سدا

فصل‌نامه‌ی تخصصی ادبیات و هنر سدا؛ شماره ۷، پاییز ۱۳۹۹

- چرا باید کلاسیک ها را خواند
- یادداشتی بر دراماتورژی آثار سموئل بکت
- سیاست کلاسیک و نظریه‌ی ارسطو
- نومیدی ناممکن ما
- جذابیت بی‌پایان تعلیق
- دنیای پس از مدرن
- چوابین تبدیل ها آمد
- ناخدای خاطرات
- منظومه به شجریان .

ابوالقاسم مبرهن.اعظم کشاورز.اکبربهداروند.پروین چوبری (صفرنژاد).حسین رسول زاده.حسینعلی صادقی سرشت.خالو خالد.داریوش احمدی.رضا عابد. سپیده نیک رو،.سجاد آریایی.سعید فلاحی (زانا کوردستانی).سمیه امینی راد. سوگل اباذری.سید .محمود کمال آرا.سیما رحمتی.صنم چکاوک.علی پیرنهاد. علی رفیعی وردنجانی.فاطمه خیراندیش.فرناز جعفرزادگان.کاظم رستمی.لیلا طیبی (رها).م.مؤید.مبین مولایی.مجید مصطفوی.مرتضی شریعتی لاریجانی. مریم حیدری (ریحان).مریم شکاری.مسعوداصغرنژادبلوچی.مهدی معرف.مهنوش سمامی.میثم متاجی.نازنین آزاد.نورالله نصرتی.

فصل‌نامه‌ی تخصصی ادبیات و هنر سدا

شماره۷۵؛ پاییز۱۳۹۹

مدیرمسئول و سردبیر: الهام اسدالهی
مدیر داخلی: مسعود اصغرنژادبلوچی
امور هنری: تیم گرافیک سدا

در این شماره می‌خوانیم: هیچ شدگی واقعیت۲
دبیر بخش «داستان»: ابوالقاسم مبرهن
آخرین بار نسیم موهایش را نشانم داد؛ سید محمود کمال آرا۳۱
صندلی و دریا؛ رضا عابد۶
داستان رمال؛ کاظم رستمی۷
نامه‌ی جان اشتاین بک؛ داریوش احمدی۹
دبیر بخش «درباره‌ی داستان»: الهام اسدالهی
نگاهی به رمان باغ استخوان های نمور؛ مهدی معرف۱۲
برشی از داستان «خاکریزها و چاله‌ها» ۱۴
جذابیت بی پایان تعلیق؛ خالو خالد۱۴
نگاهی به «مجموعه داستان نیروانای ناممکن ما» نورالله نصرتی۱۸
دبیر بخش «شعر و درباره‌ی شعر»: مسعود اصغرنژادبلوچی
منظومه شجریان: مسعوداصغرنژادبلوچی۲۲
شعر امروز۲۳
دوزخ پشت کردن توست م.مؤید
با اشعاری از: سپیده نیک رو، نازنین آزاد، پروین چوبری (صفرنژاد)، مریم شکاری فرناز جعفرزادگان، صنم چکاوک، اعظم کشاورز، لیلا طیبی (رها)، سعید فلاحی (زانا کوردستانی)، سمیه امینی راد، کاظم رستمی، مریم حیدری (ریحان)، سیما رحمتی، میثم متاجی،
شعر گویشی: حسینعلی صادقی سرشت، مهنوش سمامی
پیشکسوت شاعر استاد اکبربهداروند۲۹
نقدی بر کتاب شعر خواب سایه ها؛ مسعوداصغرنژادبلوچی۳۰
دبیر بخش «اندیشه»: علی پیرنهاد
چرا باید کلاسیکها را خواند حسین رسولزاده۳۴
دنیای پس از مدرن علی پیرنهاد۳۸
«سیاست کلاسیک و نظریهٔ ارسطو» سجاد آریایی۴۰
دبیر بخش «جهان نمایش»: مرتضی شریعتی لاریجانی
درباره سینمای تورناتوره ناخدای خاطرات، علی رفیعی وردنجانی۴۲
یادداشتی بر فیلم روسی امیر حسین ثقفی سوگل اباذری۴۳
یادداشتی بر دراماتورژی آثار سموئل بکت۴۴
«قتل عام احساسات»: علی رفیعی وردنجانی۴۸
دبیر بخش «معرفی کتاب و تازه‌های نشر»: فاطمه خیراندیش
دلگرمی اندوه بار آقای موتور؛ مجید مصطفوی۵۲
معرفی کتاب۵۳

سرمقاله

به قلم مدیر مسئول:
الهام اسدالهی

«هیچ»شدگی واقعیت

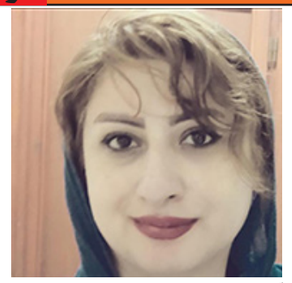
«حراج... ۵۰ درصد قیمت پشت جلد...» صدای جوانی لاغر و بلند قد من را از گوشه پیاده‌رو به سمت بساطش می‌کشاند. به کتاب‌های ردیف شده‌ی بی موضوع و بی‌مناسبت، نگاه می‌کنم و بین آن‌همه کتابِ به‌اصطلاح بازاری، یکی را از روی کنجکاوی برمی‌دارم. ابتدا نگاهم خیره می‌شود به تصویر و عنوان کتاب و در ذهنم دنبال این جواب می‌گردم که اگر الآن «نیچه» زنده بود به چه چیز «می‌گریست»؟

و بعد نگاهم را به قیمت پشت جلد می‌اندازم. فروشنده بدون اینکه پرسیده باشم می‌گوید: «قیمتش ۳۵ تومنه با تخفیف ۲۵» بی‌آنکه نگاهش کنم و جوابی بدهم «نیچه را وقتی می‌گریست» زمین می‌گذارم.

«چیه خانم؟ کتاب ۵ تومنی میخوای؟» تازه متوجه نگاه و حرکات تمسخرآمیزش می‌شوم؛ مثلاً اگر می‌گفتم من ترجمه‌ی دیگر این کتاب را دارم چه می‌گفت؟ پشت چشمی نازک کرد و گفت: «آهاااان!» همین‌قدر کش‌دار؛ و رفت سراغ خانمی جوان که لابه‌لای کتاب‌های روانشناسی که لابد دنبال راهی برای پولدار شدن یا همسر بهتری شدن، یا مادر بهتری شدن می‌گشت؛ و دیدم که با حرکتی نمایشی و صدایی ملایم و آرام او را به اعجاز و شگفتی‌های محتویات کتاب آگاه می‌کرد.

به نظر گافمن «در خلل کنش متقابل، هر فردی درصدد است که شواهد حداقلی را مبنی بر داشتن یک شخصیت قوی به دیگران نشان دهد و این تنها به قیمت لطمه خوردن به شخصیت دیگر افراد حاضر در آن موقعیت میسر می‌گردد.»

صحنه‌ی اجرا را ترک می‌کنم و به طرف سالن سینما می‌روم.



آگهیِ قبل از شروع فیلم دختری جوان را نشان می‌دهد که به سمت کافه و دوستانش می‌رود. دو دختر دیگر از او می‌پرسند که موفق شد تا با مادرش صحبت کند یا نه؟ دختر نامه‌ی مادرش را از کیف در می‌آورد و شروع به خواندن می‌کند. در حین خواندن دوستان دختر متوجه می‌شوند که پدر خانواده تمام اعضا را بیمه‌ی عمر کرده و لازم نیست تا دختر نگران جهیزیه خواهرش و مخارج دانشگاه خودش باشد و ترک تحصیل کند. دو دوست بلند می‌شوند و در حین خواندن نامه کافه را ترک می‌کنند تا به قول خودشان به سوی آینده‌ای بهتر بروند!

نمی‌خواهم به ساختار این آگهی که شبیه به ساختار روایتی داستانی‌ست بپردازم، می‌خواهم به تأثیر تبلیغات، تصاویر و رسانه‌ها در عصر حاضر و نقشی که خودمان به‌عنوان مجری در زندگی بازی می‌کنیم، اشاره‌کنم.

همیشه یک واسطه بین ما و جهان در حال عمل کردن است. برای درک و شناخت واقعیت پیرامون‌مان تحت تأثیر همین رسانه‌ها و تبلیغات هستیم بی‌آنکه تجربه‌شان کنیم و هم آن‌ها هستند که تمام محصولات حتی محصولات فرهنگی را به‌صورت کالا عرضه می‌کنند و بی‌آنکه بخواهیم و آگاه باشیم میل و عادات و حتی هویت‌مان را می‌سازند، مدام در حال متقاعد کردن مردم برای خرج کردن درآمدشان و قبولاندن اینکه تبلیغات نیازهای‌شان را خوب می‌شناسد و اگر رفع نشود زندگی عادی‌شان به مخاطره می‌افتد، هستند؛ اما شاید این سطح ماجراست و به قول کوندرا «فروش محصولات از آنچه که به‌نظر می‌رسد کم‌اهمیت‌تر است.» کوندرا در رمان جاودانگی در فصل ایماگولوگ‌ها به مقایسه‌ی آگهی‌های تبلیغاتی و کار ترویجی می‌پردازد: «حدود صد سال پیش در روسیه مارکسیست‌هایی که تحت پیگرد قرار داشتند مخفیانه در گروه‌های کوچکی گرد می‌آمدند تا مانیفست مارکس را بخوانند. آنان محتوای این ایده‌ی ساده را برای پخش کردن آن در گروه‌های دیگر ساده کردند، اعضای این گروه‌ها نیز به نوبه‌ی خود بیش از پیش این ایدئولوژی ساده شده را ساده و ساده‌تر کردند و همین‌طور آن را دست‌به‌دست دادند و هنگامی که مارکسیست در تمام سیاره‌ی ما معروف و نیرومند شد آنچه در پایان از او بر جای ماند مجموعه‌ی شش یا هفت شعار بود که طوری فقیرانه به هم پیوند خورده بودند که دشوار می‌شد نام ایدئولوژی بر آن نهاد و دقیقه به این دلیل که آنچه از مارکس بر جا ماند دیگر یک نظام فکری منطقی از ایده‌ها نیست، بلکه فقط یک سلسله تصاویر و شعارهای تلفیقی است (کارگر خندانی با چکشی در دست، کبوتر صلح که به آسمان پرواز می‌کند و...).» همان‌طور که می‌بینیم یک سر این تبلیغات به ایدئولوژی وصل می‌شود! بنابراین به قول فردریک جیمسن «پسامدرنیسم تنها یک سبک فرهنگی نیست، بلکه عنصر غالب در فرهنگ زمانه‌ی ماست.»

در هژمونیِ گرامشی نیز مرحله‌ای از هماهنگیِ بین عادات مشترک و افکار عمومی وجود دارد که فرهنگ روشنفکران را نیز هدایت می‌کند. این نظریه متذکر می‌شود که در هر جامعه‌ای یک بعد فرهنگی و اجتماعی وجود دارد که نمی‌توان آن را به کارکرد نظام اقتصادی یا قوانین، تقلیل داد. حال این سؤال مهم بی‌توجه به کشمکش دیرین بین طرفداران «هنر برای هنر» و معتقدان به «هنر متعهد»، پیش می‌آید که پویایی ادبیات بدون تحولات فرهنگی امکان‌پذیر است؟ مگر می‌شود آثار ادبی و هنری را جدا از بستر فرهنگی آن‌ها مورد مطالعه و بررسی قرار داد؟

همیشه ماندگارترین آثار علاوه بر ارایه‌ی تصویری روشن از فرهنگ زمانه‌ی خود، آن‌ها را مورد انتقاد قرار داده و موجب تفکر و نگرشی نو شده‌اند.

به امید روزی که ادبیات کمکی به بهبود سطحی‌نگری مردم کند. چرا که سطح تفکرات مردم مهمترین ابزار قدرت ایماگولوژی‌ست.

آیا با این قدرت عظیم می‌توان جنگید؟ شاید بنا بر وظیفه‌ای که امثال گادامر بر دوش هنر در جامعه می‌گذارند می‌توان امیدوار بود که کارکرد هنر و ادبیات موجب توسعه‌ی اجتماعی شود تا بدون سرکوب فردیت اعضایش، بتواند یک حس مشترک و یک مبنای مشترک بوجود آورد و ادغام و انسجام اجتماعی را تضمین کند.

داستان
آخرین بار نسیم موهایش را نشانم داد

سید محمود کمال آرا

ذهنم طبق عادت همیشگی‌اش سُر می‌خورد به سال‌ها قبل. نمی‌توانم 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 می‌گویند اگر کسی را دوست داشته باشی از همان نگاه اول اتفاق می‌افتد...

کدام اتفاق را می‌گویند؟ برای آدم عاقل که از این اتفاق‌ها نمی‌افتد... شاید آن‌وقتی که روبرویت نشست و برای لحظه‌به‌لحظه‌ات 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 ته‌ریش 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 لابه‌لای موهای خرمایی‌اش آن را جاافتاده‌تر از هم سن و سال‌هایش نشان می‌دهد. نزدیکان می‌گویند بیشتر از سنش می‌فهمد. خودش به من گفت: ((خیلی وقت در 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 درنمی‌آید؟

دوستش دارم ولی بعضی وقت‌ها به همین زکریا، حسادت می‌کنم. مگر آدم این‌قدر خوش‌شانس می‌شود که رفیقش من باشم؟ هرروز بعد از زندان به او سر می‌زنم. آدم دوروبری زیاد دارد ولی خب با هرکسی رفیق نمی‌شود. کم‌حرف 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 بی‌شیله‌پیله 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 تو رو 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 دادوبیداد، آتشش خوابید و گفت: ((درسته از تو بیشتر می‌فهمم ولی تو یک روزهایی قهرمان زندگی‌ام بودی؛ پس‌کاری نکن که فکر کنم، تو تمام این مدت خودت رو از مجبور کردن دیگران به شکست، تبدیل به قهرمان می‌کردی...))

بازهم راست می‌گفت من خیلی مواقع دستش را گرفته بودم. از به هم زدن شراکت با رفیق کلاه‌بردارش «افضلی» بگیر تا ماجرای نداری‌اش و از آن‌طرف برداشتن لقمه‌های گنده‌تر از دهانش...

شریکش هم همانند خودش بلندپرواز بود تا چند نفر سرشان را برای آن‌ها تکان می‌دادند، انگار مهر تائید 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 خیلی‌ها را بریده بود. شریکش «افضلی» را میگویم...

مرام رفاقت نداشت، من هم به خاطر زکریا به او چیزی نگفتم... بیچاره زکریا، خیلی بالای این آدم تاوان داد. به‌موقع 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 می‌خندیدم. من به همین اندازه قانع بودم.

من را آدم پیچیده‌ای می‌دانست؛ درحالی‌که هیچ‌وقت فکر نمی‌کرد منتظر تحریک کوچکی هستم تا از درون منفجر شوم... از یک‌زمانی به بعد کار هرروزم 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 به‌راحتی 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 بن‌بست نبود.

حتماً میدانید ما آدم‌ها وقتی

به کسی نرسیم، همه را مقصر می‌دانیم. من هم آن فردی را که بهترین اسم زندگی‌ام را روی یک کوچه بن‌بست گذاشته بود، مقصر میدانم.

چرا باید داستان من به اینجا برسد؟ چون آن کوچه بن‌بست بود؟ این‌همه 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 بی‌انتهای دیگر در این شهر پیدا می‌کردم تا هرروز مسیرم را به سمت آن کج کنم، از جلوی آن رد شوم تا اسمش را ببینم و به‌راحتی و بدون آنکه ترسی از آخر آن داشته باشم قدم‌های بلندتری بردارم...

انتهای خیابان طلا جویان بعد از دکه گل‌فروشی، بن‌بست «نسیم»...

کار هرروزم بود؛ از زندان که بیرون می‌آمدم مسیرم را طوری می‌رفتم 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 به خاطر زیاد زندان رفتن‌هایم است. این پرونده تمام شود، با یاسر صحبت می‌کنم تا من را به اداره‌ی دیگری منتقلم کند. خسته شدم از بس سؤالاتی پرسیدم که از قبل جوابش را خودم روی کاغذ آماده نوشته‌ام.

من که از پشت میز مدرسه به بازار رفتم و بعد از زندان سر درآوردم، یاسر برایم درس عبرت بود...

یاسر مستقیم از دانشگاه به اینجا آمد. الآن ۱۶ سال است که در اینجا مشغول است و بهترین فرد ازنظر 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 می‌دانم که از زندگی هیچی نفهمیده است.

جلوی من به‌صورت 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 وقتی‌که به خاطر همسرش شروع به کاهش وزن کرد، تازه فهمیدم همه افکارش به آن قنداق اسلحه‌ی بیرون زده از کتش ختم نمی‌شود...

وقتی به اولش فکر می‌کنم بیشتر از یادم می‌رود که چه اتفاقاتی افتاد. زکریا می‌گوید: ((تمرکز نداشتنات به خاطر اینه که غرق یاسر و کاراش شدی.)) معلوم است و کاری از من برنمی‌آید 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 پنهان‌کاری‌ها من را به آدمی مرموز، موزی و غیرقابل‌اعتماد 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 یک‌بار فکر کرد که من کجا هستم؟ چرا نفس می‌کشم، اما صدایی از من درنمی‌آید؟

می‌داند مدت‌هاست قرارهایی که با او نداشتم را با زکریا می‌گذارم؟ حرف‌هایی که هیچ‌وقت به او نتوانستم بزنم را به زکریا می‌گویم؟

یکی از حسن‌های زکریا این است که هیچ‌وقت فکر نمی‌کند که من باهدف 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، سین‌جیمم می‌کند تا من را متقاعد کند تنها کسی که می‌تواند به من کمک کند خود من هستم...

هرروز من همین‌طور می‌گذشت؛ زکریا روبروی من می‌نشست 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. آینه‌ی اتاقم همیشه تصویر مردی را نشان می‌داد که وقتی چشمانش را می‌بست، فقط یک تصویر پشت پلکانش نقش بسته بود.

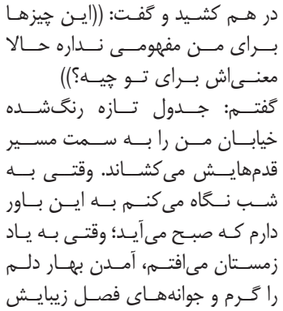
نسیم برای من اتفاقی بود که تمام عقلم را زایل می‌کرد و آدمی خشک و سرد را تبدیل به یک همکار خونگرم و همراه همیشگی یاسر کرده بود.

بله یه اتفاق توانسته بود من را که برای سخت بودن آموزش‌دیده بودم، به منعطف‌ترین آدم تبدیل کند.

من یاد گرفته بودم به‌غیراز سوژه‌هایم کس دیگری را نبینم ولی چشمان پرحرفش همیشه نگاه من را به خودش می‌دوخت. من تربیت‌شده بودم که مُشتم را فقط برای گرفتن سوژه‌ها بازکنم اما با دیدنش همیشه دستانم را باز نگه می‌داشتم تا شاید لمس ناگهانی 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 قهرمانانه‌ی آن باشد.

من آموخته بودم فقط درجایی بایستم که آینده‌ی کار را دیده باشم و به خاطر 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 درباره‌ی 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 یک‌وقت من از لبخندش سوءاستفاده نکنم) جلوی من نشسته است.

به زکریا گفتم: ((تابه‌حال جدول خیابان‌ها برای تو معنا داشته؟))

با یه نگاه متعجب ابروهایش را در هم کشید و گفت: ((این چیزها برای من مفهومی نداره حالا معنی‌اش برای تو چیه؟))

گفتم: جدول تازه رنگ‌شده خیابان من را به سمت مسیر قدم‌هایش می‌کشاند. وقتی به شب نگاه می‌کنم به این باور دارم که صبح می‌آید؛ وقتی به یاد زمستان می‌افتم، آمدن بهار دلم را گرم و جوانه‌های فصل زیبایش روزنه‌های تهی شده وجودم را مملو از شورونشاط می‌کند. پس هر جا تازگی باش، نسیم هم هست. جدول تازه رنگ‌شده‌ی 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.))

این بار دلم نمی‌خواست حرف دلم را زکریا بشنود، برای همین دستانم رو به یکدیگر مالیدم و لبانم را روی‌هم محکم فشار دادم و در دلم گفتم: ((شکایتم را به نسیمی می‌سپارم که در پژواک کوه روزی به‌غیراز 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 زندگی‌ام، از یک دریای آرام سخن بگوید. دریایی که آرامشش این بار، 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. جمله‌ی او خیلی عجیب بود: ((آسمان میدونه که دریا منتظر طلوع ماه میمونه؟))

جمله زکریا مثل این بود که گویی عشق نسیم از من کولی می‌گیرد...

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 نشسته و نفهمیده...))

با اینکه زکریا قبلاً هم چند بار از این جنس حرفا به من زده بود ولی فکر اینکه شاید هیچ‌وقت برای نسیم واقعی نبوده‌ام، من را دوباره برد به یک عالم معلق، بدون هیچ نام و نشانی و بی‌هیچ صدایی، تهی از بودن و نبودن، با دستانی باز و چشمانی مبهوت که بازهم به آسمان خیره شده بودم؛ اگر می‌خواستم دهانم را بازکنم و حرفی بزنم یا کهکشان به لرزه درمی‌آمد یا فشار لکنت زبان، درون من را به رعشه می‌انداخت. این لحظات که برای من فرامی‌رسد خنده و گریه برای من معنا ندارد و پیروزی یا شکست هیچ زمینی را زیر 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 یک‌بند می‌ماند که من را از رهایی در این عالم بی‌انتها نجات می‌دهد. پیدا کردن خودم در کالبد او، انگیزه زندگی کردن در این عالم معلق را به من می‌دهد. اشتیاق استشمام بوی عطرش و طنین‌انداز شدن صدای نازکش در گوشم من را از بی‌بندی، 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 چهارتا 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 می‌کند، من قرص ماه را در برابرم می‌دیدم که وجودش روشنی‌بخش تمام تاریکی‌های زندگانی‌ام بود.))

وقتی او را می‌دیدم احساس می‌کردم سردترین و بی‌روح‌ترین اجسام هم به من لبخند می‌زنند و گرمای نفس او بود که نفس تازه در وجود من تزریق می‌کرد. همیشه وقتی عاشقانه فکر می‌کنم زکریا به من می‌گوید: ((تو آدم‌ندیده‌ای؟!))

همان هم شد، زکریا برگشت و همین 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 خبردارم من حاضرم همه به من بگویند آدم‌ندیده 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 بی‌حرکت به مسیری دوخته‌شده بود که نسیم از تو برای آخرین بار روی برگردانده بود.))

زکریا همیشه عاشقانه‌ی من را بی‌نقص می‌گفت. در ذهن من حتی عاشقانه گفتن هم برای نسیم آوای دیگری داشت. جمله‌ی زکریا را خودم تکمیل کردم و گفتم:

((من نسیم را نگاه می‌کردم درحالی‌که نسیم وزین زندگی، موهایش را برای آخرین بار به من نشان می‌داد. شاید باورش برای هر عاشقی دشوار باشد اما من پرنده‌ی زیبایم را در آسمان خدایم رها کردم...))

داستان رفتنش به اینجا که می‌رسد دوست ندارم حرفهای تکراری با خودم بزنم. می‌دانم همه‌چیز قرار نیست در این دنیا باب میل من باشد و باید واقعیت‌ها را بپذیرم.

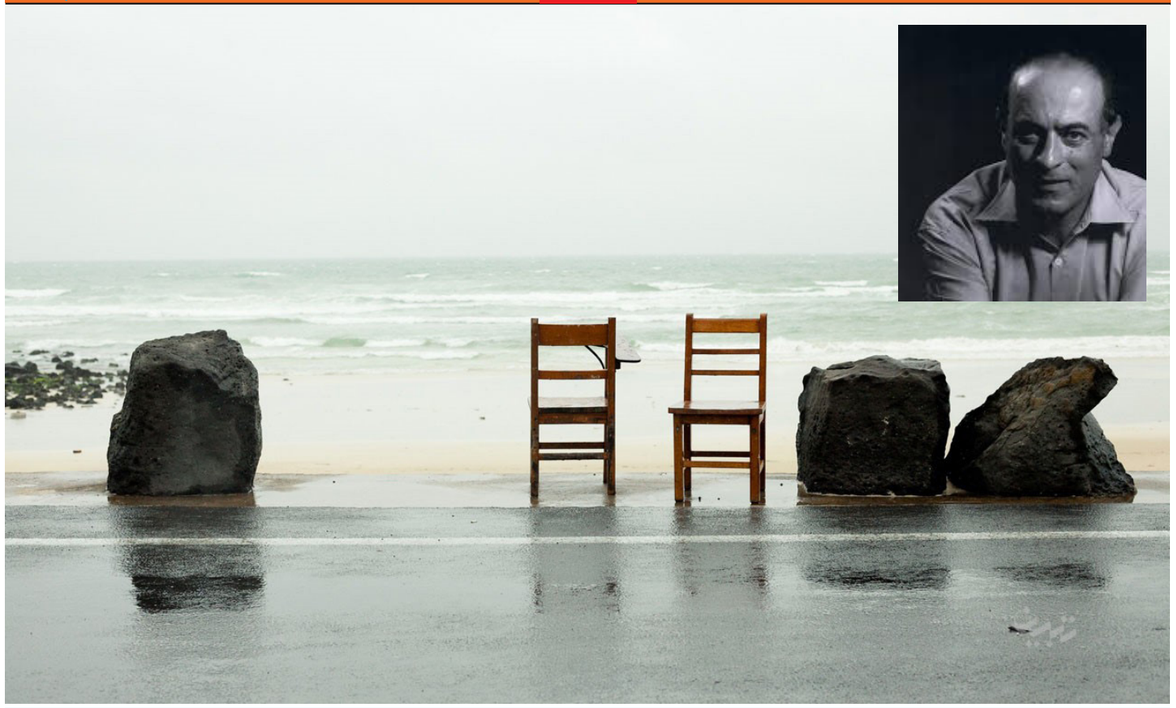
به خاطر همین اگر از شانس من است که همسایه من، خود من هستم؛

تلفنم زنگ خورد، بعد از این‌همه فکرِ رها و خیالِ زیبا، دوباره باید برگردم به زندان. به صفحه‌ی سیاه تلفن همراهم خیره شدم، مثل همیشه یک ته‌ریش روی صورت گرد و تارهای سفید لابه‌لای موهای خرمایی نشان می‌دهد.

پلکانم را پایین نگه داشتم تا بچه‌های کافه ((نارون)) نفهمند الآن به چه چیزی فکر می‌کنم، چای سرد شده‌ای که برای خودم و نسیم مثل همیشه سفارش داده بودم را سر کشیدم و درراه زندان دوباره پیش خودم گفتم: ((شاید زکریا و یاسر یاد گرفته‌اند آموزه‌های خشک را پشت تبسم تصنعی خودشان حفظ کنند تا حلاجان جرأت نداشته باشند هر چیزی که عاشق برای معشوقه‌اش رشته بود را پنبه کنند...))

من به‌تنهایی در تمام تنهاییم آموختم که به نسیم گذران زندگانی، فقط دستی تکان بدهم و مهر و عشق واقعی را با تنهایی از آینه روزگار طلب کنم.

و من دوباره هرروز این‌چنین تکرار می‌شوم؛ با خیالی که در آن نسیم موهایش رانشانم می‌دهد...



صندلی و دریا

رضا عاهد

بهار ۶۶ ـ ویرایش بهار ۹۹

وروره را کول پایین بکشد، هن‌هن کنان بگذارد روی زمین، درست در چند قدمی او. او که تکیه داده است به دیوار، نگاه خود را بیندازد به وروره. دهان‌گشادش ببیند و حصیری. چشم بگرداند داخل وروره، به یک نظر کوک بزند همه‌چیز را به هم. قوری‌ها و بشقاب‌های بند خورده را به یکدیگر. پفی کند. بعد، کجکی نگاه کند به جماعت دوره کرده. با خشم و غضب. هرم نگاه خود را بچسباند به جان تک تک آدم‌ها. ترس بریزد در دل همه، هر کدام‌شان‌ها را روان کند به جانبی. آخیش. این راحت شدن از دست جماعت فضول را به فال نیک بگیرد و آخیش دیگری هم سر دهد.

دوباره چشم بدوزد به وروره. نگاه‌اش را بگرداند در داخل وروره. یک دور کامل. پرنده‌ای از روی قوری ترک خورده‌ی نقش عثمانی پر بزند و بنشیند در نی نی چشمان او. بداند! باید بی‌خیال پرنده شود. بی‌خیال آن همه آدم‌های پخش و پلا در محوطه‌ی بازارچه. لم بدهد روی صندلی، پلک‌ها را برساند به هم؛ و بماند چشم بسته. چه مدت؟ نمی‌داند! صندلی لهستانی زیر سنگینی‌اش غیژ کند. او را به صرافت درست نشستن بیاندازد که خودش را جا به جا کند روی صندلی. حالا، در این پلک به هم دادن و فرو رفتن در صندلی و ماندن در تن است که زن را ببیند که از دور دست پیش می‌آید. اندیشه کند به زن که حالا باز می‌آید از پس روزهای رفته. زن پیش بیاد ... نزدیک شود به او... نزدیک‌تر... و... . زمزمه کند با خود: «همین جوری ست، روز می‌آید از پس روز، سال از پس سال... وقت می‌آید از بی‌وقتی، خلوت می‌آید از بی خلوتی...» و زمزمه‌اش را ادامه دهد: «... این‌که میگن سال‌ها سی بگذره و شنبه به نوروز...» آن دیگری که وروره را بر زمین گذارده، با جابجا شدن او در صندلی و زمزمه کردنش، یکه‌ای بخورد، خود را تا کند و با شکستن مهره‌های پشت بنشیند روبروی او. ابتدا سیر نگاه‌اش کند و بعد ذهن خود را بدواند در زبانش و با لحنی دور مانده از گویش‌های امروزین و غریب مانده در لهجه‌های شمالی، او را مخاطب قرار دهد: «مو هیتو پیچیکی نیشینم تی چره سر ...»

او اندیشه کند که این نوعی دیگر از نشستن است و جوری دیگر از سخن گفتن. حرف زدن کسی که در ناگهانی امروز آمده، وروره را از دوش کنده و بر زمین گذاشته، بعد پرنده‌ای را از نقش قوری پرانده به چشم او، دست آخر هم زن را احضار کرده از دوردست تا پیش بیاد و ... . حالا هم آن دیگری شده است که نشسته روبروی او. چشم گرفته در چشم او. او را می‌پاید و بیشتر به صرافت می اندازد ... باز اندیشه کند که آیا همه‌ی این‌ها تمهیدی نیست برای ذوب شدن بیشتر؟ تلاشی نیست برای یکی شدن؟ یا ...؟ چشم‌هایش را ول کند برای آن‌که دیگری است و همچنان زل زده به او. نگاه را ببرد در صورت او. بگرداند روی پیشانی چین‌خورده‌اش، ابروهای سفید پت و پهن، دماغ گوشتی قوزدار و لب کلفت ترک خورده‌اش، بعد بیاورد و بدهد به خال گوشتی روی گونه در زیر چشم چپ. روی همان خال با رنگ سرد قهوه‌ای بماند. آن‌قدر تا آن دیگری شروع کند به نمایش دادن. با همه جان و تن و عصب‌ها. با سر و دست‌ها، با لب و چشم‌ها و با پیشانی و ابروها ...

او که بازمانده‌ی صندلی است، حس کند برای اجرای این نمایش هزاران هزار نی نی

چشم در حدقه‌ها چرخیده‌اند و هر بار هراسان رفته‌اند تا دریا و برگشته‌اند. باز حس کند اوست حالا که نه سر می‌شناسد و نه دست. نه ابرو، نه پیشانی. در این بازی میان او و دیگری، تنها نگاه بی‌عمقی از او مانده روی لب‌های آن یک که هنوز دیگری مانده است و با گشودگی دهان حرف بیرون می‌ریزد و قاعده‌ی بازی را کامل می‌کند تا او را به درک دیگری برساند از دریا. این‌که او بداند چرا این چنین سراسیمه پیش‌آمده و چرا این همه موج سوار موج می‌کند و دل آشوبه‌اش را بیرون می‌ریزد. بعد، تماشا کند آن چیزی را که از درون دریا به سطح هجوم می‌آورد و تلاطم ایجاد کرده و کف می‌فرستد به ساحل. دوباره، زمزمه‌اش را پی بگیرد: «دریا کول زه نه یه پشت دو پشته، یه موج اه بنه هزار ته مشته ...» با دیدن این همه موج است که وسوسه‌ای در جان او بدود که رنگ چشم‌های آن دیگری را که پیچیکی نشسته روبرویش کوک بزند به بشقاب گود بند خورده در وروره ... در خیال این پیوند که بی‌هیچ ترک‌خوردگی باید صورت پذیرد چنان پیش برود که نگاه خود را بدواند و برساند به چهل تاس قدیمی مانده در کنج خانه. پفی کرده و سر مسی‌اش را بچرخاند سمت طاقچه و بدوزد به قاب عکس. آن‌قدر به عکس خیره بماند تا زن از درون قاب بیرون بجهد. پیش بیاید ... نزدیک بشود ... نزدیکتر ... بعد ویارش بگیرد و عق بزند هم‌زمان با دریا که موج شتری دیگری می‌زند و هر چیز دیگر را هم در دهان دارد قی می‌کند و می‌ریزد روی ساحل ... روی ماسه پر شود از عروسک‌های رنگ و وارنگ محاصره‌شده در میان خرت و پرت‌ها. او چشم بدوزد به دست‌های کج و کوله‌ی عروسک‌ها. چهل تاس درمانده و خسته سر بچرخاند و چشم بدوزد به دیوار. او دوباره جابجا شود روی صندلی. چشم ببند و باز کند. ببیند آن دیگری نخ سیگار چروک اشنو را از جیب کوچک جلیقه‌اش در آورده و می‌برد نزدیک لب‌ها. تف کرده، می‌آورد در تیررس نگاه او. با انگشت تف را بمالد به همه جای نخ سیگار. زمزمه کند: «خیسه، خیسه...» با مکثی سیگار را بگذارد روی لب و آتش بزند. یک پرده دود بایستد در میان آن‌ها. او، دیگری شود و دیگری، او. دود که حالا تار آبی می‌زند. غباری تیره که خودش را بنشاند روی دریای آبی. لب‌های او بجنبد که همچنان دیگری است با خود. کلمه‌ها همدیگر را بغل کنند، بشنوند یک جمله: «ای آخدا تا کی مو بخوسم جدا.» چین بیفتد در پیشانی او که همچنان خود مانده است با دیگری. تمام آبی چشم‌های خودش را بفرستد به انتهای خیابان که نرسد به خانه‌ی متروک مخفی مانده پشت ساختمانی قد ایستاده. دست آزادش را بکند لای موی یکدست سفید. یک مشت کنف. مو را پریشان کند، بعد دست را بکشد روی صورت و زبری ریش را حس کند. انگشت خودش را نگه دارد روی چاک خوردگی گوشه‌ی لب. گوشتی و دهان باز و بند نخورده. انگشت را بلغزاند روی زنخدان چانه و قدری بازی‌بازی کند و بعد بکشاند روی چاک جلیقه. کف دست را پهن کند روی قلب. ترک‌خوردگی قلب را با همه عصب‌ها حس کند و بگیرد. گوشتی است و دهان باز و بند نخورده. چشم ببند و باز کند. ببیند دریای آبی، ماسه‌های کف را قی کرده و بالا آورده است. ماسه‌ها دارند به سر و کول هم می‌زنند و دریا خاکستری شده است. کول می‌زند... کول ... کول... . آن‌قدر تا چوب و چلک و هر چیز دیگر را در دلش دارد بالا بیاورد و بریزد روی ساحل. اشک جمع شود در چشم‌های آبی او. خم شود یک بطری خزه بسته را از روی خیسی ماسه‌ها بردارد. لب‌هایش بجنبد: «گیسات با همه چین اون ته ته‌ها است... اعماق... بسته‌شده دور شیشه... خزه گون ...». چشم‌هایش از رنگ آبی و هرچه روشن است بگریزند و برونـد سمت تاری. او بماند روی رنگ خاکستری تا آرام شدن دریا ... روی آبی شدن. دریا آبی ... چشم‌ها آبی. دیگر چه چیز را آبی می‌خواهد؟ برای این پاسخی ندارد! ذهن و زبانش هیچ‌گاه او را یاری نکردند. صندلی لهستانی غیژ دیگری کند. آن دیگری کام آخر را از سیگار بگیرد و کونه‌ی سیگار را پرت کند وسط خیابان. او برخیزد و قامتش را راست کند وروره را بکشد به کول. حالا او دیگری است یا نه خود نمی‌داند. تنها می‌تواند پشت به خانه متروک انتهای بازارچه پیش برود و دریا یک کول دیگری بزند و چهل تاس خو کرده نگاه خود را از زن مانده در قاب عکس بگیرد و دوباره بدهد به دریا.

داستان رمال

کاظم رستمی

برای چندمین بار صدای زنگ تلفن بلند شد و بعد صدای اصغر بود که می‌گفت آقای محسن واحدی نوبت شماست که بری سرویس این آدرس کاغذ را گرفت و سریع پشت فرمان قرار و گرفت و در یک‌چشم به هم زدن سرویس پنج را رفت ساعت از ده صبح گذشته بود جلوی همان دری که روی کاغذ پلاکش ثبت‌شده بود ایستاد و با یک بوق خواست بفهماند که رسیده است زنی چادری با قدی کوتاه به همراه دخترش که رویش را با شالی پوشانده بود و قدرت حرکت نداشت در را باز کرد و از راننده خواست کمک کند تا دخترش در صندلی جلویی بنشیند با کمک همدیگر دختر که مادرش او را فریده صدا می‌زد در صندلی جلویی نشست و مادرش در صندلی پشتی نشست

– خدا خیرتون بده برین بیمارستان حال دخترم دوباره بد شده پاشو نمی تونه زمین بذاره : مادر فضولیه ببخشید مشکل دخترتون چیه؟

–بماند درد ما یکی دو تا نیست اونی که این بلا رو سر دخترم آورد خدا خیرش نده از اون موقع همزمان هم لال شد هم پاشو از دست داد

محسن کنجکاو بود صورت دختر را ببیند ولی دختر به هیچ‌وجه حرکتی از خود نشان نمی‌داد و همچنان شال روی صورتش بود

: کی این مشکل و واستون ایجاد کرد الآن مادر آدم خوب کم‌پیدا می شه همه اکثراً می خوان یه ضربه‌ای به آدم بزنن قدیما ختم حرفا رو گفتن سلام گرگ بی‌طمع نیست خدا مشکلتونو کل کنه توکلتان به خدا باشه همه ی گره‌ها به دست اون وا می شه

–این مشکل حل شدنی نیست هزار بار دکتر بردمش نه زخم پاش خوب می شه نه زخمای صورتش : درک می کنم مادر اوئن که زیاد می دونه دردشم زیاده فضولیه مادر ولی باید یه علتی داشته باشه؟ از کجا و از کی؟ از چی؟ از کی؟ الکی نمیشه که یه پا زخمی بشهو صورت هم زخم برداره

مادر دختر عصبی بود دردمون یکی دوتا نیست شما هم بهتره ندونین اگه بدونین امکان داره شمام آسیب ببینین

: یعنی چی؟ کی آسیب بزنه اگه تمایل دارین کمکتون کنم می تونین مشکلتونو بگین من دکتر خوب سراغ دارم

–مشکل ما با همین دکترا شروع شد یه از خدا بی خبر آدرس جایی و داد به اسم دکتر زخم پاش کم بود ولی بعدها مشکل شد مشکل، مشکلی که نه با دارو نه با دعا حل می شه

: حالا اسم بیماری چی هست مسریه غیر مسریه ویروسیه چیه؟

–امروز چقدر راه طولانی شد بهتره سر همین خیابون بپیچین به راست

: مگه نمی رین بیمارستان

–آره خب این راه میان بره

: سر خیابون تا خود چهار راه ترافیک می شه ها

–شما چطوری می خواین کمک کنین به خدا کسی نمونده بهش نگم حل نمی شه این طلسمه

راننده ماشین را جایی نگه داشت

: خب از اول بگین من سر تا پا گوشم فقط محض کمک

–والا یه زخم روی پای دخترم شبیه میخچه در اومده بود که هر روز رشد می کرد آخرش شبیه شاخ کوچیک شده بود الانم اثرش هست بردیمش دکتر، فرستاد جراحی جراحی شد دوباره از جاش همون زخم در اومد علاوه بر اون از دستاشم داشت در می اومد یکی از اقوام گفتن بریم پیش فلان رمال رفتیم رمل انداخت و یه وردی خوند و دعایی نوشت و چون راه دور بود شبو موندیم تو خونه ی رمال همون شب یه عده حمله کردن به خونه ی رمال طوریکه همه ی شیشه های خونه شکسته شد سنگایی در اندازه های بزرگ و کوچیک هنوز یکی از اون سنگا رو دخترم داره خلاصه از ترس زهر ترک شدیم من که بیهوش شدم دخترم هم از جیغ و داد و فریاد بگیر تا خراش روی صورت لال شد در این حین دختر آرام شالش را از روی صورتش کنار زد و راننده را دید تا نگاه راننده به دختر افتاد در جا خشکش زد چین و چروکهای عجیبی روی صورت دختر دیده می شد شبیه پیرزن هفتاد یا هشتاد ساله بود راننده نمی توانست حرف بزند و به صحبتهای مادر دختر گوش دهد کمی بعد دختر پارچه ای را که روی پاها و دستهایش انداخته بود را کنار زد چیزی شبیه شاخ به اندازه های ده، پانزده سانتی متر روی دستها و پای راستش دیده می شد.

–داشتم می گفتم خودتون که شاهدین چه بلایی سر دخترم اومده

: خو خوب این مشکل از کی ایجاد شده مادر یعنی قبل از اینکه برین پیش دکتر کاری کردین

–مثلاً چه کاری

: چه می دونم قدیما می گفتن آب داغ جایی می ریزین بسم الله بگین از این حرفا و حدیثا

–والا نمی دونم الان سه ساله دختر بیچارم عذاب می کشه چه خواستگارایی که نداشت چه برو بیایی که به خونمون نمی شد ولی حالا یه غریبه هم به خونمون سر نمی زنه فک و فامیل هم روشون بر می گردونن

: چی بگم مادر حس می کنم شبیه طلسمه از اون رمال خبر دارین

–اون بد بخت بعد اینکه اون شب بهشون حمله شد مرد یعنی از ترس مرد

: اون یه عده کیا بودن که حمله کردن یعنی جن بودن؟

–اهالی روستا می گفتن جن بودن یه عده هم می گفتن

اونا از روستای بالادست واسه تسویه حساب اومده بودن آخرشم ندنستیم کیا بودن یه عده هم می گفتن از فضا اومدن

: نگفتین آب داغ جایی ریخته دخترتون یا نه؟

–نه اکثر کارای خونه رو من می کردم دخترم دانشجو بود تا جایی که یادم میاد، نه خودشم که نمی تونه حرف بزنه از اون موقع زبونش تو دهنش نچرخیده

: باید یه علتی داشته باشه کاری حرفی حدیثی

–یه بار با دوستاش اومدن خونمون قبل از اینکه این زخما رو در بیاره اونا یه حیوون با خودشون آورده بودن تو قفس بود چیزی تو مایه های موش یا سنجاب بود می خواستن روش آزمایش انجام بدن حیوون دستاش شبیه آدما بود و پاهاشم همینطور دم کوچیکی داشتن و صدای ناله هاشو می شنیدم که از اتاق می اومد نمی دونم حکمت خدا چیه

: آهان آهان از دوستاش خبر دارین؟

–نه والا اونا هم پی زندگی خودشونن ولی اون حیوون یادمه حتا یادمه از یکی از اونا یه چیزایی شنیدم که می گفت این حیوون بخت و اقبال هممونو باز می کنه یه مهره تو بدنش هست که اگه بتونیم بدستش بیاریم از طریق اون می تونیم به خواسته هامون برسیم دیگه ندونستم چی شد بعد یک هفته یا دو هفته این بلا سر دخترم اومد.

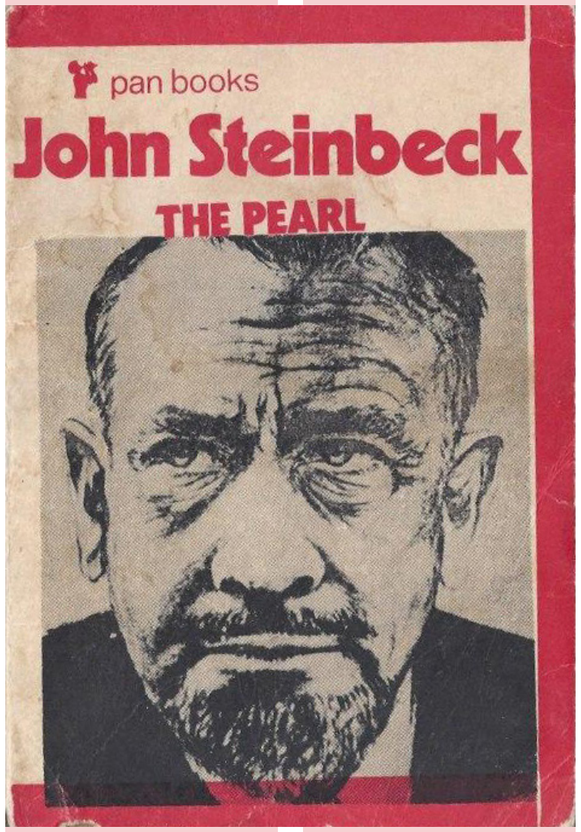
در این هنگام دختر روی صندلی نشان می داد که نا آرام است و از شنیدن صحبتهای مادرش راحت و راضی نیست دوباره همان جیغ و صدایی که قبلاً مادرش شنیده بود داشت شروع می شد همان شب کذایی که در خانه ی رمال بودند

–به نظرم روح اون حیوون بیچاره تو بدن دخترتون حلول کرده یه چیزی تو مایه های اینکه بگم دخترتون کم کم می خواد شبیه اون حیوون بیچاره که با دستای دوستاش و دخترتون کشته شده بشه.

نامه‌ی جان اشتاین بک

داریوش احمدی

هر وقت این مردِ جا افتاده را می دیدم، اولین چیزیکه توجهام را جلب میکرد، جای زخم کهنهی سمت چپ صورتش بودکه گویی از سالهای جوانی با چهرهاش پیوند خورده بود و به او وقار میداد و انگار همان زخم باعث میشد که همه به او سلام کنند و دست تکان دهند. مردی که همیشه شلوار مشکی پیلهدار و پیراهن سفید چهارخانه به تن داشت. در نگاهش چیزی بود مثل حسرت و جوانی از دست رفته؛ و انگار همیشه دنبال کسی میگشتکه پیداش نمیکرد. آرام وبا طمأنینه راه میرفت و وقتی میخواست از کنارت بگذرد، انگار تو را میشناخت، با نگاه سلام میکرد و یا اگر پیشقدم میشدی و به او سلام میکردی، کمی خم میشد و به احترام کف دستش را به سینه میبرد. آن روزتوی مغازهی «تاپو» به او برخوردم. نشسته بود رویکاناپهیکوچکی. شکم چاقاش به طرز عجیبی یله شده بود روی زانوهایش، به طوریکه وقتی با تاپو انگلیسی حرف میزد، انگار بیشتر حواسش به شکماش بود و دنبال چارهای میگشتکه چطور آن را آبکند. تاپو هندی بود و همه به او میگفتند «کاکا». به ظاهرمردِ بدعنق و جافتادهای بودکه هرکسی را به مغازهاش راه نمیداد و اگر پدرم راکه هر سال قفسههای چوبِ ساجش را لاک الکل میکرد نمیشناخت، شاید من را هم راه نمیداد و انگار بیشترحال و هوای مغازه باعث میشد کسی بیخود و بیجهت پایش را آنجا نگذارد. هر وقت به مغازهاش میرفتم مسحورِ اجناس خارجیاش میشدم. مسحورِگیتار وپیانو و آکاردئون و صفحاتِ گرامافون وکاستها و حتی مجلات وکتابهای خارجی؛ مسحورِ لباسهاییکه از انگلیس وکلکته میآورد وآنها را با سلیقهای بینظیر در قفسههای چوب ساج میآراست. اکثر مواقع او را میدیدمکه پشت پیشخان نشسته است وکتاب میخوانَد. گرامافونش همیشه به راه بود با آهنگ پیانوییکه آدم را به وجد میآورد؛ و انگار همین آهنگها باعث میشدکه کسی از آنجا دست خالی برنگردد. به سمت قفسهیکتابهاکه جای دنج و خلوت و تاریکی بود رفتم. لامپ نارنجی کوچکی، روشنایی محقری به کتابها



میداد. همینطورکه دل به آهنگ پیانو داده بودم، حرفهاشان را میشنیدم. چند بار صدای تاپو را شنیدم که مرد صورت زخمی را «مسترسعادت» خطاب میکرد. یک لحظه به خودم گفتم «نکند این همان آقای سعادت، دبیر معروف باشدکه همه دربارهاش صحبت میکنند و میگویند در جوانی خرسی را با مُشت کشته است و خرس توی صورتش چنگ زده و بعدها با فولکس واگناش از اینجا تا یونان رفته است.» چند لحظه نگاهشکردم. داشتم در ذهن او را حلاجی میکردمکه به چنیناَدمی میخورد یا نه. حواسش نبود. گرمِ صحبت با تاپو بود و

فنجان قهوهاش را که از آن بخار بلند میشد فوت میکرد. آرامآرام به سمتِ درِ مغازه رفتم و از پشتِ شیشه به بیرون و اطراف نگاهکردم. فولکسواگن سفیدی جلوی درِ مغازه بود. دیگر مطمئن شدم که خودش است. باز برگشتم سمتِ قفسهها و از میان کتابها، کتابی جیبی به نام «The pearl»[1] که عکس جانِ اشتینبک با ته ریشیکوتاه رویش بود، در آوردم. دوسه خطِ اولش را که خواندم حس کردم خواندنش راحت است. آن را در دست گرفتم و به سمت گرامافونکه همیشه مارکِ «توپاز» ش، زودتر از خودش دیده میشد رفتم. آقای سعادتکه توجهاش به کتاب جلب شده بودگفت: «اینکه خیلی سخته مؤمن!» بعد شنیدم که به تاپو گفت: «Advance» نمیخواستم خودم را از تک و تا بیندازم. گفتم: «میدونم؛ اما من فقط اَدوَنس میخونم.» ناباورانه با چشمهایی خندان نگاهمکرد. انگار میدانستکه دارم بلوف میزنم؛ و باز برای اینکه خودم را بیشتر نشان دهم، یک نسخه از روزنامهی هرالدتریبیون را ازتوی قفسهی روزنامههاییکه در ردیفهای پایین روی هم انباشته شده بودند برداشتم. روزنامه را از دستم گرفت و با لبخندگفت: «اینکه مالِ جولایه؛ الآن سپتامبره؛ دو ماه ازش گذشته.» بازگفتم: «میدونم. من فقط میخوام زبانم خوب بشه.» گفت: «آفرین.» انگار حس میکرد باید روی منکه هنوز هفده سالم تمام نشده بود، بیشتر حساب کند. یک لحظه از روی کاناپه برخاست، دستی به شکماش کشید و رفت بین قفسهها و چشم بسته کتابی را بیرون آورد. «اینم هدیهی من به تو، Adventures of The Huckleberry Finn[2]

وقتی اینو خوندی بیا تا با هم انگلیسی حرف بزنیم. اوکی؟» گفتم: «اوکی.»

احساس شعف میکردم. شعفیکه به ترسآمیخته بود: «مبادا نتوانم آن را بخوانم!»

نگاهی به تاپوکردم. همانطور با صورتِ تیره و اصلاح شده و لبهایکلفت، خشک وعبوس ایستاده بود سرِ پا و اجناس مغازه را از نظر میگذراند.

گفتم: «راستیکاکا، پدرگفت دو سه تا صفحهی جدید برام بفرست؛ اما خش نداشته باشن.»

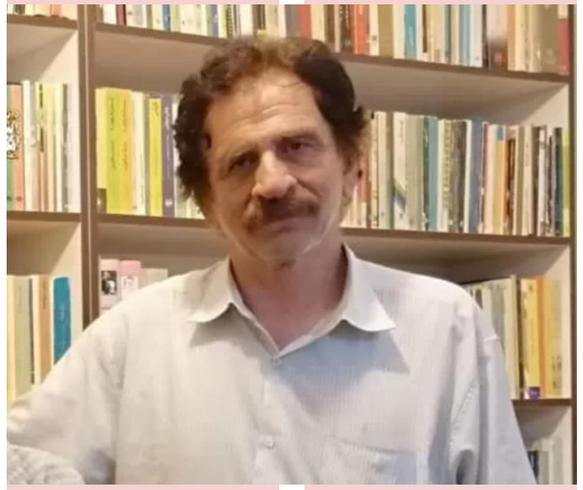
گفت: اینا تازه رسیدهن: «دیلیلا»[3] از تام جونز، اینم از اِکی، اینم از عارف.

گفتم: «همین سه تا خوبه؛ اما خش نداشته باشن. یکیشونو امتحان کن»

گفت: «خش ندارن.» و یکی را از جلد درآورد و روی گرامافون گذاشت.

صدای اِکی در مغازه طنین انداخت:

ما همه با هم مهربونیم/
فهمت بره بالا
با کوری و نادونی اِجنگیم/
فهمت بره بالا
اون دورهی خانخانی تموم بوُ /
فهمت بره بالا
آقای سعادت دست روی شکم گذاشته بود و با دود سیگار و سرفههکه امانش را بریدّه بود، غشغش میخندید: «ارواحِ پدرت! تموم بوُد...» و بعد شروع کرد ترانه را برای تاپو معنیکردن. اولین بار بودکه لبخند ماتِ تاپو را میدیدمکه چهرهاش را مهربان و دلنشینکرده بود. داشتم دست به جیب میبردمکه آقای سعادت دستم را گرفت:



«بازم مهمونِ منِ، اما سعیکن اشتینبک رو حتماً بخونی. من چند سال پیش براش نامه نوشتم، جواب داد، کتابِ «سفر با چارلی» رو برام فرستاد با یه کارت پستال از شهرش سالیناس. نامهش رو هنوز دارم، یه روز ازشکپی میگیرم، بیا از تاپو بگیر.»

در دل احساس عجیبی داشتم. مردی پا به سن گذاشته و دست و دلباز و چاق که شکم آویزانش وبال گردنش بود، با پیراهنیکه از زیرشلوارش زده بود بیرون، روبرویم ایستاده بودکه برای اشتینبک نامه نوشته و اشتینبک جوابش داده بود. چیزی شبیه به غبطه وادارم میکردکه هر طوری شده این نامه را ببینم؛ و اگر «اسب سرخ» و «چمنزارهای بهشت» و «خوشههای خشم» را نخوانده بودم، شاید هرگز این ذوق و شوق در من به وجود نمیآمد.

وقتی خواستم مغازه را ترک کنم، احساس وجد و شعف میکردم. رفتم سراغ پیانو و دو سه تا از کلاویه هاش را فشار دادم. تاپو با غیظ نگاه کرد و تا خواست حرفی بزند از مغازه آمدم بیرون.

هرهفته به مغازهی تاپو میرفتم، اما از نامه خبری نبود. حتی دیگر آقای سعادت را در آن مسیر نمیدیدم. همیشه او را بینِکلیسا تا مغازهی تاپو که کمتر از صد متر با هم فاصله داشتند میدیدم؛ اما حالا از او فقط شبحی در خاطرم مانده بود. هر وقت سراغ تاپو میرفتم، قبل ازآنکه داخل بروم، از پشت پیشخان میگفت: «داخل نیا! خبری نیست.» و وقتی میگفتم: «خودشگفتکه به شما تحویل میده.»، میگفت: «خودش از این حرفا زیاد میزنه.»

آن سال بخت یاری کرد و شاگرد آقای سعادت شدم. انگار مرا نمیشناخت و زخمِ کهنهی صورتش، پر رنگتر از همیشه شده بود. گفت: تو روکجا دیدهم؟ و داشت به ذهنش فشار میآورد. گفتم: «مغازهی تاپو» دستی به موهایمکه آنها را با نمره چهار زده بودمکشید. گفت: «آهان! چطوری مؤمن؟ اشتینبک رو خوندی؟» با خنده گفتم: «دارم میخونم.» خندید. گفت: «آره، میخونیش...!» گفتم: «راستی اون نامه رو نیوردید؟» گفت: «کدوم نامه؟» گفتم: «نامهایکه قول داده بودید.» گفت: «چیزی یادم نمیاد» و داشت به ذهنش فشار میآورد. حس کردم شاید دروغ گفته باشد و آن ماجرایکشتنِ خرس هم که مردم میگفتند احتمالاً شایعهی خودش به خاطر سرپوش گذاشتن بر زخمِ صورتش بوده و یا شاید اصلاً یک توهم و ماجرای داستانی

بودهکه ازخودش درآورده است. گفتم: «نامهی جان اشتینبک...» گفت: «آهان! خوبکه یادم آوردی، نمیدونم کجاست، اما پیداش میکنم.»

گاهی روزنامهی هرالدتریبیون را به دبیرستان میبردم تا لغتهای سختش را برایم معنی کند. هر چند یک فرهنگ حَیم کوچک، چاپ یهودا بروخیم داشتم، اما هنوز جوابگویکارم نبود.

شبها مینشستم و لغتهای داستانِ «مروارید» را در میآوردم. خسته شده بودم؛ اما به خودم میگفتم به خاطر آقای سعادت هم که شده باید حتماً آن را بخوانم. همیشه وقتی او را میدیدم، دلهره داشتم که مبادا چیزی از کتاب بپرسد. شاید او هم نسبت به من همین احساس را داشت. چون هر هفته ازش میپرسیدم: «آقای سعادت نامه رو آوردید؟» و هر بار چشمانش را به سقفکلاس میدوخت و با خنده میگفت: «باز یادم رفت.» دیگر برایم مسلم شده بودکه دروغ گفته است.

یک بار توی کلاس از او پرسیدم: «آقای سعادت، راستی شما چند جلدکتاب دارید؟» گفت: «چطور؟»

گفتم: «آخه امروز آقای مشاکیگفت هفتصد جلدکتاب داره، باور نکردم.»

گفت: «فکر میکنی خیلیه؟ من دوهزار جلدکتاب دارم.»

تمام بچههایکلاس با تعجب به هم نگاه کردند. حتی یکیشان دو بار سوت زد.

گفتم: «البته من حس میکردم شما بیشتر داشته باشید.»

یکی از بچههایکلاسگفت: «آقا اجازه! آقای مشاکی تازگیها یه پژو آخوندی خریده، رنگش خیلی قشنگه، جیگریه.»

گفت: «پژو! پژوکه در برابر بیوک، اصلا ماشین به حساب نمیاد. مگه تا به حال بیوک منو ندیدین؟»

چند نفر با هم گفتند: «نه.»

گفت: «آخه دلم نمیاد بیارمش بیرون.»

کسی از آخرکلاس بلند شد وگفت: «آقا اجازه! یه زنِ قشنگی هم داره.»

سعادت کمی مکث کرد وگفت: «دیگه این غلطا به تو نیومده! بتمرگ! Nasty boy»

همه سرهامان را پایین انداختیم. عصبانی شده بود. دستها را برده بود پشت کمر و با ناراحتی قدم میزد.

زنگ تفریح صدایم کرد: راستیآقای مشاکی خودشگفت هفتصد جلد؟ مطمئنیکه درست شنیدی؟

گفتم: «میخواید ازش بپرسم؟»

گفت: «نه! اما میدونم دروغ میگه.»

هفتهی بعدکه نامِ فیلمهای سینمایی را در روزنامهی مناطق نفت خیز خواندم، به او خبر دادمکه این هفته «جدال در نیمرور» و «آخرین قطارِگانهیل» را قرار است در سینما نفتون نشان بدهند.

گفت: «اینا رو قبلاً دیدهم، اما بازم دوست دارم ببینم.»

گفتم: «فکرکنم دو سه هفته دیگه هم «زنده باد زاپاتا» رو نشون بدن.»

گفت: «اونم دیدهم. البته هرچه اونو ببینم سیر نمیشم. یه صحنه دارهکه تمام فیلمهای دنیا رو میارزه؛ صحنهایکه اسب زاپاتا فرار میکنه.»

بعد پرسید: «راستی، کتاب رو خوندی؟»

گفتم: «یواش یواش.» و انگار خودش را گیر انداخت. چون فوراً ازش پرسیدم: «آخرش اون نامه رو نیوردید.»

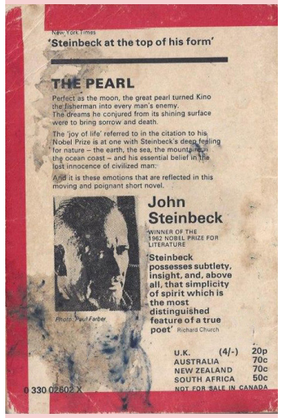
گفت: «میارمش، هنوز پیداش نکردم.»

یک ماه بعد، او را در سینمای تابستانهٔ نفتون دیدم. گوشهای روی صندلی ارج نشسته بود و صندلی جفتیاش را هم که خالی بود اشغال کرده بود. چون نصف بدنش را انداخته بود رویآن. آهسته رفتم طرفش. صدای محزون گیتاری از لینهای شرکتی اطراف سینما میآمد. هیچ وقت بوی شب و طراوت چمن را این طور نشنیده بودم. به دود و دم کباب نگاه کردم که تا بلندای پردهی سینما رفته بود. آنجا که زاپاتا را به رگبار بسته بودند و اسبش داشت فرار میکرد. نگاهشکردم. حواسش نبود. مسحور فیلم شده بود. گفتم: «سلام استاد؟» با خوشرویی نگاه کرد، اما جواب نداد. انگار من را نمیدید. اندوه و حسرت در نگاهش موج میزد. یکآن به خودشآمد. گفت: «سلام مؤمن، تویی! اصلاً حواسم نبود، دیدم قیافهت آشناست، اما شک کردم، گفتم خدا من اینو کجا دیدهم.» و صندلی خالی را به من تعارفکرد. هر چند که دیگر فیلم تمام شده بود و همه داشتند میرفتند.

بیرون، در تاریک روشنِ لینهای شرکتی و جادهی سیاه، اسبی سفید یورتمه میرفت. آقای سعادت با حسرت نگاهش میکرد: «عجب! این ازکجا پیداش شد!»

هوا کاملاً تاریک شده بود. گفت: «بذار با ماشین برسونمت.» و از بینِ آن همه ماشینکه اطراف سینما پارک و یا در حال حرکت بودند گذشت. سوارکه شدم نواری توی پخش گذاشت. گفت: «اینو میشناسی؟» گفتم: «باید تئودراکیس باشه.» گفت: «باور میکنی، برای دیدنش با همین فولکس تا یونان رفتم. حتی یه شب مهمونش بودم.» در دلگفتم: «اینم یکی دیگه از دروغهاش.» با اینحال اگر حرفهاش هم دروغ بودند، دوست داشتم آنها را باورکنم.

سال بعد، دیگر با او کلاس نداشتم؛ اما بعضی وقتها او را میدیدم. سر و وضع آشفتهای پیدا کرده بود. میگفتند شکماشآب آورده و از زندگی بریده است. گاهی وقتها در حین رفتن به کلاسها، ملازمش میشدم. آهستهآهسته راه میرفت و با سادهدلیِ معصومانهای



به گنجشکهاییکه توی زمین والیبال، روی تور نشسته بودند نگاه میکرد. دیگر فکرِ نامه را از سر بیرون کرده بودم و رویم نمیشد ازش سؤالکنم. حس میکردم هر پرس و جویی میتوانست یک نوع اهانت و یا بیاعتنایی به بیماریاش باشد؛ اما چند روز بعد، فراش مدرسه صدایم کرد: «آقای سعادت دنبالت میگردد.» رفتم دفتر. حالش خوب نبود. نشسته بودکنار بخاری و پتویی انداخته بود رویش و داشت بخور اکالیپتوس میگرفت. با دست اشارهکردکه زیاد به او نزدیک نشوم. بعد کیفش را باز کرد و از توی آن کاغذ گلاسهای مات بیرون آورد وآن را مثل بنچاقی بسیار قیمتی، جوری با هر دو دست گرفتکه همهی دبیرها جمع شدند دورش. به یاد دهقانهایی افتادم که در فیلمِ «زنده باد زاپاتا»، به رئیسِ جمهور میگفتندکه «ما از دولت

اسپانیا و مکزیک بنچاق داریم.»

سعادت، با سر و روی عرقکرده، انگار آخرین برگ برندهاش را رو کرده بود. جوری به همه نگاه میکرد که حاصل دست رنجش را ببینند؛ اما چند لحظه بعد، همهی دبیرها پوزخند زنان به روی صندلیهاشان برگشتند و مشغول چای خوردن شدند.

یک لحظه بالای نامه را دیدم که با خط درشت و پیچی رویش نوشته شده بود Mr Soadat، چیزی نزدیک به بیست خط بود و زیرش اسم و امضای جان اشتینبک نقش بسته بود. چند لحظه بعد، فراش را صدا زدکه دو فتوکپی از آن بگیرد و بعدکه هر دو را به من داد، گفت: «یکی هم به برادرت بده.»

آن شب، نامه را به کمک فرهنگ حَیم و برادرم ترجمه کردیم. برخی از قسمتهایش را بخاطر جملات ترکیبیاش نمیفهمیدم. اشتینبک نوشته بود: «خیلی خوشحالمکه از آن سوی جهان، کسیکتابهایم را میخواند و برایم نامه مینویسد. بدونشک، نامهات نامهای معمولی نیست؛ نامهای است از طرف یک خوانندهی بسیار حرفهای و یا حتی یک نویسندهی گمنام که قلمش مرا به اندیشه و حرمت وامیدارد و به من میگوید، دنیا فقط سالیناس نیست؛ جاهای دیگری هم هست. تو در نامهاتکه چیزی برتر از دل خود را نهادهای، از امید و عشق به انسان و آیندهی او سخن گفتهای. از روستاها و مزارع خشک و بیآب وعلفِ دیارت نوشتهای، از درد و رنجِ آدمهاییکه تصادفی زندهاند؛ برایم از طبیعت وحشی و گرما و حتی صدای زنگولهی گاوها وگوسفندها نوشتهای، من صدها بار این صحنهها را در سالیناس دیدهام. برایم از چاههای نفت وشعلههای آتشکه در دل کوهها زبانه میکشند نوشتهای، حتی جوری از سگت نوشتهایکه من حس میکنم همزاد چارلی است...» بعد به دو سؤال آقای سعادت دربارهی خانوادهی تومجاد پاسخ داده بودکه آنها با او نسبت خویشاوندی داشتهاند؛ و درآخرنوشته بود: «اگر بیماری امانم دهد، روزی به ایران میآیم و شهرِ تو را از نزدیک میبینم. آن طورکه نوشتهای باید چیزی شبیه به سالیناسِ خودم باشد؛ جاییکه در آن متولد شدم و نخستین رویاهای داستانیام شکلگرفت. جاییکه من آن را با هیچکجای دنیا عوض نمیکنم و میدانم شهرِ تو هم باید چنین جایی باشد.» و باز در حاشیهیکاغذ به صورت اریب نوشته بود: «احساسات خالصانهی شما به من دل گرمی میدهد. سعی میکنم باز هم آخرینکتابم را به همین آدرس برایت بفرستم.»

بعدها آقای سعادت گفت: «حیف که مرگ امانش نداد؛ چون دیگرکتابی به دست من نرسید.»

همان طورکه من هم سال بعد، دیگر آقای سعادت را ندیدم. چون او هم به وادی جاناشتینبک پیوسته بود. به اسبِ سرخ، به چمنزارهای بهشت و به خوشههای خشماش.

داریوش احمدی / اهواز

۱۳۹۸/۷/۲۶

۱-رمانِ «مروارید»، اثر جان اشتین بک / ترجمه سیروس طاهباز

۲- رمانِ «ماجراهای هاکلبری فین»، اثر مارک تواین / از این کتاب تا کنون چندین ترجمه شده است: ابراهیم گلستان، نجف دریابندری و دیگران.

۳- Delilah / از معروفترین ترانههای تام جونزکه در سال ۱۹۶۸ او را به شهرتی جهان رساند.

چو این تبدیل ها آمد

نگاهی به رمان

باغ استخوان های نمور

نوشته احمد آرام

نشر نیماژ

مهدی معرف

«باغ استخوان‌های نمور» از دریچه دنیای داستانی کافکا شروع می شود. روایت با ورود به کافه کافکا، به درون دنیایی عجایب المخلوقاتی پا می گذارد که حال و هوای سرد و تیره جهان کافکا را در خودش بازآفرینی می کند. روایتی که به تناوب سوم شخص و اول شخص می شود. در هم تنیده و مواج و آونگی. گویی که همزمان از بیرون و درون، واقعه ای را نگاه می کنیم. یا به شیشه ای می نگریم که آن سویش پیاپی تاریک و روشن می شود. شیشه ای که گاه نوری از بیرون می تاباند و گاه تبدیل به آینه ای می شود و تصویرمان را بازتاب می دهد. بخشی از این جهان کافکایی در فرم رمان است که خود را نشان می دهد. در اینجا قراری شکل می‌گیرد که دلیل و علتش مشخص نیست. ملاقاتی و دیداری عجیب در کافه کافکا که در ادامه تبدیل می شود به آدم ربایی از نوع انتحاری.

با وجود در هم پیچیدگی فرم روایت، به نظر نمی آید که زبان انتخاب شده برای روایت، همگام با فرم، توان حمل بار این پیچیدگی را داشته باشد. زبان روایت که گاه عامیانه انتخاب شده است، با بار وهمی و تاریک توصیف ها و فکرها، به آنجایی که خواننده را می خواهد با خود بکشاند، هم سطح نیست. این زبانی ست که در درون خود کمی سبکسری و راحت انگاری دارد. چیزی که به ظاهر متفاوت از آن طنز سیاهی ست که در چنین فضا و موقعیت هایی نویسنده میل دارد دست بگیرد و به نوشته ورود می دهد.

در ادامه روایت، «باغ استخوان های نمور» خود را در دنیایی می اندازد که رفته رفته عجیب تر و کابوس گونه تر می شود. ورود به مغازه عکاسی عجیبی و پس از آن خیابان هایی که ناآشناست. همه چیز دلالت دارد بر پا نهادن به دنیایی کابوس گونه. در تحشیه هایی که در کتاب آورده می شود، آراد و همسرش درگیر پاک کردن یک هشت پا هستند. هشت پایی که امید آن را دارند جنین در شکم را پسر کند. انگار که جنسیت و هویت را باید از نشانه ها طلب کرد. یا دست به دامن قدرتی دیگر و البته

ترسناک و خطرناک شد.

رویا روی دیگر این کابوس است. رویای داشتن چیزهایی که خود در فرایند خواستن ها تبدیل به کابوس می شوند. در زبان و نگاه داستانی احمد آرام، رابطه عمیقی میان قدرت و مرگ نهفته است. **میان توانایی و ناتوانی. درست از همان چیزی که مدد می خواهی آسیب می بینی. انگار چیزی را در کیسه ای پر از مارهای زهرآگین جستجو کنی.** چیزی شبیه به آلودگی در همه جای این دنیای به تصویر کشیده شده دیده می شود. لکه هایی که جای جای نقاشی خلقت را آلوده کرده اند. روند روایت به گونه ای است که انگار طی طریقتی دارد اتفاق می افتد. سنگینی بار جلیقه انتحاری، ولی افتاد مشکل هایی ست که آراد باید با خود حمل کند. اجباری و یوغی که نمی توانی نادیده اش بگیری. روایت چند پاره، با چند راوی، جبری را پیش رو می گذارد که توقع حرف شنوی دارد.

کابوس هایی که از پی هم تغییر می کنند و تبدیل می شوند، نشانه ای از سایه ای از گذشته اند. گذشته دنبال گر و سایه افکن است. عقبه چیزی ست که باز می گردد. مثل سی و پنج ضربه چاقو به جد بزرگ که تا مرز و درون رویاهای آراد نفوذ می کند و او را دربر می گیرد. رمان «باغ استخوان های نمور» پرسه در کابوسی ست که به وقت دیروز تنظیم شده.

در ادبیات احمد آرام، گذشته چنان دخالت گر و دراز دست است که در کنج خواب و تاریکی و ناخودآگاه آدم هایش هم می خزد و وارد می شود. آراد به گذشته پرتاب می شود و در گذشته مسخ می شود. این ادیسه، این طی طریقت، راهی و حرکتی ست که در گذشته باید بپیمایی. از این رو که گذشته و عقبه، وسیع و عمیق و همگانی ست. آراد مجبور است به دنیای ناخودآگاه جمعی پا بگذارد. به آنچه پیشینیان تجربه کرده اند و از سر گذرانده اند. خزیدن به تاریکی ای که می خواهی از آن روشنی بیابی. دنیایی پیچیده در نماد و نشانه که حجم زمان و تجربه را چنان فشرده می کند که جز علامت و اشاره ای از آن نمی توانی بیابی. مجملی که در عبور از آن، تاریخ های بسیاری را مشاهده خواهی کرد. ورود آراد به دنیای زیرزمینی و دنیای عمیق درون دریاها، ورود به اعماق ناخودآگاه است. دنیای مردگان و دروازه ورود به آن، رنجی از نیاکان به ارث رسیده است که مثل جلیقه ای انتحاری بر شانه و ستون فقرات سنگینی می کند. سرگردانی حالا، ریشه در تجربه ها و ناکامی های گذشته دارد که هنوز و همچنان گریبان گیر است و مجالی برای آسودگی از آن نیست.

«باغ استخوان های نمور» مسیری را طی می کند که در آن آراد مجبور است با سایه خودش روبرو شود. سایه را ابتدا نمی بیند و بعد در می‌یابد که درونش غرق است و بعد انگار خود تبدیل به سایه ای از خود می شود. تصویر چندش آور و ناخوشایند رفتار داعش و طالبان، انگار آن روی دیگر خودش است که تلاش دارد نهانش کند. خودی که کم کم در تاریکی محو می شود، استحاله می شود و مسخ می گردد. خودی که «ساسا» می شود. حشره ای با پاهای بسیارِ پرزدار. خودی که در انفجاری، تبدیل به ترسی دائمی از انفجار می شود. خودی که خودش را زمین می زند، به اعماق دریا می فرستد و تبدیل به قطب نما می کند و در پایان این ادیسه، در انجمن سری پست مدیتیشن به خودش حمله می کند و چهره اش را متلاشی می کند تا خودی دیگر، خودی یکپارچه بسازد.

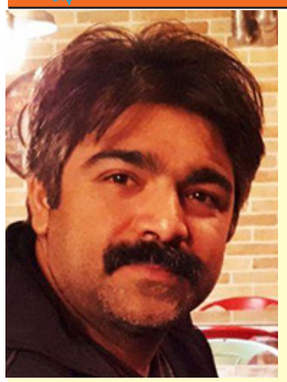
رمان در فرایندی کابوس زده از نقشی و موقعیتی به نقش و موقعیتی دیگر بدل می شود. انگار نویسنده می خواهد که خواننده در کابوسی سیاه شیرجه بزند. تا در انتها به شناختی شهودی از روند پیاپی تبدیل ها برسد. به یکپارچگی و تطبیق پذیری. به بودی برسد در کابوس که در واقعیت گم کرده است. به نیرویی تاریک که در سیر تاریخ، خزنده و نامرئی پا به پای نسل ها آمده و مثل نفرینی آدم ها را در بر گرفته است. خواب ها در این رمان انگار ارواح سرگردان و زخم خورده ای هستند که کالبد و جسمی برای رهایی می خواهند.

فرم روایت میان گفتار اول شخص و سوم شخص در این رمان چنان نوسان می یابد که دیگر جز این فرم و شیوه را برای ساختار و نگاه و فضای کتاب نمی توانیم طلب کنیم و متصور شویم. انگار که این دوگانگی روایت، دوگانگی زبان خودآگاه و ناخودآگاه است. زبان من و سایه. چیزی که در نهایت قرار است یگانه شود. تصویری که به طور طبیعی در آینه ای شکسته دیده نمی شد، حالا دیده می شود.

۲۲/۱۲/۹۸

جذابیت بی پایان تعلیق

خالو خالد



بررسی تعلیق در چهار داستان پلیسی؛ «تابوت های دست ساز نوشته ی ترومن کاپوتی ترجمه ی بهرنگ رجبی» «چه کسی پالومینو را کشت؟ نوشتهی ماریو بارگاس یوسا ترجمهی احمد گلشیری» «غرامت مضاعف نوشتهی جیمز اِم. کین ترجمهی بهرنگ رجبی» «قاتل در باران نوشتهی ریموند چندلر ترجمهی امید نیکفرجام»

۱

تابوتهای دستساز پروندهای برای حل نشدن. یکی از شگردهایی که باعث میشود جذابیتِ کشش داستانی بیشتر شود تلقین واقعی بودن داستان است. از جمله ویژگیهای غالب داستانهای جنایی پیچیدگی و رمز و راز در حوادث و خشونت بیاندازهشان است... پس ظن غیرواقعی بودن روایت باعث میشود هیجانات وارد شده کاسته شود.

فضای اینترنت با وفور حکایات و پروندههای جنایی و سیاسی با تمام الکن بودنشان و فیلمها و سریالها با کیفیت بالای دیداری و شنیداری، چشم و دل مخاطب را پر کرده از حوادث پر از خون و خشونت. تابوتهای دستساز در عصر روزنامه و مجله منتشر شده و جزو کلاسیکهای ادبیات جنایی در نظر گرفته میشود.

روی جلد زیر عنوان داستان نوشته شده: گزارش واقعی از یک جنایتِ آمریکایی. در اقدام اولیه، از روی جلد مخاطب را در موقعیتی قرار میدهد که از گمانهزنیهای خیالبافانه دور کند. اقدام بعدی، در ساختار داستان انگیزه ایجاد فضای واقعی مشهود است؛ گفتگو «ت ک» با افسر پلیس پرونده... «ت ک» مخفف «ترومن کاپوتی»... دخالت خود نویسنده در روایت، تلاشی برای واقعی نشان دادن داستان.

قدم سوم: «ت ک» روایت را در گفتگو با مامور پرونده پی میگیرد. این شگرد حسنهایی دارد: گفتگوها یادآور ساختار بازجویی است. در گفتگوها، بازتعریف روایات اتفاق میافتد، برای پیدا کردن سرنخها. «ت ک» با مسئول پرونده گفتگو میکند؛ با منبع اصلی، کسی که همه مدارک و جریان اتفاقات را زیر نظر داشته. شگردی دیگر تا اعتماد مخاطب را در صحت اطلاعات جلب کند.

بخش اول داستان را گفتگو تشکیل میدهد؛ نیمی از حجم داستان به این فرم اختصاص داده شده. در گفتگوها اطلاعات ذرهذره به مخاطب داده میشود؛ در پایان بخش نخست مخاطب در جریان جزییات پرونده جنایی

برشی از داستان «خاکریزها و چاله‌ها»

از مجموعه‌ی «ماه و قوطی‌های بلند»

کنار پنجره ایستاده‌ام. خیابان خلوت است. ماشینی می‌ایستد، باران زیر نور چراغ، اریب می‌بارد. زنی را از ماشین به بیرون هل می‌دهند. کنار جدول سکندری می‌خورد و تنه‌ی باریک و استخوانی‌اش را روی لبه جدول نگه می‌دارد. کمی آن طرف‌تر چمدانش را بیرون می‌اندازند. هراسان بلند می‌شود، چمدان را برمی‌دارد و به این طرف و آن طرف نگاه می‌کند. به طرف خانه‌های فرسوده می‌رود. زیر دامنه پوسیده‌ی خانه‌ای کنار دیوار فرو ریخته‌اش روی چمدان می‌نشیند و دستها را ستون میکند. بیرون سرد است. می‌تواند تنهایی‌ام را پر کند، لااقل برای ساعتی. حتی اگر بیمار هم باشد عیبی ندارد. لباس می‌پوشم. توی آینه به خودم نگاه می‌کنم. چشم‌هایم خون افتاده است. به نشئگی تریاک توی چشم‌هایم نشسته است. باز همان حس درونی آرامم نمی‌گذارد: «می‌توانی به یک لیوان عرق دعوتش کنی یا یک بَست کوچک برایش بچسبانی، گرمش می‌شود، آنوقت کنارش بنشینی و به چشمهایش نگاه کنی ولی یادت باشد از گذشته‌ها حرفی نزن، «خاکریزها و چاله‌ها» را می‌گویم. ولی تو را میشناسم، وقتی عرق میخوری جلوی دهانت را نمی‌توانی نگه‌داری. باز هم از گذشته‌هایت حرف می‌زنی! پیش از آنکه راه بیفتی یک لیوان دیگر سر بکش.» روی پاگرد پله می‌ایستم. صدای ویولن آرام و ملایم است. امشب شب تولد من است. هفدهم آبان است.

هیچ وقت این گمان وجود ندارد که یک نویسنده داستان بتواند برش هایی از درد و درک خود را به رشته تحریر در آورد و پس از تحقیق آن را به شکل عین به عین در لایه های پنهان فکر و حیات جست و جو نمود. آبان ماه و روز هجدهم آن مصادف است با تولد جناب ابوالقاسم میرهن؛ داستان نویس متبحر گیلانی که در این یادداشت کوتاه بدان اشاره نموده ایم که تمام قد برای اشخاص متبهر فرهنگ و ادب در حوزه های تخصصی احترام ویژه قایل هستیم.«**فصل‌نامه سَدا تولد این نویسنده را به ایشان و جامعه ادبی گیلان تبریک می‌گوید.**»

قرار میگیرد. پروندهی قتلهای زنجیرهای که با هر قتل شواهدی رو میشود تا اینکه مهِ گمگشتگی رقیقتر میشود... بگونهای که برای «جیک»، مسئول پرونده و «ت ک» مسجل میشود قاتل چه کسی است.

انگیزه قتلها و دست نیافتن به شواهد محکمه پسند آبشخور یکسانی دارند: فرد مورد نظر قدرت دارد و برای حفظ قدرتش دست به هر جنایتی میزند و از قدرتش استفاده میکند تا کسی نتواند به مستندات و شواهد محکمه پسند دسترسی داشته باشند. از دید «جیک»، مسئول پرونده، قاتل مردی قدرتمند است و نفوذ زیادی در شهر و بین مسئولین رده بالای ایالتی دارد... پس گره کار همینجا پیچیده میشود... کلافی با هزار گرهی کور...

بین بخش اول و ادامه داستان وقفهای میافتد... «ت ک» به تعطیلات میرود. دسترسیاش به جیک و پرونده از بین میرود... که باز میتوان تلاش نویسنده برای روایتپردازی که سعی دارد حقیقی و مستند جلوه داده شود را دید. رفتن به تعطیلات برای نویسنده به واقعی جلوه دادن داستان کمک میکند؛ اما در چه زمانی نویسنده روایت را رها میکند و به تعطیلات میرود؟ دقیقا نیمه داستان که مخاطب با کلیت ماجرا آشنا شده و به بزنگاهی رسیده... ناگهان نویسنده بازیاش میگیرد. نویسنده میتوانست هر روز و روزگاری را برای رفتن به تعطیلات انتخاب کند، ولی چرا دقیقا در نقطه اوج رهایمان میکند؟

در گفتگوهای بخش اول، دو نشانه را میشود ردیابی کرد که مخاطب را در شک... در تعلیقِ واقعی بودن روایت و یا غیرواقعی بودنش میگذارد. اول اینکه راوی و آن کسی که نویسنده است، نویسندهای که در دیالوگی به نویسندههای جنایی نویس همعصر خود اشاره میکند و بگونهای آنها را به مبارزه میطلبد... و در سویی دیگر برای اینکه همه چیز واقعی به نظر بیاید از زمان واقعی زندگی استفاده میکند. ترومن کاپوتی نویسندهای است که از پرونده مورد نظر مطلع میشود، علاقه پیدا میکند و پیگیر اخبارش میشود... پس نویسنده کسی نیست که مسئول پیگیری پرونده باشد... نویسندهای که میتواند به زندگی خود ادامه دهد و در کنار همه برنامههایش نیمنگاهی هم به پیشرفت پرونده بیاندازد... ترومن کاپوتی اسمی است که روی جلد کتاب به عنوان نویسنده قید شده و در داستان به شکل «ت ک» آمده، راوی یا پیگیر روایت هم ترومن کاپوتی هست و هم نیست بلکه تنها قسمت کوچکی از روایت است... یا تنها میتواند به بخش کوچکی از وقایع دسترسی داشته باشد...

بخش دوم برعکس بخش اول که پر از هیجانِ کشف است با غم و شک آغاز میشود و در بلاتکلیفی رها میشود تا انتهای داستان. نویسنده در بخش دوم وقتی به ماجرا برمیگردد که اتفاق ناگواری که پیشبینیاش کرده بودند میافتد... و هیچ اقدامی بیشتر از اقداماتی که از قبل انجام داده بودند نمیتوانند داشته باشند.

پرونده مسکوت میماند تا سالها تا زمان بازنشستگی مسئول پرونده... قدرتی خداگونه سد راهشان است. آقای «رابرت کوئین» از دید «جیک» و «ت ک» متهم درجه یک است اما قدرت و نفوذ «رابرت کوئین» باعث شده در جایگاهی قرار بگیرد که دسترسی به آن مقدور نیست.

«رابرت کوئین» هیچوقت حرف سرنوشتسازی نزده، در عوض عملگرا ست... اقداماتش سرنوشتسازند و زندگی انسانها را متحول میکند به مانند خدا که مسلح به مرگ است و عاشقِ بازی... شطرنج، یا هر بازی دیگری که بیخیالیش را نمایش دهد.

ملال و بلاتکلیفی بخش دوم داستان ریشه در وجود «رابرت کوئین» دارد. اجازه ادامه روایت را نمیدهد، خط قرمزی که باعث میشود نگذارد شواهد روایتساز شوند.

قسمتی از بخش دوم از فرم فیش برداری استفاده میشود؛ یادداشتهایی که تنها نوشته میشوند و به مرحله اجرا نمیرسند... یادداشتهایی که به طَبَعِ گذر زمان به بیثمری طی میشوند...

۲

ماریو بارگاس یوسا داستانِ جنایی مینویسد که روایتی خطی و زبانی عامیانه دارد. قتل و جستوجوی کارگاههای پلیس محلی بهانهای میشود برای نشان دادن تقابل بین قدرتِ ارتش و مردم.

شمه داستان چنین نقشهای پیش روی مخاطب میگذارد: جامعه به دو دسته عمده تقسیم میشود:

۱ ـ ارتشیهای نیروی هوایی: سفیدپوستانی که جزو درجهداران، افسران هستند... قدرتمنداند و نه تنها خود را برتر از درجهداران سطح پایین میدانند بلکه خود را برترین انسانهای جامعه میدانند.

وقتی کلانتر و دستیارش به منطقه مسکونی افسران سفیدپوست میرسند به وضوح سطح بالای رفاه و آسایش را میبینند و جالب که انگار برای اولینبار است همچین جایی را میبینند. مکان زندگی افسران نه تنها سطح بالای رفاه را دارد بلکه دور از چشم مردم ساخته میشود؛ هم خود را محق داشتن امکانات میدانند و هم خود را جدا بافته و برتر میدانند که از جامعهی بومی دوری میکنند. پس از مشاهده کلانتر و دستیارش، پلیس محلی از وضعیت زیستی و رفاهی افسران و خانوادههاشان با رییس پادگان ملاقات میکنند. در گفتگو چند نکته مشخص میشود: آنان قانون خودشان را دارند و قوانین جامعه را برنمیتابند و اگر موردی پیش بیاید خودشان پیگیر قضایا میشوند... دلیلی که دست پلیس محلی را برای تحقیقات میبندد و خود را که یعنی مجری قانون هستند را دست بسته میبینند و به نوبهای در مقابل قدرت و قانونِ ارتش خود را باید مرتبهی دوم و پستتر در نظر بگیرند.

دیگر نکته؛ وجود نظام طبقاتی در خود پادگان و ارتش است. هیچ درجهدار سطح پایینی اجازه ندارد به زنان طبقه افسران چشم داشته باشد و عشق بورزد... نظام طبقاتی ریشه نژادپرستانه دارد.

درجهداران سطح بالا، افسران از سفیدپوستان هستند و درجهداران سطح پایین از بومیان یا غیر سفیدپوستان شیلیایی هستند. برتری نظام طبقاتی با حربه نژادپرستی، دلیلی که خود را محق داشتن هر گونه رفاه و قدرت میدانند. درجهداران سطح پایین از افراد بومی هستند، خود را به مردم جامعهشان نزدیکتر میدانند و ارتش برای آنها تنها منبع درآمد است نه برتری و هر عنوان دیگری. پس در همان ابتدای رسیدن خبر قتل بازار شایعه گرم میشود و مردم در اظهاراتشان خود را مقابل جامعه افسران میبینند و قضیه قتل را دستاویزی میکنند تا اگر بشود کلانتر و دستیارش اقدامی کنند و زخمی بر پیکر طبقه افسران سفیدپوست وارد کنند و به نوعی انتقامی بگیرند از ظلمی که بهشان شده.

اقدامات تفرقهجویانه و خودبرتربینی افسران هیچ وقت از چشم بومیان پنهان نبوده و هر اتفاقی اهرمی میشود برای فشار بر مسببین. همانها که سالها به دلیل صاحبقدرت بودنشان هر کاری دلشان میخواسته کردهاند و مردم جرات اعتراض نداشتهاند.

در بخشی از داستان یکی از افسرها که سوءظنی نسبت به وی میرود چند شب متوالی به نوشگاهی میرود و پس از سیاهمست شدن همه چیز را بهم میزند و کسی نمیتواند جلویش را بگیرد. حتی وقتی صاحب نوشگاه به پلیس محلی شکایت میبرد کلانتر میگوید توان مقابله با او را ندارد و نمیتواند دستگیرش کند؛ باید به رییس پادگان مراجعه کند و از آنجایی که اولویت رییس پادگان افسرانش هستند اهمیتی به شکایتهای بومیان نمیدهد و آنها بیخیال شکایت میشوند.

۲ ـ بومیان شهری و روستایی: بومیان سرخپوست، تودهی تولید کننده شایعات... از ترس قدرت خودمختار ارتش جرات ابراز اعتراضات فردی را ندارند، پس به تولید شایعات روی میآورند. از سوی دیگر کسانی که سرنخهایی دارند از ترس تهدیدهای رییس ارتش جرات گفتن ندارند؛ نمایشی از رفتارهای فردی و چگونه سرکوب شدنشان.

شایعات، بیمنبع مشخص، تولید و بازتولید میشوند... اگر کسی حرفی یا سرنخی ارائه میرهد به صورت مستقیم ربطی به پرونده ندارد پس کمتر ترس دارد، چرا که مورد تهدید مستقیم قرار نمیگیرد، حرفهایی میزند ولی از آنجایی که اظهارتش تحت تاثیر شایعات است اساسش بر تردید است و اثباتش احتیاج به روندی زمانبر دارد... شایعات میتواند نقش کلیدی داشته باشند و میتوانند گمراه کننده باشند...

پلیس محلی میخواهد قانون را اجرا کند، اصلا شغلش است، ولی قدرت خودمختار ارتش مانع بزرگی بر راه آنهاست... پرونده قتل در همان ابتدای کار با سرنخهای جزیی به دست آمده حل شده، اما تمام توان کلانتر و دستیارش صرف دور زدن و چگونه مواجه شدن با سد عظیم ارتش میشود.

با بالا گرفتن جریانات پرونده شایعات نیز شدت میگیرد و خواست مردم برای احقاق حق در پرونده بیشتر میشود. شایعات به سمتی میرود که منابع قدرت ارتش را در پرونده و قتل دخیل میداند، مردم فشار میآورند تا قانون اجرا شود و لذت دیدن خفیف شدن کسانی که در جایگاه قدرت و ظلم نشستهاند را ببرند.

همهمهها... گفتگوها... شایعات در جامعهی بومی گوش به گوش میچرخد و به گوش ماموران کلانتری میرسد. همه بیواهمه سخن میرانند که ارتش در جنایت دست دارد و اگر کلانتر مسبب را نگیرد یعنی دست آنها در دست یکدیگراند و یا حق سکوتی دریافت کردهاند. جامعهی طبقهی فرودستِ بومی رویای انتقام میپروراند.

۳

اغواگری، پل ارتباطی تداومِ پیگیریِ دو روایت...

«اگر به نفع من است پس این همه اصرار برای چیست؟» داستان غرامت مضاعف از زبان راوی اول شخص؛ مامور بیمه «والتر هاف» گفته میشود. راوی دو روایت را پیش روی مخاطب میگذارد؛ آنچه به چشم میبیند و آنچه در ذهن تحلیل میکند. ابتدا هدفی را در نظر میگیرد، سپس راهها و شگردهای ممکن برای رسیدن به هدف را بررسی میکند... ساختار کلی داستان به این نحو چیده شده است. محتوایی که با این فرم ارائه میدهد چنین میشود: شرکتهای بیمه توسط ماموریابش میخواهد در ظاهر بعضی اوقات در عملِ نقش خیرخواهانه و حیاتی در اجتماع بازی کند؛ این میشود یک روی ماجرا که هدف است... اما وقتی آن رویِ ماجرا سلبهی دور از چشم مشتریِ اشاره شود، افشارگری روی میدهد؛ نقش سرمایهای شرکتهای بیمه که با چه شگردهایی میخواهند جذب مشتری کنند... ظاهر و باطن در اقدامات ماموران بیمه به اندازه سیاهی و سفیدی متضاد میشود...

مهمترین شگرد داستان «غرامت مضاعف» ارائهی اطلاعات از یک روایت به دو شکل است؛ روایتی که تئوری ماجرا را شرح میدهد و روایتی که در ادامه میآید روایت انجام همان روایت تئوری است... داستان پلیسی با خصلت تعلیقیاش، باعث میشود مخاطب خواهانخواه، اغوای روایتها و ذکاوت و فنون شخصیتها در مهلکههایی که بوجود میآورند و از آنها خلاصی مییابند، شود. شخصیت اصلی داستان اما اغوای هوش و ذکاوت خود میشود و با اتکا به ویژگیهایی که از خود سراغ دارد میخواهد

به پول و زن برسد... پُر تجربه... خوش سابقگیاش زبان زد است؛ عواملی که اعتماد به نفسش را بالا برده؛ اما همانگونه که خود شخصیت اصلی، آقای هاف اذعان دارد فاصلهی دوری بین حرف تا عمل وجود دارد... افسوس که ذهن پیش میرود و اقدام کردن را ساده میپندارد و خودِ آقای هاف هم در این گرداب میافتد.

بازتعریفها از یک اتفاق؛ معناهای متفاوتی بوجود میآورد و همچنین زوایای دیگری از اتفاق را بازنمایی میکنن و سبب میشود انگیزههای فردی در واکنشها و قضاوتها کشف شود. آقای هاف، کارشناسان بیمه، فیلیس، لولا، ساچتی، پلیس و دادگاه و روزنامهنگارها؛ هر کدام با زاویهی دید خود روایتی از ماجرا را میبینند... از روایتهای کامل با جزییات فراوان تا روایتهایی پر از حدس و گمان و روایتهای گنگ و نادرست...

راوی اول شخص، آقای هاف روایتی با جزییات کامل و دقیق ارائه میشود. آنچه قرار است پیش بیاید را بررسی میکند؛ دلایل و قضاوت و پیشبینیها را برای پیشبرد هدفش مرور میکند که همراه استرس و سرگشتگی نیز هست. جزییات فراوان؛ در ظاهر مو لای درزش نمیرود، از تعلیق نمیکاهد بلکه تشدیدش هم میکند... کنجکاویبرانگیز میشود؛ مخاطب میخواهد شاهد باشد چگونه جزییات به یاری هاف میآیند... با حوادث غیرمترقبه چگونه برخورد میکند و تا لحظه عملی شدن نقشه میخکوب میماند... اصلا بیان جزییات باعث میشود ذهن فعال شود و جزییات دیگری بسازد.

هر شخصی برای منافعی روایتی ارائه میدهد.

اولویت بازرسهای بیمه منافع شرکت بیمه است... آنها تا پیش از اعتراف هاف روایتهای متعددی با گمانهزنی کنار هم چیده بودند، روایت را تغییر میدهند و از آنجایی که منفعت شرکت بیمه ایجاب میکند قاتل معترف را رها میکنند. در روایت جدید که سعی دارد خدشهای به منافع شرکت وارد نشود، یا فرار از غرامتی که شرکت متحمل میشود؛ خستگیناپذیر نشانهها را برای اثبات روایتی دیگر بررسی میکنند.

روایت فیلیس؛ روایتی پنهان از دید هاف... وقتی نشانههای خیانتش نمایان میشود، روایت از زبان وی پیش روی مخاطب قرار میگیرد.

لولا و ساچتی با انگیزه کشف دلیل مرگ عزیزانشان پی حقیقت هستند، عشق آن دو را بهم پیوند داده؛ اما از آنجایی که راوی اول شخص آقای هاف است مخاطب با شمهای از روایت آنها برخورد میکند...

۴

تعلیق کشف رازها در «قاتل زیر باران»؛ همچون مه غلیظی است که کارآگاه خصوصی در آن رها شده... و وی با زیرکی و تجربه سرنخها را پیدا میکند و با جسارت با آنها مواجه میشود.

قهرمان داستان خود را در معرض بازنشستگی میبینند. شگرد پیش برندهی داستان مربوط به شخصیت اصلی و باتجربهی داستان است. راوی اول شخص به شکل وسواس گونهای جزییاتِ هر آنچه مربوط به سوژه کنونیاش است را زیر نظر میگیرد. چهرهها و لباسها و مکانهایی که گذرش به آنچه میافتد... البته همه برای تعقیب سرنخها.

وقتی اسم داستان جنایی به میان میآید طرح کلی؛ یکی کشته میشود و در آخر قاتل مشخص میشود... به ذهن میآید... و حتما در «قاتل زیر باران» همچنین است، ولی انگیزه نگارش داستان را نه در حوادث بلکه در رفتار و واکنشهای کارآگاه خصوصی میتوان دریافت. کارآگاههای جنایی بخصوص آنهایی که خصوصی و مستقل هستند؛ مانند شرلوک هلمز و خیلیهای دیگر... ویژگی منحصر به فردی دارند؛ همهشان اداها و رفتارهای خونسرد، خودسر، مرموز و غیرمترقبه دارند، به قصد تحت تاثیر قرار دادن مخاطبشان؛ درون داستانی و بیرون داستانی... اما کارآگاه خصوصی «قاتل در باران» با تمام تجربهها، جزییاتگریها و خونسردی، خصلتی افزون دارد؛ دنیایی پر از جنایت و اغواگری و خودخواهی که کارآگاهِ باتجربه بارها و بارها با تمامِ وجود همهاش را دیده و لمس کرده... دیگر همه خوبیها و بدیها و سیاهیها و سفیدیها برایش رنگ باختهاند و به رنگ بیتفاوتی درآمدهاند.

وقتی کارآگاه خصوصی در جریان ماجراها قرار میگیرد و با مهارت همه حدس و گمانها، دانستهها و نشانهها را به کار میگیرد به مانند مکانیکی میشود که تجربه و دانشش را در استفاده از ابزار برای باز و بسته کردن پیچهای هر وسیله خرابی به کار میبندد... ولی حس عاطفی بین استادکار و پیچها و واشرها و وسایل و ابزار برقرار نمیشود و هر پیچ تا کارایی داشته باشد به کارش میگیرد، پس حس تعلق خاطر یا نگاه خصلتی و نیکی و شر به آنها ندارد؛ جنس بیتفاوتی در حل مسئله برای کارآگاه آغشته به همچین حسی است. دراوک برایش تنها کارفرماست ولاغیر... در داستانهای جنایی همانطور که پلیس یا کسانی که در کشف رازِ جنایت و پیدا کردن جنایتکار کَنکاش میکنند به همه شخصیتها سوءظن دارند. مخاطبهای داستانهای پلیسیجنایی نیز به هیچکدام از شخصیتها تا لحظه پایانی داستان و کشف و برملا شدن راز اعتماد ندارند. رفتار کارآگاه با دراوک با ویژگیهای: اندامی نخراشیده، رفتارهای عصبی، دارایی بیحد و بیحساب کتاب... تمامی نشانههایی که فریاد میزنند به این آدم اعتمادی نیست، چگونه است؟ تنها او را کارفرمای خود میداند، با او مذاکره میکند که کار را قبول میکند یا نه... و وقتی قبول میکند دیگر تا آخر به حرفی که زده وفادار میماند بدون ذرهای قضاوت اخلاقی. برای کارآگاه اهمیتی ندارد که دختر خوانده دراوک تا چه اندازه تن به عیاشی و ولگردی میدهد. جان دختر را چندباری نجات میدهد چون کارفرمایش خواسته، کارفرمایی که خود میتواند قاتلی بالفعل باشد. کارآگاه جان خود را به خطر میاندازد تا عکس برهنه دختر خوانده کارفرمایش را به دست آورد، عکس که خود خواسته بوده...

استاینر به قتل میرسد، کارآگاه قاتل را پیدا میکند، انگیزهها و

شواهد کافی برعلیهاش دارد ولی تنها یک هدف برایش اهمیت دارد: پس گرفتن عکسهای دختر خوانده کارفرمایش، دراوک. او پلیس را در جریان هیچکدام از اتفاقاتی که افتاده نمیگذارد چرا که به تمام معنا وظیفهای مستقل برعهده خود میبینند. او زمانی شاهد قتلی میشود و قاتل را شناسایی میکند که پلیس هیچ اطلاعی از هیچ ماجرایی ندارد.

کارآگاه میداند با جنایتکارها مواجه است، ولی از آنجایی که به فکر به دست آوردن هدف خود است لزومی نمیبیند بخواهد آنها را بکشد یا صدمه بزند یا حتی دستگیر کند؛ و اگر شرایط به سمتی میرفت که مذاکرات با جنایتکارها به نتیجه میرسید هیچوقت دست به اسلحه نمیبرد تا چه برسد به شلیک کردن.

رفتار و طرز فکر کارآگاه راوی اول شخص هیچگاه به صورت مستقیم اشاره نمیکند چه جهان بینی دارد، ولی عملکردش با حس بیتفاوتی به تمامی حوادث به گونهای است که تنها از سر عادت پیچی را سفت میکند یا باز میکند. تجربه زیستی او نقش حیاتی در نوع رفتارش دارد... جنایات تمام نشدنی بشر... استاینر همانقدر که مقتول است جنایتکار هم هست؛ از راه فروش عکسهای پورن به درآمد سرشاری رسیده. قاتل و همدستش همانقدر جنایتکار هستند، حق به جانب هم هستند. انگیزه به دست آوردن ثروتی که از راه جنایت اندوخته شده و در انحصار کلکسیونر پورن، استاینر است و آنها حقی برای خود قائل هستند و برای بدست آوردنش راهی جز جنایت ندارند.

کارفرما، دراوک نیز برای رسیدن به دختر خوانده خود دست به هر جنایتی زده است و میزند.

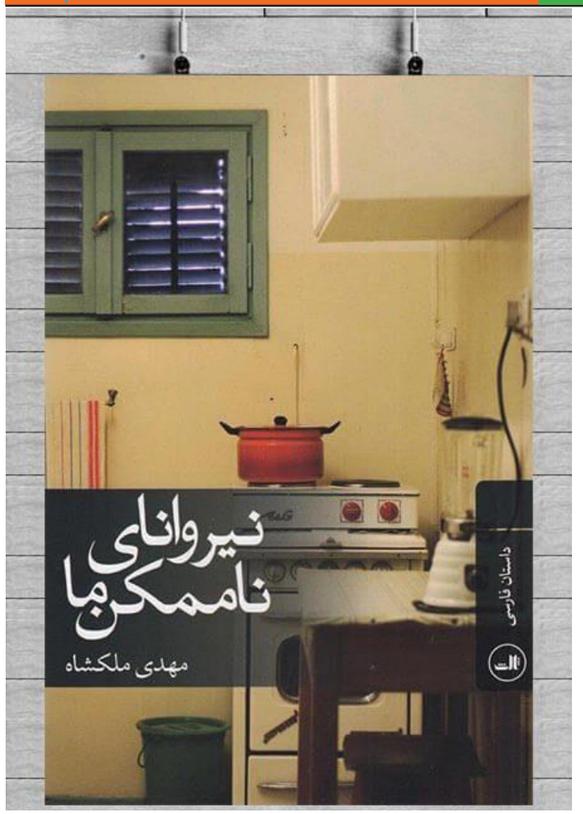
حل معماها چه سودی برای چه کسی دارد؟ کشف جنایتکاران و دستگیریشان چقدر در پایان دادن به جنایت و جنایتکاری بشر نقش دارد؟ بپایانی جنایات تاثیر گذار است برای کسی که شغلش کشف جنایت است، به مرور زمان عملش تبدیل به شغل میشود بدون هیچگونه آرمان و شعاری... دست جنایتکاری را بستن هیچ بهبودی در کار عالم بوجود نمیآورد، تنها دست همان جنایتکار بسته شده که پُشتبَندش جنایتکار دیگری جایش را میگیرد.

نومیدی نامکن ما نگاهی به مجموعه داستان نیروانای ناممکن ما نوشته مهدی ملکشاه

نوراله نصرتی

«نیروانا» معانی متعدد دارد: به کمال رسیدن، آرامش روح و روان، پاکی و آرامش مطلق، رهایی از قید زمان و مکان. در هر حال نیروانا و رسیدن به آن نشان رهایی است و رهاورد آن کسب آرامش. بودا «نیروانا» را به صورتهای متعددی تعریف کرده؛ از جمله: شادی عظیم، صلح و آرامش، ریشه کن کردن حرص و طمع و کینه و دشمنی و فریب و تمامی خصوصیات نازیبا، به عبارت دیگر نیروانا پاکی محض و آرامش مطلق است.

هر کدام از معانی بالا را در نظر بگیریم، بر ضد حال و هوای راوی ثابت هر شش داستان



این مجموعه دلالت می کند نیستند. در هر حال، مضامین یا که نیروانا را ناممکن می داند و درگیر سویه های متضاد آن است: سرخوردگی، خستگی، بیقراری، ملال، انزجار و نومیدی؛ نومیدی از همه چیز و همه کس. از خلاقیت هنری گرفته (در داستان «کنسرو اشیای بی مصرف») تا ازدواج و عشق و بچه دار شدن؛ و لاجرم از بیزاری و نومیدی از خود؛ این آخری البته سرچشمه همه بیزاری ها و نومیدی هاست. دلایل نومیدی و ملال و سرخوردگی، گاه مثل داستان «سایبورگ» ریشه در بیرون هم دارند و گاه مثل داستان های «چهار عمل اصلی» و «خیرگی»، عمدتا از دغدغه هایی درونی و وجودی سر بر می آورند. گاه نیز سرچشمه های نا آرامی و نومیدی، جوشیده از هر دو چشم انداز عینی و ذهنی اند که لاجرم بی ارتباط با هم درونمایه های همه داستانهای این مجموعه چیزی جز شرح پریشانی و سرگردانی و خستگی و ملال جسمی و روحی راوی/ شخصیت محوری داستان ها و اصرار و استدلال و حس او مبنی بر معناباختگی جهان و عبث بودن زندگی و ناممکن بودن عشق نیست.

در سایبورگ- اولین داستان این مجموعه- راوی بی کار و بی پول و اغلب دور افتاده از محبوبه و نامزدش «مائده» در شهری دیگر، اسیر دور باطل شکست اقتصادی و انزوای اجتماعی است. او موجودی است همانند دیگر «موجوداتی که آستانه تحمل» شان «با دستکاری افزایش یافته است»؛ این همان وضعیت «سایبورگ» است؛ اصطلاح من در آوردی پسربچه ای که از شخصیت های فرعی این داستان است

و «ایمان» دارد که «همه ما سایبورگ خواهیم شد»؛ پسرک بار آمده در دامان یک اشرافیت دمده و به ته خط رسیده، اکنون در حال مصرف مدرن ترین فرآورده های مواد مخدر است که دوست راوی برایش تهیه می کند؛ همان دوست، راوی هنرمند و ظاهرا منزه طلب را در جستجوی کار و چندرغاز پول به صاحب آن خانه اشرافی معرفی کرده تا صاحب اش (پدر همان پسر بچه) نقابی گچی یا برنزی از صورت زنش بسازد...

در داستان بعدی، راوی با وجود همه درگیری های ذهنی و عینی و مشکلات اقتصادی و فلسفی اش، به محبوبه اش مائده- که از مچ به پایین، یک دست ندارد- رسیده اما به آرامش همچنان نه! «نیروانای ناممکن ما» اسم همین داستان است که در آن مهدی (راوی) و مائده همزمان با مرور مراحل نیروانا، به خانه دوران کودکی راوی تا سه سالگی اش در سی سال پیش سر می زنند و مهدی همزمان در خاطرات خود به آن دوران و حتی قبل تر - وقتی مائده در شکم مادرش است- باز می گردد. چنان می نماید که -به قول شاعر کاشانی معروف و معاصر ما- «پشت سر نیست فضایی زنده!» و از لحاظ راوی این داستان هم نیروانا کماکان از گذشته تا امروز و احتمالا تا همیشه ناممکن است. راوی در پایان خوابش می برد همان طور که به مچ دست خالی محبوبه اش چنگ می اندازد.

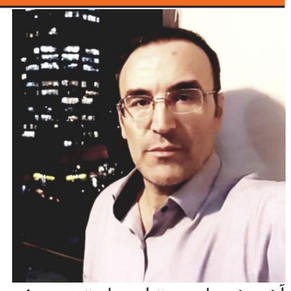
داستان بعدی- «ساندویچ مغز»- ترکیبی از پاره های خاطرات و دلنوشته های راوی است. نام داستان به شکلی مضاعف، بامسماست چرا که خود داستان هم ساندویچی از تراوشات ذهنی یا مغزی راوی در زمینه های گوناگون است. ناپیوستگی روایی این داستان و مبتنی بودنش بر تداعی ها و استعاره ها، بیشتر منطقی شاعرانه دارد تا روایتگرانه. راوی حساس و حسرت خوار و غریب احوال و نومید این داستان، از مجسمه فردوسی گرفته تا کلاغی که دور سر مجسمه می چرخد و قار قار می کند، پیام بیهودگی و فرسودگی دریافت می کند؛ به دکتری که جراح مغز و از دوستان خانوادگی است می گوید یادش نمی آید خودکشی کرده یا نه! سپس درباره گردن زدن و قطع نخاع و شکنجه فلسفه بافی می کند. در اتوبوس بین شهری با پسرکی همسفر است که تحت تاثیر رستم در شاهنامه فردوسی چاقو توی سر کسی کوبیده و معتقد است رستم آن همه آدم کشت! اما سودابه را نباید می کشت! راوی/ نویسنده با آمیزه ای از نقیضه (پارودی) و نگاه هجو آلود و کنایه آمیز به باورهای حماسی و اسطوره ای که با دنیای واقعی و روزمرگی ملال آور راوی و آدمهای پیرامون اش در تناقض و تنافر اند، نوعی آشفتگی توضیح ناپذیر و عبث بودن چاره ناپذیر در زندگی و چندپارگی هویتی در آدمهای پیرامون خود می بیند. با خواندن این داستان و داستان بعدی (چهار عمل اصلی) می شود گاه به یاد داستانها و نمایشنامه های بکت افتاد که هم کمیک و هزل آمیزند، هم آدمهایش به شکلی تراژیک، گرفتار تسلسل بی معنا و باطل زندگی، از احساس ملال خود به ستوه آمده اند.

در داستان چهار عمل اصلی، راوی حتی در مهمانی نیز خلوت و انزوا را برمی گزیند تا با کنکاش در تن و روان خود بمثابه نمونه ای آزمایشگاهی، به تجزیه و تحلیل «رانه های حیاتی» خود و مفاهیم و غرایزی چون خواب و شهوت و عشق بپردازد. حاصل کار، بیزاری از خود و حیات (زیستن) است و شرح بیزاری دیگران از چنین خودی که مهم ترین شان شریک زندگی راوی است. سر و کله دکتر جراح مغز در داستان ساندویچ مغز، دوباره در این داستان پیدا می شود تا همان حرفها و خاطرات و ادعاهای فلسفی را تکرار کند؛ اینکه هنگام جراحی مغز یک پیرمرد، خدایی کوچک و ترسان (!) را دیده که از کاسه سر پیرمرد پرواز می کند. راوی نیز همان حرفهای داستان قبلی را در باره فرق سر بریدن و گردن زدن به او می گوید. راوی در همین داستان تعبیر شخصی خود از نیروانا را -به مفهوم لامکان بودن- ساخته و پرداخته است: «شاش داری، اما آن قدر نه که تو را از رختخواب گرم جدا کند. از هر رنجی به مقدار چاشنی در تو هست. سرت سنگین است. نه آن قدر که بخواهی به دیوار بکوبی. لامکان که می گویند همین است. همین جا. جایی که تمام حالات و احساسات بی اعتبار می شوند... میانه تن ات مرکز عالم است؛ خورشید منظومه ات...».

تعبیر راوی در باره حرفهای دکتر و آسمان و ریسمان بافتن بی محتوای او می تواند در باره روایت (داستان) خود او صدق کند: «تصوری نداشتم که (دکتر) با گفتن این پرت و پلاها می خواهد چه نتیجه ای بگیرد؛ اما حرفهایش برای من که همان قدر از مغز می دانستم که او از فقر، جذاب بود. با این همه متوجه بودم که این آسمان ریسمان ها قرار نیست با هیچ بست محتوایی ای به هم اتصال پیدا کنند.»

در این میان جز دو داستان اول کتاب که «داستان» تر هستند- و خواهم نوشت چرا- «کنسرو اشیای بی مصرف» هم «داستان» قابل تاملی است؛ چرا که نه ساندویچ اندیشه ها و عواطف و فلسفه بافی های راوی که حاوی یک «مضمون» داستانی است: تنهایی و جدا افتادگی محتوم هنرمند و اینکه هر کسی از ظن خود یار او می شود و فقط آنگاه به شیوه ای انسانی تر و بدون سوءتفاهم و حب و بغض می توانند به یادش آورند یا ببینندش که مرده یا به هر شکل در غیاب باشد؛ هنرمند خوب، هنرمند مرده است! اما بالاتر نوشتم دو داستان اول در کنار همین داستان، به نظرم «داستان» تر هستند! ببینیم داستان بودن یک متن به چه معناست؟ و البته این یک حکم نیست، یک نظر و یک تعریف از تعریف ها در ماهیت داستان و وجه تمایز آن با قطعه ادبی و گزین گویه فلسفی و دلنوشته ها و دستنوشته های روزانه است.

داستان یا قصه، فقط یک دید یا یک حس یا مجموعه اندیشه ها و احساسات تداعی شده بر اثر تصاویر و گزارش احوال راوی نیست. هر داستانی همواره قصه ی کسی یا چیزی است که به کسی یا چیزی دیگر تبدیل می شود یا نمی شود و یا به چیزی می رسد یا نمی رسد. داستان نوشتن، بسته بندی کلامی عواطف و نگرش های فلسفی شخصی یا غیر شخصی نویسنده نیست. البته دید و حس و لحن و غیره لوازم داستان نوشتن اند اما این همه نیست. داستان، صرفا پس و پیش کردن زمان و بازی با زبان و گذراندن آدمها و وقایع



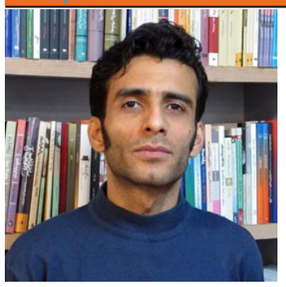
آخرش باید «داستان» تعریف کنید!»

پس داستان دلنوشته نیست و دلنوشته هم صرفا به نوشتار دل انگیز نمی گویند؛ هر نوشتار دلگیر کننده و نوشته شده از سر یاس و انزجار، انزجار از هر چیز یا کلیت زندگی و آدمها و وقایع آن - حتی اگر سرشار از تابلوهای تصویری و توصیفی مجزا باشد- همچنان می تواند دلنوشته باشد. داستان، جهانی کامل و در خود بسنده است و مخلوقات آن جهان، آدمهای قصه اند که روابط شان با خود و آدمهای دیگر داستان شان را خلق می کند. از همه مهم تر، هر داستان حاوی یک ماجرا یا رویداد یا اتفاق، خلاصه یک «کنش» درونی یا بیرونی است. بنا به همین دلایل، در کنار ساندویچ مغز و چهار عمل اصلی، «خیرگی» - داستان آخر این مجموعه- هم به نظرم با هر تعریفی اعم از مفهوم کلاسیک یا مدرن یا روانشناختی از قصه و داستان، به معنی کامل کلمه، داستان نیست! راوی خطاب به پیرمردی خاموش روی نیمکت یک پارک در گفتگویی ذهنی از دل آزاری و خسته کنندگی و بیهودگی همه چیز و همه کس می گوید، پدرش، زن اش، بچه اش که به دنیا آمده و بیهودگی فواره های پارک. هیچ کنش یا رویدادی در درون یا بیرون رخ نمی دهد. هر چه هست دیکته کردن ذهنیات پراکنده راوی است در باب کلافگی اش از حضور عبث چیزها، آدمها و کنش ها؛ از وجود فواره های باغ گرفته تا کار عبث ریش تراشیدن اش و لاجرم زندگی عبث ریش تراشنده! وجه اشتراک همه این ذهنیات و تاملات پراکنده، بیهودگی و ملال و انزجار از همه چیز و همه کس است.

البته که ملال، معناباختگی و همه اینها مسائل و دغدغه های انسان امروزند: انسان مدرن، انسانی که خدا به تعبیر نیچه برایش مرده، یا انسانی که شهروند درجه چندم یا دگر اندیش یا له شده زیر بار فقر مطلق اقتصادی و فرهنگی و ... است؛ و اینها همه می توانند «مضمون» و مساله داستان باشند و داستان شوند. جایی در نقدی با عنوان «رد بی مضمونی» بر یک رمان (با عنوان بی رد) به تفصیل ماهیت و اهمیت حیاتی عنصر مضمون در داستان و عواقب بی مضمونی در داستان را نوشته ام و همواره معتقدم داستان های نویسندگان ما در این سالها از بی مضمونی یا فقر مضمون و در واقع فقر اندیشه و تفکر رنج می برند... باری، به داستان های مجموعه حاضر برگردیم: راوی های ملول و افسرده و کلافه و تلخ و طناز این دو سه نوشتار (حدیث نفس یا دلنوشته) که بر شمردم، مساله شان کدام یک از موارد بالاست؟ می خواهم در جمله سوالی پیشین، جای کلمه موارد، دوباره «مضمون» ها را بگذارم. همراه با یک تبصره در خصوص انسان دوران مدرن: اینکه هر کس در ایران داستان می نویسد و لاجرم از تجربه های فردی و اجتماعی خود، هنوز مدرنیته و مدرنیسم را در تاریخ و جغرافیایی که در آن زیست می کند به خوبی تجربه نکرده و نمی تواند و نمی شود به شیوه بکت که در پاریس دهه های چهل و پنجاه و شصت، مثلا «مالون می میرد» می نوشت، از زندگی معنا باخته و احتضارگونه بنویسد. حالت احتضار یا روزمرگی رنج آلود یک انسان/راوی ایرانی در روزگار فعلی، جنس و حس دیگری دارد و روایتی دیگر می طلبد که یافتن آن جنس روایت، کار داستان نویس ایرانی است؛ جنس این روایت ها را با تامل در آثار کهن و معاصر ادبیات سرزمین خود می توانیم یافت که بحث دیگری است و بماند.

برگردیم سر این دو سه داستان ملال زده و مدرن زده در این مجموعه داستان: این داستان ها نمی گویند چرا چنین شده؟! چه شده که راوی چنین می اندیشد؟ این حس انزجار حاصل چه اتفاق یا ماجرای درونی و بیرون است؟ هیچ! پس هیچ داستانی در کار نیست. بنا به همین قرار، معتقدم «زنده بگور» به معنای واقعی کلمه یا در حد داستان های دیگر هدایت مثلاً «داش آکل» و «مردی که نفس اش را کشت» و دیگر داستان های درخشان او- داستان نیست، زنده بگور یادداشت های یک آدم افسرده و ملول است که کارش به خودکشی کشیده. راوی زنده بگور در بوف کور موفق می شود «داستان» اش - سرگذشت و ماجرای درونی اش- را بگوید، داستان یک روح برزخی را، در برزخ تاریخی و جغرافیایی و فرهنگی و روحی و جسمی، در کشمکش درونی اش میان تمایل به دختر اثیری و لکاته، میان پیرمرد خنزپنزری شدن و نقاش جلد قلمدان بودن یا لابد به زعم هدایت و بنا به دلمشغولی های همیشگی اش، برزخ میان آریایی بودن و تازی بودن!

داستان، مکان و زمان و جغرافیای ذهنی و عینی و تجربه و کشمکش درونی و بیرونی لازم دارد، مضمون لازم دارد. بنا به همین دلایل، سایبورگ داستان است و داستان خوبی هم هست: زبانی طناز و پالوده و کنایه پرداز و انگ روایت و مضمون مورد نظر خود دارد، مختصات زمانی و مکانی و اجتماعی دارد یعنی در تهران و ساری روزگار معاصر با همه مختصات اجتماعی و تاریخی اش رخ می دهد؛ و راوی اش درگیر مساله ای روشن است و صدایش (روایت اش) انعکاس صدای هزاران تن و حتی انعکاس صدای یک نسل است که محروم از حقوق اولیه طبیعی برای یک زیست حداقلی اند... حتی طنز تلخ و جهان تیره و تار لویی فردینان سلین ای یا حتی بهرام صادقی وار و اصلا بگویم سبک و سیاق ملکشاهی اش! اندازه مساله داستان و شخصیت سرگشته و خسته آن است: «تا همین الان اش هم بیش تر از متوسط عمر گونه انسان عمر کرده ام. میانگین عمر انسان بدن بهداشت و لباس و مسکن و غذای از پیش تهیه شده، در یک کلمه بدون تمدن، بیست بیست و پنج سال بیشتر نیست... گربه های خانگی بیش تر از گربه های خیابانی عمر می کنند. این ثابت می کند که حتی به نفع وحوش است که بهداشت را رعایت کنند و گاهی چک آپ شوند و به فکر مسکنی با گرمایش و سرمایش کنترل شده



و لوازم رفاه باشند.»

در «نیروانای ناممکن ما» هم سیر و سلوکی هست و جستجویی، پس داستانی شکل گرفته است. بماند که راوی به آنچه جویای آن است- نیروانا- می رسد یا نه؛ که البته نمی رسد! اما داستان است نه گزین گویه ها و جنگی از تاملات بهنگام و نابهنگام و پراکنده! هر دو این داستان ها، در رفتار با زمان و روایت نیز شگرد ویژه و مشابهی دارند که به درد روایت این داستان ها هم می خورد؛ در هر دو، به نوعی داستان از ته به سر روایت می شود. در سایبورگ یکی از مهم ترین انگیزه های راوی پول در آوردن برای رفع حوائج اولیه و مهم تر از همه درست کردن دندان های «سیاه شده» خویش است. در آخرین جمله داستان، آرزوی مائده این است که مهدی دست کم دندان های لبخندش را درست کند چرا که مهدی وقتی می خندد، او بیشتر مطمئن می شود که قرار نیست هیچ چیز درست شود. درجه بالای حساسیت/ نومیدی راوی و محبوبه اش با همین مجاز مرسل -دندان های سیاه که لبخند را نیز هراس آور و نگران کننده می کنند و پولی برای درست کردن شان در بساط نیست - مشخص می شود... می توان گفت در داستان نیروانای ناممکن ما هم دستی که مائده ندارد تا بشود آن را گرفت، نوعی مجاز مرسل برای بیان دست نیافتنی بودن هر چیز دلخواه از جمله نیروانا است.

راوی همه داستانهای این مجموعه- به معنی کلی داستان- در کتابهایی که نام شان را مثل خیلی چیزهای دیگر با هجو و کنایه می برد، دنبال معنای زندگی گشته و چندان که پیداست، پیدا نکرده! نویسنده شبیه این نوع بازی های زبانی کنایی و طنازانه که در جمله پیشین دیدید -که البته متعلق به متن حاضر است نه داستانی از آن مجموعه- در جای جای داستان انجام می دهد. در سایبورگ، مائده دوست دختر یا نامزد راوی که در داستان های بعدی زنش شده، در ساندویچی «سپهر»- احتمالا نام مکانی واقعی در ساری- می گوید (می پرسد): «از کجا معلوم که ماواقعا عاشق هم باشیم؟ از کجا معلوم که عشق واقعا وجود داشته باشد؟ از کجا معلوم که عشق واقعا چیز خوبی باشد؟» راوی ادامه می دهد: سه سوال بنیان کن در باره عشق... جوانک (ساندویچ) گفت: «خیارشور را توی کدامشان نریزم؟»... وقتی می خواهی از عشق حرفی بزنی و یکهو یک نفر می گوید خیارشور، همه حس و حالت (حال ات) از بین می رود؛ زرتت قمصور می شود.

رد پاهای آشنا در حوالی چنین فضای داستانی ای نمی شنوید؟! مثلا سلین و بوکوفسکی؟ ایرادی هم ندارد! همه نویسندگان، خودآگاه یا ناخودآگاه از خوانده هایشان از دیگران و انس با آثار آنان متاثر می شوند. اینکه فرضا شیوه نگریستن مهدی ملکشاه به جهان و اختیار کردن لحن و زبان در نوشتن داستان- اگر به تاسی از ادبیات و زبان راحت و صمیمی نویسنده در داستانهایش بگوییم- رسوبات سلین خوانی و حال کردن با بوکوفسکی یا احیانا بکت باشد، به خودی خود ایرادی ندارد. تازه این برداشت می تواند صرفا برداشت راقم این سطور به عنوان یک خواننده باشد؛ اما اگر عجالتا همین برداشت را به عنوان یک فرضیه در نظربگیریم، یک تبصره یا تذکر لازم دارد: زبان و نگاه تلخ و طناز و ویرانگر و هشدار دهنده سلین حاصل تجربه های فراوان او در بستر واقعیت های عینی اجتماعی و سیاسی در تاریخ و جغرافیایی به نام فرانسه در دورانی متلاطم و حاصل تجربه های نویسنده ای است که در دو جنگ جهانی شرکت کرده و در یکی از آن‌ها زخمی شده و با زخمی در دل و ذهن و جسم به آن زبان و نگاه در «سفر به انتهای شب» رسیده است. در خود رمان هم عقبه یا دلایل تلخ اندیشی و هزل و کنایه زبانی و رفتار رندانه قهرمان یا ضدقهرمان داستان او مشخص می شود و افکار و احساسات راوی حاصل یک فضای مجرد ذهنی نیست. «فردینان» راوی -شخصیت (ضد قهرمان) سلین هم تمام تردیدها و یاس ها و نفرت ها و دلبستگی هایش را- که معدودند-بی هیچ ترس و ملاحظه ای ابراز می کند. فردینان موقعیت عبث جنگی را که باری به هر جهت و به طرز خنده داری اتفاقی و از سر جوگیری احساسی به دام آن افتاده، به خوبی ترسیم و تصویر می کند. اگر در داستان های سلین او که جولانگاه شخصیت های خسته و بدگمان و گیر کرده در موقعیت های جفنگ و عبث و یاس آور و منزجر کننده است، شخصیت هایی که اغلب دچار مرگ هایی ناگهانی و بی معنا مثل بی معنایی زندگی شان می شوند و اگر به قول منتقدان و خوانندگان سلین، در کلیت آثار او از لحاظ مضمونی، مفهوم و معنای دلنشین و معناداری دیده نمی شود و از پس آن روایت های ساده و حکایت وار با شخصیت های ظاهرا سر به هوا و معمولی، آرام آرام جهانی غرق در تاریکی و افسردگی رخ نشان می دهد، تمام ساختمان روایی (داستانی) اش روی تجربه هایی عینی و موقعیت هایی ملموس بنا شده است. چنین مشخصاتی را حتی آثار بوکوفسکی ندارد یا کم تر داردکه از ستایشگران سلین است و متاثر از لحن معمولی و زبان تلخ و طناز و نگاه شکاک او. لب کلام این است که آدم داستان – با هر نگاهی به زندگی و آدمها- باید دارای گوشت و پوست و «مساله» مشخص باشد نه صرفا یک آدم با احوال غریب و ذهنیات عجیب در فضایی ذهنی و مجرد و درگیر تجربه ها و مسائلی پیش پا افتاده. این گونه، داستان هم دارای «مضمون» مشخص خواهد بود.

البته خوبی مجموعه داستان «نیروانای ناممکن ما» که یک حس عمیق بیهودگی، یک درک عمیق از بی معنایی زندگی بر داستان های آن سایه افکنده، آن است که راویانش- که یک نفرند- به دوراز ادا و دروغ و خود سانسوری، احوال و افکار و عواطف شان را گزارش می کنند، یعنی داستانهای ملکشاه در این مجموعه ماهیتی اعتراف گونه دارند و به همین دلیل در حیطه ادبیات مدرن جای می گیرند چرا که با من درونی و تجربه های فردی انسان سر و کار دارند. نویسنده- فارغ از ارزشگذاری در باب جهان نگری اش به زندگی و معنا و بی معنایی یا شیرینی و تلخی آن- در نوشته های خود «حضور» دارد. داستان خوب، از تجربه ی زیسته می آید. قطعا داستان های این مجموعه تجربه های زیسته عینی یا ذهنی و حاصل سلوک روحی نویسنده خود هستند. این که نویسنده ای در یک مجموعه داستان خود را از شر تاملات بهنگام و نابهنگام و

دلخوری هایش از زندگی ای و زمانه ای که سرشار از عناصر و دل رماننده و حال به هم زن است رها کند، ایرادی ندارد؛ اما داستان نویسی کمی جدی تر از نگارش وسوسه ها و فلسفه ها و نومیدی های شخصی است. داستان نوشتن، نوشتن داستان انسان است در جهان، گشودن دریچه هایی است به حضور دیگری و دیگران، نه عالم و آدم را اسباب و اثاثیه ای دیدن برای تشریح فلسفه شخصی و شرح بدحالی های خویش.

داستان نویسی، صرفا مفر و پناهگاه شخصی نویسنده نیست؛ به ناگزیر چنین هم باشد، این همه نیست! آن مفر شخصی، دفترچه یادداشت های شخصی هر کسی است. داستان، چشم اندازی است که مخاطبان یا خوانندگان داستان نیز حتی اگر شبیه نویسنده نباشند وقتی «من» سرگردان یا ملول خود را به صفحات و سطرهای نوشته ی او کشانده اند، حق دارند برای همدردی یا التیام زخم ها و پاره های روح و روان خود، سایه و سایبانی برای آرمیدن یا اندیشیدن خود بیابند. داستان یا رمان (و شعر و نقاشی و هر اثر خلاقه ادبی یا بصری یا تجسمی) لگن یا ظرفی برای غثیان نویسنده نیست، صرفا مجال آه و ناله و درد دل نویسنده نیست. البته مهدی ملکشاه و هر آن که این حال و هواها و ملال ها تجربه زیسته ی اوست، همچون همه ما که سرگردانی، ملال، تردید در دلبستگی ها و زخم خوردن ها و له شدن زیر فشارهای اقتصادی و اجتماعی و عصبی و یاس های فلسفی را کم و بیش تجربه کرده ایم - چرا که همگی تجربه های بشری اند و ما همه بشریم! وقتی داستان می نویسد، حتی اگر از سر امید نباشد، به امیدی نوشته و می نویسد؛ همان طور که کامو در مقاله ای با عنوان «من پیامبر پوچی نیستم»، ترکیب «ادبیات نومید» را دو واژه متناقض می داند، چرا که «نومیدی خموش است... نومیدی راستین برابر با احتضار، مرگ یا ورشکستگی است. پس وقتی نومیدی سخنگو شد، استدلال کرد و اثری مکتوب به وجود آورد، آنا دست برادری به سوی ما دراز می شود» از این قرار، وصول به نیروانا شاید ناممکن باشد اما نا امیدی هم ممکن نیست! این حقیقت را بکت بهتر از هر کسی و به شیوه خود دریافته است. شخصیت های نمایشنامه ها و داستان های او برای تاب آوردن ملال زندگی و رنج وجود، به نوعی، بازی یا داستان از خود در می آورند. آفرینش و خلاقیت، نشان امید است و جستجوی امید؛ تلاش برای ایجاد ارتباط است از سوی نویسنده با خود و با دیگران.

نکته آخر اینکه مهدی ملکشاه باید بداند فرضا یک سلین یا بوکوفسکی یا بکت دوم بودن لطفی ندارد. ملکشاه بودن و البته از تجربه زیسته با انسان ها نوشتن لطف دیگری دارد چنان که از دو سه داستان این کتاب بر می آید. ملکشاه در این مجموعه در ساختن و پرداختن فضای ذهنی و دغدغه های درونی و فلسفی خود موفق است و نشان می دهد با آن و توان نویسندگی غریبه نیست و درد دارد و ناگزیری از نوشتن را می شناسد؛ او ما را به جستجوگری و خرق عادت نهفته در نگاه و نوشتن خود امیدوار و به همان اندازه از تاثیرپذیری محتوایی و شکلی خود از نویسندگانی که متعلق به اقلیم های فکری و تجربه های زیستی خاص خودشان هستند بیمناک می کند. من اثر قبلی او -توت فرنگی های اهلی- را که نام اش نقیضه نام فیلمی از برگمان - توت فرنگی های وحشی- است نخوانده ام و البته تا حدودی تاثیر شیوه برگمان در بازگشت به گذشته در آن فیلم را در داستان «نیروانای ناممکن ما» دیدم، اما در این اثر او خود را نویسنده ای معرفی می کند که باید کنجکاو یا چشم انتظار آثار بعدی اش باشیم و جدی اش بگیریم.

اثر بعدی مهدی ملکشاه تکلیف من خواننده را با او و جهان فکری و داستانی اش را روشن خواهد کرد: این که آیا او همچنان می خواهد بر مدار شرح افسردگی ها و سرخوردگی های راویان ثابتا داستان هایش بچرخد یا بنا به تعبیری از پروست- نویسنده ای که از «هنر» و نوشتن، نوعی «معبد» برای ستایش زندگی و تاب آوردن آن ساخت- می خواهد به آن «من ژرف» و بنا به تعبیر عمومی تر، به آن ناخودآگاه جمعی دست یابد تا داستان هایش تب نمای مرض ها و دردها و امیدها و آرمان های مشترک انسانی و ایرانی و جهانی باشد؟!

گوشه کادر یک قناری روی زمین مرده است

بخش کوتاهی از منظومه‌ی بلند «چهار مرد بارانی بلند پوشیده‌اند»
مسعوداصغرنژادبلوچی

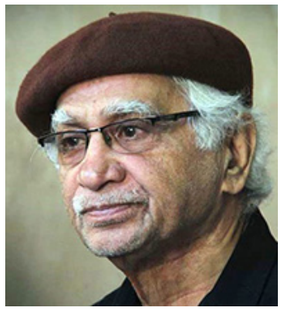
***

ساحل گیسوی مولانا حظ
تشنگی را طالب سبو می‌کند
این لحن کهن
دل بر
هیچ‌کس نیست باید
در روال اینجا بگنجی
حرف به میان آوردن پنهانی
می‌خواهد و پناه
همان‌طور ساکت این‌ها را
گفت
بعد از هزار سال باید چرخ بزن
ای سیب
گفته بودم می‌رسی
اما چه فراوان دور شدی
مهارت پاییز
شعف زودگذر باران
حکایت گنجشک‌های عروسی
است برای چشم‌های داماد
این تصاویر را تصور کن
از خودت بتراش

کت قهوه‌ای را پوشید
زیر لب زمزمه کرد
نام همه‌ی مردگان امسال
یحیا ست
به قولی
برگ‌ها
در این فصل
اوراق زردی هستند
که در دقایق لاجورد
هضم انکسار آینه می‌شوند
با کودکی که ایستاده است
تا جاده عرفان از روبرویش
سبقت بگیرد
در ساعت ۵ عصر بیهوده به
خاک می‌افتید
این درخت‌ها
به ما محل نمی‌دهند
و شرط بعدی حضور
بیا گل نگار ناز
بیا کنار آینه
بیا انار سرخ و تب
بیا شکسته‌بسته گفت
اگر شما به‌سوی ما
نمی‌کنید روی خود
به‌عکس روی ما ولی نه آینه
نه ماهتاب
همه رسیده‌اند و بعد...
دیگر کافی‌ست یحیا
خرگوش‌های یقه شما خواب
رفتند
و ما در برف هنوز بیداریم
تمام فضای خودتان را دور بزنید
چند تا کلاغ روی همین درخت
نزدیک دورها منتظرند
شما برایشان ساکت شوید
و هیچ صبحی نخواهد شد
که نتوانید خودتان را فراموش
ترانه‌هایی کنید
که دیشب زمزمه‌کنان به
خوابش رفته‌اید
مولوی
پریشان رقص کرد با گوشه‌ی
دستار
میان باغ
گل سرخ
های‌وهوی دارد
که بو کنی دهان مرا
چه بود دارد
و یکی ناگهان سررسید
از انتهای راهرویی پس از باران
بی ماه تو شب سیاه‌گلیم
است
این دارد و آن و «آن» ندارد
همه این‌ها داشت تمام
می شد
متن جگری با کادر سورمه‌ای
در آغاز یک وانت جاده را طی
می‌کند
تلفن پشت سر هم زنگ
می‌زند و قطع می‌شود
پیرمردی در چروک کهن‌سالی
گم می‌شود
و صدایی بلند درگاه را درمی‌نوردد
با شمس روبروست
اگرم در نگشایی
واقعاً!
وای ...زِ ره بام درآیم
که زهی جان لطیفی که
تماشای تو دارد!
حالا چند تا مرد
دقیقاً چهارتا
بارانی بلند پوشیده‌اند
همه در غروب دور می‌شوند و
سروهای نقاشی ایرانی
در ناگهانی تصویر ذهن ظاهر
می‌شوند
و گوشه کادر یک قناری روی
زمین مرده است
دلشدگان
علی حاتمی، محمدرضا
شجریان، مرتضی ممیز، حسین
علیزاده:
ما دلشدگان خسرو شیرین
پناهیم
ما کشته آن مهرخ خورشید
کلاهیم
ما از دو جهان غیر تو ای عشق
نخواهیم
صد شد شور نهان با ما
تا ب و تب جان با ما
در این سر بی‌سامان
غم‌های جهان با ما
با ساز و نی
با جام می
با یاد وی
شوری دگر اندازیم
در میکده جان‌ها
جمع مستان غزل خوانیم
همه مستانه سر اندازیم...
سرافرازیم
جز این هنر نداریم که هرچه
می توانیم
غم از دل‌ها براندازیم... براندازیم

**

ایران سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۳ و بازخوانی حالا آن‌هم وقت آسمانی شدن خسرو آواز ایران که آن را از رسانه‌ها شنیدم و سعی کردم به خودم مسلط باشم و در این میان و در این باور که او همیشه همراه ماست. خود را با کلام و کلمه سال‌های سربازی که همراه آلبوم دلشدگان بود و ش منظومه بلندی که آن را از همان سال‌ها در فکر دارم و هر از گاهی سعی ی کنم باز سرایی و بازخوانی‌اش کنم... که نمی‌شود. در آن تنهایی من بودم و شجریان در میان ماه، در میان جان ما، در میان جوهره جدی اندیشه و موسیقی. اسطوره‌ای که معرفت‌شناسی فهم را در باور چهارگانه‌های شمال و جنوب و شرق و غرب به‌گونه‌ای به هم پیوند زد که با مهر درآمد و به مهر پیوند خورد. این منظومه و این شعر این شروه سرایی از کرانه‌های خزر تا خروج خلیج؛ قطره ناچیزی است که تقدیم سیاوش بیدگانی ی محمدرضا شجریانی می‌شود.



دوزخ پشت کردن توست

جدیدترین اثر استان م. مؤید

شاعر خمس سرای گیلانی

توسط انتشارات ایلیا نتشر گردید. شعر کوتاهی از این مجموعه را با هم می خوانیم:

م.مؤید

دی تابستان نرگس است و
پری دریایی هم اگر باشم
می‌جهم بیرون
فواره‌ی ناگهان و
بر کران می‌افتم و
میان آدمیان گوشه‌کنارها
می‌میرم و
بوی خوشِ گمانِ بوی خوش
می گیرم

گل‌های تابستانی
ملحفه‌ی مهتاب
به خود پیچیده‌اند.

دوزخ پشت کردن توست

سپیده نیک رو

چهارگانه ی «حرف نزدن»

از مجموعه: درخت سوال نمی کند، می افتد

۱

خودم را کنار می کشم
حرف زدن را
مثل حوله ای که خیس شده
بو گرفته
در سبد لباس چرک ها می
اندازم
پنبه ای در گوشم می گذارم
و فقط راه می روم

کسی شک نمی کند

و از پشت این همه لباس
معلوم نیست
در قلبم چه می گذرد

۲

حرف زدن را مثل عادتی کهنه
ترک می کنم
پالتوی پوست می خرم
و حتی در تابستان
با چکمه های بلند راه می روم
تلفن را با اولین زنگ بر نمی
دارم
و با خودم
فقط گاهی در آینه ملاقات می
کنم
زندگی پیچیده نیست
دشوار است
و من نباید خودم باشم

۳

حرف زدن را مثل عادتی بیهوده
ترک می کنم
کتاب ها را کنار می گذارم
و خودم را بسته بندی می کنم

دیگر برای اینکه روی مبل
بنشینم
و مدام توضیح بدهم
چرا گل ها بدون خاک می
میرند
پیر شده ام

۴

حرف زدن را
مثل پیغمبری خسته
در دهان ماهی می اندازم
مثل آخرین ته مانده ی سیگار
پرت می کنم
و قسم می خورم به همه چیز
که ترک می کنم
قسم می خورم بدون من آب از
آب تکان نخورد
که جهان به اندازه ی خمیازه
ای
دهان باز نکند
و نخواهد که برگردم، بگویم

بدون من
همه چیز به اندازه کافی هست
و جهان
بر آب های آبی نامسکون
آرام می گیرد

نازنین آزاد

چرخیدن و گریستن توامان
و نشستن روی صندلی
و یک برداشت
برداشتن چیزی از سبد حصیر
بافت

کلمه ای مزمن
مسری
بعد گلوله ای با روکش سرب
که پوست را می شکافد
استخوان انسان را سوراخ می
کند
و جان که در مهاجرت است
بدون گذرنامه
گریسته
در آفاق چرخیده
و نشسته روی صندلی انفس
عودها روشن است
جنگ خاتمه یافته
با آخرین کشته اش
آخرین انسان
دور از خورشید

**

آفتاب تحلیل می رود
نقشم را خوب بازی
و از من شیر می تراود
تماشاچیان برایم هورا می
کشند
می گویم:
من او را کشته ام!
مبادا که بدش بیاید
از اسمی که بر او گذاشته ام
شیر شره می کند
کودکان عالم را سیر می کنم
پرده بسته نمی شود
زوزه ی شغال می شوم
و هرچیزی از من برمی آید...

**

ما در فرو رفتگی ها به دنیا
آمدیم
در زادگاه شبهه و نور
تردید بودیم
گذاشتندمان لب طاقچه ی عمر
برانداز شدیم
چقدر کژی
چقدر راستی
که به راستی افتادیم از لبه ها
در فرورفتگی
و من تکه ای از خودم را دوست
دارم
که بر پوست خود دست می
کشد
می گوید:
چقدر زیبایی تو درخت بادام...

پروین چوبری (صفرنژاد)

شفاف با خاکستر

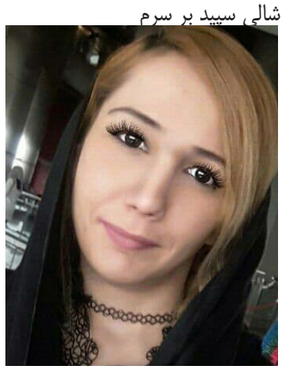
در حنجره ی مخدوش
گیر کرده است
بغض های متورم شعرم
الفبای شعرحتی،

زمان مناسبی نمی شناسد
تا از اوندچشم هایم
بیرون بزند
دامن دامن احساس پرپر
به رویم آوار است
به دنبال قاصدکهای سردرگمی
هستم که
از ورطه خبری شوم
بیرونم بکشد؛
همین روزها
باد یاری ام می کند
شاید همین روزها
خاکسترها را
به استقبال آینه بفرستم
تا در تاریخ
به غزلی به رسم
با ردیف خاطره هایی بالا
آورده
از سرود زنی که میخواست
ادامه داشته باشد

مریم شکاری

برادرم
با سلاحت پاهایت را نشانه
بگیر
تا هیچ جنگی گنجشک ها را
بی آشیان نکند.

شالی سپید بر سرم



با پرچمی که نامت را در آسمان
می رقصاند
مهربانی را به باد...
و صلح را به دهان رییس
جمهورها وصله می زنم.
زاده ی جنگم...
و کودکی ام را در کوچه های
کنار پادگان می خندیدم

صدای لالایی بمباران نیمه
شب ها
بابا را خواباند.
استخوان هایم در هم شکست
دیدن دو نایلون فریزر استخوان
عموها خلبان شدند و پرواز را در

آسمان خوابیدند.
ومن این پایین برای هواپیماها
دست تکان میدادم.
جنگ ... معنی صلح را بهتر
یادم داد.

فرناز جعفرزادگان

۱

سخت است
دیدن حروفی
که روی آب راه می روند
و برایش کف می زنند

کف که از دهان حرف بیافتد
خسته گی
کز می کند در کنجی
می ماند
میان پچ پچ های روزمره ی
حراف

۲

همیشه
کودکی در من می دود
تا آن نقطه
که نیست
میان آرزوهایی
که در بعد شکل گرفت
شکل های بعد از حرف
حرف از چشم نقطه می افتد
می ماند
میان بعدهای سر درگم
همیشه کودکی در من ...

صنم چکاوک

شکل آغاز باختن هستم، شکل
پایان مرگ روزشمار!

باورم درد می کند از قرص،
چشم‌هایم از این در و دیوار!

از خودم دور می‌شوم هر روز،
گیج در لا به لای ماشین‌ها!
گم شدن در مسیر بی هدفی،
اتوبان‌های تا ابد بیمار!

فسلفه راه می رود در من، نیچه
در فکرهام، می‌خندد!
پازلی تکه تکه‌ام از مرگ، لای
تصویرهای ناهنجار!

گاه در فکر رد شدن از سیم، از
تونل‌های زیر سلولم!
گاه، شکل صدای شلیکم، پشت
یک فنس، توی راه فرار!

خسته از زل زدن به تاریخم _
توی هر روز تلخ تکراری
از شلوغی شهر، از اتوبوس، مترو
...، از عابران و پارک-سوار

فکرهایم به دود، چسبیدند، کام
با کام، قفل روی سکوت ...
با همین KENT های
بی‌فرجام، بی تفاوت به آتش
سیگار!

تاول زخم‌های چرکین است،
برگه‌های سیاه تقویمم ...
نقش بستند، روی پیشانیم، رد
این سال‌های ماتمبار

اشک سردی درون چشمم
نیست، خشک و بی اتفاق و
نابودم ...
عقده‌ها در گلوم می‌سوزند، از
فرو رفتگی درون فشار!

یک لودر نقب می‌زند در من،
توی فکرم جسد تلمبار است!
منمو خاطرات پودر شده، یک
پلاسکو ست، بر سرم آوار!

رد بی انسجام نابودی‌ست، در
خطوطِ توپو - گِرافی‌هام!
پیچ در پیچ، شکل تورنادوام،
گردبادی سیاه در رگبار!

اختلالی دو قطبی و مرموز، نُت
به نُت، فالش می زند در من!
ناخنم جنگ فلسفی دارد، روی
هر سیم پاره‌ی گیتار!
در سرم روی قرص، می‌رقصند،
شیزوفرنی ترین تفکرها!
خواب‌هایم سقوط آزاد است،
حس یک بمب، داخل سشوار!

از زمانه شدید دلگیرم، از زمان،
حالِ من بهم خورده
به من و نیهلیسم، بی ربط
است، مازوخیسمِ جهانتان به
کنار!

حس یک غیرِ ممکنِ محضم! از
جِت اسکی و جِت پَک و زیپ_
لا ین!
توی افکارِ یک نئاندرتال! که
نشسته‌ست، در دهانه‌ی غار!

کفش‌هایم صدای تردیدند، از
قدم‌های تازه می‌ترسند!
التهابی درون ارقامم، وحشتی
روی شاخص آمار!

پلک‌هایم دوباره سنگین است،
کام‌های عمیق سیگارم
رفته رفته، میان این کلمات،
می‌رسندم به انتهای نوار!
از جهانِ سیاهتان سیرم، روی
قبرم بزرگ بنویسید:
از تمام غروب‌ها، دلتنگ، از
تمام طلوع‌ها، بیزار!

اعظم کشاورز

آنطرفتر از کلمات
دستهایم پرسه می زنند
واژه ها

از بند ها می گریزند
شاید بیرون از سلول سطرها
به سیالیت دفتری رسیدم
که فهم را
درختکاری می کند
مثل همین کوهستان
که تو از آن روئیده ای.

فکرها
از ارتفاع می ترسند
از آسمانی
که در تنهایی گلدان
لانه کرده است
پیاله های باران را
سر بکش
ابرهای مست
به بوسه آمدند
واژه
شکل دیگر انگور می شود.

۳۱ تیر ۹۹

لیلا طیبی (رها)

(۲)
باران نوازش دستانت را
بر موهایم ببارد
تا بهار بیاید
و موهایم
بوی بابونه بگیرند.

(۴)
روانشناس اند بازوان تو

تا می گیرند به آغوشم
رام می شود
اسب چموش خیالم.

(۵)
نقاشی بلد نیستم
اما انتظارت را
خوب میکشم!

سعید فلاحی (زانا کوردستانی)

رفتن تو
اتفاق بزرگی است
فاجعه ای بی پایان
مثل خشکسالی های ایران
مثل سوءتغذیه کودکان آفریقا
وقتی که رفتی
خانه چهار دیواری شد
بی در و پنجره،
تو که رفتی
همه چیز دنیا عجیب شد
مثل آوار زده ایی
که جنازه اش را از زیر خاک
بیرون می کشند
که به خاک بسپارند.

(۷)
در شلوغ ترین
خلوتِ این روزهایم
حضور داری
در شهری که کوچه هایش
آلزایمر گرفته اند.

(۹)
من هر صبح
به زن کوردی می اندیشم
که نمیداند
حیاط خانه اش را،
در کجای جهان جارو کند...

(۱۲)
گونی های سیمان می دانند
چرا کارگر پیر
صورت دخترک خود را
نوازش نمی کند.

(۱۹)
کاش مترسکی می شدم
پای جالیز خیالت
اما هر غروب
کلاغ های سمج
نوک می زدند
تنهایی ام را

(۲۵)
زمستان باشد یا پاییز
اگرچه در بهار جوانه می زنند
اما باور کن!
دوست داشتن،
اگر به جان درخت ها بیفتد
چهار فصل سال شکوفه می
دهند.

پانته آ گلپر

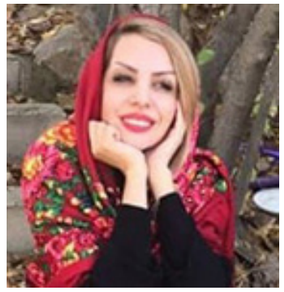
سنگ

بیرون مانده از گور بی انگشت
در گریه بی کفن
مانده از کوه نور
همین دو گوشواره به سوغات/
که بسته شد دو سوراخ بسته
بی گنج نامه
و اسکناس نخ نماست
در سوراخ موش اساطیری
که این سال های سیصدوسگ/
تا کی
چله نشسته چله
چهارصد چشمه سار بی چشم
که چاپارهای چشم روشنی

خبر آورند خبر
تا چلچله با ماه چهارده برقصد

سمیه امینی راد

کسی در برف شکوفه می دهد
کسی چکه می کند
بر سطح آب و
در حاشیه ی برف.



سه چهار تپه و یک تکه ابر
روی ماه می افتد

بهار درخت برفی!
در ماه برهنه می شود
ماه شکوفه های گیلاس می
دهد

بهار از زمین
دور می شود
کم کم.

**

کودک سینه عریان آب های
سرخ
از پس درختان سیاه و سفید
گذشته
ستاره در چاه می چینی؟
از ذهن ستاره تا بازوی زخمی
آب
فرشته نجات توی آب می
جویی؟
فرشته نجات توی اشکاف
بزرگ آشپزخانه بود
توی انبار خنزر پنزرها
آن مخزن امید نهایی مان!
با مرگ روبرو شد
عمودی!

کاظم رستمی

رد پا
درد تو بزرگتر از تصورات ما بود
پشت چراغهای قرمز
سرخ شدی
کبود شدی
بادها مرثیه ات را می خوانند
ردپاهایت نقاشی ذهنی است
سبز تر از خیال کودکی خرد
وقتی گلهای در دست تو پرپر
شدند
هیچ گلی حادثه ی پاییز را از
یاد نبرد
خیابان های بی رحم
مترسک ها را هر روز نقش می
کنند
هیچ مغازه ای مهربانی نمی
فروشد
جایی که حرارت
حسرت بی سر پناهان است
سرما آفت مزرعه ی پدر بزرگ
بو د

مریم حیدری (ریحان)

چنگ می زند
به ریسمان تمنا
دست های خالی از آستین

صدایت؛
در حنجره ام

آواز یاقوت های هزار دانه است
در انارستان

در خانه ی بعد از تو
که در قواره زمین
متروکه ای بیش نیست
تا آنسوی زیست واره جهان
تو را
خواهم یافت.

شاید
کمی دیرتر از فردا.

*

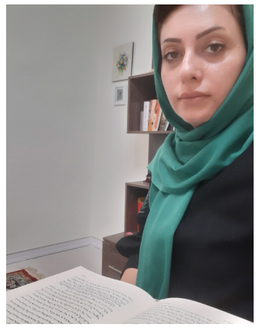
مومن هستم به چهار فصل؛

که از میان پلک های میان
سالی ام
می گذرند
و چهل قرن
در اعماق چهره ام
از حفره چشم هایم بیرون زده
اند

من؛
میعادگاه کلمات
هر کدام
آبدیده از رسوم روزگار
در گلوی تو
یادباد فصول را
ودا می خوانند.

سیمارحمتی

یک:
گلدانی آواز برایم بیاور
لباس زمستان از یادت نرود
بی تو تمام زمستان را
باید برقص ام
تا گرم شوم.



دو:
کمر به قتل گوشواره های
سرخم بسته ای مگر!
که اینگونه
خیالت را
در سرم سر داده ای!
سه:
برنیمکتی نشسته ام
رو به درختان سپیداری
که چشم در چشم خدا،
ایستاده اند.
چهار:
دستی خواب رفته ام
که از تمام زندگی
دست کشیده ام
پنج:

غروب چشمان سرخ کارگر
نانواییست
که می خواهد
برای دخترش
عروسکی با لباس سرخ بخرد

میثم متاجی

نشت خورشید از میان صورت
تو
ملاحظه ی رفتار من بود
تا شب را در میان ساقه ی گل
سر کنم
جایی که ماه
نشت روشنی بود بر گونه ی
دود اندود عمر!
بپیچ ای گیاه سواره

از کتف هام بلند شو
تا هر روز کمی از آفتاب را
برایت به قربانگاه بیاورم!
لحظه ی گرم درخت
عبور معطر جان است
و تمنای شاخه ها
برای لمس نقره!

صدا از درجات مطبق
از ارتفاع
سخنی را در ثانیه ریخته بود:
بمیر ای غنچه ی پیر
که در مرگ تو گل می روید!

زر به کمر بستم و
دایره شدم در ابر.
آفتابگردان مراقب
ای نشت آب از زمین تا کتف
ها
سرجوانم را رفیق باش.

شعر گویشی

حسینعلی صلاقی سرشت

همش می خوابه مئن دری،
می شعره ناب ٘مئن دری!
چقد می ور عطر کونی،
شاید گولاب ٘ مئن دری؟

می فیکره هئی ورق بزئم،
بگردسم تره ندئم
بومونسم تی حیرؤنم، تو کو
کیتاب ٘مئن دری؟

وأورس وأورس بودم تره،
بفهمسم نوتم چره؟
شایدسؤأل نؤبؤی حله، شاید
جواب ٘مئن دری!

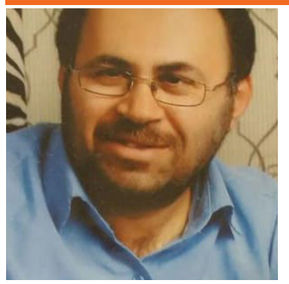
بجیر ایسام می همره ئی،
ب‌ؤجورشمه می رافأیی!
رزه خیأل مره ب‌ؤگ‌ؤق،
کوپیچ وتابه مئن دری؟

بمأم ب‌ؤجؤر دؤخؤن
دؤخؤن، بوشوم تأ تال ٘
شیپو رؤن !
ئی خأل اؤخأل بگردسم،
کوولگه خوابه مئن دری؟

تی همره یم، تی دونبألم،
تی میوه یم دأگه کألم!
مره برس، می دأد فأرس،
اگه ثوابه مئن دری

غزل برنج
جشنواره برنج ره می دیل کی
ورسسه أیمسأل بهار تی‌ؤم
بأره جی
د خؤنه ش‌ؤ منسی شوو
خ‌ؤتی تیلمباره جی
**
خیالاشؤی تاص‌ؤبئه دم
پأدنگ خأطره مئن
برنجه تا سیویده بؤن، عرق
فودی کاره جی

واویو موشته دوستی برنجونه
درزه



تا «کو مقر» اؤش‌ؤنه بوردی
دوشه کولباره جی

بازین دودستی می ماره
موسؤن هوتو بوردی؟
هگیتی اربابه دس خو فوکول
وزوناره جی!
**
بیجأرکله نه مین خیلی پیشو
وپس ب‌ؤشوب‌ؤ
بگیر واگیر بودبو قوشه
خ‌ؤب‌ؤبؤر باره جی

دسایته داشتی یه موشته برنجه
خنده گودی
جؤن هأیتی وختی یاد اردی
برنجه انباره جی

می پئره ق‌ؤووه فانرسی مه
مدرسه سرادی
تیتألا بؤب‌ؤ اینه سر همش
طلبکاره جی

برار سواد کی نداشتی تی
کاغذه ب‌ؤخؤنی
خ‌ؤ جشنه بیته ب‌ؤ أیمسأل پیله
کله داره جی
***
حافظان سلامت پیشکش-
خوداقوتی غزل

خوداقوت سیویدروپوش، تی
سهمی جونه سالیمی
امی دسته دوعاسبزه! تی
ناخوشهِ ونالیمی

امه همّه کسه ناجه، فقط
«شادی وجون ساقِه«
نومونی ناجه وشادیِ وجون

ساقی دکالیمی!

امی حال ناجوره هروخت، امه
چوشمون سیا وابه
تی ورجه تافارسیمی، فقط
درده جی نالیمی

سلامتی تی عیلمه جی
هگیریمی بازین آروم
شفا عطره یواش یوّاش، امه
دیمه سه مالیمی

کرونا ناخوشی موقه امی جون
لرزه شه یکبار
ببخشین ترس ولرزه همره،
شیمی دوشه وبالیمی

تی دانایی نبی بعدخودا،
دونیمی حتمنی!
میثاله کلماجین سیب، زندگی
شاقه جی کالیمی!

غزل کورونا

نودونیمی کِورونا، هوجورتا
زاک چینی اَمه
پوره گودی اوتاق وحیاط
وایوونه دیمه

هرکسِه یکته بچی، خانی
ایشوَنه کشادی
تا هالونه بزند تی زاکونه ره
ایی همه

گربگردستی بازارگوره بدی؟
قیمتونه
بمای ارزونته بیاتی تو بازین
هی آدمه؟

بمابوم ای لوقمه نونه واستی
خونه جی بیرون
بده بوم جوخته چه آدمونه
هرجیگا شمه!

یخ بزه بو ایشتوستن نشاس
همسایه صدا
فقط اینه دس بدئم اینه.
عروسه بَرَمه
دیواره مهربونی ورهم د
هیچکی نیسا بوا!
مهربونی روشنه گوده بو او
یکته شمه

نسیمام دیواره جورشاخه نه
سر یواش یواش
زه ره بو ولگونه ره پائیزه زرده
مَزغمه

می زاکه حیاط مئن بدئم
بازین: دس بدوعا...
گوت: خودایاتوجیماکون!
سورساته ایی غمه

کِه نه؟ به بهار بایی؟ مهربونی
جَوونه جی
امی دیله سرپاشونی بازین
خو مر همه

خوریفقونه می دیل پائیزه
آخر... بشمارد
ونگه چومه ارسو امره، بوته:
چن نفر کمه!

چوری دیل
امه باغه دیل انقد دس
ویگیتیم، پاَک بوبو چوره!
هیطو بیسیم! حریف نیّه؛ بازین
داز وامه توره!

قناری رنگ بزه باله، دگاله ده
امی دیله!
بازین پرچینه پوشتینه، فوچوم
فوچّوم خاله شوره!

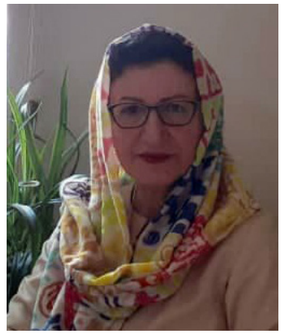
جمه گودجنگله مئن شیریته
روز همه ته بوته:
از ایمروزدونه هرکس دِه، بشی
به همّشک کوره؟
شیمی پاَمی دومه سر خه
نیداصلن، دونیدی کی!
خوچوشمونه واکونی هرکی
ممبعد راغشی سر شِوره!
بترسه خرگوشه زاک هویج
اینه دسه وایته
نیارسی خوب واموجی، خوپهِ
جیره هی اِ ره او ره!
بازین خومماره گوشه جیر،
ووتورسه! پیچ پیچی بوته:
شایدهرجابشیم میمبعَد، بفرمای
کی: می دوم هوره!

مراقیب به بییم دیله، کی تا
قیمت بیاجه ده
نوگویم لافنده امه دسته،
بگردی خه بازارگوره!

فقط پرچین نوکونیم «دیله
باغه» سامونه واستی
ویجین وختی نبی، سامون چی
فایده کی جیره جورا
امه حاصیل تی تی ذهنه میین
آفت بزه، زرده!
هچی دیله خوشه کاریم، امه
غومچه ئن، فونَوُره

مهنوش سلمی

ابر، ب‌ؤشنؤوس
بر ٘سه برنج ؤ آفتاو ٘گپه
پیرهن ٘ وزرأنی
**
برگردان به فارسی:
ابر شنید
اختلاط برنج بالغ و آفتاب را
پیراهن درید
**

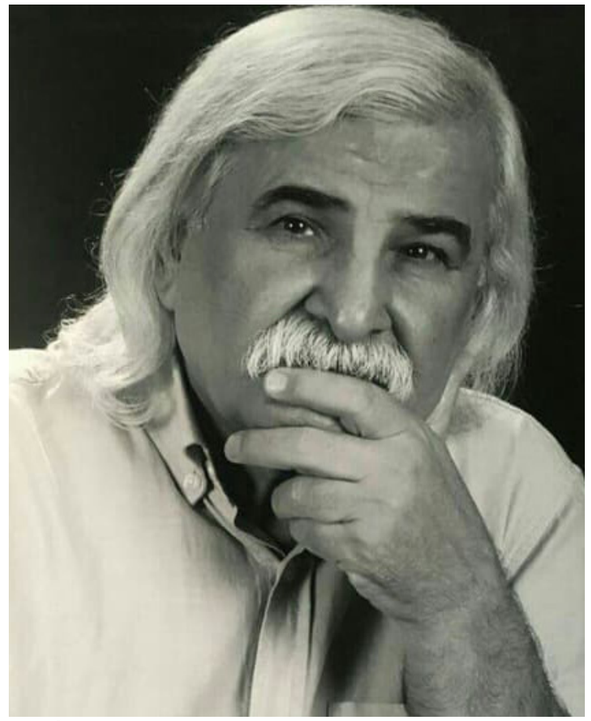


ببئه دار
آبی آو ٘مئن روان
ناف ؤ پارو
**
برگردان به فارسی:
درخت قطع شده
میان آبی آب روان
قایق و پارو
**
کَ‌ر ٘ماه تاوه -که موسوُن
آب‌ؤشکَه ٘پ‌ؤشت
پیل گی سالوُن
چندی کوچه وکتاَ
نأجأن
**
برگردان به فارسی:
مانند مهتاب پریده رنگ
پشت پنجره
سالها ی بزرگی
چقدرکوچک شده
آرزو ها
*
برگردان به فرسی:
شال ٘چتمی زؤیکه
زنه‘ ی بورمه بگوداَ چوم
کرک و آواره ببو تله
***
زوزه چندش اور شغال
چشم گریان زن
مرغ و خروس گم شده
***
دریا گه برسئم
آبی رنگ ت‌ؤماما بؤ،
نقاشی دلّ
برگردان به فارسی:
به دریا که رسیدم
رنگ آبی تمام شده بود
در نقاشی

اکبر بهداروند

شاعر

پژوهشگر



عطر نفس‌های بهار نسترن باش
رقص چکاوک‌ها در آغوش چمن باش
در بهت بی‌تابی شب با موج مهتاب
صبح زلالی در نگاه یاسمن باش
در موج‌خیز ماه، مثل روح خورشید
تصویری از رقص شهاب شب شکن باش
در رگ رگ تاک ملیح ناب چشمت
شیرین شراب مستی آیین کهن باش
صد دشت فرهادم شب تلخابه‌ی مرگ
صد کندوی خورشید تو، ش‌یرین دهن باش
براین تن سرد زمستان، آتش آغوش!
پیراهنی از جنس خورشید وطن باش
ای صبح باران‌خورده‌ی دشت اقاقی
بر خرمن شب چون شهاب شب کن باش
در زیرشولای شبی مهتاب گم شد
آوازشیرینی به گوش کوهکن باش
پایان بگیرد تاشبان خشکسالی
باران گیسوی سحر آغاز من باش.
سیزدهم بهمن نودوشش اصفهان

شعله به آسمان کشد تانفس صدای تو
روح پرنده میشوم در عطش هوای تو
خواب سپیده می‌شوم صبح به باغ خاطره
شب که بهارمیشوم ازتپش صدای تو
می بردم به کهکشان برسرابرململین
هر غزلی که می‌دمد از گلوی نوای تو
ابر مگر در آینه خواب تگرگ دیده است
که لب هر ستاره‌ای بوسه زند به‌پای تو
هم‌نفس قناریان! در شب ماهتاب و گل
روح فرشته بشکفد، از تب ربنای تو
رنگ ضیافت سحر ازلب توشکفته شد
موج ترانه می شوم درشب های های تو
موج کرشمه های تو، نازبه غنچه میکند
سجده به کوه میکند عاشق نغمه های تو
برکه ی هرنگاه تو، خنده به ماه می زند
بر دف هر ترانه ای، صبح کنددعای تو
باغ و قناری وگلی درتپش نسیم گل
جامه دران شودسحر، ازنفحات نای تو
صبح ترانه خوان شود، پلک سپیده بشکفد
گر بچکد در آینه مهر پُر از صفای تو
اکبربهداروند

برای خسرو شور و نوای ایران
استاد محمدرضا شجریان.

سروقامت کجاسفرکردی
نازنینم چه بیخبررفتی
سفرت خوش مسافرخورشید
آسمان درعزای تو بارید
رودجاری مردمان درشهر
موج میزدبه یاداندوهت
هجدهم مهرماه نودونه –کرج

چشات آبی مثِ دریای ژرفه
بلورسینه هات مانند برفه
بذار توسینه هامون عشق باشه
که لطف زندگی دراین سه حرفه

روز دوشنبه ای که اولین شعر من در مجله ی جوانان چاپ شد سراز پا نمی شناختم. یکی دوروز بعد در بازار شهر جوانی که از روبروی من می آمد درحالیکه دستش را به سویم دراز کرده بودگفت: توفلانی هستی؟ مرا بوسید و گفت: آفرین ، به به شعرت را دیروز خواندم عالی بود. من بهداروند هستم. اوآنروزها سپاهی دانش بود اسم اورا دورادور می شناختم آنروز با او و صمیمیتش بیشتر آشنا شدم. ازآن روز به بعد هفته ای چندین صفحه دوبیتی می نوشتم و در بازار می ماندم تا اورا ببینم آنزمان اندیمشک یک خیابان سراسری داشت که تمام فروشگاه ها درآن قرار داشت . از شلوغی بار به کناری می رفتیم و میگفت: بخوان ومن با ذوقی فراوان برایش میخواندم و وقتی سر تکان میداد و می گفت به به در شوق و شور گم میشدم و تا امروز شعرهای من حاصل تشویق های اوست.و شعر من مدیون اوست.

دکتر بهداروند درسال ۹۲۳۱دراندیمشک متولد شد او بختیاری است درخانواده ای ادیب پرور رشد کرده است. وچون دیگر اندیمشکی ها علاقه مند (نان تیری) و (توله) است ، سالها دبیر دبیرستان بوده و بعد از مدتی به کرج نقل مکان کرده ، او در بسیاری از مجلات و روزنامه ها چون اطلاعات ،کیهان فرهنگ ،حوزه هنری و ... فعالیت داشته .بهداروند علاوه بر هنر یکی از فوتبالیست های مطرح اندیمشک و همبازی بزرگانی چون حسین خان گازرانی، زنده یاد حسین دشتکی ،زنده یاد محمد تابنده ، بود که در پست دفاع بازی میکرد. دکتر بهداروند آثاری ارزشمند نوشته که عبارتنداز:

تصیح مخمسات بیدل دهلوی.
این کتاب دو سال قبل از مرگ دهلوی درسال ۱۳۱۱ هجری بوسیله دوست او محمد وا رث صدیقی کتابت شده و برحاشیه های آن خط بیدل دیده می شود.
دیوان بیدل دهلوی ۳ جلد
که به شرح بیت هایی از بیدل پرداخته ودرمقدمه آن شرح زندگی بیدل آورده شده است.
تحقیق و توضیح کلیات محتشم کاشانی.
..... کلیات اقبال لاهوری.
..... دیوان حافظ
..... گلستان سعدی.
نگار دانش.
از تبار شنبم . شعر
مزامیر کال . شعر
تلواسه در عطش. شعر
آواز سبز ایل . شعر
آیینه مهر شعر
چکامه زخمه شعر
نثرهای بیدل
تبسم یک قافله آه شعر
مقالات اقبال شناسی
غزلیات ظهوری ترشیزی
رباعیات ظهوری ترشیزی
کلیات ملک قمی
کلیات واعظ قزوینی
شهربانو وخاکسترهای سرد
کلیات ظهیری فارابی
دوبیتی از مشروطه تا امروز
مقالات بیدل شناسی
□□ کلیات طبیب اصفهانی

نقدی بر کتاب خواب سایه ها

مسعود اصغرنژادبلوحی

لزوم خوانش محتوا در ذیل آثار ارائه گردیده در حوزه شعر، نکاتی را در ذهن یک منتقد برمی‌تاباند که حدس و حس آن برمی‌گردد به نحوه نگرش شاعر به مفهوم شعر!
این‌که سطح شعور در جامعه، دچار تنزل گردیده چه ربطی به سطح شعر می‌تواند داشته باشد، امری است که نگاه شعور شهودی شعر بدان می‌پردازد و از آن برای خود طرح مسأله و محتوا می‌کند. اگر در یک دوران بحرانی بانیان حفظ فرهنگ، شکل نیرنگ به خود بگیرند، نشانی از بحران جامعه نیست، بلکه نشان از بحران جامعه انسانی ی بی‌ریشه است که دچار اضمحلال در خود فردیت قضاوت گر خویش شده است.
زمانی در حوزه نقد شعر این‌که زنگ مطلب از نوع قافیه‌ی کلاسیک یا نیمایی در شعر حضورداشته باشد یا ذیل ردیف یک تمرکز مفهومی رخ بدهد مسأله شعر شکل خود را برای پاسخ به چنین مواردی آماده می ساخت و شاعر با شعر سازی و حفظچنین موارد بازنمایی می‌نمود. این‌که شعر کهن و کلاسیک و نو کارآمد هستند یا نه اولین خطای دید منتقد ادبی است؛ چراکه شاعر قصد بیان یک مسأله یا محتوای از پیش تعیین‌شده را ندارد، بلکه در طول یک مسیر معین، سعی می‌کند با بیت و سطر، در عرض حیات، یعنی عمق دید به مفاهیم را با یک سری نشانه مفهومی و معنایی به سمع و نظر مخاطب برساند؛ مخاطبی که با سرعت سهل‌انگاری و سردرگمی در سیر آفاق و انفس سررشته خود را گم‌کرده است.
انسان امروز که نهاد اصلی خود را به‌واسطه نهادینه شدن محتواها ازدست‌داده است، به دنبال جایگزینی مشخص، مفهومی و ازلی می‌گردد تا دم‌دستی‌ترین انتخاب را کنار بگذارد و برای دردهایی که سالیان سال، بشر به‌موجب آن مسائل، رنج‌دیده و گنج عزلت گزیده و درنهایت خود را دل‌خوش به کنج سکوت کرده، راه و چاه بیابد و بشناسد.
این که گمان برود شعر کلاسیک یا نو، زبان شعر کلاسیک یا نو، می‌تواند تعیین‌کننده ی خط‌مشی و راه فکری مخاطبان علاقه‌مند به شعر و شاعری باشد به‌نوعی یعنی دست‌کم گرفتن شعور مخاطب که اصلاً ادیبانه نیست.
در همین راستا و با تأکید بر موارد اخلاقی و ادبی، تولید محتوا ذیل خلق اثر، جایگاه ارزشمند خود را مشخص‌تر نمایان می‌سازد.
این‌که لزوم بر پذیرفتن قاعده‌ها موجب می‌شود علاقه‌مند شعر و شاعری کم بشود، بخش عظیم آن، معلول رفتار غیرادیبانه ی فعالان عرصه نقد و خوانش است که به‌جای رونق بخشیدن به مسأله شعر، ذیل پویایی شعور، دست به دامان شکل شعر ارائه گردیده می شوند تا به‌نوعی حضور خود را زیر نگاه‌های زاویه‌دار حفظ نمایند و از اصل جوهر شعری غافل بمانند.
در حوزه نوشتن و سرودن از توقف و توفیق نبض زبان و زمان بگیرید تا برسید به این مرحله خاص که شهود در کنار شعور معنای خاص‌تری به خود می‌گیرد، در این بازی و بازه. با تأکید بر تعاریف ارائه گردیده در دوران معاصر، ترکیب کلمات ذیل سطرها و ترکیب کلمات ذیل سطرهای پله‌ای و اندکی خیال تبدیل گردیده است به اثری مکتوب که به آن عنوان شعر گذارده می‌شود؛ که در اصل این گونه نیست. شعر باید ابتدا ب ساکن شعر باشد بعد مابقی موارد پیش می آید.

همین تحمیل گذارنده گی بر شعر و شکل فراتر از عناصر عاطفی و خیال و موسیقی و فرم و ساختار در نظام ذهنی زبان شعر به شکل‌بندی اثر خلق‌شده دامن می‌زند.
خواب سایه‌ها اثر مینا صمدی لشکریانی که توسط انتشارات مروارید به زیور طبع آراسته گردیده مجموعه شعری است که لازم است در ادامه تحولات شعر معاصر به آن نگریسته شود. این‌که برخی از بزرگان و بزرگواران ذیل بیانیه و مانیفست سعی می‌کنند بازار سرایش را به نفع خود مصادره نمایند، کار اخلاقی نیست و لازم است در ذیل دفترهای شعر بی‌ادعا بازتولید آنچه از نیما تا فروغ در ذهن ازلی ادبیات معاصر فارسی بناست نقش ببندد را بنگرند و بخوانند.
خواب سایه‌ها از طرح روی جلد مخاطب را به شاعرانگی ویژه‌ای دعوت می‌کند. شاید پس از خواندن آن این سؤال مطرح شود که چه چیز آن موجب گردیده تا دست‌به‌قلم شوم اولین نکته عدم شناخت از شاعر است. من شاعر، شاعری به نام صمدی لشکریانی را نمی‌شناسم و فقط پس از خوانش آثار ایشان نسبت به شعر ایشان اطلاع پیداکرده‌ام. شاعری که در زیست جدیدی که اگر به وی ارزانی شود می‌خواهد شاعرانه به دنیای تاریکی سفر کند اما بامعنای

واژه‌ها و این جسارت شاعرانه برای بیان آنچه در ذهن داشته و به زبان درآورده در زمان حاضر به‌ندرت رخ می‌دهد.

شاعری عاصی و دور از دغدغه‌های سیاسی، اما صبور که در عین تفسیر خود از هستی، دست تقدیر را بر شانه‌ی خود احساس می‌کند. تقدیری که هرچقدر هم با قدرت باشد نمی‌تواند آینه خیال‌انگیز ماه شاعر را بشکند. شاعری که در ذهن شاعرانه‌اش «جاده‌ها دستگیر می‌شوند» و «دست درختان را از پشت بسته می‌بیند» و با قید «بر» پرده‌ها را چشم‌بند پنجره در نظر می‌گیرد را چگونه می‌توان نادیده گرفت، آن‌هم در دوره‌ای که همه به‌جای سرودن شعر، در حال طرح معما به زبان سخت هستند. شاعر مجموعه خواب سایه‌ها در ذهن خود یک موجود خیالی دارد که در حین زیستن با وی نقش پرستار وی را نیز بازی می‌کند به زبان دیگر در شعر صمدی لشکریانی ایثار انسانی محتوا را تحت تأثیر خود قرار داده که دیگر برایش، خویشتن اش مهم نیست. شاعری که از رنج هستی امید دارد سر به‌سلامت بیرون برد و به آبیاری جوانه‌های رسته از زخم‌هایش دل‌بسته است. (صفحه ۸)

پرت شدن شاعر به مفهوم شعر در اوج عبور از بلندی‌های زندگی باوری است که نشان از نگاه شاعری دارد که زیست شاعرانه را تجربه نموده است. هرچند لشکریانی به شکل صد در صد موفق از عهده سرودن‌ها برنیامده اما مخاطب وی کتابش را به تنها یک‌بار خوانده شدن بسنده نمی‌کند.

یافتن پرتگاه در ذیل کلمه «عاقبت» آن‌هم پرتگاهی «در شعری خسته» (صفحه ۱۰) یک نکته مهم را گوشزد می‌نماید آن‌هم این که این انسان که پوست تنش پنهان‌گر دردهای باروتی در زیرزمین شعرهایش هست (صفحه ۱۱) آن‌هم شعرهایی که «با دست‌هایی که خط‌خورده‌اند» خبر از زندگی «خودی» می‌دهد که در حال تمام‌شدگی است، آن‌هم در تب‌وتاب هستی و مستی!

و سقوط از ارتفاعی
که پیش از زمین خوردن
تکه‌تکه‌ات کند (صفحه ۱۳)

این هنر خاص و ویژه‌ای را از زبان شاعر عیان می‌سازد که در حین روایت شاعرانه و سرودن شعر لزوم نحو و التزام آوردن واژگان متناسب یا حتی مراعات‌النظیر جوهر شعری را از ذهن در زبان حذف می‌کند.

شاعری که بی‌پروا در حال تماشای هستی است و هر آنچه لزوماً شاعرانه است را وارد شعرش نمی‌کند انگار به شکل ناخودآگاه از مواردی باخبر است که دیگران از آن بی‌خبرند. ای در میان جانم و جان از تو بی‌خبر عطار گونه به مسئله سرودن می‌نگرند.

در شعر شماره ۸ (صفحه ۱۴)
صبح، خواب مانده
اندوهی پرسه می‌زند
پاییز شروع به ریختن کرده است

دقت شود بر کلمه‌های صبح، پرسه و پاییز که چه روابط تازه‌ای را مابین آن‌ها برقرار می‌کند. روابطی که برای ایجاد یک فضای تازه در ادبیات نیازی است مبرم و غیر قابل انکار. این شاعر بی‌ادعا خالص ترین رفتار را البته با کلمات در مواجهه با رویکردهای رفتاری انسان‌ها در ذیل یک آینگی فردی ارائه می دهد که البته اگر روی جوهر شعری آن بیشت کار می کرد بسیار موفق تر می بود.

در شعری صادقانه می‌گوید:
از خودم برمی‌گردم
جانوران درنده را
یک‌به‌یک آزاد می‌کنم

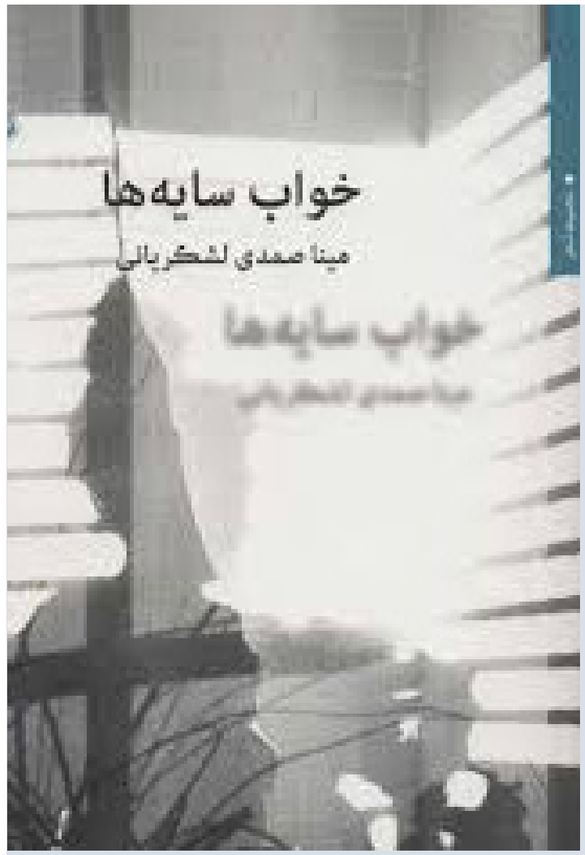
و می‌نویسم این باغوحش تا اطلاع ثانوی تعطیل است (صفحه ۱۴)

با توجه به این‌که بناست از ابتدای کتاب مروری بر شعرها داشته باشم عرض می‌کنم در جریانات شعر بعد نیما و آغازگری شاملو خیلی‌ها برعکس جریان تحول ادبی شروع کرده‌اند به رفتارهای نامعقول و اصرار ورزیدن بر سنت شعری! که از خلق آثاری این گونه زلال جلوگیری نمود.

خیلی از منتقدین با پافشاری بی‌مورد سعی کردند نکات ارزشمند و علمی ی پویا نگه‌دارندگان زبان شعر را به حاشیه بی‌مورد تعصب ورزی‌های یک‌طرفه بکشانند. به‌عنوان‌مثال محمود افشار در کتاب گفتار ادبی که در سال ۱۳۵۳ چاپ گردیده آورده است:

الفاظ، ترکیب آن‌ها (فرم) و قالب شعر در حکم بدن است. معنی، مطلب و مضمون به‌جای روح و رگ و ریشه آن است. گرچه گفته‌اند روح سالم در بدن سالم است اما بدن هم بی‌روح سالم سلامت ندارد. چنین است نیز رابطه لفظ و معنی در شعر. الفاظ، ترکیب آن‌ها، وزن، آهنگ و قافیه هرقدر هم زیبا باشد بیش از یک قالب بی‌روح نیست ظرف را برای آن می‌سازند که در آن مظروف و مطلوب مرغوبی بریزند.

که این مطلب به شکل ضمنی اتفاقاً پویایی زبان شعر امروز را تأیید می کند. مطالبی ازاین‌دست که از زبان اصرار ورزان بر اسرار اثر ادبی



کلاسیک چه مقاومت‌کنندگان در برابر حمله‌های تند و کند سنت ستیزان بدان گونه است که هرگز به نتیجه نخواهیم رسید.

شاعر خواب سایه‌ها با تلاش در فضا و فرم سعی دارد نوعی رفتار معقول و مقبول از خود بروز دهد. مثلاً:

بر لبان تیز چاقویی که
پر
وازم
را دو تکه کرده است (صفحه ۱۶)

این تلاش‌های فرمی برای درگیری مخاطب با محتوا هرچند زیبایی‌شناسی خاص خود را داراست منتها کمتر در خدمت اصل جوهر شعری است اصلی که جوهر شعری بدان می‌تواند نگاه ارزشمندتری از ادبیات را به شکل بازخوردهای محتوایی بروز بدهد. سرنوشت و سرشت ادبیات امروز را باید با روشنگری‌های خاص و دلسوزی‌های ادیبانه به سرمنزل مقصود رساندند جای تکرار و تأکید است که بگوییم شعر متعلق به مخاطب است و اندوه شاعرانه و زبان شعرگونه یک‌راه است برای ارائه شعر که ذیل محتوا محوری می‌توانند مخاطب را به خود مشغول سازد. این‌که شاعر در برخی موارد درگیر محتوا سازی گردیده بر کسی پوشیده نیست:

آفتابی که نرویاند
ناگزیر می‌سوزاند (صفحه ۲۰)
یا
به آفتابی بی خورشید
دل‌بسته بودم (صفحه ۲۱)

که به‌نوعی در عیار و معیار شعر صمدی لشکریانی خدشه ایجاد می‌سازد چراکه شاعر نشان داده می‌تواند ظرافت‌های خاصی در شعر بروز بدهد:

به‌روزهایی که از روشنایی نیامده بودند
به تاریکی شیر می‌دادند (صفحه ۲۱)

تفهیم مخاطب و تبیین مفهوم اندوه در شعر مینا صمدی لشکریانی بسیار خاص است.

بال‌هایی از اندوه
اندوه بر سینه‌ام مشت می‌کوبد
اندوهی پرسه می‌زند
زیرپوست کدام سطر اندوهم را پنهان کرده‌ام

هم‌چنین مفاهیمی از نو و دست اندوه غربت:

اندوه مان را به سلامتی هم می نوشیم
پرندگان مهاجر بر اندوه شاخه‌ها خم‌شده‌اند
اندوه با من به خرید می‌آید
اندوه باران است
اندوه به من دروغ نمی‌گوید
اندوهم به من وفادار است
اندوهم را می‌تکانم

از سال‌های دور حضور و فعالیت نیما و دیگران تا جدایی و جدال اینکه شرکت تعریفی دارد راه دشوار طی شده و نکته غایب از اذهان این است که مگر شعر قرار است چه‌کار کند یا شاعر چه میزان می‌تواند درصدد اثرگذاری‌ها شریک تحولات باشد؟ شاعر خواب سایه‌ها به‌نوعی ذیل زیست معاصر خود با کلمه فرض را بر این گذاشته با خودِ درونی و غایب ازنظر به گفتگو با صدای بلند شعر بنشیند و به گمان ویژگی این راهی است که می‌توان با آن لااقل به آرامشی نسبی دست یازید.

در این رخدادهای فرهنگی از سطر نویسی های هوشمندانه تا ساخت فضای شعری ذیل قافیه و موسیقی یک فرآیند تند و تلخ در حال اجراست فرآیندی که در کل پیکره‌های خود لزوم پذیرش حضور کتاب رو به رشد و متحول در شعر را به‌نوعی در جایگاه بسیار خاص و انگیزه دست نایافتنی بودن قرار می‌دهد تا التزام فروش و تکرار برخی از نام‌ها در گستره ادبیات حفظ گردد. به زبان ساده‌تر انگار جامعه ناشرین تحمل شاعر جدید را ندارند.

این مسئله که مخاطب به دنبال خوانش شعر است به دنبال خوانش شعر است لازم است به‌نوعی بیان گردد که اثر به دست مخاطب عام و آن برسد و لزوم به ورق زدن توسط خوانشگر خاص که حتماً به‌نوعی ایجاد ارتباط می‌کند با متن و شعر. مردم باید شعر بخواهند و بخوانند. منتها بازار نشر را در ذیل چند شخص چنان آب‌وتاب دادند که انگار ادبیات بعد از بزرگان معاصر شعر که از دهه ۴۰ به بعد دست به سرودن زدند قرار است در نقطه‌ای پایان بپذیرد و طلوع و ظهور شاعری جدید اصلاً قابل پیش‌بینی نیست درصورتی‌که این‌گونه نیست.

پناه جستن به شعر صفحه ۱۰
بابیان ساختن این‌که پست تن پنهان گ دردهای باروتی در زیرزمین شعرهایش است

صمدی لشکریانی بی‌ادبی‌های ادبی روزگار را نادیده می‌گیرد و از دیرباز رفتار نیما و اطرافیان تا رعایت دست‌به‌عصای ختم به سناتوری خانلری هیچ‌کدام را در لحظه‌ی سرودن در نظر نمی‌گیرد و کما این‌که شاید دراین‌باره هیچ مطالعه‌ای هم نکرده باشد منتها با ادبیات و شعر درنهایت راهی می‌گشاید برای رسیدن به ادبیات و شعری که بتوان به‌حق از آن دفاع کرد.

شانه زدن غم‌ها ص ۲۷
می‌خواستم با تو مرگ را به تأخیر بیندازم ص ۲۷
طوفان، تنهایی، غربت و سکوت خمیرمایه‌ی اشعار خانم مینا صمدی لشکریانی است.

در صفحه ۲۲ شعری هست که به‌زعم نگارنده در مقایسه با سایر اشعار در پایان سطر:

در تاریکی از کدام طرف
بوی خیانت گرفته‌ام
تمام می‌شود و بخش بعد به شکل مستقل شعری کامل است.

تشنه‌ام
چگونه می‌توان
از گیاهانی که ریشه‌هایش
آب از خاک نمی‌گیرد
انتظار داشت دل به ابر نبندد
صفحه ۳۲

این نکات برآمده از خوانش چندین و چندباره کتاب خواب سایه‌هاست.

بااین‌همه خانم صمدی در اشعار خود رگه‌های قدرتمند جوهر شعری را در اختیار دارد و با آن شعر خوب می‌سراید:

تا روز رهایی
چند خط دیگر باید بر پیشانیم بکشم صفحه ۳۴

یا
تقدیر ناگزیر من است
هر بار
تکه‌ای از خویش را
بیرون از این قفس رها کنم و برگردم صفحه ۴۰

یا
گورستانی که به جنین مرده در آینه شیر می‌دهد صفحه ۶۴
میله‌های قفس را
از استخوان‌های من ساخته‌اند ۴۷

همه بیان‌گر عاشقانه‌هایی غمگین هستند که زبان و ظرفیت زنانگی را در خود حفظ نموده‌اند.

وقتی
ظریف‌ترین پیکره‌ها را
سخت‌ترین چیزها می‌تراشند
چرا من با دسته‌ای تو آغاز نشوم صفحه ۵۲

اعتراف زنانگی در مواجهه با

شکست حرمت اخلاق در دوران معاصر و اینکه انسان فراتر از جنسیت به نقطه‌ی خاصی می‌رسد که کاری است از وی برنمی‌آید و انسان ناگزیر است تن به تقدیر بدهد. صفحه ۵۴

درو کردن رنجی که کاشته است یا بازگرداندن نیمکت به جنگل جزو آرزوهای شاعر است وزندگی – شعر را به اجرا درآوردن که:

اگر این وقت شب راه بیفتم
به کدام فصل تو
خواهم رسید صفحه ۵۶

جسارت بیان آنچه در ذهن یک شخص می‌گذرد در نقش زنانه رفتنی که مورچه‌ها با خود برده‌اند

طرح مسئله معمایی اما به‌نوعی جذاب و شیری با آوردن کلماتی همچون مانیتور ذیل باور عروسک‌کوکی کلمات همه نشان از آن دارد که شاعر سعی نموده است تا فضایی شاعرانه بسازد که دل‌تنگی و اندوه برایش مهم است و دل‌خوش به لبخند و رسیدن به مرحله‌ی امیداست که می‌تواند اندوهش را تکان بدهد و این باور را در وی پررنگ سازد که:

این بار که بمیرم
به شکل پرنده برمی‌گردم
صفحه ۷۴

دلم گودالی ست عمیق
که با خونم پر نمی‌شود ۷۵

اجرای روایت گرگ تنهایی در بوم آسمان و شکست منجر به اندوه که آفتاب هم به تاریکی تن می‌دهد صفحه ۷۸

پیدا کردن دری در خاطرات و اصرار بر اینکه کسی که از خود بیرون رفته را هیچ‌کس نخواهد یافت صفحه ۸۲

پذیرفتن این‌که جهان درست‌شدنی نیست در ذیل اندوه و جدال و دیدن کاش می‌شد تا آخرین روز زمین در گوشه‌ای پنهان ماند، آنگاه بیرون آمد و پایان دنیا را جشن گرفت صفحه ۸۴

روزی که پرنده بر تبر بنشیند و خواب سایه‌ها را برآشوبد، روزی که شاعر رستاخیز خود را، اندوه خود را در آن می‌بیند اما با تأسف و تکرار پذیرش شکست!

ما تنها لاشه‌هایمان را به خانه می‌رسانیم
و تبر فرود می‌آید ص ۸۷

شاعر درنهایت و تنهایی به‌جایی می‌رسد که مرگ نیز حرف تازه‌ای برای گفتن ندارد صفحه ۹۰

شاعری که آرزوی خورشید شدن را به‌وقت طلوع انتظار می‌کشد صفحه ۹۱ شاعری که پیکر زخمی وطن را می‌بیند از دوردست‌ها صفحه ۹۳ و همچنان مشتاق دیدن عشاق زیادی است که اندوهشان را تکانده‌اند... صفحه ۹۴

این امید واهی در نگاهی شاعرانه است که روایتی حقیقی از کشف انسان در لحظه تصمیم و تسلیم را به نمایش می‌گذارد.

شاعری که همچنان منتظر درخشیدن شعاع امید بر گستره هستی است.

بر پوستت بذرهایی کاشته‌ام
که وقت نور
سبز خواهند شد صفحه ۹۶

شاعری که در تدوین کتاب شعر خود چه خواسته چه ناخواسته خود را با دیگران در میان می‌گذارد و درنهایت در برابر رسوخ اندوه سعی می‌کند به جدال با جهل ندیدن‌ها بپردازد.

شاعری که اوج را در کشف تازه می‌داند و از تکرار بیزار است و سعی می‌کند با حکم عقل عشق دیگران را به نور و روز دعوت کند و درنهایت گرفتاران تاریکی را با خود تنها بگذارد. از خود بیرون می‌رود
و سرزمین اشغالی را به تو می سپا ر م .

مهم است که کسی از نقش شاعر فرار نکند و شعر ارائه بدهد مهم است که به نکات جوهر شعری اندیشید و خانم صمدی لشکریانی باملاحظه‌ی محتوایی مخاطبی که وی را عاصی کرده را دعوت می‌کند که پیش از سیل اقدام کند به دیدنش، زودتر اقدام کند تا در سطر آخر سیل همه‌چیز را نابود نکرده باشد و دست‌خالی نباشد.

شاعری که در زندگی دریافتن را دقیق فهمیده و شعله‌های جهنم، کلماتش را پخته ترکرده است را می‌توان موفق دانست و به وی پیشنهاد کرد که انتخاب این‌که راه گریزی جز شعر نداد انتخاب خوبی است. شاعری که با مهر طلوع صبح صلح را در سر می‌پروراند و شاید هنوز هم بپروراند را باید تشویق به سرودن نمود.

چرا باید کلاسیک ها را خواند

حسن رسول زاده

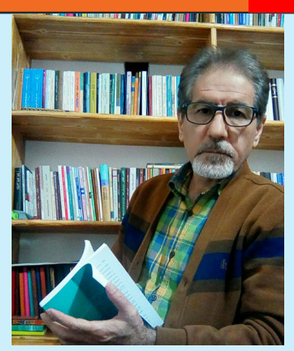
ایتالو کالوینو در کتابی که این جستار نامش را از آن وام گرفته، گفته است بازخوانش یک اثر کلاسیک، همچون خوانشِ نخستین، همواره باز جستیِ به همراه دارد، همواره باز کشفیست از درون آنچه که پیشتر کشف شده بود. **فیلیپ سولرز** بر آن است «اثر کلاسیک کتابی است که هرگز به گفتن همهی آنچه برای گفتن دارد، بسنده نمیکند»

اثر کلاسیک مثل کوچهای است که کودکیهایمان را در آن زیستهایم و در طول زندگی، در پیچ و خم پرشتاب آن، همواره هرجا که باشیم میخواهیم سری به آن بزنیم: به زودی، حتما. اگرچه شاید دیر، اما همواره با شوق؛ و آنگاه که کتاب را در دست میگیریم، خاطرهی خوانشِ نخستین از لابهلای سطرهای کتاب میتراود اما کتاب، اعماق دیگری از خود را در برابر خوانش جدید فرا می گسترد و ما «بار دیگر» اما برای «نخستینبار» وارد کوچهای میشویم که در آن بالیدهایم. اثر کلاسیک همواره نخستینبار است؛ بنابراین در مورد اثر کلاسیک نمیشود گفت: «آن را خواندهام» زیرا کلاسیکها را نمیشود یک بار برای همیشه خواند و کنار گذاشت. اثر کلاسیک همواره از جایی جاری ما را صدا میکند. به قول **سولرز** «کسی که ادعا میکند این یا آن اثر کلاسیک را خوانده است، بیشرمانه دروغ میگوید و به میل خود برای ترکخواندن، اعتراف میکند»

اثر کلاسیک، همواره جایی در آن پس و پشتها دارد که دیده نشده و خواندهنشده است. همواره شگردهایی دارد که برای نخستینبار در معرض خوانش قرار میدهد و از این رو همواره چیزی در مشت دارد که اثر پسا مدرن را غافلگیر میکند، چیزی که فرایافتهی اثر پسا مدرن است و با اثر پسامدرن تعریف میشود اما آن را در دستهای اثر کلاسیک مییابیم. اثر کلاسیک همواره چیزی در چنته دارد که اثر پسامدرن را متعجب میکند:

پس از رسیدن به سطح مشخصی در عرض یا طول جغرافیایی در اقیانوس زندگی زناشویی، دردی مزمن و متناوب که کمی هم به دندان درد شبیه است، نمایان میشود... به گمانم همینجا جلوی مرا بگیرید و بگویید: چطور میتوان این سطح را در دریای زندگی مشترک بالاتر برد؟ شوهر چطور هنگام کشتیرانی میفهمد که به این نقطه رسیده است؟ آیا میتوان مانع اصابت کشتی به صخره شد یا نه؟

میدانید، نه لزوماً پس از ده سال زندگی مشترک که ممکن است تنها پس از ده ماه به این نقطه برسید. این موضوع به حرکت کشتی، میزان باری که حمل میکند، بادهای موسمی، قدرت جریان آب و به ویژه ترکیب و چیدمان تجهیزات و خدمهی کشتی بستگی دارد؛ اما خب! زندگی زناشویی یک مزیت هم دارد؛ ملوانها تنها از یک راه میتوانند کشف کنند که به نقطهی موردبحث رسیدهاند یا نه در حالی که شوهرها برای فهم این موضوع هزاران راه دارند. مثال: کارولین که پیش از این غزال زیبا و جواهر گران بهای شما بود و حالا تبدیل شده فقط به زنِ شما، هنگام گردش در خیابانِ بیش از پیش خود را به بازویتان



میچسباند یا...

این شروع یک رمان کوتاه است. این نحوهی شروع، ما را به یاد داستانها و رمانهای **میلان کوندرا** میاندازد. چنان که «سبکی تحمل ناپذیر هستی» را با طرح ایدهی «بازگشت» آغاز میکند و از درون آن شخصیت توما را بیرون میکشد؛ اما آنچه نقل شد در واقع سرآغاز رمان کوتاهی از **بالزاک** است که آن را در خلال سالهای ۱۸۳۲ و ۱۸۵۰ منتشر کرده است: «فلسفهی زندگی زناشویی.» حتا عنوان کتاب، تردیدآمیز است. خواننده گمان میکند کتاب، جستاری دربارهی مبانی وجودی زندگی زناشویی است اما با خواندن کتاب، حیرتزده – و از این رو هیجانزده – در مییابد در حال خواندن رمان کوتاهیست!

در طول رمان، حضور رماننویس را در متن حس میکنیم و گاه و بیگاه تحلیلهای شوخگین او را از ورای حوادث رمان میشنویم. همان چیزی که **کوندرا** «تأمل داستانی» مینامد و به صراحت میگوید: «دوست دارم گاه به گاه مستقیماً، به عنوان نویسنده، به عنوان شخص خودم (در داستان) مداخله کنم» حتا عناوین فصلهای رمان **بالزاک** به طرز حیرتباری، پسا مدرن هستند: «گرمای پاییزهی زندگی زناشویی»، «تحلیل و توصیف مرض ویلا»، «کودتای هجدهم برومر زوجین»، «پایان امپراطوری اول»، «جایی که آن را فلیچیتای پایان اپرا و حتا پایان زندگی مشترک مینامند»... عناوین هر فصل، همواره با حوادث و وقایع آن فصل، با ارجاعات بینا متنی همراه است؛ چنان که فصل «کودتای هجدهم برومر زوجین»، حوادث داستان را به کودتای برومر (نهم نوامبر) ناپلئون در سال ۱۷۹۹ و فصل «جایی که فلیچیتای پایان اپرا...» پایان تردیدآمیز رمان را همچون قطعیت زداییهای اپراهای ایتالیایی، باز نمایی میکند.

در طول رمان، روایت نه فقط با «تأملات داستانی...» بلکه با آنچه که میتوان آن را «پارهگفتارها» نامید، قطع میشود:

قاعدهی کلی
شرارت، چاپلوسی، فلاکت و عشق
تنها مختص زمان حال هستند

و در پایان با انتقال حوادث داستان به ژانر اپرا و قطعیت زدایی از کل رمان، ناگهان– بار دیگر و این بار آشکارتر– رماننویس ظاهر میشود و در حالی که در فصل پیشین، آدولف به غفلت خود نسبت به کارولین واقف شده به ناگاه در برابر پردهی پایانی یک اپرا قرار میگیریم! آدمهای این اپرا، همان شخصیتهای داخل رمان به اضافهی چند شخصیت گذرا مثل «زنی که هفت فرزند دارد»، «یکی از دوستان فردینان»، «یک هنرمند»، «یک زن چهل سالهی بدون شغل» و «زنی با یقهی باز» در کنار «گروه کر»... هستند.

بخش اپراگونه از رمان که در واقع بخش پایانی رمان نیز هست آکنده از گفت و گوی جذاب و طنزآگین میان آدمهای رمان و افراد گذرا است؛ اما نکتهی کلیدی همان طور که

پیشتر گفتم حضور «نویسنده» است. در واپسین دقایق رمان، «دوستی که نویسنده بیاحتیاطی میکند و به او نزدیک میشود» به نویسنده ایراد میگیرد «این جملات آخر اشتباه بود» نویسنده: «آه! این طور فکر میکنید»

دوست (که به تازهگی ازدواج کرده): شما تمام جوهرتان را مصرف میکنید تا به بهانهی روشنگری ما را از زندگی مشترک بیزار کنید!

و جملهی پایانی دوست که گویا همچون منتقدی جلوه میکند، «داستان بودن» وقایعی را که تاکنون دنبال کردهایم، برجسته میکند:

«شما دارید به شدت انتقام میگیرید... انتقام این که هرگز نتوانستهاید داستان یک زوج خوشبخت را بنویسید»

این عناصر (حضور رماننویس در متن، فاصلهگذاری و پارهگفتارها، بینامتنیت و تداخل ژانرها...) بنیانهای متنی است که در رمانهای پسامدرن با آنها مواجه شدهایم اما میبینیم چنین گامهایی در یک اثر کلاسیک آشکارا، برداشتهشده است.

رمان «مادام بواری» چنین آغاز میشود:

«سرکلاس مطالعه **بودیم** که مدیر دبیرستان همراه با شاگرد تازهای در لباس شهری و با فراش که نیمکت بزرگی با خود میآورد وارد شد...»

راوی کیست؟

او چند بار دیگر هم ظاهر میشود:

«**ما** معمولاً به هنگام ورود به کلاس، کاسکتهایمان را روی زمین میانداختیم تا دستهایمان آزادتر باشد...»

و یا:

«اکنون دیگر برای **ما** ممکن نیست که چیزی از او را به خاطر بیاوریم...»

به گفتهی **آندره برنیک** «در مادام بواری فقط با دو اظهارنظر صریح کلام روبه رو میشویم» در بخش دوم فصل ۱۲:

«از آن جا که هیچکس تاکنون نتوانسته بود نیازهای او، اندیشهها یا اندوهش را بفهمد و حرفهای آدمها به سازی شکسته شبیه است که **ما** آهنگ رقصهایمان را بر آن مینوازیم. گرچه جز دریغ و افسوس چیزی **نصیبمان** نمیشود»

او کیست که روایت میکند؟ که ناگاه ظاهر میشود، به نرمی، سکان روایت را از دانای کل میگیرد و لحظاتی بعد به آرامی در متن روایت دانای کل محو میشود! او کیست که در پس «ما» پنهان است؟

مادام بواری از منظر دانای کل- که به قول **فلوبر** همچون خداوند پیدا و ناپیداست- روایت میشود اما در این بین یک راوی دیگر که در پسِ ضمیر «ما» پنهان شده، همچون «شاهدی» گاه و بیگاه رخ مینماید و دامنهی روایت را به سمت خود میکشاند. اگرچه این راوی پنهان، در خط روایت دانای کل، اختلالی پدید نمیآورد اما در عین حال، حضور او- همچون تمهیدی- یگانگی و اقتدار راوی دانای کل را به چالش میکشد. گویا همین راوی پنهان است که روایت دانای کل را با تردید مواجه میکند:

گفته شده **فلوبر** در رمان مادام بواری، در توصیف رنگ چشمهای اما بواری خطا کرده زیرا در آغازِ رمان، آنها را «قهوهای» و سپس در میانهی رمان، «آبی» وصف کرده است!

برای حل این تناقض، عدهای خواستهاند با یافتن شخصیت واقعی که گویا **فلوبر**، اما بواری را احتمالاً بر اساس او خلق کرده، ثابت کنند چشمهای این زن در واقع رنگ ثابت و مشخصی نداشت؛ اما **آندره برنیک** در کتاب خود (زبان و روایت از سروانتس تا کالوینو) کرده، نه خطای **فلوبر** است و نه خطای زبانی بلکه حاصل تمهیدی است که کنار روایت دانای کل، «شاهدی» میگنجاند تا گاه و بیگاه به روایت دانای

کل سرک بکشد و پنهان و ناپیدا در پس ضمیر «ما» سخن بگوید. این نه خطای فلوبر بلکه دستاورد بزرگ **فلوبر** است که تاکنون نادیده گرفتهشده است. در واقع **فلوبر** با این تمهید، اقتدار و یگانگی دانای کل را به مخاطره انداخته، آنچنانکه در وصف چشمهای شخصیت اصلی روایت، دچار تردید شده است. همانگونه که بعدها **ساموئل بکت** در رمان مرفی او را وصف میکند که با «هفت شال» خود را به صندلی

بر این شیوهی پژوهش برآشفته و بانک برآورده: «آیا ما واقعاً به چنین مدرک ظاهری نیاز داریم؟» لیکن خود سعی کرده اثبات کند این تغییر رنگ در چشمهای اما بواری، میتواند حاصلِ «بازی نور» باشد و با این همه در نهایت آن را «خطای زبانی» دانسته و به آن بسنده کرده است.

اما به گمانم این تفاوت در وصف رنگ چشمهای اما بواری که یکبار آنها را قهوهای، باری دیگر آبی توصیف

بسته است اما در شرح جزئیات فقط از شش شال نام میبرد: «او با هفت شال گردن سرجایش میخکوب شده بود. ساقهایش با دون شال به غلتانکها بسته شده بودند، رانهایش با یک شال به نشیمن، سینه و شکمش با دو شال به پشتی و مچهایش با یک شال به پشتبند.»

بیشک در این توصیف، **بکت** دچار لغزش یا اشتباه در محاسبه نشده بلکه همانطور که در کتاب «نقد، کی است» نشان دادهام او با این تمهید، اقتدار روایت دانای کل را به زیر کشیده است. «خطای زبانی» دانستنِ وصف **فلوبر** همان قدر بیجاست که گفته شود **بکت** در توصیفِ تعداد شالها دچار «خطای شمارشی» شده است؟!

چندی پیش فرصتی دست داد تا بار دیگر (= به قول **ایتالو کالوینو**: آثار کلاسیک، کتابهایی هستند که پیوسته درباره ی شان میشنویم دارم «دوباره میخوانمش» و نه هرگز: «دارم میخوانمش») رمان «آخرین روز یک محکوم» اثر **ویکتور هوگو** را که در سال ۱۸۲۹ منتشر شده بخوانم. ادعا نامهای درخشان علیه گیوتین و تبدیل خودِ نوشتن به رمان. یکی از فرایافتهای رمان پسامدرن، مونتاژ کردن یا پیوست کردن یادداشتها یا گفتارهای خارج از داستان به متن است که در یک کنش پارادوکسیکال، در عین خارج بودن، به جزئی از داستان بدل میشوند.

در بخش ۴۷ رمانِ «آخرین روز یک محکوم» ناگهان روایت راویِ محکوم به اعدام قطع میشود و به جای آن یادداشتی از ناشر عیناً به متن، مونتاژ میشود:

«یادداشت ناشر: هنوز موفق به پیدا کردن صفحات متصل به این صفحه نشدهایم. شاید همانطور که در صفحات بعد اشارهشده، محکوم زمان کافی برای نوشتن آنها پیدا نکرده است. زمانی که فکر نوشتن نامه به دخترش در ذهنش خطور کرد، دیگر دیر شده بود.»

این تمهیدیست پسامدرن، اما در رمانی در قرن نوزدهم، در کتابی کلاسیک به خوبی و کاملاً حرفهای و آگاهانه به کار برده شده است. **هوگو** همچنین با این شگرد هوشمندانه، در واقع از روی نوشتنِ نامه، «پریده» است و با این «پرش» رمان را از غلتیدن به سوی تغزل و اعتراف و بیان... حفظ کرده است.

در این رمان، «من» بیواسطه در نوشتن، کاویده میشود و تفکرات و تخیلات او همچون بخاری از متنِ جوشان غلیان میکند؛ اما ما دربارهی راوی چه میدانیم؟

هوگو از ظاهر راوی هیچ نمیگوید. نمیدانیم نامش چیست (حتا شخصیتهای معروف **کافکا** حرف اول نام خود را دارند) از گذشتهاش و شغلش هیچ نمیدانیم. تنها میدانیم به خاطر جنایتی در بند شده است. حتا نمیتوانیم مطمئن شویم در واقع جنایتی مرتکب شده است یا خیر؛ و اگر مرتکب جنایتی شده، چگونه جنایتی بوده و چرا؟ مقتول که بوده؟ هیچ نمیدانیم. متن خاموش است. پس آنچه خواننده را به راوی و اعماق وجود او - آن من یگانه- ربط میدهد، چه چیزی است؟ ما به کدامین سبب به راوی میپیوندیم؟ پاسخ را بیترید باید در تفکرات راوی جستجو کرد. تفکراتی که در نوشتن، غلیان میکند و یگانگی وجود را در برابر خواننده عریان میسازد.

بیش از یک قرن بعد **میلان کوندرا** در تأملی دربارهی **فرانتس کافکا** چنین میگوید: «شیوهای که کافکا «من» را در می یابد کاملاً نامنتظر است. به چه مناسبت ک. همچون موجودی یگانه توصیف میشود؟ به مناسبت ظاهر جسمانیاش؟(که چیزی از آن نمیدانیم) به مناسبت زندگینامهاش؟(که از آن خبر نداریم) به مناسبت اسمش؟(که ندارد) به مناسبت خاطراتش؟ تمایلات و عقدههایش؟ به مناسبت رفتارش؟ میدان افعالش، به گونهای رقت بار، محدود است. به مناسبت اندیشهی درونیاش؟ آری، کافکا پیوسته تفکرات ک. را دنبال میکند...»

گویی این تفسیر بهتمامی دربارهی راوی رمان «آخرین روز یک محکوم» نوشتهشده است. کافیست به جای **کافکا**، **ویکتور هوگو** را بگذارید و به جای شخصیت «ک»، راوی رمان **هوگو** را جای دهید که حتا آن حرف نخست را هم ندارد.

راوی که به زودی به دست جلاد سپرده خواهد شد نجات را در نوشتن و تفکر مییابد تا «شاید بهوقت صحبت کردن از انداختن یک سرِ دیگر- سری که فکر میکند، سر یک انسانِ دیگر- درون کفهی آن چیزی که آنها ترازوی عدالت مینامندش، این نوشتهها، بتوانند

شتاب را از حاکمان بگیرند و کمی تردید جایگزین آن کنند» در ادامهی این مقاله شاید مناسبتر باشد به «تریسترام شندی» بپردازیم و یا حتا «ژاک قضا و قدری و اربابش» اما اینها دیگر انتخابهای آسانتری شدهاند. به قول **لوی مک کافری** «تکرار مکررات است که در این جا از تریسترام شندی یاد کنیم که از جمیع جهات، به جز از جنبهی زمان نگارش، اثری تماماً پسامدرن است» و یا همینطور «ژاک قضا و قدری و اربابش» که در آن **دنی دیدرو**، دائماً خواننده را با روایتهای ناتمام رها میکند و سررشتهی روایت را به راویان جدید و قصههای جدید میسپارد...

پس اجازه میخواهم به جای آنها به اثر دیگری بپردازم که در سال ۱۸۸۰ نوشته شده است: «خاطرات پس از مرگ براس کوباس» نوشتهی **ماشادو دِ آسیس**.

این رمان سرتاسر و به طرز شگفتآوری پسامدرن است؛ از همان ابتدا که کتاب را به «اولین کرمی» که بر کالبدش افتاد تقدیم کرده و خواننده را چنین جا میگذارد: «من نویسندهای فقید هستم، اما نه به معنای آدمی که چیزی نوشته و حالا مرده، بلکه به معنای آدمی که مرده و حالا دارد مینویسد» تا پایان که خود، پایانهایی آغازگرانه است! **دِ آسیس** رمان را با مقدمهای با عنوان «به خواننده» آغاز میکند؛ اما این مقدمه نوشتاری بیرون از رمان نیست بلکه خود جزئی، از رمان است:

«راستش را بخواهید این کتاب، همهاش رودهدرازی و پرگویی است و من که براس کوباس باشم، اگر هم در نوشتن آن از سبک آدمی مثل استرن یا زاویر دِ مستر تقلید کرده باشم، احتمالاً یک جور بدبینی آکنده از نق و نوق و گنده دماغی خاص خودم را چاشنی آن کردهام»

در این مقدمه واقعیت و داستان به گونهای سهل و ممتنع تلفیق شدهاند، به طوری که در «مقدمهای» که بر طبق قاعده باید خودِ نویسنده (ماشادو دِ آسیس) آن را بنویسد راوی رمان (براس کوباس) در مقام نویسنده ظاهر میشود و صراحتاً از این که در نوشتن رمان تحت تأثیر نویسندگانی همچون **استرن** و **زاویر دِ مستر** قرار گرفته است، سخن میگوید.

او در پایان مقدمهاش اظهار امیدواری میکند که «خواندهی عالی مقام» از کتاب راضی باشد و اگر هم از آن راضی نباشد «با بشکنی مزد زحمتت را تقدیم میکنم و از شرّ تو خلاص میشوم»

سپس داستانِ رمان با عنوان «مرگ نویسنده» آغاز میشود. در این فصل میفهمیم نویسنده مرده است: «من از ذاتالریّه مردم» و رمان حاصل نوشتارِ پسامرگ اوست.

سرتاسر رمان سرشار است از پرسشها، متنهای ناتمام و حتا پاراگرافهای خالی و سپید که میتوان آنها را ارجاعات میان متنی و یا متنهای سپید نامید. در جایی مینویسد: «خواننده اگر حال و حوصلهی تأمل در پدیدههای روانشناختی را ندارد، میتواند از این فصل رد بشود و به قسمت پرماجرای کتاب برود» و با چنین تمهیدی از اجبارهای ساختاری، میگریزد و به بیان دیگر، با این شوخی از ساختارگرایی، تقدسزدایی میکند. در پایان فصل ۲۳ مینویسد: «فصل غمانگیزی بود. حالا برویم به فصل شادتر» در فصل ۳۷ به خواننده یادآوری میکند فصل ۲۷ را دوباره بخواند. در فصل ۴۵ با عنوان «یادداشتها» با تک کلمات رها از جملات مثل «هق هقها، اشکها... دعوتها...» و تک جملات ناتمام مثل «کوبیدن میخها بر تابوت» در حقیقت، صحنههای مربوط به مرگش را «لیستبرداری» میکند و در خاتمه مینویسد:

«اینها چیزهاییست که برای فصلی غمبار و پیش پا افتاده یادداشت کردم، فصلی که نخواهم نوشت» و بدین ترتیب با تمهیدی هوشمندانه از شرح مراسم میپرد و خود و خواننده را از روایت ملالآور، خلاص میکند.

در فصل ۵۵ اتفاق جالبی رخ میدهد. این فصل «مکالمهی جلیلالقدر آدم و حوا» نام دارد. در این فصل چنان که از نامش پیداست مکالمهای میان راوی (براس کوباس) و «ویرژیلیا» روی میدهد اما خودِ «مکالمه» غایب است و به جایش مجموعهای از علائم نقطهگذاری، گذاشته شده است:

براس کوباس

ویرژیلیا

«خاطرات پس از مرگ براس کوباس» کارناوالی از شگفتیها و جذابیتهای شکلیِ باورناپذیر است که به تنهایی تمامی یافتارهای پسامدرنیستی را در خود جای داده است. سرتاسر رمان را میتوان همچون مقدمهای دانست که پس از نوشتن متن اصلی، بر متن وارد میشود. نویسندهای که مرده است همانند متنی است که نوشته شده است و نویسندهای که پس از مرگش، مینویسد همچون مؤلفیست که پس از به پایان رساندن متن اصلی، مقدمهای بر آن متن مینگارد. مقدمهای پسامتن اما در واقع تمام متن.

به گمانم پس از خوانش این چند اثر شگفتانگیزِ کلاسیک، به پایان مقالهام نزدیک شدهام اما پرسش اصلی همچنان باقی است:

چرا باید کلاسیکها را خواند؟

در مقالهی **کالوینو** نیز پاسخی برای این پرسش نیافتم. او در پیشگفتاری بر کتاب خود، قبل از بررسی کتابهای مورد نظرش که آثاری از «هفتپیکر» **نظامی** و «کتاب بزرگ طبیعت» **گالیله** و «رابینسون کروزوئه» **دفو** تا «دکتر ژیواگو» **پاستر ناک** و سپس **همینگوی**، **خورخه لوئیس بورخس** را در بر میگیرد، تنها به بیان و توصیف شاخصهای آثار کلاسیک میپردازد؛ اما من در طرح مجدد این پرسش، به دنبال پاسخی بودم که نشان دهم رمان همواره در پی گریختن از خود بوده است. همواره میخواسته شیوههای ساده روایت را کنار بگذارد و از درون آن شیوههای روایی جدیدی را ابداع کند؛ و اساساً تاریخ رمان، خود داستانِ شیوههای خود گریزیهای آن است.

با ابداع روشهای پسامدرنیستی، چنین به نظر میآمد که بسیاریِ از این روشها خود پا و کاملاً ناگهانی و بیزمینه خلق شدهاند. چنان که **دیویدلاج** و برخی دیگر مثل **برایان مک هیل** چنین دیدهاند. آنها در پژوهشی خلاقانه سعی کردهاند توصیفی از «ادبیات داستانی پست مدرنیستی» ارائه دهند. با این حال چنان‌که پیشتر دیدیم شماری از مهمترین فرایافتهای رمان پسامدرن- نه این‌که ریشه در آثار کلاسیک داشته باشند بلکه در آثار کلاسیک یافته شدهاند.

رمان از خود میگریزد اما از آن روی که به خود بازگردد. رمان پسامدرن این امکان را

به‌گونه‌ای خودآگاه و تأکید یافته و غلو نما انجام میدهد. بااین‌حال این بازگشتی ساده نخواهد بود بلکه چنان بازگشتی است که بدانیم آنچه در آثار کلاسیک وجود دارد تنها به‌واسطه‌ی آثار پسامدرن به وجود آمده است!

ما بدون رمان و ادبیات پسامدرن نمیتوانستیم عناصر خود گریز در رمان کلاسیک را ردیابی و بشناسیم. از این منظر هرچند که آثار کلاسیک قبل از رمان پسامدرن نوشته‌شده است اما این رمان پسامدرن بود که عناصر و نشانههای پسامدرنیستی را در آثار کلاسیک بازخوانده است:

چرا باید کلاسیکها را خواند؟

به خاطر لذتی که در بازگشت نهفته است. به خاطر آن‌که ما دیگر کلاسیک نیستیم؛ زیرا باید به کوچهای که در آن بالیدهایم بازگردیم و نگاهش کنیم و به یاد بیاوریم.

منابع و ارجاعات متنی:
۱-چرا باید کلاسیکها را خواند/ ایتالو کالوینو/ آزیتا همپارتیان/ نشر کاروان/ ۱۸۳۱
۲-فلسفهی زندگی زناشویی/ اونوره دو بالزاک/ بنفشه فریس آبادی/ققنوس/۶۹۳۱
۳-بار هستی/ میلان کوندرا/ پرویز همایونپور/ نشر گفتار/۶۷۳۱
۴-مادام بواری/ گوستاو فلوبر/ رضا عقیلی و محمدقاضی/ نیل/ ۳۶۳۱
۵-مرفی/ ساموئل بکت/ سهیل سُمّی/ ققنوس / ۶۹۳۱
۶-هنر رمان/ میلان کوندرا/ پرویز همایونپور/ نشر گفتار/۸۶۳۱
۷-آخرین روز یک محکوم/ ویکتور هوگو/ بنفشه فریس آبادی/ چشمه/۸۶۳۱
۸-خاطرات پس از مرگ براس کوباس/ ماشادو دِ آسِس/ عبداله کوثری/ مروارید/ ۸۹۳۱
۹-زبان و روایت از سروانتس تا کالوینو/ آندره برینک/ فرزانه قوجلو/ نشر نیکا/ ۲۹۳۱
۱۰-نقد کی است/ حسین رسولزاده/ روزنه/ ۸۹۳۱
۱۱- نظریهی رمان/ دیوید لاج و .../ حسین پاینده/ نشر نظر/ ۴۷۳۱
۲۱-ادبیات پسامدرن/ لوی مک کافری/ پیام یزدانجو/ نشر مرکز/ ۹۷۳۱
۳۱-داستان پسامدرنیستی/ برایان مک هیل/ علی معصومی/ ققنوس/ ۱۹۳۱
۴۱-قمار نوشتن/ امیل چوران و .../ آرش محمد اولی/ نگاه/ ۷۹۳۱

دنیای پس از مدرن

(یک جهان و جهان های بسیار)

علی سرنهاد

مسئلهی مدرنیته، تجربه‌ای جهانی است و همه ی فرهنگها جهت ارتباط با سطح کلان تمدن امروز ناگزیر از تجربه ی آن هستند و نباید از رویارویی با آن بهراسند، امّا جهان‌های متفاوتی هم می توانند شکل بگیرد بر مبنای عکس العملِ فرهنگ های ریشه دار در جهت ارائه ی پاسخِ همدلانه و تعادل جویانه به مدرنیته و پسامدرنیته و نه الزاما در نفی یا تایید آنها بلکه در بکارگیری همه ی ظرفیت ها و ظرایفِ سنّت و مدرنیته با رویکردی نو.

به عبارت دیگر و به گفته لوک فری: وظیفه ای را که امروزدر پیش رو داریم و آن را موج سوم فلسفه مدرن می نامم این است که بدانیم چگونه تفکری که پس از ساختن نظامهای فلسفی و به دنبال آن شالوده شکنی، لائیک شده است می تواند در درون خود کانونهای معنایی را بیابد که شبیه به کانونهای معنایی دین باشند.

من قویا به حرف مالرو اعتقاد دارم که قرن بیست و یکم یا قرن معنویت خواهد بود یا نخواهد بود (جهانبگلو،۱۳۷۷، ۱۹)

البته ما در عصری زندگی می کنیم که روح تکنولوژی و ابزار بر آن حکمفرماست و اگر خیلی خوشبینانه بنگریم تنها می توانیم این روحیه ی سختِ ابزارگرایانه را کنترل و تلطیف کنیم اما فرهنگ های ریشه دار می توانند با ابتکار و ارائه تجربه های چند بعدی و متفاوت، بیشتر از پیش وارد صحنه شوند و بار تک مسئولیتیِ هدایت جهان را از روی دوش علم و ذهن مدرن بردارند و در تحقق رویاهای جهان؛ همزیستی، صلح، پاسداشت طبیعت و از همه مهمتر برای دادن معنایی نو به هستیِ انسان مدرن مشارکت کنند.

ما داریم منابع طبیعی را به سرعت مصرف می کنیم، جنگل ها تحلیل می روند، مراتع تخریب می شوند، سفره های آب فرو می نشینند و خاک ها فرسایش می یابند، نفت را مسرفانه مصرف

می‌کنیم و گازهای گلخانه ای را در فضا رها می سازیم، منابعی که در طی دوران های زمین شناسی انباشته شده اند در کار آنیم که طی یک یا دو نسل از میان برداریم. (براون،۱۳۸۶، ۲۲)

«دانشمندان پیش بینی می کنند با توجه به شرایط فعلی کره زمین این امکان وجود دارد که تا پایان قرن نیمی از گونه های حیاتی موجود در کره زمین منقرض شوند آنها باور دارند که پس از انقراض پنجم که موجب منقرض شدن دایناسورها شد زمین در آستانه انقراض بزرگ دیگری قرار دارد و در واقع انقراض ششمی در راه است دانشمندان این انقراض را ششمین پایان برای جهان پس از ۶۵ میلیون سال زندگی می نامند یکی از اولین قربانیان این فاجعه قطعا انسان خواهد بود ... ما باید بدانیم تنها نسلی هستیم که می توانیم از این پیشامد جلوگیری نماییم جمله ای هست که می گوید به جای دشنام به تاریکی شمعی روشن کنید.» (دنیای اقتصاد،۱۳۹۵،۴۰)

«بشر امروز بیش از هر زمانِ دیگر در معرض خطر و تهدید است. گیتی این توان را دارد تا پایدار بماند امّا بشر این اختیار را دارد تا با رفتارهایش زمین را همانند روزهای آغازینِ پیش از پیدایشِ خود عاری از حیات سازد؟ انتخاب بر عهده ماست و تنها فرصت ما نیز همین قرن است.» (ریس،۱۲۰،۱۳۹۲)

«مشکل بتوان واژه ای یافت که بازگوی وخامت وضع ما و خطیر بودن ذاتی تصمیمی باشد که در آستانه ی اتخاذ آن هستیم» (براون، ۱۳۸۶، ۳۹۶)

باید امیدوار بود، چراکه مسیر برای تجربه های نوین، باز است ...

تجربه ی پسامدرن با همه ی اهمیت خود پاسخی است درونی به مدرنیته و بر همان بستر، در حالی که این پاسخ میتواند در منظومه های دیگری هم تجربه شود و نه لزوما رونویسی از دست یک پاسخ و بر یک بستر که نتیجه اش می شود اینکه ما در دورانی زندگی می کنیم که مقدار زیادی اثر آفریده میشود که یاوه مطلقند یعنی در واقع ساخت معنایی ندارند ساختار زبان و روابط معنایی آنها به هم ریخته است به دلیل آنکه آن روابط جهان عینیِ خارجی که باید و از راه زبان به جهان

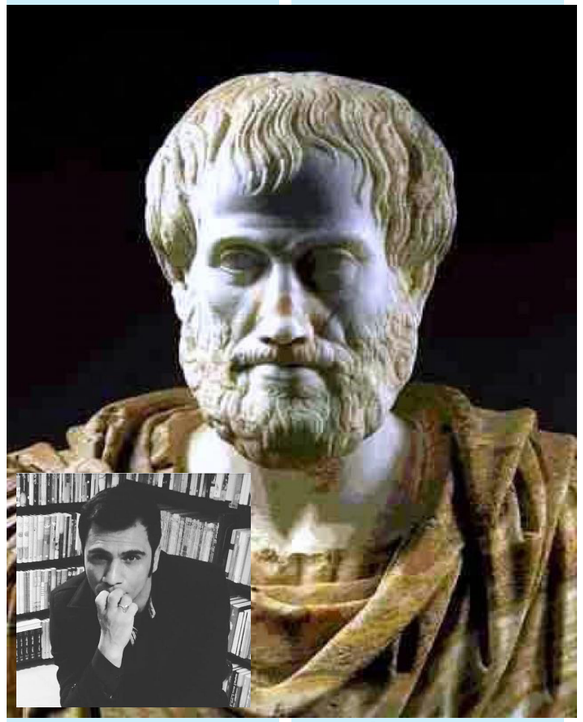
ذهنیِ درونی بتابد پریشان و آشفته است.
آنجا کابوسی است که آشفتگی خودش را در زبان منعکس می کند ... اگر آدم دقت کند می بیند خوانندگان ما چه بسا چیزهایی می خوانند و وانمود می کنند که آنها را می فهمند در حالی که واقعا نمی فهمند و اینها معنایی ندارد، بسیار چیزها در عالم فرهنگی تولید می شود و میان ما مبادله میشود در حالی که در حقیقت در بسیاری موارد چیزی جز یاوه و باد هوا تولید و مبادله نشده، چون آن عالم معنایی حضور ندارد (آشوری، ۱۳۷۶،۲۹)
من گمان می کنم که یکی از خطرهای بزرگی که روح و فکر نسل کنونی را تهدید می کند خطرِ عدم تشخیص زیبایی از زشتیِ است، می توان گفت که در این دوره از این هم دورتر رفته ایم و به نوعی به بیماری زشت پرستی دچار شده ایم (اسلامی ندوشن،۱۳۷۳،۱۴۴)
پسامدرن، روایتی متفاوت بر همان بستر مدرنیته است و این ایجاد روایت هایی از جنس دیگر را منتفی نمی کند به شرط آنکه هیچ بستری آخرین بارانداز بشریّت تلقی نشود و احترام به همه منظومه های وجودی در راستای ایجاد تعادل میان همه ی ابعاد متفاوتِ تفکر انسانی مطلوب و خواستنی باشد بخصوص در جهان کنونی که شبکه ی در هم تنیده اطلاعات آنرا بیش از پیش یکپارچه کرده است.
این مثل معروف ایرانی که «همه چیز را همگان دانند» راهکار بسیار درستی را پیش رو می نهد و براستی عرصه های وجودِ انسانی آنقدر وسیع و پهناور است که تاریخ را در می نوردد و چه بسا در دوره هایی دیگر داستان با نگاهی نو و روشی کاملا متفاوت روایت شود.
مدرنیته در بنیان خود نشانگر نگرانی و عدم یقین است انسان غربی در شرق و در آسیا چیزی را می یابد که هرگز نمی تواند در غرب به آن دست پیدا کند و آن یقین است، یقین نقطه عطف
تفاوت بنیادین نهفته میان شرق و غرب است، انسان مدرن هرگز شرقی نمی شود اما در شرق به آرامش میرسد شرق زمان آرامش، زمان غیر غربی غرب است اما چه چیزی می تواند یقین یا این آرامش روحی شرقی را توضیح دهد؟ عوامل ایجاد آنرا می توان از جمله در تعریف انسان، مفهوم زندگی و معنای طبیعت و رابطه ی انسان با طبیعت باز یافت. (روزنامه نشاط،۱۳۷۸)
البته من موافق نقد یک منظومه وجودی با مصداق و معیار منظومه ای دیگر نیستم و این رویکرد، نتایج متعادل و منصفانه ای را به بار نمی آورد «باید مواظب باشیم بازی زبانی (شهودی) مثل بازی زبانی (علمی) بازی نشود» (مگی، ۱۳۷۲، ۵۵۴)
لودویک ویتگنشتاین (یکی از نوابغ فلسفه در قرن بیستم) نشان داد برای ارتباط با هر منظومه فکری، علمی و حتی دینی باید با بازیِ زبانی و قواعد مختص به همان منظومه وجودی، واردِ بازیِ حقیقتِ آن شد؛ از نظر ویتگنشتاین نمی توان بعنوان مثال با قواعد بازیِ زبانیِ علمی، به نقدی منصفانه از منظومه های دیگر شناختی چون دین دست یافت. مانند بازی های ورزشی چون فوتبال که قواعد و الزامات این بازی، مطمئنا در بازی والیبال و ... جواب نمی دهد و همین بینش پارادایمیک را اگر جهت ایجاد ارتباط و تعادلِ جدید بین منظومه های متفاوت هستی‌شناختی مصداق دهیم میتوان آگاهانه با شناخت ابزارها و قواعد هر کدام از این منظومه‌ها به دیگری پل زده و ارتباطی سیال را بین این وجوه گوناگون برقرار کرد، همانگونه که در مقاله خرد سیال کروی تشریح کرده ام: «می‌توانیم علاوه بر دنیای متکثر ذهنیت انسانی (سوبژکتیویته) که در مدارهای گوناگون و در فضای پیرامونی ساختار کروی در گردش است، جهان شهودی فراتاریخی را هم در جهت عمودی و فضای درونی آن مجتمع سازیم و در کل، معماری خرد سیال بر پایه تجمیع عقلانیت مبتنی بر تاریخ از یک سو و از سوی دیگر تجربه‌های شهودیِ فراتاریخی به سمت هسته‌ی مرکزی است به گونه‌ای که هر کدام از این فضاهای متفاوت بتوانند در جایگاه به حقه و منصفانه خویش قرار بگیرند بدون اینکه بخواهیم به تفسیر ذهنی واحدی از حقیقت یا آرمانی بیرون از این کلیّت دسترسی یابیم. در این بینش برخلاف نگاه متافیزیک‌زده و دوگانه، می‌توانیم امکان هستی را درونِ هستی انسان گسترش دهیم و با بکارگیری بینش اومانیستی، در عین حال آنرا به سمت تمامیت هستی گسترش داده و لایه‌ها و ابعاد متفاوت شناختی را درون آن جایگذاری و بازیابی نماییم.» (پیرنهاد، ۱۳۹۷،۳۰)
همانگونه که کاربرد اتومبیل، بکارگیری وسیله ای چون هواپیما یا کشتی را منتفی نمی کند؛ اگر بتوانیم سیستمی را بکار بگیریم که این امکانات نامتجانس را در خود نهفته داشته باشد و بتواند در بسترهای متفاوت، عملکرد متناسب با همان موقعیت را فعال کند یعنی بر زمین، دریا و آسمانِ وجود انسانی بتواند به تناسبِ موقعیت های متغیر، هر لحظه امکان تطابق را فراهم نماید می توان امیدوار بود که با این روش بتوانیم در جهان متکثر امروز در جهت ایجاد تعادل میان ابعاد کلان و متفاوت عرصه‌های وجودی حرکت کنیم.
«کسی نمی گوید که بشر از علمِ خود روی برگرداند یا از تکاپوی علمی باز ایستد، این برخلاف ذات آدمی است، ولی از سوی دیگر، باید به فکر آن بخش از نیاز انسان هم بود که خارج از مدار علم حرکت می کند. اگر این دو در مقابل یکدیگر قرار گیرند فاجعه به بار خواهد آمد.» (اسلامی ندوشن،۸۵، ۱۳۹۰)
ما نباید در جهت یکسان‌سازی این منظومه ها حرکت کرده و آنها را وارد یک قاعده ی بازی نماییم؛ بلکه میتوانیم این منظومه های متناقض را به گونه ای کنار یکدیگر قرار دهیم که عملکرد هر کدام از آنها نه تنها با دیگری تداخل نداشته باشد بلکه تعامل و تعادل جدیدی را در کهکشانِ وسیع انسانیت برقرار نماید. چون این منظومه ها تحت جاذبه یکدیگر قرار دارند و پرداختن بی اندازه به هر کدام، موجب عدم تعادل در دیگری است؛ یعنی هر اندازه تکیه انسان به عقلانیت ابزاری بیشتر شود از سوی دیگر جنبه نامشهود زندگی عقب می نشیند و از سوی دیگر پرداختن یکسویه به شهود درونی، بدیهی است که آسیب های اجتماعی مختص به خود را ایجاد خواهد کرد مگر اینکه

حق این منظومه‌ها همزمان ادا شود و با ابزار و امکانات گوناگون و در بسترهای متفاوت، سیر سیال حرکت را پی گرفت که در اینصورت نه تنها از منظومه های دیگرِ شناختی صرف نظر نمی‌کنیم بلکه حتی شناخت بهتر و جامع تری از آنها را کسب خواهیم کرد.
ماخذ:
– آشوری، داریوش (۱۳۷۶)، ما و مدرنیّت، تهران، انتشارات صراط
– اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۹۰)، راه و بی راه، تهران، شرکت سهامی انتشار
– اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۷۳)، ایران را از یاد نبریم، تهران، انتشارات یزدان
– براون، لستر، (۱۳۸۶)، برنامه ب-۳ (رهانیدن سیّاره ای گرفتار تنش و تمدنی دچار آشفتگی)، ترجمه فریدون مجلسی، تهران، نشر اطلاعات پیرنهاد، علی (۱۳۹۷). خرد سیال کروی (تلفیق ساختاری عقلانیت تاریخی و امر شهودی فراتاریخی). ماهنامه فرهنگی و ادبی سخن. ش ۲۷ و فصلنامه علوم انسانی گیلان ما. ش ۷۳
– جهانبگلو، رامین (۱۳۷۷)، نقد عقل مدرن (جلد اول)، ترجمه حسین سامعی، تهران، انتشارات فرزان روز
– روزنامه دنیای اقتصاد، ضمیمه آخر هفته، شماره ۱۷۷
– روزنامه نشاط، مقاله پیامدهای جهانی شدن مدرنیته غربی،۱۶/۰۵/۱۳۷۸
– ریس، مارتین (۱۳۹۲)، قرن آخر، ترجمه حسین داوری، تهران، انتشارات کتاب نشر
– مگی، برایان (۱۳۷۲)، فلاسفه بزرگ، ترجمه عزّت اله فولادوند، تهران، انتشارات خوارزمی

«سیاست کلاسیک و نظریه ارسطو»

سجاد آرمانی

ارسطو در کتاب سیاست جمله ای معروف دارد که عنوان می کند: «انسان بنابر طبیعتش حیوانی سیاسی است». منظور ارسطو از بیان این سخن چه بوده است؟
فلسفهٔ سیاسی ارسطو بر مبنای فلسفهٔ کلی ترو جهت گیری فلسفی اش تقسیم بندی می شود که در نمای کلی آن به فلسفهٔ طبیعت گرایی غایت باورانه نام برده می شود. شاید در نگاه اول این نام گذاری اندکی زمخت به نظر برسد اما با تحلیل معنای آن، این عنوان قدری شفاف تر خواهد شد. «غایت» در زبان یونانی به معنای «هدف» کاربرد دارد. یکی از مثال هایی که خود ارسطو برای آن می آورد این است که نقطه هدف «غایت» کمانگیر است، نشانه ای که به سمتش نشانه می رود. میتوان گفت که توضیح غایت باورانهٔ هر عمل یا واقعه ای توضیحی است که آن عمل یا واقعه را بر حسب مقصود یا هدف آن عمل توضیح می دهد؛ اما آنچه سبب می شود دیدگاه ارسطو طبیعت گرایی غایت باورانه باشد این است که به عقیدهٔ او هر موجود طبیعی غایتی دارد که طبیعت در آن نهادینه کرده است. مثال معمول آن این است که دانهٔ بلوط بنابر طبیعتش می خواهد درخت بلوط شود و دانه های بلوط بیشتری به بار آورد. پس میتوان گفت دانهٔ بلوط چیزی است که ذاتش می کوشد



درخت بلوط شود. بدین ترتیب، دانهٔ بلوط بر حسب هدف و مقصودش تعریف شده است. پس در مراتب توضیح، درخت بلوط مقدم بر دانه ی بلوط است؛ یعنی برای فهم اینکه دانهٔ بلوط چیست، باید نخست بدانیم که درخت بلوط چیست. اما نباید «غایت» را صرفاً به معنای «نهایت» یا هدف در نظر گرفت؛ آن غایتی که در مقام مقصودی طبیعی در نظر گرفته می شود بُعدی اخلاقی هم دارد. اخلاق نیکوماخوسی ارسطو با بیان این نکته آغاز می شود که «غایت» هر چیزی همانا «خیر» آن چیز است. برای فهم درست این قضیه در اینجا لازم است به مثال بالا رجوع کنیم.
اگر دانهٔ بلوط بنابر طبیعتش چیزی است که می خواهد درخت بلوط شود، پس ضرورتاً در خودش ناکامل است. دانهٔ بلوط وقتی درخت بلوط می شود که خودش را کامل یا متحقق می کند، یعنی به مقصود طبیعی اش می رسد. چون جزو طبیعت دانهٔ بلوط است. پس چیزی برای دانهٔ بلوط کامل شده همان درخت بلوط است. پس چیزی برای دانهٔ بلوط خیر است که کمکش کند تا به نهایت خود برسد. به این معنا «غایت» کمال است و هر آنچه، چیزی را به سمت کمالش می راند برای آن چیز خیر است.
حال که به این مهم پی بردیم باید بپرسیم این تفکر چه ربطی به سیاست دارد؟ ارسطو می گوید چون انسان ها هم موجودات طبیعی هستند، پس آنها هم غایتی طبیعی دارند که در نهایت این غایت را کامروایی می نامد. همه اعمال ما در نهایت برای نیل به کامروایی است و بهترین و کامل ترین زندگی انسان آن زندگی است که در کامروایی حاصل شده است. پس خیر انسان در چیزی است که به او کمک می کند به این نهایت مطلوب برسند. درست است که کامروایی مقصود طبیعی انسان است؛ اما اشخاص نظرهای مختلفی در این باره دارند که کامروایی چیست.
برخی می گویند کامروایی در اندوختن ثروت یا شهرت است و بعضی هم می گویند در شادخواری است. ارسطو نظری مخالف با تمام این عقیده ها دارد و می گوید اینگونه نظرها درباره اینکه کامروایی چیست همه خطا هستند. آن کسی که معتقد است بهترین زندگی آن است که حاوی بیشترین لذت باشد برخطاست و آن کسی که زندگی اش را وقف اندوختن ثروت می کند راه خطا را می رود.
در اخلاق نیکوماخوسی، ارسطو می گوید کامروایی در پرورش و

به کارگیری قوای عقلانی است. همه ی ما انسان ها، گر چه بنا بر طبیعتمان در پی کامروایی و بهروزی هستیم، اما ممکن است در راه زندگی به دنبال چیزهای خطا برویم.

پس انسان برای آنکه واقعا کامروا باشد باید درک درستی از کامروایی داشته باشد. ارسطو می گوید درک اشخاص از کامروایی برگرفته از زندگی شخصی شان است؛ یعنی اینکه درک هر کسی از اینکه کامروایی چیست در وهله نخست مربوط به تربیت و بار آمدن اوست، مربوط به فرهنگ اوست؛ پس هر کسی برای اینکه خوب باشد، میبایست خوب بار آمده باشد و خوب تربیت شده باشد. از نظر ارسطو هیچ کس نمی تواند به خود و با خود زندگی خوب و خوشی داشته باشد به کامروایی مستلزم کوشش دیگران است، مخصوصا کسانی که تعلیم و تربیت لازم را در اختیار ما بگذارند. البته وظیفه تعلیم و تربیت به روش مجامع اجتماعی همچون خانواده، محیط و دولت است؛ بنابراین انسان ها اگر میخواهند کامروا شوند باید یک زندگی اجتماعی داشته باشند؛ اگر مجامع اجتماعی با سازماندهی مناسب وجود نداشته باشند، رسیدن به کامروایی ناممکن است.

چون خانواده، محیط زندگی و دولت خوب برای کامیابی ضروری هستند و چون کامروایی هدف طبیعی انسانهاست، پس خانواده ها، محیط ها و دولت ها هم موجودات طبیعی هستند؛ زیرا هر آنچه برای رسیدن به غایت چیزی طبیعی ضروری است وجود خودش هم طبیعی است. ارسطو می گوید در میان انواع مجامع اجتماعی مهمتر از همه دولت است. علتش اینست که خانواده و محیط فقط در صورتی میتوانند وجود داشته باشند که جزئی از دولت باشند. همانگونه که نمیتوان دانه بلوط را جز برحسب درخت بلوط بودنش را درک کرد، خانواده و محیط را هم جز بر حسب دولتی که بدان تعلق دارند نمیتوان درک کرد. پس به نظر ارسطو، دولت نخستین وجه گردهمایی اجتماعی است.

چون دولت وجودی طبیعی دارد، پس مقصودی طبیعی هم دارد و این مقصود طبیعی چیزی نیست مگر کمال اخلاقی شهروندان. این وظیفه طبیعی دولت است که با وضع قانون هایی شهروندان را مجبور کند از دوران طفولیت رفتار درستی داشته باشند و بدین ترتیب کمک کند تا آنان زندگی خوبی داشته باشند. پس به نظر ارسطو فلسفه وجودی دولت فقط کمک به زندگی خوب و خوب زیستن است و نخستین وظیفه آن وضع و تنفیذ قوانینی است که منعکس کننده ی نظر درست درباره کامروایی هستند؛ یعنی دولت باید مردم را اخلاقاً خوب کند.

حال میتوانیم معنای آن قول مشهور ارسطو را درک کنیم. چون مقصود انسان ها کامروایی است و چون کامروایی به دست نمی آید مگر در دولتی خوب، انسان ها بنابر طبیعتشان سیاسی هستند.

چهار دلیل منطقی دارد که برای این بحث مهم جلوه می کنند.

نخست، اگر انسان بودن در گرو عضویت دولت است، پس به یک معنا دولت مقدم بر افراد است. اگرچه همه ی ما در کشوری زاده می شویم که پیش از ما وجود داشته است، اما تقدم مورد نظر ارسطو تقدم زمانی نیست. به عقیده ارسطو، دولت تقدم اخلاقی بر خود دارد؛ یعنی خیر دولت مقدم بر خیر فرد است. ارسطو می نویسد:

«حتی اگر خیر فرد و خیر دولت خیری واحد باشد، چنین می نماید که دست یافتن به خیر دولت و نگاهداری آن، کاری بزرگ تر و کامل تر باشد. گرچه تحقق بخشیدن به آنچه برای یک فرد خیر است، مایه ی شادمانی است، اما تحقق بخشیدن به آنچه برای ملت و دولت ها خیر است عملی زیباتر و الهی تر است».

چون وجود دولتی خوب برای پروراندن شهروندانی خوب ضروری است، خیر دولت اخلاقاً برتر و مهم تر از خیر هر تک شهروندی است.

دوم، اگر کامروایی غایت طبیعی انسان هاست و اگر این نهایت فقط در نوع درستی از دولت به دست آمدنی است، پس انسان هایی که تحت سیطره دولتی هستند که به شیوه درست زندگی یاری نمی رساند ضرورتا انسان هایی ناکامروا هستند و زندگیشان غیرطبیعی و تباه است. چون فلسفه ی وجودی دولت کمک به زندگی خوب و بهزیستن است، دولتی که نظر غلطی را درباره کامروایی ترویج می کند، یا هیچ نظر خاصی را درباره کامروایی ترویج نمی کند، وظیفه اش را درست انجام نمی دهد. پس چنین دولت هایی فاسد و غیرعادل هستند.

سوم، اگر بهزیستن غایت انسان هاست و اگر این امر در پرورش و به کارگیری قوای عقلانی است، پس اشخاصی که قوای ناقصی دارند انسان کاملی نخواهند بود. چنین است که ارسطو این قول رسوا را می آورد که برخی انسان ها طبیعتا ناقص هستند، ارسطو دو دسته از انسان هایی را که طبیعتا فاسد و ناقص هستند شناسایی می کند: زنان و بردگان طبیعی.

زنان و بردگان طبیعی انسان هایی هستند که به دلایل گوناگون، طبیعتا به طور کامل عاقل و عقلانی نیستند. پس آنها به طور معمول نسبت به انسانهای عقلانی که طبیعتا حاکم بر آنها هستند فرودست اند. علاوه بر این، چون آنها توانایی پرورش قوای عقلانیشان را ندارند لیاقت شهروندی ندارند؛ پس دولتی که شهروندی کامل به کسانی عطا می کند که طبیعتا نمی توانند شهروند کامل باشند فاسد است.

چهارم، اگر هدف درست دولت کمال اخلاقی شهروندانش است و اگر شهروندان را فقط با قوانین و تعلیم و تربیت درست می توان اصلاح کرد، پس دولت خوب دولتی است که قوانین خوب و نهادهای تربیتی خوب داشته باشد؛ اما قوانین و نهادهای خوب را فقط کسانی می توانند تاسیس و مراقبت کنند که بدانند چه چیزی اخلاقا درست است؛ بنابراین بهترین دولت دولتی است که بهترین مردمان از نظر اخلاقی عنانش را در دست داشته باشند.

بدین ترتیب ارسطو بر سامان دادن سیاسی صحه می گذارد که در آن بهترین مردمان بر دیگران حکم می رانند. پس از نظ ارسطو، دموکراسی نوع تباه و فاسدی از دولت است.

البته نظر ارسطو صرفاً ارائه پیشنهادهای عملی در تدابیر سیاست نیست، بلکه نگرشی خاص از فلسفه ی سیاسی است که میتوان این نگرش کلی به فلسفه ی سیاسی را که نظر ارسطو نمونه ای از آن است، نگرش کلاسیک به سیاست دانست.

نگرش کلاسیک به سیاست در

طول دوران ها هواداران بسیاری داشته است اما با طلوع علم مدرن نظریه ی غایت باورانه ی ارسطو رو به افول نهاد. امروزه ما دیگر معتقد به این نیستیم که طبیعت در چیزها مقصودی را دنبال می کند. وقتی پیش فرض های متافیزیکی در نگرش کلاسیک جای به پیش فرض های دیگری دادند، شیوه های تازه ای در باب تفکر سیاسی بوجود آمد. به همین منظور فلسفه ی سیاسی امروزین و تفکرات روزمره ی سیاسی ما، مبتنی بر فرضیاتی به کلی متفاوت از فرضیات نهفته در پس نگرش کلاسیک است.

منابع:
کتاب جمهوری افلاطون، کتاب اخلاق نیکوماخوسی افلاطون، کتاب سیاست افلاطون

جهان نمایش درباره سینمای تورناتوره ناخدای خاطرات

نویسنده: علی رفیعی وردنجانی

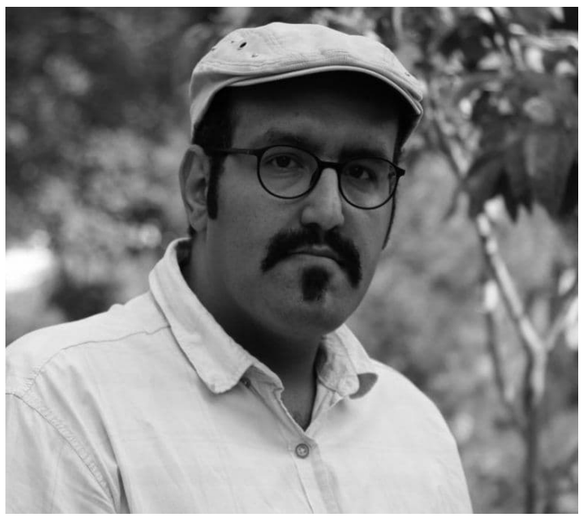
جوزپه تورناتوره «Giuseppe Tornatore» کارگردان ایتالیایی ۶۳ ساله، همزاد خاطرات مخاطب را در دل داستان کشف می کند و این گونه سینمایش را می سازد. انیو موریکونه «Ennio Morricone» موسیقی دان محبوب تورناتوره که ملقب به موتسارت سینما است در همکاری های متعدد با این فیلم ساز ثابت کرده است خاطرات و خواستگاه هرمونوتیک کارگردان را به خوبی می شناسد. از ویژگی های مهمه سینمای تورناتوره می توان به کاربرد دوربین و ثابت نگاه داشتن زمان توسط ثبت عکس اشاره کرد. در این یادداشت سعی دارم تا با بررسی مولفه های اصلی سینمای تورناتوره اهمیت خاطرات در داستان ها و مابه ازای بیرونی آن، در زندگی انسان را بازگو کنم.

*سینما پارادیزو «Cinema Paradiso»

فیلمی که باعث شد جوزپه تورناتوره به عنوان یک فیلم ساز صاحب سبک در جهان شناخته شود «سینما پارادیزو» نام دارد. اگرچه قبل از آن فیلم ساز دو اثر دیگری با نام های «صد روز در پالرمو» و «پروفسور» را در کارنامه خود داشت اما نبوغ و بلوغ هنری وی را می توان در «سینما پارادیزو» مشاهده کرد. یک داستان عاشقانه که اساس خود سانسوری بشر را بیان می کند و با استفاده از تعلیق های احساسی، شکوهمندانه رستاخیز نگاتیو را بر عرصه کشف و شهود انسان در میان خاطرات همسوی خود به نمایش می کشد. این اثر تحول بزرگی در ساختار سینمای جهان به وجود آورد چرا که تا پیش از آن سینمای پرتعلیق و جنایی هیچکاک «alfred Hitchcock»، وسترن اصیل و خانواده محور جان فورد «John Ford»، وشبیه خون مرگ و زندگی برگمن «Ingmar Bergman» و ... سینما را دریچه ای به سوی سرشت بشری معرفی کردند. تورناتوره به گوشه نشینی و تداعی خاطرات غیر ارادی علاقه خاصی دارد چرا که اگر خوب به لایه های این اثر نگاه اندازیم شخصیت ها متفاوت با انسانی هستند که ذاتا موجودی است اجتماعی؛ بلکه از تنهایی به تولید عشق و زندگی می رسند. اوج ویژگی عزلت نشینی را می توان در افسانه ۱۹۰۰ «The Legend of ۱۹۰۰» پیدا کرد. پیانیستی که در کشتی به دنیا می آید، در کشتی عاشق می شود و هنگامی که برای اولین بار از آن خارج می شود از ابدیت و بی نهایت بودن دنیا شکایت می کند و می گوید: من با ۸۸ کلید در پیانو در کشتی می توانم هرآنچه را می خواهم خلق کنم اما زندگی بر روی زمین این امکان را به انسان نمی دهد.

*تشریفات ساده «Pure A Formality»

فیلم ساز در این اثر با استفاده از ویژگی قدرتمند خاطرات و ذهن پر هیجان یک نویسنده از اتفاقاتی که ساعاتی پیش رخ داده است بار دیگر در بازی با نوستالژی به پیروزی می رسد. این فیلم که کالت عجیب و غریبی در نوع خود است، سرلوحه کار بسیاری از کارگردانان همچون رومن پولانسکی «ROMAN POLANSKI» قرار گرفته است. تعلیق و ایجاد محتوای حساسیت زا در این فیلم با مهارت بالا به نمایش گذاشته شده است. استفاده از کیسه



عکس ها توسط بازپرس برای کشف راز آقای نویسنده محبوب بار دیگر اهمیت ثبت زمان توسط دوربین را ثابت می کند. این ویژگی دو بُعد دارد؛ اول اینکه به وسیله آن خطاهای ذهن نمایان می شوند، دوم آنکه دوربین تنها وسیله ای است که خود واقعی انسان را به نمایش می گذارد، عملی که با کاربرد آیینه و ایستادن در برابر آن اشتباه گرفته می شود. نویسنده در این فیلم با تماشای هریک از عکس های ریخته شده بر روی میز به اشتباه توجه بازپرس را به حقیقت ماجرا متمرکز می کند و سوال بزرگ در پایان این اثر این گونه مطرح می شود که آیا نویسنده به قتل خاطرات اعتراف می کند یا این خاطرات است که قتل کس دیگری را به دستان نویسنده نمایان کرده است؟

*مالنا «MALENA»

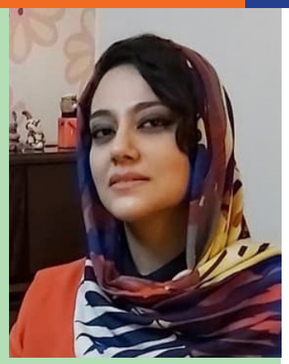
مونیکا بلوچی «Monica Bellucci» در مصاحبه ای اذعان کرد: تکنولوژی اگرچه ارتباطات را قوی تر و آسان تر کرده است اما به همان اندازه احساسات روز به روز ضعیف تر می شوند. جوزپه تورناتوره در این اثر به واقع شگفتی احساسات را از نگاه و جنسیت زنانه بیان کرده است. عشق شکوهمند و افلاطون پسر بچه نسبت به مالنا که در همه حال

او را در روان خود منعکس می کند حاصل دوران نوجوانی و بلوغ است. به همان اندازه که نگاه سلبی مردان جزیره سیسیل به مالنا برای پسر نوجوان عجیب است این عشق ابتدا مخاطب را به اشتباه فرهنگی وادار می کند اما در ادامه ثابت قدم ماندن پسر بچه در این راه برای خود معشوق نیز دلچسب و رنگین می شود. فارق از ویژگی های سیاسی موجود در فیلم نگاه تداعی کننده همواره فرم احساسات کارگردان را بروز می دهد. پسر بچه در تخت خود دراز می کشد و با تفکر به مالنا او را در آغوش می گیرد آن هم در سالهایی که فاشیست و موسیلینی اذهان عمومی را دست گرفته اند، این ویژگی نشان می دهد برای یک نوجوان تازه بالغ شده سیاست هیچ معنایی ندارد و تنها به یک چیز فکر می کند: یافتن یک عشق حقیقی برای ادامه حیات.

*مکاتبه «The Correspondence»

مکاتبه به همان اندازه که سن بلوغ را در پسر بچه فیلم مالنا، آماده تر از هر زمان برای پذیرش یک عشق حقیقی نمایان می کند، سالهای پایانی زندگی و آگاهی از زمان مرگ را تنها فرصت انسان برای رسیدن به آرامش روانی عنوان کرده است. قبل از چگونگی استفاده از ویژگی خاطرات در این اثر باید به پختگی موسیقی آن در عین سادگی و سبکی اشاره کنم. این بار موریکونه است که سکان خاطرات در یک فیلم از تورناتوره را در دست می گیرد و هدایت می کند آن هم با موسیقی شاهکار خود. تورناتوره سوار بر امواج نت تعارفات سینمایی را کنار می گذارد و از همان ابتدا ساختار نوستالژک عشق و حیات ابدی آن در روان آدمی را به تصویر می کشد. همه نامه ها و تصاویری که پروفسور قبل از مرگش برای معشوقه خود ثبت کرده است نشانه از شناخت عمیق ویژگی های زنانه از سوی مردی دارد که در حال تمام شدن است. آن مرد حتی هذیانات و کابوس های معشوقه را شناسایی کرده و به خوبی می داند که کی و کجا باید از قدرت کلمات و تداعی خاطرات استفاده کند. او با ایمیل های زمان بندی شده معشوق را به هرکجا که بخواهد می کشاند. می توان قانون تناسخ «Reincarnation» را در وابستگی بی واسطه سگ به معشوقه حاضر در پارک عنوان کرد چرا که سگ همواره وفاداری بالایی دارد. این بار تصاویر به صورت عکس های تکی و ریخته بر روی میز خاطرات را در داستان تورناتوره نمی بینیم بلکه احساسات با پیشرفت تکنولوژی بر روی مانیتور لپ تاپ، تلفن همراه جاری می شوند اما در نهایت تاثیری را که پاکت های قرمز رنگ نامه بر معشوق می گذارند را ندارند. سینمای تورناتوره یک سینمای غافل کننده است که با توسل به خاطرات نهادینه شده در داستان فیلم مخاطب را شگفت زده می کند و تماشای آن در هر زمان و هر شرایطی به علاقه مندان سینما توصیه می شود.

نویسنده: علی رفیعی وردنجانی



درباره فیلم
یادداشتی بر فیلم روسی به نویسندگی و کارگردانی: امیر حسین تقفی
با نگاه به تحلیلِ روابط شخصیت ها

سوگل اباذری

برف شدیدی در اوّلین پلان از فیلم دیده می شود و حوضی خالی را نشان می دهد. آرام آرام دوربین عقب می رود و پشت میله هایی در ساختمانی خالی مستقر می شود؛ کارگردان با چیدمان چنین قابی، به همراه موسیقی دلهره آوری که همراهی اش می کند، کل فضایِ غم آلود داستان را برای بیننده روایت می کند؛ و حرکات آرام دوربین، شخصیت ها را در قاب هایی یخی و خالی میان خرابه هایی دنبال می کند؛ این فضایِ سرد، تمثیلی از نقطه ی اشتراک بارز شخصیت ها است؛ زیرا تمامشان تاوان بزهکاری در گذشته ی بدشان را پس می دهند و کارگردان با انتخاب معماری هوشمندانه توانسته سرگردانی و تنهایی تک تکشان را در میان این خرابه ها بیان کند.

خانه ی هر کدام در جایی متروک قرار دارد که دوربین به صورت موزیانه ای وارد آنجا می شود. اولین خانه، خانه ی دوست مرجان است؛ آنها مدّتی است با یکدیگر زندگی می کنند و تماج که بعد از ۳ سال از زندان فرار کرده و سراغ او می آید، اولین چیزی که از برقراری رابطه ی دور افتاده ی این زوج دیده می شود، پاهای مرجان است که مانند مرده ای به نظر می آید؛ و تماج دلتنگ و خسته پایین پایش نشسته اما مرجان معذب پاها را به سمت خود می کشد؛ جدایی روابطشان در این تصویر صحه بر تنهایی و سرگردانی در زندگی هر دویشان می گذارد؛ آنها در عذاب غوطه ورند و تاوان چیزی را پس می دهند که نمی دانند دلیلش چیست؟ زیرا مانند اغلب ما آدم ها گرفتار در چرخه ی پر گناهی از رفتارهای نابسامان یکدیگر شده اند که به راحتی به دیگری و دیگری و در آخر به نسل بعدی سرایت خواهد کرد؛ و وقتی هر فردی قربانیِ رفتار بدی از سوی دیگری خواهد شد، در وجودش به عقده ی حقارت تبدیل می شود که پیرو آن دوست مرجان می گوید: **«همه ی آدم ها توی بچگی به اندازه ی زخم هایی که خوردن یه وقتی که بزرگ می شن زخم می زنن».**

آنها در حقیقت بار گناه یکدیگر را به دوش می کشند و دوباره به شکل دیگری تکرارش می کنند. تومـاج و مرجان بار گناه، پدرِتوماج که به زن روسی تجاوز کرده است را به دوش می کشند؛ پدر توماج سراغ مرجان می آید و می گوید: **«من یه آدم حروم زاده هستم و باعث همه ی مصیبت ها منم»**؛ بنابراین با پی ریزی سلسله ی ر فتارهای نابه هنجاری، زندگی توماج شکل می گیرد و آن پسر مریض احوالی را که پدرش از آن زن روسی دارد، همان نابه هنجاری را برای انتقام مادرش

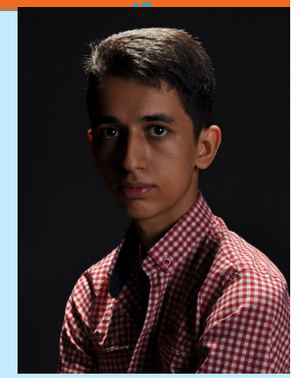
در حق مرجان تکرار می کند؛ و می گوید: **«هر کاری که تو با اون زن کردی، من با اون دختر کردم! هر کاری که تو با مادرم کردی، من با اون دختر کردم»**

توماج هم یک دزد شده و پدر او را سرزنش می کند و حتّی یک بار هم به دیدن او در زندان نمی رود، در حالی که دزدی نتیجه ی روح تجاوز گر خود اوست؛ و توماج نیز در جامعه با دزدی تجاوز می کند و عاشق زنی نیز می شود که قلبش برای یوسف که یک دزد و به قول خودش آشغال بوده است، می تپد. مرجان هنوز یوسف را دوست دارد و توماج هنوز مرجان را؛ و چه بسا که خود مرجان نیز تجاوزگر است؛ زیرا در زمانی که پیمان زندگی با توماج می بندد، قلبش برای یوسف می تپد و به قول خودش در فکر این است که روزی به او برسد. او به حریم خصوصی توماج تجاوز می کند و در حال حاضر زندگی اش را ویران کرده است. در صورتی که خود، زندگی اش ویران شده و مسبب اصلی آن را یوسف می داند!

پیوند اشتراک میان این شخصیت ها نیز ابراهیم برادر یوسف است که یک آدم الکلی و اراذل است؛ مانند یوسف زندگی بدی دارد و حالا قرار است کمک کننده به توماج باشد و فرد متجاوز را پیدا کند. در صورتی که همه ی آنها تجاوز گرند و به ویرانی و پوچی رسیده اند. این گناه را با انتقام یکی یکی روی سر یکدیگر آوار می کنند؛ و ضربه ی مهلک را در داستان با توجه به مضمون انتقامی که دارد، نویسنده در جایی از داستان می زند که مرجان با وجودی که می داند فرد متجاوز پسر مریض احوال است امّا آشکار نمی کند و با نقشه ای از پیش تعیین شده در ذهنش قصد دارد، تقصیر را گردن یوسف بیندازد و او را مجازات کند؛ دردناک تر این که همه ی این راز را توماج می فهمد امّا برای عشق از دست رفته اش، وقتی به دروغ مرجان یوسف را به عنوان تجاوزگر معرفی می کند، او را می کشد؛ زیرا دلیل از دست رفتن مرجان را یوسف می داند!

البته یوسف خودش داوطلب برای این تراژدی مرگ بار می شود؛ زیرا در مبارزه ای که با نفس خود به راه انداخته و عذاب وجدان از گذشته ای تلخ که او را محاصره کرده، بهترین فرصت را می داند تا برای همیشه از این وضعیت خلاص شود.

از آن دردناک تر که این تراژدی را اسف بارتر می کند، نظاره گر بودن سونیا دختر ابراهیم است؛ دختر بچه ای که مادرش، مرضیه برای رفتارهای بد پدر زندگی را ترک کرده و با مرد دیگری ازدواج کرده است و البته مرضیه سونیا را می خواهد از ابراهیم بگیرد امّا او نمی گذارد. این در صورتی است که سونیا از پدر نفرت دارد و تمام دلخوشی اش عمویی است که داوطلبانه به دامان مرگ می رود! او نمادی از تمام نسلی است که در زنجیر عذاب از دست دادن ها و خشم فرورفته است؛ زیرا تمام شخصیت ها به نوعی خشم خود را از عقده ی حقارتشان روی یکدیگر خالی می کنند و به بیماری بیشتری از شکنجه ی عواطف همدیگر مبتلا می شوند.



جهان نمایش

یادداشتی بر دراماتورژی آثار سموئل بکت به بازخوانی و کارگردانی امیررضا کوهستانی

مبین مولائی

هرگونه نقد، به اجرای تئاتر درانتظارگودوی آقای امیررضا کوهستانی، به مانند راه رفتن برلبهی پرتگاه است: منتقد ممکن است به ورطهی نقدی جانبدارانه سقوط کند! از جهتی مدام این برداشت آزادِ آقای کوهستانی از متن در انتظار گودوی بکت، در قیاس با نمایشنامه قرار میگیرد و از جهت دیگر، بازخوانیِ وی، بایستی به مثابه موجودیتی مستقل، فارغ از هرگونه وابستهگی به نمایشنامه درنظر گرفته شود و مورد داوری قرار گیرد. به همین خاطر، این نوشتار، به دو بخش تقسیم میشود: در بخش نخست، به قیاس اجرای آقای امیررضا کوهستانی با متن سموئل بکت پرداخته میشود و در بخش دوم، حتیالامکان، به تئاتر آقای کوهستانی، بدون درنظرگرفتن هرگونه وابستهگی به نمایشنامهی درانتظار گودو، خواهم پرداخت. شایان ذکر است که دامنهی دلالتهای نمایشنامهی در انتظار گودو به قدری وسیع است که پرداختن به همهی آنها و نسبتش با هراجرایی از آن، از حوصلهی متن حاضر، بسیار خارج مینماید. به همینخاطر، تنها به برخی از این دلالتها، در اجرای آقای کوهستانی اشاره شده است. بدیهی است که اهل تحقیق، خود میتوانند از منابع موجود، این تقابل بینابینی را، بین آنچه متن در انتظار گودو هست و آنچه در اجرای آقای کوهستانی توانسته باشد، بیابند.

بخش نخست:

برای نخستین بار نیست که نمایشنامهی درانتظار گودو با بازیگرانِ زن به روی صحنه میرود و دوباره برای نخستین بار نیست که کسی توضیحات صحنه و دیالوگهای سفت و سخت و ساخته و پرداخته شدهی بکت را به طرز دیگری بهکار میگیرد؛ اتفاقی که در بطنِ خود، فارغ از اینکه آقای کوهستانی، تاچه حد درست یا نادرست عمل کردهاند، میتواند به عنوانِ آغازِ رویکردی دراماتورژیکال به آثار سموئل بکت قلمداد شود. همانگونه که گادامر اشاره میکند، کوشش ما برای درک یک اثر، به پرسشهایی بستهگی خواهد داشت که فضای فرهنگی خود ما، امکان طرح آنها را میسر میسازد؛ در عین حال، ما به جستوجو برای کشف پرسشهایی برمیآییم که خود اثر، سعی کرده است، در گفت و شنود خود با تاریخ، به آنها پاسخ دهد. خوشبختانه در پرتوِ نظرورزیها و روشنگریهای آقای یان کات و به واسطهی امکانِ طرح پرسشهایی که در فضای فرهنگیِ جهانی، از آثارِ شکسپیر میسر شده، آثار این درامنویس بزرگ، معاصر ما شدهاند و شاید بتوان، آثارِ سموئل بکت را نیز، با توجه به نقطه عطف تاریخیِ کنونی، یعنی کرونا، به مقولهای کماکان معاصر بدل کنیم. شاید برای تحقق این رخداد، بایستی به جست و جو برای کشف پرسشهایی برآییم که آثار سموئل بکت، سعی کرده است، در گفت و شنود خود با تاریخ، به آنها، پیشنهاد – و نه پاسخ – دهد.

از جملهِ کارگردانانی که در برخورد با متون دراماتیک بکت، رویکردی دراماتورژیکال اتخاذ کردهاند، میتوان به جوآن آکالایتیس اشاره کرد که در سال ۱۹۸۴ برای اجرای نمایشنامهی Endgame، در تئاترِ رپرتوارِ دانشگاه ماساچوست آمریکا، درگیر اختلافاتی با سموئل بکت میشود. با اینکه خارج از چهارچوب دادگاه، دعوای حقوقی بین ایشان حل و فصل میشود، هر دو ادلهی خود را منتشر میکنند. رابرت بردستاین، اینگونه استدلال میآورد که:

«اجرایی که از Endgame، روی صحنه رفته، چون هر کارِ تئاتری دیگری، مبتنی بر تلاشهای جمعی کارگردانها، بازیگران و طراحان، برای به تحقق درآوردنِ کامل متن است و حق طبیعیِ تاویل و تفسیر متن، برای آزاد ساختن تمامیِ معنا و انرژی آن ضروری است. نمایندهگان آقای بکت، با این پیگیریها و نظارتهای سفت و سخت، نه به هنر تئاتر کمکی میکنند و نه به هنرمند بزرگی که نمایندهی او هستند.»

در مقابل، بکت مینویسد:

«هر اجرایی از Endgame که دستورِ صحنههای مرا نادیده بگیرد، برایِ من غیرقابل پذیرش است. اجرای تئاترِ رپرتوارِ آمریکا که راهنماییهای مرا کنار گذاشته، هجوی کامل است؛ از نمایشنامهای که من آن را در نظر داشتم.»

آیا اجرایی که گروهِ آقای کوهستانی از درانتظارِ گودو به روی صحنه بردهاند، مبتنی برتلاشِ جمعی او و گروه بازیگران و طراحانش برای به تحقق درآوردنِ کامل متن بوده است؟ آیا تمهیداتی که ایشان برای اجرای خود درنظر گرفتهاند، در راستای آزادسازی تمامی معنا و انرژی متن در انتظار گودو بوده است؟ میتوان گفت خیر. ایشان دستورِ صحنهها و ساختمانِ زبانی متن را نادیدهگرفتهاند و درتلاش بودهاند متنِ خود را، به بهانهی نمایشنامهی در انتظارِ گودوی بکت، محقق کنند و معنا و انرژی مورد نظرِ خود را با اتکا به آن، میسر سازند.

اما چرا بکت، در برابر چنین تمهیداتی ایستادگی میکند؟ چرا نادیده گرفتنِ دستورِ صحنهها و ساختِ زبانی نمایشنامههایش، برایش غیرقابل پذیرش است؟ آیا بکت اگر زنده میبود، اجرای آقای کوهستانی را هجوی کامل از نمایشنامهای که او درنظر داشته، نمیدانست؟ شاید بهترین پاسخ به این پرسشها، متعلق به آقای پیترهال باشد. او در کتابِ نمایان با ماسک، اشاره میکند که بکت، درامنویسی شاعر مسلک است. او کلام را، حتی گفتارِ محاورهای را، همچون استعارههایی به کار میبرد که بسی بیشتر از مفهومِ لفظیشان معنا بدهد. هال تاکید میکند که آثارِ بکت، فرم یافته و پرداخته شدهاند. آنها دارای شکل، ایجاز و دقتی هستند که بازیگر و یا کارگردان، هنگام اجرا، به دلیل سراسیمهگی و یا هر دلیل دیگری، نباید آنها را نادیده بگیرند. اگر بازیگر ویا کارگردان، بکوشند با نادیدهگرفتن چینش زبانی و میزانسنی بکت، آن را ساده کنند، توانمندیِ نوشتار او را از بین میبرند. همانا اجرا کردن هیچکدام از نمایشنامههای بکت آسان نیست؛ چرا که باید فرمشان؛ همانند قطعهی موسیقیِ پیچیدهای، فهمیده و تصدیق شود؛ اما آقای امیررضا کوهستانی، با جایگزین کردن دیالوگهایی که مبتنی بر بازخوانیِ شخصیشان است؛ نه تنها استعارهی زبانیِ بکت را از بین بردهاند، چهبسی، شکل، ایجاز و دقتِ موجود در بافتار متن را مخدوش نمودهاند. ایشان در تلاش برای تفکیک فرم نمایشنامه از محتوای آن و نیز با جایگذاری محتوای دیگری، تقریبا در همان ساختار فرمی، متن و اجرای نامسنجمی را پدید آوردهاند. در صورتی که بکت نویسندهای است که به اصطلاحِ خودش، از چنین نحوهی بیانی، عبور کرده است. او در مقالهای که راجع به شبزندهداری فینیگانهای جیمزجویس نوشته،

اشاره میکند که نمیتوان فرم، ساختار و بیان را از معنا و محتوای عقلانی آن جدا کرد. آنچه در چنین اثری گفته میشود، به نحوِ جداییناپذیری، با چهگونهگی گفتن آن پیوستهگی دارد و به هیچ طریق دیگری نمیتوان آن را گفت. اگر چهگونهگی گفتنش دستخوش تحریف شود، دیگر همانی نیست که تلاش کرده، امری بیان نشدنی را بیان کند. در همین راستا، مارتین اسلین نیز مینویسد: «در نمایشنامهی درانتظار گودو، آنچه جوهر نمایش را تشکیل میدهد، احساسِ عدمِ قطعیتِ حاصل از نمایش و اوج و فرودهای آن است. تلاش برای رسیدن به تفسیری روشن و قطعی از نمایش، ازطریقِ تعیین هویت گودو به کمک تحلیلهای انتقادی [ویا تاویل و تفسیرهای ایدئولوژیک]، مانند این است که بخواهیم با تراشیدنِ رنگها، خطوط اصلی پنهان در زیر سایهروشنهای نقاشی رامبرانت را کشف کنیم. با اینحال هنوز عدهای فکر میکنند، فهمیدن چنین نمایشنامههای غریب و نامتعارفی حتما نیاز به توضیح دارد، توضیحاتی که معنای پنهان آنها را آشکار کرده و آنها را به زبان روزمره برگرداند. سرچشمهی این اشتباه، در این تصور نادرست است که اینگونه نمایشها باید بهطریقی قابل تقلیل به قراردادهای تئاتر متعارف و به پیرنگهایی باشد که بتوان آنها را به صورت یک روایت خلاصه کرد؛ فقط کافی است سرنخهای پنهان آن را کشف کرد، آن وقت است که این نمایشنامهی بدقلق مجبور میشود پرده از راز درون خود بردارد و پیرنگ نمایشی مرسوم را که درونش پنهان است، آشکار کند. چنین کوششهایی محکوم به شکست است.»

تلاشِ گروهِ آقای کوهستانی، برای هویتبخشی به شخصِ گودو و نیز تلاش برای توضیحِ آنچه چینشِ فرمالِ بکت به آن دلالت میکند، از تلاشهایی هستند که اگرچه شاید اما یک کهچهی بزرگ را در پس خود ایجاد میکنند. شاید آقای کوهستانی، با توجه به شناختی که از مخاطب ایرانیاش دارد این نیاز را احساس کرده باشد که با دیالوگنویسی زیرلایههای نمایشنامه و شرح و توصیف آن، آن وجه همچنان غریب و نامتعارف نمایشنامهی بکت را برای تماشاگرش توضیح دهد و آن را، به قول اسلین، به قراردادهای تئاتر متعارف و به پیرنگهای خلاصه شونده در یک روایت تقلیل دهد؛ غافل از اینکه این تفکیک

محتوا از فرم و این سرسپردهگی به خواستِ راحتطلبانهی تماشاگر، با شیوهی نویسشِ سموئل بکت، به کل در مغایرت است. گواه بر اینکه خود وی، در مقالهی دیگری که دربارهی جیمز جویس نوشته، بر وظیفهی هنرمند در بیان کلیت و پیچیدهگی تجاربش، بدون توجه به خواست راحتطلبانهی مردم برای قابلیت درک آسان اشاره میکند و مینویسد: «این بیانی است مستقیم – چندین صفحه از آن. واگر نمیفهمیدش، خانمها و آقایان، به این خاطر است که آنقدر مرتجعید که نمیتوانید تحملش کنید. شما راضی نمیشوید مگر وقتی که فرم آنقدر دقیق از محتوا جدا شود که بتوانید یکیاش را بفهمید، تقریبا بیآنکه زحمت خواندن آن دیگری را به خود بدهید. این تورق سریع و جذب لب مطلب، شاید با چیزی ممکن میشود که من آن را ترشح فراوان بزاق روشنفکری مینامم. فرم که پدیدهای است اختیاری و مستقل، والاترین وظیفهاش چیزی نیست جز تحریک به واکنشِ شرطیِ سهچهارماهیی درک مطلب همراه با سرازیر شدن آب از لب و لوچه!» فارغ از مسائل زبانشناسانه، گلدرشتترین مغایرتی که اجرای آقای کوهستانی با متنِ بکت دارد، این است که گوگو، دیدی، پوتزو، لاکی و پسربچه، همهگی مذکراند اما در اجرای آقای کوهستانی، همهگی مونث. نخستین پرسشی که تغییرِ جنسیتِ ناکاراکترهای نمایشنامهی درانتظارگودو پیش میکشد، این است که بنا به چه ضرورتِ دراماتیکی، این تغییر جنسیت رخ داده است؟ ولادیمیر و استراگون، پوتزو یا لاکی بیشتر از آنکه مذکر یا مونث باشند، انسانهایی فراجنسیتیاند؛ یعنی زن یا مرد بودن ایشان، تفاوتِ چندانی در وضعیتشان ایجاد نمیکند؛ اما در اجرای آقای کوهستانی، نه زنانهگی کلیشههای زنانه و زنانهگیِ کلیشهای، میزان سنِ بازیگران شده است. بدیهی است که اگر علت دراماتیک – و نه منطقی – این جایگزینی، در خلال کنشِ دراماتیک متن، نمودار نشود، امری زائد جلوه میکند. البته که ما در روندِ پیشرویِ اجرا، درمییابیم که تلاش شده، کم و بیش، به مسائلِ زنان، پرداخته شود؛ زنانی که ناچارند، در بسترِ جامعهای مردسالار، از دیگریِ غیرهمجنسشان هویت و معنای خویش را برسازند اما آن دیگری، مدام تحقق این هویت و معنا را به تعویق میاندازد و زنان، به ناچار، درگیر انتظاری ابدی میشوند. این مساله، خود به تنهایی میتواند موضوع یک نمایشنامهی مدرن باشد، اما وقتی متنِ هستیشناسانهای – و نه فمنیستی – مانند در انتظار گودو، به چنین مسالهی واحدی تقلیل مییابد، میتوان گفت که نه تنها ارزش افزودهای به آن اضافه نشده که بسیار هم کاسته شده است. در صحنهپردازیِ این تئاتر نیز، خیلی از آکسسوارهای موجود در بافتارِ متنِ سموئل بکت و دیگر المانهای فیزیکی حذف شده است. بسیارخب، چهچیزی جایگزین آن شده است؟ این جایگزینی صرفا به معنای برداشتن چیزی وگذاشتن چیزی دیگری به جایش نیست. میتوان چیزی را برداشت و چیز دیگری به جایش نگذاشت و این نوعی از جانشینی است؛ درصورتی که ضرورتی دراماتیک پشتیبانش باشد. اینکه طنابِ گردنِ لاکی، حذف شده است، با چه جایگزین دیگری، کارکرد دراماتیک آن طناب جبران شده است؟ اینکه کلاههای دیدی، گوگو، پوتزو و لاکی حذف شدهاند، چهچیز دیگری جایگزین شدهاست؟ اینکه تمهیداتِ خندهدار و کمیک آنها، حذف شده، چه تمهیدی جایگزین شده است؟ اگر قرار باشد متون دراماتیک بکت را دراماتورژی کنیم، همواره با دو محورِ جانشینی و همنشینی سروکار خواهیم داشت. اگر مجموعه عناصری را به دلایلی دراماتیک حذف کنیم، بایستی عناصر دیگری را با کارکرد دراماتیک مشابهی نسبت به دیگر عناصر موجود در متن یا اجرا و نیز نسبت به شبکهی معنایی کلیت متن، جانشین کنیم تا در نهایت، حاصل همنشینیِ این جانشینیها، محصولی منسجم و یکپارچهای ارائه کند؛ حتی اگر این انسجام و یکپارچهگی به

وارون خود، یعنی به عدم انسجام و عدم یکپارچگی دلالت کند. در اجرای آقای کوهستانی، اگر چه برای انسجام و یکپارچگی، تلاشهایی شده است اما هنوز به حد کمال خود نرسیده است.

بخش دوم

۱.

در شرایطی که ویروس کرونا، هرگونه کنش و واکنش اجتماعی را به وضعیت تعلیق درآورده است، اجرای یک تئاتر، شهامت زیادی میطلبد. کارگردان ناچار است هم برای تماشاگرانش و هم برای اجرایش تمهیداتی بیندیشد تا کمترین میزان آسیب را میسر سازد. یکی از این تمهیدات، اجرا در فضای باز است تا گردش طبیعی هوا و نیز فاصلهگذاری اجتماعی در چیدمان صندلیها، بتواند از خطر همهگیرتر شدن ویروس کرونا بکاهد؛ اما به هرحال، این فضا، فارغ از مناسبات ویروس کرونا، حال و هوای ویژهی خود را به اجرا تحمیل میکند و کارگردان میتواند از این حال و هوا به نفع کنش دراماتیک اجرایش بهره ببرد. نخستین استفادهی کارگردان از فضای باغ کتاب، انتخاب نسبت تماشاگر با صحنه است: زاویهی دیدی دوسویه از چپ و راست به صحنه. نخستین حالتی که این نسبت بین تماشاگر و صحنه ایجاد میکند، این است که تماشاگری که در ردیف چپ یا راست جایگاهش نشسته، در پس صحنه و گروه بازیگران، تماشاگران دیگری را در ردیف روبرویاش میبیند. این رویارویی گروه تماشاگران، پتانسیل درخور توجهی را در راستای کنش دراماتیک اجرا، به ما پیشنهاد میدهد که متاسفانه به سادهگی از کنار آن عبور شده است. اگر مسالهی دیدی یا گوگو و یا پوتزو و لاکی، چهگونهگی گذران زمان انتظار و یا حتی چیستی یا کیستی گودو باشد، در گونهای وارونهگی آینهوار، مخاطب نیز میبایست دچار چنین تجربهای شود. برای تماشاگر باید، به سان ناکاراکترهای بر روی صحنه، چهگونهگی گذران زمان انتظار و یا چیستی و کیستی گودو مساله شود. او باید نه تنها گروه بازیگران که تماشاگران در دیدرسش را، به مثابه «آن دیگری» ببیند تا بتواند به وضعیت مشابه خود پی ببرد؛ اما از همهی این پتانسیلها به سادهگی عبور شده است.

از طرفی، ما در فضای باز با گسترهی نامتناهی آسمان، با غروب خورشید و طلوع ماه، با کوه و دشت در دور دست و با خیابان و فضاهای شهری در همان حوالی روبرو هستیم؛ مانند تئاترهای یونان باستان، همهگی پیرامون ساختمان تئاتر را فرا گرفته اند؛ اما در گوشهی سمت راست صحنه، تلهویزیونی قرار گرفته است که گذر یا سکون زمان را، در فضای خارجی دیگری، به ما و ناکاراکترها نشان میدهد. تلهویزیون که به معنای صمیمیت از راه دور است، ما را در نسبت با گذر یا سکون زمان و نیز حضور پیغام رسان گودو، دچار صمیمیتی دورادور میکند و ما را از اجرای زنده، به صمیمیت نصفه و نیمه و از راه دور پرتاب میکند. این در حالی است که بین زمانی که برتماشاگران میگذرد و زمانی که بر نقشها میگذرد، تفاوت چندانی وجود ندارد و شاید همزمانی این دو زمان، نه تنها در معاصرسازی مجدد این تئاتر که در ایجاد همان حالت وارونهگی آینهوار موثر افتد.

از طرفی دیگر، هنگامی که بسیاری از مناسبات متن سموئل بکت، با مناسبات دیگری جایگزین شده و یا به کل حذف شدهاند، وجود برخی از عناصر دیگر متن بکت در بافتار این بازخوانی آقای کوهستانی غریب مینماید. در صحنه پردازی این اجرا، آنچه صحنه را تشکیل میدهد چند نیمکت و تیربرق است اما دیدی و گوگو مصرند که باید به این درختها خودمان را دار بزنیم؛ در صورتی که به تیربرق اشاره میکنند. آنچه در نمایشنامهی بکت اهمیت دارد درخت نیست، درخت به مثابه نشانهای است که بر فضا و زمان دلالت میکند؛ به همان سان که یک تیربرق میتواند چنین نشانهگانی باشد. اینکه من به عنوان تماشاگر، باید اشارهی دیدی یا گوگو را به تیربرق ببینم و دیالوگش را مبنی بر اینکه این درخت است بشنوم و در نوعی تعلیق ارادی ناباوری، آن تیر برق را درخت ببینم برپایهی چه کارکرد دراماتیکی صورت گرفته است و اگر قرار است من به یاری تعلیق و قوهی تخیل با این اجرا روبرو شوم، آن تلهویزیون دیگر چیست؟

۲.

شاید با احتیاط بتوان گفت، پاندمی کرونا، تقریبا همانکاری را با جهان کرد که جنگ جهانی دوم. آن دو، یعنی کرونا و جنگ جهانی، زیرپای همهی ارزشهای سفت و سخت پیشین را خالی کردهاند و معنای همهچیز را اگر نگوییم زدودند، حداقل به حالت تعلیق درآوردند. اکنون، همهی ما انسانها، در وضعیتی دچار هستیم که مدام، امید به خروج از وضعیتمان به تعویق میافتد. هر روز، رسانههای داخلی و خارجی، هزاران خبر رنگارنگ و ضد و نقیض را دربارهی پاندمی کرونا، به اطلاع منتظران میرسانند و مدام به ایشان نوید واکسن یا هر عامل موثردیگری که باعث پایان انتظار پایان شوند میدهند. جامعهی جهانی، مانند همان روزهای پس از جنگ جهانی دوم، میتواند بار دیگر به سموئل بکت نظری کند و در پرتو آثار و پیشنهادهای وی، به روند تطور زندگی از دریچهی دیگری بنگرد. من هنگامی که شنیدم در این روزهای آغشته به کرونا، اجرایی از درانتظار گودو به روی صحنه میرود، گمان کردم که اگر با رویکردی دراماتورژیکال با متن مواجه شده باشند، حتما چهگونهگی وضعیتی را که کرونا ویروس برای بشر ایجاد کرده را در بافتار کنش انتظار خواهم دید؛ اما صرفا چند دستورالعمل کرونایی که تقریبا به عادت و کلیشهی روزمره تبدیل شدهاند، تنها نمودی از کرونا در جهان تئاتر در انتظار گودوی آقای کوهستانی هستند. پوتزو، لاکی را مجبور میکند که بر ظروف غذایش الکل بپاشد و استراگون، الکل پوتزو را میقاپد و در هوا میپراکند! کرونا و کاری که با جهان کرده و میکند، برای کسی که درامنویس است و هر موقعیت و وضعیتی را در وهلهی نخست، به عنوان مواد و مصالح دراماتیک میبیند، پر از پتانسیل تازه است. چرا باید صرفا به چند رفتار کلیشهای کرونایی بسنده شود؟ چرا نباید در کنار نمایشنامهی درانتظار گودو، خود کرونا، به عنوان موضوع تاویل قرار بگیرد؟ اگر قرار نبوده چنین شود، ضرورت اجرای در انتظار گودو، در چنین شرایط و وضعیتی چیست؟ چه بخواهیم و چه نخواهیم، کرونا امروز هم ابزار تاویل است و هم موضوع آن و خود را به هر رخدادی تحمیل میکند. سایهی کرونا به قدری بر تمامی مناسبات جهان سایه افکنده است که بعید مینماید تا چندین و چند سال آینده، بدون در نظرگرفتن کرونا، بتوان دربارهی موضوعی اندیشید.

سرآخر اینکه در این شرایط نامیدنی، هر اجرایی، چراغ محتضر تئاتر را همچنان زنده نگه میدارد و این جای بسی امیدواری است. هنر و بیشتر از هر نوع دیگری، تئاتر؛ از آخرین نهادهایی هستند که مشمول حمایت دولتی میشوند و در مقابل، نخستین نهادی نیز هستند که به راحتی، با خیر تعطیلی آن، میتوان توهم کنترل و مدیریت بحران را ایجاد کرد و مانند همیشه، افکار عمومی را به سمت و سویی بیخطر هدایت کرد. با اینحال، تئاتر چون قنوسی است که وقتی خبر احتضارش میرسد و لاجرم میمیرد، دوباره از دل خاکستر سربرمیآورد.

۳. با توجه به ادامه دارشدن ممنوعیت اجراهای تئاتر، آقای کوهستانی و گروه شان از انتظار روزهای پیش رو دست کشیدند و از ادامه ی اجرا منصرف شدند. با این که

ایشان در تلاش بوده اند با اجرا در فضای باز و نیز چینش دیگرگون صندلی تماشاگران، حتی الامکان از گسترش ویروس کرونا جلوگیری کنند، با این حال مشمول قانون کلی ممنوعیت شدند.

اگر بسته شدن تئاترها و سینماها تنها و تنها به دلیل جلوگیری از انتشار ویروس کرونا می بود، این رخداد درخور بررسی نبود؛ اما به نظر نمی رسد که تعطیلی این نهادهای فرهنگی و هنری محض خاطر چنین دلیلی باشد. چه بسی کرونا بدل به عاملی شده است که می توان همه ی تقصیرها را به گردنش انداخت و از زیربار تقصیر و مسئولیت خویش رهایی یافت. اگر قرار باشد با جلوگیری از فعالیت صنوف، ویروس کرونا را مدیریت و کنترل کرد، همه ی آن ها باید شامل این ممنوعیت شوند؛ اما کافی ست کمی در خیابان های تهران قدم بزنید تا کافه رو ها را بیش تر از پیش در کافه ها ببینید، تا بازارها را شلوغ تر از پیش بیابید، تا وسایل حمل و نقل عمومی را با کرور کرور مسافر درهم تنیده بجویید. اگر قرار بر مدیریت و کنترل ویروس باشد که کافه ها و رستوران ها و بازارها و وسایل حمل و نقل عمومی بیش تر از محدود تماشاگران تئاتر، باعث گسترش ویروس کرونا شده و می شوند! پس باید علت دیگری در پس تعطیلی صرف صنوف فرهنگی و هنری وجود داشته باشد. البته این اتفاق تازه ای نیست. همیشه در مواقع بحران، فرهنگ و هنر نخستین نهادی است که شامل چنین محرومیت هایی می شود. اما آیا خود تحمیل محرومیت به فرهنگ و هنر، باعث استمرار بحران نمی شود؟

برای پاسخ به این پرسش لازم است مروری داشته باشیم بر مفهوم فرهنگ. وقتی از فرهنگ حرف می زنیم، درباره ی روش های زنده گی اعضای یک جامعه حرف می زنیم. درواقع همه ی جوامع براین اساس متحد می شوند که اعضای آن ها، مطابق با فرهنگ یگانه ای، در روابط اجتماعی ساخت یافته ای، سازماندهی می شوند. اعضای یک جامعه، همه در عناصر فرهنگی سهیم هستند و به همین دلیل، امکان همکاری متقابل به وجود می آید. این عناصر فرهنگی، متن و زمینه ی همگانی و مشترکی تشکیل می دهند که افراد جامعه زندگی خود را در آن می گذرانند. کرونا، مانند هر ویروس همه گیر دیگری، روش های زنده گی اعضای یک جامعه را تغییر داده و روش(های) دیگری را تحمیل می کند. دیگر، جوامع مبتلا، نمی توانند براساس فرهنگ پیشاکرونایی شان، متحد شوند و مطابق با فرهنگ یگانه ی پیشین، در روابط اجتماعی ساخت یافته ای، سازماندهی شوند. دیگر نمی توانند براساس سهمی که از عناصر فرهنگی دارند؛ با یک دیگر همکاری متقابلی، مبتنی بر روال گذشته داشته باشند. اگر قرار بر این باشد که ویروس کرونا مدیریت و کنترل شود، لازم است در زمینه ای فرهنگی، بستر همگانی و مشترکی ایجاد شود که افراد جامعه بتوانند زندگی خود را در آن بگذرانند؛ لازم است فرهنگ یگانه ی دیگری تعریف شود که روابط اجتماعی ساخت نایافته، ساخت یابند و سازماندهی شوند؛ لازم است همه ی مردم در آن عناصر فرهنگ یگانه ی تعریف شده، سهمی داشته باشند تا بتوانند در شرایط جدید، با یکدیگر هم کاری متقابل برقرار کنند. اما متاسفانه کافی است کمی به همبسته گی اجتماعی خود در این چندین و چندماه گذشته ی کرونایی بنگریم. با این که سفرها و عبور و مرورهای غیرضروری، رعایت نکردن فاصله ی اجتماعی و برگزاری مراسم های عزا و عروسی، آشکارا باعث گسترش ویروس کرونا می شود، اما هم چنان، به سفر می رویم، فاصله ی اجتماعی را نادیده می گیریم و سوروسات عزا وعروسی مان هم چنان به راه است. شاید بتوان گفت این کنش غیرمسئولانه ی اجتماعی، براین دلالت دارد که ما حتی در فرهنگ پیشاکرونایی مان، نتوانستیم این اصل فرهنگی و اجتماعی را در خود نهادینه کنیم که منافع شخصی خود را در منافع جمعی ببینیم. شاید یکی از مجموعه علت های این ناهمبسته گی اجتماعی، فقر شدید فرهنگی باشد.

از طرفی، به نظرمی رسد دست اندرکاران مدیریت و کنترل ویروس کرونا، چنین کارکردی برای فرهنگ قائل نیستند یا بدتر نمی-شناسند؛ یا اگر بشناسند، به دلایل آشکار و پنهان دیگری، از آن چشم می پوشند! روشن است که این چشم پوشی، نمی توانند به یک-باره،با روی کارآمدن ویروس کرونا، پدیدار شده باشد: کاملا متحمل است که ریشه های عمیقی در گذشته داشته است و کرونا، به مثابه کاتالیزوری، وقوع این چشم پوشی و بی اعتنایی محض را سرعت بخشیده است. به هرحال گفتنی است که با روی کارآمدن کرونا،پرده درافتاده است و بساط پهن پس پشتش به نمایش درآمده است. کافی است به ازای واکنش های هیجانی و ابراز نق های جوراجور در فضاهای منفعل مجازی، کمی به سازوکار این رخدادها نگاه کنیم تا بتوانیم دروهله ی اول متوجه وضعیتی که به آن دچار بوده ایم و دچاریم، شویم و دروهله ی دوم به آن بیندیشیم که چه گونه در جهان احتمالی پساکرونا، با خطر بازگشت به گذشته روبرو نشویم و شعار بازگشت به آینده سردهیم.

نمایشنامه دوم

«قتل عام احساسات»

نوسنده: علی رفیعی وردنجانی

تخت بیمارستان نور فرمز متمرکز بر آن. جاوید دراز کشیده و قطرات خون بر زمین چکه می‌کند. صدای بهاره خارج از صحنه شنیده می‌شود و پولک‌های برف به آرامی می‌بارند.

بهاره: روزی برف بر سرشاخه‌های دلم می‌نشیند. آن روز در میان ابرها به سوز این سرما می‌رقصم. رقصی شکفته از مستی. در آسایشگاه من اشک‌ها می‌لغزند... اشک‌ها می‌لغزند... می‌لغزند... آه صدای نیستی می‌آید. صدای سکوت مرگ در شب هزار و یکم. صدای چکه مایعی بر روی زمین. من پوتین‌های سربازان را جفت می‌کنم. جفت می‌کنم. جفت... {وارد صحنه می‌شود به تخت تکیه می‌دهد روبه تماشاچیان} همیشه وقتی برمی‌گردم و دوباره پشت سرم و نگاه کنم یه مشت سایه به دست و پام افتادن. زیاد سنگین نیستن، یعنی میشه گفت اصلا وزنی

ندارن. یه چیز جالب در مورد سایه‌ها اینه که می‌تونن به هر کس و هرچیزی بچسبن؛ اما {مکث به بدنش با شک دست می‌زند} سایه ای نیست. چرا همه چی داره سیاه می‌شه (زمین می‌خورد، گویی بهاره در چاه افتاده صدایش اکو می‌شود)، کمک، کمک، یکی من و از خواب بیدار کنه، نه (به حالت خفگی)

تاریکی

۱

نور از پشت سر تماشاگران به گونه‌ای تابیده شده که سایه آنها بر صحنه می‌افتد. یک شیشه حایل میان بهاره و جاوید. آن دو روی صندلی فلزی نشسته‌اند. صندلی‌ها با سیم برقی به خارج از صحنه متصل هستند. نور قرمز شیشه را پوشانده و قطرات آب همانند باران دو طرف شیشه می‌ریزد برف پاک کن‌هایی به طور مخالف دو طرف شیشه در حرکت هستند.

بهاره: واووو {مکث} به راستی زیبایی، صفت مردانی چون شما است

جاوید: چشمانتان زیبا می‌بیند بانو

بهاره: خواهش می‌کنم، برازنده این

جاوید: سرورم، همین که این شب نفتی را میهمان شما هستم افتخاری است

بهاره: راحت باش جوانک، تعارف را کناری بگزار. سال‌ها این قصر آسایشگاه پیر خرفتانی بود که زندگی را در عیش و نوش قعر می‌کردند. امشب در این هوای گرگ و میش از آسمان به ما هدیه‌ای رسیده جاوید (به تماشاگران): به نظرتان نفتی صفت برازنده‌تری نسبت به گرگ و میش نیست بهاره {روبه جاوید می‌چرخد عصبانی}: عه ببین جاوید داری خراب می‌کنی ها چرا از خودت دیالوگ میگی

جاوید {بی تفاوت}: من کلا با این نویسنده حال نمی‌کنم

بهاره {با دست جلوی حرکت برف پاک کن را می‌گیرد}: ببینم، اصلا تو چرا به من نگا نمی‌کنی، مگه نمی‌دونی بازیگر باید تو چشمای طرف مقابلش نگا کنه

جاوید {به تماشاگران اشاره می‌کند}: خودت و به خریت نزن، طرف مقابل من تو نیستی، اونایی ان که روبه روم می شینن

بهاره {با ترس میان تماشاگران چشم می‌اندازد}: داری به کسی علامت می‌دی (برف پاک کن را رها می‌کند)، چرا...

جاوید: آه بانوی من، چه شب خوفناکی است

بهاره {به حالت اول باز می‌گردد}: همه مردان هم سن و سال شما شب را چون خرس گرسنه‌ای شکار می‌کنند

جاوید {چشم‌هایش را می‌بندد}: کاش این خرس امشب را از قصر به دور باشد تاریکی

۲

اتاق گریم – بهاره و جاوید

بهاره {در حال پاک کردن گریم خود}: امروز خیلی مشکوک می‌زدی، هوی، خبریه

جاوید {مستاصل}: نه بابا، چه خبری، از دست این نویسنده ابله، نمی‌دونم کی به این گفته وسط اجرا فیدبک بده

بهاره: خوبه حالا تو هم مهم اینه که دیده بشیم، بزار فکرکنه داره تئاتر اجرا می‌بره، ما که نمی‌خوایم...

جاوید: چی می‌گی، من دهنم سرویس شده، همش توخواب فکر می‌کنم یه چیزی از توی دماغم به زور میره تو حلقم

بهاره {می‌خندد}: احمق جون اون هوا است

جاوید: آره هوا است، اما خیلی سنگینه، طوری که حس می‌کنم قلبم وا می‌ایسته

بهاره: می‌خوای امشب بیام خوابگاتون که نترسی کوچولو

جاوید: لازم نکرده همون هفته پیش که اومدی بسه

بهاره: مگه چی شد

جاوید: هیچی اومدن تو اتاقمون دوربین گذاشتن

بهاره: برو بابا من فکر کردم چی شده اتاق ما که خیلی وقته دوربین داره

جاوید {پوزخند می‌زند}: هنوز با فرید می‌ری و بیای

بهاره {سکوت}

جاوید: با تو ام ها من اهل ناز کشیدن نیستم، می‌گی یا نه

بهاره: حالا چی شد یهو یاد این موضوع افتادی

جاوید: به درک (از صحنه خارج می‌شود)

بهاره از توی کشو رژ بر میدارد با غلظت به لب می‌کشد به تندی و بی‌اعتنا روسری را سر می‌کند و خارج می‌شود.

۳

جاوید – صندلی الکتریکی – برف پاک کن‌ها ایستاده‌اند و باران نمی‌بارد – صدای حرکت ماشین در بزرگراه

جاوید {با دست چپ به حالت گریه جلوی چشمانش را گرفته}: این سان تاریکی است، آری تاریکی است که از چشمانم عبور می‌کند و به هیچ روشنایی‌ای نمی‌رسد. {با دست راست جلوی صورتش را می‌گیرد} من در سال ۱۳۶۰ به دنیا اومدم نزدیکی نوار غزه. از دهه هفتادی‌ها بیزارم یه دوست دختر دهه هفتادی داشتم؛ یه شب که داشت تو خیابون راه می‌رفت با یه پسر دست تو دست دیدمش با ماشین زیرشون کردم. {با دست چپ} این صدای شهرزاد مرده ای است که از زن بودن پشیمان شد. حالت تهوع دارد. بیرون نمی‌ریزد. هرگز. نه این رُمان مرگ من نیست. هنوز خود را ختنه نکرده‌ام احساساتم ناب است. چون عسلی که از زنبور ملکه به جای می‌ماند. عشق واژه ای بیش نیست، چون مرگ. {صندلی به لرزه در می‌آید} {مکث، با دست راست} تا حالا به کسی نارو نزدم. کسی و نشگون نگرفتم. موهای کسی و نکشیدم و هرگز تنهایی غذا نخوردم. من خیلی آدم خوبی هستم، اما همه من و مسخره می‌کنن، اوناییم که بروم نمیارن تو دلشون مسخره‌ام می‌کنن {با دست چپ} سکوت صدای مشترک برای مرگ همه آدمهای هرزه است.

نور طرف جاوید خاموش می‌شود، بهاره وارد می‌شود، به چشمان تماشاگران زل زده است

بهاره {دست‌هایش را دراز می‌کند}: دست‌هایم را بگیر. دور شو و باز نگرد. دورشو و بازنگرد، دور شو و...، شب تور عروسی غمگینی است که تب دارد و دست‌های تو آن کرمی است که ماهی‌ها را صیاد است. جنازه‌ام را پس بده. {دست به سینه می‌شود، نور طرف جاوید روشن می‌شود}

جاوید ببین ماه و ول کن این نمایش مزخرف و به قول خودت نویسنده‌اش یه آدم مضمحله

جاوید {دستش را از روی صورتش بر می‌دارد، در صحنه به حالت متفکر قدم می‌زند}: تله موش توی سوراخ کرگدن. به نظر دیالوگ خوبیه، این که یه دفعه شکسپیر و بشوری بزاری کنار جرات زیادی می‌خواد

بهاره: به نظر من که این جرات نیست حماقته

جاوید: نه این طوری نگو، کم کم داره ازش خوشم می‌یاد

بهاره: می‌شه یه بار داستان این نمایشنامه‌ای که داریم واسش خودمون و می‌کشیم تعریف کنی

جاوید: لزوما نمایش نامه‌ها که نباید داستان داشته باشن

بهاره: ببخشید، پس چی باید داشته باشن

جاوید: نمایشنامه باید جذابیت داشته باشد

بهاره: من اصلا با تو بحث نمی‌کنم، خیلی رفتی تو نقشت یکم بیا بیرون حواست و بده به رانندگیت (صدای بوق) جاوید: یه بازیگر باید بتونه چند تا کار و همزمان انجام بده، آگوستا کریستی می‌گه

بهاره: پرایدِ رو...

صدای تصادف شدید. بهاره از روی صندلی به زمین پرتاب می‌شود و جاوید به طرف صندلی خود شیرجه میزند

جاوید در حال نفس نفس زدن است و به سختی خود را روی صندلی می‌نشاند

جاوید: این بود پایان یک سیاهی ممتد، وقتی چشم‌هایمان را می‌بندیم گویی همه چیز تمام می‌شود، اما غافل از این میشیم که در طول شبانه بیش از یک میلیارد و ششصد و پنجاه و نه میلیون بار پلک می‌زنیم و اونچه رو که نباید ببینیم نمی‌بینیم. راستی‌ها تا حالا به این دقت نکرده بودم، یعنی تو این نمایش هم ممکنه یه چیزایی از طرف نویسنده نوشته شده باشه که بیننده نتونه ببینه.

صدای بوق ممتد مرگ

۴

اتاق گریم – بهاره و جاوید

بهاره: امروز بازیت خیلی خوب بود بهت تبریک می‌گم

جاوید: سکوت

بهاره: اقا خوشگله با توام ها، یه دستت درد نکنه ای یه فدات بـ...

جاوید: تشکر

بهاره: اوه اوه، از کی تا حالا با ما لفظ قلم شدی

جاوید: حوصله ندارم سر به سرم نزار

بهاره: برو بابا این قدم ژِل نزن به سرت کچل می‌شی بیچاره

جاوید: آدم کچل بشه بهتر از اینه که تو این به اصطلاح نمایشنامه بازی کنه

بهاره: اُه فهمیدم چی شد، پس تو از این دلخوری که چرا نقش من آخرش پر رنگ تر می شه

جاوید: سکوت

بهاره: خب بی شعور نوشته اقتباسیه از روی متن هزار و یک شب این داستانم...

جاوید: خودم می‌دونم این داستان چیه فقط نمی‌دونم داستان کجای این نمایشنامه اتفاق می‌افته که من نیستم توش

بهاره {چراغ میز خود را خاموش می‌کند و بلند می‌شود}: به جای اینکه انقد به نمایشنامه نویس حسودی کنی امشب یکم به نقشت فکر کن شاید فردا واسه تو بیشتر از من دست بزنن

جاوید: مرده شور تو و اون نمایشنامه نویسم و ببرن، فکر می‌کنی این هنرِ که هیچی به هیچی ربط نداشته باشه، هوی با تو ام {بهاره از صحنه خارج می‌شود}

۵

جاوید روی تخت بیمارستان دراز کشیده و بهاره آهسته قدم قدم زنان به او نزدیک می‌شود

بهاره {سرتا پای جاوید را خوب بر انداز می‌کند، گویی با خود حرف می‌زند}: این دست‌ها، این پاهای کشیده و لاغر و این چشم‌ها. نشانه یک مرد آسمانی است که به خواب رفته. نخواهم گذاشت حسرت در آغوش کشیدن این مرد بر دلم بماند. این حسرت‌ها است که زندگی را چون سیب نارسی در سینه خفه می‌کند. {روی صندلی کنار جاوید می‌نشیند و سرش را روی تخت می‌گذارد}

آه خدای بزرگ، به راستی روح تو در این مرد دمیده شده. آرامش از جنس مرگ را در این بستر بازیافتم.

جاوید چشمانش را باز می‌کند

جاوید: چه می‌کنید سرورم

بهاره: خوابمان نمی‌برد خواستیم گوشه‌ای آرامش بگیر یم

جاوید: این تخت...
بهاره: ساکت باشید، الان کسی نیست و می‌توانید خرس شب را شکار کنید (می‌خواهد لباسش را در آورد)
جاوید: من اینجا خرسی برای شکار نمی‌بینم چرا که خرس شکار ناشدنی است (رو بر می‌گرداند)
بهاره: وای بر طالع نحس من، وای بر حسرت، وای بر خدا که عشق را آفرید و شیطان لذتش را. من را در آغوش گیر
جاوید: خود را کنترل کنید، من همسری دارم
بهاره: نه چه کسی لیاقت زناشویی با شما را دارد، چه کسی می‌تواند امیال خود را در دل ذخیره کند وقتی چشم‌هاتان نور ماه را کور کرده است
جاوید: شب غول هوس است بانو از این جا دور شوید یا بگزارید من بروم.
بهاره {بلند می‌شود و عصبانی}: خب تو هم پا بده دیگه بدبخت، کجا یه همچین فرصتی گیرت میاد
جاوید {تمسخر}: امشب میای خوابگاه
بهاره: احمق بیشعور انقد بلند نگو بچه‌ها فکر می‌کنن من چی کاره‌ام
جاوید: بچه‌ها اگه فکر می‌کردن، این نمایشنامه الان رو صحنه نبود
بهاره: یعنی من هرچی بگم تو ربطش می‌دی به نمایشنامه فرید درسته
جاوید: گور بابا فریدم کرده. یه زمانی دوست پسرت بود الان که دیگه کچل شده رفته
بهاره {تمسخر}: باوشه
جاوید: یعنی چی باوشه، یعنی می‌خوای بگی هم با اونی هم با من
بهاره: خفه شو جاوید دیگه داری توهین می‌کنی‌ها یه کاری نکن وسط تمرین ول کنم برم
جاوید: ول کن برو، اتفاق خاصی نمی‌افته، فریدم یکی دیگه رو جایگزینت می‌کنه
بهاره: آشغال پست فطرت، مگه نگفتی اون موضوع و دیگه فراموش کردی
جاوید: ببین بهاره من پارسال بهت گفتم این ادم به درد دوستی با تو نمی‌خوره چون تو هپروته، مشنگه و از همه مهم‌تر خیلی دروغ می‌گه
بهاره: من ابله و بگو که می‌خواستم من و تو، تو یه نمایش دیده بشیم، بهش می‌گم از فردا یکی و جایگزینت کنه
جاوید: زیاد مطمئن نباش جایگزینت بین تماشاگرا نشسته {به تماشاگران اشاره می‌کند}
بهاره: چی، سمیرا؟
۶
اتاق گریم – بهاره و جاوید
بهاره: درسته اولین باره می‌رم رو صحنه اما اصلا استرس ندارم
جاوید: من دستام یخ شده و پاهام داره می‌لرزه بهاره
بهاره: واء، می‌خوای یه کلرودیازپوکساید بهت بدم
جاوید: بده، بدون آب!
بهاره: آره بابا قورت بده بره پایین، بعدشم اگه این جوری کنی که سکته می‌زنی، نترس بچه‌ها گفتن پشت صحنه می‌مونن کسی از گروه کارگردانی تو تماشاگرا نیست
جاوید: می‌ترسم یهو پیداش بشه
بهاره: نگران نباش من آمارش و دارم
جاوید: واقعا، دیگه آمار کیا رو داری، آمار این آقای بصیری حراست سالنم می‌خوام
بهاره: خفه شو جاوید، قبل از اجرا اعصاب من و خورد نکن، دوباره شک کردنات شروع شد
جاوید {بشکنی می‌زند}: خب من برم با فرید دیالوگ‌هام و مرور کنم، تو نمیای
بهاره: به این زودی اثر کرد، نه من قبلا...، برو بابا روانیم کردی
جاوید: تو قبلا چی...
بهاره: هیچی بابا من قبلا می‌خواستم برم دستشویی حالا یادم افتاد که نرفتم
جاوید: می‌خوای نگا کن یه وقت کار خرابی نکرده باشی آخه ادمه دیگه، نمی‌فهمه
بهاره جعبه لوازم آرایش را به طرف جاوید پرتاب می‌کند
۷
بهاره و جاوید – شیشه میان آنها حایل برف پاک کن دو طرف به طور متضاد در حال حرکت قطرات آب مانند باران بر شیشه می‌ریزد و در سالن برف می‌بارد نور به گونه‌ای تابیده می‌شود که سایه تماشاگران بر صحنه افتد
بهاره: ببین تا ورود ندادن می‌تونی هرچی تو دلته بهم بگی
جاوید: نه چیزی نیست (نفس عمیقی می‌کشد)
بهاره: پس انقد پات و تکون نده حالم بهم خورد، حس منم بهم می‌ریزه، اگه نمی‌تونی هنوز دیر نشده
جاوید: نه اون قرصی که دادی داره اثر می‌کنه، فریدم گفت اشکالی نداره و جشنواره دانشجوییِ (نگاه مشکوکی به بهاره می‌اندازد)
صدای همهمه تماشاگران به گوش می‌رسد
بهاره: چرا همیشه ما دخترا اونی هستیم که بهمون مشکوک می‌شن
جاوید: چون شما بیشتر از پسرا به خودتون می‌رسین
بهاره: یعنی چی، اگه مام مثه شما با شلوار کردی و یقه اسکی بیایم بیرون کسی بهمون شک نمی‌کنه
جاوید: فکر نمی‌کنم، بهاره، ما امروز واسه بحث‌های سیاسی اینجا نیومدیم، اومدیم که حال مردم و خوب کنیم
بهاره: وای که چقد تو ماهی، بفرما الان حال مردم و خوب کن ببینم چی کاره ای
جاوید: مسخره نکن دوباره داری...
بهاره: فرید همون روزای اول می‌گفت این پسره تا حالا چند باری دم این و اون موس موس کرده شکست خورده الان می‌خواد دق و دلیش و سر تو خالی کنه من باور نمی‌کردم
جاوید: اگه یباره دیگه...(صندلی جاوید به لرزه می‌افتد)
بهاره: خوب این که از دور مسابقه خارج شد می‌خوایم براتون بندری برقصم (صندلی بهاره نیز به لرزه می‌افتد)
جاوید: قطعش کن بابا زیادش واسه اعصاب ضرر داره نمی‌بینی چشاش داره وارونه می شه
بهاره: وای مرسی جاوید فکر نمی‌کردم مهربونی هم بلد باشی
جاوید (در حال نفس نفس زدن): یه سوال می‌کنم مرگ مادرت درست جواب بده
بهاره: چی کار به اون داری بزار تو حال خودش باشه
جاوید: جدی باش، واسه این که این اجرا به صحنه برسه در حق فرید چی کار کردی
بهاره (با عصبانیت بلند می‌شود تا نزدیکای خروج از سالن می‌رود): خیلی دلت می‌خواد بدونی بی غیرت
جاوید: از روی همین غیرتته که می‌پرسم
بهاره: رفتم خونه فرید، بهش گفتم تو چقد بدبخت و حمال و قابل ترحمی
جاوید: فقط باهاش حرف زدی کارِ...
بهاره: خفه شو بی غیرت

(جیغ بلند و ادامه داری می کشد)
جاوید: باشه من زیادی رفتم تو نقشم، ببخشید
از میان سایه‌های بر صحنه افتاده دختری قد بلند می‌ایستد. بهاره روی صندلی می‌نشیند روسری را با عصبانیت به گونه‌ای تا صورتش پایین می‌دهد که در حال افتادن است چراغ سمت بهاره خاموش می‌شود. جاوید با خونسردی سیم را از بدنه صندلی جدا می‌کند، اسلحه جاسازی شده از زیر نیمکت آن را بر می‌دارد، مسلح می‌کند، روی شقیقه می‌گذارد چراغ‌ها خاموش می‌شوند شلیک می کند .
پایان

داستان آسانسور در هفدهمین دوره‌ی جایزه هدایت، حائز رتبه دوم شد. همچنین تقدیرشده سومین جشنواره سراسری داستان کوتاه بر اساس قصه های قرآن کریم بود.
از او مجموعه داستانی با عنوان انیس این عمارت زیر چاپ است .این مجموعه شامل هشت داستان: انیس این عمارت، آقای موتور تا صبح، حبیبه‌ی عراقی، اسقاطی، اسماعیل‌اسماعیل، صنم و آسانسور است.
در سال ۹۸، رمان خیمه‌شب‌بازی «توسط نشر قو روانه بازار نشر گردید. رمان» خانه‌خاموشان نیز از او به جا مانده که چند روز قبل از مرگ نابه‌هنگامش، نگارش آن را به اتمام رسانده بود. دوستانش در صفحه های اجتماعی از او بدین شکل یاد کرده اند:
به دلخواه یا به اجبار، نمی دانیم .زن حساسی بود و مشکلات بزرگی داشت .این اواخر در خود فرو رفته و از دوستان بریده بود .یک جور انزوای خود خواسته .ما ازش غافل شدیم .نازش را نکشیدیم. نخواستیم به گروه کوچکمان برگردد؛ و بر نگشت .هنوز باور رفتنش برایمان زود است .ولی دلگیریم و دلتنگ .سرگردانیم و ناتوان .مجبور به پذیرفتن جبر پایانیم .گلی کوچک بود که تا پاییز برای پژمردن و مردن صبر نکرد .تنها بود با دلی پر غصه و خسته از تپیدن.
قلبش ایستاد و خاطره هایش مدام در ذهنمان دور می زند. بدین منظور با دوستان نویسنده اش به گپ و گفت درباره آثار و خاطرات او نشستیم.
لاله فقیهی نویسنده درباره آثار او می گوید:
نادیا خوشلقا در داستان‌های کوتاه اغلب به خلق فضاهای سنتی زندگی شهری می‌پردازد و تسلط بر زبان و فرهنگ عامیانه در این داستان‌ها مشهود است .آدم‌های داستان‌هایش بیشتر از قشر فرودست و گرفتار در چنبره تقدیر انتخاب می‌شوند و با ترسیم محیط زندگی، جزئیات ناتورالیستی و روابط نابه‌هنجار میان آدم‌ها، حس همذات‌پنداری مخاطب برانگیخته می‌شود .کودکان تیره‌روزی که در خانه‌های محلات پایین شهر و در زبان و فضایی از تعاملات ناسالم و خشن متولد می‌شوند و جهانشان به همین فضاهای تنگ و تار خلاصه می‌شود

داستان نویس گیلانی

دلگرمی اندوه بار آقای موتور

محمد مصطفوی

نادیا خوشلقا، شاعره و داستان نویس گیلانی، متولد ۱۳۵۸ بود که در روز سه شنبه ۲۸ مرداد ماه سال جاری در سن ۴۱ سالگی براثر عارضه سکته قلبی خانه فرهنگ گیلان را ترک و در باغ رضوان، قطعه چهارده آرامستان به آرامش ابدی رفت .از او مجموعه داستان و رمان به یادگار برای اهالی داستان و تنها فرزند ذکورش مانده است. داستانها و اشعار او در نشریات ثریا، خزر، دادگر، شالیزار و ... منتشر شده است. داستان‌های انیس این عمارت، آقای موتور و آسانسور در جشنواره‌های ادبی گوناگون از جمله جشنواره داستانی بیژن نجدی مورد تشویق اهالی ادبیات داستانی قرارگرفت و

در نیمی از داستان‌ها محوریت دارند و معمولا رویا و تخیل در این داستان‌ها به مفر و دست‌آویزی نجات‌بخش تبدیل می‌شود که در پرتو آن فضای تیره‌ی روزمره برای راوی کودک تحمل‌پذیر می‌شود. نادیا خوشلقا در داستان‌هایی که فضای امروزی‌تری دارند نیز موفق عمل کرده است از جمله داستان‌های تا صبح و آسانسور که به زیرلایه‌ای هولناک در پشت امور جاری می‌پردازد.

خیمه شب بازی اولین رمان نادیا خوشلقا، گرداگرد عشقی قدیمی و ناکام شکل گرفته که هنوز در سنین پیری برای شخصیت مرد داستان، زنده و دردناک است، عشقی که یادآور سال‌های پر شور جوانی در بحبوبه غلیان دغدغه‌ها و آرمانهای انقلابی است .پیرمرد در تمام دوران تأهل خود در نقشی دلخواه همسر و هم‌سطح با شئونات خانوادگی او بازی کرده و حالا در واپسین لحظه‌های زندگی همسرش با رازی تکان‌دهنده روبه‌رو می‌شود .بازی جدیدی که هیجانات تازه‌ای می‌آفریند و سرانجام خیلی دیر انگیزه‌ی غرض‌ورزانه‌ی شکل‌گیری‌اش آشکار می‌شود.

رمان »خانه‌خاموشان «کشمکش درونی شخصیت زن را موازی با کشمکش بیرونی برای دوری گزیدن از معاشرت با همسایگانی نشان می‌دهد که همراه او در ساختمانی گرفتار شده‌اند. بارش برف راه خروجی ساختمان را مسدود کرده و همسایگان در تقلا هستند که شخصیت اصلی را از آپارتمانش بیرون بکشند و او را در تلاش برای گشودن راهی به بیرون از ساختمان با خود همراه کنند .زن به تازگی به این آپارتمان نقل مکان کرده و گذشته‌ای تیره و جهنمی را پشت سر گذاشته است .گذشته‌ای چنان هولناک که برای التیام زخم‌های بازمانده، نیازمند مرور مکرر آخرین خاطرات است، خاطراتی که در آنها شخصیت‌های اهریمنی به عواقب سزاواری دچار شده اند!

مژگان احمدی‌پور نویسنده درباره او می گوید:

اولین بار یادم نیست در کدام نشست یا انجمن داستانی کنارش نشستم .همیشه ساکت بود .گوشه‌ای می‌نشست با لبخندی محو...یک بار از کتاب توی دستش پرسیدم .از خودش گفت و از اینکه پسری دارد و پسرش با او قهر کرده که چرا اسم ... رویش گذاشته. همین شد شروع دوستی‌مان... همیشه کتابی برای خواندن در دست داشت و داستانی نیمه کاره که باید بازنویسی می‌شد.

آن قدر مصمم بود که سوژه‌ی داستان‌هایش مثل قطار ردیف می‌شد.

تا رسید به دوشنبه‌های خانه ی ما .لاله از تاریخ و فلسفه می‌گفت و نادیا همیشه داوطلب داستان خواندن بود. گروه کوچک مان جمع خوبی بود .فاصله می‌افتاد اما هر ماه حداقل یک بار دورهمی داشتیم .نادیا دستم نمی‌رود که این ها را بنویسم.

بنویسم که روزی چند ساعت می‌خواندی و چند ساعت می‌نوشتی .هنوز آدم‌های داستان‌هایت دارند زندگی می‌کنند، کودک پشت پرده خیره به میله‌های حیاط، پیرزنی که آلزایمر داشت و مردی که در جنگ موجی شده بود....

این بیماری لعنتی (کرونا) دورمان کرد .نشد رونمایی بگیری برای کتابت .نشد کتابت را از دست‌های خودت بگیرم.

حالا کتاب‌هایت که روی هم چیده‌ای، چگونه دوری‌ات را تاب می‌آورند؟

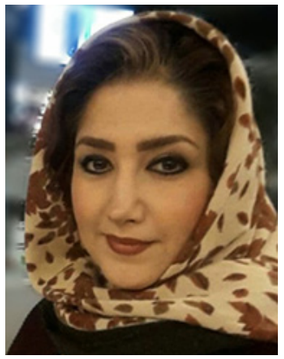
صدایت، صدای خنده‌هایت هنوز می‌آید.

طنین شاد صدایت وقتی برنده‌ی جایزه‌ی صادق هدایت شدی هنوز توی گوشم است. گمان نکنم دیگر هرگز دست و دلمان برود سمت دورهمی وقتی جایت این قدر خالی است، وقتی هنوز رفتنت باورمان نشده.

ملاحت نیکی نویسنده در فقدان این نویسنده می گوید:

نوشتن از نویسنده‌ای که شناخته نشده می‌رود، سخت است. چون نویسنده هنوز متن است و نوشتن از او حاشیه‌ای که اتفاق نیفتاده .نوشتن از نادیا خوشلقا سخت تر است، چون نه تنها متن بود بلکه عاشق متن بود، درست تر بگوییم پاکباز متن بود .کلمه را که شناخت عاشقش شد و مثل قماربازی حرفه‌ای همه چیز را بر سرش گذاشت .اگر باخت سربلند بود، اگر برد حریص‌تر. کتابش که چاپ شد گفت خوشحالم که حق تألیفی به دستم می‌رسد برای خریدن کتاب‌های دیگر .از کتاب به کتاب می‌رسید .کدام قمارباز از این راسخ‌تر، پاکبازتر و عاشق‌تر.

حیف که زود رفت .باید می‌ماند و بازی می‌کرد تا ته تا فصل رسیدن .حالا ما مانده‌ایم و متن‌های او .خاطراتی از او که بیشتر از جنس متن است تا شخص .ما مانده‌ایم میان فصل نارس .ولی نادیا به آنچه خواست رسید .نادیا خوشلقا خواست متن شود .متن شد و برای همیشه ماندگار.



معرفی کتاب به کوشش فاطمه خیراندیش

مجموعه داستان «زنانی که زنده‌اند.»

مجموعه داستان «زنانی که زنده‌اند.» نام نویسنده فریبا چلبی یانی. نشر «حکمت کلمه». نوبت چاپ اول ۱۳۹۸... شمارگان ۳۰۰ نسخه.۱۰۰ صفحه. قیمت ۲۰ هزار تومان. امیدواریم برای خواندن کتاب اول به قیمتش نگاه نکنیم. البته برای تازه خوان‌ها که به هر علتی تازه می‌خواهند شروع کنند پیشنهاد می‌کنیم که با کتاب‌های کم‌حجم و داستان‌های راحت‌خوانی که شخصیت‌هایش واقعی به نظر بیایند، شروع کنند.

مجموعه داستان «زنانی که

زنده‌اند» شامل سیزده داستان کوتاه است. در این مجموعه، داستان‌ها از سوژه‌های مختلفی تشکیل شده‌اند. داستان‌ها پر از روزمرگی‌هایی هستند که از

ابتدا اتفاق اصلی‌شان شروع نمی‌شود و آن را چکه چکه و با تشویش و دودلی و گفتگوهای درونی شخصیت‌ها به پیش می کشد .

در کتاب زنانی که زنده‌اند نویسنده شخصیت‌ها را از نظر

اجتماعی و به تعبیری از نظر فکری ساده و پیش و پا افتاده انتخاب کرده اما آنها را مانند آینه بازتاب داده است و نبوغ در بازتاباندن واقعیت است.

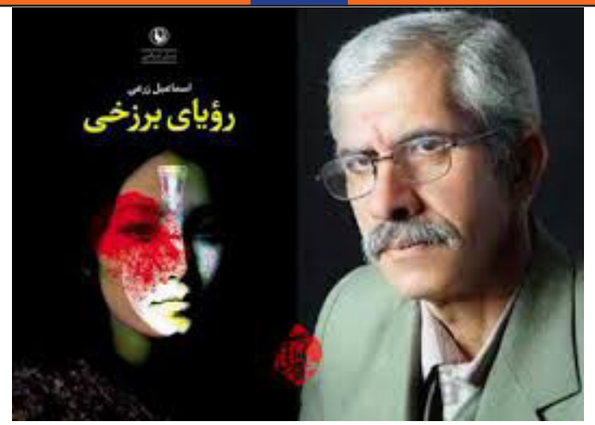
داستان‌ها نه زیاد پیچیده و سخت‌فهم هستند و نه خیلی ساده و خطی. به طور بارز خواننده را درگیر موضوع داستان می‌کند و آن را با خود به انتهای داستان می‌کشاند. حتی اگر یکی از داستانها به طور اتفاقی برای خوانش انتخاب‌شود باز هم آن کشش باعث تداوم در تمام کردن داستان وجود دارد. شخصیت‌هایی که با خود گفتگوی درونی دارند تا به نتیجه‌ی بهتری برسند و بهترین راه را برای زندگی پیدا کنند.

از داستانهای قابل تامل این مجموعه می‌توان به داستان «زنانی که زنده‌اند» و «چه‌ام شده» اشاره کرد.

داستان بلند «رویای برزخی»

نام نویسنده اسماعیل زرعی
چاپ اول تابستان ۱۳۹۹
تعداد صفحات ۱۱۹. تیراژ ۳۳۰...
قیمت ۲۳ هزار تومان.

با خواندن صفحات اول کتاب متوجه می‌شویم عنوان کتاب یعنی رویای برزخی برازنده‌ی داستان است. عنوان داستان



خود به تنهایی بار معنایی خوبی برای همراهی متن داستان دارد. در رویای برزخی نویسنده سعی دارد به بازآفرینی شکل‌های تازه‌ای از موقعیت انسان در محیط اطرافش بپردازد و باعث خلق جهان تازه‌ای شود. اسماعیل زرعی از تمرکز خوبی در پرداخت موضوع داستانش بهره برده. رویای رزخی با زبانی شاعرانه که سرشار از ابهام و استعاره است به نمایش گذاشته می‌شود. دغدغه‌ی نویسنده که آن را به راوی داستانش منتقل کرده ناگفته‌های محرمانه قشری از جامعه است که بیشتر زوایای زندگی‌شان تلخ است. واقعیت‌های تلخی که در ساختار و روح و روان داستان نشسته است. ویژگی قابل توجه رویای برزخی توانایی نویسنده در بیان واقعیت عینی از طریق تکنیک سیال ذهن است.

داستان تو در توی رویای برزخی مخاطب را به اعماق دنیای سراسر استعاره، نماد و سمبل می‌برد. البته با بیان دلنشین و تصویرسازی عینی و قابل لمس که خواننده را مبهوت و غافلگیر می‌کند.

تکه ای از داستان صفحه ۱۰۴

به تعداد صداها اضافه شده بود: به مقدار سنگ‌هایی هم که پرتاب می‌شد، انگار چند نفر با فاصله کم و زیاد خانه را محاصره کرده بودند سنگ می اندانختند؛ سوت می‌زدند، عربده می‌کشیدند و اسم، اسمی که تکرار می‌شد و دهان به دهان می‌گشت. در هر دهان با لهجه‌ای. از مستانه گرفته تا صوفیانه...

«قاصدک نیستند با باد بروند».

رمان «قاصدک نیستند با باد بروند». ناشر «فرهنگ ایلیا». تعداد صفحات ۲۲۰ صفحه. تیراژ ۱۰۰۰ نسخه.

نکته مهم در رمان خانم سهیلا فرزاد این است که رخداد اصلی را به بخش‌های کوچک تقسیم کرده و ان را در رمان پخش کرده‌اند. دو روایت به صورت موازی بین دو شخصیت داستان_که بار عاطفی آن را بیشتر شخصیت اصلی یعنی «شیده» و کمترش را «هانا» به دوش میکشد_ پیش می‌رود. خواننده را درگیر مسئله بلوغ و عشق‌های ناکام می‌کند و بار عاطفی آن بعد از به اتمام رسیدن رمان به فکر خواننده منتقل می‌شود. روایت اصلی داستان در زمان حال می‌گذرد که خوانش آن را دلپذیر می‌کند و برای پیش‌برد موضوع داستان رجعت زیادی به گذشته دارد. کنش یا رخداد اصلی داستان پیدا شدن دفترچه خاطرات است و ساخت و پرداخت خرده‌روایت‌ها داستان را رو به جلو پیش می‌برد. مونتاژ قطعات داستان باعث پیوند شخصیت‌ها و رخدادها به هم می‌شود. در روایت زمانی طولانی طی مسیر می‌شود که

این امر باعث خستگی خواننده نمی‌شود.

شخصیت اصلی داستان با دودلی‌ها، اندوه و بی‌کسی‌هایش می‌جنگد. سعی میکند خودش را از بلوغ اسیب‌دیده‌اش رها کند. شخصیت‌ها شعار نمی‌دهند اما بی‌نقص هم نیستند بلکه نویسنده سعی میکند شخصیت خودساخته‌ای را خلق کند.

«فصلنامه‌ی مستقل ادبیات» صدای سدا