ماهنامهٔ ادبی بانگ

شمارهٔ سوم — آبان ۱۴۰۵

درگذشت مسعود فیروزآبادی

پیشگام نشر مستقل فارسی در تبعید

همراه با گفت‌وگوهایی با مسعود کدخدایی و مسعود مافان



محمدرفیع محمودیان:
از اودیسئوس تا سندباد بحری
گونه‌های رویکرد خود به خانه

جواد اسحاقیان:
خوانش «رفیقِ هدایت»
فرهاد کشوری با رویکرد «نقد نو»

احمد حسن‌زاده:
«طلوع»
داستان

فرشته پاریزی:
«لکه‌ها»
داستان و گفت‌وگو با نویسنده

بوکر ۲۰۲۶: ام. جان هریسون

پیروزی رمانی دیستوپیایی درباره فروپاشی جهان

گنکور ۲۰۲۶: فیلیپ ژانادا

بازگرداندن زندگی به زنِ فراموش‌شدهٔ یک پروندهٔ قتل

سومین شماره بانگ به شکل ماهنامه الکترونیک.

از آبان تا آذر ۱۴۰۵

همه حقوق متعلق به نشریه ادبی بانگ

صفحه آرایی این کتاب توسط ChatGPT انجام شده و

فروش آن

ممنوع است

پاریس، نوامبر ۲۰۲۶

فهرست مطالب

درگذشت مسعود فیروزآبادی؛ پیشگام نشر مستقل فارسی در تبعید ۹

بانگ در گفت‌وگو با مسعود کدخدایی: «مسعود فیروزآبادی؛ ستیز با تیغ تیز سانسور» ۱۹

مسعود مافان: نشر در تبعید، راهی برای انتشار آثار ممنوعه گشود؛ به بهای سنگین برای ناشران ۲۸

اجتماعی

در گفت‌وگو با پروانه حسینی: «زن روی دیوار، زن در خیابان» – منازعه بر سر روایت زنانگی ۳۳

سیاسی – فرهنگی

ماده ۲۷ طرح مقابله با نفوذ؛ تهدیدی تازه برای آزادی نویسندگان و هنرمندان در ایران ٤٧

شعر

چند شعر کوتاه از زیبا کرباسی: برگرفته از نامه‌های خصوصی بهادر دررانی و آهو حسانی ۵۱

دو شعر از کتی زری بلیانی ۵۵

علی صبوری: واپسین کلام ۵۸

داستان

احمد حسن‌زاده: طلوع ۶۱

فرشته پاریزی: لکه‌ها ۱۱۴

ناهید شمس: بندناف ۱۲۵

احمد خلفانی: «ما سه نفر بودیم» ۱۲۹

گفت‌وگو

درگفت‌وگو با فرشته پاریزی: تقسیم کار در دستگاه جنایت و مرز میان ناچاری و همدستی ۱۴۶

ترجمه

راینرماریا ریلکه: «صندوقچهٔ طلایی» به ترجمه رضا نجفی ۱۵۹

هادی شریفی: آگوستو روا باستوس – روایت قدرت، حافظه و فراموشی در سه‌گانهٔ پاراگوئه ۱۶۸

جستار و نقد ادبی

نگین ساسان‌فر: «ادراک ناپایدار»؛ فرم، کانونی‌سازی و سازمان تجربه در «بیجار و داستان‌های دیگر» نرگس مقدسیان ۱۹۱

نسیم خلیلی: «قصه‌های انسان‌شناسانه‌ای از زندان» – جهان روایی محسن حسام؛ از «ملاقاتی‌ها» تا «خورشید کوچک ما» ۲۲۲

محمدرفیع محمودیان: «از اودیسئوس تا سندباد بحری» – گونه‌های رویکرد خود به خانه ۲۳۷

دیدگاه– امین اطمینان: «عادت‌های صبحگاهی، عادت‌های بد و عادت‌های خوب» ۲۶۲

یک داستان، یک کتاب– حسان طاهری: درنگ نشانه‌شناختی بر قصهٔ هندی «بانو و ماهی خندان» از مجموعهٔ «هفتاد افسان» ۲۷۲

نسیم خلیلی: از خویشتن تا مصر؛ نگاهی به «جان‌شیفتگان» نجیب محفوظ ۲۸۱

شیرین عزیزی مقدم: «در ریگستان مردگان نمی‌میرند» ـ خوانشی از رمان «من ببر نیستم، پیچیده به بالای خود، تاکم» محمدرضا صفدری ۲۸۹

مهوش قهرمانی: «شصت‌سالگی»، گذشته، بخشش و امکان آغاز دوباره ۳۲۲

مهرنوش قربانعلی: «حافظه‌ای که مهاجرت می‌کند»، بازتعریف تعلق در شعر آزیتا قهرمان ۳۳۱

جواد اسحاقیان: خوانش «رفیقِ هدایت» فرهاد کشوری با رویکرد «نقد نو» ۳٤٤

هوش مصنوعی

وقتی نویسنده باید ثابت کند که نویسنده است؛ بحران اصالت ادبی در عصر هوش مصنوعی ٤۱۵

وقتی ماشین به نویسنده اتهام می‌زند؛ ماجرای جایزه کین و خطای داوری درباره هوش مصنوعی ٤۲۳

ادبیات دیستوپیایی

دیستوپیای ایرانی – فریدون تنکابنی: سال ۱۳۸۸ ٤۲۹

میترا داوودی: «وقتی راوی از خواننده کمتر می‌داند» – شگردهای روایت در «ما»ی زامیاتین ٤۵٤

رویدادها

بوکر ۲۰۲٦: پیروزی رمانی دیستوپیایی درباره فروپاشی جهان ٤٦۵

گنکور ۲۰۲٦ به فیلیپ ژانادا رسید؛ بازگرداندن زندگی به زنِ فراموش‌شدهٔ یک پروندهٔ قتل ٤٦۹

اسکندر در سایه جنگ امروز؛ جایزه ۵۰ هزار پوندی برای بازخوانی فاتح ایران ٤۷۳

اعتراض بیش از ۲۰۰ نویسندهٔ زن به جوایز ادبی فرانسه ٤۸۱

«هر روز شنبه است»؛ رمان تازه احمد درخشان درباره عشق، حافظه و سرکوب سیاسی منتشر شد ٤۸۵

از کتاب‌های ممنوعه تا اسناد سانسور؛ ایرلند گذشته خود را به آرشیو می‌سپارد ۴۸۸

وقتی «ما» اجازه نمی‌دهد «من» سخن بگوید: رمان «ما هم» اثر آن گدار؛ از هویت جمعی تا فروپاشی سکوت خانوادگی ۴۹۲

تازه‌های نشر

از خورنق تا قصر ریش‌آبی؛ حق گشودن در از آنِ کیست؟ جایزهٔ فمینا برای جنیفر تاماس، بهانه‌ای برای بازخوانی راز، میل و اقتدار در سه روایت کهن ۴۹۹

«مرگ و رقص و چرا» از علی نگهبان؛ از سوگ و تبعید تا بازآفرینی زندگی ۵۰۵

«آن زن» نوشتهٔ مهسا نیکان منتشر شد ۵۰۸

کتاب صوتی «این خروس از کیست که سر ندارد؟» با صدای بهروز شیدا منتشر شد ۵۱۱

درگذشت مسعود فیروزآبادی؛ پیشگام نشر مستقل فارسی در تبعید

مسعود فیروزآبادی، بنیان‌گذار و مدیر انتشارات آرش در سوئد، از چهره‌های پیشگام نشر مستقل فارسی در تبعید، درگذشت. او در سال ۱۹۸۳ انتشارات آرش را بنیان گذاشت و در بیش از چهار دهه فعالیت فرهنگی، با انتشار آثار ادبی، سیاسی و فکری، به‌ویژه نوشته‌هایی که در ایران با مانع سانسور روبه‌رو بودند، در حفظ و گسترش ادبیات و اندیشه فارسی در خارج از کشور نقشی مؤثر ایفا کرد. فیروزآبادی از نسلی از ناشران ایرانی بود که پس از انقلاب ۱۳۵۷، با وجود دشواری‌های اقتصادی و پراکندگی مخاطبان، کوشیدند امکان انتشار آزادانه آثار نویسندگان ایرانی را در بیرون از مرزهای کشور فراهم کنند.

در سال ۲۰۱۱، در چارچوب پژوهشی با عنوان «نشر خارج کشور پس از انقلاب پنجاه‌وهفت، بر اساس گفته‌های ناشران» که با همکاری اتحاد جهانی ناشران مستقل (International Alliance of Independent Publishers) تهیه شد، دیدگاه‌ها و تجربه‌های شماری از

ناشران ایرانی خارج از کشور گردآوری شد. مسعود کدخدایی ویراستاری این مجموعه را بر عهده داشت. بخشی از این پژوهش به گفته‌های مسعود فیروزآبادی درباره تاریخچه انتشارات آرش، نقش نشر در تبعید در مقابله با سانسور، دشواری‌های اقتصادی نشر فارسی و آینده کتاب در میان ایرانیان مهاجر اختصاص دارد. این متن که در زمان حیات فیروزآبادی تهیه و در کتابی با عنوان «نشر فارسی در ایران، افغانستان، تاجیکستان، ازبکستان، اروپا و آمریکا» توسط انتشارات آلیانس (اتحاد بینالمللی ناشران مستقل) در سال ۲۰۱۳ منتشر شده، حاوی اطلاعات و تجربه‌های ارزشمندی از یکی از پیشگامان نشر مستقل فارسی است. اکنون، به مناسبت درگذشت او، نسخه‌ای بازنویسی و تنظیم‌شده از این بخش، با حفظ محتوای اصلی و دیدگاه‌های فیروزآبادی، از نظر خوانندگان «بانگ» می‌گذرد.

نشر در خارج از کشور؛ راهی برای مقابله با سانسور

مسعود فیروزآبادی، بنیان‌گذار انتشارات آرش در سوئد، این مؤسسه را در زمان گفت‌وگو قدیمی‌ترین انتشارات فارسی‌زبان خارج از کشور می‌دانست که همچنان به فعالیت ادامه می‌داد. او آرش را در سال ۱۹۸۳ با انتشار آثار کلاسیک مارکسیستی بنیان

گذاشت، اما به‌تدریج فعالیت آن را گسترش داد و به انتشار آثار نویسندگان شناخته‌شده‌ای پرداخت که در ایران زندگی می‌کردند، اما نوشته‌هایشان اجازه انتشار نمی‌یافت.

از دیدگاه فیروزآبادی، انتشار این آثار در خارج از کشور دو نتیجه مهم داشت: نخست، کاهش فشار سانسور بر نویسندگان داخل ایران و دوم، کمک به گسترش زبان و فرهنگ فارسی.

او برای توضیح تأثیر نشر در خارج از کشور بر سانسور، به تجربه‌ای مشخص اشاره می‌کرد: نویسندگانی که آثارشان مجوز انتشار نمی‌گرفت، به مسئولان وزارت ارشاد اعلام می‌کردند که در صورت ادامه مخالفت، کتاب‌های خود را در خارج از کشور منتشر خواهند کرد. به گفته فیروزآبادی، او دست‌کم در پنج مورد شاهد بوده است که پس از چنین اقدامی، وزارت ارشاد از نویسندگان خواسته بود برای دریافت مجوز مراجعه کنند.

به این ترتیب، وجود ناشران مستقل در خارج از کشور، به باور او، امکان تازه‌ای در اختیار نویسندگان داخل ایران قرار می‌داد. آنان دیگر برای انتشار آثارشان کاملاً به تصمیم نهادهای سانسور وابسته نبودند و می‌توانستند از امکان چاپ کتاب در خارج از کشور به‌عنوان اهرمی برای گرفتن مجوز استفاده کنند.

انتشار آثار شاملو و گسترش زبان فارسی

فیروزآبادی دومین دستاورد نشر در خارج از کشور را کمک به حفظ و گسترش زبان و فرهنگ فارسی می‌دانست. او در این زمینه به انتشار آثار احمد شاملو اشاره می‌کرد؛ کتاب‌هایی که شمارگان برخی از آن‌ها به سه تا چهار هزار نسخه می‌رسید و حتی تجدید چاپ می‌شدند.

انتشارات آرش همچنین گزیده‌ای از شعرهای شاملو را به دو زبان فارسی و سوئدی منتشر کرده بود. این کتاب با استقبال روبه‌رو شد و چندین بار به چاپ رسید. به گفته فیروزآبادی، یکی از بزرگ‌ترین روزنامه‌های صبح سوئد نیز دو صفحه نقد مثبت به آن اختصاص داده بود.

تا زمان این گفت‌وگو، انتشارات آرش ۲۲۰ عنوان کتاب را برای نخستین بار منتشر کرده بود. فعالیت این مؤسسه به یک گرایش فکری یا ادبی محدود نمی‌شد و آثار نویسندگانی با دیدگاه‌های گوناگون را در بر می‌گرفت. با این حال، فیروزآبادی توضیح می‌داد که نشان انتشارات آرش بر همه کتاب‌های منتشرشده درج نمی‌شد.

چرا شمارگان کتاب فارسی کاهش یافت؟

یکی از مهم‌ترین نگرانی‌های فیروزآبادی، کاهش شمارگان کتاب‌های فارسی در خارج از کشور بود. او یادآوری می‌کرد که در دوره‌ای، کتاب‌های فارسی با شمارگان نسبتاً بالا منتشر می‌شدند، اما این وضعیت به‌تدریج تغییر کرده بود.

از نظر او، بخشی از مشکل به عملکرد خود ناشران بازمی‌گشت. انتشار بیش از اندازه آثاری که از کیفیت لازم برخوردار نبودند، از جمله مجموعه‌شعرهای ضعیف، به بازار کتاب آسیب رسانده بود. او همچنین کمبود دانش و تجربه حرفه‌ای در زمینه چاپ و نشر و تمایل ناشران به فعالیت انفرادی را از عوامل تضعیف این بازار می‌دانست.

مشکل دیگر، چاپ بدون اجازه کتاب‌های منتشرشده در خارج از کشور توسط ناشران داخل ایران بود. به گفته فیروزآبادی، برخی از این آثار حتی با مجوز وزارت ارشاد در ایران منتشر می‌شدند و سپس نسخه‌های آن‌ها به بازار خارج از کشور راه پیدا می‌کردند. این کتاب‌ها در سوئد با قیمتی کمتر از نصف قیمت نسخه‌های منتشرشده توسط ناشر اصلی به فروش می‌رسیدند و عملاً امکان رقابت اقتصادی را از ناشران خارج از کشور می‌گرفتند.

اما مشکلات فقط به رقابت نابرابر یا عملکرد ناشران محدود نمی‌شد. پراکندگی ایرانیان در کشورهای مختلف، نبود شبکه توزیع مناسب و هزینه‌های بالای پست، رساندن کتاب به دست خوانندگان را دشوار می‌کرد.

فیروزآبادی به نبود مراکز پخشی اشاره می‌کرد که بتوانند دست‌کم ۲۰۰ تا ۳۰۰ نسخه از هر کتاب را خریداری کنند. از سوی دیگر، بازگشت پول فروش کتاب‌ها گاهی تا یک سال طول می‌کشید. نبود نهادهای مؤثر برای معرفی، نقد و بررسی کتاب نیز باعث می‌شد بسیاری از آثار منتشرشده فرصت کافی برای شناخته شدن پیدا نکنند.

در مجموع، تصویری که او از نشر فارسی در خارج از کشور ارائه می‌داد، تصویری از بازاری کوچک و پراکنده بود که با وجود اهمیت فرهنگی، از زیرساخت‌های اقتصادی و حرفه‌ای کافی برخوردار نبود.

خوانندگان کتاب فارسی چه می‌خواهند؟

فیروزآبادی بر اساس تجربه خود معتقد بود که برخی موضوعات بیش از دیگران مورد توجه خوانندگان فارسی‌زبان خارج از کشور قرار می‌گیرند.

او در درجه نخست به کتاب‌هایی اشاره می‌کرد که درباره زنان نوشته شده‌اند یا نویسندگان آن‌ها زن هستند. آثار انتقادی درباره مذهب نیز، به گفته او، از موضوعات مورد علاقه خوانندگان بودند.

دسته دیگری از کتاب‌های پرمخاطب، آثار نویسندگان سرشناسی بودند که در ایران زندگی می‌کردند. فیروزآبادی معتقد بود خوانندگان خارج از کشور بیشتر به آثاری علاقه نشان می‌دهند که با فضای اجتماعی و فرهنگی ایران ارتباط دارند؛ در مقابل، آثار ترجمه‌شده معمولاً با استقبال کمتری روبه‌رو می‌شوند.

این ارزیابی نشان می‌دهد که از نگاه او، پیوند با جامعه و مسائل ایران همچنان یکی از عوامل تعیین‌کننده در انتخاب کتاب از سوی مخاطبان فارسی‌زبان خارج از کشور بود.

حقوق نویسندگان و اقتصاد نشر

فیروزآبادی در توضیح شیوه همکاری انتشارات آرش با نویسندگان می‌گفت که معمولاً بخشی از کتاب‌های منتشرشده به‌عنوان حق تألیف در اختیار پدیدآورنده قرار می‌گیرد. این حق تألیف، با توجه به شرایط اقتصادی نشر فارسی در خارج از کشور، بیشتر جنبه نمادین داشت.

علاوه بر این، تعدادی نسخه نیز با قیمت عمده‌فروشی برای فروش در اختیار نویسنده گذاشته می‌شد. اگر کتابی از دولت سوئد کمک مالی دریافت می‌کرد، انتشارات آرش مبلغی را که بابت آن نسخه‌ها از نویسنده گرفته بود، به او بازمی‌گرداند.

فیروزآبادی سهم‌های اقتصادی انتشار کتاب را چنین توضیح می‌داد: حق تألیف دست‌کم ۱۵ درصد، تخفیف کتاب‌فروش ۳۵ درصد، هزینه حمل‌ونقل و ارسال ۲۰ درصد و سهم ناشر به همراه هزینه صحافی ۳۰ درصد.

او همچنین تأکید می‌کرد که انتشارات آرش تا آن زمان به هیچ نویسنده یا مترجمی سفارش تألیف یا ترجمه نداده بود.

حمایت دولتی در سوئد و مشکلات ناشران مهاجر

یکی دیگر از موضوعاتی که فیروزآبادی مطرح می‌کرد، سیاست‌های حمایتی دولت سوئد در قبال ناشران مهاجر بود.

به گفته او، شورای فرهنگی سوئد بخشی ویژه برای حمایت از چاپ و نشر مهاجران داشت، اما تغییرات قانونی در آن دوره به زیان ناشران مهاجر تمام شده بود. فیروزآبادی این تغییرات را تبعیض‌آمیز می‌دانست و معتقد بود که به فعالیت آنان آسیب می‌رساند.

او در همین زمینه این پرسش را مطرح می‌کرد که آیا اتحاد جهانی ناشران مستقل می‌تواند چنین مواردی را بررسی کند و در صورت لزوم به سیاست‌های تبعیض‌آمیز اعتراض کند؟

کتاب دیجیتال و نسل‌های تازه مهاجران

فیروزآبادی درباره آینده نشر فارسی و گسترش کتاب‌های دیجیتال و گویا نیز دیدگاهی محتاطانه داشت.

او معتقد بود بخش بزرگی از خوانندگان کتاب فارسی در خارج از کشور را افراد مسن‌تر تشکیل می‌دهند و این گروه به‌آسانی با کتاب دیجیتال ارتباط برقرار نمی‌کنند. از نظر او، مطالعه در اینترنت نیز اغلب سطحی و گذراست و مطالب خوانده‌شده به‌سرعت فراموش می‌شوند.

با این حال، او به تغییر ترکیب جمعیتی مخاطبان توجه داشت. به باور فیروزآبادی، نسل اول و دوم مهاجران همچنان مخاطبان اصلی نشر فارسی در خارج از کشور بودند، اما پس از جنبش اعتراضی سبز و مهاجرت‌های ناشی از آن، نسل تازه‌ای از خوانندگان نیز پدید آمده بود.

مشکل این نسل تازه، به گفته او، محدودیت توان مالی برای خرید کتاب بود. به این ترتیب، حتی افزایش شمار مخاطبان بالقوه نیز لزوماً به معنای گسترش بازار کتاب فارسی نبود.

ضرورت همکاری میان ناشران

فیروزآبادی در پایان، بر اهمیت همکاری میان ناشران مستقل تأکید می‌کرد. او با اشاره به تجربه‌های پیشین خود در فعالیت‌های مشترک، پیشنهاد می‌داد ناشران پروژه‌ای جمعی برای قدردانی از نویسندگانی ترتیب دهند که بیشترین تأثیر را بر جامعه ایران گذاشته‌اند.

این پیشنهاد را می‌توان در کنار انتقاد او از تک‌روی ناشران و نبود شبکه‌های مؤثر توزیع و معرفی کتاب قرار داد. از مجموع سخنان فیروزآبادی چنین برمی‌آید که او تداوم نشر فارسی در خارج از کشور را نه‌فقط وابسته به تلاش فردی ناشران، بلکه نیازمند همکاری، سازمان‌دهی و ایجاد زیرساخت‌های مشترک می‌دانست.

منبع:

https://baangnews.net/29658

بانگ در گفت‌وگو با مسعود کدخدایی: «مسعود فیروزآبادی؛ ستیز با تیغ تیز سانسور»

درگذشت مسعود فیروزآبادی، بنیان‌گذار انتشارات آرش در سوئد و از پیشگامان نشر مستقل فارسی در تبعید، فرصتی برای بازنگری در نقش ناشران ایرانی خارج از کشور در مقابله با سانسور و حفظ تداوم ادبیات فارسی فراهم کرده است. فیروزآبادی از سال ۱۹۸۳، با انتشار آثار ممنوعه و نوشته‌های نویسندگان داخل و خارج از ایران، کوشید فضایی مستقل برای نشر فارسی ایجاد کند؛ تلاشی که با دشواری‌های اقتصادی، محدودیت بازار کتاب و مشکلات توزیع همراه بود. او در پژوهشی درباره نشر فارسی در خارج از کشور که در سال ۲۰۱۱ با ویراستاری مسعود کدخدایی تهیه شد، از تجربه‌های خود در مقابله با سانسور و مشکلات ساختاری نشر در تبعید سخن گفته بود. اکنون، در گفت‌وگو با مسعود کدخدایی، می‌خواهیم از یک‌سو جایگاه تاریخی فیروزآبادی و انتشارات آرش را در شکل‌گیری نشر مستقل فارسی بررسی کنیم و از

سوی دیگر بپرسیم این تجربه چهاردهه‌ای چه دستاوردها و محدودیت‌هایی داشته و چه میراثی برای نسل تازه ناشران و نویسندگان ایرانی بر جای گذاشته است.

آیا مسعود فیروزآبادی را می‌توان ناشری پیشرو و پیشگام دانست؟ به نظر شما مهم‌ترین دستاورد تاریخی او چه بود؟ آیا انتشارات آرش و دیگر ناشران تبعیدی توانستند علاوه بر انتشار آثار ممنوعه، بر مناسبات سانسور در داخل ایران نیز تأثیر بگذارند؟

با سلام به شنوندگان شما. درباره مسعود فیروزآبادی به‌عنوان یک پیشرو، حرف‌های بسیاری می‌توان گفت. در واقع، شخصیت و کارکرد همه کسانی که پیشرو بوده‌اند، جالب توجه است. چرا؟ چون یک پیشرو می‌خواهد به جایی برسد که تا آن زمان کسی به آن نرسیده است. یعنی در مسیری قدم می‌گذارد که هنوز راهی در آن وجود ندارد. باید خطر کند، وارد بیراهه‌های ناشناخته شود، به چپ و راست برود تا سرانجام راهی پیدا کند. بعد دیگران آن‌قدر از آن مسیر عبور می‌کنند که زیر پایشان کوبیده می‌شود و به راهی شناخته‌شده تبدیل می‌شود. به همین دلیل باید بر ارزش چنین کسانی تأکید کرد.

مسعود فیروزآبادی یکی از این پیشروان بود.

هیچ‌وقت فراموش نمی‌کنم که چگونه کتاب‌های سنگین را بار ماشینش می‌کرد و از شب تا صبح رانندگی می‌کرد؛ از سوئد به دانمارک و از آنجا به آلمان و فرانسه می‌رفت تا کتاب‌ها را عرضه کند.

آن زمان کیفیت صحافی کتاب‌های فارسی در خارج از کشور، در یک کلمه، افتضاح بود. کتاب‌ها را که باز می‌کردید، برگ‌هایشان از هم جدا می‌شد. اما فیروزآبادی سه جلد «هزار و یک شب» و مجموعه اشعار شاملو را با جلد سخت و کیفیت خوب منتشر کرد. آن زمان کامپیوتر هم نبود و کار چاپ و نشر به آسانی امروز انجام نمی‌شد.

آشنایی من با او از طریق دوست عزیزم اکبر سردوزامی بود که چند کتابش را فیروزآبادی منتشر کرده بود. انتشار آثار سردوزامی به‌خودی‌خود شجاعت می‌خواست. کسانی که با نوشته‌های او آشنا هستند، می‌دانند که آثارش تابوشکن بودند و هر ناشری حاضر به انتشار آن‌ها نمی‌شد.

از آغاز دهه ۱۹۹۰، در کپنهاگ میز کتاب داشتم. در آنجا فعالان سیاسی میزهایی داشتند و کتاب‌های خودشان را می‌فروختند. من تنها کسی بودم که در میز خود کتاب‌های غیرسیاسی عرضه می‌کردم. کتاب‌ها را از مسعود می‌گرفتم و قرار بود پس از

فروش، پولشان را به او بدهم. گاهی فروش کتاب‌ها ماه‌ها طول می‌کشید، اما هرگز ندیدم که برای دریافت پولش فشار کاسبکارانه‌ای به من بیاورد.

مطمئنم خاطرات فراوانی از او نزد نویسندگان و ناشران تبعیدی باقی مانده است. ای کاش یادنامه‌ای برای او منتشر شود.

شما به پراکندگی جغرافیایی ناشران، نبود تشکل و شبکه توزیع مشترک، هزینه‌های بالای ارسال کتاب و تغییر عادت‌های مطالعه اشاره می‌کنید. با توجه به افزایش سن بخشی از مخاطبان و ظهور نسل تازه مهاجران، آیا الگوی سنتی نشر فارسی در تبعید همچنان پاسخ‌گوست؟ برای حفظ میراث ناشرانی مانند فیروزآبادی، چه تغییراتی در زمینه همکاری ناشران، نشر دیجیتال و دسترسی خوانندگان به کتاب ضروری است؟

در سال‌های اخیر، بعضی از ناشران ایرانی، البته در گستره‌ای محدود و با احتیاط، به امکان نشر دیجیتال توجه نشان داده‌اند، اما به نظر می‌رسد تا جا افتادن آن هنوز راه درازی در پیش باشد. شاید علت عمده این وضعیت را باید نزد خوانندگان جست‌وجو کرد.

اگر در این زمینه از ناشران خارج از کشور پرس‌وجویی صورت بگیرد، می‌توان به بسیاری از پرسش‌ها پاسخ داد و با گردآوری تجربه‌های آنان، گره از برخی مشکلات گشود.

به نظر من، بزرگ‌ترین مشکل ناشران خارج از کشور پراکندگی جغرافیایی آن‌هاست؛ پراکندگی‌ای که از شمال اروپا تا آمریکا و کانادا را در بر می‌گیرد. نداشتن یک اتحادیه درست‌وحسابی و نبود همکاری میان ناشران بر پایه یک پلتفرم مشخص و مدون، بر مشکلات می‌افزاید. گرانی هزینه‌های پست و استقبال محدود خوانندگان را هم باید به این مشکلات اضافه کرد.

با این حال، می‌توان به ناشران پیشنهاد کرد که دست‌کم یک وب‌سایت مشترک و حرفه‌ای ایجاد کنند و با منتقدان و معرفی‌کنندگان کتاب در تماس دائمی باشند.

ناگفته نماند که ناشران در این سال‌ها با برگزاری نمایشگاه‌های کتاب و نشست‌هایی با حضور نویسندگان، به رونق بازار کتاب کمک کرده‌اند.

دگرگونی عادت‌های مطالعه نیز مسئله‌ای است که نباید آن را دست‌کم گرفت. حتی در غرب، پژوهش‌های آماری نشان می‌دهند که شمار کمتری از مردم به سراغ متن‌های طولانی و عمیق می‌روند و عادت به گزیده‌خوانی و کوتاه‌خوانی در فضای مجازی رو به گسترش است.

حجم بالای تولید رمان‌های جنایی در غرب چه چیزی را نشان می‌دهد؟ به نظر من، نشان می‌دهد که عادت‌های کتاب‌خوانی در میان این گروه از خوانندگان نیز تغییر کرده است. این تغییر عادت را می‌توان در میان ایرانیان، به‌ویژه نسل‌های جوان‌تر، نیز مشاهده کرد.

اگر بخواهیم درباره نسل تازه مهاجران و خوانندگان فارسی‌زبان صحبت کنیم، به نظرم باید از ناشران پرس‌وجو کنیم. ناشران معمولاً کتاب‌فروش هم هستند و به‌ویژه در نمایشگاه‌ها مستقیماً با خریداران روبه‌رو می‌شوند و با آن‌ها گفت‌وگو می‌کنند. بنابراین می‌توانند در این زمینه صاحب‌نظر باشند.

البته بهتر است آگاهانه و با پرسش‌هایی از پیش تعیین‌شده به سراغ خریداران کتاب بروند تا اطلاعات مورد نیاز را از آنان به دست آورند.

در مجموع باید بگویم که الگوی سنتی نشر در تبعید هنوز کارآمد است، اما ناشران باید به‌طور جدی به این واقعیت توجه کنند که بسیاری از خوانندگانشان پا به سن گذاشته‌اند. به همین دلیل، لازم است به دو موضوع توجه ویژه داشته باشند.

موضوع نخست، اندازه حروف و فاصله سطرهاست. من خودم با این مشکل روبه‌رو بوده‌ام و از بسیاری دیگر نیز درباره آن شنیده‌ام. ناشران باید اندازه حروف را بزرگ‌تر و فاصله سطرها را بیشتر کنند. نباید به این دلیل که با افزایش تعداد صفحات، هزینه ارسال کتاب هم بیشتر می‌شود، در این زمینه صرفه‌جویی کنند. کسانی که می‌خواهند کتابی را بخوانند، به هر حال حاضرند برای چنین کیفیتی مبلغ بیشتری بپردازند.

موضوع دوم این است که نشر دیجیتال را دست‌کم نگیرند.

در نمایشگاه‌های کتاب چندین بار دیده‌ام که مراجعه‌کنندگان به دلیل ریز بودن حروف، از خرید کتابی منصرف شده‌اند. همچنین مواردی دیده یا شنیده‌ام که دوستان سالمند ترجیح می‌دهند کتاب را به‌صورت دیجیتال دریافت کنند، چون می‌توانند روی کامپیوتر اندازه نوشته را به دلخواه بزرگ کنند.

در پایان باید بگویم که نشر خارج از کشور را باید پاس داشت و راه کسانی چون مسعود فیروزآبادی را که زندگی خود را بر سر این کار گذاشتند، ادامه داد.

کار مسعود ستیز با تیغ تیز سانسور بود و این کار کوچکی نبود. او و دیگر ناشران پیشرو و پیشکسوت در تبعید توانستند بسیاری از آثاری را که در ایران امکان چاپ و انتشار نداشتند، منتشر کنند و بر گنجینه زبان فارسی بیفزایند.

اشاره من به کمبودها و ضعف‌های موجود در این زمینه، نه برای تضعیف ناشران، بلکه برای تقویت آن‌هاست. امیدوارم به کارشان ادامه دهند و با غلبه بر ضعف‌ها و مشکلات، نگذارند راه پیشتازانی چون مسعود فیروزآبادی بی‌رهرو بماند.

من خودم دیدم که او چگونه ماشینش را واقعاً از کتاب پر می‌کرد و به‌جای آنکه در خانه و کنار خانواده‌اش باشد، شب تا صبح رانندگی می‌کرد؛ از شهری به شهر دیگر و از کشوری به کشور دیگر، به شوق آنکه رانده‌شدگان از میهن آن کتاب‌ها را بخوانند.

راهش پردوام و یادش ماندگار باد.

منبع:

https://baangnews.net/29689

مسعود مافان: نشر در تبعید، راهی برای انتشار آثار ممنوعه گشود؛ به بهای سنگین برای ناشران

درگذشت مسعود فیروزآبادی، بنیان‌گذار انتشارات آرش در سوئد، فرصتی برای بازنگری در نقش ناشران مستقل فارسی در تبعید و تلاش آنان برای مقابله با سانسور فراهم کرده است. مسعود مافان، مدیر نشر باران و از فعالان باسابقه نشر فارسی در خارج از کشور، در گفت‌وگو با «بانگ» از جایگاه انتشارات آرش در کنار نشر نوید و خاوران، انتشار آثار نویسندگانی چون احمد شاملو و هوشنگ گلشیری و تأثیر نشر در تبعید بر فضای فرهنگی ایران سخن می‌گوید. او ضمن تأکید بر امکاناتی که این ناشران برای انتشار آثار ممنوعه فراهم کردند، به محدودیت‌های اقتصادی و هزینه‌های سنگینی نیز اشاره می‌کند که ادامه فعالیت در این عرصه بر ناشران تحمیل کرده است.

مسعود فیروزآبادی از پیشگامان نشر مستقل فارسی در خارج از کشور بود. شما مهم‌ترین ویژگی شخصیت فرهنگی او و دستاورد انتشارات آرش را در چه می‌بینید؟ آیا اهمیت کار او بیشتر در انتشار آثار سانسورشده بود یا در ایجاد فضایی مستقل برای نویسندگان و روشنفکران ایرانی؟

نشر آرش از قدیمی‌ترین‌های نشر فارسی در اروپا بود. این نشر همراه دو انتشارات نوید و خاوران در دهه‌ی شصت، وقتی ده‌ها هزار ایرانی از مملکت گریختن و به اروپا رفتن، تونستن به تقاضای «مخاطب کتاب‌خون ایرانی» رو بیشتر با بازچاپ کتاب‌هایی که در ایران ممنوع شده بود پاسخ بدن.

یادم هست آقای فیروزآبادی کتابی از صادق چوبک بازنشر کردن و همچنین دستنوشته‌های پراکنده صادق هدایت رو. همچنین داستان‌هایی از نویسندگان دیگر ازجمله اکبر سردوزامی، «غروب اول پاییز» رو بازچاپ کردن. یا به واسطه‌ی همراهی دوستان هوشنگ گلشیری در سوئد و اسکاندیناوی، کتابی از هوشنگ گلشیری رو هم بنام «پنج گنج» برای نخسنین‌بار منتشر کردن. یعنی کارهای آن سال‌های اول اگرچه بیشتر بازچاپ بود، اما کارهای چاپ نخست نویسندگان خوب ما هم بود.

بعدها آقای فیروزآبادی تعریف کرد که احمد شاملو به پیشنهاد نشر مجموعه شعر «مداحه بی‌صله» رو داده و همین باعث شد تا در دوران سیاهی و خفقان اون سال‌ها و فشاری که نویسندگان تحمب می‌کردند کار احمد شاملو توسط انتشارات آرش منتشر بشه. مسعود از این کار بسیار راضی بود و خوشحال بود از اینکه تونسته در مدت کوتاهی بیش از هزار نسخه از اون رو بفروشه.

زنده‌یاد سهراب علی‌آبادی، مدیر نشر نوید و زنده باد بهمن امینی مدیر نشر خاوران البته در فضایی دیگر به نشر در تبعید کمک کردن. اونها هم کارشان رو با بازچاپ شروع کردن، اما تماس این دو با روشنفکران سیاسی و در کل روشنفکران منتقد و مستقل، هویتی متفاوت تر دیگر به کارشان داده بود.

یکی از کارکردهای تاریخی نشر در تبعید، انتشار آثاری بوده که در ایران امکان چاپ نداشتند. به نظر شما، این ناشران تا چه اندازه توانستند بر فضای فرهنگی داخل ایران تأثیر بگذارند و سانسور را به چالش بکشند؟ آیا نشر در تبعید توانست مخاطبانی فراتر از جامعه مهاجران و تبعیدیان پیدا کند؟

بطور مشخص حرف زدن درباره ی نقش انتشارات آرش و دیگر ناشران فارسی‌زبان در تبعید در بالا بردن سقف سانسور در ایران بدون کار تحقیقی راحت نیست. اما حداقل می تونم این دو بگم که مهم‌ترین نقش در تمام این سال‌های خفقان بخصوص در یکی دو دهه اول پس از انقلاب، این بود که حداقل راهی در برابر انتشار آثار ممنوع وجود داشت؛ بخصوص که بیشتر این آثار هم به نوعی به دست مخاطب جدی و علاقه مند می رسید.

آقای مسعود فیروزآبادی تعریف می‌کرد که هوشنگ گلشیری در جدل با مامور وزارت ارشاد کتاب «پنج گنج» رو به او نشان داده بوده و تاکید کرده بوده که اگه اجازه‌ی انتشار کتاب منو بدون سانسور ندین کتاب رو می‌فرستم اون‌ور آب منتشر بشه.

پس مسئله مهم امکانی بود که از طریق نشر در تبعید تا حدی و تاکید می کنم تاحدی، فراهم شد تا نویسندگان ایرانی بتونن آثارشون رو در بیرون از ایران و بدون سانسور منتشر کنن. مثلا در همان سال‌ها «روضه قاسم» نوشته امیرحسن چهل‌تن هم در آلمان منتشر شد و بعدها در ایران بازچاپ شد. از این مثال‌ها می‌شود بسیار مطرح کرد که در اینجا فرصت

اون نیست. اما صحبت در مورد به چالش کشیدن سانسور، بدون در نظر گرفتن امکانات محدود ناشران فارسی به طور کلی و ناشران فارسی در تبعید و سطح نازل کتابخوانی ما ایرانی ها ممکن نیست. به عنوان نمونه زندگی مادی آقای مسعود فیروزآبادی که تمام وقت در حوزه نشر فارسی کار می کرد، یه‌جورهایی به دلیل همین سطح نازل کتابخوانی، قربانی شد. او چندبار ورشکست شد و حتی خانه‌ای را که قبل از راه‌اندازی نشر آرش خریده بود از دست دا

منبع: متن منتشرنشده؛ فایل ارائه‌شده به ماهنامهٔ بانگ

در گفت‌وگو با پروانه حسینی: «زن روی دیوار، زن در خیابان» – منازعه بر سر روایت زنانگی

پژوهشی درباره دیوارنگاره‌های تهران نشان می‌دهد که زنان نه‌فقط کمتر از مردان دیده می‌شوند، بلکه اغلب در مجموعه محدودی از نقش‌ها –مادر، همسر، مراقب و بازمانده – بازنمایی می‌شوند. اما در همان خیابان‌ها، زنان و دختران با حضور روزمره، پوشش، حرکت، صدا و شیوه استفاده از فضای عمومی، تصویر دیگری از خود می‌سازند. پروانه حسینی در این گفت‌وگو از فاصله میان این دو روایت سخن می‌گوید: تصویر تثبیت‌شده‌ای که از بالا بر دیوار شهر نقش می‌بندد و تصویر زنده و متکثری که زنان از پایین و با زندگی روزمره خود می‌سازند.

پژوهشی که مرکز مطالعات و برنامه‌ریزی شهر تهران درباره دیوارنگاره‌های پایتخت انجام داده نشان می‌دهد زنان حضور برجسته‌ای روی دیوارهای شهر ندارند. آیا همین کم‌بودن حضور زنان نیز بخشی از روایتی است که شهر از زن ارائه می‌دهد؟

پروانه حسینی: اینکه در میان صد دیوارنگاره بررسی‌شده فقط پانزده اثر حاوی تصویر یا نمادی از زنان بوده، به‌خودی‌خود معنادار است؛ چون درباره دیوارهای شهر و فضای عمومی صحبت می‌کنیم؛ فضایی که زنان در زندگی واقعی هر روز در آن حضور دارند.

وقتی سهم زنان در تصویر رسمی این فضا تا این اندازه کمتر از مردان است، این پرسش مطرح می‌شود که در سیاست رسمی بازنمایی شهر، اساساً چه کسی سوژه اصلی فضای عمومی تصور می‌شود؟

از منظر مطالعات جنسیت، می‌توان این مسئله را در ارتباط با یک تقسیم‌بندی قدیمی و جنسیتی میان فضای خصوصی و فضای عمومی دید؛ تقسیم‌بندی‌ای که در آن خانه و خانواده بیشتر به زن و عرصه عمومی بیشتر به مرد نسبت داده می‌شود.

به عبارت دیگر، مرد به‌عنوان سوژه طبیعی عرصه عمومی تصور می‌شود، درحالی‌که زن برای حضور در این عرصه گویی نیازمند یک دلیل، نقش یا هویت خاص است.

بنابراین، پیش از آنکه حتی بپرسیم زنان چگونه بازنمایی شده‌اند، خود کم‌بودن حضورشان در تصویر شهر حامل یک پیام است؛ گویی مرد سهم بیشتری از فضای عمومی و از حق دیده‌شدن در آن دارد، درحالی‌که جایگاه اصلی زن همچنان در ارتباط با خانه، خانواده و حوزه خصوصی تعریف می‌شود.

وقتی زنان وارد این روایت تصویری می‌شوند، چگونه دیده می‌شوند؟ آیا زن بیشتر در نسبت با دیگری تعریف می‌شود تا به‌عنوان فردی مستقل؟

پروانه حسینی: آن‌طور که این پژوهش نشان می‌دهد، زنان عمدتاً در نقش مادر، همسر، مراقب، بازمانده یا «مادر مقاومت» ظاهر می‌شوند. اینجا با نوع دیگری از انتخاب مواجهیم.

البته مسئله مادر یا همسر بودن یا مراقبت‌کردن نیست. اینها بخش‌های مهمی از تجربه بسیاری از زنان هستند. مسئله زمانی اهمیت پیدا می‌کند که این نقش‌ها به اصلی‌ترین صورت‌های مشروع و قابل رؤیت زن تبدیل شوند.

در این نوع بازنمایی، زن اغلب در نسبت با شخص دیگری تعریف می‌شود: مادر کسی است، همسر کسی است، مراقب کسی است یا فقدان فرد دیگری را نمایندگی می‌کند؛ مانند مادر شهید.

آنچه کمتر دیده می‌شود، زن به‌عنوان فردی مستقل و یک کنشگر است: زن دانشجو، پژوهشگر، معلم، کارگر، مدیر، ورزشکار، هنرمند یا حتی صرفاً یک شهروند زن که مستقل از شخص دیگری در شهر زندگی می‌کند و حق دارد در آن حضور داشته باشد. این تصویر کمتر دیده می‌شود و زن بیشتر در چارچوب همین نقش‌های جنسیتی تعریف شده است.

این انتخاب و حذف چه چیزی درباره تصویر «زن مطلوب» به ما می‌گوید؟

پروانه حسینی: به نظر من، این نشان‌دهنده یک شکاف بسیار مهم میان «زن مطلوب» در سیاست رسمی بازنمایی و زنانی است که در جامعه واقعی زندگی می‌کنند. این فاصله البته جدید نیست، اما در سال‌های اخیر، به‌خصوص پس از جنبش «زن، زندگی، آزادی»، بسیار آشکارتر شده است.

آنچه در عرصه عمومی می‌بینیم، زنانی یکدست و همگون نیستند. زنانی متعلق به نسل‌ها، طبقات، حرفه‌ها و شیوه‌های زندگی مختلف را می‌بینیم. زنان در دانشگاه، محیط کار، هنر، ورزش و عرصه‌های مختلف اجتماعی حضور دارند و این حضور بیشتر دیده می‌شود. بخش مهمی از این حضور نیز همراه با عاملیت است؛ یعنی زنان نه‌فقط در شهر حضور دارند، بلکه می‌خواهند خودشان درباره اینکه چگونه حضور داشته باشند و چگونه دیده شوند تصمیم بگیرند.

به همین دلیل شاید بتوانیم از یک تقابل بسیار معنادار صحبت کنیم: زن واقعی در خیابان و زنی که تصویرش بر دیوار خیابان نقش بسته است. زنی که شهروندان در خیابان می‌بینند بسیار متکثرتر، مستقل‌تر و دارای عاملیت است، اما تصویری که روی دیوار منعکس می‌شود، بسیار محدودتر، ازپیش‌تعریف‌شده‌تر و کلیشه‌ای‌تر است. در سال‌های پس از «زن، زندگی، آزادی» این تناقض بسیار آشکارتر شده است.

با وجود تداوم سازوکارهای مختلف برای کنترل زنان، امکان تحمیل یک الگوی هم‌شکل‌کننده، از جمله در زمینه حجاب، نوع پوشش، رنگ و شکل آن، نسبت به گذشته کمتر شده است. دست‌کم سیاست‌گذار شهری کمتر از گذشته می‌تواند چنین

الگویی را تحمیل کند. در فضای عمومی مقاومت بیشتری وجود دارد و تلاش برای متحدالشکل‌کردن زنان با چالش بیشتری مواجه شده است.

در چنین شرایطی، به نظر می‌رسد عرصه بازنمایی رسمی اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کند؛ از دیوارنگاره‌ها و بیلبوردها گرفته تا پوسترها و دیگر تصاویر شهری.

پس می‌توان گفت منازعه فقط بر سر حضور زن در فضای عمومی نیست، بلکه بر سر این هم هست که چه کسی حق دارد تصویر او را تعریف کند؟

پروانه حسینی: سیاست‌گذار شهری همچنان تلاش می‌کند و می‌تواند تلاش کند که تعیین کند چه تصویری از زن بر دیوار همان خیابان‌ها ظاهر شود. اینجاست که بازنمایی دیگر صرفاً مسئله‌ای هنری نیست. بازنمایی می‌تواند بخشی از فرایند تعریف امر مطلوب و مشروع باشد: چه کسی باید دیده شود؟ چگونه باید دیده شود؟ و چه شکل‌هایی از زنانگی باید حضور کمتری در تعریف رسمی شهر داشته باشند؟

بنابراین، به نظر من «زن مطلوب» در این تصاویر از دو طریق شناخته می‌شود: هم از طریق غیبت و هم از طریق نوع حضور. از یک طرف، زنان بسیار کمتر از مردان در تصویر رسمی فضای عمومی حضور دارند؛ از طرف دیگر، وقتی حضور دارند، بیشتر در نقش‌های خاص و مورد تأیید بازنمایی می‌شوند.

این در حالی است که واقعیت اجتماعی شهر، به‌ویژه تجربه سال‌های اخیر، تصویر بسیار متکثرتری از زنان به ما نشان می‌دهد؛ زنانی که هم در فضای عمومی حضور دارند و هم بسیاری از آنها می‌خواهند خودشان درباره هویت، نقش اجتماعی و شیوه دیده‌شدنشان تصمیم بگیرند و با آنچه در خیابان هستند، خود را به تصویر می‌کشند.

غیبت دختران نوجوان و جوان در این دیوارنگاره‌ها چشمگیر است؛ درست همان نسلی که حضورش در خیابان آشکارتر شده. این غیبت را چگونه می‌خوانید؟

پروانه حسینی: به نظر من، غیبت زنان و دختران جوان و نوجوان در این دیوارنگاره‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد، چون دقیقاً درباره نسلی صحبت می‌کنیم که در سال‌های اخیر حضورش در فضای عمومی بسیار آشکارتر شده است.

منظور فقط این نیست که تعداد بیشتری از دختران و زنان جوان را در خیابان می‌بینیم. مسئله مهم‌تر، چگونگی حضور آنها در فضای عمومی است: نوع پوشش و زبان بدنشان، شیوه حرکتشان در شهر، نحوه استفاده از فضای شهری و حتی تصاحب فضای عمومی تغییر کرده است.

برای مثال، زنان و دختران جوان و نوجوانی را می‌بینیم که در خیابان اسکیت‌سواری می‌کنند؛ زنان موتورسوار را بیشتر می‌بینیم؛ زنان و دخترانی را می‌بینیم که در فضای عمومی آواز می‌خوانند و جوانانی که با نوع پوشش و زبان بدنشان متفاوت از الگوهای رسمی ظاهر می‌شوند.

این حضور آشکارتر و بیشتر به چشم می‌آید و همین افراد تعریف‌های قبلی از اینکه زن چگونه باید در فضا حضور داشته باشد را به چالش می‌کشند. من از نوعی «سرکشی روزمره» صحبت می‌کنم؛ عبور از مرزهایی که برای مدت طولانی تعیین شده بودند و اکنون بیشتر می‌بینیم که نسل جوان و نوجوان از آنها عبور می‌کند.

این موضوع به‌خصوص پس از جنبش «زن، زندگی، آزادی» آشکارتر شده است. یکی از ویژگی‌های مهم این دوره، عاملیت زنان، به‌ویژه نسل جوان و نوجوان، در تعریف خودشان است.

این نسل دیگر نمی‌خواهد در تصاویر مطلوبی که رسانه‌ها، دیوارنگاره‌ها یا دیگر سازوکارهای بازنمایی برای او ساخته‌اند، بگنجد؛ خودش را به تصویر می‌کشد.

از این منظر شاید بتوان فهمید چرا بازنمایی زنان و دختران جوان برای نظام رسمی بازنمایی دشوارتر شده است. اگر بخواهند دختر جوان امروز را همان‌گونه که واقعاً در شهر حضور دارد نشان دهند، نمی‌توانند فقط چهره او را نشان دهند و بقیه ویژگی‌هایش را حذف کنند: نوع پوشش، حرکت‌ها، فعالیت‌ها، صدا، روابط و رابطه‌اش با فضای عمومی. همه اینها بخشی از هویت اجتماعی‌ای است که او از خودش نشان می‌دهد و به‌آسانی نمی‌توان آن را در قالب‌های موجود گنجاند.

به همین دلیل، اگر عاملیت زن و دختر جوان و شیوه‌های جدید حضور او در فضای عمومی حذف شود، تصویر حاصل در نهایت ناقص و حتی کاریکاتوری خواهد بود. ممکن است تصویر یک دختر جوان را روی دیوار قرار دهیم، اما اگر همه آن چیزهایی را که تجربه نسلی او را می‌سازند حذف کنیم، در واقع خود او را بازنمایی نکرده‌ایم؛ تصویری ساخته‌ایم که با زندگی واقعی او فاصله بسیار زیاد و حتی تناقض و تضاد دارد.

اینجاست که تقابل میان «زن در خیابان» و «زن روی دیوار خیابان» به‌خوبی گویا می‌شود. ممکن است دختر جوانی که از تصویر رسمی شهر غایب است، درست از کنار همان دیوار با اسکیت عبور کند یا زن جوانی با موتور از کنار تصویر بگذرد که تعریف کاملاً متفاوتی از زنانگی ارائه می‌دهد. در چنین لحظه‌ای، خود خیابان محل برخورد دو روایت از زن است: روایتی که بر دیوار تثبیت شده و روایت زنده‌ای که در مقابل آن در حرکت است.

اینجا می‌خواهم به مفهوم «حق بر شهر» نیز اشاره کنم که به نظرم اهمیت زیادی دارد. حق بر شهر فقط به این معنا نیست که زنان کجا اجازه ورود به خیابان یا استفاده از امکانات شهری را دارند. حق بر شهر یعنی حق حضور، حق استفاده از فضای عمومی، حق شنیده‌شدن و دیده‌شدن و حق مشارکت در ساختن تصویر و معنای شهر.

اگر زنان نیمی از شهروندان یک شهرند و در ساختن زندگی روزمره آن مشارکت دارند، باید بتوانند خودشان را در تصویر آن شهر ببینند، نه فقط تصویری را که سیاست‌گذار از «زن مطلوب» ساخته است.

بنابراین، در کنار حق بر شهر، می‌خواهم از «حق بازنمایی» نیز صحبت کنم؛ حق اینکه زنان و دختران بتوانند تصویر واقعی، متکثر و حتی تصویر مطلوب خودشان از زن‌بودن را در فضای عمومی ببینند، نه اینکه تنها با تصویری مواجه شوند که دیگری یا سیاست‌گذار رسمی از آنها ساخته است.

از این جهت، این منازعه فقط بر سر حجاب یا حتی حضور زنان در خیابان نیست. در سطحی عمیق‌تر، منازعه بر سر «حق تعریف‌کردن» است: چه کسی زن را تعریف می‌کند؟ چه کسی تعیین می‌کند چه نوع زنی شایسته دیده‌شدن است؟ و چه کسی اختیار تصویر زن را در فضای عمومی دارد؟

به نظرم نسل جوان، زنان و دختران، با حضور هرروزه خود پاسخی عملی به این پرسش‌ها می‌دهند. آنها نه‌تنها می‌خواهند در شهر حضور داشته باشند، بلکه در بسیاری از موارد با شیوه حضورشان، حق خود بر شهر و حق بازنمایی خودشان را مطالبه می‌کنند و به دست می‌آورند.

دیوارنگاره‌ها در این معنا فقط تصویر نیستند؛ آیا می‌توان گفت از طریق آنچه نشان می‌دهند و آنچه حذف می‌کنند، در ساختن یک روایت رسمی از زن مشارکت دارند؟

پروانه حسینی: فکر می‌کنم دیوارنگاره را نمی‌توان صرفاً یک محصول هنری یا فرهنگی دانست، به‌خصوص وقتی درباره مجموعه‌ای از دیوارنگاره‌های رسمی یک شهر صحبت می‌کنیم. دیوار شهر با دیوار یک گالری یا موزه فرق دارد. ما انتخاب نمی‌کنیم که این تصاویر را ببینیم؛ آنها بخشی از زندگی روزمره شهروندان و محیط بصری شهری هستند.

بنابراین، این تصاویر به ما می‌گویند چه کسی در روایت رسمی شهر حضور دارد و چه کسی کمتر دیده می‌شود. از منظر جنسیت، اگر مردان سهم بسیار بیشتری از فضای تصویری شهر داشته باشند و زنان عمدتاً در نقش‌های محدودی مانند مادر، همسر و مراقب دیده شوند، این تصاویر می‌توانند یک نظم جنسیتی خاص را طبیعی جلوه دهند؛ نظمی که در آن مرد سوژه اصلی فضای عمومی است و حضور زن به نقش‌های خاصی مشروط می‌شود.

اینجا مفهوم «غیبت» نیز اهمیت دارد. غیبت به اندازه حضور مهم است. باید بپرسیم: زن ورزشکار کجاست؟ هنرمند، پژوهشگر، کارگر، دختر نوجوان و زنان جوان کجا هستند؟

فضای عمومی فقط از طریق آنچه نشان می‌دهد معنا تولید نمی‌کند؛ از طریق آنچه نشان نمی‌دهد نیز معنا می‌سازد. اگر با نگاه انتقادی به موضوع نگاه کنیم، رابطه میان غیبت و قدرت مسئله بسیار مهمی است.

باز به مفهوم حق بر شهر برمی‌گردم؛ حقی که هم شامل استفاده از خیابان، پارک، مترو و دیگر فضاهای عمومی است و، مهم‌تر از آن، حق مشارکت در ساختن تصویر و معنای شهر. بنابراین، حق دیده‌شدن و حق بازنمایی نیز بخشی از آن است. زنان باید بتوانند خودشان را در تصویر شهر، با تنوع واقعی زندگی و با فردیت و عاملیت خودشان ببینند.

در برابر این روایت رسمی، خود زنان با زندگی روزمره‌شان چه روایت دیگری از زن در شهر می‌سازند؟

پروانه حسینی: همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردم، در کنار تصویر رسمی، تصویر دیگری نیز وجود دارد که زنان و دختران هر روز با حضور خود در شهر از خودشان می‌سازند.

زنانی با لباس‌ها و پوشش‌های متنوع، با زبان بدن، حرکت‌ها، صدا و شیوه استفاده از فضای عمومی، خودشان تولیدکننده تصویر زن در شهر هستند. این تصویر، برخلاف تصویر روی دیوار، ثابت نیست؛ زنده، متکثر و دائماً در حال تغییر و رشد است.

شاید یکی از مهم‌ترین منازعات امروز میان همین دو تصویر باشد: تصویری که از بالا بر دیوار شهر ثبت می‌شود و تصویری که زن از پایین، با زندگی روزمره خود در همان شهر می‌سازد.

در نهایت، دیوارهای شهر تنها بخشی از زنان را نشان می‌دهند و تصویری ناقص ارائه می‌کنند. تصاویر رسمی، تصویر کاملی از زنان جامعه نیستند. تصویر واقعی زنان جامعه، تصویری است که زنان هر روز با حضورشان در شهر می‌سازند.

این مصاحبه که توسط حسین نوش آذر انجام شده، پیش از این از رادیو زمانه پخش شده بود. متن کامل آن اکنون به شکل پرسش و پاسخ در بانگ منتشر شده است.

منبع:

https://baangnews.net/29001

ماده ۲۷ طرح مقابله با نفوذ؛ تهدیدی تازه برای آزادی نویسندگان و هنرمندان در ایران

تصویب ماده ۲۷ طرح «مقابله با نفوذ سرویس‌های اطلاعاتی و دولت‌ها یا نهادهای بیگانه» در مجلس شورای اسلامی، نگرانی‌هایی درباره آزادی آفرینش ادبی و هنری در ایران برانگیخته است. این ماده با پیش‌بینی مجازات‌های سنگین برای برخی فعالیت‌های فرهنگی، از جمله تولید و انتشار کتاب، فیلم و موسیقی، امکان پیگرد تولیدکنندگان و منتشرکنندگان آثار را فراهم می‌کند. هوشنگ پوربابایی، وکیل دادگستری، هشدار داده است که ابهام‌های این مصوبه می‌تواند مرز میان فعالیت مستقل فرهنگی و همکاری با عوامل بیگانه را مخدوش کند.

بر اساس گزارش خبرآنلاین در ۱۱ آبان ۱۴۰۵، ماده ۲۷ که یک روز پیش از آن به تصویب مجلس رسید، فعالیت‌های فرهنگی و هنری تحت حمایت، هدایت، آموزش یا راهبری «کارگزار بیگانه» را مشمول شش ماه تا پنج سال محرومیت از حقوق اجتماعی می‌کند.

این ماده همچنین آثاری را دربرمی‌گیرد که احکام دینی را زیر سؤال ببرند، تصویری «ناروا و خلاف واقع» از جامعه و دستاوردهای انقلاب ارائه دهند یا با قصد مقابله با نظام و آموزه‌های اسلامی منتشر شوند. برای برخی عوامل تولید و انتشار چنین آثاری، محرومیت‌های حرفه‌ای و جریمه‌های سنگین مالی پیش‌بینی شده است.

ابهام در تعریف جرم و امکان توقف تولید آثار

هوشنگ پوربابایی در بررسی حقوقی این مصوبه گفته است که ماده ۲۷ دو رفتار متفاوت را در یک حکم گرد آورده است: همکاری فرهنگی تحت هدایت عوامل خارجی و تولید آثاری با محتوای انتقادی یا مغایر معیارهای تعیین‌شده.

به اعتقاد او، عبارت‌های کلی و تفسیرپذیر این ماده با اصل قانونی بودن جرم و مجازات و ضرورت تعریف روشن رفتار مجرمانه تعارض دارند. او همچنین نسبت به تعیین مسئولیت کیفری بدون تصریح کافی به علم و سوءنیت افراد هشدار داده است.

یکی دیگر از موارد بحث‌برانگیز، تبصره دوم ماده ۲۷ است که بر اساس آن دادستان موظف می‌شود با ارائه مستندات ضابطان، از ادامه تولید اثر جلوگیری کند. پوربابایی این اقدام را با اصل برائت و تضمین‌های قانون اساسی ناسازگار می‌داند.

پیامدها برای ادبیات و نشر مستقل

دامنه ماده ۲۷ به سینما محدود نیست و تولید و انتشار کتاب را نیز شامل می‌شود. از این رو، ابهام در تعریف محتوای مجرمانه می‌تواند برای نویسندگان، ناشران و فعالان مستقل فرهنگی نیز پیامدهایی داشته باشد.

پوربابایی خواستار تعریف دقیق «کارگزار بیگانه»، حذف یا اصلاح مقررات ناظر بر محتوای آثار و کنار گذاشتن امکان توقف تولید پیش از رسیدگی قضایی شده است.

ماده ۲۷ در مجلس تصویب شده، اما تصویب مجلس به‌تنهایی به معنای لازم‌الاجرا شدن آن نیست.

منبع:

خبرآنلاین، گزارش نرگس کیانی، ۱۱ آبان ۱۴۰۵؛ گزارش تصویب ماده در خبرگزاری تسنیم، ۱۰ آبان ۱۴۰۵.

منبع:

https://baangnews.net/29447

چند شعر کوتاه از زیبا کرباسی: برگرفته از نامه‌های خصوصی بهادر دررانی و آهو حسانی

۱

تو آنجا بودی عشق من

هر گاه کاغذ به خمیازه می‌افتاد
از شباهت شنبه و یکشنبه
به کدام یک شبیه ترند می‌رسید
به شب
به تاریکی خیره می‌شد و
می‌ترسید
تو آنجا بودی عشق من
تا از حکمت
لقمانی نصیب مان کنی
تو قلب بودی
می‌گفتی قوت و شعر

اجزایش را از هوا جمع می‌کرد
و صدا
لب تکانی‌ها را
تا درخت پرتقال
برگ‌های تازه‌اش را
به گونه‌های مان بمالد
به وقت روبوسی

۲

توان در توان

منزه از جعل
منزه از دروغ
روی زبانم آب می‌شوند
فرشته‌های برف
دوباره اشتهایم را به اژدها بست شعر
شور می‌خواهم شاد افزون
شگون زاد
ای مکتب تبریز
صفا می‌خواهم ربانی ملکاتی
ای معرفت

فهم می‌خواهم
خللص
درست حال
ای قلب
توان در توان در توان کلمه می‌خواهم
ای دوست
و این خط آفتاب که می‌نویسد روح
و آب زیر پوست می‌دود
تا جسمیتی یابد عشق

۳

نجابتت را حفظ کن‌ای آسمان حبیب

هد هد لب‌های توام
حتی اگر ابراز کنی با لهجه‌ی گرگ نامم را
و گوشه‌ی بلند آه را کشیده تر از آبی‌های پریشان قلمم
بچرخانی
مثل عشق بگردی دور یک حرف
و بر سر حرفت بمانی
فائقم
و دیگر نمی‌ترسم

از این که بگویم گذشته دروغی بزرگ به نام انقلاب بود
که توفیق اجباری یافت
و خوشبختانه شد
نجابتت را حفظ کن‌ای آسمان حبیب
سوراخ ندارد توپ ما
فرسنگ‌ها دور از ابتذال باد
فرهنگ سرزمین ما
وقتی دخالت عمیقی دارد
صدای نرم و دلخواهم
در تخم تازه‌ی چند قو
دل قوی دار
دوست من

منبع:

https://baangnews.net/29316

دو شعر از کتی زری بلیانی

وطنم

مرا صدا نکن که من دور افتاده از وطنم
لب فرو بسته پر از واژه‌های روشنم
مرا صدا نکن گرچه آرامم
موج غم نشسته در خیال پیرهنم

نگاه کن چگونه درد عبور کرده از فلس‌هایم
در تن ماهی بدنم

از هر چه بود و هست دور شده‌ام
لب مرز رژه می‌روند پاهایم
می‌بینم صورتی آشنا، تصویری نو از دشمنم

سکوت کرده‌ام، سفر کرده صدایم در روز مرگ سخنم
در خیابانی آشنا کنار خانه‌ام
بی‌مغز می‌روم، به خیالم هنوز در وطنم
به خیالم هنوز در وطنم

تا یک‌دم زندگی

دلتنگ آزادی
صورتم را با صورتت عوض می‌کنم
تا با هم لبخند بزنیم

تا در این بی‌قراری ناپایدار
تار عنکبوت درد را بدریم

تا تمام پل‌های کاغذی ذهنت
مستی دستانم را دراز می‌کنم
کاش غبار سال‌ها را از دلت
از جانت بتکانم

ما باز درختان اندیشه می‌شویم
تا روزی که حتمن می‌آید
تا یک‌دم زندگی
تا طعم آزادی

تقدیم به آن‌ها که در کف خیابان از دست دادیم‌شان. بی‌فرصتی برای زندگی

منبع:

https://baangnews.net/29105

علی صبوری: واپسین کلام

در سرزمینی که تاریکی راه نفس را بسته و سوگواران در ویرانه‌ها به جست‌وجوی کشتگان خویش‌اند، چگونه می‌توان هنوز آزادی را صدا زد؟ علی صبوری در شعر «واپسین کلام»، با تصویرهایی از آشیانه‌های سوخته، گورهای ناپیدا و قلبی بی‌قرار، سوگ وطن را به جست‌وجویی دردناک برای آزادی پیوند می‌زند؛ آزادی‌ای که هم دور است و هم نزدیک. این شعر را بشنوید؛ مویه‌ای که در واپسین کلامش، نام آزادی را زنده نگه می‌دارد.

لبخندی بر لبان آسمان نیست
لبخندی بر لبان زمین
با این‌همه ستارگان ریخته بر خاک
لبخندی بر لبان خیابان نیست
لبخندی بر لبان من
با رودبار خون که از دیده ها روان‌ست
راه بر نفس بسته است
و تاریکی ماری پیچان ، گلو را می‌فشارد

مزار کشتگان پیدا نیست
پاجوش‌های سنگ
گورستان ها را در آغوش کشیده‌اند
آشیانه های سوخته لانه‌ی جغد هاست
همچنان که دل سوخته‌ام
گندمزار برشته است
آسمانم را به زانو در آورده اند
و پرندگان
با بال‌های سوخته از آشیانه های ویران
می‌گریزند
قلبم بی‌تابانه
به صخره‌ی سینه‌ام می‌کوبد
و سوگواران در ویرانه ها
مویه کنان
در پی کشتگان خویش خاک را بو می‌کشند
ای قلب بی‌قرار!
ای جان در به در!
وطن کجاست ؟
ستم چه کرده است با تو؟
کجاست دامن مهری که گسترم برخاک ؟

بسان پلنگی زخمی
پنجه به ماه می‌کشم
و با قلبی پاشیده بر صخره‌های مهتابی
از گورستانی به گورستانی
در پی تو می‌دوم
که این همه دوری
و این همه نزدیک
ای واپسین کلام
ای آزادی

منبع:

https://baangnews.net/29554

احمد حسن‌زاده: طلوع

۱ـ سرگرد

همه مردم می‌دانستند. خبرش به مقامات هم رسیده بود. از روحانیان، خان‌ها، کدخداها و متنفذین منطقه هم پیغام داشتم. اما تا وقتی دستور از بالا نیامد، در قضیه دخالت نکردم. اتاقکم پشت ساختمان پاسگاه بود. ته‌استکانی بالا رفته بودم و داشتم سیگاری آتش می‌زدم که یکی از سربازها در زد. تلگرافی از تهران، از وزارت جنگ آورده بود. دستور اقدام داده بودند؛ هرطور که صلاح می‌دانستم. قبلاً شایستگی‌های زیادی در ماجرای خلع سلاح ایلات و سربازگیری نشان داده بودم. همان روز، جواب تلگراف را فرستادم. خواسته بودم فرصت تحقیق بدهند تا بعد راه حل ارائه کنم. تا فردای آن روز صبر کردم. جواب تلگراف آمد. باز هم گفته بودند هر طور صلاح می‌دانم، عمل کنم.

آقابابا طلوع کرده بود. مردی میانسال از دِهی پای کوه دِنا. در جوار امامزاده بست نشسته و طلوع کرده بود.

نمی‌دانم، اما شاید کمی دیر دست به کار شده بودم. کمتر از یک‌سال از ماجرای طلوع می‌گذشت. هر روز بر هواداران آقابابا اضافه می‌شد. سرعت رشد جنبش حیرت‌آور بود. می‌دانستم در برابر آزمونی سخت قرار گرفته‌ام. با افراد کمی که در اختیار داشتم، نمی‌توانستم اقدامی ضربتی انجام دهم. کار از کار گذشته بود. نمی‌شد حرکتی را که آن‌طور رو به گسترش بود، در نطفه خفه کرد؛ دیگر از پیله درآمده بود. هزاران نفر از بویراحمدی، بختیاری، قشقایی، کهگیلویه، مَمَسنی و بعضی از افراد شهرهای مجاور را به هیجان آورده بود. طلوع کرده و به حرکت پیوسته بودند. شنیده بودم مردم از سنین مختلف، تدارک می‌دیدند، در دسته‌های مختلف نظم می‌گرفتند و به حرکت درمی‌آمدند. آداب و تشریفات خاصی را رعایت می‌کردند و با شوقی غریب و به امید دیدار و کسب فیض، دریافت دستور از آقابابا و اعتراف به گناهان‌شان در محضر او، به‌سوی منزلگاهش راه می‌افتادند. همین‌که از گردنه سرازیر می‌شدند و آبادی نمایان می‌شد، حالشان دگرگون می‌گشت و با عشق و شوقی عجیب، با آواز و شعارگویان به خروش درمی‌آمدند و به‌سویش گام برمی‌داشتند و تا زمانی که آقابابا را نمی‌دیدند به از پا نمی‌نشستند. شعار طلوعیان «مال، مال‌الله» و شعرشان «مُه که، مِهر علی مِنه دلمه، دولت و مال سی چِنمه»[۱] بود.

وقتی جواب تلگراف آمد، به اتاقم برگشتم. باید فکر می‌کردم. قضیه می‌توانست خیلی خطرناک‌تر از آنچه مقامات فکر می‌کردند، باشد. باید تمام تجربه و فکرم را به کار می‌گرفتم. نیاز بود ماجرا را از نزدیک ببینم. اگر پا می‌داد، باید خودم با آقابابا حرف می‌زدم. لازم بود حالات و کردار مردم را با چشم خود می‌دیدم. تصمیم گرفتم روز بعد سری به دِه بزنم.

خوابم نمی‌برد. شب قبل هم به‌زحمت چند ساعتی خوابیده بودم. بعد از غائله غارت قلعه سمیرم، تقریباً به این وضع عادت کرده بودم. آن‌شب، زخم پشت گوشم حسابی تیر می‌کشید؛ درد زیادی داشت. دستی به زخم کشیدم. گِره‌گِره و بدترکیب بود. می‌توانستم شیاری را که گلوله ایجاد کرده بود، حس کنم. همیشه وقتی دست می‌کشیدم، حس می‌کردم؛ همیشه هم دست می‌کشیدم. در تمام سال‌های بعد از غائله، بعد از کشته شدن هم‌قطارهایم توی قلعه و آن کشتار وحشیانه، خواب درست به چشمانم نیامده بود. قدم‌به‌قدم و هوشیار گام برداشته بودم. آرام و با برنامه و یکی‌یکی همه فرماندهان را راضی کرده بودم و انتظار کشیده بودم تا مرا دوباره به بویراحمد بفرستند. اما حالا کاملاً مطمئن نبودم شستن خون با خون کار درستی است یا نه؟ نمی‌توانستم با خودم یک‌دل باشم، گرچه انتقام در انتهای وجودم شعله می‌کشید، ولی روپوشانده بود. سعی می‌کردم بر

خود مسلط باشم و به آن شعار رنگ‌باخته‌ای که خاص وظیفه‌شناسی مبتذلم بود، همان شعاری که در تمام سال‌های خدمتم مرا احاطه کرده بود، پایبند باشم. حالا دیگر آن‌قدرها جوان نبودم و سر پرشور نداشتم. در عوض گمان می‌کردم فراست بیشتری دارم و باید کارها را با شایستگی فکری بیشتری به انجام برسانم. حالا دیگر معنای انتقام برایم کشتن یک یا صد نفر نبود. می‌خواستم ریشه شرارت را بخشکانم. شرارت؟ اما هنوز به درستی نمی‌دانستم ریشه شرارت را کجا جست‌وجو کنم. حتی نمی‌دانستم آیا ماجرایی مثل طلوع واقعاً شرارت نام دارد یا نه.

ساعت چهار صبح بود. بیدار بودم. داشتم به نامه دکتر نگاه می‌کردم. خواسته بود سریع‌تر به تهران بروم. می‌خواست دوباره معاینه‌ام کند. مطمئن بودم چیزی بیشتر از معاینه در کار بود. شاید چون باقی‌مانده گلوله در جمجمه‌ام به حرکت درآمده بود. شاید دکتر می‌دانست حالا وقت حرکتش رسیده. وقتش رسیده بود. فواصل بین دردها روز به روز کمتر می‌شد. گاهی تا سر حد بی‌هوشی می‌رفتم. سر و صدایی از سربازخانه بلند شد. همیشه و هر لحظه انتظار حمله داشتم؛ انتظار غارت و دستبرد و کشت و کشتار. امری عادی بود. مثل شاشیدن و ریدن؛ گرچه بعد از طلوعِ آقابابا همه جور جرم، جنایت، غارت و شرارتی

کمتر شده بود. به سرعت کَمری‌ام را مسلح کردم و بیرون زدم. سربازها وحشت زده گِرد یکی از هم‌قطارهاشان جمع شده بودند. بی‌اندازه ترسیده بود. زار زار گریه می‌کرد. می‌گفتند خوابِ بد دیده، چندین‌بار فریاد کشیده و بعد هم به گریه افتاده است. سربازهای دیگر را به سربازخانه و سر پست‌هایشان فرستادم. سرباز را به دفتر بردم. به او استکانی چای و چند دانه مسقطی دادم. کمی آرام شد. خواب دیده بود پاسگاه از یک طرف مورد حمله شیرها قرار گرفته و از طرف دیگر گرفتار آتش شده است. در این میان، مردی با ردای سفید سر رسیده، پاسگاه را نجات داده بود. خودش نمی‌فهمید، اما می‌دانستم منقلب شده است. یک چیزی تو خواب منقلبش کرده بود. به همین‌خاطر گریه می‌کرد، اما نمی دانست چرا؟

روز بعد، جیپ را روشن کردم و به همراه سرباز خواب‌دیده و یکی دیگر به ده مَزدَک رفتیم. آقابابا به همراه تعداد زیادی از طرفدارانش به استقبال ما آمدند. شاید گمان می‌کردند مثل باقی آدم‌ها برای طلوع کردن آمده‌ایم. آن همه آدم شگفت‌زده‌ام کرد. شاید ۳۰۰ ـ ٤۰۰ نفر. ناگهان سرباز از ماشین بیرون پرید. به سمت آقابابا که لباسی سفید به تن داشت و شال قرمزی دور گردنش بود، دست کشید و به گریه افتاد:

ـ همین آدم بود که پاسگاه را نجات داد قربان، به قرآن‌قسم همین مرد بود.

جلوی آقابابا به سجده افتاد و گفت از پیروان او خواهد شد. آقابابا کنار سرباز منقلبِ من نشست و همین‌طور که دست به سرش می‌کشید، اورادی خواند. سرباز کم‌کم از گریه دست کشید و آرام شد. آقابابا با مهربانی و تبسم به من نگاه کرد.

ـ باید به گناهانش اعتراف کند سرگرد، شما اجازه می‌دهید؟

ـ اجازه ما هم دست شماست آقابابا، ما مدیون شما هستیم.

ـ مدیون حقیر؟

ـ از وقتی شما طلوع کرده‌اید، زحمت ما کمتر شده. انگار جرم و جنایت یک افسانه‌ای بوده که تو کتاب‌ها آمده.

آقابابا لبخند زد و تسبیح کشید. ناگهان جمعیت به جوش و خروش آمد، تکبیر و صلوات گفتند. سرباز را بلند کردند و حلقه‌ای شکل دادند. می‌چرخیدند و پشت سر هم، با صدای بلند می‌خواندند: «مال مال‌الله...» دیدم سرباز از خود بی‌خود شده و با آنها دَم گرفته. هرازگاهی روی زانو می‌نشست و گریه می‌کرد. جمعیت دوباره بلندش می‌کرد و با هم می‌چرخیدند و شعار می‌دادند.

قبل از اینکه سرباز را برای اعتراف به گناهانش به سیاه‌چادر آقابابا ببرند، با مهربانی جلویشان را گرفتم. متوجه شدم آن یکی سرباز هم حسابی تحت تأثیر قرار گرفته است. کافی بود اجازه می‌دادم هم‌قطارش به چادر برود؛ آن وقت این یکی برای همه تعریف می‌کرد و هیچ بعید نبود وقتی روز بعد از خواب برمی‌خواستم، پادگان را خالی می‌دیدم و باید در مراسم آقابابا پیدایشان می‌کردم:

ـ آقابابا، این سرباز غسل نکرده، وضو ندارد. اجازه بدهید به پادگان برگردد، حمام کند و با لباس شخصی شرفیاب شود. هر چه باشد، الان لباس دولت به تن دارد. فردا شخصاً این جوان را آراسته، خدمتتان می‌آورم.

ـ حرف حساب است. خدا به خاطر لطفی که به این جوان می‌کنید، پاداشتان می‌دهد.

همگی مریدانش فریاد زدند: «انشاءالله.»

در راه برگشت، سرباز سر به پایین داشت و هر از گاهی اشک‌هایش را با بال آستین خشک می‌کرد. چیزی نگفتم. آن یکی هم ساکت بود. هر دو انگار عوض شده بودند. همین‌که به پادگان رسیدیم، دستور دادم همه به خط شوند. سرباز منقلب را آوردم جلوی جمع و خواباندم زیر گوشش. بعد دیگر اختیار

دست خودم نبود. تا می‌خورد، او را زدم. فریاد می‌زدم: «حالا برای من منقلب می‌شوی پدرسوخته؟ بی‌شرف، آبروی هر چه سرباز را بردی، گول یک آدم دغلکار را می‌خوری؟ یک آدم قانون‌شکن؟ آشغال بوگندو، مادرت را به عزایت می‌نشانم...»

انگار به جنون رسیده بودم. سرباز التماس می‌کرد و من ول‌کن نبودم. تقریباً از هوش رفته بود که دست کشیدم. دستور دادم ببرندش بازداشتگاه. بعد جلوی همه حکمش را نوشتم. او را به جرم همکاری با اشرار به دادگاه نظامی معرفی کردم. دادم حکم را با صدای بلند برای بقیه خواندند. همه تو کشیده بودند. نفس از کسی در نمی‌آمد. همان روز با یکی از سربازها ـ دستبند به‌دست ـ فرستادمش مقر ارتش در شیراز.

وقتی به اتاقکم برگشتم، تمام تنم می‌لرزید. پس اوضاع این‌طور بود. تأثیری وحشتناک و منقلب کننده. باورم نمی‌شد زیر گوشم یک همچین هیولایی سربرآورده باشد. همه چیز را خیلی دست‌کم گرفته بودم. اگر جلو آقابابا گرفته نمی‌شد، می‌توانست یک کشور را تکان دهد. فردای آن روز پیکی برای آقابابا فرستادم و پیغام دادم سرباز مذکور بیماری سختی گرفته و به همین خاطر، برای درمان سریعاً به اصفهان منتقل شده است. نمی‌خواستم جای شک و سوءظن باقی بگذارم. نمی‌خواستم

مردم را علیه دولت تحریک کنم. حتی خان‌ها هم تو کشیده بودند. آن سال هیچ حرفی از بهره مالکانه، شاخشُماری، دیدنی، رشوه، دزدی، سهم عَلَفچَر و... نبود. یعنی هیچ خانی جرئتش را نداشت چیزی بخواهد. من هم تا اطلاع ثانوی سربازگیری را عقب انداختم. طرفداران آقابابا حالا دیگر همه‌جا بودند و مخالف یا مخالفان را بیچاره می‌کردند. تصمیم گرفتم با خان‌ها، روحانیان و سران طوایف و متنفذینی که بعد از طلوع متضرر شده بودند؛ اما حالا جرئت اعتراض نداشتند، جلسه‌ای ترتیب دهم. افرادی را توی ذهنم گلچین کردم، مؤثرترین‌ها و متنفذترین‌ها را. دعوتشان کردم و سفره‌ای رنگارنگ ترتیب دادم.

بعد از شام حضرات پیشنهاد کردند آقابابا را دستگیر، زندانی و اعدام کنم! خیلی سراسیمه بودند. معلوم بود به وحشت افتاده‌اند. با پیشنهادشان اکیداً مخالفت کردم. سعی کردم همه ابعاد قضیه را برایشان روشن کنم و دعوتشان کنم به هم‌فکری بیشتر. باید جلوی هر کار عجولانه‌ای را می‌گرفتم. یک حرکت و حرف اشتباه می‌توانست همه چیز را به مخاطره بیندازد. به آنها گفتم: «آقایان صبور باشید. این‌طور نمی‌شود. چیزی که شما از من می‌خواهید، نهایت کمک به رسالتش است. اگر آقابابا دستگیر یا زندانی شود و یا بدتر از همه این‌ها کشته شود، قهرمانی نامی و

پیری صاحب کرامت و معجزه می‌شود. اثر تحریک و شورش تلخ او سال‌ها به‌جا می‌ماند. چرا اولین چیزی که به ذهنتان می‌رسد، کشتن است؟ فکر می‌کنید با مرگ او همه‌چیز تمام می‌شود؟ تخم خطرناکی که او پاشیده، ریشه می‌دواند و فراگیر می‌شود. لطفاً توجه داشته باشید، این‌طوری از او یک امامزاده می‌سازیم، یک مَزدَک ثانی. یک قهرمان برای بویراحمدی‌ها که هیچ، سایر شهرها و مناطق اطراف هم او را الگوی خودشان قرار می‌دهند و آن‌وقت ما به جای درگیری با یک روستا باید با کل جنوب شاید هم با کل کشور درگیر شویم. شما که رعیت خودتان را بهتر از بنده می‌شناسید. بقیه ولایات هم کنار بکشند، بویراحمدی‌ها دست بردار نیستند. اگر روی دنده غیرت و غیرت‌کشی بیفتند، هیچ چیز جلودارشان نیست. حالا شما بیایید یکی را که آن‌قدر بهش اعتماد و اعتقاد و ارادت دارند، جلو چشمشان از بین ببرید، فکر می‌کنید ساکت می‌نشینند؟ تا آخرین قطره خونشان پای آن آدم می‌ایستند. صبر داشته باشید آقایان، هرکاری وقتی دارد. شاهنامه آخرش خوش است.»

۲ـ کدخدا

بله قربان، همه‌چیز را از نزدیک دیده‌ام. خودم؟ نخیر. علاقه‌ای به این کار نداشتم. بیشتر دوست داشتم حاضر و ناظر باشم تا مغروق. بله، همه به یک شکل رفتار می‌کردند. همگی یک خط را طی می‌کردند. همه هم به فرمان آقابابا، زیر نظر او. مردمی که طلوع می‌کردند چهل شبانه‌روز، بعضی بیشتر، اما کمتر از چهل شبانه‌روز نبود، گوشه‌نشین می‌شدند. بله، شخصاً از نزدیک شاهد بودم. جوار امامزاده یا توی سَرای[۲] آن یا هم تو چادرهای بی‌شماری که برپا شده بود می‌نشستند، اوراد می‌خواندند، شیون و زاری می‌کردند و این‌طوری کم‌کم طلوع می‌کردند. یا خود آقابابا یا مریدانش به آنها سر می‌زدند. تنهایشان نمی‌گذاشتند، روحیه می‌دادند بهشان، حمایتشان می‌کردند. یک وقت‌هایی من هم همراهی‌شان می‌کردم. گذشته از ماجرای آقابابا، بالاخره مهمانمان هم بودند. ضمناً بنده هم که نمی‌توانستم جلو آن همه آدم دربیایم و سازِ چپ کوک کنم. رو همین‌حساب، گاهی باهاشان می‌نشستم و بهشان دل می‌دادم. این مدت که عرض کردم خدمتتان؛ یعنی همین چهل شبانه‌روز، این بندگان خدا در عالم رؤیا می‌دیدند شیر و پلنگ و خرس و ببر و مار و جانوران درنده دیگر بهشان حمله می‌کنند. بله، به صراحت می‌گفتند، قسم سر بچه‌هایشان را می‌خوردند که دیده‌ایم و حیران حرف می‌زدند. آن عده‌ایی که این مدت را

تحمل نمی‌کردند، کارشان زار بود. یعنی هم آقابابا این را می‌گفت و هم می‌شنیدم که بلاهایی سرشان آمده. خودم؟ نه، نه، ندیدم. کمتر پیش می‌آمد، اما می‌گفتند که فلانی مُرد، یا بهمانی را مار زده است و از این حرف‌ها، اما اینکه خودم به چشم ببینم، خیر، ندیدم. اما آنها که از این پُل می‌گذشتند و این مصائب و خیالات را به جان می‌خریدند ـ بله؟ بله، عرض کردم خدمتتان، از نظر حقیر خیالات بود ـ بعد از ٤٠ روز پرده کنار می‌رفت و همه اسرار پنهان برایشان آشکار می‌شد. این‌طور می‌گفتند. زبان حیوانات را می‌فهمیدند. اما کافی بود کوچک‌ترین خطا و سهل‌انگاری ازشان سر بزند، آن‌وقت به لعن و نفرین خدا و خلق گرفتار می‌شدند، دنیا و آخرتشان تباه می‌شد. بنده؟ خیر، ندیدم کسی با جانوری هم‌کلام شود. چه‌جور خطایی؟ باور کنید به درستی نمی‌دانم، چطور بگویم، چه‌جور است می‌گویند فلانی نماز را سبک می‌شمارد، یک همچین حالی.

یکی از هم‌ولایتی‌ها می‌گفت: «من سر از کار آقابابا در نمی‌آوردم. روزی رفتم احوالش را بپرسم. ناگهان به من گفت کوه مقابل را نگاه کنم. نگاه کردم. زنی را دیدم کنار آتشی

بی‌هوش افتاده بود. بلندی شعله آتش به صدمتر می‌رسید. در دَم از هوش رفتم. وقتی به هوش آمدم به آقابابا سجده کردم. این‌طوری به او ایمان آوردم.»

چند روز پیش آقابابا به من می‌گفت: «حالا هم گاه‌گاهی چیزی بر من نازل می‌شود. شعرهایی به من الهام می‌شود.»

نه، چیزی نخواند. لااقل برای من که شعری از خودش نخواند. چرا، شعر می‌خواند گاه‌گاهی، اما نه از خودش، از فایز می‌خواند مثلاً، یا از مثنوی و حافظ. اما من خودم گمان می‌کنم تأثیر وافور و تریاک است. آدمی که صبح یک وعده و عصر هم یک وعده وافورش را چاق کند و چند بَست پشت هم دود بگیرد، هر چیزی ممکن است ببیند. تریاک که می‌کشد، رادیو را هم روشن می‌گذارد. وقتی در رادیو عبدالوهاب شهیدی، خوانساری و گلپایگانگی آواز می‌خوانند، آقابابا یک جوریش می‌شود که آدم دلش می‌سوزد. با آوازها دم می‌گیرد و غم و اندوه سراسر وجودش را در خود می‌پیچد. بله خُب، دلم می‌سوزد. بالاخره هم‌ولایتی‌ام است. بله، برای آنکه احساس غریبی و تنهایی نکند، من هم گاهی با او دود و دمی می‌گیرم.

۳ـ مأمور

سرگرد مرا مأمور کرد به‌محض اینکه یک نفر به نام سیدعباس، از رابطان آقابابا برای تماس با خان سروکله‌اش پیدا شد، فوراً او را خبر کنم. قبل از آن، به دستور سرگرد گروهی را تشکیل داده بودم. هر شب یکی از سربازها را در لباس رعیتی می‌فرستادم در جمع اعتراف‌کنندگان بنشیند و از کسانی که در اعترافاتشان از تفنگ‌های غارتی و مخفی‌شده حرف می‌زدند، فهرست تهیه کنند. یک روز به سرگرد گفتم ما فکر می‌کردیم حداقل دوسوم سلاح‌های غارتی را جمع‌آوری کرده‌ایم، اما این فهرست از تمام آن دوسومی که جمع کردیم، بیشتر است. تازه هر شب هم یک اعتراف جدید داریم. اگر از همین حالا شروع کنیم به جمع کردن، بیشتر از یک‌سال طول می‌کشد. سرگرد خندید و گفت: «هرکاری وقتی دارد.» می‌دانستم نقشه‌ای در سر دارد. آدم آگاهی بود. همیشه نقشه‌هایش به خال می‌نشست. گمانم دنبال مدرک بیشتر بود. منتظر بود آتشِ طلوع بخوابد. آن وقت می‌توانست درخواست نیروی بیشتری کند و در یک عملیات ضربتی، قبل از آنکه غارتگرها خبردار شوند، همه سلاح‌ها را جمع کند. من هم اگر جای او بودم، همین‌کار را می‌کردم.

یک روز خان مرا به خانه‌اش دعوت کرد. رفتم. حدود صد نفر از طوایف مختلف حضور داشتند. طولی نکشید همه بلند شدند و گفتند سیدعباس آمد. به‌جز من همه به استقبالش رفتند. جلو

خانه روی سکویی ایستاد و مدتی برایشان سخنرانی کرد. بعد دیدم خان، سیدعباس را کناری کشید و چیزی به او گفت. حدس زدم درباره من صحبت می‌کند. بعد همه آمدند. سیدعباس در کنارم نشست. بدون هیچ سلام و احوالپرسی، تیغ از رو بسته بود.

ـ آمده‌ام اینها را ارشاد کنم.

به سوی جماعت دست کشید و یک جورِ بر ما مَگوزیدی چشم گرداند و قدری درباره خوبی‌های خان لفاظی کرد و بر مخالفان آقابابا لعنت فرستاد. بعد رو به من چشم دراند و چانه‌ام را گرفت.

ـ پدرسوخته تو هم مخالف هستی؟

ـ آقا مگر شما سید نیستی؟

ـ بله.

ـ پس باید با محبت مرا ارشاد کنید.

دستش را پایین انداخت. حرفی که زدم، انگار آب بر آتش بود. غلاف کرد. مهربان‌تر شد. لبخندی دوید زیر سبیلش.

ـ ایشان آدم فهمیده‌ای است. اما برای اینکه مطمئن شود و به سوی ما بیاید، یکی از اسرار گذشته‌اش را برملا می‌کنم تا بداند همه‌چیز را می‌دانم. یادت می‌آید در خیابان شقایق تهران شبانه تو را تعقیب می‌کردند، در جوی آب افتادی؟ چیزهای دیگر هم می‌دانم اما نمی‌گویم.

مزخرف می‌گفت. ولی قرار نبود ما حرف‌های آنها را رد کنیم. چون اگر حرفشان را رد می‌کردیم، کسی باور نمی‌کرد و ما دروغ‌زده و انکارکننده از آب درمی‌آمدیم. به تازگی شایعات و نوشتن کاغذها را شروع کرده بودیم. شایعات از قول آقابابا یکی این بود که به‌زودی کوه دنا فرو می‌ریزد. زمان را هم دقیق گفته بودیم. سه ماه و بیست روز دیگر. دو ماه می‌گذشت و آقابابا هنوز تکذیب نکرده بود. همچنین شایعه کرده بودیم به‌زودی، یعنی تا دو ماه دیگر، کبوترانی سفید از عالم غیب بر پشت بام‌های مردم خواهند نشست و اسرار غیب را بیان می‌کنند. دو هفته دیگر به زمان این شایعه مانده بود و آقابابا و همراهانش این یکی را هم هنوز تکذیب نکرده بودند. اما مهم‌ترین شعاری که این‌ور و آن‌ور از قول آقابابا رواج داده بودیم و واکنش‌های زیادی هم در برداشت، «عیال عیال‌الله» بود. این هم فکر سرگرد بود. این‌طور دست می‌گذاشتیم روی نقطه حساس. به دستور سرگرد افرادی را به روستاهای مختلف فرستاده بودم تا همراه

شعار مال مال‌الله، عیال عیال‌الله را هم به زبان آورند. کارها طبق روال پیش می‌رفت و به قول سرگرد، موفقیت نزدیک بود. رو کردم به سیدعباس:

ـ گردن من از مو باریک‌تر سید، سراپا در خدمتم.

دستش را به مهربانی به شانه‌ام زد و چشم دوخت به جماعت. مردم صلوات فرستادند. بلند شدم که خداحافظی کنم و به سرگرد اطلاع دهم سیدعباس کجاست. قرار بود بیرون آبادی دستگیرش کنیم و به اصفهان منتقل شود. بدون اینکه کسی بفهمد. با تدابیر شدید و مخفیانه. اما آن‌روز اصلاً انتظارش را نداشتم. به همین دلیل بدون سرباز به محل رفته بودم. می‌توانستم از خان بخواهم پیکی به پادگان بفرستد، اما قرار بود او و سایر هم‌فکرانمان هم در جریان امور قرار نگیرند و ما هم اظهار بی‌اطلاعی مطلق کنیم. همین‌که می‌خواستم بروم، خان چرخید سمت من و باصدای بلند گفت قرار است شیخی از شیراز بیاید. بحث داغی داریم؛ حیف است شما نباشید. ببینیم کی شیر است کی روباه. بعد رو کرد به جمعیت و چشم گرداند. جماعت دوباره صلوات فرستادند. خان خیلی کَلَک بود. درسش را فوت آب بود. اما نمی‌دانست آن لحظه دارد برنامه مرا خراب می‌کند. چاره‌ای ندیدم و ماندم. منتظر فرصت شدم که خودم را

به پاسگاه برسانم و خبر دهم. در حدود ۵۰۰ ـ ۶۰۰ نفر جمع شده بودند. همه به‌جز من، قلباً طرف‌دار آقابابا بودند. کمی بعد همهمه‌ای دم دروازه شروع شد و جمعیت صلوات بلندی فرستادند. شیخ از در وارد شد و با راهنمایی خان، نزدیک سیدعباس نشست. چشمان نافذ و ریش جوگندمی توپی داشت. چای آوردند و شیخ چایش را داغ داغ سرکشید، عبایش را تنگ پیچید دور تن و رو کرد به حضرات:

ـ آمده‌ام درباره موضوع طلوع بیشتر بدانم؛ قصه چیست؟

کمی سرجایش جابه‌جا شد، دستی به ریشش کشید و منتظر ماند. کسی چیزی نگفت و خودش دوباره به سخن آمد.

ـ هر کس مطلبی دارد، بیان کند. بگویید تا بگویم.

یک نفر از آدم‌های خان، کمی خودش را جلو کشید. شَش‌پَر آهنی تیغ‌دارش را جلو زانو روی زمین خواباند و تسبیح درازش را بالا آورد. گفت:

ـ آقاشیخ تسبیح بهتر است یا شش‌پر؟

ـ تسبیح.

بعد شش‌پرش را برداشت و به بیرون پرتاب کرد. شش‌پر خورد به دیوار کاهگلی حیاط و زمین خورد. شیخ، نافذ نگاهش می‌کرد و جُم نمی‌خورد. بعد تسبیح را بالا آورد و رو به جمعیت گفت:

ـ گپ ما این است، شش‌پر بیندازید و تسبیح به دست گیرید. خوب است آقاشیخ؟

ـ خوب است.

یکی دیگر از افراد خان گفت:

ـ آقاشیخ، دزدی خوب است یا بد؟

ـ بد است.

ـ اگر پدرتان بمیرد و دست خالی باشید، اِذن داریم برای خرج دفنش، بزغاله‌ای بدزدیم؟

ـ نداریم.

ـ قبل از اینکه طلوع کنم، پدرم مرد، بزغاله‌ای دزدیدم و برای سفره عزایش کشتم. پدرم هم برای فوت پدرش یک میش دزدید و کشت. اما بعد از طلوع دیگر دزدی نمی‌کنم، آقابابا می‌گوید ذکر بگویم و اذان بخوانم. خوب است یا بد؟

ـ خوب است، خداوند توبه‌کاران را دوست دارد.

دیگر طاقت نیاوردم:

ـ آقاشیخ، اینها که می‌گویند، بدیهیات است که خوب است. اما چیزهای دیگر هم هست که یکی مثل من مخالف است.

ـ بگو.

ـ فرض کنید کار ناپسندی در گذشته کرده‌ام که در قلب و فکرم پنهان است. اما یک‌روز یکی از راه می‌رسد و جلوی دیگران رجز می‌خواند که من اسرار تو را می‌دانم. شرع در این باره چه حکم می‌کند؟

ـ لا یعلم‌الغیب الا هو. چنین ادعایی خلاف شرع است. آن شخص کیست؟

ـ همان پدرسوخته‌ای که کنارتان نشسته، نامش سیدعباس است.

ـ تو همچین حرفی زده‌ای؟

ـ بله.

شیخ نیم‌خیز شد به سوی سیدعباس چرخید:

ـ تو غلط کردی.

ناگهان مجلس گُر گرفت. همه از جا جهیدند. عده‌ای شیخ و تعدادی هم سیدعباس را گرفته بودند که به هم نرسند. تفنگ‌چیان خواستند مرا بکشند. صاحب‌خانه پادرمیانی کرد. با اینکه خودش از مریدان آقابابا بود، اما خوددار بود و مانع جر و جنگ شد. نگذاشت مرا بزنند. من خیلی تو فکر این بودم که دیرتر از سیدعباس آنجا را ترک نکنم. آخر سیدعباس رابط طلوعی‌ها و طرف‌دارانشان در شهرهای دیگر بود. هر دو سه ماه یک‌بار به بویراحمد می‌آمد و با آقابابا و طرف‌دارانش انجمن می‌کرد. خیلی برای ما مهم بود در این سفر دستگیرش کنیم. قرار بود آن روز بویراحمد را ترک کند و معلوم نبود چند شهر را سر راه با مزخرفاتش به گند خواهد کشید.

دعوا که خوابید، سریع خودم را به سرگرد رساندم. وقتی سربازها به محل رسیده بودند، سیدعباس رفته و ناپدید شده بود. گمانم دستمان را خوانده بود. اگر هم نه، چون با مأمور دولت درافتاده بود و می‌دانست عواقب دارد، سریع‌تر پا به فرار گذاشته و منطقه را ترک کرده بود. مأموران وقتی برگشتند، شیخ را با خود آورده بودند که حداقل دست خالی نباشند و جلوی خشم سرگرد را بگیرند. شیخ از عصبانیت دستانش می‌لرزید؛ به سرگرد گفت:

ـ طلوعیان دروغگو و مردم‌فریب هستند. باید قهراً جلوِ آنها گرفته شود. ما اکیداً با این حرف‌ها و خرافات زاویه داریم.

سرگرد به شیخ قول داد عده‌ای را مأمور جلوگیری از آنها بکند. گرچه می‌دانستم سرگرد این کار را نمی‌کند. روش خودش را داشت. سرگرد دستور داد شیخ را با جیپ به شیراز ببرند و فوری برگردند.

از فردای آن روز به دستور سرگرد شروع کردیم به پخش کاغذها. سرباز خوش‌خطی داشتیم. جملاتی از نهج‌البلاغه و قرآن را به خط خوش می‌نوشت و با مهری که در شیراز به نام آقابابا درست کرده بودیم، زیرش را مهر می‌زدیم. باید کاغذها را با حوصله و در زمانی یکی دوماهه پخش می‌کردیم. به سرگرد گفتم نکند نسبت به این شک کنند و واکنش نشان دهند. سرگرد با اطمینان خاطر گفت: «نگران نباشید. آقابابا خوشش می‌آید هر چه بیشتر اسمش سرِ زبان‌ها بیفتد. این را هم مثل شایعات دیگر تکذیب نمی‌کند. تازه اگر ببیند گمان می‌کند کار طرف‌داران سینه چاکش است و چشم‌پوشی می‌کند.»

٤ـ آقابابا

یک چیزهایی در من هست که مرا از بقیه تفاوت می‌گذارد. خودتان این را به من فهماندید. خوب و بدش، هر چه هست، حتماً حکمتی در آن می‌دیدید. هر چه هست روی چشم. حالا هم که به این روز افتادم، می‌گویم؛ حتماً حکمتی دارد. اما ناراضی‌ام. همان موقع شما آمدی تو خواب منِ حقیرِ گناهکار و گفتید مال مردم است، مال خودت نیست. هشدار داده بودید، منِ دَنگ باید بیشتر مراقب می‌بودم. اما کاش یک‌بار دیگر می‌آمدید تو خوابم و می‌گفتید کجای کار را قدم کج گذاشتم. به چه کسی مَضرَّت رسانده‌ام، لااقل بروم یک‌طوری جبرانش کنم. بروم، هر که هست به پایش بیفتم و التماسش کنم. من که برای مردم همه‌کاری کردم، نکردم؟ می‌دانم شما دلت دریاست، می‌دانم آن‌قدر رئوفی که حرف‌های منِ حقیر شما را نمی‌آزارد. من اگر با شما حرف نزنم، دلم می‌پوسد، غمباد می‌گیرم، می‌میرم. حالا هیچ‌کس به من و حرفم اعتنایی ندارد. این‌جا، امروز وقتی آمدم، حتی این دالو[۳] هم از من روگرداند. ببینید این مردم چقدر نمک‌نشناسَند. چند روز پیش که به کدخدا گفتم من فقط آنچه را بر دلم می‌نهادند، می‌گفتم و می‌کردم، هیچ نگفت، اعتنایی نکرد، پوزخندی زد و رفت. چند روز است می‌خواهم بیایم خدمتتان. اما این سرگرد گفته بود در دِه بمانم و بیرون نروم. گفته بود ممکن است کسانی از بالا بیایند برای

سؤال و جواب. یک هفته را منتظر ماندم کسی نیامد. این هم مصیبت تازه‌ام است. نمی‌توانم به اذن خودم از ده خودم خارج شوم. می‌بینید مذمت را؟ سرشکستگی را؟ امروز همه دستوراتش را سبک شمردم و آمدم. به خودم گفتم از این بدتر که نمی‌شود، می‌شود؟ مگر می‌توانم طاقت کنم. به زن گفتم اگر آمدند، بگوید امامزاده هستم.

خوب می‌دانید که من خیلی سختی می‌کشم. خیلی زجر می‌کشم. من امروز همه‌جوره دل به دریا زده‌ام. همه‌جوره. آمده‌ام خدمتتان تا گلگی کنم. با خودم گفتم آقابابا برو حرف دلت را بزن. هر چه باداباد. بگو که ناراضی هستی. فوقش اینکه همان‌جا دم ضریح، امامزاده یَغورت[٤] می‌کند. سنگت می‌کند. یا نه، آمدی بیرون، قدرت خدا یک مار سیاهی می‌فرستد زیر پایت و نیشت می‌زند و تمام. با خودم گفتم هر چه باشد بهتر از این مذمّت است. بهتر از این بیهوده‌سری است. آخر مگر من چه کردم؟ چرا باید این‌همه زجر بکشم؟ چرا این زجر را تو خانه خان و کدخدا نمی‌اندازید که این همه ایلی‌جماعت را زجرکُش می‌کنند؟ متحیرم از رفتار شما، آخر آنها چپاول می‌کنند، می‌برند و می‌کشند و هزار مَفسده دیگر، آن‌وقت باید نَسَخ آدم‌هایی مثل منِ بی‌پدر و مادر کشیده شود؟ راستش را بخواهید اینها تو فکرم است. مدام هم به خودم می‌گویم حتما حکمتی دارد.

حکمتی دارد؟ نعوذبالله، خودم هم نمی‌دانم چه می‌گویم. اما واقعاً دوست دارم بدانم من بیچاره چه کرده‌ام مگر که این‌قدر باید تحقیر شوم؟ اینها را می‌گویم چون نمی‌گویید چه کرده‌ام؟ چندبار باید سرشکسته شوم؟ بعد از آنکه قلعه را از من گرفتند و آبرویم تو طایفه و آبادی و کل ایل رفت، بس نبود؟ شما که این مردم را می‌شناسید. می‌دانید چقدر فراموشکارند، چقدر نمک‌نشناسند. مرا انداختید تو دهن این گرگ‌ها و رهایم کردید به امان خود؟ آن بار تو قلعه که ریختند و دوره‌ام کردند، هیچ‌کدامشان نیامدند کمک. تنها از این سرِ قلعه به آن سرِ قلعه می‌رفتم و تیر در می‌کردم. پنج قطار فشنگ خالی کردم رو سر غارتی‌ها. اما دست تنها بودم. این مردم هم، همگی تو خانه‌هاشان پور[۵] کرده بودند. هر چه فریاد زدم «هَی کَکایَل[٦] هَی ککایل»، کی شنید؟ کی به دادم رسید؟ وقتی هم قلعه را گرفتند، همین‌ها تو رویم پوزخند می‌زدند و پشت سرم می‌گفتند آقابابا بی‌عرضه است. بی‌غیرت است. ترسو است. قلعه را داد به غارتی‌ها. این‌طورند اینها. رفتم رو تپه ایستادم و داد زدم من بی‌غیرت نیستم، شما غیرت‌کَش نیستید بی‌غیرت‌ها.

بعدِ آن ماجرا خودتان که می‌دانید، تا چند ماه با هیچ‌کس دَم نگرفتم. ماندم تو خانه‌ام. بعد هم آن شب که شما آمدی تو خوابم و دستم را بلند کردید. پای برهنه آمدم دَم سَرایتان،

کلاهم را از سر کَندم و چهل شبانه‌روز نشستم در جوارتان. هر روز غسل می‌کردم. پای وِجاقتان[۷] می‌نشستم. تو سرم می‌زدم، گریه می‌کردم. توبه کردم. عبادت می‌کردم و خدا را گواه می‌گرفتم که دیگر، کار بد انجام ندهم. بعد از یک ماه عادت و زاری و راز و نیاز و عجز و التجا، زندگی مادی و این دنیا به کل در نظرم سیاه شده بود. شب و روز مشغول عبادت و گریه و زاری بودم. نادم از اعمال گذشته. در این موقع کشف و شهودی بر من حاصل شد. همان شب را می‌گویم. همان شبِ بعد شب چهلم که شما آمدید تو دلم نشستید. همان‌موقع که دِنا را دیدم. خوف برم داشت. برف‌های روی دنا مثل حَبّه‌های آتش می‌سوختند و گُر می‌گرفتند. انگار تمام درختان بلوط بویراحمد را رو دنا جمع کرده و آتش زده بودند. لرزیدم و از هوش رفتم. شما که بهتر می‌دانید. این را هم حتماً خوب به خاطر می‌آورید که شما فیض‌بخش[۸] شدید، آمدید تو قلبم. گفتید نترسم. گفتید این آتش خشم خداست. این آتشی است که خدا افروخته تا مردم گناهکار را در آن بیندازد از بس مردم گناهکارند. یا باب‌الحوائج. چه آتشی، چه خشمی بود، چه شعله‌هایی، به بلندی دنا. گفتم این آتش کل دنیا را می‌بلعد. گفتید قدر یک دنیا گناه هست و دستم را بالا بردید. بعد دیگر هر چه را می‌دیدم، می‌دانستم شما تو دلم نشسته‌اید. کسانم می‌گفتند اجنه رفته به

جلد آقابابا. اما من اعتنایی به این حرف‌ها نداشتم. آن شب که برای خان پیغام فرستادم که نکند، آن بیچاره‌ها را ازسیاهچال درآورد، دیده بودم یکیشان را که موش، زخمش را می‌خورد، آدم خان که رفته بود تو سیاهچال، دیده بود موش‌ها رو زخم سینه آن مرد گوشت و خون می‌جَوند. گفته بود خدایا توبه. خوف برش داشته بود. بعد آمدم آبادی. مِلکی سفید و چِقه[۹]عسلی پوشیدم. زنم دیگر بی‌اعتنا نبود. انگار یک چیزی در من بود که مِهرم را به دلش می‌نشاند. گفت چه می‌بینی آقابابا؟ گفتم گناه زن، گناه. اول آن خدابیامرز پیرو من شد. اما تو آبادی هنوز مردم شک داشتند. روز چهل‌وهفتم باز در جوارت بودم. تشنه و گرسنه. اما میلی به هیچ چیز نداشتم. مادّیات در نگاهم تیره و تار شده بود و چه چیزهایی که نمی‌دیدم. با خودم گفتم شما چه چیزها که نمی‌بینید. حالا من یک گوشه‌ای از آن سیاهی را می‌دیدم و واویلا بود. شما و جّدتان چه می‌دیدید؟ چه می‌بینید؟ همان‌روز یکی از زنهای آبادی که وضع مرا دیده بود و دلش برای من سوخته بود، آمد سراغم. برایم پیاله‌ای شیر آورد. نخوردم. چون در آن پیاله شیر نمی‌دیدم، خون می‌دیدم. دانستم یک جای کار ایراد دارد. زن که تغیّر مرا دید گفت:

ـ آقابابا نذر سیدالشهداست.

از این بابت باکیش نبود. اما ایراد دیگری در کار می‌دیدم. پرسیدم گوسفند مال خودشان است، که گفت از خودشان است. پیاله را پرسیدم. گفت شوهرش در یکی از غارت‌ها با خودش آورده است. پیاله را برگرداندم و نصیحتش کردم. گفتم نکنید، در این ظرف چیزی نخورید، گناه دارد، گرفتاری می‌آورد. زن متحیّر نگاهم کرد. وقتی از او فاصله گرفتم، نرفت، شاید یک ساعت همان‌طور خیره بود به یک جایی و پلک نمی‌زد. حیران مانده بود که من از کجا باید چنین چیزی را بدانم. ناگهان انگار شما تو دلم حاضر شدید و به من گفتید:

تا نزاید بخت تو، فرزندِ نو خون نگردد شیرِ شیرین، خوش‌شنو

نگفتید تو نباید می‌گفتی خون در شیر است آقابابا، نگفتید اینها را؟ آن‌وقت دیگر از هر طرف معانی در سرم می‌نشست، همه چیز در نظرم جان می‌گرفت. بعد هم که آوازه‌ام پیچید میان ولایات و کار از دست شد و شما هم همه اینها را می‌دانستید، نمی‌دانستید؟ دوستداران و مریدان کم‌کم دیار شدند و جمعیت کردند اطرافم. دست خودم نبود. می‌دیدم. می‌شنیدم. بیان می‌کردم و مردم بیشتر معتقد می‌شدند، بیشتر ایمان می‌آوردند. اصل را بر اعتراف به گناهان گذاشته بودم. باید اعتراف

می‌کردند. نمی‌گذاشتم به بی‌ناموسی در اعترافات اشاره کنند. این را هم شما گفتید، گفتید حرمت‌ها شکسته می‌شود. یادتان هست؟ گریه و زاری می‌کردند. اما من که می‌دیدم چه کرده‌اند. تو دلشان را می‌دیدم. تو چشمشان می‌خواندم. بعد که می‌گفتم چنین کرده‌اید و چنان کرده‌اید و می‌دیدند من از اعمالی خبر دارم که جز خودشان کسی دیگری نمی‌داند، خوب، آتش به جگرشان می‌نشست. منقلب می‌شدند، گریه و زاری می‌کردند، از هوش می‌رفتند، گِرد می‌شدند و دست در دست هم فریاد می‌زدند و خود را خالی می‌کردند. من می‌گفتم از دنیا که ببرند، دیگر تمام است. دیگر کسی نمی‌تواند زور بارشان کند. بد می‌گفتم؟ حتی خود خان هم وضع را که این‌طور دید، ناچار شد، آمد استجابت کرد. حالا من تو دلش را می‌شنیدم. می‌شنیدم که خشم من را به جگر دارد و تو دلش می‌گفت تو شهر کوران که آمدی، باید دست روی چشم‌ها بگذاری. اما به رویش نمی‌آوردم. می‌دیدم کدخداها، مأمورها و خان‌ها هر شب از غصه دق می‌کردند. مردم تمام مال و اموالشان را می‌آوردند دَم سرای من. من نمی‌گفتم، نمی‌خواستم، حتی یک‌بار هم به زبان نیاوردم، آوردم؟ یک‌هو می‌دیدی صدتا آدم، زن و مرد و پیر و جوان، می‌آیند سمت آبادی و گله و رمه و برنج و روغن و شربت و عسل و گردو و هر چه را دارند هم آورده‌اند پیشکش.

من که بین همه تقسیم می‌کردم. من که به فقرا می‌دادم، نمی‌دادم؟ من از ایلی دفاع می‌کردم، نمی‌کردم؟ یک‌بار سیدعباس پیغام آورد که دولت گفته به شما بی‌اعتمادیم و شما دارید ایلی را وَرمی‌شورانید علیه دولت. گفتم بگوید ایلی حالا مهر خدا را در دل دارد و کاری به مسائل دنیوی شما ندارد. شما هم کاری با ایلی نداشته باشید. باز پیغام دادند شما می‌توانید اسلحه‌های غارتی را از مردم بخواهید. شما از آنها بخواهید و گرفتید، پاداش بگیرید. یک شعری هم برایم نوشته بودند که تیغ دست اهرمن دادن خطاست. برایشان نوشتم از کی تا به‌حال ایلی اهرمن شده است؟ بگذارید بپرسم چرا ایلی می‌خواهد مسلح باشد؟ ایلی می‌خواهد مسلح باشد، چون شما و عواملتان بر آنها ظلم می‌کنید. از بس ظلم کرده‌اید و دسترنجش را خورده‌اید که دیگر کلمه عدالت را از یادشان برده‌اید. ایلی اسلحه دارد، چون می‌خواهد به شما بگوید آقایان نیایید مال مرا ببرید. زمینی که من به زحمت کاشته‌ام شما بخورید، گوسفندی که من رشد داده‌ام، شما به سیخ بکشید و خودم سال تا سال رنگ گوشت را نبینم. شما، خان‌ها و کدخداهایتان دست از تعّدی بردارید، ایلی هم تفنگش را زمین می‌گذارد. اما دوست دارم بدانم پس اینها کی، چه وقت به سزای اعمالشان می‌رسند؟ اما می‌دانم، حتماً این هم حکمتی دارد؟ ولی شما که می‌دانید من

نمی‌خواستم این‌طور شود. می‌خواستم؟ اما شد. حرف زور بود برای ایلی. پیغام دادم ایلی با خدای خودش پیمان بسته، کاری به کار شما ندارد. من هم نمی‌خواستم کسی اسلحه داشته باشد. اما نمی‌شد. مریدان خودم که ابداً اجازه نداشتند. فقط سلاح سرد. تبرزین و خنجر و قمه. تازه اگر لازم می‌شد که نمی‌شد. چیزی هم پیش نیامد. مردم چادرهاشان را دور و اطراف آبادی افراشته بودند و هر روز با پای برهنه می‌آمدند زیارت. یک‌بار خان مَمَسنی و زن کوچکش آمدند زیارت. شما که حتما یادتان هست؟ همین‌که رسیدند، آمدند همین‌جا پیش شما. آن گوشه نشستند. در خاطرتان هست؟ بعد که آمدند به سرای ما، زنم به زن کوچکِ خان گفته بود کاری را که می‌خواهی انجام نمی‌شود. پرسیده بود مگر تو می‌دانی من چه می‌خواهم؟ زنم گفته بچه می‌خواهی اما بچه‌ات نمی‌شود. به او گفته بود می‌دانم خواب دیده‌ای سرت را بریده و روی سینه‌ات گذاشته‌اند. باورت نمی‌شود زیر گلویت را نگاه کن. زن دست برده بود زیر گلویش و یک قطره خون نشسته بود روی انگشتش. از حال رفته بود. خودم یک‌بار ـ دست بر پیشانی ـ بین مریدان نشسته بودم. این یکی را دیگر که حتماً به خاطر دارید. چون شما آن روز پرفروغ‌تر در دلم ظاهر شدید. یک‌هو تو دلم دیدم سرِتَنگی بالای بابامیدان شش تفنگ‌چی به یک سید خَفری حمله کردند

و اموالش را بردند. همان لحظه داشت این کار می‌شد. به سایران گفتم. حیرت کردند. گفتند چطور می‌شود شما اینجا تو اتاقت نشسته باشی و آن‌وقت پنجاه کیلومتر آن طرف‌تر یک چیزی را آن‌هم این‌طور ببینی؟ چیزی نگفتم. دو روز بعد همان سید خفری آمد و شرح ماجرایش را گفت. خیلی‌ها که قبلاً، وقتی این را گفته بودم حضور داشتند، حیرت کردند و از هوش رفتند. چند روز بعد، پنج نفر از همان دزدها با افراد دِهشان آمدند دیدار. تا دیدم، شناختمشان. موضوع را گفتم. شرمسار شدند. زن‌هایشان شیون کردند. گفتند ما حاضریم هر چه را دزدیده‌ایم پس دهیم، اما بازعلی که حالا اینجا نیست و هنوز تمبان دَبیت سیّد را به پا دارد؛ زیر بار نمی‌رود چیزی را پس دهد. زیر بار نمی‌رود اعتراف کند. تو دلم دیدم چه بر سرش می‌آید. گفتم به او بگویند اگر اعتراف نکند تا چند روز دیگر گلوله سرخ برنویی می‌خورد روی کِش تمبانش و از پشت کمرش در می‌آید. نیامد برای اعتراف. چند روز بعد تیر خورد رو کش تمبانش، رو بند نافش و از پشت بیرون زد و هلاک شد. ولی من مانده‌ام در کار و بار شما! چطور می‌شود من در خیال می‌بینم یکی مثل آن بازعلی بخت‌برگشته یک‌هو تیری دزد از ناکجا می‌آید و می‌زند نافش را می‌درد و کمرش را چاک می‌دهد و بیرون می‌جهد، اما هیچ‌وقت، ولو برای قسم‌خور هم که شده، ندیدم حتی یک

زنبور ناچیز پیدا شود که این خان‌ها را نیش بزند؟ چه می‌گویم؟ حتماً حکمتی دارد. نعوذبالله مزخرف می‌گویم. از روی خشم است این حرف‌ها، از روی رنج است و بی‌صاحبی. هیچ کار شما بی حکمت نیست. هست؟ اما من هیچ‌وقت نگفتم غیر مال مال‌الله، عیال عیال‌الله» بگویند مردم. شما که خوب می‌دانی من نگفتم. این مریدان نادان همه‌چیز را خراب کردند. آن‌وقت هم که گفتند آقابابا گفته دنا فرو می‌ریزد و چیزی نگفتم، گفتم اگر غیر این باشد شما می‌آیید تو دلم می‌نشینید و می‌گویید نمی‌شود. گفتم اگر نیامدید، یعنی می‌شود. نیامدید، من هم چیزی نگفتم. یا اینکه کبوترها از عالم غیب می‌آیند رو پشت‌بام مردم و حرف می‌زنند با آنها هم همین‌طور. نیامدید، من‌هم چیزی نگفتم. چیزی نگفتم، دنا فرو نریخت و کبوترها هم نیامدند. شما هم چیزی نگفتید، چرا؟ چرا تنهایم گذاشتید تا بی‌آبرو شوم؟ چرا آن شب که آمدم التماستان کردم و گفتم حداقل مرا در انظار لحظه‌ای غیب کنید و بعد ظاهر، نکردید؟ چرا؟ می‌خواستید به خاک سیاه بنشینم؟ حالا نشستم. حالا همه پا پَس کشیده‌اند. همه رفته‌اند. چرا به خوابم نمی‌آیید رهنمونم کنید؟ چرا این وافور را تو دستم گذاشتید؟ دیشب خودم را تو آینه دیدم. دیگر چشم‌هایم نور ندارند، فروغ ندارند. چرا با من این کار را می‌کنید؟ مگر من خواستم این چیزها را؟ شما تو دلم

نشستید، شما آمدید به خوابم. منِ فلک‌زده همان موقع بی‌آبرو بودم. اما فقط یک بی‌آبرویی داشتم. حالا چه کنم؟ خیلی گله‌مندم. دست‌بردار نیستم. آن‌قدر می‌آیم به پابوستان و گله می‌کنم تا باز در دلم بنشینید. یا به خوابم بیایید. یا بیایید، یا بکشیدم. نیست و نابودم کنید. مار در لحافم بیندازید تا نیشم بزند و خلاص.

۵ ـ گزارش سرگرد

در اجرای منویات اعلی‌حضرت همایون شاهنشاهی، همچنین بر حسب تصمیم هیئت وزیران، پیرو خلع‌سلاح ایلات و عشایر، این‌جانب و همکاران در مرحله سوم عملیات مذکور، موفق به جمع‌آوری فهرستی متعدد از مخفی‌گاه‌های سلاح‌های غارتی و همچنین نام افراد گشته‌ایم. عملیات جمع‌آوری فهرست اسامی و مخفی‌گاه‌ها، با درایت، از جلسات اعتراف طلوعیان انجام پذیرفت.

همان‌طور که مستحضرید، مقرر شده بود تا در اجرای خنثی‌کردن پدیده طلوع، مراقبتِ کامل صورت گیرد و جنبش طلوع را با تکیه بر سیاست‌ورزی و نه با اعمال خشونت‌ورزانه خاتمه داد. این مأموریت با انجام عملیات‌های سِرّی و نیز با آگاه کردن کشاورزان و رعایا از مضمونِ اختلاف‌افکن و قانون‌شکنانه

و نظم برهم‌زنِ جنبش طلوعیان، با روشی نرم و آهسته، طی یک‌سال عملیات نقطه به نقطه، به کمک مأموران شجاع و با درایت دولت و نیز استفاده از دلالان و رابطان بومی، با موفقیت خاتمه پذیرفت. لذا عطف به فهرست مورد ذکر که بسیار پر تعداد بوده و محدوده وسیعی را در برمی‌گیرد، تقاضای نیروی کمکی و همچنین اجازه اقدام ضربتی و هماهنگ را در کل منطقه تحت پوشش دارم. ضمناً برای جلوگیری از تنش‌های احتمالی در منطقه، آقابابا، رهبر طلوعیان، در منزل خودش واقع در قریه مَزدَک در حصر بوده و تحت نظر است. اطمینان خاطر می‌دهم از جانب او خطری متوجه ما نیست. از آنجا که موضوع خلع‌سلاح کامل ایلات و عشایر مورد توجه کامل ذات شاهانه و جناب آقای نخست‌وزیر و هیئت وزیران است، تقاضای مؤکد دارم، قبل از آنکه زمان از دست برود، نیروی کافی در اختیار این پاسگاه برای زمانی مشخص قرار گیرد. همچنین متن بخشنامه آماده شده به پیوست است تا در صورت تأیید به همراه حمله آنی، به مقدار کافی تهیه و در تمامی منطقه پخش شود و جلوی هرگونه بهانه‌تراشی بدخواهان گرفته شود.

٦ ـ بخشنامه

بخشنامه شماره ۸٤ به عموم کلانتران و کدخدایان منطقه بویراحمد علیا

در اجرای اوامر مؤکد ملوکانه، تیمسار فرماندهی سپاه پنجم و تیمسار فرماندهی ناحیه ژاندرمری فارس، در مورد امنیت منطقه بویراحمدعلیا و برقراری نظم و انضباط کامل و خاتمه دادن به تشنجات و دله‌دزدی به‌وسیله تفنگ‌های دزدی و غارت شده از پاسگاه‌های مختلف، مراتب زیر ابلاغ می‌گردد:

هر کدخدا موظف است تا آخرین قبضه، سلاح خود و ابواب‌جمعی را، اعم از اسلحه شکاری و گلوله زنی، به استثنای سرپُر، جمع‌آوری و ظرف یک هفته از این تاریخ به پادگان‌ها تحویل نمایند و این موضوع را بدانند که نمی‌توانند اسلحه را به مناطق روستایی و عشایری مجاور، مانند کاکان، مزدک، بویراحمد سفلی یا اردکان، قشقایی، ممسنی و باشت و بابویی[۱۰] منتقل نمایند یا به امانت بگذارند.

کدخدایان بدانند در مقابل هرگونه بی‌نظمی و سستی در اجرای اوامر بالا، اعم از سهل‌انگاری در تحویل اسلحه یا جلوگیری نکردن از دله‌دزدی و یا نپرداختن بهره مالکانه، شخصاً مسئول خواهند بود و تحت تعقیب قانونی قرار خواهند گرفت.

بخشدار نظامی بویراحمدعلیا سرگرد...

۷ـ راوی

سرگرد تصمیم نداشت آقابابا را بیندازد زندان. حداقل در آن زمان خاص. منتظر می‌ماند تا آب‌ها حسابی از آسیاب بیفتد. غائله طلوع خوابیده بود و دیگر از هوادار و مردم و رعیت خبری نبود. طلوع، غروب کرده بود. از آن سیل خروشان طلوع، جز بستری از گل‌ولای و سکوتی غم‌انگیز و وهم‌آور، اثری باقی نمانده بود. دیگر کسی از شوق غرائب کمر تا نمی‌کرد و شیون به راه نمی‌انداخت. دیگر صدای آن همه مردم که به شوق می‌آمدند، به گریه می‌نشستند و غریو شعارهایشان گوش فلک را کر می‌کرد به گوش نمی‌رسید و تنها گاه‌به‌گاهی صدای کلاغی در دوردست یا مویه سگی سرمازده در فضا می‌پیچید و برای لحظه‌ای سکوت را می‌شکست.

وقتی سرگرد جیپش را کنار درخت متوقف کرد، دید آقابابا به استقبالش می‌آید. نقشه‌های سرگرد کار خود را کرده بود. مردم پس از مدتی دیدند که نه کوه دنا فرو ریخت و نه پرنده‌ای از عالم غیب بر پشت‌بامشان نشست. وقتی نگاه می‌کردند، می‌دیدند آقابابا همان است که پیش از طلوع بوده. مردی لاغر، سیه‌چرده، خُمار، نرم و رند و مرموز. مثل بقیه بود، توان غیب شدن نداشت، مثل سابق بود، همان بود که بود، اما بی‌گپ و

گفت و کم حوصله‌تر. دیگر نقش و تصویری از آینده در خورجین نداشت که رو کند و از آن جذبه و شور همیشگی‌اش چیزی جز دلسردی و آشفتگی باقی نمانده بود. آقابابایی که حالا داشت به استقبال سرگرد می‌آمد، هزار برابر بدتر از آقابابای روزهای آخر طلوع بود.

خانه آقابابا کوچک بود و خشتی و تک افتاده، با دیوارهای کوتاه. سقفی از چوب بلوط و سپیدار که در اثر دود اجاق سیاه شده بود. درست مثل روی آقابابا. چندی قبل، تنها چندی پیش از این، سرایش پر بود از گله و رمه‌ای که مردم پیشکش می‌آوردند، اما حالا هیچ جنبنده‌ای در حیاط کوچک با دیوارهای کوتاه کاهگلی، دیده نمی‌شد. سرگرد با خودش فکر کرد آقابابا چقدر فقیر و بی‌کس و بی‌چیز شده. فکر کرد چطور از پس خرج و برج خانواده پرجمعیتش برمی‌آید.

آقابابا چند تکه چوب بزرگ درون بخاری روی هم چید، از نفت چراغ بر آنها پاشید و کبریت که کشید، هیمه‌ها گر گرفتند. پنجره کوچک اتاق را تا نیمه باز کرد. نسیم سردی می‌وزید و گاهی زوزه می‌کشید. سرگرد از پنجره، تصویر محوی از قلعه دید که بر آبادی سنگینی می‌کرد. آقابابا چای را دم کرد و برای سرگرد چای ریخت. بی‌قرار دود بود. دماغش به فین‌فین افتاده

بود و کم‌حوصله نشان می‌داد. دست برد و از پشت بالش گرد مخملی وافورش را بیرون آورد. چوب وافور سیاه یک‌دست بود، درست مثل سقف دوده گرفته اتاق. روی حقه تصویری از ناصرالدین‌شاه در زمینه‌ای فیروزه‌ای‌رنگ می‌درخشید و در آن سیاهی چوب، خوش به چشم می‌نشست. بستی تریاک زرد بندِ رُول‌دار دولتی از قوطی‌ای فلزی درآورد و گوشه سینی چای گذاشت. سرگرد می‌دانست که این تریاک سهمیه ماهانه آقاباباست. وافور را از قبل گذاشته بود کنار اجاق تا گرما بر تنِ چوب بنشیند. بعد خیلی فرز و چابک انگشتش را در حلقه کوچک سوزن فرو کرد و چندین بار پیاپی سوراخ حقه را سوزن زد، چشم ریز کرد و سوراخ را بررسی کرد و یکی دوبار هم فوت کرد تا راه دود باز باشد و وافور پرنفس. بست را چسباند روی حقه و بالای آتش به چپ و راست چرخاند، تا گرم شود. همین‌که تریاک شکم داد و بویش بلند شد، وافور را سمت سرگرد گرفت و تعارف کرد.

ـ بفرمایید، خودتان را در مقابل سرما برقرار کنید.

سرگرد با تواضع دستش را رد کرد. آقابابا لحظه‌ای سرش را زیر انداخت.

ـ این وافور هم مایه بی‌آبرویی من است، شما ببخشید.

ـ نیازی به عذرخواهی نیست، شما راحت باشید.

بعد خیلی فِرز حَبّه اَنگشتی[۱۱] را با آتشگیر از اجاق برداشت، خاکسترش را تکاند و با قدرت فوت کرد. حبّه لحظه‌ای گُر گرفت و بعد سرخ شد. حبّه را بر پشت بست تریاک سوار کرد. پک عمیقی زد و دود را تا اعماق ریه‌ها فرو داد و لحظه‌ای چشم برهم نهاد و رفت که برقرار شود.

شب بود. فضای دِه آرامش داشت. هوای اتاق با دود تریاک بخوری شده بود. سرگرد کمی جابه‌جا شد. فکر کرد آقابابا چقدر هوس‌انگیز وافور را چاق می‌کند و می‌کشد. اگر طرفش آقابابا نبود، حتماً چند دودی می‌گرفت و برای لحظاتی خودش را از همه دنیا رها می‌کرد.

ـ آقابابا شما خواندن را نزد پدرتان یاد گرفتید؟ شنیده‌ام کتاب زیاد می‌خوانید.

آقابابا با وقار و تأمّل، پُک دیگری به وافور زد و بعد سر را بالا گرفت. با خوش‌رویی و مهربانی به سرگرد نگاه کرد:

ـ پدرم؟... بله، پدرم آدم کِتف‌داری بود. خیلی چیزهای دیگر هم به من آموخت. پدرم یک زمانی برو بیایی داشت. نمی‌دانستید؟

سرگرد همه چیز را به خوبی می‌دانست. سوابق پدر آقابابا را هم بررسی کرده بود. می‌دانست زمان رضاشاه برای مدتی مسئولیت انتظامی داشته، کدخدا و بزرگ طایفه بوده و به دانایی مشهور.

ـ نه، متأسفانه سعادت نداشتیم بدانیم آقابابا.

آقابابا لحظه‌ای به فکر فرو رفت و نگاهی به سرگرد انداخت و لبخند زد.

ـ اگر هنوز هم اعتنا و احترامی در طایفه داریم به خاطر آن مرحوم است. همیشه یک طوری طایفه را از مصائب دور نگه می‌داشت. بعد از او عمویم هم مرد سَردَرآری بود. بعد هدایت طایفه به من رسید، ولی افسوس که جنگ شد و کم اقبال بودم.

ـ کدام جنگ؟

ـ منظورم جنگ‌های بزرگی که در فکر شما می‌گذرد، نیست. توی قلعه بودم، تنهای تنها. شما که خوب می‌دانید، همیشه هر طایفه‌ای دشمنانی برای خود دارد. ما هم از این قضیه مستثنی نبودیم. غارتگر بودند و از راه غارتگری طایفه‌شان را می‌چرخاندند. در چشم برهم‌زدنی قلعه را محاصره کردند. تنها مانده بودم درون قلعه. تا غروب مقاومت کردم. از این برجک به آن یکی می‌دویدم و تیر در می‌کردم. بارها خزانه تفنگ را پر و

خالی کردم. هیچ‌کس به کمک من نیامد. مردم دِه ترسیده بودند و تو خانه‌هایشان پور کرده بودند. هر چه فریاد زدم و کمک خواستم، کسی به فریادم نرسید. امید داشتم از طایفه‌های فامیل دور و اطراف برای کمک بیایند، اما هیچ فریادرسی دیار نشد و قلعه را به چنگ آوردند. خودم را کتک زدند و تفنگ‌ها و سایر چیزهایی را که در قلعه بود به غارت و یغما بردند. بعد از آن سرشکستگی، هر چه سعی کردم انتقام بگیرم، نشد که نشد. شما شاید ندانید جناب سرگرد، اما در عشایر، شکست در جنگ ـ اگر انتقام نگیری و پاسِفت نکنی ـ مرد را سَبُک و خوار می‌کند. افسوس! افسوس...

آقابابا آهی از سر حسرت کشید. سرگرد می‌توانست شرایطش را درک کند. با شکست طلوع، حالا دو شکست ویرانگر ذره‌ذره وجودش را می‌خورد. سرگرد با خودش فکر کرد مگر یک مرد در زندگی چند شکست بزرگ را می‌تواند تاب بیاورد؟ یاد محاصره قلعه نظامی و شکست خود و هم‌قطارانش در سمیرم افتاد. همه دوستان و هم‌قطارانش کشته شدند و تنها او با لَشی زخمی و سری خونین زنده مانده بود. هنوز یاد آن شکست کمرش را خم می‌کرد.

ـ خوب می‌فهمم چه می‌گویی. یادش هم آدم را دیوانه می‌کند، اما گذشته دیگر گذشته. وضع زندگی‌ات چطور است آقابابا؟

ـ می‌بینی که جناب سرگرد. بی‌مال و بی‌مکنت.

لبخند زد و سرگرد هم خندید. بسته‌ای پول از جیبش درآورد و سُراند زیر نمدی که آقابابا رویش نشسته بود.

ـ ما رسوم قدیم را فراموش نکرده‌ایم. حالا هم نگران نباشید، همه‌چیز درست می‌شود.

آقابابا بهت‌زده نگاهی به سرگرد انداخت. کمی بعد قطره اشکی از گوشه چشمش جاری شد. دوباره اَنگشتی برداشت و روی حقه گذاشت. دود را با تمام وجود فرو داد. سرگرد نمی‌خواست این فضا بیشتر از این ادامه‌دار شود:

ـ آقابابا، یک‌بار شنیدم که شما خیلی مثنوی می‌خواندید. به‌جز مثنوی چه کتاب‌های دیگری مطالعه می‌کردید؟

ـ قرآن معنی‌دار، نهج‌البلاغه و کتاب هفت‌لشکر. [۱۲] مثنوی و هفت لشکر را بیشتر از بقیه می‌خواندم. وقتی شور این کتاب‌ها در جان آدم بیفتد مثل آتشی است که تا ابد خاموش نمی‌شود. آن‌قدر می‌خواندم که دیگر از حفظ اشعار را بر زبان می‌آوردم. حافظ و فایز هم می‌خواندم. بعد از مدتی دیگر مسلط شده بودم

به این متون. برای دیگران تفسیر می‌کردم اشعار را. البته فقط اینها نبود. دعا هم می‌خواندم و می‌نوشتم. وِرد قفل‌بَند برای زنان حامله، دَم‌بَند گرگ برای دام‌های از گله مانده. برای مردم و به نیت آنها به رختخواب می‌رفتم و خواب می‌دیدم و خواب را برایشان تفسیر می‌کردم. خواب‌هایم یَک‌به‌یَک بود. در عالم واقع جان می‌گرفتند. همین‌ها مردم را به من علاقه‌مند کرد. مهرم را روز به روز در دلشان بیشتر می‌نشاند. آنها که جَر می‌کردند، پیش من می‌آمدند قضاوت کنم برایشان. حرفم را به دیده منت می‌گذاشتند و روی حرفم حرف نمی‌آوردند. کلامم دو نمی‌شد. کاغذهای مردم را هم می‌نوشتم و مشکلات و درخواست‌شان را با دولتی‌ها در میان می‌نهادم.

سرگرد دوباره جابه‌جا شد. خیلی دوست داشت دودی می‌گرفت. اما مراتب این اجازه را به او نمی‌داد. از نظر او آقابابا خیلی مقدمه‌چینی می‌کرد.

ـ آقابابا، دوست داشتم درباره سؤال‌های آن روز برایم توضیح می‌دادی. بار قبل حالتان ناخوش بود.

آقابابا یک چای دیگر برای سرگرد ریخت.

ـ شب دراز است و قلندر بیدار سرگرد، به آنجا هم می‌رسیم.

سرگرد می‌دانست اگر به حرف‌های آقابابا گوش کند، باید تا صبح منتظر سرگذشت‌ها و خاطرات او بماند و سرآخر هم دست خالی برگردد. با خودش گفت کاش بازداشتش کرده بود و یکی را مأمور بازجویی می‌کرد. فکر کرد این همه شایستگی لازم نبود. آن هم برای مرد زیرکی مثل آقابابا که شکست‌ها رِندتَرَش هم کرده بود. با این‌حال، تصمیم گرفت باز هم فرصت بدهد. گرچه چیزی در درون، آزرده‌خاطرش کرده بود. خیلی دوست داشت آن چیزی که یک هفته ذهنش را به خود مشغول کرده بود، از آقابابا بپرسد. به طور غریبی احساس می‌کرد آقابابا پاسخ را می‌داند. چشم‌ها را مالید، بیشتر در خود جمع شد و خیره به آتش نگریست. آقابابا لب از گفتن بسته بود. هر دو ساکت بودند. آقابابا آتشگیر را برداشت و آرام بر هیمه‌ها کوبید تا خُورُنگ‌ها[۱۳] را جدا کند. چِرنگ‌ها[۱٤] از خورنگ‌های سرخ به اطراف پریدند و خاموش شدند. زبانه آتش لحظه‌ای تنوره کشید. آقابابا یک بست دیگر چسباند و حَبّه سرخ را بر آن گذاشت و چندین بار پیاپی به وافور پک زد و سپس حجم عظیمی از دود را به سمت پنجره نیمه‌باز فوت کرد.

ـ آن شعار مال مال‌الله و بیتِ مُه که مهر علی در دلِمه، خونَه و مال سی چِنِمه از حرف‌ها و اشعار شما بود؟

دستی به پیشانی کشید و نگاه تند و نافذی به سرگرد انداخت.

ـ باورکنید جناب سرگرد، باور کنید از من نبود. مدتی پس از طلوع بر سر زبان‌ها جاری شد. نمی‌دانم از کجا و چطور!

ـ شما هم که هیچ واکنشی نشان ندادید؟

ـ نه.

ـ چرا؟

ـ چرا نشان می‌دادم؟ حرف دل خود من هم همین بود. وقتی می‌دیدم تمام آنچه می‌خواهم بگویم این‌طور در این کلام روگشوده، استقبال کردم. این از معجزات کلام است.

ـ می‌خواهید بگویید قبلاً هیچ فکری درباره‌اش نکرده بودید؟!

ـ ابداً جناب سرگرد، عرض کردم خدمتتان. کمی بعد از طلوع این شعار را یک‌شب، در میان هواداران شنیدم که گِرد آتش می‌چرخیدند و شعار می‌دادند. ببینید جناب سرگرد، درست که سرچشمه من بودم، اما بعد این خود رود بود که به خروش آمد و چرخید و خروشید و سیلاب شد. سیلاب هم که می‌آید هر چیزی را سر راهش ببیند با خود می‌آورد؛ چه خوب و چه بد.

آقابابا خیلی اندوهگین شده بود و سر به زیر داشت.

ـ متأسفم که این‌طور ناراحتتان کردم، اما چه کنیم، با هم عهد کردیم این‌جا، در خانه شما سؤالات را بپرسیم و نرویم پاسگاه. من برای شما احترام زیادی قائلم، تا به‌حال باید متوجه شده باشید.

ـ امر، امر شماست سرگرد. شما آدم دُردانه‌ای هستید، نگران وضع من نباشید. خدمتتان هستم، هر سئوالی دارید، بپرسید و رو نگیرید.

ـ فقط یک سؤال دیگر دارم و به شما قول می‌دهم دیگر مزاحمتان نشوم.

ـ شما مراحم هستید. اینجا را خانه خودتان بدانید و مرا برادرتان.

ـ شما مرحمت دارید آقابابا. حتماً همین‌طور هست که شما می‌فرمایید. غیر از این بود، حقیر الان حضور شما نبودم.

ـ سرورید، کاری نکردیم. شما همیشه نسبت به ما بزرگواری نشان دادید. ما که تا ابد مدیونیم.

آقابابا نیم‌نگاهی به نمد انداخت. گوشه پاکت پیدا بود.

ـ خواهش می‌کنم، انجام وظیفه بوده. اما آقابابا، این سؤال را یک‌بار می‌پرسم و قول می‌دهم دیگر تکرار نکنم، به پاسخ شما اعتماد دارم.

ـ یقین بدانید حقیقت را می‌گویم.

ـ یقیین دارم. می‌خواهم بدانم حامیان فکری شما چه کسانی بودند. آیا تحت تأثیر فرد یا گروه خاصی بودید؟ از داخل یا خارج؟ خیلی قبل‌تر از اینها، منظورم جرقه اندیشه طلوع برای اولین‌بار در ذهن شماست.

آقابابا برآشفت و ناراحت و خشمگین با صدای بَم و محکم گفت: «نه، نه. ابداً.

اینها تماماً شایعات است. حرف درآوردند که آقابابا دست‌آموز مُرتاضی هندی بوده است، یا کارآموز مِسترجیکاک انگلیسی و یا جاسوس و مجری اوامر دولت برای خلع سلاح عشایر است. شما از مأموران ارشد دولت هستید، آیا من جاسوس شما بودم؟ این حرف‌ها همه تهمت است، چیزهایی که از هیچ‌کدام آنها خبر نداشتم. واقعیت همان‌ها بود که عرض کردم خدمتتان، یقین بدانید.»

سرگرد، ناراحتی آقابابا را درک می‌کرد. انگار تمام هویتش زیر سؤال رفته و به تمام هست و نیستش هجوم برده بودند.

ـ یقیناً همین‌طور است که شما می‌گویید.

استکان چایش را برداشت و جرعه‌جرعه نوشید و با مهربانی به آقابابا چشم دوخت. آقابابا آهی سرد از سینه برکشید، آن‌چنان که تمام بدن را کِش و واکش کرد.

ـ می‌دانید جناب سرگرد، نمی‌توانم باور کنم آن روزها این‌قدر به سرعت گذشت. مثل باد. وقتی یادم می‌آید که چقدر همه با هم یکی بودیم، یک‌دل بودیم و کسی خودش را جدا نمی‌دانست، تمام وجودم آتش می‌گیرد. اما حالا مرا نگاه کنید. حالم را از نگاه و هیکلم ببینید. خشکم کرد، کمرم را شکست. به قدر کوه دنا سؤال در دلم باقی گذاشت. افسوس!

چنان پُر شد فضای سینه از دوست که یاد خویش گم شد از ضمیرم

سرگرد چیزی نگفت. در فکر ماجرای خودش بود. هنوز مرّدد بود که با آقابابا در میان بگذارد یا نه. چشم دوخت به اجاق. هیمه‌ها می‌سوخت، به حبّه‌های سرخ آتش مبدل می‌شد و شراره‌ها به هر سو در انتهای خطی زرد و سرخ ناپدید می‌گردید

و به خاکستر می‌نشست. از شب نیمی گذشته بود. سرگرد برای رفتن برخاست. چند بار وسوسه شد حرفش را بزند، اما سکوت کرد. آقابابا با خوش‌رویی و گرمی سرگرد را بدرقه کرد و چراغ به‌دست، او را تا نزدیک جیپ رساند. سرگرد سوار شد.

ـ باور کنید جناب سرگرد، قصه پر غصه من برای خیر این مردم بود. نیت صحیحی داشتم. اما مردم، مگر می‌شود به مردم اعتماد کرد؟ افسوس! خدا می‌داند این بدنامی دسیسه بدخواهان و دیده‌شوران بود، حقم این نبود سرگرد.

بغض گلوی سرگرد را گرفته بود. دستش روی سوئیچ می‌لرزید.

ـ شما خوش‌نام هستید آقابابا، این یکی را از من بپذیرید.

دیگر طاقتش طاق شده بود.

ـ آقابابا می‌خواستم چیزی بگویم.

ـ بفرمایید.

ـ گمانم به‌زودی می‌میرم. عارضه سختی دارم، شما می‌توانید به من کمک کنید.

آقابابا لبخند مرموزی زد و براق شد.

ـ جناب سرگرد، آدم زیرکی هستی، اما من هم بچه امروز نیستم. خیالتان راحت باشد. باور کنید دیگر کشف و شهود و معجزه‌ای در کار نیست، یقین بدانید دیگر دست کشیده‌ام، دیگر طلوعی در کار نیست.

سرگرد با خودش فکر کرد ریشه شرارت در عوامی‌گری است شاید. شاید خودش هم عوام بود. شاید این آغاز طلوعی دیگر بود. طلوعی بی‌شکل‌تر و گسترده‌تر از این. طلوعی با آقابابایی دیگر، اما موجه‌تر، فکورتر، خشن و بی‌رحم‌تر. طلوعی که نامی همچون آقابابا را بر خود داشت، اما بزرگ‌تر و متشخص‌تر شاید. نامی که گسترده می‌شد و دیگر نمی‌شد تعداد بر زبان آوردنش را شمرد. شاید. نمی‌دانست. آقابابا دست روی شانه سرگرد نهاد. به خودش آمد و سربرگرداند.

ـ جناب سرگرد، باور کنید.

ـ باور می‌کنم. داشتم به حرفت فکر می‌کردم آقابابا. آدم رند و دوست داشتنی‌ای هستی.

بعد به اجبار خندید و کم‌کم خنده‌اش با خنده آقابابا درهم آمیخت و به قهقهه تبدیل شد. خداحافظی کرد، استارت زد و راه افتاد. وقتی پیچ آبادی را دور می‌زد، در قاب آینه آقابابا را در تاریکی، چراغ به‌دست زیر درخت دید. سایه سیاه قلعه از وسط

آبادی تا زیر پای آقابابا کشیده شده بود. پا روی پدال گاز گذاشت و با سرعت بیشتری حرکت کرد. وقتی که دیگر توی آینه چیزی جز سیاهی نبود، بغضش داشت می‌ترکید. با کف دست نَم پشت پلک‌ها را گرفت.

زمستان ۱۳۸۹ـ کرج

پانویس:

[۱]من که مهر و محبت علی را در دل دارم، دولتمندی [ثروت] و دارایی را برای چه می‌خواهم؟

[۲] حیاط، درون خانه.

[۳] پیرزن.

[٤] می‌کشدت.

[۵] پنهان شدن را گویند.

[٦] برادران.

[۷] در پای آتش منزلتان. در محضرتان.

[۸] الهام‌دهنده.

[۹] قبا، عبا، اَرخالُق.

[۱۰] باوی (بویراحمد گرمسیر)، شهرستان باشت کنونی.

[۱۱] حبه‌های آتش بدون دود؛ زغال.

[۱۲] شاهنامه.

[۱۳] زغال سرخ و گُرگرفته.

[۱٤] جرقه‌های آتش.

منبع:

https://baangnews.net/29327

فرشته پاریزی: لکه‌ها

«اولین بارته؟»

«نه.»

پشتِ شکافِ در، اول چشم‌هایِ دربان پیدا می‌شود و بعد بخارِ نفسش و بعد دستش.

«مدارک.»

کارتِ شناسایی‌ام را از لایِ شکاف رد می‌کنم. مرادی خودش را می‌اندازد جلو و رو به شکاف می‌گوید: «نیرویِ موقته.»

دربان چشمش که به مرادی می‌افتد، لنگه‌یِ در را نیمه‌باز می‌کند: «قرار نبود هر دفعه یه آدم تازه بیاری.»

مرادی دست‌هایِ یخ‌کرده‌اش را می‌مالد به هم: «تازه‌کار نیس.»

کله‌یِ سحر که راه افتادیم، برف هنوز آبی بود و حالا آفتابِ نارنجیِ صبح از آجرهایِ خیس و کهنه‌یِ خانه بی‌شتاب پایین می‌آمد. مرادی تند وسایل را از پشتِ وانت می‌آورد پایین.

دربان پوستِ تخمه‌یِ کدو را تف می‌کند روی برف و نمکِ دورِ لب‌هایش را خوب می‌لیسد. با پایش به جاروبرقی می‌زند: «جاروبرقی نمی‌شه. تو قراردادمون نیست.»

چهره‌اش نمی‌جنبد. فقط فکش می‌جنبد و کمی پوستِ زیرِ پره‌هایِ بینی‌اش، وقتی که لایِ دستمال‌ها را می‌جورد و اسفنج‌هایِ خشک را چنگ می‌زند.

«همه‌چیز هم همین‌جا سوزونده می‌شه، همه‌یِ این خرت‌وپرت‌ها.»

جلویِ ما سنگین راه می‌افتد و ما با وسایل در جایِ قدم‌هایش، پشتش. برفِ پانخورده‌یِ آن‌سویِ حیاط، سفید، یکدست و تمیز است، الا گوشه‌ای که گنجشکِ مرده‌ای لایه‌یِ نازکِ برف را زیرِ وزنش خوابانده. گویی افتادنش چنان ضرب داشته که برف را پس زده. پرهایِ خشکِ شکمش که رو به بالاست حالا زیرِ نسیمِ ملایمِ صبح می‌جنبند.

از حوضِ برف‌نشسته و گذرِ باریک و پرسایه‌ی کاج‌ها و پیچِ عشقه‌ها که می‌گذریم، ردیفِ اتاق‌ها زیرِ طاق و رواق پیدا می‌شود. گربه‌ی چاقی رویِ نرده‌های آبیِ خیس لم داده و دمش آویزان تاب می‌خورد.

تهِ رواق، پشت به آفتاب، کنارِ یک نردبان، دربان درِ آبیِ گَردگرفته‌ای را برایِ ما باز می‌کند. کلید در قفلِ کتابی کُند چند بار می‌چرخد. نمی‌شود گفت انگشتانش از سرما کُندند یا قفل سخت. در که از دو لنگه‌اش باز می‌شود، بویِ کهنه‌ی نمزده‌یِ اتاق می‌زند زیرِ دماغمان.. مرادی گِلِ کفش‌هایش را به درگاهِ در می‌تکاند و می‌گوید: «بویِ موشِ مرده میاد که انداخته باشن تو جورابِ نشسته، حضرت‌عباسی.»

دربان یک درِ دیگر را هم باز می‌کند و می‌رود. گربه از نرده‌ها می‌پرد پایین و بو را دنبال می‌کند، می‌چرخد دورِ پایه‌های نردبان و بی‌اعتنا لم می‌دهد کنارِ لنگه‌ی در.

مرادی که دماغش را گرفته می‌گوید: «غلط نکنم مالِ پتوست.»

بو از پتو بود، ولی فقط پتو نبود. پیدا بود بو پیشتر از پتو بلند شده و نشسته به آجر و ملات دیوارها، به خوردشان رفته، مانده و حالا اتاق دارد پسش می‌دهد. آجر، در، هوا، سیمِ برق که کشیده شده بود تا مهتابی، صندلی، همه بو می‌دادند. حتی قابِ باریکِ فیروزه‌ایِ پنجره هم بو می‌داد. به خیالم بشود بازش کنم تا هوایی بیاید تو، زور می‌آورم، اما چفتش جوش خورده و لنگه وا نمی‌دهد.

مرادی می‌گوید: «چه کربلایی بوده اینجا. شورش رو درآوردن. قبول داری؟»

با پیچ‌گوشتی و انبردستی‌اش می‌آید کمکم و می‌افتد به جانِ چفتِ پنجره. باکی ندارد که قاب ترک بخورد یا بشکند.

می‌گویم: «سر درنمی‌یارم چرا باید بیان وسط یه همچین عمارتی.»

«آره، حیفه به ابوالفضل. اینجا متری خداتومن می‌ارزه الان.»

پیچ‌گوشتی توی دستِ گوشت‌آلودِ مرادی خیلی کوچک است و لابد برای همین با هر ضربه‌ی چکش که روی دسته‌اش می‌زند، خلقش تنگ می‌شود و اخم‌هایش بیشتر می‌رود توی هم. یک دستمالِ یزدی حالا بسته جلوی بینی و دهانش. عاقبت چفت می‌شکند و پنجره باز می‌شود و هوا کُند می‌آید تو و بو بی‌شتاب می‌رود بیرون. تا جایی که روی سکو هم که پودر و دستمال‌ها را چیده‌ام بو می‌گیرد.

مرادی دو تا پلاستیکِ زباله را در هم می‌کند:«خیلی کاره. اینو نمی‌شه به حساب یه اتاق حساب کرد. متری مزد دادن برای همچین کاری خیلی ظلمه.»

می‌گویم: «در عوض اون یکی اتاق خیلی کار نداره؛ یک تخت و صندلی و چند تا کاغذ و کارتن. این به اون در.»

کفِ اتاق مانده بود زیرِ تلی از زباله و پیدا نبود. مرادی بیراه نمی‌گفت، تمیز کردنِ این اتاق راحت نبود. ته کار نمی‌شد دست به کمر زد و نگاه کرد و گفت دست‌مریزاد. بیرون کشیدنِ لکه‌ها هم سخت بود. آجرها را که خوب می‌سابیدی، بندِ آجر می‌ریخت، کمترش هم لکه می‌ماند. به کفِ اتاق امیدی نبود که لکه‌هایِ کهنه را پس بدهد. فقط صندلی بود که راحت بود و می‌شد کف‌مالی‌اش کرد و آب گرفت و خشکش کرد. غیر از این، نور هم کم بود، راه‌آبِ یکی از اتاق‌ها بسته بود، یکی دیگر اصلاً راه‌آب نداشت، شلنگ کوتاه بود، چوب‌هایِ حیاط هم مرادی غر زد که برای آتش خیس‌اند. می‌گویم: «پتو هست، پتو را آتش بزن.»

بافتِ پتو خشک شده بود. مانده بود همان‌طور که مانده بود؛ گویا هنوز رویِ شانه‌ها و تنی که زیرش حالا خالی بود پیچیده شده و سیاهیِ خالیِ تویش را گرم می‌کرد. آن را برمی‌دارم و می‌دهم به مرادی. به همان سنگینیِ تنی که پوشیده بودش سنگین است.

زیرانداز را هم تا می‌کنم و صاف می‌کنم و می‌دهم به مرادی. مرادی زل زده است به پتو. می‌گوید: «یک دست هم بده تا تخت را بیرون ببریم.»

آتش که روشن می‌شود، رویِ تخت می‌نشینیم و سیگار می‌کشیم.
می‌پرسم: «این تخت چه می‌شود؟» مرادی کفِ دستش را روی چرمِ کهنه و ورآمده و پرلک تخت می‌کشد و می‌گوید: «استفاده می‌شود.»

جارو کردن بیش از انتظارم طول می‌کشد. زباله‌ها خشک شده و به کف چسبیده‌اند. با کاردک، پوکه‌یِ شکسته‌یِ دارو، یک لنگه دستکش، هسته‌یِ خرما، چسب، کاغذِ ساندویچ را از کف می‌تراشم و بعد ظرفِ لکه‌بر را می‌کشیم روی کف اتاق، دوتایی، یکی من یکی مرادی و هرجا که لکه هست خمیر می‌ریزیم. حباب‌ها روی خمیر می‌جوشند و کف می‌کنند و نارنجی می‌شوند و تهِ کار، کفِ اتاق پر می‌شود از جزایرِ پراکنده: چرک به شکلِ سفره‌ماهی، ستاره‌ی دریایی یا مارمولکی مترصدِ فرار، کف می‌کند و بالا می‌آید. بعد زانو می‌زنیم دوتایی و مثلِ سگی که بو بکشد و استخوانی را دنبال کند لکه‌ها را دنبال می‌کنیم.

لکه‌های قدیمی مانده‌اند و ماندگار شده‌اند، اما لکه‌های تازه دلم را می‌آشوبند. بادِ ملایمی از لایِ در می‌وزد، هیچ صدایی غیر از برسِ من و مرادی نیست.

دربان می‌آید که بگوید وقت ناهار است. راهِ آمده‌اش پوستِ تخمه‌یِ کدو ریخته و پیداست به آتش هم سر زده. از پوست تخمه‌های کدو پیداست. می‌نشینیم کنار حوضِ خالیِ برف نشسته، سه‌تایی. دربان یک فلاسک چای هم آورده. خودش می‌نشیند روی صندلی که مرادی از کف اتاق باز کرده.

مرادی می‌گوید: «جای باصفایی است.»

گربه‌ی چاق روی برف لاشه‌یِ گنجشک را بو می‌کشد، نرم دورش می‌چرخد، با پنجه‌هایش پیشش می‌کشد و پسش می‌زند. بعد راهش را می‌گیرد به تکه زمین خشکِ زیر کاج‌ها و خودش را، انگار استخوان ندارد، رها می‌کند.

دربان پلاستیک غذا را باز می‌کند و ظرف‌های آلومینیومی را می‌چیند روی تخت. می‌پرسد: «ران یا سینه؟» روی دو تا ظرف نوشته سینه، یکی هم ران. مرادی می‌گوید: «ران.»

مثل سگِ گرسنه‌ایم. تکه‌ای از سینه‌ی مرغ رامی‌کنم و می‌اندازم برای گربه.

دربان می‌پرسد: «کار تا غروب تمام می‌شود؟»

مرادی می‌گوید: «تمام می‌شود، ولی چندان تمیز و پاکیزه مثل اولش نه.»

دربان همان‌طور که می‌جود، می‌گوید: «مثل اولش که قرار نیست بشود. اینجا رو مرمت می‌کنن. کاشی می‌زنن، آجرهای افتاده را می‌چسبانند.»

مرادی سر از روی ظرفش برمی‌دارد، زرشک‌ها را که جدا کرده می‌ریزد توی بشکه و می‌پرسد: «همه‌ی خونه رو؟»

دربان می‌گوید: «نه، فقط همون دوتا اتاق. دیوارو از وسط برمی‌دارن، بعد می‌شه قهوه‌خونه. چند تا صندلی هم می‌ذارن. سایه‌ی خوبی داره اونجا و دنجه، سماور و قوری و قهوه‌ساز و از این‌جور چیزا.»

مرادی می‌گوید: «زودتر نمی شد بگی جونمون در نره بابت لکه‌ها.»

دربان جواب می‌دهد: «محض همین زودتر نگفتم.»

زیرِ سایه‌ی ابرهایی که باد می‌آورد، لقمه‌هایمان را می‌جویم، استخوان‌های مرغ را می‌ریزیم توی همان بشکه. دربان با چوبی که از درخت کنده دندان‌هایش را پاک می‌کند و تف می‌کند توی باغچه. مرادی سیگاری آتش می‌زند و من چای می‌ریزم و گربه نرم و بی‌شتاب می‌رود.

تا غروب، دیوار، پریزِ برق، پنجره‌ها، جایی که قرار است اجاق بگذارند یا سماور قل بزنند، یا پیشخوان بشود و بالا بیاید، را می‌سابیم و می‌شوییم و خشک می‌کنیم. رشته‌های ابرِ کبودِ غروب ، همه‌ی آسمان را لک کرده‌اند. درِ هر دو اتاق را باز می‌گذاریم تا کف خشک شود.

دربان چند کیسه‌ی دیگر می‌گذارد کنارِ بشکه‌ها برای سوزاندن. دستمال و دستکش و کاردک و برس و فرچه و اسفنج‌ها را هم می‌ریزیم توی بشکه. مرادی کمی نفت اضافه می‌کند و با یک چوبِ بلند آتش را که گر می‌گیرد هم می‌زند، جرقه‌ها بالا می‌روند و کج پایین می‌افتند.

بشکه‌ی فلزی پر از زنگ و دوده است. یک کیسه من می‌اندازم، یکی مرادی. دودی که از آتش بلند می‌شود، می‌پیچد و به پوستم می‌چسبد. پلاستیکِ زباله را که می‌اندازم، یادِ تکه‌گوشی می‌افتم که از راه‌آب بیرون کشیدم. هنوز به پوستِ شقیقه وصل بود.

مرادی کیسه‌هایی را که دربان آورده باز می‌کند، یک اورکت از داخلِ آن می‌کشد بیرون و می‌گوید: «اینا جیب‌هاشون رو بگردی یک چیزی پیدا می‌شه. کلی جیبِ مخفی دارن.»

من کیسه‌ی بعدی را باز می‌کنم. کیفِ چرمیِ کهنه، خالی. پرتش می‌کنم توی بشکه. یک شلوارِ پشمیِ خاکستری با چهارخانه‌های کم‌رنگِ آبی. تکانشان می‌دهم. یک دسته‌کلید می‌افتد روی زمین. پالتوی پاره. یک لنگه کفشِ ورزشی. شعله‌ها بلندتر می‌شوند.

مرادی می‌گوید: «سیم‌کارت و کارتِ شناسایی، هرچی هست بنداز.»

از جیبِ اورکت یک ایرپاد درمی‌آورد و می‌گوید: «نگفتم؟»

سه کیسه‌ی دیگر مانده. دسته‌کلید را برمی‌دارم و پرت می‌کنم توی بشکه. به لبه می‌خورد، می‌افتد زمین و به سنگی گیر می‌کند.

منبع:

https://baangnews.net/29322

ناهید شمس: بندناف

سه تا چهار دور به گردن بچه پیچیده شده بود. صورتش از کبودی داشت می‌ترکید و آن‌به‌آن سیاه‌تر می‌شد. خانم صادقی فکر کرد: «بندناف و به این بلندی! نوبره واقعاً.»

سیاهی به گردن و گوش‌های بچه هم رسید. در این لحظهٔ خاص، مرگ و زندگی توله مامانی در دست او بود. حس خدا بودن تفرعن عجیبی ریخت توی جانش. از این حس خنده‌ش گرفت و انرژی گسی توی وجودش آزاد شد. خواست قیچی‌ش کند که زائو گفت: «نه.» فکر کرد لابد زن انیمیشن بندناف را دیده. او بیشتر از همه دلش برای مادر سوخته بود که به خاطر پسرش بی‌خیال عشقش شد تا مچاله شد. اما زن از زاویهٔ دید خانم صادقی شاهد ماجرا نبود. او بندهای پیچیده به دور گردن نوزاد و صورت کبودشده و تقلایش برای دریافت اکسیژن را نمی‌دید. فقط می‌خواست این بند بریده نشود.

خانم صادقی لزومی ندید برای زن توضیح دهد. زمان صفر زمان مناسبی برای مجاب کردن نبود. زمانی که نه زندگی بود و نه مرگ. او بی‌توجه به غرولند زائو، بندناف را که سفت و

غیراصولی به دور گردن نوزاد پیچیده بود، کلمپ کرد و برید. نوزاد با تمام وجود اکسیژن را به ریه‌هایش کشاند و بعد جیغ زد. خانم صادقی نوزاد را برد زیر وارمر و توی دهن و بینی‌ش را پوار کرد و به کف پا و کپلش زد. خانم صادقی با خنده، نرم کوبید به بر و بازوی تپل بچه: «پدرسوخته.

باقی بندناف از زائو آویزان بود و خون همین‌طور می‌چکید. انگار این حالت حسابی معذبش کرده بود که یکهو روی تخت ژنیکو نشست، دست برد بندناف را کشید و جفت با حجم زیادی خون بیرون زد. بعد با دندان بندناف را از جفت برید و پرت کرد سمت کلهٔ خانم صادقی. جفت به کلهٔ او برخورد کرد و در حالی که بندناف بچه را کلامپ می‌کرد، روی زمین پخش شد، جفت هم افتاد کنار دستش. اتاق دور سرش بدجور می‌چرخید و نور چراغ‌های جراحی توی چشمش بود. نمی‌توانست هضم کند که چه اتفاقی افتاده. خواست بلند شود. حس کرد به زمین دوخته شده. جیغ نوزاد کم و زیاد می‌شد. خانم صادقی سعی کرد خانم خوشبخت، خدمهٔ سنگین‌وزن زایشگاه، را صدا کند. اما زبانش توی دهنش نمی‌چرخید. توی همان حالت زائو را دید که روی تخت ژنیکو ایستاده بود و خون همین‌طور از او شره می‌کرد و روی تخت و زمین می‌چکید. منتظر بود که زن فینت کند و با مخ روی زمین پرت

شود. اما زن سرخوشانه بندناف دراز را دور گردن خودش پیچید و از دو طرف شروع به کشیدن کرد. خانم صادقی سعی کرد داد بزند یا از جایش بلند شود، اما انگار خون و حسی توی رگ‌هایش نبود. ولی خیالش راحت بود که زن وقتی به مرحلهٔ خفن خفگی برسد، ناخودآگاه دستش را شل می‌کند. همین اتفاق افتاد. چند لحظه بعد، زن بندناف را ول داد و شروع کرد به سرفه کردن و روی تخت ژنیکو ولو شد. خون همین‌طور از او بیرون می‌زد. خانم صادقی وقتی مطمئن شد که دیگر اتاق نمی‌چرخد، دستش را به زمین گرفت و از جایش بلند شد، جفت را که روی زمین ولو بود برداشت و توی سطل زباله انداخت. بعد زن را راضی کرد که روی تخت ژنیکو دراز بکشد. بعد روی شکمش فشار داد و رحم سفت و قلنبه را توی چنگش حس کرد.

«چه خوب. رحمت جمعه.» زن لبش را از درد گزید. نیرویی غیرقابل‌پیش‌بینی در خانم صادقی بیدار شد. یکهویی جست زد جفت را از توی سطل زباله درآورد و از همان‌جا پرت کرد به سمت کلهٔ زن. جا خالی داد و جفت پخش زمین شد. در همین لحظه خانم خوشبخت وارد اتاق شد و جفت پرت شد جلوی پاش. او گیج شده بود و نمی‌دانست چه اتفاقی افتاده. فقط طبق وظیفه‌ش جفت را برداشت و توی سطل زباله انداخت. بعد از

خانم صادقی اجازه گرفت که زن را به اتاق پست پارتم ببرد و از صادقی نپرسید چرا سر و صورتش خونی‌ست. چون اغلب پیش می‌آمد که خون از سر تا پای آن‌ها را رنگ می‌کرد. خانم صادقی که هنوز سرش گیج می‌رفت، به خوشبخت تذکر داد که مریض را با ویلچر ببرد، مبادا فینت کند. بعد از اتاق بیرون رفت. خانم خوشبخت تازه بندناف دراز را دید که روی تخت ژنیکو ولو بود. اگرچه به اندازهٔ موهای سرش بندناف دیده بود، اما نه به این طول و درازی. بندناف را برداشت و به آن زل زد. شاید داشت اندازه‌ش را تخمین می‌زد. بعد آن را دور گردنش انداخت و از دو طرف کشید. ولی پیش از رسیدن به مرحلهٔ خفن خفگی دستش را شل کرد. بعد لوله‌ش کرد و انداخت توی سطل زباله و زن را سوار ویلچر کرد برد به سمت پست پارتم.

بچه زیر وارمر توی اتاق زایمان تنها مانده بود و جیغش گوش فلک را کر می‌کرد.

منبع:

https://baangnews.net/29146

احمد خلفانی: «ما سه نفر بودیم»

صدای قدم‌هایش را که شنیدم، اول سایه‌اش از در گذشت و بعد خودش نمایان شد. دستش را بالا آورد و چاقوی نان‌بری را که از آشپزخانه برداشته بود در هوا تکان داد. با صدای لرزانی گفت: «می‌خوام خودمو بکشم.» گفتم: «وهاب، آرام باش. درست فکر کن!» با آنکه آدم ضعیفی بود، هرگز انتظار چنین چیزی را از او نداشتم.

ما سه نفر بودیم. یک روز یکی از ما مرد و ما دو نفر ماندیم: وهاب و من. پیشنهاد رفتن به تشییع را وهاب داده بود. گفتم: «ببینم چه می‌شود. کسی که رفته، دیگر رفته.» گفت: «بالاخره ده بیست سالی با ما بوده. حقی به گردن ما دارد. کسی که از زندگی‌اش چیزی در ما مانده، از مرگش هم چیزی می‌ماند.» دیدم راست می‌گوید.

معمولاً ما را با هم می‌شناختند. اگر یکی از ما جایی دیده می‌شد، انتظار داشتند آن دو نفر دیگر هم همان حوالی باشند. خودمان هم کم‌وبیش همین تصور را داشتیم.

یک بار خبیر تنها به جشن جزیرهٔ لختی‌ها رفته بود. وقتی برگشت، میان او و وهاب دعوای سختی درگرفت؛ چیزی نمانده بود به کتک‌کاری بکشد. خودم را میان‌شان انداختم. دست‌هایم را از دو طرف باز کردم و مثل شاهین ترازو وسط‌شان ایستادم. تنها کاری که از دستم برمی‌آمد همین بود. خبیر با عصبانیت نگاهم کرد و گفت: «خودت هم ته دلت طرف وهابی. حالا می‌خوای میانجیگری کنی؟»

بیراه نمی‌گفت. بی‌طرف نبودم. اما طرف وهاب را هم نگرفته بودم. فقط فکر می‌کردم خبیر باید عاقلانه‌تر رفتار می‌کرد. می‌توانست ما را با خودش ببرد. یا دست‌کم خبر بدهد. بعدها آن ماجرا هم مثل خیلی چیزهای دیگر پشت سر گذاشته شد. و حالا خبیر بعد از دو سه ماه بیماری مرده بود.

خبر را هم خودِ وهاب داد. صبح زود تلفن کرد و گفت: «خبیر رفت.» گفتم: «کجا؟» گفت: «فکر کردی کجا رفته؟ مُرد، باباجان. مُرد.» صدای هق‌هقش را از آن سوی خط شنیدم. گفتم: «اول صبح خبری بهتر از این نداشتی؟» گفت: «عجب آدمی هستی.»

من هیچ‌وقت رابطهٔ خوبی با وهاب نداشتم. حتی حالا که فکرش را می‌کنم، احساس می‌کنم اگر میان ما پیوندی وجود داشت، آن پیوند خود خبیر بود. او بود که جمع کوچک ما را جمع می‌کرد. اگر خبیر در میان نبود، اگر خانه خبیر نبود، بعید بود من و وهاب حتی دوستی مختصری با هم داشته باشیم.

و حالا که خبیر رفته بود، در خانه‌اش به روی ما بسته می‌شد و آن رشته هم کاملاً از هم گسسته بود. مدت‌ها بود تصمیم داشتم از این شهر بروم. وسایلم را جمع کنم و به برلین نقل مکان کنم. به‌ویژه از وقتی که خبیر بیمار شده بود و رفت‌وآمدهای ما محدود شده بود به دیدارهای بیمارستان. می‌توانستم همان روزی که خبر فوتش را شنیدم راه بیفتم. می‌توانستم چند هفتهٔ دیگر هم صبر کنم. اما ماجرای آن شب که وهاب به خانهٔ من آمد و از آشپزخانه چاقو برداشت، تصمیمم را جلو انداخت.

وهاب دو ساعت بعد از اینکه خبر فوت خبیر را داده بود، دوباره تلفن کرد. گفت: «گوش کن، تشییع فردا ساعت دوازده است. می‌دانی که خونهٔ من دوره. امشب میام پیش تو. گپی می‌زنیم. شب سختی است. باید با هم باشیم. همون‌جا هم می‌خوابم و فردا با هم می‌رویم سراغ خبیر.»

«می‌رویم سراغ خبیر» را همان‌طور گفته بود که همیشه می‌گفت؛ انگار که هنوز زنده بود و قرار بود زنگ در خانه‌اش را بزنیم. خانهٔ خبیر جای باصفایی بود. کنار جنگل. پنجرهٔ بزرگ پذیرایی به منظره‌ای باز می‌شد که خودش هیچ‌وقت از تماشایش خسته نمی‌شد. هر بار که به خانه‌اش می‌رفتیم، پرده را کنار می‌زد و می‌گفت: «تماشا کنید!»

من و وهاب پشت میز می‌نشستیم، رو به پنجره. آبجو می‌خوردیم و ساعت‌ها به همان منظره نگاه می‌کردیم. اگر یکی از ما می‌خواست برای کمک به آشپزخانه برود، خبیر دستش را تکان می‌داد و می‌گفت: «بنشین. همین‌جا بنشین و حال کن!» و ما می‌نشستیم. هر بار که برای دقایقی به آشپزخانه می‌رفت، من و وهاب معمولاً حرفی برای گفتن نداشتیم و سکوت زود بر فضای میان ما حاکم می شد. ناچار به همان منظره خیره می‌شدیم. گاهی وهاب می‌گفت: «نگاه کن!» نگاه می کردم. می‌گفتم: «چی را؟» به نقطه‌ای نامشخص اشاره می‌کرد و می‌گفت: «اونجا را.»

آنجا معمولاً سموری میان علف‌ها می‌دوید یا دارکوبی به تنهٔ درخت چسبیده بود. چیزهایی که بارها دیده بودیم، اما وهاب هر بار انگار برای نخستین بار کشف‌شان می‌کرد. انگار

می‌خواست از یکنواختی منظرهٔ درونش فرار کند. از تنهایی‌ای که در همان چند دقیقهٔ غیبت خبیر گرفتارش می‌شد. به نظر می رسید که سمور و دارکوب فقط بهانه بودند. اگر آن‌ها نبودند، چیز دیگری پیدا می‌شد. همیشه چیزی پیدا می‌شد. اما هیچ‌چیز کافی نبود. شاید می‌خواست خلائی را با حضور من و خبیر پر کند که خودش هم نمی‌دانست دقیقاً چیست و کجاست. خبیر ولی هوایش را داشت. گاهی می‌گفت: «وهاب بدون ما کارش زاره.»

نگاه‌مان گاهی به عکس‌هایی می‌افتاد که خبیر روی دیوار آشپزخانه چسبانده بود؛ عکس‌های سیاه‌وسفیدی از خودش و ویدا. در یکی کنار رودخانه ایستاده بودند. در دیگری دو سوی یک درخت، مثل هنرپیشه‌های فیلم‌های قدیمی هندی. در چند عکس هم دست ویدا روی شانهٔ خبیر بود. عکس‌های دیگری هم از آدم‌هایی بود که ما نمی‌شناختیم؛ دوستان و آشنایان دوران جوانی‌اش. هر بار دربارهٔ یکی از آن‌ها چیزی تعریف می‌کرد و داستانی را از سال‌های دور بیرون می‌کشید.

اگر مسئلهٔ تشییع خبیر نبود، شاید همان روز شهر را ترک می‌کردم. وقتی وهاب با آن وضعیت‌اش آمد، با خودم گفتم این آخرین بار است، چند روز دیگر از این شهر می‌روم و بعد دیگر مجبور نیستم او را ببینم.

خانهٔ من تخت اضافی نداشت. قرار شد وهاب روی زمین اتاق‌نشیمن بخوابد. پتوی ضخیمی زیرش انداختم و پتوی نازک‌تری هم کنارش که اگر سردش شد روی خودش بکشد. برایش شام درست کردم. یک آبجو هم جلوش گذاشتم. ولی او بر خلاف همیشه دست به آن نزد. گفت: «دلم آشوبه.» برایش چای رازیانه درست کردم. چند جرعه نوشید و گفت: «شاید معده نباشه.» دستش را روی سینه گذاشت و تا شکمش کشید و گفت: «از وقتی خبیر رفته، انگار یه چیزی از اینجا کنده شده.»

درست می‌گفت. من هم همان احساس را داشتم. اما نمی‌توانستم مثل او جای خالی را نشان بدهم. نمی‌توانستم انگشتم را روی نقطه‌ای از بدنم بگذارم و بگویم اینجاست. برای من آن خلأ جایی نامعلوم داشت؛ شاید در قلب، شاید در ذهن، شاید هم در جایی که اصلاً نامی برایش وجود ندارد. یا اصلاً در جایی که وجود خارجی ندارد.

وهاب لباس‌های مشکی پوشیده و برای مراسم فردا آماده شده بود. مدتی سکوت میان‌مان ماند. دقایقی بعد گفتم: «وهاب، من تصمیمم را گرفته‌ام.» سرش را بلند کرد. گفتم: «فردا بعد از تشییع برمی‌گردم خونه، وسایلم را برمی‌دارم و می‌روم برلین. شاید یکی دو ماه بمانم.» چشم‌هایش گرد شد و چای را روی میز گذاشت: «چی؟ دو ماه؟» گفتم: «شاید بیشتر. شاید هم برای همیشه.» خندهٔ تلخی کرد. گفت: «نظرت چیه با هم بریم؟» خیره نگاهش کردم. گفت: «من هم که فعلاً کار و بار درست و حسابی ندارم. ها؟ نظرت چیه؟» گفتم: «نه. تو بمون و به کار و بارت برس. ببینیم چی می‌شه.» چند لحظه چیزی نگفت. بعد سرش را بالا آورد: «اون شب یادت هست؟ شبی که خبیر از خونه‌ش فرار کرده بود؟» خبیر فرار نکرده بود. فقط آمده بود پیش ما درد دل کند. با زنش مشکل داشت. اما آن شب واقعاً به آخر خط رسیده بود. می‌گفت زندگی مشترکشان تمام شده و دیگر نمی‌تواند ادامه بدهد. پیش ما خوابید. روز بعد برگشت و دوباره آشتی کردند. و این قهر و آشتی سال‌ها ادامه داشت؛ تا وقتی که ویدا مرد. از آن به بعد حال خبیر هم رو به وخامت گذاشت. بارها می‌گفت می‌خواهد آن خانه را بفروشد. می‌گفت هر گوشهٔ خانه یادآور ویدا است. اما هیچ‌وقت نرفت. در همان خانه ماند. در همان خانه بیمار شد وهمان‌جا تمام کرد.

وهاب چای را تا آخر نوشید. بعد به حمام رفت. صدای باز و بسته شدن شیر آب و مسواک زدنش می‌آمد. وقتی برگشت، لباس‌های مشکی‌اش را از تن درآورد و با دقت از گیرهٔ کمد آویخت. بعد روی پتوی کلفت دراز کشید. چند دقیقه‌ای همان‌طور بی‌حرکت ماند. احتمالاً به خبیر فکر می‌کرد. به زندگی بدون خبیر. به فردای بدون خبیر. پتوی نازک را برداشت و روی خودش کشید. چراغ اتاق‌نشیمن هنوز روشن مانده بود. کمی بعد صدایش را از زیر پتو شنیدم:«شاید من هم بیام.» گفتم: «کجا؟» گفت: «برلین.» عصبانیتی را که در دلم بالا آمد فرو خوردم. از جا بلند شدم، چراغ اتاق نشیمن را خاموش کردم و به اتاق خواب برگشتم. صدایش از تاریکی آمد: «برلین شهر خوبیه.» گفتم: «خوب و بدش را نمی‌دونم.» چیزی نگفت. خانه آرام بود. گاهی صدای خرناسش را می‌شنیدم. گاهی هم صدای جابه‌جا شدنش زیر پتو می‌آمد؛ به‌نظر خوابش نمی‌برد و از این پهلو به آن پهلو می‌شد. و بعد دوباره سکوت بود. اما حضور او در گوشه‌ای از خانه، حتی در خواب، آرامش را از من گرفته بود. وجود وهاب، حتی اگر تکان نمی‌خورد، چیزی را در تاریکی به هم می‌زد. مدت‌ها بیدار ماندم. به سقف تاریک خیره شدم. به این فکر کردم که کاش از همان اول گفته بودم به تشییع نمی‌آیم. کاش گفته بودم فردا کار دارم، به جایش رفته بودم

برلین و آن شب را با وهاب تجربه نمی‌کردم. وقتی کسی رفته است، دیگر رفته است. اگر چیزی از او می ماند، از زندگی اوست نه از مرگش. از مرگ هیچ چیز نمی ماند. شکل مرگ‌ها از هم متفاوت است ولی نتیجهٔ همه‌شان یکی است. کاش اصلاً قبول نکرده بودم وهاب بیاید. اما دیگر دیر شده بود. نمی‌دانم چقدر گذشته بود که صدایی شنیدم. صدای قدم‌هایش در تاریکی. بعد روشن شدن چراغ اتاق‌نشیمن. سرم را بلند کردم. وهاب از کنار در اتاق خواب رد شد و به طرف آشپزخانه رفت. صدای کلید چراغ آشپزخانه آمد. بعد صدای باز و بسته شدن کشوها. و صدای درِ کابینت‌ها. دنبال چیزی می‌گشت. چند ثانیه باز سکوت برقرار شد. و بعد دوباره صدای قدم‌ها. این بار به طرف اتاق‌نشیمن برمی‌گشت. اول سایه‌اش را دیدم که روی دیوار افتاد. بعد خودش ظاهر شد. در دستش چاقوی نان‌بری بود. چاقوی دندانه‌داری که همیشه در کشوی بالایی آشپزخانه می‌گذاشتم. آن را بالا برد و در هوا تکان داد. صدایش می‌لرزید. گفت: «بیداری؟» گفتم: «چی شده، وهاب؟» چند لحظه نگاهم کرد. بعد چاقو را جلوی خودش گرفت. گفت: «من نمی‌تونم ادامه بدم.» و، انگار که بخواهد چیزی را حتماً ثابت کند، چاقو را دوباره تکان داد. «اینو می‌بینی؟» سکوت کردم. گفت: «می‌خوام خودمو بکشم.» گفتم: «وهاب... آرام باش. درست

فکر کن.» گفت: «فکرش رو کردم.» چند قدم در اتاق برداشت. «ماه‌هاست فکرش را کرده‌ام.» با صدایی که میان خشم و گریه مچاله شده بود گفت: «من هیچ‌وقت زندگی درست و حسابی نداشتم. شما تنها دوستان من بودین تو زندگی. ویدا که رفت، همه چیز تموم شد. بعد شما موندین. تو و خبیر.» سرش را پایین انداخت: «خبیر رفت. تو هم که داری می‌ری.» بعد سرش را بلند کرد. «خودمو می‌کشم.» به طرف در ورودی رفت. کلید را از قفل بیرون کشید و آن را در جیب پیژامه‌اش انداخت. جدیتش را که دیدم از جا بلند شدم و روی تخت نشستم. گفتم: «این کارا چیه؟» گفت: «کلید رو برداشتم که نتونی بری تو راهرو داد و فریاد کنی.» قلبم تند می‌زد، اما سعی می‌کردم آرام به نظر برسم. شنیده بودم در چنین موقعیت‌هایی نباید هول شد. نباید ترس را به طرف مقابل منتقل کرد. باید گذاشت آرام شود. گفتم: «بکش ببینم چطور می‌خوای خودتو بکشی.» گفت: «می‌کشم.» بلند شدم. چراغ اتاق خواب را روشن کردم و دوباره روی تخت نشستم. نور زردرنگ اتاق روی تیغهٔ چاقو افتاد. باز گفتم: «بکش ببینم چطوری می‌خوای این کار را بکنی.» در ظاهر آرام بودم. اما خون در رگ‌هایم می‌جوشید و بیشتر از آنچه حاضر بودم به خودم اعتراف کنم، می‌ترسیدم. احساس می‌کردم صورتم رنگ باخته و دهانم خشک شده است. قلبم آن‌قدر تند

می‌زد که ضربه‌هایش را در گلویم حس می‌کردم. وهاب ناگهان چند قدم به سویم برداشت. چاقو هنوز در دستش بود. نگاهش دیگر مثل قبل نبود. گفت: «یا شاید تو رو به جای خودم بکشم. یا هر دومون رو.» همان لحظه سرمایی از پشت گردنم پایین دوید. آب دهانم را قورت دادم. این بار سعی کردم حرفش را جدی بگیرم. در واقع چاره‌ای هم جز این نبود. مرگ گاهی در هیئت کسی ظاهر می‌شود که خودش هم ترسیده است و مسلح است. در آن لحظه دیگر فاصلهٔ چندانی میان شوخی و جدی وجود ندارد. آدمی که وحشت کرده، ممکن است ناخواسته کاری را انجام دهد که خودش هم تصورش را نمی کند. و گذشته از همهٔ این‌ها، هر وقت چاقوی تیزی در دست کسی است، دیگر نمی‌توان شوخی‌اش انگاشت. تیزی چاقو مرز شوخی و جدی را محو می‌کند. چند بار دیگر آب دهانم را قورت دادم. سعی کردم جمله‌ای پیدا کنم که اوضاع را بدتر نکند. اما هیچ جمله‌ای پیدا نمی‌کردم. به چاقو نگاه می‌کردم. به تیزی‌اش. به دست او و به فاصله‌ای که میان ما بود. و به این فکر می‌کردم که این فاصله چقدر راحت می‌تواند از بین برود. هر کلمه می‌توانست یا زیادی دلسوزانه باشد یا زیادی خشن. می‌ترسیدم هر کدام‌شان او را به سمتی هل بدهد که دیگر راه برگشتی نباشد. وهاب همچنان چاقو در دست ایستاده بود. اما

انگار حالا خودش هم از آن می‌ترسید. نگاهش از من به تیغهٔ چاقو می‌رفت و دوباره برمی‌گشت. رنگش پریده بود. زیر نور چراغ، خستگی چند ماه گذشته را می‌شد در چهره‌اش دید. ناگهان دستش را عقب کشید. لحظه‌ای فکر کردم می‌خواهد حمله کند. اما ایستاد و به من خیره شد. بعد شاید برای اولین بار ترس را در چهرهٔ من دید. شاید رنگ‌پریدگی‌ام را. شاید خشکی لب‌هایم را. انگار فهمید که من دیگر نمی‌توانم تشخیص بدهم که او شوخی می‌کند یا جدی است. احیاناً همان ترس من، او را ترساند. سرش پایین افتاد. چاقو را کنار بدنش آویزان کرد و بی‌هیچ مقدمه‌ای زد زیر گریه. صدای گریه‌اش اتاق را پر کرد. گریه‌ای که بیشتر شبیه فروریختن بود. گفت: «من بیچاره‌ام.» نه توضیحی داد و نه چیزی به آن اضافه کرد. فقط همان یک جمله را تکرار کرد: «من بیچاره‌ام.» دستش را در جیب پیژامه‌اش کرد، مدتی با کلید داخل جیبش ور رفت. بعد آن را بیرون آورد و لنگان‌لنگان به طرف در رفت. صدای گذاشتن کلید در قفل را شنیدم. برگشت، و چند ثانیه بعد باز از اتاق بیرون رفت. صدای کشوی آشپزخانه آمد. صدای برخورد فلز با فلز. فهمیدم چاقو را سر جایش گذاشته است. کمی بعد برگشت. در چارچوب اتاق‌نشیمن ظاهر شد. شانه‌هایش افتاده بود. روی پتوها نشست. صورتش را میان دست‌هایش گرفت و دوباره گریه کرد.

هق‌هق‌هایش در خانه می‌پیچید. نه آن‌قدر بلند که همسایه‌ها بشنوند، اما آن‌قدر که سکوت خانه را بشکند. من همچنان روی تخت نشسته بودم و حواسم به او بود. نمی‌دانستم باید چیزی بگویم یا نه. و در نهایت چیزی نگفتم. فقط نگاهش کردم. بعد از مدتی گریه‌اش آرام‌تر شد. مثل کودکی که آن‌قدر گریه کرده باشد که دیگر توانی برایش نمانده باشد. بلند شد و چراغ اتاق‌نشیمن را خاموش کرد. در تاریکی برگشت سر جای خودش. پتو را روی خودش کشید و خوابید. یا دست‌کم وانمود کرد که خوابیده است. اما من دیگر نمی‌توانستم بخوابم. هر بار که چشم‌هایم را می‌بستم، تصویر چاقو روبه‌رویم بود. تصویر دستش و چهرهٔ ترسیده‌اش. و جمله‌ای که گفته بود: «یا شاید تو رو به جای خودم بکشم، یا هر دوتامون.» برای رفتن به آشپزخانه یا دستشویی باید از کنار او رد می‌شدم. البته آن وقت شب کاری در آشپزخانه نداشتم، اما انگار بدنم هم دیگر آرام و قرار نداشت. چند بار پشت سر هم به دستشویی رفتم. شاید از اضطراب بود. شاید هم سرمایی به درونم خزیده بود و واقعاً مثانه‌ام پرمی شد. هر بار در تاریکی از کنار پتوهایش رد می‌شدم. یک بار پایم به دست یا پایش خورد. وهاب ناگهان از خواب پرید و جیغ کوتاهی کشید. بعد غلتی زد و دوباره آرام گرفت. زیر لب فحشی دادم. نه به خاطر اینکه بیدار شده بود،

بلکه به خاطر اینکه آنجا بود. به خاطر اینکه همه چیز را به هم ریخته بود. حتی حالا، بعد از خوابیدن، باز هم مجبور بودم حواسم به او باشد. دفعه‌های بعد محتاط‌تر راه رفتم. کم‌کم در تاریکی فهمیدم باید از کجا رد شوم که به او برخورد نکنم. اما هر بار که از کنارش می‌گذشتم، در دلم ناسزا می‌گفتم. و هر بار بیشتر مطمئن می‌شدم که باید از این شهر بروم. هرچه زودتر بهتر.

تشییع خبیر به ساده‌ترین شکل ممکن برگزار شد. حدود سی نفر آمده بودند. بیشترشان را نمی‌شناختیم. چهره‌هایی که احتمالاً از شهرهای مختلف رسیده بودند؛ آدم‌هایی که نسبت فامیلی یا آشنایی دوری با او داشتند و ما برای اولین بار می‌دیدیمشان. می‌دانستیم که خبیر سال‌ها بود رابطهٔ چندانی با خانواده‌اش نداشت. نه فقط از طرف او. از طرف آن‌ها هم. دوری میان‌شان دوطرفه بود. و وقتی دوری از هر دو سو اتفاق بیفتد، تقریباً بدون مقاومت پیش می‌رود. فاصله بیشتر و بیشتر می‌شود. تا زمانی که می‌بینی هر کسی در نقطه‌ای ایستاده است که دیگری را به سختی به جا می‌آورد. گاهی فکر می‌کنم نوعی نیروی نامرئی در جهان وجود دارد که کارش زیاد کردن فاصله‌هاست. نیرویی که آدم‌ها را از هم دور می‌کند. خانه‌ها، شهرها و

خاطره‌ها را. نمی دانم چه چیزی گاهی جلوی این نیرو را می‌گیرد، شاید رابطه دوستی باشد. یا نیاز. یا عشق. و وقتی آن‌ها هم از میان بروند، فاصله راه خودش را پیدا می‌کند.

زنی مسن چند دقیقه‌ای دربارهٔ خبیر صحبت کرد. بعد فهمیدم خواهر همسر سابقش بوده است. پس از او مرد جوانی حرف زد که اگر درست شنیده باشم خواهرزادهٔ خبیر بود. بعد مردی مسن‌تر پشت تریبون رفت. بخش زیادی از حرف‌هایشان را درست نشنیدم. در فکر بودم. وهاب تمام مدت کنارم ایستاده بود. نه چیزی می‌گفت و نه تکان می‌خورد. گاهی احساس می‌کردم عمداً خودش را به من نزدیک نگه داشته است. انگار می‌خواست ماجرای شب گذشته را از ذهنم پاک کند. یا مطمئن شود که هنوز تنها نمانده است. تا حدی هم درکش می‌کردم. با مرگ خبیر چیزی از زندگی هر دوی ما کنده شده بود. اما هرکس لازم بود به شیوهٔ خودش با این فقدان کنار بیاید. من دو سه بار بیشتر به عیادت خبیر به بیمارستان سر نزدم. در آخرین دیدار گفت: «نمی دانم در قلب شما می مانم یا نه. ولی می دانم که بعد از مرگ، قلب تنها جایی است که مأمن من می شود.» همان موقع می خواستم بگویم: «اگر آن هم نباشد کجا می‌ماند؟»

در تمام مدت تشییع به رفتن فکر می کردم. به برلین. شهری که می توان در آن گم شد و از نو شروع کرد. جایی که می توان مدت‌ها در تونل های زیرزمینی‌اش بسر برد بدون آن‌که کسی بو ببرد، یا روی پل‌های هوایی. یا کنار کانال‌ها قدم زد و فکر و خیال را به آب‌ها سپرد. در همین فکرها بودم که وهاب گفت: «خواستی بری برلین حتما خبر بده که من هم بیام.»

چند روز بعد که آنجا بودم تصمیم گرفتم ابتدا مدتی در هتلی ارزان بمانم و دنبال خانه بگردم. هتل قدیمی و شلوغی بود. از آن ساختمان‌هایی که معلوم است سال‌هاست رنگ درست و حسابی ندیده‌اند. نه از بیرون و نه از داخل. و انگار چند سال دیگر آن را به حال خودش بگذارند وامی‌رود. اتاقم در طبقهٔ دوم بود. با پنجرهٔ کوچکی که به حیاط پشت ساختمان باز می‌شد. در حیاط چند بیل، چند فرغون و مقداری مصالح ساختمانی رها شده بود. چیزی را می‌ساختند، ولی معلوم نبود چه چیزی را. وسایلم را گوشهٔ اتاق گذاشتم. دقایقی همان‌جا ایستادم. بعد احساس کردم نمی‌توانم بمانم. باید بیرون می‌رفتم، کمی قدم می‌زدم و چیزی می‌خوردم. غذایی و شاید هم آبجویی. از آسانسور پایین رفتم. متصدی هتل پشت پیشخوان چرت می‌زد. وقتی مرا دید، چشم‌هایش را به سختی گشود و سعی کرد

لبخندی بزند. من هم سری تکان دادم و از در بیرون رفتم. هوای عصرگاهی برلین روی صورتم نشست. چند قدم بیشتر برنداشته بودم که ایستادم. کسی، دست‌درجیب، روبه‌روی هتل ایستاده بود. وهاب بود. انگار تمام این مدت منتظر من مانده بود.

منبع:

https://baangnews.net/29425

درگفت‌وگو با فرشته پاریزی: تقسیم کار در دستگاه جنایت و مرز میان ناچاری و همدستی

در داستان «لکه‌ها»، فرشته پاریزی به‌جای روایت مستقیم جنایت، به سراغ کارگرانی می‌رود که مأمور پاک‌کردن آثار آن هستند. او در گفت‌وگو با «بانگ» از انتخاب این زاویه دید، سازوکار دستگاه جنایت و مرز مبهم میان مسئولیت حرفه‌ای و مسئولیت اخلاقی سخن می‌گوید. پاریزی با اشاره به مفهوم «ابتذال شر» هانا آرنت، نشان می‌دهد چگونه امر هولناک در زندگی روزمره ادغام می‌شود. از نگاه او، داستان با ثبت رد قربانیان و آشکارکردن تدریجی گذشته، در برابر همان فرایند حذف و فراموشی می‌ایستد که روایتش می‌کند.

زاویه دید و مناسبات طبقاتی خشونت

بانگ: خانم پاریزی، در داستان «لکه‌ها»، شما جنایت را نه از منظر قربانیان یا عاملان آن، بلکه از نگاه دو کارگر نظافتچی روایت می‌کنید که مأمور پاک‌کردن آثار خشونت‌اند. کسانی که

درباره سرنوشت انسان‌ها و مکان‌ها تصمیم می‌گیرند، در داستان غایب‌اند، اما کارگران باید پیامدهای آن تصمیم‌ها را تحمل کنند. آیا انتخاب این زاویه دید، انتخابی آگاهانه برای نشان‌دادن مناسبات طبقاتی خشونت بوده است؟ آیا می‌توان گفت حتی محو آثار جنایت نیز تابع تقسیم کار طبقاتی است؟

فرشته پاریزی: ایده داستان «لکه‌ها» از یک دیالوگ کوتاه در ذهنم شکل گرفت. دیالوگ این بود که یک نفر می‌پرسد: «اولین بارته؟» و دیگری جواب می‌دهد: «نه.»

مدتی این دو جمله در ذهنم بود. فکر می‌کردم چه می‌شود اگر این گفت‌وگو در جایی اتفاق بیفتد که یک جنایت رخ داده است؟ آن‌وقت معنای این گفت‌وگو چیست؟ یعنی قبلاً هم این کار را کرده‌اند؟ یعنی این اولین بارشان نیست؟ کسی که پاسخ می‌دهد، آیا به این موضوع فکر کرده است؟ یا کسی که سؤال می‌کند، چرا چنین سؤالی می‌پرسد؟

فکر می‌کردم دو طرف این مکالمه چه کسانی می‌توانند باشند و در نهایت به سراغ کوچک‌ترین دست‌هایی رفتم که می‌توانستند در جنایت مشارکت داشته باشند؛ کسانی که قرار بود جارو بکشند، تی بزنند، لکه‌ها را پاک کنند و اتاق را تمیز تحویل بدهند.

به نظرم این موقعیت بسیار هولناک‌تر بود و داستان را هولناک‌تر می‌کرد. چون داشتم به چیزی فکر می‌کردم که روایتش از خود جنایت هولناک‌تر بود. یعنی به‌جای اینکه به سراغ یک دست بروم، داشتم به سراغ یک دستگاه می‌رفتم و با انتخاب این زاویه دید، دست یک دستگاه جنایت را روایت می‌کردم.

دستگاهی که آدم استخدام می‌کند، قرارداد می‌بندد، وظایف را تقسیم می‌کند و در نهایت دستمزد و مزایا می‌دهد. اما برای چه کاری؟ برای پاک‌کردن آثار جنایت؛ برای اینکه کسی بیاید و آنچه را اتفاق افتاده، از در و دیوار اتاق پاک کند، وسایل را جمع کند و بسوزاند و در نهایت اتاق را پاکیزه تحویل بدهد.

به همین دلیل به سراغ زاویه دید یک کارگر نظافتچی رفتم.

بله، شما به‌درستی به تقسیم کار در این داستان و سازوکار پشت ماجرا اشاره کردید.

وقتی دو شخصیت، راوی و مرادی، وارد خانه می‌شوند، دربانی آنجا ایستاده و از آنها مدارک می‌خواهد. مرادی باید توضیح بدهد که تازه‌کار نیست. دربان می‌گوید: «قرار نبود هر دفعه یه آدم تازه بیاری؟»

بعد درباره وسایل کار صحبت می‌کنند؛ درباره اینکه چه چیزی در قرارداد هست و چه چیزی نیست.

مرادی درباره دستمزدش حرف می‌زند. غر می‌زند که کار را متری حساب می‌کنند و این ظلم است. نگران است که دستمزدش با زحمتی که می‌کشد تناسبی نداشته باشد.

اینها همه مناسبات یک کار معمولی‌اند، اما کاری که آنها انجام می‌دهند، پاک‌کردن آثار جنایت است.

نکته دیگری هم در سؤال شما وجود دارد. فرمودید کسانی که درباره سرنوشت انسان‌ها و مکان‌ها تصمیم می‌گیرند، در داستان غایب‌اند.

من فکر نمی‌کنم این افراد در داستان غایب باشند. یعنی ما شاید دست‌های آنها را در داستان نبینیم؛ دست‌های بزرگی را که جنایت می‌کنند نبینیم، اما دستگاهشان را می‌بینیم و همین، به نظر من، داستان را هولناک‌تر می‌کند.

ناچاری، همدستی و مسئولیت اخلاقی

کاری که کارگران در داستان شما انجام می‌دهند، به محوشدن شواهد جنایت می‌انجامد. به نظر شما مرز میان ناچاری و همدستی کجاست؟ آیا می‌توان از کسانی که اختیار محدودی

دارند، همان مسئولیت اخلاقی را انتظار داشت که از آمران و عاملان اصلی خشونت داریم؟ آیا اساساً مفهوم همدستی برای توصیف موقعیت این دو کارگر مناسب است؟

فرشته پاریزی: به نظرم کلمه «همدستی» را باید با احتیاط به کار ببریم. من فکر نمی‌کنم همدستی تعبیر مناسبی برای موقعیت این دو کارگر باشد، اما از طرف دیگر نمی‌توانم ناچاری را هم بپذیرم؛ چون اگر بگویم ناچارند، انگار دیگر جایی برای مسئولیت اخلاقی آنها باقی نگذاشته‌ام.

بگذارید این‌طور بگویم: راوی «لکه‌ها» آدمی است که می‌خواهد کارش را خوب انجام بدهد. مرتب به مسائل فنی کار فکر می‌کند؛ به اینکه لکه‌ها چطور پاک می‌شوند، کدام مصالح را می‌شود شست و آجرها را چقدر باید سابید که بندشان نریزد.

حتی جایی می‌گوید ته کار نمی‌شود دست به کمر زد و نگاه کرد و گفت دست‌مریزاد.

یعنی معیاری برای خوب انجام‌دادن کارش دارد و می‌خواهد نتیجه کارش رضایت‌بخش باشد.

اما چه کاری؟ پاک‌کردن آثار جنایت.

اینجا مسئله این است که مرز مسئولیت حرفه‌ای و مسئولیت اخلاقی کجاست.

من سعی کردم فضای خاصی در داستان بسازم. مثلاً در همان ابتدای ورود به خانه، حیاط پوشیده از برف است، اما روی برف تمیز، گنجشک مرده‌ای افتاده است. راوی به پرهای خشک شکم گنجشک توجه می‌کند که در نسیم صبح تکان می‌خورند.

می‌خواستم از این مجاورت تصاویر ناهمساز استفاده کنم و بگذارم شر وارد زندگی معمولی شود.

کارگرها آثار جنایت را پاک می‌کنند، اما وقت ناهار، کنار حوض برف‌نشسته، روی همان تخت و صندلی‌هایی می‌نشینند که از آثار جنایت پرند و غذا می‌خورند. یکی از آنها می‌گوید: «چه جای باصفایی!»

برف، مرگ، کار، غذاخوردن، آتش و بقایای بدن، همه در کنار هم در داستان قرار می‌گیرند، بی‌آنکه روایت میان آنها هیچ مرز عاطفی بکشد.

این همنشینی در سراسر داستان وجود دارد؛ جایی که امر روزمره و امر هولناک دیگر از هم قابل تفکیک نیستند و جنایت وارد زندگی معمولی شده است.

اینجا می‌شود به مفهوم «ابتذال شر» هانا آرنت اشاره کرد. وقتی آرنت از ابتذال شر صحبت می‌کند، نمی‌گوید شر چیز کوچکی است یا جنایت هولناک نیست.

اتفاقاً مسئله این است که جنایتی بسیار هولناک به دست آدم‌های کوچک انجام می‌شود؛ آدم‌های عادی که خودشان را مشغول انجام وظیفه می‌دانند. آدم‌هایی که ممکن است حتی در کارشان منظم و مسئولیت‌پذیر باشند، اما درباره معنای اخلاقی کاری که انجام می‌دهند فکر نکنند.

راوی داستان «لکه‌ها» چنین آدمی است.

مسئله همین فکرنکردن و جابه‌جایی مسئولیت حرفه‌ای و اخلاقی است.

به همین دلیل فکر می‌کنم نه همدستی و نه ناچاری، هیچ‌کدام به‌تنهایی نمی‌توانند موقعیت این دو کارگر را توضیح بدهند.

البته مسئولیت آنها را نمی‌شود با مسئولیت کسانی که دستور جنایت را داده‌اند یا خودشان مرتکب جنایت شده‌اند، برابر دانست. اما محدودیت اختیار هم مسئولیت اخلاقی‌شان را از بین نمی‌برد.

من نمی‌خواهم و سعی هم نکرده‌ام در داستان «لکه‌ها» درباره این دو نفر حکم بدهم. می‌خواهم خواننده خودش با این سؤال روبه‌رو شود که مرز اخلاقی کجاست.

غیبت قربانیان و مسئولیت سیاسی روایت

در داستان شما، قربانیان نام و صدا ندارند و تنها از طریق اشیای باقی‌مانده، لکه‌ها و بقایای بدنشان حضور پیدا می‌کنند. در مقابل، کارگران با همه جزئیات زندگی روزمره‌شان در مرکز روایت قرار دارند. آیا نگران نبودید که این انتخاب، ناخواسته رنج قربانیان را به حاشیه ببرد؟ یا برعکس، می‌خواستید نشان بدهید که خشونت چگونه از طریق کار روزمره و مناسبات اجتماعی عادی‌سازی می‌شود؟ به بیان دیگر، آیا انتخاب زاویه دید در چنین داستانی، خود نوعی کنش سیاسی نیست؟

فرشته پاریزی: اجازه بدهید سؤالتان را با پیرنگ داستان جواب بدهم.

من در درگاه داستان با خواننده قرارداد می‌بندم. راوی اول‌شخص، صدایی خونسرد، خنثی و بافاصله دارد و خواننده هم قرار است از طریق نگاه او جهان داستان را ببیند.

با این شیوه روایت، وقتی به اتاق می‌رسیم، من نمی‌نویسم این اتاق چه شکلی است؛ می‌نویسم چه ردی از گذشته در اتاق مانده و همین، اتاق را در داستان می‌سازد.

قرنیز دیوار و قاب باریک فیروزه‌ای پنجره، با بویی که به خوردشان رفته، وارد داستان می‌شوند؛ همین‌طور پتو، تخت و صندلی.

پس شاید قربانیان حضور نداشته باشند، اما تمام داستان با رد قربانیان روایت می‌شود.

مثالی که می‌زنم از خود پتو در داستان است:

«بافت پتو خشک شده بود و مانده بود همان‌طور که مانده بود. گویا هنوز روی شانه‌ها و تنی که زیرش حالا خالی بود پیچیده شده و سیاهی خالی تویش را گرم می‌کرد.»

راوی آن را برمی‌دارد و به مرادی می‌دهد؛ به همان سنگینی تنی که پوشیده بود. دستش سنگین است.

بله، قربانی اینجا نیست، اما جای خالی‌اش هنوز شکل و وزن دارد.

البته در این داستان به روایت مستقیم زندگی و رنج قربانیان هم دسترسی نداریم.

خانه فقط با رد گذشته‌ای که دارد پاک می‌شود توصیف نمی‌شود، بلکه با آینده‌ای که قرار است روی آن ساخته شود نیز شکل می‌گیرد.

راوی از شستن و سابیدن دیوارها و جایی می‌گوید که قرار است اجاق و سماور بگذارند، پیشخوان بالا بیاید و اتاق به قهوه‌خانه تبدیل شود.

به عبارتی می‌توانم بگویم اتاق داستان «لکه‌ها» برای من یک «پالیمپسست» است؛ نوشته‌ای که متن قبلی را از روی آن پاک می‌کنند تا متن تازه‌ای بنویسند، اما رد نوشته پیشین همچنان باقی می‌ماند.

اینجا هم قرار است آثار جنایت از حافظه خانه پاک شود و تاریخ دیگری روی خانه نوشته شود. اما درست مثل پالیمپسست، پاک‌کردن کامل نمی‌شود.

در پایان داستان، دسته‌کلیدی که راوی به طرف بشکه آتش پرتاب می‌کند، به لبه بشکه می‌خورد و بیرون می‌افتد.

پیرنگ داستان هم از همین شیوه دیدن شکل می‌گیرد.

اگر پیرنگ «لکه‌ها» توانسته باشد آنچه را در ذهن داشتم انجام بدهد، هر بار که کارگران چیزی را پاک می‌کنند، خواننده باید چیز تازه‌ای از جنایت کشف کند.

در جهان داستان، همه‌چیز برای پاک‌کردن گذشته سازمان پیدا کرده، اما خود روایت خلاف این کار را انجام می‌دهد و خواننده با پیشرفت داستان می‌فهمد چه اتفاقی افتاده است.

پس شاید نشود گفت قربانیان کاملاً از متن حذف شده‌اند.

اگر توانسته باشم فرم و مضمون داستان را به شکلی که می‌خواستم کنار هم قرار بدهم، به آنچه در ذهن داشتم رسیده‌ام؛ و آن این است که داستان در برابر همان حذف‌شدنی می‌ایستد که دارد روایتش می‌کند.

از این منظر، بله، شاید بشود گفت انتخاب روایی به‌نوعی یک کنش سیاسی است.

منبع: متن منتشرنشده؛ فایل ارائه‌شده به ماهنامهٔ بانگ

راینرماریا ریلکه: «صندوقچهٔ طلایی» به ترجمه رضا نجفی

راینرماریا ریلکه

Rainer Maria Rilke

۱۸۷۵–۱۹۲۶

ریلکه شاعر و نویسندهٔ آلمانی‌زبان اهل چک، به‌مانند کافکا هم‌وطن خود زادهٔ پراگ بود. زندگی ناآرام و آشفتهٔ او بیشتر در سفر گذشت و وی همواره در مونیخ، برلین، پاریس، رم، روسیه و کشورهای اسکاندیناوی در رفت‌وآمد بود.

او در سال ۱۸۹۷ با لو آندره‌آس سالومه نویسندهٔ آلمانی‌زبان روسی، دوست جوانی نیچه و شاگرد آیندهٔ فروید آشنا شد. او به همراه سالومه دو سفر به روسیه انجام داد و با تولستوی آشنا شد. ازاین‌رو دوستی با سالومه وی را از یک سو با نیچه و از سوی دیگر با فرهنگ شگفت روسیه آشنا ساخت. او در سال ۱۹۰۲ با رودن مجسمه‌ساز بزرگ فرانسوی آشنا شد و تحت تأثیر او شیفتگی عجیبی به خلاقیت هنری یافت. نبوغ دیررس ریلکه از این زمان آغاز شد و او را بدل به پیشوای نئورمانتیسم

آلمان و بلکه اروپا ساخت.
از ویژگی‌های شگفت ریلکه آنکه او نه‌تنها به چندین زبان (مانند آلمانی، فرانسه، روسی، انگلیسی، ایتالیایی) سخن می‌گفت، بلکه چنان به این زبان‌ها چیرگی داشت که بدان‌ها شعر نیز می‌سرود. ازاین‌رو او بر نسل آیندهٔ خود، به‌ویژه بر سمبولیست‌های فرانسوی تأثیر قاطعی بر جای گذاشت.
در داستانی که در پی می‌آید، ریلکه بار دیگر به مضمون مورد علاقهٔ خود، یعنی مرگ پرداخته است، مضمونی که در اشعارش نیز بارها رخ می‌نماید.

بهار بود. خورشید شادمانه در پهنهٔ شفاف و کبود آسمان لبخند می‌زد، انوار آن به‌سختی راه گم می‌کردند و تا طبقهٔ میانی آن خانه در آن کوچهٔ فرعی باریک می‌رسیدند. پرتو ضعیف نور از لابه‌لای پنجره‌های کوچک آن اتاق ساده، نفوذ می‌کرد و بر دیوار پشتی سفیدکاری‌شده، دوایری ناپایدار ترسیم می‌کرد. این پرتو، پرتو رنگ‌باخته‌ای بود که از یکی از پنجره‌های خانهٔ مرتفع روبه‌رو بازمی‌تابید.

پسربچه‌ای که هر روز کنار پنجرهٔ طبقهٔ دوم بازی می‌کرد از دیدن جنب‌وجوش سرخوشانهٔ لکه‌های روشن نور بر دیوار بسیار شادمان می‌شد، بالا می‌پرید و می‌کوشید آن‌ها را بگیرد و

چنان از ته دل می‌خندید که حتی چهرهٔ اندوه‌زدهٔ مادر از بازتاب آن می‌درخشید. یک سال نبود که بیوه شده بود. مرگ شوهر وفادارش آن رفاه نسبی را که از رهگذر کار شوهر نصیبشان می‌شد، از میان برد. ناچار آپارتمان بزرگشان را با اتاقی عوض کرد و با دسترنج خود بر سکه‌های اندکی که از پیش اندوخته بود افزود، تا خود و مخصوصاً فرزندش، ویلی کوچولوی پنج‌ساله، از مایحتاج زندگی محروم نمانند، پس تعجبی نداشت که آن کودک تنها دل‌خوشی او باشد. مادر هنگام کار چشم‌های محزونش را بلند می‌کرد و پرمهر و صمیمی پسر کوچکش را می‌نگریست که چهرهٔ کوچک و شادابش را بر مشت‌های کوچک گوشت‌آلودش تکیه داده و به سوی پنجره خم شده بود.

آن روز بازی نور او را آن‌قدر سرگرم نمی‌کرد و حتی به اسب کوچک و واژگون‌شده‌اش نیز که بر لبهٔ پنجره بود توجهی نداشت. آنچه او را مشغول کرده بود، بازی نور نبود، واقعه‌ای غیرمعمول آن بیرون در حال رخ دادن بود. در عمارت روبه‌رو به‌تازگی حجره‌ای را خالی کرده بودند. پارچه‌فروش بساطش را به خیابان دیگری منتقل و آنجا را تمیز و براق کرده بود و نرده‌هایی را که قرار بود دو ویترین مخصوص شب‌ها و ایام تعطیل را بپوشانند، نخست سنباده زده بعد به رنگ زرد کدر و دست‌آخر به رنگ سیاه براق درآورده بود. همهٔ این‌ها مایهٔ

سرگرمی کودک بود. هرچند که همهٔ این‌ها علاقهٔ ویلی را جلب کرده بود، اما هنگامی که صندوقچه‌های طلایی و نقره‌ای پشت شیشه‌های شفاف ظاهر شدند شادمانی‌اش از حد گذشت. تعدادی از این صندوقچه‌ها دراز و تعدادی کوتاه و تمامی آن‌ها شش‌گوش بودند، اما ظاهراً هیچ‌کدام چندان قطور نبودند. هنگامی که مردها یک صندوقچهٔ طلایی بسیار کوچک را که دو فرشتهٔ کوچک بسیار زیبا روی آن بود، در طبقهٔ بالای ویترین گذاشتند، پسرک بی‌اختیار با دست‌های کوچکش شروع به دست زدن کرد: «مامان، مامان نگاه کن، نگاه کن! این چیه؟! این صندوقچهٔ قشنگ کوچولو که دو تا فرشتهٔ کوچولو داره؟ چیه؟»

مادر با دیدن صندوقچهٔ زیبا و براق هیچ تعجب نکرد، اصلاً نخندید، نه، حتی قطره‌اشکی در حاشیهٔ پلک‌های سرخش ظاهر شد.

کودک شگفت‌زده با صدایی آرام تکرار می‌کرد: «این چیه؟»

مادر به‌نرمی چشم‌هایش را با دستمال پاک کرد و خیلی جدی گفت: «ببین ویلی، توی این صندوق‌ها آدم‌هایی را می‌گذارند که خدای مهربان آن‌ها را دوباره از روی زمین به سوی خودش می‌خواند، چه بزرگ و چه کوچک.»

پسربچه به نجوا در حالی که هر لحظه بیشتر از پیش با رضایت به ویترین چشم می‌دوخت گفت: «توی این‌ها؟!»

مادر ادامه داد: «بله، پدر را هم توی یکی از همین صندوق‌ها...»

پسرک که هنوز فکرش مشغول حرف اول مادر بود، صحبت او را قطع کرد و گفت: «اما چرا خدای مهربان کوچک‌ترها را هم پیش خودش می‌برد؟ حتماً اون‌ها خیلی کارهای خوب می‌کنند که به این زودی اون‌ها را توی صندوق‌های به این قشنگی می‌گذارد و بعد در آسمان فوراً فرشتهٔ کوچکی می‌شوند؟ مگر نه؟»

مادر، فرزندش را صمیمانه و با تمام وجود در آغوش گرفت بعد زانو زد و با بوسه‌ای طولانی لب‌های شاداب کودکش را بست. کودک دیگر سؤالی نکرد، به‌سرعت به طرف پنجره برگشت و به ویترین‌های بزرگ نگاه کرد، لبخند شاد و رضایتمندانه‌ای بر چهرهٔ کوچکش درخشید. مادر به سر کارش برگشت، اما ناگهان به بالا نگریست. اشک بر گونه‌های پریده‌رنگش جاری بود. پارچه از دستش رها شد، دست‌هایش را در هم گره زد و با صدایی لرزان و آهسته گفت: «خدای مهربان، او را برایم حفظ کن.»

شب بی‌ستاره و تیره‌ای در ماه سپتامبر بود. سکوت، اتاق‌های طبقهٔ میانی را فراگرفته بود. فقط صدای تیک‌تاک ساعت دیواری و نالهٔ کودک به گوش می‌رسید که در تخت کوچکش از تب می‌سوخت. مادر بالای سر ویلی بیچاره خم شده بود. نور سرخ‌فام چراغ خستهٔ شب بر چهرهٔ نحیفش می‌خزید.

— ویلی! پسرم، جان دلم! چیزی می‌خواهی؟

فقط صداهایی نامفهوم و آشفته از کودک شنیده می‌شد.

— درد داری؟

پاسخی نشنید.

— خدایا، خدای من، چطور کار به اینجا کشید؟

همه‌چیز به‌سرعت و به شکلی مغشوش از ذهن زن رنج‌دیده گذشت. بله، ماجرا آن روز عصر پس از آن بازی شروع شد، هنوز یک هفته هم از آن ماجرا نگذشته است. چقدر بدنش داغ بود. دکتر می‌گفت به‌خاطر مه و گرفتگی هوای پاییزی بوده، و حالا، حالا دیگر امیدی نبود. اگر بنیه‌اش قوی بود... زن نمی‌فهمید. آیا پسرک بود که صدایش می‌زد؟

آنگاه، دوباره صدایی کاملاً آرام به گوشش: «مامان!»

— چی شده، دلبندم؟

کودک که به‌دشواری سر جایش می‌نشست و چهرهٔ کوچک از تب سرخ‌شدهٔ خود را به بازوی مادر تکیه داده بود، با لکنت گفت: «اون... اون قشنگ بود. پدر مهربان آسمان‌ها به من گفته باید پیش او بروم. اجازه دارم، مگه نه، مامان جون؟ اجازه بده... خواهش می‌کنم.» بعد دست‌های کوچک و داغش را به هم گره زد و بار دیگر از تب بی‌حال شد. و بر بستر افتاد. مادر بیچاره با دقت پتو را رویش کشید، سپس در حالی که درد و رنج بر او چیره شده بود، به زانو افتاد، با دو دست حاشیهٔ تخت کوچک فلزی را محکم چسبید و آهسته شروع به دعا خواندن کرد... آشفته و نامفهوم.

ساعت، هشت بار نواخت. اندکی از نور پریده‌رنگ روز پاییزی از پنجره به درون تابید. تخته‌های کف اتاق خاکستری می‌نمودند و سایه‌های سنگین و سیاه اشیا روی آن‌ها می‌افتاد. زن که زانو زده بود از جا برخاست و بار دیگر کنار تخت کوچک نشست و با چشم‌هایی بی‌اشک و سوزان به فضا خیره شد. اکنون پسرک کمی آرام‌تر خوابیده بود. اما خیلی تند نفس می‌کشید، پیشانی‌اش داغ و گونه‌هاش کبود بود. مادر دستش را آرام روی موهای بور، مجعد و ژولیدهٔ کودک گذاشت و در سکوت

نشست. فقط هنگامی که صداهای بسیار بلند از راه‌پله‌ها شنیده می‌شد یا ناگهان دری به هم می‌خورد، رعشه‌ای به جان زن می‌افتاد.

ناگاه کودک فریاد زد: «پدر، پدر!» و به پهلوی دیگر غلتید. مادر وحشت کرد. اما ویلی دوباره آرام گرفت. اتومبیلی از خیابان گذشت. سروصدای اتومبیل به‌تدریج منعکس شد. صدای جارو کشیدن در پیاده‌رو طنین انداخت.

پسرک آهی کشید و گفت: «خدای مهربان، خدای مهربان، خواهش می‌کنم. من... من... پسر خوبی بودم... می‌توانی از مادر بپرسی.»

مادر دست‌های لرزانش را در هم گره کرد. در این لحظه ویلی آهسته چشم‌هایش را باز کرد و با تعجب به اطراف نگریست و به نجوا گفت: «من در آسمان بودم مادر.» سپس هیجان‌زده گفت: «در آسمان... اما نه راستی... نه راستی، تو مرا توی آن صندوق قشنگ طلایی می‌گذاری مامان، می‌دانی همان که آن طرف است.»

او شادمانه لبخند زد: «توی آن یکی که دو فرشتهٔ کوچک روش دارد، مادر.» مادر بلندبلند هق‌هق می‌کرد. «توی همان. قول بده...» زن بیوه با هراسی وحشت‌زا هر دو دست کوچک پسر دلبندش را محکم گرفت. دست به دعا برداشت: «خدایا! خدایا!» دیگر نتوانست چیزی بگوید. بعد احساس کرد لرزش سردی از دست‌های کودک گذشت. رعشه‌ای بر کودک مستولی شد و زن فریاد کشید. سرخی گونه‌های کودک کاملاً از بین رفته بود. لب‌هایش هنوز تکان می‌خورد و سپس آرام گرفت.

زن به پیکر کودک خیره شد. گویی گرما از بدنش بیرون رفته بود. پیکر کوچکش را در آغوش گرفت و به خود فشرد، بی‌فایده بود! فقط لبخند، لبخندی شادمانه بر لب‌های بی‌روح و ساکت کودک بود!

... و آفتاب بی‌رنگ پاییزی، بیرون روی تابوت‌ها و همچنین روی آن تابوت کوچک، زیبا و طلایی می‌تابید. انوار خورشید از شیشهٔ بزرگ ویترین به درون اتاق میانی منعکس می‌شد، و اشعهٔ بی‌فروغ، هراسان بر چهرهٔ پریده‌رنگ ویلی کوچولوی بیچاره می‌خزید و به‌تدریج در سطح سفید دیوار محو می‌شد...

منبع:

https://baangnews.net/29352

هادی شریفی: آگوستو روا باستوس – روایت قدرت، حافظه و فراموشی در سه‌گانهٔ پاراگوئه

آگوستو روا باستوس (۱۹۱۷–۲۰۰۵) نویسندهٔ پاراگوئه‌ای و یکی از چهره‌های کلیدی «رمان جدید» آمریکای لاتین بود که بیشتر عمر خود را به‌دلیل مخالفت با دیکتاتوری در تبعید گذراند. او در سال ۱۹۸۹ جایزهٔ سروانتس، معتبرترین جایزهٔ ادبی زبان اسپانیایی، را دریافت کرد و آثارش به بیش از بیست زبان ترجمه شد. روا باستوس در خانواده‌ای دوزبانه (اسپانیایی–گوارانی) رشد کرد و همین پیشینه، همراه با تجربهٔ حضورش در جنگ چاکو، به او دیدگاهی متمایز بخشید که در سراسر آثارش بازتاب یافت.

مهم‌ترین دستاورد او برای ادبیات جهان، رمان «من، آن شخص متعالی» (۱۹۷٤) است که به‌عنوان شاهکار او و یکی از متون محوری قرن بیستم آمریکای لاتین شناخته می‌شود. این رمان در قالب یک «تک‌گویی چندصدایی» از دیدگاه دیکتاتور پاراگوئه،

دکتر فرانسیا، روایت می‌شود و مرز میان تاریخ، اسطوره و داستان را به‌طرز رادیکالی درهم می‌آمیزد. نوآوری روایت‌شناختی آن در این است که روا باستوس خود را نه «نویسنده» بلکه «گردآورنده» اسناد معرفی می‌کند و با درهم‌شکستن سلسله‌مراتب سنتی روایت، صدای جمعی و حاشیه‌ای را وارد متن می‌کند. این اثر همراه با «پسر انسان» (۱۹۶۰) و «دادستان» (۱۹۹۳) سه‌گانه‌ای را تشکیل می‌دهد که روا باستوس خود آن را «سه‌گانهٔ قدرت مطلق» یا «سه‌گانهٔ پاراگوئه» نامید.

روایت قدرت، حافظه و فراموشی در سه‌گانهٔ پاراگوئه

گاهی تاریخ یک کشور را به جای کتاب‌های تاریخ، باید در رمان‌هایش جست‌وجو کرد. تاریخ رسمی میل دارد گذشته را مرتب کند: تاریخ‌ها را کنار هم بگذارد، نام قهرمانان و خائنان را مشخص کند، علت‌ها و نتایج را توضیح دهد و سرانجام روایتی منسجم از آنچه اتفاق افتاده به دست آورد. اما تجربهٔ انسان‌ها به ندرت چنین منظم است. حافظه فراموش می‌کند، اغراق می‌کند، چیزها را با یکدیگر در می‌آمیزد و گاهی افسانه را جای واقعیت می‌نشاند. با این همه، چه‌بسا همان خاطرهٔ ناقص یا افسانهٔ

شفاهی چیزی از حقیقت یک دوران را حفظ کرده باشد که در دقیق‌ترین سند رسمی نمی‌توان یافت. و در فاصلهٔ میان این دو، ادبیات قرار دارد.

ادبیات تاریخ نیست، اما می‌تواند از تاریخ بازجویی کند. سند نیست، اما می‌تواند نشان دهد چه چیزی از سند حذف شده است. نمی‌تواند گذشته را تغییر دهد، اما می‌تواند در برابر کسی که می‌خواهد مالک گذشته باشد مقاومت کند. قدرت همیشه به روایت نیاز دارد؛ به داستانی که توضیح دهد چه کسی حق دارد حکومت کند، چه کسی دشمن است، چه کسی قهرمان است و چرا آنچه اتفاق افتاده ضروری بوده است. به همین دلیل قدرت می‌کوشد علاوه بر انسان‌ها و سرزمین‌ها، بر کلمات، نام‌ها و سرانجام بر حافظه ملتها نیز حکومت کند.

کمتر نویسنده‌ای در ادبیات قرن بیستم این رابطهٔ میان زبان، قدرت، تاریخ و حافظه را به اندازهٔ آگوستو روا باستوس به مسئلهٔ اصلی جهان داستانی خود تبدیل کرده است. سه رمان بزرگ او ــ «پسر انسان»، «من، عالیجناب» و «دادستان» ــ سه روایت جداگانه نیستند؛ سه بار ورود به یک زخم‌اند و سه صورت متفاوت از یک پرسش مشترک:

چه کسی حق دارد گذشتهٔ یک ملت را روایت کند؟

پاراگوئه برای روا باستوس خاستگاه این پرسش بود؛ سرزمینی که جنگ، استبداد و تبعید چنان در حافظه‌اش رسوب کرده‌اند که مرز میان تاریخ و افسانه در آن به‌آسانی قابل تشخیص نیست.

برای بسیاری از خوانندگان فارسی‌زبان، ادبیات آمریکای لاتین با نام‌های بزرگی چون بورخس، مارکز، یوسا، کورتاسار و فوئنتس شناخته می‌شود. نام آگوستو روا باستوس کمتر در این فهرست دیده می‌شود؛ شاید چون سرزمینی که او درباره آن می‌نوشت نیز کمتر در مرکز توجه بوده است. اما همین کشور، یکی از بزرگ‌ترین رمان‌های سیاسی قرن بیستم را برای ادبیات جهان به ارمغان آورده است: «من، عالیجناب».

اگر سه رمان «پسر انسان» (۱۹۶۰)، «من، عالیجناب» (۱۹۷٤) و «دادستان» (۱۹۹۳) را کنار هم بگذاریم، با چیزی شبیه کالبدشکافی ادبی–سیاسی یک ملت مواجه می‌شویم. این سه اثر دنبالهٔ داستانیِ یکدیگر نیستند، اما رشته‌ای نامرئی آنها را به هم

متصل می‌کند: قدرت؛ قدرتی که گاه بر بدن انسان حکومت می‌کند، گاه بر حافظهٔ او و گاه بر کلماتی که با آنها گذشته‌اش را به یاد می‌آورد.

سرزمینی که تاریخ در آن تمام نمی‌شود

برای ورود به جهان روا باستوس، ابتدا باید به پاراگوئه نگاه کنیم. تاریخ مدرن این کشور مجموعه‌ای حیرت‌انگیز از جنگ‌ها، دیکتاتوری‌ها و فجایع جمعی است: استقلال در اوایل قرن نوزدهم، حکومت طولانی و اقتدارگرای خوزه گاسپار رودریگز دِ فرانسیا، جنگ ویرانگر اتحاد سه‌گانه در نیمهٔ دوم همان قرن، جنگ چاکو با بولیوی در دههٔ ۱۹۳۰، جنگ داخلی، کودتاهای سیاسی و سرانجام بیش از سه دهه حکومت آلفردو استروسنر.

برای جامعه‌ای با چنین گذشته‌ای، تاریخ چیزی در دوردست نیست، گذشته هنوز در خانه ها حضور دارد.

در رمان‌های روا باستوس گذشته هرگز واقعاً نمی‌گذرد. مردگان بازمی‌گردند، داستان‌ها دوباره تعریف می‌شوند، افسانه‌ها در تاریخ نفوذ می‌کنند و دیکتاتوری‌های جدید پژواک دیکتاتوری‌های قدیمی می‌شوند. گویی تاریخ پاراگوئه به جای حرکت در یک خط مستقیم، در دایره‌ای می‌چرخد.

روا باستوس خود نیز بیرون از این تاریخ نبود. او در سال ۱۹۱۷ در آسونسیون به دنیا آمد، کودکی‌اش را در محیطی روستایی و گوارانی زبان گذراند، در نوجوانی با واقعیت جنگ چاکو روبه‌رو شد و پس از جنگ داخلی ۱۹۴۷ وطنش را ترک کرد. سال‌های طولانی در آرژانتین و سپس اروپا زندگی کرد و بخش بزرگی از مهم‌ترین آثارش را در تبعید نوشت. تبعید به یکی از موقعیت‌های اصلی نگاه او به جهان تبدیل شد. او پاراگوئه را از فاصله نگاه می‌کرد؛ و شاید تراژدی تبعید نیز همین باشد: انسان از وطن دور می‌شود، اما وطن از او دور نمی‌شود.

نویسنده‌ای میان دو زبان

روا باستوس علاوه بر زندگی میان وطن و تبعید، زندگیش در بین دو زبان نیز گذشته بود و شاید درست در همین نقطه است که مسئلهٔ اصلی ادبیات او آغاز می‌شود.

پاراگوئه از معدود کشورهای آمریکای لاتین است که یک زبان بومی در آن توانسته است در کنار زبان اسپانیایی حضوری گسترده و زنده داشته باشد. گوارانی برای بسیاری از مردم فقط زبان یک اقلیت قومی نیست؛ زبان خانه، کودکی، اسطوره، مَثَل، افسانه و حافظه است. در مقابل، زبان اسپانیایی، زبان دولت، مدرسه، قانون، سند و نوشتار رسمی است.

یک زبان به حافظه نزدیک‌تر است و دیگری به بایگانی.

یکی بیشتر گفته می‌شود و دیگری بیشتر نوشته می‌شود.

و همین دوگانگی به پرسشی بسیار بزرگ‌تر منتهی می‌شود:

چه کسی تاریخ را می‌نویسد و چه کسی آن را به یاد می‌آورد؟

حکومت فرمان می‌نویسد، قانون می‌نویسد، بایگانی می‌سازد و نام خائنان و قهرمانان را ثبت می‌کند. اما مردم داستان تعریف می‌کنند و گاهی داستانی که مادربزرگی برای نوه‌اش تعریف می کند، بیشتر از سندی رسمی حقیقت یک دوران را در خود نگه می‌دارد.

تمام سه‌گانهء پاراگوئه در فاصله میان همین دو نوع حافظه شکل می‌گیرد.

روا باستوس عمدتاً به اسپانیایی می‌نویسد، اما گوارانی در زیر پوست کلماتش نفس می‌کشد. ریتم گفتار، افسانه‌ها و حافظهٔ جمعی وارد متن اسپانیایی می‌شوند و آن را از درون تغییر می‌دهند. از همین رو مسئلهٔ زبان در آثار او صرفاً سبک نیست.

کسی که حق نام‌گذاری دارد، بخشی از واقعیت را در اختیار گرفته است؛ و کسی که روایت رسمی را می‌نویسد، بر نحوه به یاد آوردن گذشته نیز اثر می‌گذارد.

رمان اول ما را نزد کسانی می‌برد که تاریخ بر آنان اتفاق می‌افتد؛ رمان دوم نزد کسی که می‌خواهد تاریخ راخودش بنویسد؛ و رمان سوم نزد کسی که می‌کوشد از تاریخی که بر او تحمیل شده فرار کند و نمی‌تواند.

«پسر انسان»: تاریخی که مردم بر دوش می‌کشند

در نخستین رمان سه‌گانه، «پسر انسان»، هنوز دیکتاتور بر صحنه اصلی ننشسته است. در این رمان نویسنده تاریخ را از پایین به ما نشان می دهد. رمان از مجموعه‌ای از شخصیت‌ها، خاطرات و روایت‌هایی ساخته شده که به‌تدریج تصویری جمعی از پاراگوئه نیمهٔ نخست قرن بیستم می‌سازند. قهرمان واحدی در کار نیست. قهرمان واقعی رمان، مردم‌اند؛ روستاییان، کارگران، سربازان، شورشیان، زنان و مردانی که تاریخ رسمی معمولاً نامشان را فراموش می‌کند.

جنگ چاکو یکی از سایه‌های بزرگ رمان است. اما روا باستوس به دنبال نوشتن یک داستان جنگی متداول نیست، ژنرال‌ها، نقشه‌های نظامی و تصمیم‌های سیاسی برای او اهمیتی ندارند. هدف او نشان دادن زندگی کسانی است که باید بار این تصمیم‌ها را بر دوش کشند.

از این زاویه جنگ بیشتر از آنکه درباره پیروزی باشد، دربارهٔ تشنگی است، دربارهٔ خاک، گرسنگی، ترس، انتظار و مرگ.

در چنین جهانی، تاریخ دیگر رشته‌ای از وقایع سیاسی نیست. تاریخ چیزی است که بر بدن انسان اتفاق می‌افتد.

اینجاست که عنوان «پسر انسان» معنای عمیق‌تری پیدا می‌کند. طنین مسیحیت در این عنوان آشکار است و تصویر رنج، قربانی‌شدن و رستگاری در سراسر رمان حضور دارد. اما روا باستوس مسیح را از محراب به میان مردم می آورد. در جهان او، قربانی می‌تواند هر کسی باشد؛ انسانی که رنج دیگری را بر دوش می‌گیرد، صورتی از همان «پسر انسان» است.

با این حال، مسیحیت در اینجا تنها نیست. باورهای گوارانی، افسانه‌های محلی و حافظهٔ شفاهی مردم با آن درمی‌آمیزند. جهان رمان نه کاملاً مسیحی است و نه کاملاً اسطوره‌ای؛ تاریخی است که آنقدر تکرار و بازگویی شده است که دیگر نمی‌توان مرز

دقیق واقعیت و افسانه را در آن پیدا کرد. و شاید روا باستوس می‌خواهد همین را بگوید: حافظهٔ یک ملت شبیه پرونده ای در بایگانی نیست. حافظه اشتباه می‌کند، فراموش می‌کند، اغراق می‌کند، اما گاهی حقیقتی را در بر می گیرد که هیچ سند رسمی قادر به حفظ آن نیست.

«پسر انسان» نخستین گام روا باستوس برای پس گرفتن تاریخ از کسانی است که آن را نوشته‌اند. اما در رمان دوم، او تصمیم می‌گیرد به سراغ خودِ نویسنده تاریخ برود.

«من، عالیجناب»: دیکتاتوری که می‌خواست مؤلف باشد

در «پسر انسان» مردم تاریخ را تحمل می‌کنند.

در «من، عالیجناب»، مردی ظاهر می‌شود که می‌خواهد تاریخ را بنویسد.

خوزه گاسپار رودریگز دِ فرانسیا شخصیتی خیالی نیست. او یکی از مهم‌ترین و بحث‌برانگیزترین چهره‌های تاریخ پاراگوئه است؛ مردی تحصیل‌کرده، سختگیر و منزوی که پس از استقلال کشور به‌تدریج قدرت را در دست گرفت و تا زمان مرگش در سال ۱۸۴۰ به صورت مطلق بر پاراگوئه حکومت کرد.

اما روا باستوس زندگی‌نامه او را نمی‌نویسد. کاری بسیار عجیب‌تر انجام می‌دهد. او وارد ذهن قدرت می‌شود.

رمان با حادثه‌ای بورخسی آغاز می‌شود. با نوشته‌ای که ظاهراً به قلم خود دیکتاتور است و دستورالعملی است برای آنچه باید پس از مرگ او انجام شود. اما فرانسیا می‌گوید این نوشته متعلق به او نیست. کسی صدای دیکتاتور را جعل کرده است. در نگاه اول شاید مسئله این باشد که: چه کسی جرأت کرده فرمانی جعلی صادر کند؟ اما خیلی زود پرسش دیگری ظاهر می‌شود: چه کسی مالک صدای دیکتاتور است؟ و سپس پرسشی خطرناک‌تر: آیا انسان می‌تواند مالک زبان باشد؟

از همین نقطه «من، عالیجناب» از یک رمان تاریخی فاصله می‌گیرد و به اثری دربارهٔ زبان، حقیقت و قدرت تبدیل می‌شود. فرانسیا می‌خواهد همه چیز را کنترل کند: مرزها، تجارت، دشمنان، دوستان، حرکت مردم و سرانجام کلمات. اما فقط حاکم کشور بودن کافی نیست، او می‌خواهد مؤلف کشور نیز باشد. می‌خواهد نه تنها تعیین کند چه اتفاقی بیفتد، بلکه آن اتفاق چگونه نوشته شود و نسل‌های آینده چگونه آن را به یاد آورند.

این رؤیای نهایی هر قدرت مطلق است. دیکتاتور نمی‌خواهد فقط مردم از او اطاعت کنند؛ می‌خواهد واقعیت نیز از او اطاعت کند. اما اینجا دشمنی ظاهر می‌شود که حتی قدرتمندترین حاکم نیز نمی‌تواند کاملاً مهارش کند: «زبان».

کلمات پس از نوشته‌شدن از مؤلف خود فاصله می‌گیرند. خوانده می‌شوند، تفسیر می‌شوند، تحریف می‌شوند و گاه علیه کسی که آنها را نوشته به کار می‌روند.

به همین دلیل ساختار «من، عالیجناب» عمداً چندصدا و متکثر است. فرمان، یادداشت، سند، گفت‌وگو، حاشیه، خاطره و روایت تاریخی در یکدیگر بافته می شوند.

دیکتاتور می‌خواهد یک صدا وجود داشته باشد، اما رمان مدام صداهای دیگری تولید می‌کند و به همین علت فرم رمان به نوعی مقاومت سیاسی تبدیل می‌شود. قدرت می‌گوید یک حقیقت وجود دارد و ادبیات حقیقت دیگری را رو می کند.

وقتی شر منطقی سخن می‌گوید

یکی از دستاوردهای مهم روا باستوس این است که فرانسیا را به هیولایی ساده تبدیل نمی‌کند. هیولا نشان دادن دیکتاتور کار ساده ایست. در رمانِ روا باستوس، فرانسیا باهوش است،

استدلال می‌کند و برای تصمیم‌های خود دلایل سیاسی دارد. و این، شخصیت او را هولناک‌تر می‌کند، زیرا شر همیشه فریاد نمی‌زند؛ گاهی پشت میز می‌نشیند، استدلال می‌کند و نتیجه می‌گیرد که آزادی دیگران باید برای خیر خودشان محدود شود.

فرانسیا دیگر فقط یک دیکتاتور قرن نوزدهمی نیست. او به الگویی از قدرت تبدیل می‌شود: انسانی که آن‌قدر به ضرورت تاریخی خودش ایمان دارد که مرز میان «کشور» و «خود» را از دست داده است: دولت یعنی من، تاریخ یعنی آنچه من می‌گویم، حقیقت یعنی آنچه باقی می‌گذارم؛ و نقش ادبیات خراب کردن همهء این من هاست.

«دادستان»: هیچ‌کس از گذشته تبعید نمی‌شود

نزدیک به بیست سال پس از «من، عالیجناب»، روا باستوس سومین ضلع این مثلث می سازد: «دادستان»

اگر رمان نخست درباره قربانیان تاریخ بود و رمان دوم درباره سازنده تاریخ رسمی، رمان سوم از جای دیگری سخن می‌گوید: از نگاه کسی که از کشورش رانده شده، اما هنوز نمی‌تواند از تاریخ آن فرار کند.

فلیکس مورال، شخصیت مرکزی «دادستان»، تبعیدی پاراگوئه‌ای ساکن اروپاست. گذشته رهایش نمی‌کند و میل بازگشت و رویارویی با دیکتاتوری به بخشی از وجود او تبدیل شده است.

به نظر می آید برای روا باستوس این موقعیت بسیار شخصی باشد. او خودش دهه‌های طولانی بیرون از پاراگوئه زندگی کرده بود و حکومت آلفردو استروسنر، که از ۱۹۵٤ تا ۱۹۸۹ ادامه داشت، سایه‌ای طولانی بر زندگی او انداخته بود.

اما «دادستان» فقط رمانی علیه یک دیکتاتور نیست ، بلکه در لایه های عمیق تر تبعید را هم در بر می گیرد.

تبعید در جهان روا باستوس فقط فاصله گرفتن از یک نقطهٔ جغرافیایی نیست. انسان تبعیدی در جایی میان دو زمان گرفتار می‌شود: زمان کشوری که ترک کرده و زمان کشوری که اکنون در آن زندگی می‌کند. وطن به‌تدریج از مکان به حافظه تبدیل می‌شود و حافظه سرزمین خطرناکی است. هر بار که به آن بازمی‌گردیم، آن را کمی تغییر می‌دهیم. نوستالژی چیزی را زیباتر می‌کند. خشم چیزی را بزرگ‌تر می‌کند. احساس گناه چیزی را پاک می‌کند. و میل به انتقام گذشته را دوباره می‌نویسد.

فلیکس مورال گمان می‌کند می‌تواند به گذشته بازگردد و حسابش را با آن تسویه کند. اما شاید یکی از تلخ‌ترین کشف‌های «دادستان» این باشد که تاریخ حساب بانکی نیست و نمی‌توان آن را بست. گذشته، حتی پس از مرگ دیکتاتور، باقی می‌ماند.

سه صورت یک زخم، سه صورت یک روایت

اکنون اگر سه رمان را کنار هم بگذاریم، معماری کلی پروژه روا باستوس روشن‌تر می‌شود:

در «پسر انسان»، انسان زیر چرخ تاریخ ایستاده است.

در «من، عالیجناب»، دیکتاتور می‌خواهد خودش چرخ تاریخ را بچرخاند.

و در «دادستان»، تبعیدی می‌خواهد چرخ را به عقب برگرداند.

اما هیچ‌کدام موفق نمی‌شوند. زیرا تاریخ در جهان روا باستوس نه کاملاً در اختیار قربانی است، نه دیکتاتور و نه انتقام‌جو. تاریخ چیزی است که دائماً نوشته و بازنویسی می‌شود و این شاید یکی از مهم‌ترین مفاهیم این سه گانه باشد: مبارزه بر سر قدرت، مبارزه بر سر روایت است.

هر حکومت به داستانی درباره خودش نیاز دارد؛ باید توضیح دهد از کجا آمده، چه کسی دشمن است، چه کسی قهرمان است، چه کسی خیانت کرده و چرا آنچه انجام می‌دهد ضروری است. دیکتاتوری بدون داستان نمی‌تواند دوام بیاورد و به همین دلیل قدرت همیشه بایگانی دارد، مجسمه می سازد، نام خیابان‌ها را تغییر می‌دهد، کتاب درسی می‌نویسد و از بعضی مردگان قهرمان و از بعضی دیگر خائن می سازد. قدرت فقط اکنون را اداره نمی‌کند، می‌خواهد گذشته را نیز مدیریت کند و این همان نقطه‌ای است که ادبیات وارد میدان می‌شود.

حافظه علیه بایگانی؛ ادبیات علیه تک‌صدایی

روا باستوس ظاهراً اعتماد چندانی به تاریخ رسمی ندارد، اما این به معنای بی‌اعتمادی او به حقیقت نیست، برعکس، مسئله او این است که حقیقت ممکن است بزرگ‌تر از سند باشد. یک سند می‌تواند از نظر تاریخی دقیق و در عین حال دروغین باشد. ممکن است نام‌ها و تاریخ‌ها درست باشند، اما آنچه بر انسان‌ها گذشته در آن وجود نداشته باشد. در مقابل، یک افسانه ممکن است هرگز دقیقاً آن‌گونه که روایت می‌شود اتفاق نیفتاده باشد، اما چیزی از حقیقت تجربه جمعی را حفظ کرده باشد. و میان این دو، ادبیات قرار دارد.

روا باستوس تاریخ نگار نیست و احتمالاً ادعا نمی‌کرد که رمان جای تاریخ را می‌گیرد. کاری که او انجام می‌دهد ظریف‌تر است، او کنار سند رسمی یک صدا می‌گذارد، بعد صدایی دیگر، بعد خاطره‌ای متناقض، بعد افسانه‌ای که با هیچ‌کدام سازگار نیست، و ناگهان چیزی که تا چند لحظه پیش «تاریخ» به نظر می‌رسید، فقط یکی از روایت‌های ممکن می‌شود.

این شاید سیاسی‌ترین کاری باشد که ادبیات او انجام می‌دهد؛ نه اینکه حقیقت دیگری را جای حقیقت حکومت بگذارد، بلکه اجازه ندهد هیچ صدایی خود را تنها صدای ممکن معرفی کند.

از همین منظر، سه‌گانهٔ پاراگوئه را می‌توان سه شکل متفاوت از مقاومت زبان دانست.

در «پسر انسان»، حافظهٔ شفاهی مردم در برابر فراموشی مقاومت می‌کند.

در «من، عالیجناب»، چندصدایی زبان در برابر آرزوی دیکتاتور برای تصاحب کلمات مقاومت می‌کند.

و در «دادستان»، حافظهٔ تبعیدی در برابر فاصله و فراموشی مقاومت می‌کند.

در هر سه، قدرت خواهان نقطهٔ پایان است و ادبیات از پذیرفتن آن سر باز می‌زند.

پاراگوئه؛ شخصیت اصلی رمان

شاید بتوان اینگونه برداشت کرد که شخصیت اصلی هر سه رمان، خود پاراگوئه است؛ سرزمینی زخمی که بارها تلاش کرده گذشته‌اش را بفهمد. کشوری که جنگ اتحاد سه‌گانه بخش بزرگی از جمعیتش را نابود کرد، جنگ چاکو نسل دیگری را به میدان فرستاد و دیکتاتوری استروسنر برای بیش از سی سال سایه‌اش را بر زندگی مردم تحمیل کرد.

اما پاراگوئه روا باستوس فقط سرزمین قربانیان نیست، چیزی در آن باقی می‌ماند: گاهی یک زبان، گاهی داستانی که دهان به دهان نقل شده است، گاهی نام کسی که قرار بود فراموش شود و گاهی خاطره‌ای کوچک که در هیچ بایگانی ثبت نشده است.

قدرت می‌تواند انسان را زندانی کند، می‌تواند کتاب را ممنوع کند، می‌تواند سند تولید کند، حتی می‌تواند برای مدتی طولانی تعیین کند مردم در ملأعام چه بگویند، اما نمی تواند کنترل حافظه ملتی را بدست گیرد.

تا زمانی که کسی داستان دیگری را به یاد دارد، روایت رسمی کامل نشده است.

آخرین کلمه متعلق به چه کسی است؟

در سال ۱۹۸۹، آگوستو روا باستوس جایزهٔ سروانتس، مهم‌ترین جایزه ادبی اسپانیایی زبان را دریافت کرد و در همان سال حکومت استروسنر نیز پس از سی‌وپنج سال فروپاشید. انگار تاریخ، دست‌کم برای لحظه‌ای، تقارنی ادبی پیدا کرده بود.

روا باستوس سال‌ها بعد به سرزمینی بازگشت که دهه‌ها دربارهٔ آن نوشته بود و در سال ۲۰۰۵ در آسونسیون درگذشت.

اما شاید او هرگز واقعاً از پاراگوئه خارج نشده بود.

کشوری که در سه‌گانه او می‌بینیم دیگر فقط نقطه‌ای روی نقشه نیست. پاراگوئه تبدیل به استعاره‌ای از حافظه شده است؛ حافظهٔ ملتی که قدرت بارها تلاش کرده آن را مرتب کند، اصلاح کند، حذف کند و دوباره بنویسد و به همین دلیل سه‌گانهٔ پاراگوئه هنوز زنده است، نه فقط برای اینکه درباره دیکتاتوری سخن می‌گوید، نه فقط برای اینکه بخشی از تاریخ آمریکای لاتین را

روایت می‌کند، بلکه برای اینکه پرسشی را مطرح می‌کند که هرگز کهنه نمی‌شود: چه کسی آخرین کلمه را دربارهٔ گذشته می‌گوید؟

حاکم؟

مورخ؟

قربانی؟

تبعیدی؟

یا نویسنده؟

شاید پاسخ روا باستوس این باشد که آخرین کلمه از آن هیچ کس نیست.

ادبیات قرار نیست یک روایت رسمی را با روایت رسمی دیگری عوض کند. قدرت واقعی آن شاید درست در همین امتناع از گفتن آخرین کلمه باشد. رمان دوباره می‌پرسد، سند را باز می‌کند، صدای فراموش‌شده‌ای را به متن بازمی‌گرداند و درست در لحظه‌ای که کسی اعلام می‌کند روایت نهایی تاریخ را در اختیار دارد، ادبیات می تواند از جایی در حاشیه، صدایی دیگر تولید کند.

صدایی که بگوید: ماجرا می‌تواند طور دیگری هم روایت شود.

زبان چیزی نیست که بتوان آن را برای همیشه در فرمان، قانون یا سند زندانی کرد. کلمه پس از گفته‌شدن زندگی دیگری آغاز می‌کند؛ از دهانی به دهان دیگر می‌رود، به خاطره تبدیل می‌شود و گاهی سال‌ها بعد دوباره ظاهر می‌شود.

روا باستوس این نیروی سرکش زبان را در برابر وسوسهٔ دیرینهٔ قدرت قرار می‌دهد: وسوسهٔ داشتن آخرین کلمه.

سه‌گانهٔ پاراگوئه در نهایت فقط داستان یک کشور نیست. داستان نبردی قدیمی‌تر است؛ نبرد میان قدرتی که می‌خواهد جهان را یکبار و برای همیشه تعریف کند و ادبیاتی که اصرار دارد جهان همیشه می‌تواند دوباره روایت شود.

قدرت همیشه آرزو دارد نقطهٔ پایان را خودش بگذارد، اما ادبیات، آن نقطه را پاک می کند و به جایش ویرگول می‌گذارد،

هادی شریفی

سپتامبر ۲۰۲۶

لاگونا هیلز

پانویس:

آگوستو روا باستوس – Augusto Roa Bastos

آسونسیون – Asunción

زبان گوارانی – Guaraní

خوزه گاسپار رودریگز دِ فرانسیا – José Gaspar Rodríguez de Francia

آلفردو استروسنر — Alfredo Stroessner

فلیکس مورال – Félix Moral

پسر انسان – Hijo de hombre / Son of Man

من، عالجناب – Yo el Supremo / I, The Supreme

دادستان — El fiscal / The Prosecutor

جنگ چاکو — Guerra del Chaco / Chaco War

جنگ اتحاد سه‌گانه — Guerra de la Triple Alianza / War of the Triple Alliance

جنگ داخلی پاراگوئه ۱۹۴۷ — Guerra Civil Paraguaya de ۱۹۴۷ / Paraguayan Civil War of ۱۹۴۷ جایزهٔ سروانتس — Prem

---

منبع:

https://baangnews.net/28864

نگین ساسان‌فر: «ادراک ناپایدار»؛ فرم، کانونی‌سازی و سازمان تجربه در «بیجار و داستان‌های دیگر» نرگس مقدسیان

چکیده

«بیجار و داستان‌های دیگر» نرگس مقدسیان تجربه‌های اجتماعی پرفشاری چون کار فرساینده، آلودگی، فقر، خشونت سیاسی، ناامنی شغلی، آوارگی و جنگ را به سطح مضمون محدود نمی‌کند؛ بسیاری از داستان‌ها چگونگی دسترسی شخصیت به جهان را نیز دگرگون می‌سازند. زمین آشنا رفتار دیگری پیدا می‌کند، اطلاعات در پشت در یا چادر کامیون پنهان می‌ماند، نام‌ها و زمان‌ها بر یکدیگر می‌لغزند، صدا بیش از واقعه دوام می‌آورد و مکان‌هایی که باید امکان جهت‌یابی فراهم کنند خود به منبع ابهام بدل می‌شوند. مفهوم «ادراک ناپایدار» برای توصیف همین رابطه به کار می‌آید: نه به معنای اختلال ذهنی شخصیت، بلکه به منزله وضعی که در آن الگوهای عادیِ تشخیص، پیش‌بینی و تفسیر دیگر برای فهم محیط کفایت نمی‌کنند. روایت‌شناسی شناختی، به‌ویژه مفاهیم تجربه‌مندی، جهان

داستانی، کانونی‌سازی، شناخت بدنمند و استنباط حالات ذهنی، امکان می‌دهد پیوند میان این وضعیت و صورت روایت روشن‌تر شود. بررسی زبان، اشیا، ریتم، حذف اطلاعات، تک‌گویی، جابه‌جایی زمانی و سازمان فضا آشکار می‌کند که دستاورد اصلی مجموعه در لحظاتی پدید می‌آید که بحران اجتماعی نه توضیح داده می‌شود و نه به نشانه‌ای ازپیش‌آماده تقلیل می‌یابد، بلکه در خودِ تجربه خواندن رسوب می‌کند.

مقدمه

خواندن «بیجار و داستان‌های دیگر» از مسیر مضمون، نقشه‌ای نسبتاً روشن به دست می‌دهد، اما این نقشه بخش تعیین‌کننده‌ای از کیفیت ادبی اثر را بیرون می‌گذارد. «بیجار» با کار زنان و فاجعه‌ای زیست‌محیطی سروکار دارد؛ «آشغال کوه لندفیل» کودکی را در مجاورت زباله، اعتیاد و فقر قرار می‌دهد؛ «بر قفس خونین تو همیشه می‌گریم» خشونت سیاسی را وارد خانه و سوگواری خانوادگی می‌کند؛ «روی پلکان» فشار اقتصادی و تجربه تحقیر زن کارگر را پی می‌گیرد؛ «کامیون چادردار» کودکان جابه‌جاشده و بی‌پناه را در فضایی بسته حرکت می‌دهد؛ «وزوز پهپادها» جنگ و ویرانی را از چشم کودک می‌بیند. فهرست می‌تواند ادامه پیدا کند، ولی هنوز معلوم نیست چرا این

موقعیت‌ها در برخی لحظات به تجربه‌ای ادبی بدل می‌شوند که با نام‌گذاری موضوع تمام نمی‌شود. پاسخ را باید در فاصله میان رخداد و امکان فهم آن جست. زن شالیکار پیش از آنکه آلودگی را در قالب مفهومی تشخیص دهد، تغییر زمین را با فشار گل بر پا و بوی آب حس می‌کند؛ کودک «پشت در بسته» پیش از فهم مناسبات شغلی مادر، مدیر را با هیکل، صدا، در بسته و تهدید قطع گوش می‌شناسد؛ پیرزن «در انتظار یحیی» میان محمودِ اکنون و یحیای گذشته، میان طوفان تلویزیون و طوفانی متعلق به سی سال پیش حرکت می‌کند، و روایت بدون آنکه بیماری یا تشخیصی بر ذهن او تحمیل کند، زمان را مطابق همین لغزش سازمان می‌دهد (مقدسیان، ۱٤۰٤: ۳۳–۳٦). داستان در این موارد چیزی بیش از «گفتن درباره» بحران انجام می‌دهد؛ بحران بر صورت ظهور جهان اثر گذاشته است.

ناپایداری ادراک گاهی از دگرگونی محیط می‌آید، مانند «بیجار»؛ گاهی از محدودیت اطلاعات، مانند «پشت در بسته» و «کامیون چادردار»؛ در «در انتظار یحیی»، «جولف بیجار» و «گالیا» رابطه اکنون با زمان‌های دیگر در زبان و صوت از تعادل بیرون می‌رود؛ در «کورقوقو»، نامی که دیگری بر شخص می‌گذارد می‌تواند شیوه دیدن خویشتن را تغییر دهد؛ «دست» بحران را به

خودِ امکان بازنمایی منتقل می‌کند. اشتراک این موقعیت‌ها در محتوای آنها نیست. شخصیت با جهانی روبه‌روست که نمی‌تواند بی‌واسطه و یک‌باره در اختیارش بگیرد، و فرم نیز از اعطای چنین تسلطی به خواننده خودداری می‌کند. فلودرنیک مفهوم «تجربه‌مندی» را برای کیفیت زیسته و انسان‌محور روایت مرکزی می‌داند؛ هرمن خواندن را فرایندی می‌بیند که طی آن مخاطب از نشانه‌های پراکنده، اشخاص، فضاها و روابط، جهان داستانی را بازسازی می‌کند؛ کاراچولو این تجربه را با بدن و کنش در محیط پیوند می‌دهد و زانشاین بر فعالیت استنباطی خواننده هنگام نسبت‌دادن حالت‌های ذهنی به دیگری تمرکز می‌کند (فلودرنیک، ۱۹۹٦؛ هرمن، ۲۰۰۹؛ کاراچولو، ۲۰۱٤؛ زانشاین، ۲۰۰٦).

بدن، کار و ماده‌ای که مقاومت می‌کند

«بیجار» از نخستین سطرهایش بدن را در مرکز رابطه با محیط قرار می‌دهد، ولی اهمیت این مرکزیت را نباید به وفور توصیف جسمانی فروکاست. شالیزار برای زن‌ها پیش از آنکه منظره باشد، مجموعه‌ای از امکانات و مقاومت‌های عملی است. باید در وانت جای گرفت، دست به تکیه‌گاهی رساند، در ناهمواری تعادل را حفظ کرد، وارد آب شد، کمر را خم کرد و با حرکتی

که از تکرار طولانی دقت یافته چند پر نشا را در فاصله‌ای مناسب فرو برد. پیراهن شوهر، ساپورت دختر و چادر باقی‌مانده از مادر نیز در همین مدار وارد روایت می‌شوند؛ اشیایی‌اند که تاریخ خانوادگی را با وضعیت کنونی بدن پیوند می‌دهند، اما پیش از هر بار نمادین باید کار کنند، خیس شوند، به تن بچسبند و امکان حرکت بدهند. راوی برای کاستن از فشار کمر دستی را به کفل می‌رساند و دست دیگر را به نشاکاری می‌سپارد، فاصله ردیف‌ها را با چشم می‌گیرد و با نظمی که توضیح داده نمی‌شود زمین را می‌خواند (مقدسیان، ۱٤۰٤: ۱۰–۱۱). داناییِ او گزاره‌ای نیست؛ در حرکت رسوب کرده است. همین امر «بیجار» را از روایتی که زن روستایی را صرفاً بدنِ فرسوده و فاقد دانش می‌بیند دور می‌کند. تجربه کار، نوعی دستگاه شناختی پدید آورده که عمق، فاصله، فشار، تعادل و دوام را بی‌آنکه به زبان تخصصی نیاز داشته باشد اندازه می‌گیرد.

ورود لندفیل زمانی ویرانگر می‌شود که این دستگاه دیگر پاسخ کافی ندارد. گل برای زن ناشناخته نیست، آب هم نیست، درد کمر نیز از مدت‌ها پیش در زندگی او حضور داشته؛ بوی تازه، رنگ متفاوت، مگس‌های عجیب و روایت زنی که میان زباله و شیرابه گرفتار شده، عناصری‌اند که نمی‌توان آن‌ها را در دانش عادیِ کار جای داد. متن به‌تدریج ماده‌ای را که رام و خواندنی

بوده از کنترل عادت خارج می‌کند و پایان داستان چیزی را که پیش‌تر امکان کنش بود علیه بدن بازمی‌گرداند. گل پا را نگه می‌دارد، آب مواد زائد را با خود می‌آورد، کرت‌ها دیگر نظم اطمینان‌بخش کشاورزی نیستند و شمسی در سیلابی ناپدید می‌شود که فقط برای لحظه‌ای دست‌های او را بر سطح نگه می‌دارد (همان: ۱۷–۱۸). میدان دید هم‌زمان با امکان حرکت کوچک می‌شود؛ روایت از صحنه عقب نمی‌رود تا خواننده تصویری کامل و مسلط از فاجعه به دست آورد. همین محدودیت است که نسبت «بیجار» با شناخت بدنمند را دقیق می‌کند. سخن وارلا، تامپسون و روش درباره وابستگی ادراک به کنش موجود زنده در محیط، یا بحث بارسالو درباره نقش نظام‌های حسی و حرکتی، در این داستان زمانی معنا دارد که به حضور کلی «بدن» تقلیل پیدا نکند (وارلا، تامپسون و روش، ۱۹۹۱؛ بارسالو، ۲۰۰۸). زن زمین را با امکان عمل روی آن می‌شناسد؛ تغییر زمین، بخشی از دانایی عملی او را از اعتبار می‌اندازد.

این نسبت میان ماده و دانش در «آشغال کوه لندفیل» از مسیر کودکی می‌گذرد که هنوز جهان را به حوزه‌های تثبیت‌شده بزرگسالان تقسیم نکرده است. عروسک کوکی، ماشین کنترلی، بطری، مگس، موش، آب سیاه، زرورق سوخته، سنجاق،

چشم‌های پدر و لب کبود او در یک سطح روایت می‌شوند؛ خواننده بالغ قادر است برخی را به اعتیاد، بعضی را به آلودگی و تعدادی را به بازی و فقر مربوط کند، اما کودک به چنین طبقه‌بندی‌ای دسترسی ندارد. برای او نزدیکی اشیا، حرکت، رنگ و قابلیت لمس مهم‌تر از نظم مفهومی‌اند. متن از اصلاح این ادراک سر باز می‌زند و به جای آن شکاف میان دیده کودک و استنباط خواننده را حفظ می‌کند. بطری‌ای که حشره در آن گرفتار می‌شود نیز از همین اقتصاد روایی نیرو می‌گیرد؛ بعدها در «کامیون چادردار» حشره دوباره در ظرفی بسته قرار می‌گیرد، در زمانی که کودکان خود در کامیونی محصورند و مسیر و مقصدشان را دیگری کنترل می‌کند. قیاس به زبان نمی‌آید. شیء در دو موقعیت متفاوت کار می‌کند و خواننده باید نسبت را کشف کند. چنین بازگشتی بسیار مؤثرتر از نمادگذاری صریح است، چون ماده را از کارکرد واقعی‌اش جدا نمی‌کند.

«لچک» در ظاهر از جهان دیگری می‌آید، اما دانایی عملی را با شکل پیچیده‌تری پی می‌گیرد. زن در حال سرخ‌کردن پیاز با خانم سادات حرف می‌زند، شعله را تنظیم می‌کند، حواسش به بچه‌هاست، سفارش‌ها را نگه می‌دارد، زندگی زری و تیمور را مرور می‌کند و حساب اجاره و دخل‌وخرج را از دست نمی‌دهد. نحو گفتار به همین چندکانونی‌بودن توجه پاسخ می‌دهد؛ ذهن

او مسیر خطی و منزوی ندارد، چون کار روزمره نیز خطی نیست. دست به اجاق مشغول است، چشم به اطراف می‌رود، گوش مخاطب را دنبال می‌کند و یک واژه می‌تواند پرونده‌ای اجتماعی را باز کند که چند جمله بعد دوباره به روغن و پیاز برمی‌گردد (مقدسیان، ۱٤۰٤: ۱۰۳–۱۰۷). پایان، معنای «لچک» را نیز از انتظاری که عنوان می‌تواند ایجاد کند دور می‌کند: زن آن را بسته تا مو در غذای مشتری نیفتد و پس از پایان کار برمی‌دارد. چیزی که می‌توانست به سادگی به نمادی فرهنگی تقلیل یابد در اخلاق حرفه‌ای و دانش کار جا می‌گیرد. روایت اجازه می‌دهد ماده و عمل، پیش از تفسیر، وزن خود را حفظ کنند.

همین تأکید بر کارکرد عملی فضا و اشیا در «بازار» صورت طبقاتی آشکارتری پیدا می‌کند. دستفروش برای یافتن جای خود به نشانه‌های شهری رجوع می‌کند: ساندویچی سر جایش است، کفاشی نیز؛ پس نقطه‌ای که هر روز بساط می‌کرده باید همین‌جا باشد. فضا از راه مختصات هندسی شناخته نمی‌شود، بلکه تکرار کار و حافظه بدن آن را تثبیت کرده است. مرد بزرگ‌جثه‌ای همان نقطه را تصرف کرده و با جمله «اینجا صاحب داره» چیزی را به مالکیت بدل می‌کند که مالکیت رسمی‌اش هرگز روشن نبوده است (مقدسیان، ۱٤۰٤: ٦۷–٦۸). وقتی کیسه

صندل پرت می‌شود و چند لنگه زیر باران، پای رهگذران و کنار سانتافه‌ای پارک‌شده پخش می‌شوند، فشار اقتصادی در ترکیب اشیا و فاصله بدن‌ها دیده می‌شود؛ صدای خواهر که قرض سر ماه را یادآور شده نیز پس از مشت‌خوردن در ذهن شخصیت بازمی‌گردد. شهر برای او شبکه بناها نیست، سازمانی شکننده از جای ایستادن، امکان فروش و بدهی است. از دست‌دادن چند متر پیاده‌رو می‌تواند کل نقشه معیشت را مختل کند.

کودک، کانونی‌سازی و اخلاقِ نادانستن

چند داستان مجموعه کودک را نه به عنوان وسیله‌ای برای شدت‌بخشیدن به ترحم، بلکه به عنوان موقعیتی ویژه برای مسئله دانایی انتخاب می‌کنند. کودک می‌تواند جزئیات را بسیار دقیق ثبت کند و در همان حال رابطه کامل میان آن‌ها را نداند؛ همین دوگانگی به نویسنده اجازه می‌دهد اطلاعات را در سطحی نگاه دارد که نه ساده‌سازی بزرگسالانه است و نه بازنمایی مصنوعی «معصومیت». «پشت در بسته» شاید منسجم‌ترین نمونه باشد. کابوس نخستین، با مردی که تهدید می‌کند گوش کودک را ببرد و در قوطی کنسرو بیندازد، زنانی که بی‌وقفه کار می‌کنند و مادری که از پشت در صدایی خفه دارد، در آغاز بیش از حد غریب به نظر می‌رسد؛ هرچه داستان

پیش می‌رود، عناصر خواب جای واقعی خود را پیدا می‌کنند. تهدید گوش را مرد کارخانه واقعاً گفته، مادر در همان محیط کار می‌کند، فشار اجاره و بی‌کاری پدر بر خانه سنگینی می‌کند، و مدیر به مادر یادآوری کرده است که زنان و مردان زیادی مشتاق شغل او هستند (مقدسیان، ۱٤۰٤: ۸۵–۹۱). کودک مناسبات قدرت را نمی‌شناسد، اما پیامد جسمانیِ آن را می‌فهمد. اخراج و وابستگی اقتصادی در ذهن او به قطع عضو، بلعیده‌شدن و اتاق بسته ترجمه می‌شوند.

پایان داستان تنها به دلیل حذف اطلاعات مؤثر نیست؛ نسبت خواننده با این حذف اهمیت بیشتری دارد. چهره مادر تغییر کرده، رفتار مدیر تهدیدآمیز است و کودک از شکاف در نگاه می‌کند، اما در بسته می‌شود. نشانه‌ها خواننده را به استنباط وامی‌دارند و در همان لحظه حدی نیز برای آن تعیین می‌کنند. نظریه ذهن، چنان‌که زانشاین در مطالعه خواندن داستان به کار می‌گیرد، توضیح می‌دهد چرا مخاطب به طور مداوم از رفتار و گفتار شخصیت‌ها قصد، ترس، میل یا باور استنباط می‌کند (زانشاین، ۲۰۰٦). «پشت در بسته» وجه مهم دیگری را در همین فرایند برجسته می‌کند: توانایی ذهن‌خوانی مساوی با دسترسی کامل نیست. می‌توان نابرابری رابطه را دریافت، سرخی صورت مادر را فهمید و در بسته را معنادار دانست، بی‌آنکه

تجربه‌ای را که روایت عمداً بیرون از دید نگه داشته با قطعیت تصاحب کرد. ارزش اخلاقی کانونی‌سازی از همین محدودیت می‌آید.

«کامیون چادردار» نادانی را به معماری فضا تبدیل می‌کند. کودکانی که مقصد را نمی‌دانند، زیر چادری حرکت می‌کنند که دیدشان را از جاده و اطراف می‌گیرد. واژه‌های پراکنده‌ای مانند جنگ، یتیم‌خانه، غذا، تحویل و «جای خوب» مواد اولیه فهم‌اند؛ آینده از اطلاعاتی ساخته می‌شود که اغلب از دهان همان بزرگسالانی بیرون آمده که مسیر را کنترل می‌کنند. کلوچه و آب توزیع می‌شود، بعضی کودکان درباره پیداشدن خانواده‌ها حرف می‌شنوند، و کودک می‌تواند مدتی باور کند حرکت فعلی راه خروج از رنج گذشته است. سپس اصطلاح‌های مربوط به پول و قیمت، جداشدن بعضی بچه‌ها و گفت‌وگوهای مبهم بزرگسالان معنای دیگری را به همان صحنه‌ها تحمیل می‌کنند. خواننده اندکی جلوتر از راوی حرکت می‌کند، نه آن‌قدر که همه‌چیز را بداند؛ همین فاصله باعث می‌شود ترس داستان بر «ناشناخته‌بودن مقصد» محدود نماند و ماهیت خودِ سفر مسئله شود (مقدسیان، ۱٤۰٤: ٦۹–۸٤).

کودکان داخل کامیون با دوربینی نیز روبه‌رو می‌شوند که چنگیز بالای سقف نشانشان می‌دهد و به آنان می‌گوید هر خطایی ضبط خواهد شد و سرپیچی می‌تواند با مجازاتی هولناک پاسخ بگیرد. درست یا نادرست‌بودن تمام ادعای او برای تأثیرش اهمیتی ندارد؛ کودکان پس از شنیدن آن ساکت می‌شوند. نظارت ابتدا به باور بدل شده و سپس بدن را تنظیم کرده است. حشره داخل بطری در همین بافت معنایی تازه پیدا می‌کند، ولی داستان از گفتن تشبیه واضح پرهیز دارد. کودکان موجودی کوچک را در ظرفی می‌بینند که راه خروج ندارد و اندکی بعد خودشان در تاریکی، بو، ادرار، گریه و تکان‌های کامیونی گرفتارند که سرنوشتش از بیرون تعیین می‌شود. قدرت در این داستان کمتر به هیئت شر مطلق و توضیح‌داده‌شده ظاهر می‌شود؛ مهم‌تر آن است که چه کسی مسیر را می‌داند، چه کسی می‌تواند پنجره‌ای به بیرون باز کند، چه کسی نام مقصد را تعیین می‌کند و چه کسی فقط به گفته دیگران تکیه دارد.

«بر قفس خونین تو همیشه می‌گریم» نیز از محدودیت فهم کودک استفاده می‌کند، اما نه با پنهان‌کردن فضا، بلکه با فاصله میان انتظار و چیزی که در برابر چشم قرار می‌گیرد. مردی ساکی به مادر می‌دهد و دختر در نخستین لحظات هنوز می‌تواند تصور کند داخل آن هدیه، گوشت نذری یا حتی عروسکی

است که پشت ویترین دیده است. مایع سرخ از ساک چکه می‌کند، مادر می‌لرزد و هنگامی که زیپ باز می‌شود پیراهن نم‌دار آرش و لخته خونی که در ادراک کودک «مثل قلب» می‌تپد، نظم پیشین را فرو می‌ریزند (مقدسیان، ۱٤۰٤: ۳۷–۳۹). اهمیت این صحنه در تضاد میان معصومیت و خشونت خلاصه نمی‌شود. کودک با مواد حسی روبه‌روست که معنای سیاسی‌شان را به طور کامل نمی‌تواند صورت‌بندی کند، ولی بدنش شدت واقعه را ثبت می‌کند: بوی اقاقیا، کفش بزرگ مادر، خون بین انگشت‌ها، خاک نرم و صدای جیغ. خشونت تاریخی به واسطه همین مواد از انتزاع بیرون می‌آید.

بعدتر، کنترل صدا بُعد دیگری از وضعیت را روشن می‌کند. مادر می‌خواهد جیغ بزند و پدر می‌خواهد او گریه کند اما جیغ نکشد، چون ممکن است صدایشان شنیده شود؛ سیاست به حد آستانه صوت وارد شده است. حتی سوگواری نیز نمی‌تواند صرفاً خصوصی باشد. کودک لخته خون را زیر لباس، نزدیک قلبش پنهان می‌کند و شعر در ذهنش می‌چرخد، در حالی که باد صدای گریه را با برگ و گلبرگ‌های اقاقیا در حیاط می‌گرداند (همان: ۳۹–٤۲). فرم حسی داستان به این دلیل مؤثر است که جای تاریخ را نمی‌گیرد؛ تاریخی‌بودن واقعه در ترس از

شنیده‌شدن، کتاب‌های پنهان‌شده، مردی که ساک را بی‌کلام تحویل می‌دهد و خاک‌سپاری‌ای که باید با احتیاط انجام شود باقی مانده است.

کودکی در «وزوز پهپادها» به نقطه‌ای می‌رسد که فقدان اطلاعات با نابودی خودِ محیط پیوند می‌خورد. پس از بازگشت، پدر ناچار است خرابه را تفسیر کند: اینجا خانه بود، آنجا اتاق بچه‌ها، جایی دیگر آشپزخانه. کودک نیز تخت دوطبقه و جای یاسر را روی فضایی تعیین می‌کند که دیگر هیچ دیوار قابل اعتمادی ندارد (مقدسیان، ۱٤۰٤: ۱۰۹–۱۱۱). جزئیات خانوادگی ــ اینکه چه کسی طبقه بالا می‌خوابیده، دعوا یا دلخوری میان دو برادر چه بوده ــ یاسر را از عنوان کلی «قربانی جنگ» بیرون می‌آورد. او پیش از غیابش عضوی از زندگی روزمره بوده است. پایان داستان نیز دانایی را کامل نمی‌کند. پدر بازمی‌گردد، مادر و یاسر نیستند، کودک چیزی را از چشم‌های خون‌گرفته پدر می‌فهمد و سؤال را بر زبان نمی‌آورد؛ سیاوش نیز با فقدانی مشابه کنار او می‌نشیند و چهار نفر روبه‌روی سیم خاردار باقی می‌مانند (همان: ۱۲۰–۱۲۲). روایت مصیبت را با پاسخ قطعی نمی‌بندد؛ سکوت بخشی از معنای صحنه است.

زمان‌هایی که در زبان بر هم می‌افتند

«در انتظار یحیی» از داستان‌هایی است که ساخت شناختی آن در خوانش مضمونی به‌سادگی نادیده می‌ماند. پیرزنی نزدیک سه ماه در خانه دخترش مهناز مانده و منتظر است محمود بیاید و او را با خود ببرد؛ با این حال، نامی که بارها بر زبانش می‌آید «یحیی» است. مهناز ناچار است بلند در گوشش بگوید «یحیی نه مادر! محمود»، ساعت را با بازکردن ده انگشت توضیح دهد و خاموش‌بودن گوشی محمود را تکرار کند (مقدسیان، ۱٤۰٤: ۳۳–۳٦). روایت این لغزش را با توضیح پزشکی یا داوری بیرونی قاب نمی‌گیرد. پیرزن همچنان قادر است اشیا را مرتب کند، دارو و دندان مصنوعی را در ساک بگذارد، واکنش دیگران را حدس بزند و برخی جزئیات را دقیق ببیند؛ اختلال در یک نقطه خاص متمرکز است: اکنون و گذشته دیگر کاملاً از یکدیگر تفکیک نمی‌شوند. تلویزیون که طوفانی را پخش می‌کند، طوفان دیگری را از چند دهه پیش وارد اتاق می‌کند؛ بادِ تصویر، بادِ آن شب می‌شود، گهواره مهناز دوباره در حیاط پرت می‌شود و یحیی تلوتلوخوران وارد خاطره می‌شود، سپس مهنازِ امروز کنار راوی ظاهر می‌شود و نام محمود را تصحیح می‌کند. هیچ مرز صریحی میان دو زمان گذاشته نشده، زیرا از منظر زن نیز چنین مرزی دیگر استحکام سابق را ندارد.

جزئیات صوتی و خانگی این حرکت را باورپذیر می‌کنند. قل‌قل کتری قطع می‌شود چون آب احتمالاً بخار شده، تلویزیون روشن است بی‌آنکه پیرزن بداند برای چه کسی، نوه‌اش در گوشی فرو رفته و حتی نام تازه‌ای برای خود انتخاب کرده که مادربزرگ نمی‌تواند آن را به زبان بیاورد. تغییرات کوچک جهان معاصر ــ موبایل، تغییر نام نوه، برنامه تلویزیونی ــ در کنار اصرار او بر نام‌های قدیمی قرار می‌گیرند. داستان به جای آنکه صرفاً درباره فراموشی باشد، ناهماهنگی چند نظام زمانی را در یک اتاق نگه می‌دارد. گذشته برای راوی «یادآوری‌شده» نیست؛ بخشی از اکنون ادراکی اوست. تاریکی بیرون در پایان نیز این عدم قطعیت را باز نگه می‌دارد؛ محمود هنوز نیامده و انتظار در مرزی نامعلوم میان کسی که باید بیاید و کسی که زمانی بوده است ادامه دارد.

«جولف بیجار» با سازوکاری متفاوت به شکاف زمان نزدیک می‌شود. راوی سالخورده در آپارتمان و کنار ابزارهای جدید قرار دارد، اما زبان امروز را با شبکه تجربه‌ای قدیمی دریافت می‌کند. لپ‌تاپ برایش چمدانی سیاه است و صدای واژه می‌تواند مسیر ادراک را به شخم، گاوآهن و شالیزار برگرداند؛ زنی که او را «باباجان» صدا می‌زند در گفتار راوی با گلبهارِ گذشته جابه‌جا می‌شود و حسادت، آواز و تصویر زن جوان در

شالیزار بدون اعلام تغییر زمان وارد جمله‌ها می‌شوند (مقدسیان، ۱٤۰٤: ۵۳–۵۷). تفاوت مهم با «در انتظار یحیی» در عامل گذار است. در آن داستان، تصویر تلویزیون و طوفان محرک اصلی‌اند؛ در «جولف بیجار» خود واژه و صدا دروازه جابه‌جایی‌اند. زبان دیگر فقط وسیله گزارش اختلال نیست، محل رخ‌دادن آن است. وقتی راوی نمی‌تواند ساکت بماند و می‌گوید اگر حرف نزند گلویش بسته می‌شود، سخن‌گفتن بخشی از کوشش برای نگه‌داشتن جهانی است که مرزهای زمانی‌اش لغزیده‌اند.

«گالیا» گذشته را نه با اشتباه در نام، بلکه از طریق خطاب عاشقانه و ترانه وارد حال می‌کند. گالیا برای راوی در مزه اشک، جای بوسه و واژه‌های «مرا ببوس» حضور دارد؛ همان ترانه هادی، محمدرحیم و دیگر نام‌ها را نیز با خود می‌آورد، چنان‌که امر خصوصی و تاریخ سیاسی به دو رشته جدا تقسیم نمی‌شوند (مقدسیان، ۱٤۰٤: ۵۹–٦۳). فضای شهری عوض شده، محله قدیمی جای خود را به آپارتمان و پارک داده، اما گفت‌وگوی پیرمردان نشان می‌دهد تاریخ با تغییر کالبد شهر ناپدید نشده است. این گفت‌وگوها بریده‌اند، گاه نامی جای توضیح را می‌گیرد، از تیراندازی به فیلم و از جنگل به زندان پرش می‌شود. اگر این آشفتگی به گزارشی مرتب بازنویسی می‌شد،

کیفیت اصلی تجربه از میان می‌رفت. آنچه از گذشته باقی مانده پرونده‌ای منظم نیست؛ مجموعه‌ای از اسم، آواز، تکه‌تصویر و رابطه‌ای عاطفی است که هنوز به برخی واژه‌ها چسبیده است.

«این صدا تا کجا با ما می‌آید؟» نقش واسطه صوتی را رادیکال‌تر می‌کند. چشم‌ها بسته‌اند و گلنگدن، فرمان و رگبار پیش از تصویر جهان را می‌سازند. پس از تیرباران نیز «چکه» باقی می‌ماند؛ صدا به جای آنکه همراه واقعه خاموش شود، زمان را از پایان‌پذیری محروم می‌کند (مقدسیان، ۱٤۰٤: ۲۱–۲٦). بحث ژنت درباره بسامد روایی می‌تواند نسبت میان رخداد و بازگشت آن را صورت‌بندی کند، اما آنچه داستان می‌سازد تجربه‌ای فراتر از شمارش است: واقعه تمام شده و نشده است، بدن مرده و روایت ادامه دارد، زمان گذشته و صدا هنوز در نقطه آغاز حضور دارد (ژنت، ۱۹۸۰). همین انتخاب، خشونت را از حادثه‌ای با آغاز و پایان روشن بیرون می‌آورد.

«رعنا» میان این صورت‌های زمانی موقعیت متفاوتی دارد، زیرا گذشته نه از یک شیء آشنا و نه از اختلال نام‌ها، بلکه زیر فشار مستقیم بازداشت و شکنجه وارد می‌شود. زن در سلول است، چشم‌بند دارد، صدای پوتین و فریاد را می‌شنود و کلمات مادربزرگ با نام‌های دیلمان، لشکان، مختارخان، هادی و

جنگل‌های اشکورات در گوشش می‌چرخند (مقدسیان، ۱٤۰٤: ٤۳–٤٥). روایت مادربزرگ برای مدتی پیوستگی پیدا می‌کند: اجبار ارباب به ازدواج، فرار با هادی، پیوستن به مخالفان، یادگیری اسب‌سواری و تیراندازی؛ سپس در لحظه ضربه و آب سرد، دوباره به رشته‌ای از نام‌ها و کلمات پراکنده می‌شکند. این جابه‌جایی میان روایت منسجم و واژگان گسسته اهمیت فرمی دارد. تاریخ نه یکسره حماسی و روشن باقی می‌ماند و نه به آشفتگی محض فرو می‌پاشد؛ چیزی از آن در جمله «تسلیم نشدم» متمرکز می‌شود، جمله‌ای که برای زن امروز زیر فشار فیزیکی معنایی تازه پیدا کرده است. پیوند دو نسل به دلیل «موضوع مشترک مقاومت» جذاب نیست؛ زبان گذشته در شرایطی دیگر دوباره قابلیت عمل پیدا می‌کند.

این پنج داستان در کنار یکدیگر رابطه مجموعه با زمان را پیچیده‌تر از محور آشنای «حافظه» می‌کنند. مسئله فقط بازگشت گذشته نیست، بلکه سازوکارهایی است که گذشته از طریق آن‌ها بر اکنون فشار می‌آورد: تصویر تلویزیون، خطای نام‌گذاری، واژه‌ای که تداعی را آزاد می‌کند، ترانه‌ای که تاریخ و عشق را به هم گره زده، صدایی که مرگ نتوانسته خاموشش کند، یا واژگان

مادربزرگی که در سلول دوباره شنیده می‌شوند. زمان در هر داستان صورت متفاوتی دارد و همین تفاوت مانع می‌شود همه آن‌ها ذیل یک مفهوم روان‌شناختی یکسان قرار گیرند.

زبان، صورتِ خود و حق روایت

«کورقوقو» داستان کوتاهی است که در چند صفحه نسبت میان زبان دیگری و خودادراکی را فشرده می‌کند. مرد قوزکرده کتاب می‌خواند و صدای همسرش را می‌شنود که در تلفن او را «کورقوقو» می‌نامد؛ دختر با شنیدن «جغد» سراغ کتاب می‌رود، جغدی بر نوک درخت لیلکی دیده می‌شود، مرد دوباره به کتابش برمی‌گردد و در متنی که می‌خواند با شخصیتی خانه‌نشین و محصور در سیگار، قرص و کتاب روبه‌رو می‌شود. همسر دوباره می‌گوید پشتش قوز آورده و «تمام شده یه کورقوقو»، دختر هم جغدی را در نقاشی خود جست‌وجو می‌کند؛ سرانجام مرد در آینه همان استعاره را می‌بیند (مقدسیان، ۱٤۰٤: ٦٥–٦٦). صورت داستان تقریباً بر تکثیر یک نام در رسانه‌های مختلف بنا شده است: گفت‌وگوی تلفنی، کتاب کودک، جغد واقعی، متن ادبی، نقاشی و آینه. شخصیت از ابتدا همان بدن را داشته، اما واژه شبکه‌ای از نشانه‌ها ایجاد می‌کند که به او اجازه ــ یا اجبار

ــ می‌دهد خویش را به شکل دیگری طبقه‌بندی کند. زبان فقط تجربه را بیان نمی‌کند؛ می‌تواند مرزهای آنچه از خود قابل دیدن است تغییر دهد.

این مسئله در «دست» از خودادراکی به بازنمایی دیگری می‌رسد. نویسنده می‌خواهد درباره دختری بنویسد که دست مادر بر دهانش قرار می‌گیرد، اما خدیجِ «روی پلکان» وارد صحنه می‌شود و حق نویسنده برای نوشتن زندگی او را به چالش می‌کشد (مقدسیان، ۱٤۰٤: ۹۳–۹٤). اهمیت فراداستانی این رخداد روشن است، اما بخش دقیق‌تر در تغییر دستور جمله شکل می‌گیرد. عامل خاموشی ابتدا مادر است، سپس مبهم می‌شود و در پایان خود دختر دست را روی دهانش می‌گذارد. مسیری طولانی از اعمال قدرت در جابه‌جایی فاعل فشرده شده است؛ اجبار بیرونی به حرکت بدنیِ درونی‌شده تبدیل می‌شود. دستی که می‌نویسد نیز بیرون از این زنجیره نیست. روایت می‌تواند خاموشی را آشکار کند، اما همین امکان ثبت‌کردن زندگی دیگری پرسش مالکیت بر تجربه را پیش می‌کشد. خدیج تنها موضوع شفقت نیست؛ شخصیتی است که به موضع تفسیری نویسنده اعتراض می‌کند.

«قلم‌فروشی ـ چطور با غول بجنگم؟» جای نویسنده را عوض می‌کند. نگهبانی که چند ماه حقوق نگرفته و موقعیت شغلی‌اش از بین رفته، از رئیس پیشنهادی دریافت می‌کند: برای تکلیف مدرسه دخترش قصه‌ای بنویسد، با قصر، غول، عشق و عناصری ازپیش‌خواسته، و در برابر پول بگیرد (مقدسیان، ۱٤۰٤: ۹۵–۱۰۱). نیمه نخست قصه افسانه‌ای است؛ نیمه بعد شرایط تولید همان قصه را آشکار می‌کند. نویسنده مدتی نمی‌تواند بنویسد، صفحه سفید می‌ماند، مواد سفارش در خواب تغییر ترکیب می‌دهند و پس از بیداری، زاویه دید، حذف و افزودن به مسئله تبدیل می‌شوند. خلاقیت نه آزادی مطلق است، نه انتقال مکانیکی سفارش. فشار اقتصادی واقعی است، اما نوشتن در فرایند شکل‌گیری چیزی تولید می‌کند که دقیقاً با فهرست درخواست‌ها یکی نیست.

کنار هم قرارگرفتن «دست» و «قلم‌فروشی» یکی از پیچیده‌ترین روابط قدرت در مجموعه را پدید می‌آورد. در اولی، نویسنده نسبت به شخصیت موقعیتی مسلط دارد و همین تسلط زیر سؤال می‌رود؛ در دومی، کسی که می‌نویسد خود زیر فشار اقتصادی فردی قرار گرفته که پول و شغل را کنترل می‌کند. روایت از تقسیم ساده آدم‌ها به صاحبان و فاقدان قدرت فاصله می‌گیرد. قدرت رابطه‌ای است و جایگاه شخص با عوض‌شدن

صحنه تغییر می‌کند. این دو داستان، از سوی دیگر، محدودیت شناختی را به محدودیت اخلاقی پیوند می‌دهند: اگر ذهن و زندگی دیگری هرگز کاملاً در اختیار ما نیست، داستان‌نویسی چگونه می‌تواند بدون ادعای تصاحب تمامیت او سخن بگوید؟

«روی پلکان» در پرتو «دست» معنای دیگری نیز پیدا می‌کند. خدیج پس از تجربه آزار، تهدید صاحبخانه، فشار هزینه‌ها و دیدن کفش پاره بچه‌ها روی پله متوقف شده است؛ بنزین را روی خود می‌ریزد، اما شعله‌زدن رخ نمی‌دهد و فضای اطراف در اضطراب او دگرگون می‌شود. وقتی همین شخصیت در «دست» اعتراض می‌کند که زندگی‌اش ماده نوشتن دیگری شده، داستان پیشین نیز از نو خوانده می‌شود. آیا خواننده خدیج را فقط از مسیر بحران نهایی دیده بود؟ آیا صحنه بنزین همه زندگی او را بلعیده بود؟ بازگشت شخصیت اجازه نمی‌دهد رنج به هویت کامل او تبدیل شود. معماری مجموعه از این راه یک‌طرفه نیست؛ داستان بعدی می‌تواند اقتدار روایت قبلی را مختل کند.

معماری مجموعه و تفاوت‌هایی که باید باقی بمانند

هجده داستان کتاب نه در یک زمان نوشته شده‌اند، نه یک راوی و نه یک شکل دارند؛ انسجام آن‌ها نیز از یکنواختی به دست نمی‌آید. دست، در، بطری، حشره، صدا، گل، کتاب، پله، کامیون و خانه بارها بازمی‌گردند، اما معنای ثابتی حمل نمی‌کنند. «دست» در شالیزار ابزار مهارت است، در داستان هم‌نام خود هم امکان نوشتن است و هم امکان خاموش‌کردن، در «وزوز پهپادها» زخمی است که باید بسته شود. درِ «خانه» باز می‌شود و یقین نمی‌آورد؛ درِ «پشت در بسته» میزان دانایی را کنترل می‌کند؛ درهای «روی پلکان» در ادراک مضطرب تکثیر می‌شوند. بطری در دو داستان موجودی کوچک را محصور می‌کند، ولی بافت هر حضور آن را دگرگون می‌سازد. این گردش‌ها چیزی شبیه واژگان مادی مجموعه پدید می‌آورند، بی‌آنکه به فرهنگ نمادهای ثابت تبدیل شوند.

تنوع فرمی نیز به همین اندازه تعیین‌کننده است. «این صدا تا کجا با ما می‌آید؟» زمان را از طریق بازگشت صوتی خم می‌کند؛ «در انتظار یحیی» اکنون و گذشته را در ادراک یک زن سالخورده روی هم می‌اندازد؛ «جولف بیجار» همین بی‌ثباتی را

به سطح واژه می‌برد؛ «گالیا» خطاب عاشقانه و ترانه را حامل تاریخ می‌کند؛ «رعنا» تاریخ را زیر فشار جسم زندانی به شکل روایت و سپس قطعه‌واژه بازمی‌گرداند؛ «لچک» به تک‌گویی چندوظیفه‌ای تکیه دارد؛ «دست» مرز شخصیت و نویسنده را می‌شکند؛ «قلم‌فروشی» شرایط اقتصادی تولید قصه را وارد خود قصه می‌کند. مجموعه هنگامی خوانش‌پذیرتر می‌شود که این تفاوت‌ها حفظ شوند، نه آنکه همه زیر عنوانی چون «رنج»، «حافظه» یا حتی «ادراک ناپایدار» هموار شوند. مفهوم مرکزی باید بتواند تفاوت را توضیح دهد، نه آنکه آن را حذف کند.

همین قاعده درباره داستان‌های کودک نیز صدق می‌کند. کودک «آشغال کوه لندفیل» جهان را با اشیای دورریخته و بازی‌های خطرناک مرتب می‌کند؛ کودک «پشت در بسته» قدرت را از طریق تهدید بدنی و فضای کارخانه می‌فهمد؛ «کامیون چادردار» بر نادانی درباره مقصد و گفت‌وگوهای نیمه‌شنیده بنا شده؛ در «بر قفس خونین تو همیشه می‌گریم» تضاد میان انتظار هدیه و مواجهه با نشانه مرگ ساخت اصلی را می‌سازد؛ «وزوز پهپادها» به بازسازی جغرافیایی می‌پردازد که جنگ از بین برده است. یکسان‌کردن این صداها به عنوان «نگاه معصوم کودک» تفاوت‌های اصلی‌شان را از میان می‌برد. کودک در هر یک شیوه خاصی از محدودیت و در عین حال دقت دارد.

حتی داستان‌های بسیار کوتاه‌تر مانند «کورقوقو» و «بازار» در تعادل مجموعه اهمیت دارند، زیرا نشان می‌دهند مقدسیان برای ایجاد فشار روایی همیشه به حادثه بزرگ نیاز ندارد. در یکی، یک کلمه کافی است تا شبکه‌ای از کتاب، نقاشی، طبیعت و آینه شکل بگیرد و شخص خود را از نگاه دیگری بازشناسد؛ در دیگری، جابه‌جایی چند متر بساط کافی است تا بدهی، بدن، حق استفاده از فضا و خشونت بازار در یک صحنه جمع شوند. این فشردگی در کنار داستان‌های گسترده‌تری مانند «کامیون چادردار» یا «وزوز پهپادها» دامنه فرمی کتاب را بیشتر می‌کند.

کلام آخر:

«ادراک ناپایدار» اگر قرار باشد برای خواندن «بیجار و داستان‌های دیگر» ارزش تحلیلی داشته باشد، باید فقط یک بار تعریف شود و سپس در تفاوت داستان‌ها آزموده شود. مسئله نه آن است که همه شخصیت‌ها جهان را «نادرست» می‌بینند و نه آنکه هر تجربه دردناک به آشفتگی ادراک منجر می‌شود. آنچه در بخش مهمی از مجموعه رخ می‌دهد اختلال در رابطه‌ای است که پیش‌تر به شخصیت امکان می‌داد محیط، زمان، دیگری

یا حتی خود را نسبتاً باثبات تشخیص دهد. عوامل این اختلال یکسان نیستند و فرم‌های حاصل از آن نیز نباید یکسان خوانده شوند.

در «بیجار»، مهارت جسمانی زنی که زمین را می‌شناسد در برابر ماده‌ای قرار می‌گیرد که قواعد محیط را تغییر داده است؛ «بازار» نقشه عملی شهر را با تصرف جای بساط برهم می‌زند؛ «پشت در بسته» دسترسی به اطلاعات را در حد نگاه کودک نگه می‌دارد؛ «کامیون چادردار» معماری فضا را به معماری نادانی تبدیل می‌کند؛ «در انتظار یحیی» زمان‌ها را بدون مرز صریح کنار هم قرار می‌دهد؛ «جولف بیجار» لغزش را به خود واژه می‌سپارد؛ «گالیا» و «رعنا» دو روش متفاوت برای حضور گذشته در زبان پیدا می‌کنند؛ «کورقوقو» قدرت نام‌گذاری اجتماعی را بر خودادراکی آشکار می‌کند؛ «دست» پرسش دسترسی را تا حق روایت‌کردن دیگری ادامه می‌دهد. «وزوز پهپادها» بسیاری از این خطوط را در فضایی جمع می‌کند که جنگ هم مکان را ویران کرده، هم صدا را اشغال کرده و هم دانایی کودک درباره سرنوشت خانواده را ناقص گذاشته است.

نظریه شناختی زمانی به این مجموعه خدمت می‌کند که چنین تفاوت‌هایی را دقیق‌تر سازد. تجربه‌مندی فلودرنیک برای توضیح کیفیت زیسته روایت مفید است، نه برای نام‌گذاری هر جزئیات حسی؛ کانونی‌سازی ژنت کمک می‌کند مرز اطلاعات در «پشت در بسته» و «کامیون چادردار» دیده شود؛ جهان داستانی هرمن در جایی اهمیت پیدا می‌کند که خواننده مجبور است مدل خود را بر اساس داده‌های تازه اصلاح کند؛ نظریه ذهن زانشاین مرز میان استنباط و دانایی کامل را در مواجهه با مادر «پشت در بسته» روشن‌تر می‌کند؛ شناخت بدنمند در «بیجار» یا «لچک» به رابطه ادراک و کنش مربوط است، نه صرفاً ذکر دست و پا و بو. محدودکردن هر مفهوم به مسئله‌ای که واقعاً قادر به توضیح آن است، خوانش را از نظریه‌پاشی و تکرار حفظ می‌کند.

نقطه‌ای که مجموعه بیشترین اثر را باقی می‌گذارد اغلب لحظه‌ای است که توضیح متوقف می‌شود و ماده روایی هنوز ادامه دارد: دستی که بر سطح سیل دیده می‌شود، دری که بسته می‌شود، کتری‌ای که صدایش دیگر نمی‌آید، لخته‌ای که کودک زیر لباس پنهان کرده، جغدی که از واژه همسر به آینه رسیده، صندلی که زیر پای رهگذران افتاده، خانه‌ای که باید روی خرابه با انگشت دوباره ترسیم شود، سیم خارداری که در برابر چهار بدن باقی مانده است. چنین پایان‌ها و تصویرهایی مسئله را به

حکم تبدیل نمی‌کنند. جهان برای شخصیت کاملاً روشن نشده است و روایت نیز به جای جبران این نقصان، شکل دقیق آن را نگه می‌دارد. همین خویشتنداری، همراه با حساسیت به زبان، صدا، بدن، فضا و حدود دانایی، «بیجار و داستان‌های دیگر» را از مجموعه‌ای که صرفاً درباره بحران‌های اجتماعی سخن می‌گوید جدا می‌کند؛ بحران در داستان‌های موفق‌تر آن به نحوه‌ای بدل می‌شود که جهان می‌تواند – یا دیگر نمی‌تواند – برای انسان قابل خواندن بماند.

منابع فارسی

مقدسیان، نرگس. (۱٤۰٤). بیجار و داستان‌های دیگر. نشر نورهان.

References

Barsalou, L. W. (۲۰۰۸). Grounded cognition. *Annual Review of Psychology*, ۵۹, ۶۱۷–۶٤۵. doi: ۱۰.۱۱٤۶/annurev.psych.۵۹.۱۰۳۰۰۶.۰۹۳۶۳۹

The experientiality of narrative: An enactivist approach. (٢٠١٤) .Caracciolo, M
De Gruyter. doi: ١٠.١٥١٥/٩٧٨٣١١٠٣٦٥٦٥٨

Towards a 'natural narratology. (١٩٩٦) .Fludernik, M'
.Routledge

Narrative discourse: An essay in method. (١٩٨٠) .Genette, G
.(J. E. Lewin, Trans)
.Cornell University Press

Basic elements of narrative. (٢٠٠٩) .Herman, D
:Wiley-Blackwell. doi: ١٠.١٠٠٢/٩٧٨١٤٤٤٣٠٥٩٢٠

.Varela, F. J., Thompson, E., & Rosch, E
The embodied mind: Cognitive science and human experience. (١٩٩١)
The MIT Press. doi: ١٠.٧٥٥١/mitpress/٦٧٣٠.٠٠١.٠٠٠١

Zunshine, L. (٢٠٠٦). *Why we read fiction: Theory of mind and the novel*. The Ohio State University Press.

منبع:

https://baangnews.net/29080

نسیم خلیلی: «قصه‌های انسان‌شناسانه‌ای از زندان» – جهان روایی محسن حسام؛ از «ملاقاتی‌ها» تا «خورشید کوچک ما»

تاریخ انتظار پشت میله‌ها؛ خوانشی تاریخی–روان‌شناختی از «ملاقاتی‌ها»

محسن حسام به تازگی از این جهان رفته است؛ نویسنده‌ای که قلمش صمیمی و شریف و قصه‌گو بود و جهان روایی‌اش پناه‌گاه زیست و گفتمان و اندوه و شادی فرودستان؛ نویسنده‌ای که تاریخ‌نگار بود و در روایت‌هایش از تاریخ مردم می‌نوشت، تاریخ از پایین. او نیز همچون بسیاری از نویسندگان اجتماعی‌نویس تاریخ ادبیات معاصر ایران، قهرمانان قصه‌هایش را از میان آدم‌های خرده‌پا و رنجور برمی‌گزید، از زندانیان و پادوها و ظرف‌شوها و روسپی‌ها بگیر تا آن‌ها که زیر سایه‌سار عنوان غم‌انگیز ملاقاتی‌ها، معنا و هویت گرفته‌اند در آن مجموعه‌ی گرم و اندوهگین «ملاقاتی‌ها» که ناظر است بر دقایقی تلخ و کوبنده از زندگی آنها که پدر و فرزند و معشوق

و عزیزشان را در زندان دارند، پدر و فرزند و معشوق و عزیزی که اغلب به جرم سیاسی دربند شده‌اند و بی‌گناه‌اند و همین موضع، این آدم‌های به ملاقات آمده را ضعیف و کوچک و غمگین کرده است در مناسباتشان با جهان پیرامون، نهاد قدرت، هم‌دردان و فرودستان دیگر. درواقع «ملاقاتی‌ها» از همان عنوان خود، زاویه‌ی دید متفاوتی را نسبت به انسان و مناسبات اجتماعی و هویتی‌اش پیش می‌کشد از این رهگذر که در اغلب روایت‌های مربوط به زندان، مرکز ثقل روایت همواره بر زندانی و تجربه‌ی حبس بوده است اما محسن حسام با انتخاب واژه‌ی «ملاقاتی‌ها» و نشاندنش بر تارک کتابی که داستان‌هایش از دریچه‌ی نگاه جوانی که با پدرش به ملاقات برادر دانشجویش در زندان اوین آمده است – موضعی که به روشنی می‌تواند یادآور تجربه‌ی زیسته‌ی محسن حسام باشد آن گاه که برادرش حسن در زندان بود و در تاریکنای حبس شعر می‌سرود و به کمک همین برادر ملاقاتی آن سروده‌ها را به جهان بیرون می‌فرستاد – توجه را به کسانی معطوف می‌کند که بیرون از دیوارهای زندان ایستاده‌اند و با این حال، سهمی عمیق از تجربه‌ی حبس را با خود حمل می‌کنند. این جابه‌جایی ظریف کانون روایت، کتاب را از یک بازنمایی صرف زندان فراتر می‌برد و آن را به متنی درباره‌ی حافظه، اضطراب و فرسایش

عاطفی در تاریخ اجتماعی معاصر بدل می‌کند، کوشش ادبی سترگی که تنها از قلم یک نویسنده‌ی عمیق‌اندیش و اجتماعی‌نویس برمی‌آید، نویسنده‌ای که پیوسته تلاش می‌کند در داستان‌هایش لایه‌های عمیق روان‌شناختی را از لفاف ادبیات و استعاره بیرون بکشد و در برابر نگاه ژرف مخاطب خویش قرار دهد.

زیست تعلیقی و فرودست‌بودگی ملاقاتی‌ها

به هر حال زندان در جهان مدرن، صرفا محل نگهداری مجرمان یا مخالفان نیست؛ چنان‌که میشل فوکو در آن کتاب تامل‌برانگیزِ «مراقبت و تنبیه» خود توضیح می‌دهد، زندان بخشی از سازوکار انضباط و کنترل اجتماعی‌ست؛ نهادی که نه فقط بدن، بلکه زمان، رابطه و احساس را نیز به بند می‌کشد و به این ترتیب هویت اندیشگی و عاطفی انسان‌های در پیوند با خود را به شدت تحت تاثیر قرار می‌دهد. در چنین ساختاری، ملاقات به لحظه‌ای دوگانه تبدیل می‌شود: هم کورسویی از امید است و هم یادآور استمرار فاصله و قدرت و به این ترتیب است که آدم‌هایی که پشت درهای زندان منتظر می‌مانند، در عمل وارد نوعی زیست تعلیقی می‌شوند که رنجی‌ست سترگ بر شانه‌هایشان؛ زیستی که در آن، زمان دیگر نه با تقویم روزمره،

بلکه با تاریخ ملاقات، ساعت تماس و احتمال شنیدن یک خبر پیش می‌رود؛ حسام با شخصیت‌های گونه‌گون اما هم‌دردی که در کسوت ملاقاتی در این مجموعه‌داستان خود آفریده، درامی تاثیرگذار از این بزنگاه عاطفی زندگی ترسیم کرده است و کوشیده با نگاهی عمیق و روان‌شناسانه از روحیات این ملاقاتی‌ها در لحظات انتظار بنویسد، از خشم و کرنش و امید و اندوه‌شان، از پیرمرد سنگ‌تراشی که از قم آمده تا مادربزرگ روستایی بی‌شناسنامه‌ای که ساواکی‌ها اجازه نمی‌دهند نوه‌اش را ببیند و مادری که بچه‌اش فلج شده و به پرنده‌ها می‌اندیشد، به آزادی: «پسرک گفت: شما پرنده‌ها رو دوست دارین؟ گفتم: آره دوستشون دارم. پسرک گفت: شما پرواز پرنده‌ها رو دیدین؟ گفتم: خیلی زیاد. سایه‌ای روی چهره‌ی پسرک افتاد و گفت: ای کاش من یک پرنده داشتم که می‌تونست پرواز کنه». این ملاقاتی‌ها، مستاصل و خسته و سرگشته، همه در حالت انتظار با یکدیگر برابرند، انگار همگی فرودستانی از یک خاستگاه باشند، حتی وقتی پول روی هم می‌گذارند تا برای مرد بیچاره پیکانی بخرند که با آن کار کند یا پاکت میوه‌ای به مرد فقیر بدهند که برای پسر دربندش تحفه ببرد، این تفاوت معیشتی تاثیری در جایگاه برابر فرودست‌بودگی آن‌ها در هیات ملاقاتی نمی‌گذارد؛ آن‌ها همه فرودست‌اند از این رو که دستشان از عزیز خودشان

کوتاه است، فرودست‌اند چون نمی‌توانند با پدر فرزندشان سر یک سفره بنشینند یا امیدوار باشند که بچه‌شان سالم است و شکنجه نشده است، خیلی‌هایشان حتی نمی‌دانند فرزند و معشوق زندانی‌شان کجاست، این‌جا در اوین، کمیته‌ی مشترک یا جایی دیگر، آن‌ها همه فرودستانی منتظرند و اهمیت «ملاقاتی‌ها»ی محسن حسام دقیقا در همین ثبت تاریخ انتظار است. تاریخی که کم‌تر در روایت‌های رسمی دیده می‌شود از این رو که تاریخ سیاسی معمولا بر رخدادهای کلان، تصمیم‌های حکومتی و چهره‌های مرکزی تمرکز دارد اما تجربه‌ی خانواده‌های زندانیان، در حاشیه می‌ماند و از یاد می‌رود، نو گویی رنجِ آن‌ها بخشی نامرئی از واقعیت اجتماعی‌ست حال آن‌که صفهای ملاقات، چشم‌های نگران مادران یا گفت‌وگوهای کوتاه پشت شیشه‌های سرد زندان، یا آن دستبندهای با هسته‌ی خرما ساخته و ریسه‌شده‌ای که زندانیان به عنوان رهاورد رنج و فرودست‌بودگی به ملاقاتی‌ها می‌دهند، خود بخشی از حافظه‌ی جمعی یک جامعه‌اند. این همان چیزی‌ست که تاریخ‌پژوهان معاصر از آن با عنوان تاریخ عواطف یاد می‌کنند؛ تاریخی که به جای روایت قدرت از بالا، تجربه‌ی احساسات و زیست روزمره‌ی انسان‌ها را در موقعیت‌های اغلب فرودست‌بودگی ثبت می‌کند.

از فقدان مبهم تا مقاومت فعال

اما از منظر روان‌شناختی، وضعیت ملاقاتی‌های روایت‌های حسام را می‌توان در چارچوب مفهوم فقدان مبهم توضیح داد، مفهومی که پائولین باس، روان‌شناس آمریکایی، برای توصیف فقدان‌های ناتمام به کار می‌برد؛ در این وضعیت، فرد غایب هنوز زنده است، اما دسترس‌پذیر نیست؛ نه می‌توان سوگواری را کامل کرد و نه می‌توان زندگی عادی را از سر گرفت. خانواده‌های زندانی در چنین تعلیقی گرفتار می‌شوند: امید به آزادی، ترس از آینده و فرسودگی ناشی از انتظار بی‌پایان. به همین دلیل است که ملاقات صرفا یک دیدار ساده نیست بلکه لحظه‌ای‌ست که در آن امید و اندوه هم‌زمان حضور دارند و محسن حسام با انتخاب چنین سوژه‌ای، و پروراندن آن در قالب قصه‌هایی رسا و راستین، درواقع به یکی از خاموش‌ترین لایه‌های خشونت ساختاری نزدیک شده است: تاثیر زندان بر روان کسانی که بیرون زندان مانده‌اند؛ در بافت نگاه انسان‌شناسانه‌ی حسام، اگر زندانی در سلول محبوس است، ملاقاتی نیز در چرخه‌ای از اضطراب، انتظار و بی‌ثباتی روانی گرفتار شده است و این همان نقطه‌ای‌ست که کتاب را از یک روایت فردی به متنی اجتماعی و تاریخی تبدیل می‌کند. در قالب چنین نگرشی، زندان تنها یک نهاد حقوقی نیست بلکه

نهادی‌ست که مناسبات عاطفی را نیز بازآرایی می‌کند و حتی مفهوم خانواده را زیر فشار قرار می‌دهد با این همه «ملاقاتی‌ها»ی محسن حسام، فقط روایت رنج نیست روایت پایداری هم هست؛ در جامعه‌ای که سازوکار قدرت می‌کوشد افراد را به انزوا و فراموشی براند، خود عمل ملاقات می‌تواند شکلی از مقاومت خاموش باشد. ایستادن در صف، بازگشتن مداوم به زندان و حفظ پیوند عاطفی با زندانی، نوعی ایستادگی در برابر حذف و ستم است. این مقاومت، قهرمانانه و پرهیاهو نیست؛ آرام، فرساینده و انسانی‌ست و درست به همین دلیل است که تاثیر تاریخی عمیق‌تری دارد.

در مجموع باید گفت که «ملاقاتی‌ها»ی محسن حسام را می‌توان تلاشی برای ثبت تاریخ ناگفته‌ی آدم‌هایی دانست که سهم‌شان از زندان، نه دیوار و سلول، بلکه انتظار و اضطراب بوده است. کتاب به روشنی یادآور می‌شود که حبس، فقط در پشت میله‌ها رخ نمی‌دهد، گاه در ذهن و حافظه‌ی کسانی ادامه پیدا می‌کند که هربار با امید دیداری کوتاه، راهی درهای بسته‌ی زندان می‌شوند. آن‌ها گاهی امیدوارند با ملاقات به تسلا برسند و گاهی این ملاقات برایشان سنگین و صعب است از این رو که چنان عاجز شده‌اند که می‌خواهند همه چیز تمام شود، زمان به عقب برگردد، آن‌ها از چنین فضایی گسسته شوند یا زندانی

ندامت‌نامه بنویسد چنان‌چه برای ملاقاتی پنج کتاب حسام چنین است و نویسنده وضعیت روانی او را به رساترین شکل توصیف می‌کند: «زن کلافه شد و حرف آخرش را زد. گرچه یک ماهی بود که می‌خواست این را به مرد بگوید اما هر بار که چشمش به چشم مرد می‌افتاد، زبانش بند می‌آمد و لب می‌گزید و هیچ نمی‌گفت. اما این بار دیگر نتوانسته بود خودش را نگه دارد و هرچه در دل داشت ریخته بود توی دایره و خودش را خلاص کرده بود. مرد هم گفته بود که برود. هرجا که دلش خواست برود. هر کاری که دلش خواست بکند، ازاد است و مرد به او حق می‌دهد اما ازش می‌خواهد که به او فشار نیاورد که ندامت‌نامه را امضا کند چون او با تمام گوشت و خونش از این کار نفرت دارد...اما زن می‌دانست که نمی‌تواند بدون مرد سر کند، نه اینکه دلش برای بغل‌خوابی غنج زده باشد، نه، زن به یاد آورد روزی که ساواکی‌ها ریخته بودند توی خانه‌شان و شوهرش را با خودشان برده بودند، زن حتی یک لحظه به این قضیه فکر نکرده بود. زن از تنهایی می‌ترسید، می‌خواست یک کسی را برای همیشه بالای سرش داشته باشد.»

خورشید کوچک ما؛ تلاقی تروما، زایش و زوال در جغرافیای سلول زندان

اما محسن حسام برای تبیین زندگی فرودستانی که به خاطر زندان فرودست شده‌اند، به ایستادن پشت میله‌های زندان بسنده نمی‌کند و چند سال بعدتر در دوازدهم تیر هزار و سیصد و شصت و شش، قدم به زندان زنان می‌گذارد و روایت تاثیرگذار، عمیق و دل‌انگیزی می‌نویسد تحت عنوان «خورشید کوچک ما» که فراتر از یک روایت داستانی، کالبدشکافی دقیق و بی‌رحمانه‌ی مواجهه‌ی تن رنجور با اراده‌ی صلب قدرت است. نویسنده در این اثر، دوربین خود را در محدوده‌ی چندمتری یک سلول نمور و در میان شماری از زندانیان سیاسی و عقیدتی زن ثابت نگه می‌دارد تا نشان دهد چگونه تاریخ، نه در میدان‌های بزرگ، بلکه در سکوت هولناکِ یک بازجویی یا در لرزش دستان زن–مادری که اناری دانه می‌کنند، رقم می‌خورد. شخصیت شیرین، زنی که جثه‌ی ریزش او را به کودکی شبیه کرده، کانون تپنده‌ی این روایت است؛ زنی که زهدانش پناهگاه حیات و بدنش کتیبه‌ی شکنجه است. دختری بچه‌سال که هم مبارز سیاسی و هم مادر است، مادری با جنینی در شکم که ابا دارد از گفتن این راز عزیز و شگفت در زندان و به بازجوها و حتی پزشک؛ از منظر روان‌شناختی، شیرین درواقع، تجسم عینی

اختلال استرس پس از سانحه و فروپاشی روان-تنی‌ست. توصیفات نویسنده از جیغ‌های شبانه، کابوس‌های مکرر و یرقانی که چهره‌ی او را به زردی مرگ‌باری کشانده، نشان‌دهنده‌ی نفوذ تروما به عمیق‌ترین لایه‌های بیولوژیک اوست. اما لایه‌ی عمیق‌تر این تحلیل، در کنش‌های غریزی شیرین نهفته است. میل مهارناپذیر او به دانه کردن انار که انگار ندایی‌ست از درون او، از حلقوم کودکی که به دنیا خواهد آورد، یا اصرارش بر دوختن لباسی برای نوزادش با تکه‌های مانتوی هم‌بندی‌هایش، فراتر از یک سرگرمی ساده، سازوکاری دفاعی برای حفظ بقای روان از یک سو و پاسداشت مادرانگی و زایش و زندگی از سوی دیگر است، او حالا از میدان مبارزه‌ی سیاسی به میدان مبارزه‌ی دیگری آمده است که لطافت و شکوه و زنانگی عمیقی در رگ‌های تپنده‌ی خود دارد، زنی از مهلکه‌ی بحران‌های سیاسی رهیده و حالا با جنینی در زهدان خویش می‌کوشد برای نگهداشت زندگی با اندوه و محاکمه و اعدام بجنگد. نویسنده، محسن حسام، با نگاهی عمیق و انسان‌شناسانه قهرمان لطیف و شریف خودش را در جان‌پناه این مبارزه‌ی تازه بازنمایی می‌کند تا هم تبحرش در نوشتن داستانی گرم و پویا با سوژه‌ای عزیز و باشکوه را بازنمایی کرده، هم پرده از بخشی از ناگفته‌های تاریخ سیاسی و اجتماعی معاصر برانداخته و هم از

احاطه‌اش بر روان‌شناسی حرف زده باشد؛ در روان‌شناسی فاجعه، سوژه برای فرار از انجماد ناشی از ترس، به اشیاء گذار پناه می‌برد و شاید ویار انار و دنبال انار گشتن نیز همین فرار قهرمانانه‌ی بیولوژیک باشد به سمت میوه‌ای که ارمغانی از زندگی و بقاست در دل نومیدی ناشی از حکم اعدام؛ درواقع انار با دانه‌های سرخ و درخشانش، تنها عنصر رنگین و منظم در آن سلول سیاه زندان است؛ شیرین با تمرکز بر نظم دانه‌های انار، درواقع سعی دارد تکه‌های متلاشی‌شده‌ی هویت خود را زیر ضربات کابل و بازجویی، دوباره انسجام ببخشد. او می‌داند که بدنش در حال زوال است، اما با دانه کردن انار و حس لمس نوزاد، به جهانِ بودن چنگ می‌زند و از تبدیل شدن به یک شیء صرف در دستان بازجو و ساختار محاکمه و زندان امتناع می‌کند: «دلم می‌خواد دانه‌های قرمز انار را، زیر دندان‌هام، دانه‌دانه، بترکانم و آبش را، قطره‌قطره بمکم...»

زایش در مسلخ؛ تقابل تاریخی حیات و امید، خشونت و قدرت

و اما تولد، چه باشکوه است انتخاب این موضوع از سوی نویسنده تا به مخاطبش بگوید در سیاه‌ترین زوایای فکری و سیاسی باز هم لطافت و شکوه زندگی در قالب تولد موجودی

که اندیشه و امید و مبارزه را از مادر به میراث خواهد برد، ادامه دارد؛ درواقع از منظر تاریخی-اجتماعی، «خورشید کوچک ما»، روایت‌گر پارادوکس هولناک بارداری در حبس است. شیرین جنینی را در شکم دارد که با حسرت می‌گوید کاش وقتی که فقط یک لخته‌ی خون بود به عدم فرستاده می‌شد، توصیفی که نشان‌دهنده‌ی گسست عاطفی ناشی از خفقان است در وجود مایوس مادر جوان. اما همین لخته‌ی خون در صیرورت روایت، به تنها دلیل استمرار و امید و تاب‌آوری شیرین تبدیل می‌شود در حالی‌که او وجود این کودک بشارت‌دهنده را پنهان می‌کرد، نویسنده به خوبی نشان می‌دهد که پنهان کردن بارداری از بازجوها، یک کنش سیاسی آگاهانه بوده است، درواقع نویسنده می‌خواهد بگوید که این پنهان‌کاری قهرمان قصه‌اش از این روست که او نمی‌خواهد مادرانگی‌اش به پاشنه‌ی آشیل مبارزه‌اش تبدیل شود. درواقع او هنوز مبارز بودن را بر مادر بودن برتر می‌انگارد: «تو بازجوئی همش به اون فکر می‌کردم، می‌ترسیدم زیر شلاق خونریزی کنم...»

اما اوج تراژدی در صفحات پایانی نمایان می‌شود جایی که قدرت، اجازه می‌دهد این تولد نمادین رخ دهد، نوزاد بشارت‌دهنده متولد شود، شیر بخورد و اندکی جان بگیرد، تنها به این دلیل که حکم اعدام مادر پس از دوران شیردهی قابل

اجراست. این‌جا، در این فراز باشکوه از این درام تاریخمند، تلاقی زیست–سیاست به عریان‌ترین شکل خود رخ می‌نمایاند: قدرت حتی بر فرایند زایش و شیردهی زن تسلط می‌یابد تا زمان دقیق مرگ را تعیین کند. خورشید، نوزاد کوچکی که نامش را از حس و حال هم‌بندی‌های امیدوار مادرش وام گرفته، در سلول متولد می‌شود و پیوند عجیبی میان زندانیان ایجاد می‌کند. نوزاد برای آن‌ها نماد فردای نامعلوم است، نمادی از امید و شور و زندگی و شاید تکامل و بهبود تاریخ: «بچه صبح تا شب تو بغلمان بود یا روی زانوهایمان. او را به نوبت می‌خواباندیم. برایش لالایی می‌گفتیم، ترانه‌هایی را که از بچگی بلد بودیم، درست یا نادرست، برایش می‌خواندیم. دیگر احساس دلتنگی نمی‌کردیم. سلول کوچک، خانه‌ی امن ما شده بود. ما او را داشتیم، تنش را که همیشه بوی شیر تازه می‌داد، می‌بوسیدیم... اون مثل یه خورشید کوچولو پاشو تو سلول تنگ و تاریک ما گذاشت. از روزی که اون اومد، ما دیگه اون آدمای سابق نیستیم. می‌دونی، پیش از آن که او بیاد، ما دیگه نسبت به همه چیز بی‌تفاوت شده بودیم. تو این چهاردیواری همه چیز برامون بی‌رنگ و معنی شده بود. حس زیبایی‌پرستی‌مونو از دست داده بودیم. فکر می‌کردیم همه چیز برامون تموم شده، این‌جا برامون آخر خط بود. هیچ چیزی ما رو برنمی‌انگیخت. احساس

می‌کردیم که توی گور زندگی می‌کنیم. اما حالا همه چیز فرق کرده، حتی این سلول، حتی این باریکه نوری که گاهی وقت‌ها از دریچه تو میاد، اون تکه آسمون آبی که از زاویه‌ی سلول دیده می‌شه، همه چیز اینجا جون تازه‌ای گرفته علتش فقط و فقط وجود اونه. حالا دیگه ما از چیزی نمی‌ترسیم، زندگی رو دوست داریم. ما می‌خواهیم زندگی کنیم. حتی اگه قرار باشه یک روز یا یک هفته‌ی دیگر توی این سلول زنده باشیم، می‌خواهیم اونو با دست‌های خودمون لمس کنیم، مگه نه اینکه ما به خاطر این محکوم شدیم تو این چهاردیواری به سر ببریم چون که می‌خواستیم دنیای تازه‌ای بسازیم می‌خواستیم نسلی رو تربیت کنیم که به دور از دغدغه زندگی کنه، حالام دیر نشده حالا ما در میون خودمون این خورشیدو داریم.»

و لحظه‌ی تراژیک و غم‌انگیزی که شیرین، پیش از رفتن به سمت اعدام، وصیت‌نامه‌اش را می‌نویسد و نوزاد را به آغوش سرد سلول و هم‌بندی‌هایش می‌سپارد، شاید به ضرس قاطع، تکان‌دهنده‌ترین تصویر تاریخ معاصر رنج باشد در ادبیات داستانی برخاسته از دهه‌ی شصت خورشیدی؛ زنی که از حق مادر بودن محروم می‌شود تا مبارز بماند و نوزادش خورشید کوچکی می‌شود که به تاریکی زندان نیز روشنایی می‌بخشاید.

جمع‌بندی

و در نهایت داستان به یادماندنی محسن حسام با صدای نرم پاهای شیرین روی کف راهروی زندان به پایان می‌رسد؛ صدایی که پایان فیزیکی شیرین و آغاز اسطوره‌ی اوست. «خورشید کوچک ما» نشان می‌دهد که چگونه در اوج وحشت و خشونت و استیصال در برابر مرگ، انسانیت در قالب همدلی زندانیانی هم‌درد در فرودست‌بودگی، با بافتن لباس، دانه کردن انار و لالایی خواندن برای نوزاد دیگری، بازتولید می‌شود. شیرین می‌رود اما خورشید کوچک او در سلول می‌ماند؛ نمادی از جریانی که اگرچه در بند است، اما ریشه‌هایش در خون و شیر مادرانی آبیاری شده که حتی در آستانه‌ی ایستادن در کنار چوبه‌ی دار، لبخند رضایت بر لب داشتند که مادر شده‌اند، مبارز میدان زندگی شده‌اند، نوزادی را با پستان‌هایشان شیر داده‌اند و به جهانی سپرده‌اند که شاید یک روز امن‌تر و آرام‌تر باشد.

منبع:

https://baangnews.net/29371

محمدرفیع محمودیان: «از اودیسئوس تا سندباد بحری» – گونه‌های رویکرد خود به خانه

شهرت جهانی فیلم اودیسه کریستوفر نولان انگاره‌ی بازگشت به خانه (homecoming) را یک بار دیگر در کانون توجه قرار داده است. اسطوره‌ی اودیسئوس گره خورده به انگاره‌ی بازگشت به خانه است. اودیسئوس پس از نبرد تروا در سفری ده ساله در ستیز با دیو و فرشته به خانه باز می‌گردد. او به شوق بازدید خانواده، یاران و سگش خطر و وسوسه را پشت سر می‌نهد. شور و شوق او بازگشت به خانه‌ی خود در ایتاکا است. اودیسئوس البته به مهاجرت نرفته تا شاید اندوه ترک خانه‌ای جدید را در راه بازگشت احساس کند، او رفته بجنگد و در پایان جنگی پیروزمندانه، به خانه باز می‌گردد. و آنجا پنه‌لوپه به مهر، به عشق، منتظرش است، به گفته‌ی محمود درویش در شعر انتظرها، بدون شتاب، «فإن أقبلت بعد موعدها ... و إن أقبلت قبل موعدها».

در مقابل اسطوره‌ی اودیسئوس و انگاره‌ی بازگشت به خانه، اسطوره‌ی یهودی و انگاره برون رفتن از خانه و زیست در تبعید را داریم. در این انگاره، دیگر خانه‌ای وجود ندارد، اهمیت نیز ندارد – تا به آن بازگشت. شوقی برای بازگشت نیز وجود ندارد. نمودی از عشق به سرنوشت، از گرامی داشت اجبار همچون فضیلت. ولی هیچ جایی نیز خانه نمی‌شود. فقدان آن به صورت حسرت و اندوه احساس می‌شود. خانه خانه است، می‌توان سنگ بر سنگ نهاد، روحی در آن دمید و آن را ساخت، آن را بنیاد نهاد. ولی دیگر هیچ جایی چنین امکانی وجود ندارد. خاکی و سرزمینی وجود ندارد که حسی از خانه را به دست دهد.[۱]

درباره‌ی این دو جفت اسطوره و انگاره به اندازه کافی نوشته شده است. هر دو به قلمرو تفکر غربی و بنیادهای آن تعلق دارند و اندیشمندان غربی در راستای بازشناسی و درک آنها کم کار نکرده‌اند. من در این نوشته خواهم کوشید دو جفت اسطوره و انگاره‌ی دیگر را در کنار آنها قرار دهم. این دو جفت ریشه‌ای شرقی دارند و شاید برای همین کمتر مطلب درباره‌ی آنها نوشته شده است. یکی اسطوره‌ی اسلامی هجرت و انگاره‌ی تسخیر و برپا ساختن خانه‌ای نو است و دیگری اسطوره‌ی سندباد بحری و انگاره‌ی خانه به‌سان مقر خوشی، مقر

عیش و نوش. امید من آن است که شناخت این دو جفت اسطوره و انگاره کمک کند تا درک بهتری از رابطه‌ی خود و خانه و در نتیجه رابطه‌ی خود و جهان و گونه‌های متفاوت این رابطه داشته باشیم.

دو مفهوم اصلی

اینجا پیش از پرداختن به اسطوره‌ها و انگاره‌ها، لازم است درباره‌ی دو مفهوم اصلی نوشته، خود و خانه، و رابطه‌ی آن دو با یکدیگر کمی توضیح دهم. از مفهوم خود شروع می‌کنم. زبان فارسی با مشکل ترجمه‌ی سوژه (subject) مواجه است. پیشنهادات چندی در این مورد شده است. به نظر می‌رسد بیشتر همان واژه‌ی سوژه مرسوم شده است. من در این نوشته از واژه‌ی «خود» بهره خواهم جست. فکر می‌کنم زبان فارسی به من یاری می‌رساند که این واژه را به دو مفهوم سوژه به معنای کُنای دانا یا کنشگری آگاه به وجود جهان و کنشگری خود؛ و خود یا خویشتن (self) به معنای آنچه که موجودیت و هویت فرد را رقم می‌زند بکار گیرم، بدون آنکه لازم باشد آن دو را از هم جدا سازم. خود اینجا، در این نوشته، موجودی است آگاه به آنکه در کجای جهانی که قلمرو زیست او را رقم می‌زند قرار دارد. به این دلیل، خود به ضرورت به خویشتن همچون

موجودی متمایز از دیگران و جهان نمی‌نگرد و چه بسا که خود را جزئی از یک خانواده، گروه یا سرزمین بشمار آورد و وجود خویش را در حد یک خانواده، گروه یا سرزمین گسترده ببیند.

مفهوم خانه در این نوشته به سه جنبه‌ی پدیده‌ی خانه اشاره دارد.[۲] خانه هم قلمرو یا محیطی فیزیکی به صورت یک بنا است که انسان را از گزند گرما، سرما و باد و آتش مصون نگه می‌دارد؛ هم قلمرو یا محیطی اجتماعی است که برای انسان امکان وابستگی، دلبستگی و مراقبت فراهم می‌آورد؛ و هم قلمرو یا محیطی شخصی است که در آن انسان می‌تواند آسوده خاطر دغدغه‌های خویش را پی‌گیرد. بدون تردید خانه همواره این امکانات را در اختیار انسان قرار نمی‌دهد، ولی می‌توان گفت اینها انتظاراتی است که هر کس از یک خانه دارد. به یاری روشنگریِ مارتین هایدگر فیلسوفی که در دوران مدرن ژرفترین نکات را درباره خانه و سکونت طرح کرده می‌توان گفت که با خانه انسان به صورت موجودی میرا و پرتاب شده به جهان در این جهان سکنی می‌گزیند و ماندگاری و آزادی خود را تضمین می‌کند. خانه جا را نشانمند می‌کند، نقشه‌ای برای آمد و شد و زیست در اختیار انسان قرار می‌دهد. بدبختی نیز آنگاه از راه می‌رسد که انسان مجبور شود باز به جستجوی خانه برآید و راه

و روش سکونت را فرا گیرد.[۳] (این البته برداشتی آزاد از دریافت هایدگر از خانه است چه او یکسره دیگرگونه به انسان و جهان می‌نگرد.)

با این حال،خود برون از خانه باز خود است ولی خانه بدون خودْ سازه‌ای، منزلگاهی برای اتراق بیش نیست. خودْ برون از خانه لنگرگاه خویش را از دست می‌دهد. سرگردانِ جهان جایی را می‌جوید که خود را خود احساس کند. ولی خویش را نخواهد باخت. آسودگی و قرار را از دست خواهد داد. خود خویشتن را آنگاه خواهد باخت که خویش را به خانه و جهان واگذارد. خودی که اراده و توان سنجش و داوری خویش را وانهد خود را از دست خواهد داد. در مقایسه، خانه برای هستیمندی، برای ماندگاری به شور و سرزندگی خود نیازمند است. خانه‌ی نا آباد، خانه‌ی فرورفته در سکوت و تاریکی، خانه نیست. چهاردیواری متروکی است. در از سازه، خانه می‌سازد، در برای آمد و شد، برای رفتن به مدرسه و سر کار و تهیه‌ی آذوقه، برای بازگشت در خستگی، برای آمدن مهمان. و برای ایجاد حصار، برای گسست از جهان و درگیری با خویش. باز و بستن در به اراده‌ی خود، این عنصر ضروری برای بود خانه است.

اکنون می‌توانیم به اسطوره‌ها و انگاره‌ها بازگردیم، به هجرت و تسخیر، به سندباد بحری و عیش و نوش.

هجرت

هجرت به معنای ترک خانه، رفتن به جایی دیگر، به شهری یا سرزمینی جدید، و تبدیل آنجا به خانه‌ی خود است. هجرت در تسخیر سرزمین نو به فرجام می‌رسد. مفهوم هجرت مفهومی اسلامی است. تاریخ تقویمی دنیای اسلام نشان از آن دارد. با هجرت یثرب شهر (مدینه) می‌شود. با اینهمه، نمود آشکار هجرت را در دنیای جدید داریم. امروز بسیاری در جهان مهاجرت می‌کنند تا در سرزمینی جدید نه فقط خانه‌ای نو بنیان نهند بلکه تا آنجا که ممکن است به قدرت و امکانات دست یابند و سرزمین جدید را به تصرف خود در آورند. شکل لُخت و شفاف این پدیده را در ایالات متحده آمریکا می‌توان مشاهده کرد. مهاجرین اولیه‌ی اروپایی این سرزمین را یکسره به تسخیر خود در آورده و آن را از آن خود ساختند. آنها جمعیت بومی را از بین بردند و پس از مدتی خود را یکسره در خانه، با فرهنگ و طبیعتی خودی، احساس کردند. کسی که شعر سرود خویشتن شاعر آمریکایی والت ویتمن را می‌خواند، آنگاه که او می‌سراید:

به تفرج می‌روم و روحم را فرا می‌خوانم

بی دغدغه و با فراغ بال

به تماشای نیزه زار سبزه‌های تابستان می‌نشینم

زبانم و هر ذره از وجودم

از این خاک و هوا برخاسته است

از اینجا و از این پدر و مادر زاده شده‌ام

و آنها نیز از پدر و مادر خود و از نیاکانشان (ترجمه‌ی زهره جعفرپناه)

آیا می‌تواند احساس کند که او از نسل مهاجرینی است که به سرزمینی جدید، با طبیعت و فرهنگ خاص خود پای نهاده‌اند؟ والت ویتمن استثنا نیست، مهاجرین اروپایی از همان آغاز فکر می‌کردند به سرزمین بکری پای گذاشته‌اند که در فرایند کار و تلاش یکسره از آن آنها خواهد شد.

سندباد بحری

سندباد بحری بازرگانی است که مدام، برای هفت بار به قصد تجارت به سفر می‌رود، سفرهایی پر خطر که هر بار او را تا آستانه‌ی مرگ پیش می‌برند. ولی بخت با او یار است و هر بار با ثروتی کلان به خانه‌ی خود در بغداد باز می‌گردد. داستان

سندباد بحری را در کتاب هزار و یکشب داریم، هر چند گفته شده است که این داستان پیشتر به صورت مستقل دهان‌به‌دهان می‌چرخیده و سپس در آن کتاب ادغام شده است. ساختار هزار و یکشب البته همانگونه بورخس به آن اشاره کرده اجازه می‌دهد که در هر ویراست و ترجمه‌ی جدیدی به آسانی داستانی به آن افزوده شود.[٤] سندباد بحری هر بار به خانه باز می‌گردد، ولی او برای بازگشت به خانه خطر را پذیرا نمی‌شود. او برای بازرگانی و انباشت ثروت به سفر می‌رود و بخت او را موفق می‌گرداند. خانه برای او آنجایی است که او به آن بازمی‌گرد تا به عیش و نوش سرگرم شود و داستان ماجراهایی سفرهایش را برای نزدیکان و یاران خویش بازگوید. اسطوره‌ی سندباد بحری انگاره‌ی شوق سفر و تجربه‌ی ماجرا از یکسو و رسیدن به خانه به‌سان مقر خوشی و عیش و نوش از سوی دیگر است. سفری هم برای بازرگانی و انباشت ثروت و هم برای جهان‌گردی و ماجراجویی. خانه آنگونه که هست، به‌سان مقر دلبستگی‌ها، یادها و وابستگی‌ها، برای او از اهمیت خاصی برخوردار نیست. خانه برای او به‌سان مقر عشرت، محل عیش و نوش مهم است.

خود در جهان

در اسطوره‌ی اودیسئوس، خود از خود فاصله می‌گیرد. در سفر بازگشت از تروا، اودیسئوس خود نیست. کسی گمگشته در جهان است. بدون بنیادی تا بر آن بایستد. در بازگشت به خانه او خود را باز می‌یابد. این‌همانی اولیه را او در خانه دوباره باز تجربه می‌کند. بدون تردید ملادن دلار به اتکا آموزه‌های هگل به ما خواهد گفت که چنین یگانگی‌ای حتی در آغاز وجود ندارد و فقط باخت یا گمشدگی می‌تواند آن را موضوعیت ببخشد.[۵] هیچ منشائی وجود ندارد تا به آن بازگشت. شکاف ازلی است. خود همیشه دیگری خود است. با این حال می‌توان گفت که سفر به خانه به پندار دستیابی به یگانگی در منزلگاهی از دلبستگی و وابستگی انجام می‌گیرد. به عبارتی ترمیم شکاف ایجاد شده در خود ایدئولوژی بازگشت به خانه است، ایدئولوژی به معنای دوگانه‌ی درکی مبتنی بر خواست و آرزو و آگاهی واژگونی از جهان با کارکردی معین.

نشان ترمیم را در بسیاری از آثار ادبی مدرن می‌توان یافت. تولستوی در شخصیت پی‌یر بزوخف جنگ و صلح این ترمیم را چهره می‌بخشد. پی‌یر در مواجهه با مرگ خود را باز می‌یابد و ارجگذار دلبستگی‌ها و وابستگی‌های زندگی می‌شود.

نظریه پرداز این فرایند یا پدیده کسی جز هایدگر نیست.[٦] دازین، انسان در گیر جهان، نزد او در مواجهه با دلهره‌ی مرگ و نیستی به سازگاری با دیگران روی می‌آورد. خود را به آدمی (Das Man) همچون دیگر آدمیان فرو می‌کاهد. آنچه می‌کند و می‌گوید که دیگران می‌کنند. ولی مرگ دست از سر او بر نمی‌دارد. او را با وجود شخصی خود روبرو می‌کند. مرگ، مرگ شخصی خود اوست ، نه مرگ آدمی. در نهایت او به خود باز می‌گردد. زندگی را جدی می‌گیرد. زندگی را در فاصله با مرگی که همه‌ی زندگی او را در نهایت بر باد می‌دهد می‌زید. خانه، به هر صورت همواره جایی است که به آن بازمی‌گردیم.

در اسطوره‌ی یهودی شکافی ژرف در خود رخ می‌دهد. خود خود را می‌بازد. هم به اجبار و هم به شوق. اجبار به گریز به تبعید و شوق به گریز از جستجوی خانه و تبدیل هر سرپناهی به منزلگاهی موقت برای خود. اینک، بی‌قراری، بی بنیادی، تمامی هستیمندی را در بر می‌گیرد. خود دیگر بر جا نیست. ردی از آن بر جاست. این رد است که شکاف را دامن می‌زند. در غیابِ رد دیگر شکاف نخواهیم داشت. یگانگی با عدم را خواهیم داشت. برای همین رد باید بر جای باشد. آنچه جای خود را می‌گیرد آگاهی است. آگاهی به باخت خود. اما آگاهی آنگونه که سارتر مشخص ساخته چیز معینی با اجزاء

معینی از خود نیست. پیکانی است پرتاب شده بسوی آنچه که هست، آنچه که در گذر است. خود در اسطوره‌ی یهودی جز ردی از آگاهی نیست.

هیچکس بهتر از کافکا شکاف را تبیین نکرده است. شخصیتهای آثار او آنچه را می‌جویند که نیست، ولی به صورت یک رد هست، ردی که هست تا بتوان آن را جست و نیست تا نتوان آن را یافت. در قطعه‌ی کوتاه آمدنِ مسیحا شکاف همچون فرمان پیامبران یهود به شگرفی تمام زبان را از هم وا می‌شکافد. [۷] کافکا می‌نویسد که مسیحا فقط هنگامی خواهد آمد که دیگر لزومی به آمدنش نیست؛ او فقط در روز پس از ورودش خواهد آمد؛ او نه روز آخر که درست در آخرین روز خواهد آمد. به اینکه مسیحا روز پس از ورودش خواهد آمد به هوش ساده‌ی ما یعنی او آن روز که باید، آن روزی که به حساب می‌آید، نخواهد آمد. ولی او باز خواهد آمد، روز پس از آمدنش. هیچ معلوم نیست این چگونه آمدنی است. شاید باید این برداشت را داشت که این آمدن همان خودی است که هست ولی فقط به‌صورت یک رد. به‌صورت یک خاطره‌ی مبهم. کافکا با مهارت تمام با کلمه بازی می‌کند تا از تله‌ی نامگذاری این رد و عینیت بخشیدن به آن بگریزد.

در هجرت، خود بنیاد خویش را، زیست‌جهان خویش را، می‌آفریند. خود را وا می‌نهد تا خودی جدید را بیافریند. محال را ممکن می‌کند. حذف خود (و بازآفرینی خود). با حذف خود باید چیزی بر جای نماند. ولی اینجا معجزه‌ای رخ می‌دهد. از نیستی هستی سر می‌آورد. تمدنی نو در مدینه، جهانی نو در آمریکا بر پای می‌شود. از هیچ. بر خاکی بکر. ولی آیا این درست چیزی نیست که ما در فلسفه‌ی اخلاق کانت، مهمترین تجلی اخلاق مدرن با آن مواجه هستیم. خودی که در خلاء، در ناشناخته‌ی شیء در خود، خردورزی قانون‌گذار است. نه قانون برای خویشتن بلکه برای همه‌ی بشریت، برای همه‌ی ادوار. قانونی جهان‌روا.

خودِ هجرت خودی مسلط بر جهان و بیش از آن، درست آن سان که هورکایمر و آدورنو به آن اشاره کرده‌اند[۸]، خودی مسلط بر خویش است. این خودی است کنجکاو، در کلنجار با خویش، خود آزارگر. می‌کوشد آخرین سرحدات وجودی خویش را بشناسد و به سلطه‌ی خود در آورد. ولی این خود چیست؟ چه خودی، چه بنیادی تسلط را بر خویش می‌جوید. با نوعی تناقض روبرو هستیم. مگر خود می‌تواند بر خود تسلط جوید؟ پاسخ را نیچه به ما داده است. خواست قدرت. خود به‌سان خواست قدرت تسلط بر خویش را به‌سان

مجموعه‌ای از حسها، رانه‌ها و حساسیتها را می‌جوید. نمود این خواست قدرت را نزد روان‌کاوان می‌یابیم که می‌خواهند به ما یاری رسانند تا پستوهای و دهلیزهای تاریک ناخودآگاه را بازشناسیم و خود را جای آن قرار دهیم.

نزد سندباد بحری خودی را داریم که خود را محو می‌کند. در تصمیم به سفر در پی ثروت، در تصمیم اولیه به سفری ساده، او خود است، اما در ماجراجویی و لذت‌جویی او دیگر خود نیست. آنگاه او که درگیر ماجراجویی و لذت می‌شود، در سفر تجارتی و عیش و نوش، او خود نیست، کسی است. کسی است موضوع ماجرا و لذت. گزاره‌ای است بدون نهاد. جعل همواره در کار است. این را نیچه به ما آموخته است. خود را همچون نهاد به گزاره اضافه می‌کنیم و به این صورت سوژه شکل می‌گیرد، فاعل جمله. اصلا مگر می‌شود گزاره‌ی بدون نهاد داشت. فعلی در زبانی همچون فارسی همواره فاعل را در بر دارد. ولی فراموش نکنیم سندباد همواره پس از غرق شدن کشتی‌اش و آوارگی‌اش در حد مرگ و فنا، به ثروت دست می‌یابد. او در دست یافتن به ثروت نقشی ندارد. او جمع‌آوری کننده است. در بازگشت از سفر، در خانه، نیز او کسی است لذت‌برنده. بدون هیچ اراده‌ی معینی. بدون آنکه چیزی را بخواهد یا نخواهد. بدون ترجیح معینی بجز ترجیح لذت. او اما

بوواریِ عهد کهن است. بدون سقوط، بدون ورشکستگی و بدون عذاب وجدان ولی تا به همان حد فاقد اراده و توان داوری. خانه برای او همان کالسکه‌ای است که اما در آن در خیابانهای شهر روئن، برای ساعاتی چند، از جهان کام می‌گیرد. سندباد اما نه ساعتها که روزها و سالها غوطه‌ور خوشی است. بختی که در دنیای مدرن از ما و اِما بوواری گریخته است با او یار است.

خود سندباد در سنخی از اخلاق فایده‌باوری به فنا می‌رود. بیشترین میزان خوبی برای بیشترین تعداد افراد. بیشترین میزان خوبی اینجا مقدار لذت، و بیشترین تعداد افراد اینجا نزدیکان و آشنایان سندباد است و حتی سندباد بری که حمالی بیش نیست و به اتفاق به خانه‌ی او راه یافته است در بر می‌گیرد. سندباد بحری به او صد سکه زر سرخ می‌دهد. نقدی که به اخلاق ایده‌باوری شده است آن است که در آن فرد با تمام خودیتش محلی از اعراب ندارد. این درست همان چیزی است که نزد سندباد رخ می‌دهد. از خود او در ماجراجویی و لذت چیزی بر جای نمی‌ماند.

تبیین ساختارها

اکنون می‌توانیم اسطوره‌های چهارگانه برای شناخت و همچنین تبیین تغزلی جهان واقع به کار گیریم. یعنی درست در جهتی بر خلاف رولان بارت و مارکس حرکت کنیم. اسطوره چیزی را وارونه نمی‌نماید. تاریکخانه‌ی عکاسی نیست. تاریخ یا زیست اجتماعی را طبیعت و امر طبیعی جلوه نمی‌دهد. اگر نه تمامی که جنبه‌ای، بخشی از زندگی اجتماعی را به‌گونه‌ای تغزلی و در نتیجه جذابتر از توضیحی فنی تبیین می‌کند. اسطوره‌ی اودیسئوس گره خورده به انگاره‌ی بازگشت به خانه نقبی به زندگی روزمره ما می‌زند. بازگشت از کار، از گشت و پرسه‌زنی در کوچه، از خرید و از دید و بازدید به خانه. همه وسوسه‌های خود را دارند. کار دست کم در اخلاقی پروتستانتی، پرسه در شعر شارل بودلر، خرید در مصرف‌گرایی و دید و بازدید نزد مارسل پروست در سالنهای پاریس (در کتاب در جستجوی زمان از دست رفته)، همه، ما را اغوا می‌کنند. در فرایند آنها، خود به ترافرازندگی نائل می‌شود. با اینهمه خانه جایی است که همواره به آن باز می‌گردیم. کارْ رستگاری را در بر دارد، پرسه‌زنی یگانگی با ازدحام شکوهمند زندگی شهری، خریدْ شور بلعیدن جهان در مصرف‌گرایی و دید و بازدیدْ لذت همدمی و برساختن حوزه‌ی عمومی را. ولی خانه با آرامش

خود، با دلبستگی‌ها و وابستگی‌هایش ما را بسوی خود فرا می‌خواند. آنجا کسی، خاطره‌ای، چشم در راه ماست. خودی که در کار از استثمار، در پرسه‌زنی از ازدحام، در خرید از غوغای بازار و در دید و بازدید از تبختر دیگران ضربه می‌خورد و کله پا می‌شود در خانه فرصت پیدا می‌کند تا به زخمهایش مرهمی نهد. در خانه، خود می‌تواند به ترمیم خویش همت گمارد. تردیدی نیست که در جهانی آرمانی، بدون استثمار، بدون ازدحام سرسام‌آور، بدون مصرف‌گرایی و فاصله‌های برخاسته از امکانات و توانمندی، چه بسا که بتوانیم، همچون الگوی سوسیال‌دموکراتهای قدیم سوئد برای زندگی اجتماعی، خانه را در اجتماع منحل کنیم و عشق و مهر را به منزلهایی در هر کوچه و خیابان ببریم، ولی تا آنگاه خانه تنها کنام آرامش و ترمیم خواهد بود. شگرف آنکه سوسیال‌دموکراتهای سوئد امروز در کار انحلال اجتماع و سکنی گزیدن در مسکنی بوزژوای، منزلی از آن خود هستند.

اسطوره‌ی تبعید گره‌خورده به انگاره‌ی تبعید شاید در برگیرنده‌ترین چهار اسطوره مورد بررسی باشد. ما امروز همگی، چه بومیِ سرزمین خویش و چه به‌سان مهاجر، از خود بیخود شده‌ایم. خود چندی است که خویش را از دست داده است. خودی هنوز برجاست، نه به صورت وجودی هستیمند بلکه به

صورت یک یاد، یک خاطره و شاید حسرتی، خاطره‌ی خانه‌ای که بود و دیگر مشخص است هیچگاه نخواهد بود. این موقعیت بی‌خانمانی است. بی‌قراری تام در هستیمندی. مدرنیته را می‌توان بستر پیدایش چنین موقعیتی دانست. بیهوده نیست که کتابی در مورد ذهنیت مدرن ذهن بی‌خانمان نام گرفته است.[۹] جهان مدرن نه فقط در شتابی از تحولات که ایجاد کرده بلکه با شکننده ساختن تمامی بنیادهای زیست اجتماعی ثبات را از موقعیتها باز پس ستانده است. خود مدام باید بیگانگی با خود را احساس کند. خود همواره در حال فروپاشی است. جایی که برای آن خانه شود وجود ندارد. او طرد شده‌ی جهان است. من او بر جاست. ولی منی که به گفت فرناندو پسوا هیچ است.[۱۰]

من هیچ‌ام

هیچ وقت چیزی نخواهم شد

نمی‌توانم بخواهم چیزی باشم

با این همه، همه‌ی رویاهای جهان در من است.

پسوا می‌توانست همه‌ی رویاهای جهان را در خود داشته باشد. او شاعر دهه‌های آغازین قرن بیستم بود. او هنوز نرسیده بود شتاب و شکنندگی و همچنین دهشتناکی زندگی اجتماعی قرن بیستم را تجربه کند. ما اکنون پر از کابوسیم و از آن رو امیدوار به آنکه از همان نیز تهی شویم و هیچ هیچ شویم.

هجرت نگاه را جابجا می‌کند. آن را بر سرمایه‌داری متمرکز می‌کند. بر تسخیر سرزمین، بر بنا نهادن خانه‌ای در جایی معین. خود اکنون روانه‌ی جهان می‌شود تا قلمروی از آن را فتح کند و خود را در آن مستقر سازد. خود از خویش برای برهه‌ای فاصله می‌گیرد تا در جایی جدید خانه‌ای نه فقط از سنگ و چوب و سیمان که همچنین از دلبستگی و وابستگی بسازد. چیزی، ردی، از زیست اجتماعی کهنه در سرزمین نو نباید بر جای ماند تا خدشه‌ای به احساس در خانه بودن (در جای جدید) وارد نشود. مارکس در مانیفست کمونیست به این امر اشاره کرده است که چگونه بورژوازی تمام مناسبات کهنه را در هم می‌کوبد و روابطی نو مبتنی بر سودجویی عریان و حسابگری خودخواهانه جایگزین آن می‌سازد. نانسی فریزر در دوران ما سرمایه‌داری را نظامی آدم‌خوار می‌نامد که، برای برقراری و پویایی، دموکراسی، مراقبت انسانها از یکدیگر و کره‌زمین را می‌بلعد.[۱۱] سرمایه‌داری امروز مدام در حال

گسترش خود به عرصه‌های جدیدی از زیست انسانها است. روح ما اکنون در تسخیر او قرار دارد و درست همانجا او خانه بر پای کرده است با داروهایش، با روان‌درمانگری تجاری‌اش، با ترغیبهایش، با دلهره‌هایش. سرمایه‌داری خود را از درون تسخیر می‌کند و سپس او را به تسخیر سرزمینهای نو بر می‌انگیزد. به خود اکنون آموخته است که جهانی زندگی کند و بیندیشد؛ جهان را خانه‌ی خود ببیند و آن را تسخیر کند.

سندباد بحری اسطوره‌ی محوِ خود در ماجرا و خوشگذرانی است. خودی فارغ از دغدغه، فارغ از دلواپسی، خودی که در لحظه، در رخداد مضمحل می‌شود. چیزی که از وجود بر جای می‌ماند تنی (یا بدنی) است که رنج و درد را تحمل می کند، حسی است که به وحشت به مرگ واکنش نشان می‌دهد، احساسی است که خوشی و درد را تجربه می‌کند و حساسیتی است که ساز و کار خوشی را از ساز و کار درد و اندوه باز می‌شناسد. سندباد بحری خوشی محو خود است. آنگاه که از ذهن معذب هگلی دیگر نشانی نیست و شکافی درون آگاهی وجود ندارد. در این وضعیت حسی و احساسی وجود دارد و شاید بتوان آن را سنخی آگاهی خام و تکوین نیافته اندامی خواند. این وضعیت را نمی‌توان وضعیتی آرمانی-اتوپیایی خواند. وضعیت آرمانی-اتوپیایی در اوج، در تکوین،

بدست می‌آید. این یکی وضعیتی پیشینی است. آنگاه که هنوز تاراج طبیعت انباشت اولیه بشمار نمی‌آید. آنگاه که هنوز خوشگذرانی و هستیمندی به اندیشه‌ی گناه آلوده نشده است. آنگاه که هنوز کسی غریبانه به خوش بختی خود–در–خوشبختی نمی‌نگرد. خودی بدون خود، برگذشته از ماجراهایی سخت ولی در خانه‌ای پر از گنج، پر از شادمانی، پر از جشن و سرور، پر از روایت.

سندباد بحری نقطه‌ی آغازی است که نهایت آن رویکرد دوساد است. خوشی و عیش و نوش سندباد ساده و ابتدایی است. بهنجار و سازگار با ضرب‌آهنگ زندگی: خوش‌نوشی، خوش خوری و خوش گویی. ساد این بساط را بساطی می‌بیند که «بساطی نیست»، که در کومه‌ای تاریک برپا است و آن را به هم می‌زند. او به جای آن، لذت شهوی در آمیخته با خشونت و آزار قرار می‌دهد. لذت برای او برگذشتن از هنجارهاست، ماجراجویی شهوی در تن دیگری در قالب رخنه به تمامی سوراخها و حفره‌های تن، تسلط بر آن در حد در هم شکستن آن و بلع پسماندهای آن. لذت در مرز اشمئزاز. ساد گویی پی برده است که لذت، در زمانه‌ای که بورژوازی درهای هر خانه‌ای را به خوشی‌های متعارف زندگی گشوده است، دیگر در شکل ساده و ابتدایی خود از جذابیتی برخوردار نیست و باید تغییری

اساسی کند تا بتواند خود را اغوا کند. اینک نه بخت که شرارت است که خوشبختی به بار می‌آورد و اشمئزاز است که لذت را به اوج می‌رساند.[۱۲]

کلام پایانی: خانه و خود، رویا و تأویل

انگاره‌ی خانه انگاره‌ای نازدودنی از سپهر زیست ماست. جهان پهناور و به دید رودکی گرد گردان است. هر روزی به شکلی است، پر از فراز و نشیب. خانه نوید یگانگی، ثبات و آسودگی می‌دهد. مقر دلبستگی و وابستگی است. چاردیواری است که شاید حسی از حبس و محدودیت به ساکنین خود انتقال دهد ولی جایی استوار و مستحکم در اختیار خودی قرار می‌دهد که زمین را زیر پای خود لرزان و سوزان و لغزنده احساس می‌کند. خانه سنگ است، چوب است، زمین است. بوده و هست و خواهد بود. استواری هستیمندی است. مادیت زمان و مکان است، آنچه که کانت ضروری برای ادراک و فهم پدیده‌ها می‌دانست. امری شهودی است. از خانه، تا خانه، به خانه. آغاز و فرجام همه‌ی آمد و شدها.

خود چیزی نیست جز حسی از وجود. حسی که به تأویل درکی را پی می‌افکند. خود آنگونه که چارلز تیلور بر آن تأکید می‌ورزد از دل تأویل سر بر می‌آورد.[۱۳] خودْ خود را

تأویل می‌کند، آنچه که به او محول شده، آنچه که او باید انجام دهد. خود اگر به خویش بنگرد جز خود هیچ نمی‌یابد جز آنچه که خود تأویل کرده است. می‌کوشد استواری و استحکام را بجوید و به خانه روی می‌آورد. ولی خانه همیشه در دسترس نیست. وانگهی خانه فقط و فقط نوید یگانگی، ثبات و آسودگی می‌دهد. هر خانه‌ای رویای آن خانه است. خانه همچنین بسا گاه کارکردی گزینشی دارد و خود را طرد می‌کند یا محبوس چاردیواری خویش می‌سازد. مشخص است که در چنین وضعیتی خود ترجیح می‌دهد که به تبعید رود و آنجا بماند. در شکافی ابدی با خود. خود اما می‌تواند گزینه‌ی هجرت را انتخاب کند؛ از خانه برون رود و خانه‌ای نو را بجوید. سرزمینی را همچون یک جهان تسخیر کرده، از همه چیز تهی کند و آن را بر مبنای تأویل خود سامانی نو دهد تا خانه‌ی او شود. تسخیر جهان اما تسخیر خود نیز هست. خودی در زنجیر که جز نظم و فرمانبرداری چیزی نمی‌شناسد. راهکار دیگری هنوز هست. اضمحلال خود. فروکاستن خود به حسی، احساسی، حساسیتی. سپردن خود به ماجراهایی در سرزمینهایی دور، تا مگر سرنوشت راه را بسوی خانه‌ای آکنده از عیش مداوم هموار سازد.

پانویس:

[۱] تمامی آنچه درباره‌ی این اسطوره و انگاره و اسطوره و انگاره پیشین اینجا می‌نویسم از این کتاب به غایت جالب فرا گرفته‌ام:

Charles Bambach (۲۰۱۳), Thinking the Poetic Measure of Justice: Hölderlin–Heidegger–Celan, State University of New York Press.

[۲] به این درک پس از خواندن این مقاله رسیدم:

Diana Cater, Ozcan Tunalilar, Diana L. White, Serena Hasworth & Jaclyn Winfree (۲۰۲۲), "Home is Home:" Exploring the Meaning of Home across Long-Term Care Settings, Journal of housing for the elderly Vol. ۳٦ (۳): ۳۲۱–۳۳۸.

[۳] این برداشت آزادی است از آنچه هایدگر در این سخنرانی‌نوشته ابراز می‌کند:

Martin Heidegger (۱۹۷۵), Building Dwelling Thinking in Poetry, Language,

.Thought, Harperperennial

[٤] خورخه لوئیس بورخس، هزار و یکشب (ترجمه‌ی کاوه سیدحسینی). مقاله اینجا در دسترس است.

https://ghalam.wordpress.com/۲۰۱٤/۰۹/۰۲

[٥] Mladen Dola (۲۰۲۰)، What's the Time؟ On Being Too Early or Too Late in Hegel's Philosophy، PROBLEMI INTERNATIONAL، vol. ٤ ؛PROBLEMI، vol .no. ۱۱–۱۲ ،٥٨.

[٦] در مارتین هایدگر (١٣٨٦)، هستی و زمان (ترجمه‌ی سیاوش جمادی)، ققنوس.

[٧] قطعه را در این کتاب خواهید یافت: فرانتس کافکا (١٣٨٣)، تمثیلها و لغزواره‌ها همراه با نامه به پدر (ترجمه‌ی امیر جلال‌الدین اعلم)، انتشارات نیلوفر.

[٨] در کتاب دیالکتیک روشنگری (ترجمه‌ی مراد فرهادپور و امید مهرگان)، هرمس، ١٤٠٣.

[٩] پیتر برگر، بریجیت برگر، هانسفرید کلنر (١٣٨١)، ذهن بی خانمان: نوسازی و آگاهی (ترجمه‌ی محمد ساوجی)، نشر نی.

[١٠] آغاز شعر دکان تنباکو فروشی، به ترجمه‌ی خلیل پاک نیا.

شعر در اینترنت در دسترس است.

[۱۱] Nancy Frazer (۲۰۲۳)، Cannibal Capitalism: How our System is Devouring Democracy، Care، and the Planet – and What We Can Do About It، Verso.

[۱۲] خوانش من از مارکی دوساد استوار بر این دو کتاب است:

Marquis de Sade (۲۰۰۹), The ۱۲۰ Days of Sodom, Wilder;

موریس بلانشو (۱۳۹۵)، عقل ساد (ترجمه‌ی سمیرا رشیدپور)، بیدگل.

[۱۳] در کتاب:

Charles Taylor (۱۹۸۹), The Sources of the Self: The Making of Modern Identity, Harvard University Press.

منبع:

https://baangnews.net/29723

دیدگاه- امین اطمینان: «عادت‌های صبحگاهی، عادت‌های بد و عادت‌های خوب»

گَشتی کوتاه در داستان‌های کوتاه آسیه نظام‌شهیدی، داستان‌نویس مشهدی

در ستون دیدگاه، بانگ میزبان نظرهای متفاوت و گاه متعارض است. انتشار هر متن در این ستون، لزوماً به معنای تأیید تمامیِ گزاره‌های آن از سوی بانگ نیست. ما باور داریم که گفت‌وگوی انتقادی، تنها در سایه‌ی شنیدنِ صداهای متفاوت ممکن می‌شود.
ملاک‌های ما برای انتشار در این ستون عبارت‌اند از:
جنسیت‌زده یا نژادپرستانه نباشد.
انسان‌ها را تحقیر نکند.
نفرت‌پراکنی نکند.
حریم خصوصی اشخاص را خدشه‌دار نکند.
تهمت نزند و شایعه نپراکند.

از نویسندگان، صاحب‌نظران و خوانندگان دعوت می‌کنیم که در این گفت‌وگو مشارکت کنند و پاسخ‌ها، نقدها و دیدگاه‌های خود را برای انتشار در شماره‌های بعدی برای ما بفرستند.

آسیه نظام‌شهیدی متولد هزاروسیصدوچهل خورشیدی در مشهد، در مجموعه‌ی داستانِ دومش، «عادت‌های صبحگاهی»، در هر داستانِ کوتاهی که در دلِ قصه و روایت و درگیری‌های درونی و بیرونی یا همان ذهنی و عینی شخصیت‌ها با گذشته و حال‌شان، دست روی بازسازی یا بازنمایی یا بازشناسی یا یادآوری یا نشانه‌گذاری یا غبارروبیِ بخشی از فضا و زندگیِ شهریِ مدرنِ مشهدِ قبل از پیشآمد پنجاه‌وهفت (به عنوان شهریْ حالیا بیشتر شناخته‌شده با مذهب) گذاشته، کم و بیش در داستان‌گویی هم موفق‌تر بوده و پیشنهاد دراماتیک و کم‌تر تجربه‌شده و جدیدی به داستان‌نویسی خراسان و ایران ارائه داده و بر ارزش آن افزوده. در واقع با این نگاه می‌توان پنج داستان کوتاه اول این مجموعه را (از مجموع نُه داستان کوتاه کتاب) دارای طرح و برنامه‌ی مشخصی دانست که آن‌ها را همچون اندام‌های یک سازه‌ی واحد به هم پیوند می‌دهد و آن اشاره‌ی کم‌وبیش به تاریخ مدرنیته‌ی مشهد و تصویرسازی از آن است.

مشهدی که در آن فیلم‌های سینمایی به‌روزِ دنیا همچون «آنی هال» از وودی آلن و «آرواره‌ها» از استیون اسپیلبرگ و «داستانِ عشق» از آرتور هیلر، اکران می‌شوند و روی پرده می‌روند، کارمندانِ مردِ بازنشسته‌اش می‌توانند انتخاب کنند به جای پیکان، هیلمن نارنجیِ وارداتی بخرند و با کمی اضافه‌کار به خریدن شورولت امید داشته باشند. زنان معلمش با حقوق معلمی‌شان به تور اروپا می‌روند و زیر آفتاب با لباس‌های رنگی و کلاه‌های حصیری و عینک آفتابی، عکس یادگاری می‌گیرند. و باشگاه پارک آریامهر و کوهسنگی‌ای هم هست تا زن و مرد روی مهتابی‌های بزرگ رو به دریاچه‌شان کنار هم بی‌واهمه با موسیقی زنده برقصند. صورتی از زیستِ شهریِ مدرن مشهد (و در نگاهی گسترده‌تر، ایران) که حالاها، خبری ازش نیست و گم و دفن شده:

«...شبا اگه می‌دیدی. ساختمون کوه‌سنگی مثل یه کشتیِ رو آب بود. با پنجره‌های گِرد. شب، نور چراغاش، رو استخر باشگاه می‌افتاد. استخر که می‌گم یعنی دریاچه ها. همیشه غلغله بود. پای پله‌های باشگاه دو تا شیر سنگی بود. دو طرف شیرها باغچه‌های پر از اطلسی. شب‌ها روی مهتابیِ بزرگِ رو به

دریاچه، میز و صندلی می‌ذاشتن. از عصر ملت می‌آمد برای بستنی فالوده...شب هم غلغله...موزیک زنده بود، خانما و آقایون دسته‌دسته می‌آمدن، بعد می‌رقصیدن...»

در واقع، لابلای بطن و متن داستان‌های پنج‌گانه‌ی این کتاب (آداب سوگواری، جمعه‌ی خوش، عادت‌های صبحگاهی، معاشرت با دزدان و زمستانی دیگر)، در قامتِ سندی مکتوب و به عنوان کارکرد ثانویه‌شان است که ما با زندگی بخشی از مردمی که زیستِ مدرنی داشتند (خصوصا زنان) و بعد از پیشآمد پنجاه‌وهفت نادیده گرفته و سرکوب شدند و بسیاری‌شان امکان مهاجرت پیدا نکردند یا نخواستند مهاجرت کنند، در ایران ماندند و برای زنده ماندن یا در امان ماندن (همین‌قدر بی‌رحمانه) به محدودیت‌ها و اجبارها تن در دادند و رنج کشیدند، آشنا می‌شویم.

کلنجار رفتن با حجاب و به نوعی اعتراض به آن به مثابه‌ی یک زائده یا عارضه که خودش را در کهنگی و پاره‌گی و کثیفی روسری‌ها و مانتوها و چادرهای تحمیل‌شده‌ی شخصیت‌های داستان‌ها بازتاب می‌دهد یکی از موضوعاتی است که در داستان‌های نظام‌شهیدی هر از چندی خودش را نشان می‌دهد. مثلا در داستان اول مجموعه‌ی عادت‌های صبحگاهی، آداب

سوگواری، راوی داستان با نقب‌زدن به ذهن مشوش نوری (نورمهر)، شخصیت اول داستان می‌گوید: «فکرش رفت پی مراسم خاکسپاری آن ظهر داغ که مدام چادر از سرش سُر می‌خورد و بس که بلند بود توی دست و پاش می‌پیچید، روی زمین کشیده می‌شد و کلافه‌اش کرده بود...» یا «گوشه‌ی مانتواش را که نخ‌کش شده بود با دو دست کشید و صاف کرد و به لکه‌ی بزرگ تیره‌ی روی چادر خیره شد...». کلافه‌شدن. انگار نوری با هیولاچه‌ای زنده و جاندار و البته نفس‌بُر مواجه است که مدام برایش مزاحمت ایجاد می‌کند و گه‌گداری باید در چشم‌هاش خیره شود تا بلکه از رو برود، ببازد یا تَرکَش کند.

این یکی از شاخصه‌های داستان‌های آسیه نظام‌شهیدی است که در روایت زندگی شخصیت‌های زن داستان‌هاش نمی‌گذارد آن لباس‌های زور و اجبار: مانتوها و روسری‌ها و چادرها که حتا گویی شخصیت‌ها تمایلی به نو کردن‌شان ندارند و نشان از بی‌اهمیت بودن‌شان برای شخصیت‌های داستان است، عادی و طبیعی جلوه کنند. شخصیت‌ها مدام با این لباس‌های تحمیل‌شده در کشاکش هستند. آذردخت شخصیت اول داستان کوتاه عادت‌های صبحگاهی که در خیالاتش در جایی میان گذشته و حال و آینده‌ی خودش و شهرِ مشهد گیر کرده است یکی از آن زن‌هاست: «برای خرید، مانتوی گشاد خاکستری‌رنگش را پوشید

و روسری گل‌ریز زمینه‌سورمه‌ای کهنه‌ای سَر کرد و از خانه بیرون رفت...آذردخت دست برد تا روسری پس‌رفته را روی موها بکشد...روسری کهنه‌ی ابریشمی که حین خرید سُر خورده بود و تا فَرقِ سَر عقب رفته بود از میان انگشت‌های لرزان آذردخت می‌گریخت و بازیگوشی می‌کرد...»

نظام‌شهیدی البته این رویه‌ها و این موضع‌گیری‌ها را پیش از کتاب عادت‌های صبحگاهی در مجموعه‌ی داستان اولش «تمساح بودایی نیوزلندی محبوب من» هم، در برخی داستان‌هاش تمرین کرده است. مثلا آنجایی که شخصیت اول داستان «من، جویس، وولف، همینگوی و دیگران» که دارد تلاش می‌کند به یک داستان‌نویس تبدیل شود می‌گوید «با روسری کج، موهای پت‌پت سفید و سیاه و زیتونی و نارنجی که از آن بیرون زده...می‌روم توی اتاقم، خودم را از بارهایم خلاص می‌کنم. کیف و کاغذها و روسری و مانتو، هر کدام را گوشه‌ای می‌اندازم...» و صراحتا و بی‌لکنت حجاب را یک بار می‌داند. همچنان که در داستان دیگری از همین مجموعه به نام «صبح‌به‌خیر شادپری» می‌نویسد «...بعد شروع شد. فکرشو بکن؟ نه نمی‌تونی فکرشم بکنی. هر شب من با یه مانتوی گشاد، روسری، یه رادیوی کوچیک، با یه چراغ‌قوه

می‌خوابیدم...» شخصیتی که گوش‌به‌زنگ برای رفتن به پناهگاه و شروع بمباران هوایی در دهه‌ی شصت است و باز هم سنگینی و مزاحمت مضاعف حجاب تحمیلی را وسط جنگ حس می‌کند، اما با این وجود، گویی شرایط بلایی به سرش آورده که نمی‌تواند و نمی‌شود خودش را برای بیرون رفتن بدون مانتو و روسری تصور کند. و در همان شرایط نمادِ تازه‌قدرت‌گرفته‌ی این پوشش ناسازگار و کور و تاریک از سوی دیگری هم آزارش می‌دهد: «طبقه‌ی پنجم دو تا پسربچه‌های آقای خجندی افغانی که زیر چادر مادرشون گلشاه‌خانوم رفته بودن از ترس می‌افتادن زیر پام و زرزرشون بلند می‌شد و چادر مادرشون با پاهای من کشیده می‌شد تو پله‌ها...» انگار راوی نه‌تنها به دخترش شادپری، بلکه به تمام دختران ایران گزارشی از مصائبش در دوران نوجوانی و جوانی می‌دهد.

مصائبی که فقط تغییر صرف یا ساده‌ی عادت‌های پوششی نیست، بلکه چیزی است که درونشان را به واسطه‌ی آن تغییرِ بیرونیِ مهیب و تروماتیک، برهم زده و به وضعیتی از تهوع و سرگردانی کشانده‌شان. این تهوع و سرگردانی به بهترین شکل در داستان «ماهی‌ها» از همین مجموعه جان گرفته است:

«میهمان پیش آمد و گفت: "سیما جان..." زن عقب رفت. مدت‌ها بود نمی‌دانست در بعضی مواقع چه کند؟ در حضور بعضی مردها روسری به سر داشت، در حضور بعضی‌ها نه، با بعضی‌ها دست می‌داد، با بعضی‌ها نه، گاهی که پستچی نامه می‌آورد مانتو به تن داشت، گاهی نه، وقتی زباله‌ها را می‌برد گاه چادر نازک می‌انداخت، گاهی نه...حالا مانده بود دست‌ها را کجا پنهان کند. دست میهمان محکم و طلبکار دراز شده بود. حتما در هلند تمام زن‌ها دست می‌دادند. دست داد. "خوش اومدین"»

هنگامه‌ی خداحافظیِ مردِ میهمان که در طول داستان و با مرور خاطرات، مشخص می‌شود هم‌دانشکده‌ای دانشگاه زن و مردِ میزبان در سالهای قبل از پیشآمد پنجاه‌وهفت بوده است و حالا خارج از کشور روزگار می‌گذراند (و می‌توان حدس زد این سه نفر هم مثل برخی دیگر از دانشجویانِ آن سالها دستی بر آتش فعالیت‌های شبه‌سیاسی مخربِ ایدئولوژیک داشته‌اند)، زن انگار با وجود آن ازدست‌رفتگی‌های جبران‌ناپذیر، برای چند لحظه از تردیدها دست می‌شوید و خودش را رها می‌کند: «... خواست عقب برود ولی نرفت...میهمان، زن را در آغوش گرفت. کنار گونه‌ی زن به گونه‌ی مرد خورد. گونه‌ی زن یخ کرد و حس کرد

مثل یک ماهی مرده است.» این ماهی مرده در داستان ماهی‌ها، داستان تهوع و سرگردانی‌ای است که زن را رها نمی‌کند. تهوع و سرگردانی‌ای که شوم‌بختانه خود زن هم در شکل‌گیری آن نقشی داشته است و دخیل بوده است.

حُسنِ داستان‌های کوتاه نظام‌شهیدی اما در همین است که برعکس برخی داستان‌نویسان ایرانی که همچنان اصرار دارند آن وقایع منتهی به پیشآمد پنجاه‌وهفت را لازم و حتمی بپندارند و تصویری مثبت از آن فعالیت‌های خودویرانگر و دیگری‌ویران‌کُن به دست بدهند، چکه‌چکه حقیقت رفته بر آدمِ ایرانی را فاش می‌کند. او به جای اینکه همچنان در حیاط خانه‌باغی در خیابانی مثل جم یا سناباد یا آبکوه در کنار جماعتی همچنان مشتاق، با یک صندلی خالی یا قاب عکس یا تاریخ و خاطره‌ی جعلی بیعت کند و برای آن چیزها بغض کند یا بال‌بال بزند به خسارت‌های واردشده بر انسان مدرنِ ایرانی و آزادی و طبیعتش، طبیعت مدرنش می‌پردازد.

و این‌طوری می‌شود که وقتی کسی کتاب عادت‌های صبحگاهی آسیه نظام‌شهیدی را دست من می‌بیند و می‌پرسد: «حالا چی نوشته است این آسیه نظام‌شهیدی؟» که بعضی به حالت تحقیر نویسنده‌ای محلی و زنِ نویسنده می‌خوانندش، من جواب

می‌دهم درباره‌ی واقعیتِ گذشته و حال و آینده‌مان نوشته. کاری که بسیاری بلد نیستند انجام دهند یا نمی‌خواهند انجام دهند یا نمی‌توانند بپذیرند که درست و به‌تمامی انجام دهند، همو که به گمان من، برخی از درخشان‌ترین و صادقانه‌ترین داستان‌های کوتاه این شهر (مشهد) را نوشته است، و در خیابانِ پرتقاطع ابن‌سینا، نرسیده به چهارراه دکتراش، با آن سیگار روشنِ لایت لای انگشت‌هاش و آن موهای سپید مدل چتری، بالاخره بدون روسری یا شال یا مانتو، کنار در کتابفروشی قلمِ آقای باروح، مثل قطره‌ی درشت بارانی بود که بر حقیقت غبارگرفته‌ی مشهد می‌بارید و شاید امید داشت و هنوز هم دارد لابد، تا قبل از رسیدن به چهارراه دکترا، نام کتابفروشی نبش این چهارراه، به یاد نوجوانی‌هاش، دوباره از فلسطین به بوردا (Burda) تغییر کند.

منبع:

https://baangnews.net/28853

یک داستان، یک کتاب- حسان طاهری: درنگ نشانه‌شناختی بر قصهٔ هندی «بانو و ماهی خندان» از مجموعهٔ «هفتاد افسان»

حسان طاهری مدرک دکتری زبان و ادب فارسی دارد و پژوهشگر و استاد دانشگاه است.
در این جُستار از مجموعهٔ «یک داستان، یک کتاب»، او داستان «بانو و ماهیِ خندان» از مجموعهٔ «هفتاد افسان» را با نگاهی انتقادی و امروزی نقد و بررسی می‌کند. تحلیل او را از این داستان با هم بخوانیم:

«چهل طوطی» یک اثر هندی است که در اصل «سوکه‌سپتاتی» یا «هفتاد افسان» نام دارد و به زبان سانسکریت نگارش شده‌است.

بی. هیل ورثام (B.Hale Wortham) تعدادی از داستان‌های این مجموعه را گزینش کرده و در کتابی به نام The Wisdim of Indeia به انگلیسی ترجمه و منتشر کرده‌است.

سیمین دانشور و جلال آل‌احمد آن چند حکایت را به‌نام «طوطی‌نامه» از انگلیسی به فارسی برگردانده‌اند و به‌عنوان کتابی مستقل منتشرکرده‌اند. به‌قطع‌ویقین نسخه‌ی اصلی مجموعه به زبان سنسکریت مفصل‌تر از گزیده‌ای است که مترجمان ایرانی در اختیار فارسی‌زبان قرارداده‌اند.

کتاب یک مجموعه‌قصهٔ تودرتو به سبکِ "حکایت در حکایت" است و به دوران پیش از اسلام تعلق دارد.

برای ادبیات کارکردهای فراوانی ذکر کرده‌اند که "بازدارندگی" یکی از آن‌هاست. در هزارو یک‌شب، قصه‌گوییِ شهرزاد مانع از قتل دختران می‌شود. در این قصه، یک طوطیِ داستان‌پرداز وجود دارد که از طرف صاحبش آقای مدانه، مأموریت دارد برای زنِ صاحبش که پرابهاواتی نام دارد، هر شب قصه بگوید تا در غیابِ شوهر در خانه بماند و به‌سمت مرد دیگری نرود.

قصه تمِ اروتیک دارد و محوریت آن هوس زنان و کشش به روابط خارج از عرف است، چنان‌که پرابهاواتی هر شب با این وسوسه دست به گریبان است که از خانه بیرون برود و معشوقی اختیار کند و هر شب را با مردی تازه سر کند؛ اما درایت شوهر

پیش از سفر، و آگاهی او از وسوسه‌های همسر سربه‌هوایش، سبب می‌شود که مرد یک طوطی خردمند را به‌بهانهٔ آن‌که زن در خانه تنها نماند و دلتنگ نشود، همنشین زن کند.

طوطی دو وظیفهٔ پنهان و مهم دارد؛ یکی آن‌که مانعِ خروج زن از خانه شود و دیگری، هر آن چه را در مدت غیبتِ مرد رخ داده‌است، موبه‌مو برای او بازگو کند.

روایت اما سازوکار پیچیده‌تری دارد. طوطی برای کنترل زن، قصه‌های عبرت‌آموز بسیاری دربارهٔ خیانت، مکر و روابط خارج از چارچوب یا حتی ازدواج‌های ناموفق زنان نقل می‌کند. از ظاهر قصه برمی‌آید که برای حفظ عفت زنان نوشته شده اما لایه‌های زیرین و نشانه‌های فرهنگی نشان می‌دهد که مقصود اصلی انقیاد زن با توسل بر روایتِ مکرر امر ممنوع است. پیش‌برد روایت بر «تعویق» استوار است و قصه‌گو با به تعویق انداختن تحقق میل زن هم خواننده را از فضایی به فضای دیگر منتقل می‌کند، هم کشش داستان را بیشتر و هم بر میل زن محدودیت می‌گذارد.

طوطی هفتاد شب برای زن قصه می‌گوید و مانع از آن می‌شود که زن تسلیمِ وسوسه‌ها و تمایلاتش شود. تعویقِ روایت با تعویقِ وصال اروتیک، هم‌راستا و منطبق می‌شود. طوطی با

قصه‌های شیرین و پندآموز هر شب خروج زن را به تعویق می‌اندازد تا آن‌که شوهر بازمی‌گردد؛ و طوطی به آسمان پرواز می‌کند.

دومین قصهٔ بلندی که طوطی برای پرابهاواتی نقل می‌کند «بانو و ماهی خندان» نام دارد. خلاصهٔ قصه را اگر بخواهیم تعریف کنیم ناچاریم ساختار تودرتوی روایت را نادیده بگیریم، چراکه قصه مانند کتاب «هزار و یک شب» اصل ماجرا را به روز بعد موکول می‌کند و به‌جای پاسخ واضح، یک قصهٔ فرعی را پیش می‌کشد تا گره‌گشایی روایت به تعویق بیفتد.

القصه: «در یک شهر آباد در هندوستان پادشاهی به‌نام ویکرامادیته حکمرانی می‌کرد و سوگلیِ زیبایی از خاندانی نجیب داشت به‌نام کامه‌لینه. یک روز شاه و ملکه مشغولِ غذا خوردن بودند. شاه به ملکه‌اش ماهی بریان تعارف می‌کند. ملکه اظهار کراهت کرده و می‌گوید:

–چه‌طور می‌توانم به این نامحرم نگاه کنم یا دست بزنم؟

ماهی با شنیدن این سخن قهقهه سر می‌دهد و صدای این قهقههٔ بسیار بلند در کل شهر می‌پیچد.

شاه متأثر می‌شود و به جست‌وجوی راز خندهٔ ماهی برمی‌آید. برهمنان و منجمان بسیاری را احضار می‌کند؛ اما هیچ‌کدام نمی‌توانند پاسخ درخوری به شاه بدهند.

روزی دخترِ یکی از برهمنان به حضور شاه می‌رسد و هر روز برایش قصه‌ای می‌گوید بلکه به‌طور غیر مستقیم شاه را متوجه برخی مسائل پنهان کند.

کارکرد دیگری از ادبیات که همانا "آگاهی‌بخشی" است در این‌جا رخ می‌نُماید؛ شاه اما، منظور قصه را درنمی‌یابد؛ تا این‌که دختر برهمن به شاه می‌گوید:

-پاسخ، نزدِ وزیرت پوش‌پاکاره است که سال‌هاست نمی‌خندد، مگر او چنان نبود که وقتی می‌خندید دسته‌گلی از دهانش فرومی‌ریخت؟

شاه، پوش‌پاکاره را احضار می‌کند و دلیلِ نخندیدنش را جویا می‌شود.

وزیر غمزده می‌گوید:

–از وقتی زنم به من خیانت کرده تاکنون، دیگر نمی‌توانم بخندم.شاه از او دلیل خندهٔ ماهی را جویا می‌شود. پوش‌پاکاره به‌جای جواب دادن، سیلی محکمی به گوش ملکه کامه‌لینه می‌زند و ملکه غش می‌کند. در همین حال، پوش‌پاکاره بلندبلند قهقهه سر می‌دهد و می‌گوید:

–زنِ تو دیشب از معشوقش سیلی خورد و غش نکرد؛ حالا چرا با سیلی من غش می‌کند؟

شاه ناباورانه درمی‌یابد که سوگلی دوست‌داشتنی‌اش به او خیانت کرده و دلیل خندهٔ ماهی بریان همین بوده‌است».

خوانش قصه بدون در نظر گرفتن چارچوب فرهنگی تاریخی هند باستان و باورهای نُمادین آن آسان نیست. نُمادهای اخلاقی و جنسیتی داستان، بازتاب نگرش‌های جامعهٔ آن روزگار، نسبت به نقش زنان است که در بستر فرهنگی ویژهٔ قصه، روایت می‌شود.

بدن زن، وفاداری او، امکان خیانت و کنترل بدنش، در کل مجموعه، در کنار برجسته‌شدن «ضرورت آشکارشدن حقیقت» در داستان «بانو و ماهی خندان» در مرکز دستگاه دلالتی روایت جای می‌گیرند.

اصل قصهٔ چهل‌طوطی بر کشش شدید زن به روابط جنسی و رهایی از قید و بندهای عرف زناشویی است، اما مفهوم کانونی قصهٔ بانو و ماهی خندان بر افشای خیانت قرار داده شده‌است. قصه‌گویی طوطی به‌ظاهر برای آن‌است که ذهن زن را از وسوسه‌هایش دورکند و حواس او را پرت کند.

رولان بارت با توسعهٔ مفهوم اسطوره به‌عنوان نظام دلالتِ مرتبهٔ دوم، نشان‌داد که نشانه‌ها می‌توانند معانیِ ایدئولوژیک و فرهنگی را منتقل‌کنند.

خندهٔ ماهی در این روایت، در مرتبهٔ اول نشانهٔ واکنش غیرعادی است؛ اما در مرتبهٔ دوم، اسطوره‌ای است از طبیعت به‌عنوان ضامن حقیقت.

طبیعت به‌طور نُمادین در برابر فریبکاری انسان موضع می‌گیرد و با افشای راز، هنجارهای عرفی_فرهنگی را تثبیت می‌کند.

این اسطوره با این نگرشِ ایدئولوژی حاکم درباری هم‌سو است که معتقد است طبیعت _که در این‌جا با مرگ و سکوت پیوند دارد_ نمی‌تواند دروغ بگوید و هرگاه سخن بگوید، حقیقت را برملا می‌کند.

در نشانه‌شناسیِ یوری لوتمن، اما فرهنگ به‌عنوان یک سمیوسفرا یا فضای نشانه‌ای پویا کار می‌کند که در آن نشانه‌ها و کدهای مختلف با یکدیگر تعامل دارند و معانی چندلایه خلق می‌کنند.

روایت بانو و ماهیِ خندان، متشکل از نشانه‌های انسانی (پادشاه، ملکه، برهمنان و وزیر پوش‌پاکاره)؛

و غیرانسانی (ماهی خندان) است که هرکدام کدها و معناهای ویژه‌ای را منتقل می‌کنند.

کدهای اخلاقی و جنسیتی نیز در این روایت برجسته‌اند، مانند: وفاداری و خیانت، پنهان‌کاری و افشاگری، سکوت و سخن‌گفتن.

تحلیل نشانه‌شناختی روایت چند تقابل محوری را آشکار می‌کند:

سکوت/ صدا: ماهی و وزیر پوش‌پاکاره هر دو از سکوت به قهقهه می‌رسند.

پنهان/ آشکار: راز خیانت از دل نشانه‌ها برملا می‌شود.

طبیعت/ فرهنگ: ماهی و پوش‌پاکاره به‌مثابهٔ دو عامل متفاوت؛ اما هم‌راستا عمل می‌کنند.

مرگ/ حیات: ماهی مرده که زنده رفتار می‌کند.

این تقابل‌ها، به‌تعبیر لوتمن، ستون‌های معنایی سمیوسفر روایت و در خدمت ایدئولوژی مرکزی داستان. بنابراین، قصه، در محدودهٔ هنجار طبیعی آشکار [سکوت ماهی و وفاداری زن] و هنجار غیرطبیعی [خندهٔ ماهی و افشای خیانت] به‌پیش می‌رود. این محدوده‌های معنایی در فضای فرهنگی هندی–سانسکریتی، نقش تنظیم‌کنندهٔ تضادها و تعلیق‌های روایی را دارد.

از منظر لوتمن، این رخداد در سمیوسفر فرهنگی دو رمزگان را فعال می‌کند:

رمزگان هندیِ موجودات غیرانسانی دانا، و رمزگان هندوایرانی اخلاق جنسیتی، و کنترل زنان.

منبع:

https://baangnews.net/28964

نسیم خلیلی: از خویشتن تا مصر؛ نگاهی به «جان‌شیفتگان» نجیب محفوظ

بعضی کتاب‌ها افزون بر درونمایه‌ی شورانگیزشان، درخشش نام نویسنده‌شان و یا لحن خوش‌خوان روایت‌شان، با جمله‌هایی که در دلشان نشسته است به یاد آورده می‌شوند، جمله‌هایی که مخاطب سرگشته‌ی جهان اندوهگین امروز در قالب فهمی برخاسته از رنجوری‌های ناظر بر روان‌شناسی اجتماعی، تروماها و حزنی جمعی، از ژرفنای جان خویش می‌فهمَدشان؛ روایت «جان‌شیفتگان» نجیب محفوظ هم که به تازگی و با ترجمه‌ی سلیس و دلنشین مردم آذرسان از سوی نشر دانوب آبی به بازار کتاب آمده است، از همین دست کتاب‌های ماندگار است، مشحون از جملاتی تپنده که اندوه و سرگشتگی انسان معاصر را در تلاطم حوادث و تکاپوهای سترون سیاسی و اجتماعی بازنمایی می‌کنند، جمله‌هایی که بر طاقچه‌ها، رف‌ها، بر دستان قهرمانان مستاصل روایت، بر لبه‌ی حوض‌های مرمرین کتاب، در میان عطر غذاهای محلی عربی و مصری نشسته‌اند، مثلا آنجا که یک نویسنده در پاسخ به این پرسش که نمایشنامه‌اش هیچ

چیز برای خندیدن ندارد، می‌گوید: «ما در زمانه‌ی رنج و اشک‌ها زندگی می‌کنیم» یا آنجا که قهرمانان قصه، دو رفیق، بازنماییِ هابیل و قابیل زیرمتن فراخ آفرینش و هستی می‌شوند و یکی از آنها چنین عبارتی را با خودش نجوا می‌کند: «اصلا تصور نمی‌کردم فرشته‌ها و شیطان بتوانند در یک وطن کنار هم زندگی کنند!» یا آنجا که هنرپیشه‌ی کهنه‌کار، دیالوگی نمادین و معنامند را در ملاقاتی غم‌بار با عشقی قدیمی به زبان می‌آورد: «شری که آدمیان می‌کنند پس از مرگشان باقی می‌ماند؛ اما نیکی‌شان، غالبا با استخوان‌هایشان به خاک سپرده می‌شود.» یا آنجا که قهرمانان قصه درباره‌ی نجات جهان با هم حرف می‌زنند و دیالوگ‌هایشان را دوست داری چندین و چندبار پیش خودت زمزمه کنی: «عزت با خنده گفت: -بعضی وقت‌ها فکر می‌کنم ما خانواده‌ی دیوانه‌ای هستیم! -دیوانگی بهترین وصف برای نجات جهانه. -هنوز اعتقاد داری جهان نیاز به نجات داره؟» تو گویی در چنین مواجهه‌ای مخاطب خودش را در قصه‌ی نجیب محفوظ بازمی‌یابد که نومیدانه از بی‌سرانجام‌بودگی اعتقاد به نجات جهان از پس انباشتی از تجربه‌های تلخکامانه‌ی برخاسته از جنبش‌های پرهیاهوی سیاسی و اجتماعی سخن می‌گوید.

فاجعه‌ست اگه به سیاست اهمیت ندیم

مقدمات پیش‌گفته اما خود زمینه‌ای را هموار می‌کند تا اشاره کنم که اتفاقا نجیب محفوظ هم بخشی از روایتش را با اشاره به همین تلخکامی‌های سیاسی نهفته در تاریخ مصر ساخته و جلا داده است، آن‌جا که به ابناء الغد اشاره می‌کند، مترجم در پاورقی توضیح می‌دهد که ابناء الغد، «نامی غیررسمی برای حزب سیاسی الغد در مصر است که در دهه‌های پایانی قرن بیستم فعالیت می‌کرد و گرایش لیبرال داشت.» – و همین‌جا باید اشاره کنم که پاورقی‌های کتاب که همه از مترجم است، خود یکی از محاسن ارزشمند ترجمه‌ی خوش‌خوان و روان این کتاب است که به مخاطب در فهم برخی کلمه‌ها که دید و شناختی از آن‌ها ندارد کمک شایانی می‌کند – در هر حال سیاست در این روایت از نجیب محفوظ همواره یک بحث کلیدی‌ست، بحثی که هویت آدم‌های قصه، و فراتر از آن مسیر زندگی‌شان را تعیین می‌کند، گاه بیراهه‌ای در انتظار است و گاه این به کار سیاسی لغزیدن شرافت و معنامندی ویژه‌ای به جهان شخصیت‌های قصه می‌بخشاید، رهیافتی که بیش از هر جای دیگر آن را در گفتگوهای پدر و پسر، عزت و سمیر می‌توان بازیافت: «یک بار به او گفت: –سیاست خیلی خطرناکه سمیر. –تا حالا ذهنت رو مشغول نکرده؟ – نه – فکر می‌کنی برای همینه که خوشبختی نصیبت شده؟ نگاهی به او انداخت و گمان کرد مسخره‌اش

می‌کند، اما چهره‌اش را جدی و بی‌شیله پیله یافت. با لحنی طعنه‌آمیز گفت: –سیاست تنها دوستم رو از من گرفت. –حمدون عجرمه؟ –بله، در مورد ابناء الغد شنیدی؟ –البته –فاجعه‌ست واقعا. سمیر لبخندزنان گفت: – و فاجعه‌ست هم اگه به سیاست اهمیت ندیم. –برای تو کافی نیست که مهندس باشی و سرپرست خانواده؟ –نه مهندسی و نه خانواده بدون سیاست نمی‌شه! –به‌به! به‌به! چیزی مهم‌تر هست. –واقعا؟ –گاهی تو اوقات فراغت در مورد معنای زندگی از خودم می‌پرسم! –سیاست به تو جواب رو می‌ده!... –هدف از سیاست چیه؟ بعد از کمی فکر جواب داد: –اون هدف هر آدمیه، خوشبختی! –اما برای سعادت راه آسون‌تر و کم‌خطری وجود داره. –فکر نمی‌کنم. به ندرت آدمی مثل شما به خودشکوفایی و خوشبختی دست پیدا می‌کنه. با تندی غیرمنتظره‌ای گفت: –من رو مثال نزن خواهش می‌کنم! ... منظورم خود آدمه؛ آدم می‌تونه بدبختی خودش رو بفهمه. –راهش ساده‌ست، فقط کافیه عامل شقاوت رو برداریم. با صدای بلند گفت: –باور کن حمدون این کار رو کرد که زندگی‌ش رو از دست داد. –این فداکاریه. خوب، لابد قبول داری که فداکاری ارزش داره.» و این دیالوگ‌ها بدون هرگونه تملق و تکلفی به روشنی مشابه‌های متعددی در زندگی واقعی هر انسان زیسته در خاورمیانه دارند،

تو گویی نویسنده با نگاهی عمیق و کاونده به جامعه‌شناسی خاورمیانه می‌کوشد فعالیت سیاسی آرمان‌گرایانه برای نیل به مفاهیم والایی همچون آزادی و خوشبختی در خاورمیانه را آسیب‌شناسی کند و از ایده‌آل‌هایی بگوید که هر جوان بلندپروازی را – بیش از هر جای دیگری در جهان در این جغرافیا – به سمت مبارزه با شقاوت، که اغلب در راس قدرت بر اریکه‌ی خود تکیه زده است، سوق می‌دهد.

فضایی میان تاریخ و اسطوره

در هر حال باید گفت که رویکرد جامعه‌شناسانه‌ی عمیق و تامل‌برانگیزی که نجیب محفوظ به مسایل سیاسی و هویت‌بخشی به قهرمانان قصه‌اش دارد باعث می‌شود روایت ساده و ملموس نجیب محفوظ به چیزی فراتر از یک مثلث عشقی یا وصف زندگی زنی بخشنده به نام خانم عین تبدیل بشود و شاید از همین روست که نویسنده، راوی روایتش را هم نه یک فرد مشخص که گویی آینه‌ای تمام‌قد از حافظه‌ی جمعی و انسانی می‌داند. آن‌چنان‌که روایت این‌گونه متفاوت و نوآورانه آغاز می‌شود: «راوی می‌گوید: ... اما راوی کیست؟ آیا بهتر نیست او را با یک کلمه معرفی کنیم؟ او شخص معینی نیست که بتوان با یک اشاره‌ی تاریخی معرفی‌اش کرد؛ نه مرد است، نه

زن، نه نامی دارد و نه هویتی. شاید مجموعه‌ای از زمزمه‌ها یا همهمه‌ها باشد، که میل شدید به جاودانگی برخی خاطرات آن‌ها را برمی‌انگیزد، و با اشتیاق به موعظه و خرد هدایت می‌شود؛ اسیر احساسات شادی و غم و احساس تراژدی مدفون، و شیرینی رویاهایی که می‌پندارد روزی به واقعیت می‌پیوندند. درواقع میراثی بافته شده از تاریخ فرشتگان است که صداقت آن از شدت حرارت و ژرفنای اشتیاقش سرچشمه می‌گیرد. این میراث به یاری تخیلی امین تجسم می‌یابد، تخیلی که آرزوی تسخیر فضا را دارد، هرچند پاهایش بر زمین نرم و ترک‌خورده و در شکاف‌های پرآب لرزان و سست است.» و این سبک روایت که نجیب محفوظ با چنین ظرافتی بنا می‌کند، مرز میان واقعیت و تخیل را برمی‌دارد و خواننده را در فضایی میان تاریخ و اسطوره معلق نگه می‌دارد؛ درواقع باید گفت به این ترتیب رمان با اعترافی رندانه و در عین حال فلسفی آغاز می‌شود، جایی که نجیب محفوظ پیش از گشودن در خانه‌ها و کوچه‌ها، پرسش بنیادین هویت را پیش روی خواننده می‌گذارد، و هویت همان مولفه‌ای‌ست که اساسا این روایت بر شانه‌هایش اِستاده است.

از مَلوخیه تا کاباره‌ای آرمیده بر کشتی

هویت دغدغه‌ی اصلی نویسنده است، هویت شخصی و فرهنگی، هویتی که در طول داستان در قالب بخشندگی، مادرانگی، تقوا، دانش‌اندوزی، تمایل به هنر و تئاتر و سیاست و جدا کردن راه خود، از خانواده و محله‌ی کودکی، معناهای متفاوت و شکننده‌ای پیدا می‌کند و روایتی استقس‌دار و عمیق و خواندنی می‌سازد که در آن با هویت و فرهنگ عامه و مردم‌شناسی مصری‌ها هم دم‌خور می‌شوی؛ شخصیت‌های خیالی نهفته در فرهنگ عامیانه را در اشاره به تیپ‌های قلدر و بیمار اجتماعی می‌شناسی، زیارتگاه‌های محبوب و مثلا مزار ابوالمسعود طیب الجراح را در ذهن تجسم می‌کنی، بادهای خماسین، که اشارتی‌ست به بادهای گرم موسمی بر جانت می‌وزد، بوی مَلوخیه را به مشام می‌کشی، همان غذای محلی عربی که مثل قرمه‌سبزی ایرانی‌ها پرطرفدار است، و افزون بر همه‌ی این‌ها قهرمانان داستان را در مکان‌هایی ویژه و ناب در جغرافیای فرهنگی روایت می‌بینی مثلا در قهوه‌خانه‌ای باشکوه که «در مکانی منحصر به فرد قرار داشت، درست بر مرز میان تاریخ و عصر حاضر؛ در اتاق دیده‌بانی دژ باستانی‌ای که بالای طاقی قرار گرفته بود. در زمانی دور، این طاق، دروازه‌ی شمالی قاهره به شمار می‌رفت، و آن دژ، مرکز امنیت و دفاع بود. اما امروز، دژ فقط اثری تاریخی بود و طاق راه عبوری شده بود

برای رهگذران و خوابگاه متکدیان.» یا به روض‌الفرج می‌روی که «نام شهر و شهرستانی در استان قاهره‌ی مصر است که در گذشته مرکز تئاترها بوده است»، با تئاتر الیزیه که نام سالن معروف در قاهره است که به سبک فرانسوی ساخته شده، آشنا می‌شوی، با سالن‌های مشابه دیگر، رمسیس و پرنتانیا، و در نهایت یادآوری عشقی قدیمی را در کاباره‌ی «زهره نیل» به تماشا می‌نشینی، «کاباره‌ای معروف در قاهره که در دوره‌ای خاص مرکز تجمع هنرمندان و اهل هنر و موسیقی بود.» کاباره‌ای آرمیده بر کشتی. و به این ترتیب است که خواندن رمان «جان‌شیفتگان» نجیب محفوظ همچون دیگر آثارش مجالی برای خودشناسی و از دیگر سو سفر به سرزمین‌های دور، سفر به مصر و تاریخ و افسانه‌های مصری‌ست.

منبع:

https://baangnews.net/29518

شیرین عزیزی مقدم: «در ریگستان مردگان نمی‌میرند» ـ خوانشی از رمان «من ببر نیستم، پیچیده به بالای خود، تاکم» محمدرضا صفدری

«او در جایی بود.

همیشه کسی در جایی هست و ما باید برویم به سویِ او؛ و نمی‌دانیم او کجاست.» (ص.۱۱)

■درآمد

هر آدمی بستگانی دارد، که همراهی و یاد و خاطره‌ی آن‌ها تا پایان عمر با اوست؛ اما "دیگرانی" مانند یک "اتفاق" در زندگیِ ما واردمی‌شوند. آمده‌اند که بروند. از صفحه‌ی ذهنِ آدمی آن‌چنان پاک‌می‌شوند؛ و گاه آن‌چنان بی‌تأثیرند؛ که گویی هرگز نبوده‌اند.

آدم‌هایِ داستان "من ببر نیستم، پیچیده به بالایِ خود، تاکم"، نوشته‌ی جناب محمدرضا صفدری متفاوت‌اند؛ با آن‌که زیستِ راحتی ندارند و به‌دشواری روزگار می‌گذرانند؛ طوری به زندگی چسبیده‌اند که نمی‌میرند، نمی‌روند.

داستان از همان نخست با دوگانه‌ی تقابل مرگ و زندگی آغازمی‌شود: بیداری نوذر و مرگ م_دال؛ اما زندگی به‌مانندِ خونی گرم در رگ آدم‌های قصه جاری‌است، حتی اگر آن‌ها را دفن‌کنند، یا بسوزانند، دوباره به‌شکل ارواح یا آدم‌ها، یا سایه‌ها، یا نامی از گذشته یا درگذشته‌ای، و یا حتی به‌شکل آهویی، گوزنی، ساحره‌ای یا یک پری، به زندگی بازمی‌گردند؛ اما نه یک پری به هیئتی که استاد قوامی در تصنیف هوشنگ ابتهاج او را به آواز فرامی‌خواند؛ بلکه پری‌ای آغشته به گِل‌ولای، و در هم‌آغوشی با طبیعت.

پری‌های کتاب هم روح سرکش بومی دارند. حالت فانتزیِ روایت پریانی که تا کنون وصفشان را شنیده‌ایم، ندارند.

آن‌ها به‌جای نشستن در کنار آب زلالِ آینه‌وار چشمه، در میان گِل‌ولای‌اند:

«زنی در میان گِل‌ولای، روی سنگی نشسته بود، با گُل و گیاهانِ باران‌خورده‌ی دوش، ناخن‌های دست و پایش را رنگ می‌کرد.

گفت: شما نمی‌دانید این انگشت کوچیکه‌ی پای من چرا این‌قدر کوچک شده؟» (ص.١٦)

آدم‌های این داستان با طبیعت هم‌نفَس و هم‌نوایند. سرنوشت آن‌ها با سرنوشت طبیعت پیرامونشان عجین است. هر حادثه‌ی طبیعی از باد گرفته تا سیل و بیماری و خشکسالی بر جانداران این سرزمین تأثیر می‌گذارد، از انسان گرفته تا گیاه.

نکته‌ی جالب آن است که گیاهان و درختان این رمان نیز همانند انسان‌ها سرگذشتی دارند. با آن‌ها مانند انسان رفتار می‌شود. نخل گنتار زارپولات که دیوانه می‌شود و درنهایت آتش می‌گیرد، یکی از این درختان سرنوشت‌دار است:

«اول نخل کوچکی بود که گودرز پسر اول زارپولات از زن اولش که می‌گفتند سر زا رفته بود در گرمای گرم تابستان روی گرزهایش می‌نشست..» (ص.١٠٠)

« گودرز یک‌راست دوید گرز سبز همان گنتار را شکست که سالِ دیگر از بسیاریِ آب "دیوانه" شد و گرزهای دلش از هم دریدند» (ص.١٠١)

زارپولات برای جلوگیری از مرگ زنانش، "نخل گنتاری" را به‌عقد خود درمی‌آورَد. نویسنده آن‌چنان از مفاهیم دیرین آشنایی‌زدایی می‌کند که تصویر بالا رفتن گل‌افروز از نخل، برای بارگرفتن از درخت، و جفت‌گیریِ با او، غریب نمی‌نُماید:

«گودرز پی برد که او می‌خواسته با آن نخل درهم بپیچد. گردنش خمیده و مانده میان گرزها. گفت:

-دیگر نزدیک بود که آبستن بشوم. کاشکی نمی‌آمدی!

گودرز او را از نردبان پایین آورد.جامه به تن نداشت.» (ص.۱۲٦_۱۲۵)

■ماجرای داستان

زارپولات، مردی قوی و خشن است که پس از سالی که بیماری آزار [بیماری کشنده‌ی واگیرداری] در منطقه شایع شده بود، به ریگستان می‌آید.

او به‌تنهایی و فقط با همراهیِ یک‌گاو، گورستان کهنه را شخم می‌زند، و با ریختن استخوان‌های مُردگان به رودخانه، از انبوه سنگ‌ها دیواری می‌سازد، ذرت می‌کارد، بستری برای جوی آبی از رودخانه تا زمین خاکستان می‌سازد، و زمین را آبیاری می‌کند.

"قاطرچی‌های" چاه‌های نفت منطقه را هم برای دروی محصول ذرت، به‌کار می‌گیرد.

امور که رونق می‌گیرد، روستاییان اطراف نیز به او می‌پیوندند و در آن‌جا ساکن می‌شوند.

آتو یکی از شخصیت‌های مهم داستان است. دخترکی مهاجر که برای کارگران نان می‌پزد و همسر او می‌شود.

قهر طبیعت عامل تعیین‌کننده‌ای در این داستان است. انواع بادهای کشنده، سیل، بیماری، هجوم ملخ‌های مصری...

پس از مدتی باد نَوَد روزه‌ای وزیدن می‌گیرد و کِشت‌وکار و بار و اَحشام زارپولات را نابودمی‌کند.

مهاجران وقایع را بدشگون می‌دانند و آن را نتیجه‌ی بی‌احترامی زارپولات به استخوان مردگان قلمداد؛ و از ترس نفرین مردگان، ریگستان را ترک می‌کنند.

تقدیر نقش مهمی در سرنوشت اهالی ریگستان دارد. بسیاری از آداب و رسوم اهالی، بازتاب‌دهنده اعتقادات سنتی غیرِ منطقی آن‌هاست که مجموعه‌ای از تابوها را در آن اقلیم شکل‌می‌دهد. عدول از این سنت‌ها و نادیده‌گرفتن تابوها شگون ندارد و این عاملی است که زندگی آن‌ها را تغییر می‌دهد.

چرخه‌ی نام‌ها

شاید یکی از دلایلی که نویسنده شخصیت‌ها را در چرخه‌ی نام‌های واحد گرفتار می‌کند، امید به تغییر سرنوشت آدم‌ها، از سوی شخصیت‌های داستانی‌اش باشد. سرنوشت متفاوتی برای فرار از سرنوشت محتومی که اقلیم ریگستان برایشان رقم زده بوده‌است؛ هر چند که این هم‌نامی، خواننده را گیج‌کند.

فریال‌ها، گل‌افروزها، و گودرزها با آن‌که هم‌نام هستند؛ اما در عین بدسرنوشتی، پایان واحدی ندارند. برای مثال همسر زیبای زارپولات، گل‌افروز نام‌دارد و نام پسرانش گودرز و نوذر است. او هنگام زایمان می‌میرد.

گودرز در درگیری با ارتش کشته‌می‌شود.

نوذر، برادر کوچک‌تر از همه می‌خواهد که از آن پس او را گودرز صدا کنند.

زارپولات جنازه‌ی گل‌افروز را نمک‌سود در صندوقی می‌گذارد و تا روزی در کربلا دفن‌کند.

زن بعدی را هم گل‌افروز صدا می‌کند. زن، عاشق استاد غنی‌آبادی می‌شود. زارپولات غنی‌آبادی را زنده توی دیوار می‌گذارد و موهای گل‌افروز را می‌تراشد و سوار بر گاو زردش، در رودان و بی‌کسان می‌گردانَد.

گودرز دوم، زن برادر را می‌گیرد و او را هم گل‌افروز می‌نامد. گل‌افروز دلگریخته (پری‌زده) می‌شود. شب و روز به دنبال آب می‌رود یا آبتنی می‌کند و سرانجام یک‌شب ناپدید می‌شود. گودرز دوم، دختری هم‌نام و هم‌شکل زن خود را که نازاست، می‌گیرد. او نیز دلگریخته می‌شود و شبی از خانه‌ی گودرز می‌گریزد.

توانایی نویسنده در پردازش شخصیت‌های چندوجهی انکارناپذیر است و یکی از این شخصیت‌های چندگانه فریال است. فریال مانند گردآفرید، سوار بر ترکِ اسبی دزدی، همراه شوهر، از بستر رودخانه می‌گذرد و به ریگستان می‌آید. زارپولات، شوهر را می‌کشد و فریال را نیز به‌زنی می‌گیرد. فریال هم‌چون شیرین، معشوقه‌ی خسرو، هنگام آبتنی در رودخانه دیده‌می‌شود. او را زخمی و بی پناه، در هنگامی می‌بینیم که مردم ریگستان به قصدِ سوزاندن خانه‌ی او، هجوم آورده‌اند. او برهنه در گوشه‌ای از سرا، بزغاله‌ای نیمه‌جان را درآغوش دارد. فریال

مجنون را در گشت‌وگذار کوچه‌ها می‌بینیم. او را پری‌سان‌در تالابی از گِل‌ولای می‌بینیم. دگردیسی و استحاله در ظاهر، و روان شخصیت‌ها، از ویژگی دیگر کتاب است.

زارپولات ورود فریال را به فال نیک می‌گیرد و دقیقاً در جای پای اسب او، نقشه‌ی عمارت بزرگش را می‌ریزد.

استاد غنی‌آبادیِ معمار، برایش عمارتی بزرگ می‌سازد، با پنج‌دری‌ها، سه‌دری‌های و راهروهای تودرتو. برای این "قصر شداد"، "باغ اِرمی" از درختان نخل و لیمو مهیامی‌کند. از نقش "انار و انارستان" در این باغ نباید غافل شد؛ که این نقش پررنگ، برگرفته از قصه‌های ایرانی است.

گله و رمه و اسب‌های زارپولات متعدد می‌شود. در نهایت استاد توسط زارپولات کشته می‌شود.

زارپولات زنان متعدد می‌گیرد که همه می‌میرند؛ پس، پیش از فریال، "نخل گنتاری" را به‌عقد خود درمی‌آورَد که زنانش نمیرند یا گم و گور نشوند.

او فرخنده، همسر فلامرز، دشمن قدیمیِ رودانی‌اش را نیز تصاحب می‌کند.

رودانی‌ها به املاک زارپولات حمله می‌کنند و باغ او را آتش می‌زنند. زارپولات دو پسرِ فرخنده از فلامرز را پیشِ چشمِ فرخنده می‌کشد.

فرخنده پسری بیمار به دنیا می‌آورد که او را سر راه می گذارد و فریال اورا پیدا می‌کند و با خود به بی‌کسان می برد و بزرگ‌می‌کند.

زندگی خانواده‌ی زارپولات در چرخه‌ی تکرار می‌افتد: گودرز می‌خواهد خانه‌ی دیگری در همان عمارت بنا کند. پسر استاد غنی‌آبادی معمار، کار پدر را تکرار می‌کند و دو خانه مانند عمارت اول می‌سازد.

بخشی از دیوار فرومی‌ریزد و اسکلت نمدپوش استاد غنی‌آبادی اول در پستوی قدیمی کشف می‌شود.

خانه و باغ زارپولات دوباره آتش می‌گیرد، و رمه و باغ، همگی خاکستر می‌شود.

زارپولات همه‌ی بداقبالی‌هایش را به دشمنش، فلامرز رودانی نسبت‌می‌دهد.

تقریبا سه نسل از فرزندان زارپولات در ریگستان زندگی می‌کنند.نارنج، آخرین بازمانده‌ی خانواده است که بُتُل فرزند معلولِ دشمنش، خاطرخواهِ اوست.

تو گویی مقرر بوده آدم‌ها همه یکی باشند؛ اما در قالب‌های متفاوت تکرار شوند: "زندگی تکرارِ تکرار است!"

■این رمان بی‌شباهت به آثار پدرو آلمادوار نیست. گفته‌اند که در آثار او از دل مرگ می‌توان به زندگی رسید، و از دل زندگی به مرگ. مرگ بهانه‌ای می‌شود برای مرورِ رازهای ناگفته، و زخم‌های کهنه؛ و توصیف رابطه‌های آسیب‌دیده و فرصت‌های از دست رفته.

از طرفی می‌توان‌گفت: این رمان به‌نوعی یک "صدسال تنهایی" ایرانی است.

شباهت زارپولات و آتو در تاسیس ریگستان، به خوزه آرکادیو بوئندیا (به اسپانیایی: José Arcadio Buendía) پدرسالارِ خاندان بوئندیا و بنیان‌گذار شهر ماکوندو و همسرش اورسولا پُررنگ است.

او به همراه همسر خود، اورسولا، و چند "قاطر"، زادگاهش در ریواچا را ترک‌می‌کند؛ چرا که پس از کشتن مردی در یک دوئل، روح او را در خواب و بیداری دنبال‌می‌کند. بوئندیا در مسیر مهاجرت، شبی در کنار رودخانه‌ای اردو می‌زند و در رؤیا شهری پر از آینه به نام ماکوندو می‌بیند. تصمیم‌می‌گیرد همان‌جا این شهر را بنیان گذارد. آرکادیو فردی درون‌گرا و جست‌وجوگر است که با گذشت زمان، از خانواده و جامعه کناره‌گیری می‌کند و در نهایت "دیوانه" می‌شود. او را تا زمان مرگش، به درخت شاه‌بلوطی می‌بندند.

«شاید جایی که آتو می‌گفت زارپولات ریگستانی سنگ آن جا را گذاشت، هیچ شگفتی نداشت. آن مرد پسِ سالِ آزاری از رودان به ریگستان آمد به‌همراه "قاطرچی‌هایی" که برای کارگران چاه‌های نفت خواربار می‌بردند به کوه‌های "لاور کبکان". در همان روزها ریگستانی‌ها مرد "دیوانه‌ای" را دیدند که با وَرزای زرد گنده‌ای زمین خاکستان کهنه را شخم می‌زد و سنگ‌های تراشیده‌ای از زیر خاک درمی‌آورد که روی بیشترشان شمشیر و گل و گیاه کنده‌شده‌بود. آتو به چشم خودش دیده‌بود که سنگ‌ها را در کنار راه بر روی هم می‌چید و از این سر تا آن سرِ خاکستانِ فراموش‌شده، دیوارکشید.

پاره‌ای از مردم ریگستان می‌گفتند که استخوان مرده‌ها را روی هم کوت می‌کرد و در گودالی چال می‌کرد... همین کارش بود، تا روزی دو خانوار از رودان بارکردند به امید کشت و آب به ریگستان آمدند.» (صص.۹۴_۹۳)

هرچند پیرنگِ مرگ در زمینه‌ی داستان دیده‌می‌شود؛ اما رمان منظومه‌ای در ستایش زندگی است؛ حتی هنگامی که سیاهیِ مرده‌ها همه‌جا حضور دارند، باز هم این زندگی است که سخن‌می‌گوید: اگر چه دشوار، اگر چه ناهموار، اگرچه ناگوار وگر چه خوار...

تصاویر و تشبیهات فراواقعی در کتاب کم‌نیست. نویسنده نوعی شیوه‌ی نگاه و شنیدن را به خواننده می‌آموزد و از دانسته‌های او آشنایی‌زدایی می‌کند:

«از بیرون صداهایی به‌گوش می‌رسید، می‌رفتند و می‌آمدند. چیزهایی به زمین و دیوار می‌کوبیدند که گاهی می‌شکست و گاهی نمی‌شکست. در تاریکی دریافت که نشکستن هم صدایی دارد...» (ص.۹۰)

شخصیت‌ها "در جست‌وجوی زمان از دست رفته"اند.

« گفتم: دیروز که با هم بودیم؛ گفت: دیروز نه، پارسال، یک روز که خیلی گرم بود. خوب! دیروز پارسال آمد لب استخر نشست...» (ص.۱۰۸)

تعلیق در زمان و مکان، و تعیین‌نکردنِ یک هویتِ مشخص و یگانه از سویِ نویسنده برای یک قهرمان، و درگیرکردنِ چندشخصیت در چرخه‌ی یک‌نام، به‌شکل آدم‌های هم‌نام، نشان از تکرار جریان زندگی دارد و ذهن خواننده را به‌سویِ سیالیت در همه‌ی عرصه‌ها سوق‌می‌دهد.

شخصیت‌های این رمان شمایلی از آدمیان هستند. زیست عادی ندارند. کودکیِ شخصیتی را می‌خوانیم، و چند ورق بعد، او را به هیئت پیرمردی می‌بینیم، بر سر راهی نشسته و یا حتی برعکس.

آن‌ها برای ما روایت می‌کنند که

"روزی روزگاری در ریگستان" بر بخشی از مردمان این دیار، چه گذشته است. .

رمان برای نخستین‌بار در سال ۱۳۸۱، در ٤١٥ صفحه، توسط نشر قصه منتشرشد. کتاب به‌تازگی توسط نشر ققنوس بازچاپ شده‌است.

رمان اثری فلسفی‌است که منطقِ خاصی در درون خود دارد. رابطه‌ی علت و معلولیِ متعارف بر این جهان بر آن حاکم نیست. نویسنده بر بستری از تاریخ، و اسطوره، و فرهنگ کلاسیک و عامه و اقلیمی، و باورها و سنت‌های محلی و بومی؛ و با کمک گرفتن از زبان‌ها و گویش‌های محلی رایج در منطقه، با واژگانی بعضاً نامانوس که نقش پُررنگی در فضاسازی رمان دارند؛ جهان تازه‌ای خَلق می‌کند که برای فهمِ آن، نخست باید الفبایِ زبان متفاوت، زیبا و سیال کتاب را فراگرفت که در بسیاری جاها ادبی نیز می‌شود؛ با جملات آهنگین و گاهی با تأکید بر نغمه‌ی حروف مثل مورد زیر:

«در خانه‌ای که دوش و پرندوش و پیش پرندوش توی آن خوابیده...» (ص.۷)

کتاب بازتاب‌دهنده‌ی فرهنگ بومیِ اهالی جنوب، و میراث‌دار، و حافظ ارزش‌هایِ آن دیار است. فضای غریب جنوب با فرهنگ بومیِ آن، بر رازآلودگی، و فضای جادویی و وهم‌انگیز آن افزوده‌است.

■ زبان

کتاب از تنوع گونه‌های زبانی برخوردار است؛ اما مرز بین این گونه‌ها رعایت نشده‌است. ترکیبی هم‌زمان از انواع گویش‌های محلی و زبان رسمی در متن دیده‌می‌شود. گزاره‌ها مستقل نیستند؛ بلکه به‌شکلی درهم‌آمیخته و ترکیبی در یک جمله پدیدارمی‌شوند: نوعی تداخل گونه‌های زبانی.

تاکنون مرزبندی زبانی را در آثار نویسندگان بومی‌نویس می‌دیدیم و گویی برای ما به‌شکل عادت درآمده‌بود؛ به‌طور مثال اگر دو شخصیت، یکی روستایی، و دیگری، شهری در حال گفت‌وگو با یکدیگر بودند، معمولاً نویسنده مرز زبانی بین کلام آن‌ها را رعایت‌می‌کرد. عبارت‌های گوینده‌ی روستایی که به‌پایان می‌رسید، گزاره‌هایِ زبان معیارِ آن دیگری آغازمی‌شد.

در این کتاب اما چنین نیست. مرزها فرومی‌ریزد. قلم رهاست. هر آن چه که در ذهن نویسنده می‌گذرد، مستقیم روی کاغذ می‌آید؛ و این رهایی قلم اگرچه ممکن است از دید بعضی در ابتدا نقطه‌ی ضعف اثر در نظر آید؛ اما هرچه در خواندن کتاب پیش می‌رویم به نقطه‌ی قوت داستان تبدیل‌می‌شود.

همین تداخل کلامی، به شخصیت‌ها، با تغییر روایتگر نیز راه می‌یابد. شخصیتی در داستان مشغول سخن‌گفتن است؛ اما ادامه‌ی کلام او را از زبان شخص دیگری می‌شنویم. نمونه‌ای از تغییر راوی بدون نشانه را در صفحات ۸۹_۸۵ می‌توان یافت. شاید این مورد از نظرگاه فلسفی نیز تأمل‌پذیر باشد.

تعداد واژه‌های خاص و گویشی، و حتی واژه‌های برساخته توسط نویسنده در کتاب کم نیست. کتاب به‌مثابه‌ی گنجینه‌ای از واژگان گویشی مناطق جنوبی و نواحی ساحلی است. به‌نظر رسید جای واژه‌نامه‌ای در این چاپ خالی است. فقط به چندمورد در صفحات اول کتاب اشاره می‌کنم. «تو خود حدیث مفصل بخوان از این مُجمل.»

- آزار ص.۷
- پوشن ص.۷
- دوش و پرندوش و پیش پرندوش ص.۷
- می‌نرماگردانید ص.۹
- می‌نرمالندید ص.۱۰
- خورنگ ص.۱۰

●بُنتو ص.۱۰

●می‌نرماپیچید ص۱۰

●چیز ندیداری ص.۱۱

●وهچیره کشیدن ص۱٤

■معادل‌های زیبای فارسی

●ندیدار به معنایِ ناپدید

« از دور سرخی آتش دید: یکی دست می‌افشاند. گاهی همرنگ آتش می‌شد. دستی دست دیگری را گرفت و پشت آتش ندیدار شدند.»(ص. ۱۵)

تغییر تلفظ و املا نیز توأمان دیده می‌شود: واژه‌ی "ژاندارم" به "جاندار" و ژاندارمری یا پاسگاه، به "جاندارخانه" تبدیل‌می‌شود.

■ داستان با "بیداری" نوذر آغازمی‌شود: او راوی اول داستان و نوه‌ی زارپولات، و دانشجوست. از تهران برای بازسازی خاطرات، و شناخت بیشتر خانواده، به ریگستان بازگشته‌است.

منطقه اکنون وسعت یافته و خیابان‌های آن پر از ماشین است، مانند ماکوندوی صدسال تنهایی.

نوذر تنها نام خود را می‌داند و در پیِ کشف هویت فراموش‌شده‌ی خود است: ناگهان از خواب بیدارمی‌شود و با کمک تکنیک جریان سیال ذهن هر آن چه دیگران برای او بازگومی‌کنند را به شکل تکه‌تکه روایت‌می‌کند. خواننده خود باید قطعات اتفاقات را هم‌چون پازل کنار هم بچیند. کم‌کم خاطراتی را به‌یاد می‌آورد که خود در بطن وقایعش جایی ندارد؛ بلکه اثرگرفته از آن حوادثی است که خود و خانواده‌اش از سر گذرانیده‌اند.

هیچ‌چیز در این رمان قطعیت ندارد: نه زمان، نه مکان و نه اشیا، و نه اشخاص. آدم‌ها در هم تکرار می‌شوند، گاه تنها در نام، و گاه در اَعمال و رفتار با هم جابه‌جا می‌شوند. نویسنده هر آن چه که در ذهن، و در لحظه می‌اندیشد به کاغذ منتقل می‌کند.

نوشتار در این داستان بازتاب‌دهنده‌ی ذهنِ سیال نویسنده است و شاید در تمام داستان‌های معاصر فارسی اثری را نیابید که تا این حد تصاویر شاعرانه داشته‌باشد. نگاه، تصاویر، و نوشتار شاعرانه، ویژگی برجسته‌ی این اثر است.

در این داستان آن چه که اهمیت ندارد، سرنوشت پایانیِ شخصیت‌های تکرارشونده است؛ زیرا همگی در سه ویژگی سرنوشت یک‌سان دارند: تولد، زندگی، و مرگ.

«در یکی از همان روزهای آزاری [بیماری واگیردار]، پیش از دمیدن خورشید، یکی از ریگستانی‌ها از خواب بیدار شد و نخستین چیزی که به یادش آمد این بود که، هنوز زنده‌است و باز هم بیدار شده‌است و نامش نوذر است و می‌تواند از جا بلند شود...» (ص.۷)

«نوذر تنگستانی که به یادش نمی‌آمد چه کسی، از کِی، او را به این نام صدا می‌کرده‌است.»(ص.۹)

نوذر خواننده را با خود برای کشف هویت و یافتن معنا با وقایع داستان، همراه‌می‌کند.

حضور و بیداری نوذر در رمان به‌مثابه‌ی یک انسانِ عادی نیست. او انسان "مثالی" است؛ و همانند انسان نخستینی که در کوه یا غاری به‌خواب رفته‌است، برمی‌خیزد و قرار است که هر مفهومی را از ابتدای خلقت تاکنون تجربه و بازتعریف کند. فریادِ حاضرِ غائبِ "پشتِ سر"، همانند سنگِ مکرر سیزیف به تهِ دره فرومی‌غلتد، از او، تا نوذر، تا ما:

«در پشت سر کسی وهَچیره کشید. این وهَچیره و دهان وهَچیره‌کشنده فرومی‌غلتید از کوه تا جایی که دیگر جایی برای فروغلتیدن نبود.

صدایش و خودش وِلشد میان سنگریزه‌ها و بلندیِ تهی‌شونده از او؛ و تهی تا زمانی بود که وهَچیره‌ی او فرومی‌غلتید تا سنگ‌های توی دره.

انگار از "هزار چهل‌صد سال پیش" او مچاله‌شده در جامه‌ی گل‌بهی‌رنگش خواب بود؛ و در خواب آوازی بومی می‌خواند؛ و دسته به خورخورِ خون از دهان او گوش می‌داد؛ و هر کس چیزی می‌گفت؛ و نوذر برای آن‌که چیزی نگوید، یا چون نمی‌توانست چیزی بگوید، راهِ باریکه‌ای پیش‌گرفت. دوید. به خود گفت: "چرا می‌دود؟" و ایستاد. راه رفت و به خود گفت: "راه رفتن که می‌گویند، همین است؟" و دویدن، که نوشتن آن را اول‌بار روی خاک یاد گرفته‌بود. همان بود که یک دم پیش دویده‌بود؛ و برای این‌که بداند ایستادن چیست؛ دوباره ایستاد. دانست ایستادن همان‌چیزی نیست که بر روی کاغذ خوانده بوده‌است؛ و شنیدن چیزی نیست که بشود بر کاغذ نوشت وقتی کسی می‌گوید: "همه‌چیز برای به خاک سپردنش آماده است."»
(صص.۱۵_۱٤)

ذهن نوذر تداعی‌گر است. هر اتفاق کوچک یا شنیدن هر صدا، و یا دیدن هر شی، حسرت‌های گذشته را برای او تداعی می‌کند، و یا نطفه‌ی یک آرزوی دور و دراز را در دل او می‌کارد.

گاهی جابه‌جایی در مرجع ضمیرها شکل‌می‌گیرد. نمی‌دانیم گزاره‌ی پیشِ رو واگویه‌های ذهنیِ نوذر با خود است یا راوی سوم شخص [دانای کل] است که سخن می‌گوید. تشخیص صدای درونی از بیرونی، برای خواننده دشوارمی‌شود. یا:

« شبی پیش از این شب‌ها هم رفته بود که در پستوی بیرونی بخوابد، به امید دیدن آن مرد جوان در پستوهای دیگر.

این بازی‌ها را از این شاتوی بی‌کس شده یادگرفتی!» (ص.۱۱۷)

گاهی "انگار" مخاطب توسط راوی مورد خطاب قرارمی‌گیرد. تو گویی که صحنه‌ی نمایشی در جریان است و راوی بی‌واسطه با مخاطب سخن‌می‌گوید:

« مرد لخت بود. زن رفت بالای سر او ایستاد دید که مرد جان ندارد تکان بخورد. از سر تا پایش سوزن فرورفته‌بود. کنارش نشست کتابی بالای سر مرد بود... یکی از سوزن‌ها را بیرون کشید، مرد لرزید. سوزن را برد در چاه انداخت... یافت کرد با

هر سوزنی که درمی‌آورَد جوان یک خورده جان می‌گیرد. می‌خواست هرچه سوزن بود درآورَد به چاه بیندازد تا آن مرد زنده بشود.

–تو هم یادت باشد که همیشه‌ی روزگار کاری که نباید بشود، می‌شود...

– این چاه هم یادت باشد، آدم را هوایی می‌کند...» (ص.٤١)

نوذر تمام زنانی که با او در ارتباط‌اند را گل‌افروز می‌نامد. همین تکرار آینه‌گون نام‌ها، داستان را دچار تغییرات ماهوی می‌کند. همان‌گونه که نام کتاب بیانگر شاخه‌های تاکی است که به دور یک ببر پیچیده شده و نمی‌توان بین تاک، و ببر، تمایز ایجاد کرد؛ به‌همان‌شکل تمایز بین گل‌افروزها، فریال‌ها و گودرزها، برای خواننده دشوار می‌شود. همه دچار دگردیسی می‌شوند. در این کتاب تعدد شخصیت‌ها و نام‌ها و اختلاط زمان و مکان و جای‌ها، آن‌چنان خواننده را پریشان‌می‌کند که از خیر عاقبت شخصیت‌ها می‌گذرد. صورت کتاب برجسته‌است و بر معنای آن و سرنوشت قهرمان‌ها غالب‌می‌شود.

از همان ابتدا نشانه‌ای در داستان مطرح می‌شود و خواننده باید معنای آن نشانه را دریابد؛ زیرا داستان قرار است در مسیری فراتر از واقعیت سیر کند و ساختار روایی مشخصی ندارد:

«پایش به چیزی گرفت. کیسه‌ای بود پر از دکمه، دکمه‌های رخت‌هایِ مردگان که هنوز کیسه بوی سوختگی می‌داد.» (ص.۹)

و نیز:

«"آزار" به‌جامانده در کیسه‌ی دکمه‌ها بهانه‌شد...» (ص.۱۰)

"دکمه‌های رخت‌هایِ مردگان" نشانه‌ی مؤثری است برای دلالت خواننده به قبول حضور مؤثر و عادی مردگان در کتاب. در بی‌مرزی مرگ و زندگی، مردگان همانند زندگان، به آیند و روند، و مکالمه و مجادله، حتی با زندگان مشغول‌اند.

■بینامتنیت در این کتاب بسیار قوی‌است. به‌جرأت می‌توان‌گفت که رمان، سیر "هستی‌شناسی داستان ایرانی" است. پرونده‌ی بازِ شخصیت‌های نیمه‌تمام داستان‌های ایرانی، قرار است در این رمان بسته‌شود.

در همان ابتدایِ رمان به‌نامِ "م_دال" که ظاهراً تغییریافته‌ی "میدال" است، برمی‌خوریم؛ نامی که هر داستان‌خوانِ ایرانی را به یاد آقای "م.ل" در داستان "ملکوتِ" بهرام صادقی می‌اندازد؛ با این تفاوت که اگر در "ملکوت" سرنوشت م.ل وابسته به تصمیمِ

دکتر حاتم بود؛ در این کتاب ما مراسم تشییع "م_دال" را می‌بینیم. فضای آکنده از مرگ نیز بر هردو کتاب حاکم‌است. از طرفی در صفحه‌ی ۱۷:

«نوذر... دوباره به سوی درخت دوید. این بار دید که این درخت بید است، و جوی آبی، و جوانی سیاه‌پوش کمی دورتر نشسته بر سنگی، نگاهش به ریگ‌های کنار جو. دانه‌های ریگ نوذر را تشنه کرد. جوان سیاه‌پوش گفت: شما تابوت زنم را آوردید به این‌جا؟»

آیا این تصویر، با اندکی تغییر، بازسازیِ تصویر معروف کتاب "بوف کور" نیست، و آن جوان سیاه‌پوش صادق هدایت نیست که در انتظار تابوت زنی‌است که در "بوف کور" به قتل رسانده‌است؟!

اشاره به یونانی بودن یا آرامی بودن واژه‌ی "تابوت" و آوردن چوب "گز" به همراه شاخه‌های "بید" برای "سوزاندن جسد" و دیگر اشارات، نیز می‌تواند برای هر خواننده‌ای، اشارت یا معنایی از متون، یا آیینی باستانی، یا متن کتابی از پیش‌خوانده‌شده را یادآور باشد.

چند مورد را فهرست‌وار بخوانیم:

● چشم اسفندیار و تیر چوب گز:

چوب گزی بتراش بکن توی چشمت (ص.۲۰)

●کوه طور و درخت آتش:

«سیاه‌پوش گفت: روی همین زمین کنار رودخانه درخت پیری بود که تو کُنده‌اش آتش روشن بود. دودش را از دور دیدم. باد که آمد گمش کردم.» (ص.۲۱)

« پشت سرم آتش روشن شده، برگشتم ـرویم سیاهـ توی کُنده‌ی کُنار آتش روشن بود، برگشتم به هر کس گفتم باور نکرد.» (ص.۸۸)

●آبتنی فریال در پشت نیزار، یادآور آبتنی شیرین در داستان "خسرو و شیرین" است. دیداری که در آن خسرو نخست او را پری می‌انگارد. "چشمه و پری" هم ارتباط مستقیمی در داستان‌های پریان دارند و در ارتباط با "آهو"، که در متن بسیار به‌کار رفته‌است.

■روایت بر زمینه‌ای پارادوکسیکال حرکت‌می‌کند. در عین ساختارمندی، فاقد ساختار به‌نظر می‌آید؛ اما درعین‌حال، خرده‌روایت‌های تودرتو و استفاده از سنت روایی قصه‌گویی شهرزادمانند یا مثنوی‌وار در رمان دیده‌می‌شود. هر قصه‌ای در

اتاقی منتظر نشسته است. باید یک در باز شود تا وارد اتاق شویم. یک گزاره مانند لولای در عمل می‌کند و ما را وارد قصه‌ی تازه‌ای می‌کند:

«یک خانه‌ای بود...

این گذشت اما چه گذشتنی؟ نه روز روز بودند و نه شب شب (بی زمانی)

روی یکی از پله‌ها زنی از خواب بیدار شد. اول بگویم که زنی روی پله‌ای خوابیده بود بیدار که شد دید هیچ‌کس نزدیکش نیست در آن خانه، و باغی که پر از نخل بود و میانشان لیمو و انار. باید گل انار را میان گرزهای نخل ببینی تا بدانی گل انار برای چه درست شده است...

برای چه هنوز آفتاب در نیامده آمدم پای این انار که دیوانه بشوم آن همه انار توی باغ بود ول کردم آمدم این‌جا، برای همین که هی سِیل بکنم به خودم و هی سِیل بکنم به انار.

تو سپیده‌ی صبح بانگ خروسی از دور شنید. گوش داد خروس نبود. "باری" کوچکی بود که هنوز خروس نشده بود...

خدا کسی را گرفتار باد نکند. می‌گویند این باد از روی آب دریاها می‌آید، خیلی دورتر از زنگبار. یکی از آن بادها رفته بود توی تن این زن. گفت: هرجا بروم، هرجا نروم این انار روزی خواهر من بوده! من که هرگز خواهر نداشته‌ام...

[درخت انار]

ریشه‌های درخت آویزان به زن [مادر زمین و گایا]

[داستان مرد و سوزن‌های تنش]

درآوردن سوزن‌ها از تن مرد و انداختن به چاه

[به خواب رفتن زن]

بیدار که شد روی سکو نه جوان بود نه کتاب این چاه هم یادت باشد، آدم را هوایی می‌کند» (صص.۴۲_۳۹)

■تصاویر

کتاب صحنه‌های تأثیرگذار کم ندارد. داستان در هاله‌ای از ابهام آغاز می‌شود و این ابهامات به شکل مکرر ادامه‌می‌یابد: ابهام در ابهام در ابهام.

خواننده در فضایی ناآشنا قرارمی‌گیرد، با بیماری‌ای روبرو می‌شود به‌نام "آزار" که احتمالاً همان طاعون باشد زیرا:

«اگر آزار آمده، باید آن‌جا را آتش‌زد.» (ص ۸٤)

مخاطب با آداب و رسوم و اصطلاحات و سنت‌هایی مواجه می‌شود که کم‌نظیرند. با گونه‌ای زبانی از زبان‌های ایرانی مواجه می‌شود که با آن‌که بیشترِ لغات آن ریشه درزبان و فرهنگ کهن ایرانی دارند، اما غریب می‌نُماید و همه‌ی این ابهامات عامدانه برای آن است که نویسنده در حالِ پی‌ریزیِ جهان خود است.

از صفحه‌ی ۹۰ به بعد است که خواننده با فضای داستان اُنس می‌گیرد؛ با تصاویری به‌یاد ماندنی و با ساختاری منسجم روبرو می‌شود. تصاویری زنده با کلماتی بسیار قدرتمند و تأثیرگذار، بکر و به یادماندنی از حضور انسان در طبیعت؛ اما گذشته از این، تصاویر سوررئال، نیز دیده‌می‌شود.

تصویرهای کتاب تنها تصاویر کلامی نیستند؛ بلکه گاه جلوه‌ی بَصَری می‌یابند و سینمایی می‌شوند. صفدری با پاکیزه‌قلمیِ تمام، چنین تصویر کلامی_بصریِ سورئال زیبایی را می‌آفریند و به اسبِ روی گردن‌آویز جان‌می‌بخشد:

فریال در حال نخ‌ریسی است. مرد گلبان به دیدن او آمده‌است. فریال برمی‌خیزد که برود. مرد دست دراز می‌کند. او گردن‌آویزی بر سینه آویزان دارد. که بر آن نقش اسبی دیده‌می‌شود:

«چشم مرد گلبان می‌افتد به کیسه‌ای که از گردن آویخته بود و تا پهلویش می‌رسید؛ قالیچه‌ای دستکار خودش بوده، گلبان دست می‌برد که سر و گردن اسب جنبان به روی کیسه را نگاه‌دارد و فریال که می‌خواهد از آن‌جا دوربشود، کله‌ی اسب به پهلو و کمرگاهش می‌خورد؛ کمری که از درد، باریک تراشیده شده بود. گلبان کله و گردن سفید اسب را نوازش می‌کند، فریال دستش را پس می‌زند...» (ص.۷۱)

خواننده تصاویر عاطفی زیبایی را نه می‌خواند؛ بلکه، به چشم می‌بیند. تصاویری که به دیواره‌ی ذهن آدم می‌چسبد.

صحنه‌ی آتش زدن خانه‌ی فریال به بهانه‌ی بیماری "آزار"یکی از آن‌هاست. مردم ریگستان متوجه‌می‌شوند فریال آزار گرفته است. به خانه‌ی او هجوم می‌برند و آن را آتش می‌زنند. در این میان فریال در خانه‌ی نیمه‌سوخته نگران بزش است:

«در گوشه‌ای از سرا فریال لخت چهاردست‌وپا بالای سر بزش خم شده‌بود. دل نکردند نزدیک بروند. صدا کردند: "خودتی فریال؟" او سر میان دست‌ها آویزان دهان بز را می‌لیسید و سر بز را زبان می‌کشید می‌بویید. می‌خواست دهان بز را گرم کند. گمان می‌کرد دهان بز سرد شده است و با این کار می‌خواست دهان بز را گرم کند تا بتواند پستان به‌دهن بگیرد... فریال سر بز

را میان سینه‌های خود گرفته‌بود. با این‌که ریگستانی‌ها همه رفته‌بودند سربلند نمی‌کرد... سینه‌ی چپش را گرفت به دهن بز گذاشت و تو گوش بز پچ‌پچ کرد...» (ص.۸۵)

تصاویر آخرالزمانی زیبا نیز در داستان کم نیست:

«هشت‌نُه اسب سرخ و سفید و سیاه که از میان درخت‌های آتش‌گرفته می‌دویدند به‌هم می‌خوردند می‌افتادند و تا می‌خواستند بلندشوند و به‌هم کوبیده می‌شدند...

نوذر بالاآمدن اسب‌ها را از پلکان ایوان ندیده بود... تا این‌که پلکان را دید که پر بود از بزها و گوسفندهای سوخته و نیمه‌جانی که روی پله‌ها و پایین آن، بر روی هم افتاده‌بودند، ... اسب سرخ، از آتش که هنوز از باغ به خانه می‌رسید، هراسان با اسب‌های دیگر خیز برداشته از پله‌ها بالا بجهد که یک پایش روی زمین مانده بود توی شکمبه‌ی گوسفندی که زبان لای دندان‌هایش گیر کرده‌بود و چشم‌هایش رو به نوذر نگاه‌می‌کرد... می‌دید که گوسفند دهان ندارد. دهان، زبان لهیده، باز مانده بود...» (صص.۸۰_۷۹)

تصاویر انتزاعی:

«در یکی از کوچه‌های ریگستان که اسبی گریزان از زبانه‌های آتش که به سینه و شکم و دست‌هایش می‌پیچید... اسب شیهه کشید. در چشم او شیهه بود که می‌گریخت نه اسب؛ و هرچه می‌جَست آتش به او می‌پیچید. کف از دهانش و زبانش سرخ با شیهه بیرون می‌جهید...» (صص.٤٤_٤٣)

■گم‌گشتگی و بحران هویت، بُن‌مایه‌ای است که از زبان قهرمان‌ها، شنیدنی؛ و در زندگی آن‌ها دیدنی است:

«جاندار: من گم شدم!» (ص.١٩)

«سیاه‌پوش گفت: روی همین زمین کنار رودخانه درخت پیری بود که تو کُنده‌اش آتش روشن بود. دودش را از دور دیدم. باد که آمد گمش کردم.» (ص.٢١)

«جاندار گفت: از روزی که مادرم مرد، پدرم گم شد هرچی گشتیم پیدایش نکردیم.» (ص. ٢١)

ژول میشله در باب عقاید مردم قرون وسطی گفته بود که، خدایان به‌سادگی ناپدید نمی‌شوند. باورها، افسانه‌ها و ترس‌های مربوط به آن‌ها در شکل‌های تازه به زندگی خود ادامه‌می‌دهند.

جهان قرون وسطی، جهانی است که در آن مرز میان زندگی روزمره و جهان ارواح بسیار باریک شده‌است. موجودات نامرئی، شیاطین و نیروهای ناشناخته همه‌جا حضوردارند و انسان برای توضیح رنج‌ها و حوادث زندگی خود به آن‌ها متوسل می‌شود. ریگستان شبیهِ جهان قرون‌وسطاییِ ژول میشله است: جامعه‌ای به‌شدت مردسالار که با تکیه بر قوم و نژاد شکل گرفته‌است:

«به هم نگاه کردند. می‌خواستند به هم بگویند: "پشت چندم شما به ریگستانی بزرگ می‌رسد؟»(ص.۸)

به‌گمانم این نظریه بر بیشتر تصاویر این رمان، منطبق است. تصاویری یگانه و ارزشمند.

از کتاب بخوانیم:

«... در پشت گل‌های لادن چیزی پنهان می‌ماند... و این سیاهی قوز کرده که از خاکریز نخلستان بالا می‌آید... نوذر با دیدن سیاهی می‌ایستد، سیاهی هم می‌ایستد. به هم خیره می‌شوند. سیاهی روی خاکریز دست‌ها را سایه‌بان چشم می‌کند. از جا

تکان نمی‌خورد... نوذر آهسته رو به او پیش می‌رود. سیاهی هم بنا می‌کند به آمدن... نوذر به خود می‌گوید: "دستم را خوانده است".

در خاموشی صدای ساقه و برگ گیاهی به گوش می‌رسد: ساقه‌ای خمیده بر زمین که در این دَم راست می‌شود...

سیاهی دست‌ها به زانو مانده است. نوذر رو به او پارس می‌کند. سیاهی پارس نمی‌کند تنها سینه‌اش خِس‌خِس می‌کند. نوذر چهاردست‌وپا روی زمین جَست‌وخیز می‌کند و پارس‌می‌کند...

سیاهی می‌گوید: ... تو که اونجا وایسادی تو چشمم یه گاو سیاهی هستی. اول گفتم این جنگ چه به روز مردم آورده که صدای سگ در می‌آرند. خالو جان! این هم کار بود که تو کردی؟ از گاو سیاه بترسیم یا صدای سگ؟ ما خودمون دل نداریم. دلمون تو ای

منبع:

https://baangnews.net/29460

مهوش قهرمانی: «شصت‌سالگی»، گذشته، بخشش و امکان آغاز دوباره

اثر ناهید طباطبایی، «شصت‌سالگی»، را می‌توان سفری به گذشته دانست؛ سفری از دل اکنون به سوی تجربه‌هایی که هنوز در زندگی ما حضور دارند. شصت‌سالگی صرفاً یک عدد یا نقطه‌ای در تقویم زندگی نیست؛ فرصتی است برای بازنگری در انتخاب‌ها، روابط، شکست‌ها و آرزوهایی که گمان می‌کردیم پشت سر گذاشته‌ایم. پرسش اصلی اثر شاید این نباشد که در گذشته چه اتفاقی افتاده، بلکه این باشد که انسان اکنون با آنچه اتفاق افتاده چه می‌کند و چگونه می‌تواند، بی‌آنکه گذشته را انکار کند، امکان دیگری برای ادامه‌ی زندگی بیابد. از این منظر، می‌توان اثر را از سه جنبه‌ی زمان، مکان و شخصیت دنبال کرد.

از نظر زمانی، یکی از نقاط قوت داستان نحوه‌ی حرکت میان گذشته و حال است. زمان خطی و صرفاً رو به جلو نیست؛ گذشته پیوسته به اکنون بازمی‌گردد و خاطره به بخشی از تجربه‌ی امروز تبدیل می‌شود. آهو در مواجهه با گذشته، فقط خاطرات دوران جوانی را مرور نمی‌کند؛ او با خودِ جوان‌ترش

نیز روبه‌رو می‌شود: با انتخاب‌هایی که کرده، انتخاب‌هایی که نکرده، آرزوهایی که از دست داده و فرصت‌هایی که شاید خود نیز در از دست رفتن آنها سهم داشته است. از این منظر، داستان از پرسش ساده‌ی «چه بر سر من آمد؟» به پرسش دشوارتر «من با آنچه بر سرم آمده چه کرده‌ام و اکنون چه خواهم کرد؟» حرکت می‌کند.

تهران نیز تنها مکانی جغرافیایی نیست؛ به نوعی حافظه‌ی بیرونی شخصیت‌ها تبدیل شده است. شهر هم آشناست و هم غریبه، و تغییرات آن با دگرگونی‌های زندگی آهو و نسل او پیوند دارد. تهران امروز در کنار تهرانِ خاطره قرار می‌گیرد و فاصله‌ی میان گذشته و حال را آشکار می‌کند. مکان در اینجا بخشی از هویت است؛ چیزی که انسان می‌تواند از آن دور شود، اما به‌آسانی نمی‌تواند از حافظه‌ی خود پاک کند.

در مرکز این تجربه، آهو قرار دارد؛ زنی که پس از گذر از مهاجرت، روابط، شکست‌ها و دگرگونی‌های اجتماعی، با پرسش معنای زندگی روبه‌رو شده است. نویسنده او را نه صرفاً زنی شکست‌خورده تصویر می‌کند و نه زنی که به پیروزی و رهایی کامل رسیده باشد. آهو شخصیتی پیچیده و انسانی است که ناچار می‌شود با بخش‌هایی از گذشته‌ی خود نیز روبه‌رو

شود. بحران او از این رو فراتر از مسئله‌ای شخصی می‌رود و به پرسشی درباره‌ی انسان معاصر تبدیل می‌شود: هنگامی که آرمان‌ها، روابط و تصویرهایی که از خود ساخته‌ایم دیگر پاسخ‌گو نیستند، چگونه می‌توان دوباره به زندگی معنا داد؟

نگاه اثر به زنانگی نیز قابل تأمل است. زنان داستان را نمی‌توان تنها در تقابل با مردان یا در دوگانه‌ی زن قربانی و زن قدرتمند فهمید. شخصیت‌هایی چون صفیه، عمه و مادر، شکل‌های دیگری از مواجهه با زندگی را نشان می‌دهند؛ شکل‌هایی که در آنها مراقبت، وفاداری، تاب‌آوردن و گذشت نیز می‌توانند بخشی از تجربه‌ی انسانی باشند. آیا قدرت همیشه در کنش آشکار، مقاومت و پیروزی بر دیگری خلاصه می‌شود؟ یا گاهی توانایی حفظ رابطه، مراقبت از دیگری و ادامه دادن زندگی نیز شکلی از قدرت است؟

از این منظر، گذشت عمه و مادر، به‌ویژه آنجا که از ثروت خود می‌گذرند، اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. ممکن است این رفتار در نگاه نخست انتخابی عرفانی یا اخلاقی به نظر برسد؛ اما می‌توان آن را از منظری زمینی‌تر نیز خواند. شاید تجربه‌ی فراز و نشیب‌های زندگی به آنان آموخته باشد که انسان تنها با حفظ مالکیت، حق شخصی و مرزهای «من» به معنا نمی‌رسد. بخشی

از معنای زندگی در رابطه با دیگری، در بخشیدن، مراقبت کردن و توانایی گذشتن از بخشی از خود شکل می‌گیرد. گویی معنای گمشده‌ی زندگی گاه نه در افزودن بر داشته‌ها، بلکه در تغییر نسبت ما با آنها و با دیگران آشکار می‌شود.

این زنان را نباید صرفاً نمایندگان نسلی دانست که از حقوق خود گذشته‌اند. باید به آنها نگریست و تأمل کرد: آیا هر گذشتی به معنای از دست دادن خویشتن است؟ یا گاهی گذشتن از خودِ محدود و منفعت شخصی، راهی برای رهایی از خودبینی و تنهایی است؟ شاید این گذشت‌ها تلاشی برای مواجهه با پوچی پیش از رسیدن به پوچی مرگ باشند؛ تلاشی برای آنکه زندگی پیش از پایان یافتن، معنای خود را از دست ندهد. در افق اندیشه‌ی آلبر کامو، سیزیف محکوم است سنگ خود را پیوسته به بالای کوه ببرد؛ بااین‌حال، پرسش از معنای زندگی در شیوه‌ی مواجهه‌ی او با این سرنوشت نیز شکل می‌گیرد. به همین قیاس، شاید معنا نه در رهایی کامل از رنج، بلکه در چگونگی زیستن با آن و در رابطه‌هایی باشد که انسان در این مسیر حفظ می‌کند.

در کنار این تجربه‌ها، مواجهه‌ی آهو با منوچهر اهمیت ویژه‌ای دارد. سخنان تند و بی‌پرده‌ی او را نمی‌توان صرفاً سرزنش آهو یا بازتاب تلخی‌های یک نسل دانست. می‌توان این برخورد را

لحظه‌ای خواند که آهو را وادار می‌کند به بخشی از گذشته نگاه کند که شاید ترجیح داده بود کمتر به آن بازگردد. منوچهر با شکستن غرور آهو، او را از جایگاه صرفاً قربانیِ گذشته بیرون می‌آورد و با یادآوری فداکاری کسانی که ماندند، در برابر کسانی که رفتند، او را به بازاندیشی در سهم خودش وامی‌دارد. آهو درمی‌یابد که گذشته فقط مجموعه‌ای از خطاهای دیگران نیست؛ انتخاب‌ها، سکوت‌ها، ترس‌ها و حتی کم‌کاری‌های خودش نیز بخشی از آن بوده‌اند. این پذیرش به معنای سرزنش خویشتن نیست، بلکه می‌تواند راهی برای بازپس‌گرفتن امکان انتخاب باشد. تا زمانی که انسان تمام مسئولیت گذشته را به دیگری واگذار می‌کند، بخشی از عاملیت خود را نیز به او سپرده است.

از همین‌جا می‌توان به رابطه‌ی آهو و کشواد رسید. کشواد فقط فردی از گذشته نیست؛ بخشی از زخمی است که هنوز در اکنون آهو حضور دارد. مواجهه‌ی دوباره با او می‌توانست به عرصه‌ی انتقام یا اثبات پیروزی آهو تبدیل شود. اما نکته‌ی مهم، تفاوت میان «غلبه بر دیگری» و «بازپس‌گیری عاملیت خویش» است. اگر آهو بخواهد صرفاً بر کشواد پیروز شود، همچنان

زندگی خود را حول او تعریف کرده است. اما اگر بتواند نسبت خود را با گذشته تغییر دهد، دیگر لازم نیست کشواد مرکز زندگی او باقی بماند.

این مسئله با اندیشه‌ی هانا آرنت درباره‌ی بخشش نیز پیوند می‌خورد. آرنت در کتاب وضع بشر، بخشش را در برابر برگشت‌ناپذیری عمل انسانی قرار می‌دهد: گذشته را نمی‌توان از میان برد، اما بخشش می‌تواند انسان را از زنجیره‌ی پیامدهای یک عمل رها کند و امکان کنشی تازه را فراهم آورد.[۱] از این منظر، بخشش بیش از آنکه لطفی در حق دیگری باشد، می‌تواند راهی برای رهایی خود از اسارت گذشته باشد.

بااین‌حال، پایان داستان شاید با شتاب از خشم به پذیرش و بخشش می‌رسد؛ تغییری که می‌توانست با مکث و درون‌نگری بیشتری شکل بگیرد. انسان برای رهایی خود الزاماً مجبور به بخشیدن نیست. ممکن است بتواند بدون بخشش نیز گذشته را از مرکز زندگی‌اش کنار بگذارد. بنابراین، پرسش مهم‌تر شاید نه خودِ بخشش، بلکه تغییر رابطه‌ی انسان با زخم‌هایی باشد که بر او وارد شده‌اند.

در اینجا می‌توان به دیدگاه جولیا کریستوا در گفت‌وگوی او با آلیسون رایس درباره‌ی بخشش نیز توجه کرد. از این گفت‌وگو می‌توان چنین برداشت کرد که بخشش لزوماً به معنای پاک کردن آنچه رخ داده یا نادیده گرفتن مسئولیت خطاکار نیست. برعکس، امکان بخشش مستلزم روبه‌رو شدن با عمل و پیامدهای آن است؛ اما در عین حال می‌تواند راهی برای تغییر نسبت انسان با گذشته و گشودن امکان دگرگونی و آغاز دوباره باشد.[۲] چنین برداشتی، بخشش را نه فراموشی و نه چشم‌پوشی ساده از خطا، بلکه تلاشی برای رهایی از اسارت گذشته می‌بیند؛ بی‌آنکه ضرورت پاسخ‌گویی در برابر آنچه رخ داده، از میان برود.

از همین منظر، پرسش دیگری در داستان شکل می‌گیرد: آیا حقیقت همیشه بر دروغ برتری اخلاقی دارد؟ دروغ آهو را می‌توان تنها یک فریب ندانست؛ شاید لحظه‌ای باشد که حقیقتِ بی‌رحمانه در برابر شفقت قرار می‌گیرد. آیا گفتن حقیقت همیشه انسان را آزاد می‌کند، حتی اگر نتیجه‌ی آن رنجی باشد که می‌توان از آن جلوگیری کرد؟ و آیا گاهی شفقت، انسان را به انتخابی اخلاقی می‌رساند که با قواعد ساده‌ی حقیقت‌گویی سازگار نیست؟ داستان پاسخ قطعی نمی‌دهد و ارزش آن نیز شاید در همین گشودگی باشد.

«شصت‌سالگی» از این جهت داستان نسلی نیز هست که جوانی خود را در دوره‌ای از دگرگونی‌های بزرگ اجتماعی و تاریخی گذرانده و اکنون، سال‌ها بعد، ناچار است نسبت خود را با آرمان‌ها، شکست‌ها و انتخاب‌های آن دوران دوباره تعریف کند. ارزش اثر در این است که گذشته را نه خاطره‌ای بسته، بلکه پرسشی زنده در اکنون می‌بیند. آهو برای ادامه‌ی زندگی مجبور نیست جوانی خود را انکار کند، شکست‌هایش را فراموش کند یا همه‌ی کسانی را که به او آسیب زده‌اند ببخشد. آنچه شاید نیاز دارد، پذیرفتن پیچیدگی گذشته و بازپس‌گرفتن حق انتخاب درباره‌ی معنای آن است.

در این معنا، شصت‌سالگی می‌تواند نه پایان، بلکه امکان نوع دیگری از آغاز باشد؛ آغازی که نه از فراموشی، بلکه از شناخت می‌آید؛ نه از پیروزی بر دیگری، بلکه از رهایی خویش از سلطه‌ی گذشته. شاید بتوان این امکان را با عنوان شعر فروغ فرخزاد، «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، به پایان برد: ایمانی نه ساده‌لوحانه به بازگشت جوانی، بلکه به این امکان که انسان حتی در فصل سرد زندگی نیز بتواند رابطه‌ای تازه با خود، با دیگری و با معنای زندگی پیدا کند.

منابع

[۱] Hannah Arendt, *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, ۱۹۵۸، فصل «Irreversibility and the Power to Forgive».

[۲] Julia Kristeva and Alison Rice, "Forgiveness: An Interview", *PMLA*, Vol. ۱۱۷, No. ۲, March ۲۰۰۲, pp. ۲۷۸–۲۹۵.

منبع:

https://baangnews.net/29139

مهرنوش قربانعلی: «حافظه‌ای که مهاجرت می‌کند»، بازتعریف تعلق در شعر آزیتا قهرمان

مهاجرت را نمی‌توان تنها با فاصله‌ای سنجید که میان انسان و سرزمین پیشین او ایجاد می‌شود. گاه جغرافیا تغییر می‌کند، اما گذشته همچنان در زبان، تصویرها، خاطرات و شیوهٔ ادراک جهان حضور دارد؛ گاه نیز آنچه از دست رفته، نه صرفاً یک مکان، بلکه صورتی از خویشتن است که در پیوند با آن مکان شکل گرفته بود. در چنین وضعیتی، تعلق دیگر امری تثبیت‌شده و مستقل از زمان و تجربه نیست، بلکه در کشاکش میان آنچه بوده‌ایم و آنچه اکنون می‌توانیم باشیم، شکل می‌گیرد. شعر مهاجرت از همین منظر، تنها روایت دوری و غربت نیست؛ تلاشی است برای بازاندیشی در معنای تعلق، بازسازی رابطه با گذشته و یافتن امکان‌های تازه‌ای برای بودن در جهان.

کتاب «زیر همین آسمان» سرودهٔ آزیتا قهرمان، منتشرشده در سال ۱۴۰۳، زمینه‌ای مناسب برای چنین خوانشی فراهم می‌کند. عنوان کتاب از همان ابتدا بر نوعی هم‌زمانیِ فاصله و اشتراک دلالت دارد: آسمان، با وجود تفاوت مکان‌ها، همچنان یک عنصر مشترک باقی می‌ماند. اما این اشتراک به معنای از میان رفتن فاصله نیست؛ انسان ممکن است زیر همان آسمان باشد و در عین حال، نسبتش با زمین، زبان، خاطره و دیگران دگرگون شده باشد. در این شعرها، تعلق نه میراثی ثابت و ازپیش‌تعیین‌شده، بلکه تجربه‌ای است که در مواجهه با جابه‌جایی، خاطره و زبان، پیوسته شکل تازه‌ای پیدا می‌کند. گذشته در این فرایند از میان نمی‌رود، اما در برخورد با اکنون، معنایی متفاوت می‌یابد.

در شعر «از نو»، مهاجرت به تجربه‌ای پیچیده‌تر از جابه‌جایی میان دو مکان تبدیل می‌شود. شاعر می‌نویسد:

«زیر همین آسمان
روبروی کوه
کنار دریا
زمینم را از نو دوباره تا کردم
ماه در چمدانم بود» (ص. ۱۳)

تصویر «زمینم را از نو دوباره تا کردم» رابطه‌ای نامتعارف میان انسان و جغرافیا برقرار می‌کند. زمین دیگر صرفاً سطحی بیرونی و ثابت نیست؛ به چیزی تبدیل می‌شود که می‌توان آن را تا کرد، با خود برد و در نسبت تازه‌ای با جهان قرار داد. در این تصویر، جابه‌جایی نه فقط حرکت بدن در فضا، بلکه دگرگونی در ادراک مکان است. شاعر زمین را پشت سر نمی‌گذارد تا در نقطه‌ای دیگر، جهانی کاملاً متفاوت را آغاز کند؛ او می‌کوشد نسبت خود را با زمین از نو سازمان دهد. در کنار آن، «ماه در چمدانم بود» تصویری از همراهی گذشته با اکنون می‌سازد. چمدان، که در تجربهٔ مهاجرت وسیلهٔ حمل اشیای ضروری است، در اینجا به ظرفی برای حمل عناصر عاطفی و نمادین بدل می‌شود. ماه را نمی‌توان به معنای متعارف در چمدان جای داد؛ از همین رو، حضور آن نشان می‌دهد که آنچه از گذشته همراه انسان می‌آید، الزاماً شیئی ملموس نیست، بلکه می‌تواند خاطره، احساس تعلق یا تصویری درونی از جهان پیشین باشد.

این بازسازی مکان با مسئلهٔ نام‌گذاری و تعلق پیوند می‌خورد؛ آنجا که شاعر می‌گوید:

«اسمم نه مهاجر است اینجا، نه تبعیدی
به لهجهٔ محلی دنیا» (ص. ۱۳)

دوگانهٔ «مهاجر» و «تبعیدی» به دو نام برای تجربه‌ای از جابه‌جایی اشاره دارد، اما شاعر نمی‌پذیرد که تمام وجود او در این نام‌ها خلاصه شود. مسئله صرفاً انکار مهاجرت یا تبعید نیست؛ مسئله، مقاومت در برابر تقلیل فرد به یک عنوان است. تعلق در اینجا از یک‌سو به تجربهٔ جابه‌جایی وابسته است و از سوی دیگر، از آن فراتر می‌رود. تعبیر «لهجهٔ محلی دنیا» نیز این وضعیت را پیچیده‌تر می‌کند. دنیا، به‌جای آنکه فضایی یکدست و بی‌تفاوت باشد، دارای لهجه‌های گوناگون تصور می‌شود؛ گویی زیستن در جهان مستلزم ورود به شیوه‌های متفاوت بیان و ادراک است. در چنین فضایی، تعلق نه با بازگشت کامل به گذشته تثبیت می‌شود و نه با انطباق کامل با مکان تازه؛ بلکه در حرکت میان این دو شکل می‌گیرد.

این وضعیت در ادامهٔ شعر نیز تقویت می‌شود؛ جایی که شاعر از مرزهایی سخن می‌گوید که دیگر او را «اهلی» نمی‌کنند و از بازگشت به تجربه‌ای زخمی برای ساختن امکان تازه‌ای از زیستن سخن به میان می‌آورد. در پایان این بخش، عبارت «از نو شهر دیگری بزایم» (ص. ١٦) اهمیت ویژه‌ای دارد. شهر در این تصویر، چیزی نیست که صرفاً پیدا یا انتخاب شود؛ باید آن را زایید. فعل «زاییدن» ساختن مکان را به تجربه‌ای جسمانی،

خلاق و دشوار تبدیل می‌کند. شهر تازه، جایگزینی آماده برای شهر ازدست‌رفته نیست، بلکه محصول کنشی است که شاعر از خلال آن می‌کوشد امکان تازه‌ای برای تعلق پدید آورد. بااین‌حال، این آفرینش از خلأ آغاز نمی‌شود؛ شاعر می‌خواهد آرزوهای زخمی را در آغوش بگیرد و از دل تجربهٔ فقدان، فضایی تازه بسازد. بنابراین، بازتعریف تعلق با فراموشی گذشته برابر نیست؛ این بازتعریف از مواجهه با زخم‌ها و پذیرش استمرار آن‌ها عبور می‌کند.

در شعرهای کتاب، زبان نیز یکی از عرصه‌های اصلی این مواجهه است. تجربهٔ مهاجرت، نسبت فرد را با زبان تغییر می‌دهد؛ زبان دیگر فقط وسیلهٔ ارتباط نیست، بلکه می‌تواند نشانهٔ تعلق، فاصله، انطباق یا مقاومت باشد. در بخشی از شعر «از نو» می‌خوانیم:

«وسواس خوب بودن گرفته‌ام اینجا
مرض اجرای دقیق قانون
شعر اما پابرهنه و خودسر
آس و پاس و بیکجا» (ص. ۱۵)

تقابل میان «اجرای دقیق قانون» و شعر «پابرهنه و خودسر» از تعارضی میان انطباق و خودمختاری حکایت می‌کند. گویی شاعر در محیط تازه با الزام‌هایی برای درست‌بودن، پذیرفته‌شدن یا رعایت قواعد مواجه است، اما شعر در برابر این نظم، رفتاری پیش‌بینی‌ناپذیر دارد. صفت «بیکجا» نیز در این بافت معنایی دوگانه پیدا می‌کند: از یک طرف می‌تواند نشانهٔ بی‌مکانی باشد و از طرف دیگر، امکان رهایی از جایگاه‌های تثبیت‌شده را به ذهن بیاورد. شعر در چنین وضعیتی، هم نشانهٔ بحران تعلق و هم ابزاری برای مقاومت در برابر تعریف‌های محدودکننده است.

در این شعرها، شاعر در تماس با محیط تازه، زبان و قواعد آن، نسبت خود را با جهان بازتعریف می‌کند؛ اما این بازتعریف لزوماً به معنای جذب کامل در نظم جدید نیست. شعر همان فضایی است که در آن، تجربهٔ بی‌جایی به امکانی برای بیان تبدیل می‌شود. این نکته زمانی برجسته‌تر می‌شود که شاعر می‌گوید تلفظ رودخانه در زبان شعر «عمیق و آبی» است. رودخانه، به‌عنوان عنصری طبیعی، از طریق تلفظ و زبان دوباره تجربه می‌شود؛ گویی زبان می‌تواند به یک واژه کیفیتی حسی و

مکانی ببخشد. در نتیجه، تعلق فقط در حضور فیزیکی در یک سرزمین شکل نمی‌گیرد، بلکه از خلال واژه‌ها و شیوهٔ نامیدن جهان نیز بازسازی می‌شود.

اگر مهاجرت در این کتاب رابطهٔ انسان با مکان و زبان را دگرگون می‌کند، حافظه یکی از مهم‌ترین نیروهایی است که گذشته را در اکنون حاضر نگه می‌دارد. در شعر «نگاتیو یک عکس دسته‌جمعی»، عکس به‌عنوان نشانه‌ای از گذشته وارد متن می‌شود، اما شاعر با آن رابطه‌ای منفعلانه ندارد:

«در این عکس
از هر طرف با قیچی سایه‌ها را بریدم
خط‌ها دوباره ادامهٔ دنیاست» (ص. ۱۱)

عکس معمولاً تصویری ثبت‌شده از لحظه‌ای ازدست‌رفته است؛ تصویری که می‌تواند گذشته را در قالبی نسبتاً ثابت حفظ کند. اما در این شعر، تصویر نه شیئی دست‌نخورده، بلکه سطحی برای مداخله است. بریدن سایه‌ها، دست‌کاری در قاب و ادامه‌یافتن خط‌ها نشان می‌دهد که یادآوری صرفاً بازگرداندن آنچه اتفاق افتاده نیست؛ گذشته از خلال انتخاب، حذف و بازآرایی در اکنون معنا پیدا می‌کند. قیچی در اینجا می‌تواند

نشانهٔ اختیار و مداخله باشد، اما هم‌زمان حذف را نیز به یاد می‌آورد: هر بازسازی، چیزی را برجسته می‌کند و ممکن است بخش دیگری را کنار بگذارد.

حافظه در شعر قهرمان، در نتیجه، بازگشتی ساده به گذشته نیست، بلکه کنشی خلاق و گاه دردناک است. عکس، گذشته را حفظ می‌کند، اما این حفظ‌شدن مانع تغییر معنای آن نمی‌شود. آنچه در گذشته ثبت شده، در اکنون به شیوه‌ای دیگر خوانده می‌شود و همین بازخوانی امکان ادامه‌یافتن جهان را فراهم می‌آورد. عبارت «خط‌ها دوباره ادامهٔ دنیاست» نیز با تأکید بر استمرار، در برابر تصور گسستی مطلق قرار می‌گیرد. حتی اگر تجربهٔ مهاجرت میان فرد و جهان پیشین فاصله ایجاد کرده باشد، حافظه می‌تواند خط‌هایی میان گذشته و اکنون ترسیم کند؛ خط‌هایی که نه الزاماً فاصله را از میان می‌برند و نه گذشته را عیناً احیا می‌کنند، بلکه امکان برقراری رابطه‌ای تازه با آن را فراهم می‌سازند.

حافظه در «سروها را فراموش نکن» از سطح خاطرهٔ فردی فراتر می‌رود و با روایت‌های خانوادگی و میراث زنانه پیوند پیدا می‌کند. شاعر می‌نویسد:

«سروهای باغچه را فراموش نکن
و کلمه‌ها را در سینه‌ات گرم نگه‌دار» (ص. ۲۵)

در این سطرها، سروهای باغچه و کلمه‌ها دو شکل متفاوت از استمرارند. سرو به مکان و منظره‌ای ملموس اشاره دارد؛ کلمه، امکان حمل و انتقال تجربه را فراهم می‌کند. فرمان «فراموش نکن» نشان می‌دهد که یادآوری در برابر احتمال فراموشی قرار گرفته است. گذشته خودبه‌خود باقی نمی‌ماند؛ باید آن را حفظ کرد، به زبان آورد و در اکنون زنده نگه داشت. بااین‌حال، آنچه حفظ می‌شود فقط یک منظره نیست، بلکه شبکه‌ای از رابطه‌ها، روایت‌ها و احساسات است که به فرد امکان می‌دهد نسبت خود را با پیشینه‌اش بازشناسد.

حضور مادر و مادربزرگ در این شعر، حافظه را به فرایندی میان‌نسلی تبدیل می‌کند. شاعر از قصه‌های مادربزرگ سخن می‌گوید که در «لکنت زبانم» اهلی شده‌اند (ص. ۲۵). این تعبیر از یک‌سو انتقال روایت را نشان می‌دهد و از سوی دیگر، دشواری این انتقال را آشکار می‌کند. قصه‌ها به زبان نسل بعد راه یافته‌اند، اما بدون تغییر و اختلال باقی نمانده‌اند؛ آن‌ها در زبانی تازه و در تجربه‌ای متفاوت بازسازی شده‌اند. آنچه از نسل

پیشین به ارث می‌رسد، صرفاً مجموعه‌ای از روایت‌های آماده نیست، بلکه خاطرات، تصویرها و عاطفه‌هایی است که در مواجهه با تجربهٔ نسل بعد، صورت تازه‌ای پیدا می‌کنند.

این فرایند در تصویر دیگری از همان شعر آشکارتر می‌شود:

«درزهای پاره را با حروف الفبا پوشاندم» (ص. ٢٦)

تصویر درزهای پاره، تجربهٔ گسست و آسیب را به سطحی مادی می‌آورد؛ حروف الفبا نیز به ابزار ترمیم تبدیل می‌شوند. شعر در این تصویر، کوششی برای پیوندزدن بخش‌های جداشده است. اما این ترمیم کامل و بی‌نقص نیست. شاعر بلافاصله می‌گوید:

«شعر اما آینه‌های تودرتو ست» (ص. ٢٦)

و سپس می‌افزاید:

«شاید الفبا قلب را درست نمی‌فهمد» (ص. ٢٧)

در نتیجه، زبان هم ابزار حفظ خاطره است و هم محدودیت آن. حروف می‌توانند درزها را بپوشانند، اما لزوماً قادر نیستند تمام تجربهٔ عاطفی را منتقل کنند. شعر با آگاهی از این محدودیت، به بازنمایی سادهٔ گذشته رضایت نمی‌دهد؛ خودِ دشواری بیان نیز

به بخشی از تجربهٔ حافظه تبدیل می‌شود. آنچه به ارث رسیده، تنها روایت‌هایی آماده نیست، بلکه شکاف‌ها و سکوت‌هایی نیز هست که نسل بعد باید با زبان خود به آن‌ها پاسخ دهد. حافظه در اینجا نه انتقال بی‌کم‌وکاست گذشته، بلکه بازآفرینی آن در زبانی تازه است.

بااین‌همه، حافظه در این کتاب همواره به حفظ گذشته محدود نمی‌ماند. در برخی تصویرها، گذشته چیزی است که باید از نو خوانده شود؛ در برخی دیگر، خاطره به شکل فقدان، زخم یا حضوری گسسته بازمی‌گردد. این وضعیت در پیوند با مهاجرت اهمیت بیشتری پیدا می‌کند، زیرا دورشدن از مکان پیشین می‌تواند خاطرات را برجسته‌تر کند، اما هم‌زمان آن‌ها را از زمینهٔ اولیه‌شان جدا سازد. مکان ازدست‌رفته در حافظه باقی می‌ماند، ولی دیگر دقیقاً همان مکانی نیست که در تجربهٔ گذشته وجود داشته است. آنچه بازمی‌گردد، مکان به‌علاوهٔ فاصله‌ای است که اکنون میان فرد و آن شکل گرفته؛ فاصله‌ای که هم امکان بازاندیشی ایجاد می‌کند و هم بر فقدان تأکید می‌گذارد.

از این منظر، شهرها در کتاب تنها نقاطی بر نقشه نیستند؛ هر شهر می‌تواند حامل لایه‌ای از خاطره و تجربه باشد. در فهرست کتاب، عنوان‌هایی چون «شبیه‌خوانی تهران»، «شبیه‌خوانی مشهد»

و «شبیه‌خوانی پاریس» کنار هم قرار گرفته‌اند. همین هم‌نشینی، امکان خواندن شهرها را به‌مثابه فضاهایی از تجربه و بازنمایی فراهم می‌کند؛ فضاهایی که هر یک با خاطرات، فاصله‌ها و شیوه‌های متفاوت زیستن پیوند دارند. بااین‌حال، صرف حضور نام شهرها برای نتیجه‌گیری دربارهٔ معنای آن‌ها کافی نیست؛ تحلیل دقیق‌تر باید به تصویرها و روابط زبانی هر شعر توجه کند و نشان دهد که چگونه یک مکان از جغرافیای بیرونی به بخشی از جغرافیای ذهنی شاعر تبدیل می‌شود.

«زیر همین آسمان» را می‌توان کتابی دانست که در آن مهاجرت، تعلق و حافظه سه موضوع جدا از یکدیگر نیستند، بلکه در ارتباطی متقابل شکل می‌گیرند. مهاجرت نسبت شاعر را با مکان و زبان تغییر می‌دهد؛ این تغییر، تعلق را از حالت امری تثبیت‌شده بیرون می‌آورد و به فرایندی ناتمام تبدیل می‌کند؛ حافظه نیز با بازگرداندن گذشته به اکنون، امکان بازسازی این تعلق را فراهم می‌سازد. بااین‌حال، بازسازی به معنای بازگشت به وضعیتی ازدست‌رفته یا ترمیم کامل گسست نیست. گذشته در زبان شعر حفظ می‌شود، اما هم‌زمان دگرگون می‌شود؛ مکان تازه ساخته می‌شود، اما جای مکان پیشین را به‌سادگی نمی‌گیرد؛ و تعلق شکل می‌گیرد، اما به تعریفی نهایی و بسته تن نمی‌دهد.

شاعر نه می‌تواند گذشته را به‌تمامی کنار بگذارد و نه قادر است بی‌واسطه به آن بازگردد. او میان خاطره و اکنون، میان زبان موروثی و زبان تازه، و میان مکان ازدست‌رفته و مکان در حال ساخته‌شدن حرکت می‌کند. شعر در این میان، هم محل ظهور این تنش‌هاست و هم وسیله‌ای برای مواجهه با آن‌ها؛ فضایی که در آن، حافظه به مادهٔ بازتعریف تعلق بدل می‌شود و مهاجرت، به‌جای آنکه صرفاً پایان یک تعلق باشد، امکان صورت‌بندی دوبارهٔ آن را پدید می‌آورد.

منبع:

https://baangnews.net/29118

جواد اسحاقیان: خوانش «رفیقِ هدایت» فرهاد کشوری با رویکرد «نقدَ نو»

"رفیقِ هدایت" نام رمانی است که "نشر عینک" در سومین سال فعالیت فرهنگی و پُربار خود از "فرهاد کشوری" منتشر کرده است. این رمان، دشوار فهم است و اگر خواننده هوشیار نباشد، به خطا می‌رود و گمراه می‌شود. من آگاهانه "رویکرد نقد نو" را برای خوانش این رمان برگزیدم تا نخست، خود در دام‌چاله‌هایی نیفتم که نویسنده برایم عنوان خواننده فراهم آورده و دوم، به خواننده از سویه‌هایی در رمان بگویم که چه بسا پس از به پایان بردن آن، برایش پرسش‌هایی مطرح شده باشد؛ پرسش‌هایی که برای هر خواننده‌ی ریزبینی پیش می‌آید و مجالی برای "درنگ" می‌طلبد.

اما درک رویکرد "نقد نو" (New Criticism) نیز به همین اندازه‌ی رمان نویسنده، آسان نیست، زیرا ارزش و اعتبار یک "نظریه‌ی ادبی" به منشورهایی ادبی بستگی دارد که پیش‌گامان آن نظریه‌ی ادبی از خود به یادگار گذاشته‌اند و به عنوان "مانیفست ادبی" به محافل آکادمیک و دانشگاهی راه یافته و به

عنوان درسنامه، برای تحلیل و خوانش آثار برجسته‌ی ادبی به کار می‌آید. از آنجا که "فرمالیست"ها و اصحاب "نقد نو" یا خود از میان شاعران برخاسته‌اند یا در وجه غالب، زبان‌شناس می‌بوده‌اند، بیشترین مطالعات در هر دو رویکرد ادبی، ناظر به "شعر" بوده و در مورد "داستان" کوتاهی‌هایی شده است. برجسته‌ترین نظریه‌پرداز طرفدار "نقد نو" کسانی مانند "رنه وِلِک" (Renè Wellek) و "آستین وارِن" (Austin Warren) هستند که در اثر مشترک خود با عنوان "نظریه‌ی ادبیات" (*Theory of Literature*) نخستین بار در ۱۹۴۹ در "نیویورک" انتشار یافت. با این همه، خُرده‌ای که بر این اثر گرفته شده، همین کوتاهی در پرداختن به کاربرد این رویکرد در ادبیات داستانی است؛ مثلاً "کِیت بوکِر" (M. Keith Booker) بر این اثر ایراد گرفته که نویسندگان این کتاب "سه فصل تمام را به شعر و تنها یک فصل را به داستان و نمایشنامه اختصاص داده‌اند و تازه یک فصلی هم که به داستان مربوط می‌شود، به اعتبار حجم کمتر از فصولی است که به شعر اختصاص داده‌اند" (بوکر، ۱۹۹۶، ۵۹).

"ولک" در دهه‌ی ۱۹۶۰ از بزرگترین مدافعان "نقد نو" بود و بر ضد منتقدان ادبی – که زیر تأثیر "ساختارگرایان" (Structuralists) قرار داشتند – موضع‌گیری کرد و به همین دلیل گاه به عنوان"محافظه‌کار" مورد خرده‌گیری قرار می‌گرفت. با این همه، او دانش و نگاهی فراگیر داشت؛ چنان که از پژوهش‌نامه‌ی هشت جلدی‌اش با عنوان *A History of Modern Criticism*: ۱۷۵۰–۱۹۵۰ برمی‌آید. "لوئیز تیسِن" (L. Tyson) در مورد این رویکرد می‌نویسد:ید.

"همه‌ی حرف "نقد نو" چیزی بیش از "خودِ متن" نیست و تنها هدف آن، تمرکز و جلب نظر ما به اثر ادبی به عنوان تنها منبع موجود برای تفسیر اثر آن است. منتقدان نو می‌گویند: زندگی، روزگار نویسنده و روح عصری که مؤلف از آن تأثیر می‌پذیرفته است، به کار تاریخ ادبیات می‌آید اما به درد منتقد ادبی و تحلیل خود متن نمی‌خورد. آنان می‌گویند: اطلاعات موثّق در مورد نیّت مورد نظر مؤلف، گرهی از تحلیل متن نمی‌گشاید. . . گاهی متن ادبی با "نیّت" مؤلف یکسان نیست. گاه متن ادبی، بسیار معنادارتر، غنی‌تر و پیچیده‌تر از آن است که مؤلف خود در نظر می‌داشته است. گاهی هم معنی متن، به آسانی یا آنچه نویسنده اراده می‌کرده، تفاوت دارد. بنابراین،

آگاهی از "نیّت مؤلف" چیزی در باره‌ی "خودِ متن" به ما نمی‌دهد و به همین دلیل است که منتقدان ادبی از اصطلاح "مغلطه‌ی نیّت" (Intentional fallacy) استفاده می‌کنند که حاکی از این است که گویا "نیّت مؤلف" همان معنی و مقصود برآمده از خود متن است" (تیسن، ۲۰۰۶، ۱۳۶).

مغلطه‌ی نیّت: "کادِن" (Cuddon) "مغلطه‌ی نیت" را همان خطا در نقد و داوری یک اثر ادبی و کوششی برای ارزیابی "نیت نویسنده" می‌داند که خواننده‌ی متن به جای مراجعه به خودِ اثر هنری و داوری، به دیگر منابع و داوری دیگران در مورد آن، دل نهد. او می‌گوید: منتقدان نو (از دهه‌ی ۱۹۲۰ به بعد) به این دیدگاه روی آوردند که برای درک متن، هیچ راهی جز رجوع به خود متن وجود ندارد. این نگرش را در نقد ادبی، کسانی چون "ریچاردز" (Richards) و "الیوت" (Eliot) در دهه‌ی ۱۹۲۰ وسپس منتقدان آمریکایی در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ مطرح کردند. "ویمسَت" (Wimsatt) در سال ۱۹۴۶ مقاله‌ای با عنوان "مغلطه‌ی نیّت" (*The Intentional Fallacy*) نوشت که در حکم سندی در پیشرفت نظریه‌ی نقد مدرن شناخته می‌شود. با این همه، برخی از منتقدان نو مانند "کلینت بروکس" (Cleanth Brooks) از منظور اصلی

"ویمسَت" دور شدند و "مغلطه‌ی نیّت" را به مفهوم "نیّت کلّی" ((total intention یا "سازمان یک اثر" (organization of a work)) پنداشتند" (کادن، ۱۹۹۹، ٤٢١-٤٢٢).

ما در خوانش متن، به همان هنجارهایی روی داریم که "ولک" و "بروکس"به آن نظر داشته اند. اما پیش از آن، باید به نکته‌ای پرداخت که درک واقعی متن، در گرو آن است. به باور منتقدان نو، هر اثر هنری "کانون" یا "مرکز"ی دارد که همان "مضمون" (Theme) یا اندیشه‌ی محوری ناظر بر اثر هنری است.. از این کانونِ خورشید مانند، شعاع‌هایی به طرف محیط و منظومه‌ی معنایی متن می‌تابد. همه‌ی اجزا و عناصری که روی دایره‌ی متن قرار دارند، باید ناگزیر به دور محور مضمون بگردند و با آن پیوندی پویا و درونی داشته باشند. خط عزیمت منتقد نو، از همین نقاط مشخص شده روی محیط دایره به طرف مرکز دایره آغاز می‌شود؛ یعنی وظیفه‌ی منتقد ادبی یا خواننده‌ای که می‌خواهد متن ادبی را با این رویکرد مطالعه کند، این است که به یاری ساخت‌های زبانی، بلاغی و زیبایی‌شناختی، به ساختارهای معنایی موجود در کانون اثر برسد.

به عنوان نمونه، در رمان "دلبند" (*Beloved*) نوشته‌ی "تونی موریسون" (T. Morrison) نقطه‌ی کانونی و مرکزی، وحشت و بیزاری از بردگی و رنج انسانی غیر قابل تحملی است که در شخصیت داستان نهادینه و ذاتی شده است. فکر چیره بر رمان "حکایت ندیمه" (*Handmaid'S Tale*) نوشته‌ی "مارگرت اتوود" (M. Atwood) کابوسی است که جناح راست نیروهای مذهبی بر طبقات آسیب‌پذیر و مغلوب جامعه تحمیل می‌کنند. فکر چیره بر رمان "خشم و هیاهو" (*The Sound and the Fury*) نوشته‌ی "ویلیام فاکنر" (W. Faulkner) "تقابل سنّت و مدرنیته" یا نمودهای پدرسالاری زمین‌داران محافظه‌کار جنوب با "فردیّت‌گرایی" نیروهای بالنده‌ی اجتماعی نو (سرمایه‌داری مالی و صنعتی) شمال آمریکا است. فکر غالب بر رمان "رفیقِ هدایت" به ظاهر، ترسیم مراتب ارادت شخصیت اصلی رمان "مراد" نسبت به "صادق هدایت" است که در نوجوانی موفق به دیدار او و گرفتن امضا روی کتاب "بوف کور" شده و در همه جای رمان همگان، او را "رفیقِ هدایت" می‌خوانند و من به عنوان خواننده‌ی اثر، می‌خواهم نشان دهم که او چندان سنخیّت فکری زیادی هم با "هدایت" و منش او ندارد، زیرا "هدایت" به

طور جدّی، اصلاً اهل عشق و عاشقی نبوده اما خواننده در این رمان، متوجه می‌شود که شخصیت اصلی رمان، بارها دل به نزد دیگری می‌برد اما مشکلش این است که "چرا در این مملکت، عاشقی این قدر سخت است؟" و به تعبیری "که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها" و بخش اعظم رمان بر همین محور می‌گردد و همه‌ی "تنش"ها هم از همین مضمون سرچشمه می‌گیرد. من این رویکرد ادبی را به این دلیل برگزیده‌ام که نشان دهم میان "عنوان رمان" و "آنچه از خودِ متن" برمی‌آید، مشترکات و مفترقاتی هست.

۱. "تنش" (Tension): "تنش" در داستان هنگامی پیش می‌آید که میان پندار، گفتار و کردار کسان، تضاد یا تضادهایی هست و خواننده از رهگذر مطالعه و تأمل روی همین تضادهای اندیشه و کنش کسان، می‌تواند ابهاماتی را برطرف کند که در متن هست. "تیسن" در کتاب خود – که فصلی را به این رویکرد اختصاص داده است – می‌گوید: تنش، مایه‌ی "تعقید" (Complexity) یا پیچیدگی می‌شود اما آن خود، نتیجه‌ی پیوند میان اضداد است. در ساده‌ترین شکل "تنش" ناشی از همپیوندی میان "مجرد" (Abstract)

و "مشخص" (Concrete) و نیز تضاد بین ایده‌های کلی و عام متن است که گاه به شکل تصویرهای ذهنی خاص مجسم می‌شود" (تیسن، ۱۴۰).

او به عنوان نمونه، به نمایش‌نامه‌ی "مرگ فروشنده" (*Death of Salesman*) نوشته‌ی "آرثور میلر" (A. Miller) اشاره می‌کند که خانه‌ی محقّر "ویلی"(Willy) به سگی توسری‌خورده شباهت دارد که در میان انبوهی از ساختمان‌های برافراشته محاصره شده است و "تنش" هنگامی پیش می‌آید که از سویی بیننده‌ی نمایش شاهد فداکاری "لیندا لومن" (L. Loman) به عنوان مادر و زنی است که برای نجات خانواده از چنگال فقر، نستوهانه می‌کوشد اما از سوی دیگر، یک رکود اقتصادی در آمریکا (۱۹۳۲-۱۹۲۹) پدید شده که حیات خانواده را متلاشی می‌کند. رفتار زن و شوهر، هم سطحی ساده و مشخص دارد که غیر نمادین است، هم مبیّن رفتاری نمادین است که باعث خودکشی مردِ خانواده می‌شود. در همین اثر، یک "تنش" دیگر هم هست و آن، تضاد میان "واقعیت" و "توهّم" است. از یک سو خواننده شاهد تلاش

فروشنده یا پیله‌ور برای نجات خانواده از فقر سیاه است و از سوی دیگر، "توهم"ی [پروژه‌ی "رؤیای آمریکایی"] هم گریبانگیر پدر خانواده است که باعث تشدید ورشکستگی اقتصادی او می‌شود" (تیسن، ۱٤۱).

من یکی از نمودهای "تنش" را در رمان، تضاد میان "مجرد" و "مشخص" دانستم. مقصودم از "مجرّد" یا انتزاعی این است که گاه یک مفهوم به گونه‌ای "نظری" در جایی مطرح می‌شود، اما خواننده در جایی دیگر از داستان، خلاف آن را می‌بیند و تفاوت میان این دو، در این است که وقتی مفهومی "مشخص" است که ما نمود عینی و عملی آن را در "رفتار" و کنش شخصیت داستان یه گونه‌ی تجربه‌ای زیسته می‌یابیم. "مراد" را به خاطر یک درگیری خشونت‌آمیز، بازداشت کرده‌اند و او در پاسگاه ژاندارمری فرصتی یافته تا کتاب "زندگی گالیله" نوشته‌ی "برشت" (Brecht) را بخواند. او در مطالعه‌ی این نمایش‌نامه به جمله‌هایی برمی‌خورد که کلیدی است و به کار تحلیل ما می‌آید:

"ساعت یک و نیم، نمایشنامه را تمام کرد و کتاب را بست. به دو جمله‌ای فکر کرد که او را بیشتر از همه تکان داد. وقتی گالیله را از دادگاه انکیزیسیون آوردند، شاگرد

جوان او"آندره‌آ" – که از کوتاه آمدن گالیله عصبانی بود – گفت: "بدبخت کشوری که قهرمان ندارد." گالیله در جوابش گفت: "نه، بدبخت کشوری که به قهرمان احتیاج دارد". کتاب‌به دست، به این دو جمله فکر می‌کرد. با هم مقایسه‌شان می‌کرد که کدام درست‌تر است. او هم دوست نداشت گالیله کوتاه بیاید. گالیله با دیدن آلات مخوف شکنجه در پس و پشت دیوارها، حرف‌هایش را در باره‌ی زمین و خورشید انکار کرد" (۱۵۵).

راوی و شخصیت اصلی رمان در مورد موضع‌گیری "گالیله" در قبال آبای کلیسا، نظری مانند شاگرد خود دارد. اما "گالیله" سرنوشت "جوردانو برونو" (G. Bruno) فیلسوف ایتالیایی را – که در سال ۱۶۰۰ زنده زنده و به حکم کلیسا سوزانده شد – از یاد نبرده بود. "گالیله" ناگزیر، نظریه‌ی خود را در مورد حرکت زمین به دور خورشید پس گرفت و جان به در برد. اما اندکی بعد کتابش در بیرون از مرزهای "ایتالیا" انتشار یافت و شناخته و توبه‌نامه‌اش بی‌اعتبار شد و حیثیت فردی از دست رفته را بازیافت. آنچه از گفته‌ی "گالیله" بر می‌آید، بی‌باوری به وجود قهرمان برای پیشرفت اهداف والای اجتماعی است و راوی با آن، موافق نیست. با این همه یادآوری دو نکته، لازم

است: نخست، این که "زندگی گالیله" دو نسخه دارد: یکی نسخه‌ی اول آن – که در نوامبر ۱۹۳۸ نوشته شده و با نسخه‌ی دوم در ۱۹٤٥ (بعد از بمباران "هیروشیما" و "ناکازاکی") بازنگری شده تفاوت‌های کلیدی دارد. اولین "زندگی گالیله" در حالی نوشته شده که در ۱۹۳۵ از تابعیت آلمان نازی محروم و تبعید شده است و می‌بینیم که گالیله، دانش و دستاوردهای خود را به بیرون کشورش می‌برد تا شعله‌ای جدید برای آغاز عصری جدید شود. اما دومین "زندگی گالیله" در حالی نوشته می‌شود که بر پایه‌ی جهان‌بینی بعدی او با بمبی اتمی که بر سر مردم این دو شهر ریخته شده، خشمگین‌تر می‌شود و "شاید" در متن و نسخه‌ی پیشین دست برده، صحنه‌ای دلالتگر به آن می‌افزاید که من سندی برای اثبات آن ندارم. معروف است که وقتی "گالیله" با غروری شکسته، خشمگین و در همان حال ناخشنود از در دادگاه تفتیش عقاید بیرون میرفت، "با انگشت خود در فضا نوشت: "eppur si muove" =(با این حال، [زمین] حرکت می‌کند"). داستان خیال‌بافانه‌ی دیگر این است که "گالیله" پیش از رفتن از دادگاه، خشمگینانه پا بر زمین کوفته می‌گوید: "اما این زمین حرکت می‌کند." برابر روایتی نامستند دیگر، خاستگاه این جمله، نقاشی یک نقاشی اسپانیایی بوده که گویا ده سال بعد کشیده و در کنارش چنان جمله‌ای را هم

نگاشته است. با این همه، خواننده بعدها با توجه به فکر غالب بر متن، خود درمی‌یابد که چرا شخصیت‌ها تغییر موضع می‌دهند، زیرا در جهان هیچ چیز پایدار نیست. دیدن آلات شکنجه بر دیوار دادگاه، وضعیتی است که جایی برای عقیدی راسخ قهرمان باقی نمی‌گذارد و "مراد" بعدها در عمل و زندگی زیسته، آن را درمی‌یابد. باری، در نقد ادبی معاصر، این گونه روایت‌های ناشناخته هم خود یک "متن" به شمار می‌رود و می‌تواند به عنوان "شاهد" مورد استناد قرار گیرد و مانند بسیاری از روایت‌های موجود در "طومار" (Scroll) "نقالان" نکته‌ای بیش از متون مکتوب (مانند "شاه‌نامه") به خواننده بدهد.

وقتی "مراد" خود در برابر "دشتی‌زاده" و "گرز" هراسناک او قرار می‌گیرد، بیمناک نمی‌شود و مصمم و بی‌پروا او را با همان سلاح هراس‌انگیزش، ناتوان می‌سازد:

"دشتی‌زاده سرِ گرز را روی سینه‌ی مراد گذاشت و فشار داد. مراد با فشارِ سرِ گرز، یک قدم به عقب رفت. دست برد و گرز را گرفت و کشید. در کش‌و واکش، مراد گرز را از دست دشتی درآورد . دست دشتی زاده بالا رفت. مراد تا آمد

سرش را بدزدد، یک برِ صورتش گُر گرفت. . . مراد قدمی عقب رفت؛ گرز را بالای سر برد و پایین آورد. دشتی زاده چنان آخ بلندی گفت که صدایش توی درّه پیچید" (۱۲۰).

در رمان، "مراد" بر یکی از کارمندان زن شرکت نفت در خانه‌های سازمانی خاص "کارمندان" به نام "مهین داوری" مِهر افکنده و دل به نزد او برده است. این کارمندِ زن، بسیار زیبا و مجرد است و جمال را با کمال، به هم دارد. یکی از ناشسته‌رویان ناهموار و ناتراشی که در او طمع برده و به هنگام خواستگاری از او جواب "رد" شنیده و کینه‌ی "مراد" را به دل گرفته، همین "دشتی‌زاده" و از کارمندان شرکت نفت است (۱۳۲) و لابد یکی از وظایفش، جلوگیری از ورود افراد غیر کارمند و کارگر مانند "مراد" به مجتمع مسکونی "کارمندان" است و دلی پرخون از "مراد" دارد که پیوندی عاشقانه با "مهین داوری" یافته و ناگزیر، تاوان بر "مراد" نهاده است و چنان که گفتیم، گردن‌افرازی کرده و تمام امیدش به همان "گرز"ی بوده که پیوسته در دست می‌داشته و دیگران را به آن، بیم می‌داده است. "مراد" هم به این دلیل که "کارگر" است و حق ندارد وارد "مجتمع مسکونی کارمندان" شود، بسیار محتاطانه رفتار می‌کند تا به "حراست" بهانه ندهد، هم این که اصرار دارد تا پیش از ازدواج با "خانم داوری" کسی از این راز، آگاه نشود و

محبوبش به "ناپرهیزی" متهم و منسوب نگردد. رفتار "مراد" با "دشتی‌زاده" البته از جنس "رفتار قهرمانانه" نیست؛ بلکه بیشتر دفاع از خویش و مصداق "صیانت ذات" و ایستادگی در برابر هر گونه زورگویی و لازمه‌ی کرامت انسانی است. "مراد" – که میان دو حکم "ضرورت وجود قهرمان" برای جامعه یا "بی‌نیازی از آن" تردید داشت و تلویحاً از رویکرد و تلقی "آندره‌آ"ی رمانتیک دفاع می‌کرد – اکنون به جرم آسیب رساندن به مهاجم، در بازداشت است و نمایش‌نامه‌ی "برشت" را هم در همان بازداشتگاه می‌خوانَد. با این همه، اینک او مصداق راستین "قهرمان" است و با آن که ده روز مرارت بازداشت می‌چشد، در نهایت تبرئه و آزاد می‌شود (۱۶۳). این حکم "گالیله" – که بدبخت جامعه‌ای که به قهرمان نیاز دارد – یک فکر فلسفی است و هنگامی صادق است که نهادهای حقوقی و جامعه‌ی مدنی چنان در ساختار اجتماعی نیرومند باشند که برای احقاق حق یا استیفای حقوق، به کنش فردی خشونت طلبانه و قهرمانانه نیاز نباشد. من میان نظر و عمل "گالیله" از یک سو و نیز میان ارزیابی شتاب‌زده‌ی "مراد" و رفتار فردی و عملی او "تضاد" و "ناهمسازی" می‌بینم. با حذف قهرمان از حیات

اجتماعی کنونی، بخشی چشمگیر از تاریخ مبارزاتی و آزادی‌خواهی ما مورد تردید قرار می‌گیرد و از درون، تهی می‌شود. ما به قهرمانان تاریخی و آزادی‌خواهمان، می‌بالیم.

دومین مصداق "تنش"را در موضع‌گیری "مراد" به‌ویژه "برادران غیور" و "حراستی"ها می‌بینیم که چگونه از تهدیدهای زبانی و عملی آنان بیمناک نیست و می‌کوشد در رفتن یا بهتر بگویم گریز "مهین" به "اهواز" و عقدِ شتابان و پنهانی در یک محضر، او را از آسیب برادران ایمن دارد؛ رفتاری حماسی که متأسفانه به کشته شدن "مهین" در یک تصادف می‌انجامد:

"بعد از رفتن مهین به اهواز، برادرهایش آمده بودند به پرس‌و جو در باره‌ی او. حتی به گوشش رسیده بود که حرف تطمیع او در میان است؛ پولی به او بدهند تا بی‌خیال شود. وقتی مطمئن شدند پول کاری از پیش نمی‌برد، رفتند سراغ شهبازی، رئیس سابق مهین، که شاید او دست به کار شود و با زور، تهدید و ترساندن مراد هم که شده او را از فکر عشق و عاشقی بیرون بیاورد. هر دو دست از پا درازتر برگشتند. شهبازی گفت هر دو نفر بزرگ و عاقلند. من که نمی‌توانم

برای آن‌ها تصمیم بگیرند. برادرها گفتند راهی پیدا می‌کنیم تا جلو این آبروریزی را بگیریم. حتماً در اهواز هم دست‌بردار نیستند" (۲۲۶).

آن که به خطا "رفیق هدایت" نام گرفته، با "صادق هدایت" بی‌دست و پا، منفعل، گوشه‌گیر و معروض سرنوشت و جامعه و وضعیت و مغلوب و "زن‌گریز" و "غریزه‌ستیز" با "ذهنیت خودکشی" عملاً چندان همانندی ندارد. اصلاً میان ذهن و عین "هدایت" و "مراد" هیچ گونه شباهتی نیست و من باز تأکید می‌کنم که برجسته‌ترین نمود "مغلطه‌ی نیت" در این رمان، ناهمخوانی عنوان "رفیق هدایت" با منش و کنش "مراد داوودی" است. آنچه این"مغلطه‌ی نیت" را به وجود آورده، بازیاد پیوسته‌ی آثار هدایت و برخی رفتارهای همانند در رمان "کشوری" نیست، تأمل روی آثاری است که هر گاه به دیدار "مهین داوری" می‌رود، به او هدیه می‌کند. آثاری مانند "سایه و روشن" (۹۳). در همان نخستین دیدارِ "مراد" با "مهین" دو نکته کاملاً آشکار می‌شود: نخست، این که وقتی "مهین" از او می‌پرسد: چرا به شما می‌گن رفیق هدایت" پاسخ می‌دهد:

"نه رفیقش نیستم. کارهای هدایت و خودش رو دوست دارم. به همی علت به من می‌گن رفیق هدایت. نوزده سالم بود که برا دیدن هدایت رفتم تهران. چند دفه جلو کافه فردوس ایستادم که فقط ببینمش. یه دفه هم تو کتاب‌فروشی دیدمش. کتاب بوف کور رو برام امضا کرد." (٤٦).

آنچه از این دیدار و گفت و شنودها می‌شود دریافت، این است که "مراد" بر "هدایت" و آثارش دل نهاده اما افزون بر این، "مهین" نه تنها با فکر خودکشی در آثار "هدایت" موافق نیست، بلکه وقتی "مراد" از او می‌پرسد: "شما هم هدایت رو دوست دارین؟" می‌گوید: "تا حدودی؛ نه مثل شما" (همان). آنچه نشان می‌دهد "مراد" نه تنها با ذهنیت مرگ‌اندیشی "هدایت" مخالف است، بلکه در عمل نیز "عشق" را بر "مرگ" برمی‌گزیند، مضمون داستان "زنده به گور" در مجموعه داستانی کوتاه به همین نام است. "هدایت" در این داستان از خاطره‌ای به هنگام زنده‌گی خود در "پاریس" حکایت می‌کند که با دختری زیبا و جوان و مهربان آشنا می‌شود و در سالن سینما از او بوسه‌ها می‌رباید و روز آخری که از او جدا می‌شود، قرار می‌گذارد روزی برای دیدارش به اتاق او برود. دقت کنیم که گذر از قبرستان، چگونه می‌تواند "شور مرگ" را بر "شور زندگی" او چیره کند و از خیر دیدن این دختر به خانه‌ی خود بگذرد:

"خانه‌ی او نزدیک قبرستان "مون پارناس" بود. همان روز رفتم او را با خود بیاورم. . . نمی‌دانستم چه شد که پشیمان شدم. یک قوه‌ای مرا بازداشت. نه، نخواستم دیگر او را ببینم. می‌خواستم همه‌ی دلبستگی‌های خودم را از زندگی بُبرم. بی اختیار رفتم در قبرستان. . . من آهسته قدم می‌زدم. به سنگ قبرها، صلیب‌هایی که بالای آن‌ها گذاشته بودند، خیره نگاه می‌کردم. اسم برخی از مرده‌ها را می‌خواندم. افسوس می‌خوردم چرا به جای آن‌ها نیستم. با خودم فکر می‌کردم: این‌ها چه قدر خوشبخت بوده اند! هیچ وقت یک احساس حسادتی به این اندازه در من پیدا نشده بود. به نظرم می‌آمد که مرگ، یک خوشبختی و یک نعمتی است که به آسانی به کسی نمی‌دهند. دختره به کلی از یادم رفته بود؛ مثل این که مرده‌ها به من نزدیک‌تر از زندگان هستند. زبان آن‌ها را بهتر می‌فهمیدم. برگشتم. نه، دیگر نمی‌خواستم آن دختره را ببینم. می‌خواستم از همه چیز و از همه کار کناره بگیرم. می‌خواستم ناامید بشوم و بمیرم" (هدایت، ۱۳۵۶، ۱۲-۱۱، تأکیدها از من است).

و اینک این صحنه را با صحنه‌ی دیگری مقایسه کنیم که در آن، قرار است "مراد" کتابی از "هدایت" را به نام "سایه و روشن" – که در خانه دارد – با "دیوان غزلیات حافظ" کادوپیچ

کرده برای "مهین" ببرد و تشویش درونی حاصل از گذشت ساعات و دقایق با تصور لحظات وصال، او را از خود، بی‌خود کرده؛ به مصداق "وعده‌ی وصل چون شود نزدیک / آتش شوق تیزتر گردد". انتخاب "غزلیات حافظ" و کادوپیچ کردن بسته‌ی کتاب و دقیقه‌شماری برای فرارسیدن ساعت دیدار، هیچ‌گونه همانندی با رفتار "هدایتِ" مرگ‌اندیش در قبال دخترک منتظر دیدار ندارد:

"قاسمی، کتاب‌های کیلویی روی حصیر جلو قُماره [= پیشخوان] می‌چید. . . رباعیات خیام را نداشت، اما غزلیات حافظ را داشت، با جلد اعلی. مراد، یک برگ کاغذ سرخ‌رنگ هم خرید تا کتاب را کادو پیچ کند. . . حالا خودش هر چند دقیقه سرک می‌کشید و به پاکت نگاه می‌کرد تا مطمئن شود سرِ جایش است. مدام چشمش به عقربه‌ی کُند دقیقه‌شمار می‌افتاد که انگار با او لج کرده باشد؛ کندتر از همیشه پیش می‌رفت و جان به سر می‌شد تا ساعت پنج برسد" (۹۳).

- کنایه: (Irony): واقع، این است که تعریف دقیق این آرایه‌ی معنوی، آسان نیست و نویسندگان واژه‌نامه‌های ادبی، تعریفی یکسان از آن به خواننده نمی‌دهند، جز این

که ویژگی‌هایی از آن را به پندار خود بر دیگر تعریفات برمی‌گزینند. "آیرونی" را گاه با "تعریض" به عنوان یکی از گونه‌های "کنایه" یکی دانسته‌اند؛ یعنی آنچه بگویند اما چیزی دیگر از آن اراده کنند. "آبرامز" (Abrams) می‌گوید این اصطلاح از ریشه‌ی یونانی "iron" گرفته شده که به معنی "ریاکار" (dissembler) است و در کمدی‌های یونانی، به فردی گفته می‌شود که از نظر هوشی خود را از آنچه هست، کمتر می‌گیرد و در همان حال بر لافزن نادان غلبه می‌کند. با این همه، امروز در نقد ادبی نو، جزئی از همان "ریاکاری" یعنی "پنهان داشتن نیت اصلی" گوینده هست و غرض از به کار بردن آن، تأثیر بیشتر بلاغی است" (آبرامز، ۱۹۹۲، ۹۷). "آیرونی" شیوه‌ای بلاغی است که در آن گوینده ایده‌ای را در ظاهر بیان می‌کند، اما می‌خواهد پیامی متضاد با آن را القا کند. "کییرکگور" (Kierkegaard) وضعیت آیرونی‌پرداز را چنین توصیف می‌کند که او "مستِ... بی‌کرانگیِ امکان‌ها" می‌شود (۱۹۶۵، ۲۷۹). این امکان‌ها به فرد اجازه می‌دهند تا موقعیت را از زوایای دیدِ متفاوت بنگرد و بدین‌سان، چشم‌اندازی عمیق‌تر نسبت

به مسأله بیابد. از آنجا که این دیدگاهِ جایگزین به‌صراحت از زبان گوینده بیان نمی‌شود، مخاطب باید خود آن را کشف کند و همین لحظه‌ی درونیِ کشف، شنونده را به تأمل وامی‌دارد.

اما آنچه از آن به "آیرونی" تعبیر می‌کنیم، خود دو گونه است: نخست، "کنایه‌ی لفظی" ((Verbal Irony وقتی است که غرض طعنه‌آمیز و کنایی، از رهگذر الفاظی بیان می‌شود که دریافت آن ساده‌تر است و پی‌بردن معنای پنهانی سخن ازمعنای ظاهری به درنگی زیاد نیاز ندارد؛ مانند وقتی یکی از شخصیت‌های شرور و منفی رمان به نام "اسدی" از کارگزاران "حراست" در "مجتمع مسکونی کارمندان" به "مراد" متلک یا ریشخندی می‌گوید که از آگاهی او به روابط پنهان "مراد" با "مهین داوری" حکایت می‌کند. "مراد" مطابق آیین‌نامه‌های شرکت نفت و به عنوان "کارگر" حق ندارد به "مجتمع مسکونی کارمندان" وارد شود. "اسدی" وقتی "مراد" را می‌بیند که به دلیل کمردرد، اندکی خمیده راه می‌رود،

خطاب به او می‌گوید:

"زیاد سرویس می‌دی به خانم داوری؟ یه خورده به خودت رحم کن. . . به جز خودت، اهل "میان‌کوه" همه می‌دونن" (۹۵).

یک نمونه‌ی دیگر "کنایه‌ی لفظی" گفته‌ی "آقای سعیدی" است. چنان که گفتیم "اسدی" از جمله شخصیت‌های منفی و شرور رمان است. یک بار مزاحم همسرِ آقای "سعیدی" کارمند شرکت نفت شده و "سعیدی" شکایت کرده، "اسدی" برای رفع و رجوع رسوایی‌ای که به بار آورده، خود شخصاً پیش "سعیدی" رفته تا با بوسیدن دست او، عذرخواهی کند و به قضیه خاتمه دهد اما "سعیدی" به "اسدی" گفته:

"باید تخمام رو ببوسی تا ببخشمت." بعد عده‌ای پادرمیانی کرده‌ن تا به بوسیدن دست رضایت داد. اینا که تو کار مردم فضولی می‌کنن، اِنگی به دِنگشونه. خودشونو نمی‌بینن" (۱۰۴-۱۰۵).

اما گاه "کنایه" جنبه‌ای نمایشی (Dramatic Irony) دارد؛ یعنی معنای پوشیده‌ی "کنایه" از رهگذر "رفتار" مضحک شخصیت نادان دانسته می‌شود. در این حال، خواننده یا بیننده خود باید به معنای کنایی رفتار شخصیت نادان پی‌ببرد و به گفته‌ی "آبرامز" موقعیتی در روایت پیش می‌آید که در آن،

خواننده در دانش نویسنده در مورد جهل شخصیت، انباز می‌شود" (آبرامز، ۹۹). یک نمونه‌ی گویایش، رفتاری است که با "سیّد مارون" رفته است. او هم از شخصیت‌های شرور و منفی رمان است که پیوسته برای دیگران، دردسر ایجاد می‌کند. در صحنه‌ای "امیر شفقت" از شخصیت‌های مثبت و نیک رمان او را می‌بیند که:

"لکه‌های سرخی، سر و صورت سید مارو ن را پوشانده بود . امیرشفقت گفت: بگم‌جان، سر و صورت سید مارون رو با زمین صیفی کاری عوضی گرفته." همه قاه‌قاه خندیدند. . . بگم‌جان نزدیک که شد، سید مارون با عجله راه افتاد. در خانه‌اش را باز کرد. تا بگم‌جان زنبیل به دست رسید، سید مارون رفت توی حیاط و در را بست. بگم‌جان گفت:

"ئی بی‌آبرو چند روزه من رو – که تو راه بازار می‌بینه – می‌گه: شوهر خدابیامرزت، رحمت خدا رفته و تو سرپرست می‌خوای. امروز گفت: منظورم اینه که صیغه‌ت بکنم. چنان غیظی گرفتم که هندوانه رو از تو زنبیل درآوردم زدم به سرش." امیر شفقت گفت: "دستت درد نکنه!" (۱۱۱–۱۱۰).

نمونه‌ای دیگر از "کنایه‌ی دراماتیک" وقتی است که "ناصر" نامی پسرک خود را بر اثر بیماری "سرخک" از دست داده اما پدر، خدا را مسؤول مرگ او می‌داند. پس تفنگ به دست گرفته پیوسته به طرف آسمان و لابد "خدا" شلیک می‌کند:

"ناصر تفنگ‌به‌دست، تیر دیگری رو به آسمان شلیک کرد. صدای انفجار باروت، او را تکان داد. امیر شفقت، جلو رفت و تفنگ را به زور از دست ناصر درآورد و گفت: چه می‌کنی ئی وقت شب؟ زَهره‌مون رو بردی. نمی‌گی زنی، مردی قلبش ضعیفه و بچه‌ها می‌ترسن؟ ناصر گفت: "پسرم رو ازم گرفت."

"پسرت رو سرخک کشت، نه خدا." بعد تفنگ‌به‌دست جلو رفت و پیشانی ناصر را بوسید و گفت: "ئی تفنگ تا فردا پسین دستمه. فردا شب، تحویلت می‌دم" (۸۶).

- لاف‌زنی و خودستایی (Vaunting): غرض از این اصطلاح به عنوان یک "نوع ادبی" (ژانر) معرفی کسان رمان به گونه‌ای غیرمستقیم، نمایشی و در همان حال هنری است که نویسنده به زبانی طعن‌آمیز شخصیت‌های رمان خود را معرفی می‌کند و رشته‌ی کلام و ابتکار توصیف آنان را از زبان و به خودشان واگذار می‌کند و خود از میانه برمی‌خیزد. "واژه‌نامه‌ی انگلیسی کولینز"

(*Collins English Dictionary*) می‌نویسد:

"vaunting" مأخوذ از واژه‌ی "vànitàre" لاتین متأخر و مشتق از vànus لاتین به معنی "خودستا" و "لافزن" و "vaunity" صورت اسمی آن به معنی "خودپسندی" و مترادف "boast" به معنی به خود بالیدن است (کولینز، ۲۰۰۳).

نویسنده نیکوتر می‌بیند که معرفی شخصیت‌های رمان خود را به سبک "رمان مدرن" به خودشان وانهد و "منِ درونی" خود را در هیأت "مراد" در کنار لافزن گزاف‌گوی نهد و با طرح پرسش‌هایی مانند کسی که آگاهانه "تجاهل العارف" می‌کند، منش تباه شخصیت منفی را معرفی کند. "مراد" همیشه برای دیدن "مهین داوودی" – که در واحدهای کارمندی سکونت دارد – با مشکلی دست و پنجه باید نرم کند و به تعبیری باید از "هفت خان" بگذرد. یکی از این عتیقه‌ها "آقای غلامی" و از کارمندان شرکت نفت است که شبانه بی آن که بتواند خوب "مراد" را ببیند، او را دنبال می‌کند تا شناسایی کند. "مراد" در گفت و شنودی کوتاه درمی‌یابد که این مأمور هم از جمله خواستاران "مهین" بوده و مانند برخی دیگر از خام‌طمعان

دام نهاده و سرِ حُقه باز کرده است اما چون به مقصود نرسیده، در پوستین "مهین" و "محبّ صادق" وی "مراد" افتاده است. تصویری که نویسنده از این تیپ روان‌شناختی ترسیم کرده، یکی از زیباترین صحنه‌های کمیک و مطایبه‌آمیز رمان است. من خود چون نویسنده از میانه برمی‌خیزم و پاره‌ای را عیناً و کوتاه می‌آورم تا خواننده خود به تعبیر "رولان بارت" (R. Barthes) در "لذت متن" انباز شود. "غلامی" مست است و پریشان‌گویی می‌کند و "مراد" سخت هوشیار است و همه چیز را از زیر زبانش بیرون می‌کشد و مرا به یاد مناظره‌ی "مست و هوشیار" ("محتسب، مستی به ره دید و گریبانش گرفت") سروده‌ی "پروین اعتصامی" می‌اندازد:

"خیلی خوردین آقای غلامی! بهتر نیس برین خونه؟

"خودم می‌دونم چه کار . . . کنم. . . . وایس! . . . تو این پسره‌ی بی‌سر و پا رو می‌شناسی؟ همین که بهش می‌گن رفیق هدایت؟ مرادگفت: "بله، تو میان‌کوه همه می‌شناسنش".

"منم چند بار دیدمش. علاف بی‌سر و پا! خنده‌دار نیس؟ من . . . کارمند گرید دوازده. . . دارای شغل و کار و آینده‌ی خوب، دارای . . . موقعیتِ به این خوبی. . . از این آدم ناچیز شکست بخورم. . . چرا؟ برای خانمی که عقلش رو از

دست . . . داده. درست می‌گن زنا یه . . . دنده‌شون کمه. نیچه می‌گفت: سراغ زن‌ها می‌ری . . . شلاق ببر!" می‌پرسی چرا؟ به من، نه گفت، به خاطر این آدم دوزاری."

"مراد ازدوزاری گفتن غلامی بدش آمد. گفت: "کفش‌هاش بیست تومن می‌ارزه. شلوارش دست‌کم شصت تومن. پیرهنش هم پونزده حساب کنیم. به جوراب و زیرپیرهن و شورتش هم کاری نداریم. همینا، بیست و شصت، هشتاد و پونزده، می‌شه نود و پنج تومن. په دوزاری نیس. خودش هم که خیلی بیشتر از اینا می‌ارزه و الاّ بهش نمی‌گفتن رفیقِ هدایت."

"ببینم، اسم تو چیه؟"

"بادوم زمینی."

" چی؟ تووهم دیوونه ای؟ جیب‌بُر نباشی. دزد نیستی" اسمت چیه؟"

"منقل."

مراد صدای افتادن غلامی را شنید. آرام جلو رفت؛ دست غلامی را توی تاریکی پیدا کرد. گرفت و بلندش کرد.

غلامی با خودش حرف می‌زد: "من خواستگارش بودم. همه‌ی همکارا گفتن: برو جلو عاشق! کی بهتر از تو؟ تلفن را برداشتم و گفتم می‌خوام بیام خواستگاری. . . تیر خلاص رو به من زد. نه گذاشت و نه برداشت، گفت: نیا! گفتم چرا؟ . . . گفت: من کسی رو دوست دارم و قراره با هم ازدواج کنیم. . . تیر می‌زدیم، خونم درنمی‌تومد. خُرد شدم. اما نه، نمی‌ذارم. روز بعد که رفتم اداره، از خجالت مُردم و زنده شدم. به یکی از همکارا گفتم: می‌دونی عاشقِ کیه؟ گفت: این پسره‌ی خُل و چل! رفیق هدایت! . . . مگه می‌ذارم؟" (۲۰۰-۲۰۱).

- این تفاخرنامه، به "طنز" (Satire) بسیار نزدیک است جز آن که بار و ارزش اجتماعی آن بسیار اندک و جنبه‌ی فردی آن، بیشتر است؛
- آن که قرار است نگهبانی دهد، خود مست و از خو د بی‌خودشده است؛ به گونه‌ای که در چاله‌ای می‌افتد؛
- پیوسته خود را می‌ستاید و بی آن که مخاطب و رقیب عشقی خود را بشناسد، او را سخت می‌نکوهد؛
- در حالی که به خواستگاری زنی رفته که به جمال و کمال، خواستارانی بسیار دارد، او را سخت تحقیر می‌کند

و از "نیچه" نقل قول می‌آورد که به سراغ زن اگر می‌روید، شلاقی با خود ببرید و خواننده نیک درمی‌یابد که این داوری، از سرِ خشم و به دلیل "نه" گفتن "مهین" بوده است؛

- تعبیر "یک دنده‌اش کم است" خطا است و این گزین‌گویه، مرد را سَزا است، زیرا مطابق اسطوره‌های سامی (یهودی – اسلامی)، خداوند "زن" را از "پهلوی چپ" حضرت "آدم" آفرید و در "تورات" (سِفر پیدایش: باب ۲، ۲۳-۲۲) آمده است که: "آن‌گاه خداوند آدم را به خواب عمیقی فروبرد و یکی از دنده‌هایش را برداشت و جای آن را با گوشت پُر کرد و از آن دنده، زنی سرشت و پیش آدم آورد." تعبیر طعنه‌آمیز فلان "یک تخته‌اش کم است" از این اسطوره برآمده است. در "قصص الانبیاء" آمده است: "آدم دلتنگ شد؛ خوابی نیامد و دیده‌ی آدم بگرفت: نه خفته‌ی تمام بود، نه بیداری تمام. جبرئیل بیامد و یک استخوان از پهلوی چپ آدم برکشید. پس "حَوّا" را از آن استخوان بیافرید. . . و هر ملاحتی و نیکویی‌ای که در زنان خواست بود، جمله به حوّا داد و زیرکی و مستوری در

دل حوّا نهاد و مهر و شفقت حوّا در دل آدم نهاد." (قصص‌الانبیاء، ۱۳٦۲، ۱۷).

- "غلامی" سخت گول و گیج است. از نیّت خواستگاری خود از "خانم داوری" به همکاران خود می‌گوید و رندان برای آن که بر سفاهتش بخندند، اورا برمی‌انگیزند که کی از تو شایسته‌تر؟ این "کانا" و نادانِ برانگیخته به او تلفن می‌زند و جواب "نه" می‌شنود و بر فضیحت‌کاری خود بیمناک و رسوای خاص و عام می‌شود؛
- "مراد" سخت سنجیده سخن می‌گوید و نسبت "دوزاری" (آن‌که تنها به دو ریال می‌ارزد) را با برشمردن تنها ارزش لباس‌هایش بی‌اثر و خنثی می‌سازد و برعکس، صِرف معروف شدن "مراد" را به "رفیقِ هدایت" مایه‌ی مباهات او می‌داند؛
- این مناظره به اعتبار زبان‌شناختی، سخت ارزشمند است و با "تلمیح" (اشاره به سخن "نیچه" و "اساطیر" یهودی و اسلامی و "هدایت") و تعبیرات عامیانه و متداول، بر بار و غَنای معنایی رمان می‌افزاید.
- استعاره (Metaphor): این آرایه‌ی معنایی با واژه‌ی "عاریه" همریشه است و تلویحاً به این معنی است که

زیرساخت خود را از آرایه‌ی "تشبیه" به عاریه گرفته است. وقتی "رودکی" در وصف "مِی" می‌سراید: "بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی" واژه‌ی "می" اصطلاحاً "مشبَّه" (Tenor) نامیده می‌شود، زیرا قرار است به چیزی بهتر از خود مانند شود که "یاقوت" است و به آن "مشبّه‌به" (Vehicle) میگویند. "مشبه‌به" باید "اقوی" (نیرومندتر، رساتر") "اعرَف" (شناخته‌تر) و "اَجلی" (روشن‌تر) از "مشبّه" خود باشد و نیروی تخیل مخاطب را برانگیزد. "یاقوت" هم سرخ‌رنگ است، هم گران‌بها و زینت‌بخش و باشکوه و گونه‌ای تشخص طبقاتی و اجتماعی را هم با خود همراه دارد. اما آنچه میان هر دو طرف تشبیه مشترک است، "وجه شَبَه" (Pseudo-face) نامیده می‌شود که آمیزه‌ای از سرخی، حس خوش‌آیندی و رغبت‌انگیزی و روان‌بودن "می" و "یاقوت مذاب" است. واژه‌ی "پنداری" همان "حرف تشبیه" است که به صورت "فعل" به کار رفته و تأثیرش به مراتب بیش از حروفی مانند "چون" و "همانند" است. در "استعاره" از چهار عنصر "تشبیه" معمولاً دو یا سه عنصر حذف می‌شود و تنها "مشبه‌به" باقی می‌ماند. وقتی "جامی" می‌سراید: "ریزم ز مژه

کوکب بی ماهِ رخت شب‌ها" واژه‌ی "کوکب" استعاره از "اشک" است. آنچه نشان می‌دهد "کوکب" به معنی لغوی آن (ستاره) به کار نرفته و استعاره است، این است که هیچ‌گاه از مژگان "ستاره" نمی‌بارد. واژگانی چون "مژه" و "ریزم" را "قرینه‌ی صارفه" می‌گویند، زیرا این دو واژه، ذهن را "منصرف" می‌کنند از این که تصور کنیم "کوکب" به معنی واقعی خود به کار رفته است. ارزش "استعاره" در قیاس با "تشبیه" در این است که نخست، بیان مقصود، بسیار فشرده و کوتاه می‌شود. دوم، ذهن مخاطب را برمی‌انگیزد تا به معنای مجازی "کوکب" پی ببرد و همین "درنگ" فکری، خود غایت آرایه‌ی "استعاره" است؛ یعنی گونه‌ای "دشوار سازی" در مصراع پدید می‌کند که درکش، به کوشش ذهنی مخاطب نیاز دارد. افزون بر این – همان گونه که "کریس بالدیک" (Ch. Baldick) در "واژه‌نامه‌ی ادبی آکسفورد" می‌نویسد، در تشبیه سخن چنان گفته می‌شود که گویی "مشبه" و "مشبه‌به" دو چیز کاملاً متفاوت هستند و میان آن دو "مقایسه"ای به میان آمده تا درک سخن، آسان‌تر شود؛ در حالی که در "استعاره" ادعا می‌شود هر دو طرف تشبیه، یک پدیده بیشتر نیستند و

"شباهت" تنها "به عنوان یک هویت خیالی فرض می‌شود." (بالدیک، ۲۰۱۵). ارزش دیگر "استعاره" در این است که به نوشته‌ی "لارنس پِرین" (L. Perrine) بر شمار واژگان و تعبیرات ادبی و دلالت‌های معنایی موجود در گنجینه‌ی زبان می‌افزاید و زبان ادبی را بیش از پیش غنی‌تر و سرشارتر می‌سازد" (پرین، ۱۹۷٤، ٦۱۰).

نخستین "استعاره" در رمان "سایه" است. بهتر است نخست، به متن بازگردیم تا ببینیم "متن" خود به خواننده چه می‌گوید و سپس، ما خوانندگان چه برداشتی ممکن است از آن داشته باشیم. "مراد" به آستان جانان راه یافته و از "مهین داوری" یک شیشه ادوکلن به عنوان هدیه دریافت کرده و می‌خواهد آن را در چمدان بگذارد که چشمش به دفتری می‌افتد:

"ادکلن را گذاشت کنار دفتر صد برگی که رمان "دیوار" را در آن، نوشته بود. دفتر را باز کرد. چشمش به کلمه‌ی "دیوار" نام رمان افتاد. بعد نگاهش پایین سُرید و روی کلمه‌ی "سایه" ماند؛ کلمه‌ای که جای نام نویسنده نشسته و

اسم مستعار او بود. به حرف "اسحاق" فکر کرد که گفت: "ما آدما مثل سایه می‌آیم و مثل سایه می‌ریم. زندگی و آینده‌ی ما بیشتر به جای خودمون، دست دیگرونه" (۸۳).

تا همین‌جا، چند نکته هست: نام نخستین رمان "مراد" – که در یک دفتر صد برگی نوشته شده – "دیوار" نام دارد. نام مستعاری را هم که شخصیت اول رمان برای خود برگزیده، "سایه" است. از نظر "اسحاق" – که دوست نزدیک راوی بوده و ذهنیتی فلسفی داشته و برای خواندن "فلسفه" به "دانشگاه تهران" رفته است – "سایه" استعاره‌ای از "ناپایداری" و "اجبار" است. وقتی آدمی در روی زمین و در پرتو نور خورشید (یا "ماه" یا هر منبع نور دیگر) حرکت می‌کند "سایه"ای دارد که "تابع" او است و بسته به این که منبع نور پیش یا پسِ آدمی باشد، تغییر مکان می‌دهد و به بیان دیگر، "سایه" استعاره از آدمی است که زیر تأثیر محیط اجتماعی خود، چندان "اختیار"ی از خود ندارد و مانند "سایه" بسته به وضعیت منبع نور، جایش را تغییرمی‌دهد. برداشت "اسحاق" هم – که در رمان پیوسته از او "گزین‌گویه" یا "کلمات قصار فلسفی" نقل می‌شود – همین است.

اما "دیوار" به عنوان نام رمان هم خود یک "استعاره" است. "دیوار" در ساده‌ترین معنای استعاری‌اش، "مانع" و "بازدارنده" و یک "نیروی پیش‌گیرنده" است. چرا "مراد" به عنوان نویسنده، این نام را برای رمان خود برگزیده است؟ آیا ناخواسته نمی‌خواهد از "موانع"ی با خواننده بگوید که بر سر راه او برای رسیدن به مقصود (مانند ازدواج با "خانم داوری") هست؟ در سراسر رمان – هر گاه "مراد" با یک "مانع" برای نزدیک شدن به خانه‌ی کارمندی و دیدار او روبه‌رو می‌شود – جمله‌هایی تکراری می‌خوانیم که در سراسر رمان مانند ترجیع‌بندی تکرار می‌شود: "چقدر سخته عاشق شدن تو ئی مملکت" (۷۹). وقتی "اسحاق" از "سایه" به عنوان پدیده‌ای "ناپایدار" و "تابع" تعبیر می‌کند، "مراد" در

مقام معارضه می‌گوید: "حالا دیگه سایه نیستم. مهین رو دارم" (۸۳). با این همه – همان گونه که خواننده در پایان رمان درمی‌یابد – با آن که دل بردن به نزد "مهین" مایه‌ی زیبایی و منبع انرژی روانی عاشق می‌شود، نیروهای تباه و کوری که ما بر آنان اختیاری نداریم، وضعیتی به وجود می‌آورند که در آن "مهین" کشته می‌شود (۲٤۸) و همه‌ی معادلات و پیش‌بینی‌های "مراد" نقش بر آب می‌شود. پس آنچه "اسحاق" می‌گفته،

بی‌سببی نبوده است و ما بیش از آنچه خود اراده کنیم، "بازیچه"ی وضعیت حاکم بر خویش هستیم. از این گذشته، امضای "مراد" هم به عنوان نویسنده، شکلی نزدیک به "جغد" دارد:

"صاحب امضا شدن، نیم ساعتی از وقتش را گرفت. اول به فکر "بوف کور" افتاد و سعی کرد امضایی شبیه جغد در بیاورد. یک برگ پشت و رو امضا کرد تا بالاخره به نتیجه‌ی دلخواه رسید؛ دایره‌ای بزرگ، دو دایره‌ی کوچکتر به جای دو چشم، خطی که با کمی انحنا افقی می‌رفت؛ خم می‌شد پایین، برمی‌گشت و در نیمه‌راه می‌ماند. خوب به امضا نگاه کرد و از خیرش گذشت؛ توی ذوق می‌زد. بعد سعی کرد با کلمه‌ی "سایه" امضایی درست کند. سایه، اسم مستعارش بود. آن را با توجه به شروع "بوف کور" انتخاب کرده بود. آن قدر با کلمه‌ی سایه وررفت تا امضایی شد که پسندید" (۲۵-۲٤).

دقت کنیم که "مراد" در آغاز و میانه‌های رمان، به شدت زیر تأثیر "هدایت" و "بوف کور" او است. حتی در دوره‌ی نوآموزی وقتی هم کلاس ششم ابتدایی است، انشایی می‌نویسد که آموزگارش "آقای حیدری" را زیر تأثیر نوشته‌ی خود قرار

می‌دهد و آموزگار پس از این که مطمئن می‌شود نوشته‌ی خودِ او است و از دیگری در نوشتن، کمک نگرفته است، او را تحسین کرده، اظهار امیدواری می‌کند که در آینده "صادق هدایت دوم" ایران شود:

"آفرین! تو هدایت دوم می‌شی." اولین بار بود که اسم هدایت را می‌شنید" (۱۵).

البته "جغد" استعاره نیست؛ نماد است، زیرا "استعاره" زیرساختی تشبیهی دارد و واژه، یک معنی بیش ندارد؛ در حالی که "نماد" می‌تواند معانی متعدد و گوناگونی داشته باشد. با این همه، جمع میان "هدایت"، "بوف کور"، "سایه" و "جغد" به اصطلاح آرایه‌ی معنایی "تناسب" یا "مراعات نظیر" (Congeries)ی را فراهم می‌آورد که به اعتبار "انسجام معنوی" (Coherence) دلالتگر است و در جای خود، به آن خواهیم پرداخت. اما – هم‌چنان که راوی خود اعتراف می‌کند – او این تعبیرات را در رمان خود، از دولت "هدایت" دارد. با آن که ارجاع به متن یا مرجعی بیرون از خود "متن" یا "فرامتن" (Metatext) به خوانش "نقد نو" مربوط نمی‌شود، برای

توضیح جزئی‌تر به این رمان کوتاه اشاره کرده، شواهدی می‌آوریم. "هدایت" نیز وانمود می‌کند، آنچه می‌نویسد، تنها راهی برای معرفی خود به "سایه"اش است:

"اگر حالا تصمیم گرفتم که بنویسم، فقط برای این است که خودم را به "سایه‌ام معرفی بکنم؛ سایه‌ای که روی دیوار خمیده و مثل این است که هرچه [را] می‌نویسم، با اشتهای هرچه تمامتر می‌بلعد. . . من فقط برای سایه‌ی خودم می‌نویسم که جلو چراغ به دیوار افتاد است. باید خودم را بهش معرفی کنم" (هدایت، ۱۳۴۳، ۱۲-۱۱).

"هدایت" در پایان رمان خود به پیوند میان "سایه" و "جغد" نیز اشاره کرده می‌گوید:

"سایه‌ی من خیلی پررنگتر و دقیقتر از جسم حقیقی من به دیوار افتاده بود.. . در این وقت، شبیه یک "جغد" شده بودم. . . شاید جغد هم مرضی دارد که مثل من فکر می‌کند. سایه‌ام به دیوار، درست شبیه جغد شده بود و با حالت خمیده، نوشته‌های مرا به‌دقت می‌خواند" (۱۶۹-۱۶۸).

"سایه" نیز استعاره‌ای از "روح" نویسنده‌ی رمان "دیوار" هم هست و "مراد" هرچه می‌کوشد تا رمانی بنویسد که به زندگی‌نامه‌ی خودش مانند نشود، درمی‌یابد که تلاشش به جایی

نرسیده و شخصیت‌های "دیوار"ش بازتابی از "روح" بی‌آرام خودِ او است و "خود" را نوشته و وقتی دیگر بار به سراغ رمانش "دیوار" می‌رود، متوجه این نکته می‌شود:

"جمله‌هایی را با پاک‌کن پاک کرد؛ تغییر داد یا جمله‌ی تازه‌ای نوشت. هر کاری می‌کرد، اثرِ خودش را در رمان کم یا کمرنگ‌تر کند، نمی‌شد. وقایعی که بر او رفته بود، از ده تا میانکوه و رفتن به تهران و ماجرای مهین و بعد ترک تحصیل و ازدواجش، در رمان آمده بود. . . او در لابه‌لای صفحات رمان، خودش را می‌دید" (۱۸۸).

دومین "استعاره" در رمان "رودخانه" است که یکی از سازه‌های "انسجام معنوی" در متن است و به کار تأویل و تفسیر رمان می‌آید. ماجرا از آن‌جا آغاز می‌شود که یک بار "مراد" دوستش "امیر شفقت" را می‌بیند که در مقام استهزا او را "خُل‌بازی" متهم و منسوب می‌کند:

" – آقا من هزار دفعه تو رود "مارون" شنو کردم. بعد تو می‌گی یه مرتبه بیشتر نمی‌شه شنو کرد! آدم عاقل که از ئی حرفا نمی‌زنه."

" – این رو هراکلیتوس گفته. هراکلیتوس، فیلسوف یونانیه و این که اون آبی که یه لحظه پیش توش بودی، لحظه‌ی بعد عوض می‌شه، منظورش اینه که اون آبی که یه لحظه پیش توش بودی، لحظه‌ی بعد عوض می‌شه."

" – رود مارون، همون رود و آب هم همون آبه. خدا به فریادت برسه! به‌کل عقلته دادی به باد." (۱۲-۱۱).

طبیعی است که جز نخبگان و فرهیختگان، معنی دقیق این نکته‌ی فلسفی را نفهمد. اما "هراکلیتوس" فیلسوف یونانی آغاز قرن ششم پیش از میلاد بر این باور بود که: "عالم – که از اصل آتش است – پیوسته در جنبش است وقرار و سکونی وجود ندارد. بنابراین، وجود و هستی معنی ندارد و آنچه معنی دارد، صَیرورت و گشتن است. همه چیز در حرکت و جنبش دایمی است. هیچ‌کس در رودخانه‌ای نمی‌تواند دو بار شنا کند زیرا هم آب عوض می‌شود، هم شخص شناگر" (دایره المعارف فارسی، ۱۳۷٤، ۳۲۵۷).

آنچه نویسنده و به تبع او "مراد" از این حکم کلی و اندیشه‌ورزی فلسفی اراده می‌کنند، ناپایداری همه چیز و کس است. تا می‌آییم حکمی کلی صادر کنیم، یا برای زندگی خود برنامه‌ریزی کنیم، مقتضیات اجتماعی، تاریخی و اراده‌هایی

فرازمینی، همه‌ی معادلات ما را به هم می‌زند. وقتی "اسحاق" به مراد می‌گوید، "سایه" از خود اختیاری ندارد و تابع کس و چیزی است که بقایش به او وابسته است، "مراد" ساده‌دلانه می‌گوید: "حالا دیگه سایه نیستم، "مهین" رو دارم" (۸۳). اما همان‌گونه که اشاره شد، آینده را به دقت نمی‌توان پیش‌بینی کرد و خواننده شاهد کشته شدن "مهین" در حالی می‌شود که دارد به دفتر ازدواج می‌رود. انبوهی از این قراین و اَمارات نشان می‌دهد که به راستی هیچ چیز و کس پایدار نیست و به قول "قطران تبریزی" در وصف زلزله‌ی تبریز "بود مُحال تو را داشتن امید محال / به جهانی که نباشد هگرز بر یک حال".

• نماد (Symbol): "کادِن" در تعریف "نماد" می‌نویسد: symbol از فعل یونانی symballein به معنی "مشارکت" و اسم آن symbolon به معنی "نشانه" است. نماد، شیء یا پدیده‌ای [اسم معنی] بی‌جان است که نماینده یا مظهر چیزی دیگر است. به نظر "کالریج" (Coleridge) "ویژگی نماد، شفافیتِ امرِ خاص (یعنی نوع) در وجودِ فرد" است". تفاوت نماد با نشانه‌ی تمثیلی (Allegorical) در این است که نماد وجودی واقعی دارد، حال آن‌که نشانه‌ی تمثیلی، قراردادی و

دلبخواهی است. گوی و عصای سلطنتی، نماد "پادشاهی و فرمانروایی" است؛ کبوتر، نماد "صلح"؛ شیر، نماد "قدرت و شجاعت" و صلیب، نماد "مسیحیت" و swastika (صلیب شکسته) نماد "آلمان نازی و فاشیسم" (کادن، ۱۹۹۹، ۸۸۵-۸۸٤).

نخستین و برجسته‌ترین "نماد" در رمان درخت "کُنار" است. در اساطیر، نام دیگرش "سِدرَهُالمُنتَهی" است و در آسمان هفتم قرار دارد و در "قرآن" (نجم، ۱۳) آمده است که چون پیامبر در شب معراج در آسمان هفتم به آن نگریست، آن را کنار "جنُّه المأوی" یافت. مرتبه‌ی این درخت قدسی چنان است که هیچ فرشته و جبرئیل از آن، نمی‌تواند گذشت اما پیامبر ما از آن برگذشته است. "روایت هست که برگ‌های آن درخت چنان است که هر برگی از آن می‌تواند امّتی را در زیر سایه‌ی خویش بگیرد. از پیغمبر نقل است که "بر هر برگی از آن درخت، فرشته‌ای دیدم ایستاده و خداوند را تسبیح می‌کند" (دایره المعارف فارسی، ج. ۱، ۱۲۷۸).

در برخی منابع دیگر به مراتب ارزشهای مادّی، پزشکی و قدسی آن اشاره شده ست: "کُنار در جنوب ایران، بیش از سایر درختان نواحی گرمسیری رشد می‌کند و از لحاظ اقتصادی،

ارزش زیادی دارد، زیرا هم محلی برای کندوسازی زنبور عسل است، هم میوه‌ی آن منبع درآمد محلی است. در طب سنتی، برگ کُنار علاوه بر شستن بدن (سِدر) برای درمان زخم‌ها و پاک کردن عفونت بدن و جلوگیری از ریزش مو مفید است. به نوشته‌ی "تحفه‌ی مؤمن" عصاره‌ی سدر در بیماری‌های پوستی، اثر گندزدایی دارد. حضور طولانی این درخت در اساطیر و ادبیات، نقش‌های مختلفی را به آن در فرهنگ عامه داده و سبب به وجود آمدن برخی باورها نظیر تقدس، جاودانگی، تناوری، بقا و دیر سالی، ریشه‌داری، باروری و زایش و نماد بلندی شده" (تسلیم جهرمی، ۱۴۰۰، ۱۴۸-۱۲۳).

با این همه، آنچه آمد، ناظر به معنای لغوی و اساطیری این درخت است. اما "کُنار" به عنوان نماد، تنها با توجه به "همبافت" (Context) آن در کلیت رمان "نماد" و رمزی از "شور زندگی" (Eros) و "خلاقیت" و "باروَری" است. خواننده هرگاه "مراد" را در حال خواندن، نوشتن و تأمل می‌یابد، او را در زیر این درخت نشسته می‌بیند:

"رمان را کنار گذاشت. اما هر وقت به سوژه‌ای فکر می‌کرد، خودش می‌افتاد وسط. یک روز که کلافه زیر درخت کُنار نشسته بود، به این نتیجه رسید که تنها وقتی می‌نویسد و می‌خواند، احساس آرامش می‌کند. وقتی نمی‌خوانَد و نمی‌نویسد، کلافه و سردرگم است" (۵۹-۵۸).

شاهد زیر نیز نشان می‌دهد که درخت "کُنار" همان "درخت زندگی" است و هر گونه کوشش برای به دار آویختن خود از آن، بی‌نتیجه خواهد بود:

"روی تپه ایستاد. مراد رو گرداند به درخت کُنار . کُنار سایه‌سارنوشتن شده بود و درخت زندگی. حالا که "قمر" کنار او بود، به مرگ فکر نمی‌کرد. دیگر شاخه‌ی هیچ درختی، دارش نمی‌شد" (۲۷٤).

"نماد" دیگر در رمان "جِن" است. این واژه هم با توجه به این که در "همبافت" متن چگونه به کار رود، می‌تواند معانی متفاوت و متضاد به خود بگیرد. هیچ "استعاره" و "نماد"ی را در بیرون از "فحوای متن" به دقت نمی‌توان دریافت. در "قرآن" اجنه را به دو بخش "مسلمون" و "قاسطون" بخش کرده‌اند (سوره "جنّ"، ۱۵-۱) "جن مسلم" خداوند را به پاکی و یگانگی می‌ستاید و "جن قاسط" همچنان عاصی و بر طبع سرکش خود،

باقی می‌ماند. در روان‌شناسی "یونگ" (Jung) آنان معرّف سویه‌های مثبت و منفی "سایه" (Shadow) و در روان‌شناسی "فروید" (Freud) قابل تطبیق با "شور زندگی" (Eros) و "شور مرگ" (Thanatos) هستند. اما همان‌گونه که گفته‌ایم، این گونه نمادها را بسته به "همبافت" متن می‌توان به‌دقت دریافت. "مراد" گاه وقتی از اتاقش در خانه‌ی خود به درخت "کُنار" نگاه می‌کند، هر دو نماد متضاد را در کنار هم می‌بیند:

"درخت کُنار توی حیاطشان، دیگر درخت قبلی نبود که هنوز که هنوز است، گاهی شب‌های تابستان – که توی حیاط روی تخت می‌خوابد – نیمه‌شب‌ها که چشم باز می‌کند و شاخه‌هایش را در تاریکی می‌بیند، از بس مادرش و اطرافیان از جن و درخت کنار به او گفته‌بودند، منتظر است جنّی بر شاخه‌ای از آن نشسته‌باشد. . . حتی اگر جنی از میان شاخه‌ها بیرون می‌زد، با او می‌ایستاد به صحبت. بعدها با خود گفت: "اگه جنّی از درخت پایین اومد و خواستم باهاش حرف بزنم، زبونم بند نمی‌آمد؟" (۲۵).

با نگاهی سطحی به این شاهد می‌توان گفت که مادر، زنی خرافی است و زیر تأثیر باورهای عامیانه قرار دارد. اما وقتی این اشاره را با توجه به "همبافت" متن مورد بررسی قرار می‌دهیم،

درمی‌یابیم که آنچه را مادر در خشت خام می‌دیده، او در آینه نمی‌توانست ببیند. درواقع، این گونه خواطر ذهنی گونه‌ای "پیش‌آگهی" (Foreshadowing) است و به آینده‌ای نزدیک یا دور اشاره دارد، چنان که خواهیم گفت. "مراد" هنوز هم در ته دلش فکر می‌کند به‌راستی اگر "جن" ازشاخه‌های درخت پایین بیاید، آیا قادر به حرف زدن با او هست؟ اما آنچه تلویحاً از اشاره‌ی مادر برمی‌آید، هشدار به پدید شدن "اجنه"نیست؛ بلکه پیدا شدن اجنه‌هایی مانند "برادران غیور" محبوبش "مهین" است که مصممانه می‌خواهند خواهرشان را از "مراد" دور کنند و او از "گردش زمانه" خبر ندارد و نمی‌داند که "جن" نقطه‌ی مقابل "کُنار" است و اگر "کنار" با نام دیگرش "سِدرهالمنتهی" به عنوان درختی بهشتی چون سرو، نماد باروری و آفرینندگی و جاودانگی است، دیوهایی هم در کمین آدمیانند که آدمی از آسیبشان برکنار نیست. با این همه، هر گاه "مراد" نام و یاد "مهین" در دل دارد، در درخت "کُنار" نشانی از "جن" نمی‌بیند (۴۳).

- اکنون دیگر گاهِ این است که از ساختارهای معنایی اندکی فاصله گرفته به ساختارهای زبانی و "انسجام"

آهنگ کنیم که در تحلیل متن، سخت به کار ما می‌آید. اما "انسجام" خود بر سه گونه است:

الف. انسجام لفظی یا کلامی (Cohesion):

یک متن ادبی داستانی از جمله‌ها، عبارت‌ها، پاراگراف‌ها و صفحات و فصل‌هایی تشکیل شده که واژه‌گان و تعبیراتی خاص، آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد. "انسجام لفظی" یا "انسجام کلامی" به همین واژه‌گان و تعبیراتی گفته می‌شود که مانند حلقه‌های رابط، متنی را به اعتبار "خط روایت" به هم می‌پیوندد. اگر متن را به یک "داربست" مانند کنیم، "انسجام لفظی و کلامی" در حکم لولا، زانویی و اتصالاتی است که به کار متصل کردن انبوهی از این اجزا به یک‌دیگر می‌آید. "هالیدی" (M. A. K. Halliday) و "رقیّه حَسَن" (R. Hassan) در تعریف "انسجام لفظی" بر همین ارزش پیوند دهندگی میان عبارات و صفحات و فصول در یک متن و به ویژه بر ویژه‌گی‌های دستور زبان تأکید می‌کنند:

"انسجام کلامی" به جنبه‌های معنایی متن نمی‌پردازد؛ بلکه بیشتر بر این نکته تأکید می‌کند که چه‌گونه یک متن به عنوان یک ساختمان، بنا و روی هم سوار شده است" (هالیدی؛ حسن، ۱۹۷٦، ۲٦).

واژه‌گانی چون "باری"، "با این همه"، "مع‌ذالک"، "چنان‌که گفتیم"، "القصّه"، "حالا چند کلمه هم از امیر ارسلان بگوییم" یا "مطلب را در اینجا داشته باشید، حالا بازگردیم به داستان فرخ لقا" در رمانس "امیر ارسلان" نوشته‌ی "نقیب الممالک شیرازی" کلمه‌ها یا تعبیراتی هستند که قسمتی از یک روایت و نقلی را به دیگر بخش‌های همان روایت پیوند می‌دهد بی آن که به خواننده یا مخاطب، فکر و برداشتی خاص را القا کند. در این حال، "انسجام کلامی" در حکم رشته‌ای است که دانه‌های تسبیح روایت را به هم می‌پیوندد و از گسستن و ریخت و پاش آن‌ها جلوگیری می‌کند. فاصله‌ی میان این واژه‌گان و تعبیرات، می‌تواند قریب یا بعید باشد اما تنها به کار اتصال میان اجرای پراکنده‌ی متن می‌آید تا به تعبیری "متن را سرِ پا نگه دارد" (holding together a text) و به خودی خود، مخاطب را به اندیشه، تعبیر، تفسیر و ژرف‌نگری و معناسازی خاصی برنمی‌انگیزد. با این همه، همان گونه که "هالیدی" و "رقیه" می‌نویسند، "انسجام کلامی" از یک سو "از جمله روابط

دلالی و معناداری است که به متن امکان می‌دهد تا خود را کلاً تعریف کند" (هالیدی؛ حسن، ۱۳). اما "انسجام کلامی" به چند گونه، نمود می‌یابد:

- تکرار (Reiteration):

"تکرار" واژه یا "شبه جمله" و جمله و عبارت در یک متن به ویژه با توجه به "بسامد" (frequency) آن در تمامی متن، نشان می‌دهد که این واژگان و تعبیرات از نظر نویسنده و شخصیت اصلی رمان اهمیتی خاص دارد و خواننده باید تکرار آن‌ها را جدّی بگیرد. "این اصطلاح در تحلیل "هالیدی" در مورد ویژه‌گی‌های انسجامی زبان، ناظر به تکرار موارد واژگانی یا چیزی از گونه‌ی "ترادف" است که می‌تواند به عنوان ابزاری برای پیوند دادن بخش‌های گوناگون یک متن به کار رود. یک نمونه، بهره‌جویی از واژه‌ی "خودرو" (car) و گاه معادل و مترادفش "غول بی‌شاخ و دُم" (monstrosity) در این جمله از زبان فردی است که می‌گوید: "یارو یک خودرو دید؛ خیلی قدیمی و قراضه بود؛ عینهو غول بی‌شاخ و دُم!" (کریستال، ۲۰۰۸، ٤٣٦). در این حال "خودرو" واژه‌ی اصلی و

صفت و مترادف آن "غول بی‌شاخ و دُم" تکرار همان لفظ اما به گونه‌ی وصفی است که "لحن" (Tone) یا احساس گوینده را هم نسبت به آن واژه نشان می‌دهد.

آنچه در این رمان بیش از اندازه "تکرار" می‌شود، همان واژگانی است که نه تنها در حکم همان لولاها و اتصالات و "خط داستانی" (Story line) است، بلکه افزون بر آن، اهمیت آن‌ها را هم نشان می‌دهد چون از وقوع رخدادی نامنتظر خبر می‌دهد اما از حد لفظ درنمی‌گذرد:

تکرار نام شخص و کتاب: "مراد" از "میانکوه" واقع در "آغاجاری" به تهران آمده تا شخصاً "هدایت" را ببیند و کتاب "بوف کور" را – که از کتاب‌فروشی "کلاله‌ی خاور" خریده – به امضای او برساند: "از میان درِ باز، چشمش به صادق هدایت افتاد. مغزش برای چند لحظه قفل کرد. "خودشه." هدایت به عطف کتاب‌های توی قفسه‌ی روبه‌رویش نگاه می‌کرد. . . کتاب بوف کور رو می‌خوام.

بوف کور هدایت". هدایت رو گرداند و به مراد نگاه کرد. قیمت کتاب را پرسید. حالا که هدایت را دیده بود، دیگر نمی‌توانست برود بیرون." (۱۳-۱۲).

- وقتی "مراد" انشای کذایی‌اش را سر کلاس "آقای حیدری" در سال ششم و زنگ انشا می‌خواند، دبیرش آن را تحسین می‌کند و به او مژده می‌دهد که در آینده "هدایت دوم" خواهد شد (۱۵) و این، در حالی است که "مراد" نام او را هم نشنیده و وقتی از دوستش "ایرج" می‌پرسد "هدایت" کیست؟ پاسخ می‌شنود "کاکام کتاباشو داره." "حسن" خود را به او می‌رساند و می‌گوید:"کتابای هدایت رو نخونی. دیوونه می‌شی." (۱٦).
- هر گاه برخوردی خشونت‌آمیز یا رویدادی ناگوار برای "مراد" پیش می‌آید که در پی مهر افکندن بر "مهین گودرزی" و "مهین داوری" پیش می‌آید، "مراد" تکیه کلامی مکرر بر زبان می‌راند که از ده‌ها بار می‌گذرد و نقل همه‌ی آن‌ها مایه‌ی ملال می‌شود اما تکرار واگان، تعبیرات و جمله‌ها، نشان می‌دهد که "مراد" یک دم، آسوده خاطر نیست و برای عشق خود باید تاوانی گزاف

بدهد که یک بار کتک خوردن از "سعید" برادر "مهین گودرزی" و عریان کردنش پیش روی مردم یک نمونه است و من تنها به یکی از آن‌ها اشاره می‌کنم که نشان دهم تکرار این عبارات بی‌سببی نبوده است:

"زیرپیراهنی رکابی‌اش هم پاره شد و توی دست یکی از برادرها رفت. کفش‌ها رااز پایش درآوردند و کسی دست برد برای کمربندش. کمربندش باز شد و شلوارش را از پایش درآوردند. شورت بلند گردپایش را کسی پایین کشید و از پایش درآورد. بلند شد؛ شرم‌زده دست‌ها را جلو آلتش گرفت" (۳۰).

"مراد" به عنوان "کارگر" و باغبان حق ندارد به لاین کارمندان بیاید و پیوسته مورد تعقیب و پرس و جوی "ام. پی."ها (مخفف military police: پلیس نظامی، دژبان، نگهبان) قرار می‌گیرد که بدترینشان "اسدی" حراستی است:

"حالا نگران ام.پی.هایی بود که بعضی‌هایشان گذشت نداشتند. شانسش منصوری را دید و گفت: خوش باش! اما این رو هم بگم: دو ساعت دیگه کار من تموم می‌شه. بعد نوبت شیفت اسدی می‌رسه. خود دانی". . . صدای ماشینی از پشت سر و سواری و پیکاپی – که ازروبه‌رو می‌آمدند –

دلش را لرزاند. بعد از عشق سال‌های پیشش به مهین و آن بلایی که به سرش آورده بودند، به این نتیجه رسیده بود و با خود می‌گفت: "چقد سخته عاشق شدن تو ئی مملکت! در و دیوار هم چشم می‌شه و روز و شب آدم رو می‌پان. حالا هم به همان نتیجه‌ی سال‌های قبل رسید: چقد سخته عاشق شدن تو ئی مملکت!" (۷۹).

گاه نویسنده از شگردی بهره‌جویی می‌کند که اصطلاحاً به آن "بازی‌های زبانی" (linguistic Games) می‌گویند اما مقصود پنهانی او اشاره به یک از مضامین اصلی رمان یعنی عشق است که در آثار "هدایت" اتفاقاً غایب است. نام نخستین محبوب راوی "مَهین" است با نام خانوادگی "گودرزی" اما نام دومین یارش هم "مهین" است. هر دو واژه ضمناً به معنی "ماهرو" و "زیبا" است. در پایان رمان، با دختری آشنا می‌شود که "قمر" نام دارد و با "مَهین" مترادف است و گاه نقش رابط و "پیک" میان راوی و "مهین داوری" را به عهده می‌گیرد و پس از تباه شدن "مهین داوری" او جای یار از دست رفته را در دل و جان "مراد" می‌گیرد. راوی اعتراف می‌کند که چرا تا کنون با دیده‌ی بصیرت به سیمای چون "ماه" او نگاه نکرده (۲٦٦) و جاذبه‌های صوری او را درنیافته است. برحسب تصادف، او نقش برجسته‌ای در انصراف "مراد" از خودکشی با ملافه دارد.

او نیز چون دو یار پیشین دل به نزد "مراد" برده و با دل‌آگاهی از همه‌ی حرکات و سکناتش آگاه است و دورادور او را زیر نظر و از قصدش برای انتحار خبر دارد و حتی می‌داند که "مراد" صبحانه نخورده و گرسنه است. بنابراین "نان شیرینی" دست‌پخت خودش را برای او می‌برد (۲٦۸) و نشان می‌دهد که اندیشه‌ی او دارد و تیمار او می‌برد و درست سرِ بزنگاه، او را از انتحار بازمی‌دارد. اکنون دیگر "قمر" به پاره‌ای از "شور زندگی" وی تبدیل شده می‌گوید: "آدم باید زندگی بکنه" (۲٦٦).

- انسجام معنایی (Coherence): به نظر "ژوآن سوان" (Joan Swann) و دیگر همکاران "انسجام معنایی" به کار ارجاع دادن به شیوه‌هایی در متن می‌آید که برای مخاطب (خواننده و شنونده) مفهوم‌سازی می‌کند. تمرکز بر پنداشت‌های فرازبانی مخاطبان و برداشت آنان از متن – که از مرزهای طبیعی موجود در متن فراتر می‌رود و نیاز به دانش تخصصیتر دارد – از جمله سازه‌های انسجام معنایی است؛ مثلاً وقتی در متنی می‌خوانیم که "بازیکنی به نام "Bremner" آفساید بود. داور سوت زد و چند بازیکن در تیم "Leeds" شروع به شکایت کردند" در این حال، انسجام معنایی وقتی معنا و مفهوم

پیدا می‌کند که بیننده‌گان و کارشناسان ورزش فوتبال، شناخت درستی از بازی و اصطلاحات آن و دانسته‌های بسیار بیشتری در باره‌ی بازی و بازیگران دارند" (سوان، ۲۰۰٤، ٤۱).

"سندِرس" (Sanders) و "پاندر مات" (Pander Maat) می‌نویسند: "مقصود کاربران زبان از "انسجام معنایی" وقتی است که می‌خواهند به پیوند میان واحدهای اطلاعاتی مختلف و پراکنده‌ی موجود در یک متن اشاره کنند. در این حال، شناخت دقیق این داده‌ها برای تحلیل و تفسیر متن، به شدت لازم است" (سندرس؛ پاندر مات، ۲۰۰٦، ۵۹۲).

من در قسمتی از این مقاله، با پرداختن به برخی "صُوَر خیال" مانند "استعاره" و "نماد" و جز آن‌ها تلویحاً به نمودهایی

از "انسجام معنایی" اشاره کرده‌ام و اینک به دقایقی می‌پردازم که به عنوان یک انگیزه‌ی پویا، نه تنها "خط داستانی" را به پیش می‌برد و مایه‌ی یگانگی پویای متن می‌شود، بلکه از برخی راز و رمزها نیز پرده برمی‌دارد.

• پیش‌آگهی و تحقق (Foreshadowing and Performance): "کادِن" در تعریف این اصطلاح

ادبی می‌نویسد: "اصطلاح پیش‌آگهی، گونه‌ای شگرد در چیدمان رخدادها و دادن اطلاعاتی در روایت است که زمینه‌ای برای رخدادن اتفاقات بعدی می‌شود و پیشاپیش از واپسین رخداد خبر می‌دهد. رمان خوش‌ساخت، رمانی است که به عنوان نمونه آنچه را در آغاز رمان آمده به عنوان پیش‌آگهی آمده است، در پایان رمان نیز عملاً اتفاق بیفتد. این شگرد روایی باعث "یگانگی مضمونی" (thematic unity) می‌شود" (کادن، ۳۲۶).

ما پیشتر، به آغاز رمان اشاره کرده و گفته‌ایم که راوی به اندازه‌ای زیر تأثیر عبارات و افکار "بوف کور" قرار دارد که هر جا نشسته، از آن، عباراتی نقل کرده و همگان او را با همان نقل قول‌ها می‌شناسند. در همان نخستین صفحات رمان، حتی رئیس "یاور" (برادر "مراد") هم وقتی او را می‌بیند، یکی از این گزین‌گویه‌ها را نقل می‌کنند: "در زندگی زخم‌هایی هست. . ."(۱۱). طبعاً این عبارت ناقص، پاره‌ای از همان عبارتی است که در نخستین صفحه‌ی رمان کوتاه "بوف کور" آمده است: "در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد" (هدایت، ۱۳۴۳، ۹).

این عبارت نه تنها به "زخم‌هایی" روحی و از جمله زخم لطمه‌ی عشق و رسوایی "مراد" در انظار همگان اشاره می‌کند، بلکه از سرنوشت تراژیک او و یک بار غرق کردن خود در رود "مارن" در ۱۳۰۷ و بار دیگر انتحار او در سال ۱۳۳۰ با باز کردن شیر گاز در اتاق کاملاً بسته و درز گرفته‌ی او در "پاریس" حکایت می‌کند و از آخر و عاقبت کار "مراد" نیز به خواننده می‌گوید و نشان می‌دهد که نقش و جایگاه "بوف کور" و نیز شخص نویسنده تا چه اندازه بر زندگی او تأثیر نهاده است. یا وقتی برای نخستین بار نام "هدایت" و آثارش را از زبان یکی از همکلاسی‌هایش به نام "حسن" می‌شنود که دنبالش راه افتاده، بر آینده‌ی خود بیمناک می‌شود: "کتابای هدایت رو نخونی. . . دیوونه می‌شی. . . آدمه از زندگی سیر می‌کنه" (۱۶) و خواننده در پایان رمان از سه بار تجربه و اجرای ناموفق خودکشی "مراد" آگاه می‌شود:

"دست در کیسه برد و ملافه را درآورد. پا روی میز گذاشت. سرِ ملافه را به شاخه‌ی قوی کُنار ، کنار طنابِ پاره [اثری از تجربه‌ی خودکشی پیشین] گره‌زد و محکم کرد. سرِ ملافه را دور گردن گرداند و گره زد. گره را با دست امتحان کرد. محکم بود" (۲۷۳-۲۷۲).

اما من "کابوس"های "مراد" را عالی‌ترین و دلالتگرانه‌ترین گونه‌ی "پیش‌آگهی" می‌دانم که شماره‌اش بیش از اندازه است و بهتر از هر شگردی دیگر در روایت، می‌تواند "یگانگی مضمون" رمان را تا پایان آن تضمین کند. "رؤیا"ها و "کابوس"هایمان، اشارات "ناخودآگاه ما" برای آمادگی و رویارویی ما با خطراتی است که تن و روانمان را تهدید می‌کند. "یونگ" در کتاب "رؤیاها" (*Dreams*) به ما هشدار می‌دهد که باید آنچه را در "رؤیا"هایمان می‌بینیم، جدّی بگیریم و خود را آماده‌ی کاری کنیم که به ما هشدار داده شده است:

"هیچ‌کس بر اهمیت تجربه‌ی خودآگاه تردید ندارد؛ پس چرا باید به اهمیت رویدادهای ناخودآگاه شک کنیم؟ آن‌ها نیز قسمتی از زندگی ما هستند و گاهی نه فقط یک بخش از آن، بلکه شادی یا اندوه رویدادهای روز [هم] به شمار می‌روند" (یونگ، ۱۳۸۷، ۱۲۸).

"مراد" هرچه می‌کند، خوابش نمی‌برد. در میان شاخه‌های درخت "کُنار" همان اشباح و "اجنّه"ای را می‌بیند که مادر

فرابینش بارها برایش گفته بود. چون می‌خوابد، کابوسی می‌بیند که به شدت هشداردهنده است. در یک سواری نشسته رانده، شکل و شمایلی مشکوک و هراس‌آور و بدسیما دارد:

"بینی عقابی بلند و خمیده، صورتی تکیده و پُرچروک. هر کس بود پایش را تا آخر گذاشته بود روی پدال گاز و با آخرین سرعت می‌راند. مراد از وحشت، سر و شانه عقب داد. چشم‌های خاکستری قبرستانی پیرمرد، او را به وحشت انداخت. به نیم‌رخ ترسناک راننده نگاه کرد: "تو کی هستی؟" . . . من "پدر دشتی‌زاده ام." تا مرد رو کرد به جاده، ماشین منحرف شد و به سرعت رفت توی سراشیبی کنار جاده؛ چپه شد و معلق دوم را که زد، مراد وحشت‌زده چشم باز کرد." (۲۳۶-۲۳۵).

این کابوس هشدار لازم را به "مراد" داده است. با این همه، "مراد" این هشدارها را چندان جدّی نمی‌گیرد. او در مورد "اجنه"ی "کُنار" زیاد می‌داند. "دشتی‌زاده" را نیک می‌شناسد و پدرش، درست به مانند او و حتی از او ترسناک‌تر است. آنچه برای "مهین" رخ می‌دهد، تحقق و اجرای فاجعه‌آمیز همین رؤیا است. باید از "مراد" پرسید: تو در آن لحظه در کدام خراب‌شده‌ای می‌گشتی که از "مهین داوری" غافل شدی؟ آیا جان او تهدید نمی‌شد؟ مگر ندیدی که سه تن پیوسته با یک سواری، خودرو حامل تو را تعقیب می‌کنند؟ "مهین" بیشتر در خطر بود یا تو و همراهانت؟

صدها چراغ دارد و بی‌راهه می‌رود بگذار بیفتد و بیند سزای خویش

اینک با رفتن "مراد" و برادرش "یاور" به گاراژ شرکت نفت، معلوم می‌شود "سواری شورولت سیاهرنگ"ی که به دیوار خورده و با تریلی به اینجا آورده‌اند، همان است که "مهین" را می‌برده است. "مهین" کشته شده و پای راننده‌اش "محمدی" شکسته واین، همان اجرا و تحقق رؤیای "مراد" بوده با این تفاوت که مطابق هنجارهای "رؤیا" شخصیت‌ها عوض شده‌اند: "مهین" جای "مراد" و "محمدی" جای "پدر دشتی‌زاده" را گرفته‌اند، اما سرسام‌آور رفتن در هر دو رؤیا مشترک است:

"مراد از اتاق بیرون زد. مراد ماشین تصادفی را که دید، بیشتر گریه کرد. . . یاور گفت: "محمدی از درِ خونه می‌بردش "سی‌متری". برادراش دنبالش بوده‌ن. [مهین] گفته ردگمشون کنه. راننده هم گازش را گرفته، نتونسته ماشین رو کنترل کنه؛ از خیابون زده بیرون و خورده به دیوار خونه" **(۲۴۸-۲۴۷).**

• همبافت (Context): "واژه نامه‌ی آکسفورد" ((*The Oxford Dictionary* "متن" را به عنوان واژه‌گان اصلی نویسنده و "همبافت" را به عنوان بخش‌هایی از

متن تعریف می‌کند که در سطح عبارات در این‌جا و آن‌جا می‌آید و معنی متن یا "موقعیت و حال و هوای غالب" بر آن را تعیین می‌کند." حال اگر ما "متن" را به عنوان گونه‌ای نشانه و رفتاری شناختی و "هم‌بافت" را به عنوان وضعیتی اجتماعی تعریف کنیم که بر متن چیره است و به کارِ توضیح و تفسیر متن می‌آید، پس می‌توان گفت که "متن" بدون "هم‌بافت" بی‌معنی است" (اکو، ۱۹۷۹).

"وِردانک" (Verdonk) با توجه به نقش "زمینه (Setting) یعنی عوامل اجتماعی و تاریخی چیره بر یک متن ادبی و نویسنده می‌نویسد:

"در نقد ادبی "هم‌بافت" مفهومی پیچیده‌تر از همین اصطلاح در زبان‌شناسی دارد و به هر ویژه‌گی فرامتنی و تأثیرگذاری اطلاق می‌شود که بر سبک و متن عارض می‌شود. "هم‌بافت" به این معنی "از اندیشه‌ها و تجربیاتی با خواننده می‌گوید که بیرون از متن وجود دارد و به کار تفسیر و گفتمان خواننده می‌آید؛ مثلاً متن دارای چه زمینه‌ی اجتماعی، فرهنگی و تاریخی است؟ یا این که متن در مورد هویّت، شناخت، احساس، توانایی، باور و

تصورات نویسنده (گوینده) و خواننده (شنونده) چه می‌گوید؟ چه رابطه و گفتمانی میان نویسنده و خواننده می‌تواند وجود داشته باشد؟" (وِردانک، ۲۰۱۰، ۱۹).

به باور من یک عامل برجسته در "همبافت" این رمان، نقش تأثیرگذار "قدرت" است که سرنوشت برخی از شخصیت‌های رمان را رقم می‌زند. با این همه من در این رمان "قدرت" را تنها "قدرت دولت" نمی‌بینم. "قدرت" تعیین کننده‌ی دیگر"مردسالاری" است که در بافت فرهنگی جامعه همچنان گران‌جانی می‌کند و نیروی تأثیرگذار سوم "قدرت فردی" یا "ایستادگی" شهروند در قبال نهادهای سرکوبگر از هر گونه‌ای است. "دانش‌نامه‌ی بریتانیکا" (*Encyclopedia Britannica*) "قدرت" (Power) را "توانایی یا حق کنترل و نظارت بر مردم معنی می‌کند و به عنوان نمونه از "ثروت" این یا آن فرد یا "قدرت سیاسی" دولت در تأثیرگذاری بر مردم کشور یا "شرکت"ی می‌گوید که می‌تواند با بهره‌جویی از نیروی کار پرسنل و افزودن بر ساعات کار، از آنان سوء استفاده کند. پس آنان که مقدرات مردم را در دست دارند، یا افراد بسیار توانگرهستند (سرمایه‌داران) یا "دولت" – که همه‌ی نهادهای دارای قدرت کنترل را در اختیار دارد – یا شرکت‌ها و نهادهایی

که حتی اگر به دولت و نهادهای دولت هم مستقیماً وابسته نباشند، می‌توانند از "قدرت" به سود خود و زیان طیف خاصی از جامعه سوء استفاده کنند.

نخستین نهاد دولتی قدرتمند در این رمان "شرکت نفت" و مدیریت دولتی آن در "میانکوه" واقع در "آغاجاری" است. همان نهادی که "مراد" را در مرداد ماه ۱۳٤۱ به عنوان "کارگر" و "باغبان" در "شرکت نفت" به عنوان "شغل موقت باغبانی" به کار می‌گیرد (٤۱) به دلیل معروف شدن او به عنوان "رفیق هدایت" از تبدیل شغل موقت او به شغل و استخدام رسمی خودداری می‌کند. به دقت دانسته نیست چرا اشتهار او به "رفیق هدایت" یا خواندن آثار هدایت" باید مانع از تبدیل شغل موقتی او به استخدام دایم و رسمی شود. "یاور" برادر کارگرش می‌گوید:

"استخدام تو شرکت نفت، پارتی کلفت می‌خواد. از کجا بیارم؟ به احمد گفتم. گفت: با ئی اسمی که روش گذاشته‌ن، گمون نکنم حرفم بگیره. روز بعد گفت: "با رئیسم تو اداره‌ی مرکزی اهواز حرف زدم. یه ساعت بعد جواب داد: رفیق هدایت رو می‌خوای استخدام کنی نه، حرفشم نزن!" (۱۸۳).

برادران بزرگتر "مهین" با داشتن رابطه با مقامات بالاتر "شرکت نفت" یا نهادی دیگر، رؤسا را برمی‌انگیزند برای جلوگیری از ازدواج خواهرشان با "مراد" او را از شهر کوچک "میانکوه" به "اهواز" منتقل کنند. اینک "مهین" ناگزیر باید خانه و زندگی را تا چند روز دیگر به این شهر منتقل کند و برای همیشه از "مراد" جدا شود و تنها زندگی کند:

"آقای شهبازی به من گفت این انتقالی به درخواست برادرات و برای خیر و صلاح خودت انجام گرفت. اهواز شهر بزرگیه و اداره‌ی شرکت در استان، مرکزیت داره. تازه اونجا به جای آب شورِ رود "مارون" آب شیرین "کارون" رو می‌خوری. گفتم: من که انتقالی نخواستم. آقای شهبازی ساکت موند. گفتم شما چرا موافقت کردین؟ گفت: نپرس! سنبه‌شون پُرزوره و من نمی‌توانستم موافقت نکنم. گفتم این سنبه‌ی پرزور کیه؟ گفت نمی‌تونم بگم. گفتم من دوست دارم میانکوه باشم. شهبازی گفت من هم دوست دارم باشید، چون شما کارمند کوشا و کارآمدی هستین. متأسفانه کاری از دست من برنمیاد. . . فردا می‌رم اهواز که خونه رو تحویل بگیرم و پس‌فردا برمی‌گردم وسایلم رو ببرم" (۲۰۴-۲۰۵).

اگر "اسدی" نامی از کارمندان و از بخش "حراست" می‌تواند این اندازه به "مراد" کرّ و فری نشان دهد، به خاطر وابستگی به همین قدرت اداری و دیوان‌سالاری دولت است. او در "مهین داوری" طمع کرده اما چون جواب رد شنیده، از هیچ‌گونه توطئه‌ای برای دور کردن و تخفیف و تحقیر "مراد" خودداری نمی‌کند. "یاور" از قول "محمدی" به "مراد" اطلاع می‌دهد که از فردا نمی‌تواند سرِ کار خود برود و وقتی "مراد" می‌گوید "محمدی" در کارگزینی از کارم راضی بوده، "یاور" می‌گوید:

"خیلی هم ناراحت بود که ئی حرف رو زد. دست خودش نیس. دستور داده‌ن از حراست. رئیس حراست من رو خواست و گفت به برادرت بگو حواسش جمع باشه و احترام محله‌ی کارمندی رو نگه داره" (۱۰۷).

اما یک نهاد پنهان دیگر هم هست و برادران و پسرخاله‌ی "مهین" از آن برای گرفتن اختیار و اراده‌ی آزاد "مهین" با هم تبانی کرده‌اند و آن "مردسالاری" برخاسته از آموزه‌های دینی "الرِّجال قوّامون علی النساء" است ("نساء، ۳٤)؛ یعنی این که برادر بزرگتر می‌تواند نقش یک"قَیّم" را برای خواهری ایفا کند که شایستگی اجتماعی و کارآمدی خود را به عنوان یک

شهروند آزاد و بالغ ثابت کرده است. "مهین" این ایده‌ئولوژی تباه را نمی‌پذیرد:

"این دشتی‌زاده هی سماجت به خرج می‌داد و می‌گفت دل‌بستمه و به برادرهام و به شوهرخواهرم متوسل شد و اونا گفتن که از این بهتر شوهر گیرم نمیاد. تصمیم‌گیری آقایون برای خانما. گفتم: نه. بعد که برادرها اسم تو رو شنیدن، دوتایی راه افتادن اومدن خونه و تهدید کردن اگه قصد ازدواج با تو رو داشته باشم، نه من، نه اونا" (۱۳۲).

"مهین" در چند جا به افشاگری در مورد منش مردسالارانه‌ی برادر بزرگتر خود اشاره می‌کند:

"هجده ساله بودم که از فروشگاه کارمندی شرکت نفت اهواز، دو بطر آبجو خریدم. چنان اخم و تخمی کرد که بیا و ببین. حالا که بیست و هشت سالمه و دارم کار می‌کنم، باز هم می‌خواد برای من تصمیم بگیرد. . . برادرم دم از برابری زن و مرد می‌زنه و خودش رو می‌خواهد روشنفکر جا بزنه، اما مستبد تمام عیاره. به همه چیز من خواهرم گیر می‌داد؛ از آرایش کردن تا لباس پوشیدن و بیرون رفتن" (۱۲۸).

"برادرام پدر و مادرم رو همرأی خودشون کرده‌ن. تنها خواهرم موافقه که در مقابل بقیه کاری از دستش برنمیاد. اما قرار نیست همسرم رو خانواده‌م انتخاب کنن. من می‌خواهم ازدواج کنم، نه برادرهام. من هم پا پس نمی‌ذارم. . . برادرا می‌خوان برای من شوهر معین کنن. اون هم با چهار پیشنهاد و می‌گن با یکی از این چهار نفر ازدواج کن! یکی هم این دشتی‌زاده‌ی چاپلوس بی‌مقدار شکم گنده‌س. بقیه هم یکی از یکی بدتر" (۱۷۹).

در این حال، خاستگاه قدرت برادران، برخورداری از ثروت و جایگاه اجتماعی و سیاسی نیست؛ بلکه ایده‌ئولوژی تباه

"مردسالاری" (Patriarchal) است که در تبعیض جنسیتی و برتر دانستن جنس "مرد" بر "زن" و خاستگاهش همان

آیات و احادیث و روایات کذایی است. با این همه، "مهین" این ایده‌ئولوژی را "ذاتی" و "درونی" خود نکرده است و تا واپسین دم زندگی با آن مبارزه می‌کند و جان بر سرِ آن می‌دهد. "مراد" نیز با کوبیدن گرز کذایی "دشتی‌زاده" بر پایش، زورگویی این چماق‌به دست "حراست" را بی‌اثر می‌کند (۱۲۰) و هرچند خود مدتی در پاسگاه ژاندارمری بازداشت می‌شود، در چشم و دل مردم شهرک بیشتر محبوب می‌شود.

منابع:

تسلیم جهرمی، فاطمه. تحلیل جایگاه درخت کُنار در فرهنگ"، پژوهش‌های انسان‌شناسی ایران"، دوره ۱۱، شماره‌های پیاپی ۲۲، پاییز و زمستان ۱٤۰۰.

دایره المعارف فارسی. تهران: انتشارات امیرکبیر با همکاری انتشارات فرانکلین، ۱۳۷٤.

قصص الانبیاء. بی‌نام، تصحیح و توضیح فریدون تقی‌زاده طوسی. مشهد: انتشارات باران، ۱۳٦۲.

کشوری، فرهاد. رفیقِ هدایت. تهران: نشر عینک، ۱٤۰٤.

هدایت، صادق. زنده به گور. تهران: انتشارات جاویدان، ۱۳٥٦.

بوف کور. تهران: کتاب‌های پرستو، ۱۳٤۳.

یونگ، کارل گوستاو. رؤیاها. ترجمه‌ی دکتر ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: انتشارات کاروان، چاپ چهارم، ۱۳۸۷.

Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms. Harcourt Brace College Publishers. Sixth Edition. ۱۹۹۳.

Booker, M. Keith. A Practical Introduction to Literary Theory and Criticism. Longman Publishers USA, ۱۹۹٦.

© Collins English Dictionary, Copyright ٢٠٠٣, Harper Collins Publishers.

Crystal, David. A Dictionary of Linguistics and Phonetics, Sixth Edition, Blackwell ٢٠٠٨, Publishing.

Cuddon, J. A. (revised by C. E. Preston). Dictionary of Literary Terms & Literary Theory. Penguin ١٩٩٩, Books.

Eco, Umberto. The Role of the Reader. Bloomington: Indiana University Press, ١٩٧٩.

Halliday, M. A. k. and Hassan, R. Cohesion in English, London: Longman, ١٩٧٦.

Kierkegaard, S. (١٩٦٥). The concept of irony (L. M. Capel, Trans.). Harper and Row, cited in: Differentiating between Irony and Sarcasm: An Illustration of

Sarcasm's Negative Impact on Audiences Sarcasm's Negative Impact on Audiences, Brent Kice University of Houston–Clear Lake, ٢٠٢٢.

Perrine, Laurence, Literature: (Structure, Sound, and Sense). Harcourt Brace Jovanovich, INC, ١٠٧٤.

Sanders, Ted J.M. and H.L.W. Pander Maat:, Cohesion and Coherence Linguistic Approaches. Utrecht Institute of Linguistics OTS. Utrecht University, ٢٠٠٦.

Swann, Joan, Ana Deumert, Theresa Lillis and Rajend Mesthrie, A Dictionary of Sociolinguistics. Edinburg University Press, ٢٠٠٤.

Tyson, Lois. Critical Theory Today: A User-Friendly Guide. Second Edition, Routledge, ٢٠٠٦.

The Oxford Dictionary of Literary Terms, Chris Baldick, Fourth Edition, ٢٠١٥.

Verdonk, Peter. Stylistics. Oxford University Press, ٢٠١٠

منبع:

https://baangnews.net/29149

وقتی نویسنده باید ثابت کند که نویسنده است؛ بحران اصالت ادبی در عصر هوش مصنوعی

گسترش هوش مصنوعی مولد، مناسبات اعتماد در جهان نشر را دگرگون کرده است. اکنون نویسندگان نه‌تنها نگران استفاده بدون اجازه از آثارشان برای آموزش هوش مصنوعی‌اند، بلکه ممکن است ناچار شوند ثابت کنند نوشته‌هایشان محصول خلاقیت خودشان است. گزارش تازه مجله «وایرد» نشان می‌دهد چگونه ابزارهای ثبت فرایند نوشتن، در واکنش به اتهام‌های استفاده از هوش مصنوعی، در حال ورود به صنعت نشر هستند؛ ابزارهایی که قرار است از نویسندگان دفاع کنند، اما خود پرسش‌های تازه‌ای درباره حریم خصوصی، نظارت و آزادی خلاقیت به وجود می‌آورند.

از سرقت آثار نویسندگان تا اتهام نویسندگی ماشینی

آندریا بارتز، رمان‌نویس آمریکایی و نویسنده آثار پرفروش جنایی، از جمله نویسندگانی بود که علیه شرکت هوش مصنوعی آنتروپیک به دلیل استفاده از کتاب‌های دارای حق نشر در آموزش مدل‌های زبانی شکایت کردند. این پرونده در سال ۲۰۲۵ به توافقی به ارزش یک میلیارد و ۵۰۰ میلیون دلار انجامید.

اما به گزارش مایلز کلی در مجله «وایرد»، تهدید تازه‌ای در برابر نویسندگان قرار گرفته است: اگر کسی ادعا کند که نویسنده‌ای کتاب خود را با هوش مصنوعی نوشته، چگونه می‌توان این اتهام را رد کرد؟

نمونه جنجالی این وضعیت، رمان وحشت «دختر خجالتی» (Shy Girl) نوشته میا بالارد است. پس از انتشار ادعاهایی در شبکه‌های اجتماعی مبنی بر تولید بخش عمده کتاب با هوش مصنوعی، انتشارات هچت انتشار آن را در آمریکا لغو کرد و عرضه نسخه بریتانیایی را نیز متوقف ساخت.

ابزار تشخیص متن ماشینی Pangram مدعی شده بود که حدود ۷۸ درصد متن کتاب با هوش مصنوعی تولید شده است. بااین‌حال، این عدد نتیجه ارزیابی نرم‌افزار بود، نه اثبات قطعی منشأ متن. بالارد اتهام استفاده از هوش مصنوعی برای نگارش رمان را رد کرده و گفته است که تغییرات مبتنی بر این فناوری را ویراستار بر نسخه پیش‌تر منتشرشده اعمال کرده است. او همچنین از پیگیری حقوقی خبر داده است.

این پرونده نشان می‌دهد که حتی پیش از روشن‌شدن واقعیت، اتهام استفاده از هوش مصنوعی می‌تواند به اعتبار حرفه‌ای نویسنده و سرنوشت انتشار کتاب آسیب بزند.

نرم‌افزارهایی برای ثبت ردپای نویسنده

در واکنش به این وضعیت، شرکت‌های فناوری ابزارهایی برای ثبت مراحل شکل‌گیری اثر ادبی طراحی کرده‌اند.

برنامه‌هایی مانند Workings، Blindproof، Human Ink، Wintertext و ObraVera وعده می‌دهند که با ثبت نسخه‌های متوالی متن، زمان ویرایش، الگوهای تایپ یا شناسه‌های رمزنگاری‌شده، سابقه‌ای قابل بررسی از فرایند نوشتن ایجاد کنند.

هدف آن است که نویسنده در صورت مواجهه با اتهام استفاده از هوش مصنوعی بتواند نشان دهد متن چگونه و در چه مراحلی شکل گرفته است.

برخی از این ابزارها کاربرد دیگری نیز دارند: ثبت زمان ایجاد اثر و کمک به شناسایی استفاده بدون اجازه از آن در مجموعه‌داده‌های آموزشی هوش مصنوعی.

اما میان اثبات اینکه یک فایل در زمان مشخصی ثبت شده و اثبات اینکه تمام محتوای آن را انسان نوشته است، تفاوتی اساسی وجود دارد.

برای مثال، ممکن است فردی متن تولیدشده با هوش مصنوعی را شخصاً تایپ کند. از سوی دیگر، نویسنده‌ای که از یادداشت‌های صوتی، نسخه‌های متعدد، دست‌نوشته‌های کاغذی و گفت‌وگو با ویراستار استفاده می‌کند، لزوماً ردپای کاملی در یک نرم‌افزار ثبت نمی‌کند.

بنابراین، ثبت فرایند نوشتن می‌تواند قرینه‌ای در دفاع از نویسنده باشد، اما به‌تنهایی گواه قطعی اصالت انسانی اثر نیست.

آیا نویسنده باید زیر نظارت دائمی کار کند؟

مری ریزنبرگر، مدیر اجرایی انجمن نویسندگان آمریکا، در گفت‌وگو با وایرد از تحمیل مسئولیت اثبات اصالت به نویسندگان انتقاد کرده است.

این انجمن وجود ابزارهای ثبت فرایند نوشتن را به نویسندگان اطلاع می‌دهد، اما هیچ برنامه مشخصی را توصیه نمی‌کند و معتقد نیست استفاده از چنین ابزارهایی باید الزامی شود.

ریزنبرگر همچنین نسبت به اعتماد بیش از اندازه به نرم‌افزارهای تشخیص متن ماشینی هشدار می‌دهد. به گفته او، مواردی گزارش شده که این برنامه‌ها نوشته‌های انسانی را به‌اشتباه محصول هوش مصنوعی تشخیص داده‌اند.

شرکت Pangram مدعی است میزان خطای مثبت کاذب ابزارش هنگام بررسی نوشتار خلاقانه بسیار پایین است؛ بااین‌حال، چنین ادعایی به معنای مصونیت کامل از خطا نیست.

مسئله تنها دقت فنی نرم‌افزارها نیست. اگر ناشران و برگزارکنندگان جوایز ادبی ثبت مداوم فرایند نوشتن را به یک معیار عمومی تبدیل کنند، نویسندگان ممکن است برای اثبات اصالت آثارشان ناچار شوند بخش‌هایی از فعالیت خلاقانه خود را در اختیار سامانه‌های نظارتی قرار دهند.

در چنین شرایطی، ابزاری که قرار است از نویسنده حمایت کند، می‌تواند به سازوکاری برای نظارت بر او تبدیل شود.

صنعت نشر هنوز معیار مشترکی ندارد

جین فریدمن، کارشناس صنعت نشر، معتقد است ایجاد استانداردی فراگیر برای اثبات نویسندگی انسانی با موانع جدی روبه‌روست.

ناشران از نظر منابع مالی، شیوه کار و امکانات فنی تفاوت‌های فراوانی دارند. پذیرش یک سامانه مشترک نه‌تنها هزینه‌بر است، بلکه تضمینی نیز وجود ندارد که مدارک تولیدشده به‌وسیله آن قابل دستکاری نباشند.

به این ترتیب، ممکن است نویسنده برای استفاده از ابزارهای ثبت فرایند نوشتن هزینه کند، اما ناشر یا نماینده ادبی مدارک او را معتبر نشناسد.

در همین حال، شبکه‌های اجتماعی به عرصه تازه‌ای برای طرح اتهام تبدیل شده‌اند. بارتز به مواردی اشاره می‌کند که کاربران تنها بر اساس شباهت ظاهری یک متن به نوشته‌های هوش مصنوعی، نویسنده را متهم کرده و به ثبت نقدهای منفی علیه کتاب او روی آورده‌اند.

چنین فضایی می‌تواند اعتماد میان نویسنده، ناشر و خواننده را تضعیف کند؛ حتی زمانی که هیچ مدرک معتبری برای اثبات تخلف وجود ندارد.

از تشخیص متن تا داوری درباره خلاقیت

گزارش وایرد مسئله‌ای فراتر از فناوری تشخیص متن را پیش می‌کشد: در شرایطی که هوش مصنوعی می‌تواند سبک‌های گوناگون نوشتار را تقلید کند، چه چیزی اصالت ادبی را تعیین می‌کند؟

در جهان نشر، استفاده از هوش مصنوعی شکل‌های متفاوتی دارد؛ از پژوهش اولیه و اصلاح نگارشی تا تولید بخش‌های اصلی یک اثر. یکسان‌انگاشتن این کاربردها، بدون توجه به میزان دخالت فناوری و مقررات اعلام‌شده از سوی ناشر یا جایزه ادبی، می‌تواند به داوری‌های نادرست بینجامد.

از سوی دیگر، ویژگی‌هایی مانند تکرار، ساختار منظم یا زبان قراردادی، به‌خودی‌خود نشانه تولید ماشینی نیستند. نویسنده ممکن است آگاهانه چنین شیوه‌هایی را برای خلق یک اثر ادبی انتخاب کرده باشد.

در نتیجه، خطر آن است که معیارهای آماری نرم‌افزارها به‌تدریج جای بررسی دقیق متن، گفت‌وگو با نویسنده و داوری حرفه‌ای را بگیرند.

پرسش اصلی دیگر فقط این نیست که آیا هوش مصنوعی می‌تواند ادبیات تولید کند؛ بلکه این است که آیا صنعت نشر می‌تواند بدون قربانی‌کردن اعتماد، حریم خصوصی و آزادی خلاقیت، میان کاربردهای مختلف این فناوری تمایز بگذارد؟

اگر نویسنده ناچار شود برای دفاع از اثرش تمام مراحل نوشتن را ثبت و مستند کند، رابطه میان خلاقیت و نظارت نیز دگرگون خواهد شد. در این وضعیت، اثبات نویسندگی ممکن است به وظیفه‌ای دائمی تبدیل شود؛ وظیفه‌ای که پیش از ظهور هوش مصنوعی مولد، به این شکل بر دوش نویسندگان قرار نداشت.

منبع:

https://baangnews.net/29674

وقتی ماشین به نویسنده اتهام می‌زند؛ ماجرای جایزه کین و خطای داوری درباره هوش مصنوعی

خلاصهٔ خبر

یک داستان‌نویس زیمبابوه‌ای که برنده یکی از معتبرترین جوایز ادبی آفریقا شده بود، ناگهان با اتهام استفاده از هوش مصنوعی روبه‌رو شد. مبنای اتهام، نتیجه یک نرم‌افزار تشخیص متن ماشینی بود. اما بررسی مستقل برگزارکنندگان جایزه کین نشان داد که شواهد موجود از نویسندگی انسانی اثر پشتیبانی می‌کنند. این پرونده، فراتر از سرنوشت یک جایزه ادبی، پرسشی اساسی درباره آینده ادبیات مطرح کرده است: آیا می‌توان تشخیص اصالت یک اثر و اعتبار حرفه‌ای نویسنده را به الگوریتم‌ها سپرد؟

از دریافت جایزه تا اتهام تقلب

سیمباراشه استین کوندیززا، نویسنده زیمبابوه‌ای، ششم اکتبر ۲۰۲۶ برای داستان کوتاه «مبارز آبی» (The Blue Fighter) برنده جایزه ۱۰ هزار پوندی کین برای نویسندگی آفریقایی شد. داستان درباره پسری است که فروپاشی تدریجی وضعیت اقتصادی خانواده‌اش را در زیمبابوه تجربه می‌کند؛ بحرانی که با سرمایه‌گذاری ناموفق پدر در پرورش ماهی پیوند دارد.

اما پنج روز پس از اعلام برنده، واهینی وارا، نویسنده و روزنامه‌نگار، در مجله آمریکایی «آتلانتیک» مقاله‌ای منتشر کرد و احتمال داد که داستان با هوش مصنوعی تولید شده باشد.

وارا متن را با نرم‌افزار Pangram بررسی کرده بود. این برنامه تقریباً تمام داستان، به‌جز بخشی از شعر آغازین، را محصول هوش مصنوعی تشخیص داده بود. او همچنین به تکرار استعاره‌ها، عبارت‌های کلیشه‌ای و ساختارهای زبانی مشابه نوشته‌های ماشینی اشاره کرد.

کوندیززا اتهام را رد کرد و تأکید داشت که داستان را شخصاً نوشته است. به گفته او، روایت از تجربه‌های خانوادگی و بحران اقتصادی زیمبابوه الهام گرفته و مراحل متعارف ویرایش را پشت سر گذاشته بود. ۱+The Atlantic

بررسی انسانی در برابر تشخیص ماشینی

هیئت امنای جایزه کین پس از یک ماه بررسی، اعلام کرد که هیچ مدرکی دال بر تولید داستان با هوش مصنوعی پیدا نشده است.

این بررسی برخلاف ارزیابی اولیه نرم‌افزار، تنها بر ویژگی‌های زبانی متن متکی نبود. برگزارکنندگان با نویسنده، داوران جایزه و مسئولان نشریه The Shallow Tales Review، که داستان نخستین بار در آن منتشر شده بود، گفت‌وگو کردند.

همچنین یک کارشناس مستقل امنیت سایبری و جرم‌شناسی دیجیتال، فراداده‌های نسخه‌های پیشین داستان را بررسی کرد. چهار فایل جداگانه از مراحل نگارش شناسایی شد که مجموعاً تا ۲۷ ساعت فعالیت نوشتاری و ویرایشی را ثبت کرده بودند. اسناد ارائه‌شده نشان می‌دادند که شکل‌گیری داستان از آوریل تا ژوئن ۲۰۲۵ ادامه داشته است.

الا واکاتاما، رئیس هیئت امنای جایزه، اعلام کرد که شواهد به سود نویسنده‌اند و جایزه او برقرار می‌ماند. برگزارکنندگان همچنین تأکید کردند که ابزارهای تشخیص هوش مصنوعی به‌تنهایی مبنای قابل‌اعتمادی برای تعیین نویسندگی نیستند.

آیا سبک ادبی می‌تواند مدرک جرم باشد؟

اهمیت این پرونده تنها به خطای احتمالی یک نرم‌افزار محدود نمی‌شود. مسئله این است که ویژگی‌های سبکی، از جمله تکرار، استعاره‌های متعارف یا جمله‌بندی‌های کلیشه‌ای، تا چه اندازه می‌توانند نشانه دخالت هوش مصنوعی باشند.

چنین ویژگی‌هایی پیش از پیدایش مدل‌های زبانی نیز در آثار انسانی وجود داشته‌اند. افزون بر این، نویسنده ممکن است در طول چند سال سبک خود را تغییر دهد یا آگاهانه از شیوه‌های متفاوت روایت استفاده کند.

پرونده کوندیززا همچنین بحث تبعیض را پیش کشید. شماری از نویسندگان آفریقایی و سیاه‌پوست در واکنش به اتهام‌ها پرسیدند آیا آثار آنان بیش از دیگران در معرض تردید درباره

نویسندگی انسانی قرار می‌گیرند. این نگرانی در بحث عمومی مطرح شده است، اما پرونده به‌تنهایی وجود تبعیض نظام‌مند در ابزار Pangram را اثبات نمی‌کند. ۱+The Guardian

از حق نویسنده تا مسئولیت نهادهای ادبی

جایزه کین اعلام کرده است که از سال ۲۰۲۷، ناشران و نویسندگان راه‌یافته به فهرست نهایی باید درباره استفاده از هوش مصنوعی اظهارنامه ارائه دهند. همچنین دستورالعمل‌هایی برای داوران و سازوکاری مشخص برای رسیدگی به اتهام‌های آینده تدوین شده است.

این تصمیم نشان می‌دهد که نهادهای ادبی ناچارند میان شفافیت درباره استفاده از فناوری و حمایت از حقوق نویسندگان تعادل برقرار کنند. The Caine Prize for African Writing

از منظر حقوق نویسندگان، مسئله مهم‌تر آن است که بار اثبات بر عهده چه کسی قرار می‌گیرد. اگر نتیجه یک نرم‌افزار برای متهم‌کردن نویسنده کافی باشد، اما رفع اتهام مستلزم ارائه

پیش‌نویس‌ها، اطلاعات دیجیتال و جزئیات فرایند خلاقیت باشد، رابطه میان نویسنده و نهادهای نشر به‌تدریج تغییر خواهد کرد.

پرونده کوندیززا یادآور می‌شود که **تشخیص ماشینی، حتی زمانی که از نظر آماری دقیق به نظر می‌رسد، جایگزین تحقیق مستند و داوری مسئولانه نیست.** پرسش اصلی نه ممنوعیت یا پذیرش مطلق هوش مصنوعی، بلکه تعیین معیارهایی منصفانه برای استفاده از آن و رسیدگی به اتهام‌هاست؛ معیارهایی که اعتبار نویسنده را پیش از اثبات تخلف قربانی نکنند.

منابع

بیانیه رسمی جایزه کین، ۱۱ نوامبر ۲۰۲۶ | گاردین، ۱۲ نوامبر ۲۰۲۶ | آتلانتیک، ۱۱ اکتبر ۲۰۲۶ | آسوشیتدپرس، ۱۲ نوامبر ۲۰۲۶

منبع:

https://baangnews.net/29763

دیستوپیای ایرانی – فریدون تنکابنی: سال ۱۳۸۸

فریدون تنکابنی (زادهٔ ۱۳۱۶ در تهران ـ درگذشتهٔ ۷ مهر ۱۴۰۳ در کلن آلمان)، داستان‌نویس، طنزپرداز و از بنیان‌گذاران کانون نویسندگان ایران بود. از آثار شاخص او می‌توان به «مردی در قفس»، «اسیر خاک»، «پیاده شطرنج»، «ستاره‌های شب تیره»، «یادداشت‌های شهر شلوغ»، «پول، تنها ارزش و معیار ارزش‌ها» و «سرزمین خوشبختی» اشاره کرد. اهمیت او در طنز اجتماعی و سیاسی معاصر فارسی، به‌ویژه در نقد زندگی روزمرهٔ طبقهٔ متوسط، مناسبات قدرت و سلطهٔ فرهنگ مصرفی است؛ طنزی که با موقعیت‌های آشنا، اغراق و وارونه‌سازی، فاصلهٔ میان وعده‌های پیشرفت و واقعیت زندگی انسان‌ها را آشکار می‌کند. او به‌سبب نوشته‌های اعتراضی‌اش در دوران پهلوی زندانی شد و سال‌های پایانی زندگی را در تبعید گذراند. داستان حاضر

نمونه‌ای از آینده‌پردازی دیستوپیایی در آثار اوست که نقد مصرف‌گرایی و وعده‌های پیشرفت را در قالب طنز پیش می‌برد .

از خواب بیدار می‌شوم. خسته و کسلم. احساس می‌کنم کمی زیاد خوابیده‌ام. اگر صدای رادیوی همسایه دست راست و تلویزیون همسایه دست چپ و بلندگوی مغازه الکتریکی روبه‌روی خانه نبود، من هنوز هم خوابیده بودم. دست و صورتم را می‌شویم و از خانه بیرون می‌آیم. گرسنه‌ام. می‌روم توی مغازه سر خیابان تا نان و پنیری بخرم. آنجا هم صدای رادیو بلند است. و عجیب آن‌که تلویزیونی هم گوشه دیگر مغازه روشن است. با خودم می‌گویم:

«کی تلویزیون خریده که ما خبردار نشده‌ایم؟!»

و عجیب‌تر آن‌که تلویزیون، رنگی است. چشم‌هایم را می‌مالم. باورم نمی‌شود که از خواب بیدار شده باشم. سراغ فروشنده می‌روم. بالای سرش چشمم به تقویمی می‌افتد: ۱۳۸۸

خونسرد و بی‌قید می‌پرسم:

«این تقویم مال امساله؟»

جواب می‌دهد:

«مگه قرار بود مال پارسال باشه؟! هنوز کهنه نشده. پنجاه و چهار روز دیگه وقت داره. البته خبر دارین که امسال اسفند سی روزه.»

سعی می‌کنم تعجب نکنم. می‌پرسم:

«امروز چه خبره؟»

حالا نوبت مرد است که تعجب کند:

«جشنه؟ چطور خبر ندارین؟!»

چند لحظه به تلویزیون نگاه می‌کنم و بعد می‌گویم:

«همه‌اش صحبت پیکان است.»

می‌گوید:

«بعله دیگه. کارخونه تا حالا پنجاه میلیون ماشین ساخته. مخصوصاً زور زده که آخریش امروز بیرون بیاد.»

بدون این‌که چیزی بخرم از مغازه بیرون می‌آیم. نمی‌دانم چه بلایی سرم آمده است. شاید من که آن همه آرزوی خواب و خاموشی داشتم، به آرزویم رسیده بودم. شاید فاجعه اصحاب کهف تکرار شده است. به هر حال این جشنی است که ازش نمی‌توان گذشت.

به خانه می‌روم. پیکانم را سوار می‌شوم و بیرون می‌آیم. از همان خیابان اول راه‌بند است و اتومبیل‌ها تنگ هم ایستاده‌اند. از کمی جلوتر صدای موسیقی می‌آید. سرک می‌کشم. کارگران کارخانه دارند به عنوان سپاسگزاری از استقبال بی‌نظیر مردم، به آن‌ها گل سرخ‌های بسیار زیبای پلاستیکی هدیه می‌کنند و دختران جوان و زیبا، به عنوان حق‌شناسی از کارگران شریف و غیور، دست به گردن آن‌ها می‌اندازند و بی‌تکلف می‌بوسندشان.

محو این صحنه هستم که چیزی محکم به اتوموبیلم می‌خورد و مرا تکان می‌دهد. پیاده می‌شوم. اتوموبیل پشت سرم ناگهان حرکت کرده و به من خورده است. راننده پیاده می‌شود. خیال دارم به فحش ببندمش و با او گلاویز بشوم. آخر یاد تعمیرگاه و صافکاری افتاده‌ام.

مرد با خوشرویی به من نزدیک می‌شود. می‌خندد. سلام می‌کند. نام خود را می‌گوید و دسته‌چکی از جیب بیرون می‌آورد. تصور می‌کنم خیال دارد خسارت اتوموبیل مرا بدهد. نگاه می‌کنم: اتوموبیل من خسارت مهمی ندیده، تنها شیشه یکی از چراغ‌های عقب، شکسته.

می‌گویم:

«قابلی ندارد، چیزی نیست. خودم درستش می‌کنم.»

می‌خندد و می‌گوید:

«درستش می‌کنید؟! به حق چیزهای نشنیده.»

بعد چک را به من می‌دهد و می‌پرسد:

«چه رنگش را دوست دارید؟»

می‌گویم:

«خیال ندارم رنگش را عوض کنم.»

می‌گوید:

«بسیار خوب، هر رنگی که دلتان می‌خواهد. مبارک است.»

از حرف‌هایش سر درنمی‌آورم. من دیوانه‌ام یا این مرد؟ به چک نگاه می‌کنم:

بانک پیکان

به موجب این چک یک دستگاه پیکان، مدل... رنگ... به حامل تحویل دهید. امضا.

مرد احساس می‌کند که روی سرم دارد اسفناج سبز می‌شود. می‌خندد و با مهربانی توضیح می‌دهد:

«دوست عزیز، گویا شما تازه به این شهر تشریف آورده‌اید و از ترتیبات جدید خبر ندارید. شما می‌توانید به جای یک اتوموبیل، یک دسته‌چک ده‌برگی یا بیست و پنج‌برگی خریداری کنید. در آن صورت هر اتوموبیل به نصف قیمت و شاید هم کمتر برای‌تان تمام خواهد شد. اگر اتوموبیل‌تان خراب شد یا تصادف کرد، همان‌جا می‌گذاریدش و به نزدیک‌ترین نمایندگی پیکان مراجعه می‌کنید. یک چک می‌کشید و اتوموبیل تازه‌تان را تحویل می‌گیرید.»

می‌گویم:

«وقتی که اتوموبیل سابق‌تان تعمیر شد...»

می‌گوید:

«موضوع تعمیر مدت‌هاست منتفی شده.»

می‌پرسم:

«پس تعمیرگاه‌ها و مکانیکی‌ها و کارگران‌شان...»

می‌گوید:

«همه شده‌اند نمایندگی مجاز فروش پیکان...»

می‌گویم:

«پس حالا من با اتوموبیلم چه بکنم؟»

می‌گوید:

«شما خودتان را ناراحت نکنید. پیکان من تلفن دارد. الان تلفن می‌زنم بیایند ببرندش.»

می‌پرسم:

«ببرندش؟ کجا؟»

می‌گوید:

«دریاچه حوض سلطان، در قم.»

باز می‌پرسم:

«قم؟! قم برای چه؟!»

می‌گوید:

«دریاچه حوض سلطان، گورستان پیکان‌های قراضه است.»

می‌گویم:

«اما این که قراضه نیست.»

می‌گوید:

«از نظر وضع بسیار درخشان اقتصادی امروز ما، این پیکان قراضه شمرده می‌شود.»

می‌گویم:

«در زمان ما شوخی‌ای متداول بود که پیکان را به قوطی‌های روغن نباتی...»

می‌گوید:

«برعکس، الان وضع اقتصادی ما چنان درخشان است که قوطی‌های روغن نباتی را درست با همان آهنی می‌سازند که پیکان مرا ساخته‌اند.»

می‌رود توی اتوموبیل که تلفن کند. من هم پشت سرش. اتوموبیل بزرگ شیک جادار مجللی است. مرد تکمه‌ای را فشار می‌دهد. در داشبوردی باز می‌شود و تلفن بیرون می‌آید. مرد شماره می‌گیرد و سرگرم صحبت می‌شود. دور تا دور اتاق، تزیینات بسیار زیبایی از چوب و فلز به چشم می‌خورد. ظاهراً چیز دیگری نیست، اما می‌دانم زیر این آراستگی باید خبرهایی باشد. گفت‌وگوی مرد تمام می‌شود. رو به من می‌کند و می‌گوید:

«دوست عزیز! شاید میل داشته باشید جزییات را تماشا کنید. این کلیدها را می‌بینید؟ هر کدام مخصوص چیزی است. تلفن را که دیدید. این هم رادیو. این هم تلویزیون.»

کلیدی را می‌زند. تلویزیون رنگی روشن می‌شود. هنوز صحبت پیکان است. تلویزیون را خاموش می‌کند.

«این گرام استریوفونیک. این ضبط صوت. میل دارید چیزی بگویید؟»

بی‌اختیار می‌گویم:

«به امید روزی که هر ایرانی یک پیکان داشته باشد.»

مرد می‌خندد و می‌گوید:

«آفرین! جمله مناسبی بود. گرچه کمی قدیمی شده. چون امروز همان روز است، و دیگر فقط امید و آرزو نیست.»

کلید دیگری را می‌زند:

«این هم بار کوچک من. بد نیست گلویی تر کنیم. چه میل دارید؟»

می‌خواهم قمپز در کنم:

«ویسکی!»

«آه، متاسفم دوست عزیز، غرور ملی‌تان چه شده؟ مدت‌هاست که ویسکی از جانب مردم میهن‌پرست تحریم شده. حتا یکی از کابینه‌ها به خاطر ویسکی سقوط کرد. آبجو میل دارید؟ بهترین آبجو. مواد اولیه‌اش از آلمان وارد می‌شود، بعد در تهران مونتاژ می‌کنند.»

می‌گویم:

«نه، حوصله آبجو خوردن ندارم.»

می‌گوید:

«بسیار خوب، پس عرق، عرق کشمش دوآتشه اعلی. البته این هم ماده اولیه‌اش از اوکراین وارد می‌شود و در اینجا مونتاژش می‌کنند. ما امیدواریم بتوانیم تا سال ۱۳۹۰ تمامش را خودمان بسازیم و به خودکفایی برسیم. خوب، با چه می‌خوردید؟»

«آب علی»

«آه، دوست عزیز، آب علی دیگر کهنه شده و ورافتاده.»

می‌پرسم:

«شما با چه می‌خورید؟»

می‌گوید:

«شوئپس.»

می‌گویم:

«اما من شوئپس دوست ندارم. چیز دیگری نیست؟»

می‌گوید: «متاسفم. نه این‌که من نداشته باشم. اصلاً در بازار نیست.»

می‌گویم:

«آن همه نوشابه‌های رنگی جورواجور چه شد؟»

پاسخ می‌دهد:

«همه‌شان ورشکست شدند. در کارخانه‌شان تخته شد. فقط شوئپس مانده. می‌دانید چرا؟ زیرا شوئپس چشمه نشاط و شادی است. از آن گذشته، شبکه‌های وسیع تلویزیون، فقط آگهی شوئپس پخش می‌کنند.»

ناچار، و با دلخوری، مشروبم را با شوئپس می‌خورم و به میزبانم می‌گویم:

«ببینم، با مقایسه پیکان شما با پیکان‌های دیگری که این دور و بر ایستاده‌اند، تصور نمی‌کنید کمی بوی اختلاف طبقاتی می‌آید؟»

می‌گوید:

«خیر، خیر. ابداً چنین چیزی نیست. درست است که پیکان، انواع گوناگونی دارد، از ساده‌ترین نوع، که مال شما باشد، تا لوکس‌ترین اتوموبیل، که مال من باشد، ولی موضوع اختلاف طبقاتی اصلاً مطرح نیست. این موضوع، علی‌رغم آدم‌های منفی‌باف، مدت‌هاست حل شده. هر کارگر ساده‌ای، هر شاگرد بقالی می‌تواند پیکانی مثل مال من بخرد. گیرم باید اقساطش را کمی طولانی‌تر کند. و اگر دلش بخواهد می‌تواند این کار را بکند. فقط مساله قسط مطرح است: دوازده قسط، بیست و چهار قسط، سی و شش قسط و الی آخر...»

می‌گویم:

«صحیح!»

می‌گوید:

«کارگران کارخانه پیکان که دیگر نانشان توی روغن است. به جای سهم‌شان از سود ویژه کارخانه، بهشان پیکان می‌دهند.»

می‌گویم:

«عجب!»

می‌گوید:

«مگر نمی‌بیند چطور از دل و جان برای کارخانه‌شان فعالیت می‌کنند؟ به هر حال، تصور می‌کنم این مراسم مدتی طول بکشد. میل ندارید گشتی این دور و برها بزنید؟»

می‌پرسم:

«با اتوموبیل؟!»

می‌گوید:

«خیر، پیاده.»

پیاده راه می‌افتیم. کمی جلوتر به میدانی می‌رسیم. وسط میدان، ستون سنگی سیاه عظیمی برپا کرده‌اند. روی این ستون، لوحه‌های چهارگوشی از سنگ سفید نصب شده. با یک حساب فوری ذهنی، حدس می‌زنم لوحه‌ها باید صد و بیست‌تایی باشند. روی هر کدام با چراغ نئون جمله حکیمانه‌ای نوشته شده. چراغ‌ها به ترتیب روشن می‌شوند و بلندگوهای بسیار قوی، جمله‌ها را یکی پس از دیگری می‌خوانند. چندتایی از جمله‌ها به یادم می‌مانند.

«کتک زدن زن‌ها وحشی‌گری است.»

«برو کارگر باش و امیدوار.»

«کارگر هرکه هست محترم است.»

«کارگران و کارفرمایان باید از یکدیگر تشکر کنند.»

«دهقانان باید برای اموات اربابان سابق دعا کنند.»

«دانش طلب و بزرگی آموز تا به نگرند روزت از روز»

«النظافه من الایمان.»

«آب آبادانی است.»

یک ضلع میدان را چند ساختمان با ظاهر و تزیینات بسیار زیبا گرفته است. چراغ‌های نئون و پلاستیک پی‌درپی روشن و خاموش می‌شوند و چشمک می‌زنند. نزدیک‌تر می‌رویم. بالای یکی از ساختمان‌ها می‌خوانم:

«درایوین سینمای پیکان»

و زیر آن با خطی کمی ریزتر:

«ورود اتوموبیل، غیر از پیکان، ممنوع است.»

به دوستم می‌گویم:

«زمان پدربزرگ‌های ما، مغازه‌ها می‌نوشتند: به خارج از مذهب جنس فروخته نمی‌شود.»

می‌گوید:

«هیچ می‌دانید این امر که ظاهراً به احساسات و غرور ملی بستگی دارد، چقدر به اقتصاد ما کمک کرده؟ همه توریست‌هایی که به کشور ما می‌آیند مجبورند آن طرف مرز اتوموبیل خود را بفروشند و این طرف مرز پیکان بخرند. با این تدبیر ساده، الان پیکان جاده‌های پنج قاره جهان را از زیر پلاستیک در می‌کند.»

کنار سینما، ساختمان دیگری است با این تابلو:

«درایوین ساندویچ پیکان»

«اول ساندویچ، بعد سینما.»

«ورود اتوموبیل، غیر از پیکان، ممنوع است.»

اتوموبیل‌ها از یک سمت وارد می‌شوند، ساندویچ و شوئپس خود را می‌گیرند و از سمت دیگر بیرون می‌آیند و به سینما می‌روند.

به تابلوی تصویرهای فیلم نگاه می‌کنم. تصویر چند پیکان که در جاده کوهستانی پرپیچ‌وخمی پیش می‌رانند؛ و زیرش:

«نبرد پیکان‌ها»

«با شرکت مشهورترین قهرمانان پیکان‌رانی ایران و جهان.»

کنار سینما، ساختمان عظیم دیگری سر به آسمان کشیده است. روی بدنه آن هم این کلمات روشن و خاموش می‌شود:

«بانک پیکان»

(بانک عمران سابق)

«با باز کردن حساب پس‌انداز در این بانک از جایزه پایان‌ناپذیر مادام‌العمر ماهی دو پیکان استفاده کنید.»

از مصاحبم می‌پرسم:

«راستی بلیط‌های بخت‌آزمایی چه شده؟»

پاسخ می‌دهد:

«می‌خواستید چه بشود؟ هست، و هر چهارشنبه قرعه‌کشی می‌شود.»

«و جایزه‌اش هم حتماً...»

«بله درست حدس زدید، پیکان است. از ساده‌ترین نوع تا پیکان نقره، پیکان طلا، پیکان مروارید و پیکان الماس.»

«نفهمیدم، این جایزه‌ها چطور پخش می‌شود؟»

«این‌طور: مثلاً کلیه بلیط‌هایی که دو عدد سمت راست آن ٥٦ است برنده یک پیکان ساده. بلیط‌هایی که سه عدد سمت راست آن ۷۹۲ است برنده یک پیکان لوکس... جایزه ممتاز، پیکان طلاست. و بلیط‌های ماقبل و مابعد شماره ممتاز، برنده پیکان نقره می‌شوند. پیکان مروارید و پیکان الماس مخصوص قهرمانان شانس است. و الان معمولاً هفته‌ای بیست قهرمان شانس داریم که از میان دویست برنده ممتاز برگزیده می‌شوند.»

متفکرانه سر تکان می‌دهم و می‌گویم:

«پس بیخود نیست که همه مردم پیکان دارند. راستی این مردمی که یک قدم هم پیاده نمی‌روند، بیمار نمی‌شوند؟»

می‌گوید:

«خیر، می‌دانید چرا؟ می‌دانید چه چیز سلامت آن‌ها را تامین می‌کند؟ ورزش بله، ورزش. بهتر است بگویم فوتبال. ما الان یک استادیوم یک میلیون نفری در مرکز شهر داریم با ده استادیوم صد هزار نفری در گوشه و کنار شهر. ده تیم برجسته فوتبال داریم با صد تیم نیمه‌ماهر یا تازه‌کار و جوان. بزرگ‌ترین ورزش و تفریح سالم مردم رفتن به زمین‌های ورزشی و تماشای مسابقات فوتبال است. البته این مسابقه‌ها از تلویزیون هم پخش

می‌شود. اما کمتر کسی در خانه می‌ماند، به جز بیماران و از کارافتاده‌ها. می‌دانید چه چیزی آن‌ها را به زمین‌های ورزشی می‌کشد؟»

«فوتبال!»

داشت این جواب مسخره از دهانم در می‌رفت، اما به موقع جلو خودم را گرفتم و گفتم:

«پیکان!»

«آفرین! کاملاً درست است. شما بلیتی می‌خرید و از در وارد می‌شوید. چه بسا که با یک پیکان از زمین ورزش خارج می‌شوید. بین هر صد هزار نفر، یک پیکان قرعه‌کشی می‌شود. به علاوه هر تیمی که به مقام قهرمانی برسد، افرادش هر کدام یک پیکان می‌گیرند و خود تیم نیز برنده «جام پیکان طلا» می‌شود.

مردم ممکن است عقیده‌ها و سلیقه‌ها و دلبستگی‌های گوناگون داشته باشند، اما در دو چیز مشترکند: فوتبال و پیکان.»

برمی‌گردیم و می‌رویم به طرف سوپرمارکتی که کنار میدان است. جلو آن بساط روزنامه‌فروشی برپاست. روزنامه‌ها و مجله‌های رنگارنگ را نگاه می‌کنم: پیکان امروز، پیکان جدید، پیکان سرخ، پیکان سیاه، ندای پیکان.

دوستم می‌گوید:

«این روزنامه انقلابی شهر ماست. (پیکان سرخ را نشان می‌دهد).

و این یکی روزنامه‌ای است ارتجاعی و کهنه‌پرست (پیکان سیاه را می‌گوید.) این نشریه، ورزشی است (به «پیکان ورزشی» اشاره می‌کند.)

و این دیگری اقتصادی. (منظورش «پیکان اکونومیست» است.) این مجله را می‌بینید، پیکان مصور، هفته‌ای دوازده میلیون تیراژ دارد. و این یکی، پیکان هفتگی، هفته‌ای چهارده میلیون چاپ می‌شود.»

به مجله‌ها نگاه می‌کنم. خوشا به حال خوانندگان‌شان! دیگر نه از تصویر زن لخت خبری است، نه از ستارگان سینما، نه از خواننده‌ها، نه از رقاصه‌ها، نه از روسپی‌ها. هر چه هست پیکان است. تصویر دو مدل از آخرین و زیباترین مدل‌های پیکان روی جلد آن دو مجله دیده می‌شود.

روزنامه‌هایی به زبان‌های انگلیسی و فرانسه به چشم می‌خورد: «پیکان اینترنشنال» و «ژورنال دو پیکان». کنار این بساط رنگین، مجله ساده‌تری را می‌بینم: «پیکان و انسان»

از مصاحبم می‌پرسم:

«این دیگر چیست؟»

می‌گوید:

«این نشریه انجمن دوستداران پیکان است. وظیفه این انجمن حفظ و حراست پیکان و دفاع از حقوق و شخصیت آن است. مثلاً اگر پیکان شما، حتا وقتی که خیلی هم عجله دارید، پنچر شد و شما عصبانی شدید و لگدی به لاستیکش زدید و گفتید: ای سگ مصب! فوراً بازرس انجمن حاضر می‌شود و شما را جریمه می‌کند. حتا ممکن است بازداشت هم بشوید. اگر مست کنید و پیکان خود را به تیر چراغ برق بکوبید که دیگر بازداشت و محکومیت شما قطعی است.»

دوستم دستم را می‌گیرد و مرا به سوپرمارکت می‌برد. گوشه‌ای از آن پر است از قفسه‌های کتاب. جلو می‌روم:

«چگونه از پیکان خود مراقبت کنیم؟»

«چگونه بر عمر پیکان خود بیفزاییم؟»

به مصاحبم نگاه می‌کنم. لبخند می‌زند و می‌گوید:

«این‌ها پرفروش‌ترین کتاب‌های سال است.»

به بازدید ادامه می‌دهم:

«من و او و پیکان.»

دوستم می‌گوید:

«این قشنگ‌ترین و موثریرین رمان عشقی سال‌های اخیر است. شش اتوموبیل پیکان جایزه برده.»

«جایزه؟!»

«بله، مجله‌های ادبی، دانشگاه، مطبوعات، وزارت فرهنگ، همه و همه فقط پیکان جایزه می‌دهند.»

توی سوپرمارکت گشتی می‌زنیم:

«صابون پیکان بر لطافت دست‌های شما می‌افزاید.»

«با خمیر ریش پیکان، اصلاح آسان‌تر است.»

«تیغ پیکان هی می‌تراشد، هی می‌تراشد.»

«پارچه پیکان، ارزان، بادوام، خوش‌دوخت.»

«کفش پیکان، شیک و راحت.»

«با سس پیکان، غذا خوشمزه است.»

از این همه پیکان وحشت می‌کنم. یکی از این همه کافی است که جگرم را سوراخ کند. خودم را از مغازه بیرون می‌اندازم. پسرکی جلو رویم سبز می‌شود:

«– فوق‌العاده الان. آخرین اخبار.»

روزنامه را از پسرک می‌گیرم و باز می‌کنم. بالای صفحه وسط، آنجا که قبلا می‌نوشتند نیازمندی‌ها، نوشته‌اند:

«خودکشی‌ها»

آگهی مصوری را می‌خوانم:

«اینک که سرانجام موفق به خودکشی شده‌ام از کلیه بستگان و آشنایان و دوستان که توفیق زیارت‌شان دست نداد، خداحافظی می‌کنم و امیدوارم از فاتحه و دعای خیر فراموشم نفرمایند.»

آگهی دیگری باز همراه با عکس:

«اکنون که برای استراحت در آرامگاه ابدی خود، عازم گورستان مدرن بهشت زهرا هستم از همه ذوات محترمی که در تشییع جنازه این‌جانب شرکت خواهند فرمود، قبلاً تشکر می‌کنم.»

یکی دیگر:

«از ماموران محترم پاسگاه پلیس و ژاندارمری که در امر خودکشی اینجانب نهایت کوشش و همکاری را مبذول فرموده‌اند، بسیار سپاسگزارم و تقاضای تقدیر و تشویق این ماموران وظیفه‌شناس را دارم.»

مصاحبم را نگاه می‌کنم و وحشت‌زده، وحشت‌زده و حیران، می‌پرسم:

«این دیگر چه بساطی است؟»

لبخند می‌زند و می‌گوید:

«بله، درست است. این تنها لکه تیره‌ای است که بر آسمان زندگی ما نشسته. تنها لکه‌ای است که خوشبختی ما را ضایع می‌کند. خودکشی. بیماری خودکشی. یک عده آدم منفی‌باف و متظاهر، فقط به خاطر تظاهر و خودنمایی دست به خودکشی می‌زنند و متاسفانه روز به روز بر تعداد این خودکشی‌ها افزوده می‌شود. با این‌که کارخانه پیکان به هر کس که قصد خودکشی داشته باشد و از این قصد منصرف شود، یا هر کسی که دیگری را از قصد خودکشی منصرف کند، یک پیکان عالی جایزه می‌دهد، باز هم از تعداد خودکشی‌ها چیزی کم نشده است.»

دوستم به راستی غمگین و متاثر شده است. مدتی بین ما سکوت می‌شود. برای این‌که موضوع گفت‌وگو را تغییر داده باشم، می‌پرسم:

«راستی، یک سوال دیگر دارم. حالا موتور پیکان را هم حتماً خودمان می‌سازیم، نه؟»

مرد پاسخ می‌دهد:

«متاسفانه هنوز نه. آنچه روی این پیکان‌هاست، موتور مسکویچ است که از روس‌ها می‌خریم.»

می‌پرسم:

«پس ذوب آهن چه شد؟»

می‌گوید:

«داستانش دور و دراز است. خلاصه این‌که روس‌ها هم وسط کار ناچار شدند ول کنند و بروند. حالا رفقای چینی خیال دارند برایمان ذوب آهن بسازند. البته پس از این‌که کار شاه‌لوله گاز سرتاسری تهران ـ پکن تمام شد که مقاطعه‌کارش یک کنسرسیوم آمریکایی ـ اروپایی است!»

۱۳۴۷ / ۱۲ / ۳

از کتاب «سرزمین خوشبختی» / صص ۱۱ تا ۲۸

منبع:

https://baangnews.net/28678

میترا داوودی: «وقتی راوی از خواننده کمتر می‌داند» – شگردهای روایت در «ما»ی زامیاتین

راوی رمان ما اثر یوگنی زامیاتین در آغاز نه مخالف حکومت، بلکه یکی از مؤمنان به آن است. D-۵۰۳ یادداشت‌هایش را برای ستایش «دولت واحد» می‌نویسد؛ اما هرچه روایت پیش می‌رود، زبان خودش علیه یقین‌هایش شهادت می‌دهد. تناقض‌ها، تردیدها و گسستگی‌های روایت چیزهایی را بر خواننده آشکار می‌کنند که راوی هنوز قادر به درک آنها نیست. زامیاتین به این ترتیب یکی از شگردهای مهم روایت دیستوپیایی را به کار می‌گیرد: کنترل آگاهی و اطلاعات فقط موضوع داستان نیست، بلکه به ساختار روایت راه پیدا می‌کند.

زامیاتین؛ پیش از اورول و هاکسلی

یوگنی زامیاتین (۱۸۸٤–۱۹۳۷)، نویسنده و مهندس کشتی‌سازی روس، رمان ما را در سال‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۲۱ نوشت؛ اثری که امروز از پیشگامان رمان دیستوپیایی مدرن به شمار می‌آید. زامیاتین پیش از انقلاب بلشویکی به سبب فعالیت سیاسی با حکومت تزاری درگیر و چند بار بازداشت و تبعید شده بود، اما پس از انقلاب نیز استقلال فکری خود را حفظ کرد و به محدود شدن آزادی هنری اعتراض داشت. ما در اتحاد شوروی اجازه انتشار نیافت و نخستین‌بار در دهه ۱۹۲۰ در خارج از کشور و در ترجمه منتشر شد. متن کامل روسی رمان نیز سال‌ها بعد در خارج از شوروی انتشار یافت. خود زامیاتین سرانجام در ۱۹۳۱ با اجازه استالین شوروی را ترک کرد و سال‌های پایانی زندگی‌اش را در پاریس گذراند.

اهمیت ما فقط در تقدم تاریخی آن نیست. بسیاری از عناصری که بعدها با دیستوپیای قرن بیستم پیوند خوردند – دولت تمامیت‌خواه، نظارت فراگیر، حذف حریم خصوصی، مهندسی رفتار انسان و تعارض فرد با جمع – در این رمان صورتی منسجم پیدا کردند. تأثیر ما بر سنت بعدی دیستوپیا، به‌ویژه در نسبت با ۱۹۸٤ جورج اورول، بارها مورد توجه قرار گرفته

است؛ خود اورول نیز در سال ۱۹٤٦ درباره رمان زامیاتین نوشت. ما از این نظر در کنار آثاری چون دنیای قشنگ نو آلدوس هاکسلی و ۱۹۸٤ یکی از متون بنیادی دیستوپیای مدرن است.

شهری شیشه‌ای که در آن «من» باید به «ما» تبدیل شود

داستان در آینده‌ای دور و در «دولت واحد» می‌گذرد؛ جامعه‌ای محصور که نظم و محاسبه بر همه جنبه‌های زندگی آن حاکم است. شهروندان به جای نام با شماره شناخته می‌شوند، زندگی روزانه آنان بر اساس جدول زمانی دقیقی تنظیم شده و معماری شیشه‌ای شهر امکان نظارت تقریباً دائمی را فراهم می‌کند. در رأس این نظام «نیکوکار» قرار دارد؛ حاکمی که نظم موجود مشروعیت خود را از او می‌گیرد. آزادی در این جامعه نه یک ارزش، بلکه سرچشمه آشفتگی و بدبختی تلقی می‌شود و خوشبختی قرار است از راه حذف انتخاب فردی به دست آید.

راوی، D-۵۰۳، ریاضی‌دان و مهندس سازنده سفینه‌ای به نام «انتگرال» است. مأموریت سفینه آن است که دستاوردهای دولت واحد و نظم آن را به جهان‌های دیگر ببرد. D-۵۰۳ نیز

یادداشت‌هایش را با همین روحیه آغاز می‌کند: می‌خواهد عقلانیت و کمال جامعه خود را ثبت کند. اما آشنایی با زنی به نام I-۳۳۰ نظم ذهنی او را مختل می‌کند. میل، عشق، تخیل و تردید وارد زندگی‌ای می‌شوند که قرار بود مانند یک معادله ریاضی قابل محاسبه باشد. به‌تدریج چیزی در D-۵۰۳ شکل می‌گیرد که دولت واحد برای محو کردنش بنا شده است: **«من» در برابر «ما»**.

همین پیرنگ، زمینه اصلی یکی از مهم‌ترین شگردهای روایی زامیاتین را فراهم می‌کند.

راوی‌ای که به نظام ایمان دارد

در بسیاری از داستان‌ها، راوی واسطه‌ای است که به کمک او جهان داستان را می‌شناسیم. اما اگر همین واسطه خودش شناخت ناقصی از جهانی داشته باشد که برای ما تعریف می‌کند چه اتفاقی می‌افتد؟

K. Shanmuga Sundara Raj در پژوهش خود درباره تکنیک‌های روایی ما، قالب اول‌شخص و شکل یادداشت‌های روزانه را از عناصر مهم ساختمان رمان می‌داند. انتخاب D-۵۰۳

به‌عنوان راوی سبب می‌شود جهان دولت واحد را نه از چشم قربانی آگاه یا مخالف حکومت، بلکه از منظر یکی از شهروندان وفادار آن ببینیم.

D-۵۰۳ در آغاز دلیلی برای پنهان کردن ماهیت نظام ندارد؛ مسئله این است که اساساً آن را سرکوبگر نمی‌بیند. نظم ریاضیاتی، محدودیت آزادی و تابع شدن فرد در برابر جمع برای او نشانه‌های تمدن‌اند.

در اینجا زامیاتین تناقض روایی مهمی ایجاد می‌کند: راوی تنها منبع مستقیم شناخت ما از این جهان است، اما خودش محصول همان نظامی است که باید آن را برای ما توضیح دهد.

وقتی خواننده از راوی جلو می‌زند

در نتیجه، خواننده خیلی زود درمی‌یابد که نباید هر تفسیر D-۵۰۳ از جهان را عین واقعیت تلقی کند. او ممکن است از نظم و خوشبختی سخن بگوید، اما جزئیاتی که ثبت می‌کند معنای دیگری را به ذهن خواننده متبادر می‌کنند.

فاصله‌ای میان آنچه راوی می‌بیند، آنچه درباره دیده‌هایش فکر می‌کند و آنچه خواننده از آنها درمی‌یابد شکل می‌گیرد.

راج این ویژگی را در پیوند با «راوی نامعتبر» بررسی می‌کند. روایت از صافی ادراک، باورها و حالات متغیر D-۵۰۳ می‌گذرد و خواننده ناچار است درباره اعتبار برداشت‌های او داوری کند. این تکنیک خواننده را از دریافت‌کننده منفعل اطلاعات به مشارکت‌کننده در ساختن معنای داستان تبدیل می‌کند.

نکته مهم این است که نامعتبر بودن D-۵۰۳ الزاماً از دروغ گفتن او ناشی نمی‌شود. او بسیاری از مواقع صادقانه آنچه را باور دارد بیان می‌کند. محدودیت در جای دیگری است: راوی نمی‌تواند چیزی را که نظام فکری‌اش هنوز امکان تصور آن را به او نداده، به‌درستی بشناسد.

بنابراین گاهی خواننده پیش از خود D-۵۰۳ درمی‌یابد که چه اتفاقی در ذهن او در حال وقوع است.

شکاف در زبان

اما راوی ثابت نمی‌ماند. ورود میل، تخیل، عشق و تردید به زندگی D-۵۰۳ فقط عقاید او را تغییر نمی‌دهد؛ شیوه روایت کردنش را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد.

راج در بررسی تکنیک‌های ما به تناقض‌ها و گسستگی روایت توجه می‌کند. نثر D-۵۰۳ که می‌کوشد مانند جهان ریاضیاتی مورد ستایشش دقیق و منظم باشد، به‌تدریج از حفظ همان نظم ناتوان می‌شود. تجربه‌هایی پدید آمده‌اند که زبان سابق او برای بیانشان کافی نیست.

این تغییر اهمیت زیادی دارد. اگر زامیاتین فقط می‌نوشت «D-۵۰۳ دچار بحران شد»، ما اطلاعاتی درباره شخصیت دریافت می‌کردیم. اما وقتی بحران وارد ساختار جملات، تناقض‌های روایت و نحوه ثبت تجربه می‌شود، خود زبان به صحنه بحران تبدیل می‌شود.

از این منظر، فرم دفتر خاطرات انتخابی تعیین‌کننده است. D-۵۰۳ هنگام نوشتن نه فقط جهان بیرون، بلکه ناخواسته تحولات درونی خودش را نیز ثبت می‌کند. نوشته‌ای که قرار بود سند عقلانیت دولت واحد باشد، کم‌کم به سند فروپاشی یقین راوی تبدیل می‌شود.

از «ما» به «من»

در آغاز رمان، D-۵۰۳ می‌نویسد تا از نظام دفاع کند. اما عمل نوشتن پیامدی دارد که او پیش‌بینی نکرده است. برای ثبت جهان باید آن را مشاهده کرد؛ برای نوشتن درباره احساس باید آن را به رسمیت شناخت؛ و کسی که قلم به دست گرفته تا درباره «ما» بنویسد، ناگزیر یک «من» است.

اینجاست که تکنیک روایت و مضمون سیاسی رمان کاملاً به هم می‌رسند.

دولت واحد می‌کوشد فرد را در جمع حل کند، اما رمان در قالب یادداشت‌های شخصی یک فرد نوشته شده است. حکومت خواهان نظمی بدون تناقض است، در حالی که روایت D-۵۰۳ روزبه‌روز متناقض‌تر می‌شود. نظام می‌خواهد تخیل را مهار کند، اما خودِ نوشتن فضایی برای ظهور تخیل فراهم می‌آورد.

از این رو، شگردهای روایی ما را نمی‌توان تزئینات فنی جدا از مضمون رمان دانست. روایت اول‌شخص، یادداشت روزانه، تناقض، گسستگی و نامعتبر بودن راوی همگی با مسئله فردیت، نظارت و مقاومت پیوند می‌خورند. این همان نکته‌ای است که پژوهش راج بر آن تأکید دارد.

کنترل اطلاعات، از مضمون تا فرم

شاید یکی از دلایل اهمیت ما برای تاریخ دیستوپیا همین باشد. زامیاتین فقط جامعه‌ای را تصور نمی‌کند که در آن قدرت بر رفتار شهروندان نظارت دارد. او نشان می‌دهد قدرت می‌تواند **شیوه دیدن، اندیشیدن و حتی روایت کردن واقعیت** را نیز شکل دهد.

کنترل اطلاعات در اینجا فقط به این معنا نیست که حکومت چیزی را مخفی می‌کند. مسئله بنیادی‌تر است: اگر نظام سیاسی بتواند زبان، مفاهیم و افق تجربه فرد را شکل دهد، ممکن است انسان حتی برای شناخت آنچه بر او می‌گذرد ابزار کافی در اختیار نداشته باشد.

به همین دلیل رابطه میان راوی و خواننده در ما اهمیتی فراتر از یک بازی ادبی پیدا می‌کند. D-۵۰۳ آنچه را می‌بیند برای ما ثبت می‌کند، اما همیشه معنای دیده‌هایش را نمی‌داند. خواننده باید از میان تناقض‌ها و شکاف‌های روایت به چیزی برسد که راوی هنوز قادر به بیان روشن آن نیست.

به این معنا، خواندن خود به عملی علیه محدودیت اطلاعات تبدیل می‌شود: خواننده باید آن سوی روایت رسمی را ببیند، میان واقعیت و تفسیر راوی فاصله بگذارد و معنایی را بازیابد که زبان مسلط قادر به بیان آن نیست.

و شاید این یکی از ماندگارترین درس‌های روایی ما باشد: در جهان دیستوپیایی، مسئله فقط این نیست که چه کسی حق سخن گفتن دارد؛ مسئله این است که چه کسی هنوز قادر است آنچه را بر او می‌گذرد بشناسد و روایت کند.

پانویس

این مطلب بر اساس مقاله **"A Study on Narrative Techniques in *We* by Yevgeny Zamyatin"** نوشته **K. Shanmuga Sundara Raj**، منتشرشده در *Journal of Language and Linguistic Studies*، جلد ۱۷، شماره ٤، سال ۲۰۲۱، ترجمه، تلخیص و به‌صورت آزاد برای انتشار به زبان فارسی بازنویسی و تنظیم شده است. اطلاعات تکمیلی درباره زامیاتین و رمان ما برای آشنایی خواننده فارسی‌زبان به متن افزوده شده است.

مقاله اصلی و متن کامل پژوهش درباره شگردهای روایی «ما»

منبع:

https://baangnews.net/28729

بوکر ۲۰۲۶: پیروزی رمانی دیستوپیایی درباره فروپاشی جهان

ام. جان هریسون، نویسنده ۸۱ساله بریتانیایی، برای رمان «پایان همه‌چیز» (The End of Everything) برنده جایزه ۵۰ هزار پوندی بوکر شد. این نخستین بار است که نویسنده‌ای برخاسته از سنت ادبیات علمی‌تخیلی این جایزه معتبر را دریافت می‌کند. رمان هریسون، روایتی دیستوپیایی از بریتانیای آینده پس از فاجعه‌ای ناشناخته است؛ جهانی که در آن نظم سیاسی فروپاشیده، مرز میان واقعیت و امر بیگانه از میان رفته و انسان‌ها دیگر قادر به فهم کامل جهان پیرامون خود نیستند.

فاجعه‌ای که نمی‌توان آن را فهمید

داستان در سواحل کنت، در جنوب شرقی انگلستان و چند دهه پس از فاجعه‌ای نامعلوم می‌گذرد. فیلیپ تنت، مردی که با جمع‌آوری اشیای به‌جامانده در ساحل زندگی می‌کند، با موجودی تغییرشکل‌دهنده روبه‌رو می‌شود. هم‌زمان، موجودات

اسرارآمیزی موسوم به «آی‌گتی» در جهانی ظاهر شده‌اند که دولت در آن تقریباً از کار افتاده و مناسبات آشنای اجتماعی فروپاشیده است. در این جهان، حتی ماهیت فاجعه نیز روشن نیست. هریسون به‌جای توضیح منشأ بحران، ناتوانی انسان در شناخت و تفسیر آن را به موضوع اصلی رمان تبدیل می‌کند. شخصیت‌ها در برابر واقعیتی قرار می‌گیرند که دیگر با قواعد پیشین قابل توضیح نیست.

مری بیرد، تاریخ‌دان و رئیس هیئت داوران، اعلام کرد که تصمیم برای انتخاب رمان به اتفاق آرا گرفته شده است. به گفته او، کتاب با وجود فضای آخرالزمانی، طنزی تلخ و حتی روزنه‌ای از امید دارد. بیرد همچنین تأکید کرد که رمان، سیاست امروز را از دریچه آینده به تصویر می‌کشد.

هریسون پیش‌تر توضیح داده بود که فاجعه مرکزی داستان، شکست انسان در فهم جهان است. او از فروپاشی عقلانیت در عصر ترامپیسم و اینترنت به‌عنوان یکی از زمینه‌های فکری رمان یاد کرده است. در نتیجه، «پایان همه‌چیز» را می‌توان اثری درباره بحران شناخت، گسترش بی‌اعتمادی و ناتوانی زبان و روایت‌های مسلط در توضیح واقعیت معاصر دانست.

شکستن مرز میان ادبیات ژانری و ادبیات جدی

هریسون که از دهه ۱۹۶۰ فعالیت ادبی خود را آغاز کرده، از چهره‌های تأثیرگذار ادبیات گمانه‌زن بریتانیاست. پیروزی او در بوکر، پس از شش دهه نویسندگی، از نظر جایگاه ادبیات علمی‌تخیلی اهمیت ویژه‌ای دارد. هریسون همواره با مرزبندی میان ادبیات ژانری و ادبیات به‌اصطلاح جدی مخالفت کرده است. او اکنون مسن‌ترین برنده تاریخ بوکر نیز محسوب می‌شود.

برای خوانندگان علاقه‌مند به ادبیات دیستوپیایی، اهمیت این انتخاب در آن است که هریسون به‌جای تصویرکردن صرف فروپاشی تمدن، خودِ توانایی انسان برای شناخت جهان و روایت واقعیت را به پرسش می‌گیرد. به این ترتیب، پیروزی او نشانه‌ای از به‌رسمیت‌شناختن ظرفیت‌های ادبی و انتقادی داستان‌های علمی‌تخیلی در یکی از مهم‌ترین جوایز ادبی جهان است.

نشریه ادبی «بانگ» نیز در پرونده‌ای ویژه با عنوان «ادبیات دیستوپیایی» به بررسی ریشه‌ها، تحولات و ویژگی‌های این گونه ادبی می‌پردازد. این پرونده در مجموعه‌ای از مقالات تحلیلی، نسبت ادبیات دیستوپیایی را با قدرت سیاسی، سرکوب،

بحران‌های اجتماعی و آینده‌های هراس‌آور بررسی می‌کند و نشان می‌دهد چگونه نویسندگان با تصور جهان‌هایی تیره و فروپاشیده، به نقد مناسبات جهان معاصر می‌پردازند. پیروزی ام. جان هریسون در جایزه بوکر ۲۰۲۶، بار دیگر اهمیت این گونه ادبی و ظرفیت آن را برای بازاندیشی در بحران‌های زمانه برجسته می‌کند.

منابع: وب‌سایت رسمی بوکر، گاردین، ۹ نوامبر ۲۰۲۶، آسوشیتدپرس، ۹ نوامبر ۲۰۲۶

منبع:

https://baangnews.net/29605

گنکور ۲۰۲۶ به فیلیپ ژانادا رسید؛ بازگرداندن زندگی به زنِ فراموش‌شدهٔ یک پروندهٔ قتل

فیلیپ ژانادا، نویسندهٔ فرانسوی، برای رمان «زن ناشناسِ اسکلهٔ ژاول» برندهٔ جایزهٔ گنکور ۲۰۲۶ شد. این کتاب با بازگشایی ادبی پروندهٔ قتل لوئیز کانسو در پاریسِ سال ۱۹۴۹، از معمای شناسایی قاتل فراتر می‌رود و زندگی زنی را بازسازی می‌کند که سرگذشتش زیر سایهٔ مرگ خشونت‌بارش مانده بود. پژوهش در اسناد قضایی و مطبوعاتی، در این روایت، با تأمل دربارهٔ حافظه، نابرابری و امکان شناخت قربانی پیوند می‌خورد.

نتیجهٔ جایزه روز سه‌شنبه، سوم نوامبر ۲۰۲۶، در رستوران دروآن پاریس اعلام شد. ژانادای ۶۲ساله با شش رأی در برابر سه رأی سیلوَن پرودوم به پیروزی رسید. «زن ناشناسِ اسکلهٔ ژاول»، منتشرشده در انتشارات فلاماریون، سیزدهمین رمان اوست.

در مرکز کتاب، لوئیز کانسو قرار دارد؛ زنی ۲۹ساله که جسدش در سپتامبر ۱۹۴۹ در کنار رود سن پیدا شد. او پیش‌تر از مدل‌های مورد توجه نقاشان محلهٔ مونپارناس بود. جنگ و اشغال پاریس مسیر زندگی‌اش را تغییر داد و برای گذران زندگی به کارهای مختلف، از حضور در سینما تا کار در کاباره‌ها، روی آورد. ژانادا با دنبال‌کردن این مسیر، تصویری از زندگی او پیش از تبدیل‌شدن به موضوع یک پروندهٔ جنایی ترسیم می‌کند.

از پروندهٔ قتل تا شناخت یک زندگی

روش ژانادا بر گردآوری و کنار هم گذاشتن ردها استوار است: گزارش‌های پلیس، اسناد قضایی، مطبوعات و مکان‌هایی که کانسو در آن‌ها زندگی کرده بود. مطالعهٔ رمان‌های ژرژ سیمنون و شیوهٔ نگاه کمیسر مگره نیز در پیشبرد جست‌وجوی او نقش دارد؛ شناخت قربانی، راهی برای نزدیک‌شدن به حقیقت جنایت می‌شود. (lemonde.fr)

این جست‌وجو هم‌زمان مسئله‌ای دربارهٔ روایت پیش می‌کشد: چگونه می‌توان از زنی نوشت که بخش بزرگی از اطلاعات باقی‌مانده درباره‌اش را دیگران ثبت کرده‌اند؟ از این منظر،

اهمیت کتاب در بازسازی زمینه‌ای است که زندگی و مرگ کانسو را احاطه کرده بود؛ زمینه‌ای که جنسیت، موقعیت اجتماعی و پیش‌داوری‌های زمانه در آن تعیین‌کننده‌اند. ناتالی کروم، منتقد «تلراما»، رمان را دفاعیه‌ای فمینیستی توصیف کرده است که طنز نامتعارف نویسنده نیز در آن حضور دارد.

مرز میان جست‌وجوی ادبی و داوری قضایی

ژانادا در گفت‌وگویی دربارهٔ شیوهٔ کارش تأکید می‌کند که خود را پلیس، وکیل یا دادگستر نمی‌داند. او نسبت به تحقیقاتی انتقاد دارد که از ابتدا فرضی قطعی می‌سازند و سپس شواهد را در تأیید آن می‌خوانند. دربارهٔ این کتاب نیز میان اطمینان شخصی‌اش به هویت قاتل و احتیاطی که از یک قاضی یا مأمور تحقیق انتظار می‌رود، تفاوت می‌گذارد.

این تمایز برای خواندن رمان اساسی است: ادبیات می‌تواند پرسش‌های فراموش‌شده را دوباره مطرح کند، اسناد را از زاویه‌ای دیگر بخواند و توجه را به زندگی قربانی بازگرداند؛ اما نتیجهٔ تحقیق نویسنده جای حکم دادگاه را نمی‌گیرد. گنکور امسال از این زاویه، فرصتی برای بحث دربارهٔ توان و مسئولیت

روایت مستند است: اینکه چگونه می‌توان به زندگی خاموش‌شده‌ای نزدیک شد، بی‌آنکه فاصلهٔ میان سند، استنباط و تخیل را نادیده گرفت.

منبع:

https://baangnews.net/29465

اسکندر در سایه جنگ امروز؛ جایزه ۵۰ هزار پوندی برای بازخوانی فاتح ایران

ادموند ریچاردسون، تاریخ‌پژوه بریتانیایی، با کتاب «اسکندر: خدا، شاه، انسان» (Alexander: God, King, Man) برنده جایزه معتبر بیلی گیفورد ۲۰۲۶ در بخش آثار غیرداستانی شد. این کتاب با بازخوانی منابع تاریخی و یافته‌های باستان‌شناختی، زندگی اسکندر مقدونی، فتح امپراتوری هخامنشی و میراث خشونت‌بار لشکرکشی‌های او را بررسی می‌کند. اهمیت اثر تنها در ارائه روایتی تازه از یکی از مشهورترین فاتحان تاریخ نیست، بلکه در پرسش از چگونگی شکل‌گیری افسانه اسکندر و فاصله میان شخصیت تاریخی او و تصویری است که فرهنگ‌های مختلف طی قرن‌ها از او ساخته‌اند.

بازخوانی زندگی اسکندر در پرتو منابع تاریخی

جایزه بیلی گیفورد (Baillie Gifford Prize)، یکی از معتبرترین جوایز بریتانیا برای آثار غیرداستانی برای کتاب Alexander: God, King, Man به ادموند ریچاردسون تعلق گرفت. ارزش این جایزه ۵۰ هزار پوند است و به آثاری اهدا می‌شود که پژوهش مستند را با قدرت روایتگری ترکیب می‌کنند.

ریچاردسون در این کتاب می‌کوشد از زیر لایه‌های اسطوره، تبلیغات سیاسی و روایت‌های متأخر تصویر تحریف‌نشده‌ای از اسکندر به دست دهد. او با بررسی منابع تاریخی به زبان‌های مختلف و بهره‌گیری از پژوهش‌های باستان‌شناسی، مسیر زندگی اسکندر را از دربار مقدونیه تا لشکرکشی به قلمرو هخامنشیان و پیشروی به سوی آسیای مرکزی و هند دنبال می‌کند. در این روایت، اسکندر صرفاً فرمانده‌ای نابغه و جهان‌گشا نیست. او شخصیتی تاریخی است که بلندپروازی سیاسی، خشونت نظامی، جاه‌طلبی فردی و میل به کسب مشروعیت الهی در زندگی‌اش به هم گره خورده‌اند. عنوان کتاب نیز به همین سه وجه اشاره

دارد: انسانی تاریخی که در مقام پادشاه قدرت گرفت و پس از آن در روایت‌های گوناگون به مرتبه‌ای اسطوره‌ای و گاه به جایگاهی خدایگونه ارتقا یافت.

از فتح ایران تا میراث اسکندر در جهان باستان

یکی از مهم‌ترین بخش‌های زندگی اسکندر، رویارویی او با امپراتوری هخامنشی است. شکست داریوش سوم و فروپاشی حکومت هخامنشیان، نقشه سیاسی جهان باستان را دگرگون کرد. لشکرکشی‌های اسکندر به گسترش ارتباط میان سرزمین‌های مدیترانه، ایران، آسیای مرکزی و هند انجامید، اما این تحولات با جنگ، ویرانی و تحمیل قدرت نظامی نیز همراه بود. ریچاردسون در بازسازی این دوره، از منابعی فراتر از روایت‌های شناخته‌شده یونانی و رومی استفاده کرده است. پژوهش او بیش از یک دهه طول کشیده و شامل بررسی و ترجمه منابعی به دوازده زبان باستانی، از جمله اسناد مربوط به تمدن‌های خاور نزدیک، بوده است.

به گفته کریستی لنگ، رئیس هیئت داوران، کتاب با بهره‌گیری از فناوری‌های جدید و یافته‌های تازه باستان‌شناسی، پژوهش تاریخی را با روایتگری پرکشش ترکیب می‌کند. هیئت داوران این ویژگی را از دلایل اصلی انتخاب کتاب دانسته است.

اسکندر در فرهنگ ایرانی؛ از ویرانگر تا ذوالقرنین

اسکندر در فرهنگ و ادبیات ایران چهره‌ای دوگانه و گاه متناقض دارد. در سنت زرتشتی و برخی متون پهلوی، او با عنوان «اسکندر گجسته» یا ملعون شناخته می‌شود؛ فاتحی که با شکست هخامنشیان و ویرانی‌های ناشی از لشکرکشی‌اش پیوند خورده است. اما در سنت ادبی فارسی، تحت تأثیر روایت‌های اسکندرنامه‌ای و داستان‌های برگرفته از رمانس یونانی اسکندر، تصویری متفاوت از او شکل می‌گیرد. فردوسی در شاهنامه، در کنار روایت فتوحات اسکندر، به تبار و سرگذشت افسانه‌ای او نیز می‌پردازد. نظامی گنجوی در «اسکندرنامه»، شامل دو بخش «شرف‌نامه» و «اقبال‌نامه»، اسکندر را از جهان‌گشایی نظامی به سوی حکمت، حقیقت‌جویی و پیامبری سوق می‌دهد. در «آینه اسکندری» امیرخسرو دهلوی نیز این سنت ادامه می‌یابد. از سوی دیگر، در بخشی از سنت تفسیری اسلامی، اسکندر با ذوالقرنینِ مذکور در سوره کهف قرآن یکی دانسته شده است؛ هرچند این همانندسازی محل اختلاف است و شماری از مفسران و پژوهشگران آن را نمی‌پذیرند. به این ترتیب، اسکندر در فرهنگ ایرانی و اسلامی تنها یک شخصیت تاریخی نیست،

بلکه به چهره‌ای ادبی و اسطوره‌ای تبدیل می‌شود که در آن مفاهیم قدرت، دادگری، حکمت و مشروعیت فرمانروایی به یکدیگر پیوند می‌خورند.

تاریخ‌نگاری به شیوه رمان

یکی از ویژگی‌های مورد توجه منتقدان، شیوه روایت ریچاردسون است. او به جای محدودکردن کتاب به شرح وقایع نظامی و سیاسی، می‌کوشد تجربه انسانی شخصیت‌ها، فضای نبردها و مناسبات قدرت را نیز بازسازی کند. این شیوه، کتاب را به قلمرو تاریخ‌نگاری روایی نزدیک می‌کند؛ گونه‌ای از ناداستان که از امکانات داستان‌گویی، از جمله صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی و ایجاد تعلیق، بهره می‌گیرد، اما همچنان باید به اسناد و شواهد تاریخی وفادار بماند.

منتقد گاردین در بررسی کتاب، بر توانایی ریچاردسون در ترکیب پژوهش دانشگاهی، جزئیات تاریخی و نثری زنده و خواندنی تأکید کرده است. به این اعتبار، موفقیت کتاب تنها به موضوع پرطرفدار آن مربوط نیست، بلکه به شیوه‌ای نیز ارتباط دارد که تاریخ را به تجربه‌ای روایی تبدیل می‌کند.

اسکندر تاریخی و اسکندر افسانه‌ای

انتخاب کتاب ریچاردسون برای جایزه بیلی گیفورد از منظر ادبی نیز قابل توجه است. این نخستین بار از زمان تأسیس جایزه در سال ۱۹۹۹ است که اثری درباره تاریخ باستان برنده آن می‌شود. کتاب از میان بیش از ۳۵۰ اثر واجد شرایط انتخاب شده است.

برای خواننده فارسی‌زبان، انتشار این زندگی‌نامه فرصتی فراهم می‌کند تا اسکندرِ تاریخ‌نگاری معاصر غرب با اسکندرِ ادبیات کلاسیک فارسی مقایسه شود. اگر روایت‌های نظامی گنجوی و دیگر شاعران فارسی‌زبان نشان می‌دهند که چگونه یک فاتح تاریخی می‌تواند به شخصیتی حکیم، جهانگرد و حقیقت‌جو تبدیل شود، پژوهش ریچاردسون می‌کوشد بار دیگر از مسیر اسناد تاریخی به انسانی بازگردد که پشت این افسانه‌ها قرار گرفته است.

از این منظر، کتاب Alexander: God, King, Man را می‌توان نه یک «اسکندرنامه» ادبی به معنای کلاسیک آن، بلکه زندگی‌نامه‌ای تاریخی در روزگار معاصر دانست؛ روایتی که در کنار سنت دیرپای اسکندرنامه‌نویسی، پرسش از نسبت تاریخ، اسطوره و قدرت را دوباره مطرح می‌کند.

اسکندر و بازگشت تاریخ باستان به منازعات امروز

اهدای جایزه بیلی گیفورد به کتابی درباره اسکندر مقدونی در شرایطی صورت می‌گیرد که تاریخ رویارویی ایران و یونان باستان بار دیگر در گفتمان سیاسی غرب مطرح شده است. مارکو روبیو، وزیر خارجه آمریکا، در سخنرانی خود در آتن، با یادآوری جنگ‌های ایران و یونان و حمله خشایارشا به آتن، از میراث تمدن یونانی و ضرورت دفاع از تمدن غرب سخن گفت و گذشته باستانی را به منازعات سیاسی امروز پیوند زد. هرچند جنگ‌های ایران و یونان بیش از یک قرن پیش از فتوحات اسکندر رخ داده‌اند و هیچ نشانه‌ای از ارتباط مستقیم این سخنرانی با انتخاب کتاب ادموند ریچاردسون وجود ندارد، این هم‌زمانی، بدون آنکه دلیلی بر ارتباط مستقیم دو رویداد باشد، فرصتی برای تأمل در چگونگی استفاده از روایت‌های تاریخی ایران و یونان در صورت‌بندی هویت تمدنی و مناسبات قدرت در جهان معاصر فراهم می‌کند.

منابع: وب‌سایت رسمی جایزه بیلی گیفورد، آسوشیتدپرس، ٤ نوامبر ٢٠٢٦، گاردین، نقد کتاب، ٤ نوامبر ٢٠٢٦، انتشارات دانشگاه آکسفورد، متن سخنرانی مارکو روبیو در آتن، ٧ اکتبر ٢٠٢٦.

منبع:

https://baangnews.net/29575

اعتراض بیش از ۲۰۰ نویسندهٔ زن به جوایز ادبی فرانسه

بیش از ۲۰۰ نویسنده و روشنفکر زن، از جمله آنی ارنو، ویرژینی دپانت و آن گدار، با انتشار یادداشتی جمعی در روزنامهٔ «لیبراسیون»، سازوکار جوایز بزرگ ادبی فرانسه را به تبعیض جنسیتی متهم کردند. اعتراض آن‌ها پس از آن مطرح شد که پنج جایزهٔ اصلی رمان فرانسوی در فصل ادبی امسال همگی به مردان رسید. امضاکنندگان خواستار تغییر ترکیب و شیوهٔ انتخاب هیئت‌های داوری‌اند؛ مطالبه‌ای که بحث را از فهرست برندگان به ساختار توزیع اعتبار و امکانات در جهان نشر می‌کشاند.

به گزارش خبرگزاری فرانسه نویسندگان این یادداشت، از جمله کامی فرویدوو-متری، فیلسوف، و لوئیز شنوی‌یر و آن گدار، نویسنده، معتقدند نظام کنونی جوایز نمی‌تواند غنا و تنوع ادبیات معاصر فرانسه را بازتاب دهد.

یادداشت جمعی بیش از ۲۰۰ نویسندهٔ زن در لیبراسیون، ٦ نوامبر ۲۰۲٦

در روزهای گذشته، گنکور به فیلیپ ژانادا، رنودو به فرانسوا-آنری دزرابل، فمینا به یانیک انل، مدیسی به فیلیپ واسه و جایزهٔ بزرگ رمان آکادمی فرانسه به سباستین لاپاک رسید. امضاکنندگان تأکید دارند که این نتیجه در فصلی رقم خورده که آثار متعددی از زنان با استقبال منتقدان، کتاب‌فروشان و خوانندگان روبه‌رو بوده است.

جایزه و امکان ادامهٔ نوشتن

اهمیت اعتراض، فراتر از مطالبهٔ حضور نمادین زنان در فهرست برندگان است. جوایز ادبی در دیده‌شدن کتاب‌ها و افزایش فروش نقش دارند و می‌توانند فرصت بیشتری برای ادامهٔ کار نویسنده فراهم کنند. از این منظر، پرسش دربارهٔ انتخاب برندگان، به پرسشی دربارهٔ توزیع منابع و امکان تداوم آفرینش تبدیل می‌شود. اکچوالیته نیز در گزارش خود بر همین پیوند میان اعتبار ادبی، فروش و امکانات نویسندگی تأکید کرده است.

امضاکنندگان، انتخاب اعضای داوری به دست اعضای مستقر و عضویت‌های غالباً مادام‌العمر را زمینه‌ساز بازتولید حلقه‌های بسته می‌دانند. راه‌حل پیشنهادی آن‌ها، هیئت‌هایی با عضویت دوره‌ای، توازن جنسیتی و نمایندگی متنوع‌تر از جهان نشر است.

کدام تجربه‌ها اعتبار ادبی می‌یابند؟

این نویسندگان همچنین معتقدند برخی موضوعات مرتبط با تجربهٔ زنان، از جمله تعرضات جنسی در خانواده، با مقاومت نهادهای جایزه‌دهنده روبه‌رو می‌شوند. این ادعا بحث را به معیارهای ارزش‌گذاری می‌برد: چه تجربه‌هایی شایستهٔ منزلت ادبی شناخته می‌شوند و چه کسانی این منزلت را تعیین می‌کنند؟

اشاره به تجاوز و آزار جنسی درون خانواده، اعتراض را از ترکیب جنسیتی برندگان به مسئلهٔ مشروعیت موضوعات ادبی گسترش می‌دهد. روایت چنین خشونتی، خانواده را به‌عنوان محل سلطه، اجبار و تحمیل سکوت بررسی می‌کند و تصویر آرمانی آن را به پرسش می‌کشد. در این خوانش، برچسب «موضوع زنانه» ممکن است تجربه‌ای اجتماعی را به مسئله‌ای خصوصی و محدود تقلیل دهد؛ حال آنکه پرسش ادبی،

چگونگی روایت خشونت، حافظه و مناسبات قدرت است. ادعای امضاکنندگان این است که فاصله‌گرفتن داوران از این آثار می‌تواند به نادیده‌ماندن تجربه‌هایی بینجامد که نویسندگان برای بیانشان با سکوتی دیرپا درگیر شده‌اند.

بااین‌حال، اعتراض به معنای بی‌نصیب‌ماندن همهٔ زنان از جوایز امسال نیست: آن گدار جایزهٔ دسامبر، لوسی ریکو جایزهٔ فلور و لورا کاسیشکه فمینای خارجی را دریافت کرده‌اند. مسئلهٔ اصلی، تمرکز اعتبار در نهادهایی است که تصمیم‌هایشان می‌تواند مسیر خوانده‌شدن کتاب‌ها را تعیین کند؛ نهادهایی که اکنون با مطالبهٔ پاسخ‌گویی دربارهٔ قواعد انتخاب خود روبه‌رو شده‌اند.

منبع:

https://baangnews.net/29539

«هر روز شنبه است»؛ رمان تازه احمد درخشان درباره عشق، حافظه و سرکوب سیاسی منتشر شد

رمان «هر روز شنبه است» نوشته احمد درخشان، داستان‌نویس ایرانی، ۲۷ اکتبر ۲۰۲۶ از سوی نشر آسمانا منتشر شد. این رمان با روایتی غیرخطی و سیال، به رابطه میان عشق، خاطره و فقدان در زندگی نسلی می‌پردازد که تجربه سرکوب سیاسی و احساس گناه، گذشته و اکنون آن را به هم پیوند زده است.

بر اساس اطلاعیه نشر آسمانا، داستان از زبان مسعود روایت می‌شود که در میان برف و سرمایی بی‌پایان، خاطرات زندگی مشترک خود با شیدا و جمعی از دوستانش را مرور می‌کند. خاطراتی از عشق و دوستی، کتاب و سینما و مهمانی‌های دوستانه که به‌تدریج با بازداشت، ترس و خشونت سیاسی درهم می‌آمیزند. در این میان، زمان نظم معمول خود را از دست می‌دهد و گذشته بارها به اکنون بازمی‌گردد.

بر اساس معرفی ناشر، درخشان در این رمان از ساختاری تکه‌تکه و روایتی مبتنی بر تداعی خاطرات بهره می‌گیرد تا وضعیت انسانی را بازنمایی کند که می‌کوشد از خلال یادآوری رویدادهای متناقض، سهم خود را در آنچه بر او و اطرافیانش گذشته دریابد. رابطه عاشقانه مسعود و شیدا در این روایت با پرسش‌هایی درباره مسئولیت فردی، سکوت، همدستی و امکان فراموشی پیوند می‌خورد.

درباره نویسنده و بازتاب آثار او

احمد درخشان، داستان‌نویس و معلم ایرانی، فعالیت ادبی خود را با انتشار مجموعه‌داستان‌های «تغییر مسیر باد قدغن است» و «مرده نو» از نشر افراز و رمان‌هایی چون «مه‌مانی» از نشر هیلا، «پنج باب در رجعت سلیم و دوالپا» از نشر تا و «برقصا» از نشر مهری لندن ادامه داده است. در آثار او، تجربه زیسته فردی با مسائل اجتماعی و سیاسی و همچنین تجربه‌های متفاوت در روایتگری پیوند می‌خورد. رمان «پنج باب در رجعت سلیم و دوالپا» پیش‌تر موضوع دو نقد در نشریه ادبی بانگ بوده است. ایرج خواجه‌پور در مقاله «ذات روایت بر دوش راوی و کاتب»، با اشاره به برخی کاستی‌ها و طولانی‌شدن روایت در بخش‌های پایانی، این رمان را اثری قابل تأمل ارزیابی کرده است. شیرین

عزیزی مقدم نیز در مقاله «نا سازه‌های لذت متن و روایت‌های واژگونه» با بهره‌گیری از آرای رولان بارت، به تضادهای روایت، از جمله تقابل سنت و تجدد، سکوت و روایت و درهم‌آمیختگی اسطوره و واقعیت در این اثر پرداخته است.

درخشان در سال‌های اخیر با فشارهای قضایی نیز مواجه بوده است. در دی ۱۴۰۳، صدور حکم یک سال حبس و مجازات‌های تکمیلی برای او با اعتراض بیش از ۶۰۰ نویسنده، معلم، هنرمند و کنشگر مدنی روبه‌رو شد. نشریه بانگ در همان زمان خبر این اعتراض را منتشر کرد.

معرفی رمان «هر روز شنبه است» در نشر آسمانا

خرید رمان «هر روز شنبه است» از لولو

منبع:

https://baangnews.net/29489

از کتاب‌های ممنوعه تا اسناد سانسور؛ ایرلند گذشته خود را به آرشیو می‌سپارد

انتقال هزاران کتاب ممنوعه و اسناد مربوط به سانسور در ایرلند به آرشیو ملی این کشور، فرصتی برای بازخوانی یکی از دوره‌های محدودکننده تاریخ فرهنگی اروپا فراهم کرده است. این مجموعه نه‌تنها آثار نویسندگان برجسته‌ای را در بر می‌گیرد که زمانی خلاف اخلاق عمومی تشخیص داده می‌شدند، بلکه امکان بررسی سازوکارهای اداری و ایدئولوژیک سانسور را نیز فراهم می‌کند.

بر اساس گزارش‌های منتشرشده در نوامبر ۲۰۲۶، حدود ۱۲ هزار کتاب ممنوعه قرار است از وزارت دادگستری ایرلند به آرشیو ملی منتقل شوند. اهمیت این اقدام تنها در گردآوری کتاب‌ها نیست؛ صورت‌جلسه‌ها، دفترهای ثبت و اسناد مربوط به تصمیم‌های نهاد سانسور نیز بخشی از این میراث تاریخی‌اند.

دسترسی به این مدارک می‌تواند روشن کند که حکومت چگونه درباره آثار ادبی داوری می‌کرد و چه معیارهایی برای جلوگیری از گردش آزاد کتاب به کار می‌رفت.

سانسور به نام اخلاق عمومی

سانسور سازمان‌یافته کتاب در جمهوری ایرلند با تصویب قانون سانسور انتشارات در سال ۱۹۲۹ رسمیت یافت. در دهه‌های پس از استقلال، نفوذ گسترده کلیسای کاتولیک بر حیات اجتماعی با سیاست‌های محافظه‌کارانه دولت پیوند خورد. هیئت سانسور اختیار داشت کتاب‌هایی را که غیراخلاقی یا خلاف معیارهای رسمی تشخیص می‌داد، از چرخه توزیع خارج کند.

روابط جنسی خارج از ازدواج، تجربه جنسی زنان، پیشگیری از بارداری و نقد هنجارهای خانوادگی از موضوعاتی بودند که می‌توانستند به ممنوعیت کتاب بینجامند. سانسور به آثار عامه‌پسند محدود نماند و نویسندگان برجسته نیز هدف قرار گرفتند.

رمان «دختران روستا» نوشته ادنا اوبراین، منتشرشده در سال ۱۹۶۰، به دلیل پرداختن به زندگی عاطفی و جنسی زنان جوان ممنوع شد. «عاشق لیدی چترلی» اثر دی. اچ. لارنس نیز از آثار

جنجالی این تاریخ بود. ممنوعیت رمان «تاریکی» نوشته جان مک‌گاهرن در سال ۱۹۶۵ حتی به ازدست‌رفتن شغل معلمی نویسنده انجامید.

از ممنوعیت تا میراث فرهنگی

اصلاحات قانونی سال ۱۹۶۷ محدودیت زمانی برای ممنوعیت کتاب‌ها تعیین کرد و در دهه‌های بعد از شدت سانسور کاسته شد. اکنون آثاری که زمانی تهدیدی علیه اخلاق عمومی تلقی می‌شدند، در کنار اسناد ممنوعیتشان به موضوع پژوهش تاریخی تبدیل می‌شوند.

اهمیت این آرشیو در آن است که سانسور را از مجموعه‌ای از تصمیم‌های پراکنده به موضوعی قابل بررسی و مستند تبدیل می‌کند. پژوهشگران می‌توانند نه‌فقط سرنوشت کتاب‌های ممنوعه، بلکه منطق تصمیم‌گیری سانسورچیان و رابطه قدرت سیاسی، اخلاق رسمی و ادبیات را مطالعه کنند.

این تجربه برای ایران نیز پرسش‌برانگیز است. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تاکنون آرشیوی عمومی و جامع از پرونده‌ها، گزارش‌های کارشناسی و صورت‌جلسه‌های مربوط به ممیزی کتاب در دسترس پژوهشگران قرار نداده است. درباره دوره

پهلوی نیز آرشیو عمومی مشابه و جامعی از روند تصمیم‌گیری درباره ممنوعیت کتاب در دسترس نیست. در نتیجه، برخلاف تجربه ایرلند، بازسازی تاریخ سانسور کتاب در ایران همچنان تا حد زیادی به خاطرات نویسندگان و ناشران، اسناد پراکنده و پژوهش‌های مستقل وابسته است.

منابع گزارش: ۱۰ ،RTÉ نوامبر ۲۰۲۶؛ گاردین، ۱۳ نوامبر ۲۰۲۶؛ آیریش تایمز، ۱۰ نوامبر ۲۰۲۶؛ دانشنامه ایرانیکا، تاریخ سانسور در ایران.

منبع:

https://baangnews.net/29715

وقتی «ما» اجازه نمی‌دهد «من» سخن بگوید: رمان «ما هم» اثر آن گدار؛ از هویت جمعی تا فروپاشی سکوت خانوادگی

روایت‌شناسی رمان «ما هم» (*Nous aussi*) نوشته آن گدار، برنده جایزه دسامبر ۲۰۲۶ فرانسه، داستان فروپاشی خانواده‌ای مرفه و فرهیخته را از خلال تجربه‌ای متفاوت در روایت بازمی‌گوید. نویسنده با جایگزین‌کردن ضمیر نامعین «on» به جای «من»، صدای فردی شخصیت‌ها را در هویتی جمعی حل می‌کند؛ هویتی که در آغاز نشانه همبستگی است، اما به‌تدریج سازوکار سرکوب و پنهان‌کاری را آشکار می‌سازد. اهمیت رمان نه‌فقط در افشای خشونت خانوادگی، بلکه در این پرسش روایت‌شناختی است که چگونه زبان روایت می‌تواند هم ابزار سلطه باشد و هم امکان رهایی از آن را فراهم کند.

خانواده‌ای که یک صدا دارد

آن گدار، نویسنده فرانسوی برای سومین رمان خود، «ما هم»، منتشرشده در انتشارات اکت سود، جایزه ادبی دسامبر را دریافت کرد. این رمان پیش‌تر جایزه کتاب‌فروشان نانسی را نیز به دست آورده بود. موفقیت آن، بیش از موضوع خشونت خانوادگی، با شیوه نامتعارف روایتش پیوند دارد.

داستان در خانواده‌ای بزرگ، کاتولیک و متعلق به بورژوازی فرهنگی پاریس می‌گذرد. اعضای خانواده در ساختمانی متعلق به خودشان در محله لاتن زندگی می‌کنند و تابستان‌ها در خانه‌ای بزرگ در کوهستان گرد می‌آیند. ثروت، تحصیلات، کتاب‌ها و آیین‌های خانوادگی، احساس تعلق به جمعی ممتاز را تقویت می‌کنند.

اما این خانواده تنها یک اجتماع خویشاوندی نیست؛ نظامی بسته است که در آن فردیت اعضا در هویت جمعی حل می‌شود. گدار برای بازنمایی این وضعیت، به جای راوی اول‌شخص متعارف، ضمیر نامعین فرانسوی «on» را انتخاب کرده است.

«on»؛ ضمیری میان فرد و جمع

در زبان فرانسه، «on» می‌تواند به معنای «آدم»، «کسی»، «مردم» یا در زبان محاوره معادل «ما» باشد. همین انعطاف معنایی، امکان روایی ویژه‌ای در اختیار گدار قرار می‌دهد.

راوی در آغاز نه شخصیتی کاملاً مشخص، بلکه صدایی برآمده از جمع کودکان خانواده است. اعضای این جمع بیشتر با نسبت‌های خویشاوندی شناخته می‌شوند: خواهر، برادر، پسرعمو، دخترعمو، والدین و فرزندان.

در نتیجه، شخصیت‌ها پیش از آنکه هویتی مستقل داشته باشند، از طریق جایگاهشان در ساختار خانواده تعریف می‌شوند.

این انتخاب، صرفاً شگردی زبانی نیست. **ضمیر روایت، همان مناسبات قدرتی را بازتولید می‌کند که داستان قصد آشکارکردن آن‌ها را دارد.**

در روایت اول‌شخص، «من» معمولاً نقطه اتکای تجربه و آگاهی است. اما در «ما هم»، جایگاه سخن‌گو از ابتدا نامتعین است. صدای جمعی، تجربه‌های فردی را در خود جذب می‌کند و تشخیص مرز میان خواست شخصی و اراده خانواده دشوار می‌شود.

کانونی‌سازی جمعی و بازتولید امتیاز طبقاتی

رمان از منظر کودکانی روایت می‌شود که جهان بیرون را از دریچه ارزش‌های خانواده می‌شناسند. آنان امتیازات طبقاتی خود را طبیعی می‌پندارند، زیرا هیچ تجربه مستقلی برای مقایسه ندارند.

خانه خانوادگی، مدرسه، کتاب‌ها، روابط اجتماعی و حتی شیوه سخن‌گفتن، بخشی از میراثی هستند که نسل به نسل منتقل می‌شود.

از منظر روایت‌شناسی، با نوعی کانونی‌سازی جمعی روبه‌رو هستیم: جهان داستان عمدتاً از محدوده ادراک اعضای خانواده دیده می‌شود. این محدودیت، به‌تدریج شکاف میان تصویری را که خانواده از خود می‌سازد و واقعیت مناسبات درونی آن آشکار می‌کند.

«ما» همچنین مرزی میان خودی و غیرخودی ترسیم می‌کند. کسانی که به این طبقه و فرهنگ تعلق ندارند، بیرون از دایره همبستگی قرار می‌گیرند. بدین ترتیب، ضمیر جمعی هم‌زمان ابزار اتحاد و طرد است.

فروپاشی روایت جمعی

ساختار رمان بر دو بخش متمایز استوار است. در بخش نخست، تکرار آیین‌های خانوادگی و گردش نسل‌ها، تصویری از ثبات و تداوم می‌سازد. زمان روایت گویی در چرخه‌ای بسته حرکت می‌کند؛ کودکان بزرگ می‌شوند، اما الگوهای رفتاری و روابط قدرت تغییر چندانی نمی‌کنند.

در بخش دوم، با آشکارشدن خشونت جنسی و رازهای سرکوب‌شده، این نظم فرو می‌ریزد.

اهمیت این دگرگونی در آن است که بحران تنها در سطح رویدادهای داستان اتفاق نمی‌افتد؛ خود زبان روایت نیز دچار گسست می‌شود.

ضمیر «on» که پیش‌تر نشانه تعلق به جمع بود، به‌تدریج معنای وحدت‌بخش خود را از دست می‌دهد. راوی از خانواده فاصله می‌گیرد، اما هنوز نمی‌تواند به‌آسانی از درون آن هویت جمعی بیرون بیاید.

در این مرحله، مسئله اصلی دیگر صرفاً افشای یک راز نیست؛ مسئله امکان سخن‌گفتن از جایگاهی مستقل است.

از «ما» به «من»؛ روایت به‌مثابه رهایی

در سنت ادبی فرانسه، استفاده از ضمیرهای نامتعارف سابقه دارد. مونیک ویتیگ در «اوپوپوناکس» و آنی ارنو در «سال‌ها» از ظرفیت ضمیرهای جمعی و نامعین برای بازنمایی تجربه استفاده کرده‌اند.

اما گدار این امکان را در جهتی متفاوت به کار می‌گیرد: ضمیر جمعی نه‌فقط حامل حافظه مشترک، بلکه نشانه دشواری دستیابی به فردیت است.

مسیر روایت، حرکت تدریجی از هویت تحمیل‌شده خانوادگی به امکان بیان تجربه شخصی است. بااین‌حال، این گذار ساده و بی‌هزینه نیست. فردی که زبان، خاطرات و ارزش‌هایش درون خانواده شکل گرفته‌اند، برای سخن‌گفتن علیه آن ناچار است بخشی از جهان آشنای خود را زیر سؤال ببرد.

عنوان «ما هم» نیز در همین چارچوب معنایی تازه می‌یابد. اگر جنبش «من هم» بر بیان تجربه‌های فردی و شکل‌گیری همبستگی از طریق آن‌ها استوار بود، رمان گدار مسیر معکوسی را طی می‌کند: فرد باید ابتدا از جمعی سرکوبگر فاصله بگیرد تا بتواند تجربه خود را بیان کند.

زبان، قدرت و مسئولیت روایت

اهمیت «ما هم» در پیوندزدن فرم روایی با مضمون اجتماعی است. خشونت خانوادگی در این رمان صرفاً رویدادی پنهان نیست که سرانجام افشا شود؛ در ساختار زبان، روابط خویشاوندی و شیوه بازگویی خاطرات نیز حضور دارد.

گدار نشان می‌دهد که سکوت همیشه به معنای فقدان سخن نیست. گاه افراد پیوسته از خانواده، خاطرات و ارزش‌های مشترک حرف می‌زنند، اما همین گفتار جمعی امکان بیان حقیقت فردی را از میان می‌برد.

از این منظر، تحول ضمیر روایت به اندازه تحولات پیرنگ اهمیت دارد. **پرسش رمان این است: چگونه می‌توان از جمعی که زبان و هویت ما را ساخته است فاصله گرفت و برای نخستین بار از جانب خود سخن گفت؟** پاسخ گدار نه در انکار پیوندهای انسانی، بلکه در ضرورت بازشناختن مرز میان تعلق و سلطه نهفته است.

منبع:

https://baangnews.net/29365

از خورنق تا قصر ریش‌آبی؛ حق گشودن در از آنِ کیست؟ جایزهٔ فمینا برای جنیفر تاماسَ، بهانه‌ای برای بازخوانی راز، میل و اقتدار در سه روایت کهن

جنیفر تاماس، پژوهشگر ادبیات فرانسه، جایزهٔ فمینا در بخش جستار را برای کتاب «ریش‌آبی، ضدتحقیق: آنچه مردان را به لرزه می‌اندازد» دریافت کرد. کتاب با بازخوانی قصهٔ مشهور شارل پرو، مناسبات خشونت و قدرت در زندگی زناشویی را بررسی می‌کند. پرسش آن برای خوانندگان ادبیات فارسی نیز آشناست: در قصه‌هایی که پیرامون راز، ممنوعیت و نافرمانی شکل می‌گیرند، چه کسی حق دانستن دارد و افشای حقیقت به سود چه کسی تمام می‌شود؟

تاماس، استاد دانشگاه راتگرز و متخصص ادبیات کلاسیک فرانسه، در این کتاب ۲۷۲صفحه‌ای، روایت پرو را با قصه‌های زنان نویسنده و اسناد تاریخی و قضایی مقایسه می‌کند. «ریش‌آبی» در این پژوهش، بخشی از تاریخ تصورات دربارهٔ ازدواج است؛ جایی که میل، ثروت، فرمان‌برداری و خشونت با یکدیگر پیوند می‌خورند.

کنجکاوی زن؛ گناه یا امکان نجات؟

در قصهٔ پرو، مردی ثروتمند هنگام سفر کلیدهای خانه را به همسر جوانش می‌سپارد، اما ورود به اتاقی را ممنوع می‌کند. زن در را می‌گشاید و پیکر همسران پیشین او را می‌بیند. لکهٔ خون بر کلید، نافرمانی‌اش را آشکار می‌کند. شوهر قصد کشتنش را دارد، اما زن فرصت می‌خرد و سرانجام با رسیدن برادرانش نجات می‌یابد.

تناقض روایت همین‌جاست: کنجکاوی زن هم او را در معرض مجازات قرار می‌دهد و هم حقیقتی ضروری برای نجاتش را آشکار می‌کند. خوانشی که تنها بر نافرمانی او متمرکز شود، پرسش از جنایت مرد را به حاشیه می‌برد.

تاماس در گفت‌وگو با نشریهٔ «کُلاترال» توضیح می‌دهد که برچسب «زن کنجکاو» چگونه می‌تواند میل زنان به دانستن را جرم جلوه دهد. او همچنین بر خواندن پرو در کنار نویسندگانی چون مادام دُلنوا و مادام دو مورا تأکید دارد؛ زنانی که در قصه‌هایشان دربارهٔ ازدواج و شوهر هیولاوار پرسش‌هایی متفاوت طرح کرده‌اند.

به گزارش نقد «لوموند»، یکی از فرضیه‌های کتاب این است که ریش‌آبی با سپردن کلید، خود شرایط آزمون اطاعت را فراهم می‌کند. قتل‌های پی‌درپی را در این خوانش می‌توان نشانهٔ ناکامی در دستیابی به سلطهٔ مطلق دانست: خشونتِ صاحب قدرت با کشف محدودیت قدرتش تشدید می‌شود.

ماهی خندان؛ حقیقت در خدمت کدام نظم؟

بانگ پیش‌تر در مقالهٔ «درنگ نشانه‌شناختی بر قصهٔ هندی بانو و ماهی خندان» (+)، نوشتهٔ حسان طاهری، به رابطهٔ روایت‌گویی و کنترل زنان پرداخته است. طاهری نشان می‌دهد که در چارچوب «هفتاد افسان»، طوطی با قصه‌های پندآموز، خروج زن

از خانه و تحقق خواست او را به تعویق می‌اندازد. قصه‌گویی هم سرگرمی است و هم وسیلهٔ نظارت. در «بانو و ماهی خندان» نیز کشف خیانت ملکه، نظم جنسیتی حاکم را تأیید می‌کند.

مقایسهٔ این تحلیل با خوانش تاماس، تفاوت جهت رازگشایی را آشکار می‌کند. در قصهٔ هندی، رفتار زن موضوع تحقیق و داوری است؛ در «ریش‌آبی»، دانستن زن، جنایت مرد را برملا می‌کند. حقیقت در هر دو روایت کشف می‌شود، اما پیامد سیاسی و جنسیتی یکسانی ندارد: یکی به بازخواست زن می‌انجامد و دیگری امکان رهایی او را فراهم می‌آورد.

خورنق؛ کشف راز و انحصار نگاه

در «هفت‌پیکر» نظامی نیز بهرام در قصر خورنق با حجره‌ای بسته روبه‌رو می‌شود. کلید را از خازن می‌خواهد و وارد می‌شود. در اتاق، نقش هفت شاهزاده‌خانم و تصویر خود را در میان آنان می‌بیند؛ نگاره‌ها وصال آیندهٔ او را پیش‌گویی می‌کنند. سپس بهرام در را می‌بندد و هرکس را که آن را بگشاید به مرگ تهدید می‌کند.

این صحنه مقایسه را پیچیده‌تر می‌کند. درِ بسته برای بهرام، ممنوعیتی الزام‌آور نیست: جایگاهش به او امکان می‌دهد کلید را مطالبه کند. او پس از کشف راز، خود ممنوعیت را برقرار می‌کند. ورود برای او مجاز است؛ دیگران از همان حق محروم می‌شوند.

محتوای دو اتاق نیز تفاوت معناداری دارد. بهرام تصویری از آیندهٔ وصال و برخورداری خود می‌بیند؛ همسر ریش‌آبی با گذشتهٔ جنایت‌بار شوهر و سرنوشت احتمالی خود مواجه می‌شود. در یکی، نگاه مردانه با وعدهٔ تحقق میل همراه است؛ در دیگری، نگاه زنانه خطری پنهان را آشکار می‌کند.

این تفاوت‌ها را نمی‌توان مستقیماً به حکمی کلی دربارهٔ فرهنگ ایرانی، هندی یا اروپایی تبدیل کرد. جنسیت، منزلت اجتماعی، نوع روایت و زمینهٔ تاریخی نیز تعیین‌کننده‌اند. بااین‌حال، کنار هم گذاشتن سه قصه نشان می‌دهد که راز و کنجکاوی مفاهیمی خنثی نیستند: ارزش آن‌ها با جایگاه کسی تغییر می‌کند که می‌خواهد بداند.

بازخوانی تاماس، در گفت‌وگو با تحلیل طاهری و صحنهٔ خورنق، پرسشی مشترک پیش می‌کشد: چه کسی کلید را در اختیار دارد، چه کسی ممنوعیت را تعیین می‌کند و چه کسی بهای دانستن را می‌پردازد؟ از همین‌جا، بازخوانی قصه‌های کهن به نقد شیوه‌های توزیع قدرت در روایت و در زندگی راه می‌یابد.

منابع:

انتشارات سوی؛ اعلام دریافت فمینا | لیور ابدو؛ گزارش جایزه | کُلاترال؛ گفت‌وگو با جنیفر تاماس | لوموند؛ نقد کتاب | بانگ؛ مقالهٔ حسان طاهری | گنجور؛ دیدن هفت پیکر در خورنق

منبع:

https://baangnews.net/29482

«مرگ و رقص و چرا» از علی نگهبان؛ از سوگ و تبعید تا بازآفرینی زندگی

مجموعه‌شعر «مرگ و رقص و چرا» نوشتهٔ علی نگهبان، در مجموعهٔ «شعر پارسی اکنون» از سوی نشر شهرزاد نامگ در ونکوور کانادا منتشر شده است. این کتاب که در صفحهٔ عنوان آن سال انتشار ۲۰۲۶ (۱۴۰۵) درج شده، شعرهایی از دوره‌های مختلف زندگی شاعر را دربرمی‌گیرد و به مضامینی چون مرگ، عشق، تنهایی، تبعید، خاطره و بازگشت به زندگی می‌پردازد.

علی نگهبان، شاعر، داستان‌نویس، مترجم و پژوهشگر ادبی ساکن کاناداست. فعالیت مطبوعاتی او از دههٔ ۱۳۷۰ با انتشار جستارهایی در نشریاتی چون «آدینه» و «تکاپو» آغاز شد. او پس از مواجهه با سانسور آثارش و محدودیت‌های فعالیت ادبی به کانادا مهاجرت کرد. از آثار او می‌توان به رمان‌های «سُهراوش و

ارتش غیربشری عدالت» و «زبیگنیو، دگردیسی ناکام ایرانی» و مجموعه‌جستارهای «خانه در ناخانگی» و «متن ریشه‌کن‌شده» اشاره کرد.

در «مرگ و رقص و چرا»، مرگ تنها پایان زندگی نیست، بلکه تجربه‌ای مداوم در فقدان عزیزان، دورافتادگی از وطن و فرسایش خاطره است. بااین‌حال، عشق و پیوند انسانی امکانی برای بازیافتن معنای زندگی فراهم می‌کنند. در کنار شعرهای عاشقانه و سوگ‌سروده‌ها، بخش «نیشانوش» با زبانی طنزآمیز و گزنده به سیاست، مناسبات اجتماعی و روشنفکری می‌پردازد.

نگهبان این کشاکش را با تصویرهای جسمانی، گفت‌وگو با غایبان، پرسش‌های هستی‌شناختی و جابه‌جایی میان زبان تغزلی و طنز انتقادی بیان می‌کند. در شعرهای او، تجربهٔ فقدان اغلب با از دست رفتن بخشی از هویت فردی همراه است. شعر کوتاه «راه‌ها» نمونه‌ای از این نگاه است؛ شعری که در آن، راه‌رفتن و بازگشتن به استعاره‌ای از تنهایی و گم‌گشتگی بدل می‌شود:

راه‌ها رفته‌ام به تنهایی
راه‌های شب
راه‌های جنگل
راه‌های تمنا
راه‌های جنون

یک بار اما از تو بازگشتم
از آن زمان
خودم را گم کردم

ونکوور، بهمن ۱۳۹۶

شعر با یادآوری بازگشت از معشوق و گم‌کردن خویشتن به پایان می‌رسد؛ تجربه‌ای شخصی که در بستر مجموعه، معنایی گسترده‌تر از جدایی و بی‌خانمانی پیدا می‌کند.

منبع:

https://baangnews.net/29648

«آن زن» نوشتهٔ مهسا نیکان منتشر شد

انتشارات آسمانا رمان «آن زن» نوشتهٔ مهسا نیکان را منتشر کرد؛ روایتی از زندگی زنی کُرد و مهاجر در نروژ که تجربهٔ تبعید، تنهایی و عشق را در نامه‌هایی خطاب به معشوق غایبش بازگو می‌کند.

داستان‌نویسی در قالب نامه، یا روایت نامه‌نگارانه، شیوه‌ای است که در آن داستان از خلال نامه‌های یک یا چند شخصیت پیش می‌رود. این قالب امکان می‌دهد خواننده بی‌واسطه با اعتراف‌ها، خاطرات و برداشت‌های شخصی راویان روبه‌رو شود؛ روایت‌هایی که ممکن است ناقص، جانبدارانه یا حتی متناقض باشند. «رنج‌های ورتر جوان» اثر گوته، «نامه‌های ایرانی» نوشتهٔ مونتسکیو و «روابط خطرناک» اثر شودرلو دو لاکلو از نمونه‌های مشهور این شیوه‌اند.

به گزارش ناشر، دوستان و معشوق‌های زن در رمان «آن زن» نیز از رانده‌شدگان و تبعیدیان‌اند. معشوق افغانستانی او پس از شنیدن خبری ناگوار از سرزمین مادری‌اش، توان عشق‌ورزیدن

را از دست می‌دهد. زن در مواجهه با این فقدان، از خلال خرده‌روایت‌هایی از کابوس‌های زنده‌اش، گفت‌وگو با او را ادامه می‌دهد.

بر اساس معرفی ناشر، می‌توان نامه‌نوشتن شخصیت اصلی را تلاشی برای حفظ پیوند با معشوق غایب و بازسازی رابطه‌اش با جهان دانست؛ تلاشی که در آن روایت‌کردن به راهی برای مواجهه با فقدان تبدیل می‌شود.

با رواج ایمیل و پیام‌رسان‌ها، روایت نامه‌نگارانه نیز شکل‌های تازه‌ای یافته است: «عشق مجازی» (Love Virtually) اثر دانیل گلاتائر از خلال ایمیل‌های دو شخصیت پیش می‌رود و «چند نفر در حال تایپ‌اند» (Several People Are Typing) نوشتهٔ کالوین کاسولکی، سراسر در قالب پیام‌های اسلک روایت می‌شود. این ابزارها با سرعت تبادل پیام، امکان مشاهدهٔ وضعیت مخاطب و اضطرابِ بی‌پاسخ‌ماندن، امکانات تازه‌ای به داستان‌نویسی افزوده‌اند؛ بااین‌حال، نامه همچنان می‌تواند فضایی برای تأمل، اعتراف و سخن‌گفتن با مخاطبی غایب فراهم کند. دربارهٔ «آن زن» پرسش جالب این است: **چرا**

این شخصیت نامه می‌نویسد؟ اگر مخاطب غایب است و امکان پاسخ ندارد، نامه می‌تواند صورتِ اعتراف یا گفت‌وگویی ناممکن پیدا کند.

نیکان، متولد ۱۹۸٤ در کردستان ایران، در رشتهٔ روان‌شناسی کودکان استثنایی تحصیل کرده و نخستین داستان‌هایش برای کودکان در ماهنامهٔ «عروسک سخنگو» منتشر شده است. او در سال ۲۰۱۳ با حمایت انجمن قلم نروژ و شبکهٔ آیکورن از سلیمانیهٔ عراق به نروژ مهاجرت کرد. «آن زن» نخستین کتاب اوست.

اطلاعات بیشتر دربارهٔ کتاب در وب‌سایت ناشر به فارسی و انگلیسی در دسترس است. این کتاب را می‌توان از لولو و آمازون تهیه کرد.

منبع:

https://baangnews.net/29703

کتاب صوتی «این خروس از کیست که سر ندارد؟» با صدای بهروز شیدا منتشر شد

نسخهٔ صوتی «این خروس از کیست که سر ندارد؟»، نوشتهٔ بهروز شیدا، شامل دوازده جستار و ترجمهٔ دوازده شعر از برونو ک. اویر، با صدای نویسنده در ساوندکلاود در دسترس علاقه‌مندان قرار گرفت.

شنیدن کتاب صوتی «این خروس از کیست که سر ندارد؟» در ساوندکلود

این کتاب که نسخهٔ مکتوب آن را نشر باران منتشر کرده است، طیفی از موضوعات ادبی و فرهنگی، از داستان و رمان تا فوتبال، موسیقی و سریال‌های تلویزیونی را در بر می‌گیرد. خوانش آثاری از ابراهیم گلستان، رضا زنگی‌آبادی، حسین سناپور، ایرج

رحمانی و مسعود نقره‌کار، بررسی تصویر زندان در ده رمان و تأمل در ترانه‌های گروه هیچ‌کس از موضوعات جستارهای آن است.

پس از هر جستار، ترجمهٔ شعری از مجموعهٔ «شب آنابل لی را زمزمه کرد»، سرودهٔ برونو ک. اویر، آمده است. سامان‌دهی نسخهٔ صوتی این اثر را جهانگیر سروری بر عهده داشته است.

بهروز شیدا، نویسنده، منتقد و پژوهشگر ادبی ایرانی ساکن سوئد، از چهره‌های شناخته‌شدهٔ نقد ادبی فارسی در تبعید است. او در جستارهایش، با بهره‌گیری از نظریه‌های ادبی و نثری آمیخته به زبان شاعرانه، به خوانش ادبیات معاصر ایران و بررسی پیوندهای ادبیات با قدرت، تاریخ و تجربهٔ تبعید می‌پردازد. «تراژدی‌های ناتمام در قاب قدرت»، «زنبور مست آن‌جاست» و «از قاب تاریکی‌ها تا باغ چراغ‌ها» از آثار اوست. شیدا همچنین در انتشار و سردبیری نشریات ادبی خارج از ایران، از جمله فصلنامهٔ «سنگ»، مشارکت داشته است.

شیوهٔ بهروز شیدا در نقد ادبی بر پیوند خوانش دقیق متن با نظریه‌های ادبی و تأمل در تاریخ و مناسبات قدرت استوار است. او با توجه به ساختار روایت، تصویرها و نشانه‌ها، چگونگی

بازتاب تجربه‌هایی چون تبعید، سرکوب و حافظه را در زبان و فرم اثر بررسی می‌کند. نثر شاعرانه، ارجاع‌های ادبی و فرهنگی و گفت‌وگو میان متن‌های گوناگون، به جستارهای او خصلتی خلاق و چندلایه می‌بخشد. مقالات و جستارهای شیدا از نخستین روز فعالیت نشریهٔ ادبی «بانگ» تاکنون، به‌طور مستمر در این نشریه منتشر شده است.

منبع:

https://baangnews.net/29376