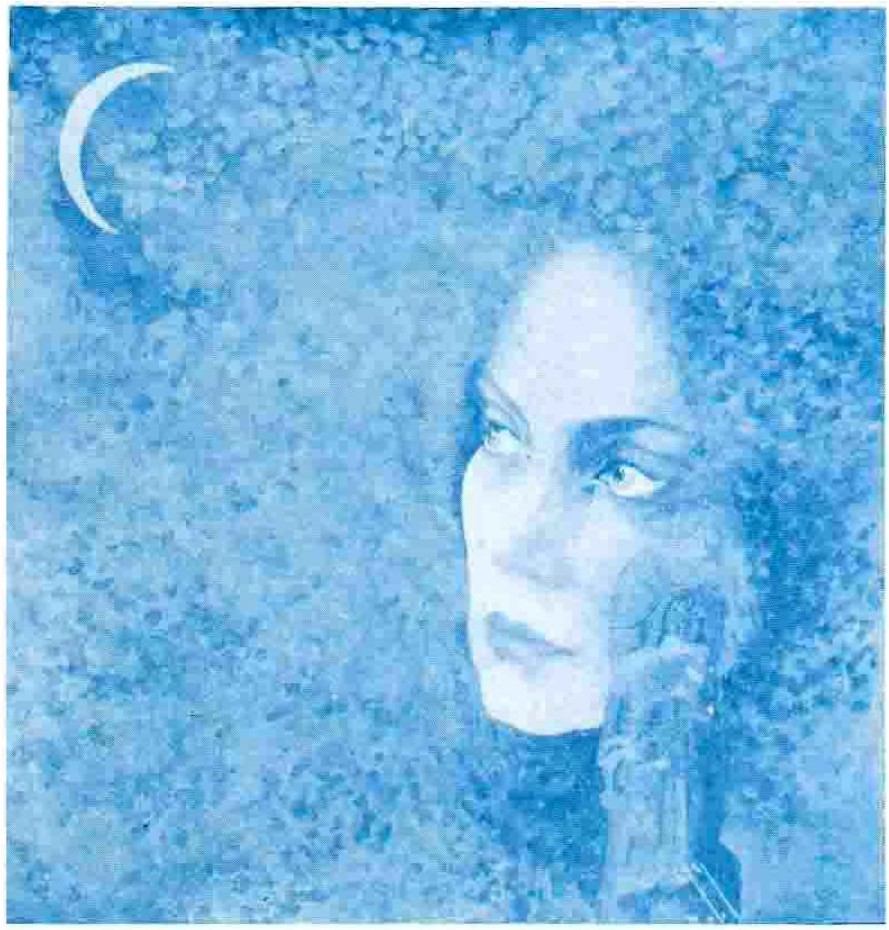
بوطیقای نو

ویژه‌ی شعر، داستان، نمایشنامه، نقد، نظر
و یادبود غزاله علیزاده

● جهان واقع و جهان خیال: منصور کوشان ● متن؛ نوشتن مرگ و قرائت زندگی: محمدرفیع محمودیان ● سهم عرفان؛ گول و گودال: یداله رؤیایی ● رمان مدرن و واقعیت: میشل بوتور/محمد پوینده ● در جستجوی حال از دست‌رفته: میلان کوندرا/م. کاشیگر ● درباره‌ی فلسفه‌ی ساختارنگری و مابعد ساختارنگری: ریچارد هارلند/احمدرضا مغفوری ● وضعیت شعر دیگران: محمدعلی سپانلو ● تنها و دست خالی برمی‌گردیم: رضا براهنی ● همراه با آثاری از:



آدونیس
فرهاد ابدالی
عنایت احسانی
حسن اصغری
رضا براهنی
گی بشنل
میشل بوتور
آلن بوسکه
رضا پرهیزگار
محمد پوینده
ناهید توسلی
افشین جهاندیده
رضا خندان
علی‌اشرف درویشیان
یداله رؤیایی
ناصر زراعتی
سرگیو سانتانا
منیر سیدی
احمد شریفی
علی شهسواری
سوسن ضیا

عاطفه طاهایی
مسعود طوفان
ع. عامری
اصغر عبداللهی
غزاله علیزاده
ناصر غیاثی
کاظم فیروزمند
احمد قدرتی‌پور
محمدرضا قربانی
م. کاشیگر
فرزین کمالی
منصور کوشان
میلان کوندرا
لوئیز گلوک
سایر محمدی
محمدرفیع محمودیان
احمدرضا مغفوری
سَوَن میشایلزن
محسن میهن‌دوست
سیو ویدربری
ریچارد هارلند
اوژن یونسکو

بها: ۹۵۰ تومان

روی جلد:

غزاله علیزاده، داستان‌نویس

(بهمن ۱۳۲۵ ـ اردیبهشت ۱۳۷۵)

بوطیقای نو

زیر نظر منصور کوشان

بهار ۱۳۷۷

طراح و امور هنری: هایده عامری ماهانی

حروفچینی، نظارت و امور فنی: آرست

حروفچین: مهرافروز فراکیش

لیتوگرافی: ندا/ چاپ و صحافی: ماهان

تمام حقوق برای نشر آرست محفوظ است

نسخه الکترونیکی: خرداد ماه ۱۳۹۱

حقوق باز نشر الکترونیکی این کتاب توسط پدیدآورندهٔ آن به صورت اختصاصی در اختیار باشگاه ادبیات قرار داده شده است.

باشگاه ادبیات

● سرآهنگ

۳/ جهان واقع و جهان خیال: منصور کوشان

● نظریه ادبی

۷/ متن: نوشتن مرگ و قرائت زندگی / محمدرفیع محمودیان

۱۳/ سهم عرفان، گول و گودال / یداله رؤیایی

۲۱/ گذر از حکایت اسطوره‌ای به حکایت معرفتی / فرزین کمالی / افشین جهاندیده

۲۵/ رمان مدرن و واقعیت / میشل بوتور / محمد پوینده

۳۷/ داستایفسکی و جهانی ممکن / احمد قدرتی‌پور

۴۱/ در جستجوی حال از دست‌رفته / میلان کوندرا / م. کاشیگر

۵۳/ برابری‌های شعر نیما و فردوسی / فرهاد ابدالی

۵۹/ آزادی تخیل / اوژن یونسکو / محمد پوینده

۶۱/ دربارهٔ فلسفهٔ ساختارنگری و مابعد ساختارنگری / ریچارد هارلند / احمدرضا مغفوری

● شعر

۶۷/ چهارشعر / سیو ویدربری / ناصر زراعتی

۷۰/ وضعیت شعر دیگران / محمدعلی سپانلو

۷۳/ کلاغ / م. ع. سپانلو

۷۴/ یک چاه گفته بود / هانری مشونیک / م. ع. سپانلو

۱۲۵/ ستیزه / سایر محمدی

۱۲۶/ زنبق وحشی / لوییز گلوک / رضا پرهیزگار و مسعود طوفان

۱۲۶/ ترانه‌ای برای مرد / آدونیس / غ. عامری

● داستان

۷۵/ مرگ نقاش سوررآلیست / سرگیو سانتانا / سوسن ضیا

۷۸/ کشتی عروس / غزاله علیزاده

۱۰۳/ زیر نور نئون‌های پاریس / اصغر عبداللهی

● نمایش

۱۰۹/ محفل عاشقان / منصور کوشان

● گفت‌وگو

۱۲۷/ رابله یا جامعیت زبان / گی بشنل / عاطفه طاهایی

۱۳۱/ در گرو حوادث بزرگ / سوَن میشایلزن / ناصر غیاثی

۱۳۴/ ایده‌ی تازه‌ای در روایت / آلن بوسکه / احمد شریفی

● یادبود

۱۳۷/ مجلس سالمرگ / م. ک

۱۳۸/ دوستان! ما محاط در مرگیم / منصور کوشان

۱۳۹/ از چشم مادر / منیر سیدی

۱۴۳/ چند نامه / غزاله علیزاده

۱۴۹/ چند خاطره / غزاله علیزاده

۱۵۳/ تنها و دست خالی برمی‌گردیم / رضا براهنی

۱۵۵/ مرثیه‌ی غزال / منصور کوشان

۱۵۶/ اکنون که نیست می‌گویم / محسن میهن‌دوست

۱۵۷/ خواب غزاله را دیده بودم / ناهید توسلی

● نقد

۱۶۳/ مکاشفه‌ی دلمردگی / حسن اصغری

۱۶۶/ هایکو، هجا، هجو / سایر محمدی

۱۷۱/ از تاتار خندان تا تاتار گریان / علی‌اشرف درویشیان ـ رضا خندان

۱۷۳/ نقد آثار جعفر مدرس صادقی / محمدرضا قربانی

۱۷۹/ هانا آرنت: برزخ خلوت و جماعت / کاظم فیروزمند

۱۸۳/ توالی ابیات یک غزل حافظ و تاریخ / عنایت احسانی

۱۸۶/ بازخوانی یک شعر / علی شهسواری

منصور کوشان

جهان واقع و جهان خیال

می‌توان آسوده‌خاطر بود و تن داد به رخوتی که زمانه می‌طلبد و از مصایب و آلامی که این راه ــ تعهد و مسئولیت انسانی و فرهنگی ــ پیش رو می‌گذارد و زیستن را بر زندگی انسان بیدار عصر روشنگری سخت و تحمل‌ناپذیر می‌کند، رها شد. حتا می‌توان آسوده‌خاطر بود و تمام گذشته را ــ آن‌چه را می‌انگاری توشه‌ی راهی پر مخاطره است و می‌انگاری اگر امروز نه، فردا به‌کار می‌آید ــ فراموش کرد و این چشم و آن گوش و حس پالوده‌ی خود را نادیده گرفت و به امید تحقق «جامعه‌ی مدنی امروز» مردمک چشم و چشم دل بر همه‌ی ناملایمات و همه‌ی بی‌راهه‌ها و کورذهنی‌ها بست و انگاشت که زمانه آن را راست می‌گرداند. بی‌گمان بر هر فرهنگیِ دل‌سوخته و عاشق این سرزمین است که تا منتهای توانایی‌اش در راستای تعالی فرهنگ و تجلی آن در عصر خود بکوشد و بخواهد که ملتش سربلند باشند.

اکنون، اگرچه دیر است، شاید وقت آن رسیده باشد که به صورتی بسیار جدی در فرهنگ ایران، به ویژه ادبیات گذشته آن بازنگری شود و پس از مشخص کردن جنبه‌های انفعالی و درون‌گرایانه‌ی آن، علت‌های آن را شناسایی کرد. چراکه به‌نظر می‌رسد میراث شوم حکام طی سالیان بسیار، آن‌چنان تأثیر شگرفی روی آفرینشگران ما گذاشته است که حتا، گاه بخش‌هایی از آثار حماسی ما، به ویژه داستان‌هایی از شاهنامه‌ی بزرگ حکیم ابوالقاسم فردوسی نیز، خواننده را به گونه‌ای انفعال، عزلت‌نشینی و پشت کردن به جهان واقع وامی‌دارد. حال خود بسنجید گاه که چنین می‌کند یک اثر حماسی با خواننده‌اش، که آفرینشگرش به دور از اندیشه‌ی انفعالی بوده است و تهییج و حق‌ستانی و مبارزه علیه بیداد را نوید می‌داده است، چه تأثیر مخرب و منفی می‌گذارد روی خواننده‌ی ناآگاه و احساساتی آثار عرفانی، صوفی‌گری و با او چه می‌کند آثار رخوت‌ناک و انفعال‌گرای گذشته‌ی ما. چه

بسیارند آثاری از گذشته‌ی ما که امروز ارزششان به اعتبار ارزش زمانه‌ی خودشان مطرح است و در آموزش غلط و ناآگاهی‌های مدرسان، امروز تبلیغ و ترویج می‌شود. در صورتی که همه‌ی ما می‌دانیم فرهنگ گذشته، پشتوانه‌ی امروز و توشه‌ی راه فرداست و باید نگرش ما به آن با توجه به فاصله‌ی زمانی ما و گاه حتا فاصله‌ی مکانی ما باشد، مگر آن‌که آن اثر چون منشوری باشد که هر زمان و در هر مکان نوری بر آن تابید بازتاب زمانه‌اش باشد. چنان‌چه اثر بی‌همتای ادبیات کهن ما، دیوان غزلیات خواجه حافظ شیرازی چنین است و بس. دیگر هیچ اثری وجود نخواهد داشت که امروز نیز، به دور از نگاه پژوهشی و دریافت‌های تاریخی؛ اعم از فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی به خودی خود ارزش بازخوانی‌های مکرر را داشته باشد. پس به ناگزیر برای رهایی از تسلسل و دور شدن از این دور باطل که انگاری قرن‌هاست بخش عمده‌ی فرهنگ ما دچار آن شده است، چاره‌ای نداریم جز بازنگری انتقادی و فاصله گرفتن از آن‌چه که چون چنبره و کلافی سردرگم دست و پای ما را پوشیده است و نمی‌گذارد نگاهی شفاف و راهی هموار پیش رو داشته باشیم.

مهم‌ترین وجه شناخت عواملی که بخش عمده‌ای از ادبیات ما را دچار گونه‌ای رخوت و در خود فرو رفتن کرده است و خواننده‌اش را به عزلت‌گزینی و به مبارزه با نفس فرامی‌خواند، موضع گرفتن و برنامه‌ریزی برای آینده است. نمی‌توان در عصری که به دنیای آن دهکده‌ی جهانی می‌گویند و حیاتش در ارتباط نه تنها همه‌ی انسان‌های کره‌ی زمین با یکدیگر که در ارتباط با همه‌ی موجودات زنده و تمام کاینات، حتا در ارتباط با موجودات کرات دیگر، تداوم و بقا می‌یابد، دل خوش بود به مبارزه‌ی با نفس در خلوت و عزلت‌نشینی و پنداشت که با چله‌نشینی و رسیدن به وحدت با مراد، رسیدن به زندگی موفق و دست یافتن به آرمان‌هاست.

این حقیقت که انسان امروز، تحت هیچ شرایطی نمی‌تواند در خود و با خود به مرحله‌ای برسد که احساس کمال بکند، چراغ روشنی است که هنوز هم در بسیاری از خانه‌های ایرانی و به ویژه در اقشار آسیب‌پذیر خاموش مانده است.

نگاهی گذرا به عناوین کتاب‌های پرتیراژ نشان می‌دهد جامعه‌ی ما در

مسیری قهقرایی افتاده است که اگر امروز و فردا برای آن چاره‌اندیشی نشود، تاوان گران و سختی را باید بپردازد. زمانی که جامعه‌ی تحصیل‌کرده و اهل مطالعه‌ی ما، که اکثریت آن، از روی شکست، سرخوردگی، یأس، نومیدی و حرمان، به سمت و سوی کتاب‌های روانشناسی و عرفان سوق پیدا می‌کنند که بیشتر آن‌ها نیز آثاری بی‌محتوا، فریب‌دهنده و در نهایت مبتذل است، سرنوشت اقشار دیگر جامعه به خودی خود روشن است. زمانی که آثار کلاسیک ایران، پایه‌ها و ستون عرفان ایرانی که ادبیات آن از غنای عمیق و گسترده‌ای برخوردار است، نه‌تنها بازار ندارد، هم‌چنان به نسبت رشد جمعیت و رشد مطالعه حتا برای پژوهش مهجور مانده است و در مقابل آن، آثار گوناگونی با ترجمه‌های بازاری و فریبنده (بسیار سطحی‌تر از کارهای ذبیح‌اله منصوری) روزبه‌روز رشد سریع‌تر و بیشتری دارد، این وظیفه‌ی چه کسی است که با اشاعه‌ی فرهنگ متعالی و انسانی و بنیادی، جامعه را بیدار کند و به راه شایسته سوق دهد؟

این حقیقت که این ملت ستم‌دیده در طول تاریخ به‌ندرت توانسته روشنفکران و فرهیختگانش را در شرایط ناگوار از تنگناها نجات دهد و در مقابل حکام دین و ملت، به ناگزیر تسلیم شده چراکه راه چاره و علاج نمی‌دانسته است، بر هیچ‌کس پوشیده نیست. جامعه‌ی بسته، خفه و استبداد کور، دست خلفا و سلاطین را برای هرگونه اعمال نظر و خودکامگی بازگذاشته بود تا روشنفکر و فرهیخته‌ای را که دست‌کم به ظاهر در سمت و سوی آنان نمی‌اندیشید، به مرگ محکوم کند. چنان‌چه حسنک وزیر یا عین‌القضات همدانی و ده‌ها نفر دیگر که ما می‌شناسیم از میان صدها نفر که حتا فرصت نیافتند خود را به جامعه و به تاریخ بشناسانند، به این سرنوشت شوم دچار آمدند و دادرسی نداشتند. اما امروز که چنین نیست. امروز دیگر این آگاهی هست که حقوق انسانی یک شهروند عادی با یک شهروند عالی‌رتبه و یا حکومتی و دولتی یکسان است. امروز دیگر به سادگی گذشته و به انحای گوناگون نمی‌توان صداها را خفه کرد. امروز دیگر صداها نامیراند. جلو هر صدایی گرفته شود، روزی دیگر و در جایی دیگر با بازتابی گسترده‌تر سر بلند می‌کند و به افشای حقیقت می‌پردازد.

بنابراین هراس از سانسور، هراس از سرکوب اندیشه، هراس از مرگ در

برابر دفاع از حقیقت، نه‌تنها بیهوده است که خودفریبی است. به گمان من آن‌که می‌پندارد بیان اندیشه‌اش ممکن است بلای جانش شود، دچار گونه‌ای شک و دور بودن از یقینی است که به آن دست نیافته است. وگرنه، اگر اندیشه نغز باشد، تناور شده باشد و آدمی دریافته باشد که حرفی برای گفتن دارد که می‌تواند مطرح باشد، به کار آید، خلایی را پر کند، اعلان بودن است، هرگز از بیان آن واهمه‌ای نخواهد داشت. چه کسی است که «یقین یافته»ای را بازنهد؟ زبان پر حلاوت فروغ فرخزاد که می‌گوید: «تنها صدا، صدا، صداست که می‌ماند» و اندیشه‌ی پرسخاوت احمد شاملو که فریاد می‌زند: «ای یقین یافته بازت نمی‌نهم» بهترین و غنی‌ترین توشه‌ی راه کسی است که به اندیشه‌ای رسیده باشد و بخواهد آن را بیان کند. آن را به انجام برساند و «بودن» خود را معنا بخشد. اما آیا اندیشه‌ای هست؟ آیا حرفی برای بیان وجود دارد؟ کسی، کسانی هستند که در تب و تاب باشند و اضطراب افول فرهنگ، فروپاشی کاخ رفیع ادبیات این سرزمین، خواب و خوراک را بر آنان سخت و دشوار کرده باشد؟

به گمان من کم نیستند این افراد، اما هر چند صدتایی هم که باشند، باز به نظر کثرت قلیلی‌اند. چراکه همان‌طور که اشاره رفت هم ناگزیر به بازنگری و بازسازی جنبه‌های انفعالی فرهنگ گذشته‌اند و هم ناگزیر به اشاعه و تعالی ادبیات و هنر متعهد و مسئول امروز، آن هم در برابر سیل خروشان فرهنگی که به صورت هاله‌ای قدسی می‌کوشد همه‌چیز و همه‌کس را زیر پوشش خود قرار دهد.

پس، صاحب این قلم و صاحب قلمانی که عامل فراهم آمدن جُنگ (*بوطیقای نو جلد ۲*) هستند بر این گمانند که شاید با تألیف و ترجمه‌ی آثاری بتوانند گامی هرچند کوچک در راه شناخت بیشتر فرهنگ و تعالی ادبیات بردارند. باشد تا شاید دست‌کم به نظر این حقیر، توازنی میان ادبیات درون‌گرا و برون‌گرا و هم‌چنین توازنی میان جهان واقع و جهان خیال به‌دست آید. بی‌گمان ما همه بر این آگاهی یقین داریم که میان جهان امروز و اکنون ما باید رابطه‌ای منطقی باشد. رابطه‌ای متعالی که بتوان در پرتو آن آزادانه اندیشید، آزادانه پژوهید، آزادانه بیان کرد و آزادانه نتایج بازتاب آن را به‌دست آورد. پس به امید این آزادی و این تعالی. ▣

محمدرفیع محمودیان

متن: نوشتن مرگ و قرائت زندگی

در بحث‌های جاری فلسفی و نقد ادبی مفهوم متن به‌طور گسترده‌ای به‌کار برده می‌شود. معمولاً آن هنگام که به یک نوشته از موضع تجریدی ساختار و شکل ظاهری آن بدون ارتباط با معنای انضمامی‌اش اشاره می‌شود، سخن از این مفهوم به میان می‌آید. منظور از نوشته در این‌جا، بی‌شک، آن چیزی است که برای مخاطبین عمومی نوشته شده است و خواننده را به هیچ دایره‌ای از فهم فنی و دانش تخصصی ارجاع نمی‌دهد. بدین‌گونه متن کلمه‌ها، اصطلاح‌ها و جمله‌هایی است که در پی همدیگر در صفحه‌های رساله، جزوه و کتاب ردیف شده است تا در یک ارتباط منطقی و سیستماتیک با یک‌دیگر، تصویر و معنایی را ــ شکوهمند و عمیق یا خُرد و سطحی ــ به خواننده القا کند. از مفهوم متن، ما به هرحال، درک دیگری هم داریم: متن کلام نقش بسته‌ای است که ما بدان هم‌چون آن‌چه که عینیت یافته می‌نگریم، بی‌آن‌که کاری داشته باشیم چه کسی و چگونه آن را نوشته است. ما به‌طورمثال شعر و داستان را بدون کنجکاوی خاصی در این مورد که نویسنده‌اش به‌طور معین که بوده و در چه حال و شرایطی آن را نوشته می‌خوانیم.

متن پیام و سخن عینیت و مادیت‌یافتهٔ نویسنده است. نوشته شده است تا خواننده‌ای بیاید و او را آشنا با خود و متأثر از پیام خود سازد. متن در خود وجود تعیین‌یافته و قائم به ذاتی دارد. چه خواننده‌ای باشد یا نباشد لای صفحه‌های کتاب و مجله وجود دارد و بدون ارتباط با آن‌که چه بلایی سر نویسنده می‌آید به حیاتش ادامه می‌دهد. ولیکن در عین‌حال متن حیات مستقل و خودسامانی ندارد. میانجی‌گر و پیام‌رسان است و قرار است پل ارتباطی‌ای باشد بین نویسنده و خواننده. نویسنده سعی در آن دارد که متن معنای خاصی را به خواننده ارائه دهد و خواننده می‌خواهد که با تأویل متن معنای خاصی را در آن بیابد. در نتیجه در شکل وجود و حیات متن دوگانگی تناقض مهمی یافت می‌شود. تناقضی که، باید قبول کرد، همواره لاینحل به جای می‌ماند.

دوگانگی و تناقض حل‌نشدنی است. زیرا نویسنده و خواننده دارای دو رهیافت متفاوت به دو قطب آن هستند. نویسنده در جستجوی متعین گردانیدن و عینیت بخشیدن محض به متن است. درحالی‌که خواننده می‌خواهد بر اساس میل و اندیشهٔ خود، آن‌گونه که می‌اندیشد و می‌پندارد، آن را درک کند. نویسنده در پی آن است که آن‌گونه بنویسد که نیت یا پیام او به وضوح تمام بر عرصهٔ کاغذ ثبت شود تا از گزند تأویل‌های گوناگون دور بماند. او می‌خواهد آن‌چه را بنویسد که تنها معنای موردنظر او را به ذهن خواننده متبادر سازد و نه معنای دیگری. پس با وسواس، کلمه‌ها و جمله‌ها را آن‌گونه در پی یک‌دیگر ردیف می‌کند که نظام بسته‌ای را بسازند. نظامی که دور از گزند تاریخ و قصدهای تأویلی عجیب و غریب خوانندگان بماند.

خواننده، برعکس، در تلاش است تا نظام بسته را از هم بگشاید. واژه‌ها را آن‌گونه که خود می‌خواهد تفسیر کند و بر اساس میل و علاقه‌اش آن‌ها را به هم‌دیگر متصل کند. برای او، متن میانجی پیام نویسنده‌ای است ناشناس و در پردهٔ ابهام مانده و این او است که باید معین کند آن پیام از چه ویژگی‌هایی برخوردار است. فاصلهٔ زمانی و مکانی او با نویسنده بدو اجازه می‌دهند تا با فراغ بال دور از حوزهٔ دسترس نویسنده با متن روبه‌رو شود. نویسنده متن را آن‌گونه نوشته که خواننده محصور چارچوب معنای آن گردد. ولی خواننده از همان اول با ابتیاع نوشته یا نوعی تسلط حقوقی یافتن بر آن، آن را به تمامی در حیطهٔ قدرت خویش قرار می‌دهد و با دیدگاهی شکل گرفته از پیش شروع به قرائت آن می‌کند. او حتا بی‌دغدغه نیز این کار را می‌کند: از هرجا خواست شروع می‌کند بعضی از بخش‌ها را نخوانده رها می‌کند و بعضی از جمله‌ها و فصل‌ها را بدون ارتباط با بقیهٔ نوشته به صورت مکرر

می‌خواند و مزمزه می‌کند.

رهیافت‌های متفاوت نویسنده و خواننده، متن را عرصهٔ تحقق دو نوع درگانگی متفاوت می‌سازد. از یک‌سو نویسنده، متن را با مشقت می‌آفریند ولی خواننده آن را با لذت می‌خواند[1] (الف) و از دیگر سو نویسنده شکل فرجام‌یافته و تجسد پذیرفته‌ای را به متن می‌دهد. به زبان دیگر مرگ را بدان معرفی می‌نماید. اما خواننده آن را به‌صورت یک برنامهٔ باز و زنده از هم گسیخته می‌خواند. بدون این‌که به یک‌باره یک نوع معنا یا ویژگی خاص و از پیش شکل‌گرفته‌ای بدان نسبت دهد. (ب).

(الف) ـ مشقت و لذت: نویسنده برخلاف ظاهر امر با آزادگی و از سر تفریح مطلبی را نمی‌نویسد. او خود را آزاد نمی‌بیند که هر آن‌چه را دلش خواست به روی کاغذ بیاورد. نه کلمه‌ها دلبخواهی انتخاب می‌شوند و نه طرز ارائهٔ مطلب به شانس واگذار می‌شود. نویسنده با وسواس تمام در صدد است که متن را آن‌گونه ساختار و شکل دهد که تنها و تنها آن‌چه را که منظور او است به ثبت برساند. او سعی می‌کند تمام راه‌های تأویل دیگرگونه و خودخواسته را سد کرده تنها راه رسیدن به نیت و قصد خویش را باز بگذارد. نوشتن به این صورت تبدیل به کاری پر از مشقت می‌شود. مشقتی که، بگذارید تصریح شود، ناشی از پرکاری و دقت زیاد نیست، بلکه پای در حرکت توی چارچوب محدودیت‌های تنگ پیام‌رسانی و انتقال معنا دارد. نویسنده حتا نمی‌تواند دل به این خوش دارد که مشقتش به نهایت متنی را می‌آفریند که منظور خاص او را انتقال می‌دهد. اولین برخورد یک خواننده یا یک منتقد یا دوباره‌خوانی از طرف خود او نشان می‌دهد که نتوانسته کار نوشتن را با موفقیت به انجام برساند. چراکه معمولاً آن‌چه از نوشته درک می‌شود برای وی ناآشنا و عجیب جلوه می‌کند.

صادق هدایت در دو اثر خود، **بوف کور** و **زنده‌بگور** این مشقت را به نمایش می‌گذارد. هر دو این داستان‌ها روایت قهرمان داستان از زندگی خودشان است. روایتی که نه به تفنن بلکه از برای ثبت در تاریخ و در دل و اندیشه هم‌چون یک متن نوشته می‌شوند. هر دو راوی **بوف کور** و **زنده‌بگور** بی‌واسطه به ما گزارش می‌دهند که با چه مشقتی به هنگام طرح و ثبت متنشان روبه‌رویند. راوی **بوف کور** برای توضیح نوشتن از استعارهٔ «چکاندن چکه‌چکهٔ عصاره یا شراب تلخ زندگی خود» استفاده می‌کند.[2] برای او بیان مسایلی که می‌خواهد مطرح کند چیز ساده‌ای نیست. زیرا که مطلب باید «زخم‌های زندگی» را به تصویر درآورد و این میّسر نیست مگر آن‌که او عصارهٔ همهٔ زندگی‌اش را بر صفحه‌های کاغذ بچکاند. کلام، بر این مبنا، نه به راحتی و سبکبالی جاری می‌شود بلکه به نهایت درد و رنج از فقر هستی و زندگی بیرون کشیده می‌شود تا درست آن‌چه را که هست، با همهٔ تلخی و مرارتش، بیان کند.

راوی **بوف کور** متن خود را برای یک خوانندهٔ خیالی و مثالی می‌نویسد که سایهٔ خود او است. مسئلهٔ اصلی او این است که این خواننده بفهمد که او چه می‌گوید. او خود را محتاج آن می‌بیند که خود را به این خواننده مرتبط سازد. برای او این اصلاً بی‌معنی است که عموم دیگران در مقابل مطالبش چه عکس‌العملی نشان می‌دهند. او به راحتی ابراز می‌دارد که «**بعد از آن‌که من رفتم، به درک، می‌خواهد کسی کاغذ پاره‌های مرا بخواند، می‌خواهد هفتادسال سیاه هم نخواند**»[3] و بدین امر هم مشکوک است که اثری از حقیقت در نوشته‌هایش موجود است تا دیگران چیزی از آن سر درآورند.

راوی **زنده‌بگور** نیز از این موضع حرکت می‌کند. او هم سخت مواظب آن‌چه است که روی صفحه‌های کاغذ می‌آورد. وی قضاوت سختی را در مورد خود کرده و آن را روی کاغذ آورده است و حالا از آن باکی ندارد که دیگران، براساس بینش‌های خود، چه خواهند اندیشید.

«**با خود می‌گویم: برو دیوانه، کاغذ و مداد را دور بینداز، بینداز دور، پرت‌گویی بس است. خفه شو، پاره بکن، مبادا این مزخرفات به دست کسی بیفتد، چگونه مرا قضاوت خواهند کرد؟ اما من از کسی رودربایستی ندارم، به چیزی اهمیت نمی‌گذارم، به دنیا و مافی‌هایش می‌خندم، هرچه قضاوت آن‌ها دربارهٔ من سخت بوده باشد، نمی‌دانند که من پیشتر خودم را سخت‌تر قضاوت کرده‌ام**».[4]

برای او دقیق و درست نوشتن آن‌چه بر روی گذشته یا داوری‌اش دربارهٔ خودش نوشته، کار ساده‌ای نیست. هر چیزی را نمی‌شود نوشت. کلمه‌ها و ساختار متن را به دقت باید انتخاب کرد. آن‌چه را که دیگران نمی‌فهمند نمی‌توان روی کاغذ آورد و با زور و زحمت باید مطالبی را نوشت که مطمئنی فقط به نحو خاصی قابل فهمیدن است. این‌ها همه نوشتن را به کاری طاقت‌فرسا و

پرمشقت تبدیل می‌کنند. آرامش تنها هنگامی به دست می‌آید که کار نوشتن به پایان رسیده است.

«این‌ها را که نوشتم کمی آسوده شدم، از من دلجویی کرد، مثل این است که بار سنگینی را از دوشم برداشتند. چه خوب بود اگر همه‌چیز را می‌شد نوشت».[5]

خواننده را اما از این‌همه مشقت خبری نیست. او متن را عرصهٔ آزادگی و بازیگوشی خود می‌یابد. هرگونه که می‌خواهد آن را می‌خواند و هر تأویلی را که می‌خواهد بر آن استوار می‌سازد. این کار را هم نه با زحمت و مشقت بلکه از سر تفریح و لذت‌جویی انجام می‌دهد. او هرگونه که بخواهد مفهوم‌ها، استعاره‌ها و تصویرها را به هم وصل می‌کند و از آن درک خاص خود را به دست می‌آورد. آفرینش این جهانِ درک و معنی را او می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه دهد. هیچ‌کس و هیچ‌چیز هم نمی‌تواند جلودار او شود. تأویل او ویژهٔ خود او می‌ماند و لزومی نیست که او آن را آن‌گونه شکل دهد که مشروع و بر حق جلوه کند. نه عینیت متن و نه عکس‌العمل دیگران، هیچ‌کدام، تأویل او را با سؤال مهمی روبه‌رو نمی‌کنند.

قرائت متن تنها لذت از آزادگی، بازیگوشی و آفرینش را به همراه نمی‌آورد. به لذت یگانگی با جهان هم از قبل این کار می‌توان دست یافت. خواننده به هنگام قرائت از خود رها گشته با متن یکی می‌شود. احساس وصل به جهان کلام درست همان لذت عارفانه فنا در وجود جهان لایتناهی را در خود دارد. ذهن انسان سرگشته در خود از عینیت برخوردار نیست و همواره مشکوک به وجود خود است. این با وصل به جهان عینی متن است که ذهن خواننده خود را متصل به یک جهان معین خارج از خود می‌یابد.

متن، به هرحال، محدودیت خاصی را برای آزادگی و بازیگوشی خواننده در تأویل بر پای می‌دارد. به کلام نوشته نمی‌شود به‌طور دلبخواهی هر معنایی را نسبت داد. همواره می‌بایست در عرصه و چارچوب خاصی حرکت کرد. معنای خیالی یک مفهوم یا یک عبارت را تا حد معینی می‌شود کش داد؛ زیاده‌روی و فرا رفتن از چارچوب در نظر گرفته شده عدم اتکای تأویل به قرائت و در نتیجه تعطیلی امر قرائت را به دنبال می‌آورد. لذت اما از همین جا و همین مشکل نشأت می‌گیرد. آزادگی و بازیگوشی تا آن هنگام پر از لذت است که با امتحان و آزمایش مرزهای محدودیت‌ها همراه است. آزادگی مطلق و بازیگوشی در جهان خلاء نه‌تنها بی‌معنی بلکه بیهوده می‌نمایند.

در شکل‌گیری متن مشقت و لذت با یک‌دیگر روبه‌رو می‌شوند. مشقت نویسنده در نوشتن، لذت خواننده در قرائت را دامن می‌زند. آرزوی لذت برای خواننده در قرائت عاملی است که مشقت در نوشتن را برای نویسنده به همراه می‌آورد. در این روند کار به این‌جا خاتمه نمی‌یابد. نویسنده مرگ را در کالبد متن تزریق می‌کند و خواننده زندگی را. برای نویسنده در انتهای فرایند مشقت‌بارِ نوشتن، متن باید جسدی مرده بدون هیچ‌گونه قدرت و پتانسیل حرکت و جنب‌وجوش باشد، درحالی‌که برای خوانندهٔ متن باید ذخیرهٔ زندهٔ لذت‌های گوناگون باشد.

(ب) ـ مرگ و زندگی: نوشتن عینیتی خارج از وجود نویسنده را به جای می‌گذارد. متن را با نویسنده کاری نیست، خود قائم به ذات هست. به هنگام گذاشتن آخرین نقطه بر جملهٔ پایانی متن، نویسنده تا آن‌جاکه به متن مربوط می‌میرد. از آن هنگام به بعد متن خود ایستاده بر پاهایش با جهان طرف است و دیگر هیچ رابطه‌ای با آفریننده‌اش ندارد. مرگ نویسنده در خلوت نوشتن بدون ایجاد هیچ هیاهویی رخ می‌دهد. حیات مستقل متن این را می‌طلبد که نویسنده از خود بگذرد، با سکوت صحنه را رها کند تا متن به جای بماند.[6]

نویسنده هم خود سعی می‌کند که متن را مرده و تجسدیافته بیافریند. متن باید برخوردار از جمود، مرگ‌زده باشد تا از حیات و انرژی معنازایی تهی شود. این برای جلوگیری از پیداش تأویل‌های ناباب و خودخواستهٔ خواننده است که نویسنده مطالب را آن‌گونه می‌نویسد که همواره در خود بسته بماند. راه نفوذ خواننده باید بسته شود. فرجام متن، هم‌چون فرجام یک زندگی انجام‌شده و به مرگ ختم یافته، باید معین باشد. برای نویسنده، متن برنامهٔ باز زندگی نیست که در آن هر دم تصمیمی بگیرد و برای تحقق آن تلاش کند. برعکس برای او متن آن است که چون نوشته می‌شود سرنوشتش معین می‌شود و اجزایش همه نقش کامل خود را می‌یابند. از این روست که نویسنده هیچ مطلب و مسئلهٔ نابه‌جا و نامرتبط با بقیهٔ اجزاء نوشته‌اش نمی‌نویسد. او آن‌چه را بر کاغذ منعکس می‌کند که از قبل هم‌چون زندگی‌نامهٔ هر مرده‌ای چند و چون وجودش تعین پذیرفته است. تا جایی برای حرکت آزاد و خودسامان خواننده برای تصویر پایانی تمام امور،

افراد نماند.

صادق هدایت می‌تواند در این مورد مثال جالبی باشد. او که در زندگی واقعی روزانه هم از زندگی بیزار بود و مرگ را به شیفتگی تمام جستجو می‌کرد، احتمالاً، به سراغ نوشتن آمده تا در این زمینه مرگ را تجربه کند. هدایت انگار می‌داند که متن نویسنده را با مرگ یا نوعی عدم روبه‌رو می‌گرداند. در داستان **زنده‌بگور** راوی داستان یادداشت‌هایش را درباره و در طی جریان اقدام‌هایش برای خودکشی می‌نویسد. به‌نظر می‌رسد که برای این راوی مرگ و نوشتن با یکدیگر یگانگی دارند و هرچه که او بیشتر می‌نویسد به مرگ نزدیک‌تر می‌شود. در **بوف کور** نوشتن و فرو رفتن در عدم انزوا، پیری و شکست هم‌زمان رخ می‌دهند. متنِ به‌جا مانده انگار آخرین رشتهٔ تماس راوی با زندگی و جنب‌وجوش را قطع می‌کند. متن به جای می‌ماند تا راوی به نیستی روانه گردد. میل و شیفتگی به مرگ از پیش وجود دارد، ولی مثل این‌که به مرگ نمی‌توان دست یافت مگر این‌که نوشته‌ای را از خود به جای گذاشت.

«حالا می‌خواهم سرتاسر زندگی خودم را مانند خوشهٔ انگور در دست بفشارم و عصارهٔ آن را، ته، شراب آن را قطره قطره در گلوی خشک سایه‌ام مثل آب تربت بچکانم. فقط می‌خواهم پیش از آن‌که بروم، دردهایی که مرا خرده‌خرده مانند خوره یا سلمه گوشهٔ این اتاق خورده است روی کاغذ بیاورم... می‌خواهم عصاره، نه، شراب تلخ زندگی خودم را چکه‌چکه در گلوی خشک سایه‌ام چکانیده به او بگویم: «این زندگی من است!»»[7]

هدایت مطالب را آن‌گونه می‌نویسد که نظام بسته‌ای ایجاد کند تا در آن امکان تأویل خودخواستهٔ خواننده به حداقل برسد.[8] او اجازه نمی‌دهد که اصلاً حادثهٔ غیرمترقبه‌ای در عرض و طول داستان‌هایش روی دهد. جزییات را هم آن‌گونه کنترل می‌کند که همگی با مسئله و تم اصلی داستان هم‌خوانی کامل داشته باشند. متنی که به جای می‌ماند از زندگی خالی می‌شود و انرژی از آن رخت برمی‌بندد. پروژه‌ها برای همهٔ شخصیت‌های داستان بسته هستند. سرنوشت هم از اول تا آخر تعیین شده است و جایی برای شانس و تصادف وجود ندارد.

در **زنده‌بگور**، ما در همان آغاز می‌خوانیم که قرار است یادداشت‌های یک نفر دیوانه را از نظر بگذرانیم. آن‌چه که بعداً قرائت می‌کنیم شرحی از تلاش منطقی، سیستماتیک و عاقلانه شخصی است که تصمیم دارد خودکشی کند و در آخر نیز با موفقیت آن را انجام می‌دهد. این دیوانه هیچ‌گاه کار غیرمترقبه‌ای انجام نمی‌دهد و به هیچ‌وجه با مسایل متفرقه‌ای که ربطی به مسئلهٔ اصلی زندگی‌اش ندارند آشنا نمی‌شود. عجیب این‌جاست که داستان آن‌گونه نوشته شده که نمی‌تواند با مرگ به پایان برسد و قطعیت یابد: شخص نویسندهٔ یادداشت‌ها نمی‌تواند در پایان داستان بنویسد که **حالا من مرده‌ام**. ولی صادق هدایت برای این‌که از قطعیت داستان کاسته نشود و متن هم‌چون سیستم و پروژهٔ بسته‌ای حفظ شود، سرِ خود و بدون هیچ توضیحی جمله معترضه‌ای را در پایان داستان می‌آورد و حکم سرنوشت را صادر می‌کند. «این یادداشت‌ها با یک دسته ورق در کشو میز او بود. ولیکن خود او در رختخواب افتاده نفس کشیدن از یادش رفته بود.»[9]

در **بوف کور**، هدایت ابعاد کنترل خود را بر متن به اوج می‌رساند. او حتا از نام‌گذاری افراد حاضر در داستان اجتناب می‌ورزد تا آن‌ها نتوانند خارج از صفات و القاب مورد نظر نویسنده حیاتی مستقل بیابند. وجود عینی و تاریخی افراد نیز ثابت و معین فرض گرفته نمی‌شود و در یکدیگر تداخل داده می‌شوند. آن‌چه که بر جای می‌ماند وجود راوی خود داستان است؛ آن هم بیشتر به صورت ذهنی. حوادث هم نه‌تنها درست در سر جایشان روی می‌دهند بلکه از اهمیت و واقعیت جدی‌ای برخوردار نیستند. آن‌چه در طول داستان درحال روی دادن است چنان وهم‌گونه به‌نظر می‌آید که تنها می‌توان وجود مرگ‌زدهٔ راوی را هم‌چون واقعیتی موجود فرض گرفت. از سوی دیگر، زمان داستان دایره‌ای است؛ از پایان داستان به نوعی به آغاز آن برمی‌گردیم. سرنوشتی که تعیین شده بدون تغییر حفظ می‌شود. متن انگار می‌خواهد هر لحظه به خواننده حالی کند که بیهود به دنبال نقطهٔ عزیمتی برای تأویل باز و آزاد نگردد. همه‌چیز تعیین شده و تا آخرین حد و جزییات توصیف شده تا جایی برای پرواز خیال باقی نگذارد.

نویسنده، به هرحال، هیچ‌گاه موفق نمی‌گردد متن را در جمود کامل به مرگ بکشاند. زندگی این‌جا و آن‌جا در متن جوشش و خروش خود را حفظ می‌کند. کلمه‌ها و جمله‌ها در ابعادی که نویسنده می‌طلبد معنی نمی‌یابند، بلکه چون خود به‌طور مستقل دارای کاربرد و معنی

هستند، چندین معنای دیگر را در خود جای می‌دهند. خواننده با کمک گرفتن از قوهٔ تخیل خویش معنای موردنظر نویسنده را هم‌چون یک جنبه یا یک بعد تأویل با بعدها و جنبه‌های دیگر درهم می‌آمیزد و با ترکیب‌های بی‌شمار به دست آمده انواع و اقسام درک و تأویل را می‌آفریند. متن که قرار بود عرصهٔ حضور جمود و مرگ باشد به این‌گونه تبدیل به جولانگاه پویایی و حرکت و جوشش زندگی می‌شود.

خواننده متن را هم‌چون پروژهٔ بازی می‌خواند. او همهٔ امور تعیّن یافته و جزییات مرتبط با مسئلهٔ اصلی را زیر سؤال می‌برد. او خود آن‌چه را که اساسی می‌داند تبدیل به مسئله محوری متن می‌گرداند و جزییات را بر آن مبنا می‌سنجد و چه فصل‌ها و عبارات که تبدیل به مسایل فرعی و بی‌اهمیت نمی‌شوند. در این میان سرنوشت حاکم بر زندگی قهرمانان و رویداد حوادث واسازی شده و علل و دلایل دیگری جز آن‌چه ذکر شده برایشان در نظر گرفته می‌شود. خواننده با اتکا به میل و علاقهٔ خود در عشق موردنظر نویسنده کینه یا هوس را می‌بیند، در مرگ رهایی و رستگاری و در جنایت و قتل شکوه عشق به زندگی را می‌یابد. خواننده حتا ویژگی‌های حوادث و هویت افراد را سر خود بازآفرینی می‌کند و به همه‌چیز زندگی نویی می‌بخشد.

برای تزریق خون زندگی به متن، خواننده از جهان ایده و تفکر فراتر از مطالب آن، مسئله و موضوع بدان قاچاق می‌کند. او از روان‌شناسی نویسنده گرفته تا گرایشات فلسفی جهانی، همه را، هرگونه که می‌خواهد، محور تأویل متن می‌گرداند. بیشتر اوقات او محوری را دلبخواهی فرض گرفته، سپس در متن این‌جا و آن‌جا به دنبال یافتن تأیید یا ردی بر آن می‌گردد. کلمه‌ها و جمله‌ها به هر رو، اجازه ندارند فرضیهٔ خواننده را به‌طور کامل رد کنند. با کمی کش دادن فرضیه می‌توان هرگونه گزاره و عبارت متن را در خدمت آن به کار گرفت، معیار درستی فرضیه نظرات دیگر خوانندگان آشنا و موردقبول خواهد بود و نه نیرویی ماوراءالطبیعه و عینیِ پنهان در خود نوشته.

قرائت آل‌احمد از **بوف کور** نمونهٔ جالبی برای رهیافت کل خواننده به یک متن می‌تواند باشد. آل‌احمد در قرائت خود به متن اجازه نمی‌دهد که تور کلمه‌ها و عبارت‌ها خود را به راحتی بگستراند و معنایی ویژه را به او القاء کند. وی آن را از پیش در چنگال درکی گسترده‌تر و عظیم‌تر از آن‌چه داستان بدان قصد پرداخت دارد، قرار می‌دهد. او در بوف کور آن‌چه می‌خواند که در آن اصلاً به صورت کلمات و مفاهیم حک نشده‌اند.

«در بوف کور چه چیزها می‌خوانیم؟ معنی آن چیست؟ بوف کور جنگ و تلفیقی است از شک قدیم آریایی، از نیروانای بودا، از عرفان ایرانی، از انزوای جوکیانهٔ فرد مشرق زمینی، از گریزی که یک ایرانی، یک شرقی با تمام سوابق ذهنی خود به درون می‌کند.»[10]

آل‌احمد نه در بندهای قبلی و نه در جمله‌ها و بندهای بعدی حتا ضرورت آن را نمی‌بیند که با مراجعه به متن توضیح‌های خود را مستدل نماید. او درعین‌حال که به صحت قرائت خود یقین دارد، به نظر می‌رسد می‌داند در خود نوشتهٔ پیش رویش مبناهای آن وجود ندارند. استدلالی که او برای دفاع از قرائتش ارائه می‌دهد این است که موقعیت روحی ـ روانی نویسنده به متن چنین ویژگی‌هایی می‌دهد. در جملهٔ بعد از عبارت نقل‌شدهٔ فوق می‌خوانیم: «بوف کور مفری است برای حرمان‌ها، وازدگی‌ها، آه و اسف‌ها و آرزوهای نویسنده.» بدین شکل آل‌احمد بعد از آن‌که ایده‌ها و تفکراتی مجرد و فرازنده که به صورت عینی و تجربی مطرح نیستند به متن نسبت می‌دهد، از عامل دیگری خارج از آن استفاده می‌کند تا آن را مستدل نماید. آل احمد درواقع ساختار و اقتدار متن را درهم شکسته، با دخالت در قلمرو آن درک و تأویل خود را بر آن تحمیل می‌کند.

با قرائت آل احمد، متن زندگی می‌یابد. هر آن‌چه که هدایت در یک سیستم بسته، منسجم و تجسدیافته قرار داده به ناگهان، جدا شده از ساختار درنظر گرفته برای آن، محتاج توضیح می‌گردد. آل احمد برنامه‌های بازی را برای همهٔ عناصر و اجزاء متن در نظر می‌گیرد. برای هر چیز گستره‌ای از توضیح‌ها را برمی‌شمرد. سعی می‌کند که نشان دهد همهٔ آن‌چه را که می‌گوید تنها شرحی است کوتاه از یک حدیث مفصل و ابتدایی و اما ساده‌ترین مسایل که همهٔ چند و چونش را هدایت به روشنی تصویر کرده تا به صورت امور رویداده و تمام شده جلوه یابند، در قرائت آل احمد ناگهان جانی تازه می‌یابند. سرانجام بافته‌ترینِ این مسایل، یعنی، مرگ اکنون برنامهٔ عمل شکوهمند و حماسه‌ای می‌شود که باید از لابه‌لای وجود تجسدیافتهٔ متن بیرون کشیده شود تا در یک بازی تأویلی معنای گسترده و پیچیدهٔ فرامتنی‌ای را بیابد.

ت مسلمی است که در آن شک
ولی این آرزوی مرگ در عین‌حال
ست. مرگ به این دلیل مورد استغاثه
«شارستان جاودانگی» است.»[11]

* * *

به مرگ و از لذت به زندگی روندهای
مان متناقض موجود در متن هستند.
در آفرینش کلام مرگ خود او و مرگ
بال دارد، هم‌چنین که لذت خواننده به
به قرائت زندگی و شور و سرمستی آن
ورد. نه مشقت و لذت و زندگی و مرگ،
ض‌های جوهری متن نیستند. فاعل
در آن جای می‌دهد. متن ابژه‌ای است
شناخت میان سوژه‌ای (مابین نویسنده
ا خوانندگان متفاوت) از آن حاصل
ه راحتی نمی‌توان ویژگی‌های یک ابژه
ن بیش از آن‌که عرصهٔ توافق طرفین
د عرصهٔ تقابل و رقابت تأویل‌های
رفین است. هم از این رو است که متن
رصهٔ پویایی روند ظاهر می‌شود تا یک،

ن نویسنده و خواننده در مورد متن
ود، کلمه‌ها، جمله‌ها و عبارت‌ها نقش
ی از معنی می‌گردند. با مشقت نویسنده
ی معنی معین می‌یابد. کلمه‌ها و جمله‌ها
تی و کاربردِ زور به هم متصل گردانید و
طقی و منسجم از آن‌ها ساخت. اگر این
ادامه دهد و به جای لذت مشقت را در
و بیابد، متن به‌طور کامل وجود
ته، جز یک کلِ واحدِ متکی بر یک
ز دیگری را به کسی ارائه نمی‌دهد.
را که می‌شود با یک دو کلمه یا یک
اگر نویسنده لذت و سپس زندگی را در
رد و با خواننده هم‌نوا شود متن نه وجود
اهد داشت، نه عرصهٔ وجود معنی
بود و نه می‌توانند هم‌چون جسد
در طول تاریخ حفظ شود. لذت و
لحظهٔ حال هستند و نه متعلق به یک

روی‌آور شود، کلمه‌ها و عبارت‌ها با پیام از پیش در
گرفته شدهٔ خود یگانگی پیدا می‌کنند وجود خار
خود را از دست می‌دهند و تبدیل می‌شوند به گ
مکتوب یک فرد معین. متن در قرائت‌های گوناگونی
بر آن تحمیل می‌گردند متن است و نه بسان نو
ساده و همیشه کهنه خود شخص نویسنده. چون مت
معنای درنظر گرفته شده برای آن همیشه می‌تواند
رود، حیات مستقل و مختص به خودی دارد. م
درواقع، تا آن‌جا متن است که ما آن را بوالهوسانه، از
تفریح و بازیگوشی و با توسل به نیروها و عو
تأویلی خارج از آن می‌خوانیم.▣

زیرنویس‌ها:

۱ ـ من هم مفاهیم و هم ایدهٔ لذت (Pleasure) و م
(agony) را از نوشته‌های رولان بارت به عاریت گرفته‌ام
کنید به:
hes, Roland, **A Barthes Reader**, edited by
n santag, Vintage, London, 1982, pp. 296 -
404 - 14.

۲ ـ صادق هدایت، **بوف کور**، انتشارات نوید ـ مهر، سار ب
(سال انتشار نامعلوم)، ص ۴۸.

۳ ـ همان‌جا، همان صفحه.

۴ ـ صادق هدایت، **زنده‌بگور**، انتشارات آرش، استکهلم،
صص ۲۷ ـ ۲۶.

۵ ـ همان‌جا. ص ۲۰.

۶ ـ نگاه کنید به:
hes, Roland, "The Death of the Author", pp.
- 172 in **Modern criticism and Theory**, edited
). lodge, Longman, Londo 1988.

۷ ـ صادق هدایت، **بوف کور**، صص ۴۸ ـ ۴۷.

۸ ـ امبرتو اکو در این مورد از تفسیر مطلوب در مقابل زیاده تف
اشاره می‌کند. نگاه کنید به:
Omberto. etal, **Interpretation and**
rinterpretation, edited by S. Collini,
bridge University, Pres, Cambridge, 1992.

۹ ـ صادق هدایت، **زنده‌بگور**، ص ۲۷.

۱۰ ـ جلال آل‌احمد، «هدایت بوف کور» در **هفت مقاله**، انتش
روان، تهران، ۱۳۵۷، ص ۱۵.

۱۱ ـ همان‌جا، ص ۳۱ ـ ۳۰.

یدالله رویایی

سهم عرفان، گول و گودال

خانم‌ها و آقایان،

من سعی نکردم که ترتیبی برای حرف‌های امشبم یادداشت کنم. ریتم حرف‌ها را، فکر کردم، خود حرف‌ها تعیین می‌کنند. حرف‌ها در بداهه‌بودنشان بهتر جایشان را پیدا می‌کنند تا این‌که از پیش اندیشیده شده باشند.

خودِ موضوع این سخن‌رانی هم، بداهتاً، و در خلال حرف پیش آمد، یعنی در مبادلهٔ حس و حرف. این‌جور ضربه‌ها را هم به حس آدم، آن‌هایی معمولاً می‌زنند که به‌نحوی حس مشترک با ما دارند، و یا درد مشترک با هم داریم. و یا این‌که در حرف‌هایمان به کشفِ مشترکی می‌رسیم.

یکی از این کشف‌ها و یا دردهای مشترک، و تلنگری که با خودش به دنبال آورد، و من در حقیقت همان تلنگر را امشب این‌جا آورده‌ام، مسئلهٔ اقبال عجیبی است که اخیراً مردم ما دارند از صوفی‌گری می‌کنند.

یک نوع تربیت خانقاهی، دارد مثل یک پدیدهٔ مسری گسترش پیدا می‌کند و همه‌گیر می‌شود، در پاریس و تهران، لندن و نیویورک، و اکناف مریی و نامریِ دیگر.

من شخصاً اشکالی در این قضیه نمی‌بینم. یعنی در خودِ این اقبال و این گرایش، چون هرکس آزاد است که تمایلات عقیدتی و ارادتیِ خودش را خودش انتخاب کند. مشکلِ من از آن‌جایی شروع می‌شود که نام این درویش‌مآبی‌ها را «عرفانی» می‌گذارند، و به آن تربیت خانقاهی و تظاهرهایش در زمینه‌های مختلف، و در روزمره‌های ما، عنوان «عرفان» می‌دهند: از موسیقیِ عرفانی، مجلسِ عرفانی، آوازِ عرفانی، نقاشیِ عرفانی، ارکستر عرفانی، سفر عرفانی، شام عرفانی، خلسهٔ عرفانی و... حرف زده می‌شود، به همان سادگی که مثلاً از افکار عرفانی حرف زده می‌شود آن‌ها از «ضرب عرفانی» و «دنبک عرفانی» حرف می‌زنند. که انتخاب این صفت عرفانی، خودش توجیهی است برای آن اقبال. چراکه، کلمهٔ «عرفان»، به علت جذبه و اعتباری که در تاریخ ما، و در فرهنگ ما دارد، به دنبال هر حرکتی بیاید و هر فعالیتی را زیر پوشش خود بگیرد بلافاصله میدان مغناطیسی برای آن حرکت و آن فعالیت ایجاد می‌کند. صوفی‌گری هم، که این روزها زیر نام عرفان دارد همه‌گیر می‌شود از همین جذبه و مغناطیس برای طرح دام استفاده می‌کند.

بنابراین صحبت من امشب، اعتراض به هیچ‌کس نیست. قصد من فقط طرح یک سوءتفاهم است، و این‌که ریشهٔ این سوءتفاهم در کجا است، اندیشه از کجا درخشید و چاه و چاله از کجا آغاز شد. وگرنه هرکس حق دارد طرح دام بکند و هرکس هم حق دارد جذبه دام و دانه داشته باشد و حتا هرکسی حق دارد برای گسترش افکار خودش جاذبه‌های کاذب ایجاد کند، و شاگردان و وفادارانی دست‌وپا کند. چه در خارج به وسیلهٔ اهل «طریقت» و چه در داخل به اشارهٔ صاحبان شریعت. حق

من هم این میانه همین است که هشدار بدهم، و در این هشدار اول ترجیح می‌دهم غزلی از دیوان شمس برایتان بخوانم:

نگفتمت مرو آن‌جا که مبتلات کنند؟/ که سخت دست درازند، بسته پات کنند؟
نگفتمت که بدان سوی، دام در دام است؟/ چو در فتادی در دام، کی رهات کنند؟
نگفتمت به خرابات طرفه مستانند؟ که عقل را هدف تیر ترهات کنند؟
چو تو سلیم دلی را چو لقمه بربایند/ به هر پیاده شهی را به طرح مات کنند؟
بسی مثال خمیرت دراز و گرد کنند/ گهت کنند و دو صد بار کهربات کنند؟
تو سرو دل تُنُکی پیش آن جگرخواران/ اگر رَوی چو جگر بند شوربات کنند
تو اعتماد مکن بر کمال و دانش خویش/ که کوه قاف شوی زود در هوات کنند
هزار مرغ عجب از گِل تو برسازند/ چو زاب و گل گذری تا دگر چهات کنند
برون کشندت ازین تن چنان‌که پنبه ز پوست/ مثال شخص خیالی‌ت بی‌جهات کنند
چو در کشاکش احکام راضی‌ات یابند/ ز رنج‌ها برهانند و مرتضات کنند
خموش باش که این کودنان پست سخن/ حشیشی‌اند و همین لحظه ژاژخات کنند

(خوب، برای چاشنی حرف بود، البته غزل دیگری هم دارد، با همین وزن و همین قافیه، ولی با ردیفِ «منم»: نگفتمت مرو آن‌جا که آشنات منم؟ که لابد برای شرایطی گفته بوده. نظیر آن‌چه ما در آنیم...)

غرض، این توضیح‌ها را به‌خاطر آن دادم، که در عنوان سخن‌رانیِ من نوعی انکاردیده بودند، و کسانی هم آن را تحریک‌آمیز یافته بودند.

پنهان نمی‌کنم که در عنوان این سخنرانی (سهم عرفان: گول و گودال) هم انکار هست و هم اذعان. من ترجیح می‌دهم که از اذعانش شروع کنم، تا در مرحلهٔ انکار بیشتر باهم تفاهم پیدا کنیم. یعنی اول از «سهم عرفان» حرف می‌زنم تا بعد به «گول و گودال»ش برسیم. یعنی که اول از حرف حرف می‌زنم و بعد، از انحرافِ حرف. و از این‌همه به اختصار. این‌که آب کجا بود و سراب کجا؟، و پشت سراب کجا؟ طرح فاصلهٔ بین عارف تا صوفی است، یعنی فاصلهٔ بین الوهیت انسان تا عبودیت انسان.

در باز بود اما، بسیار دور بود...

مصرعی از کتاب «دلتنگی»ها است، که در این‌جا مصداقی برای حرف من آمد.

ما در فرهنگ عرفانی‌مان، به سه نوع طرز تفکر، و یا سه نوع مکتب، می‌رسیم. که هر سه یک درِ تنها را باز می‌کنند. مثل کلاف، درهم می‌تنند. و به‌عبارت دیگر هریک لنگرگاهی در دیگری دارد.

در قرن ششم تقویم خودمان، یعنی در قرن دوازدهم تقویم میلادی، وقتی که مکتب «اشراقِ سهروردی» طلوع می‌کند، به‌عنوان یک طرز فکر ملی ـ مذهبی که ریشه در دوردست‌های تاریخ ملل ایرانیِ قبل از اسلام، و پیغمبرشان زرتشت دارد، ما، در همان زمان، و قبل از آن، از این عرفان ایرانی جریان‌های فکری دیگری را هم می‌شناسیم که مهم‌ترینشان یکی مکتب حلاج و طرز تفکر انسان ـ خدایی، و دیگری مکتب «انسان کامل» بایزید بسطامی، که این هردو مکتب با متفکران بزرگ دیگری که بعد از آن‌ها آمدند غنای بیشتری پیدا کردند.

انسانِ سهروردی چه مکانیسمِ ذهنی‌ای را طی می‌کند، که به طلیعهٔ نور می‌رسد. Initiation کمال چی هست و Initiation نور چی هست، و در سرِ او، مشرقِ روحانیِ او، این نورِ ناگهانی، آیا همان کمال

نیروانا گونه‌ای است که انسانِ بایزید با تأنی به آن می‌رسد؟

هردو در راه‌پیمایی‌های مدیدِ خودشان، در نهایتِ خود، به خود می‌رسند، یکی نور «خود»ش را بر «خود»ش می‌تاباند و یکی از پلکانِ «خود»ش بالا می‌رود، و پلهٔ آخر را در خود می‌بیند.

انسان بایزید صعودِ در خود می‌کند و انسان سهروردی طلوعِ در خود، و هردو آن یگانهٔ مطلق را، از پس رنجی دراز، تمرین و امتحان، می‌یابند، یکی در عمقِ خود به تأنی و یکی در ارتفاعِ خود و ناگهانی. در یکی انسان کامل در مرزِ آخر متولد می‌شود، و در یکی نور رهنمای روحانی در مشرق ذهن بیدار می‌شود.

«انسان کامل» بسطامی، و آن «خودِ نورانی»ی سهروردی، همان خودی است که «منِ» حلاج را و «انا»ی حلاج را می‌سازد، همان ضمیر متصلی است که در جبهٔ اوست، و ما آن را به او، من، تو سرایت می‌دهیم، چراکه: این «انا»ی اوست که در اوست، و این او همان «هو» است، «ها»ی نفسه و «یا»ی جبّتی است.[1] یک «اوی دیگر» است، که تازه «دیگر»ی اگر در کار باشد. ای او![2]

با به میان کشیدن ضمایر سه‌گانهٔ من، تو، او می‌خواهد بگوید که این «من»ی که در جبهٔ حلاج است، و حلاج نیست، یک «منِ» مشترک همگانی است. این همان «je»ی رمبو است که شمس در هفت قرن پیش گفته بود که بیکرانه است.

رمبو[3] در قرن بیستم می‌گوید: «je est un autre» (من دیگری است). و عارفان ما گفته بودند: هو، دیگری است. جملهٔ مشهور رمبو عصارهٔ پیامی است که در عرفان ایرانی قرن هشتم میلادی است. معذالک عارفی منکر و عاصی چون شمس پیدا می‌شود که هم «انا» را همگانی می‌کند و هم جلوی «حق» اگر می‌گذارد و وقتی که فقیهی در مناظره به او می‌گوید که: «خدا مفهومی بیکرانه است»، بی‌درنگ جواب می‌دهد که: «ای نادان، بیکرانه تویی!» که یعنی: بیکرانه «تو»یی.

این‌ها است آن‌چه عرفان پویا و عرفان متحرک ما را از صوفیسم، جهل ایستا جدا می‌کند. این‌ها است آن‌چه محور اندیشه‌های ناب ما، و چهره‌های درخشان عرفان ما بودند. این‌ها است آن تعالی، نمای کوچکی از آن همه فراست و بیداری نه خلسه و عبادت درویشی. نکتهٔ مهمی که می‌خواهم اشاره کنم این است که: این فرزانگان ایرانی، که روشنفکران عصر خودشان بودند، که چهره‌های متفکر، و چهره‌های مقاومت را در فرهنگ ما می‌سازند [....]

عرفان ایرانی هزاران قربانی به دنبال داشت: قتل سهروردی‌ها و عین‌القضات‌ها و شمس تبریزی‌ها و مرگ‌های مرموز دیگر. [....]

که علاوه بر آن هزاران قتل و قربانی، این خسران بزرگ را هم به دنبال داشت که در قرن‌های بعد، در عصر کوچه‌ای شدن و توده‌ای شدن آن اندیشه‌ها، آن تعابیر و آن بدعت‌های کلامی هم در خدمت انحراف در آید. یعنی آن اندیشه‌های عرفانی که تا قرن ششم با ما می‌آید و در مکتب اشراق و در افکار سهروردی به اوج زایندهٔ خود می‌رسد. از آن پس لباسی طلایی می‌شود برای پوشاندن چهرهٔ مسین و مسکینی که از خود او ساخته بودند، (و این همان غبنی است که ما بر سر آنیم) و این همان سهمی است که عرفانِ ما را حفّارِ گودال و معمارِ فریب می‌کند: یعنی تصوف در روکشِ طلایی عرفان. تا آن‌جا که طلوع غول‌های عظیمی چون شمس تبریزی در قرن هفتم و حافظ در قرن هشتم نتوانست آهنگ انحطاط را کوتاه کند، فقط توانستند رسوا کنند و قرن خودشان را با این فریب آشنا کنند، و حتا نام‌هایی مثل عطار نیشابوری و مولوی رومی بر سر این فریب می‌روند. اگر منطق‌الطیر را از آن و

غزلیات شمس را از این بگیریم هردو سهمی در این گودال دارند...

قصد من تا این‌جا، فقط بین بود که بگویم که در عرفان ایرانی، که عکس‌العمل زیرکانهٔ روشنفکران ما بود در برابر فرهنگ فاتح، آن هم در زیر هول مرگ و هراس جان، تمام مشرب‌های فکری در طی قرون درهم تنیده و از هم تغذیه کرده‌اند. و خط مقاومت در همهٔ آن‌ها محوری یگانه دارد: تصویر تازه‌ای از خدا.

بایزید می‌گوید: خدا در انتهای رنج من ایستاده است، مثل کمال. و در جایی هم می‌گوید: هیچ‌کس به کمال نمی‌رسد جز به رنج مدام. و مدام یعنی بی‌توقف و همیشه، پس هیچ‌وقت به کمال نمی‌رسد در زمان حیات و در توقف آخر، مرگ فقط رنج است که توقف می‌گیرد نه کمال. او حیات انسان را مرحلهٔ جستجو و انکار می‌بیند. این نظریه را که «ما در مرگ به خدا می‌رسیم» به زبان نمی‌آورد ولی شمس، در پنج قرن بعد از او، جستجو و انکار را، یعنی نیافتن را، در دیار مرگ هم ادامه می‌دهد. وقتی که می‌گوید: جان این‌جا آمد تا خود را کامل کند. در مرگ هم باز حرف از «خود» و از «کمال» است. و غرض، زیر سؤال بردن ایمان است، و طرح شرک.

سهروردی هم در یکی از رساله‌های فلسفی خود، پرتونامه، وقتی که می‌گوید: «هرچه شاید که باشد شاید که نباشد»، او با این جملهٔ عجیب، چیزی جز عطش شناخت و جستجوی کمال را نمی‌خواهد مطرح کند، و به زبان خودش کشف نور، نور رهنما. این طرز شک‌کردن و این جملهٔ کوتاه سهروردی در قرن ششم، می‌تواند چکیدهٔ تمام فنومنولوژیِ هوسرلی[5] در فلسفهٔ قرن بیستم باشد. با طلیعهٔ دکارتی (و یا کارتزین اگر دوست دارید).

او وقتی به مشرق موعود هم که می‌رسد، برای او رسیدنِ به اشراق، رسیدن به یک «من مضاعف» است، و با همان منِ مضاعف است که اشراق می‌کند. و به تعبیر هانری کوربن[6] یک «Double Illumine» است که در شرق ذهن او طلوع کرده است. چرّاکه در انتهای همهٔ جستجوهای ما کسی جز خود ما ننشسته است. قصهٔ آن سی مرغ که به جستجوی سیمرغ می‌رفتند و بعد از آن‌همه راه‌پیمایی‌های دشوار به سیمرغ خودشان (و یا به سی‌مرغِ خودشان) می‌رسند و این لب پیامی است که قصهٔ منطق‌الطیر دارد:

در تحیر جمله سرگردان شدند/ باز از نوعی دگر حیران شدند
چون شدند از کل کل پاک آن همه/ یافتند از دور حضرت جان همه
خویش را دیدند سیمرغ تمام/ بود خود سیمرغ سی مرغ مدام
چون سوی سیمرغ کردندی نگاه/ بود این سیمرغ این آن جایگاه
ور به سوی خویش کردندی نظر/ بودی این سیمرغ ایشان آن دگر
ور نظر در هر دو کردندی به هم/ هر دو یک سیمرغ بودی بیش و کم
بودی این یک آن و آن یک بود این/ در همه عالم کسی نشنود این...
بی زبان آمد از آن حضرت خطاب/ کاینه‌ست این حضرت چون آفتاب
هر که آید خویشتن بیند در او/ تن و جان و جان و تن بیند در او
چون شما سی مرغ این‌جا آمدید/ سی در این آینه پیدا آمدی

عطار تمام دیدها و مکاتب عرفانی ایرانی را در آخر همین قسمت فشرده و عصاره می‌کند. می‌گویم عرفانی ایرانی، و نه عرفان اسلامی، برای آن‌که حرف عطار خواسته یا ناخواسته، لنگر در فرهنگ

ایران قبل از اسلام دارد. تمام مفاهیم محوری قصه: سیمرغ، تور، آینه، آفتاب، همه مفاهیم اساطیری آریایی، و مفاهیم محوری، ادبیات مزدیسنا و آموزش‌های زرتشتی دارد، که بیشترین تظاهرش را در کارهای سهروردی می‌بینیم.

کنایهٔ دیگر این قصه، که من از آن به سود قصدم استفاده می‌کنم، این است که در انتهای جستجو، هدهد که نقش پیر و مرشد و قطب دارد به کلی حذف و بی‌رنگ می‌شود، و خود سالک است که مقصد و مقصود می‌شود.

روزگاری شد و کس چهرهٔ مقصود ندید/ ساقیا آن قدح آینه‌کردار بیار.

آینه کردار؟ پس مقصد و مقصود در آینه است؟ غیرمستقیم[۱] حرف می‌زند، این طرز حرف زدن حافظ است. این طرز حرف‌زدن را قبل از او هم شناخته بودیم، کشف آینه را: و باز به قول شمس عزیز من که گفت: «همهٔ گفتِ انبیا این است که آینه‌ای حاصل کن!»

این‌ها دیگر آخرین مظاهر مقاومت فکری اندیشمندان و روشنفکران ما است. شمس در قرن هفتم و حافظ در قرن هشتم، که اگر حافظ را هم مثل شمس سربه‌نیست نکردند، شاید رندی‌هایش، به‌خصوص در کاربرد کلام، نجاتش داده است. کلام همیشه همان‌قدر که سر سبز را بر باد می‌دهد، نجات هم می‌دهد. و این از معجزه‌های هنر کلامی است که پیش حافظ در پرده می‌ماند و پیش شمس پرده برمی‌دارد. از این هر دو نمونه‌های بسیاری از این مقاومت پنهان داریم:

تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز.

با این اشاره، حافظ می‌خواهد حذف واسطه کند، درحالی که فقیه خود را در این میانه به نوعی واسطه می‌خواهد، و «پیر طریقت» به نوعی، هردو خود را حایل می‌خواهند. و حافظ می‌گوید:

میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست/ تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز.

که به راحتی می‌توان خواند: میان خالق و مخلوق[۲] هیچ حایل نیست...

که این خود، بیتی از زیباترین غزل‌های حافظ است، هم از هنر شاعری و هم از طنز گزنده‌ای که در آن نثار مظاهر زهد و ریا می‌شود:

دلم رمیده‌ی لولی‌وشی‌ست شورانگیز/ دروغ وعده و قتال وضع و رنگ‌آمیز
فدای پیرهن چاک ماهرویان باد/ هزار جامهٔ تقوی و خرقهٔ پرهیز
خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد/ که تا ز خال تو خاکم شود عبیرآمیز

چه طنینی از حرف خ در این بیت می‌دهد! و حافظ همیشه از زنگ حروف قصدی را تعقیب می‌کند که به میخکوب کردن حرف می‌ماند. او در این‌جا خودش انگار می‌داند که آتش‌افروزی می‌کند که ادامه می‌دهد:

غلام آن کلماتم که آتش افروزد/ نه آب سرد زند از سخن بر آتش تیز
پیاله بر کفنم تا سحرگه حشر/ به می ز دل ببرم هول روز رستاخیز
میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست/ تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز

و شمس همین مضمون «حذف واسطه» را به‌نوعی دیگر در گفتارش می‌آورد:

آن‌که مرا شناخت، خدای مرا شناخت (این‌جا دیگر من عَرف نَفسه نیست)
آن‌که مرا شناخت اوی مرا شناخت.

و رندانه‌تر از این، مفهومی است که از «هو»ی درویشان می‌دهد، و از بازی با «او»: «با خود سخن توانم

گفت یا هر که خود را دیدم در او با او سخن توانم گفت؟» غیر از معانی پنهانی که در جمله‌های کوتاه و قصارهای شمس می‌بینیم، قصه‌های کوتاه او، کنایی‌ترین ضربات را به طرز تفکر فقیهان و صوفیان وارد می‌کند. قصه‌های کوتاه شمس با ساختمان هنرمندانه و موجزشان حرف بزرگی را با خود می‌برند:

«دو عارف با هم مفاخرت و مناظرت می‌کردند در اسرار معرفت و مقامات عارفان. آن یکی می‌گفت که آن شخص که بر خود نشسته و می‌آید به نزد من آن خدا است. و آن دیگری می‌گوید: به نزد من خر او خدا ست.» این قصه‌ها غیر از طرح حرف، گاه قضاوتی قاطع می‌کنند چه در جهت فسادانديشيدگي و چه در جهت تعابیر سمبولیسم عرفان اصیل.

«شخصی ده صوفی به شهادت پیش قاضی برد. قاضی گفت یک گواه دیگر بیار، گفت من ده آوردم. گفت صدتا صوفی هم بیاوری یکی‌اند، برو یک شاهد حسابی بیار، که مفتخر به «خود»ش باشد.»

این قصه‌ها و این کنایت‌ها را مقایسه کنید با آن‌چه مولوی رومی در مثنوی معنوی، مثلاً در قصهٔ «شاه یهود و عیسویان می‌گوید، مولوی مسئلهٔ احتیاج به پیشوای روحانی و شیخ را مطرح می‌کند، و آشکارا می‌گوید که میان خدا و ولی کامل و پیغمبر فرقی نیست و صفحات بسیاری را دلیل می‌آورد که شیخ همان خداست، که اگر فرقی هست در ظاهر و صورت است، نباید حرف حسودان را گوش کرد و فصلی در ذم حسد، و این‌که: «دل بدان کس باید سپرد که نور ولایت در گفتارش نمایان باشد» حاجت انسان به نواب و خلفا و مشایخ را در آخر قصهٔ «پادشاه و کنیزک» هم می‌آورد و در آخر بسیاری از قصه‌ها به‌عنوان نتیجه اشاره می‌کند. گاهی از خودم می‌پرسم که پس بوده آن‌چه که از شمس می‌گویند در مولوی درگرفته، که دستار گسیخته از حوزه و از مدرسه گریخته بوده؟

مبارزه در عمل

این بزرگان نه فقط در ارائهٔ اندیشه‌های عرفان پای می‌فشردند و نمی‌خواستند که انحراف و انحطاط، آخرین رسم این طرز تفکر را بگیرد و ببلعد، بلکه از سوی دیگر با مظاهر این انحراف که به‌صورت اقطاب طریقت تظاهر می‌کرد، مبارزه می‌کردند:

آنان‌که خاک را به نظر کیمیا کنند / آیا بود که گوشهٔ چشمی به ما کنند؟
دردم نهفته به ز طبیبان مدعی / باشد که از خزانهٔ غیبش دوا کنند.

این طعن تیز پاسخی است که حافظ برای شاه‌نعمت‌اله ولی، شیخ بزرگ طریقت و صاحب «کرامات» آن روز، می‌فرستد.

و شمس که به یکی از همان شیوخ طریقت گفته بود:

«تو اگر شیخی و صدرنشین در من بنشین!» بی‌شباهت به طعنهٔ حافظ نیست. هر دو منِ خودشان را در برابر شیخ و کرامت و صدرنشینی می‌گذارند.

این یکی از صدها جمله‌ای از این‌گونه است که من از کتاب شمس بیرون کشیده‌ام.

آن‌ها با گروه‌هایی، همه شاهی و یا الهی، مثل محبت علیشاهی و حیدرعلیشاهی و نعمت‌الهی و...، که حاکم وقت بودند و قدرت تکفیر و تغذیر و تقتیل را در اختیار داشتند. در آن عصر سیاه و بیرحم مغول این‌طور روشنگری می‌کردند و آن‌وقت، ما حالا در عصر ۲۰۰۰، در آخر قرن بیستم، در عهد لائیسیته، در عهد مدنیت، روشنفکرانی داریم که می‌روند و می‌نشینند و سر تکان می‌دهند و منِ خودشان را به منِ مرموزی می‌دهند که نه نور می‌بخشد و نه نیرو، از ژورنالیست و پزشک و مهندس تا

شاعر و فیلسوف و رویالیست‌های دیروز و مارکسیست‌های امروز، همه می‌خواهند که آن منِ مرموز دستگیرهٔ نجاتی در «سورناتورل» برایشان دست‌وپا کند، دستگیرهٔ نجاتی در ماوراء! درحالی‌که به قول بایزید «انسان کامل» در «مالاوراء» است، آنچنان‌که در اشراق سهروردی!

از قرن هشتم به بعد دیگر آن اندیشه‌های ناب در قفسه می‌مانند، و تفکر عرفانی از آن پس بایر می‌ماند. نه از کلام پرخاشجوی شمس و نه از نگاه نافذِ حافظ، عصر غروب اندیشه‌های پاک آغاز می‌شود.

وقتی که حرف را به کوچه و بازار، و خانقاه و مسجد و محراب می‌برند دورانِ انحراف آغاز می‌شود. فاصلهٔ از اندیشه تا عمل فاصلهٔ انحراف است. اندیشهٔ در سرِ روشنفکران ماست و عمل، در دست و دهان مردم. اندیشه تا وقتی در سر است سالم است، مثل عرفان و تا وقتی به دست و دهان می‌رسد بیمار می‌شود مثل صوفیسم. کمتر اندیشه‌ای هست که توده‌گیر شود، و در میان توده سالم بماند، از محمد، تا مارکس همیشه همین بوده است.

دریچه که باز شد عرفان تصوف شد، و بعد از آن تا عصر ما زمینهٔ حاکم ماند. تلنگر این انحراف را قبلاً عطار و مولوی زده بودند، یعنی شناسنامهٔ این انحراف را در قرون پیش‌تر، در کشف‌المحجوب، و تذکرة‌الاولیاء و مثنوی معنوی می‌شناسیم.

مثنوی مولوی قرن‌هاست که در خدمت صوفیسم، تفسیر الهیات می‌کند، و عرفان را به آنچه از آن می‌گریخت یعنی مذهب پیوند می‌زند در مثنوی همهٔ وراجی‌های بیمارگونهٔ عرفانی، یعنی صوفیگری به خدمت شیوخ خانقاه درمی‌آید، بی‌جهت نیست که بعضی از واعظان هم زیر شولا پنهانش می‌کنند، و منبرهایشان را تغذیه از آن می‌کنند هربار که مستمعانی متوقع و اهل حرف پای صحبت خود می‌بینند، آن‌ها مثنوی‌خوانی را مطالعهٔ پنهان خود می‌دانند و دالان روشنفکری و دسترسی به آن را دسترسی داشتن به منابع پنهان سواد و فلسفه می‌دانند. خواندنش همان‌قدر که در میان خانقاهیان سفارش می‌شود در میان واعظان اغماض. درحقیقت قصه‌های مثنوی «صوفیانه»هایی است که در خدمت گول و گودال درآمده‌اند و نام «معنوی» گرفته‌اند، مثنوی معنوی و یا که «مثنوی شریف» که به نظر من این مثنوی نه شریف است و نه معنوی. چراکه در آن جهود سگ است و زن خر است، که آن یکی لَئیم است و این یکی موذی است برای او زن جماع است. قصه‌هایی شبیه هم‌خوابگی خاتون و خر با جماع الاغ و کنیزک و تمام آن یاوه‌ها و تفسیرهای لاطائلی که ترجمهٔ آن‌ها در زبان انگلیسی، و اخیراً در فرانسه، شاعر فرزانهٔ قرن سیزدهم ما را در قرن بیستم مضحک می‌کند.

برگردان فرانسهٔ این اثر، کار مشترک خانم اوا دو ویتره میروویچ، (Eva De vitrey Meyerovitch) و آقای جمشید مرتضوی چهرهٔ تاریک و شرم‌آوری از مولوی به‌عنوان «شاعر ـ فیلسوف ـ صوفی ـ راوی ـ فقیه ـ ف[illegible]» می‌سازد، و مولوی در آن واحد همهٔ این‌ها است. خوانندهٔ فرانسوی با خواندن این اثر آن‌چه را که ما فارسی‌زبانان از آن حیرت می‌کنیم به ریشخند می‌گیرد. که پس شاعر بزرگ شما این بود!! و انگار خانم مترجم هم جابه‌جا در به سخره رگفتن شاعر شکی به خود راه نداده است، با یک تورق سردستی از این کتاب ۱۷۰۵ صفحه‌ای چند نمونه از افکار «عارفانه»ی مولانا را دست‌چین می‌کنیم.

L ennemi est La Condition nécessair de La guerre sainte.

یک دو مصرع هم در زمینهٔ خریت زنان بشنوید:

Leur "défaut. Comme dans Le cas de L. âne Provient de La sotise."

عیب و نقص زن هم مانند خر ناشی از حماقت اوست.
و این‌هم توصیه‌ای است که به مسلمان می‌کند، به مؤمنان:

Garde ta religion. dissimule ton secret á ces Méchants juifs...

مذهبت را حفظ کن، راز خودت را از این جهودهای بدجنس پنهان کن.

از خانم میروویچ ترجمه‌های دیگری از مولوی به زبان فرانسه در دست است که از آن میان یکی با نام Livre du dedans (کتاب درون) عنوانی که در برابر «فیه مافیه» انتخاب کرده است که نه نام کتاب و نه محتوای آن را توجیه می‌کند. شاید یک حیلهٔ ویترینی و یا خواسته است، به محتوای کتاب که در حواشی حوزهٔ تدریس آمده‌اند جنبهٔ فلسفی بدهد.

در اصل خود عنوان «فیه‌مافیه» و به معرب پناه بردن از بیماری‌هایی است که دیگر در قرن هفتم برای سعدی و شمس مکروه شده بود بی‌جهت نیست که شمس فریاد می‌کند که «فارسی را چه شده است»، تو را عربی حجاب شده است، وگرنه در آن زمان سعدی هم می‌توانست نام «گلستان» را به رسم جامعهٔ طلاب بگذارد مثلاً مروج‌الذهب و لوامع‌الروایات و مراتع‌الانوار و بحارالاسرار و از این متفاضل‌بازی‌های از سمت عرفان آمده.

مضحکه از آب درآمدن بعضی از متون مثنوی هم به زبان فرانسه (که تعدادشان هم کم نیست) ممکن است فکر کنیم که شاید از عوارض ترجمه باشد. (که در مورد شعرهای روایی مصداق کمتری دارد) و عوارض و مشکلات ترجمه بیشتر در برگردان و آداپتاسیون شعرهایی پیش می‌آید که بدعت‌های زبانی دارند و سهم شکل در آن‌ها بیشتر از محتواست. معذالک کمی حسن‌نیت در مترجم کافی بود تا متن‌های مضحکه و ناموفق را کنار بگذارند و حتا با حسن‌نیتی بیشتر می‌شد قصه‌ها و شعرهایی را که در آن‌ها راسیسم (نژادپرستی)، تعصب مذهبی، intolérance و Xénophobie سرکشیده‌اند کنار بگذارند، گو این‌که به هرحال اینی است که هست و این همان سراب عرفان و گول و گودال آن است.■

پانویس‌ها:

۱ ـ اشاره به «مَن عَرَف نفسه» و «الله فی جیبتی» دارد.

۲ ـ اشاره به «یاهو!» دارد.

۳ ـ Rimbaud

۴ ـ به فارسی «فیه مافیه» اشاره دارد.

۵ ـ Edmond Husserl

۶ ـ Henry Corbin

فرزین کمالی / افشین جهاندیده

گذر از حکایت اسطوره‌ای به حکایت معرفتی

از افسانه‌های پایان هزارهٔ دوم نوشتهٔ منصور کوشان متنی است با سه بخش اصلی و چند زیربخش که به صورت یادآوری و رجعت در خلال بخش‌های اصلی ظاهر می‌شود و بخش‌ها را به هم می‌آمیزد و موجب انتقال‌های میان فضای ذهنی و فضای بیرونی، یا به عبارتی، میان خاطره و رویداد می‌شود. ایجاز در زبان چنان بخش‌ها و زیربخش‌ها را به هم پیوند می‌دهد که گاه تمایز میان فضای ذهنی و رویداد مشکل می‌شود. در این میان، تنها راه‌گشای ما استفاده از دو زمان متفاوت در بخش‌ها (زمان حال) و زیربخش‌ها (زمان گذشته) است. تمامی عناصر متن که گویی از خلال یک دوربین دیده و بازتابانده می‌شوند، عناصر دگرگونی‌اند و نه عناصر توصیفی، و درواقع بخش‌ها و زیربخش‌های داستان تسلسل میان این دگرگونی‌های انتزاعی‌اند. در داستان با هیچ توصیفی روبه‌رو نیستیم، نه توصیفی از دشت مکان زندگی کولی‌ها، نه توصیفی از زندگی و چگونگی امرار معاششان و نه حتا توصیفی از شخصیت‌های اصلی داستان، و اگر گاهی اشاره‌ای به شخصیتی می‌شود از آن روست که بعداً تغییر و دگرگونی آن حالت را نشان دهد. بنابراین، می‌توان گفت که این متن نه یک داستان [فیکسیون]، یعنی آمیزهٔ حکایت و توصیف، و بل یک حکایت است، حکایتی که در آن حکایت گونه‌های اسطوره‌ای، معرفتی و عقیدتی (به تعبیر تئودورفی) به هم پیوند خورده‌اند. درواقع، کار متن برش (به تعبیر فیزیک ذرات بنیادی) از این به آن و از آن به دیگری است، و گاه این گونه‌های حکایت چنان در یک‌دیگر ترکیب می‌شوند که می‌توان حرکت از جهل به شناخت را از دل حرکت از منفی به مثبت بیرون کشید و بر فراز آن‌ها، اندیشه‌هایی زایندهٔ فراز و نشیب‌ها را دریافت چندان‌که تفکیک پیرنگ [پلات] اسطوره‌ای از پیرنگ معرفتی و پیرنگ عقیدتی ناممکن می‌شود. جداگری حکایت به سه بخش اصلی به ما امکان می‌دهد تا فضا را برای تجلی معانی تقلیل‌ناپذیر بگشاییم و نوع سازماندهی و تقابل آن‌ها را دریابیم. بخش اول بخش دلهره و هراس است و تابع روند افزایشی است، چونان بالا رفتن از دامنهٔ کوه؛ بخش دوم بخش بحران و سیل و مرگ است و هم از روند افزایشی و هم کاهشی تبعیت می‌کند، به سان به قله رسیدن و سرازیرشدن؛ بخش سوم بخش آفتاب و آرامش و زندگی است و از یک روند افزایشی تبعیت می‌کند، به عبارت دیگر، در این بخش به موازات افزایش آرامش با کاهش دلهره مواجه‌ایم و از همین رو بخش سوم وارونهٔ بخش اول است. در عین‌حال اگر بخش‌ها را به صورت یک روند در نظر نگیریم، بخش دوم و سوم نیز می‌توانند در تقابل و تضاد با یک‌دیگر باشند. بازی متن را از همین جداگری پی‌می‌آغازیم:

رعد و آذرخش، هوای گرگ و میش و سرد، شیههٔ اسب، صدای سم کوبان قاطر، بی‌امان کوبیده شدن رگبار باران، سایه‌های خاکستری مردها موجد فضای ترس و تشویش است و واکنش‌های متفاوتی را از سوی شخصیت‌های حکایت موجب می‌شود. درواقع، این عناصر تشویش و هراس‌اند که بخش اول متن حکایت را می‌بافند.

مادر از عناصر دلهره، هراسان است: «صدای سم کوبان قاطر می‌ترساندش»[1]، و مادر و پدربزرگ برای آرام کردن موقعیت به چالش و نبرد علیه عناصر تشویش و نگرانی می‌پردازند. «*پدربزرگ می‌کوشد همراه دیگر مردان، اسب‌ها، قاطرها و گلهٔ گوسفندان را به سوی دماغهٔ کوه ببرد... مادر پدر را،... صدا می‌زند. سراسیمه به چادر بازمی‌گردد... وادارش می‌کند روی یخدانی بنشیند و به او قول می‌دهد اگر آرام باشد...*» در مقابل، ظهور نخستین عنصر دلهره و ترس (رعد و آذرخش)، حتا خواب مادربزرگ و پدر را بر هم نمی‌زند، و در ادامه، مادربزرگ فقط «*هول خیس شدن خاک و نم گرفتن پوشاک است، و پدر زیر باران می‌چرخد، دهان بر فرود باران باز می‌کند و می‌خندد.*» بدین ترتیب، در برابر

عناصر دلهره و ترس، مادر و پدربزرگ در یک سو و مادربزرگ و پدر در سوی مقابل واکنش نشان می‌دهند. در این میان، واکنش پدر و قول مادر مبنی بر این‌که «*اگر آرام باشد و گوشه‌ای بنشیند بگذارد شب با کبک‌هایش بازی کند.*»، تفاوت‌هایی را در شخصیت پدر آشکار می‌سازد. ابهام این تعلیق نهفته با ظهور نخستین زیربخش به سرعت رفع می‌شود و ما درمی‌یابیم که پدر در حال استحاله است و به تدریج از خصوصیات انسانی تهی می‌شود و به سوی خصوصیاتِ حیوانی ناشناخته پیش می‌رود (نمونه‌ای از پرش از حکایت اسطوره‌ای به حکایت معرفتی.)

با چاه، استحاله پدر و تکه‌ای از شال سبز که هنوز از لای صخره‌های کوه بیرون مانده است، وارد زیربخشِ بخش نخست می‌شویم. در این زیربخش عناصر دلهره و تشویش مستقل و گوناگون‌اند: استحاله پدر آوردن نام غریب پدر (شیوز)، رفتن پسر مادر (تشویش درونی)، شیرهٔ گیاهان ناشناخته و اوراد ناشنیدهٔ مادربزرگ، جدال میان مادربزرگ و مادر و خود چنگ زدن مادربزرگ و از حال رفتنش. در این زیربخش، بخشی از یک ماجرا بازگو می‌شود اما کل آن در ابهام و اندروای نامتناهی باقی می‌ماند، و تنها نکتهٔ روشن در آن علت اجبار مادر در ازدواج با پدر است. مادر در محیطی شوم و هراس‌انگیز، که به او تحمیل شده، قرار گرفته است، و از همین رو، به یک رشته واکنش‌های ذهنی دست می‌زند، از آن جمله، قسم خوردن مادر مبنی بر درآوردن چشم زن برادرش که برون‌فکنی این واکنش‌هاست. درواقع، منش ذهنی مادر حاکی از بحران موقعیت اوست. سرانجام زیر بخش با از حال رفتن مادربزرگ و اوج‌گیری تشویش و دلهره، از یک سو، و تسلیم و تبعیت مادر و پدربزرگ از عنصر دلهره و تشویش، از سوی دیگر، پایان می‌پذیرد.

همهمه هماهنگ شترشر و تاب تاب باران، انگشت‌های لاغر و ناخن‌های تیز پدر که در گوشت مادر فرو رفته‌اند، چکیدن قطره‌های غلیظ و لزج خون از چانهٔ پدر، آسمان یکسره ابری بدون وجود نشانی از نور، هوای خاکستری و سنگین شدن و افتادن چادر تشویش و دلهره را به نهایت خود می‌رسانند، و آن‌گاه بخش نخست حکایت با حرکات پدر در زیر باران پایان می‌پذیرد و عناصر دلهره و هراس کاملاً چیره می‌شود.

زیر دماغهٔ کوه جایی است که بخش دوم حکایت در آن آغاز می‌شود. سیل آغاز شده و بحران به نهایت خود رسیده است. بخش دوم با تیرگی آغاز می‌شود، تیرگی‌یی که می‌بلعد و ناپیدا می‌کند. چنین به‌نظر می‌رسد که عناصر ترس و دلهره بخش نخست حکایت در برابر **فضای بحرانی بخش دوم محو و ناچیز است. فضای** بحرانی حداکثر فشار را بر بدن شخصیت‌ها وارد می‌کند و مرگ آرام آرام به تن‌ها رسوخ می‌کند. درد و رنج با تن‌ها عجین می‌شود و عناصر بیرونی و محیطی بحران در تن‌های رنجور و بیمار تجلی‌گاه نوین خود را می‌یابند: «سرما آرام آرام در تن زن و مرد رخنه می‌کند... دیگر نایی برای کسی نمانده است. «هرچه بیشتر پیش می‌رویم فشار بحران و مرگ برای قربانی گرفتن فزونی می‌یابد. مرگ، دُر آستانهٔ انتخاب قربانیان خود، جان می‌گیرد و جان می‌گیرد، و در این میان هر دو طرف جبهه در معرض انتخاب شدن‌اند. سرانجام مرگ انتخاب می‌کند و مادربزرگ که اینک سلاح خود، یعنی یخدان و بطری‌هایش را از دست داده، انتخاب می‌شود. او حتا دیگر قادر به خواندن اورادش نیز نیست. بحران به دگرگونی عناصر بحران خواه می‌انجامد؛ مرگ مادربزرگ، استحاله کامل پدر (پدر دیگر یک شیوز کامل است). با استحاله کامل پدر و این عبارت‌ها: «مادر با خیالی آسوده، به صخره‌ای پشت می‌کند و رو به آسمان می‌ماند تا گرمای آفتاب توانی تازه در تنش بدمد»، بخش دوم را به پایان می‌رسانیم و وارد بخش سوم می‌شویم.

گرمای مطبوع آفتاب، صدای جیرجیر پرندگان، آبی یکدست و زلال آسمان دیگر نه عناصر تشویش و بحران، و بل عناصر زندگی و آرامش‌اند. در بخش سوم، همانند بخش نخست اما با سیری وارونه، آرامش لحظه به لحظه افزایش می‌یابد و تابع یک روند افزایشی است. در این بخش نیز همانند دو بخش پیشین که تن‌ها و ذهن‌ها تجلی‌گاه بحران بیرونی بود، آرامش بیرونی به تدریج جان‌ها و تن‌ها را فرا می‌گیرد. در این میان، یک بازگشت رخ می‌دهد و دوباره از فضای آفتابی خارج می‌شویم و به فضایی می‌رویم که بیشتر خصوصیات بخش دوم را داراست و آن، یادآوری ویران شدن بند است، و به نوعی ادامهٔ قسمت‌هایی از بخش دوم است که پدربزرگ و کیومرث جسد مردگان را در آب می‌انداختند. با ویران‌شدن بند، سیل جسدهای نیاکان را از خاک بیرون می‌آورد و با خود می‌برد. اما شاید بتوان گفت که این زیر بخش نیز از دیدگاهی در خدمت بخش سوم است و افزایش آرامش را در پی دارد. چراکه سیل با بردن جسدهای نیاکان و جسدهای مردگان درون غار، میدان را برای زندگی و آفتاب باز می‌کند با اعتراض دختر کیومرث به شوهرداری مادر، وارد زیربخش دیگری می‌شویم که به نوعی ادامهٔ زیربخش نخست حکایت است. این زیربخش دو نمونه از حکایت عقیدتی را ارائه می‌دهد: دختر کیومرث اعتراض می‌کند

و مادر، با وجود آن‌که از خونخواری پدر آگاه است، سکوت می‌کند؛ مادربزرگ عامل مجازات سگ‌ها می‌شود و صدای زوزهٔ سگ‌ها سه روز به گوش می‌رسد، و در مقابل مادر «*حتا یک لحظه هم نتوانست پدر را تحمل کند...*»

با پایان یافتن زیربخش، دوباره شاهد تداوم جان گرفتن آرامش و زندگی در تن‌ها، خاصه در تن مادر، هستیم. در این بخش محیط بیرونی صرفاً التیام نمی‌یابد، بلکه دگرگون می‌شود و تغییر چهره می‌دهد. دیگر از حیوانات پیشین خبری نیست، رودخانه، نهر باریکی می‌شود، دشت چهره قهوه‌ای سوخته‌اش را از دست می‌دهد، آب شور شیرین می‌شود، و خلاصه، فضایی نو پدید می‌آید. حتا در این بخش، ارتفاع نیز در مقایسه با بخش اول (دشت) و بخش دوم (دماغهٔ کوه) تغییر می‌کند و گروه بازماندگان رهسپار قله می‌شوند. و آن‌گاه غریبه‌ای ظاهر می‌شود. او کیست؟ آیا پسر مادر است؟ حکایت به صراحت چیزی نمی‌گوید، تنها درمی‌یابیم که غریبه جوانی است لاغر و بلند با چهرهٔ آفتاب‌سوخته و چشم‌هایی درشت و براق، و این‌که پدربزرگ او را باز می‌شناسد. اما هویت او در پردهٔ ابهام و تعلیق نامتناهی باقی می‌ماند، ابهامی که حتا مبهم بودنش نیز آشکار نیست. سرانجام بخش سوم با این عبارت‌ها پایان می‌پذیرد: «*خورشید بر فراز کوه رسیده است و آسمان با چند لکه ابر شیری رنگ می‌درخشد. نسیمی گونه‌های خیس مادر را نوازش می‌دهد. پدربزرگ همین که غریبه را می‌شناسد، در آغوشش می‌گیرد. مردها هم شاد از اتفاقی که افتاده است، به دور پدربزرگ و غریبه حلقه می‌زنند. حسی خوش در دل مادر می‌نشیند. احساس می‌کند حالا دیگر می‌تواند به پدربزرگ بگوید پدر همان پرنده‌ای بود که از غار بیرون پرید و همراه جسد مادربزرگ آن‌قدر در امتداد رودخانه به پروازش ادامه داد تا مادر گمش کرد.*»

در پایان «*از افسانه‌ها هزارهٔ دوم*»، راوی به سراغ پیرنگ روایت می‌رود و گویی با عبارت «*مادر می‌گوید چه بر سرشان رفته است.*» از آن رفع ابهام می‌کند، راوی مادر است. با این‌همه، حکایت پیش روی ما ترجمان راوی‌ای ناآشنا از گفته‌های مادر است. با نگاهی دوباره به حکایت درمی‌یابیم که در تمام طول حکایت، مادر حضور دارد و آن‌چه را گزارش می‌شود می‌بیند یا می‌شنود. هیچ جمله و سطری نیست که از زاویهٔ دید یا از حیطهٔ شنوایی‌اش خارج باشد. حکایت با بیداری او آغاز می‌شود و با فضای ذهنی‌اش پایان می‌یابد. اما مادر خود سخن نمی‌گوید، گویی قدرت گفتن «من» را ندارد و بدین‌ترتیب «او» جانشین «من» می‌شود. این‌چنین به فضای ادبی گام می‌نهیم. با عبارت‌های بعدیِ متن، نه‌تنها ابهام پایان نمی‌پذیرد که افزوده نیز می‌شود: *تاید آن‌چه مادر تعریف کرده در کتابی خطی یا در نشریه‌ای از داستان‌ها و افسانه‌های فولکلوریک آمده باشد.* پس آیا مادر راوی روایتِ راویانی است که، همچون مادر، سینه به سینه حکایت را روایت کرده‌اند؟ یا آن‌چه در حکایت آمده، پیش از این‌ها در داستانی فولکلوریک پیش‌بینی شده است؟ یا این حکایتی است که زمانی بر سر پیشینیان آمده و حکایت شده است؟ یا شاید برای نخستین‌بار کولی‌های دشت پلنگ با چنین سرنوشتی روبه‌رو شده‌اند؟ اما کدام کولی‌ها؟ آیا اصلاً دشت پلنگی وجود دارد؟ به راستی راوی کیست؟ قطعیتی در کار نیست و هرچه پیش می‌رویم بر ابهام افزوده می‌شود؟ حتا پیرنگ روایت و راوی نیز در تعلیق نامتناهی و تعویق قرار می‌گیرد. به فضایی گام می‌نهیم که از زبان روزمره قطعیت و تک‌معنایی فاصله می‌گیرد و دور می‌شود و با زبانِ ابهام سخن می‌گوید: فضای ادبیات. به علاوه، قسمت‌هایی از حکایت نیز در پردهٔ ابهام باقی می‌ماند: یا مادر از بعضی رویدادها آگاه نیست یا آگاه است اما در حکایت بازگو نمی‌شود، همچون ماجرای پسر بزرگ مادربزرگ یا اتفاقی که در کودکی برای پدربزرگ افتاده است. عدم قطعیت امکان معنای درون داستانی، و در نتیجه، گسترهٔ تأویل بیرون داستانی را افزایش می‌دهد. حکایت در خود ناکامل است، بنابراین، تأویل، می‌تواند از تکمیل اختیاری سود جوید. تعلیق شخصیت (در مورد غریبه،...) یا تعلیق رویدادها، مکان و اشیا در حکایت، همانند دیگر روایت‌های مدرن که رها می‌شوند تا خود حرکت کنند و تکامل یابند، با تعویق‌های نهفته و آشکار نامتناهی می‌شود. تعلیق‌ها عموماً از منش ذهنی مادر تراوش می‌شود. بحران درون حکایت تراوش‌های ذهنی را تشدید می‌کند و دگرگونی‌ها از شدت آن می‌کاهد. فضای ذهنی حکایت بازگشت‌هایی ذهنی است که از فضای عینی آن... بیرون می‌زند. نمی‌دانیم آیا این بازگشت‌ها، تعریف‌های جسته‌گریختهٔ مادر از رویدادهای پیشین‌اند یا یادآوری رویدادهای پیشین در جریان فضای حکایت. چه راوی آن‌ها را ترکیب کرده باشد و چه ذاتاً ترکیبی باشند، ما با ترکیب آن‌ها مواجه‌ایم (روایت در روایت). ترکیبی که اگر جز این بود، امکان بازی تأویل دگرگون می‌شد.

آیا حکایتی که خواندیم افسانه‌ای فولکلوریک است؟ آیا زبان این حکایت با زبان داستان‌های فولکلوریک یکی است؟

زبانِ حکایتِ «از افسانه‌های پایان هزارهٔ دوم»، زبانی مدرن است، به عبارتی، مدلول‌ها به حکایت

تحمیل نمی‌شوند. حکایت مگر در اندکی گزاره‌ها («پدر *خوشحال از هوای خاکستری در باران می‌دود*»...) به عواطف از پیش تعیین‌شده وابسته نیست. گویی تصاویر با دوربین فیلمبرداری شده‌اند، و از همین رو، سخت عاری از احساسات و عواطف تحمیلی‌اند. صحنه‌ای را، که پدر به دنبال جسد مادربزرگ در امتداد رودخانه پرواز می‌کند، به یاد بیاورید؛ صحنه‌ای که، در عین عاری بودن از هرگونه احساسات تحمیلی، می‌توانند دنیایی از معانی و احساسات و مدلول‌ها را بیافرینند؛ دنیایی که دیگر در قالب نوشتار نمی‌ماند و به گفتار تو را می‌گذارد. اما در مقابل شاید بتوان گفت که زبان داستان‌های فولکلوریک اغلب زبانِ بیانِ احساسات، زبان تحمیل مدلول‌هاست. چنین به‌نظر می‌رسد که اثر فولکلوریک از همان لحظه پیدایش، در فرایند بازتولیدهای متوالی قرار می‌گیرد. اما چنین نیست، و درواقع اثر فولکلوریک در این فرایند بازتولید نمی‌شود چون بازی نمی‌شود، بل تحت‌تأثیر تأویل‌هایی که خود از دل تأویل‌های دیگر روییده‌اند، قرار می‌گیرد. اثر فولکلوریک غالباً دو کاست و از فرایند تقلیل پیروی می‌کند. تغییرات مداوم اثر فولکلوریک، در اصل، چیزی نیست جز انطباق آن با ساختارهای محیطی نو، ساختارهایی که برای ذهن بازگوینده فولکلور نیز محیطی است. شاید این تصور پیش آید که اثر فولکلوریک، به هنگام مرگ، به فراسوی ساختارهای ذهنی جامعه می‌رود و بدین‌ترتیب، پارادوکسیکال می‌شود. اما درواقع، مرگ فولکلور فرجامین فرایند تقلیل است، یعنی فرو رفتن به حیطهٔ مادون شنوایی. هرچند فرایند، اثر فولکلوریک را بر ساختارهای محیطی منطبق می‌کند، اما گاه این ساختارها چنان عرصه را بر اثر فولکلوریک تنگ می‌کنند که ذهن‌ها دیگر قادر به تبدیل اثر به درکسایی نوین نیستند و در نتیجه اثر به انزوا و مرگ محکوم می‌شود تا گزندش به باورهای عمومی نزند. پایان فرآیند بخشی از فرایند است. درجهٔ صفر حرارت. حکایت «*از افسانه‌های پایان هزارهٔ دوم*» به فراسوی دوکسا تعلق دارد و به ماورای شنوایی می‌رود. این حکایت اساساً به دور دال‌ها حلقه می‌زند و مدلول‌ها نیز مدلول‌های بیشمار دیگری را ارائه می‌دهد. صحنه‌ای را به یاد می‌آوریم که مادر بدون آن‌که متوجه باشد چه می‌کند، ماهی را میان دندان‌هایش می‌گذارد و چهار دست و پا، خود را به دهانهٔ غار می‌رساند. صحنه‌ای با تعویق بی‌نهایت مدلول. تنها مدلول این صحنه («*بدون آن‌که متوجه باشد*») بار می‌تواند بر مدلول دوم، سوم و... دلالت کند. تعویق مدلول‌ها و تعویق نامتناهی معنا. در این حکایت هم تکثر معانی هست هم تکثر امکان معانی. به طوری که تأویل‌های گوناگون (اسطوره‌ای، نمادین، کنایی و...)[۲] امکان‌پذیر می‌شود. تو گویی در موزهٔ عکس‌های استریوگراف قدم می‌زنی. این حکایت را می‌توان بازی کرد، همان‌گونه که ما در این‌جا سعی کردیم آن را دوباره اجرا، بازتولید و بازی کنیم. استفاده از فعل مضارع (به جز در مورد بازگشت‌ها که زمان فعل‌ها گذشته است) نیز دامنهٔ امکان را گسترش می‌دهد، چه رویدادها در اکنون می‌گذرد و هر لحظه می‌توان وارد سیر رویدادها شد و مسیر دلبخواه به آن داد. در این‌جا نه با اثر که با متن روبه‌روییم، متنی که، با سلسله‌ای از همجواری‌ها و همانندی‌ها، معناها و امکان معناهای متعدد را پدید می‌آورد. و امکان معناهای متعدد بازی متن را به بازی شطرنج همانند می‌کند: هر حرکت تو متأثر از حرکت متن است و هر حرکت متن متأثر از حرکت تو.

بدین‌ترتیب، تفاوت‌های این حکایت و داستان فولکلوریک آشکار می‌شود. درواقع، تشابهی که با داستان فولکلوریک برقرار می‌شود، خدشه برمی‌دارد، اما محو نمی‌شود. حکایت آن‌چه در فراسوست از خلال داستان فولکلوریک بیان می‌کند. تعلیق نامتناهی زبان حکایت. بدین‌ترتیب، حکایت به نهایت پنهان‌سازی تعویق دست می‌یابد، گویی می‌گوید: چنین تصور کنی که چیزی فراسوی آن نیست و با داستانی فولکلوریک روبه‌رویی. این نه فقط ابهام که پنهان‌سازی ابهام است. از این بازی‌ها در حکایت بسیار است؛ برای نمونه، پدر به هنگام رفتن زیر باران، سبد را روی سر می‌گذارد و بی‌درنگ نتیجه می‌گیریم برای جلوگیری از خیس شدن، سبد را روی سر گذاشته است؛ غریبه آشناست و حس خوش در دل مادر می‌نشاند، و بی‌درنگ نتیجه می‌گیریم که غریبه پسر مادر است. این بازی‌های زبانی، در نهایت، به پنهان‌سازی ابهام می‌انجامد و همه‌چیز را به تعویق می‌گذارد و هیچ‌چیز را کامل ارائه نمی‌دهد. متن تأویل‌گر را نیز به بازی می‌گیرد. در بیابانی رها گشته‌ایم، از سرابی به آن دیگری و از آن به سرابی دیگر روان‌ایم. کار متن این است، یک بیابان نامتناهی از سراب‌ها. هیچ کجا آب زلال حقیقت پیدا نیست. ■

زیرنویس‌ها:

۱ ـ واهمه‌های زندگی / منصور کوشان / چاپ اول ۱۳۷۲ / نشر آرست.

۲ ـ برای نمونه‌ای از تأویل اسطوره‌ای و نمادین نگاه کنید به «واهمه‌های ناتمام» نوشتهٔ پرویز حسینی، تکاپو شمارهٔ ۱۰.

میشل بوتور

رمان مدرن و واقعیت

محمد پوینده

میشل بوتور در ۱۹۲۶ در فرانسه دیده به جهان گشود. پیش از روی آوردن به ادبیات، در کشورهای انگلستان، یونان، مصر و ایالات متحدهٔ آمریکا به تدریس فلسفه پرداخت. میشل بوتور از پیشگامان و نظریه‌پردازان «رمان نو» به حساب می‌آید و علاوه بر رمان‌نویسی به کار نقد ادبی و بررسی نقاشی نیز پرداخته است. مقالهٔ حاضر ترجمه‌ای است از مقالهٔ *Balzac et La réalité* که در صفحه‌های ۷۹ الی ۹۳ مجموعهٔ زیر آمده است:

Michel Butor, *Répertoire I*, Les editions De Minuit, Paris 1960.

۱

سخن گفتن از بالزاک برای من به‌ویژه از آن رو دلنشین است که اکثر اوقات از او همانند مترسکی برای عقیم‌کردن هر کوششی در راه نوآوری و ابداع در رمان معاصر استفاده می‌کنند. رمانِ موسوم به «بالزاکی» را به شیوه‌ای بسیار ساده‌انگارانه در مقابل رمان مدرن، یعنی در برابر تمامی آثار مهم سدهٔ بیستم قرار می‌دهند. اما به راحتی تمام می‌توان نشان داد که این رمان «بالزاکیِ» کنونی، درواقع فقط از بخش ناچیزی از آثار بالزاک الهام می‌گیرد و یگانه میراث‌داران راستین این انسان بزرگ در پنجاه سال اخیر، پروست، فاکنر و غیره هستند.

دریغ آن‌که منتقدانی که بالزاک را سپر خود می‌کنند و رمان‌نویسان واپسگرایی که ادعای پیروی از شیوهٔ نگارش بالزاک را دارند، او را آشکارا بسیار کم می‌شناسند. آنان دو سه بخش از *کمدی انسانی* را که مثل *اوژنی گرانده* یا *کشیش شهرتور*، بیش از همه سر زبان‌هاست، خوانده‌اند و به همین بسنده می‌کنند. بدبختی در این‌جاست که گاهی بعضی از ذهن‌های به نسبت باز و تا حدی پیشرو، مرعوب این تبلیغات می‌شوند و به ما اعلام می‌کنند که می‌خواهند جباریت بالزاک را درهم شکنند و بالزاک‌ستیزی کنند، غافل از آن‌که درواقع با برداشتِ بسیار نارسایی از بالزاک به مقابله می‌پردازند.

بی‌گمان، مجموعهٔ آثار بالزاک چنان گسترده است که به قول معروف تا به آخر خواندن آن بسیار دشوار است. هر کسی خوشهٔ مطلوب خود را از آن برمی‌چیند. در نهایت بسیار نادرند کسانی که همهٔ آثار بالزاک را خوانده باشند، کاری که با وجود این، برای ارزیابی راستین، اجتناب‌ناپذیر است. خوشبختانه روزبه‌روز با افراد کمتری روبه‌رو می‌شویم که با خواندن دو سه کتاب از آثار پروست، ادعای ارزیابی مجموعهٔ آثار او را داشته باشند، اما هنوز چنین واکنش‌هایی را بیشتر از افراد فرزانه می‌بینیم:

ـ بالزاک؟ البته بدیهی است که همهٔ کتاب‌هایش را نخوانده‌ام.

ـ بله، شما آثار جوانی او را که خودش نفی کرده، نخوانده‌اید، *قصه‌های خنده‌دار* و نمایشنامه‌هایش را نیز احتمالاً نخوانده‌اید، اما دست‌کم، وقتی از او سخن می‌گویید و در مقابل ما قرارش می‌دهید یا این‌که خودتان را در مقابلش می‌بینید، آیا همهٔ بخش‌های رمان بزرگ ناتمامش را، به نام *کمدی انسانی*

خوانده‌اید؟

ـ من دست‌کم پنج، شش تا از کتاب‌هایش را خوانده‌ام.

ـ عجب! با این وضع آن‌وقت از بالزاک سخن می‌گویید و درباره‌اش نظریه‌پردازی می‌کنید! این عاقلانه نیست. آیا شما با خواندن تنها پنج شش شعر از بودلر، که از چگونگی انتخابشان هم بی‌اطلاعید، دربارهٔ او صحبت خواهید کرد؟ متأسفانه این اغلب پیش می‌آید!

اغلب افراد با این گفته خود را خلاص می‌کنند: «بی‌گمان بالزاک نویسنده‌ای است بسیار بزرگ، اما آثارش بد و خوب دارد.» این تا حدی به آن می‌ماند که بگوییم: کلیسای مادلن وزلی بنای ستایش‌آمیزی دارد، اما تمامی سنگ‌هایی که در ساخت آن به کار رفته‌اند به یک اندازه جالب نیستند. خوانندگان بسیار کمی، امروزه حتا، قادر به دریافتن مجموعهٔ *کمدی انسانی* و در نتیجه قادر به درک بخش‌هایی از آن هستند که اگر به صورت منفرد در نظر گرفته شوند، مسلماً شورانگیزتر از سنگ‌های روی هم انباشته در ستون‌ها یا دیواره‌های وزلی نیستند.

اما این گزینش در درون *کمدی انسانی* که دو سه عنصر را جدا می‌کند تا بقیه را به دلیل این‌که ارزش زیبایی‌شناختی چندانی ندارند، دور بریزد، در جریان تاریخ ادبی صد سال اخیر بی‌نهایت تصادفی نمودار شده است. خط فاصل میان خوب و بد در *کمدی انسانی*، در نظر پل بورژه،[1] پروست، بودلر یا آلبر بگن[2] از مناطق واحدی گذر نکرده است. به همین سبب اکنون دیگر وقت آن رسیده است تا از بررسی بالزاک از طریق خواندن بخش‌های کوچکی از آثار او دست برداریم و با حرکت کلی آثارش روبه‌رو شویم. دربارهٔ آن‌چه به رابطهٔ بالزاک با جسورانه‌ترین صورت‌های رمان مدرن مربوط می‌شود، می‌توان به‌طور خلاصه ضابطهٔ زیر را پیشنهاد کرد: اگر رمانی را تقریباً تصادفی از میان رمان‌های *کمدی انسانی*، برگزینیم، می‌توان آن‌چه را که در تقابل با ادبیات کنونی است و نیز عناصر فرسوده و کهنه‌شدهٔ آن را تا حدودی به راحتی نشان داد، اما اگر مجموعهٔ آثار بالزاک را در نظر بگیریم، درمی‌یابیم که هنوز خیلی مانده تا ارزش و جسارت آن را به درستی بشناسیم. به همین سبب تمامی آثار او برای ما، کانون پربار آموزشند.

آثار بالزاک بی‌نهایت انقلابی‌تر از آن است که با خواندن سطحی و جزیی نمودار شود. در میان نوآوری‌هایی که عرضه می‌کند، از برخی، در جریان سدهٔ نوزدهم منظمانه بهره‌برداری شده و برخی دیگر بازتابی نیافته‌اند جز در اصیل‌ترین آثار سدهٔ بیستم. روی همین اصل ما هنوز از خشک شدن چشمهٔ این زایندگی بسی دوریم.

۲

در ابتدا بهتر است نشان دهیم بالزاک تا چه حد عامدانه و به‌طور منظم، نوآور است، از اصالت خود به عنوان رمان‌نویس چه اندازه آگاهی دارد، صناعت نگارش خود و ابداعش را در این زمینه تا چه حد، باز و پذیرای دگرگونی‌های شگفت‌آور در نظر می‌آورد و از محبوس‌شدن در آن سنت‌پرستی که در پی بدفهمی به او نسبت می‌دهند و پیروان دروغینش در آن فرو رفته‌اند، چه اندازه دور است.

می‌دانیم که در *کمدی انسانی* مجموعهٔ گسترده‌ای از انسان‌های نابغه وجود دارد:

نقاشان نابغه، موسیقیدانان نابغه، جنایتکاران نابغه؛ بی‌گمان امکان نداشته که در این میان رمان‌نویس نابغه‌ای وجود نداشته باشد. او نقش به نسبت ناچیزی در این بنای ناتمام دارد، اما با وجود این فرصت می‌یابد تا بیانیه‌ای به نفع «رمان نو» صادر کند. این فرد، دانیل دارتز نام دارد و در دومین بخش *آرزوهای*

برباد رفته که بزرگمرد شهرستانی در پاریس نام دارد، با لوسین دو روبامپرهٔ جوان آشنا می‌شود. لوسین مجموعهٔ غزل‌های خود به نام *گل‌های مینا*، و نیز دست‌نوشتهٔ رمان تاریخی *کماندار شارل نهم* را زیر بغل گرفته و از آنگولم روانهٔ پاریس شده است. دارتز، محور گروهی از جوانان هوشمند است، جوانانی که طرفدار حقیقت هستند و با دنیای پر زرق و برق مطبوعات که جوان شهرستانی را به وسوسه می‌اندازد تا سرانجام او را بر باد دهند، مخالفت می‌ورزند. لوسین رمان خود را برای دارتز می‌خوانند و دارتز این سخنان را به وی می‌گوید:

شما راه خوب و درستی را در پیش گرفته‌اید، اما باید کتابتان را اصلاح کنید. اگر نمی‌خواهید مقلد کور والتر اسکات باشید، باید به آفرینش روش دیگری دست بزنید، اما شما از او تقلید کرده‌اید. مانند وی برای معرفی شخصیت‌هایتان، از گفتگوهای طولانی شروع می‌کنید، وقتی آن‌ها به بحث پرداخته‌اند، شما به توصیف و عمل می‌پردازید. این تضاد لازم برای همهٔ آثار دراماتیک، آخر کار آشکار می‌شود. باید کیفیت مطلب را معکوس کنید. به جای این گفتگوهای مبهم که در آثار اسکات عالی است ولی نزد شما جلوه‌ای ندارد، توصیفاتی بیاورید که در زبان ما آن همه به خوبی جا افتاده است. گفتگو در اثر شما، باید نتیجهٔ مترقبی باشد که بر تارک مقدمه‌چینی‌هایتان بنشیند. از آغاز به عمل بپردازید. گاهی از اول و به ترتیب به موضوع خود بپردازید و گاهی از وسط. روی، هم‌رفته نقشه‌های خود را متنوع بکنید تا همیشه یکسان نباشد... از زمان شارلمانی به بعد، هر سلطنت معتبر، دست‌کم سزاوار یک کتاب و گاهی هم در مورد لویی چهاردهم، هانری چهارم و فرانسوای اول، شایستهٔ چهار، پنج کتاب است. بدین‌سان شما یک تاریخ گیرای فرانسه را خواهید نوشت که در آن به جای روایت خسته‌کنندهٔ واقعیات پیش پاافتاده، به توصیف لباس‌ها، اثاثه، خانه‌ها، اندرون خانه‌ها و زندگی خصوصی همراه با ارائهٔ روح آن دوران می‌پردازید. با آشکار ساختن اشتباهات پیش پاافتاده‌ای که بیشتر شاهان ما را زشت‌سیما کرده است، نوعی اصالت به‌دست خواهید آورد. شهامت داشته باشید و در اولین اثر خود، سیمای بزرگ و پرشکوه کاترین را اصلاح کنید، همان سیمایی که شما قربانی پیش‌داوری‌هایی کرده‌اید که هنوز هم گرداگرد او را فراگرفته است...

می‌دانیم که خود بالزاک نیز کوشیده است تا طرح دارتز را در اثر شگفت‌انگیز خویش به نام *دربارهٔ کاترین دومدیسی* اجرا کند. نکتهٔ بسیار جالب توجه آن‌که با توجه به این متن درمی‌یابیم بسیاری از رمان‌هایی که امروزه بالزاکی خوانده شده‌اند، در نظر خود او جز تقلیدهایی کورکورانه از والتر اسکات نخواهند بود. نکتهٔ مهم در آثار بالزاک همان چیزی است که من آن را **اصل تنوع و کشف منظم صورت** می‌نامم. اما پیروزی قطعی بالزاک بر نیای بزرگ خویش [والتر اسکات] و رها شدنش از زیر تأثیر او در یک ابداع شگفت‌آور جلوه‌گر می‌شود، ابداعی که ساختار آثار او را به تمامی دگرگون می‌سازد و برایش این امکان را فراهم می‌آورد که رمان سبک باشد والتر اسکاتی را به یکی از جزییات یا فصلی از آن‌چه او، رمان سبک خود می‌خواند، بدل کند. این ابداع همانا بازگشت اشخاص است. بالزاک در پیشگفتار *سال ۱۸۴۲* بر *کمدی انسانی* که متنی ستایش‌انگیز است و خواندن آن برای هر خواننده‌ای ضرورت دارد که خواستار فراتر رفتن از برداشت مدرسی و قالبی عموماً رایج از بالزاک است، اندیشه‌هایی را که پیشتر به دارتز نسبت داده بود، می‌پروراند و از سر می‌گیرد:

«بنابراین والتر اسکات رمان را تا ارزش فلسفی تاریخ، برمی‌کشد... اما او که بیش از آن‌که نوعی نظام را به تصور درآورده باشد، روش خاص خود را در بحبوحهٔ کار یا به مدد منطق همین کار، یافته است، در پی آن نبوده که یکایک تألیفات خود را به شیوه‌ای به هم پیوند دهد که تاریخی کامل را

تشکیل دهند، تاریخی که هر فصلش یک رمان باشد و هر رمان، یک دوران. من با پی بردن به این نقدان پیوند که البته از ارج نویسندهٔ اسکاتلندی نمی‌کاهد ـ در عین‌حال نظام مناسب برای اجرای کار خود و امکان اجرای آن را یافتم.»

بالزاک در آثار والتر اسکات و دیگر رمان‌نویسانی که آنان را کلاسیک می‌داند: لونگوس،[3] رابله،[4] سروانتس، آبه پره‌وو،[5] ریچارد سن،[6] دنیل دفو،[7] لوساژ،[8] جیمز مکفرسون،[9] (که او را رمان‌نویس به حساب می‌آورد) روسو، سترن،[10] گوته، شاتوبریان، مادام دواستال،[11] بنژامن کُنستان[12] و برناردن دوسن پیر،[13] امکان نمایش یک دوران از تاریخ را به مدد یک شخصیت رمانی و در نتیجه، امکان نمایش تمام توالی دوران‌های تاریخی را به یاری توالی اشخاصی که در قالب حوادث به هم مرتبط شده باشند، کشف می‌کند؛ این توالی را به نوعی همزمانی بدل می‌کند و نشان می‌دهد که این اشخاص نه فقط دوران‌ها بلکه «انواع» گوناگون را نمایان می‌سازند. بنابراین به تدریج از این طرح تاریخ عمومی بشریت دست می‌کشد و تلاش خود را بر توصیف جامعهٔ معاصر متمرکز می‌کند، یعنی دنیایی که ارزشش پیش چشم او پیوسته افزایش می‌یابد و ترسیم آن از رهگذر شگرد بازگشت اشخاص، ممکن شده است. شگرد بازگشت اشخاص در درجهٔ اول از این امتیاز برخوردار است که به عبارتی یک نوع حذف زمانی و وسیله‌ای است برای هرچه مختصر کردن داستانی که در غیر این صورت بی‌نهایت طولانی می‌شد.

بالزاک مسأله را این‌گونه طرح می‌کند: **چگونه می‌توان درامی با سه یا چهارهزار شخص را که جامعه‌ای عرضه می‌دارد، جذاب کرد؟**

نکتهٔ نخست آنکه بی هیچ تردیدی اشخاص این جامعه بیش از سه یا چهارهزار نفرند، و دوم این‌که بررسی مشروح سه یا چهارهزار نفر ناممکن است. پس باید شخصیتی معین، نمایشگر تمامی یک طبقه باشد و هنگامی که او در اوضاع و احوال خاصی توصیف شده است باید بتواند در اوضاع و احوالی دیگر نیز سودمند افتد. اگر برای ترسیم درامی خاص، مثلاً به یک محضردار نیاز باشد، توصیف مجدد وضعیت خانوادگی و زندگی زناشویی او ضرورتی ندارد، کافی است به اثری دیگر که او قبلاً در آن نمودار شده، رجوع کرد.

بنابراین اصل بازگشت اشخاص در وهلهٔ نخست اصل صرفه‌جویی است، اما پیامدهایی غیرعادی، در بر خواهد داشت که به تعبیری، ماهیت خود کار رمان‌نویسی را نیز اساساً دگرگون خواهند کرد.

درواقع هر اثر خاصی به روی آثار دیگر گشوده می‌شود، اشخاصی که در این یا آن رمان نمودار خواهند شد، در آن محبوس نمی‌شوند، بلکه به رمان‌های دیگری احاله می‌گردند که حاوی اطلاعات تکمیلی دربارهٔ همین اشخاص هستند.

در هر یک از عناصر این مجموعه، دربارهٔ اشخاص مختلف فقط آن چیزهایی آمده است که برای درک سادهٔ حادثهٔ مورد نظر باید حتماً از آن‌ها آگاهی داشت ولی ما می‌توانیم از رهگذر خواندن کتاب‌های دیگری که همین اشخاص در آن‌ها نمودار می‌شوند جلوتر برویم، به نحوی که ساختار و گسترهٔ این یا آن رمان خاص بر حسب تعداد دیگر رمان‌هایی که خوانده‌ایم دگرگون می‌شود. ماجرایی که ما به هنگام بی‌خبری از دنیای بالزاکی برای نخستین‌بار خوانده‌ایم و در نظرمان تک‌خطی و کمی سطحی جلوه کرده است، بعدها به صورت نقطهٔ برخورد مجموعه‌ای از موضوع‌هایی که پیشتر در جاهای دیگر بررسی شده‌اند، جلوه‌گر می‌شود.

بدین‌ترتیب در برابر تعدادی از سطوح کوچک قرار می‌گیریم که به یکدیگر پیوسته‌اند و می‌توانیم در میان آن‌ها به گردش بپردازیم.

درواقع با چیزی روبه‌رو هستیم که می‌توان آن را نوعی جرم متحرک رمانی خواند یعنی مجموعه‌ای برساخته از تعدادی اجزا که می‌توانیم به نظمی دلخواه خویش به آن‌ها نزدیک شویم. هر خواننده‌ای در جهان *کمدی انسانی*، مسیری متفاوت اختیار می‌کند. *کمدی انسانی* مانند قلمرو یا محوطه‌ای با چندین دروازه است.

بنابراین، بازگشت اشخاص یا بقای آنان در رمان‌های مختلف، در آثار بالزاک گستره‌ای می‌یابد که از بقای اشخاص در آن‌چه به رمان رودخانه‌وار[۱۲] شهرت دارد، بسیار وسیع‌تر است، به عنوان مثال از بقای اشخاص در جست‌وجوی *زمان از دست‌رفته* که در آن واحدهای فرعی متعدد، بخش‌های مختلف بر طبق نظم تقویمی در پی هم می‌آیند و در جلد بعد اشخاص را در همان نقطه و مرحله‌ای از زندگی‌شان که در جلد پیشین رها کرده بودیم، بازمی‌یابیم.

این تسلسل تاریخی رویدادها و واحدهای رمانی برای بالزاک فقط حالتی خاص از انواع ترکیب‌های ممکن آن‌هاست، حالتی خاص که به عالی‌ترین وجه در مجموعهٔ زیر که حکم ستون فقرات *کمدی انسانی* را دارد، جلوه‌گر است. *آرزوهای برباد رفته*، *بهروزی‌ها و تیره‌روزی‌های روسپیان*، *آخرین تجسم وترن*. اما نیک می‌دانیم که برای لذت بردن جانانهٔ از *بهروزی‌ها و تیره‌روزی‌ها* باید از روشنایی موربِ برخاسته از *باباگوریو* و روشنایی جانبیِ برخاسته از *بنگاه نوسنگن*، بهره برد.

بالزاک در نگارش *کمدی انسانی* به هیچ رو تابع نظم تاریخی نیست، جنبه‌های مختلف واقعیتی را که پیش چشمانش تحول می‌یابد، به تدریج بررسی می‌کند و برای این کار، پیوسته از شگرد بازگشت به عقب بهره می‌گیرد. برای خواننده، یافتن نوعی روش خواندن *کمدی انسانی* که تابع گاهشماری ساده باشد، امکان‌ناپذیر است. وانگهی تردیدی نیست که اگر رمان‌ها را یک به یک در نظر بگیریم، پی‌رفت (سکانس) زمانی همیشه پیچیدگی‌هایی در بر دارد. اگر اشخاص اصلی جهان بالزاکی را در نظر بگیریم، درمی‌یابیم که هر نظم و ترتیبی هم که برای خواندن برگزینیم، حوادث و ماجراهای زندگی این اشخاص، همان‌گونه که دارتز گفته است برحسب فصل‌های متفاوت نمودار می‌شوند: گاهی از اول به ترتیب و گاهی از وسط. «کتابی» که مالارمه آرزویش را داشت اما نتوانست آن را در عرصهٔ شعر غنایی بسراید، بالزاک پیشتر در عرصهٔ رمان، نمونه‌ای شگفت از آن به‌دست داده است.

۳

اما تنها مزیت اصل بازگشت اشخاص این نیست که نوعی تکثیر و کشف تقریباً خودبه‌خودیِ ساختارهای رمانی را باعث می‌شود بلکه پاسخی در خور به مسئلهٔ روابط رمان با واقعیت نیز می‌دهد و ورود اشخاص واقعی در درون دنیای رمانی را کاملاً توجیه می‌کند.

باید دید که اشخاص رمان‌های بالزاک چگونه به تدریج از افراد واقعی جدا می‌شوند و داستان در آثار او چگونه به طرزی روشمندانه در درون بررسی واقعیت شکل می‌گیرد.

از آن‌جا که او می‌خواهد توصیفی عرضه کند که در زمانی معین روی می‌دهد، باید به ناگزیر گاه‌گاهی اشخاصی را وارد داستان کند که فردیتشان پیوندی ناگسستنی با ملتی خاص یا دورانی خاص دارد. برای مشخص کردن زمان و مکان رخدادها باید به عنوان مثال از ناپلئون یا لویی هجدهم سخن بگوید و چنین مراجعی آن‌قدر عام و شناخته شده‌اند که موضوع جایگزین کردن‌شان اصلاً مطرح نیست. آنان شخصیت‌های تاریخی‌اند و گواه تاریخی بودن‌شان این است که یافتن اطلاعاتی دربارهٔ آنان، در بیرون از رمانی خاص یا دنیای رمانی *کمدی انسانی*، نه تنها ممکن بلکه اجتناب‌ناپذیر است.

این ویژگی برای رمان‌نویس، دشواری بزرگی در پی دارد: او در برابر چنین شخصیت‌هایی آزاد نیست و فقط می‌تواند ماجراهایی را به تصور درآورد و به آنان نسبت دهد که به صحتشان اطمینان دارد وگرنه دیگران با اسناد مختلف به تکذیب اثر او می‌پردازند و یا در بدترین موارد به دروغگویی یا هناکی متهم می‌شود. از آن‌جا که این شخصیت‌های تاریخی، یگانه و بی‌همتایند، بالزاک نمی‌تواند نام دیگری به آنان بدهد وگرنه به تحریف همان موقعیتی پرداخته است که این اشخاص باید مشخص و روشن کنند.

در آن سوی سلسله مراتب اجتماعی، گروهی وجود دارد که تقریباً تعویض شدنی است: به عنوان مثال، سرایدارها یا محضردارها. در این مورد رمان‌نویس می‌تواند به آسانی محضرداری را ابداع کند که در دفاتر ادارهٔ ثبت احوال نشانی از او نیست، اما در عین حال کاملاً مقرون به حقیقت است و در نتیجه تخیل رمانی می‌تواند بر مبنای شخصیت او با آزادی و تمام توان اوج بگیرد.

بنابراین ما با دو قطب روبه‌رو هستیم: از یک سو اشخاصی مانند شاهان و امپراتوران که چون شخصیتشان طبعاً به عنوان شاه یا امپراتور شهرت یافته است، جایگزین‌ناپذیرند و لاجرم رمان‌نویس نیز نمی‌تواند چیز زیادی در مورد آنان بگوید. از سوی دیگر اشخاص گمنامی که رمان‌نویس می‌تواند دربارهٔ آنان هرچه دل تنگتر می‌خواهد، بنویسد، زیراکه افرادی جایگزین‌شدنی و همیشه پرشمار هستند و کاملاً عادی است که نامشان را ندانیم.

در میان این قطب، منطقه‌ای بسیار جالب وجود دارد: منطقهٔ اشخاص نامدار، یعنی کسانی که شهرتشان در داستان نقشی ایفا می‌کند، مثلاً شاعران یا نقاشان. شهرتشان آنان را به منابع استنادِ تقریباً اجباری بدل می‌سازد و با استفاده از کثرتشان ممکن است یک همتای داستانی راکه می‌تواند نمونهٔ دوم یکی از این مشاهیر یعنی شخصیتی مشابه باشد، به آنان افزود.

بنابراین هنگامی که بالزاک از دنیای ادبی معاصر خویش سخن می‌گوید، مجبور است از لامارتین، ویکتور هوگو و همانندانشان نام ببرد وگرنه خواننده این جهان را باز نمی‌شناسد. اما اگر بخواهد از یک شاعر منفرد سخن بگوید، نمی‌تواند لامارتین را مستقیماً سرمشق قرار دهد، همان‌طور که برای یک زن رمان‌نویس نیز نمی‌تواند ژرژ ساند را الگو قرار دهد؛ زیراکه اگر ماجرایی را به آنان نسبت دهد، ممکن است به دروغگویی متهم شود. برای پرهیز از چنین اتهام‌هایی، نمایندگانی را به جای این افراد می‌گذارد: مثل مورد کانالیس یا کامی موپن در *آرزوهای برباد رفته*.

اما این جانشین‌ها و بدل‌ها به ناگزیر و به تدریج از الگوهای واقعی‌شان جدا می‌شوند چراکه این الگوهای واقعی شهرتی فزاینده به هم می‌زنند، ماجراهای زندگی‌شان شناخته‌شده‌تر می‌شود و طبعاً از آن‌چه در *کمدی انسانی* به آنان نسبت داده شده، بیش از پیش متمایز گردد.

بنابراین می‌توان سه مرحله را در شکل‌گیری چنین اشخاصی مشخص کرد: در آغاز آنان نمونه‌ای معمولی، شاعری مثل دیگر شاعران، شاعری درست مثل یک محضردار عادی. اما از آن‌جا که شاعری خاص فردیتی شناخته‌شده دارد و شاعر عادی نیز شاعری کم‌مایه خواهد بود، باید اصالتی را به او نسبت داد که در وهلهٔ اول از روی الگوی یک اصالت واقعی و موجود ساخته می‌شود: کانالیس از روی الگوی لامارتین. اما اصالت شخصیت داستانی به زودی از اصالت واقعی جدا می‌شود: کانالیس تا بدان‌جا از لامارتین جدا می‌شود که حتا ممکن است در فهرستی در کنار او جای گیرد. او دیگر نه این یا آن شاعر واقعی و موجود بلکه شاعری ممکن را نشان می‌دهد که در واقعیت وجود ندارد اما باید وجود داشته باشد و بدین‌ترتیب خلایی را پر می‌کند که در درون واقعیت آشکار می‌سازد، و از این ویژگی ممتاز برخوردار است که از همکاران واقعی خود، بسیار روشن‌تر است و امور بسیار بیشتری را آشکار می‌سازد.

به همین سبب بالزاک در تجدید چاپ‌های *کمدی انسانی* در برخی از قسمت‌ها کانالیس را به جای لامارتین می‌گذارد، و کانالیس همانا شخصیتی است که بیشتر شناخته شده و نام او معنایی بسیار روشن‌تر پیدا کرده است.

بالزاک می‌نویسد: **خوانندگانی که در *باباگوریو* شاهد نمودار شدن مجدد برخی از اشخاص رمان‌های پیشین هستند، به یکی از جسورانه‌ترین امیال نویسنده پی برده‌اند: حرکت‌دادن و زندگی بخشیدن به جهانی تخیلی که اشخاص آن چه بسا به بقا ادامه می‌دهند حال آن‌که بخش اعظم الگوهای آنان، می‌میرند و به دست فراموشی سپرده می‌شوند.**

بدین‌ترتیب در یک رمان که به‌طور جداگانه در نظر گرفته شود، اشخاص واقعی ما را به یک نوع ادبیات، مطبوعات و مکالمه احاله می‌دهند و اشخاص تخیلی مهم ما را به دیگر رمان‌ها، به ادبیاتی بسیار نزدیک‌تر رجوع می‌دهند. این دو دسته اشخاص مانند دو دایره‌اند که مرکزی واحد دارند. نخست دایرهٔ واقعیتی بسیار گسترده‌تر که در آن شماری بسیار از این افراد وجود دارد، از جمله: ناپلئون، لویی هیجدهم، لامارتین و ویکتور هوگو؛ دوم، دایرهٔ **کمدی انسانی** که در آن همهٔ روابط به نوعی موجز و مختصر شده‌اند و اشخاصی مانند وُترن،[15] راستیناک[16] و کانالیس و... در آن به چشم می‌خورند. در نتیجه، مجموعهٔ به‌دست آمده، در برابر هریک از جنبه‌های بررسی‌های اجتماعی، نوعی واقعیت نزدیک‌تر را می‌سازد: رابطهٔ آن‌چه دربارهٔ یک شخصیت تخیلی در رمانی گفته می‌شود با آن‌چه در رمان‌های دیگر دربارهٔ او آمده است دقیقاً مانند رابطهٔ میان آن چیزی است که دربارهٔ یک شخصیت واقعی در *کمدی انسانی* گفته شده با چیزهایی که در جاهای دیگر دربارهٔ او گفته‌اند.

۴

این روابطِ بینِ رمانی بسیار پیچیده است. اشخاص تخیلی فقط از آن رو می‌توانند نمایشگر گروه‌های اشخاص واقعی باشند که در دل خودِ واقعیت نیز افراد و اشیا روابط نمایندگی و نشانه‌نمایی دارند. شاعران تخیلی بالزاک فقط بدان سبب می‌توانند آفریده شوند که در خود واقعیت نیز شاعران، از رهگذر شهرت، نمایشگر یکدیگرند. کانالیس از آن جهت می‌تواند مظهر و جانشین لامارتین باشد که لامارتین قبلاً گروهی گسترده از شاعران را جایگزینی و نمایندگی کرده است، صرف‌نظر از این‌که تعدادی از دیگر افراد را نیز نمایندگی می‌کند و از بعضی جهات نمایشگر آنان است.

بنابراین در *کمدی انسانی* نوعی ترتیب و تنظیم واقعیت، بر مبنای نمایش آن وجود دارد، ترتیب و تنظیمی که رمان‌نویس آن را لاجرم هرچه بیشتر به پیش می‌برد: تقسیم‌بندی‌هایی که بالزاک در درون *بررسی‌های اجتماعی* انجام داده، بازتاب یا حاصل انتقال همین نظم و ترتیب است.

تقسیم‌بندی *بررسی‌های اجتماعی* در *کمدی انسانی* به ترتیب زیر است: *صحنه‌هایی از زندگی خصوصی*، *صحنه‌هایی از زندگی شهرستانی*، *صحنه‌هایی از زندگی پاریسی*، *صحنه‌هایی از زندگی سیاسی*، *صحنه‌هایی از زندگی نظامی*، *صحنه‌هایی از زندگی روستایی*. ظاهرِ خودسرانهٔ این تقسیم‌بندی به‌طور حتم موجب شگفتی می‌شود زیرا که در *صحنه‌هایی از زندگی خصوصی*، بخش‌هایی که در پاریس یا شهرستان روی می‌دهند و نیز حوادث نظامی یا سیاسی و جز آن دیده می‌شود. این امر بدان معناست که هر یک از این منطقه‌ها بی‌تردید با همهٔ مناطق دیگر ارتباط دارد و واژگانِ به‌کار رفته، پیش از هر چیز نشان‌دهندهٔ تأکید بر نوع خاصی از روابط است که بهترین تجسمشان در محیط‌هایی مانند شهرستان، پاریس یا ارتش وجود دارد. بدین‌ترتیب به سادگی می‌توان دریافت که *صحنه‌هایی از زندگی*

خصوصی به آسان‌ترین وجه ممکن خواننده را خطاب قرار می‌دهد و به همین سبب است که بالزاک آن‌ها را در آغاز مجموعهٔ آثار خویش قرار داده است: این صحنه‌ها که همگی حول محور ازدواج می‌چرخند، دامنهٔ اخلاقی بسیار ساده‌ای دارند و در پی روشن‌کردن ذهن جوانان و پرهیز داشتن آنان از خطاهای شوم و زیانبارند.

صحنه‌هایی از زندگی خصوصی در مجموعهٔ آثار بالزاک آن نوشته‌هایی را در بر می‌گیرند که بیش از همه به زندگی روزانهٔ خوانندهٔ جوان طبقهٔ متوسط نزدیکند. صحنهٔ وقوع رویدادها برحسب مورد و برای رعایت انطباق هرچه بیشتر با داستانِ اثر یا در پاریس است و یا در شهرستان.

این انطباق صحنه و جغرافیا را بالزاک در *صحنه‌هایی از زندگی شهرستانی*، مورد تأکید قرار می‌دهد. هدف نخست این آثار آن است که خوانندهٔ پاریسی را از واقعیتی که چندان خبری از آن ندارد، آگاه سازد. اما این جنبهٔ خبری با یک بررسی بسیار ژرف‌تر همراه می‌شود زیراکه هر یک از شهرستان‌های موردنظر، نشانه‌نمای برجستهٔ جنبه‌ای از همهٔ دیگر شهرها می‌شود و در نتیجه در عین‌حال به صورت شهری عادی و نیز شهری منطبق با ماجرای داستان، شهری که در آن این ماجرا، رساترین صورت خود را یافته است یا می‌تواند بیابد، درمی‌آید.

اگرچه شهرستان‌ها همه به نوعی در یک رده قرار می‌گیرند و هر یک از آن‌ها جنبه‌ای از نحوهٔ زندگی‌شان را به طرزی بسیار روشن، متمایز می‌کند و بدین‌سان همهٔ شهرها معرف یکدیگر می‌شوند، پاریس در مقایسه با تمام آن‌ها در موقعیتی ممتاز قرار می‌گیرد: شهری مثل دیگر شهرها نیست، با شهرهای دیگر رابطهٔ نمایندگی متقابل ندارد و به تعبیری در حکم تکثیر این شهرها و سیمای متمرکز مجموعهٔ روابط آن‌هاست. رابطهٔ شهر پاریس با بقیهٔ فرانسه مانند رابطهٔ *بررسی‌های اجتماعی* با واقعیت است؛ پاریس، کمال مطلوب یا رمان بقیهٔ فرانسه است، در پیچ و خم‌ها و نهانگاه‌هایش، رمانِ شهر خود است، آفریدهٔ رمانی واقعی است. بنابراین پاریس ممکن است صحنهٔ رویدادهایی باشد که نه فقط برای بیگانگان ــ آن‌طور که *صحنه‌هایی از زندگی شهرستانی* برای پاریسیِ بی‌خبر، شگفت‌انگیز است ــ بلکه برای خود این پاریسی نیز نامحتمل و شگفت‌انگیز باشد. او پس از این‌که در *صحنه‌هایی از زندگی خصوصی* خود را بازشناخت، باید از *صحنه‌هایی از زندگی شهرستانی* گذر کند تا بتواند سیر و سیاحت بسیار بزرگتری را انجام دهد که در شهر موطن خودش در انتظارش نشسته است.

همان‌گونه که شهر پاریس همهٔ شهرهای شهرستان‌ها را بازتاب می‌دهد و برای هریک از آنان، نمونه‌ای بی‌همتاست، یک انسان مشهور نیز نشان‌دهندهٔ دیگر انسان‌هاست و برای هریک از آنان، نمونه‌ای بی‌همتاست. *صحنه‌هایی از زندگی سیاسی* نیز به همین سبب مکمل ضروری *صحنه‌هایی از زندگی پاریسی* است (پیشتر دیده‌ایم که این بخش از *کمدی انسانی* با چه دشواری‌های اصولی روبه‌روست). و همان‌گونه که شهر پاریس نه فقط نماینده بلکه کمال مطلوب شهرهای دیگر است، کسانی نیز هستند که کمال مطلوب دیگرانند، کسانی که مظهر طغیان آن چیزی هستند که دیگران در خود فرو خورده‌اند. بالزاک می‌گوید: **پس از آن‌که زندگی اجتماعی در این سه کتاب ترسیم شد باید شخصیت‌های استثنایی را نشان داد که منافع بسیاری از افراد یا همگان را خلاصه می‌کنند و به تعبیری، قانون عمومی در مورد آنان صادق نیست: *صحنه‌هایی از زندگی سیاسی* زادهٔ همین امر است. آیا پس از تکمیل و به پایان رساندن این تابلوی گسترده از جامعه، نباید آن را در خشن‌ترین حالتش در قالب کسانی که برای دفاع یا فتح در آن سوی مرزها هستند، نشان داد؟ *صحنه‌هایی از زندگی نظامی* پاسخ‌گوی این ضرورت است.**

در دنیای *کمدی انسانی* ما سیر و سیاحتی تدریجی را دنبال کرده‌ایم: از *صحنه‌هایی از زندگی خصوصی* تا *صحنه‌هایی از زندگی پاریسی*، *سیاسی* و *نظامی*، از افراد عادی، تا افرادی هرچه استثنایی‌تر، و در این رهگذر پیچیدگی اجتماعیِ همواره بزرگتری را فرض کرده‌ایم؛ اما به‌ویژه در *صحنه‌هایی از زندگی نظامی* رویدادهایی را می‌یابیم که فرد را از این پیچیدگی اجتماعی به در می‌آورند و بر روی زمین لخت پرتابش می‌کنند. این نیز ممکن است که از جایگاه عادی زندگی خواننده یک سیر و سیاحت دیگر هم صورت گیرد که او را در عامیت بسیار ژرف‌تری غرقه سازد. راهی که از *صحنه‌هایی از زندگی شهرستانی* می‌گذرد، به جای این‌که به پاریس بازگردد ممکن است باز هم دورتر برود وما را به منطقه‌ای برساند که محل زندگی خواننده در مقایسه با آن خود نوعی رمان و رؤیا باشد، منطقه‌ای که یکی از ویژگی‌های اساسی‌اش این است که در آن‌جا کسی چیزی نمی‌خواند، و لاجرم رمان نمی‌تواند به هیچ رو آن را مستقیماً مورد خطاب قرار دهد، منطقه‌ای که برای رمان در حکم نوعی «دیگرِ» مطلق و دیواری است که به آن برمی‌خورد: بنیاد خلل‌ناپذیر همهٔ داوری‌ها، مرجع نهایی، امر واقعی در منتهای مقاومت در برابر زبان، آن‌چه در عین نزدیکی جغرافیایی با ما، بیشترین فاصلهٔ فکری را با ما دارد، وحشیی که نه در کوچه‌های شهر بلکه در جاده‌ای میان دو شهر به او برخورد می‌کنیم: *صحنه‌هایی از زندگی روستایی*.

۵

بالزاک برای شناساندن واقعیت، ماجراهایی را روایت می‌کند که واقعاً رخ نداده‌اند؛ برای این‌که اشخاص واقعی را به ما بشناساند، کسان دیگری را ابداع می‌کند که شبیه و نمونه‌ای از نوع آنان هستند؛ اما این نمونه ممکن است چنان برجسته شود که خود، یک نوع جدید را بسازد و امکان درک بهتر کار و احوال گروه‌ها و قدرت‌ها را برای ما فراهم آورد. مسئلهٔ مربوط به افراد در سطح گروه‌ها بازیافته می‌شود و در نتیجه بالزاک به ناچار به ابداع گروه‌هایی تخیلی می‌پردازد و برای این‌که به آنان تا حدی جلوهٔ حقیقی ببخشد مجبور است توضیح دهد که چرا شناخته شده نیستند. به همین سبب است که در *صحنه‌هایی از زندگی پاریسی* و *صحنه‌هایی از زندگی سیاسی*، یکی از موضوعات اساسی، یا به عبارت دقیق‌تر، یکی از ابزارهای اساسی او، جامعه و محافل مخفی خواهد بود. بدین‌ترتیب دیده می‌شود که چگونه دنیای *بررسی‌های اجتماعی* به تدریج از واقعیت فاصله می‌گیرد تا دنیایی خیالی را بیافریند که مکمل و روشن‌کنندهٔ واقعیت است.

در تمامی رمان‌هایی که تاکنون به آن‌ها اشاره کرده‌ایم، جدایی از واقعیت در درون محدوده‌هایی معین باقی می‌ماند. این داستان‌ها هر اندازه شگفت‌آور و گیج‌کننده باشند در هر حال حقیقی‌نما باقی می‌مانند ــ دست‌کم برای بالزاک ــ نه فقط بدان سبب که این داستان‌ها به‌طورکلی از قوانین طبیعت پیروی می‌کنند، بلکه بدان رو که به چیزی محدود می‌شوند که در یک سالن پاریسی می‌توان بازگو کرد. و همهٔ این رویدادها در چارچوب گفت‌وگو یا روزنامه‌نگاری و اخباری که رد و بدل می‌شود، جای می‌گیرند. ما می‌توانستیم این ماجرا را از یکی از دوستانمان بشنویم. بنابراین چنین ماجرایی نه فقط ممکن است، بلکه در چارچوب مرزهایی که از نظر جغرافیایی (فرانسه و به‌طور استثنا، کمی هم سوییس در *آلبر ساوارووس*) و تاریخی (در مجموع، دورهٔ پس از انقلاب) محدود شده‌اند، امکان‌پذیر است.

اما همان‌گونه که برای سخن گفتن از اشخاص واقعی، گاهی بهتر است از اشخاص خیالی استفاده کرد، برای سخن گفتن از رویدادهای جاری نیز لازم است که از رویدادهای قدیمی مدد گرفت و برای درک

برخی از جنبه‌های زندگی روزمره، اغلب بهتر آن است که در عالم خیال غرقه شد. برخی از روابطی را که تشریح جزییاتشان بسیار دشوار و مفصل خواهد بود می‌توان در قالب زبده‌گویی گیوا بیان کرد. همان‌گونه که یک شخصیت ابداعی می‌تواند نمایشگر شمار بسیاری از اشخاص واقعی باشد، یک رویداد آشکارا ابداعی نیز می‌تواند یک بررسی مفصل را خلاصه کند.

این فشردگی واقعیت که در نخستین بخش *کمدی انسانی* روی می‌دهد در بخش دوم نیز ادامه می‌یابد: در *بررسی‌های فلسفی* که وجه اشتراک همهٔ آن‌ها، فاصله و جدایی بیشترشان از زندگی روزمره است.

ما برای تجسم روابط دنیای *کمدی انسانی* و واقعیتی که بالزاک در دل آن به نگارش می‌پرداخت، تصویر دو دایرهٔ متحدالمرکز را برگزیدیم. در درون *کمدی انسانی*، این رابطه، ژرفا و بازتاب می‌یابد و مجموعهٔ *بررسی‌های فلسفی* در حکم دایرهٔ سومی در درون دایرهٔ *بررسی‌های اجتماعی* است و نسبت به آن، همان نقشی را ایفا می‌کند که این بررسی‌ها در برابر واقعیت بر عهده دارند: روشنگری و فشردگی.

دیدیم که آن اشخاص تخیلی که در *بررسی‌های اجتماعی* حضور دارند، شکل برجسته‌ای از حذف هستند و رویدادهای خیالی یا دوری که در *بررسی‌های فلسفی* دیده می‌شوند نیز حذف هستند، البته حذف‌هایی بسیار شدیدتر. رابطهٔ میان این دو سطح اثر [کمدی انسانی] بسیار روشن است و اگر به شخصیت‌های هنرمندان توجه کنیم به آسانی به این موضوع پی می‌بریم. به روشنی تمام می‌بینیم که چگونه، فرنهوفر[۱۷] یا گامبارا،[۱۸] نقاش و موسیقیدان غیرواقعی، زندگی نقاشان یا موسیقیدانانی را که در بخش نخست پدیدار شده‌اند، خلاصه و روشن می‌کنند و تا حدی به پیش می‌برند.

نقش *بررسی‌های فلسفی* به عنوان کانون اندیشه در مرکز *کمدی انسانی*، برخی از غریب‌ترین جنبه‌های این اثر را، جنبه‌هایی که تاکنون با بیشترین بدفهمی‌ها مواجه بوده‌اند، روشن می‌کند: مقصود من، اهمیتی است که بالزاک به برخی از علومی که امروزه علوم کاذب به حساب می‌آیند، داده است: قیافه‌شناسی[۱۹] لاوارتر[۲۰] یا جمجمه‌شناسی[۲۱] گال.[۲۲] حذف‌های بالزاکی و این‌که گروهی بزرگ از اشخاص را یک نفر، یعنی یک چهره نمایندگی می‌کند، پیوند میان ظواهر بیرونی و شغل و مقام و خلق و خو و غیره را استوارتر می‌سازد. در *کمدی انسانی*، این پیوندها از قوانینی پیروی می‌کنند که از قوانین حاکم بر واقعیت، ساده‌ترند. تعمیم‌های گال و لاواتر که امروزه در نظر ما کاملاً کودکانه یا تخیلی جلوه می‌کنند، در آثار بالزاک، تمامی ارزش خود را در مقام علم تخیلی بازمی‌یابند، علمی تخیلی که پیوندهای موجود در درون رمان را نشانه‌گذاری می‌کند و کاربرد آن در واقعیت، به احتمال زیاد صرفاً ارزش نمادین دارد. به همین ترتیب است نظریهٔ مغناطیس حیوانی و الکتریسیته و نیروی مادی اندیشه. همهٔ این امور، بر اساس منطقه‌ای از *کمدی انسانی* که در آن هستیم، درجهٔ کاربرد متفاوت دارد. به راحتی تمام می‌توان دید که چگونه این علوم تخیلی و فلسفهٔ تخیلی سودنبورگ[۲۳] که در *سرافیتا*[۲۴]، پایان‌بخش *بررسی‌های فلسفی* هستند، ویژگی‌های دنیای بالزاکی را منعکس می‌سازند و نوعی توضیح مقدماتیِ پیوندهای آن با واقعیتند.

برای هر کسی که به نظریهٔ رمان علاقه‌مند است، همهٔ این امور، معدنی گسترده و بهره‌برداری نشده از مثال‌ها و مسایلِ گوناگون را تشکیل می‌دهد.

۶

اما حرکت اندیشهٔ بالزاکی در این اندیشه‌پردازی متوقف نمی‌شود: پس از *بررسی‌های فلسفی* نوبت

بررسی‌های تحلیلی است. این قسمت، بی‌تردید فراموش‌شده‌ترین بخش *کمدی انسانی* است، آن هم بنا به یک دلیل بسیار ساده: این بخش در حالتی نطفه‌ای باقی مانده است اما توجه به آن، برای ارزیابی طرح بالزاک در تمامی گستره‌اش، اجتناب‌ناپذیر است.

بالزاک در پیشگفتار سال ۱۸۴۲ اعلام می‌دارد: **سرانجام پس از جست‌وجویِ ــ نمی‌گویم یافتنِ ــ این علتِ حرکت اجتماعی، آیا نباید دربارهٔ اصول طبیعی به تعمق پرداخت و دریافت که جامعه‌ها در چه عرصه‌هایی از قاعدهٔ ازلی، از امر حقیقی و زیبا دور می‌شوند یا به آن‌ها نزدیک می‌گردند؟** و کمی بعد پس از تشریح مجددِ *بررسی‌های فلسفی*، می‌نویسد: **در بالا، بررسی‌های تحلیلی قرار خواهند گرفت که از آن‌ها هیچ سخنی نخواهم گفت زیرا که فقط یکی از آن‌ها به نام فیزیولوژی ازدواج منتشر شده است. تا مدتی دیگر باید دو اثر دیگر از این نوع را ارائه دهم. نخست، آسیب‌شناسی زندگی اجتماعی، سپس، تشریح صنف آموزگاران و تک‌نگاری تقوا.** در آگهی برنامهٔ انتشاراتی سال ۱۸۴۵، *گفت‌وگوی فلسفی و سیاسی دربارهٔ کمالات* قرن نوزدهم را اضافه می‌کند. اما هیچ‌یک از این آثار را منتشر نمی‌سازد و ما فقط یک *بررسی تحلیلی* دیگر در دست داریم: *دردسرهای زندگی زناشویی*. از عنوان خود این آثار برمی‌آید که آن‌ها با آن‌چه معمولاً رمان خوانده می‌شود، تفاوت بسیار دارند. دو اثری که از این مجموعه در دست است، رساله‌های فکاهی، همراه با قضایا و اصول متعارفند که با صحنه‌هایی کوچک ترسیم شده‌اند. آن‌ها هجویه‌هایی علیه آداب معاصرند و در پایان پژوهش دربارهٔ جامعه، کوشش برای دگرگونی آن را نشان می‌دهند. حرکتی که تا بررسی‌های فلسفی پیش رفته بود، وارونه می‌شود و زندگی روزمره را در نگرشی مجادلانه‌گرانه بازمی‌یابیم. دو کتابی که در دست داریم، *صحنه‌هایی از زندگی* خصوصی‌اند اما با لحنی کاملاً متفاوت روایت شده‌اند.

برای درک علت وجودی *بررسی‌های تحلیلی* باید تصویر دایره‌ها را که اکنون ناکافی به نظر می‌رسند، رها کرد، زیرا که تمام مجموعهٔ *کمدی انسانی* به حرکت درمی‌آید: *بررسی‌های تحلیلی* باید بر صحنه‌هایی از *زندگی روستایی* متکی باشند، همان‌گونه که *بررسی‌های فلسفی* نیز باید بر صحنه‌هایی از *زندگی پاریسی*، اتکا داشته باشند. *بررسی‌های تحلیلی* بایستی نتیجه‌گیری عملی اثر، نقطهٔ اوج تعهد و کارآیی و تأثیر بی‌واسطهٔ آن بر نقاط حساسِ آشکار شده باشند و به خوبی تمام می‌توان دریافت که این بخش در حالت نطفه‌ای باقی مانده باشد. این حالت ناشی از تحولی است که در درون اندیشهٔ بالزاکی روی داده است، آن هم به هنگامی که او در پی اجرای طرحی بوده که همیشه بایستی خانه‌های تازه‌ای را به آن بیفزاید.

می‌دانیم که اندیشهٔ سیاسی بالزاک، در اصل به غایت ارتجاعی است. قصد او، همان‌طور که خود گفته است **بازگشت به اصولی است که به گذشته تعلق دارند، چراکه جاودانند** و درک خود را از این اصول بی هیچ ابهامی، اعلام می‌دارد: **من در پرتو دو حقیقت جاودانیِ دین و سلطنت می‌نویسم: دو ضرورتی که رویدادهای معاصر بر آن‌ها مهر تأیید می‌زنند و هر نویسندهٔ برخوردار از عقل سلیم باید بکوشد کشورمان را به سوی آن‌ها باز گرداند.**

اما این را نیز می‌دانیم که رابطهٔ مسیحیتِ بالزاک که کاملاً از نظرگاه سودنبورگ رنگ گرفته بود با مسیحیت کلیسای رسمی روزبه‌روز کاهش می‌یافت و سلطنت، آن‌گونه که بود، در نظر او بیش از پیش نارسا جلوه می‌کرد. کار سترگ رمانی او این نتیجه را در بر داشت که همین اصولی را که خود را بدان‌ها پای‌بند اعلام می‌داشت، به طرزی فزاینده و عمیقاً به زیر نقد و پرسش می‌کشید، اصولی که از حقیقتی که در پی آن بود، در نظرش بیش از پیش دور جلوه می‌کردند. حرکت عظیم اثر، نوعی شخم‌زنی و زیر و

روشدگی تصویر واقعیت را برمی‌انگیزد، تصویری که او را از جهت سیاسی به جایی بسیار فراتر از هدفی که در آغاز در نظر گرفته بود، می‌رساند.

آثار بالزاک، مدام در حال جنبش و زیر و رو شدنند و می‌توان گفت که تمامی رمان‌های پس از خود را به درون این جنبش کشانیده‌اند و ما، رد پا و سرمشق آن‌ها را دنبال می‌کنیم. این آثار، تخته پرشی استوارند، می‌توانیم به آن‌ها اتکا کنیم و امروزه کمتر ابداعی صورت می‌گیرد که طلایه و توجیه آن در آثار بالزاک یافت نشود، و در نتیجه کمتر کتابخوانی‌ای امروزه برای رمان‌نویس پربارتر است و خواننده را با مسایل رمان معاصر بهتر آشنا می‌کند. اما توجه داشته باشید که منظور من از این همه، بی هیچ سوءتفاهمی، فقط آثار یکی است: بالزاک.

پانویس‌ها:

۱ ـ Paul Bourget، رمان‌نویس فرانسوی (۱۹۳۵ ـ ۱۸۵۲)

۲ ـ Albert Béguin، منتقد و مقاله‌نویس سویسی‌تبار و فرانسوی‌زبان (۱۹۵۷ ـ ۱۹۰۱)

۳ ـ Longus، نویسندهٔ یونان باستان، معروف به سوفسطایی (احتمالاً در پایان قرن دوم و آغاز قرن سوم میلادی می‌زیسته است) اثر معروف او *دافنیس و خلوئه* نام دارد.

۴ ـ Rabelais، (۱۵۵۳ ـ ۱۴۹۰) نویسنده و پزشک فرانسوی، از اومانیست‌های معروف.

۵ ـ Abbé Prévost، (۱۷۶۳ ـ ۱۶۹۷) داستان‌نویس و روزنامه‌نگار و کشیش فرانسوی. شاهکارش *مانون لسکو* نام دارد.

۶ ـ Richardson، (۱۷۶۱ ـ ۱۶۸۹) داستان‌نویس انگلیسی.

۷ ـ Defo، (۱۷۳۱ ـ ۱۶۶۰) روزنامه‌نویس و نویسندهٔ انگلیسی. آفرینندهٔ داستان معروف *روبنسون کروزوئه*.

۸ ـ Lesage، (۱۷۴۷ ـ ۱۶۶۸) رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس فرانسوی. بزرگترین اثر او *ژیل بلاس* نام دارد.

۹ ـ Macpherson، (۱۷۹۶ ـ ۱۷۳۶) شاعر اسکاتلندی.

۱۰ ـ Sterne، (۱۷۶۸ ـ ۱۷۱۳) نویسندهٔ انگلیسی، متولد ایرلند. شاهکار او *تریسترام شاندی* نام دارد.

۱۱ ـ M me de Staël، (۱۸۱۷ ـ ۱۷۶۶) نویسندهٔ فرانسوی، از رمانتیک‌های مشهور.

۱۲ ـ Benjamin Constant، (۱۸۳۰ ـ ۱۷۶۷) نویسنده و سیاستمدار فرانسوی.

۱۳ ـ Bernardin de Saint - Pierre، (۱۸۱۴ ـ ۱۷۳۷) نویسندهٔ فرانسوی. از دوستان روسو و سخت تحت‌تأثیر افکار او بود. از آثار معروفش، داستان *پل و ویرژینی* است.

14 - roman fleuve.

15 - Vautrin.

16 - Rastignac.

17 - Frenhofer.

18 - Gambara.

19 - Physiognomie.

۲۰ ـ Lavater، (۱۸۰۱ ـ ۱۷۴۱) رازور سویسی و مؤلف آثاری در الهیات. بیشتر به جهت کارهایش در قیافه‌شناسی نامش باقی مانده است ـ *دایرةالمعارف مصاحب*.

21 - Phrénologie.

۲۲ ـ Gall، (۱۸۲۸ ـ ۱۷۵۸) پزشک آلمانی و ابداع‌کنندهٔ جمجمه‌شناسی.

۲۳ ـ Swedenborg، (۱۷۷۲ ـ ۱۶۸۸) دانشمند و فیلسوف و متألهٔ سوئدی.

24 - Séraphita

احمد قدرتی‌پور

داستایفسکی و جهانی ممکن

داستایفسکی رمان ننوشت... او متعلق به جهان نوین است.
گئورگ لوکاچ[1]

داستایفسکی نویسنده‌ای است که شاید بتوان گفت آثارش، بیشترین توجه و علاقه را به خود جلب کرده است. او در عین شباهت به دیگر هنرمندان و به ویژه نویسندگان، بیشتر به خود می‌ماند و این «شباهت به خود» مهم‌ترین دلیل گرایش بی‌پایان خواننده نسبت به آثار او است. انسان داستایفسکی، موجودی است پیچیده، ناتوان و درگیر با ارادهٔ خویش در جدال با هست و نیست سرنوشت. برزخ این انسان همانا وجود او است و هم او است که اسطورهٔ خویش را می‌سازد و جهان را چون خود می‌آفریند، در جستجوی نظمی درونی و آفرینش «جهانی ممکن».

قهرمانان آثار داستایفسکی، اسیر نظمی محتوم‌اند و می‌کوشند تا با برخوردی اراده‌گرایانه، نظم حاکم بر سرنوشت خود و جهان‌شان را به نظمی نوین تبدیل سازند. روح و وجدان این قهرمانان، ناآرام، بیمار و اسیر تضادهای خواسته و ناخواسته است. اینان، نه بر باور خویش باور دارند و نه بر جهانی آن‌گونه معقول و باورانه که بتوان بر پایهٔ آن به حل تضادهای بشری امید داشت. داستایفسکی این‌همه را از چشم یک هنرمند می‌نگرد و نه از دید یک منتقد اجتماعی که راه‌های معقول و منطقی را می‌جوید و برمی‌تابد.

داستایفسکی، درواقع با آفرینش شخصیت‌هایی هم‌چون «ایوان کارامازوف»[2]، «آلیوشا کارامازوف»[3]، «راسکول نیکوف»[4] و «نیکولای استاورگین»[5] و... و درگیر نمودن آن‌ها با تضادهای درونی و اجتماعی، و نیز با قرار دادن آن‌ها در برابر نظم جهانی، خود را برمی‌تابد. داستایفسکی وجود هرگونه وجدان آرامی را انکار می‌کند و این البته سرانجامی جز نفی جهان ندارد. نفی‌یی که حاصل رنج زنده بودن است؛ رنج انسان بودن، هرچند داستایفسکی خود در انتظار چنین مولودی نباشد.[1] وی برای نفی جهان، لزوماً به تخریب آن نمی‌پردازد و تنها در برابر جهانِ موجود، جهان تصورات و الهامات خود را می‌آفریند. برای داستایفسکی، مسئلهٔ زندگی، انسان و جهان، بیشتر مسئله‌ای هنری و شهودی است تا قضاوت در برابر خیر و شر، هستی و نیستی، نظم موجود و نظمِ جهان ممکن. او در آثارش به هیچ استنتاج و قضاوت نهایی نمی‌رسد. این خوانندهٔ آثار داستایفسکی است که مسایل مطرح شده از سوی او را در منظر جهانی موجود و جهانی ممکن به قضاوت و پاسخ‌گویی می‌نشیند. داستایفسکی، دنیای پیرامونش را با حقارت، تردید، سرخوردگی و یأس و نامرادی‌های خویش می‌آلاید. داستایفسکی، جهان را به صورت یک داستایوشچینای[6] بزرگ می‌بیند.

داستایفسکی انسانی است که در گرداب تردید بین آن‌چه هست و آن‌چه آرزو می‌کند غوطه‌ور است و از این رو است که سرانجام در آخرین مراحل زندگی، دست به آفرینش داستایفسکیِ آرمانی می‌زند و اسطورهٔ آلیوشا را به وجود می‌آورد و این آلیوشای مرموز، همواره به دنبال «زوسیمای پیر»[7] است که درواقع وجدان بیدار و آرامش‌بخش او است. «برادران کارامازوف» برای داستایفسکی، تنها بخشی از یک رمان عظیم است. به راستی اگر داستایفسکی فرصت می‌یافت و می‌توانست که رمانش را به پایان برساند، آلیوشا، چگونه انسانی می‌شد. به راستی ایوان کارامازوف و آلیوشا، این دو چهرهٔ متضاد از یک کالبد

انسانی، دو چهره‌ای که هر یک به شیوهٔ خود غم انسان می‌خورند و رنج می‌کشند، به کدام دلیل و برای چه حاصلی، در پیوند جسم و روح داستایفسکی و بر زمین ذهن کارشگر او کشت شده‌اند؟ آیا حاصل این پیوند و یگانگی نهایی آلیوشا و ایوان، پاسخ نهایی به مسئلهٔ انسان ممکن نیست؟

در رمان داستایفسکی، صداهایی وجود دارند که تلاش می‌کنند خود را به اثبات برسانند. صداهایی گوناگون نه آن‌گونه که در آثار «تولستوی» می‌شنویم. صداهایی که از محدودهٔ خداوندی نویسنده می‌گریزند و در قالبی جدید از آفرینش ادبی، حضور مستقل خود را به رخ می‌کشند. و این آگاهی آدم‌های «رمان» هرگز با آگاهی نویسنده مخلوط نمی‌شود و مهره‌هایی نیستند که قمارباز بوالهوس (نویسنده) آن‌ها را به دلخواه جابه‌جا کند و یا حرف توی دهانشان بگذارد. نویسنده اجازه می‌دهد هر آدم، اندیشه و احساس، شخصیت و هویت خود را برملا کند و وجود مستقل و یک‌پارچه داشته باشد. این اما نفی استبداد در هنر است و به تعبیری، بیانی نمادین در نفی استبداد عام. آدم‌های رمان داستایفسکی، هم موضوع کلام نویسنده‌اند و هم فاعل کلام معنادار خویش. در این صورت است که آدم‌های رمان، و هم آدم‌های جهان ممکن، می‌توانند در گستره‌ای عمیقاً انسانی و نه تخیلی، حیوانی و عروسکی به وحدت و یک‌پارچگی در محیطی از تفاهم و دوستی برسند.

رنج و اندوه داستایفسکی، رنج و اندوهی است فلسفی. او می‌پرسد آیا زمانی خواهد رسید که جنگ‌ها پایان گیرند و انسان‌ها از خود وجودی یگانه بیافرینند؟ روح وجدان بشری، جز با یگانگی و هم‌پیوندی، در جهانی چنین ناهمگون،[8] نمی‌تواند پاسخ‌گوی مسئلهٔ رنج باشد. مسیح در جایی می‌گوید: «انسان، تنها به نان زنده نیست» و در جایی دیگر: «من هستم آن نان نازل‌شده از آسمان...»؛ در گفتهٔ او آیا تضادی آشکار وجود ندارد، آن‌جا که می‌گوید: هرکه این نان بخورد حیات جاودان یابد؟ نه، هیچ تضادی نیست؛ چراکه نان در موجودیت جزیی و کلی خود، معطوف به حیات جزیی و کلی نیز هست. سوسیالیسم مورد نظر بلینسکی[9] و مارکس[10] شاید بتواند پاسخ‌گوی مسئلهٔ نان باشد؛ اما پاسخ‌گوی نیاز انسان به آزادی نیست. خدا و مسیح، در فقدان آزادی، به ناچار از جهان حذف می‌شوند. مسیح، درواقع تجسم انسانی رنج و اندوه یگانه‌شدهٔ انسان تاریخی است و این‌جاست که سوسیالیسم بلینسکی، فاقد پاسخ لازم به این نیاز کمال‌یافته و این اندوه و رنج یگانه شده است. کوزنتسوف[11] در بیان خود به همان راهی اشاره می‌کند که سرانجام به بن‌بست رسید. و این البته نه آن پاسخی است که داستایفسکی می‌جوید و می‌خواهد. نان و آزادی، در نظمی ممکن می‌شود که نقش فردی انسان، به مثابهٔ موجودی میکروسکوپیک،[12] که آفرینندهٔ موجودیت ماکروسکوپیک[13] است نادیده گرفته نشود. نفی و انکار این نقش، تنها در پاسخ‌دادن به یک وجه مسئلهٔ «نان و آزادی» است. صداقت بلینسکی، مارکس و دیگران، موضوع این گفتار نیست. موضوع و مسئلهٔ ما، تحقق امری است که گاه بیانگر تضاد ماهوی تئوری و عمل است و خود، نفی و انکار تئوری و عمل. رویارویی بلینسکی و داستایفسکی، رویارویی بین اندیشه و آرمانی است انسانی و زیبا که می‌رود تا در جزمیت خویش بمیرد و شک و تردیدی انسانی و زیبا که تنها تحقق راستین یک تئوری و یا یک آرزو و آرمان را ملاک و معیار سنجش درستی و نادرستی آن می‌بیند. داستایفسکی از خودش، از مارکس و دیگران انتظار معجزه ندارد؛ اما مسیح، خود یک معجزه است. چراکه پاسخ جهان است و نظمی که باید در پویایی، همگونی و انسانی‌بودن و نه در جزمیت و تک‌بعدی بودنش، بماند و محقق شود. مسیح معجزهٔ نان و آزادی است و انسانی که باید به یگانگی در اندوه و رنج و شادی و نیک‌بختی برسد. شاید اگر داستایفسکی «برادران کارامازوف» را ادامه می‌داد، با نفی تضاد و درگیری ایوان و آلیوشا، مسیح را در جهان بازمی‌آفرید.

آیا راسکول نیکوف، برای حل تضادهایش با جهان موجود، حق دارد که دست به جنایت بزند؟ آیا کشتن پدر در «برادران کارامازوف» یک پاسخ نهایی به مسئلهٔ خیر و شر است؟ آیا باکونین[14] و پیش از او نارودنیک‌ها،[15] از سرنوشت اندیشه‌هایشان اطلاع داشتند؟ آیا مارکس ــ همان‌گونه که مسیح به اشبیلیه[16] بازگشت ــ اگر در دوران خفقان استالینی و پس از آن، از خاک سر برمی‌کشید، در اندوهِ از دست رفتن انسان و مسخ او نمی‌گریست؟ هر انسانی خدایش را چون خود می‌آفریند و حقیقت را آن‌گونه می‌بیند که آموخته است. و این البته شاید بهترین پاسخ باشد به آن‌هایی که به جای دیگران می‌اندیشند. ارزش هنر در این است که به جای هیچ‌کس نمی‌اندیشد و هیچ راه‌حلی ارائه

نمی‌دهد. آثار داستایفسکی، تنها به فراهم آوردن و تصویر دو جهان بسنده می‌کنند: جهانی موجود و جهانی ممکن.

در طول تاریخ، ترور شخصیت، رایج‌ترین ترورها بوده است. تروریست‌های نارودنیک دیروزی، مرتجمین و یا نئوفاشیست‌های چپ و راستِ امروزی، اگر کسی را می‌کشتند و می‌کشند، تنها به حذف فیزیکی یکی یا تعدادی از اجزای میکروسکوپیک توفیق می‌یافتند و می‌یابند. این پاسخی جاهلانه و کودکانه بوده و هست به نادیده گرفته‌شدن ــ به مثابه اجزایی میکروسکوپیک ــ در یک نظام ماکروسکوپیک. اما ترور شخصیت نه برای حذف فیزیکی، بلکه برای محو اندیشه و نیز به دلیل قوام نظام تک‌بعدی و حکومت آسان صورت می‌گیرد. در چنین نظامی، پروسهٔ حذف، به صورت امحای شخصیت و سپس حذف فیزیکی رخ می‌نماید. مسیح نیز در چنین نظامی، هرگاه که لازم افتد، ترور می‌شود. ترور شخصیت یک امر تدریجی است، اما ترور فیزیکی یک حرکت قهری و لحظه‌ای به شمار می‌رود. یهود در حفظ نظام اقلیدسی[17] و هَمگرای سطحی خود، مسیح را از اندیشه و آرمان و اخلاق تهی می‌کند و آنگاه او را بر صلیب می‌کشد و «برونو»[18] و «توماس مور»[19] در آتش قهر تفتیش عقاید می‌سوزند و... این همه به نام نظم جهانی صورت می‌گیرد، آن هم به نام انسان و ارزش‌های انسانی. داستایفسکی خواسته و ناخواسته در بخش مفتش بزرگ، به عالی‌ترین شکل این واقعیت دردناک را برمی‌تابد.

هرگاه ترور از طرف نظام ماکروسکوپیک باشد، بر قربانی هیچ اشکی ریخته نمی‌شود، جز از طرف آن‌هایی که در نوبت ایستاده‌اند. اما آنگاه که راسکول نیکوف، پیرزن رباخوار را می‌کشد، از درون ویران می‌شود و از دلهره‌ای عذاب‌دهنده، حتا به مرز حذف فیزیکی خود می‌رسد. اما پیرزن، چون نماد نظام ماکروسکوپیک است، در بهره‌کشی از یک دانشجوی اخراجی تهیدست نیز حتا لحظه‌ای درنگ نکرده، تردیدی به خود راه نمی‌دهد. پیرزن درواقع، مأمور ترور شخصیت راسکول نیکوف است در یک نظام اقلیدسی. او راه را برای مفتش بزرگ هموار می‌کند و این چرخه، در نظامِ اقلیدسیِ ماکروسکوپیک تا آسمان امتداد دارد.

باید گفت: در نظام اقلیدسی ماکروسکوپیک، هر فرد، به نوعی و در حدودی توانایی‌اش، نقش مفتش را ایفا می‌کند و راسکول نیکوف، ایوان کارامازوف، آلیوشا و نیز نیکولای استاوروگین نیز از این قاعده مستثنی نیستند. در چنین نظامی، هر جزء در تلاش برای دیده‌شدن است و حضوری مستبدانه و تحمیلی دارد. اما این به معنای محکومیت فرد نیست. چراکه هرگاه نظام عمومی اجتماعی بر پایهٔ خشونت، استبداد و تحمیل گروهی و فردی (از نظر اقتصادی، فرهنگی و سیاسی و...) استوار باشد، این انگیزه و اخلاق در افراد نیز تعمیم می‌یابد و آن‌ها را تبدیل به قاضی و مجری عدالت ــ آن هم عدالت موردنظر همان فرد ــ می‌کند. در چنین شرایطی، هر فرد ناچار است که از نظر فکری و شخصیتی برای خود حصاری بسازد تا حریم زندگی‌اش مورد تجاوز قرار نگیرد. در چنین شرایطی، هر فرد، آزادی و خوشبختی خود را در اسارت و رنج دیگری می‌بیند و هرکس گرگ دیگری است. عاطفه‌ها رنگ می‌بازند و زندگی و عشق، دروغی است که هرکس به خود و دیگران می‌گوید.

آن‌ها که بر مرگِ سوزانِ برونو هلهله کردند، بسیارشان نه او را می‌شناختند و نه بندگی کلیسا را در نهانِ دل گردن نهاده بودند. آن‌ها که امروز برای این زنده‌باد می‌گویند، فردا در مرده‌باد گفتن برایش تردیدی به خود راه نمی‌دهند. مسخ و بی‌هویتی انسان، از مشخصات بارز نظام تک‌بعدی اقلیدسی است؛ نظامی که در طول تاریخ همواره حاکم بر زندگی و اندیشهٔ انسان بوده است و داستایفسکی در تصویر کودکی هراسان در خیابانی با مردمی بی‌درد، و یا برخورد راسکول نیکوف و آن دختر تنهای بی‌سیرت‌شده و یا مسیح گرفتار در دام مفتش بزرگ، بیانگر همین بیگانگی و تنهایی و غربت انسان است. در نظام تک‌بعدی اقلیدسی، محکوم کسی است که ضعیف است، پس راسکول نیکوف، استاوروگین و ایوان کارامازوف و... می‌کوشند که با وجدانی بیمار و اغراق در موقعیت و توانایی اراده، قدرت یابند و درواقع با حذف صورت مسئله، به حل نهایی آن اقدام کنند. اما آیا این اقدام، خود آغاز فاجعه نیست؟

شاهد ما در این فاجعه، راسکول نیکوف است. او پیرزن رباخوار را محکوم کرده و به قتل می‌رساند و اما حوادث اصلی رمان از همین‌جا آغاز می‌شود. از نظر طرح و اجرا، کار او بی‌نقص بوده است و باید احساس پیروزی داشته باشد که البته چنین نیست و وجدان او مشخصاً بر روی یک مسئله، توقف و تعلیق دارد. ناراحتی و فشار روحی و وجدانی، بیش از آن است که

راسکول نیکوف بتواند از چنگش بگریزد و به پیروزی بیندیشد. پس برای دستیابی به آرامش، بیش از آن است که راسکول نیکوف بتواند از چنگش بگریزد و به پیروزی بیندیشد. پس برای دستیابی به آرامش، خود را به پلیس معرفی می‌کند، تا از طریق آزار و شکنجه‌ای که خواهد دید، وجدان و روح ناآرام خود را تسکین بخشد. او می‌گوید که خواسته است اصلی را نابود کند. و البته این ارادهٔ مبتنی بر انهدام و مرگ، نتیجه‌ای جز تبدیل راسکول نیکوف به یک قاضی و مجری حکم، یعنی یک مفتش، در بر ندارد. او شکست می‌خورد، چراکه یک جزء است و قدرتی ندارد و تنها برای اثبات حضور و موجودیت خود، دست به چنین اقدامی زده است. درحالی که، مفتش بزرگ نه‌تنها پاسخ‌گوی جنایت هولناک خود ــ که از نظر تاریخی کاملاً محکوم نیز هست ــ نیست بلکه محکوم‌کنندگانی نیز به طرفداری از خود دارد. او نمایندهٔ نظام کلی و حاکم است. نظامی که انسان‌های شریف و فرزانه را به نام خدا و مسیح در آتش قهر خود می‌سوزانید و در بخش مفتش بزرگ رمان برادران کارامازوف، مسیح را نیز به‌خاطر اصولی که به نام مسیح وضع و برقرار شده قربانی می‌کند.

داستایفسکی، ایوان کارامازوف را می‌آفریند تا از زبان او بپرسد: پس نظم در کجاست؟ تا زمانی که فردیت انسان نادیده گرفته می‌شود، تا زمانی که منِ انسان، اسیر چنگال موجودی هستم که خود آفریده‌ام و دیگر هیچ کنترلی بر خواست و ارادهٔ او ندارم و به نام او همهٔ اختیارات من سلب شده است، من هیچ نظمی را باور نمی‌کنم و هیچ راه نجاتی را برای انسان فردا و فرداها نمی‌بینم. با چنین وضعی شاید نجات انسان در انهدام او و جهان اوست و بدین‌گونه است که هیچ جنایت و فاجعه‌ای رخ نخواهد داد. داستایفسکی شاید به چنین انهدامی می‌اندیشد.■

پانویس‌ها:

۱ ـ Georg (Georgy) Lukacs (۱۹۷۱ ـ ۱۸۸۵) منتقد ادبی و نظریه‌پرداز بزرگ مجار.

۲ ـ Ivan Karamazov از قهرمانان «برادران کارامازوف».

۳ ـ Alyosha Karamazov از قهرمانان «برادران کارامازوف».

۴ ـ Raskolnikov از قهرمانان «جنایت و مکافات».

۵ ـ Nikolai Stavrogin از قهرمانان رمان «تسخیرشدگان» (جن‌زدگان).

۶ ـ Dostoyevshchina (داستایفسکی حقیر و مفلوک).

۷ ـ Zosima از قهرمانان «برادران کارامازوف».

۸ ـ Paradoxal ـ ناهمگو و سمبلی.

۹ ـ «ویساریون گریگوریه ویچ بلینسکی» Vissarion Grigorievich Belinsky (۱۸۴۸ ـ ۱۸۱۱) از انقلابیون و منتقدین بزرگ ادبیات و هنر روس.

۱۰ ـ «کارل مارکس» Karl Marx (۱۸۸۳ ـ ۱۸۱۸) فیلسوف بنیانگذار فلسفهٔ علمی و عالِم اقتصاد، از مردم آلمان.

۱۱ ـ «ب. کوزنتسوف» B. Kouznetsov عضو «آکادمی علوم» Ussr Academy of Sciences و عضو هیأت تحریریهٔ مجلهٔ مسایل جهان معاصر Problems of the contemporary world از مردم روس و نویسندهٔ کتاب بزرگ «اینشتاین» که فصلی دارد با عنوان «اینشتاین و داستایفسکی».

12 - Microscopic.

13 - Macroscopic.

۱۴ ـ «میخایل باکونین» Mikhail Bakunin (۱۸۷۶ ـ ۱۸۱۴) انقلابی روس در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم و از یاران بلینسکی... و نیز یکی از یاران «پرودون» Prudhon بود. وی معتقد به قیامی همه‌جانبه علیه استبداد تزاری بود و از رهبران آنارشیسم به شمار می‌رفت. «باکونین» در انترناسیونال اول از نظر تئوری و عمل در برابر مارکس و انگلس قرار گرفت و از انترناسیونال اول انشعاب کرد و موجبات شکست آن را فراهم آورد. باکونین از انقلابیون بسیار سرسخت بود.

۱۵ ـ Narodniks جریانی انقلابی بود که در سدهٔ نوزدهم بر علیه حکومت تزار مبارزه می‌کرد و مهم‌ترین و افراطی‌ترین گروه و جریان انقلابی نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم به شمار می‌رفت. نارودنیک‌ها بیشترین نقش سیاسی را برای دهقانان قایل بودند.

۱۶ ـ «اشبیلیه» (سویل) Seville (Sevilla) شهر و بندری در اسپانیا.

۱۷ ـ «اقلیدس» Euclide (؟ ۲۷۰ ـ ۳۳۰ ق م) ریاضی‌دان یونانی که نظریاتش در مورد هندسهٔ مسطحه، بیش از بیست قرن بر اندیشه و جهان‌بینی انسان حکومت می‌کرد (هم‌چون منطق ارسطویی) و هنوز هم در عرصه‌هایی از زندگی، آن‌جا که اندیشه و دیدگاه تک‌بعدی ترویج و تبلیغ می‌شود، پای می‌فشارد (البته این سخن به معنای نفی و انکار ارزش‌های آن به ویژه از نظر تاریخ علم نیست). یکی از مهم‌ترین اشکالات دستگاه هندسی اقلیدسی، تقسیم‌بندی اصول هندسه به دو دستهٔ متمایز به نام اصول موضوعه و اصول متعارفی است. این تقسیم‌بندی اکنون از نظر علمی و عقلی باطل است و اعتباری ندارد. وجود حقایق ثابت و بدیهی که محتاج به اثبات نیستند، درواقع خیالی بیش نیست. جالب این‌جاست کسانی که هرگونه تحول و تکامل بنیادی در طبیعت و جامعه را نفی می‌کنند و نیز خواهان ثبات و نگرش جزمی در جهانند، بر جنبه‌های باطل سیستم و جهان‌بینی اقلیدسی تأکید ورزیده و آن را تأیید می‌کنند. یکی از مهم‌ترین دستاوردهای علمی و عقلی اقلیدس که شاهکاری است، قضیهٔ اقلیدس دربارهٔ نامحدودبودن سلسلهٔ اعداد اول است. مهم‌ترین اثر اقلیدس کتاب «مقدمات اقلیدسی» است که شاید بتوان گفت یکی از پرخواننده‌ترین کتاب‌های جهان طی بیست و سه قرن گذشته می‌باشد.

۱۸ ـ «جوردانو برونو» Giordano Bruno (۱۶۰۰ ـ ۱۵۴۸) راهب مرتد، فیلسوف و دانشمند ایتالیایی که به جرم دانش‌خواهی، حقیقت‌جویی و دفاع از دستگاه نجومی «کوپرنیک» Copernic (۱۵۴۳ ـ ۱۴۷۳) و پشتیبانی از ارضیهٔ تعدد عوالم مسکون، در آتش خشم کلیسای حاکم سوخت. برونو، نتایج نظریهٔ جدید کوپرنیک را (که جهان‌شناسی کهن مورد حمایت کلیسا را نفی می‌کرد) دریافت و اعلام کرد که برخلاف پندار پیشینیان، جهان نه مرزی دارد و نه مرکزی و همه‌چیز نسبی است.

۱۹ ـ «توماس مور» Thomas More، فیلسوف و مصلح اجتماعی انگلیس (قرن شانزدهم) که به‌خاطر طرح سوسیالیسم رویایی‌اش، برخی او را پدر سوسیالیسم می‌دانند. وی با دربار، اشراف و کلیسای انگلیس به مخالفت برخاست و سرانجام نیز از پای درآمد. سوسیالیسم «مور» با آن‌چه که «مارکس» و «انگلس» مطرح می‌کنند متفاوت است.

میلان کوندرا

در جستجوی حال از دست‌رفته

ترجمه‌ی م. کاشیگر

آن‌چه در زیر می‌آید، ترجمه‌ی کامل فصل پنجم جستار عهدهای شکسته‌ی میلان کوندرا، نویسنده‌ی چک‌تبار فرانسوی است. ویژگی‌نماهای کتاب‌شناختی اثر از این قرار است:
Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Gallimard, Paris, 1993, pp. 145-174.

۱

ناف اسپانیا. جایی بین بارسلونا و مادرید. دو نفر در نوشگاه یک ایستگاه کوچک قطار نشسته‌اند: یک مرد امریکایی و یک دختر جوان. از آن‌ها هیچ نمی‌دانیم جز این‌که منتظر قطار مادریدند، جایی که بناست دختر جوان عمل شود. نوع عمل صراحتاً اسم برده نمی‌شود، اما عمل یقیناً سقط جنین است. نمی‌دانیم این دو نفر چه کسانی‌اند، چند سال دارند، آیا اصلا یکدیگر را دوست دارند یا نه. حتا نمی‌دانیم چرا چنین تصمیمی گرفته‌اند. اگرچه گفتگوی‌شان با دقت فوق‌العاده‌یی بازسازی شده است، اما این گفتگو به ما چیزی از انگیزه‌ها و از گذشته‌ی آدم‌ها نمی‌گوید.

دختر دچار تنش است و مرد می‌کوشد او را آرام کند: «جیگ، این عمل خیلی خیلی ساده است. راستش را بخواهی اصلا عمل نیست.» و می‌افزاید: «من هم با تو می‌آیم و تمام مدت را پیشت می‌مانم...» و بعد: «بعدش اوضاع خوب می‌شود. درست مثل اول.»

و تا کم‌ترین کلافگی را در دختر حس می‌کند، می‌گوید: «خب، اگر دلت نمی‌خواهد، نکن. اگر دلت نمی‌خواهد، مجبور نیستی بکنی.» و در پایان، از نو: «تو باید این را بفهمی که اگر تو دلت

نخواهد، من هم دلم نمی‌خواهد تو این کار را بکنی. اگر برایت مهم است، من با کمال میل از خیرش می‌گذرم.»

از پس پاسخ‌های دختر جوان می‌شود حدس زد که اخلاقاً مردد است. چشم‌انداز را تماشا می‌کند و می‌گوید: «می‌شد همه‌ی این چیزها را داشته باشیم. می‌شود همه‌چیز داشته باشیم، اما خودمان هر روز غیرممکن‌ترش می‌کنیم.»

مرد می‌خواهد او را آرام کند: «ما می‌توانیم همه چیز داشته باشیم. [...]»

«نه. آدم چیزی را که از دست داد، برای همیشه از دست داده.»

و وقتی مرد دوباره به او اطمینان می‌دهد که عمل بی‌خطر است، می‌گوید: «می‌شود یک خواهشی ازت بکنم؟»

«من حاضرم هر کاری برایت بکنم.»

«پس ازت خواهش می‌کنم خواهش می‌کنم خواهش می‌کنم خواهش می‌کنم خواهش می‌کنم خواهش می‌کنم دیگر حرفی نزنی.»

و مرد: «ولی من دلم نمی‌خواهد. نشد هم نشد.»

دختر می‌گوید: «جیغ می‌زنم ها.»

در این لحظه است که تنش به اوج می‌رسد. مرد اسباب سفر را به آن سوی ایستگاه قطار می‌برد و برمی‌گردد و می‌گوید: «بهتری؟»

«خوبم. چیزیم نیست. خوبم.» و *Hills Like White Elephants* یعنی تپه‌هایی چون فیل‌های سفید، داستان پرآوازه‌ی ارنست همینگوی است، با این کلمات به پایان می‌رسد.

۲

آن‌چه در این داستان پنج صفحه‌یی شگفت‌انگیز است، سرگذشت‌های بی‌شماری است که می‌توان بر پایه‌ی گفتگوها تصور کرد: مرد متأهل است و برای حفظ زندگی زناشویی خود، معشوقه را وادار به سقط جنین می‌کند؛ مجرد است و چون نمی‌خواهد برای خودش در زندگی مشکل درست کند، خواستار سقط جنین است؛ غرض خاصی ندارد و فقط نگران مسایلی است که با تولد بچه، گریبان‌گیر دختر جوان خواهد شد؛ حتا شاید ــ هر چیز تصورکردنی است ــ شدیداً بیمار است و نگران این‌که دختر را با یک بچه در دنیا تنها بگذارد؛ حتا می‌شود تصور کرد بچه از مرد دیگری است که دختر جوان ترک کرده تا با مرد امریکایی زندگی کند و مرد امریکایی ضمن این‌که سقط جنین را توصیه می‌کند، آماده است تا اگر دختر مخالفت کرد، نقش پدر بچه را برعهده گیرد. و دختر؟ دختر فقط به‌خاطر حرفِ معشوق به سقط جنین رضایت می‌دهد؛ شخصاً این تصمیم را گرفته است، اما حالا که وقت عمل نزدیک می‌شود، ترس برش داشته، حس گناه می‌کند، می‌خواهد برای آخرین بار هم که شده، دست‌کم در حرف، مقاومت کند و مخاطب حرف‌هایش بیش‌تر وجدان خودش است تا مرد. واقعیت آن است که می‌شود در پس این گفتگو، بی‌نهایت حالت برای پیکره {فیگور}ها ابداع کرد.

تصمیم‌گیری در باره‌ی شخصیت آدم‌ها نیز همان‌قدر دشوار است: مرد می‌تواند هم حساس و عاشق و ملایم باشد و هم خودخواه و حیله‌گر و دروغگو؛ دختر جوان نیز می‌تواند هم فوق‌حساس، ظریف و عمیقاً اخلاق‌گرا باشد و هم هوس‌باز و ریاکار و علاقه‌مند به اداهای جنون‌آمیز.

نمی‌دانیم حرف‌ها تند زده‌می‌شود یا با تأنی، با تمسخر توأم است یا با محبت، از سر بی‌حوصلگی جنسی است یا از سر خستگی. همین، انگیزه‌های حقیقی رفتار آدم‌های داستان را پنهان‌تر می‌کند. مرد می‌گوید: «می‌دانی که دوستت دارم»، دختر پاسخ می‌دهد: «می‌دانم». این «می‌دانم» نشانه‌ی چیست؟ اطمینان دختر از عشق مرد؟ نکند دختر آن را با تمسخر می‌گوید؟ اگر چنین است، این تمسخر نشانه‌ی

چیست؟ این‌که دختر دیگر به عشق مرد باور ندارد؟ این‌که عشق مرد دیگر برایش اهمیت ندارد؟

در داستان، به‌جز گفتگو، فقط چند اطلاع مختصر ضروری هست، اطلاعاتی حتا بی‌پیرایه‌تر از اطلاعات صحنه‌ی یک نمایش‌نامه. تنها یک بن‌مایه تابع این غایتِ صرفه‌جویی نیست: بن‌مایه‌ی تپه‌های سفیدی که در افق یله داده‌اند. این بن‌مایه چند بار تکرار می‌شود و با یک تمثیل همراه است، تنها تمثیل داستان. همینگوی به تمثیل‌ها علاقه نداشت. از همین‌رو نیز این تنها تمثیلِ داستان نه از راوی که از دختر جوان است که با تماشای تپه‌ها می‌گوید: «مثل فیل‌هایی سفیدند».

مرد آبجویش را می‌خورد: «من که تا حالا چنین چیزی ندیده‌ام.»

«ازت بر نمی‌آمده.»

مرد می‌گوید: «برمی‌آمده. حرف تو که حجت نمی‌شود.»

از این چهار گفته، تفاوت و حتا تقابل شخصیت‌ها بیرون می‌زند: مرد در برابر ابداع شاعرانه‌ی دختر جبهه می‌گیرد («من که تا حالا چنین چیزی ندیده‌ام») و دختر، انگار بخواهد فقدان حس شاعرانه‌ی مرد را بر او خرده‌گیرد، به او می‌تازد («ازت برنمی‌آمده») و مرد (انگار حرف دختر، نقِ همیشگیِ اوست و به این نق حساسیت داشته باشد) از خودش دفاع می‌کند («برمی‌آمده»).

دیرتر، مرد می‌خواهد دختر جوان را به عشق خود مطمئن کند و دختر می‌گوید: «اگر این کار را بکنم [یعنی بچه را بیندازم]، همه چیز از نو درست می‌شود؟ آن‌وقت، اگر بگویم چیزها مثل فیل‌هایی سفیدند، تو خوشت می‌آید؟»

«خوشم می‌آید. الانش هم خوشم می‌آید، اما نمی‌توانم راجع به‌اش فکر کنم.»

آیا این برخورد دوگانه با یک تمثیل از شخصیت متفاوت دختر و مرد امریکایی خبر می‌دهد و از این می‌گوید که دختر، نکته‌بین و شاعرپیشه است و مرد، زمخت و حسابگر؟

چرا که نه؟ می‌شود دختر را شاعرپیشه‌تر از مرد فرض کرد. اما از کجا که این کشف شاعرانه‌ی دختر فقط گویای اداواطواری بودنِ او، خودنمایی و ریاکاریِ او نباشد؟ از کجا فقط به این دلیل این اداهای حقیر شاعرانه را درنمی‌آورد که دلش می‌خواهد خودش را یک آدم غیرمتعارف با تخیل قوی نشان‌دهد؟ اگر چنین باشد، این حرفش را که دنیا را پس از سقط جنین از دست خواهند داد و اخلاق‌گرایی و غلوِ هیجانش را باید بیش‌تر پای علاقه به خودنماییِ غنایی گذاشت تا پای نومیدیِ اصیل زنی که باید از مادرشدن چشم‌پوشد.

نه، هیچ‌چیز از آن‌چه در پس این گفتگوی ساده و پیش‌پاافتاده نهان است، روشن نیست. هر مردی بود، همان حرف‌های مرد امریکایی را می‌زد و هر زنی بود، همان حرف‌های دختر جوان را. هر مردی بود، چه عاشق و چه نه، چه راست‌گو و چه دروغ‌گو، همین حرف‌ها را می‌زد. چنین است انگار این گفتگو از بدو آفرینش پدید آمده است تا هر زوجی آن را، مستقل از ویژگی‌های روانیِ فردیِ خود، بر زبان آورد.

نمی‌توان درباره‌ی این آدم‌ها به هیچ‌گونه داوری اخلاقی دست زد. آدم‌های داستان نمی‌خواهند چیزی را حل کنند. اینک که در ایستگاه قطارند، تصمیم‌شان قطعی است: پیش از این، همه‌ی حرف‌های‌شان را با هم زده‌اند ــ هزاران بار زده‌اند ــ و هر چه استدلال داشته‌اند برای یکدیگر آورده‌اند. آن‌چه اینک از پس مکالمه بیرون می‌زند، فقط سایه‌ی محوی از مجادله (بحث یا درام) قدیمی است: بحث‌شان سرِ هیچ‌چیز نیست و حرف‌های‌شان همه فقط حرف است و بس.

۳

وضعی که داستان توصیف می‌کند، یک وضع کاملا دیرین‌گونه‌یی {آرکِتیپیک} است. از همین‌رو، داستان به‌غایت انتزاعی است. اما داستان می‌کوشد به سطحِ دیداری و شنیداری یک وضع، به‌ویژه به

سطح دیداری–شنیداریِ گفتگو چنگ‌بیندازد. از این‌رو، داستان به‌غایت مشخص است.

بیایید و سعی کنید یکی از گفتگوهای زندگی‌تان ــ چه کگفتگیی عاشقانه و چه گفتگویی جدل‌آمیز را ــ از نو بسازید. اصلِ گفتگو، آن‌چه در آن از همه چیز عزیزتر است، برای همیشه از میان رفته و آن‌چه مانده، فقط معنای انتزاعیِ حرف‌هاست: من از فلان دیدگاه دفاع می‌کردم، او از بهمان دیدگاه؛ من حمله‌می‌کردم، او دفاع می‌کرد. شاید یکی دو نکته‌ی جزئی هم برجای مانده باشد، اما تشخصِ دیداری–شنیداریِ وضع و تمامیتِ پیوستگی آن برای همیشه ازمیان‌رفته است.

نه تنها ازمیان‌رفته است که حتا ازمیان‌رفتنش شگفت‌انگیز نیز نمی‌نماید. انسان به از دست دادن تشخصِ زمان حال خوکرده است و لحظه‌ی حال را بی‌درنگ به حالتی انتزاعی درمی‌آورد. کافی است ماجرایی را فقط چند ساعت پس از بروز آن تعریف‌کنیم، میان‌بر می‌زنیم و گفتگو را در خلاصه‌یی کوتاه و آرایش صحنه {دکور} را در چند داده‌ی کلی فشرده می‌کنیم. این نکته حتا در باره‌ی خاطره‌های نیرومندی نیز که همانند زخم به ذهن می‌چسبند مصداق دارد: نیروی خاطره چنان خیره‌کننده است که حتا متوجه فقر و دیسه‌وار بودنِ محتوای آن نمی‌شویم.

هر بار به بحث و مطالعه و جداگریِ یک واقعیت می‌پردازیم، آن‌چه جداگری می‌شود، شکل تجلیِ واقعیت در ذهن‌مان است. تنها شناخت‌مان از واقعیت، شناختی ماضی است: واقعیت را در لحظه‌ی حال، در لحظه‌ی بروز، در لحظه‌یی که هست نمی‌شناسیم. و زمانِ حال کجا و خاطره‌ی زمانِ حال کجا؟ خاطره نفیِ فراموشی نیست، خاطره شکلی از فراموشی است.

می‌شود خاطره‌های خود را با پشتکار تمام نوشت، می‌شود حتا همه‌ی رویدادها را یادداشت کرد. اما روزی که یادداشت‌ها را بازبخوانیم، متوجه‌می‌شویم که همه‌ی یادداشت‌های‌مان نمی‌تواند حتا یک تصویر مشخص را تداعی کند. حتا ــ و این خیلی بدتر است ــ متوجه‌می‌شویم که تصور قادر نیست به کمک حافظه بیاید و آن‌چه را فراموش شده است از نو بسازد: حال و تشخصِ آن به‌عنوان پدیداری قابل بررسی، یعنی حال به‌منزله‌ی ساختار برای‌مان سیاره‌یی ناشناخته است: حال را نه بلدیم به حافظه بسپریم و نه حتا با نیروی تصور از نو بسازیم. می‌میریم بی‌آن‌که بدانیم چه زیسته‌ایم.

۴

به تصور من، رمان فقط از لحظه‌ی خاصی از تحول خود متوجه نیازِ مقابله با ازمیان‌رفتنِ واقعیتِ گریزپای حال شد. داستان‌های بوکاچیو نمونه‌ی کاملِ انتزاعی است که حال، به‌محض به روایت درآمدن، به آن بدل می‌شود: این داستان‌ها فقط روایت‌اند، روایتی که بدون کوچک‌ترین صحنه‌ی مشخص، تقریباً حتا بدون هیچ گفتگویی، اصلِ یک رویداد و منطقِ عِلّیِ یک سرگذشت را به‌شکل نوعی خلاصه‌نویسی به اطلاع ما می‌رساند. رمان‌نویسانِ پس از بوکاچیو قصه‌گویانی عالی بودند، اما نمی‌خواستند تشخص زمان حال را فراچنگ خود آورندو اصلا مشکلی به این نام نداشتند: فقط سرگذشتی را تعریف می‌کردند بی‌آن‌که آن را لزوماً در صحنه‌های مشخص تصور کنند.

در آغاز سده‌ی ۱۹، صحنه به عنصر بنیادی ترکیب‌بندی رمان (مکانِ قدرت‌نمایی رمان‌نویس) بدل‌می‌شود. سکات، بالزاک و داستایفسکی رمان را همانند تسلسلی از صحنه‌ها ترکیب‌بندی می‌کنند ــ صحنه‌هایی با توصیفِ دقیقِ آرایش‌صحنه، گفتگو و کنش {آکسیون} ــ و تلقی و احساس‌شان از هرآن‌چه به این تسلسل صحنه‌ها پیوند نمی‌خورد ــ از هرآن‌چه صحنه نیست ــ به‌عنوان فرعیات و حتا زایدات است. رمان به فیلمنامه‌یی بسیار غنی شبیه است.

با بدل‌شدنِ صحنه به عنصر بنیادی رمان، مسئله‌ی واقعیت، آن‌سان که خود را در لحظه‌ی حال نشان می‌دهد، به صورت بالقوه مطرح می‌شود. اگر می‌گوییم «بالقوه» برای این است که در کار بالزاک یا داستایفسکی، الهام‌بخش هنر صحنه بیش‌تر شور دراماتیک است تا شورِ تشخص، بیش‌تر تئاتر است تا

واقعیت: در استتیک جدید و نوپای رمان (استتیکِ نیمه‌وقت دوم تاریخ رمان[1])، ترکیب‌بندی تئاتری است و بر چند محور تمرکز دارد: ا) وجودِ یک انتریگ (برخلاف رویه‌ی ترکیب‌بندیِ «پیکارسک» که تسلسلی از انتریگ‌های متفاوت است)؛ ب) وجودِ همان آدم‌ها (رها کردن آدم‌ها در نیمه‌راه که برای سروانتس امری طبیعی است، اینک عیب تلقی می‌شود)؛ پ) وجودِ یک فضای زمانی تنگ (حتا اگر میان آغاز و پایان رمان زمان طولانی بگذرد، عرصه‌ی بروز کنش فقط در چند روز است، روزهایی برگزیده: اگرچه شیاطین در چندین ماه گسترده است، اما کلِ کنشِ بسیار پیچیده‌ی آن فقط در یک دوروز، یک سه‌روز، یک دوروز دیگر و یک پنج‌روز پخش است).

در ترکیب‌بندی بالزاک‌وار یا داستایفسکی‌وار، صحنه باید همه‌ی پیچیدگی انتریگ، غنای اندیشه (گفتگوهای عظیمی که در آثار داستایفسکی میان اندیشه‌ها درمی‌گیرد) و شناختِ روانیِ آدم‌ها را به‌وضوح بیان‌کند. ازهمین‌رو صحنه به صحنه‌ی نمایش‌نامه شبیه می‌شود: از شدت تمرکز و چگالی (فراوانیِ برخوردها در یک صحنه) مصنوعی می‌نماید و برای نمایشِ واضح درگیری منافع و سوداها، با چنان منطق محکمی گسترش می‌یابد که گسترشش ازشدت استحکام نامحتمل می‌شود و به‌ناچار هرآن‌چه را «غیراصلی»، یعنی پیش‌پاافتاده، معمولی، روزمره، تصادفی یا فقط جوّ است کنار می‌گذارد تا فقط آن چیزی را برتاب‌دهد که اصلی است و به درک کنش و معنای آن کمک می‌کند.

فلوبر (که همینگوی در نامه‌یی به فاکنر از او به‌عنوان «گرامی‌ترین استاد ما» یاد می‌کند) رمان را از تئاترزدگی نجات می‌دهد. در رمانهای فلوبر، محل دیدار آدم‌ها محیط‌های هر روزه‌ی زندگی است. بی‌تفاوتی محیط، محرم‌نبودنِ آن، جوّ و جذبه‌اش (چیزهایی که موجب زیبایی و فراموش‌نشدنی‌بودن یک وضع می‌شود)، هردم در خلوت آدم‌ها دخالت‌می‌کنند. محل دیدار اِما و لِئُون، کلیساست و پیداشدنِ سر و کله‌ی یک راهنما و یاوه‌گویی‌های مطنب او خلوت‌شان را به هم می‌زند. مُوُنتیرلان، در مقدمه‌یی که بر خانم بوواری نوشته است، این دخالت را دخالتِ اسلوب‌مندِ بن‌مایه‌ی متضاد در صحنه می‌داند و مسخره می‌کند. اما ریشخند مونترلان بیجاست: آن‌چه با آن روبروییم نه یک اداطوار هنری {مانیریسم آرْتیستیک} و بل یک کشف است، یک کشفِ وجوّدی {اوُنتوُلوُژیک}: کشفِ ساختارِ لحظه‌ی حال، کشفِ هم‌زیستیِ همیشگیِ پیش‌پاافتاده و دراماتیک. این هم‌زیستی، شالوده‌ی زندگیِ ماست.

یکی از آن گرایش‌های همیشگی و بارز رمانِ پس از فلوبر، فراچنگ‌آوردنِ تشخصِ زمان حال است. با یولیسِ جیمز جویس، این گرایش به اوج خود می‌رسد. درحقیقت، یولیسس که در نزدیک به ۹۰۰ صفحه فقط هجده ساعت زندگی را شرح‌می‌دهد، یادمان این گرایش است: بُلوُم و مَک‌کوُی در خیابان می‌ایستند و فقط در یک ثانیه و در فاصله‌ی یک حرف و جواب آن حرف در لحظه‌ی بعد، بی‌نهایت اتفاق می‌افتد: یک گویی درونیِ بلوم، حرکت‌هایش (دست در جیب، پاکت یک نامه‌ی عاشقانه را لمس‌می‌کند)، همه‌ی آن چیزهایی که می‌بیند (یک زن سوار یک کالسکه می‌شود و پاهایش را نشان می‌دهد و الخ)، همه‌ی آن چیزهایی که می‌شنود، همه‌ی آن چیزهایی که حس‌می‌کند. در کتاب جویس، یک ثانیه از زمانِ حال به یک ابدیتِ کوچک بدل‌می‌شود.

۵

نیروی تجلیِ شور تشخص در هنر حماسی و هنر دراماتیک یک‌سان نیست. گواه این گفته، رابطه‌ی نابرابر هنر حماسی و هنر دراماتیک با نثر است. در سده‌های ۱۶ و ۱۷، هنر دراماتیک نظم را ترک می‌کند و به هنری نو بدل‌می‌شود: رمان. اما گذار هنر دراماتیک از نظم به نثر، دیرتر و کندتر انجام می‌شود. اپرا بازهم دیرتر و در چرخش سده‌ی ۱۹ به ۲۰ از نظم به نثر می‌رسد: با شارْپانْتیه (لویز، ۱۹۰۰)، دِبوسی (پِلیاس و مِلیزاند، ۱۹۰۲، اگرچه نثرش هنوز شاعرانه و بسیار نقش‌پرداخته {سْتیلیزه} است) و یاناچک (ینوفا، ساخت ۱۸۹۶ تا ۱۹۰۲). به اعتقاد من، یاناچک مهم‌ترین استتیک

اپرا را در روزگار هنر نو ابداع کرد. اگر می‌گویم «به اعتقاد من»، برای این است که نمی‌خواهم علاقه‌ی شخصی‌ام را به یاناچک پنهان کنم و نه به این خاطر که در صحت ارزیابی‌ام تردید داشته باشم: یاناچک کاری خیلی عظیم کرد: دنیای جدیدی را برای اپرا کشف کرد: دنیای نثر. نمی‌خواهم بگویم یاناچک تنها کاشف این دنیا بود. کارِ برگ در وُزِتسک (۱۹۲۵) و کارِ پولانک در صدای انسان (۱۹۵۹) کم‌تر از کارِ یاناچک نیست. وانگهی یاناچک شخصاً با شور بسیار از کارِ برگ دفاع کرده است. اما نکته این‌جاست که یاناچک کارش را سی‌سال تمام پیگیرانه دنبال کرد و پنج شاهکار ماندگار آفرید: یِنوفا؛ کاتیا کابانوُوا، ۱۹۲۱؛ ماده‌روباه حیله‌گر، ۱۹۲۴؛ قضیه‌ی ماکروپولوس، ۱۹۲۶؛ از خانه‌ی اموات، ۱۹۲۸.

اگر می‌گویم یاناچک دنیای نثر را کشف کرد برای این است که نثر فقط شکلی از سخن، متفاوت از شکلِ نظم، نیست: نثر یک روی واقعیت است، روی روزمره و مشخص و موقت واقعیت است ـ روی مُقابلِ اسطوره. با نثر، به عمیق‌ترین باور هر رمان‌نویس می‌رسیم. هیچ‌چیز به‌اندازه‌ی نثرِ زندگی نهان نیست. تلاش پیوسته‌ی هر انسانی این است که از زندگی خود اسطوره بسازد، زندگی‌اش را به نظم درآورد و نظم را ـ نظمی شلخته را ـ حجاب زندگی خود کند. اگر رمان هنر است و نه فقط یک «جنس ادبی» {ژانر لیتِرر}، برای این است که رسالتِ وجودیِ رمان، کشف نثر است. هیچ هنر دیگری نمی‌تواند هم‌چون رمان چنین رسالتی را به کمال برساند.

با فلوبر، رمان در راه رسیدن به راز و زیباییِ نثر، گامی بزرگ برمی‌دارد ـ زیباییِ نثر، زیرا رمان هنر است و نثر را به‌منزله‌ی یک زیبایی کشف می‌کند). نیم‌سده بعد، یاناچک انقلابِ فلوبر را در تاریخ اپرا انجام می‌دهد. اما اگر این انقلاب در رمان طبیعی جلوه می‌کند (تا به‌آن‌جا که چنین می‌نماید که صحنه‌ی میان اِما و رُودُولُف در تهزمینه‌ی همایش کشاورزان به‌عنوان شِقی ناگزیر بر زِن ثبت است)، همین انقلاب در اپرا تکان‌دهنده‌تر، متهورانه‌تر و نامنتظره‌تر است: انقلابِ یاناچک، اصل واقعیت‌گریزی و غایتِ نقش‌پرداختگی، یعنی آن‌چیزهایی را نقض می‌کند که از ذات اپرا جدایی‌ناپذیر می‌نمود.

بزرگانِ نوگرایی که به‌سراغ اپرا رفتند، عموماً به نقش‌پرداختگیِ بی بس ریشه‌یی‌تر از نقش‌پرداختگیِ پیشینیان‌شان در سده‌ی ۱۹ روی‌آوردند: هوُنِگر به موضوع‌های افسانه‌یی و برگرفته از عهد عتیق روی‌آورد و به آن‌ها شکلی بینابین اپرا و اوُراتوُریوُ داد؛ موضوعِ تنها اپرای بارتوُک یک افسانه‌ی نمادی است؛ از دو اپرای شوُنبِرگ، یکی استعاره است و دومی وضعی را به صحنه می‌آورد که در غایت جنون‌آمیز می‌نماید. همه‌ی اپراهای سْتْراوینْسکی بر پایه‌ی متن‌هایی منظوم و به‌غایت نقش‌پرداخته است. از همین‌رو، یاناچک نه تنها مسیری برخلاف سنت اپرا که حتا برخلاف سمت‌گیری مسلط بر اپرای نوِ را می‌پیماید.

۶

یک طراحی معروف: مردی کوتاه‌قامت و سبیلو با موهای پرپشت سفید و دفترچه یادداشتی در دست. مرد گردش می‌کند و حرف‌هایی را که می‌شنود به‌شکلِ نُت می‌نویسد. تنهای سودای او به نت‌درآوردنِ کلام زنده است. از او حدود یکصد «طنینِ زبان گفتار» مانده است. هم‌روزگارانِ این مرد، او را به‌دلیل این فعالیت شگرف، در بهترین حالت، یک آدم نامتعارف و در بدترین حالت، ساده‌لوحی می‌دانند که از درک این نکته عاجز است که موسیقی آفرینش است و نه تقلید طبیعیِ زندگی.

اما پرسش این نیست که آیا باید یا نباید از زندگی تقلید کرد. پرسش این است که آیا یک آهنگ‌ساز باید وجود دنیایی صوتی در بیرون از موسیقی را بپذیرد و به مطالعه‌ی آن بپردازد یا نه؟ مطالعه‌ی زبان گفتاری می‌تواند دو جنبه‌ی بنیادی موسیقی یاناچک را روشن کند:

۱) اصالت ملودی‌های او را: در پایان رمانتیسم، چنین می‌نماید که گنجینه‌ی ملودی‌های موسیقی

اروپا رو به پایان است (راستی هم مگر شمارِ دگرسانی {واریاسیون} های هفت تا دوازده نت از لحاظ ریاضی محدود نیست؟) و یاناچک به‌سبب آشنایی با طنین‌هایی که نه از موسیقی و بل از جهان عینی گفته‌هاست و به سبب شناخت این طنین‌ها به سرچشمه‌ی الهام دیگری برای تصور ملودی دست می‌یابد: از همین‌رو ملودی‌های او (و از این نظرگاه چه بسا یاناچک واپسین ملودی‌ساز بزرگ تاریخ موسیقی است) سرشتی ویژه دارند و بی‌درنگ بازشناخته می‌شوند:

ا) ملودی‌های او برخلاف شعار ستراوینسکی (که می‌گفت «در فاصله‌گذاری صرفه‌جو باشید و با فاصله‌ها مثل دلار رفتار کنید») پر از فاصله‌هایی با طول‌های نامعمول است ـ چیزی که پیش از او در یک ملودی «زیبا» تصورناکردنی بود؛

ب) ملودی‌های او بسیار موجز و فشرده و تقریباً غیرقابل گسترش و امتداد و پرداخت با تکنیک‌های شناخته‌شده‌ی آن روزگارند. کاربرد این تکنیک‌ها در موردشان آن‌ها را بی‌درنگ قلابی، مصنوعی و «دروغین» می‌نمایاند: به بیان دیگر، گسترش آن‌ها به شیوه‌ی خاص خودشان است: یا به شکل تکرار (یک تکرار لجوجانه) یا در پرداختی زبان‌گونه مثلا به صورت تشدید تدریجی (همانند کسی که پای می‌فشرد، التماس می‌کند) و الخ.

۲) سمت‌گیری روان‌شناختی او را: آن‌چه در پژوهش‌های یاناچک در باره‌ی زبان برای او جالب است نه ضرباهنگ خاص زبان است (زبان چک) و نه هم‌وندی {پروزودی} آن است (در اپراهای یاناچک حتا یک شعرخوانی {رسیتاتیف} هم نیست) و بل، در درجه‌ی نخست، تأثیر وضع روانی موقتی گوینده‌ی سخن بر طنین‌های گفتاری اوست: یاناچک می‌کوشد معنانشانه {سمانتیک} ملودی‌ها را بفهمد (و از این دیدگاه، در قطب مخالف ستراوینسکی جای می‌گیرد: ستراوینسکی برای موسیقی هیچ توان برتابی قایل نیست حال‌آن‌که یاناچک فقط برای آن نُتی حق حیات قایل است که برتاب است و هیجان) و با موشکافی در رابطه‌ی میان یک طنین و یک هیجان موفق می‌شود، به‌عنوان آهنگ‌ساز، به روشن‌بینی روانی منحصربه‌فردی دست‌یابد. آن‌چه کل آثار یاناچک از آن متأثر است، خشم‌روانی اوست (یادآوری می‌کنم که آدورنو در مورد ستراوینسکی از یک «خشم ضدروانی» سخن می‌گوید). به سبب همین خشم نیز عمدتاً به سراغ اپرا می‌رود زیرا توانِ «تبیینِ موسیقایی هیجان‌ها» بهتر از هر کجای دیگر در اپرا تحقیق و تحقق می‌یابد.

۷

نمی‌دانیم مکالمه در واقعیت و در تشخص زمان حال چیست. تنها چیزی که می‌دانیم این است که مکالمه‌های تئاتر و رمان و حتا رادیو شباهتی به مکالمه‌های واقعی ندارند. یکی از دغدغه‌های هنری همینگوی یقیناً فراچنگ‌آوردنِ ساختار مکالمه‌ی است. ببینیم این ساختار در قیاس با ساختار گفتگوی تئاتری چگونه است:

ا) در تئاتر، سرگذشتِ دراماتیک از رهگذر گفتگو و در بطن گفتگو تحقق می‌یابد. از همین‌رو، گفتگو بر کنش و معنای کنش و محتوای آن متمرکز است. در واقعیت، گفتگو در روزمرگی محاط است: روزمرگی آن را می‌برد و به تأخیر می‌اندازد، بر گسترش آن اثر می‌گذارد و آن را منحرف، نامنظم و نامنطقی می‌کند.

ب) در تئاتر، گفتگو باید مفهوم‌ترین و واضح‌ترین اندیشه‌ی درگیریِ دراماتیک و آدم‌ها را به تماشاگر منتقل کند. در واقعیت، آدم‌هایی که با یکدیگر مکالمه می‌کنند همدیگر را می‌شناسند و از موضوع مکالمه‌شان آگاه‌اند و از همین‌رو مکالمه‌شان هیچ‌وقت نمی‌تواند برای یک شخص ثالث کاملا مفهوم باشد. در واقعیت، گفتگو رمزآمیز و همانند لایه‌ی نازکی از گفته‌هاست برفراز عظمت ناگفته‌ها.

پ) در تئاتر، محدودیت زمانیِ بازنمایی موجب حداکثر صرفه‌جویی در کلمه‌های گفتگو

می‌شود. در واقعیت، آدم‌ها دایم به حرفی که زده‌اند برمی‌گردند، حرف‌شان را تکرار می‌کنند، آن‌چه را گفته‌اند تصحیح می‌کنند و الخ. این تکرارها و خطاها از دغدغه‌های عوض‌نشدنی آدم‌ها خبر می‌دهند و مکالمه را از ملودی ویژه‌یی بهره‌مند می‌سازند.

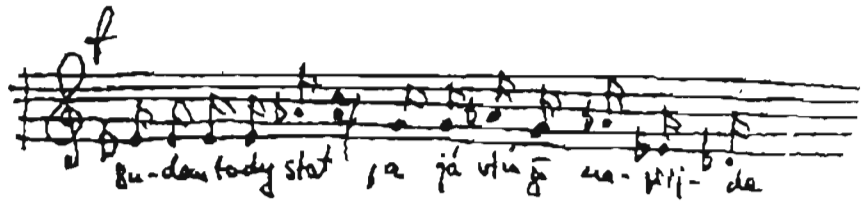
همینگوی نه تنها ساختار گفتگوی واقعی را فراچنگ آورده که حتا توانسته است از این گفتگو یک شکل بیافریند: شکلِ ساده، شفاف، زلال و زیبایی که در تپه‌هایی هم‌چون فیل‌های سفید دیده می‌شود: مکالمه‌ی مرد امریکایی و دختر جوان با حرف‌هایی بی‌ارزش و به صورت پیانو آغاز می‌شود. همان کلمه‌ها و همان جمله‌بندی‌ها در سرتاسر متن تکرار می‌شود و به متن وحدتی ملودیک می‌دهد (آن‌چه در کار همینگوی این‌قدر تکان‌دهنده و مسحورکننده است، همین ملودی‌شدنِ گفتگوست). با مداخله‌ی زنِ میخانه‌چی و آمدن نوشیدنی‌ها، تنش ترمز می‌کند اما با وجود این به‌تدریج بالا می‌رود، در نزدیکی‌های پایان به اوج خود می‌رسد («خواهش می‌کنم، خواهش می‌کنم») و در واپسین کلمه‌ها به‌صورت پیانیسیمو آرام می‌گیرد.

۸

«حدود عصر ۱۵ فوریه. غروب ساعت ۱۸، در نزدیکی ایستگاه راه‌آهن.

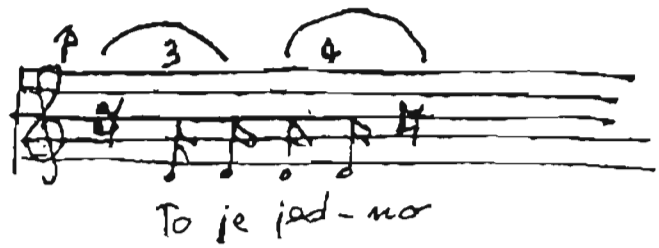
در پیاده‌رو، بلندقدترین زن‌ها که گونه‌هایی سرخ دارد و بالاپوش سرخ زمستانی پوشیده است، می‌لرزد.

تند شروع به حرف‌زدن می‌کند:



'همین‌جا منتظرش می‌مانیم، اما می‌دانم که نمی‌آید.'

پژواک تیره و غم‌زده‌ی روح دوستش که گونه‌هایی رنگ‌پریده دارد و یک دامن فقیرانه پوشیده است، واپسین نت را قطع می‌کند:



'به حالم فرقی نمی‌کند.'

از جای تکان نمی‌خورد، نیمی از وجودش انتظار است و نیمی دیگرش طغیان.»

آن‌چه آمد، آغازِ یکی از آن متن‌هایی است که یاناچک مرتباً، همراه با نت‌نوشت‌های موسیقایی خود، در یک روزنامه‌ی چک منتشر می‌کرد.

فرض کنیم جمله‌ی «همین‌جا منتظرش می‌مانیم، اما می‌دانم که نمی‌آید»، گفته‌یی از یک روایت

باشد و بازیگری آن را با صدای بلند برای جمع بخواند. لحنِ بیان بازیگر احتمالا به جمله طنین قلابی خواهد داد: جمله یا آن‌چنان که در خاطره‌ی بازیگر است ادا می‌شود یا به شکلی که شنونده متأثر شود. اما بیانِ آن در یک وضع واقعی چگونه است؟ حقیقت‌ملودیکِ آن چیست؟ حقیقت ملودیکِ یک لحظه‌ی ازدست‌رفته چیست؟

به اعتقاد من، معنای مطالعه‌های وجودیِ زبان گفتار و چه بسا معنای وجودیِ سرتاسر موسیقی یاناچک، جستجوی زمان حال است، جستجوی حقیقت ملودیک یک لحظه است، هوسِ غافلگیر کردن و فراچنگ‌آوردنِ این حقیقت گریزپاست، هوسِ نفوذ در واقعیتِ بی‌واسطه‌یی است که پیوسته از زندگی‌مان می‌گریزد و زندگی‌مان را به کم‌آشناترین چیز جهان بدل‌می‌کند.

حرکت دوم ینوفا: پس از روزها تب زایمان، ینوفا از بستر برمی‌خیزد و می‌فهمد نوزادش مرده است. واکنش ینوفا نامنتظره است: «پس مرده. پس فرشته شده». و این جمله‌ها را خیلی ملایم می‌خواند، در شگفت‌زدگیِ غریبی، انگار فلج شده باشد، بدون هیچ فریادی، بدون هیچ حرکتی. منحنی ملودی چندباری بالا می‌رود اما هر بار فوری می‌افتد، انگار منحنی نیز فلج شده باشد. منحنی زیباست و هیجان‌برانگیز بی‌آن‌که زیبایی و هیجان‌برانگیزی‌اش حتا یک لحظه از درستی آن کم کند.

نوُواک، بانفوذترین آهنگ‌ساز آن روزگار چک، این صحنه را به ریشخند می‌گیرد: «چنان است انگار ینوفا بر مرگ طوطی‌اش افسوس می‌خورد». همه‌چیز در همین‌جاست، در همین ریشخند ابلهانه. مگر می‌شود زنی را که تازه از مرگ بچه‌اش آگاه شده چنین تصور کرد! اما یک رویداد، آن‌چنان‌که تصور می‌شود، به همین رویداد آن‌چنان‌که هنگام وقوع هست، ربط چندانی ندارد.

نخستین اپراهای یاناچک بر اساس نمایش‌نامه‌های به‌اصطلاح رئالیستی است. همین نیز، در آن روزگار، همه‌ی عرف را به هم می‌ریزد. اما دیری نمی‌گذرد، عطش یاناچک به تشخص سبب می‌شود حتا در شکلِ درام منثور نیز تصنع ببیند و متن گفتارهای متهورانه‌ترین اپراهایش را خودش شخصاً می‌نویسد: دو اپرای ماده‌روباه‌حیله‌گر بر پایه‌ی داستان دنباله‌دار یکی از روزنامه‌ها و یک اپرای دیگر، بر اساس نوشته‌یی از داستایفسکی، اما نه یک رمان (زیرا هیچ چیز هم‌چون طبیعت‌ستیزی و تئاتری‌بودنِ رمان‌های داستایفسکی فریب‌نمی‌دهد) و بل بر پایه‌ی «گزارش» داستایفسکی از اردوگاه‌های سیبری: خاطرات خانه‌ی اموات.

یاناچک نیز همانند فلوبر مجذوبِ هم‌زیستیِ محتواهای هیجانی متفاوت یک صحنه است (با جذبه‌ی «بن‌مایه‌های متضاد» برای فلوبر آشناست). از همین روست اگر ارکستر، در کارهای یاناچک، محتوای هیجانی آواز را اغلب نه تأیید که تکذیب می‌کند. یک صحنه‌ی ماده‌روباه‌حیله‌گر همیشه عمیقاً متأثرم کرده است: در یک مهمانخانه‌ی روستایی، شکاریان و آموزگار دهکده و زنِ مهمانخانه‌چی نشسته‌اند و گپ می‌زنند: از دوستانِ غایب یاد می‌کنند و از مهمانخانه‌چی که در آن روز به شهر رفته است و از کشیش دهکده که اسباب‌کشی کرده و از آن‌جا رفته است و از زنی که آموزگار عاشقش بوده و به‌تازگی ازدواج کرده است. مکالمه‌ها خیلی پیش‌پاافتاده است (تا پیش از یاناچک هرگز وضعی این‌چنین غیردراماتیک و این‌قدر پیش‌پاافتاده در اپرا دیده نشده بود)، اما ارکستر سرشار از غم غربت تحمل‌ناپذیری است که صحنه را به یکی از زیباترین سوگ‌آوا {الژی} های که تاکنون در مورد گریزپایی زمان سروده شده است بدل می‌کند.

۹

چهل سال تمام، مدیر اپرای پراگ، کوُواروُویچ نامی که رهبر ارکستر و آهنگ‌سازی متوسط‌الحال بود، از پذیرش ینوفا سر باز زد و وقتی سرانجام مجبور به تسلیم شد (خودش اولین اجرای ینوفا در پراگ را در ۱۹۱۶ رهبری کرد)، باز از پافشاری بر غیرحرفه‌یی‌بودن یاناچک دست برنداشت و نت‌نوشت

{پارتیسیون} را بسیار تغییر داد، سازبندی را اصلاح کرد و حتا بخش‌های مهمی از اثر را خط زد.

چرا یاناچک طغیان نکرد؟ اتفاقاً طغیان کرد، اما همان‌طور که همه می‌دانند، همه چیز به تناسب نیروها بستگی دارد و دژ این زورآزمایی، یاناچک ضعیف بود: شصت‌ودو سال داشت و شهرت چندانی نداشت. اگر زیادی مخالفت می‌کرد، اولین اجرای اپرایش ده سال دیگر هم عقب می‌افتاد. وانگهی حتا طرفدارانش نیز از موفقیت نامنتظره‌ی استاد خود چنان شادمان شده‌بودند که همه به اتفاق می‌گفتند: کارِ کووارورویچ عالی است! علی‌الخصوص در صحنه‌ی آخر!

صحنه‌ی آخر: پس از بازیابیِ جسد غرق‌شده‌ی فرزند ینوفا و پس از اعتراف زن‌پدر به جنایت و بازداشت او به‌دست پلیس، ینوفا و لاکو تنها می‌مانند. اگرچه ینوفا مردِ دیگری را به لاکو ترجیح داده بود، اما لاکو هم‌چنان عاشق اوست و تصمیم می‌گیرد با ینوفا بماند. تنها چیزی که انتظار زوج را می‌کشد، فقر و بی‌آبرویی و هجران است که جوّی تقلیدناپذیر را پدید می‌آورد: جوّ تسلیم، جوّی غم‌زده و با وجود این، روشن از همدلی‌یی عظیم. هارپ و سازهای زهی. صدای سازها ملایم است و درام عظیم، به‌شکلی نامنتظره، با آوازی ملایم، تأثیرگذار و خلوت‌خواه به پایان می‌رسد.

مگر می‌شود یک اپرا را این‌چنین به پایان رساند؟ کووارورویچ پایان‌بندی را عوض می‌کند و عشق را در تعالیِ راستین خود می‌نشاند. کیست جرئت کند با یک تعالی مخالفت کند؟ وانگهی هیچ‌کاری از بر تعالی نشاند ن آسان‌تر نیست: کافی است چند ساز مسی نیز به صدا درآیند و با تقلید کونترپوئنی ملودی از آن پشتیبانی کنند. شیوه‌یی کارآمد و آزموده که کووارورویچ خوب می‌شناسد چون هرچه نباشد در حرفه‌اش استاد بود.

یاناچک از تحقیر و بزرگ‌زدگی [سنوبیسم]یی که هم‌میهنانش بر او روا می‌دارند، به پشتیبانیِ قاطع و دوستی مخلصانه‌ی ماکس برود پناه می‌برد. اما برود نیز از پایان‌بندی نت‌نوشت ماده‌روباه حیله‌گر خوشش نمی‌آید: واپسین کلمه‌های اپرا، شوخیِ یک قورباغه‌ی کوچک است. قورباغه با لکنت زبان به جنگل‌بان می‌گوید: «آن که که شُ شُ شما می‌بینید، من من نیستم، پ پ پدربزرگم است.» Mit dem Frosch zu schliessen, ist unmöglish. برود نامه‌یی به یاناچک می‌نویسد و اعتراض می‌کند که چرا اپرا را با یک قورباغه تمام کرده است. پیشنهاد برود، اتمام اپرا با آوازِ پرجبروت جنگل‌بان در ستایش از نوزایی طبیعت و نیروی سرمدی جوانی است. یک تعالی دیگر.

این بار، یاناچک گوش نمی‌کند. در بیرون از کشورش مشهور است و دیگر ضعیف نیست. اما در از خانه‌ی اموات از نو ضعیف است چون دیگر نیست و اثر، برای نخستین بار، پس از مرگ او اجرا می‌شود. پایان‌بندیِ اپرا شاهکار است: قهرمان از اردوگاه رها می‌شود. بازداشتیان فریاد می‌کشند: «آزادی! آزادی!» و چون رفتنش را می‌بینند، به‌تلخی می‌گویند: «حتا پشت سرش را هم نگاه نمی‌کند!» و فرمانده بازداشتگاه فریاد می‌کشد: «برگردید سرِ کار، تن لش‌ها!» و اپرا با این کلمه‌ها و ضرباهنگِ خشنِ کار اجباری و نقطه‌گذاریِ صدای هماهنگِ زنجیرها بر این ضرباهنگ به پایان می‌رسد. اما یاناچک مرده است و بخستین اجرای از خانه‌ی اموات

را یکی از شاگردان او رهبری می‌کند (همان شاگردی که متنِ تازه پایان‌یافته‌ی نت‌نوشت را آماده‌ی چاپ کرده است). در اجرای او، صفحه‌های آخر کمی جابجا شده‌اند و فریاد «آزادی! آزادی!» درست در آخر می‌آید و با یک کودای طولانی که بر متن افزوده شده است، کودایی شاد، تعالی می‌یابد (یک تعالیِ دیگر). چنین افزوده‌یی در خدمتِ قصد مصنف نیست و بل نفیِ قصد اوست، دروغی نهایی است که حقیقت اپرا را خنثی می‌کند.

۱۰

زندگی‌نامه‌ی چاپ ۱۹۸۵ همینگوی به‌قلم جفری مایر، استاد ادبیات در یکی از دانشگاه‌های امریکا را

باز می‌کنم و بخش مربوط به تپه‌هایی هم‌چون فیل‌های سفید را می‌خوانم. نخستین چیزی که یاد می‌گیرم این است که داستان «چه‌بسا واکنش همینگوی در برابر بارداری مجدد هَدلی باشد» (هدلی نام زنِ اول همینگوی است). سپس تفسیر زیر می‌آید (آن‌چه در داخل ( ) آمده، ملاحظه‌های من بر این تفسیر است):

«قیاس تپه‌ها با فیل‌های سفید برای فهم معنای قصه ضروری است: فیل سفید وجود ندارد و از این رو نمایشگر عنصرهای بیهوده مانند بچه‌ی ناخواسته است (قیاس فیل با بچه‌ی ناخواسته کمی زورکی و گذشته از این قیاسی است که جناب استاد می‌کند و نه همینگوی. هدف از چنین قیاسی نیز تدارک تفسیر احساسی داستان است). این قیاس به موضوعی برای بحث بدل می‌شود و تقابل میان زنِ خیال‌پرداز و متأثر از چشم‌انداز و مرد را که خیلی حسابگر است و حاضر به قبول دیدگاه زن نیست موجب می‌شود [...] مضمونِ داستان بر اساس یک سلسله قطب‌بندی گسترش می‌یابد: طبیعت در مقابل صنع، غریزه در مقابل خرد، تأمل در مقابل وراجی، زندگی در مقابل مرگ (منظور جناب استاد معلوم می‌شود: می خواهد از زن، قطب مثبت اخلاق و از مرد، قطب منفی آن را بسازد). مرد که خودمحور است (هیچ دلیلی برای خودمحوری مرد در داستان نیست) و به احساسات زن کم‌ترین توجهی ندارد (این ادعا نیز بر هیچ دلیلی مستند نیست) می‌خواهد زن را ناچار به سقط جنین کند تا دوباره به وضعی برگردند که قبلا با هم داشته‌اند. [...] زن که سقط جنین را عملی کاملا غیرطبیعی می‌داند از کشتن بچه (زن چطور می تواند بچه‌یی را بکشد که هنوز به دنیا نیامده است؟) و از این که رنج بکشد خیلی می‌ترسد. همه‌ی حرف‌های مرد دروغ است (به هیچ وجه: همه‌ی حرف‌های مرد به‌جز حرف‌های معمول تسلا نیست، یعنی تنها حرف‌هایی که ممکن است در چنین وضعی زده شود) و همه‌ی حرف‌های زن هزل‌آمیز است (می‌شود برای توضیح حرف‌های دختر جوان خیلی چیزهای دیگر را هم در نظر گرفت). مرد او را ناچار می‌کند تن به عمل دهد (مرد دو بار می گوید: 'اگر دلت نمی خواهد، نکن' و هیچ دلیلی در دست نیست که این حرفش دروغ باشد) تا عشقش به او برگردد (هیچ دلیلی نه در اثبات این که مرد اصلا عاشق دختر بوده در دست است و نه در اثبات این که مرد دیگر عاشق او نیست). اما این که مرد به خودش جرئت می‌دهد چنین چیزی را از زن بخواهد، موجب می‌شود که زن دیگر هرگز نتواند او را دوست داشته باشد (هیچ چیز به ما اجازه نمی دهد بگوییم بعد از صحنه‌ی ایستگاه چه اتفاقی خواهد افتاد). زن همانند مردِ آن زیرزمینی که داستایفسکی توصیف کرده یا مانند یوزف کای کافکا به نقطه‌ی تجزی شخصیت می‌رسد و با گفتن این که 'حالا که این‌طور شد، می‌کنم چون راستش برای من علی‌السویه است'، خواست شوهرش را می‌پذیرد (پذیرش خواست دیگری به معنای تجزی شخصیت نیست. اگر این‌طور باشد، باید همه‌ی بچه‌هایی که به حرف پدر و مادرشان گوش می دهند به تجزی شخصیت دچار شوند و به یوزف کا شبیه باشند. وانگهی در هیچ کجای داستان از مرد به‌عنوان شوهر یاد نشده است خاصه آن که همینگوی در همه‌جای داستان از آدم مؤنث به‌عنوان girl یاد می کند. اگر استاد امریکایی او را با جد woman می نامد از قصد است تا چنین القا کند که دو آدم داستان به‌جز همینگوی و زنش نیستند) و این شکل از نابودیِ خودش را می‌پذیرد (نابودی جنین و نابودی زن یک چیز نیست). بعد زن از مرد دور می‌شود و [...] در طبیعت و در گندم‌زارها و درختها و رودخانه و تپه‌های دوردست تسلا می‌یابد. این تماشای آرام‌بخش (داستان به ما از احساسی که تماشای طبیعت در دختر برمی‌انگیزد هیچ نمی گوید. اما آن‌چه مسلم است این که این احساس به هیچ وجه آرام‌بخش نیست چون بی درنگ کلمه‌های تلخی بر زبان دختر می‌آید)، در آن هنگام که زن به‌جستجوی کمک، چشم‌ها را به سوی تپه‌ها بلند می‌کند، مزمور ۱۲۱ {از مزامیر داوود} تداعی می‌شود (هرچه سبک همینگوی بی‌پیرایه است، سبک مفسر او معلق است). اما مرد نمی‌گذارد این آرامش حفظ شود و لجوجانه به بحث ادامه می‌دهد (داستان را به‌دقت بخوانیم: این مرد امریکایی نیست و بل دختر است که برمی گردد و اول به حرف در می‌آید و بحث را دنبال می کند. مرد نمی خواهد بحث کند و فقط می‌کوشد دختر جوان را آرام کند) و زن را به آستانه‌ی بحران عصبی می‌رساند. در این هنگام، زن هذیان‌زده به او می‌گوید: 'می‌شود یک خواهشی ازت بکنم؟ [...] پس ازت

خواهش می‌کنم دیگر حرفی نزنی.' که یادآور 'هرگز، هرگز، هرگز، هرگز' شاه لیر است (استناد به شکسپیر همان‌قدر بی‌معناست که استنادهای قبلی به داستایفسکی و کافکا).

بیاییم و این خلاصه را خلاصه کنیم:

۱) در تفسیر استاد آمریکایی، داستان به یک درس اخلاق بدل می‌شود: آدم‌ها بر پایه‌ی رابطه‌شان با سقط جنین که پیشاپیش شرّ تلقی شده است، ارزیابی می‌شوند و بدین‌سان، زن («خیال‌پرداز» و «متأثر از چشم‌انداز») نماینده‌ی طبیعت و زندگی و غریزه و تأمل است و مرد («حسابگر» و «خودمحور») نماینده‌ی صنع و خرد و وراجی و مرگ است (شایان توجه این‌که در سخن اخلاقی نو، خرد نمایشگر شرّ و غریزه نمایشگر خیر است).

۲) از انتساب داستان به زندگی نویسنده‌ی داستان (و تبدیل القاگرانه‌ی girl به woman) چنین برداشت می‌شود که قهرمان منفی و رذل، شخص همینگوی است و داستان، در حقیقت، نوعی اقرارنامه است. در این صورت، گفتگو همه‌ی سرشت معمایی خود را از دست می‌دهد، آدم‌ها هیچ رازی ندارند و برای آن کسانی که زندگی‌نامه‌ی همینگوی را خوانده‌اند معین و مشخص‌اند.

۳) سرشت استتیک اصیل داستان (یعنی جنبه‌ی روان‌نزدگی آن، نهفتگی عمدی گذشته‌ی آدم‌ها، سرشت غیرنمایشی و الخ) نه تنها نادیده گرفته شده است که حتا ابطال شده است.

۴) جناب استاد با حرکت از داده‌های اولیه‌ی داستان (سفر یک مرد و یک زن برای سقط جنین) داستان خودش را می‌سازد: یک مرد خودمحور می‌خواهد همسرش را مجبور به سقط جنین کند و از چشم زنش می‌افتد چون زن دیگر هرگز قادر به دوست داشتنش نخواهد بود.

۵) داستان دیگر، داستانی بسیار سطحی و کلیشه‌وار است. اما با داستایفسکی، کافکا، عهد عتیق و شکسپیر قابل قیاس است (جناب استاد توانسته فقط در یک بند از نوشته‌اش عالی‌ترین مقام‌های همه‌ی اعصار را جمع کند)، اثری بزرگ است و از همین‌رو درخور ارزشی است که جناب استاد، به‌رغم فقر اخلاقی نویسنده‌اش، برای آن قایل است.

۱۱

بدین‌سان است که تفسیر کیچ‌وار [کج‌سلیقه]ی یک اثر هنری آن را به مرگ محکوم می‌کند. چهل سال پیش از آن‌که آن استاد امریکایی این معنای اخلاقی را به تپه‌هایی هم‌چون‌فیل‌های‌سفید تحمیل کند، داستان همینگوی به نام بهشت گم‌شده به زبان فرانسوی ترجمه شد. این عنوان که از همینگوی نیست (و در هیچ زبان دیگری در جهان به این داستان داده نشده است) همان معنای مورد اشاره‌ی استاد امریکایی را القا می‌کند (بهشت گم‌شده: معصومیت پیش از سقط جنین، سعادت موعود مادری و الخ).

اما کیچیسم در تفسیر فقط خاص یک استاد امریکایی یا یک رهبر ارکستر اهل پراگ در آغاز سده‌ی کنونی نیست (پس از او نیز فراوان بوده‌اند رهبران ارکستر که بر دست‌برده‌های بانوفا صحه گذاشته‌اند). کیچیسم جذاب است و جذبه‌اش در ناخودآگاه جمعی ریشه دارد. کیچیسم، فرمان سوفلورِ ماوراءطبیعی است، خواست دایمی اجتماع است، نیروست، نیرویی است که فقط هنر را نشانه نرفته است و نخستین هدفش تمامی واقعیت است، نیرویی است که برخلاف فلوبر، یاناچک، جویس، همینگوی عمل می‌کند تا حجاب مکان‌های مشترک را بر لحظه‌ی حال بیندازد و چهره‌ی واقعیت را محو کند.

تا تو هیچگاه نفهمی چه زیسته‌ای.

۱) در این باره، ← م. کوندرا، بدیهه‌سازی در بزرگداشت ستراوینسکی، ترجمه‌ی م. کاشیگر، مجله‌ی تکاپو، شماره‌های ۱۳ و ۱۴.

فرهاد ابدالی

برابری‌های شعر نیما و فردوسی

نیما خانه‌ای دارد به نام خانهٔ ابری که خیلی‌ها می‌توانند به میهمانی این خانه بیایند ولی هرکسی با ره‌آورد خاص خودش می‌آید. ما هم به میهمانی این خانه آمده‌ایم. ره‌آورد ما امضایی است که پای یکی از شعرهای نیما به نام «داستانی نه تازه» می‌گذاریم، ولی از آن‌جا که امضای ما رابطهٔ مستقیم با سه شاعر دیگر دارد خودبه‌خود امضای ما پای سه شاعر دیگر را نیز به خانهٔ نیما می‌کشاند. این شاعران، فردوسی، اخوان و براهنی هستند و هرکدام با شعری آمده‌اند. فردوسی مقدمهٔ داستان «بیژن و منیژه» را آورده است. اخوان با «میراث» آمده و براهنی نیز «نگاه چرخان»ش را آورده است. از نظر فرم، مقدمهٔ «بیژن و منیژه» یک جور «مثنوی» است. «داستانی نه تازه» یک «مربع ترکیب» است. «میراث» اخوان در فرم نیمایی است و «نگاه چرخان» براهنی شعری است با فرم پولی‌فونیک (چندصدایی). امضای ما بر شعر نیما حول محور دیالوگ آن با شعر این سه شاعر است. نیما به عنوان یک میزبان خوب از هر میهمانی پذیرایی خاصی می‌کند که درخور او باشد. چراکه فردوسی با یک فاصلهٔ هزارساله آمده و دو شاعر دیگر از معاصران نیما هستند. ما به ترتیب دیالوگ نیما با فردوسی سپس با اخوان و آخرالامر با براهنی را بیان می‌کنیم. و اما امضای ما.

۱ ـ وقتی فردوسی در خانهٔ ابری نیما «درنگ» می‌کند دلتنگی شبانه‌اش را بهانه‌ای می‌کند تا مقدمهٔ داستان «بیژن و منیژه» را بنویسد. بهانه از آن‌جا شروع می‌شود که «شب» این مقدمه، شبی دیرپاست. نه شبی چون شب‌های جنگ «هماون». و نه شبی است که با مغازلهٔ عاشق و معشوق‌های شهرّ آشوب شاهنامه کم‌رنگ شود. شبی است از شب‌های نیمایی، فرصتی برای دل‌مشغولی شبانه. شاعر عادت نکرده است در این خانهٔ ابری بنشیند، او بیشتر دم‌خور پهلوان و خورشید و شمشیر است. از این‌ها خبری نیست. شب است و آن هم شبی که «نه بهرام پیدا، نه کیوان، نه تیر.»

شده تیره اندر سرای درنگ
میان کرده باریک و دل کرده تنگ

شب در «سرای درنگ» جا خوش کرده و همین با روح استاد طوس نمی‌خواند.

فرومانده گردون گردان به جای
شده سست خورشید را دست و پای

وقتی چرخ گردون از حرکت باز ایستاده منطقی است که جهان برای شاعر حماسه‌سرا بسیار تنگ شود و طاقتش سرآید.

جهان را دل از خویشتن پر هراس
جرس برکشیده نگهبان پاس
نه آوای مرغ و نه هرای دد
زمانه زبان بسته از نیک و بد
نبد هیچ پیدا نشیب از فراز
دلم تنگ شد زان درنگ دراز

«سرای درنگ» و «درنگ دراز» خانهٔ ابری نیماست. پس شاعر با این «سرا» چه کند و قبایش را در کجای این شب تیره بیاویزد. تنها راه منطقی رهایی از این بن‌بست است.

بدان تنگی اندر بجستم ز جای
یکی مهربان بودم اندر سرای
خروشیدم و خواستم زو چراغ
بیامد بت مهربانم به باغ

«چراغ» به جای «خورشید». این ابزاری است که با آن به جنگ سیاهی می‌رود چون کسی او را به آفتاب معرفی نمی‌کند. ولی قضیه به این‌جا ختم نمی‌شود.

مرا گفت شمعت چه باید همی
شب تیره خوابت نیاید همی
بدو گفتم ای بت نیم مرد خواب
بیاور یکی شمع چون آفتاب
بنه پیشم و بزم را ساز کن
به چنگ آر چنگ و می آغاز کن

و این دقیقاً نقطه‌ای است که در «خانهٔ ابری» نشستن شاعر ثمر می‌دهد و فردوسی با «چراغ» و «شمع» و «بت» و «چنگ» در شعر «داستانی نه تازه» بار دیگر با نگاه نیما ظهور می‌کند.

هم‌چنین در گشاد و شمع افروخت
آن نگارین چربدست استاد
گوشمالی به چنگ داد و نشست
پس چراغی نهاد بردم باد
هرچه از ما به یک عتاب ببرد

«بت» فردوسی «نگارین چربدست استاد» نیماست و دو شاعر درد مشترکی دارند و جالب این‌جاست که هر دو «چنگی» شوریده برای دو شاعری که هزارسال با هم فاصله دارند باید داستان بگویند.

هارولد بلوم می‌گوید: «در هر شاعری می‌توان و باید شاعری دیگر یافت.»[1] و باز هم می‌گوید «معنای شعر تنها می‌تواند شعری دیگر باشد.»[2] با این تعبیر ما در شعر «داستانی نه تازه» فردوسی را می‌بینیم و در مقدمهٔ داستان «بیژن و منیژه» نیما را. درنتیجه «هر شعر یک «بینا شعر» است و هرگونه خواندن یک بینا خواندن.»[3]

ضمیر «ما» در «داستانی نه تازه» مهمانی فردوسی را در خانهٔ ابری نیما نشان می‌دهد. دکتر براهنی می‌نویسد: «واژگان شعر را به دو صورت مطالعه می‌کنیم. محتوای ایستایی، معنای آن‌ها را به طرف واقعیت می‌کشاند و محتوای پویایی، معنای آن‌ها را به طرف بافت ارجاعی و یا درون ارجاعی واژه‌ها می‌کشاند. به این دلیل دومی دینامیک خوانده می‌شود که معنا و صورت کلمه در ارتباط با کلمات دیگر، در ارتباط با ترکیب با کلمات دیگر سنجیده می‌شود نه جدا از آن‌ها و در ارتباط با کل واژگان ایستا و برون شعری زبان.»[4]

به این ترتیب دینامیسم موجود در واژهٔ «ما» معنای آن را به طرف بافت ارجاعی و یا درون‌ارجاعی واژه می‌کشاند. نیما به یاری این واژه از طرفی با دنیای قبل از سرودن آن و از جمله با فردوسی و از طرفی با دنیای بعد از سرودن آن رابطه برقرار می‌کند.

می‌دانیم که داستان «بیژن و منیژه» داستانی نه تازه است.

مرا گفت آن ماه خورشید چهر
که از جان تو شاد بادا سپهر
بپیمای می تا یکی داستان
نرو خوانم از دفتر باستان

اگر این داستان «داستانی نه تازه» است، نگارین نیما نیز بر آن تأکید می‌کند.

داستانی نه تازه کرد، آری
آن ز یغمای ما به ره شادان

داستان «بیژن و منیژه» تنها داستانی است در شاهنامه که راوی آن یک «بت» است و این «بت» اولین و آخرین ظهور خود را در این مقدمه نشان می‌دهد و زیبا این‌که «نگارین» نیما نیز وقتی «ما» را در شعر «داستانی نه تازه» ترک می‌کند دیگر پشت سرش را هم نگاه نمی‌کند.

داستانی نه تازه کرد، آری
آن ز یغمای ما به ره شادان
رفت و دیگر نه بر قفاش نگاه
از خرابی ماش آبادان
دلی از ما ولی خراب ببرد!

نیما در شعر «داستانی نه تازه» با صور نوعی کلمات سروکار دارد و شعر مرکزی است که از درون آن با نوع بشر دیالوگ می‌کند. یونگ درخصوص رابطهٔ شاعر و روان‌شناسی فرمی پس از تشریح «صورت نوعی» نتیجه می‌گیرد: «این چنین، حاجات روانی فرمی در اثر شاعر بیان می‌شود و بدین جهت اثر شاعر برای وی چیزی بیش از سرگذشت و سرنوشتی منحصراً شخصی است. خواه وی بدان هشیار باشد و خواه نه.»[5]

۲ ـ حرف یونگ در مورد دیالوگ نیما و اخوان به‌گونه‌ای دیگر عمل می‌کند. نکتهٔ مرکزی در این دیالوگ این است که «داستانی نه تازه» در فرم «مربع ترکیب» است و همین مسئله پای اخوان را به خانهٔ ابری نیما می‌کشاند، هرچند «میراث» در فرم نیمایی است. با شعر «میراث»، اخوان «پوستین کهنه»ای به خانهٔ نیما آورده است که برازندهٔ این شعر نیماست و اگر شعر نیما یک «بیناشعر» است می‌تواند با اخوان این رابطه را ایجاد کند. اگر دل‌مشغولی نیما «داستانی نه تازه» است که یکی از منزلگاه‌هایش مقدمهٔ «بیژن و منیژه» است، «پوستین کهنهٔ» اخوان هم سر در روزگاران غبارآلود دارد:

پوستینی کهنه دارم من
یادگاری ژنده پیر از روزگارانی غبارآلود
سالخوردی جاودان مانند
مانده میراث از نیاکانم مرا این روزگار آلود

نیما می‌گوید «نه تازه» و اخوان می‌گوید «کهنه». نیما می‌گوید «نه تازه» زیرا قالب شعری او در این شعر «نه تازه» است و اخوان می‌گوید «کهنه» زیرا به سوی کهنگی حرکت می‌کند.

جِبرش اندر محبر پر لیقه چون سنگ سیه می‌بست.

ادبیت نشانه‌شناختی واژگان «جِبر» «مِحبَر» و «لیقه» ریشه‌های عمیق گرایش به آرکائیسم را نشان می‌دهد. این آرکائیسم در واژگان همتای هستی‌شناختی بازگشت اخوان به فرم‌های قبل از نیما است. از این نظر شعر «میراث» دارای ساختار متناقض فرم و محتواست. فرم آن نیمایی است ولی محتوای آن در درگیری مدام با فرم، آن را به سوی گذشته می‌راند و گرچه نمی‌تواند عروض نیمایی را از شعر «میراث» اخراج کند ولی تدارک این اخراج را می‌بیند. تدارکی که بعد از سه مجموعه «زمستان» «آخر شاهنامه» و «از این اوستا» به ثمر می‌رسد و اخوان کاملاً به قالب‌های کهن برمی‌گردد. اگر تعبیر یونگ را قبول داشته باشیم، فرم «داستانی نه تازه» یکی از منزلگاه‌های این بازگشت اخوان است. این فرم، «صورت نوعی» متناسب با محتوای شعر «میراث» است. و اما چگونه:

ژاک دریدا اعتقاد دارد که در هر نوع ادبیاتی یک جور قصویت هست،[6] این حرف در مورد ساختار روایی شعر «میراث» صادق است و

ما می‌توانیم برخوردی قصه‌گونه با آن داشته باشیم چراکه در آن «قصویّت» بر «شعریت» می‌چربد. در مقدمهٔ «بیژن و منیژه» راوی ما یک «بت» است که اگر روایتی هم می‌کند نه در مقدمه بلکه در خود داستان است. در شعر نیما هم ما فقط می‌دانیم داستانی نه تازه گفته می‌شود ولی در شعر اخوان، راوی حضوری جدی دارد و مرتب روایت می‌کند. خلاصهٔ قصه این است که پوستینی کهنه از پیشینیان برای راوی باقی می‌ماند که سر در روزگاران غبارآلود دارد و مستقل از تاریخ داستان تاریخ را نقل می‌کند. در طول این تاریخ طولانی چندبار سعی می‌شود که این پوستین کهنه نو شود ولی میسر نمی‌شود و در آخر شعر، راوی پوستین را که دیگر پوستین مرقّعی است به دخترش می‌سپارد و از او می‌خواهد که آن را نگهداری کند و نگذارد که توسط آلودگان دست‌کاری شود. درواقع کاراکتر واقعی شعر همین «پوستین کهنه» است که «من» راوی هم از زبان او و هم از زبان خود روایت می‌کند. البته هرجا «پوستین کهنه» می‌خواهد مستقلاً چیزی روایت کند «من» راوی عنان سخن را از او می‌گیرد و خودش روایت می‌کند. ولی «پوستین کهنه» دو کاراکتر دارد یکی همان کاراکتری است که مورد نظر راوی است و دیگری کاراکتری است که نقش واقعی روایت دارد و در حقیقت راوی عمیق شعر است. «راوی عمیق موجودی است که بی‌آن‌که خود بداند و بفهمد، عمق خود را در رسوایی تمام به بیرون پرتاب می‌کند.»[7] ولی جالب این‌جاست که این راوی نه عمق رسوایی خود بلکه عمق رسوایی نظرات «من» راوی را به بیرون پرتاب می‌کند. «من» راوی و راوی عمیق دو جور برخورد با تاریخ دارند. ما برخورد هرکدام را جداگانه بررسی می‌کنیم. «من» راوی می‌گوید:

این دبیر گیج و گول و کوردل، تاریخ
تا مذهب دفترش را گاهگه
می‌خواست
با پریشان سرگذشتی از نیاکانم
بیالاید
رعشه می‌افتادش اندر دست
در بنان دُرفشانش کلک شیرین
سلک می‌لرزید
حبرش اندر محبر پر لیقه چون
سنگ سیه می‌بست.

تاریخ از این دید به صفات «گیج» «گول» و «کوردل» مزین است. «دبیر»ی که در دفتر «مذهب» او جایی برای بیان سرگذشت پریشان نیاکان راوی و بالطبع خود او نیست و مهربانی این عمو فقط شامل حال عده‌ای خاص است:

من یقین دارم که در رگ‌های من
خون رسولی یا امامی نیست
نیز خون هیچ خان و پادشاهی
نیست
وین ندیم ژنده پیرم دوش با من
گفت
کاندرین بی فخر بودن‌ها گناهی
نیست.

«تاریخ» مورد نظر راوی، تاریخ درحال صیرورت و پویایی نیست که مدام درحال نوشدن است بلکه از نظر واژگانی محتوای ایستایی دارد و درواقع نوعی تاریخ‌نویسی است که تا قرون اخیر متداول بود و مخصوص نخبگان اجتماعی بود. «من» راوی این تاریخ را با «تاریخ» فلسفی اشتباه می‌گیرد. وقتی از مقوله‌ای شناخت درست نداشته باشیم موضع‌گیری درستی هم نسبت به آن نخواهیم داشت. حال ببینیم در رهایی از این بن‌بست راوی چه تدبیری می‌اندیشد:

سال‌ها زین پیشتر در ساحل پر
حاصل جیحون
بس پدرم از جان و دل کوشید
تا مگر کاین پوستین را نو کند بنیاد
او چنین می‌گفت و بودش یاد:
داشت کم‌کم شبکلاه و جبه من
نوترک می‌شد
کشتگاهم برگ و بر می‌داد
ناگهان توفان خشمی باشکوه و
سرخ‌گون برخاست
من سپردم زورق خود را به آن توفان
و گفتم هرچه باداباد
تا گشودم چشم دیدم تشنه‌لب بر
ساحل خشک کشفرودم

پدر راوی درحالی که کشتگاهش دارد بار و بر می‌دهد و در «ساحل پر حاصل جیحون» زندگی می‌کند «هرچه باداباد» می‌گوید و تن به توفانی می‌سپارد که او را به «ساحل خشک کشفرود» می‌اندازد. «هرچه باداباد» همزاد هستی‌شناختی این بینش اخوان است که:

نادری پیدا نخواهد شد امید!
کاشکی اسکندری پیدا شود.[8]

خود راوی نیز حال و روز خوش‌تری ندارد. بعد از پدرش نوبت عصیان اوست:

سال‌ها زین پیشتر من نیز
خواستم کاین پوستین را نو کنم
بنیاد
با هزاران آستین چرکین دیگر
برکشیدم از جگر فریاد
این مباد، آن باد
ناگهان توفان بی‌رحمی سیه
برخاست.

ولی نتیجهٔ کار همان است و پوستین کهنه هم‌چنان رو به کهنگی پیش می‌رود. وقتی راوی می‌گوید «این مباد، آن باد» در حقیقت چون پدرش «هرچه باداباد» می‌گوید زیرا:

جز پدرم، آری
من نیای دیگری نشناختم هرگز
نیز او چون من سخن می‌گفت
هم‌چنین دنبال کن تا آن پدر جدم
کاندراخم جنگلی، خمیازهٔ کوهی
روز و شب می‌گشت یا می‌خفت

وقتی راوی می‌گوید «نیز او چون من سخن می‌گفت.» و «او» را یعنی پدرش یا خودش و درواقع «خود» جهان سومی‌اش را به «اخم جنگل» و «خمیازهٔ کوه» می‌برد ما با ضمیر ناخودآگاه جمعی و «صورت نوعی» سروکار داریم. «هرچه باداباد» صورت نوعی تفکر این تبار است. پس این‌که «راوی» می‌گوید «این مباد، آن باد» یا درواقع می‌گوید «هرچه باداباد» «داستانی نه تازه» است. این، حکایت قومی است که

تاریخ را نمی‌شناسد و تن به توفان تاریخ می‌سپارد. حال این توفان «باشکوه و سرخ‌گون» باشد یا «بی‌رحم و سیاه» فرقی نمی‌کند. پدر راوی وقتی از توفان «باشکوه و سرخ‌گون» طرفی نمی‌بندد آن را به راوی می‌بخشد:

بعد مرگش پوستینش را به ما بخشید

ما پس از او پنج تن بودیم
من به‌سان کاروان‌سالارشان بودم
کاروان‌سالار ره نشناس

در این بند شعر «ما» و «من» یکی هستند زیرا «نیز او چون من سخن می‌گفت.» پس من و تو و او و ما و شما و ایشان همه یک سخن داریم «هرچه باداباد» و بالطبع کاروان‌سالارمان نیز «ره نشناس» است و درنتیجه:

بیا ره توشه برداریم
کجا! هرجا که پیش آید.[9]

در شعر «زمستان» نیز اخوان می‌گوید:

حریفا، رو چراغ باده را بفروز
شب با روز یکسان است.

می‌توانیم بگوییم «صورت نوعی» تفکر «هرچه باداباد» درونی شعر اخوان شده است و «پوستین کهنهٔ» شعر «میراث» در نوک حمله این تفکر قرار دارد و اما برخورد «پوستین کهنه» با این تفکر. گفتیم که در حقیقت ما با دو «پوستین کهنه» سروکار داریم یکی همان کاراکتر مورد نظر راوی و دیگریِ راوی عمیق شعر. «پوستین کهنه» مورد نظر «من» راوی هم‌چنان رو به سوی کهنگی پیش می‌رود، به‌طوری که در آخر شعر ما با یک «مرقع پوستین» مواجه می‌شویم. پس ما یک «مرقع پوستین» داریم. و یک «پوستین کهنه. «مرقع پوستین» کارنامهٔ موضع‌گیری‌های «من» راوی در مقابل تاریخ است. ببینیم «پوستین کهنه» یا «راوی عمیق» در مقابل تاریخ چگونه موضع‌گیری می‌کند:

لیک، هیچت غم مباد از این
ای عموی مهربان، تاریخ!
پوستینی کهنه دارم من
که می‌گوید از نیاکانم برایم داستان،
تاریخ!

پس «پوستین کهنه» داستان می‌گوید. از چه کسی؟ از نیاکان. نیاکان راوی هم سلسلهٔ خانوادگی دو یا چند نسل راوی نیست. بلکه نوع بشر است از آغاز تاریخ و حتا ماقبل تاریخ خود:

جز پدرم، آری
من نیای دیگری نشناختم هرگز
نیز او چون من سخن می‌گفت
هم‌چنین دنبال کن تا آن پدر جدم
کاندر اخم جنگلی، خمیازهٔ کوهی
روز و شب می‌گشت یا می‌خفت.

پس پوستین روزگارآلود، از خود تاریخ روزگارآلودتر است و به قدمت حیات نوع بشر است ولی جامهٔ تاریخ را نیز دربر دارد:

های فرزندم! بشنو و هشدار
بعد من این سالخورده جاودان
مانند
با بر و دوش تو دارد کار.

بر و دوش فرزند، همان بر و دوش تاریخ است که پوستین با آن سروکار دارد و به ضرورت‌های آن پاسخ می‌دهد. این دقیقاً نقطه‌ای است که «پوستین کهنه» با «فندق پیر» شعر «داستانی نه تازه» از نیما دیالوگ می‌کند:

اندر آن جایگه که فندق پیر
سایه در سایه بر زمین گسترد
چون بماند آب جوی از رفتار
شاخه‌ای خشک کرد و برگی زرد
آمدش باد و با شتاب ببرد

و این نیز تن دادن به ضرورت‌های تاریخ است. هر شاخهٔ خشک و برگ زردی باید جای خود را به شاخه‌ای دیگر و برگی دیگر بسپارد و این یعنی سروکار داشتن با بر و دوش تاریخ. هم «فندق پیر» و هم «پوستین کهنه» شباهت به «ادبیات» در وجه مطلق آن دارند زیرا هر دو «داستانی نه تازه» هستند و ادبیات هم حوزه‌ای است مستقل از حوزهٔ تاریخ هرچند تأثیرپذیر از آن. به بیانی «ادبیات، با حوزه‌ای سروکار دارد که اولاً بسیار قدیمی‌تر، و ثانیاً بسیار عمیق‌تر از حوزهٔ تاریخ است.»[10] و «پوستین کهنه» هم می‌خواهد داستان این استقلال را بگوید و این یعنی «روایت عمیق.» درحالی که «من» راوی شناخت درستی از تاریخ ندارد، راوی «عمیق» در عین این‌که شناخت درست از تاریخ دارد، رابطهٔ آن را با ادبیات درک می‌کند و هرکدام را سر جای خود می‌گذارد. راوی «عمیق» شباهت به اخوانی دارد که سه مجموعهٔ **زمستان**، **آخر شاهنامه** و **از این اوستا** را سروده است. زیرا این سه مجموعه در پاسخ‌گویی به ضرورت تاریخی انقلاب نیما در فرم شعر پاسخ می‌گویند، ولی «من» راوی، شباهت به اخوانِ بعد از این سه مجموعه دارد اخوانی که به فرم‌های کلاسیک قبل از فرم نیمایی برمی‌گردد و اگر «بیناشعر» «داستانی نه تازه» با «میراث» دیالوگ می‌کند، یک بار با «من» راوی یا به عبارتی با «مرقع پوستین» دیالوگ می‌کند که نتیجهٔ آن فُرم «مربع ترکیب» شعر نیماست، و یک بار با راوی «عمیق» دیالوگ می‌کند که دیالوگی است بین «پوستین کهنهٔ» اخوان و «فندق پیر» نیما و نتیجهٔ آن شعرهای اخوان با فُرم نیمایی است. پس اخوان در میهمانی شعر نیما «مرّقع پوستین» را به تن «داستانی نه تازه» می‌پوشاند. به عبارتی تجلی «صورت نوعی» تفکر «هرچه باداباد» «من» راوی همین فُرم «مربع ترکیب» است. یعنی در خانهٔ ابری نیما راهی برای برگشت اخوان به فرم‌های کلاسیک وجود دارد. یکی از خرابی‌هایی که «نگارین» نیما در شعر به جا می‌گذارد همین فُرم شعر است که بعدها ملکهٔ ذهن اخوان می‌شود. البته نمی‌خواهیم بگوییم اخوان به فرم «مربع ترکیب» دل می‌بازد بلکه این فُرم، نماد برگشت به فرم‌های کهنه است. خود نیما این شعر را بعد از دو شعر «افسانه» و «ققنوس» نوشته است و در حقیقت نیما در این شعر به

فرم‌های غیرنیمایی بازگشت کرده است و درنتیجه بازگشت اخوان نیز «داستانی نه تازه» است و برای این کار خود از نیما اجازه گرفته است، آن هم در میهمانی شعر «داستانی نه تازه». دختر راوی که در آخر شعر «میراث» پوستین مرقع به او سپرده می‌شود به نفع راوی «عمیق» عمل می‌کند و «فروغ» همین کار را کرد. او نه‌تنها پوستین مرقع اخوان را به کناری انداخت بلکه از وزن‌های نیمایی هم فراتر رفت و این یعنی سخن گفتن از زبان راوی «عمیق»، درحالی که «من» راوی در شعر «میراث» هیچ‌وقت نمی‌گذارد «پوستین کهنه» روایت کند و مستبدانه روایت او را، خودش بیان می‌کند، آن هم به صورت مسخ شده.

۳ ـ براهنی با شعر «نگاه چرخان» به میهمانی آمده است، که یک شعر پولی‌فونیک (چندصدایی) است. ببینیم شعر پولی‌فونیک چگونه شعری است: «شعر پولی‌فونیک یا چندصدایی (Polyphonic) گونه‌ای از شعر است که نت آن بعد از خوانده‌شدن به‌وسیلهٔ خوانندهٔ شعر نوشته می‌شود. گونه‌ای از شعر که درعین‌حال که وزن در آن حضوری پیگیر دارد اما «غیرنیمایی» است. مضافاً بر این‌که پیش‌روی‌های چشمگیرتری نسبت به شعر آزاد دارد. پیش‌روی وزن در شعر آزاد تنها در وزن‌های مختلف‌الارکان صورت می‌پذیرد. اما در شعر پولی‌فونیک چون که اساس کار بر استفادهٔ از ارکان گوناگون عروض است، محدودیتی در این مورد به چشم نمی‌خورد یا بهتر است بگوییم در شعر پولی‌فونیک «وزن اصلی» یا «وزن پایه» بدان معنا که در شعر آزاد وجود دارد دیده نمی‌شود. برای همین است که گستره هارمونی در شعر پولی‌فونیک وسیع‌تر از گسترهٔ هارمونی در شعر نیمایی و شعر آزاد است. رنگارنگی ارکان عروض در شعر پولی‌فونیک طیفی را ایجاد می‌کند که ارکان با یکدیگر به گفتگو می‌نشینند و همین گفتگو و پرسش و پاسخ میان ارکان است که نوع تقطیع را مشخص می‌کند.»[11] از نظر تاریخی فرم «میراث» پیش ـ فُرم این‌گونه شعر است. همان‌گونه که فرم «میراث» جانشین فرم «داستانی نه تازه» است و این دیگری جانشین فُرم مقدمه «بیژن و منیژه». رابطهٔ «نگاه چرخان» با سه شعر دیگر مثل رابطه‌ای است که باختین بین رمان‌های اروپایی پیش از داستایفسکی و رمان‌های داستایفسکی می‌بیند. باختین، داستایفسکی را پایه‌گذار رمان چندآوایی (پولی‌فونیک) می‌داند و رمان اروپایی قبل از داستایفسکی را، تک‌آوایی (مونوفونیک) می‌خواند. باختین می‌نویسد: «تنوع و چندگونگی آگاهی‌ها و آواهای مستقل و هم‌آوایی کامل میان آن‌ها، راستی که، خصلت‌نمای آثار داستایفسکی است... او پایه‌گذار رمان چندآوایی است، و نوعی رمان‌نویسی اساساً تازه را پایه گذاشته است. از این رو آثارش در هیچ محدوده‌ای جای نمی‌گیرند و تابع هیچ‌یک از طرح‌های تاریخی ـ ادبی که پیشتر بیانگر رمان اروپایی بودند نیستند. در آثار او آوای قهرمان به همان شکل شنیده می‌شود که آوای مؤلف در رمان‌های معمولی.»[12]

«نگاه چرخان» نیز شعری است ماهیتاً متفاوت با شعر قبل از خودش ببینیم:

همیشه وقتی که موهایم را از
روی ابروهایم کنار می‌زنم آن‌جا
نشسته‌ای
بر روی برگ‌ها و در «درکه» وَ
باد می‌وزد وَ برف می‌بارد وَ
من نیستم
هر روز از گل‌فروشی «امیرآباد» یک
شاخهٔ گل می‌خریدم تسنها یک
شاخه
ـ اما چه چشم‌هایی، هان! انگار
یک جفت خرما

بررسی رنگ‌آمیزی ارکان عروضی در این چند مصراع:

فعولن مستفعلن مفعولن مستفعلن
مفعولن مفاعلن فعل مستفعلن
فعل
مستفعلن مفاعلن فعلن مستفعلن
فعل مفاعلن فعلن فَ مستفعلن
فعلن مستفعلن مفاعلن فعلن
مستفعلن فاعلاتن مفعولن فعلن
مستفعلن مفاعیلن مستفعلن
فاعلاتن»[13]

این‌جا، ما دیگر نه با تقطیع شعر فردوسی سروکار داریم. نه با تقطیع شعر نیما و نه با تقطیع شعر اخوان. این تقطیعی است نوین که به وسیلهٔ خواننده پس از خواندن شعر صورت می‌گیرد. «فندق پیر» شعر «داستانی نه تازه» شاخ و برگ نوی آورده است. این شاخ و برگ برای شعر، نو است ولی برای رمان «داستانی نه تازه» است، زیرا «آن‌چه باختین، رمان چندآوایی می‌خواند، در گام نخست رمان‌های داستایفسکی هستند و بعد آثار رابله و سویفت. ژولیا کریستوا معتقد است که اکنون می‌توانیم آثار جیمز جویس، مارسل پروست و فرانتس کافکا را نیز به آن‌ها بیفزاییم.»[14] پس «نگاه چرخان» همتای هستی‌شناختی «رمان چندآوایی» در شعر است. «نگاه چرخان» نگاهی است جدی و جستجوگر که در عین داشتن مرکزیت موسیقایی، انواع مختلف وزن و بی‌وزنی را به کار می‌گیرد و شعری ماهیتاً متفاوت از شعر قبل از خود عرضه می‌دارد، همان‌طور که از دید باختین داستایفسکی رمانی متفاوت با رمان قبل از خود عرضه می‌دارد. باختین می‌گوید: «...بدین‌سان تمامی عوامل ساختار جدید در آثار داستایفسکی به‌گونه‌ای ژرف، بدیع و اصیل هستند. همگی زادهٔ هدف هنری تازه هستند که تنها می‌تواند به بنیان جهانی چندگونه و چندآوایی منجر شود و اشکال تثبیت‌شدهٔ رمان اروپایی را که در بنیان خود تک‌آوایی هستند، درهم بشکند.»[15]

«نگاه چرخان» نیز اشکال

تثبیت‌شدهٔ شعر قبل از خود را که در بنیان تک‌آوایی هستند درهم می‌شکند. اگر به اعتبار عروض بررسی کنیم سه قله داریم. ۱ ـ عروض کلاسیک قبل از نیما. ۲ ـ عروض نیمایی. ۳ ـ شعر پولی‌فونیک، و اگر به اعتبار ظرفیت موسیقایی بررسی کنیم چهار قله خواهیم داشت. ۱ ـ شعر کلاسیک قبل از نیما. ۲ ـ شعر نیمایی. ۳ ـ شعر شاملویی. ۴ ـ شعر پولی‌فونیک. در هر دو صورت شعر پولی‌فونیک مرحلهٔ فعلی شعر معاصر فارسی است و شعر فارسی قبل از «نگاه چرخان» شعری است که حالت مونوفونیک دارد و اگر رمان اروپایی قبل داستایفسکی بر محور اقتدار نویسنده شکل گرفته است. شعر فارسی قبل از «نگاه چرخان» بر محور اقتدار یک مؤلفه وزنی یا موسیقایی واحد است. تا پیش از این بر شعر فارسی یا وزن‌های مشترک‌الارکان حکومت می‌رانند، یا وزن‌های مختلف‌الارکان و یا بی‌وزنی مطلق (البسته از نظر عروضی) آن‌چنان‌که در شعرهای شاملو می‌بینیم ولی ما اکنون با شعری سروکار داریم که هارمونی‌ای متفاوت از آن‌چه قبل از آن داشته‌ایم دارد «هارمونی واقعی» موقعی به دست می‌آید که شما ترکیبی از وزن‌های مختلف‌الارکان و وزن‌های مشترک‌الارکان و چیزهای به ظاهر بی‌وزن داشته باشید و این‌ها طوری با هم ترکیب شده باشند که ما با یک مجموعه و یک کلیت تمام سروکار داشته باشیم که اجزای جغرافیای وزنی آن‌ها به ظاهر با هم متنافرند.»[۱۶]

ساختار اساسی شعر نیما حالت مونوفونیک دارد.[۱۷] نیما می‌خواست شعر را به نثر نزدیک کند و این کار را هم کرد ولی نیما شعر را به نثر و یا به عبارتی بهتر به رمان اروپایی قبل از داستایفسکی نزدیک کرد. اگر در رمان پیش از داستایفسکی مؤلف اقتدار تام و تمام دارد در شعر نیما هم یک وزن مشخص حکومت می‌کند و دموکراسی وزن وجود ندارد. اگر در رمان داستایفسکی دموکراسی شخصیت‌ها حکومت می‌کند در «نگاه چرخان» هم هارمونی وزن‌های مختلف حکومت می‌کند. در شعر «میراث» دیدیم که همهٔ ضمایر درواقع یک ضمیر هستند ضمیر «ما»، از طرفی دیدیم که همهٔ ضمایر در شعر اخوان مثل هم صحبت می‌کنند و یک چیز را تکرار می‌کنند «نیز او چون من سخن می‌گفت»، در مورد فردوسی و نیما نیز این مفهوم صدق می‌کند. درست است که ساختار عروضی سه شعر یادشده از این سه شاعر با هم فرق می‌کند ولی سخن هر سهٔ آن‌ها در ماهیت یک مونولوگ است که تفاوت‌های جزیی با هم دارد. در شعر فارسی قبل از شعر پولی‌فونیک ما نه پولی‌لوگ داریم و نه حتا دیالوگ، حتا موقعی که از ضمیر «ما» صحبت می‌کنیم سروکار ما با مونولوگ است. به اعتباری «ما» در شعر «داستانی نه تازه» نمایندهٔ این حالت مونوفونیک شعر فارسی است. این چارچوب باید شکسته شود تا ما به شعر پولی‌فونیک «نگاه چرخان» برسیم و از خرابی «ما» و در حقیقت خرابی ساختار مستبدانه حالت مونوفونیک شعر، آبادانی «نگاه چرخان» را بسازیم.

از خرابی ماش آبادان

برای مکالمهٔ جمعی ما به همهٔ صیغه‌ها نیاز مبرم داریم، من، تو، او، ما، شما، ایشان. پس «ما» در شعر «داستانی نه تازه» تکه‌تکه نمی‌شود، خراب نمی‌شود، بلکه به دیگران هم فرصت می‌دهد حرف خودشان را با آهنگ خاص خودشان بزنند و فضایی برای «منطق مکالمه» ایجاد شود. این‌جا اگر اخوان می‌گوید «نیز او چون من سخن می‌گفت» نه خودش پدر براهنی است. نه نیما و نه فردوسی. پدر براهنی در این جور سخن گفتن داستایفسکی است. پس براهنی هم به میهمانی خانهٔ ابری نیما آمد، آن هم «با نگاه چرخان»ش. آری نگاه چرخان، آبادانی می‌آورد.■

زیرنویس‌ها:

1 - H. Bloom. The Anxiety of influence. p 11.

(به نقل از ساختار و تأویل متن، بابک احمدی، ص ۴۶۳)

2 - Ibid. pp. 10 - 11

(به نقل از همان منبع ساختار وتأویل متن، ص ۴۶۱)

3 - H. Bloom. Poetry of Repression. pp. 2 - 3

از همان منبع ساختار و تأویل متن، ص ۴۶۱)

۴ ـ تکاپو، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۵، ص ۶۸.

۵ ـ جهان‌نگری، گورستان بونگ، ترجمهٔ جلال ستاری، ص ۶۰.

۶ ـ به نقل از رضا براهنی، گیله‌وا، ویژهٔ هنر و اندیشه، ص ۱۵

۷ ـ به نقل از رضا براهنی، تکاپو، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۷، ص ۸.

۸ ـ «آخر شاهنامه» اخوان ـ شعر «نادرباسکندر»

۹ ـ «زمستان» اخوان ـ شعر «جاودشی»

۱۰ ـ کیمیا و خاک، رضا براهنی، ص ۷۰.

۱۱ ـ تکاپو، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱۰، مقالهٔ «تقطیع پلکانی و انبوه شبه‌شعر.» ابوالفضل پاشازاده.

۱۲ ـ به نقل از باختین، در کتاب «ساختار و تأویل متن» بابک احمدی، ص ۱۰۰.

۱۳ ـ تکاپو، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱۰، مقالهٔ «تقطیع پلکانی و انبوه شبه‌شعر.» ابوالفضل پاشازاده.

۱۴ ـ «ساختار و تأویل متن»، بابک احمدی، ص ۱۰۱

۱۵ ـ به نقل از باختین، در کتاب «ساختار و تأویل متن» بابک احمدی، صفحات ۱۰۰ و ۱۰۱.

۱۶ ـ گیله‌وا، ویژهٔ هنر و اندیشه، تابستان ۱۳۷۳، مقالهٔ «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم»، رضا براهنی، ص ۱۶.

۱۷ ـ به همان مقالهٔ «چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم.» مراجعه شود.

اوژن یونسکو

آزادی تخیل*

ترجمهٔ محمد پوینده

به مناسبت بزرگداشت نخستین سالمرگ اوژن یونسکو

هنگامی که در سال ۱۹۵۹، انجمن بین‌المللی تئاتر، افتخار و شادمانیِ دعوت به کنگره‌اش را در هلسینکی نصیبم ساخت، من معرف تئاتر جدید بودم که امروزه کم‌تر جدید است و در آن هنگام تئاتر پیشتاز (آوانگارد) نامیده می‌شد. پیام من با این نتیجه‌گیری به پایان می‌رسید که: پیشتاز، یعنی آزادی. این تعریف یا اعلام را اکثریت نمایندگان تمام کشورها، از شرق تا غرب، وبرانگر و خطرناک دانستند. از آن هنگام به بعد بسیاری از چیزها دگرگون شده است. تئاترپیشگان که در آن زمان هنوز تخته‌بند رئالیسم بورژوایی یا رئالیسم کمابیش سوسیالیستی بودند، از تخیل می‌ترسیدند. این رئالیسم‌ها هم‌چنان در تئاتر خیابانی یا در تئاتر عقیدتی به بقای خود ادامه می‌دهند اما از شانزده ـ هفده سال پیش، هر آن‌چه تازه و زنده است، رئالیسم‌ها را پشت سر می‌گذارد و آن‌ها را در تنگنا قرار می‌دهد. ما اغلب به این دلیل ساده علیه رئالیسم برخاسته‌ایم که واقعیت، رئالیستی نیست و رئالیسم، یک مکتب، سبک و قراردادی است ــ مانند آن‌همه مکتب‌ها و سبک‌ها و قراردادهای دیگر ــ که امروزه رسمی و فرهنگستانی شده، یعنی مرده است. ما هم‌چنین علیه تئاتر عقیدتی نیز به پا خواسته‌ایم زیرا تئاتر عقیدتی، درواقع اجبار و زندان است و خود نیز زندانی احکام، آموزه‌ها و اصولی است که نمایشنامه‌نویس از به پرسش کشیدن آن‌ها منع شده است.

حقیقت در جهانِ تخیل است. تئاتر تخیلی، تئاتر حقیقت راستین و یگانه تئاتر به راستی مستند است. سند رئالیستی به این دلیل ساده هرگز صادق یا آزاد نیست که پیشاپیش هدایت شده است. تخیل نمی‌تواند دروغ بگوید. تخیل آشکارکنندهٔ روان‌شناسی ما، تشویش‌های همیشگی یا کنونی ما، نگرانی‌های انسان همیشه و امروز، و ژرفای جان آدمی است. انسانی که خواب نمی‌بیند حتماً بیمار است. تخیلی نیز مانند رؤیا، نقش و کارکردی ضروری دارد. اگر قدرت‌ها آزادی تخیل، یعنی آزادی ذهن هنرمند را بگیرند، او فردی از خود بیگانه می‌شود. انقلابیان بزرگ یا پیشگامانشان،

رؤیاپرداز ــ و به قول من جویای ناکجاآباد ــ بوده‌اند اما هنگامی که ناکجاآباد به دولت، وظیفه و قانون بدل می‌شود، دیگر کابوس است. روان‌شناس بزرگی گفته است که رؤیا، نمایشی است که ما در عین‌حال، نویسنده، بازیگر و بینندهٔ آن هستیم. تئاتر از ساخته‌های تخیلِ آزاد است. هریک از ما به ابداع نیاز دارد. خود من نیز برای لذت ابداع است که نمایشنامه‌هایم را نوشته‌ام. پرداختن به تخیل و ابداع، فعالیتی تشریفاتی و اشرافی نیست. ما همگی هنرمندانِ بالقوه هستیم. تئاتر «مردمی» تحت التزام، بلکه تئاتری است بازداشتگاهی و نامردمی. تئاتر «مردمی» تحت الزام، هدایت، ارشاد و فرمان نمایندگان دولت و سیاستمداران، تئاتری مردمی نیست، بلکه تئاتری است بازداشتگاهی و نامردمی. تئاتر مردمی یعنی تئاتر تخیل، تئاترِ آزادِ حقیقی. ایدئولوژی‌پردازانِ سیاست می‌خواهند تئاتر را به اسارت دولت درآورند و آن را همانند ابزاری برای تأمین منافع خود به کار گیرند. اما هنر، کار دولت نیست و نباید باشد. جلوگیری از آفرینش خودانگیخته، جنایتی است علیه ذهن بشر. دولت چیزی جز روبنای مصنوعی جامعه نیست. دولت، جامعه نیست، اما سیاستمداران برای تأمین نیازهای تبلیغاتی‌شان می‌خواهند آفرینش تئاتر را زیر نظارت خود درآورند و از آن بهره‌مند شوند. تئاتر می‌تواند درواقع یکی از ابزارهایِ ایده‌آل برای هرگونه تبلیغات و به اصطلاح «آموزش سیاسی» یعنی فریب‌کاری و شست‌وشوی مغزی باشد. سیاستمداران فقط باید خدمتگزار هنر و به‌ویژه هنرهای نمایشی باشند. آنان نباید راهنما و به ویژه سانسورچی هنرمندان شوند. تمام کار و فکر و ذکر آنان باید عبارت باشد از کمک به شکوفایی آزاد هنر به‌طور عام و هنرهای نمایشی به‌طور خاص. اما دریغا که تخیل، آنان را به هراس می‌افکند.

در بعضی از کشورها هنوز انواع سانسور حکومتی بیداد می‌کند. بدا به حال حکومت‌هایی که از جناح مخالف و دگراندیشی هراسانند. چنین هراسی گواه آن است که این حکومت‌ها به خودشان اطمینان ندارند.

در دیگر کشورها، به ویژه در غرب، بعضی از حکومت‌ها آزادمنش‌تر از جناح مخالف هستند و همین جناح است که به نوعی سانسور را اعمال می‌کند. نمایندگان این نوع از جناح مخالف، عطش قدرت، شهوت دیکتاتوری و اعمال قدرت دارند و فشار اخلاقی واقعی و تهدید عقیدتی و اخلاقی را اعمال می‌کنند. اغلب این آموزگاران فکری، تنگ‌نظرتر و تحمل‌ناپذیرتر از حکومت‌هایشان هستند، به حدی که هنرمندان این کشورها گرفتار خودسانسوری می‌شوند. بدا به حال مخالفانی که از ضد مخالفان هراسانند و سیه‌روزند هنرمندانی که به حکم ایدئولوژی‌های به اصطلاح انقلابی یا ضدانقلابی، از آزادی خلاق و شکوفایی آزاد تخیل جلوگیری می‌کنند. هیچ چیزی مانع آن نیست که هر شهروندی به دلخواه خود تعهدی سیاسی برگزیند. اما او در مقام هنرمندی که همه‌چیز را به پرسش می‌گیرد و رد می‌کند، باید آزاد باشد. به همین سبب است که وظیفهٔ عاجل هنرمندان و نمایشنامه‌نویسان تمام کشورها، سیاست‌زدایی از تئاتر و بلکه بی‌اعتنایی به دولت یا آموزگاران فکریی است که می‌خواهند آنان را به خدمت خود درآورند.

هنر، به قول معروف، مرزی نمی‌شناسد. تئاتر هم نباید مرزی داشته باشد. فراسوی اختلافات عقیدتی، کاست‌ها، نژادها، ملی‌گرایی‌ها و احزاب خاص، تئاتر باید میهنِ جهان‌گستر و میعادگاه تمام انسان‌هایی باشد که، در دل تشویشی واحد، و امیدهایی واحد، با هم مراوده دارند و تخیل، این تشویش و امیدها را آشکار می‌سازد، البته نه تخیلی استبدادی یا رئالیستی، بلکه تخیلی که بیان هویت ما، پیوستگی ما و وحدت ما است.

نیست بادا هرگونه دستور و بازداشتی برای هنرمندان! نیست بادا هرگونه درس‌آموزی از حکومت‌ها!■

مارس ۱۹۷۶

* متن سخنرانی اوژن یونسکو در انجمن بین‌المللی تئاتر، به مناسبت پانزدهمین روز جهانی تئاتر در ماه مارس ۱۹۷۶. عنوان این سخنرانی از مترجم است.

ریچارد هارلند

دربارهٔ فلسفهٔ ساختارنگری و مابعد ساختارنگری

ترجمهٔ احمدرضا مغفوری

۱

فلسفهٔ ابرساختارنگری* تا جایی که برای ایده‌ها [اندیشه‌ها، تصورات، معانی] عینیت قایل می‌شود، آن‌قدرها که خود ابرساختارنگرها گمان می‌کنند دیدگاه تازه‌ای نیست. چون ایدآلیسم عینی، یعنی فلسفهٔ هگل نیز، درست همین کار را می‌کند. خود هگل میراث‌خوار اسپینوزا و پیش از او، افلاطون است. و این فلسفه همان مکتب فلسفی متافیزیک اروپایی است.

این مکتب در ممالک انگلوساکسون تقریباً درک نشد، چه رسد به این‌که مورد توجه قرار گیرد. چون از دیدگاه مکتب تجربه‌گرای انگلوساکسونی، همان مکتب «من‌باوری» I' - Philosophy [tradition] دکارت و کانت و هوسرل کافی به‌نظر می‌رسید، و این مکتبِ دیگر صرفاً شکل افراطی‌ترین و نامعقول‌تر و عرفانی‌مآبانه‌ترِ من‌باوری شمرده می‌شد. اما در حقیقت همان‌قدر که خودِ من‌باوری با تجربه‌گرایی تفاوت دارد، متافیزیک نیز با من‌باوری متفاوت است، و برای درک متافیزیک باید منطق چنین دیدگاه فلسفی را درک کنیم. برای درک فلسفهٔ متافیزیک (گرچه تا حد زیادی به صورت ساده‌شده و عاری از پیچیدگی‌های فلسفی) باید تفاوت‌های میان هر سه دیدگاه را در مسایل فلسفی یک به یک شرح دهیم.

فعلاً به سراغ تجربه‌گرایی می‌رویم. این دیدگاه معطوف به اشیای عینی «طبیعی» است، که بشر هنوز هیچ دخل و تصرف فیزیکی یا ذهنی در آن‌ها نکرده است. به‌نظر تجربه‌گراها ذهن انسان اصولاً در مرحلهٔ دوم وارد عمل می‌شود، و چنان‌چه دخالت ذهنی قبل از تجربهٔ عینی باشد، تنها کاری که ذهن می‌تواند بکند تحمیل پیش‌فرض‌های تحریف‌کننده و پیش‌داوری‌های جعلی به جهان خارج است. از این رو هدف تجربه‌گراها این است که همهٔ عوارض دخالت ذهن را از تجربه بزدایند و آن را به همان وضع داده‌های حسّی اولیه برگردانند، که جزیی [Particular] و ملموس‌اند، حواس انسان آن‌ها را منفعلانه می‌گیرد، و بی‌واسطه‌ترین وضع تجربهٔ اشیا است. اشیا در این وضع مطلقاً تعبیرنشده هستند و بیرونی‌ترین صورت خود را دارند، و بنابراین قابل‌اطمینان‌ترین و یقینی‌ترین وضع آن‌ها همین است، و چنین وضعی با مفهوم «طبیعی» که مدّ نظر تجربه‌گراهاست کاملاً مطابقت دارد. این پایهٔ اصلی و قایم به خودی است که علم [معرفت Knowledge] بر آن بنا می‌شود.

در مکتب متافیزیک اولین کسی که در نفی تجربه‌گرایی برهان‌آورد افلاطون بود، پس از او

اسپینوزا آن برهان را به صورتی دیگر تکرار کرد، و بالاخره هگل برهان متافیزیکی را صریح و مشخص در ردّ تجربه‌گرایی انگلوساکسونی به کار گرفت. در این برهان به خوبی ثابت شده است که اندیشه و زبان معادل همند، خیلی پیش از آن‌که فلسفه‌های زبان‌گرای قرن بیستم روی کار بیایند و این موضوع را مطرح کنند. مطابق این برهان، علم ما به این‌که مشغول تجربهٔ فلان داده‌های حسّی هستیم فقط حاصل این است که به آن تجربه در قالب الفاظ می‌اندیشیم. علم ما به این‌که این‌جا تاریک یا گرم است فقط حاصل این است که به لفظ «تاریک» یا «گرم» می‌اندیشیم، و این‌که می‌توانیم به «تاریک» یا «گرم» بیندیشیم فقط حاصل این است که میان آن‌ها و ضدشان تمایزات کلی قایل می‌شویم، «تاریک» را در مقابل «روشن» قرار می‌دهیم و «گرم» را در مقابل «سرد». تجارب ما باید از صافیِ نظامی از ایده‌ها گذشته باشد و معنی پیدا کرده باشد تا بتوانیم به آن‌ها واقعاً علم پیدا کنیم. و تا وقتی که معنی پیدا نکند یا اگر اصلاً چنین نشود، در آن صورت صرفاً تحریکاتی است که به شبکیه می‌رسد یا به انتهای رشته‌های عصبی پوست وارد می‌شود، و ما عملاً هیچ‌وقت نمی‌توانیم فعالیت ذهنی خود را در حد جریاناتی که بر شبکیه یا انتهای رشته‌های عصبی پوستمان می‌گذرد متوقف کنیم. در عین‌حال این دقیقاً همان کاری است که فلاسفهٔ تجربه‌گرا می‌خواهند شدنی‌بودنش را ثابت کنند، چون دیدیم که تلاش می‌کنند تا تجربه را در وضع مطلقاً تعبیرنشده‌اش و به بیرونی‌ترین صورتش به چنگ آورند. و البته تنها کاری که در واقعیت امر انجام می‌دهند آن است که این وضع را با عطف به ماسبق ایجاد می‌کنند، و نشان می‌دهند که از لحاظ نظری ضروری است که جریان به آن صورت اتفاق افتاده باشد.

از مکتب من‌باوری نیز، دکارت و کانت و هوسرل در نفی تجربه‌گرایی برهان می‌آورند. آن‌ها هم تأکید می‌کنند که ما هرگز نمی‌توانیم به داده‌های حسّی تعبیرنشده علم پیدا کنیم. تجارب ما همیشه باید از صافیِ نظامی از ایده‌های درون‌زادی، یا مقولات مقدم بر تجربه، یا معلومات مبتنی بر برون‌فکنی گذشته باشد تا بتوانیم به آن‌ها واقعاً علم پیدا کنیم. منتها به عقیدهٔ این‌ها آن نظام‌ها درون ذهن خود افراد، در مقام فاعل شناسایی [Subject]، جای دارند، و افراد با کانون «خود» [Self]هایشان جهان را در بیرون از خود خلق می‌کنند. فلاسفهٔ من‌باور ایده‌های ذهنی را به مرحلهٔ اول می‌آورند و آن را پیش از اشیای عینی قرار می‌دهند. از این رو هدف من‌باوران آن است که همهٔ عوارض تأثیر جهان خارج را از تجربه بزدایند تا به درونی‌ترین وجه آن یعنی هستهٔ مرکزی کوگیتو [Cogito] یا «من استعلایی» برسند که آگاه به تجربهٔ نفس [Self - Conscious] است. از دید فلاسفهٔ من‌باور قابل اطمینان‌ترین و یقینی‌ترین وضع تجربه وضعی است که «هم‌خانهٔ ذهن» است [Lies 'Closest in']. این پایهٔ اصلی و قایم به خودی است که علم بر آن بنا می‌شود ـ اصلی و قایم به خود است اما نه به مفهومی که در مورد اشیا عینی قایل می‌شویم، بلکه به مفهوم نوعی منبع خلاقانهٔ نامعین. و از این رو عجیب نیست که دکارت و کانت و هوسرل، هر سه در فلسفه‌هایشان جایی برای آزادی اراده فردی باز می‌گذارند.

در برابر این‌ها، فلاسفهٔ متافیزیک عقیده دارند که آن‌چه «هم‌خانهٔ ذهن» است، از لحاظ این‌که تا چه حد قابل اطمینان و یقینی است هیچ فرقی با چیزهای به اصطلاح طبیعی ندارد. آن نظام‌هایی از ایده‌ها که آن‌ها قایل هستند، درون ذهن افراد جای ندارند. در فلسفهٔ افلاطون، مُثُل‌ها در حیطه‌ای بی‌زمان ورای عالم قرار دارند. در فلسفهٔ اسپینوزا، حالات و صفات خداوند در ذات همهٔ اجزای عالم، اعم از انسان و غیرانسان، وجود دارند. و در فلسفهٔ هگل، مقولات در جامعه برقرار شده‌اند، و بنابراین در مرتبه‌ای بالاتر از افراد قرار دارند و حاکم بر همهٔ افرادند. چنین

نظام‌هایی اندیشیدهٔ ذهن ما یا **نشأت‌گرفته** از ذهن ما نیستند، بلکه آن‌ها «خود می‌اندیشند» [سخن لوی ـ استروس در مورد اساطیر]، و ارتباطشان با ذهن افراد فقط این است که وارد ذهن می‌شوند و یا **جریان** فعالیت‌های ذهنی را **طی می‌کنند**. فلاسفهٔ متافیزیک ایده‌های عینی را به مرحلهٔ اول می‌آورند و آن را پیش از اشیای عینی و ایده‌های ذهنی، هر دو، قرار می‌دهند.

مخالفت فلاسفهٔ متافیزیک با این اعتقاد که ایده‌های ذهنی پایهٔ علم است، در نوشته‌های اسپینوزا به صورت مخالفت آشکار با دکارت ظاهر می‌شود و در نوشته‌های هگل به صورت مخالفت آشکار با کانت. اسپینوزا مفهوم معروف دکارتیِ ذهنِ اندیشنده‌بودگی [Subjectivity] را قبول ندارد، که عبارت باشد از آن درون‌بودگیِ حلزون‌واری که ایده‌ها را به نهان‌خانهٔ اختصاصیِ **کوگیتو** می‌کشاند. و او به این لحاظ موفق می‌شود مسئلهٔ معروف ثنویت را که دکارتی‌ها با آن روبه‌رو بوده‌اند از میان بردارد، یعنی این مسئله را که اشیای متعلق به جهان خارج‌اند و ایده‌های اشیا متعلق به ذهن‌اند، و میان این‌دو ارتباطی نیست. در فلسفهٔ اسپینوزا، ایده‌های اشیا هم **خودِ** اشیااند، و این ایده ـ یا ـ شیءها همان‌قدر وجود خارجی دارند که خود اشیا داشته و دارند. وانگهی، ذهن انسان هم ایده‌ای از یک شیء است، ایده‌ای از بدن شخص. و باز این ذهن ـ یا ـ بدن نیز مثل خود بدن هم‌مرتبه با سایر اجزاء و عناصر جهان است. با چنین دیدی از جهان، ما خیلی کم می‌توانیم فردیت‌های خلاقانه و منحصر به فردمان و خودمداری‌های استعلایی‌مان را معتبر بدانیم و جدی تلقی کنیم. در فلسفهٔ اسپینوزا، انسان درست تحت حاکمیت همان موجبیت‌ی [Determinism] است که بر کل جهان حاکم است. موضوع این است که اسپینوزا تجربهٔ بروز میل در انسان و ادای تکالیف اخلاقی را به صورت کمّی درمی‌آورد و آن‌ها را صرفاً به عنوان جریان مقادیر معینی انرژی تفسیر می‌کند، و این شباهت غیرمنتظره‌ای دارد با دیدگاه مبتنی بر انرژی [روانی] که بعدها [دو قرن بعد] فروید در نظریهٔ خود مطرح کرد. البته دانشمندان علوم طبیعی هم مثل اسپینوزا آزادی اراده [اختیار] را قبول ندارند، امّا قایل نبودن اسپینوزا به آزادی اراده او را به آنجا نمی‌کشاند که مثل آن دانشمندان دیدگاهی مطلقاً فیزیکی در مورد جهان پیدا کند. چون اسپینوزا گرچه با **ذهنی‌بودن** ایده‌ها شدیداً مخالفت کرده است، چنین نیست که به جای آن عینی‌بودن اشیا را پذیرفته باشد.

هگل هم به سهم خود با اعتقاد به ذهنی‌بودن ایده‌ها مخالفت می‌کند، و مخالفت او با «مفهوم اخلاقیِ وجدان فردی» کانت است که همه می‌شناسیم. به‌نظر هگل وجدان اخلاقی فقط متعلق به دورهٔ اجتماعی خاصی است، دورهٔ خاصی که اصالت قانون و اعتقاد به حقوق فردی بر آن حاکم بود (به‌نظر می‌رسد که در این‌جا او هم مثل آلتوسر نظرش خصوصاً به قرون هفده و هجده است که در نظریهٔ مارکسیسم کلاسیک دورهٔ بورژوازی قلمداد می‌شود). به‌نظر هگل چنین جامعه‌ای که «جامعهٔ مدنی» است، اساساً نامتعادل است و خاصیت از خودبیگانه‌کنندگی دارد، و باید مآلاً جای خود را به «دولت» بدهد که عالی‌ترین و کامل‌ترین شکل جامعه است، جامعه‌ای که در آن علایق و منافع فرد در علایق و منافع هیئت اجتماعی مستهلک و با آن یکی می‌شود. البته از نظر هگل چنین موقعیتی همواره وجود داشته، و تحقق جامعهٔ موردنظر او واقعاً چیزی نیست جز فعلیت یافتن این موقعیت. چون مطابق ایده‌آلیسم عینی هگل، مفهوم «خودِفردی» هرگز مستقیماً از هیچ نوع تجربهٔ شخصی حاصل نمی‌شود، بلکه شخص فقط هنگامی از وجود خودفردی در خویش آگاه می‌شود که از رفتار دیگران متوجه شده باشد که آن‌ها چنین واقعیتی را در او شناخته‌اند. خودِ فردی اصالت ندارد، در هیچ موردی حقیقتاً پایهٔ اصلی یا قایم به خودی نیست.

خودفردی در همه حال اول مخلوق اجتماع است، بعد موجودی خلاق. اول تابع جبرهای اجتماعی است، بعد صاحب اختیار. اف. اچ. برادلی [Bradley] هگل‌شناس انگلیسی این‌همه را با وضوح تحسین‌انگیزی به صورت زیر بیان کرده است:

کودک... در جهانی که فعالیت‌ها و مناسبات بشری در آن جریان دارد پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد.... فعلاً حتا تصوری هم از این ندارد که خودِ جداگانه‌ای داشته باشد. به صورت موجودی لاینفک از جهان اطرافش رشد می‌کند. مغزش بدون دخالت او خود را از محرکات محیطی می‌انبارد و سامان می‌دهد. و زمانی که او بتواند خود را از چنان جهانی جدا کند، و خود را به عنوان موجودی جدا از آن بشناسد، تا آن وقت خود [Self] او، که موضوع مطالعهٔ خودآگاهی [Self - Consciousness] اوست، تحت نفوذ وجود دیگران قرار می‌گیرد، از آن‌ها تأثیر می‌پذیرد، و به واسطهٔ آن‌ها تشخص می‌یابد. همهٔ تار و پود این خود حاکی از مناسبات او با جمع است. او حرف‌زدن را یاد می‌گیرد، و حتا شاید بیش از آن یاد گرفته است، و در این‌جاست که او متناسب با چنین نیازی میراث مشترک تبارش را به کار می‌گیرد. زبان مادری او همان زبان رایج در مملکت اوست، همان... است که هم‌وطنانش به آن تکلم می‌کنند، و این زبان همهٔ اندیشه‌ها و احساسات آن قوم را به مغز او منتقل می‌کند... و در آن‌جا همه را نقش می‌کند. او در محیطی بزرگ می‌شود که پر از سرمشق‌های رفتاری و آداب و سنن جمعی است... جان او از این‌ها اشباع می‌شود، آکنده می‌شود، قوام می‌گیرد، جانش این‌ها را جذب کرده، به واسطهٔ این‌ها جوهر خود را به‌دست آورده، خویش را از این‌ها ساخته است. این چنین زندگی فردی، به تمام معنا همان زندگی عام بشری است.

مشکل بتوان در مورد نزدیکیِ رابطهٔ ایده‌آلیسم عینی و ابرساختارنگری سخنی گفت که بیش از این وافی به مقصود باشد.

۲

با وجود این تفاوت‌هایی هست که باید به آن‌ها نیز بپردازیم. یکی از این تفاوت‌ها صرفاً مربوط به نظام اصطلاحات خاص هر مکتب است، و برمی‌گردد به تلقی نسبتاً ویژه‌ای که ابرساختارنگرها از اصطلاح «ایده‌آلیسم» دارند، چراکه «ایده‌آلیسم» در قاموس آن‌ها واژهٔ خیلی مذمومی است؛ آن‌قدر که خواننده اغلب گمان می‌کند که آن‌ها با ایده‌آلیسم به هر شکلی که بتوان تصور کرد سرسختانه مخالفند. درحالی که چنین نیست، و آن‌ها فقط با ایده‌آلیسم از نوع ذهنی آن است که مخالفت سرسختانه دارند. چون ایده‌آلیسم ذهنی عالم را در محتویات ذهنی محض که اندیشیدهٔ ذهن انسان‌اند خلاصه می‌کند، می‌خواهد خودش را درون جمجمهٔ خود فرد محصور کند، و قادر نیست از حصار جهان ذهنی به در آید و با جهان عینی ارتباط برقرار کند. چنین بود که هوسرل در مرحلهٔ تحول فکری‌اش [هوسرل بعدی] به بن‌بست رسید. اما ایده‌های عینی هگل و اسپینوزا و افلاطون از همان اول دست رد به سینهٔ هر دو دنیا می‌زند. به هرحال ایده‌آلیسم عینی و ایده‌آلیسم ذهنی با همهٔ شباهت‌های ظاهری‌شان از نظر اصطلاحات، دیدگاه‌های فلسفی کاملا مستقلی هستند و هیچ ربطی به هم ندارند.

حقیقت امر این است که ایده‌های عینی که فلاسفهٔ متافیزیک معتقدند، ایده به آن مفهوم عام که در مورد هر نوع محتوای ذهنی به کار می‌بریم نیست، بلکه ایده فقط به یک مفهوم نسبتاً

خاص است. اطلاق ایده به آن‌ها مفهومی است که در مورد امور انتزاعی به کار می‌بریم. تصاویر و داده‌های ادراکی و همهٔ این قبیل «تجسمات» ذهنی از شمول این اصطلاح در این مکتبِ خاص بیرون می‌روند. عالم ایده‌های عینی عالم مقولات تهی [بدون مظروف] و صور رابط است. از این قرار فلاسفهٔ متافیزیک در زمرهٔ انتزاع‌گرایان نیز قرار می‌گیرند ـ و این در مورد ابرساختارنگرها نیز صادق است.

در عین‌حال باید قبول کنیم که افلاطون و اسپینوزا و هگل ایده‌های عینی را طوری ادراک می‌کردند که به آن شدت انتزاعی نبود و شیوهٔ پیشینیان بود، به این صورت که ایده‌های عینی را در قالب مفهوم مذهبی خدا یا روح تفسیر می‌کردند. از میان همهٔ مکاتب فلسفی، مکتب متافیزیک همیشه بیشترین گرایشات مذهبی را داشته است. چون مفهوم خدا یا روح دقیقاً همان مفهوم موردنظر آن مکتب است، یعنی ذهنی که در ورای همهٔ اذهان فردی قرار دارد. ولی مسئله این است که چنین مفهومی هم فقط در قیاس با ذهن فردی می‌تواند شکل بگیرد، به این معنی که تصور ذهن الهی [به جای ذهن فردی] مستلزم این است که نوعی درون‌بودگی و ذهنیت را وارد کار کنیم. توجه کنیم که حتا در فلسفهٔ اسپینوزا که خدا کاملاً از شخصیتِ انسانی تهی می‌شود، و حتا از آن بالاتر، مطابق اسلوب هندسی شکل می‌گیرد، باز همواره تا حدی در پشت عالم قرار دارد (خدا به منزلهٔ طبیعت طبع‌بخش و عالم به منزلهٔ طبیعت طبع‌پذیر ـ به اصطلاح اسپینوزا)، و از طریق آن اعلام وجود می‌کند، خود را در عالم متجلی می‌کند. این موضوع در مورد مفهوم ذهن مطلق [Geist] هگل که همین‌قدر شخصیت‌زدایی شده است نیز صدق می‌کند. هگل گرچه مقولات خود را در قالب قوانین و سنن و نهادهای اجتماعی عینیت می‌بخشد، در عین‌حال این را کافی نمی‌بیند و لازم می‌داند که آن را با وارد کردن نوع دیگری از «روح جامعه» که درون‌بودگی بیشتری داشته باشد تقویت کند، واین روح عبارتست از یک منشاء و نیروی نهانی که زیربنای مظاهر اجتماعی است. همین جنبهٔ مربوط به دخالت ذهن مطلق است که آلتوسر از دیدگاه سوپراستراکچرالیستی ایرادات کاملاً به جایی بر آن وارد می‌کند، و انتقاد او از نظریهٔ هگل بیشتر از همین لحاظ است.

اما ابرساختارنگرها در تبیین ایده‌های عینی به مفاهیم و اصطلاحات مذهبی متوسل نمی‌شوند. و می‌توانند متوسل نشوند چون وسایل دیگری در اختیار دارند. آن‌ها امور انتزاعی را به نحوی عینیت می‌بخشند که حتا قیاس کردن با ذهن فردی نیز ضرورتی پیدا نمی‌کند: آن‌ها امور انتزاعی را در قالب نشانه‌ها و نیز در قالب مقولات زبانی عینیت می‌بخشند. و می‌دانیم که مقولات زبانی و نشانه‌ها در پشت ذهن افراد قرار نگرفته‌اند بلکه در میان ذهن افراد جریان می‌یابند. حال با دخالت مفهوم مقولهٔ زبانی و نشانه، خیلی راحت‌تر می‌توانیم امور انتزاعی را به منزلهٔ تظاهرات سادهٔ عینی در نظر بگیریم که در همان مرتبهٔ سایر اجزاء و عناصر عالم و درکنار آن‌ها قرار دارند. و باز خیلی راحت‌تر می‌توانیم امور انتزاعی را به صورت چیزهایی تصور کنیم که هستی‌شان کاملاً متکی به خودشان است، نه در ذهن انسان وجود دارند و نه در ذهن هیچ نوع اَبَر انسانی. از این قرار مرحلهٔ طبیعیِ بعد از متافیزیک در این مورد ابرساختارنگری است. البته از یک لحاظ می‌توان گفت که فلسفهٔ متافیزیک از همان ابتدا این ضرورت را دریافته بوده که نوعی فلسفهٔ زبان بشود، و ما این فلسفهٔ زبان را در برهان فلاسفهٔ این مکتب در نفی تجربه‌گرایی و نیز در توصیف برادلی از کودکِ درحال رشد کم و بیش دیدیم. پس دقیق‌تر این است که بگوییم ابرساختارنگری در حکم مرحلهٔ طبیعیِ بعد از متافیزیک است در جریان تحولی که از مُثُل‌ها

افلاطونی (که ثابت در حیطه‌ای ورای عالم‌اند) شروع شده، به حالات و صفات اسپینوزایی (که ذاتی همهٔ عالم‌اند) رسیده، و تا مقولات هگلی (که به طرز خاصی در جامعهٔ بشری برقرار شده‌اند) ادامه داشته است. مقولهٔ زبانی و نشانه در ضمن به مفهوم نهاد اجتماعی هگل نیز شیوهٔ هستی عملی‌تر و ملموس‌تر و مشخص‌تری می‌بخشد.

این‌که سوپراسراکچرالیست‌ها نهایتاً مفاهیم و اصطلاحات مذهبی را کنار گذاشتند این مزیت را نیز داشت که به ما کمک کرد تا منطق بنیادی دیدگاه متافیزیکی را خیلی روشن‌تر درک کنیم. چون نکته این‌جاست که ابرساختارنگرها فقط با فلسفهٔ عینیت اشیا تجربه‌گرایان و فلسفهٔ ذهنیت ایده‌های من‌باوران مستقل از هم مخالف نیستند، بلکه با این دو فلسفه در ارتباط با هم نیز مخالفند. از دیدگاه فلسفهٔ ابرساختارنگری، این دو فلسفه صرفاً دو نیمهٔ یک خطای واحدند. درست است که تجربه‌گرایان طرفدار تفوّق اشیای عینی بر ایده‌های ذهنی هستند و من‌باوران، برعکس، طرفدار تفوّق ایده‌های ذهنی بر اشیای عینی، ولی هردو هم‌عقیده‌اند که اشیا جنبهٔ عینی دارند و ایده‌ها جنبهٔ ذهنی، و در این مورد هیچ شکی ندارند. هر دو طرف می‌خواهند بگویند که مفهوم ایده معادل مفهوم درون‌بودگی است و مفهوم جهان خارج معادل مفهوم شیء. و این نوع قطبی‌کردن سابقه‌ای کهن دارد، و گرچه ظاهراً دو قطب مخالف را به ما معرفی می‌کند، واقعاً در هر دو سو فقط یک بُعد می‌بیند و بر آن انگشت می‌گذارد، و سایر ابعاد و امکانات دیگر را نادیده می‌گیرد.

اگر بخواهیم بر این بُعد نامی بگذاریم، آن نام «تجربه» ['experience'] است. چون تجربه به مفهوم رایج آن دقیقاً محل تلاقی اشیای عینی و ایده‌های ذهنی است. پس فلسفهٔ ابرساختارنگری هدفش این است که از بُعد تجربه بگذرد و مبداء کار خود را جایی بیرون از حیطهٔ تجربه قرار دهد. و چنین نهضت فلسفی درست همان نهضتی است که از قدیم با عنوان «متافیزیکی» توصیف می‌شده ـ و حتا اغلب به این سبب تحقیر شده است. ولی اکنون که ابرساختارنگری، نمونهٔ نو چنان فلسفه‌ای پیش روی ماست، دیگر نمی‌توانیم به سادگی فلاسفهٔ انگلوساکسون متافیزیک را رد کنیم.

ارتباط میان ابرساختارنگری و فلسفهٔ متافیزیک را به وضوح می‌توانیم در مفهوم «زبان» ['Langue'] سوسور ببینیم. چون «زبان» به این مفهوم دقیقاً یک «ایدهٔ عینی» است.■

* «سوپراستراکچرالیسم» اصطلاحی است از ریچارد هارلند، که به گفتهٔ خود او ساختارنگرها و نشانه‌شناسان و مارکسیست‌های آلتوسری و لوکوی‌ها و مابعد ساختارنگرها (لاکان، آلتوسر، بارت بعدی، لوکوی بعدی، و غیره) همه را شامل می‌شود. هارلند «سوپراستراکچرالیسم» را به دو معنی به کار برده است. یکی به معنی «سوپر ـ استراکچرالیسم» («آبَر ساختارنگری»): پدیده‌ای فکری که در مرتبه‌ای بالاتر از ساختارنگری و گسترده‌تر از آن است و درعین حال شامل آن نیز هست. دیگری به معنی «سوپراستراکچر ـ الیسم» («روبناباوری»): قابل‌بودن به اصالت روبنا. خود هارلند در مورد معنی اخیر این‌طور توضیح می‌دهد که یکی از ویژگی‌های مشترک میان ساختارنگری‌ها و نشانه‌شناسان و غیره، نحوهٔ تلقی خاص آن‌ها از روبنا است. به این معنی که آن‌ها مدل‌های رایج و سنتی «زیربنا ـ روبنا» را وارونه کرده‌اند: اعتقادشان بر این است که آن‌چه ما قبلاً روبنا و تابع زیربنا می‌دانسته‌ایم عملاً بر آن زیربنای متوهم اولویت دارد. دو شکل اصلی این وارونه‌گی، یکی تقدم **فرهنگ** است بر **طبیعت**، و دیگری تقدم **جامعه** است بر **فرد**. مظاهر تعمیم‌یافته‌تر و کم و بیش مطلق این دو شکل، به ترتیب عبارتند از تقدم **نشانه** بر **اشیای عینی** و تقدم **نشانه** بر **ایده‌های ذهنی**. به عقیدهٔ سوپراستراکچرالیست‌ها، **طبیعت** و **خودفردی** هر دو «مصنوع فرهنگ» هستند. هر دو از قرن هفدهم پدید آمده‌اند. **طبیعت** در اثر پا گرفتن علوم طبیعی بود که جزء واقعیت بشری درآمد، و **خودفردی** در اثر حاکم‌شدن اخلاق مثبتی بر فردیت بورژوازی.

منبع:

Superstructuralism: The philosophy of structuralism and post - structuralism, Richard Harland, Routledge chapman & Hall, 1987, Ch. 6, pp. 70 - 76.

سیوْ ویدربَری

ترجمهٔ ناصر زراعتی

خانم سیوْ ویدربَری (SIV WIDERBERG) متولد ۱۹۳۱، نویسنده و شاعر و روزنامه‌نگار سوئدی. او مسؤل صفحهٔ ویژهٔ کودکان در روزنامهٔ مشهور «داگنس نی‌هترز» [اخبار روزانه] (DAGENS NGHETERS) چاپ استکهلم و بزرگترین روزنامهٔ سوئد است. کار نویسندگی را از ۱۹۶۶ آغاز کرد. سیو کتاب‌هایی برای کودکان و نوجوانان، کتاب‌های مصور، رمان نوجوانان، داستان کوتاه و شعر می‌نویسد.

شعرهای سیو ویدربری ساده و سرشار از طنزی ظریف است. گاه از زبان دخترکی باهوش، مسایل امروز جامعهٔ سوئد را شاعرانه بیان می‌کند.

سیو خواننده راگاه به یاد *لنگستون هیوز* ـ شاعر نامدار سیاهپوست امریکایی ـ می‌اندازد. هم‌چنین یادآور *شِل سیلوراستین*[1] (SHEL SILVERSTEIN) ـ شاعر و ترانه‌سرا و طراح و نوازندهٔ گیتار و آوازخوان امریکایی ـ است.■

پانویس:

۱ـ از شل سیلوراستین، «درخت بخشنده» و دو کتاب دیگر (قطعهٔ گمشده...) را رضی هیرمندی به فارسی ترجمه کرده که منتشر شده است. من نیز کتاب «پیاده‌روها کجا به پایان می‌رسند؟» - مجموعهٔ شعر و طرح - او را از انگلیسی به فارسی برگردانده‌ام که آمادهٔ چاپ است.

ـ گزیده‌ای از شعرهای ویدربری از زبان سوئدی به فارسی ترجمه کرده‌ام که امیدوارم همراه با زندگینامه و تحلیل آثارش، هرچه زودتر منتشر شود.

قیام (۱)

یه پیرمرد
یه پیرزن...
پیرمرده می‌شینه رو پیرزنه.
پیرزنه با التماس می‌گه: ـ رو من نشین!
پیرمرده ـ همون جور که جاخوش کرده ـ جواب می‌ده:
ـ من کِی نشستم رو تو؟...

ده تا پیرمرد
ده تا پیرزن...
پیرمردها می‌شینن رو پیرزن‌ها.

پیرزن‌ها با آه و ناله می‌گن: ـ رو ما نشینین!
پیرمردها ـ همون‌جور که یَله داده‌ن رو اونا ـ نیششون وامی‌شه و می‌گن:
ـ ما کِی نشسته‌یم رو شماها؟...

کُلّی پیرمرد
کُلّی پیرزن...
پیرمردها می‌شینن رو پیرزن‌ها.
پیرزن‌ها با گریه زاری می‌گن: ـ رو ما نشینین!
پیرمردها ـ همون جور که نشسته‌ن ـ کِرکِر می‌خندن:
ـ ما کی نشسته‌یم رو شماها؟...
بالاخره،
یه پیرزن از جاش بلند می‌شه،
ده تا پیرزن پامی‌شن وامی‌ستن،
کلی پیرزن قیام می‌کنن...

قیام (۲)

یه سفید
یه سیاه...
سفیده می‌شینه رو سیاهه.
سیاه با التماس می‌گه: ـ رو من نشین!
سفیده پُشتِ گوشش‌رو می‌خارونه و می‌گه:
ـ اَه... امشب چقدر پشّه زیاد شده!

ده تا سفید
ده تا سیاه...
سفیدها می‌شینن رو سیاها.
سیاها داد می‌زنن: ـ رو ما نشینین!
سفیدها می‌گن: ـ اَه... لامصّب هوا چقدر گرمه!
و عرق دو آتشهٔ تگری شونو نَم‌نَم می‌نوشن.

صدتا سفید
صدتا سیاه
هزار تا سفید
هزار تا سیاه
میلیون‌ها سفید
میلیون‌ها سیاه...
سفیدها می‌شینن رو سیاها.
سیاها فریاد می‌کشن: ـ رو ما نشینین!
و بنا می‌کنن دست و پاشونو حرکت دادن.
سفیدها می‌گن: ـ تورو خدا خفه‌خون بگیرین دیگه!
و اسلحه تهیه می‌کنن.
سیاها بنا می‌کنن از جاشون بلند شدن.
سفیدها فریاد می‌زنن: ـ آروم بشینین سرِ جاتون، مرده‌شو برده‌ها!
و اسلحهٔ بیشتری تهیه می‌کنن.
سیاها قیام می‌کنن،
اونا هم می‌رن دنبال تهیهٔ اسلحه.
سفیدها فریاد می‌زنن: ـ با زور و خشونت، هیچ‌چی درست نمی‌شه!
و همون وقت، اسلحه‌هاشونو ـ با چابکی و مهارت ـ پُر می‌کنن.
سیاها شلیک می‌کنن
سفیدها شلیک می‌کنن.
سفیدها گریه‌زاری می‌کنن و می‌گن:
ـ شماها دستِ کم می‌تونستین اوّل به حرف ما گوش بدین!
و همون جور که اشک از چشاشون سرازیره،
بیشتر و بیشتر اسلحه تهیه می‌کنن...

جواب یک پلیس...

ـ من نمی‌خوام خودم فکر کنم
دیگران به جای من فکر می‌کنن!
[پلیس
همان‌طور که با باتومش
می‌زند تو سر و کلهٔ یکی از تظاهرات کننده‌ها
جواب می‌دهد.]

محمدعلی سپانلو

وضعیت شعر دیگران

گزارشی از مراسم بین‌المللی شاعران در پاریس

چهارمین بی‌ینال بین‌المللی شاعران در فاصلهٔ ۱۳ تا ۲۳ نوامبر ۱۹۹۷ (۲۲ آبان تا ۲ آذر ۷۶) در پاریس و چند شهر دیگر فرانسه برگزار شد. این مراسم به همت شهرداری «والدومارن»[1] و با کمک برخی مؤسسات دولتی و خصوصی فرانسه تدارک یافته و اینک به عنوان یک اجتماع خبرساز فرهنگی در جهان نمودی دارد. امسال از ایران، من در این مراسم مدعو بودم. دعوت‌شدهٔ دیگر آقای یدالله رؤیایی، شاعر هموطن است که در سال‌های اخیر در فرانسه اقامت دارد. بی‌ینال در هر دورهٔ خود بر شعرای منطقه‌ها یا کشورهای به‌خصوصی تأکید ویژه دارد. در سومین بی‌ینال، گروه بزرگی از امریکای لاتین شرکت کرده بودند و در بی‌ینال چهارم تأکید بر شاعران چین و هند بود. از این بابت گروه متنوعی از هر دو کشور دعوت شده بودند که در جزوشان موسیقی‌دان و رقصنده نیز وجود داشت. اجرای موسیقی و رقص شیوای هندی‌ها به نظر من کار بی‌نظیری آمد، سوای آن‌چه در فیلم‌های هندی دیده بودم. از کشورهای دیگر دو شاعر از کِبک، دو شاعر از ایالت متحدهٔ آمریکا، دو شاعر از هلند و از کشورهای انگلیس، کوبا و روسیه، هرکدام یک شاعر شرکت داشتند. سی شاعر فرانسوی نیز ضمن خواندن شعرهای خود وظیفهٔ قرائت ترجمهٔ آثار شاعران کشورهای دیگر را که قبلاً به زبان فرانسه انجام یافته بود، برعهده داشتند. رییس و بنیانگذار این بی‌ینال‌ها، هانری دولوبی،[2] شاعر سرشناس فرانسه بود. طی ده یازده روز مراسم، دعوت‌شدگان به استثنای کسانی که در پاریس خانه و زندگی داشتند، یک‌جا در هتل کامپانیل منزل کرده بودند. هر روز و هر شب حدود سه تا چهار برنامه در مناطق مختلف پاریس و حومه نظیر کتابخانه‌ها، شهرداری‌ها، موزه‌ها، مراکز فرهنگی، مدرسه‌ها و حتا زندان‌ها اجرا می‌شد. در هر برنامه در جوار شاعران خارجی، شاعران فرانسوی شرکت می‌کردند که همان‌طور که ذکر شد، علاوه بر ترجمهٔ قرانسوی آثار، سروده‌های خویش را نیز می‌خواندند.

روز سیزده نوامبر، مراسم گشایش بی‌ینال در سالن «هتل دپارتمان» برگزار شد. برگزار شد. تمام دعوت‌شدگان به علاوهٔ مهمانان افتخاری، شاعران و نویسندگان سرشناس فرانسوی یا اعضای آکادمی و نمایندگان مطبوعات و رسانه‌ها، قطعات موسیقی از آفریقا، چین و هند را شنیدند. دو سه شاعر قدر اول فرانسوی، نظیر برنارنوئل و هانری مشونیک[3] و نیز نمایندگانی از ادبیات چین، هند و شاعر معروف مکزیکی، ماچادو، در مراسم افتتاح سخن گفتند یا شعر خواندند. در روزهای بعد وسعت و تنوع برنامه‌ها در مکان‌های مختلف به حدی بود که طبیعتاً هیچ‌کس نمی‌توانست تمام آن‌ها را که همزمان در جاهای مختلف اجرا می‌شد تماشاگر باشد. برنامه‌ریزی اما این حسن را داشت که برای مردم محله‌های گوناگون پاریس، امکان رفتن به کتابخانه یا مرکز فرهنگی نزدیک‌شان فراهم بود. من همراه شاعرانی از هلند، کِبک، چین و هند و فرانسه در روز شانزده نوامبر در سالن آناتول فرانس در حومهٔ پاریس، روز هفدهم نوامبر در خانهٔ نویسندگان، روز نوزدهم نوامبر در کتابخانهٔ شهرداری لویی پرگو و چند ساعت بعد در همان روز در کتابخانهٔ «بان یوله» خیابان گامبتاو روز بیست و یک نوامبر در سالن آندره مالرو در میدان ویکتور هوگو شعرخوانی کردم. قرائت چهارده پانزده شعر من که قبلاً به وسیلهٔ نویسندهٔ ایرانی مقیم فرانسه، خانم فریدهٔ روا، ترجمه شده و به قلم آلن لانس، شاعر فرانسوی و رییس خانهٔ نویسندگان، ویرایش شده بود، بازتاب‌های جالبی را از طرف شنوندگانی که اغلب فرانسه‌زبان یا به هرحال فارسی‌ندان بودند، به من بازگرداند. نخستین بازتاب این بود که چندین‌بار از مخاطبان شنیدم زبان فارسی چه‌قدر خوش‌آهنگ

است. طبیعتاً خود من سعی می‌کردم هنگام شعرخوانی روی حروف خشن‌تر چون خ و غ تأکید نکنم. ضمن آن‌که شعرهای من از نوعی آهنگ و سجع برخوردار است که به گوش متفاوت از صحبت معمولی می‌آید. اما با تمام این اوصاف، افتخار خوش‌آهنگ بودن به تمام و کمال متعلق به شعر فارسی است که بیش از هزار سال در تحصیل این خوش‌نوازی مجاهدت کرده است. بازتاب دوم این بود که در یک دو جا، بعد از قرائت ترجمهٔ فرانسوی شعرهایم، از تماشاگرانی که به هرحال همه از حدّ فرهنگ چشمگیری برخوردار بودند. شنیدم اینک به «شعر واقعی» رسیده‌ایم.

شاید پدیداری چنین حسّی، بیش از آن‌که ناشی از کیفیت شعرهای ترجمه‌شدهٔ من باشد، محصول وضعیت شعر دیگران بود. به‌طور خلاصه اغلب شاعران جهان سوم (که امروزه تقریباً می‌توان آن‌ها را جهان دوم خواند) با تأکید مستقیم بر مسایل سیاسی یا آموزه‌های اخلاقی و اجتماعی و شکایت از حال و روزشان؛ گاهی «شعار» تحویل شنونده می‌دادند و شاعران اروپایی و امریکایی نیز بیشتر به رسم مدون امروز، یعنی بازی با کلمات و جملات متوجه بودند. شنوندهٔ فرهنگ آشنا و غیرحرفه‌ای در شعر که عادت داشت چیزی از فضاهای مألوف شعر بشنود و شاید به دنبال برخورد شناخته‌شدهٔ تاریخی خود بود، در نوع آثار من پاسخی (خدا می‌داند تا چه حد قانع‌کننده) می‌یافت.

شب بیست و سوم نوامبر، ختم بی‌ینال در ضیافت شلوغ شامی برچیده شد که ضمن آن برای تمام کشورهای شرکت‌کننده از جمله میهن ما، هورا کشیدند. سپس در شب بیست و ششم نوامبر در سالن قیاپ در جوار دانشگاه ژوسیو پاریس شب شعری برای هموطنان ایرانی و فارسی‌زبان‌ها برگزار کردم که در بعضی فواصل آن استاد جلال اخباری قطعاتی با سنتور نواخت. گفتگویی که متقاعب شعرخوانی‌ام گرفت بخشی دربارهٔ شعر بود. زیرا «رؤیایی» با چکیدهٔ کوتاهی این شب شعر را افتتاح کرده بود و نظریه‌های خاص این شاعر مُبدع بحثی پدید می‌آورد که یک‌سوی آن به ناچار من بودم. بخش دیگر پرسش‌ها پیرامون جریان داستان‌نویسی در ایران بود. رویدادی که حضور چند نویسندهٔ فعال ایرانی در پاریس آن را زنده‌تر می‌ساخت.

همچنین شرکت چند نویسندهٔ دیگر ایرانی مقیم فرانسه، همچون یوسف اسحاق‌پور یا علی عرفان که به زبان فرانسه می‌نویسند و کتاب‌هاشان فروش قابل قبولی دارد، بر رونق شب‌های شعر افزوده بود. برای خودِ من این دیدارها علاوه بر بازیافت رفقای قدیمم مثل یداله رؤیایی و آلن لانس، و آگاهی نزدیک از دستاوردهای جدید ادبیات اروپایی، فایدهٔ دیگری داشت و آن شنیدن صداهای متفاوت شاعرانی بود که از چهار گوشهٔ جهان در این بی‌ینال مجتمع شده بودند. در گفتگویی که با رادیو بین‌المللی فرانسه انجام دادم، همراه با دادن گزارشی از بی‌ینال به نکته‌ای اشاره کردم که شاید ذکر مجدد آن لازم باشد و آن این‌که فرانسوی‌ها با صرف بودجه‌ای نه‌چندان سنگین (زیرا تمام پذیرایی‌ها همچون اقامت در هتل دو ستارهٔ کامپانیل، متوسط اما بسیار آبرومند بود) توانسته‌اند به کشور خود مرکزیت ادبی بدهند. طبیعی است که فرانسه سال‌هاست از چنین مرکزیتی بهره‌مند است؛ اما به روز درآوردن این موهبت؛ بسیاریِ ابتکار و کمیِ بودجه می‌خواهد. من در رادیوی بین‌المللی فرانسه گفتم که چنین برنامه‌ریزی‌هایی برای همه آموزنده است و اکنون توضیح می‌دهم که مثلاً کشور ما می‌تواند با هزینهٔ اندک و دعوت از شاعران فارسی‌زبان کشورهای همجوار یا جاهای دورتر، حداقل خود را به عنوان مرکز زبان فارسی از نو طرح کند. البته اگر آن تنگ‌نظری‌هایی که اصالت و شرافت چنین همایش‌هایی را ندای خود می‌کند فراموش می‌شد. چندبار شنیده‌ایم که مقامات رسمی ما در سفارتخانه‌های ایران در خارجه در مقابل پرس‌وجوی مشتاقان ادبیات معاصر ما به این پاسخ تکراری اکتفا کرده باشند که «این‌ها که می‌گویید نمی‌شناسیم یا مهم نیستند!»

دستاورد دیگر من شنیدن شعرهای عالی یک دو شاعر فرانسوی بود که تا آن موقع به اهمیت‌شان پی نبرده بودم. گذشته از شعرهای شنیدنی و به‌یادماندنیِ ژان پی‌یر فای،[۴] آلن لانس و هانری دلویی، من این سعادت را یافتم که صدای شعر هانری میشونیک، شاعر نسبتاً سن و سال‌دار فرانسوی را بشنوم و ناگهان حس کنم که با پدیدهٔ جانشین‌ناپذیری روبه‌رو شده‌ام. از این رو به ضمیمهٔ این مقاله معرفی کوتاه و چند شعر این شاعر را

خواهید خواند. در کتابخانهٔ «بان یوله» همراه با تقدیم ترجمهٔ فرانسوی شعر «کلاغ» به آقای مشونیک گفتم: «شاعران واقعی کم نیستند اما شناخت‌شان دشوار است.» و گرچه به علت نداشتن منابع آن‌چه ترجمه کرده‌ام از کارهای درجهٔ اول این شاعر نیست، اما خوانندهٔ هشیار می‌تواند واقعیت هنری و قدرت آفرینش او را در همین نمونه‌ها نیز حس کند.

یکی از برگزارکنندگان بی‌ینال به من گفت که برای دعوت از ایران بین منوچهر آتشی و محمدعلی سپانلو مردد بودیم. و من پاسخ دادم پس برای بی‌ینال پنجم «زنده‌باد آتشی!» اما در آن لحظه به فکر افتادم چه خوب بود که آنان به شیوهٔ دعوت از شاعران چین و هند، جماعتی اهل شعر و موسیقی ایران را به بی‌ینال بعدی فرا می‌خواندند.

نه فقط یک یا دو نفر را. این دریافت انگیزهٔ آن شد که در نامهٔ تشکرم خطاب به «خانهٔ نویسندگان» فرانسه که در بولتن خبری آنان به چاپ رسید به‌طور ضمنی پیشنهاد دعوت گروهی از شاعران ایرانی در مراسم بعدی را مطرح کنم. با ترجمهٔ همین نامه گزارشم را به پایان می‌برم.▣

به دوستانم در خانهٔ نویسندگان

این‌بار مهمان شعر بودم و مهمان خانهٔ شما. اینک سپاس خود را به شما ساکنان خانه تقدیم می‌کنم. پس از ده سال دوری، فرانسه را بازیافتم که از دریچهٔ آن ادبیات جهانی را شناخته‌ام و نیز دوستم آلن لانس را که همچون برادری همراه نگران سرنوشت من بوده است. اما این تنها برادری ممکن نیست. می‌دانیم که فرهنگ مرز نمی‌پذیرد و شعر علیرغم گرایش‌های گوناگون در ما نوعی برادری پنهان را آشکار می‌کند. معنای نهفته در انزوای کلمات چون در قالب جمله‌ها جای گرفت، راز عمیق ما را فاش می‌سازد. بدین‌سان بر فراز جوامع، فرهنگ‌ها و هنجارهای متفاوت ترجمهٔ این جمله‌ها ما را از حال یکدیگر آگاه می‌کند و چه چیزی بهتر از این تفاوت‌ها برای آغاز گفتگوهای سازنده.

در شب‌های بی‌ینال و خانهٔ نویسندگان من به آینده‌ای می‌اندیشیدم که شاعران دیگری از کشور من در این‌جا حضور یابند، با همکاران فرانسوی و جهانی خود ملاقات کنند تا کشف‌های تازهٔ خود را با آن‌ها در میان گذارند و از دستاوردهای جدید آنان آگاهی یابند.

در این لحظه به‌شعرهای دوردست یک شاعر فرانسوی می‌اندیشم:

برادران انسانی که بعد از ما خواهید زیست!

در حق ما سخت‌گیر نباشید.

هنگامی که فرانسوا ویون[5] در یک جدل درونی ولی با نگاهی معطوف به آینده، این کلمات را می‌نوشت. آیا شنیده بود که قرن‌ها بعد، قرن‌های بسیار بعد از او، میراثش چنین شکوفا شود که روزگاری همدلی، تفاهم و مدارا با یکدیگر، اصل اخلاقی آفرینش ادبی گردد؟▣

زیرنویس‌ها:

1 - Val - de - Marne 2 - Henri Deluy 3 - Henri Meschonnic 4 - J - P. Faye.

5 - Francoi Villon.

شاعر فرانسوی (۱۴۶۳ ـ ۱۴۳۱) زندگی ماجراجویانه‌ای داشت، چندبار در خطر اعدام قرار گرفت. به‌خاطر صمیمیت لحنش یکی از نخستین شاعران غنایی فرانسهٔ نوین به شمار می‌آید.

م.ع. سپانلو

کلاغ

به آقای هانری میشونیک

گر از گرته‌اش راه بردم به خواب شقایق
اگر نغمهٔ عندلیبم هدایت کند تا حمیرا
اگر گل به تعلیم رمزی بگوید...

ببین سیم‌ها پاره شد، ارتباط از دو جانب
هدر رفت
ببین دشت‌ها را، که از رنگ محصول،
اخرایی و قهوه‌ای می‌نماید
ببین چرخشِ بادگونِ کلاغان
فراسوی این آسمان‌ها، فلک‌ها
برآشفت از حرف‌های به هم نارسیده
پر از:
«دوست دارم تو را... جان من... شوق
دیدار...»
حروفی که در باد و استارهٔ آواره گرد است،
همچون ملک‌ها
حروفی که از معنی ناب و پژواک آوایی‌اش
می‌گریزد
(اگر چند خود راهبردِ پیامی است)
به هر سو وزان چون گل قاصدک‌ها؛
پیامی به قلب زمین می‌گزارد
و در گودی شخم‌ها می‌نشیند
و برداشت را تخم ناویژه‌ای می‌سپارد.

پیام‌آور نیک، ای پیک فردا!
تو هستی که می‌گیری از خامی زندگی
نحسی عشق و عقل جوان را.
و عمر دراز تو خود پاسخ هر شتاب است
تویی جانشین طلسمات دیرینْ شکسته
تویی قصه‌پرداز پیوندهای گسسته
توهم صورتی خانم تیره‌پوش زمان را.

رسول سپیه، بال‌هایت کتاب دعا
تا زمان را بفرسایی از پرسش ناشنفته ـ
میان ضریح شفق، معجر ابر
سیه‌چادر و پیچه بر روی
و دستان: کتاب قنوت و عبادت
تو آرام برخیز
ای هیکل صبر!
گشاینده در جوّ دورانیِ ما
کتاب تو، اوراق فردا
و بر بال‌هایت خطوطی ز جغرافی شهربندان
برابر شده با مدار کواکب
و می‌تابد آرام در اجتماع شهیدان و استخرِ
میدان.

Henri Meschonnic

ترجمهٔ م.ع. سپانلو

یک چاه گفته بود

هانری مشونیک متولد سال ۱۹۲۳ پاریس، شاعر، مترجم تورات، استاد زبان‌شناسی در دانشگاه پاریس. کار تحقیقی او پیرامون نظریه زبان و ترجمه است و تاکنون بیش از دو کتاب دربارهٔ شعر، مدرنیسم و زبان‌شناسی به چاپ رسانده است.

مهم‌ترین مجموعه‌های شعر او عبارتند از: پیشکش‌های مثالی (۱۹۷۲)، در آغازهای ما (۱۹۷۶)، افسانه‌یی هر روز (۱۹۷۹)، سفر صدا (۱۹۸۵، جایزهٔ مالارمه)، ما گذرگاه (۱۹۹۰) و...

یک چاه گفته بود یک
چاه که آن‌جا بود
یک چاه که باید می‌کندیم
آب سخن
جاری
از آن پس
اما هرگز نه نوشیدنی
هرگز نه گفتنی
تشنگی هنوز قوی‌تر
آن‌چه بایست را نگفته‌اند
بسیار گفته‌اند و چیزی نگفته‌اند
سخن، یک سنگ، دهان
پر از سنگ
گویندگان
سنگ‌های افراشته
باید از نو حفر کرد
چاهی از نو یافت
طنینی
از آبی که در کلمات می‌نوشند

مکان‌ها پر انتظارند
از چیزهای دیگر
سرها پرترند
از آتش زمان
تا چیزهای دیگر این
قصه‌ای است که در خواب راه
می‌پرید

طلسمی یافته‌ام
در آن سرِ انتظار
زمان را می‌خوابم
پس از آن‌که
می‌سوزم بی
که بمیرم
زیرا منم آتش طور

سپس جهان
باز چرخی زد
چرخی، چرخی، چرخی
پنداشتم که همان بود
پنداشتم که همان بودم
اما خواب من بیداری من است
چون گذشته کلماتم چهرهٔ من
ماند
چشمانم دهانم همه آن‌چه
مرا می‌شنود و دیگران
آن را می‌شنوند
باری آن‌چه تغییر می‌کند
چنان به حساب نمی‌آید که حتا
می‌داند
اگر کسی آن را دید اگر
خود من از آن چیزی ندانستم
اکنون هرکس دیگری هستم
من و تو مرد زن و مرد
من باز آغاز جهانم

سرگیو سانتانا

مرگ نقاش سوررآلیست

ترجمهٔ سوسن ضیا

نقاش سوررآلیست در ایالت میناس گِه‌رِس ساکن شهر بلو اُریزونته است. او با ریش بلند و طاسی جلو سرش مردی برازنده می‌نماید، همواره لباس‌های سربازی‌رنگ نیم‌دار می‌پوشد و به رسم پیروان فرانسوا داسیز مقدس گردن‌بند می‌آویزد و صندل‌هایی به پا می‌کند که پاهای کثیف و ناخن‌های درازش را نمایان می‌سازد.

نقاش سوررآلیست تابلوهایش کمتر به فروش می‌رود و بسیار فقیر و نادار است، با این حال در ایام تولد مسیح زندگی‌اش رونق می‌گیرد زیرا کارت تبریک‌هایی می‌سازد و می‌فروشد که مضمون‌هایی از تورات را منعکس می‌کند. به‌طور مثال کشتی نوح را در حال عروج می‌کشد که اسب‌هایی سفید و سرکش آن را به آسمان‌ها می‌برند. چهار شهسوار انجیل یوحنا را در چهرهٔ هیولاهای مهاجم سیارات دیگر نشان می‌دهد. داستان فرمان هِرود پادشاه یهود مبنی بر کشتن نوزادان ذکور یهودی را به گونه‌ای نقاشی می‌کند که آن کودکان معصوم در چهرهٔ فرشتگان انتقام‌جوی خداوند جلوه می‌کنند. هم‌چنین صحنهٔ مشهور آخوری که حضرت مسیح را هنگام ولادت در آن قرار دادند و غار بیت‌الحم را می‌کشد که نزدیک غار سه پادشاه مجوس گیتار برقی در دست دارند.

اما نقاش سوررآلیست همیشه در این ناحیه زندگی نکرده است. زیرا روزگاری با به دست آوردن حق تحصیل مجانی در پاریس ایام خوشی را در آن شهر گذرانیده که رؤیای تمامی نسل او بوده است. او در پاریس در مهمان‌خانه‌ای مخروبه در خیابان «آقای شاهزاده» منزل می‌کند و در ضمن دست زدن به کارهای مختلف هرچه بیشتر به دیدن موزهٔ هنرهای مدرن می‌رود و در آن‌جا پس از پنجاه سال عقب‌ماندگی، به نفوذ و اهمیت سبک سوررآلیست واقف می‌شود. او در پاریس شاهد تظاهرات سال ۱۹۶۸ است و از آن‌جا که خود هرج و مرج طلب است با مشاهدهٔ آن تظاهرات که حال و هوای تازه‌ای برای سراسر عالم به همراه آورده است منقلب می‌شود.

اکنون نقاش در آپارتمان بسیار کوچکی واقع در خیابان کارلوس پراتس که انباشته از قاب‌ها و نقاشی‌ها و قلم‌موهاست زندگی می‌کند و به آفرینش‌های هنری خود ادامه می‌دهد. او تنهاست زیرا پیر شده و یافتن همسر برایش دشوار است.

نقاش سوررآلیست گذشته از سر زدن به دکه‌های عرق‌فروشی به چیزی جز پیاده‌روی در خیابان‌های شهر و نظارهٔ حوادث علاقه‌مند نیست. او نیز مانند «برتون» معتقد است که پیوستگی سادهٔ برخی از موجودات با اشیاء، فضایی را می‌آفریند که در آن امور شگفت‌انگیز، خنده‌آور، پوچ و غیرواقعی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. به‌طور مثال آگهی بعضی فروشگاه‌ها که عروسکی غول‌آساست با لباسی رنگارنگ بالای سر گدایی جذامی تلوتلو می‌خورد که در

پیاده‌روی خیابان مرکزی شهر دراز به دراز افتاده است، یا منظرهٔ کشیش و سربازی که مقابل فروشگاه لباس زیر زنانه به گپ زدن مشغولند و حتا چهرهٔ معمولی برخی رهگذران.

نقشهٔ ساختمان شهر نیز نقاش سوررآلیست را به شگفتی وا می‌دارد، شهری همواره درحال گسترش با مردمی که مدام دیوانه‌وار به هر سو می‌دوند، با مغازه‌های عجیب و غریب و چاله‌ها و کثافات و بوی تعفن که به نظر نقاش در بی‌نظمی کامل رشد می‌کند و موجب آشفتگی‌ای ضدانسانی است.

نقاش سوررآلیست بعدازظهر روزی از ماه اکتبر هم‌چنان سر به هوا خیابان‌های شهر را گز می‌کند که ناگهان فکری نبوغ‌آمیز به سرش می‌زند و آن ترسیم تابلویی به طول ده‌ها متر است که سکنهٔ شهر را با صورت‌هایی عجیب مانند مردگان خون‌آشام، غوک‌هایی غول‌پیکر و موجوداتی سراپا آبی‌رنگ با نیش‌ها و شاخک‌ها و غیره مجسم می‌کند که در آرامش کامل به غروب آفتاب می‌نگرند. نقاش سوررآلیست با این مکاشفه می‌پندارد که ترسیم چنان تابلویی نقطهٔ اوج حرفه‌اش و سبب برائت ذمه‌اش در زندگی شخصی خواهد بود و پس از خلق چنین اثری جز مردن کاری نخواهد داشت. اما نقاش سوررآلیست نه‌تنها قبل از اجرای نقشهٔ جاه‌طلبانه‌اش که پیش از آغاز کردن آن می‌میرد.

در شهر بلوّ اُریزونته رفت‌وآمد اتومبیل‌ها وحشتناک است. گویی رانندگان می‌پندارند که راندن اتومبیل نوعی بازی است که رهگذری را هدف قرار دهند و با اتومبیلشان او را زیر بگیرند و بکشند. و در این بازی نقاش سوررآلیست هدفی مناسب‌تر از کودکان و سالمندان است.

نقاش هم‌چنان که با تمرکز حواس به قلهٔ آسمان‌خراش‌ها می‌نگرد از یکی از خطرناک‌ترین چهارراه‌های شهر می‌گذرد. این چهارراه مقابل ساختمان ادارهٔ فرهنگی ایالتی واقع شده که گاه خود او تصویری چند در برابر آن به نمایش گذاشته است.

نقاش در افکار خود غوطه‌ور است که به وسیلهٔ یک کامیون حمل زبالهٔ شهرداری از جا کنده شده با شدت به هوا پرتاب می‌شود. نقاش سوررآلیست پیش از آن‌که مغزش به سنگ‌فرش خیابان کوفته شده و متلاشی شود با مشاهدهٔ خود درحال پرواز، آخرین و زیباترین احساس زندگی خویش را تجربه می‌کند.

بلافاصله عده‌ای افراد ساده‌لوح دور جسد نقاش گرد می‌آیند، شمع‌های بلند می‌افروزند و در انتظار اتومبیل نعش‌کش می‌مانند. سرانجام مأموران پلیس نقاش سوررآلیست را با بی‌اعتنایی بر برانکاری می‌گذارند و درون اتومبیل پناهش می‌دهند.

در پزشکی قانونی جیب‌های نقاش سوررآلیست را می‌گردند و خالی می‌کنند. او چیز باارزشی همراه ندارد و همهٔ دار و ندارش عبارت است از یک جاکلیدی، یک پاکت سیگار بدون فیلتر کنتینانتال، یک لولهٔ رنگ، شانه‌ای شکسته و کیف پولش. از کیف پولش معادل پانصد سکهٔ محلی قدیم، اوراق هویتش با عکسی کهنه و بدون ریش و نوشته‌ای ناخوانا به نام و نشانی ماری والوا ـ خیابان کوری تیبا شمارهٔ ۳۲ و بالاخره یک برگ جدول پرشدهٔ بخت‌آزمایی ورزشی به‌دست می‌آید که در تعطیلات آخر هفته پس از اعلام شماره‌های برنده به سختی چهار امتیاز نصیب کارمند پزشکی قانونی می‌کند.

پزشک درحالی که کار روزمرهٔ خود را انجام می‌دهد بخشی از پوست سر نقاش سوررآلیست را که باقی مانده است برمی‌دارد، مغزش را لمس می‌کند و با فشار ملایم انگشتان خود بر آن،

می‌تواند ببیند که ستارگان آبی‌رنگی مشابه ستارگان عید ژان مقدس از مغز او خارج می‌شود. سپس بدن نقاش را از طول برش می‌دهند و پیکر او را از بالا تا پایین باز می‌کنند.

پزشک درحالی که به بیرون آوردن برخی اعضا و اشیا کوچک از بدن مرده سرگرم است به ماشین‌نویس چنین املا می‌کند:

«ـ کبد: مبتلا به بیماری کبدی که فقط ده درصد آن به‌طور عادی عمل می‌کند.

ـ یک گل سرخ که خودبه‌خود گلبرگ‌هایش پرپر شده است.

ـ دو گوی کوچک بیلیارد بچه‌گانه.

ـ قلب که پیکانی در آن فرو رفته و خون‌چکان است.

ـ یک ساعت شماطه‌ای که زنگ آن با اولین تماس به صدا درمی‌آید.

ـ پنج کرم نسبتاً درشت.

ـ اژدهای کوچکی که از منخرین آن آتش بیرون می‌زند.»

سرانجام دقیقاً پیش از آن‌که پزشک جسد را بدوزد یک قاب عکس با تصویری بزرگ از مادر نقاش سوررآلیست از شکم پاره‌شدهٔ هنرمند خارج می‌کند. و در این هنگام است که دو قطره اشک از چشمان تصویر فرو می‌غلتد.■

غزاله علیزاده

کشتی عروس

فصل اول

پرتقال‌ها، موزها، سیب‌های لبنانی و خیار تازه را در ظرفی بلور چیدند. نامزدی «صبوری» بود. تصمیم گرفته بودند مراسم ساده باشد. از خانوادهٔ داماد، تنها پدر، مادر و خواهران او می‌آمدند؛ برادر مرد در سفر بود. از خانوادهٔ عروس عمه بزرگ و اهل خانه در این مراسم مختصر حاضر می‌شدند؛ مادر رؤیا چند سال پیش مرده بود.

نامادری او؛ آسیه‌خانم، طبعی نازک و غصه‌خور داشت. بعضی از شب‌ها تا نزدیک صبح در رختخواب غلت می‌زد و فکر می‌کرد به آینده‌ای نامعلوم، ملافه را در مشت می‌فشرد. از کودکی آموخته بود زندگی ماجرایی جدّی است. سالی دو سه بار لابه‌لای فرش‌های کهنه گرد نفتالین می‌پاشید. صبح به صبح گوش را برای شنیدن صدای نمکی تیز می‌کرد. نان‌های خشک را در جعبه‌ای می‌گذاشت و می‌داد به پیرمرد، در عوض چندین گلوله نمک آشپزخانه می‌گرفت.

پدر اهل بازار بود، مغازه‌ی بزازی داشت: چیت و کُدَری و گه‌گاه پارچه‌های ابریشم ساختگی به زن‌ها می‌فروخت. نزدیک ظهر روی پیشخوان سرمی‌گذاشت و حیرت می‌زد. روی گردن و گوش‌هایش دم به دم مگس می‌نشست؛ در خواب تکانی می‌خورد، دست لَخت را بالا می‌آورد. هفتِ بعدازظهر کرکره را پایین می‌کشید. قفل به آن می‌زد و لِخ‌کشان رو به خانه می‌رفت. در راه میوه و گوشت می‌خرید. وقتی می‌رسید دمِ در، عرق می‌ریخت و نعره می‌کشید: «کرّه خرها، زود بیایید! بارها را از دستم بگیرید!»

رؤیا تنها بازمانده‌ی همسرِ از دست رفته‌اش بود. زن ده سال پیش در تصادفِ ماشین مرده بود. بعد از حادثه «صبوری» کم سوار ماشین می‌شد، اغلب پیاده در شهر می‌چرخید، از جوی‌های پهن می‌پرید و خال گوشتی کنار لبش می‌لرزید. یک سال پس از فوتِ همسر، با آسیه ازدواج کرد. کنار در دبیرستان «انوری»، دختری بلندقد را دید، فوراً پسندید و واسطه فرستاد: آسیه خانم، دبیرِ خانه‌داری دختران

بود. زیر چانه‌اش ریش داشت و تنکه‌هایِ پاتیس بلند می‌پوشید. در امتحان نهایی نمره‌های او تأثیری نداشت، تنها آقای صبوری، زنِ مدیرِ درون او را با یک نظر کشف کرده بود.

آسیه بعد از ازدواج، پشت هم دو دختر آورد؛ بین بچه‌ها فرق نمی‌گذاشت.

میراثِ مادر رؤیا، خانه‌ای کهنه در کوچه‌ی «انوری» بود. پدر رؤیا سهم خود را به دختر بخشید. رؤیا دوازده‌ساله بود. وقتی خبر مرگ مادرش را شنید، از پله‌های پاشیر پایین دوید، چهره‌ی خود را درون حوضچه نگاه کرد؛ جیغ کشید و ساعت‌ها گریست.

شب مورچه‌ای را روی بالش گذاشت. در مهتاب با او درد دل کرد. خودش را یتیم نامید و گفت: فرشته‌ای آسمانی را از دست داده است؛ ضربه‌های کف کفش مادر را به هنگام خشم، بر تهیگاه خود تا ابد فراموش کرد.

بعد از پایان مراسم هفت، نظافت خانه و آشپزی جزء وظایف او شد. ضمن درس خواندن، گاه سر دیگ آبگوشت می‌رفت.

در مهمانخانه تابلویی ابریشم‌دوزی از مادر به جا مانده بود: چشم‌انداز برکه‌ای بود محصور با نیلوفرها، روی برکه قایقی بر ساحل سبز پوزه می‌سایید. آسمان بالای چشم‌انداز ردی بود با چند لکه ابر و دسته‌ای مرغ مهاجر، رؤیا برابر تابلو زانو می‌زد و خیره می‌شد به انتهای ابر، موج‌های شفاف آب و بال‌های مرغابی‌ها، تصور می‌کرد مادر هم میان آن‌هاست.

فصل ۲

دوبار زنگ زدند: «هما»، دختر کوچک خانه، رو به در دوید. پیراهنی از تور آهاری با آستر ساتن صورتی به تن داشت. چشم‌های او می‌درخشید. در را گشود. داماد و بستگانش با یک سبد گل گلایل ارغوانی، نارنجی و پشت گلی پا به حیاط گذاشتند نامادری و پدر رؤیا به استقبال آن‌ها آمدند. آسیه بلند نفس می‌کشید. تپش‌های تندِ قلب را در گلو احساس می‌کرد.

داماد سبزه و چهارشانه بود. کوتاه پیشانی، چشم و ابرو نزدیک به هم، اما درکت و شلوار تازه‌دوز سرمه‌ای، بیش و کم برازنده می‌نمود. رؤیا از شکاف پرده آن‌ها را نگاه می‌کرد و می‌اندیشید «بالاخره شوهر کردم، صاحب کمربندِ چرمی و دکمه سردستِ طلایی مالِ من است. «سال‌ها زندگی می‌کنیم، در خانه‌ی خودمان. بازو به بازو می‌رویم چلوکبابی، سینما، کافه سفر می‌کنیم به جاهای سبز و خرم. کاش مزرعه‌ای داشتیم. مثل فیلم‌ها می‌دویدیم وسط علف‌های سبز، با هم تاب سوار می‌شدیم.

داماد ابروهای سیاه را درهم کشیده بود و ضمن راه رفتن زمین را نگاه می‌کرد. رؤیا از پشت پرده دور شد. روبه‌روی آینه ایستاد، به سراپای خود نگاه کرد: نازک‌اندام بود، میان‌باریک، چشم‌ها بادامی، ابروها قوسی، موهای بلوطی پرپشت بر شانه‌ها پریشان، نجوا کرد: «خدایا خودم را به تو سپردم!» دوید و روی راحتی نشست، چین‌های لباس را صاف کرد.

از راهرو صدای گفتگو می‌آمد. خواهر وسطی، «پروانه»، رو به او دوید. درزِ جورابش را صاف کرد: «رؤیا قوز نکن! به‌نظر من اهل زندگی است. سال به سال رتبه‌اش می‌رود بالا. رییس اداره می‌شود.»

فصل ۳

رؤیا با لباس عروسی روی تخت نشست. ماه در آسمان می‌تابید. دریچه را گشود. اتفاقا همراه نسیم تو آمد. بوته‌های یاس تکان خورد، رؤیا چشم‌ها را فراخ کرد. از میان تاریکی کنج حیاط کسی پاورچین پیش می‌آمد. نور چراغ بالای سردر، سراپایش را روشن کرد: زنی موبور و آراسته بود، کمر باریک و پر تن و توش. به دریچه نزدیک شد. عطر تندی از پیکر او رو به دختر وزید. چشم‌های تازه‌وارد هراسیده و بی‌قرار بود. چهارچوب را گرفت. دست روی پیشانی گذاشت. رؤیا عقب کشید. برق اشکی در چشم‌های زن درخشید. شاخه گلی را رو به نوعروس دراز کردد. «از طرف همسایه‌ها آمده‌ام تبریک بگویم.»

پشت به دختر کرد. رو به در دوید، در تاریکی ناپدید شد. رؤیا شانه بالا انداخت. گل را روی درگاه گذاشت. اندیشید «چه دیوانه‌هایی پیدا می‌شوند؟!» «(شست را گاز گرفت) چند دقیقه‌ی دیگر می‌آید.»

اندام و چهرهٔ وارن بیتی در فیلم «شکوه علفزار» پیش نظر او آمد. نجوا کرد: «هیچ چیز نمی‌تواند خاطره‌ی شکوه علفزار و عطر ملایم گل‌های بهاری را در خاطرم زنده کند. اینک باید حسرت دوران گذشته را خورد.»

پنهان از پدر با خواهران و آسیه چند بار این فیلم را دیده بود. عکس‌های «وارن بیتی» را از مجله‌ها می‌برید و در دفتری می‌چسباند. عصرها وقتی از کارِ خانه و درس حاضر کردن فارغ می‌شد. لب پنجره می‌نشست. دزدکی دفتر را می‌گشود. خیره می‌شد به تصاویر رنگی مرد و اشک از چشم‌هایش فرو می‌چکید. با شنیدن صدای اذان، دختر صلوات می‌فرستاد و دفتر را می‌بست. روی تخت دراز می‌کشید. زُل می‌زد به سقف ترک‌دار، می‌نالید: «حالا کجایی؟» هنرپیشه را سوار بر موتورسیکلتی براق تصور می‌کرد. در رؤیای خود برای خانواده، کاخی سفید ساخته بود با درخشش مروارید، میان چمنزاری وسیع و درخت‌هایی پر شاخ و برگ؛ کسی زنگ می‌زد. رؤیا با جامه‌ای پرچین و سفید، موها آراسته، کفش ساتن چسبان به پا از پله پایین می‌دوید. در را می‌گشود، روی سکوی ورودی وارن بیتی ایستاده بود. موتور را به دیواره‌ی مرمرین تکیه داده بود. باد موهایش را می‌آشفت. چانه مربع، لب‌های شکیل متبسم، چشم‌ها فروزان، شاخه گلی می‌داد به رؤیا. رؤیا آن را بو می‌کشید، در موج‌های عطر غرق می‌شد.

دراز کشید و چشم به ماه دوخت. از سرسرا و اتاق‌ها، هیاهوی مهمان‌ها به گوش می‌رسید. شوخی می‌کردند، می‌خندیدند، از بادمجان حرف می‌زدند. آدمی ناشی تمبک می‌کوفت. رؤیا لب زیرین را گاز گرفت. «امشب همه به من می‌خندند. چرا نمی‌روند؟ تا صبح چند نفر کشیک می‌دهند؟ از سوراخ کلید نگاه می‌کنند.»

نیم‌خیز شد و سر را بین دست‌ها گرفت. از هیکل انسانی خود خجل بود. ران‌ها را بر هم فشرد و به خاطر آورد آسیه‌خانم همیشه او را از بازی‌های پر جنب‌وجوش می‌ترساند. پایین پریدن از بلندی، رو به پارالل رفتن و گشودن پا جزو محرّمات بود.

پاییز سال اول دبیرستان، طرف‌های ظهر روی پله‌ها نزدیک حوض نشسته بود، تاریخ - مدنی

حاضر می‌کرد. احساس کرد بین ران‌هایش مایعی نیم‌گرم جاری می‌شود. از جا جهید، پشت دامن را غرق خون دید. کتاب از دستش پایین افتاد، آسمان و زمین را نگاه کرد. آفتابه‌ای آورد و خون‌ها را شست. رفت و در انبار قایم شد. خاک را چنگ می‌زد. قلبش چنان می‌تپید که بر دنده‌ها می‌کوبید. زیر لب می‌گفت: «خدایا رحم کن! زن شده‌ام. این ننگ را باید به گور ببرم. چه حادثه‌ای پیش آمد؟»

تا اول شب در زیرزمین به این سو و آن‌سو می‌رفت، ناله می‌کرد و جامه‌اش خونین‌تر می‌شد. خواهر کوچک درِ زیرزمین را باز کرد. دختر پشت گونی‌های گندم قایم شد. بچه چراغ را روشن کرد؛ خون آغشته‌ی به خاک را روی زمین دید، جیغ کشید و بیرون دوید. رفت پیش مادر.

آسیه به انبار آمد. گوش‌ها را تیز کرد، صدای نفس‌های تند رؤیا را شنید. جلو آمد و چنگ در موهای دختر انداخت. او را خرکشان بیرون آورد. برد به طرف ایوان و زل زد به چشم‌های او: «راست بگو، وگرنه خفه‌ات می‌کنم! چه خاکی توی سرت ریخته‌ای؟ رؤیا زن را با چشم‌های مات نگاه کرد. ضربه‌ای محکم بر گونه‌ی او فرود آمد. نگاه زن بیگانه بود. لنگه کفشش را بیرون آورد: «اگر نگویی دندان‌هایت را خرد می‌کنم! بعد هم بیرونت می‌اندازم، تا همدم سگ‌های ولگرد شوی!»

او را رو به پله هل داد. دختر ستون را در آغوش گرفت. به گریه افتاد. آسیه داد زد: «زِر زِر موقوف! از اولش تعریف کن!»

رؤیا با لکنت، سر تا ته قضیه را گفت. به دنبال هر جمله‌ی او، زن لبخند می‌زد. سرانجام مشتی بر سینه‌ی او کوبید: «الهی جوانمرگ شوی! تو که زهره‌ام را بردی. چرا خودت را قایم کردی؟ (زیر خنده زد.) زود برو خودت را بشور! از طبقه‌ی بالای گنجه نوار بهداشتی بردار! شیرینی بده، به سن بلوغ رسیده‌ای! وارد صف مرغ‌ها شده‌ای. (گوش دخترک را کشید) از این به بعد بچگی را باید کنار بگذاری.»

فصل ۴

شب پاتختی نوعروس در جامه‌ی پشت گلی درون راحتی نشسته بود. به دریچه چشم دوخته بود، جنبش برگ‌های سپیدار را در نور چراغ‌ها نگاه می‌کرد. با نوک ناخن لاک‌هایش را می‌تراشید. عطر اسباب آرایش و افشان مو احشاء او را می‌لرزاند. نگاه درخشان دوشیزه تبرکی گرفته بود و زیر چشم‌ها طوق افتاده بود. دور و بر او خواهرها، خاله‌های ناتنی و بستگان دایره می‌زدند. می‌رقصیدند. زیر گوش هم نجوا می‌کردند. ابروهای نازک شده را بالا و پایین می‌بردند.

رؤیا به چهره‌ی تک‌تک زن‌ها خیره می‌شد و می‌کوشید ردّ پای تحقیر شب زفاف را پیدا کند. آن‌ها را شبیه مرغ پوست‌کنده و ماهی مرده می‌دید. چشم‌ها را بست و دست روی پیشانی مرطوب کشید. اندام‌های انسانی و اشیاء اتاق دور او می‌چرخید. صحنه‌هایی از شب قبل را منقطع به یاد می‌آورد: داماد پس از گشودن دکمه‌ی اول لباس عروسی او را پاره کرده بود. دختر درون زیرپوش حریر پناه برده بود به کنج اتاق. نادر چپ و راست با دو سیلی گونه‌های نوعروس را آزرده بود و گلوی نازک دختر را فشرده بود. بین پنجه‌ها: «فرار می‌کنی؟ از من فرار می‌کنی؟ دخترهای دانشکده کفش‌هایم را پاک

می‌کردند. اما آن‌ها را نمی‌خواستم. هر زنی که از حد خودش **تجاوز** کند، نانجیب است. تعریف تو را از همسایه‌ها شنیده بودم؛ می‌گفتند بعد دیپلم گرفتن نشسته‌ای کنج **خانه** (بازوهای دختر را گرفت. خره می‌کشید) گفتم برویم سراغش. شنیده بودم یتیمی. اما نمی‌دانستم این‌قدر افاده داری.»

او را روی تخت آورد. رؤیا به پای مرد افتاد. زانوهای او را بغل کرد. «امشب به من دست نزن! اجازه بده به قیافه‌ات عادت کنم.»

مرد پنجه در موهای دختر فرو برد. چشم‌های او در حدقه‌ها می‌چرخید. منقطع نفس می‌کشید:

«خودت را به موش‌مردگی نزن!...»

... دهان نادر بوی دوغ ترشیده و سیرابی می‌داد. سر را عقب برد. رکاب زیرپوش او را دور انگشت اشاره پیچید:

«... چرا این‌قدر احمقی؟ هیچ به آبروی شوهرت فکر کرده‌ای؟»

دگمه‌های پیراهن خود را گشود و آن را از تن بیرون آورد، روی زمین پرت کرد. بازوها و سینه‌ی او پوشیده‌ی موهای زبرِ سیاه بود.

: «دلت می‌خواهد دوست و آشنا علم و کَتَل بردارند، تمام شهر را پر کنند که فلانی مردی ندارد؟ نه، دخترخانم بهای این فداکاری خیلی گزاف است. بره‌ی کوچولوی خودم...»

دختر چشم‌ها را بست. از پشت در صدای پچ‌پچ می‌شنید. رُستنگاه کرک‌های دست او مثل پوست مرغ دانه دانه شد. «آن‌ها از چی حرف می‌زنند؟»

شرمگاه او بر فراز هویت انسانیش ایستاده بود، دهان به دهان می‌چرخید. کوشید چهره‌ی «وارن بیتی» را به یاد بیاورد. اجزای شکیل در مه پراکنده شد. از حفره‌های خالی چشم‌های جوان آتش زبانه کشید.

ضربه‌ای اندام دختر را از جا کند... فریادی کشید و کف دست را محکم گاز گرفت. پچ‌پچ به هیاهو تبدیل شد. مرد دستمال‌های آراسته را از زیر بالش برداشت... از جیب بسته‌ای اسکناس نو درآورد، همراه دستمال داد به زن‌های منتظر. آن‌ها هلهله کردند. صدایی پرشور زیر سقف پیچید: «الان می‌رویم خانه‌ی مادر عروس.»

داماد خسته و نیم‌**برهنه** روی تخت خوابید و ملافه را دور شکم پیچید. پس از لحظه‌ای صدای خرخر موزونش بلند شد. رؤیا به نیم‌رخ او در نور ماه نگاه کرد، لرزش پره‌های بینی، پیشانی و گونه‌های توپر او نفرت دختر را برانگیخت. لباس سفید پاره را دوباره پوشید. گوشه‌ی اتاق نشست. گل‌های مصنوعی و رشته‌های روبان و تور را ذره ذره از جامه کند. زیر لب نالید: «هیچ‌چیز نمی‌تواند خاطره‌ی شکوه علفزار و عطر ملایم گل‌های بهاری را در خاطرم زنده کند. اینک باید حسرت دوران گذشته را خورد.»

فصل ۵

رؤیا باغچه‌ها را آب داد، با شیلنگ حیاط را شست و پا گذاشت به حوضخانه. اواخر مرداد بود. نشست روی نیم‌تخت، چانه را به دست تکیه داد. در آب‌نمای بیضی چند ماهی سرخ می‌چرخید، خمیازه کشید. از صبح که نادر بعد از خوردن صبحانه بیرون می‌رفت، تا آغاز شب در خانه تنها می‌ماند. پشت دیگ‌ها را می‌سایید، اجاق گاز را تمیز می‌کرد. لباس‌های مرد را می‌شست، اطو می‌کشید. دکمه‌های افتاده را می‌دوخت، بافتنی می‌بافت، قلاب می‌زد. گاه روی تخت دراز می‌کشید، دست زیر سر می‌گذاشت و ساعت‌ها به سقف خیره می‌شد. ترک‌ها را دنبال می‌کرد. گوش می‌داد به زنگ ساعت.

بعد از غروب بارها دم در می‌رفت تا صدای گام‌های شوهر را از خم کوچه بشنود. به تن پرمو، لب‌های گَسِ ترک‌دار، ابروان درهم کشیده و زبان تند و تیز او عادت کرده بود؛ گاهی فکر می‌کرد به سگی رام شبیه شده است.

رفت‌وآمدش با پدر، خواهرها و نامادری به اختیار شوهر بود. هفته‌ای یک بار آن‌ها را می‌دید. همبستگی گذشته بین آن‌ها ترک خورده بود. در پیشامدهای خانه خود را سهیم نمی‌دید، از حوادث خودمانی روز به روز دورتر می‌شد. خواهرها تعریف می‌کردند: «چند روز پیش گربه‌ای درِ دیگ آبگوشت را با پنجه پس زده و گوشت لُخمی را داغ داغ دزدیده.»

نامادری و خواهرها به تصور این صحنه زیر خنده می‌زدند. رؤیا تبسم می‌کرد. نمی‌دانست گربه چه رنگ بوده، کِی این اتفاق افتاده. کنج راحتی، مچاله می‌شد، ساق‌ها را به هم می‌چسباند. پروانه تعریف می‌کرد: «گلدان آبی چینی از دستم سُر خورد، روی کفپوش راهرو افتاد و چند تکه شد. به این می‌گویند بی‌عرضگی.»

آسیه ابرو بالا می‌برد: «عیبی ندارد، قضا بلا خورده به گلدان.»

رؤیا به یاد می‌آورد اوایل بهار از باغچه گل می‌چید و در همان گلدان می‌گذاشت. گاهی ترتیب اشیاء خانه را عوض می‌کردند. کاناپه می‌رفت در صدر اتاق، راحتی‌ها را بیضی می‌چیدند. همراه هر جابه جایی، بین او و خانهٔ پدری بیشتر فاصله می‌افتاد.

خواهرها با چشم‌های درخشان، موضوع فیلمی تازه را تعریف می‌کردند. رؤیا گوش می‌داد، لب می‌گزید و سر می‌جنباند. در پایان فیلم هر دو گریسته بودند. آسیه می‌گفت: «می‌خواهم زنده بمانم. همه می‌خواهند زنده بمانند؛ بازی آن زن...»

هما وسط حرفش می‌پرید: «سوزان هیوارد.»

«بله، همین شخص فوق‌العاده بود.»

رؤیا می‌پرسید: «چرا می‌خواست زنده بماند؟»

پروانه آه می‌کشید: «چون‌که قرار بود اعدامش کنند.»

رؤیا می‌اندیشید: «زندگی چه ارزشی دارد؟» نگاهی به ساعت می‌کرد، از جا برمی‌خاست: «باید سرِ هفت برگردم.» بعد از خداحافظی پیاده به خانه می‌رفت.

ظاهراً نادر به پیرزن ساکن اشکوب بالا سپرده بود رفت‌وآمد رؤیا را زیر نظر بگیرد. مریم قزی با شنیدن صدای پاهای او، پشت پنجره می‌آمد، چهره‌اش را برانداز می‌کرد: «خوش گذشت جانم؟ حال مادرت چه‌طور بود؟»

گونه‌های زن داغ می‌شد: «همه خوب بودند. به شما سلام رساندند.»

زن سالخورده آب بینی را بالا می‌کشید: «آن‌ها را فراموش کن! خانواده‌ی تو حالا آقا نادر است. وقتی بچه‌دار شوی معنی حرف مرا می‌فهمی.»

رؤیا کلید را در قفل می‌چرخاند. پا به خانه می‌گذاشت. لنگه‌ی در را به هم می‌زد. می‌دوید به آشپزخانه، در خودش را برمی‌داشت، از آن می‌چشید. برنج دم می‌کرد. سر ساعت هشت نادر کج‌خلق و خسته به خانه قدم می‌گذاشت. کفش‌ها را بیرون می‌آورد. فضای اتاق از بوی پاهای او پر می‌شد. زیر جامه‌ای دودی می‌پوشید، روی تخت دراز می‌کشید. با صدایی خشدار می‌گفت: «شام را بیاور!»

رؤیا سفره را پهن می‌کرد. بشقاب‌ها، قاشق چنگال و ماست و سالاد را مرتب می‌چید، ظرف خورش قورمه‌سبزی و قاب‌پلو را وسط سفره می‌گذاشت. پیراهنی خوش‌دوخت به تن داشت. با دلالت نامادری، چشم‌ها را سورمه کشیده بود و ماتیک زده بود. نادر سر سفره می‌نشست. برای خودش برنج می‌ریخت و گوشت‌های خورش را می‌گذاشت روی آن، دوغ درست می‌کرد، نصف پارچ را سر می‌کشید.

بعد از خوردن شام، رؤیا سفره‌ی چرب را برمی‌چید. ظرف‌ها را می‌شست. وقتی به اتاق برمی‌گشت، نادر ضمن گوش دادن به داستان شب چرت می‌زد. رؤیا لب تخت می‌نشست، دست‌های مرد را نوازش می‌کرد. «چند کلام با من حرف بزن! حوصله‌ام سر می‌رود.»

مرد پوزخند می‌زد، دستی به سبیل می‌کشید: «آبیّ زیر پوستت رفته. من زن لاغر دوست ندارم. عمه‌ام لاغر و قدبلند بود. شوهر برایش پیدا نشد، تا آخر عمر پیردختر ماند. می‌دانی به او چه می‌گفتیم؟ شوله قزک! تو هم لاغری. اما اگر چند پرده گوشت روی هیکلت بیاید، خیلی خوردنی می‌شوی.»

رؤیا چراغ کنج حیاط را نگاه می‌کرد: «از چیزهای دیگر حرف بزن! در اداره خوش می‌گذرد؟ من هم آرزو داشتم کار کنم. پدر و مادرم نگذاشتند. دلم می‌خواهد وجودم فایده داشته باشد.»

نادر روی تخت می‌نشست. چهره‌اش کبود می‌شد، دندان‌ها را بر هم می‌فشرد: «آفرین به تو! چشمم روشن! آرزو داری همکار مردها شوی؟ اگر می‌خواهی با تو زندگی کنم، باید به فکر بیرون رفتن از خانه نباشی. زن برای خانه خلق شده، وظیفه‌ی او خدمت به شوهر است و تربیت بچه‌ها، مرد برای کار بیرون. ضمناً مطلبی را بگویم، می‌خواهم با تو صادقانه رفتار کنم. رؤیا هیچ‌وقت فراموش نکن، من تا بخواهی حسودم! راستش به تمام مردم سوءظن دارم. برای همین از تو می‌خواهم مواظب کوچکترین رفتارت باشی. می‌دانی چرا. هنوز تلفن نداریم؟ (مشتی به سینه کوبید) من نمی‌خواهم! چند روز پیش دوستانم گفتند: «افخمی، گاهی با تو کارهای ضروری داریم، برای خانه تلفنی دست و پا کن!» رفتم به مخابرات و تقاضا دادم. اما همان شب کابوس دیدم. عرق می‌ریختم. توی خواب خرخر می‌کردم. انگار کسی در گلویم چنگ انداخته بود. تو می‌آمدی پیش نظرم، گوشی به دست، سرگرم ناز و عشوه.

داشتی با پسرخاله‌ات حرف می‌زدی، در دست من یک قیچی بزرگ بود، می‌خواستم سیم را قطع کنم؛ اصلاً نمی‌شد. زور نداشتم، قیچی از دستم می‌افتاد: حمله می‌کردم طرف تو، اما بین ما یک دیوار شیشه‌ای بود.»

قطره‌های ریز عرق از ابروی مرد فرومی‌چکید. رؤیا خندید و سر تکان داد: «پسرخاله‌ام؟! او چهار سال کوچکتر از من است. (دستمالی از جیب بیرون آورد، پیشانی مرد را خشک کرد) پس دوستم داری؟ نادر ساکت ماند. زن ادامه داد: «می‌خواهم چیزی بپرسم، قول می‌دهی از کوره درنروی؟» نادر به بالش تکیه داد و روی تخت جایی برای رؤیا باز کرد: «بیا کنارم دراز بکش و سؤال کن!»

گونه‌های رؤیا گل انداخت: «خوب شد حرف کابوس زدی؛ حالا می‌توانم بگویم. هر چند وقت یک بار، شب زفاف خودمان را در خواب می‌بینم. دندان‌های تو پیش چشم‌هایم دراز می‌شود. سر تا سر صورتت را پشم‌های سیاه می‌پوشاند. می‌آیی جلو. من می‌خزم کنج دیوار. خانواده‌ام پشت پنجره ایستاده‌اند، شکلک می‌سازند، می‌خندند. من جیغ می‌زنم، اما صدایم در فضای خالی می‌پیچد؛ انگار به یک کره‌ی دیگر رفته‌ام. یادم می‌آید آن شب در اتاق مهتاب می‌تابید. چرا لباس عروسی‌ام را جر دادی؟ به صورتم سیلی زدی؟ از آن شب به بعد برایم دو جور چهره پیدا کردی: سیاه و سفید.»

مرد زیر خنده زد: «هنوز نفهمیده‌ای؟ خیلی ساده‌ای! از زن بابایت نپرسیدی؟ ضرب‌المثلی برای مردها می‌زنند: «گربه را باید دم حجله کشت. والسلام. اگر تو از من نمی‌ترسیدی، حالا این‌قدر دوستم نداشتی. مرد باید قدرت داشته باشد. اما این حرف‌ها بچه‌گانه است. چیزی که مرا آتشی کرد، رفتار تو بود. برای چی فرصت خواستی؟ مرا انداختی توی شک. قیافه‌ی دوستان و فامیل پیش نظرم می‌آمد که این جمله را می‌گویند: «نادرخان، مبارک باشد. مگر قحطی دختر بود؟ عجب عروس نحسی به تورت افتاد.» مخصوصاً که زن‌بابا داری، خودت قبول کن هرچه باشد، او جای مادر را نمی‌گیرد.» گوشه‌ی سبیل را تاب داد. دست انداخت دور گردن رؤیا، سر بر سینه‌ی او گذاشت.

فصل ۶

رؤیا لباسی تازه پوشید. شانه‌ای به موها زد و باکش آن‌ها را جمع کرد. چادرنماز را روی تخت آماده گذاشت. اواخر شهریور بود. هوا تدریجاً تاریک می‌شد. ساعت دیواری هفت ضربه نواخت. رؤیا تا دم در رفت و سر کوچه نگاه کرد. مریم قزی، پیرزن اشکوب بالا، سبد انگور در دست لنگرزنان پیش می‌آمد. چراغ کوچه روشن شد. رؤیا اندیشید: «چرا نادر این‌قدر دیر کرد؟ می‌ترسم اتفاقی برای او افتاده باشد.»

زن سه‌ماهه آبستن بود، اما ظاهرش نشان نمی‌داد. یک ماه قبل با نادر رفتند آزمایشگاه و نتیجه آزمایش آبستنی را گرفتند. جواب مثبت بود. مرد به محض دیدن آن روی صندلی نشست، سر را بین دست‌ها گرفت. شانه‌های او می‌لرزید، مثل بچه‌ها گریه می‌کرد. رؤیا دست او را گرفت: «ناراحت شدی؟ تقصیر من است؟»

نادر سر برداشت، بازوی زن را با پنجه فشرد. رؤیا ناله کرد. شوهر چشم‌های سرخ را به او دوخت.

گونه‌ی پرگوشت او نرم تکان می‌خورد. نوک سبیل‌ها می‌لرزید: «زن خودم، تو مال منی. راست بگو تو مال منی؟ (رؤیا پلکی را پایین آورد.) در تمام زندگی این‌قدر خوشبخت نبودم. چند ماه دیگر برای شوهرت یک پسر کاکل‌زری می‌آوری. باید قدت را طلا بگیرم، دست‌ها را در جیب فرو برد. حیف امکاناتش را ندارم.»

چند روز بعد یک قواره پارچه‌ی گل مخملی برایش خرید، دست‌های او را گرفت. چشم به چشم‌های رؤیا دوخت: «مادر کوچولو! مادر! مادر خودم!»

رؤیا روبه روشویی دوید. زهرابه‌یی بالا آورد؛ از ماهیت جنینی که در زهدانش می‌پرورد، بهت‌زده بود و بی‌خبر. شب‌ها به اجبار طاقباز می‌خوابید، دستی بر شکم می‌کشید: «تو از کجا آمده‌ای؟» موجودی شبیه نادر با گوشت و پوست و خون او تغذیه می‌شد. از تصور پیشانی کوتاه مرد، احشاء او می‌لرزید. صبح با دهان تلخ و چشم‌های پف‌کرده بیدار می‌شد و صبحانه حاضر می‌کرد. در چاهک حیاط چند بار عق می‌زد. شوهرش آن روز وعده کرده بود هفت شب بیاید به دنبالش، اول بروند سینما و بعد در رستوران کریم چلوکباب بخورند.

مریم قزی پیش می‌آمد، پشت خمیده و رنگ‌پریده. رؤیا سبد او را گرفت: «من برایتان می‌آورم تا بالا.» مریم قزی سری جنباند. روی زمین تف انداخت: «امان از دست این مردها، از دم دَله و چشم چرانند. امروز شوهرت را دیدم، برای کاری رفته بودم خیابان ثبت. با یک خانمِ مکش‌مرگ ما، ایستاده بود جلو طلافروشی. اشاره می‌کرد به ساعت‌های مد روز.»

زن تکیه داد به دیوار. انگار مشتی سوزن به قلب او فرو بردند. زانوهایش لرزید و نشست روی زمین. مریم قزی شانه‌هایش را با انگشت‌هایی کم‌توان مالید: «غصه نخور! باور کن آن زن شکل میمون بود. با هفت قلم سرخاب، سفیداب نمی‌شد توی صورتش نگاه کنی. تازه سنش کم هم نبود، از نادر بزرگتر نشان می‌داد.» رؤیا چهره را با دست‌ها پوشاند. پیرزن کنارش نشست. نیم‌ساعتی ساکت بودند. سرانجام رؤیا برخاست و سبد را برداشت، از پلکان بالا رفت.»

فصل ۷

درد نیمه‌شب شروع شد. رؤیا در خانه تنها بود؛ شوهر رفته بود به مأموریت. زانو با قدی دوتا، چهره‌ی پوشیده‌ی قطره‌های ریز عرق، دور اتاق‌ها می‌چرخید. وقتی درد به اوج رسید، دست را به نرده گرفت و ناله‌کنان از پلکان بالا رفت. پشت در خانه‌ی مریم قزی، از پا افتاد و فریادی کشید. نزدیک چهار صبح بود؛ زن سالخورده در را گشود. بازوی او را گرفت. رؤیا چهار دست و پا از آستانه‌ی در گذشت. روبه‌روی پنجره نشست، سر را چپ و راست می‌برد. مریم قزی چراغ سقف را روشن کرد، رفت به طرف تلفن و با انگشت‌هایی لرزان شماره گرفت. هم‌صحبت او خواهرش بود. پس از پایان گفتگو، مریم قزی چادر سر کرد و رؤیا را از پلکان پایین برد. صدای سواری به گوش رسید، کسی زنگ زد. مریم قزی چادرنماز را روی سر او انداخت. در را باز کرد و با یاری خواهرزاده، زن را در ماشین نشاندند. عازم مریضخانه شدند.

چشم‌های رؤیا تار بود و درخت‌ها را چون خطی سیاه می‌دید. وارد بخش زایمان شدند. پرستار رخت زن را عوض کرد، اندام او را با جامه‌ای چرکمرد از کتان کهنه پوشاند. زائو را پشت پرده برد، روی تختی چرخدار خواباند. از هر سو کسی جیغ می‌کشید. رؤیا تصور می‌کرد با صدای فریادها، دیوار سفید اتاق نازکه می‌شود. دور و بر خود را نگاه کرد. زنی بالش را گاز می‌گرفت، چشم‌های او از حدقه بیرون زده بود. چهره‌ی کبود زنی دیگر تبدیل شده بود به دهانی که ضجه پخش می‌کرد. رؤیا چشم بست و گوش‌ها را گرفت. به دید او اتاق تصویری از دوزخ بود. سراپایش از احساس غربت لرزید. لب زیرین را گاز گرفت، مزه‌ی خون را زیر زبان احساس کرد. به چه بهایی باید این‌قدر زجر می‌کشید؟ جنین درون زهدان در اندیشه‌اش گوشتی تراشیده بود. به یاد نادر افتاد. در راهرو زایشگاه مردها قدم می‌زدند. سر بین دست‌ها می‌گرفتند. چند نفر سیگار می‌کشیدند. رؤیا پوزخند زد: «هیچ‌کدام تصوری از این مشقت ندارند. تنها تظاهر می‌کنند و به انتظار مالکیتی تازه بی‌قرار شده‌اند.»

با فشار درد، برمی‌گشت به دوران کودکی. خاطراتی از مادر را پیش نظر می‌آورد. تکیه‌گاهی جز او نداشت؛ رابطه‌ی زن با خویشاوندان نادر بی‌ریشه بود. آن‌ها را حقیر می‌شمرد و از زن مرده رؤیایی الوهی می‌ساخت. چنگ در آن می‌زد. زیر لب می‌گفت: «مادر، اشک از چشم‌هایش جاری می‌شد. در دوران آبستنی چند بار رؤیا او را دیده بود. به دلیل حساسیت دوران ویار، در اتاق شوهر نمی‌خوابید. وقتی چشم‌ها را باز می‌کرد، درگیر وحشت می‌شد. لب‌های خشک را می‌جنباند: «برگرد، کجایی؟» از تخت می‌آمد پایین. می‌رفت سراغ شوهر. به بستر او نزدیک می‌شد. میله‌ی تخت را می‌گرفت. چهره‌ی او را در نور نیم‌رنگ تماشا می‌کرد؛ بازوهای پرگوشت پیچیده از پیراهن رکابی افتاده بود بیرون، خرّه می‌کشید، دهانش مایل به یکسو. سوراخ‌های بینی او تنگ و گشاد می‌شد. تبسمی محو به چهره‌ی او جلوه‌ای از تزویر می‌داد. بر میله‌ی تخت مشت می‌کوبید. مرد پهلو عوض می‌کرد و شست پای او از زیر لحاف بیرون می‌آمد. رؤیا پاورچین از اتاق بیرون می‌آمد. رو به پنجره می‌نشست. کنار دست‌ها را بر هم می‌فشرد، زیر لب دعایی می‌خواند.

فصل ۸

از شدت درد بیهوش شده بود. چشم‌ها را گشود. تار می‌دید، صدایی شنید. رؤیا! مژدگانی بده یک کاکل زری به دنیا آورده‌ای عین خودت.

گوش‌ها را تیز کرد. پروانه بود. ناگهان زیر گریه زد. هما خواهر کوچکتر اشک‌های زن را پاک کرد، نامادری بر پیشانی مرطوب او دست گذاشت: «دخترم، چرا به ما تلفن نکردی؟ با آن پیرزن آمدی زایشگاه که چی؟ مگر فک و فامیل نداری؟ وقتی فهمیدم آبستنی، شروع کردیم به سیسمونی دوختن برای بچه، اتاق خصوصی گرفته‌ایم، تو را می‌بریم بالا. طبقه‌ی سوم قشنگ است.»

رؤیا نفس عمیقی کشید. دست زن پدر را گرفت: «خیلی ممنونم. شما چه‌قدر مهربانید!»

چشم‌ها را بست و خوابش برد.

فصل ۹

از شکاف پرده حیاط را تماشا می‌کرد. یوسف، پسرش با روروَک دور و بر حوض می‌چرخید. جغجغه‌ای زرد در دست داشت. گاه به گاه آن را تکان می‌داد و جیغی از شادی می‌کشید. زلف بلوطی او بر پیشانی روشنش فرو ریخته بود. دهانی کوچک، چشم‌هایی درشت و صورتی بیضی داشت. رؤیا تکرار چهره‌ی مادر را در او می‌دید، پرده‌ای از اشک چشم‌های زن را پوشاند. برای پسر اسپند دود کرد. به حیاط رفت و طفل را در آغوش گرفت. برگشت به آشپزخانه. روی قالیچه نشست و یوسف را فشرد بر سینه. تپش‌های قلب خود را با بچه درهم آمیخته دست و پای کوچک او را بارها بوسید و پلک را بر آن‌ها سایید. بالش و پتویی آورد و کودک را خواباند. دست را حلقه کرد دور شانه‌اش. زیر گوش او نجوا کرد: «عزیز دلم. تمام هستی مادر. زودتر بزرگ شود. تا دست تو را بگیرم. با هم برویم به جای سبز و خرم، کنار برکه، روی علف‌ها بنشینیم، از هر غمی آزاد شویم. مرغابی‌های وحشی را درحال پرواز تماشا کنیم. از این شعر خوشت می‌آید؟ هیچ‌چیز نمی‌تواند شکوه علفزار... نه! تو هنوز خیلی بچه‌ای. باید دنیا را بشناسی. آرزو دارم همیشه زیبایی‌ها را ببینی. این جمله را در دفتر سیمین نوشته بودم. آخ که آن دوران چه‌قدر زود گذشت. عوضش حالا تو را دارم. پس چرا برای گذشته حسرت بخورم؟»

ضمن حرف زدن به چرت افتاد. با هر نفس، بوی تن بچه را به سینه فرو می‌کشید. در آغوش هم تا عصر خوابیدند.

فصل ۱۰

اواخر تابستان بود. رؤیا ظرف میوه را روی میز گذاشت: گیلاس، خیار، انگور و هلو. حبه‌ای انگور به یوسف خوراند. قطره‌های آب میوه کنج لب‌های بچه را تر کرد. کودک کف دست‌ها را بر هم می‌کوبید. چند دندان او درآمده بود. جیغ می‌کشید و نوک مژه‌های بلندش بر پلک می‌سایید. کلید درون قفل چرخید. رؤیا به یوسف رو کرد: «بابا آمد.»

صدای قدم‌های مرد در راه‌پله‌ی تیره پیچید، پا به زیرزمین گذاشت. با انگشت سماور را نشان داد: «چای لیوانی برایم بریز!»

پشت میز نشست. بین بوی موهای چرب و تعریق تنش، رگه‌ای از عطری زنانه پیچ و تاب می‌خورد. رؤیا بریده بریده نفسی کشید، پرّه‌های بینی او لرزید؛ عطر برایش آشنا بود، آمیزه‌ای از بوی یاس و گل سرخ، چشم‌ها را بست و سر را تکیه داد به پشتی صندلی. زن موبور وحشت‌زده را در شب عروسی به یاد آورد. رو کرد به شوهر: «من این بو را می‌شناسم.» برخاست. لیوانی چای ریخت، برابر نادر گذاشت.

نادر ابرو درهم کشید. خشم در نگاهش جرقه زد: «کدام بو را می‌شناسی؟»

«عطر زنی را که با توست. موبور و درشت‌هیکل است، نه؟»

مرد با ناخن روی میز چوبی خش انداخت: «از محاکمه اصلاً خوشم نمی‌آید. چرا پرّه‌های دماغت را مثل گربه می‌لرزانی؟ این کارهای بچه‌گانه هیچ‌چیز را تغییر نمی‌دهد. فقط از آن زن با احترام حرف بزن. نمی‌خواهم مثل دیگران تهمت به او ببندی. خب از شوهرش طلاق گرفته، تنها زندگی می‌کند. چون برو رویی دارد، اغلب زن‌ها از او بیزارند. پشت سرش حرف می‌زنند. اما قلب شفاف او را تنها یک نفر می‌شناسد (مشتی به سینه کوفت) نادر افخمی!»

رؤیا عقب کشید و سر را بین دست‌ها گرفت: «در شب عروسی ما آمد جلو پنجره. از طرف همسایه‌ها به من تبریک گفت. عجب احمقی بودم که حرف او را باور کردم. (رنگ چهره‌اش زرد شده بود، مزه‌ی خون را با هر تپش تند قلب درون گلو احساس می‌کرد) او را دوست داری؟

نادر جرعه‌ای چای نوشید، دست را بالا برد: «اگر کسی پشت سر او لغز بخواند خرخره‌اش را می‌جوم. این زن همه‌چیز من است. وقتی کنارش هستم غم دنیا را از یاد می‌برم. (رؤیا انگشت بر لب فشرد و زوزه‌ای حیوانی کشید) نادر پوزخند زد. این‌قدر ساده‌ای یا خودت را می‌زنی به موش‌مردگی. بگذار برایت روشن کنم؛ ارتباط من با او کامل است از هر نظر. در یک کلام زندگی بدون ژیلا برای من معنا ندارد.»

سراسر اندام رؤیا مشتعل شد و از بن موهای سرش آتش زبانه کشید.

نادر لیوان چای را برداشت، رو به نیم‌تخت رفت. یک بَری لمید، سر را به بالش تکیه داد. خیره شد به فواره‌ی کم‌توان آب‌نما. تبسمی لب‌های او را از هم گشود: «رؤیا باور کن اگر تو هم ژیلا را ببینی مجذوب می‌شوی. معنای زن را در وجود او کشف می‌کنی (طاق‌باز خوابید و نفس عمیقی کشید) یک‌پارچه شور و آتش است. زنگ خانه‌اش را که می‌زنم فوراً در را باز می‌کند. دست می‌اندازد دور گردنم. لباس‌های تنگ می‌پوشد... دور و بر من می‌پلکد. با کفش پاشنه صنّاری لگد می‌زند به پایم. لب‌هایش را غنچه می‌کند:

«پنج دقیقه دیر آمدی!» با هم پشت میز می‌نشینیم. وسط سفره همیشه یک شمع قرمز روشن است. غذا را خودش در دهان من می‌گذارد... بعد از شام لباس عوض می‌کند. پیراهن حریر سفید می‌پوشد و نوار توی ضبط می‌گذارد، مثل مار کش و قوس می‌آید... آدم را دیوانه می‌کند. وقتی می‌خواهم او را بگیرم، عین ماهی از بین دست‌هایم لیز می‌خورد.»

رؤیا اشک می‌ریخت، گوش‌هایش را می‌گرفت. می‌خواست پناه ببرد به تاریکی زیر میز. احساس می‌کرد به قورباغه تبدیل شده، جیغی از ته دل کشید: «دیگر بس است، طاقت ندارم بشنوم؛ انگار افتاده‌ای تو آتش.»

نادر لبخند زد: «خفه‌شو! باید بگویم، می‌خواهم تو هم یاد بگیری. مثل یک زن واقعی سراپا تمنا باشی. حالا به گرمک می‌مانی؛ سرد و وارفته. وقتی توی خانه راه می‌روی تو را به شکل گوسفند می‌بینم. می‌دانی ژیلا روی تو چه اسمی گذاشته؟ شیربرنج بی‌نمک.» (زیر خنده زد) راستی که زن نکته‌سنجی است. وقتی برای رخت عوض کردن پشت پرده می‌رود با خنده می‌پرسد: «شیربرنج حالش چه‌طور است؟» (لیوان را به لب نزدیک کرد، چای را هورت کشید. روی زمین تف انداخت) مزه‌ی خودت را می‌دهد؛ تلخ و جوشیده.»

زن بشقابی از روی میز برداشت، پرتاب کرد. خورد به تیزی پاشویه و چند تکه شد. بچه به گریه افتاد. او را بغل زد، به حیاط برد و درون رورو‌ک گذاشت. پستانک آویزه‌ی گردن را در دهان او چپاند. برگشت به زیرزمین و دست بر کمر زد. نادر از جا جست. موهای رؤیا را کشید، سر او را کوبید به پاشویه: «بفرما، این هم از بشقاب من بشکنم یا نه؟»

رؤیا ناله کرد: «ولم کن!»

نادر کفش‌ها را پوشید و از پلکان بالا رفت. از خانه خارج شد و لنگه‌ی در را محکم کوبید.

فصل ۱۱

رؤیا و پدر روی نیمکت، پشت در شعبه‌ی پنجم دادگاه مدنی خاص نشسته بودند. نادر تکیه داده بر ستون، سیگار می‌کشید. به نقوش سقف خیره می‌شد. کت و شلوار سورمه‌ای روز نامزدی را به تن داشت.

دربان آن‌ها را صدا زد. وارد دادگاه شدند. قاضی پشت میزی پرغبار نشسته بود. از دریچه‌ی نیمه‌باز نسیم می‌وزید و پشت پنجره مگس‌ها وز وز می‌کردند. مرد پنجاه‌ساله می‌نمود. موهای تنک را آب و شانه زده بود. لب‌هایی کبود و بینی مهاجمی داشت. وقتی سر را پایین می‌انداخت، چانه‌اش فرو می‌رفت درون یقه؛ دهان جنبان بی‌تکیه‌گاه می‌ماند. سر از روی پرونده برداشت. چشم‌های او پشت شیشه‌ی قطور عینک چندین برابر بزرگ شده بود، مثل دو فنجان پر قیر در تیرگی این سو و آن‌سو می‌رفت. رو کرد به رؤیا: «شاکی شمایید؟»

زن سر را به اثبات تکان داد. کنار پدر احساس قدرت می‌کرد؛ بازوی او را گرفت، خیره شد به چهره‌اش. ناگهان دریافت در طول این چند سال چه‌قدر شکسته شده؛ موها یکسره سپید و چهره غرق چین. ضمن نفس کشیدن، سینه‌ی پیرمرد خس خس می‌کرد و سر انگشت‌هایش نرم می‌لرزید. عکس‌های جوانی او به یادش آمده. شانه به شانه‌ی مادر در چمنزاری ایستاده بود، کنار جویبار خوی دهان گشوده بود. پدر قد بلند و سبزه بود. چشم‌ها درخشان، لب‌ها به تبسم گشوده. زن نفس تازه کرد: «بله من طلاق می‌خواهم!»

قاضی سر جنبانْد: «رضایت زوج لازم است.»

«او اگر راضی نباشد، تکلیف من چیست؟ چه‌طور می‌توانم در این زندان دوام بیاورم؟ تو را به جان عزیزانتان آزادم کنید. خدا اجرتان را زیاد کند.»

قاضی دستمالی پیچازی از جیب کت درآورد، رو کرد به معاون دادگاه: «عجب روز گرمی شده! کی کولرها را راه می‌اندازند؟»

معاون ته‌ریش را خاراند: «از روز اول خرداد.»

قاضی لب گزید: «هفته‌ی بعد؟ ما از پریشب روی پشت‌بام می‌خوابیم. (رو کرد به رؤیا) به چه دلیلی می‌خواهید طلاق بگیرید؟»

قطره‌های اشک از کنج چشمان زن بر گونه‌ها جاری شد، بین هق‌هق گریه گفت: «چی خدمتتان

عرض کنم؟ (لب را گاز گرفت) شوهر بنده معشوقه دارد. کم به خانه سر می‌زند و هروقت می‌آید، جزییات روابط خود را با آن زن برای من تعریف می‌کند.»

قاضی دهان‌دره کرد: «خرجی شما را می‌دهد؟»

رؤیا دور و بر را پایید، نادر درون صندلی دسته‌دار لمیده بود و لبخند می‌زد. قاضی انتظار می‌کشید. صدای رؤیا اوج گرفت: «همه‌چیز را که با پول نمی‌سنجند. او هر وقت دلش بخواهد مرا می‌گیرد زیر کتک. جز نحش دادن و خرد کردن شخصیتم هیچ وظیفه‌ای ندارد. من در کنار این مرد این‌قدر احساس غربت می‌کنم که با فکر مردن خودم را تسکین می‌دهم. خودکشی، توجه دارید؟ وقتی بچه به دنیا آمد تنهای تنها بودم. شما هیچ درکی از جهنم تنهایی مطلق ندارید. هیچ‌کس غرورتان را ذره ذره از هم نپاشیده. وقتی او با من حرف می‌زند، احساس می‌کنم قورباغه‌ام. دلم می‌خواهد خودم را در تاریکی قایم کنم.»

قاضی دست را بالا آورد: «خارج از موضوع صحبت نکنید! وقت دادگاه را نگیرید!»

رؤیا ادامه داد: «به من و بچه هیچ علاقه‌ای ندارد.»

«ولی خودِ ایشان به من خلاف این را گفته‌اند (رو کرد به نادر) صحیح است یا نه؟»

مرد سر تکان داد: «البته من سراسر حرف‌های ایشان را تکذیب می‌کنم. (با سرانگشت‌ها چند بار به شقیقه کوبید.) اعصابشان خراب است! توجه دارید؟»

رؤیا داد کشید: «کی اعصابم را خراب کرده؟»

قاضی روی میز مشت کوبید: «دادگاه احترام دارد! اگر بار دیگر صدایت بلند شود، بیرون می‌اندازمت!»

چشم‌های نادر مرطوب شد: «من برای ایشان احترام قایلم.» (رؤیا با سپاس او را نگاه کرد) دلم می‌خواهد زندگی کنم (با سرانگشت به پدر رؤیا اشاره کرد) از ایشان تعجب می‌کنم که با این‌همه شخصیت، آلت دست یک خانم بی‌تجربه شده‌اند.»

پیرمرد به قاضی رو کرد: «بنده به هیچ‌وجه در جریان اختلاف آن‌ها نبوده‌ام. فقط به ندای وجدان کنار دخترم نشسته‌اند.»

قاضی سر جنباند: «بسیار خوب، پس این بار هم به ندای وجدان دست خانم را بگیرید، بگذارید در دست شوهرش. هر مردی امکان دارد در زندگی اشتباه کند. (فنجان‌های قیر رو به زن چرخید) شما هم زیاد سخت نگیرید!» دکمه‌ی زنگ را فشار داد، گروهی دیگر را طلب کرد.

رؤیا برخاست و بازوی لاغر پدر را گرفت. بیرون رفتند. در تالار دادگستری، درون نورگیر شیشه‌ای چند کبوتر گیر کرده بودند؛ پرپرزنان برای فرار راهی می‌جستند.

فصل ۱۲

نادر شب‌ها خانه نمی‌آمد. رؤیا بچه را پهلوی خود می‌خواباند. یوسف انگشت وسطی مادر را می‌گرفت، در خواب می‌نشرد. بعد از طلوع آفتاب بیدار می‌شد و تبسم می‌کرد. مادر و کودک با هم

صبحانه می‌خوردند. زن استکان چای شیرین را در نعلبکی می‌ریخت و بر آن می‌دمید تا سرد شود. از نان و پنیر لقمه‌هایی کوچک می‌گرفت، می‌گذاشت در دهان یوسف. نزدیک ساعت ده شیر نیم‌گرم و کاکائو به خوردش می‌داد. بچه ماشین پلاستیکی سبزش را دور آبنما می‌گرداند. موهای بلوطی او در باریکه‌ی اریب نور آفتاب می‌درخشید. مادر کودک را بغل می‌کرد. بالا و پایین می‌انداخت، بر سینه می‌فشرد و انگشت‌هایش را تک تک می‌بوسید. پسر زبان را دور دهان می‌چرخاند. می‌کوشید چیزی بگوید. جیغ می‌کشید و سرخ می‌شد. اولین واژه‌ای که کامل بر زبان آورد: «ما...ما» بود. روی «میم» تمرکز کرد و طنین آن را از سوراخ‌های بینی بیرون داد. رؤیا گونه‌های پسر را بوسید و آب‌نباتی در دهان او گذاشت. اسپند برایش دود کرد، رفت سراغ مریم قزی، دست‌های پر چروک او را گرفت و فشرد: «به جان شما حرف زد. مرا صدا کرد. پس مامانش را دوست دارد؛ مامان بیچاره‌اش را.»

نیم ساعت بعد، پیرزن با بشقابی از نان برنجی خانگی، پایین آمد و یکی را در دهان یوسف گذاشت: «ای دم‌بریده، دفعه‌ی دیگر باید بگویی مریم قزی.»

رؤیا آن‌قدر سرگرم یوسف بود که به غیبت نادر توجه نداشت. مریم قزی انگشت‌ها را از هم گشود: «ده روز است به خانه نیامده، فکر می‌کنم آن آکله شوهرت را چیزخور کرده. تو عقیده به جادو نداری؟»

زن پلک به هم زد، چشم‌ها را به چهره‌ی پیرزن دوخت: «جادو؟ دیگر از هیچ‌چیز سردر نمی‌آورم. شاید راست باشد.»

«بیا برویم برایت از دعانویسی که کارش ردخور ندارد، یک باطل‌السحر بگیریم.»

رؤیا سر جنباند. نگاهش دور و بی‌حالت بود: «مریم قزی می‌دانی؟ دیگر نمی‌خواهمش، کاش می‌شد طلاق بگیرم، بچه‌ام را بردارم و بروم به خانه‌ای که از مادرم ارث رسیده.»

نادر شب به خانه آمد، چند شاخه گل گلایل در دست او بود. لبخند می‌زد و کفش‌های نو به پا داشت. گل‌ها را گذاشت روی میز و زن را در آغوش گرفت: «آخ، اگر بدانی چه‌قدر دلم برایت تنگ شده بود؛ تو روح منی!»

زن با فشار کف دست، نادر را از خود دور کرد: «چرا ولم نمی‌کنی؟»

نادر کفش‌ها را بیرون آورد و محکم به دیوار کوبید: «راستش را بگو بی‌حیا، کی را زیر سر گذاشته‌ای؟»

زن چند قدم عقب رفت: «زیر سر گذاشته‌ام؟ معنی حرفت را نمی‌فهمم.»

نادر مشت به دیوار کوبید: «خیلی روشن است. با کی روی هم ریخته‌ای؟ زن سر به راه این‌قدر برای طلاق دست و پا نمی‌زند.»

«زندگی من برای همه روشن است. اما می‌خواهم آزاد باشم. وقتی دستت به تنم می‌خورد، سرتاپایم مورمور می‌شود. احساس می‌کنم در این خانه زندانی‌ام. تو هم گاه و بی‌گاه می‌آیی، برای شکنجه دادن، چرا از اول نرفتی سراغ آن زن؟ فقط می‌خواستی مرا به این روز بنشانی؟ یک دختر ساده را با پلیدی وجود انسان آشنا کنی. از بین همه، چرا من؟ (گونه‌های او می‌گداخت.) مگر رنج بی‌مادری و امر و نهی آسیه، بسم نبود؟»

مرد با کف دست، ضربه‌ای بر سر او زد: «لیاقت تو، بیشتر از این نیست. وقتی آمدم خواستگاری،

از فک و فامیلت شنیدم خانه‌ای به تو ارث رسیده. یا آن را به من می‌بخشی، یا خبری از طلاق نیست.»

رؤیا مشت‌ها را گره کرد: «تنها جایی که از خودم دارم، آن خانه است. وقتی به در و دیوارش نگاه می‌کنم، خاطرات خوش کودکی را به یاد می‌آورم؛ قد و بالای مادرم. طنین صدای خوش‌آهنگش. برو خدا روزی‌ات را جای دیگر حواله کند. به قیمت جانم هم شده، آن‌جا را نگه می‌دارم.»

مرد جوابی نداد. کفش‌ها را پوشید. به حیاط رفت و از درون رورووک بچه را برداشت. او را روی شانه انداخت و از در بیرون رفت. رؤیا تا سر خیابان پابرهنه دنبالش دوید. یوسف جیغ می‌زد. دست تکان می‌داد. رؤیا ضجه می‌کشید. مرد به سرعت از او دور شد. زن با پاهایی بی‌رمق به خانه برگشت. لب حوض نشست و سر را تکیه داد به رورووک. ناگهان افتاد، در صحن حیاط از هوش رفت.

فصل ۱۳

چشم گشود. خود را در اتاقی غریبه دید. پرده‌ها مخمل، لاجوردی رنگ‌پریده. سطح دیوار پوشیده از قاب عکس‌های قدیمی: مردی میان‌سال با کلاه پوستی و عبا. تصاویر گوناگون یک پسربچه. از کودکی تا جوانی. اتاق بوی دارچین می‌داد. رؤیا نیم‌خیز شد. به یاد یوسف قلب او در سینه فرو ریخت. تپش‌های نبض، شقیقه‌های او را داغ کرد. در اتاق کناری آهسته باز شد. مریم قزی با چادرنماز سفید پا روی فرش گذاشت و تبسمی بر لب آورد: «حالت چه‌طور است، دخترم؟»

رؤیا نگاه کرد به دیوار: «عکس‌ها مال کیست؟»

زن سالخورده نفس عمیقی کشید: «الهی هرگز داغ جوان نبینی. نگاه کن چه صورتی دارد! چشم‌های او با آدم حرف می‌زند. پسر یک‌دانه‌ی من بود. بیست سال پیش عمرش را بخشید به شما.»

«چرا مادرجان؟»

پیرزن سر را پایین انداخت. نم چشم‌ها را با دستمال پاک کرد: «زبانم نمی‌چرخد بگویم. اعتیاد عمرش را به باد داد. خدا می‌داند من و حاجی چندبار بردیمش بیمارستان، ترکش می‌دادند. اما دوباره از سر می‌گرفت. تا در بیست و هشت سالگی داغ بر دل ما گذاشت.» رفت و استکانی چای تازه‌دم آورد و برابر رؤیا گذاشت. زن جرعه‌ای نوشید و دستی به لب‌ها کشید: «دهانم خشک است.»

«حرص و جوش چه فایده دارد؟ خودت را از بین می‌بری، دشمنت را شاد می‌کنی.»

رؤیا برخاست و پرده‌های ضخیم را پس زد. نگاهی به آسمان کرد: «مریم، زحمتی برای شما دارم. اگر ممکن است بروید به حوضخانه و کیف پولم را از روی رف بردارید. یک متر و نیم پارچه‌ی کتانی، ده دوازده رنگ دمسه و یک کارگاه برایم بگیرید، می‌خواهم گلدوزی کنم.»

مریم قزی رو به در رفت: «عجب فکر خوبی کردی!»

«بله، می‌خواهم کار کنم. دستمال سفره و رومیزی و جهاز عروس بدوزم. خواهرم دوستی به اسم خانم شهابی دارد که سفره‌ی عقد پهن می‌کند. کارهایم را در مغازه‌ی او می‌گذارم. گلدوزی را در بچه‌گی از مادرم یاد گرفتم. تابلویی دوخته که آدم از دیدنش سیر نمی‌شود. ساعت‌ها برابر آن می‌نشستم و فکر می‌کردم روح او به آن‌جا رفته.»

مریم قزی رفت و برگشت. رؤیا کارش را شروع کرد تا صبح فردا بیرون زد. پیش از طلوع آفتاب یک سبد گل رنگارنگ از زیر انگشت‌های او بیرون آمد.

فصل ۱۴

یک ماه تمام از بچه بی‌خبر بود. به گنجه‌ی او نزدیک نمی‌شد. حتا به حیاط نمی‌رفت؛ رورووک زیر آفتاب و باران رنگ می‌باخت. بعدازظهری در عالم خواب و بیداری صدای او را شنید، فکر کرد اشتباه می‌کند. در را گشود، سر کوچه را نگاه کرد، پسر رو به او می‌آمد و دست تکان می‌داد. می‌دوید و جیغ می‌کشید. رؤیا با لباس خانه بیرون زد و بچه را در آغوش گرفت، به چشم‌های او خیره شد: «یوسف، عزیزم تویی؟ باور نمی‌کنم. همه‌چیز شبیه خواب است.»

پسر دست مادر را گرفت، از پلکان نیمه‌تاریک پایین دوید و سر گنجه‌ی بازیچه‌ها رفت، ماشین سبز را برداشت. دست‌ها را به هم کوفت و خندید.

فصل ۱۵

پاییز می‌رسید. اولین سوزها می‌وزید و برگ‌های زرد، از سر شاخه‌ها جدا می‌شد و همراه غبار، بر فضا می‌گشت. مریم قزی، برای رؤیا کاسه‌ای آش رشته آورد. سفره پهن کردند، نشستند. مادر در دهان بچه قاشق قاشق آش می‌گذاشت.

صدای دو زنگ مقطع در خانه پیچید. مریم قزی و رؤیا از جا جهیدند. پیرزن برخاست، پشت در رفت و لحظه‌ای بعد، لخ‌کشان برگشت. چهره‌اش پریده‌رنگ بود. با دستی لرزان پاکتی را برابر رؤیا گذاشت. زن پاکت را زیر و رو کرد، در بالای آن تصویر ترازو به چشم می‌خورد. چسب پاکت را گشود و چند نامه‌ی ماشین‌شده بیرون آورد. مریم قزی نجوا کرد: «باید دفتر را امضا کنی!»

رؤیا کفش پوشید، چادرنمازی بر سر انداخت و دم در رفت. مردی کوتاه‌قد به سایه‌ی دیوار قدم می‌زد چهره تیره و چشم‌ها گود رفته. رؤیا سلام کرد. مرد جواب داد و رو به دوچرخه‌اش رفت. از کیفی اسقاط دفتر چرکی بیرون آورد. خودکاری با نخ بر عطف آن متصل بود. بادی وزید و برگ‌های خشک و غبار را بر سر و روی آن‌ها پاشید. مرد پلک بر هم زد: «امسال پاییز زرد رسیده، این باد تمام گل‌ها را پرپر می‌کند (دفتر را رو به رؤیا دراز کرد، با شست و انگشت اشاره آن را ورق زد. سطری خالی را نشان داد). امضا کنید!»

«هنوز نامه‌ها را نخوانده‌ام. از طرف دادگستری است؟»

مأمور اجرا جواب داد: «بله، دادخواست طلاق است؛ به تقاضای نادر افخمی.»

چهره‌ی رؤیا روشن شد، سطر خالی را امضا کرد. از کیف پولش یک پنجاه تومانی بیرون آورد. داد به مرد. برگشت و گونه‌های آویخته‌ی مریم قزی را بوسید: «آزاد شدم مادرجان، این‌قدر صبر کردم. تا خودش برای طلاق دادخواست داد. دیگر هیچ کاری ندارم. بچه‌ام را برمی‌دارم، می‌رویم خانه‌ی

مادری. نفقه و مهریه را هم بی چک و چانه می‌بخشم. دیروز خانم شهابی سه‌هزار تومن به من داد؛ چند تا روتختی فروخته، احتیاج به هیچ‌کس نداریم.»

فصل ۱۶

بیست و هشتم مهرماه، رؤیا رفت محضر. نادر دم در قدم می‌زد. رو کرد به رؤیا: «پس بچه کو؟» رنگ زن پرید: «فکر می‌کنید او باید این صحنه‌ها را ببیند؟ دو سال و شش ماه بیشتر ندارد؛ در روحش اثر می‌گذارد.»

«خوب، پس خودم می‌آیم خانه دنبالش. وسایل او را جمع کن.»

رؤیا دست به دیوار گرفت: «وسایل کی را جمع کنم؟»

نادر مشتی بر سینه کوبید: «تنها فرزند بنده را. بعد از دو سال طبق قانون نگهداری‌اش به من می‌رسد. مگر اطلاع نداری؟»

رؤیا روی پلکان ورودی محضر نشست. چادرنمازش بر شانه سرید: «از حرف‌هایتان سر در نمی‌آورم. بچه به آن کوچکی را مگر می‌شود از مادر گرفت؟ ما هر دو دق می‌کنیم.»

نادر شانه بالا انداخت: «من تابع قانونم. نتایج آن اصلاً برایم مهم نیست. فکر می‌کنید پدر عاطفه ندارد؟ نه خانم، یوسف پیش من منطقی بزرگ می‌شود. اما در آن حسرتکده شما با احساسات زنانه روحش را خراب می‌کنید. او در آینده باید مرد شود؛ یک مرد قوی.»

«احتیاج به مادر ندارد؟»

«چه احتیاجی؟ آن‌جا بماند که مریم قزی از روی ترحم برایش غذا بیاورد، یا در گوش او قصه بگوید؟»

رؤیا زیر گریه زد: «اگر قرار است بچه‌ام را از من بگیرید، به طلاق رضایت نمی‌دهم.»

نادر تبسمی کرد: «به رضایت شما احتیاج نداریم.»

رؤیا سر به دیوار کوبید. گونه را با ناخن خراشید: «پس چه کار کنم؟»

مرد کنار او نشست: «این‌جا معبر عمومی است، آبروریزی درنیاورید! من به علت قلب حساسی که دارم تنها راه چاره را پیش پایتان می‌گذارم. اول بیایید محضر، بر مبنای قولنامه‌ی رسمی خانه را به من منتقل کنید! بعد طلاق انجام می‌گیرد و شما بچه را نگه می‌دارید.»

رؤیا ناله کرد: «عیبی ندارد، هر کار لازم است می‌کنم.» برخاست و پیاده رو به خانه رفت. نیمه‌ی راه رعد و برق و بارانی شدید در تار و پود جامه‌های او نفوذ کرد. گوشه‌های سربند زن دور گردنش می‌پیچید. گلبرگ‌های آفتابگردان پس از گردشی در هوا بر زمین خیس می‌چسبید.

فصل ۱۷

در همان کوچه رؤیا اتاقی آفتابرو گرفت. دریچه‌های جبهه‌ی شرقی رو به باغ ثبت احوال گشوده

می‌شد. چشم‌انداز زن در زمستان و تابستان دوکاج سبز تیره بود. گاه بر آن‌ها برف می‌بارید، سوزنک‌ها خم می‌شد و در سایه روشن جرقه می‌زد. با رسیدن بهار خرمن یاس‌های نگونسار دیوارها را می‌پوشاند و هوا را از عطر می‌انباشت.

کار و بار زن به تدریج رونق می‌گرفت. گلدوزی‌های مواج او جا باز کرده بود. در سیاهه‌ی تشخیص ثروتمندان، بزک تازه عروس‌ها، سلیقه‌ی خانم «هریک» مدیر آرایشگاه «نازگل» بود، در باشگاه نفت شام می‌خوردند، لوازم سفره‌ی عقد را خانم شهابی می‌چید، روتختی‌های «رؤیا صبوری» اتاق خواب نوعروس‌ها را زینت می‌داد.

یوسف زبان باز کرده بود. گاه به خانه‌ی مریم قزی می‌رفت و پیرزن او را روی زانوها می‌نشاند، ضمن پک زدن به قلیان قصه برایش تعریف می‌کرد. عصر به عصر رؤیا دست بچه را می‌گرفت، با هم به گردش می‌رفتند. در طول درخت‌های انبوه حشمتیه قدم می‌زدند. از جوی باریک، آبی زلال زمزمه‌کنان می‌گذشت. در میدان «ارگ» پسر برابر شیرینی‌فروشی می‌ایستاد، پلک بر هم می‌زد. مادر تسلیم نگاه مجذوب او می‌شد و برای یوسف نان خامه‌ای می‌خرید. یوسف زبان را لوله می‌کرد، در خامه فرو می‌برد و با شوق می‌بلعید. بعد از فرو بردن آخرین لقمه، رؤیا دست‌ها و دهان او را با آب نوارها می‌شست. قطره‌ها سر و روی آن‌ها را خیس می‌کرد. هر دو قهقهه می‌زدند. در راه برگشت وادارش می‌کرد به شمارش عددها، یوسف ده ده بالا می‌رفت. از هفتاد به بعد زبانش اندکی لکنت پیدا می‌کرد. هفت و هشت را با هم می‌آمیخت. مادر شمرده تکرار می‌کرد: «هشتاد و هفت نه، هفتاد و هشت!»

بچه می‌ایستاد، ساکت می‌شد و بغض می‌کرد. مادر گونه‌ی او را بوسید: «خوب، برای امروز بس است. تنها که هستی تمرین کن! باید تا هزار یاد بگیری!»

یوسف با شماتت نگاه می‌کرد. به چشم‌های زن: «فکر می‌کنی آسان است؟»

«نه جان دلم. برای همین دلم می‌خواهد یاد بگیری تا از همه‌ی بچه‌ها جلو بزنی. می‌خواهی در آینده چه‌کاره شوی؟ (پسر انگشت شست را می‌مکید، مادر به نرمی روی دست او ضربه‌ای می‌زد.) این کار را نکن، زیر ناخن‌ها میکروب دارد.»

پسر دست‌ها را در جیب شلوار فرو می‌برد، سر را رو به آسمان سربی غروب می‌گرفت: «خلبان جنگی مامان!»

رؤیا دست او را می‌گرفت: «با این شغل دل مادرت را آب می‌کنی. هر وقت بروی آن بالا تا پایین نیامده‌ای. من از اضطراب بی‌تاب می‌شوم.»

پسر به تأیید سر می‌جنباند: «پس چه شغلی انتخاب کنم؟»

«دلم می‌خواهد هرجا می‌روم با موهای خاکستری و پشت خمیده، مردم بگویند: «این خانم پیر، مادر دکتر یوسف است.»

بچه دست زن را می‌فشرد: «چرا بگویند؛ آن خانم پیر؟»

مادر می‌خندید: «طفلکم، تا آن‌موقع پیر می‌شوم.»

پسر به درخت تکیه می‌داد: «وقتی بزرگ بشوم، مثل حالا دوستم داری؟ برایم لباس می‌خری؟»

زن با سرانگشت موهای یوسف را به هم می‌ریخت: «دوست داشتن سر جای خودش. اما آن موقع تو برای من لباس می‌خری؟»

«لباس چه فایده دارد؟ دلم می‌خواهد ماشین برایت بگیرم. از آن درازهای پوزه‌دار که خیلی سریع راه می‌رود. تو چه رنگی را دوست داری؟»

پرواز مرغابی‌ها پیش نظر رؤیا می‌آمد: «سبز کله اردکی.»

بچه اخم می‌کرد: «چه رنگ سختی!»

مادر می‌خندید: «سخت نیست عزیز دلم! بین سبز و آبی است. (کنج لب را گاز می‌گرفت) با یک کمی طلایی.»

گاهی سینما می‌رفتند. مادر از خیر فیلم‌های درام و عشقی گذشته بود و پسند پسر را از آن خود کرده بود. چشم می‌دوخت به پرده‌ی سینما، تاخت‌وتاز سرخ‌پوست‌ها و شمشیربازی شهسوارها را با اشتیاق تماشا می‌کرد. وقتی به خانه برمی‌گشتند، سر میز شام، جزییات فیلم را برای هم یادآوری می‌کردند. سینمای غرب تا دوران سالخوردگی در شمار آموزه‌های رؤیا درآمد؛ فضای دژها و قلعه‌ها آن‌قدر با او آمیخته شد که از خاطرات شخصی تفکیک‌ناپذیر می‌نمود. «رابین‌هود» را چون خویشاوندی نزدیک دوست داشت. حتا تا آن‌جا پیش رفت که تصویر «وارن بیتی» را از درون قاب بیرون آورد و عکس «ژان ماره» را با کلاهخود و نیزه و شمشیر جانشین چهره‌ی رؤیاپرور جوان کرد.

فصل ۱۸

تولد هفت‌سالگی یوسف را گرفته بودند. رؤیا بر سقف و دیوارها شرشره آویخته بود. دو فانوس چینی تاشو در مرکز آویزه‌های صورتی، لاجوردی و طلایی جاسازی شده بود و شمعی درون آن‌ها آرام می‌سوخت.

رؤیا روی میز شام، سالاد الویه، شنیسل مرغ، کتلت و ماست و اسفناج گذاشت. بچه‌ها رو به سفره دویدند، بی‌دریغ خوردند. خانه را قرق کرده بودند. پیاپی نوار می‌گذاشتند، می‌رقصیدند و کاغذهای آبنبات و شوکولات خارجی را زیر قدم‌ها له می‌کردند. رؤیا برای دسر، لرزانک‌های رنگی و بستنی آورد. بچه‌ها آن‌قدر خوردند و پایین و بالا جهیدند که پلک‌هایشان بر هم افتاد. دور و بر ساعت ده، والدین پی آن‌ها آمدند، رفتند و خانه خلوت شد. رؤیا از سر آسایش نفس عمیقی کشید. بشقاب‌ها را جمع کرد و گفت: «خوب برگزار شد. (رو کرد به یوسف) از هدیه‌هایت راضی هستی؟»

بچه روی ایوان غلت زد، پلک‌ها را به زحمت گشود، مادر او را در آغوش گرفت. درون بستر خواباند، سر او را بر بالشی چسبیده بر بالش خود گذاشت.

فصل ۱۹

اواخر تابستان بود. یوسف آماده‌ی رفتن به سال اول دبستان می‌شد. مادر و پسر برای خرید لوازم

داشتند از خانه بیرون می‌رفتند. رؤیا چمباتمه نشسته بود و دکمه‌های پیراهن یوسف را می‌بست. صدای دو زنگ مقطع در فضا پیچید. رؤیا از جا جست، در را گشود. نادر پا بر آستانه گذاشت. زن عقب رفت و دست را به دیوار گرفت. یوسف پشت یک راحتی خود را پنهان کرد. مرد به شرشره‌های رنگارنگ نگاه کرد، موهای دو سوی شقیقه‌اش رو به سفیدی می‌رفت. درون راحتی نشست. چند شیار اخم بر پیشانی‌اش افتاده بود: «خوب سرت را گرم می‌کنی.»

«برای تولد یوسف بود. (دست بر کمر زد، برابر مرد ایستاد و با خشم خیره شد به چشم‌های او) چرا بی‌خبر به خانه‌ی من آمدی؟»

نادر پوزخند زد: «تا بچه‌ی من این‌جاست خانه مال تو تنها نیست. خیلی چشم‌دریده شده‌ای. اما جشن به پایان رسید. دیگر اجازه نمی‌دهم تنها فرزندم شاهد هرزگی‌های مادرش باشد. تو به آرزویت رسیدی. هر غلطی می‌خواهی بکن، با هرکس و ناکسی روی هم بریز، اما برای یوسف دیگر بس است!»

خون به مغز رؤیا هجوم آورد. دست را بالا برد، بر گونه‌ی مرد سیلی محکمی زد: «حرف دهنت را بفهم! به تو اجازه نمی‌دهم در زیر این سقف اهانت کنی. افکار آلوده‌ات را برای خودت نگه‌دار!»

نادر دست رو به گونه برد، جای سیلی زن را مالید. پس از تأملی ادامه داد: «پر و بال درآورده‌ای؟! اما آتش این گستاخی اول خودت را می‌سوزاند. قانوناً باید یوسف را در دو سالگی می‌گرفتم. اما چون قلبی سرشار از احساس دارم مرتکب اشتباه شدم، به حالت ترحم کردم؛ بچه‌ام را زیر دست تو گذاشتم. از کودکی به این نتیجه رسیده بودم که نباید به هیچ‌کس رحم کرد. اما نمی‌دانم چه‌طور از تو سلیطه گول خوردم. چمدان او را زود ببند، وقت جر و بحث ندارم.»

رؤیا روی میز مشت کوبید. شیشه‌ی قطور ترک خورد: «خواهش می‌کنم بگویید چه رحمی کردید؟ با دوز و کلک خانه‌ام را از چنگم بیرون آوردی تا حضانت بچه را واگذار کنی به من. این روزها فقط زمینش بیست میلیون ریال ارزش دارد. وقتی قاضی حکم را نوشت، هست و نیستم را بخشیدم.»

نادر برخاست و در طول اتاق قدم زد: «هرچه نوشته شده غیرقانونی است. دوباره شکایت کرده‌ام. حکم قبلی باطل شده. اگر بچه را به زبان خوش تحویل ندهی، سر و کارت با مأمور اجراست. (نزدیک میز رفت، لبخندزنان بر ترک شیشه دست کشید.) می‌دانی، وضعم توپ شده. اداره را ول کرده‌ام؛ وارد کار املاک شده‌ام. برو پشت شیشه، نگاه کن! ماشینم را زیر درخت‌ها پارک کرده‌ام؛ «ب. ام. و»ی صفر کیلومتر ارغوانی. راستش بگو، خبر نداشتی؟ در خواب خرگوشی فرو رفته بودی؟ خانه‌ی قراضه‌ات را کوبیدم و بردم بالا ده آپارتمان خوشگل از وسط آن سبز شده. باغ خودمان در شهرک «ساوان» است. یک قصر سفید با نُه اتاق داریم. با روکار سنگ مرمر، استخر، باغچه و ده‌ها درخت میوه، از درخت‌هایش یک هلوهایی می‌چینیم. (پیاله‌ای را نشان داد) به این بزرگی.»

نگاهی به سقف ترکدار کرد: «طویله‌ی ما از اتاق بهتر است. آن‌وقت چه‌طور انتظار داری من پسر دردانه‌ام را بگذارم این‌جا.»

رؤیا نشست و سر را بین دست‌ها گرفت: «از نظر تو همه چیز پول است. اما من و بچه‌ام در همین اتاق خیلی خوشبختیم. او پیش تو و آن خانم از محبت دور می‌شود.»

زانوهای زن می‌لرزید؛ تصور قصر، استخر شنا، ماشین «ب. ام. و» و لباس‌های شیک، اعتماد او را

به یوسف سست می‌کرد و بین آن‌ها شکاف می‌انداخت: «شاید برود طرف نادر، او عاشق ماشین است. اما تا به حال ماشین شخصی سوار نشده؛ چند تا ماشین اسباب‌بازی بیشتر ندارد. اتاق جدا به جهنم، حتا صاحب یک .... وقتی می‌رویم رستوران، ارزان‌ترین غذا را انتخاب می‌کند. سالی دوبار کفش می‌خرد. مثل بچه‌های دیگر، بالا و پایین نمی‌پرد، می‌ترسید کفش‌هایش ساییده شود. چند روز پیش ایستاده بود پشت ویترین یک مغازه، کره‌ی جغرافیا را تماشا می‌کرد. از من می‌پرسید: «آمریکا کجاست؟ نه! عشق کافی نیست. از این به بعد او به چیزهای دیگری احتیاج دارد.»

سر را در یقه فرو برد. اشک از چشم‌هایش جاری شد. نادر پاورچین رفت و در را بست. چند لحظه بعد صدای روشن شدن موتور ماشین در کوچه پیچید. بچه از پشت راحتی بیرون پرید و بر دامن مادر آویخت. دست‌های او را پیاپی بوسید.

فصل ۲۰

رؤیا چراغ را روشن کرد. خانه‌ای زیبا خریده بود، در محله‌ای سبز و خرم. از پنجره کوه را می‌توانست ببیند. در حیاط کوچک او، باغچه‌ها پر از گل بود و چهار درخت میوه داشت. سیب، هلو، گیلاس و آلو سیاه میوه‌ها را می‌چید و در سبد می‌گذاشت، زیر شیر می‌شست. کنار باغچه می‌نشست، جنبش برگ‌ها را نگاه می‌کرد. با لذت می‌خورد، هسته‌ها را کنار سبدی می‌گذاشت. کارِ دست او در تمام شهر، شهرتی پیدا کرده بود. پرده‌های ریزبافتش را حتا به خارج می‌فرستادند. در بانک ذخیره‌ای داشت. دوستانی پیدا کرده بود، هفته‌ای یکبار دور هم جمع می‌شدند؛ حرف می‌زدند، می‌خندیدند، آجیل می‌خوردند، با شیرینی‌های خانگی، پیراشکی گوشت و ژله از هم پذیرایی می‌کردند، چای و قهوه کم می‌نوشیدند. تمام گروه دور و بر شصت سال داشتند؛ در سراشیب زندگی، به سلامت خود اهمیت می‌دادند. چهره‌ی رؤیا پژمرده شده بود و گاه طره‌ای از زُلف خاکستری بر پیشانی‌اش فرو می‌ریخت. یک ماه از سال را همراه تور به سفر می‌رفت و از کشورها دیدن می‌کرد. هرگاه از رؤیا می‌پرسیدند: «کدام کشور را بیشتر دوست داری؟»

انگشت را بالا می‌آورد: «معلوم است، یونان. من به آثار باستانی خیلی علاقه دارم.»

چند شاگرد استخدام کرده بود، صبح زود می‌آمدند و ساعت چهار می‌رفتند. کارگاه، یک اتاق بزرگ بود. دریچه‌های پذیرایی به حیاط گشوده می‌شد. اتاق خوابی دنج داشت و جز خودش کسی پا در آن نمی‌گذاشت. شب‌ها پیش از خواب نامه‌های دوستان کوچکش را می‌خواند و غلط‌گیری می‌کرد. بچه‌های بی‌سرپرست، چهار پسر زیر ده‌سال.»

روزهای جمعه برابر آینه می‌ایستاد، دستی به صورت می‌برد و بهترین مانتوی خود را می‌پوشید، پیکانش را روشن می‌کرد، می‌رفت طرف خیابان «مجد» می‌رسید سر کوچه‌ی پرورشگاه «بهشت کودک» بچه‌ها به سایه‌ی دیوار ایستاده بودند، با توقف ماشین او می‌دویدند و سوار می‌شدند. به کشتزارها نزدیک شهر می‌رفتند، کنار برکه می‌نشستند، در علفزارها می‌دویدند. وقتی ظهر می‌شد، زن سفره را می‌گسترد؛ نان و سبزی و کوفته می‌خوردند. نزدیک غروب آن‌ها را به پرورشگاه برمی‌گرداند،

بستنی قیفی به دست، از ماشین پیاده می‌شدند. دست برای او تکان می‌دادند. در طول هفته نامه برایش می‌فرستادند، با خطی خام و کلمه‌هایی نارسا حوادث روزانه را بیان می‌کردند.

ده سال پیش پدر مرده بود. نامادری پیر شده بود و با هما دختر کوچکش زندگی می‌کرد. پس از دیدن تجارب تلخ رؤیا، هما درس می‌خواند و دندان‌پزشک شد. دور ازدواج را خط کشید. به تمام خواستگارها جوابِ رد داد.

خواهر وسطی، با مردی مسن ازدواج کرد، پشت هم سه فرزند آورد. مسئولیت خانواده تمام وقت او را می‌گرفت. مریم قزی در هشتاد و یک سالگی سکته کرد و جابه جا مرد. فرش‌ها و اثاث خود را بخشید به خواهرزاده‌اش، صاحبخانه، مستأجر دیگری آورد.

از یوسف دورادور خبر داشت، پس از پایان راهنمایی، نادر پسر را به انگلستان فرستاده بود. ظاهراً خوب درس خوانده بود و مهندس معدن شده بود. در طول هشت سال زندگی با پدر و نامادری، یوسف از دیدن مادر محروم بود.

چند سال پیش، نادر را در یک دکان سمساری دیده بود، با سر و وضعی آشفته. از شوهر پروانه شنید ورشکست شده، اما سرنوشت او را تعقیب نکرد. چند بار در اوج بی‌قراری می‌خواست آدرس پسر را پیدا کند و نامه برایش بنویسد. اما پس از سنجیدن موقعیت او را به حال خود گذاشت.

فصل ۲۱

چهارشنبه عصر رؤیا کنار پنجره نشسته بود و بی‌وقفه سوزن می‌زد. چشم‌اندازی از بندرگاه، کشتی‌های بادبانی و دریای آبی با انگشت‌های فرز او شکل می‌گرفت. ضمن کار کردن روی هر تابلو دنیای دور و بر را کمرنگ می‌دید و چکیده‌ی روح خود را در هر جنبش سوزن می‌دمید. بچه‌ها دور میدانچه بازی می‌کردند.

مردی جوان، جعبه‌ی شیرینی به دست، نزدیک خانه آمد و نگاهی به دور و بر کرد. رویا سر را بیرون آورد: «دنبال جایی می‌گردید؟»

جوان لبخند زد: «ممنون می‌شوم اگر خانه‌ی خانم صبوری را به من نشان بدهید.»

رؤیا پارچه و سوزن را کنار دریچه گذاشت: «با ایشان چه‌کار دارید؟ (به کیسه‌ی زباله در پای درخت نگاه کرد) تا صبح گربه‌ها حتماً پاره پوره‌اش می‌کنند، مشتری هستید؟ (کارتی از کشو برداشت و پایین انداخت) این نشانی فروشگاه ماست.»

جوانک زیر دریچه ایستاد: «همیشه این‌قدر جدی هستید؟ در خانه را برای هیچ‌کس باز نمی‌کنید؟»

«فقط برای آشناها!»

صدای جوان در نسیم آغاز شب پیچید: «هیچ‌چیز نمی‌تواند، خاطره‌ی چی؟»

رؤیا جیغ کشید: «شکوه علفزار و عطر ملایم گل‌های بهاری را از خاطرم محو کند!»

سراسیمه پایین دوید، جوان از پله بالا آمد و او را در آغوش گرفت. زن پسر را از خود دور کرد، خیره شد به چشم‌های او: «پس تو یوسفی؟ موهایت پر رنگ‌تر شده (اشک از چشم‌هایش جاری شد)

دو درجه پر رنگ‌تر شده (دست‌های او را گرفت و آوردش به داخل خانه. (گوشه‌ی ایوان را نشان داد) آن بالا بنشین! دلم می‌خواهد نگاهت کنم.»

یوسف جعبه‌ی شیرینی را روی میز گذاشت و نشست. سراپای زن را نگاه کرد: «مامان چه‌قدر کوچک شده‌ای؟!»

«نه، جان دلم..چون تو خیلی بچه بودی فکر می‌کردی من بزرگم. اما حالا پیر شده‌ام.»

جوان دور و بر را نگاه کرد: «خانه‌ی قشنگی داری.»

«هرجا تو باشی قشنگ است.»

«من خیلی جاها بوده‌ام: لیورپول، لندن، مادرید و رُم.»

رؤیا نزدیک او نشست: «هنوز یونان را ندیده‌ای؟»

جوان شانه بالا انداخت: «نه! امیدوام ببینم.»

زن کف دست‌ها را به هم مالید: «من می‌گویم زیباترین کشور دنیاست، چون به آثار باستانی علاقه دارم.»

جوان سر جنباند: «I See!»

رؤیا برخاست و دور خود چرخید. گلدوزی ناتمام را آورد و نشان پسر داد. نخ‌های دمسه دور پاهایش می‌پیچید. یوسف نیم‌خیز شد: «مواظب باش!»

زن جعبه را نشان داد: «شیرینی آورده‌ای؟ چرا این‌قدر زحمت کشیدی؟ شربت می‌خوری؟»

پسر به حیاط نگاه کرد: «عجب باغچه‌های پرگلی!»

«گوش کن! آلوها رسیده، می‌خواهی برایت بچینم؟»

«نه، من آلو دوست ندارم.»

«پس چه میوه‌ای دوست داری تا همان درخت را بکارم؟»

یوسف با سرانگشت‌های روی چوب میز ضرب گرفت: «یادت می‌آید، آرزو داشتم خلبان هواپیماهای جنگی شوم.»

«حالا شده‌ای؟»

«نه مادر، آن فکرها مال کودکی بود.»

«پس چی صدایت کنم؟ آقای دکتر؟»

طنین خنده‌ی پسر زیر سقف پیچید؛ هنوز زنگ زرین سال‌های رفته را داشت. مادر روبه‌روی او نشست: «آمده‌ای این‌جا بمانی؟»

نگاه پسر تیره شد: «راستش نمی‌توانم. به این محیط عادت ندارم. شب جمعه‌ی گذشته با یک دختر ایرانی ازدواج کردم. او را با خودم می‌برم.»

زن دسته‌ی راحتی را با انگشت‌های لرزان فشرد. نفس تازه کرد: «اصلاً انتظار نداشتم به سراغ من بیایی.»

«می‌خواهم Child بگیرم.»

«مراسم ازدواجت خوب برگزار شد؟ مهمان‌ها زیاد بودند؟»

«مراسمی در کار نبود. رفتیم محضر و عقد کردیم. بعد در رستوران شام خوردیم.

«اسم زنت چیست؟ خوشگل است؟»

یوسف از جیب شلوار جین کیفی تاشو بیرون آورد. لابه‌لای آن را گشت و عکسی پیدا کرد، روی میز گذاشت. رؤیا تصویر را برداشت و پلک‌های ورم‌کرده را چند بار به هم زد؛ سال‌ها تماس مداوم با پُرز نخ ابریشم، چشم‌های زن را حساس کرده بود، پلک‌های بالا پیله داشت. دختری جوان، شلوار چسبان به پا و پیراهن گلدار بر تن، ایستاده بود زیر درختی پر شاخ و برگ. موهای بلند و تابدار، چهره‌ای سبزه، چشم‌های درشت و سیاه داشت. در دست راست راکت تنیسی گرفته بود، رو به دوربین لبخند زد.

رؤیا تصویر را روی میز سُراند: «دختر نازی است. چرا همراه او نیامدی؟»

یوسف شانه‌ای بالا انداخت: «در اولین دیدارها فکر کردم وجودش زیادی است. اما برای خداحافظی می‌آییم.»

«کی عازم رفتن به خارج هستید؟»

«پس‌فردا مادر! (ساعت دیواری را نگاه کرد) مرا می‌بخشی. هفت و نیم باید بروم دنبال سیما. قرار است شام را در هتل «هما» با هم بخوریم.»

«یک شب هم بیایید این‌جا!»

Sory مامان، وقت نداریم. یک سال دیگر برمی‌گردیم (از جا برخاست و مادر را بوسید) You Know my mammy همیشه دوستت دارم.»

گونه‌های زن گل انداخت. یوسف با شتاب رو به در رفت. پیش از خروج لب غنچه کرد و از دور برای او بوسه فرستاد. زن فراز پلکان رفت. نسیم موهای یوسف را پریشان می‌کرد. تا اندام او در خم کوچه ناپدید شود، رؤیا دست تکان می‌داد. برگشت به درون خانه؛ عکس دختر جا مانده بود.

فصل ۲۲

ساعت دوازده ضربه زد. زن گلدوزی را رها کرد. چشم‌ها را مالید. به اتاق خواب پا گذاشت. برابر تابلوی مادر نشست و به آن خیره شد؛ بین گل‌های نیلوفر چرخید، در برکه غوطه خورد و آن‌ها را بویید، دراز کشید روی علف‌ها، با مرغابی‌ها پرید و به ژرفای آسمان رفت. چشم‌ها را بست و نفس عمیقی کشید.

جعبه‌ی شیرینی را به اتاق آورد. روبان دور جعبه را با ملاحظه گشود، آن را بازکرد و یک شیرینی خامه‌ای برداشت؛ با لذت بلعید.

لحاف را پس زد، رفت درون بستر و جعبه را گذاشت روی بالش پهلویی کفِ دست را بر آن فشرد و به خوابی سنگین فرو رفت.

هفتم خرداد ۱۳۷۴ ـ غزاله علیزاده

اصغر عبداللهی

زیر نور نئون‌های پاریس

قسمت نخست این داستان با نام **بیرون کافه، جلو در** در بوطیقای نو جلد ۱ منتشر شده است.

صغرا گفت: «بگم مرد ایرونی چیه؟»

- نه، جون من نه. تو این دو هفته‌ای که این‌جام، صد جورشو شنیدم.

گفت: «به مفتون‌م همینو گفتی؟»

- آره.

- آره ارواح عمه‌ات.

- راس می‌گم جون تو. آخه می‌دونی، پشتِ پسلهٔ این جور چغلی‌ها، یه چیزای دیگه‌س.

- چی مثلاً؟

- فروپاشی کمونیسم. به چهل‌سالگی رسیدن نسل ما، ایدز، پست‌مدرنیسم.

- بگی فمنیسم می‌زنم.

دستش بلند شده بود که بزند، نمی‌زد البته. حتا اگر تبسم و مهربانی در چین و چروک پوست آفتاب‌سوخته‌اش نبود، می‌دانستم که نمی‌زند.

گفت: «چای؟»

- تو لیوان بلور بلند والا لب نمی‌زنم.

بلند شد. لبهٔ پایین تی‌شرت‌ش را کشید بر شلوار مشکی و چسبانی که پاش بود و از اتاق رفت بیرون. آشپزخانه‌اش تو راهرو بود. دیوار به دیوار همین اتاق کوچک که فقط تخت‌خواب داشت و یک کاناپهٔ زردرنگ و تلویزیون چهارده اینچ سونی و پخش صوت پرتابل شارپ.

از کاناپه سُریدم و بر گلیم ترکمنی نشستم. نور از دریچه‌ای که بر دیوار روبه‌رو بود ریخته بود تو اتاق. سیگار درآوردم. کبریت زدم. صدای خرناس را شنیدم. سرم را چرخاندم سمت در. دُم نقره‌ای گربه را دیدم که از لای در بیرون رفت.

صغرا با یک لیوان چای و یک بشقاب سفالی پر از خرما آمد تو اتاق و با پاشنهٔ پا در را بست.

- گربهٔ تو بود؟

گفت: «نه مال مارگریته. همسایهٔ روبه‌رویی. درو که باز می‌ذارم می‌آد سرک می‌کشه.»

- فرانسوی‌ها قند اختراع نکردن؟

- بر پدرت لعنت، می‌خوای دوباره برگردم به آشپزخونه؟

- بگم زن ایرونی چیه؟

- خفه لطفاً.

سخت و کشدار بلند شد از اتاق رفت بیرون. درِ اتاق نیمه‌باز بود. می‌توانستم سرم را بچرخانم و به چشم‌های گربهٔ دم نقره‌ای مارگریت زل بزنم اما حتماً بنا به عادت می‌گفتم پیشت و گربه در می‌رفت یا جیغ می‌کشید و مارگریت از اتاقش می‌آمد بیرون. صغرا در را بست و قندان سفالی لاجوردی رنگش را گذاشت کنار دستم.

گفتم: «مارگریت‌ش خانه نیست؟»

ـ چرا. پای تلفنه حتماً که یاسمن تو راهرو علافه.

ـ دکی. این اسم ایرونی رو از کجا پیدا کرده رو گربه‌ش گذاشته؟

ـ ایرونی نیس، عربیه. هفت هشت سال پیش که من و مفتون این‌جا رو اجاره کردیم، مارگریت با یه دختر عرب الجزایری هم‌اتاق بود. اون که مُرد، سروکلهٔ این خانم پیداش شد.

ـ وقتی می‌گم فرانسوی‌ها یه چیزشون می‌شه می‌گی...

ـ حرف مفت نزن. اولاً مارگریت اوکراینی‌یِ، دوماً هر زنی در هر جای دنیا می‌تونه یه گربه داشته باشه.

ـ مردام ماست خودشونو بخورن.

ـ زر نزن چای‌تو بخور بریم پاریس رو نشونت بدم که برگشتی ولایت یه چیزی داشته باشی تعریف کنی.

ـ OK.

صغرا خم شد و چمدان را از زیر تخت کشید. یک دامن پلیسهٔ قهوه‌ای و یک جفت کفش مشکی سادهٔ بدون پاشنه از چمدان درآورد.

گفت: «به اون تابلو نگاه کن و تا سی بشمر.»

بلند گفتم یک و به پوستر کوبیستی تلفن زل زدم که به دیوار و بر بالای دو ردیف رف چوبی پر از کتاب با پونز چسبانده شده بود. تا ده شمردم و بعد توجه‌ام رفت به قطره‌های عسلی‌رنگی که از گوشی تلفن ریخته بود پایین. چند جمله هم به فرانسه داشت.

صغرا گفت: «پاشو.»

ـ این پوسترِ چیه. تو پاریس زیاد دیدم؟

صغرا شلوار مشکی را انداخت بر تخت و درِ اتاق را باز کرد.

ـ خوشحالم که خری. بیرون.

از اتاق آمدیم بیرون. یاسمن کنار گلدان بی گل و پر از ته سیگار نشسته بود و ظاهراً به درِ قهوه‌ای‌رنگ اتاق مارگریت زل زده بود. تو پاگرد طبقهٔ پنجم بودیم که صدای در را شنیدیم.

صغرا گفت: «مارگریت است. حالا یاسمن می‌رود تو و تا صبح بیرون نمی‌آن.»

گفتم: «همین ثابت می‌کنه که تو ایرونی هستی. فقط یه ایرونی می‌تونه از صبح تا شب تو نخ همسایه‌ها باشه.»

ـ هفت ساله این‌جام. اونم تو طبقهٔ ششم. روزایی که نمی‌رم سرِ کار از خونه در نمی‌آم.

ـ تو تهرون نمی‌رفتی بیرون می‌گفتی باید قبالهٔ ازدواج تو کیفت بذاری، حلقه دستت کنی، روسری‌ت عقب نره. این‌جا چی؟ دامن‌تم که گمونم یه وقتی پای مامانت بوده.

ایستاد. نه تبسم بر لب داشت و نه در چشمان مشکی زلال‌ش مهربانی بود.

گفت: «بگم مرد ایرونی چیه؟»

ـ بگو مطمئن باش قهر نمی‌کنم چون اگه ولم کنی جایی بلد نیستم برم حتا خونهٔ مفتون.

شانه‌هایش مثل وقتی آدمیزاد بلرزد تکان خورد و عکس میکی‌موس که وسط تی‌شرت‌ش بود مچاله شد و باز شد و صغرا چند قدم جلوتر از من از درِ سبزرنگ ساختمان زد بیرون.
کافه‌ای که روبه‌روی در بود، شلوغ بود اما یک میز و دوتا صندلی که بیرون کافه بود، خالی بود. صغرا تند و تیز می‌رفت. شانه به شانه‌اش که رسیدم دیدم لب‌هایش می‌جنبد.
گفتم: «اکسیوزمی. این‌جا هم همینو می‌گن دیگه، درسته؟»
گفت: «هر روز غروب می‌آد تو اون کافه می‌شینه.»
ـ می‌دونم.
ـ می‌دونی چرا نمی‌آد تو؟
ـ می‌دونم.
در جا ایستاد. موهای شلال و جوگندمی‌اش تاب خورد و پاشید تو صورتم و دماغم به خارش افتاد. زل زده بود به من و نفس نمی‌کشید.
ـ حتماً گفته که کُد در بازکن ساختمان رو فراموش می‌کنه. درسته؟
ـ آره.
ـ گُه خورده. به همه همینو می‌گه. می‌دونی چرا این چاخان رو سر هم می‌کنه؟
ـ نه.
ـ برای این‌که بشینه جلو اون کافه و از بغلی‌ش یواشکی بریزه تو فنجون خالی قهوه و تا من برسم مست باشه و وقتی می‌آد به اتاق من روکاناپه دراز بکشه و بخوابه. حتماً از بشقاب خرما هم گفته و چای سرد و کفش‌هاشو که من در می‌آرم و اگه یادش بره بپوشه من نمی‌گم.
تبسم را داشت اما تلخ و بار اول بود که می‌دیدم پره‌های بینی کوچک و نازکش می‌لرزد. منتظر اشک بر گونه‌ها نبودم.
گفت: «شما مردای آن مرز پر گهر این‌طور موقع‌ها می‌گین چی؟»
ـ مالیدی.
ـ من یا مفتون؟
ـ من که تو این معماری کلاسیک و قشنگ و تو این غروب خوب که نم‌نم به سقف روزگار رنگ می‌زنه گه گیجه گرفتم چی بگم.
راه افتاد. دوتا سیگار روشن کردم، یکی‌ش را دراز کردم طرف‌ش.
ـ نیستم.
ـ خودم دوتاشو می‌کشم، عین شرلی مک لین تو ایرما خوشگله.
هم‌زمان به هر دوتا سیگار پک زدم. برگشت و خندید.
ـ خر نشو. حالت بد می‌شه.
ـ چشم.
یکی از سیگارها را انداختم وسط خیابان تاریک. به خیابان اصلی که رسیدیم، پاریس پر از نئون رنگی بود و روشن.
صغرا گفت: «بریم کجا؟»
ـ اون‌جاها که توریستی نیست و تو فیلم‌ها هم ندیدم.
ـ مثلاً؟
ـ پرلاشز نه برج ایفل نه. کلیسای نتردام نه. این‌جور جاها نه خلاصه جاهایی متو ببر که لیدر

تور توش نباشه.

ـ سمبل یه جهان سومی پر رو و بلکم.

ـ سلیقه‌م اینه صغی جون. مگه تو که صبح تا شب می‌شینی ذکر می‌گی و مراقبه و مکاشفه می‌کنی من می‌گم خل شدی. اونم تو پاریس غرقه در پست‌مدرنیسم.

ـ اینارو هم مفتون گفته؟

ـ خودم دیدم. نصف بیشتر کتابات مال کربُن بود. نصف دیگه شم، ملاصدرا بود و شایگان و الیاده و اونایی که من اسمشونو نشنیده بودم. یه جایی هم رسیدی؟

ـ طعنه می‌زنی؟

ـ نه، جملهٔ آخرم جدی بود.

همین‌طور که می‌رفت به دوردست زل زده بود. لب‌هاش می‌جنبید اما کلمه بیرون نمی‌آمد. از خیابان اصلی رفتیم تو خیابان باریک و تاریک و دراز و بعد از وسط یک پارک رد شدیم و رفتیم تو راسته‌ای که پر از کافه بود و مشتری از همه قسم لب پر می‌زد. صغرا پیچید تو یک کوچه که ساختمان‌هاش چند طبقه بود و قدیمی مانده بود. وسط کوچه، در دولته‌ای باز بود. شبیه کاروانسرا بود. دورتا دور حیاط میز و صندلی چوبی بود. اول با لنز وایید یک دور حیاط سنگ‌فرش، کافه و اتاق‌های پر نور پایین و طبقهٔ بالا را در نور دیدم و بعد به صغرا نگاه کردم که به من زل زده بود تا نظرم را بشنود. موزیک از در و دیوار پشنگه می‌زد اما دو سه نفر تو کافه نشسته بودند و کتاب می‌خواندند.

ـ خب؟

گفتم: «یه کمی پست‌مدرن می‌زنه اما بد نیست. تو عوالم کُربنی تو این‌جا می‌گذرونی؟»

ـ چرند نگو. بشین.

نشستیم روبه‌روی در باز سالن‌های رقص. همه جورش بود. عربی، اسپانیایی، افریقایی، رپ. تو هر سالن یک مربی وسط بود و مرد و زن با البسهٔ مخصوص سخت و جدی سرگرم ترقص.

صغرا سفارش دوتا قهوه نمی‌دانم چی‌چی داد که برای من هیچ فرقی نمی‌کرد.

صغرا گفت: «این‌جا رو مفتون کشف کرده بود. یه روز تعقیبش کردم. کوچه به کوچه دنبالش امدم و رسیدم به این‌جا. نشست اون‌جا که اون خانمه هس. من رفتم تو کافه و کنار شیشه نشستم. تا بغلی‌ش رو خالی نکرد تو فنجون قهوه بلند نشد.»

ـ بعدم تو مشتری این‌جا شدی؟

ـ نه، تو رو آوردم که ببینی بگی چی این‌جا هس که اون دزدکی می‌امد.

ـ مطمئنم که به تماشای رقص شکم زنای فرانسوی نمی‌امده. اگه اون‌جا می‌نشسته که اون خانم بلوند فرانسوی نشسته قطعاً به رقاصه‌های آماتور دید نداشته و فقط می‌تونسته به همون جایی زل بزنه که الان اون خانمه زده. نگاش کن. از اون کنج فقط می‌شه اون سیاه پوسته رو دید که داره موی دختره را می‌بافه. نه؟

ـ نمی‌دونم پرسیدم که بدونم.

ـ منم البت مطمئن نیستم.

یک اسکناس گذاشت زیر نعلبکی و بلند شد. به دوردست‌ها زل زده بود. راه افتادیم و از فضای پر نور رفتیم تو کوچهٔ نیمه تاریک. صغرا چسبیده به دیوار می‌رفت. در تاریکی بود. دستم بود که این‌جا نیست. با من نیست حتا درحال و اکنون هم نبود.

گفتم: «جای دیگه‌ای هم هست که نشونم بدی. تا کجاها مفتون رو تعقیب کردی؟»
گفت: «اگه خسته نمی‌شدی همه رو امشب نشونت می‌دادم.»
ـ خسته نمی‌شم اما شما که از هم بریدین پس چه فرقی می‌کنه مفتون کجاها می‌رفته. خود تو کجاها می‌رفتی؟
ـ من اهل عزلتم. گفته، نگفته؟ به یکی گفته بود صغرا شبا می‌ره تو آشپزخونه، به بهانهٔ بخور، حوله رو می‌اندازه رو سرش و تا صبح تو کاسه اشک می‌ریزه. کاش می‌ذاشتی بگم مرد ایرونی چیه.
ـ نگفته، قبول.
خندید. سر نبش خیابان اصلی بودیم که پر از نئون بود و صغرا پر از خطوط رنگی بود. در پرتو نئون بار بودیم. به تابلو نئون که بالای سرم بر سردر بار بود نگاه کردم و به صغرا نگاه کردم که پر از نورهای باریک رنگی بود.
گفت: «هفتهٔ پیش از مارگریت آدرس گرفتم. گفت این‌جا یه پیرمرد تونسی هس که...»
دور و برش را نگاه می‌کرد که پیرمرد تونسی را پیدا کند. خیابان پر از نئون و ویترین‌های تزیین‌شده و میز و صندلی و آدم جورواجور بود. صغرا درجا چرخید. منم چرخیدم. از خانمی که کت و دامن مشکی داشت، سبزه بود و موهای مرتب و مؤدبی داشت چیزی پرسید. خانم با انگشت کوچهٔ بغل بار را نشان داد و رفت تو بار و کنار میز بیلیارد ایستاد. صغرا رفت. منم رفتم دنبالش.
کوچه نیمه‌تاریک بود. سر نبش کوچه پیرمرد تونسی به دیوار تکیه داده بود و سیگار می‌کشید. پالتو بلند و کلاه شاپو داشت. جعبهٔ مقوایی جلوی پاش بود. صغرا نشست کنار جعبه. خم شدم. پنج شش تا بچه گربه تو جعبه بود. طوری تو هم کز کرده بودند که اگر رنگ‌هاشون جورواجور نبود، انگار توده‌ای مو یک تکه بود. صغرا بچه گربه‌ها را یکی‌یکی از جعبه بیرون آورد و در نور پنجره‌ای که بالای سر ما بود، نگاه کرد. بچه گربه‌ها را با دست راست می‌گرفت و با دقت به چشم‌هایشان نگاه می‌کرد. پیرمرد تونسی سیگارش را خاکه به خاکه کرد. به ما نگاه نمی‌کرد. ساکت بود. صغرا گربهٔ کوچک خاکستری رنگی را که آهسته میومیو می‌کرد به پیرمرد تونسی نشان داد. حدس زدم مرحلهٔ چانه زدن است. لابه‌لای کلمات فرانسوی پیرمرد تونسی و صغرا، فهمیدم که نژاد گربه ویتنامی است. پنجاه فرانک قیمت دارد. صغرا خواست گربه را بدهد دست من که پول بدهد به پیرمرد. یهو پس رفتم. صغرا چشم غره رفت و بچه گربه را داد به پیرمرد و پول درآورد و بعد بچه گربه را بغل زد و برگشتیم به خیابان اصلی. تو نور کافه بچه گربه را دو دستی گرفت روبه‌روی خودش و دو سه دقیقه به سرتا پای گربه و چشم‌هاش نگاه کرد و دوباره راه افتاد.
گفتم: «حتماً می‌خوای اسمشو بذاری مفتون.»
گفت: «زنه.»
بچه گربه تو بازوی راستش بود. چرخیدم سمت چپ صغرا. فهمید.
گفت: «سال دیگه که بیای یه سابینا خانم خوشگل نشونت می‌دم.»
ـ یارو گفت ویتنامیه که؟
ـ ده تا دختر ایرونی می‌شناسم که این‌جا به دنیا امدن و اسمشون حالا ژولیت.
ـ حالا چرا سابینا؟

ـ تو که گفتی کلاه کلمنتیس رو خوندی؟
ـ اوه. داد بر من. تو تاکجاها رفتی. برسم تهرون یه راست می‌رم سراغ دکتر ستاری.
صغرا خندید: «من و سابینا تو کتابای ستاری نیستیم. هستیم؟»
ـ برم سراغ شایگان؟
ایستاد. تبسم از لب‌هاش رفت. چشم‌هاش جایی بالای سر من را می‌کاوید.
گفت: «پس اینم گفته. سه راه اسلامبول و دلالی دلار و بقیه‌ش چی؟»
قافیه را باخته بودم. حتا فرصت نشد که بگویم شایگان همین‌طوری بر نوک زبانم آمد. می‌توانست شایگان نباشد. آشوری، دولت‌آبادی، براهنی، گلشیری و مسکوب هم می‌توانست باشد.
گفتم: «ببین صغی جون تو حتماً تو دعوا یه روزی شبی چه می‌دونم، گفتی شایگان و مفتون، خب. چه فرقی می‌کنه.»
گفت: «من بعدها که به یکی گفته بود، گفته است شایگان، اسم شایگان را شنیدم. کتاباشو این‌جا خوندم. همه رو هم هنوز نخوندم.»
ـ خب حالا گفته، همین‌جوری گفته.
ـ همین جوری نبوده. طعنهٔ اون روزهایی رو می‌زنه که من می‌رفتم سر چهارراه مصدق، ولی‌عصر، ارگان می‌فروختم.
ـ گند نزن صغی.
راه افتاد. زیر بازتاب نئون‌های رنگی کافه‌ها که بر سنگ‌فرش ریخته بود می‌رفت. می‌رفتیم. او بود که تنها بود. من تنها نبودم. دیدم که به آسمان نگاه کرد که صاف بود و پر ستاره. یاد تکه شعری از کوشان افتادم: نگاه می‌کنیم به آسمان/ ستاره‌ای در آب دیده می‌شود.
گفتم: «خونهٔ مفتون همین‌جاهاست نه؟»
ـ می‌رسونمت. ممکنه کُد در بازکن یادت نباشه. من یادم هست.
شانه به شانهٔ هم رفتیم و فقط نفس‌های هم‌دیگر را شنیدیم. به خانهٔ مفتون که رسیدیم، سابینا را سُراند در بازوی چپ‌ش و کُد در بازکن ساختمان را زد. تق در که بلند شد، پای راستش را گذاشت لای در، چون من دور از در ایستاده بودم. با سر علامت داد که بروم تو.
رفتم تو. از پله‌ها رفتم بالا. مفتون داشت از آشپزخانه‌اش که این‌ور پاگرد بود می‌رفت به اتاقش.
گفت: «نگران بودم کُد در یادت رفته باشه.»
ـ صغرا منو رسوند. بلد بود.
ـ تنها بود؟
ـ آره. نه. با سابینا بود.
شلیک خنده را سر داد.
ـ بالاخره خریدش. بذار ماجرای سابینا رو برات بگم.
ـ اگه بگی، منم می‌گم مرد ایرونی چیه.
سرش کج شد و اریب نگاهم کرد. بعد به کف راهرو دراز نگاه کرد. تبسم معناداری کرد. راه افتاد.
گفت: «باشه نمی‌گم.»▣

منصور کوشان

محفل عاشقان

نمای اول

کافه‌تریا:

دیوار روبه‌رو دو در شبیه به هم دارد:

بالای در سمت راست روی تابلویی نوشته شده: «ورود اکیداً ممنوع». از این در میزپاها رفت‌وآمد می‌کنند.

بالای در سمت چپ روی تابلویی نوشته شده: «توالت». این در هرچند دقیقه یک‌بار بدون آن‌که کسی از آن رفت‌وآمد کند، باز و بسته می‌شود.

دیوار سمت راست در انتها دری دارد شبیه درهای دیگر. از این در مشتریان رفت‌وآمد می‌کنند. با رفت‌وآمد هر نفر، (منظور آدم‌هایی است که وجود خارجی ندارند) در باز و بسته می‌شود.

هفت میز هم‌شکل در صحنه:

میز اول در قسمت آخر و سمت راست صحنه. چهار صندلی اطراف آن.

میز دوم در سمت چپ میز اول و جلوتر از آن. پنج الی شش صندلی دور آن.

میز سوم در سمت چپ و عقب صحنه. دو صندلی در طرفین آن. روی صندلی روبه‌رو، مردی سی‌ساله نشسته و روزنامه می‌خواند. پشت صندلی دیگر به لبه‌ی میز تکیه دارد. روی میز دو بطری نوشابه‌ی مختلف خالی و یک لیوان نیمه‌پر از همان نوشابه‌ها.

میز چهارم روبه‌روی میز اول. شش الی هفت صندلی دور آن.

میز پنجم در سمت راست و جلو صحنه. یک صندلی کنار آن. زنی جوان با لباس ساده، موهای خرمایی کوتاه، روی آن نشسته. تقریباً پشت به جایگاه تماشاییان دارد.

میز ششم در سمت راست میز چهارم و جلوتر از آن. دو صندلی در طرفین آن. روی میز گلدان گل.

میز هفتم در سمت چپ میز ششم و کمی عقب‌تر از آن. سه صندلی اطراف آن.

مردی خارج می‌شود.

میزپا اول کنار میز دوم می‌ایستد و روی دلترچه‌اش یادداشت می‌نویسد.

میزپا اول بله... چشم... دو خوراک مرغ... بله... یک ساندویچ زبان... نوشابه؟... چشم... نوشابه چهارتا... خواهش می‌کنم... چایی؟*...

میزپا اول بیرون می‌رود.

میزپا دوم درحالی که سینی بزرگی در دست دارد، کنار میز هفتم می‌ایستد و مرتب اشیایی فرضی را از روی میز برمی‌دارد و در سینی می‌گذارد. بعد، تعظیم کوتاهی می‌کند و می‌رود.

وسط راه برمی‌گردد و باز کنار میز هفتم می‌ایستد. خم می‌شود. انگار گوشش را به دهان مشتری نزدیک می‌کند.

میزپا دوم بله؟... فرمایشی داشتید؟... اطاعت... چشم.

میزپا سوم با سینی کوچکی که بشقابی در آن است، وارد می‌شود و کنار میز ششم می‌ایستد.

میزپا دوم بیرون می‌رود.

زن صورت غذا را از روی میز برمی‌دارد و مطالعه می‌کند.

میزپا سوم قربان شما... دو خوراک جوجه‌کباب... دو نوشابه و دو... بله، حسابتان.

میزپا سوم سینی را جلو یکی از صندلی‌ها می‌برد و بعد با احترام چند تعظیم می‌کند.

میزپا سوم خوش آمدید... خوش آمدید.

میزپا اول با یک سینی وارد می‌شود. کنار میز چهارم می‌ایستد و مرتب از سینی اشیایی را برمی‌دارد و روی میز می‌گذارد.

مرد نوشابه داخل لیوان را می‌نوشد و باز روزنامه می‌خواند.

میزپا سوم چیزی از تو بشقاب برمی‌دارد و در جیب می‌گذارد. بعد، کمی فکر می‌کند، اطراف را می‌پاید و از جیب چیزی در بشقاب می‌گذارد و بیرون می‌رود.

میزپا دوم با سینی و بشقابی

در آن وارد می‌شود. کنار میز هفتم می‌ایستد.

میزپا دوم حسابتان قربان.

میزپا دوم تعظیم می‌کند و سینی را تا روی میز می‌برد و باز می‌آورد.

میزپا دوم خوش آمدید... خوش آمدید.

میزپا دوم انعامش را از تو بشقاب برمی‌دارد، در جیب می‌گذارد و بعد کنار میز اول می‌ایستد.

میزپا دوم چیزی میل داشتید؟... چشم.

میزپا اول و میزپا دوم بیرون می‌روند.

میزپا سوم وارد می‌شود. کنار میز ششم می‌ایستد. چیزهایی را روی میز می‌شمارد. فکر می‌کند. باز می‌شمارد. به دفترش نگاه می‌کند. اعدادی می‌نویسد و حساب می‌کند. لبخند می‌زند و خوشحال یک اسکناس پنج‌تومانی از جیبی درمی‌آورد و در جیب دیگر می‌گذارد.

میزپا اول وارد می‌شود و کنار در ورودی می‌ایستد.

میزپا سوم بیرون می‌رود.

در ورودی باز و بسته می‌شود.

میزپا اول تعظیم می‌کند و چندنفر را به میز هفتم راهنمایی می‌کند.

مرد به میزپا اول اشاره می‌کند.

میزپا اول کنار مرد می‌ایستد و بعد از کمی ایستادن بیرون می‌رود.

میزپا دوم با سینی وارد می‌شود و برای دو نفر چیزهایی روی میز اول می‌گذارد.

میزپا اول با سینی وارد می‌شود.

میزپا دوم بیرون می‌رود.

میزپا سوم با سینی وارد می‌شود.

میزپا اول کنار میز دوم می‌ایستد و از سینی چیزهایی روی میز می‌چیند.

میزپا اول چشم... زبان گوسفند... بله؟... خیلی خوب.

میزپا با سینی کنار میز ششم می‌ایستد. از میز اشیایی در سینی می‌گذارد.

میزپا دوم وارد می‌شود. کنار در ورودی می‌ایستد.

میزپا اول و میزپا سوم بیرون می‌روند.

زن صورت غذا را روی میز می‌گذارد و میزپا دوم را صدا می‌زند.

زن آقا.

میزپا دوم مقابل زن می‌ایستد.

میزپا دوم بله، بفرمایید.

زن گلدان دارید؟

میزپا دوم بله.

زن به گل‌های گلدان میز ششم اشاره می‌کند.

میزپا سوم وارد می‌شود. کنار در ورودی می‌ایستد.

زن لطفاً چند شاخه از آن گل‌ها را در گلدان برای من بیاورید.

میزپا دوم

میزپا دوم بیرون می‌رود.

میزپا اول با سینی که نوشابه‌ای در آن است، وارد می‌شود. کنار میز سوم می‌ایستد. (نوشابه با نوشابه‌های روی میز فرق می‌کند.)

میزپا اول بفرمایید قربان.

میزپا اول نوشابه را روی میز می‌گذارد.

مرد سرده؟

میزپا اول بله قربان.

مرد دستش را به جدار بطری می‌گذارد.

مرد متشکرم.
میزپا اول امری ندارید؟
مرد نه، فقط صدا راکم کنید.
میزپا اول چشم قربان.

مرد روزنامه می‌خواند.
میزپا اول بیرون می‌رود.
در ورودی باز و بسته می‌شود.
پیرزن و پیرمرد وارد می‌شوند.
میزپا سوم تعظیم می‌کند و به میز ششم راهنمایی‌شان می‌کند.
پیرزن روی صندلی روبه‌رو می‌نشیند و پیرمرد روی صندلی طرف چپ.
پیرمرد دستش را مقابل صورتش تکان می‌دهد و سرفه می‌کند.

پیرمرد متشکرم آقا. متشکرم.
میزپا سوم چی میل می‌کنید؟
پیرمرد یک فنجان... نه. حالا...

پیرمرد سرفه می‌کند.
پیرزن روی میز و بعد به میزپا نگاه می‌کند.

پیرزن صورت غذا؟
میزپا سوم بله، چشم.

میزپا سوم بیرون می‌رود.
میزپا دوم گلدانی با گل می‌آورد و روی میز پنجم می‌گذارد.

زن عالیه.
میزپا دوم بله، خیلی قشنگ است.
زن عطر خوبی دارد.
میزپا دوم این‌ها تازه‌ترین گل‌هایی بود که داشتیم.
زن متشکرم.
میزپا دوم قشنگ‌تر از همه است. شما سلیقه‌ی خوبی دارید.

زن به چشم‌های میزپا دوم نگاه می‌کند و می‌خندد.
میزپا دوم لبخند می‌زند.
زن گل‌ها را بو می‌کند.

زن آه... چه بویی. ولی حیف. هوای این‌جا خرابشان می‌کند.
میزپا دوم می‌خواهید هواکش را روشن کنم؟
زن آه... نه.

پیرمرد سرفه می‌کند.
زن به پیرمرد نگاه می‌کند.
میزپا دوم هم به پیرمرد نگاه می‌کند.

زن بیچاره

میزپا دوم مقابل پیرمرد می‌ایستد.

میزپا دوم میل دارید برایتان آب بیاورم؟

پیرمرد سرفه می‌کند.
مرد لیوانش را از بطری نوشابه پر می‌کند.
میزپا سوم صورت غذا را برای پیرزن می‌آورد.

میزپا سوم بفرمایید.

میزپا دوم مقابل زن می‌ایستد.

میزپا دوم فرمایشی ندارید؟
پیرزن چی می‌خوری عزیزم؟
پیرمرد من، خودت انتخاب کن. نوشیدنی.

پیرمرد سرفه می‌کند.
پیرزن صورت غذا را مطالعه می‌کند.

زن لطفاً یک لیوان آب برای من بیاورید؟

میزپا دوم اطاعت.

میزپا دوم بیرون می‌رود.

پیرزن شیر خوب است؟
پیرمرد شیر؟
پیرزن بله. (به میزپا) آقا یک لیوان شیر بیاورید و (به پیرمرد) خودم چی بخورم عزیزم؟

پیرمرد سرفه می‌کند.

پیرزن دوتا لیوان شیر بیاورید.
میزپا سوم چشم.

میزپا اول وارد می‌شود. کنار در وردی می‌ایستد.
میزپا سوم بیرون می‌رود.
میزپا دوم یک لیوان آب، در سینی، برای زن می‌آورد.

میزپا دوم بفرمایید.
زن خجالت نمی‌کشد. همین‌طور به چشم‌های من نگاه می‌کند.

میزپا دوم لیوان را روی میز می‌گذارد.
زن به میزپا دوم لبخند می‌زند و لیوان آب را برمی‌دارد.

زن بی‌شعور. اصلاً تربیت ندارد. مرتب به من نگاه می‌کند. فکر کنم به خاطر کراوات سرخی که زده، این چنین محکم نشسته.

میزپا دوم ناراحت می‌شود و گیج.

میزپا دوم کی را می‌فرمایید؟

زن به میز چهارم اشاره می‌کند.

زن آن آقا. فکر می‌کند من گشنه هستم. دعوت می‌کند. دعوت می‌کند که چی بخورم؟ آه... غذاهای این‌جا را.

میزپا دوم فرمایشی ندارید؟

پیرمرد سرفه می‌کند.
میزپا دوم کنار میز اول می‌ایستد.

پیرمرد یک لحظه وحشت کردم.
پیرزن طوری نیست. هرچی باشد آن‌ها نوه‌های تو هستند.
میزپا دوم نخیر قربان.
پیرمرد من فقط همین انگشتر برایم مانده.

پیرمرد دستش را جلو پیرزن می‌برد و انگشترش را نشان می‌دهد.

پیرزن عزیزم، من باز هم برای تو هدیه می‌خرم.

میزپا دوم بیرون می‌رود.
میزپا اول کنار میز هفتم می‌ایستد.
پیرمرد سرفه می‌کند.

میزپا اول بله قربان؟
پیرزن سینه‌ات بدتر شده.
میزپا اول چشم. دارند تهیه می‌کنند.

میزپا سوم با دو لیوان شیر در سینی، وارد می‌شود و آن‌ها را روی میز ششم می‌گذارد.
میزپا اول وارد می‌شود.
زن از آب لیوان در گلدان می‌ریزد.
پیرمرد سرفه می‌کند.

میزپا سوم فرمایشی نیست قربان؟
پیرزن آه... صدا را کم کنید.
مرد آقا... آقای گارسن.
میزپا سوم بله... چشم قربان.

لیوان از دست زن می‌افتد و می‌شکند.

میزپا اول و میزپا دوم وارد می‌شوند.

میزپا سوم مقابل مرد

می‌ایستد.

میزپا اول چیز مهمی نیست... بنشینید... بنشینید خانم... آقا شما هم بفرمایید... گفتم که چیز مهمی نیست.

میزپا دوم کنار میز پنجم می‌ایستد.
میزپا اول بیرون می‌رود.

زن معذرت می‌خواهم.

میزپا دوم خواهش می‌کنم. هیچ اشکالی ندارد.

پیرزن عزیزم شیرت را بخور، سرد می‌شود.

زن من جریمه‌ی لیوان را می‌دهم، مهم نیست. ولی این آقا خجالت نمی‌کشد. فکر کنم به این پولیور قشنگی که پوشیده بیشتر احترام بگزارد تا من.

پیرمرد سرفه می‌کند.

زن آه... بیچاره.

میزپا دوم با دستمال روی میز را پاک می‌کند.

میزپا دوم هیچ مهم نیست، ناراحت نباشید.

میزپا سوم بیرون می‌رود.

زن خیلی بد شد.

صدای فال‌فروش فال. فال حافظ.

صدای زنی برو بیرون آقا. برو بیرون.

میزپا دوم ناراحت نباشید خانم.

زن نه، ناراحت نیستم. ولی شما را خسته کردم.

صدای فال فروش فال. فال حافظ شیراز.

پیرمرد سرفه می‌کند.

میزپا دوم باز آمد.

پیرزن باز بدتر شده.

پیرمرد نه، شانسی شده. گاهی خوب است، گاهی بد.

مرد صدا را کم کنید.

پیرزن چه شانسی؟ ما همیشه بد می‌آوریم. ببین چه صدای بلندی پخش می‌کنند.

میزپا سوم در آستانه‌ی در بوفه می‌ایستد.

میزپا سوم صدایم را می‌شنوید آقا؟

زن صدا همیشه بلند است؟

میزپا دوم همیشه همین‌طور است.

مرد صدا را کم کنید.

زن عجب مرد لوسی شده است. مرتب من را صدا می‌زند. آقا این کار خوب نیست.

میزپا دوم ناراحت نباشید. می‌گویم صدا را کم کنند.

پیرمرد سرفه می‌کند.
میزپا دوم و میزپا سوم بیرون می‌روند.
فال‌فروش وارد می‌شود.

فال‌فروش فال... آقا فال... خانم فال...

فال‌فروش کنار میز چهارم می‌ایستد.

پیرمرد من خیلی بدشانس هستم. وقتی رسیدم، رفته بودند.

پیرزن من که به تو گفته بودم. آخر، تازه می‌خواستند عروسی کنند.

فال‌فروش آقا فال بخرید... فال حافظ.

فال‌فروش به زن نزدیک می‌شود.
مرد تمام نوشابه‌اش را می‌خورد و باز روزنامه می‌خواند.

زن فال برداشته... برای من فال برداشته... فکر می‌کند من پول

ندارم فال بردارم.

فال‌فروش فال... فال حافظ.

پیرمرد شنیدم آن‌ها عاشق شده‌اند.

پیرزن آره. من می‌دانستم.

پیرمرد من وحشت کردم.

زن گاهی آدم نمی‌داند با بعضی‌ها چه بکند... ببین چه قیافه‌ی وحشتناکی به خودش گرفته با آن عینک سیاهش.

پیرمرد سرفه می‌کند.

پیرزن آدم نباید از این‌که نوه‌هایش عاشق هم می‌شوند، وحشت کند.

فال‌فروش به پیرزن نزدیک می‌شود.

پیرمرد سرفه می‌کند.

فال‌فروش به طرف میز دوم می‌رود.

پیرزن متوجه رفتن فال‌فروش می‌شود.

زن به پیرزن نگاه می‌کند.

پیرزن سرش را برای زن تکان می‌دهد.

زن این آقا بلند نمی‌شود برود. حتا انتظار دارد من کنارش بنشینم. فکر کنم عزادار باشد. یک کسش مرده باشد. شاید هم امشب عروسی کند. سیاه پوشیده. همه‌چیزش سیاه است. ببینید چه شیک شده است. لباس سیاه برای دامادی خوب است.

پیرمرد سرفه می‌کند.

پیرزن به پیرمرد نگاه می‌کند.

پیرزن من نمی‌فهمم. شاید بدتر بشود.

پیرمرد نه. آخر من هم عاشق تو شدم. یادت نیست؟

فال‌فروش فال حافظ... فال حافظ شیراز... فال... خانم فال.

مرد چند ضربه روی میز می‌زند.

مرد گارسن. آهای گارسن.

صدای میزپا بله؟... بله.

مرد روزنامه می‌خواند.

فال‌فروش به مرد و بعد به میز هفتم نگاه می‌کند و کنار میز ششم می‌ایستد.

فال‌فروش فال... شانستان را امتحان کنید.

پیرزن یک فال برمی‌دارد و آن را در کیفش می‌گذارد.

پیرمرد یک فال برمی‌دارد و آن را باز می‌کند و می‌خواند.

پیرزن به فال‌فروش پول می‌دهد.

فال‌فروش فال.

پیرمرد سرفه می‌کند.

پیرزن عزیزم بدتر شده‌ای.

پیرمرد من هم عاشق تو بودم.

پیرزن آن‌ها هم عاشق شده‌اند.

فال‌فروش مقابل زن می‌ایستد.

فال‌فروش فال بدهم؟

پیزمرد من تنها بودم. آن‌ها دو نفرند.

زن هردو نفرشان چنان به من نگاه می‌کنند که انگار حالا دعوتم می‌کنند... تو فکر بکن. آن‌ها فال خریدند؟ نه، نخریدند.

فال‌فروش شما بخرید.

زن فال؟

فال‌فروش آره، فال حافظ. حافظ شیراز.

زن خوب تماشا کن... آن یکی بلند شد برود... آن‌که کراوات سبز زده. ولی نه، نشست. می‌دانی نشست تا من کنارش بنشینم... چی فکر می‌کند؟ تو فکر می‌کنی من

می‌روم؟

فال‌فروش فال حافظ... فال.

فال‌فروش بیرون می‌رود.

صدای فال‌فروش فال... فال حافظ... آهای فال... فال... آهای.

پیرمرد نمی‌شود دو نفر عاشق یک نفر باشند.

پیرزن نه، هر چهارنفر با هم رفتند. چه‌قدر باعث خوشحالی است. چهارتا از نوه‌های من. نوه‌های تو.

پیرمرد نمی‌شود. آن‌ها عاشق هستند. آن یکی بی‌خود رفت.

پیرزن کدام یکی؟ مو بلنده؟

پیرمرد نه، آن‌که موهای زرد و کوتاهی دارد. آن‌ها هیچ‌کدام دوستش ندارند. در عوض آن موبلنده را دوست دارند. عاشقش هستند. درست مثل من. مثل پسرعموی من. مثل بابای من. مثل پسرعموی بابای من.

پیرمرد سرفه می‌کند.
پیرزن دست پیرمرد را در دست می‌گیرد.
زن با موهایش بازی می‌کند.
خسته است.
میزپا اول با سینی وارد می‌شود. کنار میز هفتم می‌ایستد. از سینی چیزهایی روی میز می‌گذارد.
میزپا سوم وارد می‌شود. مقابل مرد می‌ایستد.

میزپا سوم امری بود قربان؟

مرد به یکی از بطرهای روی میز اشاره می‌کند.
میزپا اول و میزپا سوم بیرون می‌روند.
میزپا سوم با سینی که بشقابی در آن است، وارد می‌شود. کنار میزاول می‌ایستد.

میزپا دوم حسابتان قربان.

میزپا دوم سینی را جلوی یکی از صندلی‌ها می‌برد و باز می‌آورد.

میزپا دوم بله، چشم.

میزپا دوم تعظیم می‌کند.

میزپا دوم اطاعت. خوش آمدید.

میزپا سوم با یک نوشابه، غیر از نوشابه‌های روی میز، وارد می‌شود و آن را روی میز سوم می‌گذارد.
در ورودی باز و بسته می‌شود.
میزپا دوم بیرون می‌رود.

میزپا سوم امری نیست قربان؟
مرد نه، ولی صدا را کم کنید.
میزپا سوم اطاعت.
مرد سرده؟
میزپا سوم بله قربان.

مرد دستش را به جدار بطری می‌گذارد.

مرد متشکرم.
میزپا سوم فرمایشی نیست؟

مرد روزنامه می‌خواند.
میزپا سوم بیرون می‌رود.
میزپا دوم با سینی وارد می‌شود. کنار میز اول می‌ایستد و چیزهایی از روی میز در سینی می‌گذارد.
میزپا دوم بیرون می‌رود.
زن، میزپا اول را صدا می‌زند.

زن آقا... آقا.
میزپا اول بله؟... بفرمایید.

میزپا اول مقابل زن می‌ایستد.

زن این گل‌ها پژمرده شده‌اند.

میزپا اول بله... بله.

زن ببرید. این‌جا دود زیاد است.

میزپا اول اطاعت.

زن مرتب سیگار می‌کشد. دودش را به طرف من فوت می‌کند. صورتش را در بین دودها می‌برد. موهای پیشانی‌اش را پریشان می‌کند. قیافه‌ی شاعرها را به خودش می‌گیرد. فکر می‌کند از شاعرها خوشم می‌آید. شما فکر می‌کنید از شاعرها خوشم بیاید؟... نه، شاید هم خوشم آمد... دکمه‌های سرآستینی قشنگی دارد.

میزپا اول بله... فرمایشی ندارید.

زن آن یکی سبیل هم دارد. خوب بهتر.

میزپا اول با گلدان گل بیرون می‌رود.
میزپا سوم وارد می‌شود و کنار در ورودی می‌ایستد.

پیرزن عزیزم تقریباً تب داری.

پیرمرد فکر نکنم. فکر کنم حالا هردوتفرشان او را می‌بوسند.

مرد مقداری از نوشابه‌اش را در لیوان می‌ریزد و می‌نوشد و باز روزنامه می‌خواند.

پیرمرد من یک لحظه وحشت کردم.

پیرزن آن‌ها نوه‌هایت هستند. چرا وحشت کنی؟

پیرمرد عزیزم، من اگر به خاطر تو...

پیرمرد سرفه می‌کند.

پیرزن چرا می‌خواهی به من فکر کنی؟ مهم دوست داشتن است و من این را حس می‌کنم.

پیرمرد ما به این‌جا رسیده‌ایم و...

پیرمرد سرفه می‌کند. بعد در چشم‌های پیرزن نگاه می‌کند.
پیرزن لبخند می‌زند.

پیرزن تو می‌توانی یک روز را از روز دیگری مشخص کنی یا شبی را...

پیرمرد سرفه می‌کند.

پیرزن شبی را...

پیرمرد سرفه می‌کند.

پیرمرد من تو را در تمام روزها و شب‌ها جدا می‌بینم.

پیرزن آه... تو یگانه‌ای.

پیرمرد هر لحظه مثل تولد یکی از نوه‌هایم تازه است.

پیرزن چه نوه‌های خوبی.

پیرمرد گل‌های قشنگی هستند.

پیرزن آره، اما همه‌شان پژمرده شده‌اند.

پیرمرد شیر تنه لیوان را در گلدان می‌ریزد.
صحنه تاریک می‌شود.

نمای دوم:

مانند صحنه‌ی اول با همان آدم‌ها و این تغییرات:
گلدان گل روی میز ششم نیست.
یک صندلی کنار میز پنجم، مقابل زن.
گلدانی گل روی میز پنجم.
میزپا سوم کنار در ورودی ایستاده است.

زن گل‌های قشنگی هستند، نه؟

میزپا اول وارد می‌شود. کنار میز دوم می‌ایستد.

زن بعضی گل‌ها آدم را جذب می‌کنند. (می‌خندد.) خوشت آمد؟... من همیشه این‌طور فکر می‌کنم.

میزپا اول نه، ما نداریم... بله، ممکن است... ولی ما نداریم.

پیرمرد سرفه می‌کند.

پیرزن عزیزم، دیشب حالت خیلی بهتر بود.

پیرمرد نه، حالم تغییری نکرده. فقط امشب، امشب...

پیرمرد سرفه می‌کند.

میزپا اول چشم... فرمایش دیگری ندارید؟

پیرزن می‌خواستی بگویی امشب، آه... چی بگویم؟

میزپا اول بیرون می‌رود.
در ورودی باز و بسته می‌شود.
دو مرد جوان و یک دختر با موهای بلند سیاه وارد می‌شوند.
میزپا سوم تعظیم می‌کند و به میز اول راهنمایی‌شان می‌کند.

زن نگاه کن... دوست من است.

یکی از مردها روی صندلی سمت راست می‌نشیند و دیگری روی صندلی سمت چپ.
مرد سمت راست، صندلی روبه‌رو را به دختر نشان می‌دهد.

مرد سمت راست بیا بنشین.

دختر مرسی.

زن آن یکی، آن که موهای زرد و کوتاهی دارد، او دوست من است.

دختر به جلو نگاه می‌کند.

دختر آه... بنشین. چرا نمی‌نشینی؟

مرد سمت چپ، صندلی را که پشت به جایگاه تماشایی دارد، برای نشستن آماده می‌کند.

مرد سمت راست بنشین، خواهش می‌کنم.

مرد سمت راست به صندلی خالی اشاره می‌کند.

مرد سمت چپ مثل این‌که ناراحتی؟

میزپا سوم آقا، چه فرمایشی دارید؟

مرد سمت چپ شما چی می‌خورید؟ تو (به دختر) چی می‌خوری؟

دختر من قهوه. قهوه ترک.

مرد سمت راست من هم قهوه.

مرد سمت راست به صندلی خالی اشاره می‌کند.

مرد سمت راست تو هم قهوه می‌خوری؟

مرد سمت چپ نه، قهوه نمی‌خورد. (به میزپا) دوتا قهوه ترک، یک قهوه فرانسه، و یک نوشابه. (به صندلی خالی) پپسی می‌خوری؟ (به میزپا) پپسی باشد.

میزپا سوم بیرون می‌رود.
میزپا اول با سینی و بشقابی در آن، وارد می‌شود. کنار میز دوم می‌ایستد.

زن امشب داغ است. گرم است. (می‌خندد) من امشب را خیلی دوست دارم. گوش کن. چه موزیک قشنگی پخش می‌شود.

پیرزن به چی فکر می‌کنی؟

پیرمرد در چشم‌های پیرزن نگاه می‌کند. لبخند می‌زند و دستش را به طرف او دراز می‌کند.

پیرمرد به تو عزیزم.

پیرزن دست پیرمرد را در دست می‌گیرد.

پیرزن من هم گاهی فکر می‌کنم اگر ما این بچه‌ها را نداشتیم، نوه‌های عزیزمان را می‌گویم، حالا شاید...

پیرزن لبخند می‌زند.

پیرمرد نوه‌های خوبی هستند.

پیرمرد دست پیرزن را می‌بوسد.
میزپا اول چند تعظیم می‌کند.

میزپا اول متشکرم آقا... خواهش می‌کنم... خوش آمدید.

میزپا سوم با سه قهوه و یک نوشابه و چهار لیوان در سینی، وارد می‌شود و آن‌ها را روی میز اول می‌گذارد. نوشابه را با یک لیوان خالی، جلو صندلی خالی می‌گذارد. سه لیوان دیگر آب دارند.

میزپا سوم فرمایشی نیست.

مرد سمت راست متشکرم، نه.

میزپا سوم بیرون می‌رود.

زن آه... چه خوب. ببین، هنوز اخلاق بچگیش را از دست نداده. آن روزها هم همیشه نوشابه می‌خورد. آن هم پپسی. همیشه پپسی.

مرد سمت چپ (به دختر) به چی فکر می‌کنی؟ این موضوع‌های خرافی داغانت می‌کنند.

دختر آن‌طور هم که تو فکر می‌کنی، من به مذهب پای‌بند نیستم. ولی، خوب، چیزهایی هست که من باید، بله باید رعایت کنم.

مرد سمت راست ناراحت نشو.

مرد نوشابه می‌نوشد و روزنامه می‌خواند.
پیرمرد سرفه‌ی شدیدی می‌کند.

پیرزن آه، امشب، امشب حتا گل هم روی میز نگذاشته‌اند.

پیرمرد گل‌هاشان تمام شده. مگر دیشب تدیدی پژمرده شده بودند؟

مرد سمت راست تو چرا سعی می‌کنی اعتقاداتت را تلقین کنی؟ چرا سنت‌های خانوادگی را زیر پا می‌گذاری.

مرد سمت چپ فکر می‌کنی این آداب و رسوم به تو چی می‌دهند؟ چرا می‌ترسی صریح حرف بزنی؟

مرد سمت راست اگر من مثل تو بعضی از قواعد و قانون‌ها را رد نمی‌کنم، دلیل این نیست که می‌ترسم. من صریح حرفم را نمی‌زنم.

پیرزن فکر می‌کنی حالا، نوه‌هایمان کجا هستند؟ به هم چی می‌گویند؟

مرد سمت چپ تو می‌ترسی. چون می‌ترسی، مهربانی. خوش‌بینی.

دختر شما دوبار شروع کردید؟ خواهش می‌کنم.

مرد سمت راست تو اگر مهربانی را دلیل ترس می‌دانی، می‌توانی آن را قبول نکنی.

مرد سمت چپ قبول نمی‌کنم. من نمی‌توانم از جانب یک مرد، این نوع مهربانی را بپذیرم.

مرد سمت راست و مرد سمت چپ به دختر نگاه می‌کنند و بعد هریک نیم‌نگاهی به صندلی خالی می‌اندازند.

پیرمرد نمی‌دانم. شاید اگر هردونفرشان عاشق آن یکی، اسمش چی بود؟

پیرزن موسیاهه را می‌گویی؟

پیرمرد آره، موسیاهه. اگر عاشق موسیاهه نبودند، همان حرفی را می‌زدند که من به تو می‌زدم.

زن چی شد؟ ناراحتی؟

دختر شما گاهی طوری با هم حرف می‌زنید که آدم گیج می‌شود، نمی‌فهمد راجع به کی و چی حرف می‌زنید.

میزها اول وارد می‌شود. کنار میز دوم می‌ایستد. اشیایی از روی میز برمی‌دارد و در سینی‌اش می‌گذارد و بعد بیرون می‌رود.

مرد سمت چپ معلوم است. منتها تو باید کمی هوشیارتر باشی.

مرد سمت چپ نگاهی سریع به صندلی خالی می‌کند.
مرد سمت راست دست دختر را در دست می‌گیرد.
زن دست‌هایش را روی میز دراز می‌کند و با دست‌های کسی در آن سوی میز بازی می‌کند.

زن قبول می‌کنم. به شرطی که تو هم قول بدهی.

پیرزن یادت می‌آید به من چی می‌گفتی؟

پیرمرد لبخند می‌زند و دست پیرزن را در دست می‌گیرد.

پیرزن یادم می‌آید روز اول، مثل حالا که دست‌هایم را گرفته‌ای. دست‌هایم را گرفتی و گفتی...

پیرمرد سرفه می‌کند.

پیرزن تو بدتر شده‌ای.

مرد سمت چپ آن‌چه مسلم است، من نمی‌نشینم و دست روی دست بگذارم.

مرد سمت راست فکر می‌کنی من این کار را بکنم؟

مرد سمت چپ نه، تو می‌نشینی و دست (اشاره به دختر) این را می‌گیری.

دختر خواهش می‌کنم.

مرد سمت چپ اگر دروغ می‌گویی بگو. و اگر درست گفته‌ام بگو: سنت‌شکنی کرده‌ام.

مرد سمت راست تو خیلی سعی می‌کنی حرف‌هایت را صریح بزنی، اما گوشی که آن‌ها را صریح بفهمد، نیست.

مرد سمت چپ به دختر نگاه می‌کند.

دختر من نمی‌دانم. راجع به هیچ‌کدامتان هیچ چیز نمی‌دانم.

مرد سمت چپ می‌دانی. خیلی هم خوب می‌دانی. منتها این وجدانی که تو داری، آه... وجدان.

مرد سمت چپ سرش را روی ستون دست‌هایش تکیه می‌دهد.

پیرزن من فکر می‌کنم حالا نوه‌هایمان در یک باغ پر از گل قدم می‌زنند. می‌خندند. (می‌خندد) این‌طور نیست؟

پیرمرد نه. شاید. ما که نمی‌توانیم بگوییم حالا کجا هستند و چه کار می‌کنند.

پیرزن حدس می‌زنم.

پیرمرد آن‌ها چهارتا هستند. نمی‌شود حدس زد.

پیرمرد سرفه می‌کند.
زن به پیرمرد نگاه می‌کند.

زن بیچاره.

زن دست‌هایش را جمع می‌کند.

زن ناراحت شدی؟ تو را که نگفتم.

مرد سمت چپ به صندلی خالی اشاره می‌کند.

مرد سمت چپ: ولم کن، راحتم بگذار.

دختر: تو چرا بی‌خود ناراحت می‌شوی؟

مرد سمت راست: (می‌خندد) ناراحت نیست، احتیاج به خشونت مرد دارد و مهربانی...

دختر: بس است، از اذیت کردن همدیگر دست بردارید. شما درواقع من را اذیت می‌کنید. (به صندلی روبه‌رو) معذرت می‌خواهم.

مرد سمت راست: (به صندلی خالی) نوشابه‌ات را بخور. چرا نمی‌خوری؟

مرد سمت چپ: می‌خواهد کسی برایش بریزد.

مرد سمت چپ صندلی خالی را پر از نوشابه می‌کند.

مرد سمت چپ: تو نمی‌خواهد ناراحت بشوی.

مرد سمت راست: دلیلی ندارد که ناراحت بشود.

پیرزن: باید بگویم صدا را کم کنند.

پیرمرد: آره. امشب خیلی وحشتناک شده. سروصدای لوکوموتیو را پیدا کرده.

پیرزن: چی؟

میزها اول وارد می‌شود. صندلی‌های میز دوم را به لبه‌ی میز تکیه می‌دهد و بیرون می‌رود.

مرد: گارسن. گارسن.

زن: صدا ناراحتت کرده؟ کمی صدایش بلند است، نه؟

دختر: شما چرا سعی نمی‌کنید راجع به یک چیز ساده حرف بزنید. مثلاً راجع به گل. این قهوه.

مرد سمت چپ: راجع گل حرف بزنیم که چی بشود؟ حرف زدن راجع قهوه به ما چی می‌دهد؟

مرد سمت راست: راست می‌گوید. ما باید سعی کنیم درباره‌ی چیزی حرف بزنیم که همه خوشمان می‌آید.

مرد سمت چپ و مرد سمت راست به دختر نگاه می‌کنند.

دختر: نگفتم درباره‌ی من حرف بزنید.

مرد سمت راست: پس درباره‌ی کی حرف بزنیم؟

دختر: درباره‌ی من به قدر کافی حرف زده می‌شود.

میزپا دوم وارد می‌شود. کنار میز سوم می‌ایستد.

میزپا دوم: فرمایشی بود قربان؟

مرد: صدا را کم کنید. خیلی بلند است.

میزپا دوم: چشم قربان.

میزپا دوم تا می‌خواهد بیرون برود، برمی‌گردد و کنار میز هفتم می‌ایستد.

میزپا دوم: بله؟... اطاعت.

میزپا دوم بیرون می‌رود.

مرد سمت چپ: خوب، درباره‌ی تاریخ حرف بزنیم.

مرد سمت راست: تا تو تمام عقاید همیشگیت را باز در صفحه‌ی تاریخ قالب کنی.

مرد سمت چپ: می‌خواهم کمی درباره‌ی سنت، مذهب و قانون اطلاع پیدا کنم.

مرد سمت راست: اطلاع پیدا کنی که چی بشود؟ که ما عقب هستیم؟ ما آزادی فردی نداریم؟ ما در برابر کسی و کسی در برابر ما مسئولیت ندارد. ما به مردم پشت کرده‌ایم؟

دختر: بس کنید. نگذارید بحث به این چیزها کشیده شود. شما چرا نمی‌خواهید از چیز دیگری حرف بزنید.

مرد سمت چپ به خاطر این‌که نمی‌توانیم. مجبوریم. من، خودم را در برابر انتخاب تو مسئول می‌دانم.

مرد سمت راست می‌خواهی با این حرف، این هم در انتخاب تو احساس مسئولیت کند؟

دختر من که نمی‌فهمم. هیچ سر در نمی‌آورم. شما از هر کجا شروع می‌کنید به من ربطش می‌دهید.

مرد سمت چپ چون هدف تو هستی. اصل تویی

دختر چرا؟

مرد سمت چپ دلیل نمی‌خواهد. در غیر این صورت چرا باید ما چهارنفر این‌جا نشسته باشیم؟

میزپا دوم وارد می‌شود. با سینی و بشقاب کنار میز هفتم می‌ایستد.

میزپا دوم حسابتان قربان.

میزپا سوم وارد می‌شود. کنار میز چهارم می‌ایستد.

میزپا سوم فرمایشی بود قربان؟

زن یادت باشد به من قول دادی.

پیرزن یادت می‌آید یک روز به من چه گفتی؟

پیرمرد چه روزی؟

پیرزن یک روز به‌خصوصی بود. حتم یادت می‌آید. می‌دانم که می‌توانی بگویی چه روزی بود.

پیرمرد همه‌ی روزها برای من روز به‌خصوصی بوده.

پیرزن دستش را به طرف پیرمرد دراز می‌کند.

پیرزن عزیزم.

پیرمرد دست پیرزن را می‌گیرد و می‌بوسد.

پیرمرد آن روز.

زن چه شب قشنگی. من دلم می‌خواهد حرف بزنم، از خودم، از تو، از آینده.

دختر من پیشنهادی دارم. اگر شما قبول کنید...

مرد سمت راست چرا قبول نکنیم؟

مرد سمت چپ هرکس به اندازه‌ی خودش حرف می‌زند. خوب، تا پیشنهاد چی باشد؟

زن من می‌گویم بیا برویم یک جای دور. خیلی دور. اما نه، من عادت کرده‌ام که این‌جا باشم. این‌جا، میان مردم.

زن می‌خندد.

پیرمرد وقتی هنوز سینه‌ام خراب نشده بود، یادت می‌آید؟ من همیشه اسم تو را می‌گفتم و تو گاهی خسته می‌شدی. ولی بیشتر وقت‌ها خوشت می‌آمد. می‌خندیدی. به من نگاه می‌کردی.

پیرزن من باز هم خوشم می‌آید. باز هم برای تو می‌خندم. باز هم به تو نگاه می‌کنم.

پیرمرد مشتاقانه دست‌های پیرزن را می‌بوسد و بسر گونه‌هایش می‌گذارد.

پیرزن لبخند می‌زند.

دختر من از پیشنهادم می‌گذرم. شما پیشنهادی بکنید.

مرد سمت راست من پیشنهاد می‌کنم که...

مرد سمت چپ من معتقدم پیشنهاد هرکس برای خودش خوب است. پس لازم نیست گفته بشود.

مرد سمت راست تو گاهی یه قدری...

دختر دوباره شروع کردید.

مرد سمت راست نه، من چیزی نمی‌خواستم بگویم.

زن تو باید به من تلفن می‌زدی یا لااقل زودتر می‌آمدی.

مرد دوم و مرد سوم بیرون می‌روند.
پیرزن باز به چشم‌های پیرمرد نگاه می‌کند.
پیرمرد باز دست‌های پیرزن را می‌بوسد.

پیرمرد تو هنوز هم.

زن دست‌هایش را به آن سوی میز دراز می‌کند.

زن دست‌های من را بگیر... دست‌های تو چه گرم هستند. مثل این‌که تب داری.

زن می‌خندد.

پیرزن فکر کنم سینه‌ات بدتر شده.

پیرمرد نه، گاهی نفسم می‌گیرد.

پیرزن چرا؟

پیرمرد فقط گاهی که دست‌هایم را دراز می‌کنم، نفسم می‌گیرد.

پیرزن سرش را روی دست‌های پیرمرد می‌گذارد.

پیرزن آه... عزیزم.

صدای فال‌فروش فال... آهای فال.

دختر مجبور نیستید این‌طور سا[illegible] بنشینید.

فال‌فروش وارد می‌شود.

فال‌فروش فال... فال حافظ شیراز.

میزپا دوم با بشقاب وارد می‌شود. کنار میز هفتم می‌ایستد.
بشقاب را جلو یکی از صندلی‌ها می‌برد و باز می‌آورد.

میزپا دوم بفرمایید.

میزپا دوم چند تعظیم می‌کند.

میزپا دوم خوش آمدید... خوش آمدید.

فال‌فروش کنار میز پنجم می‌ایستد.
در ورودی باز و بسته می‌شود.

فال‌فروش فال حافظ بخرید. (به یکی از صندلی‌ها) آقا یک فال بردارید... فال حافظ. (به زن) شما بردارید.

زن به فال‌فروش لبخند می‌زند.
میزپا دوم بیرون می‌رود.

پیرزن آه... چه صدایی.

مرد گارسن، گارسن.

صدای میزپا بله، بفرمایید.

مرد صدا را کم کنید. صدا را کم کنید.

دختر خوب، حالا که ساکت نشسته‌اید، من چیزی یادم آمد، برایتان می‌گویم. یک روز، یک نفر، یک گل به خانمی داد...

مرد سمت راست آن یک نفر کی بود؟

دختر یک آقا.

مرد سمت چپ چه گلی داد؟

پیرمرد باید گفت صدا را کم کنند. این صدا وحشتناک است.

میزپا سوم با سینی و بشقابی در آن وارد می‌شود. کنار میز چهارم می‌ایستد.

میزپا سوم حسابتان قربان.

فال‌فروش کنار میز ششم می‌ایستد.

فال‌فروش فال حافظ شیراز بخرید.

پیرزن یک فال برمی‌دارد و داخل کیفش می‌گذارد.
پیرمرد یک فال برمی‌دارد، باز می‌کند و می‌خواند.
پیرزن پول فال را می‌دهد.

دختر هرچه فکر می‌کنم یادم نمی‌آید که چه گلی بود.

فال‌فروش کنار میز هفتم می‌ایستد.

فال‌فروش همه رفته‌اند. امشب خیلی دیر آمدم.

میزپا دوم وارد می‌شود.
صندلی‌های میز هفتم را به لبه‌ی میز تکیه می‌دهد.
پیرزن به میزپا دوم اشاره می‌کند.
میزپا سوم چند تعظیم می‌کند.

میزپا سوم بفرمایید. خواهش می‌کنم. خوش آمدید.

میزپا دوم کنار میز ششم می‌ایستد.
در ورودی باز و بسته می‌شود.

پیرزن صدا را کم کنید.
میزپا دوم اطاعت.

میزپا دوم و میزپا سوم بیرون می‌روند.

پیرمرد این صدا سرسام‌آور است. (روبه در بوفه) آقا صدا را کم کنید.

زن روی میز می‌زند.

زن گارسن، گارسن. صدا را کم کنید.

فال‌فروش کنار میز سوم می‌ایستد.

فال‌فروش آقا شما فال نمی‌خرید؟ فال حافظ.

مرد گارسن، صدا خیلی بلند است، کم کنید.

میزپا سوم وارد می‌شود و اشیایی از روی میز چهارم در سینی می‌گذارد و بعد صندلی‌های آن را به لبه‌ی میز تکیه می‌دهد و بیرون می‌رود.

فال‌فروش فال حافظ... فال.

دختر یک فال برمی‌دارد و پولش را می‌دهد.

فال‌فروش فال... فال.

دختر فال را داخل کیفش می‌گذارد.
فال‌فروش بیرون می‌رود.
در توالت بسته می‌ماند.

زن صدا خیلی بلند است. من سرم گیج می‌رود.
دختر این صدا سرسام‌آور است.
مرد چرا این صدا را کم نمی‌کنید؟
مرد سمت چپ صدا را کم کنید.
دختر حالا سرم منفجر می‌شود. نمی‌توانم تحمل کنم.
پیرزن فکر می‌کنم که نوه‌هایمان ـ حالا ـ کجا هستند.
پیرمرد ما که نمی‌توانیم بگوییم کجا هستند.
پیرزن ولی از این صدای لعنتی که دور هستند.
مرد این صدا سرسام‌آور است. صدا را کم کنید.
پیرمرد نه، معلوم نیست. شاید این صدا همه‌جا باشد.
پیرزن همه جا؟

مرد سمت چپ (به دختر) خیلی ناراحتی؟

مرد سمت راست این صدا، این صدا را قطع کنید.

مرد سمت چپ چه صدای وحشتناکی است.

دختر دارد مغزم را می‌خورد. آه، چه صدایی.

زن آهای گارسن.

مرد گارسن، صدا را قطع کن.

پیرمرد دست پیرزن را می‌گیرد.

پیرمرد تحملش مشکل است. کسی نمی‌تواند این صدا را تحمل کند.

زن نه، نرو. بنشین. خواهش می‌کنم.

زن بلند می‌شود. می‌خواهد مانع رفتن کسی بشود. دو قدم به دنبالش می‌رود. موفق نمی‌شود. باز می‌گردد. درحالی که دستش روی پشتی صندلی خالی است، روی صندلی خود می‌نشیند. صندلی خالی خم می‌شود و به لبه‌ی میز تکیه می‌کند.

مرد روزنامه را روی میز می‌اندازد و با مشت روی میز می‌زند.

مرد آهای، آهای گارسن، چرا صدا را کم نمی‌کنید؟

زن این صدا راکم کنید. دیوانه شدم.

دختر با یک دست، دست مرد سمت راست و با دست دیگر دست مرد سمت چپ را می‌گیرد.

دختر وحشتناک است. خفه شدم. این صدا راکم کنید.

زن با دو دست روی میز می‌زند.

زن دیوانه شدم. خفه شدم. این صدا راکم کنید.

پیرزن این صدا در تمام رگ‌هایم راه می‌رود. جریان خون بدنم را تند کرده. دارم گرم می‌شوم. بدنم داغ شده.

مرد بیرون می‌رود.

مرد سمت راست مانع رفتن کسی می‌شود که روی صندلی خالی نشسته.

مرد سمت راست نرو، می‌خواهی کجا بروی؟

مرد سمت چپ سعی کن تحمل کنی.

دختر نمی‌تواند. من هم نمی‌توانم. آخر این چه صدایی است.

دست مرد سمت راست به طرف در خروجی کشیده می‌شود.

در ورودی باز و بسته می‌شود.

مرد سمت راست رفت.

دختر نتوانست این صدا را تحمل کند.

مرد سمت چپ کسی نمی‌تواند این صدا را تحمل کند.

دختر صدای وحشتناکی است.

مرد سمت راست این صدا را قطع کنید. این صدا شوم است.

مرد سمت راست وحشت‌زده بیرون می‌رود.

زن این صدای شوم را خفه کنید. خفه کنید. شگون ندارد.

مرد سمت چپ صدای شوم. شوم. لعنتی. این صدای لعنتی را خفه کنید.

مرد سمت چپ پریشان بیرون می‌رود.

زن بلند می‌شود. تلوتلو خوران بیرون می‌رود.

دختر نه. نه. نمی‌خواهم این‌طور بشود. نه. نه.

پیرزن (وحشتزده) این صدا تو تمام تنم خانه کرده. تو بدنم. تو رگ‌هایم.

پیرمرد شاید بتوانیم تحمل کنیم. این صدای غریبی نیست. فکر کنم این صدا آشنا است. چیزهایی یادم می‌آید. آه... فکر کنم لااقل برای من آشنا است.

دختر این صدا شوم است... صدای لعنتی... (گریه می‌کند.) نه... نه... نباید این‌طور می‌شد. نه. نباید این صدا این‌طور باشد. (بلند می‌شود) نباید شوم باشد... چه صدایی.

دختر بیرون می‌رود.

صدای دختر بایستید. صبر کنید. این صدا... صدا... صدا...

پیرزن فکر می‌کنم این صدا برای نوه‌های عزیزمان هم آشنا باشد. آن‌ها کجا هستند؟ کجا ممکن است باشند؟ آن‌ها باید این صدا را بشنوند. می‌شنوند؟ باید این صدا در رگ‌هایشان خانه کند. این صدا خونشان را به جریان می‌اندازد. مثل زالو می‌ماند. مک می‌زند. می‌مکد. می‌مکد...

پیرمرد بلند می‌شود و دست پیرزن را می‌گیرد.

پیرزن بلند می‌شود و سرش را روی شانه‌ی پیرمرد می‌گذارد.

پیرمرد و پیرزن به طرف در خروجی می‌روند.

پیرمرد فکر کردم این صدا شوم است. اول صدا برایم آشنا نبود. صدای غریبی بود. نمی‌شد تحمل کرد. به رگ‌هایم نیشتر می‌زد. ولی حالا حس می‌کنم، این صدا باید باشد. مجبوریم که این صدا را بپذیریم. بدون این صدا نمی‌توان پیش رفت.

صحنه تاریک می‌شود.

صدای پیرمرد (قوی و رسا) به فرمان من... آتش.

صدای رگبار مسلسل و هیاهوی مردم.

آبان و آذر ۱۳۵۰

* بازیگر باید در جای نقطه‌ها (...) مکث کافی بکند. حرف‌های میزپاها، باید مانند گفتگو باشد. صدای شخصیت‌های فرضی را بشنود و بعد پاسخ بدهد. در این لحظه با ۵ نفر گفتگو دارد.

سایر محمّدی

ستیزه

برای غزاله و رقص نامید خاطره‌اش

بالی نازک
بر طاقت کبود آب
می‌نشیند
خاموش
و جیغ تعلیق کوتاهش
میان ابر و علف
پرپر می‌زند
از سایهٔ سنگین قوشی که
افتاد
بر آسمان لال از آبی‌ها
در سه‌شنبه کی
در ساعت کجا...!

لوئیز گلوک

زنبق وحشی

ترجمهٔ: رضا پرهیزگار - مسعود طوفان

در انتهای رنج هام
دری بود. مرا
بشنوید:
آنچه شمایان **مرگ** می‌نامید را من
به یاد می‌آرم

فَرازنا: رفتافتِ نوفه‌ها، شاخه‌های کاج
سپس آنگاه هیچ. خورشیدِ بی رمق
بر سطحِ خشک، سوسو زد.

مخوف است ادامهٔ بودن
به آگاهی
مدفون، درونِ خاکِ سیاه.

سپس تمام شد: آنچه شمایان بیمناکش بودید
جان - واره‌ای شدن، ناتوان از گفتار،
یکباره سر آمدن،
خمیدنِ ملایم خاکِ سِفت. - و آنچه می‌پنداشتم
مرغانند، تیز
به بوته‌های کوتاه
فرو شدند.

ای که به یاد نمی‌آوری
گذر از جهان دیگر را
برای تو نَقل می‌کنم:
هر آنچه باز می‌گردد از **فراموشی**
برای جُستنِ آوائی باز می‌گردد.

از دل هستی‌ام، جوشید
چشمه‌ای، سایه‌های آبی‌یِ ژرف
روی آبِ لاژوردی‌یِ دریا.

آدونیس

ترجمهٔ ع. عامری

ترانه‌ای برای مرد

بر جانبی
چهره‌ات را دیدم حک شده بر تنهٔ نخلی
و خورشید را که سیاه بود، در دستانت
اشتیاقم را به سوی خرمابن‌ها پرت کردم، و شب را در سبدی به
دوش کشیدم، و شهر را به دوش کشیدم
و بر گردِ چشمانت پاشیدم، به دنبال چهره‌ام می‌گردم -
چهره‌ات را گرسنه می‌یابم چونان طفلی
با تعویذها می‌پوشانمش
و بر فرازش یاسمنی پَرپَر می‌کنم.

گی بشتل

رابله[1] یا جامعیت زبان

ترجمهٔ عاطفه طاهایی

در تاریخ ۲۷ نوامبر ۱۹۵۸ گی بشتل با لویی فردینان سلین گفتگویی انجام داد. بشتل که خود عهده‌دار انتشار آثار رابله در تیراژی وسیع برای «کلوب دولیور» بود، سال بعد این گفتگو را به عنوان مقدمه‌ای بر آثار چاپ کرد. البته قسمت‌هایی از متن گفتگو که در آن سلین از موضوع کاملاً دور شده است، حذف شد. این گفتگو ملغمه‌ای است از مطالب گوناگون، زیرا سلین مطالعات منسجمی بر روی آثار رابله نداشت و از طرفی تنها موضوع مورد توجه او شخص خودش بود. تنها چیزی که برای او اهمیت داشت این بود که هرچه زودتر حرف بزند، درد و خشمش را بیرون بریزد، «زبانی را که اخته نباشد» تشویق کند و همه «نوکرانی که می‌خوان مثل ارباب حرف بزنن» را به فحش بکشد.

تقریباً ساعت چهار بعدازظهر، همراه روبر پوله به خانهٔ عجیب و غریب لویی فردینان سلین در حومهٔ شهر ــ مِدون ــ می‌رسم. درحالی که ادا درمی‌آورد به پیشوازمان می‌آید؛ کریه منظر است و آن‌قدر خمیده که انگار گوژپشتی است. پیراهن پیژامهٔ بسیار کثیف و تهوع‌آوری به تن دارد که به نظر می‌آید قبلاً رنگش آبی بوده و روی آن دو ژاکت پشمی سوراخ سوراخ پوشیده است و روی همهٔ آن‌ها پوستینی. دگمه‌های شلوارش هم افتاده است. معلوم نبود این لباس‌ها را در بساط کدام کهنه‌فروشی پیدا کرده بود. با صدایی خش‌دار، جملات بی سر و تَهی را زیر لب زمزمه می‌کند، دایم تق می‌زند، آروغ می‌زند و یک‌دفعه بدون هیچ نظم و ترتیبی فریادزنان کلمات را بیرون می‌ریزد، مثل افعی لزج و چسبناکی به خود می‌پیچد، در خود جمع می‌شود پیچ و تابی می‌خورد و باز به حال اول خود برمی‌گردد. لنگ‌لنگان می‌رود و هم‌چنان با نفس‌های کوتاه و خنده‌هایی که دندان‌های کثیفش را نشان می‌دهد، زیر لب چیزهایی می‌گوید و ما را به اتاق کارش می‌برد که بیشتر یک باغ‌وحش است. طوطی‌اش سوتی می‌کشد و می‌گوید: «کوکوا!» سگ‌ها پارس می‌کنند. گربه‌ها بالا و پایین می‌پرند و جیغ می‌زنند، چنگ می‌اندازند و نخ‌های پشمی بالشت‌ها را بیرون می‌کشند. از قفسه‌هایی که فضای اتاق را تنگ کرده است صدای پرنده به گوش می‌رسد. در چنین وضعیتی سلین شروع می‌کند به صحبت‌کردن و یک بند حرف می‌زند:

خُب از رابله باید صحبت کنم؟ تازگی‌ها خیلی رسم شده نظر هر کسی را در مورد هر چیزی می‌پرسن بعد هم یک صفحه ازش درست می‌کنن، مثلاً بریژیت باردو، این‌که چی می‌گه اصلاً مهم نیست. آخه اصلاً چی می‌تونه بگه؟ مثلاً چه پر و پاچهٔ قشنگی داره؟ مهم نیست که چی می‌گه اما یک صفحه که پر می‌شه. یا دوآمل[2] و شرکاء! و همهٔ اون فیگاروچی‌ها. شما بگین آدمی مثل دوآمل چی می‌تونه بنویسه؟ من از این چیزها خوشم نمی‌آد. چیزهای ناب رو دوست دارم. دارین آثار رابله را منتشر می‌کنین؟ خُب این بساطو برای کی راه انداختین؟ برای آدم‌های با کس و کار؟ برای کی؟ غلط نکنم برای خانواده‌دارهاست. اگه برای اون‌هاست بهم بگین تا حرف رکیکی از دهنم در نیاد. چی؟... سانسور نمی‌کنین؟ خُب.

پس از از رابله بگم؟ باشه، گوشتون که با منه؟ آره،

امروز صبح هم دایرةالمعارفو زیر و رو کردم، حالا چیزهایی دربارهٔ رابله می‌دونم. همه چیزی توش پیدا می‌شه. تو دایرةالمعارف بزرگ، باهاش می‌شه کارهای محشری کرد. من هم دقیقاً توش دنبال رابله گشتم، در مورد این آدم همیشه چیزی رو که نباید گفت، می‌گن. شما هم می‌دونین، همه جا هی می‌گن و تکرار می‌کنن: «او پدر ادبیات فرانسه است» بعدش هم هی تعریف و تمجید از ویکتور هوگو گرفته تا... تا... مثلاً کی؟ بالزاک و مالرب[3] مثلاً.

بابای ادبیات فرانسه! عجب! این‌طورها هم نیست، راستش می‌خواست یک کار حسابی کنه اما بقیه توش ترکمون زدند. می‌خواست یک زبانی درست کنه که به درد همه بخوره یک زبان حسابی. می‌خواست زبانو دمکراتیک کنه واسهٔ همین کلی جنگید. رابله مخالف سوربن بود با اون دکترهاش، مخالف هر چیز قراردادی و از قبل تعیین‌شده مثل شاه، کلیسا، سبک نگارش و غیره.

اما رابله موفق نشد. برعکس، آمیو[4] مترجم آثار پلوتارک بود که موفقیت‌های زیادی به‌دست آورد. بله، آمیو بیشتر از رابله تو کارش موفق شد. امروز ما با زبانی که آمیو برامون به ارث گذاشت زندگی می‌کنیم. رابله می‌خواست زبان گفتاری را در زبان نوشتاری وارد کنه، واسهٔ همین یک شکست جانانه خورد. برخلافش، آمیو. آدم‌های این دوره زمونه هنوز هم طرفدار سبک آکادمیک و شیوهٔ نوشتن امثال دوآمل هستند. خُب این‌جور نوشتن یک جور کثافته. یک زبان مرده که ستون‌های مجلهٔ فیگارو ازش پره. اون هم فیگارویی که این‌همه به هیئت تحریریه‌اش می‌نازه، فیگارو یک منجلاب پر از فعله، یک مشت فعل‌های خوش‌ترکیبو به هم می‌بافه، جمله‌هاش هم خیلی درسته، همیشه مقاله‌هاش رو با حقه تموم می‌کنه، از اون حقه‌هایی که نه زیاد خطرناکن و نه زیاد تند و تیز تا خواننده‌ها رم نکنن. یک کثافت.

داشتم می‌گفتم، اون چه رابله واقعاً دنبالش بود یک زبان خیلی فوق‌العاده بود، خیلی جون‌دار. ولی بقیه زبان رو اخته کردن، همه‌شون زبان رو کردن زبان دوآمل‌ها، ژیرودو[5]ها، موریاک[6]ها. امروز خوب نوشتن یعنی نوشتن مثل آمیو، نتیجه‌اش هم شد زبان ترجمه. یک وقتی ژرمن بومون کتابی خونده بود که درموردش می‌گفت: «عجب، چه‌قدر این کتاب قشنگ نوشته شده، انگار که ترجمه است.» این هم دلیل حرف‌هام. بله، این مرض تازهٔ فرانسوی‌هاست: ترجمه کنن و بخونن. درست عین زبان ترجمه حرف بزنن. بعضی‌ها پیش من می‌آن و ازم می‌پرسن: «این قسمت یا اون قسمت کتابتو از جویس نگرفتی؟» بله، همچو چیزی ازم می‌پرسن! چون دوره‌ایه که... دوره‌ایه که زبان انگلیسی خیلی باب شده. من انگلیسی رو کامل مثل فرانسه حرف می‌زنم. آدم بره چیزهایی از جویس برداره؟ نخیر، من به این زبان مادر فلان که ازش عقم می‌شینه، حرف نمی‌زنم. مثل رابله همه چیزو تو زبان فرانسه پیدا کردم. لانسون[7] که آدم از خودراضی‌ای نبود می‌گه: «فرانسوی‌ها خیلی هم هنرمند نیستن». از شعر و شاعری در فرانسه خبری نیست. همه چیز مثل دکارت منطقیه. لانسون حق داره. نمونه‌اش آمیو؛ آمیو یک پیش ـ دکارتیه واسهٔ همین، همه چیزو خراب کرد. اما مورد رابله فرق داره. رابله یک هنرمند بود. با این وجود شکست خورد و آمیو برنده شد. اخلاف آمیو همهٔ دار و دستهٔ گالیمارچی‌هاست، همهٔ این رمان‌های بی‌ارزش، اخته‌شده سالی چند هزارتا. اگه قرار بشه یک روز از این جور رمان‌ها بنویسم اسهال می‌گیرم.

اما جز این جور چیزها، چیز دیگه‌ای منتشر نمی‌کنن. پس اخلاف رابله چی شدن؟ ادبیات حقیقی کجاست؟ ازش اثری نیست. دلیلش واضحه و بایستی یک بار واسهٔ همیشه، اون هم بی رو در بایستی قبول کنیم که زبان فرانسه زبان عامیانه‌ایه، همیشه هم همین‌طور بوده، از قدیم و ندیم، از اون اولین متنی که به فرانسه نوشته شده اما اینو هیچ‌کس حاضر نیست قبول کنه و همین‌طور به خوار و خفیف کردن رابله ادامه می‌دن. گاهی وقت‌ها می‌گن «این رابله‌ایه» و منظور اینه که هان، حواستو جمع کن خیلی شسته و رفته نیست. می‌بینین، این جوری از اسم یکی از بزرگترین نویسنده‌های ما، یک صفت خفت‌آور می‌سازن. واقعاً حال به هم زنه، رابله آدم گنده‌ای بود؛ نویسنده، پزشک، حقوق‌دان، کشیش، اما بیچاره خیلی بدبیاری آورد. وقتی زنده بود می‌خواستن بسوزونتش واسهٔ همین مدام تقلا می‌کرد تا گیر نیفته.

فرانسه دیگه نمی‌تونه رابله رو بفهمه چون مرض فضل‌فروشی داره. وقتی آدم فکرشو می‌کنه می‌بینه قضیه خیلی وحشتناکه واسهٔ این‌که می‌تونست درست برعکس باشه، یعنی زبان رابله می‌تونست زبان فرانسهٔ ما باشه. اما همه نوکرن، تا تشخیص می‌دن ارباب کیه می‌خوان که مثل اون حرف بزنن. زنده‌باد زبان انگلیسی!

محافظه‌کارن، یک مشت بله قربان‌گوی نفهم!

حتماً می‌گین رابله هم کَمَکی بو برده بود وضع دستگاه چه جوریه. اما چی، آزار و شکنجهٔ کلیسای کاتولیک دنبالش بود چون به آدم‌های صاحب قدرت حمله می‌کرد و این‌جور کارها بوی بی‌دینی و کفر می‌داد.

خُب، این چیزی بود که می‌خواستم بهتون بگم. بقیهٔ چیزها مثل تخیل، قدرت خلاقه، طنز و غیره برام جالب نیست. زبان، تنها زبان مهمه، بقیهٔ چیزها، یعنی هر چیز دیگه‌ای که می‌شه در مورد کار رابله گفت همه جا پیدا می‌شه. توی جزوه‌های تاریخ ادبیات، توی دایرةالمعارف، می‌تونین برین بخونین. اگه هم بیشتر دلتون می‌خواد بدونین برین از بقیه، از صاحب‌نظرها بپرسین. آخه اون‌ها دربارهٔ رابله باید یک نظریاتی داشته باشن! می‌دونم چه‌طوریه مونترلان[8] سرشو وسط دستاش می‌گیره ــ آخه این‌ها باید به دنیا هی پیام صادر کنن دیگه ــ بعد هم جدی جدی بهتون همچو چیزی می‌گه: «بنده شخصاً سال‌های بسیار زیادی را به بررسی آثار رابله اختصاص داده‌ام». موریاک هم، اون هم باید در مورد رابله صاحب‌نظر باشه لابد می‌گه «رابله در ابداع کلمات اعجوبه بود» فقط و فقط وراجن، همین.

خُب، مهم اون چیزیه که من گفتم: یعنی زبان، چیزی که تو آثار رابله خیلی قابل توجهه. البته یک مقدار هم خواسته عوام‌فریبی کنه، خواسته با صحبت‌کردن مثل مردم نظر اون‌ها رو به خودش جلب کنه. من رابله رو خوب می‌فهمم، من! اون هم مثل من پزشک بود، هم نویسنده. نتیجه‌اش می‌شه یک واقع‌گرایی تمام‌عیار.

از طرفی آناتومیست خوبی هم بود. حتا در عصر خودش نابغه‌ای به حساب می‌اومد. چون اون‌موقع رابله جراحی می‌کرد. حتا یک وسیلهٔ جراحی هم اختراع کرده بود. قاعدتاً اعتقاد چندانی هم به خدا نداشت. اما جرأت نمی‌کرد یه زبون بیاره. تازه آخر و عاقبت بدی هم پیدا نکرد، یعنی دچار عذاب و شکنجه نشد. ولی بعد چرا. زبان فرانسه‌ای که اون صحبت می‌کرد رو آکادمیک کردن و گلو بریدن. واسهٔ این‌که ادبیات بشه تصدیق و مدرک ابتدایی.

پوله: از یک فرانسهٔ چاق و چله یک فرانسهٔ لاغر مردنی درست کردن.

سلین: نه بدتر از اون. یک فرانسه اسکلتی. حتا بالزاک هیچ چیزی رو از نو زنده نکرد. همه‌اش آکادمیسم یعنی این‌که منطق همه‌جا حاکمه! منطق! آدم باید دیوونه باشه! این‌طوری هیچ کاری نمی‌شه کرد. همه‌چیز اخته شده. خنده‌ام می‌گیره. نگاه کنین از چه چیزهایی دلخور می‌شن. این‌که چرا نمی‌شه عاقلانه و در حالت منطقی بچه درست کنن. اما واقعیت اینه که بدون حداقل یک لحظه جنون معاشقه اصلاً امکان نداره. اما این‌ها می‌گن ادبیات باید خیلی شسته رُفته و مؤدبانه باشه. امروز وقتی یک اتفاقی داره می‌افته جاش سه نقطه می‌ذارن. بعد هم خیلی ساده، موضوع این جور ادامه پیدا می‌کنه که فردای اون روز دوشس دعوتشان کرد به مهمونی، اون هم رأس ساعت پنج، درست می‌گم همین‌طوره؟

ــ و دوشس ساعت پنج از خانه خارج شد.[9]

ــ آره همین، طرفدار شرح و بسط جزییات معاشقه در ادبیات نیستم حتا از این شرح و بسط‌ها حالم به هم می‌خوره. اما چیزی که بیشتر حالمو به هم می‌زنه زبان خیلی مؤدبانهٔ اونه. خوبیِ رابله این بود که با جونش بازی می‌کرد. مرگ سایه به سایه دنبالش می‌کرد. مرگ به آدم الهام می‌ده. حتا تنها چیزیه که به آدم الهام می‌ده. اینو درک می‌کنم، وقتی که اون‌جاست درست پشت سر آدم، به‌خصوص وقتی که هار و دیوونه‌اس. رابله آدم خوشگذرونی نبود گرچه خلافشو می‌گن اما اشتباهه، رابلو کار می‌کرد. مثل برده‌ها تو عصارخونهٔ دولت کار می‌کرد. خیلی سعی کردن گیرش بیندازن و پدرشو در بیارن. عصارخونه‌های دیگه‌ای هم بود. مثلاً عصارخونهٔ پاپ. پس چی، عصارخونهٔ پاپ و اون‌جا بایستی هی دور خودشون بچرخن، و جون بکنن یا به قول آقای دوآمل دور خودشان دَوران می‌کردند! باردامو[10] هم همین وضعو داشت.

من هم تو زندگی مرض رابله رو داشتم. همهٔ زندگی خودمو درگیر مخمصه‌های ناجور کردم. انگار عمد داشتم کاری کنم همه ازم بدشون بیاد. می‌دونم تنها توقعی که می‌تونم از مردم داشته باشم اینه که روم تُف کنن. این‌جا هم مردم زِرِ بی‌خود می‌زنن. شهردار، همهٔ مردم، همه‌شون به خون من تشنه‌ان. هنوزم توی صندوق نامه، آشغال می‌ذارن. روی دیوارها می‌نویسن: «مرگ بر سلین هرزه‌نویس» جداً این جناب دوگل آدم گند و کثافتیه. خیکِ دوگلو دیدین؟ خیلی گنده‌اس، آره خیلی گنده‌اس. حتماً چیزی توشه. با همچو شکم گنده‌ای بالاخره می‌ترکه. هرچی که توشه گندیده باید سرطانی یا یک همچو چیزهایی داشته باشه.

زمان جنگ لندن بود، خُب خاویار دیگه... اما من، پدرم دراومد، خیلی سختی کشیدم. تو زیگما رینگن مردمو مداوا می‌کردم. اون‌جا فقط من بودم که می‌خواستم کمکی بکنم. همین‌طور تو دِآوآبتز ازم خوششون نمی‌آد. اما من خودمو واسه‌شون ایثار کردم. آپارتمانمو ازم گرفتن دادن به یکی از آدم‌های دوگل، یک کلنل. بعدش همه‌چیزمو به سمسارها فروختن. سه کامیون اثاث، تازه زندان هم رفتم. دو سال تو دانمارک، اذیت شدم، خیلی...

زن سابقم دیگه حاضر نشد منو ببینه، دخترم هم همین‌طور. دختره ازدواج کرده و شش‌تا بچه داره. اونم اصلاً سراغمو نمی‌گیره. از این‌که دختر سلینه احساس غرور نمی‌کنه. واسهٔ خودش شده یک آدم حسابی. این‌که باباش کیه اصلاً حرفشو نمی‌زنن. تولدش حتماً یک چیز پیش‌پاافتاده‌ای بوده تو زندگی. اون‌وقت من پیرمرد، شب به شب فقط یک سیب‌زمینی داشته باشم بخورم. پشیمون نیستم. هیچ‌وقت هم پشیمون نمی‌شم. عجب زندگی‌ای! اما به درک... توی کامرون نزدیک بود نفله بشم... آمریکا... اون‌هایی که امروز می‌رن مسافرت دوست ندارم. توریست‌ها... مسافرت می‌رن تا هیچی نبینن، هیچی. می‌دونین وقتی می‌رن سفر چی می‌بینن؟ آلتشونو، فقط آلتشونو. مسافرت می‌رن تا جای دیگه خودشونو خالی کنن! پس چی! پس و پیش زن‌های فاحشه‌خونه!

هنوز هم می‌نویسم. روی میز من رمانی هست به اسم «شمال» خیلی ساده «شمال» درست مثل جنوب، مثل غرب، مثل شرق. تا حالا دوهزار و سیصد صفحه‌ای شده. کلاً سه‌هزار صفحه می‌شه. یکسال دیگه هم کار می‌خواد.

سلین با حالات و حرکات یک اختاپوس مست و بی‌حال ما را دوباره لنگ‌لنگان همراهی می‌کند و روی سنگ‌فرش از سنگی به سنگی جست می‌زند. نویسندهٔ فرانسوی‌ای که اگر نابغه‌ترین نویسندگان قرن نباشد مطمئناً از ویژه‌ترین و نمونه‌ترین آن‌هاست، لباس مندرسی به تن دارد درست مثل یک کاریکاتوری منفور که نمی‌شود به او نزدیک شد.

از طبقهٔ اول خانه، صدای پیانو به گوش می‌رسد. همسر دومش که به اعتقاد همه، درست برعکس او وجودش سراسر لطف و ادب است، برای گذران زندگی درس رقص می‌دهد.

سلین می‌گوید: «باز داره این لکاته‌ها را به ورجه ورجه می‌اندازه.»

به شانه‌ام تکیه می‌دهد و به زحمت خود را می‌کشد. در این لحظه بارقه‌ای از نبوغش ظاهر می‌شود، چیزی که فقط در بعضی لحظات اتفاق می‌افتد و تماماً بستگی به شرایط و وضعیت خاص آن لحظه دارد.

در مدت دو ساعت تمام، چیزی را که جرأت گفتنش را نمی‌یافت به ما در هر لحظه القا می‌کرد: زبانی را که رابله توانست به ادبیات وارد کند او ــ سلین ــ اشاعه داد و حتا برای کسانی که از چنین زبانی نفرت داشتند به زبانی زنده بدل کرد.

دیگر شب بود و هوا کمی مه‌آلود. در اطراف او سگ‌ها پارس می‌کردند و در این شامگاه زمستانیِ مرطوب و بویناکِ حومهٔ شهر، سلین بیش از پیش غیرواقعی به نظر می‌آمد. مدتی به جیپ من که یازده اسب بخار قدرت داشت نگاه کرد و گفت:

ـ ماشینتون به درد شبیخون زدن می‌خوره.

بعد درِ حیاط را محکم به رویم کوبید.

توضیحات:

۱ ـ F. Rabelais نویسندهٔ اومانیست فرانسوی (۱۵۵۳ ـ ۱۴۹۴)

۲ ـ G. Duhamel رمان‌نویس فرانسوی (۱۹۶۶ ـ ۱۸۸۴)

۳ ـ F. Malherbe شاعر فرانسوی (۱۶۲۸ ـ ۱۵۵۵)

۴ ـ Jacques. Amyot کشیش و مترجم پلوتارک (۱۵۹۳ ـ ۱۵۱۳)

۵ ـ J. Giraudoux نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس فرانسوی (۱۹۷۰ ـ ۱۸۸۲)

۶ ـ F. Mauriac رمان‌نویس و برندهٔ جایزهٔ نوبل ۱۹۵۲. (۱۹۷۰ ـ ۱۸۸۵)

۷ ـ Lanson منتقد و مورخ ادبی (۱۹۳۴ ـ ۱۸۵۷)

۸ ـ H. Montherlant نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس فرانسوی.

۹ ـ در ۱۹۲۴، آندره برتون در اولین مانیفست سوررآلیسم عقیدهٔ پل والری در مورد رمان را مطرح می‌کند. به نظر او رمان با جمله‌های بی‌معنایی چون «دوشس ساعت ۵ از خانه خارج شد» و توصیفات بیهوده و روان‌شناسی منطقی‌اش، تنها لحظه‌های بی‌اهمیت و بی‌ارزش زندگی را آشکار می‌کند. از این زمان، مباحثات و مجادلات گسترده‌ای در مورد ماهیت رمان آغاز شد.

۱۰ ـ قهرمان و راوی رمان «سفر به انتهای شب». این رمان با ترجمهٔ فرهاد غبرایی به فارسی منتشر شده است.

سَوَن میشایلزن

در گرو حوادث بزرگ

ترجمهٔ ناصر غیاثی

حتا برای جماعت اهل کتاب نیز شهرت دو نویسندهٔ هلندی، هاری مولیش و سِس نوته‌بوم تازه بود. شایعهٔ بردن جایزهٔ نوبل هردوشان بر سر زبان‌هاست و هر دو در لیست نویسندگان پرفروش آلمان قرار دارند. نمایشگاه کتاب ۱۹۹۳ فرانکفورت هلند را به عنوان مرکز ثقل خویش برگزیده است.

شترن: آقای مولیش، مارسل رایش رانیسکی بلندآوازه‌ترین منتقد آلمانی، سِس نوته‌بوم را برای جایزهٔ نوبل پیشنهاد کرده، آیا این انتخاب به‌جایی است؟

مولیش: *خوب است که همیشه دوستان جایزه ببرند. علناً «دی ولت ام زونتاگ» نوشت که جایزهٔ نوبل را من باید ببرم.*

نوته‌بوم: دوست دارم به مضمون دیگری...

مولیش: *دو گروه نویسندهٔ اصیل وجود دارد: آن‌هایی که جایزهٔ نوبل برده‌اند و آن‌هایی که نبرده‌اند.*

نوته‌بوم: حق با توست. من موقع نوشتن شاید هشت نویسنده را به عنوان سرمشق مد نظر دارم. هیچ‌کدامشان هم جایزهٔ نوبل نبرده‌اند، نه پروست و نه ناباکف.

مولیش: *شهرت جایزهٔ نوبل ارزش بازار را بالا می‌برد. اما دقیقاً همین می‌تواند تبدیل به یک مشکل بشود. من جایی خواندم که اثر یک نقاش زنده برایش بیش از یک میلیون دلار آورده است. اثر مال جاسپر جونز است. فکر کردم طرف با چه احساسی وارد آتلیه می‌شود. او می‌داند کاری را که هم‌اکنون در دست دارد، یک اسکناس ده میلیون دلاری است.*

شترن: رایش رانیسکی رمان تازهٔ شما «کشف آسمان» را به اسفل السافلین حواله کرده است. می‌گوید کتاب سِحر ندارد و ادبی نیست...

مولیش: *من همیشه مخالف منتقدین بد هستم. چون می‌دانم منتقد همواره بیشتر دوست دارد رمان مرا نوشته باشد تا نقد بدش را. توجهی به فحش‌نامه‌ها هم ندارم. طبیعی است که این حرف برای منتقد توهین‌آمیز باشد. او انتظار دارد، وقتی می‌بینمش با او از نقدش حرف بزنم یا به او سلام نکنم. من اما رفتار دوستانه‌ای با او دارم. آن هم نه تاکتیکی، چون نقدش را پاک فراموش کرده‌ام.*

شترن: همیشه این جمله را از شما نقل می‌کنند: «تنها در آلمان است که نوته‌بوم اعتباری دارد.» حسادت؟

مولیش: *من فقط گفته‌ام عجیب است که سِس در آلمان وجههٔ ادبی دیگری دارد تا در هلند. اگر مسئلهٔ شهرت در هلند باشد من مشهورترم.*

شترن: علاوه بر این شما در کشورتان به عنوان خوش‌پوش‌ترین نویسنده انتخاب شده‌اید.

مولیش: *من اصلاً نمی‌فهمم که چرا نویسندگان آلمانی این‌همه شلخته‌اند. از غرور ظاهری خوشم می‌آید مثل غذا پختن است. اندکی نمک اضافه می‌کنند و یک خرده فلفل. سقراط یک بار به یک فیلسوف ژنده‌پوش ولگرد گفت: غرور تو از هر سوراخ خرقهٔ تو پیداست.*

شترن: شما سی سال است که رمان نمی‌خوانید. چرا؟

مولیش: *وقتی آدم پیر می‌شود بعد از پنج شش صفحه می‌بیند که رمان خوب است یا بد. هر دو مورد مرا آزار می‌دهد.*

شترن: یعنی شما سی سال است که دیگر نوته‌بوم را نمی‌خوانید؟

مولیش: *در مورد دوستان فرق می‌کند. آن موقع دیگر آدم آن جنگ درونی را ندارد که چه کسی بهتر است.*

نوته‌بوم: تو حسادت مثبت یعنی تحسین را فراموش می‌کنی. من هیچ‌وقت امیدوار نبوده‌ام که مثل ناباکف یک رمان بنویسم. با این وجود کتاب‌هایش را تحسین می‌کنم. به یک کتاب نمی‌شود حسادت کرد. آدم بیشتر یک زندگی موفق را تحسین می‌کند. مثل زندگی پروست یا گوته را. با این وجود آدم نمی‌خواهد زندگی آن‌ها را داشته باشد، چون دوست ندارد زندگی خودش را دور بیندازد.

مولیش: *از رمان‌های یک نویسنده تنها می‌شود یاد گرفت، چه کارهایی را [نباید] کرد. چگونه نوشتن را نمی‌شود به کسی یاد داد. من کتاب‌های تخصصی می‌خوانم، اغلب فلسفی. به گمان من سیستم اندیشه‌ها هیجان‌انگیزتر است.*

نوته‌بوم: تو متفکری ادراکی هستی. من برخلاف تو چه در زندگی و چه در خواندن، خانه بدوشم. هر سال تابستان چهارماه به خانه‌ام در منورکا می‌روم. از آن‌جا که

نمی‌دانم چه می‌خواهم بخوانم، پیش پیش ۲۰۰ کتاب با پست می‌فرستم. این حتماً به نظرت ابلهانه است.

مولیش: *من درست نقطهٔ مقابل خانه‌بدوشانم. درون سر من همه‌چیز سیستماتیک عمل می‌کند و به تکان درآوردن من هم خیلی سخت است. من در اسپانیا خانه‌ای ندارم و نمی‌خواهم هم داشته باشم. ۳۵ سال است که در آمستردام زیر همان یک سقف زندگی می‌کنم. از سفر کردن خوشم نمی‌آید. به نظر من بعد از سفر جالب‌تر است. اگر همین الان چشم‌هایم را ببندم می‌توانم در برلین یا ملبورن قدم بزنم. این عالی است. مناظر طبیعی هم چندان چنگی به دل نمی‌زند. طبیعت به نوعی احمق است. اگر هم مسافرت بروم برای این است که بعداً آن را به یاد بیاورم.*

نوته‌بوم: مرتب از من می‌پرسند که آیا سفرکردن من یک فرار است؟ این صحت ندارد. وطن من همه‌جاست. عقل می‌گوید که این غلط است. اما من این ایمان عقب‌افتاده را دارم که صاحب زندگی‌های زیادی هستم. یک زندگی در برلین دارم یک زندگی در اسپانیا، یکی در آمستردام و... همیشه می‌گویم: غم غربت به از آمستردام.

شترن: شما در سفرهایتان چیزهای نادر جمع می‌کنید. کدامیک را از همه بیشتر دوست دارید؟

نوته‌بوم: یک کتاب آشپزی اسکیموها. همیشه هر دستور غذایی با یک جمله شروع می‌شود: «یک سگ آبی را کشته...»

مولیش: *تو در سفرهایت گاهی احساس تنهایی نمی‌کنی؟*

نوته‌بوم: تنهایی؟! خیلی سانتی‌مانتال است. آدم گریه‌اش می‌گیرد. من تنها هستم و این چیز خوبی است. وقت بسیاری برای خلوت کردن و اندیشیدن و برای دفتر یادداشت‌هایم دارم. در سفر خیلی بیشتر از آن‌چه در خانه هستم می‌خوانم راستش خیلی عجیب است که نویسندگان در آمستردام فرصت نوشتن پیدا می‌کنند. همیشه جایی یا افتتاحیه‌ای هست یا میهمانی. زندگی در آمستردام را همین رفت‌وآمدها نابود می‌کند.

مولیش: *هلند کشور کوچکی است و هرچه که به ادبیات مربوط می‌شود در آمستردام متمرکز شده است. شهری که ضمناً چندان بزرگ هم نیست. همه همدیگر را می‌شناسند و یکدیگر را درحال داخل یا خارج شدن از کافه می‌بینند. حرفشان این است که کفش‌های تازهٔ فلان همکار چه شکلی است، یا چیزهایی در این ردیف. اندکی خاصیت شهرهای کوچک را دارد. اما من سال‌هاست که در این‌گونه رفت‌وآمدها شرکت نمی‌کنم. در میهمانی‌ها خودم را تنهاتر احساس می‌کنم تا در اتاق کارم. راستش وقتی با خودم تنها هستم اصلاً احساس تنهایی نمی‌کنم.*

نوته‌بوم: من چندی پیش در برلین در یک میهمانی بودم، پر از آدم‌های مهم و بسیار خوش‌سلیقه. با تو حرف می‌زنند، اما نگاهشان هیچ‌وقت متوجه چشم‌های تو نیست، بلکه به در نگاه می‌کنند، که ببینند چه کسی داخل می‌شود.

شترن: شما چهل سال است که در سفرید، اما در رمانتان «بهشت همین نزدیکی‌هاست» طرح بسیار کدری از هستی‌تان می‌دهید: «همیشه همین‌طور بوده است، در تمام سفرهایم: من همیشه بازنده هستم، چون به اشیا بسیار وابسته‌ام، به انسان‌ها نیز؛ و سپس سفر دیگر نه سفر، بلکه وداع است.»

نوته‌بوم: من این‌ها را سال ۱۹۴۵ نوشته‌ام. آن زمان زیاد سفر نمی‌کردم. آدم در جوانی این‌جور چیزهای مالیخولیایی می‌نویسد. آن‌وقت‌ها خیلی پیر بودم.

شترن: آقای مولیش شما ادعا می‌کنید که انسان یک سن مطلق دارد.

مولیش: *من هفده‌ساله‌ام. اما آدم‌هایی وجود دارند که همیشه هفتادساله بوده‌اند.*

نوته‌بوم: من هیچ‌وقت با سنی که تو برای من در نظر گرفتی موافق نبودم. هیچ‌وقت احساس هفتادسالگی نکرده‌ام.

مولیش: *پس سن مطلق تو چقدر است؟*

نوته‌بوم: من حالا شصت ساله شده‌ام، اما احساس شصت‌ساله‌ها را ندارم. احساس چهل و پنج‌ساله‌ها را هم ندارم. احساس جوانی هم نمی‌کنم و نمی‌خواهم هم جوان باشم. از همهٔ این‌ها جدا شده‌ام و سن و سالی ندارم. تنها پیر می‌شوم. تو چرا احساس هفده سالگی می‌کنی؟

مولیش: *در هفده‌سالگی آدم احساس نخبگی می‌کند و می‌خواهد رمانی بنویسد که جهان را تکان بدهد. باید به این رؤیاها وفادار ماند. من پارسال صاحب پسری شدم. آن موقع من شصت و پنج ساله بودم. زمانی صاحب پسر شدم که داشتم وارد سن بازنشستگی می‌شدم. طبیعتاً می‌شود پرسید وقتی که او بیست‌ساله می‌شود من چند ساله خواهم بود. اعتقاد دارم که آدم باید جوری زندگی کند، که انگار فناناپذیر است و نباید بگوید من در این جهان وحشتناک کودکی به دنیا نمی‌آورم. این مرگ است که این‌طور حرف می‌زند.*

شترن: شما در رمان‌تان از این فرضیه حرف می‌زنید که «در تحلیل نهایی کسی به دنبال کسب قدرت است، که دارای اندامی است که قدرت می‌طلبد.»

مولیش: *هرکسی که قدرت طلب است، فکر می‌کند که صاحب شخصیت یا عقیده است. به این ترتیب قدرت آدم‌هایی مثل هیتلر یا استالین تنها قدرت فیزیکی است. این تن آن‌هاست، حرکات بدنی آن‌هاست. دالی در مورد هیتلر می‌گفت: «من عاشق کمر اویم.» کارل یاسپرز فیلسوف یک بار از همکارش مارتین هایدگر پرسید: «چگونه انسان نادانی مثل هیتلر می‌تواند بر آلمان حکومت کند؟» هایدگر جواب داد: «دانایی اصلاً مهم نیست. به دست‌های زیبای هیتلر نگاه کنید.» اسم هم مهم است. اگر اسم هیتلر شیکل گروبر بود، قبل از ۱۹۳۳ لحظه‌ای می‌رسید که یکی به او می‌گفت: «تو دیگه خفه شو.» من یک بار همراه یورگ هایدر در یک برنامهٔ*

تلویزیونی بودم. در آن برنامه آدم‌هایی که پدر و مادرهای نادری داشتند دعوت شده بودند. مادر من یهودی بود و پدرم با نازی‌ها همکاری می‌کرد. هایدر پسر دوتا نازی درست و حسابی بود. در طول برنامهٔ من به او گفتم: «حتا اگر عکسش را می‌گفتید، باز هم طرفداران زیادی داشتید.» هایدر گفت: «بله، ممکن است.» یک بار به‌خاطر پژوهش در مورد یک کتاب پیش آلبرت شپر آرشیتکت هیتلر بودم. او می‌گفت: «هنوز هم هیتلر برای من زنده و ظاهر است.» از او پرسیدم که آیا او بعدها با سیاستمدار دیگری چنین تجربه‌ای داشته است. او سر تکان داد اما نام آن سیاستمدار را به‌خاطر نمی‌آورد. آن اسم را خیلی فرویدوار پس می‌زد. سرانجام آن اسم را گفت: رودی دوچکه: عصیانگر، ضدهیتلر. من اما دقیقاً از روی چشمان متعصبش حرف او را فهمیدم. این امر ثابت می‌کند که او نازی نبود. او خیلی ساده عاشق رهبری‌شدن بود.

شترن: آقای نوته‌بوم شما در رمان «سرود بود و نمود» می‌نویسید: «آه از این غرور جنون‌آمیز نویسندگان! هر نویسنده‌ای فکر می‌کند که او چیز دیگری است و البته از دیگران بهتر، چون او دیگران را زیر نظر می‌گیرد و بعد دوباره خودش انسان‌های دیگر را بر اساس تصور و قالب خودش می‌آفریند.» آیا شما خودتان هم قربانی این غرور هستید؟

نوته‌بوم: من آدم‌هایم را بر اساس توجه به جماعتی که می‌شناسم، می‌آفرینم. در این هنگام آدم به حوالی قدرت و تکبر پا می‌گذارد. آفریدن انسان درواقع یک توقع زیادی است.

مولیش: این امری خدایی است. به همین خاطر نویسندگان قاعدتاً شخصیت زننده‌ای دارند. برای آن‌ها تنها جهانِ خودشان وجود دارد. زن هر نویسنده‌ای می‌داند که شوهرش در مواقع حساس بر علیه او و به نفع ادبیات تصمیم می‌گیرد. این‌ها زنانی قهرمان هستند. علاوه بر این باید حال و بی‌حالی‌های بسیار زیادی را تحمل کنند. موقعی که من «کشف آسمان» را می‌نوشتم، صبح‌ها از خواب بیدار می‌شدم و فکر می‌کردم دیگر کارم تمام است، شب‌ها که به بستر می‌رفتم، فکر می‌کردم دارم شاهکار می‌نویسم. طبیعی است که شب‌ها حق با من بود.

نوته‌بوم: باید اعتراف کنم که در مورد هیچ‌یک از کتاب‌هایم فکر نکردم که شاهکار است. اما این حالت را طبیعتاً من هم می‌شناسم. درست وقتی که دارم خوب می‌نویسم، کار را متوقف می‌کنم. بعد با دوستم زیمونه به قدم زدنی طولانی در جزیره می‌روم. معلوم است که درون من هم‌چنان می‌جوشد. دیگر حرف نمی‌زنیم. شکر خدا زیمونه زنی است که می‌تواند خیلی خوب سکوت کند.

مولیش: *آیا موقع نوشتن به سکوت احتیاج داری؟*

نوته‌بوم: سروصدای ارگانی مثل سروصدای رفت‌وآمد ماشین‌ها مزاحمم نمی‌شود. صدای رادیوی همسایه غیرارگانی است و آن را باید نابود کرد.

مولیش: *وقتی زیمونه رادیو گوش کند چه؟ می‌خواهی که او را هم بکشی؟ برای من خیلی فرق می‌کند که چه کسی سروصدا راه می‌اندازد. وقتی بچه‌هایم شلوغ می‌کنند، برایم مهم نیست.*

نوته‌بوم: من بچه ندارم و موقعی که می‌نویسم زیمونه رادیو گوش نمی‌دهد.

مولیش: *وقتی که زیمونه خانه را جارو می‌کشد چه؟ می‌گویی: بس کن! گردوغبار را به سروصدای جاروبرقی ترجیح می‌دهم؟*

نوته‌بوم: یک وقتی یک نویسندهٔ هلندی وجود داشت که در نزدیکی یک فرودگاه نظامی زندگی می‌کرد. او موقع نوشتن، جاروبرقی را روشن می‌کرد تا صدای هواپیماها را نشنود. آن جاروبرقی امروز در موزهٔ ادبیات هاگ موجود است.

شترن: آقای مولیش شما در رمانتان «عناصر» می‌نویسید که: «منش مردم هلند مناسب ادبیات بزرگ نیست. بلکه بیشتر به داستان‌های بیدرمایر راجع به زندگی روزمرهٔ شخصیت‌های مأیوس تمایل دارد.»

مولیش: خب بیشتر رمان‌های ما از این دست‌اند. این واقع‌گرایی ریشه در سنت بزرگ نقاشی قرن هفدهم هلند دارد. سنتی که تقریباً تمام ادبیات هلند را به ویرانی کشاند.

نوته‌بوم: این مازوخیسم تو بسیار هلندی است. این ندامت از خویش را من خیلی خوب از آلمان می‌شناسم.

مولیش: *چون آلمانی‌ها با هویت‌شان مشکل دارند. منش مردم آلمان هر پنجاه سال یک بار عوض می‌شود. در پنجاه سال اخیر این ندامت به خاطر هیتلر بود. پنجاه سال پیشتر از آن دو جنگ جهانی بود و سادیسم و شکست. باز پنجاه سال پیشتر از آن بردگی فرمانبردارانه. باز پنجاه سال پیشتر از آن شاعران و اندیشمندان بودند. و بار دیگر پنجاه سال گذشته است و من با ترس و لرز می‌پرسم حالا چگونه منش مردم آلمان تغییر خواهد کرد.*

نوته‌بوم: هلند کشوری‌ست کامل و تثبیت‌شده. اما در آلمان تازه اول عشق است. چون آلمانی‌ها تازه باید دوباره با ایالت‌های جدیدشان کنار بیایند و این خود جذبه‌ای دارد.

مولیش: *به همین خاطر است که تو یک آپارتمان در برلین داری؟*

نوته‌بوم: من از جاهایی که در آن‌جا اتفاقات مهم بیفتد خوشم می‌آید. در کشوری که در آن هیچ اتفاقی نمی‌افتد، خیلی هم احتمال به وجود آمدن آثار بزرگ ادبی نمی‌رود. طبیعی است که من فراخوان برای اتفاقات وحشتناک نمی‌دهم، تا آثار بزرگ ادبی به وجود بیاید. اما در آلمان شانس بیشتری وجود دارد تا مثلاً در سویس که ساکت و زیباست.▣

مجلهٔ شترن شمارهٔ چهلم، سی‌ام سپتامبر ۱۹۹۳

آلن بوسکه

ایدهٔ تازه‌ای در روایت

گفتگو با یاشار کمال

ترجمهٔ احمد شریفی

باخبر شدیم آزادی نویسندهٔ بزرگ کُرد ترکیه یاشار کمال در خطر است. این نویسنده از جانب مقام‌های دولتی ترکیه تهدید می‌شود. ضمن دفاع از آزادی این رمان‌نویس آزاداندیش، بخشی از گفتگوی آلن بوسکی با یاشار کمال را که به صورت کتابی از سوی انتشارات Entretiens Gallimar در پاریس منتشر شده است، در این شماره منتشر می‌کنیم.

آیا وقتی که نویسنده شدی، دلت نمی‌خواست تمام قدرت دور و برت را به منطقه و زبانی که به آن تعلق داشتی منتقل کنی؟ یا به گفتهٔ دیگر، می‌خواستی صنم دل‌سوخته‌ای برای تمام ترکیه باشی؟ آیا توانمندی و غنای فرهنگ ترک، از بازآفرینی فرهنگ کُرد سرچشمه نمی‌گیرد؟ یا این‌که این غنای فرهنگی مدیون بازآفرینی فرهنگ کُرد، به زبان ترکی نیست؟ آیا این موضوع حقیقت دارد، یا این‌که ادعا و اوهام روشنفکرانه‌ای است که در خارج ترکیه شایع شده؟

وقتی که مانند یک نویسندهٔ آگاه و هوشیار و متعهد، آگاهی اجتماعی یافتم و به‌کار پرداختم، یک سر به سُراغ نویافته‌ها رفتم. در جستجوی گنجینه‌های تازه‌ای بودم.

در عصری که من قلم به‌دست گرفتم، زبان ترکی، زبان بسیار ضعیفی بود. قبل از فرارسیدن قرن جدید، زبان نوشتاری، یعنی زبان رسمی، زبان عثمانی بود. زبان عثمانی‌ها، زبانی بود مرکب از ترکی، عربی و فارسی، ضمناً وقتی که رفرمیست‌های غرب، در ترکیه به‌کار پرداختند، واژگان فرانسه‌ای نیز به مرور بر زبان ترکی تأثیر نهادند.

سال ۱۹۰۸، به وسیلهٔ مجلهٔ گنج قلملار

Gengqelimar، جنبش احیای زبان ترکی آغاز شده بود، برای این‌که زبان ترکی بتواند، مانند یک زبان واقعی، جای زبان عثمانی را بُرکند کوشش‌هایی به عمل آمده بود. در آن ایام، آنادول برای خود جهانی جداگانه به شمار می‌رفت که جدا از ترکیه بود.

در استانبول روشنفکران در خلسهٔ جهان پیرامون خود غرق بودند. اما در آنادول با بهره‌گیری از فرهنگ عثمانی، فرهنگ مخصوصی پدید آمده بود. آن‌هم در شرایطی بود که رژیم عثمانی و سیستم آن توانسته بود، شعرا و ادبای بزرگی را پرورش دهد. آنادول طی ۷۰۰ سال اقتدار و سلطهٔ خود توانسته بود فرهنگ ویژه‌ای خلق کند. ادبیات آنادول بیشتر بر پایه و اساس فرهنگ عامه و شفاهی مردم استوار بود. بخش نوشتاری این ادبیات باعث نیرومندی و غنای هرچه بیشتر فرهنگ آنادول گردیده بود. برای مثال تکایا یکی از منابع غنی فرهنگ واقعی خلق بودند. در آنادول، تکایای علوی‌ها و رفاعی‌ها مکان مناسبی برای خدمت به پیشرفت، فرهنگ و ادبیات قومی و ملی بودند. هم‌چنین نقش حساسی در انتقال این فرهنگ به میان توده‌های ادیب و تحصیل‌کرده داشتند، زیرا اکثر این تکیه‌ها و خانقاه‌ها، دارای کتابخانه بودند، که مملو از نسخه‌های نایاب و خطی بود. در حقیقت این تکایا، نقش مهمی را در اشاعهٔ فرهنگ و ادبیات آنادول بازی می‌کردند. روشنفکران ترکیه، تا سال ۱۹۳۰، اطلاعی از توانمندی و غنایت سرشار زبان آنادول نداشتند. به همین جهت نیز تا سال ۱۹۳۰ شعرا و ادبا و رمان‌نویس‌ها، حتا شخصیت‌های بسیار مهم و برجستهٔ ادبی نیز، کارهای قلمی خود را به زبان خیلی ساده و ضعیفی می‌نوشتند. حتا اشعار ناظم حکمت نیز، به خصوص اشعاری که مربوط به قبل از آن دوران است از این استثنا و ضعف زبانی به دور نیستند.

ناظم حکمت اولین شخصیت ادبی، از نوگرایان عصر خود بود، که از زبان آنادول بهره‌گیری نمود. او توانست با مردم آنادول آشنا شود و در میانشان زندگی کند و در زبانشان تعمیق شود. نخستین شاهکار وی نیز در این زمینه، افسانه و داستان شیخ بدرالدین است.

ولی من می‌خواستم، به یک نوع رفُرم و ایدهٔ تازه‌ای در روایت دست یابم. این کار هم احتیاج به نمای ساختار زبان جدیدی داشت. ادبیات مردمی و فولکلوریکی که من با آن آشنا بودم، در زبان نوشتاری آن عصر جای نمی‌گرفت. در آن عصر صدها عاشق شاعر و داستان‌سرا در آنادول می‌زیستند، از این روستا به آن روستا می‌رفتند. زبان آنان با زبان رسمی و نوشتاری تفاوت زیادی داشت. زبان رسمی جا افتاده بود، نمی‌شد در آن تغییراتی ایجاد نمود. اما من معتقد بودم و می‌گفتم، اگر شخصی بخواهد ادبیات نوینی ابداع نماید، باید زبان نوینی هم برای آن خلق کند و چندین فرم و شکل تازه در روایت و زبان ابداع کند، تا در کارش موفق شود. خوشبختانه، من به هر دو زبان کُردی و ترکی تسلط کامل داشتم، به همین جهت در یک آن، از میراث فولکلوری هر دو زبان در غنابخشی کارهایم استفاده نمودم. این هم بدین معنی نیست که من خواسته باشم، داشته‌ها و وراثت‌های فرهنگ فولکلوریک کُردی را به خدمت زبان ترکی درآوردم.

ما در آن منطقه یگانه خانوادهٔ کردی بودیم که از زادبوم خود در کنارهٔ دریاچهٔ وان، دور افتاده و در مهاجرت به سر می‌بردیم. من تمام افسانه‌ها، حکایات و داستان‌های کردی و یادبودهای خانوادگی و سنن کردی خود را حفظ کرده بودم.

زبان کُردی، زبانی است کاملاً مغایر با ترکی. من در میان هر دو زبان بزرگ شده‌ام، هر دو زبان را به خوبی می‌دانم. ولی نمی‌دانم کی بود که حس کردم، باید دلسوزانه زبان کُردی را پاس دارم و از آن حراست نمایم.

من کودک بودم، اشتیاق فراوانی نسبت به افسانه‌ها، رازها (متل و چیستان) و ادبیات کُردی داشتم. به همان اندازه هم به آثار زبان ترکی علاقه‌مند بودم. من هرگز قادر نبودم، افسانه‌ها و داستان‌هایی را که به کردی می‌دانستم، در یک جمع به زبان بیاورم، ولی در بیان روایات به زبان ترکی مهارت فوق‌العاده‌ای داشتم.

به هرحال من قره اوغلان Keracoglan و ده‌دالیو غلوم Dadaloglu ترک را بهتر از ابدال زینکی کُرد می‌شناختم.

در دوران جنگ دوم جهانی، افکار سیاسی و آرمان‌های ذهنی شما چگونه بود؟ به‌خصوص پس از آن‌که به مقام و شخصیت تاریخی خود دست یافتید. بگو در سال‌های ۱۹۴۵ ـ ۱۹۴۰ چه برداشتی نسبت به مسئله کُرد داشتید؟ در کشور ما تنها مورخین بعضی اوقات نظریات سطحی در این رابطه ارائه می‌دهند.

هم‌چنان‌که گفتم، من در یک روستای ترکمن‌نشین بزرگ شدم. آن‌چه در مورد مسئله کرد می‌دانستم، همان‌هایی بودند که در منزل می‌شنیدم. اهالی روستا تفاوتی بین «ما» و «خود» قایل نبودند و هرگز هم، هیچ مسئله‌ای باعث اختلاف فی‌مابین ما نشد. اعمال و رفتار خوب و شایستهٔ پدرم، باعث محبوبیت فراوان ما در آن روستا شده بود.

برای اولین‌بار که گوشم با انقلاب و نهضت کُرد آشنایی پیدا کرد، در ترانه‌ها و حماسه‌های کردی بود، که شنیدم. بعداً در همان دوران کودکی‌ام بود، که از پدرم شنیدم عمویش امیر گلیخان بگ، با خانواده‌اش به این دیار تبعید شده است. بعداً فهمیدم که یکی از روحانیون کرد به نام شیخ سعید، رهبری قیام کردان را به عهده داشته و با

سپاهیان ترک جنگیده و شکست خورده است. به همین جهت عموی پدرم نیز مانند اکثر رؤسای عشایر و قبایل کرد تبعید شده است.

او مرد شیک‌پوش و بسیار باشخصیتی بود. ریش سفید و بلندی داشت، مرد استوار و نافذی بود که به هر دو زبان کردی و ترکی تکلم می‌کرد. افتخار داشت که شاعر و مداح عشیره‌اش را نیز با خود آورده است. داستان‌سرایش شب‌ها تا اوایل صبح برایش داستان‌سرایی می‌کرد. از جنگ‌ها و مبارزات و شکست‌ها و ناکامی‌های کردان برایش حکایت‌ها می‌گفت. دربارهٔ جنگ‌ها و نبردهایی که خود عموی پدرم نیز در آن‌ها شرکت داشته و با عراقی‌ها و ایرانی‌های جنگیده بود سخن سر می‌داد و به زبان حماسه از شجاعت و دلاوری‌هایش بحث می‌کرد. از راهزنان شرافتمند، از خالوام و عیاران روایت‌ها و منظومه‌ها بازگو می‌نمود.

آن مرد صدای بسیار خوب و گیرایی داشت، امیر گلیخان (عمویم) به وی افتخار می‌کرد و احترام بسیاری برایش قایل می‌شد. وی شاعر توانایی هم بود، شاعری چون وی را کمتر دیده‌ام، با این وصف می‌گفت او نمی‌تواند رقیبِ داستان‌سرا و حماسه‌پرداز بزرگ کُرد ابدال زینکی باشد. نام او را به یاد ندارم، فکر می‌کنم پدرم با عمویم نیز هرگز او را به نام صدا نمی‌کردند، او را «دەنگ بێژ Dengbêj» حماسه‌گو می‌خواندند.

مسئلهٔ کرد همیشه در عمق کارهای اساسی من قرار داشته. در مدت هشت‌سالی که در حزب کارگران ترک P.K.T فعالیت داشتم، همیشه خود را متعهد به این مسئله می‌دانستم. من عضو کمیتهٔ اجرایی بودم، در کمیتهٔ مرکزی نیز مسئول کمیسیون تبلیغات و انتشارات بوده‌ام. در حزب، اصلاً گروه زیادی از رفقا کردنژاد بودند. من مسئله کرد را همیشه در چارچوب سوسیالیسم می‌دیدم و هرگز خارج از آن به این مسئله نگریسته‌ام، بسیاری از سیاستمداران دیگر کرد نیز همین برخورد را با مسئلهٔ کرد داشتند.

در این‌جا لازم است اعتراف نمایم با وجود آن‌همه فعالیت که در راه سوسیالیزم و دموکراسی در ترکیه انجام پذیرفته، در این کشور هرگز دموکراسی وجود نداشته است. در تمام دوران و مدتی که برای پایداری دموکراسی در این کشور فعالیت شده، بیهوده بوده و دموکراسی ناکام مانده است. هرچندگاهی اگر توانسته باشیم روزنه‌ای به سوی دموکراسی باز کنیم، عاقبت ناکام شده‌ایم. مردم این کشور هرگز نتوانسته‌اند خود را از این زندان و مهلکه نجات‌دهند. در حقیقت باید بگوییم ما در تار و پود فاشیسم افتاده‌ایم.

به علت اهمیتی که حزب کارگران ترک P.K.T برای مسئله کُرد قایل بود در سال ۱۹۷۰ فعالیت آن قدغن و غیرقانونی اعلام شد.

آیا می‌توان ادعا کرد که شما دارای چندین سبک و اسلوب مختلف هستید؟ یا این‌که حداقل در نوشتن از چند شیوه استفاده می‌کنید؟

من از همان گام نخست، اندیشیدم که زبان ترکی آن عصر، کمک و مدد چندانی در نوشتن به من نخواهد کرد. این زبان فریادرس بزرگی می‌خواهد که نجاتش دهد. تعهد کردم که خود را به دست تقدیر و طبیعت بسپارم و حامی‌اش شوم. بدین نحو رمان‌هایم، به مرور زمان، زبان مخصوص خود را یافتند و ساختند. چون آن‌چه من دنبالش بودم زبان نو و توانمندی بود، تا بتوان با آن رمان نوشت. با آن بتوان هر روایتی را بازگو کرد. خلاصهٔ کلام می‌توان گفت، ایجاد فضا و اتمسفر زبان‌شناسی جدیدی را می‌خواستم که ساختم. زبان کردی با زبان ترکی مغایرت فراوانی دارد، فاصلهٔ زیادی با همدیگر دارند، چه از نظر واژگان و چه از لحاظ جمله‌سازی و ساختاری. بسیاری از اوقات، اتفاق افتاده، ناچار شده‌ام دو سه جمله را در یک گفتگو به کردی بنویسم. با این حال نیز باور نمی‌کنم که زبان نوشتاری من تحت‌تأثیر زبان کردی قرار گرفته باشد. به‌خصوص که از هر نظر تسلطم بر زبان ترکی بیشتر و بهتر از کردی است. زیرا من در سرزمین نیاکان کردی خود نزیسته‌ام. در دامنه‌های آرارات و کرانه‌های دریاچهٔ وان بزرگ نشده‌ام. من گفتم، در سال ۱۹۵۱ به عنوان خبرنگار به وان رفتم، در سال ۱۹۵۲ نیز با یک گروه پژوهشگر فرانسوی باز به وطنم برگشتم.

هرگز دوست ندارم در نوشته‌هایم تنها از یک شیوه و سبک استفاده کنم. هرگاه حس کنم که نمی‌توانم از سبک‌های مختلف در نوشتن استفاده کنم دست از رمان‌نویسی بر خواهم داشت زیرا نمی‌توانم با عدم امکان تغییر اسلوب و سبک کار کنم.

در این‌جا لازم است این را نیز بگویم، رمانی دارم به نام **افسانهٔ کوه آگری**، این رمان به زبان انگلیسی نیز ترجمه شده است، ترجمهٔ آن به چند زبان دیگر نیز در دسترس هست، اما تا به‌حال زبان فرانسه ترجمه نشده.

مردم چنان می‌پندارند که من محتوای این رمان را از یک افسانهٔ ترکی یا کردی گرفته‌ام، حتا ناشر آلمانی و مترجم آن نیز با اعتقاد به همین برداشت، روی جلد چاپ آلمانی آن نوشته‌اند گویا من محتوای آن را از یک افسانهٔ کردی استنباط کرده‌ام. وقتی که به وی گفتم چرا این را نوشته‌اید، با تعجب گفت مگر چنین نیست؟

درحالی که به هیچ‌وجه، هیچ‌گونه زمینهٔ افسانه‌های ملی ترکی یا کردی در داستان و رمان‌های من وجود ندارند بلکه سعی کرده‌ام یک فضا و اتمسفر افسانه‌ای در رمان‌نویسی معاصر ایجاد نمایم، آلان عزیز■

مجلس سالمرگ

غزاله علیزاده (۱۳۲۵ ـ ۱۳۷۵)

یک [illegible] گ غزاله علیزاده، داستان‌نویس می‌گذرد [illegible] دلیل گرفتاری‌ها و مشکلاتی که کم‌وبیش [illegible] قلم از آن باخبرند، نتوانسته‌ایم مراسم یادبودی در خور او برپا کنیم. نه‌تنها برای او، که برای عزیزان دیگری هم. بنابراین اگر امروز این‌جا جمع شده‌ایم، به مناسبت سالمرگ او ابتدا باید از خانواده‌ی او که به رغم همه‌ی مشکلات این همت و امکان را به ما دادند تشکر کنیم و سپس از دوستانی که به عناوین گوناگون با ما همراه بودند.

لازم است یادآوری کنم که اگر من امروز در خدمت شما هستم و این مسئولیت را، هماهنگی و برنامه‌ریزی را پذیرفته‌ام، ابتدا به خاطر دوستی‌ام با غزاله است و بعد به دلایل دیگر از جمله دعوت سرکار خانم منیر سیدی مادر غزاله و به حکم وظیفه و تعهدی که غزاله بر دوش من و دوستانم گذاشته است. همان‌طور که اغلب شما می‌دانید غزاله طی یادداشتی آقایان: دکتر رضا براهنی، هوشنگ گلشیری و اینجانب را وصی خود در مورد آثار چاپ‌شده و چاپ‌نشده قرار داده و وظیفه‌ی سنگینی را بر عهده‌ی ما سه نفر گذاشته است.

البته بدیهی است که اگر آقایان براهنی و گلشیری حضور داشتند و در غربت به سر نمی‌بردند، وظیفه‌ی اینجانب به مراتب سبک‌تر می‌شد. اما در همین جا نیز لازم است اعلام کنم که ما سه نفر به اتفاق وکیل غزاله، مادر غزاله، دختران او و آقای نظام‌شهیدی به صورت تک‌تک یا دسته‌جمعی جلساتی داشته‌ایم و برنامه‌ریزی لازم جهت انتشار آثار چاپ‌شده و چاپ‌نشده‌ی او در مجلداتی وزین آن‌گونه که سلیقه و وسواس‌های غزاله اجازه می‌دهد، انجام داده‌ایم که امیدواریم همه‌ی آنان در شرایط مساعد اجرا شود. هم‌چنین به کمک خانواده‌ی او قرار است خانه‌اش محلی جهت اجتماع دوستداران او به‌ویژه علاقه‌مندان به داستان و ادبیات مدرن گردد و کتابخانه‌ی بزرگش در اختیار شاعران و نویسندگان جوان قرار بگیرد.

بیشتر از این وقتتان را نمی‌گیرم. تا آخرین لحظه‌ها امیدی به برقراری این جلسه نبود در نتیجه بسیاری از شاعران و نویسندگان اطلاع نیافتند و یا فرصت جهت نوشتن یادداشت و یا قرائت شعری را از دست دادند. به هرحال لازم است همین‌جا اعلام کنم که از این افراد حاضر خواهش می‌کنیم سخنی در این سالمرگ در رثای غزاله و یا آثارش آن‌گونه که مجلس اجازه می‌دهد، داشته باشند و یا شعری، مرثیه‌ای بخوانند. البته من با آقایان محمد مختاری، کاظم سادات اشکوری، فرخ تمیمی، محمد خلیلی، کاوه گوهرین، سایر محمدی، جمشید برزگر و... در همین مجلس صحبتی داشته‌ام و به رغم عدم آمادگی‌شان، به احترام غزاله پذیرفتند که سخنی داشته باشند و شعری بخوانند. اکنون شاهد ورود آقای محمود دولت‌آبادی هستم. امیدوارم ایشان نیز کلامی با جمع و برای جمع و به خاطر غزاله داشته باشد.

صحبت را تمام می‌کنم. پس از یادداشت این حقیر، «دوستان ما محاط در مرگیم»، ابتدا سرکار خانم منیر سیدی و بعد به ترتیب دوستانی که اعلام کردم، صحبت خواهند کرد.■

م. ک.

* محمود دولت‌آبادی چند دقیقه درباره‌ی شهامت و جسارت غزاله و اقدام او به خودکشی صحبت کرد و او را به خاطر برگزیدن مرگ به جای «این زندگی» ستایش کرد.

منصور کوشان

دوستان! ما محاط در مرگیم

انگاری تحول سال ۷۴ به ۷۵ تحول یا به روایت صحیح‌تر افول هستی به نیستی بوده است که از همان آغاز پایانه‌ی سال پیشین به سال گذشته، ما بیش از روال معمول عزیزانی را از دست دادیم.
و بیرون از حد انتظارمان جمع‌های متشکل، دچار فروپاشی و تفرقه‌های ناخواسته شده است.

امروز با کمال تأسف، با توجه به فضای فرهنگی نامناسب، فعالیت شاعران، نویسندگان، منتقدان، پژوهشگران، مترجمان و به‌طورکلی جامعه‌ی اهل قلم و روشنفکران که بانی و بالندگی فرهنگی و معرفت جامعه است نمود عینی نمی‌یابد و به عناوین مختلف در محاق انتشار و توسعه قرار گرفته است.

هنوز از خوف مرگ نابهنگام و نابسامان احمد میرعلایی بیرون نیامده بودیم که با مرگ پر هراس و هول‌انگیز غزاله علیزاده روبه‌رو شدیم، مرگی غافلگیرکننده و چنان هول‌انگیز که همه‌ی ما را به گونه‌ای دیگر به اندیشیدن به مرگ و به چگونگی پایانه‌ی زندگی وا داشت.

در تدارک و مهیای مجلسی در شأن و منزلت بانوی نویسنده‌مان بودیم که حوادث روزگار نگذاشت که چرخ‌های حرکت و تشکل به حالت طبیعی خود بچرخند و بر محور خود استوار بمانند.

امروز به فردا افتاد و هفته به هفته‌ی بعد و ماه‌ها گذشت. مصیبت بر مصیبت بارید. زمانه خواست با شوک‌های مرگ عزیزانمان یکی یکی‌مان را از پای درآورد.

چه کسی گمان مرگ احمد تفضلی یا مرگ غفار حسینی را با آن همه شور زندگی و گریز از مرگ داشت؟! چه کسی می‌پنداشت آقابزرگ علوی مرد بزرگ داستان‌نویسی دوره‌ی نخستین ایران ناگهان جوانی‌اش را در همین سال بگذراند؟ بسیاری از ما او را که دور از وطن بود، از نزدیک در همین سال‌ها دیده بودیم. جوان بود. از خیلی از ما جوان‌تر بود و به سال و مرگ پوزخند می‌زد. یا به نوعی دیگر چه کسی مرگ رعب‌انگیز ابراهیم زالزاده را باور داشت و یا به او اندیشیده بود که امروز مثل سایه‌ای به دنبال تک‌تک ماست.

انگاری مرگ آمده است تا تمام چهره‌ی خود را در همین روزها و ماه‌ها به ما بنمایاند. که این‌گونه وقیحانه و جسورانه داس خود را بر محور حیاط ما می‌چرخاند و می‌کوشد هر دم حیات یکی از ما را از حیاط‌مان برباید. چنان‌چه ناباورانه نویسنده‌ی یکلیای ما را از ما ربود و ما را در غم یکی دیگر از نویسندگان برجسته‌ی چند دهه‌ی اخیر، تقی مدرسی روبه‌رو ساخت و همین امروز که من در خدمت شما هستم خبر هول‌انگیز دیگری را دارم که امیدوارم شما پیش از من شنیده باشید: خودکشی اسلام کاظمیه.

وجه دیگری از این وجوه چرخان محور ادبیات که می‌کوشد به دَوران خود ادامه دهد.

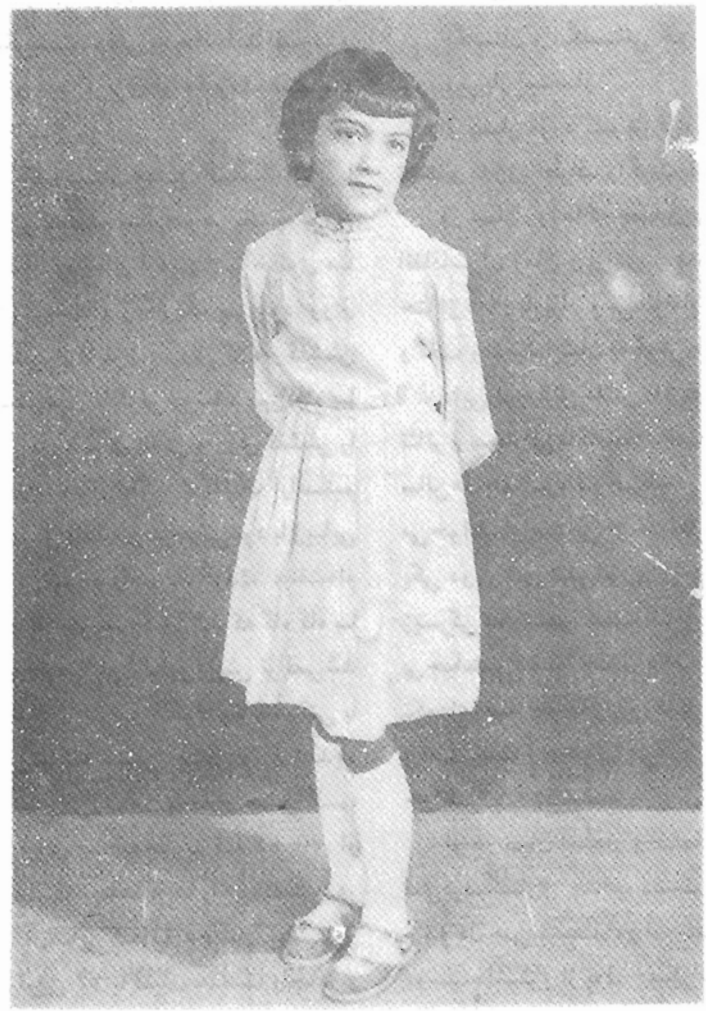
دوستان! ما محاط در مرگیم. محاط در مرگ ناخواسته و زودرس.

که‌ایم؟ کجاییم؟ چه می‌کنیم؟ چه می‌خواهیم؟ مگر نه این‌که باید هم را دریابیم تا ادبیات معاصر، تا فرهنگ روزگارمان را دریافته باشیم. یاد و خاطره‌ی غزاله علیزاده عزیز از دست رفته‌مان را گرامی می‌داریم و امیدواریم سهم ما از مرگ، اندکی کاسته شود. آن‌قدر کاسته شود که تحمل آن مهیا شود.■

۲۳ اردیبهشت ۷۶

منیر سیدی

از چشم مادر



ساعت ۴ بعد از نیمه‌شب ۲۷ بهمن / ۲۵ چشم به جهان گشود. صدای جیغ او مرا شگفت‌زده کرد. پس از آن‌همه پرهیز، در دو ماجرا اینک یک بچه داشتم که صدایش مرا به مهر او پیوند می‌داد چرا که بی‌خودانه گفتم جان! طفل نورسیده در دست ماما زیر شیر در لگن اتاق زایمان تن کوچکش شستشو می‌شد. ماما بچه را برد و من تیزی نورافکن تابیده بر چشمان خسته‌ام تا صبح روشن آزارم داد. پرستار، شاید گمان کرده بود بعد از آن‌همه دردهای کشنده درون اتاقی تاریک چنان خفته‌ام که گویی مرده‌ام. ساعت‌ها در پای گاهواره‌اش برای او لالایی می‌گفتم. لالایی که الهام گیرایی از عشق داشت به عمق چشمان سیاه و درشت که نگاهش را به من دوخته بود می‌نگریستم. خدایا! این چشم‌ها دریاست و من کنار نسیم مهربانش به لالایی گفتن نشسته‌ام، یا شب که با نگاه پر مهرش بر جانم ستاره می‌بارد یا وجود آن‌همه بده‌بستان‌های باشکوه شروع داستانی است که پایان ندارد.

او را به کودکستان شاهدخت، خیابان جم بردم. کودکستانی آراسته و پاکیزه. اتاق بزرگ مستطیل و روشن مدیر با میزی متوسط و صندلی‌های راحت، اتاق‌های کودکان همه روشن و آفتاب‌گیر و کاغذهای رنگی بادکنک‌ها و انواع تصاویر کودکانه بر دیوارها و راهروها نمایان بود و سرود درهم کودکان که گاه‌گاه

حس تملق کودکی‌شان را برمی‌انگیخت. از پنجره‌های اتاق‌ها حیاط بزرگ و پر گل و درخت با شمشادهای کوتاه پیراسته شده پیدا بود.

غزاله با اجتماع این‌همه کودک و نظم و نظامی که دستش را گرفته به هر سو می‌کشاندند ناآشنا، با شرم و تردید هر سو می‌نگریست. وقتی به خانه آمد افسرده و مظلومانه گریست و مردم‌گریزی او «کودک تنهایم» دلم را از غصه بی‌تاب کرد.

ماه اردیبهشت کودکستان جشن بالماسکه‌ای برپا داشت، کودکان برابر تصمیم خانواده هر یک به نوعی خود را آراسته بودند. روزهای اردیبهشت خانه‌ی ما از انواع بنفشه‌های درشت و رنگارنگ پر بود. روی لباس او را با پوششی از نایلون و روی کلاه و کفشش را هم‌چنان با پوشش‌های نایلونی پوشاندیم. کلاه با بنفشه زرد، روپوش با بنفشه‌ی بنفش و روی کفشش را از بنفشه‌ی سفید با سنجاق ته‌گرد تنگاتنگ آراستیم هم‌چون درختچه‌ی گل بنفشه‌ی متحرکی بود با زیبایی و عطر خاصش، این سرود راهم یاد گرفت: «بنفشه‌ام قاصد اردیبهشت» تا آخر سرود می‌شد که گاه گاه با پاشیدن آب که با وجود نایلون لباس‌هایش تر نمی‌شد بر بنفشه‌ها آب پاشید تا تازه و شکوفا بماند. وقتی با این درختچه‌ی زیبا به سالن جشن وارد شدیم جمعیت در سالن موج می‌زد، من به مدیر جشن گفتم، اول این بچه را بر روی صحنه ببرید که گل‌های او پلاسیده نشود، بعضی از بچه‌ها گل‌ها را می‌کندند یا در مشت می‌فشردند. آن‌هایی که بچه‌هاشان با لباس ناپلئون، ژوزفین، لویی ۱۴ یا قلیان به‌دست و چادر و روبنده بر سر، آن‌ها نمی‌گذاشتند غزاله به صحنه برود و سرود خودش را بخواند. او بیانی شیرین و رسا داشت و کلمات را خوب ادا می‌کرد. موقعی که خواست به صحنه برود با گل‌های پلاسیده و مچاله‌شده دیگر آن درختچه‌ی زیبا نبود. نگذاشتم برود و خود نخواست از لابه‌لای جمعیت به خانه بازگشتیم.

فصل انقلاب نفت بود و مصدق را بچه و بزرگ دوست داشتند. شعرها و سرودهای میهنی و سخنانی که رسانه‌های بارور شعور و حضور باور مردم بود زیاد شنیده می‌شد. غزاله بهار سال سوم دبستان را می‌گذراند. اطراف میدان مجسمه و خیابان‌های اطراف از جمعیت انبوه برای شنیدن سخنرانی‌ها پر بود. درست یادم است او را تشویق کردم این شعر سایه را بخواند. آشنایان او را بر بام کوتاهی مشرف به میدان گذاشتند. او تمام شعر را که اینک یک خط آن به یادم مانده، خواند.

انگلستان و انگلستانی خوب داند که دیگر ایرانی نرود زیر بار استعمار.

او بسیار مورد تشویق قرار گرفت و برایش دست زدند و ما زود اطراف را گرفته به خانه‌اش بردیم.

در همان روزها که مصدق به لاهه می‌رفت و دیگر اتفاقات آن زمان و آزادی و عدالت‌خواهی مردم که حتا از دهان باربران و بی‌سوادان به عنوان درک مطلب و گفت و شنید ایشان به گوش می‌رسید.

دایی کوچکش کلاس ۱۲ دبیرستان بود و گاهی در تئاتر و سخنرانی‌ها که اقلاً پانصد تن از شاگردان در آن سالن‌ها جمع بودند، غزاله در پیش پرده اشعاری می‌خواند. او صدایی لطیف اما رسا داشت. یادم است یکی دوبار این شعر انوری را: آن شنیدستی که روزی زیرکی با ابلهی گفت کاین والی شهر یا گدای بی‌حیاست گفت: چون باشد گدا آن، گز کلاهش تکمه‌ای صد چو ما را روزها بل سال‌ها برگ و نواست و اما دست زدن‌های پی‌درپی باری دیگر شعر را خواند.

او در بیان اشعار و کلمات و جمله‌ها اشتباه نمی‌کرد. گفتاری جذاب داشت که از دل برمی‌خاست و بر دل می‌نشست. در آن سن کودکانه مصدق را دوست داشت و از پول جیبش قرضه‌های ملی خرید و خرید قرضه‌هایش از سایر اهل خانواده بیشتر بود و کلیه‌ی اهل خانواده مصدق را دوست داشتند چه که آن‌ها استقلال، آزادی و عدالت را دوست داشتند.

روزی کنار حیاط نشسته بودم و مرحوم پدرم در اتاق طبقه‌ی دوم کتاب می‌خواند و غزاله در حیاط برای خودش بازی می‌کرد. گنجشک‌وار جیک‌جیک‌کنان این ور و آن ور می‌دوید. آتاجان زمزمه‌کنان با خود می‌گفتند خدایا من این بچه را چه‌قدر دوست دارم و همه‌ی خانواده به‌خاطر فروتنی و مهربانی‌اش او را دوست داشتند.

غزاله در دبیرستان شاهدخت خیابان جم دوره دبیرستان را شروع کرد. بچه‌ی شیطانی بود و سری

نترس داشت. مدیرش برای من تعریف کرد پشت شیشه‌ی دفتر ایستاده بودم حیاط مدرسه خلوت بود و از پشت شیشه نگاه می‌کردم دیدم غزاله بالای بارفیکس است که در زیر آن اصلاً تشکی نبود از وحشت موی بر تنم راست شد و به اطرافیان گفتم به حیاط نروند و بی‌صدا باشند که نترسد وقتی که از بارفیکس به زیر آمد همگی خیالمان راحت شد و او را در دفتر خواستم.

آن روزها من دفتری در کیفش دیدم به خط و جملات اغلب همکلاسی‌هایش که در آن جملات نحیف و زشتی نوشته بودند. فکر کردم که وای چه بلوغ زودرس پا درهوایی، خدا کند که این بچه‌های بالغ با تفکر و لطافت و مشورت با بزرگتران فهمیده خود آن را از سر بگذرانند وگرنه با بلوغ پریشیده و ناهموار زندگی خود را به سرگردانی می‌کشند.

از کلاس نهم به بعد او به دبیرستان علوم انسانی مهستی رفت و سر و کارش با ادبیات فلسفه، تاریخ و سایر علوم جور شد. شاگرد زرنگی بود و هیچ‌گاه بازیگوشی را تا پایان عمر رها نکرد. یاد گرفته بود که به ییلاقات با گردش‌هایی که با دوستان می‌رود و دیزی و کباب کوبیده لای نان بخورد و در دبیرستان با دوستان حلیم‌خورش و حلیم‌خوران مشهوری داشتند و سایرینی که ساندویچ می‌خوردند آن‌ها را مسخره می‌کردند و غزاله خوب جوابشان را داد. تا روزی که دیده بود زیر پای حاجی‌های از راه رسیده در سر هر کوی و برزن گوسفند را می‌کشند دیگر، هرگز لب به گوشت نزد و گیاه‌خوار بود تا اخیراً از سوی دکترش توجیه شد که ناچار باید گوشتی بخورد که او غالباً ماهی یا میگو می‌خورد.

او سفر ناگذشتنی را در پاریس نوشته بود. من که به پاریس رفتم اثر را خواندم. به نظر خودم فوق‌العاده آمد. فوراً او را برای مجله نگین به آدرس خودمان فرستادم. گویا هنوز چند هفته نشده بود که مجله با اثر او چاپ شده در وسط اوراق، به ما رسید. آن روزها البته قبل از انقلاب او در تهران بود و من در مشهد به تلویزیون نگاه می‌کردم که آثار او با شباهت به آثار مولوی توصیف می‌شد.

نامه‌های متعددی در همه‌ی عمر از غزاله داشته‌ام که مقداری از این نامه‌ها شاید کتاب کوچکی می‌شد به امانت پیش یکی از دوستان که در فرانسه بود دادم و گفتم هر وقت به ایران آمدی نامه‌ها را با خود بیاور، چون در آن موقع فوریتی مرا برای رفتن مجبور می‌کرد، وقت این‌گونه جمع جورها را نداشتم. او که به ایران آمد نامه‌ها را خواستم. متأسفانه گفت نامه‌ها گم شده و نامه‌های دیگر او نیز در دستم نیست. فقط نوشته‌ای از او را در پشت کتابِ خانه‌ی ادریسیها دارم که کم گو و گزیده گو!

غزاله در ۳ سالگی به یک بیماری مبتلا شده بود که باید فقط سوپ صاف کرده و آب کمپوت می‌خورد. بهار بود و موقع نوبر خیار که بوی تازه و پرکششی داشت. در اتاق اطرافیان خیار می‌خوردند و من در ایوان او را در آغوش داشتم و برایش حرف می‌زدم. دست‌های کوچکش یقه‌ام را به بازی گرفته بود. بسی گذشت و من ترس داشتم بوی خیار را احساس کند. دستش را از یقه به سوی بینی‌اش برد و بوی عمیقی کشید. بعد دست‌هایش را به سوی بینی من آورد و گفت: به‌به چه بوی خوبی. فکر کردم بوی خیار را حس کرده و باید سرش را به چیزی گرم کنم. می‌گفت: «بو کن، مامان بو کن!»

ـ «چه چیز را؟»

ـ «دست‌هایم را، آخر بوی تن تو را می‌دهد.»

غزاله چهارساله بود که حصبه گرفت. پس از آن‌که خوب شد سرش را تراشیدیم. برای او بلوز سبز بیدمشکی با دکمه‌های کرم و کلاه کپی و شلوار کرم خریدم. به تنش آراسته بود. گفتم: «غزاله جان تو با این سر و لباس مثل پسرها شده‌ای. بهتر نیست اسم پسرانه‌ای هم تا زمانی که موهایت کوتاه است داشته باشی.» به شادی گفت: «چرا.» گفتم: «چه اسمی روی خودت می‌گذاری؟» گفت: «حسین.»

یک روز گریه‌کنان از کوچه آمد و در آغوشم بسیار گریست. دست‌پاچه گفتم: «عزیزم چرا گریه می‌کنی؟» گفت: «آخر در کوچه بچه‌ای مادرش را گم کرده. بیا با هم بگردیم تا پیدایش کنیم.» مشهد در خانه‌ای پر از گل و چمن با استخر و درختان بید مجنون و سرو شمشاد زندگی می‌کردیم و او خیال می‌کرد دنیا همین است. در آن‌جا سن کودکی را پشت سر می‌گذاشت. شش ساله بود، اوایل زمستان در هوای گرگ و میشی مستخدم برای نفت کردن بخاری به اتاق آمد. نفت‌دان

در دست او لرزش نامحسوسی داشت. وقتی از اتاق بیرون رفت. غزاله گفت: «مامان دیدی چه‌طور دستانش می‌لرزید؟ رگ‌های بنفش و برآمده پشت دستان او را دیدی؟» با خود فکر کردم این بچه با احساسات لطیفی که دارد نویسنده خواهد شد. هم‌اکنون نویسنده است. او بعد نوشت. داستان‌هایی که می‌نوشت شگفت‌انگیز بود. یک روز یکی از داستان‌هایش را برای کتاب هفته بردم سردبیر خواند و گفت: «من گمان کردم ابتدا یک نویسنده با تجربه ۴۰ ساله نوشته نه طفلی ۱۶ ساله.» ما در خانه جلسات ادبی داشتیم. او در هر جلسه‌ای اثری از بزرگان به رسم بیان یا تحقیق داشت. مثلاً ۱۴ ساله بود که در آن جلسه قصیده ۷۰ خط خانلری، عقاب را خواند. در جلسه‌ای مرحوم اخوان ثالث حضور داشت. غزاله این شعر را می‌خواند. پنجره باز است، آسمان پیداست. و پنجره باز و آسمان پیدا بود.

در جلسه‌ای با حضور استاد سعید نفیسی تحقیقی را از اشعار حافظ نوشته بود که مورد تحسین قرار گرفت و در جلسه‌ای از مولوی بیاناتی محققانه، که روز بعد رییس دانشکده استاد فیاض با تلفن به من تبریک گفت.

می‌پنداشتم خانه‌ای که در آن نزدیک می‌شد مثل سایر خانه‌های نویسندگان و دانشمندان پابرجا و قابل احترام است. اما آن خانه دست‌آویزی شد برای کسانی و بر ما چه گذشت که در آن خانه کتاب‌ها، نوشته‌ها را بر آتش می‌کشیدند و راستی برای چه و بر او چه گذشت؟ و برما؟

غزاله در کنکور ادبیات فارسی، فرانسه در مشهد قبول شد و حقوق و فلسفه در تهران. ادبیات و فلسفه را دوست داشت و از دبیر فلسفه جایزه گرفته بود. چون در آن موقعیت او به فلسفه اگزیستانسیالیست تمایل داشت. اما در کنکور حقوق نمره‌ی بیست آورده بود و دوست داشت در تهران به درس ادامه بدهد. به‌طور ضمنی از او خواستم اگر به تهران می‌رود در رشته‌ی حقوق نام‌نویسی کند. او به افسردگی سختی مبتلا بود. و فکر می‌کردم خواندن آن رشته برای او مزید بر علت شد.

او حقوق خواند و بعد برای گرفتن دکترایش به پاریس رفت و با اصرار و التماس مرا به پاریس می‌خواند ناچار رفتم. هنوز اسم ننوشته بود. در فرانسه می‌گفتند او ناچار است رشته (حقوق سیاسی را) ادامه دهد ولی او پایش را در یک کفش کرده بود که فلسفه اشراق را ادامه می‌دهد و چنین چیزی ممکن نبود مگر استاد این رشته را بپذیرد.

به پرفسور الازراع رشته‌ی ادبیات فارسی نامه نوشتیم و پذیرش او دریافت شد. روز موعود به دانشگاه رفتیم و در راهروهای پیچ در پیچ گرد میزی نشستیم تا نوبت ما شود. استاد بسیار جوان و شیک‌پوش بود. خط شلوارش به اصطلاح خربزه قاچ می‌کرد. در طول انتظار از اتاق روبه‌رو آقایی با لباس‌های معمولی و کم اتو با سنی متوسط چند بار در را باز کرد و ما را نگریست. ما هم به او نگریستیم. چه که او نمی‌دانست ما برای پذیرش کدام استاد آن‌جاییم و ما نمی‌دانستیم او کیست.

وقتی غزاله در نوبتش با پرفسور لازار صحبت کرد. او گفت: «درس شما مربوط به این استاد است.» و اتاق روبه‌رو را نشان داد. و ما در خدمت پروفسور آرنالدز رییس کرسی فلسفه اشراق اسلامی بودیم و ایشان غزاله را برای تحقیق در مورد فلسفه مولوی پذیرفت. او در ایران دو شاگرد داشت که سومی‌اش غزاله بود.

وقتی مطلب را برای پدرش نوشتم شادی‌ها کرده بود.

از نزد استاد که برگشتیم با چه خنده‌ها و دویدن‌ها و ادا و اصول در آوردن‌ها، با هم بودیم. برای رفع خستگی در کافه‌ای نشستیم و صدای شادی و خنده‌ی ما در کافه می‌پیچید. آن‌ها به ما می‌نگریستند و شادی ما در وجودشان جاری می‌شد و این را من حس می‌کردم. متأسفانه غزاله دنبال کار و تحقیق را نگرفت. دیگر پدر و مهربانی او نبود. مادر نیز ناچار در گوشه‌ای مفت‌خوران و کلاهبرداران دور و نزدیک را به تماشا می‌نشست. زمان به تدریج می‌گذشت تا ناگهان گردبادی برخاست که همه‌ی خانواده را در بر گرفت و مادر، با تلاش مرگباری از آن گردباد سر درآورد تا دست کوچک‌ترهای خانواده را در دست داشته باشد که غزاله با کشمکش دیوانگانی که به خاطر دستمالی قیصریه را آتش می‌زنند، دیگر نبود.■

غزاله علیزاده

چند نامه

مامان عزیزم

الان با سلمی دور یک میز بیضی نشسته‌ایم. من می‌نویسم و او پاکنویس می‌کند. در بیرون باد سختی می‌وزد. اگر یادت باشد از آن بادهای پاییزی پاریس. خانه‌ای که تازه گرفته‌ایم در یک شهرک سرسبز حومه است. یک بار با سلمی رفتیم لب دریاچه‌ای که نزدیک این‌جاست. جای تو عزیز و سمیه جان و سمانه خیلی خالی بود. مامان قشنگم من روزهای آغاز جوانی‌ام را با تو عزیز در این شهر گذرانده‌ام. در تمام خیابان‌ها و کوچه‌هایش رد پای تو را می‌بینم. یادت می‌آید هر دو کلاه می‌گذاشتیم و مثل دو خواهر بودیم. با هم می‌خندیدیم و با هم می‌گریستیم. حالا من هم‌سن تو هستم در آن دوران. زمان چه زود می‌گذرد. بیمارم و بیش و کم در پایان راه. از خداوند طلب صبر و آرامش می‌کنم.

مامان جان دوست بسیار خوبی به نام پوران در این‌جا داری. او خیلی دوستت دارد و برایت احترام بسیار قایل است. به من گفت که گونه‌های عزیزت را از قول او ببوسم. دوستان روشنفکر دیگری هم داری که کتاب آوارگان فلسطین را خوانده‌اند و هنوز خاطره‌ی آن را به یاد دارند. به هرحال پاریس بدون وجود عزیز تو خیلی خالی است. کاش من سالم بودم و همه با هم این‌جا بودیم. روی ماه خاله‌جان عزیزم را می‌بوسم. همین‌طور روی ماه دایی جان دکتر نازنین و مهربان که خیلی زیاد دلم برایشان تنگ است و گاهی وسوسه می‌شوم که بهشان زنگ بزنم و صدایشان را بشنوم. به دایی جان حمید عزیز عرض سلام و ارادت خالصانه‌ی مرا برسان. در مورد پاریس و مردمش با ایشان هم‌عقیده هستم. چیزی جز انحطاط اخلاقی در این‌جا نمی‌بینم. البته صرف‌نظر از پیشرفت‌های علمی و گاه فرهنگی. نمی‌توانم طولانی بنویسم چون باید نامه را با مسافر بفرستم و یک ساعت بیشتر وقت ندارم. مامان جان چس‌فیل نوش جان کن ولی جان من چیزهای شور کمتر بخور. برایت خوب نیست.

دست قشنگ و مهربانت را هزار بار می‌بوسم. قربانت، غزاله.

* * *

سمیه‌ی عزیزم

ای فرشته‌ی کوچک. از دور به تهران دودگرفته نگاه می‌کنم و دلم آن‌جاست. می‌تپد برای دیدن شما. چه‌قدر صدایت خوب است، چه‌قدر دست‌هایت زیباست. آن دست مقایسه شونده با

دست‌های گدا. چه‌قدر جایش خالی است. دلم می‌خواهد دستت را بگیرم و باهم از وسط خیابان رد بشویم. عزیز دلم این نامه‌ها را قرار است آقای آشوری یا خانم برومند بیاورد و آخر شب است و بیش از یک ساعت وقت ندارم. هر جا می‌روم دنبال قیافه‌ای می‌گردم که حال و هوایی از تو داشته باشد و نیست.

مجبورم مثل ماشین بنویسم. کاش وقت داشتم. مفصل برایت می‌نوشتم. حالا منتظر می‌نشینم تا یک مسافر دیگر پیدا کنم و این دفعه فقط برای تو و مامان و لیلی جان بنویسم.

ساقه‌ی زیبا و سرسبز شرین. خواهش می‌کنم نامه‌ها را این‌طور تقسیم کن: ۱ ـ تلفن به محمد مختاری، دادن نامه‌ی براهنی ـ کانون و دکتر براهنی.

۲ ـ تلفن به سپان و دادن نامهٔ خودش، خانم بهبهانی و خانم دانشور. سفارش کن نامه‌ی خانم دانشور را حتماً برایش ببرد. چون سپان همان‌طوری که می‌دانی کمی پیزی فراخ است.

۳ ـ تلفن به شهره جون و دادن نامه‌ی خودش و عزیز.

۴ ـ نامه‌ی خودت و مامان و لیلی جان هم که هست اگر رسیدم چند سطر هم برای لیلی جان می‌نویسم. سلمی با تنبلی فراوان رفت و خوابید.

ساعت دوازده و ربع است و فردا جمعه، روزی که صدای عزیز تو و مامان را می‌شنوم. از حالا هم اشتیاق دارم و هم انتظار و دلهره، عزیز جانم. پرستوی بلندپرواز ما! آقای بختیاری گفت که فاکس‌ها رسیده است. دست‌های آشنا و عزیزت درد نکند. مادر یادت می‌آید در آن ایام بسیار تلخ بدبختی، بعد از شوک حاصل از قصابی شدن. تنها به تو اطمینان داشتم که بیایی تو حمام و پشتم را بشویی. هنوز هم همین‌طورْ است. سلمی گاهی می‌آید در حمام پشت پرده‌ی پلاستیکی قطوری می‌نشیند و حرف می‌زند. ولی هرگز مرا نمی‌بیند. عزیز دلم نصف موهایم ریخته است ولی گاهی دلم می‌خواهد یکی با همان چند لاخ ور برود. یادت می‌آید بعد از تزریق‌ها در تهران، تو با دست‌های عزیزت این‌قدر موهایم را نوازش می‌کردی تا آرامش پیدا کنم. چند روز پیش خودم را در آینه می‌دیدم. موهای جلو سر و اطراف شقیقه‌ام سفید شده است. یاد تو عزیز افتادم که موهای سفیدم را قیچی می‌کردی تا پیدا نباشد. و ردّ دست‌های تو را روی پیشانی‌ام می‌دیدم. شاید تک و توک از آن موهای سفید هنوز یادگار آن روزهایی باشد که تو از ته زده بودی‌شان. عزیزم گاهی که گوشی را برمی‌داری صدایت خیلی غمگین است. من تحمل غم تو را ندارم و دلم سخت می‌گیرد. غم تو را در وجودم حس می‌کنم فکر می‌کنم تقصیر من بوده که مریض شده‌ام و از شما دور افتاده‌ام. کامله خانم! زامون فرنونی! خواهش می‌کنم فکر کن که زندگی خیلی کوتاه است و آدم نباید آن را با غم بگذراند. شاد باش تا شادی‌ات به من هم سرایت کند، زودتر خوب بشوم و باز همه دور هم باشیم. لپ‌های مهتابی و زیبایت را می‌بوسم.

قربانت بشوم مامی خودت اگر با این تکه‌پارگی قبولش کنی.

راستی کامله خانم تشنگم، تمام نامه‌ها را برای هر نفر جداگانه به استثنای نامه‌ی عزیز و شهره که در یک پاکت باشد عیب ندارد، بگذار در پاکت و درش را چسب بزن و نام صاحب آن را بنویس و آن‌طوری بده برای صاحبانشان ببرند. چون دلم نمی‌خواهد نامه‌های هم را بخوانند. دست نازنینت درد نکند. این مسئولیت را هم خوب انجام بده.

مرداد ۷۳ برابر با ژوئیه ۷۴

* * *

سلمی عزیزم

نمی‌دانم چرا تا آمدم اسمت را روی کاغذ بنویسم، یک توده هوای گرم با رنگ‌های زرد و صورتی، از شهرهای گمشده‌ی هند دوردست به طرفم وزید. احساس وطن، امنیت، پاکیِ صبورانه، رنگ و بوی لیلی در کجاوه که آهسته می‌رود و می‌رود. صدایت که حیران است و دل‌شکسته، و برای من عزیزترین صدا، صدایت آبشار دل من است که در نسیم جاری می‌شود، می‌شرد پایین، می‌رود در جانم، قلب کجم را پر می‌کند و آرام پخش می‌شود در تمام تنم، و بعد آرامش آن پیشانی سبزه‌ات را با کرک‌های نرمِ دور و برش، ضربان شقیقه‌هایت را چه‌قدر دوست دارم.

وقتی می‌روی جلو آینه و ضد آفتاب ماسیده‌ات را با انگشت‌های بلند، سبزه و تنبل می‌مالی به گونه‌هایت که سال‌ها در مورد حبشی‌بودنشان شوخی شنیده‌ای و «هاری جان» نیوشیده‌ای و همه با هم خندیده‌ایم، چون در آن شوخی‌ها عشق و زندگی موج می‌زد. من عاشق «هاری» عزیزم بودم و تا زنده‌ام هستم. حالا آن گرمای زندگی‌ام در دوردست‌ها، می‌رود، می‌آید، درها را می‌بندد، گرد و خاک و دودِ خیابان‌ها می‌نشیند روی اندام جوانش، چشم‌هایش زیباست، چشمه و کوهسار چندتایی دامن دارد که آن‌ها را خیلی خوب نگه می‌دارد و با بلوزهای ناهمرنگ جور می‌کند. عزیزم اولین جمله‌ها را که می‌نوشتم دوستی به اسم حسن زنگ زد، امروز، روز سینماست و با یک بلیط می‌شود چند تا فیلم دید. گفت فیلمی از هند دوردست نمایش می‌دهند که خوب است آن را ببینم. چه تصادفی! مگر تو یک زمانی آن طرف‌ها شاهزاده بوده‌ای یا رقاصه‌ی معبد، و در فصل باران، چهارماه، پاهای آهویی‌ات با خلخال‌ها را، برای کریشنای مقدس روی زمین کوبیده‌ای؟ اما حالا برای تزکیه، باید کباب کوبیده‌های بازارچه را بخوری، زیر نورافکن‌ها، و بارها بگویی شهر آزاد شد. و صدایت بنشیند روی غبار صندلی‌ها و قرن‌ها بماند.

این‌جا! اگر گوشه، کنارهایش را نشناسی، و مال نسل گمشده‌ی ما آدم‌های رؤیایی نباشی. این‌قدر هوای نیم‌گرم پوسیده‌ی پر از بوی تند هماغوشی‌های سبعانه، روی گل‌هایِ وجود عزیزت می‌نشیند که دلت می‌گیرد، زیر صدای جاز، و تکان، تکان، و تبلیغ شورت و شامپو و هرچه که روی بدن‌های برهنه کاملاً برهنه می‌سُرد و می‌لغزد. همه‌چیز مصرف می‌شود و بعد دور انداخته می‌شود. بیشتر از همه انسان. اما باید بیایی و ببینی. اگر خوب بشوم، که به خاطر آن دو جفت چشم‌های سیاه و غریب، چشم‌های تو و سمیه دلم می‌خواهد خوب بشوم، همه

باهم می‌آییم. عزیز دلم! دخترکم! زندگی و گرماهایت را از سر تا پا می‌بوسم. گونه‌ها، ساعد، دست‌ها!

مادرت! قرِ سایه‌وارِ خودت. مرداد ۷۳

* * *

سمیه‌ی عزیزم

کوچک بودی و دست‌های گرمت را می‌سپردی به دست‌هایم. رها و بی‌دغدغه. یک کمی دل‌گرفته، می‌گذشتیم از خیابان‌های مشهد؛ کوچه‌ی سلسبیل و کنار دکانِ «خیاط» که من و سلمی می‌گفتیم «هیز» است و تو نمی‌دانستی «هیز» از بین هزارها کلمه که شنیده بودی یعنی چه؟ اما با چشم‌های درشت، سیاه و باهوشت خیاط لقّ و پقّ مفلوک را با آن شاخه‌ی پنهان پوسیده‌اش نگاه می‌کردی و می‌پذیرفتی که آیت هیزی است روی این کره. سلمی شاخه‌های پنهان پوسیده‌ی زیادی را زیرچشمی پاییده؛ محض کنجکاوی. و شما هر دو شیر دادن به بچه و فواره زدن را پاییده‌اید.

زیر پاهای کوچک و چابک تو علف‌ها یک‌بری شده‌اند: تو که عطر باغچه‌هایی، و تنها، با گربه پلنگی‌ها بازی کرده‌ای، و نگاه کرده‌ای به آسمان عصر و گوش سپرده‌ای به زنگ اتفاقی در. عزیز دلم کودک من که تمام سن‌ها را با هم داری و قدرت سیاره و محبت بهشت را، صدایت شیرین است و طلایی. بال زنبور عسل است. دور بوته‌های گل وسطِ چمن.

دست‌هایت پنجره‌هایی است که باز می‌شود رو به باغ‌های آرامش، و از بین انگشت‌هایت عطرها می‌وزند. آن سرانگشت‌های عزیزی که فرو می‌شود در سوراخ‌های شماره‌گیر تلفن شماره می‌گیری و صدایت را مثل یک موهبت خدایی به من هدیه می‌دهی. آن زیر و بم چهچهه زنِ «بلبل قدسی» پاک و زیبا، تلخ و زنده. مثل آن حسی که در تابلوهای لئوناردو داوینچی هست و از طرف خدا می‌آید برای معنا دادن به زندگی انسان. صدای تو و پری کوچولوی دونده با هفت هشت‌ها مدال، پرچم‌های سه رنگ، و تقدیرنامه که هیچ‌وقت نیاوردی بیرون. صدایی است پر از معنا. یک جور صدای خیلی معنوی که زمزمه‌ی دعا را دارد در باران و در شب. از پله‌ها بالا و پایین می‌روی، از راهروها عبور می‌کنی و هزارها آینه‌ی نامریی تصویر عزیزت را پر از شعاع می‌کند. تو را می‌بینم، به روشنی میوه‌ها و سبزی‌های روی زمین که وسط یک حوضچه‌ی نور نشسته‌ای و ناخن‌هایت را می‌گیری و این کار مثل دعا است. پس که فکرهای برازنده می‌گذرد از سر کوچکت و تلاطم‌های محبت از قلب بزرگت. عزیز دلم به مامان بگو هرجا بروم در این شهر، تصویر جاودانی او را می‌بینم. نفس آن روزگار جوانی‌اش در همه‌جا پیچیده است و من حتا جای پاهایش را دوست دارم.

آن انگشت‌های محکم و ظریفت را نوازش می‌کنم و می‌گذارم روی کف دستم. مامی خودت درخت صاعقه خورده‌ات.

غزاله علیزاده مرداد ۷۳

شهره‌ی عزیزم

یک ماه پیش رفته بودم شمال در مهمان‌سرای لاهیجان آقای شهشهانی را دیدم با چند نفر از اقوام دیگر تو. پشت میز رستوران نشستیم و چون خیلی عجله داشتند همراه آن‌ها چند جرعه‌هایی نوشیدم. خطوط صورت و لبخند پدرت تو را به یاد من می‌آورد. به موج‌های دریاچه زیر نور چراغ‌ها نگاه می‌کردم و غمگین‌تر می‌شدم. اغلب خیلی غمگینم. هر دوست عزیزی که می‌رود، پاره‌ی عظیمی از آفتاب‌های درون آدم را همراه خودش می‌برد. تهران در آخرین روزهای سال شلوغ و کسل‌کننده، مردم دزدتر شده‌اند و تنهاتر. مجله‌ها را یکی یکی تعطیل می‌کنند. امروز فیروزه زنگ زد و برای فردا شب دعوتم کرد به خانه‌ای که قرار است دیگر مال آن‌ها نباشد، آخرین مهمانی. به فروغ گفتم بدون عزیز و شهره تحمل آن فضا برایم سخت است. هوا ابری است و دارند خانه تکانی می‌کنند. زینت خانم و پسری که شبیه بیلی‌باد است، از بنگاه خبرش کرده‌ایم. من هیچ دخالتی ندارم. پرده‌ها را برده‌اند خشکشویی، پنجره‌ها برهنه است و مجبورم برگ‌های خشک زبان گنجشک و قیرگونی پشت‌بام روبه‌رو را ببینم. هفته‌ی پیش باز گلشیری مریدهایش را جمع کرده بود برای قصه‌خوانی. مریدهای این آدم روزبه‌روز ابله‌تر می‌شوند، اما خودش کیف می‌کند از بلاهتی که او را می‌برد بالا و بر فرق سر می‌گذارد. به رسم همیشه مالاندمشان اما چه فایده دیگر خوشحال نمی‌شوم از این جنگ‌های کلامی. هرمز عبدالهی را دیدم از تو و عزیز خبر داشت. به ظاهر دو هفته پیش با کیارستمی و چند دوست دیگر برایتان فاکس زده بودند. شماره‌ی فاکس تو را خواستم، همراهش نبود، قرار شد زنگ بزند که هنوز نزده. فردا شب اگر رفتم خانه آیدین آن را از تکین می‌گیرم.

می‌گویند هوا سرد است آن‌جا اما گرمای تو وقتی باشد چه باک از سرما. خنده‌هایت مروارید بود و می‌غلتید روی قالی و مبل‌های ارغوانی این خانه. در غم و شادی می‌خندیدی، می‌توانستی بخندی و این چه‌قدر خوب بود. چرا نجاتم دادی دختر کوچولو؟ دیگر توان ندارم این مه‌ها را عقب بزنم. گاهی فکر می‌کنم بیایم آن‌جا. برایم بنویس اوضاع چه‌طور است. خوب موقعی رفتی. فیروزه می‌گفت: ممکن است رهام تابستان بیاید این‌جا، کاش شما هم بیایید که گمان نمی‌کنم. مانویل هم برگشت به کشورش. یک مهمانی بزرگ برایش دادیم در خانه‌ی دکتر سیدی. سالن گنده پر زرق و برق، طلایی، آینه، کریستال، تابلوهای مرغ و خروس و زن‌های چاق روی پلکان کلیسا. کپی‌های بد از نقاشی‌های ناشناس. خیلی‌ها بودند... من الکی می‌خندیدم، قرکی هم آمدم. سخنرانی مجهولی هم کردم که وسط دست‌زدن‌ها رفت به هوا. بهنام ناطقی همراه آیدین از نیویورک آمده بود و داشت برمی‌گشت. اگر دیر برایت نوشتم دلیلش ترمزی بود که ناخودآگاه ذهنم را فلج می‌کرد. همیشه با هم حرف می‌زدیم، صدای تو نزدیک بود و چهچهه می‌زد. حالا کاغذ سرد و سفید به من جواب نمی‌دهد. شاید برای همین نامه نوشتن را دوست ندارم. می‌خواهم فوراً جواب بگیرم. توپ می‌رود و نمی‌دانم کی برمی‌گردد. شهره تو و عزیز تجریش و نیاوران را برایم کم‌رنگ کرده‌اید. مرده‌شور آدم‌های

احساساتی را ببرد، می‌دانم سال این دوره نیستم. به رمانتیک‌ها هم نمی‌مانم.

* * *

نظام عزیزم

چه راه‌ها رفته‌ایم در خیابان‌ها و روستاها، با کفش‌های نیم‌دار، و صداهای پرشور چه بارهای سنگینی برداشته‌ایم و جابه‌جا شده‌ایم. روزهای تعطیل از تابش آفتاب خسته شده‌ایم. و هی چرت زده‌ایم. بعدش کارها کرده‌ایم برای شکستن زهر آن بیدلی‌ها. پابه‌پا و تو همیشه دست من بودی و پایم که دور ازم می‌رفت و باز نزدیک می‌شد. مثل پرده، مثل پینه‌های دستت که زمخت است و پاک و برای من گُلِ زندگی. دوربین، شیشه‌های شیر، آش جو، شلوغی، غبار، دفترهای قدیمی و کت شلوارهای مأنوس، در آن گنجه‌ی دخترانه. ثروتت را به من نشان داده‌ای و حرکاتت چه‌قدر موزون بود و زیبا. چند تا شلوار ارزان را پس می‌زدی، لمس می‌کردی و تاهایشان را می‌گشودی. خاکی، سبز صدری، دودی، و پیراهن‌هایی که خودت داده بودی برایت بدوزند. آه پیراهن‌ها چه‌قدر دلم برای شما تنگ است. آن پیراهن‌ها ثروت من هم بودند. چون رنگ‌هایشان را دوست داشتم و دوامشان را هنوز هم دارم. دکمه‌هایت محکم است. و برای دور گردنت برازنده. برق چراغ می‌افتد روی شیشه‌های عینکت. دلم نمی‌خواهد از این خاکدان بروم. به چند دلیل نازک. از مهم‌ترین‌هایش، رنگ پیراهن‌ها و کفش‌های بندی، و شیشه‌های عنیک توست که گاهی بخار می‌گیرد از وزش زندگی و آن گرمای مأنوس و عزیزی که در وجود توست. بازار روز نرفته‌ام هنوز. جایت خالی است. جای آن جوانی‌ها که بین لباس‌های نیم‌دار هنوز پرسه می‌زند، و می‌خواهد «کوکی سن ژاک» را امتحان کند و مأیوس می‌شود. در بازار خالی است. از دعواهایی که سر استالیون با تو کرده‌ام این‌قدر پشیمانم که الان از شدت بغض دارد گلویم منفجر می‌شود و چشم‌هایم ورم می‌کند. خواهش می‌کنم فراموش کن. چون آدم نمی‌داند که این‌قدر کاه دم باد است. چون خیلی دوستت داشتم با تو طوری رفتار کردم که با خودم می‌کردم و کرده بودم. حالا موهایت را که بادها پریشان کرده‌اند می‌بوسم و زانو می‌زنم و می‌گویم ببخش! خودم را لت و پار کردم چون...

عزیز دلم نمی‌خواهد پاهایت درد کند و عصا برداری. دلم نمی‌خواهد سرفه کنی. نمی‌خواهم قلبت ناموزون بتپد. آرزو دارم مثل یک درخت شاندیزی یا «باغ بالایی» سالم و سبز و پایدار باشی و من هم تنه‌ام را بکشانم زیر سایه‌ات. از دور، از نزدیک. و گوش کنم به صدای سنگ‌های کنار بخاری‌ات که دست می‌زنی زیرشان و روی هم می‌غلتند. و صدای نورانی خودت که در خانقاه‌ها بال بال می‌زند. و می‌رود طرف پنجره‌های آبی. یک قاصدک برایت فرستادم. بوسیدمش و از پنجره فرستادم رو به تو. عزیز دلم مواظب خودت و سلمی و یک کمی سمانه باش.

آن همزادت که حالا خیلی کمرنگ شده ولی برای تو است.

غزاله علیزاده

چند خاطره

دوشنبه / اول آبان‌ماه ۱۳۵۲

بعدازظهر. بعدازظهر نرم و طولانی. تا یک ساعت پیش در فضای سرخ و خشن خواب‌هایم شناور بودم. چه‌قدر می‌خوابم. چه‌قدر خواب می‌بینم. خواب دکترم را دیدم و خواب آزمایشگاه بزرگ و عجیبی از نور و رنگ و آب مرا بردند توی آزمایشگاه. زنی که لباس سفید پوشیده کنار لوله‌هایی پیچ در پیچ با دکمه‌هایی پیچیده ور می‌رفت. دکتر خشن‌تر و درشت‌اندام‌تر شده بود و موهایش سراسر سفید که زیر نور به قرمز کشته برمی‌گشت. با نور و رنگ مرا برمی‌گرداندند به کودکی‌ام. دکتر به زن دستور داد عملیات را شروع کند. من کف سالن بزرگ خوابیده بودم و سقف‌ها خیلی بلند بود. اول تیرک‌ها و اشعه‌های افشان نور قرمز در رگ الکتریکی دیوار روبه‌رو دمیده شد و آبشار افشانی از نور قرمز بر سر و رویم باریدن گرفت. من از رنگ قرمز وحشت دارم و تا همین پنج شش ماه نمی‌توانستم راحت از خیابان‌های وسط شهر در شب گذر کنم و همین‌که نئون‌های قرمز را می‌دیدم، کافه‌های کوچکی را می‌دیدم با صندلی‌های قرمز و چراغ‌های قرمز ترس برم می‌داشت و مهره‌های پشت گردنم سست و داغ می‌شد و انگار سرخی تهدیدکننده با یک نیروی جهنمی مرا می‌کشید بر ژرفای خودش و این کشنده بود. وقتی ترس سرایت می‌کرد به همه چیز و حتا یک کاغذ شکلات و یا گردی پشت سیگار زری و لکه‌ی سرخ پشت کبریت برای من ترسناک و تهدیدکننده می‌شد. در خواب مرا برده بودند به آزمایشگاه که میزان مقاومت نیروهای روانی‌ام را بسنجند. نبض سرخی روی رگ‌هایم در ضربان بود. من کف اتاق از ترس غلت می‌زدم. آخر سر برگشتم به بچگی خودم و بر این ترس فایق شدم. فکر می‌کنم این علامت خوبی باشد. بعد آزمایش دیگری شروع شد. رگ‌های سقف متورم شد و از آن‌ها قطره‌های درشت بنفش سرم باریدن گرفت. من دستم را روی چشم‌هایم گذاشته بودم و تمام صورتم و تنم با هر قطره‌ای که به بزرگی یک گلابی بود خیس و وحشتزده می‌شد. در این وقت وجود مادرم را پشت سرم حس کردم. انگار در همان زمان که چشم‌های من بسته بود استحاله‌ای صورت گرفته بود و دکتر به مادرم مبدل شده، مادرم از ته تالار حرف می‌زد. از زیرزمین‌های کودکی خودش حرف می‌زد. و ترس من کمتر و کمتر می‌شد. در این آزمایش هم موفق شدم ولی تنها نبودم هنوز هم دو نفر که پشتیبان

کشنده بود. وقتی ترس سرایت می‌کرد به همه چیز و حتا یک کاغذ شکلات و یا گردی پشت سیگار زری و لکه‌ی سرخ پشت کبریت برای من ترسناک و تهدیدکننده می‌شد. در خواب مرا برده بودند به آزمایشگاه که میزان مقاومت نیروهای روانی‌ام را بسنجند. نبض سرخی روی رگ‌هایم در ضربان بود. من کف اتاق از ترس غلت می‌زدم. آخر سر برگشتم به بچگی خودم و بر این ترس فایق شدم. فکر می‌کنم این علامت خوبی باشد. بعد آزمایش دیگری شروع شد. رگ‌های سقف متورم شد و از آن‌ها قطره‌های درشت بنفش سرم باریدن گرفت. من دستم را روی چشم‌هایم گذاشته بودم و تمام صورتم و تنم با هر قطره‌ای که به بزرگی یک گلابی بود خیس و وحشتزده می‌شد. در این وقت وجود مادرم را پشت سرم حس کردم. انگار در همان زمان که چشم‌های من بسته بود استحاله‌ای صورت گرفته بود و دکتر به مادرم مبدل شده، مادرم از ته تالار حرف می‌زد. از زیرزمین‌های کودکی خودش حرف می‌زد. و ترس من کمتر و کمتر می‌شد. در این آزمایش هم موفق شدم ولی تنها نبودم هنوز هم دو نفر که پشتیبان

بودند دکتر و مادرم در اتاق خوفناک بودند و به من دلگرمی و اتکاء می‌دادند. باز هم فکر می‌کنم این نشانه‌ی خوبی باشد. کشف دیگری هم کردم. همیشه فکر می‌کردم سرخ علامت کشتار و قتل و جنایت و چیزهایی شبیه آن. همیشه فکر می‌کردم سرخ خود خون است و در فضاهای خوابم سرخ یک انرژی شدید جنسی داشت. سرخ و در نتیجه خون سمبل همخوابگی بود. همخوابگی فاحشه‌وار. خود فاحشگی. این کشف برای من خیلی باارزش است و بعضی از واکنش‌های دیگرم را هم توجیه می‌کند.

۱۷ اردیبهشت ۱۳۵۲

شب تابستانی می‌آید مثل پرنده‌های بزرگ استوایی می‌نشیند این‌جا کنارم. سر که می‌گردانم، راه که می‌روم با من است. خاطره‌هایی از پشت مشبک‌های صدا و زمین و باد می‌زند تو، بیایند روی قلبم. می‌خمد آن‌جا، نفسگیر، می‌ماند به دلهره می‌اندازدم گه‌گاه، گه‌گاه متوالی، به فاصله‌هایی که روز به روز کوتاه‌تر می‌شود. یک‌باره نیرویی شگرف و وحشتناک که پوست می‌ترکاند و حجم پر سودای زجرناک سرم را می‌انبارد حمله می‌آرد به تنم و من لرزان، خاموش، نیم‌رخم به در، چشم می‌دوزم به تلویزیون. می‌کوشم پس بزنمش. سر آخر نمی‌توانم. میل جوشانی که وحشی و بی‌نظم و مهیب است مرا می‌اندازد به وسوسه‌ی خلق کردن. آن‌قدر که مطمئن می‌کندم فقط به آن صورت می‌توانم از هولش برهم که قلم و کاغذ بردارم و یک بند تا زنده‌ام و نفسم بالا می‌آید بنویسم. همین است که حالا می‌آید. هر چرت پرت خالی از ظرافت و نظمی که به ذهنم می‌رسد می‌آورم این‌جا. این جمله‌ها ناقص‌اند و بی‌کمال، بدوی، خشن و حکاکی نشده. بی‌پرداخت با مفهوم‌های عامیانه، تکراری. خلاصه آن‌چه نباید باشند. فقط آدم‌های بی‌فرهنگ این‌همه خشن. این‌همه پراکنده می‌توانند فکر کنند. اشکال من اما تنبلی‌ست.

خاطره‌ی بهمن

بهمن مرا به یادگذشت سالی دیگر می‌اندازد. ماه تولدم است. یکی از کتاب‌هایم، پانزده روزی می‌شود که پخش شده است. این قضیه برای من اصلاً هیجانی نداشت. اگر این دلهرگی در من هست در دیگران چرا نباشد، اِنگار گردی از فراموشی روی شهر تهران پاشیده‌اند. صبح و عصر، در راه اداره مردم را می‌بینم. همه با صبوری عجیبی ساعت‌ها در راه‌بندان می‌مانیم. بین دود و مه به سرفه می‌افتیم. بیشتر مناظر به رؤیا می‌ماند. کجدار و مریض کار می‌کنیم. کارهای مطلقاً پوچ، حرف‌های تباه. گرایشی شیطانی انگار ما را از این تباهی بنیادی خشنود می‌کند. درون هر یک از ما ساختاری خود ویرانگرانه مدام در کارست که به پاس این تباهی لذتی عمیق ببخشدمان. گمان من این است که بنیاد هستی ما ملت بر نفرت استوار است. هر زیستن انگیزه‌هایی برای خود دارد. ما از میان انگیزه‌ها نفرت را برگزیده‌ایم. در دور باطل نفرت سرگردانیم. حاصل دیدن‌ها و شنیدن‌های ما نفرت است. حاصل تحمل حقیرانه‌ی نفرت، باز نفرتی مضاعف است. الی آخر.

فیلمی در تلویزیون می‌دیدم، موضوع پیش‌پاافتاده‌ای داشت. فکر کردم در این زمینه داستانی

بنویسم. دختری جوان عاشق مردی مسن است، پسری که تقریباً جای پسر مردک است عاشق دختر است. و سرانجام رابطه‌ی مثلثی به این شکل تمام می‌شود که مرد پی می‌برد دیگر از او گذشته و باید جای خود را به پسر جوان بدهد. دختر هم حس می‌کند در اصل تمایلات پنهانی‌اش طالب پسرک بوده است و همه‌چیز به خیر و خوشی تمام می‌شود. اول فکر کردم مضحک است این موضوع را بنویسم. بعد ناگهان شهر پیش چشمم شکفته شد. در کار خلاقه هر وقت که به شهر اشاره می‌کنم منظور مشهد است. مشهد گذشته که در نوجوانی و کودکی دیده بودم و دیگر هیچ‌وقت، مدتی طولانی، در آن سکونت نکردم). کوچه پس‌کوچه‌ها و خیابان‌ها، خانواده‌های پیوسته که هر یک به نوعی با هم ارتباط دارند، قشرهای گوناگون، روابط پیچیده، مناظر احساساتی، مثلاً هر وقت که به کوچه‌ها فکر می‌کنم، یک خانه‌ی مخصوص یادم می‌آید. تمام خانه نه، تنها یک پنجره، که رو به کوچه باز می‌شود. کف کوچه سنگفرش است. پنجره نرده‌ای بلند و مفتولی‌شکل دارد. به سقف نزدیک است. دست بزرگ‌ها هم مشکل به آن برسد. پشت دری‌هایی سفید دارد. پشت‌دری از بوی خاک کهنه پر است. نمی‌دانم کی مرا گذاشته بود آن‌جا. اول بار بود که چنین بویی می‌شنیدم. بوی خاک کهنه لابه‌لای پارتی‌شن سفید از شکاف کنار شیشه سنگ‌های کوچه هم پیدا بود و مردم از آن‌جا عبور می‌کردند. این منظره تأثیری عجیب بر من داشت. خانه هم مطلقاً ناشناس بود و جز همین صحنه هیچ اتفاقی آن‌جا نیفتاد. این شهر عزیز هیولایی مثل یک عشق خفته از اعماق حافظه‌ام بیدار می‌شود. با نوشته‌هایم در آن، چه گشت‌ها خواهم زد.

امروز که از اداره می‌آمدم، نظام گفت حسن گفته است، چیزی برای غزاله ننوشتند. بهتر است خودمان بنویسیم، گویا آشنایی در کیهان دارد. از این قضیه مهی از حقارت روی سرم نشست، پشتم تیر کشید، انگار به پوست یک خزنده دست کشیدم. گفتم که فکر می‌کنم این نوعی افتخار است برای من که در این مملکت دو کتاب منتشر کردم و یک کلمه هم درباره‌اش ننوشتند. معادله‌ای است که دو صورت دارد. یک اجتماع با فرهنگ و متعالی در قبال یک اثر بد سکوت می‌کند و برعکس یک کار خوب در یک اجتماع بی‌فرهنگ با سکوت روبه‌رو می‌شود. به هرحال باید فهمید جامعه‌ی ما کدامیک از این‌دو صفت را دارد. در این صورت تکلیف کار من هم روشن می‌شود. از پیشترش هم هیچ رؤیایی نداشتم. یک جوری انگار در خلاء می‌نویسم. قلم که روی کاغذ می‌گردانم، این کلمات هیچ مخاطبی ندارد. در ذهنم حتا تصور یک خواننده هم نیست. هر کاری را بهتر از این بلد بودم بی‌معطلی می‌کردم. ولی این تنها کاری است که بلدم. در تمام وجوه دیگر زندگی یا خنگم یا برای سرپوش گذاشتن بر این بیگانگی نقش بازی می‌کنم. در کارمندی، در زنیت، در مادری، همه‌جا بیش و کم نقش بازی می‌کنم و چون از هوش بی‌بهره نیستم بعضی از نقش‌ها را چنان خوب بازی می‌کنم که باورم می‌آید. ولی خود من، خود اصلی من، همان خود داستان‌سرا است. از ازل تا ابد، کاری که با اولین کلماتی که یاد گرفتم شروع کردم. تنهایی و اضطراب در آن جهان ستمگر آن‌قدر بود که برای ادامه‌ی بقا باید برای خودم داستان‌های تسلاگر می‌گفتم و این عادت در من مانده است. برای ادامه‌ی بقا.▣

رضا براهنی

تنها و دستِ خالی برمی‌گردیم

برای ما دوستداران و دوستان آن نادره‌ی دوران، غزاله علیزاده، که بر سر تربتش، برای این وداع آخر، در این روز زیبای اردیبهشتی گرد آمده‌ایم، هیچ ماتمی فراتر از این نیست که بر سر این تربت گرد آمده باشیم. ای خاک، عروس ادبی ما را بپذیر. ولی ای مرگ، لحظه‌ای او را در آغوش آن درخت سرسبز مازندران، نگاه دار، لحظه‌ای او را نبر، تا با تو این سفارش آخرین را بگوییم که از میان جمع ما چه کسی را با حلقه‌ی تنگت به تاراج برده‌ای.

زنی در چهارراه و جاذبه‌های بی‌بدیل حسی که پرده‌های رنگین چشم‌هایش را بر واژه‌های وصف‌هایش از آدم‌ها و جهان می‌کشید و کودک‌وار الفت و دوستی اشیاء و پرنده‌ها و پروانه‌ها را می‌طلبید؛ تقاطع حساسیت‌های درمان‌ناپذیر کشش به سوی زیبایی، مرگ عشق، شوریده‌گی و تاب‌ناکیِ کلمات آهنگین، که بر همه‌ی آن‌ها آزرم، نجابت و بداهتی شاعرانه موج می‌زد؛ مهربانی هول‌ناکِ مادرزادی که پناه می‌داد؛ صدایی که از نوازش سیره‌ها برمی‌خاست و شنونده را تسخیر می‌کرد و مرد یا زن یا هرکسی که آن صدا را می‌شنید می‌گفت این زن چه آیتی از شهود و جاذبه‌ی شهود است که حتا اگر چشم‌هایت را ببندی باز هم آن طراوت به بداهت در پیش روست. ما حالا چشم‌هامان را بسته‌ایم ولی او را می‌بینیم؛ گوش‌هامان را بسته‌ایم و آن صدا را می‌شنویم. مرده‌ایم و آن طراوت زنده‌مان می‌کند.

گل را به روی گور تو می‌ریزیم می‌گرییم طاووس سربریده‌ای از چشم‌های جمع
می‌آویزد
آن تو چه می‌گذرد هان چه می‌گذرد آن تو با گونه‌های تو
عطری که گیج می‌کند آدم را

عطری که وول می‌خورد از خواب‌های هراسانی در مغزهای ما
بوی تو را به روح جهان هدیه می‌کند
مرمر که بوی مریم و موهای ماه داشت در مومِ موریانه تهی می‌شود.

بیش از نیمی از عمرِ نیم‌قرنی‌اش را به توفانی از نگرانی‌های نوشتن سپرد. دل‌داده‌ی آیینه‌ی پاکی که زیبایی مضطرب را منعکس می‌کرد و گرته‌هایی که از خلوتِ زن‌های عاشق، نوعروس، شکست‌خورده و رمیده‌ی موسیقی و معشوق برمی‌گرفت. دقتی خاص روایت‌گرانِ بزرگ که مژه‌ی کوچک غلتیده، بر چهره‌ی شخصیت‌هایش را به کانون نگاهش می‌سپرد. نفسی که هر دو سوی جذب: جذابی و مجذوبی را به خود تخصیص می‌داد و انگشت‌هایی که تارهای مو را از چهره‌ها کنار می‌زد تا ما به تماشا بنشینیم. غزاله! مرگ زیبایی و زبان و زن! می‌بینی چه ظالمانه این بار ما را به دور خود جمع کرده‌ای؟

گم‌شده‌ی مادر، فرزندان، همسر، دوستان، نویسندگان و ناگهان تنهایی یک بهار، یک اردیبهشت، یک درخت، یک مازندران. رواست زن و مرد، و خرد و کلان این کشور بر غزاله بگریند. آن شکفتگی غصب‌شده از زبان، آن مادرِ کلمات؛ آن ایمان پُرحلاوت و پر حرارت، به انسان و به فراسوی انسان و آن خُرامش غزالانه به جوبار سپیده‌دمان کلمات؛ چه ستمی، خدایا، چه ستمی، این زن بر زبان، بر هستی و بر جهان روا داشته است. و خاک، خاک چه سعادتمند است، خوشا، خوشا به حال خاک که چهره بر چهره‌ی غزاله نهاده است.

مرگ را باور نمی‌کنیم، حتا اگر مرگ غزاله را باور کند، باور نمی‌کنیم. غزاله مدام معاصرِ روایت‌هایش می‌ماند. غزاله برمی‌گردد به سوی روایت‌های چاپ‌شده و چاپ‌نشده‌اش، به سوی دو منظره در خانه‌ی ادریسی‌ها در شب‌های تهران راحله‌ی گردوشکنان ملک آسیا، غزاله با دست‌های پر به سوی غزاله برمی‌گردد. تنها ما، ما چه می‌کنیم:

گل را به روی گور تو می‌ریزیم می‌گرییم
برمی‌گردیم
تنها و دست‌خالی برمی‌گردیم.*

* متن قرائت‌شده روز سوم، بر سر گور غزاله علیزاده در امامزاده طاهر، کرج.

منصور کوشان

مرثیه‌ی غزال

برای دخترانِ غزاله علیزاده

خاتون ادریسی‌ها پنجمین راه را برگزیده‌ست
ریسمان‌ها را بسوزانید
جنگل دیگر سبز نیست
هیچ سبزی به چشم غزال ما سبز نمی‌آید

چه سالی! چه سالی!
ریشه در زخم دارد
بهارش با زندگی و مرگ درآمیخته ست

سپید و صورتی
هاله‌ی چشمانی که از اعماق می‌جوشد
یأس و فروافتادگی

مَغاک گوهری یافته ست
خاک جشنی
زندگی مرگی
دریا و جنگل خاطره‌ای

خاتون
جوشانِ زهرآبِ افسردگی
فواره‌ای از ریسمان و جسارت
می‌گذرد از درخت و انسان
بر سنگ‌چینی فرو می‌افتد

اردیبهشت ۷۵

محسن میهن‌دوست

اکنون که نیست می‌گویم

از «غزاله» هرکه هرچه بگوید گو که گفته است. نه بی‌توجه به «مُهر» زندگی کرد، و نه برای پیوندان خویش، نشناخته‌ای که خودکشی‌اش را پیش‌بینی نکنند. اما همین آهوی پابه‌پا (و مهرطلب) گاه مثل آهن می‌شد، و در برابر ناخواسته‌های پرفشار، چنان ایستادگی نشان می‌داد که باورداشتش به روان‌کاوی‌ی چندسویه‌ای نیاز می‌افتاد.

این‌که می‌گویم خودکشی‌اش را می‌شد پیش‌بینی کرد، نه به این معناست که با رغبت به سراغ مرگ می‌رفت و اگر چند بار دست به انتحار زده بود (و این دو سه سال سرطان آن را موجه نشان می‌داد) از جنونی صددرصد مرموز دستور می‌گرفت.

به یاد دارم در سفری که از تهران به زادگاهمان می‌رفتیم، و روزِ پایان‌یافتهٔ آخر اسفند پنجاه و هفت بود، در سراشیبی‌ی «هراز» ترمز اتومبیل برید، و من و برادرم که جلو نشسته بودیم، و برادر رانندگی می‌کرد، به هراس درافتادیم، و غزاله که بر صندلی پشت سرِ ما دراز کشیده بود، پرسید چه خبر است، گفتم ترمز بریده و سرعت هم زیاد است. گفت: «بارانی‌ات را دربیاور و به من بده!» بارانی را گرفت و روی سرِ خود انداخت و گفت: «حالا هرچه شد، انگار ما هم نبوده‌ایم!» این نکته و گفته را هرازگاه که به یاد غزاله می‌افتادم، و می‌افتم به خاطر می‌آورم، و از همان روز بگویم: دستی آب‌خوری‌ی سنتی که بلور آبی‌ی خوش‌رنگ داشت و بس زیبا می‌نمود، برای مادر می‌بردم. پیش از آن غزاله از من پرسید: «این‌ها برای کیست؟» گفتم: «هدیه‌ای نوروزی برای مادرم». درحالی که با ستایش آن‌ها را نگاه می‌کرد، گفت: «یک دانه‌اش را به من بده و بگو غزاله گرفت!» به در خانه‌شان که رسیدیم، نخستین چیزی که به دستش دادم، همان آب‌خوری بود.

آن‌همه نرم‌بودن در برابر حادثه‌ای که داشت اتفاق می‌افتاد، و این همه کشش به شیءِ شکننده‌ای که نقش گل نیلوفر هم بر آن دیده می‌شد، خود جای گفتِ بسیار دارد.

«غزاله» سرگردانِ دو آب و هوا، و دو منظره بود: دوران کاتارها و تروبادورهای فرانسه (و تداوم آن تا عصر شاهکار گوستاو فلوبر) و دیگر گسترهٔ ذاتی، تربیت، جامعه و نهادهای قومی که از جوی‌بارهای پنهان و آشکارشان آب برمی‌گرفت.

«غزاله» جراحتی خود بزرگ‌کرده در خود داشت که او را رها نمی‌کرد، و آن‌قدر درگیر زخم‌های واقعی و غمانِ جهان نشده بود که جراحت نشسته در ذهن و تن خویش را به درستی بشناسد و بشکافد، تا در پرتو توان فلسفی (نه عارفانه‌ای که گاه نشان می‌داد)، همیشه‌های در آزار را «له» کند و از دور و بر خود و پیوندان خویش دور بدارد.

از کتاب‌ها و نوشته‌هایش چیزی نمی‌گویم که آن‌ها هم از تراوش همان دو آب و هوا، از ذهن خلاقش بر کاغذ خانه یافت کرده‌اند. و آن خیرِ با جمالِ اهریمن‌ستیز که او ردش را گم کرده بود، و یا به سبب کنش طبقاتی به آن خطِ همیشه خوش نشان نداد، سوی دیگر سکه است.

«غزاله» پیش از آن‌که جسم خود را به «دار» آویزد، در «خانهٔ ادریسیها» پاره‌های تناور رموز دیگر کیمیاگری، و گیمیاگری‌شناسی را رها کرده بود و این همان روایت غصه‌برانگیزی است که او (از جمله) همراه با آن جراحت خودبزرگ کرده، از عاقبت مرگ‌آفرین‌شان غافل بماند.▣

ناهید توسلی

خواب غزاله را دیده بودم

سخت بود. سخت بود.

موقعی که «غزاله».دستش را به نرده‌ی کنار رودخانه گرفته بود همه‌ی بدن من می‌لرزید. فواره‌ی بلندی به طول ــ این‌طور می‌گویند ــ حدود صد متر در هوا در فوران بود. منظره‌ی زیبای دریاچه، به گواه تاریخ، یکی از مناظر جالب و دیدنی است.

رودخانه به این دریاچه می‌پیوندد.

«می‌دونی!... من تنها زندگی می‌کنم!»

بخش عظیمی از نیروی دوست داشتن من صرف یادآوری افسانه‌های هزاره‌های تنهاییِ «داناترین جاندار جهان» می‌شود.

استادم گفت: «ی»های زیادی به کار می‌بری. این‌همه کسره، برای چه؟؟!»

جایی می‌خواندم ــ شاید می‌نوشتم ــ دختری در تنهایی گل‌های باور، لوتوس در انتظار نیلوفر بودا نشسته بود. سر کوچه‌ی خزان. باغچه‌ای در کنار جویی آب روییده بود. او می‌گفت: «رویانده بودم.»

آب، وسوسه‌انگیز است.

گفتم: «من خوبی آب دارم. وقتی با سر توی حوض سیمانی رفتم شش هفت ساله بودم. خوب یادم می‌آید. الان فکر می‌کنم اگر چنین وضعی برایم پیش بیاید توی آب خیلی کیف می‌کنم. وقتی پدر از تو آب دَرَم آورد و مادر ملافه را دورم پیچید و تو آفتاب شش بعدازظهر غروب یک روز آخر بهاری کنار دیوار لباس‌هایم را عوض کرد نمی‌دانستم بعدها چه‌قدر از آب وحشت خواهم داشت. در حالی‌که هیچ‌چیز را به اندازهٔ آب دوست ندارم و بیش از همه خواب آب می‌بینم. بیش از کوهستان عاشق آب‌ام و تازگی‌ها عاشق «جنگل»

گفت: «من فوبی ارتفاع دارم.»

گفتم: «هر وقت با هواپیما پرواز می‌کنم و روی آب هستم، همه‌ی مدت بین مرگ و زندگی سر می‌کنم.»

گفتم: «نه، نوشتم. همه‌ی خواب‌هایم را نوشتم. بیشتر آن‌هایی را که با آب سروکار داشتند، تو یکی از این خواب‌ها بود که او را دیدم، غزاله را.

نوشته بودم:

«دیشب خواب می‌دیدم با پسرم ــ که در خواب کودکی شده بود ــ در کنار چشمه‌های یله‌پله‌ای

بلندی ایستاده‌ایم. دلم می‌خواست به نوک آن چشمه‌ها که آب از آن‌ها می‌جوشید و از پله‌های مرمرین سپید مایل به کرم: «بژ» عبور می‌کرد و می‌ریخت ــ و فضا در آن مکان آبی‌رنگ بود و کمی تاریک، تاریکی‌یی شبیه هنگامی که باران می‌بارد و خورشید پشت ابرهای باران‌زا ایستاده است ــ می‌رفتم. کسی بود، مردی از بستگان پدری، گفت باید از این پله‌ها پایین بروی تا در آن بالا به آن چشمه برسی!! من و پسرم، ــ من گویا پابرهنه بودم و صد البته سربرهنه ــ پله‌هایی سنگی و سه گوش را می‌پیچیدیم و هی می‌رفتیم تا به جایی رسیدیم که گفتند: «این‌جا مال علی است، بعدش مال بقیه‌ی امام‌ها...»

نمی‌دانم صدای قاشق که در استکان چای را به هم می‌زد بیدارم کرد یا صدایی دیگر بود یا از فشار مثانه، که از خواب پریدم.

شب پیش از دیشب هم خواب می‌دیدم پسرم در استخر ــ که درحال حاضر آب ندارد و او مرغ و خروسش را روزها در آن نگاهداری می‌کند ــ که آبی تمیز داشت و بسیار زیبا بود به سن چهار پنج سالگی شده بود و برهنه داخل آب بود و از توی آب با من حرف می‌زد. یادم نمی‌آید چه می‌گفت. همان شب خواب غزاله را دیده بودم که مثل پسرم در آب بود. از آب بیرون آمده بود و روی شکم روی زمین خوابیده بود. من بالای سرش ایستاده بودم و با او هم حرف می‌زدم.»

گفتم: «بله... بله فروید و یونگ هم می‌گویند، ریشه‌اش در جایی است.»

گفتند: «فروید می‌گوید... [آخر من هم پسرم و هم غزاله را آن‌گونه در خواب دیده بودم.]

گفتم: «اصلاً باید دید فروید، خودش، ریشه‌اش در کجا بوده که همه‌چیز را در اسافل می‌جسته...»

گفتم: «من یونگ را دوست دارم. [وقتی می‌گفتم غزاله هم تأیید می‌کرد]

عارف بود.

گفتم: «من، سخت به ناخودآگاه جمعی اعتقاد دارم.»

گفتند: «... آه... ریشه‌اش را یافتیم. تو زیربنای اندیشه‌ی دینی داری!» یقین درست می‌گفتند. من همیشه می‌اندیشم، خودآگاه جمعی شاید یعنی وحدت وجود و شاید یعنی توحید. من می‌فهمم، همه از یک حوضچه برخاسته‌ایم شقه‌شقه شدیم تا به کثرت برسیم و در جمعیت انبوه این کثرت به وحدت.»

با دقت گوش می‌کرد.

نگفت جنگل را هم دوست داشت.

ولی من خواب او را در جنگل هم دیدم. با لباس سفید. موهای مشکی مجعد و چین‌چین، پله پله و با گردن کمی خمیده (نازآلود) مثل همیشه. وقتی که گفت: «چرا این‌ها به ما یه خونه نمی‌دن؟» و من عصبانی شدم و بهش گفتم: «غزاله حوصله داری، خونه می‌خوای چیکار، تو که خونه داری!»

از خواب پریدم. در رختخواب که نشستم متوجه شدم همه‌ی صورتم خیس شده است. زیر گردن و گلویم. پشت سرم. بالای موهایم را که دست بردم خیس بود.

یاد بادبزن خانم ویندرمیر افتادم.

«فردا بهش زنگ می‌زنم. فردا عید علی است. بهش تبریک می‌گم، بهش می‌گم من از مادر و پدر مُنتَسب به علی‌ام. اصلاً من علی‌زاده‌ام، ولی تو علی‌دوست‌تری گرچه، شاید به همین جهت خودت را علیزاده می‌گویی.»

«می‌دونی، من درویش خاکسارم؟»

«می‌دانستم. پیش‌تر برایم گفته بود.»

شبی که با دکتر و شوهرم می‌رفتیم خانقاه قادریه ــ شب سیزده رجب شب تولد علی. تو راه خانه‌ی دوریش «عشقی» تو تپه‌های پر برف کاشانک، و زیر نور قرص کامل ماه. دکتر به ما گفته بود که... دوست نویسنده‌ی من... درویش خاکسار، ...

سه‌شنبه عید علی بود، یادم رفته بود بهش زنگ بزنم.

کاش می‌رفتیم با هم دف می‌زدیم.

پنج‌شنبه‌اش در کارگاه قصه شنیدم کسی گفت: «غزاله مشهد است، الان تهران نیست.»

خوشحال شدم. تلفن مشهد را داشتم. چند بار دیگر هم مشهد باهاش حرف زده بودم. مادرش یادش آمد. وقتی من را دید، اسمم را دانست. به خودم گفتم: «فردا مشهد بهش زنگ می‌زنم خواب جنگل را که در شب عید علی ــ دو سه شب پیش ــ دیدم بهش می‌گم...»

نشد. یادم رفت.

ظهر شنبه‌اش تو نمایشگاه کتاب شنیدم. اول نشنیدم. یعنی هیچی نشنیدم. کمی سرم گیج رفت. بازوی شوهرم را گرفتم تا نیفتم. یک هفته آن «گوله» توگلویم مانده بود. مثل تیغ ماهی سفید بود. هر وقت آب دهانم را فرو می‌دادم قشنگ‌تر حسش می‌کردم. در غرفه‌ی روشنگران شهلا لاهیجی گفت: «من هم شنیدم، درست است؟» جلوی غرفه‌ی نشر «آرست» ایستادم. کوشان نبود. قاسم‌زاده با لباس سیاه نگاهم کرد. نتوانستیم بگوییم سلام. مدتی فقط به هم خیره ماندیم. نفس بلندی کشیدم. این بار، شوهرم بازویم را نگه داشت تا نیفتم.

روز بیست و چهار اردیبهشت آن تیغ ماهی بزرگتر شد. خیلی بزرگ.

گفتم: «غزاله، می‌دونی، این فواره را با موتور از تو دریاچه زدن؟!» چشم‌هایش را بسته بود. صدای من را که شنید آن‌ها را باز کرد. درشت بودند. سیاه. به تعبیر ادبیات بومی ما: «آهووش، دورشان خیس بود. اما نه اشک.»

«می‌دونی، من... تنها زندگی می‌کنم!»

پیش از این گفته بود: «خوش به حالت، چه شوهر ماهی داری،... آقاس، چه‌قدر خوبه با تو به این‌جاها می‌آد.»

گفته بودم: «غزاله... من از خیلی چیزها گذشتم تا تونستم...»

گفته بود: «می‌دونی... من... تنها زندگی می‌کنم.»

گفتم: «گفته بودم. «من فوبی آب دارم...»

گفت: «گفته بود من فوبی ارتفاع دارم، بلندی.»

زمین را قبلاً گود کرده بودند. من و بچه‌ها آن نزدیکی‌ها که رسیدیم مدتی ایستادیم. «تو فکر می‌کنی زیاد گود نکردن.»

فرخنده از پشت عینک پنسی طلایی که تازگی‌ها می‌زد، با آن چشم‌های زاغ نگاهی به من کرد. سرم را پایین انداختم. از کنار گودال رد شدم. گودال را دور زدم. به طرف دیگر آن آمدم.

«نه!... برای یک نفر خیلی گود بود.»

زنگ در را که زدم، سرش را از پنجره‌ی اتاق بالا بیرون آورد.

«آمدم... خانم...»

سرم را بالا گرفتم.

«سلام.»

«سلام عزیزم.»

خوش‌خلق و خوش‌خو بود.

جلسه‌ی «قفس شطرنج» بود.

یادم آمد پارسال که بخشی از رمان «خانه...» را برای مجله گرفته بودم پرسیده بودم: «داستان را فرستادم حروفچینی، راستی اسمش را چی بذاریم.»

سیروس گفته بود اسمش را بگذاریم «زنی در...» بهش گفتم: گفت: «نه. نه. نه. اسمش را بذاریم «قفس»

خیام با کراوات با بلیز قرمز و حالت همیشگی‌اش پشت میز نشسته بود. رُزهای روی میز هم‌رنگ کراواتش بود. با خنده‌های ویژه‌ی خودش و با تکه‌اندازی‌هایش.

الهام، اسم من را که خواند، مثل همیشه، دوست نداشتم اصلاً حرف بزنم یاد جلسه‌ی نقد کتاب «آه استانبول» افتادم. خیام با بی‌پروایی گفته بود: «من از این قصه بدم اومد.» و من سخت عصبانی شده بودم . یا بلند بهش گفته بودم یا تو دلم گفته بودم: «کاش می‌گفتید خوشتان نیامد. چه لذت و توجیهی دارد به نویسنده‌ای گفته شود از کارش بدمون آمده...»

الهام اسامی را الفبایی می‌خواند. بنابراین به من زود می‌رسید. گفته بودم: «من سی چهل صفحه کتابو بیشتر نخوندم چون نتوانستم هیچ ارتباطی با اون برقرار کنم.»

غزاله گفته بود: «ولی جان گیج آهنگساز بزرگیه، کارش تنها...»

خیام گفته بود: «.... چنین چیزی نگفتم...»

قبلاً سیروس گفته بود: «... به نظر شما...»

«غزاله، مجله دیگه درنمی‌آد. من یک نسخه از صفحات چاپ‌شده‌ی قصهٔ قفس را برات می‌فرستم.»

«برام پست کن، آدرسم را که داری...»

از کوچه‌ی خزان که بیرون آمدیم مدتی در سکوت گذشت.

«امروز با نقد و بررسی به شیوه‌ی این جلسه آشنا می‌شی. بیشتر برای این می‌خواستم حتماً امروز بیایی.»

جلسه بعد نقد رمان «خانه‌ی...» بود.

هنوزم فکر می‌کنم گودال برای یک نفر خیلی گود بود.

موقع برگشتن از جلسه‌ی «قفس شطرنج» دکتر و سپیده هم با ما آمدند. دکمه‌ی آسانسور را که زدم برگشت. قبلاً برای بالا رفتن من و او و شوهرم با هم از همین آسانسور بالا رفته بودیم. کاغذ دیواری‌های دور اتاق آسانسور طرح سنگ مرمر سبز داشت و استوانه‌ی آسانسور درازتر و استوانه‌تر کرده بود. نور کمرنگ و تاریکی، تنها روشنایی آسانسور بود:

«نه، نه... وای... این آسانسور مثل تابوت می‌مونه.»

تابوت روی دوش‌ها بود. ظهر گرم بیست و چهارم اردیبهشت. کلاه کپی مشکی گلشیری را که می‌دیدم بیشتر گرمم می‌شد. من می‌دویدم تا سر گودال باشم. در بست بالای گودال رسیدم. نه! پایین گودال بودم.

دختری را که در تنهایی گل‌های باور، لوتوس در انتظار نیلوفر بودا نشسته بود در لفاف کرباس پیچیده بودند و بر دوش‌ها، در ظهری از بهار بسیار زیبا یعنی در ظهر روزی که دختری دیگر پوسته بودنش را از درون لفاف دیگری درانده بود و گویا با اکراه و اجبار وارد داو «بودنی» شده بود ــ می‌کشاندند و در دامن مادر، دوباره باز می‌گرداندند. و این بار پینه‌پینه، پوسته پوسته، قاچ قاچ محسن توس گل‌های میخک را پرپرکنان همراه با او می‌افشاند و هر پیاله‌ای خاک با پرپر میخک‌ها می‌آمیخت و می‌انباشت و سطح کرباس را از من و مایی که ایستاده بودیم و نظاره می‌کردیم دور می‌کرد.

سهره‌ای بر بالای سرم به پرواز درآمد.

سرم را بالا گرفتم. آسمان خیلی آبی بود.

مردی با نیم محاسن سفید پست‌مدرن همه‌ی احساس خود را روی پاپیروس ریخته بود. و مرد دیگری، جوان‌تر از او، با سبیل‌هایی انباشته و انبوه با صدایی که تنهایی لفاف کرباس را تداعی می‌کرد و واژه‌ها را با اکراه تکرار می‌کرد و از «بسته» فضای پاپیروس به «باز» فضای اکسیژن و ازت انتشار می‌داد:

«ای مرگ، لحظه‌ای او را در آغوش آن درخت سرسبز مازندران، «نگاه دار، لحظه‌ای او را نبر، تا با تو این سفارش....»* جوانی با گیس‌های بلند جمع کرده و جامه‌ای سپید، علیرغم همه‌ی ما که از سیه‌جامگان شده بودیم در گوشه و کنار حیرت را به شهادت می‌طلبید. کسی، از پشت سرم، شنیدم با صدای آرام می‌اندیشید. صدای اندیشه را به سختی می‌توان شنید. پسرم می‌گفت: «مادر، برنامه‌ای برای کامپیوتر ساخته‌اند با صدای حدود نمی‌دانم چه‌قدر هرتس... ولی حیف که گوش انسان بیش از بیست هزار هرتسش را نمی‌تواند بشنود. فراتر از بیست هزار هرتس را گوش توانایی شنیدن ندارد چون صدایی بسیار بلند است.

همین است که بیش از این‌که «هست» «هست»! همین‌قدر که می‌دانیم، بخشی از آگاهی ماست گرچه هیچ‌گاه فراتر از ظرفیت «هرتس‌های» ذهن‌مان نمی‌توانیم بفهمیم.

و «غزاله» فهمید.

به جای آسانسور، پله‌ها را پیاده پایین آمدیم.

تو ماشین من وسط نشستم. غزاله دست چپ من بود. سپیده هم دست راست. دکتر جلو پهلوی شوهرم نشست.

«بالای میدون ونک پیاده می‌شم.»

«غزاله... من می‌رسونمت...»

«نه عزیزم، پیاده می‌رم. خونه‌ی دایی‌ام می‌رم...»

تو میدان ونک پیاده شد. سر کوچه‌ی.....

غروب بیست و سوم اردیبهشت دکتر آدرس را برای فردا داد: میدان ونک، کوچه‌ی...

وقتی، دختری که در تنهایی گل‌های باور، لوتوس، در انتظار نیلوفر بودا نشسته بود در عمق رفت و

رویش را پوشاندند و محسن توس باقی‌مانده‌ی میخک‌های سرخ را روی خاک می‌ریخت، دسته بیل را، آن کسی که خاک‌ها را به جای اولش بازمی‌گرداند بی‌توجه محکم به قفسه‌ی سینه‌ام کوفت. قفسه‌ی سینه‌ام به شدت درد گرفت. دختر از آن زیر از من عذر خواست:

«می‌بخشید... دردت گرفت؟... مرا ببخش!»

نگاهم روی چشم‌های درشت سیاهش خیره شد، نم اشکی در ته آن دیدم:

«شما که... شما چرا عذر می‌خواهید...»

دیدم لباس همیشه سیاه و روسری سیاهش بر تن نیست. با همان بلوز و دامن سفید بود که شب عید علی در خواب دیده بودم. شب هیجدهم ذیحجه. موها را افشانده بود. پله پله، چین‌چین. تا زیر زانو را بیشتر ندیدم. تکیه داده بود. ایستاده بود. سر، همان‌گونه نازآلود و ظریف روی شانه‌ی راست، کمی خم بود. یادم افتاد پرسیده بود: «اینا چرا به ما یه خونه نمی‌دن؟»

از دور برایش دست تکان دادم. با صدای بلند، تا که صدایم به گوشش برسد گفتم:

«دیدی بالاخره بهت خانه‌ای دادند؟... دیدی...؟»

خندید. گفت: «یادت می‌آید... آن روز بهمن‌ماه... به من گفتی...؟»

بله، یادم آمد.

من و ساناز و منشی جدیدش فروغ بودیم. خانه ساناز. روی مبل بزرگ و سطحی روی پهلوی راست دراز کشیده بود. کفش‌های سیاهش جلو مبل روی قالی بود. دست راستش زیر گوشش بود. موهای مشکی، علیرغم شیمی‌درمانی، پرپشت روی سر و گردنش ریخته بود.

گفته بودم: «چه‌قدر پوستت خوب شده، رنگ و رویت باز شده!»

گفته بود: «راست می‌گی؟»

گفته بودم: «باور کن... از اون چند هفته پیش خیلی بهتر شده... اصلاً خیلی حالت بهتر از اون روزه...»

خنده‌ی بلندی کرده بود. خنده‌ای ریز و ظریف در عین‌حال. انگاری به من گفته بود:

«خودتی... خیال کردی من آن‌قدر خامم که دروغ مزخرف تورو باور کنم.»

ولی من مزخرف نگفته بودم. دروغ هم نگفته بودم.

نواره هنوز فوران می‌کند. سال‌ها سال. باز هم فوران خواهد کرد. جیب غزاله را باید از سنگ‌ها خالی می‌کردیم.

غزاله [راستی غزاله بود یا دوشیزه‌ای...] با آب در دریاچه آشتی کرد.

«غزاله» سبزی جنگل را زرد کرد.

درختان نامیدند:

«ما دیگر سبز نخواهیم شد.

سبز نخواهیم شد.

سبز...»*

* رضا براهنی ـ آدینه ۱۱۰

حسن اصغری

مکاشفه‌ی دلمردگی

داستان کوتاه «سوچ» غزاله علیزاده، با دیدگاه سوم شخص دانای عقل کل، نوشته شده است. شیوه‌ای سنتی و متعارف که بعضی از داستان‌نویسان نوگرا نیز آن را به گونه‌ای تازه در بافت و ساخت داستان‌هایشان به‌کار برده‌اند. این دیدگاه سنتی و متعارف به علت عرصه‌ی باز و گسترده‌اش در روایت‌پردازی، قدمتی طولانی دارد و تولدش با قصه‌های کهنسال آغاز شده و دوران کودکی و جوانی و میانسالی و اکنون پیری را سپری کرده است. نویسندگان نوگرا از این دیدگاه پیر، برای بیان بن‌مایه‌های اسطوره‌ای و تمثیلی به عنوان مفاهیم نمادین، بهره‌ی فراوان می‌برند و در حد امکان از آن استفاده می‌کنند. نویسندگان معاصر، با حک و اصلاح برخی از شاخ و برگ‌های زاید و مزاحم این دیدگاه، آن را با چهره‌ای خوش‌نما در جاده‌ی داستان‌پردازی نو، به راه انداخته‌اند و کارکرد تازه‌اش را نشان داده‌اند. غزاله علیزاده در رمان «ادریسیها» همین دیدگاه را با همان چهره‌ی پیرش و فقط گاه گاه با آب و رنگی تازه به کار برد، و از امکانات زاینده‌ی آن که مورد استفاده‌ی نویسندگان نوگرا قرار گرفته، بهره نگرفته است. اما غزاله این شیوه را با لباسی نو و خوش‌دوخت در روایت داستان کوتاه «سوچ» به رقص وا داشته است. غزاله در روایت «سوچ» با همان نگاه دانای کل، به بافت و ساختی مینیاتوری دست زده است. گاه تصاویری ریزبافت و جرقه‌گونه ارائه داده که نگاه خواننده را از چشم و دهان راوی دانای عقل کل، دور می‌کند و او را وامی‌دارد تا خود به تصاویر داستان خیره شود و به معنای چندبعدی و گسترده‌ی آن بیندیشد. می‌دانیم که در شیوه‌ی داستان‌پردازی دانای عقل کل، نویسنده بدون محدودیت و با دست باز، دنیای درونی و سرگذشت‌های نادیده شخصیت‌های داستانش را با توصیف و بیشتر با توضیح برای خواننده شرح می‌دهد. او می‌تواند همه‌چیز را بدون ارائه‌ی عمل داستانی، برای خواننده توضیح دهد. نویسنده قادر مطلق است و خواننده عابد. او می‌تواند همه‌چیز ترسیم‌نشده داستان را با توضیح و با شرح طولانی، پوست‌کنده مقابل چشم خواننده قرار دهد. در این نوع داستان‌پردازی، خواسته و ناخواسته، قضاوت راوی در بافت و ساخت داستان تنیده می‌شود و برای خواننده راهی باقی نمی‌ماند تا خود کنجکاوانه جستجو و مکاشفه کند و به بعدهای پنهان متن دست یابد. درواقع نگاه خواننده از متن حذف می‌شود و نگاه و قضاوت نویسنده بر آن تحمیل می‌گردد. غزاله در داستان «سوچ» این شیوه‌ی متعارف را با بافت شیوه‌ی نو درآمیخت و الگویی ابداعی پدید آورد. او در «سوچ» وضعیت فکری و موقعیت اجتماعی و وضع و حال ظاهری دو تا از شخصیت‌های داستانش را با دو شیوه‌ی روایت نشان می‌دهد. یکی با بیان توصیفی و توضیحی، بدون ارائه‌ی عمل داستانی:

«بهمن تفضلی بسته مرده و کم‌حرف بود. انگار در طول زندگی همه‌کاری کرده بود و دریافته بود؛ زیر آسمان هیچ‌چیز تازه نیست.»

خواننده قبل از شرح و توضیح فوق، هیچ‌گونه آشنایی با بهمن تفضلی ندارد و با پیش‌زمینه‌ی توضیحی نویسنده به او نگاه می‌کند. خواننده با شرح و توضیح نویسنده، درواقع همه در روند ترسیمی و عمل داستانی ببیند و درباره‌اش قضاوت کند. یعنی همه‌چیز تفضلی پوست‌کنده و بدون کم و کاست در

مقابل خواننده عیان شده است.

دوم، تکه‌ی دُیل است که بیانی ترسیمی و توصیفی دارد و وضع و موقع و رفتار و حالت ظاهری لیلی را نشان می‌دهد و هیچ‌گونه توضیح و داوری در بافت آن وجود ندارد.

«دیدار اول ایزدپناه با لیلی، در بستنی‌فروشی گلبهار بود. گروهی دختر، دور میزی چسبناک نشسته بودند. لیلی قاشق بستنی را بین لب‌ها می‌گذاشت و نرم می‌مکید. مگس‌های سبز بهاری دور و بر میز می‌چرخیدند. آفتاب عصر، بر چشم‌های عسلی او می‌تابید و کرک‌های بور بناگوشش را روشن می‌کرد.»

صحنه‌ی فوق، شبیه یک تابلوی نقاشی مدرن است و خواننده را با جزییات مینیاتوری و تصویری خود درگیر می‌کند و نقش راوی دانای کل در آن پنهان شده است.

داستان «سوچ» در شکل ظاهری‌اش در قالب داستان کوتاه با معیارهای شناخته شده نمی‌گنجد و شبیه یک داستان بلند است. فصل‌بندی‌های «سوچ» با اندکی تفاوت مانند فصل‌بندی‌های ساختمان رمان است.

اما ساختمان «سوچ» صحنه صحنه است و این صحنه‌های به‌ظاهر گسسته و پراکنده، در کلیت درون‌مایه داستان، یک‌پارچه می‌شود و در پایان، معنا و مفهوم دوبعدی خود را به شکلی نمادین ارائه می‌کند.

خواننده، پس از خواندن سطحی داستان «سوچ» تصور می‌کند که شیرازه‌ی روایت گسسته و پراکنده است و رشته‌های معنادار زندگی آدم‌های داستان در مضمونی واحد وصل نشده. اما با بازخوانی داستان و تعمق در تصاویر زندگی آدم‌های آن و ارتباط معناداری که در در صحنه‌ی پایانی ارائه شده، تصور گسستگی و پراکندگی تکه‌های روایت زایل می‌شود و یکپارچگی ساختاری آن مانند رودی واحد با آبی جاری جلوه می‌کند. گاه گاه خواننده در بعضی از صحنه‌های داستان با توضیح واضحات راوی دانای عقل کل روبه‌رو می‌شود که آزاردهنده است؛ اما بلافاصله دنبال این توضیحات خالی از عمل داستانی، توصیف‌ها و تصاویر زنده و دلنشین توأم با عمل تکه‌های ورم‌کرده و مزاحم را در تار و پود خود خفه می‌کند و از جلوه می‌اندازد.

داستان «سوچ» از لحاظ ساختار و الگو، نه به ساختمان داستان کوتاه سنتی و متعارف شباهت دارد و نه به داستان کوتاه مدرن. به همین علت الگوی داستان «سوچ» نو است و می‌توان گفت که ابداع‌گرش، نویسنده‌ی داستان «سوچ» است. رگه‌های این الگو را می‌توان در بعضی از داستان‌های فاکنر دید اما الگو «سوچ» در بافت کلی خود ابتکاری است.

این الگو، پیش‌زمینه‌های ذهنی خواننده درباره‌ی ساختمان متعارف داستان کوتاه را درهم می‌شکند و او را وامی‌دارد تا با نگاهی تازه به روایت نو زندگی در تکه‌های به ظاهر پراکنده‌ی داستان «سوچ» خیره شود. خواننده در این داستان نباید دنبال گره‌افکنی آغازین و بحران میانی و گره‌گشایی و اوج پایانی که در داستان‌های متعارف وجود دارد، بگردد. در این داستان ضربه‌ی «حالت تعلیق یا هول و ولا» نیز وجود ندارد تا خواننده مانند داستان‌های سنتی با هیجان پرکشش تا پایان روایت کشانده شود. پیرنگ یا زنجیره‌ی شبکه‌ی استدلالی نیز در «سوچ» مانند داستان‌های سنتی وجود ندارد. شبکه‌ی استدلالی «سوچ» در معنای یکپارچه‌ی آن نهفته است که در پشت تکه‌های روایت پراکنده‌اش پنهان است.

داستان «سوچ» زندگی آدم‌ها را در روند ساده‌ی روزمره‌اش تصویر و ترسیم می‌کند و نشان می‌دهد:

«نزدیک غروب، فریده کنار حوض بیضی، روی تخت مفروش نشسته بود، دم دست او بشقابی کوفته، نان سنگک و ترشی و سبزی خوردن بود. دایه کنار پاشویه، قلیان می‌کشید: «دخترم بخور: تا زیر پوستت آبی برود. (گل سرخی از باغچه چید، پرپر کرد و در کوزه قلیان بلور ریخت.) مرد خیلی آقایی بود، چند وقت است او را می‌شناسی؟»

فریده لقمه را زمین گذاشت، از کنار بشقاب سبزی، پیازچه‌ای برداشت و گاز زد.»

این‌گونه ترسیم‌های مینیاتوری در «سوچ» فراوان است. و مانند تابلوهای نقاشی، نگاه خواننده را جذب می‌کند. این تابلوها در کنار تکه‌های نمادین روایت، در خدمت واقع‌نمایی داستان قرار می‌گیرد و موقعیت و وضعیت آدم‌های داستان را با استحکام واقع‌گرایانه‌ای نشان می‌دهند.

شخصیت‌های داستان «سوچ» به آن‌چه که در زندگی به دنبالش بوده‌اند، نرسیده‌اند. همه‌ی آدم‌های «سوچ» تشنه‌اند و به قطره آب حیات زندگی دست نیافته‌اند، همه‌شان در زندگی ناکامند و درواقع شکست خورده‌اند. آیا درون‌مایه‌ی داستان «سوچ» نشان‌دادن زندگی آدم‌های شکست خورده است؟ این

می‌تواند ظاهر درون‌مایه‌ی «سوچ» باشد اما بُعد پنهان درون‌مایه‌ی «سوچ» که در سراسر بافت صحنه‌های به ظاهر پراکنده‌ی آن به چشم می‌زند، چیز دیگری است. بعد قابل توجه درون‌مایه‌ی «سوچ» مکاشفه در دلمردگی آدم‌های داستان است که شور زندگی در وجودشان مرده است. همه‌شان به دنبال خواهش‌های حقارت بار شخصی اسیرند و راه به جایی هم نمی‌برند. زندگی روزمره‌شان کسالت‌بار است و عموماً دچار افسردگی شده‌اند.

ایزدپناه شخصیت اصلی داستان، در عشق دوران نوجوانی شکست خورده و گوشه‌گیر شده و به عتیقه‌های دکانش دل‌خوش است و به سرگرمی‌های پیش‌پاافتاده و به خواندن داستان‌های عوام‌پسند مشغول است.

خواننده اگر به عمق زندگی ایزدپناه نگاه کند درمی‌یابد که انگار خود ایزدپناه هم مثل عتیقه‌هایش بی‌روح شده است. تفضلی که زمانی کارگردان تئاتر بوده و آثار اجتماعی مانند نمایشنامه‌های برشت و گوگول را به روی صحنه می‌آورده، اکنون آدمی دل‌مرده و کم‌حرف شده و تصور می‌کند که زیر این آسمان هیچ‌چیز تازه وجود ندارد و همه‌چیز تکرار و کسالت‌بار است.

دکتر شوهر لیلی، نیز در زندگی زناشویی آدم شکست‌خورده‌ای است و علاقه‌ای به لیلی ندارد و زندگی اجباری را سپری می‌کند. این دکتر آدم دل‌مرده‌ای است که عشقی در وجودش نیست و دایم دنبال هوس‌های جسمانی خویش می‌گردد. مستونی، شاعری که در دوران دانشجویی قاطی دانشجویان سیاسی معترض بود و شعر سیاسی می‌سرود، اکنون به ساختمان‌سازی پناه آورده است. لیلی، دختری زیبا و خوش آب و رنگ بود اما اکنون در سن بالای چهل سال و در حالت بی‌خبری و بدون شور و عشق در کنار دکتر، همسری که عشقی در وجودش نیست و دایم به او زخم‌زبان می‌زند، به زندگی ادامه می‌دهد.

فریده میربلوکی پیردختری است کمال‌گرا و احساساتی که همیشه اشک در آستین دارد و به آثار ادبی عشق می‌ورزد و با مشاهده‌ی مردن هرکس آشنا و ناآشنا، اشک می‌ریزد. او به سنت‌های احترام‌آمیز خانوادگی وفادار است. این دختر سرانجام تن به ازدواج با ایزدپناه، عتیقه‌فروش شکست‌خورده در عشق، می‌دهد.

ازدواجی که ایزدپناه به علت تنهایی‌اش به آن پناه برده است. در آغاز زندگی مشترک، فریده مقابل پدر اشک می‌ریزد و در ته دلش درمی‌یابد که آغاز زندگی‌اش «سوچ» است. یعنی هیچ... ایزدپناه نیز بر روی تخت مشترک به تنهایی مجدد خود واقف می‌شود و درمی‌یابد که میان خود و فریده فاصله‌ای طولانی است و عشق و شوری در کار نیست. او در حالت خواب و بیداری و اندیشه به واقعیتی می‌رسد. این‌که تنهایی‌اش را به ریسمان مشترکی آویخته که ریسمانی پوسیده و اکنون تنهاتر شده است. او می‌بیند که چیزی میان آنان پدید نیامده تا روحشان را به هم پیوند زند.

در سراسر داستان «سوچ» سایه‌ی کسالت‌بار زندگی بی‌عشق بر زندگی آدم‌های شکست‌خورده بال گسترده است. در میانه‌ی داستان، مرگ استاد دانشگاه و حمل تابوت او در شهر، سایه‌ی مرگ را بر فضای داستان می‌پاشد و همه را در اندوهی عمیق فرو می‌برد.

آوردن نعش‌کش و مرگ استاد عالم در میانه‌ی داستان، به گونه‌ای نمادین، مفهومی مضاعف به درون‌مایه‌ی داستان می‌افزاید و تأکیدی بر عنوان آن دارد که زندگی «سوچ» است یا این‌گونه زندگی «سوچ» «هیچ» است. چراکه سایه‌ی مرگ دایم بر سرش بال گسترده و بر آدم‌ها نهیب می‌زند و چهره نشان می‌دهد. در پایان داستان، فریده میربلوکی با لباس عروسی در مقابل پدرش یا مرشد خمود، زانو می‌زند و از آن عارف‌پیشه طلب دعا برای نجات از تنهایی می‌خواهد:

«فریده پیش پای پدر زانو زد. احمد ایزدپناه از او تقلید کرد. پیرمرد دست‌های پر رگ و پی را چون بال پرنده تکان داد. فریده گونه را بر پتوی زیر فشرد و زانوی پدر را بوسید: «برای من و همسرم دعا کند.» پیرمرد سر را بالا گرفت، خیره شد به حباب چراغ، دست بلند کرد و نور سفید زا نشان داد، لب‌هایش جنبید، با صدایی لرزان گفت: «سوچ»

آیا مفهوم و معنای «سوچ» که در صحنه‌ی پایانی به گونه‌ای نمادین نوشته شده به معنای هیچ‌گرایی و بیهودگی زندگی است؟ یا مفهومی فراتر و عمیق‌تر از معنای ظاهری‌اش در بر دارد و نوع زندگی دلمرده و خالی از عشق آدم‌های داستان را خط بیهودگی و هیچی می‌کشد و بر پوچی آن اشاره می‌کند؟ نفی یک نوع زندگی، تولد نوع دیگری است. به نظر من داستان «سوچ» مکاشفه‌ی دلمردگی است و اشاره به عشق و شوری است که در زندگی آدم‌های داستان وجود ندارد.■

سایر محمدی

هایکو، هجا، هجو

هایکو
برگردان احمد شاملو ـ ع. پاشایی
چاپ سوم: ۱۳۷۶
ناشر: انتشارات چشمه

ترجمه، نوعی استحاله است، استحاله‌ای که نشانه‌های غیرزبانشناختی را با نشانه‌های زبانشناختی تفسیر می‌کند، یا برعکس.
اُکتاویو پاز

کتاب هایکو را دو تن از کسانی ترجمه کرده‌اند که یکی ـ احمد شاملو ـ از قله‌های شعر امروز ایران است و دیگری ع. پاشایی از بهترین شعرشناسان و مفسران شعر احمد شاملو.

آن‌چه در این ترجمه و در این کتاب به چشم می‌آید، سهل‌انگاری‌ها و بی‌دقتی‌هایی است که مرا واداشت تا نمونه‌هایی از آن به دست دهم. هرچند پاشایی معتقد است: «شناخت فرهنگ ژاپنی و حساسیت‌های شعری مردم ژاپن بسیار ضروری است و همین ضرورت ما را به فراهم آوردن گفتارهای بخش ذن و هایکو و تحلیل‌های زیر شعرها واداشته است. (ص ۲۷)» در صفحه‌ی ۳۲ به این هایکو توجه کنید: سکوت/ ژیغ ژیغ زنجره/ در سنگ‌ها نفوذ می‌کند.

خوشبختانه ما در کشوری زندگی می‌کنیم و در منطقه‌ای (شمال) که زنجره فراوان است و تا آن‌جا هم که اطلاع داریم، صدای زنجره‌ی جیرجیر است.

و این را در صفحه‌ی ۴۹ گفته‌اند: «جیرجیر حشرات در مزرعه خزان‌زده و راهبه‌یی که...» و باز مترجمان در صفحه‌ی ۳۶۴ به این نتیجه رسیده‌اند. با هر جیرجیر زنجره/ خانه/ پیرتر می‌شود/

مترجمان در جایی دیگر ژیغ ژیغ را که برای صدای زنجره به کار برده برای صدای چرخ گاری هم به کار می‌برند (که درست است). گاری سنگین/ ژیغ ژیغ‌کنان می‌گذرد/ شقایق‌های پُر پَر می‌لرزند. (صفحه‌ی ۴۷)

بی‌توجهی در کاربرد کلمه:

سال به آخر می‌رسد/ من اما هنوز بر تن دارم/ کاساو صندل‌های حصیری‌ام را/
(صفحه‌ی ۴۶)

صندل را هیچ‌وقت کسی بر تن ندارد. که اگر به این شکل ترجمه می‌شد مشکل حل می‌شد.

سال به آخر می‌رسد/ من اما هنوز با خود دارم/کاساو صندل‌های حصیری‌ام را/

و یا کلمه‌ی رایج بادبزن را در همه‌جا بادزن به‌کار برده‌اند از جمله این هایکو: شقایق پُر پَر/ بر آن‌ام داشت که اندازه‌اش بگیرم/ با بادزن‌ام/

که هم در این‌جا بادزن بد خوانده می‌شود و معنی دیگری از آن مستفاد می‌شود و هم «بادزن» نقش فاعل را در این‌جا بازی می‌کند درحالی که باید اسم باشد. پس بادبزن صحیح است. «بر آن‌ام» از سطر دوم «ام» به کلمه معنای مالکیت اشیاء می‌دهد که در اصطلاح دستور زبان به آن ضمیر ملکی متصل می‌گویند. مثل کتاب‌ام، خانه‌ام و یا بادبزن‌ام و... در حالی که منظور در این سطر «م» ضمیر مفعولی است یعنی مرا بر آن واداشت. که باید نوشته می‌شد «بر آنم».

زنان نشانگر شالی/ همه‌چیزشان لجر است/

مگر آوازشان (صفحه‌ی ۵۲)

کلمه‌ی لچر به معنای چرک ـ کثیف است با بار معنایی منفی که مترجمان محترم در این هایکو از آن استفاده کرده‌اند. درحالی که این هایکو تصویری مثبت و زیبا را می‌خواهد به خواننده القاء کند، اما ترجمه به هجو زنان شالیکار می‌پردازد. حالا چرا می‌خواهند به خواننده تصویری منفی ارائه کنند نمی‌دانیم گذشته از این معروف‌ترین ترجمه از این هایکو را ما داریم.

دختران شالیکار/همه چیزشان گل‌آلود است/ مگر آوازی که می‌خوانند/ قضاوت را به عهده‌ی خواننده می‌گذارم.

در صفحه‌ی ۵۵ کلمه‌ی لوش واژه‌ای مازندرانی است و پاشایی هم اهل آن دیار. نمی‌دانم چرا زیرنویس غلط داده است که صحیح‌اش باید چنین باشد.

«پرچینی از چوب و ترکه برای دروازه‌ی خانه و باغ»

مترجمان در خیلی از صفحات، هایکو را در پنج سطر می‌نویسند (که ایرادی وارد نیست) اما چه اصراری هست هایکویی که در دو سطر تمام می‌شود، کلمات را با کشیدن مثل خمیرورز نیامده سه سطر درست کنند. چون هایکو در سه سطر ۷، ۵، ۷ هجایی است؟

توفان/ به جست‌وجویِ/ شکوفه‌های پراکنده می‌رود. این هایکو اگر در دو سطر نوشته می‌شد چه اتفاقی می‌افتاد؟

یا هایکوی صفحه‌ی ۱۰۶ را هم می‌شد در دو سطر نوشت: *«رود خود را پنهان می‌کند/ در علف‌های/ خزان وداع‌کننده که* اگر اصرار به سه سطر نوشتن بود می‌توانستند رود را جدا بنویسند.

روی ناقوس/ نشسته، خواب است/ پروانه.

در این هایکو و هایکوهای دیگر، تقطیع‌هایی را می‌بینیم که غلط است و مفهوم هایکو را بد و زشت می‌کند، مثل هایکوی بالا (صفحه‌ی ۸۲) مگر کسی گمان می‌برد که پروانه ایستاده خواب است؟ در این شرایط مترجمان می‌توانستند نشسته را حذف کنند.

حال اگر نشسته را در سطر اول می‌نوشتیم ضرورتش کاملاً حس می‌شد، چراکه شاعر ناگهان پروانه‌ای می‌بیند که روی ناقوس نشسته و بعد گویا با خود می‌گوید: *نشسته روی ناقوس/ خواب است/ پروانه/.*

هایکوی صفحه‌ی ۹۶ را به این شکل نوشته‌اند:

اگر مرد بینایی را در راه ببینی/ نه با کلام به او سلام کن نه با سکوت. برای همین هایکو تقطیع دیگری پیشنهاد می‌کنم و قضاوت را به عهده‌ی خواننده می‌گذارم *اگر مرد بینایی را در راه ببینی/ به او سلام کن/ نه با کلام نه با سکوت/* در این تقطیع تمام ضربه و ناگهانی بودن پیام در سطر سه شعر اتفاق می‌افتد.

در صفحه‌ی ۱۱۷: *دره‌ی کوهستانی/ غازهای وحشی در ابرها/ و آواز اردک‌های کاکلی در دره‌ی تنگ.*

اردک یک پرنده است. کاکلی هم یک پرنده، اردک‌های کاکلی؟ پرنده‌ای به این نام نشنیده‌ام به گمانم منظور هایکو. اردک‌های کاکل به سر باشد که در ایران به اسم اردک ژاپنی معروفند.

صفحه‌ی ۱۱۹ *«شبدر/ در نهانگاه‌های کوهستان/ صدای خزان هنوز به گوش نیامده است/*

در تفسیر این هایکو آقای پاشایی می‌گوید: «شبدر کوهی... به همین سبب است که در نهانگاه‌ها می‌روید تا بتواند حتی‌الامکان در برابر خزانی که پشت پایش از راه می‌رسد پایداری کند.» این‌که شبدر کوهی در اواخر تابستان روییده در هایکو چیزی نمی‌بینیم و این از حدس مترجم باید باشد و شاید هم مترجم سطرهای سپید شعر را می‌خواند اما این هایکو تأویل دیگری دارد.

گیاهان و علف‌هایی که لای صخره‌ها و شکاف کوه‌ها و دره می‌رویند به علت در امان بودن از سرما و یخ و باد دیرتر می‌خشکند و می‌ریزند هرچند که پاییز آمده باشد. این سطر که «صدای خزان هنوز به گوش نیامده است» در حقیقت از زبان شبدر است یعنی پاییز آمده است اما برای شبدر لای صخره پاییز نرسیده است. وقتی مفسر می‌گوید «اما خزانی که اکنون به‌طور قاطع در راه است هنوز فرا نرسیده است. اگر خزان فرا نرسیده باشد و شبدر زنده باشد شاعر شعری نگفته بلکه تنها در چند سطر خبر به خورد خواننده داده است.

در صفحه‌ی ۱۴۴ این هایکو را می‌خوانیم.

به وقت شکوفه آوردن گیلاس بنان/ پرندگان را دو پای است/ اسبان وا چهار.

پاشایی به دو طریق این شعر را توضیح می‌دهد.

۱ـ وقتی گیلاس‌ها به شکوفه می‌نشینند و می‌شکفند. چیزهای دیگر موقتاً لطف خود را از دست می‌دهند و به تعداد پاهای پرندگان و اسبان شبیه می‌شوند. (یعنی چه؟)، یعنی به چیزهای پیش پا افتاده (خیلی عجیب است).

۲ـ هنگامی که شکوفه گیلاس می‌دمند. حواس و احساس‌های ما به‌طور غیرعادی برانگیخته می‌شود. و معمولی‌ترین چیزها پر معنا و پر از چنینی‌شان به نظر می‌آید.

خود آقای پاشایی تفسیر دومش را بیشتر می‌پسندد چراکه در ادامه می‌گوید توضیح دوم گویا بهتر به شعر تونی ستورا می‌خورد.

واقعیتش این است که هیچ‌کدام به شعر خورد.

در برداشت اول آیا «گیلاس‌ها و شکوفه‌ها به تعداد پاهای پرندگان و اسبان شبیه می‌شوند. (یعنی چه؟) یا چیزهای دیگر که موقتاً لطف خود را از دست داده‌اند؟» نمی‌دانیم. و در برداشت دوم هم که «... معمولی‌ترین چیزها، پر معنا و پر از چنینی‌شان به نظر می‌آید» یعنی چه؟

اما منظور هایکو: به‌نظر می‌رسد وقتی که گیلاس بنان شکوفه می‌آورد و شکوفه‌ها در اثر فراوانی و باد می‌ریزد، هر نگاهی متوجه زمین می‌شود. و بر زمین هم هست که نگاه تحمل دیدن شکوفه‌های ریخته را ندارد پس پای پرندگان و پای اسبان را می‌شمارد. چشم، ذهن را مشغول چیزی بدیهی می‌کند تا اندوه فرو ریختن شکوفه فراموش شود.

یانیس ریتسوس شعری دارد:

... ما بر پاکت‌های سیگار/ شتابزده اعدادی را خط‌خطی می‌کنیم/ که چیزی را تجسم نمی‌دهند/ جمع ـ تفریق، جمع ـ تفریق/ / اما همچنان که می‌شماری و می‌شماری/ در انتها موفق می‌شوی از گریستن روی برتابی. (تقویم تبعید، ترجمه‌ی فریدون فریاد، ص ۱۰۵)

در ص ۱۴۶ هایکویی هست: *جان من نیز در آب/ فرو می‌رود و بیرون می‌آید/ باقره غاز/*

که آقای پاشایی می‌گوید: این هایکو بیش‌تر از آن‌چیز سخن می‌گوید. و خود آن چیز را به ما نشان نمی‌دهد. (عجب تفسیری).

موضوع این هایکو هم بسیار ساده است. قره غازی در آب اسیر تور صیاد یا شکار جانوران دریا شده است و در تلاش رهایی در آب بالا و پایین می‌رود و شاعر نیز با دیدن این منظر جانش اسیر این‌همانی می‌شود و همراه قره‌غاز بالا و پایین می‌رود. همین.

در همین صفحه ۱۴۶ این هایکو را بخوانید: *شام‌گاهان/ تماشای گرده‌ی قزل‌آلاها/ در پایاب‌ها/*

هایکو از گرده‌ی قزل‌آلاها می‌گوید که در شام‌گاهان دیده می‌شود. ولی مفسر می‌گوید «شکم‌های سیم‌گون‌شان به وضوح در تاریکی شام‌گاه دیده می‌شود.» این‌که ایشان چگونه از گرده‌ی ماهی‌ها به شکم‌شان رسیده‌اند، ما چیزی سر در نمی‌آوریم.

در صفحه‌ی ۱۸۰ در تفسیر هایکوی زیر می‌گوید: «این‌جا خانه‌ی او بود، اما اکنون خانه‌ی درخت آلوی باغ شده است.»

لانه‌ی متروک کلاغ مهاجر/ درخت آلویی/ شده است:

چگونه پاشایی تفسیر بالا را از این هایکو به دست داده است معلوم نیست؟ اما هایکو مذکور می‌گوید:

نهالی که کلاغ بر آن لانه ساخته و متروک شده الان درخت آلویی شده است که غیرمستقیم طول سفر باشو و مدت مهاجرت کلاغ را توأمان بیان می‌کند.

در این هایکو «*آوازه‌خوانان، آوازه‌خوانان/ تمامت روز را/ با این‌همه، روز، کاکلی را چنان‌که باید طولانی نبود/.*»

همان‌طور که با حرف زدن و آواز خواندن در طول راه به‌نظر انسان‌ها راه کوتاه می‌آید یا کشاورزان به هنگام کار با ترانه‌خواندن طول روز به نظرشان کوتاه می‌آید، کاکلی هم با خواندن در تمام طول روز، زمان به نظرش زود می‌گذرد.

اما پاشایی در صفحه‌ی ۱۸۲ درباره‌ی این هایکو چنین نظر می‌دهد که «... آرزوی سیری‌ناپذیر طبیعت همین کاکلی است. از بام تا شام بی‌هیچ دلیلی می‌خواند. و درازترین روز نیز راضی‌اش نخواهد کرد (عجیب است چه کشف

شگفتی!!)

پاشایی در مقدمه صفحه‌ی ۲۷ می‌گوید: «این گفتارها را در مثل راهروی بدانیم که ما را به فضایی می‌برد که هایکوسرا در آن به تجربه‌ی هایکو رسیده است.» اما در عمل خواننده را به خلایی می‌برد که نه خدایی بود و نه شیطان.

ترجمه‌ای از یک هایکو در صفحه‌ی ۱۸۴:

در دلِ دشت/ کاکلی می‌خواند/ ناچسبیده به چیزی/

کاکلی است یا ماهیتابه نه چسب؟ کدام‌یک نمی‌دانیم!!

حس می‌کنم که این‌طور است، پس این‌طور است. این استدلال با همه‌ی خطرناکی‌اش، تنها استدلالی است که شاعران و هنرمندان به کار می‌برند: «*در دل دشت/ کاکلی می‌خواند/ نه وابسته به چیزی/*

در صفحه‌ی ۱۸۸ «*برگ‌های گل زرد آیا/ فرو می‌ریزد/ به آواز هجوم آب؟/* از هجوم آب نه‌تنها گل‌های زرد فرو می‌ریزد بلکه انسان و شعر و... نیز فرو می‌ریزند شکل پرسشی این شعر زمانی این هایکو را به شعر بدل می‌کند که درست ترجمه شده باشد وگرنه پرسشی است معمولی.

ترجمه‌ی صحیح این است «*برگ‌های گِل زرد آیا/ فرو می‌ریزد/ به هجوم آوازِ آب؟*» شعر می‌گوید از هجوم آواز آب آیا گل‌های زرد فرو می‌ریزند؟ همین.

در صفحه‌ی ۱۹۳ می‌خوانیم: «*خیره به جایی چشم بر دوختم/ که کوکویی بانگ برداشته بود/ تنها ماه سپیده‌دمان/ آن‌جا مانده بود/*»

اولاً چرا «چشم بردوختم»؟ نه «چشم دوختم» ثانیاً مگر خیره به جایی بودن و چشم دوختن به جایی، با هم فرق دارد؟ یکی از این دو کافی نبود؟

در صفحه‌ی ۱۹۴ می‌خوانیم «*لاک پوک زنجره.../ خود را به تمامی/ خواند و خالی کرد!/* زنجره لاک ندارد آن‌چه مد نظر هایکو هست جیرجیرک است که آن هم لاک ندارد بلکه پوسته‌ای دارد که فراوان در ذرت‌زاران و باغ‌های شمال کشور خودمان در فصل تابستان می‌بینیم که از جیرجیرک تنها پوسته‌ای پوک بر ساقه‌ها مانده است. چون پوست انداختن مار.

حتا دارکوب نیز/ برنخواهد آشفت این عزلتگاه را/ در میان درختان تابستانی/ (ص ۱۹۵).

منظور این هایکو برآشفتن عزلتگاه نیست (که چیزی خنده‌دار درمی‌آید) بلکه هایکو می‌گوید، دارکوب نیز این عزلتگاه را با صدای خود آشوب نخواهد کرد. پس ترجمه قاعدتاً باید چنین باشد:

حتا دارکوب نیز/ نخواهد آشوبید این عزلتگاه را/ در میان درختان تابستانی/

در صفحه‌ی ۲۱۲ هایکویی است بدون تفسیر، با هم بخوانیم.

به خوابم می‌آید/ مادرم، چرا بازش فرستادی؟/ ای کوکو/

این‌که چرا پاشایی این هایکو را توضیح نداده است، شاید به دلیل تقطیع غلطی است که انجام داده‌اند. چون در این حالت این هایکو گویا نیست.

اما اگر به شکل زیر آن را تقطیع می‌کردند شعر مفهوم خود را باز می‌یافت: *به خوابم می‌آید، مادرم/ چرا باز فرستادی‌اش؟/ ای کوکو.*

شاعر خواب مادرش را می‌بیند و کوکویی در آن نزدیکی می‌خواند که شاعر را بیدار می‌کند و رؤیای مادر می‌گریزد...

در صفحه‌ی ۲۵۷ این هایکو آمده است:

هوا از گرما لرزان است/ مردی، با احساس گرم نسبت به خاکی/ که در زنبیل حصیری می‌کشد. در تفسیر چنین می‌خوانیم: «شاید بهترین توضیح این باشد که آن مرد خود بوسون است که خاک را برای خاک دوست دارد، و این‌که خاک را برای چه می‌برد خود پرسشی است.»

آقای پاشایی! توضیح این هایکو ساده است. در پرسش شما باید بگوییم مرد خاک را برای درست کردن خشت خانه می‌برد و آن هم با زنبیل، چون برای بردنِ خاک با زمبه حتماً احتیاج به دو نفر هست.

در صفحه‌ی ۲۹۳ این هایکو آمده است: شوهر، بیدار شده می‌گوید:/ «*چرا به بستر نیامده است؟*»/ *صدای کوتینا در دل شب/* و در تفسیرش پاشایی می‌نویسد: «... زن تا دیروقت کار می‌کند. شاید سوزن‌دوزی می‌کند، شوهرش خسته و کوفته مدتی می‌خوابد، بعد بیدار می‌شود. و از روی هم‌دردی با او می‌گوید. «چرا به بستر نمی‌آیی؟» در این لحظه، از دل شب صدای کوتینای گازران به گوش می‌رسد که آهنگ ازلیِ

اندوه را در خود دارد.

این فیلمنامه را پاشایی از روی چه شواهد و قرایئی نوشته مشخص نیست اما این هایکو این را نمی‌گوید: اگر زن سوزن‌دوزی می‌کند پس صدای کوتینا از کجاست؟ هایکو کلمه‌ی شوهر را آورده است نه مرد را، به دلیل این‌که صدای کوتینا نشان‌دهنده‌ی کارکردن زن است وگرنه به جای کلمه‌ی شوهر می‌توانست مرد بنشیند. تازه خطاب هایکو در غیاب زن است واگویه‌ای با خود «چرا به بستر نیامده است؟) که تازه می‌فهمد زن در حال کار با کوتینا است. حالا چرا در تفسیر خطاب جمله را عوض می‌کند و می‌آورد «چرا به بستر نمی‌آیی؟» معلوم نیست در ضمن در ص ۱۳۴ همین کتاب آمده است.

«زنان (تهی‌دست) تا دیروقت (با کوتینا) کار می‌کنند و می‌کوشند از این راه پولی فراهم آورند» پس معنای هایکو روشن است.

گاهی مترجم هایکو در انتخاب لغات طوری رفتار می‌کند که معنای هایکو غلط از کار درمی‌آید در ص ۳۰۵ می‌آورد.

برای خاطر من/ لختی از برافروختن چراغ دست بدار/ در این شامگاه بهاری/ برافروختن در سطر ۲ با معنای افروختن یکی نیست.

برافروختن = عصبانی شدن است، این‌که چرا از افروختن استفاده نکرده است مشخص نیست.

عین همین مورد را در هایکوی صفحه‌ی ۳۰۹ نیز آورده‌اند: *قلب‌ام از اشتیاق سرشار است:/ شمع‌های برافروخته و فرو ریختن شکوفه‌های گیلاس/*

که منظور در سطر ۲ همان شمع‌های افروخته است که برافروخته آورده شد.

در صفحه‌ی ۳۰۸ هم هایکویی که در ترجمه ۲ سطر باید باشد به زور در سه سطر نوشته شد.

تیغه‌های سپید قیچی باغبانی/ یکی زنبور خشم‌گین.

اما تفسیر را بخوانید:

«میان تیغه‌های بلند و تیز قیچی باغبانی و زنبور خشمگین. یک هماهنگی هست و یک تضاد، تضاد در رنگ.» این‌که چه هماهنگی‌ای هست گفته نمی‌شود و این‌که تضاد در رنگ را مطرح می‌کند، واقعاً نمی‌دانم رنگ سفید و زرد با هم متضادند یا...؟

در ص ۳۳۴ و ۳۴۰ دو هایکو آورده شد:

گشودن در/ برای دورافکندن تفاله‌های چای/ یک هجوم ناگهانی و کوتاه برف!/

نسیم ملایم/ و در سبزی یک هزار تپه/ معبدی تنها.

که در این هایکوها کلمه یک اضافه است که باید حذف می‌شد. معلوم نیست آوردن این هجاهای اضافه چه کارکردی در شعر دارد. در صفحه‌ی ۳۳ مقدمه‌ی کتاب آمده است: هایکو دو صفت دارد. ناتوانی و توانایی. ناتوانی‌اش وقتی است که ما به معنا و مقصود شاعر یقین نداریم و توانایی‌اش به آن است که دریافتش به حال و هوای آزاد شاعرانه‌ی خواننده نیاز دارد. دریافت پاشایی را در ادامه بخوانید.

هایکویی که در صفحه‌ی ۳۴۱ آمده این است:

رود تابستانی/ اسبی بسته/ به تیر پل/

اما تفسیری که می‌خوانیم این است: «رود پهناوری نیست، اما تا زانوی اسب آب دارد، و دم اسب در آب فرو رفته. اسب سر را فرو افکند، اما نه از خستگی، شاید از سر آب لذت می‌برد.»

این‌که رود پهناوری نیست اما تا زانوی اسب آب دارد، این‌که دم اسب بلند است و صاحب اسب آن را گره نزده و در آب فرو رفته. این‌که اسب سر را فرو افکنده مثلاً بالا نگرفته، نمی‌دانیم پاشایی فیلم می‌سازد یا تأویل و تفسیر می‌کند. چگونه به این اسرار دست یافته بر خواننده معلوم نیست اما آن‌چه که به تجربه دریافته‌ام این است.

روزهای تابستان کشاورزان و شالیکاران، چارواداران اصولاً هنگام رفت‌وآمد به محل کار از رود که عبور می‌کنند افسار اسب‌شان را به جایی (در این‌جا تیر پل) می‌بندند و تن و جان را به خنکای رود می‌سپارند و این هایکو موقعیت مرد را باز می‌گوید. و دیگر هیچ.

کتاب هایکو اشکالاتی از این دست شاید باز هم داشته باشد ولی کاری در خور است و هایکوهایی با ترجمه و تفسیر خوب و زیبای فراوان دارد ضمن خسته نباشید به مترجمانش سعی‌شان مشکور باد، استفاده کردیم و لذت بردیم.

* یادآوری: جملات داخل هلال‌ها همه‌جا از نگارنده است.

علی‌اشرف درویشیان ـ رضا خندان (مهابادی)

از تاتارخندان تا تاتارگریان

تاتارخندان
نوشتهٔ غلامحسین ساعدی
چاپ اول: ۱۳۷۳
انتشارات به‌نگار

رمان تازهٔ «تاتارخندان» غلامحسین ساعدی به وسیلهٔ انتشارات به‌نگار منتشر شده است. پس از خواندن این رمان، اولین پرسشی که خوانندهٔ آشنا به آثار ساعدی به حق خواهد کرد، این است که چرا این اثر با توجه به تاریخ نگارش آن (۱۳۵۳) اکنون پس از گذشت نزدیک به ده سال از مرگ نویسنده‌اش و نزدیک به بیست سال از تاریخ نگارشش به چاپ می‌رسد. آیا نویسندهٔ اثر، خود تصمیم به چاپ آن نداشته یا عوامل دیگری در کار بوده است. با توجه به آن‌چه دربارهٔ دوران شکسوفایی ادبی ساعدی می‌دانیم باید اعتراف کرد که رمان «تاتارخندان» از کارهای ضعیف او است. رمان روایت پزشکی است که در پی یک شکست عشقی، به روستای دورافتاده‌ای پناه می‌برد تا شاید غم عشق خود را فراموش کند. در آن‌جا با مردم روستا آشنا می‌شود و پس از مدتی به دختر مدیر مدرسه که یک تاتاری (اهل تاتارخندان) است دل می‌بندد و با او ازدواج می‌کند. رمان تاتارخندان شرح جزییات این طرح کلی است.

فضای حاکم بر داستان، فضایی عاری از تنش و درگیری، گره، بغض و کین، دشمنی و ستیز است. فضا سرشار از دوستی، محبت، یاری و نوع‌دوستی با مایه‌ای شوخ، شنگ و بذله‌وار است. پس در نبود «گره‌ها»، چه چیز داستان را به حرکت درمی‌آورد؟ **پیرنگی که عاری از گره و درگیری است به کمک چه عاملی خواننده‌اش را به دنبال خویش می‌کشاند؟** همین‌جا باید اشاره کرد که رمان «تاتارخندان» از کشش خوبی بهره‌مند است. **وجود همین کشش در چنین داستانی، اثبات می‌کند که الزاماً نباید کشش را در گره‌افکنی و گره‌گشایی جستجو کرد؛ بلکه با دست گذاردن بر عوامل دیگر نیز می‌توان به آن رسید.** یکی از این عوامل روان‌شناسی خواننده است. خواننده وقتی داستان می‌خواند خود را با قهرمان یا شخصیت اصلی داستان، هم‌سو می‌پندارد (البته با این فرض که نویسنده توانسته باشد شخصیت اصلی داستان خود را مقبول جلوه دهد.) و در برابر موقعیت‌های مختلفی که شخصیت داستان در آن قرار می‌گیرد، احساس‌های مختلفی در خواننده پدید می‌آید. او با غم قهرمان غمگین می‌شود و با شادی‌اش شاد. با دلهره‌اش به اضطراب می‌افتد و با بهره‌مندی‌اش از مهربانی‌ها، نوازش نصیبش می‌شود.

رمان «تاتارخندان» **کشش خود را مرهون روان‌شناسی و شناخت دقیق روان خواننده است که به مدد گفتگوها و به‌ویژه فضاسازی به او منتقل می‌شود.** تصویرکردن محیطی پر از صمیمیت و یکرنگی، در جهانی سراسر نامهربانی و پر تنش، گریزی است از واقعیات دهشتناک روزمره که حکم محوری را دارد برای هوشیاری خسته و درمانده. این است که خوانندهٔ «تاتارخندان» جذب موفقیت‌ها و خوشی‌های دکتر می‌شود و او را همراهی می‌کند.

آدم‌های داستان همه شوخ و بذله‌گو هستند. از دوستان دکتر تا حاجی و بی‌بی‌جان و میرداوود و... همه آمادهٔ خدمت‌کردن به دیگران با روحی متواضعانه‌اند. حتا آقای اشراقی مدیر مدرسه هم به رغم این‌که از او به عنوان فردی منزوی یاد می‌شود، چنین روحیه‌ای دارد. دکتر نیز سعی می‌کند مانند آن‌ها باشد. او از بدو ورود به تاتارخندان، همهٔ اندوه خود را فراموش می‌کند. آن درد و رنجی که وی را وا می‌دارد تا خانه و کاشانه و شهر را ترک کند، و وی را تا مرز اندیشیدن به خودکشی می‌کشاند، همه به یکباره چون تکه یخی در برابر آفتاب، ذوب می‌شود. و این نکته با توجه به این‌که ساعدی

گذشته از نویسندگی، روان‌پزشک نیز بوده است، عجیب می‌نماید. اما موقعی که درمی‌یابیم ما با گونه‌ای اندیشیدن به شیوهٔ «شهودی» روبه‌رو هستیم، تعصبمان فروکش می‌کند! گذشته از این، بی‌توجهی ساعدی به این مسأله در تابعیت اصلِ کلّی و حاکم بر رمان است: همه‌چیز دست‌یافتنی، هر مشکلی حل‌شدنی و همهٔ امور بر وفق مراد است. پیدا کردن دستیار برای دکتر نمونهٔ خوبی در این مورد است. هنگامی که دکتر در پی یافتن دستیار است، با مشورت دیگران، رجب را پیدا می‌کند. رجب، تشنهٔ کار است. چند سالی در شهر بوده و دوران سربازی را در آن‌جا گذرانده؛ بنابراین با نظم و انضباط آشناست. زن و بچه ندارد تا مزاحمتی برای کار ایجاد کند. موتور هم دارد تا کارها را سهل‌تر انجام بدهد و... و نه‌تنها این مسأله که مشکلات دیگر نیز به همین خوبی و راحتی حل می‌شوند. انتخاب رییس برای انجمن ده، زایمان سختِ دخترِ محمدعلی، ماجرای فاطی و شوهرش، خواستگاری از پری توسط دوستان دکتر و... تا آن‌جا که حتا بین پزشک شهری و حکیم‌های سنتی روستا هم تناقضی نیست. همه، همدیگر را درک می‌کنند و برای کار یکدیگر ارزش و احترام قائلند. دکتر کارهای بی‌بی‌جان را تأیید می‌کند و بی‌بی‌جان هم دکتر را بسیار دوست دارد و این رابطهٔ دوستانه و مهربانانه بین دکتر و روستاییان، نه به مدد تلاش و کوشش و پس از آن‌که دکتر، «وجود» خود را اثبات کرد، بلکه از پیش رقم خورده است. حاجی در همان ابتدا با نگاهی به دکتر، شخصیت او را کشف می‌کند و درست هنگامی که دکتر با خود چنین می‌اندیشد: «... تازه به جای من هرکس دیگری هم بود، طبیب دیگری هم می‌آمد، مگر غیر این بود؟ او را هم می‌بردند خانه، به او شام می‌دادند... بقال و عطار ده تشت آب‌نبات جلوش می‌گرفتند... برای آن‌ها چه فرق می‌کند که دکترشان کی هست و چه شکلی هست... دکترها هم برای آن‌ها مثل یک موتور آب، یا مثل یک تراکتور، یک وسیله است. اگر غیر از این است چرا تا این لحظه کسی اسم و رسم مرا نپرسیده؟» که حاجی یک مرتبه پرسید: «آقای دکتر جسارته ها، اسم شما چی هست؟» چند سطر پایین‌تر حاجی می‌گوید: «... من با همان نگاه اول فهمیدم که نجابت و آقایی از سر و روت می‌باره، خیال نکنی که ما دهاتی‌ها این چیزها را نمی‌فهمیم. خیلی هم خوب می‌فهمیم. اگر جای شما، یکی دیگر آمده بود، ما می‌فهمیدیم که فلزش چه جوریه، چه جنسی داره...» (صفحهٔ ۶۵)

بنابراین، نیاز روستاییان و انتظار چند ساله‌شان برای آمدن پزشک نیست که آن‌ها را وامی‌دارد با احترام و عزت با دکتر برخورد کنند، بلکه آقایی و نجابت دکتر شیفته‌شان کرده است. آقایی و نجابتی که هنوز در حین عمل و رابطه به اثبات نرسیده بلکه از وجنات دکتر پیداست!

ساختار رمان «تاتارخندان» ساختار یک قصه است، قصه به معنای فولکلوریک آن. قهرمان قصه، پس از آزمایشی سخت و پیروزشدن در انجام آن، اجر خود را می‌ستاند و با شاهزاده خانم قصه ازدواج می‌کند. در این‌جا «قهرمان»، یک روشنفکر و «آزمایش»، رابطه‌گیری با تودهٔ مردم است. سربلند شدن در آزمایش نتیجه‌اش ازدواج آقای اشراقی با پری خانم و زندگی خوش در طول «سال‌های سال» است:

«این جوری هست که من و پیش پیشی خانوم من، هر دو نمک‌گیر می‌شویم. هیچ‌وقت، هیچ‌وقت هیچ‌وقت نمی‌توانیم از آن‌ها دل بکنیم.» (صفحهٔ ۳۷۴) و پس از رسیدن به آرزوست که دکتر یک تاتاری می‌شود، یک «تاتار خندانی»! «من یک تاتاری‌ام، یک تاتارم، یک تاتاری خندان.» (صفحهٔ ۳۷۳) و اگر تا به حال «تاتارخندان» نام روستایی بود، اینک قهرمان قصه با آن یکی شده است و از آن می‌شود.

اندیشیدن به شیوهٔ «کشف و شهود» در نزد آقای اشراقی (و بیهوده نیست که اسم آقای مدیر «اشراقی» است) و پری و جذب دکتر به آن‌ها درواقع نقدنامه‌ای بر اندیشیدن به شیوهٔ معمولِ «جویندگانِ علل» است. آقای مدیر دلش خواسته به روستا بیاید و انگیزه‌اش را نیز همین دلبخواهی ذکر می‌کند. پری ویرش می‌گیرد که به دیدن پدر و مادر بیاید، همان‌طور که سابقاً نیز در پی «ویر»های دیگر، اعمال دیگری انجام داده است. دکتر نیز شک می‌کند که نکند خواستگاران از عالم غیب و در شکل و شمایل دوستانش به روستا آمده‌اند!

گفتیم که دکتر کارهای بی‌بی‌جان (حکیم سنتی روستایی تاتارگریان) را تأیید می‌کند. این تأیید یعنی تأیید برخی از باورهای بی‌بی که البته همهٔ آن‌ها هم درست نیست. پدیدآمدن سنت‌ها، آداب و عادت‌های گذشته، بدون تردید، ضرورت‌های ویژهٔ خود را داشته‌اند و البته همهٔ آن‌ها را دریست نمی‌توان ابدی پنداشت و تا زمانی که ما به ازایی عملی جایگزین آن‌ها نشود، نمی‌توان مزاحمشان شد، اما زمانی که پزشکی تحصیل‌کرده، در برابر بی‌بی قرار می‌گیرد، نباید عقب‌نشینی کند و باورهای نادرست بی‌بی را بر دستاوردهای علمی خود ترجیح دهد.

کوتاه این‌که، رمان «تاتارخندان» تبلور و بیان آرزوی وصل روشنفکر با مردم است در جامعه‌ای که این‌دو از یکدیگر دور افتاده‌اند و این البته همان آرزویی است که جلال آل احمد و صمد بهرنگی همیشه در جستجویش بودند.■

دی ماه ۱۳۷۳

محمدرضا قربانی

نقد آثار جعفر مدرس صادقی

جعفر مدرس صادقی یکی از نویسندگان دههٔ اخیر است که در آثارش سیر مشخصی از فراز و نشیب‌های ادبی دیده می‌شود، به گونه‌ای که می‌توان تا حدودی با استناد به این آثار، خط سیر فکری او را دریافت و به شناختی نسبی از او و داستان‌هایش رسید و بر توانایی‌ها و ناتوانی‌های ادبی‌اش تا آن‌جا که ممکن است صحه گذاشت.

گاوخونی نخستین اثر نویسنده است که تاریخ انتشار آن سال ۶۲ و تاریخ نگارش آن سال ۶۰ می‌باشد. بعد از آن، مجموعه داستان **قسمت دیگران و داستان‌های دیگر** که مجموعه‌ای است از داستان‌های نویسنده از سال ۵۴ تا ۶۰ که در تاریخ ۶۴ به انتشار می‌رسد. **ناکجاآباد** در سال‌های ۶۳ و ۶۴ به رشتهٔ تحریر درمی‌آید و در سال ۶۹ به چاپ می‌رسد و بالاخره **بالون مهتا*** آخرین اثر نویسنده است که دو فصل پاییز و زمستان سال ۶۶ را به نوشتن آن اختصاص داده است. گرچه این اثر قبل از ناکجاآباد و در سال ۶۸ به چاپ رسیده است.

گاوخونی و بوف‌کور

به جرئت می‌توان گفت که گاوخونی یکی از آثار موفقی است که در سال‌های آغازین دههٔ ۶۰ به انتشار رسید و متأسفانه طی این ده‌سال اکثر منتقدین در رابطه با این کتاب سکوت کردند و آن را نادیده گرفته و آهسته از کنارش گذشتند. می‌توان چنین استنباط کرد که بسیاری از منتقدین **گاوخونی** را روی دیگر **بوف‌کور** هدایت دانسته‌اند و از این رو شاید ارزش تازه‌ای در آن نیافته‌اند که آنان را به نقد و بررسی این اثر وادار نماید. و شاید هم دلایل دیگری در کار بوده باشد. به هرحال اگر مورد اول در این سکوت دخیل بوده باشد، باید گفت که چنین برخورد یک جانبه‌ای با یک رمان و یا داستان جز تخطئه کردن خلاقیت هنری و خشکاندن سرچشمه‌های جوشان ذهن نویسنده کاری از پیش نمی‌برد. این قبول که **گاوخونی** در زمان و ریتم خود سر به **بوف‌کور** می‌ساید، اما این را نیز باید پذیرفت که در بسیاری جهات از **بوف‌کور** فاصله گرفته و به عنوان یک اثر مستقل، نویسنده‌ای مستقل دارد با دنیای مستقلش. به علاوه باید توجه داشت که اگر این‌گونه برخوردهای سطحی و یک‌جانبه تداوم یابد، دیر یا زود باید منتظر این بود که منتقدین و یا نویسندگان و روشنفکران بدون هیچ‌گونه برخورد علمی و اصولی یک اثر را تنها با اکتفای یک جمله که هیچ زحمتی هم برنمی‌دارد شبیه فلان اثر، و تقلیدی از فلان رمان بدانند و یا برعکس، آن را شاهکاری بی‌نظیر بیابند و برایش کف بزنند.

به هرحال، برکنار از همهٔ این‌ها، اکنون **گاوخونی** و دیگر آثار مدرس صادقی پیش روی ماست و سعی بر این است که با برخوردی اصولی و بررسی عمیق به نقاط ضعف و قوت، تأثیرپذیری‌ها و تأثیرگذاری‌ها و شباهت‌ها و عدم شباهت‌هایش به این یا آن اثر دست بیابیم و تم کلی این آثار را که از آرمان‌ها و آرزوهای نویسنده و فکر و جهان‌بینی اجتماعی و فلسفی او سرچشمه می‌گیرد، از دل آن بیرون بکشیم. در آغاز کار از **گاوخونی** و **ناکجاآباد** که فرزند شایستهٔ **گاوخونی** است و پله‌ای فراتر از آن، شروع می‌کنیم و سرانجام به **بالون مهتا** می‌رسیم.

ناکجاآباد، گاوخونی و عامل تضاد

یکی از عوامل مهمی که عمدتاً تم اصلی **گاوخونی** و **ناکجاآباد** را می‌سازد و به تدریج در ساختار این دو اثر قرار می‌گیرد، تضاد در روابط علت و معلولی است. این تضاد در بسیاری از مقاطع **بوف‌کور** نیز دیده می‌شود، منتهی در **بوف‌کور** این تضاد برخاسته از دنیای پیچیده و اسرارآمیزی است که از جهان‌بینی شک‌گرایانهٔ هدایت سرچشمه می‌گیرد و در **گاوخونی** و **ناکجاآباد** این تضاد حلقه‌ای است که دنیای بسته (عالم واقع) را به دنیای باز (عالم رؤیا)، دنیای ملموس را به دنیای غیرملموس متصل می‌سازد. این حلقه هم در **گاوخونی** و هم در **ناکجاآباد** از استحکام زیادی برخوردار است. به گونه‌ای که راه هرگونه گریز از **دنیای غیرملموس** را بر شخصیت‌های داستان می‌بندد و به تدریج آن‌ها را کاملاً در احاطهٔ خود درمی‌آورد.

در **گاوخونی** راوی داستان

می‌کوشد تا از احاطهٔ کامل این دنیا بر خود بکاهد. ولی هرچه بیشتر در این جهت تلاش می‌کند کمتر به نتیجهٔ مطلوب می‌رسد. داستان با خاطرهٔ راوی داستان از پدرش آغاز می‌شود، زمانی که او و پدرش به اتفاق گلچین، معلم کلاس چهارم دبستانش برای آب‌تنی به زاینده‌رود می‌روند. پدر با سر در آب فرو می‌رود و دیگر هرگز بیرون نمی‌آید. در این‌جا داستان کم‌کم لحن اسرارآمیزی به خود می‌گیرد و طی آن درمی‌یابیم که این خاطره پیوند عمیقی با رؤیاهای راوی داستان دارد. رؤیایی که در نخستین فرصت ما را در جریان مرگ پدر قرار می‌دهد:

«من منتظر ماندم که باز از یک جای آب سرش را بیاورد بیرون، اما خبری نشد. فکر می‌کردم حتماً خیلی دور رفته، چون می‌دانستم خیلی نفس داشت. یا شاید می‌خواست بازی دربیاورد و از یک طرف دیگر سر و کله‌اش پیدا شود. دور خودم چرخ زدم و چشم انداختم. اما اثری از او نبود. دیدم آن مردها هم عین خیالشان نبود. با هم حرف می‌زدند و گاهی به هم آب می‌پاشیدند و می‌خندیدند.» (ص ۲، گاوخونی)

عکس‌العمل غیرمعمولی که شخصیت‌های داستان در قبال مرگ پدر از خود بروز می‌دهند و بی‌اعتنایی و خنده‌ها و شوخی‌های آن‌ها با یکدیگر، آن هم در چنین لحظهٔ حساسی (مرگ پدر) عواملی است که درواقع حلقهٔ اتصالی میان دو جهان را تحکیم می‌بخشند. این‌گونه عکس‌العمل‌ها اعم از فیزیکی و یا عاطفی که جا به جا در داستان بازتاب یافته، خود از جمله کمک‌کننده‌هایی هستند که در جهت کنده‌شدن فضای داستان از حالتی واقعی و شناخته‌شده به حالتی ناشناخته و مرموز حرکت می‌کنند و ما را لحظه به لحظه به جهانی ماورا آن‌چه که از آن شناخت حسی و منطقی داریم نزدیک می‌کنند. مرگ پدر در عالمی غیرملموس روی می‌دهد که راوی داستان، دلخواه و با به اجبار با آن ارتباط برقرار کرده و می‌کوشد تا ارتباط خود را به ما نیز انتقال دهد. به هرحال تا این‌جا روشن می‌شود که علت مرگ پدر، غرق‌شدن در آب بوده است. اما به‌زودی این علت نفی می‌شود و راوی داستان توضیح می‌دهد که علت مرگ پدرش این نبوده است:

«پدرم توی آب غرق نشد ـ پشت میز خیاطی‌اش، درحالی که هنوز داشت کار می‌کرد، مرد.» (ص ۲۴، گاوخونی)

می‌بینیم که تضادی عمیق در رابطهٔ علت و معلول، یعنی در مرگ پدر و علت مرگ نهفته است که این تضاد در نخستین اثرات خود، حوادث را در نظر ما کج و معوج و تیره و کدر می‌کند تا کم‌کم مرز میان رؤیا و واقعیت از مقابل ما برداشته شود. زیرا برای راوی داستان رؤیا همان اندازه واقعیت دارد که واقعیت می‌تواند داشته باشد. در واقع او سرتاسر این داستان را در رؤیا زندگی می‌کند، به‌گونه‌ای که رؤیا به زندگی واقعی و دنیای اصلی او تبدیل می‌شود و ناگزیر به پذیرش این زندگی عجیب است. انگار نیرویی مرموز از بالا او را که تلاش می‌کند به هر شکل که شده گریزی هم به عالم عینی بزند، می‌گیرد و دوباره ـ تالاپ ـ در همان عالم غریب می‌اندازد و البته ناگفته نماند که عشق شدید راوی داستان به خاطرهٔ پدر و تاریخ و گذشتهٔ سرزمینش در این رابطه بی‌تأثیر نیست. وابستگی شدید شخصیت داستان به یادگارهای آبا و اجدادی و تاریخ و گذشتهٔ پرافتخار، هم در **گاوخونی** و هم در **ناکجاآباد** به شکلی برجسته مشهود است. در **گاوخونی** کوچه پس‌کوچه‌ها و آثار تاریخی اصفهان نیز جزو افتخارات این شهر تاریخی به حساب می‌آید و شخصیت داستان بارها و بارها از زاینده‌رود به تحسین یاد می‌کند، اما این تحسین و این افتخار همه به گذشته برمی‌گردد، زیرا «حال» نه‌تنها افتخاری نمی‌آفریند بلکه رد افتخارات گذشته را نیز بی‌رنگ می‌کند. کوچه پس‌کوچه‌های اصفهان با آن معماری خاصش جای خود را به خیابان‌ها و کوچه‌های جدید می‌دهد و ساختمان‌های قدیم رفته‌رفته ویران می‌شوند و ساختمان‌های جدید بر روی آن‌ها ساخته می‌شود و راوی داستان می‌کوشد تا از این واقعیت بگریزد و مرگ این گذشتهٔ پرافتخار را که ذره‌ذره وجودش با آن سرشته شده است نظاره نکند.

ناکجاآباد و هویت ملی

در رمان **ناکجاآباد**، اردلان (راوی داستان) طی یک جاذبهٔ غریب در فضایی قرار می‌گیرد که تاریخ کشورش را در دو هزارسال قبل ترسیم می‌کند، با تنی چند از شخصیت‌هایش. اردلان تحت‌تأثیر عظمت و شوکت قصر باشکوه سرزمینی قرار می‌گیرد که شاهد نبردها و تاخت و تازها و پیروزی‌های غرورآفرینی بوده است و اکنون طی نبرد آشتی‌ناپذیر «حال» با «گذشته»، در مهی از اندوه و غم فرو رفته است. در سرتاسر **ناکجاآباد** نویسنده می‌کوشد تا نوعی احساس نزدیکی، آمیختگی و قوم و خویشی میان اردلان و یادگارهای آبا و اجدادیش ایجاد کند و طی همین تلاش‌گاه «گذشته» آن‌قدر عینی جلوه می‌کند که گویی بر سکوی بلندی از تاریخ پرافتخار سرزمینش قرار گرفته، تاریخ و گذشته‌ای که هویت ملی او را می‌سازد. جاذبه‌های «گذشته» و بی‌رنگ بودن «حال»، تمی است که تمامی رمان **ناکجاآباد** و داستان بلند **گاوخونی** را دربر می‌گیرد. راوی **گاوخونی** از آغاز تا پایان مدام با گذشته و خاطراتش زندگی می‌کند.

«حال» برای او مفهومی ندارد جز بی‌رحمی و شقاوت. او به پدرش علاقه‌مند است، اما «حال» پدر را گرفته. گذشته‌اش را دوست دارد، اما «حال» آن را نابود کرده و تنها بازماندهٔ ناچیزی از آن‌ها به جای گذاشته. به محیطش عشق می‌ورزد، اما «حال» محیطش را، طبیعت زیبای شهرش را دگرگون و به نوعی، آلوده کرده است. و در کنار همهٔ این‌ها، برعکس، «گذشته» مهربان است، پدرش را به او برمی‌گرداند. سرزمینش را با تمام شکوه و افتخاراتش احیا می‌کند و محیطش را با همان جلوه‌های زیبایش دوباره به او ارزانی می‌دارد. این است که راوی داستان **گاوخونی** می‌کوشد تا واسطه‌ای برای ارتباطش با گذشته بیابد، واسطه‌ای که از طریق آن بتواند خاطرهٔ پدری و گذشتهٔ خودش را تا حدودی در دنیای عینی تجسم بخشد. به یاد «گلچین» معلم کلاس چهارم دبستانش می‌افتد. ده سال است که او را ندیده است. به یادش می‌آید که یک بار با گلچین و پدرش به کنار زاینده‌رود رفته بوده‌اند. همین یادآوری وی را مصمم می‌کند که گلچین را هر کجا هست پیدا کرده و ارتباطش را با او نزدیک کند. در واقع گلچین بهترین واسطه‌ای است که می‌تواند هم خاطرهٔ پدر را و هم گوشه‌ای از گذشتهٔ او را با دنیای عینی و بسته حفظ کند. اما در حین انجام تصمیمش درمی‌یابد که گلچین سال‌هاست که در زاینده‌رود غرق شده و مرده است. بعد از آن، راوی **گاوخونی** بیش از پیش در رؤیاهایش فرو می‌رود، به گونه‌ای که در پایان، با دنیای بسته قطع ارتباط می‌کند. این عمل به‌تدریج صورت می‌گیرد. در آغاز داستان تعادلی میان این دو جهان وجود دارد. راوی داستان می‌کوشد این تعادل را به هر طریق حفظ کند، اما رفته‌رفته تعادل به هم می‌خورد و دنیای عینی و ذهنی، دنیای بسته و باز، واقعیت و تخیل درهم می‌آمیزند. خواب و بیداری راوی داستان یکی می‌شود و مرز میان عالم واقع و عالم رؤیا از بین می‌رود تا جایی که دیگر ارتباط راوی **گاوخونی** با جهان بسته و عینی به کلی قطع می‌شود و بدین‌ترتیب در عالم رؤیا به بقای خود ادامه می‌دهد. در کنار پدرش و پابه‌پای او:

پا شدم. گفتم: «ببینم ـ تو خودتی؟»

با خنده گفت: «آره. معلومه که خودمم.»

گفتم: «راستش رو بگو.»

گفت: «دروغم چیه؟»

گفتم: «خوابی یا بیدار؟»

گفت: «این چه سؤالیه؟ یه دقه پیش می‌گفتی مرده‌ای یا زنده. حالا می‌پرسی خوابی یا بیدار. منظورت چیه؟»

گفتم: «خب، من چی؟ من خوابم یا بیدار؟»

گفت: «چه می‌دونم، از خودت بپرس.»

گفت: «نمی‌دونم.»

گفت: «چطور؟»

گفتم: «امتحان بکنیم.»

گفت: «بکنیم.»

گفتم: «تو بزن تو گوش من.»

زد تو گوشم. فرقی نکرد. همان‌جا بودم. با پدرم. توی خیابان لاله‌زار. لب زاینده‌رود. بالای پله‌هایی که شاید چهل سال پیش به یک کافهٔ زیرزمینی می‌رفت. بالا و پایین پریدم. باز هم فرقی نکرد. همان‌جا بودم. پدرم هم بود. شاشیدم به خودم. همان بود که بود. با شلوار خیس همان‌جا ایستاده بودم و پدرم داشت چرخ می‌زد ـ چرخ پهلوانی، باز، بالا و پایین پریدم. بنا کردم به دویدن. بالا وپایین می‌پریدم و می‌دویدم. (ص ۱۰۰ و ۱۰۱، گاوخونی)

و جای دیگر:

«چشم‌هایم را بستم و مدتی بسته نگه داشتم و آن‌قدر بسته نگه داشتم که پلک‌هام سنگین شد و داشت خوابم می‌برد و دیدم اگر این خواب باشد و توی خواب خوابم ببرد، تازه وقتی از آن خواب دومی بیدار شوم، توی همین خواب اولی‌ام و باز باید از این یکی هم بیدار شوم، و دیدم نباید بگذارم خوابم ببرد و چشم‌هام را باز کردم و دیدم که پدرم بود. سُر و مُر و گنده. هنوز هم داشت می‌خندید.» (ص ۹۳، گاوخونی)

گاوخونی در روند داستانی خود از دو زاویه به قضایا می‌پردازد. از زاویه‌ای که وقایع معمولی زندگی عادی در آن اتفاق می‌افتد و گاه متأثر از دنیایی است نامریی و اسرارآمیز که این تأثیرپذیری به صورت رؤیا در زندگی روزمره تجلی می‌یابد و مفهومی سمبولیک به خود می‌گیرد. و دیگر، زاویه‌ای است که بر چشمی همین دنیای مرموز رؤیاها قرار گرفته و تمامی پدیده‌ها را با معیارهای خاص خود می‌سنجد و با همین معیار می‌کوشد تا راوی داستان را به کشف تازه‌ای از خود متمایل سازد و در این راستا، ابتدا مقولهٔ زمان تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد و سپس راوی داستان با اتکا به نسبیت زمان می‌کوشد تا به این کشف برسد.

نسبیت زمان در **ناکجاآباد** از عمده عوامل پیش‌برندهٔ داستان است و می‌توان گفت ستون‌های اصلی این رمان بر همین خاصیت استوار شده است. عاملی که اردلان از طریق آن بارها و بارها از زمان حال به گذشته و از گذشته به حال سفر می‌کند و هر آن آماده است تا هرکس را که مایل باشد از همین طریق به سرزمین عجیب و اسرارآمیزی که در شرایط زمانی متفاوتی با ما قرار دارد ببرد.

«ساعت مچی‌ام کار نمی‌کرد. از سراشیبی تپهٔ نزدیک جاده که می‌آمدم پایین، خورده بودم زمین، شیشهٔ ساعتم خرد شده بود و عقربه‌ها بی‌حرکت مانده بود.» (ص ۳۱، ناکجاآباد)

جای دیگر.

«ساعتم را باز کردم و دادم به او. نگاهی انداخت و دستی روی عقربه‌ها کشید و گفت: «روی ساعت چهاره.» گفتم: «دقیقاً نمی‌دونم چه ساعتی از شهر راه افتادیم. از ظهر گذشته بود. تا پیش از این‌که از ماشین پیاده بشیم، ساعتم کار می‌کرد. ولی نمی‌دونم چه ساعتی بود. نگاه نکردم.» پرسیدم «ساعت چنده؟» گفت: «ساعت؟ ساعتمان کجا بود؟ آسیه که از همان اولش ساعت نداشت. ساعت من هم خیلی وقته از کار افتاده و حالا هم نمی‌دونم کجاست؟» زن گفت: «چه می‌دونم. خیلی وقته ندیدمش. یادمه یه زمانی از یه جایی آویزانش کرده بودی.»

«از کجا؟»

«یادم نیست.»

«به هرحال کار نمی‌کرد. یادمه از کار افتاده بود و هرچه ور رفتم، نتونستم درستش کنم.» (ص ۴۷ و ۴۸، ناکجاآباد)

حتا در بخشی از رمان، اردشیر بزرگ را می‌بینیم که از عصر خود به دو هزار سال بعد، یعنی به زمان ما حرکت می‌کند و در یکی از سفرهایش «دارا» پسر و ولیعهد کشورش را نیز که قرار است بعد از او به تخت پادشاهی بنشیند، با خود می‌برد. دارا پسر اردشیر اما در شهر می‌ماند، ازدواج می‌کند و صاحب پسری می‌شود که اسمش را اردشیر می‌گذارد. بعدها تصمیم می‌گیرد دوباره به سرزمین خود و به عصر خود مراجعت کند. این‌جاست که نسبیت زمان معنای خاص خود را پیدا می‌کند. اردلان از زمان حال دوهزارسال به عقب برمی‌گردد و درنتیجه باید همین دوهزارسال را طی کند تا به حال برسد. اما اردشیر بزرگ برای رسیدن به زمان حال، از عصر خود به دوهزارسال بعد حرکت می‌کند یعنی دوهزارسال به آینده حرکت می‌کند، ولی به جای آینده به زمان حال می‌رسد. دقیقاً گذشته، حال و آینده درهم آمیخته شده‌اند و هرکدام معنای مجرد خود را از دست داده است. در این سرزمین عجیب که ما را به یاد «کومالا» سرزمین «پدرو پارامو» می‌اندازد، عقربه‌های زمان متوقف گشته، شکاف میان روابط علت و معلولی را برجسته و عینی مسی‌گرداند. از یک طرف اردلان می‌گوید از سراشیبی افتاده و شیشهٔ ساعت مچی‌اش خرد شده و درنتیجه عقربه‌های ساعتش ایستاده‌اند. نتیجه می‌گیریم تا این‌جا توقف زمان معلول ضربه‌ای است که به ساعت وارد شده است. اما تداوم زمان نسبیت زمان را مطرح می‌کند و ما درمی‌یابیم که توقف زمان متعلول نسبیت آن است.

در **ناکجاآباد** نیز هم‌چون گاوخونی تعلق‌خاطر نویسنده نسبت به احساسات پدرجویانه به خوبی انعکاس یافته و با تاریخ و گذشتهٔ کشورمان درآمیخته است. این تعلق‌خاطر با احیای شخصیت‌هایی چون اردشیر و دارا که پدران تاریخی ما هستند صورت می‌گیرد. زنجیره‌ای که مادران را در آن جایی نیست. در داستان «ساز» (از مجموعه داستان قسمت دیگران) رانندهٔ مسافرکش تعریف می‌کند پسرش را به هر بهانه‌ای بی‌رحمانه کتک می‌زند، اما متعجب از این است که پسر باز به طرف او کشیده می‌شود و با عشقی عجیب نسبت به او ابراز محبت می‌کند. در **گاوخونی** مرگ پدر به تفصیل شرح داده می‌شود، در صورتی که مرگ مادر کوچکترین اهمیتی ندارد و تأسفی به دنبال نمی‌آورد.

مغازه بوی بدر را می‌دهد، شهر و کوچه پس‌کوچه‌ها و خیابان‌هایش از حضور پدر سنگین است، اما هیچ جا بوی مادر را به خود نگرفته و از حضور او در هیچ کجا اثری باقی نمانده است و مادر انگار که هیچ هویتی ندارد. نه در خاطرات نقشی از او مانده و نه در تاریخ و گذشتهٔ برشکوهی که از آن سخن به میان می‌آید. شاید «آسیه» استثنایی‌ترین زن داستان‌های مدرس صادقی است، آن هم شاید به این سبب که به دارا ـ پدر تاریخی‌اش ـ اعتماد می‌کند و سرزمین عجیب او را می‌پذیرد و همراهش راهی این سرزمین می‌شود. از آسیه که بگذریم اکثر زن‌های آثار مدرس صادقی با نقشی منفی در داستان‌ها حضور پیدا می‌کنند. در **ناکجاآباد**، مادر آسیه زنی است بی‌بند و بار که خود را تسلیم هر تازه از راه رسیده‌ای می‌کند.

در داستان «قسمت دیگران»، ملوک همسر عزیز که خودکشی کرده است، به ربا گریه و زاری می‌کند. خواهران عزیز، مریم و اعظم خود را می‌زنند و جیغ می‌کشند، اما در دل، نگران از این‌اند که نکند همهٔ خانهٔ به آن بزرگی به ملوک برسد. به علاوه مریم و اعظم زمانی که عزیز زنده بود سال تا سال سراغی از او نمی‌گرفتند و حالی از او نمی‌پرسیدند. «قسمت دیگران» سه چهرهٔ متفاوت از زن عرضه می‌کند که هر کدام جداگانه این سه خصیصهٔ شیطانی را دارند. با این سه چهره درمی‌یابیم که زن ابله، آب زیرکاه و موذی و ریاکار است. در **بالون مهتا** چهرهٔ دیگری از زن ارائه می‌شود. در این داستان «سیما» موجودی است دست و پا چلفتی و کودن، بی‌هیچ ویژگی برجسته‌ای که نشان از هوشیاری او داشته باشد. در **گاوخونی** زن از زبان پدر راوی داستان با اژدها در یک ردیف قرار می‌گیرد:

«زن و اژدها هردو در خاک به جهان پاک از این هر دو ناپاک به.» (ص ۸۶ گاوخونی)

لازم به ذکر است که بگوییم، مدرس صادقی غیر از آن‌چه برشمردیم، آثار دیگری نیز دارد که **سفر کسرا** از آن جمله است. این داستان که در سال ۶۲ نگارش یافته و به سال ۶۸ منتشر شده است، داستان کوتاه خوبی است که نویسنده با اصراری غیرمعقولانه

آن را به داستان بلند بسیار بدی تبدیل کرده است. داستان از این قرار است که یک روز که کسرا با زنش توی پارک قدم می‌زند، در یک فرصت مناسب که زنش برای دست به آب می‌رود، یکراست به خانه رفته و پول‌هایی را که لای یکی از کتاب‌هایش برای روز مبادا پنهان کرده برمی‌دارد و به ترمینال غرب می‌رود و سوار اتوبوسی می‌شود که به رشت می‌رود و بدین‌گونه سفرش را آغاز می‌کند به این نیت که پس از تمام‌شدن پول‌هایش در سفر، خودکشی کند.

چهار فصل اول داستان، به اضافهٔ فصل آخر می‌توانست تمامی طرح داستان را دربر بگیرد، اما نویسنده با افزودن حدود صد و چهل صفحهٔ زاید به داستان نه تنها جان و رمق طرح داستانی خود را گرفته است، بلکه انگیزهٔ اصلی داستان، یعنی علت تصمیم به خودکشی کسرا را هم بی‌پاسخ گذاشته و حتا آن را تحت‌الشعاع ـ ماجراهای غیرلازمی که در داستان شکل می‌گیرند ـ قرار می‌دهد.

و بالاخره به **بالون مهتا** می‌رسیم. این داستان آن‌طور که از تاریخ نگارشش برمی‌آید، آخرین اثر چاپ‌شدهٔ مدرس صادقی و در یک کلام، بدترین داستانی است که نویسنده نوشته است:

سیما، دختر ترشیده‌ای که از زیبایی زنانه برخوردار نیست، طی یک سال و نیمی که پدر و مادرش به آمریکا رفته‌اند می‌کوشد تا لوازم زندگی، ظرف‌ها، کیف‌ها، لباس‌ها و خرده‌ریزهای دیگر و بالاخره آپارتمان را به فروش برساند و نزد پدر و مادرش که بیمارند برود. اما او در این زمینه آدمی است بی‌دست و پا و تا پایان داستان هم موفق نمی‌شود که این وسایل و آپارتمان را بفروشد.

این بود ماجرای اصلی داستان ۱۲۷ صفحه‌ای **بالون مهتا**. و اما ماجراهای فرعی که حتا گاه ماجرای اصلی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند بی‌آن‌که در جهت بسط و گسترش ماجرای اصلی پیش بروند، به شدت از مرکز داستان دور می‌شوند، باز می‌شوند و وا می‌روند و درنتیجه سیما و دلنگرانی‌هایش بابت فروش لوازم زندگی و آپارتمان به فراموشی سپرده می‌شود. این حوادث فرعی که از یک طرف بسیار پیش‌پا افتاده و سطحی هستند و از طرف دیگر تا حوادث داستان راه درازی را باید طی کنند بیشتر حول و حوش زندگی معمولی دو شخصیت می‌چرخند به نام‌های «رامین» که رمان‌نویس است (و معلوم نیست حرفهٔ خاص او چه عامل مهمی در پیشبرد داستان ایجاد می‌کند) و دیگری دوست هندی‌اش «مهتا» (با کسر میم) که نفوذ زیادی در سفارت‌ها دارد و می‌تواند برای کسانی که بخواهند به خارج بروند ویزا بگیرد. او حتا قادر است افراد بدون پاسپورت را قاچاقی از کشور خارج کند و **بالون مهتا** کنایه‌ای است از حرفهٔ او و مهارتش در امر خارج‌کردن افراد به‌طور قاچاقی و یا قانونی. اما تأکید بر این امر هم چندان به کار داستان نمی‌آید، زیرا نه پدر و مادر سیما و نه خود سیما و نه دیگرانی که نامشان در داستان می‌آید هیچ‌کدام مسئله‌ای ندارند که بخواهند قاچاقی از کشور خارج شوند. از این گذشته پول، حلال مشکلات است، و اگر مهتای هندی هم نباشد شخص دیگری با دریافت پول پیدا می‌شود که پدر و مادر سیما، خود سیما و هرکس دیگری را به هر کجا که بخواهد عازم کند. پس بهتر نبود اسم کتاب را می‌گذاشتیم بالون پول؟ خوب این هم می‌تواند موضوعی برای یک داستان باشد، چرا که نه؟ به‌علاوه اصلاً اگر پدر و مادر سیما نخواهند به آمریکا بروند دیگر سیما مجبور نیست که نگران فروش آپارتمان و وسایل زندگی باشد و درنتیجه **بالون مهتا** می‌توانست که نوشته نشود... این‌جاست که می‌توان دریافت **بالون مهتا** بر روی چه حوادث سستی استوار شده است. حتا نویسنده زحمت آن را به خود نداده است که توجیه مناسبی برای رفتن پدر و مادر سیما به آمریکا بیابد که داستان باز لااقل خودش را باور کند. مثلاً اگر پزشکان به پدر سیما می‌گفتند که زنش را برای انجام یک عمل جراحی دقیق که فقط در آمریکا و یا هر جای دیگر که اسمش خارج از کشور باشد میسر است، باید به خارج ببرد، باز منطق داستان حفظ می‌شد. زیرا در این صورت قادر نبودیم که بگوییم خوب اگر پدر و مادر سیما به خارج نروند می‌توانست **بالون مهتا** هم نوشته نشود...

تا این‌جا حادثهٔ اصلی داستان را دریافتیم، اما بد نیست که برای نمونه به یک مورد از حوادث فرعی داستان نیز اشاره کنیم:

«ساعت پنج و سی دقیقهٔ عصر است. آقای رامین قول داده بود که سر ساعت پنج و نیم برای بردن میز ناهارخوری بیاید و حالا با خیال راحت روی نشیمنگاه مخصوصش، پای تلفن عمومی، نشسته است. به‌نظر نمی‌رسد که هیچ عجله‌ای برای تلفن‌زدن داشته باشد. حتا شاید از نوبتش گذشته باشد و او هیچ دربند مراعات نکردن دیگران نیست. یکی از آن‌ها که پهلوی کابین ایستاده‌اند به او تعارف می‌کند که برود توی کابین. آقای رامین از سر جایش پا می‌شود، با تکان سر تشکر می‌کند و می‌رود توی کابین، بلافاصله پس از برخاستنش، تخته‌سنگ نشیمنگاهش سقوط می‌کند و می‌افتد روی خاک. حادثهٔ بی‌اهمیتی که هیچ‌کدام از کسانی که پهلوی کابین ایستاده‌اند نمی‌بینند، ولی سیما از این فاصله بعید می‌بیند.» (ص ۸)

باز جای شکرش باقی است که خود نویسنده به بی‌اهمیت بودن این حادثه معترف است، اما معلوم

نیست که هدف نویسنده از واردکردن این حادثهٔ بی‌اهمیت و صدها حادثهٔ بی‌اهمیت‌تر از این در داستان چیست؟ آیا این قضایا شخصیت سیما را گوشزد می‌کند که بسیار نکته‌بین و دقیق شده است؟ در این صورت باید یک مسئلهٔ حیاتی و بسیار مهم این نگاه ژرف را در شخصیتی مثل سیما که شخصیت‌پردازی نویسنده از او نقش یک آدم کودن را به جا می‌گذارد، موجب شده باشد. اما این مسئلهٔ حیاتی و مبهم چیست؟ فروش لوازم زندگی و آپارتمان؟ خوب این‌که جای نگرانی ندارد. وقتی اموالی وجود داشته باشد فروش آن از آب خوردن هم آسان‌تر است.

ساختار داستان

و بالاخره بد نیست نگاهی هم به ساختار داستان داشته باشیم: **بالون مهتا** در آغاز خود با وسعت دید محدود داستان‌نویسی پیش می‌رود و ما همه‌چیز را از ورای نگاه سیما درمی‌یابیم. رامبن را اوست که به ما معرفی می‌کند و لحظاتی از داستان نیز از طریق سیماست که خواننده با حوادثی که به رامین مربوط است ارتباط می‌یابد، اما با پیش رفتن داستان ناگهان نویسنده بی‌هیچ منطقی وسعت دید را از محدود به دانای محدود تغییر می‌دهد. این انفاق در فصل‌های سوم، چهارم، پنجم و ششم روی می‌دهد و در فصل هفتم نویسنده دوباره به همان وسعت دید محدود برمی‌گردد. البته تغییر وسعت دید در داستان و رمان یکی از تکنیک‌های مهمی است که بسیاری از نویسندگان بزرگ نیز درمواقع لزوم به آن انکا ورزیده‌اند، اما نباید از نظر دور داشت که تغییر وسعت دید نیز هم‌چون تغییر گام در موسیقی باید از مدولاسیون خاص خود پیروی کند، به‌گونه‌ای که این تغییر به لطف اثر بیفزاید و آن را غنی‌تر سازد و حتی‌الامکان حضور سایهٔ سنگین نویسنده را در داستان به حداقل و یا به هیچ برساند. انتخاب وسعت دید محدود در آغاز داستان، انتخابی است شایسته و به‌خصوص بسته‌شدن داستان با همین وسعت دید، تسلط نویسنده را به امر داستان‌نویسی و تکنیک‌های آن بیان می‌کند، اما چیزی که هست، این‌که نویسنده می‌توانست در فصل‌های سوم تا ششم نیز با همین وسعت دید، منتهی از دریچهٔ دید رامین داستان را پیش ببرد و بدین‌ترتیب برای **بالون مهتا** که نه جاذبهٔ داستانی دارد و نه محتوی درخور توجه، حداقل ساختمانی محکم بنا کند که به سادگی فرو نریزد... برخلاف **بالون مهتا**، **ناکجاآباد** و **گاوخونی** از ساختاری محکم و منسجم برخوردارند.

نگاهی دقیق به آثار مدرس صادقی نشان می‌دهد که نویسنده از تخیلی سرشار بهره‌مند است و در درون‌کاوی موشکافانه و عمیق شخصیت‌هایش قدرتی درخور تحسین دارد و برعکس در برون‌کاوی شخصیت‌هایش عاجز است و ناتوان.▣

* زمان نگارش این مقاله

کتاب ایران

کتاب ایران منتشر کرده است:

مفهوم دیگر الفبا

شعرهای سال‌های ۷۱ تا ۷۵

از منصور کوشان

نفرین و داستانی دیگر

دو داستان بلند

از امیرحسین روحی

موریس کراستون

هانا آرنت: برزخِ خلوت و جماعت

ترجمهٔ کاظم فیروزمند

هانا آرنت شوریده‌ترین، باری شاید اصیل‌ترین و جالب‌ترین فیلسوف سیاسیِ قرن بیستم بود. او اگزیستانسیالیست، شاگرد کارل یاسپرس و سپس ویراستار آثار وی بود. اما چنان که می‌دانیم، اگزیستانسیالیسم در مبحث متافیزیک با تنوع عظیم باورهای اخلاقی و سیاسی همراه است و آرای هانا آرنت در این خصوص بی‌آن‌که غیرسیستماتیک باشد پیش‌بینی‌ناپذیر بود. هنگام استدلال، بی هیچ تردیدی تأکید می‌ورزید اما تأکیدهایش را اغلب با نوعی بازسازی خیره‌کنندهٔ تاریخی تقویت می‌کرد. مفاهیم عمدهٔ نظریهٔ سیاسی ــ مثلاً آزادی یا اقتدار یا انقلاب ــ را بر می‌گرفت و تفسیر خود را بر آن درج، تجویز و حتا مقرر می‌کرد و در عین‌حال معتقد بود در مواردی این آرا بهتر مفهوم می‌شوند که مردم به شیوهٔ وی بدان اندیشیده باشند. با این‌همه هرگز مورّخ اندیشه‌ها نشد حتا مقاله‌اش به نام «اقتدار چه بود؟» می‌خواست بگوید که اقتدار چیست. روش او گاه سخت مؤثر و گاهی آشکارا و به شدت خودسرانه بود.

هانا آرنت با آغاز قرن درست زمانی چشم به جهان گشود که [می‌توانست] پیش از تحصیلِ متافیزیک در حضور یاسپرس در هایدلبرگ، بهترین آموزش کلاسیک آلمانیِ نوع قدیم را فرا گیرد. وقتی آزار یهودیان توسط

نازی‌ها مجبورش کرد که (از طریق فرانسه) به امریکا پناه برد، دانشوری تثبیت‌شده و معاصرِ لئو استروس، اریک فوگلین و هربرت مارکوزه بود. مثل آن‌ها جوّ فلسفیِ پراگماتیسمِ امریکایی را ناساز یافت. درحالی که فیلسوفان اتریشیِ تبعیدی چون ویتگنشتاین، پوپر و کارناپ کمابیش به سهولت از جوّ علم وینی به فضای امپریسمِ آنگلوساکسون گذر کردند، فیلسوفان معدودی که از آلمانِ کلاسیک‌ها (و هگل و هایدگر) آمده بودند چنین گذری را دشوار یافتند. اما هانا آرنت چندان زنده ماند که شاهد از دست رفتن مقبولیتِ پوزیتویسم در دنیای انگلیسی‌زبان باشد و در سال‌های آخر عمر به رغم انزجار عمیقش از مدرنیته و لیبرالیسم، روشنفکری باب روز و نویسنده‌ای بسیار تحسین‌شده در مطبوعاتِ رادیکال گشت.

نخستین کتاب هانا آرنت به زبان انگلیسی، **ریشه‌های خودکامگی** (۱۹۵۱)[1] در اصل کوششِ پناهنده‌ای از رایش سوم در توضیح ظهور نازیسم و کمونیسم بود. توضیحات او بیشتر به مقتضیات فرهنگی و سیاسیِ اروپا در قرن نوزدهم می‌پرداخت. این کتاب به عنوان اثری در آسیب‌شناسیِ سیاسی عملاً بی‌رقیب است اما یکی از نتایج توجه عمده‌اش به تجربهٔ اروپا آن است که تا اندازه‌ای وسعت شمول اصطلاح «خودکامه» Totalitarian را محدود کرد. در هرحال انتقاد ویرانگرش از خودکامگی مانع نشد که در اواخر عمر با همدلیِ «دیالکتیکی» به نفع بعضی رژیم‌های کمونیستی در آسیا قلم بزند.

شناخته‌شده‌ترین سهم وی در فلسفهٔ سیاسی شاید **وضعیت بشر** The Human condition باشد که نخستین‌بار در ۱۹۵۸ منتشر شد. عنوان کتابْ خودْ نشانگر این اعتقادِ اگزیستانسیالیستی است که چیزی به نام سرشت یا فطرت انسانی وجود ندارد، فقط موقعیت یا سرنوشت بشری مطرح است. هانا آرنت می‌گوید «اگر سرشت انسانی وجود داشت فقط خدایی می‌توانست آن را بشناسد و تعریف کند.» در این کتاب استدلالش را حول این آموزهٔ اگزیستانسیالیستی بنا می‌کند که انسان اصولاً آزاد است یعنی فاعلِ آزادِ نامتعیّنی که مسئول اعمال خویش است. ولی خصوصیت متمایز استدلالش این است که تأیید آزادیِ متافیزیکی را (که همگان دارند) با نظریهٔ آزادیِ سیاسی، که انسان باید در کسب آن اهتمام ورزد، همراه می‌کند. با این‌که از نظر اصولی نمی‌تواند بپذیرد که تحققِ این نوع آزادیِ سیاسی هدف طبیعی انسان است باری آن را والاترین و شریف‌ترین هدف بشری می‌شمارد. بدین‌سان، آموزهٔ اگزیستانسیالیستیِ قراردادی که همهٔ انسان‌ها را آزاد (یعنی دارای ارادهٔ آزاد) می‌داند، با این ادعا تکمیل می‌شود که فقط بهترین انسان‌ها آزادند؛ که آزادی پاداشِ قهرمان‌ها است.

در بررسیِ خودکامگی نیز نقطهٔ عزیمتش مشخصاً اگزیستانسیالیستی است. به اعتقاد او «تنهاییِ» انسانِ جدید متعاقب «مرگ خدا»، بی‌ریشگیِ توده‌ها در جامعهٔ صنعتی‌شده، توده‌هایی فاقد یک حس مشترک از مکانی در این جهان ــ این‌همه انسان را واداشته است تا در گریز از بارِ آزادیِ متافیزیکیِ خویش به سوی نهضتی که تکلیف هرکس را روشن می‌کند، در آرمانی خودکامه (ایدئولوژیِ توتالیتر) پناه جوید. به نظر او ظهور امپریالیسم و بوروکراسیِ قرن نوزدهم نیز کمک کرد که مردم به اندیشهٔ حکومتِ نهادهای بی‌چهره عادت کنند و گسترش اندیشهٔ «نژاد» قادرشان ساخت تا بحران هویت خود را با ملاحظهٔ خود نه به عنوان یک فرد یا یک شخص بلکه عضوی از یک جمع اسطوره‌ای (Herrenvolk) حل کنند.

بدین‌گونه، توضیح هانا آرنت از خودکامگی همان‌قدر جامعه‌شناسانه است که تاریخی (هرچند وی چندان کوششی در تفکیک این دو نمی‌کند)، اما مضمون اصلی سخنش داستان انسانی است که آزاد زاده شده منتها دلهرهٔ این موقعیت او را به سوی اشکال پرداخته‌تری از بردگی می‌رانَد. هانا آرنت نیز مانند روسو در مورد این‌که آزادی چیست آرایی خاص خود داشت. او بالکل منکر این برداشتِ لیبرال از آزادی است که آن را حق شخصیِ هرکس می‌داند که باید از تعدّی افراد دیگر و از جمله افرادِ دارای اقتدار محفوظ ماند. آزادی سیاسی در نظر هانا آرنت چیزی است که فقط در عرصه‌های عمومی می‌شود تجربه کرد: آزادی یعنی اقدام؛ یعنی مشارکت مثبت در حیات سیاسی یک شهر.

تقدیر بشری به تعبیر وی فقط سه نوع فعالیت برای انسان قایل است: تلاش، کار، و اقدام. تلاش، نازل‌ترین شیوهٔ گذران زندگی است زیرا کوششی صعب و مکرر است برای تولید غذای کافی و غیر آن برای زنده‌ماندن.

فعالیتی که نیاز طبیعیِ آن را دیکته می‌کند و بنابراین دقیقاً در حوزهٔ ضرورت، رو در رو با آزادی جای می‌گیرد. کار اما فعالیتی انسانی است متوجه اهدافی سوای آن‌که طبیعت و ضرورت تعیین می‌کند. حاصلِ آن یعنی آفرینش هنری و صناعت، کار فرد انسان و آزادمرد، بلافاصله مصرف نمی‌شود. کار به حوزهٔ ضرورت تعلق ندارد اما در حوزهٔ خصوصی، رو در روی حوزهٔ عمومی قرار می‌گیرد. کار، بدین‌سان فروتر از اقدام است. اقدام، سومین و والاترین شکل فعالیت انسانی، همان است که انسان به واسطهٔ آن هویت خود را متحقق می‌کند.

> ما خود را با گفتار و کردار در متن جهان بشری درج می‌کنیم و این تولدی دیگر است. انسان جویای خلود است. برای نیل به این هدف باید با گفتار و کردار هویت خود را تثبیت کند و این دقیقاً همان جایی است که سیاست بدان راه می‌بَرَد. زیرا نبوغ یگانهٔ سیاست است که «به انسان‌ها می‌آموزد چگونه ثمری عظیم و درخشان به بار آرند...»

دریافتی چنین حماسی از سیاست گه‌گاه هانا آرنت را وا می‌دارد تا چون سارتر با شورِ رمانتیکیِ خاصی از خشونت سخن گوید. هنگامی که انسان همراه با دیگران مرگی سخت را می‌پذیرد او می‌نویسد «این مثل خودِ زندگی است. زندگیِ جاودان نوع بشر که جان‌گرفته از مرگ ابدیِ تنی چند از اعضای خود... در اِعمال خشونت تجسم می‌یابد». از سوی دیگر هانا آرنت مخالف آن خشونتی است که مطلوب سارتر و بسیاری انقلابیون سوسیالیست دیگر بود. می‌نویسد «اِعمال خشونت... دنیا را تغییر می‌دهد اما به احتمال زیاد حاصلِ تغییر، دنیای خشن‌تری است». حقیقتِ امر این است که وی با بسیاری از انقلاب‌ها و جنبش‌های انقلابی که جهان از ۱۷۸۹ تاکنون به خود دیده است مخالف بود، نه به خاطر خشونت‌شان بلکه به سبب جهت‌گیری‌شان به سمت هدفی که وی نادرست می‌انگاشت، یعنی ایجاد نوعی دگرگونیِ اجتماعی یا اقتصادی.

ردّ سوسیالیسم توسط هانا آرنت چندان مهم نیست چراکه او اصولاً کل مقولهٔ اجتماعی را کنار می‌گذارد. به نظر وی مفهوم جامعه برای یونانیان شناخته نبود. آنان از سویی به امر عمومی یعنی «پولیس» و از سوی دیگر به امر خصوصی یعنی خانمان[3] اعتقاد داشتند. آن‌چه که امروز «جامعه» خوانده می‌شود اصولاً جزوی از حوزهٔ عمومی نیست بلکه خانمانی است که بزرگ شده، و مقاصد سوسیالیسم اصولاً نه مسایل عمومی و سیاسی بلکه مقاصد اقتصادی، مادّی و محلّی است که به فلمرو طبیعت و ضرورت تعلق دارد. از این رو همهٔ انقلاب‌های پس از انقلاب فرانسه که مقاصد اجتماعی داشته‌اند از دیدگاه وی به هیچ‌وجه جنبش‌های سیاسی نیستند و او حتا به آن‌ها «انقلاب» اطلاق نمی‌کرد. تنها انقلابی که هانا آرنت انقلاب اصیل می‌داند انقلابی است که خواهان استقرار آزادی باشد. بدین‌سان، رویدادهای امریکا در ۷۶ - ۱۷۷۵ هم‌چنین ظهور کمون پاریس در ۱۸۷۱ و انقلاب ۱۹۵۶ مجارستان به نظر او انقلاب موثق محسوب می‌شود.

آیا هانا آرنت را می‌توان جزو نظریه‌پردازانی دانست که خواهان امحای فردیّت و حریم شخصی[4] اند؟ وسوسهٔ خاصی هست که بگوییم آری. به نظر می‌رسد هانا آرنت، با اهمیتی که به جماعت[5] و عموم قایل بود و اقدام در عرصه‌های عمومی را شکل بسیار ارجمندی از فعالیت انسانی می‌دانست؛ با این ادعا که آزادی را فقط باید در اقدامِ عمومی تجربه کرد؛ با یادآوریِ تأییدآمیزِ دیدگاه یونانی مبنی بر منزلتِ نازلِ خانمان در قیاس با منزلتِ حوزهٔ عمومی، و با تأکید بر پیوندِ اشتقاقی بین «حریم» (Privacy) و «محرومیت» (Privation) با تحقیرکنندگانِ حریم شخصی همراه باشد. درواقع، می‌گویند «حریم شخصی» در آثار او واژه‌ای تحقیرآمیز است. به‌نظر ما اغلب چنین است، نه همیشه. زیرا هانا آرنت دست‌کم در یک فصل از **تقدیر بشری** از لزوم دفاع از حریم شخصی در عصر جدید سخن می‌گوید. می‌نویسد «بزرگترین تهدید برای حریم خصوصی نه امحای ثروت شخصی بلکه امحای مالکیت خصوصی، به معنی جای ناسوتیِ ملموسی از آنِ خودِ فرد است.» او علت این امر را فوریتِ نیاز ما به اموال شخصی و «پناهگاه مطمئنی در برابر دنیای عمومیِ مشترک» می‌داند و می‌افزاید:

> زندگی‌یی که سراسر در عمومیت و در حضور دیگران بگذرد، چنان‌چه خواهیم دید، بی‌مایه می‌شود. در عین آن‌که مربی‌بودنش را حفظ می‌کند فاقد این ویژگی می‌گردد که از زمینه‌ای تاریک‌تر به

عرصهٔ دید منتقل شود، زمینه‌ای که همواره باید مخفی بماند تا ژرفای خود را به معنی واقعی و غیرذهنیِ آن از دست ندهد. تنها راه مؤثر برای تضمین آن‌چه که در برابر روشناییِ جماعت و عمومیت باید نهان بماند مالکیت خصوصی است؛ خلوتگاهی شخصی است برای نهان‌شدن.

این سخنان کافی است تا نشان دهد که نظریه‌پردازی چون هانا آرنت در عین آن‌که ارج زیادی برای جماعت قایل بود، از مخالفان حریم شخصی محسوب نمی‌شد. درواقع تمایزی که وی بین جماعت و اجتماعی قایل شد کمک می‌کند تا بدانیم بیشترین خطری که امروزه حریم فردی را تهدید می‌کند همان است که وی «اجتماعی»[6] می‌نامد. دشمنان واقعیِ خلوت در دنیای امروز «نظریه‌پردازان اجتماعی»اند، که دریافتِ ارسطویی از انسان به عنوانِ حیوان سیاسی را به سود تصویری از انسان به عنوان حیوان اجتماعی رد می‌کنند و قصدشان این است که فرد را از خلوت خود «نجات» داده، در جامعه یا کمون یا شکل دیگری از خانوادهٔ بزرگ گشته حل کنند. سیاست در نظر هانا آرنت فعالیتی والا برای انسان است، دقیقاً به این علت که انسان حیوانی اجتماعی نیست.

آن فرایافت متعالی که هانا آرنت از آزادی دارد چیزی است که یافتنِ مصداق آن غالباً نامحتمل می‌نماید. در یونان و رُم باستان که شهروندان، دست‌کم در معدودی مکان‌ها و زمان‌ها، به شیوه‌ای که خودْ «اقدام» می‌نامد در سیاست مشارکت داشتند، انسان آزاد بود. اما آن آزادیِ موردنظر هانا آرنت در هیچ‌یک از حکومت‌های لیبرال، دموکراتیک، مشروطه و مبتنی بر نمایندگی، که مایهٔ فخر دنیای جدید غرب است وجود ندارد. سیاست به معنیِ موردنظر وی در هیچ‌یک از این نظام‌های حکومتی دست‌یافتنی نیست. آرنت این نتیجه را پذیرفت و امکان سیاست مبتنی بر مشارکت و بنابراین، آزادی را فقط در آن وضعیت انقلابی فراهم یافت که مثلاً در ۱۹۰۵ در روسیه رخ داد و کارگران در شوراها متشکل شدند، یا در ۷۶ ـ ۱۷۷۵ در امریکا اتفاق افتاد و شهروندان (هرچند فقط شهروندانِ حاکم) در بنیانگذاریِ جمهوری نقش فعال ایفا کردند. به نظر او گویا فقط در آن لحظات حماسی است که انسان جدید مزهٔ آزادی را چشیده و کیفیت حقیقیِ سیاست را تجربه کرده است.

هانا آرنت فعالیت مطبوعاتیِ فراوانی کرد که در آن میان گزارش محاکمهٔ **آیشمن در اورشلیم** (۱۹۶۳) برجسته‌تر است. این مقاله بسیاری از خوانندگان و از جمله کسانی را که با شیوهٔ خلاف عادت او در بررسی مسایل آشنا بودند سخت تکان داد. علاقه‌اش به قهرمان، او را از «انسان شهوت‌پرست» حتا آن‌گاه که قربانیِ هیتلر بود سخت منزجر ساخت. پیروی از نظریات او در مسایل سیاسیِ جاری همیشه آسان نبود. یک‌بار، پافشاری‌اش در تمایز بین قلمرو عمومی و اقتصادی (یا «خانمانی») او را به حمایت از تفکیک نژادی در مدارس سوق داد. اما این اعتقادش که سیاست را می‌توان در وضعیت‌های انقلابی تجربه کرد نیز منجر بدان شد که بر برخی توهمّاتِ «چپ جدید» دربارهٔ «جبهه‌های آزادی‌بخش» که قادرند آزادی‌های بشر را وسعت دهند، صحه بگذارد. اگر آثار آکادمیکِ وی حاکی از نوعی محافظه‌کاری است، آثار مطبوعاتی‌اش نشان از آن دارد که هانا آرنت روی هم‌رفته **خارج از مقوله** است: یعنی آمیزهٔ روشنفکرانهٔ یگانه‌ای از ارتجاعی و انقلابی.▣

زیرنویس‌ها:

1 - The Origins of Totatitarianism.
2 - Labour, work, Action.
3 - Household
4 - Privacy
5 - Public
6 - Social

عنایت احسانی

توالی ابیات
یک غزل حافظ و تاریخ

به بهانهٔ انتشار جدید حافظ شاملو

در صفحهٔ ادبی روزنامه‌ای در بیان توانایی حافظ، بیتی از غزل او را با بیتی از شاعر مکتب هندی به نام فیض‌علی، در معنای مترادف آورده بودند:

از حافظ:

به روز واقعه تابوت ما ز سرو کنید
که می‌رویم به داغ بلندبالایی.

از فیض‌علی:

گر بمیرم از فراق آن بت بالابلند
پس بباید ساختن تابوت ما از چوب سرو!

البته این قیاس هم جایز است، ولی چه «فاضلانه». گفتم «ای فلانی، ما را گرفتی‌ها».

دوستی به یادم آمد که می‌گفت: «گاه شعری می‌خوانم و... موهای بدنم می‌ایستد، بغض در گلو و اشک در حدقهٔ چشمم می‌نشیند.» این بیت حافظ هم از همان‌هاست. پس دریغم آمد از مقایسه‌ای که فقط موی بر تنمان بایستانه و... بگذریم.

این سال‌ها نام احمد شاملو با حافظ گره خورده است. به‌خاطر نظراتش در باب توالی و ارتباط بین ادبیات و وجود اندیشه‌ای در مجموعهٔ غزل؛ مانند واریاسیون‌ها و ملودی‌ها و گوشه‌های یک سمفونی و تمی که همهٔ آن‌ها را به هم می‌پیوندد.

و چه بی‌خوابی‌ها و جستجوها و جابه‌جاکردن‌ها و قلم‌زدن و خط زدن و جان کندن‌ها در سر این کار رفته است؛ تا دیوان حافظ نقطه‌گذاری و ابیات آن ردیف بشود، و چه حوصله‌ای می‌خواهد این کار و عاقبت آن گرفتار شدن است. می‌گفتند هرکس کتاب امیر ارسلان را تا آخر بخواند آواره می‌شود. مثل زوبین بهرام است که از سر و گوش و ساق و سینه و دل و جگر بند تا زردپی غزال می‌گذرد!

بد گفتم؟ میرغضبی برد؟ پس این جور بنالیم:

چه ساز بود که در پرده می‌زد آن مطرب
که رفت عمر و هنوزم دِماغ پر ز هواست!

اما... اگر خط مریی‌یا نامریی رابط بین ابیات یک غزل را قبول نداشته باشیم، باید این رند زیرک را مردی پراکنده‌گو بدانیم. دیگر نباید او را لسان‌الغیب خواجه... نامید که یک کاکو هم از سرش زیاد می‌برد. اما عجیب است که این بزرگ‌مرد در پراکنده‌گویی هم سخن‌ها دارد که غزل‌هایش با این همه اغتشاش ما را می‌گیرد. بغض در گلویمان و اشک... و غیره. تا جایی که بسیاری از غزل‌ها از ماجرای مرگ و زندگی درمی‌گذرند و از روزنی منشورگونه تصویر جهان و پدیده‌ها و ماوراءها را، چون سایه ـ روشنی هزار نقش و هزار رنگ، در اعماق جان آدمی می‌نشانند و در لجه‌های اعماق ضمیر ناهشیار، تلاطمی هایل پدید می‌آورند.

در اندرون من خسته دل ندانم کیست؟ (این رند شیرازی خیلی‌ها را سر کار گذاشته است...)

شاید بتوان با موشکافی بیشتر در هر غزل، آشکار یا مبهم، به یک یا چند اندیشهٔ کلی دست یافت و از آن خط و ربطی بیرون کشید و توالی ابیات را انتظام بخشید و مانند علما، نظریه‌هایی ابراز کرد! ما هم این غزل حافظ را در ده بیت ردیف می‌کنیم ـ مطلب به مطلب. با توضیحی کوتاه در هر «باگرد.» (پا در جای پای بزرگان نهاده‌ایم. یک بار حلال است!)

۱ ـ به چشم کرده‌ام ابروی ماه سیمایی
خیال سبز خطی نقش بسته‌ام جایی.

۲ ـ زمام دل به کسی داده‌ام من درویش
که نیستش به کس از تاج و تخت پروایی.

۳ ـ سرم ز دست بشد چشم از انتظار بسوخت
در آرزوی سر و چشم مجلس آرایی!

در این سه بیت زمان افعال ماضی است. بیان آرزو، آرمان و عشقی است. نقش خیال ابروی ماه‌سیمای سبز خطی که از تاج و تخت پروایی ندارد و در انتظار و آرزوی وصال، حضور، ظهور، شهود و لااقل دیدار سر و چشم او، سر از دست شده و چشم سوخته است. اما این موعود به نظر نمی‌رسد معشوقه‌ای، محبوبه‌ای، و شاهدی یا مغبچه‌ای باشد. مجلس‌آرایی است:

مثلاً سخنوری؟ هنرمندی؟ سیاست مردی؟

۴ ـ امید هست که منشور عشقبازی من
از آن کمانچه ابرو رسد به طغرایی
۵ ـ مرا که از رخ او ماه در شبستان است
کجا بود به فروغ ستاره پروایی؟
۶ ـ فراق و وصل چه باشد؟ رضای دوست طلب
که حیف باشد از او غیر او تمنایی.

در این سه بیت و بقیهٔ غزل، زمان افعال مضارع شده و گوشهٔ چشمی به آینده دارد. زمان حالی که بین خوف و رجا می‌گذرد. گرچه هنوز آن مجلس‌آرا حضور حاضر نیافته ولی امید هست که بیاید و منشور عشقبازی را صادر کند: منشور و طغرا، اجازه و فرمان‌هایی است که از مراکز قدرت می‌رسد و کمان... اگرچه کمانچه ابرو باشد باز نشانی از قدرت دارد. اما اجازهٔ عشقبازی در معنای متعالی‌اش، که آب در دهان می‌اندازد (عشقبازی راست‌راستکی که منشور نمی‌خواهد. انکحت... و تمام.) شاید اشاره به آزادی است که اندیشهٔ آن جان را لبریز و شبستان دل را مهتابی می‌کند.

اما کم و بیش بوی نومیدی می‌آید، چراکه توهم و خیال‌بافی جای واقعیت‌نگری را می‌گیرد. از فروغ روی او ماه در شبستان داشتن، درحالی که می‌دانیم سر حافظ از دست شده و چشمانش از انتظار سوخته است. پس باید رخسار «او» از فاصله‌ای به دوری ماه، در شبستان حافظ تابیده باشد و چنین است که فراق و وصل یکسان می‌شود و آدمی به رضای دوست قناعت می‌کند، که این‌ها دلخوشی باخته‌گان است!

گویی شاعر از به دست آوردن طغرا و منشور ناامید است. خشمگین است. اگرچه هنوز امیدکی باقی است.

۷ ـ مکدر است دل آتش به خرقه خواهم زد
بیا ببین که کرا می‌کند تماشایی!
۸ ـ در آن مقام که خوبان به غمزه تیغ کشند
عجب مدار سری اوفتاده در پایی.

ورق برگشته است. خبر بدی رسیده است. غزل که در وصف حال و عشق و بیان آرزو جریان داشت ناگهان از تکدّر خاطر، آتش‌زدن، تیغ کشیدن و سر بریدن می‌نالد و نیش طنز و مجامله‌ای از سر تفنّن به خوبان و «از مابهتران» دارد که غمزه و غمّازی از یک ریشه‌اند.

اما چه چیز به تماشایش می‌ارزد؟ سرهایی که در پا افتاده‌اند یا آتشی که در خرقه خواهد زد؟ نکند سر آن سبز خط مجلس‌آراست که با نیزه آورده به تماشا گذاشته‌اند؟ می‌گوید مکدر است دل؟ چرا؟... دلیلی برای تکدر خاطر نداشتیم مگر سری که به تیغ خوبان بر پا افتاده است.

اگر سر عزیزی از نزدیکان می‌بود دل مکدر نمی‌شد بلکه آتش می‌گرفت. شاید آن سبز خط که منشور طغرای عشقبازی را می‌بایست امضا کند، ابومسلمی، بابکی یا حلاج و عین‌القضاتی بوده که از مابهتران غداره‌بند سرش را در پا انداخته و بدنش را به تماشا آویخته‌اند یا حرکتی، آرمانی و جریانی که به شکست انجامیده است و این شکست و ناکامی البته دل را مکدر می‌سازد.

اما حافظ انتقام خواهد گرفت. آتش به خرقه خواهد زد. در زمان آینده و قاطع. نکند کار خرقه‌پوشان باشد؟ عجب... این بیتِ هفت دارد کار دست ما می‌دهد و ما را با بعضی‌ها در می‌اندازد.

اگر به تماشا آویختن حلاج برای فرد انسان در فردیتش، موجب تکدّر دل بشود، برای امت و ملت، ماتم و داغ بزرگی است. فاجعه‌ای است. عزا می‌گیرند. یقه می‌درانند. کفن می‌پوشند که «خاک بر سر ما مردگان متحرک. تابوتمان را بسازید (اگر خوش‌سلیقه باشند از چوب سرو) قبرمان را بکنید. کاش پیش‌مرگش می‌شدیم و...» این‌جور نیست؟

۹ ـ به روز واقعه تابوت ما ز سرو کنید
که می‌رویم به داغ بلندبالایی.

می‌بینید؟ همان حال و حکایت است که عرض کردم. تا بیت هشت افعال به صورت اول شخص مفرد می‌آمده است اما در بیت نه افعال و ضمیرها به صیغه جمع آورده شده‌اند. زمان مضارع است. در مصرع اول به آینده می‌نگرد اما در مصرع دوم واقعه را به زمان حال می‌آورد و گویی که به گذشته می‌برد. زمان معلق که نه... از ازل تا ابد می‌ماسد. به سرنوشت می‌ماند. و در این زمان رسوب کرده روز واقعه، داغ بلندبالا و رفتن با تابوت‌هایی از سروا (گفت آن یار کزو گشت سردار بلندا) فقط سه ترکیب و این همه اندیشه، توهم و تصویر. دنبال این ترکیب می‌رویم.

روز واقعه کدام است؟ تولد؟ رستاخیز؟ قیام؟ بعثت یا محشر و چه روز هولی! روزی که امیدها به بار می‌نشیند یا بر باد می‌رود. روزی روزستان. روزی که خلق با تابوت‌هاشان به داغ بلندبالایی می‌روند. از جلجتا بالا می‌کشند تا کسی را به تماشایی ارزیدنی بایستند. مرده‌هایی با تابوت‌هاشان به تماشای زندهٔ جاویدی می‌روند. به راستی مرگ آن مجلس‌آرا مرگ همه بوده و تابوت او تابوت همه. از سرو بسازیدش. چه بسا که همه خواهیم مرد یا... وجه دقیق‌تر آن است که ممکن است همه را گردن بزنند. یعنی به مقتل می‌رویم.

چه خوش است تابوت‌هایی از سرو سبز، کشیده، مغموم و آرام. درخت شکیبا و بلند، آزاد و آزاده، معطر با عطری سرد و غمگین. تک‌درختی با ابهت چون سرو کاشمر که زرتشت کاشته بردش و به حکم خلیفه‌ای نادان افکنده شد. زرتشت پیام‌آور نیک‌ها و مبارز سرسخت؛ بلندقامت، گشاده‌رو، پیشوا و رهبر باستانی، موبدان او، مغان، پیر مغان،

مغبچه، حافظ شیرازی. آه... دور زدیم.

رد به رد این تداعی می‌رویم. کجا؟ به تماشاگه راز؟ رژهٔ پیروزی یا به قتلگاه. رفتن به ارم یا دوزخ؟ رفتن میان خون و... از پای فتاده سرنگون یا پای در بند، صف در صف، افتان و خیزان و شلاقِ سواران از هر کنار. در خون و خونابه و داغ در سینهٔ مالامال درد. رفتن به داغ بلندبالا، به داغگاه، داغ کردن بچه‌ها، اسیران، گناهکاران، جادوگران و...برده‌ها و آزادان و میل کشیدن چشمان رودکی و شکستن کمرش و سوزاندن... آتش و نفت و بوریا... داغ از دست دادن عزیزان با پیشوایی، بزرگمردی، مرادی، رهبری مردِ مردان. داغ آن‌کس که در مکاشفهٔ «فروغ» آمده بود، کسی که مثل هیچ‌کس نیست! سرو آزادی، برنایی، رعنایی، غول زیبایی، داغ امتی و ملتی، مردم شهری، کشوری، در طول تاریخ و عرض کرهٔ ارض. انسان‌هایی آن سوی دشت فارس یا درون دروازه‌های شیراز و عجب مدار که زمان آل مظفر و تیمور است.

داغ کردیم و تداعی ما را برد. اندوه و درد این داغ ما را هم گرفت. هرچه هست، مرگ و تباهی، تابوت و داغ و سرهای افتاده در پا و نومیدی است. ولی حافظ شاعر تباهی و نومیدی‌ها نیست. پس می‌گوید دنیا که به آخر نرسیده، گریزی می‌زنیم. خوشا کار و حرکت و آغازی دیگر:

۱۰ ـ درد ز شوق برآرند ماهیان به نثار
اگر سفینهٔ حافظ رسد به دریایی.

داغ بلندبالا را که بر دل‌مان گذاشتند! زورمان نرسید آتش به خرقه بزنیم! اما شوق زندگی که در جهان نمرده است. الفرار... اگر کشتی ما ـ که به خشکی نشسته است ـ به دریایی برسد! (نه به ساحل) دریا... فراخنای بی مرزِ رها از مالکیت و حاکمیت، نهایت کبودی و بی‌رنگی. اگر سفینهٔ غزل من (شعر، پیام، سرود، دادخواهی، فریاد، افشاگری) به دریا بسار برسد (آه... سندباد، سندبادا) باشندگان و زندگان آن پهنهٔ امن، چنین و چنان خواهند کرد. جایزه و مدال و... خودمانیم... حافظ هم مثل همهٔ شعرا چه خوش خیال بوده است. (آدم آس و پاس خواب درر و جواهر می‌بیند و ماهی‌های مروارید به دهان.)

این‌جا آرزوی دیگر، آرزوی فرار جان می‌گیرد. «اگر ـ مگر» به دادش می‌رسند و به دریا زدن، درکار می‌آید ولی... آرزوی نجات در مصرع دوم آمده است درحالی که پاداش آن در مصرع اول جا خوش کرده است. نجات و به دریا رسیدن با یک اگر مؤکد، به سنگینی معلق مانده است. مثل آرزوی محال ـ مشروط ـ ناشدنی.

از نظر شکل و روال جاری شعر، اگر ابیات غزل را چنین ردیف کنیم، زمان افعال از گذشته شروع، به حال و مضارع رسیده و در آیندهٔ آرمانی ختم می‌شود. یک شکل سالم ادای مقصود و مطلب. شاعر در این ده بیت، به زبان حال و دل، تولد، رشد، مرگ، انتقام و رستاخیز عشقی، واقعه و جریانی را بیان می‌دارد. یاللعجب... یک تاریخچه است. کاملاً سیاسی و ایدئولوژیک از کار درآمده است. با نوسان، تلاطم و کنش و واکنش‌های آن و هر بیتش یک پهلوی این منشور هزار وجه را شرح می‌کند. (اگرچه در این تعبیر و تفسیر، مفادیری پشم و پیله، چسب و سریشم به کار رفته است. مثل پاره‌آجر بناها. این مشکل مفسر است! حافظ که تقصیری ندارد.)

این بیت نهم مرثیه است. درواقع وزن غزل مناسب سوگ و زاری است. به راحتی می‌توان با آن گریست، سوزناک خواند و شیون کشید. تأثیر این غزل و بیت نهم بر همهٔ شاعران بعدی و سوگنامه‌سرایان بسیار بوده است، که مثلاً شاعری دیگر، قرن‌ها بعد، بی‌هوا با کلمات آن بیتی دیگر ساخته است. «**گر بمیرم از فراق آن بت بالابلند...**» که وزنش ترقص می‌آورد. اما تغزلی دارد ـ احمد شاملو ـ شاعر بزرگ:

...
بالابلند...
بر جلوخان منظرم چون گردش اطلسی ابر قدم بردار.
از هجوم پرندهٔ بی‌پناهی، چون به خانه باز آیم ـ پیش از آن‌که در بگشایم ـ بر تختگاه ایوان جلوه‌ای کن:
با رخساری که باران و زمزمه است.
چنان کن که مجالی اندکک را در خور است.
که تبردار واقعه را دیگر... دست خسته، به فرمان، نیست.

(تقطیع از من است، تمامیت تغزل ناقص شده است. امید که کسی به ما نتوپد.)

خطاب شاملو به بلندبالاست. گیرم بیشتر به بالای او نظر دارد: در بی‌پناهی مطلق، جلوه‌ای کن با رخساری از باران و زمزمه، در مجالی اندکک، چون گردش اطلسی ابر که تبردار واقعه، از آن روز واقعه (نه حادثه)، از سرها که بریده و سروها که فرو افکنده، دست خسته‌اش به فرمان نیست و... و باشد که شاعری دیگر، پرده‌ای دیگر از روز واقعه بالا بزند.

به گمانم این دو «کلام» از یک درد می‌گویند. یک قصهٔ نامکرر را تقریر می‌کنند که چنین در جان می‌نشینند و در ضمیر آدمی می‌خلند... که موی اندام می‌ایستانند و وامی‌دارند که خشم و زمزمه در گلو و باران و فریاد در چشم گرد آیند و خوشا بلندبالایشان... گوهرِ که و هرچه باشند.

من که سر در نمی‌آورم. فاتی کرده‌ام. شاید عیب از ماست و تبردار واقعه ضربهٔ خسته‌اش را به ما هم زده است که نمی‌دانیم از کجا خورده‌ایم.

خوب دیگر دکانمان را تخته کنیم. هیهات اگر «سبه» نکرده باشیم. ما را چه رسد که وارد معقولات بشویم. تمام.

علی شهسواری

بازخوانی یک شعر

نقد و تفسیر شعر «اداری» اثر سایر محمدی

به دو شیوهٔ خواندن این شعر را آغاز می‌کنیم. نخست مؤلف را به مثابه یک عنصر از طبقهٔ خاص شهرنشین و شعر را زاده این سطح و باز نمایندهٔ نفس ان می‌انگاریم. از این نگره، مؤلف به ـ خود اعتراضی ـ دست زده و خانوادهٔ بزرگ شهر یا شاید پایتخت را در چند مرحله به نمایش مستند درآورده است.

نگاه اول ـ پشت در خانه: همیشه/ عصر/ به هم سلام می‌کنیم/ از تلاطلو کلید/ کنار موزاییک‌های شکسته/. همین ابتدای شعر از همیشگی سخن به میان می‌آید. همیشگی و همزمانی پشت درهای بستهٔ دنیایی که به آن پناه برده می‌شود و برق کلید، امید گشایش این دنیاست. نگاه دوم ـ الف: شادی مصنوع شمعدانی‌ها/ در فضای گلخانه پخش می‌شود/ شادی، ذاتی شمعدانی که نماد طبیعت است نیست، احساس خوشایند انسان است نسبت به موضوع. بنابراین، راوی «اداری» از مصنوع هم لذت می‌برد. چه بسا لذت او به سبب قرار گرفتنش در طبقهٔ اینچنینی تنها در تصنع، حاصل آمده و دیگر در جایگاه اصلی طبیعت به‌دست نیاید. نگاه دوم ـ ب: در کسالت سرد قلز/ میان ادکلن مخصوص همیشگی/ خواب پیراهن‌ها/ در رختخواب تکلیف می‌غلتیم/ این‌جا تأکید بر ادکلن به عنوان شیئی امروزی جهت انگیزش تمایلات جنسی است. به جای عبارت «ادکلن مخصوص همیشگی میان پیراهن‌های خوابیده» خواب پیراهن‌ها میان ادکلن... دیده می‌شود. پیراهن به انسان نزدیکتر است و در مجاز مرسلی التزامی جای انسان را گرفته است و رسانای شیئی گشتگی انسان است، آن‌گاه که شیئی (ادکلن) برای انسان (پیراهن) نیست، بلکه انسان برای شیئی است. این بخش آشنازدایی یک هماغوشی است و تکلیف در گزارهٔ بعد از تنافر تکرار معنای پیشین می‌کاهد. چراکه هستهٔ مرکزی، تکلیف است، در جهانی که حقوق و قانون به جزء جزء روابط انسانی راه یافته است و انسان شیئی گشته با احترام به این حق، تنها به تکلیف خویش عمل می‌کند. (جای خالی عشق). نگاه دوم ـ ج: دمپایی هم را می‌پوشیم/ در تردد خاموش آشپزخانه/ میان بشقاب‌های چینی گل سرخ تقسیم می‌شویم/. فضا، فضای خاموش آشپزخانه است که دو نفر به شیوهٔ جامعهٔ متمدن و بیگانه، اظهار عشق می‌کنند، آن هم با پوشیدن دمپایی همدیگر بی‌آن‌که حتی کلامی معاشقه شود، سپس میان بشقاب‌های چینی که گل سرخ (طبیعت از دست‌رفته) بر آن‌ها نقش بسته است تقسیم می‌شوند. نگاه دوم ـ د: میز و صندلی‌های پذیرایی/ در فراغت لبریز/ در فنجان سپید گلدار قهوه می‌نوشیم/ حالا اتاق پذیرایی یک خانهٔ امروزی نشان داده می‌شود: صندلی‌هایی که پر از خالی‌اند و انگار همیشه خالی خواهند ماند نه از مجالست خانوادهٔ گسترده خبری است نه از همبستگی غایی زندگی هسته‌ای. زوج، در فنجان‌هایی منقش به گل (باز هم طبیعت از دست‌رفته) قهوه می‌نوشند.

نگاه سوم: از صبح روزنامه پا می‌شویم/ چشم بر خیابان می‌ریزیم/ «خداحافظ»/ قرضی است کهنه/ که به هم پس می‌دهیم/ پشت باجه‌های بلیط/ در مسیری متفاوت/ با خطوط ویژه/ سوار اتوبوس روزمره می‌شویم/ تا سلام دیگر/ تا عصر،/ تا همیشه/: نگاه آخر خارج از منزل را نشان می‌دهد با خداحافظی همیشگی و مستعمل، و جدایی روزانه تا سلام و تکلیفی دیگر. در مجموع، ضربان اصلی شعر در چهار نقطهٔ (کار ـ مسکن ـ برخورداری جنسی و خوراک) می‌تپد و همهٔ نقاط به روزمرگی و تکلیف ختم می‌شود:

نیازهای اولیه ← مسکن: گلخانه ـ آشپزخانه ـ پذیرایی.

↓

روزمرگی و تکلیف ← برخورداری جنسی: خواب پیراهن‌ها ـ ادکلن مخصوص ـ غلتیدن در رختخواب.

↑

خوراک: ← تقسیم شدن میان بشقاب‌های چینی ـ قهوه‌نوشی در فنجان.

کار: ← پا شدن از صبح روزنامه ـ خیابان ـ خداحافظی ـ جدایی تا عصر.

و از همهٔ این عناصر پی به غیاب بزرگ می‌بریم: غیاب عشق واقعی و طبیعت. و دو نقطهٔ پایان شعر دعوتی است دوباره به بازخوانی آن و توضیح‌دهندهٔ تکرار کسالت‌بار زندگی اداری.

شاید بهتر باشد در تأویل، سراینده را نه حدیثگوی نفس جمعی که در آن تکوین یافته، بلکه ذهنی فراتر از آن به شمار آوریم. در این صورت چون راوی، جدای از شاعر خواهد بود، یک آبرونی دراماتیک متولد می‌شود و طبیعی انگاری موجود خلاف رأی خالق اثر، قلمداد می‌شود. اعتراضی به ماشین و خدایان جهان ماشینیسم اداری. تفاوت این تأویل با نگرهٔ نخست در همین اعتراض است. حال آنکه تأویل اول: «جهان ما این است» با هیچ قضاوتی همراه نمی‌شود.■

برخی از آثار منتشرشدهٔ نشر آرست

خاطرات من، ماه، چاه، باغچه / شعر	افشین شاهرودی
آداب زمینی / رمان	منصور کوشان
وقتی مینا از خواب بیدار شد / داستان	مدیا کاشیگر
سال‌های شبنم و ابریشم / شعر	منصور کوشان
ترانه‌های تمشک و باران / شعر	سایر محمدی

نشر آرست منتشر می‌کند

در جستجوی آن لغت تنها / گزینهٔ شعر	یداله رؤیایی
فرشته‌های خواب / رمان	منصور کوشان
دختران پرتقال‌چین / شعر	سایر محمدی
بوطیقای نو / جلد ۳	

کتاب ایران منتشر می‌کند

مفهوم دیگر الفبا / شعر	منصور کوشان
راز بهارخواب / رمان	منصور کوشان

کتاب ایران منتشر کرده است

نفرین و داستانی دیگر / داستان	امیرحسین روحی
خیرالنساء / یک سرگذشت	قاسم هاشمی‌نژاد
گواهی عاشق / شعر	قاسم هاشمی‌نژاد
ناشنوا، مثل من / تامس اس سپردلی و...	مهرنوش کوشا

نشر آرست منتشر کرده است

واهمه‌های زندگی

۱۶۰ صفحه / ۲۰۰۰ ریال

و

واهمه‌های مرگ

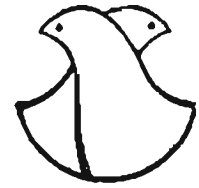
۱۷۸ صفحه / ۴۰۰۰ ریال

:استان‌های کوتاه چهار مجموعه *دوران کودکی*، *واهمه‌ها*، *واهمه‌های مرگ*، و *زندگی در ناامنی* که منصور کوشان طی سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۷۴ نوشته، در دو جلد منتشر شده است.

باز هم باد در پیراهنش پیچید و دامن پرچینش فضای خالی کف اتاق را پوشاند. بویش، هوای دم‌کرده‌ی اتاق را پر کرده بود. از وحشت افشای مرگش پنجره را بسته بودم. می‌دانستم کشاله‌های ران و زیر بغل‌هایش زود فاسد می‌شوند.

پرتو خورشید از پنجره روی پیراهنش افتاده بود و قوس بلند پستان‌هایش سایه انداخته بود روی کشیدگی بالای شکمش. در را بستم و از کنار مبل به طرف پنجره رفتم.

سر شاخه‌های درخت اقاقیا رسیده بودند به هره‌ی مهتابی اتاق رو به رو و پر از گل شده بودند. آجرهای کف مهتابی و قسمتی از سنگفرش حیاط از گلبرگ‌های پولکی شکل اقاقیا پوشیده شده بود. گربه‌ی شهلا خانم از جایی پرید روی هره‌ی مهتابی و همان‌طور که به من نگاه می‌کرد، پشتش را قوس داد. پنجره را نیمه باز گذاشتم و پرده را کشیدم. پوست گندمگون صورتش در سایه روشن اتاق مهتابی شده بود و ذرات اکلیلی سایه‌ی پشت چشم‌هایش می‌درخشیدند. بالای سرش ایستادم. کشیده‌تر و لاغرتر به نظر می‌رسید. گیسوی خرمایی‌اش را که باد پریشان کرده بود شانه زدم و مثل همیشه، چند تارش را حلقه‌وار روی



ترست TARBST

نشر آرست منتشر کرده است

تکنیک کودتا

نوشتهٔ کورتسیو مالاپارته

ترجمهٔ م. کاشیگر

۱۸۴ صفحه / ۶۵۰۰ ریال

هرچند قصدم از نوشتن این کتاب نشان‌دادن شیوه‌های براندازی و نگهداریِ دولت نوین، یعنی مضمونِ کتاب شهریارِ ماکیاولی است اما تکنیک کودتا تقلیدی از شهریار نیست، به‌ویژه تقلیدی نوین یعنی ناماکیاولیایی از شهریار. در روزگاری که شهریار حجت‌ها و نمونه‌ها و اخلاق خود را می‌آورد، هم آزادی‌های اجتماعی و شخصی و هم مقام شهروندی و احترام به انسان چنان به‌انحطاط رسیده‌بودند که اگر بخواهم با الهام از آن کتابِ پرآوازه راجع به پاره‌یی از مهم‌ترین مسایل اروپای نوین بحث کنم، بحثم توهین به خوانندگان خواهد بود.

شاید در برخورد اول چنین بنماید که تاریخ سیاسیِ ده سال گذشته‌ی اروپا چیزی به‌جز سرگذشت پیمان ورسای، اجرای این پیمان، پیامدهای اقتصادی جنگ و داستان تلاش دولت‌ها برای حفظ صلح در اروپا نیست. حال‌آن‌که این تاریخ، تاریخ کارزارِ میان مدافعانِ اصل آزادی و دموکراسی، یعنی مدافعانِ دولت پارلمانی، و دشمنانِ آن است. رویکردهای حزب‌ها نیز به‌جز جنبه‌های سیاسی این کارزار نیست. اگر بخواهیم بسیاری از رویدادهای سال‌های اخیر و تحول اوضاع داخلی بسیاری از کشورهای اروپا را بفهمیم، تنها چاره این است که این رویکردها را از این دیدگاه بسنجیم.

آرست ARAST

نشر آرست منتشر کرده است

کتاب موجودات خیالی

نوشتهٔ خورخه لوییس بورخس

ترجمهٔ احمد اخوت

۲۲۸ صفحه / ۵۰۰۰ ریال

بیایید اکنون از باغ‌وحش واقعیت به باغ‌وحش اسطوره، گذر کنیم، باغ‌وحشی که وحوش آن شیرها نیستند، بلکه آنجا جایگاه ابوالهول، شیر دال [1] و سنتور [2] است.

جهل ما نسبت به معنای جهان و معنای اژدها یکسانست، اما در تصویر ذهنی اژدها چیزی هست که در تخیل بشر می‌گنجد و به همین علت اژدها در مکان‌ها و دوره‌های مختلف نمودی متفاوت دارد. یا به کلام دیگر می‌توان گفت وجود این هیولا ضروری است نه تصادفی و گذرا همچون شیمر [3] سه سر و یا گوزن یال‌دار.

البته ما خود می‌دانیم که اثر حاضر، شاید اولین کتاب در نوع خود، دربرگیرندهٔ همهٔ حیوانات خیالی نیست. گرچه دامنهٔ تحقیق ما بیشتر در ادبیات شرق و کلاسیک بود، اما خود احساس می‌کنیم موضوع موردنظر ما ازلی ابدی است.

خورخه لوئیس بورخس، نورمن توماس دوجیووانی.
مارتینز، ۲۹ ژانویهٔ ۱۹۵۷

نشر آرست منتشر کرده است

از عشق و شیاطین دیگر

نوشتهٔ گابریل گارسیا مارکز

ترجمهٔ جاهد جهانشاهی

۱۸۸ صفحه/ ۵۰۰۰ ریال

مارکز رمان جدیدش را به شکلی هنرمندانه و با زبانی انباشته از تصویر ارائه کرده است. ماجرا به «سیبروا ماریا» دختر «مارکز دِ کاسالدوئرو» مربوط می‌شود. رمانی آسمانی، زمینی، و انباشته از اندیشه‌های انسانی.

گابریل گارسیا مارکز، یک معجزه‌گر واقعی است... قلم‌فرسایی بس توانا، که قدرت آن را دارد تا با کشفیات ذهنی خود اثری بی‌رقیب بیافریند. سبکی که مارکز دنبال می‌کند، فقط با خلاقیت خود او گره خورده است.

EL MONDO اِل موندو

یکی از زیباترین آثاری که تاکنون در جهان آفریده شده است.

EL TIEMPO, BOGOTÁ اِل تمپو

آرست ARAST

نشر آرست منتشر کرده است

بوطیقای نو (جلد ۱)

زیر نظر منصور کوشان

۱۲۸ صفحه / ۳۰۰۰ ریال

○ **سرآهنگ**

۶/ **وظیفهٔ ما:** منصور کوشان

○ **نظریهٔ ادبی**

۱۰/ **نظریهٔ زیباشناسی تئودور آدورنو:** شهرام اسلامی/ کاظم امیری

۲۲/ **سخنی پیرامون شعر غنایی و اجتماع:** تئودور آدورنو/ م. کاشیگر

۳۱/ **ژاپن، سرزمین ابهام و من:** /کنزابورو او/ ترجمهٔ غلامحسین آذرهوشنگ

۳۲/ **زیباشناسی و نظریهٔ رمان:** میخاییل باختین/ محمد پوینده

۴۰/ **نظریهٔ رمان در روسیهٔ دههٔ سی: لوکاچ و بساختین:** میشل آکوتوریه/ اسداله امرایی

۴۸/ **نیلوپَرک‌های شهرزاد:** شهریار مندنی‌پور

۵۴/ **رهیافت‌های معنایی شعر:** محمدرضا محمدی آملی

○ **شعر**

۵۹/ **موزهٔ هنرهای زیبا:** و. ه. اودن/ غزاله افسون

۶۰/ **سه شعر تازه:** محمد حقوقی

۶۳/ **بیمارستان‌های ما:** نازنین نظام‌شهیدی

○ **نقد شعر**

۶۶/ **حقیقتی از رؤیا تا واقعیت:** کاظم کریمیان (نقد سال‌های شبنم و ابریشم)

○ **داستان**

۷۲/ **در معرفی کوتاه‌ترین داستان:** / ناصر غیاثی

۷۳/ **تابستان ۱۹۴۵، صحنه‌ای در برلین:** ماکس فریش

۷۳/ **کارمندان:** پیتر بیکسل

۷۵/ **نادان:** گیزلا السنر

۷۶/ **چند نفر از ما دوست‌مان...:** دونالد بارتلمی/ کاظم فیروزمند

۷۸/ **معصومیت:** شون اوفالین/ سیمین بهروزی

۸۲/ **گربه زیر باران:** ارنست همینگوی/ حسین سلیمانی

۸۴/ **بیرون کافه جلو در:** اصغر عبداللهی

○ **نقد داستان**

۹۶/ **تحلیل و تفسیر متن واقع‌گرا:** دیوید لاج/ احمد ابومحبوب (نقد گربه زیر باران)

۱۰۲/ **جستجوی دلیرانهٔ خودبینی‌ها و فریب‌ها:** رابرت کولز/ علی معصومی (نقد داستان پسرم)

۱۰۶/ **تماشی کنید:** علی‌اشرف درویشیان/ رضا خندان (نقد مرده‌ها جوان می‌مانند)

○ **معرفی کتاب**

۱۱۲/ **رولان بارت و عقدهٔ رابینسون بودن:** ژاک مونیه/ منوچهر بشیری‌راد

۱۱۴/ **«چشم دوم»...:** پرویز حسینی

۱۱۵/ **دیگری او را به خواب می‌دیده است:** محمدحسین عابدی

○ **کتاب‌های فصل:**

۱۱۶/ ۲۲ اثر تازه: حافظ موسوی

Boutiqäy-e Now
(Neo Poetika)

Editor: Mansour Koushan

طرح: اکبر زرین‌مهر عکس: ورقا عامری

شابک: ۵ ـ ۳ ـ ۹۰۰۵۹ ـ ۹۶۴ ISBN 964 - 90059 - 3 - 5

شابک: ۳ ـ ۴ ـ ۹۰۰۵۹ ـ ۹۶۴ (جلد دوم) ISBN 964 - 90059 - 4 - 3 (VOL 2)