ادبی امروز ما دیده می‌شود؛ گونه‌ای زیست نویسنده، با ناهمسازه‌هاست. داستانی که با هم خواندیم، از ساختمایه‌های نو (در اینجا: مؤلفه‌های سورئال) بهره می‌برد. این ابزار نو در نوشتار، در حالی به کار داستان‌نویس می‌آید که خود او پابسته باورهای شرقی خود است. هنرمند ایرانی با عرفانی "مرکزگرا" نفس می‌کشد؛ که با فلسفهٔ "مرکزگریز" فراراستینه‌گرا، به هیچ رو آشتی ندارد. نویسندهٔ ایرانی، به پیشباز شیوه‌های نو در نوشتن می‌رود، اما جان و روان خود را به ریشه‌ها و چراییِ بروز آن، واگذار نمی کند.
چرا؟
چرا فراراستینه‌گرایی به کار نویسندهٔ ما آمده است؟
ریشهٔ این گرایش و کشش را نه در فلسفه، که در روانشناسی باید جست.
زیرا شیوهٔ فراراستینه‌گرایی، به پشتوانهٔ روانشناسی؛ روزنی به درون رنج دیده و پریشانِ آدمی می‌گشاید و زمانی فراهم می آید برای گفتنِ ناگفته‌ها، ابرازِ نهان شده‌ها و بیرون زدنِ زخم‌های نشسته بر روان.
داستان در این شیوه، از همنشینی‌های نو سرشار می‌شود و نوشته از تازگی برخوردار می‌گردد. فراراستینه‌گرایی برای نویسندهٔ ایرانی؛ بستر آفریدن و شناختنِ پیوندها و نمودهای نو است.

نویسندهٔ ایرانی بیشتر می‌پسندد که؛ چشم در چشمِ سبزینه و پابه‌پای آب رونده زیست کند، او به دنبال آرامش ژرف است.
" من مسلمانم
قبله‌ام یک گل سرخ
جانمازم چشمه، مهرم نور
دشت سجاده من
..." (سهراب سپهری)
شیوهٔ فراراستینه‌گرایی برای نویسندهٔ ایرانی، دربردارندهٔ این دریافت است:
" امشب درِ یک خواب عجیب
رو به سمت کلمات
باز خواهد شد" (تا انتها حضور/ سهراب سپهری)
جان نویسندهٔ ایرانی، با درخت و آب و اینه پیوند دارد. او با نمادهای اشویی (تقدس) زندگی می‌کند و خواسته‌اش؛ روییدن، بالا رفتن و پیوستن به نور است. او تشنهٔ باران است؛ که این همه شدنی باشد. چرا که شاخهٔ خشک سزاوارِ رشد و رسیدن به نور نیست و ناتوان از این دستیابی است.
نویسندهٔ ایرانی، سخت خواهانِ گرامیداشت زندگی است. نمی خواهد کسی بر پیکر دیگری (یا خود) زخم بنشاند. نمی‌خواهد کامی خشک بماند. او در گیاه خشک مانده، به تلخی نگاه می دوزد. چه این گیاه خود او باشد، چه دیگری.
نام داستان به گونه‌ای ناسازه‌وار؛ غریبه در اغماست. چرا که، دیدیم که در این داستان خود و دیگری، می‌توانند جابه‌جا بشوند و یکی شمرده بشوند. خود کیست و دیگری کدام است؟ چه کسی در خواب و چه کسی بیدار است؟
" تاریکی پیچک‌وار به چپرها پیچید
به حناها، افراها و هنوز،
ما در کشت؛ در کف داس" (شرق اندوه/ سپهری)
ببینید که سپهری نمی‌گوید:
پیچکِ تاریکی
می‌گوید: پیچک‌وار
گویی "تاریکی" خود را؛ "پیچک" جا زده است...
در شانزدهمین برگ کتاب، گویندهٔ داستان ردِ نگاه آن بیگانهٔ آشنا را دنبال می‌کند:
"رد نگاهش را دنبال می‌کنم، روی پیچک خشکیده‌ای چسبیده به دیوار حیاط ثابت مانده است."
و
در یازدهمین برگ کتاب خوانده‌ایم:
" ...به تنها گیاه خشکیدهٔ باغچهٔ کنار حیاط، که خود را از دیوار آجری بالا کشیده بود خیره شده بودم و در حال و هوای

خاصی با او راز و نیاز می‌کردم و در دل به او قول می‌دادم که از آن به بعد بیشتر از او مراقبت کنم..."
نویسنده نشانه‌هایی در داستان قرار داده است، برای جابه‌جا شدن بیگانه و آشنا؛ خود و دیگری؛ آنچه در اندیشهٔ خواننده گسترش می‌یابد و دریافت او از بیگانگی و آشنایی را به پرسش می‌کشد.
نویسنده توانسته است، اندیشه‌ورزی را به خواننده هدیه دهد.
به گفتگوی خود بازگردیم:
پس نویسندهٔ ایرانی شیوه‌های تازه در نوشتن را به پیشکاری می‌گیرد و خود بردهٔ آنها نمی‌شود. او به این شیوه‌ها، همچون ابزار کار می‌نگرد؛ گذشته از اینکه این خواسته شدنی باشد یا نه. چرا که هیچ ابزاری از ساختمایه‌های خود جدا شدنی نیست.
با بهترین آرزوها برای نویسنده‌ای که می‌خواهد همنشین باران باشد:
" واژه را باید شست...واژه باید خود باران باشد...زیر باران باید رفت...زیر باران باید چیز نوشت، حرف زد...نیلوفر کاشت..."
(صدای پای باران- سپهری)
ژ-پیامداری و درونمایه:
ژ-۱-نگاهی به داستانِ "بازار سرپوشیده"
بر بنیاد آنچه از نگاه خوانندگان این نوشته گذشت، می‌توان گفت که؛ کتابِ "سایه‌های تاریک یک نیلوفر"، بازتابانندهٔ فلسفهٔ عرفانی است.
داستان بازار سرپوشیده، زیستن و مرگ را در برابر هم قرار می‌دهد. زیستی همراه با سرگردانی و سردرگمی؛ گذشتن از راهی پیچاپیچ، تو در تو و تاریک که هر آن، فکر گریختن و رسیدن به رهایی را در سرِ باشندگان می‌اندازد و مرگی که؛ چه بدانیم و چه ندانیم، خودِ رهایی است.
نویسنده در داستانش، راهی برای دانستن باز می‌گذارد: رفتن، گشتن و رسیدن
گام نخست- دیدن نگاره‌ای (نقاشی‌ای) بر دیوار؛ مردی که همان آشنای بیگانه در داستان نخست است. مردی که شبیه اویِ داستان بازار سرپوشیده است. خود اوست و نیز آن دیگری.
دیدار با بیگانگانِ آشنا، یادآور نگرهٔ سایه‌های یونگ است. بر این بنیاد؛ ویژگی‌های ناخواسته، نازیبا و ناامیدکنندهٔ خود را در سایه‌های خویش می‌توانیم سراغ کنیم. همهٔ آنچه که هستیم و در خویش داریم؛ ولی ناپیداست.
نگارهٔ روی دیوار مردی سراپا باندپیچی شده را نشان می‌دهد. این درهم‌شکستگی خود مرد است که در برابر نگاهش قرار گرفته است. آن مرد زخم‌خورده و درهم شکسته، سایهٔ خود وی است.
همان‌گونه که دیدار اینه‌ها، سایه‌های دیگری از وی را نشانش می‌دهد. (بیشتر خواهیم گفت)
"مردی با رنگ پریده و سر و روی ژولیده...انگار مرد توی اینه غریبه بود، مردمک چشم‌ها توی حدقه عقب نشسته بود، جوری که رنگ چشم‌ها توی حدقه دیده نمی‌شد، روی صورت چین و چروک‌های عمیقی..."
نمودی سایه‌وار از خود مرد در اینه ایستاده و به او زُل زده است.
گویی مرد سفر و گذری از جهان بیرونی دارد و سفر و گذری در جهان درونش. دیدار با اینه او را با خودش روبرو می‌سازد. خود را به تمامی می‌بیند. همهٔ آن کژی‌ها و کاستی‌ها را که تاکنون با خود همراه داشته و ندیده است. او به شناسایی خویشتن ایستاده است و در خود می‌نگرد. آنچه دکتر رابرت جانسون نام " شناخت نیمهٔ تاریک" بدان می‌دهد.
داستان‌های کتاب همگی دچار سایه روشنند و سایه‌هایی در کنار اوی داستان در آمد و شد.
نویسندهٔ کتاب (بهمن عباس‌زادهٔ بوشهری) با نگارش هر داستان، رده‌ای (مرحله‌ای) از خودکاوی را رو به ژرفای دریافتی عرفانی پشت سر می‌گذارد.
به گونه‌ای که جهان‌بینی و درون‌بینی در او به هماهنگی می رسد و در آخرین داستان؛ دیگر نمی‌داند که پایی در زمین دارد یا سری در آسمان. نمی‌داند که پروانه است یا آدمیزاده؛ نمی‌داند خواب است یا بیدار. آنچه برای او رخ داده، گونه‌ای پروانگی است و بال‌زدن‌های سبکبارانه‌ای در بی‌زمانی و بی مکانی. او هم اینجا هست و هم نیست. او به گونه‌ای جاری شدن پیوسته است و هستی گسترنده‌ای دارد. مرزها از برابر او برداشته شده است...
مرد سرگردان در داستان‌های پیشینِ کتاب، به هزار زبان می گوید:
"مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک چند روزی قفسی ساخته‌اند از بدنم" (مولوی)
گویی چنانکه خواجه عبدالله انصاری در منازل السایرین اشاره دارد؛ آدم داستان ما هم، دچار گونه‌ای "غربت حال" است. اسیر گشته در زشتی‌های این جهانی است و خود نیک‌سرشته‌ای است که می‌بایست درگاه بیرون رفتن از این خاکدان را بجوید و به سوی بیکرانگی بال بکشد.
به گفتگوی خود بازگردیم:
گام دوم-به دیدار ساعتی رفتن که هیچ عقربه‌ای ندارد.

هوسرل (Edmund Hussrel) (۱۸۵۹-۱۹۳۸)، پدیدارشناس آلمانی زمان را دارای سه بخش یا لایه می‌داند:
۱-زمان جهانی (عینی) (Transcendent)
۲-زمان درونی (ذهنی) (Subjective)
۳-زمان-آگاهی (سوبژکتیویتهٔ مطلق) (Flow)
زمان-آگاهی از دید هوسرل؛ آگاهی از زمان درونی است.
" این سوبژکتیویته نزد وی بی‌زمان یا به تعبیر دقیق‌تر منشاء یا شرط آگاهی از زمان است...و به سطحی از آگاهی که زمانمند نیست اشاره می‌کند،...جریان آگاهی مطلق؛ ژرف‌ترین سطح آگاهی و مهم‌ترین مسئله در پدیدارشناسی زمان-آگاهی است." (حسن‌پور-۱۳۹۵)
هوسرل بر "زمان-آگاهی"، نام‌های دیگری نیز گذاشته است که گستره و مرزهای این دریافت را بیشتر نمایان می‌کند:
"پیشاپدیداری Pre-Phenomenal " و یا "پیشاحلولی Preimmanet "
اکنون می‌توانیم به سویهٔ تازه‌ای از دریافت راه بجوییم. زمینهٔ این دریافت‌های گونه‌گون را نویسنده توانسته است با توانش ادبی و گسترهٔ دید خود فراهم کند؛ اگر چه که به کمک جریان پندارورزی و به گونه‌ای ناهوشیار...
شاید بتوان به گونه‌ای شهود و دریافت ژرف عارفانه نیز اشاره کرد. زمانی که بر عارف می‌گذرد تا به ژرفنای دریافتی دسترسی بیابد. به هر ترتیب این دریافتِ آزاد؛ بر بنیاد درونمایهٔ جاری در داستان‌های این کتاب، برای خواننده رخ می‌نماید.
گام سوم-به دیدار خود در اینه رفتن.
"یکی از مهم‌ترین وجوه نظری ژاک لکان تحت عنوان مرحلهٔ اینه به شرح و بسط مفهوم من و تصویر موهوم، کیفیت پیدایش و روند بالندگی آن می‌پردازد." (کاظمیان و خمسه-۱۳۹۷)
در نگاه لکان کودک در روند رشد خود و در اولین رویارویی با خودِ در اینه؛ از دریافت‌های گسسته و چندپاره دربارهٔ خود جدا می‌شود و به دریافتی تام از خویشتن می‌رسد. خویش را درمی‌یابد و به آگاهی دربارهٔ خود می‌رسد. این رویارویی او را به خود وی باز می‌شناساند؛ هر چند که گونه‌ای بیگانگی بین خود و آن دیگری که در اینه می‌بیند، در پس‌زمینهٔ ناهوشیاری‌اش بر جا می‌ماند.
سر آن نداریم که نگاه لکانی را بررسی کنیم. تنها اشاره‌وار از آن یاد کردیم، تا بدانیم اوی داستان در اینه چه می‌بیند!
اگر همسو با نگرهٔ لکانی، این رویارویی را رسیدن به گونه‌ای خودآگاهی بدانیم، اوی داستان (مرد) نیز به خودآگاهی دست می‌یابد. ولی این آزمونه (تجربه) با آنچه دربارهٔ کودک در نگرهٔ لکانی خوانده‌ایم، یکی نیست.
او خود را نه در یک اینه، که در اینه‌ها می‌بیند:
" نگاهی به ویترین انداخت، مرد تکه تکه شده‌ای توی آئینه‌ها بود."
پس او راه رشد را پشت سر نمی‌گذارد و به نگاره‌ای (تصویری)، فراهم آمده از گسستگی‌ها نمی‌نگرد. او راه وارونه می‌رود و به دریافتِ چندگانگی می‌رسد. این بازار تودرتو او را خسته کرده است، دیگر توانی برایش نمانده و می‌خواهد، هر چه زودتر از این رفت و برگشت‌های گیج‌وار، برهد. گویی راه تاریک و پیچاپیچ زندگی این جهانی، آخرین آسیب را برایش تدارک دیده و او را ناگزیر از دیدار با خویشتن این جهانی‌اش کرده است.
" به آئینه خیره شد. مردی با رنگ پریده و سر و روی ژولیده زُل زده بود به او، به شیشهٔ ویترین و به تصویر توی اینه نزدیک شد، انگار مرد توی اینه غریبه بود، مردمک چشم‌ها توی حدقه عقب نشسته بود..."
این دیدار با خودی است؛ در هم شکسته و رنگ باخته. آن بخش تنانه (کالبد) که می‌توان به آسانی ترکش کرد و خود را از قفسش رهانید.
پس اینه در این داستان، یکبار دیگر ما را به درونمایهٔ عرفانی و دل بریدن از این جهان می‌رساند. در این نگاه، رهایی آنسوی زندگی است. جایی که جهان پدیداری را ترک گفته باشیم. چه بر این رهایی آگاه باشیم و چه نه؛ فرا خواهد رسید.
چیزی که خوشایند است، اینکه داستان تلخی و شیرینیِ مرگ را بهم آمیخته، به کام خواننده‌اش می‌چکاند. تا آخرین آن داستان، خواننده و اوی داستان (مرد)، سبکبالانه به سوی مرگ نمی‌روند. زیبایی داستان در این نکته است که؛ این هر دو پایی در زمین و پایی در آسمان دارند. آدمی‌واره به مرگ می‌نگرند و می‌کوشند، رنگی از شادمانی عارفانه در آن ببینند.
گام چهارم-به مرگ خود رسیدن و رهایی از بازارِ تاریک و تودرتوی زندگی در این جهان. چنان که گفتیم؛ در این داستان، مرگ گونه‌ای رهایی دانسته شده است.
اُشو در کتابِ "هنر مردن"، مرگ را اوج زندگی دانسته است. وی بر آن است که تا خود و زندگی را نشناخته‌ایم، مرگ را نخواهیم شناخت. گویی زندگیِ سبکبارانه، همان مرگ است و مرگ، همان زندگی راستینه.
مولانای بزرگ گفته است:
"زندگی در مردن و در محنت است آب حیوان در درون ظلمت است"

داستان دیدی عرفانی دربارهٔ مرگ پیش می‌نهد. (در برابر پوچ‌گرایی می‌ایستد)
مرگ عرفانی چیزی است شبیه پرواز و رسیدن به اوجِ شادخواری. از دید عارف، گسستن از من و مایِ این جهان، برابرست با پیوستن به بیکرانگی و یگانگی با هستی راستینه.
مولانا می‌گوید:
"اُستن این عالم ای جان غفلت است هوشیاری این جهان را آفت است"
بی سبب نیست که آدمِ داستان تا به آخر راه، هنوز در گونه‌ای ناآگاهی یا خود را به ناآگاهی زدن به سر می‌برد.
مرگ‌خواهی شادمانه را در شعر پارسی، بسیار دیده‌ایم:
"گر بمیری در میان زندگی عطاروار چون درآید مرگ عین زندگی است" (عطار نیشابوری)
"رخنه می‌جویی خلاص خویشتن رخنه‌ای جز مرگ ازین زندان که یافت" (عطار نیشابوری)
"چون زین قفس برستی در گلشن است مسکن چون این صدف شکستی چون گوهر است مردن" (مولانا)
" مرگ اینه‌ست و حسنت در اینه درآمد آیینه بربگوید خوش منظر است مردن"(مولانا)
" و نترسیم از مرگ
مرگ پایان کبوتر نیست
...
مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می‌گوید"(سهراب سپهری)
در نگاه عرفانی، آمدن به بازار زندگی، گذر از آن و رسیدن به درگاه مردن؛ تنها بخشی از راهی است که می‌رویم.
" از جمادی مردم و نامی شدم وز نما مردم به حیوان سر زدم
مردم از حیوانی و آدم شدم پس چه ترسم کی ز مردن کم شوم
حمله‌ای دیگر بمیرم از بشر تا برآرم از ملائک بال و پر
وز ملک هم بایدم جستن ز جو کل شییء هالک الا وجهه
پس عدم گردم عدم چون ارغنون گویدم کناالیه راجعون"
و این داستانِ سردرگمی‌های ما در زندگی روزمره و پیچ و تاب خوردن در دالان‌های بازار زندگی است. سرگردانیم؛ چرا که مرگ را نمی‌شناسیم و نمی‌دانیم که خودِ رَستن و رهایی است.
"آزمودم مرگ من در زندگی است چون رهم زین زندگی پایندگی است" (مولانا)
"عالم و عابد و صوفی همه طفلان رهند مرد اگر هست بجز عارف ربانی نیست" (سعدی)

داستانِ بازار سر پوشیده، نمودِ اندیشهٔ "مرگ آگاهی" است.
ژ-۲-نگاهی به داستان "شناسایی"
در این داستان چه چشم‌اندازهایی دیده می‌شود؟
ژ-۲-الف-بازگشت
مردی به شهرش باز می‌گردد. جایی را که زمانی در آن می زیسته، بجا نمی‌آورد؛ نمی‌شناسدش. نشانی‌های پیشین را نمی‌یابد. خود را؛ در کالبد یک پیرمرد می‌بیند و نمی‌شناسد. خود را در جایگاه باشنده‌ای خاکی (سگ) می‌بیند؛ که در زباله‌ها پیِ روزی می‌گردد...
این دریافت‌ها به ذهن می‌رسد و نمی‌رسد. گمانه‌زنی‌ها و دریافت‌های دیگری نیزهست؛ که به باور می‌نشیند و نمی نشیند.
مرد، پسر گمشدهٔ پیرمرد هست و نیست. مرد می‌تواند همان پسر باشد که دیگر خود را و پیشینهٔ خود را بجا نمی‌آورد. می تواند ادامهٔ زندگی پیرمرد (پسرش) باشد که ناامیدانه پیِ جایگاه و خانهٔ خود می‌گردد و نمی‌یابدش.
پیرمرد نیز ایستار (موقعیت) دیگر آدمی را نشان می‌دهد. او جایی نشسته، بر سر گوری از مرمر سبز (تقدس) و به آتش (روشنایی و کانون گرما) نگاه دوخته است.
دریافت‌هایی بر بنیادِ اینهمانیِ پسر-مرد-پیرمرد----سگ، پدید می‌آید؛ که هر کدام ایستاری را در جهان خاکی، نمایندگی می‌کنند.
در بوداگرایی، جانوران موجودات نفرین شده به شمار می‌آیند. در همینجا دریافت بازگشت (رجعت در معنایی عام) به جهان و زیست پیشین، به دریافتِ دیگری می‌پیوندد:
ژ-۲-ب-ز-زادن و مردن (تناسخ)
این زیستن‌ها و مردن‌های پیاپیِ سرگردان‌وار می‌تواند تا رسیدن به رستگاری دنباله داشته باشد. بوداگرایی، آمدن‌ها و رفتن‌های پیاپی به جهانِ خاکی را گونه‌ای کیفر می‌داند.
ولی نویسنده؛ در اشاره‌ای سرسری به این دریافت و نگره، فرو نمی‌ماند. او از این زمینهٔ فراهم بهره می‌برد تا از دیدِ ویژهٔ

خود، به آدمی و زیست او بنگرد.
مرد از راه (جاده) می‌رسد، تا خانه‌اش را باز بیابد و آرام گیرد؛ ولی چشمداشتِ (توقع) او پاسخ گفته نمی‌شود. آنچه در این خاکدان می‌بیند؛ همه نمود ناامیدی است. او نه خود را باز می‌یابد و نه آرام خود را و بدین ترتیب باز به راه کشیده می شود؛ تا به گشتن و بازگشتنِ خود ادامه دهد. می‌رود تا شاید زمانی دیگر و در جایی دیگر، خویش و آرام خویش را بیابد.
ژ-۲-پ-هفت رده

ساعت از هفت گذشته است، ولی نشانی از دمیدن خورشید نیست. تاریکی و مِه همه جا را فراگرفته است.
به یاد بیاوریم که:
-فراهمی حواس (تمرکز حسی)
-راستینه‌یابی (یافتن واقعیت)
-خواست و کوشش
-شادی
-آرامش
-فراهمیِ اندیشه (تمرکز ذهنی)
-پذیرش و برجایی (ثبات)
هفت ردهٔ بیداری در نگرش بودایی هستند.
در عرفان نیز هفت رده و پله، برای راه و روشِ (سیر و سلوک) عارف بازگو شده است:
-طلب
-عشق
-معرفت
-استغنا
-توحید
-حیرت
-فنا
ولی زمان‌سنج (ساعت) نشان می‌دهد که "هفت" را جا گذاشته‌ایم؛ نادیده گرفته‌ایم و ناگزیر به آرامش نرسیده‌ایم. از این پس خیزابهٔ "ناامیدی از جهانِ خاکی" مرد و داستانش را می‌پوشاند. روز نمی‌دمد و ناگزیر باید دوباره به راه زد و رخت از این گرداب تاریک برکشید.

ژ-۲-ت-چرخه

آدم داستان دیگر بار به راه می‌زند. چون او بسیارند و کنار دیگرانی که مانند او رهسپارهستند، جایی برایش نگه داشته‌اند. گویی راننده که چراغی بالای سرش روشن است، همه چیز را دربارهٔ این سرگردانان می‌داند؛ در جاده چرخ می زند، می‌رود و بازمی‌گردد؛ تا بارها و بارها پیاده و یا سوارشان کند. بی آنکه چیزی بپرسد و یا از بازگشت آنها شگفت‌زده شود.
اکنون خواننده به دریافت دیگری راه می‌برد؛ این سرگردانی و نرسیدن، داستان آدم امروز است. آدمی که دیگر نمی‌توان شناختش. گویی از خود تهی شده است و هیچ نشان و نشانه‌ای از چیستی و کیستیِ خود همراه ندارد. او از خود و جهان خود بیگانه شده است و یا به بیان دیگر؛ جهان او را یک بیگانه می‌بیند و دیگر او را بجا نمی‌آورد.
شاید داستان می‌خواهد که ما آدمیان خود را به یاد بیاوریم و به خویشتن و آرام خود بازگردیم. بر بنیاد نگرهٔ جاری در داستان‌های این کتاب؛ بهشتِ گمشدهٔ آدمیزادگان، در جهانی دیگر است. (۴)
داستان آدم و حوا و فرزندانشان نیز همین را به ما می‌گوید. تا به جهان خاکی قدم گذاشتیم، از آرامش بریدیم و هرگز نتوانستیم آنرا بازیابیم.
"جانا به غریبستان چندین به چه می‌مانی بازآ تو از این غربت تا چند پریشانی" (مولوی)■

کتابنامه:
-آسیب شناسی روانی زندگی روزمره- زیگموند فروید- محمد حسین وقار- نشر اطلاعات-۱۳۹۲
-تفسیر خواب- زیگموند فروید- شیوا رویگران- نشر مرکز-۱۳۹۸
-نقش برجسته‌ها و مجسمه‌های هند باستان در هنر بودایی- شهره جوادی- باغ نظر- شماره ۷- صفحات ۵-۱۸ – بهار و تابستان ۱۳۸۶
-تاریخ هنر مدرن (نقاشی، پیکرسازی و معماری در قرن بیستم)- یورادرور آنارسون- مصطفی اسلامیه- نشر آگه-۱۳۸۹
-هشت کتاب- سهراب سپهری- کتابخانه طهوری- ۱۳۵۸
-باد و باران در نگاه سپهری- دکتر سروش دباغ -www.kashanonline.ir (۳)
-غزلیات شمس تبریزی- مولوی- ۱۳۸۹
-بازشناسی هنر بودایی از طریق شمایل‌شناسی مودراها- مرضیه دلدار- فصلنامهٔ مطالعات شبه قارهٔ دانشگاه سیستان و بلوچستان (سال هفتم شمارهٔ بیست و نهم، زمستان ۱۳۹۵ (۲)
-آناتومی جامعه- مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی کاربردی- فرامرز رفیع پور- انتشارات کاوه- ۱۳۷۷
-مثنوی معنوی (بر اساس نسخهٔ نیکلسون)-مولانا جلال الدین محمد بلخی- نشر محمد-۱۳۸۹
-زمانمندی آگاهی و تاریخمندی آگاهی/ گذر هوسرل از پروژهٔ استعلایی-دکتر علیرضا حسن‌پور-پژوهش‌های فلسفی (دانشگاه ایلام)-سال دهم (شمارهٔ ۱۸ – بهار و تابستان ۱۳۹۵)
-نقش من نفسانی در مقالات شمس، تجلی فرایند اینه در ساحت خیالی مؤلف و خصایص نارسیسی آن-شهاب کاظمیان و شروین خمسه-مجلهٔ علمی پژوهشیِ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی-شمارهٔ ۵۰ – بهار ۱۳۹۷
-سایه: شناخت نیمهٔ تاریک روان، تحلیل عمقی شخصیت با استفاده از نظریهٔ یونگ-دکتر رابرت جانسون- شهره دالکی-Ketabna.Com
-تأملی در کیهان‌شناسی بودایی-ابولفضل محمودی و محسن شرفایی- نشریهٔ معرفت ادیان-سال چهارم، شمارهٔ سوم، پیاپیِ ۱۵ تابستان ۱۳۹۲
http:// www.movallali.fr/ vocabulaire%20de%20la% psychanalyse.swf (1)

-Freudian Theory & Consciousness: A conceptual Analysis –Wolters Kluwer- Med know Publications- Www.ncbi.nlm.nih.gov- Sousa De Avinash
-psychoanalysis and surrealism: Andre Breton and Sigmund Freud-Aaron H. Esman-apa.sagepub.com at UNIV CALIFORNIA SAN DIEGO on June 5,2015

پی‌نوشت:

هنر سورئال در قلمرو نقاشی، نه تنها با رنگ‌ها، حجم‌ها و مناسبات بازی می‌کند؛ بلکه بافت را نیز به بازی می‌گیرد. سطحی که قرار است نقاشی بر روی آن صورت بگیرد نیز از وضعیت معمول خود جدا می‌شود. در دو تکنیک فروتاژ و گرتاژ، چیزی از بافت بوم نقاشی برداشته یا بر آن افزوده می‌شود.

ویژگی دیگر این آثار، ایجاد حس ناتمام ماندگی است که به بینندهٔ اثر القا می‌شود.

دیگر اینکه؛ اینگونه آثار از حداقل اجزاء بصری سود می‌جویند و این اجزاء را در فضایی وهم‌آمیز به کار می‌گیرند؛ در حالی که برای هر جزء تعریف تازه‌ای ارائه گردیده است.

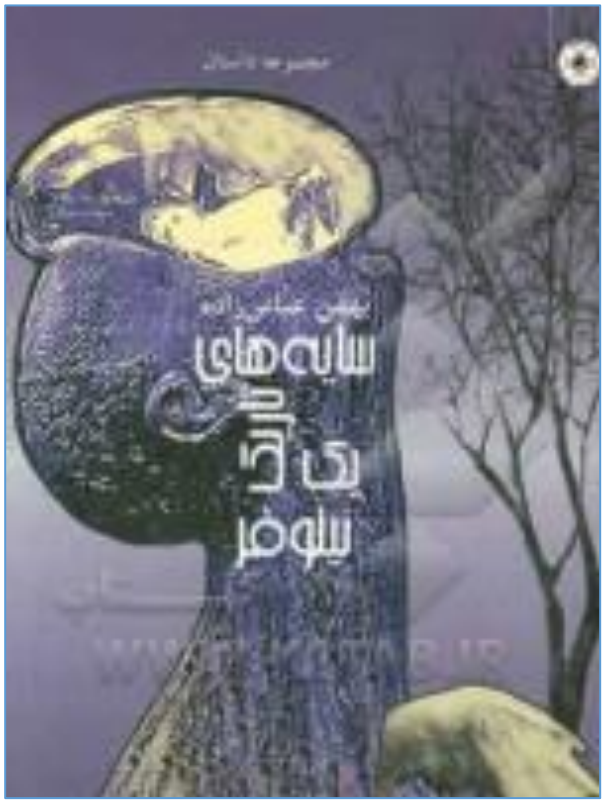
دیدن یک نقاشی سورئال شما را بهت‌زده می‌کند؛ زیرا هیچ چیز آنطور نیست که باید باشد. ساعتی که می‌شناختید، حالا بر لبه دیواری کش آمده و بر آن ماسیده است...

(۳) نمادهای غیرشمایلی، نمادهایی هستند که به طور انتزاعی به حقیقت غایی اشاره دارند. مانند: گل نیلوفر

(۴) صوفیه معتقد است که؛ روح با عالم خاکی نامأنوس است و در جهان خاکی حس غربت دارد. جهان پیش نگاه او؛ خانه‌ای تاریک است.

"بلعجب روح، روح انسانی است که در این دیوخانه زندانی است" (سنایی)

مهناز رضایی (لاچین)/ سوم مرداد ۱۳۹۹



نقد رمان «آخرین روز زمستان»

نویسنده «زهرا اسماعیل‌زاده»؛ «زهرا فرازاندام»

درباره کتاب

کتاب آخرین روز زمستان زندگی زوجی را به تصویر کشیده است که گرفتار طلاق عاطفی شده‌اند و در ساده‌ترین ارتباطات خود نیز به مشکل برخورده‌اند. کتاب «آخرین روز زمستان» از زبان راوی سوم شخص، به شکل یکپارچه و بدون فصل‌بندی نوشته شده است. این کتاب در سال ۱۳۹۷ توسط نشر برکه خورشید منتشر شد.

درباره نویسنده

زهرا اسماعیل‌زاده نویسنده و ترانه‌سرا در بهمن سال ۱۳۶۴ در تهران به دنیا آمد. او تحصیلات خود را در رشته حسابداری ادامه داد و فعالیت‌های ادبی خود را با ترانه سرایی آغاز نمود. محدودیت‌هایی که در سرودن شعر وجود داشت او به سمت نویسندگی و انتشار رمان بلند سوق داد. اولین رمان او با نام «شیراز، خیابان افرا» در سال ۱۳۹۶ منتشر شد. این کتاب رمانی عاشقانه و اجتماعی است که به طور خاص به زنان جامعه پرداخته است. او برای انتشار این کتاب از انجمن‌های ادبی مختلف تقدیرنامه‌های متعددی دریافت نمود. دومین اثر او کتاب «آخرین روز زمستان» است که پس از ممیزی‌های فراوان و اصلاحیه‌های متعدد سرانجام مجوز چاپ گرفت و انتشارات برکه خورشید آن را در سال ۱۳۹۷ در معرض فروش قرار داد.

خلاصه داستان

لیلا در سن هجده‌سالگی با امیرحسین که حدود دوازده‌سال از او بزرگتر است ازدواج می‌کند و زندگی شاد و عاشقانه‌ای را در کنار هم آغاز می‌کنند. امیر طی سال‌هایی که برای ادامه تحصیل در خارج از کشور زندگی می‌کرده با سعید همخانه بود و دوستی صمیمانه و عمیقی بینشان وجود داشت، طوری که همه آن‌ها را مانند دو برادر می‌دانستند. سعید در تصمیمی غیرمنتظره برای شرکت در مراسم ازدواج امیر و لیلا به ایران می‌آید. با این که قصد داشت مدت کوتاهی در ایران بماند اما به اصرار پدرش، اقامتش طولانی شده و روابط نزدیکی بین او و خانواده لیلا برقرار می‌شود. امیر به دلیل آن که شرکتش را تازه تأسیس کرده، به شدت درگیر است و کمتر فرصت دارد با لیلا همراهی کند و برای کارهایش وقت بگذارد. لیلا به تدریج متوجه می‌شود امیر فردی به شدت درون‌گرا و خودرأی بوده و آدمی نیست که به راحتی احساساتش را بروز دهد. به همین جهت کمتر می‌تواند نیازهای عاطفی او را برآورده کند. از آن طرف به دلیل اعتماد بیش از اندازه‌ای که امیر به سعید دارد، اغلب مواقعی که لیلا برای خرید یا گردش با دوستانش بیرون می‌رود، او را به جای خود برای همراه‌بودن با همسر و دوستان همسرش می‌فرستد.

همین مراودات مستمر باعث می‌شود به تدریج نقش سعید در زندگیِ تازه پاگرفته لیلا و امیرحسین پررنگ شده و در مدتی کوتاه همه چیز فراتر از حد معمول یک دوستی ساده پیش رود تا جایی که لیلا ناخواسته دست به مقایسه این دو با هم می‌زند. به تدریج همین مقایسه‌ها سبب می‌شود برخلاف میلش، کششی به سعید پیدا کند اما مدام با خود درگیر است و نمی‌داند نام این کشش را چه بگذارد. سعید از همان ابتدا که در عروسی چشمش به لیلا می‌افتد، پای بازگشتش به هلند سست می‌شود و با میل و رغبت جای خالی امیر را برای لیلا پر می‌کند. گردش‌های گاه‌وبی‌گاه و ارتباط‌های مکرر سبب می‌شود که سعید به شدت درگیر عشق به لیلا شده و دیگر نمی‌تواند این علاقه را در دلش پنهان نگاه دارد. در فرصتی مناسب نزد لیلا پرده از رازش برداشته و دلبستگی اش را به زبان می‌آورد. در مقابل لیلا با وجود وابستگی که به سعید پیدا کرده، حاضر نیست حتی به خودش اعتراف کند او توانسته توجهش را به سمت خود جلب کند. از سعید می خواهد از ایران برود تا علاقه نامعقول ایجاد شده بینشان، باعث ویرانی زندگی نوپایشان نشود. روزی که سعید برای آخرین دیدار به خانه لیلا می‌رود...

لیلا در سن هجده‌سالگی با امیرحسین که حدود دوازده‌سال از او بزرگتر است ازدواج می‌کند و زندگی شاد و عاشقانه‌ای را در کنار هم آغاز می‌کنند.

تحلیل داستان

بخش عمده داستان عقب‌گرد به سال‌هایی دارد که لیلا و امیر از سر گذرانده‌اند. لیلا در روزهایی که به تنهایی و در خلوت خود می‌گذراند، مروری به سال‌های گذشته دارد و زندگی‌اش را از روزی که برای اولین بار با امیرحسین آشنا شده تا به آن لحظه که داستان در حال وقوع است، از زبان سوم شخص بیان می‌کند. تمامی ماجراهای داستان به بیان عشق و علاقه

مابین امیر و لیلا می‌پردازد و نقشی که سعید در این میان دارد. در واقع همان مثلث عشقی معروف در این کتاب شکل می‌گیرد و باعث راهیابی این اثر به جشنواره لیلی شده و توانسته مقام اول را در بخش حرفه‌ای به خود اختصاص دهد. داستان به شکل رفت و برگشت در گذشته و حال جلو می‌رود و قسمت اعظم کتاب به روایت سال‌هایی می‌پردازد که پشت سر گذاشته‌اند. نویسنده که دومین اثر خود را بعد از کتاب «شیراز خیابان افرا» به رشته تحریر درآورده؛ از نثر روان و کم‌اشکالی برخوردار است که می‌توان جزو ویژگی‌های مثبت آن در میان کتاب‌های عامه‌پسند و پرفروش امروزی به حساب آورد. تعلیق و کشش داستان به اندازه‌ای است که خواننده با علاقه آن را تا انتها دنبال می‌کند. شخصیت‌پردازی به خوبی صورت گرفته و به راحتی می‌توان با کاراکترها ارتباط برقرار کرد. تا بخشی که مشکل اصلی مطرح شده و درواقع به نقطه اوج داستان می‌رسیم، حوادث به شکلی منطقی و باورپذیر پیش می‌روند. بعد از آن که دلیل اصلی دوری لیلا و امیر مشخص می‌شود، سیر نزولی داستان شروع شده و منتظر نتیجه هستیم تا بفهمیم نویسنده چه پایانی را برای این‌دو رقم می‌زند.

> داستان سعی دارد در زیر لایه بر این روند صحه بگذارد و نشان دهد مرد مجاز است در قبال خطای همسرش که تنها ناشی از کمبودهایش در اوان زندگی زناشویی بوده، هر طور صلاح می‌داند با او رفتار کند.

رمان تک‌بعدی پیش می‌رود و تنها مشکل محوری داستان روی خیانت می چرخد. خیانتی که سبب‌ساز دلسردی این زوج نسبت به یکدیگر شده و تا پایان داستان ادامه دارد. بنابراین نامگذاری این کتاب به عنوان رمان شاید چندان مناسبت نداشته باشد؛ زیرا با داستانی روبه‌رو هستیم که فقط مشکلات امیر و لیلا را مد نظر قرار داده و شاخه‌های فرعی که از مشخصه‌های بارز یک رمان است، در این کتاب آن چنان که باید به چشم نمی‌خورد. به این ترتیب یک داستان بلند پیش رو داریم نه یک رمان که می‌تواند به عنوان اولین نکته منفی برای رمان خطاب‌شدن کتابی به حساب آورد که برنده جایزه شده است.

از دیگر نقاط ضعف داستان، می‌توان به پردازش ضعیف دخترشان، دنیا اشاره کرد که به اندازه کافی به او بها داده نشده؛ به طوری که نمی‌توان دیالوگ‌های بیان شده از جانب دختری هشت‌ساله را در این داستان پذیرفت. جملاتی که بیشتر دختری نوجوان و در سنینی بزرگتر را در ذهن تداعی می‌کند. درک موقعیت زندگی پدر و مادرش به راحتی، برای کودکی در آن سن دور از باور به نظر می‌رسد. با آن که بچه‌های امروزی نسبت به کودکان سالیان قبل، بسیار باهوش‌تر و داناتر شده‌اند؛ با این حال شایسته بود با انتخاب کلماتی هوشمندانه‌تر یا ارائه رفتاری کودکانه از سوی دنیا، فردی کم‌سن را در ذهن تداعی می‌کرد. به طور کلی شخصیت دنیا برخلاف سایر افراد عنوان شده در کتاب به درستی در جایگاه خود قرار نگرفته و رفتاری درخور سنش برای او طراحی نشده است.

سوژه‌ای تکراری در باب خیانت با پرداختی متفاوت اما نه چندان قوی این کتاب را در رده داستان‌های معمولی قرار داده و بزرگترین نقطه قوتش را می‌توان توجه به بخش عاشقانه آن در نظر گرفت. از جهتی این عشق هم جای سؤال بسیاری دارد که چرا یک زن باید خودش را تا بدان حد حقیر و کم‌ارزش بشمارد و بابت خطایی که برخلاف میلش مرتکب شده، خود را مستحق سال‌ها دوری از همسرش بداند. در تمام سال‌هایی که بر آن‌ها گذشته، طوری با یکدیگر رفتار کرده‌اند که هیچ کس کوچکترین ظنی به اختلافات مابینشان نبرده است. همه اطرافیانشان، رفتارهای امیر را پذیرفته و گله آشکاری به نحوه برخوردش ندارند؛ به جز زمانی که لیلا زایمان کرده و بابت غیبت طولانی‌اش او را سرزنش و مؤاخذه می‌کنند.

به نظر می‌رسد نویسنده قصد دارد شیوه عملکرد امیر را منطقی جلوه دهد. در واقع در ذهن مخاطب این باور ایجاد می شود که امیر هر عیب و ایرادی هم داشته باشد، لیلا حق اعتراض ندارد و باید خود را با او سازگار کند. به نوعی تشویق نظام مردسالاری را در این کتاب شاهد هستیم که اذعان می‌دارد قدرت مطلقه در دست مردان است و زن‌ها تنها وسیله‌ای برای رسیدگی به امور منزل و سروسامان دادن به ظواهر زندگی هستند.

زنی که تمام توانش را به کار برده تا کم و کسری در کانون سرد خانواده‌شان احساس نشود. از همه حقوق حقه خود می گذرد، به خاطر خطایی که در اثر سادگی و سن کمش، در ماه‌های اولیه زندگی مرتکب شده و شناخت کافی از خلق و خوی همسرش نداشته است. زمانی که برای هر زوج جوانی می‌تواند عاشقانه‌ترین روزهایش را رقم بزند، لیلا هر لحظه را باید در حسرت همراهی امیر به سر برد و جای کم‌کاری‌های او را سعید پر کرده است. با وجود همه کمی و کاستی‌های رفتاری وی، باز هم امیر محق نشان داده شده و غیرمستقیم به خواننده تلقین می‌شود که لیلا اجازه ندارد به رفتار سرد و خشک همسرش معترض باشد و باید او را همان‌گونه که

هست، بپذیرد. داستان سعی دارد در زیر لایه بر این روند صحه بگذارد و نشان دهد مرد مجاز است در قبال خطای همسرش که تنها ناشی از کمبودهایش در اوان زندگی زناشویی بوده، هر طور صلاح می‌داند با او رفتار کند. جالب آن که هیچ کس در این محکمه طرفدار لیلا نیست حتی خودش. در جایی از داستان از زبان لیلا گفته می‌شود: «لیلا احمق‌تر از آن است که از رفتار امیر بفهمد...» که این مفهوم را می‌رساند، لیلا خود را در برابر امیر خوار و کم‌ارزش می پندارد. نویسنده در لفافه سعی دارد نشان دهد لیلا اجازه ندارد از برخوردهای غیراخلاقی امیر گله‌مند باشد و حسرت دیگر مردان اطرافش را بخورد. مردانی چون سعید که رفتاری به مراتب صمیمانه‌تر با او برقرار می‌کنند و به راحتی می‌توانند نیازهایش را درک کنند.

صد البته که خیانت عملی نکوهیده بوده و در هیچ کجای دنیا آن را پسندیده نمی‌دانند اما این میان دلایل سوق پیداکردن لیلا به سمت خیانت کم‌اهمیت جلوه داده می‌شود. تازه زمانی که لیلا قصد جدایی دارد؛ آن هم نه به شکلی کاملاً جدی، امیر تصمیم می گیرد پیگیر اصلاح رفتار خود باشد. داستان به راحتی از ایرادهای رفتاری امیر چشم‌پوشی کرده اما مشکلات رفتاری لیلا را پررنگ جلوه می‌دهد. معایبی که در واقع بیمارگونه بوده و نیاز به درمان دارند. عوامل زیادی در زندگی این زوج دست‌به‌دست هم دادند تا زندگیشان به سمت تباهی کشیده شود و لیلا با مرور دوباره گذشته متوجه می‌شود، خودش تنها مقصر سردی روابطشان نیست.

صد البته که خیانت عملی نکوهیده بوده و در هیچ کجای دنیا آن را پسندیده نمی‌دانند اما این میان دلایل سوق پیداکردن لیلا به سمت خیانت کم‌اهمیت جلوه داده می‌شود.

امیر کم‌حرف است و اهل معاشرت نیست. برای بودن با همسرش فرصت کافی ندارد، آن هم در شرایطی که لیلا بیش از هر زمان دیگری به حضور او در کنارش نیازمند است. در مواقعی که لیلا در خانه حضور دارد، جوابگوی تلفن نیست. مستبد و خودرأی است. در کارهای خانه مشارکت ندارد. زمانی را برای گردش و خرید و کارهای ضروری لیلا اختصاص نمی‌دهد. در همان ماه‌های اولیه زندگی مشترکشان با وجود آن که لیلا دانشگاه می‌رود و در کنارش به امور منزل هم باید بپردازد، حاضر به کمک در کارهای خانه نیست. در نتیجه لیلا خود به تنهایی مجبور است همه کارها را به عهده بگیرد و از مهمانانشان پذیرایی کند.

لیلای نوزده بیست ساله به دنبال عاشقانه‌هایی است که دیگر هم‌سالانش با نامزد یا دوست یا همسرشان دارند ولی او از آن‌ها محروم مانده، فقط به این دلیل که امیر یا فرصتش را ندارد یا علاقه‌ای به این گونه کارها ندارد. رفتارهای صمیمانه‌ای که در همسرش جست‌وجو می‌کند اما آن را در وجود مرد دیگری می‌یابد. در جایی از رمان گفته می‌شود: «لیلا نرم شده بود... موم نرمی میان بازی کلماتی که سعید بلدشان بود.»؛ این جملات آشکارا بیان می‌کند لیلا نیاز به همین بازی کلمات داشت که از آن بی‌بهره بود. لیلا به جرم زن‌بودن موظف بود سر به زیر انداخته و در قبال تمامی این کمبودها دم نزند.

جالب است که همه و از جمله خودش، این صبوری را عشق معنا می‌کنند. یا در جای دیگری از زبان لیلا گفته می‌شود: «کاش مثل بابات بودی امیرحسین... این همه نرم، این همه عاشق، این همه خوش‌زبون. جمشیدخان مثل پروانه دور همسرش گشته بود.». لیلا این گونه توجهات را از جانب امیر خواهان است اما تجربه به او ثابت کرده بود که همسرش بیش از دوبار نازش را نمی‌کشد و بار سوم او را به حال خود رها خواهد کرد. در مقابل اعتراض لیلا که گفته بود: «یه کم از بابات یاد بگیر. چی می‌شه جلوی همه اینجوری مهربون باشی باهام؟». در مقابل جواب شنیده بود: «اون زن‌ذلیله! خوشم نمیاد تو جمع ادای عاشقا رو دربیارم.» و به این بهانه هر گونه قصوری را از سر خود باز کرده و زن‌ذلیل بودن را یک صفت ناپسند از جانب امیر عنوان کرده است. امیر حاضر نبود آن گونه در زندگی‌اش رفتار کند که برای لیلا خوشایند باشد و لیلا نتیجه گرفته بود: «امیر هیچوقت به میل آدم حرف نمی‌زنه.» یا «امیر بدخلقه و با هیچی راضی نمی‌شه.».

در دنیای امروز که به راحتی می‌توان با مشاور و کارشناس تربیتی در تماس بود و ارتباط با آنان به آسانی میسر است، چرا باید این قهر را ده سال ادامه دهند؟ تنها زنانی چنین شرایط سختی را تاب می‌آورند که به دلایلی در تنگنا قرار گرفته و راه چاره‌ای برایشان وجود نداشته باشد یا کسی را برای حمایت از خود در میان اطرافیانشان نیابند. در صورتی که در این داستان دلیل تحمل لیلا عشق او به امیر عنوان شده است. این چه عشقی است که یکدیگر را دوست دارند و سال‌ها از حضور هم فاصله گرفته‌اند؟ کدام عاشقی است که به چشم معشوقش گریه می‌آورد و ندیده‌اش می‌گیرد؟ چرا همان سال‌ها یا حتی ماه‌های اول، لیلا تصمیم به ترک خانه نمی‌گیرد و این انتخاب منطقی را سال‌ها به تعویق می‌اندازد؟

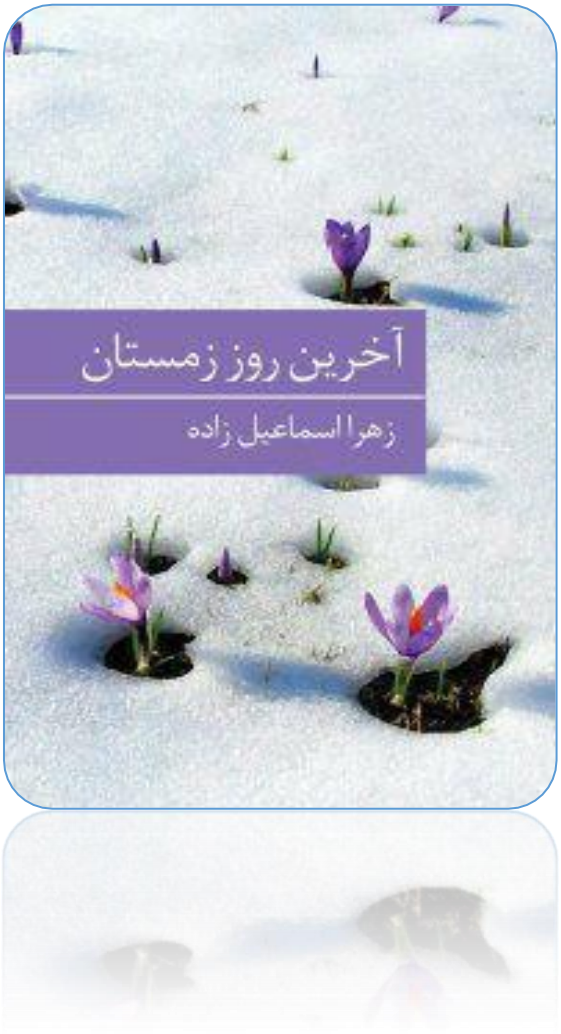
این همه پایداری تنها بابت عشقی عمیق، کمی اغراق‌آمیز نیست؟ خصوصاً در میان جوانان امروز که از بردباری کمتری نسبت به نسل‌های پیشین برخوردارند.

همچنین لیلا خانواده‌ای دارد که برخوردی نه چندان سختگیرانه با مشکلات فرزندانشان نشان داده و در شهری زندگی می‌کنند که برای زنان جایگاه و ارزش شایسته و درخورشان قائلند. پس این چنین خود را محروم‌داشتن از آسایش زندگی زناشویی نمی‌تواند به راحتی توجیه‌پذیر باشد. مطلبی که به شدت جای سؤال دارد، چرا برخوردهای غیرمسئولانه امیر ریشه‌یابی نشده؟ مشخص نمی‌شود چرا باید مردی که عاشقانه همسرش را دوست دارد و می‌داند دختری کم‌تجربه و کم‌سن را به همسری انتخاب کرده، در مقابل از او توقع رفتارهای زنی کامل و جهان‌دیده را دارد؟

توجیه منطقی برای کم‌کاری‌های امیر در قبال همسرش بیان نمی‌شود و اگر قرار است بپذیرم همه اینها ناشی از خوی و خصلت او بوده و شخصیت او را همین رفتارها تشکیل می دهند، پس نیاز مبرم به مداوا و درمان روحی و روانی دارد چرا که برخوردی معقول و انسانی دربرابر نیازهای طبیعی همسرش ندارد. امیر هم در خانواده‌ای رشد کرده که از روابط سالمی برخوردارند. بنابراین درونگرابودن او از کجا نشئت می گیرد وقتی پدر و مادرش افرادی تحصیل‌کرده و جزو طبقه مرفه جامعه محسوب می‌شوند؟ در خلال داستان درباره ابراز علاقه جمشیدخان، پدر امیر به همسرش هماجان تأکید شده، با این حساب چطور می‌توان پذیرفت پسرشان رفتاری کاملاً متغایر با پدر و مادر خود داشته باشد؟

چرا اشتباهات امیر که منجر به انحراف لیلا از مسیر اصلی زندگی شده، تا این اندازه کم‌ارزش جلوه داده شده و تیر پیکان اتهام تنها به سمت لیلا نشانه رفته؟ این در حالی است که احتیاجات دختری کم‌توقع در اوان جوانی نادیده گرفته می شود. لیلا در ابتدای ورود به دانشگاه میان هم‌کلاسی‌های خود تمایل به ابراز وجود دارد ولی همسرش جوابگوی درخواست‌های معقول او نیست. نویسنده سهل‌انگارانه و عامدانه از همه خواسته‌های بجای لیلا عبور کرده و راهی که او را به سمت لغزش سوق داده، بی‌اهمیت می‌انگارد. بعد از بروز اختلاف هم شک بی‌اندازه و بیمارگونه امیر، زندگی را برای لیلا تلخ کرده که باز در طی داستان کاملاً طبیعی جلوه داده شده و به راحتی از کنار آن عبور کرده است.

در مجموع آن چه در این کتاب حاصل آمده، عشقی به ظاهر آتشین را به نمایش گذاشته اما به واقع پایه و اساس قدرتمندی بابت این عشق تدارک دیده نشده که بتوان نتیجه گرفت عشق عمیقشان بر کدام ستون‌ها استوار است؟ آیا تنها باجذبه بودن و ظاهری مقبول‌داشتن برای یک مرد کفایت می کند. این که روابط عاشقانه خود را به اتاق خواب محدود کرده، جزو ویژگی‌های مثبت او به شمار آمده است؟ در کتاب اشاره چندانی نمی‌شود که دلیل آن همه عشق لیلا از کجا سرچشمه می‌گیرد. کدام رفتار امیر، لیلا را پایبند آن زندگی بی‌روح و بی‌ثبات کرده است که خود را موظف به پرداخت تاوانی ده ساله می‌بیند؟ تنها زیبایی اندام یا رفتار آقامنشانه امیر برای این پایداری کافی است؟ جدی‌بودن و روشنفکری امیر برای ایجاد عشقی عمیق کفایت می‌کند؟ آیا نیاز به دلایل محکم‌تر برای این همه بردباری نداریم؟■



نقد رمان «رویای برزخی»

نویسنده «اسماعیل زرعی»؛ «علیرضا شهسواری»

گسترهٔ خیال‌انگیزِ رؤیا

انتشارات: مروارید – تهران، چاپ: اول ۱۳۹۹

(آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی، این انعکاس سایهٔ روح که در اغماء و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند، کسی پی خواهد برد. بوف کور. صادق هدایت)

(رویای برزخی) عنوان داستان بلندی است از اسماعیل زرعی، داستان‌نویس کرمانشاهی که اخیراً به همتِ انتشاراتِ مروارید راهی بازار کتاب شده است. کتابی کم حجم اما خوش طرح که از همان سطرهای آغازین خواننده را جذب و آرام‌آرام به مرکز میدان جاذبه‌اش می‌کشاند.

بُهت و حیرتِ حاصل شده از کشش نیروی درونی جادویی کتاب به‌قدری قوی است که توانایی فاصله‌گیری برای نقد را کم می‌کند؛ به شکلی که کرختی ناشی از لذتِ هنری حتی در بازخوانی چندبارهٔ آن، مخاطب را فقط و فقط در قالب سیاحت‌گر شگفت‌زدهٔ منفعلی باقی می‌گذارد، نه بیشتر.

افسون عمیق و گسترهٔ خیال‌انگیزِ (رؤیا) همچنین مانع از آن است که تلخی زهری که قطره قطره در کام خواننده چکانده می‌شود، حس شود.

اصولاً در هر اثر ناب هنری لایه‌های پنهان فراوانی وجود دارد، یا به تعبیری دیگر: سرزمین‌های وسیع در سایه ماندهٔ بسیاری هست که با همهٔ شکوه و عظمت‌شان به آسانی قابل رویت نیستند مگر با بازخوانی‌های مکرر و جستجویی جانانه در لابه‌لای اجزاء ساختمان اثر و دقتی موشکافانه به معانی متفاوتِ واژه‌های آن. این نیز مستلزم سپری شدن زمانی طولانی از انتشار داستان است. زمان چندانی از انتشار رویای برزخی نگذشته است. همین شاید مانع از نقدِ همه‌جانبهٔ آن باشد اما پرداختن به گوشه‌هایی از آن نیز بی‌ثمر نیست. نخست توجه به رابطه‌ها و فاصله‌های نامرئی بین شخصیت‌ها، زمان و مکان داستان که کلیدی است برای دست‌یابی به ساختار درونی و پدیده‌های آن. هرچند اشخاص داستان عبارتند از راوی، پدر و مادرِ راوی، مردِ همسایه، آینهٔ دق، چشم‌سیاه، مردِ کوتوله، عده‌ای باربر، اهالی شهری کابوس‌زده، پیرزن، آجان، حکیم، پیرمردِ روستایی و دخترش و همچنین عده‌ای اوباش وهمی که به صورتِ سایه و شبح بر راوی ظاهر می‌شوند؛ اما به‌منظور پیش‌گیری از طولانی شدن مطلب، بحث دربارهٔ همهٔ شخصیت‌ها را به مجالی دیگر موکول، و بسنده می‌کنیم به سه شخصیتِ اصلی کتاب، یعنی: راوی، آینهٔ دق و چشم‌سیاه، که همهٔ حوادث و ماجراها نیز حول محور همین سه تن می‌گردد.

راوی، مردِ هنرمندی است در سنین متفاوت، بیست و دوسه ساله، هفت ساله، طفل، سی و پنج‌شش ساله و صد و یک ساله. بدون شک جمع این ادوار، آن هم در یک آن و در یک سن قابل هضم نیست مگر هر یک از این سن‌ها را نمودار حالتِ روحی خاصی بدانیم. صد و یک سالگی را بیان‌گر لحظاتِ شکست، ناکامی و نهایتِ ضعف؛ سی و پنج‌شش سالگی را اوج شادی، قدرت وکمال؛ بیست و دوسه سالگی را دقایق بی‌تجربگی و درعین‌حال آمادگی برای آزمایشی دردناک؛ و طفولیت و هفت سالگی را رجعت به گذشته. با وجود این تا پایان داستان سن واقعی راوی پنهان می‌ماند.

آینهٔ دق و چشم‌سیاه که یکی به عنوان همسر و دیگری به مثابهٔ زنِ ایده‌آل بر هنرمند جلوه می‌کنند نیز دو چهرهٔ متضاد از یک تن در آینهٔ ذهن راوی هستند.

آینهٔ دق و چشم‌سیاه که یکی به عنوان همسر و دیگری به مثابهٔ زنِ ایده‌آل بر هنرمند جلوه می‌کنند نیز دو چهرهٔ متضاد از یک تن در آینهٔ ذهن راوی هستند. این دو که نقطهٔ اوج کلنجارهای روحی ـ روانی و برداشتِ تصاویر خودساخته از سیال درونی شخصیتِ اصلی محسوب می‌شوند گاه در تضاد با آرمان و کردار راوی در هیأت همسر، و گاه موافقِ خواستِ او به صورتِ تجسم آرزوهای دیرینه و تحقق یافتن امیال واهی و سرکوفته‌اش نمایان می‌شوند.

هنرمند که از طریق پرداختن به هنرِ کوزه‌گری از یک‌سو، و تلاشی عبث برای ایجاد رابطهٔ زناشویی از سویی دیگر به دنبال تولیدِ عقبه، خلاقیت و در مجموع وصول به جاودانگی است به دلیل شکست‌های پیاپی در انجام منظور و همچنین به دلیل عدم درک متقابل از طرف همسر و خصوصاً به علتِ فاصلهٔ عمیقی که به اجبارِ تیغ حکیم بین آن دو ایجاد شده، چنان از او منزجر و متنفر است که آینهٔ دق می‌نامدش؛ اما

این عنوان فقط مختص به او نیست، هر زن دیگری حتی اگر چشم‌سیاه که مظهر عشق و زیبایی است نیز باشد در کنار مردِ کوزه‌گر به آینهٔ دق تبدیل می‌شود. همچنان که فصل دوم کتاب که فصل ادغام این دو (آینهٔ دق و چشم‌سیاه) و یکی شدن‌شان است شاهدی بر این مدعاست.

رویای برزخی از لحاظ زمان وقوع ماجراها در حقیقت از آخر آغاز می‌شود؛ به این معنی که همهٔ وقایع پیش‌تر اتفاق افتاده و شخصیت اصلی (راوی) آن، سال‌های سال است که رازهای نهفته را با خود به گور برده است اما روح رنج‌دیده و سرگردانش که در هنگام حیات برای تسکین هرچند اندک از آلام بی‌انتهایش تشنهٔ یافتن همدل و همرازی بوده است هنوز در انتظار است. انتظاری پایان‌ناپذیر که تا انتهای داستان نیز تحقق نمی‌پذیرد؛ و شگفت این‌که آنچه که به عنوان داستان بلند خوانده می‌شود سرگذشتِ بیان نشده‌ای است که راوی آن تا لحظهٔ حضورِ مخاطبِ دلخواه قصدِ بازگویی‌اش را ندارد.

همچنین بعکسِ زمان طبیعی خارج از داستان، زمان در این داستان به هم ریخته است: یک آن شب است، یک آن روز، یک لحظه آفتاب، یک لحظه مهتاب و گاهی حتی روز و شب در کنار یکدیگر قرارمی‌گیرند (صفحه ۵۹). به عنوان مثال: وقتی که مردِ کوزه‌گر به خانه باز می‌گردد بنا به توصیفاتِ بیانی شخصِ او، روز رو به پایان است، اما به محض ورودش به خانه، می‌شنود آینهٔ دق از سرِ ظهر بودن و از گرسنه‌گی مُردنش شکوه می‌کند (صفحه ۲۰)؛ یا دقایقی پس از آن که هنرمند از روزنهٔ انتهای صندوقخانه‌اش بیرون را نگاه می‌کند و (از بسیاری ستارگان و رنگِ جلا خوردهٔ آسمان) درمی‌یابد (چیزی به صبح نمانده. صفحه ۲۹) از زبان آینهٔ دق خطاب به تازه وارد می‌شنود (حالا کو تا شوهر عزیزت بیاید. هنوز آفتاب ننشسته. صفحه ۳۱).

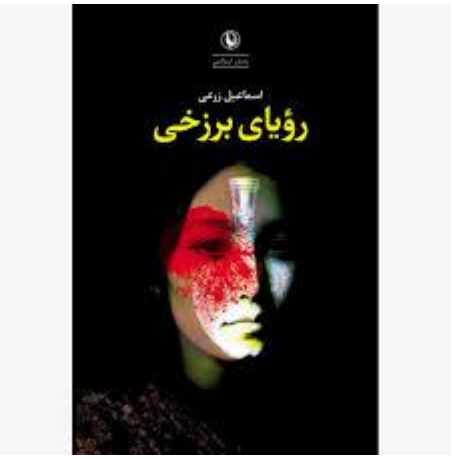
از لحاظ مکانی نیز جابه‌جایی‌های آنی و تغییرات بسیاری در داستان صورت می‌گیرد. به عنوان نمونه مسکن راوی تک‌خانهٔ دور افتاده‌ای در میانهٔ بیابان هفتم است اما هنگام حضور اشباح در حوالی همین خانه، کوچه‌های پهن و باریک متعددی توصیف می‌شود. همین‌طور در فصل اول، راوی از پشتِ دیوار صندوقخانه صدای ساز و آواز مردِ همسایه را می‌شنود و در فصل دوم نه فقط به خانهٔ همسایه داخل می‌شود بلکه حتی موقع فرار از آن مکان، از کنار خانه‌های ویران شدهٔ فراوانی هم می‌گذرد.

اگرچه تغییراتِ زمانی و مکانی و تفکیک و ادغام شخصیت‌ها به ظاهر به هم ریخته و آشفته جلوه می‌کند اما اگر در نظر داشته باشیم که قسمت عمدهٔ داستان، ذهنی است و اغلبِ ماجراهایش کابوس‌های ساختهٔ خیال شخصیتِ اصلی آن است تا اندازه‌ای معما آسان می‌شود زیرا راوی نیز در همان صفحات نخستین اشاره‌ای به این موضوع دارد (شاید هرچه روی داده، تنها تسویه‌حسابی بوده است ذهنی، در رؤیا ـ صفحه ۹)

بنابراین، قتل‌های مکررِ آینهٔ دق، گشت و گذار در بین هیولاهای خونخوار، درگیری با اشباح، گریزهای لحظه‌ای از شب به روز و یا بعکس و همچنین بازگشت‌های پیاپی به ایام کودکی و جوانی همه و همه تصاویری هستند منعکس شده بر آینهٔ ذهنِ کوزه‌گر مخصوصاً با توجه به این که همهٔ رویدادها در زمانی کمتر از یک آن اتفاق می‌افتد. در حقیقت زمانِ (رویای برزخی) از آغاز تا پایان بیش از یک لحظه نیست.

دلیل دیگر، ناگزیری راوی به اصل اختفاست. او که به خوبی از زمان و مکان زندگی خود آگاهی دارد می‌کوشد به کمکِ تشبیهات و استعارات فراوانِ ادبی همهٔ مکنوناتِ ذهنی و همهٔ ماجراهای عینی خود را بیان کند: پرنده‌ای که بال‌هایش در حصار لایه‌های ابرها مانده؛ پیوندِ دو سیب، دردِ آویزه‌ها، دست بردن به درون لانهٔ گنجشک، خونی بودن انگشت سبابه، تلألؤ آب جگری رنگ توی حوض، ازدحام جمعیت درپشتِ درهای بستهٔ مغازه‌ها برای خریدن کالاهای یارانه‌ای، فرار از خود و بازگشت به خویشتن، سنگ‌پرانی سایه‌ها و اشباح و رفت و آمدهای آن‌ها در کوچه، به اضافهٔ اسرار و اتفاقاتی که به صورتِ کنایه‌ای بازگو می‌شوند همه و همه اجزاء پراکنده‌ای هستند که در صورت کشفِ جانمایهٔ هر یک، و کنار یکدیگر قرار دادنشان موضوع واحدی شکل می‌گیرد.

بدون‌شک رویای برزخی از پشتوانهٔ شناختی روانشناسانه و جامعه‌شناسی عمیق و گسترده‌ای برخوردار است. نویسندهٔ آن آگاهانه شخصیت‌های جان‌داری را خلق کرده و به دقت و با زبانی هنرمندانه به تشریح و توصیف درون و بیرون‌شان پرداخته است. ■



شازده کوچولو، آموزگار درس‌های بزرگ زندگی

نویسنده «آنتوان اگزوپری»؛ «صابر صالحی»

«شازده کوچولو»، این شاهکار ادبی پر از درس‌هایی است که کودکان را برای ورود به دنیای بزرگترها آماده می‌کند. بیایید از دید بچه‌ها به دنیای عجیب و غریب بزرگسالان نگاه کنیم. چرا بزرگ‌ترها همیشه «کار» دارند؟ چرا در دشت‌ها نمی دوند و شکل ابرها را حدس نمی‌زنند؟ و چرا فکر می‌کنند بچه‌ها چیزی نمی‌دانند؟

هر کس که دوران بچگی خودش را به یاد بیاورد، احتمالاً یادش می‌آید که چقدر دنیای آدم بزرگ‌ها به نظرش گیج کننده می آمده: ساکنان دنیای بزرگسالی، همه چیز را بیش از حد جدی می‌گیرند و دربارهٔ هر موضوعی به توضیح نیاز دارند. عجب دنیای خسته کننده‌ای!

درس‌هایی از شازده کوچولو

«شازده کوچولو»، این شاهکار ادبی که در سرتاسر دنیا بیش از ۱۴۰ میلیون نسخه به فروش رفته (و پس از انجیل، بالاترین رکورد ترجمه به سایر زبان‌ها را داراست) پر از درس‌هایی است که کودکان را برای ورود به دنیای بزرگترها آماده می‌کند. کتابی که هم به کودکان، چیزهایی دربارهٔ آدم بزرگ‌ها می‌آموزد و هم به بزرگترها یاد می‌دهد چگونه آدم‌های بهتری باشند.

۱. ظاهربین نباش و تخیلت را به کار بگیر.

راوی شازده کوچولو می‌گوید:شاهکارم را نشان بزرگترها دادم و پرسیدم از دیدنش ترس برتان می‌دارد؟ جواب دادند: چرا کلاه باید آدم را بترساند؟ نقاشی من کلاه نبود، یک مار بوآ بود که داشت یک فیل را هضم می‌کرد. آن وقت برای فهم بزرگترها برداشتم توی شکم بوآ را کشیدم. آخر همیشه باید به آن‌ها توضیح داد.

تفسیر بزرگترها، کسل کننده و بی روح است. انگار قوهٔ تخیل، سال‌هاست از زندگی‌شان رخت بسته است! آن‌ها به راوی می گویند کشیدن بوآی باز یا بسته را کنار بگذارد و عوضش حواسش را بیشتر جمعِ جغرافی، تاریخ، حساب و دستور زبان کند. به همین دلیل، در شش سالگی، راوی، دور کار ظریف نقاشی را خط می‌کشد و دلسرد می‌شود. همهٔ اینها به خاطر آن است که بزرگ‌ترها نمی‌خواهند عمیقاً ببینند یا احساس کنند.

۲. احساسات واقعی‌ات را پنهان نکن

در سیارهٔ شازده کوچولو، گلی زیبا می‌روید. گلی که نمی‌خواهد جز در اوج درخشندگی، زیبایی‌اش را نشان دهد. این گل لطیف، که شازده کوچولو از او در همهٔ شرایط به خوبی مراقبت می‌کند، ادعا می‌کند که به او نیازی ندارد و خودش از پس نیازهایش بر می‌آید. به همین دلیل، شازده کوچولو تنهایش می‌گذارد و سفری پر از کشف و شهود را آغاز می‌کند. او بعدها دربارهٔ گلش می‌گوید: می‌بایست به مهر و محبتی که پشت آن کلک‌های معصومانه‌اش پنهان بود، پی می‌بردم.

۳. پیش از قضاوت دیگران، خودت را قضاوت کن.

شازده کوچولو برای سرگرمی و یادگیری شروع به سیاحت می کند. او در اخترَک اول، پادشاهی تنها را در شنلی مخملی می بیند که با شکوه بر تخت پادشاهی تکیه زده و ادعایش این است که بر همه چیز سلطنت می‌کند. شازده کوچولو دقیقاً از کار او سر در نمی‌آورد (چرا که سلطنت این پادشاه، توهمی بیش نیست) اما این پادشاه به قهرمان ما می‌آموزد که قضاوت خود از قضاوت دیگران خیلی سخت‌تر است و تنها از طریق قضاوت خودمان می‌توانیم به رشد فردی دست یابیم. اگر توانستی دربارهٔ خودت قضاوت درستی بکنی، معلوم می‌شود یک فرزانهٔ تمام عیاری.

۴. مورد ستایش قرار گرفتن، چیزی به ما اضافه نمی‌کند.

شازده کوچولو بر دومین اخترک فرود می‌آید و با مردی خودپسند رو به رو می‌شود. این مرد دائم به تحسین خودش می‌پردازد و همواره منتظر موقعی است که هلهلهٔ ستایشگرانش بلند شود.

- تو راستی راستی به من با چشم ستایش و تحسین نگاه می کنی؟
- ستایش و تحسین یعنی چی؟
- یعنی قبول این که من خوش قیافه ترین، خوش پوش ترین، ثروتمندترین و باهوش‌ترین مرد این اخترکم.
- آخر روی این اخترک که فقط خودتی و کلاهت.
- با وجود این ستایشم کن. این لطف را در حق من بکن.
- خب ستایشت کردم. اما آخر واقعاً چیِ این برایت جالب است؟

از ملاقات شازده کوچولو و مرد خودپسند می‌آموزیم که زندگی کردن برای مورد تحسین واقع شدن، به این معناست که فرد، هیچ گاه خودش را تمام و کمال زندگی نمی‌کند و به همین دلیل نمی‌تواند هیچ گاه عشق به دیگری را تجربه کنید.

۵. خودت را زیادی جدی نگیر

شازده کوچولو با مردی تجارت پیشه آشنا می‌شود که همهٔ ستارگان را می‌شمارد تا بتواند تصاحبشان کند. مرد می‌گوید: من اینها را اداره می‌کنم، همین جور می‌شمارمشان و می شمارمشان. البته کار مشکلی است ولی خب دیگر، من آدمی هستم بسیار جدی.

بیش از حد جدی بودن این مرد، زندگی یکنواختی را برایش رقم زده است. او مردی تنهاست که آن قدر حساب و کتاب، وقتش را گرفته که نمی‌تواند از زیبایی ستارگان لذت ببرد.

۶. بیشتر به دنبال کشف‌های واقعی باش.

در اخترکی دیگر، شازده کوچولو با جغرافیدانی آشنا می‌شود که فقط به تحقیق می‌پردازد و خودش هیچ جایی نرفته است. او می‌گوید: درآوردن حساب شهرها و رودها و کوه‌ها و دریاها و اقیانوس‌ها و بیابان‌ها کار جغرافیدان نیست. مقام جغرافیدان خیلی بالاتر از این حرف‌هاست که ول بگردد. جغرافیدان از اتاق کارش پا بیرون نمی‌گذارد. اما کاشفان را در اتاق کارش می پذیرد، ازشان پرس و جو می‌کند و خاطراتشان را یادداشت می کند.

از ملاقات شازده کوچولو و جغرافیدان می‌آموزیم که افتادن به دام تحقیقات راجع به چیزهایی که می‌خواهیم کشف کنیم، خیلی ساده است اما این ممکن است باعث شود هیچ وقت از جایمان تکان نخوریم. پس بهتر است از جا بلند شویم و به کشف‌های واقعی دست بزنیم.

۷. شخصیت‌های نامأنوس می‌توانند آموزگارمان باشند.

عادت ما این است که شخصیت‌ها را خیلی زود دسته بندی کنیم. مثلاً روباه به نظرمان شخصیتی حیله گر و مکار دارد. اما روباه در این داستان، نه تنها حیله گر نیست، بلکه به دنبال دوست و همراهی واقعی است. همین روباه به شازده کوچولو مهم‌ترین درس زندگی را می‌آموزد: «اهلی کردن». آنتوان دو سنت اگزوپری، نویسندهٔ شازده کوچولو می خواهد به ما بگوید گاهی باید از تصوراتی که به عادت تبدیل شده‌اند، دست بشوییم و با نگاهی نو به همه چیز دربارهٔ خالق شازده کوچولوآنتوان دو سنت اگزوپری، خلبان و نویسندهٔ محبوب، از سال ۱ ۹۴۳ که شازده کوچولو برای نخستین بار چاپ شد، در دل دوستداران ادبیات، بیش از پیش جا خوش کرد. در این جا قرار است به نکاتی ناگفته از زندگی او بپردازیم که حتی برای طرفداران پر و پا قرص شازده کوچولو نیز تازه خواهند بود. پس با ایران کتاب همراه شوید تا دربارهٔ این نویسندهٔ خوش ذوق بیشتر بدانیم.

۱. سقوط هواپیما

«آنتوان دو سنت اگزوپری» چیزهایی دربارهٔ سقوط هواپیما می دانست. در داستان شازده کوچولو می‌خوانیم:

شش سال پیش در کویر آفریقا حادثه‌ای برایم اتفاق افتاد؛ چیزی از موتور هواپیمایم شکسته بود و چون نه تعمیرکاری همراهم بود نه مسافری، یکه و تنها دست به کار شدم تا از پس چنان تعمیر مشکلی برآیم.

در این جا، سنت اگزوپری از تجربیات شخصی‌اش در نوشتن استفاده کرده است. پیش از جنگ جهانی دوم، سنت اگزوپری به عنوان یک خلبان، مورد تحسین بود. اما هنگامی که برای شکستن رکورد سریع‌ترین پرواز بین پاریس و سایگون تلاش می‌کرد، با هواپیمایش در فاصلهٔ ۱۲۵ مایلیِ قاهره سقوط کرد.

۲. «پری دریایی کوچک»

دربارهٔ این که اگزوپری در نوشتن شازده کوچولو از چه منابعی الهام گرفته، تفاوت نظر وجود دارد. اما یکی از نظریاتی که بر آن اتفاق نظر وجود دارد، این است که داستانی افسانه‌ای نوشتهٔ «هانس کریستین اندرسن» بر او تأثیر زیادی داشته است. در اوایل دههٔ ۱۹۴۰، سنت اگزوپری به سبب جراحت‌های ناشی از سقوط هواپیمایش، در بیمارستانی بستری شده و از گیر افتادن در آن جا سخت در عذاب بود. به همین دلیل، دوستش آنابلا تصمیم گرفت برای او داستانی بخواند. «پری دریایی کوچک» (The Little Mermaid) باعث شد سنت اگزوپری به فکر نوشتن داستانی از جنس داستان‌های تأثیرگذار هانس کریستین اندرسن بیفتد.

۳. نوشتن و تصویرگری شازده کوچولو

سنت اگزوپری همهٔ تصویرسازی‌های آبرنگی داستان را خودش انجام داده است. او خودش رو هنرمند نمی‌دانست اما همیشه به کشیدن طرح‌هایی مشغول بود. طراحی از آدم‌های کوچک بر کاغذهای باطله از تفریحات محبوب خالق شازده کوچولو بود.

۴. عشق شازده کوچولو به گلش

همسر سنت اگزوپری، کنسوئلو، همان گل سرخی است که شازده کوچولو به آن عشق می‌ورزد. آنتوان و کنسئولو رابطه‌ای لطیف داشتند و بیشتر عمرشان را دور از یکدیگر سپری کردند. اما کنسوئلو همیشه الههٔ الهام بخش زندگی آنتوان باقی ماند. همان طور که شازده کوچولو دوست داشت از گلش مراقبت کند، سنت اگزوپری، عشق به کنسوئلو را در قلبش می‌پروراند. در داستان شازده کوچولو، این شهریار دوست داشتنی با

گل‌های دیگری رو به رو می‌شود (همان طور که سنت اگزوپری با زنان دیگر)، اما روباه به شازده کوچولو یادآوری می‌کند که گل او در عالم، تک و منحصر به فرد است.

شازده کوچولو بار دیگر به تماشای گل‌ها رفت و به آنها گفت: «شما سر سوزنی به گل من شبیه نیستید و هنوز هیچی نیستید. نه کسی شما را اهلی کرده نه شما کسی را. درست همان جوری هستید که روباه من بود: روباهی بود مثل صد هزار روباه دیگر. او را دوست خودم کردم و حالا تو همهٔ عالم تک است. گل‌ها حسابی از رو رفتند. شازده کوچولو دوباره درآمد که: «خوشگلید اما خالی هستید. برایتان نمی‌شود مُرد. گفت و گو ندارد که گلِ مرا هم فلان رهگذر می‌بیند مثل شما. اما او به تنهایی از همهٔ شما سر است چون فقط اوست که آبش داده‌ام، چون فقط اوست که زیر حبابش گذاشته‌ام. چون فقط اوست که با تجیر برایش حفاظ درست کرده‌ام، چون فقط اوست که حشراتش را کشته‌ام (جز دو سه تایی که می‌بایست شب پره بشوند)، چون فقط اوست که پای گِله گزاری ها یا خودنمایی‌ها و حتی گاهی پای بُغ کردن و هیچی نگفتن هاش نشسته‌ام، چون او گلِ من است. از کتاب شازده کوچولوکنسوئلو، کتابی دربارهٔ زندگی نامهٔ آنتوان دو سنت اگزوپری با عنوان «خاطرات گل سرخ» نوشته که ثابت می‌کند او گل آنتوان بوده است.

۵. مخالفت با شازده کوچولو

سنت اگزوپری هیچ وقت انتشار شازده کوچولو را در زادگاهش، فرانسه ندید. این کتاب برای اولین بار به فرانسوی و انگلیسی منتشر شد، اما فقط در آمریکا. به دلیل دیدگاه‌های سیاسی و جنجال برانگیز این نویسندهٔ فرانسوی، آثار او در فرانسهٔ تحت حکومت دولت ویشی (که در آن، شمال فرانسه از جمله پاریس در اشغال ارتش آلمان نازی باقی ماند) جایی نداشتند. پس از آزادی فرانسه، این کتاب در کشور سنت اگزوپری آزاد شد.

۶. راز ناپدید شدن

وقتی شازده کوچولو در فرانسه موجود شد، یک سال از مردن مشکوک سنت اگزوپری می‌گذشت. مرگ این نویسندهٔ برجسته به اندازهٔ زندگی حیرت انگیزش، رازآلود بود. او راه خود را به نیروی هوایی فرانسه باز کرد و با وجود این که در سلامت فیزیکی و روحی‌اش جای تردید بود، بار دیگر قادر به پرواز شد. در این مأموریت اکتشافی در سال ۱۹۴۴ هواپیمای او ناپدید شد و دیگر هیچ کس خالق شازده کوچولو را ندید. هرگز معلوم نشد که آیا او توسط دشمن کشته شده یا مانوری انتحاری باعث سقوطش بوده است.

پیکر او هیچ گاه پیدا نشد. اما در سال ۱۹۹۸ سرنخی از سرنوشت او به دست آمد: دستبند نقره‌ای سنت اگزوپری که دربردارندهٔ هویتش بود توسط یک ماهیگیر در ساحل مارسی در مدیترانه کشف شد. در سال ۲۰۰۰ نیز بقایای هواپیمایش توسط یک غواص پیدا شد. اگر داستان «شازده کوچولو» را بخوانید، می‌بینید که این پایان سحرانگیز، برای خالق داستان شازده کوچولو شاعرانه‌ترین پایان است.

۷. آثار دیگر سنت اگزوپری

شازده کوچولو نگاه ما را به همه چیز تغییر می‌دهد. پس از مطالعهٔ این کتاب، غروب آفتاب برایتان معنای دیگری خواهد داشت و ستارگان دیگر برایتان فقط نقاطی نورانی در آسمان نخواهند بود. سنت اگزوپری در این داستان به ما می‌گوید: «فقط با چشم دل می‌توان خوب دید.

اما از خالق شازده کوچولو، آثار دیگری نیز بر جای مانده که خواندنشان ما را در شناخت بهتر این نویسندهٔ پر احساس و در درک نگاه عظیم او یاری می‌کنند. خواندن کتاب‌های «پرواز شبانه» و «زمین انسان‌ها» را از دست ندهید.■

استراتژی ساخت داستان کوتاه «چرا نمی‌رقصید؟»

نویسنده «ریموند کارور»؛ «سیدعلی موسوی ویری»

پیرنگ داستان

«مردی، ظاهراً تنها، که گویا مدتی با زنی دیگر در خانه‌ای زندگی می‌کرده، وسایل زندگی‌اش را جمع کرده و ریخته درون کارتن‌ها. او، چند قلم از وسایل دیگر خانه‌اش مانند: میز تحریر، تختخواب، تلویزیون و... را مقابل خانه گذاشته تا آنها را بفروشد. آدم‌هایی که از خیابان رد می‌شوند، چند لحظه نگاه می‌کنند و بعد به راهشان ادامه می‌دهند.

دختر و پسری که با ماشین دارند رد می‌شوند، تصمیم می‌گیرند وسایل خانه را نگاهی بکنند. صاحبخانه نیست. دختر، توجهش به تخت جلب می‌شود و پسر هم به تلویزیون. بعد از آنکه آنها روی تخت می‌خوابند و به قول دختر، آنرا امتحان می‌کنند، پسر می‌خواهد بداند صاحبخانه هست تا قیمت برخی اجناس را از او بپرسد یا نه. دختر می‌گوید که هر چقدر گفتند، تو ده دلار پایین‌تر بگو. چرا که امکان دارد مستأصل شده باشند.

صاحبخانه، ساک به دست و با کمی نوشیدنی و خوراکی دارد برمی‌گردد سمت خانه. بعد از کمی صحبت، دختر و پسر، با ده دلار کمتر از قیمت پیشنهادیِ مرد صاحبخانه، تختخواب و تلویزیون را می‌خرند. بعد که مشغول یک نوشیدنی هستند، مرد صاحبخانه دیگر سر میز تحریر، اصراری به گفتن قیمت ندارد و می‌گوید تا خودشان یک قیمتی بگویند. بعدش مرد می‌گوید اصلاً می‌خواهد همهٔ اجناسش را بفروشد. بعد، دختر تشکر گرمی می‌کند. پسر، چکی در وجهِ حامل می‌نویسد. مرد صاحبخانه می‌پرسد که چرا نمی‌رقصید؟ پسر و دختر، بلند می‌شوند و می‌رقصند. بعد، دختر که با مرد صاحبخانه می‌رقصد، می‌گوید حتماً مستأصل شده‌اید که چنین کاری می‌کنید.

مدت‌ها بعد که دختر، این چیزها را تعریف می‌کند، از نظرش مسخره است. اما او فقط سعی می‌کند با گفتن این حرفها خودش را آرام کند. زیرا قضیه بیش از این حرفهای ساده بوده. بالاخره او دست از تلاش کردن برمی‌دارد.»

۱-مقدمه (ساخت یک موقعیت به وسیلهٔ توصیف): شروع داستان، با توصیف یک سری وسایل زندگی است. وسایلی که زمانی، گویا با همراهی زنی دیگر در خانهٔ مرد، معنا داشته. اما در موقعیت کنونی، این ابزار، همگی قرار است به فروش برسند؛ گویا این وسایل، دیگر معنایشان را برای صاحبخانه از دست داده‌اند. جملهٔ کلیدیِ مقدمه، که تداعی‌کنندهٔ نوعی احساس فقدان در شخصیت مرد است، همان توصیف پاراگراف اول داستان است: «میز پاتختی و چراغ مطالعه آن طرفی که خودش می‌خوابید، میز پاتختی و چراغ مطالعه آن طرفی که **او** می‌خوابید.» در واقع، با این جمله است که توصیفات پاراگراف بعدی، معنای فقدان را القا می‌کنند. (چه کسی تا به امروز در کنار مرد بوده و چه اتفاقی افتاده که حالا نیست؟)

۲-ورود به ساحتِ ماتم‌زدهٔ مرد و مواجهه با آثار باقی مانده از گذشتهٔ مرموز: دختر و پسری که در خیابان روبه‌روی خانه ایستاده‌اند، تصمیم می‌گیرند نگاهی به وسایل خانه بکنند. ماشینشان را به داخل حیاط خانه می‌آورند.

۳-ساحتِ رها شده و قمار بر سر زندگی از دست رفته (گفت‌وگو + صحنه در دنیای تاریک صاحبخانه): دختر، روی تخت دراز می‌کشد و از پسر هم می‌خواهد تا امتحانش کند. حتی تقاضای بوسه و سکس هم می‌کند. اما پسر بلند می‌شود تا ببیند می‌تواند از صاحبخانه، قیمت بعضی چیزها را بپرسد یا نه + دختر، پیشنهاد می‌دهد که هر قیمتی گفتند، پسر، ده دلار پایین‌تر بگوید. چرا که احتمالاً مستأصل شده‌اند.

۴-اولین معامله در دنیای تاریک صاحبخانه با بازگشت صاحبخانه (گفت‌وگو + صحنه): مرد، نوشیدنی و خوراکی به دست، با دختر و پسر، در حیاط خانه‌اش روبه‌رو می‌شود.

دراولین معامله، پسر با کمک دختر، ده دلار پایین‌تر از قیمت پیشنهادی مرد، تلویزیون و تخت را می‌خرد. دختر فکر می‌کند زرنگی کرده‌اند + مرد، به خریدارانش، نوشیدنی می‌دهد.

۵-دومین معامله و همزمان ارائهٔ دومین کلید از تداعی فقدان در مرد (گفت‌وگو + صحنه): دختر قیمت میز تحریر را از مرد می‌پرسد ولی از نظر مرد، سؤال مهملی است و گویا برایش فرقی ندارد. اما مرد، پا را فراتر از اینها می‌گذارد و با یک نوشیدنی دیگر می‌گوید: «همه را می‌فروشم». این جملهٔ کلیدی، دومین جمله است که اعماق تاریک زندگی او را نشان می‌دهد. به عبارت دیگر، زندگیِ به حراج گذاشته شده، در نبودِ کسی که باید باشد ولی به هر دلیلی، دیگر نیست، مرد را به حراج تمامِ آنچیزی که در خانه دیگر معنا ندارد، کشانده. آن هم با قیمتی که اصلاً برایش مهم نیست. (در همین حین، مرد صاحبخانه تلویزیون را خاموش کرده و یک صفحه می‌گذارد.)

۶-اولین مواجههٔ حسی دختر، با دنیای تاریکِ مرد صاحبخانه (گفت‌وگو + صحنه): بعد از فروش میزتحریر، دختر به مرد می‌گوید: «شما خیلی آدم خوبی هستید.» در همین حین، پسرِ همراهِ دختر، گرم، در دنیای مستی خویش است.

۷-سومین کلید فقدان در دنیای تاریک مرد صاحبخانه (گفت‌وگو + صحنه): وقتی پسر دارد چکی در وجه حامل می‌نویسد، مرد، صفحهٔ دیگری می‌گذارد و یکدفعه می‌پرسد: «چرا نمی‌رقصید؟» این سؤال واکنش منفی پسر را به همراه دارد. اما این برای مرد عجیب نیست زیرا «اینجا حیاط من است، اگر بخواهید می‌توانید برقصید.»

۸-رقصِ دسته جمعی در دنیای تاریک (باز کردن اولین آغوش به دنیای فلاکت‌بار مرد؛ گفت‌وگو + صحنه): ابتدا دختر و پسر با هم می‌رقصند. سپس دختر، مستیِ پسر را انکار می‌کند و اول پسر را و سپس مرد را دعوت به رقص می‌کند: با دستهایی گشاده به طرف مرد می‌رود.

۹-دومین مواجههٔ حسی دختر، با دنیای تاریکِ مرد صاحبخانه (از انکارِ مستیِ پسر، تا تأیید بی‌پروایی مرد؛ گفت‌وگو + صحنه): دختر که با مرد می‌رقصد، می‌گوید که دیگران از بیرون دارند نگاه می‌کنند. اما مرد، باز می‌گوید: «اینجا خانهٔ من است» و دختر، این حرف را تأیید می‌کند. هنگام رقص، مرد به دختر می‌گوید که: «امیدوارم از تخت خوشت بیاید.» دختر، با چشمهایش پاسخ مثبت می‌دهد. و یکدفعه، صورتش را برشانهٔ مرد فشار می‌دهد و می‌گوید: «حتماً مستأصل شده‌اید.». در واقع این جملهٔ کلیدی به این معناست که دختر، وارد این دنیای تاریک شده و حالا این مواجههٔ حسی او با مرد، تا سر حد درکی تازه نسبت به زندگی مرد هم رسیده است.

۱۰-ایان (از انکار زبانی تا پیوند نهانی): در نهایت، دختر، وقایع پیش آمده در روزِ خریدِ وسایلِ مرد را با زبانی تمسخرآمیز برای دیگران هم مرور می‌کند. اما در یک نقطه، احساس می‌کند که باید بگردد پیش مرد صاحبخانه. باید برگردد به دنیایی که گویا قسمتی از خودش را هم در آنجا جا گذاشته: «همینطور حرف می‌زد. برای همه تعریف می‌کرد. قضیه بیشتر از این حرفها بود، و او تلاش می‌کرد با حرف زدن بیرون بریزدش. بعد از مدتی، دیگر دست از تلاش برداشت.»■

مقاله «درآمدی بر قرار داد اجتماعی ژان ژاک روسو»

«احمدرضا صفریان»

قرن هجدهم دراروپا، قرن ظهور نواندیشان ومتفکرانی بود که باوجود گذشت نزدیک به سیصد سال، نامشان همچنان برصفحهٔ تاریخ درخشان است. هجدهمین سدهٔ میلادی، نه تنها شاهد ظهور سلسله‌ای از متفکران سیاسی وفلسفی بود، بلکه درزمینه‌های موسیقی، نقاشی و ادبیات چهره‌هایی پدیدآمدند که تاثیراتشان براخلاف خود غیرقابل‌انکار است. درزمینهٔ موسیقی سه چهره بزرگ و طراز اول موسیقی کلاسیک یعنی یوهان سباستین باخ، ولفگانگ آمادئوس موتزارت و لودویگ فان بتهوون، درنقاشی ژاک لویی دیوید، فرانسوا بوشه وفرانسیسکا گویا، درادبیات ولتر، جین آستین و یوهان ولفگانگ فون گوته ظهورکردند و هریک آثاری جاویدان به هنروادبیات جهان هدیه نمودند.

دربسترفرهنگی، اجتماعی و هنری تازه‌پدیدآمدهٔ اروپا دراین قرن که حاصل عصرنوزایی وجنبش پروتستانیسم درقرون شانزدهم و هفدهم و همچنین پیدایش نگرش نوین به هستی‌شناسی وطبیعت با ظهور دانشمندانی چون نیکولاس کوپرنیک، یوهان کپلر، گلیلئوگالیله، آیزاک نیوتون و بسیاری دیگر بود، نیاز به حکومت‌های به‌روز و همگام با این تغییرات بیش‌ازپیش احساس می‌شد. اقتصاد فئودالیسم وسلطهٔ سیاسی کلیسا بر تمامی ابعاد حیات بشر دیگر پاسخگوی جامعهٔ انسان‌گرا و انسان‌محور قرون روشنگری نبود. در این شرایط بود که ژان ژاک روسو، یکی از بزرگ‌ترین فلاسفهٔ سیاسی تاریخ درفرانسه چشم به جهان گشود. اندیشهٔ سیاسی که بخش عمده‌ای ازآثارفلسفی واخلاقی روسو را شکل می‌دهد، «قرارداد اجتماعی» است. روسو نظریهٔ قرارداد اجتماعی را که در قرن هفدهم و در آثار دو فیلسوف بزرگ انگلیسی- جان لاک وتامس هابز- مطرح شده بود بسط وگسترش داد و انتقاداتی نیز به آن وارد کرد. به عقیدهٔ روسو، آزادی و نظم اجتماعی که دوپدیده ذاتاً متضاد هستند، تنها از طریق نهاد قرارداد اجتماعی کنار هم قرار می‌گیرند. روسو در پی پاسخ به این سؤال بود که آزادی و نفع خصوصی افراد، چگونه با نظم اجتماعی و نفع عمومی آشتی پذیرخواهند بود؟ او پاسخ را درقرارداد اجتماعی یافت. به عقیدهٔ روسو، انسان ذاتاً پاک‌نهاد است و این جامعه است که سرشت وی را کثیف می‌کند چراکه جامعه خود نیز کثیف است. راه رسیدن به سعادت ازمیان این کثیفی وپلیدی، قرارداد اجتماعی است.

روسو مسئلهٔ قدرت مشروعه را به گونه‌ای بیان می‌کند که سرلوحهٔ انقلابیون فرانسه در سال ۱۷۸۹ قرار می‌گیرد. او معتقد است زور، مشروعیت به همراه نمی‌آورد مگر آن‌که فرد زورمند، آن را به شکل حق خود نسبت به دیگری و تکلیف دیگری نسبت به خود درآورد. بنابراین مسئله قدرت را با ایجاد حق و تکلیف نسبت به زور ازطریق ارائهٔ مختارانهٔ آزادی فردی در راستای نظم عمومی (که همان هیئت حاکمه است) حل می‌نماید. هر فرد، باید میان انسان بودن (بعد طبیعی فرد) و شهروند بودن (بعد اجتماعی فرد) یکی را انتخاب کند و این انتخاب، ازطریق قرارداد اجتماعی که درآن ارادهٔ عمومی (ملت، هیئت حاکمه، جامعه) از طریق عمل عمومی (قانون) نفع عمومی را به همراه می‌آورد، نمود پیدا می‌کند. درواقع، ملت با انتخاب حاکمان به‌وسیلهٔ ارادهٔ عمومی، خود به‌طورمستقیم بر خود حکومت می‌کند و از قانونی اطاعت می‌نماید که خویش تدوین وتصویبش نموده است. روسو مخالف شدید منفعت خصوصی است واین دیدگاه، وی را در مظان اتهام سوسیالیست بودن قرار می‌دهد؛ اما روسو فردیت را نفع نمی‌کند، بلکه آن را حتی پس از تبلور ارادهٔ عمومی درهیئت حاکمه و اجبار به اطاعت ازقوانین وضع‌شده توسط این هیئت زنده می‌داند؛ چراکه معتقد است در قرارداد اجتماعی، هرفرد بر خود و بر همگان حکومت می‌نماید و چون نفع عمومی مسئلهٔ هر فرد است، فردی نمی‌تواند برخلاف نفع عمومی که درواقع همان نفع شخصی وی است، عملی انجام دهد.

وی درخصوص هیئت حاکمه و شیوهٔ قانون‌گذاری توسط آن نیز نظریات جدیدی مطرح می‌نماید که تأثیر به‌سزایی درشکل‌گیری و تکامل اندیشهٔ انقلابیون ۱۷۸۹ داشت.

روسو، تبعیض در قانون‌گذاری را روا نمی‌شمرد و معتقد بود که هیئت حاکمه فرد نمی‌شناسد و هیچ فردیتی فراتر از ارادهٔ عمومی قرار ندارد. او نابرابری اجتماعی را فاقد مبنا و توجیه می‌دانست و بر این عقیده بود که باید از طریق قرارداد اجتماعی، قدرت عمومی پدید آورد تا بتوان با این نابرابری اجتماعی مبارزه نمود. آنچه نظریهٔ روسو را از متفکرانی چون هابز ولاک متمایز می‌نماید این است که روسو، وضع موجود جامعه را طبیعی نمی‌دانست و مبنایی اجتماعی برای آن قائل بود.

همچنین وی برخلاف پیشینیان، قرارداد اجتماعی را سپردن قدرت به پادشاه نمی‌دانست، بلکه آن را متعلق و شایستهٔ ملت می‌خواند.

با وجود گذشت نزدیک به سه قرن ازکتابت مهم‌ترین کتاب ژان ژاک روسو – قرارداد اجتماعی - این کتاب همچنان محل بحث و نزاع اندیشمندان است و با این‌که بسیاری آن را مبنای دولت قانونی، دموکراسی و قانون می‌دانند، خالی از اشکال و انتقاد به نظر نمی‌رسد.■

مقاله «تعریف کلی از مکتب اگزیستانسیالیسم»

«آنی هوسپیان»

مکتب اگزیستانسیالیسم، حکایت اعتقادات فریبنده و در عین حال جالبی است. در یک تعریف کلی می‌توان مکتب اگزیستانسیالیسم را این چنین معرفی کرد: در اگزیستانسیالیسم اعتقاد بر این اساسی است که قیام ظهوری یا آگاهی وجود تعالی یافته و مراد از وجود، وجودی است که پیوسته می‌خواهد گذر داشته باشد و به چیزی جدید بدل شود؛ که این وجود گفته شده در جمله پیشین تنها در وجود انسانی امکان پذیر است. پس به‌صورت جامع می‌توان چنین برداشت کرد که اگزیستانس موجودی است که مدام نو می‌شود و در صورت دیگری ظاهر. برای درک عمیق‌تر بهتر است به این مکتب ادبی از بعد فلسفی نگاه کرد و به کمک تفاسیر و تعابیر فلسفی تعریف و تشریح شود. زیرا اگزیستانسیالیسم نهضتی است که بیشتر به تاریخ فلسفه تعلق دارد تا به ادبیات و به نوعی یک مکتب فلسفی است که بر مسئولیت و اختیار فردی بیشتر تاکید دارد. اما، از طرفی هم بعد ادبی این مکتب مهم است، چرا که برخی از اگزیستانسیالیست‌ها مطالب نظری خود را در قالب ادبیات و در آثار ادبی بیان کرده‌اند. فضای فلسفی اگزیستانسیالیسم جایگاه ویژه‌ای برای تراژدی و دلشوره قائل است، توجه خاصی به ابهام‌ها، پارادوکس‌ها و گسیختگی‌ها دارد و شکل کلاسیک گفتارهای فلسفی و وضوح تحلیل نظام‌مند را بر نمی‌تابد. و در لابه‌لای تمام این گزینه‌ها فلسفهٔ هستی، حسرت یا وسوسهٔ قالب‌های ادبی یا نمایشی را دارد.

پی‌یر دو بوادفر (ادیب و منتقد فرانسوی)، درباره این مکتب معتقد بود، «یک‌باره دیگر مانند قرون وسطی، فلسفه، رهبر معنوی ادبیات شده». از این جهت که، به تعابیری اگزیستانسیالیسم، با گفته معروف سقراط «خود را بشناس» از دید انسان‌شناسی فلسفی و تجربی، متولد شده است و با نوشته‌های سارتر (ژان پل شارل ایمار سارتر: فیلسوف، اگزیستانسیالیست، منتقد، رمان و نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی)، آلبر کامو (فیلسوف و روزنامه‌نگار فرانسوی) و سیمون دوبووار (سیمون لوسی ارنستن مارسی برتراند دوبوار: فیلسوف، نویسنده، اگزیستانسیالیست، فمنیست فرانسوی) وارد ادبیات و در دسته مکتب‌های ادبی قرار گرفته است.

تفکر اصلی اگزیستانسیالیسم معاصر درباره فرد و نحوه‌ای است که فرد به کمک آن می‌تواند راه خود را به سوی حقیقت واقعی پیدا کند. حقیقتی که خود نوعی از حقیقت است و فرد (بشر) را قادر می‌سازد به شیوهٔ زندگی معتبر و درست در قیاس با زندگی توان‌فرسا و نادرست رایج در جامعه مدرن ابزاری، دست یابد. دور از حقیقت نخواهد بود که این حرکت را نوعی اعتراض مدرن علیه حکومت تک حزبی و دولت بدانیم که با این چنین روشی، روا و منطقی در نجات فرد (بشر) از استبداد سربلند کرده است. اعتراض به انواع نظام‌های ایدئالیستی که می‌خواهد فرد را در مطلق «شناخت» ادغام کنند و زیر سلطه آن ببرند.

اگر به این مکتب از دید سارتر و پیروانش بنگریم، پس وجود را بر ماهیت باید مقدم بشناسیم. به باور آنها اگزیستانسیالیسم، اصلالت وجود و هستی‌گرایی مکتبی است که به تقدم وجود بر ماهیت به‌طور واضحی اشاره می‌کند. آن‌ها معتقد بودند که ماهیت انسان را در وجودش باید جست‌وجو کرد. وجود در این مکتب تنها و فقط مربوط به انسان است؛ زیرا تنها انسان توان آن را دارد تا از درون خویش باخبر شود و به وجود خود بیندیشد و سایر موجودات توان تفکر درباره فلسفه وجود خود را ندارند. به‌طور معمول، فرد بر اساس پیش‌زمینه ذهنی و دانشی که درباره پدیده‌ای دارد، به واقعیت آن می‌رسد این در حالی است که اگزیستانسیالیست‌ها دقیقاً بلعکس این روش پیش می‌روند. تلاش آنها بیشتر بر این است که بدون دخالت ذهن و منطق به واقعیت پدیده‌ها برسند و مفاهیم انتزاعی را به‌صورت ملموس و قابل احساسی درک کنند. کاملاً خلاف جهت ذهن و اندیشه که واقعیت‌های عینی را به‌طور انتزاعی درک می‌کند. بر این عقیده پای‌بند بودند که زندگی بی‌معناست و هدف از پیش تعیین شده‌ای ندارد. مگر خود فرد (شخص، انسان) به آن معنا ببخشد و هدفی برای زندگی‌اش بسازد.

> اگر به این مکتب از دید سارتر و پیروانش بنگریم، پس وجود را بر ماهیت باید مقدم بشناسیم.

اگزیستانسیالیسم existentialisme، با فعل existo existee، در زبان لاتین به معنای خروج از ظاهر شدن و بر آمدن است که با کلامات بودن و هستی نیز متعارف. Existentialisme، در نیمه اول قرن بیستم ساخته شد و به معنای وجود که از کلمه exsitential، که در زبان

فارسی وجودی ترجمه شده گرفته شده است و به معنای «اصالت وجود یا تقدم وجود» است. تقدم بر ذات موجودات که اصطلاح فنی آن ماهیت (چیستی) است که به پرسش ماهوی (آن چیست) پاسخ می‌دهد. در این جا منظور از ماهیت چیستی موجود است که از خصوصیان ماهیت کلی چیزها متشکل شده و اگر آنها را با خصوصیات فردی چیزی یا کسی ادغام کنیم ماهیت کلی به ماهیت فردی تغییر می‌کند.

با تمام این تفاسیر و تعابیر در جایی از این مکتب به این نکته می‌رسیم که فقط در خدا وجود از ماهیت جدایی ناپذیر است و خدا ذاتاً و ضرورتاً موجود واجب‌الوجود است و تصور خدایی که وجود نداشته باشد تناقض گویی بیش نخواهد بود.

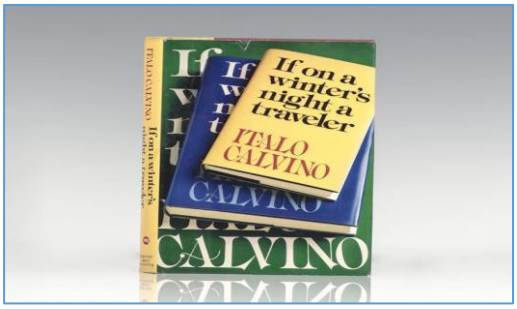
اولین گروه اگزیستانسیالیسم‌ها انسان‌گراییان بودن که بین سال‌های ۱۹۴۵ تا ۱۹۵۰ فعالیت داشتند. آن‌ها را «امید ناامید» نیز می‌نامیدند. پیروان این دسته از شخصیت‌گرایی مسیحی دفاع می‌کردن و از نظر آنها چندان فرقی با ذات حقیقی اگزیستانسیالیسم نداشتند. گروه دوم اگزیستانسیالیست‌های غیر دینی بودند که جدا ادعای انسان‌گرایی داشتن و این ادعای آن‌ها کاملاً به‌حق بود. ولی برخی از جنبه‌های مذهبی و سیاسی با آن‌ها شدیداً برخورد کرد و این گروه از مکتب اگزیستانسیالیسم را نابود کرد.

اما بعد از سال، ۱۹۵۰ این مکتب ادبی نمی‌توانست بیش از این دوام بیاورد در برابر جنگ کره، وجود اردوگاه کار اجباری در اتحاد جماهیر شوروی و خشونت رژیم استالینی. از این رو، روشنفکران اگزیستانسیالیست تن به جدا شدن دادند.

نویسندهٔ تحت‌تاثیر این مکتب مایل نیست تا تمام مطالب خود را به زبان مشترکی یا در شیوهٔ تازه‌ای از گفتار در هم ادغام کند. در همه موارد دیگر با همه انواع ادبی سازش می‌کند و در استفاده از همه انواع آثار ادبی قابلیت حیرت‌آوری دارد. اگر نویسندگان اگزیستانسیالیست در ۱۹۵۰، مخاطبان و پیروانی داشتند، به سبب کاربرد ماهرانه انواع ادبی سنتی و زبان بود و البته همین اعتنای آنها به گذشته ادبی است که امروز باعث می‌شود آثارشان قدیمی شمرده شود. می‌توان گفت که اگزیستانسیالیست‌ها از یک نسل بیشتر تجاوز نکردند و نتوانستند بیشتر دوام بیاورند، اما، هرچند اگزیستانسیالیسم به‌عنوان یک جریان ادبی از میان رفت، ولی تأثیر نویسندگان این مکتب بر نویسندگان دیگری که از آن فراتر رفته‌اند آشکار است.■

نگاهی به رمان «اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری»

اثر «ایتالو کالوینو»؛ مترجم «لیلی گلستان»؛ «فروغ صابر مقدم»



نام کتاب: اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری
نویسنده: ایتالو کالوینو؛ مترجم: لیلی گلستان
انتشارات: آگاه ۱۳۸۰؛ ۳۱۲ ص
داستان‌های ایتالیایی قرن بیستم

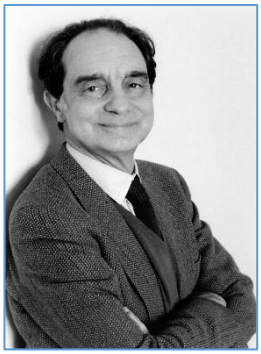
در جملات نخستین رمان، خواننده با آغازی دور از انتظار، روبرو می‌شود. نویسنده اثر، از همان ابتدا، سعی دارد خواننده را تشویق کند تا با تمرکز بیشتری، کتاب بخواند.

«تو داری شروع به خواندن داستان جدید ایتالو کالوینو، اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری، می‌کنی. آرام بگیر. حواست را جمع کن. تمام افکار دیگر را از سر دور کن...»(۷)

نقطه اوج این واژگان آن است که راوی با زاویه دید دوم‌شخص مفرد، سخن می‌گوید: **«بلندتر بگو، فریاد بزن، دارم داستان جدید ایتالو کالوینو را می‌خوانم!»**(۷) داستان کالوینو! آن هم داستان جدید او! چه واژگانی بهتر از این می‌تواند توجه یک خواننده را جلب کند تا نام این رمان و نویسنده آن برای همیشه در ذهن حک گردد. راوی گاهی به نصیحت‌کردن خواننده روی می‌آورد. گاهی هم درباره خواننده نظر می‌دهد بی آنکه او را بشناسد. آیا تمام خوانندگان یک خصیصه اخلاقی مشترک دارند که راوی قاطعانه این سخنان را به همه آنها تعمیم می‌دهد؟ **«تو آدمی هستی که به دلیل اصول زندگی‌ات هیچ انتظاری از هیچ چیز نداری... تو می‌دانی به بهترین چیزی که می‌توانی امید داشته باشی، این است که از بدتر احتراز کنی. این نتیجه‌ای است که در زندگی خصوصی‌ات به آن رسیده‌ای، چه در مورد مسائل عمومی و چه مسائل دنیایی... شکست خیلی سخت نیست...»**(۸)

مرد کتاب‌خوان، وارد کتابفروشی می‌شود و از میان انبوه کتاب‌های تازه و قدیمی، با توجه به ظاهری نو و میلی که از لذت خواندن در او پدید می‌آید، به آنها می‌نگرد. راوی، همه ممکن و ناممکن‌های شروع خواندن یک کتاب تازه خریداری‌شده را از صافی ذهن مرد، عبور می‌دهد. در پاره‌ای از قسمت‌ها، راوی از زاویه‌دید اول‌شخص جمع صحبت می‌کند.

«زمان یک چشم به‌هم‌زدن شده، ما فقط در لحظات کوتاهی از زمان‌ها که هر یک در ارتباط با خط سیر خاص خودشان دور و محو می‌شوند، می‌توانیم زندگی و تفکر کنیم...»(۱۳)



راوی از قول نویسنده هم سخن می‌گوید. او، نویسنده را به‌طور عام و خاص می‌شناسد. جاهایی نویسنده و راوی یکی می‌شوند؛ انگار نویسنده خودش را برای خواننده به تصویر می‌کشد. **«همه می‌دانند این نویسنده همیشه از این کتاب تا آن کتاب کلی تغییر پیدا می‌کند و دقیقاً هم به همین دلیل است که او را می‌شناسند اما واقعاً به نظر می‌رسد که این یک کتاب، هیچ ارتباطی با باقی کارهایش ندارد. حداقل تا آن جایی که تو یادت است.»**(۱۴)

حدود پانزده صفحه از شروع گذشته، خواننده وارد فضای اصلی داستانی به نام *اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری*، می‌شود. کلمات داستان را نویسنده می‌ریزد روی صفحات کتابی که در دست است؛ کتاب جان می‌گیرد و به تصویری که خواننده در لابلای واژه‌ها به آن دست پیدا می‌کند، بدل می‌گردد. **«داستان در یک ایستگاه قطار شروع می‌شود، لکوموتیوی سوت می‌کشد، بخار پیستون قطار شروع فصل اول کتاب را می‌پوشاند. ابری از بخار بخشی از اولین خطوط را می‌پوشاند.»**(۱۵)

در فصل اول، زاویه‌دید، مدام تغییر می‌کند و از دوم‌شخص مفرد به دانای‌کل مفسر و سوم‌شخص مفرد و دوباره به

دوم‌شخص مفرد و سرانجام به اول‌شخص مفرد بدل می‌گردد؛ سپس، زاویه‌دید اول‌شخص جای زاویه‌دید سوم‌شخص را می‌گیرد و در هم ادغام می‌شود.

بکارگیری حس بویایی از حواس پنجگانه: «**پس از این همه سال که خطوط، برقی شده‌اند، هنوز غبار نرمی از زغال‌سنگ در هوای ایستگاه‌ها موج می‌زند، زمانی که دربارهٔ قطارها و ایستگاه‌ها است، نمی‌تواند این بو را منتقل نکند.**»

داستان از زبان راوی اول‌شخص مفرد روایت می‌شود. مردی مسافر به‌دلیل تأخیر قطار، دیر به ایستگاه می‌رسد. قرار است شخص دیگری بیاید و بی‌حرف، چمدان‌هایشان را با هم عوض کنند اما هرچه منتظر می‌ماند، کسی نمی‌آید. نویسنده، یک‌راست به سروقت داستان نمی‌رود بلکه توضیح می‌دهد و انگار خواننده را آن چنان باهوش نمی‌بیند. «**در اینجا داستان دارای پاره‌ای گفت‌وگو است که هیچ گونه عملکردی مگر معرفی زندگی روزمره در یک شهرک روستایی ندارد...**» (۲۳) اگر هیچ نقشی ندارد پس چرا در داستان گنجانده شده و اگر این توضیحات در خدمت فضاسازی است پس روایت آن در پیش‌بردن روند داستان مهم است. با این تفاسیر، همان سه دیالوگی که بین زنی بنام "آرمید" و کارکنان شهرداری، رد و بدل می‌شود آن قدر قوی هستند که خواننده اثر، به ماوقع پی می‌برد. شهرداری می‌خواهد به هزینه آرمید، سردر مغازه چرم‌فروشی اش، لامپی پرنور نصب کند اما زن مخالف این کار است. آن‌ها، دلیل مخالفت آرمید را استفاده از تاریکی شب و راه‌دادن مردان غریبه از در پشت فروشگاه به داخل، دانستند. نویسنده، خواننده را از هرگونه قضاوت برحذر می‌دارد. «**به وقت خواندن، هم باید بی‌توجه باشی و هم باتوجه، همان طوری که خود من هستم، مجذوب باشی و سراپا گوش، به بار تکیه کنی و دست‌ها را زیر چانه بگذاری.**» (۲۴) در عین حال، مرد مسافر، تصویری از عدم قضاوت دیگران، به خواننده ارائه می‌دهد.

شماره تلفن‌شان را به قلم می‌کشد. سپس این فصل با داستان جداگانه دیگری ادامه می‌یابد: *با دور شدن از مالبورک*.

نویسنده به توصیف شخصیت‌های دیگر می‌پردازد. بوفه‌ای در ایستگاه که افراد بعد از کار، در آن جا جمع شده و به شرطبندی و نوشیدن می‌پردازند. "دکتر مارن" و "کلانتر گورن" هم در همین ساعت، کارشان تعطیل شده و به بار می‌آیند اما دکتر مارن همیشه جوری وارد می‌شود تا زنش که همان آرمید است او را نبیند. آرمید، همان روز چمدانی مانند چمدان مرد مسافر را به شخص دیگری فروخته است. مسافر، چون جایی برای ماندن ندارد، پیشنهاد می‌دهد تا چمدان خود را در فروشگاه آرمید بگذارد اما زن نمی‌پذیرد که فقط برای گذاشتن چمدان به فروشگاه او برود. کلانتر گورن، دیرتر از ساعت معمول وارد بوفه ایستگاه می‌شود. در دیالوگ‌هایی که مابین کلانتر و مسافر رد و بدل می‌شود، در می‌یابیم شخصی که قرار بود چمدانش را با او تعویض کند، نامش "ژان"، بوده و برای یک سازمان قدرتمند کار می‌کند اما اکنون کشته شده است و مسافر هم بهتر است به‌زودی با قطار ساعت یازده و به همراه چمدانش از آن ایستگاه خارج شود و مرد مسافر، بلافاصله ایستگاه را ترک می‌کند.

شاخصه‌های مهم این فصل، موقعیت و دیالوگ‌محوری بودن آن است.

در فصل دوم، کالوینو، مراجعه مرد کتاب‌خوان، به کتابفروشی و شاکی‌بودن او مبنی بر چاپ‌نشدن بقیه داستان و تعویض کتاب کالووینو با کتاب دیگری به نام "لهستانی" و آشنایی او با دختری بنام "لودمینا" و مشکل مشترک‌شان و رد و بدل کردن شماره تلفن‌شان را به قلم می‌کشد. سپس این فصل با داستان جداگانه دیگری ادامه می‌یابد: *با دور شدن از مالبورک*.

نویسنده دوباره از حس بویایی بهره گرفته و از بوی پیازداغ که تمام فضا و صفحات این بخش از فصل دوم کتاب را فرا گرفته، کاربردی مجازی ارائه می‌دهد. عطر و بوی پیاز سرخ‌شده در روغن، به هیبت کلمات در آمده و تکه‌های پیاز روی صفحه به شکل کلمه، نمایان می‌شوند. کاربرد مزه ترش کلمه‌ای به نام "شوئبلینتسیا" نیز دلالت بر تحریک حواس چشایی خواننده دارد. آشپزخانه‌ای است در "کودگیوا" که مردمان زیادی به آن جا رفت و آمد دارند از جمله زن آشپزی به نام "بریگد" و خاله "اوگورد" که نویسنده به شخصیت ظاهری‌شان، به‌شکلی که در دوره کلاسیک می‌نوشتند، نمی‌پردازد و آن‌ها را به عنوان "**بیوهٔ یان**" یا "**پسرهٔ دکانِ بقالی**"، مورد خطاب قرار نمی‌دهد بلکه تنها به چند واژه بسنده می‌کند، مانند "**ناخن‌های ناسور برانکو**" یا "**کرک‌های لب بریگد**". قهرمان داستان، باید به خانه آقای "کودرر" در روستای "پتکو" برود تا عمل خشک‌کن‌های جدید خریداری شده از بلژیک را یاد بگیرد و پسر آقای کودرر، "پونکو"، در خانه قهرمان داستان بماند تا پیوند درخت سنجد را یاد بگیرد. این دو پسر قرار است

جایشان را با هم عوض کنند. اتاق، محل زندگی، وسایل شخصی و حتی عشق‌شان را. «... **به هر حال هر چه بوده، در کل هر جمله، سعی داشته هم ارتباط محکم من با کودگیوا را منتقل کند و هم تأسف مرا در از دست‌دادن آن، و تازه، شاید هنوز متوجه نشده‌ای و اگر به آن فکر کنی متوجه می‌شوی که این چنین است یعنی تمایل من به دل‌کندن و دویدن به سوی ناشناخته، به صفحه را ورق‌زدن و دورشدن از بوی ترش مزهٔ شوئبلینتسیا تا فصلی جدید را با آشنایی‌های جدید در غروب ابدی آگد و در یکشنبه‌های پتکو و جشن‌های کاخ سیدر شروع کنم...**»(۴۴)

نویسنده در پی این نیست که علت این کار را به خواننده رمان بگوید و در پی چراها نیست و با مدلول‌ها کاری ندارد. او فقط دال می‌دهد. در انتهای این فصل و در خلال دیالوگ‌ها پی می‌بریم که نام شخصیت اصلی این فصل از رمان، "گریتزوی" است.

«... به سوی بریگد می‌روم در حالی که به فکر زوئیدا هستم: چیزی که می‌جستم بدنی بود با دو سر، یک بریگد ـ زوئیدا درست همان طوری که خود من با دو چهره از پونکو دور می‌شدم و بی‌موفقیت سعی داشتم با تف، خون روی کت مخمل کبریتی‌ام را پاک کنم ـ خون او یا خون خودم، خون بینی او یا خون دهان خودم؟...»(۴۷)

فصل سوم: راوی با زاویه دید دانای‌کل به روایت این فصل از رمان می‌پردازد. او از نحوه چاپ و صحافی کاغذ، اطلاع کافی دارد و ناآگهان زاویه‌دید تغییر کرده و به دوم‌شخص مفرد بدل می‌گردد. **«... تو آن چنان به میان نوشتهٔ متن راه پیدا می‌کنی که انگار به میانهٔ جنگلی انبوه راه یافته باشی. رمانی که تو می‌خوانی در نظر دارد تصویری از یک دنیای نفسانی، وزین و پر از جزئیات بدست بدهد...»**(۵۱)

مرد، با خواندن کتابی که با عنوان لهستانی از کتابفروشی خریده است، پی می‌برد که موضوع کتاب هیچ ربطی به لهستانی‌بودن و کشور لهستان ندارد. با تصور اینکه کتاب باز اشتباه چاپ شده باشد با "لودمیلا"، دختری که در کتابفروشی شماره او را گرفته، تماس می‌گیرد اما با خواهر او، «لوتاریا»، حرف می‌زند چون آن جا خانه لودمیلا نیست بلکه خانه خواهرش است و نویسنده ترس و بی‌اعتمادی لودمیلا را با ظرافت تمام در این دیالوگ به خواننده نشان می‌دهد. **«گوش کنید، لازم نیست دیگر اینجا تلفن کنید، اینجا خانهٔ لودمیلا نیست، خانهٔ من است. او به آدم‌هایی که کم می‌شناسد، نمره تلفن مرا می‌دهد، معتقد است که من می‌توانم با آنها فاصله را حفظ کنم.»** (۵۵)

از طرفی خواهر در مکالمه تلفنی به این نکته مهم اشاره می‌کند. **«لودمیلا پشت سر هم کتاب می‌خواند، اما مسائل را برای خودش روشن نمی‌کند و این به نظر اتلاف وقت می‌آید...»** در واقع این حرف خود نویسنده است. آن قدر که کتاب‌خوانی به شیوه درست، برای نویسنده مهم است، شاید نوشتن از اهمیت کمتری برخوردار باشد. سرانجام، لودمیلا که کنار خواهرش نشسته، به حرف می‌آید و قرار دیداری در دانشگاه به منظور تحقیق در باره مکان مورد نظر نویسنده کتابی که هردو از کتابفروشی خریده‌اند، با مرد کتاب‌خوان می‌گذارد. مرد در دانشگاه با جوانی به نام "ایرنریو" که این دو خواهر را می‌شناسد، برخورد می‌کند. گاهی جای نویسنده با مرد کتاب‌خوان، عوض می‌شود. انگار این خواننده رمان است که در راهروی دانشگاه به دنبال لودمیلا است زیرا زاویه دید دوباره به زبان دوم‌شخص مفرد چرخش پیدا می‌کند.

نویسنده در پی این نیست که علت این کار را به خواننده رمان بگوید و در پی چراها نیست و با مدلول‌ها کاری ندارد. او فقط دال می‌دهد.

«...سروقت در دانشگاه هستی و از میان پسران و دختران جوانی که روی پله‌ها نشسته‌اند می‌گذری...» و گاهی از زبان دانای‌کل روایت می‌شود: **«اگر او سر ساعت به وعدهٔ ملاقات نرسیده، برای احتراز از دیدار خواهرش بوده که در همین ساعت سمینار دارد.»**

در فصل سوم، کالوینو در نوشتن، تغییر فرم داده و در ابتدا، داستان جدیدی شروع کرده است. شخصیت‌ها تغییر کرده و مرد تصور می‌کند کتاب دیگری در دست دارد. او ارتباطی بین مکان‌های جغرافیایی پیدا نمی‌کند و مجبور می‌شود به فرهنگ اطلاعات‌عمومی مراجعه کند. در بخش دوم این فصل، تیتری با عنوان *خمیده بر لبهٔ ساحلی پرتگاه*، به روایت حضور مرد در پانسیون "کودگیوا" واقع در بندر "پتکو" می‌پردازد، جایی که با داستان *با دور شدن از مالبورک*، در فصل دوم، سرگذشت قهرمان اصلی در یک شب زمستانی، نیمه‌کاره مانده بود. قهرمان، دست یک انسان را از میان قلعه‌ای در ساحل که در واقع یک زندان است، می‌بیند. دستی از دل

سنگ. نگاه استعاره‌ای و فلسفی نویسنده در اینجا به روشنی نمایان است: «**این دست برای من، اشاره‌ای از سوی سنگ بود. سنگ به من می‌گفت که ذات ما یکی است و به همین دلیل چیزی که وجود مرا تشکیل می‌دهد، بعد از پایان دنیا برقرار می‌ماند و با دنیا محو نمی‌شود.**» (۶۹) دوشیزه "زوئیدا اوزکارت" که در هتل زندگی می‌کند، روزها در ساحل نشسته و صدف‌ها را نقاشی می‌کند. زوئیدا، همان دختریست که در فصل دوم کتاب، قهرمان داستان، عکس او را با موهای کوتاه، سیاه و با چهره‌ای گرفته در چمدان "پونکو"، دید. زوئیدا، عشق پونکو بود. آقای کودرر که کارشناس هواشناسی ساحلی است در یک غیبت چندروزه، قهرمان را به جای خود در رصدخانه ساحلی می‌گمارد تا به جای او نمودار روزانه هوا را ثبت کند. بتدریج، زوئیدا و قهرمان داستان با هم آشنا شده و گفتگو می‌کنند. او، روزی زوئیدا را با روبنده، در بین ملاقاتی‌های زندان می‌بیند اما دختر می‌گوید به منظور طراحی به آن جا رفته بوده در حالی که مرد، در دست دختر لوازم طراحی و نقاشی ندیده بود. روزی دو مرد سیاه‌پوش که از مراقبین زندان بودند، سراغ "کودرر" را می‌گیرند اما کودرر هنوز بازنگشته بود. طراحی تصویر توتیاها از جانب دختر، توجه مرد را به خود جلب می‌کند. دختر برای اینکه هرشب خواب توتیا را نبیند باید تصویر آن‌ها را بکشد تا از دست‌شان در بیداری، خلاصی یابد. چند روز بعد، زوئیدا تمایل به کشیدن تصویر یک لنگرک را مطرح می‌کند اما باید یک لنگرک باشد تا تصویر آن را بکشد؛ از مرد می‌خواهد برای او یک لنگرک تهیه کند اما کسی به قهرمان لنگرک نمی‌فروشد. او در آبجوفروشی ساحل، از یکی از مأموران زندان می‌شنود که هرچهارشنبه به ازای دریافت ۱۰۰ کرون، ترتیب ملاقات بانویی معطر را با یکی از زندانیان می‌دهد. چند ماه بعد، مرد به صورت مخفیانه آقای کودرر را در یک گورستان ملاقات می‌کند. آقای کودرر می‌گوید که به پلیس، راجع به لنگرک حرفی نزند و به آن‌ها بگوید که او هنوز از سفر برنگشته است. سرانجام، قهرمان داستان در رصدخانه، مردی فراری و ریشو را می‌بیند که پنهان شده است. این اطلاعات، به صورت کاملاً غیرمنسجم به خواننده داده می‌شود. به عنوان مثال، در ابتدا نمی‌داند که دو مرد سیاه‌پوش، مأمورین زندان هستند که سراغ کودرر آمده‌اند بلکه در پاراگراف پایین‌تر، در می‌یابد که آن دو از کارکنان زندانند. استفاده نمادین نویسنده از لنگرک، به خوبی هویدا است. لنگر نماد حرکت است. «**لنگر محرکی بود برای ثابت‌ماندن من، یه چنگ‌انداختن من، عمق‌یافتن من، و پایانی بود بر روی موج‌رفتن‌های من، بر این روی سطح‌ماندن من. اما این برداشت می‌توانست جایی هم برای تردید داشته باشد. می‌توانست دعوتی باشد برای برداشتن لنگر، و خود را به سوی پهنه رهاکردن.**» (۷۶)

برای اینکه بدانیم شخصیتی که در فصل سوم حضور دارد، همانی است که در فصل‌های پیشین بوده یا نه، باید بارها به عقب برگردیم و نام او را مابین سطور بیابیم تا اطمینان حاصل کنیم. از طرف دیگر، خواننده باید این مطالب را مانند قطعات پازل به هم بچسباند تا داستان در ذهن او شکل بگیرد و تازه بعد از آن، او بدرستی نمی‌داند آیا سرانجام مرد توانست لنگرک را تهیه کند و آن را به زوئیدا بدهد یا نه! آیا دختر براستی، لنگرک را برای طراحی می‌خواست و یا آن را برای آزادکردن یک زندانی بکار گرفت! آیا آن زندانی که دختر هر چهارشنبه با او ملاقات می‌کرد همان مرد فراری ریشو بود؟ آیا اصلاً ارتباطی ما بین آن‌ها وجود دارد یا نه و شاید همه اینها ظن و گمانی بیش نباشد. به هر حال، این امر مسلم و قطعی است که ایتالو به هیچ کدام از این پرسش‌ها پاسخ نمی‌دهد. او با چراها کاری ندارد و به تعبیری، از روابط علت و معلولی در داستان‌ها خبری نیست.

ایتالو دوباره به سراغ استاد تحقیق و لودمیلا و وظیفه‌ای که خواننده در مقابل کتاب پیش رو دارد، می‌رود.

فصل چهارم به روش خواندن کتاب با صدای بلند یا خوانش آن از سوی دیگری و نحوه گوش‌دادن می‌پردازد. کتابی که ترجمه می‌شود، شاید هرگز نتواند با اصل کتاب برابری کند چون مترجم با توجه به قواعد زبانی خود، آهنگ کلمات را سلیس و روان می‌سازد.

[چهار بار این فصل را خواندم و باز به نتیجه‌ای قطعی نرسیدم و برایم قابل فهم نشد تا اینکه ناگهان به خود آمدم و دیدم دارم کتاب را با صدای بلند می‌خوانم و باورکردنی نبود که با تجربه بلند خواندن، بیشتر متوجه این فصل شدم.]

ایتالو دوباره به سراغ استاد تحقیق و لودمیلا و وظیفه‌ای که خواننده در مقابل کتاب پیش رو دارد، می‌رود. «**چیزی آنجا است. چیزی که از نوشته ساخته شده، یک شیء سخت، مادی، که نمی‌شود عوضش کرد و از ورای این چیز می‌توان با چیز دیگری ارتباط برقرار کرد، چیزی که به دنیای غیر مادی تعلق دارد، نامرئی است. فقط به فکر می‌آید و به خیال. یا شاید چون زمانی وجود داشته**

و دیگر نیست، چون مال گذشته است و در دنیای مردگان گم شده، درک نکردنی و ناپیداست.»(۸۸) در این بخش از کتاب، نویسنده به نکته بسیار ظریفی اشاره دارد و آن آمیختن زبان اصلی مردمان یک خطه از جغرافیای زمین با زبان حسی آن‌ها است. زبان اصلی تغییر کرده و متمدن‌تر شده است و زبان حسی هم به شکل کلمات در آمده است. «**... می‌خواهید نشان دهید که زنده‌ها هم زبانی بی‌کلام دارند؟ زبانی که با آن نمی‌شود کتاب نوشت، زبانی که ثانیه از پس ثانیه با آن زندگی می‌کنند بی این که ضبط شود یا در حافظه بماند ــ زبان بی‌کلامی که در ابتدا از تن‌های زنده برمی‌آید... بعد فقط کلماتی می‌آیند که با آنها می‌توان کتاب نوشت و در آن کتاب‌ها به عبث سعی می‌شود که از این زبان اولیه برگردانی بشود.**» (۸۷)

در این فصل، داستان نیمه‌تمام دیگری آغاز می‌شود، *بی‌هراس از بلندی و باد*. داستان مبارزهایی که پس از جنگ جهانی اول، به ملی‌گرایی روی آورده‌اند. اردو مبارزها و ارتش وارد شهر می‌شوند. مردم در دو گروه مبارزاتی، در دو سمت پیاده‌رو، صف کشیده‌اند. انقلابیون و سفیدها. گروهی طرفدار و گروهی مخالف. مرد، همراه با "والرین" و "ایرینا"، از خیابانی می‌گذرند. بقیه سرگذشت این شخصیت‌ها به صورت فلاش‌بک نوشته می‌شود. قهرمان این فصل داستان، فعال مبارزاتی گروهی است که در دروازه شرقی شهر، تسلیم شده‌اند. در بین دیالوگ‌ها، قهرمان خود را معرفی می‌کند. «**خودم را معرفی کردم: آلکس زینوبر.**» (۱۰۱) ایتالو می‌خواهد جادوی کلمات را به رخ خواننده بکشد. «**در این مکان، ــ گفت و گو که تماماً بر او متمرکز بود، آن چنان که تصویر شهر مغشوش فراموش شده بود ــ می‌تواند قطع شود. اردوی ارتش یک بار دیگر از میدان، یعنی از این صفحه، عبور کرد و ما را از هم جدا نمود...**» (۱۰۱) خط اول جبهه عقب‌نشینی کرده است و انقلابی در راه است. شهر در هیاهوی تفرقه و وحدت است. "والرین"، عزیزترین دوست "زینوبر"، در اداره محافظت کار می‌کند؛ اداره‌ای که پیش از آن، خانه مسکونی یک محتکر زمان جنگ بوده و انقلابی‌ها آن را توقیف کرده‌اند. پدر والرین یک قاضی محلی‌ست و خود نیز اقتصاد سیاسی خوانده است. زینوبر در اتاق کار والرین، زنی که روی پل با او آشنا شده بود یعنی همان ایرینا را می‌بیند که به‌طور مخفیانه در آن اتاق کار، زندگی می‌کند. زینوبر، مأموریتی سری را در تحویل جاسوسی نفوذی، دارد. در پاراگراف آخر این فصل، زینوبر از داخل کیف والرین، حکمی مبنی بر مرگ خویش را به علت جاسوسی می‌یابد.

[این اطلاعات را به‌طور جسته و گریخته و موجز و کوتاه از لابلای سطرهای این فصل بیرون کشیدم و مانند پازل به هم چسبانده‌ام و یک پاراگراف از آن ساختم.]

فصل پنجم: به انتظار و اشتیاق خواندن بقیه داستان‌های نیمه‌تمام فصل‌های پیشین، از سوی مرد و زن کتاب‌خوان یعنی لودمیلا، پرداخت شده است. «**می‌کوشی تا رمان را بدست آوری، اما آن، یک کتاب نیست، دفتری است پاره، پس باقی آن؟...**»(۱۰۹) اینجا کتابخانهٔ انجمن ژرولو ـ آلتائیک است که فقط یک نسخه از این کتاب را دارد. خوانندگان، کتاب را بین خود تقسیم کرده‌اند و کتاب تکه‌تکه شده است. «**... خلاصهٔ کلام، بی هراس از بلندی و باد، خمیده بر لبهٔ ساحلی پرتگاه نیست، که آنهم به نوبهٔ خود، با دور شدن از مالبورک نیست، و آنهم چیزی است غیر از شبی از شب‌های زمستان مسافری...**» (۱۱۰) ایتالو اشاره به اشتراک مابین خواننده و ناشر دارد و صنعت چاپ و نشر را مضحک فرض کرده است. «**... تعداد اشخاصی که برای تهیهٔ کتاب‌های دیگر از کتاب استفاده می‌کنند در حال رشد است و بیش از تعداد کسانی است که کتاب‌ها را برای خواندن دوست دارند.**» (۱۱۲) فقط این نویسندگان منزوی نیستند که سعی دارند خود را روی کاغذ به ثبت برسانند بلکه گروه‌های جمعی هم این گونه‌اند مانند گروه‌های تحقیقی. انتقاد به نحوه کتاب‌خواندن، مدام در این فصل دیده می‌شود. «**سال‌های سال است که در این سازمان انتشاراتی کار می‌کنم و بسیار کتاب از زیر دست من گذشته، آیا می‌توانم ادعا کنم که کتاب می‌خوانم؟ من این را خواندن نمی‌دانم.**» (۱۱۶) ایتالو گاهی نام‌ها را غیرواقعی قلمداد کرده و می‌پندارد شاید آثار رایج، به نویسندگان دیگری متعلق بوده که با گذشت زمان و سال‌های طولانی فراموش شده‌اند. «**مگر نام نویسنده روی جلد کتاب چه اهمیتی دارد؟ بیایید خودمان را از اینجا به سه‌هزار سال بعد ببریم. خدا می‌داند کدام کتاب زمانهٔ ما تا آن وقت دوام خواهد داشت و نام کدام**

به انتظار و اشتیاق خواندن بقیه داستان‌های نیمه‌تمام فصل‌های پیشین، از سوی مرد و زن کتاب‌خوان یعنی لودمیلا، پرداخت شده است.

نویسنده به یادها خواهد ماند، برخی از کتاب‌ها معروف باقی می‌مانند اما آنها را بسان آثاری بی‌نویسنده ارج خواهند گذاشت، همان‌سان که افسانه گیلگمش برای ما حماسه شده. نویسنده‌هایی هستند که نام‌شان معروف می‌ماند و اثری از آثارشان باقی نخواهد ماند، مثل قضیهٔ سقراط، یا تمام کتاب‌های بجامانده را به یکتا نویسنده‌ای اسرارآمیز نسبت می‌دهند، مثل هومر...» (۱۲۱)

داستان نیمه‌تمام *نگاهی به پایین، در تیرگی سایه‌ها*، در این فصل نگاشته شده است. این جا حومه پاریس است. "ژوژو"، مُرده است. "برنادت" و قهرمان داستان، "رودی"، در صددند تا جنازه او را در کیسه‌ای پلاستیکی مخفی کنند و در جنگلی آتش بزنند. رودی در کشمکش با افکاری که ریشه در گذشته او دارند و اکنون دامنگیرش شده، با سه مرد روبرو می‌شود که انگار برنادت را می‌شناسند و می‌دانند که جنازه ژوژو در کیسه است. بی‌اعتمادی و خیانت! «**دنیا چاهی پر از تمساح است و مرا از آن راه فراری نیست.**»(۱۳۹)

مردی سعی در پنهان‌نمودن زندگی خصوصی، دارایی و رفت‌وآمدهای کاری خود در انظار عمومی دارد. او حتی برای انجام امورات خود از یک بدل استفاده می‌کند تا راه را به روی همه شک و شبهه‌ها ببندد.

فصل ششم با کشمکش بین مترجم و نویسنده اثر و نویسندگانی که در آینده خواهند آمد و واقعیتی که همواره پنهان می‌ماند، نوشته شده است. انگار یک شخص مشخص در روزگار نخستین بوده و همه آثار را روایت کرده است. کسی نمی‌داند و شاید هرگز "هومر"، نمرده باشد. حقیقتی مخدوش! داستان به‌طور موشکافانه‌ای در شبکه‌ای از خطوط به هم پیچیده، مقایسه و شباهت بین یک زنگ تلفن و تیری که به آدمی برخورد می‌کند، به رشته تحریر در آمده است. زنگ تلفن و تیر، هردو از یک دنیای بیرونی به درون ما کشیده می‌شود. جسم در قید و اراده آن قرار می‌گیرد و اشیا جان می‌یابند. قهرمان داستان در حال دویدن صبحگاهی، وارد خانه‌ای متروک می‌شود و به تلفنی که در آنجا زنگ می‌زند، جواب می‌دهد. صدایی می‌گوید، "مارجوری"، اینجاست، طناب‌پیچ است و می‌توانی به شمارهٔ صدوپانزده خیابان "هیل‌ساید" بیایی و او را تحویل بگیری وگرنه یک حلب نفت چراغ تا نیم‌ساعت دیگر او را جزغاله می‌کند. قهرمان داستان یک استاد مهمان در دانشگاه آن اطراف است و با یکی از دانشجویان خود بنام مارجوری وضعیت ناخوشایندی پیش آورده است. او بناچار در حالی که هیچ اطلاعی از وضعیت ماجوری در آن خانه نداشته، به آن جا می‌رود و بدون اینکه مارجوری توضیحی از او بخواهد به او می‌گوید: «بی‌شرف».

در فصل هفتم، لودمیلا به مرد کتاب‌خوان تلفن زده و قرار ملاقاتی با او در آپارتمان خود می‌گذارد. لودمیلا خود در خانه نیست و بعد خواهد آمد. وقتی مرد در حال پرسه‌زدن در آپارتمان است "ایرنریو"، وارد می‌شود چون کلید آپارتمان، زیر پادری بوده و هرکسی که لودمیلا بخواهد، می‌تواند وارد شود. در این فصل، راوی مرتب تغییر می‌کند. «**بانوی خواننده، تو چگونه‌ای؟ دیگر وقتش رسیده این کتاب با ضمیر دوم‌شخص مفرد و فقط خطاب به یک توی مذکر یا چیزی شبیه به آن یا برادر یک من فرصت‌طلب نباشد و فقط مستقیم خطاب به تو باشد که در آخر فصل دوم بسان سوم‌شخص لازم وارد شده‌ای تا این داستان یک داستان شود، تا بین دوم‌شخص مذکر و سوم‌شخص مؤنث اتفاقی بیفتد و داستان شکل بگیرد...**» (۱۷۲) ایرنریو با کتاب‌های لودمیلا، کارهای دستی می‌سازد. او برای انتخاب کتاب‌های لودمیلا به منظور ساخت یک اثر هنری به آن جا می‌آید نه برای خواندن کتاب. «**در پس هر کتاب کسی ضامن حقیقت این دنیای ارواح و خیالی است که خود را در قالب کلمات دمیده...**»

«**خواندن یعنی انزوا.**»(۱۷۹)

شخصی بنام "هرمس مارا"، ادبیات دروغین می‌سازد و آثار دیگران را دزدیده، جمع‌آوری و از آنها کتاب می‌سازد. در این فصل، داستان نیمه‌تمام دیگری بنام *شبکه‌ای از خطوط متقاطع*، نوشته شده است. مردی سعی در پنهان‌نمودن زندگی خصوصی، دارایی و رفت‌وآمدهای کاری خود در انظار عمومی دارد. او حتی برای انجام امورات خود از یک بدل استفاده می‌کند تا راه را به روی همه شک و شبهه‌ها ببندد.

فصل هشتم با نوشتاری از خاطرات "لیلاس فلانری"، آغاز می‌شود. لیلاس، با دوربین خود به زن جوانی که روی تراس یک خانهٔ ییلاقی در ته دره نشسته است، نگاه می‌کند. آن زن کسی نیست جز لودمیلا که گاهی جایش با خواهرش در طول این فصل، عوض می‌شود. لودمیلا نمادی از یک زن کتاب‌خوان است که لیلاس در پی جذب او، در برابر اثرش است. اثری که نوشته می‌شود، باید خوانده شود و فقط به این طریق است که جان می‌گیرد و نمود پیدا می‌کند. «**کتاب باید معادل**

دنیایی نانوشته باشد که به نوشته برگردان شده ... موضوع آن باید چیز نانوشته‌ای باشد و نمی‌تواند وجود داشته باشد، مگر وقتی که نوشته شود.» (۲۱۰)

«میل دارم بتوانم کتابی بنویسم که همه‌اش فقط جمله شروع باشد و تمام مدت همان نیروی اولیه‌اش را حفظ کند، انتظاری که فقط بر یک موضوع متمرکز نمی‌شود. اما امکان نوشتن چنین کتابی چگونه می‌تواند بوجود بیاید؟ آیا با اولین پاراگراف خراب نمی‌شود؟ یا اینکه مقدمه باید تا آخر کتاب حفظ شود؟ یا اینکه باید شروع یک روایت را وارد روایت دیگری کرد، مثل هزار و یک شب.»(۲۱۷) ایتالو در این فصل اشاره به کپی‌کردن از روی یکی از رمان‌های مشهور جهان دارد. رمان "جنایات و مکافات". در کپی‌کردن یک اثر شاخص، جذبه و لذتی نهفته است که به آدمی، حس نوشتن و خواندن را توأمان می‌بخشد. چنانچه از زبان یک مترجم که در واقع همان هرمس مارانا است، پی می‌بریم ژاپنی‌ها می‌توانند به راحتی به تقلید ادبیات بپردازند. شرکتی در "اوزاکا"، به فرمول داستان‌های فلانری دست پیدا کرده و توانسته نوشته‌هایی جدید تهیه کند. از نظر هرمس، ادبیات فقط بخاطر قدرتی که در قبولاندن دروغ دارد، دارای ارزش است و واقعیت آن در کذب، نمود پیدا می‌کند. نویسندهٔ یک کتاب، جعلی است و در واقع روایت‌گر است که نویسنده را اختراع می‌کند تا کاتبی برای کتاب‌هایش بسازد. کاری که خداوند انجام داد و تصمیم گرفت خود را در مکتوبی آشکار کند. کاری که کاتب با سخنان پیامبر انجام داد و آنها را نوشت.

نویسنده تأکید دارد که خواننده‌ها با هم تفاوت دارند. یکی مانند لوتاریا، با آگاهی کتاب می‌خواند و انتظارش از خواندن کتاب این است به چیزهایی که خود می‌داند، وقوف پیدا کند و از طرفی لودمیلا که کتاب‌ها را آن چنان سریع می‌خواند که انگار می‌بلعد. لودمیلا عقیده دارد، نویسنده‌ها آنی نیستند که در کتاب‌هایشان نشان می‌دهند و به باور فلانری، خواننده‌هایی مانند لودمیلا، بهترند. خواندن از روی یک کتاب با خواندن بوسیله کامپیوتر و خواندن همان کتاب با حروف چاپی، با هم تفاوت دارد. داستان نیمه‌تمام *بر فرشی از برگ‌های منور ماه*، در این فصل، نوشته شده است. قهرمان به همراه آقای "اوکدا" در جنگل درخت‌های جینکگو راه می‌روند. خانم "میاجی" و "ماکیکو"، دختر جوان آقای اوکدا هم هستند. قهرمان اصلی در دفتر کار اوکدا، فیش‌های تاریخ را مرتب می‌کند و در مدتی که در آنجا اقامت دارد از نظر احساسی به افراد منزل، حسی عمیق پیدا می‌کند و سرانجام آن به یک رسوایی می‌انجامد.

«... مسئلهٔ اساسی آن‌قدر به حس هر برگ مربوط نمی‌شود که به فاصلهٔ هر برگ با برگی دیگر و فضای خالی‌ای که آنها را از هم جدا می‌کند... در بخش بزرگی از زمینهٔ احساس، شرط لازم، فقدان احساس است تا حساسیت ما قادر شود تمرکزی موضعی و موقتی داشته باشد، درست مانند موسیقی، که سکوت زمینه لازم است تا نت‌ها از آن برآیند.»(۲۴۷)

در فصل نهم، کتاب "ایکوکا"، قهرمان این فصل، در فرودگاه "آتاگیتانیا"، توقیف می‌شود و زنی مسافر بنام "کورین"، به او می‌گوید که من عین این کتاب را دارم؛ دنبالم بیا تا به تو بدهم. وقتی کورین، کتاب را از زن می‌گیرد متوجه تغییر عنوان و طرح روی جلد کتاب، می‌شود اما زن می‌گوید همان است، فقط یک اسم دیگر جعل شده است. کورین، وقتی کتاب را باز می‌کند، متوجه تفاوت متن هم می‌شود. هنگامی که پلیس، آن‌ها را دستگیر می‌کنند، کورین خود را "گرترود"، معرفی می‌کند و به ایکوکا می‌گوید که نترسد چون آن‌ها پلیس‌های واقعی نیستند. بار دوم که دستگیر می‌شوند، کورین خود را "اینگرید"، معرفی می‌کند. در اداره پلیس، کورین را "آلفونسینا"، صدا می‌زنند و با یک اونیفورم نظامی ظاهر می‌شود. کورین یک فرد نظامی هم نیست او حال یک قلابی است که درون گروهی جعلی نفوذ کرده است و برای اینکه لو نرود باید وانمود کند که یک ضدانقلاب است که در صف حقیقی‌ها نفوذ پیدا کرده است. **«تو به آتاگیتانیا آمده‌ای تا سازندهٔ رمان‌های جعلی را شکار کنی و حالا زندانی سیستمی شده‌ای که هر حرکت و اتفاق در آن جعلی‌ست...»**(۲۶۱) عدم تمایز بین جعل و واقعیت و حقیقتی که در طول سالهای متمادی همواره مخدوش شده است و ذهن و حواس آدمی قادر نیست به تنهایی این دو را از هم تفکیک سازد.

در داستان نیمه‌تمام دیگری بنام *بر گرد گوری تهی*، قهرمان شانزده‌ساله داستان، "ناخو"، کنار پدر در حال مرگش، نشسته است. پدر به او می‌گوید، وقتی او مُرد، اسب، آذوقه و اسلحه‌اش را بردارد و به "اوکدال"، برود و مادرش را که از دوران شیرخوارگی ندیده است، ملاقات کند. ناخو، بعد از مرگ پدر، درمی‌یابد زنی که پدرش با او ازدواج کرده بود یک سرخپوست ملاک بوده اما ناخو از یک زن دیگر متولد شده است. ایتالو، در این بخش به یکی از افسانه‌های سرخپوستی می‌پردازد. سرخپوستی که سال‌ها قبل با پدر ناخو جنگید و کشته شد و

پدر محکوم شد تا برای همیشه آن قبیله را ترک کند. بعدها جنازه سرخپوست را در گور نیافتند و بر اساس یک افسانه قدیمی، آن مرد هنوز زنده است.

فصل دهم: قهرمان داستان که در آتاگیتانیا، زندانی بود به این شرط آزاد می‌شود که مأموریتی در کشوری دوردست در "ایرکانی" انجام دهد. او می‌باید با اداره پلیس کشور ایرکانی ارتباط برقرار کند تا از طریق او امکان دسترسی به مخالفان دولت پیدا شود. "آناتولی"، کسی است که قرارست نسخه دست‌نویس کتابی را برای او بیاورد. آناتولی به او اعتماد می‌کند و هنگامی که اصل دست‌نوشته را به او می‌دهد، سه پلیس بر سرش می‌ریزند و دستگیر می‌شود. در این فصل، داستان نیمه‌تمام دیگری بنام *در آن پایین کدام قصه منتظر است تا پایان بگیرد؟*، *نوشته شده است*. به قول ایتالو، «**شما فکر می‌کنید هر خواندنی باید اول و آخر داشته باشد؟ در زمان‌های قدیم روایت‌ها فقط دو نوع پایان داشتند: قهرمان زن و قهرمان مرد وقتی از تمام آزمایش‌ها بیرون می‌آمدند، یا با هم عروسی می‌کردند یا که می‌مردند. نهایتی که تمام روایت‌ها را به خود می‌کشد دو صورت دارد: یا ادامه‌اش در زندگی است و یا ناگزیر، مرگ است.**» (۳۱۴)

قهرمان داستان که در آتاگیتانیا، زندانی بود به این شرط آزاد می‌شود که مأموریتی در کشوری دوردست در "ایرکانی" انجام دهد. او می‌باید با اداره پلیس کشور ایرکانی ارتباط برقرار کند تا از طریق او امکان دسترسی به مخالفان دولت پیدا شود.

ایتالو کالوینو، دغدغه‌های خود را در خصوص چگونه کتاب‌خواندن، نوشته است. این کتاب درباره چگونه‌خواندن و درست‌خواندن است. همه کتاب می‌خوانند اما فقط بعضی‌ها می‌دانند چگونه بخوانند و سرسری و طوطی‌وار از کنار واژگان نگذرند بلکه هر کلمه در مقابل چشمان آن‌ها نمودار جهانی نو باشد. این رمان، متشکل از روایت‌های به هم تابیده و گاه جدا از هم است. در دنیای مدرنیسم، نویسنده، اثر خود را محدود به نوشتن یک موضوع نمی‌کند. او به موضوعات، مکان‌ها و زمان‌های مختلف می‌پردازد. ده داستان نیمه‌تمام در این رمان، حکایت از این دارد که نویسنده به عمد آنها را تمام نکرده است تا ادامه‌شان در ذهن خواننده شکل بگیرد. در این رمان، هر داستان به تعبیری با داستان دیگر پیوند دارد و با یکدیگر به شیوه‌ای نامنتظر، هماهنگ هستند. به قولی، هر خواننده، می‌تواند خود نویسنده باشد؛ داستان‌هایی با ژانرهای مختلف، از عاشقانه مبتذل گرفته تا سیاسی، تاریخی، علمی، تخیلی، جنایی، پلیسی، کارآگاهی و غیره. فضای تلویحی و رمزی این رمان، دارای لایه‌های پنهانی است که ذهن را به تفکر وامی‌دارد. نگاه فلسفی ایتالو به رویدادهای حول‌وحوش شخصیت‌های داستان‌های نیمه‌تمامش، فضا را پیچیده و ناملموس کرده است. او به دنبال تلقین یک معنای کلی است و این کار را هدفمند دنبال می‌کند.

ناتوانی خواننده اثر، در تعریف‌مندی پیرنگ‌ها، پایان‌بندی‌های باز و چندمعنایی بودن آن‌ها، پست‌مدرنیسم را در ذهن متبادر می‌سازد. واقعیت، بازشکنی می‌شود و اتفاقات نامأنوسند. باورپذیری کم است و گاهی با یک دروغ مواجه می‌شویم مانند دروغ بزرگ جعل ادبیات در کشور ژاپن. طنز در این اثر تا حدود زیادی سیاه است. طنز جعل زبان، ادبیات و سانسور که ایتالو در اثر خود به آنها پرداخته است.

رمان با زاویه‌دید دوم‌شخص مفرد مفسر و گاه غیرمفسر، روایت می‌شود. مرد کتاب‌خوان، بعد از خواندن فصل اول رمان آن را نزد کتاب‌فروش برده تا بگوید چاپ کتاب مشکل دارد. برای نخستین بار لودمیلا یا زن کتاب‌خوان را در آنجا می‌بینند. آن دو متوجه می‌شوند کتابی که در دست دارند کتاب ایتالو کالوینو نیست. ملاقات بعدی‌شان در دانشگاه، منجر به آشنایی مرد با لوتاریا، خواهر لودمیلا، استادها، کتاب‌خوان‌های حرفه‌ای و مبتدی می‌شود. سازمان انتشاراتی نیز نتوانست در این زمینه به او کمکی کند و سرنخ همه سرقت‌های ادبی به سارقی بنام هرمس می‌رسد که تمام تلاشش این است تا توجه زن کتاب‌خوان یا همان لودمیلا را به خواندن کتاب جلب کند. مرد کتاب‌خوان قصد دارد از سرقت‌های ادبی جلوگیری کند اما دستگیر و درگیر مافیای پلیس می‌شود و سرانجام با لودمیلا، ازدواج می‌کند. رمان با خواندن صفحه آخر کتاب اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری ایتالو کالوینو، توسط مرد کتاب‌خوان، به پایان می‌رسد.

اطلاعات به صورت قطره‌چکانی به خواننده داده می‌شود و در خلال پاراگراف‌ها به دفعات جابجا می‌شود. آن‌ها را در قالب جزئیات نمی‌توان بررسی کرد بلکه بایستی کنار هم چید تا به یک معنای کلی دست پیدا کرد. به وفور پراکنده‌گویی دارد و ارجاعات بین متنی آن زیاد است و شخصیت‌های کاریکاتورگونه آن غیرواقعی قلمداد می‌گردند.

شخصیت‌ها چندلایه، متناقص و درونی‌اند؛ در فضایی وهم‌گونه و اغراق‌آمیز فرو رفته‌اند و ذهن خواننده را نسبت به خود به

حالت شناور نگاه می‌دارند. کاراکترها واقعی نیستند و به گذشته‌ای بسیار دور متعلق‌اند و رویدادی در عصر قدیم را تعریف می‌کنند. قهرمانان تلاش دارند تا از طریق تحقیق و بازنگری گذشته، با فرآیند داستان‌نویسی، حس‌بودن و ساختن مکانی برای خود و دنیایی که زمانی از آن کَنده شده بودند را تجربه کنند. نویسندگان و شخصیت‌ها از اهمیت والایی برخوردارند؛ گاهی آشکار و گاهی ناپیدا؛ گاهی عاشق و گاهی وانهاده و فریب‌خورده. آن‌ها به طور مسخره‌ای فریب می‌خورند و گاهی به نابودی زندگی‌شان می‌انجامد؛ از درون بیمار می‌شوند و پس از گذراندن نقاهتی طولانی، سرانجام گذشت می‌کنند. ایتالو گاهی بر علیه شخصیت‌های خود به ضدیت بر می‌خیزد. گاهی صدای شخصیت‌های دیگر را نمی‌شنویم و تنها صدای یکی از شخصیت‌ها، شنیده می‌شود. بی‌اعتمادی در نهاد شخصیت‌ها، ذهن را به سمت بی‌اعتمادی مدرنیته می‌کشاند. قهرمانان اصلی داستان‌ها، کنجکاو و پرتحرک‌اند و درباره زندگی و آدم‌های اطراف خود، پرسش‌های بی‌پایانی دارند؛ سفر می‌کنند و مدام به دنبال اهدافی هستند که برای خودشان نیز بی‌معنی و ناشناخته است. آن‌هاهمواره از یک سفر بیرونی به یک سفر درونی می‌روند و در پی یک موجودیت مستقل‌اند؛ اتفاقی که ممکن است هرگز رخ ندهد. ایتالو در این اثر کاملاً ماهرانه به قالب شخصیت‌های خود فرو رفته و ذهنی‌بودن زندگی آن‌ها را به تصویر کشیده می‌کشد. شخصیت‌هایی که چندگانه هستند و همراه با ترس به ادراک می‌رسند. آن‌ها هویتی ثابت و ملموس و قابل دسترس ندارند و مدام رنگ و چهره عوض می‌کنند. هرج‌ومرجی پرهیاهو و بهم‌ریخته، زندگی روزانه آنها را زیر نفوذ دارد. گاهی برحسب تصادف، روبروی هم قرار می‌گیرند و زندگی روزانه خود را رقم می‌زنند. آثار فرم‌گرایی در این اثر کاملاً مشهود است. نویسنده به دنبال جذابیت نثری است. دوازده فصل هرکدام از آنها به غیر از دو فصل آخر، داستان‌هایی جدا از هم با تیترهای متفاوت، دارد. قاعده مهم و اصلی یک اثر کلاسیک شکسته شده و بر اصل آغاز، میانه و پایان استوار نیست. داستان‌ها، پایان ندارند. گاهی، اجزاء یکسانی مانند اسم، داستان‌ها را به هم مربوط می‌سازد. اجزائی که در یک فصل، اصل هستند، در فصلی دیگر، فرعی قلمداد می‌گردند. نویسنده، از همه قاعده‌ها برای رسیدن به مفهوم باطنی اثر، استفاده می‌کند. ده داستان نیمه‌تمام در دل یک داستان اصلی، روایت شده است.

آشنایی‌زدایی در رمان به چشم می‌خورد. نویسنده‌ای که متقلب است. محققی که راستگو نیست و تحریف، اصل و اساس کارش است و بدون سند، حرف می‌زند. مترجمی که سرقت ادبی می‌کند. ادیبی که دزدی ادبی است. استاد دانشگاهی که فرهیخته و دانا نیست. به این ترتیب یک اثبات‌زدایی ژرف در کل اثر به چشم می‌خورد و خواننده را در خوانش این روایت متلاشی به ضدیت با خود دچار می‌کند. این رمان، دو زمان دراماتیک دارد. یک زمان ده ساعته که اختصاص به خواندن رمان اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری، که از ابتدا تا انتهای آن توسط مرد کتاب‌خوان، خوانده می‌شود و زمان دراماتیک دیگر که در دل رمان اصلی است و بسیار طولانی می‌باشد.

کتاب ایتالو را باید خواند. این کتاب بیش از آنکه یک رمان باشد، یک آموزگار کتاب‌خوانی است که شیوه برخورد با یک کتاب را آموزش می‌دهد.

روایت داستان، روایت یک زندگی است. برش‌هایی کوتاه از زندگی که همیشه وجود دارد. زندگی در اینجا و زندگی در جایی دیگر. زندگی‌های متفاوت. نام‌های گوناگون و زبان‌های از هم جدا. ارتباطی پیچیده و درهم که به یک خط سیر اصلی می‌رسد و از سرچشمه جهانی روایت نشأت گرفته است. ایتالو معتقد است، واقعیتی وجود ندارد و همه چیز نسبی است. روایت‌های کلی جای خود را به روایت‌های کوتاه دادند و نتیجه‌گیری و بساط یک دانای‌کل در جهان اثر، برچیده شده و خواننده با یک دگرگونی عظیم و دنیایی کاملاً جدید با اثر قرار دارد.

«خواندن یک عمل بی‌هدف است یا می‌شود گفت که هدف اصلی آن خود خواندن است. کتاب یک تکیه‌گاه فرعی یا حتی می‌شود گفت یک دست‌آویز است.» (۳۱۰)

«...خواندن من پایان ندارد. می‌خوانم و باز می‌خوانم و هر بار بین چین و شکن جملات، در پی انگیزه‌ای برای یک کشف تازه هستم.» (۳۰۹)

کتاب ایتالو را باید خواند. این کتاب بیش از آنکه یک رمان باشد، یک آموزگار کتاب‌خوانی است که شیوه برخورد با یک کتاب را آموزش می‌دهد. این کتاب را باید به صدای بلند خواند. هنگامی که با صدای بلند می‌خوانیم، صدای دیگری هم می‌شنویم و آن صدای ابتدایی و نخستین این کتاب است. صدایی به قول ایتالو، نامریی و خیالی. صدایی که متعلق به گذشته است و در دنیای مردگان ناپدید گشته و درک‌ناشدنی و ناپیداست). ■

نگاهی به کتاب «الا و دزد میلیونی»

اثر «تیمو پارولا»؛ مترجم «زهرا معین‌الدینی»؛ «راضیه مقدم»

ماجرا از آنجا شروع می‌شود که دانش آموزان کلاس دوم ابتدایی متوجه نبود معلمشان سر کلاس می‌شوند و به این نتیجه می‌رسند که کسی معلمشان را دزدیده. بچه‌ها تمام تلاش خود را به کار می‌برند تا معلمشان را پیدا کنند چون مدیر مدرسه به آنها گفته قرار است به جای معلمتان، یک باغبان به شماها درس دهد. آن‌ها پس از کلی گشتن معلم را در بیمارستان پیدا می‌کنند؛ پیش خانمش که قرار است نوزادی را به دنیا بیاورد. در این ماجرا بچه‌ها به طور اتفاقی بلیتی پیدا می‌کنند که پول زیادی برای آنها به همراه دارد، اما بعد از مدتی بلیت را گم می‌کنند و به بعضی افراد از جمله معلم باغبان مظنون می‌شوند که در نهایت می‌بینند اشتباه می‌کنند و در پایان معلم خودشان به کلاس برمی گردد.

اگر بخواهیم نقاط کلیدی کتاب رادر نظر بگیریم، کتاب با محوریت «بلیت» به جلو پیش می‌رود و البته برای خواننده‌ای که کتاب «چارلی و کارخانه شکلات سازی»، نوشته: «رولد دال» را خوانده تداعی کننده همان بلیت خوش شانس هست که چارلی آن را اتفاقی پیدا می‌کند و در این کتاب هم یکی از بچه‌ها کاملاً اتفاقی در سطل زباله پیدا می‌کند.

واین بلیت باعث پیش برد حوادث و اتفاقات کتاب است و اگر نقش آن را از کتاب حذف کنیم دیگر چیزی برای جلو رفتن ندارد. بلیت شاید یک عامل محرک است که باعث می‌شود هم شخصیت‌ها خودشان را نشان دهند هم پس از برنده شدن و دریافت پول آرزوهای خود را برآورده کنند. یعنی با محرک بلیت ما با انبوهی از رویاهای زیبا و البته جالب بچه‌ها روبرو می‌شویم که یکی از نقاط قوت کتاب به شمار می‌رود:

هانا می‌خواست اول برای خودش یک جامدادی تازه و شیک بخرد و اگر پولی باقی ماند آن را به مانکن‌ها بدهد.

میکا می‌خواست یک ماشین شوالیه بخرد در حالی که حتی گواهی نامه هم نداشت.

پکا گفت می‌خواهد بااین پول یک مادر جدید بگیرد. مادر خودش مجبورش می‌کرد شلوارک و چکمهٔ لاستیکی بپوشد.

رمبو گفت می‌خواهد بخشی از پولش را به اوراق بهادر وبخشی را به سهام تبدیل کند. (صفحه ۷۰ و ۷۱)

در این آرزوها که هر کدام از خواسته ونیاز بچه‌ها سرچشمه می‌گیرند دنیای بزرگترها و ورود به اجتماع آنها به وفور دیده می‌شود و اینکه کودک امروز دیگر دنبال دنیای بچه گانهٔ خود نیست او دوست دارد مرز کودکی رابه سرعت طی کند و پا به دنیای بزرگترها بگذارد. او در کودکی به دنبال رویاهای خود در بزرگسالی است.

همچنین بااینکه فضای اصلی مدرسه است و ما با تعدادی دانش آموز روبرو هستیم اما ماجرا فقط در مدرسه اتفاق نمی افتد بلکه در محیطهایی مختلف که خاصه بزرگسالان است مثل: گل فروشی، بیمارستان و... به جلو پیش می‌رود

و نویسنده به فضایی خیالی برای بردن مخاطب به داستان دست نمی‌زند بلکه کاملاً رئال در بستری از جامعه و دنیای بزرگترها تاکید دارد. تا جایی که کودکان خود را به شکل بزرگترها تغییر می‌دهند برای دریافت پول بلیت.

پس می‌توان گفت در این کتاب ما با کودکانی که کودک مانده‌اند روبرو نیستیم، ما با کودکانی که در دنیای بزرگترها زندگی می‌کنند روبرو هستیم.

همچنین در طول کتاب با شخصیت‌های مختلفی از کودکان روبرو هستیم، باهوش، شیطان، درس خولن و... و این تنوع شخصتی برای جذب مخاطب کودک در هر قشری روشی بسیار موفق برای نویسنده است تا کودک حین خواندن کتاب بتواند خود و دوستانش را در کتاب پیدا کند.

و همذات پنداری صمیمی در داستان حس کند.

البته خلق شخصیت‌ها پردازی‌های با خلق و خوهای جالب از مشخصه‌های قابل تأمل کتاب است مثل معلم باغبان:

مردقد کوتاهی با چشمانی شوخ و یک کلهٔ تاس براق وارد کلاس شد. شلوار مخمل کبریتی قهوای با جلیقهٔ بافتنی به تن داشت که از یکی از جیب‌هایش دستهٔ عینک بیرون زده بود. در یک دستش بیل بود و در دست دیگرش یک آب پاش (صفحه ۳۳)

اما آنچه که از اسم کتاب پیداست «الا» و دزد میلیونی، الا با زاویه اول شخص داستان را روایت می‌کند و انتظار می‌رفت همچون دیدگاه سنتی الا قهرمان و شخصیت محوری و اصلی داستان باشد اما در طول داستان الا بیشتر به یک راوی بدل شده تا بخواهد به یک قهرمانِ تمام معنا تبدیل شود و تنها تفاوتش با دیگران فقط در بیان جزئیات ریز زندگیش است که باز هم در کتاب آنچنان نقش پررنگ شخصیتی ایفا نمی کند.

همین طور شیوه روایت کتاب هم بیشتر دیالوگ محور است. داستان بیشتر بر پایه گفت وگو به جلو می‌رود و کمتر توصیفات خاص، چشمگیر و توقف متنی را یا توصیفات

مجذوب کننده که خاص این سن است و دریچه‌ای تازه از شناخت اطراف را به روی کودک می گشایددر کتاب می‌بینیم و همین عامل باعث می‌شود داستان با سرعت هر بخش را تمام و وارد بخش دیگری شود.

البته اگر نگاهی به کلیت و ژانر کتاب بیندازیم این کتاب بیشتر ژانر پلیسی و یا همان بر پایه عنصرجست و جو می‌چرخد.

از همان ابتدا، که معلم دزدیده می‌شود و بچه‌ها شروع به پیدا کردن معلم می‌کنند یا گم شدن بلیت که بچه‌ها مثل کارآگاهی ایده می‌دهند و افراد مظنون را هم مشخص می‌کنند و این عامل گشتن و حتی اشتباه در پیدا کردن مظنونان هم باعث هیجان برای این طیف از خوانندگان می‌شود.

یکی از نکات قابل توجه که ما در دیگر آثار پارولا (نویسنده کتاب) می ببینیم بیان بعضی مفاهیم است که با بیان خود و شناخت مخاطبش آنها را در کتاب جایگزین و برای مخاطب کم سن و سال تعریف می‌کند:

کم کم داشتم به این نتیجه می‌رسیدم که ما نیاز به کمک داریم. مثلاً کسی مثل مادر؛ مادرها خوب می‌توانند سرنخ‌های مربوط به پدرها را پیدا کنند. (صفحه ۷۷)

تیمو با حوصله گفت: «گوش کن، انگیزه یک وسیلهٔ نقلیه نیست، بلکه دلیلی است که به خاطر یک نفر دست به انجام کاری می زند...»(صفحه ۹۳)

طبیعی است که در تلویزیون این را دیده بودیم که یک مادر به بیمارستان می‌رود. مدتی زیر یک ملافهٔ سفید آه و ناله می‌کند و خانم پرستار یک بچهٔ بامزهٔ خندان که تازه از کارخانه بچه سازی آمده، به عنوان جایزه برایش می‌آورد. می گویند کارخانه‌های بچه سازی قبلاً در تمام دنیا وجود داشت، اما امروزه بیشتر آن‌ها در چین قرار دارند.

از خصوصیات مثبت دیگر کتاب، پایان خوشی است که با جشن کریسمس به انتها می‌رسد و کودک را بدون دلهره و خشونت دعوت به اتمام داستان می‌کند. پول بلیت را به هر طریقی بدست می‌آورند ودر نهایت با آن جشن کریسمس مفصلی می‌گیرند و این خود فداکاری صاحب بلیت را به خواننده یادآوری می‌کند.

همین طور کتاب ۱۵۱ صفحه است و درشتی فونت آن متناسب با مخاطب گروه (ج) هست. این گروه از خوانندگان که تقریباً در خوانش نسبت به سالهای ابتدایی سریع‌تر هستند و از دایره کلمات بیشتری برخوردار هستند.

البته در بین صفحات تصاویری سیاه و سفید می‌بینیم که به متن و دریافت معنای آن و درک فضا برای کودک کمک بسیاری می کند.

این کتاب یکی از مجموعه‌های چند گانه الا هست. که کتاب‌های دیگری هم باعنوان های «الا در کلاس دوم، الا در مدرسه، الا وشاگرد جدید کلاس، الا در اردو و ...» از، این نویسنده منتشر شده که علاقه مندان این سبک می‌توانند کتاب‌های دیگر را هم مطالعه کنند.■

خلاصه اسطوره «گراز کالودونی»

«مرتضی غیاثی»

اوینئوس پادشاه کالودون، از همسرش، آلتایا، صاحب پسری شد به نام ملهاگروس. زمانی که ملهاگروس تنها هفت روز داشت، ایزدبانوانِ سرنوشت بر مادرش پدیدار شدند و بر او بازگفتند که این کودک تنها تا هنگامی که کُندهٔ درون بخاری به تمامی بسوزد، زنده خواهد بود. آلتایا با شنیدن این پیشگویی بیدرنگ کُنده را از درون بخاری بیرون کشید، آن را خاموش کرد و درون صندوقچه‌ای پنهان نمود.

بدینسان، سال‌ها به خوشی و شادکامی گذشت و ملهاگروس به جوانی نیرومند و برومند تبدیل شد. اما روزی از روزها، پدرش هنگامی که نخستین محصولِ کشت و کار سالانه را به خدایان پیشکش می‌کرد، از یاد برد که ایزدبانو آرتمیس را نیز از آن قربانی بهره‌ای بدهد. از این رو آرتمیس بر او خشم گرفت و گرازی را روانهٔ کالودون کرد که به کشتزارها میتاخت و همه چیز را می‌اوبارد[1].

اوینئوس برای شکار این گراز، دلاورترین پهلوانان یونانی را فراخواند و نوید داد که چرم این حیوان را به کسی خواهد بخشید که آن را بکشد. در پی این فراخوان، قهرمانانِ بسیاری از سراسر یونان به کالودون آمدند و در میان آنان می‌توان از دختری بنام آتالانته، برادران آلتایا و آمفیارائوس نام برد.

شکارگران نه روز و نه شب به بزم نشستند. در روز دهم، چندی از آنان که خوش نداشتند دختری همراه با آنان به شکار بیاید، از آمدن سر باز زدند. اما، ملهاگروس آنان را وادار کرد که در گروه باقی بمانند؛ زیرا، با اینکه همسری قانونی داشت، شیفتهٔ آتالانته شده بود و با او آمیزش کرده بود و بزودی از او کودکی بدینا می‌آورد.

سرانجام شکار آغاز شد و گروه در پی گراز وحشی روانه شد، آنان حیوان را در جایی تنگ به دام انداختند و بر گِرد او حلقه زدند. اما دَد از تازش و خونریزی دست برنمیداشت. در هنگامهٔ نبرد، چند تن از پهلوانان با زخم گراز از پای درآمدند و چندی دیگر با نیزهٔ یارانِ خودی که به اشتباه بر تن آنان نشسته بود، جان باختند. تا اینکه سرانجام، آتالانته موفق شد تیری را بر پشت حیوان بنشاند. در پی او آمفیارائوس، چشمانِ شکار را نشانه رفت و آنها را کور کرد، اما در پایان این ملهاگروس بود که پهلوی گراز را از هم درید و او را کشت.

بنابراین، پوست حیوان را به ملهاگروس دادند، اما او از پذیرش پوست سر باز زد و آن را به آتالانته بخشید که نخستین زخم را بر تن جانور نشانده بود. برادران آلتایا از این کار به خشم آمدند چون برای آنها پذیرفتنی نبود که در حضور گروهی از مردان، زنی جایزهٔ نخستین را به خانه برد. از این رو زبان به شِکوه گشودند و چون با ملهاگروس همخون بودند، ادعا کردند که اگر او ارمغان را نیمخواهد، باید به آنها داده شود نه به آتالانته. ملهاگروس از این پیشنهاد خودخواهانه به خشم آمد و همهٔ آنان را کشت. اما در پاسخ، آلتایا که از غم مرگ برادرانش اختیار از کف داده بود، کُندهٔ نیم سوزِ زندگیِ مله اگروس را از گنجه بدر کشید و در آتش انداخت. قهرمان همزمان با فروسوختن تکهٔ چوب، جان داد و مادر آنگاه که دریافت چه لغزشی از او سر زده، خود را به دار آویخت.■

[برگرفته از «کتابخانهٔ آپولودروس ۲-۱، ۸، ۱» با اندکی دگرگونی]

[1] می‌بلعید

مقاله «راوی شگفت»

«آنی هوسپیان»

مجموعه‌ای از روش‌هایی که نویسنده یا پدیدآورنده ادبی، نمایشی، سینمایی حتی موسیقیایی برای ارائه داستان به مخاطب خود از آن بهره می‌گیرد را شیوه روایتگری می‌گویند؛ یا به تعریفی دیگر: یکی از تکنیک‌های جامع مولفان برای ارائه اثر.

قبل از هر چیز باید شخصیت راوی (چه کسی صحبت می‌کند) را از زاویه دید (چه کسی می‌بیند) متمایز کرد؛ از این رو، با در نظر داشتن و رعایت وحدت نظرگاه، راوی، فقط چیزهایی را می‌بیند که در حوزه دید و دانش تفسیری شخصیت روایتگر خود (راوی)، بگنجد. در داستان بلند هم (حتی رمان)، راوی در حد دانش خود حول هر شخصیت کانونی روایت، قصه‌پردازی می‌کند و ممکن است راوی، یکی از شخصیت‌های اصلی داستان باشد، یا از بیرون ناظری از راه دور حتی در حد یک دوربین (موثق یا غیر موثق) و انسان یا چیزی غیر از انسان باشد. با این تفاسیر مخاطب، در لابه‌لای متن داستان و در بین ذهنیت و کنش شخصیت‌ها، گره‌افکنی و گره‌گشایی‌ها به دنبال معنایی از زندگی است تا خود را در آن تجربه (منظور از تجربه: روایت داستان است)، سهیم بداند. در این حین، هر چه تجربه (دانش) و روایتگری راوی (قصه‌گو)، عمیق‌تر و تسلطش بر داستان و داستان‌گویی بیشتر باشد، حسی که از سطرهای متن داستان به مخاطب خود منتقل می‌کند، کامل‌تر خواهد بود. نکته‌ای در این میان نهفته که نویسنده باید به‌عنوان پدیدآورنده داستان (خالق اثر)، از دانش و آگاهی کامل و کافی لبریز باشد، تا بتواند راوی مسلط‌تر، جذاب‌تر و بهتری برای داستان خود ابتدا انتخاب و سپس به خلق آن راوی، با خصوصیاتی دلخواه و منحصربه‌فرد و مناسب با روایت داستان بپردازد. در این میان هر چه این تجربه گفته شده در بالا ساده‌تر، بی‌پیرایه‌تر و آسان‌تر به یکی دیگر از تجربه‌های مخاطب تبدیل شود، در نتیجه تمایل خواننده برای بازگویی و تجربه مجدد آن حس بیشتر خواهد بود.

پرواضح است که کسی از قدرت و جادوی اساطیر و تأثیر قصه‌های ساده پریان و امثال و حکایاتی که از زبان حیوانات یا اشیای بی‌جان (آیینه، مداد ارواح) روایت می‌شود بی‌خبر نیست. ولی استفاده از راوی غیر انسانی با نام مشخص راوی شگفت (چه جاندار و چه بی‌جان)، در داستان‌ها چندان هم منطقی و پذیرفتنی نیست. راوی شگفت، یکی از انواع راوی‌های است که در داستان‌نویسی مدرن از آن استفاده می‌شود. راوی شگفت، روایتگری غیر متعارفی است که خواننده در تجربه‌های زیستی خود لزوماً نمونه‌ای از آن را در خود سراغ ندارد. این راوی به صورت غیر انسانی و به اشکال اشیاء، حیوان، گیاه و مردگان متجلی می‌شوند؛ اما این موضوع شباهت به ترفندی دارد تا با استفاده از این ترفند فضای داستانی متفاوتی خلق شود. اگرچه برخی معتقدن که در برخی از داستان‌های مدرن (به‌خصوص داستان کوتاه)، جان بخشیدن به اشیا مردود است و نمی‌توان این دست از داستان‌ها که با راوی‌های شگفت روایت شده‌اند را در دسته آثار مدرن قرار داد، ولی اگر این مهم را در نظر داشته باشیم که به اصل کانونی‌سازی پایبند مانده است، پس این داستان با چنین راویی می‌تواند حتماً پذیرفتنی و قابل بررسی باشد. و چرا که نه، با رعایت نکاتی چون: توجه به ریزه‌کاری‌های تکنیکی در داستان‌نویسی و با استفاده از راوی شگفت با داشتن گوشه‌چشمی به زبان و لحن در بافت داستان و استفاده به‌جا و مناسب از طنز کلامی و موقعیتی، این آثار گاهی می‌توانند پرکشش و جالب‌تر شوند؛ حتی اگر پیرنگ داستان هزاران بار در داستانی دیگر، توسط نویسنده‌ای دیگر و با زبان و لحنی دیگر با راوی انسانی نوشته شده باشد. این همان آشنایی‌زدایی است که برای رهایی از تکرار و البته برانگیختن توجه مخاطب به متن، استفاده از شگردی نو برای ایجاد حس زیبایی‌دوستی و اعجاب و جذب مخاطب در داستان مطرح می‌شود و این آشنایی‌زدایی حتی در انتخاب راوی همان چیزی است که منجربه پیدایش و خلق انواع راوی شگفت در داستان‌نویسی می‌شود. خالق این دست از آثار که راوی شگفت را به‌عنوان روایتگر داستان خود انتخاب می‌کنند مجاز است تا در داستان خود از استعاره‌ها و اشاره‌ها و تداعی‌ها و درهم آمیختن زمان و مکان و منطق و خیال استفاده کنند؛ ولی به صورت کاملاً هماهنگ و بسیار هدفمند. زبان و واژها، بافت و زیر ساخت‌های زبانی نیز ابزاری است که برای رسیدن به نوع بیان اهمیت دارد و در تاثیرگذاری‌های

کنایه‌ای و برانگیختن حس اعتماد و همدلی مخاطب مهم است و نویسنده باید به این اصل توجه کند تا بهتر بتواند خواننده داستان را با راوی شگفت، همسو با روایت پیش ببرد. این توضیح می‌تواند به این معنا باشد که: خالق اثر قراردادهایی را که خواننده با آنها به دلیل عادت خو گرفته و دیگر در داستان به آنها دقیق نمی‌شود را به‌هم می‌ریزد و از هم می‌پاشد. با این نعابیر می‌توان به این نتیجه رسید که با راوی شگفت و کمی تغییر در فرم، شیوه پرداخت و تکنیک‌ها و بازآرایی موضوع‌های تکراری می‌توان آنها را به روایتی نو و داستانی جذاب تبدیل کرد. تمام موضوعات در پیش گفته شده زمانی کامل و تکمیل و برجسته می‌شود که نویسنده به آنها تعلیقی جذاب بیفزاید.

نویسنده‌ها به این نکته توجه می‌کنند که استفاده مداوم از راوی انسانی، البته با در نظر گرفتن قوانین روانشناسی عامیانه حتی با رعایت نسبی نکات فرهنگی و اخلاقی غالب در جوامع، موج فضای روایی ثابتی در داستان‌ها به وجود می‌آورد که اگر این موج در کنار بی‌تجربگی یا کم‌تجربگی و خام‌دستی نویسنده‌ای بیستد ممکن است، خواننده، ولو خواننده حرفه‌ای را دل‌زده و بی‌توجه کند نسبت به داستان. شاید از این دید هم بتوان از راوی شگفت دفاع کرد که تنها و فقط با انتخاب راوی انسانی با قوانین جامعه‌شناختی و روان‌شناختی و شناسی، به نوعی نویسنده را محدود و محکوم و مجبور می‌کند برای انتخاب این نوع راوی. پس می‌توان پیشنهادی به‌عنوان راه‌حل و برای رهایی از تکرار مداوم راوی یکنواخت، با اندکی شیطنت و تغییر در زاویه دید، دلالت سمعی‌بصری و استفاده از نظریه غیر متعارف مانند: اشیای بی‌جان یا حیوان به‌عنوان راوی که در زمان روایت داستان در آن حوالی دیده می‌شوند یا از دور شاهد تعلیق و گره‌افکنی و گره‌گشایی داستان خود هستند، نویسنده را مجاب کرد روایت داستانی آشنایی را با کمک راوی شگفت به نوع دیگری روایت کند. گفتنی است که ترتیب ورود حیوانات و گیاهان و ورود و چیدمان اشیا به‌عنوان عضوی از داستان چه در نقش راوی شگفت و چه در نقش دیگر، جزی از شگردهای صحنه‌پردازی و ترسیم فضای داستانی برای مخاطب مهم است و باید معنادار و دقیق و با حساسیت خاصی در روایت داستان معرفی شوند. برای رهایی از ایجاد هر نوع حس سردرگمی در مخاطب بهتر آن است تا برای پذیرش عنصر شگفت از سوی مخاطب در حین داستان از ویژگی‌های راوی شگفت، توانایی و محدودیت‌هایش برای خواننده توصیفاتی به صورت قراردادی آوده شود (به این صورت که در طول روایت برای مخاطب مشخص شود حیطه عمل راوی شگفت (به‌خصوص راوی غیر جاندار) تا چه اندزه است) و این امر ملزم به آن است که نویسنده خود به رعایت این قراردادها تن دهد و تا پایان داستان برای حفظ آنها کوشا باشد و آنها را برهم نریز. در غیر این صورت عامل واقع‌نمایی داستان دچار مشکل می‌شود.

برای راوی شگفت (چه جاندار و چه بی‌جان)، بهتر است در همان ابتدای داستان برای دوری کردن از گول و رودست زدن به مخاطب، نویسنده با یک تعلیق به‌جا و مناسب هویت راوی داستانش را فاش کند. البته نویسنده می‌تواند تا جایی که مخاطب را به اشتباه نیندازد در چند صفحه ابتدایی داستان هویت راوی را به‌طور عامدانه (بازیگوشانه)، پنهان کند؛ نمونه‌هایی را می‌توان در ادبیات داستانی (داستان کوتاه)، که راوی آنها شگفت است پیدا کرد، که نویسنده به‌عمد هویت راوی خود را پنهان کرده، ولی این امر با در نظر گرفتن روایت و عنصرهای داستانی و تعلیقی مناسب به‌طور حساب شده و هوشمندانه صورت می‌گیرد تا موجب پریشانی و سردرگمی خواننده نشود. با تمام این تفاسیر هستند داستان‌های که راوی شگفت دارنن و کارشان گول‌زدن مخاطبشان است و این شگرد می‌تواند تا حدی برای مخاطبی خاص باشد؛ عمدتاً راوی شگفت این دست از داستان‌ها مردگان (ارواح) هستند؛ که هدف از انتخاب چنین راوی شگفتی (مرده) یا می‌تواند برای دریافت پیامی از دنیای دیگر و دنیای مردگان باشد یا می‌تواند صحبت از دنیایی مرموز و ناشناخته برای انسان یا شرح و تجزیه خاطرات راوی مرده یا به پرسش گذاشتن برخی مسائل و روابط و مناسبات دنیای نامتعارف و عواملی از این دست باشد. اما هدف از انتخاب چنین راوی هر چه که باشد باید هدف باعث عمیق‌تر شدن معنای درونی داستان شود تا کشش کافی برای خواننده را در خود ایجاد کند.

راوی شگفت، چشم‌انداز و بیشتر ویژگی‌های غیر انسانی دارد. منطق و ویژگی‌هایش در محدوده شرایط خودش است و عقل، شعور و درکش از اطراف و پیرامون هر مسئله و موضوعی غیر انسانی (غیر انسانی: نه به معنای رفتاری دور از شان انسان) و در چهارچوب قوانین طبیعی و ذاتی خود. به عبارتی: احساسات و ادراک، تعابیر و تفاسیر از وقایع و تجربه‌های شاید حتی یکسان برای راوی شگفت

و راوی انسانی تعریف متفاوتی دارد. راوی شگفت، با توجه به محدودیت‌ها، قابلیت‌ها و ویژگی‌های مثبت و منفی خودش موضوعات را می‌بینند، می‌شنوند و در سطح درک و شعور خودش آنها را تفسیر می‌کنند و در مقابل متناسب با طبیعتش رفتار مناسب آن شرایط را از خود نشان می‌دهد. از این جهت مهم است که نویسنده زمانی که برای داستانی راوی شگفت را انتخاب می‌کند، شناختی کامل و کاقی از راوی به‌خصوص راوی جاندار غیر انسانی (حیوان) داشته باشد. تا بتواند با این شناخت، مخاطب خود را بهتر جذب داستان کند و داستان را تا اتنها در یک سطح باورپذیر و پذیرفتنی نگاه دارد؛ و این هنر و توانایی بالای نویسنده به شمار می‌آید تا بتواند دلیل انتخاب راوی شگفت و غیر متعارف خود را روشن کند برای خواننده و انگیزه‌اش را مهم و جذاب جلوه دهد. این مهم را نباید فراموش کرد که برای برخی از روایت‌های داستانی، مناسب‌ترین راوی همان راوی شگفت است. زیرا، با گذشت زمان آنها، به‌خصوص راوی شگفت غیر انسانی (اشیاء)، چندان تغییر نمی‌کنند از نظر رفتاری و احساسی و حتی‌المکان از قضاوت و دخالت دادن عواطف عمیق‌تر انسانی در موضوعات ذکر شده در داستان ناتوانند. اما راوی شگفت، تا حدی توانایی دارد همسان‌پنداری داشته باشد و این الزاماً همان حسی است که مؤلف تلاش می‌کند در خواننده ایجاد کند.

انتخاب راوی شگفت برای داستان‌نویس و حتی مخاطب که با چنین انتجابی از سوی نویسنده مواجع شده، کمی پیچیده است و این پیچیدگی باید در متن، توسط نویسنده خوب جا بیفتد، چرا که راوی شگفت، بنا به عدم درک و شعور کافی که در پیش رفت خیلی عادت ندارد تا حرف و روایت داستان خود را سرراست بیان کند. از این رو، مخاطب شاهد این پیچیدگی در رفتار و گفتار راوی و نسبتاً کل محتوای متن داستان است. با این دیدگاه می‌توان این برداشت را داشت که برای این دست از داستان‌ها منتقدان و مخاطبان نمی‌تواند تحلیل نسبتاً دقیقی از راوی و داستان ارائه دهند. چرا که موقعیت پیچیدهٔ نشانه‌های روایت و بازنمایی ویژگی‌های راوی به گونه‌ای با جهان عینی و تفکر خاص مؤلف که تنیده شده، سروکار دارد و متن داستان بیشتر نیازمند به تفسیر و گاهی رویکردی فلسفی دارد.

داستان‌های با راوی شگفت می‌توانند بسیار موفق و ماندگار باشند و این امر زمانی پدیدار می‌شود که نویسنده داستان به‌جای گفتن (به معنای استفاده بیش از حد و بی‌رویه واژگان)، بیشترین نیروی خود را در ساختن موقعیت به معنای ترسیم و صحنه‌پردازی صرف کند، آن موقعیت‌های که باعث خلق نقطهٔ اوج داستان می‌شود را به شکلی خاص با واژگان مناسبی به نمایش بگذارد. زیرا نویسنده باهوش باید این را به ذهن بسپارد که راوی شگفت چندان توانایی سخن گفتن و سخن‌وری ندارد. باید راوی شگفت به گونه‌ای باشد که خود راوی جزیی از ذات، معنا و ساختار روایت نشود و عمدتاً بی‌طرف و بی‌غرض عمل می‌کند. از این رو، همیشه تلاش می‌کند فاصله روایتی داستان را حفظ کند.

اما ناگفته نماند که، در هر نوع داستانی با هر نوع روایتی آنچه مهم است راوی داستان است. زیرا راوی عنصر اساسی داستان و در عین حال موثرترین عنصر داستانی است. و آنچه معلوم است راوی با آوردن حوادث پشت‌سرهم، بخشی از حلقه‌های متن را به شیوه نمایشی و بخشی دیگر از آن را به شیوه روایت یا نقل کردن به گوش مخاطب می‌رساند.■

نکته‌هایی از کتاب «خطاهای نویسندگی و تجربیات نویسندگی» شماره ۳۱ تا ۴۰

«مهدی رضایی»

خطاهای نویسندگی و تجربیات نویسندگی ۳۳
چهار خصلتی که مانع از خوب نوشتن است: «تنبلی، کم‌حوصله‌گی، مشغله بسیار، عجله.» تنبل، هرگز نمی‌نویسد. کم‌حوصله، بادقت نمی‌نویسد. پرمشغله، آشفته می‌نویسد. عجول، ناپخته می‌نویسد. پس برای دور کردن این خصلت‌ها از خودتان تمرین کنید؛ اگر می‌خواهید نویسنده خوبی باشید.
خانه داستان چوک
WWW.KHANEHDASTAN.IR
mehdirezayi62
mehdirezayi
www.chouk.ir
www.khanehdastan.ir
«مهدی رضایی» نویسنده، محقق و مدرس حوزه ادبیات داستانی

خطاهای نویسندگی و تجربیات نویسندگی ۳۴
بعضی نویسنده‌ها تلاش می‌کنند از ابتدای نویسندگی صاحبِ سبک شوند. توجه داشته باشید که رسیدن به سبک، با نوشتن طی سالیان متمادی به صورت ناخودآگاه در اثر نویسنده جاری می‌شود و دیگران متوجه می‌شوند که اثر نویسنده دارای چه شاخصه‌هایی است که مخصوص به خودِ نویسنده است. پس آنقدر قلم بزن تا سبک خودش ساخته شود نه این که به زور بخواهی سبکی را بسازی.
خانه داستان چوک
WWW.KHANEHDASTAN.IR
mehdirezayi62
mehdirezayi
www.chouk.ir
www.khanehdastan.ir
«مهدی رضایی» نویسنده، محقق و مدرس حوزه ادبیات داستانی

خطاهای نویسندگی و تجربیات نویسندگی ۳۵
نویسنده‌ای را می‌شناسم که نزدیک به چهل جایزه ادبی را در کارنامه خود دارد. اما کسی نه‌چندان خودش را می‌شناسد نه داستان‌هایش چندان خوانده شده. چون آثارش برای جلبِ توجه داوران جایزه‌های ادبیِ مناسبتی نوشته شده. این آثار در حد همان جایزه ادبی مناسبتی باقی می‌ماند و دیگر خوانده نمی‌شود. برای مردم بنویس تا ماندگار شوی حتی اگر جایزه‌ای نبری. بگذار جایزه تو، ماندگاری در ذهن مخاطب باشد.
خانه داستان چوک
WWW.KHANEHDASTAN.IR
mehdirezayi62
mehdirezayi
www.chouk.ir
www.khanehdastan.ir
«مهدی رضایی» نویسنده، محقق و مدرس حوزه ادبیات داستانی

خطاهای نویسندگی و تجربیات نویسندگی ۳۶
اینکه بخواهید اثری بنویسید که همه دوست داشته باشند، خطاست. اثری در دنیا وجود ندارد که همه دوست داشته باشند. راستی خود شما کتاب های چند نوبلیست را خوانده‌اید و چندتای آن‌ها را دوست دارید؟ شما هم حتی اگر نوبلیست شوید باز هم مخاطبانی اثر شما را دوست خواهند داشت و عده‌ای نه.
خانه داستان چوک
WWW.KHANEHDASTAN.IR
mehdirezayi62
mehdirezayi
www.chouk.ir
www.khanehdastan.ir
«مهدی رضایی» نویسنده، محقق و مدرس حوزه ادبیات داستانی

خطاهای نویسندگی و تجربیات نویسندگی ۳۷
سادەانگاری و سادەنویسی را با هم اشتباه نگیرید.
سادەنویسی، روشی است که با بیانی سادە، تفکری عمیق را به صورت منطقی به مخاطب منتقل کنید اما سادەانگاری یعنی که مخاطب خود را نادان فرض کنید و فکر کنید هر تفکری را به هر نحوی می‌توان به مخاطب منتقل کرد.
خانه داستان چوک
WWW.KHANEHDASTAN.IR
mehdirezayi62
mehdirezayi
www.chouk.ir
www.khanehdastan.ir
«مهدی رضایی» نویسنده، محقق و مدرس حوزه ادبیات داستانی

خطاهای نویسندگی و تجربیات نویسندگی ۳۸
نویسندگان همیشه مهمترین و قدرتمندترین آدم‌های دنیا بوده‌اند. چون بزرگترین راز جهان را می‌دانند. راز بزرگ این است «کلمه‌ها، نفوذی عظیم دارند.»
سیاستمدارها و خبرگزاری‌ها از این راز برای سلطه به مردم استفاده می‌کنند اما نویسندگان از این راز بزرگ برای آگاهی مردم استفاده می‌کنند.
خانه داستان چوک
WWW.KHANEHDASTAN.IR
mehdirezayi62
mehdirezayi
www.chouk.ir
www.khanehdastan.ir
«مهدی رضایی» نویسنده، محقق و مدرس حوزه ادبیات داستانی

خطاهای نویسندگی و تجربیات نویسندگی ۳۹
هنرجوها معمولا می‌پرسند: «از کجا بدانم اثرم جذاب است؟» جواب این است «بگذار اثرت بیات شود.» یعنی برای مدتی اثرت را کنار بگذار. از حس و تاثیرات روحی با اثر فاصله بگیر و بعد دوباره آن را بخوان. اگر هنگام خواندن برای خودت جذاب بود، بازنویسی، مشورت و نقد پیش از انتشار اثر، توسط اهل فن را هم فراموش نکن.
خانه داستان چوک
WWW.KHANEHDASTAN.IR
mehdirezayi62
mehdirezayi
www.chouk.ir
www.khanehdastan.ir
«مهدی رضایی» نویسنده، محقق و مدرس حوزه ادبیات داستانی

خطاهای نویسندگی و تجربیات نویسندگی ۴۰
بعضی نویسندگان به دنبال موضوعات جدید می‌گردند. دوستان موضوعات در طول تاریخ همیشه محدود بوده‌اند و تکراری اما دیدگاه جدید و پرداخت متفاوت درباره موضوعات است که باعث می‌شود هنر و ادبیات، زنده و پویا بمانند. عشق، یک موضوع است اما به قول حافظ:
یک قصه بیش نیست غم عشق و وین عجب
کز هر زبان که می‌شنوم نامکرر است
خانه داستان چوک
WWW.KHANEHDASTAN.IR
mehdirezayi62
mehdirezayi
www.chouk.ir
www.khanehdastan.ir
«مهدی رضایی» نویسنده، محقق و مدرس حوزه ادبیات داستانی

معرفی داستان «تاکستانی در گذر»

نویسنده «میخائیل نعیمه»؛ مترجم «صالح بوعذار»

میخائیل نعیمه (۱۹۸۸-۱۸۸۹) از ادیبان بزرگ مهجر و عضو «الرابطه القلمیه» و از منتقدان و اندیشمندان برجستهٔ ادبیات معاصر عربی به شمار می‌رود. او یکی از جریان‌سازترین ادیبان لبنان و از پیشگامان مکتب رمانتیسم ادبیات عرب است. «رمانتیسم زبان عرب چهره‌های برجسته‌ای از نوع خلیل مُطران، عقّاد، ابو شادی، نعیمه، ایلیا ابوماضی، نازک الملائکه و نزار قبّانی و ده‌ها شاعر و نویسندهٔ دیگر عرضه کرده است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۷۳)

ادبیات مهجر در واقع قیامی بود که بر تمام سنت‌های کلیشه‌ای و دست‌وپاگیری که انسان را از افق‌های زیبایی‌شناختی دور می کرد؛ عصیان کرد. ادبیات قبل از نهضت فکری_ادبی مهجر، ادبیاتی به شدت پایبند به سنت‌های ادبی و فکری گذشته بوده‌است. این رویکرد باعث شد، ادیبان نواندیش بر مردان دین، موروثات سنتی منجمد و سنت‌های پوسیدهٔ شرق، که انسان شرقی را اسیر خود کرده‌بودند، عصیان کنند. آنان خود را پرچم‌دار نهضت ادبی_ اجتماعی به شمار می‌آوردند و مانند مصلحان اجتماعی رسالت خود را مبارزه با جهل، خرافه‌پرستی، جمود و رکود می دانستند. بر این اساس با شکل‌گیری نهضت اجتماعی، فکری و ادبی ادبیات مهجر که صبغه‌ای رمانتیک داشت؛ ادبیات معاصر عرب وارد مرحلهٔ تازه‌ای از شکوفایی و پویایی شد.

میخائیل نعیمه علاوه بر آنکه نگاه و بیان صوفیانهٔ ژرفی دارد، منتقد چیره‌دستی است که با نوشتن مقالات انتقادی خود کمک شایانی به نقد و ادب آن دوره می‌کند.

میخائیل نعیمه در کنار «جبران خلیل جبران» و «امین الریحانی» از جمله ادیبانی بود که تأثیر فراوانی بر زبان عربی و جریان فکری جهان عرب گذشت. وی ادیبی است که هستی را با دیدی صوفیانه می‌نگرد و جهان را رنگی عرفانی می‌زند چراکه «عرفان، نگاه هنری و زیبایی‌شناختی نسبت به الهیات و دین است». او از مناسک‌گرایی جزم‌اندیشانه و متحجرانهٔ دینی و مذهبی به شدت بیزار و گریزان است. میخائیل می خواهد که انسان از عبودیت کورکورانه و منجمدِ گذشتگان دست بکشد و با نگاهی عمیق و هوشیارانه به قضایا بنگرد و این ناشی از دید زیبایی‌شناختیِ وی به دین و هستی است.

میخائیل نعیمه برای خود رسالتی انسانی و اخلاقی قائل است و می‌خواهد با نگاه و بیانی آرمان‌گرایانه برای بشریت، جهانی سراسر زیبایی و نیکی بنیان نهد. او باور دارد انسان برای آنکه بتواند در بستر زندگی‌اش، سیر کمالی خویش را طی‌کند؛ نیازمند تجربهٔ چندین زندگانی است. وی معتقد است که انسان نمی‌تواند تمام حقایق هستی را به یکباره دریابد و درک کند و بهترین گریزگاه و درمان این اضطراب و تنش وجودی و ثنوی میان روح و جسم، معنویت و عرفان است.

میخائیل نعیمه علاوه بر آنکه نگاه و بیان صوفیانهٔ ژرفی دارد، منتقد چیره‌دستی است که با نوشتن مقالات انتقادی خود کمک شایانی به نقد و ادب آن دوره می‌کند. در نگاه او انسان مرکز ثقل هستی است و تمام مناسبات و مفاهیم هستی باید بر مدار انسان و اصالت وی بچرخد و غیاب آدمی از عرصه‌های فرهنگی، اجتماعی و ادبی، غیبتی فاجعه آمیز خواهدبود.

مرگ و زندگی در نظر میخائیل از یک سرچشمه‌اند و آن سرچشمه، همانا روح متعالی است. مرگ، روی دیگر سکهٔ زندگی است. وی در تمام آثار خویش که بازتاب حالات و آنات روحی و فکری اوست؛ در پی تحقق رهایی خویش از بند زندان خواهش‌ها و اسارت‌های بیرونی است.

در نظر میخائیل نعیمه ادبیات رسالتی است انسانی. رسالتی که بر دوش ادیب متعهد به قضایای فکری، اجتماعی و سیاسی نهاده‌شده‌است. ادبیاتی که وجدان بیدار جامعه است؛ تمام احساسات و عواطف و دردهای آن‌ها را منعکس می‌کند و ادبیاتی که اینگونه نباشد؛ در خدمت رکود و زر و زور و تزویر خواهدبود. این امر باعث می‌شود که بر تمام مظاهر غیرانسانی عصیان کند.

شخصیت ادبی و فکری میخائیل نعیمه، ابعاد ژرف و مختلفی دارد. وی می‌خواهد مانند پدیدارشناسان، لایه‌های ظاهری اشیاء و مفاهیم را کنار بگذارد تا به کنه هستی و اشیاء برسد. رویکرد کلی اندیشه و نگاه او، رویکردی اشراقی است. از وی آثار فراوانی به یادگار مانده‌است که از جملهٔ آنها می‌توان به «کرم علی درب»، «الغربال»، «همس الجفون»، «مذکرات الارقش»، «من وحی المسیح»، «مرداد» و «الآباء و البنون» اشاره کرد. تاکستانی در رهگذر (کرم علی درب)

کتاب «تاکستانی در رهگذر» گزین‌گفته‌های اجتماعی، عرفانی و اندیشه‌ورزانهٔ میخائیل نعیمه است که در خلال آن با نگاهی

منتقدانه و لحنی پیامبرگونه به هستی و مناسبات انسان‌ها نگریسته‌است. وی با نقدی استوار به نقد سنت، تقلیدها و کلیشه‌های مردم می‌پردازد و آنان را به واکاوی خویش فرا می‌خواند. بر این اساس در کتاب تاکستانی در رهگذر، «انسان» باشنده‌ای است که نگاهش از برون به درون معطوف و جویای گوهرِ راستینِ خویشتنِ خویش است.

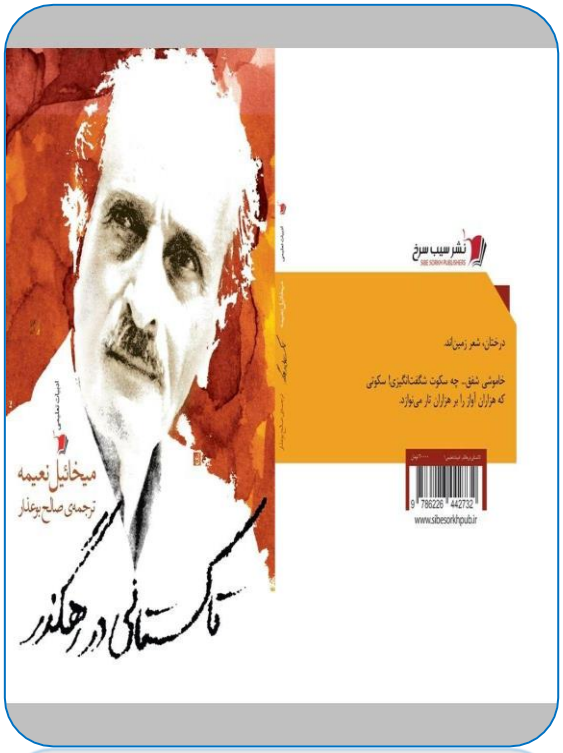
میخائیل نعیمه در این اثر گاه به صراحت و با زبانی گزنده و انتقادی، آرای خویش را بیان می‌کند و گاه به تمثیل و حکایت‌های نمادین تمسک می‌جوید تا دیدگاه خود را در این لفافه عرضه دارد. وی در این کتاب در حالی مضامین بی‌شماری چون: مرگ، تولد، خدا، طبیعت، معاد، بودن، خرد، تقالید، زر و زور و تزویر، زُهد، جاودانگی، تأمل، سنت و انسان را مطرح می‌کند که «انسان» در مرکز تمام این مناسبات قرار دارد؛ انسانی که میخائیل نعیمه آرزو دارد به آبَر انسان ارتقاء یابد و از منظر فراخ‌تری به جهان بنگرد.

ساختار این کتاب بر اساس گزین‌گفته‌های گوناگون است و از لحاظ مضمون ظاهراً یکپارچه نیست؛ به‌طوری که گاه چندین گزین-گفته به طور متوالی با یک مضمون می‌آیند و گاه مضامین گوناگونی پی‌درپی آمده‌اند اما در حقیقت، «تاکستانی در رهگذر» نظم پریشانی است که می‌خواهد ابتدا الگوهای ذهنی کلیشه‌شدهٔ مخاطبان را درهم ریزد و طرحی نو دراندازد! سپس مخاطبان را با مضامین و بارقه‌های صوفیانه و حکمت‌آمیز خویش همراه سازد. به همین دلیل است که ما در این کتاب هیچ عنوان‌بندی یا فصل‌بندی خاصی نمی‌بینیم و مخاطبان مستقیماً به ساحت مضامین و مفاهیم کتاب پرتاب می‌شوند تا بی‌واسطه با خرد نابش رویاروی گشته و با چالش‌های آن دست‌وپنجه نرم کنند. از این رهگذر است که میخائیل نعیمه با لحنی پیامبرگونه سخن می‌راند و می‌گذرد: «خواننده به اندازه‌ای از کتاب می‌خواند که کتاب از او می‌خواند!»■

یادداشت مترجم.

۱-شفیعی کدکنی، محمدرضا،۱۳۹۰؛ با چراغ و اینه. چ دوم، تهران: سخن.

نشر سیب سرخ. تابستان ۹۹.



یادداشتی بر رمان «یکلیا و تنهایی او»

نویسنده «تقی مدرسی»؛ «شهناز عرش اکمل»

کاربست اسطوره در رمان یکلیا و تنهایی او

یکلیا و تنهایی او، رمان مهم تقی مدرسی در سال ۱۳۳۳ منتشر شد؛ یعنی درست یک سال بعد از کودتای ۲۸ مرداد سال ۳۲ که شکستی بزرگ برای مردم ایران خصوصاً روشنفکران بود. مدرسی خود به اتمام نگارش کتاب در سال ۳۳ اشاره می‌کند و می‌گوید فکر نگارش این رمان بعد از کودتای شهریور سال ۳۲ به سرش افتاده و محرک او از یک سوی سرخوردگی‌های شخصی و سیاسی آن دوران بوده و از سوی دیگر آشنایی با کتاب مقدس، به‌ویژه عهد عتیق. (دهباشی، ۱۳۷۴:۲۸۱-۲۷۲) مدرسی اذعان می‌دارد که نوشتن *یکلیا و تنهایی او* بیشتر برای شکل‌دهی به دگرگونی بود که از برخورد با مسائل شخصی و جریانات اجتماعی در خود حس می‌کرده است. همچنین دربارهٔ شباهت نوشته‌هایش با واقعیت بیان می‌دارد که حتی اگر داستان به واقعیت شباهت داشته باشد باز هم یک حادثهٔ تخیلی است. او منکر نقش مشاهده و تجربه در نوشتن داستان نیست اما معتقد است داستان با تمام شباهتش به واقعیت به آن تعلق ندارد. (رک: دهباشی، ۱۳۷۴:۲۸۱-۲۷۲)

خلاصهٔ داستان

۱-یکلیا دختر اَمَصیا، پادشاه اسراییل، به‌واسطهٔ عشقش به چوپان پدرش (کوشَی) مجازات شده است. پادشاه چوپان را می‌کشد و پیراهن رنگارنگ باکرگی دختر را مقابل خیمهٔ مقدس اجتماع بر تنش می‌درد و او را از اورشلیم می‌راند.

۲- یکلیا شبی شیطان را در دشت ملاقات می‌کند و این دو در طول شب گفت‌وگوهایی در باب تنهایی و عشق دارند. یکلیا می‌گوید شکست در عشق او را تنها کرده اما شیطان اذعان دارد که انسان همیشه تنها بوده است. او یهوه را مسئول همه پستی‌های انسان می‌داند و اینکه یهوه انسان را بازیچهٔ خود کرده و همهٔ گناه‌ها را بر گردن شیطان انداخته است.

۲- شیطان برای یکلیا داستان یک شب در اورشلیمِ کهن را بازمی‌گوید. شبی که شیطان می‌خواهد اساس این شهر را بر هم بریزد. او برای مقابله با یهوه زن زیبایی به نام تامار را به سراغ میکاه‌شاه -نمایندهٔ یهوه- می‌فرستد.

۴- میکاه تحت‌تأثیر سخنان پسرعمویش عسابا که فردی ضد دین و خوشباش است دل به تامار می‌بازد و دچار غضب یهوه و نیز خشم مردم می‌شود. او بین دو قطب عسابا و امنونِ عابد قرار می‌گیرد و مردد میان برگزیدن عشق و تنهایی سرانجام تامار را از شهر می‌راند.

۵- شیطان قصه را به اتمام می‌رساند و درنهایت به اینکه تنهایی سرنوشت محتوم انسان و به‌نوعی فرمان الهی است اشاره می کند و اینکه انسان باید برای بهبود وضعیتش بکوشد. شب به صبح می‌رسد و شیطان یکلیای تنها را ترک می‌گوید.

یکلیا و تنهایی او و اسطوره

یکلیا و تنهایی او داستانی تمثیلی است که با بهره‌گیری از اسطوره‌های مذهبی قوم یهود به بازنمایی تنهایی انسان امروز می‌پردازد؛ انسانی که برای اجتناب از این تنهایی دست به دامان عشق می‌شود اما در دستیابی به عشق نیز با موانعی روبه‌روست. درواقع تقابل تنهایی و عشق که دو مضمون برجسته این رمان هستند، در پوششی و صبغه‌ای اسطوره‌ای به تصویر کشیده می‌شود. عشق، گناه و شیطان سه عنصری هستند که داستان *یکلیا و تنهایی او* بر امواج آنها سوار است. این داستان ارتباطی بینامتنی با عهد عتیق دارد. در رمان شاهد کاربرد برخی قسمت‌های کتاب *جامعه* و نیز غزل‌های سلیمان هستیم که درونمایه اثر را (که جدال بین خدا و شیطان است و سرگردانی انسان هبوط یافته که در کشاکش تنهایی و عشق به سر می‌برد و به دنبال راه چاره است) تقویت می‌کند.

> *یکلیا و تنهایی او* داستانی تمثیلی است که با بهره‌گیری از اسطوره‌های مذهبی قوم یهود به بازنمایی تنهایی انسان امروز می‌پردازد.

شاید بهره‌گیری از اساطیر مذهبی از بهترین شگردها برای پرداختن داستانی باشد که از تیغ سانسور و اعمال کنترل در امان نیست. میرعابدینی در *صد سال داستان نویسی ایران* می‌نویسد گرایش به اسطوره در بازه زمانی سال‌های ۴۱- ۳۳ در نتیجهٔ بدبینی و بازتاب‌دهندهٔ «نوعی گریز رمانتیک از واقعیت‌ها» است. از دیدگاه او روشنفکران اسیر سردرگمی شده‌اند، آرمان‌هایشان بر باد رفته و بی‌هدف و سرخورده‌اند. اختناق حاکم بر جامعه و فردگرایی نیز آنها را به بی‌مسئولیتی و لذت‌جویی دعوت می‌کند. بنابراین یک جنبهٔ اسطوره‌ای به دردهای برخاسته از واقعیت اجتماعی می‌دهند و به آن کلیت می‌بخشند و «آن‌ها را در عرفان می‌پیچند و دردهای ازلی و

ابدی بشر می‌پندارند.» میرعابدینی *یکلیا و تنهایی او* را جزء این دسته برمی‌شمارد که نویسنده در آن به افسانه‌ای توراتی پناه برده تا زیبایی و شور از دست شده را در زمانه و فرهنگی از دست رفته پیدا کند. (میرعابدینی، ۱۳۷۸، ج ۲ و ۱: ۳۴۴ و ۲۷۷) در تقابل با این نظر، عده‌ای نیز بر این باورند که رمان‌های تمثیلی بیشترین پیوند را با فضای سیاسی حاکم بر جامعه دارند و اوضاع سیاسی در این آثار بازتاب بسیار دارد. [در رمانی مثل *یکلیا و تنهایی او* نیز پناه بردن به اسطوره، این واقعیت را بازنمایی می‌کند] درواقع نویسندگان اسطوره‌پرداز با پرداخت به مسائلی مثل گناه، عشق و اضطراب دستیابی به کلیتی فلسفی و ادبی و نوعی گریز از تاریخ دارند. به‌طورکلی این قبیل رمان‌ها با نیازها و ضرورت‌های زندگی معاصر همسویی دارند و این پدیده‌ای است که کنش و واکنش دوسویه با سیاست دارد.

یعنی از یک سو رخدادهای تاریخی سیاسی عصر خود را بازتاب می‌دهد و از سویی آفرینش آنها به صورت و ساختاری ویژه (تمثیلی) منجر می‌شود. درواقع رمان تمثیلی با رویدادهای سیاسی پیوند تنگاتنگ دارد و بیان تمثیلی آن صرفاً به دلیل ترس از نظام حاکم و سیطرهٔ قدرت است. (رک: کشانی، ۱۳۹۶: ۱۷۳ و ۱۶۲)

لوکاچ هم معتقد است «گرایش رمان ترکیب اسطوره و تاریخ است تا بتواند سیمای بشر را در تمامیت آن عرضه کند.»

نگاهی که میرعابدینی به *یکلیا و تنهایی او* و امثال آن دارد تا اندازه‌ای تک‌بعدی است. او به این مسئله نگاهی کلی دارد و با استفاده از تعبیر «گریز رمانتیک از واقعیت‌ها» گویی جنبهٔ اجتماعی داستان‌های اسطوره‌ای مثل *یکلیا و تنهایی او* و *ملکوت* را نادیده می‌گیرد. بی‌هدفی، بی‌مسئولیتی و لذت‌جو قلمداد کردن نویسندگان به صرف استفاده از اسطوره و ارجاع صرف به گفتهٔ رولان بارت که «در جامعهٔ بورژوازی، اسطوره یعنی گفتاری تهی شده از محتوای سیاسی» (رک: میرعابدینی، ۱۳۷۸، ج ۲ و ۱: ۳۴۴) نمی‌تواند دلیل محکمی بر تهی بودن این قبیل آثار از مفاهیم سیاسی و اجتماعی باشد. برای مثال لوکاچ هم معتقد است «گرایش رمان ترکیب اسطوره و تاریخ است تا بتواند سیمای بشر را در تمامیت آن عرضه کند.» (زرافا، ۱۳۸۶: ۲۶۴) پس اتکا به یک گزاره از یک متفکر برای ارائه نظری کلی دربارهٔ داستان‌های مبتنی بر اسطوره درست نمی‌نماید. می‌توان گفت اسطوره در دوران پس از کودتا شگردی برای روایت است و نویسنده به مدد آن به بیان عقاید اجتماعی سیاسی خود می‌پردازد. همان‌طور که فردوسی نیز از اساطیر بهره گرفت تا مسائل اجتماعی دوران خود را به تصویر بکشد. به عقیدهٔ برخی، فردوسی با پیوند زدن بین اسطوره و سیاست مشکلات روزگار خود را مطرح، تحلیل و تبیین می کند؛ مشکلاتی مانند هرج و مرج ناشی از فروپاشی و ناتوانی شدید ساختار سیاسی اجتماعی و هویت فردی اجتماعی ایرانیان. (رک: منشادی، ۱۳۷۹: ۵۵-۵۴)

عده‌ای نیز بر این باورند که اسطوره به دلیل شکل روایتی خود نه تنها قادر به تأثیرگذاری بر فرم و ساختار صوری رمان است بلکه به‌واسطهٔ ارجاعات معنوی و معرفتی ظرفیت‌های بسیاری در اختیار نویسنده می‌گذارد تا او به کمک زبان نمادین و تأثیرگذار اسطوره بتواند مفاهیم، مبانی، اندیشه و گفتمان غالب جامعه را القا کند. درواقع داستان‌نویسان امروزی در جست‌وجوی ساختاری منسجم که بازتاب‌دهندهٔ نگرش جدید عصر، جهان و انسان باشد، جذب روایت‌های اسطوره‌ای می شوند و رمان نیز به کمک اسطوره، زمینه‌ساز بازخوانی و بازنگری داستان‌های اسطوره‌ای کهن و نیز بدل به بستری جهت انعکاس فضای سیاسی و اجتماعی موجود می‌شود. (بزرگ بیگدلی و قاسم‌زاده، ۱۳۸۹: ۷۲ و ۵۳) از نگاه این قلم، دلیل استفاده مدرسی از اسطوره در این رمان علاوه بر گریز از سانسور و کنترل موجود، می‌تواند بهره‌گیری از قابلیت‌های موجود در اسطوره برای ترسیم وضعیت انسان امروزی باشد؛ انسان ازخودبیگانه تنها که در بافتی تراژیک زیست می‌کند و به دنبال ماهیت و چیستی خود است. این انسان ارتباط مستقیمی با اجتماع و سیاست دارد و درواقع بیشتر کنش‌هایی او در پیوند با اجتماع و تحولات آن است. همچنین می‌توان گفت مدرسی توانسته با زبان نمادین و مؤثر اسطوره، تفکرات و گفتمان غالب جامعه را نمود ببخشد.

اسطوره‌های هبوط حضرت آدم و لیلیت دو اسطوره بنیادین مورداستفاده مدرسی در این رمانند. برخی معتقدند مدرسی در پیوندی بینامتنی با داستان *لیلا، دختر ایرانی* نوشته آناتول فرانس، *یکلیا و تنهایی او* را پرداخته است و توجه نویسنده به این اسطورهٔ غیربومی نشانگر رویکرد خلاقانه او به اساطیر برای فاصله گرفتن از کلیشه رمان‌های تاریخی دههٔ ۳۰ می‌تواند باشد. درواقع مدرسی به دلیل خفقان سیاسی به داستان نمادین دست می‌یازد. شخصیت تامار نیز نشان از روابط بینامتنی پنهان اثر با اسطوره لیلیت دارد؛ شخصیتی اسطوره‌ای که به دلیل پیوند با سرزمین ایران (سکونتگاه اولیهٔ لیلیت) به دنبال بازگشت به سرزمین بالندگی خود است. (رک: همان: ۱۳۰) اسطورهٔ لیلیت از اسرارآمیزترین اسطوره‌های آفرینش است که در عهد عتیق به آن اشاره شده است. لیلیت واژه‌ای

عبری به مفهوم «دیو شب» است. در آیین قبالا نیز نمادی از وسوسه جنسی به شمار می‌رود. (فضایلی، ۱۳۸۸: ۲۲۰ و ۲۱۹) در روایات تلمود لیلیت همسر شیطان است و اولین همسر حضرت آدم در افسانه‌ها که از جنس خاک سرخ آفریده شده است. این دو در کنار هم به آرامش دست نیافتند زیرا لیلیت نمی‌توانست برتری آدم را بپذیرد. او اسم اعظم خداوند را بر زبان آورد و از آدم دور شد و بین آسمان و زمین معلق ماند. آناتول فرانس نیز در داستان *لیلا دختر ایرانی* به اسطورهٔ لیلیت اشاره می‌کند و اینکه لیلیت پس از ترک آدم به منطقهٔ خوش آب و هوایی رفت که بعدها ایران نامیده شد. (۱۳۶۷: ۲۹۷) شخصیت تامار (عامل شیطان) که برای تصاحب میکاه‌شاه به اورشلیم آمده، در پیوند با این اسطوره است. رانده شدن تامار از اورشلیم نیز در ارتباط با رانده شدن یکلیا از اورشلیم قرار می‌گیرد که خود با اسطورهٔ هبوط آدم پیوند دارد.

یکلیا و تنهایی او به صورت تمثیلی و با بهره‌گیری از اسطوره‌های عهد عتیق به بازنمایی واقعیت‌های موجود در جامعه می‌پردازد. فضای آشفته و پریشان رمان را می‌توان با فضای جامعهٔ ایران پس از شکست کودتا تطبیق داد و با غور در لایه‌های زیرین داستان به تحولات اجتماعی موجود دهۀ ۳۰ رسید. مهم‌ترین تحول اجتماعی علاوه بر مدرنیته، شرایط نابسامان اجتماعی و شکست کودتاست که سایهٔ آن بر داستان *یکلیا و تنهایی او* قابل دریافت است. نویسنده این شکست را با خلق شخصیت تامار و بهره‌گیری از اسطورهٔ لیلیت به تصویر می‌کشد.■

منابع

دهباشی، علی (۱۳۷۴). «گفت‌وگو با تقی مدرسی»، *کلک*، ش ۶۴- ۶۱، صص ۲۸۶- ۲۷۰.

کشانی، لیلا (۱۳۹۶). «دو یا چندلایگی در رمان‌های تمثیلی». *نقد ادبی*، س ۱۰، ش ۳۹، صص ۱۷۸ – ۱۵۱.

منشادی، مرتضی (۱۳۷۹). «پیوند اسطوره و سیاست در شاهنامه: تلاش برای بازتولید هویت ملی ایرانیان». *مطالعات ملی ایرانیان*، سال ۱۱، ش ۱، صص ۵۶-۳۷.

بزرگ بیگدلی، سعید و قاسم‌زاده، علی (۱۳۸۹). «عمده‌ترین جریان‌های رمان‌نویسی معاصر در انعکاس روایت‌های اسطوره‌ای». *پیک نور*، ش ۱، صص ۷۷-۵۱.

فضایلی، سودابه (۱۳۸۸). *فرهنگ غرایب، آیین‌ها، اساطیر، رسوم*. چ ۲، تهران: افکار.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷). *صد سال داستان نویسی ایران*. ج ۱ و ۲، چ ۵، تهران: چشمه.

فرانس، آناتول (۱۳۶۷). *لیلا دختر ایرانی*. دریای گوهر، ج ۲، چ ۷، تهران: پاژنگ.

زرافا، میشل (۱۳۸۶). *جامعه شناسی ادبیات داستانی*. ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران: سخن.

تحلیل رمان «شازده احتجاب» از چند منظر

اثر «هوشنگ گلشیری»؛ «رویا مولاخواه»

شازده احتجاب رمانی کوتاه، بحث برانگیز و نقطهٔ عطفی در ادبیات داستان نویسی در ایران هست. تا جاییکه سبک و زبان و شیوه روایت و انالیز شخصیت‌ها در این داستان، زبان و شیوهٔ نوینی است که بعدها خاستگاه و بستری برای زبان تازه در داستان‌های ایرانی می‌شود.

در نقد و تحلیل شازده احتجاب بسیار خوانده و فیلمی با همین نام از فرمان آرا ساخته شد که مورد استقبال عمومی قرار گرفت.

اما شیوه خوانش در این مقاله نه تنها شیوهٔ روایت و پرداختن صرف به رئالیسم جادویی و یا به قول شهریار مندنی پور «شیوهٔ فرم‌های مواج در سطح، مثل انداختن سنگ در استخر» است و نه، بحث روان شناختی سادیسمی کاراکتر کتاب در تبیین روان تحقیر شده در طول روایت‌های پلی فونیک است.

در این پرداخت به صورت تئوریک به بافت اجتماعی و تحلیل تاریخی و نحوهٔ بازی‌های پرش وار و زبان گفتگو و هم چنین داستان را به مثابهٔ تاریخ و گذری تو در تو از جامعهٔ فئودال از ارباب و رعیت از زن و مرد از زندانی و زندانبان از عام تا خاص و هم چنین از دیدگاه فمینیستی به تشریح می‌پردازیم.

هوشنگ گلشیری-محمد ملاحسینی-در سال ۱۳۱۶ در اصفهان به دنیا آمد و در سال ۱۳۲۱ همراه با خانواده به آبادان رفت.

وی از سال ۱۳۲۱ تا ۱۳۳۴ در آبادان اقامت داشت. پدرش کارگر بنا، سازندهٔ مناره‌های شرکت نفت بود.

گلشیری اولین داستانش را در سال ۱۳۳۷ زمانی که در دفتر اسناد رسمی کار می‌کرد نوشت. پس از گرفتن دیپلم، معلم شد و در سال ۱۳۳۸ تحصیل در رشتهٔ ادبیات فارسی را در دانشگاه اصفهان آغاز کرد.

گلشیری تعدادی از داستان‌های کوتاه و چند شعر خود را در شماره‌های مختلف نشریه جنگ اصفهان به چاپ رساند و در سال ۱۳۴۷ این داستان‌ها را در مجموعهٔ مثل همیشه منتشر کرد. وی رمان شازده احتجاب را در سال ۱۳۴۸ و رمان کریستین و کید را در سال ۱۳۵۰ منتشر کرد. در سال ۱۳۵۳ به تهران آمد. در تهران با بعضی از یاران قدیمی جنگ که ساکن تهران بودند و عده‌ای دیگر از اهل قلم جلساتی هفتگی برگزار کردند.

مجموعه داستان نمازخانهٔ کوچک من ۱۳۵۴، و جلد اول رمان برهٔ گمشدهٔ راعی ۱۳۵۶ حاصل همین دوره بود.

اثار بسیاری را در سالهای بعد منتشر و در نشریات بسیاری فعالیت داشت، گلشیری در سال ۱۳۷۸ جایزهٔ صلح اریش ماریا رمارک را در مراسمی در شهر ازنابروک آلمان دریافت کرد.

در مهر ماه همان سال در آخرین سفرش در نمایشگاه بین المللی کتاب فرانکفورت شرکت کرد. سپس برای سخنرانی و داستانخوانی به انگلستان رفت. مجموعهٔ مقالات باغ در باغ در پاییز ۱۳۷۸ منتشر شد.

هوشنگ گلشیری به دنبال یک دورهٔ طولانی بیماری، که نخستین نشانه‌های آن از پاییز سال ۱۳۷۸ شروع شده بود، در ۱۶ خرداد ۷۹ در بیمارستان ایرانمهر تهران در گذشت و در امامزاده طاهر در مهرشهر کرج به خاک سپرده شد.

جهان ادبی گلشیری:

در ادبیات کشور ما به ویژه در حوزهٔ داستان، باورهای اشتباه بسیاری دربارهٔ رسالت آثار ادبی، وظیفهٔ نویسنده در قبال جامعه و نیز بازتاب تعهدات نویسنده در داستان رایج بوده و هست.

در ادبیات کشور ما به ویژه در حوزهٔ داستان، باورهای اشتباه بسیاری دربارهٔ رسالت آثار ادبی، وظیفهٔ نویسنده در قبال جامعه و نیز بازتاب تعهدات نویسنده در داستان رایج بوده و هست. متأسفانه، این اشتباه‌ها باعث شده است تا داستان از مسیر اصلی خودش، یعنی هنرآفرینی دور بیفتد. از اولین کسانی که با این باورهای رایج غلط در داستان نویسی مقابله کردند، هوشنگ گلشیری بود.

یکی از مسائلی که در گذشته منتقدان ادبیات داستانی عنوان می‌کردند، مسئله بازتابی ادبیات به ویژه ادبیات داستانی است. درواقع، عقیده این بود که ادبیات بازتابندهٔ عینی واقعیات زمانهٔ خویش است. بسیاری از نقدها با عنایت بر همین اصل نوشته می‌شدند و نویسندگان و شاعران بسیاری با تأکید بر این مسئله، داستان می‌نوشتند و شعر می‌سرودند. گلشیری این اندیشه را در ادبیات قبول ندارد.

به اعتقاد گلشیری نویسنده اینه تمام نمای زمانهٔ خویش نیست تا بتوانیم آدم‌های داستانش را در یک کفه بگذاریم و آدم‌های زمانه‌اش را در کفه‌ای دیگر و ببینیم که چند وزنه از واقعیت زمانه‌اش سنگین‌تر است است و آن گاه او را با برچسب «ضد

رئالیسم» و ضد واقعی بودن از درگاه هنر برانیم....

از نگاه او، رمان مخلوقی است در کنار واقعیت نه منطبق بر آن، داستان خلق و هنرآفرینی و بازتابی است فراتر از محدودهٔ باور و جهانی است از همهٔ مسائل مبتلا به زمان نویسنده. دنیایی است از آدم‌های سلخته شده در نویسنده در زمان و مکانی خاص که آفریدهٔ او است؛ هر چند به ناچار از زمان نویسنده رنگ و بو دارد. چرخش آدم‌ها و حوادث و روابط آن‌هاست بر مدار یا طرحی نو پیرامون موضوعی اصلی. دنیایی است به آیین ساخته و پرداخته بی کاستی و فزونی، دنیایی که سایه روشن هر کوچه‌اش ما را در بیم یا امید می‌افکند و صدای کوبهٔ هر خانه‌اش انتظار دیدار بیگانهٔ آشنایی را در دلمان زنده می‌سازد.

به نظر گلشیری، رمان‌هایی که براساس این باور غلط نوشته می‌شوند هر اندازه که فریادی آشنا و بلند داشته باشند، صدایشان از مرزهای زمان و مکان نویسنده فراتر نمی‌رود. برخلاف چنین کسی، نویسنده آشنا به زمان، اما پیشروتر از زمانهٔ خویش برآن است تا:

جهانی به نظام بیافریند تا خوانندگانش نه با لحظه‌های درخشان و گاه گاهی، بلکه با ساختمانی که هر چیزش مؤید چیز دیگر است روبه رو بشوند؛ جایی برای زیستن، اندیشیدن و برتر و بزرگ‌تر شدن، و نه خطی شکسته و دایره وار که حاصلش فرود و فرازهای اتفاقی یا دوّار سر و سرگیجه است. گلشیری به رسالت و پایبندی نویسنده به ایدئولوژی‌ها معتقد بود. تا هرچند سانسورها ضد جهان ادبی نویسنده برخیزند.

گلشیری به رسالت و پایبندی نویسنده به ایدئولوژی‌ها معتقد بود. تا هرچند سانسورها ضد جهان ادبی نویسنده برخیزند.

یکی دیگر از باورهایی که گلشیری به مخالفت با آن برخاست، اندیشهٔ برتری محتوا بر فرم بود.

گلشیری همواره بر اهمیت تکنیک در کنار محتوا تأکید داشته و همان گونه که از داستان‌های او پیداست، توانسته به شیوه‌های موفقی از اشکال روایت رمان دست پیدا کند. او معتقد است: هیچ محتوایی خود به خود، یعنی بدون آگاهی نویسنده و اشراف او بر امکانات «فرم خودش» را نمی‌گیرد.... [گذشته از این] جست و جوی تکنیک مهمترین مشغله نویسنده جدی است تا آنجا که بعضی‌ها گفته‌اند که همین تکنیک وسیله کشف است... به علاوه هیچ محتوایی بدون فرم، بدون اثر بر روی زبان، انتخاب بهترین نظرگاه در خور، تنظیم حوادث و غیره تحقّق پیدا نخواهد کرد. او سهم اصلی را در نویسندگی به تکنیک می‌دهد و معتقد است شاید فقط به وسیله تکنیک بتوان به جهان بینی نویسنده راه جست.

نگاه جامعه شناختی به داستان شازده احتجاب:

فئودالیسم یا نظام ارباب رعیتی یا تیول داری یا حکومت ملوک الطوایفی یا خان خانی یا سرواژ نظامی اجتماعی-اقتصادی است که دنر نتیجهٔ فروپاشی جامعه بردهداری یا در نتیجهٔ فروپاشی کمون اولیه (نظام اشتراکی) به وجود آمده و با وجود تنوع راه‌های رسیدن بدان، تقریباً در کلیه سرزمین‌های جهان، البته در هر جا با ویژگیهای مشخص خود، وجود داشته است.

شازده احتجاب در رول روایت خود که از حدیث نفس و گفتگوهای درونی کاراکترها بدست می‌آید زمانی را از دورهٔ اوج فئودالیسم تا سقوط آن در خاندانی قجری به تصویر می‌کشد. در دورهٔ قاجاریه افراد والا رتبهٔ تیولدار قادر بودند در ناحیه‌ای که تیول آن‌ها قرار داشت یا در حین تصدی شغل دولتی، در ایالات صاحب میزان قابل توجهی زمین شوند.

در دوره قاجار هر چه املاک زمین دار وسیع‌تر بود قدرت او نیز بیشتر می‌بود و هر چه غیبت او از املاک خود به درازا می‌کشید مباشران از زارعان بهره کشی بیشتری می کردند. زمین داران بزرگ با اقامت در شهرها می‌توانستند با صاحبان قدرت رابطه برقرار سازند و به این ترتیب املاک خود را حفظ کنند.

سال‌های دهه اول ۱۳۰۰ تا دهه سی، دو سوم نمایندگان مجلس را زمینداران یا کسانی که از خانواده زمیندار بودند، تشکیل می‌دادند.

در داستان شازده احتجاب، روایت‌ها از درون عکس‌ها در مخیلهٔ خسرو که همان شازده احتجاب است در مسیرزمان جلو و عقب می‌روند و با ترسیم روایت عکس مسیر تاریخی اوج و زوال خاندانی اربابی را در دورهٔ فئودالیسم تا اصلاحات ارضی به نمایش می‌گذارد. اصلاحات ارضی در عمل، طبقه زمیندار قدیمی و مناسبات ارباب- رعیتی سنتی در روستا را از میان برد.

در داستان جد شازده احتجاب در صندلی اجدادی خودش روایتی از شدت تعدی گری بر مال و جان افراد تیول خویش دارد. هرعکسی مجموعه‌ای از تبیین داستانی بر رول درونی و برونی خویش است. عمه‌ها با چشم‌هایی سفید پشت تصویر پدر بزرگ مصور اند. و این سفیدی در گفتگوهای بین پدر بزرگ و صداهای بی مخاطب عمه‌ها مثل پس زمینه‌ای برای تاکید، روایت انفعال و عدم هویت زنان در دورهٔ قجری است.»پدر بزرگ باز روی همان صندلی اجدادی نشسته بود و اتاق هفت

دری با همان شاه نشین و شیشه‌های رنگی پنجره‌ها و درها و بوته‌های گچ بری دیوارها و....» صفحهٔ ۱۴

عناصر داخلی روایت شده در داستان هر کدام در فضاسازی تاریخی اثر نقشی زنده را ایفا کرده است. و طاق سبز در کل روایت مانند دری رو به زمان حضور فیزیکی عکس‌ها را از قاب ذهنی شازده بیرون می‌کشد.

حوض و دیوارهای بلند در زمینه‌ای فیروزه‌ای در لعابی از خانه‌هایی زیباست که رازهای سربه مهری را در طول تاریخ در خویش پنهان کرده‌اند.

جد شازده در طول داستان از زبان خسرو و گاه از کتاب تاریخ اجداد او توسط فخرالنسا که خود در طول داستان کاراکتر زندانی است که خود شکنجه گر است، خوانده می‌شود.

»شازدهٔ بزرگ نشست روی بالش و گفت: سیگار، من تا ان روز ندیده بودم که شازدهٔ بزرگ لب به سیگار بزند. دستم می لرزید...شازده بزرگ نشسته بود روی بالش و سیگار می‌کشید و دودش را از سوراخ‌های بینی‌اش می‌داد بیرون. عمو بزرگت وول می‌خورد من پاهاش را دیدم» صفحه ۱۹

جد شازده در طول داستان از زبان خسرو و گاه از کتاب تاریخ اجداد او توسط فخرالنسا که خود در طول داستان کاراکتر زندانی است که خود شکنجه گر است، خوانده می‌شود.

شازده بزرگ نماینده تام طبقه‌ای است حاکم که برای زمین داری و اربابی، خون می‌ریزد برادرش را می‌کشد و به خاطر سهم تمام خانوادهٔ او را در چاهی زنده به گور می‌کند. خفیه نویسی که شرح اورا به مجلس برده، گچ می‌گیرد و در دامنهٔ دیوار بلندی به گور می سپارد.

زنان فراوانی دارد و بر آنان مالکیتی تنوعی دارد.

فخر النسا به خسرو می‌گوید: «چرا نیاکان ما همه‌اش به فکر مزاج مبارک و بواسیر مبارک هستند و یا اگر از این خبرها نباشد اگر یکی را پیدا نکنند که سرش را مثلاً لب همان باغچهٔ خانهٔ شما گوش تا گوش ببرند، چرا سوار می‌شوند و با انهمه میرشکارباشی، منشی باشی، تفنگدارباشی، ملاباشی، حکیم باشی می‌زنند به کوه و صحرا و می افتند به جان مرال و پازن و دراج و خرگوش و چه و چه، تازه وقتی خسته و کوفته برمی گردند چرا یکی دیگر را صیغه می‌کنند؟ و صبح یکی را خلعت می‌دهند، یکی را سر می‌برند و اموالش را مصادره می‌کنند؟» صفحه ۳۶

در این دیالوگ تمام آنچه را که طبقهٔ اربابی در دوران زمین داری در دوران قاجار و شرح جنایات ملوک الطوایفی به قلم در آمده است. اما پدر خسرو در قاب عکس‌هایی که در مرور شب آخر زندگی شازده احتجاب از اسب پرکوپال خودش بیرون میزند و با آن سبیل سیاه و درجه‌ها و نشان‌های نظامی دستی به سرکودکی خسرو می‌کشد و گاه پشیمان است و گاه نیست و خسرو در ندامت‌های او گاه شریک هست و گاه منفعل که دیگر بعد از دوران اصلاحات ارضی، پدر به پدر بزرگ می‌گوید زمین ارزشی ندارد...(تاریخ از دوران بازپس گیری زمین‌ها از ارباب و واگذاری به حکومت مرکزی حرف می زند) و پدر دیگر ارباب نیست که فردی از حکومت است و سر کسی را لب حوض نمی‌برد که فرمان شلیک مسلسل و جمعی را بی صدا کردن را به یکباره می‌دهد.

پدر خسرو می‌گوید «من دستور داشتم نگذارم کسی از آن خیابان رد بشود»

»من نمی‌خواستم آن طور بشود اول فکر نمی‌کردم که آدمها را بشود به این آسانی له و لورده کرد «صفحه ۲۲

گلشیری با مونولوگ ها و دیالوگهای مروری در ذهن شازده و یا روایت‌های پراکندهٔ کاراکترها این برهه از جامعهٔ ایران را در قالب تصویری از یک خاندان به وضوح نشان می‌دهد و افول دوران سالاری ارباب‌ها و رقت آنها را در شخصیت خسرو متجلی می‌کند. خسرو حرمسرا ندارد و مدام توسط فخرالنسا که پدرش را با ستم خاندان احتجاب از دست داده و نمادی از زن روشنفکر قجری است تحقیر می‌شود تمام مایملک اجدادی‌اش را می فروشد و به قمار و شراب پناه می‌برد انفعال خسرو، نمادی از سقوط دوران ارباب و رعیتی است.

نگاهی روان شناختی به شازده احتجاب:

شخصیت خسرو که سیال ذهن داستان را در بطن خاطرات و مرور عکس‌ها در ساعت آخر زندگی خویش از زبان خودش و یا دیگر کاراکترها به صورت دیالوگ‌های چند وجهی و پلی فونیک بازگو می‌کند، نمادی از روان پریشی خودآزار و دگر آزاری توامان دارد.

شازده احتجاب در کودکی صدای خاکساری نوکران را در لابه‌های تظلم شنیده است. صدای سرفه‌های پدربزرگ آن تلنگرهای سوهانی بر تارک ذهن او هستند که خاطرات را بلند می‌کنند زنده می‌کنند راه می‌برند، تحقیرها، فریادها عجزها همه در صدای سرفه‌ها باز پخشی از دگر آزاری اجدادی است که بر نهاد او چنگ می‌کشند.

در قسمت‌های بسیاری از داستان، شازده از فخری می‌خواهد

تا بلند بلند بخندد تا صدای سرفه‌های فخرالنسا را نشنود. سرفه‌ها موروثی‌اند، ستمگری موروثی است و بالطبع دردهای مزاجی و دردهای روانی...

و گلشیری این سرفه‌ها را مثل گزنک در طول روایت به مثابهٔ پرش‌های دردناکی بر روان شازده متذکر می‌شود،

شازده مسخ است و این مسخ شدگی در رابطه با فخر النسا سادومازوخیسم منفعلی را به تصویر می‌کشد. فهرالنسا با خواندن و برشماری وجوه ستمگر اجدادی آن ناتوانی مسخ شدهٔ شازده را مثل بازتابی از زمزمه‌های شیزوفرنیک منِ شازده با خود یا زنی در قاب که گل میخکی به دندان دارد و از غبار عکس می‌خیزد و به همان مقدار که عکس می‌نماید، دست نیافتنی است، بر وجوه غیر مردانهٔ شازده تاکید می‌کند.

فخرالنسا آنیمای شازده می‌شود و در عین حال از آن فاصله می‌گیرد. بخش سادیسمی شازده نقش خفیه نویسی است که اعمال زندانی خویش را نه در اتاقک سلول بلکه در باغی باحوض و دیوارهای بلند می‌پاید چنانکه در آخرین لحظات عمر فخرالنسا از فخری می‌پرسد«عینکش را زده بود؟

_بلی شازده،

-به اسمان نگاه نکرد؟

گفت: نمی‌دانم شازده.» صفحه ۸۵

شازده تا جایی از دگرازاری و تنبیه روح و شخصیت فخرالنسا لذت می‌برد که فخری را وادار به خنده‌هایی بلند می‌کند و در مقابل چشمهای فخرالنسا به فخری نظر دارد و در تقابل با فخری هویت اورا با فخرالنسا تاخت می زند تا قالبی مسخر از فخرالنسا را در تن زن دیگری که شباهتی به فخرالنسا داشته باشد و به ان دست پیدا کند.

فخری شکلی کاملاً مسخ شده از یک انسان است که چنان در نقش خودش برای جلوه در مقابل شازده می‌رود که زوال و شکنجهٔ فخرالنسا را درک نمی‌کند

فخرالنسا می‌داند فخری یک دست آویز است و به می‌گوید «تو خوبی» و این جمله به شازده نشان می‌دهد که هرگز نمی‌تواند منِ فخرالنسا را تصاحب کند.

فخرالنسا دگرآزار نیست و بال و پر چیده شده یک زنی که کتاب می‌خواند وتاریخ می‌داند و درعین حال قائل به ذات اشرافیت وستمگری به مثابه واقعیت وجودی اربابی است را با دیالوگهای پرادوکسیکال در خاطرهٔ شازده به نمایش می‌گذارد.

«تو خیلی عقبی شازده پس کی می‌خواهی شروع کنی؟» صفحه ۱۲ . فخرالنسا به شازده کنایه می زند که مانند اجدادش زنان بی شماری را عقد نکرده و و به نوعی خودازاری گفتاری است تا به محق بودن تعدد زوجات و بهره وری ارباب از زنان، رسمیتی پارادوکس واربخشد و در تفکر شازده ارجاعی به اجاق کور او دارد. فخرالنسا مدام کتاب می‌خواند و تجسمی از زنان پیشروی قاجاری است.

تحلیل ساختاری:

ساختار هر متن را می‌توان از جنبه‌های گوناگون بررسی کرد؛ از جنبه‌های روایی، نحوی و حتی ساختار روابط میان معانی گوناگون در متن کاوید. با این همه، ساختگرایی در داستان بیشتر به بررسی عناصر روایت می‌پردازد. پژوهشگران و نظریه پردازان از زمان ارسطو تاکنون، روایت را بنیادیترین اصل متون نمایشی و داستانی دانسته‌اند. بارت روایت را یک جملهٔ بلند می‌نامد.

شازده احتجاب به شیوهٔ جریان سیال ذهن، نوشته شده است. این اصطلاح را اولین بار ویلیام جیمز در -کتاب اصول روانشناسی ۱۹۸۰-برای مشخص کردن جریان تجارب ذهنی ابداع کرد و در نقد ادبی منظور از آن، روشی است که نویسنده سعی می‌کند انبوه افکار، واکنش‌ها، خاطره‌ها و تداعی خاطره‌ها و یا حدیث نفس و واگویه های منِ درونی باخودرا که طبیعتاً بدون ترتیب منطقی در ذهن شخصیت داستان می‌گذرد را نشان دهد.

تک گویی درونی و حدیث نفس یا واگویه ها برجسته‌ترین زوایای روایت در رمان جریان سیال ذهن به شمارمیرود.

تک گویی درونی و حدیث نفس یا واگویه ها برجسته‌ترین زوایای روایت در رمان جریان سیال ذهن به شمارمیرود. ویژگی عمدهٔ تک گویی درونی و حدیث نفس، نداشتن هیچگونه مخاطب است. تفاوت اصلی این دو نیز در این است که در تک گویی درونی، شخصیت داستان گفته‌هایش را بر زبان نمی‌آورد؛ اما در حدیث نفس، شخصیت داستان آنچه بر ذهنش می‌گذرد، به زبان می‌آورد.

در شازده احتجاب چهار راوی را می‌توان از گفتگوها تشخیص داد. دانای کل در واقع تلفیقی از صدای فخری -فخری با صدای شازده-شازده با منِ درون-شازده در داستان.

»بوی نا اتاق را پرکرده بود .قالی زیر پایش بود .تمام تنهٔ شازده تنها گوشه‌ای از آن صندلی اجدادی را پرمیکرد و شازده صلابت و سنگینی صندلی را زیر تنهاش حس می‌کرد. آواز جیرجیرکها نخی بی انتها بود، کلافی سردرگم که در تمامی پهنهٔ شب ادامه داشت» صفحه ۷

اینجا شازده محدود به داستان راوی و دانای کل محسوب می شود.

«شاید لای علف‌های هرز باغچه باشند، یا... گفتم:
فخری این پرده هارا کیپ بکش...)
اینجا راوی شازده بامن درون می‌باشد.
فخری گفت: » شـازده جـان، اقلاً...)
وشازده داد زد: » تو خفه شو...)
در این قسمت راوی هم می‌تواند شازده باشد و هم فخری
»فخری پیشبند بسته بود .جـارو دسـتش بود .با همان روسری گلدار و همان چشمهای سیاه و زنده)...(دهـان فخرالنـساء چه کوچک بود !آن قدر کوچک که وقتی می خندید فقط چند دندان سفیدش پیـدا می‌شد).. صفحه ۷
شازده محدود به داستان در این قسمت راوی و دانای کل است.
در قسمت‌هایی راوی، فخری است و گاه با حدیث نفس در جاهایی که باید به شکل فخرالنسا در بیاید من ِفخری خود را به خواننده باز می‌نماید.
در شیوهٔ روایت، هر روایت از جایی که شازده شروع به آن می‌کند و در زمان معلق است از کودکی، بزرگسالی و گاه روایت، نیمه یا در هم به پایان می‌رسد.
روایت‌های بخش فخرالنسا از زمانی که در قاب عکس توصیف می‌شود، کودکی و نامزدی و مرگ در متن داستان پراکنده به تصویر کشیده می شود.
در لابه لای گفتگوها، زمان مؤخر داستان مشخص می‌شود که دوران پهلوی و اوج عزت قاجار سپری شده است، در طول داستان، مراد وضعیت ثابت روایت است و نقش پیام آور مرگ با آخرین خبر به شازده که مرگ خود اوست، پایان می‌یابد. با این توضیحات، نباید تصور کرد درهم ریختگی اجزای ساختار این رمـان از روی اتّفاق بوده است. مبنای این درهم ریختگی ها بر تداعی معانی استوار است.
تداعی معنا در شازده احتجاب با عکس‌هایی که در قاب روی دیوار هستند در ذهن شازده زنده می‌شوند و هر عکس بیانگر شخصیت و عملکرد فرد در ذهن و همین طور واقعیت زندگی خودشان بوده است.
در شازده احتجاب زمان خطی است.
و این سیالی روایت‌ها چنانکه بارت می‌گوید پرهیز از کلیشه و کلام نو است که به سرخوشی از نوع فروید منجر می‌شود و شاید اگر داستان به شیوهٔ سنتی و رئالیسم نوشته می‌شد این لذت کشف از مخاطب گرفته و شازده احتجاب، جایی در همان خانهٔ قدیمی لابه لای همهٔ داستان‌ها مدفون شده بود.

نقد فمینیستی و زنان در شازده احتجاب:

در شروع داستان درست صفحهٔ اول سطر هفتم زنی پدیدار می شود که فقط یک چشمش از گوشهٔ چادر نمازش پیداست، که نمایی از زن ایرانی از طبقهٔ عوام در دوران پهلوی است. چادر نماز، یک هویت مستند برای تجسم زنی از طبقهٔ پایین اجتماعی است که نه به منظور اعتقاد مذهبی به چادر ملبس است، بلکه شیوهٔ حجاب خانگی در آن دوره محسوب می‌شده.. زن‌ها در شازده احتجاب به گونه‌ای اشکار زیر سلطهٔ مردان از دورهٔ جد شازده تا خسرو، یعنی شازده احتجاب ِراوی داستان می‌باشند. و حتی در ترسیم زندگی عوام، مثل دیالوگ بین حسنی و مراد، زن بله گو چشم قربانی، بیشتر نیست.
در ضمن تغییر شخصیت از جد شازده تا خود شازده در امتداد زمان، در هویت دهی و ارتقای شخصیت مندی در زنان، هیچ تغییری حاصل نشده است.

در عکس‌ها که هرکدام اغازگر روایتی نو هستند، عمه‌ها نقشی مسخ شده و مثل گزاره‌ای منفعل در متن هستند، همانطور که در تصویر، پشت پدر بزرگ مصور شده‌اند.

در ستم پذیری، همانقدر که مادربزرگ مورد ظلم واقع شده فخرالنسا که نمونه‌ای از زن بروز و باسواد و طبقهٔ اشرافی است، مورد ظلم قرار گرفته است و در محبس نوینی به نام خانه یا عمارت با دیوارهای بلند، محبوس است و فخری نقش خفیه نویس یا زندانبان محبوس را داردکه مدام اعمال و حتی نگاه و احساس فخرالنسا را به شازده گزارش می‌دهد.
و یا در جایی از کتاب، اشاره به سوزاندن کتاب‌های فخرالنسا می‌شود که هرچند نشان از گریز شازده از هویت مندی اجدادی خویش است اما نوعی حصر و شکنجه برای فخرالنسا محسوب می‌شود.
در عکس‌ها که هرکدام اغازگر روایتی نو هستند، عمه‌ها نقشی مسخ شده و مثل گزاره‌ای منفعل در متن هستند، همانطور که در تصویر، پشت پدر بزرگ مصور شده‌اند.
عمه‌ها با ان لباس‌های سیاه و چشمهای سفید در بک گراند پدر بزرگ، نمایی از زن مقبول در جامعهٔ آن دوره هستند. چشم و گوش بسته به اوامر، بی هیچ رأی و اندیشه‌ای، جایی از داستان شوهر عمهٔ کوچک، شکنجه و اموالش مصادره می‌شود و فرزند عمه که همان فخرالنسا ست را مادر بزرگ، با ترسی همواره، بزرگ می‌کند.
وعمه که قرار بوده زن پسر وزیر اعظم بشود تا جای پای پدر بزرگ محکم بشود، بعداز اینکه وزیر مغضوب شد، به دستور شازده بزرگ، مدتی همسر امام جمعهٔ شهر می‌شود که برای او ارزش محسوب می‌شود.

»عمه کوچک چند دفعه سر راه مدرسه می رسدو سوار کالسکه‌اش می‌کند .فخرالنسا می‌گفت: اول ترسیدم ببرند داغم کنند.. گفت: اول می نشست و نگاهم می‌کرد، بعد می گفت: تو دختر منی می دانی آن پدر تریاکی‌ات لیاقت مرا نداشت، تو نباید از من بترسی، حتماً سرش را راست گرفته بود فخرالنسا اخم می‌کرد.

انگشتش را تکان می‌داد: تو دختر منی تو باید به من افتخار کنی، من دوسال تمام زن امام جمعه بودم، زن سید حسن مجتهد. می‌فهمی؟» صفحه ۷۴، ۷۳

زن و یا خواهر و یا دختر کسی بودن، هویت وابستگی برای زنان یک امتیاز و زن به تنهایی با هر محسنه‌ای واجد اختیار و حتی ارزش محسوب نمی‌شود.

منیره خاتون در شازده احتجاب روایتی خاص خودش را دارد و در مخیلهٔ شازده دوباره تداعی می‌شود.

زن عقدی پدر بزرگ که با خسرو که کودک است رفتارهای جنسی دارد و این لذت از تماس با آلت جنسی کودک به نوعی شکستن تابوهای حرم یا به نوعی شکستن قیودی است که تاوانی مانند کچل کردن به میخ کشیدن و کور شدن، داغ شدن، آنقدر شکنجه شدن تا خود را گم کردن پیش می‌رود.

فخری، دختر باغبان، برخلاف فخرالنساء که تنها در خاطرات شازده نمود می‌یابد، حضوری زنده و فعال دارد. تک گویی های او ـ در عین پریشانی ـ با کنشهایش ادغام شده است. او را می‌توان بسیار شبیه به لکات بوف کور دید. فخری از طبق کارگر و استثمارشدهٔ شازده است؛ او را می‌توان نماد جامعه‌ای دانست که تحت تسلط و چیرگی محض حاکمان استبداد قرار گرفته است. فخری نیز به گونه‌ای زندانی شازده محسوب می‌شود، هرچند که این زندانی، به نوعی جاسوس و همان خفیه نویس هم هست و اخبار فخرالنساء را به شازده می‌رساند، اما حق هیچگونه ارتباطی با بیرون از خانه ندارد. فخری آنقدر ناآگاه و غافل است که اجازه می‌دهد شازده هرگونه دلش می‌خواهد با او برخورد کند.

و اما فخرالنسا که تنها زنی است که شخصیتی متعالی رو به رشدی دارد اما از کودکی شکنجه و ستم‌های پدربزرگ را نسبت به پدرش دیده و جدا از مادرش زندگی کرده و زندانی شاهزاده است.

در طی داستان بیشترین خصیصه‌ای که خواننده از فخرالنساء می‌بیند علاقه مندی او به کتاب و مطالعه است:

»گفت :پدر مرحوم من برای اینکه بتواند یک بست به دل بچسباند، هرچه داشت و نداشت فروخت، حتی کتابهایش را، اما تو»... و با انگشتش موهایم را، که حتماً روی پیشانی‌ام ریخته بود، عقب زد، گفت:» می‌خواهم کتابهای تو را غصب کنم، موافقی؟ صفحه ۱۵

ودر نهایت کتابهایش سوزانده می‌شود. و وقتی جنازه‌اش با شمدی سفید روی زمین است شازده با فخری همبستر می شود...

نویسنده در این رمان با ذهنیات سر و کار دارد:

تکه‌هایی از خاطرات درهم و مبهم او را که به زمانهای دور تعلق دارد، می‌گیرد.

آن خاطرات پا در گریز را که در زمانی کوتاه به ذهن او هجوم می‌آورد، در کنار هم می‌چیند. از این رو توالی منظم زمانی در این رمان به هم می‌خورد. دورترین واقعه در کنار عینی قرار می‌گیرد یا دو خاطرهٔ جدا از یکدیگر دوش به دوش هم و با فشار، به ذهن شازده هجوم می‌آورند.

مثل این است که خاطرات و تخیلات قطعاتی از یک پازل هستندکه وقتی در پایان داستان کنار هم قرار می‌گیرد، تصویر واقعی شازده را رقم می‌زنند که حالا کنار بقیه عکس‌های دیوار قرار گرفته است.■

منبع

براهنی، رضا (۱۳۷۳). (رویای بیدار. تهران: قطره.

کوشان، منصور و دیگران (۱۳۶۹». (میزگرد داستان نویسی

گلشیری، هوشنگ (۱۳۶۷». (ادبیات و خرافه». مجلهٔ دنیای سخن. (فروردین). ص ۲۱-۳۴.

هوشنگ گلشیری (۱۳۶۱». (حاشیه‌ای بر رمان‌های معاصر اتکینسون، ریتال و...، زمینهٔ روانشناسی، ترجمه محمدنقی براهنی و...، چاپ دوازدهم، انتشارات رشد، تهران،۱۳۷۷.

فروید، زیگموند، رئوس نظریهٔ روانکاوی، ترجمهٔ حسین پاینده، فصلنامهٔ ارغنون، سال دهم، شمارهٔ ۲۲، پاییز ۱۳۸۲.

تحلیل و خوانش رمان «خانه خوبرویان خفته»

اثر «یوساناری کاواباتا»؛ «رویا مولاخواه»

با بسامد و ضمانت جمله‌ای از مارکز خالق صد سال تنهایی«تنها رمانی که آرزو داشتم نویسنده‌اش باشم رمان خانه خوبرویان خفته است.

اگر چه که من نمی‌توانم این موضوع را تفسیر کنم و حتی در تنها سفری که به ژاپن داشتم نتوانستم آن را تفهیم کنم؛ ولی برای خودم امری واضح و روشن است.»

دارای فضایی متأثر از شرق و بودیسم و مدرنیزه با تکنیک سورآل می‌باشد.

قبل از تحلیل جزیی فضاها، شخصیت‌ها و نگاه روان شناسی به اثری بحث برانگیز، درنگی در ادبیات ژاپن و فرهنگ بودایی، نقش زن درادبیات ژاپن و نگاه به مرگ از منظر شرقی و بودایی و به نگاهی بر سه داستان کوتاه و سپس درنگی روان شناسانه بر داستان سوم خانه خوبرویان خفته داشته باشیم.

ادبیات این کشور، چه از نظر الگوهای کیفی و چه کمی، از جمله مهمترینهای ادبیات جهانی است و از نظر غنا و قدمت، همتراز ادبیات انگلیسی است.

آنچه ما امروزه با اسم ادبیات ژاپنی می‌شناسیم، مجموعه آثاری از قرن هفتم قبل از میلاد تاکنون را دربرمیگیرد. گستر آثار ادبی خلقشده در ژاپن، محدود به فرمهای رمان، شعر و نمایشنامه نبوده و برخی از گونههای دیگر همچون سفرنامه، کتاب‌های اندیشههای پراکنده و یادداشت‌های روزانه که شاید در سایر کشورها در سایه باشندو چندان به آنها توجه نشود در ادبیات این کشور جایگاه والایی دارد.

آثار خلق شده ژاپنی دارای تنوع بسیاری هستند که صرفاً نمی توان از نگاه تکامل زبانی، آن‌ها را بهطور دقیق بررسی کرد. تعدادی از این اثار تحت تأثیر فرهنگ چین و تعدادی بر طبق جهان بینی و مقتضیات بومی و تاریخیان دوره ژاپن خلق شده‌اند. اولین اثار ژاپنی تحت تأثیر ادبیات چین بوده است قدیمی‌ترین نوشته‌ای که یافت شده، روی شمشیری است که به حدود سال ۴۴۰ قبل از میلاد مسیح متعلق است. در این اثر، با کمک ساختار زبان چینی، نامها و تصورات ژاپنی مفهوم پردازی شده‌اند. در قرن پنجم هم اثاری باستانی یافت می‌شود که به گونه‌ای شعر و حاکمیت گرایی در انها یافت می‌شود در قرن نهم سوگاوارا میچی زانه، شاعربزرگ چینی زبان، شناخته شده ترین شاعران دوره بوده است که باعث درخشش زبان چینی دران دوره در ژاپن می‌شود.

در قرن دوازدهم در ژاپن، گونهای ادبیات پدید آمد که به سنتی کاملاً متفاوت متعلق بود، کن جاکو مونو گاتاری (قصه‌های گاه‌گداری) مجموع وسیع قصههای عامیانه و قصه‌های دینی بود که از نقاط گوناگون ژاپن و همچنین از منابع هندی و چینی گرفته شده بود.

این قصه‌ها گرچه سبک خام نگارشی دارند اما به خواننده امکان بازنماییان دوره و سبک و سیاق زندگی دران زمان را نشان می‌داده‌اند. و نمایی از فرهنگ بومی و عادات سنتی ژاپن را به قلم آورده‌اند.

بعد از قرن دوازدهم وحضور جنگاوران و سلحشوران سامورایی ادبیات ژاپن هم متأثر از این بازامد شد.

فرهنگ کهن بازنویسی و سنت گرایی به مرحلهٔ ظهور رسید. همچنین برجسته‌ترین انواع ادبی عصر میانه، گونکی مونو گاتاری (قصه‌های جنگ) است. هیلک مونوگاتاری نیز مشهورترینِ این گون ادبی است که سطور آغازین آن با قلمی ادبی، فناپذیری هم موجودات را اعلام می‌کند.

مرگ و نگاه به پدیده و جهان پس از مرگ در نماها و نوشتارهای این دوره فرازهای نامکشوف نگاه ژاپنی را به مخاطب بازنمایی می‌کند.

اولین رمان نویس شاخص عصر جدید، ایهارا سایکاکو بود. نثر او دارای چنان کیفیتی است که برخی از منتقدان ادبی، او را در زمر برترین رمان نویسان تاریخ ادبیات ژاپن قرار می‌دهند.

پیش از آنکه از قرن سامورایی‌ها و تأثیران بر ادبیات ژاپن فاصله بگیریم، کمی بر نگاه شرقی و ژاپنی‌ها بر پدیده مرگ و نگاه بودا بپردازیم. چون در کتاب خوبرویان خفته این برجستگی‌های متضمن اثر، چنان مخاطب را در خلسهٔ سطرها با جهان بینی کاواباتا مأنوس می‌کنند، که مرگ دریچهٔ نوینی را بر واقعیت کتاب می‌گشاید و داستان در نامکشوف ذهنیات شخصیت‌ها، بازخوردی از نگاه نویسنده به پدیدهٔ مرگ، لذت مردن را به چالش می‌کشد.

چکیده آموزه بودا این است:

ما پس از مرگ در پیکری دیگر باز زاییده می‌شویم. این

باززایی ما بارها و بارها تکرار می‌شود. این را چرخه هستی یا زاد و مرگ می‌نامیم. هستی رنج است. زایش رنج است. پیری رنج است. بیماری رنج است. غم و اندوه، ماتم و ناامیدی رنج است. پیوند با آنچه نادلخواه است، رنج است. دوری از آنچه دلخواه است، رنج است؛ و خلاصه اینکه دل بستن رنج آور است.

از دیدگاه بودا ما اگر خواسته باشیم که از چرخهٔ زاد و مرگ رهایی یابیم (در صورتی که به آن چرخه باور داشته باشیم) باید گرایش‌های نفسانی را کنار بگذاریم، درستکار باشیم.

بنا بر آموزه‌های آناتا، در درون انسان چیزی به نام ذات ماندگار جاودان و ازلی وجود دارد. نجات با کشف این خود جاودانه به دست نمی‌آید، بلکه برای نجات یافتن باید همه امیالی را که سبب دلبستگی به جهان سمسره (چهان فانی و مادی) می شوند، سرکوب کرد؛ از جمله میل به داشتن هویت شخصی ماندگار.

در داستان اول کتاب خوبرویان به نام دست، دست زن که تجسمی از وجود زن هست در جایی از کتاب به مرد می‌گوید «هیچ کس نباید منو ببینه وگرنه خویشتن منو دیده..» ودر ادامه می‌گوید «باید دور شد.. برای دیدن خویشتن باید از خود دورشد» صفحه ۲۲

در همین دیالوگ کوتاه پیوستی از نگرهٔ بوداییسم را در اجزای تجسم یافتهٔ عینی بدن به عنوان حضور فیزیکی تکامل یافته، شاهدیم. براساس تحلیل‌های بودایی، انسان، مجموعه‌ای است پیچیده از اجزای چندگانه بدن، احساسات، افکار، کرم و بصیرت که در زندگی انسان کنار هم جمع می‌شوند، ولی با مرگ و فرسودگی از هم می‌گسلند. این عناصر مانند هر چیز دیگری، پیوسته در جریانند. افرادی که به بصیرت واقعی نرسیده‌اند، به خاطر گمان می‌کنند که این اجزا یک خود جاودانه را تشکیل می‌دهند. با این حال، در تحلیل بودایی، هرچند به پیروی از عرف، از شخص و افکار و احساسات او سخن می‌رود، در واقع، وجود چیزی به نام خود جاودانه که بتواند این عناصر مختلف را با هم متحد سازد، انکار می‌شود؛ یعنی نباید در ورای بازی نمودها، وجود یک خود جاودانه و فارغ از مرگ را انتظار می‌کنند.

دست در داستان اول «خانه خوبرویان خفته» کاواباتا نمودی از خویشتن زن است. زنی که روح متجلی از عشق و تسلیم و لطافت و در عین حال ناشناختگی است را، در باور شرقی اطاعت محض، به مرد می‌بخشد و این مرد، آن پاره از اندیشهٔ زنده از زن را به خویشتن خویش، پیوند می‌دهد. تا جایی که آن منِ فیزیکی سورآل را، باز پس ندهد که آن چشمهٔ رضا و تسلیم در تن مرد، هرچند از آن اوست، اما جداست.

در داستان کاواباتا، فضاها هرکدام تجسمی از تأثیر مکتب ذن بر انتزاع جادویی کتاب را یدک می‌کشد در داستان سوم خانه خوبرویان خفته خانهٔ رمزآلود یا تن تجسد یافته از خانه‌ای است که خاطره‌ها و یا تمام بودگی‌های پیرمرد در آن بازخوانی می‌شود.

ذن عرفان چینی است که بعداز تعالیم کنفسیوس و تقابل لائوتزه به میان آمد.

(ذن) تکامل عملی اندیشه بودایی در چین است و فلسفه کگون (اوتمسکه) اوج نظری آن ,فلسفه کگون ,فلسفه ذن است.

در همین دیالوگ کوتاه پیوستی از نگرهٔ بوداییسم را در اجزای تجسم یافتهٔ عینی بدن به عنوان حضور فیزیکی تکامل یافته، شاهدیم.

نخستین ویژگی ذن, منطق گریزی آن است. در پرتو نگرشی که از راه ذن به آن دست می‌یابیم, دیگر دید مرکزی و نقطه‌ای مد نظر نیست, بلکه نگرشی کل نگرانه در کار است. همه هستی را در پرتو آن می‌توان دید و اگر بخواهیم آن چه بدین شیوه دیده‌ایم, به زبان بیاوریم حتماً زبان گفتاری و نوشتاری که ویژه پیوند این جهانی است, یا به کار نمی‌آید, یا اگر هم به کار آید ناتوان از رساندن پیام واقعی است, ذن راه نگریستن نویی را، فرا روی ما می‌گشاید.

داستان «دست» مارا در تصوری فراواقعی از جداشدن قسمتی از زن، ویژه دست راست و اهدای آن به مرد، به مثابهٔ تسلیم خویشتن خویش، به مرد، فضایی آکنده از آن ناشدنی‌هاست که ناتوان از رساندن پیام مصور است، اما در فلسفهٔ ذن این فراتصور از منطق ناشدنی یک باور فلسفی را داستانی می‌کند.

دست راست زن که ظریف و تجسمی از لطافت و باشندگی تن و روح زن است، در مسیر رسیدن مرد به خانه در حضور فیزیکیش، دارای پرتوهای فرافیزیکی است. تا جایی که نور ارغوانی ماشین روبرویی، که در حال گذر است بودن متافیزیکی زنانه را بازخورد می‌کند و مرد برای کتمان استیلا و تملکِ دست زن، می‌گریزد تا آن منِ همراه در من اش را پنهان سازد که همان نگاه تملک جویانهٔ مردرا در سنت شرقی ژاپن را به خوبی عیان می‌سازد. مرد «دست» را به خانه می برد و تاریکی خویشتن خویش را با حضور متافیزیکی زنی که در «دست» جاری است، روشن کند. زن گلهای گلدان را که عطری نامانوس در خانه دارند دور می‌ریزد تا عطر حضور خویش را بر زندگی و تنهایی مرد جاری سازد.

در قسمتی از کتاب، راوی از صدای دست به مرد می‌گوید: «زن است که در تو جان می‌گیرد. تو این راه را می‌شناسی؟ زن، چرا گریانی؟ کسی می‌خواهد جانت را بگیرد؟» صفحهٔ ۳۱

و این کلمات که از دهان دست زمزمه می‌شود، کلمات کتاب مقدس‌اند که اشاره‌ای است به قداست زهدان و مادرانگی و در باور تقدس فرهنگ شرقی و بودیسم. مادر و زن، بودگی و باشندگی را در بطن خویش می‌پروراند.

در هر سه داستان کاواباتا، مادر یک مطلق وصف ناپذیر یک چگالی متراکم در ذهنیت مردانهٔ راوی است که بخشی از آن را ذره ذره در سطرها، تزریق می‌کند.

در داستان دوم «پرندگان و حیوانات دیگر» به وضوع مرد که شخصیت فاعل روایت مدرن کاواباتاست صراحتاً می‌گوید، از مردها و حیوانات نر متنفر است، چرا که غریزهٔ تولید مثل و آن شهوت بالفطره در بطن بودگی نرینه‌ها، چنان برجسته و روشن است که بقیه فعلیت‌های بالقوه را تحت تأثیر قرار داده است.

»مرد آنرا خرید و به خانه برد .سگ تمام روز را روی لحافی در پله‌های طبقه دوم خوابید زمانی هم که یک سگ ماده برایش آوردند، با تنبلی زیاد از جا برخاست تا صرفاوظیفه اش را انجام بدهد.» صفحهٔ ۴۹

خانواده و انسجام روابط خویشاوندی و مهر نَسَبی، در جهان بینی کاواباتا در هر سه داستان چنان برجسته و عینیت دارد که روابط علل و معلولی را با ترسیم فضاهایی مثل روایت پرنده‌های تاج طلایی، چونانکه پرندهٔ نر از قفس می‌پرد، پرندهٔ ماده با نر بعدی جفت نمی‌خورد و در کف قفس می‌میرد، باز نمایی می‌کند.

برجسته‌ترین داستان، در این سه نوول کوتاه، خانه خوبرویان خفته است که نام اصلی کتاب را نیز بر دوش دارد و این مؤکد، اشارهٔ مؤلف بر برجسته بودن این قصه از دو قصهٔ این کتاب می‌باشد.

در این داستان که راوی و مؤلف، هم آوا در مسیر تعالی فرد از هرشبانه ای که به خانهٔ رمزآلود می‌رود و شبی را با خوبرویی نو، طی می‌کند و در این شبانهٔ طی طریق در خویشتن خویش، جلوه‌هایی از زندگی را از دامن مادر تا هر زنی که در وجود او ذره‌ای از عشق برآورده و بارور کرده باشد، به یاد می آورد تا در این گذر از خویش به مرگ و آن پایان دلهره آور، پایانی آرام ببخشد.

»درقسمت بالای اتاق یک تابلوی نقاشی اثر کاوایی گیوکود احتمالاً نسخه‌ای بدلی آویخته شده بود و دهکده‌ای کوهستانی را نشان می‌داد که برگ‌های پاییزی منظرهٔ آن را زیباتر می‌کرد. اما هیچ چیز دیگری در اتاق وجود نداشت که نشان از رمز و رازی نامتعارف داشته باشد». صفحهٔ ۶۷

در شروع داستان، کاواباتا از تابلویی اثر «کاوایی گیوکود» در خانه‌ای در باغی ساحلی حرف می زند. کاوایی نقاشی اهل مکتب نیهونگاست که طبیعت و فضاهای از طبیعت و مردم از عمده نقاشی‌های وی است. اشاره به طبیعت نوعی نگرهٔ وابی سابی در طول روایتگری کاواباتاست.

در هر سه داستان کاواباتا، مادر یک مطلق وصف ناپذیر یک چگالی متراکم در ذهنیت مردانهٔ راوی است که بخشی از آن را ذره ذره در سطرها، تزریق می‌کند.

وابی» به معنی «ستایش و زیبا دیدن اندوه و فقر و سادگی»، و «سابی» به معنای «ستایش و زیبا دیدن پیری و کهنگی و تنهایی و دلتنگی» است. این دو اصطلاح اغلب در کنار یکدیگر و بهصورت یک واژه (وابیسابی) به کار می‌روند و برای توصیف زیبایی آثاری استفاده می‌شوند که تمایل به طبیعی بودن و سادگی و بی‌پیرایگی دارند و از تفاخر و خودنمایی گریزان‌اند.

وابی-سابی یک مفهوم در زیبایی شناسی سنتی ژاپنی است که یک جهان بینی بر پایه پذیرش ناپایداری و زودگذری و پذیرش نقص‌هاست. این نوع تفکر زیبایی شناختی به عنوان یک نوع زیبایی «ناپایدار، ناتمام» توصیف می‌گردد. این مفهومی است که از آموزههای بودایی «سه نشان هستی»(sanbi n) بخصوص ناپایداربودن (muj)، ریاضت کشیدن (ku) و خالی بودن و نبود ضمیر (k) نشات می‌گیرد. در تمام صحنه‌هایی که کاواباتا مخاطب را باخود می‌برد نوعی از وابی سابی به چشم می‌خورد میرایی و نامیرایی در هم تنیده‌اند. خوبرویان خفته تصویری از جوانی راوی هستند که ذره ذره در خاطر پیرمرد تکوین می‌شوند تا این تکوین در نهایت به پالایش مرد منجر شود. تصویر کامیلیاهای سفید و یاداوری احساسات دختر باکره و کوچک اگوچی و یا بوی شیر در تن خوبروی اول و یاد مادر در خاطرهٔ اگوچی نشانه‌ای برای تأثیر زن در باورهای شرقی اندیشهٔ سنتی ژاپنی و شرقی است. از دیدگاه روانشناسی، شخصیت اگوچی نگره‌ای فلسفی از خود کاواباتاست و هرچند کاواباتا که در ۷۲ سالگی خودکشی کرده است در هرسه داستان نگاهی ژرف و تمایلی شگرف به کشف پدیدهٔ مرگ را در زیر ساخت دیالوگها در ذهن مخاطب تزریق می‌کند. یاسوناری در دوسالگی پدر و مادرش را از دست می دهد در هفت سالگی مادر بزرگ ودر پانزده سالگی پدر

بزرگش را از دست می‌دهد و در یک خانه شبانه روزی مثل پانسیون به زندگی و تحصیل ادامه داد.
اینکه ایا یک کودک در فاصله زمانی کوتاه تا بلوغ خویشان نزدیکش را از دست داده و چه تاثیری بر روان او باقی گذاشته باشد در هاله‌ای از ابهام باقی مانده است اما اگر نویسندهٔ ما دچار ترومای کودکی نشده و از آسیب‌های این پدیدهٔ روانی بدور مانده باشد اما در بازنمایی تصورات اگوچی از یاداوری خاطرات در خانهٔ خوبرویان خفته جهش‌های ذهنی درگیر با cPTSP (ترومای رشدی Trauma Developmental)«یا به عبارتی» آسیب‌های روانیِ وارده در سنین اولیهٔ زندگی «پدیدهٔ شایعی است که درصورت درمان نشدن می‌تواند بزرگسالی پردردسری را برای فرد رقم بزند. به طور کلی ترومای رشدی یعنی تجربهٔ شرایط دشوار و حوادث ناگوار در کودکی. کم نیستند کودکانی که در سنین قبل از مدرسه با تجربیات سختی مانند خشونت خانگی یا آزارهای جنسی روبه رو می‌شوند و داغ این تجربیات را تا سال‌ها بعد یدک می‌کشند. کودکانی نیز که مدام از سوی مراقبان‌شان با بی‌توجهی مواجه‌اند یا غم فوت نزدیکانشان را تجربه می‌کنند، قطعاً ازلحاظ سلامت روانی آسیب‌پذیرتر خواهند بود.) را در لایه‌های مستتر بازنمایی می‌نماید.
«آیا واژهٔ خطر ناک به معنای مرگ در هنگام خوابیدن نبود؟ اگوچی پیرمردی در شرایط عالی بود ولی به عنوان یک انسان روز به روز بیش‌تر به احساساتی از قبیل پوچی، تنهایی و سردی و افسردگی دچار می‌شد. بنابراین آیا مردن در آن خانه مطلوب‌ترین نوع مرگ به شمار نمی‌رفت؟
آیا برای ارضای حس کنجکاوی و اهانت به دنیا پایان دادن به زندگی، مرگ مناسبی نبود؟»
صفحه ۱۵۳
یاسوناری کاواباتا در ۱۶ آوریل ۱۹۷۲ در سن ۷۲ سالگی با استفاده از گاز خودکشی کرد و هیچ یادداشتی از خود برجای نگذاشت و اگوچی به اتاق پر رمز و راز بازگشت...■

منابع

حسینی، سید آیت (۱۳۹۷. (وابی و سابی، کلیدهایی برای فهم هنر و ادبیات ژاپن. تهران: نشر پرنده. صص. صفحه ۱۰
مقاله بودیسم در ادبیات معاصر
زهرا گل محمدی- کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان
طریقت ذن, آلن واتس هوشمند ویژه/۱۱۸۱۱۹, انتشارات کتابخانه بهجت, تهران, ۱۳۶۹;
ذن, کریسمس همفریز, شادان/۱۳۱ و ۱۴۲۱۴۳

داستان

داستان «اشتباه»؛ «فرهاد قبادی»

داستان «توهم»؛ «فریده لشکری»

داستان «بو»؛ «مریم جواهری مشهدی»

داستان «ساعت پنج عصر»؛ «مریم ثروت»

داستان «آقای پی»؛ «محمدعلی وکیلی»

داستان «غریبه در اعما»؛ «بهمن عباس زاده»

داستان «من از شرق آمده م»؛ «سمیه جعفری»

داستان «ده و بیست دقیقه»؛ «زهرا یعقوبی»

داستان «تاپ بازی؛ توپ بازی»؛ «عماد عبادی»

داستان «مثل بابات حرف بزن»؛ «مجتبی تجلی»

داستان: «اسمت چیست»؛ «معصومعلی یوسفی»

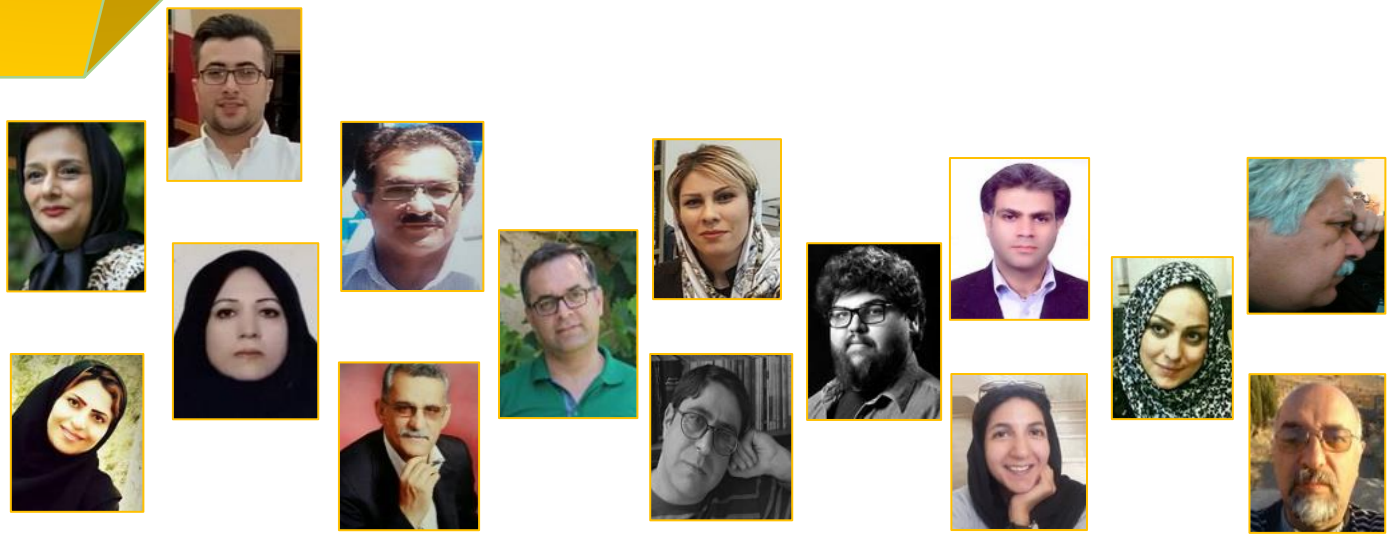
داستان «الگوی معکوس»؛ «مهدی عبداللهی»

داستان «نامدار علی مردان خان»؛ «مرتضی فضلی»

داستان «آفتاب از پشت ابرها بیرون آمد»؛ «نازنین پدرام»

داستان «شمعدانی پشت پنجره است»؛ «سارا محمدی نوترکی»

داستان «آخرین بار نسیم موهایش را نشانم داد»؛ «سیدمحمود کمال‌آرا»



داستان «توهم»

نویسنده «فریده لشکری»

زغال های نیمه روشن زیر خاکستر سفید، مثل چراغ خطر سر چهارراه، چشمک می‌زد. منقل خاموش می‌شد و صدای خرناس‌های بلند آقام، ناله‌های ضعیف ننه و نفس‌های خس دار زینب را کور می‌کرد. دلم شور می‌زد، و احساس می‌کردم اشکنه سر شب توی دلم قل می زند. قرارمان ساعته ۹ شب زیر تیر چراغ برق، کنار خانه علی طوقی بود. آرام خودم را از گرمای کرسی کندم. در را باز کردم و پاورچین به کوچه زدم. کلاه دست بافت ننه را سرم گذاشتم. انگار تیر سرما هم، برای ما کاری‌تر بود. صدای گام‌هایم در کوچه به شب نشسته می‌پیچید و ناله گربه‌ای بیشتر به ترس و دلشوره ام افزود. آرام آرام سرما به بند بندم نفوذ کرد. آنقدر این پا و آن پا کرده بودم که زانوهایم کرخ شده بود. نور بی جان چراغ سایه‌ای لرزان و دراز از من روی دیوار ساخته بود. کلاهم را تا ابروهایم پایین کشیدم، دماغم سرخ شده بود، انتظار کلافه‌ام کرده بود، دست‌هایم را در جیبم فشردم تا گرم شود، دوگربه روی دیوار همچنان برای هم خط و نشان می‌کشیدن، صدایشان بالا و پایین می‌رفت دلم قنج می‌رفت، برای چلو کبابی که وعده داده بود. وقتی بوی کباب اکبر کبابی توی حیاط می‌پیچید، ننه مرا می‌بوسید و قولش را می‌داد و قربان صدقه‌ام می‌رفت که نکند دلم بخواهد! به روی خودم نمی‌آوردم برای دل خوشی ننه می‌گفتم: اشکنه هایت را با هیچی عوض نمی‌کنم. ولی خوب.... از جلوی کبابی که رد می‌شدم آب دهانم را قورت می‌دادم و با عجله دور می‌شدم. قدم زدم تا زمان بگذرد. نگاهی به ستون سیمانی که یازده سوراخ داشت و دیوار کاه گلی انداختم. بلند بود ولی می‌توانستم، مثل نردبان از آن بالا بروم. در تاریک روشن کوچه، سایه‌ای پدیدار شد که سلانه سلانه به طرفم می‌آمد. خوشحال شدم بالاخره آمد. با قدم‌های تند جلو رفتم، تا شانه‌اش بودم به چشمان سیاهش زل زدم.

- سلام، کجاییییی؟ یخ زدم! دستانم را میان دستانش گرفت.

- پسر چه سردی! چه خبرته؟ هول نکن! دستش را در جیب شلوارش فرو برد بعد مشتش را جلوی صورتم باز کرد.

- بیا، بیا، یه سیگاری بزن گرمشی. اخم کردم.

- این چیه؟ دوست ندارم. صورتم را عقب کشیدم. دهنش را کج کرد، نقش صورتش را بهم ریخت و با لحن مسخره‌ای گفت: بزن بابا! دیوونه!

- بابات هر شب شیشه، شیشه عرق میخوره و لول، لول تریاک میکشه، آن وقت از یک سیگاری می‌ترسی؟ بزن توپشی! کبریت را از جیبش در آورد و سیگار را بین لبهای پهنش گذاشت، چندتا پک عمیق زد و گذاشت گوشه لبم، با اولین پک به سرفه افتادم.

- هیس، هیس، اروم پسر. ابروهای پر پشتش را در هم کشید. - چه خبرته! انقدر محکم پک می‌زنی!؟ خفه میشی. یکی، دوتا، سه تا، برای پک‌ها بعدی مشکلی نداشتم. منگ شدم گلویم خشک و مغزم سبک شده بود. - حسن چرا این شکلی شدی؟! ابروهایش تا جای گوشش می‌آمد و گوش‌هایش دراز می‌شد دهنش کش می آمد انگار صورتش را می‌کشیدن. - چیزی نیست اولشه. سرم گیج رفت و سر پا نشستم، صدای ننه که زیر مشت لگدهای آقام مظلومانه ناله می‌زد را شنیدم. دستهایم را دو طرف سرم فشردم خون به صورتم دوید داغ بودم بلند شدم و دویدم انگار زمین را از زیر پایم می‌کشند و هر آن است که بیوفتم، حسن دنبالم آمد. - رضا، رضا وایسا پسر کجا؟ محکم بازوهایم را گرفت نفس، نفس می‌زدم. بریده، بریده و با غیظ گفتم: می‌کشمش، ننه مو کشت. چشمانش قرمز شده بود و نفس داغش به صورتم می‌خورد، انگار خودش هم حال مرا داشت، به صورتش خیره شدم، سبیل‌های مخملی پشت لبش عرق کرده بود. اشک‌هایم سرازیر شد. هنوز صدای ننه می‌آمد، اشک‌هایم را پاک کرد، نگاهم به ظلمت ته کوچه مانده بود.

لبخندی کنج لبم نشست، شاید اگر دستم را دراز می‌کردم یکی از آنها نصیبم می‌شد.

- بیا بیا کار داریم، الان خوب میشی. گلویم خشک شده بود.

- دارم خفه میشم.

- نه بابا هیچی نمیشه، عادت می‌کنی. دوتایی به دیوار تکیه زدیم، سیگاری تمام شد. گربه‌ها هم آرام گرفته بودن، نفس عمیقی کشیدم، به آسمان که سرمایش را نثارمان می‌کرد و ستاره‌هایش همیشه شاد بودند، نگاه کردم. لبخندی کنج لبم نشست، شاید اگر دستم را دراز می‌کردم یکی از آنها نصیبم می‌شد. احساس می کردم آنقدر بزرگ شده‌ام که هر کاری برایم ساده است. دستی به پشت لبم کشیدم، سبیل‌های نداشته‌ام را زیر دستم احساس کردم. فاصله‌ها برایم کوتاه شده بود دلم می‌خواست، ناظم مدرسه هم اینجا بود، همیشه آرزو داشتم بزرگ شوم و دستم به صورتش برسد، و حالا می‌رسید، صدای حسن مرا به خود آورد. - رضا خوب شدی؟ بریم؟

- اره عجب چیزی بود. کلاه دست بافت ننه را از سرم برداشتم و به حسن دادم.

- می تونم تمام کفترای محله رو بزنم.

- خوب گوش بده رضا، رفتی رو بوم، آروم راه برو طوقی خوابش سبکه، دست چپ آغل کفتراس. - بیا این کیسه را بگیر و همشونو بکن این تو و بنداز پایین، من می‌گیرم، بعدم از ستون بیا پایین. تو چشمام نگاه کرد و با ذوق، طوری که انگار کفترا تو کیسه کنارشن، گفت: بعدم تمام، می‌زنیم چلو کباب. - باشه بابا این که کار سختی نیست، کار دو سوته، باش تا بیام.

مثل فشنگ از ستون بالا رفتم. سر ستون که رسیدم، پایین را نگاه کردم، زمین به نظرم مثل گلیم خانه آمد، که پا رویش می‌گذاشتم، نزدیک و راحت. مثل قرقی پریدم روی بام. دیگه نمی‌ترسیدم، نمی لرزیدم، فقط گرسنه بودم. بوی کباب مغزم را دور می‌زد. مثل گربه از پشت توری زل زدم به کفترها، زیر لب گفتم: چقدر زیادن. حیونکی ها سرشان زیر بالشان بود و آرام خوابیده بودن. در قفس را باز کردم، تند، تند گرفتم و تو کیسه انداختم، گیج بودم و دوتا یکی می‌دیدم. دستم به ظرف آبشان خورد و چپه شد، زبان بسته‌ها ترسیده بودند و بال، بال می‌زدند، صدایشان سکوت خواب خوششان را شکست، تمام شد. از قفس بیرون زدم. گوشم داغ شد، نگاهی به بالا انداختم، دست بزرگ و زمخت علی طقی چنان گوشم را می‌کشید، که فکر می‌کردم الان است که کنده شود. به تِ تِ پِ تِ افتادم. - غ غ غلط کردم، و و ولم کن. علی طوقی با هیکل درشت و قد بلندش مرا از گوشم بلند کرده بود و در هوا تاب می‌خوردم. موهای فرفری و سبیل‌های پر پشتش مخصوصاً وقتی چشم‌های سرخش را گرد می‌کرد و نعره می‌کشید دلم را می‌لرزاند. مثل گنجشکی که در پنجهٔ گربه اسیر است، قلبم تند می‌زد. خودم را روی زمین می‌کشیدم که شاید رهایم کند. وصله‌های شلوارم کنده شد.

– الاغ، عوضی، دزد، آشغال... همینطور بد و بیراه می‌گفت. صدای سوت حسن او را متوجه کوچه کرد.

- خب! خب! دو نفرین؟ حواسش پرت شده بود. چنان دستش را گاز گرفتم که مزهٔ خون دهانم را پر کرد، فریادش به آسمان رفت و مثل مار به خودش پیچید و من آزاد شدم.

حسن فریاد می‌زد: کیسه رو بنداز زود باش. صدای شاکی گربه‌ای که انگار کمینش لو رفته بود، صدای ملتمسانه کبوترها و صدای گام‌های تند و سنگین علی طوقی و نگاه مادرم که ناباورانه مرا می نگریست. سر کیسه را باز کردم هوا پر از کبوتر شد و جای ستاره‌های آسمان را گرفت. حالا خوشحال بودند. از لبه دیوار نگاهی به پایین انداختم، ستون از من دور و سنگ فرش کوچه به من نزدیک می‌شد. علی طوقی دستش را دراز کرد، ولی دیر شده بود، و من قدم روی گلیم خانه گذاشته بودم... ■

داستان «بو»

نویسنده «مریم جواهری مشهدی»

وقتی که آمد خانه‌مان، بویی مثل مرده شویخانه، اتاق را پر کرد .با خودم فکر کردم که این چه جور بویی است .با او سلام و احوالپرسی کردم و رفتم توی آشپز خانه .چای را که آوردم، بو همه جا منتشر شده بود، چیزی بین بوی یاس و کافور .موقع تعارف کردن چای به چهره‌اش دقیق شدم .بینی و پیشانی‌اش انگار توی هم فرو رفته بودند و چشم هابه حیله گری از آن زیر می‌درخشیدند .ته ریش خاکستری _ سفیدش زیر نور چراغ برق می‌زد.

دو تا چای خورد و با شوهرم گرم صحبت شد، حس می‌کردم طوری حرف می زند که از شوهرم خبرهایی بکشد بیرون، از این و آن.

فنجان‌های خالی را گذاشتم توی سینی و رفتم توی نشیمن مشرف به آشپزخانه، روی مبلی دراز کشیدم و بلافاصله خوابم برد .بیدار که شدم صدایش را شنیدم که داشت با شوهرم خداحافظی می‌کرد .از کنار پنجره سرک کشیدم .رویش را به طرف عقب برگرداند، خودم را پس کشیدم .هیکل پهن و کوتاه و کیف سیاهش پشت در ناپدید شد .نفس بلندی کشیدم .از شوهرم که آمد تو، پرسیدم _آقای ایکس چکار می کنه؟ شوهرم چای نصفه‌اش را با یک قند هورت کشید و زیر لب اسم اداره‌ای را برد، مانند اداره آماریا چیزی شبیه به آن، درست حرفش را نفهمیدم .گفتم: توی پزشکی قانونی یا بیمارستانی جایی کار نمی کنه؟

شوهرم رویش را از تلویزیون به طرف من چرخاند و خیره به من نگاه کرد .سرم را به طرف پنجره برگرداندم و گفتم _هوا چقدر زود تاریک شده .....و بعد از مکث کوتاهی پرسیدم _تو .....این .....بو رو نمی‌شنوی؟

شوهرم گفت که این بوی عطر یاس است و این موقع سال معمولاً همه گلهای یاس باز شده‌اند و باز به من خیره شد و از من پرسید که نمی‌خواهم بخوابم. حس می‌کردم سرم گیج می‌رود، از بوی کافور و یاس .از بوی مرد تنومند کوتاهی که کیف سنگین سیاهی دستش بود و در اداره‌ای با نامی نامفهوم شبیه به آمار کار می‌کرد. ■

داستان «غریبه در اغما»

نویسنده «بهمن عباس‌زاده»

همه چیز یکباره شروع شد. وقتی که پُشتِ پنجرهٔ اتاق نشیمن ایستاده بودم و به تنها گیاهِ باغچهٔ کنار حیاط، که خود را از دیوار آجری بالا کشیده بود خیره شده بودم و در حال و هوای خاصی با او راز و نیاز می‌کردم و در دل به او قول می‌دادم که از آن به بعد بیشتر از او مراقبت کنم و هرچه زودتر سراپایش را از گرد و غباری که بر او نشسته بود بشویم، حتی دست دراز کردم که به خیال خودم از آن فاصله پیکر ظریف و نازکش را نوازش کنم، اما فاصله‌ام آن قدر زیاد بود که دستم در هوا ماند و فقط از دور، طوری دستم را حرکت دادم که یعنی دارم نوازشش می‌کنم...

یکباره همه جا تاریک می‌شود و هیاهوی نامفهومی فضای خانه را پُر می‌کند، از آنچه در مقابلم می‌بینم در جا خُشکم می زند؛ چندتا آدم قوی هیکل در حالیکه جَسَدی را بر دوش گرفته‌اند وارد راهرو شده و از آنجا بطرف هال می‌روند، چکمه‌های سیاه و براقی به پا دارند و شالهای بُلند تیره‌ای دور سر و صورتشان پیچیده‌اند و از لا بلای آن‌ها اطراف را می‌پایند... .

از ترس همانجا خُشکم می زند مات ومبهوت می‌ایستم و به آنها خیره می‌شوم. هنوز نمی‌دانم چه اتفاقی افتاده است، صدای تپش قلبم را در گوشهایم می‌شنوم، اطاق دور سرم شروع می‌کند به چرخیدن، دستم را به میز گوشهٔ اتاق می‌گیرم تا نیفتم ((اینها چه کسانی هستند و اینجا چه می‌خواهند و این جَسَد را چرا به اینجا آورده‌اند؟)). تا مدتی همانطور بی حرکت در میان اتاق می‌مانم و جرأت هیچ حرکتی را ندارم، وقتی به خودم می‌آیم که صدای پاها و هیاهوی نامفهومشان رفته رفته خاموش می‌شود. و اینبار سکوت هولناکی بر فضای خانه حاکم می‌شود، اضطراب ناشناخته‌ای به دلم چنگ می زند، حالا دیگر این سکوت است که بیشتر آزارم می‌دهد. به خودم جرأت می‌دهم، تکانی به خود می‌دهم و آهسته به آستانهٔ در نزدیک می‌شوم و از گوشهٔ چارچوبِ دَر سَرَک می کشم، همه چیز به نظر آرام می‌رسد. گوش می‌خوابانم، هیچ صدایی نیست. اِلّا صدای پارس سگی از جایی دور، ((شاید به خاطر تاریکی فضای خانه است که دیده نمی‌شوند)) هراسان قدمی به عقب بر می‌دارم. ((پس آن آدمها.... آن جسد....؟))

باز به آستانهٔ در نزدیک می‌شوم و از آنجا به هال و درب اتاقها و آشپزخانه چشم می‌دوزم، کسی نیست. سَرَم را بر می‌گردانم، دَرِ هال باز است، در درونم غوغایی برپاست. به ایوان می‌روم و از آنجا دُور تا دُورِ حیاط را با نگاه می‌کاوم، کسی نیست، می‌خواهم فریاد بزنم و همه را خبر کنم و به همسایه‌ها بگویم که چه اتفاقی افتاده و از آنها کمک بخواهم، اما ترس بَرَم می‌دارد ((نکند هنوز توی خانه باشند و قبل از اینکه صدایم به گوش کسی برسد مرا هم از پا در بیاورند)) دوباره از پله‌های ایوان بالا می‌روم و از راهرو وارد هال می‌شوم، همهٔ خانه در هُولِ غریبی فرورفته، دور تا دورم را دوباره از نظر می‌گذرانم، توی آشپزخانه کسی نیست. دَرِ اتاق خواب را با ترس و آرام باز می‌کنم، پرتو ضعیفی از مهتاب روی تخت خواب افتاده و درب کُمُد لباس نیمه باز است، در پذیرایی هم کسی نیست. از آنجا که ایستاده‌ام آشپزخانه و درِ حیاط خلوت کاملاً در دید رسم هستند، یکباره همهٔ درونم گُر می‌گیرد، ((حیاط خلوت))! در تمام این مدت یکبار هم به ذهنم نرسیده که حیاط خلوت را از نزدیک وارسی کنم، پاورچین پاورچین خودم را به پشت در حیاط خلوت نزدیک می‌کنم، لای در به اندازهٔ چند انگشت باز است، آرام در را به داخل حیاط هُل می‌دهم و از لا بلای سایه روشن‌های آنجا نگاهی به داخل می‌اندازم و ناآگهان از حیرت درجا میخکوب می‌شوم؛ جَسَدی روی کاشی‌های کف حیاط به پشت روی زمین افتاده است. سَرَم به دوران می افتد و عرق سردی را بر پوست دست و صورتم حس می‌کنم. دستم را به در می‌گیرم تا مانعِ افتادنم شوم، پیکر جسد باند پیچی شده و جا به جا خون روی باند سفید نقش بسته. بی اراده خود را کمی عقب می‌کشم ((نه نمی‌توانم به کسی چیزی بگویم)) توی این تنهایی و تاریکیِ هُول آور یک جنازه در مقابل چشمانم قد می‌کشد و همه جا را پُر می‌کند، حالا دیگر تنها مظنون، من هستم، چه کسی باور می‌کند که تا چند دقیقه پیش حتی روحم هم از این جَسَد خبر نداشته، باید کاری می‌کردم، اما چه کاری می‌توانستم بکنم؟، فوراً به آشپزخانه بر می‌گردم، چراغ کوچکی را از گوشهٔ پایین کابینت بر می‌دارم و با کبریتِ کنار اجاق روشن می‌کنم و بر می‌گردم بالای سر جَسَد، چراغ را بالا نگه می‌دارم تا بتوانم خوب ببینم، احساس می‌کنم جَسَد کمی جا به جا شده و سَرَش کمی به سمت راست خم شده، دوباره گُر می‌گیرم و زیر پلک‌هایم پَرپَر می زند، با تمام واهمه‌ای که دارم سعی می‌کنم خوب نگاهش کنم تا ببینم درست دیده‌ام یا نه، ناآگهان دست راست جسد که به پهلو چسبیده بود از تنش جدا می‌شود و در فاصله کمی بر جا می‌ماند و انگشت اشاره‌اش تکان می‌خورد، گِربادی از هُول در جانم می‌پیچد. به خودم می گویم ((او زنده است)) و حالا دیگر نباید بایستم، باید هر کاری از دستم ساخته است انجام بدهم" چراغ را روی زمین می‌گذارم، سایهٔ جَسَد بزرگ می‌شود و روی دیوارهای حیاط خلوت

نقش می‌بندد، دوباره به صورتش که جا به جا باند پیچی شده است نگاه می‌کنم، به سختی نفس می‌کشد، به خود نهیب می‌زنم، "چرا معطلی، چرا کاری نمی‌کنی؟" اما نمی‌دانم چطور می‌توانم کمکش کنم، دوباره نگاهم به صورتش و به چشم‌هایش کشیده می‌شود، پلک‌هایش بطور خفیفی به لرزش در می‌آیند و در یک لحظه به آرامی گشوده می‌شوند و نگاهم در نگاهش گره می‌خورد. چشم‌ها درشت است و فروغ خاصی که در عمق آنهاست آدم را مجذوب می کند، همزمان با گشودن پلکها صدای نالهٔ محزونی از میان لبها شنیده می‌شود، گوشم را به دهانش نزدیک‌تر می‌کنم تا صدایش را بهتر بشنوم. اما صدا بیشتر به ناله شبیه است تا کلمات، بعد نفس عمیقی می‌کشد، جوری که احساس می‌کنم بار سنگینی را از شانه‌هایش پائین گذاشته. پس از آنکه چندبار سرفه می‌کند. صدایش با وضوح بیشتری در گوش می‌نشیند:

- اینجا کجاست؟ سردخانه؟! من مرده‌ام؟

در نگاه دردناکی که از میان پلکهای لرزانش به اطراف می‌کند. چیز مرموزی هست که روحم را در بر می‌گیرد و از جایی که تا حالا بوده بر می‌دارد و در فضایی بی کران رها می‌کند؛ با بُغضی نا خود آگاه می گویم: نه، شما نمرده‌اید، من اجازه نمی‌دهم بمیرید ... هرگز!

در یک لحظه تماس انگشت اشاره‌اش را بر پشت دست راستم حس می‌کنم، و باز خود را به او نزدیک‌تر می‌کنم و به حرکت لبهایش خیره می‌شوم، سراپا گوش شده‌ام. از میان حرکت لبهایش فقط یک کلمه را می‌شنوم: آب!

بی درنگ بلند می‌شوم می‌روم قیچی را می‌آورم و باندهای اضافی دور لب‌ها و گردن را آهسته می‌چینم و جدا می‌کنم، گوشهٔ چشم چپش کبود است. گونهٔ راستش هم کبود است. دوباره چشم‌ها را به آهستگی و با لرزش پلکها باز می‌کند، حیرت زده نگاهش می‌کنم، دوباره بلند می‌شوم خودم را به آشپزخانه می‌رسانم، درِ یخچال را باز می‌کنم و با یک لیوان آب و یک قاشق غذاخوری بر می‌گردم و بالای سرش می‌نشینم، دوباره آه بلندی از سینه‌اش بالا می‌آید، لب زیرینش می‌لرزد، چشم‌هایش را که باز می‌کند مردمکهایش در مایع بی رنگی شناور است، سرفه می کندآب را با قاشق به دهانش می‌ریزم، به آرامی می‌نوشد، آب را که از گلو پایین می‌دهد، لب‌هایش را جمع می‌کند و سرش را آهسته به چپ و راست حرکت می‌دهد می گویم:

- می‌توانی آرام آرام بلند شوی؟ من کمکت می‌کنم.

لیوان آب را به کناری می‌گذارم؛ بازوی راستش را میان پنجه‌هایم می‌گیرم و با دست چپ زیر بغلش را می‌گیرم و آهسته بلندش می کنم، صدای فریاد فرو خورده‌اش بلند می‌شود. بعد ناله می‌کند و صدای نامفهومی در گلویش تاب می‌خورد، بی درنگ نیم خیز می شوم. زیر بغلش را می‌گیرم، از زمین بلند می‌شوم و همزمان تنه‌اش را بالا می‌کشم به زحمت روی پاها می‌ایستد و ناله می‌کند. با شانه‌ام به زیر بغلش می‌روم، دست چپم را پشت اش حائل می‌کنم و با دست راستم مُچ دست راستش را می‌گیرم و آرام حرکتش می‌دهم، به زحمت به دنبالم کشیده می‌شود. بانداژ پیکرش، راه رفتنش را کُند می‌کند. پاهایش به زحمت کشیده می‌شوند و با من می‌آیند، نور چراغ از درِ باز حیاط خلوت قسمتی از آشپزخانه و هال را سایه روشن کرده است. می گویم:

- برویم توی اتاق خواب تا باندِ دستها و پاهایت را باز کنم و آنها را عوض کنم و غذایی برایت بیاورم.

پاسخی نمی‌دهد، خودش را به طرف راهرو خروجی می‌کشاند، همراهیش می‌کنم، از راهرو می‌گذریم، به زحمت از آستانهٔ درِ هال رد می‌شویم، نور پریده رنگ مهتاب، حیاط را کمی روشن کرده است. همه جا ساکت و آرام است. روی پله ایوان به آرامی شانه‌ام از زیر بغلش بیرون می‌کشم، روی پلهٔ وَسط می‌نشانمش، به نردهٔ پله‌ها تکیه می‌دهد، می‌پرسم: چیزی می‌خوری برایت بیاورم؟

باز نفس عمیقی می‌کشد ولی حرفی نمی‌زند، فقط سرش را به آرامی به علامت نفی تکان می‌دهد. اما من بی درنگ بلند می‌شوم و می‌روم کمی نان و پنیر و لیوانی آب برایش می‌آورم، سینی را کنارش روی پله می‌گذارم، ((حالا دیگر می‌شود از او پرسید که آنها چه کسانی بودند و این همه زخم بر پیکرت....!")) می‌مانم و با کنجکاوی نگاهش می‌کنم، فروغ چشم‌هایش گویی که تاریکی شب را می‌شکافد و درجایی در آن اطراف با حالتی خسته پَرسه می زند، رد نگاهش را دنبال می‌کنم، روی پیچک چسبیده به دیوار حیاط ثابت مانده است. به خودم می گویم ((نه فعلاً نباید با سوالاتم او را مضطرب کنم)) هنوز نگاهش بر پیچک روی دیوار است که صداهایی دور، از کوچه به گوش می‌رسد. صداهایی که رفته رفته نزدیک می‌شود، باز هول در جانم می‌پیچد، کسی این بار با مُشت به در می‌کوبد، سعی می کنم خودم را آرام نگه دارم تا نترسد، به خودم می گویم: "آه چقدر خوب شد، بلاخره کسی به کمکم آمده"

به سرعت به طرف در می‌روم و آن را باز می‌کنم، کسی پشت در نیست به بیرون سَرَک می‌کشم. تا ببینم چه کسی بود که با مُشت به در می‌کوبید، در کوچه جا به جا آدم‌هایی را می‌بینم با چکمه‌هایی سیاه و براق و شال‌های تیره‌ای که به دور سر و صورتشان پیچیده‌اند و جنازه‌هایی را بر دوش گرفته و از درهای بستهٔ خانه‌ها تو می‌روند، گروهی هم با جسدی بر دوش به طرف من می‌آیند. باز هول بَرَم می دارد و با شتاب به داخل می‌روم و در را می‌بندم و به میان حیاط بر می‌گردم، نگاه می‌کنم، او از روی پله‌ها رفته است چند لَکه درشت خون تازه روی پله در کنار سینی به چشم می‌خورد، در میانهٔ حیاط می‌مانم، لرزه‌های پیگیری سراسر پیکرم را به تشنج درآورده است. آن‌ها، جَسَد بر دوش از درِ بسته به داخل حیاط هجوم می‌آورند و مرا دوره می‌کنند می‌خواهم از حلقه تنگ آنها بگریزم، اما حلقه لحظه به لحظه تنگ‌تر می‌شود، چشم‌هایم سیاهی می‌رود و در چاهی تاریک و بی انتها سقوط می‌کنم.

داستان «تاب بازی، توپ بازی»

نویسنده «عماد عبادی»

نشسته‌ایم و تاب خوردن مامان‌بزرگ را تماشا می‌کنیم. امیریه چنارهای بزرگ دارد و هوهوی تنوره کارخانه سیمان روزهای تعطیل شنیده نمی‌شود. پدر هندوانه قاچ می‌کند و مادر رفته تا ببیند همسایه‌ها عرق نعنا دارند برای دل‌درد من یا نه. مامان‌بزرگ می‌گوید: ملیحه پا شو بیا دیگه.

بی‌حوصله می‌روم و تابش می‌دهم.

- محکم‌تر.

زیر لب می‌خواند: *آسمون به اون گپی، گوشه‌اش نوشته، هر کی یارش خوشگله، جاش تو بهشته...*

مادربزرگ انگار آمده ستاره چینی، دستش را در هوا تکان می‌دهد تا به خیال خودش چیزی بگیرد.

- هوپ، هوپ

دو سه پسربچه قد و نیم قد پای تاب ایستاده‌اند تا شاید نوبتشان بشود.

مامان‌بزرگ می‌گوید: از صبح که اومدیم، این ریسمون همین‌طور آویزون بود و هیچ‌کس هم نگاش نمی‌کرد ها. همین‌که من نشستم روش، همهٔ خلق ری و روم حواسشون جمعِ من شد که ببینن چه خبره!

پدر صدایمان می‌زند تا برویم هندوانه بخوریم.

می‌گویم: تازه مامان‌بزرگ خبر نداری، کلی هم ازت فیلم گرفتن.

-این‌قدر بگیرن تا جونشون درآد.

دلم می‌پیچد. کسی چنگ انداخته توی شکمم و می‌خواهد امحا و احشائم را یکجا بیرون بکشد. آه به این شانسِ گندِ من.

مامان‌بزرگ می‌گوید: ملیحه! این‌قدر آه و اوه نکن. بعدِ اینهمه سال هنوز بهش عادت نکردی؟

پدر دارد به همسایه بغلی که عیالوارند و دارند چک و چک تخمه می‌خورند، هندوانه تعارف می‌کند. پدر عاشق امیریه است. کِش از کشمش می‌گوید برویم امیریه. از جوانی‌اش تعریف می‌کند که پیاده یا با دوچرخهٔ هرکولسِ بیست‌وهشت، می‌آمده‌اند اینجا و کلی خوش می‌گذرانده‌اند با دوستان. کِی؟ چهل پنجاه سال پیش. اُوی، سیرنشده‌اند ازاینجا؟

مادر با خوشحالی برمی‌گردد. لیوانِ تا نصفِ عرق نعنا را از زیر چادرش درمی‌آورد و طوری که فقط من بشنوم می‌گوید: بیا، همین‌طور سر بکش. نبات نداشتن واسه ت بگیرم.

تُندیِ طعم و عطرِ نعنا، بینی و گلویم را می‌سوزاند. به سرفه می‌افتم. مامان‌بزرگ رضایت می‌دهد بیاید پایین. پسربچه‌ها هجوم می‌آورند به سمت تاب. دست دراز می‌کنم تا یک قاچ هندوانه بردارم. مادر نهیبم می‌زند: وا ملیحه، هندونه برات خوب نیست دختر، سردِ.

و انگار از پدر که چپ‌چپ نگاهش می‌کند رو می‌گیرد. پدر پشتش را به بالش و بالش، تکیه‌اش را به چنار سبز پر سایه داده. پدر گهگاه سرش را بالا می‌گیرد و لای شاخه‌ها را نگاه می‌کند.

-این‌یکی نه اما اونای دیگه پُرِ لونهٔ کلاغه. اون بالابالاها آشیونه می سازن.

روی تنهٔ چنارها انواع و اقسام یادگاری‌ها حک‌شده؛ عشق من سوسانا، پایان خدمت سی آذر هفتادوپنج، کیوان، مسعود، کامیار ملایر. اصغر خر است، رفتی، نرفتی! مامان‌بزرگ پاهایش را دراز می‌کند و پیش‌دستی هندوانه را می‌گذارد روی دامنش و آرام‌آرام با دندان‌های جلوآمدهٔ عاریه‌ای، هندوانه می‌خورد. نگاهش هنوز به تاب است.

- میرزاحمد چنان تابم می‌داد که دلم هُری می‌ریخت.

مامان می‌گوید: خدا رحمتش کنه آقاجون رو. چقدر سرزنده و دل‌خوش بود. اصفهان هم که رفتیم، یکهو پرید توی زاینده‌رود و تا اون وسطا شنا کرد. یادتونه؟

پدر نگاهش می‌رود پی وانتی که صدای ضبطش گوپس گوپس می‌زند بیرون و راننده سعی دارد از بین مسافرها، رد شود.

-نگاه کن تو رو خدا، از سر جالیز اومده، حیوو...

مامان‌بزرگ می‌گوید: بااینکه ترکه و پوست و استخونی بود اما بنیه‌اش هزار ماشاالله خیلی خوب بود. غذاشم زیاد بود

مامان صدایش را پایین می‌آورد: آبشار کبودوال یادتِ صابر؟ ما هنوز عقد کرد بودیم. خدابیامرز چطور رفت اون زیر و دراز کشید؟ من که آقاجون رو می‌دیدم، تنم یخ می‌کرد.

پدر نگاهش هنوز به وانتی است که دارد توی جوب بکسِ باد می‌کند. آب تول می‌شود و خانواده‌ها اعتراض می‌کنند.

مامان می‌گوید: آقا صابر، کباب دیر نشه؟

پدر نگاهی به منقل روبرو می‌اندازد و می‌گوید: نه، بعدِ اون آقا نوبت ماست. بهش گفتم.

با کف دست از روی مانتو، آرام‌آرام دلم را مالش می‌دهم. درد دارد کم‌کم پخش می‌شود. دلم می‌خواهد زیر همین چنار دراز بکشم اما نمی‌شود. مامان می‌گوید برای دختر زشت است هر جا خودش را پهن کند. جوانکی قلیان به دست جلو می‌آید. روی بازوهای سیاه و ورقلمبیده‌اش خالکوبی‌شده.

-ببخشید شما زغال دارین؟

پدر صاف می‌نشیند و صدایش را توی گلو می‌اندازد: نه پسر جان، نداریم.
جوان با شلوار گشادِ دم پا تنگ و صندل‌های قهوه‌ای شندره، لخ می‌کشد و می‌رود سراغ خانواده روبرویی. پدر می‌گوید: مرگ رو بکشی.
مامان لبش را می‌گزد و پشت دستش می‌زند: هیس مرد، می شنوِ یه وقت.
پدر با انگشت کوچکش دندان‌هایش را تمیز می‌کند.
-خب بشنوِ. اصلاً گفتم تا بشنوِ. یه روزم که اومدیم بیرون، این آسمون جُلا، می خوان عیش مون رو تِیش کنن.
جوانک را می‌بینم که حین خوش‌وبش کردن با همسایه روبرویی، از منقلشان، با دقت گل‌های آتش را روی سرقلیانش می‌گذارد و آن‌ها را فوت می‌کند. مامان زیر لبی می‌گوید: ملیحه؟
پدر سه گرمه‌هایش را در هم انداخته و جوانک را نگاه می‌کند: من آگه هفت‌تا توله داشتم، یکی‌اش رو به این جلمبورا نمی‌دادم
مامان ظرف گوجه خیار را جلو می‌کشد: خوبِ تو هم. حالا کو خواستگار؟ پاشو جوجه‌ها رو سیخ بکش آقا صابر. دیر شد. ضعف کردیم به خدا
مامان‌بزرگ می‌گوید: من دستشویی دارم؛ و از جایش بلند می‌شود و دنبال کفش‌هایش می‌گردد.
مامان می‌گوید: وا مادر جون! شما که همین نیم ساعت پیش با من اومدین دستشویی پدر درحالی‌که سیخ‌های کوتاه و بلند را از هم جدا می‌کند می‌گوید: ای‌بابا آسیه، حالا دستشویی رفتن مادرمون هم این‌قدر سین‌جیم دارِ. خوب یکی تون پاشید همراش برین دیگِ.
مامان زیر لب می‌لندد: ملیحه، چرا نشستی، پاشو دیگِ.
با بی‌حالی بلند می‌شوم و کفش‌هایم را می‌پوشم. مامان با اشارهٔ چشم و ابرو می‌گوید: روسری‌ات هم بکش جلوتر. جلوی دامنت هم با دستت نگه‌دار، باد می‌زنه.
گُله به گُله بساط خانواده‌ها روی سکوهای سیمانی و آسفالت کنار نهر امیریه، پهن است. سایه چنارها و سنجدهای کج‌وکوله، خواهان فراوان دارد این روزها. نسیم خنک نمی‌گذارد گرمای مرداد، عرق به پیشانی آدم بنشاند. مامان‌بزرگ آرام‌آرام راه می‌رود و تک‌تک آدم‌ها را ازنظر می‌گذراند. با بعضی‌ها سلام‌علیک می‌کند. برای تعدادی دست و سر تکان می‌دهد. دلم کمی بهتر شده در عوض سرم یعنی گیجگاهم زق‌زق می‌کند. اگر بگویم، اوقاتشان تلخ می‌شود.
-تو که یکسره خدا مریضی ملیحه، چار تیکه استخوون چیه این‌قدر ادا اطوار در میاری دختر؟!
جلوتر، دخترها و پسرها تور بسته‌اند و دارند والیبال بازی می‌کنند. دلم والیبال می‌خواهد. دبیرستان، توی تیم مدرسه بودم. مامان‌بزرگ با زنی هم‌سن‌وسال خودش مشغول صحبت می‌شود. صدای هورای دخترها توی گوشم می‌پیچد. معلوم است از پسرها جلو افتاده‌اند. قیافه هاشان جدی است. پسرها آستین‌هایشان را تا بالای بازوها، تا زده‌اند سرویس می‌زنند. باد توپشان را منحرف می‌کند. دخترها جیغ می‌کشند. پسرها جرزنی می‌کنند که قبول نیست. دخترها زیر بار نمی‌روند. دخترها سرویس می‌زنند. محکم، پرشتاب. پسرها جمع می‌کنند. پاس می‌دهند، توپ اوت می‌رود. دخترها کف دست‌هایشان را به هم می‌کوبند و صداهای عجیب‌وغریب درمی‌آورند. دخترها باز سرویس می‌زنند. توپ از تور رد نمی‌شود. پسرها، هوهو می‌کنند. سرویس می‌زنند. دخترها جمع می‌کنند و اسپک. توپ به شانهٔ یکی از پسرها می‌خورد و قوس برمی‌دارد و توی نهر می‌افتد. دخترها جیغ و هورا می‌کشند. حلقه می‌زنند و بین خودشان چیزی می‌گویند و بلند یک دو سه داد می‌زنند: برنده.
پسرها کفری‌اند. شکلک درمی‌آورند و خطونشان می‌کشند. زنی با بچه‌اش رد می‌شود و آرام به دخترها می‌گوید:
-اینجا چه جای بازی کردنِ خب؟
دخترها اعتنا نمی‌کنند و می‌خندند. زن غرولند می‌کند و دور می‌شود. پسری که توپ را آورده، چند بار آن را به زمین می‌کوبد تا خیس و بلیسش گرفته شود. بعد آن را پرت می‌کند سمت دخترها. وسط گیر سرویس می‌زند.
پاسور پسرها توپ را هول می‌دهد توی زمین دخترها. دخترها جمع می‌کنند. یکی‌شان، آنی که از همه قدبلندتر است، نرم و سبک، توپ را در زمین پسرها می‌خواباند. پسرها می‌خواهند کاسه‌بشقابی، توپ را جمع‌وجور کنند، در هم گره می‌خورند و روی زمین پخش‌وپلا می‌شوند. دخترها شادی و هی هی می‌کنند. همراه با آن‌ها، من هم ذوق می‌کنم. کمی جلوتر می‌روم و مشتم را به علامت موفقیت در هوا تکان می‌دهم. یکی از دخترها اشاره می‌کند که بروم داخل زمین. سر تکان می‌دهم که یعنی نه ممنونم.
دختر که می‌خواهد سرویس بزند پسرها هو می‌کشند. توپ اوت می‌رود. هو هوی فزاینده پسرها، اعتراض خانواده‌ها را به دنبال دارد. دختر قهر می‌کند و از زمین خارج می‌شود. دختر وسط گیر، مچم را می‌گیرد و داخل زمین می‌بردم. خودش جلوتر می‌ایستد و می‌گوید: هوای عقب زمین رو داشته باش.
پسرها به ورود من اعتراض می‌کنند. دخترها برایم دست می‌زنند و اشاره می‌کنند که سرویس بزنند. چشم‌های شیطنت‌آمیز سرویس

زن، لحظه‌ای از من کَنده نمی‌شود. محکم توی سر توپ می‌زند. دخترها نمی‌گذارند توپ به دستم برسد. مهارش می‌کنند و جاخالی می‌اندازند؛ و باز جیغ و کف و هورا. بازی تمام می‌شود. دخترها حلقه می‌زنند. من را هم به جمعشان راه می‌دهند. از همدیگر تعریف می‌کنند، از من هم. پسرها گیج و ناباورانه کرکری می‌خوانند.

-ملیحه؟ داری بازی می‌کنی؟ کو مامان‌بزرگت؟

می‌خواهم سر بچرخانم بگویم آنجا. ناگهان مُخم تکان می‌خورد. شلیک خندهٔ پسرها تنم را می‌لرزاند. سرم گیج می‌رود و چشمهام سیاهی. سر جایم می‌نشینم. صدای دخترها را می‌شنوم که قربان صدقه‌ام می‌روند و پشت سرم را مالش می‌دهند. در تصویری مات، مامان‌بزرگ را می‌بینم که روی حصیر خانواده‌ای نشسته و دارد با آب‌وتاب چیزهای تعریف می‌کند، لابد مثل همیشه از بابابزرگم، میرزاحمد. مامان بازویم را می‌گیرد و می‌کشد. بلند می‌شوم. خاک روسری‌ام را با کف دست پاک می‌کند. چشم‌هایش دودو می‌زند: با این پسرها بازی می‌کردی ملیحه؟

یکی از دخترها می‌گوید: سلام آسیه خانم. غریبه نیستن، پسرهای فامیلان آن دیگری می‌گوید: جنبه باخت ندارن خانوم، حرصشون رو این‌طوری خالی می کنن.

مادر چادرش را به دندان می‌گیرد و من را دنبال خود می‌کشد. حرف‌هایش را کج‌ومعوج می‌شنوم.

- خاک تو سرم شد. دختر عصمت خانوم بود. آبرومون رفت.

-طوری نشده مامان؟

مادر چشم‌غره می‌رود و از بازویم نیشگون ریزی می‌گیرد.

-حالیت نیست نه؟ انگار دختری‌ها!

می‌گویم: پس مامان‌بزرگ چی؟ اونم تاب‌بازی می‌کرد

درگوشی می‌گوید: اون پیره، از سر افتاده اس.تو می خوای خودتو با مادربزرگت قیاس کنی؟ تازه مگه تو دلت درد نمی‌کرد؟ هان؟

مامان من را روی حصیرمان می‌نشاند و باعجله برمی‌گردد.

- همین‌جا بشین. میرم مامان‌بزرگت رو ببرم دستشویی.

پدر، سیخ‌ها را روی منقل گذاشته و آرام باد می‌زند. چشمش به کارخانه سیمان و کوه‌های اطراف است. جای نیشگون مامان را می‌مالم. یقین دارم کبود شده. یک خال بنفشِ دیگر.

-ملیحه اومدی بابا؟ می تونی گوجه‌ها رو سیخ بگیری؟ یکی درمیون، فلفل هم بکش.

پشتم را به بالش‌های بابا تکیه می‌دهم. مثل او سیخ‌ها را برانداز می‌کنم و با خودم می‌خوانم.

گنجشکک اشی‌مشی، لب بوم ما نشین... ■

داستان «ساعت پنج عصر»

نویسنده «مریم ثروت»

یادش آمد گفته بود: «ساعت پنج برمی گردم.»
زن با کلافگی دست‌هایش را در هم پیچید و با قدم‌های بی تاب تا پشت در ورودی خانه جلو رفت. یادش آمد گفته بود ساعت پنج برمی گردد و حال ساعت پنج و نیم بود و خبری از او نبود. از میان شیشهٔ غبار گرفته به سنگ فرش مقابل خانه نگاه کرد. قرار بود ساعت پنج برگردد و هنوز برنگشته بود.

***

ساعت پایه دار چند ضربه نواخت. دنگ، دنگ، دنگ.
ساعت شش عصر بود. دلش تاب نیاورد و با نگرانی از خانه بیرون زد. نزدیک غروب بود و هوا به شدت سرد. از سرما پیژامهٔ بلندش را به دور خود پیچید و با وسواسی بیمار گونه پشت دست زخمی اش را خاراند. باد سردی وزید و موهای پریشانی را که به زحمت پشت سر جمع کرده بود، بهم ریخت. با همان دمپایی‌های خانگی، قدم در سنگ فرش گذاشت. فضای اطراف خانه بیش از حد خلوت بود. بازهم پشت دستش را با شدت خاراند. زخم دستش کم کم سر باز کرد. لب به دندان گزید.

از سرما پیژامهٔ بلندش را به دور خود پیچید و با وسواسی بیمار گونه پشت دست زخمی‌اش را خاراند. باد سردی وزید و موهای پریشانی را که به زحمت پشت سر جمع کرده بود، بهم ریخت.

«پس کجا مانده؟ چرا هنوز به خانه برنگشته؟»
پوست لبش کنده شد و طعم خون دهانش را تلخ کرد. دیگر طاقت نداشت. باید به پلیس خبر می‌داد که پسرکش گم شده.
به تندی به خانه برگشت و در را بی حواس چفت کرد. به سراغ تلفنی رفت که روی میز بود. شمارهٔ پلیس را پشت سر هم گرفت.
"۹-۱-۱"
«ادارهٔ پلیس بفرمایید.»
«الو! سالی مک گوایر هستم. ساکن خیابون هشتم. پسرم اسمیت گم شده و به خونه برنگشته.»
زنِ پشت خط که به خوبی سالی را می‌شناخت، به آرامی دلداری اش داد: «سلام سالی. نگران نباش اسمیت تو راهه و به زودی برمی گرده.»
«آه! فیونا، تو هستی؟ اسمیت گفته بود ساعت پنج برمی گرده، اما هنوز برنگشته.»
زن پشت خط نفس خسته‌ای گرفت: «نگران نباش. حتماً تو ترافیک مونده. مطمئن باش به زودی برمی گرده.»
سالی گوشت لبش را کند و قطره‌ای خون از پوست شفاف لبش سر خورد. «ولی من نگرانم.»
«نگران نباش سالی. من مطمئنم اسمیت تو راه برگشته.»
سالی به اجبار تلفن را قطع کرد و دوباره با دلواپسی پشت پنجره رفت. هوا رو به تاریکی بود و خبری از اسمیت نبود.
نگاهش روی ظرف میگوی سرخ شده چرخید. غذایِ دلخواه اسمیت، یخ کرده بود. با قدم‌های تند بدون آنکه حتی اهمیتی به سرمای بیرون بدهد، دوباره از خانه بیرون رفت. خبری از پسرش نبود. با ترس طول جادهٔ سنگ فرش را پیمود. خبری نبود. برگشت و بازهم رفت. پشت دستش را خاراند و زخمش را تازه کرد و بازهم... خبری نبود.
تا آنکه شبح مردی را که به سمتش می‌آمد، تشخیص داد. صورتش گشاده و روشن شد. خدایا اسمیتش بود؟
با قدم‌های تند و سپس با قدم‌های مردد جلو رفت. هر چه پیش می‌رفت، بیشتر از تب و تاب می‌افتاد. فکر می‌کرد اسمیتش آمده، اما اسمیت نبود، جان بود.
با ناراحتی آشکاری به سمت مرد رفت و قبل از رسیدن، دست‌هایش را به مانند مادری داغدیده به سمت مرد دراز کرد. «خدایا چقدر خوب شد که برگشتی. اسمیت هنوز برنگشته.»
مرد، دست زخمی زن را در دست گرفت و دست دیگرش را به دور شانه‌اش حلقه کرد. دلش برای این زخم‌های تکراری سوخت. با آرامشی عجیب پرسید:
«هنوز نیومده؟! نگران نباش عزیزم. حتماً به زودی برمی گرده.»
باد وزید و در پیژامهٔ بلند زن چرخید و موهایش را بهم ریخت. لب‌های زن از استرس و سرما بهم می‌خورد. «می‌ترسم اتفاقی افتاده باشه.»
مرد در را گشود و دوباره سعی کرد زن را آرام کند. با مهربانی زن را کنار شومینه نشاند و پرسید: «داروهات رو خوردی؟»
زن دست روی زخم دستش کشید. مرد سر تکان داد. این زخم، کم کم به دمل چرکینی بدل شده بود که انگار هیچوقت درمان نمی‌شد. صدای زن را شنید: «نه نتونستم چیزی بخورم.»
مرد با صبوری داروی زن را به خوردش داد و روی زخمش پماد زد. بدور از چشم زن، میگوی سرخ شده را در سطل زباله خالی و غذای دیگری تهیه کرد. با خواهش و مهربانی فراوان سعی کرد زن را وادار به غذا خوردن کند. هر چند که چیز زیادی از گلوی زن پایین نرفت و دوباره پشت در شروع به قدم زدن کرد.
مرد یک ساعت بعد، پیکر بی حال زن را روی تخت خواباند. در کنارش نشست و موهای جو گندم زن را نوازش کرد. نگاهش از ورای زن به قاب عکس روی میز افتاد. عکسی از پسرشان اسمیت

بود که لبخند زیبایی به لب داشت. آه کشید و قاب عکس را در دست گرفت. با سرانگشت روی صورت پسرک خندانش رد کشید. زمان چقدر زود می‌گذشت. انگار همین دیروز خبر تصادفش را شنید و زندگی‌اش بهم ریخت. اسمیت رفت و حافظهٔ مادرش را هم با خود برد. گویی زن دقیقاً در همان ساعت پنج عصر گیر کرده و حال این کار هر روزه‌اش بود. زن عصر به عصر با تهیهٔ میگوی سوخاری منتظر بازگشت پسرشان بود و او هر شب داغدار از دست دادن زن و فرزندش. انگار قرار بود این چرخه تا ابد ادامه داشته باشد.قاب عکس را سرجای خود برگرداند و همانجا کنار پیکر جنین وار زن دراز کشید. دیگر از اون چیزی به جز یک مرد فرسوده باقی نمانده بود.

صبح دیگری شروع شد و زن با صدای باد که از درز پنجره‌ها می گذشت، چشم باز کرد. آسمان ابری و گرفته بود.

از همانجا صدا زد: «اسمیت... اسمیت!»

و صدایش در ذهن زن پیچید: «ساعت پنج برمی گردم.»

زمان گذشت. زن با کلافگی دست‌هایش را در هم پیچید و با قدم‌های بی تاب تا پشت در ورودی خانه جلو رفت.

ساعت پنج و نیم بود و خبری از اسمیت نبود.■

داستان «اشتباه»

نویسنده «فرهاد قبادی»

زنِ جوانِ زیبا که صندلیِ جلوِاتومبیل، کنار شوهرش نشسته بود تمام حواسش تو گوشی همراهش بود و با انگشت تند وتند صفحه گوشی را زیر و بالا می‌کرد. یک لحظه متوقف شد وبا هیجان گوشی را بالا آورد و رو به شوهرش که رانندگی می‌کرد و گفت: این مانتو همونه که دنبالش بودم؛ شیک و باکلاس، درضمن آدم رو لاغر نشان میده.

مرد بدون اینکه رویش را بطرف زنش برگرداند نفس عمیقی کشید و گفت: دیگه خسته نشدی؟ همش طلای باکلاس، کفش باکلاس، لباس باکلاس...

زن با صدای بلند گفت: خوبه خوبه، مثل تو خوبه؟ برای کتاب غش وضعف میری، آقای توهمی کجای دنیا رو گرفته‌ای؟ ببین مردهای مردم برای زن و بچه‌هایشان چکار می‌کنند. همین شوهر خواهرم رو ببین، مرد زندگیه. شب و روز رو بهم میدوزه، ببین چند تا خونه داره، اون از ماشینش، اون از زندگیش.

مرد در حالیکه سرخ شده بود گفت: باز شروع کردی؟ والله من دیگه اعصاب ندارم با تو بحث کنم. مگه از اول نمی دونستی که معلمم؟ الحمدالله وضع زندگیم از خیلی‌ها بهتره، مگه دختر پادشاه بودی؟!

زن با عصبانیت داد زد: الان هر چی از دهنم بیاد بهت میگم ها، به من کنایه می‌زنی؟!

مرد سریع در حالی که کف دستش را به نشانه تسلیم بالا می‌برد جواب داد: باشه، فقط ببین، الان مثل دفعه قبل حواسم پرت میشه و تصادف می‌کنیم. من معذرت می خوام، خوبه؟

زن که نیم خیز شده بود دوباره به صندلی تکیه داد و دوباره درگوشی همراهش مشغول جستجو شد.■

داستان «ده و بیست دقیقه»

نویسنده «زهرا یعقوبی»

می‌ایستد روبروی آینهٔ قدی راهرو و زل میزند به پف چشمهایش و آن موهای جوگندمی درهم وبه هم ریخته که مثل خط خطی‌های موج داری تا روی یقهٔ کتش پهن شده‌اند. امروز هم به لکهٔ روغنی کت پشمی اش توجهی نمی‌کند وساعت زنگ دار رومیزی را که با نخ سیاه عینک به گردنش آویزان کرده جلوی چشمانش نگه می‌دارد، دستانش می‌لرزد عقربه‌ها را به سختی می‌بیند ساعت را بالاتر می‌آورد و گوشش را می‌چسباند به آن، تیک تاک، آه بلندی می‌کشد و خم می‌شود و دست می‌کشد روی کلکسیون ساعتهای مختلفی که این همه سال برای داشتنشان بارها ازگرسنگی به خود پیچیده، پشت کفشهای قهوه‌ای رنگ ورو رفته‌اش را بالا می‌کشد. جلوی در می‌رسد برای لحظه‌ای برمی گردد و به اتاق سه در چهارشلوغ پشت سرش نگاه می‌کند پردهٔ دودگرفته‌ای که با مساحت کمی نورسایه روشن دیده می‌شود و دیوارسمت راست که پراز ساعت‌های رنگ رنگ دیواریست همه‌شان کار می‌کنند و حتی ثانیه هایشان هم باهم جلو می‌رود، و دیوار آن طرف که کتابخانه ایست از جعبه‌های چوبی میوهٔ روی هم سوارشده. روی فرش لاکی و کهنهٔ وسط اتاق کتاب صدسال تنهایی ولو شده کنار یک استکان چای که تا نیمه خورده شده. گوشهٔ سبیلش بالا می‌آید و از خانه خارج می‌شود. بوی پشم شتر می‌پیچد درراهروی کم نور باریک، این بو همیشگیست و فصل نمی‌شناسد. مرد دست می‌برد و از توی جیب راستش ساعت زنجیر داری در می‌آورد و به آن خیره می‌شود و دوباره دستش رادرجیب فرو می‌کند وقدمهایش را تندتر می‌کند. کنار درخروجی که می‌رسد ناخن بلندش را فرو می‌کند در گچ دیوارکنار کنتوربرق که پراز خطهای عمودی کوتاه است وخطی دیگر می‌کشد. درآهنی خاکستری قدیمی را پشت سرش می‌بندد و راه می افتد، سرفه امانش نمی‌دهد هیچ وقت نتوانسته ریه‌هایش را به پیشرفت تکنولوژی عادت بدهد. به سنگریزه‌های روی زمین نگاه می‌کند به این راه همیشگی که عبورکفشهای او صافش کرده، چندخانه جلوتر، سایهٔ پاهای پسر بچه‌ای که ازحفاظ پنجرهٔ رو به خیابان آویزان است می افتد جلوی پایش، سر برمی گرداند دودست ظریف، پهلوهای بچه را می‌گیرد و به عقب می‌کشاندش و پنجره باشدت بسته می‌شود. مرد به ساعت مچی‌اش نگاه می‌کند و سررا بالاتر می‌گیرد و گوشهٔ سبیلهایش را می‌جود. تکه‌های سیاه ابر مثل قانقاریا روی پوست صاف آسمان پهن شده‌اند و هر لحظه مبتلایش می‌کنند. این محله خیلی درخت ندارد وهمان هایی هم که از دود ودم جان سالم به دربرده‌اند مصنوعی به نظر می‌رسند. روی یکی از شاخه‌های پرازبرگهای سوزنی چرب، لانهٔ گنجشکیست که روی تخمهای کوچکش خوابیده و هنوز تسلیم تیرو کمان بچه‌ها نشده. مرد، دستانش را روی جیب‌ها می گذارد و ساعتها رامحکم نگه می‌دارد واز جوی پهن گنداب ولجن رد می شود می‌رسد به میدانچه و دورش می زند و می‌رود روی نیمکت چوبی زهواردررفتهٔ حاشیه می‌نشیند وچشم می‌دوزد به ساعت بیضی کوچکی که بین چند خشت سفید کاری شده، نمای محله‌شان است. زاغ بزرگی می‌نشیند روی بالاترین جای ساعت. صدایش را می‌برد بالا، مرد، گوش‌هایش را می‌گیرد، سرش گیج می‌رود میدانچه پرازغبار می‌شود ساعت ده و بیست دقیقه دختری با صدای نازکش آوازمی خواند وبا چشمان بسته روی علفها باپای برهنه راه می‌رود. روی دامن چین دارش هزار پروانه نشسته‌اند یک نفر دنبال پروانه‌ها می‌دود ویکی یکی به تور می‌اندازدشان. خودش را می‌بیند که دستش را دراز می‌کند تا پروانه‌ها را بازگرداند جلوتر نمی‌رود نمی‌تواند برود، پایش درون گندابها فرو می رود و ساعت میدانچه ازحرکت بازمی ایستد و عقربه‌هایش تا همیشه به خواب می‌روند کلاغها می‌خوانند و عقربه‌ها یکی بعد دیگری مسخ می شوند. هیاهو کم می‌شود تمام آن سی سال غبار می‌نشیند روی موهای مرد، ساعت گردنش ده وبیست دقیقه رانشان می‌دهد. همهمهٔ بچه‌ها دیوانه‌اش می‌کند پشتش می‌سوزد انگار گلوله‌ای از آتش درون لباسش می افتد برمی خیزد وجیبهایش را می‌گیرد وچند قدم به طرفشان می دود یکی از آنها فریاد می زند: دیوونهٔ زنجیری گم شو وحشی. ببین کلاغا هم رو سرت خرابکاری میکنن.

آب از کنار دهانش می‌شرد ومی ریزد روی یقهٔ چروکیده‌اش. مرد می دود به سمتشان تا دورشوند، ساعت ده وبیست دقیقه است اطراف را خوب نگاه می‌کند شاید پروانه‌ها دوباره برگردند.

مرد، شلوارش را بالا می‌کشد و با کنارآستین، بینی و دهانش را پاک می کند. باد می‌وزد و گوشهٔ چشمانش سرد می‌شود.

باران می‌گیرد. بچه‌ها پراکنده می‌شوند و یکی یکی دور می‌شوند یکی شان می‌ماند و آهسته نزدیک می‌شود و می‌نشیند روی نیمکت: سلام.

مرد بینی‌اش را بالا می‌کشد و نگاهش را از ساعت وسط میدانچه می دزدد: اوم.

پسر دست درجیب می‌کند و دستمال گلداری در می‌آورد و به مرد می دهد: بیا دهنتو خشک کن.

مرد رویش را برمی گرداند به سمت شاخه‌های کج وکولهٔ درخت پشت ساعت، پسر دستمال چهارتا را همان جا روی نیمکت نم کشیده می گذارد بلند می‌شود. هنوز چند قدم دور نشده که مرد، صدایش را می شنود: من دوستت دارم آقا نمی ذارم اون لعنتیا اذیتت کنن!

عقربهٔ ساعت میدانچه راه می افتد. عقربه‌های ساعتهای مرد هم باتیک تاک پشت سر هم می‌دوند مرد برمی خیزد. کلاغ رفته و باران تند می شود. کتش را در می‌آورد و پرت می‌کند به کناری. نخ سیاه ساعت گردنش را هم پاره می‌کند با انگشتان لرزان ساعت مچی‌اش را باز می کند و می‌گذارد کنار دستمال روی نیمکت و دستمال را برمی دارد و تای آن را باز می‌کند پروانه‌ای بابالهای خیس می‌نشیند روی شانهٔ مرد، مرد فریاد می زند:

-تو ادامه داری تو ادامه داری.

پسر متعجب نگاهش می‌کند و همان طور که صورتش به مرد است چندقدم دیگر عقب می‌رود و بعد پشتش را می‌کند و شروع به دویدن می‌کند.■

داستان کوتاه «آقای پی»

نویسنده «محمدعلی وکیلی»

هرشب که افراد خانواده‌ها دورهم جمع می‌شدند، هنوز گرم صحبت نشده صحبت از کارهای خارق العاده آقای پی به میان می آمد. در کوچه و خیابان هم هر دونفری که به هم می‌رسیدند بلافاصله بعد از احوالپرسی از همدیگر خبر از آقای پی می‌گرفتند. به جز توانایی‌های دیگر، آقای پی این توانایی را داشت که هر وقت اراده می‌کرد می‌توانست قد و قامتش را بین متغیر صفر تا سه و چهارده صدم بلند ویا کوتاه کند. درست به همین دلیل هم بود که به وی آقای پی می‌گفتند. نخستین باری که حاج خانم همسر آقای پی متوجه این پدیده شگفت انگیز در وی شد شبی بود که لیست سفارشی را درسبد خریدش گذاشت واو را به میوه فروشی محل فرستاد.

آنشب باد گرده افشان اسفند ماه خودش را گلوله می‌کرد وزیر طاق پارچه‌ای پیشانی ورودی دکان میوه فروشی می‌کوبید وگردو خاکش را هم می‌پاشید به سروصورت اکبر آقا صاحب دکان و بقیه‌ای که جلو ترازوی دم در ایستاده بودند وحساب و کتاب می‌کردند. در برگشت آقای پی به خانه باد کار خودش را کرده بود ودرب خانه نیمه بازماند. آقای پی در نیمه باز را که دید سر شوخی با همسرش دروی گل کرد وخواست خودی نشان دهداین شد که از درنیمه باز خیلی آرام آرام وارد خانه شد. وقتی که مردی با قد کوتاه یعنی با یک سوم قد قبلی و زنبیل پر از میوه بالای سر حاج خانم ایستاده بود حاج خانم از تعجب دهانش باز ماند و چیزی نمانده بود که قالب تهی کند، ناگهان جیغ بلندی سر داد و فریاد کشید:

«این کوتوله کیه توی خونه من اومده...!» همسایه‌های دوطرف که بیرون ریختند همگی دهانشان از تعجب وا مانده بود، همسایه‌های ته کوچه هم دوان دوان می‌آمدند. سرش را بالا گرفت تا همه جرات کنند به اونگاه کنند، یکی یکی که نزدیکش می‌ایستادند توی صورتش خیره می شدندو هر کسی چیزی می‌گفت یکی‌شان گفت: «سمیه خانم این خودشه این همون شوهر شماست! مو نمی زنه فقط قدش آب رفته!»

«نه بابا این کجا خودشه!»

«به خدا خودشه نیگاش کن خود حاجی آقاست.»

یکی از همسایه‌ها وحشت زده و با صدای لرزان گفت: «به خدا این از ما بهترونه! صورتش را گریم کرده شده مثل حاجی آقا!»

حاج خانم تمام بدنش می‌لرزید: «نمی دونم. حتماً خو د خودشه، خدایا توی خونه راهش بدم یا نه؟»

آن‌شب باد گرده افشان اسفند ماه خودش را گلوله می‌کرد وزیر طاق پارچه‌ای پیشانی ورودی دکان میوه فروشی می‌کوبید.

«نه! نه! بهش دست نگیری که عین خودش می شی. حاج خانم ازش فرار کن.»

با این حرف‌ها همگی همانطور که نگاهشان را به به این آقا دوخته بودندعقب عقب می‌رفتند ودرهای خانه هاشان را ازترس می بستند. همسرش هم در را محکم به هم کوبید، بچه‌ها که دنبال سرش راه افتادند دوباره قد و قامتش سر جای اولش بر گشت. ازتعجب و فریاد بیش از حد بچه‌ها دوباره همسایه‌ها بیرون ریختند.

همسرش که از لابلای در سرک می‌کشید با کمال تعجب دید که اندازه قدشوهرش به حالت قبل بر گشته و واقعاً همان همسر سابقش هست وهمگی دارند بااواحوالپرسی می کنند در حالیکه از تعجب خشکش زده بود خجالت زده و با شرمندگی به طرفش دوید و رویش را بوسید و با معذرت خواهی و احترام دستش را گرفت و او را به داخل خانه برد. از ان روز به بعد نام و کارهای شگفت انگیز اقای پی بر سر زبان‌ها افتاد.

یک روزکه از بازار اصلی شهر عبور می‌کرد همه انگشت‌ها به سویش نشانه رفت.:

«دست‌های داغش پراز انرژی است»

«دستهاش قدرت‌ترمیم کنندگی دارد.»

هروقت اراده کند می‌تواند قدو قامتش را کوتاه و بلند کند.»

«خیلی مهربون و دوست داشتنیه»

«معلول‌ها عاشق کارهاش هستند.»

جمعه همان هفته بچه‌های کوچه آقای پی مسابقه فینال فوتبال داشتند نیمی از زمین بازی را سایه پهن تنها درخت کاج بلند و تناور کوچه می‌پوشاند، اما نیمه دیگر توی ذق آفتاب بود. بازی درمیان شور و هیجان بچه‌های دوتیم دو بر یک شده بود و می رفت که گل سوم وارد دروازه آبی هاشود اما شوت سرکش و بلند دروازه بان آبی‌ها توپ را از دل دروازه بیرون کشید. تندی باد هم کمک کرد وتوپ آنقدر اوج گرفت که روی بالاترین شاخه کاج در رأس درخت جای خوش کرد.

وحالا تلاش برای پایین کشیدن توپ از درخت بلند کاج با پرتاب بی رویه سنگ به سوی توپ روی درخت شروع شد. در میان سنگ‌هایی که پرتاب می‌شد چند تایی هم توی شیشه‌های پنجره خانه آقای پی کمانه کرد. بچه‌ها از ترس پا به فرار گذاشتند. آب‌ها که از آسیاب افتاد و قیل و قال‌های حاج خانم تمام شد. بچه‌ها

آهسته آهسته از پناهگاه خود خارج شدند و خود را به درخت کاج رساندند. یکی یکی برشانه های هم سوار شدند تا به آخرین شاخه درخت برسند. یکی از آن‌ها که قدش از همه کوتاهتر بود خود را تا گلوگاه درخت رساند

صدای حاج خانم دوباره بلند شد:

«بی پدرو مادرها! بچه ولوی‌ها! مگر از خودتون کارو زندگی ندارین؟ این جا هم شد جای بازی؟ فردا برم پیش رییس مدرسه میگم تکلیف منو با بچه‌های این کوچه باید مشخص کنه! میگم یا جای من یا جای اون ها!»

آقای پی که خودش هم از اهالی ورزش بود و می‌دانست که این کار بچه‌ها از روی عمد نبوده از خانه بیرون شد. بچه‌ها بادیدن آقای پی از ترس شانه خالی کردند. پسر قد کوتاه که هنوز یک پایش روی شانه رفیقش بود پای دیگرش در گلوی درخت گیر کرد. این طورشد که در گلو گاه درخت آویزان ماند. اما آقای پی که حالا قدش به دلخواه خودش بلند شده بود با مهربانی با یک دستش توپ را از آخرین شاخه درخت برداشت و با دست دیگرش پسرک را پایین آورد. بچه‌ها هورا کشیدند و بازی را دوباره شروع کردند.

آقای پی در یک مسابقه فینال بسکتبال هم شگفتی آفرید درحالی که پنج دقیقه به پایان مسابقه بیشتر باقی نمانده بود و تیمش ده بر هیچ از تیم رقیب عقب افتاده بود به عنوان یار تعویضی وارد زمین شد که ناگهان قد و قامتش را به دلخواه تغییر داد وبا قدی به اندازه کمی بیش از سه برابر حالت عادی حریف را با وارد کردن توپ‌های پی در پی در سبد بسکت بیست و دو بر ده شکست داد. که با تعجب و شگفت زدگی وتشویق بیش از حد همه تماشا چیان روبرو شد.

بعد از آن آوازه او با نام شگفت کاری‌های عجیب "آقای پی "در شهر پیچیده بود، که هربار به دلخواه می‌توانست کارهای عجیب و غریب انجام دهد از این به بعد از همه تیم‌های ورزشی دعوت داشت، در مصاحبه‌های رادیویی و تلویزیونی به نام اقای پی شرکت می‌کرد، تمام مدال‌های تیم‌ها توسط تیم اودرو می‌شد واز این راه کم کم ثروتمند شد، همسرش از این موضوع بسیار خوشحال بودو به اوافتخار می‌کرد.

کم کم شهرت جهانی پیدا کرد و ازطرف همه تیم‌های معروف جهان دعوت می‌شد، هدایا و جوایز متعدد به طرف او سرازیرمی شد. صاحبان باشگاه‌های ورزشی قیمت‌های سرسام آور برای خرید او تعیین می‌کردند و با هم کشا رشاء داشتند. از مصاحبه‌های طولانی با خبرنگاران ودست اندر کاران رسانه‌های خبری به تنگ آمده بود. ترجیح می‌داد که برای گریز از هجوم بی وقفه مردم برای گرفتن امضا و عکس ازوی اکثر اوقات در خانه بماند و حالا برای شرکت در مسابقات ورزشی چه داخلی و چه جهانی راننده، بادی گاردو ماشین اختصاصی وضد گلوله داشت با شیشه‌های تیره که کسی متوجه حضور او نشود. از اینکه نمی‌توانست مثل گذشته به هرکجا که میل دارد بدون هیچ محافظ ویا راننده و خودرو ویژه رفت و آمد کند و به تنهایی در اختیار خودش باشد رنج می‌برد. از این به بعد همسرش لیست خریدش را به جای او به کارکنان خانه می‌داد.

روزنامه‌ها و مجلات ورزشی با درج عکس‌های بیشمار و عجیب و قریب وی در هنگام مسابقات جام جهانی نوشتند" آقای پی" مردی که به دلخواه خودش در هر کاری می‌تواند خلاق باشد. و تصویرهای متعدد ومستنداز کارهای خارق العاده اش را به تماشای مردم می‌گذاشتند:

«این تصویر آقای" پی" درهنگام کوتاه کردن قدش با کمک گرفتن از ضریب" پی" برای عبور از لابلای بازیکنان رقیب در تیم...»

«این تصویر شماره دو "آقای پی "با پرش به اندازه سه و چهارده صدم متر بر روی سبد بسکت بازی تیم رقیب...»

«این تصویراستقبال بیش از حد تماشاچیان از "آقای پی " در هنگام ورود به ورزشگاه...»

«این تصویر آقای پی هنگام بالا بردن جام جهانی ورزشی...»

در مسابقات جام جهانی بسکتبال، داوران که از حرکات عجیب و غریب و گام‌های بلند او به شگفت آمده بودند به وی لقب سلطان قدم‌ها را دادند.

در مسابقات جام جهانی بسکتبال، داوران که از حرکات عجیب و غریب و گام‌های بلند او به شگفت آمده بودند به وی لقب سلطان قدم‌ها را دادند. در این مسابقه به یاد ماندنی و هیجان انگیز چند بازیکن زیر پاهای او له شدند. انگشتان کاپیتان تیم مقابل در اثر سنگینی ضربات آقای پی قطع شدو مربی با نگرانی هرچه تمامتر مجبور به تعویض وی گردید. در پایان مسابقه در میان تشویق انبوه تماشا چیان به رختکن رفت کاپیتان سیاه پوست در گوشه‌ای کز کرده بودو از اینکه انگشتانش را در مقابل اصطکاک‌های غیر مترقبه تیم مقابل از دست داده بوداشک می‌ریخت. نگاهش که در چشمان آقای پی افتاد به خاطر شرمندگی از این باخت سنگین سرش را پایین انداخت و نتوانست لحظه‌ای در چشمان او نگاه کند، اما آقای پی برای اظهار ارادت به این ورزشکار قهرمان اورا دلجویی داد و دستش را پشتش زد و گفت: «مهربانم! نگران نباش این از استثنائات است.!» ا وی در حالیکه با صدای بلند می‌گریست گفت: «همه چیز من دستانم بود که آن را از دست دادم بدون این انگشتان دیگر من یک بسکتبالیست قهرمان نیستم دو رهام دیگر به پایان رسید.»

از گریه او هم تیمی‌هایش هم گریستند. او راست می‌گفت همه چیزش را از دست داده بود. قهرمانیش ثروتش و معروفیتش وابسته به همین انگشتانش بود. وقتی که آقای پی احساس کردمربی تیم حریف هم نسبت به او تنفر شدید پیدا کرده و از چشمانش خواندکه او هم بهترین عنوان آور تیمش را از دست داده و واقعاً نگران است دلش به حالش سوخت، یک لحظه بیقرار شد داشت از خودش بدش می‌آمد احساس همدردی شدیدی در وی جوشید. طاقت نیاورد و ناخود آگاه حسی به وی گفت:

«زود باش! برو دست‌های ناقص قهرمان سیاهان را ببوس!»

دستان قهرمان سیاهان را که در دستش گرفت داغی محسوسی نمی‌گذاشت دستانش را به این زودی‌ها عقب بکشد انگار رویشی در دستانش ایجاد شده بودخیره دستانش شد، انگار انگشتانش ذره ذره می روییدو به یک میزان سه میلی متر سه میلی متربه انگشتانش اضافه می شد، به درد عجیبی دچار شده بود طوری داد می‌زد که همه سرها غضبناک به طرف او برگشت. دستانش را که بالا برد همه افراد انگشتان جدیدش را دیدندجیغ و فریاد خوشحال کننده‌ای سالن را فرا گرفت. همه احسنت! احسنت! می گفتندو از خوشحالی به طرف آقای پی می‌دویدند. چند دقیقه بعد آقای پی روی شانه‌های انبوه جمعیت بالا و پایین می شدورزشگاه در شور و شوق خاصی بودصدای بلند گوی ورزشگاه که آقای پی وکاپیتان تیم مقابل را صدا می‌زد سکوت سنگینی در ورزشگاه برقرار کرد:

«کاپیتان تیم سرخابی‌ها معروف به سلطان قدم‌ها!»

-هورا...!

«کاپیتان تیم نارنجی‌ها معروف به ستاره سمندرها!»

-هورا...!

داوران و مربی‌ها هم به جایگاه مخصوص فرا خوانده شدند. جام پیروزی در دستان بلند آقای پی بالای سر رفت وبرف شادی و جرقه‌های فشفشه‌های مکرر همه جایگاه را فراگرفت. پرچم کشورها همراه با سرود ملی آن‌ها بالا رفت. بازیکنان و مربی تیم پیروز از خوشحالی در پوست خود نمی‌گنجیدند. جام پیروزی در دست‌های پر انرژی بچه‌های این تیم جابجا می‌شد. وقتی آقای پی دست‌های تازه روییده کاپیتان سیاهان را می فشرد با اجازه مربی و بچه‌های تیم خودش جام پیروزی را به او هدیه داد از بلند گوی ورزشگاه پخش می‌شد: «هم اکنون به همت کاپیتان و سلطان قدم‌ها کاپیتان ستاره سمندر جام را بالای سر می‌برد.»

هورا...!

چندین بار تکرار کرد: «با انگشتان جدیدش»

هورا...!

توجه فر مایید: «با انگشتان جدید و معجزه گرش»

هورا...!

جمعیت غرق در فریادهای شادی بخش بود مثل دریا موج بر می داشت و دوباره بر می‌گشت. گل‌های محوطه زیر پاهای انبوه جمعیت شاد و خندان له می‌شد.

جمعیت غرق در فریادهای شادی بخش بود مثل دریا موج بر می داشت و دوباره بر می‌گشت. گل‌های محوطه زیر پاهای انبوه جمعیت شاد و خندان له می‌شد.

ورزشگاه صد هزار نفری گنجایش این همه شور و هیجان را نداشت، نرده‌های ورزشگاه از هجوم جمعیت لوله می‌شد و در هم می‌شکست. وقتی آقای پی بر روی دوش جمعیت به در خروجی ورزشگاه نز دیک می‌شد ورزشکار معلولی در مسیر خروجی ورزشگاه از روی ویلچر طوری به او اظهار ارادت می کرد که ویلچرش واژگون شد. جمعیت را کنار زد وبا دستان پر انر ژیش اورا نوازش کرد بعد از تکرار سه بار و اندی با ماساژ دست‌های او انگار یک گل خندان رویید از ویلچر بیرون پرید واو را در بغل گرفت. با این اتفاق باور نکردنی که برای خودش هم خیلی عجیب و خارق العاده به نظر می‌آمد. هجوم جمعیت امکان حرکت به او را نمی‌داد. بطوریکه مجبور شدند او را با یک بالگرد نجات دهند. بالگرد چند بار در ارتفاع پایین چرخیدواو به ابراز احساسات مردم دست تکان می‌داد.

در اخبار رسانه‌ها مرتباً تکرار می‌شد:

«امروز یک روز به یاد ماندنی و تاریخی است. حتی گل‌های له شده زیر پای انبوه جمعیت با دست تکان دادن‌های سلطان قدم‌ها قد برافراشت.»

از آن روز به بعد غافل از آنکه هر لحظه که از خانه بیرون می‌شد تعداد کثیری از معلولین که بر ویلچرهایشان سوار بودند منتظر خروج او از خانه بودند. خانه نشین شد ولی همسرش اورا ترک کرده بود و حوصله این دیوانه بازی‌ها را نداشت.■

داستان کوتاه «مثل بابات حرف بزن»

نویسنده «مجتبی تجلی»

اول

هر جور که نگاه می‌کردم حق با آنها بود. آدم نباید دروغ بگوید و گرنه سرش سر خوک می‌شود. دِین می‌گذارد گردن آدم. راستش آن اول دلم بدطور هَراش کرد. کم مانده بود رگهای بیرون‌زده گردنم جِر بخورند. اما زور که بالای سرم آمد از مَنِ زمانه هم که بود نشستم سرجایم. مثل بچه آدم گوشم را دادم به شنفتن. سرآخر هم پیش پایِ حرف حساب صد منم شد نیم‌من. یاد حرف عمو تاج ممد افتادم: «حرف حساب رو گوش نگیری سنگ میشی! اِنا. برید سر همین میدون بغل ببینید. دو تا ازهمین آدم‌ها را گذاشتن روی بلندی، یکی این ور یکی اون ور. ده ساله همونجان.» حرفش توی گوشم بود. هر چه بیشتر گفتند عدل‌تر فهمیدم اصل تقصیر از من و «او» بود. ما توی گوش گاومان خوابیده بودیم و حالا باید از خر شیطون میامدم پایین. خود «او» همیشه می‌گفت: «از خر شیطون که پیاده شی سوار اسب مرادی!»

باید داستان را برایش بگویم. آدم بیراهی نیست. هر چه هم با قدیم‌هایش فرق کرده باشد هنوز از من حرف شنوی دارد. من رفیق گرمابه و گلستان این روزهایش هستم. بگذریم که آتش همه مصیبت‌ها از گور همین رفاقت بلند می‌شود. اما حالا مانده‌ام چطور شروع کنم؟ با این حال و روزش که نمی‌داند چطور و از کجا به سرش آوار شده و با آن سر گنده و پر گوشتش که از زور درد دارد وسط دست‌هایش می‌چلاند کار سخت است. از سرمای دمدمه‌های صبح اول بهار منگ و گیج بیدار شد. چشم باز نکرده هراسان و دستپاچه جست زد، هیکل گنده‌اش را بالا کشید و نشست. طبیعی بود که روحش هم بی‌خبر باشد که اینجا چه می‌کند. تا بیاید فکر کند که چی به چیست و سرش سوت بکشد یا نکشد، سردرد گفته بود بگیر که آمدم.

باید روبراهش می‌کردم. دست نوازشی به سرش کشیدم و گفتم: سلام. می‌بینی؟ چه صبح خوبی است.

انگشتی به گوشه چشمهایش کشید. راه نور که به چشمانش باز شد امان نداد و تا پس کله‌اش دوید. نور هم می‌تواند حجم سر آدم را پر کند؟ احتمالاً باید بشود. چون بعدش آن را محکم میان پنجه‌های پت و پهنش گرفت. فکر می‌کردی دارد زور میزند تا چیزهای داخلش پایین بریزد. شاید هم منتظر بود گند و کثافت دملی چرکی از دماغش یا گوشهایش کَش کند و بیرون بریزد. اما مگر کشک است؟ ماجرا را که بشنوید می‌فهمید چه میگویم. خیالش را بکن، یکی دو ساعتی کُلهم از دنیا و خودت سوا جدایت کنند. انگاری بکنندت توی جعبه‌ای و ببرند جایی که نمی‌دانی کجاست. تمام راه هم دهان و دماغ و گوش‌ات و همه سوراخهایت را مهر و موم کنند و برایت حرفهای آلَنترانی بزنند که هیچی‌اش را نمی‌فهمی. بعد درش را باز کنند. بیرون بپری که بدوی و تا جایی که می‌توانی میدان بگیری و از آنجا دور شوی. اما جای این ببینی که نخیر، روی یک تخت ولو و رهاشده از سرما می‌لرزی. همین که سرت نترکد باید کلاهت را بیندازی هوا.

سر دلم را گشاد گرفتم تا توانش باشد با حوصله کارم را انجام بدهم. اول باید سرحالش میاوردم و بعد ماجرا را می‌گفتم. از من حرف شنوی دارد. معلوم است که کار به این راحتی نبود. حیران دور و برش را نگاه می‌کرد. هر چه بیشتر نگاه انداخت و وارانداز کرد اعصابش سگی‌تر شد. بوی گلهای لب حوض به دماغش می آمد، گنجشک نری که سر به پی ماده‌اش داشت را می‌دید و صدای تراکتوری را که در دور دست هِن هِن می‌کرد را می‌شنید اما چیزی از آنها درک نمی‌کرد. این کم دردی نبود. آنهم برای کسی که گمان می‌کرد عنقریب کل جهان و مافیها راتوی دستش می گیرد و موم می‌کند. دلم از سنگ که نبود. برایش می‌سوخت. می‌گفتند کارشان شورش و انقلاب و این مدل چیزها نیست ولی من دیدم. دیدم که چطور همه چیز به سرعت بهم ریخت.

سر دلم را گشاد گرفتم تا توانش باشد با حوصله کارم را انجام بدهم. اول باید سرحالش میاوردم و بعد ماجرا را می‌گفتم.

منتظر نماندم که جواب سلام مرا بدهد: «دارم فکر می‌کنم چه خوب که بابا این باغ را نداد برود. یادگار قدیمهاست. خب آب چشمه از قبل خیلی کمتر شده ولی صفایش مانده است. جای تو باشم می‌رفتم سرجو و آبی به سر وصورتم می‌زدم. دلت حال میاید.»

روی باسنش به طرف لبه تخت خزید. فلز یخ کرده زیر بارش لق لق کرد. تلو تلو خورد و خودش را کنار جوی کم آب چشمه رساند. لب آب زانوزد. خمید تا جایی که قیافه‌اش روی آب افتاد. خودش را دید. نزار! با موهای کم پشت، بلند، پیچ‌خورده و بی‌نظم. آب زلال و آرام می‌رفت. تصویرش با رفتن آب آهسته کش می‌خوردو ادامه پیدا می‌کرد. در آن وضع بی‌خبری از خود فکر کرد که آب برای همیشه دارد او را می‌برد. ترس ورش داشت. از دیشب فهمیده بودم که ترس هم می‌تواند آدم را بردارد و ببرد. تا وقتی که سنجاقک کوچکی آمد و روی آب عدل روی چشمهایش نشست به خودش خیره ماند. به تصویری که فقط کمی آشنا به نظرش میامد. به قدر همان گنجشک‌ها و بوی گل و صدای مبهم دلخراش

دور دست. کنار گوشش گفتم: «آب حالت را جا میاورد.» سرش را تا شقیقه داخل آب کرد و نوک بینی‌اش رسید به ماسه نرم ته جو و با هوس مالیدش به آنها. چهار پنج سالی بود که این آب مثل همیشه می‌رفت و می‌رفت اما برای «او» دیگر آن آب روزگار قدیم نبود. آبی که دلش با آن بازی کند و سرخوش شود. فقط آب بود با همان فرمول مندلیفی‌اش که باید خورد تا بشود فکر کرد.

باغ‌سرای کوچک پای این تپهٔ دور از روستا خانه پدربزرگش بود. بابامیر که رفته بود با اصرار «او» بود که پدرش نفروخت و نگهش داشت. خانه کاهگلی را کوبیدند و جایش این باغسرای تیرآهنی سر برآورد که «او» اسمش را به قول خودش برای یادآوری گنده‌کاریهای آدمیزاد گذاشته بود «گِشتِل» و دوستش می‌داشت. بعدها کمی حساب این باغ برایش فرق کرد. اما خدا رو شکر که مانده بود سرپا تو این روستای چسبیده به شهر که هر از گاهی که از خانه رفتن ابا می‌کرد بیاید اینجا. همین دیشب اگر هوس خوابیدن در هوای بهاری باغ‌سرا به سرش نزده بود دلمه چرکی اندرونش چه آماسی می‌کرد. غدهٔ ناجور هر چه زودتر نیشتر بخورد زودتر دوا می‌شود. سرش را که بالا کشید آب از سر و صورتش دوید پایین و از تخت سینه و میان پشتش غلت خورد. لرزید. از آن لرزهای ژوئیسانسی که نیشش را باز کرد: «کاش همینطور ویبره بمانم.». شکمش صدا کرد: قاااار ... قووووور. گفتم: «بریم داخل اتاق. یه لقمه نون بذار دهنت. این بیچاره از دیشب فلاکت میکشه». به قول قدیم‌ها که می‌گفتی «دهنت نمیخواد شکمت که میخواد.». بلند شد. داخل یخچال نیم قالب کره بود و یک کف دست نون سه روز مانده. فعلاً کفاف می‌کرد. چشمش که به آنها افتاد گفت: «خدا برکت بدهد به کارخانهٔ سازنده‌اش.» و برشان داشت. تا شکمش کمی رو بیاید باید خاطره‌ای نه چندان دور را پیش رویش میاوردم و زمینه کار را می‌چیدم.

-دوم

آن روز در سالن، یادش بخیر. انگار هزارسال پیش بود، با اعصاب گُه‌مگسی رفتم به جلسه انجمن ادبی. از آن روزها بود که دنبال خرخره‌ای برای جویدن می‌گشتم. موضوع جلسه «گویش عامه» بود. خانم جوانی دستپاچه مشغول خواندن متنی از روی کاغذ جلو چشمش در مورد «تفاوت گویش با زبان» بود. روی صندلی ردیفهای آخر ولو شدم. کف زدن حضار تمام نشده بود که خودم را از گودی صندلی بالا کشیدم و با دستهای پهن شده، روی میز انداختم. اینطور مواقع دوست نداشتم حرف زدن را به کسی بگذارم: «دست دوستمان درد نکند. اما کار از مقاله و متن رد است باور کنید. گویش محلی کجا بوده؟» دوسه نفر بغل‌دستی‌ام معلوم بود از عصبیت حرف زدنم که با آن وارفتگی و فضای جمع همخوانی نداشت مات مانده بودند. کار راحتی نبود که از میان آن دیر آمدن، لم دادن بی قید و جملات بی‌مقدمه بشود فهمید که این حرفها از سرمغز آدمی چیزفهم بیرون میاید یا از آدمی که خودش را نخود هر آشی می‌کند. روی برگه جلوام تا پنج سانتی کاغذ خم شدم تا یادداشتم را خوب ببینم. «اووووم... اجازه بفرمایید... اینجا حین گوش دادن به متن خانم چیزهایی یادداشت کردم.

مساله اول برافتادن مثل و سرمثل و تمثیل و ایجاز از حرف زدن مردم است. آقا انگار سوار سر به رد مردم دارد. از ده کلمه چارتایش را می‌جوند.

مساله اول برافتادن مثل و سرمثل و تمثیل و ایجاز از حرف زدن مردم است. آقا انگار سوار سر به رد مردم دارد. از ده کلمه چارتایش را می‌جوند. کجا رفت اون سخن گفتن شیرین و پرمغز قدیمی‌ها؟ با حوصله چیزها را شیرفهم هم می‌کردند. حرف‌ها لای نون گرم می‌رفت به خورد طرف. » استاد مصباح رییس جلسه بود. خودش را می‌جوید. جمله بعدی را بخواهم شروع کنم که «مساله بعد ...» با تاکید و بلند گفت: «این بحث دیگری است. انشاله در جلسات بعد برسیم به این. اجازه بفرمایید مهمان بعدمان مقاله «زبان سرای بودن از هایدگر را شروع کنند تا ...» حرف مصباح را بریدم: «مساله بعد را سریع‌تر میگم. چشم ... محیط مجازی واویلاست. توی حرف زدن جووناى امروزی محشر کبراست باور کنید.» رو کردم به جوان لاغر اندامی که وسطای میز نشسته بود: «ایناها! می‌نویسند «س» معنی‌اش چیه؟ فکرش هم آدم را آزار می‌دهد. درود و سلام بشود «س». میگن «بیا بریم بیرون که آره ...» آره! صد تا معنی داره براشون. بریم بیرون بستنی بخوریم. بریم بیرون فلان کار... هر چی از قبل با هم هماهنگ کردند. خب می‌میری کامل بگی؟» جوان بدبخت سرخ شده بود. «حالا شما را مثال زدم. چون جلو چشم بودی اشاره کردم. دیروز دارم شارژر می‌خرم فروشنده میگه گارانتی مادام داره. مادااااام؟ مادااااالعمر منظورش بود. والله فاجعه است.» مصباح انگار فهمیده بود دست‌بردار نیستم. لحنش آرامتر شد: «خب بله هست این مسائل. متاسفانه مربوط به سایش زبان است. به عبارت دیگر دیرینگی زبان.» لبخند زد: «هدیه‌ای دیگر از تکنولوژی و مدرنیته!». بساطم را جمع کردم. «بله و متاسفانه» ای گفتم و زیر چشمان متعجب از سالن بیرون زدم.

یادآوری این خاطره برایش لازم بود. از اعتقاداتش دور شده بود و حالا بعد آن ماجرای شب قبل که نمی‌دانم اسمش را بگذارم شورش یا انقلاب یا توافق اعضای یک مجموعه، باید هوش و حواس قلع و قمع شده‌اش را به او برمیگرداندم و همه چیز را می‌گفتم.

باید همراهمان می‌شد. این قسمت آخر زیاد دلواپسی نداشت. رگ خوابش دست من است. اصلاً فکر و هوشش منم. وقتش بود که می‌گفتم:

-سوم

ساعت حدود ده شب بود. در باغ را به زحمت باز کردی و تلوخوران آمدی تو. از سر شب در آن نشست مثلاً روشنفکری ادبی آت و آشغالی نبود که به آن خندق بلا بالا نکرده باشی. ریه‌های بخت برگشته هم بی‌نصیب نبودند. هر چه می‌گذشت کج و کنجول تر می‌شدم و تاب برمیداشتم. آخر سر هم تا نیمه تعطیلم نکردی به فکر آمدن نیفتادی. چه خوب که تصمیم گرفتیم بیاییم این گوشه دنج. اگر آن دو سه شکلات له و مچاله شدهٔ ته جیب لبه‌برگشتهٔ کتت نبود رسیدنمان به وسط حیاط امکان نداشت. روی سنگفرش سرد دراز به دراز شدی و دستهایت را روی سینه جمع کردی و خودت را وسط خودت چلاندی. من بیدار بودم. باید هر جور که می‌شد هوشیارمیماندم. صداها و زمزمه‌ها از وسط راه بلند شده بود. شستم خبردار شد امشب بز در آغُل قدیم نیست. هنوز چشمهایت بیاید از خواب گرم شود صدایی از جایی که نفهمیدم بلند شد: «اینطوری نمی شود. خشتمان از هَرَه به در شده بس که دست‌دست کردیم. تا کی صبر؟ باید تبر به ریشه زد و گرنه درست بشو نیست» صدا می‌خواست که قاطع باشد ولی خَش درماندگی-اش به آن گند می‌زد. «بله»، «راهی دیگر نیست.» «باید الان که گُه و مغزش قاطی هم است کاری کرد.»، «به خودش بیاید شروع می‌کند به قلدری.» های هووی، بگیر، ببند و ببر توی همه وجودت به راه افتاد. آمدم مثل دفعات قبل مساله را رتق و فتق کنم. نجنبیده صدای «قلب» بلند شد: «چه اشاره خوب و بجایی. این کلمه «ریشه» به دهن آدم حرف می‌گذارد. اما ریشه نه دوستان. کار دست «ساقه» است.» همه ساکت ماندند برای ادامه. قلب چشم و چراغ همه‌شان است. شکمت قارقار کرد. بادی داد و سرت سبک شد. قلب هم انگار روشنتر شده بود. صدایش جَلی‌تر شد: «کار را باید او شروع کند. اول باید دست آن سلولهای خاکستری پرافاده را که آن بالا توی لُبهایش جا خوش کرده را کوتاه کرد تا بشود تصمیمی گرفت.» روی حرفش با من بود. تا بیایم بجنبم ساقه دست به کار شده بود. کلاهش را کج روی سرش گذاشت و با همه توان مشغول شد. فکر می‌کردی چگوارا است میان آن کوهستان غرب کوبا وقتی می‌خواست راه ارتشی‌ها به دهقانان مستأصل را ببرد. دقیق، جدی و پرشور. سیم بود که قطع می‌کرد و نورون که فیششان را از جایی می‌کشید و به جایی می زد یا سرشان را می‌تاباند که به هم وصل نباشند. منظورم ساقه مغزت است. معلوم است که نمی‌دانی که اصلاً کجای بدنت هست چه رسد که به یادش باشی. همسایه من است. همانی که همیشه بین من و تو و دست و لنگ و دهن و چه میدانم همه سوراخ سمبه‌هایت پیغام می‌برد و میاورد. هیچ وقت فکرش را هم نمی کردیم کارمان بیافتد دستش. ولی افتاده بود. حین کار نمی‌دانم از کدام سوراخش درآورد و زمزمه می‌کرد: «به چوپانی کلاهِ ر کج گذاروم ... خدا کنه رِمهٔ میشِ ه بیاروم ...» و من تنها و بریده از همه باید شاهد این طغیان می‌بودم.

در باغ را به زحمت باز کردی و تلوخوران آمدی تو. از سر شب در آن نشست مثلاً روشنفکری ادبی آت و آشغالی نبود که به آن خندق بلا بالا نکرده باشی.

این چند سال فقط حرف مفت بود که تویم چپانده بودی. از پدیده بیگ‌بنگ تا گرمایش زمین و آخرین تحولات اوکراین و چه میدانم فلسفه تاریخ هگل. آنقدر که همسایه دیوار به دیوارم را یادم شده بود و حالا کار و زندگی من و تو دست او بود. راه‌ها قطع شد و بعد همه نشستند به شور. «زبان» شد سخنگو و مجری برنامه و همه را به خط کرد که حرفهایشان را بزنند. نوبت اول خب معلوم است که به «دل» می‌رسید. همان قلب خودمان. اول نامنظم تپید و تند و بعد خود را جمع و جور کرد و منظم شد. گفت: «اینی که الان جسد شده دائماً مَنایی مردم را نمی‌کرد؟ ببینید چطور سرش آمد. به همه ایراد داشت. «دارن گَپ و گفت و رسم و رسم و رسوم قدیم ندیم‌ها رو بر فنا میدن. اینطور میکنن، چنین میگن.» حالا بفرمایید. جد و آباد خدا بیامرزش از پَتِ موی رو بدنشون هم حسابی داشتند. ایشون چی؟ یاد ما نیست که هیچ، به چپش هم نمی گیرد. زمانی به حرف هم که بود من همه چیزش بودم. «دلم نمی کشد.»، «دلم هوایی شده»، چه میدانم خیلی فراوان از این چیزها، مثل پدرمادرانش. اما جدیداً حرفش شده: اضطراب دارم و هوس کردم، کوفت شدم، مرگمه ...» اشک از «چشم» شره کرد و با آب بینی و دهان قاطی شد. من را پای خرم نشانده بودند. صُم و بُکم. مگر حرف‌های چشم بیراه بود؟ «از کی «چشمش به کاری آب نخورده» است؟ جای این چیزها منم منم‌اش به هواست. کلهم کائنات شده خود خودش.» چشم که خون گریست و حرفش را تمام کرد پای چپت خودش را ولو کرد روی راستی و گفت: «مکه دست و پا کم بودند تو حرفاش؟ نه کم بود؟ «دست و پا گم می شدند. دست دهنده بود، پا می‌لغزید، دست با دل همراه می‌شد و به چیزی نمی‌رفت.» خودش را به آن یکی پا که گویا خواب رفته بود کشید: «گاهی هم پایش میامد که بگوید «پای رفتنی» نیست. همین دیشب با چه مصیبتی کشیدیمش از زمین سرد روی تخت؟ امروز که بیدار شود می‌گوید خر ما به چند؟ بخدا اگر یادش باشد. خودش را باد می‌کند که مغزم عجب‌تر و تمیزکار کرد. توی اون وضع خراب دیشب تونستم خودم راجمع و کوت کنم. آگه نگفت!

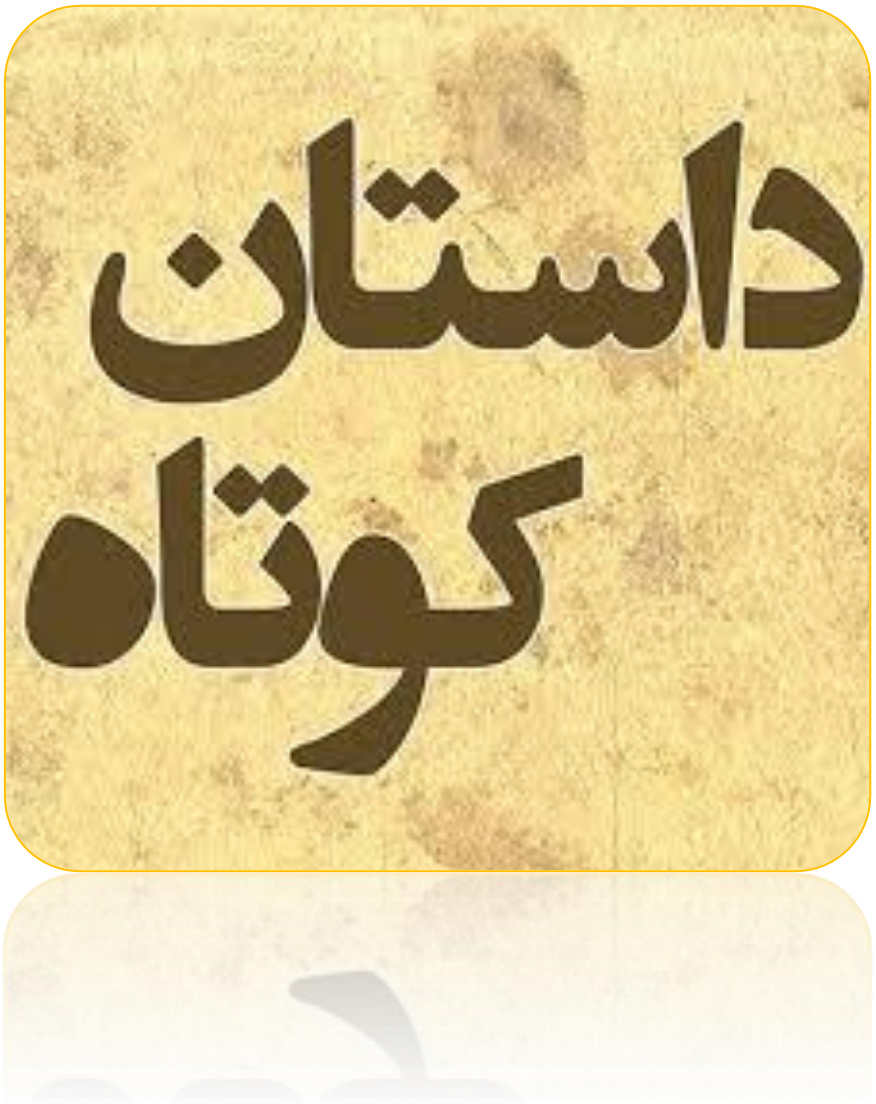
حالا می ببینید.» حرفهایشان را گفتند. شاکی بودند که به قول امروزی‌ها خودت برای خودت شده‌ای یک کل فارغ از جز! همه حرفها حساب بود. انگار گاهی باید به زور مردم را نشاند که حرف حساب به کله‌شان برود و گرنه کسی خودش داوطلب بشو نیست. «شکم» هم گفت از وقتهایی که به چیزی حسابش می‌کردی و «دهان» از زمانهایی که نمی‌خواست و شکم می‌خواست و تو درکش می‌کردی. جای حرف نزده‌ای نماند.

چه داشتم در جواب بی‌مهری تو و خودم به آنها بگویم؟ هیچ! الا شرمندگی! قبول کردم و قرار شد دوباره به تو پس‌ام بدهند و من گله‌هایشان را برایت بگویم. حالا سیم و پیچها وصل می‌شود بقیه‌اش با تو و من است. این خواب تو خواهد بود. رویای صادقت. و یک چیز دیگر، انتظار نداشته باش که بنشینم پای تو و باز برای ساکت کردنشان نقشه بکشم. از این به بعد من یکی آنها هم یکی.

-چهارم

انقلاب محصولش را می‌دهد:

«او» دستی به سر و وضع خودش کشید. خودش را در آینه نگاه کرد. تصویرش حالا ثابت بود و از او فرار نمی‌کرد. رودررو! خواب شب قبل را چند بار و باز هم و باز هم مرور کرد. از باغ بیرون زد. خودش را به خانه رساند، اتاق خودش. دفتری برداشت. روی صفحه اولش نوشت: «گردآوری اصطلاحات و گویش عامه!»■



داستان کوتاه «آفتاب از پشت ابرها بیرون آمد»

نویسنده «نازنین پدرام»

سفره وسط اتاق پهن بود؛ مادر مثل روزهای قبل برای همه بشقاب گذاشته بود. از شکوفه ننه که همیشه بالای سفره می‌نشست خبری نبود؛ بابا هم وقتی رسید از همان جلوی دَر به مطبخ احضار شد؛ عمو بهرام و زن‌عمو شهین، ناهار را مهمانِ مادرِ زن‌عمو شهین بودند. عمو بهادر هم از صبح که از خانه بیرون زده بود، پیدایش نشده‌بود. خیلی وقت بود که منتظر بودیم؛ مادر قلاب و دوک نخ را کنار گذاشت و گفت: " پاشید بیاید ناهارتون رو بخورید؛ هرکی خورد، خورد؛ هرکی هم نخورد، ... استغفرالله! ".

مادر از جایش بلند شد؛ قابلمه را از روی علاءالدین برداشت و کنار سفره گذاشت. دلم برای ته‌دیگ لوبیا پلو غنج می‌رفت. مجید که هنوز گوشه اتاق نشسته‌بود با چشمان گِرد به لوبیا پلو که با کفگیر در بشقابش پهن می‌شد نگاه می‌کرد و مدادش را می‌تراشید. صبحانه فقط یک لقمه خورده بودم که آن بساط به‌پا شد. همان یک لقمه هم کوفتم شد. در حیاط سکوت بود؛ حتی صدای جیک‌جیک گنجشک‌ها و بغ‌بغویِ کفترهای عمو بهادر نمی‌آمد. می‌دانستیم که شکوفه ننه، در مطبخ، در حال ساختن یک بمبِ دست سازِ خطرناک از بابا است. مادر خود را خونسرد نشان می‌داد و ته‌دیگ لوبیا پلو را می‌کَند. مجیدِ هشت ساله کنار سفره با دهان پُر و دست‌های چرب از روی لغات اشتباه دیکته‌اَش تندتند جریمه می‌نوشت. من لوبیا پلویِ در بشقاب را با عشق نگاه می‌کردم و با قاشق زیر و رویش می‌کردم؛ دوست داشتم بشقاب را جایی پنهان کنم و هروقت همه چیز خوب بود بخورم. آرامشِ قبل از توفان بود. دَرِ مطبخ باز شد و به سکوی ورودی خورد؛ شیشه‌اَش شکست. صدای غرش بابا که فریاد زد "پدرسگ" در حیاط پیچید. نفسم برید. صدای قدم‌های بابا نزدیک و نزدیک‌تر می‌شد. شکوفه ننه هم پشت سَرش می‌دوید و فتیله را بالا می‌کشید؛ سایه قدِ بلندش جلوتر از بابا می‌دوید. سفره و بشقاب‌های لوبیا پلو در هوا پرواز کردند. آخرین چیز که در روشنایی دیدم، مجید بود؛ دفترش را بغل کرده و به گوشه اتاق پناه برده بود. تحمل چند مشت و لگد اول سخت بود؛ اما بعد سِر شدم. بوی خون در دماغم پیچیده بود؛ چشمانم را به زور باز کردم؛ همه جا تاریک بود؛ مادر کنارم نشته بود و دست تُپُلَش روی پیشانیم بود. در تاریکی ندیدم که او هم کبود و کوفته است. چشمانم را بستم و همه چیز را مرور کردم.

بیدار شدم؛ رختخوابم را جمع کردم؛ صورتم را شستم؛ شکوفه ننه برایم چای ریخت؛ با حوصله و بی‌عجله منتظر ماندم سَرد شود؛ نوبت نقاشی کلاس ما بود و تعطیل بودیم. صدای کوبیده شدن کلون دَر آمد؛ مجید که سَر پله‌ها نشسته بود و کفش‌هایش را می‌پوشید، کیفش را برداشت و دوید؛ آقا نقدیِ بقال همراه پسر، عروس و نوه‌اش که دو کلاس از مجید بالاتر بود، قدم در حیاط گذاشتند. شکوفه ننه به ایوان رفت و هرچه تعارف کرد جوابی نشنید پس خودش به حیاط رفت. شکوفه ننه اول مادر را صدا کرد؛ صدای آقا نقدیِ بقال آرام بود اما صدای گریه نوه‌اش که شبیه ناله بود، به گوش می‌رسید. لقمه اول را که قورت دادم شکوفه ننه صدایم کرد؛ کمی از چایم را که هنوز داغ بود هورت کشیدم و به ایوان دویدم.

شکوفه ننه گفت: "بیا اینجا ببینم."

از پله‌ها پایین رفتم؛ ابروهای آقا نقدی در هم گره خورده بود؛ عروسش زیر لب نفرین می‌کرد؛ پسرش داسی را از دستی به دست دیگرش می‌داد؛ نوه‌اش که تا آن لحظه ناله می‌کرد، ساکت شد.

آقا نقدی پرسید: "دختر جان تو دیروز، ظهری، خرازی ملأ رفتی؛ مگه نه؟ خودم دیدم؛ نشون به اون نشون که دوک نخ دستت بود و اومدی دوغ خریدی."

گفتم: "بله"

آقا نقدی گفت: " اومدنی هم حتمی از جلو بن‌بست آغاسی رَد شدی دیگه؟ هان؟ راه دیگه نداشتی بیای خونه! "

چشم در چشم آقا نقدی گفتم: "بله"

آقا نقدی گفت: " نوه من میگه تو دیدی! "

با صدای گرفته گفتم: " چیو؟ "

آقا نقدی گفت: " این‌که عمو بهادرت این بچه رو توی بن‌بست آغاسی خِفت کرده‌بود! "

همه چیز یادم آمد؛ خودم با خودم بحث‌مان شد؛ همان خودم که خوب و شجاع بود با آن یکی که کمی بد و ترسو بود.

خودِ کمی بد و ترسو گفت:"مگه فرار نکرد؛ خودم دیدم تا وسط کوچه دوید." خودِ خوب و شجاع گفت: " شاید خورده زمین و عمو بهادر بهش رسیده."

خودِ کمی بد و ترسو گفت: "نکنه فرار کرده و دروغ میگه؛ نه من ندیدم؛ اصلاً این آقا نقدی و پسرش از عمو بهادر خوششون نمی‌آد."

خودِ خوب و شجاع گفت: "دروغ گناهه! چرا دیدم! اصلاً بار اول هم نبود که دیدم!"

خودِ کمی بد و ترسو رویش را برگرداند و گفت: " نه! ندیدم! اگر اینطور بود چرا دفعه‌های قبل کسی قشون‌کشی نمی‌کرد بیاد دَرِ خونه؟!"

خودِ خوب و شجاع فریاد زد: "دروغ گناهه!... "

آقا نقدی با صدای بلندتر گفت: "دختر جان حرف بزن؛ نوه من میگه تو دیدی! بچه تو رو صدا کرده! اون عموی پفیوزت که همیشه خدا بوی عرق سگی می‌ده، این بچه رو دستمالی کرده! استغفرالله؛ دِ بگو

دیدی دیگه دختر جان! " خودِ کمی بد و ترسو گفت: "آره خُب شایدم فرار نکرده! ولی خُب از بی عرضگیش بوده! یه لَگد می‌زد و فرار می‌کرد!"

خودِ خوب و شجاع آرام و شمرده گفت: " راستش رو بگو!"

خودِ کمی بد و ترسو در حرفش پرید و گفت: " بگو نه!..."

خودها با هم بحث‌شان بالا گرفت: "راستش رو بگو! بگو آره! نه! آره! آه راستش رو بگو! نه ندیدی! چرا دیدی! نه! دیدی! دروغ گناهه! وای خدا،..."

سَرم را بالا گرفتم و روبه آقا نقدی گفتم: " بله دیدم."

خودِ خوب و شجاع نفس عمیقی کشید و گفت: " آفرین دروغ گناهه!"

همه چیز درست بود؛ همه چیز سَر جای خودش بود؛ فقط، من نبودم که باید کتک می‌خوردم؛ عمو بهادر باید کتک می‌خورد. ما نبودیم که باید می‌رفتیم؛ عمو بهادر باید می‌رفت.

آخرین بار که شکوفه ننه را دیدم، موقع رفتن بود؛ در ایوان جلوی‌مان را گرفت؛ موهای مشکی‌اش را که به بابا و عمو بهادر هم رسیده بود مثل هر صبح بافته بود؛ گیسَش را روی شانه‌اش انداخته بود؛ موقع حرف زدن همه اجزای صورت کشیده‌اش را به کار می‌گرفت؛ گفت:"زودتر برید؛ شما که برید آبروی بهادر من هم برمی‌گرده."

با هر جمله سرش را از روی تأسف تکانی می‌داد یا چشم غره‌ای نثارمان می‌کرد. روبه مادر گفت: " دختر رو مادر می‌سازه؛ کدوم دختر دوازده سیزده ساله توی فامیل و محله ما مثل این داره واسه خودش وِل می‌چرخه؟! اگر الان خودش یه توله تو بغلش بود وقت نمی‌کرد تو کوچه و خیابون وِل بچرخه و واسه این و اون حرف دربیاره."

دهانش خشک بود و دیدن لب‌های نازکَش که به هم می‌چسبید اذیتم می‌کرد؛ سَرم را پایین انداختم؛ شکوفه ننه نفسی گرفت و ادامه داد: "هی، تُف به روت بیاد که توی دعوای عروس و مادرشوهر بچَم رو قربونی کردی."

مادرِ من به قول شکوفه ننه عروس هفت پشت غریبه بود؛ هرچیزی که برای شهین، زنِ عمو بهرام که خواهرزاده شکوفه ننه هم می‌شد، مجاز بود و حقِ طبیعیِ زنی که با هزار آرزو به خانه شوهر آمده، برای مادر من که عروسی از شهر و قومی دیگر بود زیاده‌خواهی و ناسپاسی حساب می‌شد. من و مادر را به همدان فرستادند. در بین فامیل و محله جار زدند، دیوانه‌ایم و در جنگ عروسِ ظالم و مادرشوهرِ مظلوم به هیچ چیز و هیچ کس برای پیروزی رحم نکردیم؛ حتی طفلک عمو بهادر را هم، که در بن بست آغاسی فقط جویایِ احوال نوه آقا نقدیِ بقال شده بود، قربانی کردیم. جار زدند، ملوک و دخترِ نمک به حرامَش را راهی همدان کردیم تا کنار پدر و مادرش کفِ تیمارستان را تی بکشند و قدر عافیت، شوهر، آبرو و زندگی را بدانند و ببینیم بازهم آب زیر پوست‌شان می‌ماند.

در مدتی که بیش از سه سال می‌شد، مجید هر ماه برایمان نامه می‌نوشت؛ از کم‌حرفی بابا نوشت؛ از درس و مشقش نوشت؛ از اتفاقات خانه نوشت؛ از ریختن موهای بابا نوشت؛ از پیکان قرمزی که بابا خریده بود، نوشت؛ مجید اسمش را پیکانِ قرمز گُلی گذاشته بود. از به دنیا آمدن احسان، پسر عمو بهرام، نوشت؛ از کلاس خط هر هفته‌اش نوشت؛ از زمینی که دولت پیشکش به کارمندان وظیفه‌شناسی مثل عمو بهرام کرده‌بود، نوشت؛ از لاغر شدن و قد بلندتر شدنِ بابا نوشت؛ از آبی که زیر پوست شکوفه ننه رفته بود، نوشت؛ ... . هر نامه‌ای که از مجید می‌رسید، اول مهمان آغوش مادر می‌شد؛ مادر هم با اشک و بوسه از آن پذیرایی مفصل می‌کرد. چند شب قبل از آن‌که آخرین نامه مجید برسد، مادر خواب دید؛ در خوابِ مادر، خانواده چهار نفره خودمان سوار پیکانِ قرمزگُلی بابا بودیم؛ بارانِ تندی می‌بارید؛ بابا با سرعت در جاده رانندگی می‌کرد؛ شکوفه ننه، عمو بهادر، عمو بهرام و زن‌عمو شهین کنار جاده ایستاده بودند و با سرعت از کنارشان رَد شدیم.

"

به نام خدا

مادر و خواهر عزیزم سلام. امیدوارم حالتان خوب باشد. امروز امتحان آخر را هم دادم. امتحان جغرافی داشتیم. امروز تصمیم گرفتم برایتان نامه بنویسم، آخه خیلی حالمان خوب است. فکر کنم آخرین نامه‌ای باشد که در این خانه برایتان می‌نویسم. اصلاً فکر کنم برای آخرین بار است که برایتان نامه می‌نویسم. بابا پیکانِ قرمزگلی را فروخت. اول خیلی خیلی ناراحت شدم اما بعد قول داد خیلی زودِ زود یکی دیگه می‌خرد. قرار شده برای عید به یک خانه جدید برویم، من خانه جدید را دیدم حیاط ندارد اما یک بالکن خیلی بزرگ دارد. آقایِ عباسی دارد خانه‌مان را رنگ می‌کند.

چند روز بود که هَمَش باران می‌آمد ولی امروز آفتاب از پشت ابرها بیرون آمد؛ برای همین حالمان خیلی خوب است. از هوای ابری و باران خسته شده‌بودیم. راستی دیگر عمو بهادر و شکوفه ننه با ما به خانه جدید نمی‌آیند. فکرکنم چون بابا با عمو بهادر قهر است. عمو بهرام هم با عمو بهادر قهر است. همه با هم قهر کرده‌اند و فقط من هستم که با همه حرف می‌زنم. چند روز پیش با هم دعوا کردند. هَمَش تقصیر احسانِ لوس بود. یکدفعه نمی‌دانیم چی شد از حیاط با گریه آمد توی اتاق و جیغ زد و رفت بغل زن‌عمو وگفت، عمو بهادر دستمالی‌اش کرده.

خلاصه که دعوا شد. زن‌عمو شهین هم قهرکرده و شرط کرده عمو بهرام نباید با عمو بهادر خانه بسازد فکر کنم دیگه عمو بهادر با عمو بهرام شریک نشوند تا خانه بسازند. بابا و عمو بهرام، عمو بهادر را خیلی زدند تازه رختخواب‌های کنار اتاق هم ریخت روی سَرِ شکوفه ننه. دستم خسته شد. بابا قول داده عید حتماً به دیدارتان بیایم. خیلی دوستتان دارم. خدا نگهداتان باشد

مجیدزمستان ۱۳۵۴■

داستان کوتاه «من از شرق آمده‌ام»

نویسنده «سمیه جعفری»

من از شرق آمده‌ام

یک روز پاییزی...

«اهل کجا هستی؟»

«من از شرق آمده‌ام.»

«شرق!؟»

«بله شرق!»

«انجا دیگر کجاست...منظورت کدام شهراست؟»

«گفتم که من از شرق آمده‌ام.»

در سکوت به من خیره شدی. ابروهای سیاهت مرابه یاد تصویر مینیاتوری پهلوانان شاهنامه می‌انداخت. به این فکر می‌کردم که کدام یک ممکن است شبیه تو باشند؟ سهراب؟ اردوان یا کاوه؟ چشمان سیاهت گستاخانه به من خیره بودند!

****

اولین شب کوچ ایل بود. تنها شبی که چون بزرگتر ها سرگرم برپا کردن چادر وچپرها بودند، می‌توانستیم آزادانه در اوبه این طرف و آن طرف برویم وشیطنت کنیم. چند تایی دختر بودیم که هنوز چند ماه هم از جشن تکلیفمان نگذشته بود، به همراه پسران ایل دور تنوری دور تا دورنشسته بودیم. بالای سرمان پراز ستاره بود، آن دورترها، همانجایی که هیچ چادری وجود نداشت صدای زوزه گرگ می‌امد. سگی که کنار ایبیش لم داده بود هرازگاهی سرش را بلند می‌کرد وا پارس‌های پی‌درپی جوابش را می‌داد. ایبیش داشت تعریف می‌کرد که لابه‌لای گزنه‌های کنار ابشخورگوسفندها لانهٔ پرنده‌ای را پیدا کرده، پرنده‌ای با بالهای رنگی‌رنگی وفهمیده کهان پرنده شبها اواز می‌خواند!

آتش داخل تنور صورت همه را روشن کرده بود. چشم‌ها، لب‌ها، چانه، گونه‌ها وحتی چشم لوچ ایبیش زیبا به نظر می‌رسیدند. همه ما انجا بودیم وهم انجا نبودیم! به آرامی خم شدم وداخل تنور را نگاه کردم. هیزم‌هاا سوخته و تبدیل به ذغال می‌شدند. همان ذغال های سیاهی که یک بار ایبیش اسمم را با ان روی سنگ نوشته بود وبعد از ان کتک سختی از مادرم خوردم!

مژه‌هایم به سمت عقب فر خوردند ویکی از پسرها گفت: «مراقب چشم‌هایت باش!»

من مراقب بودم. پاهایم روی زمین ولی چشم‌هایم همیشه در اسمان شب می‌چرخیدند. ظلمات شب مرا در خود می‌بلعید، درون سیاهچاله‌ای می‌افتادم، به دور خودم می‌چرخیدم وبه مرکز ثقل جهانی که بی‌نهایت بود، نزدیک می‌شدم! فکر می‌کردم می‌توانم انتهای شب را پیدا کنم.

****

یک روز برفی...

«نگفتی از کجا آمده‌ای؟»

«باد شرقی از انجا می‌اید.»

«روی این نقشه نشانم بده که خانه‌ات کجاست؟»

«ما روی نقشه جغرافیایی جایی نداریم!»

«مردمی که با آنها بزرگ شده‌ای چه شکلی هستند؟»

«زن‌ها موهایشان را می‌بافند ومردها به شکار کبک می‌روند.»

«انجا به چه زبانی صحبت می‌کنند؟»

«به زبانی که دیگران هم بفهمند.»

خودت از کجا آمده بودی؟ از گذشتهٔ خیلی دور؟ تقدیر تو را از کدام مسیر راهی کرده بود تا روزی، جایی و در تاریخ معینی ملاقاتت کنم؟ از من می‌پرسیدی که از کجا آمده‌ام و من چه طور می‌توانستم برای یک مرد شهری توضیح بدهم که من خانه‌ای ندارم ودر واقع تمام دشت‌های دنیا خانه ما هستند و با چه جسارتی می‌توانستم به تو بگویم که سقف من همان شب سیاهی است که یکجا در چشمانت جمع شده وستاره‌ای دران می‌درخشد!

«در شرق تو آواز هم می‌خوانند؟»

«بله! وقتی مردی عاشق زنی می‌شود... در محتمل‌ترین جایی که فکر می‌کند او از انجا عبور خواهد کرد، روی تکه سنگی می‌نشیند و آواز یک عمر زندگی با تو را می‌خواند.»

«دخترها چه؟ آن‌ها هم می‌توانند ابراز علاقه کنند؟»

«ما دختران ایل هستیم...مادرهایمان گفته‌اند که شرم وحیا بسیار باارزش‌تر از محبت درون قلب ماست.»

«فکر می‌کنی دختر ایل بتواند عاشق مرد شهری بشود؟»

«نمی‌دانم...شاید اگر تمام شب رادر چشمانش داشته باشد!»

****

«انجا را نگاه کن... همانجا...قوچهای کوهی را می‌بینی؟»

پنج- شش‌تایی بودند، با شاخ‌های پیچ خورده و نگاهی رمیده...از صخره‌ها بالا می‌رفتند و سنگریزه‌های زیر پایشان سر می‌خوردند و ته دره سقوط می‌کردند. برای چیدن آویشن کوهی رفته بودیم، از لابه‌لای گون‌های سبز می‌دوییدیم و هورا می‌کشیدیم.

«وقتی بزرگ شدم می‌خواهم یک بزغاله کوهی داشته باشم.»

«بزغاله کوهی که وجود ندارد!»

«اتابک گفته که وجود دارد... به من قول داده که وقتی بزرگ شوم یکی برایم از دشت می‌آورد، آن موقع دیگر ازدواج کرده‌ایم و می توانیم بزرگش کنیم.»

«پسرعمویت دروغ گفته...بی‌بی‌جانم یک شب به من گفت که قوچ های کوهی همیشه همین اندازه بوده‌اند!»
«اگر راست می‌گویی بگو ببینم از کجا آمده‌اند؟»
«بی‌بی گفت که هیچ کس نمی‌داند.»
«ننه‌گل‌زمان گفت که خداوند در قرآن گفته عصای حضرت موسی به اژدها تبدیل شده، شاید قوچها هم از صخره بیرون آمده باشند!»
ابیبش از دور پیدایش شد. لقمه نان بزرگی را می‌جوید و چشم لوچش به سمت دره بود: «شما دخترها همه‌تان احمقید...قوچهای کوهی همان آهوهای وحشی هستند!»
«چطور می‌شود که یک آهو تبدیل به قوچ کوهی می‌شود؟»
«نمی‌دانم... وقتی بزرگ بشوم به شهر می‌روم تا درس بخوانم، آن موقع جوابش را پیدا می‌کنم. بابا جانم می‌گوید که خیلی چیزها در شهر وجود دارد که ما ندیده‌ایم... می‌گوید در شهر همه خوشحال هستند... دکان‌هایی وجود دارد که همیشه شیرینی دارند... آن‌ها هرگزپنیر نمی‌خورند، او از پنیر متنفر بود... باباجانم می‌گفت که صورت شهری ها مثل ما آفتاب سوخته نیست، لباس‌هایشان هیچ وقت خاکی نمی‌شود و همه با ماشین این طرف وآن طرف می‌روند... حتی یکبار هم یک خانه دیده بود که سه برابر چادر ما بود و وقتی باران می‌آمده هیچ کس خیس نمی‌شده!»
«چرا؟...پس چرا ما خیس می‌شویم؟»
«چون خانه انها سقف دارد ولی چادر ما از موی بز بافته شده... باباجانم گفت.»
«شهرکجاست؟»
«آنجا را می ینی؟ همانجایی که مه دارد...پشتش کوه بزرگی است که اگر از آن رد شوی می‌توانی شهر را ببینی.»
«من دلم می‌خواهد به شهر بروم... هواهمیشه اینجا سرد است...آب چشمه‌ها هم سرد هستند و هر روز صبح که صورتم را می‌شورم صورتم یخ می‌بندد...می‌خواهم به جایی بروم که همیشه گرم باشد وهیچ وقت هم مه نداشته باشد.»
«من هم می‌خواهم به شهر بروم، فکر نمی‌کنم آنجا گرگی وجود داشته باشد.»
«از کجا می‌دانی...شاید گرگ آنها شکل دیگری باشد... ننه گفته که گرگ‌ها همه جا هستند.»
«می‌خواهم به شهر بروم ومثل آن‌ها خوشحال باشم.»

*****

یک روز تابستانی...
«تو هم خبر را شنیده‌ای؟»
«کدام خبر را؟»
می‌دانستم که همه چیز در مورد توست. می‌دانستم که حالا دیگر به دیگری تعلق داری وخدا مرا ببخشد اگر باز هم به تو فکر کنم!
در مزرعه پدرم، روی خوشه‌های طلایی گندم دراز کشیده بودم. بالای سرم پروانهٔ آبی رنگی از این گل به آن گل می‌پرید. داشتم با تو صحبت می‌کردم: «ما در ایلمان ساده زندگی می‌کنیم...وقتی از سفر برگردم می‌خواهم موضوع ساده‌ای را با تو در میان بگذارم!»
«موضوع ساده تو چیست؟»
«دوستت دارم!»
«بعدش چه؟ چه می‌خواهی؟»
«می‌خواهم با تو پیر شوم.»
«تو از من چه می‌دانی؟»
«هر زمان که تو را می‌بینم به این فکر می‌کنم که شاید در دنیای دیگری با تو بزرگ شده باشم!»

می‌دانستم که همه چیز در مورد توست. می‌دانستم که حالا دیگر به دیگری تعلق داری وخدا مرا ببخشد اگر باز هم به تو فکر کنم!

«در شرق مردی وجود دارد که به عشق اعتقاد نداشته باشد؟»
«نه وجود ندارد!»
«ولی در شهر وجود دارد، ما در یک ماشین بزرگ زندگی می‌کنیم با پیچیدگی‌های زیاد که به آن تمدن می‌گویند، می‌دانی معنی‌اش چیست؟»
«نه نمی‌دانم معنی تمدن چیست...فقط می‌دانم تو را دوست دارم و می‌خواهم به تو وفادار باشم وم توانی به نجابتم اعتماد داشته باشی.»
«باید به چیزهای دیگری هم فکر کنم... تو باید بدانی که قوانین آدم‌ها در اینجا فرق دارد!»
«می‌دانم... همان روزی که از مه رد شدم، من این موضوع را فهمیدم!»
«آنچه که تو می‌خواهی از من بر نمی‌آید.»
«در تو نشانه‌ای دیده بودم...درست مثل اینکه یک گناهکار رذل مقابلت بنشیند و شروع کند به صحبت کردن و یک لحظه... درست یک لحظه درچشمهایش نگاه کنی و متوجه شوی که او هم معصومیتی دارد، مانند اینکه لایه به لایه دروغ و تظاهر را کنار بزنی و ناآگهان به حقیقت برسی.»
«تمدن عزیزمن! تمدن پیچیده شده دردروغ وفریب است... نمی خواهم سرخوردهات کنم، ولی باید بدانی که همه ما در یک بازی هستیم، نمی‌توانی با تمام مردم اینجا رو راست باشی و بعد هم بازی را ببری... باید بتوانی دست حریف را بخوانی، حرکت بعدی را پیش‌بینی کنی و حتی اگر لازم شد حقه‌ای سوار کنی!»
«حالا من یک بازنده‌ام؟»■

داستان کوتاه «نامدار علی مردان خان»

نویسنده «مرتضی فضلی»

آن روز اگر از آسمان سنگ می‌بارید، محتمل‌تر از این بود که نامدارعلی مردان خان شلوارش را خیس کند.

نامدار علی مردان خان مرد مقتدری بود که در سعدآباد همه به او می‌گفتند رضا شاه ثانی. در جنگ‌های مختلف پیروز میدان بود. راه‌های سخت و پرپیچ و خم برای او نه تنها دشوار نبود بلکه سهل و هموار می‌نمود.

خودش نمی‌دانست چه شد که بی اختیار شلوارش را خیس کرد. این اتفاق خیلی سال پیش هم یک بار برای او افتاده بود. آن روز هم نمی‌دانست در بدنش چه رخ داده بود که شلوار سفید دامادی اش را با رنگ زرد و غلیظ ادرارش خیس کرد. کنار عروس با جامهٔ بلند و سفید نشسته بود که در خود احساس غریبی کرد. سراسیمه برخاسته بود تا خود را به توالت برساند. در بین راه اختیار از کف داده و بریده بریده جامه‌اش را خیس کرده بود. همان موقع دوست وفادارش او را به گوشهٔ خلوتی کشاند. جامهٔ سفید خود را به تن او پوشاند و ماجرا ختم به خیر شد. نامدارعلی مردان خان می‌دانست که اگر حمایت بی دریغ دوستش نبود، هرگز به لقب رضا شاه ثانی مفتخر نمی‌شد.

خودش نمی‌دانست چه شد که بی اختیار شلوارش را خیس کرد. این اتفاق خیلی سال پیش هم یک بار برای او افتاده بود.

شرم او از قباحت قضای حاجت بی وقتش، باعث می‌شد که دیگر از دوست وفادارش فاصله بگیرد. دوست داشت خود را پیروز بلامنازع همهٔ میدان‌ها بنمایاند. این تنها طبیعتی نیست که در نامدارعلی مردان خان ظهور کرده باشد، خیلی از ما آدم‌های عادی هم چنین چشم اندازی برای خود داریم از این رو هر شریکی را رقیب می‌پنداریم و اصرار داریم او را از میدان خارج کنیم. غافل از این که اگر شریک، رقیب بود پس چرا واژهٔ دیگری را به خود اختصاص داده است.

یک روز نامدار علی مردان خان تصمیم گرفت سر رفیقش را زیر آب کند و همین کار را هم کرد. بعد از سر به نیست کردن رفیقش، نفس راحتی کشید و تصور کرد برای همیشه رنگ زرد ادرار را از روی جامهٔ سفیدش پاک کرده است. از آن ماجرا سالها گذشت.

نامدار علی مردان خان دیگر آن چابکی و مهارت را نداشت. پیر و فرتوت شده ولی همچنان جاه و مقامش را حفظ کرده بود. اجازه نمی‌داد کسی در حریم قدرت او جولان بدهد. با تمام درایتی که نامدارعلی مردان خان داشت، یک قدرت پنهان او را در محاصره گرفته بود. از بچگی این را می‌دانست، از همان موقع ها که مادرش به او تذکر می‌داد و می‌گفت علی مواظب جامه‌ات باش که خیس نشود. مادرش تنها او را سرزنش نکرده بود یک بار که رنگ زرد ادرارش غلیظ‌تر شده بود، او را با ترکه به باد کتک گرفته بود. با اینکه خیلی سال از این ماجرا گذشته بود ولی وقتی رفیقش جامه بر تن او کرده بود که آبرویش را حفظ بکند، تنها نامدار علی مردان خان حس کرده بود رفیقش ترکه از دست مادرش گرفته تا او را کبود نکند.

دور و بر نامدارعلی مردان خان خالی شده بود. رفقای خوب و خالص در خلوت آدم‌ها جا و منزلتی دارند ولی در حریم نامدار علی مردان خان، قدرت چنان سایهٔ خود را گسترانیده بود که تنها کرکس‌ها منزلت عقاب را داشتند و کلاغان بر طبل‌های تو خالی قارقار می‌کردند. خودش بود و سایه‌ای از وحشت که در دایرهٔ بستهٔ بقا و حفظ قدرت تعریف شده بود. اجاز نمی‌داد پرنده‌ای در آسمان این حیاط به پرواز در آید. او مورچه‌ها را هم کنترل کرده بود.

خورشید در کمانکش غروب بود و دیگر نامدار علی مردان خان به سختی روی پای خود می‌ایستاد که جامه‌اش را زرد کرد. زردی غلیظ به سرعت در حال گسترش بود. دیگر رفیق شفیقش نبود که جامه از تن در آورد و آن را بپوشاند. خبر زردی، پیرامون نامدارعلی مردان خان را فراگرفته بود. در شفق از آسمان آتش می‌بارید. نامدارعلی مردان خان تنهای تنها ایستاده بود و سیل جمعیت به تماشایش می‌آمدند. تغار نامدار علی مردان خان همان موقع که سر رفیق را زیر آب کرده بود، ترک برداشت. در مغرب خورشید داشت کمانش را از آسمان جمع می‌کرد و تاریکی بر سر نامدار نشسته بود.■

داستان «اسمت چیست؟»

نویسنده «معصومعلی یوسفی»

از خواب که بیدار می‌شوم از اینکه اسم خودم را فراموش کرده‌ام، تعجب می‌کنم. به خودم میگویم:

"باز هم دیوانگی‌هایم گل کرد!

آخر مگر می‌شود آدم اسم خودش هم از یاد ببرد. بهتر است دست‌بردارم از این همه خل‌بازی، احتمالاً این توهمات بخاطر گیجی و منگی بعد از خواب است ".

به نیت اینکه از این فکر مزاحم خلاص شوم، از حالت درازکش، به پهلو غلتی می‌زنم و زانوها را به سمت شکم جمع می‌کنم در حالی که کف دستها روی‌هم و بین دو زانوست، جنین‌وار می‌خوابم، اما خلاص نمی‌شوم. سعی می‌کنم فکرم را به چیزِ دیگری غیر از این سؤال مشغول کنم، ولی نتیجه برعکس می‌شود.

مثل آن جریان که می‌گوید به همه چیز فکر کن، غیر از یک فیل سفید!

راستی اسم من چیست؟!

به ذهنم فشار می‌آورم اما چیزی بیادم نمی‌آید. راستش! کمی نگران می‌شوم.

چرا جواب این سؤال ساده انقدر مشکل و سخت شده است؟

دیگر خواب از سرم می‌پرد. به پشت برمی‌گردم و در حالت طاق باز، چشم باز می‌کنم، بعد از چند بار پلک زدن، چشمم که عادت کرد، آسمان آبی را می‌بینم با چند تکه ابرِکوچک سفید و روشن که در فضا شناورند.

بی‌اختیار، طبق عادت بچگی تلاش می‌کنم شکل مبهمی که توسط ابرها ساخته شده را به جانوری یا چیزی ربط دهم، ناخودآگاه دوست دارم به یک پرنده یا فرشته‌ای شبیه باشد!

صبح‌گاه است و آفتاب هنوز سر نزده ولی محیط در حال روشن شدن است. با نگاهی به دوروبر، درمی‌یابم در کنارِ باغچهٔ حیاط خانه در بسترِم دراز کشیده‌ام.هوای خنکِ صبح تابستان دلچسب است. نسیم ملایمی برگ درختان را آرام به رقص وامی‌دارد و همراه با بوی خوشایندی، نوازشگرانه از روی بدنم می‌لغزد. لذتِ فرح‌بخش نسیم، اندک زمانی مرا به خلسهٔ شیرینی مشغول و تلخی نامِ فراموش شده را، از یاد می‌برم. این لذت شیرین دیری نمی‌پاید و زمزمهٔ این پرسشِ بی جواب دوباره در ذهنم تکرار می شود.

تصمیم می‌گیرم، این‌بار هوشیارتر از قبل اسمم را پیدا، تا با خنده‌ای از روی تفریح و رضایت، هرچه زودتر این بساط خل‌بازی را جمع کنم.

سعی می‌کنم فکرم را به چیزِ دیگری غیر از این سؤال مشغول کنم، ولی نتیجه برعکس می‌شود. مثل آن جریان که می‌گوید به همه چیز فکر کن، غیر از یک فیل سفید!

عجیب است و باور نکردنی، ولی چیزی بخاطرم نمی‌رسد.

احساس می‌کنم کمی بی‌تابم، دهانم خشک و آهسته آهسته هراسی بر وجودم چیره می‌شود.

مانند کسی که سر جلسه امتحان از جواب دادن درمانده باشد، اطراف را بدنبال نجات‌بخشی جستجو می‌کنم.

ناآگهان گوشی همراهم را در گوشه‌ای می‌بینم، نور امیدی در دلم می‌تابد و با خوشحالی آنرا برمی‌دارم. به امید اینکه لیست مخاطبین ذخیره شده کمکی کند، گوشی را روشن می‌کنم. مطمئن هستم از لیست افراد به سر نخی می‌رسم و بدنبال آن اسم خودم را پیدا خواهم کرد و این مسخره بازی‌ها را تمام خواهم کرد.

صفحه گوشی را در مقابل صورت کمی عقب و جلو می‌کنم تا بهتر ببینم. آیکون مخاطبین را انتخاب می‌کنم. خوشبختانه، همه را نشان می دهد. ولی یک مشکلی هست، بجای نام افراد فقط شماره آنهاست. شاید کسی با من شوخی کرده باشد. ولی این هم بعید است که کسی وقت و حوصله برای پاک کردن این همه اسم داشته باشد. چاره‌ای نیست. باید پیام‌های دریافتی از قبل را دنبال کنم، شاید باشد که در یکی از آنها مرا بنام خطاب کرده باشند.

شروع می‌کنم به خواندن اولین پیام.

"سلام. خوبی. نگرانت بودم. خواستم احوالی ازت بپرسم. بهتری؟"

اولین پیام همین چند کلمه بود بدون نام و نشانی از فرستنده، اما همین چند واژه بار عاطفی مطبوعی به همراه دارد، بوی مهر مادرانه‌ای از آن به مشام می‌رسد.

و چه کسی می‌تواند بعد از مادر، بوی چادر نماز او را در خاطرت زنده کند جز خواهر!!!؟

دومین پیام را می‌خوانم:

" مهندس جان سلام. در مورد مشکلات کامپیوترِ قسمتِ ....."

لازم نیست بقیه‌اش را بخوانم از کلمات و لغات رسمی استفاده شده، مشخص است طرف همکار و موضوع اداری است.

پیام بعدی:

" هی، معلومه کجایی؟ اون کلیپ که فرستادم دیدی؟ برو حالشو ببر! بعدم زود پاکش کن آبروریزی نشه "

فرستنده این پیام هم که کمی تا قسمتی مشکوک و خارج از ادب است، یکی از دوستان قدیمی‌است، شیطنت‌هاش شیرین و ظاهراً بی‌خیال و الکی خوش است. ولی در واقع او هم مثل خیلی‌ها، در

سن و سال مناسب خودش، خوشی نکرده، الان دنبال لذتهای نچشیده و جوانی بر باد رفته‌اش است.
به هر حال پیام او هم بدون نام مخاطب است. درباره کلیپ مورد نظر هم نیاز به کنجکاوی نیست.
که گفته‌اند: ولا تجسسو!
پیام بعدی:
" سلام. خُب مردا تو چقدر بی‌فکری! نگفتی امشب مهمون داریم من دست تنها چه کنم. خودت مهمون دعوت کردی خودت هم خرید کن بیار. لیست رو واست می‌فرستم ....."
خوب این هم که بقول امروزی‌ها خانومی است و بقول قدیمی‌ها والده آقا مصطفی!
یک زن کاملاً سنتی ایرانی، از آن زنهایی که تمام زحمت پخت‌وپز و نظافت وحفظ ظاهر و آبرو بر عهده اوست و با روحیه مهرطلبی تلاش در جلب رضایت همه دارد جز خودش.
همه جای خانه از زحمت و تلاش این زنهای سنتی - ایرانی تمیز و مرتب است، جز سرو وضع و پوشش ظاهری خودشان که معمولاً مزیّن است به بوی ادویه غذاهای آشپزخانه. و البته ناله‌های دست درد و پا درد و کمر دردها بدنبال دارد، هر چند قسمتی از آن ناخودآگاه روشی برای جلب توجه باشد. آن‌ها تنها زمانی به ظاهر خود می‌رسند که به یک مهمانی یا مراسمی دعوت باشند. آن هم فقط با آرایش صورت و لباس‌های رنگ وارنگ.
ای کاش بجای صرف این همه وقت برای انتخاب لباس و آرایش صورت و مو، وقتی هم برای ورزش و سلامت اندام خود می‌گذاشتند. هر چند طبق آمار با وجود کثرت امراض در آنها ولی آمار مرگ و میر در آقایان بیشتر است.
اینان سرگرمی‌هایی هم دارند که به آنها آرامش می‌دهد. از جمله فعال‌بودن در انتقال و دریافت اطلاعات مختلف از اتفاقات ریز درشت در فامیل و آشنایان در نقش مفسرِخبرگزاری تلفنی و دلسوزانه با دیگر زنان فامیل. از اصل مطلب دور شدیم. در این پیام هم اسمی از مخاطب برده نشده.
پیام بعد مربوط به مطلب فلسفی‌است در مورد خدا که یکی از دوستان اهل فکر فرستاده که از دکتر ملکیان است خلاصه آن اینست: "سه تصور از خدا می‌توان داشت. این که امری غیر متشخص باشد یا متشخص باشد و بعد آن امر متشخص، متشخص ناانسان‌وار باشد یا انسان‌وار. البته درباره وصف انسان‌واری عده‌ای آنقدر افراط می‌کردند که اعتقاد داشتند خدا می‌تواند مثل مجسمه باشد. در فرهنگ اسلامی عده‌ای معتقد بودند که خدا جسم دارد و ریش دارد و حتی رنگ ریش خدا را هم تعیین می‌کردند یا فاصله دو چشم او را هم تخمین می‌زدند. منظور من این مقدار خام اندیشی نیست یعنی همان طور که ما رضا و غضب داریم. او هم رضا و غضب دارد. ما لطف و قهر داریم او هم دارد. بنده به شخصه رأی بسیاری از عرفا را می‌پذیرم، که می‌گفتند خدا موجودی غیر متشخص است. خدا یکی از موجودات هستی نیست. پس چیست؟ این‌جاست که کسانی که به خدای غیرمتشخص قائلند، حدس‌های مختلفی می‌زنند. رأی من این است که خدا نفس وجود است. موجود نیست وجود است."
بگذریم، پیام‌های بعدی:
تعداد دیگری از پیام‌ها را می‌خوانم، محتوای بیشتر آنها اظهار نظر و لطف آشنایان و فامیل و دوستان در مورد دلنوشته‌هایم است.
و تازه یادم می‌آید که هر از گاهی چیزی می‌نویسم و تشویق اینان انگیزه‌ای شده است برای ادامه دادن.
نظر تعدادی از آنها بخصوص آنان که خود با کتاب و نوشتار احساس همدلی و همسویی دارند برایم مهم و کارساز بوده است.
و جالبترین پیام در این مورد.
پیام از شخص سومی است که نه بنده ایشان را می‌شناسم نه ایشان مرا و به واسطه یکی از آشنایان مشترک دلنوشته قبلی مرا خوانده و در پیامی اظهار نظر جالبی کرده که عین کپی تحلیل او را اینجا می آورم.
پیام:
"نوشته‌ای وهم‌آلود، رمزآمیز و عارفانه. برای نویسنده، حوالی سحرگاه و نماز صبح- نمادی از عنفوان شباب و پاکی و نجابت روح- مکاشفه‌ای رخ می‌دهد. رویای" بی حیا غنچه‌ای عشوه گر" در باغچه حیاط همسایه. و او چنان غرق در این رؤیا، که آفتاب بر می‌دمد و لذت راز و نیاز با معبود و خواب نوشین بامدادی‌اش از کف می‌شود.
"غنچه" نمادیست از یک عشق معصوم و از دست رفته جوانی- شاید هم دختر همسایه!!!- که در هایهوی بازی‌های روزگار و هزارتوی زمانه گم شده و اکنون که قهرمان داستان فرسوده گشته و از پا افتاده، به ناگه، در رؤیایی شیرین بر او جلوه‌گر می‌شود و از پس خاکستری چهل ساله، در روحش شعله می‌کشد و حلاوت آن، کام جانش را شهد آگین می‌کند.
رؤیا بین که در آغاز، غنچه را با دختر ترسا -رهزن دین و دل - قیاس می‌کند، سرانجام از رنگین‌کمان رؤیا به در آمده، به شهود و بیداری می‌رسد. اما آنچه در واقعیت می‌بیند، تعبیر شیرین آن خواب نیست. به گفتهٔ خودش، درد عقوبت است و احساس گناه، و یا شاید پشیمانی، و رنج و مکافات نادیده گرفتن غنچه‌های زیبای جوانی... چاره‌ای ندارد جز آن که برای تسکین خویش و در جستجوی زمان از دست رفته به دفترچه قدیمی خاطرات پناه برد.
پایان پیام.
پیام اظهار نظر و لطف دوستان برایم جالب بود نه فقط از بابت تشویق و راهنمایی‌های مفیدشان، بلکه بخاطر اینکه یادم آمدم در آخر نوشته‌هایم من اسمم را می‌نویسم. و این بهترین راه برای پیدا کردن اسم فراموش شده خودم است! برای پیدا کردن خودم!
خودم را پازلی می‌پندارم که تکه تکه‌های آن انعکاس وجود اطرافیانم هست. به سراغ آخرین دلنوشته‌ام می‌روم، پایین دلنوشته را می‌خوانم و اسمم را می‌بینم. آنجا نوشته:۹۹/۵/۱

داستان کوتاه «شمعدانی پشت پنجره است»

نویسنده «سارا محمدی نوترکی»

زن‌ها پله‌های آپارتمان مهتاب را سه تا یکی دویده‌اند. بعضی از آنها حتی فرصت روسری زدن را هم نیافته‌اند و بعضی دیگر با پایی برهنه چشم به تراس واحد نه دوخته‌اند.

منیژه با قرنیه‌هایی که هنوز رنگ هجده‌سالگی را دارند چشم به آبشارها و پروانه‌های پارک آن طرف فلکه دوخته است. موهای کاهی‌اش روی میله‌های شیری رنگ تراس طرحی از رنگین کمان را بوجود آورده است.

زنی که پیراهن قهوه‌ای رنگی بر تن دارد و موهای زیر روسریش کم پشت به نظر می‌رسند نگاهش را روی تراس می‌ریزد. در حالی که پرش پلک سمت راستش امان از او بریده است می‌گوید:

-این چه کاریه خانم! مگه خوشی زده زیر دلتون؟

پیرمردی که دیروز عصای سفارشی براق و نویی به دستش رسیده کمی لب‌هایش را می‌جود بعد می‌گوید:

-ناشکری خوب نی بابا جون، بیا پایین باهم درسش می‌کنیم.

زنی که خانباجی صدایش می‌کنند و پایش کمی لنگ می‌زند بادی توی گونه‌های تو رفته‌اش می‌اندازد:

-الهی خیر نبینین که روزگار زنا رو خراب کردین!

مدیر ساختمان که مردی چهارشانه و کوه‌پیکر است، دو دستش را به پهلو زده، در حالی که سبیل‌هایش را زیر لب دندان می‌سابد دنبال بیژن می‌گردد:

-همه می‌گن اداره ست.

و راست و چپ راه می‌رود و شماره می‌گیرد:

-آگه می‌دونستن این بلا رو سرشون می‌آرن، عمراً به اینا خونه می دادن. پس کو امداد و نجاتی که ازش حرف می‌زنن!

درمانگاه پر از آدم‌های جور واجور بود. بعضی از آن‌ها مانند می خواره‌ها مست می‌زنند و از گوشهٔ لب‌های شکافته‌شان کف سفیدی شره می‌خورد. بعضی دیگر، یک چشم‌شان سقف را می پاید و پلک دیگرشان کم‌کم روی هم می‌افتد.

دست‌های منیژه کرخت شده است. توی پاهایش حسی نیست. شال دور گردنش کش آورده زیر نیمکت. روی سرامیک‌های سفید و لغزنده، بدون آنکه ردی رویشان خط انداخته باشد. بوی الکل و بتادین رقیق شده می‌آید.

بیژن خودش را تکیه‌گاه منیژه می‌کند. طوری به چشمان درشت و روشن‌اش زل می‌زند که خیال کند اولین بار است او را می‌بیند.

-چقد مانتوی ساتن صورتی به تنت می‌آد. نگران نباش! می‌برمت کانادا، می‌برمت اون ور آب. فکر چی رو می‌کنی؟

منیژه بازوهای لاغرش را ستون چانه‌اش کرده، به سقف نگاه می کند. از روی نیمکت بلند شده خم می‌شود جلو جمعیت. مانتواش ولو شده روی زمین. کفش‌های پاشنه طلایی‌اش را زیر میز منشی می‌اندازد و به منشی می‌گوید:

-چه اشکالی داره پا برهنه باشیم سینیورا! کفشام پامو زدن.

خانم منشی که به نظر چهل ساله می‌آید نگاه کج و معوجی به بیژن می‌اندازد و با دهن کجی می‌گوید:

-نوبتتونه آقا.

پزشک چهار انگشت‌اش را روی پیشانی زرد و رگ‌های سبز و بیرون زدهٔ دست منیژه می‌گذارد.

آبسلانگ [۲] را ته حلق بیمار فرو می‌کند. کمی پلک پایینی‌اش را می‌کشد. بعد از شنیدن ضربان قلبش، نسخه را می‌نویسد و مهر می‌کند بعد با صدایی جدی می‌گوید:

-خانم منشی لطفاً نفر بعد!

بیژن دنبال توضیحی بیشتر است. توی چشمان کم حوصلهٔ پزشک زل می‌زند:

- آقای دکتر، امیدی هست؟

آقای دکتر ساکت است حرفی از میان لب‌هایش بیرون نمی‌آید.

وقتی می‌بیند بیژن هنوز اصرار دارد حرف‌های جدیدی بشنود چشم در چشم منیژه می‌گوید:

-آقای عزیز فرقه بین اون کسی که مریضه و اون کسی که خودشو به دیونگی زده!

بیژن موهای بیرون ریخته منیژه را جمع می‌کند و توی شال کشمیرش می‌ریزد. دکتر دیگر نمی‌خواهد حرفی بشنوند. دست‌هایش را توی جیب‌های چهار گوش روپوش سفید می‌کند و به اتاق احیا می‌رود. بیژن دنبال پزشک راه می‌افتد:

-آقای دکتر من هنوز نفهمیدم باید چیکار کنم!

دکتر دست‌هایش را از توی جیب بیرون می‌آورد عینک‌هایش را کمی جابجا می‌کند:

-به این اتاق میگن اتاق احیا. ما به اونایی شوک میدیم که ازشون قطع امید کرده باشیم. گفتم که یه افسردگی موقعیتی هست. با دارو خوب میشه.

---

[۲] ابزاری ساده است که هنگام معاینه حلق بیماران به کار می‌رود تا بالا آمدن زبان مانع معاینه نباشد.

باد می‌آید مثل همیشه. شمعدانی پشت پنجره است. سوت سماور چند دقیقه‌ای است که به آخر رسیده. چشمان بیژن سرخ است و بی‌رونق. در حالی که پماد را چند لایه به انگشتان سوخته‌اش می مالد، چای غلیظی برای خودش می‌ریزد.

منیژه قرص‌هایش را خورده است و صدایی از او بیرون نمی‌آید.

با خودش کلنجار می‌رود آخه تقصیر من چیه، آدمی که نمی‌خواد بدونه آدما همیشه واسه هم نیستن. مگه نه اینه اون باران بیچاره ده ساله که خورشیدش سوخته؟ آگه بارون دیگه نمی‌باره، آگه قانون حقو به طبیعت میده، این وسط من چیکاره‌ام؟ و داد می‌زند من چیکاره‌ام؟ آدما میرن دنبال ادامهٔ زندگیشون

و چای را بی‌معطلی با چند قند هورت می‌کشد.

صدای منیژه به گوش می‌رسد که قهوه می‌خواهد. بعد بدون این که لب به قهوه بزند فنجان توی دستانش می‌لرزد و خرد می‌شود روی کفپوش سرخ آشپرخانه.

-گفتم با کی حرف می‌زدی؟

بیژن لکنت زبان پیدا می‌کند. دست‌هایش را به نشانهٔ تسلیم بالامی‌گیرد:

-با خودم.

-مگه آدم عاقل با خودش حرف می‌زنه؟

-فقط دیونه‌های واقعی، نه مث تو که خودتو به دیونگی زدی.

-اما من قبلش دیونه آغوش بارانی بودم که رفته کانادا یا هر جهنم دیگه. بعدش هم عاشق همین انگشتم بودم که لای طلا یخ کرده!

-ولی من! من هنوزم که..

-نگو که برا حرفام شاهد دارم. این پاسپورت چیه؟

-اما تو حق نداشتی منیژه!

-جیب آگه سالم باشه که توش پول خرده نیست، هست؟ هیشکی دیونهٔ هیشکی نیست از اون مادری که زاییدته تا شوهری که ادعاش میشه مَرده.

منیژه چراغ‌ها را خاموش می‌کند و کم‌کم سایه بلندش در تاریکی محو می‌شود.

صدای موتورسیکلت‌هایی که گاز می‌دهند و ماشین‌هایی که کورس گذاشته‌اند و ویراژ می‌روند از پنجره باز، توی آپارتمان می پیچد.

بیژن توی تاریکی می‌ماند. نوک پا نوک پا خودش را به آشپزخانه می‌رساند. شمع‌های روی میز را روشن می‌کند. ماه پایین آمده و سرخی‌اش روی بام افتاده. صدای رف رف جارو منیژه را می‌ترساند. پتو را دور خودش می‌پیچاند. نفسش تند می‌شود. با صدای بریده می‌گوید: بایست خون ریخته بشه، وگرنه کسی شکستنی‌ها رو جمع نمی‌کنه.

و با مکیدن انگشت بریده‌اش به خوابی دوباره می‌رود.

بیژن خسته از پاسخ دادن است. به آواز ملایم پرنده‌ای گوش می دهد که از ضبط صوت ماشین سواری پخش می‌شود و صدای پرده کرکره‌ای که با وزش باد به دیوار برخورد می‌کند.

توی پچپچه‌های باد و زنان و مردان همسایه، منیژه دو پایش را تا زانو به نرده تراس آویزان می‌کند. قاه‌قاه می‌خندد. دست‌های لاغرش را توی هوا پر می‌دهد. روسری‌اش پخش زمین می‌شود. توی خیسی زمین گل‌های سرخش پررنگ‌تر به نظر می‌رسند.

لکه‌های خون روی شیر آب کنار باغچه چسبیده است. آسمان آبی‌اش قرمز شده است. چند کلاغ سیاه دنبال هم می‌کنند. فواره‌ها وسط حیاط می‌چرخند. آب بالا می‌رود و سرازیر می‌شود.

ذهن بیژن خالی از کلمه است. آشفته مو و پریشان است. چراغ گردان روی آمبولانس روشن می‌شود. سرش گیج می‌خورد. خودش را روی تخت بیمارستان می‌بیند. سایه‌های بالای سرش جان می‌گیرند. گاهی هم او را ترک می‌کنند. مردی که لباس سپید و پایین‌تر از زانو پوشیده است برای بیژن دست تکان می دهد:

-منو می‌بینی؟

گلوی بیژن چاه بی‌آب است. نمی‌تواند درست صحبت کند. چشم‌هایش را هاله‌های سیاه و سفید احاطه کرده‌اند که روی زمین می‌چرخند و رهایش نمی‌کنند. هیبت مرد سپیدپوش برایش خوف‌انگیز می‌شود. مثل اینکه کسی بالای سرش داد بکشد می گوید:

-می‌خوام بهت شوک بدم تو، تو کمایی!

صورت بیژن خیس از عرق است. چشمانش اریب می‌بینند با لکنت و زبانی کند تکه تکه ادا می‌کند:

-تخصصی نداشتم دکتر، نتونستم درست شوک بدم. تقصیر باران بود. اون بود که با فریدون و پسرش رفتن کانادا یا هر جهنم دیگه.

درهای اتاق عمل، روبروی چشمان بیژن رفت و برگشت می‌خورند. سرنگ برایش نازیبا و بد نما است. نفس‌اش به شماره می‌افتد.

پرده تکان می‌خورد. پرستار توی راهرو می‌دود:

-یکی از اون بالا خودشو انداخته پایین.

صدای جیغ زنانه در آپارتمان مهتاب می‌پیچد و دویدن‌هایی که هیچ پایانی ندارند.

داستان «آخرین بار نسیم موهایش را نشانم داد»

نویسنده «سیدمحمود کمال‌آرا»

ذهنم طبق عادت همیشگی‌اش سُر می‌خورد به سال‌ها قبل. نمی توانم از اولش تعریف کنم؛ چون هیچوقت نتوانستم لحظه شروع یک اتفاق را ببینم.

همیشه خوابم را از اواسطش یادم می‌آید و دیدن برف را از انتهایش. ولی خب می گویند اگر کسی را دوست داشته باشی از همان نگاه اول اتفاق می افتد...

کدام اتفاق را می گویند؟ برای آدم عاقل که از این اتفاق‌ها نمی افتد...

شاید آنوقتی که روبرویت نشست و برای لحظه به لحظه‌ات چرتکه انداخت، تازه می‌شود فهمید خوشبختی کدام گوشه این دنیا نشسته است...

اما من که گفتم از اولش نمی‌توانم تعریف کنم؛ چون نتوانستم خوب ببینمش، اما وقتی برای آخرین بار نگاهش کردم ارزش چرخاندن نگاهش، ترغیبم کرد سال‌ها به صحبت‌های تکراری ذهنم گوش کنم و بیایم بنشینم سر این میز و همان داستان همیشگی زکریا...

با زکریا رفاقت دیرینه‌ای دارم. او با یک ته ریش همیشگی روی صورت گرد و چشم‌های درشت سعی می‌کند پلکهایش را پایین نگه دارد تا هیچوقت نتوان فهمید در آن لحظه دقیقاً به چه چیزی فکر می‌کند و آرامشی زیرکانه را در صدا و صورتش پنهان می‌کند تا کسی متوجه نشود که چه سختی‌هایی را تحمل کرده است.

تارهای سفید لابلای موهای خرماییش آن را جا افتاده‌تر از هم سن و سال‌هایش نشان می‌دهد. نزدیکان می گویند بیشتر از سنش می‌فهمد. خودش به من گفت: ((خیلی وقتِ درِ دلم رو بستم و کلیدش رو برای خودم نگه داشتم تا کسی نتونه به دنیای درونم راه پیدا کنه.))

او تنها کسی است که به اسرار و رازهای زندگی من آشناست. تنها کسی است که در این سالها در برابر من می‌نشیند و حرف‌های تکراری من را گوش می‌کند و چای سرد شده مقابل صندلی خالی روبرویم که می‌داند هیچوقت به نیّت آن نگرفته‌ام را سر می‌کشد تا مشتری‌های کافه «نارون» فکر نکنند این پسر توهمی است که هر بار دوتا چای سفارش می‌دهد.

کجایم من؟ چرا نفس می‌کشم اما صدایم درنمی آید؟

دوستش دارم ولی بعضی وقت‌ها به همین زکریا، حسادت می‌کنم. مگر آدم اینقدر خوش شانس می‌شود که رفیقش من باشم؟ هر روز بعد از زندان به او سر می‌زنم. آدم دور و بری زیاد دارد ولی خب با هر کسی رفیق نمی‌شود. کم حرف است اما میدانم هر وقت از من و حرف‌هایم خسته می‌شود، چشم‌هایش را می‌بندد و دستانش را مشت می‌کند و آرام به سگرمه هایش می‌کشد.

آنقدری که با او بی شیله پیله بوده‌ام، با خودم یکرو و روراست نیستم. اما قصه زندان رفتنم را چند ماه بعد از رفاقتمان فهمید. سرزنشم کرد...

تمام حرفشم این بود که شاید حقی را ناحق کنم، راستم می‌گفت: ((من تورو بهتر از خودت می‌شناسم.))

همین چند وقت پیش آنقدر مثل یک روح سرگردان جلوی چشمم می‌آمد و در ذهنم رژه می‌رفت، که مجبور شدم یک داستان مگو را در یک قهوه خونه حوالی دربند برایش تعریف کنم. تا پایین گلاب دره التماسش می‌کردم با من حرف بزند. بعد کلی داد و بیداد، آتشش خوابید و گفت: ((درسته از تو بیشتر می‌فهمم ولی تو یک روزهایی قهرمان زندگیم بودی؛ پس کاری نکن که فکر کنم، تو تمام این مدت خودت رو از مجبور کردن دیگران به شکست، تبدیل به قهرمان می‌کردی...))

باز هم راست می‌گفت من خیلی مواقع دستش را گرفته بودم. از بهم زدن شراکت با رفیق کلاهبردارش «افضلی» بگیر تا ماجرای نداری‌اش و از آن طرف برداشتن لقمه‌های گنده‌تر از دهانش...

شریکش هم همانند خودش بلند پرواز بود تا چند نفر سرشان را برای آن‌ها تکان می‌دادند، انگار مهر تأیید به ذهن متوهّم هر دو خورده بود. همین هم باعث شد توهّم پیروزی، آن‌ها را به ورشکستگی بکشاند.

هیچوقت به روی زکریا نیاوردم اما از من هم برداشته بود. نه اینکه دست در جیبم بکند، ولی گوش خیلی هارا بریده بود. شریکش «افضلی» را میگویم...

مرام رفاقت نداشت، من هم بخاطر زکریا به او چیزی نگفتم... بیچاره زکریا، خیلی بالای این آدم تاوان داد. بموقع او را بیرون کشیدم، برای همین هم می‌گوید قهرمان زندگی‌اش من هستم...

من شاید قهرمان زندگی خیلی‌ها باشم، اما دیگر بیخیال خوشبختی خودم شدم چون از آن قهرمانانی بودم که در داستان واقعی زندگی خودش همیشه بازنده بود.

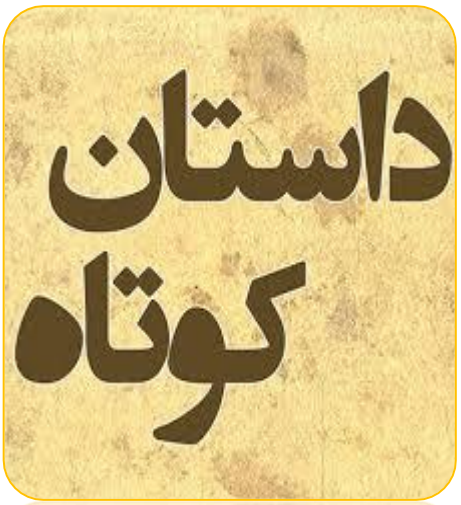
باختن از آنجایی برایم معنا پیدا کرد که خیلی به او نزدیک شدم. آنقدری که بعضی وقت‌ها با او حرف می‌زدم، راه می‌رفتم و می خندیدم. من به همین اندازه قانع بودم.

من را آدم پیچیده‌ای می‌دانست؛ در حالی که هیچوقت فکر

نمی‌کرد منتظر تحریک کوچکی هستم تا از درون منفجر شوم...
از یک زمانی به بعد کار هر روزم این بود، خیابان‌ها را طواف کنم تا کوچه‌ای به اسم او پیدا کنم. فهمیده بودم که دیگر بر روی کوچه‌های این شهر هر اسمی را نمی‌توانم به راحتی پیدا کنم...
مثل آدم‌هایی که دنبال آدرس می‌گردند، چشمانم به تابلوی کوچه و خیابان‌ها بود تا اینکه قشنگ‌ترین اسمی را که در عمرم صدا زده بودم، روی یکی از تابلوهای آبی دیدم.
بالاخره پیدایش کردم.
کاش بن بست نبود.
حتماً میدانید ما آدم‌ها وقتی به کسی نرسیم، همه را مقصر می دانیم. من هم آن فردی را که بهترین اسم زندگیم را روی یک کوچه بن بست گذاشته بود، مقصر میدانم.
چرا باید داستان من به اینجا برسد؟ چون آن کوچه بن بست بود؟ این همه کوچه تنگ و تاریک در این شهر هست که انتهایش به خیابان و پل هوایی راه پیدا می‌کند...
نمی‌دانم شاید من قهرمان نبودم. وگرنه یک کوچه بی انتهای دیگر در این شهر پیدا می‌کردم تا هر روز مسیرم را به سمت آن کج کنم، از جلوی آن رد شوم تا اسمش را ببینم و به راحتی و بدون آنکه ترسی از آخر آن داشته باشم قدم‌های بلندتری بردارم...
انتهای خیابان طلاجویان بعد از دکه گل فروشی، بن بست "نسیم"...
کار هر روزم بود؛ از زندان که بیرون می‌آمدم مسیرم را طوری می رفتم تا قبل از اینکه به زکریا برسم، اول نسیم را ببینم.
همان اول هم گفتم. من آخر همه چی را خیلی بهتر می‌بینم تا اولش را. این هم بخاطر زیاد زندان رفتن‌هایم است. این پرونده تمام شود، با یاسر صحبت می‌کنم تا من را به ادارهٔ دیگری منتقلم کند. خسته شدم از بس سئوالاتی پرسیدم که از قبل جوابش را خودم روی کاغذ آماده نوشته‌ام.
من که از پشت میز مدرسه به بازار رفتم و بعد از زندان سردرآوردم، یاسر برایم درس عبرت بود...
یاسر مستقیم از دانشگاه به اینجا آمد. الان ۱۶ سال است که در اینجا مشغول است و بهترین فرد از نظر تشکیلات می‌باشد که هم می‌تواند کشف کند، خنثی کند و هم دستگیر کند و اعتراف بگیرد و بعد تحویل قاضی بدهد تا منتظر است بر اساس جواب‌هایی که من بر روی کاغذ نوشته‌ام حکم را صادر کند و شاید من حداقل ۱۰ سالش را می دانم که از زندگی هیچی نفهمیده است.
جلوی من به صورت چاق و سبزه خودش سیلی می‌زد تا وجدانش رو بیدار نگه دارد. اما از جایی به بعد صورتش سِر شده بود. خواب نداشت و از سایه خودش هم می‌ترسید. فکر کنم اگر قاب عکس کوچیک دخترِ نازش در اتاق نبود، دفترِ کارش تاریک‌ترین چهاردیواری بود که نور زندگی به زور هم از آن رد نمی‌شد.
اوایل فکر می‌کردم عاطفه در او مرده، اما از وقتی که بخاطر همسرش شروع به کاهش وزن کرد، تازه فهمیدم همه افکارش به آن قنداق اسلحهٔ بیرون زده از کتش ختم نمی‌شود...
وقتی به اولش فکر می‌کنم بیشتر از یادم می‌رود که چه اتفاقاتی افتاد. زکریا می‌گوید: ((تمرکز نداشتنات بخاطر اینه که غرق یاسر و کاراش شدی.))
معلوم است و کاری از من برنمی آید چرا که شغلم بخشی از ذهن و زندگی من شده است. نمی‌توانم به کارم تعهد نداشته باشم. همین تعهد کاری باعث شد یک سال تمام، درگیر تیمی باشم که سرنگ‌های آلوده را وارد کشور کرده بود و همین پنهان کاری‌ها من را به آدمی مرموز، موزی و غیرقابل اعتماد برای نسیم تبدیل کرده بود.
هنوز نتوانستم بفهمم بار اول در نگاهش چه چیزی دیدم که حاضر شدم به دیدن اسمش بر روی یکی از تابلوهای این شهر قانع شوم.
نمی‌دانم در تمام این سال‌ها که من در خیال خود اسم زیبایش را صدا می‌زدم، اصلاً یک بار فکر کرد که من کجا هستم؟ چرا نفس می‌کشم، اما صدایی از من درنمی آید؟
می‌داند مدتهاست قرارهایی که با او نداشتم را با زکریا می‌گذارم؟ حرف‌هایی که هیچوقت به او نتوانستم بزنم را به زکریا می گویم؟
یکی از حسن‌های زکریا این است که هیچوقت فکر نمی‌کند که من با هدف خاصی با او حرف می‌زنم.
زکریا جلوی من می‌نشیند و به حرف‌هایم گوش می‌دهد و بعضی وقت‌ها همانند کاری که من و یاسر در زندان برای مجرمین سرنگ‌های آلوده می‌کردیم، سین جیمم می‌کند تا من را متقاعد کند تنها کسی که می‌تواند به من کمک کند خود من هستم...
هر روز من همینطور می‌گذشت؛ زکریا روبروی من می نشست و من زل می‌زدم به او و به حرف‌هایم گوش می‌داد؛ و من هم مثل همیشه به او می‌گفتم که به نسیم جور دیگری فکر می‌کردم.
اینکه وقتی به او فکر می‌کردم، چه کلماتی به زبانم می‌آمد و چه جملاتی روی کاغذم نوشته می‌شد. در فکرم چه اضطراب لذت بخشی بود برای تک بوسه‌ای عاشقانه. آینهٔ اتاقم همیشه تصویر مردی را نشان می‌داد که وقتی چشمانش را می‌بست، فقط یک تصویر پشت پلکانش نقش بسته بود.
نسیم برای من اتفاقی بود که تمام عقلم را زایل می‌کرد و آدمی خشک و سرد را تبدیل به یک همکار خونگرم و همراه همیشگی یاسر کرده بود.

بله یه اتفاق توانسته بود من را که برای سخت بودن آموزش دیده بودم، به منعطف‌ترین آدم تبدیل کند.
من یاد گرفته بودم به غیر از سوژه‌هایم کس دیگری را نبینم ولی چشمان پرحرفش همیشه نگاه من را به خودش می‌دوخت.
من تربیت شده بودم که مُشتم را فقط برای گرفتن سوژه‌ها باز کنم اما با دیدنش همیشه دستانم را باز نگه می‌داشتم تا شاید لمس ناآگهانی دستانش، زندگی سردم را بالاخره گرم کند.
من یاد گرفته بودم جنگیدن را آغاز کنم به امید پیروزی؛ همین هم شجاعتم را در کنار مأموریت‌های یاسر دو برابر می‌کرد اما انگار من همیشه در برابر نسیم، انگیزه شکست داشتم تا عاملی برای ورود به دنیای قهرمانانهٔ آن باشد.
من آموخته بودم فقط در جایی بایستم که آیندهٔ کار را دیده باشم و بخاطر همین سخت بود ایستادن در مدار آرزویی که دست یافتنش سزاوار آینده‌ای مبهم برای من بود...
زکریا، نسیم را از نزدیک دیده بود و هر چیزی که دربارهٔ احوالاتش می‌گفتم را کاملاً می‌توانست درک کند. یک روز که در کافه «نارون» مثل بقیه روزها زکریا در برابر من بجای نسیم نشسته بود و به حرف‌هایم گوش می‌داد و قشنگ‌ترین جملاتی که در ذهنش بود را می‌گفت تا من را آرام نماید، احساس می‌کردم نسیم با صورت پُر و موهای رنگ کرده و دندان‌های مرتبش که گاهی پشت لب‌هایش پنهان می‌کرد (تا یک وقت من از لبخندش سوء استفاده نکنم) جلوی من نشسته است.
به زکریا گفتم: ((تا بحال جدول خیابان‌ها برای تو معنا داشته؟))
با یه نگاه متعجب ابروهایش را در هم کشید و گفت: ((این چیزها برای من مفهومی نداره حالا معنیش برای تو چیه؟))
گفتم: ((جدول تازه رنگ شده خیابان من را به سمت مسیر قدم‌هایش می‌کشاند. وقتی به شب نگاه می‌کنم به این باور دارم که صبح می‌آید؛ وقتی به یاد زمستان می افتم، آمدن بهار دلم را گرم و جوانه‌های فصل زیبایش روزنه‌های تهی شده وجودم را مملو از شور و نشاط می‌کند. پس هر جا تازگی باشد، نسیم هم هست. جدول تازه رنگ شدهٔ خیابان هم می‌تواند من را به قدمگاهش ببرد.
زکریا گفت: ((سرزنشت نمی‌کنم اما تو فقط داری خیال می‌کنی.))
همانطور که به چشمانش زل زده بودم پیش خودم گفتم: ((راست می‌گوید))
حق را به زکریا می‌دهم. اما در این موضوع سرزنش کردن برای من رنجی عجیب دارد. سرزنشی که برای آن سالهاست کوچه‌های این شهر را متر کرده‌ام. قبل از اینکه اجازه دهد جوابش را بدهم با طعنه‌ای دوستانه گفت: ((ناراحت نشو ولی عشقت حتی تو بازار خریدارها هم دیگه خریداری نداره.))
اینبار دلم نمی‌خواست حرف دلم را زکریا بشنود، برای همین دستانم رو به یکدیگر مالیدم و لبانم را روی هم محکم فشار دادم و در دلم گفتم: ((شکایتم را به نسیمی می‌سپارم که در پژواک کوه روزی به غیر از من شنونده‌ای خواهد داشت.))
طاقت نیاوردم که جواب زکریا را ندهم، باید می‌فهمید که حال عجیب یک مجنون چگونه است. به او گفتم: ((تقویم ذهن من به دنبال بهانه ایست تا به نسیم وزین زندگیم، از یک دریای آرام سخن بگوید. دریایی که آرامشش اینبار، مرغان آسمان را هم وادار به گریستن کرده است...))
قبل اینکه بخواهم ادامه جملات قشنگی که فقط با یاد او در ذهنم سرازیر می‌شد را بگویم، زکریا در حرفم آمد و گفت: ((صبر کن؛ ایکاش آسمون می دونست، که دریا منتظر طلوع ماه میمونه...))
این حرف را که زد، به من برخورد. چون او داشت به نوعی به من می‌فهماند که نسیم، هیچوقت این حالات من را درک نکرده است. اما در عمق نگاهش احساس کردم زکریا هم حالت عجیب یک جنون را فهمیده است.
جملهٔ او خیلی عجیب بود: ((آسمان میدونه که دریا منتظر طلوع ماه میمونه؟))
جمله زکریا مثل این بود که گویی عشق نسیم از من کولی می گیرد...
سرم را پایین انداختم و گفتم: ((تا حالا شده از بوی عطر کسی، بتوانی صدایش رو بشنوی؟))
طوری به من نگاهش را انداخت که من و یاسر در زندان به مجرمین میناختیم و قاطعانه گفت: ((تو فکر می‌کنی کل این آسمونی که ازش حرف می‌زنی فقط یک آغوش کم داره؟)) ((این شیرینی که زیر زبون تو هست و داری دائم مزه مزه‌اش می‌کنی، شاید یک روزی برای تو حقیقت بوده اما در کام نسیم هیچوقت ننشسته و نفهمیده...))
با اینکه زکریا قبلاً هم چند بار از این جنس حرفا به من زده بود ولی فکر اینکه شاید هیچ وقت برای نسیم واقعی نبوده‌ام، من را دوباره برد به یک عالم معلق، بدون هیچ نام و نشانی و بی هیچ صدایی، تهی از بودن و نبودن، با دستانی باز و چشمانی مبهوت که باز هم به آسمان خیره شده بودم؛ اگر می‌خواستم دهانم را باز کنم و حرفی بزنم یا کهکشان به لرزه درمی آمد یا فشار لکنت زبان، درون من را به رعشه می‌انداخت.
این لحظات که برای من فرا می‌رسد خنده و گریه برای من معنا ندارد و پیروزی یا شکست هیچ زمینی را زیرِ پای من برنمیگرداند. گاهی آنقدر نور می‌بینم که تاریکی را طلب می‌کنم و شاید هم

آنقدر در ظلمتم که نور برای من تبدیل به آرزوی محال می‌گردد.
وقتی به خودم آمدم به زکریا گفتم: ((نسیم برای من مثل یک بند می‌ماند که من را از رهایی در این عالم بی انتها نجات می‌دهد. پیدا کردن خودم در کالبد او، انگیزه زندگی کردن در این عالم معلق را به من می‌دهد.
اشتیاق استشمام بوی عطرش و طنین انداز شدن صدای نازکش در گوشم من را از بی بندی، نگاه می‌دارد.
زکریا شده بود مثل یک بازپرس که قرار بود همه اتفاقات این سال‌ها را برای چندمین بار از من بازجویی کند. آماده کرده بود که دوباره آخر حرف‌ها و ملامت کردن‌هایش چهار تا از آن نصیحت‌های همیشگی را انجام بدهد تا به دوستش کمک کند.
ولی نگذاشتم حرفی بزند و گفتم: ((از آن چیزی که فکر می‌کردم نجیب‌تر بود. چشمانش نمی‌گذاشت حرفی به زبانم بیاید. اگر ماه به خودش می‌بالد که زمین را در شب‌های تاریکش مهتابی می کند، من قرص ماه را در برابرم می‌دیدم که وجودش روشنی بخش تمام تاریکی‌های زندگانی‌ام بود.))
وقتی او را می‌دیدم احساس می‌کردم سردترین و بی روح‌ترین اجسام هم به من لبخند می‌زنند وگرمای نفس او بود که نفس تازه در وجود من تزریق می‌کرد.
همیشه وقتی عاشقانه فکر می‌کنم زکریا به من می‌گوید: ((تو آدم ندیده‌ای؟!.))
همان هم شد، زکریا برگشت وهمین جمله را به من گفت.
من هم مثل همیشه خیلی زود و بدون اینکه فکر کنم، گفتم: ((من خیلی بهتر از بقیه از دل ناطقم خبر دارم من حاضرم همه به من بگویند آدم ندیده و من در عوضش برای چشمان اون بنویسم و هر روز با یاد حضورش، نفس بکشم و ساعت‌ها تو این کافه و روی این صندلی در انتظار دیدارش بنشینم...))
زکریا که داستان من را از بَر بود، خودش شروع کرد و حرف‌های پایانی دیدار همیشه من و خودش را با ادبیاتی عاشقانه‌ای که در ذهن من می‌گذشت گفت: ((شب سختی بود، اونقدر سخت که انگار لحظه‌ای اون رو در فرسنگ‌ها فاصله دیدی و در لحظه‌ای، امید دیدار دوباره با اون، سال‌ها تو رو زنده نگهداشته؛ شاید یک ساعت از رفتنش می‌گذشت اما هنوز چشمانت بی حرکت به مسیری دوخته شده بود که نسیم از تو برای آخرین بار روی برگردانده بود.))
زکریا همیشه عاشقانهٔ من را بی نقص می‌گفت. در ذهن من حتی عاشقانه گفتن هم برای نسیم آوای دیگری داشت. جملهٔ زکریا را خودم تکیل کردم و گفتم:
((من نسیم را نگاه می‌کردم در حالی که نسیم وزین زندگی، موهایش را برای آخرین بار به من نشان می‌داد. شاید باورش برای هر عاشقی دشوار باشد اما من پرندهٔ زیبایم را در آسمان خدایم رها کردم...))
داستان رفتنش به اینجا که می‌رسد دوست ندارم حرف‌های تکراری با خودم بزنم. می دانم همه چیز قرار نیست در این دنیا باب میل من باشد و باید واقعیت‌ها را بپذیرم.
بخاطر همین اگر از شانس من است که همسایه من، خود من هستم؛
تلفنم زنگ خورد، بعد از اینهمه فکرِ رها و خیالِ زیبا، دوباره باید برگردم به زندان. به صفحهٔ سیاه تلفن همراهم خیره شدم، مثل همیشه یک ته ریش روی صورت گرد و تارهای سفید لابلای موهای خرمایی نشان می‌دهد.
پلکانم را پایین نگه داشتم تا بچه‌های کافه ((نارون)) نفهمند الان به چه چیزی فکر می‌کنم، چای سرد شده‌ای که برای خودم و نسیم مثل همیشه سفارش داده بودم را سر کشیدم و در راه زندان دوباره پیش خودم گفتم: ((شاید زکریا و یاسر یاد گرفته‌اند آموزه‌های خشک را پشت تبسم تصنعی خودشان حفظ کنند تا حلاجان جرات نداشته باشند هر چیزی که عاشق برای معشوقه‌اش رشته بود را پنبه کنند...))
من به تنهایی در تمام تنهاییم آموختم که به نسیم گذران زندگانی، فقط دستی تکان بدهم و مِهر و عشق واقعی را با تنهایی از اینه روزگار طلب کنم.
و من دوباره هر روز اینچنین تکرار می‌شوم؛ با خیالی که در آن نسیم موهایش را نشانم می‌دهد...■



داستان کوتاه «الگوی معکوس»

نویسنده «مهدی عبدالله‌پور»

زنگ خورد و با خوشحالی به سمت حیاط دویدم. مادرم را دیدم، داشت با مدیر صحبت می‌کرد. انگار از دست مدیرعصبانی بود، این را از تکان دادن دستانش فهمیدم، همین باعث کم شدن سرعتم شد و آرام آرام به سمت مادرم رفتم. با لبخند گفتم: «سلام مامانی» مادرم با اخم و بدون گفتن چیزی کیفم را از کولم برداشت و در دست گرفت و گفت: «سلام سلام» دوباره با اخم باز نکرده به مدیر نگاه کرد و گفت: «ببینید اون دوران گذشت. فهمیدید؟ دیگه تموم شد هر چی که بود.» ترسیده بودم و فقط نگاه می‌کردم. مدیر گفت: «ببین این برای خودتم تو این اوضاع تنگ دستی سود داره.»

مادرم تند تند سرش را تکان داد و گفت: «نه نه نه، گفتم اون دوران تموم شد. من دیگه، اون زن یک سال قبل نیستم. فهمیدید؟» مادرم دستم را سفت گرفت و گفت: «بیا بریم مامان» آنقدر تند راه می‌رفت که مجبور به دویدن شدم. گرمای ظهر و خستگی مدرسه توانم را گرفته بود و بی حال بودم، به در خروجی مدرسه نزدیک شده بودیم که آقا مدیر گفت: «خانم نورایی شما چقدر به مدرسه بدهکارید؟» این حرف مدیر، مادرم را نگهداشت و بعد ازکمی مکث به سمت مدیر چرخید و گفت: «هر چقدر باشه تا قرون آخرش رو پرداخت می‌کنم.» مدیر سرش را تکان داد و خندید و گفت: «یه چیزی بگو بگنجه خانوم، شما یک ملیون و چهارصد بدهی دارید. سال قبل هم یادتون هست همینجوری بود؟ اما به لطف آقا رامین بدهی رو بخشیدم. خدا آقا رامین رو حفظ کنه، امسالم اگراین کار را انجام بدید...»

مادرم نگذاشت حرف مدیر تمام شود. دستم را گرفت و از مدرسه خارج شدیم «مدرسه چطور بود؟» «مثل همیشه. مامانی چرا با آقا مدیر دعوا کردی؟ «هیچی، چیز مهمی نیست. قرآن خوندی سر صف؟»

«اون می‌خواست مثل پارسال شهریم رو ببخشه، چرا قبول نکردی؟» «تو به این کارها کار نداشته باش، من خودم می دونم چیکار کنم. خودم میدم شهریت رو» «آخه چطوری؟، بابا که نیستش، تا وقتی بود خوب پول داشتیم، بعد از جداییتون دیگه پول نداریم. خونمون هم چون پول نداشتیم آزمون گرفتن، الان خونه مامان بزرگ زندگی می‌کنیم. درسته خودش تنهاست و راحتیم، ولی مامانی من اتاق می خوام. دوستام اتاق دارن، کلی اسباب‌بازی دارن. من سه چهار تا عروسک بیشتر ندارم که اون هم یکی دستش شکسته یکی پاهاش شکسته...»

مادرم نگاهی خشمگین به من انداخت و گفت: «هیچی نگو، اینها رو خودم می‌فهمم، پس هیچی نگو و بشین سرجات، هشت سال بیشتر نداری، داری من رو نصیحت می‌کنی؟ یه بار دیگه هم از این حرف‌ها ازت بشنوم، من میدونم و تو» سرم را پایین انداختم و گفتم: «چشم مامانی» «بزار یکم میوه بگیرم» وارد مغازه آقا حسام شدیم و بعد از احوال پرسی، مادرم شروع کرد به زیر و رو کردن سیب‌های قرمز و گفت: «کیلو چند؟»

آقا حسام با پارچه در دستش عرق‌هایش را خشک کرد و گفت: «قابل دار نیست بخدا»

«ممنون چند؟» «چهارده تومن. قابل هم نداره سهیلا خانوم» مادرم سیب هارا رها کرد و گفت: «بی زحمت اندازه هفت تومن سبزی خوردن بزارین برام.» «عه، مگه سیب نمی خواستین؟» «نه ممنون همین کافیه.» میوه‌های رنگ رنگ آب دهنم را راه انداخته بود و دوستداشتم همه‌اش را یک جا و تندتند بخورم. دیگر تحمل نکردم و به مادر گفتم: «مامان چرا برام میوه نمی‌خری؟» برایم چشم غره‌ای رفت و ضربه آرامی به کمرم زد. با ترس گفتم: «آخه میوه میخوام مامانی، بخر دیگه توروخدا» «تو یخچال هست، رفتیم خونه بخور.» «تو بچخال که میوه‌ای نبود. دیشب گفتی فردا برات می‌خرم.» آقا حسام یک موز بزرگ برداشت و با لبخند گفت: «بیا عزیزم، این مال تو» خیلی ذوق کردم و گفتم: «وای ممنون ممنون» مادرم موز را از دستم کشید و روی میز آقا حسام گذاشت و گفت: «خب آقا حسام کشیدید؟» نمی‌دانم چرا؟ اما مادرم دوستداشت هرچه زودتر از مغازه آقا حسام بیرون برود. آقا حسام سبزی هارا گره زد و گفت: «شما که نمیخواد پول بدید. هرچی میخواین ببرید بابا. موز بچه رو چرا گرفتین؟» «نه خیلی ممنون همین سبزی رو بکشید کافیه» آقا حسام سرش را به مادرم نزدیک‌تر کرد و با لبخند گفت: «شما یه جور دیگه حساب کن. با تعرفه سیصد تومن، صدتومن هم به مهسا هدیه میدم.»

مادرم یک سیلی به آقا حسام زد و گفت: «مرتیکه آشغال دیگه تموم شد فهمیدی؟ آره؟ دیگه من اون زن یک سال قبل نیستم. اون موقع هاهم با زور رامین بود بیشرف.»

مادرم دستم را گرفت و از مغازه خارج شدیم. مادرم تندتند راه می‌رفت و من هم به دنبال خودش می‌کشاند. از این رفتارهای مادرم خیلی تعجب کرده بودم. اول رفتار بدش با مدیر الان هم با آقا حسام. آخر مگر آن‌ها جز کمک، کار دیگری کردند؟ دلیل رفتارهای بد مادرم را نمی‌فهمیدم. نزدیک خانه مادربزرگم شده

بودیم. وارد کوچه شدیم. مادرم آنقدر تند راه می‌رفت و من را دنبال خودش می‌کشاند که نفسم بند آمده بود. «مامانی خستم شد. وایسا یه لحظه توروخدا» مادرم ایستاد و من کمی راحت شدم. صدای قلبم را راحت می‌شنیدم. مادرم با آخم گفت: «چرا وقتی میگم خونه میوه هست، لج می‌کنی میگی نه نداریم؟ جلو مردم آبروم رو بردی. آگه پول بود که می‌گرفتم برات. خودت نمیدونی من دارو ندارم برای توعه؟ هان؟» سرم رو پایین انداختم و چیزی نگفتم. نه اینکه خجالت کشیده باشم، نه. اتفاقاً از دست مادرم خیلی هم ناراحت بودم. چون هم مدیر مدرسه و هم آقا حسام می‌خواستند به ما پول بدهند، اما مادرم قبول نکرد. «خب دیگه دستت رو بده بریم» راه افتادیم. پنج شش قدم بیشتر نرفته بودیم که عمو بیژن دوست پدرم صدایم زد و گفت: «مهسا جون، عمو، بیا شکلات فندوقی عزیزم» من هم که عاشق شکلات فندوقی بودم و با دیدن یا شنیدن اسمش ذوق می کردم، دست مادرم را رها کردم و به سمت عمو بیژن دویدم. مادرم برگشت و گفت: «کجا میری مهسا؟ زود بیا اینجا ببینم.» به حرفش گوش نکردم و شکلات را از دست عمو بیژن گرفتم و گفتم: «وای ممنون عمو جون، عاشق این شکلات‌ها هستم.» عمو بیژن لبخند زد و گفت: «منم چون میدونستم از این شکلات‌ها دوست داری برات خریدم دیگه جوجه خوشگل» مادرم با سرعت به سمتمان آمد و دستم را سفت گرفت و خواست باز من را دنبال خودش بکشاند، اما عمو بیژن دستم را گرفت و گفت: «خیر باشه خانم، وقتت پر شده که به ما محل نمیدی؟» «بچه رو ول کن.» «اون روز هم گفتم بیا این پونصد تومن رو بگیر، اما کم محلی کردی. الانم که داری اینجوری می‌کنی؟ از رامین که جدا شدی دیگه محل نمیدی. داستان چیه؟ مشتری‌های بهتر پیدا شده؟ رامین که بود خوب بود اوضاعت، یه پولی دستت بود.» «دسته بچه رو ول کن ببینم»

«چقدر راضیت میکنه؟ ششصد راضی هستی؟»

«گفتم دست بچه رو ول کن آشغال وگرنه جیغ می‌زنم ها، ول کن میگم» عمو بیژن از ترسش دستم را رها کرد و به مادر گفت: «ای پتیاره» مادرم حرفی نزد و من را مثل سگ حسین همسایمان که زنجیر به گردنش بسته بودند و دنبال خودشان می‌کشاندند، به دنبال خودش می‌کشاند. من نفهمیدم معنی پتیاره یعنی چی. اما خیلی اسم باحالی است. مثل پری دریایی می‌ماند. داشتم با خودم فکر می کردم ای کاش اسم من هم پتیاره بود. خیلی باحال می‌شد. به خانه مادر بزرگم رسیدیم. مادرم باحرص وعجله کلید خانه را از کیفش دراورد و بعد از چند بار تلاش و حرص، در خانه را باز کرد. با دیدن حیاط پر گل خانه اجاره‌ای مادر بزرگم دلم باز شد. وارد راه پله شدیم. پنج پله بالا رفته بودیم که آقا رسولی، صاحب خانه مادربزرگم جلویمان سبز شد و با لبخند گفت: «سلام سهیلا خانم خوب هستید؟ تو چطوری مهسا جان؟»

«خیلی ممنون آقا رسولی»

«ممنون عمو خوبم» بعد از سلام، مادرم گفت: «خب دیگه روزتون بخیر ما بریم. بریم دختر» خواستیم بالا برویم که آقا رسولی صورتش را به مادرم نزدیک کرد و گفت: «سهیلا خانم یه وقت به ما نمیدی؟» دوباره قیافه مادرم بهم ریخت و گفت: «بریم مهسا» آقا رسولی جلویمان را گرفت و با لبخند گفت: «مبلغش هم خودت تعیین کن خداوکیلی. چطوره؟ هان؟» مادرم انگار که کر شده باشد به حرفش توجهی نکرد و از کنار آقا رسولی رد شدیم و بالا رفتیم. مادرم با حرص در را باز کرد و کوبید. مادربزرگم از آشپز خانه به سمتمان آمد و گفت: «چی شده؟ چه خبرتونه؟ چرا قیافت بهم ریخته دخترم؟» مادرم کیفم را که کل راه در دستش بود، به دستم داد و به اتاق اشاره کرد و گفت: «تو برو تو اتاقت»

«آخه گشنمه، میخوام...»

«گفتم برو تو اتاقت غذا آماده شد میگم بیای بخوری» به اتاق رفتم و از پشت در گوش ایستادم. مادرم خودش را روی مبل انداخت و شروع کرد گریه کردن و با گریه گفت: «مامان دیدی چی شد؟ همش تقصیر رامین آشغال بود. گفت پول نداریم مجبورم کرد این کار رو بکنم مامان. باید از اینجا بریم. دوستاش رو می‌آورد خونه، یه پولی می‌دادن بهش من رو می‌داد...»

مادرم سرش را بالا آورد و متوجه گوش ایستادنم شد و داد زد و گفت: «مهسا گوش وایسادی؟ گمشو در رو ببند. زود باش» ترسیدم و سریع در اتاقم را بستم. خیلی از دست مادرم ناراحت بودم. نمی دانستم چرا امروز عصبانی است. اشکم درآمده بود و با گریه دفتر خاطراتم را از توی کیفم برداشتم و شروع کردم به نوشتن.

«به نام خدا امروز سه شنبه. امروز مامانی خیلی رفتارش بد شده، نمیدونم چش شده, ولی من ازش می‌ترسم، البته ازش ناراحت هم هستم. امروز آقا مدیر، آقا حسام، عمو بیژن و آقا رسولی می‌خواستن بهمون پول بدن و کمکمون کنن ولی مامانی نگرفت و باهاشون دعواهم کرد. قبلاً که بابا رامین و مامان سهیلا از هم طلاق نگرفته بودن، همهٔ اینها میومدن خونمون و با مامانم می‌رفتن تو اتاق بعد از چند دقیقه بیرون میومدن و یه پولی به بابا می‌دادن، پارسال باباییم همینکار رو کرد که مدیر شهریه رو بخشید. بابا رامین که بودش خیلی پولداشتیم اما الان که طلاق گرفتن، دیگه مامانی باهاشون تو اتاق نمی‌ره که بهش پول بدن. مامانی اصلاً به فکر من نیست. آگه بود، می‌رفت و پول می‌گرفت. همون موقع هم که بابا رامین بود، مامانی از این کار ناراحت بود.

مامان سهیلا خیلی ناشکری میکنه. خدایا من مثل مامان سهیلا نمی شم، هرکی خواست بهم پول بده قبول می‌کنم باهاش برم تو اتاق و پول بگیرم. مگه چه اشکال داره که مامان سخت میگیره؟ من هیچ وقت مثل مامانم نمیشم. هر کی بهم پیشنهاد پول داد ازش می‌گیرم و دعواش نمی‌کنم. تازه، یه شوهری می‌گیرم که مثل بابا رامینم از این دوست و آشناها داشته باشه که باهاش برم تو اتاق و ازش پول بگیرم. تازه من که بزرگ شدم اسمم رو عوض می‌کنم و می‌زارم پتیاره. خیلی اسم قشنگیه.» ■

سینما و تئاتر

تحلیل فیلم: «Atlantics»؛ «متی دیوپ»؛ «داود احمدی بلوطکی»

یادداشتی بر فیلم: «معجزه در سلول شماره ۷»؛ «محمد ایدا اوزتکین»؛ «پیام پاک‌باطن»

یادداشتی بر فیلم: «کشتار با اره برقی در تگزاس»؛ «توبی هوپر»؛ «فرنوش رضایی درجی»

بررسی و تحلیل فیلم: «ملکه قلب‌ها» با رویکرد کهن الگوها؛ «می آل توهی»؛ «داود احمدی بلوطکی»

یادداشتی بر فیلم «معجزه درسلول شمارهٔ ۷»

کارگردان «محمد ایدا اوزتکین»؛ «پیام پاک باطن»

عنوان: 7 Kogustaki Mucize

کارگردان: Mehmet Ada Öztekin

فیلمنامه: Özge Efendioglu, Kubilay Tat

محصولِ: ۲۰۱۹ ترکیه

امتیاز در IMDB: ۸,۳

ژانر: درام

زمانِ فیلم: ۱۳۲ دقیقه

داستانِ فیلم:

مهمت کویونجو فرد عقب افتادهٔ ذهنی است که با دخترش اُوا و مادرش فاطمه خانم در یکی از قصبه‌های استانِ موغلا (Muğla) زندگی می‌کنند. او چوپان است و بر اثرِ حادثه‌ای به قتلِ دخترِ سرهنگ آیدین (فرماندهی نظامی ناحیه) متهم می‌شود!

مهمت در پادگان ارتش و تحت جبرِ بازجویانِ ارتش که زیر نظر و به دستورِ مستقیم فرمانده خود سرهنگ آیدین می باشند اعتراف نامه‌ای را انگشت زده که به عنوان اقرار به قتل به مراجع قضایی ارجاع می‌شود! شخصِ مهمت نیز برای سپری کردن دوران بازداشت موقت، به زندانِ تحت نظارت ارتش منتقل می‌شود!

در سلولِ شمارهٔ ۷ هم سلولی‌های مهمت که متوجهٔ اتهام او می‌شوند، او را موردِ ضرب و شتم قرار می‌دهند! خبر به گوشِ سرهنگ آیدین رسیده و او غدغن می‌کند تا مبادا مجدداً چنین اتفاقی تکرار شود!

عطف به اقرار متهم و گواهی شهود که تحت تأثیر و نفوذ سرهنگ آیدین می‌باشد مهمت مجرم شناخته شده و با حکم دادگاه به اعدام با چوبهٔ دار محکوم می‌شود!

پس از گذشتِ زمان، در سلولِ شمارهٔ ۷ هم سلولی‌های مهمت نسبت به حُسنِ رفتار او واکنش مثبت نشان می‌دهند تا جاییکه به امکان فرصت ملاقات غیرقانونی مهمت و اُوا دخترش (متهم ممنوع الملاقات است) کمک می‌کنند!

ملاقات اُوا نه تنها برای مهمت پدرش، بلکه برای تک تک هم سلولی‌های او در سلولِ شماره ۷ آرامش روحی و روانی به ارمغان می‌آورد. حتی آقا یوسف که زندانی منزوی و کم حرفی است!

در روز حادثه سربازی از دستهٔ خود جدا شده و هنگام مخفی کردن صلاح و نشاناش در قلعه‌ای بر فرازِ صخره‌ای که محل سقوط دختر سرهنگ آیدین باست کاملاً اتفاقی شاهد صحنه می‌شود! اُوا تنها کسی است که از وجود این شاهد که فراری شده است خبر دارد، با پیگیری‌های کودکانه و معصومانه‌اش که از طرفِ هم سلولی‌های مهمت، مدیر زندان و معلم مدرسهٔ دخترک نیز همراه است، سرباز فراری در نهایت پیدا و دستگیر می‌شود! شاهد به کل واقعه و علی الخصوص بی گناهی مهمت اعتراف می‌کند اما با صحنه سازی و به عنوان فرار از پشت سر توسط سرهنگ آیدین موردِ اصابت گلوله قرار گرفته، کشته می‌شود!

حکم اعدام مهمت کویونجو صادر می‌شود. این در حالی است که مادرش فاطمه خانم نیز از دنیا می‌رود و عملاً اُوا که در خانهٔ معلم اش است در خطر تنهایی و بی سرپرستی قرار می گیرد! بالاخره روزِ موعود فرار رسیده و مهمت به پای چوبه دار می‌رود و مراسم اعدام انجام می‌شود، متهم به دار آویخته می‌شود اما...

یادداشتی بر فیلم!

فیلمِ معجزه در سلولِ شمارهٔ ۷ اقتباسی است از فیلمی کره‌ای به همین نام که محصول سال ۲۰۱۳ است! البته تم داستان بر خلاف نسخه‌ای اصلی‌اش که کمدی است، کاملاً اثری دراماتیک است.

فیلم با صدای اخبار که از تلویزیون به گوش می‌رسد، آغاز می شود. اهمِ اخبار از لغوِ همیشگی حکم اعدام در کشور ترکیه خبر می‌دهد که تحتِ فشار جامعهٔ جهانی، علی الخصوص اتحادیه اروپا اتفاق افتاده است. آخرین مورد اعدام مربوط به سال ۱۹۸۴ میلادی است که در ذهن دختری که در حال پوشیدن لباس عروسی‌اش است و جعبه سیگاری را با دست لمس می‌کند به حالت فلش بک روایت می‌شود. اعدام و رعایت حقوق بشر، یکی از لایه‌های محوری فیلم نامه را تشکیل می‌دهد.

لایه و بخشِ بعدی که تشکیل دهندهٔ فیلم نامه است. نقشِ ارتش و دایرهٔ قدرت و نفوذِ آن است! تا قبل از قدرت گیری حزبِ عدالت و توسعه به رهبری رجب طیب اردوغان و کودتای سال ۲۰۱۶ میلادی، ارتش تمام قد و در همه عرصه‌ها قدرت را به دست داشته است! در حقیقت و به نوعی، شخصیتی حقوقی است که نمایندهٔ بلامنازعِ دیکتاتوری نیز

محسوب می‌شود که کارگردان و تیم فیلم نامه نویسی در روایت داستانِ نیز دقیقاً به همین مهم پرداخته‌اند.
اما اصلی‌ترین لایه و بخش فیلم نامه که بیش از همه در چشم مخاطب نُمود دارد و در ذهن او باقی می‌ماند، رابطهٔ مهرانگیز خانواده، علی الخصوص پدر و دختری است. همین امر باعثِ دراماتیک شدن فیلم شده است که بیشترین اثرگذاری را نیز دارد و نقطهٔ عطف هنرِ کارگردان و تیمِ فیلم سازی محسوب می‌شود!
البته نباید فراموش کرد که فیلم در دل خود عاری از پیام نیست! خشونت و ظلم و از همه مهمتر، بحث کودک آزاری امری است که جامعه و افراد (حتی اگر خود گناهکار باشند) در برابر آن هرگز سکوت نخواهن کرد!
فیلمِ معجزه در سلولِ شمارهٔ ۷ چنان مخاطب را در فضای درام و احساسی فرو می‌برد که بیم آن می‌رود هر لحظه امکان گم شدن مخاطب ممکن و میسر خواهد شد! اما هوش و ذکاوتِ هنرمندانهٔ کارگردان و تیمِ فیلم سازی، همچون ناخدایی کاربلد و مجرب عمل کرده و تا جایی پیش می‌رود که مخاطب را در نهایت امر تحت تأثیر قرار می‌دهد و لذتِ تماشای یک فیلمِ خوب و جالب را به او هدیه می‌دهد!

در آخر لازم به توضیح است که فیلم معجزه در سلولِ شمارهٔ ۷ بی نقص نیست! در قسمت‌هایی از فیلم عدم منطق که موجب باور ناپذیری داستان فیلم می‌شود، کاملاً معلوم و مشهود است! در حقیقت جزئیات که بخش مهم یک فیلم نامهٔ خوب را تشکیل می‌دهد نباید فدای به کرسی نشستن کلیت (پیام و کلام کلی) فیلم شود.■

نگاهی به فیلم «کشتار با اره برقی در تگزاس»

کارگردان «توبی هوپر»؛ «فرنوش رضایی درجی»

شهر بی قانون

مشخصات فیلم

تهیه‌کننده: توبی هوپر، جی پرسلی، کیم هنکلی، ریچارد سینز

نویسنده: کیم هانکل، توبی هوپر

بازیگران: مارلین برنز، پاول پاتین، ادوین نیل، جیم سایداو، گونار هانسن

موسیقی: وین بل توبی هوپر

فیلم‌بردار: دنیل پرل

تدوین: لری کارول-سالی ریچاردسن

شرکت تولید: ورتکس

توزیع‌کننده: برایتستون پیکچرز

مدت زمان: ۸۴ دقیقه

کشور: ایالات متحده آمریکا

زبان: انگلیسی

چند جوان که به تگزاس سفر کرده‌اند، به دام خانواده‌ای آدمخوار می‌افتند.

فیلم کشتار با اره برقی در تگزاس اثری متعلق به ژانر ترسناک (زیر ژانر اسلشر) است.

در زیر ژانر اسلشر مخاطب شاهد صحنه‌های کشتار خشونت آمیز، و مثله مثله شدن بدن انسان‌هاست.

اما نکته‌ای که فیلم فوق را به اثری قابل توجه در سینما و بخصوص سینمای وحشت تبدیل ساخته است، این مسئله است که فیلم در زیر ظاهر ترسناکژ، و خشن خود دارای مفاهیم عمیق سیاسی و اجتماعی است. مفاهیمی که شاید در نگاه اول برای مخاطب عام قابل درک نباشد.

ماجرای فیلم در زمان جنگ ویتنام می‌گذرد جنگی که در آن هزاران نفر بی‌گناه برای اهداف سیاسی سیاستمداران آمریکا قربانی گردیده‌اند.

آمریکایی که هوپر آن را به تصویر می‌کشد، سرزمینی است که دیگر ارزش‌ها در آن رنگ باخته و انسانیت از میان رفته است. آمریکایی که حتی خانواده معنای خود را در آن از دست داده، و حتی هنگامی که زنی نوزادی را در سطل زباله‌ها می یابد و به خانه خود می‌برد، نمی‌توانیم از این مسئله که خانواده ای مهربان انتظار نوزاد را خواهند کشید مطمئن باشیم. بلکه در چنین جهانی امکان دارد هیولاهایی در زیر نقاب انسانی، از نوزادی پاک و معصوم، هیولایی درنده‌خو و دیو سیرت بسازند. همانطور که در طول فیلم این نوزاد (تامی) که دیگر در این خانواده به سنین جوانی رسیده است، دست به بیشترین و فجیع‌ترین جنایات خشونت‌آمیز می‌زند. هرچند او حاصل زیستن در خانواده‌ای روان بیمار است که از طریق خوردن گوشت انسان‌ها خود را سیر می‌کنند.

در فیلم اشارات و ارجاعات ظریفی به دیگر آثار سینمایی انجام می‌شود.

در اولین صحنه‌ای که شخصیت ریک به مخاطب معرفی می گردد. سر وی را می‌بینیم که از زیر آب بیرون می‌آید، خنجری به دهان دارد و در چشمانش درنده‌خویی دیده می‌شود.

این صحنه مخاطب را درباره این موضوع به تفکر وا می‌دارد و این مسئله را طرح می‌کند که جنگی همچون جنگ ویتنام می‌تواند از جوانان موجوداتی شکارگر و جنایتکار بسازد. کارگردان در این صحنه قصد دارد عملکرد سردمداران آمریکا را به عنوان افرادی که اداره سرزمینی را برعهده داشته و خود را ابرقدرت می‌دانند زیر سؤال ببرد.

صحنه قابل توجه دیگری که می‌توان اشاره کرد صحنه‌ای است که ریک با دوست دخترش کریسی گفتگو می‌کند.

کریس: چند تا میخوای؟

اریک: دوتا.

کریس: خب، دخترها یا پسرها؟

اریک: از هر کدام یکی.

کریس: اسمشون؟

اریک: بانی و کلاید.

این صحنه نه تنها با ارجاع به فیلم بانی و کلاید از ساخته‌های آرتور پن ساختی سینمایی به خود می‌گیرد بلکه از منظر تاریخی نیز اشاره‌ای است به قاتلین سریالی‌ای که در حدود دهه ۳۰ در سرتاسر آمریکا دست به جنایات خونین می‌زدند و از این طریق آمریکا را ناامن ساخته بودند. نکته‌ای که در این صحنه هوشمندانه به آن اشاره می‌شود، مسئله محبوبیتی است که این افراد در جامعه آمریکا به دست آورده‌اند.

اشاره هوپر به این اسامی، در حقیقت انتقاد به ارزشی است که در فرهنگ آمریکایی به جنایت و جنایتکاران گذاشته می شود.

کشوری که از هنگام شکل گیری، هویتش با جنایت در هم آمیخته است. اکنون نیز در فقدان قهرمانان حقیقی از قاتلین و جنایتکاران، قهرمانانی قابل ستایش می‌سازد.

این مسئله تا به آنجا پیش می‌رود که سالها بعد، حتی یک پدر هم حاضر است نام چنین جنایتکارانی را بر روی فرزندانش بگذارد.

مسئله دیگری که در این فیلم طرح می‌شود، مسئله سقوط اخلاق و قانون در جامعه است.

چارلی شخصیت آدمخواری که عموی تامی است با قتل کلانتر شهر، که برای دستگیری تامی آمده است، مقام وی را تصاحب می‌کند. این مسئله را می‌توان اشاره‌ای سیاسی و اجتماعی به حساب آورد. اشاره به این مسئله که در جامعه‌ای که ارزش‌ها در آن سقوط کرده باشند، دیگر هیچ چیز بر سر جای خود قرار نمی‌گیرند.

در چنین جامعه‌ای، افرادی جنایتکار بر مسند قدرت خواهند نشست و دیگر امنیت معنای خود را از دست خواهد داد.

صحنه‌ای که در آن هوپر خانواده آدمخوار را به مخاطب معرفی می‌کند، بسیار قابل توجه است.

اعضای خانواده مورد نظر درست همانند خانواده‌ای سنتی پشت یک میز نشسته‌اند و آماده صرف غذا هستند. لیکن این غذا دیگر یک غذای عادی نیست بلکه گوشتی که غذا با آن تهیه شده است در حقیقت همان بدن کلانتر است که کشته و پخته گردیده است.

نکته جالب در صحنه مورد نظر این مسئله است که مادر خانواده هنگام ناهار، اشاره می‌کند که خواندن دعا پیش از صرف غذا هرگز نباید فراموش شود.

در اینجا هوپر با ظرافت به این نکته اشاره می‌کند که چگونه مذهب در دست افراد آنگونه ای باز تولید می‌شود که آنها خواهان آن هستند. در این صحنه اعضای خانواده برای غذایی از خداوند تشکر می‌کنند که به خوبی می‌دانند حاصل جنایتی فجیع است.

در چنین شرایطی مذهب دیگر ساحت قدسی و حقیقی خود را از دست داده است و تنها پوسته‌ای ظاهری و بیرونی از آن باقی مانده است. واین خانواده قوانین مذهبی را نیز همانند قوانین شهری نابود ساخته‌اند. خانواده نیز دیگر نهاد اخلاقی به حساب نمی‌آید بلکه به مکانی برای تولید شرارت تبدیل شده است.

در صحنه‌ای از فیلم، مادر خانواده به همراه زنی پشت میز نشسته و سرگرم نوشیدن قهوه هستند. آن‌ها درباره مسائل ساده و روزمره صحبت می‌کنند. مخاطب گاه به گاه شاهد لرزش میز است؛ دوربین به پایین تیلت می‌کند و مخاطب شاهد است که بایل (یکی از شخصیت‌های دختر فیلم) در زیر میز افتاده و دستهایش به پایه میز بسته شده است.) در چنین صحنه‌ای کارگردان به مخاطبین یادآور می‌شود که هیچگاه نمی‌توان با دیدن ظاهر آرام افراد و جامعه، به درون پلید آنها پی برد.

در صحنه‌ای دیگر از فیلم، چارلی یکی از شخصیت‌های جوان فیلم به نام دین را به شدت مضروب می‌کند. چارلی در این صحنه خاطرات خود از شرکت در جنگ کره را بازگو می‌کند او از قرار گرفتن در شرایطی می‌گوید که چیزی برای خوردن نداشته و احتمالاً مجبور به خوردن انسان‌ها شده‌اند.

این صحنه به خوبی این مسئله را نشان می‌دهد که هرآنچه چارلی امروز هست حاصل شرکت او در چنین جنگی است.

کارگردان در این صحنه به این نکته مهم می‌پردازد که جنگ ها تنها جسم افراد را ویران نم کند، بلکه روح و روان آنها را نیز به ویرانی می‌کشاند. نگاه منتقدانه هوپر به جنگ در این صحنه به خوبی نمایان است.

مسئله دیگری که هوپر آن را نقد می‌کند مسئله مدرنیته است. ابزاری که تامی با آن دست به کشتار می‌زند (اره برقی) ابزاری مدرن است که بی‌رحمانه تنها می‌درد و هیچ فرصتی به قربانی خود نمی‌دهد.

نکته جالب در این مسئله است که این ابزار از اساس برای کشتار ساخته نشده است بلکه وسیله‌ای برای قطع درختان بوده.

استفاده تامی از این ابزار را می‌توان اشاره‌ای به این مسئله دانست که دیگر ساحت انسانی افراد سقوط کرده و انسان‌ها در در چنین فرهنگی دیگر تفاوتی با اشیاء ندارد.

یکی از نکات هوشمندانه دیگری که در این اثر می‌شود به آن اشاره کرد این مهم است که کارگردان در اثر خود به فاصله طبقاتی میان افراد اشاره می‌کند.

خانواده هویت خانواده‌ای فقیر هستند و این در حالی است که جوانان فیلم متعلق به طبقه‌ای تقریباً مرفه هستند.

هوپر به این مسئله نیز اشاره می‌کند که عقده‌های سرکوب شده طبقه فرودست در انتها به جنایت و خشونت می‌انجامد. و این خشونت خود باعث قربانی شدن طبقه فرادست نیز می گردد.

در جهانی که هوپر به تصویر می‌کشد خشونت و جنایت دیگر نهادینه گشته و به امری ساده تبدیل گشته است.

تامی در صحنه پایانی فیلم با اره برقی‌ای در دست در جاده راه می‌افتد. این صحنه به مخاطبین هشدار می‌دهد که در جهانی که خشونت در آن نهادینه شده و قانون و اخلاق نابود گشته است، دیگر جایی برای ایمن زیستن نیست.■

بررسی و تحلیل فیلم «ملکه قلب‌ها» با رویکرد کهن الگوها

کارگردان «می آل توهی»؛ «داود احمدی بلوطکی»

نام فیلم:**Queen Of Hearts**

محصول: ۲۰۱۹ دانمارک

کارگردان: می ال-توهی **may el touchy**

بازیگران: **Trine Dyrholm**، **Magnus Krepper**، **Gustav Lindh**

درختان شاهدند!

در ابتدا، نگارنده شایان عرض می‌داند؛ بدیهی است که برداشت‌های فرامتنی، به همان میزان که به خواننده اطمینان خاطر می‌دهد، لازم است مورد تردید و بررسی‌های بیشتری قرار گیرند و فرض بر این گذاشته شده که مخاطب، فیلم مورد نظر را دست‌کم یک بار دیده است.

از نظر میرچا الیاده – که مجموعه اعتقادات جوامع کهن انسانی را «هستی شناسی آغازین» نامیده است- آن پس‌نگری که زیگموند فروید، آن را لازمه شناخت فرد از خویشتن می دانست، پیش‌ترها در فرهنگ‌های غیراروپایی نیز به کار گرفته شده است و بازگشت فرد به اصل را، نوعی بازسازی وجود می دانستند.

این بازگشت به مبدأ اصلی می‌تواند به دلایل مختلفی انجام شود و معانی مختلفی داشته باشد. در درجه اول، این آیین نمایانگر نوعی بازگشت به زهدان است. از طریق مناسک و آیین‌هایی که به همین منظور برپا می‌شدند، فرد نوآموز ابتدا تغییر شکل داده و به صورت جنینی در می‌آید. سپس دوباره متولد می‌شود که در واقع معادل تولدی دیگر است.

با این تفاسیر، یک نوجوان به فردی تبدیل می‌شود که هم از جنبه اجتماعی مسئول است و هم از جنبه فرهنگی بیدار و هشیار (مسئولیت پذیری در روانکاوی).

این بازگشت به زهدان، یا با جدایی و انزوای فرد نوآموز در یک کلبه و آلونک نشان داده می‌شود یا با بلعیده شدن نمادین او توسط یک هیولا و یا با وارد شدن او به مکانی مقدس، که با زهدان مادر یکسان دانسته می‌شود.

یک خانواده مرفه دانمارکی که به ظاهر همه چیز را عالی سپری می‌کند، با آمدن یک فرزند جدید بصورت جدی به چالش کشیده می‌شود. فرزند پسری که پیتر (پدر خانواده)، از همسر قبلی‌اش در سوئد دارد و حالا بنا به اجبار باید او را نزد خود بیاورد و به‌عنوان یک عضو پیوندی به پیکرهٔ این خانواده متصل کند.

صرف‌نظر از احتمال پس‌زدن این عضو پیوندی از سوی کالبد خانواده، تصمیم خانوادگی مبتنی بر ماندن گوستاو در خانواده، رأی مثبت را از همه می‌گیرد.

همه چیز عادی پیش می‌رود تا جایی که اولین بارقه‌های حرص در وجود آنه (مادر خانواده) و درگیریش با خود به هنگام مواجهه با دوست گوستاو دیده می‌شود. شک، زمانی به یقین تبدیل می‌شود که حسادت‌ها و موضع ضعف آنه، با آتش شعله‌ور شده گوستاو هم‌سو و هم‌جهت می‌شود و با شکل‌گیری رابطه ناهنجار آن‌ها، مسیر همه چیز عوض می شود.

هیزم‌های این آتش چنان پی در پی و مؤثر، در طول داستان، به خورد این آتش بدفرجام داده می‌شود که اداره امور حتی از دست آنه هم -با شمایل یک وکیل موفق، مادر نمونه و مقید و از آن مهم‌تر، همسری مطیع- خارج می‌شود و تا زمان برملا شدن رازشان جلوی چشمان سیسیل (خواهر آنه) که در طول مسیر داستان، بصورت غیرمستقیم، حسرت داشتن زندگی خواهرش را به ما نشان داده است، ما را هم در قامت مخاطب و هم شاهد، در این برزخ نگه می‌دارد.

همانطور که انتظار می‌رود، این رودخانه، تغییر مسیر چشمگیری داده و ما را تا برداشتن نقاب از چهره دلفریب آنه و درآن‌سو دیدن گوستاو واقعی، در قامت یک فرزند خانواده که به شدت به حمایت نیاز دارد و نه حامی بودن، پیش می‌برد.

همه چیز درهم تنیده می‌شود و کبریت آنه با هیزم‌های سیسیل؛ در قامت دارنده یک برگ برنده در آستین، که آنه به اشتباه تلاش دارد آن را با گفتگو از دستش خارج کند؛ بی‌عرضگی پیتر در اداره امور خانواده؛ عدم اعتماد به حرف‌های گوستاو نوجوان با ظاهری سرکش که هامارتیای خود را در همان ابتدای فیلم، با برداشتن وسایل خانه، بر روی میز داستان پهن کرد و البته جاه‌طلبی خود آنه، اصابت می‌کند و تراژدی داستان را با سوزاندن زندگی گوستاو کامل می‌کند و کلبه نوجوان زندگی‌اش را برای همیشه خاموش می‌کند.

سینمای دانمارک دیر زمانی است که به عنوان یک قطب مستقل، متفکر و جدی عمل می‌کند. با در نظر گرفتن سهم جشنواره‌های معتبر جهانی (بخصوص فستیوال کن که همه کارگردانان سینمای جهان را مبتلا به آرزوی دریافت جایزه خواستنی‌اش یعنی نخل طلا کرده است) در این عرضه و

عرصه مهم به عنوان عامل پیش برنده، می‌توان جهش این سینماگران را بسوی سینمای آوانگارد، با اعلام موج نوی خود، یعنی دگما ۹۵ بهتر لمس کرد.
موجی که باید آن را وامدار ژیگاورتوف در دهه ۱۹۲۰، موج نوی فرانسه، نئوریالیسم ایتالیا و مثال‌های دیگری دانست که همگی در پی ایجاد لحن جدیدی در هنر هفتم بوده‌اند و تاثیرشان را برهم نمی‌توان نادیده گرفت.
در مرکزیت دگما ۹۵ که با بیان ۱۰ اصل، به عنوان اساس‌کار، بیانیه خود را صادر کرد، اسامی بزرگی چون فون‌تریر و وینتربرگ وجود دارد. کارگردانانی که نگاه عمیق به ناهنجاری‌های اجتماعی و اخلاقی را خمیرمایه هنر خود کرده و فیلم‌های شایان توجهی را با این اسلوب ۱۰ گانه ساختند و خط‌مشی بسیاری از کارگردانان سینمای دانمارک، اسکاندیناوی و حتی بی‌راه نیست اگر بگوییم جهان را ترسیم کرده‌اند. ادعایی که با بردن نام جنیفر کنت، دستیار فون‌تریر، که پس از ساخت فیلم بابادوک در سال ۲۰۱۴ خودش را به‌عنوان یک کارگردان مستقل در دنیا معرفی کرد، می‌توان آن را اثبات کرد.
سینمای دانمارک در قرن ۲۱ با چرخاندن پاشنه تفکر خود، توانست در سال ۲۰۰۰ با فیلم ماندگار لارس فون‌تریر "رقصنده در تاریکی"، نخل دوست‌داشتنی طلا را به دانمارکی‌ها اهدا کند. کاری که یک دهه بعد، سوزان‌بیر با اثر موشکافانه خود، "زندگی بهتر"، در سال ۲۰۱۰ در رقابت برای گرفتن اسکار بهترین فیلم خارجی‌زبان کرد و گوی سبقت را از رقیبانی جدی چون دنیس ویلنوف که با درام ماندگار "سوختگان" به میدان آمده بودند، برباید.
آنچه که در این مطلب مهم است، تعداد جوایز و کلکسیون افتخارات سینمایی این کشور نیست.
آری، آنچه نگارنده از این مقدمه کوتاه انتظار دارد، آمادگی و همراهی برای تأمل بر یک فیلم جدی (به معنای دقیق کلمه) است. فیلمی که می‌توانست با اندکی توجه از سوی آکادمی فرمالیته اسکار و دیگر سکوهای معرفی، همچون انجمن منتقدان، جزو برترین‌های این سال پرکار معرفی شود. سالی که غول‌های سینما، برای درو کرن جوایز مهم به همدیگر رحم نکردند. اسکورسیزی، تارانتینو، سام مندز، نوآ بامباک، پدرو آلمودوار، بونگ جون هو و ... اثبات این ادعا هستند.
در این سال که بواسطه بازگذاشتن میدان برای سینماگران جوان، دسترسی راحت‌تر به فستیوال‌های مهم سینمایی و بطور کلی افزایش جشنواره‌ها، تولید فیلم‌ها سیر صعودی داشتند، به همان اندازه که از بسیاری آثار قابل تأمل رونمایی شد، به همان اندازه چشم بر برخی فیلم‌های شایسته بسته شد تا برخی از این آثار، در میان اسامی بزرگ کارگردان‌ها، جوایز، بی‌مهری منتقدان و ... از نظر دور بمانند و آنطور که باید قدر نبینند.
البته آثار درخشان هیچ‌وقت در پس ابر تاریخ جوایز پنهان نمی‌مانند و حتماً در جایی رخ می‌نمایانند.
«آبی» اثر کیشلوفسکی، «عشق‌سگی» اثر ایناریتو، «غول‌خودخواه» اثر کلایو برنارد، «خاطرات موتورسیکلت» اثر والتر سالاس و بسیاری از فیلم‌های شاهکار و ماندگار را می‌توان مثال زد که پس از گذشت زمان، نه تنها تاریخ انقضایشان به پایان نرسید، بلکه جزء مباحث اصلی هر کلاس درس سینمایی شدند.
فیلم ملکه قلب‌ها یا بانوی قلب‌ها **Queen Of Hearts**، بدون تردید در بین اسامی و جشنواره‌ها غرق شد. اگرچه توانست با رونمایی در جشنواره 2019 **sundanse** و همچنین کسب جایزه بهترین کارگردانی از فستیوال **Tiff** و ...، به عنوان دومین اثر بلند سینمایی می ال-توهی **may el touchy** (که اصالتی دو رگه از مصر و دانمارک دارد) بدرخشد، اما یقیناً مزد زحمت این کارگردان ۴۲ ساله که فیلم خوب 2015 **Lang historie kort** را نیز در کارنامه خود دارد، بیش از اینهاست.
می‌توان گفت بانوی قلب‌ها، ارادت خود را به قدرت اسطوره، تسلیم در برابر تقدیر به‌عنوان سخت‌ترین مواجهه انسان و همینطور مبحث تابو و توتم، نشان داده است؛
اسطوره حذف پدر و گرفتن جایگاه او (که در برخی اساطیر جایگاه خدایان محسوب می‌شود)، گوستاو جوان (**Gostavlindh** بازیگر و مدل ۲۴ ساله سوئدی که فیزیک و چهره‌اش کمک شایانی به بازی خوبش در این فیلم کرد)، را به کام تقدیر از قبل مشخص شده‌اش می‌کشاند. حتی به قیمت هم‌بستر شدن با نامادری‌اش!
زمانی که سیاوش از زابلستان به ایران بازگشت، کاووس به شادی آمدن فرزند جشنی برپا کرد. سیاوش آن‌چنان خوش‌چهره بود که همه از زیبایی او در حیرت ماندند. سودابه نامادری سیاوش، پس از بازگشت سیاوش از زابل، با دیدن او شیفته‌اش شد. پنهانی پیکی بسوی سیاوش فرستاد و او را به شبستان خویش دعوت کرد. اما سیاوش دعوت او را نپذیرفت و همین باعث شد تا سودابه در تدارک دسیسه‌ای علیه سیاوش باشد. وقتی برای سومین بار، با ترفند و حیله سیاوش را به شبستان کشانید، خویش را به وی عرضه کرد، اما سیاوش برآشفت و با تلخ‌کامی برخاست. سودابه از ناچاری و برای حفظ

حیثیت با ناله و شیون کاووس را به صحنه کشاند و سیاوش را متهم به خیانت ساخت.
کاووس پس از شنیدن یاوه‌های سودابه، در این اندیشه بود که سیاوش را به کیفر گناه بکُشد، اما نخست طبق عادت باستان، آزمایشی لازم بود تا گناهش محرز گردد. نخست جامه و دست سودابه را بویید و در آن رایحهٔ مُشک و گلاب و شراب یافت ولی از سر و روی سیاوش، بویی به مشامش نرسید. پس دانست که سودابه بیراه سخن گفته‌است و پسرش سیاوش بی‌گناه است.

حماسه‌های کلاسیک همواره لبریز از شباهت‌ها و تضادها هستند. امروزه این شباهت‌ها و آمیختگی‌های فرهنگی و از آن مهم‌تر، تأثیرپذیری جوامع از هم، حتی در کهن‌الگوها، بسیار بیشتر از پیش به نظر می‌آید.

با نگاهی به آراء بارت، باید افزود؛ اسطوره همیشه با نوعی «آفرینش» در ارتباط است. بوجود آمدن‌ها را توضیح می‌دهد و همچنین تعریف می‌کند که طرح اولیه و الگوی رفتار یا آداب و رسوم اجتماعی، چگونه بنیان‌گذاری شده است. برای همین است که اسطوره‌ها الگوهای نمونه و سرمشق اصلی برای اعمال انسانی را تشکیل می‌دهند.

با در نظر گرفتن این کهن‌الگو و تلفیق آن با توتم جایگاه پدری، نقش مکمل این پازل پیچیده را باید سودابه داستان، یعنی (**Trine dyholm**) دانست که با بازی عالی‌اش در نقش آنه، نمای ساختمان فیلم را به زیبایی آراست.

پیدا کردن و استفاده از ضبط‌صوت قدیمی پدر آن‌هم در عصری که تکنولوژی، حتی فرصت فکر کردن را نیز گرفته است، اولین گامی است که گوستاو جوان باید به‌عنوان مزه کردن مسیر پدر، آن را بپیماید.

تاتو کردن روی دست آنه، با اصرار گوستاو و برپایی آیین آن در شب، با شمعی روشن (که به ظاهر برای بیدار نشدن بچه‌هاست)، نوید یکی‌شدن در یک پیمان را می‌دهد. اما آیا گوستاو جوان از آن با خبر است؟ و یا صرفاً قرار است قربانی شود؟ خالکوبی در ظاهر، به عنوان یک امر ساده انجام می‌شود. اما تبعات این مهم را، قرن‌ها پیش، انسان‌های به ظاهر بدوی و قبیله‌ای گوشزد کرده بودند.

زنای با محارم تکلیف معلومی دارد و در اینجا با عمل خالکوبی، این همبستگی کهن، بصورت نابخردانه و ناآگاهانه توسط گوستاو ایجاد شد. تا خدایان اساطیری، سرنوشت محتوم این داستان از قبل نوشته شده را، رقم بزنند تا ما این تراژدی کهن را، در قاب زندگی مدرن یک خانواده خوش‌منظر ببینیم.

تراژدی تراژدی است. چه کرونوس پدر خود اورانوس را با همدستی مادر بکشد و چه گوستاو به یک رابطه نامعلوم و ناهنجار با آنه تن بدهد تا با از پای در آوردن پدر، برتریش را ثابت کند.

گوستاو جوان، نادانسته در دام این کهن‌تله می‌افتد. او شهوت قدرتش را، با شهامتی که درظاهر برای جلب توجه پدر و در اصل برای ریشخندکردنش، آنهم در شرایطیکه در موضع ضعف از دست دادن فرزند قرار گرفته، به نمایش می‌گذارد. با بالا رفتن از درخت، افتادن از آن. به همین سادگی.

کارگردان، در دو قسمت از فیلم، ما را به فرجام می‌رساند و پس از دادن فرصت تفکر برای تغییر جهت و همسو کردن خود با پلات و در نهایت پناه بردن به فاصله پرده سینما، بصورت عمد، مجدداً ما را با همان تراژدی نوشته و مهر و موم شده رودررو می‌کند. او آگاهانه، لحظه به لحظه، قضاوت‌ها و پیش‌آگاهی‌های ما را خط می زند.

او، با حوصله، در لحظاتی از فیلم، مانند صحنه افتادن گوستاو از درخت و گمان بر آسیب دیدن و یا حتی مردن او و در سکانسی دیگر، آنجا که آنه با حواس‌پرتی در جاده با ماشینش تصادف می‌کند (و واقعاً می‌شد چندین ادامه برای آن متصور شد و از این جهنمی که رفته رفته هویدا می‌شود رهایی یافت)، بصورت ننوشته از ما می‌خواهد تا در دل، از او خواهش کنیم در انتهای فیلم، انتقام یک تابو را به ما نشان ندهد. اما او با خودخواهی و بیرحمی تمام و از سوی دیگر از روی ناچاری و نظم اساطیری، صحه بر تمام نتایج گذشته می‌گذارد و در هیبت یک معلم، به همه شاگردان درس اخلاق می‌دهد.

آنه، شخصیتی است خود محور و مغرور. وکیلی نمونه برای دفاع از کودکان و نوجوانان در برابر آزار و اذیت. او یک مادر نمونه و یک همسر موفق است. ازدواجش با یک مرد بیوه (که به عمد، دلیل طلاقش لو نرفته است) با علم به اینکه یک فرزند پسر دارد، از قبل، ما را برای دیدن یک هیولا آماده می کند.

واژه‌ای که خودش به خوبی با آن آشناست و زمانی که دستش جلوی پیتر رو می‌شود، با وقاحت تمام از او می‌پرسد:

– *فکر می‌کنی من یه هیولا هستم؟*

زندگی مرفه‌اش و فخری که در مقابل زندگی ساده خواهرش می‌فروشد (هرچندکارگردان جز در مواردی ظریف، از پرداختن به آن اجتناب کرده است)، نقطه آغازین و پرولوگ این مشکل است و تراژدی درست از همینجا شروع می‌شود که خواهر، از این فرصت بدست‌آمده، یعنی گرفتن مچ آنه به

راحتی نمی‌گذرد و اسلحه مرگبار بی‌اعتنایی را به سمت او نشانه می‌رود.

آنه ای که با تنهایی در جمع، وقتی همه میهمانان در فضایی که کارگردان به عمد، برای تفریح طراحی کرده، سرگرم بحث و گفتگو، آنهم به شکل رسمی و عصا قورت داده هستند، خود را به ما مظلوم می‌نمایاند و مستحق اندکی تفریح.

برای نقطه آغازین تراژدی چه چیزی بهتر از همراه کردن همه مخاطبان! و چه صحنه‌ای زیباتر از اینکه موسیقی را عوض کند، نومیدانه برقصد و اتفاقاً اصلاً جلب توجه نکند. (صرف نظر از نگاه‌های پر معنی پیتر که همچون ریسمانی ما را به عنوان مخاطب، بین دنیای فانتزی آنه و دنیای واقعی فیلم نگه می‌دارد)

کارگردان باهوش این فیلم اما در ابتدا و شروع فیلم یقه ما را می‌گیرد و تیغه شمشیرش را از همان ابتدا به ما نشان می‌دهد؛ نگرانی زن پس از وارد شدن به خانه و دیدن پیتر که با چمدان بسته می‌خواهد به سوئد برود، مکث طولانی پیتر و جواب سرد او به آنه در پاسخ به سئوال مهمش (البته اهمیت آن در ادامه نمایان می‌شود)، آمدن آنه به پشت پنجره و نظاره کردن درخت (همان درختی که در ادامه فیلم گوستاو خود را از آن پایین انداخت و ما را به دردسر!).

اینها افزودنی‌های مجاز و غیرمجاز و در عین حال اسلحه او در برابر ماست. تا لحظه به لحظه حس ناب سوژه شدن را لمس کنیم. هم آزادیم و هم برده. هم مختاریم که نبینیم و ندانیم و هم اسیر کنجکاوی. و این برگ برنده‌ایست که کارگردان، تا آخر دست آن حفظ می‌کند و در انتهای بازی به نحوی آن را می‌خواباند که این سئوال مطرح شود:

چرا اسکار برای این فیلم، حداقل پاداش نباشد؟

این آیین توتمیسم باید به سرانجام خود و قربانی کردن حیوان توتمی‌اش تن می‌داد.

شاید با نشان دادن مرگ گوستاو در بیرون از کلبهٔ مردانه از سرما، کمی در چینش پازل گمراه شویم. اما دیالوگ مهم پدر (پیتر) گواه بر این ادعاست که او صرفاً یک قربانی بوده است:

– *اون خیلی راحت تسلیم مرگ شده بود*

در کتاب ارزشمند فروید می‌خوانیم: کسانی که دارای توتم مشترکند، ملزم به رعایت تکلیف مقدسی هستند که سرپیچی از آن به خودی خود (بدون آنکه لازم به دخالت افراد معینی باشد) کیفری را موجب می‌شود؛ مرگ زود هنگام بدون لزوم دخالت افراد خاص، از نشانه‌های آن است: «پاسخ توتم به عبور از تابوها».

در برخی از قبایل پس از قربانی کردن توتم، یک دادرسی کامل، با حضور همه افراد صورت می‌پذیرفت و طی یک مراسم خاص، تمام تقصیرها به گردن ابزار قربانی می‌افتاد و آن را در دریا غرق می‌کردند.

در اینجا ابزار قربانی را شاید بتوان آن ضبط صوت دانست که آنه، آن را مجازاً به دریا می‌اندازد.

ابزار؟: ضبط صوت

دریا؟: پاک شدن فایل‌های ضبط شده و عملاً مدارک جنایت توسط آنه.

اما قربانی چه عضوی از اجتماع است؟

و آنه دقیقاً کیست؟ یک فعال حقوق بشر و از قضا جسور در مبارزه با آزار رساندن به کودکان؟ و یا بالعکس؟

مویه‌هایی از جنس سودابه برای پوشاندن حقایق، چهره واقعی آنه را به ما نشان داد. کاووس در صحنه‌ای از فیلم در کنار آنه نشسته و گوستاو بی‌دفاع را در مقابلش نشانده تا او را، برای تصمیمی که از قبل برایش گرفته‌اند، توجیه کنند. و از آن مهمتر مسئله تهمت او را مشخص کنند!

رأی از پیش دادهٔ دادگاه صادر می‌شود و گوستاو برای سزای عملش، به مدرسه شبانه‌روزی فرستاده می‌شود و در نهایت، جسد او در کنار کلبه و با ذوب شدن برف‌ها پیدا می‌شود. و درست در همین زمان، آنه از خواهرش، بخاطر پذیرفتن دعوتش تشکر می‌کند. آن هم در یک ضیافت عالی، از جنس کریسمس در کنار گرمای آتش و به دور از سرما.

در جای جای فیلم، این ما هستیم که حامل تعلیق (از جنس هیچکاک) می‌شویم. برای مثال، زمانی را به یاد بیاورید که یکی از قربانیان، برای آنه به بهانه تشکر گل می‌آورد. آن هم درست پس از احراز هویت آنه برای ما.

مورد مهم دیگر، داستان آلیس در سرزمین عجایب است که هر شب برای دوقولو ها خوانده می‌شود. گویی موتیفی است که ما را از قبل، با چاله و خطرات آن، آگاه می‌کند.

اما چرا یک نوجوان از جنس گوستاو راوی آن می‌شود. وقتی اینقدر پخته نشده تا بداند که این داستان در کجاهای زندگی واقعی، وجه اشتراک پیدا می‌کند؟ صرفاً برای اینکه بازی کردن در نقش رییس خانواده برای او دلچسب است؟

دقت کارگردان در پرداخت به استعاره‌ها و نمادها نیز قابل تقدیر است. در جاهایی نظیر شباهت ماشین به تابوت و یا حضور روح گوستاو در ضمیر ناخودآگاه آنه (که ما آن را سرما زده و درست در جایی که برای آنه صحنه جرم است می‌بینیم) که پیشتر در فیلم‌های قابلی چون: *جزیره شاتر* اثر

اسکورسیزی، *پیامبر* اثر ژاک اودیارد و *غول‌خودخواه* اثر کلایو برنارد دیده‌ایم.

نگارنده در انتها پیشنهاد می‌کند؛ این اثر با رویکردی بر افسانه سه میمون دانا «شر مبین»، «شر مگو» و «شر مشنو» نیز بازخوانی شود که خالی از لطف نیست.

سه میمون خردمند؛ میمون‌هایی سمبلیک در فرهنگ ژاپنی به‌شمار می‌روند که با کمک هنرهای تجسمی، بیانگرِ شر نبین (see no evil)، شر نشنو (hear no evil) و شر نگو (speak no evil) هستند.

یکی از میمون‌ها، میزارو (Mizaru) چشم‌هایش را می‌پوشاند که بیانگر ندیدن شر و بدی است؛ میمون دوم، کیکازارو (Kikazaru)، گوش‌هایش را می‌پوشاند و بدی‌ها را نمی‌شنود و میمون سوم، ایوازارو (Iwazaru)، دهان‌اش را پوشانده است و بدی نمی‌گوید.

بارزترین صحنه مربوط به این زاویه دید را در این فیلم می‌توان سکانس رفتن به مراسم خاکسپاری گوستاو دانست. زمانی که آنه می‌خواهد بگوید اما پیتر که تا الان تلاش بر ندیدن کرده است، دستش را جلوی دهان وی می‌گذارد تا نه آنه بگوید و نه خود پیتر بشنود! و همینطور ردپای این نگاه که در فیلم مستتر است.

این نکته پایانی را شایان ذکر می دانم؛ هرگونه تحریری در باب این‌گونه فیلم‌ها که تمام اجزایش همانند موزائیک بهم وصل می‌شود ریسکی است که معمولاً از سوی جامعه مهندسان دست‌به‌نقد و کارشناسان هر حوزه دیگری که به سبب مهربانی سینما که همچون مادری بی ادعا، برایشان آغوش باز کرده، پذیرفته نمی‌شود.

اتفاقی که البته به واسطه بردن نخل طلا برای «آبی گرمترین رنگ است؛ زندگی ادل» در سال ۲۰۱۳ رخ نداد!■

۱- توتم و تابو / زیگموند فروید / ت محمدعلی خنجی / کتابخانه طهوری / چاپ دوم ۱۳۵۱

۲- تراژدی فرزندکشی در ایران و پدرکشی در یونان، تضادها، افسانه‌ها یا واقعیت (با نگاهی گذرا به این مقوله در جهان) / منوچهر اکبری-آسیه ذبیح نیا عمران / نشریه ادب فارسی / دوره جدید ۱ – شماره ۳-۵

۳- اسطوره شناسی (۵) - درخت در اساطیر کهن / جان صدقه / ترجمه محمدرضا ترکی / نشریه شعر / شماره ۲۶

۴- ایلیاده و هستی شناسی مقدس / قربان علمی / دو فصلنامه علمی – پژوهشی "پژوهش‌های هستی شناختی" / سال سوم/ شماره ۵ / بهار و تابستان ۹۳

۵- ویکی پدیا فارسی

کارگردان «متی دیوپ»؛ «داود احمدی بلوطکی»

سال تولید: ۲۰۱۹، محصول: سنگال

در همین ابتدای عرض شایان توجه می‌دانم: انتظار می‌رود که مخاطب عزیز، دست‌کم یک‌بار فیلم مذکور را دیده باشد.

فیلم در اولین صحنه‌هایش، ما را در برزخ بین زیبایی حالات مواج و افسونگر اقیانوس و سختی کار کارگران یک برج رها می‌کند. در برزخی که همه شواهد تصویری، ذهن مشوش مخاطب را بصورت غیرمستقیم، به ویرانه‌ها هدایت می‌کند. درست زمانی که به‌دنبال ساماندهی جهت نگاهش به فیلم است.

ویرانه، کارگران خسته، برج ناخوشایند، سکوت، غرش اقیانوس در وسط روز و ... تصاویری است که در همین ابتدا، سبب بروز فرضیات مختلف بیننده در مورد نوع فیلم است. که اتفاقاً تعمدی است. در ابتدا، شاید به نظر بیاید که فیلم بخواهد به مسائل مربوط به مهاجران و سیاست جنسی بپردازد (البته که نباید غافل شد؛ این فیلم با زیرکی تمام، داستان مهاجرت منشوری را تعریف می‌کند). اما پیچیدگی داستان این فیلم فراتر از اینهاست.

این درام خوش‌ساخت و بدور از هرگونه بزرگ‌نمایی، از حرکت به سمت یک راه‌حل ناگزیر و ناگریز، یعنی مهاجرت برای یافتن زندگی بهتر، پا را فراتر می‌برد و پلات خود را بر پایهٔ بی‌رحمی موجود در ساختار اجتماعی داکار (پایتخت سنگال) و از آن فراتر، بر روی نابرابری دنیای تجارت، گستردانیده است.

کارگران ساخت‌وساز یک برج، به حقوق و دست‌مزد عقب افتاده‌شان نیاز دارند و پس از مأیوس شدن از گرفتن نتیجه، با دست خالی، عقب یک وانت سوار می‌شوند و در ظاهر به خانه‌هایشان برمی‌گردند. یکی از این کارگران، سلیمان است. جوانی که بخش عظیمی از جریان فیلم را جلو می‌برد. نامزدش آدا، علیرغم عشقی که نسبت به وی دارد، مجبور است تا با عمر، پسر خانواده‌ای ثروتمند در شهرشان داکار ازدواج کند. عمر که در ایتالیا کار می‌کند، برای عروسی برمی‌گردد و این در حالی است که پسرهای داستان، یعنی همان کارگران بی‌دستمزد برج، برای دست‌یافتن به یک زندگی بهتر، سوار بر قایقی رهسپار اسپانیا می‌شوند. آن‌هم در اقیانوس اطلس!

سفری ناتمام که منجر به غرق شدن آن‌ها می‌شود. پس از گذشت یک هفته از این حادثه، زمان ازدواج آدا فرا می‌رسد و در طول مراسم، اتفاق عجیبی رخ می‌دهد که همه چیز را از حالت عادی خارج می‌کند.

قصد دارم نماهایی را در این فیلم بررسی کنم که در عین سادگی، بار معنایی بالایی را یدک می‌کشند. ای‌بسا همین جزییات دقیق، از یک فیلم‌اولی سنگالی، که شاید بیشترین افتخارش را مدیون بازی در فیلم ۳۵ شات کلیر دنی است، یک مدعی نخل طلای کن بسازد.

در این درام تحسین شده، اقیانوس اطلس، با نمادی پررنگ از آزادی و مرگ، تقریباً در هیچ قسمتی از فیلم آرام و قرار ندارد و حضورش در عین تسلی‌بخش بودن، تهدید کننده نیز هست. این‌دست تناقض‌ها تا آخر فیلم همراه ماست و به نوعی دست از سر ما بر نمی‌دارد. به گونه‌ای که عناصر مهم فیلم، گاه و بی‌گاه با هم آمیخته می‌شوند و در مواردی به شدت از هم فاصله می‌گیرند.

فیلم، با نشان دادن محله‌های فقیر و ثروتمند در کنار هم و در پس‌زمینه داکار و پرادوکس‌هایی نظیر آن، ما را به این سمت هدایت می‌کند که کارگردان، با تسلط بر محیطی که از دل آن برآمده است (اگرچه متولد پاریس است)، قصد دارد به‌عمد این عناصر را ترکیب کرده و در عین حال بشکند و نشان دهد که ترکیب عناصر بی‌ربط، هراندازه هم که مهم باشند، غیرممکن است.

کارگردان، در آتلانتیک، به طور نامحسوس، با چنگ انداختن به یقه اقیانوس، فیلم را به چیزی کاملاً متفاوت تبدیل می‌کند و با اجازه ندادن به برجسته‌نمایی اهمیت زمین در زندگی و خواسته‌های شخصیت‌های قصه‌اش، بویژه آدا، داستان را به یک افسانه از جنس اساطیر با محوریت انتقام تبدیل کرده و روایت می‌کند.

-حتی به من هم نگاه نمی‌کنی. فقط به اقیانوس خیره شدی!

عمر پس از بازگشت از سفر، برای نامزدش آدا یک آیفون طلایی رنگ به عنوان هدیه می‌آورد. شاید در نگاه اول بی‌اعتنایی آدا به عمر و هدایا و کلاً پولش به چشم بیاید (که البته هست). اما این نکته زمانی بارز می‌شود که ما سفر عمر را بررسی کنیم:

او در ایتالیا کار می‌کند و بر حسب یقین، این هدایا را از آنجا می‌آورد و به عبارتی دقیق‌تر از اروپا. یعنی همان قاره‌ای که سلیمان و دوستانش، با امید یافتن زندگی بهتر و یا بهتر است

بگوییم فرار از فقر، از طریق پیمودن اقیانوس اطلس آن هم با قایق، بسوی آن می‌شتابند. شتابی از روی گرسنگی، فقر و در لایه‌های زیرینش فحشا. شتابی که آنان را در نهایت به کام اقیانوس می‌فرستد.

دیوپ جوان با نشان دادن و تاکید بر حضور دختران قصه در یک کلوپ شبانه روی مطلب فوق صحه می‌گذارد. کلوپی که قیاسش با نمونه‌های اروپایی صاحب‌اختیارش، خالی از لطف نیست!

- عمر (پس از اشاره به آیفون در دستان آدا): حالا می‌بینی که زندگیت رو عوض می‌کنه!

البته آدا هم قصد دارد تا زندگی خود را با فروختن آن در بازار سیاه داکار عوض کند!

کارگردان، با نشان دادن این وضعیت، عملاً از ما توقع دارد تا از دالون‌های تاریک داستان، برداشت‌هایی درست و لایه به لایه داشته باشیم. او بصورت غیر مستقیم، آدا را از درک درست از آنچه که واقعاً می‌خواهد، معاف می‌کند و در عوض آن را به ما می‌سپارد. آدایی که به نوبه خود، در هزارتوی پدرسالاری و تبعیض جنسیتی حاکم در آفریقا گرفتار است.

یک زن جوان در شهری فقیر، با نگاهی بزرگ به آینده!

با نهایت احترامی که برای این فیلم قائلم، می‌توانم بگویم این جنس نمادها را بصورت پخته‌تر در درام‌های قوی‌تری شاهد بوده‌ایم. شاهکارهای عبدالرحمان سیساکو مخصوصاً تیمباکتو ۲۰۱۴ و دیگر فیلم‌های موفق، نظیر جادوگرجنگ ۲۰۱۲ و ... کارگردان بخوبی ازپس نشان دادن قدرت مدرنیته و نظام سرمایه‌داری و سنگینی سایهٔ آن بر انسان‌های عادی برآمده است. برج در تمام طول فیلم حضوری پررنگ دارد. چه بصورت تمام‌قد و تمام‌قاب و چه به‌ظاهر محو و در پس زمینهٔ تصاویر. برجی به نام معجزه! برج ناتمام شهر که بار معنایی آینده و زندگی مدرن را در طول فیلم حمل می‌کند و قد کشیدنش در افق ساحلی اقیانوس اطلس!

دیوپ بخوبی با گذاشتن آکسان بر روی برج و حواشی آن، از جمله بنر رنگ و رو رفتهٔ شکل کامل شده برج و ساختمان‌های اطرافش، توانسته است بار معنایی «کار درست در جای اشتباه» و یا بالعکس را منتقل کند. در این تصاویر، دیوپ به ما نشان می‌دهد حتی احشام در حال عبور نیز از اهمیت بیشتری نسبت به ساختمان‌های پس‌زمینه‌شان برخور دارند. او در همین ابتدا، با تصاویر بی‌دیالوگ فریاد می‌زند: یک جای کار می‌لنگد.

آدا، به ظاهر در آستانه شروع زندگی بسیار بهتری قرار دارد که شواهد نشان می‌دهد که آن را به آسانی به دست آورده است. آرزویی که در آن شهر، هر دختری دوست دارد تا بتواند حتی تصورش را بکند. تبدیل شدن به زنی ثروتمند.

گواه این موضوع، خانه‌ایست با آن اتاق خواب تجملی پر زرق و برق که رشک و حسد دوستانش را بر می‌انگیزد. نکته اما، در فاصله‌ای نهفته است که میان قبول کردن ازدواج مصلحتی و چیزی که او واقعاً می‌خواهد، قرار دارد. چیزی که عریض‌تر و عمیق‌تر از هر اقیانوسی است.

وجه مشترک آدا با سلیمان جوان، البته بندگی آنهاست. اما سرمایه شخصی او در قامت یک زن جوان زیبا و مطلوب، بالاتر از آن است تا بتوان او را به‌عنوان نیروی‌کار دید. دست‌کم از جنس کارگر ساختمانی. او اسیر نوع دیگری از بردگی است. نوعی پیچیده‌تر که فقط چشم‌های مسلح به ابزارهای تبعیض نژادی و جنسی می‌تواند آن را ببیند و درک کند. بردگی همراه است با نفرت و نفرت آدا می‌تواند بزرگ‌تر باشد از هر چیزی که یک مرد فقیر از آن رنج ببرد.

حقایق سخت زندگی در فیلم تماشایی آتلانتیک، با وحشتی واقعی درهم آمیخته است. وحشتی که اصلاً از جنس هالیوود نیست و طعم انتقام در این فیلم، با ورود به دنیای ماوراءطبیعه آغشته به اسرار می‌شود و به خورد مخاطب داده می‌شود. ریسکی که نتیجه‌اش، یک درام خوش‌ساخت، باورپذیر و به یادماندنی است.

دیوپ، پس از سفر تراژیک و تراژدی‌ساز پسران خداپرست داستانش که با تاکیدگذاری درست و بجایی که در همان ابتدای فیلم با ذکر لااله‌الاالله، از زاویه باور آنها به ما نشان داد، به جای ادامه تمرکز داستان بر مردی که سعی در گریز از مشکلات اقتصادی از طریق سفر دریایی به اسپانیا دارد، فیلم را به کانون زنانی ارجاع می‌دهد که در عقب داستان و در مرکز مانده‌اند.

نکته بسیار شایان توجه، دوربین دیوپ است که هیچ‌وقت از سرزمین اصلی سنگال (به جز نگاه کردن به دور دست‌های خیال‌انگیز اقیانوس) فراتر نمی‌رود. اروپا تنها به‌عنوان یک فرض در آتلانتیک مطرح می‌شود. یک انتزاع در رساندن معنی امید در روحیه کارگران.

باید به استفاده جسورانه او در استفاده از موسیقی و جلوه‌های تصویری ساده نیز توجه بسزایی کرد. جسارتی در جهت هماهنگ کردن حالات پیچیده اشتیاق، ناامیدی و خشم و در ادامه برای نشان دادن همهٔ عناصر عجیب و خارج از کنترلی که در داکار اتفاق می‌افتد. یادمان نرود که پیش از این، دیوپ

تجربه ساخت فیلم بلند را در کارنامهٔ خود نداشته است.
بر خلاف قواعد موجود در ساخت اکثر فیلم‌های آفریقا، دیوپ عملاً و مشهود، از تمرکز بر قوانین تعهد و پاکدامنی سر باز می‌زند. اگرچه تا حدودی بصورت نیشتر و کنایه این مساله را در روابط معطوف به آدا دنبال می‌کند. فیلم، به ظاهر یک داستان عاشقانه را بهانه می‌کند تا یک جریان پنهانی در نقد اجتماعی را عیان عریان کند. اگرچه این مساله، وجود المان‌های مربوط به ردپای دنیای در حال توسعه معاصر را تضعیف نمی‌کند.
درست است که خانه‌های تصویر شده، در ارتباط با هم بسیار نزدیک به نظر می‌رسند اما این صمیمیت، به طرز جالبی لذت‌بخش نیست!
سئوالی که محتمل است در ذهن تماشاگران ایجاد شود این است که: آیا دیوپ با ورود به قلمرو ارواح، در به فهم‌نشاندن مقصودش، انتخاب درستی را انجام داده است و یا خیر؟ آیا برای روح مردان شجاعی که در دریا غرق شده‌اند، بدن تسخیرشدهٔ زنان، برای گرفتن حق و طلب‌شان، به اندازه کافی قوی است؟
پاسخ در حرکت دینامیکی شخصیت‌های زن قصه بخصوص آدا نهفته است. زنانی که از حالتی منفعل به سمت انسان‌هایی مصمم و دارای استقلال تصمیم پیش می‌روند. به نظر می‌رسد دیوپ، به عمد مردان قصه را عاشقانه در دل اقیانوس غرق کرد تا فرصتی برای حرکت بنیادین و انتقام‌جویانه زنان در فیلم ایجاد کند. انتقامی نه از سر فقر مالی بلکه در اینجا بوی مطالبه عزت‌نفس به مشام می‌رسد. این موضوع را دیوپ در فیلم، با نشانه گرفتن اهمیت آزمایش بکارت و اجبار تن دادن آدا به انجام آن، تقریباً به ما شیرفهم کرد!
آدا پس از آگاهی از بازگشت سلیمان از اقیانوس، خویشتن‌داری بیشتری از خود نشان می‌دهد و در عین حال جسورتر می‌نماید. این همان چرخش دینامیکی است که پیش‌تر عرض کردم. او اجازه می‌دهد تا احساسات خاصی که اتفاقاً از نقاط قوت فیلم دیوپ است، در حرکاتش ظاهر شوند. تغییرات ظریفی که نشان‌دهنده تغییر اساسی در شخصیت اوست. این تغییرات، در رفتار سلیمان برگشته از اقیانوس نیز به چشم می‌خورد تا هر دو در یک جهت گام بردارند. او هم سلیمان دیگری شده است.
کاراگاه جوان عیسی، مسئولیت حل پرونده مرموز آتش‌سوزی‌های بدون جرقه را بر عهده دارد. کارآگاهی که در همان ابتدا، حرکات و رفتارهایش ناخودآگاه یک برد پیت دیگر و یک فیلم هفت دیگر را یادآور می‌شود.

پرونده‌ای به نظر ساده که به دست یک جوان در حال کسب تجربه سپرده می‌شود. عیسی که به گفته شاهدین (به درستی) مدعی است که سلیمان، در شب عروسی در خانه عمر دیده شده است، برای حل و فصل این پروندهٔ دردسرساز برای پلیس فاسد داکار، راه‌حل را در سخت‌گیری و اعمال فشار روحی بر روی آدا می‌بیند.
او معتقد است که سلیمان مسئول همه این ماجراهاست و پس از اعترافات آدا، همه‌چیز به خوبی و به سرعت حل می‌شود. اما همان‌طور که ما زودتر آگاه شدیم، کارآگاه قصه ما متوجه می‌شود که موضوع به این سادگی‌ها نیست و با کشف شواهد عینی در دوربین‌های مداربسته شب عروسی، زودتر از سایر شخصیت‌های فیلم متوجه حضور عناصر ماورایی و البته خودش در دل این ماجرا می‌شود.

– احساس کردم که گریه تو مرا به ساحل می‌کشاند.

این جمله دوست‌داشتنی در انتهای فیلم، از زبان روح سلیمان به آدای عزادار گفته می‌شود.
سلیمان کجاست؟ و چرا عیسی پس از فهمیدن ماجرا و شرکت کردن ناخواسته در آن، تا آن حد مصمم، در طلوع خورشید رخ‌نمایی می‌کند؟
کار ناتمام سلیمان چیست که تا آن‌حد برای بازگشتش اصرار دارد؟ سلیمان (که نام یکی از پیامبران الهی است)، چرا برای بازگشت به دنیای انسانها، کالبد عیسی (که نام یکی دیگر از پیامبران الهی است) را انتخاب می‌کند؟
اینها سئوالاتی است که نگارنده از مخاطب انتظار دارد تا از خود بپرسد. البته که انتخاب اسامی در فیلم اتفاقی نیست. این پرونده باید توسط عیسی، به معنای پیام آور صلح و دوستی خاتمه می‌یافت و اعجازها در فیلم همه بر عهده سلیمان است که به معنای آشتی است!
طبق منابع، افلاطون فیلسوف نامی یونانی اولین کسی بود که نام آتلانتیس را بر سر زبان‌ها انداخت و در دو رساله‌اش تیمائوس و کریتیاس، چنین نوشت:
۱۲ هزار سال پیش از این (با توجه به اینکه منظور از تاریخ مبدأ وی ۳۵۰ سال قبل از میلاد مسیح است)، جزیره‌ای بزرگ وجود داشت با تمدنی ستایش‌انگیز موسوم به آتلانتیس. آتلانتیس جزیره‌ای خوش آب‌وهوا به وسعت ۳۹۰ هزار کیلومتر مربع بود که جمعیت چند میلیون نفری آن‌را آتلانت می‌خواندند. این جزیره مهد تمدنی بسیار عالی و پیشرفته بود که در تمام شاخه‌های علوم و هنر، سرآمد زمان خود محسوب می‌شد. نخستین ساکن این جزیره، اونور بود که با لئوکیپیه

ازدواج کرد و از او صاحب دختری به نام کلیتو شد. پوزیدون، خدای حامی جزیره، عاشق کلیتو شد و حاصل ازدواج آنها، پنج جفت پسر دوقلو بود. او جزیره را بین پسرها تقسیم کرد و اطلس را که پسر بزرگ‌تر بود، پادشاه جزیره کرد. قد بلند، پوست سفید و موهای روشن، ویژگی آتلانت‌ها به‌شمار می‌رفت. این مردم مؤمن، بسیار خوش‌خلق و مهربان بودند و هیچ چیز نزد آنها مهم‌تر از اخلاقیات و ارزش‌ها نبود. ارتش آتلانتیس بیش از یک میلیون و دویست هزار نفر نیرو داشت و در جنگل‌های انبوه آن، انواع جانوران بزرگ و کوچک می‌زیستند. شهرهای آباد این جزیره مملو از ساختمان‌های مرمری عظیم و هرمی شکل بود که تلالو نور خورشید به آن شکوه می‌بخشید. اما این شکوه تداوم نیافت. قدرت روزافزون آتلانت‌ها موجب شد که آرام‌آرام به دست‌درازی به سرزمین‌های دیگر روی آورند. این شد که زئوس مجازاتی غیرقابل تصور برایشان درنظر گرفت: طوفانی سهمگین همراه با زمین‌لرزه و سیل‌های بزرگ که به مدت یک شبانه‌روز ادامه یافت. تا آنکه دریا، جزیره آتلانتیس را به زیر خود فرو برد و ناپدید گشت. اقیانوس در آن نقطه به مکانی غیر قابل عبور و جست‌وجو تبدیل شده است.

توضیحاتی که در باب وجود آرمان‌شهر آتلانتیس (برگرفته از منابع) عرض کرده‌ام، گوشه‌ای از لایه‌های زیرین فیلم و در واقع وسعت اندازه فرامتنی است که کارگردان با آگاهی کامل، ما را بدان ارجاع می‌دهد. البته این همه ماجرا نیست و موضوع در دل آتلانتیس است.

به عقیده نگارنده، موضوع اساطیری در فیلم پررنگ‌تر از هر سنگ محک دیگری به چشم می‌خورد. بطورمثال، بنده با معرفی آفرودیت به شما عرض خواهم کرد که هیچ‌چیز در فیلم تصادفی نیست.

آفرودیت یا آفرودیته یا آفرودیتا، که در اساطیر یونانی ملقب به الههٔ عشق و زیبایی است جزو دوازده ایزد المپ‌نشین محسوب می‌شود و گفته شده که او بخشایشگر زیبایی است. از دیدگاه اسطوره‌شناسی، در باب تولد آفرودیت، دو نظریه وجود دارد: بر اساس نوشته‌های هومر، او زاده زئوس و دیونه بوده است ولی بر طبق روایات هزیود، آفرودیت هنگامی به دنیا آمد که اورانوس، پدر تمام خدایان، توسط پسرش کرونوس اخته گشت. کرونوس اندام تناسلی اورانوس را بریده و به اقیانوس انداخت که سبب ایجاد کف و حباب‌هایی در اقیانوس گشت. در اینجا بود که آفروس (به معنی کف‌دریا) و دیته (به معنی خارج‌شده) به وجود آمد و آب دریا او را در حالی که سوار بر گوش‌ماهی بود، به ساحل جزیره قبرس برد. نمادهای آفرودیت، دلفین، مورد، گل رز، گوش‌ماهی، فاخته، گنجشک، **اینه**، قو و کمربند هستند.

او به‌عنوان خدابانویی کیمیاگر محسوب می‌شود که خاصیت استحاله بخشی دارد. برای این اسطوره که کهن‌الگو نیز محسوب می‌شود، رابطه مهم است اما نه به معنای رابطه توام با تعهد طولانی مدت. آفرودیت بدنبال ایجاد رابطه است تا انرژی جدیدی در زندگی بیابد.

آنچه که آفرودیت بدنبالش است، تمرکز در چیزی است که برای خودِ او معنادار است و وقتی تمرکز می‌کند دیگران نمی‌توانند حواس او را از هدفی که دارد پرت کنند. آفرودیت منحصراً برای شوق شخصی ارزش قائل می‌شود که به خواسته‌اش ارزش می‌نهد و موفقیت، دست‌آورد اجتماعی و یا شهرت توجه او را جلب نمی‌کند.

آفرودیته علاوه بر خدایان، به انسان‌ها نیز علاقه‌مند می‌شد و به مردانی که عاشق زنان می‌شدند کمک می‌کرد. میلانیون یکی از این مثال‌هاست که عاشق آتالانته بود و یاسون که دلباخته مدئا بود. در بین کسانی که آفرودیت به آن‌ها نظر کند، یک جذب مغناطیسی دو طرفه صورت می‌گیرد و در آن شرایط، هر دو طرف یکدیگر را بطور مساوی طلب می‌کنند و شوق قدرتمندی را برای بسوی هم رفتن و یکدیگر را "دیدن" و "شناختن" پیدا می‌کنند. در مقابل زیبائی او، همه عوامل، مقاومت خود را از دست می‌دهند.

انگیزه اصلی این کشش، یک انگیزه روحی و یا معنوی عمیق است. برای آفرودیت، رابطه جنسی مثل رابطه زبانی و یا میل به کمال، به‌منظور یک جور ارتباط و یا اتحاد است. پس آنچه آفرودیت تولید می‌کند میل به شناخته شدن و شناختن دیگری است.

اگر این میل به روابط جسمی بیانجامد، باروری و زندگی تازه‌ای در پی خواهد داشت و اگر این اتحاد در ذهن، دل و یا روح صورت بگیرد، آنوقت رشد روحی، احساسی و معنوی را بدنبال خواهد داشت.

رابطه افرودیت با مردان میرنده (انسان‌ها) در اسطوره‌شناسی اهمیت دارد. در برخی از منابع اسطوره آمده است؛ آفرودیت به دعاهای هیپومنس در شب رقابت برای بدست آوردن آتلانتا، زنی که بسیار دوست داشت، پاسخ داد. او به هیپومنس سه سیب طلائی و طریق استفاده آن را نشان داد که این کار باعث شد که او برنده شده و بتواند آتلانتا، را به همسری بگیرد. در این داستان، آفرودیت عامل استحاله است.

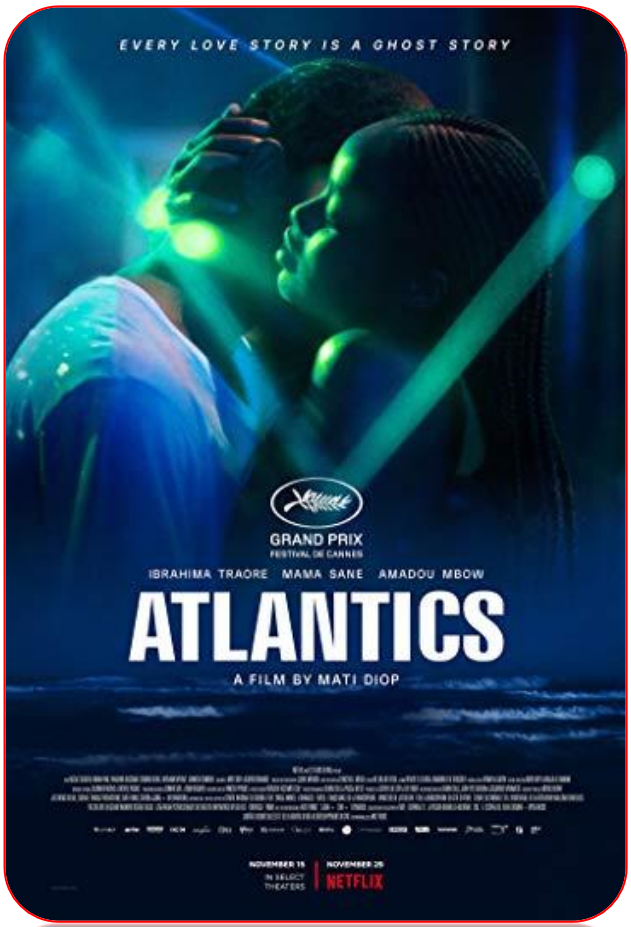
همانطور که در بالا اشاره شد، آتلانتا بر اثر انتخاب سیب طلائی همسر هیپومنس می‌شود. حال برگردیم به داستان فیلم. آیا سیب طلایی شما را بیاد آیفون طلایی نمی‌اندازد؟

می‌توانیم بگوییم که آتلانتیس با وجهه شهوتش، در قامت اطلس، سلیمان جوان و خوش‌سیما را با اندامی شبیه به خدایان (با اشاره به پیکره‌های رنسانسی) بلعیده و پس از شنیدن ناله‌های آدا، او را با یکی از نمادهایش که در بالا اشاره شد، یعنی اینه به او برگردانده است.

در کجا؟ سنگال افریقا. جایی که رمز و راز جایگاه بسزایی دارد.

دیوپ در آتلانتیک، تاکیدگذاری بر اهمیت موضوع ماورا در نزد مردم داکار را، به عهدهٔ عیسی جوان، در قامت یک کارآگاه خوش‌فکر می‌گذارد. کارآگاهی که سعی می‌کند پرونده را با برقراری ارتباط با پلیس‌های اروپایی، بصورت فرامرزی حل کند. در ضمن برخورد او با این موضوع که جسمش در اختیار سلیمان قرار گرفته است، نشان می‌دهد که صاحب برج، چرا ماجرا را پذیرفته و با کالبد دختران داستان و در اصل روح پسرانی که قربانی بی‌اخلاقی او شده‌اند، نهایت همکاری را می‌کند و در اصل بیچارگی‌اش را نشان می‌دهد.

این امر برگرفته از آیین تکریم روح مردگان است؛ که شاید یکی از کهن‌ترین و استوارترین باورهای دینی رایج در سراسر آفریقا محسوب شود. اساطیر آفریقا بیانگر نگرش مردم آفریقا به جهان، خدا و انسان و گویای رفتار و امیدهای مردم است. نگرشی که در دنیای امروز، هنوز در زندگانی مردم این قاره، از قدرت زیادی برخوردار است.■



ترجمه

ترجمه: «سیزده ماه و پنج روز است»؛ «گیتا بختیاری»

داستان ترجمه: «دو خواهر»؛ «فلورا استیل»؛ «اسماعیل پورکاظم»

داستان ترجمه: «خانم بریل»؛ «کاترین منسفیلد»؛ «مژگان حقیقی»

رمان ترجمه: «هزاران خورشید تابان»؛ «خالد حسینی»؛ «مریم نفیسی‌راد»

داستانک ترجمه: «حرف و عمل- انسان غریب»؛ «اشفاق احمد»؛ «سمیرا گیلانی»

مقاله: «آیا ماهیت برتر از وجود است؟» نویسنده «Scot N. DuFour»؛ «محمد عابدی»

داستان ترجمه: «داستانی که در طول خط راه آهن ...»؛ «جیلانی بانو»؛ «علی ملایجردی»

ترجمه رمان «گربه و میمون؛ روباه و میمون»؛ «ازوپ»؛ «کتایون بختیاری، آتیسا بختیاری»

داستان ترجمه «دو خواهر»

نویسنده «فلورا استیل»؛ مترجم «اسماعیل پورکاظم»

سال‌ها پیش از این دو خواهر در شهری کوچک زندگی می کردند. شباهت ظاهری آنها به همدیگر آنچنان زیاد بود، که انگار دو دانه نخود را از داخل یک نیام آن خارج ساخته باشند. یکی از دو خواهر بسیار خوش رفتار و با طبعی ملایم بود ولیکن خواهر دوّم از سیرت و خوی بدی بهره می‌برد.

اینک پدرشان پس از سال‌ها کار سخت و طاقت فرسا بیکار شده بود و درآمدی برای گذران زندگی خانواده‌اش نداشت لذا دخترها به این فکر افتادند، که هر کدام به کاری مشغول گردند و از این طریق بتوانند به معاش خانواده کمک نمایند.

خواهر جوانتر گفت: خواهر جان، من تصمیم دارم که اوّل به دنبال کار بروم، تا ببینم که چه کاری از من بر می‌آید. شما هم در این مدتی که نیستم، می‌توانید از پدر و مادرمان مراقبت نمائید.

خواهر کوچکتر که همیشه در زندگی بشاش می‌نمود، ادامه داد: شما می‌توانید در صورت موفقیّت من در یافتن کار مناسب به آنچه می‌خواهید عمل نمائید و به کار مورد علاقه خودتان بپردازید.

خواهر کوچکتر سپس بقچه‌اش را بست و از پدر، مادر و خواهرش خداحافظی کرد و به امید پیدا کردن کار مناسب از خانه خارج شد. او در ابتدا به دنبال محلی برای کار کردن در همان شهر کوچک گشت امّا در تمامی آن حوالی هیچکس را نیافت، که به یک دختر کوچک کار بدهد لذا تصمیم گرفت که به مناطق دورتر و شهرهای دیگر کشورشان برود.

خواهر جوان‌تر با این تصمیم شروع به مسافرت طولانی نمود. او رفت و رفت تا اینکه پس از مدتی به یک تنور نانوائی رسید که تعداد زیادی قرص نان در داخل آن در حال پختن بودند و هیچ نانوائی در آنجا حضور نداشت.

درست زمانیکه دختر جوان از کنار نانوائی بدون نانوا می‌گذشت، نان‌ها یکصدا فریاد برآوردند: دختر کوچک، دختر کوچک، لطفاً ما را از داخل تنور بیرون بیاورید. ما را حدود هفت سال است که در این تنور گذاشته‌اند امّا از آن زمان هیچکس برای بیرون آوردن ما به اینجا مراجعه نکرده است. لطفاً ما را از تنور خارج سازید و گرنه همگی ما بزودی خواهیم سوخت. پس ای دختر جوان، لطفاً نسبت به ما مهربان و مسئولیت پذیر باشید و به منظور خلاصی ما اندکی در اینجا توقف نمائید.

دختر کوچک بقچه خود را بر زمین گذاشت و نان‌ها را یکی پس از دیگری با دقت از تنور نانوائی در آورد و بنحو مرتبی بر روی سکوی کنار تنور قرار داد. او سپس درحالیکه به راهش ادامه می‌داد، به نان‌ها گفت: اینک شما می‌توانید بیش از پیش راحت و آسوده باشید.

دختر جوان همچنان مدتی را برای پیدا کردن کار پیمود تا اینکه به گاو ماده‌ای رسید که سطلی خالی در کنارش نهاده بودند.

گاو ماده به دختر کوچک گفت: دختر کوچک، دختر کوچک، لطفاً محبت کنید و شیر مرا بدوشید. من هفت سال است که در اینجا منتظر صاحبم هستم امّا تاکنون هیچکس برای دوشیدن من مراجعه نکرده است..

بنابراین دختر مهربان مدتی را در آنجا توقف نمود. او مجدداً بقچه‌اش را بر زمین نهاد، شیر گاو ماده را دوشید و سطل را پُر از شیر نمود. او در حین اینکه مجدداً راهی سفر می‌شد، به گاو ماده که مهربانانه نگاهش می‌کرد، گفت: اینک شما می‌توانید بیش از پیش راحت و آسوده باشید.

دختر مهربان به راه خویش برای یافتن کار مناسب ادامه داد، تا اینکه به یک درخت سیب رسید. درخت سیب آنقدر میوه داده بود که شاخه‌هایش در زیر سنگینی میوه‌های خوشرنگ و خوشمزه‌اش در حال شکستن بودند.

درخت سیب دختر کوچک را صدا کرد و گفت: دختر کوچک، دختر کوچک، لطفاً شاخه‌های مرا بتکانید. میوه‌های کاملاً رسیده‌ام، آنقدر درشت و سنگین شده‌اند که دیگر قادر به نگهداری آنها نیستم و بیش از این نمی‌توانم بر سر پاهایم بمانم.

دختر مهربان با شنیدن این درخواست موقتاً از ادامه مسافرت دست کشید و توقف نمود. او بقچه‌اش را بر زمین نهاد و با تمام توان خویش شروع به تکاندن شاخه‌های مملو از میوهٔ درخت سیب کرد. او این کار را آنقدر ادامه داد، تا تعداد زیادی از میوه‌های سیب از شاخه‌های درخت فرو ریختند و بار درخت سبک شد. در نتیجه شاخه‌های درخت سیب مجدداً به بالا جَستند و درخت بیچاره توانست بر جای خویش قائم و استوار به ایستد.

دختر مهربان پس از انجام اینکار درحالیکه به راهش برای پیدا کردن کار مناسب ادامه می‌داد، به درخت سیب گفت: اینک شما می‌توانید بیش از پیش راحت و آسوده باشید.

دختر کوچک به مسافرت خویش ادامه داد، تا اینکه به یک خانه رسید. در آن خانه یک پیرزن جادوگر زندگی می‌کرد. پیرزن

جادوگر مدت‌ها در جستجوی یک دختر خدمتکار می‌گشت. او با دیدن دختر کوچک به او دستمزد خوبی برای کار پیشنهاد کرد. بنابراین دختر کوچک موافقت کرد که در همانجا توقف نماید و به پیرزن جادوگر خدمت کند.

دختر کوچک کف اتاق‌ها را جارو می‌کرد، تمامی خانه را تمیز و پاک نگه می‌داشت، آتش اجاق را می‌افروخت و از آن بخوبی مراقبت می‌کرد تا خاموش نگردد.

پیرزن جادوگر از دختر کوچک که با جدیّت برایش کار می‌کرد، درخواست نمود تا کاملاً مراقب خودش باشد و از انجام یک کار به شدت بر حذر بماند. او از دختر کوچک خواست که هیچگاه به بخاری اتاق نزدیک نشود و به داخل لوله‌اش نگاه نکند.

پیرزن جادوگر در ادامه هشدارش افزود: امّا اگر شما هشدارم را نادیده انگارید، برخی مشکلات و ناملایمات شدید بر شما آوار خواهند شد و سرنوشت بدی خواهید داشت.

دختر کوچک هشدارهای پیرزن جادوگر را پذیرفت و قول داد که هیچگاه به بخاری اتاق نزدیک نشود و به داخل لوله‌اش نظر نیندازد.

دخترک هر روز خانه را جارو می‌کرد، غبارهای سطح وسایل و لوازم منزل را می روفت و آتش اجاق را بموقع می‌افروخت امّا هرگز حتی یک سکه از مزدی را که به او وعده داده شده بود، دریافت نکرد. بدین ترتیب دختر کوچک ناچاراً تصمیم گرفت که از خدمت کردن به پیرزن جادوگر خسیس دست بر دارد و نومیدانه به خانه خودشان باز گردد.

زن جادوگر بچّه های بی گناهی را که از اینجا و آنجا و بدور از چشم والدین می‌دزدید، درون دیگ بزرگی می‌پخت و برای شام می‌خورد. او استخوان‌های بچّه ها را نیز بدور از چشم دیگران در زیر سنگ‌های داخل باغ دفن می‌نمود.

دختر کوچک که قصد باز گشتن به خانه را داشت، راضی نبود که بدون دریافت حتی یک سکه به عنوان مزد زحمات چندین ماهه‌اش از نزد پیرزن جادوگر برود. بنابراین او تصمیم گرفت که مدتی دیگر را در آنجا بماند و به امید گرفتن طلب‌هایش همچنان به پیر زن جادوگر خدمت کند.

دختر کوچک طی روزهای آتی مرتباً به جارو کردن و غبارروبی خانه ادامه می‌داد. او تمامی کارهای محوله را بخوبی به انجام می‌رساند، تا شاید رضایت پیرزن جادوگر را جلب کند و مزد زحمات خویش را باز ستاند.

یکروز هنگامی که دخترک در حال جارو کردن خاکسترهای آتشدان بخاری بود، ناگهان مقدار زیادی دوده از داخل لوله بخاری فرو ریخت لذا بدون اینکه هشدارهای پیر زن جادوگر را در مورد ممنوعیت نگاه کردن به بخاری بخاطر بیاورد، توجّه‌اش به آن جلب شد و با کنجکاوی می‌خواست بداند که دوده‌ها از کجا می‌ریزند.

دختر کوچک اندکی بیشتر دقت کرد. او در حال مشاهده کردن بود، که ناگاه یک کیسه مملو از سکه‌های طلا با صدای تلُپ بر روی دامنش افتاد.

بدین ترتیب اتفاقی که نمی‌بایست، افتاد و دخترک هشدارهای پیرزن جادوگر را نادیده انگاشته بود. پس دخترک با خود اندیشید که تا فرصت باقی است، از آن خانه بگریزد. بنابراین دست بکار شد و سریعاً لباس خدمتکاری را از تن خارج ساخت و لباس‌هایی که از خانه با خودش آورده بود، پوشید و با سرعت از درب عقبی خانه پیرزن جادوگر بیرون دوید.

دخترک هنوز راه چندانی نپیموده بود و مسافت زیادی از خانه پیرزن جادوگر زشت دور نشده بود، که صدائی در پشت سرش شنید. او سرش را برگرداند و با تعجب مشاهده کرد که پیرزن جادوگر درحالیکه بر روی یک دسته جاروب سوار است، با شتاب به دنبالش می‌آید.

> دختر مهربان پس از انجام اینکار درحالیکه به راهش برای پیدا کردن کار مناسب ادامه می‌داد، به درخت سیب گفت: اینک شما می‌توانید بیش از پیش راحت و آسوده باشید.

این زمان دخترک به نزدیکی درخت سیبی رسیده بود که در اثر کمک‌های وی از بار گران خلاصی یافته و توانسته بود، شاخه‌هایش را مجدداً سر پا نگهدارد. بنابراین دخترک به طرف درخت سیب دوید و فریاد زد: درخت سیب، درخت سیب، لطفاً به من پناه بدهید و مرا پنهان سازید بطوریکه پیرزن جادوگر نتواند مرا بیابد. او اگر مرا پیدا کند، استخوان‌های مرا از گوشت‌هایم جدا می‌سازد و در زیر سنگ‌های باغ دفن می‌کند.

درخت سیب در پاسخ دخترک گفت: البته که چنین می‌کنم. شما پیشتر به من کمک کردید، تا کمرم را از زیر بار سنگین میوه‌هایم راست نمایم و بدون اینکه هیچ صدمه‌ای به شاخه‌هایم وارد آید، به زندگی عادی خویش باز گردم. من معتقدم که موجودات باید به همدیگر کمک کنند تا زندگی بهتری داشته باشند.

درخت سیب این جملات را گفت و سریع دست به کار شد. او در اندک زمانی توانست دخترک را در لابلای شاخه‌های انبوه خویش پنهان سازد.

زمانیکه پیرزن جادوگر به محل درخت سیب رسید، گفت: درخت سیب من، آه ای درخت سیب من، آیا شما دختر کوچولوی نافرمانم را دیده‌اید؟ او یک کیسه بزرگ به همراه دارد و خیلی سریع حرکت می‌کند. آن دختر پول‌ها و هر چیز با ارزشی که داشته‌ام، از من دزدیده است.

درخت سیب پاسخ داد: نه مادر بزرگ عزیز، در هفت سال اخیر هیچکس از اینجا عبور نکرده است.

پیرزن جادوگر بعد از شنیدن این حرف‌ها از راهی که آمده بود، برگشت تا مسیر دیگری را برای یافتن دخترک بپیماید.

دختر کوچک پس از رفتن پیرزن جادوگر از بالای درخت سیب فرود آمد. او آنگاه مؤدبانه از درخت سیب تشکر کرد و به راهش بسوی خانه ادامه داد.

دخترک مدتی راه سپرد تا اینکه به محلی رسید، که گاو ماده در کنار سطل خالی ایستاده بود. دخترک از دور صدائی شنید پس برگشت و نگاهی به مسیر پشت سرش انداخت. او در کمال تعجب بار دیگر مشاهده کرد که پیرزن جادوگر در جستجوی او به پیش می‌آید. دخترک به ناچار به سمت گاو ماده دوید و فریاد زد: گاو ماده عزیز، گاو ماده عزیز، لطفاً به من پناه بدهید و مرا به طریقی پنهان سازید. بزودی پیرزن جادوگر مرا پیدا خواهد کرد. اگر اینچنین شود، او تمام استخوان‌هایم را از گوشت بدنم جدا می‌سازد و در زیر سنگ‌های باغ دفن می‌کند.

گاو ماده پاسخ داد: من یقیناً چنین خواهم کرد. آیا این شما نبودید که شیر مرا که به شدت در پستان‌هایم جمع شده بودند، با مهربانی دوشیدید و مرا آسوده ساختید؟ اینک زودتر بیائید و در پشت سرم پنهان گردید، تا من بخوبی از شما مراقبت نمایم.

اندکی بعد پیرزن جادوگر به آنجا رسید و با صدای بلند به گاو ماده گفت: آه، ای گاو مادهٔ من، ای گاو بسیار خوب و عزیز من، آیا شما اخیراً دختر کوچک و نافرمان مرا ندیده‌اید؟ او یک کیسه بزرگ به همراه دارد و خیلی سریع حرکت می‌کند. دخترک تمامی پول‌ها و اشیاء با ارزشم را از من ربوده است.

گاو ماده با لحنی محترمانه گفت: خیر مادر بزرگ عزیز. من در هفت سال اخیر هیچ کسی را در اینجا ندیده‌ام.

پیرزن جادوگر با شنیدن این حرف‌ها مسیر دیگری را برگزید و به سرعت برای پیدا کردن دختر کوچک روانه شد.

دختر کوچک پس از رفتن پیرزن جادوگر از پشت سر گاو ماده بیرون آمد و راهش را بسوی خانه دنبال نمود.

دخترک مدتی راه سپرد تا اینکه به محل تنور نانوائی رسید. او احساس خستگی می‌کرد لذا آماده استراحت کردن می‌شد که نآگهان از پشت سرش صداهائی شنید و چون با دقت نگریست، مشاهده نمود که پیرزن جادوگر با سیمای نفرت انگیزش همچنان در تعقیب او می‌باشد. پس سریعاً به سمت تنور نانوائی دوید و فریاد زد: آه ای تنور، تنور عزیز، لطفاً مرا پناه بدهید و به طریقی از پیرزن جادوگر پنهان سازید. او اگر مرا بیابد، سریعاً استخوان‌هایم را از گوشت بدنم جدا می‌سازد و در زیر سنگ‌های باغ مدفون می‌کند.

تنور نانوائی با شنیدن حرف‌های دخترک گفت: من بسیار متأسفم که در اینجا هیچ اتاقی ندارم، تا تو را در آنجا همراه با دسته‌ای از نان‌ها پنهان سازم امّا اینک در اینجا یک نانوا حضور دارد، پس می‌توانید از او خواهش کنید تا به شما کمک نماید.

دخترک بسوی نانوا رفت و از او تقاضای کمک نمود. نانوا به دخترک گفت: البته که به شما کمک خواهم کرد. شما در زمانیکه در اینجا نبودم، توانستید نان‌هایم را از تنور در آورید، تا نسوزند و تمامی زحماتم به هدر نروند. پس همین الآن به طرف مخزن چوب‌های تنور نانوائی بروید و در آنجا مخفی شوید، تا من به خاطر شما با پیرزن جادوگر بدجنس تصفیه حساب نمایم. دخترک به سمت مخزن چوب‌های تنور نانوائی دوید و در آنجا پنهان شد.

> درخت سیب این جملات را گفت و سریع دست به کار شد. او در اندک زمانی توانست دخترک را در لابلای شاخه‌های انبوه خویش پنهان سازد.

اندکی بعد پیرزن جادوگر به محل نانوائی رسید و با صدای بلند و حالتی عصبانی گفت: آه ای نانوا، ای نانوای عزیز، آیا شما دختر کوچک نافرمانم را دیده‌اید؟ او کیسه بزرگی به همراه دارد و بسیار سریع حرکت می‌کند. دخترک تمام پول‌ها و اشیاء با ارزشم را ربوده است.

نانوا پاسخ داد: بروید و داخل تنور نانوائی را نگاه کنید. احتمال می‌دهم که او در آنجا مخفی شده باشد.

پیرزن از شنیدن حرف‌های نانوا خوشحال شد و مثل برق از چوب جاروب پیاده شد. او بلافاصله به کنار تنور نانوائی رفت و سرش را خم کرد، تا داخل آن را ببیند. پیرزن هر چه تلاش کرد، کسی را در داخل تنور ندید.

نانوا که ماجرا را پیگیری می‌کرد، با زیرکی خاصی گفت: مادر بزرگ عزیز اندکی بیشتر خم شوید و گوشه و کناره‌های تنور را با دقت بیشتری وارسی کنید زیرا دخترک شیطان و بلا ممکن است، خودش را با مهارت در آنجا پنهان کرده باشد.

پیرزن جادوگر اندکی امیدوارتر شد لذا خودش را بیشتر و بیشتر به داخل تنور خم کرد و نآگهان ... بَنگ. او نتوانسته بود، خودش را بخوبی نگه دارد و در نتیجه با سر به داخل تنور نانوائی افتاده بود.

مرد نانوا نیز ازاین فرصت مناسب استفاده نمود و فوراً درپوش تنور نانوائی را روی آن گذاشت و یک سنگ بزرگ را بر روی آن نهاد. او قصد داشت تا پیرزن جادوگر و بد ذات اندکی در آتش تنور بسوزد و کفارهٔ گناهانش را پس بدهد.

نانوا لحظاتی بعد درپوش تنور نانوائی را برداشت و پیرزن جادوگر را که تمام صورت و بدنش کاملاً قهوه‌ای و نیمسوز شده

بود، از داخل تنور خارج ساخت. نانوا آنگاه به پیرزن جادوگر توصیه کرد که سریعاً به خانه‌اش برگردد و با مالیدن انواع پمادها و کرم‌ها بر روی پوست تن خویش به مداوا بپردازد. نانوا سپس به سختی توانست پیرزن جادوگر را سوار چوب جاروب نماید و روانه خانه‌اش گرداند.

نانوا آنگاه مهربانانه به دختر کوچک کمک کرد، تا با امنیت کامل همراه با کیسه سکه‌های طلا به خانه‌اش برگردد.

خواهر بد سرشت دختر کوچک از شنیدن موفقیّت های او بسیار ناراحت شد و به حسادت پرداخت. او تصمیم گرفت که به هر نحو ممکن بتواند کیسه‌ای از سکه‌های طلای پیرزن جادوگر را صاحب گردد. بنابراین به نوبه خود بقچه‌اش را بَست و در جستجوی کار مناسب به جاده زد. او سعی داشت، به همان مسیری برود که خواهرش به خوشبختی و موفقیت رسیده بود. خواهر بد ذات برای دستیابی به موفقیّت بسیار عجله داشت لذا روز و شب راه سپرد، تا اینکه به محل تنور نانوائی رسید.

قرص‌های نان با دیدن خواهر بزرگ از او خواهش کردند که آنها را از تنور نانوائی در آورد زیرا حدود هفت سال است که در تنور قرار داده شده‌اند و اینک در آستانه سوختن قرار دارند.

دختر بد سرشت با تأسف سرش را تکان داد و گفت: من براستی مایلم که به شما کمک نمایم امّا می‌ترسم که انگشتانم در حین کمک به شما بسوزند لذا از شما بسیار عذر می‌خواهم.

دختر سنگدل به راهش ادامه داد تا اینکه به گاو ماده‌ای رسید که منتظر دوشیدن شیرش بود و در کنارش یک سطل خالی قرار داشت.

گاو ماده از خواهر بزرگ درخواست کمک کرد و گفت: شما ای دختر خوب، دختر مهربان، لطفاً شیر مرا بدوشید و مرا از رنج آن خلاصی بخشید. من حدود هفت سال است که منتظر دوشیده شدن شیر پستان‌هایم هستم و از این حالت بسیار رنج می‌برم.

دختر سنگدل و خودخواه لبخندی زد و گفت: شما باید بیش از این منتظر بمانید زیرا اوّلاً من دختر شیردوش نیستم و ثانیاً باید بخوبی از خودم مراقبت نمایم.

خواهر بزرگ همچنان به راهش ادامه داد تا اینکه به درخت سیب رسید. درخت سیب آنچنان ثمری داده بود، که شاخه‌هایش تا سطح زمین خم گردیده بودند و دیر یا زود در زیر بار سنگین آن می‌شکستند.

درخت سیب از خواهر بزرگ خواهش کرد که شاخه‌هایش را بتکاند، تا با ریزش بخشی از میوه‌هایش بتواند اندکی از بار سنگین آنها خلاصی یابد.

دختر بیرحم با خنده‌ای بلند پس از چیدن یکی از سیب‌های رسیده، گفت: فقط یکی از سیب‌هایت برای من کفایت می‌نماید. شما می‌توانید بقیّه آنها را برای خودتان نگهدارید.

خواهر بزرگ درحالیکه سیب چیده شده را به نیش می‌کشید، به سمت خانه پیرزن جادوگر روانه شد.

دختر بدجنس بزودی به خانه پیرزن جادوگر رسید. پیرزن جادوگر هنوز در حال مداوای سوختگی‌های آتش تنور نانوائی بود. او درد و رنج بسیاری از سوختگی پوست بدنش متحمل می گردید لذا به شدت از هر چه دختر خدمتکار متنفر شده بود.

پیرزن جادوگر با دیدن خواهر بزرگ به فکر افتاد که نباید دچار حیله و کلک دخترها بشود و از آنها شکست بخورد. پس خواهر بزرگ را به استخدام خویش در آورد.

> مرد نانوا نیز ازاین فرصت مناسب استفاده نمود و فوراً درپوش تنور نانوائی را روی آن گذاشت و یک سنگ بزرگ را بر روی آن نهاد.

پیرزن جادوگر برخلاف دفعه قبل هیچ تمایلی به ترک گاه و بیگاه خانه‌اش نداشت و دائماً با دخترک در خانه می‌ماند. بدین ترتیب خواهر بزرگ هیچگاه شانس این را نمی‌یافت تا نگاهی به داخل لوله بخاری بیندازد. دخترک هر روز به غبارگیری، نظافت، جارو زدن و بُرُس کشیدن لباس‌ها می‌پرداخت، تا اینکه کاملاً خسته می‌شد و از پا می‌افتاد.

در یکی از روزها زمانیکه پیرزن جادوگر به داخل باغ رفت، تا استخوان‌های شام قبل را دفن کند، دخترک فرصتی بدست آورد تا به داخل لوله بخاری نظری بیندازد. همین یک لحظه کفایت می‌کرد تا کیسه‌ای پر از سکه‌های طلا بر روی دامنش بیفتد.

خواهر بزرگ از اینکه به مقصود خویش دست یافته بود، سریعاً خود را جمع و جور کرد و قبل از اینکه پیرزن جادوگر از ماجرا مطلع شود، از درب عقبی خانه وی خارج شد و همراه با کیسه طلاها به سرعت گریخت.

دخترک با سرعت تمام طی طریق می‌کرد، تا اینکه با حالتی خسته و کوفته به درخت سیب رسید. او می‌خواست اندکی در سایه درخت سیب بیاساید که ناگهان متوجه شد، پیرزن جادوگر با شتاب در تعقیب وی می‌آید.

دختر بدجنس همانند خواهر کوچکترش فریاد زد: درخت سیب، درخت سیب، مرا پنهان سازید چونکه پیرزن جادوگر اگر مرا بیابد، استخوان‌هایم را از گوشت تنم جدا می‌کند و در زیر

سنگ‌های باغ دفن می‌نماید. درخت سیب در پاسخ گفت: در اینجا هیچ اتاقی برای پنهان شدن شما وجود ندارد و من تنها چیزی که دارم، مقدار زیادی میوه‌های سیب رسیده‌اند، که در زیر بار سنگین آنها در رنج و عذابم.

خواهر بزرگ چاره‌ای ندید، مگر اینکه با تمام توان بدود و همچنان راه خویش را بسوی خانه ادامه بدهد.

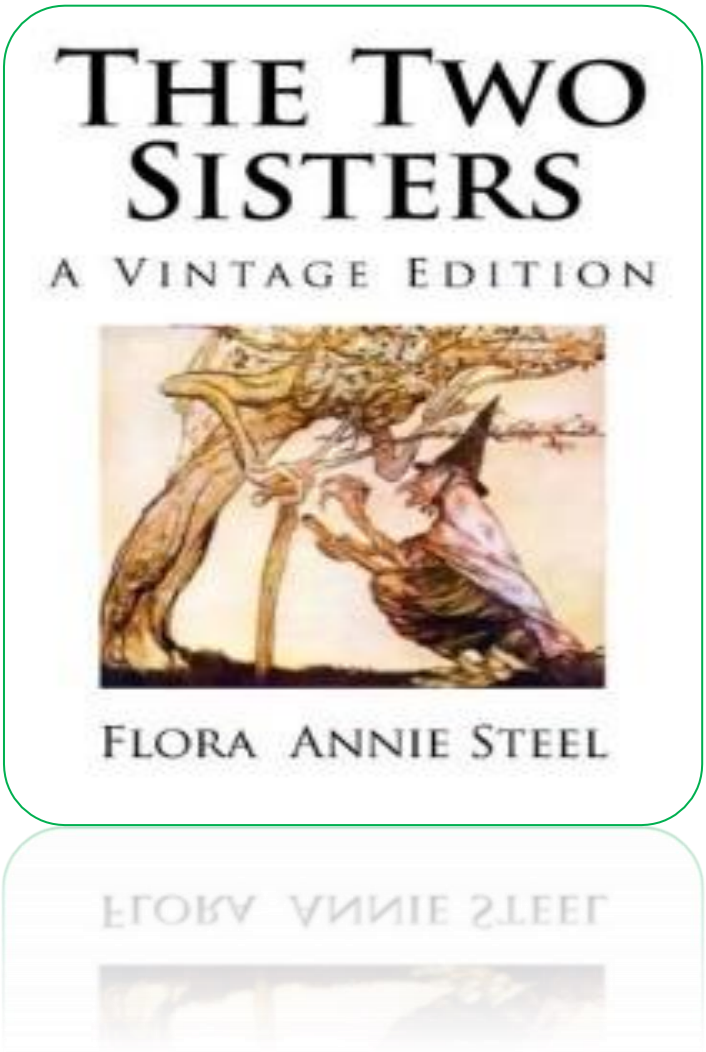
این زمان پیرزن جادوگر درحالیکه سوار بر چوب جاروبش بود، به آنجا رسید و فریاد زد: آه، ای درخت من، درخت خوب من، آیا شما دختر کوچک نافرمان مرا دیده‌اید؟ او کیسه‌ای بزرگ به همراه دارد و با سرعت حرکت می‌کند. دخترک پول‌ها و چیزهای با ارز مرا دزدیده است.

درخت سیب پاسخ داد: بله، ای مادر بزرگ عزیز، من او را دیده‌ام. او تا لحظاتی پیش در همین جا بوده است.

پیرزن جادوگر بسیار خوشحال شد و با عجله به تعقیب خواهر بزرگ پرداخت. او بزودی دختر خودخواه و بدجنس را به چنگ آورد و با چوب جاروب ضرباتی سخت و سهمگین بر سر و روی وی وارد ساخت. او آنگاه کیسه سکه‌های طلا را از دخترک گرفت و او را با دستان خالی روانه خانه پدرش نمود.

پیرزن جادوگر حتی یک سکه معمولی هم بابت تمام خدمات و زحماتی که خواهر بزرگ در آن مدت به وی ارائه داده بود، به دخترک بیرحم پرداخت نکرد. او در این فکر بود که سزای بیرحمی، حسادت، بد اندیشی و خیانت نمی‌تواند بجز این باشد.

پیرزن جادوگر با خود زمزمه می‌کرد: براستی هر چه بکاریم، همان را درو خواهیم کرد.■



ترجمه مقاله «آیا ماهیت برتر از وجود است؟»

نویسنده «Scot N. DuFour»؛ مترجم «محمد عابدی»

نگاهی به طغیان متافیزیکی کامو

چکیده

آلبر کامو در دوران پر آشوب جنگ جهانی دوم و جنگ الجزایر زندگی می‌کرد. کامو بیشتر به عنوان نویسنده ادبیات فرانسه شناخته می‌شود، اما او فیلسوف هم بود. اگرچه این‌که کامو اگزیستانسیالیست ۱ (برچسبی که او شخصاً از آن خوشش نمی‌آمد) بود قابل بحث است، تحلیل او از طغیان‌گری در اثر خود «انسان طاغی» به عنوان یک استدلال مرتبط برای ایجاد یک اخلاق مبتنی بر طغیان متافیزیکی عمل می‌کند. کامو در طول عمر خود شاهد ظلم و ستمی عظیم بود، بنابراین جای تعجب نیست که او درباره طغیان نوشته است. کامو شخصاً بخشی از طغیان نازی‌ها در جنگ جهانی دوم بود و همچنین علیه ظلم و ستم بر مسلمانانی که در کشور خود، الجزایر شاهد بود سخن گفت. کامو مفهوم خود را از طغیان متافیزیکی به عنوان راهی برای تدوین اخلاقیات در برابر جهانی که آن را پوچ توصیف می‌کرد، شکل داد. چندین نویسنده و فیلسوف مانند مارکی دو ساد و نیچه، به سبک خود به این پوچی پاسخ داده‌اند، اما پاسخ کامو به پوچی شرایط انسانی، تکامل از پاسخ‌های آن دو متفکر دیگر است. وقتی که کامو اخلاق طغیان خود را می‌سازد، به مفهومی از ماهیت انسان می‌پردازد که نه تنها او را در تضاد با اگزیستانسیالیست‌هایی مانند سارتر قرار می‌دهد، بلکه ایده او از ماهیت انسان نیز برای ایجاد اخلاق او غیر ضروری است. طغیان متافیزیکی کامو، استدلال موفقی برای ایجاد یک کد رفتاری برای کنش اخلاقی است؛ چیزی که در جهان امروز وابسته باقی می‌ماند. طغیان تنها در گذشته یا در کشورهای جهان سوم ارزشمند نیست؛ مسائلی مانند بردگی، حق رأی زنان، درگیری‌های مداوم در خاورمیانه همگی نمونه‌هایی از لزوم پرورش توانایی بشر برای طغیان هستند.

اگزیستانسیالیسم به دلایل بسیاری یک فلسفه تجسس‌گر است؛ برخی آن را فلسفه ندانسته بلکه یک جنبش اجتماعی می‌دانند. با این وجود، احتمالاً فلسفه است که بیش‌ترین تأثیر و نفوذ را خارج از محافل فلسفی داشته است. در حالی که اگزیستانسیالیسم به عنوان فلسفه می‌تواند مورد بحث قرار گیرد، بیشتر محققان موافقند که اگزیستانسیالیسم قطعاً نوع سیستماتیک فلسفه تحلیلی به مفهوم معمول نیست. با وجود این واقعیت که مخالفت زیادی در مورد ماهیت اگزیستانسیالیسم وجود دارد، برخی از مشهورترین نام‌های فلسفی خارج از فلسفه معمولاً در زیر چتر اگزیستانسیالیسم قرار می‌گیرند: نیچه، کیرکگارد، سارتر و کامو.

البته نام‌های دیگری نیز در ارتباط با این جنبش وجود دارد، اما دانشجویان رشته‌های خارج از فلسفه احتمالاً برخی از آثار این فیلسوفان را خواهند خواند. هدف این مقاله کشف مفاهیم کامو و اثر ویژه او، «انسان طاغی» است. کامو به بررسی مفهوم زندگی پوچ بشر به روش اگزیستانسیالیستی، قبل از پاک شدن دودِ بعد از جنگ جهانی دوم و در طول جنگ الجزایر می‌پردازد که هر دو شخصاً بر او تأثیر گذاشتند. کامو طغیان انسانی را از طریق برخی روشنفکران برجستهٔ گذشته ردیابی می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که طغیان، روش بشریت برای مقابله با پوچی و در عین حال ایجاد اخلاق برای رفتار انسان است. طغیان کامو دلالت بر یک ماهیت انسانی دارد که او را در تضاد با اکثر اگزیستانسیالیست‌ها قرار می‌دهد، اما این ماهیت انسانی برای ایجاد اخلاق طغیان که کامو به دنبال ایجاد آن است، و در جهان امروز وابسته باقی می‌ماند، لازم نیست.

نام‌های دیگری نیز در ارتباط با این جنبش وجود دارد، اما دانشجویان رشته‌های خارج از فلسفه احتمالاً برخی از آثار این فیلسوفان را خواهند خواند.

پیشینه آلبر کامو

مهم است که پیشینه کامو در کنار محیط اجتماعی و سیاسی زمان او درک شود. این عوامل اجتماعی، مانند هر نویسنده یا فیلسوف دیگری، در آثار کامو و در فلسفه او، به ویژه نظریات بیان‌شده در «انسان طاغی»، نقش داشتند. طغیان‌گری، که کانون «انسان طاغی» است، درست پیش چشمان کامو در جنگ الجزایر رخ می‌داد. طغیان‌گری که در طول جنگ الجزایر در دهه ۱۹۵۰ رخ داد، اغلب در نتیجه الهام گرفتن الجزایری‌ها از مقاومت در برابر نازی‌ها در طول جنگ جهانی دوم بود، درگیری دیگری که کامو در طول زندگی خود شاهد آن بود.

کامو در سال ۱۹۱۳ در الجزیره از یک مادر بی‌سواد و پدری که در جنگ جهانی اول کشته می‌شود به دنیا آمد. کامو در فقر بزرگ شد، اما توانست به دانشگاه برود و تحصیلات خوبی داشته

باشد. در طول جنگ جهانی دوم، کامو به عنوان روزنامه‌نگار روزنامه مرتبط با مقاومت فرانسه در برابر نازی‌ها به کار گرفته شد. مقاومتی که فرانسه و بسیاری از کشورهای دیگر علیه نازی‌ها در طول جنگ جهانی دوم انجام دادند، به عنوان الهامی برای الجزایری بود که از زندگی استعماری خسته شده‌بودند و به این ترتیب، کشور محلی کامو در الجزایر درگیر جنگ الجزایر شد که تقریباً یک میلیون الجزایری را کشت.

کامو در یک حادثه رانندگی در سال ۱۹۶۰ به طرز غم انگیزی مرد، اما در طول زندگی نسبتاً کوتاه خود، توسط آنچه او به عنوان رژیم‌های توتالیتر می‌شناخت که از گروه‌های کم‌قدرت‌تری از مردم استفاده می‌کردند، احاطه شده بود. تجربه جنگ جهانی دوم و جنگ الجزایر به عنوان بخشی از مقاومت در آن موقعیت‌ها، کامو را بر آن داشت تا در مورد وضعیت انسانی و چگونگی درمان آن موقعیت‌ها فکر کند؛ به‌وسیله طغیان. چندان عجیب نیست. در طول زندگی کامو، فرانسه درگیر نوعی تضاد بود که امروزه در خاورمیانه و بخش‌هایی از شمال آفریقا رخ می‌دهد. این تجربیات، کامو را به نویسنده‌ای با نفوذ تبدیل کرد که در سال ۱۹۵۷ برنده جایزه نوبل ادبیات شد، بنابراین نمی‌توان در مورد نفوذ او شک کرد؛ حتی اگر برخی بخواهند هیچ فلسفه واقعی در آثار او پیدا نکنند.

کامو فکر می‌کرد که ما باید با وضعیت واقعی خود کنار بیاییم؛ استفاده از دیدگاه‌های مذهبی برای پوشاندن حقیقت، ارزش واقعی زندگی را تحلیل می‌برد.

کامو قتل و استثمار مردم را تحت حکومت، نوعی رژیم اجتناب‌ناپذیر می‌دانست. او آنچه را «جنایات منطقی» نامید، مشاهده کرد که در سراسر جهان به نام نوعی مدینه فاضله آینده با بی‌اعتنایی کامل به حال حاضر انجام می‌شود. این وعده سرزمین موعود آینده به بهای زمان حال، چیزی بود که کامو از آن بیزار شد و به همین دلیل دین و نظام‌های اخلاقی را به منزله رفع معنا از حال به امید یک وضعیت بهتر در آینده دید. کامو فکر می‌کرد که ما باید با وضعیت واقعی خود کنار بیاییم؛ استفاده از دیدگاه‌های مذهبی برای پوشاندن حقیقت، ارزش واقعی زندگی را تحلیل می‌برد.

اگزیستانسیالیسم

بحث در مورد این که آیا کامو یک اگزیستانسیالیست بود یا نه به اندازه بحث در مورد این‌که اگزیستانسیالیسم حتی به چه معنی است یا بحث در مورد شکاف تحلیلی و قاره‌ای در فلسفه مبهم است. با وجود این واقعیت، مهم است که تعیین کنیم آیا دیدگاه‌های بیان‌شده توسط کامو در واقع در درون پارامترهای اگزیستانسیالیسم هستند یا نه. از آنجا که در مورد ارزش کار کامو به عنوان فلسفه اختلاف‌نظر وجود دارد، پس چه کامو با تعریف اگزیستانسیالیسم متناسب باشد یا نه، یک فلسفه تاثیرگذار و معروف از اهمیت برخوردار است. مگر حتی ممکن است که بتوانیم ماهیت اگزیستانسیالیسم را محدود کنیم؟

اگزیستانسیالیسم یک نظام فلسفی نیست که به وسیله آن بتوان جهان را به مفهوم تحلیلی درک کرد یا با وارد کردن ابعاد یک معضل اخلاقی به همان روشی که ممکن است با کانت بتوان انجامش داد، به یک راه‌حل درست اخلاقی رسید.

اگزیستانسیالیسم بیشتر یک روش تفکر یا یک فلسفه است که جهان را با چند موضوع متمایز می‌بینند. این موضوعات عبارتند از: مسئولیت شخصی، تاکید بر تجربه فردی، اهمیت اشتیاق و مفهوم آزادی شخصی. اگزیستانسیالیسم به یک فلسفه الحادی مشهور است، اما این مورد از نظر یکی از متفکران اصلی و تاثیرگذار وجودی، سورن کیرکگارد، برهان نیست. از قضا، کیرکگارد یک مرد مسیحی مؤمن بود.

شاید یکی از مشهورترین اظهارات اگزیستانسیالیستی توسط فیلسوف اگزیستانسیالیست، ژان پل سارتر، موضوع مهم دیگری برای اضافه کردن به این لیست باشد و آن، «تقدم وجود بر ماهیت» است. این موضوع به دلیل شکاف‌هایی که این ایده در باب ایده‌های ارائه‌شده توسط کامو در «انسان طاغی» دارد، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. نکته جالب توجه این است که سارتر، احتمالاً مشهورترین اگزیستانسیالیست و کامو دوستان نزدیکی بودند تا زمانی که کامو کتاب «انسان طاغی» را منتشر کرد که در آن زمان دوستیشان رو به وخامت گذاشت. سارتر یکی از تنها فیلسوفانی بود که در واقع برچسب «اگزیستانسیالیست» را پذیرفت و او به شکل برجسته به جنبش مرتبط است؛ بنابراین منطقی است که مضامین و اصول اگزیستانسیالیسم سارتر را نمونه‌های عینی از ماهیت اگزیستانسیالیسم بنامیم.

سارتر عبارت «وجود مقدم بر ماهیت است» را ابداع کرد و معنای پشت این عبارت در درک اگزیستانسیالیسم و در مشاهده این‌که کامو در درون این جنبش کجا قرار گرفته، بسیار مهم است. برای مثال سارتر، یک کاغذبر را تصور کنید. برای یک کاغذبر، ماهیت مقدم بر وجود است چون ایده و هدف کاغذبر باید قبل از یک صنعتگر که کاغذبر را ایجاد می‌کند وجود داشته باشد؛ هیچ‌کس بدون داشتن ایده در مورد این‌که

کاغذبر، برای چه چیزی استفاده می‌شود، آن را نخواهد داشت. این مفهوم را می‌توان به هر شی که توسط بشر برای استفاده ایجاد شده تعمیم داد: اتومبیل‌ها، سلاح‌های گرم، کامپیوترها و استخرهای شنا همگی برای تحقق یک ایده یا خدمت به یک هدف خاص ایجاد شده‌اند. برای سارتر، بشریت در مقابل این اشیا ساخته‌شده قرار دارد؛ بشر متولد می‌شود و به وجود می‌آید، اما فرد تصمیم می‌گیرد که پس از تولد چه شخصیتی خواهد داشت. افراد در جهت خدمت به اهداف خاص یا نقش‌های خاص متولد نمی‌شوند. برای این‌که وجود مقدم بر ماهیت باشد، بدیهی است که دیگر مضامین اگزیستانسیالیسم مطرح می‌شوند؛ مردم آزادند که چه را برای زندگی خود انتخاب کنند و احساسات فردیشان چیزی است که آن‌ها را به حرکت وا می‌دارد. افراد متعلق به یک حزب سیاسی خاص به دنیا نمی‌آیند و یا از ژانرهای خاصی از موسیقی تقدیر نمی‌کنند، اینها انتخاب‌هایی است که در طول زندگی فرد انجام می‌شود. به راحتی می‌توان دید که این ایده چگونه می‌تواند با بسیاری از افراد جوامع مذهبی در تضاد باشد. سارتر به طور خاص ادعا می‌کند که این ایده چیزی است که علی‌رغم هر تفاوت دیگری، همه اگزیستانسیالیست‌ها را در کنار هم نگه می‌دارد.

درک این که چه نوع موضوعاتی از طریق اگزیستانسیالیسم اجرا می‌شوند، به توضیح این که چرا یک شکاف بین کامو و سارتر بعد از انتشار «انسان طاغی» وجود داشت، کمک خواهد کرد. نگه داشتن دامنه و دیدگاه تمام نویسندگان و فیلسوفان در ذهن برای درک فلسفه یا آثار آن‌ها اهمیت دارد و مهم است به یاد داشته باشید که تنها این دلیل که فرد با یک ارزش، داستان یا فلسفه مواجه می‌شود که به طور منظم با یک مقوله از قبل تعیین‌شده مطابقت ندارد، به این معنا نیست که آن‌را به عنوان یک فلسفه واقعی مجاب‌کننده، واجد شرایط می‌داند یا خیر. بررسی مضامین و ایده‌ها در آثار کامو، گام بعدی در بررسی فلسفه کامو و گنجاندن او در گروهی است که به عنوان اگزیستانسیالیست‌ها شناخته می‌شود.

پوچی و خودکشی کامو

«انسان طاغی» در سال ۱۹۵۱، پس از دو اثر معروف کامو به نام «اسطوره سیزیف» و «بیگانه» منتشر شد. اهمیت این حقیقت این است که بیشتر فلسفه کامو در این دو اثر قبلی قرار گرفته‌است و «انسان طاغی» نوعی تحول در آثار است یا حداقل شروع به فرض این می‌کند که کامو، به دنبال ایجاد چه چیزی در دو اثر قبلی است. به همین دلیل، مهم است که دو مفهوم از ابتدای زندگی حرفه‌ای کامو را درک کنیم: پوچی و فکر به خودکشی.

پوچی کامو به معنای این نیست که کلمه «ابزورد» بیشتر در زبان روزمره به کار می‌رود. به این معنی نیست که امری غیرمنطقی و بی‌دلیل است. این مفهوم بسیار خاصی است که به نحوه درک و تعامل انسان‌ها با جهان مربوط می‌شود. زندگی انسان پوچ است زیرا افراد همیشه به دنبال نوعی پاسخ، دلیل، یا توجیه برای درست و غلط‌هایی هستند که در جهان رخ می‌دهد، اما جهان کاملاً نسبت به گرفتاری ما بی‌تفاوت است. درباره هر زمانی فکر کنید که فاجعه‌ای رخ می‌دهد یا برای یک فرد خوب اتفاق وحشتناکی می‌افتد، اولین سؤال از دهان بسیاری این است که چرا؟ کامو اشاره می‌کند که مردم نوعی حس انصاف یا عدالت دارند که بر روی جهان نمایش داده می‌شود؛ اما جهان همیشه با نپیوستن به استانداردهای ایجاد شده ما از انصاف، ناامیدمان می‌کند. راه دیگر برای بررسی این مسئله این است که ببینیم مردم همیشه امیدوارند یا انتظار دارند که زندگیشان به چیزی ارزشمند تبدیل شود، اما در دراز مدت بی‌معنی است. این نکته را می‌توان با در نظر گرفتن حرفه‌هایی که به نظر می‌رسد مردم به آن‌ها بیشتر در جامعه ارزش می‌دهند، بیشتر نشان داد. پزشکان، پرستاران، آتش‌نشان‌ها، نظامیان و افسران پلیس همه تلاش می‌کنند تا جهان را به مکانی بهتر تبدیل کنند تا جایگاه ویژه‌ای در جامعه داشته باشند، اما کامو می‌خواهد اشاره کند که در نهایت بی‌معنی است. پزشکان هرگز بیماری را از بین نخواهند برد، پزشکان مردمی را نجات می‌دهند که در نهایت خواهند مرد، آتش نشانان آتش را خاموش می‌کنند اما روزی ممکن است زمین توسط خورشید غرق آتش شود و افسران پلیس هرگز در جنگ با مواد مخدر پیروز نخواهند شد.

> پوچی کامو به معنای این نیست که کلمه «ابزورد» بیشتر در زبان روزمره به کار می‌رود. به این معنی نیست که امری غیرمنطقی و بی‌دلیل است.

شاید این غریزه ذاتی انسان برای پرسیدن در مورد معنای زندگی یا تلاش برای تخصیص ارزش به یک روش زندگی خاص باشد. دین و خدا نمونه‌های کامل این نوع تلاش برای پاسخ به این پرسش‌ها یا خلق این ارزش‌ها هستند. البته کامو آتئیست بود، اما برای چنین مفهوم ابزوردی، فرقی نمی‌کند که انسان به خدا اعتقاد داشته باشد یا نه. این است که بشر در وهله اول در این وضع است که آن را پوچ می‌سازد؛ آتئیست‌ها خود را در دنیایی به ظاهر بی‌ارزش می‌یابند و ادیان مختلف بر سر این‌که کدام ارزش‌ها درست است می‌جنگند، یا ممکن است پارسایان

گاهی اوقات با ایمان خود مبارزه کنند. این حیات پوچ است که نقطه شروع فلسفه کامو است. برخی ممکن است بگویند این، به خصوص برای یک آتئیست منطقی به نظر می‌رسد که تعجب کنند چه چیزی باید مانع از خودکشی آن‌ها شود. کامو متوجه شد که در دنیایی بدون ارزش خارجی، بسیاری از مردم ممکن است فکر کنند خودکشی پاسخ مناسبی به این پوچی است.

کامو چشم‌انداز خودکشی را به عنوان یک ملاحظه اخلاقی بسیار مهم در نظر گرفت، به‌طوری‌که در «اسطوره سیزیف» کامو، می‌توان چنین تعبیر کرد که مهم‌ترین سؤال فلسفی این است که آیا خودکشی جایز است یا خیر. کامو پاسخ این سؤال را از طریق سیزیف و جایگاه او در جهان نشان می‌دهد. سیزیف محکوم است که تا انتهای ابدیت، هر روز سنگی را بالای یک تپه بغلتاند؛ اما سنگ محکوم به غلتیدن به پایین است. کامو می‌خواهد ادعا کند که سیزیف یک قهرمان است زیرا سیزیف سرنوشت خود را در زندگی می‌پذیرد و هر روز به بالا بردن سنگ خود از تپه ادامه می‌دهد. سیزیف به دنبال چیزی خارج از مخمصه خود نیست و سعی نمی‌کند این وضعیت را توجیه کند، او فقط وضعیت خود را می‌پذیرد و همان‌طور که پروفسور باب سولومون می‌گوید: «سیزیف عاشق سنگ خود می‌شود.» در این‌جا باید تکرار شود که تفکر کامو در رابطه بشریت با جهان، ابزورد است و چون جهان غیر منطقی است، از طریق عقل قابل‌درک نیست. این بدین معنا نیست که کامو فکر نمی‌کرد که بشریت بتواند چیزهای واقعی در مورد جهان را از طریق تلاش علمی یاد بگیرد، اما این تلاش علمی نمی‌تواند به سوالاتی که ما بیش از همه به آن‌ها نیاز داریم پاسخ دهد. سیزیف قهرمان است، زیرا خود را نمی‌کشد، به دنبال توجیه بیرونی برای وضعیتش نیست و در پس یک امید دروغین مانند دین پنهان نمی‌شود. کامو خودکشی را همان نوع فرار می‌داند که سیزیف از آن اجتناب می‌کند؛ خودکشی، اینجا و حالا را نفی می‌کند و وقتی کامو می‌خواهد بگوید که زیست معنای زندگی است، چیزی برای زندگی وجود ندارد.

درک طغیان متافیزیکی

برای پیروی از ایده طغیان متافیزیکی کامو باید درک کرد که طغیان در «انسان طاغی» تکاملی است که کامو آن را «عصر نفی» می‌نامد. عصر نفی عبارت کامو برای آنچه قبلاً بحث شد است. تحقق پوچی زندگی به دلیل فقدان معنا و هدف است. این عصر نفی، مسئله خودکشی و این‌که آیا باید حیات خود را گرفت یا نه را پیش کشید. بخش قابل‌توجهی از «انسان طاغی» فلسفه و ادبیات را از طریق تاریخ دنبال می‌کند تا تکامل تفکر انسان از عصر نفی و استفهامات خودکشی به «عصر ایدئولوژی‌ها» و مسائل مربوط به قتل را نشان دهد.

ایدیولوژی‌ها روشی برای کنار آمدن با موقعیت پوچ بشریت هستند، چون به افراد این امکان را می‌دهند که خودشان را تعریف کنند و تصمیم بگیرند که چه چیزی خوب و چه چیزی بد است. کامو اشاره می‌کند که به نظر می‌رسد که اگر شرایط انسانی به شکلی که او توصیف می‌کند پوچ باشد، در ابتدا به نظر می‌رسد که هیچ ارزشی برای هیچ چیز وجود ندارد و برای اتخاذ مثال کامو، یک قاتل به درستی یا نادرستی عمل نمی‌کند. بدون وجود هیچ موجود متعالی مانند خدایی که قوانین جهانی را وضع کند و بدون وجود قوانین اخلاقی جهانی دیگری که خارج از خود بشریت بنا نهاده شده باشد، برخی ممکن است بگویند که هیچ درست یا غلطی وجود ندارد؛ مانند ایوان کارامازوف در «برادران کارامازوف» که شرح می‌دهد هرگاه خدایی وجود نداشته باشد، همه چیز مجاز است. اما درس «انسان طاغی» و طغیان کامو این است که در حقیقت چنین نیست.

ایدیولوژی‌ها روشی برای کنار آمدن با موقعیت پوچ بشریت هستند، چون به افراد این امکان را می‌دهند که خودشان را تعریف کنند و تصمیم بگیرند که چه چیزی خوب و چه چیزی بد است.

طغیان گواه آن است که علی‌رغم شرایط پوچ انسانی، نوعی ارزش در زندگی وجود دارد. کامو اشاره می‌کند که وقتی کسی علیه کنش یا رفتاری که آن را غیرقابل‌قبول می‌داند، طغیان می‌کند، به نوعی می‌گوید که فرد دیگری از خط عبور می‌کند، اقدامات آن‌ها بسیار پیش رفته است. نمونه مورد استفاده کامو و نمونه بسیار بارز این طغیان، بردگی است. یک برده ممکن است تا حد معینی مورد آزار و اذیت و بدرفتاری قرار گیرد، اما در چه زمانی برده جلوی ارباب را می‌گیرد و ادعا می‌کند که اقدامات ارباب بیش از حد پیش رفته‌است؟ این نوع طغیان می‌تواند توسط وقایع یا اقدامات مختلف برای بردگان مختلف تحریک شود، اما منطقی به نظر می‌رسد که بیشتر مردم چنین مرزی را درون خود دارند. مادری که برده است شاید به کتک زدن و یا رفتار نادرست تن در دهد، اما ممکن است زمانی که نسبت به فرزندانش رفتار نادرستی انجام می‌شود، نزد ارباب بایستد. شاید دلیلی که ارزش طغیان کردن را دارد به گونه‌ای باشد که انسان طاغی، مرگ را به خاطر اجازه دادن به آن اقدام خاص، برای اداره مسیر خود انتخاب کند.

کامو می‌خواهد در این‌جا نکته مهمی را در مورد دو مثال ذکر شده در بالا بیان کند. او می‌گوید هنگامی که یک برده علیه

اقداماتی که از برده‌داری ناشی می‌شود طغیان می‌کند، آنگاه برده به طور کامل برده‌داری را به عنوان یک کل برای همه بردگان رد می‌کند. همچنین ممکن است این‌طور باشد که فردی که قربانی خاص یک اقدام بد نیست، به نیابت از دیگران طغیان کند. این یک نوع طغیان غیر معمول در جهان امروز نیست. تظاهرات برای و علیه سقط‌جنین، اعتراض علیه خشونت پلیس، و جنگ‌هایی با دلایل بشردوستانه همه نمونه‌های این نوع طغیان هستند. این یک مفهوم بسیار مهم برای طغیان کامو است، زیرا نشان‌دهنده تمایل برای کمک به دیگران و آگاهی از رنج آن‌هاست.

در آگوست ۲۰۱۴، بسیاری از مردم در اعتراض به ادعای خشونت پلیس در تیراندازی به مردی به نام مایکل براون به خیابان‌های فرگوسن ایالت میزوری ریختند. این داستان سرخط خبرها در سراسر ایالات‌متحده شد و روزهای بسیاری از غارت‌گری، اعتراضات، شورش و درخواست برای اجرای عدالت وجود داشت. صرف‌نظر از دیدگاه فرد در مورد مسائل در قلب موضوع، واقعیت این است که این شکلی از طغیان است و این شاهدی بر شکل طغیان است که کامو در «انسان طاغی» به آن می‌پردازد. مردم در فرگوسن ایالت میسوری، قربانیان مستقیم تیراندازی توسط یک افسر پلیس نبودند، اما از طرف مردی که مورد اصابت گلوله قرار گرفته بود، فریاد می‌زدند. شهروندان منطقه و بسیاری از مردم در سراسر ایالات‌متحده با بیان اینکه دیگر چنین رفتاری از سوی افسران پلیس را تحمل نخواهند کرد، طغیان کردند. در این نوع موارد است که کامو ادعا می‌کند که افراد با شخص دیگری و نوع نقض آن فرد شناسایی می‌شوند.

در آگوست ۲۰۱۴، بسیاری از مردم در اعتراض به ادعای خشونت پلیس در تیراندازی به مردی به نام مایکل براون به خیابان‌های فرگوسن ایالت میزوری ریختند.

بنابراین شواهدی وجود دارد که مردم در واقع در طغیانی به روشی که کامو در «انسان طاغی» توصیف می‌کند عمل می‌کنند. با این حال، کامو به خودی خود از خشونت پلیس یا بردگی هراسان نیست، بلکه از این نوع موارد به عنوان نمونه‌هایی از ساختار طغیان متافیزیکی استفاده می‌کند. طغیان متافیزیکی، طغیان علیه پوچی زندگی و مسئله وضع انسانی است که کامو، بشریت را در آن می‌بیند. کامو پوچی وضعیت انسان را توضیح داده‌است و او همچنین برخی نمونه‌های طغیان را نشان داده و توجه ویژه‌ای به اهمیت اقدام، نه تنها به عنوان یک طغیان فردی، بلکه به خاطر دیگران را هم دارد. سؤال بعدی که کامو در «انسان طاغی» مطرح می‌کند، مربوط به دو نتیجه خاص از دیدگاهی است که او به تازگی مطرح کرده‌است: نفی مطلق و اثبات مطلق.

نفی مطلق و اثبات مطلق

برای درک واقعی این‌که منظور کامو از طغیان چیست، مهم است که بدانیم که طغیان چه نیست. در «انسان طاغی»، کامو کمی وقت صرف توضیح فلسفه مارکی دو ساد و فریدریش نیچه می‌کند تا بتواند توضیح دهد که چرا طغیان او هیچ یک از این اشکال را به خود نمی‌گیرد. به این نکته توجه داشته باشید که کامو در مقابل مطالب ابزورد طغیان کرده است. در برابر بحران مضحکی که بشریت در آن گرفتار است، یعنی همان مسئله وضعیت انسان. مارکی دو ساد از طریق آنچه کامو نفی مطلق می‌نامد به این موقعیت پاسخ می‌دهد.

اگرچه ساد به معنای معمول کلمه فیلسوف نیست، کامو می‌نویسد که ساد به خاطر ادبیاتش تحسین می‌شود و ساختار استدلال‌های او تنها در احساساتش یافت می‌شود. این اظهارات در مورد ساد تا حدی کنایه آمیز است زیرا همین انتقادات توسط بسیاری از افراد در جامعه فلسفه بر علیه کامو مطرح شده است. به هر حال، پاسخ ساد به پوچی، نفی مطلق است زیرا او نه تنها مخالف جهان است، بلکه حتی مخالف خود نیز هست. ساد خود را در دنیایی می‌یابد که در آن هیچ معنا یا هدفی وجود ندارد و تنها چیزی که معنا دارد «قانون زور» است. به نظر می‌رسد که این ایده اراده نیچه را با قدرت موازی می‌کند، اما یک تفاوت وجود دارد که باعث می‌شود ساد طرفدار نفی مطلق باشد و این نفرت او نه تنها نسبت به طبیعت، بلکه نسبت به خودش نیز هست. اگر به ساد بود، تمام کائنات که خودش هم شاملش می‌شد را از بین می‌برد. ساد خود می‌گوید که از طبیعت و هر چیزی که خلق کرده متنفر است و این نفی کامل همه چیز منجر به چیزی می‌شود که کامو آن را «خودکشی جمعی» می‌نامد.

چطور شد که ساد به برده طاغی به عنوان نمونه اولیه طغیان نزدیک شد؟ ساد متوجه می‌شود که هیچ راه ممکنی برای گفتن این‌که آنچه صاحب برده انجام می‌دهد اشتباه است، وجود ندارد و این‌که هیچ چیز ذاتاً معناداری در مورد طغیان برده نیست. هر دوی آن‌ها سعی دارند به شیوه‌ای قدرتمند عمل کنند و قدرتشان را برای انجام خواسته‌هایشان تثبیت کنند. برده می‌خواهد ارباب را نابود کند، چون از طرز برخورد او نفرت دارد

و از بردگی بیزار است و ارباب، از برده بیزار است. هر یک از این شخصیت‌ها دیگری را خواهند کشت و در این مبارزه برای قدرت قرار می‌گیرند، چون هیچ معنای خارجی برای گفتن این که کدام یک به درستی عمل می‌کند، وجود ندارد. به یاد داشته باشید که تنها قانون، قانون قدرت است؛ بنابراین انقام قتل با قتل گرفته می‌شود. ارباب اگر ناآگهان برده شود، نمی‌تواند ادعا کند که بردگی، اشتباه است. کامو اشاره می‌کند که چگونه نقطه شروع نفی مطلق ساد، به نظر می‌رسد به یک نوع اثبات مطلق تبدیل شده‌است، زیرا در حال حاضر هیچ چیز ممنوع نیست، به نظر می‌رسد که اکنون همه چیز مجاز است.

بحث نفی مطلق، در جایی‌که همه چیز مجاز است، ما را به اثبات مطلق می‌رساند. ما می‌دانیم که کامو به خاطر موضعی که در مورد خودکشی و نفی دارد، در این زمینه در کجا ایستاده است. نیچه پس از ساد می‌آید و با حمله بی وقفه خود به مسیحیت توضیح می‌دهد که چرا اثبات مطلق غیرقابل دفاع است. نیچه یک آتئیست افراطی بود اما کسی بود که عمیقاً از عدم وجود خدا نگران بود. نیچه با ساد موافق بود که بدون خدا پایه‌ای برای رفتار اخلاقی وجود ندارد، ولی نیچه عقیده داشت که در جهانی که هیچ چیز ممنوع نیست، هیچ چیز هم نمی‌تواند مجاز باشد. این یک استدلال قوی علیه موضع ساد است که درک آن با مثال‌های زیاد در عموم جامعه آسان است. قوانینی که آنچه مجاز نیست را برای جامعه شرح می‌دهند، در نتیجه نوع رفتاری که قابل‌قبول است را توضیح می‌دهند. اگر محدودیت سرعت ۷۵ مایل در ساعت است، پس بدیهی است که رانندگی با سرعت تا ۷۵ مایل در ساعت قابل‌قبول است. کامو می‌گوید که هدف نیچه این است که نشان دهد آزادی تنها زمانی می‌تواند وجود داشته باشد که اقدامات ممنوع با اقدامات مجاز تعریف شوند.

بحث نفی مطلق، در جایی‌که همه چیز مجاز است، ما را به اثبات مطلق می‌رساند. ما می‌دانیم که کامو به خاطر موضعی که در مورد خودکشی و نفی دارد، در این زمینه در کجا ایستاده است.

در مسیحیت، با نفی این جهان به امید آینده بهتر دنیا، نیچه نمونه خود را از این که چرا اثبات مطلق غیرقابل دفاع است، می‌یابد. برده یا مسیحی، که با همه چیز دست و پنجه نرم می‌کند و مقاومت نمی‌کند، اما گونه دیگر را تغییر می‌دهد، رنج خود را می‌پذیرد. نیچه معتقد است که این امر نشان می‌دهد که برده و ارباب، که هر دو با بردگی یا رنج موافق هستند، محیطی از «تجلیل قتل» ایجاد می‌کنند.

دلیل تنفر کامو از پاسخ نیچه این است که نیچه، هرکسی که از پذیرش جهان به همان شکلی که هست امتناع می‌کند را رد می‌کند. مشهور است که نیچه ایده تقدیر را، که خود آن را «عشق به سرنوشت (amor fati)» می‌نامید، دوست داشت. سؤال مهمی که در مورد عشق به سرنوشت مطرح می‌شود این است که اگر مردم بخواهند هر چیزی که در حال حاضر اتفاق می‌افتد را بپذیرند، چگونه نمی‌توانند در شرارت شریک شوند. این ایده تا حد زیادی ایده طغیان کامو علیه رفتاری را تضعیف می‌کند که از مسیر یک فرد یا گروهی از مردم، مانند مورد برده‌داری یا اعتراضات اجتماعی علیه خشونت پلیس عبور می‌کند. تا کنون بحث نشان می‌دهد که بخش عظیمی از بحث و گفتگو در مورد این‌که از نقطه شروع موضع پوچ به کجا باید رفت، مربوط به مسئله ارزش‌ها است.

ایجاد ارزش از طریق طغیان

اکتبر ۱۹۴۵ بود که سارتر کلمات «تقدم وجود بر ماهیت» را بیان کرد و به موجب آن چنین عبارت بنیادینی را برای اگزیستانسیالیسم ایجاد کرد. این عبارت معمولاً به این معنا تفسیر شده است که مردم ارزش‌های خود را در زندگی خلق می‌کنند، زیرا هیچ نیروی خارج از قوا برای هدایت اقدامات فردی وجود ندارد. از این بحث تا کنون می‌توان دریافت که پرسش از ارزش‌ها نقش مهمی در اگزیستانسیالیسم و به طور خاص در پاسخ کامو به پوچی ایفا می‌کند. موقعیت ساد این بود که بدون نیروی هدایت خارجی یا یک قانون اخلاقی ثابت شده، مردم هرطور که دلشان می‌خواهد می‌توانند عمل کنند چرا که هیچ چیز نمی‌تواند ممنوع باشد. کامو نشان داد که این نفی مطلق چگونه به اثبات مطلق منجر می‌شود، اما نیچه استدلال محکمی علیه آن نتیجه مطرح کرد. بنابراین، اگر با ساد یا نیچه همخوانی نداشته باشد، پاسخ کامو به این پوچی دقیقاً چیست و در کجا بر ایجاد ارزش تاکید می‌کند؟

با ایده خودکشی به عنوان پاسخی احتمالی به این پوچی نامتدوال که چرا کامو به مسئله قتل روی آورد، می‌رسیم. کامو، جنایات و اقدامات رژیم و توتالیتریسم زمان خود را «جنایات منطقی» نامید، زیرا تصور می‌شد که این جنایات براساس واکنشی منطقی به شرایط انسانی متکی باشد. وقتی مردم با تمام وجود پشت نوعی ایدئولوژی مانند آنچه کامو شخصاً با آن آشنا بود ایستادند، او دید که مردم حاضرند به خاطر این ایدئولوژی‌ها دست به قتل بزنند و بمیرند. او شخصاً در شورش علیه نازی درگیر بود و طرفدار شورش برای مسلمانان ستم‌دیده الجزایر بود.

کامو شاهد اقداماتی علیه مردمی بود که از آن اقدامات خوشش نمی‌آمد و بنابراین، او شخصاً اقداماتی را انجام داد که علیه نیروهایی که از آن‌ها نفرت داشت طغیان می‌کرد. کامو با این کار بیانیه یا ادعایی درباره ارزش‌ها ارائه داد. او فکر می‌کرد که امری غیر اخلاقی یا غلط در شرف وقوع است. کامو با تجزیه و تحلیل کامل طغیان، می‌تواند این ارزش را در مواجهه با پوچی ایجاد کند. این تحلیل طغیان است که در «انسان طاغی» رخ می‌دهد.

وضعیت ارباب و برده که قبلاً در مورد آن صحبت شد، می‌تواند برای توضیح بیشتر در مورد این‌که کامو چگونه ارزش را در یک دنیای جهان ابزورد ایجاد می‌کند، مورد استفاده قرار گیرد. کامو نوشت که وقتی مردم مرزی برای نوعی ظلم و ستم قائل می‌شوند، خطی از شان و منزلت را ایجاد می‌کنند که برای همه افراد مشترک است. کامو همچنین بارها در «انسان طاغی» درباره اجتماع انسان و اینکه چگونه وقتی برده‌ها علیه ارباب طغیان می‌کنند، نه تنها برای خود بلکه برای همه بشریت فریاد برمی‌آورند. این احساس و عمل طغیان مبتنی بر این احساس است که برای افرادی که احساس می‌کنند اشتباهی برایشان صورت گرفته است، اتفاق می‌افتد. به گفته کامو، انسان طاغی مقاومت کرده و «با آنچه ارجح است» مخالفت می‌کند. این استقرار ارزش است.

شورش، نظامی از ارزش‌ها برای بشریت ایجاد می‌کند، زیرا ایده آزادی کامل ساد را انکار می‌کند و از پذیرش رفتار ضعیف مبتنی بر سرنوشتی که ممکن است نیچه از ما داشته باشد، امتناع می‌ورزد.

مثال‌هایی که پیش از این در مورد اعتراضات عمومی و طغیان گروهی ارائه شده است، نشان می‌دهد که نه تنها این احساس طغیان واقعی است بلکه یک هویت گروهی عمیق در درون طغیان و درون بشریت نیز وجود دارد. مردم، حتی زمانی که خود قربانیان ظلم و ستم نباشند، طغیان و اعتراض خواهند کرد. تحلیل کامو از طغیان از این طریق، این تصور را به وجود می‌آورد که کامو اشاره می‌کند که طبیعت یا ماهیت انسانی وجود دارد و برخی از محققان معتقدند که کامو، این کار را برای تحقق نیاز به ایجاد یک پیوند انسانی در طول تاریخ انجام داده‌است.

شورش، نظامی از ارزش‌ها برای بشریت ایجاد می‌کند، زیرا ایده آزادی کامل ساد را انکار می‌کند و از پذیرش رفتار ضعیف مبتنی بر سرنوشتی که ممکن است نیچه از ما داشته باشد، امتناع می‌ورزد. کامو نوشت که آزادی در هرجا که مردم وجود دارند، محدود است زیرا به طور خودکار با قدرت دیگران به طغیان محدود می‌شود. کسی نمی‌تواند به خیابان‌های یک شهر بزرگ برود و گرفتن برده یا تجاوز جنسی به مردم را شروع کند. مجرم در این پرونده ممکن است با چند قربانی موفق باشد، اما آن‌ها به وضوح خطر طغیان دیگران برای چنین اقدامی را به جان می‌خرند. واکنش پلیس به چنین وضعیتی، نه تنها یک نمونه از طغیان علیه این نوع آزادی نهایی مجرم است، بلکه به وضوح نشان می‌دهد که چگونه مردم می‌توانند علیه اعمالی که خودشان قربانی آن‌ها نیستند، طغیان کنند. از آغاز یک طغیان، رنج قربانی به عنوان یک تجربه مشترک تلقی می‌شود.

همچنین مهم است توضیح دهیم که کامو، نه تنها معتقد است که طغیان، مقداری ارزش در بشریت و زندگی ایجاد می‌کند، بلکه باور دارد که شورش، به این معناست که کارهایی مانند قتل و دروغ گفتن نیز باید اشتباه باشند. استدلال این امر این است که اگر یک طاغی با قتل و دروغ موافقت کند، آنگاه از طریق استدلال معکوس، قتل و خشونت توجیه می‌شود و دلایل شورش را در وهله اول تضعیف می‌کند.

نقد هاکبرگ بر کامو

پروفسور هربرت هاکبرگ کتاب‌ها و مقالات متعددی نوشته است و در یک مقاله خاص به برخی از مشکلاتی که در اخلاق پوچی کامو متمرکز است، می‌پردازد. هاکبرگ در ابتدا می‌گوید این حقیقت که مرگ افراد همان چیزی است که به علت غیرقابل توضیح بودنش، کامو آن را پوچ می‌داند و مرگ، تنها وجود معناداری که انسان‌ها می‌دانند را نفی می‌کند. این یک سوءتفاهم در مورد پوچی کامو است و این را می‌توان به آسانی در یکی دیگر از آثار کامو به نام «اسطوره سیزیف» نشان داد. سیزیف پادشاهی بود که توسط خدایان به جرم دروغ گفتن مداوم، به غلتاندن یک سنگ عظیم‌الجثه بالای یک تپه تا انتهای ابدیت، محکوم شد. تنها برای تماشای به پایین برگشتن سنگ، به پایین تپه می‌آمد. سیزیف محکوم به این است که هر روز این سنگ را برای همیشه از تپه بالا ببرد و این واقعیت که سیزیف جاودان است، این کار را پوچ می‌کند. اگر سیزیف مثل بشر فانی بود، زندگی او چنین پوچ نمی‌شد. این مثال نشان می‌دهد که مرگ چگونه به تنهایی منبع پوچی نیست، زیرا مرگ بهترین چیزی است که می‌تواند برای سیزیف اتفاق بیفتد.

هاکبرگ همچنین ادعا می‌کند که اگر جوهر انسان جهانی، حقیقت داشته باشد، در آن صورت برده نمی‌تواند طغیان کند و ارباب را بکشد یا او را اسیر کند. کامو زمان زیادی را صرف پرداختن به مسئله آزادی و قتل در «انسان طاغی» می‌کند و

توضیح کافی برای نقد هاکبرگ در این حوزه را ارائه می‌دهد. اولین و مهم‌ترین نکته مهم این است که کامو اغلب به عنوان یک شخصیت ادبی دیده می‌شود تا یک فیلسوف. کامو مردی بود که زندگی خود را از طریق کلمات مکتوب تأمین می‌کرد و به همین دلیل هنگام تجزیه و تحلیل اثر، کلمات انتخابی او از بیش‌ترین اهمیت برخوردار است.

وقتی کامو برای اولین بار دلیل نوشتن کتاب خود، «انسان طاغی» را توضیح می‌دهد، می‌گوید که در دنیای پوچی به نظر می‌رسد که «قاتل» درست یا غلط نیست. کامو به طور استراتژیک از واژه‌های «کشتن (**Kill**)» و «قتل (**Murder**)» در سرتاسر «انسان طاغی» استفاده می‌کند و کاملاً منطقی است که فکر کنیم این کاملاً عمدی است. هنگامی که کامو درباره مجازات خدا و انکار بشر سخن می‌گوید، از کلمه «کشتن» و نه «قتل» استفاده می‌کند. قتل (کشتن غیر قانونی و غیرقابل‌توجیه یک فرد حین آدمکشی و قتل)، عبارتی است که می‌تواند برای گرفتن حق حیات دیگری مورد استفاده قرار گیرد. به راحتی می‌توان به اصطلاحی که اغلب در قانون و حتی در اخبار ساعت پنج به کار می‌رود (قتل موجه) فکر کرد، اما کسی عبارت «قتل موجه» را نمی‌شنود، زیرا قتل بنا به تعریف، کشتن غیرقانونی یا غیرموجه دیگری است. کامو در زمان‌های مختلف، از عبارات قتل (**Murder**) و کشتن (**Kill**) استفاده می‌کند متعدد هستند، از جمله بخش‌هایی با عنوان «قتل نیهیلیستیک» و «قتل تاریخی».

کامو هرگز از کلمات «ماهیت انسانی» در «انسان طاغی» استفاده نمی‌کند، اما بسیاری از محققان اظهار کرده‌اند که کامو می‌خواهد نوعی ماهیت انسانی برای اثبات حقیقت اخلاقی طغیان خود ایجاد کند.

وقتی هاکبرگ می‌گوید که برده نمی‌تواند بدون تضعیف آغاز تمام طغیان به دلیل ماهیت انسانی جهانی، ارباب را بکشد، او بر تفاوت مهمی که کامو بین قتل (**Murder**) و کشتن (**Kill**) ایجاد می‌کند، چشم‌پوشی می‌کند. طغیانی که کامو مدعی آن است که اساس ارزش و نوعی از اخلاقیات است، به طور کلی قتل را ممنوع می‌کند، نه کشتن را؛ درست مانند جامعه مدرن ما. اگر کسی با هدف برده کردن یک فرد محبوب، از نیروی فیزیکی استفاده کند، جامعه می‌گوید که مقاومت در برابر آن عمل، حتی تا حد کشتن صاحب احتمالی برده، توجیه می‌شود.

هاکبرگ دلایل خوبی علیه طغیان کامو به عنوان پایه اخلاقیات ارائه می‌دهد، اما تنها یکی از جنبه‌های انتقادهایش منطقی به نظر می‌رسد. منظور کامو این نیست که زندگی فقط به این دلیل پوچ است که مرگ، غیرقابل توضیح است و همچنین او از اصطلاح کشتن (**Kill**) به اندازه قتل (**Murder**) استفاده نمی‌کند. این دو کلمه معانی بسیار متفاوتی دارند و کامو مرد ادبیات بود که زندگی خود را، با انتخاب کلمات می‌گذراند. کامو همچنین نشان می‌دهد که وقتی «معنا» و «لفظ» نیچه را از هم تفکیک می‌کند، به معناشناسی توجه می‌کند. این حقیقت که کامو می‌خواهد تفاوت بین «معنا» و «لفظ» ادبیات سایر فیلسوفان را توضیح دهد، نشان می‌دهد که او مردی است که توجه زیادی به پیام و کلمات انتخابی آثار ادبی دارد. قوی‌ترین استدلال هاکبرگ علیه اخلاق پوچی کامو، استدلالی است که ماهیت انسانی، که کامو می‌خواهد برقرارش کند را تضعیف می‌کند.

طغیان نیاز به ماهیت انسانی ندارد

کامو هرگز از کلمات «ماهیت انسانی» در «انسان طاغی» استفاده نمی‌کند، اما بسیاری از محققان اظهار کرده‌اند که کامو می‌خواهد نوعی ماهیت انسانی برای اثبات حقیقت اخلاقی طغیان خود ایجاد کند. انکار این امر دشوار است که کامو در پاسخ به این پوچی ادعا می‌کند که این، یک ماهیت مشترک انسانی است اما اگر بتوان آن را چنین نامید، برای کار کردن اصول اخلاقی طغیان کامو ضروری نیست. ماهیت به معنی وجود بسیار اساسی یک چیز است؛ ماهیت، آنچه چیزی را به وجودی که هست تبدیل می‌کند می‌باشد. حتی سخت است که عقلانیت را یک جنبه از ماهیت انسان بنامیم، زیرا نمونه‌هایی از انسان‌ها وجود دارند که قادر به استدلال نیستند، مانند افراد عقب‌مانده ذهنی یا افرادی که در کما هستند.

اگر ما حتی نمی‌توانیم از عقلانیت به عنوان یک ماهیت انسانی استفاده کنیم، پس چگونه می‌توان گفت که تجربه پوچی یک جنبه از ماهیت انسان است؟ «انسان طاغی» ممکن است کامو را با دوستش سارتر در تضاد قرار داده باشد، اما به نظر می‌رسد که کامو می‌تواند به حق باشد که طغیان یک روش موفق برای ایجاد یک قانون رفتاری است و سارتر هم بر حق است که وجود برای بشریت مقدم بر ماهیت است. یک چیز مطمئناً این است که هیچ برچسبی نمی‌تواند متناسب با کامو باشد، زیرا او فقط می‌نویسد تا دیگران دلایل خودشان را برای زندگی پیدا کنند و چیز بیشتری وجود ندارد که او بیشتر بتواند اگزیستانسیالیست قلمداد شود. در پایان مهم نیست که کامو اگزیستانسیالیست بود یا نه، اما این اکتشاف طغیان متافیزیکی کامو دلایل خوبی برای در نظر گرفتن او به عنوان یک اگزیستانسیالیست به وجود

می‌آورد، حتی اگر برچسبی بود که او شخصاً از آن خوشش نمی‌آمد.

هر حیوانی در دنیا با نوعی پوچی رو به رو می‌شود و این امر از طریق نحوه تعامل انسان با تمامی حیوانات غیر بشری، آشکار است. جان استوارت میل، فیلسوف مشهور فایده‌گرا، این ادعا را مطرح کرد که هیچ انسانی به حیوان سطح پایینتری تبدیل نخواهد شد، حتی اگر بتوانیم سعادت کامل آن حیوان سطح پایین را تجربه کنیم. مردم اغلب زندگی‌هایی دارند که ناراضی‌کننده است و بشریت، محیطی را برای خود ایجاد کرده که می‌تواند زندگی‌های ناخوشایند را پرورش دهد؛ اما بنا به گفته میل، مردم زندگی کردن به عنوان یک خوک کاملاً خوشبخت را به یک انسان نیمه‌خوشحال ترجیح نمی‌دهند و این به خاطر این است که انسان‌ها نوعی پوچی را در زندگی به عنوان یک حیوان با منطق کم‌تر تشخیص می‌دهند. پوچی ممکن است چیزی باشد که هر شخص حساسی بدون در نظر گرفتن جنس یا گونه تجربه‌اش می‌کند، اما تجلی آن پوچی امری متفاوت است. پوچی آن چیزی نیست که یک ماهیت انسانی را به دلایل متعددی که در بالا توضیح داده شد، ایجاد می‌کند، اما به این معنی نیست که اخلاق طغیان کامو امروزه ربطی به آن ندارد.

طغیان متافیزیکی، امروزه مناسب است

کامو برچسب «اگزیستانسیالیست» را دوست نداشت و شاید او یک اگزیستانسیالیست نبود اما مهم نیست. کامو دلیل محکمی برای استفاده از طغیان، به عنوان منبعی برای قوانین اخلاقی رفتار ارائه می‌دهد. تقریباً به شیوه هابزیان است که کامو، این ایده را مطرح می‌کند که آزادی نامحدود توسط توانایی طغیان در دیگران کنترل می‌شود. کامو در دوران پرآشوبی زندگی می‌کرد و بسیاری از این دوران سخت را از نزدیک تجربه می‌کرد. کامو پدرش را به خاطر جنگ جهانی اول از دست داد، خود کامو به عنوان شورشی علیه نازی‌ها در جنگ جهانی دوم فعالیت کرد و همچنین به دنبال رفتار و عدالت برابر برای الجزایرِ ستمدیده بود. برخی افراد ادعا کرده‌اند که اگزیستانسیالیسم و اخلاق پیشنهاد شده توسط مردانی مانند کامو، بیش از ارزش خود دوام آورده‌اند، اما این نمی‌تواند از حقیقت فراتر رود.

جنگ امروز اسرائیل و غزه یا جنگ نسبتاً جدید بین دولت اسلامی و مسلمانان میانه‌رو در مکان‌هایی مانند عراق و سوریه را ببینید. این همان نوع کشمکشی است که در زمان کامو وجود داشته است. این همان نوع درگیری است که امروزه در بسیاری از مناطق خاورمیانه و شمال آفریقا دیده می‌شود. در مناقشاتی از این دست، برای مردم مهم است که توانایی خود را برای اعتراض و طغیان علیه نیروهایی که در زندگی خود آن‌ها را تأیید نمی‌کنند، درک کنند. در زندگی تمام این مردم مظلوم، نقطه‌ای وجود دارد که در آن ایستادگی کرده و اعلام می‌کنند که رفتاری که با آن‌ها شده، غیرقابل‌قبول است. مردم جهان که قربانی ایدئولوژی‌های این گروه‌های خاص نیستند، ازاین‌جهت که برای خود طغیان کنند، باید از طرف کسانی که بیش از حد به جنگ نزدیک هستند، طغیان کنند. همه این گونه طغیان‌ها با طغیان متافیزیکی کامو و مسائل مربوط به گذشته نه چندان دور ما سازگار است که اهمیت طغیان را به ما یادآور می‌شود. این مسائل در کشورهای جهان سوم نیز مجزا نیستند. این مسائل در کشورهای جهان سوم نیز مجزا نیستند. حق رأی و بردگی زنان از مسائلی است که در گذشته اخیر آمریکا مطرح بوده و یادآور آن است که ضرورت طغیان به پایان نرسیده است. کامو نوشت: «تسلط واقعی شامل رد تعصبات زمان است»، و این درسی است که هرگز شایستگی خود را از دست نخواهد داد. این مسئله همچنان می‌تواند کمک کند که ما فارغ از جزئیات، به اصل ماجرا توجه کنیم.■

زیرنویس

۱-کامو برچسب «اگزیستانسیالیست» را دوست نداشت، و شاید او یک اگزیستانسیالیست نبود؛ اما اهمیتی ندارد. کامو دلیل محکمی برای استفاده از طغیان به عنوان منبعی برای قوانین اخلاقی رفتار ارائه می‌دهد.

داستان «خانم بریل»

نویسنده «کاترین منسفیلد»؛ مترجم «مژگان حقیقی»

هوا عالی بود. لکه‌های زرد و بزرگی آسمان آبی را پوشانده بود، اما میس بریل خوشحال بود چرا که تصمیم گرفته بود که پالتوی خزش را بردارد و آن روز بپوشد. هیچ نسیمی نمی‌آمد. اما وقتی دهان را باز می‌کردی، نوعی سرمای خفیف همانند خنکای یک لیوان آب یخ قبل از نوشیدن احساس می‌شد. هر چند وقت یک بار برگی که معلوم نبود از کجا آمده است، چرخ می‌خورد و از هوا بر زمین می‌نشست.

دوشیزه بریل دستش را بالا آورد و پوستین خز را لمس کرد. احساس کرد چه قدر ناز و دوست داشتنی است. از اینکه آن را دوباره لمس کرد، خوشش آمد.

آن روز بعد از ظهر پالتو را از جعبه بیرون آورده بود، گرد نفتالینش را تکانده و حسابی آن را برس زده بود و به دنبال آن، زندگی گذشته‌اش در برابر چشم‌های تار و ریزش مجسم شده بود. چشم‌های کوچک و غمگین که گویی می‌گفت: «چه به روز من آمده است؟»

آه! چه قدر خوب می‌شد چشمانش از زیر نقاب سرخ صورتش بیرون می‌آمد، اما بینی‌اش که سایه روشنی از رنگ سیاه داشت اصلاً صاف نبود، احتمالاً یک جوری ضربه دیده بود. زیاد مهم نبود با مالیدن اندکی کرم یا پودر صورت، به وقتش می‌شد روی آن را گرفت؛ یک جور ماست مالی!

بله دوشیزه بریل واقعاً در مورد بینی‌اش این طور فکر می‌کرد. او می‌توانست این لک را که تا کنار گوش چپ اش کشیده شده بود، در زیر موهای سرش پنهان کرده و با دست آن را بپوشاند. احساس کرد بازوها و دست‌هایش به خارش افتادند. حدس زد باید از پیاده روی باشد. وقتی نفس می‌کشید چیزی اندوهناک و سبک ... اما نه! اندوهناک نه، بلکه به نظر چیزی نرم و ظریف روی سینه‌اش می‌خزید. امروز نسبت به یکشنبه گذشته، جمعیت بیشتری بیرون بودند و گروه موزیک بلندتر و سرحال‌تر از همیشه می‌نواخت. چون سال نو شروع شده بود. با اینکه افراد گروه یکشنبه‌ها، تمام سال را به طور دسته جمعی می‌نواختند، اما یکشنبهٔ اول سال مثل همیشه نبود. مثل این بود که کسی فقط برای خانوادهٔ خودش می‌نواخت و اگر غریبه‌ای در آنجا حضور نداشت، برایش اهمیتی نداشت که گروه چگونه می نواخت. برایش مهم نبود آیا رهبر گروه کت تازه پوشیده است یا نه؟! چون مطمئن بود که او حتماً لباس تازه به تن کرده است.رهبر ارکستر پایش را به زمین می‌زد و مثل خروسی که در حال بانگ زدن باشد، دست‌هایش را در هوا تکان می‌داد و افراد گروه که در ساختمان گنبدی شکل و سبز رنگی نشسته بودند، گونه‌هایشان را باد داده و به صفحه‌های مقابلشان زل زده بودند. حالا صدای نواختن آرام فلوت به گوش می‌رسید. خیلی زیبا بود! صدا همانند رشته‌ای کوتاه از قطرات شفاف آب، روشن و دلنشین بود. دوشیزه بریل مطمئن بود این آواز دوباره تکرار می‌شد. همین طور هم شد. سرش را بالا گرفت و لبخند زد.

فقط دو نفر روی صندلی مخصوص او کنارش نشسته بودند. یک پیرمرد با سر و وضع آراسته و مرتب که یک ژاکت مخمل به تن داشت و دست‌های خود را روی عصای بزرگ کنده کاری شده‌اش قلاب کرده بود و دیگری پیرزن درشت هیکلی که سیخ و صاف نشسته بود و گلوله کاموای بافتنی روی دامن گلدوزی شده‌اش قرار داشت. آن‌ها حرف نمی‌زدند و این سکوت برای دوشیزه بریل کسل کننده بود. چون او همیشه چشم به راه بود با کسی سر صحبت را باز کند؛ فکر می‌کرد که در گوش دادن به حرف‌های دیگران واقعاً استاد است. برای یک دقیقه هم که شده، طوری می نشست و به حرف دیگران گوش می‌داد که انگار اصلاً به حرف آنها گوش نمی‌دهد.

زیر چشمی به زوج پیری که در کنارش نشسته بودند نگاه کرد. فکر کرد شاید به زودی از آنجا بروند. یکشنبه هفته گذشته هم به خوبی همیشه نبود. یک مرد انگلیسی و همسرش در کنارش نشسته بودند. مرد یک کلاه بدریخت پانامایی به سر داشت و زن چکمهٔ دگمه دار به پایش کرده بود.

تمام این مدت، در این فکر بود که چطور باید او هم عینک بزند. می‌دانست که چشم‌هایش به عینک احتیاج دارد اما داشتن آن فایده‌ای نداشت. مطمنا شیشه‌هایش می‌شکست و هیچ وقت دوام نمی‌آورد. حواسش به مردی بود که به ظاهر صبور بود و سر و وضعش نشان می‌داد که ثروت زیادی دارد. او یک عینک لب طلایی به چشمش زده بود. از آن نوع عینک‌ها که به دور گوش می‌پیچید. شیشه‌هایش مثل دو بالش کوچک به دو طرف پل بینی تکیه داده بودند.

اما نه! هیچ چیز او را راضی نمی‌کرد. فکر می‌کرد اگر عینک هم بزند، از بالای بینی‌اش لیز خورده، خواهد افتاد. دوشیزه بریل می‌خواست خود را از قید همه چیز آزاد کند.

پیرزن‌ها و همین طور پیرمردها همانند یک مجسمه بی حرکت روی نیمکت‌ها نشسته بودند. چندان مهم نبود. همیشه عده‌ای برای تماشا در آنجا بودند. در مقابل باغچه گل کاری شده و ساختمان گنبدی شکل کلیسا، زن و شوهرها، زوج‌های جوان و

گروه‌های مختلف مردم، پس و پیش در رفت و آمد بودند. آن‌ها گاهی می‌ایستادند تا با هم حرف بزنند، به هم سلام کنند و یا از گداها که کاسهٔ گدایی‌شان را روی نرده‌ها گذاشته بودند، یک دسته گل بخرند. بچه‌های کوچک، خندان و دوان دوان بین مردم در حرکت بودند. پاپیون‌های بزرگ سفید و ابریشمی دور گردن پسر بچه‌ها حلقه زده بود و دختر بچه‌ها مثل عروسک‌های فرانسوی کوچک، لباس‌های توری و مخملی سرتاپایشان را پوشانده بود. گاهی اوقات، یک بچه تلوتلو خوران از زیر درخت‌ها بیرون می‌جهید، می‌ایستاد خیره به اطرافش نگاه می‌کرد و در همین حال ناآگهان تلپی به زمین می‌خورد. این جا بود که مادرش سرزنش کنان با قدم‌های بلند خود همانند یک مرغ کوچک به داد فرزندش می‌رسید.

بقیه مردم روی نیمکت‌ها و صندلی‌های سبز رنگ نشسته بودند. هر یکشنبه کارشان همین بود. دوشیزه بریل اغلب متوجه چیز خنده داری تقریباً در مورد همهٔ آن‌ها شده بود. آن‌ها مرموز، ساکت و تقریباً همه پیر بودند. طوری نگاه می‌کردند که انگار همین الان از اتاق‌های کوچک و تاریک و یا حتی از درون گنجه‌ها و قفسه‌ها بیرون آمده‌اند.

درختان بلند و قلمی از پشت ساختمان گرد کلیسا دیده می شد؛ برگ‌های زردشان به زمین می‌ریخت و باریکه‌ای از آب در میانشان جریان داشت و پشت سر، آسمانی آبی با ابرهایی از رگه‌های طلایی رنگ به چشم می‌خورد و گروه موزیک دام دام ... دام می‌نواخت. دو دختر جوان در پیراهن‌های قرمز به هم لبخندی زدند و دست در دست همدیگر، از آن جا دور شدند. بعد از رفتن آنها، دو زن روستایی با کلاه‌های حصیری مضحک از آنجا رد شدند. آن‌ها دو الاغ زیبا را که پوستی دودی رنگ داشتند با وقار به پیش می راندند. راهبه ای با چهره‌ای بی روح و پریده رنگ، شتابان از آنجا گذشت. پشت سرش یک زن زیبا پیش آمد و دسته گل بنفشه‌ای که در دست داشت، به زمین افتاد. در این هنگام پسر بچه‌ای دنبالش دوید تا آن‌ها را به دستش دهد. زن دسته گل را از دست پسرک گرفت و آن را به گوشه‌ای پرتاب کرد. گویی گل‌ها بعد از افتادن به زمین سمی شده بودند.

خدای عزیز! دوشیزه بریل نمی‌دانست این کار را تحسین کند و یا اینکه آن را سرزنش کند؟!در همین لحظه زنی با کلاه خز سفید رنگ و مردی شیک پوش با کت و شلوار خاکستری درست در مقابل دوشیزه بریل به هم رسیدند. مرد قد بلند، اتو کشیده و با وقار بود و زن کلاهِ سفیدِ یکدستی سرش گذاشته بود. او این کلاه را زمانی خریده بود که موهایش طلایی رنگ بود. حالا همه چیز، موهایش، صورتش و حتی چشم‌هایش به رنگ همان کلاه سفید زوار در رفته بود. علاوه بر کلاه او یک جفت دستکش تمیز دستش کرده بود. دست‌های زن از این برخورد تصادفی بی اختیار به طرف لب‌هایش بالا آمد. دست‌هایش ظریف و کوچک بودند و به زردی می‌زدند. زن از دیدن مرد خشنود به نظر می‌رسید.

دوشیزه بریل به هر کجا که می‌رفت اینجا، آنجا، کنار دریا و ... همه چیز را در خیال خود مجسم می‌کرد. در این فکر بود که چه حرف‌هایی ممکن است به هم بزنند. «هوا خیلی لطیف است. این طور نیست؟» و شاید مرد در جواب می‌گفت که با نظر وی موافق نیست. اما نه! مرد سرش را تکان می‌داد، سیگاری آتش می‌زد و بعد دود غلیظ آن را به آرامی فوت می‌کرد و یا حتی امکان داشت هنگامی که زن ایستاده بود و داشت می‌خندید، شعله کبریت را خاموش کرده، به راه خود ادامه می‌داد و زن کلاه سفید را تنها به حال خود می‌گذاشت. با این افکار دوشیزه بریل آشکارتر از همیشه لبخند زد. اما انگار حتی گروه موزیک هم می‌دانست او چه احساسی دارد. از این رو آرام‌تر و ملایم‌تر از همیشه شروع به نواختن کرد.

به دنبال آن طبل گروه، بلندتر و محکم‌تر از همیشه پی در پی می‌کوبید: «بی شعور! بی شعور!» در این صورت زن چه می‌کرد؟ حالا چه اتفاقی می‌افتاد؟ اما همان طور که دوشیزه بریل این سؤال‌ها را از خود می‌کرد زن کلاه سفید برگشت و انگار که فرد مهمی را دیده باشد، دستش را بلند کرد و بعد هم تاپ تاپ کنان با کفش‌های پاشنه بلند از آنجا دور شد. گروه موزیک این بار تندتر و شادتر از همیشه می‌نواخت. در این موقع زوج پیری که روی صندلی در کنار دوشیزه بریل نشسته بودند، برخاستند و قدم زنان آنجا را ترک کردند. پیرمرد ریش بلند مضحک چنان لنگ لنگان همراه با گروه آواز پیش می‌رفت که چیزی نمانده بود چهار دختر که در یک ردیف در کنار هم می‌آمدند، او را زیر بگیرند.

آه! تماشای این صحنه‌ها چقدر جذاب بود! چه قدر از تماشای آنها لذت می‌برد! چه قدر دوست داشت که اینجا روی نیمکت نشسته و همهٔ آن صحنه‌ها را تماشا می‌کرد! درست شبیه به یک نمایشنامه بود. دیدن این صحنه‌ها دقیقاً مثل تماشای یک نمایش بود. چه کسی باور می‌کرد که آسمان پشت صحنه رنگ نشده باشد. آسمان رنگ نداشت تا زمانی که یک سگ کوچک و قهوه‌ای رنگ با تشریفات یک دفعه وارد صحنه می‌شد و بعد به آرامی آن جا را ترک می‌کرد. مثل سگ کوچولویی که در صحنهٔ تئاتر نقش بازی می‌کند؛ سگ کوچولویی که دارو به خوردش داده‌اند. دوشیزه بریل به این نکته پی برد که آسمان هر جور که بود، نمایش را این همه جالب و مهیج کرده بود.

همهٔ آنها روی صحنه بودند، آن‌ها فقط بیننده یا شنونده نبودند. آن‌ها بازی می‌کردند حتی او خودش هم در این بازی نقش داشت و هر یکشنبه به آنجا می‌آمد. بی شک اگر یک هفته آنجا نبود، کسی بود که متوجه نبود وی شود. اصلاً او بخشی از این نمایش بود. چه قدر عجیب بود که تا حال به این موضوع پی نبرده بود، با این وجود این موضوع نشان می‌داد که چرا هر هفته درست در همین موقع از خانه‌اش به راه می‌افتاد و خودش را به این نقطه می‌رساند تا مبادا یک وقت دیر به نمایش نرسیده باشد و این موضوع به او می‌فهمانید که چرا خجالت می‌کشد به شاگردانش بگوید بعد از ظهرهای یکشنبه را چگونه گذرانده است. دیگر تعجبی نداشت. دوشیزه بریل تقریباً با صدای بلند خنده سر داد. او روی صحنه بود. به پیرمرد علیل و ناتوانی فکر می‌کرد که چهار روز در هفته وقتی توی پارک خوابش می گرفت، (دوشیزه بریل) برایش روزنامه می‌خواند. او کاملاً به این پیرمرد عادت کرده بود. او به این سر که روی گردن سنگینی می‌کرد و به بالشی تکیه داده بود، به چشمان در گود نشسته و دهان همیشه باز و بینی باریک، عادت کرده بود. اگر او می‌مرد، امکان نداشت که دوشیزه بریل متوجه مرگ وی نشود، گرچه ممکن بود چندان اهمیتی به موضوع ندهد. اما پیرمرد تصادفاً می‌دانست کسی که مرتب برایش روزنامه می‌خواند، یک هنرپیشه است! یک هنرپیشه! پیرمرد سرش را بلند کرد. دو نقطهٔ نورانی در چشم‌هایش سوسو می‌زد. هنرپیشه! شما هنرپیشه هستید؟ و دوشیزه بریل ورق روزنامه را در دستش صاف کرد؛ گویی روزنامه دست خطی بود که نقش خود را در آن می‌خواند و به آرامی گفت: «بله من خیلی وقته که هنرپیشه‌ام.»

مدتی بود که گروه موزیک از نواختن دست کشیده بود و استراحت می‌کرد. حالا دوباره نواختن را از سر گرفت. آهنگی که می‌نواختند، آهنگی گرم و شاد بود. با این وجود، نوعی سردی خفیف در هوا احساس می‌شد. یک چیزی! آن چیز چه بود؟ هر چه بود غمگین نبود، نه! غمناک نبود چیزی در آهنگ بود که آدم را وادار به خواندن می‌کرد. صدا اوج گرفت و بلند و بلندتر شد. خورشید می‌درخشید و به نظر دوشیزه بریل اینطور می‌آمد که تا یک لحظهٔ دیگر همهٔ آن‌ها، همهٔ افراد گروه شروع به آواز خواندن خواهند کرد. زوج‌های جوان، زوج‌های خندان که همه با هم در گردش بودند آن‌ها را همراهی خواهند کرد و افراد گروه یک به یک، مصمم و پر شکوه به آن‌ها ملحق خواهند شد و بعد خود او و بقیه که روی نیمکت‌ها نشسته بودند با لحن آرام که نه بالا و نه پائین می‌شد با صدای فوق العاده خوشایند و مهیج آن‌ها را همراهی خواهند کرد. چشم‌های خانم بریل پر از اشک شد و بعد همانطور که می‌خندید به اطرافیانش نگاه کرد. فکر کرد دیگران می گویند بله ما می‌فهمیم، ما می‌فهمیم؛ فکر کرد با این همه، آنچه را که آن‌ها می‌فهمیدند، او نمی فهمید.

درست در همین موقع دختر و پسر جوانی از راه رسیدند و در کنار دوشیزه بریل، همان جایی که قبلاً زوج پیری نشسته بودند؛ نشستند. عاشق همدیگر بودند و لباس‌های شیکی به تن داشتند. البته آن دو بازیگر این صحنه، تازه از قایق تفریحی پدرِ پسر جوان برمی گشتند. دوشیزه بریل که هنوز بی صدا آواز می خواند و هنوز لبخند خفیفی به لب داشت، خودش را برای شنیدن حرف‌های آن‌ها آماده کرد.

دختر گفت: «نه! حالا نه! این جا نه! نمی تونم.»

و پسر پرسید: «اما چرا؟ به خاطر اون پیرزن احمقی که اون گوشه نشسته؟ اصلاً واسه چی اینجاست؟ کی اون رو می‌خواد؟ چرا اون ریخت و قیافهٔ پیر و مسخره‌اش رو توی خونه نگه نداشته؟!»

دختر با خنده گفت: «پالتوی خزش خیلی خنده داره. درست مثل ماهی سفیدی که سرخش کرده باشند.»

پسر، اشاره به میس بریل با عصبانیت در گوش دختر گفت: «آه! گورت رو گم کن!» و بعد اضافه کرد: «حالا جواب من رو بده عزیزم.»

و دختر پاسخ داد: «نه! این جا نه! هنوز نه!»

دوشیزه بریل معمولاً سر راهش به خانه، از یک مغازهٔ شیرینی پزی، یک تکه کیک عسلی می‌خرید. یکشنبه‌ها این برنامهٔ همیشگی‌اش بود. بعضی وقت‌ها مغز بادام هم داشت و بعضی وقت‌ها هم نداشت. بود و نبود بادام برای او خیلی فرق می‌کرد. اگر کیک مغز بادام داشت، مثل این بود که هدیهٔ کوچکی را با خود به خانه می‌برد، در واقع نوعی سورپریز بود. چیز خیلی خوبی که امکان داشت در خانه نباشد. او برای خرید کیک بادام، یکشنبه‌ها عجله داشت. بعد از خرید، بلافاصله به خانه می‌رفت. فوراً کبریت را کشیده، در یک چشم به هم زدن کتری آب را جوش می‌آورد.

اما امروز بی اعتنا از کنار کیک پزی رد شد. به خانه که رسید، از پله‌ها بالا رفت و وارد اتاقی تاریک و کوچک شد. اتاقش مثل یک قفسه، کوچک بود. بعد روی روتختی قرمز رنگ نشست. مدتی همچنان همانجا ماند. جعبه‌ای که پوستین خز را از داخلش درآورده بود، همانجا روی تختخواب بود. تند و تند دگمه‌های پالتویش را باز کرد و بی آنکه نگاه کند آن را توی جعبه گذاشت اما وقتی در جعبه را می‌بست، به نظرش صدایی شنید که گریه می‌کرد.■

ترجمه دو داستانک «حرف و عمل»؛«انسان غریب»

نویسنده «اشفاق احمد»؛ مترجم «سمیرا گیلانی»

حرف و عمل

بعد از اینکه ازدواجش حتمی شد، پسر و والدینش شروع به سفارش چیزهای قیمتی برای جهیزیه کردند. داماد سفارش داده بود در جهاز دختر تلویزیون رنگی و موتور هم باشد. پدر دختر بازنشسته شده بود. بعد از بازنشستگی هر پولی که دستش آمده بود را خرج عروسی سه خواهرش کرده بود اما چون قرار ازدواج قطعی شده بود و کارت‌های دعوت هم پخش شده بود، برای برآوردن درخواست پسر و والدینش چیزی کم نگذاشت.

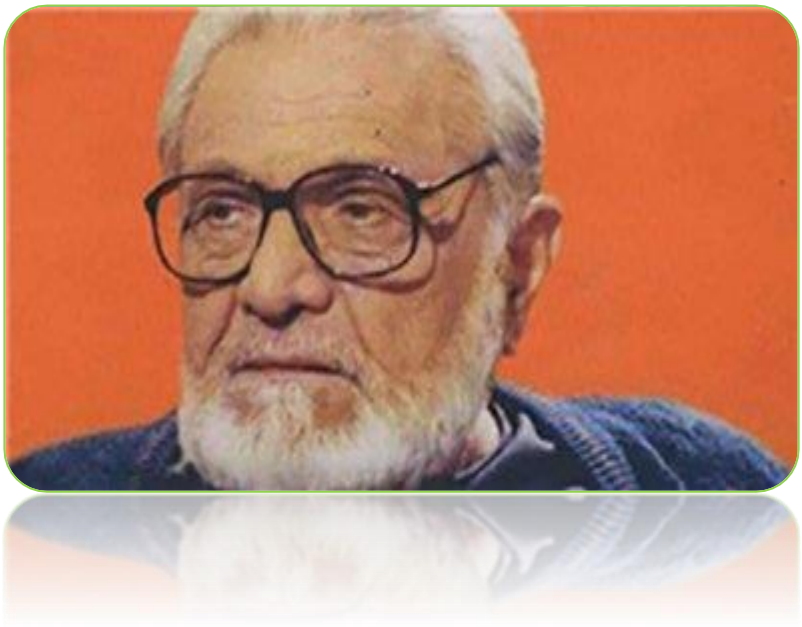
روز بعد از عروسی وقتی اتاق شوهرش را بررسی می‌کرد، جایزه‌های داخل کمد توجهش را جلب کرد. شوهرش به او گفت که این جایزه‌ها به خاطر کسب مقام‌های مختلف به او داده شده است. به لوحی اشاره کرد و گفت: «این لوح به خاطر کسب مقام اول مقاله نویسی بین مدارس بهم داده شده.»

زن پرسید: «عنوان مقالت یادت هست؟»

شوهر گفت: «بله، موضوع داغ این روزها، جهیزیه یک لعنت اجتماعی است!!!»■

انسان غریب

او ثروتمند شده بود و تمام زندگی‌اش صرف جمع کردن ثروت بود. در شهر چندین آسمان خراش داشت و هزاران روپیه در بانک. او همیشه می‌گفت که در دنیا ثروت همه چیز است ولی وقتی دچار بیماری لاعلاج شد و پزشکان او را جواب کردند، آن شخص ثروتمند، بیچاره و بی‌اختیار روی تخت افتاد و به پسرش گفت: «پسرم من توی این دنیا واسه اینکه زندگی آروم و باآسایشی داشته باشم، ثروت زیادی جمع کردم اما امروز این ثروت واسه زنده نگهداشتن من به کارم نمیاد و واسه جایی که قراره همیشه زندگی کنم چیزی جمع نکردم. پسرم امروز انباری از ثروت دارم اما با این وجود نمی‌تونم زنده بمونم. چقدر بیچاره و غریب شدم که دارم می‌میرم اما دست راستم خالیه. خدا به این غربت من رحم کنه!!»■



داستان «داستانی که در طول خط راه آهن وول می‌خورد»

نویسنده «جیلانی بانو»؛ مترجم «علی ملایجردی»

جیلانی بانو که مقیم حیدرآباد است، کارشناسی ارشدش را در زبان اردو از جامعه میلیا اسلامی گرفت و در سال ۱۹۵۳ شروع به نوشتن کرد. او تا به حال سه مجموعه داستان، دو مجموعه داستان بلند و یک مجموعه به زبان اردو از داستان‌های مالایایی که از هندی ترجمه کرده دارد. او در سال ۱۹۷۸ جایزه مؤدی غالب را گرفت و جایزه اتحادیه شوروی و جایزه نهرو به خاطر خدماتش به زبان اردو به او داده شد. خانم بانو ارتباط نزدیکی با آکادمی صحیتا دارد.

مردم چشمشان به آسمان بود گویی بر روی زمین خدایی نبود. زیر پل تعدادی بوژی ریل کاملاً داغون شده ریخته بود در حالی که رودخانه سیل آسا از کنار آن‌ها می‌توفید و می‌گذشت گویی قصد این داشت که هر چیز سر راهش را از بنیان برکند. در جنگل ناله و فریاد مسافران مصدوم می‌پیچید. یک شب گذشته بود اما بسیاری از مسافران هنوز زیر بوژی‌های داغون شده ریل گیر افتاده بودند و فریادشان برای کمک به هوا خواسته بود در حالی که جسدهای دفن شده زیر واگن‌ها را بیرون کشیده بودند و در کنار رودخانه کنار هم ردیف کرده بودند. جمعیت زیادی کنار رودخانه گرد آمده بود و با کنجکاوی تیم پزشکی ارتش را که اتفاقی آن جا مشغول کار بودند تماشا می‌کردند. همه جا با ناله‌های دلخراش پر بود. بوی تعفن خیلی شدیدی از جسدهای لت و پار شده بلند شده بود و جمعیت را از نزدیک شدن بیشتر به آن‌ها جلوگیری می‌کرد. گاه به گاهی کسی خودش را از میان جمعیت به جلو فشار می‌داد و خودش را نزدیک جسدهای لت و پار شده که قابل شناسایی نبودند می‌رساند.

«مال شماست؟»

«نه.»

«این یکی چی؟»

«ها...نه...مطمئنم که...»

خدای من چه صحنه‌ای زشتی. آن‌ها صورت‌های درب و داغون شده را با ترس نگاه می‌کردند و سعی می‌کردند تا از میان آن‌ها قوم و خویش‌های خود را شناسایی کنند. این طور به نظر می رسید که ناله مجروح شدگان جنگل را به دو نیم کند.

«این از اقوام تو هست؟ مطمئنی خودشه؟ ورش دار برو. هی تو! یکی یکی بیاین.» تعدادی از ماموران شهرداری که این جا آورده شده بودند سعی داشتند نظم را برقرار کنند.

مرگ به یک بارگی جان تعداد زیادی را گرفته بود، و بسیاری مصدوم و مجروح به جا گذاشته بود. حمل کردن جسدهای ورم کرده و بی شکل خودش کار آسانی نبود جسدها که داخل آب مانده بودند شرایطشان را بدتر کرده بود. اصلاً این آدم‌ها برای چی به دنیا آمده بودند؟ که فقط با این وضع فجیع بمیرند؟ که از روی کینه و غرض اقوامشان را عذاب بدهند؟

زنی ژنده پوش که به نظر می‌رسید گدا باشد خودش را جلو جسدها کشید و گفت: «آقا، این شوهر منه! باوا!.. باوا!. او نوزادی را در بغل داشت و چهار بچه لخت پاپتی دنبال او بودند که داشتند گریه می‌کردند. ظاهراً زن از شدت غصه دیوانه شده بود. هر وقت که زن به طرف جسدها می‌آمد مرد مسئول نگهداری جسدها او را به عقب هل می‌داد و می‌گفت: «برو عقب! برو بعداً بیا!»

«آقا... من از دیروز این جا منتظر بوده‌ام، آقا. شوهر من توی قطار گدایی می‌کرد. اون داخل این قطار بود.»

«آه، این زن گدا شورشو درآورده! گفتم برو عقب! خب، تمام جسدها اون جان. مردها این طرفند. زود باش! ببین شوهرت تو اونا هست یا نه.» مرد به شدت زن را هل داد عقب و به خطاب به همکارش گفت: «سالی! جوری داره دنبال جنازه شوهرش می گرده که گویا می‌خواهد مراسم تشییع جنازه راه بندازه!»

«عجب زن احمقیه! چرا بهش نگفتن که قراره جنازه‌ها رو مجانی دفن کنن؟ اونا رو تو یه گودال بزرگ می‌ریزند و روشون رو با خاک می‌پوشانند. دیگه چی میخاد؟»

«با توام زن، جسد شوهرتو پیدا کردی یا نه؟ رو زمین دنبال چی می‌گردی؟ اون باید مدت‌ها پیش به آسمان پرواز کرده باشه.»

«شوهر من یک لنگی سیاه کمرش بود و یک کیسه چرمی هم از شونه اش آویزون بود.»

مرد گفت: «آها، اون لنگی سیاه که خیلی وقت پیش باید از تنش بیرون افتاده باشه.»«چه زن احمقی هستی تو! فکر می کنی که غارتگرها برای شوهرت کیسه گذاشتن؟ اونا تو یک چشم برهم زدن زدن بردنش.

وقتی شنیدین این جا قطار سقوط کرده تو رودخونه مثل مور و ملخ ریختن این جا. همه چیز رو غارت کردن. زود باش، کارتو بکن. اون پارچه سیاه چیه؟»

«وای، اون باید شوهر من باشه. یک زخم بزرگ سرتاسر پاش کشیده شده بود.»

«خب، بکش جسد رو بیرون و برو. پلیس‌ها نمیذارن هیچ کسی این جا بپلکه.»
جسد خیلی سنگین شده بود. جسد چندین کیلو وزن داشت. زن فکر نمی‌کرد که این قدر سنگین باشد.
بچه‌های گرسنه به محض دیدن جسد پدرشان زدند زیر گریه: «بابا! بابا!»
مونای هشت ساله جلو آمد تا به مادرش کمک کند. اما موجی از بوی تعفن او را به عقب راند.
«ای خدا، خانه خراب شدم. بابای مونا چرا ما رو ترک کردی؟»
کاملاً خسته و مستأصل کنار جسد نشست. پلیسی نزدیک شد و باتومش را در هوا چرخاند.
پلیس گفت: «یالا زود باش. جسد رو بردار و برو. بعداً تو خونه یک عالمه وقت خواهی داشت که براش گریه کنی. اگر دست دست کنی جسد رو می‌اندازیم تو کامیون و می‌بریمش.»
چوتی نگران بلند شد. اگر با کامیون جسد را می‌بردند باید بابت آن پولی به صاحب کامیون پرداخت می‌کردند. بیشتر دیگر کسان به این طریق جنازه‌هایشان را حمل می‌کردند. او باید کفنی می‌خرید و آن را آماده دفن می‌کرد. اما او نه پولی داشت و نه خانه‌ای که مردم را برای مراسم مربوط به خاکسپاری جمع کند.
خانه او مثل خانه‌های معمولی دیگر مردم نبود. او زیر یک دیوار فرو ریخته جلو ایستگاه با پنج بچه‌اش می نشست. شوهرش بهورا سر صبح در حالی که کیسه‌اش از دوشش آویزان بود با قطار سریع السیر آجانتا ترک می‌کرد و غروب دیر وقت با کیسه‌ای پر از غذای باقی مانده مسافران برمی گشت. چوتی با کوبیدن میخ به دیوار سقفی از برزنت کهنه بر بالای سرش ساخته بود و آن‌ها زیر این سقف می‌نشستند و از آفتاب و باران محافظت می‌شدند. در زیر همین سقف بود که چوتی صاحب پنج فرزند شده بود. او وقتی جوان بود چند تا لات و اراذل و اوباش او را از روستایشان دزدیده بودند و وقتی بعد از پنج شش ماه که هر بلایی سرش آورده بودند او را جلو ایستگاه راه آهن ول کرده بودند. وقتی به خودش آمده بود، با هول و هراس متوجه شه بود که پاهایش را هم شکسته بودند. در این برهه حساس بود که بهورا به کمکش شتافته بود. او ماه‌ها از او نگهداری و پرستاریش کرده بود. او کاملاً به یاد نمی‌آورد که از کی همسر او شده بود. بهورا از او پنج بچه داشت.
«جنازه رو می‌بری یا نمی‌بری؟ چقدر میخوای این جا با این پنج بچه بی ادبت معطل کنی؟»
«آقا، من هیچ پولی ندارم. من یک گدا هستم و همین چند روز پیش زایمون کردم.»
«خب، زود باش خودت و بچه هاتو از این جا جمع کن. یک لحظه هم دیگه نمی‌گذارم این جا بمونی و مزاحم بشی. ما این جنازه رو با جنازه‌های ناشناخته دیگه دفن می‌کنیم. بیا این جا.
مرد دفتر ثبت کلفتی بیرون آورد و گفت: «این جا رو انگشت بزن. خونه ات کجاست؟ اسمت چیه؟ اسم متوفی چی بود؟»
آن‌ها جنازه بهورا را کنار کشیدند و چوتی همراه با بچه‌هایش زدند زیر گریه. او می‌خواست تکه پارچه را از روی صورت جنازه کنار بزند و نگاهی به آن بیندازد. اما آن مردها خیلی عجله داشتند و به او اجازه این کار را ندادند.
وقتی که او به جای قبلیش برگشت، پنج بچه گرسنه‌اش به دنبالش بودند، دستفروش ها و صاحبان ریکشاها دورشان حلقه زدند.
با حسی از هم دردی گفتند: «زن فقیر بیچاره!» حس همدردی از دل‌های آن‌ها به بیرون می‌تراوید. «شوهر بیچاره‌اش تو فاجعه اون قطار مرد و این پنج بچه رو گذاشت که این از آن‌ها مراقبت کنه.»
حالا بود که چوتی پی می‌برد که بهورا گدای کور چه آفتابی برای زندگی تاریک آن‌ها می‌آورده است. او نمی‌توانست شکم بچه‌هایش را سیر کند. چون بچه‌های او با غذاهای مانده دیگران بزرگ شده بودند، چوتی اجاقی برپا نکرده بود و یا ظرف و ظروفی برای پخت و پز نداشت که توی آن برنج درست کند. تا حالا او بود که غذای اضافی را بین دیگر گداها تقسیم می‌کرد.
مونا گفت: «مامان، یک کیسه بهم بده.» «مثل بابا من هم توی قطارها سفر می‌کنم و از مسافران غذا گدایی می‌کنم.» اما چوتی کیسه‌ای نداشت و گفت: «نه نمیخواد، تو خیلی کوچک هستی برای این کار و اگر از قطار بیفتی پایین... دیگه کارت تمومه. نه، من نمی‌گذارم توی قطارها گدایی کنی.»
اگرچه چوتی سعیش را کرد تا جلو پسر را برای رفتن پسر را از رفتن به ایستگاه بگیرد اما باز هم او از قطارهایی که توقف می کردند یک یا دو روپیه که به عنوان صدقه می‌دادند جمع می کرد.

II

«اسمت چیه؟ اسمت چوتیه؟ شوهرشما تو حادثه قطار آجانتا مرده، درسته؟ این یک کارمند راه آهن بود که از او سؤال می کرد و دفتر بزرگی در دست داشت.
کارمند به چوتی گفت: «خب، فردا بیا به اداره راه آهن و پنج هزار روپیه ات را بگیر.»
«گفت پنج هزار روپیه!«با شنیدن این خبر چوتی تقریباً می خواست بیهوش شود. یعنی بهورا این قدر می‌ارزید؟

III

با دریافت پنج هزار روپیه چوتی دریافت که زندگیش زیر و رو شد. قدرت پول دنیای جدیدی را روی او گشوده بود. مثل همه آدم‌های پولدار او همیشه نگران و دلواپس مردمی که دور و برش بودند بود و تمام دنیا را دشمن خود می‌پنداشت.

او خودش سیر غذا می‌خورد و برای بچه‌هایش کیک و چای می خرید. برای خودش یک ساری نو خرید و گاهی وقت‌ها هم به فکر داشتن خانه‌ای با سقف حلبی بود. پاهای شکسته‌اش ناگهان قوی شده بودند طوری که او می‌توانست روی سکوی راه آهن این ور آن ور برود بدون این که احساس درد بکند. عجب مرد خوبی بود این بهارا! حتی مرگش هم برای او اسباب معاش تهیه کرده بود.

وقتی چوتی شب‌ها به خواب می‌رفت بهورا ناگهان جلوش سبز می‌شد و بعد کورمال کورمال به طرف او می‌آمد در حالی که به چوب دستی‌اش تکیه داده بود بوی بد لباس‌هایش اتاق را پر می‌کرد. چوتی از این که برایش کفن مناسبی تهیه ندیده بود احساس گناه می‌کرد. به همین خاطر بود که روح او به این حالت این ور و آن ور می‌پلکید.

چوتی چشم‌هایش را می‌بست اما باز هم می‌دید که بهورا آن جا ایستاده است.

«چوتی! چوتی!...» بله مرد بدبخت او را با این لحن صدا می‌کرد. «چوتی خوابی؟»

چوتی خسته و درمانده بلند شد. در میان نور کم ایستگاه بهورا را دید که جلوش ایستاده است، همان لنگی سیاه بر کمرش بود، همان کیسه چرمی کهنه بر شانه‌اش.

چوتی دچاره رعشه شد و پرسید: «تو... تو کی هستی؟»

«تو از دست من عصبانی هستی؟ دست‌های بهورا در میان تاریکی کورمال کورمال سعی کرد تا او را همانند شوهری دلشکسته عشق به طرف خودش بکشد.

بهورا توضیح داد که: «با پلیس راه آهن حرفم شد. اون منو تو یک ایستگاه بین راهی از قطار پایین انداخت. من اشتباهاً سوار قطاری شدم که به بمبئی می‌رفت.»

چوتی در حالی که از روی ترس می‌لرزید گفت: «باورم نمیشه. پس تو هنوز نمردی؟ پس که تو برگشتی؟» «اما تو که تو حادثه قطار آجانتا مرده بودی. من رفتم به محل حادثه که تو را پیدا کنم. اون آدما جسد تو رو با خودشون بردند.»

«جنازه منو؟ از چی داری حرف می‌زنی؟»

چوتی عبارتی پیدا نکرد که برای او توضیح دهد. فقط توانست گریه سر دهد.

او تکرار می‌کرد تو در حادثه قطار مرده بودی و مسئولین راه آهن به من پنج هزار ورپیه به عنوان غرامت مرگ تودادند.»

بهورا از جایش با هیجان جست و گفت: «پنج هزار روپیه!» یعنی این زندگی پنج هزار روپیه می‌ارزید؟ او حتی در خواب هم نمی دید.

ناگهان چوپی به فکر فرو رفت و گفت: «بد جوری گیر افتادیم. اگر اون آدما بفهمن که تو زنده‌ای اونا این پول رو از من پس خواهند گرفت.» چوتی در حالی که سرش را بین دست‌هایش گرفته بود شروع کرد به گریه کردن.

بهورا آن قدر از خودش خجالت کشید که آرزو کرد کاش زمین دهان باز می‌کرد و او را فرو می‌برد. با زنده ماندنش عجب گندی زده بود!

مونا و بیتو که از خواب بیدار شده بودند پرسیدند: «بابا از کجا آمدی؟ اون جسد بویناک تو نبودی؟»

وقتی که بچه‌ها فهمیدند که به خاطر زنده بودن پدرشان پول را از آن‌ها پس خواهند گرفت آن‌ها نیز زدند زیر گریه.

ناگهان بهورا مصمم گفت: «نه، من نخواهم گذاشت که این اتفاق بیفته.» و در حالی که دنبال چوب دستی‌اش می‌گشت گفت: «چوتی، از این جا می‌رویم. بلند شو. قطار بمبی همینه که الانه سر برسه.»

آن‌ها با عجله هر چه که داشتند جمع کردند و در بقچه‌ای بستند و در حالی که بچه‌های خواب آلودشان را به دنبال می کشیدند به طرف ایستگاه رفتند. بهورا صورتش را با پارچه‌ای پوشانده بود. وقتی که قطار به آرامی از ایستگاه بیرون رفت، چوتی نگاهی طولانی به برزنت کهنه و پاره انداخت که در هوا داشت بالا و پایین می‌رفت گویی با آن‌ها خدا حافظی می‌کرد.

چوتی با خالی بندی به یک زن مهارجه که می‌خواست به قصرش وارد شود گفت: «خوب، من همه وسایل کهنه‌ام را جا گذاشته‌ام.»

عاقبت آن‌ها در یک ایستگاه کوچک بین راهی جایی که قطارهای اکسپرس توقف می‌کردند پیاده شدند. این جا فقط روزی یک بار قطارهای باری و مسافری توقف می‌کردند و روزی که آن جا توقف کردند، دیگر نشانی از راه افتادن دوباره قطار نبود. اما کلبه با سقف حلبی بیرون که بیرون از ایستگاه بود خیلی راحت و دنج بود. چون عادتشان شده بود مونا و بیتو به طرف ایستگاه می‌دویدند و با چند تا سکه که از صدقه دادن مسافران جمع کرده بودند برمی گشتند. اما بهورا خیلی تنبل شده بود و معتاد به عرق خوری. او همش توی کلبه دراز می کشید، خس خس سرفه می‌کرد و همیشه با چوتی سر پول

بحث می‌کرد. طولی نکشید که پول چوتی مثل کنده خیسی که که زیر اجاقش گذاشته باشد دود شد و هوا رفت.
بچه‌های گرسنه او به دنبال مسافران برای گرفتن صدقه می دویدند. در آن محله زاغه نشین بهورا در حالی که به چوب دستیش تکیه داده بود درها را می‌کوبید. اما او غیر از مقداری برنج یا گندم برای غذا گیرش نمی‌آمد. گرسنگی مثل آتش در شکم هفت عضو خانواده افتاده بود. خسته و درمانده آن‌ها به گلوی هم دیگر می‌پریدند.
حتی حالا هم که به آن پنج هزار روپیه فکر می‌کردند حس می کردند که شاید درهای بهشت بر روی آن‌ها باز شده بوده است. بهورا برای این که ذهن چوتی را از گرسنگی منحرف کند پرسید: «چی شد که فکر کردین من مردم؟»
مونا با غرور جواب داد: «مامان که همش گریه می‌کرد. این من بودم که کنار جنازه رفتم و گفتم که این بابای منه. اون آدما حرف‌های منو قبول کردند و سؤال دیگری نپرسیدند.»
بهورا چشم‌های نابینایش را در حدقه چرخاند و گفت: «تو پسر زرنگی هستی!» گرسنگی بدترین بیماری است اما بچه‌ها دوای هر دردی هستند.
بیتو با تحکم گفت: «اما این من بودم که تأیید کردم اون جنازه بابا بود.» او نیز می‌خواست که آن‌ها بپذیرند که آن دخترک نیز نقش مهمی هم چون مونا در دریافت آن پنج هزار روپیه داشته است.
چوتی گفت: «من که از غصه دیوانه شده بودم.»
«از کجا می‌دانستم که مردن تو برای ما پنج هزار روپیه بیاورد؟»
بهورا گفت: «همیشه از این اتفاق‌ها می افته. این مقررات دولت هست. اگر قطار کسی رو زیر بیاره و یا با تصادفی در راه آهن روبرو بشه دولت باید به خانواده‌اش به خاطر قربانی غرامت بده.»
مونا و بیتو گوش‌هایشان را تیز کرده بودند و به حرف‌های بهورا گوش می‌کردند اما چوتی چشم غره‌ای به طرف مرد نابینا رفت. آن‌ها جسد او را کشیده بودن و داخل کامیون انداخته بودند. و این آخر ماجرا بود. اما فقط خدا می‌داند که نآگهان از کجا بر آن‌ها فرود آمده بود تا ادعای سهمیه‌اش از آن پنج هزار روپیه را بکند.
سر صبح بعد از این که بهورا و مونا خانه را برای گدایی ترک کرده بودند، چوتی بیرون کلبه نشسته بود تا شپش‌های سر بیتو را بجورد. جلو آن‌ها جنگلی وسیع گسترده بود. طرف دیگر دشتی باز و وسیع بود که آن طرف ترش می‌توانستند کلبه‌های سر هم بندی شده خانه بدوش ها را ببینند که در این قسمت چادر زده بودند تا به کشیدن خط آهن جدید کمک کنند. راه مال رو خاکی از میان مزارع به طرف روستا کشیده شده بود.
قطاری قرار بود که وارد ایستگاه شود. رییس ایستگاه داشت پرچم سبزی را در هوا تکان می‌داد در حالی که چند تا مسافر سرآسیمه به طرف او می‌دویدند تا مطمئن شوند که می‌توانند سوار قطار شوند.
اما این یک قطار باری بو. بعد از این که از سکو رد شد آهسته سرعتش را زیاد کرد. بعد صدای بلندی شنیده شد و قطار با یک تکان ناآگهانی توقف کرد.
شاید لوکوموتیو از خط خارج شده بود. مردم به طرف دیزل دویدند.
«کسی زیر چرخ‌های قطار آمده! نه یک بزه! نه، یک بچه است، یکی از این بچه‌های خانه بدوش ها.»
چوتی و بیتو هم به طرف صحنه حادثه دویدند.
وقتی چشم بیتو به جسد خون آلود افتاد بلند داد کشید: «این داداش منه، مونا! مونا! مامان، مونا زیر قطار اومده!»
«گفتی مونا؟» سر چوتی گیج خورد مثل این که نیزه‌ای از میان قلبش رد کرده باشند.
وقتی که بیتو خبر کشته شدن مونا را به مردمی که جمع شده بودند می‌داد خطاب به آن‌ها گفت: «لطفاً برین کنار- همه تون!»
تمام ایستگاه پر از آدم شد. چوتی آن جا ایستاده بود، به دیواری تکیه داده بود، چشم‌هایش بسته بود.
بیتو با دیدن پدرش که از دور داشت به طرف آن‌ها می‌آمد فریاد زد «بابا، بابا! مونا زیر قطار اومده. من شناختمش.» بعد چشمش به مونا افتاد که چند قدم عقب‌تر از پدرش داشت می‌آمد.
بیتو با عصبانیت لب‌هایش را جمع کرد و گفت: «مونا، ای ولگرد پست، کی گفت تو همین لحظه سر و کله‌ات این جا پیدا شه؟»■

ترجمه رمان «هزار خورشید تابان» بخش چهارم

نویسنده «خالد حسینی»؛ مترجم «مریم نفیسی‌راد»

۹

روز بعد حوالی غروب بود که به منزل رشید رسیدند. او گفت:

_ ما تو ده‌مزنگیم.

بیرون در پیاده‌رو بودند. درحالی‌که با یک‌دستش چمدان را برداشته بود با دست دیگرش قفل در خانه را باز کرد.

_جنوب غربی شهریم. باغ وحش و دانشگاه هم نزدیک‌مونه.

مریم سر جنباند. حرف‌هایش‌را درک می‌کرد، اما تا همین الان هم متوجه شده‌بود هنگامی‌که صحبت می‌کند کلمات‌را با دقت ادا می‌کند. به‌این لهجهٔ کابلی عادت نداشت که فارسی حرف می‌زد و همین‌طور این ته لهجهٔ پشتویی او، همان زادگاهش قندهار. اما در مقابل، گویا او در فهم و درک لهجهٔ هراتی مریم مشکلی نداشت. مریم بدون اتلاف وقتی خیابان خاکی و تنگی را وارسی کرد که خانهٔ رشید در آن قرار داشت. خانه‌های این خیابان همه در هم بودند و دیوارهای مشترکی داشتند. و دیوارهای کوتاه جلوی خانه‌ها، آن‌ها را از یک‌دیگر مجزا می‌کرد. اکثر خانه‌ها پشت بام‌های وسیع و پهن آجری نما داشتند. و بعضی هم کاهگلی، دقیقاً به همان رنگ خاک‌آلود کوهستانی که سرتاسر شهر را در برگرفته بود. جوی آب باریکی پیاده‌رو را از دو طرف خیابان جدا می‌کرد و آب گل‌آلود در آن جاری بود.

مریم در جای‌جای خیابان تلی از آشغال دید که دورش پر مگس بود.

خانهٔ رشید دو طبقه بود. مریم از لکه‌های برجای مانده متوجه شد که قبلاً رنگش آبی بوده است.

همان‌که رشید در جلوی خانه‌را باز کرد، مریم خود را در حیاطی به هم‌ریخته یافت که علف‌های زرد آن‌را پر کرده بود. مریم در گوشه‌ای از سمت راست حیاط، مستراحی خارج از خانه در سمت راست و در سمت چپ چاهی با تلمبه‌ای دستی و ردیف نهالی در حال پژمرده‌شدن دید. در چند قدمی چاه انبار وسایلی بود و دوچرخه‌ای را به دیوارش تکیه داده بودند.

داشتند حیاط را رد می‌کردند که رشید گفت:

_ پدرت گفت که ماهی‌گیری دوست‌داری.

مریم متوجه شد که حیاط پشتی ندارند.

_ شمال این‌جا چندتا دره هستش که رودخانه‌هاش پر ماهیه. شاید یه روزی بردمت اون‌جا.

در خانه‌را باز کرد و مریم را داخل فرستاد.

خانهٔ رشید بسیار کوچک‌تر از خانهٔ جلیل بود. اما در مقایسه با کلبهٔ مریم و ننه برای خودش عمارتی به حساب می‌رفت.

در طبقهٔ پایین راهرو و اتاق نشیمنی به‌علاوهٔ آشپرخانه‌ای بود که رشید دیگ و قابلمه، زود پز و اجاقی نفتی را در آن‌جا نشانش داد.

در اتاق نشیمن کاناپه‌ای با چرم سبز مغز پسته‌ای چیده بودند که سمتی از آن پاره بود و آن‌را خیلی ناشیانه دوخته بودند. دیوارها عریان بودند. میزی آن‌جا قرار داشت و دو صندلی با نشیمنگاه «نیشکری» و دو صندلی تاشو و در گوشه‌ای نیز خاری چدنی. مریم وسط اتاق‌نشیمن ایستاد و به دوروبرش نگاهی اجمالی انداخت. در کلبه انگشتانش به سقف می‌رسید. او در کلبه می‌توانست در تخت‌خواب خود دراز بکشد و از روی زاویهٔ تابش خورشید به پنجرهٔ کلبه، ساعت‌را حدس بزند. در آن‌جا می‌دانست در کلبه تا چه حدی باز می‌شود و سپس صدای غیژغیژ لولایش بلند می‌شود. هر شکاف و سوراخی را در تک‌تک تخته‌های چوبی کف کلبه می‌شناخت.

در اتاق نشیمن کاناپه‌ای با چرم سبز مغز پسته‌ای چیده بودند که سمتی از آن پاره بود و آن‌را خیلی ناشیانه دوخته بودند.

اکنون دیگر همهٔ آن‌چیزهای آشنا از دستش رفته بود. ننه مرده بود. و او این‌جا بود، در شهری غریب که به یک‌سلسله دره و کوهستان سپیدپوش و آن‌همه دشت آن‌را از زندگی آشنایش جدا کرده بود. در خانه‌ای غریبه حضور داشت با آن‌همه اتاق‌های متفاوت و بوی سیگار، با آن کمدهای ناآشنا پر شده از وسایل ناآشنا و پرده‌های سنگین سبز تیره و سقفی که مطمئن بود هیچ‌گاه دستش به آن نمی‌رسید.

فضای‌آن‌جا برای مریم خفه‌کننده بود. رگه‌هایی از درد در قلبش ریشه‌دواند، دلتنگی برای ننه، ملّا فیض‌الله و زندگی قدیمش...

سپس داشت گریه می‌کرد.

رشید با کج خلقی گفت:

_ گریه واسه چیه؟

دست در جیب شلوارش کرد و سپس انگشت‌های مریم را باز کرد و دستمالی در دستش گذاشت.

سیگاری روشن کرد و به دیوار تکیه‌داد. مریم را تماشا کرد که دستمال را به چشمانش می‌فشرد.

_ تموم شد؟

مریم سر جنباند.

_ مطمئن؟

_ بله.
رشید آرنجش‌را گرفت و به‌سمت پنجرهٔ اتاق نشیمن برد.
با ناخن کج انگشت اشاره‌اش تنه‌ای به پنجره زد و گفت:
_ این پنجره سمت شماله. اون کوهه که صاف روبه‌رومونه کوه «اسمای»، می‌بینی؟ سمت چپ‌مون هم کوه «علی‌آباد» دانشگاه پای همین کوهه. پشتِ سرمون هم سمت شرقه که از این‌جا دید نداریم، کوه «شیردروازه» هر روز سر ظهر ازش توپ در می‌کنن. حالا دیگه گریه‌ت رو بس کن. واقعاً می‌گم.
مریم دستمال‌را آهسته به چشمانش زد و اشک‌هایش‌را پاک کرد.
رشید ابرو در هم کشید و گفت: تنها چیزی که طاقت دیدنش‌رو ندارم، همین گریه کردن زن‌هاس. شنیدن صدای گریهٔ یک‌زن. من متأسفم، اصلاً طاقتش‌رو ندارم.
_ می‌خوام برم خونه.
رشید با کج‌خلقی آهی کشید و نفس دودی‌اش به صورت مریم خورد و گفت:
_ این‌حرفت‌رو به خودم نمی‌گیرم. فقط همین سری.
باز، مریم را از آرنج گرفت و به طبقهٔ دوم برد.
طبقهٔ بالا راهروی باریکی با دو اتاق خواب داشت. درِ اتاق خواب بزرگ‌تر باز بود. مریم داخل را دید و متوجه شد که این اتاق هم مانند خود خانه وسایل چندان زیادی ندارد: تختخواب در کنجی بود، به همراه پتوی قهوه‌ای رنگ و بالش، کمد و عسلی کشودار. روی دیوار چیزی قرار نداشت به جز اینه‌ای کوچک. رشید در را بست.
_ این‌جا اتاق منه.
و ادامه‌داد که مریم می‌تواند اتاق مهمان‌را برای خودش بردارد.
_ امیدوارم که از نظرت مشکلی نداشته باشه... من عادت دارم تنهایی بخوابم.
مریم به او نگفت که حدّاقل از شنیدن این موضوع چه‌قدر خیالش راحت شده‌است.
اتاق مهمان که قرار بود برای مریم باشد، بسیار کوچک‌تر از اتاقی بود که در خانهٔ جلیل داشت.
تخت‌خواب، عسلی کشودار قدیمی خاکستری قهوه‌ای و کمد دیواری کوچکی داشت. پنجره‌اش رو به حیاط و خیابان آن‌طرف‌تر بود. رشید چمدانش‌را در گوشه‌ای گذاشت. مریم روی تخت‌خواب نشست.
رشید گفت: نفهمیدی؟
در آستانهٔ در ایستاده و سرش را خم کرده بود تا به چارچوب نخورد.
_ به طاقچهٔ پنجره نگاه کن. می‌دونی اسم گلش چیه؟ قبل این‌که بیام هرات، گذاشتمش اون‌جا.
مریم تازه متوجه سبدی شدکه روی طاقچهٔ پنجره قرار داده بودند... گل‌های مریم سفید از هر طرفش بیرون زده بود.
_ دوست‌داری؟ خوشت اومد؟
_ بله.
_ پس می‌تونی ازم تشکر کنی.
_ تشکر. متأسفم. ممنون.
_ داری می‌لرزی. شاید من تو رو می‌ترسونم. ازم می‌ترسی؟ از من می‌ترسی؟
مریم نگاهش نمی‌کرد، اما می‌توانست در پس این سؤالات موذیگری و بازیگوشی‌اش را حس کند که به او طعنه می‌زد.
با عجله سرش را به نشانهٔ نه تکان داد و در نتیجه متوجه شد که اولین دروغ زندگی زناشویی‌اش را گفته‌است.
_ نه؟ خوبه پس... آفرین. خب، این‌جا دیگه خونهٔ توئه. کم‌کم از این‌جا خوشت می‌آد. خواهی دید. بهت گفتم که این‌جا برق داریم؟ اکثر روزا و همهٔ شب‌ها.
حرکتی کرد گویا می‌خواهد از اتاق بیرون برود. پای در، مکثی کرد. پُک محکمی زد و در مقابل دود چینی به چشم‌هایش انداخت. مریم گمان کرد که او می‌خواهد حرفی بزند. اما او حرفی نزد. او در را بست، مریم را با چمدان و گل‌هایش تنها گذاشت. ■

دو داستان ترجمه «گربه و میمون»، «روباه – میمون»

نویسنده «ازوپ»؛ ترجمه «کتایون بختیاری، آتیسا بختیاری»

از سری حکایتهای اخلاقی ازوپ یونانی (ایزوپ)

گربه و میمون

روزی روزگاری یک خانم گربه وآقا میمون به عنوان یک حیوان خانگی در یک خانه با هم زندگی می‌کردند آنها دوستان خوبی بودند و همیشه در همه نوع شیطنت وبازیگوشی (ازار واذیت) با هم شریک بودند. چیزی که به نظر می‌رسید، این بود که آنها بیش از هر چیز دیگری فقط به این فکر می‌کردند که چیزی برای غذا خوردن بدست بیاورند و اصلاً برایشان فرقی نمی‌کرد که چطور آن را بدست آورند.

روزی کنار آتش نشسته بودند و به شاه بلوط‌های برشته شده در کف شومینه نگاه می‌کردند. سؤال این بود که چطور آنها را به دست بیاورند.

میمون حیله گر و مکار گفت: با کمال میل حاضرم آنها را بردارم، اما در چنین کارهایی مهارت تو بیشتر از من است. آن‌ها را بیرون بکش تا بین خودمان تقسیم کنیم.

گربه پنجه‌هایش را خیلی با دقت دراز کرد، مقداری از خاکسترهای زغال را کنار زد وخیلی سریع پنجه‌اش را عقب کشید. دوباره امتحان کرد این بار نیمی از شاه بلوط را از آتش بیرون کشید. برای بار سوم هم شاه بلوط را بیرون کشید. چندین بار این کار را انجام داد و هربار پنجه‌هایش به شدت می‌سوخت؛ با همان سرعتی که شاه بلوط‌ها را از آتش بیرون می‌کشید میمون آنها را می‌خورد

در همین زمان صاحبخانه وارد شد. آقا میمون حیله‌گر و حقه‌باز به سرعت فرار کرد و خانم گربه با پنجه سوخته و بدون شاه بلوط ماند. از آن به بعد خانم گربه راضی بود با موش‌ها وموش‌های صحرایی باشد تا اینکه کاری با آقا میمون داشته باشد.

چاپلوسی طلبیدن هزینه وسود برای شما دارد■

روباه و میمون

در جلسهٔ بزرگی که حیوانات برای انتخاب حاکم دور هم جمع شده بودند از میمون خواسته شد شروع به معرفی خودش کند. او این کار را با هزار ادا و اصول و شکلکهای خنده‌دار به خوبی انجام داد، آن چنان که حیوانات از سر نشاط و سرمستی روی پای خود بند نبودند، و سرانجام میمون را به عنوان پادشاه انتخاب کردند. اما روباه به او رأی نداد و از انتخاب حیوانات به دلیل انتخاب یک حاکم خیلی بی ارزش متنفر بود.

روزی روباه تله‌ای با کمی گوشت در آن پیدا کرد، با عجله به پادشاه میمون گفت که گنجی غنی پیدا کرده که دست به آن نزده است، زیرا این حق متعلق به اعلیحضرت میمون می‌باشد.

میمون حریص به دام روباه افتاد. به محض دیدن گوشت، مشتاقانه پرید تا گوشت را بردارد، اما فقط تنها چیزی که بدست آورد گیر کردن در تله بود. روباه ایستاد و خندید؛ و مدتی بعد از آن، انتخابات دیگری بین حیوانات برگزار شد.

رهبر واقعی خود را با خصوصیاتش اثبات می‌کند■

ترجمه «سیزده ماه و پنج روز است که او را دوست دارم فقط او این را نمی‌داند»

ترجمه «گیتا بختیاری»

سیزده ماه و پنج روز است که او را دوست دارم فقط او این را نمی‌داند. او در نانوایی کار می‌کند جائی‌که آن‌ها از آن کاپ‌کیک های عالی و خوشمزه می‌فروشند یا اینطور به من گفته‌اند، با اینکه من صدها از آنها را خریده‌ام، اما نمی‌توانم مطمئن باشم.

نگاه ساده و بی‌آلایش او احساساتم را منقلب می‌کند و صدای تپش رعدآسای قلبم را در گوشم طنین‌انداز می‌کند. مطمئن هستم ما گذشته‌ای با یکدیگر داریم، اما فکر نمی‌کنم که او هرگز قلب زخم‌خوردهٔ من را بشناسد و این به راحتی من را مریض می‌کند.

اما امروز، احساس می‌کنم اتفاقهای مهمی رخ می‌دهد همه این افکار چنان در سرم می‌پیچید که باعث سرگیجه‌ام می‌شوند، اما این می‌تواند برای این باشد که چیزی برای خوردن و آشامیدن ندارم و یا شاید هم برای این باشد که چهل‌وهشت ساعت است که اصلاً نخوابیدم، از آن زمان تا الان باران شدیدی می‌بارد، و عذاب افتادن قطرات باران روی شیشه مانند شلاقی است که بر تن من فرود می‌آید.

کنار پنجره، دلهره‌آور می‌نشینم به امید آنکه نگاهی به من بیاندازد. چهل‌وهشت ساعت است که باران می‌بارد این سنگین‌ترین و طولانی‌ترین بارانی است که در این ده سال اخیر اتفاق افتاده است، شنیده‌ام که یکی از کانال‌های هواشناسی گفته ممکن است ادامه داشته باشد.

ساعت‌های سختی برای من بوده‌اند، چون نمی‌توانم عشقم را ببینم.

نه صبر کنید! این چیه که می‌بینم؟ یک نور... یک نور ضعیف داخل نانوایی... باید او باشد... این باید او باشد.

از پله‌ها تلوتلوخوران پائین می‌روم، از کوچه می‌گذرم، از خیابان عبور می‌کنم، همه وجودم را باران خیس کرده، اما من از عشقی که در درونم جاری است گرم می‌شوم. می‌دانم شما چه فکر می کنید! که این خیلی کلیشه‌ایست اما برخی از کلیشه‌ها نزدیک به حقیقت هستند.

به در نانوایی می‌رسم، به سختی می‌توانم از میان شیشه‌ها چیزی را ببینم. تردید ندارم، مطمئنم این همان کاری است که می‌توانم انجام بدهم... اگرچه باران من را خیس کرده، اما عشق من را نمی‌تواند بشوید. او این را خواهد دانست... بله... خواهد دانست.

و سپس درها باز شد، عشق من... او آنجاست، نگاهم می‌کند، لبخند می‌زند و با آن صدای ملیح و دلپذیرش می‌گوید: «ببخشید تعطیل کردیم.»

صبر می‌کنم تا کلمات از دهان او بیرون بیاید حتی مالِ من، اما هیچی نگفت، در عوض من لبخند می‌زنم، غم و اندوهم را پنهان می‌کنم و آرام و آهسته قدم‌زنان زیر باران برمیگردم.

لحظه‌ای روی پله‌های ساختمان می‌ایستم، حس ریشخندم مجبورم کرد برای لحظه‌ای بایستم، برمیگردم پشت سرم، و مسیر عشقم را نگاه می‌کنم که می‌رود، چتر به زور داشت از او محافظت می‌کرد، مانتوی سفیدش چسبیده به پاهایش و موهایش بجای آنکه در دستان من باشد دور کمرش تاب می خورد. نیمی راه می‌رفت و نیمی می‌پرید برای ماشینی که منتظرش بود، وقتی نزدیک شد در ماشین باز شد، مردی بیرون آمد، و به سمت او رفت، بغلش کرد و بوسید.

صدای خنده‌اش را می‌شنوم، خنده سرزنده و شادی که من را تحریک می‌کند به طرفش بروم و با صدای بلند فریاد بزنم «نه... او نه. من، من تو را دوست دارم، من ماه‌هاست که مخفیانه تو را دوست دارم. او نه، این من هستم که تو را دوست دارم.»

اما من به نقطه‌ای خیره می‌شوم و با قلبی شکسته تماشایش می‌کنم که از خانه دور می‌شود؛ به اتاقم برمی‌گردم تا زمانم را درانتظار روز دیگری سپری کنم.■

از سایت:

https://yourstoryclub.com/author/nidhi

قصه‌ای دیگر به پایان رسید.
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 منتظر نظرات، انتقادات و پیشنهادات شما هستیم.
«چوک» تریبون همه هنرمندان است.