ماهنامه ادبی بانگ
شماره دوم - پاییز ۱۴۰۵

فتانه فراهانی:
«پسااعدام» - میان دادخواهی و سکوت، انگ و فقدان، و روایت‌های ازهم‌گسیخته



شیرین عزیزی مقدم:
«اهالی ماگنولیا»ی زویا پیرزاد؛ مهاجرت و خوشبختی ناتمام

احمد خلفانی:
«از تاریکی به تاریکی» - رمان «مستیم و خرابیم و کسی شاهد ما نیست»، نوشته مهدی گنجوی

جواد اسحاقیان:
حرام‌زاده‌ی استانبولی - خوانش فراداستانی پسامدرن از رمان الیف شافاک

بهروز شیدا:
«راه مزار شمشیرکجا است؟» نگاهی به سه نَمایشْنامه از دوران مشروطیت و سه نمایش‌نامه‌ی دیگر

آن کارسون، شاعر و نویسنده کانادایی،
برنده نوبل ادبیات ۲۰۲۶

محمدرفیع محمودیان:
آن کارسون، در کار بازنوشت

ماهنامهٔ ادبی بانگ

شماره ۲ – مهر ۱۴۰۵

دومین شماره بانگ به شکل ماهنامه الکترونیک.
از مهر تا آبان ۱۴۰۵

همه حقوق متعلق به نشریه ادبی بانگ

صفحه آرایی این کتاب توسط ChatGPT انجام شده و فروش آن ممنوع است

پاریس، ۳۰ اکتبر ۲۰۲۶

فهرست

دو رویداد مهم ماه

آن کارسون، شاعر و نویسنده کانادایی، برنده نوبل ادبیات ۲۰۲۶ شد ۹

محمدرفیع محمودیان: آن کارسون، در کار بازنوشت ۱۶

شیدا بازیار با رمان «شکاف‌ها» برندهٔ جایزه کتاب آلمان شد ۲۶

جلال رستمی گوران: «ناگفته‌ها»، رمان تازهٔ شیدا بازیار در فهرست بلند جایزهٔ کتاب آلمان ۲۹

روز جهانی مبارزه با اعدام

فتانه فراهانی: «پسااعدام» – میان دادخواهی و سکوت، انگ و فقدان، و روایت‌های ازهم‌گسیخته ۴۰

روز جهانی مبارزه با اعدام؛ زیستن زیر حکم، در آینهٔ ادبیات ۶۵

فرهاد نیک‌آیین: ای قلم شرمت باد اگر ننویسی در این برهه از تاریخ بر وطنم چه گذشت! – بر مجموعه شعرهای میترا ابراهیمی(شفق) ۷۱

جستارها و نقدهای ادبی

احمد خلفانی: «از تاریکی به تاریکی»– رمان «مستیم و خرابیم و کسی شاهد ما نیست»، نوشته مهدی گنجوی ۷۷

جواد اسحاقیان: حرام‌زاده‌ی استانبولی – خوانش فراداستانی پسامدرن از رمان الیف شافاک ۹۱

بهروز شیدا: «راهِ مزارِ شمشیرکجا است؟» نگاهی به سه نمایش‌نامه از دوران مشروطیت و سه نمایش‌نامه‌ی دیگر ۱۵۳

مهدی گنجوی: داستان سوم بوف کور ۱۹۳

عبدالباسط سلیمانی: وقتی تازگی هم پیش از تجربه می‌رسد ۲۰۵

رضا نجفی: «ادبیات و اعتراض در زمانه‌ی اعتراف» – نگاهی به رمان اعتراف به وقت چای نوشته فریبا صدیقیم ۲۳۳

لوئیجی پیراندلو: «قطار سوت کشید» به ترجمهٔ نینا صادقی ۲۴۸

هما شهرام‌بخت: «آن‌که بیرون نمی‌رود» – مورد عجیب دکتر جکیل و مستر هاید ۲۶۷

شیرین عزیزی مقدم: «اهالی ماگنولیا»ی زویا پیرزاد؛ مهاجرت و خوشبختی ناتمام ۲۷۷

الهه جدیدی: «خانه، زن و مناسبات قدرت»: خوانشی روان‌کاوانه و فضایی از رمان «دستم نمی‌لرزد» نوشتهٔ نگار علی اکبرزاده ۲۹۲

نسیم خلیلی: «وزن واژه» پاسکال مرسیه– رمانی درباره‌ی نجات خویشتن از مسیر زبان ۳۰۴

نسیم خلیلی: «داستانی عاشقانه از رنج فردی تا بحران جمعی» – نگاهی به داستان «اشغال» آنی ارنو ۳۲۱

بهاره حجتی: در مرز بودن و نبودن؛ نگاهی به مجموعه داستان «در حال محو شدن» اثر مسعود کبگانیان ۳۳۱

مسعود کدخدایی: «اعتراف‌گیری با تعارف چای»، چهارمین رمان فریبا صدیقیم ۳۴۳

داستان کوتاه

مریم کمانی: روضه‌ی آخر ۳۵۲

علی صفرزاده: «برجک» ۳۶۶

وحید خیرآبادی: دامپ تراک ۳۷۷

سهیلا اژدهاکش‌پور: کفش‌هایش ۳۸۷

توماس مان: «مرگ» به ترجمه رضا نجفی ۴۰۰

شعر

سیاوش خسروی: پیراهن فریدون ۴۱۴

سجاد حقیقی: ملکه‌ی شب ۴۱۷

شعری از آزاده طاهایی ۴۱۹

گفت‌وگو

مریم کمانی: بازپس‌گیری خانه از خشونت مردسالارانه ۴۲۱

«دامپ‌تراک» نوشتهٔ وحید خیرآبادی: مقاومت فردی یک کارگر در سایهٔ سرکوب اعتصاب‌ها ۴۳۳

آنچه از خلال ما می‌گذرد: گسستن او – گفت‌وگو با هاله قادری ۴۳۹

یک کتاب، یک داستان

یک کتاب، یک داستان- پیمانه ملازهی: «دجال»؛ عادی‌شدن خشونت و ناممکن‌شدن دفن حقیقت ۴۵۲

رویدادها

مهدی مرادپور، نمایشنامه‌نویس ایرانی‌تبار، در ٤٧ سالگی درگذشت ۴۶۰

هشتادسالگی الفریده یلینیک؛ نویسنده‌ای که زبان را علیه قدرت به کار گرفت ۴۶۳

سمیره حنائی: «وقتی یک رمان از زبانش عبور می‌کند» – «حسین آتش‌پرور»، «آنی هوسپیان» و ترجمه‌ی جهانیِ یک بحران انسانی ۴۶۷

انتشار «خناجره»؛ یک داستان بلند و یک نمایش‌نامه از سیروس شاملو ۴۷۵

ویژه‌نامه بکتاش آبتین در «بیان آزاد» منتشر شد ۴۷۹

«باران در برهوت»؛ رمان تازه خسرو پوینده درباره حق انتخاب، عشق و چرخه تعصب و ترس ۴۸۳

جلد نخست مجموعه شعرهای لورکا با ترجمهٔ علی‌اصغر فرداد منتشر شد ۴۸۶

آن کارسون، شاعر و نویسنده کانادایی، برنده نوبل ادبیات ۲۰۲۶ شد

آکادمی سوئد روز پنجشنبه ۸ اکتبر ۲۰۲۶ اعلام کرد که جایزه نوبل ادبیات امسال به آن کارسون، شاعر و نویسنده ۷۶ ساله کانادایی، تعلق گرفته است. این جایزه که ارزش نقدی آن ۱۲ میلیون کرون سوئد است، در مراسم رسمی دهم دسامبر در استکهلم به برنده اهدا خواهد شد.

آکادمی سوئد در توضیح دلیل انتخاب کارسون، او را به پاس کارنامه‌ای جسورانه و مبتکرانه ستوده است که «در گفت‌وگویی بازیگوشانه با سنت کلاسیک، شکل‌های تازه‌ای برای ادبیات معاصر آفریده است.»

از پژوهش در ادبیات یونان تا تجربه‌گرایی ادبی

آن کارسون در ۲۱ ژوئن ۱۹۵۰ در تورنتو متولد شد. آشنایی او با زبان یونانی باستان در دوران دبیرستان، مسیر تحصیلات و

فعالیت ادبی‌اش را تعیین کرد. او در دانشگاه تورنتو ادبیات کلاسیک خواند و در سال ۱۹۸۱ دکترای خود را دریافت کرد. کارسون بعدها در دانشگاه‌هایی از جمله مک‌گیل، پرینستون و میشیگان به تدریس ادبیات و زبان‌های کلاسیک پرداخت.

نخستین کتاب مهم او، Eros the Bittersweet (اروس، تلخ و شیرین، ۱۹۸٦)، پژوهشی ادبی درباره میل، فقدان و عشق در ادبیات یونان باستان است. این اثر زمینه فکری بسیاری از نوشته‌های بعدی او را فراهم کرد؛ آثاری که در آن‌ها عشق و اشتیاق اغلب با غیاب، فاصله و ناممکن‌بودن تصاحب دیگری پیوند می‌خورند.

از مهم‌ترین آثار کارسون می‌توان به Autobiography of Red (خودزندگی‌نامه سرخ، ۱۹۹۸)، Men in the Off Hours (مردان در ساعات فراغت، ۲۰۰۰)، The Beauty of the Husband (زیبایی شوهر، ۲۰۰۱)، Nox (نوکس، ۲۰۱۰)، <Red Doc (رد داک، ۲۰۱۳)، Float (شناور، ۲۰۱٦) و Wrong Norma (نورمای اشتباه، ۲۰۲٤) اشاره کرد.

کارسون همچنین مترجم آثار ادبیات یونان باستان، از جمله شعرهای سافو و تراژدی‌های یونانی است. ترجمه او از قطعات باقی‌مانده شعر سافو با عنوان If Not, Winter (اگر نه، زمستان، ۲۰۰۲) از آثار شاخص او در این حوزه به شمار می‌رود.

روایت‌شناسی آثار: اسطوره در زندگی معاصر

یکی از ویژگی‌های برجسته آثار کارسون، از میان برداشتن مرز میان شعر و داستان است. در خودزندگی‌نامه سرخ، او شخصیت گریون، موجودی بالدار در اساطیر یونان، را به نوجوانی حساس و عاشق تبدیل می‌کند. روایت در قالب رمانی منظوم پیش می‌رود و تجربه عشق، تنهایی و هویت جنسی را در پیوند با یک اسطوره کهن بازآفرینی می‌کند.

در این اثر، اسطوره دیگر روایتی متعلق به گذشته نیست، بلکه به ساختاری برای بیان تجربه‌های روانی و عاطفی انسان امروز تبدیل می‌شود. شخصیت اسطوره‌ای به جای آنکه صرفاً بازنمایی شود، زندگی تازه‌ای پیدا می‌کند و در جهانی معاصر قرار می‌گیرد.

کارسون در Red Doc> به سراغ همان شخصیت‌ها می‌رود، اما این بار با ساختاری متفاوت که شعر، نثر و گفت‌وگوی نمایشی را درهم می‌آمیزد. بازگشت به شخصیت‌های پیشین، به جای تکرار داستان نخست، امکانی برای بررسی دگرگونی انسان در گذر زمان فراهم می‌کند.

در آثار دیگر او نیز شکل ظاهری متن بخشی از فرایند معناپردازی است. نوکس که با مرگ برادر نویسنده پیوند دارد، از قطعات نوشتاری، تصاویر و اسناد بهره می‌گیرد و تجربه سوگواری را در قالبی غیرمتعارف بازمی‌سازد. در چنین آثاری، روایت الزاماً از مسیر توالی خطی رخدادها پیش نمی‌رود؛ بلکه از کنار هم قرار گرفتن قطعات پراکنده حافظه، تصویر و زبان شکل می‌گیرد.

دستاورد کارسون برای ادبیات جهان

اهمیت ادبی کارسون را می‌توان در سه ویژگی به‌هم‌پیوسته آثارش جست‌وجو کرد: بازخوانی انتقادی میراث کلاسیک، آمیختن ژانرهای ادبی و تبدیل شکل نوشتار به بخشی از تجربه خواندن.

او در برخورد با متون باستانی، صرفاً به بازگویی یا امروزی‌کردن داستان‌ها بسنده نمی‌کند. اسطوره در آثارش به بستری برای طرح پرسش‌هایی درباره عشق، هویت، بدن، رنج و حافظه تبدیل می‌شود.

از سوی دیگر، ترکیب شعر و نثر، جستار و نمایشنامه، و زبان پژوهشی و بیان عاطفی، جایگاه راوی و رابطه او با خواننده را دگرگون می‌کند. خواننده در بسیاری از آثار کارسون نه با داستانی بسته و کامل، بلکه با مجموعه‌ای از قطعات و صداها روبه‌روست که باید روابط میان آن‌ها را کشف کند.

این ویژگی‌ها را می‌توان از مهم‌ترین دستاوردهای او برای ادبیات معاصر دانست: گسترش امکانات روایت، بدون کنار گذاشتن میراث ادبی گذشته. بنیاد شعر آمریکا نیز در معرفی کارسون بر ماهیت طبقه‌بندی‌ناپذیر آثار و پیوند میان دانش کلاسیک و تجربه‌گرایی ادبی او تأکید کرده است.

آن کارسون درباره نوشتن: برانگیختن خواننده به اندیشیدن

کارسون در گفت‌وگویی با ویل ایتکن که در شماره پاییز ۲۰۰٤ نشریه ادبی The Paris Review منتشر شد، درباره نسبت میان تجربه عاطفی و نوشتن سخن گفته است.

او در بخشی از این مصاحبه، درباره تأثیر بازنمایی تجربه‌های عاطفی بر خواننده می‌گوید:

> «خواننده را به اندیشیدن وامی‌دارد؛ به اینکه خود به درکی برسد.»

کارسون در این گفت‌وگو میان ثبت تجربه عاطفی و فهم آن تمایز می‌گذارد. از نظر او، اثر ادبی می‌تواند تجربه‌ای را چنان بازنمایی کند که خواننده به فرایند مستقل فهمیدن وارد شود، حتی اگر خود نویسنده احساس کند هنوز به درک نهایی آن تجربه نرسیده است.

این دیدگاه با ساختار باز و چندلایه بسیاری از آثار او سازگار است؛ آثاری که خواننده را به مشارکت در شکل‌گیری معنا دعوت می‌کنند.

نوبل ادبیات در سال گذشته

جایزه نوبل ادبیات ۲۰۲۵ به لاسلو کراسناهورکایی، نویسنده مجارستانی، تعلق گرفته بود. آکادمی سوئد او را به پاس آثاری تأثیرگذار و آینده‌نگرانه برگزید که در میانه هراس آخرالزمانی، قدرت هنر را بار دیگر تأیید می‌کنند.

کراسناهورکایی با رمان‌هایی چون ساتانتانگو و مالیخولیای مقاومت شناخته می‌شود؛ آثاری که با جمله‌های بلند، فضاهای تیره و روایت‌هایی درباره فروپاشی نظم اجتماعی، جایگاه ویژه‌ای در ادبیات معاصر اروپا یافته‌اند.

انتخاب آن کارسون در سال ۲۰۲۶، پس از کراسناهورکایی، توجه نوبل ادبیات را از جهان روایی آخرالزمانی نویسنده مجارستانی به تجربه‌گرایی زبانی و بازآفرینی میراث کلاسیک در آثار شاعر کانادایی معطوف کرده است.

منبع: https://baangnews.net/29072

محمدرفیع محمودیان: آن کارسون، در کار بازنوشت

از هر رخدادی که به مطرح شدن هر چه بیشتر آثار آن کارسون بینجامد باید استقبال کرد. آثار او راه‌گشا هستند و چه بهتر که کسان بیشتری از وجود آنها و رمز و راز آنها مطلع شوند. جایزه نوبل ادبیات هیاهویی بسیار برای هیچ است. گویا می‌توان بر آثار ادبی ارزش مقایسه‌ای نهاد، آن هم از سوی آکادمی سوئد، نهادی که در آنچه که پاسکال کازانووا جمهوری جهانی ادبیات نام نهاده جایگاه مهمی ندارد. ولی جهان ما جهان شکسپیری است. زندگی در این جهان مجموعه‌ای از بازی‌های بازی‌پیشه‌ای نادان است. نادان‌هایش خود ما هستیم. گوشمان به هیاهو است، چشممان به زرق و برق. رسانه‌ها هم این را می‌دانند. هیاهو و آنچه که پر زرق و برق است به گوش و چشم ما می‌رسانند. تعلیق و هیجان می‌آفرینند و ما را خمارِ عشق در چنبره‌ی زنجیر می‌سازند تا دیگر وزش ظلمت را نشنویم و نبینیم که هر سپیده‌دم، شیر سیاهِ شباهنگام را می‌نوشیم.

امسال اما جایزه‌ی نوبل ادبیات انحرافی ماکس وبری پیدا کرده است. ناخواسته آثاری را در کانون هیاهو قرار داده است که

هنجارها را در هم می‌شکند و ژانرهای ادبی گوناگون را در هم می‌آمیزد. داستایفسکی بر آن بود که اگر خدا نباشد دیگر همه چیز مجاز خواهد بود. کسی به اعتراض گفته است که برعکس چون خدا هست بسیاری چیزها مجاز هستند. برای آن کارسون، چه خدا در وجود خواننده‌ی اسپانیایی پاپ روسالیا حلول کرده باشد و چه در بیماری پارکینسونش هیچ نشانی از او نباشد، همه چیز مجاز است. در آثار او، شعر چه به ترجمه و چه از آن خود او، نثر توصیفی، گزارش فنیِ علمی، نقاشی و بررسی فلسفی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. ولی آن کارسون اودیسئوس نیست تا پیشگیرانه نگذارد آوای زیبای سیرنها او را از خود بیخود کنند. او به خود خیانت می‌کند. او یک چیز را مجاز نمی‌شمرد. نادیده‌انگاری زیبایی و جذابیت. او متنهایی می‌نویسد که با نظم هوش‌ربایی خواننده را افسون می‌کنند. متنهایی که در چرخشهای خود شگفتی‌آفرین هستند و گاه تاریخی را در دیرندی سه هزار در بر می‌گیرند.

نوشته‌های او را می‌توان بازنوشت خواند. به دو معنا. یکی آنکه نوشته‌های او باز بسوی همه‌ی ژانرهای ادبی و حتی نقاشی و نمایش (پرفورمنس) هستند. از ژرفای کندوکاو فلسفی تا نمایشی به سبک شعر خیابانی در آثار او می‌توان یافت. دیگر آنکه بخش مهمی از آنچه او می‌نگارد آن چیزی است که

دیگران نوشته‌اند و او آنها را به شکلی باز می‌نویسد. آثار او آکنده از ترجمه‌ی شعر شاعران کلاسیک، گزارشهای توصیفی و علمی و همچنین ژرف‌اندیشی‌های اندیشمندان برجسته‌ی جهان است. صد البته آنچه او می‌نویسد تذکره‌نویسی و بازنوشت چیزهای پیشتر نوشته شده نیست. بازنوشت، از آن خود اوست، آمیزه‌ای معجون مانند که، هر چند اجزایش همان عناصر معمول شیمی جهان هستند، همچون می رودکی به سرشکی نهنگ را صد سال در نیل مست می‌کند. سبک نگارش آن کارسون، باز نوشت، یکسره آفریده‌ی او نیست. پیش از او، کسانی همچون مارکس، والتر بنیامین و تی اس الیوت آنرا بکار برده‌اند. مارکس از شکوه مدرنیته و نفرین سرمایهداری، هم به اتکای گزارشهای فنی، هم به یاری نوشته‌های تحلیلی فنی-اقتصادی و هم به گونه‌ای تغزلی می‌نوشت. والتر بنیامین از داستانی درباره پوتمکین بهره می‌جست تا نکته‌ای ژرف را درباره‌ی کافکا باز گوید. تی اس الیوت بازاندیشی فلسفی، زبان گفتگو و طنز را در هم می‌آمیخت تا شعری به ژرفای اندوه من و تو بسراید. اهمیت کار آن کارسون در آن است که این سبک نگارش را تکوین بخشیده، بر غنای آن افزوده است.

آن کارسون استاد ادبیات کلاسیک و مترجم سرشناس ادبیات یونانی است. این او است که آثار سافو را با ترجمه‌ای

خوش‌خوان جلوه‌ای نو بخشیده است. او همچون کریستیان در رابطه با سیرانو دو برژراک صدای دوم سافو شده است. به لطف ترجمه‌ی او و فهیمه جهان‌آبادی با آفرودیتی آشنا می‌شویم که می‌تواند آدمی را از آتش عشق برهاند.

تو ای آفرودیت جاودان

ای که بر سریر نور افشان می‌نشینی

ای دخت دلفریب زئوس

تو را به زاری می‌خوانم

زین پس مرا در آتش عشق مسوزان.

ما فارسی‌زبانان البته به دنبال رهایی از آتش عشق، از درد عشق، نبوده‌ایم. ادبیات کلاسیک ما دیگر گونه به عشق و درد آن می‌نگرد. درد عشق برای ما عین خوشی، نعل بالنعلِ لذت بوده است. تجلی این درک را نزد سعدی داریم. او خواستار آتش و درد عشق است. او نه درمان که درد را می‌جوید.

آتش عشق تو در جان خوشتر است

جان ز عشقت آتش‌افشان خوشتر است

.....

درد عشق تو که جان می‌سوزدم

گر همه زهر است از جان خوشتر است

درد بر من ریز و درمانم مکن

زانکه درد تو ز درمان خوشتر است

سعدی کیست؟ آیا سعدی همان سافوی ما است؟ شاعری نا متعارف در زنانگی و همجنس‌گرایی. نه، اصلاً. سعدی شاعری بغایت بهنجار است. مردی که همچون مارسل پروست به هزار حیله جنسیت را از عشق می‌زداید. کسی که اخلاق را همچون سکه ضرب می‌کند تا هر گاه که خواست به بهای نکته‌ای نغز بفروشدش. ما اما نا متعارف هستیم و از آنرو سعدی را نامتعارف ضرب کرده‌ایم. او میوه ابوالهول گناه ماست، گناه حسرت گذشته، گناه گذشته گرایی. او به گونه‌ای شگرف در زندگی ما حضور دارد. من در خانواده‌ای بزرگ شده‌ام که یکسره بیگانه با شعر بود. شعر پنجره‌ی بسته‌ی ارتباط ما با جهان بود. ولی مادرم سوادش را در مکتب–مدرسه‌های آغاز مدرنیته‌ی ایرانی از کتاب گلستان فرا گرفته بود و پدر پیله‌ورم

هر بار که در داد و ستدی ضرر می‌کرد مرا با ارجاع به سعدی از بازگویی آن در کوچه و بازار منع می‌کرد که تا نه نقصانِ مایه پیش آید و نه شماتتِ همسایه.

نقصان مایه در کار آن کارسون نیست. او شاعر و نویسنده نیز هست. شعر او گرایش به نثر، به ادبیات داستانی، دارد. ولی کارهای داستانی او بجای آنکه تغزلی باشند نمایشی، توصیفی، پژوهشی هستند. آن کارسون گریزان از انسجام و حرکت خطی از آغاز تا فرجام است. آثار او تکه پاره هستند، نه به مانند جگر زلیخا از درد فراق یگانگی جهانی ارمانی بلکه به مانند عاشقی که همچون مارسل در عشق خود با آلبرتین (در کتاب در جستجوی زمان از دست رفته) می‌کوشد با دیدن اندامی از معشوقِ خود جنبه‌ای دلبخواه از وجود او را بفهمد. آن کارسون بر آن نیست که جهان را در تمامیتش می‌شناسد یا می‌تواند نمایی و برداشتی از آن را به ما ارائه دهد. او فقط می‌خواهد شمه‌ای از آنرا به کام ما بچشاند.

بخشی دیگر از نوشته‌های آن کارسون جستارهای او هستند. درباره‌ی موضوعاتی گوناگون. استوار بر بازاندیشی نیمه فلسفی–نیمه ادبی مقوله‌های که انگار برای بازاندیشی شکل نگرفته‌اند، دستخط، درنگ (یا دودلی: hesitation) یا

کنسرت خواننده اسپانیاییِ پاپ روزالیا. در جستارهایش، او از نقاشی و موسیقی گرفته تا شعر و نظریه‌های فلسفی بهره میجوید تا نکاتی ژرف و جالب را بیان کند. مهمتر اما برای او جذابیت و زیبایی است. جستارهایش به زیبایی دلنوازی نوشته‌اند. با این حال، اشتباه است که فکر کنیم آنها خواننده را به جادوی کلمه سحر می‌کنند. نه. در گسست‌هایشان، جستارها مجهز به باطل‌السحر هستند. بیهوشمان نمی‌سازند، بلکه به توان عنصری همانند عقل کلبی پیتر اسلوتردایک آب سرد بر سر و رویمان می‌پاشند و بهوشمان می‌آورند.

گفته شده است و به درستی که در کارهای آن کارسون بازیگوشی را می‌توان دید. بازیگوشی در پرش از این گستره‌ی فکری یا نگارشی به آن گستره‌ی فکری یا نگارشی. در پرش از شعر به نثر، از بازاندیشی فلسفی به متنی علمی. همچنین بازیگوشی در نقض نکته‌ی گفته شده، در طنز. در مسخره‌ی خود و جهان. در کشف نا همگنی‌ها. دونالد وینیکات مطرح کرده که بازی عرصه ی رشد و فراگیری است، و بسان قلمرو میانی بین درون و بیرون جایی است که تجربه‌ی همزمان خود و جهان شکل می‌گیرد. در جستارهای آن کارسون این فرایند را می‌توان دید. می‌توان احساس کرد که او خود در حال گسترش دایره‌ی شناختش از خویشتن و جهان است. بصورت خواننده

نیز می‌توان حسی از آن داشت که در یک بازی با نویسنده شرکت جسته‌ای و باید دست او را بخوانی و از او در شناخت آنچه که او از جهان می‌داند پیشی گیری.

بازیگوشی و کار او در آفرینش بازنوشت به کنار، آن کارسون بدنبال چیست؟ چه چیزی یا چیزهایی را می‌خواهد به ما بگوید؟ بدون تردید زیبا نویسی و آفرینش اثری جذاب غایت مهمی است. در جهانی که مجبور هستیم با زشت زندگی به کنار آییم و خوشحالی‌مان هر بامداد آن باشد که هنوز همانند گرگور سامسا به حشره‌ای وحشتناک دگردیسی نیافته‌ایم، آری در چنین جهانی بارقه‌ای از زیبایی خود مائده‌ای است. ولی آیا این تمامی آن چیزی است که آن کارسون در پی آن است؟ بدون تردید او می‌خواهد زیبا و جذاب بنویسد ولی در ورای آن، چه می‌خواهد بما بگوید؟ آن هنگام که او با بازنوشت ژانرهای ادبی را کنار هم می‌چسند و دیرند تاریخی سه هزار ساله را در پهنه ادبیات و تفکر آشکار می‌سازد می‌تواند گمان برد، نه به قطعیت که به پندار، که در کار زدودن وهمی است. او پتک نیچه را در دست ندارد. در کار نابودی و زیر و زبر ساختن نظام ارزشی حاکم بر ذهنیت و رفتارمان نیست. چکش هایدگر را نیز بدست نگرفته است تا اجزای جهان را بهم پیوند دهد و ما را بیشتر از پیش درگیر جهان سازد. او رنده‌ی نجاری را در دست دارد و

می‌کوشد لایه‌هایی از تفکری را بتراشد که بر آن است که در دوران مدرن آغاز و انجام تفکر رقم خورده است و مرزهای بین ژانرهای ادبی بیش از آن کاربردی، منطق و عقلایی هستند که بتوان نادیده‌شان گرفت. او در پی آن است که قلمرو خیال، قلمرو آفرینش ادبی، را گسترش دهد.

ما مدرنیستها فکر می‌کنیم شعر کلاسیک بیش از آن در بند قافیه و وزن و انگاره‌هایی مجرد است که برای ما موضوعیتی داشته باشد. شعرهای سافو، ابوالعلاء معری یا سعدی را نه برای کشف و لذت که برای باستان‌شناسی شعر می‌خوانیم. می‌خواهیم خود را از بار گران سنت برهانیم. در دنیای نو می‌خواهیم زندگی کنیم. از جیغ بنفش و آوریل ستمگری که خواست و خاطره را به هم می‌آمیزد بخوانیم، نه از شاه شمشاد قدان و خسرو شیرین‌دهنان. به همان سان به بازیگوشی و پرش بین ژانرهای نوشتاری، بین شعر، داستان، گزارشهای ژورنالیستی و بررسی‌های فنی علمی به دیده‌ی ظن می‌نگریم. شعر شعر است و رمان رمان. یکی شکوه جهان را در کلمه به بند می‌کشد و دیگر گزاره را وسیله‌ی بازنمایی جهان می سازد. نوشتن و خواندن پژوهشهای علمی نیز کار استادانی است که فکر می‌کنند مجبور به استفاده از کلمه هستند و اگر ممکن بود آن را همچون پله‌ی مشهور ویتگنشتاین، ولی اینبار نه پس از استفاده بلکه پیش

از استفاده، از گستره‌ی انتقال پیام خود حذف می‌کردند. می‌اندیشیم که معلوم است بین این سپهرهای آفرینش متن هیچ همسانی و همدمی وجود ندارد.

آن کارسون در آثار خود نشانمان می‌دهد که پرش بین ژانرهای نوشتاری ممکن است. که می‌توان آثار قدیم را با نگرشی نو خواند و از آنها آموخت. که می‌توان در دل نوشته‌ای امروزین از شعری کهن بهره جست. شاید به گزاف بتوان گفت که او می‌خواهد تاریخ و درک تاریخی را از ما باز پس بستاند و بازنوشت را جایگزین سنخ‌های گوناگون نوشتار سازد. ایوان کارامازوف در اندیشه آن بود که بلیت ورود خود به جهان هستی را پس دهد، آن کارسون می‌خواهد به ما بلیت جدیدی برای ورود به جهان ادبیات، به جهان تفکر، بدهد.

منبع: https://baangnews.net/29110

شیدا بازیار با رمان «شکاف‌ها» برندهٔ جایزه کتاب آلمان شد

شیدا بازیار، نویسندهٔ ایرانی‌تبار آلمانی، دوشنبه ۵ اکتبر ۲۰۲۶ برای رمان «Die Lücken» برندهٔ جایزه کتاب آلمان شد. این جایزهٔ ۲۵ هزار یورویی در مراسمی در تالار قیصرِ ساختمان تاریخی رومر در فرانکفورت به او اهدا شد. هیئت داوران، این اثر را به‌دلیل بازنمایی نزدیک به یک قرن زندگی در آلمان و پیوند میان حافظهٔ تاریخی، مسئولیت اجتماعی و تجربهٔ مهاجرت برگزید.

عنوان آلمانی کتاب را می‌توان به فارسی «شکاف‌ها» یا «خلأها» ترجمه کرد؛ این عنوان در بستر داستان به جاهای خالیِ حافظه و تاریخ نیز اشاره دارد. جلال رستمی گوران در مقاله‌ای (+) در نشریهٔ ادبی «بانگ»، با توجه به مضمون اثر، عنوان «ناگفته‌ها» را پیشنهاد کرده است. رمان را انتشارات کیپن‌هویر و ویچ منتشر کرده است.

داستان در روستای خیالی «هایمسباخ» در منطقهٔ هونسروک می‌گذرد؛ مکانی که گذشتهٔ خود را آگاهانه پنهان می‌کند و هم‌زمان پناهگاه مهاجران می‌شود. روایت از خانواده‌های یهودیِ قربانی نازیسم و کسانی که از حکومت نازی سود برده‌اند، به خانواده‌های شریفی و کریم‌پور می‌رسد که دهه‌ها بعد از ایران می‌گریزند. داوران، راویِ زنِ مرده، جابه‌جایی میان زمان‌ها و درهم‌تنیدن عناصر مستند و داستانی را از ویژگی‌های برجستهٔ کتاب دانسته‌اند.

تینو شلنش، منتقد دویچلندفونک، اثر را در سنت «رمان ضدمیهن» بررسی کرده است؛ روایتی که پشت ظاهر آرام روستا، گذشتهٔ نازی، خشونت و بدگمانی به بیگانگان را آشکار می‌کند. او نثر پیراسته، شخصیت‌های زنده و ترکیب‌بندی رمان را ستوده، اما ضرورت استفاده از راوی مرده را زیر سؤال برده است؛ زیرا به نظرش این انتخاب، تأثیر محدودی بر شیوهٔ روایت دارد. او همچنین برخی اشاره‌های اثر به خلأهای تاریخی را اندکی آموزگارانه ارزیابی کرده است.

سارا مورِنهوف در رادیو۳، قدرت رمان را در ساختن موزاییکی از سرگذشت‌ها و روایت همدلانه، بی‌اغماض و دور از موعظه دانسته است. از نظر او، بازیار با پژوهش در اسناد و آرشیوها و

گفت‌وگو با شاهدان، سکوت پیرامون قربانیان را می‌شکند. این منتقد، پرسش‌های کتاب دربارهٔ خانه، شرم و مسئولیت را فراتر از زمان و مکان داستان ارزیابی کرده است.

رستمی گوران نیز در «بانگ»، با تأکید بر محدودبودن بررسی‌اش به نمونهٔ منتشرشدهٔ رمان، نوشته است: «رفت‌وآمد آزاد میان زمان‌ها باعث می‌شود گذشته صرفاً امری سپری‌شده نباشد، بلکه پیوسته در اکنون حضور داشته باشد.»

بازیار، متولد ۱۹۸۸ در آلمان، پیش‌تر با «شب‌ها در تهران سکوت حاکم است» و «سه رفیق» شناخته شده بود. او برای رمان تازه‌اش جایزهٔ ۳۰ هزار یورویی ویلهلم رابه را نیز کسب کرده است. جایزه کتاب آلمان را بنیاد وابسته به اتحادیه ناشران و کتابفروشان آلمان اهدا می‌کند؛ داوران امسال از میان ۲۰۵ رمان، شش اثر را به مرحلهٔ نهایی رساندند.

منبع: https://baangnews.net/29021

جلال رستمی گوران: «ناگفته‌ها»، رمان تازهٔ شیدا بازیار در فهرست بلند جایزهٔ کتاب آلمان

فهرست بلند جایزه کتاب آلمان در سال ۲۰۲۶ منتشر شد و نام شیدا بازیار، نویسنده ایرانی‌تبار آلمانی، برای دومین بار در میان بیست نویسنده نامزد این جایزه قرار گرفت. رمان تازه او، Die Lücken، که می‌توان عنوان آن را به فارسی با اطلاعات موجود که دربارهٔ کتاب منتشر شده به نظر من، «ناگفته‌ها» ترجمه کرد، از سوی انتشارات کیپن‌هویر و ویچ (Kiepenheuer & Witsch) به زودی منتشر خواهد شد. ناشر، این اثر را «رمانی درباره بنیان‌های میهن ما» معرفی می‌کند.

شیدا بازیار در سال ۱۹۸۸ در هِرمِس‌کایل (Hermeskeil) متولد شده و در هیلدسهایم (Hildesheim) در رشته نویسندگی ادبی (Literarisches Schreiben)

تحصیل کرده و سال‌های زیادی نیز در حوزه آموزش جوانان فعالیت داشته است.

نخستین رمان او با عنوان Nachts ist es leise in Teheran، «شب‌ها در تهران سکوت حاکم است»، در سال ۲۰۱۶ منتشر شد؛ رمانی خانوادگی که روایت آن از انقلاب ۱۹۷۹ ایران آغاز می‌شود و سپس مهاجرت و زندگی نسل‌های بعدی این خانواده در آلمان را دنبال می‌کند. این اثر به زبان‌های مختلف ترجمه شده و جوایز متعددی، از جمله جایزهٔ نویسندگان اولا هان (Ulla-Hahn-Autorenpreis) و جایزه حمایتی اووه جانسون (Uwe-Johnson Förderpreis) را دریافت کرده است.

دومین رمان او، Drei Kameradinnen، «سه رفیق»، در سال ۲۰۲۱ منتشر شد و همان سال به فهرست بلند جایزه کتاب آلمان راه یافت.

با نگاهی به آثار بازیار می‌توان دید که مهاجرت، تبعید، تجربه جامعه پسامهاجرتی و نسبت زندگی فردی با تاریخ و سیاست از موضوعاتی هستند که بارها در نوشته‌های او حضوری پررنگ

یافته‌اند و به چالش کشیده شده‌اند. ایران نیز، مستقیم یا غیرمستقیم، در بخشی از این جهان ادبی جایگاهی مهم دارد.

رمان تازه او این بار پرسشی دیگری مطرح می‌کند: میهن بر چه بنیان‌هایی ساخته می‌شود و گذشته‌ای که درباره آن سکوت شده است، تا چه اندازه در زندگی امروز ما حضور دارد؟

متن معرفی رمان توسط ناشر:

«ناشر، رمان Die Lücken، «ناگفته‌ها»، را نوعی «باستان‌شناسی ادبیِ میهن» توصیف می‌کند. محل اصلی رخدادهای رمان، هایمِسباخ (Heimesbach) در منطقه هونسروک (Hunsrück)، روستایی خیالی است که نزدیک به نود سال از تاریخ آلمان در پس دیوارهای آن و در زندگی‌نامهٔ ساکنانش رسوب کرده است. این روستا گذشته خود را آگاهانه پنهان می‌کند و در همان حال به پناهگاهی برای کسانی بدل می‌شود که در جست‌وجوی امنیت و احساس تعلق‌اند.

رمان از میان دوره‌های مختلف تاریخی و ذهن آدم‌هایی عبور می‌کند که به این روستا شکل داده‌اند: از خانواده‌های یهودی که همه‌چیز خود را از دست داده‌اند، تا کسانی که از حکومت نازی

سود برده‌اند و پس از جنگ خود را همراهانی بی‌گناه و بی‌اختیار جلوه داده‌اند؛ و سرانجام خانواده‌های شریفی (Sharifi) و کریم‌پور (Karimpour) که دهه‌ها بعد از ایران می‌گریزند.»

به این ترتیب، گذشته آلمان، تجربه مهاجرت ایرانیان و پرسش از مفهوم میهن در یکدیگر تنیده می‌شوند.

از چهار صفحه‌ای که در کتابچه معرفی نامزدهای جایزه رمان سال برای آشنایی خوانندگان با این آثار منتشر شده است، نمی‌توان درباره تمام ساختار رمان داوری قطعی کرد؛ اما می‌توان برخی ویژگی‌های روایت‌گونهٔ آن را تشخیص داد. نثر بازیار در این صفحات چندلایه، شاعرانه، سیاسی و خودآگاه است. او از گفتار غیرمستقیم آزاد بهره می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که صدای راوی گاه با افکار شخصیت اصلی درهم می‌آمیزد و به‌روشنی نمی‌توان تشخیص داد که یک جمله مستقیماً از ذهن شخصیت داستان می‌آید یا راوی آن را بازگو می‌کند.

جمله‌ها، اضطراب، خستگی و آشفتگی ذهنی شخصیت را به زبان منتقل می‌کنند. تصویرهای ظریف و نمادین نیز امر شخصی را با تاریخ و سیاست پیوند می‌دهند. رفت‌وآمد آزاد میان زمان‌ها

باعث می‌شود گذشته صرفاً امری سپری‌شده نباشد، بلکه پیوسته در اکنون حضور داشته باشد.

همین چند صفحه، به نظر من، نشان می‌دهد که بازیار در رمان تازه خود می‌کوشد خاطرهٔ شخصی، تجربه مهاجرت را به‌شکلی به تاریخ سیاسی و بعد آنها را در یک ساختار روایی به یکدیگر پیوند دهد. در مرکز این روایت، دوگانگی در مفهوم «میهن» نیز دیده می‌شود: آلمان از یک سو می‌تواند برای انسانی که از سرکوب و ناامنی گریخته است پناهگاهی امن باشد و از سوی دیگر، تجربه مهاجرت و پناهندگی در همین جامعه می‌تواند با تبعیض و احساس بیگانگی همراه شود.

نگاهی کوتاه به تاریخچهٔ جایزه کتاب آلمان

جایزه کتاب آلمان (Deutscher Buchpreis) از سال ۲۰۰۵ هر سال به بهترین رمان آلمانی‌زبان سال اهدا می‌شود و در دو دهه گذشته به یکی از مهم‌ترین رویدادهای ادبی در جهان آلمانی‌زبان تبدیل شده است. این جایزه هر سال هم‌زمان با آغاز فصل نمایشگاه کتاب فرانکفورت اهدا می‌شود.

ناشرانی که عضو اتحادیه‌های حرفه‌ای کتاب در آلمان، اتریش و سوئیس هستند، می‌توانند حداکثر دو رمان آلمانی‌زبان از برنامه جاری یا از برنامه‌های درحال انتشار آینده خود را برای شرکت در این رقابت معرفی کنند. حتی آثاری که هنگام ثبت‌نام هنوز منتشر نشده‌اند نیز می‌توانند با ارائه نسخه دست‌نویس در رقابت شرکت کنند، مشروط بر آنکه حداکثر تا زمان اعلام فهرست کوتاه در بازار کتاب عرضه شده باشند. هیأت داوران نیز می‌تواند در صورت لزوم آثار دیگری را از ناشران درخواست کند.

هیأت داوری هفت‌نفره ابتدا از میان آثار ارائه‌شده بیست رمان را برای فهرست بلند (Longlist) انتخاب می‌کند و سپس از میان آنها شش رمان به فهرست کوتاه (Shortlist) راه می‌یابند. فهرست کوتاه امسال در ۸ سپتامبر ۲۰۲۶ اعلام خواهد شد و برنده نهایی در مراسم ۵ اکتبر ۲۰۲۶ معرفی می‌شود. برنده جایزه ۲۵ هزار یورو دریافت می‌کند و پنج نویسنده دیگر حاضر در فهرست کوتاه نیز هر یک ۲۵۰۰ یورو دریافت خواهند کرد.

این جایزه از سوی بنیاد فرهنگ کتاب و ترویج کتاب‌خوانی وابسته به اتحادیه ناشران و کتابفروشان آلمان (Stiftung Buchkultur und Leseförderung des

Börsenvereins des Deutschen Buchhandels) اهدا می‌شود و بنیاد دویچه بانک (Deutsche Bank Stiftung) حامی اصلی آن است. در سال ۲۰۲۵، دوروته المیگر (Dorothee Elmiger) با رمان Die Holländerinnen، «زنان هلندی»، برنده جایزه کتاب آلمان شد.

یکی از برنامه‌های جانبی جذاب این جایزه، جلسات کتاب‌خوانی Blind Date است. در سال ۲۰۲٦، چهارده کتابفروشی از میان کتابفروشی‌های متقاضی در نقاط مختلف آلمان برای میزبانی یکی از نویسندگان فهرست بلند انتخاب شده‌اند؛ کتابفروشی گوته و حافظ (Goethe & Hafis) در بن نیز یکی از این چهارده کتابفروشی است. برنامهٔ جلسهٔ کتابخوانی و بحث و گفتگو با نویسنده، توسط این کتاب‌فروشی در روز ٤ سپتامبر برگزار خواهد شد. همچنین در کنار این چهارده برنامه، توسط دست‌اندرکاران جایزه «رمان سال»، سه جلسهٔ بزرگ کتابخوانی نیز برگزار خواهد شد.

نویسندگان ایرانی‌تبار در فهرست جایزه بهترین رمان سال در آلمان

حضور شیدا بازیار در سال ۲۰۲۶ تنها نمونه حضور نویسندگانی با پیشینه یا پیوند ایرانی در تاریخ جایزه کتاب آلمان نیست. نوید کرمانی (Navid Kermani) در سال ۲۰۱۱ با رمان Dein Name، «نام تو»، به فهرست بلند راه یافت.

شیدا بازیار در سال ۲۰۲۱ با رمان Drei Kameradinnen، «سه رفیق»، نخستین حضور خود را در فهرست بلند این جایزه تجربه کرد. در سال ۲۰۲۵ نیز نوا ابراهیمی (Nava Ebrahimi) با رمان Und Federn überall، «و پرها همه‌جا»، و ژینا خیر (Jina Khayyer) با رمان Im Herzen der Katze، «در قلب گربه»، در فهرست بلند جایزه قرار گرفتند. رمان ژینا خیر همان‌طور که در معرفی این کتاب قبلاً هم آورده‌ام مستقیماً با ایران، جنبش «زن، زندگی، آزادی»، خاطره، تعلق و تجربه زنان ایرانی پیوند دارد و حتی طرح جلد آن نیز نقشه ایران را در مرکز توجه قرار داده است.

اکنون شیدا بازیار با رمان تازه خود، Die Lücken، «ناگفته‌ها»، برای دومین بار به جمع بیست نامزد جایزه کتاب آلمان راه یافته است.

این حضور دوباره تنها یک موفقیت فردی برای شیدا بازیار نیست. رمان تازه او در نقطه تلاقی چند مسئله مهم زمانه ما نیز قرار دارد: حافظه تاریخی، مهاجرت، سرکوب و تبعید، احساس تعلق، مسئولیت در برابر گذشته و پرسش دشوار از معنای میهن.

پرسشی که بازیار در رمان خود پیش می‌کشد، محدود به آلمان یا ایران نیست؛ پرسشی است که می‌تواند امروز در برابر هر جامعه‌ای قرار گیرد.

منابع:

۱. معرفی رمان Die Lücken در سایت انتشارات Kiepenheuer & Witsch: https://www.kiwi-verlag.de/buch/shida bazyar-die-luecken-۹۷۸۳٤٦۲۰۰٥۰۱۱

۲. صفحه رسمی فهرست بلند جایزه کتاب آلمان ۲۰۲۶ و معرفی آثار نامزدها: https://www.deutscher-buchpreis.de/nominiert/

۳. اطلاعات رسمی درباره جایزه کتاب آلمان، شیوه انتخاب و مبلغ جایزه: https://www.deutscher-buchpreis.de/der-preis/

٤. اعلام رسمی بیست رمان فهرست بلند سال ۲۰۲٦: https://www.deutscher-buchpreis.de/news/eintrag/das-sind-die-۲۰-nominierten-romane/

۵. کتابچه رسمی نمونه‌خوانی Deutscher Buchpreis 2026: Die Nominierten – Leseproben: https://www.deutscher-buchpreis.de/news/eintrag/nominierten-leseproben-2025/

٦. اطلاعات رسمی جلسات Blind-Date-Lesung و لیست برنامه‌های کتابخوانی نویسندگان نامزد: https://

/www.deutscher-buchpreis.de/news/eintrag/die-nominierten-live-erleben

---

منبع: https://baangnews.net/28402

فتانه فراهانی: «پسااعدام» – میان دادخواهی و سکوت، انگ و فقدان، و روایت‌های ازهم‌گسیخته

پگاه آهنگرانی در مستند پانزده‌دقیقه‌ای «من سعی می‌کنم فراموش نکنم» به یکی از سازوکارهای بنیادی سلطهٔ اقتدارگرا می‌پردازد: پیوند میان حذف فیزیکی انسان‌ها و محوشدن تدریجی حضور آنان در حافظهٔ اجتماعی. فیلم این پیوند را از خلال عکس‌های خانوادگی دنبال می‌کند؛ تصاویری که در آن‌ها چهرهٔ برخی افراد ساییده و مخدوش شده، درحالی‌که دیگران و صحنه‌های زندگی مشترکشان همچنان باقی مانده‌اند. یکی از این چهره‌ها متعلق به غلام است؛ دوست نزدیک خانواده که آهنگرانی او را از کودکی به یاد می‌آورد و در جریان اعدام‌های سال ۱۳۶۷ کشته شد.

سال‌ها بعد، آهنگرانی در جست‌وجوی غلام به گذشته بازمی‌گردد، اما آنچه می‌یابد، تاریخی یکپارچه و آمادهٔ روایت نیست. ردّ غلام در خاطره‌ای از کودکی، جمله‌ای نیمه‌تمام، سکوتی خانوادگی و عکسی در آلبوم خانواده باقی مانده است؛ عکسی که چهرهٔ او از آن حذف شده است. اهمیت این عکس برای بحث من تنها در غیبت غلام نیست، بلکه در مرئی‌شدن خودِ حذف است. به‌این‌ترتیب، عکس هم‌زمان به سند حضور و غیاب بدل می‌شود: چهرهٔ غلام را پنهان می‌کند، اما ردّ حذف نشان می‌دهد که او زمانی در این قاب حضور داشته است.

خشونت سیاسی گاهی به همین شکل در زندگی بازماندگان ادامه می‌یابد؛ در جاهای خالی، ترس‌ها، خاطره‌های ناتمام و پرسش‌هایی که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند. سکوت‌های ناشی از این ترس نیز ممکن است در گذر زمان رسوب کنند و جامعه را، بی‌آنکه همواره قصد یا آگاهی روشنی در میان باشد، در فراموشی سهیم سازند. از این منظر، می‌توان فیلم را دعوتی به تأمل دربارهٔ نوعی همدستی خاموش و جاافتاده دانست؛ وضعیتی که در آن، کوشش برای ادامه‌دادن زندگی، ناخواسته با فرسایش یاد حذف‌شدگان گره می‌خورد.

همین تداوم، نقطهٔ آغاز بحث من دربارهٔ پس‌زیست‌های خانوادگی و اجتماعی اعدام سیاسی است.

پرسش من کمتر به لحظهٔ اعدام مربوط می‌شود و بیشتر به آنچه پس از آن در زندگی زندگان ادامه می‌یابد: پیامدهای اعدام در زندگی روزمرهٔ بازماندگان چیست و آنان چگونه زندگی خود را در سایهٔ این فقدان سامان می‌دهند؟

اعدام یک فرد، شبکهٔ روابطی را که زندگی او در آن شکل گرفته است، دگرگون می‌کند. فقدان به مناسبات خویشاوندی، تأمین معاش، تقسیم مسئولیت‌های مراقبت، تصمیم به ماندن یا مهاجرت و شیوه‌های حفظ و انتقال حافظه راه می‌یابد. مفهوم «پس‌زیست‌های اعدام» (Afterlives of execution) برای من راهی است برای اندیشیدن به این دگرگونی‌ها و زمان‌مندی خشونت (Temporality of violence): اینکه واقعه‌ای با پایانی چنین قطعی و دردناک، چگونه در شرایط مادی، روابط عاطفی و امکان‌های زندگی دیگران تداوم می‌یابد. این تداوم به یاد فرد اعدام‌شده محدود نیست؛ انگ سیاسی، رازهای خانوادگی و دادخواهی نیز می‌توانند از صورت‌های آن باشند.

پس‌زیست‌های اعدام گاه افق زندگی نسل‌هایی را شکل می‌دهند که خود شاهد واقعه نبوده‌اند. رابطهٔ آنان با گذشته از خلال روایت‌های گسسته، اشیای باقی‌مانده، نام‌های ناگفته و سکوت‌هایی شکل می‌گیرد که معنا و منشأشان همیشه روشن نیست. آنچه به ارث می‌رسد، گاه خاطرهٔ یک واقعه است و گاه دشواری دسترسی به آن؛ احساسی از فقدان که هنوز نام و روایتی روشن نیافته است.

این تجربه‌ها را نمی‌توان در توالی خطی فقدان، سکوت و سپس دادخواهی جای داد. در زندگی یک خانواده، سکوت و مطالبهٔ عدالت ممکن است هم‌زمان حضور داشته باشند؛ مراقبت با خشم درآمیزد و میل به فاصله‌گرفتن از گذشته با نگهداری عکس، نامه یا نامی هم‌زیستی کند. نسبت اعضای خانواده با آنچه رخ داده است، می‌تواند متفاوت و حتی متعارض باشد و در طول زمان تغییر کند. سخن‌گفتن از پس‌زیست‌های اعدام سیاسی، به‌صورت جمع، تلاشی برای حفظ همین تفاوت‌هاست، بی‌آنکه تجربهٔ بازماندگان در الگویی واحد تثبیت شود.

در سال‌های اخیر، دادخواهی و مقاومت خانواده‌های اعدام‌شدگان، به‌حق، جایگاهی مهم در بازگویی این تاریخ یافته‌اند. بااین‌حال، از وجوه روزمرهٔ زندگی پس از اعدام،

همچون تأمین معاش، پرورش فرزندان، مراقبت از دیگر اعضای خانواده و کوشش برای ادامه‌دادن زندگی، شواهد محدودی در دست داریم. این محدودیت لزوماً به معنای کم‌اهمیت‌بودن این تجربه‌ها نیست، بلکه به شرایطی مربوط می‌شود که سخن‌گفتن از آن‌ها و ثبتشان را دشوار ساخته‌اند. من نیز پژوهش مردم‌نگارانهٔ مستقلی دربارهٔ این خانواده‌ها انجام نداده‌ام و با آگاهی از این محدودیت، می‌کوشم پرسش‌هایی دربارهٔ این ساحت کمترشناخته‌شده مطرح کنم.

برای پیش‌بردن این بحث، در کنار منابع مربوط به ایران، از مطالعاتی دربارهٔ ایرلند شمالی، روسیه و ترکیه بهره می‌گیرم. این پژوهش‌ها، با وجود تفاوت‌های تاریخی و سیاسی، ابزارهایی مفهومی برای اندیشیدن به سکوت، انگ و انتقال بین‌نسلی پیامدهای خشونت فراهم می‌کنند. رجوع به آن‌ها به صورت‌بندی پرسش‌ها و شناسایی زمینه‌های نیازمند پژوهش در ایران کمک می‌کند، بی‌آنکه جایگزین شواهد مربوط به تجربهٔ خانواده‌های ایرانی شود.

پیش از ورود به این گفت‌وگو، می‌خواهم به برخی از منابعی بازگردم که در تاریخ ایران در دسترس ما قرار گرفته‌اند. تاریخ طولانی و مکرر استبداد، سرکوب و زندان سیاسی، سنتی غنی از

ادبیات زندان و شهادت بازماندگان پدید آورده است. این نوشته‌ها، با همهٔ تفاوت‌هایشان، از منابع مهم شناخت خشونت سیاسی‌اند؛ آثاری که در کنار ثبت تجربهٔ زندان و سرکوب، امکان تأمل دربارهٔ حافظه، مناسبات انسانی و زندگی در امتداد خشونت را نیز فراهم می‌کنند.

این سنت دست‌کم به اوایل دههٔ ۱۳۲۰ و آثاری چون «ورق‌پاره‌های زندان» و «پنجاه‌وسه نفر» بزرگ علوی بازمی‌گردد. نسل‌های بعدی زندانیان سیاسی نیز بازجویی، شکنجه، اختلافات ایدئولوژیک، همبستگی، مقاومت و زندگی روزمره در حبس را ثبت کرده‌اند. خاطرات زنان زندانی، به‌ویژه، امکان شناخت ابعاد جنسیتی این تجربه را فراهم کرده‌اند.

پژوهشگران نیز از زوایای مختلف به این تاریخ پرداخته‌اند. یرواند آبراهامیان در مطالعاتش، شکنجه، اعتراف و توبهٔ علنی را به‌عنوان فناوری‌های قدرت سیاسی بررسی می‌کند. افشین متین‌عسگری نیز زندان سیاسی را در بستر تاریخ طولانی‌تر دولت مدرن ایران قرار می‌دهد و به تداوم‌ها و تفاوت‌های میان نظام پهلوی و جمهوری اسلامی می‌پردازد.

شکوفه سخی، با پشتوانهٔ تجربهٔ بیش از هشت سال زندان، فرایند «تواب‌سازی» را در نظام زندان بررسی می‌کند؛ فرایندی که می‌کوشد پیوندهای زندانی با دیگران را بگسلد و او را به ابزار اعمال قدرت بدل کند. سخی در تحلیل خود نشان می‌دهد که مقاومت، فراتر از ایستادگی ارادهٔ فردی، در حفظ رابطهٔ انسانی با دیگران و در مراقبت و مسئولیت در برابر آنان معنا می‌یابد.

این ادبیات به ما کمک کرده است زندانی سیاسی را به‌مثابه سوژهٔ سرکوب دولتی بفهمیم. اما با تغییر واحد تحلیل، پرسش‌های دیگری پدیدار می‌شوند: اگر به جهان روابط پیرامون زندانی نگاه کنیم، چه می‌بینیم؟ چه کسی به ملاقات می‌رفته، پول یا غذا می‌رسانده، خبر منتقل می‌کرده، با مسئولان سروکار داشته، از کودکان مراقبت می‌کرده یا هزینه‌های خانه را تأمین می‌کرده است؟

کار کِیتی تِرتن دربارهٔ زندانیان انقلابی در اواخر دورهٔ روسیهٔ تزاری، از این نظر اهمیت دارد که نگاه را به شبکه‌های خانوادگی و سیاسی پیرامون آنان معطوف می‌کند. بازداشت یک فرد، مسئولیت‌ها و روابط کسانی را که بیرون از زندان مانده‌اند نیز تغییر می‌دهد. همسران، بستگان، رفقا و هواداران می‌توانند به

واسطه، مراقب، حامی و گاه خود به کنشگر سیاسی تبدیل شوند.

پژوهش کیران مک‌اووی و همکارانش دربارهٔ خانواده‌های زندانیان سیاسی در ایرلند شمالی، این وجه روزمره را روشن‌تر می‌کند. ملاقات، نامه‌نگاری، مراقبت از کودکان، مشکلات مالی و کار عاطفی، زندان را به زندگی خانوادگی پیوند می‌زنند. تعهد سیاسی این فشارها را از میان نمی‌برد: خانواده ممکن است زندانی‌شدن یکی از اعضای خود را بخشی از مبارزه بداند و هم‌زمان با پیامدهای سنگین آن دست‌وپنجه نرم کند.

در همین روابط، اطلاعات نیز به‌صورت گزینشی منتقل می‌شوند. همسری ممکن است از مشکلات خانه نگوید تا زندانی را نگران نکند؛ والدین تصمیم می‌گیرند کودکان چه چیزهایی را بدانند و چه چیزهایی را ندانند. بنابراین، روایت گزینشی و سکوت می‌توانند از دوران زندان آغاز شوند و بخشی از مراقبت و محافظت از یکدیگر باشند.

پژوهش‌های مربوط به اعدام‌های سیاسی، سرکوب‌های دولتی و جنبش‌های دادخواهی در ایران، از منظرهای متفاوت به سیاست‌های سکوت و انکار، مبارزه برای حقیقت و عدالت و

نقش خانواده‌ها در حفظ حافظهٔ جمعی پرداخته‌اند. اشرف زاهدی و یاسی گلشنی نشان می‌دهند که در اعدام‌های جمعی سال ۱۳۶۷، پنهان‌سازی سرنوشت و محل دفن قربانیان، خشونت را فراتر از لحظهٔ اعدام استمرار می‌بخشد. در مقابل، خانواده‌ها، به‌ویژه مادران خاوران، با حفظ خاطره‌ها، گردهمایی و روایت تجربه‌ها، در برابر حذف تاریخی مقاومت می‌کنند. اهمیت این پژوهش در نشان‌دادن رابطهٔ میان سیاست دولتی انکار و شکل‌گیری حافظه‌ای است که خود به عرصه‌ای برای مقاومت تبدیل می‌شود.

پیمان اخوان در بررسی ایران تریبونال، امکان حقیقت‌یابی و پاسخ‌گویی خارج از نهادهای رسمی را برجسته می‌کند. این دادگاه مردمی، با وجود نداشتن قدرت اجرایی، از طریق گردآوری شهادت‌ها و مستندسازی جنایت‌ها، فضایی برای شنیده‌شدن صدای قربانیان فراهم کرد. خانواده‌ها و بازماندگان در این فرایند، هم مطالبه‌کنندهٔ عدالت‌اند و هم در تولید حقیقت تاریخی و حقوقی مشارکت دارند.

سما خسروی اوریاد نیز با بررسی دادخواهی، از مادران خاوران تا مادران آبان ۱۳۹۸، نقش رسانه‌های دیجیتال را در گسترش پیوندهای جمعی و فرامرزی برجسته می‌کند. مفهوم «مادری

ائتلافی فرامرزی» (Transnational coalitional mothering) نشان می‌دهد که گردش تصاویر، روایت‌ها و شهادت‌ها چگونه خانواده‌ها و کنشگران داخل و خارج از ایران را به یکدیگر پیوند می‌دهد و شکل‌های دادخواهی را دگرگون می‌کند.

درحالی‌که این سه پژوهش بیشتر بر سیاست‌های انکار، حافظه و سازوکارهای دادخواهی تمرکز دارند، سارا تفکری به ابعاد عاطفی و رابطه‌ای مواجهه با خشونت دولتی می‌پردازد. در تحلیل او، سوگ و مراقبت می‌توانند پیوندهایی فراتر از خویشاوندی ایجاد کنند و زمینه‌ساز همبستگی و کنش سیاسی شوند. اهمیت این رویکرد در آن است که مرز میان امر خصوصی و سیاسی را به پرسش می‌گیرد و نشان می‌دهد که کنش سیاسی لزوماً از سازمان‌یابی رسمی یا اعتراض آشکار آغاز نمی‌شود، بلکه می‌تواند در بستر روابط عاطفی، صمیمیت و مراقبت روزمره شکل بگیرد.

این آثار، هر یک به شکلی، مسیرهایی را بررسی می‌کنند که فقدان از خلال آن‌ها به عرصهٔ عمومی راه می‌یابد.

اما مرئی‌بودن این کنش‌ها پرسش دیگری پیش می‌کشد: چه تجربه‌هایی بیرون از میدان دید باقی می‌مانند؟ همه نمی‌توانند یا نمی‌خواهند دادخواهی کنند. حتی اعضای یک خانواده ممکن است نسبت‌های متفاوتی با گذشته داشته باشند؛ یکی در پی حقیقت برود، دیگری اسناد را در فضای خصوصی حفظ کند و کسی دیگر از گذشته فاصله بگیرد. دادخواهی یکی از راه‌های زندگی با فقدان است و شناخت پس‌زیست‌های اعدام، مستلزم توجه به مسیرهای دیگر نیز هست.

در کنار پژوهش‌هایی که بر حافظه، دادخواهی و شکل‌های آشکار مقاومت تمرکز دارند، بحث شورا مکارمی دربارهٔ سکوت و ناگفته‌ها (The unsaid)، توجه را به ابعاد کمتر آشکار پیامدهای خشونت سیاسی معطوف می‌کند. در این بحث، سکوت را نباید به‌طور خودکار معادل فراموشی، ناآگاهی یا فقدان حافظه دانست. سکوت می‌تواند، بسته به شرایط، بیانگر ترس، اندوه، بی‌اعتمادی، مراقبت، امتناع یا تلاش برای محافظت از دیگران باشد.

در همین چارچوب، مفهوم «ناگفته» اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند. ناگفته لزوماً رازی آگاهانه و محافظت‌شده نیست؛ می‌تواند به تجربه‌ها و گذشته‌هایی اشاره داشته باشد که هرگز به زبان

نمی‌آیند، اما همچنان بر روابط خانوادگی، احساسات و درک افراد از گذشته تأثیر می‌گذارند. از این منظر، آثار خشونت تنها از طریق روایت مستقیم منتقل نمی‌شوند؛ نسل‌های بعد ممکن است آن‌ها را از خلال سکوت‌ها و شیوه‌های ارتباط در خانواده تجربه کنند، بی‌آنکه منشأشان را کاملاً بشناسند.

این نگاه برای اندیشیدن به خانواده‌های اعدام‌شدگان در ایران راهگشاست. سکوتی که برای یک نسل راهی برای محافظت بوده، ممکن است برای نسل بعد به شکافی در شناخت گذشته تبدیل شود. چنین میراث ازهم‌گسیخته‌ای می‌تواند جست‌وجوی حقیقت را برانگیزد، اما الزاماً به دادخواهی نمی‌انجامد و به انتقال تروما نیز محدود نیست؛ ترس، خشم، شرم، افتخار، احساس مسئولیت و میل به فاصله‌گرفتن می‌توانند در آن هم‌زمان حضور داشته باشند.

پژوهش اوزگور سِوگی گورال [F۳] دربارهٔ ناپدیدسازی قهری و مادران شنبه در ترکیه، با مفهوم «خشونت مداوم» (Perpetual violence) نشان می‌دهد که آثار ناپدیدسازی به لحظهٔ ناپدیدشدن فرد محدود نمی‌شوند، بلکه در روابط اجتماعی، عواطف، حافظه و زندگی روزمرهٔ بازماندگان ادامه می‌یابند. مفهوم «زبان‌پریشی فرهنگی» (Cultural

aphasia) نیز به دشواری اجتماعی و سیاسی بیان و به‌رسمیت‌شناختن این گذشته اشاره دارد. مسئله همیشه ندانستن نیست؛ گاهی گذشته شناخته شده و آثار آن احساس می‌شود، اما امکان سخن‌گفتن و شنیده‌شدن محدود است.

مادران شنبه با حضور مکرر در فضای عمومی، در سکوت و با عکس عزیزان ناپدیدشدهٔ خود، خواستار روشن‌شدن سرنوشت آن‌ها و پاسخ‌گویی مسئولان می‌شوند. پیوند فقدان خانوادگی با مطالبهٔ عمومی، امکان مقایسه با مادران خاوران، مادران پارک لاله و مادران آبان را فراهم می‌کند. بااین‌حال، زمینه‌های دادخواهی متفاوت‌اند: در خاوران، اعدام‌های سیاسی، پنهان‌کاری دربارهٔ سرنوشت و محل دفن قربانیان و حفظ مکان یادبود برجسته‌اند؛ در تجربهٔ مادران پارک لاله و مادران آبان، پاسخ‌خواهی دربارهٔ سرکوب اعتراضات اهمیت دارد.

دادخواهی تنها یکی از شکل‌های پس‌زیست خشونت است؛ آشکاربودن و ارزش اخلاقی و سیاسی آن ممکن است توجه بیشتری را به آن جلب کند. توجه به تجربه‌های کمتر آشکار، مانند مراقبت و تلاش برای ادامهٔ زندگی، بحث را به این پرسش

می‌رساند که روابط قدرت چگونه امکان‌های بازماندگان را شکل می‌دهند.

این پرسش، نقطهٔ ورود به رویکرد فمینیستی به اعدام است؛ رویکردی که قدرت دولت برای سلب حیات را در پیوند با پدرسالاری، هنجارهای جنسیتی و کنترل بدن بررسی می‌کند. دولت با تعریف جرم و مجازات و توسل به اخلاق و نظم اجتماعی، مرزهای رفتار مشروع و نامشروع را تعیین می‌کند؛ مرزهایی که پیامدهایشان برای همه یکسان نیست و آثارشان در زندگی بازماندگان نیز ادامه می‌یابد.

یکی از ابعاد این قدرت، مجازات جنسیت‌محور (Gendered punishment) است؛ به این معنا که مجازات در بستری از هنجارهای جنسیتی و روابط نابرابر قدرت شکل می‌گیرد. شهادت‌های مربوط به تجاوز به برخی دختران زندانی سیاسی پیش از اعدام در دههٔ ۱۳۶۰ و گزارش‌های خشونت جنسی علیه زنان معترض، مسئلهٔ پیوند سرکوب با تنبیه بدن زنان را مطرح می‌کنند. در پروندهٔ زنان محکوم به اعدام به اتهام قتل همسر نیز باید پرسید خشونت خانگی و روابط نابرابر قدرت چه جایگاهی در رسیدگی کیفری دارند.

این خشونت به زنان محدود نیست؛ گزارش‌های مربوط به سرکوب جنبش «زن، زندگی، آزادی»، خشونت جنسی علیه مردان و پسران بازداشت‌شده را نیز مستند کرده‌اند. از منظر فمینیستی، هنجارهای جنسیتی و انگ اجتماعی می‌توانند ابزار تحقیر و خاموش‌کردن افراد باشند. جرم‌انگاری برخی روابط جنسی میان افراد همجنس نیز نشان می‌دهد که مجازات چگونه به ابزاری برای کنترل دولتی روابط جنسی تبدیل می‌شود.

این نمونه‌ها، هرچند همگی مصداق اعدام سیاسی نیستند، اهمیت ساختارهای جنسیتی را در فهم قدرت کیفری نشان می‌دهند.

نقد فمینیستی اعدام، پیامدهای آن برای بازماندگان را نیز بررسی می‌کند. از منظر بازتولید اجتماعی (Social reproduction)، فشار اقتصادی، مسئولیت‌های مراقبتی و دگرگونی روابط خانوادگی، آثار اعدام را در زندگی روزمره استمرار می‌بخشند. تقسیم جنسیتی کار و مراقبت نیز می‌تواند بار سنگین‌تری بر دوش زنان بگذارد.

رویکرد تقاطعی / در هم تنیده (Intersectionality)، با تأکید بر اینکه دلایل، شیوه‌های اعمال و پیامدهای اعدام را

نمی‌توان جدا از ساختارهای نابرابری اجتماعی فهمید، این تحلیل را به پیوند جنسیت با طبقه، قومیت، مذهب، گرایش جنسی و جغرافیا گسترش می‌دهد. از این منظر، اعدام نه تجربه‌ای یکسان برای همه، بلکه مجازاتی است که در بستر روابط نابرابر قدرت اعمال می‌شود.

این رویکرد، روایت‌های ملی و یکپارچه از اعدام در ایران را نیز به پرسش می‌کشد؛ روایت‌هایی که دولت را عامل خشونت و شهروندان را گروهی همگن از قربانیان تصویر می‌کنند. اگرچه چنین روایت‌هایی در افشای خشونت دولتی اهمیت دارند، ممکن است تفاوت‌های ساختاری را پنهان کنند. برای مثال، تجربهٔ کردها و بلوچ‌ها در مناطق امنیتی‌شده، تبعیض علیه اقلیت‌های مذهبی مانند بهائیان و اهل سنت، جرم‌انگاری برخی روابط جنسی میان افراد همجنس و آسیب‌پذیری افراد محروم از حمایت حقوقی، همگی نیازمند تحلیل‌هایی متمایز اما مرتبط‌اند. رویکرد تقاطعی نشان می‌دهد که قومیت، مذهب یا جنسیت به‌تنهایی تعیین‌کننده نیستند، بلکه تلاقی آن‌ها با فقر، محرومیت جغرافیایی و سیاست‌های امنیتی می‌تواند بر میزان آسیب‌پذیری افراد اثر بگذارد.

مسئلهٔ دیگر، نابرابری در ثبت و بازنمایی این تجربه‌هاست. بخش مهمی از روایت‌های شناخته‌شده دربارهٔ زندان و سرکوب در ایران، حول زندان‌های بزرگ و مراکز شهری، به‌ویژه تهران، شکل گرفته است؛ درحالی‌که تجربهٔ زندانیان و خانواده‌های آنان در مناطق حاشیه‌ای ممکن است کمتر در حافظهٔ عمومی و پژوهش‌ها بازتاب یافته باشد. بنابراین، پرسش تنها این نیست که چه کسانی اعدام می‌شوند، بلکه این نیز هست که صدای چه کسانی شنیده می‌شود و تجربهٔ چه کسانی در حاشیه می‌ماند.

این نابرابری‌ها پس از اعدام نیز، از جمله در امکان سوگواری و دادخواهی، ادامه می‌یابند. دسترسی به اطلاعات، تأمین معاش و حضور در عرصهٔ عمومی به منابع اقتصادی، شبکه‌های حمایتی و موقعیت اجتماعی وابسته‌اند. سکوت برخی خانواده‌ها را باید در پیوند با واکنش‌های نابرابر و متغیر رژیم، تفاوت در برخورداری از سرمایه‌های اقتصادی و اجتماعی و نیز ترس، فقر، انزوا و مسئولیت‌های روزمره فهمید. توجه به پس‌زیست‌های اعدام، از این منظر، توجه به توزیع نابرابر پیامدهای خشونت نیز هست.

وجه دیگری از پس‌زیست اجتماعی اعدام، جای‌گرفتن آن در زندگی روزمره و عادی‌شدن هم‌زیستی با آن است. برای فهم بهتر این هم‌زیستی، می‌توان به نمونه‌ای از فیلم «شیطان وجود ندارد»، ساختهٔ محمد رسول‌اف، رجوع کرد؛ فیلمی که هم‌جواری خشونت و زندگی عادی را به تصویر می‌کشد.

در یکی از اپیزودهای «شیطان وجود ندارد»، با مردی روبه‌رو می‌شویم که زندگی خانوادگی معمولی‌ای دارد: خرید می‌کند، به امور خانه می‌رسد و به دیدار مادر سالخورده‌اش می‌رود. بعدتر روشن می‌شود که در سازوکار اجرای اعدام نقش دارد. آنچه برای بحث من اهمیت دارد، هم‌جواری امر هولناک و امر عادی است؛ اینکه مشارکت در دستگاه مرگ چگونه می‌تواند در کنار نقش‌های روزمرهٔ پدر، همسر یا فرزند قرار گیرد. اعدام در بخشی از زندگی او رخ می‌دهد، اما زندگی خانوادگی‌اش در کنار آن ادامه می‌یابد.

این تصویر، مفهوم بحث‌برانگیز «ابتذال شر» (Banality of evil) هانا آرنت را به یاد می‌آورد. مقصود آرنت، پیش‌پاافتاده‌بودن جنایت نبود؛ پرسش او به امکان مشارکت در جنایتی عظیم، بدون داشتن آن چهرهٔ هیولایی که انتظار داریم، مربوط می‌شد. او این مسئله را به فقدان اندیشیدن و داوری

مستقل پیوند می‌داد، هرچند تفسیرش از آیشمن محل مناقشه بوده است.

برای من، پرسش اصلی این است که اعدام چگونه در تار و پود زندگی عادی جا می‌گیرد و به بخشی از نظمی بدل می‌شود که زندگی روزمره در کنار آن جریان دارد. طرح این پرسش نباید تفاوت مسئولیت‌ها را محو کند: قربانی، شاهد، کسی که از ترس سکوت می‌کند و کسی که مستقیماً در اعمال خشونت مشارکت دارد، جایگاه اخلاقی و سیاسی یکسانی ندارند. با حفظ این تمایزها، می‌توان پس‌زیست اجتماعی اعدام را در عادی‌شدن حضور آن، شیوه‌های مواجهه با آن و آثاری که بر روابط اجتماعی می‌گذارد نیز دنبال کرد.

در سال‌های اخیر، به‌ویژه پس از جنبش «زن، زندگی، آزادی» و کشتارهای دی‌ماه ۱۴۰۴، نسبت خشونت، تصویر، سوگ و حافظه دگرگون شده است. در بسیاری از اعدام‌های سیاسی گذشته، خانواده‌ها با پنهان‌کاری، گورهای دسترس‌ناپذیر و خبرهای پراکنده روبه‌رو بودند. تهدید و مهار اطلاعات همچنان ادامه دارد، اما نام، چهره، صدا و آیین سوگ اکنون سریع‌تر به عرصهٔ عمومی راه می‌یابند.

این تغییر در سیاستِ رؤیت‌پذیری خشونت، در تصاویر کیسه‌های سیاه حاوی پیکر کشته‌شدگان دی‌ماه و صدای درهم‌شکستهٔ پدری تجسم می‌یابد که در پزشکی قانونی کهریزک، مویه‌کنان پسرش را جست‌وجو می‌کند: «سپهر بابا، کجایی؟» ردیف کیسه‌های سیاه و مویهٔ پدرانهٔ اسماعیل شکری چنان در حافظه نشسته‌اند که هر کیسهٔ سیاه و هر صدای پدری که فرزندش را می‌خواند، می‌تواند پژواک آن هراس باشد؛ گویی تصویر و صدا از لحظهٔ واقعه فراتر رفته و بر زندگی روزمره سایه انداخته‌اند.

جست‌وجوی اسماعیل برای سپهر، بی‌آنکه یگانگی اندوه این پدر را در سوگ جمعی محو کند، به پژواکی از جست‌وجوی خانواده‌های دیگر برای عزیزانشان و مطالبهٔ روشن‌شدن سرنوشت آنان بدل می‌شود. نامی که او در میان انبوه پیکرها صدا می‌زند، این فقدانِ شخصی را در حافظهٔ جمعی ماندگار می‌سازد.

در فیلم آهنگرانی، جست‌وجوی غلام با کمبود تصویر و اطلاعات پیش می‌رود؛ از بسیاری از کشته‌شدگان سال‌های اخیر،

اما، عکس‌ها و فیلم‌های فراوانی باقی مانده است. نسلی که در احاطهٔ این تصاویر بزرگ می‌شود، چه نسبتی با گذشته خواهد یافت؟ پاسخ هنوز روشن نیست، اما فراوانی اسناد نیز لزوماً به انتقال روایتی کامل و پیوسته نمی‌انجامد.

زبان سوگواری نیز تغییر کرده است. در برخی مراسم، موسیقی، رقص، لباس سفید و اشیای شخصی کشته‌شدگان، اندوه را با تأکید بر زندگی همراه می‌کنند؛ زندگی‌ای که ناتمام مانده و آینده‌های ممکن آن از میان رفته است. لباس عروسی، کتاب، کفش یا نشانه‌های حرفه و علایق فرد می‌توانند یادآور این امکان‌های تحقق‌نیافته باشند.

پس‌زیست اعدام و کشتار سیاسی را می‌توان در همین فاصلهٔ میان حضور عمومی تصویر و غیاب روزمرهٔ فرد دنبال کرد. آثار خشونت از خلال خاطره، سکوت، ترس، اشیای شخصی و تصاویر دیجیتال به نسل‌های بعد می‌رسند و در گذر زمان معناهای متفاوتی پیدا می‌کنند. برخی این میراث را به شهادت و دادخواهی تبدیل می‌کنند، برخی در فضای خصوصی نگه می‌دارند و برخی از آن فاصله می‌گیرند.

در پایان، می‌خواهم به همان نقطه‌ای بازگردم که بحثم را از آن آغاز کردم: مستند «من سعی می‌کنم فراموش نکنم»، ساختهٔ پگاه آهنگرانی.

با بازگشت به عکس غلام، می‌خواهم بر مفهوم شبح‌وارگی (Hauntology) در اندیشهٔ ژاک دریدا مکث کنم: گذشته‌ای که ظاهراً پایان یافته، اما همچنان در اکنون حضور دارد و پاسخ می‌طلبد. در این نگاه، جای خالی غلام تنها نشانهٔ نبودن او نیست؛ ردّ گذشته‌ای است که هنوز بر زندگی زندگان اثر می‌گذارد.

شبح در اینجا استعاره‌ای برای گذشته‌ای حل‌نشده است؛ گذشته‌ای که از خلال تصویر، خاطره، سکوت و جای خالی بازمی‌گردد. این نگاه در مطالعهٔ آفریقای جنوبی پس از آپارتاید نیز به کار رفته است تا نشان دهد پایان رسمی یک نظم خشونت‌بار، لزوماً به معنای پایان حضور آن در روابط اجتماعی و زندگی روزمره نیست. در رمان «محبوبه» [F٤] تونی موریسون نیز گذشتهٔ برده‌داری به شکل شبح وارد زندگی بازماندگان می‌شود؛ گذشته‌ای که نمی‌توان به‌سادگی پشت سر گذاشت.

در فیلم آهنگرانی، چهرهٔ غلام از عکس پاک شده، اما ردّ حذف باقی مانده است. جای خالی او در تصویر خانوادگی نشان می‌دهد که حذف، آثار یک زندگی را از میان نمی‌برد. این آثار در خاطرات و سکوت‌ها باقی می‌مانند و بر زندگی بازماندگان و روابط اجتماعی اثر می‌گذارند. دادخواهی با همین تداوم پیوند دارد: با فقدانی که در گذشته رخ داده، اما پیامدهایش همچنان در اکنون جریان دارد.

دادخواهی، مواجهه با گذشته‌ای است که هنوز نگذشته است.

منابع

Abrahamian, Ervand. (1999). Tortured Confessions: Prisons and Public Recantations in Modern Iran. University of California Press.

Akhavan, Payam. (2017). Is Grassroots Justice a Viable Alternative to Impunity?: The Case of the Iran People's Tribunal. Human Rights Quarterly, 39(1), 73–103.

Arendt, Hannah. (1963). Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil. New York: Viking Press.

Derrida, Jacques. (1994). Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International (Peggy Kamuf, Trans.). Routledge.

Göral, Özgür Sevgi. (2021). Memory as experience in times of perpetual violence: The challenge of Saturday Mothers vis-à-vis cultural aphasia. Kurdish Studies, 9(1), 77–95.

Khosravi Ooryad, Sama. (2024). Dadkhah mothers of Iran, from Khavaran to Aban: Digital dadkhahi and transnational coalitional mothering. Feminist Theory, 25(1), 42–63.

Matin-Asgari, A. (2006). Twentieth century Iran's political prisoners. Middle Eastern Studies, 42(5), 689–707.

McEvoy, Kieran, et al. (1999). The Home Front: The Families of Politically Motivated Prisoners in Northern Ireland. The British Journal of Criminology, 39(2), 175–197.

Sakhi, Shokufeh. (2016). Ethical–political praxis: Social justice and the resistant subject in Iran. Iran's struggles for social justice: Economics, agency, justice, activism, 145-163.

Tafakori, Sara. (2023). Wild intimacies: Justice-seeking mothers in Iran, networked activism and the affective politics of mourning. European Journal of Cultural Studies, 26(5), 698–721.

Turton, Katy. (2010). The Revolutionary, His Wife, the Party, and the Sympathizer: The Role of Family Members and Party Supporters in the Release of

Revolutionary Prisoners. The Russian Review, 69(1), 73–92.

Zahedi, Ashraf, and Yassi Golshani. (2023). Politics of Silence and Denial: 1988 Enforced Disappearances and Executions in Iran. In Jennifer Heath and Ashraf Zahedi (Eds.), Book of the Disappeared: The Quest for Transnational Justice (pp. 163–183). University of Michigan Press.

Makaremi, C. (Director). (2019). Hitch: An Iranian Story [Documentary film]. Alter Ego Production.
2008. Engaging with Silence Interview with Vincent Crapanzano. Altérités, 5(2).

(2013). Aziz’s Notebook: At the Heart of the Iranian Revolution (Renuka George, Trans.). Yoda Press.

آهنگرانی، پگاه. (۲۰۲۱). «من سعی می‌کنم فراموش نکنم». [فیلم مستند کوتاه]

رسول‌اف، محمد. (۲۰۲۰). «شیطان وجود ندارد». [فیلم سینمایی.][F۵]

منبع: https://baangnews.net/29114

روز جهانی مبارزه با اعدام؛ زیستن زیر حکم، در آینهٔ ادبیات

روز جهانی مبارزه با اعدام فرصتی برای دفاع از حق زندگی، آگاهی‌رسانی دربارهٔ پیامدهای مجازات مرگ و تقویت تلاش‌ها برای لغو آن در سراسر جهان است. ائتلاف جهانی علیه مجازات اعدام، کارزار سال‌های ۲۰۲۶ و ۲۰۲۷ را به روایت کسانی اختصاص داده که از این مجازات متأثر می‌شوند؛ از محکومان و خانواده‌هایشان تا خانواده‌های قربانیان جرم. محور این کارزار، دیدن زندگی‌ها و شنیدن صداهایی است که اغلب پشت عنوان اتهام و حکم نادیده می‌مانند.

این تأکید بر روایت، فرصتی برای بازخوانی آثاری است که بانگ در دوسیهٔ «می‌نویسیم با فریاد: نه به جنگ، نه به اعدام» (+)منتشر کرده است. در این آثار، اعدام از خلال تجربهٔ انسانی به پرسش کشیده می‌شود: حرکت بدن، ادراک زمان، خاطرهٔ خانه و نگاهی که ممکن است در میانهٔ اجرای دستور، انسانی را به انسانی دیگر بشناساند.

اورول: یک قدم برای پرهیز از گودال آب

در «حلق‌آویز» جورج اورول، به ترجمهٔ میترا داوودی،(+) زندانی را در محوطهٔ زندان برمه به سوی چوبهٔ دار می‌برند. دست‌هایش بسته است و مأموران او را گرفته‌اند، اما در راه کمی کنار می‌رود تا پایش در گودال آب فرو نرود. همین حرکت کوچک، راوی را متوجه معنای کاری می‌کند که قرار است انجام شود: زندگی در بدن و ذهن این مرد همچنان جریان دارد.

اورول این دریافت را با جمله‌ای روشن بیان می‌کند: «این مرد در حال مردن نبود؛ او زنده بود، دقیقاً مثل ما.» پس از اجرای حکم، مأموران به گفت‌وگو، خنده و نوشیدن بازمی‌گردند، در حالی که پیکر زندانی فاصلهٔ چندانی با آنان ندارد.

در این خوانش، نیروی متن از کنار هم گذاشتن دو وضعیت می‌آید: حضور ملموس زندگی پیش از اعدام و بازگشت سریع مجریان به روال روزمره پس از آن. پرهیز از گودال آب، جزئیاتی را پیش چشم می‌آورد که نظم اجرای حکم از آن عبور می‌کند. خواننده می‌بیند چه چیزی قطع شده و چگونه «انقطاع» می‌تواند به کاری عادی تبدیل شود.

بیرس: زمانِ محکوم در برابر زمانِ اجرای حکم

در «اتفاقی در پل اوول کریک» آمبروز بیرس، (+)مردی با دست‌های بسته و طنابی بر گردن، بر پل ایستاده است. سربازان و افسران با سکوت و حرکات منظم، مقدمات اعدام را انجام می‌دهند. در برابر این نظم بیرونی، ادراک محکوم دگرگون می‌شود: جریان آب به نظرش کند می‌آید و تیک‌تاک ساعت، صدایی آزاردهنده پیدا می‌کند. ذهنش به سوی همسر، فرزندان و امکان گریز می‌رود.

از این منظر، روایت دو زمان متفاوت را مقابل هم می‌گذارد: زمان کوتاه و حساب‌شدهٔ اجرای دستور و زمانی که برای محکوم با ترس، خاطره و میل به بازگشت به خانه کش می‌آید. خواننده به تجربه‌ای راه پیدا می‌کند که از جایگاه تماشاگران و مجریان دیده نمی‌شود.

بیرس همچنین پیشینهٔ فارکوهر را پنهان نمی‌کند: او برده‌دار و هوادار آرمان جنوب است. دیدن ترس و تعلق او به زندگی، خواننده را با پرسشی دشوار روبه‌رو می‌کند: آیا بازشناختن انسان بودن محکوم، نیازمند تأیید باورها و کردار اوست؟ داستان امکان می‌دهد این دو داوری را جداگانه پیش ببریم.

تولستوی: از یک «مورد» به یک انسان

در صحنهٔ اسارت پیر بزوخوف از «جنگ و صلح» لئو تولستوی، (+) پیر را نزد مارشال داوو می‌برند. جان زندانیان در میان فهرست‌ها، بازجویی‌ها و دستورها تعیین تکلیف می‌شود و پیر خود را گرفتار سازوکاری می‌بیند که کارکردش را نمی‌فهمد.

لحظهٔ تعیین‌کننده زمانی است که داوو و پیر به یکدیگر نگاه می‌کنند. متن، این نگاه را آغاز رابطه‌ای انسانی میان آن دو می‌داند؛ رابطه‌ای که برای لحظه‌ای از عنوان‌ها و موقعیت جنگی فراتر می‌رود. پیر که پیش‌تر برای داوو فقط یک «مورد» بود، اکنون انسانی است که دیده می‌شود.

در این خوانش، تولستوی توجه را به فاصلهٔ میان شناختن یک انسان و تصمیم گرفتن دربارهٔ او بر اساس برگه‌ها و عنوان‌ها معطوف می‌کند. نگاه کوتاه، این فاصله را آشکار می‌سازد؛ اما اضطراب پیر ادامه دارد، زیرا هنوز نمی‌داند دستور بعدی او را به کجا خواهد برد.

مندنی‌پور: وقتی واقعیت به چند کلمه فشرده می‌شود

شهریار مندنی‌پور در دیدگاه «اسیر جنگی داریم، اعدامی داریم...» (+)، ارجاع‌های ادبی را با تجربهٔ سرکوب و اعدام در ایران پیوند می‌زند. او در کنار داستانک‌های شناخته‌شده، جمله‌ای از یک زندانی خطاب به پدرش می‌آورد: «بابا! به مامان نگو، حکمم اعدامه».

مندنی‌پور همچنین به همان صحنهٔ پرهیز زندانی از گودال آب در نوشتهٔ اورول بازمی‌گردد؛ صحنه‌ای که زنده بودن محکوم را در حرکتی روزمره آشکار می‌کند.

در جمله‌ای که او از زندانی نقل می‌کند، تهدید مرگ با رابطهٔ خانوادگی همراه می‌شود. خطاب به پدر و نگرانی برای مادر، حکم را وارد زندگی آدم‌هایی می‌کند که پیامد آن را تحمل خواهند کرد. قدرت این چند کلمه در همین فشردگی است: خبری دربارهٔ اعدام، هم‌زمان به تجربهٔ فرزند بودن، ترسیدن و مراقبت از دیگری تبدیل می‌شود.

روایت، راهی برای دیدن زندگی

در این بازخوانی، سه اثر ادبی و دیدگاه مندنی‌پور از مسیرهای متفاوت به زندگی پشت حکم نزدیک می‌شوند: اورول با یک حرکت کوچک بدن، بیرس با ورود به ادراک محکوم، تولستوی با نگاه متقابل دو انسان و مندنی‌پور با جمله‌ای که ترس و پیوند خانوادگی را در خود جمع کرده است.

بانگ در دوسیهٔ «می‌نویسیم با فریاد: نه به جنگ، نه به اعدام»، مخالفت با اعدام را به مخالفت با جنگ و سانسور پیوند داده و بر پرهیز از ابزاری کردن رنج قربانیان تأکید کرده است. بازخوانی این آثار در روز جهانی مبارزه با اعدام، فرصتی برای مکث بر پرسشی است که ادبیات پیش روی ما می‌گذارد: وقتی محکوم را با ترس‌ها، خاطره‌ها، تعلق‌ها و آگاهی‌اش می‌بینیم، دربارهٔ گرفتن جان او چه چیزی درمی‌یابیم که در زبان پرونده و حکم کمتر دیده می‌شود؟

منبع: https://baangnews.net/29086

فرهاد نیک‌آیین: ای قلم شرمت باد اگر ننویسی در این برهه از تاریخ بر وطنم چه گذشت! – بر مجموعه شعرهای میترا ابراهیمی(شفق)

خشم را فریاد کنید

سال‌ها پیش یک فیلسوف آلمانی، تئودور آدورنو، در تب و تاب نابودگر کوره‌های آدم‌سوزی و بحران افول کرامت انسانی جایی نوشت: «پس از آشویتس، شعر سرودن بربریت است.» با این همه همچنان انسان سرگشته از ستم‌پیشگی‌ها، رنج‌ها، سرکوب‌ها، سوگ‌ها باز هم شعر گفته است، گاهی شاعر بوده و شاعرانگی ذاتی وجودش بوده و گاهی هم فقط زن–مادر–مبارزی دادخواه که رنج فقدان عزیز خویش را، اندوهش از بی‌عدالتی و ظلم و ظلمات را تبدیل به شعر کرده است، شعرهای میترا ابراهیمی هم شعرهایی از همین منظرند و در آن سویه‌ی دوم می‌گنجند؛ زنی اندوهگین و دادخواه شعر می‌گوید تا رنج‌های جمعی را در تاریخ ثبت کرده باشد. از این رهگذر دفتر شعر میترا ابراهیمی با نام مستعار «شفق» را که نشر مهری

منتشر کرده است، نمی‌توان صرفا با معیارهای فرمالیستی و ادبی مجرد سنجید؛ چرا که این مجموعه بیش از آن‌که حاصل خلوت‌گزینی‌های فردی باشد، تقویم رخدادهای تاریخی و روایتی جمعی از سوگ و ایستادگی در ایران معاصر است. ساختار کتاب بر نظمی تقویمی استوار شده است؛ شعرهایی از اسفند ۱۳۹۱ تا یادمان‌هایی در سال‌های اخیر، که پا به پای سرکوب‌ها، داغ‌ها و خیزش‌های مردمی سروده شده‌اند. از اعدام‌های دهه‌ی ٦٠ خاوران تا ۲۵ خرداد، سوگ زانیار و لقمان، اعتصابات هفت‌تپه و اهواز، خیزش آبان ۹۸، فاجعه‌ی پرواز ۷۵۲، جان باختن غریبانه‌ی بکتاش آبتین، اعدام نوید افکاری، و در نهایت فوران خشم در جنبش «زن، زندگی، آزادی» با نمادهایی چون مهسا امینی و آرمیتا گراوند؛ ابراهیمی بر این باور است که اساسا رسالت قلم نوشتن از چنین بحران‌هایی‌ست: «ای قلم شرمت باد اگر ننویسی در این برهه از تاریخ بر وطنم چه گذشت! / بشکنی قلم اگر نگویی که جوهرت خون سرخ فرزندانت بود...»

و از همین روست که شعرهای ابراهیمی اساسا در مسیر پرسنگلاخ مبارزه قرار می‌گیرند؛ از این رهگذر باید تصریح داشت که بن‌مایه‌های اثر بر زنجیره‌ای از موتیف‌های پویا

می‌چرخند: استعاره‌های سنتی مقاومت نظیر «شقایق و لاله‌ی پرپر»، «قفس و پرنده»، «نوروز و عید آزادی» و نام بردن مستقیم از جغرافیای زخم (از کارون و نیزارهای ماهشهر تا شاهو و دشت خاوران). با این حال زبان شاعر در طول سال‌ها دگرگون می‌شود؛ اگر اشعار آغازین دهه‌ی ۹۰ طنینی از امید به بهار دارند و مرثیه‌سرایی‌هایی آرام‌اند، در مواجهه با آبان ۹۸ و سال‌های پرچالش‌تر بعد از آن، لحن شعر به خطابه‌های آتشین، بیانیه‌های عتاب‌آلود و فریادهایی غرا تبدیل می‌شود؛ تا جایی که در فرازهای پایانی، سوگواری جای خود را صریحا به خشم و اراده‌ای پولادین برای دگرگونی می‌دهند: «بپا خیزیدای داغ بر دل شدگان / سر از سجده‌های عزا بردارید / که نه وقت عزا که هنگامه‌ی خشم است / اشک را خشم کنید / خشم را فریاد کنید / فریاد را مشت کنید / و بر کاخ ظلم بکوبید».

مادری به مثابه‌ی نهاد مقاومت؛ از خاوران تا ژینا

اما محوری‌ترین دال هویتی در این اشعار، امضای مداوم «یکی از مادران پارک لاله» است که از یک سو ناظر است بر مادران دادخواهی که پس از حوادث سال ۸۸ و با کشته شدن یکی از عزیزانشان تشکلی آرام و معترض شکل دادند در پارک لاله و از سوی دیگر موید هویت دادخواهانه‌ی درونی‌شده و تاریخ‌مند

شاعر است. میترا ابراهیمی خود فرزندی به دنیا نیاورده بود اما مادری را نه در قالبی صرفا بیولوژیک، بلکه به منزله‌ی نهادی جمعی، سیاسی و دادخواه بازتعریف کرد. مادری در این شعرها، پیونددهنده‌ی نسل‌های متوالی مبارزه است؛ سنتی که از مادران خاوران آغاز می‌شود، در گردهمایی‌های پارک لاله سامان می‌یابد، به مادران آبان می‌پیوندد و سرانجام به مادران جنبش ژینا چراغ راه می‌دهد.

در این میان باید اشاره کرد که زبان شعرها، نیمایی، موجز، شفاف و پیراسته از پیچیدگی‌های صناعی است. این سادگی، تصادفی نیست بلکه کارکردی ترویجی و ارتباطی دارد تا شعر بتواند در شبکه‌های اجتماعی، بیانیه‌های دادخواهی و یادنامه‌ها بلافاصله مخاطب همدرد را با خود همراه کند. شاعر با بهره‌گیری از تکنیک‌های تکرار («عادت کردیم» یا «اعدام نکنید») ریتمی کوبنده و تذکردهنده خلق می‌کند که مخاطب را نه به تماشای منفعلانه بلکه به ثبت شهادت و ایستادگی فرا می‌خواند.

وقتی راوی خود موضوع سوگ می‌شود

بخش پایانی کتاب اما واجد یک غافلگیری و چرخش تماتیک عمیق است؛ جایی که شاعر سوگوار، خود موضوع سوگ قرار می‌گیرد. با درج یادداشت درگذشت میترا ابراهیمی، همراهانش در «مادران پارک لاله» و گردآورنده‌ی اثر، منصوره بهکیش، از زنی بازنشسته، دغدغه‌مند و خستگی‌ناپذیر سخن می‌گویند که پس از عمری ثبت داغ دیگران، با تحمل رنجی عمیق چشم از جهان فروبست. مرگی که شاید برآیند فرسایندگی زیستن شاعر با رنج و سوگی جمعی بوده است در سال‌هایی مدید و از این رهگذر بازنشر سروده‌های بنیادین او در کنار یادنامه‌ها، کتاب را از یک دفتر شعر متعارف به یک شعر – سند تاریخی بدل کرده است: «خبر تلخ و ناگوار است و هنوز باورمان نمی‌شود که میترا ابراهیمی، آن زن مبارز و مقاوم و یار و همراه و غم‌خوار خانواده‌های دادخواه از میان ما رفت. او که از پانزده سال پیش رفیق شفیق ما بود و در مبارزه با ستم، تبعیض، بی‌عدالتی و در خوشی و ناخوشی و برای دادخواهی همراه همدیگر بودیم. او که از سنین جوانی برای حمایت از حقوق کارگران و زحمتکشان تلاش بسیاری کرد و تا آخر عمر برای دستیابی به

آزادی، برابری و ساختن دنیایی عادلانه و انسانی و شاد، یک دم از مبارزه دست نکشید.»

و در نهایت آن‌که این کتاب نه‌تنها آیینه‌ای از حافظه‌ی تاریخی و ادبیات اعتراضی چهار دهه‌ی گذشته‌ی ایران است، بلکه نشان می‌دهد چگونه احساسات مادرانه و زنانگی می‌تواند به یکی از استوارترین ابزارهای ثبت حقیقت، دادخواهی و نفی سانسور تبدیل شود.

منبع: https://baangnews.net/28607

احمد خلفانی: «از تاریکی به تاریکی»- رمان «مستیم و خرابیم و کسی شاهد ما نیست»، نوشته مهدی گنجوی

در جهان شکست‌خوردگان

رمان "مستیم و خرابیم و کسی شاهد ما نیست" داستان گروهی از آدم‌های شکست‌خورده و حاشیه‌ای در تهران است که گذشته‌های پنهان، جرم، خشونت و اعتیادشان به شکل روایت‌های جداگانه و تکه‌تکه آشکار می‌شود. طرحی هزارتو و پرپیچ وخم از جمعی که هم معنای عشق را از دست داده است و هم معنای هنر و ادبیات را و هم خودِ زندگی را. و در عین حال چنان زندگی می‌کند که انگار هر سه را با هم دارد و با آن‌ها روزگار می‌گذراند.

آنچه بیش از هر چیز در این رمان به چشم می‌آید، تجربه‌ای همه‌جانبه از شکست است .شکست آدم‌ها، شکست اخلاق،

شکست روابط و شکست عشق‌وعاشقی. نویسنده، برای نشان‌دادن همه این‌ها، بیت معروف شعر "حیله" از ایرج میرزا را نیز تکه‌تکه می‌کند، هر فصلی را (جز فصل آخر که نقطهٔ اتمام است(با کلمه‌ای یا کلماتی از این بیت شعر شروع می‌کند که هم آغازکننده است و هم، در کلیت خود، رشته‌ای پیونددهنده میان فصل‌های پراکنده رمان. مصراع اول نیز به عنوان تیتر کتاب برگزیده شده است. رمان به شکلی گسسته و چندپاره روایت می‌شود؛ از خلال مونولوگ‌هایی که ما را به درون شخصیت‌ها می‌برند و صداها و گفته‌هایی که از اعماق همان تاریکی‌های درون و بیرون برمی‌خیزند. گنجوی برای ترسیم زندگی تیره‌وتار شخصیت‌هایش، روایت را به خودِ آن‌ها سپرده و تا آخرین حدِ ممکن از صحنه کنار کشیده است. راویِ مؤلف دیگر حضور آشکاری ندارد. شخصیت‌ها خود، با صدا و زبان و تاریکی‌هایشان، روایت را پیش می‌برند و ما از خلال صداهای آنان به جهان درونی‌شان راه می‌یابیم.

ما این شکل تقطیع روایت را در کتاب خشم و جنون و یا "گوربه‌گور" ویلیام فالکنر دیده‌ایم. یا حتی به شکلی دیگر در فیلم "راشومون" از کوروساوا کارگردان ژاپنی. نمونه ایرانی آن "سمفونی مردگان" عباس معروفی است. تقطیع روایت در رمان "مستیم و خرابیم" چیزی فراتر از صرفاً روایت چندصدایی

است؛ ساختار رمان عمداً از قطعات زمانی، مکانی، زاویه‌های دید مختلف، صداها و گاه روایت‌هایی ناقص، گاهی شبیه هم و در مواردی چه بسا ناقض همدیگر تشکیل یافته است. هر بخش را یک شخصیت، با زبان و ادراک خودش، روایت می‌کند و هیچ‌کدام از روایت‌ها به تنهایی قابل اعتماد نیست. و با وجود این، آنچه که خواننده به دست می‌آورد، جهانی است که با قرار گرفتن این قطعات در کنار همدیگر، یا به عبارت بهتر، با فاصله‌های میان این صداها به دست می‌آورد. روایت چندگانه‌ای که هر راوی در محدودهٔ آگاهی خود باقی می‌ماند. خواننده هر بار برای دیدن وجهی دیگر از واقعیت، ناگزیر است به فصل بعد برود و از آنجا به فصل بعدی؛ و گاه نیز به عقب بازگردد و آنچه را پیش‌تر خوانده، از نو نگاه کند تا سرانجام بتواند همه این قطعات پراکنده را در کنار هم بگذارد و طرحی کامل از جهان رمان به دست آورد. شگفت آن‌که تعلیق و کشش روایت، با وجود این همه تقطیع و جابه‌جایی، نه‌تنها از میان نمی‌رود، بلکه همچنان پابرجا می‌ماند و عمل می‌کند.

ما از فصلی به فصل دیگر و از ذهنی به ذهنی دیگر کشیده می‌شویم؛ همان‌گونه که برای خواندن یک بیت شعر باید کلمه‌به‌کلمه پیش برویم و برای خواندن یک متن،

صفحه‌به‌صفحه. هر فصل با فصل‌های دیگر پیوندی برقرار می‌کند و در این میان، رمان گاه رنگ‌وبویی از «هزارویک شب» به خود می‌گیرد؛ هر شب با شب‌های دیگر در ارتباط است و گاه حتی حادثه‌ها و رویدادهایی که در یک فصل رخ می‌دهند، در فصل‌های دیگر بازتاب می‌یابند و به شکلی شگفت‌انگیز به یکدیگر گره می‌خورند.

هر فصل قطعه‌ای از موزاییکی است که در کنار قطعات دیگر، تمامیت رمان را شکل می‌دهد؛ همچون شب‌های پی‌درپی که «هزارویک شب» را می‌سازند، یا تکه‌های به‌ظاهر جدا از هم که یک شعر را کامل می‌کنند. شبکه‌ای از گفته‌ها، اعمال، فریب‌ها، خباثت‌ها و حتی جنایت‌ها شکل می‌گیرد؛ شبکه‌ای چنان درهم‌تنیده که در پایان دیگر به‌سادگی نمی‌توان تعیین کرد واقعاً چه کسی از دیگری آلوده‌تر است و چه کسی مسئولیت کمتری بر دوش دارد.

نگاه از تاریکی به تاریکی

ولی چگونه می‌توان این تاریکی‌ها، این گمگشتگی‌ها، این گسست‌ها را نشان داد؟ رمان برای پرداختن به چنین مقولاتی گاهی ناچار است راه‌های دیگری را برای خود برگزیند، راه‌های

که به نگاه ما انسان‌ها مربوط می‌شود. از این نظر شاید بتوان نگاه را به چند دسته تقسیم کرد: نخستین نگاه، از روشنایی به روشنایی است. این معمولی‌ترین و پیش‌پاافتاده‌ترین نوع آن است. و به دلیل همین بدیهی و عادی بودن این نوع نگاه است که ناظر معمولا احساس می‌کند همه‌چیز را می‌بیند و چیزی از چشمش پنهان نمی‌ماند. یکی از دلایل عادتِ انسان شاید در همین نکته نهفته باشد. نگاه دوم، از روشنایی به تاریکی است. واضح است که در این حالت، ناظر بیهوده چشمانش را به زحمت می‌اندازد و آن‌ها را خسته می‌کند. او، از آن تاریکی شاید جز آن سایه بزرگ هیچ چیز دیگری نبیند. نگاه دیگری نیز وجود دارد: نگاه از تاریکی به روشنایی. هر یک از ما بارها در چنین موقعیتی قرار گرفته‌ایم؛ زمانی که در تاریکی ایستاده‌ایم و از لابلای سوراخی به داخل اتاق یا خانه‌ای چشم دوخته‌ایم و کسی متوجه ما نبوده است. راویِ یک داستان یا یک رمان نیز گاهی همان کسی است که از پشتِ سوراخِ کلید به شخصیت‌ها چشم می‌دوزد.

و سرانجام، نگاه دیگری نیز هست که در همین رمان با آن روبه‌رو می‌شویم: نگاه از تاریکی به تاریکی: در اینجا انسان چیزهایی را می‌بیند که به‌راستی در همان تاریکی روی داده‌اند؛ و گاه چیزهایی را که تنها در خیال و ذهن او شکل گرفته‌اند.

نویسنده در چنین وضعیتی ناظر سایه‌ها و اشباحی است که در گوشه‌های پنهان جهان در رفت‌وآمدند؛ و برای توصیف آن‌ها، نه‌تنها آن‌ها را به روشنایی نمی‌آورد، بلکه حتی در همان تاریکی نیز چراغی نمی‌افروزد، مبادا با تابش نور ناپدید شوند. گویی دیدن این سایه‌ها و اشباح تنها در همان قلمرو تاریک امکان‌پذیر است؛ جایی که مرز میان واقعیت و خیال نیز محو می‌شود.

صرف‌نظر از تفاوت‌های بسیار، شکل نگاه در رمان مهدی گنجوی، همچون نگاه راویِ «بوف کور»، از تاریکی به تاریکی است؛ و بی‌دلیل نیست که در جای‌جای کتاب با موتیف‌ها و موضوعاتی روبه‌رو می‌شویم که یادآور «بوف کور» هستند. از شخصیت‌هایی که تصویر زنی را طراحی می‌کنند و قتل شبانه‌ای که با چاقو رخ می‌دهد، تا پیرزنی که گاه‌وبیگاه با سبدی پر از میوه ظاهر می‌شود و می‌توان او را چهرهٔ مؤنثِ پیرمرد خنزرپنزریِ «بوف کور» دانست.

با مشاهده شخصیت‌های رمان «مستیم و خرابیم»، شاید بهتر باشد از شکست عشق سخن بگوییم، نه از شکست عشقی یا عاشقانه. زیرا در اینجا اساساً عشقی به آن معنا وجود ندارد که کسی را گرفتار خود کند. مسئله این نیست که عشقی شکل گرفته و سپس شکست خورده است؛ بلکه اصولاً امکان آن از

میان رفته است. آنچه باقی مانده، مجموعه‌ای از حرکات مکانیکی و ادا و اطوارهایی است که قرار است چیزی را نشان دهند که هرگز مجال تحقق نیافته‌اند.

همان‌گونه که روابط در این رمان به سطحی از خودخواهی، تنگ‌نظری و حقارت فروکاسته شده‌اند، عشق نیز در همین مناسبات، به دام، وسیله، حیله و، در بهترین حالت، به بازی‌ای برای گریز از بی‌حوصلگی یا فرار از بی‌معنایی تبدیل شده است. و اگر هنوز اثری ناچیز از آن هست، بیشتر به طرحی بی‌رنگ و محو می‌ماند؛ شبیه همان طرح‌هایی که شهاب و بهنام می‌کشند. این روابط بیش از آن‌که رابطه‌ای واقعی باشند، نوعی مشغولیت‌اند که اشخاص از سر ناچاری به آن وارد شده‌اند. در مورد یکی از شخصیت‌ها چنین می‌خوانیم: «اون واسه‌ی ان بازی‌ها ساخته نشده بود. اون ساخته شده بود که خودش باشه و شاد باشه. البته نه خودش شده بود و نه شاد. با این همه هیچ کار دیگه‌ای هم از دستش برنمی‌اومد.»(ص۴۳/۴۴)

این جمله که «وقتی زندگی فاجعه‌بار می‌شود هنر به کمک‌مان می‌آید» گفته جدیدی نیست ولی تکرار مکرر آن دقیقا نمایانگر اهمیت ادبیات و هنر در زندگی انسان‌هاست. پرسش این است که چه اتفاقی می‌افتد وقتی که آن هنر نیز استحاله می‌شود و از

حالت هنربودن در می‌آید؟ در آن صورت چه چیزی می‌ماند جز پوسته‌ای که نه کمکی می‌رساند و نه اصولاً در امکانش هست که کمکی برساند؟ چه می‌شود وقتی خود هنر و ادبیات در حد زائده‌ای از همان روابط معیوب، نماد بیهودگی است و نه تنها معنایی تولید نمی‌کند بلکه خود نیز به بخشی از همان سازوکار بی‌معناکننده، به جزئی از همان بی‌معنایی، تبدیل می‌شود؟ چیزی که می‌توانست حامل معنا باشد، به شکل تهی و مصرف‌شدهٔ خودش تبدیل شود.

ما این وضعیت را در دنیای معاصر، در بسیاری از جوامع امروز، می‌بینیم؛ جایی که هنر و ادبیات، گاه خود به بخشی از همان مناسبات تبدیل می‌شود؛ به کالایی برای مصرف، به کالایی برای تبلیغ همان فرهنگ پیش پاافتاده، وسیله‌ای برای تثبیت جایگاه‌ها و روابط موجود، یا صرفاً زائده‌ای تزئینی برای زندگی‌ای که از معنا تهی شده است. در چنین شرایطی، پرسش دیگر این نیست که هنر چگونه می‌تواند به انسان در مواجهه با فاجعه کمک کند، بلکه این است که آیا هنر هنوز می‌تواند از خودِ آن مناسباتی که قرار است در برابرشان بایستد، فاصله بگیرد و امکان دیگری را پیش روی ما بگذارد؟ شخصیت‌های چندگانهٔ رمان «مستیم و خرابیم» نمایندهٔ قشری از افراد تحصیل‌کرده‌اند که هرکدام اندک

توانایی و استعدادی داشته و زمانی آرزوهایی در سر پرورانده‌اند. مسئلهٔ آن‌ها از کسانی که نه استعدادی داشته‌اند و نه اساساً در پی رؤیاها و آرزوهایی بوده‌اند، جداست؛ زیرا آن‌ها، دست‌کم در مقاطعی از زندگی، امکان و امکانات دیگری را تصور کرده‌اند و به زندگی‌ای متفاوت اندیشیده‌اند. با این حال، در شرایطی که هنر و فرهنگ خود به بخشی از مناسبات معیوب جامعه تبدیل می‌شوند، این افراد نه‌تنها امکان تحقق آن را از دست می‌دهند، بلکه به‌تدریج از جایگاه اجتماعی خود سقوط می‌کنند و تا پایین‌ترین سطح جامعه فرو می‌غلتند. آن‌ها ممکن است سرانجام خود به جلوه‌ای مشمئزکننده از همان فرهنگ غالب تبدیل شوند؛ فرهنگی که زمانی می‌خواستند در برابر آن بایستند. هنر در آن صورت، همان‌طور که در رمان می‌بینیم، ممکن است دیگر هیچ نقشی، حتی در حد عنصری تزیینی هم نداشته باشد.

قشر مورد اشاره در رمان، همه‌چیز خود را از دست داده است: هم عشق را، هم ادبیات و هنر را و هم زندگی را. آنچه زندگی به نظر می‌رسد، چیزی نیست جز رفت‌وآمدها و تحرکاتی از سر عادت، اجبار و استیصال. با این همه، از هر سه، از عشق و

ادبیات و زندگی، شاید هنوز نشانه‌هایی کم‌رنگ باقی مانده است.

نشانه‌هایی از عشق، که همان نیز به حرکاتی مکانیکی فروکاسته شده است. نشانه‌هایی از هنر و ادبیات، که به بازی و ژست تبدیل شده است و توان نجات‌دادن یا معنابخشیدن ندارد. و البته زندگی نیز ادامه دارد، اما در هیئت جنب‌وجوشی بی‌معنا. در اینجا، ابتذال نتیجهٔ فرسایش معناست، نه صرفاً حاصل رفتار پست یا اخلاق فاسد.

ما در این رمان کتابفروشی، کتابفروش و نیز شاعر و نقاش داریم و نیز روابطه ظاهراً عاشقانه گاه‌به‌گاهی. و چیزی که نامش زندگی است. ولی می‌بینیم که کار کتابفروش بیشتر از آنکه در کتابفروشی باشد در پستو و انبار پشتی کتابفروشی است: «کتابفروشه منو پرت کرد اون طرف و خودش خزید و رفت توی انباریش. انباریش چراغ نداشت و من هر چی سعی می‌کردم که نگاه کنم که اون تو چه خبره نمی‌فهمیدم. اون اما توی تاریکی انگار زندگی می‌کرد. همیشه تا ولش می‌کردی می‌رفت و توی اون تاریکی خودش رو گم می‌کرد. فقط گاهی از روی نورِ سرِ سیگارش می‌شد فهمید کجاست.»(ص۹۹) و از عشق جز حرکات مکانیکی و اداها و تقلاهای بی سرانجام

چیزی نمانده است: «امید دیگه داشت زیاده‌روی می‌کرد. مثل همیشه. موتورش روشن شده بود و دور موتورش دست خودش نبود. هی ادامه می‌داد و تندتر می‌شد. موتور من اما دیگه به اندازه‌ی کافی کارش رو کرده بود.»(ص۴۲) و اگر این سه را، یعنی عشق و هنر و زندگی را، به آن صورت که در رمان آمده، کنار هم بگذاریم، می‌بینیم که در بی‌معنایی همدیگر را تکمیل می‌کنند. زندگی‌ای که می‌توانست با عشق، با هنر و ادبیات و یا با خود زندگی معنا بگیرد عملاً هیچ‌کدام از آن‌ها را ندارد و نوعی از زندگی است که همه چیز، از جمله عشق و هنر و ادبیات را زیر خود له کرده است. به جای ادبیات و هنر، یک بازی فرسوده حاکم است، به جای عشق و عاشقی، نوعی حرکات مکانیکی و بی‌سرانجام، و به جای یک زندگی انسانی، جنب‌وجوش‌های بی‌معنا در نشئگی و خرابی و بی‌خبری. و همه این‌ها، از هنر و ادبیات گرفته تا خود عشق و خود زندگی، در یک چیز مشترکند؛ در ابتذال. ابتذال و فرومایگی همان چیزی است که کمابیش همه شخصیت‌های این رمان را به یکدیگر پیوند می‌دهد. و نه فقط پیوندشان می‌دهد، بلکه آنان را به سوی خود می‌کشد و، همچون مولوخ، یکی‌یکی در خود می‌بلعد. پس شخصیت‌ها، از چهارسو، از جاهای مختلف، از شمال و جنوب ، به آن سو کشانده می‌شوند، و از طریق همان ابتذال

فرهنگی و زیستی با هم ارتباط می‌گیرند، و در نهایت، آنچه آن‌ها را به هم ارتباط می‌دهد، نه عشق‌وعاشقی، نه هنر و ادبیات، و نه خود زندگی است، بلکه ابتذالی است که به جای همه این‌ها نشسته است: «داستانیه که همه می‌دونن و همه توش نقشاشون رو ایفا می‌کنن. داستانِ زندگیِ یاجوج و ماجوج ما.»(ص ٦٤)

وقتی شکست به ادبیات تبدیل می‌شود

اما سؤال اصلی آن است که چگونه می‌توان همه‌ی این‌ها را به ادبیات تبدیل کرد؟ اگر عشق، هنر و زندگی در جهان این رمان فروپاشیده‌اند، پس چگونه همین فروپاشی دوباره به ادبیات تبدیل می‌شود؟ چگونه می‌توان از دل این همه پراکندگی، تاریکی و شکست، یک کلیت ادبی ساخت؟

مهدی گنجوی در این رمان نشان می‌دهد که چگونه می‌توان چنین جهانی را به ادبیات بدل کرد. «مستیم و خرابیم» در واقع فرم‌دادن به هزارتویی است که در چاله‌میدان‌ها، زاغه‌های شهری و در تاریکی‌های اعماق شهر شکل می‌گیرد؛ جمع‌کردن آدم‌ها، صداها، ویرانی‌ها و سرنوشت‌های پراکنده‌ی آن‌ها در قالب رمان.

آنچه همه‌ی این‌ها را بیان می‌کند، ادبیات است؛ در قالب شعری که مصرعی از آن بر جلد آمده و همه‌ی این جهان را در خود نهان دارد: هم از آدم‌های مست و لایعقل می‌گوید، هم از ساختمان‌ها و آپارتمان‌های تیره و تاریک، خرابه‌ها، بیغوله‌ها و غارهای امروزی و ساکنان‌شان؛ آدم‌هایی که در حاشیه‌ی شهر و در تاریکی زندگی می‌کنند و گویی کسی شاهدشان نیست.

اهمیت شعر ایرج میرزا برای این رمان در اینجا مشخص می‌شود. بیت شعر تکه‌تکه شده است، همان‌گونه که جهان شخصیت‌های رمان تکه‌تکه و ازهم‌گسیخته است؛ اما رمان از همین تکه‌ها ساخته می‌شود. به این معنا که چیزی که در جهان شخصیت‌ها فروپاشیده، در سطح فرم ادبی دوباره به هم پیوند می‌خورد.

شاید بتوان گفت هنر این رمان دقیقاً در همین نقطه شکل می‌گیرد: در تبدیلِ آشوب به فرم، بدون آن‌که آشوب را از میان ببرد. رمان، جهان فروریخته‌ی خود را مرتب و منظم نمی‌کند تا آن را قابل‌تحمل کند؛ بلکه اجازه می‌دهد تکه‌تکه‌بودن، چندصدایی و گسست، خود به ساختار اثر تبدیل شوند. آنچه در زندگی شخصیت‌ها امکان پیوند ندارد، در زبان و فرم رمان به شکلی تازه در کنار هم قرار می‌گیرد.

از این منظر، «مستیم و خرابیم» فقط روایت آدم‌هایی نیست که در حاشیه و تاریکی زندگی می‌کنند؛ خودِ فرم رمان نیز بازتاب همین وضعیت است. گویی رمان می‌کوشد از میان ویرانه‌ها چیزی بسازد، بی‌آن‌که ویرانه‌ها را پنهان کند. و شاید همین تبدیلِ ویرانی به فرم است که به این جهان پراکنده امکان می‌دهد سرانجام به ادبیات تبدیل شود.

منبع: https://baangnews.net/29065

جواد اسحاقیان: حرام‌زاده‌ی استانبولی – خوانش فراداستانی پسامدرن از رمان الیف شافاک

رمان «حرام‌زاده‌ی استانبولی» (The Bastard of Istanbul) یکی از شناخته‌ترین رمان‌های «الیف شافاک» (Elif Shafak) نویسنده‌ی ترک‌ـفرانسه‌تباری است که رمانش را در سال ۲۰۰۶ به زبان انگلیسی نوشته و انتشارات Viking Adult آن را انتشار داده و «Aslı Biçen» به زبان محلی ترکی در همان سال ترجمه کرده که از جمله پرفروش‌ترین آثار بوده است. «جرالدین بدل» (Geraldine Bedell) در Guardian نوشته این رمان به این دلیل اهمیت دارد و انظار را به خود جلب کرده که خوانندگان را به کشتار ارمنیان و در همان حال دو گونه تلقی از آن در میان ترکان به وجود آورده است و افزون بر این، بر اهمیت آزادی بیان تأکید کرده است. یک دلیل دیگر ارزش این رمان در دریافت دشوار و هزارتویی آن است. «کِمال کرنشیز» (Kemal Kerinçsiz) یک وکیل ناسیونالیست

افراطی «شافاک» را به خاطر پرداختن به قتل‌عام ارامنه در سال‌های پایانی امپراتوری عثمانی (۱۹۱۵) به دست ترکان توهین به ترکان دانسته و مطابق ماده‌ی ۳۰۱ قانون کیفری ترکیه از او شکایت کرده است اما چون مدرک کافی برای اثبات «توهین» ارائه نشد، حتی شکایت دوباره‌ی این وکیل هم به جایی نرسید. اگر شکایت این وکیل قابل اثبات می‌بود، متهم به تحمل سه سال حبس محکوم می‌شد اما در سپتامبر ۲۰۰۶ دادگاه به دلیل نداشتن پایه‌ی قانونی برای اثبات جُرم متهم و کمبود شواهد کافی، این نویسنده‌ی زن را از همه‌ی اتهامات بی‌پایه تبرئه کرد (Wikipedia، ۲۰۲۶).

با آن که «ترکیه‌ی نو» در سال ۱۹۲۳ بنیان گرفته، دولت‌های امروز کشور به دلیل تعصبات خاص ناسیونالیست‌های افراطی حتی حاضر نیستند روشنفکری در مورد جنایاتی هم که در روزگار امپراتوری عثمانی رخ داده است، نظری مخالف دیدگاه دولت کنونی، بشنوند. گرایش به همین سانسور فکری و سلب آزادی‌های اجتماعی تا کنون، مانعی بزرگ برای پذیرفتن این کشور به عضویت «بازار مشترک اروپا» بوده است.

۱. فراداستان و سازه‌هایش: «ویکیپدیا» به نقل از «پاتریشیا وُو» (P. Waugh) این نوع ادبی را «شکلی از داستان می‌داند

که ساختار روایی خود را برجسته می‌کند و تلویحاً به خواننده هشدار می‌دهد که او در حال خواندن یا تماشای یک اثر خیالی نه واقعی است. فراداستان نسبت به زبان، فرم ادبی و داستان‌گویی، کاملاً خودآگاه است. چنین آثاری مستقیم یا نامستقیم به جایگاه خود تنها به عنوان یک اثر مصنوع اشاره می‌کنند» (وُو، ۱۹۸٤، ۳-۲).

«ویکیپدیا» به نقل از «رودیگر» (Rüdiger) می‌نویسد: «متافیکشن بیشتر به عنوان نوعی «نقیضه» (Parody) یا ابزاری برای ایراد گرفتن و ایجاد شبهه نسبت به هنجارهای ادبی و بررسی تردید در پیوند میان ادبیات و واقعیت و زندگی و هنر مورد بهره‌جویی قرار می‌گیرد» (رودیگر، ۱۹۸٦، ۹).

چنان که از این داده‌ها برمی‌آید، نظریه‌شناسان «فراداستان پسامدرن» چنان وانمود می‌کنند که گویا میان ساختارهای زبان‌شناختی، ادبی و هنری با واقعیت زندگی چندان پیوندی نیست. با این‌همه تا آنجا که من دریافته‌ام، «فراداستان پسامدرن» دلالت‌های معنایی و اجتماعی ارزنده‌ای دارد که در هزارتوی ساختارهای صوری، زبان‌شناختی و ادبی پنهان شده است و هیچ‌گونه تعارضی میان آن دو نیست. در کشورهای «جهان سوم» ـ یا چنان که امروز از آن به «کشورهای جنوب» تعبیر می‌کنند ـ

و در آثاری مانند آثار «رُشدی» در رمان «شرم» و «هرمز شهدادی» در رمان «شب هول» و «گارسیا مارکز» در «صد سال تنهایی» ساختارهای روایی، بلاغی، فرمالیستی و زبان‌شناختی، پیوندی پویا و دلالتگر با واقعیت بیرون دارند و شگرد روایی «فراداستان پسامدرن» تنها بر جاذبه‌ی محتوایی و اجتماعی اثر می‌افزاید. نه بر عقلانیت می‌تازد، نه بر واقعیت زندگی چشم فرومی‌پوشد و تنها بر حالت «تعجیب» (to make strange) اثر هنری تأکید می‌کند. به باور «کوری» (Currie) «فراداستان» به خود به عنوان خلق گونه‌ای تازه از روایت نگاه نمی‌کند؛ بلکه به عنوان بازآفرینی و ارائه‌ی گونه‌ای دیگر از روایت می‌نگرد که به تعبیر «وُو» هدفش «کشف نظریه‌ای در نوشتن از رهگذر تجربه‌ی نوشتن است» (کوری، ۱۹۹۵).

- فراداستان و شگرد خودارجاعی: «خودارجاعی» (Self-referential) در داستان به این معنی است که نویسنده در آن مستقیم و غیر مستقیم به خود یا اثرش ارجاع می‌دهد اما هدفش، این است که نشان دهد او در گزینش چند و چون روایت خود، به تعبیر «خاقانی» شیوه‌ی تازه نه رسم باستان آورده است. یکی از نمونه‌های

موفق در ادبیات داستانی قرن هجدهم و در ادبیات انگلیسی‌زبان، رمان «تریسترام شندی» (Tristram Shandy) نوشته‌ی «لارنس استرن» (L. Sterne) است. او در آغاز رمانش، آشکارا از شیوه‌ی روایت متفاوت خود با خواننده سخن می‌گوید و نشان می‌دهد ضمن احترام نهادن به میراث گذشتگان، می‌خواهد شگرد روایی متفاوت خود را به کار ببرد:

«بسیار خوش‌وقتم که قصه‌ی سرگذشتم را به شیوه‌ای آغاز کرده‌ام که کردم، و به این ترتیب می‌توانم به قول هوراس (Horace) همه چیز را از نطفه پی بگیرم. می‌دانم که هوراس این شیوه را در مجموع توصیه نمی‌کند، بلکه سخن این مرد محترم، تنها معطوف به شعر حماسی یا تراژدی است (نمی‌دانم کدام‌یک). وانگهی، تازه اگر غیر از این بود، من قطعاً از آقای هوراس پوزش می‌خواستم، چون در نوشتن مطالبی که در نظر دارم، خودم را به قواعد و اصول او یا هیچ‌کس دیگر، مقیّد نمی‌کنم» (استرن، ۱۳۷۸، ۱۶–۱۵).

«ویکتور شکلوفسکی» (V. Shklovsky) در مقاله‌ای با عنوان «تریسترام شندی استرن: تفسیر

سبک‌شناختی» (Sterne’s Tristram Shandy: Stylistic Commentary) می‌نویسد:

«در این مقاله، قصد ندارم رمان لارنس شندی را تحلیل کنم، بلکه بیشتر می‌خواهم قانونمندی‌های کلّی پلات را ترسیم کنم. استرن در این زمینه بسیار انقلابی رفتار کرده و ویژگی رمانش «فاش‌سازی شگرد» خودش است. ... با این همه، وقتی شما شروع به بررسی ساختار کتاب می‌کنید، قبل از هر چیز متوجه می‌شوید که این هنجارشکنی، آگاهانه و در این مورد، شاعرانه است. سبک اثر مانند تابلو پیکاسو، نظمی ندارد. هر چیزی در رمان، جابه‌جا و پس و پیش می‌شود. تقدیم‌نامچه در صفحه‌ی پانزده می‌آید، درست برخلاف الزامات و مقرراتی که در محتوا، فرم و جای آن وجود دارد. مقدمه، سرِ جای خودش نیست. چهار برگ تا شده و مجموعاً هشت صفحه در آغاز رمان، خالی است و به جایش، در جلد سوم رمان در صفحات ۲۰۲-۱۹۲ آمده است» (مک‌کیلان، ۲۰۰۰، ٦٤-٦٣).

«شافاک» در «حرام‌زاده‌ی استانبولی» به گونه‌ای دیگر هنجارشکنی می‌کند. او غیرمستقیم و بی‌آن‌که خواننده‌ی اثرش را مخاطب قرار دهد، از نیّات خود با او سخن می‌گوید. «سلیها» (در اصل «Zeliha» که به احتمال زیاد صورتی از

«زلیخا» در زبان ترکی است و اصلاً نفس ترجمه‌ی مترجم ـ که به هنجارهای دستور زبان فارسی و آیین نگارش و قواعد ویرایش مقیّد نیست ـ نیز خود گونه‌ای «خودارجاعی» است) بی‌آن‌که با خود چتر بردارد، ساعت‌ها در خیابان‌های پر از فراز و نشیب «استانبول» پیاده راه می‌رود تا به یک مرکز آزمایش بارداری و قند خون برسد و به آسمان باران‌ریز و زمین پر از چاله دشنام می‌دهد. در این حال، نویسنده همانند یک «پیر فرزانه» در روایت زیر پدید شده، به خواننده و شخصیت در همان نخستین سطرهای اولین صفحه‌ی رمانش اندرز می‌دهد که این گونه خودگویی‌ها و خرده‌گیری‌ها روا نیست:

«تو نباید به چیزی که از آسمان می‌آید، لعنت بفرستی. باران هم یکی از آن‌ها است. هر قدر که ببارد، رگبار باشد یا باران یخ، نباید به چیزی که از آسمان می‌بارد، لعنت فرستاد. هر کسی این را می‌داند، حتی سلیها. با این همه، در آن جمعه‌ی اول ماه ژوئن ـ همان طور که در پیاده‌رو می‌رفت ـ به زمین و زمان لعنت می‌فرستاد» (شافاک، ۱۳۹۷، ۹).

آنچه «خودارجاعی» اثر را بیشتر نشان می‌دهد، این است که نویسنده در واپسین سطرهای رمان هم حتی وقتی گربه‌ی نر «سلیها» به نام «سلطان پنجم» همراهش به خیابان پرباران می‌رود

و از چکیدن قطرات باران بر خود خشنود نیست، باز ظاهر شده به او هم اندرز می‌دهد:

«همان وقت سلطان پنجم هم با شکم پر و چشمان خواب‌آلود از خانه بیرون زد. . . به دور و بر نگاه کرد تا دلیل به‌هم‌خوردن آرامش خود را پیدا کند. به جای پاسخ، یک قطره آب ولرم روی دماغش افتاد. قطره‌ی بعدی به سرش خورد. گربه با بدگمانی برخاست. . . حالا یک قطره‌ی دیگر و او سرعتش را زیاد کرد. شاید قانون را نمی‌شناخت. شاید صاف و ساده نمی‌دانست که نباید به چیزی که از آسمان می‌رسد، نفرین فرستاد حتی اگر باران باشد» (۳۷٤).

پدید شدن نویسنده درست در سطرهای آغازین و پایانی رمان و داوری در کار «سلیها» و «سلطان پنجم» و اندرز دادن به آنان و تلویحاً خواننده، گونه‌ای بی‌رسمی در هنجارهای داستان‌نویسی و برخلاف رسم و آیین داستان‌های پیشامدرن است. اما همین دو بند آغازین و پایانی رمان را می‌توان از دیدگاهی دیگر نگریست که در پیوند با شگرد «فراداستان» به آن «شگرد روایت

حلقه‌ای» (Circular narrative technique)
می‌گویند.

- فراداستان و شگرد روایت حلقه‌ای: «ساختار طرح دایره‌ای، یک تکنیک روایی است که در آن داستان در یک محیط، موضوع یا حالت عاطفی مشابه شروع و پایان می‌یابد و حس پایان‌یافتگی و پیوستگی ایجاد می‌کند. برخلاف طرح‌های خطی ـ که از یک روند مستقیم پیروی می‌کنند ـ ساختار طرح‌های دایره‌ای، اغلب به نقطه‌ی شروع خود بازمی‌گردند و امکان تأمل در سفر شخصیت‌ها و تغییراتی را فراهم می‌آورند که متحمل شده‌اند. این نوع ساختار را می‌توان در اشکال مختلف داستان‌گویی، از جمله رمان، فیلم، شعر و نمایشنامه یافت.

معمولاً، طرح‌های دایره‌ای شامل یک سفر یا ماجراجویی هستند که در آن شخصیت‌ها از مکانی آشنا دور می‌شوند و بازمی‌گردند اما در سیر آفاقی و انفسی خود دگرگون می‌شوند. به عنوان مثال، در داستان‌هایی مانند «موش‌ها و آدم‌ها» (Of Mice and Men) اثر «استاینبک» (Steinbeck) بازگشت دو شخصیت اصلی (George Milton, Lennie

Small) به همان جای قبلی در کنار رودخانه و به عنوان دو مهاجر آواره و بی‌کار مزرعه در حالی صورت می‌گیرد که پس از چند سال جدایی، هر دو سخت متحول شده‌اند و به‌ویژه «لنی» دیگر بر همان طبع ظریف و شکننده‌ی پیشین خود باقی نمانده و با مقاومت در برابر زورگویی، دیگر همان شخصیت پیشین نیست. در مجموع، این ساختار روایی امکانی برای پایان‌بندی‌هایی ظریف و تأمل‌برانگیز را فراهم می‌کند و مخاطبان را به تأمل در تضادهای میان آغاز و پایان وامی‌دارد و تأثیر عاطفی داستان را افزایش می‌دهد». (ولتاگ، ۲۰۱۹).

چنان که در توضیح بالا اشاره شد، در ساختار روایت حلقوی، شخصیت داستان «مصطفی» از شهر و سرزمین خود به دلیلی دور می‌شود؛ یک زندگی درازمدت را در کشور «آمریکا» و ایالت «آریزونا» تجربه می‌کند و چون همراه همسرش «رُز» به «استانبول» بازمی‌گردد، دیگر همان شخصیت پیشین نمی‌تواند باشد. اما برجسته‌ترین رخداد برای او، دیدار اعضای خانواده‌اش و به‌ویژه هشدارهای آنان است. او در حالی که در خانه‌ی قدیم خود پشت میز غذاخوری نشسته، درمی‌یابد که بیشتر مردان خانواده، عمری فقط چهل ساله داشته و مرده‌اند؛ واقعیت تلخی که از آن آگاهی نمی‌داشته. او نیز در بیست سالگی به «آمریکا»

رفته و اکنون که بیست سال غربت را پشت سر نهاده، به همان سن و سالی رسیده که مردان خانواده همگی در آن هنگام درگذشته‌اند. این خبر، آغاز شومی برای «تکرار دایره‌وار» یک تراژدی خانوادگی برای مردان خانواده است:

«مردان این خانواده در جوانی و به طرزی غیرمنتظره می‌مردند. شوهر پتیت ـ ما به طور مثال، رضا سلیم کازانچی، در سن شصت سالگی بی‌آن‌که هیچ مشکلی داشته باشد، افتاد و مرد. در نسل بعدی، لونت کازانچی راه پدر و پدربزرگش را دنبال کرد. به نظر می‌رسید که عمر متوسط مردان خانواده در هر نسل، کمتر می‌شود» (۳۸).

در پایانه‌های رمان وقتی «مصطفی» در میز شام در خانه‌ی بیست سال پیش خود در «استانبول» و میان اعضای خانواده‌ی «کازانچی»ها نشسته و دارد شام می‌خورد، به مناسبتی و در پیوند با موردی از سن چهل سالگی یاد می‌کند و «ننه کلثوم» (در اصل «گلسوم» (Gülsüm) مادر «سلیها» ناخواسته می‌گوید:

«یعنی همین امسال؟ تو حالا چهل سال... خاله سلیها گفت: چه سن سرنوشت‌سازی! پدرت هم درست سرِ وقت فوت کرد،

پدر او هم همین طور و پدربزرگش. تو باید حالا که چهل ساله شدی، خیلی نگران باشی برادر عزیز! در دو قدمی مرگ» (۳۴۹).

این دل‌نهادگی به تکرار برخی واژگان، عبارات و اشارات دلالت‌گرانه‌ی نویسنده در آغاز و پایان اثر و به کرّات، از دایره‌ی قسمت و سرنوشتی با خواننده می‌گویند که خروج از آن، ممکن نیست و به تعبیر زیبای حکیم توس «بباشد همه بودنی بی‌گمان» یعنی آنچه باید رخ دهد، اتفاق خواهد افتاد و ترجمه‌ی حدیث نبوی «المقدُّر کائن» است. در موردی دیگر، «سلیها» در آغاز رمان ضمن خریدهای بی‌اندازه‌اش، یک دست استکان کمر باریک و زیبا هم می‌خرد:

«سلیها همان طور که نشسته بود و حرف می‌زد، نگاهش روی قفسه‌ها می‌گشت و بر یک سرویس چای‌خوری شیشه‌ای ثابت ماند. این هم از آن چیزها بود که نمی‌توانست از آن صرف‌نظر کند؛ استکان‌های لب طلایی و نعلبکی‌های نازک که با کوچک‌ترین تکانی می‌شکستند» (۱۷).

اینک در حالی به پایان رمان اشاره می‌کنیم که «سلیها» غروب هنگام به حیاط خانه رفته برای «آرام» یک سینی چای می‌آورد و «آرام» می‌گوید: «ممنون عزیزم! چه استکان زیبایی!»

«خاله سلیها استکان را در دست چرخاند و وقتی آن را شناخت، صورتش روشن شد:

«خوشت می‌آید؟ می‌دانی؟ همین حالا به فکرم رسید. این سرویس را بیست سال پیش خریده بودم. فکر نمی‌کردم که سرویس استکان این قدر دوام بیاورد. مدام می‌ترسیدم به راحتی بشکنند. اما شاید سالم ماندند تا داستان‌ها تعریف کنند» (۳۷٤-۳۷۳).

این گسست‌ها و پیوست‌های تکراری میان آغاز و پایان صفحات رمان، یگانگی پلات داستان را نگاه می‌دارد و گذشته از آن، تکرار همیشه چیزی از زیبایی‌شناسی در خود دارد.

- فراداستان و شگرد پیش‌آگهی: «فراداستان» زیبایی است که پیوسته می‌خواهد زیبایی خود را در آیینه ببیند و از آن سرخوش شود. با این همه، شگرد «پیش‌آگهی» (Foreshadowing) از آن گونه زیبایی‌هایی است که خوانندگان را نیز خوش می‌افتد.

«پیش‌آگهی، شگردی در ترتیب و توالی رخدادها و دادن اطلاعات در روایت است؛ به گونه‌ای که آنچه باید بعداً اتفاق بیفتد، پیشاپیش اشاره‌وار به خواننده گفته شود. یک رمان

خوش‌ساخت، رمانی است که در همان آغاز به مواردی اشاره کند که قرار است در پایان به آن پرداخته شود. این گونه شگرد روایی، باعث می‌شود چفت و بست داستان، زنجیره‌ی وقایع و مضامین رمان، استحکام بیشتری پیدا کند و گونه‌ای «یگانگی ساختاری و محتوایی» به داستان بدهد» (کادن، ۱۹۹۹، ۳۲۶).

در «پیش‌آگهی» نویسنده یک بار به رخدادی گذرا اشاره‌ای می‌کند، مانند «خلاصه» یا «سرخط اخبار» و بار دوم به گونه‌ی «مشروح اخبار» که به آن «اجرا» (Performance) می‌گویند. با این همه آنچه در این میان اهمیتی خاص دارد، شیوه‌ی برخورد با این شگرد روایی است. زبان گاه جنبه‌ی «کارکردی» دارد؛ یعنی تنها وظیفه‌اش، ابلاغ خبر است؛ مانند آنچه گوینده‌ی اخبار به آگاهی مخاطبان می‌رساند و دوم، کارکرد «توصیفی» که در این حال نویسنده باید با زبان، «امور عادی» را به «تصویر» و «خبر» را به «هنر» تبدیل کند. «پیش‌آگهی» خود بر دو گونه است: «پیش‌آگهی آنی» و «پیش‌آگهی دور». طبعاً هر یک از این دو، کارکردهایی ویژه‌ی خود دارند. اما آنچه اکنون به کار ما می‌آید، فاصله‌ی بعید و «پیش‌آگهی دور» است و ناظر به آغاز و پایان اثر است.

نویسنده در همان آغاز رمان وقتی از طبع گردانِ «سلیها» با خواننده می‌گوید، به دقیقه‌ای در منش او اشاره می‌کند که اهمیتی تعیین‌کننده دارد. از این آدم، هر کاری برمی‌آید. یک جا نویسنده شمه‌ای از خُلق و خویش می‌گوید:

«سلیها در حالت طبیعی آن قدر احمق نبود که از این قانون سرپیچی کند، اما این جمعه‌ی اول ژوئن مثل اوقات دیگر نبود. حالا در درون او زن دیگری پا می‌کوبید و زنجیر پاره می‌کرد؛ یک سلیهای بی‌ملاحظه و بی‌رحم که به شکل وحشتناکی خشمگین بود و او بود که حالا تسخیرش کرده‌بود و به نام او تصمیم می‌گرفت. به دلیل وجود این زن دیگر بود که که با صدای بلند فحش می‌داد. . . کم‌کم فهمید که آدرنالینش بالا رفته و همین، باعث پیچش در معده و بالا رفتن ضربان قلبش شده و این احساس را داشت که از همه‌ی زن‌های فامیل، بیشتر امکان دارد که یک روز دست به «قتل مردی» بزند» (١٤).

با توصیفی که راوی از منش و حالات متغیر «سلیها» به خواننده‌ی رمانش ارائه می‌کند، هر دم انتظار می‌رود، آن لحظه‌ی تعیین‌کننده یعنی «قتل مرد» فرارسد. با این همه، خواننده تنها در اواخر رمان درمی‌یابد اکنون که سلیها و برادرش «مصطفی» به چهل سالگی خود رسیده‌اند، قرار است کسی کشته شود. آن که

باید قربانی بالا رفتن «آدرنالین» او شود، همان برادری است که بیست سال پیش به اتاقش آمده و در دقایقی فاجعه‌بار به او تجاوز کرده است. خواهر، به مناسبت ورود برادر از «آریزونا» به «استانبول» برایش آشی پخته که به قولی «یک وجب رویش روغن دارد.» و بیهوده هم نیست که واپسین فصل رمان، عنوان وحشتناک «سیانور» نام دارد. او غذایی به نام «آشوره» برای همگان پخته اما کاسه‌ی «آشوره»ی برادر، سفارشی اما به جای روغن در آن «سیانور» ریخته است و به جای آن که اعضای خانواده بخورند، پس از مرگ برادر، نصیب عزادارانی می‌شود که به دور تابوت «مصطفی» گرد آمده‌اند:

«او کاسه‌ی آشوره را برداشت. مصمم و در کمال هوشیاری شروع به خوردن و لذت بردن کرد: قاشق به قاشق و همه‌ی اجزای آن. یک دقیقه بعد از خوردن آشوره، تشنجی در قسمت پایین بدن پیدا کرد که نفسش را بند آورد. دو دقیقه‌ی بعد، دیگر نفسش بالا نیامد. به این ترتیب مصطفی کازانچی ـ که هنوز سه ماه مانده بود تا به چهل و یک سالگی برسد ـ فوت کرد» (۳۵٤).

در آغاز زمان «رُز» پس از نخستین آشنایی با «مصطفی» در یک سوپرمارکت، نه‌تنها وسایل خود، بلکه آنچه را جوان فراموشکار،

کانا و خجالتی جا گذاشته، برمی‌دارد و به طرف صندوق می‌رود:

«در راه از کنار مجلات و کتاب‌ها رد شد و چشمش به چیزی خورد که به شدت نیاز داشت: نقشه‌ی بزرگ جهان. زیر عنوان آمده بود: نقشه‌ی جهان با پرچم‌ها، علامات و تقسیمات کشوری برای کمک به والدین، دانش‌آموزان، معلم‌ها، مسافران در تمام جهان. کتاب را برداشت و در بخش عناوین دنبال استانبول گشت» (۵۱-۵۰).

«رز» در حالی که چشمش به کتابچه‌ی راهنمای مسافرت به کشورهای جهان و به‌ویژه «ترکیه» و «استانبول» می‌افتد که تازه چند دقیقه پیش تصادفاً به او برخورده اما به یاد آورده که روزگاری هر دو در دوره‌ی دانشجویی، در یک دانشگاه درس می‌خوانده‌اند و در جهان پندار آرزو دارد روزی با او ازدواج کند. این، همان «پیش‌آگهی» است و اینک تحقق ازدواج و بازگشت آن دو به «استانبول» و فرودگاه که «سلیها» و برخی از اعضای خانواده برای استقبال از «مصطفی» و «رز» می‌روند:

«نیم‌ساعتی طول کشید تا پاسپورت مصطفی و رز مهر بخورد؛ از گمرک بگذرند، چمدان‌هایشان را تحویل بگیرند، پول تبدیل کنند و یک بنگاه کرایه‌ی ماشین پیدا کنند» (۳٤٦).

۲. فراداستان پسامدرن، با بینامتنی سرشار می‌شود: «وُو» به گونه‌ی دیگری از «فراداستان» اشاره می‌کند: «چنین آثاری می‌کوشند اشکال قدیمی داستان‌پردازی را به کار ببرند و خواننده را ترغیب کنند که بر آگاهی و برداشت خود از قراردادهای ادبی خط بطلان بکشند» (وُو، همان، ٤).

«بینامتنی» (Intertextuality) اصطلاح ادبی تازه‌ای است که در ادبیات داستانی سنتی و کلاسیک ما دلالتی محدود می‌داشته و در وجه غالب، ناظر به «تلمیح» (Allusion) یعنی اشاره‌ای گذرا به آیه، حدیث، رخداد، اسطوره، شخصیت ادبی و جز آن یا مضمونی خاص بوده است؛ مانند تأثیرات و تأثراتی که مثلاً «متنبی» شاعر عرب بر «سعدی» نهاده، یا تأثیراتی که «خیام» بر «حافظ» و «صادق هدایت» گذاشته است. با آن که برخی شاعران و نویسندگان، زیر تأثیر میراث ادبی و هنری گذشتگان خود بوده‌اند، بسیار اندک آن مضامین» (Theme) یا «بن‌مایه» (Motif) و محتواها را درونی و ذاتی خود کرده‌اند اما در پهنه‌ی شکل و فرم البته بدعت‌هایی نهاده‌اند، زیرا ساختار

اجتماعی ـ اقتصادی و به‌ویژه فرهنگی، چندان متحول و دگرگون نمی‌شده است که باعث رویکردی ریشه‌ای در ذهنیت هنرمندان گردد و مثلاً نقش «خواننده» را در تعامل با اثر ادبی و تأثیر این نقد و نظر بر نویسنده، دیگر خوانندگان و بازار تقاضا و عرضه‌ی کتاب در نظر نداشت. آنچه «بینامتنی» امروز را از «موازنه» (مباحثی مانند «اقتباس»، «انتحال» و «سرقات ادبی») در سطح میراث فرهنگ ملی و آنچه با عنوان «ادبیات تطبیقی» در سطح بین‌المللی ـ چنان که استاد دکتر «عبدالحسین زرین‌کوب» در کتاب «نقد ادبی» مطرح کرده‌اند ـ با برداشت نظریه‌پردازان معاصر از «بینامتنی» سراسر متفاوت است.

اکنون دیگر ادعا می‌شود که عمل خوانش بیش از آنچه به تفسیر و دریافت متن مربوط باشد، «خواننده» را به کشف «شبکه‌ی مناسبات متنی» برمی‌انگیزد. درواقع کشف همین مناسبات، همان تفسیر و دریافت متن یا کشف معنی یا معانی. در این حال، خوانش، به «سیر و سفری میان متون» تبدیل می‌شود؛ متونی کتبی یا حتی شفاهی که هر جزئش، از کسی و متنی در سطح جهانی است.

واژه‌ی «Intertextuality» از ریشه‌ی لاتینی «intertexto» به معنی «درهم‌تنیدن تار و پود» گرفته شده

است. این اصطلاح را نخستین بار نشانه‌شناس بلغاری‌تبار فرانسوی «ژولیا کریستوا» (J. Kristeva) در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ به کار برد. او از برخی اندیشه‌های سنتی مانند تأثیرپذیری‌های نویسنده و منابع متن، فاصله گرفت. «او ادعا می‌کرد که نظام‌های نشانه‌ای از هر نوع، تابع شیوه‌ای هستند که مطابق آن، زیر تأثیر نشانه‌های پیش از خود قرار دارند. پس یک اثر ادبی، فقط مخلوق یک نویسنده نیست؛ بلکه محصول دیگر متون (اعم از نوشتاری یا گفتاری) و نیز ساختار خودِ زبان است» (کریستوا، ۱۹۸۰). او در روابط میان متون، به چهار سطح «متون گذشته»، «متن کنونی»، «مؤلف» و «خواننده» نظر داشت و باور داشت که درک راستین متن کنونی، حاصل تعامل این چهار سطح است.

به عنوان نمونه، به حکایتی در «دفتر اول» مندرج در «مثنوی معنوی» با عنوان طولانی «نگریستن عزرائیل بر مردی و گریختن آن مرد در سرای سلیمان و تقریر ترجیح توکل بر جهد و قلّت فایده جهد» دقت کنیم که با مطلع زیر آغاز می‌شود و پانزده بیت دارد:

متن زیر تنها از نظر رسم‌الخط، فاصله‌گذاری، نشانه‌گذاری و املای اعلام اصلاح شده است؛ ترتیب و خودِ واژه‌ها جابه‌جا نشده‌اند.

زاد مردی چاشتگاهی دررسید در سرای عدل سلیمان دردوید

مردی که از مرگ می‌ترسد و می‌کوشد «اجل معهود» را به تأخیر بیندازد، از بیم عزرائیل ـ که قصد قبض جانش دارد ـ به کاخ حضرت «سلیمان» نبی پناه می‌آورد تا بر اسب «باد» ـ که در تسخیر آن حضرت است و به اشاره‌ی او هر جا که خواهد روَد ـ بنشیند و به «هندوستان» برود تا از هلاک برهد. «عزرائیل» دو روز پیش نزد «سلیمان» بوده و به خشم به او نگریسته است، زیرا قرار بوده جان او را در «هندوستان» بگیرد و اینک او را در درگاه آن حضرت در ارض موعود می‌یابد:

گفت عزرائیل در من این چنین یک نظر انداخت پُر از خشم و کین

اما علت نگاه کینه‌توزانه و خشمگین «عزرائیل» به «زاد مرد» این است که «عزرائیل» خود می‌گوید:

که مرا فرمود حق کامروز هان جان او را تو به هندُستان ستان

از عجب گفتم گر او را صد پَر است او به هندُستان شدن دور اندر است

«زاد مرد» به یاری باد به هندوستان می‌رسد و «عزرائیل» را در آن سرزمین دور، منتظر خود می‌یابد.

- آنچه در عنوان حکایت «جلال‌الدین بلخی» آمده، طولانی است و پیش از آن که خواننده خود به سراغ حکایت رود، بسیاری از داده‌های پنهان را پیشاپیش درمی‌یابد؛
- خواننده پیش از خواندن حکایت، پیشاپیش به نتیجه‌ی حکایت و غرض شاعر از نقل آن پی می‌برد؛
- نتیجه‌ی حکایت، ترجیح «توکل» بر «جهد» است؛ یعنی «چو پیک اجل دررسد» دعا و جهد را بی‌اثر می‌بینی. و این در حالی است که «زاد مرد» لابد می‌داند که «لیس للانسانِ الّا ما سعی» و شاعر در جایی دیگر در همان «دفتر» می‌سراید: «دوست دارد یار، این آشفتگی / کوشش بیهوده به از خفتگی».
- این گونه حکایت‌گویی، راه را بر تأمل فکری خواننده می‌بندد و او را برمی‌انگیزد تا صورت مسأله و نیز راه‌حل و درک آن را از زبان شاعر بداند. راوی برای داوری و نظر

خواننده، ارزشی قائل نیست. حکم همان است که شاعر فرموده است یا این که حضرت «مولوی» در مواردی دیگر از لزوم «جهد» و تلاش هم در کنار «توکل» یاد کرده است؛ مانند «با توکّل زانوی اشتر ببند». از یاد نبریم که «مولوی» عارف و مرشد و قطب و شیخ و مُراد است و کسی را نرسد که بر او خرده‌ای گیرد. پس در جمع‌بندی نهایی، «مولوی» آدمی را تسلیم اراده‌ی نیرویی مافوق بشر می‌خواهد و روا می‌دارد؛ همچنان که «ملک‌الموت» هم خود به اشاره‌ی خداوند خویش ارواح آدمیان را قبض می‌کند و در تصرف دیگری است و از خود اختیاری ندارد.

اینک به رمان «شافاک» بازمی‌گردیم تا ببینیم نویسنده با کسان و مضمون ناظر به این حکایت چگونه برخورد می‌کند:

«کنار تخت، یک ظرف آشوره بود. مصطفی یکباره فهمید چرا آن‌جا است و چه انتظاری از او می‌رود. تصمیم با خودش بود. به دست چپ ـ که در کنار کاسه به انتظار بود ـ نگاه کرد. به قدرتی که این دست داشت، لبخند زد. می‌توانست این کاسه را بردارد یا کنار بزند. اگر امکان دوم را انتخاب می‌کرد، فردا صبح دوباره در استانبول چشم می‌گشود. . . برعکس، اگر امکان اول را انتخاب می‌کرد، دایره بسته می‌شد، چون به سن مُردنِ مردان

خانواده‌ی کازانچی رسیده بود؛ یک روز دیر و زود، چیزی را تغییر نمی‌داد. مرگ به هر حال، در دو قدمی بود. در پسِ ذهنش قصه‌ی مردی جرقه زد که از دست عزرائیل به آن سر دنیا فرار کرد تا درست در همان جایی با او ملاقات کند که قرار بود. تصمیم، بیش از آنچه میان مرگ و زندگی باشد، بین مرگ ناگهانی و مرگ انتخابی بود. با چنین میراث خانوادگی، بدون شک او در هر صورت می‌مرد. دست چپ او، همان دست گناهکار، حالا باید انتخاب می‌کرد که چگونه و چه وقت. به یاد تکه کاغذی افتاد که لای شکاف دیوار آرامگاه «ال ترادیتو» پنهان کرده بود. روی آن نوشته بود: «مرا ببخش! فقط در صورت نابودی گذشته می‌توانم به زندگیم ادامه بدهم.» حالا احساس می‌کرد گذشته برگشته و اگر قرار است بماند، او خودش باید از بین برود» (۳۵٤-۳۵۳).

با سنجش و داوری میان دو متن «مثنوی معنوی» و «حرام‌زاده‌ی استانبولی» و پندار و گفتار و کردار کسان حکایت و رمان می‌توان دریافت تا چه اندازه میان آن دو تفاوت است:

- «مصطفی» چنین دریافته که اختیار یا «امکان» خوردن و نخوردن کاسه‌ی «آشوره» در دست او است. می‌تواند آن را با «دست چپ» بردارد و بخورد یا نخورد؛

- با این همه، یک تقدیر کور هم به عنوان میراث ننگین خانواده در او پنهان است و آن، مرگ مردان خانواده در چهل سالگی است که تأخیر یک یا دو روز، چیزی را تغییر نمی‌دهد.
- اما گناه و خطایی که بر دست او رفته، در حیات تراژیک او هم نقشی تعیین‌کننده داشته است و آن، تجاوز به خواهرش «سلیها» است.
- «مصطفی» در یادداشتی که در جایی پنهان از خود باقی گذاشته، به گناه بزرگ خود اعتراف کرده اما خود شهامت بیان آن را نداشته است؛
- اما گناه نداشتن شهامت و اعتراف به گناه، به دلیل تربیت نادرست خانواده و خشونت بی‌اندازه‌ی پدر و در همان حال، حمایت عاطفی بی‌اندازه‌ی مادری بوده که او را نازپرورد و بی‌بهره از اعتماد به نفس بار آورده و عقده‌ی کمبودهای جنسی خود را با تجاوز به خواهر جبران کرده است؛
- در این یادداشت، آشکارا گفته شده که تنها راه پاک کردن گذشته‌ی تباهش، مرگ او است. پس «مصطفی» آگاهانه به استقبال مرگ می‌رود.

- در حکایت خداوندگار عرفان ما، آن‌که جان «زاد مرد» را قبض می‌کند، فرشته‌ی مرگ و آلت دست خدا است و در رمان نویسنده‌ی پسامدرن، همان خواهری که مورد تجاوز قرار گرفته و روانی آزرده و دختری مالیخولیایی دارد. او نخست در سرِ میز شام در موردش به برادر تذکر می‌دهد و اندکی بعد خود، آگاهانه آن را عملی می‌کند.
- برادر متجاوز و روانی برای گریز از آسیب «عقده‌ی گناه» (Guilt complex) مقدّر است که از ترکیه به «آمریکا» بگریزد اما همسرش «رُز» او را در آن جای امن برمی‌انگیزد تا پس از بیست سال دوری، سری به خانواده و زادگاهش بزند. پس مجرم، خود به پای خود به محل جُرم بازمی‌گردد تا با دست خویش، آشوره‌ی سیانورآلود را قاشق‌قاشق نوش کند.

«راجر وبستر» (R. Webster) روند تولید هر متنی را به روند «بازیافت» متن کنونی با بهره‌جویی از مواد و مصالح متون پیش‌تر از خود مانند می‌کند:

«بینامتنی ادبی را می‌توان گونه‌ای «بازیافت گفتمانی» (Discursive recycling) دانست؛ یعنی

میان گفتمان‌ها، روابط تازه‌ای ایجاد می‌شود. گفتمان‌ها در کنار هم قرار می‌گیرند و به هم می‌پیوندند و نوشته‌ی ادبی حاصل از این متن‌ها، هرگز همان متن کاملاً تکراری گذشته نیست» (وبستر، ۱۹۹۳، ۹۷).

در متن «شافاک» از برخی سازه‌های متنی کهن و سنتی البته استفاده شده اما در چرخه‌ی تولید متن او، همه چیز «بازیافت» شده و روح چیره بر متن او، عیناً همان متون پیشین خود نیست و مدرن، عقلانی و در همان حال، مقبول و امروزی شده است.

«آسیا» گاه برای این که وقت را بر خود خوش کند، به «کافه‌ی کوندرا» می‌رود تا با دیدار پارتنر و دیگر حاضران نزدیکش به گفتمان بپردازد. خودِ گزینش همین نام برای کافه، خواننده را به دنیای «گفتمان» (discourse) می‌برد و او را با کسان و دیدگاه‌هایی متفاوت و متضاد آشنا می‌کند که خواننده هم از آن بهره‌ای می‌برد.

اینک شاید بی‌مناسبت نباشد که به اتفاق «آسیا» به «کافه کوندرا» در بخش اروپایی «استانبول» سر بزنیم که ما را با آن کار افتاده است. نخستین پرسشی که به ذهن خواننده خطور می‌کند، وجه تسمیه‌ی نام کافه است و البته طبق معمول سنواتی هر کسی از

ظن خود یار آن می‌شود. مالک کافه البته دوست دارد چنین وانماید که گویا روزی «میلان کوندرا» نویسنده‌ی نام‌آشنای «چک» به این کافه آمده و بخشی از یکی از آثارش را در این‌جا نوشته تا برای نام کافه‌ش، وجهی بیابد و کافه‌اش را پاتوقی برای روشنفکران و هنرمندان و کتاب‌خوانان معرفی کند (۸۷). با این همه، از یک اشاره‌ی «کاریکاتوریست الکلی» حاضر در کافه، نخستین نکته فاش می‌شود:

«اینجا کوندرا وارد بازی می‌شود. تمام آن تصور بار یا سبکی هستی در زندگی ما، به شکل یک خلأ بی‌معنا ظاهر می‌شود؛ وجودمان باسمه‌ای است؛ یک دروغ زیبا که کمکمان می‌کند به مقابله با واقعیت مرگ و فناپذیری برخیزیم» (۹۳).

چنان که می‌دانیم، این نویسنده رمانی با عنوان «سبکی تحمل‌ناپذیر بار هستی» (Unbearable Lightness of Being) دارد که سخت فلسفی است و با طرح بحثی فلسفی درباره‌ی تقابل «سبکی» و «سنگینی» آغاز می‌شود. «کوندرا» باور فلسفی «بازگشت ابدی» متعلق به «نیچه» را به عنوان «سنگینی» با برداشت «پارمنیدس» در مورد زندگی و به عنوان «سبکی» در برابر هم قرار می‌دهد. نویسنده در موضع‌گیری نسبت به این باور ـ که اصولاً زندگی دارای معنایی

است و فراتر از آن، از «سنگینی» هم برخوردار است و در همان حال، باور به «بازگشت ابدی» یعنی این اعتقاد که آدمی فرصتی برای انتخاب و تصمیم‌گیری ندارد ـ سرگردان و مردد است؛ تردید در معنادار بودن هستی و زندگی از یک سو و تضاد میان «سبکی» و «سنگینی» از سوی دیگر، نوعی «دوگانگی» ایجاد می‌کند. رمان مورد بحث ما نیز گاه به شدت فلسفی می‌شود و اگر خواننده رنج مطالعه‌ی این کتاب را بر خود هموار کند، خواهد دید که حاضران در «کافه کوندرا» تا چه اندازه مصداق راستین «سبکی» و «سنگینی» هستند و چگونه امکان دارد، شاعری هم «بی‌استعداد» باشد، هم حرف حساب بزند. سناریستی هم پارتنرهای دختر کم‌سن‌وسال داشته باشد و ارکان زندگی زناشویی‌اش آن اندازه سست و در همان حال، به نکات و دقایقی اشاره کند که قابل تحسین بنماید. «کوندرا» در این رمان، مفهوم «بازگشت ابدی» را تعبیری از تکرار رخدادهای تاریخ و زندگی فردی ما می‌داند و می‌نویسد:

«بازگشت ابدی، اندیشه‌ای اسرارآمیز است و «نیچه» با این اندیشه، بسیاری از فیلسوفان را متحیّر ساخته است: باید تصور کرد که یک روز همه چیز ـ همان طور که پیش از این بوده ـ تکرار می‌شود و این تکرار همچنان تا بی‌نهایت ادامه خواهد

یافت. معنی این «اسطوره‌ی نامعقول» چیست؟» (کوندرا، ۱۳۷۱، ۳۳).

«کوندرا» میان دو مفهوم «تکرار حوادث تاریخی» و «سبکی» پیوند و شباهتی می‌بیند. مفهوم مخالف «سبکی» هم «سنگینی» است. از اینجا است که «کوندرا» با گزینش عنوان «سبکی تحمل‌ناپذیر هستی» می‌خواهد یک «متناقض‌نما» (Oxymoron)ی فلسفی را مطرح کند، زیرا اگر هستی «سبک» است، نمی‌شود «تحمل‌ناپذیر» باشد و اگر «تحمل‌پذیر است» پس نمی‌تواند «سنگین» باشد. «کوندرا» سپس در اواخر رمان حرف خود را پس می‌گیرد و نظر «نیچه» را تأیید می‌کند. من به عنوان نمونه از مرگ اعضای مرد خانواده‌ی «کازانچی» یاد می‌کنم که نخست، همگی «دیگ‌ساز» بوده‌اند جز یک تن، افزون بر این، میانگین سن همگی آنان چهل و یک سال بوده است و «مصطفی» هم سه ماه دیگر قرار بود چهل و یک‌ساله شود که خوشبختانه نشد:

«مردان خانواده‌ی کازانچی طی نسل‌ها، طبق قانونی نانوشته جوان‌مرگ می‌شدند. در نسل فعلی، رکورد چهل و یک سال بود. سومین عموی بزرگ فامیل. . . وقتی تصادفاً از کنار ساختمانی در حال تعمیر می‌گذشت، یک تکه بتون به سرش

اصابت کرد و او را کشت. «زلال» شوهر و عشق بزرگ «جوریه» در یک دعوا از دست رفت. . . . صباح‌الدین شوهر «بانو» به سرنوشت دوقلوهای همسرش گرفتار شد که یکی پس از دیگری از دست رفتند . . . و مصطفی هم که بود» (۴۰–۳۸).

۳. رمان پسامدرن، بر تکه‌پارگی تأکید دارد: «تکه‌پارگی» (Dissemination) یکی از هنجارهای ناظر بر اثر «پسامدرن» است. این اصطلاح، یادآور عصر رمانتیسیسم و به‌ویژه منظومه‌ی «سرزمین هرز» (The Waste Land) سروده‌ی «تی. اس. الیوت» (T. S. Eliot) در سال ۱۹۲۲ و روزگار مدرن است که به دوره‌ی تکه‌پارگی و قطعه‌قطعه شدن هویت آدمی معروف است. این گونه نگاه به زمان، ناظر به دوره‌ای در تاریخ حیات بشر است که گویی زندگی دیگر «اصالت» و «کلّیت» خود را از دست داده است که درواقع، نمودی از «مرکزگریزی» (Decentrism) به شمار می‌رود (بنت؛ رایل، ۱۹۹۵، ۱۸۱–۱۸۰).

کمتر شخصیتی در رمان هست که مشمول مفهوم «تکه‌پارگی» نباشد. از «آسیا» بگوییم که عنصر «تکه‌پارگی» در مورد او ناظر به نشناختن هویت خود به عنوان یک دختر مشروع و ناآگاهی از هویت پدر است که کسی جز دایی‌اش نیست و «حرامزاده‌ی

استانبول» به طور مشخص، او است. معمولاً «هویت» هر کس پیش از هر چیز دیگر، با شناخت پدر و مادر در محیط خانواده ممکن می‌شود و این روند در برگزاری جشن تولد، نمودی آشکارتر می‌یابد. او از برگزاری جشن تولدش بیزار است، زیرا پدر را در کنار خود نمی‌یابد و حتی تا بیست‌سالگی‌اش کوچک‌ترین نشانه‌ای هم از او در خانه نیست؛ یعنی تا هنگامی که مادرش «سلیها» آهسته در گوشش پچپچه می‌کند که پدرش همین «مصطفی» است که تا کنون به عنوان «دایی» به او معرفی می‌شده است.

نخستین بار که «آسیا» عنوان «حرام‌زاده» را خطاب به خود می‌شنود، از زبان «ننه کلثوم» (در اصل و در زبان معیار ترکی «Gülsüm») مادر «سلیها» و مادربزرگ خودش می‌شنود:

«در هشت سالگی متوجه واقعیتی در رابطه با خود شد که پیش از آن فقط حدس می‌زد، ولی مطمئن نبود و آن، این که حرام‌زاده است. . . چون این کلمه را خیلی راحت بر زبان آورد، آسیا اولش نفهمید که روی سخن با او است یا با گیاه. معنی این کلمه را آسیا یک سال بعد کمی مانده به نهمین سال تولدش فهمید؛ وقتی که یکی از بچه‌های مدرسه او را حرام‌زاده نامید» (۷۱-۷۹).

اوصاف و جزئیاتی از ظاهر او نشان می‌دهد که اصولاً تافته‌ی جدابافته‌ای است که هر عضو بدنش، نشانی از همه‌ی ویژگی‌های تنی و روانی اعضای خانواده دارد که همگی در او جمع آمده و به خیابانی شباهت دارد که «در دست تعمیر است» (۷۱) و حالاها تمام نخواهد شد. نخستین پیامد این آسیب روانی، کوشش برای خودکشی با خوردن همه‌ی قرص‌های موجود در خانه بود و دریافتِ این واقعیت که او حتی برای خودکشی هم شانس ندارد، زیرا در خانواده‌های مرفه خودکشی نوعی «تشخص» به شمار می‌رفت و او که به چنین خانواده‌هایی تعلق نداشت، از این مزیت بهره‌مند نشد. اقدام به خودکشی به دلیل نداشتن هویت خانوادگی مقبول و شأن و کرامت انسانی، نخستین نشانه‌ی شکست روانی و «تکه‌پارگی» روانی این دختر آسیب‌دیده است. او درمی‌یابد که نخستین روز نوزده‌سالگی‌اش، اتفاقاً همان روزی است که مادرش هم نوزده ساله شده است؛ یعنی آغاز فاجعه‌ی تجاوز «مصطفی» به مادر «آسیا» و خواهر خودش. اینک او که تا کنون از برگزاری جشن تولد خود در خانه جلوگیری می‌کرد (۱۹) به «کافه کوندرا» می‌رود تا در جمع اغیار مهربان‌تر از خویشان، روز تولدش را جشن بگیرند. دوران باخبر دوستانه‌تر از نزدیکان بی‌بصر، امکانات جشن تولدش را فراهم می‌آورند:

«در میان آن‌ها بود که آسیا به آرامش درونی می‌رسید. کافه کوندرا پناهگاهش بود. در خانه‌ی کازانچی‌ها باید مرتب خودش را اصلاح می‌کرد و می‌کوشید بدون آن که دلیلش را بداند، بی‌عیب و نقص باشد. در حالی که اینجا در کافه کوندرا کسی او را مجبور به عوض شدن نمی‌کرد. اینجا آدم‌ها در کل، ناقص و پر از عیب و ایراد به حساب می‌آمدند» (۹۸).

این ویژگی‌ها باعث می‌شود «آسیا» در این کافه خود را «غریبه» و «حرام‌زاده» احساس نکند و از آنجا که از نظر «آسیا» قرار نیست هیچ‌چیز و هیچ‌گاه بهتر از «اکنون» بشود، احساس آرامش می‌کند؛ چنان که بی‌هیچ‌گونه آزرم می‌گوید: «من خانواده‌ای به آن شکل معمول و شناخته‌شده‌اش ندارم» (۹۵) و وقتی کاریکاتوریست الکلی از او می‌پرسد تو حالا می‌بایستی به کلاس باله می‌رفتی، اینجا چه می‌کنی؟ «آسیا» بی‌هیچ‌گونه تکلّفی اندکی از بسیاری حرکات رقص باله را پیش روی همگان اجرا می‌کند؛ حرکاتی که در خانه اصلاً به نمایش نمی‌گذارد و فقط رفتن به کلاس باله را به آنان خبر می‌دهد (۹۴-۹۳). او خانواده را از برگزاری مراسم «جشن تولد» خود بازمی‌دارد اما همان جشن اکنون در «کافه کوندرا» به اجرا درمی‌آید. این گونه گفتار و کردار از بیگانگی «آسیا» با اعضای خانواده و در مقابل، انس او با همان هنرمندان مدعی و ناشناخته و ظاهراً نامطلوب

اجتماعی اما صمیمی خبر می‌دهد و به محض آن که روز تولد خود را اعلام می‌کند:

«کاریکاتوریست کاریکاتوری از او روی دستمال سفره کشید. یک زن جوان عصبانی هم [کاریکاتوری از او] با موهای سیخ‌سیخی، سینه‌های خیلی درشت، دماغ عقابی زیر یک جفت چشم تیز و باهوش [کشید]. دیگران برایش قهوه سفارش دادند و سهم او را هم پرداختند، به همین سادگی» (۹۹).

اما ناگوارترین تأثیر «حرام‌زاده» بودن «آسیا» همان چیرگی وجه افراطی «منِ برتر» یا «فراخود» (Super ego) بر همه‌ی روان آسیب‌دیده‌ی او است. «فراخود» به باور «فروید» (Freud) آن بخش از روان آدمی است که او را به خطر ندیده‌گرفتن هنجارهای اخلاقی و اجتماعی نکوهش می‌کند. تحمل این که دختری در روزگار نوجوانی احساس کند به دلیل «حرام‌زادگی» مورد بیزاری و نکوهش خویشان نزدیک مانند مادربزرگ و حتی دانش‌آموزان هم‌کلاس قرار گیرد، بسیار دردناک است. وقتی این گونه سرزنش «فراخود» ژرفتر شود، بیماری «مالیخولیا» (Melancholia) بر آدمی چیره می‌گردد و به خودخوری پرداخته، اندیشه‌های بدبینانه در او قوت می‌گیرد. ذهنیت «نیهیلیستی» غالب بر بیانیه‌ی «آسیا» چنین دلیلی

دارد. محور مرکزی در ذهنیت «آسیا» همان احساس حقارتبار «حرام‌زادگی» است و این احساس در او نهادینه و قطبی شده است و به همین دلیل پیوسته «غمگین» است و «آسیه» به معنی «غم‌خورک» و «بوتیمار» به این دلیل بر او نهاده شده است. در «منطق‌الطیر» همه‌ی اندیشه‌ی «بوتیمار» این است که اگر آب دریا بر اثر نوشیدن او کم شود، چه پیش می‌آید و کسی از او می‌پرسد: آخر مگر تو چه مقدار از آب دریا را می‌نوشی که این اندازه نگران خشک شدن آب دریایی؟ «بوتیمار» به وسواسی فکری گرفتار است که هیچ دلیل منطقی ندارد. «آسیا» نیز گرفتار وسواسی فکری است که در او «تثبیت» (Fixation) شده و دست از سرش برنمی‌دارد. «ریکمن» (Rickman) به نقل از «فروید» می‌گوید او میان «حزن» (Mourning) و «مالیخولیا» فرق می‌نهد: می‌نویسد:

«در حزن، جهان روشن بر آدم خودخور بی‌ارزش و تهی می‌شود. در مالیخولیا، شعور یا «خود» (Ego) آدمی، بی‌ارزش و تهی می‌شود» (ریکمن، ۱۹۵۷، ۱۲۷).

به عنوان نمونه، به این عبارات از «مانیفست نیهیلیستی» او دقت کنیم:

«بند اول: اگر دلیلی برای دوست داشتن زندگی‌ات ـ آن‌طور که اکنون می‌گذرد ـ نداری، نشان نده که انگار زندگی کنونی‌ات را دوست داری.

بند دوم: اکثریت قاطع مردم فکر نمی‌کنند و آن‌هایی که فکر می‌کنند، هیچ‌وقت جزئی از اکثریت قاطع مردم نمی‌شوند. پس انتخاب کن که جزو کدام دسته‌ای.

بند سوم: اگر نمی‌توانی انتخاب کنی، فقط زنده باش، مثل یک قارچ یا یک گیاه» (۱۳۶-۱۳۵).

چنان که از این عبارات برمی‌آید، فکر ناظر بر همه‌ی آن‌ها، یک ذهنیت فلسفی است، زیرا در مورد «چرایی» و «چگونگی» هستی و زندگی سخن می‌گویند. همه‌ی هنرمندان و حاضران در «کافه کوندرا» هر یک به گونه‌ای درباره‌ی یکی از سویه‌های مسائل نظری اجتماعی و فلسفی نکته‌ای می‌گویند. «کوندرا» نیز در همه‌ی آثارش، ذهنیتی فلسفی دارد و انتخاب نام کافه می‌تواند پیوند آن را با «کوندرا» بر خواننده آشکار کند.

٤. رمان پسامدرن، تاریخ را به داستان و داستان را به تاریخ تبدیل می‌کند: آیا داستان‌نویسی که با فرابینی و به اتکای داده‌های تازه افشاشده و به استناد تجربه‌ی شخصی خود، به

گذشته می‌نگرد، صلاحیت بیشتری از تاریخ‌نگاران و قلم‌به‌مزدانی ندارد که به اشاره‌ی تنها قدرت سیاسی و ایدئولوژی چیره بر جامعه، تاریخ کشور خود را نوشته‌اند؟ «رشید» (N. M. Rashid) به نقل از «لیندا هاچن» (L. Hutcheon) می‌نویسد:

«این گونه رمان‌ها، خودبازتاب هستند اما گذشته از این، هم بافت تاریخی را به صورت فراداستان بازنمایی می‌کنند، هم این که صحّت و دقت دانش تاریخ را مورد تردید قرار می‌دهند. داستان پسامدرن از نویسنده می‌خواهد که گذشته را در داستان و در تاریخ از نو بنویسد و معرفی کند و آن را امروزی سازد تا از این که تاریخ چیزی انحصاری، یک‌سویه و خداشناختی بشود، جلوگیری کند . . . [برای این منظور فراداستان] واقعیت و دروغ‌هایی را که در تاریخ ثبت شده، به هم می‌آمیزد؛ جزئیات تاریخی محرز، عمداً دروغ قلمداد می‌شوند تا نارسایی‌ها و کمبودهای تاریخ ثبت‌شده را برجسته سازد.» (رشید، ۲۰۰۱).

رمان مورد مطالعه، گفتمان فرهنگی و تاریخی دو ملت و ملیت «ترک‌تبار» و «ارمنی‌تبار» است که به دلیل کشتار جمعی ارامنه در سال ۱۹۱۵ در روزگار خلافت عثمانی و پیش از بنیان‌گذاری «ترکیه‌ی نو» پندار، گفتار و کردار دشمنانه با هم دارند. نویسنده

در این رمان، به آن بخش از تاریخ پنهان‌نگه‌داشته‌ی کشور «ترکیه» می‌پردازد که تا کنون کوشیده شده از ذهن مردم کشور دور بماند. «آرمانوش» دختر «رُز» یک دختر جوان ارمنی است که در «آمریکا» زندگی کرده اما در «استانبول» دنبال ریشه‌های تاریخی، قومی و فرهنگی خویش می‌گردد. تنها بازمانده‌ی این خانواده‌ی ارمنی‌تبار، مادربزرگ او است که «آرمانوش» می‌کوشد با یافتن او و خانه‌اش، سرگذشت نیاکان خود را از زبان او بشنود. او هم گرفتار بحران «تکه‌پارگی» هویت است. این سیر آفاقی و انفسی، او را هم به اتاق «آسیا» می‌کشد که دردی چون او دارد و به همان «کافه کوندرا» می‌رود که گفتار و کردار و رفتاری به ظاهر ناهموار اما به باطن، پسامدرن دارند و اهل «گفتمان» (Discourse) هستند. «آرمانوش» به این اعتبار نه‌تنها خود به پاسخ‌های بی‌شمار و بخش مهمی از هویت تاریخی و فرهنگی و خانوادگی خود می‌رسد، بلکه در ضمن گفتمان‌هایی که به صورت «آنلاین» با دیگر شخصیت‌های ارمنی‌تبار در دیگر نقاط جهان دارد، بخش اندکی از تاریخ فراموش‌شده‌ی ارمنی‌تباران تبعیدی، آواره و کشته‌شده را نیز کشف می‌کند و به‌ویژه از نقش و سهم فرهنگی آنان در ساختار تاریخی و فرهنگی امروز ترکیه آگاه می‌شود. او مثبت‌ترین، هوشیارترین و سخت‌کوش‌ترین شخصیت ارمنی‌تبار رمان است

و خواننده بخش ارزنده‌ای از سیمای روشنفکرانه و فمینیستی «شافاک» را در شخصیت «آرمانوش» می‌بیند که به «تمامیت روانی» (totality) رسیده است. او برخلاف «آسیا» ـ که به گذشته‌اش اعتنایی ندارد و اهل جست‌وجوی هویت پدری نیست ـ به گذشته‌ی قومی خود مباهات می‌کند. هویت پدر «آسیا» را سرانجام مادرش «سلیها» بر او کشف می‌کند؛ در حالی که «آرمانوش» گذشته‌اش را با پرس‌وجو برای یافتن خانه‌ی مادربزرگ آغاز می‌کند. «آسیا» اهل کتاب‌خوانی جدّی نیست؛ در حالی که «آرمانوش» تازه‌ترین آثار ادبی پسامدرن و «کوندرا» را خوانده و ذهنی جستجوگر دارد. «آسیا» یک «نیهیلیست» تمام‌عیار است و «آرمانوش» لحظات زندگی فکری و عاشقانه را خودآگاهانه دنبال می‌کند. «آسیا» به «کافه کوندرا» می‌رود تا همدمی برای خود بیابد و «آرمانوش» برای آنلاین شدن با دیگر ارمنی‌تبارانی در گوشه و کنار دنیا از هر قوم و ملّت که به کشف هویت او کمک می‌کنند.

منابع تاریخی به ما می‌گویند: «نسل‌کشی ارامنه بین بهار ۱۹۱۵ و پاییز ۱۹۱۶ رخ داد و در طی آن دست‌کم ٦٦٤ هزار تا یک میلیون و دویست تا پانصد هزار تن ارمنی قتل عام شدند. کشتارشان هم در طی نسل‌کشی آنان رخ داد، هم به صورت

فردی، در دوره‌ی بی‌خانمانی و دربه‌دری و آزار سیستماتیک و وضعیت ناگوار گرسنگی و آب و هوایی. دولت عثمانی با هدف تحکیم سلطه‌ی ترکان مسلمان بر ارامنه در مناطقی «آناطولی» مرکزی و شرقی، کمر به قتل عام غیرمسلمانان بستند. همه‌ی بیم آنان در طی سال‌های جنگ جهانی اول (۱۹۱۸-۱۹۱٤) این بود که مبادا ارمنیان ساکن خلافت عثمانی در این مناطق برای بقای خود به دشمنان و مهاجمان به کشور عثمانی به‌ویژه روس‌ها بپیوندند. برای پیشگیری از این مقصود، ترکان به اخراج تمام ارمنیان در مناطق شمال شرقی کشور شروع کردند که سپس بُعدی وسیع‌تر یافت. شماری بسیار از ارمنیان رانده‌شده در مناطق بیابانی امپراتوری عثمانی مانند شمال عربستان، شمال و شرق سوریه و عراق کنونی ـ که زیر سلطه‌ی خلافت عثمانی بود ـ از میان رفتند و ده‌ها هزار کودک به زور از خانواده‌هایشان جدا شده اجباراً مسلمان شدند» (دانشنامه‌ی هولوکاست، ۲۰۲٤).

تفاوت عقیده در مورد سمت و سوی مبارزه‌ی ارامنه برای رویارویی با ترکانی که در قدرت سیاسی قرار دارند، بخش برجسته‌ای در این رمان است. در فصل دوازدهم رمان با عنوان «دانه‌های انار» خواننده با یکی از نخبگان فرهنگی ارمنی به نام «هوانس استانبولیان» آشنا می‌شود که شاعر و مقاله‌نویسی است که پنهانی روی کتابی به زبان ارمنی کار می‌کند که به کار

کودکان ارمنی می‌آید و «کبوتر سرگردان کوچک سرزمین بهشتی» نام دارد که افسانه‌ای کهن است تا پس از انتشار پدران و مادران آن را برای کودکان خود بخوانند. او آرزو دارد این کتاب را با یک گلِ سینه به همسرش بدهد و سفارش کند اگر او هم پسندید، آن را به «گارابد افندی» برای چاپ و انتشار بدهد (۲٤٤). خانه‌ی «هوانس» کانون روشنفکران ارمنی است. «هوانس» بیشتر بر کار فرهنگی تأکید دارد و از هر گونه درگیری رادیکال با دولت دوری می‌کند اما «هاگوپیان» به عنوان یک وکیل معروف و عضو مجلس عثمانی می‌گوید:

«زمانه‌ی بدی شده. آماده‌ی بدترین اتفاقات باش! اول مردان ارمنی را به خدمت سربازی بردند با این ادعا که «مگر همه‌مان جزو عثمانی‌ها نیستیم؟ مسلمان و غیرمسلمان ندارد. با هم به جنگ دشمن می‌رویم، اما سربازان ارمنی را خلع سلاح کردند؛ انگار آن‌ها دشمنشان باشند. بعد هم به بیگاری کشیدنشان و حالا دوست عزیز، باید منتظر حوادث برتری باشیم . . . .

در اوایل جنگ جهانی اول گفته بودند فقط مردانی که بیست و خرده‌ای داشته باشند، دعوت به خدمت سربازی می‌شوند اما بعد که جنگ ادامه پیدا کرد، سی‌ساله و حتی چهل‌ساله‌ها هم باید خودشان را معرفی می‌کردند.

جنگ، کار هوانس استانبولیان نبود. به همان اندازه هم به کار دشوار بدنی عادت نداشت. او شعر را دوست داشت؛ کلمات را. هر کلمه از الفبای ارمنی را بر زبان و پوستش احساس می‌کرد. بعد از کندوکاو زیاد، به این نتیجه رسیده بود که برخلاف نظر بعضی از انقلابیون ارمنی، چیزی که اقلیت کم دارد، نه سلاح، بلکه کتاب است، کتاب‌های فراوان. با این که پس از «تنظیمات» کتاب‌های جدیدی نشر شده بود، آن‌ها هنوز هم به شدت به معلمین تحصیل‌کرده و روشنفکر بیشتر و کتاب‌های بهتر نیاز داشتند. همین پیشرفت، به انقلاب ۱۹۰۸ منجر شد. اقلیت ارمنی به این دلیل از ترک‌های جوان حمایت کردند که با افراد غیرمسلمان، رفتار عادلانه‌ای داشته باشند. در اساسنامه‌ی ترک‌های جوان [«تنظیمات»] آمده:

«شهروندان بدون در نظر گرفتن ملیت و مذهبشان باید از آزادی و برابری برخوردار باشند و همه به یک قانون گردن نهند. همه‌ی مردم کشور عثمانی در برابر قانون، حقوق و وظایف برابرند و با توجه به توانایی‌ها و تحصیلات خود می‌توانند به مقامات دولتی برسند»

و البته به وعده‌هایشان عمل نکردند. یک عثمانی چندملیتی را به پای «پان‌ترکیسم» قربانی کردند. . . . هوانس استانبولیان باور

داشت که برای ارمنی‌ها شرایط کنونی عثمانی، بهترین حالت است، نه افکار انقلابی رادیکال. . . . هاگوپیان با عصبانیت ادامه داد: «تو واقعاً از همه‌جا بی‌خبری. در سرزمین افسانه‌ها زندگی می‌کنی.» . . . هوانس هنوز هم نمی‌توانست با او موافق باشد. با لحن بی‌حالی گفت: «من فکر نمی‌کنم که تعصب ناسیونالیستی کمکی به ما بکند.» او اعتقاد داشت که تعصب ناسیونالیستی به ضرر محرومان و بدبخت‌ها عمل می‌کند. در پایان، اقلیت‌ها با دادن قربانیان فراوان، از اکثریت جامعه جدا می‌شوند. . . هاگوپیان چهره در هم کشید: «تعصب؟» از خیلی شهرهای آناطولی اخبار بدی به گوش می‌رسد. از اتفاقات «آدنا» خبر نداری؟ به بهانه‌ی پیدا کردن سلاح، به خانه‌های ارمنی‌ها ریختند و همه چیز را غارت کردند. می‌فهمی؟ همه‌ی ارمنی‌ها را آواره خواهند کرد و تو خلقت را تنها می‌گذاری» (۲۴۹-۲۴۷).

من عمداً این نقل قول را به تفصیل آوردم تا گفتمان میان دو شخصیت نمادین ارمنی را به اعتبار اندیشه و موضع‌گیری در قبال امپراتوری عثمانی سرکوبگر پیشین ترسیم کرده باشم و پیامدهای این اندازه انعطاف اجتماعی ـ سیاسی «هوانس» را برجسته سازم و نشان دهم که این دو شخصیت داستانی، نماینده‌ی دو دیدگاه گوناگون در میان روشنفکران یک اقلیت

قومی و تاریخی و فرهنگی‌اند. داوری درست را درباره‌ی چند و چون این گفتمان فرهنگی، به تاریخ‌نگاران باید وانهاد.

۵. رمان پسامدرن، به «کولاژ» آهنگ می‌کند: پیشتر اشاره کردیم که رویکرد پسامدرن در داستان، رویکردی «گریز از مرکز» است؛ یعنی می‌کوشد نشان دهد که از قانونمندی‌های عقلانی و شگردهای داستان‌نویسی رایج سنتی و رئالیستی پیروی نمی‌کند و اصولاً هر گونه هنجارمندی را در کاربست عناصر و سازه‌های داستان‌نویسی مانند داشتن «پلات» (Plot) منسجم، ترتیب و توالی رخدادها و پیوستگی زمانی، مورد تردید و پرسش قرار می‌دهد. یکی از نمودهای این افسارگسیختگی «کولاژ» (Collage) است که از مصدر «coller» فرانسه گرفته شده و به معنی «به هم‌آمیزی، سرِهم‌بندی و مونتاژ» است. «اُسالیوان» (O'Sullivan) و «هارتلی» (Hartley) و دیگران در اثری مشترک می‌نویسند:

«تجزیه و تحلیل پست‌مدرنیسم، اغلب به شکل نوشتاری مشخص می‌شود که بیش از آن که یک متن انتقادی باشد، ادبی‌تر و خودارجاعی‌تر است و به بازی زبانی و حتی فراتر از آن به کارناوال و بی‌نظمی کشیده می‌شود و به جای آن که کلّیتی یگانه باشد، به اجزایی چهل‌تکه یا «تکه‌پاره» (bits-as-

bits) تبدیل می‌شود تا گویا روایت را از «کلّیت‌های یکپارچه» (unified totalities) آزاد و رها سازد» (اُسالیوان؛ هارتلی و دیگران، ۱۹۹٤، ۲۳٤).

رمان «شافاک» را به همین دلیل گاه غیرمنسجم و ناخوش‌آیند دانسته‌اند و حتی منتقدی به نام «لورن آدامز» (Lorraine Adams) در The New York Times نوشته که نویسنده تازه به سی‌سالگی رسیده و جوان است و جویای نام آمده است. او هرچند وجدان اخلاقی پسندیده‌ای دارد، دست کم به عنوان یک نویسنده‌ی انگلیسی‌زبان، به یک رمان‌نویس شایسته فرانرفته است اما می‌توان امیدوار بود که در آینده مهارت‌هایش در نویسندگی، با بلندپروازی‌هایش همتراز شود» (آدامز، ۲۰۲٤). با این همه، این خرده‌گیری، سنجیده نیست. «شافاک» پسامدرنی می‌نویسد و چنین رویکردی البته با هنجارهای غالب داستان‌نویسی مورد انتظار منتقد همخوانی ندارد و این دقیقه، شاید همان نکته‌ای باشد که بررس کتاب، آن را درنیافته است: نظم و انسجام در یک اثر پسامدرن، در بی‌نظمی و «مرکزگریزی» آن است.

یکی از نمودهای «کولاژ» فراهم آمدن چند مؤلّفه در یک مجموعه‌ی ناسازگار با یکدیگر است. یکی از این سازه‌ها،

گرایش‌های ناسالم روان‌شناختی در کسی مانند «سلیها» است. ما از گرایش‌های روانی چیره بر او به «روان‌پریشی» یا «روان‌نژندی» (Psychosis) تعبیر می‌کنیم.

«یونگ» (Jung) می‌نویسد: «در این حال، وضعیت چیره بر شخصیت «سایکوتیک» یک وضعیت روان‌پریشانه است که علت آن، خودانگیختگی بخش‌هایی از روان بیمار است که به طور کامل از «خودآگاهی» جدا می‌شوند و هر یک، سازی گوناگون ساز می‌کنند و اگر این مجموعه‌های روانی ساختاری ارگانیک پیدا کنند، به تجزیه‌ی شخصیت بیمار می‌انجامد؛ یعنی سازه‌های ناخودآگاهی، هوشیارانه رفتار نمی‌کنند و برای ارزش‌های عاطفی، هیچ‌گونه ارزشی قائل نیستند. برعکس، هر زمان که بخواهند، وارد می‌شوند و ایجاد مزاحمت می‌کنند و به گونه‌های مختلف به روان آدمی آسیب می‌رسانند. این گونه کارها، غیرقابل قبول و شوکه‌کننده هستند، چه در رفتار پرسر و صدا و گستاخانه‌شان، چه در خشونت و زشتی عجیبشان. به نظر می‌رسد که آشفته‌بازاری از دیدگاه‌ها، صداها و شخصیت‌های ناسازگار وجود دارد که همگی به شکلی غریب و غیرقابل فهم ظاهر می‌شوند.» (شارپ، ۱۹۹۱، ٦٥).

با این توصیف از نشانه‌های «روان‌نژندی» به سراغ «سلیها» می‌رویم. نخستین ویژگی روانی او، تاب نیاوردن در برابر تحریکات بیرونی است. او از این که باران می‌بارد و خیس می‌شود، آشفته است. سر و صدای رانندگان تاکسی و اتوبوس را تحمل نمی‌کند و به چاله‌های پُرآب خیابان و زمین و زمان دشنام می‌دهد و از همه چیز و کس شکایت از زمین تا آسمان دارد:

«همان طور که در پیاده‌رو می‌رفت، به زمین و زمان لعنت می‌فرستاد: لعنت به سنگ‌فرش شکسته، کفش پاشنه‌بلند، مردی که دنبالش کرده‌بود، رانندگانی که مثل دیوانه‌ها بوق می‌زدند، به تمامی سلسله‌ی عثمانی . . . و البته به باران، این باران لعنتی تابستان» (۹).

وقتی یک راننده‌ی ناهموار و ناتراش اصرار دارد او را سوار تاکسی کند تا «تن و بدن سکسی‌اش» خیس نشود، تمام هشدارها و قوانین اجتماعی و عُرفی را ندیده می‌گیرد و بیش از آن که به ندای عقل یا «خودآگاهی»اش گوش فرادهد، به اشارات اهریمنی «ناخودآگاه» خود میدان می‌دهد؛ یعنی آنچه را «فروید» (Freud) از آن به «او» (Id) یا «نهاد» و در کتاب مقدس ما به «نفس امّاره بالسّوء» تعبیر می‌شود:

متن زیر تنها از نظر رسم‌الخط، فاصله‌گذاری، نشانه‌گذاری و املای اعلام اصلاح شده است؛ ترتیب و خودِ واژه‌ها جابه‌جا نشده‌اند.

«سلیها این قانون [بگومگو نکردن با مزاحم] را به خوبی می‌شناخت و در حالت طبیعی آن‌قدر احمق نبود که از آن سرپیچی کند، اما این جمعه‌ی اول ژوئن مثل اوقات دیگر نبود. حالا در درون او «زن دیگری» پا می‌کوبید و زنجیر پاره می‌کرد؛ یک سلیهای بی‌ملاحظه و بی‌رحم که به شکل وحشتناکی خشمگین بود. «او» او بود که حالا تسخیرش کرده‌بود و به نام او تصمیم می‌گرفت. به دلیل وجود این «زن دیگر» بود که با صدای بلند فحش می‌داد» (۱۳).

خانه‌ی «کازانچی»ها به یک تعبیر همان «مجمع دیوانگان» نوشته‌ی «صنعتی‌زاده‌ی کرمانی» خودمان در صد سال پیش است. بد نیست با هم سری به این تیمارستان بزنیم و تنها با یک عضو دیگر این خانواده‌ی جلیل‌القدر در «استانبول» آشنا شویم که مشت، نمونه‌ی خروار است و «فریده» نام دارد و چه اسم بامسمایی؛ واقعاً نظیر ندارد. اما اجازه دهید که من تنها به دو-سه مورد بسنده کنم تا بیش مایه‌ی شرمساری او و خانواده‌اش نشود. خدا را هم خوش نمی‌آید که در پوستین خلق افتیم:

«از همان دوران بچگی، فریده غیرعادی بود. به عنوان محصلی بسیار مشکل‌ساز به تنها درسی که علاقه نشان می‌داد، جغرافیای طبیعی بود. . . او همه چیز را در رابطه با تغییرات جوّی می‌شناخت. . . هر روز صفحه‌ی سوم روزنامه‌ها را به جست‌وجوی تصادفات، قاتلان زنجیره‌ای، توفان، بیماری‌های لاعلاج، ویروس‌های ناشناخته زیر و رو می‌کرد. . . اولین بار پزشکان به فریده گفتند که مشکلش «استرس» است؛ مرضی که خانواده زیاد جدّی نگرفت. ایستگاه‌های بعدی، اختلال وسواس فکری، عملی، گسستگی حافظه و دپرسیون بودند. وقتی یک بار موفق شد خود را مسموم کند، بیماری‌اش را «سایه‌ی تلخ و شیرین» تشخیص دادند که بیش از باقی، خوشش آمد. در هر مرحله از سفر در عالم دیوانگی، فریده رنگ مو و مدل موهایش را عوض کرد. . . همه‌ی این مدل‌ها مدتی کوتاه دوام می‌آوردند، اما بیماری جان‌سخت و همیشگی بود. بعد از مدتی طولانی در ایستگاه «اختلالات دپرسیونی شدید» فریده به مرحله‌ی «در مرز خودکشی» رسید. برای مادر این مفهوم، یادآور مرز کشور بود و بیشتر با پلیس و مأمور گمرک و افراد خلافکار مربوط می‌شد؛ طوری که فریده را یک «غریبه‌ی گناهکار» می‌دید و به این ترتیب، اعتمادش به دختر دیوانه‌ای که در کل هم اعتماد چندانی به او نداشت، کمتر شد. تازگی فریده به بیماری دیگری رسیده

بود که هیچ‌کس حتی نمی‌توانست اسمش را درست بگوید: «شیزوفرنی سبک». البته تشخیص پزشکان هرچه بود، فریده بر اساس قوانین دنیای خیالی خود زندگی می‌کرد» (۳۵-۳۳).

٦. رمان پسامدرن، با عقل‌ستیزی‌اش شناخته می‌شود: ستیز با «عقل‌گرایی» (Rationalism) در همان آغاز «مدرنیسم» و اندکی پس از پایان جنگ جهانی اول و پیامدهای ناگوارش، بسیاری از هوشمندان و هنرمندان را به این برآیند رساند که اصولاً به راه انداختن جنگ و مدیریت نکردن شایسته‌ی آن، نشانه‌ی بی‌عقلی و دور شدن از وجدان بشری است. این روند در دهه‌ی ۱۹٦۰ و تقریباً پس از ترور «جان اف. کندی» شتابی بیشتر یافت. «پسامدرنیسم» در وجه غالب به عنوان رویکردی هنری و ادبی، در همین دور شدن از عقلانیت فلسفی و اجتماعی ریشه دارد. اما علت این که چرا جنبش فکری «پسامدرنیسم» از «مدرنیسم» به عنوان بازتابی از «مدرنیته» (Modernity) در پهنه‌ی ادبی و هنری فاصله گرفت، این بود که «مدرنیته» به «اثبات‌گرایی» (Positivism) و اجتناب‌ناپذیری پیشرفت انسان و توانایی عقل او برای رسیدگی به هر حقیقت اساسی و کنترل عقلانی وضعیت اجتماعی و فرهنگی و زبانی باور داشت.

در حالی که «پسامدرنیسم» بر ارزش متن و زبان به عنوان پدیده‌های بنیادین هستی، مورد تردید قرار دادن واقعیت، نقد «روایت‌های کلان» (Grand narration) و تمرکز بر روابط قدرت و هژمونی و نقد کلّی همه‌ی نهادها و دانش غربی و این ادعا استوار بود که گویا این رویکرد، می‌تواند به کار تحلیل ادبی در همه‌ی زمینه‌ها بیاید. «مک‌کینلی» (McKinley) در تعریف «پسامدرنیسم» تا آنجا پیش می‌رود که ادعا می‌کند: «پسامدرنیسم، بیشتر به دین شباهت دارد تا به علم». او می‌نویسد: «خاستگاه پسامدرنیسم، تأکید غرب بر فردگرایی است که باعث می‌شود پسامدرنیست‌ها رغبتی به قبول وجود فرهنگ‌های فرافردی یا «چندفردی متمایز» (distinct multi-individual cultures) نداشته باشند.» (مک‌کینلی، ۲۰۰۰، ۱۸-۱۶).

اگر به راستی خواننده به پندار و گفتار و کردار کسان داستان دقت کند، درمی‌یابد که هیچ‌یک از شخصیت‌های رمان، به دیگری شباهتی ندارند و هر کدام مانند «شاهزاده کوچولو» است که در یک سیاره‌ی تک‌نفره زندگی می‌کنند و جهانی متفاوت با دیگران دارند و گاه از شمار آدمیان عادی هم بیرون هستند. به «سلیها» نگاه کنیم که «فردیت» متمایز از وجودش می‌ریزد. او

برای سقط جنین به کلینیکی می‌رود که تازگی‌ها در نزدیک محله‌ی آنان افتتاح شده است. گویا ماده‌ی بیهوش‌کننده ناچیز بوده و نتوانسته او را به بیهوشی مورد نظر ببرد. اما از آنچه بر او گذشته، به دریافت‌های غیرعقلانی و به شدت فردی و خاصی می‌رسد و علت آن هم این است که گویا در حالتی مانند «کما» صدای اذان را شنیده است:

«درست پیش از آن‌که بیهوش شوم، از مسجد همان حوالی، صدای اذان به گوشم خورد. صدای اذان نرم، مثل مخمل مرا در بر گرفت. وقتی اذان تمام شد، احساس کردم کسی در گوشم به پچ‌پچ می‌گوید: «تو نباید این بچه را از بین ببری!» «جوریه» از وحشت در خود فرورفت و «فریده» با نگرانی به سرفه افتاد. بانو به سختی آب دهانش را قورت داد. . . بعد همین صدای اسرارآمیز به من فرمان داد: «اووه سلیها! بگذار این طفل زنده بماند! تو نمی‌دانی ولی او یک رهبر خواهد شد، یک پادشاه! . . . اووه ای بنده‌ی خطاکار! این طفل به فرمان‌روایی خواهد رسید، نه‌فقط در این سرزمین، نه‌فقط در خاورمیانه و بالکان، بلکه همه‌ی مردم جهان، او را خواهند شناخت. فرزند تو، توده‌ها را هدایت خواهد کرد و برای انسان، صلح و عدالت به ارمغان خواهد آورد» (۳۹-۳۶).

از واقعیت نباید دور شد. او همان گونه که حدس می‌زد، فرزندش دختر بود و «آسیا» نام داشت اما این که چگونه ممکن است کسی بپذیرد که برای نخستین بار در تاریخ ادیان ابراهیمی، دختری می‌تواند به پیامبری برسد، دشوار است، به‌ویژه اگر آن دختر «آسیا» باشد که «حرام‌زاده» است و به هیچ قاعده و قانون و اصل اخلاقی و اجتماعی باور ندارد.

با این همه، «سلیها» تنها خواهری نیست که می‌پندارد فرزندی خواهد آورد که جهان را از عدل و داد سرشار خواهد کرد. اما باید پرسید که این منجی عالم، چه رذیلت‌ها که ندارد! او که در خانه حاضر نیست اندکی از مهارت‌های ژیمناستیک خود را در برابر چشم حاضران در «کافه نادری» نشان دهد، نیمه‌عریان و در حالی که سیگاری هم به گوشه‌ی لب دارد، اندکی از بسیاری حرکات نمایشی باله و ژیمناستیک خود را عرضه می‌کند و تحسین کاریکاتوریست الکلی را می‌شنود (۹۳). آن که قرار است هنجارهای والای اخلاقی و اجتماعی برتری را بنیان نهد، خود به خانه و خلوت کاریکاتوریست می‌رود؛ سیگار می‌پیچد و ماری‌جوانا می‌کشد و مشروب می‌نوشد و با او می‌آمیزد و «به سرعت برق و باد، دامن و بلوزش را می‌پوشد و به موهایش برس می‌زند و از «فاحشه‌خانه» بیرون می‌رود» (۱۶۵).

«شرط می‌بندم که حالت بهتر شده.» کاریکاتوریست الکلی به زمزمه و با چهره‌ای که نشان از اشتیاق سکس بیشتر داشت، گفت: «چه چیزی از یک همخوابگی درجه‌ی یک و ماری‌جوانای مرغوب بهتر است؟» آسیا گونه‌اش را از درون گاز گرفت و به این ترتیب میل به اعتراض را در خود سرکوب کرد. . . هر دو می‌دانیم اینجا خانه‌ی تو نیست. این آپارتمان، فاحشه‌خانه‌ی محرمانه‌ی تو است؛ جایی که می‌توانی بنوشی و ترتیب زن‌ها را بدهی بدون آن که زنت بویی ببرد» (۱۶۰–۱۵۸).

اکنون وقت آن است که به «خاله بانو» بپردازیم که از رنگی دیگر است. او به شیوه‌ی «سالکان» به «ریاضت» آهنگ می‌کند و در به روی اغیار می‌بندد و چله‌نشینی خود را آغاز می‌کند و در این مدت جز یک بار از اتاقش بیرون نیامد آن هم برای این که «تابلویی مقوایی به این مضمون به در بزند: «کسی که از این در وارد شود، باید از منیّت بگذرد» (۷۶).

«صبح روز چهل و یکم ـ وقتی که همه‌ی اعضای خانواده سرِ سفره‌ی صبحانه بودند و سوسیس تند کبابی و تخم‌مرغ نیمرو می‌خوردند ـ خاله بانو با لبخندی درخشان و برق عجیبی در چشم و شالی به رنگ گیلاس بر سر ظاهر شد» (۷۷).

او اکنون دو جن به نام‌های «عسل‌بانو» و «شازده‌ی زهرمار» دارد که البته چنان که می‌دانیم، زیر تأثیر آموزه‌های اسلامی و «قرآن» است و آن دو، اجنّه‌هایی مسلمان و غیرمسلمان هستند که یکی گویا خیر آدمی را می‌خواهد و دیگری شرّ او را. آن‌که روی شانه‌ی چپ «بانو» نشسته، جن کافر است که پیوسته با او از رخدادهایی خبر می‌دهد که به کار شناخت «هویت» خانوادگی «آرمانوش» می‌آید. او هرچند مطیع «بانو» است، در باطن، او را دشمن خود می‌داند و نسبت به او حالت عداوت و انکار دارد. با این‌همه آنچه او در مقام دانای غیب می‌داند، درست است و تناقض دیگر در منش این جن ـ که اخبار درست می‌گوید و در همان حال ضد عقلانی می‌نماید ـ این است که او هم «جن کافر» است، هم از رازهایی خبر دارد که پیشتر در متن رمان روایت شده است. «او» در روان‌شناسی، بخشی از «ناخودآگاهی» (Unconsciousness) آدمی است که هزاران اشارات آگاهی‌بخش دارد اما بخشی از آن با عنوان «منِ برتر» (Super-ego) در روان آدمی اجازه‌ی افشاگری نمی‌دهد. خبر تجاوز به عنف «مصطفی» را به خواهرش «سلیها» همین جن کافر به «خاله بانو» داده و حال از او می‌خواهد که هویت «آرمانوش» را هم بر خودش فاش کند:

«خاله بانو داد کشید: «تمامش کن! من نمی‌خواهم بدانم. کنجکاو نیستم. من به روزی که در مورد پدر «آسیا» پرسیدم، نفرین می‌فرستم. ای کاش نپرسیده‌بودم!» . . . بانو می‌دانست که شازده زهرمار، بهترین کسی است که می‌تواند درباره‌ی گذشته‌ی آرمانوش به او اطلاعات بدهد، چون او به دسته‌ی جن‌های غول بیابانی تعلق داشت که از خطرناک‌ترین و در عین حال، باتجربه‌ترین جن‌ها در زمینه‌ی فرجام دردناک بودند» (۲۰۷-۲۰۶).

۲. ابزار نویسنده برای مبارزه با هر گونه اقتداری، طنز است: یکی از ابزارهای نویسنده‌ی پسامدرن برای خرده‌گیری از هر گونه اقتدار اجتماعی ـ سیاسی، طنز و گونه‌های آن مانند «کنایه» و در وجه غالب «تعریض» (Irony) است. «پیتر بری» (P. Barry) نقش «کنایه» را در آثار پسامدرن برجسته می‌داند و در تفاوت میان «مدرنیسم» و «پسامدرنیسم» به این گفته‌ی «اومبرتو اکو» (U. Eco) استناد می‌کند که:

«مدرنیسم می‌کوشد گذشته را از یاد ببرد و تباه کند؛ در حالی که پسامدرنیسم دریافته است باید گذشته را بازبینی و افشا کند اما با کنایه» (بری، ۲۰۰۹، ۸۸-۸۷).

«شافاک» از آنچه بر وطنش رفته و می‌رود، دلی پر از خون دارد و به هر مناسبت، زخم‌های چرکین تاریخی و فرهنگی و اجتماعی را در معرض دید و داوری خواننده می‌نهد. وقتی می‌خواهد از دکتر و پلیس «استانبول» عیب و ایراد بگیرد، می‌گوید فقط پلیس‌های آمریکا وقتی سر و صدای بی‌اندازه‌ی زنی را بشنوند، بی‌درنگ حاضر می‌شوند نه این پلیس‌های تنبل ترکیه. «سلیها» به مطب دکتر رفته تا جنین خود را سقط کند. با این همه، مورفین تزریق‌شده کافی نبوده و به همین دلیل فقط او را به خوابی سبک برده و چون «سلیها» از خواب بیدار می‌شود، منشی دکتر از این اندازه سر و صدای او در خواب، وحشت می‌کند. نویسنده نه‌تنها می‌خواهد بگوید پلیس‌های ترکیه فقط زمانی به کمک کسی می‌آیند که کار از کار گذشته باشد یا بخواهند یک صدای یک معترض سیاسی را خفه کنند، بلکه تلویحاً می‌گوید متخصصان سقط جنین هم تا می‌توانند در استفاده از مورفین برای بیهوشی موقت بیمار، بسیار صرفه‌جویانه رفتار می‌کنند:

«همه‌ی ما شوک شده بودیم. چقدر ما را ترساندید! رهگذران حتماً فکر کردند ما داریم سر یکی را اینجا می‌بُریم. متعجبم که چطور سر و کله‌ی پلیس اینجا پیدا نشد. سلیها فکر کرد چون

داری از پلیس استانبول حرف می‌زنی، نه از پلیس هیکلی فیلم‌های آمریکایی» (۲۸).

کاریکاتوریست الکلی ـ که سری گرم از نوشیدن مشروب و دلی خونین از خبر بازداشت آتی خود به خاطر طنزهای کاریکاتوریش دارد ـ هیچ‌گاه از طنزگویی بازنمی‌ایستد. این که می‌گویند حرف درست را از زبان مست یا دیوانه و کودک باید شنید، بی‌وجه نیست. با این‌همه، ما «کودک» را در این «همبافت» (Context) تعبیری از همان «کودک سلیم درون» می‌دانیم؛ کودکی که هنوز به خودسانسوری معتاد نشده و هر آنچه را بر ذهنش می‌گذرد، بی‌پروا می‌گوید و مصداق این مصراع «نظامی» که: «آنچه دلم گفت بگو، گفته‌ام». او می‌گوید از میان آن اندازه آزادی‌هایی که باید در جامعه باشد، ما تنها از آزادی نوشیدن مشروب برخورداریم و درست به همین، کشورمان پیشرفته‌ترین کشور اسلامی است:

«کشور ما آزادی‌اش را مدیون همین شیشه‌ی کوچک است که من این‌طور بدون مزاحمت در دست دارم، نه رفورم‌های اجتماعی، نه قانون، نه حتی جنگ‌های استقلال؛ دقیقاً همین بطری، ترکیه را از دیگر کشورهای اسلامی متمایز می‌سازد،

همین آبجو. شیشه را به همین مناسبت بالا گرفت: سمبول آزادی در جامعه‌ی متمدن» (۹۷-۹۶).

با این همه، کاریکاتوریست، سخت بی‌پروا است. یک سانسورچی در بیرون از خانه‌ی او است که همان نهادهای فرهنگی ـ امنیتی هستند و سانسورچی دیگر همسرش که هیچ سنخیت فکری با او ندارد و پیوسته در کمین تابلوهای شوهر است تا آن‌ها را تباه کند. اینک او را از دیدِ «آسیا» بنگریم:

«او ابری از دود را به سوی میز ماهاگونی فرستاد که کاریکاتوریست الکلی چند تا از بهترین کارهایش را در آن نگاه می‌داشت؛ چند تا از آن آثارش را که می‌ترسید زنش در حال عصبانیت نابودشان کند. همان‌جا هم اولین نمونه‌های کار دو سریال جدید به چشم می‌خورد که در آن اعضای مجلس را به شکل جانور می‌کشید. تصمیم داشت به‌زودی این دو سریال را چاپ کند؛ مخصوصاً حالا که دادگاه تصمیم گرفته بود مجازات سه سال حبس خود را به خاطر تشبیه کردن نمایندگان مجلس به گرگ‌هایی در لباس گوسفند را برای مدتی نامعلوم، معوّق بگذارد، البته به شرطی که این عمل شنیع دیگر تکرار نشود و او تصمیم داشت دقیقاً همین کار را تکرار کند. چه فایده‌ای دارد

برای آزادی بیان بجنگیم، وقتی نشود اول از آزادی طنز دفاع کرد؟» (۱۶۲–۱۶۱).

منابع:

:استرن، لارنس. تریسترام شندی. ترجمه‌ی ابراهیم یونسی. تهران
.تجربه، ۱۳۷۸
:شافاک، اِلیف. حرام‌زاده‌ی استانبولی، ترجمه‌ی گلناز غبرایی، لندن
.نشر مهری، ۱۳۹۷
Adams, Lorraine (21 January 2007). “Armenian in Istanbul”. The New York Times. Manhattan. Retrieved 25 April 2024.
Barry, Peter. Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory. Third Edition, Manchester University Press, 2009.
Cuddon, J. A. (revised by C. E. Preston). Literary Terms and Literary Theory. Penguin Books, 1999.
Currie, Mark (Ed.). Introduction to Metafiction. New York: Longman Group. 1995.
Kristeva, J. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. Leon S. Roudiez (ed.), T. Gora et al (trans.). New York: Columbia University Press, 1980.
Bennet, Andrew; Royle, Nicholas. An Introduction to Literature and Theory: Key Critical Concepts. Prentice Hall, Harvester Wheatsheaf, 1995.
Holocaust Encyclopedia, Last Ed. Nov 7, 2024.
McKinley, B. (2000) Postmodernism certainly is not science, but could it be religion? CSAS Bulletin, 2000, 36(1), 16-18.

Mcquillan, Martin (Ed.). The Narrative Reader. Routledge, 2000.
O’Sullivan, Tim; Hartley, John et al. Key Concepts in Communication and Cultural Studies. New York: Routledge, 1994.
Rashid, Noah Marshall; Schnable, Sarah. Metafiction and JM Coetzee’s Foe. March 22, 2001.
Rickman, John (Ed.). A General Selection from the Works of Sigmund Freud. Doubleday Anchor Books, 1957.
Rǔdiger, Imhof, Contemporary Metafiction: A Poetological Study of Metafiction in English since 1939, 1986.
Sharp, Daryl. Jung Lexicon: A Primer of Terms & Concepts. Copyright© 1991 Daryl Sharp.
Waugh, Patricia. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London, New York: Methuen 7 Co. 1984.
Webster, Roger. Studying Literary Theory: An Introduction. Distributed in the USA by Routledge, Chapman and Hall, Inc. 1993.
Woltag, Laura. Circular Plot Structure. 2019. © 2026 EBSCO Information Services, Inc.

منبع: https://baangnews.net/28521

بهروز شیدا: «راه مزارِ شمشیرکجا است؟» نگاهی به سه نمایش‌نامه از دوران مشروطیت و سه نمایش‌نامه‌ی دیگر

در گوشه‌ای از پهنه‌ی دوران مشروطیت نمایش‌نامه‌های فتحعلی آخوندزاده نیز رخ می‌نمایند؛ نخستین نمونه‌های یک نوع ادبی در ایران.

نمایش‌نامه‌های فتحلی آخوندزاده چه‌گونه اند؟ چه می‌گویند؟ چه‌گونه چه می‌گویند با نمایش‌نامه‌های بعد از خود؟ به شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختِ سخنِ سه تمثیل فتحعلی آخوندزاده با نمایش‌نامه‌هایی از اکبر رادی، غلام‌حسین ساعدی، بهرام بیضایی نگاه کنیم؛ به شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختِ سخن وکلاء مرافعه، موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر، ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر با منجی در صبح نمناک، نوشته‌ی اکبر رادی؛ وای بر مغلوب، نوشته‌ی غلام‌حسین ساعدی (گوهرمراد)؛ جنگنامه‌ی غلامان، نوشته بهرام بیضایی.

نگاه کنیم.

۱

وکلاء مرافعه تمثیلی است در سه مجلس. افراد اهل مجالس عبارت اند از: سکینه خانم: خواهر مرحوم حاجی غفور، دختر هجده ساله، گل صباح: کنیز وی، عزیز بیک: نامزد سوگلی او، زبیده: عمه‌اش، آقا حسن: تاجر، آقا کریم: دلال‌باشی، آقا سلمان: وکیل مرافعه، پسر الکچی، آقا مردان: وکیل مرافعه، پسر حلوائی، آقا عباس: برادر زینب، متعهٔ حاجی غفور مرحوم، نصیر فراش، داروغهٔ بازار: با چهار نفر عمله، هپو، شیدا، قربانعلی، و خلیفه، حاکم شرع، بدل و قهرمان و غفار و نظر: چهار نفر سرباز، آقا رحیم، آقا جبار، آقا بشیر و آقا ستار: حاشیه نشینان محکمهٔ مرافعه، فراشباشی، زینب: متعهٔ حاجی غفور، طفل هفت ماهه، اسد: نوکر حاکم شرع.[۱]

حاجی غفور درگذشته است. زینب، «متعه»ی او، به‌ناحق خود را وارث او می‌داند. سکینه، خواهر او وکیلی استخدام می‌کند تا حق خویش بگیرد. زینب نیز وکیلی استخدام کرده است؛ دو وکیل و حاکم شرع تبانی کرده‌اند تا ماجرا را در جهت منافع خود حل کنند. «شاه‌زاده» تبانی‌ی آن‌ها را درمی‌یابد، طرح آن‌ها را خنثا می‌کند، حق را به صاحب حق می‌رساند.

موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر تمثیلی است در چهار مجلس. افراد اهل مجالس عبارت اند از: موسی ژوردان پاریسی: حکیم نباتات، چهل ساله، حاتم‌خان‌آقا تکله مغانی قراباغی: بزرگ اوبهٔ خود، شصت‌وپنج ساله، شرف‌نساخانم: دختر بزرگ او، شانزده ساله، گل‌چهره: دختر کوچک وی، نه ساله، شهربانوخانم: زنش، چهل‌وپنجساله، شهباز بیک: برادر زاده و نامزد دختر بزرگ حاتم‌خان‌آقا، بیست‌ودوساله، خان پری: دایهٔ شرف‌نساخانم، چهل ساله، درویش مستعلی‌شاه عراقی، مشهور به جادوگر: پنجاه ساله، غلامعلی عراقی: شاگرد او، سی ساله.[۲]

مسیو ژوردان، گیاه‌شناس فرانسوی به قفقاز آمده و در خانه‌ی حاتم‌خان‌آقا مهمان است. حضور او به وسوسه‌های شهباز بیک دامن می‌زند. شهباز بیک تصمیم گرفته است به هم‌راه مسیو ژوردان، برای ادامه‌ی تحصیل، به پاریس برود. نامزد او، شرف‌نساخانم، و زن عموی او، شهربانوخانم، با سفر او مخالف اند. آن‌ها از مستعلی‌شاه جادوگر می‌خواهند که به نیروی جادو از سفر شهباز بیک جلوگیری کند. مستعلی‌شاه همه‌ی تلاش خویش را به کار می‌برد. ژوردان به پاریس بر می‌گردد. شهباز بیک در ایران می‌ماند.

ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر تمثیلی است در چهار مجلس. افراد اهل مجالس عبارت اند از: ملا ابراهیم خلیل کلدکی: کیمیاگر، ملا حمید ساموقلو: شاگرد او، درویش عباس ایرانی: نوکرش، حاجی کریم: زرگر نخوئی، آقا زمان: حکیم نخوئی، ملا سلمان: پسر ملاجلیل عالم نخوئی مرطوب و قوی هیکل، مشهدی جبار: تاجر نخوئی، صفربیک: ارباب نخوئی، شیخ صالح خاچمزی، حاجی نوری: شاعر نخوئی.[۳]

ملا ابراهیم خلیل کلدکی به تفلیس رفته، رخصت گرفته، در کوه‌های خاچمز کیمیا می‌سازد. او اکسیری ساخته است که به کمک آن مس به نقره تبدیل می‌شود. همه‌ی اهالی‌ی نخو به طمع ثروت فریب او را می‌خورند. تنها «شاعر نخوئی» است که به فرمان عقل در برابر مردم طماع می‌ایستد.

۲

منجی در صبح نمناک نمایش‌نامه‌ای است در هفت پرده: استریپ تیز می‌کنند، چشم افعی، شب آهسته می‌دمد، بگو، مهربان، بگو، یک ترانهٔ پاییزی، شاخهٔ جوان، قُقنوس قُله‌های من.

نقش‌های نمایش‌نامه عبارت اند از: محمود شایگان: نمایشنامه‌نویس، چهل ساله، کتایون شایگان: زنش، سی‌وشش ساله، پرویز طلایی: مدیر کل ادارهٔ نگارش، چهل ساله، مینو طلایی: زنش، سی‌وسه ساله، استیانا مجد: دانشجو و خبرنگار روزنامهٔ آرمان، حسین حشمتی: دانشجو و عکاس روزنامهٔ آرمان، جعفر قوانلو: صاحب امتیاز و مدیر ماهنامهٔ طلوع، بیژن فلسفی: منتقد هنری طلوع و سایر مطبوعات، ابوالحسن زنگنه: مدیر انتشارات موج، علی گوهری: کارگردان تآتر، طوبی: خدمتکار خانهٔ شایگان، سه مرد: مأموران ساواک.[٤]

بهار سال ۱۳۵۷ خورشیدی است. از عمر رژیم پهلوی چندان باقی نمانده است. محمود شایگان نمایش‌نامه‌نویسی است نام‌آور؛ با زنی سطحی و مبتذل. قرارداد چاپ آخرین نمایش‌نامه‌ی خود، منجی در صبح نمناک، را با مدیر انتشارات موج امضاء کرده، چکی به عنوان پیش‌پرداخت گرفته و آن را به زناش هدیه داده است، اما نمایش‌نامه توسط اداره‌ی نگارش توقیف شده است. مدیر انتشارات موج به او پیش‌نهاد می‌کند، در مقابل چکی که دریافت کرده است، یکی از نمایش‌نامه‌های قدیمی‌اش که از ارزش هنری‌ی برخوردار نیست، چاپ شود. محمود شایگان نمی‌پذیرد. هم‌سر او خانه‌ی مسکونی‌شان را می‌فروشد و به کانادا می‌رود؛ نزد فرزند مشترک خود و محمود

شایگان. در این میان حسین حشمتی، در یک گفت‌وگوی پرتنش و نفرت، تفرعن و خودفروشی‌ی محمود شایگان را محکوم می‌کند. محمود شایگان سرانجام خودکشی می‌کند.

۳

وای بر مغلوب نمایش‌نامه‌ای است در سه پرده. آدم‌های نمایش‌نامه عبارت اند از: خانم، سکینه، خدیجه، سودابه، سوسن، پسرعمو.[۵]

خانم که پس از مرگ هم‌سرش دچار جنون شده است، به هم‌راه دو دخترش، سودابه و سوسن، و دو خدمت‌کار پیر، سکینه و خدیجه، در خانه‌ای بزرگ زنده‌گی می‌کند. دخترها کوچک‌ترین توجهی به مادر خود ندارند، خدمت‌کاران پیر نیز از دست او به ستوه آمده‌اند. روزی مرد جوانی به خانه‌ی آن‌ها می‌آید، خود را پسرعموی شوهر خانم معرفی می‌کند. مرد جوان نامه‌ی تسلیتی از طرف پدر خود برای خانم آورده است. خانم از مرد جوان خواهش می‌کند پیش او بماند. در این میان دخترها سر می‌رسند، به مرد جوان اظهار عشق می‌کنند، از او می‌خواهند آن‌ها را ترک نکند. سرانجام مرد جوان خانم را به خانه‌ی خود می‌برد. خانم مرد جوان را می‌کشد.

٤

جنگنامه‌ی غلامان تقلیدی است در یک مجلس.مقلدها عبارت اند از: الماس [سیاه]، یاقوت [معروف]، مبارک [ترگل]، پهلوان ببراز، پهلوان شیرباش، پهلوان اژدر، و کمک‌بازی‌ها که به جای ارواح نیز پدیدار می‌شوند.[٦]

سه سیاه، هر یک با بقچه‌ای بردوش، وارد می‌شوند. هریک از آن‌ها غلام یک پهلوان اند؛ الماس غلامِ پهلوان ببراز، یاقوت غلامِ پهلوان شیرباش، مبارک غلامِ پهلوان اژدر. پهلوان ببراز قول داده است، خواهرش، ترگل، را به زنی به پهلوان شیرباش بدهد. ترگل اما به معروف دل‌باخته و به هم‌راه او گریخته است. سه پهلوان در جنگ با دشمان اند و آرزو دارند ترگل و معروف نیز در میان دشمنان باشند تا به سزای عمل خویش برسند. از جنگ با دشمنان اما جز شکست نصیب نمی‌برند. سر یکی‌شان به خاک می‌افتد، دیگری مجروح می‌شود، سومی را به اسارت می‌برند. آن‌گاه دو تن از سیاهان لباس مبدل از تن درمی‌آورند. معروف خود را به شکل یاقوت و ترگل به شکل مبارک درآورده بوده است تا از انتقام پهلوانان در امان باشند.

٥

در میانِ سه تمثیلِ فتحعلی آخوندزاده تنها وکلاء مرافعه پایانی خوش دارد. ناگهان «شاه‌زاده» از همه‌ی ترفندهای فریب‌کاران خبردار می‌شود، نقاب از چهره‌ی آن‌ها برمی‌دارد، عدالت را برقرار می‌کند: «بلی، حاجی داروغه، خیال آقا مردان و آقا سلمان را فهمیده به شاهزاده حالی کرده بود. و شاهزاده به بطلان عمل آنها، لازمهٔ تدبیر بجا آوردند. حالا تقصیر این دو نفر به ثبوت رسیده است. به من فرمایش شده که آنها را الان به حضور شاهزاده ببرم.»[۷]

در موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر شهربانوخانم و شرف‌نسا خانم قادر می‌شوند، به نیروی جادو، شهباز بیک را از سفر به پاریس بازدارند و موسی ژوردان را فراری دهند. در پایان تمثیل شهربانوخانم و خان پری سخن می‌گویند: «شهربانوخانم: خان پری دیدی که چه شد؟ خان پری: خانم من به شما نگفتم از دست این درویش هیچ چیز جان در نمی‌برد [...] شهربانو خانم: بلی بعد از این، آن تعجب نیست. عجب آن است که مردها همیشه به ماها می‌گویند؛ به جادو باور نکنید. چگونه باور نمی‌توان کرد که آدم به چشم خود چنین کارها را می‌بیند! خان پری: ایه، خانم مردها

اگر عقل دارند چرا ما آنها را در هر قدم هزار بار گول می‌زنیم، هرچه می‌خواهیم می‌کنیم.»[۸]

در ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر مردم یک روز زودتر از آن‌چه ملا ابراهیم خلیل گفته است به جست‌وجوی مس‌هایی که نقره شده است، به سراغ او آمده‌اند. ملا ابراهیم خلیل به آن‌ها می‌گوید به دلیل آن که زود آمده‌اند، طلسم باطل شده است. سرانجام تکلیف می‌شود که بروند و سی‌ویک روز دیگر باز گردند. حرف آخر را ملا ابراهیم خلیل می‌زند: « تکلیف شما این است که الان آفتاب غروب نکرده خودتان را به این دهات نزدیک برسانید، تا مدت تکمیل اکسیر آینده یعنی پس از سی و یکروز دیگر باز اینجا برگردید در عوض همان جزوی پنجهزار منات پولتان که به جهه پاره‌ای ضروریات لازمه بالکلیه به مصرف رسیده است نقره‌تان را گرفته ببرید به شرط آنکه قبل از رسیدن خبر من به شما، درآمدن سبقت نکنید [...] به خواست خدا تا آن وقت چاره‌ای پیدا می‌کنم که دیگر رویتان را نبینم.»[۹]

پایانِ ناخوشِ تمثیلِ موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر، را شاید بتوانیم از زاویه‌ی چه‌گونه‌گی‌ی زنان بخوانیم؛ پایانِ ناخوشِ ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر را از زاویه‌ی چه‌گونه‌گی‌ی توده‌ها.

در موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر سه زن، شرف‌نساخانم، شهربانوخانم، خان پری، در برابر سفر شهباز بیک به پاریس می‌ایستند؛ در برابر تجدد. آن‌ها به یاری‌ی مستعلی‌شاه سبب می‌شوند، شهباز بیک از سفر به پاریس باز بماند. زنان چنان در دام جهل اسیر اند که مستعلی‌شاه خود نیز شگفت‌زده می‌شود: «[...] این طایفهٔ زنان عجب بیچاره و ساده‌لوح می‌شوند! بدون تصور و تأمل باور می‌کنند که من در قراباغ نشسته پاریس را در طرفه‌العین زیر و رو می‌توانم کرد، و یا مریخ من در آن طرف ارس گردن موسی ژوردان را وقت رفتن می‌تواند بزند!»[۱۰]

در موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر سنت برابر است با شر؛ زن برابر است با سنت؛ زن برابر است با شر.

در ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر، توده‌ها مزرعه‌ی حاصل‌خیز فریب اند؛ ملاحمید ساموقلو، درویش عباس ایرانی، حاجی کریم، آقا زمان، ملا سلمان، مشهدی جبار، صفر بیک، شیخ صالح چالمزی، همه، به‌طمع، به فریب ملا ابراهیم خلیل تن می‌دهند. آن‌ها در زیارتِ ملا ابراهیم خلیل از یک‌دیگر سبقت می‌گیرند: « اولاً مقصود کلی زیارت آن جنابست. ثانیاً هر یکی تحفه

محقری به خدمت ایشان آورده‌ایم، اگر قبول افتد، التفات خود را از ما دریغ ندارد.»[۱۱]

در ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر سنت برابر است با شر، توده برابر است با سنت، توده برابر است با شر.

پایان منجی در صبح نمناک، و وای بر مغلوب چه‌گونه رقم می‌خورند؟

٦

در نمایش‌نامه‌ی منجی در صبح نمناک پایان خوشی نیست. راه پایان خوش اما با طلوع نور از چهره‌ی استیانا مجد باز است.

پایانِ منجی در صبح نمناک با خودکشی‌ی محمود شایگان رقم می‌خورد: «و شلیک یک گلوله. سر تکان می‌خورد و آهسته به پشت می‌افتد، و دست با یک پارابلوم از دسته صندلی آویزان می‌شود [▪▪▪] بیرون مه زلال شده، درختان خرم اقاقیا و نارون زیر باران این صبح نمناک آهسته می‌رویند و استیانا در ردای سفید خود مثل شمایلِ قدیسان ایستاده است و اشعهٔ طلایی نور از سیمای تابان او نرمک نرمک می‌تراود [▪▪▪] یک باریکه دود از پشت صندلی.»[۱۲]

در نمایش‌نامه‌ی وای بر مغلوب پایان خوشی نیست. پایان وای بر مغلوب با قتل مرد جوان توسط خانم رقم می‌خورد: «[...] مرد جوان دهن دره می‌کند. لحظه‌ای بعد خانم وارد صحنه می‌شود [...] کارد بسیار بزرگی به دست دارد [...] مرد جوان متوجه نیست [...] خانم درست بالا سر مرد جوان رسیده است، آرام آرام کارد را بالا می‌برد و پرده آهسته بسته می‌شود، پرده که بسته شد، نعرهٔ مرد جوان تمام صحنه را پر می‌کند. فریاد مرد جوان وای! وای! وای!»[۱۳]

پایان ناخوشِ منجی در صبح نمناک، و وای بر مغلوب را از زاویه‌ی چه‌گونه‌گی‌ی زنان و توده‌ها، هر دو، بخوانیم.

در منجی در صبح نمناک چه‌گونه‌گی‌ی زنان را در چهره‌ی دو زن می‌خوانیم: کتایون شایگان، استیانا مجد.

کتایون شایگان چک اهدایی‌ی محمود شایگان را خرج کرده است، محمود شایگان را به چاپ نمایش بی‌ارزش‌اش تشویق می‌کند، به جنبه‌های خودنمایانه – متجددانه‌ی زنده‌گی معتاد است، از مالکیت اشیاء هویت می‌گیرد، جهان را بر محور جسم خویش می‌چرخاند، هم‌سر خویش را بی‌خانمان رها می‌کند، مردم تهی‌دست را تحقیر می‌کند. محمود شایگان همه‌ی

ویژه‌گی‌های هم‌سرش را در صورت او چنین پرتاب می‌کند: «اگر تو امشب به خاطر یک تآتر دانشجویی سه ساعت زیر دستان سلمانی نشسته‌ای و خودت را زراندود کرده‌ای، برای این نیست که از نقش نعش خسته شده‌ای و می‌خواهی بازیگر یک نقش عمده باشی؛ برای این است که خودت را در کنار من کمرنگ و پلاسیده حس می‌کنی [...] و برای همین است که اگر هزار راه درست و سر راست پیش پایت باشد، تو همیشه هزار و یکمین را انتخاب می‌کنی که پر از مارپیچ و سنگلاخ است. و آن هم جریحه‌دار کردن غرور مردمی است که عزت نفس دارند و متواضعند و به نام زندگی فقط کود تحویل دنیا نمی‌دهند. این است که هر روز پیرتر می‌شوی؛ اما رشد نمی‌کنی. هر روز بیشتر خودت را بزک می‌کنی؛ ولی باز هم زائده، بدلی، تحمیلی و قلابی هستی. آخر تو بدون یک مانتو چه هستی زنک؟»[۱۴]

استیانا مجد در نقطه‌ی مقابل کتایون شایگان ایستاده است. نمایش‌نامه‌ی منجی در صبح نمناک را برای محمود شایگان تایپ می‌کند، محمود شایگان را به مقاومت در برابر نظم حاکم تشویق می‌کند، به معنویت هستی دل بسته است، فداکاری را می‌شناسد، مردم تهی‌دست را دوست دارد. استیانا مجد جهان

خود را چنین تصویر می‌کند: «من دو سال برای آرمان مطلب نوشتم. نقد و مقاله و گاهی داستان. آرزو داشتم یک روز به طور مستقل و حرفه‌ای نویسنده بشوم. برای محرومان و مردم ناامید و خشن قلم بزنم، امید بدهم، و با ظرافت‌های زندگی آشنای‌شان کنم. که با نشاط و فروتنی زندگی کنند و به نیکی و پاکی و زیبایی ایمان بیاورند [...] من فردای خودم را انتخاب کرده‌ام.»[۱۵]

در منجی در صبح نمناک تجددِ مبتذل برابر است با شر، زن برابر است با دوگانه‌گی‌ی شر – خیر، توده‌ها در تقابل اند با تجدد مبتذل، توده‌ها برابر اند با امکان تحقق غنای آرمان، توده‌ها برابر اند با خیر.

در وای بر مغلوب با پنج زن روبرو هستیم؛ در آن میان سودابه و سوسن؛ دو تمثیلِ تجددِ مبتذل؛ بی‌احساس، بی‌مسئولیت، برده‌ی جسم، فرصت‌طلب، سطحی، بی‌اعتقاد. خدیجه، سودابه و سوسن را افشاء می‌کند: «والله، اولش یه آقای خوش بروبالا و خوش پوش اومد و با سوسن خانم رفتن. یه دقه بعدش یه آقا همچی توپول و موپول که ریش قائمه‌ای داشت اومد و با سودابه خانم رفتن ددر.»[۱۶]

در وای بر مغلوب تجدد مبتذل برابر است با شر، زن برابر است با تجدد مبتذل، زن برابر است با شر.

چه‌گونه‌گی‌ی تودها را از زبان مرد جوان بشنویم؛ از زبانِ هم‌صدای تمثیل‌های تجدد مبتذل: «براتون بگم که [...] خب دیگه [...] من یه آدم عجیب و غریبی هستم [...] خوش ندارم با همه نشست و برخاست بکنم [...] از طبقهٔ گداگشنه بدم میاد، همه‌شون پرمدعان، مثل این که از همه چیز دنیا سر در میآرن، همه‌شون حسود و خودخورن، خیالاتی‌ن. اما آدمای مرفه، جالب‌ترن. خیالشون راحته، غصهٔ هیچ چیزو نمی‌خورن [...]»[۱۷]

در وای بر مغلوب توده‌ها در تقابل اند با تجدد مبتذل، تجدد مبتذل برابر است با شر، توده‌ها برابر اند با امکان تحقق غنای آرمان، توده‌ها برابر اند با خیر.

پایان جنگنامه‌ی غلامان چه‌گونه رقم می‌خورد؟

۷

جنگنامه‌ی غلامان پایانی خوش دارد. ترگل و معروف به وصال هم می‌رسند، سه پهلوان شکست می‌خورند، الماس ابزار

جنگی‌ی پهلوان ببراز را به زمین می‌کوبد؛ پس از آن‌که شعری عاشقانه می‌خواند: «نگاه کن خیر ندیده، برام نقشه کشیده./ کمند گیسوانش، برام تاری تنیده./ دو ابروی چنانش، چو خنجرها خمیده./ بدان تیر نگاهش، کمانش را زهیده./ زده بر قلب یاری، که خونش را مکیده [...] ناگهان کیسه را دور سر می‌چرخاند و به زمین می‌کوبد [...]»[۱۸]

پایان جنگنامه‌ی غلامان را از زاویه‌ی چه‌گونه‌گی‌ی زنان و توده‌ها، هر دو بخوانیم. در جنگنامه‌ی غلامان تنها یک زن حضور دارد: ترگل. هم او است که در برابر دو پهلوان خون‌ریز شورش کرده است، به عشق پای‌بند است، منادی‌ی صلح است، از شورش نمی‌هراسد. ترگل در بی‌مکانی و بی‌زمانی‌ی جنگنامه‌ی غلامان صدای خویش را چنین بلند می‌کند: «[...] من یه مرد می‌خوام نه یه پهلوون [...] لعنت به همه‌ی شما؛ زندگیم پر از پهلوون شده. اگر همه بجنگند کی آشتی کنه؟ اگر همه خراب کنند دیگه کدوم زندگی؟»[۱۹]

در جنگنامه‌ی غلامان تحقق عشق برابر است با خیر، زنانه‌گی برابر است با تحقق عشق، زنانه‌گی برابر است با خیر.

چه‌گونه‌گی‌ی توده‌ها را در رفتارِ الماس جست‌وجو کنیم. الماس از جدال با خویش سرافراز بیرون می‌آید؛ ترس را دفن می‌کند و به دریای آزادی می‌زند: «[...] اون نوکر خودش بود و آقای خودش، اون یکی کنیز خودش بود و خانم خودش، چرا من نتونم؟ نمی‌شه آرد به صورت مالید، نمی‌شه توی آینه نگاه نکرد. الماس، تو همیشه می‌خواستی بری صیادی لب دریا. خب، حالا بهترین وقته. بله که می‌تونم!- بری که برنگردی. خوب رفتی ارباب که از دستت رها شدم. از فرمون دادنات، چشم غره‌هات، تفاخرت، تو سرزدنات؛ حالا نوکر خودمم و ارباب خودم!»[۲۰]

تحقق آرمان آزادی برابر است با خیر، توده‌ها برابر اند با امکان تحقق آرمان آزادی، توده‌ها برابر اند با خیر.

روشن‌فکران در پایان موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر، و ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر کجا ایستاده‌اند؟

۸

در تمثیل‌های موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر، و ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر هیچ

کس به صدای روشن‌فکران گوش نمی‌گشاید. آن‌ها نمی‌توانند پایان ماجرا را تغییر دهند.

در موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر، موسی ژوردان و شهباز بیک حاملِ اندیشه اند. اولی از هوای تاریک می‌گریزد. دومی تسلیم می‌شود. صدای آن‌ها تنها است؛ هر چند درهم می‌پیچد: «حیف است مثل شهباز بیک جوان زیرک و صاحب سواد، زبان فرنگ نداند. من تعهد می‌کنم او را پاریس برده زبان فرنگی یاد داده راهش بیندازم [...] عموجان، قربان سرت، همچو که هر دو به فائدهٔ سفر اقرار آوردید اگر خوشبختی مرا می‌خواهید مرخصم بفرمائید با موسی ژوردان بروم [...] نمی‌دانی که همسران من همه نوکری کرده، صاحب معرفت شده، حرمت و عزت یافته، خوشبخت گشته‌اند. من مانده‌ام در میان این نیزار بی‌نام و نشان.»[۲۱]

در ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر حاجی نوری حامل اندیشه است؛ مردی که از جهل می‌گریزد، عدالت را خوش می‌دارد، بوی فریب را می‌شناسد، توده‌ها را در سرنوشت خویش مقصر می‌یابد. حاجی نوری هم ارزش «اکسیر» صنعت را می‌شناسد هم «اکسیر» هنر خویش را: «[...] صنعت هر کس برای خودش اکسیر و مایهٔ گذران اوست. دیگر چه لزوم کرده پشت سر

کیمیاگرها بیفتد. من ملا ابراهیم خلیل را ندیده‌ام اما بفراست می‌دانم دستگاه عوام فریبی باز کرده است [...] هنر من در حقیقت اکسیر است، اما چنانکه شما می‌گوئید، برای اکسیر لامحاله فلزات دیگر لازم است که تأثیر آن را قبول کند. همچنان برای هنر من هم ارباب ذوق و کمال و معرفت لازم است تا قدر اشعار مرا بدانند. در صورتی که از بدبختی من در میان همشهریهایم که شما هستید، نه عقل و کمال باشد و نه شوق و ذوق، در این صورت از هنر من چه فایده حاصل خواهد شد، و شعر من به چه کار خواهد آمد؟»[۲۲]

روشن‌فکران تمثیل‌های موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر، و ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر به تنهایی‌ی خویش مغرور اند. آن‌ها از هیچ تناقضی رنج نمی‌برند؛ که یک‌سره به غنای آرمان خویش دل سپرده‌اند.

در موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر، و ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر آرمان تجدد برابر است با خیر، روشن‌فکران برابر اند با آرمان تجدد، روشن‌فکران برابر اند با خیر.

قدرت‌مداران در پایان وکلاء مرافعه کجا ایستاده‌اند؟

۹

قدرت‌مداران در وکلاء مرافعه دو تکه اند؛ گروهی تباه، فریب‌کار، طماع؛ گروهی خردمند، عادل، درست‌کار. حاکم شرع و «داروغهٔ بازار» نماینده‌گان گروه اول اند؛ «شاهزاده» نماینده‌ی گروه دوم.

در وکلاء مرافعه بخشی از قدرت‌مداران در برابر بخشی دیگر می‌ایستند تا صدای روشن‌فکرانِ موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر، و ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر پژواک خویش را در تمثیلی دیگر بیابد؛ صدایی در برابر صدای قدرت‌مداران تباه.

«داروغهٔ بازار» شاهدان خویش را چنین معرفی می‌کند: «این هپو قمارباز است که دیروز از اردبیل آمده است. این هم شیدا قزوینی معروف است؛ روزها صرافی دارد شبها عیاری می‌کند. این یکی هم قربانعلی همدانی است. شب هر کاری که بخواهی از دستش برمی‌آید، اما روزها در بازار جوراب فروش است. این دیگری هم حنیفهٔ مراغه‌ایست. روزها دست‌فروشی می‌کند، شبها پیش خودم است.»[۲۳]در برابر چنین قدرت‌مدارانی است که «شاهزاده» به تعطیلِ محکمه‌ی فریب‌کارانه حکم می‌دهد.

در وکلاء مرافعه حاکم شرع و «داروغهٔ بازار» در سویی ایستاده‌اند؛ «شاهزاده» در سویی دیگر ایستاده است. پس بخوانیم: در تمثیل وکلاء مرافعه قدرت‌مداران دو تکه اند؛ نیمی خیر، نیمی شر. نیمه‌ی خیر قدرت‌مداران در سوی روشن‌فکران یک‌پارچه ایستاده است.

روشن‌فکران در پایان منجی در صبح نمناک کجا ایستاده‌اند؟

۰۱

در منجی در صبح نمناک روشن‌فکران سه تکه اند: گروهی در برابر قدرت‌مداران رفتاری متناقض دارند؛ دستی به سوی قدرت‌مداران دارند؛ دستی به سوی توده‌ها؛ دستی به سوی وسوسه‌ی رفاه؛ دستی به سوی ایستاده‌گی. گروهی یک‌سره به حکم قدرت‌مداران تن داده‌اند. گروهی به‌تمامی در برابر قدرت‌مداران ایستاده‌اند.

محمود شایگان نماینده‌ی گروه اول است؛ یک بورژواصفت که گاه از امتیازهای اقتصادی‌ی خویش قصه‌های متفرعنانه می‌بافد؛ از ویلا و پیپ و مهتابی‌ی خویش؛ تازه به دوران رسیده‌ای که خودداری نمی‌داند؛ روشن‌فکری که از دست خدمت‌کارش چای می‌خورد: «ساعت هفت صبح بلند می‌شوم. یک چرخِ آهسته

دور باغچه می‌زنم [...] اگر هوا خوب باشد، یک صبحانهٔ رقیق توی مهتابی می‌خورم، و در حالیکه تهِ صندلی اسپرت فرو رفته‌ام، پیپم را روشن می‌کنم و در نوای ملایم پاته‌تیک به باغ، به مه، به رویش درختان اقاقیا و نارون خیره می‌شوم. این برنامه با تمام جزئیات مثل یک مراسم آیینی انجام می‌شود تا من جسماً و روحاً در شرایط کار قرار بگیرم [...] طوبی، چای بیاور [...]»[۲٤]

نیمه‌ی دیگر محمود شایگان اما از نیمه‌ی نخست خود شرمسار است؛ خسته از شباهت خویش به قدرت‌مداران؛ نیمه‌ای که در برابر قدرت‌مداران فریاد برمی‌آورد؛ انگار نیمه‌ای از خود را به سخره می‌گیرد: «آدم‌های دلپسند، مناظر فانتاستیک [...] جنگل کبود، کوه مه گرفته، دریای نیلگون، باغ و استخر و فونتن و رُزهای رونده، خانم‌های فربه و محترم با سینه‌های گنده و سرویس کارتیه، مدیران مدبری که زیر چترهای رنگی شامپانی غِرغِره می‌کنند و از نرخ دلار و پروستات مزمن و مصالح مملکتی حرف می‌زنند، و زن‌های جوان و دختران دم‌بختی که با بیکینی و عینک آفتابی کنار استخر دمرو افتاده‌اند که پوست‌شان زیر آفتاب شکلاتی بشود [...] منظرهٔ بدیعی است! اصلاً کارت پستال است!»[۲۵]

محمود شایگان با خود در تناقض است. پرویز طلایی اما یک‌سره به حکم قدرت‌مداران تن‌داده است؛ روشن‌فکری که از دانش خویش ابزاری برای توجیه سانسور می‌سازد؛ ابزاری برای تباهی. پرویز طلایی ستایش تجددِ برآمده از قدرت‌مداران را بنیان توجیه هستی‌ی خویش می‌کند؛ بنیانِ تحقیر توده‌ها. پرویز طلایی نیمه‌ی تباه محمود شایگان است: «بله! کارگر نداریم. حمال نداریم. کشاورز نداریم. سپور سیگار وینستون می‌کشد. باجی سر میز شام می‌خورد. دهاتی دانشگاه می‌رود. سیب از لبنان می‌آید، گوشت از استرالیا. پزشک ما کره‌ای است، کلفت ما فیلیپینی. از تایلند رقاص می‌آوریم و از آمریکا برنج و گندم و مستشار وارد می‌کنیم [...] اینکه ملت روی تخم طلایی نشسته و دنیا را به خدمت گرفته، دلیل سعادت ما و یک حرکت با شکوه انقلابی نیست؟»[۲۶]

پرویز طلایی نیمه‌ی تباه محمود شایگان است؛ حسین حشمتی نیمه‌ی آرمانی‌ی محمود شایگان؛ نماینده‌ی روشن‌فکرانی که به‌تمامی در برابر قدرت‌مداران ایستاده‌اند؛ نیمه‌ای که نیمه‌ی دیگر را به محکمه می‌کشد. حسین حشمتی تکه‌ای از محمود شایگان است که در گذر زمان گَردِ وسوسه نگرفته است؛ خروشِ تمام در برابر خویش و دیگری؛ در برابر محمود

شایگان. حسین حشمتی نقش محمود شایگان در غارت زحمت‌کشان را فاش می‌کند: «غارت مگر چیست آقای شایگان [...] همین که عطر توتون هلندی شما هر تازه‌واردی را مست می‌کند، همین که در نور ماه دور باغچه قدم می‌زنید تا در موقعیت الهام قرار بگیرید، همین که یک بلوچ هستهٔ خرما آرد می‌کند و شما به طور لوکس سالاد می‌خورید، و همین که برای سه چاپ یک لاشه صد هزار تومن حق‌القلم گرفته‌اید، معنای پوست کنده‌اش غارت است [...] نه، این دنج شاعرانه عدالت نیست؛ نقاب است، اهانت به آن دست‌های پینه‌بسته‌ای است که در هُرم آفتاب داس و بیل و چکش می‌زنند و اوقات فراغتی هم ندارند که از چشمه‌های جادویی شما سیراب بشوند.»[۲۷]

در منجی در صبح نمناک قدرت‌مداران سه تکه اند؛ تکه‌ای خیر، تکه‌ای‌شر، تکه‌ای خیر – شر. روشن‌فکران خیر به‌تمامی در برابر قدرت‌مداران ایستاده‌اند.

روشن‌فکران در پایان وای بر مغلوب کجا ایستاده‌اند؟

۱۱

در وای بر مغلوب روشن‌فکران دو تکه اند. مرد جوان موفقیت را در نزدیکی به قدرت‌مداران می‌یابد؛ در داشتن همه‌ی

چیزهایی که جز با «مقامات عالیه» به دست نمی‌آید. او اما تنها روشن‌فکر وای بر مغلوب نیست؛ روشن‌فکر دیگری نیز هست؛ روشن‌فکری غایب که آرزوهای مرد جوان را پوچ می‌یابد، پوزخند می‌زند، سفر در بی‌راهه می‌داند.

مرد جوان از مهندس جوانی سخن می‌گوید که می‌خواسته او را فریب بدهد: «یکی از خوشبختی‌های من اینه که به آدمای عوضی خیلی کم برخورد کرده‌ام. اما یه بار کم مانده بود که گول یکیشونو بخورم [...] یه مهندس جوانی بود که من اول خیال می‌کردم که آدم حسابیه، ولی بعدها فهمیدم که از اون عوضی‌هاس. همیشه بمن می‌گفت: دوست عزیز چرا میخوای عمرتو هدر بدی؟ و من منظورشو نمی نفهمیدم. یه روز از من پرسید که هدف تو در زندگی چیست و من گفتم رسیدن به مقالات عالیه [...] بعد پرسید مقامات عالیه چیه؟ جواب دادم، شغل خوب، زندگی خوب، چیزای خوب دیگه، عزت، احترام، شهرت. یه پوزخندی بمن زد و گفت همهٔ اینا باد هواست رفیق. چیزای بهتری هم هست. همین طوری هی بگوش من خووند و خووند، منم که حالیم نبود یه بار چشم باز کردم و دیدم داره زیر پام صابون میکشه، کتابای عجیب و غریبی برام میآورد، از اون‌ها که آدمو بدبخت میکنه.»[۲۸]

در وای بر مغلوب روشن‌فکری که در برابر قدرت‌مداران ایستاده است از صحنه غایب است؛ چنان غایب که هیچ نقشی در پایان نمایش ایفاء نمی‌کند؛ تنها گویی می‌ماند که پس از پایان وای بر مغلوب بازیگر اصلی‌ی نمایشی دیگر باشد. روشن‌فکری که در صحنه است اما تک‌صدایی است که تباهی‌ی حاکم بر نمایش‌نامه‌ی وای بر مغلوب را رقم می‌زند؛ تباهی‌ی قدرت‌مدارانی را که جنون و تنهایی می‌آفرینند.

در وای بر مغلوب روشن‌فکران دو تکه اند. روشن‌فکران خیر به‌تمامی در برابر قدرت‌مداران ایستاده‌اند.

وکلاء مرافعه، موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر، و ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر، از زبانِ چه نوع شخصیت‌هایی سخن می‌گویند؟

۱۲

در تمثیل‌های وکلاء مرافعه، موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر، و ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر شخصیت‌های مسطح، ایستا، مجرد سخن می‌گویند.

شخصیت‌های مسطح، ایستا، مجرد را، به‌کوتاهی، تعریف کنیم. شخصیت مسطح شخصیتی است که در حد تیپ باقی مانده است؛ تا فردیت قد نکشیده است. شخصیت مسطح تک‌بعدی است، اعمال غیرمنتظره از او سر نمی‌زند، ویژه‌گی‌های متناقض در خویش حمل نمی‌کند.[۲۹] شخصیت ایستا شخصیتی است که هیچ تغییری نمی‌پذیرد.[۳۰]شخصیت مجرد شخصیتی است که همه‌ی جنبه‌های وجوداش به‌ساده‌گی درک می‌شود.[۳۱]

هیچ یک از شخصیت‌های تمثیل‌های وکلاء مرافعه، موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر، و ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر نه تناقضی نشان می‌دهند نه تحولی می‌پذیرند نه رازی حمل می‌کنند. خام‌کردارانی که خواست‌هایشان، حیله‌هایشان، درگیری‌هایشان محدود، قابل پیش‌بینی، ساده‌دلانه است.

سکینه‌خانم و زینت وکلاء مرافعه یک آرزو دارند؛ شرف‌نساخانم، شهربانوخانم، خان پری‌ی موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر نیز. آقا مردان، آقا سلمان، داروغهٔ بازار، حاکم شرعِ وکلاء مرافعه از یک سرشت اند؛ حاجی کریم، آقا زمان، مشهدی جبار، صفر بیکِ ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر نیز. شهباز بیکِ موسی ژوردان: حکیم

نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر صراحت و صداقت را، معصومانه، در هم آمیخته است؛ حاجی‌نوری‌ی ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر نیز. در تمثیل‌های وکلاء مرافعه، موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر، و ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر شخصیت‌های مسطح، ایستا، مجرد جدال خیر و شر را ساده می‌کنند.

منجی در صبح نمناک، و وای بر مغلوب از زبان چه نوع شخصیت‌هایی سخن می‌گویند؟

۱۳

در نمایش‌نامه‌های منجی در صبح نمناک، و وای بر مغلوب آمیخته‌ی شخصیت‌های مسطح، ایستا، مجرد و مدور، پویا، پررمز و راز سخن می‌گویند. شخصیت‌های مدور، پویا، پررمز و راز را، به‌کوتاهی، تعریف کنیم.

شخصیت مدور، در برابر شخصیت مسطح، شخصیتی است که در حد تیپ باقی نمانده است، تا فردیت قد کشیده است. شخصیت مدور چندبعدی است، اعمال غیرمنتظره از او سر می‌زند، ویژه‌گی‌های متناقض در خویش حمل می‌کند. [۳۲]شخصیت پویا، در مقابل شخصیت ایستا، شخصیتی است

که در طول نمایش‌نامه تغییر می‌پذیرد.[۳۳]شخصیتِ پررمز و راز، در مقابل شخصیتِ مجرد، شخصیتی است که همه‌ی جنبه‌های وجوداش به‌ساده‌گی درک نمی‌شود.[۳٤]

در منجی در صبح نمناک، از جمله، کتایون شایگان، استیانا مجد، حسین حشمتی، پرویز طلایی شخصیت‌های مسطح، ایستا، مجرد اند؛ شخصیت‌هایی که هم از پیش راه خویش را برگزیده‌اند؛ در نقشِ خویش در نمایش‌نامه‌ی هستی تردید نمی‌کنند؛ وسوسه‌ی تغییر مسیر خویش ندارند؛ دشمنان خویش، به‌خوبی، می‌شناسند. از سیمای استیانا مجدنور می‌تراود؛ از دهان حسین حشمتی صدای حقانیت محرومان برمی‌خیزد. پرویز طلایی راه قدرت‌مداران ارج می‌گذارد، کتایون شایگان صدای ابتذال کهنه است؛ همیشه؛ همه جا؛ در درون؛ در برون.

محمود شایگان، جعفر قوانلو، بیژن فلسفی، ابوالحسن زنگنه اما شخصیت‌های مدور، پویا، پررمز و راز اند. در راه خویش تردید می‌کنند، بازمی‌گردند، دوباره بازمی‌گردند، سازش می‌کنند، وسوسه می‌شوند، از خویش شرمنده می‌شوند، خود دشمن خویش اند. محمود شایگان در میان تاریکی‌ی کتایون و نور استیانا سرگردان است. جعفر قوانلو در جدال پرویز طلایی و محمود شایگان در کنار پرویز طلایی می‌ایستد؛ دست‌پرورده‌ی

خویش را قربانی می‌کند. بیژن فلسفی سر قلم می‌چرخاند. ابوالحسن زنگنه در باد بازی‌ی قدرت‌مدارن نقاب از چهره برمی‌دارد.

در منجی در صبح نمناک شخصیت‌های مسطح، ایستا، مجرد جدال خیر و شر را ترسیم می‌کنند. شخصیت‌های مدور، پویا، پررمز و راز جدال خیر و شر را پیچیده می‌کنند.

در وای بر مغلوب سودابه، سوسن، پسرعمو شخصیت‌های مسطح، ایستا، مجرد اند؛ عاشق لذتِ تن، ثروت ، قدرت همیشه؛ همه جا؛ در درون؛ در برون. سوسن به مرد جوان بوسه هدیه می‌کند تا زمینه‌ی لذتِ تن با مردان دیگر فراهم شود؛ سودابه نیز چنین می‌کند. مرد جوان دروغ می‌پذیرد و به خویش دروغ می‌گوید تا مرگ. خانم، سکینه، خدیجه اما شخصیت‌های مدور، پویا، پررمز و راز اند؛ در جدال با خویش؛ گم‌کرده‌راه؛ زخمی؛ حاکم، محکوم، ظالم، مظلوم. خدیجه نقش‌ها بازی می‌کند در برابر دیگران؛ سکینه نیز چنین می‌کند. خانم از جنون تا جنایت فرو می‌رود.

در وای بر مغلوب شخصیت‌های مسطح، ایستا، مجرد، جدال خیر و شر را ترسیم می‌کنند. شخصیت‌های مدور، پویا، پررمز و راز جدال خیر و شر را پیچیده می‌کنند.

جنگنامه‌ی غلامان از زبان چه نوع شخصیت‌هایی سخن می‌گوید؟

۱٤

در جنگنامه‌ی غلامان تیپ‌های ازلی سخن می‌گویند. تیپ ازلی را، به‌کوتاهی، تعریف کنیم. تیپ ازلی مخرج مشترک نوع خود است. مخرج مشترک خواست‌ها، ناخودآگاه‌ها، باورها، منش‌های یک جنس، یک حرفه، یک نسل. تیپ ازلی از تنوع شخصیت‌ها برمی‌گذرد تا نمونه‌ی یک اصل باشد.[۳۵]

در جنگنامه‌ی غلامان الماس نمونه‌ی برده‌گانی است که سرانجام شورش را برمی‌گزینند. ترگل نمونه‌ی زنانه‌گی است؛ سازنده‌گی؛ عشق. پهلوان ببراز، پهلوان شیرباش، پهلوان اژدر نمونه‌ی مردانه‌گی‌ی غالب؛ معروف نمونه‌ی مردانه‌گی‌ی مغلوب.

در جنگنامه‌ی غلامان تیپ‌های ازلی جدالِ همیشه‌ی خیر و شر را ترسیم می‌کنند.

کنش شخصیت‌های وکلاء مرافعه، موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر، و ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر چه‌گونه شکل می‌گیرند؟

۱۵

به روایتِ نظریه‌ی کنشی سرنوشت یک نمایش‌نامه را کنش شخصیت‌ها رقم می‌زند. نظریه‌ی کنش توسط بسیاری، از جنبه‌های بسیاری، زیر عنوان‌های بسیاری سامان یافته است؛ از آن میان در چهارچوبِ جدول اکتانسیل. بر مبنای این جدول در کنش‌های هر نمایش‌نامه شش عنصر در گیر اند: عنصر سوژه؛ یعنی شخصیت، موضوع، چیزی که به سوی هدف می‌رود. عنصر هدف؛ یعنی آرمان، خواست یا مقصدی که پیش رو است. عنصر فرستنده؛ یعنی انگیزه‌ای که سوژه را به حرکت وامی‌دارد. عنصر گیرنده یعنی جایی، چیزی، شخصی یا موضوعی که منظور فرستنده را دریافت می‌کند. عنصر نیروهای کمکی یعنی کسان یا چیزهایی که سوژه را در رسیدن به هدف یاری می‌کنند. عنصر نیروهای مخالف یعنی کسان یا چیزهایی که در راه سوژه مانع ایجاد می‌کنند. بر مبنای این جدول از شش عنصر اصلی‌ی کنش در یک نمایش، سه جفت می‌توان اخذ کرد: جفتِ سوژه و

هدف، جفتِ فرستنده و گیرنده، جفتِ نیروهای کمکی و نیروهای مخالف.[۳۶]

در وکلاء مرافعه سکینه خانم را سوژه فرض می‌کنیم. هدف رسیدن به ارث خویش است. فرستنده تحقق عدالت است، گیرنده مقابله‌ی قانون‌مداری با بی‌قانونی است. نیروی کمکی «شاهزاده» است. نیروهای مخالف، از جمله، آقا سلمان، آقا مردان، «داروغهٔ بازار»، حاکم شرع اند.

در موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر شهباز بیک را سوژه فرض می‌کنیم. هدف رسیدن به پاریس است. فرستنده ترقی است. گیرنده مقابله‌ی ترقی‌خواهی با جهلِ عمومی است. نیروی کمکی موسی ژوردان پاریسی است. نیروهای مخالف، از جمله، شرف‌نساخانم، شهربانوخانم اند.

در ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر، ملا ابراهیم خلیل را سوژه فرض می‌کنیم. هدف رسیدن به سود است. فرستنده تقویت جهل است. گیرنده مقابله‌ی جهل با اندیشه است. نیروهای کمکی، از جمله، حاجی کریم، آقا زمان، ملا سلمان، مشهدی جبار اند. نیروی مخالف حاجی نوری است.

کنش شخصیت‌های منجی در صبح نمناک، وای بر مغلوب، جنگنامه‌ی غلامان چه‌گونه شکل می‌گیرند؟

۱۶

در منجی در صبح نمناک محمود شایگان را سوژه فرض می‌کنیم. هدف رسیدن به رهایی است. فرستنده مقابله‌ی قدرت‌مداران است. گیرنده مقابله‌ی روشن‌فکران حامی‌ی قدرت‌مداران و روشن‌فکرانِ مخالف قدرت‌مداران است. نیروهای کمکی، از جمله، استیانا مجد، حسین حشمتی اند. نیروهای مخالف، از جمله، خود محمود شایگان و کتایون شایگان اند.

در وای بر مغلوب خانم را سوژه فرض می‌کنیم. هدف رسیدن به شوکت است. فرستنده تحقق ساختار طبقاتی است. گیرنده تقابلِ جنون عمومی و عاقلانِ تنهایند. نیروهای کمکی سکینه، خدیجه، سودابه، سوسن، مرد جوان اند. نیروهای مخالف سکینه، خدیجه، سودابه، سوسن اند.

در جنگنامه‌ی غلامان ترگل را سوژه فرض می‌کنیم. هدف وصالِ معروف است. فرستنده تحقق عشق است. گیرنده تقابل عشق و جنگ است. نیروهای کمکی معروف، الماس اند.

نیروهای مخالف پهلوان ببراز، پهلوان شیرباش، پهلوان اژدر، معروف اند.

به پایان جستار خویش نزدیک می‌شویم.

۱۷

در سخن سه تمثیل و سه نمایش‌نامه‌ی ما با خود و یک‌دیگر می‌توان ساختاری یافت؟ تلاش کنیم. در سه تمثیل و سه نمایش‌نامه‌ی ما چهار عنصر زن، توده، روشن‌فکر، قدرت عناصر اصلی اند.

در وکلاء مرافعه، موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر، و ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر زنان: شرِ سنت، توده‌ها: شرِ سنت، روشن‌فکران: خیرِ یک‌پارچه‌ی تجدد، قدرت‌مداران: دوگانه‌گی‌ی خیر – شر.

در منجی در صبح نمناک، وای بر مغلوب: زنان: خیر – شرِ غنای آرمان، ابتذال تجدد، توده‌ها: خیرِ امکانِ تحقق آرمان، روشن‌فکران: خیر – شرِ غنای آرمان، ابتذال تجدد، قدرت‌مداران: یک‌پارچه‌گی‌ی شر.

این دو ساخت را در برابر یک‌دیگر بخوانیم. شرِ زنان به دوگانه‌گی‌ی خیر- شر تبدیل می‌شود؛ شر توده‌ها به خیر توده‌ها. خیر روشن‌فکران به خیر – شر روشن‌فکران تبدیل می‌شود؛ خیر – شرِ قدرت‌مداران به شر قدرت‌مداران.

این ساخت را در شخصیت‌ها و کنش آن‌ها نیز جست‌وجو کنیم. در وکلاء مرافعه، موسی ژوردان: حکیم نباتات و مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر، و ابراهیم خلیل کیمیاگر شخصیت‌ها مسطح، ایستا، مجرد اند. در منجی در صبح نمناک؛ وای بر مغلوب شخصیت‌ها مدور، پویا، پررمز و راز اند.

از زاویه‌ی کنش‌ها در وکلاء مرافعه، موسی ژوردان: حکیم نباتات و مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر، و ابراهیم خلیل کیمیاگر، با نگاه به هدف، فرستنده، گیرنده رهایی را گم‌شده‌ی مشترک می‌یابیم؛ نیروهای کمکی را روشن‌فکران، قدرت‌مداران؛ نیروهای مخالف را زنان، توده‌ها، قدرت‌مداران. در نمایش‌های منجی در صبح نمناک، وای بر مغلوب، با نگاه به هدف، فرستنده، گیرنده، رهایی را گم‌شده‌ی مشترک می‌یابیم؛ نیروهای کمکی را، زنان، توده‌ها، روشن‌فکران، نیروهای مخالف را زنان، روش‌فکران، قدرت‌مداران.

این دو ساخت را در برابر یک‌دیگر بخوانیم. در هردو ساخت گم‌شده‌ی مشترک رهایی است، توده‌ها از نیروی مخالف به نیروی کمکی منتقل می‌شوند، زنان از نیروهای مخالف به نیروهای کمکی – مخالف، روشن‌فکران از نیروهای کمکی به نیروهای کمکی – مخالف، قدرت‌مداران از نیروهای کمکی – مخالف به نیروهای مخالف.

رهایی گم‌شده‌ی مشترک است.

جنگنامه‌ی غلامان نشانی‌ی دیگری می‌دهد.

سخن تمثیل‌ها و نمایشنامه‌های خویش را در چند خط پایانی هم بخوانیم

۱۸

وکلاء مرافعه، موسی ژوردان: حکیم نباتات و درویش مستعلی‌شاه مشهور به جادوگر، و ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر سخن از ارج تجدد می‌گویند؛ آرزوی نخبه‌گان.

منجی در صبح نمناک، وای بر مغلوب سخن از زخم تجدد می‌گویند؛ فریاد توده‌ها.

جنگنامه‌ی غلامان سخن دیگری می‌گوید: گم‌شده‌ی رهایی را راه دیگری است؛ راهی پُر از مزارِ شمشیر؛ چشم‌خندِ عاشقان.

مهرماه ۱۳۸۵

اکتبر ۲۰۰٦

ویرایش مجدد: اسفندماه ۱۳۹۸

فوریه‌ی ۲۰۲۰

پانویس:

آخوندزاده، میرزافتحعلی. (۲۵۳٦)، تمثیلات: شش نمایشنامه و یک داستان، ترجمهٔ محمد جعفر قراجهداغی، تهران، ص ۲٤۹

۲- همانجا، ص ۳۱۷

۳- همانجا، ص ۳۷۳

٤- رادی، اکبر. (۱۳۸۳)، روی صحنهٔ آبی: دورهٔ آثار جلد دوم، دههٔ ۵۰، تهران، ص ٤۱٤

۵- گوهرمراد. (۱۳۵۱)، وای بر مغلوب، تهران، ص ۵

٦- بیضایی، بهرام. (۱۳۷۰)، جنگنامهی غلامان، تهران، ص ٦

۷- آخوندزاده (۱۲۵۳٦)، ص ۳۱۲

۸- همانجا، صص ۳۷۰ - ۳٦۹

۹- همانجا، صص ٤۰۷ - ٤۰٦

۱۰- همانجا، ص ۳۵۹
۱۱- همانجا، ص ۳۸۸
۱۲- رادی (۱۳۸۳)، ص ٦٧٥
۱۳- گوهرمراد (۱۳۵۱)، صص ٩٦ - ٩٥
١٤- رادی (۱۳۸۳)، صص ٥٣٩ - ٥٣٨
١٥- همانجا، ص ٦٦٣
١٦- گوهرمراد (۱۳۵۱)، ص ٥٩
۱۷- همانجا، صص ۳۷ - ۳٦
۱۸- بیضایی (۱۳۷۰)، ص ۹۱
۱۹- همانجا، ص ۸۸
۲۰- همانجا، ص ۹۰
۲۱- آخوندزاده (۲٥۳٦)، صص ۳٤۷ و ۳۳۹ و ۳۳۲
۲۲- همانجا، صص ۳۸۳ و ۳۷۹
۲۳- همانجا، ص ۲۹۳
٢٤- رادی (۱۳۸۳)، صص ٤٢٦ و ٤٢٣ و ٤٢٢
٢٥- همانجا، ص ٥٨٧
٢٦- همانجا، صص ٥٩٠ - ٥٨٩
٢٧- همانجا، ص ٥٥٧
۲۸- گوهرمراد (۱۳۵۱)، صص ۳۸ - ۳۷
۲۹- قادری، نصرالله. (۱۳۸۰)، آناتومی ساختار درام، تهران،

صص ۱٦۱ – ۱۵۱

۳۰– همانجا، صص ۱٦۸ – ۱٦۷

۳۱– همانجا، صص ۱۷٦ – ۱۷۳

۳۲– همانجا، صص ۱٦۱ – ۱۵۱

۳۳– همانجا، صص ۱٦۸ – ۱٦۷

۳٤– همانجا، صص ۱۷٦ – ۱۷۳

۳۵– همانجا، صص ۱۷۳ – ۱۷۰

۳٦–همانجا، صص ۲۰٤ – ۱۹٦

منبع: https://baangnews.net/28905

مهدی گنجوی: داستان سوم بوف کور

یک سؤال ساده را از خودتان بپرسید: زنِ بوف کور اسمش چیست؟

جواب ندارد. صادق هدایت هیچ‌جای رمان اسمش را به ما نمی‌گوید. راوی یک جا می‌نویسد: «اسمش را لکاته گذاشتم.» حتی بعدتر می‌گوید او را چند بار با «اسم اصلیش» صدا زده، اما همان اسم اصلی را هم از ما پنهان می‌کند. یعنی یکی از مشهورترین زنان ادبیات فارسی را نزدیک به یک قرن است با دشنامی می‌شناسیم که شوهرش روی او گذاشته است.

حالا یک چیز دیگر را هم به این اضافه کنید: همین شوهر در پایان زن را می‌کشد.

پس یک سؤال ناخوشایند پیش می‌آید: اگر تمام این سال‌ها داستان این زن را از زبان قاتلش شنیده باشیم چه؟

این پرسش فقط بازی با زاویهٔ دید نیست. تقریباً هر چیزی که ما دربارهٔ این زن «می‌دانیم» ــ هرزگی‌اش، فاسق‌هایش، خیانتش، حتی نامی که با آن می‌شناسیمش ــ از زبان همان مردی آمده که

به او سوءظن دارد، یک بار می‌کوشد به زور با او هم‌بستر شود، خیال تکه‌تکه‌کردن بدنش را دارد و سرانجام او را می‌کشد. اگر شهادت این راوی را از اعتبار بیندازیم، یکی از مشهورترین داستان‌های عشق و جنون در ادبیات فارسی ناگهان می‌تواند به داستان دیگری تبدیل شود.

راوی می‌گوید زنش پیش از ازدواج باکره نبوده، اما خودش بلافاصله اعتراف می‌کند که نمی‌دانسته و فقط «به من رسانده بودند». می‌گوید زن فاسق‌های متعدد داشته، اما بعد معلوم می‌شود خودش مردانی را که خیال می‌کرد زن می‌پسندد پیدا می‌کرده، با آنها آشنا می‌شده و برای زن می‌آورده؛ خودش هم نام کارش را می‌گذارد «جاکش بدبخت». یک شب برای پیدا کردن یکی از همین فاسق‌ها وارد اتاق زن می‌شود و کسی را پیدا نمی‌کند. همان‌جا جمله‌ای می‌نویسد که اگر جدی‌اش بگیریم، ناگهان بخش بزرگی از داستانی که تا آن لحظه شنیده‌ایم مشکوک می‌شود: «فهمیدم هرچه به او نسبت می‌دادم افترا و بهتان محض بوده.» حتی آدم‌های دیگر، این ازدواج را درست برعکسِ راوی می‌بینند. پشت سرشان می‌گویند: «این زنِ بیچاره چطور تحمل این شوور دیوونه رو می‌کنه؟» و راوی، عجیب‌تر از همه، پیش خودش می‌گوید: «حق به جانب آنها بود.»

حالا برای چند دقیقه کلمه‌ی «لکاته» را از رمان پاک کنید. چه می‌ماند؟ زنی که شب عروسی به قول خودش «بی‌نماز» است و حاضر نیست با شوهرش بخوابد. دو ماه و چهار روز او را به خودش راه نمی‌دهد. مرد سرانجام تصمیم می‌گیرد «به زور» نزدش برود؛ «کشمکش سخت» می‌شود، زن بلند می‌شود و می‌رود و بعد اتاقش را جدا می‌کند. بعد زن باردار می‌شود. شوهر یقین دارد بچه مال او نیست. و سرانجام همین مرد زن را با گزلیک می‌کشد. ناگهان زیر داستان مردی که یک «لکاته» زندگی‌اش را نابود کرده، داستان دیگری دیده می‌شود: داستان زنی که مردی را نمی‌خواهد و مردی که نمی‌تواند این نخواستنِ او را تحمل کند.

این البته قرار نیست راوی را روی صندلی متهم بنشاند و زن را از آن طرف به قربانی معصوم تبدیل کند. راوی بوف کور خود گرفتار جهانی از جنون، هذیان، سوءظن و فروپاشی مرز واقعیت و خیال است و همین است که شهادتش را همزمان ضروری و نامطمئن می‌کند. مسئله در این یادداشت نه محکوم‌کردن او، بلکه پرسیدن این است که از خلال روایت چنین ذهنی، چه چیزهایی گفته و چه چیزهایی ناگفته می‌ماند.

بوف کور زن دیگری هم دارد؛ زنی که درست نقطه‌ی مقابل این زن است. دختر اثیری نه فاسقی دارد، نه اعتراضی می‌کند، نه از راوی دور می‌شود. تقریباً حرف نمی‌زند. نام ندارد. خودش شبانه به خانه‌ی راوی می‌آید، روی تخت او دراز می‌کشد و بعد می‌میرد. مهم‌تر اینکه در نگاه اول، راوی او را نمی‌کشد. زن خودش به خانه‌ی او آمده، روی تخت دراز کشیده و وقتی راوی بدنش را لمس می‌کند، مرده است. اما یک جزئیات کوچک این روایت بی‌گناه را خراب می‌کند: راوی پیش از مرگ، از بغلی شراب موروثی در دهان دختر می‌ریزد؛ شرابی که در بخش دوم به نظر می‌رسد مادرش در آن زهر دندان مارناگ حل کرده و برای او به یادگار گذاشته است. پس شاید بخش اول قتل را حذف نکرده باشد؛ قتل را استتار کرده باشد. در داستان لکاته، گزلیک آشکارا وارد بدن زن می‌شود؛ در داستان دختر اثیری، ابزار مرگ در هیئت یک پیاله شراب ظاهر می‌شود و وقتی دوباره به زن نگاه می‌کنیم، او از پیش مرده است.

ولی درست همین‌جا رمان بازی عجیب‌تری می‌کند. بخش دختر اثیری شاید قتل را حذف نکرده باشد، بلکه آن را پشت مرگی ظاهراً بی‌علت پنهان کرده باشد؛ با این همه، همین بخش با وسواس تمام دربارهٔ جسد حرف می‌زند: بدن سرد، کرم، مگس،

بوی تجزیه، بریدن سر، بریدن دست و پا، چمدان، نعش‌کش و گور. داستان لکاته درست برعکس است: قتل را با جزئیات تعریف می‌کند و تقریباً هیچ نمی‌گوید بعد از آن با جسد چه شد. یکی قتل را آشکارا تعریف می‌کند و دربارهٔ جسد سکوت می‌کند. دیگری قتل را پشت یک پیاله شراب و مرگی مرموز پنهان می‌کند، اما مو به مو می‌گوید با جسد چه کرده است.

خوانش‌های بوف کور اغلب از دوپارگی آشکار رمان آغاز می‌شوند: در بخش نخست با دختر اثیری، پیرمرد قوزی، نقاش قلمدان، جسد تکه‌تکه‌شده و جهانی روبه‌رو هستیم که مرز خواب و بیداری در آن روشن نیست؛ در بخش دوم همین عناصر در هیئت لکاته، پیرمرد خنزرپنزری، قصاب، ننجون، برادرزن و زندگی خانوادگی راوی بازمی‌گردند. از همین رو بارها گفته شده که بخش دوم صورت زمینی بخش اول است، یا بخش اول رؤیا و بخش دوم واقعیت، یا هر دو بازنمایی‌های متفاوت یک روان ازهم‌گسیخته‌اند. اما شاید بتوان از خود این دوگانگی پرسش دیگری بیرون کشید: اگر هیچ‌یک از این دو روایت تمام حقیقت را نگویند چه؟ اگر زیر داستان دختر اثیری و داستان لکاته، داستان سومی وجود داشته باشد که راوی قادر نیست آن را یک‌جا و به ترتیب تعریف کند؟

«داستان سوم» قرار نیست جای این خوانش‌ها را بگیرد. بوف کور همچنان می‌تواند رمانی دربارهٔ مرگ، نیستی، تنهایی، زوال تن و وحشت از بودن باشد و دختر اثیری، پیرمرد، جسد و حتی قتل را می‌توان در سطحی کاملاً استعاری خواند. آنچه اینجا پیشنهاد می‌شود محدودتر است: اینکه در کنار این خوانش‌های هستی‌شناختی و روانی، یک خط روایی دیگر هم از میان شکاف‌های دو بخش قابل پیگیری است.

این دو روایت حتی در خیال‌ها و کابوس‌های راوی هم به یکدیگر نشت می‌کنند. پیش از قتل لکاته، راوی اعتراف می‌کند که تصمیم داشته بدن زن را تکه‌تکه کند و گوشتش را به قصاب بدهد؛ چیزی که اینجا هنوز خیال است، در داستان دختر اثیری اتفاق افتاده. در بخش دوم نیز خواب می‌بیند هرکس را لمس می‌کند سرش جدا می‌شود؛ حتی سر برادرزن با لمس او می‌افتد. در بخش اول خودش سر زن را جدا می‌کند. یک روایت خواب چیزی را می‌بیند که روایت دیگر انجامش می‌دهد.

شراب در این میان فقط ابزار احتمالی مرگ نیست. راوی بعدتر می‌گوید می‌خواهد زندگی‌اش را «مانند خوشهٔ انگور» بفشارد و «شراب آن را» قطره‌قطره در گلوی سایه‌اش بچکاند. راوی حتی دربارهٔ مادرش خیال می‌کند که شاید او نیز زندگی خود را مثل

خوشهٔ انگور فشرده و شرابش را به پسر بخشیده باشد. انگار همان چیزی که از مادر به پسر رسیده و از گلوی دختر اثیری پایین رفته، حالا به صورت روایت از راوی به سایه منتقل می‌شود: شراب، مرگ و داستان در یک مسیر قرار می‌گیرند.

جسد دختر اثیری هم انگار چیزی را لو می‌دهد. طبق روایت، زن همان شب آمده و همان شب مرده است. اما وقتی راوی بدنش را لمس می‌کند، چنان سرد است که خودش می‌گوید انگار چند روز از مرگش گذشته. خیلی زود کرم و مگس و بوی گوشت تجزیه‌شده ظاهر می‌شود؛ زمانِ جسد با زمانِ داستان جور نیست. عجیب‌تر اینکه پیش از آمدن زن، راوی می‌گوید «دو ماه و چهار روز» اطراف خانه دنبالش می‌گشته، «مانند اشخاص خونی که به محل جنایت خودشان برمی‌گردند». اما کدام جنایت؟ در داستانی که داریم می‌خوانیم هنوز هیچ جنایتی اتفاق نیفتاده است. نمی‌شود به طور قطع نتیجه گرفت که او دو ماه و چهار روز جسد را در خانه نگه داشته؛ و به این دلیل است که جسد در حال فساد است. متن چنین چیزی نمی‌گوید. اما می‌شود پرسید: آیا جنایت پیش از جایی اتفاق افتاده که راوی آن را در داستان قرار داده؟ آیا بخشی از زمان گم شده است؟

این تکرار خیلی پیش‌تر آغاز شده. در کودکی، سیزده‌به‌در، راوی با دخترعمه‌اش کنار نهر سورن بازی می‌کند. دختر در آب می‌افتد؛ پشت درخت سرو لباسش را عوض می‌کنند و راوی پنهانی بدنش را می‌بیند. در بخش اول دوباره سیزده نوروز است: دوباره دختر سیاه‌پوش، دوباره سرو، دوباره آب و دوباره نگاه پنهانی. فقط این بار پشت درخت تبدیل شده به روزنه و دخترعمه تبدیل شده به دختر اثیری. حتی «دو ماه و چهار روز» نیز دوباره برمی‌گردد: یک بار فاصله‌ی راوی از دختر اثیری و یک بار فاصله‌ی شوهر از زنش. انگار راوی یک واقعه را بارها تعریف می‌کند و هر بار چند اسم و چند نشانی را عوض می‌کند. بنابراین زمان نیز مانند آدم‌ها تکرار می‌شود، بی‌آنکه دقیقاً همان واقعه تکرار شود.

اما شاید صحنه‌ی اصلی حتی این هم نباشد. عمه‌ی راوی می‌میرد؛ همان زنی که او را به جای مادر خودش دوست داشته و بعدها دخترش را به دلیل شباهتش به او به زنی گرفته است. راوی شبانه وارد اتاق مرده می‌شود. دخترعمه هم می‌آید و همان‌جا، کنار جسد مادرش، خودش را به راوی می‌چسباند و او را می‌بوسد. نخستین تماس اروتیک جدی راوی با زن آینده‌اش در کنار جسد مادر اتفاق می‌افتد. همان لحظه پدر دختر، پیرمردی قوزکرده و شال‌بسته، وارد می‌شود و با همان خنده‌ی

خشک و ترسناکی می‌خندد که بعداً همه‌جا بازخواهد گشت؛ شاید تمام سرگذشت از همین اتاق بیرون آمده باشد: زن، مادر، میل، جسد، پیرمرد و خنده. از اینجا به بعد، هر بار یکی از آنها ظاهر می‌شود، بقیه هم دیر یا زود از راه می‌رسند.

راوی تمام مدت زن را به بی‌ثباتی میل متهم می‌کند، اما شاید کسی که نمی‌تواند میلش را روی یک نفر نگه دارد خود اوست. زن برایش هیچ‌وقت فقط یک زن نیست. در صورت دخترعمه مادر را می‌بیند، در دختر اثیری دوباره همان تصویر را پیدا می‌کند و کمی بعد حتی بدن برادرزن او را به بدن زنش برمی‌گرداند. چشم، لب، ساق پا، بو و حرکت از یک بدن به بدن دیگر می‌روند. انگار راوی نه عاشق یک آدم، بلکه گرفتار تصویری است که مدام صاحبش را عوض می‌کند.

صحنهٔ برادرزن روشن‌ترین نمود این وضعیت است. برادرزن «مثل سیبی که با خواهرش نصف کرده باشند» به لکاته شباهت دارد؛ راوی او را در بغل می‌گیرد و ساق پاهایش را شبیه ساق پاهای زنش می‌یابد. اما لب‌های پسر هم‌زمان شبیه لب‌های پدرش است. راوی چیزی را که در پدر نفرت‌انگیز می‌بیند، در پسر دارای «جذبه و کشندگی» می‌یابد و دهان او را می‌بوسد، چون آن را شبیه دهان زنش می‌بیند. درست در همین لحظه پدر،

پیرمرد قوزکرده و شال‌بسته، ظاهر می‌شود و با خندهٔ خشک و ترسناکش می‌گذرد. در این صحنه مرز زن، برادر و پدر از میان می‌رود: بدن پسر بدن زن را به یاد می‌آورد، لب او هم لب زن است و هم لب پدر، و میل راوی از یکی به دیگری می‌لغزد.

شب قتل، راوی شال می‌بندد، عبا می‌پوشد، قوز می‌کند و گزلیک را برمی‌دارد. برای رسیدن به زن، خودش را به شکل همان پیرمردی درمی‌آورد که تمام مدت او را رقیب جنسی خودش و حتی پدر احتمالی بچه می‌دانسته است. زن را می‌کشد و بعد در آینه می‌بیند خودش به همان پیرمرد تبدیل شده. «دیگری» که راوی همه‌ی کثافت و شهوت و نفرت را به او نسبت داده بود، در پایان از داخل آینه به خودش نگاه می‌کند.

اینجاست که چمدان بخش اول ناگهان از یک وسیله‌ی حمل جسد مهم‌تر می‌شود. راوی بدن زن را تکه‌تکه می‌کند تا بتواند آن را در چمدان جا بدهد. شاید خود بوف کور هم با حقیقتش همین کار را کرده است. قتل را در یک بخش گذاشته، جسد را در بخش دیگر. زن را میان مادر، عمه، دخترعمه، لکاته و دختر اثیری پخش کرده. مرد را میان پدر، عمو، پدرزن، پیرمرد، قصاب، نعش‌کش و خود راوی. زمان را میان سیزده‌به‌در، سیزده

نوروز، «دو ماه و چهار روز» و شب قتل شکسته است. راوی فقط جسد را مثله نکرده؛ روایت را هم مثله کرده است.

البته وسوسه‌انگیز است که همین‌جا بگوییم معما حل شد: یک زن بوده، یک قتل بوده و دو بخش رمان دو نسخه‌ی تحریف‌شده‌ی همان جنایت‌اند. اما بوف کور این آسودگی و قرار را هم از ما می‌گیرد. راوی یک بار به زن بزرگسال نگاه می‌کند و از خودش می‌پرسد آیا این همان «دختر ظریف اثیری» است که کنار نهر سورن با او بازی می‌کرد؛ چند سطر بعد جواب می‌دهد: «نه، این همان کس نبود.» شاید قاعده‌ی رمان همین باشد: همان است و همان نیست. قرار نیست از این تکه‌ها یک پرونده‌ی جنایی بی‌نقص بسازیم و بگوییم بالاخره فهمیدیم «واقعاً» چه اتفاقی افتاده. در خوانشی که این جستار پیشنهاد می‌کند، چیزی اتفاق افتاده که راوی نمی‌تواند ــ یا نمی‌خواهد ــ آن را یک‌تکه تعریف کند. این نه پاسخ نهایی معمای بوف کور، که یکی از امکان‌هایی است که خودِ چندپارگی رمان پیش پای خواننده می‌گذارد.

اگر این خوانش درست باشد، هولناک‌ترین جمله‌ی بوف کور اصلاً در کتاب نوشته نشده: جمله‌ای که تمام کتاب دور آن می‌چرخد تا راوی مجبور نباشد مستقیم بگویدش:

من زنی را که از کودکی می‌خواستم کشتم؛ بعد نتوانستم داستانش را یک‌تکه تعریف کنم.

آن وقت چمدان بوف کور فقط جای جسد نیست. خودِ رمان چمدان است.

منبع: https://baangnews.net/28791

عبدالباسط سلیمانی: وقتی تازگی هم پیش از تجربه می‌رسد

گاهی زبان پیش از آن‌که حتی فرصت کهنه‌شدن پیدا کند می‌میرد، زیرا تازگی نیز می‌تواند درست مانند کلمه‌ای فرسوده از تجربه جدا باشد و پیش از آنکه نسبتش با چیزی که در شعر در حال شکل‌گرفتن است تعین پیدا کند، با صورتی آماده وارد زبان شود. شاعری ممکن است همهٔ راه‌هایی را که معمولاً کلیشه از آن‌ها وارد شعر می‌شود بسته باشد، احساس را مستقیم نام نبرده باشد، از تصویرهای آشنا فاصله گرفته باشد، نحو را از مسیر معمول بیرون کشیده باشد و ترکیبی ساخته باشد که در حافظهٔ ادبی خواننده سابقه‌ای ندارد، اما این بی‌سابقه‌بودن چیزی دربارهٔ رابطهٔ آن صورت با تجربه‌ای که در شعر شکل می‌گیرد نمی‌گوید. تاریخ شعر فقط حافظه‌ای از واژه‌ها و تصویرهای مصرف‌شده بر جا نمی‌گذارد، شیوه‌های گریختن از آن‌ها را نیز به حافظه می‌سپارد و شاعر با همین حافظه وارد نوشتن می‌شود، با دانشی دربارهٔ اینکه کجا انتظار نحوی را بشکند، چگونه دو چیز دور از هم را کنار یکدیگر قرار دهد، چه مقدار از معنا را عقب بکشد یا چگونه خواننده را از راه شناسایی سریع دور کند.

این دانش می‌تواند در برخورد با موقعیتی تازه تغییر کند و صورت دیگری پیدا کند، همان‌گونه که می‌تواند پیشاپیش جای برخورد را بگیرد و هرچه در شعر پدیدار می‌شود فقط ماده‌ای برای اجرای دوبارهٔ آن فراهم کند. اگر نام می‌تواند پیش از رخداد برسد،[۱] همان پرسش به راه‌هایی بازمی‌گردد که برای جلوگیری از این پیش‌رسیدن ساخته شده‌اند، تا ببینیم آیا شاعر می‌تواند فرهنگ لغت کلیشه را کنار گذاشته باشد و دستور زبان آن را همچنان با خود حمل کند.

راه‌های تاریخی گریز از زبان آماده نیز حافظه‌ای از شیوه‌های دیدن، حذف‌کردن، فاصله‌ساختن و صورت‌دادن به عاطفه بر جا گذاشته‌اند و شکلوفسکی، الیوت و پوند هر سه با بخشی واقعی از این دشواری درگیر شده‌اند و هرچه قوت نظری آنان جدی‌تر گرفته شود، تفاوت نیز باید در جایی دقیق‌تر ساخته شود. آشنایی‌زدایی شکلوفسکی بازی با غرابت نیست، بلکه قرار است چیزی که از شدت عادت دیگر واقعاً دیده نمی‌شود دوباره به ادراک درآید، مانند صدای ساعتی که هر روز در اتاق هست و دیگر شنیده نمی‌شود تا لحظه‌ای که نظمی در شنیدن آن به هم می‌خورد و صدا دوباره حضورش را نشان می‌دهد. هم‌بستهٔ عینی الیوت نیز نسخه‌ای برای چیدن چند شیء و تولید احساس

نیست و عاطفه زمانی در اثر صورت پیدا می‌کند که اشیا، موقعیت و رخدادها در رابطه‌ای با یکدیگر قرار بگیرند، مثلاً اضطراب نه از گذاشتن یک پنجره، ساعت و اتاق تاریک کنار یکدیگر، بلکه از موقعیتی شکل می‌گیرد که کسی پشت همان پنجره منتظر مانده، ساعت می‌گذرد و آن‌که باید بیاید نمی‌آید. تصویرگرایی پوند نیز مفهوم را با جسم محسوس جایگزین نمی‌کند، چنان‌که اگر شاعر از تنهایی می‌نویسد قرار نیست کلمهٔ «تنهایی» را حذف کند و به جایش فقط اتاق خالی یا صندلی خالی بگذارد. هر واژه و تصویری که وارد شعر می‌شود باید در نحوهٔ ارائهٔ آنچه شعر می‌سازد سهمی داشته باشد، اما هیچ‌یک از این راه‌ها مسئلهٔ شعر را یک بار برای همیشه حل نمی‌کنند. آنچه نزد هر سه اهمیت دارد به نحوی با بیرون‌کشیدن ادراک از عادت، صورت‌یافتن عاطفه و مسئولیت حضور عناصر در اثر پیوند دارد و پرسش من درست پس از پذیرفتن همین دستاوردها ادامه پیدا می‌کند، زیرا ممکن است ادراک واقعاً از خودکاری بیرون آمده باشد، عاطفه در سازمان اثر صورتی پیدا کرده باشد که پیش از آن نداشت و زبان نیز چنان دقیق شده باشد که واژه‌ای بی‌کار در آن نمانده باشد، اما رابطه‌ای که این صورت‌ها را زنده می‌کند دیگر از آنچه پس از ساخته‌شدنشان پدیدار می‌شود اثر نگیرد. تکنیک اینجا شکست نخورده است و

چه‌بسا کارش را با دقت انجام داده باشد، اما از این موفقیت نمی‌توان دانست که زبان تا چه اندازه در برابر چیزی که منطق پیشینش برای آن جایی در نظر نگرفته باز مانده است.

شکلوفسکی در «هنر همچون شگرد» از عادت به جایی می‌رسد که زندگی زیر تکرار از میدان ادراک عقب می‌رود، چیزی که هر روز دیده می‌شود به‌تدریج از دیدن به شناسایی فرو می‌افتد و کنشی که بارها تکرار شده می‌تواند چنان کوتاه و خودکار شود که انسان از درون آن بگذرد و حضورش را تقریباً احساس نکند. هنر این مسیر را دشوار و طولانی می‌کند تا چیز بار دیگر در کیفیت مشخص حضورش احساس شود، همان حرکتی که در عبارت مشهور شکلوفسکی دربارهٔ بازگرداندن «سنگی‌بودن سنگ» فشرده شده است، جایی که سنگ از چیزی که فقط بی‌درنگ می‌شناسیم و از کنارش می‌گذریم دوباره به چیزی بدل می‌شود که حضورش را احساس می‌کنیم.[۲] شکلوفسکی برای دنبال‌کردن همین حرکت به شیوهٔ تولستوی بازمی‌گردد و در «خولستومر» روایت را از منظر اسبی می‌بیند که نمی‌تواند بفهمد انسان‌ها چگونه دربارهٔ موجودی زنده از «اسب من» سخن می‌گویند و چنین نسبتی برای او همان اندازه غریب است که کسی از «زمین من»، «هوای من» یا «آب من» سخن بگوید.

واژه‌هایی که برای انسان‌ها نسبتی شناخته‌شده را بی‌درنگ برقرار می‌کنند از این منظر دیگر بدیهی نمی‌مانند و رابطه‌ای که زبان مالکیت پیشاپیش طبیعی کرده بود دوباره در معرض ادراک قرار می‌گیرد. زبان آماده نیز بخش بزرگی از نیروی خود را از کوتاه‌کردن فاصلهٔ میان نشانه و تجربه می‌گیرد و پیش از آنکه چیزی فرصت پدیدارشدن پیدا کند ما را به معنایی می‌رساند که از قبل می‌شناسیم. با گذشت زمان، تاریخ فرم امکانات مقابله با این کوتاه‌شدن را نیز به حافظه می‌سپارد و شاعر دیگر برای بیرون‌کشیدن ادراک از عادت دست خالی نیست. شکست نحو، کنار هم نشاندن چیزهایی که نسبت معمولی میانشان وجود ندارد، حذف بخشی از اطلاعات، برهم‌زدن ترتیب انتظار یا ساختن تصویری که خواننده ناچار شود دوباره به آن بازگردد، همگی می‌توانند واقعاً کاری در ادراک انجام دهند و چیزی را که به شناسایی تقلیل یافته دوباره محسوس کنند. صورت ممکن است چیزی را به‌راستی دوباره دیدنی کرده باشد و بااین‌حال نحوهٔ این تازه‌شدن تعین ویژه‌ای از حرکت همان شعر نگرفته باشد، چنان‌که بتوان صورت‌های دیگری را تصور کرد که چیزی را که در ادراک به شناسایی خودکار فرو افتاده، دوباره در کیفیت مشخص حضورش محسوس کنند و هیچ‌کدام نسبت مشخص‌تری با حرکت شعر پیدا نکرده باشند. امکان چنین

جایگزینی به‌تنهایی چیزی را اثبات نمی‌کند و شعر یک صورت ممکن برای هر تجربه ندارد، اما آنجا که تفاوت صورت‌ها نسبت به آنچه در شعر پدیدار می‌شود تقریباً بی‌اثر می‌ماند، می‌توان پرسید آیا فرم در نحوهٔ شکل‌گرفتن همین تجربه تعین یافته یا حافظهٔ پیشین فرم راه تازه‌ای برای انجام کاری آشنا پیدا کرده است. صورت آشنایی‌زدا می‌تواند با تکرار به عادت بازگردد و شگردی که زمانی ادراک را از خودکاری بیرون آورده خود به بخشی از آن عادت بدل شود، بااین‌حال پرسش پیش از رسیدن به این مرحله باقی می‌ماند، زیرا صورت تازه ممکن است در نخستین کاربرد ادراک را واقعاً از خودکاری بیرون آورده باشد و رابطه‌اش با آنچه پس از این گشایش در موقعیت، بدن یا حرکت شعر آشکار می‌شود بسته بماند. این رابطه زمانی زنده می‌ماند که آنچه بعدتر پدیدار می‌شود بتواند بر صورت اثر بگذارد و تازه‌شدن ادراک نیز زمانی به صورت‌یافتن عاطفه راه می‌برد که احساسی که در این وضعیت شکل می‌گیرد در رابطهٔ میان اجزای اثر تعین پیدا کند.

الیوت در «هملت و مسائلش» تحقق هنری عاطفه را به مجموعه‌ای از اشیا، یک موقعیت یا زنجیره‌ای از رخدادها پیوند می‌دهد و همین نسبت را با نمونه‌هایی از شکسپیر روشن

می‌کند. لیدی مکبث پس از مشارکت در قتل پادشاه در خواب راه می‌رود، دست‌هایش را به هم می‌مالد و گویی می‌کوشد خون را از آن‌ها پاک کند. الیوت می‌گوید وضعیت ذهنی او از خلال همین دریافت‌ها و کنش‌های محسوس به ما می‌رسد و احساس او فقط برای ما نام‌گذاری نمی‌شود. مکبث نیز هنگامی خبر مرگ همسرش را می‌شنود در نقطه‌ای ایستاده که نمایشنامه با رخدادهای پیشین خود آن را ساخته است و سخنان او دربارهٔ مرگ از همین توالی نیرو می‌گیرند. برای الیوت عاطفه هنگامی در اثر تحقق پیدا می‌کند که آنچه بیرون از آن عاطفه ساخته شده، از اشیا و کنش‌ها تا موقعیت و رخدادها، بتواند آن را حمل کند. مشکل او با «هملت» درست در همین نسبت است. انزجار شدید هملت با مادرش پیوند دارد، اما به نظر الیوت آنچه نمایشنامه دربارهٔ مادر و موقعیت او در اختیار ما می‌گذارد برای چنین عاطفه‌ای کفایت نمی‌کند و احساس هملت از آنچه باید آن را در اثر صورت دهد فراتر می‌رود.[۳] هم‌بستهٔ عینی نامی است که الیوت برای این نسبت میان عاطفه و آنچه در اثر آن را حمل می‌کند به کار می‌برد، نه نسخه‌ای برای اینکه شاعر به جای نام‌بردن از احساس چند شیء را کنار یکدیگر بچیند.

«سنت و استعداد فردی» این نسبت را از تصور انتقال سادهٔ احساس خصوصی شاعر دورتر می‌کند، زیرا مواد عاطفی در فرایند آفرینش ترکیب و دگرگون می‌شوند و آنچه در شعر زندگی می‌کند با تاریخ عاطفی کسی که آن را نوشته یکی نمی‌ماند. در همان جستار، ورود اثر واقعاً تازه نظم موجود آثار پیشین را نیز، هرچند اندک، جابه‌جا می‌کند و نسبت اثر تازه با گذشته در دستگاه الیوت به یک جهت محدود نمی‌ماند. گذشته با ورود حال تغییر می‌کند، همان‌گونه که حال از گذشته جهت می‌گیرد و آثار پیشین و اثر تازه در نسبتی قرار می‌گیرند که جای هر دو را در نظم ادبی تحت تأثیر قرار می‌دهد.[٤] میانجی‌مندی و دگردیسی تجربه و نوعی رابطهٔ دوطرفه در اندیشهٔ او حضور دارند و دشواری تازه زمانی پدیدار می‌شود که شیوه‌های غیرمستقیم صورت‌دادن به عاطفه در تاریخ نوشتن آموختنی شوند. شاعر می‌تواند هیچ شیء تکراری مشخصی نداشته باشد و در همان حال شیوهٔ غیرمستقیم سازمان‌دادن عاطفه را از پیش آموخته باشد، احساس را نام نبرد، جزئیاتی کوچک و ظاهراً بی‌ادعا انتخاب کند، بخشی از اطلاعات را نگه دارد، فاصله‌ای بسازد و نتیجه را آن‌قدر عقب ببرد که خواننده آنچه گفته نشده از رابطهٔ اجزا دریابد. تک‌تک جزئیات ممکن است بی‌سابقه باشند و هیچ‌کدام به‌تنهایی سابقهٔ کلیشه‌ای نداشته باشند، اما

نحوهٔ به‌کارافتنشان راه خود را پیشاپیش شناخته باشد و از راهی تازه همان انسدادی را پدید آورد که واژهٔ آماده پیش‌تر ایجاد می‌کرد. در این صورت، آنچه پیش از تجربه می‌رسد دیگر شیء معینی نیست، بلکه شیوهٔ استفاده از اشیا، حذف‌ها و فاصله‌هاست که می‌تواند پیش از موقعیت آماده باشد.

اگر شیوهٔ به‌کارافتن اجزا می‌تواند پیش از موقعیت آماده باشد، نسبت میان همان اجزا نیز لازم نیست با نخستین حضورشان برای همیشه تعیین شده باشد. فرض کنیم شعری با تصویر دستی لرزان آغاز شود. تا اینجا لرزش می‌تواند ترس، بیماری یا اضطراب را پیش چشم بیاورد، اما چند سطر بعد می‌فهمیم همین دست پس از سال‌ها دست کسی را گرفته که بازگشته است. دست همان دست و لرزش همان لرزش است، ولی جزء بعدی چیزی را در معنایی که پیش‌تر شکل گرفته بود تغییر داده و آنچه ابتدا نشانهٔ ترس به نظر می‌رسید اکنون می‌تواند با شوق، ناباوری یا خاطره نیز نسبت پیدا کند. حرکت شعر با ورود جزء بعدی رابطه‌ای را که میان اجزای پیشین شکل گرفته بود دوباره در معرض تغییر قرار داده است. شعر با ریتم، ترتیب، حذف و رابطهٔ اجزایش ساختی واقعی دارد، اما این ساخت در خواندن یک‌باره تحویل داده نمی‌شود و جزء بعدی یا نسبت تازهٔ اجزا

می‌تواند چیزی را که پیش‌تر فهمیده بودیم دوباره در معرض فهم قرار دهد. خواندن زمانی این گشودگی را حفظ می‌کند که به اجرای کدی فروکاسته نشود که پیش از حرکت میان اجزای اثر کامل شده است.

وقتی عاطفه از رابطهٔ اجزا صورت می‌گیرد، حضور همان اجزا نیز دیگر بدیهی نیست و سخت‌گیری پوند دربارهٔ آنچه حق ماندن در شعر دارد نیز با همین نسبت پیوند می‌خورد. سه اصل اولیهٔ تصویرگرایی که پوند در «بازنگری» به توافق سال ۱۹۱۲ میان خودش، هیلدا دولیتل و ریچارد آلدینگتن نسبت می‌دهد، بر برخورد مستقیم با «چیز»، خواه ذهنی خواه عینی، کنارگذاشتن واژه‌ای که سهمی در ارائه ندارد و حرکت ریتم بر پایهٔ عبارت موسیقایی استوارند. پوند در «چند نباید از یک تصویرگرا» از سه قاعده‌ای سخن می‌گوید که فلینت ثبت کرده بود و همان‌جا بر جزم‌نشدن آن‌ها تأکید می‌کند و تصویر را مجموعه‌ای فکری و عاطفی می‌داند که در یک لحظه عرضه می‌شود.[۵] در این صورت‌بندی، «چیز» به جسم محسوس فروکاسته نمی‌شود و سخت‌گیری پوند نسبت به واژه‌ای که در ارائه سهمی ندارد، حضور عناصر شعر را از بداهت بیرون می‌آورد. پوند واژه‌ای را که در ارائه کاری انجام نمی‌دهد برنمی‌تابد و چنین

سخت‌گیری‌ای واقعاً می‌تواند ساختمان شعر را به جایی برساند که حذف یک کلمه نحوهٔ ارائه، ریتم یا نسبت اجزا را مختل کند. حذف‌ناپذیری یک عنصر تمام نسبتش با شعر را روشن نمی‌کند، زیرا کارکرد کامل یک عنصر در ساختمانی معین رابطهٔ همان ساختمان با موقعیت را به تمامی توضیح نمی‌دهد. ممکن است هر جزء دقیقاً در جای خود کار کند و کل نظم نیز چنان بسته شده باشد که حذف یک عنصر آن را فروبریزد، اما رخدادهای این شعر فقط مواد لازم را برای ساختمانی فراهم کرده باشند که منطقش پیش از این برخورد حاضر بوده است. پرسش از آنچه با حذف یک واژه در فرم فرو می‌ریزد برای فهم حضورش ضروری است، اما باید در ادامه دید رابطهٔ همان عنصر با حرکت شعر چگونه تعین پیدا کرده، چه چیزی در موقعیت شکل حضورش را دگرگون کرده و ورودش نیز چگونه نحوهٔ دیدن یا حس‌کردن همان موقعیت را تغییر داده است. ضرورت در این رفت‌وبرگشت از کارکرد صوری جدا نمی‌شود و در همان کارکرد نیز تمام نمی‌شود.

فشردگی‌ای که پوند در تعریف تصویر به آن می‌رسد در «در ایستگاه مترو» صورتی بسیار متراکم پیدا می‌کند، جایی که ظهور چهره‌ها در جمعیت و گلبرگ‌ها بر شاخه‌ای خیس و سیاه در

مجاورت یکدیگر قرار می‌گیرند و شعر فاصلهٔ توضیحی میان آن‌ها را پر نمی‌کند، اما تاریخ تکوین همین شعر اجازه نمی‌دهد این فشردگی را ساده به اجرای صورتی از پیش آماده تقلیل دهیم. پوند در گزارشی که حدود یک سال پس از انتشار شعر نوشت، تجربهٔ ایستگاه متروی لا کنکورد را لحظه‌ای توصیف می‌کند که برای عاطفهٔ ناگهانی آن کلمات متناسبی پیدا نمی‌کرد، سپس از شعری سی‌سطری سخن می‌گوید که آن را از میان برد، از شعری نصف آن طول که شش ماه بعد ساخت و از رسیدن حدود یک سال بعد به صورت فشرده‌ای شبیه هوکو سخن می‌گوید. او این شیوه را قرارگرفتن یک ایده بر ایده‌ای دیگر می‌نامد و آن را با لحظه‌ای پیوند می‌دهد که امر بیرونی و عینی به امری درونی و ذهنی بدل می‌شود.[٦] دست‌کم در روایتی که پوند از ساخته‌شدن این شعر به دست می‌دهد، صورت نهایی را نمی‌توان محصول سادهٔ تحمیل تکنیکی آماده بر تجربه دانست، زیرا صورت نخست کفایت نکرده، کنار گذاشته شده و در زمان تغییر کرده است. این تغییر به‌تنهایی نشان نمی‌دهد آنچه در فرایند ساخته‌شدن شعر پدیدار شده چگونه به شرایط صورت قبلی بازگشته و آنها را جابه‌جا کرده است، ولی نشان می‌دهد صورت می‌تواند در برخورد با آنچه شاعر می‌کوشد به زبان

درآورد از کفایت نخستین خود مطمئن نماند و زیر فشار این برخورد دگرگون شود.

تصویری که پوند آن را در یک لحظه عرضه می‌کند، زمان را از شعر بیرون نمی‌گذارد، زیرا این فشردگی یکی از امکان‌های زمانی شعر است و تجربه‌ای دیگر می‌تواند در امتداد، وقفه یا تکرار شکل بگیرد. موفقیت تاریخی این صورت‌ها نیز می‌تواند به حافظهٔ شعر بیاموزد انتظار، فقدان یا اضطراب چگونه زمان‌مند شوند. بازگشت نامنظم یک صدا، کشیده‌شدن فاصله میان دو کنش، وقفه‌ای که هر بار در جای متفاوتی ظاهر می‌شود یا تکرار حرکتی روزمره ممکن است از حرکت مشخص تجربه نیرو بگیرد و همان حرکت را در فرم حاضر کند، و همان امکانات می‌توانند از حافظهٔ شعری وارد شوند و زمان را پیشاپیش برای تجربه طراحی کنند. فرق را از شکل ظاهری تکرار، طول وقفه یا وجود حرکت روایی نمی‌توان فهمید، زیرا حتی در شعری که همه‌چیز را در یک لحظه فشرده کرده است نسبت هم‌زمان اجزا می‌تواند معنای یکدیگر را محدود یا دگرگون کند. این تفاوت زمانی آشکار می‌شود که سازمان زمانی یا هم‌زمانیِ عناصر به چیزی که در شعر پدیدار می‌شود امکان دهد نسبت‌های نخستین را تغییر دهد، یا تجربه را از آغاز در نظمی نگه دارد که فرم

پیش‌تر برای آن آماده کرده است. شوک، درد یا وحشت نیز یادآوری می‌کنند که هیچ نحو زمانی واحدی حق ندارد از پیش به معیار شعر زنده تبدیل شود.

همین تغییر نسبت میان زمان تجربه و زمان زبان را می‌توان در حرکت «رُکسانا»ی شاملو دنبال کرد،[۷] جایی که امتداد، وقفه، شکست و تکرار در طول شعر جای یکدیگر را می‌گیرند و جمله در همان آغاز گویی نمی‌خواهد پیش از طی‌کردن زمان تجربه به پایان برسد:

«بگذار کسی نداند که چگونه من از روزی که تخته‌های کفِ این کلبه‌ی چوبینِ ساحلی رفت و آمدِ کفش‌های سنگینم را بر خود احساس کرد و سایه‌ی دراز و سردم بر ماسه‌های مرطوبِ این ساحلِ متروک کشیده شد، تا روزی که دیگر آفتاب به چشم‌هایم نتابد، با شتابی امیدوار کفنِ خود را دوخته‌ام، گورِ خود را کنده‌ام...»

جمله باید فاصلهٔ «از روزی که» تا «روزی که دیگر آفتاب» را طی کند و در همین امتداد کلبه، کفش‌های سنگین، سایه، ماسه‌های مرطوب، ساحل، کفن و گور را با خود حمل کند، انتظار در امتداد جمله زمان پیدا می‌کند و طول جمله بخشی از

نحوهٔ پدیدارشدن همین زمان می‌شود و کوتاه‌کردنش نسبت دیگری میان زمان، انتظار و زبان می‌ساخت. چیزی از آن دشوار و طولانی‌شدن ادراک که شکلوفسکی در برابر شناسایی خودکار می‌خواست در این امتداد حضور دارد، اما حرکت شعر از صورتی که اینجا ساخته شده عبور می‌کند. وقتی راوی از سکون ساحل به دریای توفانی می‌رود، حرکت زبان نیز عوض می‌شود و جمله‌های انباشتی وارد ضرباهنگی می‌شوند که امتداد را با قطع‌شدن همراه می‌کند:

«لیکن شب آشفته بود

و دریا پرپر می‌زد»

و کمی بعد:

«اما من از مرگ به زندگی گریخته بودم.»

دریا در این حرکت همراه با کلبه، فانوس، قایق، موج، مه، ساحل و زنجیر لنگر در صورت‌دادن به عاطفه شرکت می‌کند. می‌توان این رابطه را در نزدیکی آنچه الیوت هم‌بستهٔ عینی می‌نامید خواند، زیرا عاطفه در مناسبات میان اشیا و موقعیت شکل می‌گیرد، اما معنای همین عناصر نیز در ادامهٔ شعر تغییر

می‌کند. دریا ابتدا مانع رسیدن است، در حرکت قایق به قلمرو گریز از «سکون مرده‌وارِ ساحل» و بازگشت از مرگ به زندگی بدل می‌شود و با ظهور رُکسانا تعین دیگری پیدا می‌کند:

«من همین دریای بی‌پایانم!»

دریایی که میان راوی و رُکسانا فاصله می‌انداخت اکنون رُکسانا را در پیکر خود آشکار می‌کند و تغییر در حرکت شعر به نحو و ریتم محدود نمی‌ماند و به رابطهٔ میان عناصر نیز می‌رسد، چنان‌که چیزی که چند سطر پیش معنایی را حمل می‌کرد در نسبتی تازه معنای دیگری پیدا می‌کند.

با رسیدن این حرکت به رویارویی راوی و رُکسانا، نفس بلند آغاز شعر نیز دیگر همان صورت پیشین را ادامه نمی‌دهد و زبان به گفت‌وگو، فریاد و شکست می‌رسد:

«می‌توانم

رُکسانا!

می‌توانم...»

و در برابر آن:

«نمی‌توانی!

نمی‌توانی»

فاصله‌ای که در آغاز در امتداد یک جمله طی می‌شد اکنون در تقابل دو فعل فشرده شده است و «رُکسانا» میان دو «می‌توانم» می‌ایستد. شاملو که برای حمل تجربهٔ آغازین جمله را امتداد داده بود، با تغییر وضعیت همان امتداد را حفظ نمی‌کند و هر صورت تا جایی ادامه پیدا می‌کند که رابطه‌اش با حرکت شعر آن را نگه می‌دارد و با تغییر این حرکت، امکان تغییر صورت نیز باز می‌ماند. اگر امتداد آغازین به نشانه‌ای سبکی بدل می‌شد و فارغ از آنچه بعدتر رخ می‌دهد ادامه پیدا می‌کرد، همان صورتی که در آغاز از حرکت شعر نیرو گرفته بود می‌توانست راه ورود تجربهٔ بعدی را ببندد و شکست سطر نیز با استقلال‌یافتن از این حرکت می‌توانست همان انسداد را از راه دیگری بازگرداند. چیزی از قدرت «رُکسانا» در این تغییرپذیری شکل می‌گیرد، از اینکه جملهٔ بلند، شکست سطر، گفت‌وگو و تکرار هر بار در نسبتی که حرکت شعر می‌سازد وارد زبان می‌شوند و هیچ‌کدام حق دائمی بر ادامهٔ آن پیدا نمی‌کنند.

آنچه در امتداد جملهٔ آغازین با مسئلهٔ ادراک آغاز شده بود، در رابطهٔ کلبه، فانوس، قایق، موج، مه، ساحل و زنجیر لنگر به صورت‌یافتن عاطفه می‌رسد و در تغییر ضرباهنگ شعر دوباره مسئلهٔ ریتم را پیش می‌کشد. اصل پوند دربارهٔ حرکت ریتم بر پایهٔ عبارت موسیقایی به جای توالی مترونوم این امکان را از قاعدهٔ ثابت وزن جدا کرده بود، اما حرکت «رُکسانا» پرسش را تا جایی پیش می‌برد که ضرورت ریتم نیز در طول شعر ثابت فرض نمی‌شود و اگر آنچه چند سطر بعد پدیدار می‌شود ضرورت پیشین را تغییر دهد، ریتمی که در آن ضرورت شکل گرفته نیز در برابر این تغییر قرار می‌گیرد. آنچه تجربه در یک لحظه از زبان می‌خواهد ممکن است چند سطر بعد دیگر کافی نباشد و جملهٔ بلند، شکست سطر و تکرار ارزششان را از نسبتی می‌گیرند که با حرکت شعر می‌سازند، فرم از آنچه در شعر رخ می‌دهد اثر می‌گیرد و تازگی نیز در همین رفت‌وبرگشت امکان زنده‌ماندن پیدا می‌کند. فرم می‌تواند واقعاً ادراک را تازه کند و شیوهٔ تازه‌کردنش از حافظه‌ای آماده آمده باشد، عاطفه می‌تواند با جزئیاتی کاملاً تازه صورت پیدا کند و نحوهٔ سازمان‌یافتنش راه خود را از پیش شناخته باشد، و هر عنصر می‌تواند در ساختمان شعر کاری واقعی انجام دهد و بااین‌حال منطق این ساختمان

پیش از برخورد با موقعیت آماده بوده باشد. کلیشه دیگر به واژه یا نشانه محدود نمی‌ماند و صورت می‌تواند بی‌سابقه باشد، اما منطق تولیدش آماده بوده باشد. بی‌سابقه‌بودن فقط نسبت یک صورت را با تاریخ صورت‌های پیش از خود نشان می‌دهد و چیزی دربارهٔ کیفیت رابطه‌اش با تجربهٔ همین شعر تضمین نمی‌کند. شاعری می‌تواند هیچ واژهٔ فرسوده‌ای به کار نبرد، هیچ تصویر شناخته‌شده‌ای تکرار نکند و حتی به صورتی برسد که پیش از او وجود نداشته، در حالی که غرابت با اندازه‌ای آشنا وارد شود، حذف در جایی رخ دهد که زیبایی‌شناسی آموخته‌شده انتظارش را دارد، سطر در نقطه‌ای بشکند که باید فشار ایجاد کند و سکوت همان زمانی پدیدار شود که خواننده از شعر معاصر انتظار دارد چیزی را ناگفته ادامه دهد. مهارت اینجا واقعی است و دشواری ساختن چنین شعری نیز می‌تواند کاملاً واقعی باشد، اما بسته‌شدن این رابطه از بی‌مهارتی نمی‌آید، از نظمی می‌آید که صورت‌های تازه را چنان در خود جای داده که موقعیت دیگر نمی‌تواند منطق انتخابشان را تغییر دهد.

فرض کنیم شاعری از دیدار کسی پس از غیبتی طولانی می‌نویسد و در آغاز، اضطراب انتظار واقعاً نحو را کوتاه و منقطع کرده، جمله‌ها در نیمه رها می‌شوند و فاصله‌های میان

سطرها چیزی از ناتوانی بدن برای رسیدن به یک ریتم آرام را حمل می‌کنند. تا اینجا همان شکستگی می‌تواند دقیقاً در برخورد میان موقعیت، بدن و زبان تعین پیدا کرده باشد، اما دیدار رخ می‌دهد و کسی که تا آن لحظه فقط در انتظار و غیبت حضور داشت اکنون با لبخند روبه‌روی شاعر ایستاده است، چنان‌که موقعیتی که تمام شعر تا آن لحظه برای غیبت و اضطراب ساخته بود با حضور او تعین دیگری پیدا می‌کند. اگر زبان همچنان با همان شکست‌های قبلی پیش برود و ساختمان شعر فقط همان ریتمی را ادامه دهد که از آغاز برای «اضطراب» شناخته است، آنچه اکنون رخ داده دیگر نمی‌تواند نسبتی را در آن جابه‌جا کند، چیزی در این رابطه بسته شده است و همان شکستی که چند سطر پیش زنده بود اکنون ممکن است برای حمل آنچه پدیدار شده کافی نباشد. پاسخ نیز از پیش معلوم نیست، شاید نحو آرام‌تر شود، شاید لبخند در همان شکست راه دیگری باز کند، شاید فرم قبلی باقی بماند و رابطهٔ اجزایش معنای دیگری پیدا کند. اهمیت این امکان از حقی می‌آید که آنچه بعدتر پدیدار شده برای فشارآوردن بر صورت قبلی پیدا می‌کند، فارغ از اینکه این فشار به کدام یک از این راه‌ها بینجامد و همین حق فاصلهٔ میان قراردادی‌شدن یک نوآوری و بسته‌بودن رابطه از نخستین ظهور آن را روشن می‌کند. صورت تازه لازم نیست ابتدا زنده

باشد، بارها تقلید شود و سرانجام به کلیشه فروبکاهد. تاریخ مدرنیسم نیز نسبت به عادت‌کردن صورت‌های تازه ناآگاه نبود، پوند قواعد تصویرگرایی را جزم‌های ابدی نمی‌دانست و آشنایی‌زدایی شکلوفسکی نیز فهرستی از شگردهای ثابت برای تولید غرابت نیست.[۸] تکرار یکی از راه‌هایی است که صورت را فرسوده و رابطه را تثبیت می‌کند، اما نخستین‌بودن یک صورت نیز زندگی آن را تضمین نمی‌کند و چیزی می‌تواند همان بار اول فقط حافظهٔ آمادهٔ یک فرم را اجرا کند. کلیشه در این سطح فرهنگ لغتی از واژه‌ها و تصاویر مصرف‌شده دارد و دستور زبانی نیز پیدا می‌کند که با هر نسل، هر زیبایی‌شناسی و حتی هر شورش تازه علیه گذشته می‌تواند شکل عوض کند. این دستور زبان آنجا عمل می‌کند که شیوهٔ صورت‌دادن چنان تثبیت شده باشد که حدود ورود موقعیت را محدود کند و فقط چیزهایی را بپذیرد که بتوانند منطق موجودش را ادامه دهند و آنچه بیرون این انتظار پدیدار می‌شود حق تغییر همان منطق را پیدا نکند. علائم دیروز کنار می‌روند و طرز فاصله‌گرفتن از آن‌ها می‌تواند به عادتی بدل شود که با مواد تازه همان رابطهٔ بسته را بازتولید می‌کند.

شاعر با تاریخی از زبان، ریتم و شیوه‌های دیدن وارد موقعیت می‌شود و صورت‌های پیشین از آغاز در آنچه می‌تواند ببیند و احساس کند حضور دارند، پس تجربه چیزی کامل و بیرون از صورت نیست که زبان بعدتر آن را حمل کند، همان‌گونه که موقعیت ممکن است چیزی پیش روی این صورت‌ها بگذارد که در منطق قبلی‌شان جا نمی‌شود. گاهی فرم فقط آن بخش از رخداد را می‌پذیرد که ساختمانش برای دیدن آن آماده بوده و باقی را چنان کنار می‌زند که جهان به ماده‌ای برای اجرای دانشی پیشین تبدیل می‌شود و در برخوردی دیگر، آنچه رخ داده درون همان ساختمان مقاومت می‌کند، نسبت اجزا را تغییر می‌دهد و معنایی را که چند سطر پیش کفایت می‌کرد محدود یا ناکافی می‌سازد. زبان بخشی از عادت قبلی خود را از دست می‌دهد و تجربه نیز پس از این تغییر همان چیزی نمی‌ماند که پیش از صورت‌یافتن بود، زیرا فرم تغییرکرده امکان دیگری برای دیدن و احساس‌کردن همان موقعیت ساخته است. فرم و تجربه در این رفت‌وبرگشت یکدیگر را شکل می‌دهند و ظرفیت این تغییر متقابل رابطه را باز نگه می‌دارد. حتی صورتی که در جریان تکوین شعر در برخوردی زنده شکل گرفته است نمی‌تواند موفقیت نخستین خود را برای تمام حرکت اثر ذخیره کند. رخداد بعدی، پیامدی که نخست دیده نشده بود یا تغییری در

حس بدن ممکن است در جریان نوشتن ساختمان را دگرگون کند، همان‌گونه که در اثر تمام‌شده جزء دیرتر یا خواندن دوباره می‌تواند رابطهٔ همان اجزای ثابت را به گونه‌ای دیگر آشکار کند و تمهیدی که در یک شعر نیروی واقعی داشته نیز ممکن است در شعری دیگر چنان از حافظهٔ موفقیت پیشین خود تغذیه کند که تجربهٔ تازه فقط مادهٔ اجرای دوبارهٔ آن شود. بازگشت در جریان تکوین شعر، در نسبت اجزای اثر تمام‌شده و در انتقال یک تمهید از شعری به شعر دیگر یکسان عمل نمی‌کند، ولی زنده‌ماندن رابطه در هر سه به این وابسته است که صورت در برابر چیزی که پیشاپیش در منطقش جا نداده تغییرپذیر بماند. این تغییرپذیری به‌تنهایی بازخورد نیست، زیرا تغییر، شکستن انتظار یا غافلگیرکردن می‌توانند به عادتی تازه بدل شوند و رابطهٔ بسته را بازتولید کنند. اثر برخورد هنگامی به نسبت پیشین بازمی‌گردد که بتواند در شرایطی که آن نسبت بر پایهٔ آنها کفایت می‌کرد مداخله کند و چیزی را که پیش‌تر امکان حرکت بود در پرتو آنچه بعدتر پدیدار شده دوباره در معرض تغییر قرار دهد. بازگشت پیامد به شرایط نسبت پیشین، تا جایی که آن شرایط را از نتیجهٔ حرکت مصون نمی‌کند، رابطه‌ای را می‌سازد که اینجا بازخورد نامیده می‌شود.

تغییر موقعیت، پیامد رخداد، امتداد زمان، بدن یا رابطه‌ای که در خواندن میان اجزا آشکار می‌شود گاهی چیزی را پیش می‌کشند که صورت قبلی برایش پاسخی آماده ندارد و زبان می‌تواند این شکاف را در حرکت بعدی خود وارد کند و اجازه دهد چیزی در فهم قبلی‌اش جابه‌جا شود، یا هرچه پدیدار می‌شود چنان در ساختمان نخست جذب کند که فقط شاهد تازه‌ای برای همان چیزی باشد که از ابتدا می‌دانسته است. صورت قبلی در این برخورد ممکن است دیگر همهٔ آنچه پدیدار شده حمل نکند و این ناکافی‌شدن نیز الزاماً به شکست فرم، بی‌ثباتی دائمی یا تغییر ظاهری آن نمی‌انجامد، همان واژه‌ها و همان شکست‌ها می‌توانند باقی بمانند و رابطهٔ میانشان معنای دیگری پیدا کند. صورتی که زمانی راه دیدن را باز کرده نیز می‌تواند در برخوردی دیگر مانع دیدن شود و هیچ تکنیک، شورش زیبایی‌شناختی یا موفقیت پیشینی نمی‌تواند زندگی آن رابطه را برای همیشه ذخیره کند.

اگر نام می‌تواند پیش از رخداد برسد و جای تجربه بنشیند، اکنون همان حکم تا صورت‌هایی امتداد پیدا می‌کند که برای جلوگیری از این پیش‌رسیدن ساخته شده‌اند. شعر برای زنده‌ماندن ناچار نیست همیشه تازه به نظر برسد، اما آنچه در جریان شکل‌گرفتنش ساخته می‌شود باید بتواند در برابر چیزی

که پیش‌بینی نکرده آسیب ببیند، معنایی را که پیش‌تر کافی بود جابه‌جا کند و پس از این برخورد، زبان نتواند آنچه رخ داده را دقیقاً در همان نسبت پیشین نگه دارد.

منابع و توضیحات[۱] عبدالباسط سلیمانی، «وقتی کلمات دیگر تجربه نمی‌سازند»، نشریهٔ ادبی بانگ، ۹ مرداد ۱۴۰۵. در آن جستار، مسئلهٔ کلیشه از شمار تکرار جدا و با «رسیدن نام پیش از رخداد» و گسست بازخورد میان واژه و جهان صورت‌بندی شده است.

[۲] ویکتور شکلوفسکی، «هنر همچون شگرد»، ۱۹۱۷. بحث خودکارشدن ادراک، دشوار و طولانی‌شدن فرایند ادراک و بازگرداندن محسوس‌بودن چیز در همین جستار صورت‌بندی شده است. شکلوفسکی در ادامه، «خولستومر» تولستوی را نیز از نمونه‌های آشنایی‌زدایی می‌گیرد و توضیح می‌دهد که روایت از منظر اسب، نسبت مالکیت و تعبیرهایی مانند «اسب من» را از بداهت خارج می‌کند.

[۳] تی. اس. الیوت، «هملت و مسائلش»، ۱۹۱۹. الیوت «هم‌بستهٔ عینی» را به مجموعه‌ای از اشیا، یک موقعیت یا زنجیره‌ای از رخدادها پیوند می‌دهد و پس از تعریف آن، خواب‌گردی لیدی مکبث و سخنان مکبث پس از شنیدن خبر مرگ همسرش را

نمونه‌هایی از کفایت امر بیرونی نسبت به عاطفه می‌گیرد. نقد او به «هملت» از فقدان همین کفایت برمی‌آید، زیرا عاطفهٔ هملت را بیش از واقعیت‌هایی می‌داند که در نمایشنامه برای آن فراهم شده‌اند.

[٤] تی. اس. الیوت، «سنت و استعداد فردی»، ۱۹۱۹. الیوت در این جستار بر ترکیب و دگرگونی احساس‌ها و تجربه‌ها در فرایند هنری و تمایز عاطفهٔ شعر از تاریخ شخصی شاعر تأکید می‌کند. در بحث سنت نیز ورود اثر واقعاً تازه را موجب جابه‌جایی هرچند اندک نظم آثار پیشین می‌داند و رابطهٔ گذشته و حال را دوطرفه صورت‌بندی می‌کند، به این معنا که گذشته با حال تغییر می‌کند، همان‌گونه که حال از گذشته جهت می‌گیرد.

[۵] ازرا پوند، «بازنگری»، ۱۹۱۸، و «چند نباید از یک تصویرگرا»، نخستین‌بار منتشرشده در مجلهٔ» شعر» ۱۹۱۳ و سپس بازچاپ‌شده در «بازنگری». پوند در «بازنگری» سه اصل تصویرگرایی را به توافق سال ۱۹۱۲ میان خودش، هیلدا دولیتل و ریچارد آلدینگتن نسبت می‌دهد: برخورد مستقیم با «چیز»، خواه ذهنی خواه عینی، کنارگذاشتن واژه‌ای که سهمی در ارائه ندارد و حرکت ریتم بر پایهٔ عبارت موسیقایی به جای توالی مترونوم. در «چند نباید از یک تصویرگرا» تصویر را مجموعه‌ای فکری و عاطفی می‌داند که در یک لحظه عرضه می‌شود و

دربارهٔ سه قاعده‌ای که فلینت ثبت کرده بود تأکید می‌کند که نباید آن‌ها را جزم دانست.

[٦] ازرا پوند، «در ایستگاه مترو»، نخستین‌بار منتشرشده در مجلهٔ «شعر»، آوریل ۱۹۱۳. پوند در مقالهٔ «گرداب‌گرایی»، منتشرشده در ۱۹۱٤، تجربهٔ ایستگاه لا کنکورد و دشواری یافتن کلمات متناسب با آن را شرح می‌دهد و می‌گوید ابتدا شعری سی‌سطری نوشت و از میان برد، شش ماه بعد شعری نصف آن طول ساخت و حدود یک سال بعد به صورت فشرده‌ای شبیه هوکو رسید. او این شیوه را قرارگرفتن یک ایده بر ایده‌ای دیگر می‌نامد و آن را با ثبت لحظه‌ای پیوند می‌دهد که امر بیرونی و عینی به امر درونی و ذهنی بدل می‌شود. شعر در انتشار نخست سال ۱۹۱۳ فاصله‌گذاری متفاوتی داشت که در چاپ کتابی سال ۱۹۱٦ حفظ نشد.

[۷] احمد شاملو، «رُکسانا»، سرودهٔ ۱۳۲۹، در مجموعهٔ «هوای تازه». نقل‌های شعر در متن حاضر از همین شعر است.

[۸] پوند در «بازنگری» می‌نویسد که شعر آزاد می‌تواند به اندازهٔ صورت‌های پیشین پرگو شود و عیب‌های خاص خود را پیدا کند و در «چند نباید از یک تصویرگرا» سه قاعدهٔ ثبت‌شده به‌وسیلهٔ فلینت را جزم نمی‌داند. اشارهٔ متن حاضر برای

نشان‌دادن این است که امکان فرسوده‌شدن صورت تازه از افق نظری مدرنیسم غایب نبوده است. آشنایی‌زدایی شکلوفسکی در این جستار اصل ادراکی است، نه فهرستی ثابت از شگردهای تولید غرابت.

منبع: https://baangnews.net/29099

رضا نجفی: «ادبیات و اعتراض در زمانه‌ی اعتراف» – نگاهی به رمان اعتراف به وقت چای نوشته فریبا صدیقیم

اعتراف به وقت چای

نوشته‌ی فریبا صدیقیم

نشر باران، سوئد تابستان ۲۰۲۶

رضا نجفی

آثار ادبی را می‌توان افزون بر نقد زیبایی‌شناختی، از دیدگاه‌های دیگری نیز سنجید، زیرا ادبیات کارکردهای گوناگونی دارد. اگر در نقد فرمالیستی، کارکرد زیبایی‌شناسانه‌ی یک اثر ادبی بررسی می‌شود، در نقد جامعه‌شناختی یا روانشناختی و ... پای کارکردهای دیگری به میان می‌آید. رمان اعتراف به وقت چای نیز بر همین قیاس از چند دیدگاه شایان بررسی است.

طبیعی است که به ویژگی‌های فرمی و تکنیکی این رمان نیز خواهیم پرداخت، اما پیش از آن، نخست باید اشاره کرد که این

اثر، یک ارزش سندی نیز دارد. همان‌گونه که برای نمونه آثار بالزاک، امروزه همچون سندی برای شناخت فرانسه‌ی نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزده معتبرند، این رمان نیز می‌تواند به ثبت یک دوره‌ی تاریخی و مسائلی که در آن دوره، در یک مقطع خاص می‌گذرد، یاری رساند.

از این منظر، این رمان به موضوعی می‌پردازد که در ادبیات داستانی ما به آن کمتر پرداخته‌اند. گفتنی است که ما ژانرهایی همچون ادبیات زندان (حبسیه)، ادبیات تبعید، ادبیات مهاجرت و ادبیات اعتراضی نیز داشته‌ایم، اما این ژانرها، زیرشاخه‌هایی نیز دارند که هنوز درباره‌ی برخی از این زیرشاخه‌ها، آثار چندانی پدید نیامده است. رمان اعتراف به وقت چای در چنین گستره‌ای است که زاویه‌ی دیگری پیش روی ما می‌گشاید: روایت شیوه‌های نفوذ یک حکومت توتالیتر یا شبه‌توتالیتر در میان مخالفانش، و نیز به تصویر کشاندن ناقهرمانی که امروزه در ادبیات سیاسی به آن پدیده‌ی «پرستو» می‌گویند. در این رمان شاهدیم که چگونه یک معترض آرام‌آرام می‌لغزد و به همکاری با همان دستگاهی تن می‌دهد که زمانی در برابرش ایستاده بود.

اما باید در نظر داشت که نشان دادن پیچیدگی روانشناختی چنین ناقهرمانی و نیز روانشناسی آدم‌هایی همچون کارگزاران

دستگاه توتالیتر، کار دشواری است. از این رو کنار موضوعی کمتر کار شده و نیز ارزش سندی اثر، این رمان عاری از جنبه‌های روانشناختی نیز نیست.

اما جدا از این ارزش یاد شده که بیشتر به درون‌مایه و محتوا مربوط می‌شود، می‌باید از دیدی فرمالیستی نیز به ارزش‌های فرمی این اثر نگاهی بیندازیم. زیرا فرض بر این گرفته می‌شود که در کار ادبی، اولویت با فرم است؛ یعنی نویسنده نخست باید ثابت کند کاری که نوشته واقعاً از لحاظ فرمی، ادبیات شمرده می‌شود سپس در درجه‌ی دوم می‌توان به درون‌مایه و محتوای آن پرداخت.

از این رو شایان اشاره است که نویسنده در این اثر دست به بازی‌های فرمی مدرنی زده است؛ از جمله اینکه ساختار زمان در داستان غیرخطی است و ما با جابه‌جایی‌هایی در روایت رخدادهای رمان روبه‌رو هستیم.

اما ساختار غیرخطی، تنها وجه مدرن اثر نیست. در بخش‌هایی از رمان، نویسنده وارد متن می‌شود و حتی خواننده را به چالش می‌خواند. از سویی دیگر، کاراکترها نیز به نوعی با نویسنده وارد چالش می‌شوند. در بخشی از رمان، نویسنده می‌گوید شخصیت

اصلی داستان از کنترل او خارج شده و راه خودش را می‌رود. اینجا خواننده یاد پیرآندللو و اثر معروفش شش شخصیت در جست‌وجوی نویسنده می‌افتد. چنین مواردی را می‌توان از شگردهای فرمالیستی رمان دانست.

استفاده از دو زاویه‌ی دید، یعنی راوی دانای کل و منِ راوی، نیز از ویژگی‌های مهم فرمی اثر است؛ آن هم منِ راوی‌ای که چندان قابل اعتماد نیست. ساختن چنین زاویه دیدی، به‌هرحال کار ساده‌ای شمرده نمی‌شود.

توصیف‌های این رمان از جمله نقاط قوت رمان هستند. توصیف‌ها زنده و جاندارند. اثر، ریزبینی‌ها و نکته‌سنجی‌هایی دارد که خواننده می‌تواند ده‌ها گزین‌گویه از دل آن بیرون بیاورد. زبان رمان سلیس و روان است و واقعاً نیاز چندانی به ویرایش ندارد.

کوتاهی رمان نیز به آن شتاب می‌دهد، ریتم را تندتر می‌کند و خواندنش را آسان‌تر می‌سازد؛ یعنی به خوش‌خوانی رمان اضافه می‌افزاید.

نکته مهم دیگر، شخصیت‌پردازی پرچالش رمان است؛ به تصویر کشیدن کسی که می‌لغزد و تن به همکاری می‌دهد، بی‌آنکه این

تغییر به شکلی ناگهانی یا ساده‌انگارانه توضیح داده شود. نشان دادن این فرایند و پیچیدگی‌های آن، به هر صورت چالشی است که نویسنده خوب از عهده‌ی آن برآمده است.

بازنمایی شخصیت بازجو نیز جالب است؛ بازجویی که خودش تمایلات روشنفکری دارد، چیزی شبیه آنچه درباره چهره‌هایی مانند سعید امامی شنیده‌ایم. شاید به همین دلیل است که دو کاراکتر بازجو و ستاره، در رمان می‌توانند به هم نزدیک شوند، زیرا هر دو به نوعی روی لبه قرار دارند.

در این میان توصیف‌های مربوط به بازجویی هم خوب از کار درآمده‌اند. صحنه‌های آن بازی‌های روان‌شناختی که بازجوها راه می‌اندازند، مانند الگوی پلیس بد و پلیس خوب، در رمان به‌خوبی شکل گرفته‌اند؛ بازی‌هایی که شاید در فیلم‌ها بیشتر دیده باشیم تا در رمان.

نکته جالب دیگر این است که کاراکترها سیاه و سفید نیستند. همین موضوع باعث می‌شود رمان از دام شعاری‌شدن یا بدل شدن به بیانیه‌ای سیاسی رها شود. نه ستاره، که شخصیت اصلی داستان است، و نه حتی بازجو، شخصیت‌هایی کاملاً سیاه و سفید نیستند.

در بخش‌هایی از رمان، اطلاعات به‌صورت غیرمستقیم داده می‌شود یا اصلاً داده نمی‌شود، به گونه‌ای که به مشارکت خواننده در فرآیند خلق رمان می‌انجامد. برای نمونه در صفحه‌ی ۱۱۳ رمان، از یک نوار کاست صحبت می‌شود، اما گفته نمی‌شود محتوای آن نوار چه بوده یا فلان یادداشت چه بوده است. مواردی از این دست به تکه‌هایی گمشده از یک پازل می‌مانند،قطعه‌هایی‌هایی که خواننده خود باید در پرکردن جای خالی آنها مشارکت کند.

پایان داستان نیز کمابیش گشوده است و همین، امکان مشارکت بیشتر خواننده را فراهم می‌کند.

اگر دوباره به بحث فرم‌گرایان و محتواگرایان یا منتقدان باورمند به ادبیات متعهد برگردیم، این رمان را می‌توان جزو ادبیات اعتراضی نیز به شمار آورد. اما این نکته موجب نمی‌شود حتی با دیدی فرمالیستی، ارزش رمان را زیر پرسش بریم؛ زیرا تا جایی که ادبیات، به تبلیغ سیاسی یک مرام، حزب یا ایدئولوژی خاص بدل نشود، درون‌مایه‌ی اعتراضی، افشاگرانه یا پرسشگر نمی‌تواند به‌خودی‌خود نقطه‌ضعف شمرده شود؛ همان‌گونه که آثار جورج اورول، سولژنیتسین، بولگاکف و دیگران نیز چنین

ویژگی‌ای دارند. فرم‌گرایان نیز لزوماً ارزش این گونه آثار را زیر پرسش نمی‌برند.

بنابراین چکیده‌ی سخن اینکه می‌توان مدعی شد که این رمان از دید نقد ادبی، ظرفیت‌های گوناگونی دارد. اعتراف به وقت چای افزون بر ارزش فرمی، از یک سو، اثری اعتراضی است و از سوی دیگر، به ادبیات حبسیه نزدیک می‌شود. گفتنی است که ما در ادبیات داستانی معاصر خود، نمونه‌های فراوانی از ادبیات زندان داریم، اما ادبیات بازجویی را بسیار کمتر دیده‌ام. در عین حال، این اثر را می‌توان در حوزه‌ی ادبیات مهاجرت نیز قرار داد، چون بخشی از داستان در خارج از ایران رخ می‌دهد.

از این رو می‌توان از چند زاویه نیز به نقد این رمان نگریست: ادبیات اعتراضی، ادبیات زندان، ادبیات بازجویی و ادبیات مهاجرت. همین تعدد مضامین و درونمایه‌ها در رمان ارزشمند است و چندوجهی‌بودن اثر، امکان نقدهای متفاوتی را فراهم می‌کند.

اگر بخواهم یک نکته انتقادی هم مطرح کنم، تنها ایرادی که شاید بتوان به کار گرفت این است که رمان می‌توانست بسط و توسعه بیشتری پیدا کند. روندی که در آن یک معترض آرام‌آرام

می‌لغزد و بدل به همکار دستگاه امنیتی می‌شود، ظرفیت گسترش بیشتری داشت.

همچنین می‌شد بیشتر نشان داد بازجویی که نقشی منفی دارد، چگونه در عین حال تمایلات روشنفکری داشته، آدم متفکری بوده و چگونه روی لبه قرار گرفته یا از آن لبه لغزیده است. به نکاتی از این دست، شاید می‌شد بیشتر پرداخت.

البته جایی خود نویسنده توضیح داده است که رمان در نسخه‌ی اولیه مفصل‌تر بوده و سپس آگاهانه فشرده‌تر شده است. این نکته‌ی مهمی است؛ زیرا تفاوت بسیاری وجود دارد میان این‌که نویسنده نتوانسته باشد اثر را بسط و گسترش دهد، یا این‌که آن را گسترش داده، اما سپس در فرآیند بازنویسی آگاهانه بخش‌هایی را حذف کرده و به نسخه‌ای فشرده‌تر رسیده باشد.

در اینجا شایان اشاره است که حذف و فشرده‌کردن اثر نیز خود بخشی از توانایی نویسنده شمرده می‌شود. نویسنده معمولاً به آنچه نوشته دلبستگی دارد و کنارگذاشتن بخش‌هایی از اثر، حتی اگر به انسجام و فشردگی بیشتر آن کمک کند، کاری آسان نیست. در این رمان نیز به نظر می‌رسد نویسنده آگاهانه دست به چنین حذفی زده است.

بااین‌حال، من به‌شخصه دوست‌تر می‌داشتم رمان مفصل‌تر می‌بود، خواننده مدت بیشتری با دو شخصیت اصلی همراه می‌شد و روندی که این استحاله آرام‌آرام طی آن رخ می‌داد، بیشتر پخته و سفته می‌شد. گرچه ممکن است منتقدان دیگر، نظر متفاوتی داشته باشند و فشردگی کنونی را یکی از امتیازهای رمان بشمارند.

همان‌گونه که اشارتی هم شد، سنجش تطبیقی این اثر با آثار مشابه بسیار جالب شمرده می‌شود؛ یعنی این‌که ببینیم چنین ادبیاتی در کشورهای دیگر چه تاریخچه و نمونه‌هایی دارد. از این‌رو برای خوانندگانی که آثار متعددی درباره‌ی زندان‌های استالینی، اردوگاه‌های نازی‌ها و نظام‌های مشابه از جمله آثار سولژنیتسین و اورول را خوانده‌اند، مقایسه‌ی تطبیقی این آثار با اعتراف به وقت چای می‌تواند بسیار جذاب باشد.

اگر از این دریچه به رمان بنگریم، می‌توانیم دریابیم که سازوکار حکومت‌های توتالیتر و شبه‌توتالیتر تا چه اندازه به یک‌دیگر شبیه‌اند. ممکن است با فرهنگ‌ها و دوره‌های تاریخی متفاوتی روبه‌رو باشیم، اما شیوه‌های اعمال فشار، کارکردها و روش‌ها در این سیستم‌ها عملاً یکسان‌اند.

جای شگفت نیست اگر خوانندهٔ ایرانی هنگام خواندن این رمان، به یاد برخی آثار نویسندگان ناراضی روس مانند بولگاکف و دیگران که به چنین فضاهایی پرداخته‌اند، بیفتد. در اینجا حتی اشاره به بن‌مایهٔ چای نیز تداعی‌هایی ایجاد می‌کند. می‌دانیم که در فرهنگ روسی، برخلاف بسیاری کشورهای غربی که بیشتر فرهنگ قهوه دارند، چای جایگاه بسیار مهمی دارد و می‌تواند به بن‌مایه‌ای معنادار بدل شود.

در یکی از روایت‌هایی که پیش‌ترخوانده بودم، زندانی‌ای پس از تحمل شکنجه و مقاومت، با این تصور روبه‌رو می‌شود که دوران بازجویی و حبس او به پایان رسیده است. زندانی را به حمام می‌فرستند، لباس تمیز در اختیارش می‌گذارند و به او می‌گویند همسرش برای دیدنش آمده است. در همین فضای امید به آزادی و بازگشت به زندگی عادی، برایش چای می‌آورند؛ اما درست در همان لحظه، همه‌چیز برمی‌گردد و به او گفته می‌شود که باید دوباره به سلول بازگردد. در اینجا چای، که می‌توانست نشانه‌ای از آرامش و بازگشت به زندگی عادی باشد، به بخشی از بازی روانی برای شکستن زندانی بدل می‌شود.

به این ترتیب بن‌مایهٔ تکرارشونده یا به اصطلاح لایت‌موتیف چای در اعتراف به وقت چای برای برخی خوانندگان ممکن

است تداعی‌کننده‌ی چنین صحنه‌های مشابهی از داستان‌هایی متعلق به فرهنگ و زمانه‌ای دیگر باشد. البته این به‌خودی‌خود به معنای وجود رابطه‌ای مستقیم میان آثاری همانند نیست و بیشتر در حکم یک تداعی شخصی شمرده می‌شود؛ اما همین تداعی می‌تواند در یک بررسی تطبیقی، به‌ویژه از منظر بررسی شیوه‌های روانی اعمال قدرت و درهم‌شکستن مقاومت فرد، قابل تأمل باشد.

نکته دیگری که در این رمان از جهت سلبی و نه ایجابی، پسندیده می‌آید، این است که کتاب در دام فمینیسمی شعاری نغلتیده است. ناگفته نیز پیداست که در سال‌های اخیر، نگره‌های فمینیستی بسیار رایج شده و در برخی آثار به گونه‌ای افراط و ساده‌سازی رسیده است؛ در بسیاری از آثار، زنان همواره مظلوم، پاک و بی‌خطا تصویر می‌شوند و روایت تنها به نمایش ظلمی که بر آنان رفته محدود می‌ماند.

اما در این رمان با چنین تصویر یک سویه‌ای از شخصیت‌های زن روبه‌رو نیستیم و گرفتار چنین فمینیسمی کلیشه‌ای نمی‌شویم. شخصیت زن منفی نیز در اثر وجود دارد و زنان، مانند مردان، می‌توانند پیچیده، متناقض یا حتی آسیب‌زننده باشند. چنین می‌نماید که یکی دیگر از امتیازهای رمان حاضر

این است که به‌رغم ظرفیت موجود برای افتادن در دام فمینیسمی شعاری، نویسنده از چنین رویکردی فاصله گرفته و شخصیت‌های زن را نیز فارغ از تقسیم‌بندی ساده و کلیشه‌ای مظلوم و ظالم، با پیچیدگی‌های بیشتری به تصویر کشیده است.

یکی دیگر از نکاتی که می‌تواند موضوع نقدی مستقل باشد، مضمون «اعتراف» است که در عنوان کتاب نیز اشاره‌ای به آن رفته است در آن نقد فرضی که مجال دیگری می‌طلبد، می‌توان بررسی کرد که نسبت این رمان با ادبیات اعترافی چیست و چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با این سنت ادبی دارد.

موضوع دیگری که ظرفیت نقد و بررسی مستقلی دارد، رابطه‌ی پارادوکسیکال نظام‌های توتالیتری با مناسبات جنسی است. از یک سو، این نظام‌ها ریاکارانه وانمود می‌کنند که به نگره‌ای اخلاقی پایبندند و به این بهانه، مناسبات جنسی را به‌شدت کنترل می‌کنند و در این حوزه شعارهای اخلاق‌گرایانه و منزه‌خواهانه سرمی‌دهند. اما از سوی دیگر، خود، عمیقاً درگیر فساد جنسی‌اند و از مناسبات جنسی برای کنترل انسان‌ها و به دام انداختن آنان سود می‌برند.

این رابطه‌ی پارادوکسیکال میان اخلاق‌گرایی ظاهری و بهره‌برداری امنیتی از مناسبات جنسی، یکی از موضوعات قابل تامل رمان است و می‌توان آن را نیز در نقدی مستقل، بررسی کرد.

نکته‌ی مطرح دیگر، دشواری‌ای است که نویسندگان و هنرمندان معترض در مورد سانسور و تعامل با نهادهای امنیتی، با آن روبه‌رویند. بسیاری از این منتقدان می‌پندارند، می‌توانند با دستگاه امنیتی وارد بازی شوند. فرد معترض فکر می‌کند می‌تواند وارد بازی با بازجو شود و حتی او را فریب دهد، غافل از این‌که بازجو تجربه‌ی بسیار بیشتری در چنین بازی‌هایی دارد و در نهایت این فرد معترض است که فریب می‌خورد و در دام همان بازی گرفتار می‌شود.

در تاریخ، نمونه‌های فراوانی از این وضعیت وجود دارد. اریش اوز، خالق کتاب معروف قصه‌های من و بابام از جمله چنین هنرمندانی بود که می‌پنداشت می‌تواند با راه رفتن در لبه‌ی خطوط قرمز حکومت نازی‌ها، با نهادهای امنیتی وارد بازی شود، اما سرانجام این بازی خطرناک به دستگیری و خودکشی او در زندان تمام شد. حکایت کاراکتری به نام ستاره در این رمان، بی‌شباهت به پندار خام اریش اوز نیست.

سال‌ها پیش، یکی از فعالان فرهنگی به کسانی که فعالیت سیاسی می‌کردند، خواندن آثار سولژنیتسین، به‌ویژه «یک روز از زندگی ایوان دنیسوویچ»، را توصیه می‌کرد. از دید او چنین آثاری به‌مثابه‌ی پادزهر، می‌توانستند برای کسانی که وارد فعالیت سیاسی می‌شوند، نوعی واکسیناسیون ایجاد کنند تا بدانند اگر با بازجویی، زندان و سرکوب روبه‌رو شدند، با چه سازوکاری روبه‌رو خواهند بود.

ادبیات می‌تواند چنین کارکرد هشداردهنده‌ای نیز داشته باشد. از این منظر، اعتراف به وقت چای نیز تنها روایت یک تجربه فردی نیست، بلکه می‌تواند خواننده را با سازوکارهایی آشنا کند که قدرت از طریق آن‌ها فرد را تحت فشار قرار می‌دهد، او را وارد بازی خود می‌کند و گاه به نقطه‌ای می‌رساند که مرز میان مقاومت و همکاری برایش مبهم می‌شود.

چکیده و جمع‌بندی سخن اینکه، اعتراف به وقت چای رمانی است که هم از نظر درون‌مایه و ارزش سندی اهمیت دارد و هم از نظر فرم، ساختار، زاویه دید، شخصیت‌پردازی و زبان شایان بررسی است. رمان به موضوعی می‌پردازد که در ادبیات داستانی فارسی کمتر به آن پرداخته شده و در عین حال، می‌کوشد

داستان خود را نه به شکل بیانیه‌ای سیاسی، بلکه در قالب اثری خلاق و ادبی ارائه دهد.

منبع: https://baangnews.net/28859

لوئیجی پیراندلو: «قطار سوت کشید» به ترجمهٔ نینا صادقی

نینا صادقی: دربارهٔ داستان

داستان «قطار سوت کشید» اولین بار در سال ۱۹۱٤ در روزنامهٔ کوریره دلا سرا چاپ شد. یک سال بعد در مجموعهٔ تله قرار گرفت و بعد هم پیراندلو آن را در کتاب مرد تنها، از مجموعهٔ داستان‌هایی برای یک سال، منتشر کرد.

این داستان دربارهٔ مردی به نام بلوکاست. کارش حسابداری است و شخصی آرام و کم‌حرف است که زندگی خیلی سختی دارد. در اداره، رئیسش او را تحقیر می‌کند و همکارانش هم برای خنده اذیتش می‌کنند و دستش می اندازند، اما بلوکا هیچ‌وقت اعتراضی نمی‌کند. در خانه هم مسئول یک خانوادهٔ پرجمعیت است و باید خرج همه را بدهد. چون درآمدش کافی نیست، شب‌ها بعد از برگشتن از اداره تا دیروقت اسناد را رونویسی می‌کند.

بلوکا زندگی یکنواختی دارد: کار می‌کند، خسته می‌شود و هیچ چیز را به روی خودش نمی آورد و روز بعد دوباره همه‌چیز از

اول شروع می‌شود. پیراندلو او را به یک «دفتر ثبت متحرک» و یک الاغ پیر تشبیه می‌کند که با چشم‌بند همیشه همان گاری را در طول راه می‌کشد.

اما یک روز، اتفاق عجیبی می‌افتد. بلوکا نه تنها دیر به اداره می‌رسد و کارش را درست انجام نمی‌دهد، بلکه جلوی رئیسش می‌ایستد و مدام یک جمله را تکرار می‌کند: «قطار سوت کشید!» همکارانش فکر می‌کنند دیوانه شده و او را به تیمارستان می‌فرستند. فقط راوی داستان، که همکار و همسایهٔ اوست، می‌فهمد که برای قضاوت‌کردن دربارهٔ بلوکا باید اول زندگی سختش را شناخت.

ماجرا از این قرار است که بلوکا شبی ، صدای سوت یک قطار را از دور شنیده است. شاید این صدا برای بقیه کاملاً عادی باشد، اما برای بلوکا عادی نبود. او ناگهان به یاد می آورد که بیرون از خانه و اداره‌اش هنوز دنیایی بزرگ وجود دارد. شهرهایی که در جوانی دیده است، کوه‌های برفی، دریاها و جنگل‌های دور. بلوکا آن‌قدر درگیر کار و مشکلات زندگی شده بود که به‌کلی وجود این دنیا را فراموش کرده بود.

بلوکا واقعاً دیوانه نشده است. برعکس، بعد از سال‌ها تازه به خودش آمده و فهمیده که زندگی فقط کار، حساب وکتاب و تحمل‌کردن نیست. البته او نمی‌تواند خانواده‌اش را رها کند یا

کارش را کنار بگذارد. تنها کاری که می‌تواند انجام دهد این است که گاهی در خیال خودش سفر کند؛ مثلاً به سیبری یا جنگل‌های کنگو برود و برای چند لحظه از زندگی سختش فاصله بگیرد.

همکارانش به او می‌خندند، چون فقط رفتار عجیبش را می‌بینند و از زندگی او خبر ندارند. شاید در آغاز به رفتار بلوکا بخندیم، اما وقتی زندگی‌اش را می‌شناسیم، دیگر خندیدن به او آسان نیست. پشت رفتار عجیبش درد مردی را می‌بینیم که سال‌ها همه‌چیز را در سکوت تحمل کرده است.

صدای سوت قطار مشکلات بلوکا را حل نمی‌کند. او باز هم باید به خانه و اداره برگردد و همان زندگی یکنواخت را ادامه دهد. بااین‌حال، حالا می‌داند که زندگی فقط به دنیای کوچک و خسته‌کنندهٔ او محدود نیست. بیرون از آنجا هنوز دنیای بزرگی وجود دارد. شاید همین فکر بتواند کمی به او امید بدهد و کمکش کند تا ادامه دهد.

هذیان می‌گفت.

پزشکان گفته بودند شروع تب مغزی است و همهٔ همکاران اداره هم همین را تکرار می‌کردند. دو سه نفری از تیمارستان برمی‌گشتند؛ رفته بودند به دیدنش. انگار خوششان می‌آمد که هر

همکاری را در راه می‌دیدند که دیرتر از بقیه خبردار شده، نگه دارند و خبر را با همان اصطلاحات علمی تازه‌ای که از پزشکان یاد گرفته بودند، به او بدهند:

ــ جنون، جنون.

ــ التهاب مغز.

ــ التهاب غشا.

ــ تب مغزی.

می‌خواستند غمگین به نظر برسند، اما ته دلشان خوشحال بودند؛ هم از اینکه وظیفه‌شان را انجام داده بودند و هم از اینکه سالم و سرحال از آن تیمارستان دلگیر بیرون آمده و دوباره زیر آسمان آبی و شاد صبح زمستانی قرار گرفته بودند.

ــ می‌میرد؟ دیوانه می‌شود؟

ــ چه می‌دانم! ظاهراً که نمی‌میرد...

ــ چه می‌گوید؟ چه می‌گوید؟

ــ همیشه همان حرف را می‌زند. هذیان می‌گوید... بلوکای بیچاره!

و به فکر هیچ‌کس نمی‌رسید که با آن زندگی عجیبی که این مرد بیچاره سال‌ها داشت، شاید اتفاقی که برایش افتاده کاملاً طبیعی باشد. شاید حرف‌هایی هم که می‌زد و همه آن‌ها را هذیان و نشانهٔ دیوانگی می‌دانستند، ساده‌ترین توضیح همین اتفاق بود.

البته اینکه بلوکا شب قبل ناگهان در برابر رئیس اداره‌اش ایستاده بود و بعد از سرزنش تند او، نزدیک بود به طرفش حمله کند، به این فکر می انداخت که شاید واقعاً عقلش را از دست داده باشد.

چون نمی‌شد مردی آرام‌تر و سربه‌راه‌تر، منظم‌تر و صبورتر از بلوکا پیدا کرد.

محصور... بله، چه کسی او را این‌طور توصیف کرده بود؟ یکی از همکارانش.

بلوکای بیچاره در چهاردیواری تنگ و خشک کار حسابداری‌اش گیر افتاده بود. انگار در ذهنش چیزی جز حساب‌های باز، حساب‌های ساده و دوطرفه، اصلاح حساب‌ها،

کسری‌ها، برداشت‌ها و ثبت ارقام وجود نداشت؛ یادداشت‌ها، دفترهای کل، دفترهای حساب، کاغذهای چرک‌نویس و چیزهایی از این قبیل.

یک دفتر ثبت متحرک بود؛ یا بهتر بگوییم، الاغ پیری که چشم‌بند زده، آرام و بی‌صدا، همیشه با همان قدم‌ها از همان راه می‌رفت و گاری‌اش را می‌کشید.

صد بار این الاغ پیر را شلاق زده بودند؛ بی‌رحمانه، فقط برای خنده و برای اینکه ببینند آیا می‌توانند کمی چموشش کنند؛ دست‌کم گوش‌های افتاده‌اش را بالا بیاورند یا وادارش کنند پایی بلند کند و لگدی بپراند.

اما هیچ!

همهٔ آن شلاق‌های ناحق و آزارهای بی‌رحمانه را در سکوت تحمل کرده بود، بی‌آنکه حتی آهی بکشد؛ انگار حقش بود، یا شاید دیگر چیزی احساس نمی‌کرد، چون سال‌ها به ضربه‌های سنگین و پی‌درپی روزگار عادت کرده بود.

برای همین، باورکردنی نبود که ناگهان سر به شورش بردارد؛ مگر اینکه واقعاً عقلش را از دست داده باشد.

از طرفی، شب قبل رئیس اداره واقعاً حق داشت سرزنشش کند. بلوکا از همان صبح با حال‌وهوایی عجیب و متفاوت به اداره آمده بود. حتی اتفاقی افتاده بود که برای مردی مثل او دست‌کمی از فروریختن یک کوه نداشت: بیش از نیم ساعت دیر کرده بود.

انگار چهره‌اش یکباره بازتر شده بود. گویی ناگهان چشم‌بندش افتاده و تازه زندگی را که در اطرافش جریان داشت دیده بود. انگار گوش‌هایش هم باز شده بودند و برای اولین بار صداهایی را می‌شنید که تا آن روز هرگز نشنیده بود.

با شادی عجیبی که خودش هم از آن گیج بود، وارد اداره شده و تمام روز دست به هیچ کاری نزده بود.

عصر، رئیس اداره وارد اتاقش شد. نگاهی به دفترها و کاغذها انداخت و پرسید:

ــ این دیگر چه وضعی است؟ امروز تمام روز چه کار کردی؟

بلوکا با لبخندی که کمی گستاخانه به نظر می‌رسید، نگاهش کرد و دست‌هایش را گشود.

رئیس اداره جلو آمد، شانه‌اش را گرفت و تکانش داد:

ــ این کارها یعنی چه؟ هی، بلوکا!

بلوکا، با همان لبخندی که معلوم نبود از گستاخی است یا حماقت، جواب داد:

ــ هیچ، جناب شوالیه. قطار.

ــ قطار؟ کدام قطار؟

ــ سوت کشید.

ــ آخر چه می‌گویی؟

ــ دیشب، جناب شوالیه. سوت کشید. صدایش را شنیدم...

ــ قطار؟

ــ بله، قربان. اگر می‌دانستید تا کجا رفتم! به سیبری... یا... یا به جنگل‌های کنگو... در یک چشم‌به‌هم‌زدن می‌شود رفت، جناب شوالیه!

کارمندان دیگر با شنیدن فریادهای رئیس، که از شدت خشم از خود بی‌خود شده بود، وارد اتاق شدند. وقتی حرف‌های بلوکا را شنیدند، یک‌دفعه زدند زیر خنده.

رئیس اداره هم ــ که انگار آن شب از قبل عصبانی بود ــ با شنیدن خنده‌های آنان بیشتر از کوره دررفت و شروع کرد به کتک‌زدن همان مرد آرام و بی‌آزاری که همیشه قربانی شوخی‌های بی‌رحمانه‌اش بود.

اما این بار، برخلاف همیشه، قربانی سر به شورش برداشت. همه با تعجب و حتی ترس نگاهش می‌کردند و او خشمگین فریاد می‌زد. مدام همان حرف عجیب را دربارهٔ قطاری تکرار می‌کرد که سوت کشیده بود. می‌گفت: به خدا دیگر بس است! حالا که صدای سوت قطار را شنیده، دیگر نمی‌تواند و نمی‌خواهد بگذارد با او آن‌طور رفتار کنند.

به‌زور گرفتندش، دست‌وپایش را بستند و به تیمارستان کشاندند.

آنجا هم هنوز از همان قطار حرف می‌زد و صدای سوتش را درمی‌آورد.

آه، چه سوت غمگینی! انگار از جایی دور، در دل شب می‌آمد؛ سوتی پر از درد و اندوه.

و بلافاصله بعد از آن می‌گفت:

ــ راه می‌افتیم، راه می‌افتیم... آقایان، کجا؟ کجا می‌رویم؟

و طوری به همه نگاه می‌کرد که انگار دیگر آن چشم‌های همیشگی را نداشت. چشم‌هایش که همیشه تیره، بی‌فروغ و گرفته بودند، حالا روشن و درخشان می‌خندیدند؛ مثل چشم‌های یک کودک یا آدمی خوشبخت.

جمله‌های بی‌سروته از دهانش بیرون می‌آمد؛ حرف‌هایی که هیچ‌کس تا آن روز از او نشنیده بود، حرف‌هایی شاعرانه، خیال‌انگیز و عجیب. شگفتی ماجرا این بود که کسی نمی‌فهمید این واژه‌ها چطور و با چه معجزه‌ای بر زبان مردی آمده‌اند که تا آن روز کاری جز سروکله‌زدن با عددها، دفترها و فهرست‌ها نداشت و در برابر زندگی مثل آدمی کور و کر بود؛ ماشینی بود برای حساب‌وکتاب.

حالا از پیشانی‌های آبی کوه‌های پربرف حرف می‌زد که سر به آسمان بلند کرده بودند. از نهنگ‌های لزج و عظیمی می‌گفت که در ته دریا با دمشان ویرگول می‌ساختند.

همان‌طور که گفتم، حرف‌هایی بود که هیچ‌کس انتظار نداشت از دهان بلوکا بشنود.

بااین‌حال، کسی که خبر دیوانه‌شدن ناگهانی بلوکا و حرف‌های عجیبش را برایم آورد، از واکنش من جا خورد. نه‌تنها در من اثری از حیرت ندید، بلکه حتی کمی هم تعجب نکردم.

خبر را در سکوت شنیدم؛ اما سکوت من پر از درد بود. سرم را تکان دادم، گوشه‌های لبم از تلخی پایین افتاد و گفتم:

ــ آقایان، بلوکا دیوانه نشده است. مطمئن باشید که دیوانه نشده. حتماً اتفاقی برایش افتاده، اما اتفاقی کاملاً طبیعی. هیچ‌کس نمی‌تواند آن را بفهمد، چون هیچ‌کس به‌درستی نمی‌داند این مرد تا امروز چطور زندگی کرده است. من که زندگی‌اش را می‌شناسم، مطمئنم همین که ببینمش و با او حرف بزنم، همه‌چیز برایم روشن می‌شود.

در راه تیمارستانی که آن مرد بیچاره را در آن بستری کرده بودند، با خودم فکر می‌کردم:

«برای کسی که تا آن روز مثل بلوکا زندگی کرده، یعنی زندگی‌اش واقعاً "ناممکن" بوده، یک اتفاق کاملاً عادی، یک حادثهٔ ساده یا حتی برخورد ناگهانی پا با سنگ‌ریزه‌ای در جاده، ممکن است نتیجه‌ای عجیب و غیرمنتظره داشته باشد. نتیجه‌ای

که هیچ‌کس نمی‌تواند آن را توضیح دهد، مگر اینکه بداند زندگی آن آدم از پیش ناممکن بوده است.

علت را باید در همان زندگی ناممکن جست‌وجو کرد و اتفاق را به آن برگرداند؛ آن‌وقت همه‌چیز ساده و روشن می‌شود.

اگر کسی فقط دُم یک هیولا را ببیند، بی‌آنکه خود هیولا را در نظر بگیرد، شاید آن دم هم برایش هیولاوار به نظر برسد. اما وقتی دم را به هیولا برگرداند، دیگر عجیب نیست؛ می‌بیند برای آن هیولا درست همان دُمی است که باید باشد، یک دُم کاملاً طبیعی.»

من هیچ‌وقت ندیده بودم کسی مثل بلوکا زندگی کند. همسایه‌اش بودم و نه‌فقط من، بلکه همهٔ ساکنان ساختمان از خودشان می‌پرسیدند این مرد چطور می‌تواند در آن وضع دوام بیاورد.

سه زن نابینا با او زندگی می‌کردند: همسرش، مادرزنش و خواهر مادرزنش. دو نفر آخر بسیار پیر بودند و به‌خاطر آب‌مروارید نابینا شده بودند. همسرش آب‌مروارید نداشت، اما کاملاً نابینا بود و پلک‌هایش انگار به هم دوخته شده بودند.

هر سه نفر نیاز داشتند کسی از آن‌ها مراقبت کند. از صبح تا شب فریاد می‌زدند، چون کسی نبود به کارهایشان برسد.

دو دختر بیوهٔ بلوکا هم بعد از مرگ شوهرانشان به خانهٔ او برگشته بودند؛ یکی با چهار بچه و دیگری با سه بچه. آن دو نه وقت رسیدگی به آن سه زن را داشتند و نه حوصله‌اش را. اگر کمکی هم می‌کردند، فقط به مادر خودشان بود.

مگر بلوکا می‌توانست با حقوق ناچیز حسابداری‌اش شکم این‌همه آدم را سیر کند؟

برای همین مجبور شده بود شب‌ها در خانه کار دیگری هم انجام دهد: اسناد را رونویسی کند.

در میان سروصدا و فریادهای آن پنج زن و هفت بچه می‌نشست و می‌نوشت تا بالاخره هر دوازده نفر در سه تختی که در خانه بود جایی برای خواب پیدا کنند. تخت‌ها بزرگ و دونفره بودند، اما در تمام خانه فقط همان سه تخت وجود داشت.

هر شب دعوا و دنبال‌کردن یکدیگر شروع می‌شد؛ اثاثیه واژگون می‌شد، ظرف‌ها می‌شکست و صدای گریه، فریاد و افتادن چیزها به گوش می‌رسید. گاهی یکی از بچه‌ها در تاریکی فرار

می‌کرد و خودش را میان سه پیرزن نابینایی جا می‌داد که در تختی جداگانه می‌خوابیدند.

آن سه پیرزن هم هر شب با هم دعوا می‌کردند، چون هیچ‌کدام نمی‌خواست وسط بخوابد و هر وقت نوبت یکی از آن‌ها می‌شد، اعتراض می‌کرد.

بالاخره خانه آرام می‌گرفت و بلوکا تا دیروقت به رونویسی ادامه می‌داد؛ آن‌قدر که قلم از دستش می‌افتاد و چشم‌هایش خودبه‌خود بسته می‌شد.

بعد، اغلب با همان لباس‌ها، خودش را روی مبل کهنه و خرابی می‌انداخت و فوراً به خوابی سنگین فرومی‌رفت. صبح هم به‌سختی از خواب بیدار می‌شد، گیج‌تر و منگ‌تر از همیشه.

خب، آقایان، در چنین وضعی برای بلوکا اتفاقی افتاده بود که کاملاً طبیعی بود.

وقتی برای دیدنش به تیمارستان رفتم، خودش همه‌چیز را جزءبه‌جزء برایم تعریف کرد. بله، هنوز کمی هیجان‌زده بود، اما بعد از اتفاقی که برایش افتاده بود، این حالت عجیب نبود.

به پزشکان، پرستاران و همهٔ همکارانی که فکر می‌کردند دیوانه شده، می‌خندید و می‌گفت:

ــ کاش! کاش واقعاً دیوانه شده بودم!

آقایان، سال‌های سال بود که بلوکا فراموش کرده بود، واقعاً فراموش کرده بود، که دنیا وجود دارد.

آن‌قدر در رنج زندگی تلخش فرو رفته بود و تمام روز در حساب‌وکتاب‌های اداره غرق می‌شد که حتی یک لحظه هم فرصت نفس‌کشیدن نداشت. مثل حیوانی چشم‌بسته که به تیرک چرخ آب یا آسیاب بسته شده باشد، سال‌ها یک مسیر را دور زده بود. بله، آقایان، واقعاً فراموش کرده بود که بیرون از آن زندگی، دنیایی هم وجود دارد.

دو شب پیش، خسته و ازپاافتاده، خودش را روی همان مبل کهنه انداخته بود تا بخوابد. شاید از شدت خستگی بود که برخلاف شب‌های دیگر، خوابش نبرد.

ناگهان در سکوت عمیق شب، صدای سوت قطاری را از دور شنید.

احساس کرد گوش‌هایش بعد از سال‌ها، نمی‌دانست چطور، یکباره باز شده‌اند.

سوت قطار ناگهان همهٔ بدبختی‌ها و تنگناهایی را که دورش را گرفته بودند، کنار زد و با خود برد. انگار درِ قبری باز شده باشد؛ خود را نفس‌زنان در هوای آزاد دنیایی دید که بزرگ و بی‌انتها در اطرافش گشوده می‌شد.

بی‌اختیار به پتوهایی که هر شب روی خودش می‌انداخت چنگ زد و در خیال، دنبال قطاری رفت که در دل شب دور می‌شد.

آه، بیرون از آن خانهٔ وحشتناک، بیرون از آن‌همه عذاب، دنیایی وجود داشت؛ دنیایی بزرگ و دور که آن قطار به سویش می‌رفت...

فلورانس، بولونیا، تورینو، ونیز...

شهرهای زیادی که در جوانی دیده بود و حتماً در همان شب هم چراغ‌هایشان روی زمین می‌درخشید.

بله، او می‌دانست در آن شهرها چه زندگی‌ای جریان دارد؛ خودش هم زمانی آن زندگی را تجربه کرده بود!

زندگی در آنجا همچنان ادامه داشت و همیشه هم ادامه داشته بود، در حالی که او اینجا، مثل حیوانی چشم‌بسته، دور تیرک آسیاب می‌چرخید.

سال‌ها بود که دیگر به آن دنیا فکر نکرده بود!

دنیای او به رنج خانه و فضای خشک و خفهٔ حسابداری محدود شده بود. اما حالا جهان دوباره و ناگهانی به روحش بازمی‌گشت؛ انگار یکباره آن را به درونش می‌ریختند.

همان لحظه‌ای که برای او در این زندان می‌گذشت، مثل لرزشی برقی در سراسر جهان جریان داشت. حالا که خیال او ناگهان بیدار شده بود، می‌توانست رد آن لحظه را در شهرهای آشنا و ناآشنا، در دشت‌ها، کوه‌ها، جنگل‌ها و دریاها دنبال کند...

همان لرزش، همان تپش زمان.

در همان لحظه‌ای که او اینجا آن زندگی «ناممکن» را تحمل می‌کرد، میلیون‌ها نفر در گوشه‌وکنار دنیا به شکل دیگری زندگی می‌کردند.

درست همان وقت که او اینجا رنج می‌کشید، کوه‌های دور و پوشیده از برف، پیشانی‌های آبی‌شان را به سوی آسمان شب بلند کرده بودند...

بله، آن‌ها را می‌دید؛ می‌دیدشان، درست به همین شکل...

اقیانوس‌ها بودند...

جنگل‌ها بودند...

حالا که دنیا دوباره به روحش برگشته بود، می‌توانست کمی خودش را آرام کند.

بله، می‌توانست هرازگاهی از رنج زندگی‌اش فاصله بگیرد و در خیال خود، هوایی تازه در این جهان وسیع نفس بکشد.

همین برایش کافی بود!

طبیعی بود که روز اول کمی از حد گذشته باشد. مست شده بود؛ تمام دنیا یکباره به درونش ریخته و همه‌چیز را زیرورو کرده بود.

اما کم‌کم آرام می‌شد و حالش جا می‌آمد.

هنوز از آن‌همه هوای آزاد سرمست بود و خودش هم این را می‌دانست.

همین که کاملاً آرام می‌شد، پیش رئیس اداره می‌رفت، عذرخواهی می‌کرد و مثل گذشته به کار حسابداری‌اش برمی‌گشت.

فقط رئیس دیگر نباید مثل قبل بیش از اندازه از او کار می‌خواست. باید اجازه می‌داد گاهی، میان ثبت یک حساب و حساب بعدی، سفر کوتاهی برود؛ بله، به سیبری... یا... یا به جنگل‌های کنگو...

ــ یک چشم‌به‌هم‌زدن بیشتر طول نمی‌کشد، جناب شوالیه. حالا که قطار سوت کشیده است...

منبع: https://baangnews.net/28808

هما شهرام‌بخت: «آن‌که بیرون نمی‌رود» – مورد عجیب دکتر جکیل و مستر هاید

وقتی هیولا بیرون از انسان بود

در نخستین روایت‌های دینی، شر برای اینکه قابل دیدن و روایت کردن باشد، اغلب در قالب دیو، اهریمن، اژدها یا یک موجود از قلمرو تاریکی ظاهر می‌شود. در عهد جدید، این تصور در روایت‌های تسخیر صورت ملموس‌تری به خود می‌گیرد. ارواح ناپاک وارد بدن انسان می‌شوند و رفتار و گفتارش را تغییر می‌دهند یا به عبارت بهتر بدن انسان محل حضور نیرویی بیگانه می‌شود. در انجیل مرقس، ۵:۱–۲۰، مردی جِراسِنی گرفتار «روح ناپاک» است؛ نیرویی بیگانه که رفتار او را دگرگون کرده و اختیارش را در دست گرفته است. عیسی این روح را از او بیرون می‌راند و مرد به وضعیت عادی بازمی‌گردد. در این روایت‌ها، شر موجودی بیگانه است؛ عاملی که از بیرون وارد می‌شود، و او را تحت سلطه خود درمی‌آورد و رهایی زمانی اتفاق می‌افتد که این نیرو به بیرون رانده شود.

این نیروی خارجی در اسطوره‌ها و افسانه‌های کهن، معمولاً هیولا نامیده می‌شود و در غار، بیابان، جنگل، جهان مردگان یا سرزمینی ناشناخته ماوا دارد. قهرمان با آن روبه‌رو می‌شود، از آن هراس دارد و تلاش می‌کند شکستش دهد. هرچه به جهان مدرن نزدیک می‌شویم، هیولا به انسان نزدیک‌تر می‌شود و به مکان ناشناخته تعلق ندارد. این موجود گاه ساخته دست انسان است، گاه از بدن او بیرون می‌آید و یا حتی چیزی است که درون انسان پنهان است.

در داستان «مورد عجیب دکتر جکیل و آقای هاید»، رابرت لویی استیونسن داستان پزشکی را روایت می‌کند که در ظاهر مردی محترم و مورد اعتماد است، اما رازی را با خود حمل می‌کند. جکیل بخشی موسوم به آقای هاید دارد که با تصویری که از یک مرد محترم و موجه از خود ساخته، سازگار نیست. آقای هاید در ابتدا برای دکتر جکیل راهی برای رهایی به نظر می‌رسد و جکیل می‌تواند هر وقت بخواهد به هاید تبدیل شود، کارهایی را انجام دهد که در حالت عادی از آنها پرهیز می‌کند و بعد دوباره به زندگی معمولش برگردد. در آغاز، همه‌چیز ظاهراً تحت کنترل اوست. اما خیلی زود معلوم می‌شود که این جدایی آن‌قدرها هم ساده نیست. هاید کم‌کم قدرت بیشتری پیدا می‌کند و بازگشت جکیل به شکل عادی را دشوار می‌سازد.

برای فهم اینکه استیونسن چگونه انسان را به هیولا بدل کرد، باید به گذشته‌ی ادبیات بازگشن؛ به دوره‌ای که هیولاها در ادبیات موجودات ترسناک صرف نبودند، بلکه صورتِ ترس‌های عمیق‌تر انسان از علم، بدن، میل و تاریکی‌های پنهان وجود او را به خود می‌گرفتند.

آفرینش موجودی که نباید آفریده می‌شد

در ابتدا باید از گولم یاد کرد. این مخلوق یکی از نخستین تصویرهای مهم این آفرینش مصنوعی است. در افسانه‌های یهودی، گولم موجودی انسان‌نماست که از گل یا خاک ساخته می‌شود و با استفاده از حروف مقدس جان می‌گیرد؛ در روایت مشهور پراگ، خاخام لِو او را برای دفاع از جامعه یهودیان در برابر آزار و حمله می‌آفریند. اما گولم کم‌کم از فرمان خالقش سرپیچی می‌کند و از موجودی خادم و حافظ به نیرویی خطرناک تبدیل می‌شود؛ تا جایی که خالق ناچار می‌شود او را از کار بیندازد و دوباره به توده‌ای از گل بازگرداند.

یاکوب گریم در ۱۸۰۸ روایتی از گولم را، که پیش‌تر در منابع یهودی و روایت کریستوف آرنولد ثبت شده بود، به فضای ادبی رمانتیک آلمان آورد؛ چند سال بعد، آخیم فون آرنیم در

(۱۸۱۲) Isabella von Ägypten این روایت را به داستانی ادبی بدل کرد. گولم از این مسیر، از سنت یهودی به ادبیات آلمانی راه یافت و در آغاز قرن نوزدهم به یکی از تصاویر مهم آفرینش موجودی مصنوعی تبدیل شد.

ادبیات گوتیک جلوه‌ای از اضطراب هستی
به کوشش مجتبی فکری زمانی در همکاری و همراهی با نشریه ادبی بانگ همراه با جستاری از هما شهرام‌بخت.
این کتاب برای مطالعه در گوشی‌های موبایل توسط Chatgpt طراحی و ساخته شده و رایگان است.
فروش این کتاب اکیداً ممنوع است.
به اهتمام نشریه ادبی بانگ
پاییز ۱۴۰۵/۲۰۲۶، پاریس/فرانسه
دانلود رایگان(+)

تصویر انسانی که می‌خواهد به جایگاه آفریننده نزدیک شود و موجودی می‌سازد که دیگر در اختیارش نیست، در قرن نوزدهم معنای تازه‌ای پیدا کرد و اضطرابی را نشان داد که بعدها در ادبیات مدرن بارها تکرار شد.

در ادبیات آلمانی، این میل به عبور از مرزهای انسانی را می‌توان در «فاوست» گوته دید. در بخش اول فاوست دانشمندی است که از مرزهای شناخت انسانی خسته شده و برای رسیدن به تجربه و دانشی فراتر از آنچه علم و فلسفه به او می‌دهند، با مفیستوفلس پیمان می‌بندد؛ پیمانی که میل انسان به عبور از حدود خود را به مسئله‌ای اخلاقی تبدیل می‌کند.

در بخش دوم، این میل در هومونکولوس، موجودی مصنوعی که درون شیشه پدید می‌آید، صورتی عینی‌تر پیدا می‌کند؛ موجودی که هنوز انسان کامل نیست و در مرز میان ماده، زندگی و آفرینش ایستاده است.

استیون برتمن احتمال می‌دهد که بازگشت گولم از سنت روایی یهودی به فضای ادبی آلمان در آغاز قرن نوزدهم، در دوره‌ای که رمانتیسم آلمان به افسانه‌ها و روایت‌های عامیانه توجه تازه‌ای نشان می‌داد، زمینه‌ای برای آشنایی دوباره‌ی مری شلی با این افسانه فراهم کرده باشد؛ او همچنین احتمال می‌دهد سرگردانی پررنج مخلوق فرانکنشتاین از شعرهای پرسی بیش شلی درباره‌ی «یهودی سرگردان» تأثیر گرفته باشد. فرانکنشتاین داستان دانشمندی است که می‌خواهد با دانش طبیعی و آزمایش، راز حیات را کشف کند. مخلوق او در آغاز شرور نیست و پیش

از آنکه دست به خشونت بزنند، تنها، طرد شده و از سوی خالقش رها شده است. هیولایی که مری شلی خلق می‌کند، نتیجه نپذیرفتن مسئولیت چیزی است که انسان خود آن را به وجود آورده است.

هیولا وارد خانه می‌شود

خون‌آشام هیولاهای دیگر قرن نوزدهم هستند که بیش از پیش مرز انسان و شر را جابه‌جا می‌کنند. در خون‌آشام اثر جان ویلیام پولیدوری، لرد روتون اشراف‌زاده‌ای جذاب است که در محافل اجتماعی لندن رفت‌وآمد می‌کند و قربانیانش را از همان جامعه‌ای برمی‌گزیند که ظاهراً به آن تعلق دارد. در وارنی خون‌آشام نوشته‌ی جیمز مالکوم رایمر، خون‌آشام دیگر فقط موجودی شکارچی نیست؛ وارنی از ماهیت خود رنج می‌برد و میان خشونت و میل به رهایی گرفتار است. در کارمیلا اثر جوزف شریدان له فانو، هیولا به انسانی زیبا و فریبنده نزدیک‌تر می‌شود؛ کارمیلا وارد خانه‌ی لورا می‌شود، اعتماد او را به دست می‌آورد و حقیقت خون‌آشامی‌اش را پشت چهره‌ای انسانی پنهان می‌کند. در واقع هیولاهای این قرن چیزی در بیرون از انسان نیستند و به درون خانه، جامعه، رابطه و سرانجام به خودِ انسان نزدیک می‌شوند.

در تصویر دوریان گری اثر اسکار وایلد، دوریان جوانی و زیبایی خود را حفظ می‌کند، در حالی که تصویرش به‌تدریج آثار فساد اخلاقی و گناه او را به خود می‌گیرد؛ هیولا اینجا از بدن انسان جدا شده و در تصویر پنهان می‌شود.

هیولایی که از درون برمی‌خیزد

در قرن نوزدهم، ترس از موجود ناشناخته‌ی ساکن در دل تاریکی، به تدریج جای خود را به ترس از علم، انحطاط اخلاقی و بخش‌های ناشناخته‌ی وجود انسان می‌دهد و مورد عجیب دکتر جکیل و آقای هاید متولد می‌شود. در این اثر هیولا دیگر آفریده‌ی دست انسان یا موجودی واردشده از جهان بیرون نیست، بلکه از درون خود او سر برمی‌آورد.

ریشه‌های شکل‌گیری این داستان را می‌توان در زندگی و تخیل استیونسن نیز دنبال کرد. او در خانواده‌ای پروتستان و پرسبیتری در ادینبورگ بزرگ شد؛ جهانی که در آن گناه، وسوسه، داوری الهی و مسئولیت اخلاقی مفاهیمی آشنا بودند و بعدها در جکیل و هاید بازتاب یافتند.

افزون بر آن استیونسن در نوشته‌ای درباره‌ی خواب‌هایش از نقش کابوس‌ها و تخیل شبانه در شکل‌گیری داستان‌هایش سخن گفت و بیان داشت ایده‌ی جکیل و هاید از همین قلمرو خواب به سراغش آمد؛ روایتی که همسرش نیز در بازنویسی آن نقش داشت. در کنار آن تجربه‌های شخصی، ادبیات گوتیک و علاقه‌ی دیرینه به داستان‌های دوگانه و انسانِ تقسیم‌شده، زمینه‌ی ادبی داستان را نیز فراهم کرد.

مصطفی جانلی، با قرار دادن هاید در کنار مفهوم «نفس امّاره» در اخلاق اسلامی، او را نه موجودی بیگانه و بیرونی، بلکه تجسم امیال مهارنشده‌ی جکیل می‌داند؛ بخشی از وجود که از نظارت وجدان و خویشتن‌داری جدا شده و به هیئتی گوتیک درآمده است. در این نگاه، هاید هیولایی است که از درون انسان شکل می‌گیرد و همین نکته، جکیل و هاید را به یکی از روشن‌ترین نقاط تحول تصویر هیولا در ادبیات مدرن تبدیل می‌کند. (با این تفاوت که در اخلاق اسلامی، نفس امّاره سرنوشت نهایی انسان نیست و می‌تواند از مسیر شناخت و تربیت به نفس لوّامه و سپس نفس مطمئنه نزدیک شود؛ اما هاید چنین امکان دگرگونی‌ای ندارد و در همان هیئتِ میل رهاشده باقی می‌ماند.)

با مورد عجیب دکتر جکیل و آقای هاید، مسیر طولانی هیولا به نقطه‌ای تازه می‌رسد: هیولایی که زمانی در برابر انسان و در قلمرو تاریکی ایستاده بود، اکنون در مرزهای وجود خود انسان شکل می‌گیرد و بخشی از اوست. از همین‌جاست که معنای ترس تغییر می‌کند؛ ترسناک‌ترین هیولاها دیگر چهره‌ای بیگانه ندارند، و وقتی به چشم‌هایشان نگاه می‌کنیم، چیزی جز چهره‌ی خودمان در آنها نمی‌بینیم.

منابع

Bertman, Stephen. “The Role of the Golem in the Making of Frankenstein.” The Keats-Shelley Review, vol. 29, no. 1, 2015, pp. 42–50.
Taylor & Francis Online
Canlı, Mustafa. “The ‘Beast’ Within: Mr. Hyde and the Islamic Concept of the Untamed Nafs as a Gothic Monster.” In Monster Image: Gothic Creatures in British Literature: Contemporary Reinterpretations and Cultural Resonances, edited by Abdul Serdar Öztürk and İsmail Tekşen, Chapter 9, pp. 133–146. Özgür Yayınları, 2025.
ResearchGate
Stevenson, Robert Louis. “A Chapter on Dreams.” Scribner’s Magazine, January 1888.
Stevenson, Robert Louis. The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde. London: Longmans, Green & Co., 1886.
Wikipedia

Goethe, Johann Wolfgang von. Faust, Part One; Faust, Part Two.
John William Polidori, The Vampyre — London: Penguin Classics, 2025.
Rymer, James Malcolm, and Thomas Peckett Prest. Varney the Vampire; or, The Feast of Blood. Vols. 1–3. e-artnow, 2020.
J. Sheridan Le Fanu, Carmilla — Pushkin Press, London, 2020.
Wilde, Oscar. The Picture of Dorian Gray. London: Penguin, 2012.
The New Testament, Mark 5:1–20.
The Qur’an, ۱۲:۵۳— نفس اماره
The Qur’an, ۷۵:۲ — نفس لوّامه
The Qur’an, ۸۹:۲۷–۳۰ — نفس مطمئنه
.

منبع: https://baangnews.net/28878

شیرین عزیزی مقدم: «اهالی ماگنولیا»ی زویا پیرزاد؛ مهاجرت و خوشبختی ناتمام

«اهالی ماگنولیا» چه حاصل تجربه‌ی زیسته‌ی نویسنده باشد، و چه حاصل تخیلِ او، و یا ترکیبی از هر دو، تنها داستان اهالیِ یک خیابان است و نه بیشتر؛ و قابل تعمیم به همه‌ی ایرانیان، و یا همه‌ی مهاجران نیست.
نگاه نگارنده به این داستان کاملاً توصیفی و بدون هیچ‌گونه پیش‌داوری و قضاوت است. جُستار با شواهدی از کتاب همراه شده‌است.

من این حروف نوشتم، چنان‌که غیر ندانست،
تو هم ز روی کرامت، چنان بخوان که تو دانی!
[حافظ]

«اهالی ماگنولیا»، آخرین رمان خانم زویا پیرزاد است که در ۲۲۶ صفحه منتشر، و روانه‌ی بازار کتاب شده‌است.
داستانی ساده و روان، و بسیار خوش‌خوان با نثری پاکیزه که گاهی شاهد تفنن‌های نویسنده در زبان نیز هستیم مانند: "پرت کردن نگاه" در گزاره‌ی:

«نگاه عاقل اندر سفیهی پرت کرد طرفم و جواب نداد.» [ص. ٤٢]

داستان برمبنای توالی خط زمانی به‌پیش نمی‌رود. یادآوریِ خاطرات و سفر به گذشته، نقش پُررنگی در ساختار این داستان دارد.

داستان روایت دلتنگیِ ناشی از مهاجرت است و تنها به ما ایرانیان اختصاص ندارد. هر انسانی می‌تواند دلتنگ زاد و بوم خود شود. رمان، بازتاب روایت زندگی شخصیت‌هایی است که غربت از آن‌ها _الزاماً_آدم‌های خوشبخت‌تری نساخته است.

کتاب ۱۹ فصل دارد و به زندگیِ عموماً مهاجرانی می‌پردازد که ترک دیار کرده‌اند و درخاکِ غربت جای گرفته‌اند.

فصل اول به معرفی اهالی خیابان ماگنولیا اختصاص دارد. ساکنانی که هر کدام از کشوری به انگلستان آمده‌اند: خیابانی چندفرهنگی!

آدم‌های قصه در ابتدای داستان به‌ظاهر با هم ارتباط دارند؛ اما هر کدام زندانیِ تنهایی خود هستند. در ذهن و روح آن‌ها گویی یک زیستِ پنهان در جریان‌دارد که آکنده است از مجموعه‌ی آرزوهای برآورده نشده، حسرت‌ها، و تلخی‌هایی که به تنهایی متحمل شده‌اند. رازهایی که تاکنون به هیچ‌کس نگفته‌اند، و حتی

نزدیک‌ترین افراد به آن‌ها نیز از آن بی‌خبرند. هر کدام از شخصیت‌های اصلی حامل زخم‌هایی هستند که در کودکی و یا در خانه‌ی پدری خورده‌اند، و شاید همین امر آنان را به مهاجرت ترغیب کرده است؛ اما دلایل مهاجرت ایرانی‌های ساکن خیابان ماگنولیا همگی غیرسیاسی است. با این‌همه، نگاه منفیِ نویسنده به پدیده‌ی مهاجرت را می‌توان از زبان شخصیت‌ها خواند؛ اما با پیشرفت داستان، رشته‌ی روابط محکم‌تر، و اهالی، حامی و پشتیبان یکدیگر می‌شوند.

■خانه‌ی خاله‌مهین محل گردهماییِ اهالیِ خیابان است. او با محبت و مهمان‌نوازی همه‌ی غریبان را گِرد هم جمع می‌کند. مهین پس از سال‌ها اقامت در انگلستان هنوز آن‌جا را وطن خود نمی‌داند:

«مهین گفت: سمیه‌جون راحت باش! این‌جا همه خودمونی هستیم. همه دربه‌دریم! با هم راحت نباشیم، با کی راحت باشیم؟» [ص.۸۰]

اهالی نسبت به مهاجران تازه‌وارد خوش‌بین نیستند. قضاوت آن‌ها درباره‌ی سمیه که به‌تازگی به انگلستان آمده است را بخوانیم:

«_ سیاسی بوده، هم خودش، هم شوهرش. زمینی فرار کردند.
عادله پوزخند زد:
_ آره هرکی دوتا اعلامیه پخش کرد و چهار دفعه رفت تظاهرات شد سیاسی! دروغ که شاخ و دم نداره!
خاله مهین بُراق شد و دست زد به کمر:
_تو از کجا می‌دونی دروغ می‌گه؟
عادله دست زد به کمر:
_تو از کجا می‌دونی دروغ نمی‌گه؟» [ص.۸٤]

در عمق وجود هر یک از آدم‌های قصه، دره‌ای از بحران‌های عاطفی، اجتماعی و فرهنگی وجود دارد. زیستن در شهر فرنگ نیز آن دره‌ها را پُر نکرده‌است.

گل ماگنولیا، گل باغ‌های سلطنتی است؛ اما به‌مرور راه خود را به پارک‌ها، خیابان‌ها و باغ‌های شخصی باز کرده‌است. این گل نُماد زیبایی، پاکی و شکوه طبیعت به‌شمار می‌رود و با استقامت، اشرافیت، وقار و عشق به طبیعت مرتبط است. در رمان اما اسمی است بی مسما:

«خیابان ما که اسمش ماگنولیا بود، و اسم درخت‌های کنار دو پیاده‌رو ماگنولیا نبود، و نمی‌دانستم چه بود...» [ص.۵]

اهالی این خیابان آدم‌های میانه‌حالی هستند که تعدادی از آن‌ها برای زندگی بهتر تلاش می‌کنند و تفاوت طبقاتی خود را با دیگران می‌بینند. نگاه سوسن به زندگی شارون و مقایسه‌ی او با خود را می‌توان در چندصفحه خواند.

مَحملِ ورود به داستان، ماشین تویوتای قرمزِ قراضه‌ی سوسن است؛ آرایشگری که راوی داستان، و ساکن این خیابان است. با عبور ماشین از کنار هر خانه، قصه‌ی اهل خانه تعریف‌می‌شود. خانه‌ی سوسن آخرین خانه‌ی خیابان است.

خانواده‌ای اهل هندوستان است، و دیگری اهل پاکستان. یکی اهل لیتوانی و دیگری، ایرانی... با فرهنگ‌ها و آداب و رسوم متفاوت که در کنار هم، اما نه با صداقت تمام، و نه به خوشی، زندگی می‌کنند.

■داستان چند روایت اصلی و چندین خرده‌روایت از شخصیت‌های فرعی دارد که آن‌ها نیز بازگو می‌شوند. آدم‌هایی که گاه با علاقه و اشتیاق و به انتخاب؛ و گاه به اجبار، تن به مهاجرت داده‌اند؛ اما رشته های روحیِ اتصال خود با سرزمین مادری را نیز نبریده‌اند.

والدین هندی‌تبار با آن‌که در انگلستان زندگی می‌کنند و داماد کانادایی دارند؛ اما مهاجرت، فرهنگ سنتی و غذایی و آداب

وطنی آن‌ها را تغییر نداده است.
«آقای دسای یک‌بند غر» می‌زند و خشمگین از دختر و داماد کانادایی است؛ زیرا آن‌ها به آداب و رسوم ازدواج هندی پای‌بند نیستند.
خانم دسای «خدای فال‌گرفتن با اتفاق‌ها بود.»

اصلان، شوهر ژیلا، در خانه‌اش «پرده‌های ضخیم‌تر از پرده‌های باقیِ خانه‌های خیابان ماگنولیا» آویخته‌است. پرده‌هایی که همیشه کشیده‌اند. او می‌گوید:

«یعنی چه مردم توی خونه‌ی آدم را ببینند؟ ماهی آکواریوم که نیستیم!» او «مدام جلوی همه ژیلا را مسخره‌می‌کرد و صداش می‌کرد: کله‌گچی!»
ژیلا پنهان از شوهر، تصمیم می‌گیرد برای ورود به کالج ثبت‌نام کند.

عادله/ اَدِل زن آقای کمالی‌است و تجربه‌های تلخی از خانه‌ی پدری در ایران دارد. به خود می‌گوید: «چرا زن این آدم بی‌عرضه شدم؟» و سر او داد می‌زند:

«عوض این‌که سر شب بدوبدو بیای خونه بشینی پای این برنامه‌های مزخرف و عین خر سیگار بکشی و ویسکی کوفت

کنی، بمون توی شرکت کار کن! خر کلمه‌ی مورد علاقه‌ی عادله بود.»

خاله‌مهین هرچند قبل از سوسن به انگلستان مهاجرت کرده است؛ اما هنوز ایرانی می‌اندیشد. مادر سوسن در شب چهارشنبه‌سوری می‌میرد:

« الهی بمیرم! به‌جای این‌که بگوید زردی من از تو سرخی تو از من، گفت: سرخی من از تو، زردی تو از من!... کاش اشتباه نمی‌گفت. اگر درست می‌گفت...» [ص.۳٤]

«پابه‌پای غصه‌ی مرگ مادرم، مهین هنوز غصه‌دارِ مرگ پرنسس دایانا هم بود. از کسی که به عمرش ندیده بود و نمی‌شناخت طوری حرف می‌زد انگار همسایه‌ی دیوار به دیوارش بوده.» [ص.۳۵]

■زندگی تکراری و پُرملال و دلتنگی، ویژگی بیشتر شخصیت‌هایِ مهاجرِ داستان است. نویسنده با زیرکی، روح ملالت‌زده‌ی شخصیت‌ها و دل‌زدگی آن‌ها از تکرار زندگی را در اشیا پیرامونشان بازتاب می‌دهد. او نبض واژه‌های داستانش را ماهرانه در دست دارد، و از رهگذر اشیا، آن را به خواننده منتقل می‌کند.

در اولین سطر داستان شاهد گفت‌وگوی راوی با تویوتای قرمزش هستیم. ماشینی که «دستِ خدا می‌داند چندم» و فقط برف‌پاک‌کنش است که «دم به ساعت خراب نمی‌شد.»
هیچ چیز آدم‌های این داستان در حدِ مطلوب نیست. در بسیاری جاها با تحقیر از فرهنگ اهالی خیابان یاد می‌شود:

« دختر جوان هنرپیشه بود و یکی از سریال‌های تلویزیون نقشی بازی می‌کرد، یک درجه بالاتر از سیاهی لشکر. سریالی که به قول آرش: حتی اهالی ماگنولیا هم تماشا نمی‌کردند.» [ص.۹٤]

هیچ‌کس احساس رضایت ندارد.
راج دسای زنی است که با شوقِ زیستن در انگلستان، به خواستگاری از طبقه‌ی فرودست جواب مثبت داده است؛ که ساکن انگلستان شود. با شوق، بازارها را زیرپا گذاشته که یخچال لیمویی‌رنگی بیابد و آن را با اجاق‌گازش ستِ‌کند. توصیف پیرزاد را از اجاق گاز و یخچال او بخوانیم:

«اجاق از حرارتِ خدا می‌داند چندهزاربار پخت‌وپز و سَر رفتنِ چندهزار دیگ‌وقابلمه و کثیف‌شدن‌ها و سابیدن‌ها، حالا خیلی هم لیمویی نبود؛ و رنگ یخچال، حالا اصلاً مهم نبود، چون تقریباً معلوم نبود.» [ص.۸]

و توصیف فرش منزل عادله و دل‌زدگیِ او:

«عادله تلویزیون را خاموش کرد و پایین پای کمالی روی موکت نقش و نگاردار که وقتی که خرید فکر می‌کرد خیلی قشنگ است، و مدت‌ها بود فکر می‌کرد اصلاً قشنگ نیست نشست.» [ص.۲۱]

در این داستان عکس‌ها مانند تونل زمان عمل می‌کنند. دستاویزی که شخصیت‌ها را به دنیای خاطرات گذشته می‌برد. عکس‌های کودکیِ راوی، و فرزندان، و اعضای خانواده و خویشاوندان و دوستان:

«یخچال از بالا تا جایی که راج از کنار اجاق می‌دید پوشیده شده‌بود با عکس‌هایی که با آهن‌رباهای مختلف کنار هم به درِ یخچال چسبیده بودند.» [ص.۸]

زندگی آدم‌های شرقی این قصه، خصوصاً ایرانی‌ها، بسیار معمولی به‌نظر می‌رسد؛ اما نویسنده به‌نرمی تغییری در روایت‌های روزمره ایجاد می‌کند که شاید بتوان آن را به‌نوعی "هنجارگریزی محتوایی" تعبیر کرد؛ زیرا با انگاره‌های ذهنی، و دانسته‌ها و تجربه‌های زیسته‌ی شخصی هر یک از ما ممکن است متفاوت باشد. تصویری که ما از موفقیت هم‌وطنان

متخصص و دانشمند و هنرمند، و درخشش بسیاری از جوانان کشورمان در بیرون از وطن داریم، بسیار با تصویر ایرانیان این کتاب که عموماً ناموفق، سطحی، فرصت‌طلب، تنبل، تازه‌به‌دوران‌رسیده و اُمُل هستند، فاصله‌دارد.
زندگی آراکس و حمید یکی از این روایت‌های متناقض‌نُماست. دو عاشق با هویت‌های فرهنگی متفاوت: یکی ارمنیِ مسیحی و دیگری فارسِ مسلمان با هم ازدواج و به انگلستان مهاجرت می‌کنند. شاید انتظار مخالفت با چنین پیوندهایی را بیشتر از سوی خانواده‌های مسلمان داشته‌باشیم که سنتی‌تر به‌نظر می‌آیند؛ اما در این داستان ماجرا برای آراکس متفاوت پیش می‌رود:

«در خانواده‌ی ارمنی آراکس بلوا به‌پا شد. مادر آراکس فشار خونش رفت بالا و کارش به بیمارستان کشید. فامیل، آراکس را طرد کرد. پدر از خانه بیرونش کرد و آراکس رفت منزل پدر مادر حمید.» [ص.۲۸]

«آراکس عاشق پدر مادر حمید بود و ذِله از دست پدر مادر خودش که هنوز نخواسته بودند نوه‌شان را ببینند... و مادر غُر می‌زد و ناله می‌کرد که، "آبروی ما را پیش عالم و آدم بردی!"» [ص.۲۹]

چند صفحه‌ی بعد، در دورهمیِ اهالی ماگنولیا، صحبت از ازدواج جُواناِی انگلیسی و مسیحی، با هم‌خانه‌اش که یهودی است، پیش کشیده‌می‌شود. با آن‌که این دو چندسال با هم زندگی کرده‌اند؛ اما خانواده‌ی هر دو به‌خاطر تفاوت مذهبی، با این ازدواج مخالف‌اند:
«جُوانا حاضر شده دین عوض کنه؛ ولی خانواده شوهرش قبول ندارند.» [ص.٤٠]

و در صفحه‌ی ۱۲۲، باز هم حکایت ازدواج جولیا والش، زن ایرلندیِ کاتولیک، با مرد پروتستان را می‌خوانیم که،
«جولیا از پدر کاتولیک کتک خورد و از طرف پنج برادر تهدید به مرگ شد...»
و
«مادر پروتستان کریستوفر، پسر هفده هجده‌ساله را در خانه زندانی کرد...» [ص.۱۲۳]

■فصل دوم به زندگی سوسن اختصاص دارد. او با جریان سیال ذهن به دوران کودکی و جوانی، و خاطرات مشترکش با آرش می‌رود. سوسن چاق و کوتاه‌قد و پُرخور است. سریال East Enders را با خاله‌مهین و آرش می‌بیند و آرزوی ازدواج با آرش را دارد. معتقد است که زندگی اهالی ماگنولیا

شبیه این سریال است. آدم‌های خیلی معمولی، با ماجراهای خیلی معمولی که در زندگی‌شان اتفاق می‌افتد. این سریال مانند دیگرسریال‌ها به مردم آرزو نمی‌فروخت،

«و به خوردشان نمی‌داد که پولدار باشند و خوشگل باشند و خانه‌های کاخ‌مانند داشته‌باشند و ماشین‌های آخرین مدل. آدم‌های ایست اندرز برای پنج‌پوند درآمد بیشتر صبح تا شب جان می‌کندند؛ و به قول ژیلا، سکه‌ی دوپنسی را تو هوا می‌زدند و ماشین‌هایشان عین تویوتای من مدام خراب می‌شد.» [ص.۵۰]

سوسن از کودکی تاکنون، عاشق آرش بوده است؛ اما آرش به او توجهی ندارد و تنوع‌طلب است و می‌گوید که، او را مانند خواهرش دوست‌دارد:

«آرش چندماه یک‌بار عاشق می‌شد.» [ص.۵۰]

و این تشبیه زیبا از عشق نافرجام:

«به پرده‌ها نگاه‌کردم و فکرکردم: عشق من به آرش هم انگار مثل پرده‌ها طی سال‌ها رنگش پریده. رنگش پریده بود؛ ولی هنوز به پنجره‌ی ذهنم آویزان بود.» [ص.۳۹]

از این دست توصیفات زیبا در کتاب کم نیست. ژیلا نقاشی می‌کند:

«ژیلا بس که خندیده‌بود و گریه کرده‌بود و رقصیده‌بود و عرق کرده‌بود صورتش شده‌بود مثل نقاشی خیسی که انگشت بکشی رویش و رنگ‌های سبز و صورتی و سیاه را با هم قاطی کنی!» [ص.۹۰]

با آن‌که شخصیت‌ها در برخی گزاره‌ها به تفاوت‌های فرهنگی خود با جامعه‌ی میزبان اشاره‌می‌کنند مانند:

«فکر کردی فقط شما انگلیسی‌ها همه‌چیز بلدید و ما ایرانی‌ها هنوز توی ایران شتر سوار می‌شیم؟» [ص.٦٢]

اما در کل، توانسته‌اند در محیط کار و زندگی ارتباط دوستانه‌ای با ساکنان محلی برقرار کنند و روز به روز، زندگی‌شان را بهتر کنند.

زندگی در خیابان ماگنولیا ادامه می‌یابد. آن‌ها که پیرترند، می‌میرند. جوان‌ها به راه خود می‌روند. کسانی تغییر مسیر می‌دهند و راه دیگری انتخاب می‌کنند. فرزندان از خانواده‌ها دور می‌شوند. گاهی غم هجران را به والدین تحمیل می‌کنند و گاهی با بی‌مهری دل آن‌ها را می‌شکنند. رازهای بعضی برملا

می‌شود. آدم‌ها همان‌گونه که نشان می‌دهند نیستند. با این همه اهالی ماگنولیا هنوز به هر بهانه‌ای در خوشی و ناخوشی دور هم جمع می‌شوند. غیبت می‌کنند. برنامه می‌چینند. فضولی می‌کنند. می‌خورند و می‌نوشند و خاطره تعریف‌می‌کنند و به یاد وطن اشک می‌ریزند.
کتاب با این گزاره تمام می‌شود:

«گذشته قصه‌ای است که مدام برای خودمان تعریف می‌کنیم. بی‌حاصل و بی‌فایده.»

هرچند آدم‌های این داستان به قول بیهقی: "در همه کارها ناتمام‌اند!": کمی راضی، کمی خوشبخت، کمی شاد، و بسیار دلتنگ؛ اما کتاب با "امید به تغییر" پایان می‌یابد. نویسنده اندوه پایدار، و شادی‌های کوچکِ آدم‌های قصه‌اش را کم‌کم به زیر پوست جان و روح خواننده تزریق می‌کند به‌گونه‌ای که به‌ناچار کلام استاد شفیعی را زمزمه می‌کنی:

«ای کاش آدمی وطنش را
مثلِ بنفشه‌ها
در جعبه‌هایِ خاک
یک‌روز می‌توانست

همراهِ خویشتن ببرد، هر کجا که خواست:
در روشنایِ باران،
در آفتاب پاک!»

ای کاش...اما اهالی ماگنولیا به خواننده پیام می‌دهند که، تا زندگی هست، امید هم هست.

منبع: https://baangnews.net/29237

الهه جدیدی: «خانه، زن و مناسبات قدرت»: خوانشی روان‌کاوانه و فضایی از رمان «دستم نمی‌لرزد» نوشتهٔ نگار علی اکبرزاده

آن چه دیوید دیچز منتقد ادبی اهل اسکاتلند درمورد رمان‌های مدرنیستی می‌گوید این است که با کاوش در ذهن انسان‌ها می‌توان به همه چیز درباره‌ی آن‌ها پی برد بدون اینکه لازم باشد منتظر توالی تقویمی زمان شویم تا آن‌ها را در اوضاع دشوار به ما بشناساند (دیچز و استلوردی، در: وات و همکاران، ۱۳۸٦، ص. ۱۰۹). رمان "دستم نمی‌لرزد" از نگار علی‌اکبرزاده نمونه‌ای از رمانی درونگرا و مدرنیستی است که راوی یا "نیکا" در واقع داستان را از منظری درون ذهنی روایت می‌کند. نیکا، زنی که در او خودسانسوری اضطراب و احساس گناه دیده می‌شود و رابطه اش با مادرش در داستان را می‌توان هم نزدیک دانست و هم خیلی دور.

آن چه نیکا از رابطه با مادرش روایت می‌کند نوعی سرخوردگی و عدم تایید از طرف مادرش است که نوع روایت در رمان این

رابطه را به خوبی نشان می‌دهد. مثلا در بخشی از رمان نویسنده نشان می‌دهد که نیکا مادری دارد که هم دوستش دارد و هم از او می‌ترسد. مادری سرکوبگر در خانه که از کودکی نیکا را تحت کنترل خودش دارد و نیکا بدون اجازه مادرش کاری نمی‌کند و همیشه در ترسی گرفتار شده که فکر می‌کند اگر از حرف‌های مادرش سرپیچی کند حتما تنبیه می‌شود یا اگر باب میل مادرش هم عقیده نباشد حتما مورد شماتت قرار می‌گیرد. در بخشی از رمان می‌خوانیم: "آخرین لیوانی را که باید در کابینت می‌گذاشتم در دست گرفتم و دستم را دراز کردم و فکر کردم اگر آن را رها کنم چه می‌شود؟ به دستم و لیوان و سنگ سیاه زمین نگاه کردم. در آخرین لحظه پشیمان شدم. اگر لیوان را می‌شکستم تو ممکن بود حدس بزنی از قصد بوده. لیوان را سر جایش گذاشتم از کابینت یک بشقاب برداشتم و بدون اینکه فکر کنم آن را رها کردم. شاید به یاد نداشته باشی. برای تو ان بشقاب یکی از ظرف‌هایی بود که از دست من یا پدر افتاد و شکست. ولی من خوب یادم است با صدای خورد شدن بشقاب تازه فهمیدم چه اتفاق افتاده بود و اینکه اگر تو می‌فهمیدی حتما تنبیه بزرگ تری در انتظارم می‌بود." (علی‌اکبرزاده، ۱۴۰۵، صص. ۵-۶).

نیکا در این رمان سعی می‌کند همیشه مادرش را راضی نگاه دارد تا اضطراب ناشی از تنبیه از سوی مادر کم شود . در اینجا سعی می‌کند اشتباهات کوچک را از مادرش پنهان کند به او نگوید چه اتفاقی در آشپزخانه افتاد و اینکه فقط اشتباهات پیش پا افتاده نیستند که ذهن نیکا را بهم ریخته‌اند بلکه مسایل مهم در زندگی زنا شویی‌اش و روابطش را هم از مادرش پنهان می‌کند. او حتی می‌ترسد از خیانت شوهرش حرفی به مادرش بزند چون ترس از قضاوت برای او بسیار وحشتناک است. دونالد وینیکات یکی از تاثیرگذارترین نظریه‌پردازان روانکاوی بعد از فروید بر این باور است که نوزاد جدا از مادر وجود ندارد. او معتقد است فرایندی تاریخچه‌ای در فرد وجود دارد که وابسته به دیده شدن است. دیده نشدن توسط مادر حداقل در لحظه رفتارهای خودجوش به معنی وجود نداشتن است. در این نظریه دیده شدن توسط مادر معادل شناخته شدن هر آن چیزی است که کودک هست و کودک هر آن چیزی است که احساس می‌کند. اگر مادر همه توان اولیه کودک را بشکند و او را وادار به دیدن خود کند به خویشتن کودک صدمه می‌زند و او را به پشت پرده می‌راند (فیلیپس، ۱۳۹۵، ص. ۱۳۹). در نظریه روانکاوانه وینیکات در هر فردی یک خویشتن واقعی و یک خویشتن کاذب وجود دارد. در این نظریه، فرد ممکن است

برای سازگارشدن با انتظارات محیط، به‌جای ابراز خودانگیخته خواسته‌ها و احساساتش، شیوه‌ای از زندگی را پیش بگیرد که عمدتاً پاسخ‌گوی دیگران است (فیلیپس، ۱۳۹۵، صص. ۱۴۲-۱۴۳). این مفهوم برای نیکا ظرفیت تحلیلی زیادی دارد. او از کودکی یاد گرفته درخواست‌هایش را در چه زمانی و با چه کلماتی مطرح کند تا مادر عصبانی نشود. در بزرگسالی نیز گاهی به‌جای مخالفت، موافقت می‌کند، دروغ می‌گوید یا سکوت می‌کند. حتی انتخاب رشته هنری‌اش با انتظار مادر درباره شغلی قابل قبول در تعارض قرار می‌گیرد. در این راستا درگیری بین خویشتن واقعی و خویشتن کاذب نیکا را دچار مشکلاتی از قبیل روان رنجوری□اضطراب و انزوا می‌کند . از منظر وینیکات، رفتار سازگارانه نیکا را می‌توان نوعی غلبه‌ی خویشتن کاذب دانست؛ خویشتنی که برای حفظ رابطه با مادر و پیشگیری از خشم، سرزنش یا طردشدن شکل می‌گیرد و خواسته‌های خودانگیخته او را به عقب می‌راند. می‌توان گفت شخصیت نیکا هم وابسته به تایید مادرش است و هم وابسته به تایید خودش و همین تناقض زندگی او را با مشکلاتی از قبیل جدایی و تنهایی روبرو کرده است.

شخصیت نیکا به عنوان یک زن در رمانی درونگرا مشکلات روان رنجوری‌اش و فضای خانه سه ضلع یک مثلث هستند و این سه مفهوم با یکدیگر ارتباط دارند. دورین مسی جغرافی‌دان و متخصص علوم اجتماعی اهل بریتانیا در حوزه جغرافیای مارکسیستی–فمنیستی مکان را چیزی ثابت و خنثی نمی‌داند. او بر این باور است که فضا ظرفی خنثی برای روابط اجتماعی نیست، بلکه خود از روابط اجتماعی برساخته می‌شود؛ از آنجا که این روابط حامل قدرت‌اند، صورت‌بندی فضایی نیز در تولید و بازتولید روابط قدرت نقش دارد (مسی، ۱۹۹٤، ص. ۲۲). خانه والدین برای نیکا مکانی است که در آن پیوسته تحت نظارت قرار می‌گیرد. خانه مشترک با کیان ظاهراً نشانه استقلال اوست، اما سکوت و پنهان‌کاری همچنان در آن ادامه می‌یابد. همچنین خانه ویلی ، معشوقه نیکا ، اگرچه ظاهرا در یک برهه خانه‌ای است امن و در آن احساس صمیمیت می‌کند، اما نیکا بعد از مدتی متوجه می‌شود ویلی در آن خانه به او خیانت کرده و در آن مکان برای نیکا احساس ناامنی و اضطراب ایجاد کرده است. طوری که خانه فقط برای هر دو آن‌ها نیست و فضای خانه طبق تصمیمات ویلی تعلقی به نیکا ندارد. به عبارت دیگر، خانه‌ی ویلی فضایی متناقض میان تعلق و ناامنی است. فضای این سه خانه رابطه بین قدرت و شخصیت را نشان

می‌دهند.در مقابل، اتاق سروناز و فضاهای مشترکی که آن دو زن در آن گفت‌وگو می‌کنند، فرصت‌هایی برای بیان خواسته‌ها و تجربه زندگی متفاوت فراهم می‌آورند. خانه به خودی خود فضای سرکوب نیست؛ روابطی که در خانه شکل گرفته‌اند آن را برای نیکا به فضای نظارت؛ خودسانسوری و انتظار تبدیل کرده‌اند. آن چه در این جا مطرح است این است که نیکا در رابطه با مادرش در خانه همیشه تحت نظر است و همچنین خانه‌ای که با همسرش کیان در آن زندگی می‌کنند هم نشانه‌ای از رابطه قدرت در آن فضا با نیکا را ارائه می‌دهد. نیکا به عنوان یک زن حق کار کردن و بچه دار شدن از سمت همسرش را ندارد و بایستی به صورت ضمنی در خانه محبوس بماند همانطور زمانی که در خانه مادرش بود و حق هیچ تصمیم دلبخواهی را نداشت و همیشه تحت کنترل بود. برای مثال در بخشی از رمان نیکا در فضای خانه این رابطه را به خوبی نشان می‌دهد: "من روی مبل؛ جلوی تلوزیون نشسته بودم؛ لیوان شیر کاکایو و بشقاب کیک روی میز جلوم بود . منتظر بودم بیایی و دعوایم کنی؛ بگویی فهمیدی بشقاب را عمدی شکسته ام و باید یک ماه دیگر هم ماشین ظرفشویی را خالی کنم؛ یا حتی پول بشقاب را از پول توجیبی‌های خودم بدهم." (علی‌اکبرزاده، ۱۴۰۵، صص۶-۷). یا در جایی دیگر از

متن داستان رابطه فضای خانه و قدرت را با شخصیت نیکا نشان می‌دهد: " برگشتم به طرف کیان کیان نگاهم می‌کرد. چرا؟ شرکت من تازه اینجا اسم در کرده تازه برو بیایی داریم بذاریم بریم کجا؟ دست دراز کرد و کنترل تلوزیون را برداشت و صدایش را کم کرد. از جا بلند شد و همانطور که راه می‌رفت ادامه داد. تو چرا می‌خوای کار کنی اصلا؟ یه مطب بزنی برای خودت از صبح تا شب با هزارتا آدم مریض و مشکل دار سر و کله بزنی نه درست به زندگیت برسی نه از کارت لذت ببری؟ مدام به خاطر خرج مطب نگران تعداد مریض‌ها باشی و هرکدومشون هم برات قلک‌هایی بشن که مجبوری به زور و زحمت ازشون پول بکشی بیرون؟ بعدم هر چی درمیاری بدی مالیات؟ چی نگرانت میکنه؟ چی تو زندگی کم داری؟"(علی‌اکبرزاده، ۱۴۰۵، صص. ۵۵-۵۶). همچنین در جای دیگری از رمان احساس نیکا و نسبتش با خانه ویلی را می‌بینیم. " سرش را بالا آورد و به من لبخند زد. از دیدن لبخندش از اینکه تنهاست خشمگین شدم و فقط آرام سلام کردم. می‌دانستم خشمم مسخره و احمقانه است. دیدن ویلی با دیگری شاید همه چیز را بدتر می‌کرد. غمگین می‌شدم و فکر می‌کردم چرا ویلی در خانه خودش خانه ای که کلیدش را به

من داده و به آن "خانه ما" می‌گوید باید با زنی دیگر همبستر شود؟" (علی‌اکبرزاده، ۱۴۰۵، ص ۸۱).

در رمان، فضای آشپزخانه در تجربه نیکا نه صرفاً یک فضای خانگی، بلکه مکانی است که در آن اقتدار مادر، وظیفه، تنبیه و مراقبت به یکدیگر گره می‌خورند. فضای آشپزخانه و اتاق نشیمن فضاهایی هستند که شخصیت زن را در برابر رابطه قدرت قرار می‌دهد که این امر باعث رنجش یا اضطراب در زن می‌شود. شخصیت اصلی زنِ داستان خودش را در آشپزخانه‌ای می‌بیند که مادرش همیشه در حال دستور دادن است و این فضا جایی است که نیکا هیچ اختیاری برای ابراز خودش در این خانه ندارد. حتی زمانی هم که همسر کیان می‌شود خانه فضایی است که او را توسط کیان تحت کنترل دارد. خانه‌ای که نیکا همیشه در آن تنهاست و برای خود قهوه درست می‌کند فضایی که شب‌ها را بدون کیان می‌گذراند چون کیان پوکرنایت دارد و هر وقت بخواهد به خانه بر می‌گردد خانه برای نیکا فضایی ناامن است. فضای خانه از دوران کودکی که مادرش در آن حکمرانی می‌کرد تا فضایی که در خانه کیان است برایش احساس ناامنی و پریشانی ایجاد می‌کند، همان‌طور شبیه خانه ویلی. در مقابل تنها فضایی که نیکا در آن احساس آرامش می‌کند خانه دوستش سروناز است. زن برای تسکین این

اضطراب و ناامنی گاهی تصمیم می‌گرد با دوستش سروناز به بیرون برود یا او را در خانه‌اش ببیند. رابطه راوی با سروناز تنها رابطه عاطفی‌ای است که مورد توجه قرار گرفته. اگر چه خانه مادر نیکا و خانه کیان فضاهایی‌اند که نیکا در آن‌ها خود را با انتظار دیگری تنظیم می‌کند، فضای خانه سروناز امکان متفاوتی از بودن را پیش روی او می‌گذارد؛ فضایی که در آن شنیده‌شدن جای فرمان‌برداری را می‌گیرد فضایی غیر سلطه‌گرانه. این اثر نشان می‌دهد که چگونه مناسبات قدرت در خانواده، ازدواج و روابط عاطفی‌اش، هم در روان نیکا درونی می‌شوند و هم در فضاهای زندگی او صورت می‌گیرند. از این منظر، شکل‌گیری خویشتن کاذب و تجربه نیکا از خانه را می‌توان دو نمود به‌هم‌پیوسته از مناسباتی دانست که آزادی، انتخاب و امکان ابراز خواسته‌های او را محدود می‌کنند.

همچنین فضای شهر فرانکفورت در این رمان نقشی مهم در زندگی نیکا دارد. فضای شهر مکانی ست که او را به طور موقت آرام می‌کند و نیکا می‌تواند برای ساعتی آرامش ذهنی‌اش را باز یابد. در اینجا پیاده روی نیکا در شهر می‌تواند در برابر انفعال او در خانه قرار بگیرد. به عبارت دیگر در خانه، مسیر و نقش نیکا توسط دیگری تعیین می‌شود؛ در شهر، او خودش

مسیر حرکتش را انتخاب می‌کند. برای مثال در جایی از متن این فضا به خوبی خودش را نشان می‌دهد:

" وقتی به خانه برگشتم با دیدن خانه خالی و با دیدن یادداشت { دوستت دارم! امشب برنامه دارم فردا می‌بینمت} از کیان فهمیدم نمی‌توانم خانه بمانم. تحمل بودن در خانه دیدن مبل‌ها تخت و حتی دیوارها را نداشتم. دوربینم را برداشتم و پیاده به طرف ماین رفتم. به راه مخصوص پیاده‌روی و دوچرخه‌سواری لب ماین که رسیدم ایستادم."(علی‌اکبرزاده، ۱۴۰۵، ص. ۲۲۶). در داستان حتی پناه بردن گذرای نیکا به شهر برای آرام کردن ذهنش هم او را از خیانت و قدرت تحمیل شده از طرف کیان ویلی و مادرش دور نمی‌کند. او بالاخره تصمیم می‌گیرد دست به یک نوع شورش در برابر مادرش، کیان و ویلی بزند. اگر بخواهیم این رمان را با فیلم "بانو" از داریوش مهرجویی مقایسه کنیم می‌توان اشاره کرد که در این فیلم چطور خانه فضایی برای بانو می‌شود که در آن به خاطر خیانت شوهرش و مناسبات قدرت و زور از طرف او دچار اضطراب می‌شود و در نهایت مجبور به ترک آن خانه می‌شود. خانه‌ای که شوهرش او را با زنی دیگر ترک کرده و او خود را در خانه محبوس می‌بیند و همچنان دچار اضطراب و تنهایی ست (قره‌شیخلو و وفایی، ۱۳۸۵، ص. ۱۲). نیکا هم در این رمان یک

روز تصمیم می‌گیرد خانه کیان را برای همیشه ترک کند و با او خداحافظی کند. هم چنین بعد از مدت‌ها مقاومت در برابر احساس عاطفی‌اش نسبت به ویلی او و خانه‌اش را ترک کند. او همین حس شورش را در برابر مادرش دارد. او در حالی که مادرش هم سرطان دارد و هم بیماری عصبی آ ال اس حسی متناقض گرفتارش می‌کند. زمانی که مادر نیکا در بیمارستان تصمیم به مرگ خودخواسته می‌کند این نیکا است که در بیمارستان دیگر دستش نمی‌لرزد مادرش را از رنج بیماری خلاص کند و این نیکا است که هم به رنج مادر پایان می‌دهد و هم ناخوداگاه در تصمیم مادر شریک می‌شود و آمپول را تزریق می‌کند . می‌توان گفت یکی از مهم‌ترین مفاهیم در این رمان این است که اگر نیکا تمام عمر خواست خود را در برابر خواست مادرش به عقب رانده، او در پایان رمان به‌طرزی تراژیک برای نخستین بار قادر به عمل است، اما عملی که انجام می‌دهد باز هم تحقق خواست مادر است.

منابع

علی‌اکبرزاده، نگار. (۱۴۰۵). دستم نمی‌لرزد. نشر ایرانشهر.

فیلیپس، آدام. (۱۳۹۵). وینیکات (ترجمه نهاله مشتاق). انتشارات ارجمند.

قره‌شیخلو، علیرضا، و وفایی، مهدی (گردآورندگان). (۱۳۸۵). داریوش مهرجویی: نقد آثار؛ از بانو تا مهمان مامان. هرمس.

. Polity Press. [Space, Place and Gender] مسی، دورین. (۱۹۹٤). فضا، مکان و جنسیت

وات، ایان، و دیگران. (۱۳۸٦). نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم (ترجمه حسین پاینده). نیلوفر.

منبع: https://baangnews.net/29049

نسیم خلیلی: «وزن واژه» پاسکال مرسیه- رمانی درباره‌ی نجات خویشتن از مسیر زبان

مقدمه: وقتی واژه از ابزار به پناه‌گاه تبدیل می‌شود

«وزن واژه»، رمانی‌ست به قلم پاسکال مرسیه که کتاب‌خوان‌ها با «قطار شبانه لیسبون»َش خاطره‌ها دارند، «قطار شبانه لیسبون» که رمانی فلسفی و عمیق است درباره‌ی معلمی به نام ریموند که به دنبال بازجست زندگی نویسنده‌ای مبارز، ناگهان درس و مدرسه را رها می‌کند و سوار بر قطار به لیسبون، به تاریخ و به ذهن و اندیشه‌های انسانی دیگر می‌رود تا از این روزنه خویشتنِ خویش را بشناسد، مسافرتی که به سفری در آفاق و انفس می‌ماند و غرق در کتاب‌ها و کلمات و یادداشت‌های آن نویسنده‌ی تحول‌آفرین می‌گذرد و در خودش رهیافت‌هایی برای خودآگاهی و انسان‌شناسی دارد؛ سال‌ها بعد فیلمی هم با اقتباس از این رمان تاثیرگذار از سوی بیله آگوست ساخته شد و خوش درخشید.

پاسکال مرسیه حالا در این رمان تازه که ترجمه‌ی فارسی آن از سوی نشر دانوب آبی منتشر شده است، تلاش می‌کند به آن قصه و قصه‌های دیگری که در زندگی‌اش نوشته است برگردد و آدم‌های آن روایت‌ها را در یک مواجهه‌ی خودشناسانه مرور کند؛ در مقدمه، گلناز غبرایی، مترجم کتاب که به زبانی سلیس و خوش‌خوان رمان را به فارسی برگردانده است، ضمن آن‌که این روایت را «نوعی وصیت‌نامه‌ی ادبی» می‌خواند، بر این واقعیت که او در این رمان به ملاقات دوباره‌ی قهرمانان روایت‌های پیشینش هم رفته است، صحه می‌گذارد و می‌نویسد: «در وزن واژه او دیداری دوباره با قهرمانان کتاب‌های پیشین هم دارد انگار خواسته یک بار دیگر همه‌شان را گرد هم جمع کند، دست بر شانه‌هایشان بگذارد و بگوید با همه‌ی کاستی‌ها و دلخوری‌ها دوست‌شان دارد». درواقع «وزن واژه» در ظاهر قصه‌ی یک مترجم و مسیر حرفه‌ای او را روایت می‌کند، اما در عمق درباره‌ی چیزی بسیار بنیادی‌تر و عمیق‌تر سخن می‌گوید: این‌که انسان چگونه با واژه‌ها خودش را در میان تندبادهای زندگی نگه می‌دارد، سرپا می‌ایستد و به جهان – جهانی ولو غمبار و تباه – عشق می‌ورزد. در این رمان، زبان فقط وسیله‌ی بیان نیست بلکه زبان شکلی از زندگی‌ست، حافظه است، کار است، عشق است و گاهی تنها پناه‌گاه ذهنی انسانی که میان گذشته و اکنون، میان

فقدان و امید، میان مکان‌های دور و نزدیک سرگردان مانده و به نیروی غریب و غرای زبان پناه برده است. به نظر می‌رسد مترجمان زیادی در دنیا مثل قهرمان قصه‌ی پاسکال مرسیه، علاقه داشته‌اند که پس از سال‌ها کوشش، برگردند و به مسیری که در کنار کلمات و آفرینش ادبی خود پیموده‌اند، بازنگرند و نمونه‌ی شیرین و آشنای وطنی‌اش هم کتاب مبسوط و مفیدِ «سرگذشت ترجمه‌های من» محمد قاضی‌ست که در آن ضمن نقل خاطراتی از ترجمه‌ها و نویسندگی‌اش، گزیده‌هایی از متن ترجمه‌هایش را هم آورده، هرچند که این کتاب نه قصه و رمان، که یک کتاب تعلیمی ارزشمند است، راهنمای خوبی برای مترجمان تازه‌کار و علاقه‌مند به اسلوب ترجمه‌های محمد قاضی. پاسکال مرسیه، قهرمان قصه‌اش را در رویکردی مشابه و در حال مرور زندگی‌اش – که همچون محمدقاضی‌ها، با همزیستی و دلدادگی به کلمات گذشته است – ترسیم می‌کند و رمانی می‌نویسد که در حقیقت ادای دینی‌ست به کلمه، به ترجمه، به نوشتن، و به آن نیروی ناپیدایی که انسان را وا می‌دارد جهان را معنا کند.

از همان آغاز، کتاب به ما هشدار می‌دهد که با یک رمان پرحادثه و شلوغ روبه‌رو نیستیم و قرار است که در این کتاب به

خویشتن خویش‌مان برگردیم، مترجم وصف بهتری برای چنین کتاب آرام و عمیقی دارد، وصفی که به روشنی اشارتی‌ست پنهان به رویکرد هر نویسنده‌ای که بیش از نتیجه و دستمزد و بازخوردها، به نفس پروسه‌ی شکوهمندِ آفرینش ادبی و همنشینی با کلمات عشق می‌ورزد: «وزن واژه کتاب آدم‌هایی است که می‌خواهند و می‌توانند چند ساعتی با کتاب خلوت کنند، مثل همان زن داستان که ساعت‌ها در حجره‌ای تاریک موزائیک‌ها را برای دل خود صیقل می‌دهد. مثل نویسنده‌ای که سال‌ها زندگی‌اش را برای نوشتن یک کتاب می‌گذراند و در پایان فکر می‌کند که دلش نمی‌خواهد این تجربه‌ی بی‌نظیر را با کسی تقسیم کند، مثل کسی که سفری را شروع می‌کند، به قصد سفر بدون آن‌که انتظار خاصی داشته باشد.» رهیافتی که برای آن‌ها که جهان نویسنده‌ها را می‌شناسند بسیار بدیع و در عین حال بسیار آشناست آن‌چنان‌که مشابه آن را در یادداشت‌های روزانه‌ی جلال آل‌احمد – به عنوان یکی از پرکارترین نویسندگان ادبیات معاصر ایران – هم می‌توان بازیافت، آن‌جا که نفس نوشتن را فارغ از عکس‌العمل‌ها و بازخوردهایی که قرار است ببیند و پاداش‌هایی که از دنیا بگیرد، غایت زندگی خویش می‌شمارد: «هر روز بیش از پیش احساس می‌کنم که به کارم دلبسته‌ام و وابسته و بی‌آن زندگی‌ام، اصلا معنی ندارد. معلمی و

رفت و برگشت به مدرسه و خورد و خواب و حقه‌بازی‌های عادی زندگی، کافی نیست. آنچه به زندگی‌ام معنائی می‌دهد، همین چرندیاتی است که گاه‌گاه صادر می‌کنم و همچون مشتی در تاریکی و بی‌انتظار هیچ عکس‌العملی از هیچ‌کس و هیچ‌جا... به آنقدر که نان و آب زندگی مرتب باشد، از این دنیا می‌گیرم، و به بقیه‌ی نعماتش نه تنها به چشم حسرت نگاه نمی‌کنم، بلکه حتی زائد می‌دانم.»(آل‌احمد، ١٤٠٤: ٤٦١)

و به هر حال «وزن واژه» بیش از آن‌که بخواهد قصه‌ای بیرونی تعریف کند، می‌خواهد نشان بدهد زبان چگونه بر روان، حافظه و هویت انسان‌ها اثر می‌گذارد.

پاسکال مرسیه و جهان ادبی او

پاسکال مرسیه، نویسنده‌ای که در مقدمه به زندگی‌اش اشاره شده، در ١٩٤٤ در برن سوئیس به دنیا آمده و در برلین زندگی کرده است. همین دو اشاره‌ی کوتاه، برای فهم جهان کتاب بسیار مهم‌اند: مرسیه نویسنده‌ای‌ست میان فرهنگ‌ها، میان زبان‌ها، میان سنت‌های مختلف فکری. او پیش‌تر آثاری چون خاموشی پرلمان، پیانو و قطار شبانه‌ی لیسبون را نوشته بود؛ آثاری که همگی در یک چیز مشترک‌اند: تامل بر زمان، حافظه، موسیقی،

ترجمه و گسست‌های هویتی. در «وزن واژه» این دغدغه‌ها به شکل فشرده‌تری بازمی‌گردند. در این رمان، به تعبیر مترجم، بازیگر اصلی بیش از هر رمان دیگری از مرسیه، «واژه» است. این تعبیر بسیار مهم و روشنگرانه است، از این رو که مرسیه در این روایت مبسوط و حجیم، به لطایف‌الحیل، زبان را از سطح ابزاری برای نوشتن و آفریدن خارج می‌کند تا خود کنش‌گر داستانی رمان حاضر شود. در این جهان، واژه فقط حامل معنا نیست، واژه عامل دگرگونی‌ست. شخصیت‌ها از راه واژه‌ها به هم نزدیک یا از هم دور می‌شوند، خاطره را احضار می‌کنند، گذشته را بازسازی می‌کنند و حتی هویت حرفه‌ای خود را می‌سازند.

لیالند؛ مترجمی که در پی صدای خودش است

قهرمان اصلی رمان، لیلاند، مترجمی‌ست که در جست‌وجوی صدای شخصی خویش است. این جمله ساده به نظر می‌رسد، اما اگر آن را در سطح و رویکردی روان‌شناختی ببینیم، بسیار عمیق است. مترجم از نظر ساختار حرفه‌ای، کسی‌ست که همواره میان صدای دیگران زندگی می‌کند؛ او ناچار است با واژه‌های دیگران کار کند، اما در همین میان می‌خواهد به صدای خودش برسد. همین تناقض است که با ظرافت و هوشمندی

نویسنده، هسته‌ی روانی شخصیت لیلاند را می‌سازد. او انتشاراتی را به ارث می‌برد، اما بر اثر تشخیص اشتباه بیماری آن را از دست می‌دهد؛ این رخداد، فقط یک واقعه‌ی داستانی نیست بلکه آن را می‌توان شکلی از گسست در زندگی حرفه‌ای انسانی لقب داد که با کلمات، با نوشتن، با آفرینش ادبی و تولد کتاب‌ها زندگی می‌کرده و فراتر از آن هویت می‌گرفته است، و چه خوب که قهرمان قصه‌ی مرسیه در کنار عشق به نوشتن، انسانی مشتاق آموختن زبان‌ها و بعدتر ترجمه هم بوده است: «یک روز در اتاق نشیمن نقشه‌ی بزرگی از دریای مدیترانه را بر دیوار دید و بی‌اختیار گفت که می‌خواهد زبان همه‌ی کشورهای پیرامون این دریا را بیاموزد. فکری که همان لحظه به سرش زده بود و خودش را هم غافلگیر کرده بود. فکری که بعدها به نظر آمد همه‌ی آن چیزهایی را که برایش مهم بود، یک جا جمع کرده است، فکری که تمام عطش او برای زندگی را که موجب شده بود از آکسفورد فرار کند، بیان می‌کرد.» چنین نگاه شیفته‌واری به ترجمه و آموختن زبان برای ترجمه کردن، باز هم برای نویسنده‌ی کتاب‌دوستی که غرق در روایت مرسیه شده است، یادآور کتاب‌های دیگری‌ست ناظر بر همین دلدادگی‌ها و مثلا آن کتاب ارزشمند و نوآورانه‌ای که جومپا لاهیری برای توصیف عشقش به آموختن زبان ایتالیایی و چگونگی این

رخداد قلمی کرده است: «انگار ایتالیایی پیشاپیش در درونم و در عین حال عنصری یکسره بیرونی بوده است. به نظر نمی‌رسد زبانی بیگانه باشد، هرچند می‌دانم که هست. به شکلی غریب، آشنا به نظر می‌آید. چیزهایی می‌فهمم، گرچه تقریبا هیچ نمی‌فهمم. چه چیز می‌فهمم؟ زیباست، شکی در این نیست، اما زیبایی بخشی از آن محسوب نمی‌شود. شبیه زبانی است که باید با آن رابطه‌ای عاشقانه برقرار کنم: شبیه آدمی که روزی تصادفا دیده‌ام، بی‌درنگ با او پیوندی احساس کرده‌ام و خود را به او علاقه‌مند یافته‌ام. انگار سال‌هاست می‌شناسمش، گرچه هنوز هیچ‌چیز آن را کشف نکرده‌ام. اگر آن را نیاموخته بودم، ناکام و ناتمام می‌بودم. درمی‌یابم که بخشی از وجودم آماده‌ی خوشامدگویی به آن است. پیوندی و در عین حال گسستی را احساس می‌کنم. نزدیکی‌ای و در عین حال فاصله‌ای. آنچه حس می‌کنم چیزی است ملموس و توضیح‌ناپذیر، شوقی نسنجیده و بی‌معنا، هیجانی والا، عشق در نگاه اول.»(لاهیری، ۱۳۹۵: ۲۱ و ۲۲)

وقتی که مخاطب می‌بیند که راوی رمان مرسیه چندین مابه‌ازای دیگر در جهان واقعی ادبیات و ترجمه دارد، بیشتر احساسات و روحیات او را درک می‌کند، بیشتر در چین و شکن قصه غرق می‌شود و به همین دلیل است که وقتی نویسنده می‌نویسد که

لیلاند انتشاراتش را از دست می‌دهد و غمگین می‌شود و به ترجمه روی می‌آورد، مخاطب درک می‌کند که چنین رخدادی برای یک آدم مشتاق نوشتن و انتشار چقدر غم‌انگیز بوده است، انگار آن‌چه باید مرکز ثقل زندگی باشد، ناگهان از دست می‌رود و شخصیت رمان مرسیه مجبور می‌شود از نو شروع کند. در چنین وضعی، زبان فقط برای توصیف جهان نیست، بلکه برای بازسازی خویشتنِ خویش به کار می‌آید. لیالند به جای آن‌که در ویرانی فرو برود، به ترجمه پناه می‌آورد؛ ترجمه برای او نه فرار، که روشی برای بقاست. از این‌جا بُعد روان‌شناسانه‌ی رمان بیش از پیش آشکار می‌شود؛ مبانی فهم روان‌شناسانه می‌گوید که انسان وقتی از بیرون آسیب می‌بیند، اغلب درونی‌ترین لایه‌ی نجاتش را در فعالیتی پیدا می‌کند که به او تمرکز، نظم و معنا می‌دهد. برای لیالند قصه‌ی مرسیه، این فعالیت ترجمه است. او با جست‌وجوی واژه‌ی درست درواقع دارد خودش را سروسامان می‌دهد. در صحنه‌های آغازین، وقتی در لندن میان خاطره‌ی تریسته و اکنونِ مترو و خیابان‌ها سرگردان است، فقط وقتی به آرامش می‌رسد که روی ترجمه کار کند؛ آن‌گاه همه چیز سرشار از اکنون می‌شود. این عبارت، یکی از کلیدهای فهم روانی کتاب است: واژه، ذهن گریزپای او را به لحظه‌ی حال برمی‌گرداند.

لندن و تریسته: جغرافیای حافظه

موضوع دیگری که در این روایت جلوه‌نمایی ویژه‌ای دارد نیروی نوستالژیک و رهاننده‌ی نهفته در مکان‌هاست، درواقع در این رمان، مکان‌ها فقط پس‌زمینه نیستند بلکه هر شهر حامل یک وضعیت روحی‌ست. تریسته و لندن دو شهرند که لیلاند در میان همزیستی‌اش با واژه‌ها آن‌ها را هم فرامی‌خواند. لندن برای لیالند جایی‌ست که در حافظه‌اش زنده می‌ماند. این دو شهر، درواقع دو قطب روانی‌اند: یکی اکنون پرتحرک و پراکنده، دیگری گذشته‌ی عاطفی و انباشته از تصویر. مرسیه با جابه‌جایی میان مکان‌ها، تجربه‌ی حافظه را به خوبی نشان می‌دهد. حافظه در اینجا خطی و منظم نیست؛ گاهی مکان‌ها با هم تداخل می‌کنند، گاهی زمان‌ها روی هم می‌افتند. لیالند می‌کوشد به یاد بیاورد که چه فاصله‌ای میان دیدارهایش از لندن گذشته اما این یادآوری همیشه ناقص است و زیر غباری از فراموشی محو و ناپیدا می‌شود اما این فراموشی نسبی، ضعف شخصیت نیست بلکه بخشی از ساختار انسانی اوست. ما نیز مانند او، در میان شهرها و روابط و تجربه‌ها زندگی می‌کنیم و هیچ‌گاه آن‌ها را به صورت کامل و یکپارچه در اختیار نداریم. تریسته و لندن، در سطحی عمیق‌تر، دو نوع تعلق‌اند: یکی تعلق به خاطره، دیگری تعلق به کار. و رمان می‌پرسد انسان در کدام‌یک بیشتر خودش را پیدا

می‌کند؟ پاسخ مرسیه ساده نیست، اما به نظر می‌رسد او ترجیح می‌دهد انسان نه در انتخاب یکی از این دو، بلکه در رفت و آمد میان آن‌ها، به نوعی توازن برسد و چنین رهیافتی چه سودمند و عزیز است برای هر مخاطبی که با تجربه‌ای مشابه در ذهن و زندگی روزمره‌ی خودش دست به گریبان است و دارد هم‌زمان این کتاب را می‌خواند.

ترجمه فقط انتقال معنا نیست

اما هم‌چنان یکی از زیباترین بخش‌های کتاب، تامل آن بر موضوع فراخ و جذاب و زاینده‌ی ترجمه است. در جایی از کتاب لیالند جملات تام کورتنی را با صدای بلند می‌خواند و به دو نوع ریتم گوش می‌دهد: ریتم ضرباهنگ واژه‌ها و ریتم مفهوم. این‌جا ترجمه به یک عمل ظریف و چندلایه تبدیل می‌شود. مترجم فقط به دنبال معادل لغوی نیست بلکه می‌خواهد در طنین واژه‌ها رها شود، رهیافتی که همان رویکرد عمیق و عاطفی لاهیری را به زبانی جز زبان مادری و زبانی که با آن زیسته و بزرگ شده بوده است، بازنمایی می‌کند؛ لیلاندِ رمان مرسیه نیز در این تعامل ظریفی که در روایت ترسیم شده است، باید موسیقی جمله، تنفس زبان، لهجه، و حتی بار عاطفی واژه را بفهمد. نویسنده با چنین تامل ظریفی درواقع می‌کوشد ترجمه

را از سطح فنی به سطح وجودی ببرد و توجه مخاطب مشتاق خود را نیز به این واقعیت جلب کند. بر این اساس به نظر می‌رسد که در جهان مرسیه، هر زبان یک نحوه‌ی بودن است و بنابراین ترجمه یعنی عبور از یک شکلِ از بودن به شکلی دیگر و به همین دلیل، گفت‌وگوهای مربوط به آلمانی، فرانسوی، انگلیسی، ایتالیایی و لهجه‌ی تریسته فقط مباحث زبانی نهفته در روایت مرسیه نیستند بلکه باید گفت که آن‌ها درواقع محمل‌هایی هستند برای گفت‌وگو و اندیشیدن درباره‌ی چگونگی زیستن در جهان.

غور در کتاب و رویکردهای ادبی و فکری نویسنده به ترجمه از دیگر سو نشان‌گر آن است که از منظر روان‌شناختی هم ترجمه در این روایت اهمیت ویژه‌ای دارد. نویسنده در قالب روایت خوش‌خوانی که می‌نویسد می‌خواهد این را هم نشان دهد که انسان وقتی تجربه‌ای را در قالب کلمات بازنمایی می‌کند، آن تجربه را درواقع از آشفتگی خام بیرون کشیده و نجات داده است و از این رهگذر ترجمه در این رمان، یعنی تبدیل آشوب درونی به ساختاری قابل فهم و شاید برای همین است که لیالند هنگام ترجمه کمتر دچار حس محوشدن و بی‌ثباتی می‌شود. او در زبان، نوعی استخوان‌بندی برای روان خود می‌سازد. و این همه باز یادآور نگاه مترجمان وطنی خودمان است به موضوع

شورمندانه‌ی ترجمه؛ بهاءالدین خرمشاهی در کتاب ارزشمند «ترجمه‌کاوی» و در بخش نظرها و نکته‌ها بارها از زبان مترجمان زبردست نقل می‌کند که ترجمه آفرینش است: «آقای نجف دریابندری از مترجمان پیش‌کسوت و برجسته‌ی امروز در مصاحبه با آقای سیروس علی‌نژاد می‌گوید: «... به نظر من ترجمه یک کار آفرینشی است. یعنی هر اثری که می‌خواهید ترجمه کنید باید برای آن زبان خاصی پیدا کنید. برای من همیشه همین جور بوده است. فرض کنید کتاب بازمانده‌ی روز، که زبانی خاص برای خودش دارد ممکن است کس دیگری این را بردارد و به زبان دیگری ترجمه کند. در واقع هم کرده است. البته من بعد از اینکه کتاب را ترجمه کردم آن را دیدم. بد هم ترجمه نکرده، ولی زبانش زبان معمولی است. من فکر می‌کنم به همین علت اصلا نگرفت. علت این که ترجمه‌ی من گرفت این بود که من گشتم زبانی برای آن پیدا کردم. آن زبان، می‌دانید چیزی شبیه به زبان قاجاری است که من فکر کردم می‌تواند جانشین زبان انگلیسی کتاب شود. درواقع این ترجمه‌ی بنده می‌شود گفت که آفرینش دوباره است از این کتاب. من چیزهای دیگر را هم کم و بیش به همین ترتیب ترجمه کرده‌ام و خیال می‌کنم که ترجمه کردن اصولا یک آفرینش دوباره است.» (خرمشاهی، ۱۳۹۰: ۳۳٤)

تاریخ، مرز و سیاست پنهان زبان

اما هرچند «وزن واژه» در ظاهر رمانی آرام و تاملی‌ست، اما در لایه‌های زیرین خود از تاریخ و سیاست هم جدا نیست. از آن جمله مثلا در یکی از صفحات کتاب، که در آن بحث نویسنده‌ای روس و نامه‌ای برای او مطرح می‌شود، ناگهان از دل بحث زبانی به خاطره‌ی فرار، مرز، پنهان‌کاری، و «ارتش سرخ» می‌رسیم، به جهان ناامن و پیچیده‌ی تاریخ سیاسی؛ این گذار، بسیار معنادار است از این رو که بازتاب‌دهنده‌ی این واقعیت است که زبان هرگز از تاریخ جدا نیست. مترجم و ناشر در این‌جا فقط واسطه‌های ادبی نیستند؛ آن‌ها گذرگاه‌هایی میان جهان‌های سیاسی‌اند. وقتی متن از کشوری به کشور دیگر می‌رود، از یک نظام قدرت به نظامی دیگر عبور می‌کند. نامه باید از مسیر ناشران فرستاده شود، چون نویسنده نشانی شخصی‌اش را در دسترس ندارد. این ناشناس بودن، نه فقط موقعیت فردی، بلکه نشانه‌ای از زیست در جهان مرزهاست. انسان نویسنده یا مترجم، گاه ناچار است خودش را پشت شبکه‌ای از واسطه‌ها پنهان کند تا متنش زنده بماند. و همین داده و داده‌های مشابه دیگر به خوبی گویای آن است که رمان خوش‌خوان پاسکال مرسیه فقط درباره‌ی کلمات نیست بلکه درباره‌ی سرنوشت کلمات است در جهانی تاریخی. واژه‌ها از

مرزها عبور می‌کنند اما همیشه زخم‌هایی از تاریخ بر چهره و پیکره‌ی آن‌ها برجای می‌ماند.

سبک روایت: آرام، تدریجی و صبور

اما فارغ از محتوا، سبک و نثر رمان «وزن واژه» نیز ممتاز و قابل توجه است؛ می‌توان گفت یکی از ویژگی‌های مهم رمان، آرامش ریتم روایت آن است. مترجم در مقدمه‌اش به شایستگی اشاره می‌کند که در این رمان رخدادها گاه نامحسوس‌اند و شخصیت‌ها آرام وارد متن می‌شوند، چنان‌که بعدتر نبودشان حس می‌شود. این توصیف دقیقا اشاره‌ای مستقیم به سبک مرسیه و توصیفی رسا از آن است: مرسیه نویسنده‌ی حادثه‌های بزرگ بیرونی نیست، بلکه نویسنده‌ی تغییرات آهسته‌ی درونی‌ست. روایت او به درون انسان می‌نگرد، به رد زخم‌ها بر جان انسان، به خویشتن‌نگری و خویشتن‌شناسی و بی‌تردید در تعامل با چنین رمانی، خواننده باید صبور باشد. لذت کتاب در تعقیب رویدادهای پرشمار و ماجراجویانه نیست بلکه در تماشای دگرگونی‌های خاموش و درون‌نگرانه است و برای همین هم هست که مترجم می‌گوید این کتاب مناسب کسانی است که می‌خواهند چند ساعت با یک کتاب خلوت کنند. این خلوت، مهم‌ترین کیفیت تجربه‌ی خواندن «وزن واژه» است.

کتاب از مخاطبش می‌خواهد که نه فقط بخواند، بلکه گوش بدهد، بشنود، ریتم جمله‌ها را، طنین تداوم خاطره‌ها را و سکوتی که میان واژه‌ها جریان دارد.

نتیجه: رمانی درباره‌ی انسان دلداده‌ی واژه

و در نهایت آن‌که «وزن واژه» را می‌توان رمانی درباره‌ی انسان واژه‌مند، انسان دلداده‌ی واژه دانست، انسانی که بدون زبان، بدون نام‌گذاری، بدون روایت کردن و بدون ترجمه نمی‌تواند خودش را در این دنیای پر از اندوه و تباهی زنده و امیدوار نگه دارد. لیالند شخصیتی‌ست که از طریق کار با زبان و با واژه‌هاست که می‌تواند با زمان، و با فقدان و رنج و فروپاشی درونی و بیماری و غیرهم کنار بیاید. او نه قهرمانی در جهان پرشتاب بیرون، بلکه جست‌وجوگری در درون خویش است، کسی که می‌خواهد صدای خودش را از دل صداهای دیگران بیرون بکشد. مرسیه در این رمان نشان می‌دهد که واژه‌ها نه فقط ابزار انتقال معنا بلکه سازنده‌ی تجربه‌های انسانی‌اند. ما با واژه‌ها جهان را می‌فهمیم، گذشته را به یاد می‌آوریم، درد را نام می‌گذاریم، و گاهی در میان ویرانی‌ها دوباره از نو ساخته می‌شویم. از این منظر باید گفت که عنوان کتاب، که بر تارکش نشسته است، به راستی که عنوانی کاملا دقیق است: واژه وزن

دارد، چون می‌تواند بر ذهن، حافظه و سرنوشت ما سنگینی کند یا ما را از منجلاب رنج‌ها نجات دهد.

منابع:

ترجمه‌کاوی، بهاءالدین خرمشاهی، انتشارات ناهید، چاپ اول، تهران: ۱۳۹۰
به عبارت دیگر، جومپا لاهیری، ترجمه‌ی امیرمهدی حقیقت، نشر ماهی، چاپ اول، تهران: ۱۳۹۵
یادداشت‌های روزانه جلال آل‌احمد، جلد اول؛ از ۱۸ مرداد ۱۳۳٤ تا ۱۸ آذر ۱۳۳۷، تدوین محمدحسین دانایی، انتشارات اطلاعات، چاپ اول، تهران: ۱٤۰٤

منبع: https://baangnews.net/29185

نسیم خلیلی: «داستانی عاشقانه از رنج فردی تا بحران جمعی» – نگاهی به داستان «اشغال» آنی ارنو

«اشغال» داستانی تامل‌برانگیز به قلم آنی ارنوی فرانسوی، کتاب کوچک کم‌حجمی‌ست که محمود سیدهندی به زیبایی ترجمه کرده و از سوی نشر دانوب آبی به تازگی به بازار کتاب آمده، داستانی ساده و خوش‌خوان درباره‌ی درونیات اغلب ناگفته اما عمیق انسانی، درباره‌ی فرسایندگی دلبستگی، دلتنگی، تعلق خاطر، عشق در معنای سرکش خود، درباره‌ی حسی عمیق و نیرومند برخاسته از اعماق جان انسان که در تلاطم روابط و مناسبات اجتماعی، کشاکش‌های احساسی و وسوسه‌های جایگاه اجتماعی، سرگشتگی و رنج و حیرانی برایش به ارمغان می‌آورد، داستانی درباره‌ی پیچیدگی روابط عاشقانه که گاه در هجران و گاه در یادکردهای مکرر – که ناگزیرند و ناخودآگاه – انسان را از خویشتنِ خویش جدا می‌کند و باز به آن بازمی‌گرداند. لحن ساده، پخته و وزین روایت با شاهد مثال‌ها و کنکاش‌های درون‌نگر همراه شده تا آن موضوع ظاهرا تکراری و هزاربار در پیش‌متن‌ها و زیرمتن‌ها بشکفته، یعنی عشق و وابستگی و

دلدادگی و هجران که دستمایه‌ی پرشمار داستان‌ها و فیلم‌ها بوده است، این بار در شکلی موجز اما هم‌چنان خوش‌خوان و خواندنی بر حصار شبکه‌ی بینامتنی ادبیات بروید و سر برفرازد و ذهن و اندیشه و درون و جان مخاطب را با خود همراه کند و فراتر از آن به بازنگری در احوالات خویش، به پرسش‌گری و چالش و تعامل فرابخواند.

مجال به حزن‌آکنده‌ای برای خودشناسی

نخستین مواجهه با داستان، در همان صفحات و سطرهای آغازین، به خوبی گویای آن است که با روایتی ژرفانگرانه و ناظر بر مولفه‌های روان‌شناختی روبروییم، اما چیزی که در این روایت نمود فراوان دارد و بر جذابیتش می‌افزاید، شور صادقانه‌ی به خویشتنِ خویش نگریستن آن است، دیدن و پذیرفتن و گاه فربه کردن احساسات ناگزیر انسانی، از وابستگی تا حسادت و خشم و انتقام، که این همه باعث می‌شود مخاطبِ زیسته با چنین تجربه‌های ناگزیری با کتاب و راوی احساس همذات/همزادپنداری کند و این تعامل خود اسباب ماندگاری و تاثیرگذاری اثر را دوصدچندان فراهم می‌کند تو گویی مخاطب آینه‌ای در برابر خود داشته باشد که در زلال اندوه‌بارش می‌تواند بدون ترس از قضاوت‌های اخلاقی خودش را ببیند که پس از

جدایی و متارکه و در تب و تاب هجران، چگونه هنوز دغدغه‌ی معشوق را دارد و فراتر از آن حسادت به زنی دیگر در زندگی مردی که دوستش داشته؛ این مواجهه با خود در قالب خوانش این داستان باعث می‌شود که چنین مخاطبی با یقینی اطمینان‌بخش با واقعیت وجودی خودش روبرو شود یا با واقعیت قاطع هر انسانی که در چنبر رنج جدایی فکنده شده است و احساساتش، خشم و انتقام‌جویی و ویران‌گری و غیرهم اغلب بد فهمیده شده یا ناگفته باقی مانده است؛ نخستین ثمره‌ی ملموس این مواجهه‌ی عریان و عاری از آراستگی‌های دروغین آن است که مخاطب در واقعیت عمیق انسانی خودش دوست دارد که برخیزد بر ضد همه‌ی کلیشه‌های عرفی و اخلاقی غالب که می‌گویند حسادت و انتقام و خشم و هر چیز دیگری پس از جدایی از معشوق، همه و همه رذایلی اخلاقی‌ست که باید رهایشان کرد. پس‌شان زد، انکارشان کرد؛ این مجالِ فراخِ خوشایندِ به حزن‌آکنده‌ای که نویسنده برای خودشناسی و فراتر از آن پذیرش خویشتنِ خویش – همان‌گونه که هستی – به عاشق سرگشته‌ی مخاطب داستان می‌دهد، درواقع این کتاب را کتابی بالینی، کتابی تکان‌دهنده و تاثیرگذار کرده است به ویژه با آن پایان‌بندی آموزه‌محورش که فراخوانی‌ست برای نوشتن‌درمانی، رهایی و بازگشت به خویشتن که خود به

کارگاهی می‌ماند که روانکاوی زبده با زبان ادبیات برای درمان مراجع غمگینش که سوگوار عشق است، آفریده باشد بدون این‌که لازم باشد حسی، دریافتی، واقعیتی انکار شود، شعاری اخلاقی داده شود، رنجی فروکاهیده، اندوهی واپس رانده یا فقدانی نادیده گرفته شده باشد، یا این که ادبیات انگیزشی و روان‌شناسی تسلابخش زرد، تن‌پوشی از مدارا و صبر و اخلاق و انکار پوشانده باشد بر حسدورزی و خشم و حس انتقام در پسِ سختی فقدان و جدایی؛ و از همین روست که در این داستان همه چیز روشن و بی‌پیرایه در برابر نگاه ماست، انسان در هیات انسانی خودش ولو زمخت و ناپسند، خشمگین و متهور و خودخواه.

عاشق عشق از کف داده و بحران‌های سیاسی و اجتماعی

اما در این میان شاید تصور کنیم نویسنده از تحلیل‌های کلان اجتماعی دامان برکشیده و به موضوعی ساده و پیش‌پاافتاده، کاملا درونی و روان‌شناختی، به عشق و پساعشق پرداخته و بس؛ اما واقعیت آن است که این داستانِ کاملا متمرکز بر موضوع خودش – انسانی دیدن رنج و خشمِ پساجدایی – باز هم مبرا نیست از گفتمان اجتماعی بزرگی که قهرمان و راوی، عاشق و معشوق در بطن آن به یکدیگر دل می‌بندند و از هم

می‌گسلند تو گویی نویسنده می‌خواهد تاکید کند که چگونه بحران‌های کلان و تکان‌دهنده‌ی هر برهه‌ای از تاریخ و هر تکه‌ای از این جغرافیای فراخ، آن‌چنان جان آدمی را احاطه می‌کند که در صعوبت جدایی از معشوق نیز باز رنج و ترومای جمعی باری بر دوشش می‌نشاند: «آن زن سر و سینه و شکمم را پر کرده بود؛ همه‌جا همراهم بود و احساساتم را به من دیکته می‌کرد. در همان حال، این حضور بی‌وقفه باعث می‌شد زندگی را با شدتی تمام تجربه کنم. درونم را به حرکاتی وامی‌داشت که هرگز تجربه نکرده بودم، نیرویی را در من می‌گسترد و توانایی‌هایی برای ابداع آشکار می‌ساخت که هرگز گمان نمی‌بردم که از آن‌ها برخوردار باشم، و مرا پیوسته در تب و تابی مداوم نگه می‌داشت. من به هر دو معنای این واژه اشغال شده بودم. این حالت، نگرانی‌ها و دل‌آزردگی‌های روزمره‌ی زندگی را از من دور نگه می‌داشت و به نوعی مرا از ابتذال همیشگی زندگی برکنار می‌نمود. اما اندیشه‌هایی هم که معمولا رویدادهای سیاسی و خبرهای روز برمی‌انگیزند، دیگر بر من کارگر نبودند. جز حادثه‌ی هواپیمای کنکورد که چند لحظه پس از صعود بر روی هتل «هتلیسیمویگونس» سقوط کرد، هیچ‌یک از رویدادهای جهان در تابستان ۲۰۰۰ خاطره‌ای در ذهنم برجا نگذاشته است. در یک سو رنج بود و در سوی دیگر ذهنی که

دیگر توان پرداختن به چیزی جز مشاهده و تحلیل همان رنج را نداشت.» شاید در نگاه اول این پاره‌گفتار موید خودخواهی و درون‌نگری محض راوی به موضوع و مساله‌ی خودش باشد اما در بطن خود موید آن است که علیرغم چنین تمرکز شگفتی باز هم بحران و حادثه، از سقوط هواپیما و سرکوب جنبش‌های اجتماعی تا جنگ و ویرانی و بحران اقتصادی، نمی‌توانند دور بمانند از ذهن اندوهگین عاشق شکست‌خورده که خود بر این باور است که رنجش به خودی خود بسیار بزرگ و فراخ است. نویسنده در جای دیگری از روایتش باز هم اشاره‌ی زیرپوستی پنهانی دارد به این از رنج خود در برابر رنج بزرگ دیگری ایستادن و در این مواجهه بر خود لرزیدن که همان معناهای پیشین را در سترگ‌بودگی بحران‌های بزرگ‌تر جاری در زیستمان و زمانه فرایاد می‌آورد: «یکشنبه‌ای، در خیابان‌های خلوت مرکز p قدم می‌زدم. دروازه‌ی صومعه‌ی کارمل باز بود. برای نخستین‌بار به آنجا وارد شدم. مردی را دیدم که کاملا به روی زمین افتاده بود؛ دمر، با دست‌هایی گشوده به شکل صلیب، و در برابر پیکره‌ای، با صدای بلند نیایش‌ها را می‌خواند. در برابر رنجی که آن مرد را چنین بر زمین میخکوب کرده بود، رنج من، دیگر واقعی به نظر نمی‌رسید.» و در پی چنین در برابر رنج بزرگ‌تر دیگری ایستادن است که راوی اندوهگین ناگهان

رسیدن به مراد دلش را هم ناچیز و کم‌بها می‌بیند: «گاه از ذهنم می‌گذشت که اگر ناگهان به من می‌گفت: «او را ترک می‌کنم و پیش تو برمی‌گردم»، پس از یک دقیقه خوشبختی مطلق، از سر وجد و بهت که تحملش تقریبا ناممکن بود، دچار نوعی فرسودگی و رخوت ذهنی می‌شدم؛ رخوتی همانند سستی تن پس از ارگاسم. آن‌گاه از خود می‌پرسیدم چرا این همه در پی به دست آوردن چنین چیزی بوده‌ام.»

پژواک‌گاه همه‌ی دردها شده بودم

اما در این میان ویژگی دیگری که از این داستان، روایتی یکه و خوب و تامل‌برانگیز ساخته است، بهره‌مندی ظریف و شگفتی‌ست که نویسنده در وصف حالات درونی قهرمان روایتش از کلمات و واژه‌هایی با بارهای معنایی و مفاهیمی پیچیده اما خوش‌خوان می‌برد و همین موضوع کار ترجمه‌ی اثر را به کاری سترگ و ستایش‌برانگیز بدل کرده از این رو که مترجم برای همه‌ی این واژه‌های به شور و ذوق و درایت گزیده شده پاورقی‌های توضیحی مبسوطی به انتهای کتاب افزوده است و در این میان مثلا می‌توان به واژه‌ی پژواک‌گاه اشاره کرد که چه طنین آهنگین پرشور و تاثیرگذاری دارد: «پیوسته ترانه‌ها، گزارش‌های رادیویی و آگهی‌های تبلیغاتی مرا دوباره به روزگار

رابطه‌ام با W فرو می‌بردند... هر اشاره‌ای به جدایی یا رفتن – مثلا خداحافظی یکی از مجریان رادیوی اف‌آی‌پی در یک روز یکشنبه – پس از سی سال فعالیت در آن رادیو – کافی بود تا مرا سخت منقلب کند. مانند کسانی که بیماری یا افسردگی آسیب‌پذیرشان کرده است، من پژواک‌گاه همه‌ی دردها شده بودم.» و این واژه چنان شور و صداقت و عمقی در خودش دارد که شاید کاربست هیچ واژه‌ی دیگری به اندازه‌ی آن نمی‌توانست رنج مضاعف نشسته بر گرده و قلب راوی را بازنمایی کند و در عین حال یادآور آن شدت جراحتی باشد که مخاطب فارسی‌زبان این روایت در زندگی اندوهبارش در این سال‌های پر از اخبار و تروماهای فرساینده‌ی سیاسی و اجتماعی در ایران تجربه کرده است و مترجم به زیبایی در توضیحات پاورقی به تشریح این واژه برمی‌خیزد: «در اصل اصطلاحی در موسیقی و آکوستیک است و به جعبه‌ی صوتی مانند کاسه‌ی تار یا جعبه‌ی صوتی ویولون گفته می‌شود که ارتعاش را تقویت و طنین را تشدید می‌کند. آنی ارنو این اصطلاح را به صورت استعاری به کار برده است تا نشان دهد که هر درد بیرونی در وجود او بازتابی نیرومندتر و تشدیدشده می‌یابد.»

عشق و سکس از کیشلوفسکی تا آنی ارنو

و در نهایت آن‌که «اشغال» داستان نغز ساده و در عین حال بسیار عمیق و تاثیرگذاری‌ست که نگاهی فراتر از کلیشه‌ها به سکس و عشق و تنانگی و رابطه و فراق می‌اندازد، و به ویژه مواجهه‌اش در پاره‌هایی از روایت با موضوع سکس، تداعی‌گر ویژگی بینامتنی تامل‌برانگیزی‌ست که میان این مواجهه با مواجهه‌های مشابه دیگر در ادبیات و سینما می‌توان بازیافت و از آن جمله مواجهه با سکس به عنوان بخشی از عشق‌ورزی در یکی از ده فرمان کیشلوفسکی که بعدها در قالب فیلم مستقلی تحت عنوان فیلمی کوتاه درباره‌ی عشق به نمایش درآمد، روایتی از دلدادگی نوجوان نوزده‌ساله‌ای به زنی بزرگ‌تر از خودش که وقتی با کش و قوس‌ها و فراز و نشیب‌های فراوان به ملاقات در خانه‌ی زن رسید، رهاوردش یاسی عمیق در برابر تقلیل دادن شکوه عشق به ارگاسمی ناخواسته بود؛ آن‌جا کیشلوفسکی و اینجا آنی ارنو، هر دو در مواجهه با این تقلیل دادن، می‌کوشند نشان دهند که عشق ولو اینکه در سکس و تنانگی به کمال و شکوه می‌رسد اما درواقع چیزی بزرگ‌تر و عمیق‌تر از اینهاست: «آنچه بیش از همه او را به آن زن پیوند می‌داد حرکات شهوانی نبود – از این گونه کارها، بی هیچ دنباله و تعهدی، هر روز می‌توان بر ساحل دریا، در گوشه‌ای از یک اداره یا در اتاق‌هایی که ساعتی اجاره داده می‌شوند، سراغ گرفت – بلکه باگتی بود که برای ناهار

برایش می‌خرید، لباس‌های زیری که در سبد رخت‌های چرک در هم آمیخته بودند، یا اخبار تلویزیون که شب‌ها، هنگام خوردن اسپاگتی بولونز، با هم تماشا می‌کردند.»

منبع: https://baangnews.net/29012

بهاره حجتی: در مرز بودن و نبودن؛ نگاهی به مجموعه داستان «در حال محو شدن» اثر مسعود کبگانیان

مجموعه داستان «در حال محو شدن» هشت داستان کوتاه به قلم مسعود کبگانیان است که نشر لف منتشر کرده است. در بسیاری از داستان‌های این مجموعه، شخصیت‌ها در موقعیتی قرار می‌گیرند که دیگر نمی‌توانند به شکل پیشین خود، جهان اطراف یا حتی خودشان را درک کنند. جنگ، مرگ، تنهایی، خاطره، وهم و ادبیات هرکدام به شکلی متفاوت جهان داستان را رقم می‌سازند. از این منظر، «محو شدن» در این مجموعه بیشتر از آنکه یک حادثه باشد، یک وضعیت است؛ وضعیتی که انسان، واقعیت یا معنا را به‌تدریج از دست می‌دهد و بی‌ثباتی پیوسته‌ای در تمام داستان‌ها رخ می‌دهد. در این یادداشت تلاش شده است بعضی از داستان‌های این مجموعه بررسی شوند.

گود

داستان کوتاه «گود» درباره‌ی شخصیتی بی‌نام است که روزها در سنگر با گرسنگی، تشنگی و ترس دست‌وپنجه نرم می‌کند. او شاهد پیکر درهم‌آمیخته‌ی دوستانش، احمد و روزبه در دهانه‌ی سنگر است، با پلاک روی دیوار علامت و ضربدر می‌زند و در نهایت پلاک از دستش می‌افتد و رو به تاریکی محو می‌شود. «گود» داستانی عمیق و چندلایه در حوزه‌ی ادبیات پساجنگ است که به بازنمایی زوالِ شخصیت اصلی در موقعیت‌های مرزی می‌پردازد. ویژگی مهم این داستان زاویه‌دید و فرم روایی آن است؛ سیالیت ذهنی و هویتی تکه‌تکه‌شده.

لغزش مداوم ضمایر (من/ او/ تو) و تغییر بی‌وقفه و شناور زاویه‌دید میان اول‌شخص(من)، دوم‌شخص(تو) و سوم‌شخص(او) گرچه داستان را سخت‌خوان کرده است اما تمهیدی آگاهانه است تا نویسنده نشان دهد شخصیت اصلی زیر فشار ترومای جنگ، تشنگی و تنهایی مفرط مسخ شده است. راوی گاهی خودش را از بیرون نظاره می‌کند (او)، گاه با وجدان یا حافظه‌ی خود گفت‌وگو می‌کند (تو) و گاه در زمان حالِ تنهایی و درد غرق می‌شود (من).

مثال:

«دل‌دل می‌کنم امشب از سنگر بروم... ولی چیزی مثل خوره افتاده به جانش...»

«دو بار هم تو رفتی، ولی در نزدی...»

«چهار دست و پا می‌روم سمت ضربدرهایی که...»

اشاره به جدول مندلیف، جرم‌های اتمی، چگالی و نقطه‌ی ذوب، کارکردی مهم در پیوند گذشته (کلاس درس و معصومیت نوجوانی) و حال (خشونت و خاکریز) دارد. راوی احساس می‌کند همان‌طور که احمد نتوانست در جدول مندلیف جایی پیدا کند، اکنون همه‌ی آن‌ها درون یک جدول تناوبی مرگ یا گودی سرنوشت گیر افتاده‌اند؛ جایی که عناصر انسانی با هم ترکیب شده و هویت فردی‌شان را از دست داده‌اند («پشته‌ای که از ادغام روزبه و احمد درست شده»)

او رابطه‌ی سه‌نفره‌شان را یک «مثلث» می‌بیند: « فکر کردم باید سه نفر باشد که یک مثلث شکل بگیرد.» این هندسه، علت حضور او را در جبهه توضیح می‌دهد. تصمیمی که لزوماً بر پایه‌ی ایدئولوژیِ عمیق نیست، بلکه بر اثر کشش رفاقت

نوجوانی، تعهد عاطفی، رودربایستی و جوّ حاکم بر مدرسه است. با نابودی دو ضلع (کشته شدن روزبه و احمد)، ضلع سوم نیز بی‌معنا شده و در آستانه‌ی فروپاشی قرار می‌گیرد. راوی درنهایت به خودآگاهی تلخی می‌رسد: «حالا خودم اخبار جنگم.» و نویسنده نشان می‌دهد چگونه تراژدی‌های فردی و تنهایی انسان‌ها زیر آمار و ارقام فتح و شکست رسانه‌ها سانسور و پنهان می‌شوند.

تلاش راوی برای ثبت زمان با خراشیدن پلاک روی دیوار سنگر (ضربدر زدن)، رفته‌رفته ماهیت عینی خود را از دست می‌دهد و نشانه‌ها دچار دگرگونی می‌شوند. دشمن با بی‌تفاوتی پلاک او را برمی‌دارد و راوی راهی سیاهی بی‌پایان تونل می‌شود. پایان‌بندی داستان لحظه‌ی احتضار یا ورود به وادی فراموش‌شدگان است؛ راوی اسیر نمی‌شود نجات هم نمی‌یابد، بلکه در تاریکی و خلاء مطلق فراموشی محو می‌شود. (همان‌طور که عنوان کتاب این است: درحال محو شدن.)

آن تپه‌ی نسبتاً کوچک

نام این داستان یعنی «آن تپه‌ی نسبتاً کوچک» درونمایه‌ی مرکزی اثر است؛ تپه‌ای که هزاران جان برای فتح آن فدا شد و مانند

نگین به نظر می‌رسید اما اکنون پس از اعلام آتش‌بس ناگهان به تپه‌ای بی‌ارزش تبدیل می‌شود که راوی روبه آن ادرار می‌کند. این صحنه، هجو تلخ و گزنده‌ای بر ذات جنگ است که چگونه مرزها و فتوحات پس از پایان نزاع بی‌اعتبار می‌شوند. همچنین داستان بازآفرینی از کهن‌الگوی «مواجهه با فرشته‌ی مرگ» است. البته مرگ در اینجا هیولایی هولناک نیست؛ شوخ‌طبع، مبادی آداب، خونسرد و چشمانی درشت و زمردین دارد. گفت‌وگوی او با راوی درمورد مسائل پیش‌پاافتاده (قنادی، ارث‌ومیراث، خواستگاری) بار تراژیک موقعیت را دوچندان می‌کند.

داستان «گود» و داستان «آن تپه‌ی نسبتاً کوچک» در واقع دو پاره از یک پیکر روایی واحد هستند که از دو زاویه‌دید متفاوت به یک فاجعه‌ی مشترک نگاه می‌کنند. خواندن این دو اثر در کنار یکدیگر، پازلی روایی و تماتیک را کامل می‌کند که در آن هر داستان، سویه‌ی پنهان داستان دیگر را روشن می‌سازد.

در داستان «گود»، ما درون ذهن هذیان‌زده و محاصره‌شده‌ی ضلع سومِ آن مثلث رفاقتی قرار داریم و در داستان «آن تپه‌ی نسبتاً کوچک»، راوی جدیدی وارد همان صحنه می‌شود. شخصیت اصلی در این داستان سربازی باسابقه است که وظیفه‌اش تخلیه‌ی اجساد پس از آتش‌بس است. او دقیقاً همان

صحنه‌ای را که راوی داستان گود روایت می‌کرد حالا از بیرون روایت می‌کند.

در داستان «گود» روایت کاملاً درونی، سیال، روان‌شناختی و هذیانی است. نویسنده مدام بین ضمایر «من»، «تو» و «او» حرکت می‌کند تا گسست روانی، شوک تنهایی و نزدیک شدن به مرگ را نشان دهد. فرم داستان متراکم، (ترس از فضای بسته‌ی سنگر) و سرشار از فلاش‌بک به دوران مدرسه، کلاس شیمی و خاطرات پیش از اعزام است. در داستان «آن تپه‌ی نسبتاً کوچک» زاویه دید تثبیت‌شده و کلاسیک‌تر است و لحن راوی خونسرد، بی‌تکلف، گاه تلخ و طنزآمیز و تا حدی گزارش‌گونه است. فضا از سنگر بسته به دشت باز و وسیع تغییر مکان می‌دهد و داستان به جای سیالیت ذهنی گذشته، تعلیق آنی و فیزیکی در زمان حال را می‌سازد.

در «گود»، مواجهه با مرگ در اوج نبرد و بی‌پناهی جنگ اتفاق می‌افتد؛ گلوله‌ها زوزه‌می‌کشند و فرد در موقعیت جنگی کلاسیک (محاصره و خونریزی) جان می‌دهد. در «آن تپه‌ی نسبتاً کوچک»، اوج فاجعه و تراژدی در لحظه‌ی صلح و بعد از خاموشی سلاح‌ها رخ می‌دهد. راوی زمانی با مرگ (مین) روبه‌رو می‌شود که همه‌چیز تمام شده، دشت آرام گرفته و او

برای بازگشت به خانه، شیرینی خریدن از قنادی و ازدواج با سمیه خیال‌پردازی می‌کند. تضاد، بار پوچی و جبرگرایی داستان دوم را بسیار سنگین‌تر و گزنده‌تر می‌کند.

این داستان واقعی نیست

راوی در این داستان خود نویسنده است که برای نوشتن رمانی با مایه‌های بومی، اقلیمی و رازآلود راهی جنوب (گناوه و جزیره‌ی خارگ) شده است. او در جست‌وجوی شخصیت‌های مرموزی نظیر فاطمه‌ی زنگباری (زنی اهل آیین‌های زار و ماورایی) و سالمین مفتاح است و می‌خواهد قصه‌های مردم ساحل را (از جمله مردی که مدعی شنا در دریاست یا ناخدایی که خواب مرگ فرزندش را دیده) روایت کند. سالمین مفتاح، پیرمرد بومی با رازهای غریب و پیوند با عوالم غیب (اجنه)، نویسنده را به ساحل برده و به او از کلبه‌ای نامرئی در کنار درخت کهور می‌گوید و هشدار می‌دهد که وارد شدن به این کلبه یعنی ماندگار شدن همیشگی در دل دریا و نیستی. سالمین فوت می‌کند و راوی شبانه به همراه دو بومی دیگر (جعفر و محمدکریم) بر سر مزار او در خاکستان میرمحمد شب‌زنده‌داری می‌کند؛ شبی پر از اضطراب که با صداهای عجیبی از درون قبر همراه است. صبح روز بعد، راوی زنی را می‌بیند که در مرز

وهم و واقعیت در کنار همان ساحل و جایگاه کلبه‌ی نامرئی منتظر اوست. با گرفتن دست زن، مرز زمان و شب و روز دگرگون می‌شود. زن، راوی را به همان کلبه‌ای می‌کشاند که پیش‌تر وجود خارجی نداشت. راوی متوجه می‌شود خودش، شخصیت‌های داستانش و کل رویدادها در لایه‌های تودرتوی واقعیت و خیال تنیده شده‌اند. زن در می‌گشاید و به جای فضای درون خانه، دریای بی‌کران و کپه‌ای سفیدی روی آب شناور می‌شود که نماد جنازه و غرق‌شدگی است. داستان با تکرار هشدار سالمین و این جمله که «بنویس این داستان واقعی نیست» به پایان می‌رسد.

این اثر نمونه‌ای از داستان وهم‌آلود با تکنیک‌های فراداستان است که در اقلیم جنوب روایت می‌شود. بارزترین ویژگی ساختاری اثر، بازی میان قصه و خیال است. مرز جهان واقعی و جهان قصه شکسته می‌شود. کلبه‌ی نامرئی استعاره‌ای از جاودانگی در دام مرگ/جنون است و ورود به این کلبه یعنی اسیرشدن در وهمی که فراری از آن نیست. کپه‌ی سفید روی آب موتیف تکرارشونده‌ای از جنازه‌ی غرق‌شده است، یعنی همان مرگ محتوم جاشوها و سرنوشت ناخدایی که خوابش تعبیر می‌شود. حناکاری‌های روی دست زن (تصویر درخت و کلبه و دریا که جان می‌گیرند) نشان می‌دهد جسم این زن، خودِ

نقشه و روح همان جزیره و جهان جادویی است. نویسنده با تسلط بر گویش و اصطلاحات بومی جنوب (تراد، هلپه، چوخ، گسل، بالاسونی، خاکستان و...) کوشیده فضایی رازآلود، مالیخولیایی و چندلایه خلق کند. داستان درباره‌ی فرآیند زایش قصه و بلعیده‌شدن نویسنده توسط همان داستانی است که خودش خلق می‌کند.

حفره

داستان با شخصیتی به نام مرتضا آغاز می‌شود که نیمه‌شب روی مبل خانه‌اش نشسته و مشغول خواندن داستان چهارم از کتابی به نام «در حال محو شدن» با عنوان «حفره» است. کتاب را همکار پرحرفش روح‌الله ملک‌زاده به او پیشنهاد داده است. مرتضا در جریان مطالعه، جمله‌ی «بدبخت شدم» را بر زبان می‌آورد و متوجه می‌شود این جمله در کتاب نیست، اما حسی شوم و فراواقعی بر او مسلط شده است. درون داستانِ کتاب، مردی حضور دارد که با خیره شدن به اشیاء، دیوارها و یک کلاغ، باعث ایجاد حفره در آن‌ها و در نهایت محوشدن ماده و معنای اشیاء می‌شود. مرز میان واقعیت مرتضا و داستان کتاب مدام باریک‌تر می‌شود. ما مرتضا را می‌خوانیم که مردی را می‌خواند که محو می‌شود، و در نهایت می‌فهمیم مرتضا همان

مرد است و خودِ متن دارد در لحظه‌ی خوانده شدن نوشته می‌شود.

در این داستان، نویسنده نه‌تنها از متن حذف نمی‌شود، بلکه به‌عنوان حضوری فعال و مداخله‌گر وارد جهان داستان می‌شود. او به شخصیت زنگ می‌زند و مستقیماً در روند روایت دخالت می‌کند و به این ترتیب مرز میان نویسنده، قصه، شخصیت و خواننده را عمداً مخدوش می‌سازد. این رویکرد را می‌توان در تقابل با تلقی سنتی از نویسنده به‌عنوان شخصیتی بیرون از جهان داستان دانست؛ در اینجا نویسنده خود به یکی از عناصر بازی روایی تبدیل می‌شود و حتی جایگاه خواننده نیز در این ساختار متزلزل می‌شود. بنابراین داستان به‌جای آنکه نویسنده را صرفاً صاحب و مرجع نهایی معنا قرار دهد، رابطه‌ی میان نویسنده، متن و خواننده را به بخشی از مسئله‌ی اصلی خود، یعنی محو شدن مرزها و قطعیت‌ها، تبدیل می‌کند.

همچنین نگاه کردن به اشیاء به جای ادراک، باعث تجزیه و بی‌معنایی افراطی می‌شود. وقتی شخصیت به کلمه‌ی «دیوار» یا خودِ دیوار بیش از حد زل می‌زند، زبان و ماده هر دو کارکرد و معنای نمادین خود را از دست داده و فرو می‌ریزند. حفره نمادی از فقدان، تروما و خلأ عاطفی است (اشاره به جمله‌ی

مرجان: «توی دلم حفره باز کرده باشند»). بیماریِ محو شدن، در حقیقت افسردگی عمیق، احساس پوچی (هیچِ مطلق) و قطع ارتباط روانی شخصیت با واقعیت بیرونی است. شخصیت مرتضا اختیاری از خود ندارد؛ او نمی‌تواند چشم‌هایش را ببندد و نمی‌تواند از خواندن کتاب دست بکشد. این انفعال، استعاره‌ای از گرفتاری انسان در سرنوشت محتوم و احساس فراگیر بدبختیِ بدون دلیل است که در اولین سطر داستان پی‌ریزی شده بود. نویسنده در میانه‌ی داستان، نقدی خیالی بر داستان خودش می‌آورد (صفحات ٥٤ و ٥٥) و با این کار پیش‌دستی کرده و منتقدان احتمالی اثر را هم درون بازی داستانی خود ادغام می‌کند. اما بخش پایانی و محو شدن فیزیکی اندام‌ها بسیار سریع و با ضرب‌آهنگی ناهمگون نسبت به شروع آرام و توصیفی داستان رخ می‌دهد. پایان‌بندی می‌توانست مجالی بیشتر برای درنگ بر معنای هیچِ معلق به خواننده بدهد.

کلام آخر

مجموعه داستان «در حال محو شدن» درباره‌ی ازدست‌رفتن قطعیت‌هاست. کبگانیان در این داستان‌ها بارها چیزی را در برابر خواننده قرار می‌دهد و سپس آرام‌آرام پایه‌های وجود آن را متزلزل می‌کند. سربازی که نمی‌داند «من» است یا «او»، تپه‌ای که

ارزشش با پایان جنگ بی‌معنا می‌شود، کلبه‌ای که هم وجود دارد و هم ندارد، و شخصیتی که در هنگام خواندن داستان، خود به بخشی از همان داستان تبدیل می‌شود. در همه‌ی این موارد، بودن و نبودن معلق می‌ماند. شاید به همین دلیل «محو شدن» در این مجموعه یک پایان نیست؛ فرایندی است که از همان لحظه‌ای آغاز می‌شود که انسان دیگر نتواند با اطمینان بگوید چه چیزی واقعی است، چه چیزی معنا دارد و خودش دقیقاً کجای این جهان ایستاده است.

منبع: متن ارسالی برای این شماره

مسعود کدخدایی: «اعتراف‌گیری با تعارف چای»، چهارمین رمان فریبا صدیقیم

چهارمین رمان فریبا صدیقیم «اعتراف به‌وقت چای» رمانی‌ست خوش‌ساخت و خوش‌خوان. او توانسته است در این رمان، رابطه‌هایی ناخوشایند، دردناک و پیچیده را در قالبی خواندنی و قابل تأمّل در مقابل خواننده‌ی کنجکاو قرار دهد.

رمان را نویسنده‌ای حکایت می‌کند که به همه‌چیز آگاه استگاهاَ، با وجود این، ابایی ندارد که قلم را به دست شخصیت اصلی داستانش «ستاره» هم بدهد تا برای ما، بی‌واسطه، از سرگذشتش حکایت کند.

فریبا صدیقیم در «اعتراف به‌وقت چای»، برای بیانِ اعتراف‌ها، خواننده را در زمان پس‌وپیش می‌برد و با این کار، هیجانی برای پی‌گیری داستان ایجاد می‌کند که خواننده را تا پایان کتاب، مشتاق نگه می‌دارد.

موضوع رمان، موضوعی‌ست که به‌راستی جای گفتگو دارد و اگر کسی در این سال‌ها- به هر علت- به ژرفای آن نپرداخته باشد، به‌خاطر گستردگی و فراگیری موضوع، مستقیم و

غیرمستقیم، به‌نوعی درگیر آن بوده است؛ چرا که حکومتگران ایران، برای داشتن اُمّتی مطیع و فرمانبر، سال‌هاست که به شدّت روی این موضوع سرمایه‌گذاری کرده‌اند.

آمار دقیقی نیست از اینکه در درازنای نزدیک به پنجاه سال، چند میلیون نفر زیر دستگاه توّاب‌سازی و اعتراف‌گیری جمهوری اسلامی، با وجدان خود درگیر و با آن به جنگی خُردکننده کشیده شده‌اند؛ اما به‌خوبی می‌دانیم که هیچ خانواده‌ای (خانواده‌هایی که به‌کلّی نابود شده‌اند، به کنار) در ایران نیست که خود یا یکی از کسانشان زیر چرخ‌دنده‌های ماشینِ خشن و ویرانگر تفتیش عقایدِ قرون وسطاییِ این رژیم آسیب ندیده باشد. اما به‌خاطر سنگینی و دردناکی موضوع، بسیاری از ما، با میانجیگری چیزی که به آن می‌گویند صیانت نفس، یا مراقبت از خود و نیفتادن به ورطه‌ی خودزنی و افسردگی، خودآگاه و ناخودآگاه، تلاش می‌کنیم از روی آن بپریم، یا چشمانمان را ببندیم و از کنارش رد شویم، هرچند می‌دانیم که نمی‌توانیم برای همیشه آن را به فراموشی بسپاریم.

اجازه دهید اول این را بگویم که هرچه در باره‌ی داستان این کتاب بگویم، باز هم از لطف خواندنش کم نمی‌کند، چون شیوه‌ی روایت به‌گونه‌ای با جمله‌های زیبا و سنجیده پرداخته

شده که اگر ماجراهای رمان هم لو بروند، باز خواندنش پرکشش و جذّاب است.

داستان همان است که به آن سندروم استکهلم می‌گویند و از منظر روانشناسی، مکانیزمی دفاعی‌ست در برابر تروما و خطر مرگ. وقتی کسی در شرایط اسارت، تهدید یا خشونتِ شدید قرار می‌گیرد و راه فراری ندارد، برای بقا و کاهش تنِش‌های روانی، شروع می‌کند به پیداکردن نکته‌های مثبت در رفتارِ آزارگرِ خود که در این رمان، آزارگر بازجویی‌ست کارکُشته که دختری جوان اسیر پنجه‌ی او می‌شود. این دختر جوان و زیبا، از هرسو که می‌رود، می‌بیند بازجو هیچ راه فراری برایش باقی نگذاشته است. او پس از مقاومت بسیار که راهی به جایی نمی‌برد، سرانجام تنها راه گریز را، به‌خیال خودش، در گریز به تن بازجو می‌یابد، غافل از اینکه بازجو، کارکشته‌تر از آن است که چون با او درآمیزد، بر وظیفه‌ای که هستی‌اش وابسته به آن است، چشم بپوشاند. و چنین است که، خانم «ستاره» که می‌شد ستاره‌ای شود در شب تاریک میهنش، ذلیلِ آبروباخته‌ای می‌شود که دیگر خودش هم خودش را نمی‌شناسد و در این رمان، می‌خوانیم که چگونه این دختر باهوش و زرنگ، سرانجام بازیگر صحنه‌ای می‌شود که کارگردانی جنایت‌پیشه و کارکشته برایش تدارک دیده است.

خوبی این رمان در پرداختِ چگونگیِ دگرگون‌شدن‌هاست، اگرنه، کم روایت‌هایی از این‌دست نشنیده‌ایم. ناگفته نماند که این رمان پر از گزیده‌گویی‌های تفکربرانگیز است که بسیاری از آنان را می‌شود یادداشت کرد و بارها خواند. شاید بد نباشد چند نمونه از آن‌ها را اینجا بیاورم:

«وقتی نفس‌کشیدن هم سیاسی می‌شود، روایت‌های بزرگ به‌نرمی بسترشان را می‌گسترانند. همان‌طور که قهرمان‌ها. روایت‌های کوچک اما، مظلوم و ضعیف، وحشت‌زده از نشان‌دادن خود، در گوشه‌ای کز می‌کنند تا چه زمانی محملی برای بروز پیدا کنند.»

«ترس خوب بلد است خواب را ببلعد و مثل شکارچی خاموش دنبالت کند تا نفس سردش را پشت گردنت حس کنی؛ درست در بزنگاه فرار یا خیانت.»

«می‌دانست کجا ایستاده است؛ نه کاملاً در روشنایی، نه کاملاً در تاریکی: همان‌جا که سایه‌ها از تلاقی این دو زاده می‌شوند؛ جایی که هیچکس تشخیص ندهد به کدام سو دارد نگاه می‌کند.»

گذشته از جمله‌های شیوا، مثال‌های خوب هم در کتاب کم نیست. این را اما باید متوجه بود که بعضی وقت‌ها، مثال‌ها کار دست نویسنده می‌دهند، چون در خوانش اول زیبا به‌نظر می‌رسند، ولی وقتی پوستشان را می‌شکافیم، جز هسته‌ای خالی نمی‌بینیم. از مثال‌های خوب، سه نمونه و از آن دیگری‌ها هم سه نمونه می‌دهم. اول مثال‌های خوب:

«سبکی و سنگینی، هر دو، مثل دو مار روی شانه‌هایم نشسته بودند.» ص. ۷٤

«ضعف یعنی فرورفتن در گردابی که هرچه دست‌وپا بزنی عمیق‌تر در آن فرو می‌روی» ص. ۱۱۵

«ذهنش صفحه‌ی سفیدی است که تقلا می‌کند ورقش بزند و چند کلمه در مورد خودش [در آن] پیدا کند.» ص.۱۲۳

از مثال‌هایی که شاید در خوانشی تند از آن بگذریم، اما اگر دقّت کنیم، در پسندیدنش تردید می‌کنیم:

«حس شیئی را دارم که لابه‌لای ماشین‌ها و چرخ‌دنده‌ها پرس می‌شود.» ص. ۸

و من از خودم می‌پرسم: خُب! مگر شیئی حس دارد که من بخواهم آن را بفهمم؟

«پنکه‌ی برقی آهسته و بی‌قاعده مثل ریتم قلبی که مردد شده باشد، رپ‌رپ می‌کرد. مثل آویختن به طناب نجات...» ص. ۱۱

اگر به سرعت جمله را بخوانیم، قشنگ به‌نظر می‌رسد. من با جمله‌ای اول هم زیاد مشکلی ندارم، جز ترکیب «قلب مردد»، اما توجه کنید که در جمله‌ی دوم، صحبت از صدایی است مانند ریتم قلبی که دارد منظم می‌زند، چون صدای «رپ‌رپ» خبر از ریتمی منظم می‌دهد، نه ریتمی «بی‌قاعده». اگر بر این هم چشم بپوشیم، می‌رسیم به تشبیه «صدای» رپ‌رپِ پنکه به «تصویری» از آویختنی به تنابِ نجاتی که می‌بینیم آن صدا و این تصویر از یک جنس نیستند تا بتوان آن‌ها را باهم مقایسه کرد.

جمله‌های زیر هم خالی از اشکال نیستند:

«احساس می‌کند زیر آسمانی بی‌سقف در معرض باد و باران و نور سوزنده‌ی خورشید است. آزادی مثل پوستی اضافه روی تنش آویزان است. چه آزادی هولناکی.» ص. ۱۰۲

شاید اشتباه از من باشد! چون فکر می‌کنم مثال را برای این می‌آورند که موردی پیچیده را ساده و قابل فهم کنند و نه برعکس. اما تصور «باد و باران و نور سوزنده‌ی خورشید»، همه با هم در یک تصویر، درک احساسِ راوی را برای ما سخت‌تر می‌کند و نه آسان‌تر. دیگر اینکه، تصور «پوستی اضافه که روی تن آویزان است» کمکی به درک احساس راوی نمی‌کند و برعکس، تکیه را از «هولناکی» به، به‌تصویرکشیدنِ پوست اضافه‌ای بر تن می‌کشاند و از بارِ «هولناکی» می‌کاهد.

حال به دو نکته‌ی کلّی می‌پردازم.

در اصل، داستان و رمان، گذشته از پرورش ذهن و برخورد با جهان‌های ناشناخته و گاه متضاد و حُسن‌های دیگر، یک وجه مهم دیگر هم دارد و آن وجه تفریحی است، چون کسی ما را مجبور به خواندن داستان و رمان نمی‌کند و ما در اوقات فراغت و برای اینکه وقتی را به‌خوبی بگذارنیم به‌سراغ آن‌ها می‌رویم. این را هم ازنظر نباید دور داشت که بعضی با ترسیدن تفریح می‌کنند، بعضی با داستان‌های خشونت‌بار، بعضی با داستان‌های جنایی و... خلاصه اینکه، تفریح آدم‌ها بسیار متفاوت است و برای همین است که ژانرهای گوناگون داریم.

به نظر من، در داستان‌نویسی دو شیوه‌ی کلی را می‌شود دید که هرکدام خوبی و قوّت و نیز، اشکال و ضعف خودشان را دارند و نویسندگانی به این شیوه می‌نویسند و نویسندگانی به آن شیوه و پسندیدن این یا آن شیوه، بستگی به سلیقه‌ی نویسنده و نیز خواننده دارد.

در یکی از این شیوه‌ها، خواننده، سبک‌بال و سبک‌بار، تا نقطه‌ی پایان داستان را به‌راحتی و حتا با سرعت می‌خواند و کتاب را که بست، آنچه را از کل ماجرا گرفته به‌یاد می‌سپارد. در چنین شیوه‌ای که رمان‌های بِهفروش (Bestseller) هم به‌طور معمول از این دسته‌اند، گاه نویسنده شیفته‌ی کلام زیبای خود می‌شود، کلامی که شاید ماه‌ها و سال‌ها به آن اندیشیده و اینک به‌شکل جمله‌ای پرمحتوا در کتابش آورده است. در این شیوه، نویسنده چون موضوع را می‌شناسد و از پیش می‌داند که داستان باید چگونه پایان یابد، و گاهی از پیش نتیجه‌گیری را هم برای خودش تعیین کرده است، این حق را به خودش می‌دهد که به خواننده بیاموزاند و به‌جای نشان‌دادن رویدادها و نشاندن خواننده پای گفتگوها، خود یا راوی‌اش شروع به توضیح و گزارش‌دادن می‌کنند و جایی برای کشف‌های خواننده از داستان، یا به اصطلاح خواندن نانوشته‌های بین خط‌ها، باقی نمی‌گذارند.

در شیوه‌ی دیگر که از اصل (**Show, Don't Tell**) یا به‌جای «توصیف» و «توضیح» «نشان بده»، نویسنده کمتر می‌گوید و بیشتر نشان می‌دهد و خواننده را می‌گذارد تا از خلال دیده‌ها و شنیده‌ها، خودش هم در داستان شرکت کند و بخشی از آن را در ذهن خود بسازد، حتا اگر در همدلی با نویسنده نباشد.

البته تلفیقی از این دو هم امکان‌پذیر است که به گمان من، فریبا صدیقیم در رمان «اعتراف به‌وقت چای»، سعی کرده است با آوردن جمله‌هایی که دعوت به اندیشیدن می‌کنند و نشاندن خواننده پای گفتگوهایی که به شنیدنش می‌ارزد و یا زدن مثال‌هایی که دعوت به دیدن می‌کنند، این تلفیق را تا حدّ زیادی انجام دهد.

منبع: متن ارسالی برای این شماره

مریم کمانی: روضه‌ی آخر

انگشتش را روی نوار مشکیِ دیوار، که مابین رنگ روغنی و پلاستیکی است، می‌کشد و می‌رسد به اولین پله به سمت طبقه‌ی بالا. تا انگشتش را از روی نوار مشکی برمی‌دارد، ردّ چشم‌هایش به پنجره‌ی توی پاگرد می‌رسد. پنجره نیمه‌باز است و پرده با نسیم ملایم پاییزی به داخل کوچه می‌رود و دوباره برمی‌گردد. از کنار پرده‌ی توریِ سیاه‌شده نگاهی به کوچه می‌اندازد. کوچه خلوت است و خبری از گل‌کوچیک و بوی نان بربریِ شاطر جمشید نیست. غیر از معمار منتظری که به دیوار روبه‌روی خانه تکیه داده است و اتومات‌وار تخمه‌ی آفتاب‌گردان می‌شکند و پوستش را به بیرون تف می‌کند. ترک روی شیشه‌ی وسط، هنوز هم به قوت خودش باقی مانده است. همان ترکی که غلامرضا بیست سال پیش به سمتش نشانه گرفت. درست از همان زمان، ترک قلب مینا هم، روزبه‌روز بزرگ و بزرگ‌تر شد.

چند وقتی است که به اجبار، گذرش به خانه‌ی پدری‌اش در خیابان جمالزاده افتاده است. به منظورِ فروش خانه از استانبول آمده و قرار است امروز معامله تمام شود. بنگاه محله به‌خاطر شیتیل چربی که گرفته، بیشتر کارهایش را انجام داده است. کاشکی کار آن زوج جوان هم که روبه‌روی مینا نشسته بودند، راه افتاده بود. همان مردی که روی ساعد دست راستش تتوی «لاو و لایف» زده و کنار همسرش که موهایش پیکسلیِ دودی است، نشسته است. زن از بالا تا پایین گوشش را با گوشواره‌های حلقه‌ای و زنجیری و میخی که کنار هم ردیف شده‌اند، از کنار شال حریرش بیرون انداخته است. می‌گفتند این ششمین املاکی است که آمده‌ایم و دنبال جایی برای کافه‌ایم. با اینکه سر رهن به توافق نرسیدند، ولی آقای املاکی شماره‌تلفنشان را در سررسید سبزی که چرمش پوسته‌پوسته شده بود، یادداشت کرد؛ شاید جایی برایشان پیدا کند و بهشان اطلاع دهد.

تمام خاطرات تلخ و شیرین، در گوشه‌به‌گوشه‌ی خانه برای مینا زنده می‌شود. خاطرات مامانش که بعد از آن اتفاق، دیگر یک کلمه هم حرف نزد تا اینکه دق کرد و به اسم سکته ترکشان کرد.

سیما دو سال از مینا بزرگ‌تر بود و سال بعدش قرار بود کنکور بدهد. دختری خوش‌صورت و سبزه، که وقتی می‌خندید کل صورتش تو چال لپ‌هایش می‌افتاد. چشم‌های درشتِ خمارش، شبیه عکس آیشواریا بود، که روی در کمد چسبانده بودند. حتی بین در و همسایه و فامیل هم، چندتا خاطرخواه و خواستگار برایش پیدا شده بود. مامانشان هر وقت می‌خواست قوری گل‌سرخی یا آبمیوه‌گیریِ پارس خزرِ پرسروصدایش را از تو کابینت بالایی بردارد، سیما را صدا می‌کرد. ماشاالله ماشاالله، نه به چارپایه نیاز داشت و نه به پابلندی کردن. با اینکه مینا همیشه بهش می‌گفت خوش‌به‌حالت که قدت بلند است، ولی تو دعواهایشان داستان عوض می‌شد. سیما می‌شد نردبون دزدها و مینا هم قاسم کوتوله. حتی ادای راه رفتن قاسم را هم برایش می‌گرفت و جیغ و حرص مینا را حسابی درمی‌آورد. مادرشان هم آخرسر با هر چیزی که توی دستش بود؛ ملاقه، جارودستی یا قیچی، می‌گذاشت دنبالشان، دستش را می‌آورد بالا و در هوا تکان می‌داد و می‌گفت: «مگه تو قاسمی که انقد می‌پری بالا، ورپریده... خجالت بکشین، خونه به درک، کوچه رو کردین تو حلقتون.» دو خواهر جانشان برای هم درمی‌آمد و شاید هم به همین خاطر بود که بعد از آن اتفاق‌ها، مینا ماجراهای خانه‌ی پدری و دفترچه‌ی خاطرات سیما را در یک چمدان گذاشت و

کشور را ترک کرد. مینا مثل خواهرش نه قدبلند بود و نه موهای فرفریش تا روی کمرش می‌ریخت. تو محبت خواهری هیچ چیزی برای سیما کم نمی‌گذاشت و با اینکه ازش کوچک‌تر بود، کلی هوایش را داشت.

در آن سه ماه تابستان، هر شب سر شام، بابا غلامرضا نطق داشت. یک قاشق غذا می‌خورد و پشت‌بندش یک مشت سبزی‌خوردن، راهیِ دهانش می‌کرد. همان‌طور که محتویات غذای سبزشده از لابه‌لای دندان‌هایش به چشم می‌خورد و گهگاه به سرفه می‌افتاد، گرهی به ابروهایش می‌انداخت و می‌گفت:

«ممم... مچّد برا زنا و دخترا کلاس قرآن و تزریقاتِ مجانی گذاشته... چرا ثبت‌نام نمی‌کنید؟ حتماً باس برید کلاسای پولی؟ همش چار قدمه تا خونه...» پشت‌بندش طوری لیوان آب را هورت می‌کشید که قبل از اینکه غذا توی گلویش بپرد، از خفگی نجات پیدا می‌کرد و می‌گفت: «ناهید یذره گل‌گاوزبون برام دم کن، پاک ریختم به هم.»

غلامرضا عِرق خاصی به ماه‌های مذهبی داشت و برایشان حسابی وقت می‌گذاشت. دلش می‌خواست هرچه پدرش گمنام

و خاموش بوده، در عوض خودش نقل دهان‌ها شود و مردم رویش حساب کنند. به اوس ایرج، همکار و رفیق هیئتی‌اش می‌گفت:

«کتاب متابو بذار در کوزه. هرچی مراسمو با آب‌وتاب تموم بخونی و اشک بگیری، بُردی! من بیشتر اینارو از مُرده‌خونی یاد گرفتم.»

از اول محرم تا آخر صفر مشکی‌پوش بود و ریش‌هایش تا زیر چشمش بالا می‌آمد؛ طوری که جای زخم قدیمی‌اش را می‌پوشاند. ده روزِ اول محرم، طوری حسینیه‌نشین می‌شد که کلاً یادشان می‌رفت بابا دارند. هیئت محله در چنگش بود و دائماً در حال اُرد دادن به این و آن بود. می‌خواست که اسم‌ورسمش در هیئت‌های رقیب بپیچد که فلانی مو لای درزش نمی‌رود.

سوای حسینیه، رفتن سرِ دیگ خورشت قیمه‌ی خونه‌ی زن‌آقا، یکی از کاری‌های مهم هرساله‌ی غلامرضا بود. زنِ میانسالِ اجاق‌کوری که هیچ‌وقت پستانبند نمی‌بست و همیشه سرش را حنا می‌گذاشت. یک گردنبند طلای شیرنشان به اندازه‌ی یک نعلبکی روی سینه‌اش خوابانده بود و برای زن‌های محله

سرمه‌ی بادام و نارگیل درست می‌کرد. دخترها تمایلی نداشتند خانه‌اش بروند. پیرزن، جلوی روی غلامرضا قربان‌صدقه‌شان می‌رفت و پشت سرش، فقط تف توی صورتشان نمی‌کرد. مامان ناهید می‌گفت: «انقد خودتونو تو چشمش نکنید، وارث نداره، آه می‌کشه.» غلامرضا صبح تاسوعا هم بدون یک لحظه خطا یا تأخیر، پای دیگِ حلیم خانه‌ی دایی میرزا می‌رفت. هر سال کتابچه‌ی زیارت عاشورایش را که جلد پشتش کنده بود و از زور چرکی و عرق دست، رنگش را از دست داده بود را، بالای دیگ می‌خواند تا حلیم ته نگیرد. می‌زد به صحرای کربلا و از گودال قتلگاه می‌خواند. طوری از عشق زینب و حسین به هم می‌گفت که انگار نه انگار چند سال است با عمه مهین، هیچ رابطه‌ای ندارند و حتی بعد از تصادف شوهرش هم، عیادتی ازش نکرد. همین که چند نفری از فرط گریه و شیون، نفسشان بند می‌آمد و خود را به غش می‌زدند، نشان می‌داد که غلامرضا الحق، نقشش را خوب بازی کرده است. آخرش هم برای گرفتن التماس دعا، دو دستش را بالا می‌برد و می‌گفت: «فرج آقا امام زمان و شفای همه‌ی مریض‌ها، پنج مرتبه بلند بگو امن یجیب...»

دقیقاً فردای عاشورا بود. غلامرضا گفته بود بعد از کارش خانه نمی‌آید و یک‌راست می‌رود حسینیه و تا بعد از مراسم شام غریبان آنجا می‌ماند. ناهید هم طبق معمول، طلایه‌دارِ همسرش شده بود و قرار بود تو قسمت زنانه، ایفای نقش کند. ضبط با صدای نسبتاً جانداری داشت ترانه‌ی «بلا ای بلای» اندی را پخش می‌کرد. مینا با صدای در حیاط، مطمئن بود مامانش برایش کاری پیش آمده و برگشته است. سیما روز قبلش به مامانش گفته بود:

«فردا عصر می‌رم خونه‌ی زهرا حسینی. دوتا از کتابای کتابخونه‌ی مدرسمون مونده دستش. اگه تا آخر هفته پسشون ندم، خانوم شریعتی دیگه بم امانت نمی‌ده، تازه جریمه هم می‌شم.»

و مامان ناهید هم بلافاصله گفته بود:

«جلدی بگیر و بیای‌ها. باباتو به جون من نندازی!» اومد بگه زخم صورت بابات، که مینا پرید تو حرفش که: «...اَاااااا بسسسسسه مامان، صد دفعه گفتی... شیشه‌ی شکسته و بخیه و خطونشون کشیدن بابا و اَه، حالم دیگه به هم می‌خوره از تکرارش...»

مجبور بودند برای بیرون رفتنِ ساده‌ای، کلی آسمان‌ریسمان ببافند.

سیمای ازهمه‌جابی‌خبر محوِ لباس‌پوشیدن و چیتان‌فیتانش بود و با صدای نازکش داشت ترانه را همراهی می‌کرد و گهگاهی با در ضرب می‌گرفت و هر از گاهی داد می‌زد: بلا... بلا. یک‌مرتبه نعره‌ی غلامرضا با صدای اندی قاطی شد. مینا تو توالت بین نشستن و بلندشدن گیر کرده بود و جرئت بیرون آمدن از توالت را نداشت. هرچه بود، آن لحظه، امن‌ترین جا برایش بود. شاش‌بند شده بود و کلاً یادش رفته بود می‌خواسته چه‌کار کند. با دست‌های لرزان و قلبی که انگار توی دهانش بود، یک‌چشمی از درز در توالت صحنه را دید می‌زد. صدای غلامرضا بالاتر از غیژغیژ در توالت و صدای اندی شد:

«تف تو روحتون که از مردمِ شام هم بدترید، عفریته‌های عنتر.»

این را گفت و با لگدی، ضبط را به اتاق روبه‌رو پرت کرد. اتفاقاً الان مینا جلوی کمد دیواریِ اتاق‌خواب ایستاده است. عکس آیشواریا پاره شده و فقط تکه‌ی کوچکی از پیشانی و موهایش مانده است. ضبط، در کنج‌ترین گوشه‌ی کمد با یک خروار خاک افتاده است. با همان زخم فراموش‌نشده‌ای که غلامرضا

سر جایش نشاند. دکمه‌هایش فرورفته‌اند و انگار خشک شده‌اند. قسمت جا نواری‌اش باز مانده و قطعاً به درد سمساری هم نمی‌خورد. کمد دیواری برای دخترها یک‌جورایی حکم پناهگاه را داشت. جایی که نه بغض‌هایشان دیده می‌شد و نه ترس‌هایشان. هنوز هم مینا می‌تواند روی تمام درودیوارهای کمد دردهایش را بخواند و گریه‌هایش را بشنود. اثری از قفل و کلید نیست. دست نوازش به درِ کمد می‌کشد و انگشتش را داخل سوراخ قفلش می‌کند. در را باز می‌کند. چشمش قفل می‌شود روی چرخ خیاطیِ مارشالِ مامان. همانی که با صدای خِرخِرش، زندگی را به خانه برمی‌گرداند. صدای مامان کل اتاق را احاطه می‌کند... به رهی دیدم برگ خزان، پژمرده ز بیداد زمان، کز شاخه جدا شد... ناهید همیشه زیر لب از مرضیه و رامش می‌خواند. گاهی اوقات دیده می‌شد که قطره اشکی گوشه‌ی چشمش مانده و توان پایین آمدن ندارد. شایدم داشت، ولی بهش اجازه نمی‌داد؛ چون می‌دانست اگر این قطره بیاید پایین، قطره‌های بعدی هم بدون تعارف پهنه‌ی صورتش را پر می‌کنند و حال دخترها گرفته می‌شود. همیشه می‌گفت:

«دردتون توی سرم، درستونو بخونید برا خودتون کاره‌ای بشید. دستتون تو جیب خودتون باشه. آقابالاسر می‌خواید چه‌کار.» در

چرخ خیاطی را برمی‌دارد. شانه‌ی سبزِ دندانه‌درشت سیما که دسته‌اش شکسته است، داخل جعبه‌دان قرقره‌هاست. برش می‌دارد و بویش می‌کند. به موهایش می‌کشد و بوسش می‌کند. در چرخ خیاطی را می‌گذارد.

یک دلش می‌گوید برود طبقه‌ی بالا، یک دل پسش می‌زند. همین‌طور که دارد می‌رود بالا، ضربان قلبش به بالاترین حد خودش می‌رسد. چیزی روی دلش سنگین شده است. دوست دارد بندازدش بیرون. بی‌اختیار می‌ترکد. بغض چندین‌ساله‌اش دوباره از حالت انفعال بیرون می‌آید و گُر می‌گیرد. یک آن پخش پله می‌شود. یکم که آرام می‌شود و به هق‌هق می‌افتد، یاد آن روز که نه، یاد سیما می‌افتد. همان عصری که ممد مرغی، چغلیِ سیما را به غلامرضا کرده بود.

از آن جایی که غلامرضا خودش را همه‌کاره‌ی حسینیه کرده بود و نظر هیچ‌کسی را برنمی‌تابید، چند نفری از دستش رنجیده بودند. حتی صندوق انتقادات و پیشنهادات هم علیه‌اش شده بود. بعد از ماجرای آن روز، غلامرضا دیگر رنگ حسینیه را ندید و رفتن به تمام عزاداری‌ها را سه‌طلاقه کرد. زودتر از موعد خودش را بازخرید کرد و خانه‌نشین شد. دم‌دستی‌ترین جای خانه، تخت فنری‌اش بود که قسمت کفلش چال شده بود.

زیرسیگاری را روی شکمش می‌گذاشت و کارش فقط کشیدن سیگار بود؛ آن هم نه ده تا و پانزده تا؛ بلکه دو بسته دود می‌کرد و به سقف خیره می‌ماند. قاب عکس سیما که روی طاقچه‌ی مقابلش بود، در هاله‌ای از دود غرق شده بود و اجازه‌ی دیدن شرم پدر را نمی‌داد. کاسه‌ی چشمانش همیشه‌ی خدا خیس بود و وقتی از خواب بیدار می‌شد، ردّ کویر نمک روی مژه‌هایش دیده می‌شد. در هر دوره‌ای از زندگی‌شان، به‌گونه‌ای پدر را از دست داده بودند. غلامرضا هیچ‌وقت به روزهای قبل برنگشت و به‌خاطر افسردگی شدیدش، بی‌خوابی و اضطراب همیشگی‌اش، روزی پانزده تا قرص می‌خورد.

ممد مرغی بهش گفته بود که سیما را با پسری تو سینما دیده است و با کنایه‌ای تحقیرآمیز گفته بود:

«هه... مبارکه داش غلام، هیچ نگفتی... به‌سلامتی دوماددار شدی؟»

غلامرضا وقتی از کوره درمی‌رفت، هیچ چیزی جلودارش نبود. دست‌هایش می‌لرزید و رنگ سبزش به کبودی می‌زد. چشم‌هایش از شدتِ گشادی، در آستانه‌ی پارگی قرار می‌گرفت و مثل کاسه‌ی خون می‌شد. طوری آتیشی می‌شد که هرچه به

انبیا و اولیا قسمش می‌دادند، فایده‌ای نداشت. حتی ناهید هم جلودارش نبود و ممکن بود از دستش کتک هم بخورد.

اواسط تیرماه بود و هرم گرما هنوز بر سر محله زبانه می‌کشید. دمدمای عصر، غلامرضا مثل شمر ذی‌الجوشن وارد حیاط قتلگاه شد و محکم در را به هم کوبید. ناهید خواب بود و با صدای در حیاط از خواب پرید. آن‌قدر دستپاچه شده بود که ردِّ آبِ دهانش از گوشه‌ی لبش آویزان شده بود. موهایش درهم‌وبرهم توی هوا سیخ مانده بود. کش نارنجیِ موهایش شل شده بود و داشت می‌افتاد. همان‌طور که یک پاچه‌ی شلوارش بالای زانویش مانده بود، گفت:

«غلومضا تو رو خدا چی... چی... چی شده؟»

ناهید را با کف دستش هل داد و مینا که رنگش مثل میّت شده بود، پرید توی کمد. سیما دوید به طرف طبقه‌ی بالا و غلامرضا هم همان‌طور که دنبالش خیز برداشته بود، عربده می‌کشید: «با کدوم قرمساقی رفتی سینما دختر ولگرد؟ امروز تکلیفمو بات معلوم می‌کنم.»

لنگه‌دمپاییِ طبیِ ناهید را که جلوی در آشپزخانه، دمر افتاده بود، برداشت و به سمت سیما نشانه گرفت. ولی دمپایی به شیشه

اصابت کرد و شیشه ترک برداشت. سیما مثل غزالی می‌دوید و غلامرضا مثل شکارچی دنبالش می‌کرد. طفلی به حدی هول کرده بود که فقط جیغ می‌کشید. همین که به ورودی طبقه‌ی دوم رسید، ناگهان پادری از جلوی پایش دررفت و سرش از پشت، محکم به لبه‌ی پله خورد.

دیگر نه صدای دادوبیدادهای غلامرضا می‌آید و نه آواز زیرِ لبِ ناهید. نه خنده‌های سیما شنیده می‌شود، نه کمند موهای فِرَش دیده می‌شود. خانه تاریک است. لامپ‌ها یا سوخته‌اند یا سرپیچ‌ها خالی هستند.

آقای معمار سیبیلویی که مدام تسبیحش را دور انگشت اشاره‌اش توی هوا می‌چرخاند، به میانه‌ی حیاط رسیده است. با دو دستش کمربندش را کمی بالا می‌برد و با صدای کلفتی می‌گوید:

«خانم سعیدی، پس حله دیگه؟ فردا لودر بیاد برا تخریب؟»

تختِ فنردررفته‌ی غلامرضا که گوشه‌ی حیاط زنگ زده و برگ‌های خشکیده‌ی چندساله شده رویش تلنبار شده، چرخ خیاطی ناهید و شانه‌ی موی سیما، زورشان بیشتر از تخریب خانه می‌شود. درحالی‌که از شدت گریه بینی‌اش کیپ شده و

صدایش تغییر کرده است، پنجره‌ی اتاق مشرف به حیاط را به‌سختی باز می‌کند و با صدای بلندی می‌گوید: «نه جناب، بنده منصرف شدم...»

بدون اینکه به غرولندهای آقای معمار و تف گنده‌ای که توی حیاط می‌اندازد توجه کند، پیشدستی می‌کند و با ترفندی شماره‌ی زوج جوان را از بنگاه املاکی می‌گیرد. قراردادی دوساله تنظیم می‌کنند و قرار می‌شود خانه را به سبک کافه‌ای قدیمی بازسازی کنند. کافه‌ای به اسم «سیما».

منبع: https://baangnews.net/28703

علی صفرزاده: «برجک»

استواریکم کیانفر؟! این اسم حک شده بود روی بدنه‌ی فلزی برجک. پنج وجب پایین‌تر از لبه‌ی پنجره، با شیء‌ای تیز، کنده‌کاری شده بود. اسمی که همیشه باهام بود. همیشه‌ی خدا. رهایم نمی‌کرد. توی برجک همیشه حرف‌های پدرم هم توی سرم می‌پیچید؛ مثل اسم استواریکم... همیشه پدرم را می‌دیدم که روبه‌روم نشسته است و تسبیح می‌اندازد. نگاهی به کف دست‌هاش می‌کند و می‌گوید: «سربازی مثل مرگ است. راه در رو ندارد، شتری است که در خانه‌ی هر پسری می‌خوابد. خوبی‌اش این است تا کلاهت را بچرخانی تمام می‌شود و می‌رود پی کارش. می‌شود انبوهی از خاطرات شیرین. حیف...»

اما من گمان نمی‌کردم. سیم‌های خاردار خشن، گرما و تشنگی، داغی برجک، وهم و ترس و خیال، برهوت بی‌آب و علفِ پر از استخوانِ حیوان سقط شده، چه شیرینی می‌توانست برای من داشته باشد؟ حرفِ دل خودش بود؛ شاید هم برای دل‌خوش‌کُنَک من!

پدرم نظامی‌گری را خیلی دوست می‌داشت و همیشه توی

گوشم از این حرف‌ها می‌زد. هواپیمایی که از بالای سرمان رد می‌شد، با حسرت می‌پاییدش تا از آسمان خانه رد بشود و برود و دیدار نباشد دیگر. گاهی وقت‌ها می‌رفت لب اسکله و لباس‌سفیدهای نیروی دریایی را دید می‌زد. کلی ازشان برای من قصه می‌بافت. بعد دستی به پاهاش می‌کشید و می‌گفت:
«لامصب اگر این دو تا کوتاه‌بلند نبودند...»

بعد آهی می‌کشید و نگاه را می‌دوخت به دانه‌های تسبیحش که یکی‌یکی روی هم سوار می‌شدند... یک لحظه سرم گیج رفت و جلوی چشمم داشت سیاه می‌شد. دست‌هام شروع کردند به لرزیدن. کف پاهام انگار گُر گرفت. عرق سردی از پیشانی‌ام راه افتاد. قمقمه را از کمرم باز کردم و کمی آب نوشیدم. طعم خاک می‌داد. چشم‌هام را بستم و سرم را تکیه دادم به بدنه‌یِ داغِ برجک. چندتا نفس عمیق کشیدم. دوباره سر قمقمه را باز کردم و کمی آب زدم به صورتم. چند لحظه بی‌تکان ماندم. بهتر شدم انگار. نگاه کردم به ساعت روی دستم. چندساعتی مانده بود تا پاسِ بعدی. تا بخواست تعویض پاس هم بشود، هوا دیگر تاریک می‌شد. باید تحمل می‌کردم.

برجک میان شوره‌زارهای شق خورده و شرجی‌زده‌ی برهوت وهم‌ناک، قد راست کرده بود. دور از مقر و دور از شهر. جایی

که نفس‌کشیدنِ درست‌درمان تنها آرزویم بود. مثل یک جهنم یک در یک! داغ، خفه و بسته. این‌بر و آن‌برِ برجک، پر بود از لوله‌های نفت و گاز. پر از دکل‌های نفتی که مثل خارهای، خارپشت، از پوست زمینِ شق‌خورده، بیرون زده بود و بعضی‌هاشان زبانه‌ی آتش می‌زد به پوست غبارآلود آسمان. هرگز نفهمیدم که لوله‌ها، گاز و نفت را می‌برند یا می‌آورند؟ هیچ‌کس نمی‌دانست. یا من نپرسیدم لااقل. همیشه سرِ پُست برای خودم خیال می‌بافتم. باید طوری خودم را سرگرم می‌کردم. مدت‌ها بود، توی برجک یک جاساز سیگار پیدا کرده بودم. سالم و دست نخورده. بدنه‌ی برجک خمی داشت منتهی به کف. خم را که راست می‌کردم، زیرش هفت تا هشت پاکت سیگار زر بود. معلوم نبود مال کی بودند. بودند دیگر! من هم می‌کشیدم. تمامی نداشت انگار. اما با این حال در مصرف سیگار صرفه‌جویی می‌کردم، تا داشته باشم. همیشه داشته باشم. سربازی که من بودم باید فکر همه‌جاش را می‌کرد. حتا فکر نخ‌نخ سیگارها را:

س...ی...گ...ا...ر!... ا...س...ت...و...ا...ر...ی... ک...م...

در آن دیار وهمناک و در تنهایی برجک، تنها یار، سیگار بود. دمی دودآلود که، گیجی را می‌دواند تا مغرم و بازدمی که خیالم را می‌برد تا جایی که به دل‌شوره‌ای شیرین ختم می‌شد. سیگار برای ما قدغن نبود، اولش. بعد دستور آمد که قدغن است؛ اما من دیگر بی‌سیگاری را تاب نمی‌آوردم و همیشه می‌کشیدم.

«بی‌خیال پسر یک نخ دیگر...»
«ساده بگویم... مجبوری!»

بوی شرجی و گاز توی هوا قاطی بود. گرما از سر و کولم بالا می‌رفت. عرق داشت از جناغ سینه‌ام شُره می‌کرد. مازه‌ام گُر می‌گرفت. تنهایی هم فشار می‌آورد. سرگیجه‌ام کامل رفته بود اما خیال ول کن نبود. وهم، لامصب پدر آدم را در می‌آورد؛ هوس سیگار بیش‌تر. سرم را از برجک بالا آوردم و دورتادور شوره زده‌ی برجک را دید زدم. روباهی جَست و پسِ یک کپه‌ی خاک گم شد. جنبنده‌ای نبود دیگر. فقط بوی گاز بود و شوره و زمین زردرنگِ رازآلود. نشستم کف برجک. بند تفنگ را حمایل کردم. سرم را تکیه دادم به بدنه‌ی برجک. چشم‌هام رفت روی هم... یک نخ سیگار توی جیب داشتم. بیرون کشیدم و گیراندمش. پُک زدم و دود را پف کردم هوا. خانه‌ای روبه‌روم بود، با دیوارهایِ آجرنما و درِ حیاطِ زرد. بوی برنج محلی از توی خانه

برمی‌خاست. در حیاط باز شد و دختری از لایِ در سرآورد بیرون. موهاش از دو طرف کشیده شده بود تا روی سینه‌اش. موهای زرد طلایی. داشت می‌خندید. آمد دیدار و ایستاد روبه‌روم.

«این‌جا چی می‌کنی؟»

«سربازم.»

«وا! چه کارها؟!... چرا ولو شدی روی زمین؟... شربت می‌خواهی برات بیاورم؟»

«نه! ممنوع است. سر پست نباید از کسی چیزی بگیریم و بخوریم.»

«پس بیا برویم دوری بزنیم... دستت را بده به من... وا! پشت دستت چرا زخمی شده؟»

«ممنوع است...»

«وا!... بده به من دستت را، چی ممنوع است...»

«ها!... ممنوع است.»

«وا!...»

دستم را دراز کردم. دستم توی هوا معلق بود. دختر نیست شد. خیلی زود، دیگر نبود. برخاستم. دیدم دور دورها، جاده‌ای را

گرفته است، تنها، حالت شیرین دخترانه‌اش را برداشته و می‌رود. اولش شد نقطه‌ای، بعد مات و کم‌رنگ شد و بعد نیست شد، که نیست شد. لعنت! آدم توی شرجی همه‌چی‌اش نیست می‌شود. چشم باز کردم. خستگی‌ام تارنده شده بود. برخاستم. نرم‌بادی داغ، گیجاگیج وزیدن گرفت؛ بلاتکلیف خاک و خاشاک را می‌راند. گاهی بالا و گاهی پایین. گاهی هم می‌شد گردباد، تابی می‌خورد و بعد کور می‌شد. باد هم توهم زده بود انگار. بیرون را خوب دید زدم. دورتادور. هیچ‌کس نبود. خیالم از بابت پاس‌بخش و افسرنگهبان که راحت شد، نشستم و خم جاساز سیگار را راست کردم. دستم که رفت تا سیگاری بیرون بکشم.

دستی سر مچم را گرفت و بیرون کشید. جا خوردم. قلبم افتاد به تاپ‌وتوپ. بلند شدم و وایستادم سر پا. پاهام سست شده بود. اولش فکر کردم پاس‌بخش است که در کمینم بود. پاس‌بخش نبود. مردی بود بلندقامت. شق و رق روبه‌روم ایستاده و زل زده بود در عمق چشم‌هام. مچ دستم هنوز توی دستش بود. دستم می‌لرزید. پوتین‌هاش واکس‌زده و لباس نظامی‌اش نونَوار بود. خط اتوی شلوارش تیز توی چشم بود. علامت عقاب بال‌باز، دوتا شمشیر روی هم و کلی علامت روی سَک و سینه‌اش بود. اتکت چسبانده روی سینه‌اش را خواندم نوشته شده بود، کیانفر!

مرد گفت: «چه کار می‌کنی؟»
گفتم: «هیچ!»
گفت: «پس تویی که هر روز از سیگارهای من می‌کشی؟»
گفتم: «نمی‌دانستم مال شماست، شما کی هستید؟»
گفت: «مگر نمی‌دانی این‌جا نقطه‌ی صفر مرزی است. نوک روشن سیگارت که پیدا باشد، تک‌تیرانداز از آن‌طرف مُخَت را پایین خواهد ریخت.»
گفتم: «تک‌تیرانداز؟!»
گفت: «هان! تک‌تیرانداز، نشنیده‌ای؟»
گفتم: «جنگ هنوز که شروع نشده است، مگر شما نمی‌دانید؟»
خندید و گفت: «پسرجان، جنگ جزئی از ماست، قسمتی از وجود ماست. مثل این شعله‌ی نوک دکل، گاهی پایین و بالا می‌شود، ولی همیشه هست! همیشه‌ی خدا هست.»
گفتم: «من مطمئنم که جنگ هنوز شروع نشده است؛ اگر شما می‌گویید شاید!»
گفت: «پسرجان، تو به‌راستی نمی‌دانی! ما همیشه در حال جنگیم؟»
بعد دوروبرش را نگاه کرد. سرش را تا نزدیکای گوشم آورد و گفت:
«ما آدم‌ها هیبت جنگ‌طلبانه داریم پسر! هیبت‌ها نمی‌گذارند، و

بیش‌تر شهوت‌ها. هیبت‌های ما پر است از شهوت! نکند این‌را هم نمی‌دانی؟!»

هیچ حرفی نزدم. نداشتم که بزنم. فقط شانه‌هام را بالا دادم و ایستادم و نگاهش کردم.

مچ دستم هنوز توی دستش بود. دستم را آورد بالا و زل زد به نقش پشت دستم و پرسید:

«این چی است که کشیده‌ای روی دستت سرباز؟»

«علامت صلح ، علامت مثبت، هرچی، ازش انرژی می‌گیرم.»

«یعنی چی؟»

«که یادم باشد صلحی هم هست، اگر جنگ شد تنها به فکر شلیک نباشم.»

«ببین پسرجان، کسی که تعیین می‌کند، کی صلح هست و کی جنگ، لااقل آن یکی تو نیستی. نظامی‌جماعت کارش به این حرف‌ها نیست. یا هدف می‌گیرد یا هدف می‌شود، پس یاد بگیر که خوب هدف بگیری. این‌را هم از روی دستت پاک کن وگرنه هدف خوبی خواهی شد.»

«اما اگر نخواهم؟»

«می‌خواهی!... باید بخواهی سرباز...»

«چی باعث می‌شود که بخواهم؟...»

«وطن... ناموس... شاید هم... ساده بگویم... تو مجبوری،

مجبوری سرباز! این چیزی است که باید بدانی.»
«شما از کدام گروهان هستید؟»
«فرقی نمی‌کند. من همه‌جای این دشت را سرک می‌کشم. به گروهان خاصی تعلق ندارم. خودم را سرباز وطنی می‌دانم.»

بعد نشست و بی‌حرف همان خم را کمی راست کرد و دست بزرگش را برد پسِ خم و یک پاکت سیگار بیرون کشید و دوباره خم راست‌شده را به شکل اولش برگرداند. پشت دستش کمی سوختگی داشت، برآمده، گوشت اضاف آورده بود. لابه‌لایِ گوشت اضافه نقطه‌های محو رنگی بود. سر خَماند و سیگاری گیراند. یکی هم گیراند داد دست من. همان‌طور خمیده که به سیگار پُک می‌زد، گفت:
«اگر می‌خواهی سیگار بکشی، بکش؛ اما همیشه به حقِ خودت قانع باش. به چیزی که مال تو نیست، نباید دست بزنی، می‌دانی از کجا من‌را کشاندی به این‌جا؟! کافی بود برای مصرف سیگار، از من اجازه می‌گرفتی.»
دود و کلمات باهم از دهانش می‌زد بیرون. بعد پرسید:

«اسمت چیست؟ روی لباست ننوشته‌ای؟ اتکت کو؟»
گفتم: «سرباز وظیفه کیانفر. اتکتم گم شد. نه! کندمش.»
گفت: «عالی! عجب اسم جذابی داری! خوش‌بختم، من‌هم

استواریکم کیانفر هستم. اتکتت را بعد بزن.»
بعد دست را کشید طرف من و دستم را دوستانه فشرد.
گفتم: «باشد!چَشم!... گمان کنم توی ارتش بمانم، هرچند سربازی رُسَم را کشیده است، اما به‌خاطر پدرم می‌خواهم ارتشی بشوم. و شاید بیش‌تر به‌خاطر وطنم.»
گفت: «خوب است، که تو، ارتشی می‌خواهی بشوی، من این‌را مطمئنم، می‌شوی یک ارتشی خوب و وظیفه‌شناس.»
کونه‌ی سیگار را مالاند به بدنه‌ی برجک، له کرد و انداخت پایین. زود سیگار دیگری گیراند، من هم سیگاری گیراندم، پُک می‌زد و من هم پُک می‌زدم. او به دوردست خیره بود و من به او و دوردست.
زمزمه کرد: «تو ارتشی خواهی شد من مطمئنم، یک استواریکم وظیفه‌شناس با نام کیانفر!»
«استواریکم کیانفر!»

کلید کمد را از توی جیبم بیرون کشیدم و روی بدنه‌ی برجک پنج وجب پایین‌تر از لبه‌ی پنجره نوشتم استواریکم کیانفر. خواستم برای همیشه توی ذهنم بماند.

«اُس...تُـ...و...ار یکم...» ماند و همیشه توی ذهنم می‌پیچید. هوا تاریک شد. ستاره‌ها یکی‌یکی زده بودند بیرون. هاله‌ای از

غبار دور ماه کامل را گرفته بود. روباهی از دور شیون می‌کشید. کیانفر سیگار دیگری گیراند. رفته بود توی فکر. دیگر ساکت شده بود. پا را دراز کرده بود و ولو شده بود کف برجک. تکان خورد. یک آن پا را جمع کرد و برخاست. سرش را از توی برجک بالا آورد و از پنجره رو به سیاهی مات ماند. ظلمات بود. من هم سیگاری گیراندم. خواستم بگویم که سرت را بدزد که صدای شلیک تک‌تیرانداز پیچید توی ظلماتِ برهوت. انگار نوک روشن سیگاری از آن سو تیز پرید و روی پیشانی کیانفر نشست. کیانفر از برجک پرت شد پایین. لرز افتاد به جانم. خودم را ولو کردم کف برجک. دود سیگار کیانفر با بوی نفت و گاز قاطی، و توی برجک مانده بود. صدای شلیک‌های پی در پی توی برهوت می‌پیچید. بوی باروت پخش می‌شد توی هوا و داشت کم‌کم جای بوی سیگار را در برجک می‌گرفت.

اهواز ۱۳۹۷/۲/۲٤

از مجموعه‌داستان "مغاک"

منبع: https://baangnews.net/29034

وحید خیرآبادی: دامپ تراک

انگار برداشته باشند یک تکه از شب را به زمین بدوزند. تا چشم کار می‌کرد سیاهی بود. جاهایی از سطح زمین با خطوطی برش خورده و انتهایش به دیواره‌ی بلندی چون کوه می‌رسید که روشن‌تر بود. رد لاستیک ماشین آلات غول‌پیکر مثل زیپ یک کاپشن چرم سیاه و چروک، نقش‌هایی را بر سطح زمین ترسیم می‌کرد.

یک بیل مکانیکی آن دورتر عقب و جلو می‌رفت و بار کمپرسی‌های ده تن را پر می‌کرد. مرتضی از نردبان دامپ‌تراک بالا رفت. بیسیم به کمر پاهایش را استوار روی رج‌های نردبان می‌گذاشت. خیلی زود کار با آن را یاد گرفته و از شر حمالی پنجاه کیلو دینامیت روی پشتش خلاص شده بود. ذوق داشت که کمپرس هیدرولیکی دامپ تراک سیصد تن بار را یک‌جا خالی می‌کند. باری هم از پشت خودش برداشته شده بود. پشت و پهلوی پر خاطره. پنجاه کیلو دینامیت بر پشت و یک کیلومتر راه. دو نوبت بارگیری و تخلیه که رفت سرمهندس بیسیم زد. مرتضی جواب داد:

-وقت صبحونه‌ست؟

-بیا دفتر، صبحونه‌تم می‌دم...

دوباره نردبان را پایین آمد. هوا گرم بود. تا دفتر کارگاه پیاده راه کم نبود. دید که یک جیپ از دور می‌آید.

-سوار شو

-ترفیع گرفتم؟ دیگه از این بالاتر چیه؟ هشت متر بالاتر از همه‌م

توی دفتر، مهندس هیجان‌زده منتظرش بود. نصف یک ساندویچ سوسیس را تعارفش کرد.

-بشین بخور... هم‌زمان که دهنت می‌جنبه گوشاتم باز بذار

-وقتی غذا می‌خورم فقط صدای دهنم ر می‌شنفم

مهندس یک صندلی که کمی ابرهایش بیرون زده بود را برایش عقب کشید: رییس جمهور می‌خواد بیاد.

مرتضی نشست و یک گاز بزرگ از ساندویچش کند. با دهن پر در حالی که ملچ و ملوچ می‌کرد سری تکان داد: به چول پسر نداشته‌م... ذغال سنگ ندیده؟

نور از پنجره افتاده بود توی دفتر نیمه تاریک با بلوکه‌های سیمانی که حتی یک روکش گچ نداشت. غبار توی خط‌های ضخیم نور پیدا بود. سرمهنددس داشت با بیسیم کسی را صدا می‌زد. برگشت رو به مرتضی:

–اولا که مودب باش... در ثانی... نگاه کن مرتضی جان... مرتضی دینامیت... واسه دیدن دامپ تراک میاد

–خب بیاد ببینه...

–از آسمون

سه روز دیگر باید نمایش می‌داد. باید یک کمپرس معرکه می‌کرد. در جا. یک‌هو. محشر باید می‌کرد. گرد و خاک باید. عظمت اولین دامپ تراک وارد شده به کشور را نشان می‌داد. این غول بیابانی فلزی. باید هیولای سیصد تنی را با سیصد تن بار به رقص درمی‌آورد. برای خودشیرینی سرمهندس، شرکت، استاندار، فرماندار و بخشدار.

*****

شهرک کارگران چندین کیلومتر دورتر از معدن چندین بلوک آپارتمانی قدیمی بود که اکثر ساکنان کارگران معدن ذغال سنگ

و چندین کارخانه در منطقه صنعتی بودند. ساختمان‌هایی با نمای آجر که سیاه و کثیف شده و دیگر زردی درخشان سفال معلوم نمی‌شد. چندین مکعب بزرگ که در فواصل مساوی چیده شده بودند با چند درخت بی برگ و بار در کنار جدول‌کشی سیمانی. سرویس معدن یک مینی‌بوس بنز قدیمی، کارگران را جلو ورودی شهرک پیاده می‌کرد و هر کدام به سمت خانه‌هایشان می‌رفتند. خانه‌ی مرتضی دورترین بلوک بود.

در راه توی سرویس هم‌زمان به آمدن رییس جمهور، نمایش دامپ تراک وعادت نشدن زنش فکر می‌کرد. جلو ورودی بلوکشان که رسید ، مرد همسایه که کارگر یک کارخانه‌ی ظروف چینی بود، داشت با یک کابل پسرش را کتک می‌زد. پسر گریه می‌کرد و می‌گفت... غلط کردم بابا... گه خوردم بابا... و در خودش می‌پیچید. مرتضی برافروخته قدم تند کرد و جلو همسایه را گرفت. همسایه مرتضی را هلی داد: ولم کن تا کبودش کنم پدرسگ نره‌خرو... مرتضی اخمی کرد. نفس سنگینی کشید، دست به موهایش برد و بعد در تاریکی حفره‌ی ورودی بلوک فرو رفت...

شلنگ بود که به پشت و پهلو و ران‌های مرتضی می‌خورد. پدر دیوانه‌وار می‌زد. توی حیاط مادر و خواهرها جیغ می‌کشیدند.

هیچ کس زورش به آقا نمی‌رسید. هر که جلو می‌آمد پرت می‌شد گوشه‌ای از حیاط. مرتضی هیچ نمی‌گفت گریه هم نمی‌کرد. مادر گریه می‌کرد. خواهرها جیغ می‌زدند: بسه دیگه کشتیش... شلنگ بالا می‌رفت و بر ده سالگی فرود می‌آمد. جایی از بدن نبود که رد درد نباشد. یکی از خواهرها پابرهنه در شب زده بود بیرون. در شبی سیاه‌تر از ذغال، سیاهی و تاریکی را دویده بود تا خانه عمو که به زن عمو بگوید بیاید که مرتضی را پدر می‌زند برای دعوای بچگانه‌ی دو پسر عمو. زن عمو فقط پرسیده بود با چی می‌زند و وقتی خواهر گفته بود با شلنگ، آهی کشیده و گفته چیزیش نمی‌شه...

مرتضی سینی چای را جلو کشید. قند را بین لبهایش گذاشت.

-عادت نشدی؟

-نه... امروز یه کم زور به دلم اومد...

چای‌اش را هورتی کشید و به زمین نگاه کرد. روی ملافه‌ی سفید پتوی کنار فرشی دستی کشید و رد دستش را نگاه کرد. بعد زنش گفت:

-بیمه‌ت ر رد کردن برم آزمایش؟

-نه... بد مصبا...

استکانش را محکم کوبید روی سینی. به سقف نگاه کرد. به نظرش سقف اتاق خیلی کوتاه آمد با آن نور زرد.

-آزاد برو...

-اضافه کارته دادن مگه؟

پشت به شوهرش با موهایش ور می‌رفت و مرتضی به کفل‌هایش زل زده بود و بعد به ران‌هایش دقت کرد که انگار گوشتالوتر شده بودند. از لای پاهایش انعکاس نور لامپ را از آینه‌ای که روی زمین گذاشته شده بود، می‌دید:

-نه لاکردارا... اون قدری که دارم...

توی رختخواب قبل خوابیدن، مرتضی یک طوری که انگار با خودش بلند بلند حرف بزند گفت: بچه‌داری سخته... فقط نون و آبش که نیست.

*****

سرمهندس به مرتضی گفته بود شب قبل از نمایش و فیلم‌برداری از آن با هلی‌کوپتر،در کارگاه کنار نگهبان‌های شیفت شب بخوابد و به شهرک نرود. شام خوبی هم برایش ردیف کردند. کسی نمی‌دانست رییس جمهور آن بالا توی هلی‌کوپتر می‌نشیند برای تماشا یا فقط می‌خواهند فیلمبرداری کنند و رییس مملکت از تلویزیون نگاه کند؟ اما مدیر عامل شرکت استخراج ذغال سنگ گفته بود که رییس جمهور از آن بالا نگاه می‌کند.

صبح آفتاب نزده، بی‌اشتها به صبحانه رفت به محوطه کارگاه و با جیپ به معدن رفت. جلوی دامپ تراک کاماتسو ایستاد. امروز قرار بود زنش برود جواب آزمایش بارداری را بگیرد. به دور خیره شد. دو کوه پیدا بود. دیروز صبح قبل از آمدن به سر کار پسر همسایه را دیده بود که با هم‌کلاسی‌اش شوخ و شنگ با کتاب‌هایی که کش بسته بودند به مدرسه می‌روند. انگار نه انگار که شب قبلش آن قدر کتک خورده بود.

دوری به گرد کاماتسوی زرد رنگ زد. نو و درخشان بود. مهندس بیسیم زد برای تست. مرتضی نردبان را بالا رفت و در کابین نشست. استارت زد و چند تا چراغ نشان و دکمه را چک کرد. داشتند به ساعت نمایش نزدیک می‌شدند.

–مرتضی جان بسم الله... روشن کن برو بارگیری... ماکزیمم... آماده باش هلی‌کوپتر توی راهه... چشما همه به توست...

راه افتاد. زمین زیر چرخ‌های غول‌پیکر می‌لرزید و صدای خرد شدن و لغزیدن قلوه‌سنگ‌ها بر پهنه‌ی سیاه معدن صبح را می‌آلود. بیل مکانیکی غول‌آسای کاترپیلار پنجه‌اش را در دل سیاه زمین فرو می‌کرد و بالا می‌آورد و در بندربار دامپ‌تراک خالی می‌کرد. سرو صدای کار معدن بالا کشیده و نفس مهندس و مرتضی حبس بود. بوق اتمام بارگیری نواخته شد .

–مرتضی جان بیا وسط محوطه. هلی‌کوپتر نزدیکه... به ارتفاع مدنظر خودشون که رسیدن گوش به زنگ باش... فرمان کمپرس دادم بزن... غوغا کن.

بعد از دقایقی انتظار از دور صدایی آمد. رسید بالاسر معدن. ارتفاعش را کم کرد. مرتضی سرش را جلو آورد و بالا را نگاه کرد. بالای سرش آبی بود و زیر پایش سیاه. دهنش خشک شده بود و در شکمش احساس سوزشی کرد. وقت موعود بود. صدای خش و پش بیسیم آمد: مرتضی جان حالاااا! ... بزن بالا...

چند ثانیه‌ای گذشت و مرتضی دست به چیزی نبرد. صدای هلی کوپتر می‌آمد و رج کارگران در دورتر مثل سکوی یک ورزشگاه منتظر دیدن گل بود.

-مرتضی؟ مرتضی؟ به گوشی؟

-به گوشم مهندس... ولی...

-ولی و اما و اگر نداریم...دستورو اجرا کن...

لحظاتی در سکوت گذشت.

-چند ماهه بیمه‌مه رد نکردی... اضافه‌کار پیشکش...

-کمپرس کن بعدا حرف می‌زنیم...

-الآن قولشه بده...

-همه رو عنتر و منتر خودت کردی... گروکشی داشتیم؟... از هلی‌کوپتر دارن بیسیم می‌زنن، ربس جمهور منتظره...

-به چپ پسرم...

-این قضیه تموم بشه دوباره دینامیت بارت می‌کنم...

سرمهندس قول شرف که داد مرتضی یک باره اهرم تخلیه را کشید. جک‌های هیدرولیک عمل کرد و بار بالا رفت. سیصد تن سیاهی به یک‌باره خالی شد. زمین لرزید و سر و صدا بلند شد. گرد و خاکی سیاه به هوا کشید. همه‌ی چشم‌ها به کاماتسو بود. انگار هیولایی نعره کشیده باشد. گرد و غبار آن قدر بالا رفت که هلی‌کوپتر مجبوربه ارتفاع گرفتن شد. و بعد از چند دقیقه قدر مگسی بود در آسمان.

به مرتضی گفتند تلفن داری از بیرون. به سمت دفتر که می‌رفت همه دمت‌گرم و ایوالله ماشالله نثارش کردند. توی دفتر تلفن را برداشت و با آن طرف خط حرف زد. بعد گوشی را آرام گذاشت و تند از دفتر بیرون آمد و هر که سر راهش بود را کنار زد. وقتی بیرون آمد دیگر گرد و خاک نمایش فرو نشسته بود. به آن جفت کوه نگاه کرد که حالا خورشید از بین‌شان آمده بود بیرون.

منبع: https://baangnews.net/28432

سهیلا اژدهاکش‌پور: کفش‌هایش

کریمِ نوازنده روی زمین نشسته بود، آواز می‌خواند ودهل می‌زد. چوب‌ها را با دستان کبره بسته‌اش به بالای سرش می‌برد ودر هوا می‌چرخاند. طوری روی نقاره می‌کوبید که صدایش چند آبادی آن‌طرفتر را به رقص واداشته بود. مهمان‌ها زیاد بودند تا غروب نشده، باید شام حاضر می‌شد. زن‌ها در آشپزخانه‌ی دوده گرفته، در دست وپای هم می‌پیچیدند. گرمای مطبخ عرق را از گردن او به کمرش می‌راند. پیراهن سیاهش به کمرش چسبیده بود. دست به زیر پیراهنش برد وبه جلو عقب کشاند تا باد به تنش بپیچد. کفگیر بزرگ مسی، دسته چوبی را از دست شوکت قاپید وداخل قابلمه در حال‌جوش چرخاند، تا کسی غبار غمی که سالها در چشمانش خانه کرده بود را نبیند.

کفگیر را نزدیک صورت آورد ودانه‌ای برنج را در میان انگشت شصت واشاره‌اش فشار داد ودر دهان گذاشت. بخار آب، آتش زیر پوستش دواند واز التهابش، صورتش گل انداخت. دود وبخار پیشانی‌اش را خیس کرد واشک به چشمانش نشاند. با گوشه‌ی قبای بلندش، پیشانی را پاک کرد ورو به شوکت گفت:

خوبه شوکت، دَمِش کن. حواست باشه، مثل دفعه قبل نسوزونیش.

منتظر جواب شوکت نماند واز در آشپزخانه بیرون زد. گوش تا گوشِ حیاط را فرش انداخته بودند. عده‌ای مرد به دیوار تکیه داده وقلیان را دست به دست می‌کردند. دلش می‌خواست کنارشان می‌نشست وتا خودِ صبح، ریه‌هایش را از دود پر می‌کرد. چند نفری وسط حیاط دم گرفته بودند وبا صدای نکره‌شان، بلندبلند می‌خواندند: امشب شب مهتابه عزیزم رو میخواممممم...

چند مرد دیگر کنار لندرور امیرپاشا جمع شده بودند وعرق داخل دبه‌ی چهارلیتری را به‌سلامتی هم سر می‌کشیدند. شاهین، پسر دایی برزو، کنار درخت مجنون عق می‌زد. نگاهش ماند به برزو.

کاش منم می‌تونستم عق بزنم به این وضعی که برا خودم ساختم.

امیرپاشا از پشت سقلمه‌ای به پهلوی‌اش زد.

– خوبی؟ چرا ماتت برده؟ غذا آماده شد؟

-هاا! چیزی نیست، می‌خواستم ببینم کم‌وکسری نباشه. یکساعت دیگه شام آماده است.

پاشا سبیلش را تاب داد وبه سمت مردانی که کنار لندرورش جمع شده بودند، رفت. درجایش میخکوب رفتن امیرپاشا را تماشا می‌کرد، از پشت سر هم چشم‌های آبی که بیست سال اسیرش کرده بودند، دست از سرش برنمی‌داشتند.

آهو صدایش زد تا برود خورشت را بچشد که کم نمک نباشد. به سمت آشپزخانه دوید.

- من نباشم شما دوتا هیچ خاصیتی ندارین، حتی عرضه‌ی چشیدن یه خورشت رُا به شما هم میگن زن! من که همه چی تموم بودم، این روزگارمه. وای بر احوال شما دوتا!

آهو صورتش را ترش کرد وگفت: اینم، آخرعاقبت زن عاقل ووو. بعد، صدای شیشکی درآورد.

قاشقِ در دستش را پرت کرد سمت آهو واز در کناری، به سالن پذیرایی رفت. با صدای دختر عموی شوهرش که می‌خواند: «بی وفایی یارم کرده. غم بارم کرده ...» به سرفه افتاد. از بسکه چند روز گذشته قلیان کشیده بود، سینه‌اش خس خس می‌کرد

ومی‌سوخت. زیر چشمی از پنجره به داخل اتاق نگاهی انداخت. زیور روی مخده نشسته بود. اکلیل‌های روی سروصورتش انگار دندان طلایی ننه‌اش برق می‌زد. خط چشم سیاه بلندی مثل مار دور چشمان میشی‌اش چمبره زده بود وسرخاب لپ‌های گرد وسفیدش را به آتش کشیده بود. موهایش با اسپری طلایی رنگی مش شده بودند، اما هنوز هم زیبایی‌اش چشم‌ها را به بند می‌کشید.

روز عقدکنان هم چشم خواهرهای امیر پاشا جمع شدند و چروک خوردند وقتی او را برای اولین بار دیدند. داخل همین اتاق، وسط زن عموهایش نشسته بود که آمدند. از لابلای پچ پچ ها، زشت وپیر، تیز وبرنده به گوشش نشست. همه زن‌ها به احترام دخترهای خان از جایشان بلند شدند. او هم بلند شد. خواهران امیر پاشا بی‌گفتن سلامی به بالای اتاق رفتند و همان‌جا نشستند.

زن عمو صیفی بلند گفت: خوش اومدین! منت گذاشتین رو سرمون

وکل بلندی کشید. زن عمو مراد در گوشش گفت: چه پرافاده، نه یه سلامی، نه یه علیکی.

بهشان حق می‌داد که برای برادرشان دختری خوش برورو وجوان بخواهند وخبری از نقل ونبات نباشد.

صدای یا الله، یا الله، رشته‌ی خیالش را برید. پسر عموی شوهرش با یک کاغذ ودوات مستقیم به اتاق زیور رفت. زیور انگشت اشاره‌اش را به داخل جوهردان برد وانگشت زد به زیر کاغذی که چندتا امضا وإثر انگشت داشت. زن‌ها کل کشیدند. صورت شرمگین وسرخ زیور به صورتش سیلی زد. زیور سر به زیر انداخت وانگشت مرکبّی‌اش را با گوشه‌ی چادر گل گلی‌اش پاک کرد ودست‌های کُپل و زبرش را درهم گره زد. صدای النگوهای زیور در سرش نقاره می‌زد. قبل از اینکه سر درد به سراغش بیاید، به سمت آشپزخانه رفت.

–هوی سکینه سینی‌ها رو بیار! دخترا ول نگردین، بجنبین شام رُبکشین.

به سمت در رفت، به چهارچوب در تکیه داد تا مهمان‌ها را بهتر ببیند. کمی آن‌طرفتر عباس، شوهر سکینه، انگشتش را داخل دماغش می‌چرخاند وبا دست دیگر، لیفه شلوارش را گرفته بود.

– عباس خاک بر سرت کنن! بیا اینجا ببینم. برو پسرا رُجمع کن. شام آماده‌اس. سفره رُ بندازین. بدو ببینم! چرا بّر وبّر نگام می‌کنی؟

عباس به سمت جمعیت دوید. چندتا پسر جوان سفره را مثل خوان نذری امام حسین درازبه دراز انداختند. ولوله بین مردها افتاد، بعضی چهار زانو وبعضی دیگر چنبک زده وبا ولع شروع به خوردن کردند، گوشه لپشان باد کرده بود و وعده‌ای با دست لقمه به دهان می‌گذاشتند.

اشتها نداشت. به گوشه آشپزخانه رفت ونشست، نی قلیان را گوشه لب گذاشت وبی‌آنکه پکی بزند، به غوغای بیرون زل زد. هیچ‌کس خیالش نبود سر سفره نیست. حتی آهو که خودش زاییده بود هم پی‌اش را نگرفت. پک محکمی به قلیان زد واز جا بلند شد وبه سمت اجاق وسط حیاط رفت. وسط تابستان سرما به جانش افتاده بود ودستانش می‌لرزیدند. دستها را چند بار روی آتش گرداند تا سرما را از استخوان‌هایش برهاند. باد می‌وزید ودود را در هوا می‌رقصاند.

سیاهی وتاریکی شب با صدای تقه‌های هیزم که در اجاق می‌سوخت، جانش را می‌لرزاند. چیزی گلویش را می‌فشرد

وخس خس سینه‌اش سنگین‌تر شده بود، به سمت جمعیت برگشت. پسرهای فامیل سفره را جمع کرده بودند. طولی نکشید سینی‌های چای دست به دست شدند. با چشم از دل جمعیت سکینه را جست و داد زد.

– سکینه یه استکان چای بده دستم.

ایستاده چای را داخل نعلبکی ریخت و آرام نعلبکی را چند بار در دست چرخاند،بخار چای که در هوا گم شد، قند را به دهان انداخت ویک‌نفس هورتش کشید، بعد به اتاق کنار آشپزخانه رفت، کلید چراغ را نجست. کورمال کورمال خودش را به صندوق گوشه‌ی اتاق رساند. دستمال تبریزی‌ای که امیر پاشا پارسال از شهر برایش خریده بود را دور سرش پیچاند وبه کنار پنجره رفت. سایه‌های لرزانی روی پرده، می‌لغزیدند ومحو می‌شدند. پرده را کنار زد.

دختر جوانی دهانش را به گوش زیورچسبانده وتندتند چیزی می‌گفت. زیور لبانش را به زور، روی هم جفت کرده بود که نخندد.

–حتمن می‌دونه داره عروسِ چه خونه‌ای میشه؟ شوهر کردن به پسر غلامحسین خان، کار هر کسی نیست.

قبل از اینکه پچ پچه به دهان زنان بیندازد، روسری را باز کرد؛ روی سرش انداخت وبه حیاط رفت. سگشان گرگی بی‌دلیل، پارس می‌کرد.

-گرگی هم، وهم این شب را فهمیده.

تاریکی شب، کلافگی بچه‌ها وخستگی، مهمان‌ها را به رفتن واداشت ویکی یکی راهی خانه‌هایشان شدند. نگاه زن‌ها موقع خداحافظی از او می‌گریخت. زبانش بی‌حوصله وشتاب‌زده در دهانش می‌گشت وبه خداحافظی‌های کوتاه بسنده می‌کرد. پروانه زنان را کنار زد وبه سمتش آمد. نگاه پروانه آتش به جانش می‌انداخت. پروانه دستِ پر از النگویش را در هوا چرخاند وبا صدای تو دماغیش گفت: خیالت دیگه راحت شد! از این به بعد، برادر شوهرم میتونه بدون دردسر بیاد به برادر زاده‌هاش سر بزنه. تو هم شبا راحت سرتو زمین می‌زاری.

رو کلمه راحت مکثی کرد وغلیظ وکشدار ادامه داد: شبت خوش.

پروانه! اگه شوهرت نمی‌مرد، نه حال وروز من این بود نه تو! مگه مغز خر خورده بودم که پاتو به خونه وزندگیم باز کنم. تقصیر من چی بود که میون‌جیگری آب وزمین، سنگ نشوند

وسط پیشونی پسر محبوب خان وتو بیوه شدی وبچه‌هات یتیم. فقط تو که تاوون ندادی! من هم تاوون دادم. ده ساله عذاب دایمی، یقه‌موچسیبده بود و ول نمی‌کرد. چقدر به دعانویس پول دادم!

پروانه دست در دست دختر ده ساله‌اش به همراه زن‌های دیگر دور می‌شدند وسایه‌های سیاه و بی‌حوصله‌ی چنارها، روی زمین کج و مووج گم وپیدا می‌شدند.

سر چرخاند سمت قبرستان ده.

ای نور به قبرت ببارہ که بخت من رُ هم با خودت به گور بردی!

خلطی که گلویش را می‌خراشید، تف کرد.

تشنمه. این همه سال آب خوش از گلوم پایین نرفته. ترس اینکه امیرپاشا بیارتت داخل خونه وزندگیم، دیوانه‌ام کرده بود. آخر تو چه احتیاجی به پاشا داشتی، دخترِ قلی خان، خوشگل؟ من چی! بچه‌هات قدونیم قد بودن؟ آهوی منم چهارسال بیشترنداشت! تو همیشه خانمی. چطو می‌ذاشتم هَووم بشی ومن کلفتیتو بکنم.

غرق در همین افکار، نفهمید کی مهمان‌ها رفتند.

آهو با انگشت به کمرش ضربه زد: ننه ما هم داریم، میریم.

شوهر آهو دست به سینه خم شد، من من کنان، جویده وبریده چیزهای نامفهومی گفت و به سمت در رفت. تا دم دربه بدرقه آهو وشوهرش رفت بعد به سمت شیر آب دوید. دهانش گس بود. سرش را زیر شیر گرفت، آب از گوشه دهانش به یقه‌اش می‌ریخت وسردی آب سینه‌اش را آرام می‌کرد، شیر آب را نبست، همان‌جا کنار حوض نشست ودو دست را روی پیشانی گذاشت وبه سیاهی باغ جلوی خانه زل زد. جیرجیرک‌ها یک نفس، غمزده می‌خواندند. صدای باد در گندمزار، مثل شغال زوزه می‌کشید ودر حنجره‌اش می پیچید، به سرفه افتاد.

پسرهاش رختخواب به دست از کنارش گذشتند و به اتاقِ پشت ایوان رفتند. قهقه‌شان از دور به گوشهایش نفوذ می‌کرد وسرش را به دَوران می‌انداخت. امیرپاشا روی ایوان قدم می‌زد وشکم بزرگش را می‌خاراند وصدای سکسه‌اش در صدای گرگی محو می‌شود. امیرپاشا که به سمت اتاق زیور رفت، بی‌تاب شد. پاورچین به پشت دررفت، گردن کشید. دست‌هایش را پناهِ چشمانش کرد تا بهتر ببیند. از شیشه‌ی باریک بالای در، به زحمت زیور را می‌دید که سر به زیر انداخته و روی همان مخده‌ای که از ظهر رویش نشسته بود، غوز کرده بود. پاشا

کنارش نشست ودست به زیر چانه‌اش برد، سرش را بلند کرد وبه صورتش زل زد. زیور گردن کج کرده بود وزمین را نگاه می‌کرد.

نمی‌خواست صدای خس خس سینه‌اش را بشنوند، یک دست را روی سینه ودیگری را جلوی دهانش گرفت. یک‌هو پاشا بلند شد وبه سمت در آمد. خودش را جمع کرد وبه پشت دیوار کشاند. نفسش را حبس کرد. چند ثانیه‌ای که منتظر بود امیرپاشا برود، به سختی زمستان پارسال، بلند وطولانی گذشت. وقتی امیرپاشا در را بست وچراغ را خاموش کرد، نفس راحتی کشید. زانوهایش از سرفه‌های کهنه‌ی حبس شده در گلو به لرزه افتادند وهمان‌جا روی زمین بی‌حال وبی‌حس نشست. خواب از چشمانش گریخته بود. نیم ساعتی بی‌حرکت پشت درِ بسته ماند.

ته توی ذهنش به خودش دلداری می‌داد: به دلت بد راه نده. میشه کلفتت. دختره هم که رفت خونه شوهر. با این پا درد وکمر درد، باید یکی باشه که به این همه کار برسه. اگه حامله بشه؟ غلط کرده... میزارم گردن امیرپاشا، بره لوله‌شُ ببنده. می‌دونم هنوز دوستم داره وبه حرف‌هام گوش میده، اگه غیر از

این بود که پروانه رُمی‌گرفت. وقتی زیور رُ پیشنهاد دادم، رو حرفم، حرف نزد. میدونم هنوز منُ می‌خواد.

وقتی گرگی شروع به لیسیدن دستانش کرد، به خود آمد. بلند شد وبه اتاقِ کنار آشپزخانه رفت. جایش را انداخت. لباس راحتی به تن کرد وزیر پتوخزید. خیلی نگذشته بود که گرمش شد. پتو را به گوشه‌ای پرت کرد. به ثانیه‌ای نکشیده، سرما تنش را لرزاند. با پا پتو را به سمت خودش کشید. چند بار به چپ و به راست غلتید. دمر خوابید. به پشت دراز کشید. بلند شد. نشست. فکر اینکه امیرپاشا در بغل زیور خوابیده، مثل موریانه وجودش را می‌خورد وفرو می‌ریخت.

نمی‌توانست قرار بیاید. دهانش تلخ وخشک بود. بلند شد وایستاد. شروع به قدم زدن کرد. یواشی رفت داخل حیاط وپشت درِ اتاقی که خوابیده بودند، ایستاد. گوشش را چسباند به در، شاید چیزی بشنود. صدایی نمی‌آمد. کمی خیالش راحت شد.

–حتمن خسته‌اس. امشب کاریش نداره. حتمن خوابش برده. نه امشب بهش دست نمی‌زنه.

با این فکر کمی آرامتر شد. خواست برگردد به اتاق که پایش گیر کرد به کفش‌های امیرپاشا. خم شد. کفش‌ها را برداشت، به رختخواب رفت، کفش‌ها را به سینه‌اش چسباند وکفش به بغل خوابش برد.

سهیلا

۲۱، جولای،۲۰۲۳

منبع: https://baangnews.net/29007

توماس مان: «مرگ» به ترجمه رضا نجفی

بسیاری از منتقدان بر این باورند که پس از لوتر، گوته و نیچه هیچ نثرنویس دیگری به اهمیت و توانایی توماس مان در ادبیات آلمانی پدید نیامده است. خاندان بودنبروک او که نخستین رمان وی بود، نخستین رمان خانوادگی آلمانی نیز شمرده می‌شود. همین اثر در آلمان صدها بار تجدید چاپ شده و میلیون‌ها نسخه از آن به فروش رفته است.

توماس مان را باید یکی از اصیل‌ترین نویسندگان آلمانی دانست، زیرا او هرگز از سنت‌های فرهنگی کشورش غافل نماند. بیهوده نیست که در زمان جمهوری وایمار (۱۹۳۳–۱۹۱۸) وی را نمایندهٔ رسمی ادبیات آلمان می‌شمردند و تنها عدهٔ اندکی مانند هرمان هسه، هاینریش مان (برادرش) و گرهارت هاوپتمان دارای شهرتی در حد وی بودند.

توماس مان در رمان‌هایش، نویسنده‌ای پیچیده و سنگین شناخته شده است و آثار او همچون کوه جادو، یوسف و برادرانش، دکتر فاستوس و... را می‌باید چندین بار بازخواند تا مفاهیم پنهان آن آشکار شود، اما بیشتر داستان‌های کوتاه توماس مان، ساده‌فهم و به دور از پیچیدگی است.

توماس مان همچنین دارای مقالات و رساله‌های ارزشمند فراوانی دربارهٔ گوته، نیچه، تولستوی، واگنر، شوپنهاوئر و... است که نشان‌دهندهٔ تاثیرگیری‌های او از این بزرگان نیز شمرده می‌شود.
از آثار توماس مان کوه جادو، تونیو کروگر، مرگ در ونیز و یوسف و برادرانش به فارسی ترجمه شده‌اند.

۱۰ سپتامبر

اکنون پاییز فرا رسیده است و تابستان نیز دیگر بازنخواهد گشت، هرگز بار دیگر تابستان را نخواهم دید...
دریا خاکستری و آرام است و باران لطیف و غم‌انگیزی می‌بارد.امروز صبح با دیدن اینها، تابستان را وداع گفتم و پاییز را سلام دادم، چهلمین پاییز زندگانیم را، که به راستی ناخواسته تا باینجا رسیده است و ناخواسته نیز روزی را به همراه خواهد آورد که تاریخ آن را گاه و بی‌گاه به آرامی نزد خود زمزمه می‌کنم، با احساسی توام با احترام باطنی و هراس...

۱۲ سپتامبر

با آسونسیون کوچک، اندکی به قدم زدن پرداختم. او همراه خوبی است. ساکت است وفقط گاهی باچشمان درشت و پرمهرش به سویم نگاهی می‌اندازد.

از راه ساحلی به سوی بندر کرنزهافن رفتیم و درست قبل از اینکه مجبور شویم در راه به بیش از یکی دو نفر بربخوریم بازگشتیم. در حین بازگشت از دیدن منظرهٔ خانه‌ام احساس رضایت می‌کردم. چه انتخاب خوبی کرده بودم؛ ساده و خاکستری رنگ، برروی تپه‌ای که سبزه‌هایش اکنون دیگر پژمرده و مرطوبند و از فراز جادهٔ نمناک آن، دریای خاکستری نمایان است. از قسمت پشت خانه جادهٔ شوسه می‌گذرد و آن سوی جاده نیز مزارع قرار دارند. اما من به اینها توجهی ندارم. ذهن من تنها متوجه دریاست.

۱۵ سپتامبر

این خانهٔ تک و تنها روی تپه، کنار دریا، زیرآسمان خاکستری همچون افسانه‌ای غم‌انگیز و اسرارآمیز است و من نیز در آخرین پاییز زندگانیم آن‌را همین‌طور می‌خواهم. اما امروز بعدازظهر، هنگامی که کنار پنجرهٔ اتاق کارم نشسته بودم، ارابه‌ای که آذوقه می‌آورد، آمده بود. فرانس پیر در تخلیه بار کمک

می‌کرد. سروصداهای گوناگونی ایجاد شده بود. نمی‌توانم بگویم چقدر باعث آزارم شد. از نافرمانی که شده بود برخود می‌لرزیدم، چرا که دستور داده بودم که این قبیل کارها را صبح زود، هنگامی که خواب هستم، انجام دهند. فرانس پیر فقط گفت:"چشم جناب کنت" اما با چشمان ملتهب خود، باترس و تردید مرا نگاه می‌کرد.

چگونه می‌توانست مرا درک کند؟ او که نمی‌دانست، نمی‌خواهم روزمره‌گی و ابتذال، آخرین روزهای عمرم را برهم زند. از این می‌ترسم که مرگ چیزی عامیانه و معمولی با خود داشته باشد. مرگ باید برای من بیگانه و نادر باشد، درآن‌روز بزرگ و مهم و پرمعما– دوازدهم اکتبر.

۱۸ سپتامبر

در خلال روزهای گذشته از خانه خارج نشده‌ام، بلکه بیشتر اوقات را روی کاناپه گذرانده‌ام. زیاد هم نمی‌توانستم بخوابم زیرا اعصابم به شدت ناراحت می‌شد. فقط به آرامی دراز می‌کشیدم و به این باران آهستهٔ پایان‌ناپذیر خیره می شدم.
آسونسیون اغلب می‌آمد و یک بار هم برایم گل آورد، چند گیاه پلاسیده و خیس که در ساحل پیدا کرده بود. وقتی کودک را

برای تشکر بوسیدم، شروع به گریه کرد. زیرا من "بیمار" بودم. عشق پرلطافت و غم‌انگیز او چه ناگفتنی و دردناک مرا تحت تاثیر قرار می‌داد!

۲۱ سپتامبر

مدت مدیدی در اتاق کارم، کنار پنجره نشستم و آسونسیون هم روی زانوانم نشست. ما به دریای خاکستری و پهناور نگاه می‌کردیم و پشت سر ما درون اتاق بزرگ با آن در بلند سفید و مبل‌های پشت بلندش سکوت عمیقی حکمفرما بود. در حالی که موهای لطیف کودکم را که سیاه و ساده روی شانه‌های ظریفش ریخته بود، به آرامی نوازش می‌کردم، به زندگی آشفته و رنگارنگم می‌اندیشیدم. به جوانیم فکر می‌کردم که درسکوت و مراقبت خانواده گذشت، به گشت و گذارهایم در تمامی نقاط دنیا و دوران کوتاه و درخشان خوشبختی‌ام.

آیا آن موجود دوست داشتنی و بی‌نهایت ظریف را زیر آسمان تابستانی لیسبون به یاد می‌آوری؟ دوازده سال پیش بود که او، کودک را به تو سپرد و از دنیا رفت. در حالی که بازوان لاغرش به دور گردنت حلقه شده بود.

آسونسیون کوچک چشمان سیاه مادرش را به ارث برده است. این چشمان، تنها خسته‌تر و متفکرتر هستند. بخصوص دهان او شباهت بسیاری به مادرش دارد،این دهان به غایت لطیف و اندکی هم انعطاف‌ناپذیر که وقتی سکوت می‌کند و فقط آهسته لبخند می‌زند، زیباترین‌حالت را دارد.

آسونسیون کوچک من، آیا می‌دانستی که باید تو را ترک گویم. چرا گریه می‌کنی؟ به این خاطر که من "بیمار" هستم؟ آه این چه ربطی به آن موضوع دارد؟ این را با دوازدهم اکتبر چه کار؟...

۲۳ سپتامبر

روزهایی از گذشته که بتوانم به آنها فکر کنم و خود رابه دست خاطرات بسپارم، نادرند. چندین سال است که فقط قادرم به آینده فکر کنم و بس. تنها در انتظار آن روز پرشکوه و هراس‌برانگیز، دوازدهم اکتبر چهلمین سال زندگانیم! این روز به راستی چگونه خواهد بود؟ من فقط می‌خواهم بدانم چگونه خواهد بود؟ هراسی ندارم، اما به نظرم می‌رسد که این روز با کندی بسیاری فرا خواهد رسید، این دوازدهم اکتبر لعنتی.

۲۷ سپتامبر

دکتر گودهوس پیر از بندر کرنزهافن آمد، با اتومبیل و از طریق راه شوسه آمده بود و دومین صبحانه‌اش را با آسونسیون و من خورد.
در حالی‌که یک نصفه تخم مرغ را می‌بلعید، گفت:"داشتن حرکت برایتان ضروریست آقای کنت. حرکت بسیار در هوای آزاد. کتاب نخوانید. فکر نکنید. خودخوری نکنید. راستش را بخواهید من شما را یک فیلسوف می‌دانم .هاها!"

شانه‌هایم را بالا انداختم و برای زحماتی که کشیده بود، صمیمانه تشکر کردم. چند توصیه هم به آسونسیون کوچک کرد و با لبخندی اجباری او را نگریست. مجبور شده بود میزان دارویم را بیفزاید، شاید برای اینکه بتوانم کمی بیشتر بخوابم.

۳۰ سپتامبر

واپسین سپتامبر، اکنون دیگر مدت زیادی باقی نمانده، دیگر تا مرگ راهی نیست . ساعت سه بعدازظهر است. با خود حساب می‌کنم که تا آغاز روز دوازدهم اکتبر چند دقیقه باقی است ۸٤۷۰ . دقیقه.

دیشب نتوانستم بخوابم، زیرا باد شروع شده بود و دریا و باران ولوله‌ای به پا کرده بودند. دراز کشیدم ووقت گذراندم. فکر و

خودخوری؟ آه نه! دکتر گودهوس مرا یک فیلسوف می‌داند، اما ذهن من بسیار کند است. تنها می‌توانم به یک چیز بیندیشم: مرگ، مرگ!

۲ اکتبر

به شدت منقلب هستم. احساسی از پیروزی با حرکاتم آمیخته شده است. گاه که به آن موضوع می‌اندیشم و مردم مرا با شک و هراس می‌نگرند، متوجه می‌شوم که آنان مرا دیوانه می‌پندارند. خودم نیز دچار سوءظن شده‌ام. آه نه، من دیوانه نیستم.
امروز داستان امپراتور فریدریش را می‌خواندم که برایش پیش‌بینی کرده بودند، در شهری که پیشوند اول آن واژه "فلور" باشد از دنیا خواهد رفت. او از رفتن به شهرهای فلورانس و فلورنتینوم خودداری می‌کرد، با این وجود یک بار به فلورنتینوم رفت و همانجا درگذشت. چرا؟

یک پیشگویی به خودی خود فاقد ارزش است. بستگی به این دارد که بتواند قدرتی بر تو اعمال کند یا نه. اما اگر چنین شود، پیشگویی درست از آب درآمده و برآورده می‌شود. اما چگونه؟ و آیا آن پیشگویی که در درون شخص من پدید آمده و مدام نیز تقویت می‌شود، با ارزشتر از آنی نیست که در خارج شکل

می‌گیرد؟ و آیا این آگاهی هیجان‌انگیز از زمان مرگمان ، مشکوک‌تر از دانستن مکان مرگمان است؟ آه، گونه‌ای پیوستگی جاودان میان انسان و مرگ وجود دارد. تو می‌توانی با اراده و باورت حیطهٔ مرگ را در اختیارت بگیری، می‌توانی آن را جلو بکشی تا به سویت آید، در ساعتی که بدان باور داری... اغلب هنگامی که افکارم چون آب‌های خاکستری و تیره که به علت ابهام به نظرم بی‌پایان می‌رسند، جلوی رویم گسترده می‌شوند، چیزی مانند به هم پیوستگی اشیأ را می‌بینم و باور می‌کنم که باید پوچی مفاهیم را دریابم.

خودکشی چیست؟ مرگ داوطلبانه؟ اما هیچکس غیرداوطلبانه نمی‌میرد. رها کردن زندگی و ایثار برای مرگ، بدون استثنأ از ضعف ناشی می‌شود و این ضعف همواره نتیجه یک بیماری جسمی یا روحی یا هر دوست. قبل از این که موافق مرگ نباشیم، نخواهیم مرد.

آیا من موافق هستم؟ حتماً باید باشم، زیرا معتقدم اگر در روز دوازدهم اکتبر نمیرم، ممکن است دیوانه شوم.

۵ اکتبر

بی‌وقفه به آن روز فکر می‌کنم و این کار تمام وقت، مرا مشغول می‌سازد. به این مسئله می‌اندیشم که این آگاهی چه وقت و از کجا به ذهنم رسیده است، قادر به بیان پاسخ آن نیستم. هنگامی که نوزده یا بیست ساله بودم می‌دانستم باید در سن چهل سالگی بمیرم و یکی از همین روزها وقتی فی البداهه از خود پرسیدم که تاریخ دقیق آن چه موقع خواهد بود با کمال تعجب دریافتم که حتی روزش را نیز می‌دانم!

و اکنون آنقدر نزدیک شده‌ام، چنان نزدیک که نفسهای سرد مرگ را به خوبی حس می‌کنم. می‌دانم که اگر روز دوزادهم اکتبر نمیرم، حتماً دیوانه می‌شوم!

باد شدیدتر شده است، دریا می‌خروشد و باران بر روی سقف ضرب گرفته است. شب نخوابیدم، با بارانی به ساحل رفتم و روی سنگی نشستم.

پشت سر من در تاریکی و باران، تپه با خانهٔ تیره و تاری که آسونسیون کوچک در آن خوابیده بود، قرار داشت. آسونسیون کوچکم! و جلوی رویم دریا، کف‌های گل‌آلودش را تا کنار پاهایم می‌غلتاند.

تمام شب را به بیرون نگریستم و به نظرم آمد که مرگ یا پس از مرگ باید چیزی شبیه این باشد. آنجا، در آن طرف و بیرون از خانه تاریکی بی‌پایان و مرموزی از من باقی خواهد ماند و مشهود خواهد شد و با این صدای غیرقابل درک باد همواره به گوش خواهد رسید؟

۸ اکتبر

زمانی که مرگ فرا رسد، مایلم از او تشکرکنم زیرا زودتر از آن که مجبور شوم مدتی در انتظارش بمانم، فرا خواهد رسید. فقط سه روز کوتاه پاییزی و آنگاه به‌وقوع خواهد پیوست. چقدر در برابر آخرین لحظه هیجان زده هستم. انتهای همه چیز، آیا این یک لحظه، یک لحظه شعف و حلاوتی ناگفتنی نخواهد بود؟ یک لحظه در اوج سرخوشی.

فقط سه روز کوتاه پاییزی و مرگ اینجا در اتاق به نزدم خواهد آمد، تنها می‌خواهم بدانم، چگونه با من رفتار خواهد کرد؟ مانند یک کرم؟ حلقومم را می‌گیرد و خفه‌ام می‌کند؟ یا با دستش مغزم را در چنگالش می‌فشارد؟ اما من آن را عظیم و زیبا و چون شکوهی وحشی می‌دانم .

۹ اکتبر

هنگامی که آسونسیون روی زانوانم نشسته بود،به او گفتم: "اگر به زودی، به طریقی از نزدت بروم چه می‌شود؟ آیا خیلی غمگین می‌شوی؟"

پس از ادای این سخن، سرکوچکش را روی سینه‌ام تکیه داد و به تلخی گریست. قلبم از درد فشرده شد از همه اینها گذشته من تب دارم. سرم داغ است و در عین حال از سرما می‌لرزم.

۱۰ اکتبر

نزد من بود. امشب نزد من بود مرگ را می‌گویم. او را ندیدم، صدایش را هم نشنیدم. با وجود این با او صحبت کردم. مضحک است اما خواهش می‌کنم باور کنید. او گفت:"بهتر است همین حالا تمامش کنیم." اما من نمی‌خواستم و علیه آن جنگیدم. با چند سخن کوتاه او را پس فرستادم .

"بهتراست همین حالا تمامش کنیم." چه طنینی داشت. تا مغز استخوانم نفوذ کرد. چه یکنواخت، چه معمولی! هرگزاحساس یأسی، سردتر و پست‌تر از این تجربه نکرده بودم .

۱۱ اکتبر (۱۱ شب)

آیا می‌فهمم؟ آه! باور کنید که می‌فهمم. یک ساعت و نیم پیش هنگامی که دراتاقم نشسته بودم، فرانس پیر نزدم آمد. می‌لرزید و هق هق گریه می‌کرد. فریاد کشید: "جناب کنت... دخترخانم.... آسونسیون... کاری برای او بکنید...."
بی‌درنگ به سمت اتاق او رفتم ولی گریه نکردم. تنها لرزشی سرد مرا تکان داد. او در تخت کوچکش دراز کشیده بود موهای سیاهش اطراف چهرهٔ کوچک و بی‌رنگ و پردردش را فراگرفته بود. کنارش زانو زدم. کاری نکردم. به چیزی فکر نکردم. دکتر گودهوس آمد. گفت: "یک حمله قلبی بوده است." و مانند کسی که اصلاً تعجب نکرده است، سرش را تکان داد. این مرد ناشی و دیوانه طوری رفتار می‌کرد که گویی همه چیز را می‌داند.

اما من، آیا می‌فهمیدم؟ هنگامی که با او تنها شدم، بیرون باران و دریا سروصدا می‌کردند و باران در لولهٔ بخاری زوزه می‌کشید روی میز کوبیدم، برای یک لحظه ناگهان همه چیز برایم روشن شد. بیست سال از مرگ خواسته بودم که در یک روز و در یک لحظه فرا برسد. در اعماق وجودم، چیزی وجود دارد که پنهانی می‌دانسته است که من نمی‌توانم این کودک را ترک کنم. شاید بعد از نیمه شب نمی‌مردم و حتماً هم اینطور می‌شد، اگر مرگ

می‌آمد، بار دیگر او را بازمی‌گرداندم. اما او اول به سراغ این کودک آمد، زیرا باید از درونم آگاه شده باشد. آیا من خودم مرگ را به تخت کوچک او کشانده بودم؟ آیا تو را کشته‌ام آسونسیون کوچکم؟ آه، برای نکات ظریف و پررمز و راز، واژه‌ها چه خشن و حقیرانه‌اند!

بدرود، بدرود! شاید در آن دنیا اندیشه یا خبری از تو را دوباره بازیابم، از آن رو که، عقربه ساعت حرکت می‌کند و چراغی که به چهره شیرینش نور می‌افشاند، به زودی خاموش خواهد شد. دست کوچک و سردش را در دست می‌گیرم و انتظار می‌کشم. هم‌اکنون به سراغم خواهد آمد و اگر بشنوم که به من می‌گوید: "بهتر است همین حالا تمامش کنیم"، به رضایت سرم را تکان داده و چشمانم را برهم خواهم نهاد.

منبع: https://baangnews.net/29231

سیاوش خسروی: پیراهن فریدون

شنیدن یا دیدن فایل همراه مطلب

می‌آمد
با همان لبخندش که گویی
هم الساعه کهکشانی را سر کشیده است.
می آمد
و سهم خود را از طبیعت لای سیگاری پیچیده بود.
در دهان باکره‌اش منظومه‌ای از کلمات سیّال را
حول مدار بیضی زبان می‌چرخاند
و فوت می‌کرد.
چه می‌گفتی ای فریدون؟!
ای ساکن پیراهنت توله سگی رنجور در سرما.
می‌آمد
انگار که تپه‌ای را به دوش می‌کشید
انگار که لاکپشتی بود زائر

با دهانی همیشه مترصدِ گفتن.
ای ملاح کلمات
با زورقی از نسیان و جلجتایی بر تن!
بر فراز آن پیراهن، دهانی داشتی آبستن شعر
آخرین موعظه‌ات شعری بود که به یاد نمی‌آوردی.
از دور دیدمت
که فوج کلمات بی‌رمق را به جنگ لیوانی کاغذی فرستاده بودی
که سهمت را از جهان درآن ریخته بودند.
چه می‌گفتی ای فریدون؟ ای ساکن پیراهنت!
ای فرسوده‌ی زمان.
پیامبری را می‌مانستی که از پناه کوه پایین می‌آید
ای فریدون! ای مدوّر! ای تدقیق معنی دایره!
با لیوانت از فراز کلمات پایین می‌آمدی
و باز چون پیامبری که یکی دو مومن دشت کرده باشد،
برمی‌گشتی.
تو مثل ما رو به راه نبودی
می‌گفتی: راه تمامی ندارد
و این یعنی ابتذال.
راستی فریدون، مادرت چی؟!
درست است که تو فرزند زمان خود بودی

ولی آیا مادرت می‌دانست که در لوله‌ای متروک‌تر از صحاری پیامبرخیز می‌خوابیدی؟!

منبع: https://baangnews.net/29057

سجاد حقیقی: ملکه‌ی شب

شنیدن یا دیدن فایل همراه مطلب

به پرنده‌های آبان

ای ملکه‌ی شب!
اهورای خوشبخت تاریکی!
در عمق سیاهی
پر و بال می‌گسترم
مانند تو
تا بچینم
رویایی را
که می‌گوید
آفتاب
نان و آب است
برای جهان.

ای در خلوت خود خودتر!
بگو ساعت‌ها بخوابند
تا تیک تاک عمر اوهام

بیش از این مرا
چشم به راه پاییز نگذارد
منی
که هرچه فرومی‌روم در شب
به ماه می‌رسد
ساقه‌هایم.

۱) ملکه‌ی شب: نام رایج چند گیاه است که گل‌هایشان شب‌ها باز می‌شود.

منبع: https://baangnews.net/28782

شعری از آزاده طاهایی

جنوب، تیرک زخمی شده‌ی لنگرها
جنوب، آخرین فصل برداشت فرسخ‌ها
پل هایی که یک گام عقب می‌گذارند
هر شب.
هوا،
پیمان غارت شده‌ی پل‌ها.
خلیج مادران را تعقیب می‌کند. هر روز...
جنوب دریاهایش را به سینه می‌فشارد
گریان.
بگذار بگویم این شوری اشک ماهی هاست.
بگذار ریل‌های سراسیمه را
دور جهانت بگردانم. بگذار...

امواج در هوا می‌شکنند
ستاره و فانوس، فرو می‌ریزند
و برای دریا،
ملوان و پرنده و عروس دریایی یکی ست.
در بندر،

خون را، خون می‌شوید
و نفت،
نفس‌ها به تاراج برده است
جنوب، ساکتِ همه‌ی حرف‌ها
هرم گرماها...
گودی سرخ چشم‌هایش،
آتش همه‌ی داغ‌ها

بگذار بگویم،
هولناک تر از صاعقه این روزها، دریاست
بگذار اندوه ابرهای جهان را بر گلویت ببارم
بگذار...

منبع: https://baangnews.net/28191

مریم کمانی: بازپس‌گیری خانه از خشونت مردسالارانه

در داستان «روضه آخر»، خانه‌ای که زیر سایه تعصب مذهبی، آبروخواهی و اقتدار پدرانه به محل سرکوب زنان خانواده بدل شده، در پایان به دست مینا بازپس گرفته می‌شود. مریم کمانی در گفت‌وگو با بانگ از ریشه‌های خشونت مردسالارانه در داستان، حافظه پنهان در خانه و اشیای آن، و تبدیل مکان رنج و مرگ به فضایی برای یادآوری، مقاومت و زندگی سخن می‌گوید. این گفت‌وگو را می‌شنوید.

نسخه نوشتاری گفت‌وگوی بانگ نوا با مریم کمانی

آنچه می‌خوانید، متن پیاده‌شده و ویرایش‌شده این گفت‌وگوی صوتی است. متن با حفظ مضمون و ترتیب سخنان، از زبان گفتاری به فارسی معیار برگردانده شده است.

سلام. به «بانگ» خوش آمدید.

مریم کمانی در داستان «روضه آخر» خشونت‌های مردسالارانه‌ای را افشا می‌کند که پشت ظواهر مذهبی، آبروخواهی و اقتدار پدرانه پنهان می‌شوند و سرانجام خانواده‌ای را از درون ویران می‌کنند. غلامرضا برای دیگران از مظلومیت و مصیبت کربلا روضه می‌خواند، اما خانه خود را به قتلگاه دخترش بدل می‌کند؛ تناقضی که ریاکاری اخلاقی او را آشکار می‌سازد.

بااین‌حال، داستان در سوگ متوقف نمی‌ماند. تصمیم مینا برای جلوگیری از تخریب خانه و تبدیل آن به کافه‌ای به نام «سیما»، تلاشی برای بازپس‌گیری مکان آسیب، حفظ خاطره خواهر و تبدیل میراث خشونت و مرگ به امکانی تازه برای زندگی است. با نویسنده گفت‌وگو کرده‌ایم.

خانم کمانی، در داستان «روضه آخر» که در «بانگ» منتشر شد، تقابل روشنی میان روضه‌خوانی غلامرضا برای مظلومیت کربلا و خشونت او در خانه وجود دارد. چگونه به این شخصیت و پیوند میان ظاهر مذهبی، آبروخواهی و اقتدار مردسالارانه رسیدید؟

بخشی از این موضوع به تجربه زیسته و مشاهدات عینی من بازمی‌گردد؛ مشاهداتی از اطرافیان، خانواده، همسایه‌ها، بستگان

و جامعه‌ای که با چنین نگرش و تفکری پیش می‌رود و از آن تقلید می‌کند.

وقتی نگاه و سایه مردسالاری بر خانواده حاکم باشد و زیربنای آن تفکر نیز مضمونی مذهبی و دینی داشته باشد، پدر همه‌چیز را با معیار و ترازوی دین و مذهب می‌سنجد؛ آن هم بر اساس شنیده‌ها و تجربه‌های شخصی و نسلی خودش. وقتی اختیار خانواده به دست مردی متعصب و جزم‌اندیش می‌افتد، اعضای خانواده نیز جزو دارایی و املاک او به شمار می‌آیند. از همین‌جا همه تابوها سر برمی‌آورند: دختر نباید بلند بخندد، نباید جلوی آینه بایستد، نباید آرایش کند و نباید تنها از خانه بیرون برود.

تمام تفریح‌ها، لذت‌ها، شادی‌ها و هر آنچه می‌تواند حال آن دختر را خوب کند، سرکوب می‌شود؛ زیرا اگر جز این باشد، می‌گویند «حتماً خبری هست». بعد هم نگرانی از قضاوت در و همسایه و قوم‌وخویش پیش می‌آید: دیگران درباره من چه خواهند گفت؟ خواهند گفت دخترش چنین و چنان است. بنابراین، پدر می‌کوشد دختری «آفتاب و مهتاب‌ندیده» را راهی خانه بخت کند و تا جایی که می‌تواند محدودیت‌ها را افزایش دهد.

شاید امروزه این نگرش را نتوان صددرصد اجرا کرد. شرایط جامعه به‌گونه‌ای است که برخی پدران تا حدودی از مواضع خود عقب‌نشینی کرده‌اند، اما این نگرش کاملاً از میان نرفته است و هنوز نشانه‌هایش را می‌بینیم. داستان من نیز به گذشته‌ای بسیار دور تعلق ندارد. وقتی آمار خودکشی‌ها و دخترکشی‌هایی را می‌بینیم و می‌شنویم که به دست پدر یا برادر اتفاق می‌افتند، درمی‌یابیم که این‌ها نتیجه همان آبروخواهی و اقتدار مردسالارانه جزم‌اندیشانه‌اند.

غلامرضا پدری ظاهراً مذهبی است که اتفاقاً می‌خواهد از اطرافیانش تأیید بگیرد و دیده شود. شخصیت‌ها و الگوهای مذهبی و دینی، از طریق تجربه‌ها، شنیده‌ها و نسلی که این باورها را به او منتقل کرده، در ذهنش رسوخ کرده‌اند. او می‌خواهد از این الگوها برای هدایت اعضای خانواده‌اش استفاده کند و خانواده را بر اساس آن‌ها شکل دهد، اما موفق نمی‌شود.

غلامرضا روضه می‌خواند. در داستان می‌بینیم که به خانه اقوام می‌رود و روضه می‌خواند، اما روضه خانه خودش چه‌بسا پرسوزتر و دردناک‌تر است؛ زیرا خود او عامل و مجری این مصیبت و خود در گودال قتلگاه است.

غلامرضا قاتل شادی است؛ قاتل خنده، عشق، محبت جسمی و کلامی، مراودات خانوادگی و فامیلی، رقص، موسیقی و هر آنچه جزو آزادی‌های یک انسان به شمار می‌آید. او کورکورانه و با خشک‌اندیشی، انسانیت را منقطع و عقیم می‌کند. در این وضعیت، کانون خانواده به پادگان تبدیل می‌شود.

خانه در داستان شما فقط محل وقوع حادثه نیست، بلکه گویی حافظه‌ای زنده دارد و اشیا، گذشته را احضار می‌کنند. در شکل‌گیری روایت، این اشیا و فضای خانه چه نقشی داشته‌اند؟

ترک‌خوردگی خانه نخستین و بزرگ‌ترین تعلیقی است که در داستان خود را نشان می‌دهد. این ترک چیست که همه اعضای خانواده را برای فروش خانه به ایران کشانده است؟ از سوی دیگر، همین ترک در مینا تردید ایجاد می‌کند. ما بار دیگر با یک تقابل روبه‌رو می‌شویم. این ترک، قلب همه اعضای خانواده را شکافته و بدون جراحی رها کرده است و سرانجام باز هم خود میناست که به التیام و ترمیم آن می‌پردازد.

کمد دیواری نیز فقط محلی برای گذاشتن لباس‌ها و وسایل زندگی خانواده نبود. فضای امن و پناهگاهی بود که دخترها به آن پناه می‌بردند تا اشک‌ها، بغض‌ها و گریه‌هایشان دیده نشود و

بتوانند لحظاتی با خودشان تنها باشند. چه‌بسا همین کمد دیواری مانع می‌شد خشم‌های سرکوب‌شده روی هم تلنبار شوند و بچه‌ها می‌توانستند اندکی در آنجا آرام بگیرند. صدای هق‌هق گریه‌هایشان از بیرون شنیده نمی‌شد و آنجا می‌توانستند در حال خودشان باشند.

اشیایی که در داستان از آن‌ها استفاده کرده‌ام، برایم بسیار مهم‌اند. به‌نوعی از آن‌ها الهام می‌گرفتم. این اشیا یادآور صاحبان خود بودند؛ صاحبانی که هرکدام قصه زندگی و داستان‌های ناگفته‌ای داشتند.

برای مثال، چرخ خیاطی مادر را می‌بینیم. وقتی درِ آن برداشته می‌شود، صدای خرخر چرخ خیاطی در ذهن مینا زنده می‌شود؛ همچنین صدای موسیقی و ترانه‌هایی که مادر می‌خوانده است: «به رهی دیدم برگ خزان، پژمرده ز بیداد زمان، کز شاخه جدا بود...»

ناهید از مرضیه و رامش می‌خوانده است. نمی‌خواهم فقط ناهید را مثال بزنم، اما مادران و زنانی که زیر سیطره جامعه‌ای مردسالار و جزم‌اندیش زندگی می‌کنند، اغلب ترانه‌هایی را انتخاب می‌کنند که آرامشان کند؛ ترانه‌هایی با ریتم و تمپوی

پایین که هنگام زمزمه‌کردنشان اندکی اشک بریزند و حالشان بهتر شود. کمتر می‌بینیم که برای رهایی از اندوه، بغض و حال افسرده خود به ترانه‌هایی با ریتم و تمپوی تند روی بیاورند. در اینجا چرخ خیاطی آن حزن را تداعی می‌کند و به نظرم این تداعی زیباست.

نمونه دیگر، شانه‌ای است که مینا در جعبه زیر چرخ خیاطی و در میان ماسوره‌ها و قرقره‌ها پیدا می‌کند. البته همه این جزئیات را در داستان نیاورده‌ام. شانه متعلق به سیما بوده و دسته‌اش شکسته است. در تصور من، آن شانه سبزرنگ بود؛ سبزی پررنگ، شبیه رنگ اتاق عمل. مینا آن را به دست می‌گیرد و می‌گوید: «این شانه سیماست.» سیما سال‌ها با آن موهایش را شانه کرده بود. مینا شانه را بو می‌کند، می‌بوسد و به سینه‌اش می‌چسباند. این صحنه حس بسیار زیبایی دارد.

قدرت این اشیا آن‌قدر زیاد می‌شود که در تصمیم مینا برای فروش و تخریب خانه خلل ایجاد می‌کند. چه‌بسا با خودش فکر می‌کند که اگر این خانه به کافه تبدیل شود، می‌تواند شانه را قاب کند و بر دیوار اصلی کافه بیاویزد. چرخ خیاطی ناهید نیز می‌تواند در گوشه اتاق یا روی طاقچه قرار بگیرد. مردم با دیدن آن‌ها ذوق می‌کنند، با آن‌ها عکس می‌گیرند و شاید داستان آن

تابلو، شانه یا چرخ خیاطی را بپرسند. به این ترتیب، داستان اشیا و صاحبانشان بار دیگر یادآوری و بازتعریف می‌شود و آن‌ها ماندگار می‌مانند.

حتی تخت زنگ‌زده غلامرضا نیز یادآور روزهای پشیمانی و افسردگی اوست؛ روزهای وحشتناکی که زمین‌گیر شده بود. نمی‌توانیم اشیا را نادیده بگیریم. به نظر من، اشیا جان می‌گیرند، شخصیت پیدا می‌کنند و سخن می‌گویند. مینا نیز از خلال آن‌ها با خاطراتی لطیف و درعین‌حال خشن روبه‌رو می‌شود و بار دیگر آن‌ها را تجربه می‌کند.

مینا در پایان داستان از فروش و تخریب خانه منصرف می‌شود و، به‌اصطلاح، کاربری آن را تغییر می‌دهد. آیا این تصمیم را باید نوعی سوگواری، مقاومت و بازپس‌گیری مکان دانست یا نشانه‌ای از ناتوانی مینا در رهاشدن از گذشته؟

فکر می‌کنم هر دو معنا را در خود دارد. اجازه دهید ابتدا از بخش دوم پرسش شروع کنم. وقتی مینا وارد خانه می‌شود و آن را می‌بیند، احساساتش طغیان می‌کنند. در واقع، بر اثر فوران عواطفش آگاهانه دست به عمل می‌زند، زیرا نمی‌تواند از گذشته خود رها شود. اشیا در گوشه‌ای از ذهنش ذخیره شده بودند و

مانند فیلمی که مدام به گذشته بازمی‌گردد، از برابر چشمانش عبور می‌کردند و همه‌چیز را به یادش می‌آوردند.

مینا حتی یاد پدرش را نیز می‌بخشد. تخت و خانه او را نگه می‌دارد. این نکته را باید در بحث جان‌بخشیدن به اشیا بیان می‌کردم. مینا تخت زهواردررفته غلامرضا را هم نگه می‌دارد و می‌گوید با اندکی بازسازی می‌تواند در حیاط یا بالکن کاربردی پیدا کند. آن تخت نیز چیزی را به یاد می‌آورد و نقشی در زنده‌کردن گذشته دارد.

وقتی مینا خانه را نگه می‌دارد، به‌نوعی پدر را نیز می‌بخشد؛ زیرا پدر هم بخشی از آن خانه بوده است. مینا می‌داند که پدر محصول یک تفکر، تجربه و نسل اشتباه بوده است؛ اشتباه‌هایی که در چرخه‌ای معیوب، نسل‌به‌نسل تکرار می‌شوند و اگر آگاه نباشیم، ادامه خواهند یافت. مینا این موضوع را می‌داند و درک می‌کند.

اما درباره بخش نخست پرسش باید بگویم که تصمیم مینا در آخرین لحظات تغییر می‌کند. او به سبب دلبستگی‌هایی که در خانه باقی مانده‌اند، از فروش آن منصرف می‌شود و نمی‌تواند از آن‌ها دل بکند. می‌فهمد که آخرین سنگر یادآوری خاطرات

گذشته‌اش همین خانه است و اتفاقاً باید آن را حفظ کند. حتی اگر دیگر اعضای خانواده در قید حیات نباشند، این خانه زنده است و می‌تواند سال‌های سال باقی بماند و پویا باشد.

نکته مهم دیگر این است که این خانه، خانه پدری است. به گمان من، خانه پدری می‌تواند به‌نوعی هویت و شناسنامه هر انسان باشد.

پایان‌بندی داستان شما، از نظر تبدیل قلمرو خشونت مردانه به فضایی برای کار و زندگی، شباهتی به داستان «طلای توماس وارگاس» اثر ایزابل آلنده دارد؛ داستانی که در پایان آن نیز زنان، خانه مرد خشونت‌ورز را به محل کسب‌وکار بدل می‌کنند. آیا هنگام نوشتن «روضه آخر» به این داستان نظر داشتید یا این شباهت حاصل رسیدن مستقل شما به یک الگوی روایی مشترک بوده است؟

نه، متأسفانه این داستان را نخوانده‌ام، اما دوست دارم در نخستین فرصت آن را بخوانم. خوشحالم که داستانم با آن داستان به یک الگوی روایی مشترک رسیده است؛ زیرا به نظر من، همین ایده‌ها می‌توانند زخم‌ها، عفونت‌ها، حرمان و فقدان و گاهی نیز درمان و شفا را آشکار کنند. این مسائل در همه

فرهنگ‌ها و ملیت‌ها دیده می‌شوند و فقط رنگ‌وبوی روایت آن‌ها با یکدیگر تفاوت دارد.

اگر دوباره به داستان بازگردیم، خانه‌ای که قلمرو خشونت مردانه بوده است، به کافه تبدیل می‌شود؛ خانه‌ای که در آن زندگی، به معنای واقعی و شادمانه‌اش، وجود نداشته، اکنون به فضایی برای کسب‌وکار و رونق زندگی بدل می‌شود.

دختری به دلیل رفتن به سینما با دوست‌پسرش دچار ضربه مغزی می‌شود و حالا خانه پدری او به کافه‌ای تبدیل می‌شود که پاتوق دخترها و پسرهایی است که در آن قرارهای عاشقانه و دوستانه می‌گذارند. اینجا بار دیگر آن تقابل سر برمی‌آورد و به همه تفکرات متحجر، جزم‌اندیشانه، پوسیده و مردسالارانه پشت پا می‌زند.

نکته زیبای دیگری که در پایان داستان شکل گرفت، پیوند اشیا با آن زن و مرد جوان بود؛ همان زوجی که در جست‌وجوی کار بودند. حضور آن‌ها سبب شد مینا به‌طور قطعی از تصمیمش برای فروش خانه منصرف شود و خانه را به این زوج جوان پیشنهاد دهد. آن‌ها می‌توانند نام و یاد اعضای خانواده را زنده

نگه دارند و دوباره به جریان بیندازند و سبب شوند خانه پدری حفظ شود.

آخرین خشت این بنا نیز انتخاب نام کافه بود. انتخاب نام «سیما» روایت را کامل کرد و گویی مینا از این طریق دین خود را به خواهرش ادا کرد.

منبع: https://baangnews.net/28724

«دامپ‌تراک» نوشتهٔ وحید خیرآبادی: مقاومت فردی یک کارگر در سایهٔ سرکوب اعتصاب‌ها

شنیدن یا دیدن فایل همراه مطلب

مرتضی، راوی داستان دامپ‌تراک پشت فرمان کامیونی غول‌پیکر، در برابر چشم مقام‌هایی که برای تماشای تخلیهٔ بار آمده‌اند، دستش را از اهرم برمی‌دارد. وحید خیرآبادی در گفت‌وگو با بانگ از این مکث کوتاه می‌گوید؛ لحظه‌ای که مطالبهٔ حق بیمه و اضافه‌کاری با ترس از اخراج و خاطره‌های خشونت در زندگی مرتضی گره می‌خورد. جلوه‌ای از ادبیات کارگری ایران.

نسخه نوشتاری گفت‌وگوی بانگ نوا با وحید خیرآبادی:

مجری: سلام به شما شنوندگان عزیز. به بانگ خوش آمدید.

داستان «دامپ‌تراک»، نوشتهٔ آقای وحید خیرآبادی، دربارهٔ کارگری است که در معدن زغال‌سنگ، پشت فرمان کامیونی

غول‌پیکر کار می‌کند. او هم‌زمان درگیر خاطره‌های تلخ گذشته، نگرانی از دست دادن کار و رابطه‌ای خانوادگی است که به‌سختی دوام آورده است.

روزی قرار است هم‌زمان با حضور رئیس‌جمهور، ده ها تن بار را تخلیه کند؛ نمایشی از قدرت ماشین و معدن. اما کارگر از همان فرصت کوتاهی که زندگی در اختیارش گذاشته استفاده می‌کند تا حق بیمه و اضافه‌کاری خود را مطالبه کند. بخشی از داستان را با صدای آقای وحید خیرآبادی می‌شنویم:

> شلنگ بود که به پشت و پهلو و ران‌های مرتضی می‌خورد. پدر دیوانه‌وار توی حیاط می‌زد. مادر و خواهرها جیغ می‌کشیدند. هیچ‌کس زورش به او نمی‌رسید. هرکس جلو می‌آمد، پرت می‌شد گوشه‌ای از حیاط. مرتضی هیچ نمی‌گفت. گریه هم نمی‌کرد. مادر گریه می‌کرد. خواهرها جیغ می‌زدند: «بسه دیگه، کشتیش!» شلنگ بالا می‌رفت و بر ده‌سالگی فرود می‌آمد. جایی از بدن نبود که رد درد نباشد.
>
> یکی از خواهرها پابرهنه در شب زده بود بیرون. در شبی سیاه‌تر از زغال، سیاهی و تاریکی را دویده بود تا خانهٔ

عمو که به زن‌عمو بگوید بیاید. پدر مرتضی را برای دعوای بچگانهٔ دو پسرعمو می‌زد. زن‌عمو فقط پرسیده بود: «با چی می‌زنه؟» و وقتی خواهر گفته بود «با شلنگ»، آهی کشیده و گفته بود: «چیزیش نمی‌شه.»

مجری: آقای خیرآبادی، آیا با زندگی کارگران آشنا هستید؟

وحید خیرآبادی: بله، از طریق آشنایان، اطرافیان و بستگانم با زندگی کارگران آشنا هستم. شغلم هم باعث شده با شرایط زندگی آن‌ها آشنا شوم. کارگرانی برای تأیید استراحت پزشکی‌شان مراجعه می‌کنند که دچار آسیب یا حادثهٔ شغلی شده‌اند؛ مثلاً انگشتانشان لای دستگاه قطع شده است. وقتی با آن‌ها صحبت می‌کنیم، از شرایط سخت کار، نبود امنیت شغلی، مشکلات پرداخت حقوق و ثبت نشدن سابقهٔ بیمه‌شان می‌گویند. فشار اقتصادی امروز هم این سختی‌ها را بسیار بیشتر کرده است.

مجری: آقای خیرآبادی، در لحظهٔ اوج داستان، وقتی مرتضی اهرم تخلیه را نمی‌کشد و شرط می‌گذارد، این گروکشی کوچک را بیشتر مقاومتی فردی می‌بینید یا نشانه‌ای از آگاهی جمعی طبقهٔ کارگر که هنوز شکل نگرفته است؟

وحید خیرآبادی: در این داستان کوتاه، این گروکشی شاید بیشتر نوعی مقاومت فردی باشد. البته داستان به اوایل دههٔ هفتاد برمی‌گردد؛ زمانی که چنین کامیون بزرگی برای نخستین بار وارد ایران شد و در معادن به کار گرفته شد.

در شرایط کنونی، شاید آگاهی جمعی بیشتر در قالب اعتصاب‌های یکپارچه برای مطالبهٔ حقوق کارگران دیده شود. بااین‌حال، حتی اگر این آگاهی وجود داشته باشد و اعتصاب‌ها منسجم و متکی بر اتحاد صنفی باشند، ممکن است بر اثر سرکوب نیروهای انتظامی یا تهدید کارفرمایان به اخراج و تعدیل نیرو شکسته شوند. در نتیجه، کارگران سرخورده می‌شوند و ممکن است مقاومت فردی را تنها راه به دست آوردن حداقل حقوق خود ببینند. اما در این داستان به‌خصوص، من کنش مرتضی را بیشتر از منظر یک ایده و مقاومت فردی می‌بینم.

مجری: خاطرهٔ کتک خوردن مرتضی در کودکی با شلنگ و تصویر پسر همسایه که فردای کتک خوردن شاد و خوشحال به مدرسه می‌رود، چگونه در ساختار داستان به هم پیوند خورده‌اند؟ آیا قصد داشتید چرخهٔ خشونت و عادی شدن درد را در زندگی کارگران نشان دهید؟

وحید خیرآبادی: مرتضی صحنهٔ کتک خوردن پسر همسایه را می‌بیند و وقتی وارد حفرهٔ تاریک ورودی مجتمع می‌شود، به خاطرات کودکی خودش برمی‌گردد؛ به زمانی که او هم به‌شدت کتک خورده بود. از این راه به این فکر می‌افتد که اگر فرزندی داشته باشد، آیا او هم قرار است همین رنج‌ها را تحمل کند؟

از طرف دیگر، روز بعد که آن بچه را شاد می‌بیند، انگار آن فکرها تا حدی کنار می‌روند. مرتضی با خودش کنار می‌آید که شاید به دنیا آمدن فرزند اتفاق خوبی باشد و حالا که قرار است فرزندی بیاید، باید با این مسائل کنار آمد و بیش از اندازه به آن‌ها فکر نکرد.

مجری: در کنار همهٔ رنج‌هایی که مرتضی تحمل می‌کند، چرا داستان را با نگاه او به دو کوه و طلوع خورشید به پایان بردید، بی‌آنکه نتیجهٔ تماس تلفنی یا واکنش همسرش را نشان دهید؟

وحید خیرآبادی: می‌خواستم تولد فرزندش را به‌صورت استعاری و القایی نشان دهم. تصویر بیرون آمدن خورشید از میان دو کوه قرار بود تداعی‌کنندهٔ آن تولد باشد و جانشین تصویری شود که مرتضی در خانه می‌بیند: بازتاب نور لامپ از

میان پاهای همسرش. می‌خواستم این دو تصویر از طریق استعاره به هم پیوند بخورند.

مجری: آقای خیرآبادی، به نظر شما ادبیات کارگری ایران در حال حاضر در چه وضعیتی است؟

وحید خیرآبادی: شاید من فرد مناسبی برای پاسخ دادن به این پرسش نباشم. کسی که بر ادبیات کارگری اشراف بیشتری داشته، داستان‌های بیشتری خوانده و این موضوع یا ژانر را بررسی کرده باشد، می‌تواند بهتر پاسخ دهد.

از نگاه خودم، داستانی نوشته‌ام که شخصیت اصلی‌اش کارگر است، اما مجموعه‌ای از داستان‌ها ندارم که بگویم در حوزهٔ ادبیات کارگری می‌نویسم. فکر می‌کنم امروز دیگر با ادبیات کارگری متعهدانه‌ای که بر تقابل کارگر و سرمایه‌دار تأکید داشت و نمونه‌هایش را در دهه‌های چهل و پنجاه می‌دیدیم، به همان شکل روبه‌رو نیستیم. ممکن است کارگر صرفاً به‌عنوان شخصیت یک داستان انتخاب شده باشد.

منبع: https://baangnews.net/28843

آنچه از خلال ما می‌گذرد: گسستن او – گفت‌وگو با هاله قادری

هاله قادری، نامزد نهایی جایزهٔ گیلر، در گفت‌وگو با مهدی گنجوی از مادری، زخم‌های به‌ارث‌رسیده، حافظه، زبان فارسی، مهاجرت و نوشتن فراتر از روایت‌های ساده‌شدهٔ زندگی ایرانی–کانادایی می‌گوید.

مجلهٔ آسمانا

رمان گسستن او (The Unravelling of Ou) نوشتهٔ هاله قادری (انتشارات Palimpsest Press، ۲۰۲۶)، که به مرحلهٔ نهایی جایزهٔ گیلر ۲۰۲۶ راه یافته است، رمانی با ساختاری خلاقانه دربارهٔ مادران و دختران، آفرینش و میراث، حافظه و مهاجرت، و شیوه‌های پیچیده‌ای است که عشق و آسیب از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند. داستان میان ایران و کانادا در حرکت است و در برابر روایت‌های ساده و سرراست از دیاسپورا، تعلق و رهایی مقاومت می‌کند؛ و در عوض می‌پرسد چه چیزهایی را به ارث می‌بریم، چه چیزهایی

را تکرار می‌کنیم و چه چیزهایی را شاید بتوانیم تغییر دهیم. در این گفت‌وگو برای مجلهٔ آسمانا، مهدی گنجوی با قادری دربارهٔ مرز سیال میان آفریننده و آفریده، الگوهای بین‌نسلی مراقبت و کنترل، بافت‌های حافظهٔ ایرانی-کانادایی، زندگی عاطفی زبان و نوشتن دربارهٔ دیاسپورا بدون ادعای نمایندگی یک تجربهٔ واحد ایرانی گفت‌وگو می‌کند.

مهدی: روایت گسستن او بر دوش «اکولوژی پال» گذاشته شده؛ عروسک جورابی‌ای که ساخته و همراه مینو است، اما به نظر می‌رسد ذهنی مستقل دارد. بعدها، وقتی مینو برای رویا «ساکی» را می‌سازد، ساکی هیچ‌وقت حرف نمی‌زند، در حالی که اکولوژی پال اصرار دارد که مینو هرگز مجبور نبوده به او حرف زدن یاد بدهد. سپردن داستان به موجودی که از مینو پدید آمده، اما کاملاً تحت کنترل او نیست، چه امکانی برایتان فراهم کرد؟ و در زمانی که این‌همه درگیر رابطهٔ والدین و فرزندان است، می‌خواستید خوانندگان چگونه به مرز میان آفریننده و آفریده فکر کنند؟

هاله: وقتی گسستن او را می‌نوشتم، به بخش «دربارهٔ فرزندان» از پیامبر جبران خلیل جبران فکر می‌کردم:

فرزندان شما، فرزندان شما نیستند. آنان پسران و دختران اشتیاق زندگی برای خویشتن‌اند. آنان از طریق شما می‌آیند، اما از شما نیستند؛ و گرچه با شما هستند، به شما تعلق ندارند.

من مادر چهار فرزندم، بنابراین زیاد به این بخش فکر می‌کنم؛ به‌خصوص حالا که بچه‌هایم بزرگ‌تر می‌شوند و آنچه مستقل از من و خانوادهٔ ما هستند، هرچه بیشتر آشکار می‌شود. این هم دلخراش است، هم ترسناک و هم شگفت‌انگیز. و البته گیج‌کننده. ما واقعاً تا چه اندازه بر چیزهایی که از خلال ما به وجود می‌آیند کنترل داریم، خواه دربارهٔ فرزندانمان حرف بزنیم، خواه یک شعر یا یک عروسک دست‌ساز؟ فکر می‌کنم بر داستان‌ها یا شعرهایی که خلق می‌کنم بیش از آدمی که فرزندانم در نهایت خواهند شد کنترل دارم، اما حتی در آنجا هم فکر نمی‌کنم کنترل کاملی داشته باشم؛ دست‌کم نه کنترلی کاملاً آگاهانه. وقتی نمونهٔ اولیهٔ عروسک جورابی‌ای را ساختم که بعدها به اکولوژی پال تبدیل شد، صدای عروسک و جریان گفت‌وگوهایی که با هم داشتیم هرگز کاملاً برایم قابل پیش‌بینی نبود، با اینکه همهٔ آن‌ها از ذهن خودم بیرون می‌آمدند. چیزی لغزنده و مهارناپذیر در عمل آفرینش وجود دارد. میان آفریننده

و آفریده پیوندی هست، اما این پیوند لزوماً به معنای کنترل نیست.

فکر می‌کنم همین مسئله توضیح می‌دهد که چرا دادن صدایی مستقل به اکولوژی پال برایم انتخابی طبیعی بود.

مهدی: اکولوژی پال می‌گوید: «بیایید دربارهٔ این حرف بزنیم که مادران ما خدا هستند؛ همه‌چیزدان، اما ناشناختنی.» مینو هم‌زمان دختر، مادر و آفریننده است: مادرش او را شکل داده، او رویا را شکل می‌دهد و اکولوژی پال را خلق می‌کند؛ و به نظر می‌رسد هر نسل عشق و آسیب را با هم به نسل بعد منتقل می‌کند. آیا می‌خواستید بررسی کنید که چگونه ممکن است آنچه والدینمان به ما داده‌اند رد کنیم، اما باز هم خودمان را در حال تکرار بخش‌هایی از آن بیابیم؟ آیا در جهان این رمان واقعاً می‌توان این چرخه را شکست؟

هاله: بله، قطعاً می‌خواستم این الگو را بررسی کنم. فکر می‌کنم بیشتر ما در بزرگسالی لحظاتی داریم که والدینمان را در اعمال یا کلمات خودمان می‌بینیم، و این همیشه در چیزهایی نیست که دلمان بخواهد تکرارشان کنیم. اما فکر می‌کنم شکستن الگوهای آسیب‌زا ممکن است. خودم دیده‌ام که چنین اتفاقی می‌افتد و

امیدوارم خودم هم توانسته باشم چنین کاری کنم. در جهان این رمان نیز قطعاً امکان‌پذیر است.

مهدی: بعضی از دشوارترین صحنه‌های کتاب برای خواندن، صحنه‌هایی هستند که مینو یاد می‌گیرد بدن زنانه باید دائماً تحت نظر باشد: عادت ماهانه‌اش، لباس‌هایش، بازوهایش، موهایش، حتی خنده‌اش. بعدها نیز ازدواج با واژه‌هایی چون «محصور شدن» و «کنترل شدن» توصیف می‌شود. اما مادر مینو در اینجا صرفاً شخصیت شرور داستان نیست؛ او هم بر اساس قواعدی رفتار می‌کند که خودش به ارث برده و تا حدی آن‌ها را راهی برای بقا می‌داند. چرا برایتان مهم بود که نشان دهید این الگو چگونه میان زنان و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود، به جای آنکه یک نفر را مقصر بدانید یا خطی روشن میان سنت و آزادی بکشید؟

هاله: در میان نسل‌ها، سازوکارهای سیاسی و مرزهای خودسرانه، آنچه ما را به هم پیوند می‌دهد بیش از آن چیزی است که ما را از هم جدا می‌کند. فکر می‌کنم مادران اغلب زمانی به دخترانشان آسیب می‌زنند که در واقع می‌کوشند از آن‌ها محافظت کنند، و در همین فرایند میراث شرم را منتقل می‌کنند. به دخترانمان می‌گوییم به خاطر آنچه مردان ممکن

است بگویند یا انجام دهند، جور دیگری لباس بپوشند. به دخترانمان می‌گوییم به خاطر آنچه زنان دیگر ممکن است بگویند یا انجام دهند، جور دیگری لباس بپوشند. این‌ها فقط چند نمونه‌اند. کنترل کردن دخترانمان همیشه از میل آگاهانه به سرکوب آن‌ها ناشی نمی‌شود؛ به خودمان می‌گوییم داریم از آن‌ها محافظت می‌کنیم. اما چنین نیست. داریم به آن‌ها یاد می‌دهیم که خود را کوچک و شرمگین احساس کنند. با این همه، فکر نمی‌کنم مقصر دانستن افراد مؤثر یا حتی مناسب باشد. چرخه‌های سرزنش مانند چرخه‌های شرم عمل می‌کنند: ما را در عادت قربانی‌سازی دیگران و قربانی دیدن خودمان حبس می‌کنند، به جای آنکه به سوی تأمل و تغییر حرکت کنیم.

مهدی: ورود مینو به کانادا از تصاویر معمول «شروعی تازه» در روایت‌های مهاجرت فاصله می‌گیرد؛ خسته در فرودگاه پیرسون فرود می‌آید و اختلاف ساعت با تهران را حساب می‌کند، در حالی که کالا مشغول ضربه زدن به غریبه‌ای با تابلوی خوشامدگویی است. در همین حال، گیلان در حافظهٔ مینو جایی است که زیبایی و درد در آن به هم گره خورده‌اند. آیا آگاهانه می‌خواستید از آن نسخهٔ آشنای داستان مهاجرت فاصله بگیرید که در آن ایران مترادف سرکوب و کانادا مترادف آزادی است؟

می‌خواستید این دو مکان در حافظهٔ مینو چه نسبتی با یکدیگر پیدا کنند؟

هاله: ایران سرزمینی زیبا، پر از آدم‌های فوق‌العاده و برخوردار از قرن‌ها فرهنگ غنی و پویاست. وقتی بزرگ می‌شدم، داستان‌هایی که پدرم و خواهر و برادرهایش دربارهٔ ایران تعریف می‌کردند، برایم تقریباً شبیه افسانه بودند؛ نه اینکه از خطرهایی که در هر افسانه‌ای وجود دارد خالی باشند، اما در عین حال سرشار از ماجراجویی، عشق و زیبایی سرزمینی دوردست بودند. بنابراین آگاهانه تلاش نمی‌کردم از نسخه‌ای کلیشه‌ای از داستان مهاجرت، به‌ویژه آن نگاه تنگ‌نظرانهٔ «ایران در برابر کانادا»، دوری کنم؛ بلکه از جایی می‌نوشتم که برای خودم اصیل و واقعی بود.

مکان‌ها، آن‌گونه که در ذهن مینو وجود دارند، کمتر به نمادهای مشخص جغرافیایی یا فرهنگی مربوط‌اند و بیشتر با گذار او از کودکی در ایران به بزرگسالی در کانادا ارتباط دارند. مینو در هر دو جا همان مینو است. اما در کانادا حمایت بیشتری دارد، چون کالا، یکی از بستگان پدرش، آنجاست و حضوری حمایتگر و پرورش‌دهنده دارد؛ برخلاف مادر مینو. با این حال، چندان درگیر اظهارنظر دربارهٔ نظام‌های سیاسی یا مذهبی هیچ‌یک از دو

کشور نبودم. دربارهٔ ایران سوءبرداشت‌های فراوانی وجود دارد که بخشی از آن‌ها از شیوهٔ دوقطبی‌ای ناشی می‌شود که ایران اغلب در رسانه‌های غربی بازنمایی می‌شود. نمی‌خواستم به هیچ‌یک از این برداشت‌ها دامن بزنم. برای نمونه، کالا در همان جایی به دنیا آمده و بزرگ شده که مادر مینو، اما دیدگاهی کاملاً متفاوت دربارهٔ استقلال فردی، جنسیت و زن بودن دارد. ایران یکپارچه و تک‌صدا نیست و کسانی که در آن زندگی می‌کنند یا کرده‌اند، باورهای متنوعی دارند.

مهدی: فارسی در بخش‌های کوتاهی از کتاب ظاهر می‌شود— مادربزرگ، عزیزم، جونم، می‌فهمی؟—اما در خشم و ناسزا و همچنین در ترانهٔ کودکانهٔ «اتل متل توتوله» نیز حضور دارد. فارسی در اینجا صرفاً نشانهٔ هویت نیست؛ کودکی، محبت، شرم، شوخ‌طبعی و خشم را با خود حمل می‌کند. چگونه تصمیم گرفتید چه چیزهایی به فارسی باقی بمانند، چه چیزهایی ترجمه شوند و خوانندهٔ انگلیسی‌زبان با چه چیزهایی بدون دسترسی کامل به معنایشان روبه‌رو شود؟

هاله: فارسی زبانی بسیار زیبا و بازیگوش است و می‌خواستم در کتاب لحظاتی داشته باشد که کاملاً آزاد و بی‌مهار باشد. هر

وقت تصمیم گرفتم فارسی را وارد متن کنم، دقیقاً به همان دلایلی بود که شما اشاره کردید: برای انتقال احساسی بسیار شدید؛ احساسی که شاید کسی که زبان مادری‌اش انگلیسی نیست نتواند آن را به‌درستی به انگلیسی بیان کند، یا معادل انگلیسی‌اش آن طنین عاطفی را نداشته باشد. فکر نمی‌کنم خوانندگان انگلیسی‌زبان برای دریافت حس پشت یک کلمه یا عبارت لزوماً نیاز داشته باشند معنای دقیق آن را بفهمند. همچنین فکر می‌کنم با اینکه انگلیسی شاید پرگویشورترین زبان جهان باشد، بیش از هفت هزار زبان دیگر نیز وجود دارند و انگلیسی‌زبانان باید بتوانند با چند واژهٔ غیرانگلیسی در کتابی دربارهٔ کسی که زبان اولش انگلیسی نیست کنار بیایند.

مهدی: کتاب می‌گوید حافظه ممکن است یک لحظه «با دقتی میکروسکوپی» عمل کند و لحظه‌ای دیگر «عظیم، اما آشفته» باشد. مینو ممکن است ترتیب رویدادهای مهم را فراموش کند، اما یک بو یا لحظه‌ای را که مادرش موهای او را شانه می‌زند با وضوحی خارق‌العاده به یاد بیاورد. اکولوژی پال حتی می‌گوید «خاطرات روشنایی به این دلیل ماندگار می‌شوند که تاریکی آن‌ها را احاطه کرده است.» وقتی می‌خواستید از حافظه به‌عنوان مصالح ساخت روایت استفاده کنید، به‌ویژه برای کسی که

زندگی‌اش بر اثر گسست خانوادگی و مهاجرت دوپاره شده، چگونه به آن فکر می‌کردید؟ آیا دیاسپورا آنچه مینو به یاد می‌آورد، یا شیوهٔ به یاد آوردنش، را تغییر می‌دهد؟

هاله: رویدادی که داستان رمان را به حرکت درمی‌آورد، بیرون انداخته شدن مینو از اتاق بیمارستان دخترش، رویا، پس از زایمان رویاست. مینو همراه اکولوژی پال به بیمارستان می‌آید و رویا از اینکه مادرش آن «چیزی» را که مانع شکل‌گیری رابطه‌ای سالم میان آن دو شده به تولد فرزندش آورده، خشمگین است. در تجربهٔ من، رویدادهای شدید یا آسیب‌زا می‌توانند باعث نوعی تکه‌تکه شدن آگاهی شوند: افکار مانند توپ‌های بیلیارد به اطراف پراکنده می‌شوند. این همان اتفاقی است که برای مینو می‌افتد. او از اتاق بیمارستان فرار می‌کند و... خب، از هم می‌گسلد. اینکه او کیست و چگونه به این نقطه رسیده، شروع به فروپاشیدن می‌کند. این اتفاق به شکلی خطی رخ نمی‌دهد؛ بیشتر شبیه نوعی فروپاشی از درون است.

مهدی: هنگام کار روی Fuse نوشته بودید که برای پیدا کردن صدای خودتان به دنبال نویسندگان ایرانی-کانادایی می‌گشتید و با توجه به اندازه و پیشینهٔ جامعهٔ ایرانی در کانادا، از اینکه

یافتنشان تا این اندازه دشوار بود تعجب کرده بودید. گسستن او نیز به شیوهٔ خودش داستانی ایرانی–کانادایی است؛ از نظر فرم نامتعارف است و در برابر این تصور مقاومت می‌کند که نمایندهٔ «تجربهٔ» مهاجرت باشد. آیا از زمان Fuse تاکنون برداشتتان از «نویسندهٔ ایرانی–کانادایی» بودن تغییر کرده است؟ هنوز احساس می‌کنید چه داستان‌های ایرانی یا دیاسپورایی در ادبیات کانادا غایب‌اند؟

هاله: فکر می‌کنم هر کتاب تا اندازه‌ای کپسول زمانیِ کسی است که در زمان نوشتن آن بوده‌ام و چیزهایی که در آن زمان فکر می‌کرده‌ام، اما نمی‌توانم بگویم برداشت من از ایرانی–کانادایی بودن به‌عنوان یک نویسنده تغییر زیادی کرده است. همچنان حاضر نیستم از جانب اکثریت سخن بگویم. فقط از جانب خودم حرف می‌زنم. اگر دیگران در چیزی که می‌گویم حقیقت، تسلی یا حس تعلق به یک جامعه پیدا کنند، سپاسگزارم. برایم دشوار است دقیقاً بگویم چه داستان‌هایی غایب‌اند؛ نه اینکه داستان‌های غایبی وجود نداشته باشند. حتماً وجود دارند. اما اغلب تا زمانی که آن دیدگاه‌های غایب را نخوانم، متوجه فقدانشان نمی‌شوم. A Tehran So Quiet نوشتهٔ مهدی م. کاشانی کتاب تازه‌تری است که چنین چشم‌اندازهایی را ارائه

می‌کند. مجموعه‌داستانی است دربارهٔ ایرانیان در دیاسپورا: چرا می‌روند، چگونه می‌روند و به سوی چه کسانی حرکت می‌کنند یا چه کسانی را پشت سر می‌گذارند.

نمی‌خواهم دربارهٔ آنچه دوست دارم ببینم بیش از حد تجویزی حرف بزنم، چون من کسی هستم که از غافلگیر شدن لذت می‌برم؛ اما می‌توانم بگویم دوست دارم آثار ادبی بیشتری دربارهٔ افراد چندنژادی در دیاسپورا ببینم. برایم جالب است که هویت‌های چندوجهی چگونه درون مرزهایی عمل می‌کنند که اغلب از افراد انتظار همگون‌شدن یا انطباق دارند.

زندگی‌نامه

خاطرات هاله قادری با عنوان Fuse (Guernica Editions) برندهٔ جایزهٔ Canadian Bookclub Award در سال ۲۰۲۳ شد. او همچنین نویسندهٔ مجموعه‌شعر Rebellion Box (Radiant Press، ۲۰۲۳)، مجموعه‌داستان Widow Fantasies (Gordon Hill Press، ۲۰۲۴؛ نامزد فهرست بلند جایزهٔ کتاب تورنتو)، دفتر شعر the blades of grass are dreaming

The رمان و (Anstruther Press، ۲۰۲۵)
Unravelling of Ou (Palimpsest Press)،
۲۰۲۶)، نامزد نهایی جایزهٔ گیلر ۲۰۲۶، است.

منبع: https://baangnews.net/29129

یک کتاب، یک داستان- پیمانه ملازهی: «دجال»؛ عادی‌شدن خشونت و ناممکن‌شدن دفن حقیقت

انتشار مجموعه داستان «هرگز به خانه برنگشتند» را می‌توان رخدادی مهم در ادبیات معاصر فارسی دانست. اهمیت این کتاب تنها در آن نیست که خارج از سازوکار سانسور دولتی منتشر شده، بلکه در تلاش آن برای ثبت تجربه‌های زیسته مردمی است که تاریخ رسمی، روایت آنان را تحریف کرده است. ادبیات در چنین آثاری به ابزاری برای حافظه جمعی تبدیل می‌شود، تلاشی برای مقابله با فراموشی و ثبت آنچه بر یک جامعه گذشته است از منظر کسانی که خود در متن این تجربه‌ها زیسته‌اند.

در میان داستان‌های این مجموعه، «دجال» نوشته حسین نوش‌آذر (+) اثری است که بیش از همه مرا متوقف کرد.

هنگام خواندن آن ناچار شدم کتاب را ببندم. حس خفگی، اضطراب و بی‌خوابی‌ای که پس از آن تجربه کردم، بیش از هر چیز نشان‌دهنده قدرت داستان در بازآفرینی خشونتی است که درباره آن سخن می‌گوید.

داستان با تقابلی تکان‌دهنده آغاز می‌شود: جسد جوانی اعدام‌شده که به دلیل قد بلندش در قبر جا نمی‌شود و در همان حال صدای رادیویی که نوید از روزی روشن و آینده‌ای بهتر می‌دهد. این تضاد میان قتل حکومتی و زبان رسمی امید، یکی از مهم‌ترین تمهیدات داستان است. نویسنده از همان ابتدا شکاف میان واقعیت و روایت رسمی را آشکار می‌کند.

یکی از نکات جالب داستان، شیوه روایت آن است. راوی ماجرا را گویی برای بازجو، قاضی یا مقامی بالاتر تعریف می‌کند و مدام در حال توضیح و توجیه خود است. او می‌کوشد نشان دهد فقط مأمور بوده اما همین تلاش برای دفاع از خود، او را بیش از پیش محکوم می‌کند. در ظاهر مخاطب او مقام‌های حکومتی هستند، اما در واقع خواننده در جایگاه قاضی قرار می‌گیرد و درباره او داوری می‌کند.

شخصیت اصلی مردی است که مأمور است، پشت میزنشینی که دیگر برای ماموریت به سوریه فرستاده نمی‌شود و قرار است همه چیز را سر وقتش "راست و حسینی" توضیح دهد. او مدام می‌خورد اما هرگز سیر نمی‌شود. هنوز لقمه‌ای را تمام نکرده نگران وعده بعدی است. این گرسنگی را می‌توان در کنار تصویر پایانی داستان قرار داد؛ جایی که جسد جوان اعدام‌شده مدام قد می‌کشد. به نظر می‌رسد داستان میان این دو وضعیت نوعی تقارن ایجاد می‌کند: از یک سو مأموری که سیر نمی‌شود و از سوی دیگر جسدی که متوقف نمی‌شود. این سیری‌ناپذیری دوگانه می‌تواند نشانه چیزی باشد که امکان مهار یا پنهان کردنش وجود ندارد: خواه میل و اضطراب مأمور باشد و خواه حقیقت و خاطره‌ای که با دفن شدن از میان نمی‌رود.

آنچه «دجال» را به اثری چندلایه تبدیل می‌کند، پرداخت نمادین شخصیت اصلی است. او نه یک شرور مطلق، بلکه انسانی معمولی است. او همان چهره آشنای «مأمور و معذور» است، کسی که مسئولیت اخلاقی اعمال خود را پشت انجام وظیفه پنهان می‌کند. برای او مسئله نه اعدام یک انسان، بلکه حل یک مشکل اجرایی است: جسدی که در قبر جا نمی‌شود. نوش‌آذر از خلال همین نگاه عادی و روزمره، هراس‌انگیزترین بخش ماجرا

را آشکار می‌کند، عادی شدن خشونت و فراموش شدن مسئولیت اخلاقی.

عنوان «دجال» نیز در این میان معنایی دوگانه پیدا می‌کند. در باور اسلامی، دجال شخصیتی است که در آخرالزمان با ادعاهای دروغین و فریبنده ظاهر می‌شود و مردم را از حقیقت دور می‌کند. در این داستان اما دجال لزوماً یک فرد مشخص نیست، بلکه می‌تواند به وضعیتی اشاره داشته باشد که در آن مرگ به امری عادی، خشونت به وظیفه اداری و انسان به ابزاری برای اجرای فرمان تبدیل می‌شود.

قدرت «دجال» در همین تصاویر ماندگار نهفته است. نوش‌آذر بدون توسل به شعار، سازوکار عادی‌سازی خشونت را به نمایش می‌گذارد. او نشان می‌دهد که فجایع تاریخی تنها به دست جلادان رخ نمی‌دهند، بلکه حاصل همکاری شبکه‌ای از انسان‌های معمولی‌اند که هر یک سهم کوچک خود را در پیشبرد ماشین مرگ ایفا می‌کنند. بدین‌سان، داستان بیش از آنکه دربارهٔ یک جلاد باشد، دربارهٔ جامعه‌ای است که به تدریج با خشونت کنار آمده و آن را به بخشی از زندگی روزمره تبدیل کرده است.

در این میان، شخصیت مأمور در جایگاهی تراژیک قرار می‌گیرد. او تمام داستان می‌کوشد مشکل را فنی حل کند، قبر را بزرگ‌تر کند و جسد را جا دهد. اما هرگز به علت اصلی مسئله فکر نمی‌کند. مأمور نمی‌پرسد چرا این جوان کشته شده است، فقط می‌خواهد او را دفن کند، مثل آن خاطره‌ای که تعریف می‌کند، او فقط قرار است جسدی را به خاک بسپارد.

در داستان «دجال» مرگ پایان داستان نیست. مردگان اگرچه از نظر فیزیکی از میان رفته‌اند، اما در حافظه و وجدان جمعی به حیات خود ادامه می‌دهند. نویسنده جهانی ساخته است که در آن گذشته مدام به اکنون نفوذ می‌کند و امکان فراموشی را از شخصیت‌ها می‌گیرد. از همان جا که راوی سوار ماشینی می‌شود که برای او کوچک است و به طرف بهشت‌زهرا حرکت می‌کند، شهر نه به صورت یک مکان واقعی بلکه همچون فضایی آلوده به خاطره و مرگ تصویر می‌شود. او می‌گوید هرچه از شمال به جنوب می‌رفت «بوی گندش بیشتر بالا می‌زد». این بو آیا بوی فساد و خشونتی است که در تار و پود شهر نفوذ کرده است؟

شخص اعدام شده وصیت کرده که در خارج از ردیف‌های مصوب، در قبر خانوادگی دفن شود. این وصیت او، آخرین شکل مقاومت او در برابر نظمی است که زندگی و مرگش را

کنترل کرده است. از طرف دیگر، این وصیت با پایان داستان هم ارتباط پیدا می‌کند. نوش‌آذر نمی‌خواهد فقط درباره یک جسد یا یک اعدام حرف بزند. او می‌پرسد: آیا می‌توان انسانی را که حاضر نشده مطیع نظم موجود شود، پس از مرگ هم در آن نظم دفن کرد؟

از همین‌جا می‌توان به نماد خاک در داستان رسید. در ادبیات، خاک معمولاً نشانه پایان، آرامش و فراموشی است. اما در این داستان خاک کارکرد معمول خود را از دست می‌دهد، قادر نیست حقیقت را در خود نگه دارد. به همین دلیل پایان داستان ناگهانی و عجیب نیست، بلکه نتیجه منطقی همه این تصاویر است.

در این میان، شخصیت زنی که ثریا نام دارد از بالای تپه راوی و همراهانش را تماشا می‌کند نیز معنایی فراتر از یک شخصیت فرعی پیدا می‌کند. او در مرز میان حضور و غیاب قرار دارد. نه وارد روایت می‌شود و نه از آن حذف می‌شود. مانند یک شاهد خاموش باقی می‌ماند. می‌توان او را تجسم حافظه دانست، حافظه‌ای که همه چیز را دیده است و اجازه فراموش شدن نمی‌دهد. حضور شبح‌وار او به فضای وهم‌آلود داستان کمک

می‌کند و نشان می‌دهد که گذشته همیشه ناظری خاموش بر اکنون دارد.

یکی دیگر از موضوع‌های مهم اثر، مسئله دیدن و ندیدن است. راوی بارها چیزی را می‌بیند که دیگران نمی‌بینند یا برای دیدن مجبور است دستش را حائل نور کند. در اینجا حقیقت پنهان نیست، اتفاقاً آن‌قدر نزدیک است که شخصیت‌ها توان مواجهه مستقیم با آن را ندارند.

در پایان داستان، جسد جوان اعدام‌شده مدام قد می‌کشد و هرچه قبر را بزرگ‌تر می‌کنند، باز هم برای او کوچک است. این تصویر نمادین، تلاش حکومت برای دفن و فراموش کردن حقیقت را به نمایش می‌گذارد، تلاشی که ناکام می‌ماند، زیرا حقیقت و حافظه همواره از زیر خاک سر برمی‌آورند و خود را آشکار می‌کنند.

از این منظر، می‌توان جسد را در داستان «دجال» نمایندهٔ تمام کشته‌شدگان دانست. در آغاز داستان تنها با یک اعدامی مواجه هستیم، اما در پایان دیگر به نظر نمی‌رسد با یک بدن منفرد روبه‌رو باشیم. بدن آن‌چنان بزرگ می‌شود که گویی حامل همهٔ

قربانیان است. یک نفر به هزاران نفر تبدیل می‌شود و یک قبر دیگر توان پنهان کردن این حجم از مرگ و خشونت را ندارد.

تهیه کتاب (+)

منبع: https://baangnews.net/28989

مهدی مرادپور، نمایشنامه‌نویس ایرانی‌تبار، در ۴۷ سالگی درگذشت

مهدی مرادپور، نویسنده و دراماتورژ ایرانی‌تبار، پس از تحمل یک بیماری طولانی و سخت در هامبورگ درگذشت. خبر درگذشت او را انتشارات زورکامپ، تئاتر تالیا در هامبورگ و تئاتر وین اعلام کردند. مرادپور هنگام مرگ ۴۷ سال داشت و از فصل نمایشی ۲۰۲۵–۲۰۲۶ به‌عنوان دراماتورژ با تئاتر تالیا همکاری می‌کرد.

مرادپور در سال ۱۹۷۹ در تهران، در خانواده‌ای آذربایجانی، متولد شد. ابتدا در ایران فیزیک و مهندسی صنایع خواند و در سال ۲۰۰۱ به آلمان مهاجرت کرد. او در لایپزیگ و هاوانا به تحصیل در رشته‌های زبان و ادبیات اسپانیایی، جامعه‌شناسی و مطالعات فرهنگی پرداخت و از سال ۲۰۱۴ آموزش نمایشنامه‌نویسی را در گراتس اتریش دنبال کرد. مرادپور علاوه

بر نویسندگی، به‌عنوان مترجم زبان‌های فارسی و اسپانیایی و مترجم دادگاه نیز فعالیت داشت.

از آثار شاخص او می‌توان به نمایشنامه «مومیایی‌ها؛ یک بازی خانگی» (۲۰۱۶)، «بدنی برای اکنون و امروز» (۲۰۱۸)، «سوءقصد یا گل‌های تازه برای کارل لودویگ» (۲۰۱۹) و «محاکمه رؤیاها» (۲۰۲۵) اشاره کرد. در «بدنی برای اکنون و امروز»، مرادپور با پرداختن به تغییر جنسیت، فناوری و نابرابری اجتماعی، نسبت میان بدن، هویت فردی و قدرت سیاسی را بررسی می‌کند. «محاکمه رؤیاها» نیز با محوریت پرونده پناهندگی و خطر اخراج به افغانستان، تجربه مهاجرت را در پیوند با زبان، ترجمه و نظام قضایی به صحنه می‌آورد. مجموعه «بدنی بدون مکان» نیز در سال ۲۰۲۳ از سوی انتشارات زورکامپ منتشر شد.

مرادپور در سال ۲۰۱۶ جایزه نمایشنامه‌نویسان تبعیدی وین و در سال ۲۰۱۷ جایزه کریستیان دیتریش گرابه را دریافت کرد. آثار او به چندین زبان ترجمه شدند و در تئاترهای معتبر آلمان و اتریش به اجرا درآمدند. او همچنین با کامرشپیله مونیخ و تئاتر بوخوم همکاری داشت.

در واکنش به درگذشت او، تئاتر وین مرادپور را متفکری برخوردار از نگاهی پیونددهنده و ناظری دقیق بر مناسبات اجتماعی توصیف کرد؛ نویسنده‌ای سیاسی که به تجربه‌ها و سرگذشت‌های دیگران توجه داشت و به آن‌ها زبان می‌بخشید. تئاتر تالیا نیز تأکید کرد که نمایشنامه‌های او، با وجود پرداختن به مرگ، رنج و تبعید، حامل امید و امکان دگرگونی‌اند. انتشارات زورکامپ از او به‌عنوان اندیشمندی برجسته و انسانی استثنایی یاد کرد و وعده داد برای زنده نگه‌داشتن آثار نمایشی‌اش تلاش کند.

اهمیت ادبی مرادپور را می‌توان در پیوند میان تجربه مهاجرت و تجربه زبان جست‌وجو کرد. در آثار او، تبعید صرفاً جابه‌جایی جغرافیایی نیست، بلکه وضعیتی است که در آن بدن، زبان، حافظه و هویت فرد در مواجهه با ساختارهای قدرت از نو تعریف می‌شوند. از این منظر، مرادپور به نسلی از نویسندگان مهاجر تعلق داشت که تجربه زیسته خود را به پرسش‌هایی فراگیر درباره تعلق، آزادی و امکان تغییر اجتماعی تبدیل کردند.

منبع: https://baangnews.net/29214

هشتادسالگی الفریده یلینیک؛ نویسنده‌ای که زبان را علیه قدرت به کار گرفت

الفریده یلینیک در ۲۰ اکتبر ۱۹٤٦ در اتریش به دنیا آمد. از کودکی آموزش موسیقی دید و در کنسرواتوار وین به تحصیل ارگ و دیگر رشته‌های موسیقی پرداخت. این آموزش در شکل‌گیری سبک ادبی او نقشی تعیین‌کننده داشت. نثر یلینیک بر تکرار، تغییر ریتم، جابه‌جایی صداها و بازی‌های زبانی استوار است؛ گویی نویسنده به جای روایت خطی یک داستان، قطعه‌ای چندصدایی می‌سازد که در آن زبان رسمی، گفتار روزمره، تبلیغات و کلیشه‌های رسانه‌ای پیوسته با یکدیگر برخورد می‌کنند.

در رمان «زنان عاشق» (۱۹۷۵)، یلینیک با طنزی بی‌رحمانه نشان می‌دهد که چگونه روابط عاشقانه و ازدواج، در جامعه‌ای مبتنی بر نابرابری طبقاتی و جنسیتی، به ابزار بازتولید سلطه تبدیل می‌شوند. شخصیت‌های زن این رمان در جست‌وجوی خوشبختی‌اند، اما آرزوهایشان در چارچوب مناسبات اقتصادی و انتظارات اجتماعی شکل گرفته است.

در «طردشدگان» (۱۹۸۰)، خشونت جوانان در اتریش پس از جنگ جهانی دوم به موضوع اصلی بدل می‌شود. یلینیک از خلال زندگی چند نوجوان، پیوند میان سرکوب خانوادگی، مناسبات طبقاتی و میراث اقتدارگرایی را آشکار می‌کند. خشونت در این رمان صرفاً حاصل انحراف فردی نیست، بلکه در ساختار اجتماعی و تاریخی ریشه دارد.

رمان «پیانیست» (۱۹۸۳)، یکی از شناخته‌شده‌ترین آثار او، رابطه پیچیده اریکا کوهوت، معلم پیانو، با مادر سلطه‌گرش را روایت می‌کند. موسیقی کلاسیک که معمولاً با تعالی روح و زیبایی پیوند می‌خورد، در این رمان به بخشی از سازوکار انضباط، سرکوب میل و کنترل بدن تبدیل می‌شود. اقتباس سینمایی میشائل هانکه از این اثر در سال ۲۰۰۱ نیز به شهرت جهانی آن کمک کرد.

از ارواح تاریخ تا صحنه تئاتر

در «شهوت» (۱۹۸۹)، یلینیک خشونت جنسی را در پیوند با مالکیت، سرمایه و قدرت مردانه بررسی می‌کند. زبان صریح و آزارنده رمان، خواننده را از مصرف آسوده یک داستان اروتیک بازمی‌دارد و او را با مناسبات سلطه روبه‌رو می‌سازد. در

«فرزندان مردگان» (۱۹۹۵)، یکی از پیچیده‌ترین آثارش، مردگان و موجودات شبح‌گون به جهان زندگان بازمی‌گردند. این رمان، با بهره‌گیری از عناصر ادبیات وحشت، به حافظه سرکوب‌شده هولوکاست و ناتوانی جامعه اتریش در مواجهه با گذشته نازیستی خود می‌پردازد.

در نمایشنامه «یک نمایش ورزشی» (۱۹۹۸)، ورزش به استعاره‌ای از ملی‌گرایی، خشونت جمعی و انضباط بدن تبدیل می‌شود. یلینیک در آثار نمایشی متأخر خود به‌تدریج از شخصیت‌پردازی و گفت‌وگوی متعارف فاصله گرفته و به متن‌هایی چندصدایی روی آورده است که زبان، به جای شخصیت‌ها، نقش اصلی را بر عهده دارد. در این آثار، تأثیر موسیقی بار دیگر آشکار می‌شود: صداها همچون خطوط مستقل یک قطعه چندصدایی پیش می‌روند، یکدیگر را قطع می‌کنند و از خلال تکرار و تغییر، معناهای تازه‌ای می‌سازند.

یلینیک در سال‌های اخیر نیز به نوشتن ادامه داده است. نمایشنامه «در میان حیوانات» در اوت ۲۰۲۶ در جشنواره سالزبورگ به کارگردانی نیکولاس اشتمن به صحنه رفت؛ اثری که در آن حیوانات سخن می‌گویند و نگاه انتقادی نویسنده به مناسبات انسانی از منظری تازه دنبال می‌شود. هم‌زمان با

هشتادسالگی او، نهادهای فرهنگی اتریش مجموعه‌ای از اجراهای نمایشی، کنسرت‌ها و برنامه‌های سینمایی را به آثارش اختصاص داده‌اند.

اهمیت یلینیک تنها در موضوعات سیاسی آثارش نیست، بلکه در شیوه‌ای است که زبان را از وسیله بازنمایی واقعیت به ابزاری برای افشای ایدئولوژی تبدیل می‌کند. در جهان ادبی او، خشونت پیش از آنکه به کنش بدل شود، در کلمات، کلیشه‌ها و عادت‌های گفتاری حضور دارد. از همین رو، خواندن آثار یلینیک اغلب تجربه‌ای دشوار و ناآرام‌کننده است؛ تجربه‌ای که خواننده را وامی‌دارد نه‌فقط به آنچه گفته می‌شود، بلکه به چگونگی ساخته‌شدن معنا و قدرت در زبان بیندیشد

منبع: https://baangnews.net/29219

سمیره حنائی: «وقتی یک رمان از زبانش عبور می‌کند» - «حسین آتش‌پرور»، «آنی هوسپیان» و ترجمه‌ی جهانیِ یک بحران انسانی

به مناسبت ترجمه: کتاب چهارده سالگی بر برف

از : حسین آتش پرور

با ترجمه: آنی هوسپیان

به زبان ارمنی که اخیراً توسط انتشارات «آکتوال آروِست» در ایروان منتشر شده است.

Հոսեյն Աթեշփարվարի «Տասնչորս տարեկանում ձյան մեջ» գրքի հայերեն թարգմանությունը:
Թարգմանիչ՝ Անի Հովսեփյանի:
Hossein Atashparvar Annie Hovsepian
Ակտուալ արվեստ հրատարակչություն /actual art publishing house.

همچنین این کتاب از طرف انجمن مطالعاتی آثار داستانی متفاوت برای نثر و زبان شفاف، پاکیزه ، یکدست و در خور

توجه و همچنین سیالیت روان روایت میان خیال و واقعیت به عنوان رمان شایسته تقدیر سال ۱۳۹۸ معرفی گردیده است.

هر ترجمه ادبی، جابه‌جایی میان دو زبان نیست. گاهی جابه‌جایی میان دو حافظه است؛ میان دو شیوه از دیدن انسان. کتابی که در یک زبان نوشته شده، وقتی وارد زبان دیگری می‌شود، ناگزیر بخشی از معنای خود را از دست می‌دهد و بخشی تازه به دست می‌آورد. کار مترجم در همین فاصله اتفاق می‌افتد: نه در وفاداری مکانیکی به کلمات، بلکه در حفظ چیزی که ممکن است با تغییر زبان ناپدید شود.

«چهارده‌سالگی بر برف» نوشته «حسین آتش‌پرور» از آن دسته آثاری است که این مسئله را جدی‌تر می‌کند. رمان، داستان نویسنده‌ای به نام «شهاب سمیع‌آذر» است. مردی که بیش از اندازه در خودش و در تصویری که از خودش ساخته زندگی می‌کند. او خود را یکی از بزرگ‌ترین شاعران و نویسندگان ایران می‌داند. حتی مرگش را نیز در اندازه همین تصویر تصور می‌کند؛ ترور به دست کسانی ناشناس که لابد اهمیت او را بهتر از دیگران فهمیده‌اند.

آتش‌پرور در «چهارده‌سالگی بر برف» صرفاً یک شخصیت خودشیفته خلق نمی‌کند. او خودشیفتگی را به مسئله‌ای درباره ادبیات، هویت و واقعیت تبدیل می‌کند. شهاب آن‌قدر به تصویری که از خود ساخته نزدیک می‌شود که مرز میان نویسنده و شخصیت، زندگی و نقش، واقعیت و خیال شروع به از بین رفتن می‌کند. سپس شهاب خود را در برابر چشم مردم، در یکی از شلوغ‌ترین نقاط مشهد، به آتش می‌کشد. مرگ او باید پایان داستان باشد اما نیست. رمان هنوز تمام نشده است. بنابراین شخص دیگری، «سعید آبنوس» وارد می‌شود تا جای او را بگیرد و داستان را به پایان برساند.

از این لحظه، مسئله‌ای که ابتدا درون شخصیت اتفاق می‌افتاد، به ساختار رمان منتقل می‌شود. اگر یک نفر بتواند جای دیگری را بگیرد، اگر نام‌ها تغییر کنند و شخصیت‌ها در یکدیگر حلول کنند، پس «من» دقیقاً کجاست؟ هیچ‌کس برای مدت طولانی سر جای خودش نمی‌ماند. این وضعیت ناپایدار، یکی از محورهای اساسی جهان آتش‌پرور است. شخصیت‌ها تغییر می‌کنند. نام عوض می‌کنند. گاهی وارد نقش دیگری می‌شوند تا از خلأیی که پشت شخصیت قبلی قرار دارد فرار کنند. انسان در این جهان، چیزی کاملاً ثابت نیست. بیشتر شبیه نقشی است که موقتاً بر تن کرده است.

از همین منظر، «چهارده‌سالگی بر برف» را نمی‌توان فقط رمانی درباره یک نویسنده خودشیفته دانست. آتش‌پرور در حال نوشتن درباره انسانی است که برای اثبات وجود خود، ناچار است دائماً نسخه تازه‌ای از خودش بسازد. اینجاست که طنز سیاه رمان با پرسشی فلسفی تلاقی می‌کند. اگر آن تصویری که از خود ساخته‌ایم از ما جدا شود، چه چیزی باقی می‌ماند؟ پاسخ آتش‌پرور ساده نیست. شاید هیچ چیز. شاید فقط یک نام. همین پیچیدگی است که انتخاب این رمان را برای ترجمه اهمیت می‌دهد.

«آنی هوسپیان» مترجمی است که این جهان را به خواننده ارمنی‌زبان سپرده است. کاری که او انجام می‌دهد، صرفاً انتقال داستانی فارسی به ارمنی نیست. او باید چیزی دشوارتر را منتقل کند، وضعیت ذهنی رمان. ترجمه چنین متنی با فرهنگ لغت تمام نمی‌شود. مترجم باید بداند کجا شهاب مضحک است و کجا ترسناک. کجا روایت به هذیان نزدیک می‌شود. کجا به پرسشی جدی درباره هویت می‌انجامد. کجا باید فاصله نویسنده با شخصیت حفظ شود. کجا صدای شخصیت چنان نزدیک شود که خواننده برای لحظه‌ای در جهان او گرفتار شود.

یک تغییر کوچک در لحن می‌تواند نتیجه را عوض کند. طنز می‌تواند به جدیت تبدیل شود. فلسفه می‌تواند به شعار تبدیل شود. هذیان می‌تواند به روایت واقع‌گرایانه بدل شود. شخصیتی که قرار بوده همزمان مضحک و تراژیک باشد، ممکن است فقط مضحک یا فقط تراژیک به نظر برسد. بنابراین، اهمیت هوسپیان در این ترجمه دقیقاً از جایی آغاز می‌شود که ترجمه دیگر «ترجمه کلمات» نیست. او باید اجازه دهد شهاب از فارسی خارج شود، بی‌آنکه در این خروج، شهاب‌بودن خود را از دست بدهد.

این کار برای خواننده ارمنی اهمیت دیگری نیز دارد. او برای فهم این رمان لازم نیست ابتدا درباره ایران اطلاعاتی به دست آورده باشد. لازم نیست شهر مشهد را بشناسد یا تاریخ ادبیات معاصر ایران را بداند تا تنهایی شهاب را بفهمد. می‌تواند پیش از آنکه شهاب را یک نویسنده ایرانی ببیند. او را انسانی ببیند که گرفتار تصویری از خویشتن شده است. این همان نقطه‌ای است که ترجمه، ادبیات را از مرزهای ملی عبور می‌دهد.

خواننده ممکن است کتاب را با این پرسش آغاز کند که «این نویسنده ایرانی درباره چه چیزی نوشته است؟» اما اگر ترجمه موفق باشد، پرسش به‌تدریج تغییر می‌کند: «چرا یک انسان تا

این اندازه به تصویری که از خودش ساخته وابسته می‌شود؟» بعد شاید پرسش دشوارتری شکل بگیرد: «من تا چه اندازه به تصویری که از خودم ساخته‌ام وابسته‌ام؟» در اینجا دیگر زبان مانع نیست. ترجمه کاری کرده است که زبان تازه به خانه‌ی داستان تبدیل شود.

این اهمیت انتخاب هوسپیان را دوچندان می‌کند. او با ترجمه «چهارده‌سالگی بر برف»، صرفاً یک اثر از ادبیات فارسی را به خواننده ارمنی معرفی نمی‌کند. او نوعی از ادبیات ایران را معرفی می‌کند که قرار نیست برای مخاطب خارجی توضیح داده شود تا قابل فهم باشد. ادبیاتی که می‌تواند بدون حذف پیچیدگی‌هایش، در تجربه انسانی خواننده جای بگیرد.

این تفاوت مهم است. ادبیات یک کشور می‌تواند از طریق ترجمه به مجموعه‌ای از نشانه‌های فرهنگی تقلیل پیدا کند؛ مجموعه‌ای از تصویرهای آشنا درباره تاریخ، سنت، سیاست، خانواده یا جغرافیا. اما انتخاب هوسپیان مسیر دیگری را نشان می‌دهد. او خواننده را به بخشی از ادبیات معاصر ایران می‌برد که در آن موضوع اصلی، پیش از آنکه «ایران» باشد، «انسان» است: تنهایی، حافظه، مرگ، هویت، میل به دیده‌شدن و آن منطقه نامطمئنی که واقعیت در آن به خیال تبدیل می‌شود.

از این منظر، کارنامه یک مترجم را می‌توان نوعی نقشه‌برداری ادبی دانست. هر انتخاب او تعیین می‌کند کدام صدا از یک زبان وارد حافظه زبان دیگر شود. اینجاست که نقش آنی هوسپیان از حاشیه کتاب بیرون می‌آید. نام مترجم معمولاً پایین‌تر از نام نویسنده قرار می‌گیرد. اما این جایگاه ظاهراً کوچک، گاهی یکی از تعیین‌کننده‌ترین نقاط کتاب است. نویسنده داستان را به وجود آورده است؛ مترجم امکان می‌دهد داستان در جغرافیای زبانی دیگری دوباره متولد شود.

آتش‌پرور در «چهارده‌سالگی بر برف» درباره آدم‌هایی نوشته است که جای خود را گم می‌کنند. هوسپیان اکنون همین آدم‌ها را از زبانی به زبان دیگر منتقل کرده است، بی‌آنکه قرار باشد سردرگمی آنها را برای خواننده حل کند. شاید این همان تناقض ظریف ترجمه باشد: مترجم باید داستان را به زبان دیگری ببرد، اما نباید همه چیز را از آن سوی مرز با خود ببرد. باید چیزی از بی‌ثباتی باقی بماند. چیزی از سکوت. چیزی از تاریکی. چیزی از آن ترس قدیمی که انسان، پس از سال‌ها ساختن چهره‌ای برای خود، ناگهان بفهمد دیگر نمی‌داند پشت آن چهره چه کسی ایستاده است.

در این معنا، کار حسین آتش‌پرور و آنی هوسپیان دو مرحله از یک اتفاق واحدند. آتش‌پرور مرز میان نویسنده و شخصیت را در فارسی متزلزل می‌کند؛ هوسپیان این تزلزل را به ارمنی منتقل می‌کند. یکی جهانی می‌سازد که در آن هویت ثابت نیست؛ دیگری امکان می‌دهد این بی‌ثباتی در زبانی دیگر زندگی کند.

منبع: https://baangnews.net/28837

انتشار «خناجره»؛ یک داستان بلند و یک نمایش‌نامه از سیروس شاملو

«خناجره»، کتابی شامل یک داستان بلند و یک نمایش‌نامه از سیروس شاملو، در نشر آسمانا منتشر شده است.

بر اساس اطلاعیه آسمانا، درونمایه غالب در هر دو متن کتاب جهان‌گشایی، استعمار، خشونت و میل به قدرت است.

در داستان بلند «خناجره»، سیروس شاملو جهان‌گشایی و استعمار را از خلال ماجراجویی دریایی گروهی از جهان‌گشایان، نظامیان و فرصت‌طلبان به تصویر می‌کشد؛ سفری که در آن میل به کشف سرزمین‌های تازه خیلی زود با حرص ثروت، غارت، خشونت و قدرت درهم می‌آمیزد. روایت با کنار هم نشاندن تاریخ و تخیل و با استفاده از موقعیت‌های گروتسک و گاه عامدانه نامعقول، زبان آشنای «اکتشاف»، «تجارت» و «پیشرفت» را به پرسش می‌گیرد. در نمایش‌نامه نیز استعمار و سلطه محور اصلی است، اما این بار بیشتر از دریچه مناسبات اقتصادی و سیاسی و بازی با قرارداد، تجارت و منافع قدرت دیده می‌شود. طنز شاملو در هر دو متن نشان می‌دهد که سلطه همیشه با

شمشیر و جنگ آشکار پیش نمی‌رود و گاه پشت زبان تجارت، تمدن، پیشرفت و حتی مخالفت با استعمار پنهان می‌شود.

در این اثر شخصیت‌ها و رخدادها در فضایی خیال‌پردازانه و گاه گروتسک شکل می‌گیرند با این هدف که هر دو متن، داستان بلند و نمایشنامه به ماجراجویی‌های تاریخی و سازوکارهای سلطه از راه موقعیت‌های طنزآمیزراه پیدا کنند.

آسمانا می‌نویسد تخیل، کنایه، شوخ‌طبعی گزنده و طنز چندلایه از ویژگی‌های این اثر است. برای نمونه می‌توان به این فراز از داستان اشاره کرد:

> بیشتر به این فکر می‌کنی که بری ببینی آن‌طرف‌ترها چه خبر است و الماس‌ها کجاست و چه چیزی هست که صرفاً به درد تو می‌خورد و به هیچ‌وجه به درد بومیان نمی‌خورد. خوشبختانه آب‌ها هم بدون باد نمی‌مانند و فرشته‌گان مقرّب قدرت مدام در بادبان‌های استعماری فووت می‌کنند و خداوند کماکان به سارقان جهان روزی‌رسان است نه به مسروقان!

و در فراز دیگری می‌خوانیم:

جنگ از دیرباز نعمت بود، به‌خصوص در عصر حاضر که گذشته از رفعِ مشکلِ بستر و آزادیِ زیرِ بغل‌زدنِ جنسِ مرغوب بر هر کرانه‌ای، می‌توانستی برای آخرتت هم انگشتریِ انگشت‌بریده و اَلَنگوی بازودریده و گردنبندِ گردن‌بریده‌گان را به ارث و میراث بگذاری بدون اینکه به وجدانَت خدشه‌ای وارد شود. جنگ از دیرباز نعمت بود، چه برای بازنده چه برای برنده، چون این وسط معمولا کسانی که نه سرِ پیاز بودند نه تهِ پیاز و در طول و عرضِ تاریخ هیچ ربطی به نعمت‌ها نداشتند، گوشتِ دمِ توپ می‌شدند. و در خاتمه‌ی خون‌ریزی‌ها نعمت‌بازان واردِ معرکه می‌شدند که: «ما از زخم‌چشیدگانیم!

سیروس شاملو نویسنده، نمایش‌نامه‌نویس، کارگردان تئاتر، مترجم و پژوهشگر ایرانی‌ایتالیایی است. او در سال ۱۳۲۹ در تهران زاده شد، در رشته هنرهای نمایشی دانشگاه تهران تحصیل کرد و فعالیتش را در حوزه تئاتر، پانتومیم، آموزش هنری و پژوهش‌های میان‌فرهنگی در ایران و اروپا ادامه داد. آسمانا در معرفی او از ترجمه آثار ادبی و اسطوره‌شناختی، شعرهای احمد

شاملو و پابلو نرودا و آثاری از پیر پائولو پازولینی در کارنامه او یاد می‌کند.

منبع: https://baangnews.net/28815

ویژه‌نامه بکتاش آبتین در «بیان آزاد» منتشر شد

شماره شانزدهم «بیان آزاد»، نشریه اینترنتی و ویژه‌نامه‌های کانون نویسندگان ایران، با تاریخ مهر ۱۴۰۵ و با موضوع زندگی، فعالیت و آثار بکتاش آبتین منتشر شد. ناشر این شماره، کمیسیون انتشارات کانون نویسندگان ایران است. ویژه‌نامه در دو بخش، روایت‌هایی از زندگی و فعالیت صنفی آبتین و نقدهایی بر واپسین مجموعه شعر او، «مرثیه‌ای برای گل‌های پژمرده»، را همراه با بیانیه‌های کانون درباره مرگ او گرد آورده است.

ماشالله احمدی، فاطمه حسن‌پور، فاطمه سرحدی‌زاده، خسرو صادقی بروجنی، سیدعلی صالحی، علی صبوری، محسن حکیمی، منیژه نجم عراقی، حافظ موسوی، محبوبه ابراهیمی، ع. الف. جانوند، میلاد جنت، آناهیتا رضایی، سارا زارعی، احمد زاهدی لنگرودی، مهدی سلیمی، روزبه صالحی، رضا عابد، کامیار عابدی، هرمز ناصرشریفی و افسانه نجومی از نویسندگان مطالب این شماره‌اند. نوشته‌های آنان خاطره، گزارش، یادداشت و نقد ادبی را دربر می‌گیرد.

پرسش محوری ویژه‌نامه این است که چگونه می‌توان زندگی و آثار نویسنده‌ای را که در راه دفاع از آزادی بیان ایستاده است، از فراموشی و حذف مصون نگه داشت. در درآمد نشریه، یادآوری آبتین به حفظ حافظه جمعی، حق نوشتن و ضرورت پاسخ‌گویی درباره مرگ او پیوند می‌خورد. بخش نخست، فعالیت او در کانون نویسندگان ایران و پایبندی‌اش به منشور این تشکل را دنبال می‌کند. فاطمه حسن‌پور از مسئولیت‌پذیری او در هیئت دبیران می‌نویسد و محسن حکیمی، با رجوع به سخنان آبتین درباره فشار برای کناره‌گیری از کانون، آزادی‌خواهی او را در ارتباط با انتخاب‌های عملی‌اش بررسی می‌کند.

بخش دوم به شعرهایی اختصاص دارد که آبتین در شرایط حبس سروده است. محبوبه ابراهیمی، رنج، تنهایی، خشونت و مرگ را در کنار مقاومت و پیوند رنج فردی با رنج جمعی بررسی می‌کند. میلاد جنت از منظر حافظه جمعی به زندان‌سروده‌ها می‌پردازد و مهدی سلیمی می‌پرسد زبان شعر زیر فشار سانسور چگونه تغییر می‌کند و به شکلی از مقاومت بدل می‌شود. سلیمی همچنین انتشار مجموعه با دست‌خط شاعر را بخشی از معنای اثر می‌داند؛ زیرا فشردگی‌ها، لرزش‌ها و گسست‌های نوشتار، رد شرایط تولید شعر را بر صفحه باقی

گذاشته‌اند. در این خوانش‌ها، زندان هم موضوع شعر است و هم شرایطی که بر زبان و امکان بیان اثر می‌گذارد.

دیگر مقاله‌ها، این مجموعه را از منظر تاریخ و شیوه‌های شعرخوانی بررسی می‌کنند. کامیار عابدی، زندان‌سروده‌های آبتین را در امتداد سنت حبسیه‌سرایی فارسی قرار می‌دهد و حافظ موسوی بر حضور زندگی، عشق و آزادی در آنها تأکید می‌کند. سارا زارعی نیز با خوانش شعر «ساس» نشان می‌دهد که چگونه عناصر روزمره زندان به تصویر تجربه‌ای گسترده‌تر بدل می‌شوند. حاصل این بخش، طرح نسبت میان تجربه زیسته شاعر و ساخت ادبی شعر است: نوشته‌ها به شرایط زندان رجوع می‌کنند، اما درباره تصویرسازی، زبان، نمادها و تبدیل رنج به بیان شعری نیز پرسش دارند.

بکتاش آبتین، شاعر، فیلم‌ساز و عضو کانون نویسندگان ایران، از مهر ۱۳۹۹ زندانی بود و در ۱۸ دی ۱۴۰۰، پس از ابتلا به کرونا و تأخیر در رسیدگی پزشکی و انتقال به بیمارستان، درگذشت. گزارش خسرو صادقی بروجنی، هم‌بند او، روند تعلل در درمان و وخامت حالش را شرح می‌دهد. کانون نویسندگان ایران در بیانیه بازنشرشده در این شماره، حکومت را مسئول مرگ آبتین می‌داند و محروم‌کردن او از درمان به‌موقع را «قتل» می‌خواند.

پاسخ کانون به اطلاعیه سازمان زندان‌ها نیز در ویژه‌نامه آمده است؛ این متن با شرح زمان‌بندی بیماری و اعزام آبتین، روایت رسمی از روند درمان او را رد می‌کند.

منبع: https://baangnews.net/29017

«باران در برهوت»؛ رمان تازه خسرو پوینده درباره حق انتخاب، عشق و چرخه تعصب و ترس

نشر آسمانا رمان «باران در برهوت» اثر خسرو پوینده را در مهرماه سال جاری به زبان فارسی منتشر کرده است. این رمان که سرنوشت شخصیت اصلی آن، باران، و دیگر دختران جوان را روایت می‌کند، بر کشمکش میان خواست فردی و الزام‌های تحمیلی متمرکز است؛ دخترانی که به زندگی عشق می‌ورزند و نمی‌خواهند در برابر نیروهایی که آنان را به فرمانبرداری وامی‌دارند، خاموش بمانند.

به نوشته ناشر، «باران در برهوت» تراژدی ایستادگی جوانان در برابر تحمیل است؛ روایتی که با ماجراهایی تکان‌دهنده، پرسش‌هایی درباره اختیار، عشق، مسئولیت و بهای خاموشی پیش می‌کشد. داستان از زبان زنی روایت می‌شود که میان خاطرات عاشقانه گذشته و زندگی کنونی خود در رفت‌وآمد است و می‌کوشد نقش خویش را در فاجعه‌هایی دریابد که در سایه تعصب و ترس رخ داده‌اند. رمان با ساختاری سیال و

حرکت میان گذشته و حال، چرخه تعصب و ترس را در سه نسل پی می‌گیرد.

خسرو پوینده فعالیت ادبی خود را از تئاتر آغاز کرد. او در کانون هنرهای نمایشی سمندریان آموزش نمایشنامه‌نویسی دید و در هنرکده تئاتر مهین اسکویی هنرجو بود. پوینده دانش‌آموخته علوم تربیتی است و مدتی نیز در رشته مترجمی زبان انگلیسی تحصیل کرد، اما آن را ناتمام گذاشت. از آثار داستانی او می‌توان به رمان‌های «خیره به مغاک» و «در تیرگی شب» اشاره کرد که به گفته ناشر، همچون «باران در برهوت»، بدون سانسور منتشر شده‌اند.

رمان «در تیرگی شب» پیش‌تر در نشریه ادبی «بانگ» موضوع نقدی به قلم فرشته وزیری‌نسب قرار گرفته بود. وزیری‌نسب در مقاله «دختران خیال آلاچیق نو» که در آبان ۱۴۰۳ منتشر شد، این رمان را از منظر مفهوم فلسفی «دیگری» و بازنمایی تجربه زنانه بررسی کرد. او ضمن توجه به توانایی پوینده در بازنمایی ترس‌ها، سرخوردگی‌ها و مقاومت زنان در جامعه‌ای در حال گذار از سنت، به محدودیت‌های نگاه مردانه نویسنده در بازآفرینی برخی تجربه‌های زنانه نیز اشاره کرد. از دید این منتقد، حضور صداها و نظام‌های ارزشی متفاوت و پرهیز از

تحمیل دیدگاهی واحد بر شخصیت‌ها از امتیازهای رمان است، هرچند پرداخت ناکافی برخی شخصیت‌های فرعی و کم‌رنگ بودن زمینه‌های اجتماعی و سیاسی از کاستی‌های آن به شمار می‌رود.

«باران در برهوت» با شابک ۹۷۸۱۹۹۷۵۰۳۴۳۹ منتشر شده و نسخه چاپی آن از طریق فروشگاه‌های آمازون و لولو در دسترس علاقه‌مندان قرار گرفته است.

پیوندهای مرتبط:

- تهیه کتاب از آمازون
- تهیه کتاب از لولو
- معرفی کتاب در وب‌سایت نشر آسمانا
- نقد رمان «در تیرگی شب» در نشریه ادبی بانگ

منبع: https://baangnews.net/29177

جلد نخست مجموعه شعرهای لورکا با ترجمهٔ علی‌اصغر فرداد منتشر شد

جلد نخست «مجموعه شعرهای فدریکو گارسیا لورکا» با ترجمهٔ علی‌اصغر فرداد، به دو زبان فارسی و اسپانیایی، از سوی انتشارات گوته ـ حافظ در شهر بن آلمان منتشر شد. این مجلد چهار دفتر نخست شعر لورکا، شامل «کتاب شعر»، «آوازهای ژرف» (کانته خوندو)، «نخستین آوازها» و «آوازها» را در بر می‌گیرد.

بنا بر اطلاعیهٔ ناشر، این کتاب در ۵۷۸ صفحه و با بهای ۲۹ یورو عرضه شده است. پیش‌تر، جلد چهارم این مجموعه، شامل «دیوان تاماریت» و «غزلواره‌های عشق تاریک»، نیز از سوی همین انتشارات منتشر شده بود.

فدریکو گارسیا لورکا، شاعر و نمایشنامه‌نویس اسپانیایی، از چهره‌های برجستهٔ ادبیات سدهٔ بیستم است. شعر و نمایشنامه‌های او با فرهنگ مردم اندلس پیوند دارند و عشق، مرگ، آزادی و سرکوب از درون‌مایه‌های اصلی آن‌هاست. لورکا در جریان جنگ داخلی اسپانیا به دست نیروهای وابسته به

فرانکو کشته شد. خوانندگان فارسی‌زبان از جمله با ترجمه‌های احمد شاملو، احمد پوری، بیژن الهی، محمود کیانوش و یدالله رؤیایی با آثار او آشنا شده‌اند.

علی‌اصغر فرداد در گفت‌وگو با رادیو زمانه، پیوند شعر لورکا با فرهنگ اندلس و نزدیکی جهان شعری او به ذائقهٔ مخاطبان ایرانی را از دلایل محبوبیت این شاعر در ایران دانسته است. به گفتهٔ او، تصویرپردازی نیرومند و پرداختن به عشق، مرگ، آزادی و سرنوشت، در کنار تأثیرپذیری از سنت‌های شعری شرق، به آثار لورکا جایگاهی فراتر از مرزهای اسپانیا بخشیده است. فرداد با اشاره به قالب‌های غزل و قصیده در «دیوان تاماریت» و نمادهای مشترکی چون ماه، آب، گل و شراب، بر پیوندهای شعر او با شعر حافظ تأکید می‌کند. او همچنین یادآور می‌شود که بیشتر شعرهای لورکا وزن و آهنگ بیرونی دارند؛ ویژگی‌ای که در تجربهٔ خوانندگان ایرانی از ترجمه‌های مشهور این آثار کمتر شناخته شده است.

از موضوعات دیگر این گفت‌وگو، نسبت عشق و مرگ با سرکوب اجتماعی و سیاسی در آثار لورکاست. فرداد، عشق‌های پنهان و ممنوع در شعرهای متأخر او را با تجربهٔ زیستن در جامعه‌ای مردسالار و مذهبی مرتبط می‌داند و از کم‌توجهی

برخی ترجمه‌های فارسی به همجنس‌گرایی این شاعر انتقاد می‌کند. او همچنین بر وجه اجتماعی و انسان‌گرایانهٔ آثار لورکا تأکید دارد: شاعری که در ماه‌های پایانی زندگی، در برابر قدرت‌گیری فاشیسم موضع گرفت و آشکارا از جمهوری‌خواهان و مبارزه با فقر و گرسنگی حمایت کرد.

علاقه‌مندان می‌توانند جلد نخست این مجموعه را از طریق انتشارات گوته ـ حافظ(+) یا آمازون (+) تهیه کنند.

منبع: https://baangnews.net/29250

«نوروز باران‌خورده» زهره حکیمی به زبان انگلیسی منتشر شد

مجموعه‌داستان «نوروز باران‌خورده» (Rain-Soaked Persian New Year) تازه‌ترین اثر زهره حکیمی است که در ترجمه انگلیسی در دسترس خوانندگان قرار گرفته است. به گزارش نشر آسمانا، شخصیت‌های این داستان‌ها در موقعیت‌هایی میان فرهنگ‌ها، نسل‌ها و جغرافیاهای متفاوت قرار می‌گیرند و با تجربه‌هایی چون دلتنگی، فقدان، دشواری‌های زندگی روزمره و تلاش برای حفظ پیوندهای عاطفی روبه‌رو می‌شوند.

زهره حکیمی، متولد ۱۳۳٤، فعالیت داستان‌نویسی خود را از دهه ۱۳۷۰ آغاز کرده و پیش از این دو مجموعه‌داستان و دو رمان منتشر کرده است. در کارنامه ادبی او دریافت جایزه ادبی پروین اعتصامی و تقدیر از سوی بنیاد هوشنگ گلشیری دیده می‌شود.

ترجمه انگلیسی این مجموعه را محمدرضا قانون‌پرور بر عهده داشته است؛ پژوهشگر و مترجمی که طی چند دهه با ترجمه

آثار نویسندگانی چون صادق چوبک، سیمین دانشور، هوشنگ گلشیری، غزاله علیزاده و شهرنوش پارسی‌پور در معرفی ادبیات فارسی به مخاطبان انگلیسی‌زبان نقش داشته است.

اهمیت انتشار «نوروز باران‌خورده» را می‌توان در پیوند دو جریان ادبی جست‌وجو کرد: از یک سو، داستان‌نویسی فارسی با محوریت حافظه، جابه‌جایی و تجربه زیستن میان دو فرهنگ، و از سوی دیگر، ترجمه ادبی به‌عنوان راهی برای ورود این تجربه‌ها به فضای ادبی بین‌المللی. با این حال، ارزیابی دقیق‌تر جایگاه این مجموعه در ادبیات مهاجرت و ویژگی‌های روایی آن نیازمند بررسی خود داستان‌هاست.

کتاب به زبان انگلیسی از طریق فروشگاه لولو (+) و آمازون (+) عرضه شده است. اطلاعات بیشتر نیز در وب‌سایت نشر آسمانا (+) در دسترس است.

منبع: https://baangnews.net/29245