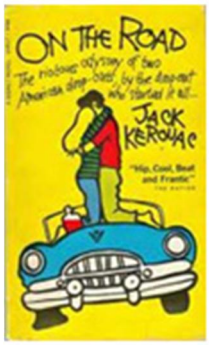
ادبیاتِ ما

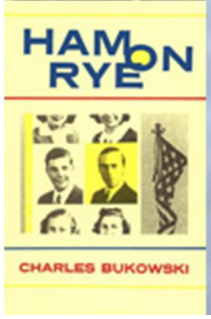
«ادبیات ما»
پایگاه ادبیات مستقل ایران

سال سوم، ماهنامه، شماره بیست و پنجم، اول تیر ماه ۱۳۹۱
قیمت: رایگان

ویژه‌نامه داستان ایرانی – «من منچستریونایتد را دوست دارم»
ویژه‌نامه شعر امروز ایران – آرش اله‌وردی
ویژه‌نامه داستان خارجی – گراهام گرین
ویژه‌نامه ادبیات در دنیای مجازی – ورق‌بازها مهدی فاتحی
برگردان رمان ژامبون با نان چاودار نوشته‌ی چارلز بوکفسکی
برگردان رمان جاده نوشته‌ی جک کراوک



با مطالبی از:
سینا حشمدار، آرش معدنی‌پور، داوود آتش‌بیک، سهند آقایی، حسین ایمانیان، آرش اله‌وردی، مجتبا گلستانی، مصطفا انصافی، علی امیرریاحی، فریبرز نریمانی، ملیحه بهارلو، مینا حسین‌نژاد، لیلا اکرمی، مونا زنده‌دل، مهرداد شهابی، حسین شکربیگی، مینا جعفری‌ثابت، علی رشوند، راضیه روحانی‌پور، بهاره ارشد ریاحی، فائزه اثنی‌عشری، علیرضا عطاران، امیر قاجارگر.



سال سوم، ماهنامه، شماره بیست و پنجم، اول تیر ماه ۱۳۹۱

www.AdabiatemA.com

شورای سردبیری: سینا حشمدار – آرش معدنی‌پور

دبیر بخش شعر امروز: سهند آقایی

دبیر بخش شعر کلاسیک: لیلا اکرمی

دبیر بخش ترجمه: ملیحه بهارلو

عکاس: امیر معدنی‌پور

تحریریه: داوود آتش‌بیک – امین علی‌اکبری – مینا حسین‌نژاد – مصطفی انصافی – سعید محمدی – علی امیرریاحی.

عکس طرح جلد: حمید جانی‌پور

ویژه‌نامه داستان ایرانی به مناسبت انتشار «من منچستریونایتد را دوست دارم» نوشته‌ی مهدی یزدانی‌خرم زیر نظر: سینا حشمدار به‌همراه گفت‌گوی اختصاصی با نویسنده.
با مطالبی از: سینا حشمدار، آرش معدنی‌پور، امین علی‌اکبری

ویژه‌نامه شعر امروز ایران ۲ آرش اله‌وردی زیر نظر: سهند آقایی
با مطالبی از: حسین ایمانیان، آرش اله‌وردی و لینک دانلود اشعار

ویژه‌نامه ادبیات در دنیای مجازی – ورق‌بازها نوشته‌ی «مهدی فاتحی»
با مطالبی از: سینا حشمدار، داوود آتش‌بیک، امین علی‌اکبری به‌همراه گفت‌گوی اختصاصی با نویسنده و لینک دانلود اثر.

ویژه‌نامه داستان خارجی – بررسی آثار و زندگی «گراهام گرین»
با مطالبی از: داوود آتش‌بیک، ملیحه بهارلو، مهرداد شهابی، فائزه اثنی‌عشری، علیرضا عطاران، امیر قاجارگر.

ترجمه: با مطالبی از: علی‌امیرریاحی، فریبرز نریمانی، ملیحه بهارلو.
نگاه نو: با مطالبی از: مجتبا گلستانی، سهند آقایی، سینا حشمدار، امین علی‌اکبری، مصطفا انصافی.
معرفی کتاب‌های: زیر آفتاب خوش‌خیال عصر، میم و آن دیگران، مستاجر، ابر صورتی، عقرب‌ها را زنده بگیر.

به‌همراه اشعاری از لیلا اکرمی و مونا زنده دل و داستان‌هایی از: مینا حسین‌نژاد و حسین شکربیگی.

سخن سردبیر

سینا حشمدار

از روزی که اولین شماره ماهنامه «ادبیات ما» منتشر شد تا به امروز دو سال گذشته و ما وارد سومین سال فعالیت خود شده‌ایم. هر چقدر در زندگی شخصی‌ام آدم غرغرویی هستم، از آه و ناله کردن و مظلوم‌نمایی در پیش دیگران متنفرم. پس از سختی‌ها و شب‌زنده‌داری‌هایی که طی این دو سال کشیده‌ایم می‌گذرم و همه را می‌گذارم به حساب عشق و علاقه‌ای که داشتیم و داریم و حواله می‌دهم به مَثَلِ دندم نرم!

فعالیت ما در طول این دو سال با فراز و نشیب‌های زیادی روبه‌رو بوده و ما هم مثل هر گروه دیگری در دوره‌هایی کم‌رنگ و ضعیف ظاهر شده‌ایم و در دوره‌هایی به مراتب بهتر. ولی به‌شخصه سعی کرده‌ام یک سری چیزها را همیشه رعایت کنیم و به جد معتقدم اگر مجله‌ای قانون‌های خودش را زیر پا بگذارد باید به زودی شاهد سقوط وحشتناکش باشیم. تمامی مطالب در مجموع خط فکری و روند گروهی را نشان می‌دهد که جدای از تمام مسائل سعی کرده مستقل باشد و تنها و تنها به ادبیات فکر کند. کارنامه کاری ما موجود است و ما همواره از نقد شدن و شنیدن صحبت دیگران استقبال کرده‌ایم و خواهیم کرد.

قصد دارم همین‌جا و در آستانه ورود به سال سوم فعالیت «ادبیات ما» شروع روند جدیدی را در فعالیت‌های‌مان اعلام کنم. روند جدیدی که در آن قصد داریم جریانی نو و تازه‌نفس را در ادبیات ایران پایه‌گذاری کنیم. ادبیات ایران به شدت احتیاج به انرژی دارد. انرژی‌ای که آن را سرپا نگه دارد و پویایی را به آن بازگرداند. نمی‌دانم در این فضای بسته سیاسی اجتماعی، تا چه حد می‌توانیم موفق ظاهر شویم و تا چه حد امکان پیاده کردن ایده‌هامان را داریم، ولی مهم این است که ما نهایت تلاش خود را خواهیم کرد.

ما به‌شدت خط فکری مشخصی داریم. به هیچ عنوان دست به کار احمقانه انتشار عقاید دیگران نمی‌زنیم. به شدت به حرفی که می‌زنیم اعتقاد داریم و به‌شدت به کاری که انجام می‌دهیم و حرفی که می‌زنیم مسلط هستیم. «ادبیات ما» جای کسانی بوده و هست که مثل ما فکر می‌کنند و هیچ ابایی در نپذیرفتن عقاید دیگران نداریم. ما نه تنها این‌طور فکر می‌کنیم، بلکه مطمئن هستیم که تنها راه جان گرفتن ادبیات همین است که عقاید و دیدگاه‌های مختلف – البته اگر وجود حقیقی پیدا کنند و از قالب کامنت‌گذارهای بی‌نام و نشان خارج شوند– فعالیت کنند و هر کدام تبدیل به پایگاهی شوند برای ارائه دیدگاه‌هایشان. پس خواهش می‌کنم این فضای به غایت مسموم را از حرف‌های صد من یک غاز «ما تنها به بیان نظرات مختلف می‌پردازیم» و چیزهایی از این دست خالی کنید. تنها یک رسانه دروغ‌گو می‌تواند یک رسانه بی‌طرف باشد و تمام عقاید را پوشش دهد!

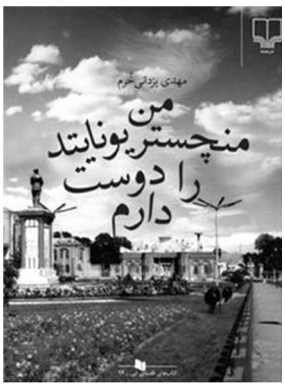
پس دیگر باید واضح شده باشد که «ادبیات ما» قرار است پایگاه نسل جدید باشد. نسل جدیدی که همراه با مسائل روز اجتماعش بوده، در این اجتماع بزرگ شده و به شدت به کار خود مسلط است. ما در این روند جدید قصد داریم تا جایی که در توان‌مان است و تا جایی که این زندگی سراسر پوچی و سیاه اجازه می‌دهد، تولیدی داشته باشیم که خود بازتابی‌ست از ادبیات ایران، ادبیاتی که قرار است زنده شود، نفس بکشد و راه‌های نرفته را، آرام آرام جلو برود.

ما را تنها نگذارید. نقدمان کنید و بدانید تنها با تعامل و حضور دیگر صداهاست که ادبیاتِ ما و ادبیاتِ شما و ادبیات دیگران، به وجود می‌آید، رشد می‌کند، شکل می‌گیرد و دیده می‌شود.

درباره شروع این جریان و اتفاق‌هایی که قرار است در آینده رخ دهد به تفصیل سخن خواهیم گفت. این تازه شروع ماجرا بود و منتظر اتفاق‌های جدید باشید...

ویژه‌نامه داستان ایرانی – «من منچستریونایتد را دوست دارم»

نوشته‌ی: مهدی یزدانی‌خرم



1. **گفت‌وگو با مهدی یزدانی خرم – سینا حشمدار**
2. **شیاطین سُرخ، یادداشتی بر «من منچستریونایتد را دوست دارم» نوشته‌ی مهدی یزدانی‌خرم – آرش معدنی‌پور**
3. **یادداشتی بر "من منچستر یونایتد را دوست دارم"/ نوشته‌ی مهدی یزدانی‌خرم – امین علی‌اکبری**
4. **در مواجهه با اثری که خواننده را به شور وامی‌دارد – سینا حشمدار**

۱

گفت‌وگو با مهدی یزدانی‌خرم- سینا حشمدار

عکاس: حمید جانی‌پور

با تشکر از امیر معدنی‌پور

واقعاً گفت‌گوی رودررو با مهدی یزدانی‌خرم کار سختی بود. پسری که هرچقدر خوش‌فکر است به همان میزان خوش‌زبان و خوش‌کلام هم هست. دوست داشتم این گفت‌گو به مراتب بیشتر از این‌ها باشد ولی ترسیدم طولانی شود و خسته‌کننده، البته برای مخاطبی که علاقه‌مند به این مباحث نیست. این گفت‌وگو مانند باقی گفت‌وگوهایی که داشته‌ام از اولین فعالیت‌های نویسنده شروع می‌شود. به عقاید مهدی یزدانی‌خرم به عنوان یک راست‌گرای تا حدودی افراطی می‌رسد و سراغ کارنامه روزنامه‌نگاری او در این دو سال گذشته می‌رود. صحبت از «من منچستر یونایتد را دوست دارم...» می‌توانست خیلی بیش از این‌ها باشد، همان طور که صحبت از نشر چشمه می‌توانست به درازا بکشد ولی در نهایت به همین تعداد کلمه رضایت دادیم. این گفت‌وگو ساعاتی قبل از انتشار خبر تلخ لغو امتیاز شدن چشمه صورت گرفته. خبری که می‌توانست جهت این گفت‌وگو را تغییر دهد یا حداقل تعدادی از مباحث آن را دگرگون کند. خبر آن‌قدر تلخ بود که بعد از آن، همه سعی کردیم درباره‌اش چیزی نگوییم تا کمی سرد شویم و آتش‌مان فروکش کند...

س: خب آقا واسه من که خیلی سخته جلوی مهدی یزدانی‌خرمی بشینیم که انقدر مصاحبه زیاد داشته و... من که توی اینترنت ازت مصاحبه ندیدم... داشتی چیزی؟

م: مصاحبه؟ چرا، یکی–دو تا خیلی کوتاه؛ یادمه یه زمانی احسانِ عابدی باهام حرف زد... توی کارگزاران، درباره‌ی روزنامه‌نگاری‌ام بود، اصولا –نه که بخوام خودمو خودشیفته معرفی کنم– دلیلی نداشته من تا حالا مصاحبه بکنم. چون خودم این کارو می‌کنم می‌دونم وقتی باهات مصاحبه می‌کنن توی یه موقعیت خیلی سخت قرار می‌گیری که امکان داره تپق بزنی، استرس بهت غلبه کنه و گاهی وقتا حتا تو جواب دادن به سوال‌ها اشتباه بکنی به همین خاطر بوده که شاید دلم نمی‌خواسته زیاد تو این موقعیت قرار بگیرم.

س: اول می‌خوام از بحثی که توی شناسنامه‌ی کتاب داشتی –که از بچگی فکر می‌کردی که قراره روزنامه‌نگار بشی– شروع کنم. چنین تصوری از کجا نشات می‌گرفت و ریشه‌ش تو چی بود؟

م: ببین من بچه پررو بودم از بچگی و ابایی هم ندارم که بعد از این مصاحبه خیلیا با نام یا بی‌نام بیان چیزی بنویسن درباره‌ی شخصیتِ من. بچه پررو نه به این لحاظ که خیلی آدمِ قلدری باشم، ولی اصولا زمانی که احساس کردم باید نویسنده–روزنامه‌نگار

بشم، که توی نوجوانی‌ام بود، براش خیلی تلاش کردم. به‌شدّت تلاش کردم. از سالِ اول دبیرستان می‌رفتم به کلاسایی که احمدِ غلامی داشت توی مجله‌ی «شباب»، توی میدون فردوسی...

س: چند سال‌ات بود؟

م: سیزده–چهارده‌ساله بودم. جلساتِ بسیار جدّی‌ای بود، می‌رفتم اونجا و –اون‌موقع احمدِ غلامی کلّی هم مو داشت‌اش–

س: فکر کنم همسن الانِ تو بود، آره؟

م: آره، سی‌وسه–چهار سال‌اش بود. بعد اون‌موقع ما رو ترسونده بودن می‌گفتن اینایی که موهاشون بلنده روشنفکرن و چیزای خطرناکی‌ان. با احمد شروع کردم، جلساتِ داستان‌خونیِ بسیار خوبی بود، و خودشم –که از همون موقع روزنامه‌نگارِ برجسته‌ای بود– خیلی کمکم کرد. من همه‌جا گفتم، تأثیری که احمد غلامی رو من داشت، بیش از هر چیز سخت‌گیریِ خیلی عجیب و غریب‌اش بود؛ من نمی‌دونم چند تا داستان نوشتم و اون رد کرد و تو مجله‌ی «شباب» چاپ نشد. وقتی که روزنامه‌های دوم خرداد به‌وجود اومدن بیست و دو/سه تا مطلب از من رد شده بود تا بلاخره یه مطلب تایید شد و چاپ شد.

س: یادداشتِ ادبی بود؟

م: یادداشتِ ادبی بود و یه مقدارشم فلسفه ادبیات. هیجده سالم بود. مطلبی بود در موردِ هگل و وقتی چاپ شد باورش واقعاً برام سخت بود. من الان نمی‌خوام بگم نسلِ الان این‌جوری‌ان و ما اون‌جوری بودیم، ولی واقعاً، من یکی پوستم کنده شدش که واردِ مطبوعات بشم. ما رو اصلا توی تحریریه راه نمی‌دادن؛ شایدم از جهاتی الان بهتر باشه که مسائل دیگه انقدر طبقاتی نیست، هرچند من خودم، اصولا با کسایی که کار می‌کنم، آدمِ سخت‌گیری هستم، ولی نه به‌اندازه‌ی احمد؛ اون‌موقع احمد خیلی سخت‌گیر بود – هرچند شاید رویه‌اش تو این چند سال تفاوت پیدا کرده باشه–.

س: جلسات به چه صورت بود؟ مثلا معرفی کتاب یا دعوت از نویسنده‌ها و مترجم‌ها هم صورت می‌گرفت؟

م: آره. دقیقا توی کتاب خوندن هم همین سخت‌گیری وجود داشتش؛ اون جلساتِ هفتگی که ما توی شباب داشتیم، من یه بچه‌ی پونزده ساله– کتاب جاده فلاندر کلود سیمون تازه در اومده بود–، من کتابو خریده بودم و داشتم زار می‌زدم و نمی‌فهمیدم رمان رو. من یادمه اون موقع منوچهرِ بدیعی رو دعوت کردند –سالِ هفتاد و دو بود یا هفتاد و سه– خانمِ فرخنده آقایی که کتاب راز کوچک‌ش تازه جایزه‌ی «گردون» رو برده بود؛ یا مثلا بهاءالدّین خرمشاهی «حافظنامه‌اش» رو تازه در آورده بود و دعوت شد به جلسات.

س: به غیر از تو دیگه چه کسایی اعضای ثابت جلسه بودن؟

م: جلساتِ ما کوچیک و هفت–هشت نفره بود. من بودم، محمدمنصور هاشمی بود، امیر نصری بود –اینا بیشتر الان توی کارِ فلسفه‌ان–، فریبا خانی بودش، شهناز نصیری‌ها بودش و خیلی‌های دیگه که الان ممکنه اسم‌شون یادم نباشه. اون زمان توی اوجِ دوره‌ای بود که یا بچه‌ها می‌رفتن کارگاه‌های گلشیری، یا می‌رفتن کارگاه‌های براهنی. منم تمایلم به براهنی همیشه بیشتر بود. ابایی هم ندارم اینو بگم، چون تو نوشته‌هامم مشخّصه. احمدِ غلامی نذاشتش که من و خیلی بچه‌ها کارگاهِ هیچ‌کدوم‌شون بریم، و از این جهت شاید باید ازش ممنون باشم، که حدّاقل الان با این فضای مسمومی که وجود داره، خیلی راحت‌تر می‌تونم درباره‌ی اون آدما اظهارِ نظر بکنم. یه چنین کلّیتی بود. صحبت از شروع کارم بود. جالبه بگم که من اون موقع واسه باشگاهِ نوجوانان «عقاب» بازی

کرده بودم و می‌خواستم واسه استقلال تست بدم، برای هافبکِ چپ یا هافبک وسط. عاشقِ صادق ورمرزیار بودم، همیشه هم شماره سه می‌پوشیدم. یا مثلا قبلش من شاگردِ شیرزاد بودم توی کیوکوشین، مقامِ استانی هم داشتم.

س: تا چه کمربندی پیش رفته بودی؟

م: کمربندِ قهوه‌ای رو هم گرفتم.

س: پس حسابی جدی بودی!

م: آره. هم تو زمینه فوتبال و هم کیوکوشین خیلی جدی و پیگیر کار می‌کردم و قصد داشتم ادامه بدم. وقتی هم که می‌خواستم وارد نوجوانان استقلال بشم خیلی بازی‌م خوب بود اما بلاخره اونا رو رها کردم و به‌قول معروف، مسیرِ زندگی‌ام اینجا عوض شد.

س: توی اون جلسه‌هایی که داشتین، وجهه‌ی داستان‌نویسی بیشتر بود یا روزنامه‌نگاریش؟

م: اول داستان‌نویسی بود بعد روزنامه‌نگاری بیشتر شد؛ داستان می‌خوندیم و بیشتر هم رمان می‌خوندیم تا داستان کوتاه.

س: آهان! یعنی داستان‌های بقیه رو می‌خوندین اونجا؟ پس بیشتر جنبه کارگاهی و آموزشی داشت تا جلسات دورخونی داستان؟

م: آره، بیشتر کارگاه بود؛ یه اتاقِ کوچیکِ دلنشینی توی میدون فردوسی بود، که الان فکر کنم کارگاه خیاطی شده، گاهی رد می‌شم از جلوش. مثلاً «مرشد و مارگریتا» اون‌موقع نایاب بود. احمدِ غلامی گفت باید تهیه کنید. من یادمه با چه قیمتی رفتیم خریدیم. یا کارای امیل زولا نایاب بودن نسبتاً. همین الانشم خیلیاش نیس. یکی از نویسنده‌هایی که خیلی توی شکل‌گیریِ فکرِ من تأثیر گذاشته زولا بوده؛ خیلی، بی‌نهایت این نویسنده رو دوس دارم، همون‌جوری که سلین رو بی‌نهایت دوس دارم و اصولاً آرگونویس‌ها یا در واقع سیاه‌نویس‌هایی که هجو می‌نویسن رو خیلی دوس دارم. خب اینا رو من همه مدیون اون روزا هستم؛ منهای دبیرستانی که توش درس می‌خوندم؛ دبیرستانِ «فرهنگ»؛ یه دبیرستان کوچیک که کل دانش‌آموزاش شصت نفر بودن. هر سال‌اش یه کلاس بود؛ یه دونه اول، یه دونه دوم، یه دونه سوم، یه دونه چهارم. اون موقع‌ها دکتر حدّادعادل –که مدیریتِ مدرسه بود– خیلی مدرسه رو باز گذاشته بود؛ یعنی ما توی کتابخونه به همه‌چی دسترسی داشتیم، راحت می‌تونستیم هدایت و کافکا و ... بخونیم. اونجا من و خیلیای دیگه مجله "نسیم" رو در میاوردم. محسنِ آزرم همکلاسی‌ام بود، روزبه صدرآرا بودش، هادی حیدری هم‌مدرسه‌ای‌ام بود، بزرگمهر شرف‌الدّین که رفت، هادی خسروشاهین، حسین مهکام و خیلیای دیگه که توی رشته‌های دیگه هم مطرح شدن. اون دوره رو دوره‌ی طلاییِ «فرهنگ» می‌گن. توی تمامِ اون سال‌ها کار ما همه‌اش بحث بود و نوشتن و خوندن و جدّی گرفتنِ خود. اینکه آدم خودشو جدّی بگیره شاید خیلی خنده‌دار باشه ولی راهگشاست.

س: تو رشته‌ی دانشگاهی‌ات چی بود؟

م: من ادبیاتِ فارسی خوندم.

س: لیسانس؟

م: لیسانس. بعدش ول کردم، دیگه حوصله نداشتم.

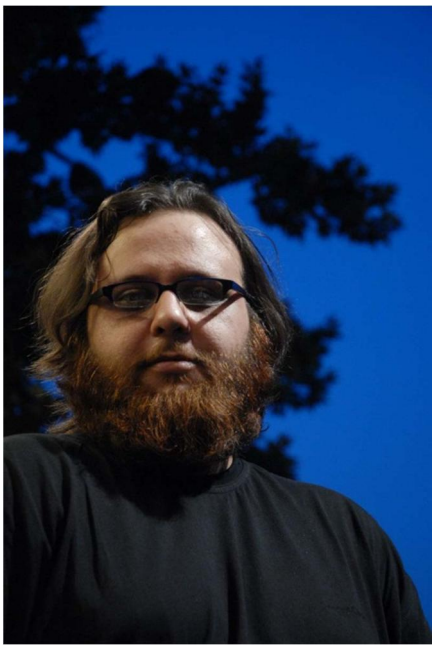
س: پایان‌نامه‌ات چی بود؟

م: لیسانس ادبیات پایان‌نامه نداره، چندین ساله برداشتن پایان‌نامه‌اش رو. اگر قرار بود بنویسم راجع به خاقانی می‌نوشتم شاید. تمامِ این‌ها کنارِ هم، باعث شد من خیلی زود هل داده بشم به این سمت.

س: فکر می‌کنی اگه به کلاس‌های براهنی می‌رفتی چقدر توی آینده‌ات تأثیر می‌ذاشت؟

م: نمی‌دونم. به‌هر حال من به‌نوعی شاگردِ براهنی هستم، چون سال‌ها بعد با دکتر دوست شدم؛ ساعت‌های متمادی صحبت‌های تلفنی بینِ من و دکتر براهنی بود. همون‌قدر که از ابراهیم گلستان چیز یاد گرفتم، از براهنی هم یاد گرفتم. برامم مهم نیس که دیگران چی می‌گن. براهنی واقعاً یه دانشگاهِ سیاره، و خیلی متأسفم که ایشون ایران نیست، خیلی متأسفم.

س: می‌خوام در موردِ روزنامه‌نگاری‌ات حرف بزنیم، از اینجا شروع کنیم که بحثِ همین فضای روزنامه‌نگاری اوایلِ دهه‌ی هفتاد تا هفتادوشش –سوای دوره‌ی خاتمی، چون آزادی‌ای که به روزنامه‌نگارها دادن انقدر وجهِ سیاسی‌اش زیاد شد باید توی زمانِ دیگه‌ای به‌طور جداگانه بحث کنیم –و از هشتادوچهار به اینور. شروعِ کارت به‌عنوانِ نویسنده–روزنامه‌نگار از هفتادوشش شروع شد. به‌نظرت اگه مهدی یزدانی‌خرم الان می‌خواست واردِ روزنامه‌نگاری بشه چه مراحلی رو باید طی می‌کرد؟ چه تهدیداتی وجود داشت؟ چون تو آدمی هستی که دقیقاً اون دوره رو تجربه کردی و به‌عنوانِ یه صاحب‌نظر می‌تونی صحبت کنی در موردش...



م: ما که مافیایی‌ام فعلاً! یه باندِ مخوفِ...(خنده) ببین! من اگه الان می‌خواستم وارد بشم که خیلی راحت‌تر بود. ولی اون زمان، من یادمه چیزی به‌نامِ صفحه‌ی فرهنگ و هنر وجود نداشت توی روزنامه‌ها.

س: روزنامه‌های جدّی رو می‌شه بگی؟

م: «سلام» مهم‌ترین روزنامه بود اون موقع.

س: قبلِ هفتادوشش بود؟

م: بله، «سلام» خیلی روزنامه‌ی مهمی بودش. بیشتر مجله‌های ادبی مهم هم توی اون دوره بودن. من یادمه دوره‌ی دبیرستان، چند سال، روزایی که «گردون» میومد، صب‌ها یه ربع تأخیر می‌کردیم که «گردون» رو بخریم. «گردون» بود، «آدینه» بود، «تکاپو» بود، «دنیای سخن» بود و یکی–دو تا مجله‌ی دیگه. روزنامه هم «کیهان» و «اطلاعات». تا اینکه یه روز خونه‌ی احمدِ غلامی، خاتمی تازه رئیس‌جمهور شده بودش، گفت بچه‌ها قراره یه روزنامه‌ای در بیاد که فرق می‌کنه با روزنامه‌هایی که تا حالا دیدیم، اسم‌اش «جامعه»ست و آقای شمس‌الواعظین می‌خواد درش بیاره. گفت بهم پیشنهاد دادن دبیرِ ادب و هنرش بشم، که بعد نشد، و خانمِ فرهادپور دبیر شدن. اینا تو اون روزنامه اومدن یه مقوله‌ای به‌نامِ ادبیات و فرهنگ رو با وجود تأثیری که تو جامعه داره وارد روزنامه‌ها کردن. قدیم روزنامه فقط خبر بود. خب این بخش که وجود اومد لزوم ورود منتقدهای جدید بیشتر احساس شد. نیروهای جوون از چند کانال واردِ روزنامه شدن. یکی‌شون احمدِ غلامی بود. یکی‌شون خانمِ فرهادپور بود تا یه حدودی. آقای سناپور یه دوره‌ای بودن. حسن محمودی توی یه روزنامه‌ی بسیار خوبی بود به‌نامِ «مناطقِ آزاد»، اسمِ عجیبی داشت، به‌نامِ روزنامه‌ی «آزاد» معروف بودش.

اگه اشتباه نکنم حسن محمودی نازنین اونجا خودش مسئول صفحه شده بود و صفحاتِ بسیار خوبی در میاورد. هوشیار انصاری‌فر مقالاتِ عالی‌ای توی «جامعه» و «توس» می‌نوشت. علیِ ربیعی وزیری، دوستِ من –که سال‌هاست ازش خبر ندارم – یه منتقدِ عجیب‌غریب بود که مسائلِ پسامدرن رو مطرح می‌کرد. خلیلِ درمنکی بود.

س: وقفی‌پور...

م: شهریار بود. شهریار تو «کارنامه» بود. شهریار یه جوونِ تازه‌نفس و خوب بودش. علی عبدالرضایی بودش. علیرضا محمودی بود. خیلی بودن اگه بخوام اسم بیارم. اینا جوونایی نبودن که بخوان فقط صفحه رو پر کنن. اینا ایده داشتند و اومده بودن که ایده‌هاشون رو پیاده کنند.

س: فرقِ ادبیات جدی‌ای که تو صفحات فرهنگ و ادبی روزنامه‌ها بود با مجلات اون دوره تو چی بود؟

م: روزنامه جذاب‌تر بود؛ تو صب صفحه رو باز می‌کردی مطلبات بود، ادامه‌اش پس‌فردا مثلاً چاپ می‌شدش. اون بچه‌هایی که باید توی مجله می‌نوشتن اومدن توی روزنامه. خودِ من جنسِ کاری که دوست داشتم مجله‌ای بود. منتها مجلاتِ ادبی رسماً ورشکسته شده بودن. امکاناتِ چاپِ رنگیِ خوب نداشتن. توی دهه‌ی شصت مونده بودن. «گردون» خوب بود که توقیف شده بود، عباس معروفی از ایران رفته بود. «آدینه» و باقی مجلات خوب هم توی دوره‌های سقوطِ خودشون بودن.

س: چرا این‌جوری شد؟

م: به‌نظرِ من مشکلاتِ مالی بیشترین دلیل‌اش بود.

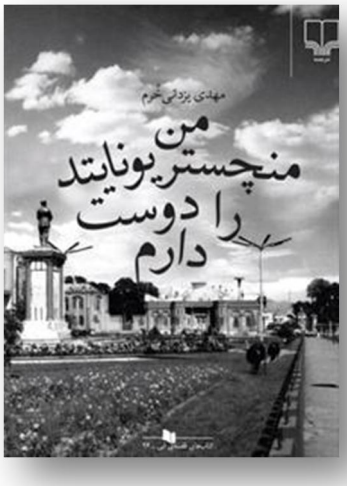
س: مگه مهاجرانی حمایت نمی‌کرد؟

م: این مجله‌ها عمده‌شون تا سال هفتاد و شش کارشون تموم شده بود و یا رو به نزول بودن. بعد یه سری آدم بزرگ–چه روزنامه‌نگار و چه نویسنده– توی این مملکت بودن، که متاسفانه یا مردن یا رفتن از ایران، و تو نبود این آدما، پریشانی به‌وجود اومدش و نشد که نسلِ بعدتری بیاد که پیشِ اینا کار کنه.

س: به نکته خوبی اشاره کردی. به نظر منم یکی از عمده تفاوت‌های دهه هفتاد و هشتاد تو همین موضوع هستش.

م: درسته. البته جریان اصلاحات رو هم نمی‌شه نادیده گرفت. این روزنامه‌ها اومدن یه سری تابوها رو شکستن. ببین! این نویسنده‌هایی که از دهه‌ی پنجاه اومده بودن و توی دهه‌ی شصت مطرح شده بودن، یه سخت‌گیری‌هایی داشتن که خوب بود ولی آزاردهنده شده بود. مثلاً ما می‌دیدیم نویسنده چهل‌وپنج –پنجاه سالشه تازه داره مجموعه‌ی اول‌شو در میاره، چرا؟! مثلاً پونزده ساله توی کلاسای فلانی تلمّذ کرده، بعد قصه‌ها بوی نا می‌دادن، چون تو زمانِ خودش چاپ نشده بودن. مثلاً کسی که این فضا رو شکوند شهریارِ مندنی‌پور بود، که زمانی که کتابِ اول‌اش «سایه‌های غار» در اومد و دومی‌اش–اگه اشتباه نکنم– «مومیا و عسل» بود...

س: با وجود این اتفاقات یه هجومی تو اون سال‌ها به‌وجود اومد و خیلی‌ها به روزنامه‌نگار شدن رو آوردن.



م: ببین! این جوونا می‌خواستن سریع‌تر خودشونو مطرح کنن. تلفاتِ این قضیه بیشتره همیشه. الان مثلاً اعتراضی که به ما(چشمه) می‌شه اینه که چرا شما کتاب زیاد در میارین؟ مثلاً ما سالی بیست تا بیست‌ودو تا کتاب توی «چشمه» در میاریم. من تا حالا دوهزار و دویست و خرده‌ای کتاب توی «چشمه» رد کردم. به‌قولِ یکی، می‌گفت پنج درصد از اینام بخوان بهت فحش بدن و کامنتی بذارن، تا آخر عمر دشمن داری.

س: خب توی دهه‌ی شصت این چیز نبود...

م: دهه‌ی شصت اصلاً نبود. الان آمار هست، مگه سالی چن تا کتاب در میومد؟ اصلاً ادبیاتِ ایران بیمار شده بودش. من یادمه «دستِ تاریک، دستِ روشن»ِ گلشیری که سالِ هفتادوسه در اومد، من یه دانش‌آموزِ دبیرستانی بودم، از شوقِ این، نمی‌دونم پول از کجا تهیه کردم و خودمو رسوندم به کتابفروشیِ «نیلوفر». تازه خبررسانی هم چقدر ضعیف بود؛ دهن به دهن بود.

س: یعنی واسه یه آدمی مثلِ گلشیری هم چاپِ کتاب سخت بود؟

م: نه، سخت نبودش. گلشیری خیلی با اداره‌ی ممیّزی سرشاخ بود ، که البته باز من فکر می‌کنم این دست اندازهای جلوی رویش از عمرش کاست. نکته دیگه این بود که اون‌موقع بیشتر داستان‌ها توی مجله‌ها چاپ می‌شد، بعد تازه اونم یه حجمِ بالایی داستان می‌رسید که از بین‌اش باید گزینش می‌شد، خب کیفیت‌شونم بالاتر بود. ببین! یک –نمی‌دونم اصطلاح‌شو- یک حلقه‌ی... یک جامعه‌ی طبقاتی‌ای توی ادبیاتِ ایران وجود داشتش تا قبل از خردادِ هفتادوشش، که این ناخواسته شکست. یکی‌اش روزنامه‌ها بودن، یکی فضای اینترنت بود؛ که اومدش و ما فهمیدیم اونورِ دنیا چه خبره، یکی مترجم‌های جوونی بودن که اومدن و خیلی متن ترجمه کردن، هرچند الان واقعاً به‌نظرِ من اینقدر متنِ بد دارن ترجمه می‌کنن که اون قابل اعتماد بودن رو از دست دادن... قدیم، من یادمه توی اون سال‌ها ما به اکثرِ کتاب‌های ترجمه‌شده اعتماد داشتیم، چون فکر می‌کردیم مترجم‌ها خودشون حواس‌شون هستش در موردِ نثرِ فارسی، ولی الان اون اعتماد رو حداقل من ندارم.

س: مهدی تو الان داری از یه دوران گذر و تحول صحبت می‌کنی، یه همچین اتّفاقی توی دهه‌ی چهلِ ما هم افتاد، یا شاید یه‌کم قبل‌تر، اون دوره‌ای که جلال و هدایت و باقی داشتن ترجمه می‌کردن...

م: کاملاً درسته. ببین! بعد از اینکه حزبِ توده سرکوب می‌شه سالِ سی‌وسه–سی‌ودو، خیلی از اینا مثِ یونسی، مثِ نجف، مثِ مسکوب که زندان میفتن، و بعد از اینکه میان بیرون شروع به کار ترجمه می‌کنن. بعد تو نقشِ مؤسسه‌ی «لئو فرانکلین» رو باید در نظر بگیری؛ همه اونجا بودن؛ جلال‌الدّین اعلم، نجفِ دریابندری، منوچهر انور، کریم امامی و... با ویراستاری‌های خوب، کتابای مهم رو در میاوردن. خودِ «امیرکبیر» رو تو در نظر بگیر؛ یه سازمانِ انتشاراتیِ درجه یک، شبیهِ «گالیمار»ِ فرانسه کار می‌کرد، حتی فرمِ جلدها رو شبیه نمونه های درجه یک فرنگی کار می‌کرد.

س: می‌خوام این دو تا رو توی مقایسه با هم بذارم؛ اون دوره منجر شد به اون ادبیاتِ طلایی و این دوره هنوز...

م: اون دوره فرزندش بیشتر داستانِ کوتاه بود و شعر.

س: در هر صورت بازم موفق بود.

م: خیلی، دوره‌ی درخشانیه.

س: من یه لیستِ سی‌وهشت تایی کتاب دارم، که ادبیاتِ طلاییِ دهه‌ی چهل و پنجاهه. می‌خوام اون دوره‌ی شکوفایی رو با این دوره‌ی به ظاهر شکوفایی مقایسه کنم، که چرا ما امروز تو هیچ زمینه‌ای-روزنامه‌نگاری، ترجمه، شعر، داستان کوتاه، رمان و...- به نتیجه نرسیده‌ایم؟

م: تحلیل من اینه که به خاطر اتفاقات که تو اواسط دهه هشتاد تو قدرت سیاسی مملکت اتفاق افتاد.

س: یعنی این اتفاق انقدر تاثیرگذار بود؟ و نمود اصلیش تو سانسور و شدت گرفتن اون بود؟

م: نه، فقط سانسور نیست. ببین! به‌نظرِ من –ببخشید اینو می‌گم، من آدمی نیستم که نسخه بپیچم- ولی روشنفکرهای ما خیلی شکننده‌ان، اصلاً پوست‌کلُفت نیستن. من واقعاً مهاجرتِ یک‌سری رو درک نمی‌کنم. البته شاید الان توی زندگیِ شخصی‌شون خوشبخت‌ترن، ولی به خاطرِ مسئله سانسور و غیره، اگر کسی نویسنده باشه مهاجرت نمی‌کنه. یه چیزی رو دقت کن، از زمانی که داستان و داستان‌نویسی تو جامعه ما شکل می‌گیره این نیاز وجود پدرسالار کاملا احساس می‌شده. حالا تو یه دوره‌ای این خلا به وجود می‌آد. این بزرگ‌ترها یا مهاجرت می‌کنن و یا می‌میرن و اونایی که می‌خواستن ادای این بزرگان رو دربیارن ناکام می‌مونن. ادای کسایی مثِ گلشیری، مثِ آل‌احمد، مثِ براهنی و حتی گلستان. بعضی‌هاشون مثِ دولت‌آبادی علاقه‌ای به اینکار نداشتن و یا شبیه به جعفرِ مدرس‌صادقی که بسیار دوستش دارم اصلاً چنین شخصیتی تو وجودشون نبود.

س:کی می‌خواد این آبِ گل‌آلود بشینه؟

م: اینو من و تو نمی‌تونیم تعیین کنیم. ما ناگزیر هستیم... ما متصل به وضعیتِ سیاسی هستیم. ادبیات به عنوانِ یک جریانِ پیش‌رونده همیشه در موقعیتِ امنیتِ نسبی و رفاه به‌وجود اومده؛ کتاب باید خریداری بشه، کتاب راحت باید چاپ بشه. در شرایطی که جامعه متلاطمه؛ مثلاً تو دوره‌ی جنگ رو در نظر بگیر؛ کتابای خوب زیاد چاپ شد توی دهه‌ی شصت، ولی چقدر دیده شد؟ چون کشور با یه مشکلِ بزرگِ ملّی مواجه بود به‌نامِ تهاجمِ نیروی بیگانه، اصلاً مسائل عقیدتی رو بذارید کنار. یه آرامشِ نسبی باید در ساختارهای جامعه باشه، تا از دل‌اش رمان به‌وجود بیاد. ادبیات یعنی رمان. برگرد به قرن نوزده یا هیجده، ببین چقدر رمان تأثیر داره در وضعیتِ روشنگری. رمان هیچ‌وقت باعثِ انقلاب نشده، باعثِ عوض شدنِ جامعه نشده، ولی همه‌ی اینا رو ثبت کرده و بازپس داده به جامعه.

س: به نظرت ادبیات چپ تو ایران تا چه حد موفق بوده؟

م: توی ایران به‌نظرِ من ادبیاتِ چپ، ادبیاتِ پیشرویی بوده. من هیچ سنخیتی با چپ‌ها ندارم ولی نمی‌تونم کتمان کنم که ما وامدارِ ادبیاتِ چپ هستیم، منتها ادبیاتِ چپ، چیزی بوده که خواننده‌ی ایرانی بهش عادت کرده؛ ادبیاتِ امیدبخش، ادبیاتی که تهش نگاه‌های انقلابی وجود داره...

س: من که فکر می‌کنم تو یه دوره‌ای خیلی از نویسنده‌های ما به این سمت گرایش پیدا کردن و این به شدت به ما ضربه زد!

م: ببین به‌قولِ سپانلو حرفِ قشنگی می‌گفت؛ می‌گفت یه دوره‌ای اکثرِ ماها سمپاتِ چپ بودیم، چون چپ حرفِ نویی داشت، بالاخره مقابلِ حکومتِ شاه می‌ایستاد و انتقاد می‌کرد. ابراهیمِ گلستان عضوِ حزبِ توده بوده، هزاروسیصدوبیست...

س: به‌نظرت اون باعثِ همین ضربه‌ای نشده که همه فرار کردن از ایران، همین ادبیاتِ چپ و گسترش‌اش؟

م: یک ناگزیریِ تاریخی بوده. حزبِ توده چه حرفی می‌زد؟ می‌گفت ما سواد بهتون می‌دیم، که می‌داد، می‌گفت همه باید بهداشتِ عمومی داشته باشن، باید جامعه آزادیِ بیان توش باشه...

س: مهدی خاستگاهِ حزبِ توده مردمِ عامی بودن، وگرنه روشنفکر مگه باید به این چیزا تن بده...

م: نه نه نه، درسته. حزبِ توده رو اصلاً روشنفکرها ساختن. روشنفکرها شوروی رو دیده بودن، یا قبل‌ترش حزبِ کمونیستِ ایران بود که شازده قجری‌ها ساخته بودنش و خیلی بامزه‌ست قصه‌ی اونا. حزب داشت اینا رو اعلام می‌کرد. مثلاً عبدالحسین نوشین، یکی از بزرگ‌های تئاترِ ایران... صادق هدایت سمپاتِ حزبِ توده‌ست، چون حرف‌های مترقّی داره می‌زنه. چه حزبِ دیگه‌ای در اون دوران داره این حرف رو می‌زنه؟

س: این گرایش به‌نظرت به‌خاطرِ بی‌سوادیِ روشنفکرها نیست؟

م: صد در صد. ببین، این یه گرایش جهانیه، توی همون دوره کلّ دنیا رو نگاه کن. چپ جذابه، توی همون دوره سارتر رو نگاه کن...

س: سارتر پایه‌گذارشه، فرق داره...

م: نه، سارتر هم داره از ریشه‌های روسی‌اش میاد...

س: امّا حدّاقل توی فرانسه پایه‌گذارش بود دیگه. من نمی‌تونم نمونه‌ای خارجی برای حرف‌های سارتر پیدا کنم.

م: توی فرانسه یکی از پایه‌گذاراش بود.

س: به نظرم اون مولف بود و اتفاقی که توی ایران می‌افتاد یه تقلید کورکورانه و یه شور و جوزدگی انقلابی بود.

م: بله، در این که تحتِ تأثیر بودن هیچ تردیدی نیست. سایه‌ی سنگینِ شوروی رو کنار بذار. و نکته مهم، نفرتِ ایران از انگلیس، از سنّتِ آنگلوساکسون. جامعه‌ی ایران همیشه از انگلیس نفرت داشته، و از آمریکا بعد از بیست‌وهشتِ مرداد... خیلی جالبه، ادبیاتِ ما از ریشه ادبیات فرانسه ساخته شده دیگه؛ ترجمه‌های اول‌مون همه فرانسه‌زبان بودن. ادبیاتِ آنگلوساکسون هنوز هم توی ایران زیاد طرفداری نداره و شاید یکی از دلایل‌اش این باشه. روس‌ها همیشه برای ما دوست‌های بهتری بودن، جالبه، با اینکه دو تا قراردادِ فاجعه ما با اینا داشتیم.

س: من می‌گم اینا انگار دوس داشتن، روشنفکرِ ایرانی، دوس داشته با اومدن چپ یه وجهه‌ای برای خودش پیدا کن، انگار این پدرخواندگی همیشه وجود داشته، همیشه...

م: هیچ‌وقت فراموش نکن که چپ همیشه جذاب بوده. من می‌تونم به جرأت بگم... همیشه فکر می‌کنم هیچ نویسنده‌ای نیست که در دوره‌ای چپ نبوده باشه. ببین! متن‌های ریمون آرون به‌نظرم از سارتر خیلی مهم‌تره، ولی سارتر خیلی محبوب‌تره. رفتارهایی در چپ و جریانِ چپ وجود داره که رفتارهای جذابی‌ان. می‌دونی هیتلر برای چی اومد پرچم خودشو سرخ گذاشتش؟ گفت من سرخِ چپ رو بی‌اعتبار می‌کنم... گفت منم قرمز رو انتخاب می‌کنم با صلیبِ شکسته، کی گفته قرمز رنگِ اختصاصیِ چپه؟ ما هم حامیِ کارگران هستیم. این جذابیت‌های چپ توی کشورِ ایران خیلی زیاد بود؛ یکی اومده وایساده مثِ لنین، مثِ استالین و مقاومت کرد؛ مثلاً لنین یه امپراتوریِ بزرگ رو ازپا در آورده... توی کشوری که هیچ‌وقت نتونسته بر اساسِ قیامِ مردمی حکومتی رو سرنگون کنه، غیر از دوره‌ی مشروطه –که توی اونم حکومت سرنگون نشد– مشروط شد و خیلی هم خوب بود و متأسفانه دیکتاتوریِ رضاخان از بین بردش... بنابراین، خیلی جالبه، به‌نظرِ من مردم توی این کشور –غیر از سالِ پنجاه‌وهفت– زیاد تأثیرگذار نبودن. البته، می‌دونی که فاشیست‌ها یه اعتقادی دارن؛ می‌گن که دموکراسی چیزِ احمقانه‌ایه، چون در نهایت بینِ نخبگان یا یه سری آدمای خاص قدرت باید جابجا بشه، بنابراین اینا سرِ کار گذاشتنه.

س: خب اگه موافق باشی بریم سراغ کارنامه روزنامه‌نگاریت و فعالیت‌های این چند سال اخیرت. می‌خوام از سرمقاله‌ی اول‌ات توی «نافه» شروع کنم؛ به‌نظرم بحثی که تو شروع کردی یه مقدمه‌ای بود برای کارهای آینده‌ات، و یه مقدمه‌ی هوشمندانه‌ای بود برای چاپِ رمان‌ات، یه تصمیم به‌موقع، و تمامِ اینا اومد جلو و من احساس می‌کنم مهدی یزدانی‌خرم دنبالِ یک جریانِ راستِ تندرو توی ادبیاتِ فارسیه. توی این جریان چقدر خودت رو وام‌دار ابراهیم گلستان می‌دونی؟

م: من بیشتر از اینکه وامدارِ گلستان باشم توی این جریان –که هستم–، وامدارِ بازگشتم از چپ هستم. نویسنده‌ای مثلِ سلین در زندگیِ من تأثیرگذار خیلی بوده...

س: مهدی تو زبان بلدی؟

م: من نه به اون صورت، یه ذره ژاپنی بلدم و یه ذره فرانسه، حالا ژاپنی رو دارم تکمیل می‌کنم اما سلین رو فقط فارسی خوندم.

س: می‌خوام ببینم تو از موضعِ سیاست واردِ ادبیات شدی؟

م: من از دیدگاهِ ادبی وارد شدم، ولی فهمیدم –اونم به‌خاطرِ اینکه من خیلی علاقه دارم، هم نظریه‌ی ادبی زیاد می‌خونم، هم فلسفه‌ی سیاسی زیاد می‌خونم و هم تاریخِ سیاسی زیاد می‌خونم– اصلاً ادبیاتی که بیانگرِ امرِ سیاسی نباشه، به‌نظرِ من به پشیزی نمی‌ارزه؛ یه چیزِ تزیینیه؛ سیرکه. اصلاً ادبیات ناچار به انجام اینکاره، چون داره با قدرت گفت‌وگو می‌کنه.

س: پس به نظرت ادبیات به عنوان یک قدرت منفعل و حرکت کننده و رو به جلو نمی‌تونه باشه؟

م: اون قدرت فرق می‌کنه. ادبیات در حال گفت‌وگو کردن با قدرته، یه جاهایی مقابله می‌کنه، و انتقاد هم که همیشه وجود داره. حالا یه جا می‌بینی که مثلاً رامبراند برای نشون دادنِ درهم‌ریختگیِ به‌وجود اومده‌ی نوکیسه‌ها توی آمستردام، توی تابلوش میاد یه به‌هم‌ریختگیِ عجیب رو به‌وجود میاره، یه جا گرونیکای پیکاسو رو داری، یه جا بیکن رو داری، یا مثلاً توی ادبیات هم همین رو داری؛ یه جا توی «سرخ و سیاه» استاندال، یک نگاهِ نسبتاً مترقّی، از یه کهنه‌سوارِ دوره‌ی ناپلئون به‌نامِ استاندال رو می‌بینی، علیهِ کلیسا و ارتش، یا توی قرنِ بیستم، سلین رو می‌خونی توی «مرگِ قسطی»...

س: درگیری نویسنده با سیاست مخصوصا تو جامعه‌های جهان سوم که ناخودآگاه خیلی زیاده. ولی حد این درگیری یا به قول خودت گفت‌وگو باید تا چه اندازه باشه. یعنی می‌تونه در حد مارلو، فوئنتس یا حتا یوسا باشه؟ یا در حد یه نفر مثل کوندرا، به عنوان منتقد سیاسی باقی بمونه؟

م: من مالرو رو خیلی دوس دارم. ببین! مالرو، چیزی بیش از یه وزیرِ فرهنگ بود. به‌نظرِ من خدمتی که مالرو به ادبیات کرد، خیلی بیشتر از کاری بود که سارتر کرد، سارتر خیلی تو چشم‌تر بود. مالرو هم نویسنده‌ی بهتری بود از سارتر، هم –حالا کاری ندارم توی نهضتِ مقاومت جنگیده بود– اینا مسائلِ شخصیه، اون دوره همه چنین چیزی داشتن، فرّخِ غفاریِ خودمونم جزوِ نهضتِ مقاومت بود، یه ریه‌اش رو هم از دست داده بود، ابراهیم گلستان می‌گفت نیروهای گشتاپو با تیر زده بودنش و به خاطر همین، یه ریه‌اش رو در آورده بودن!! منتها چیزی که امروز از مالرو می‌بینی و ایده‌هایی که از مالرو در رمان‌هاش مونده، بیش از میراثیه که سارتر برای ما گذاشته توی رمان‌هاش. اصولاً راست‌گراها توی ادبیات، آدمای واقع بین تری بودن...

س: در واقع شاید عملگراتر بودن.

م: عملگراتر بودن. انتخابات فرانسه رو نگاه کن. این سوسیالیست‌ها هم خیلی به لیبرال‌ها نزدیکن، دوستانِ چپ خوشحال نشن، چون اگر مطالعه کنن می‌بینن میتران سوسیالیست بوده دیگه بالاخره کارنامه‌ی میتران هم مشخصه و اولاند هم فکر نمی‌کنم زیاد تفاوتی با میتران داشته باشه. ملّتِ فرانسه اصولاً –جالبه– توی انتخاب‌های سیاسی‌شون نگاهِ راست داشتن. این جمهوریِ پنجم‌شونه دیگه، آره؟ جمهوریِ پنجم تو ریاست‌جمهور رو نگاه کن دیگه؛ ژرژ پُمپیدو؛ نابغه‌ست رسماً. چه‌جوری میاد انقلابِ –به‌نظرِ من بامزه‌ی– هزار و نهصد و شصت و هشت رو جمع می‌کنه؟ شورشِ دانشجویی... نوشته بودم اینو، هست، موجوده. اصلاً هزار و نهصد و شصت و هشت چیه؟ شاید برتولوچی در Dreamers بهترین توصیف رو ازش داده؛ یک رویای جنسیِ خیلی زیبا...

س: اون که هجویه‌ست به‌کل.

م: آره دیگه. دویدن در خیابون‌ها... خیلی هم زیبا بودش. ولی هزار و نهصد و شصت و هشت –جالبه– حزبِ کمونیست هیچ حمایتی از دانشجوهای معترض نکرد، و تنهاشون گذاشت. یه مشت جوون بودن که آزادی‌های جنسی می‌خواستن، یه بخشی از مطالبات‌شون این بود –در سوربون–، حالا به مسائلِ دیگه‌ای هم کشیده شد. خب، جریانِ چپ همیشه اسطوره‌ساز بوده... یه بار توی آلمانِ بعد از جنگ، دو روز دو تا آنارشیست شدن رییس‌جمهورِ ایالتِ باواریا، دیوونه‌هایی بودن؛ وزیر هم واسه خودشون تعیین کرده بودن... کافی بود اینا رو چپ‌ها داشتن؛ تا حالا سیصد بار ازشون تجلیل کرده بودن و مجسمه‌شونو ساخته بودن و...

س: با این وجود پس مهدی یزدانی‌خرم رو شاید در آینده توی پُستِ سیاسی ببینیم...

م: من نه. من کارِ سیاسی نمی‌کنم...

س: تحتِ هر شرایطی و با هر سیستمی؟

م: این دیگه فراتر از نویسنده بودنه. به‌نظرم نویسنده باید به‌شدّت سیاسی باشه.

س: سیاسی باشه یا انقلابی باشه؟

م: باید سیاسی باشه. چون در کشور ما انقلابی بودن یه معنای تاریخی داره که با معنای انقلابی چپ ها به شدت متفاوته .نویسنده باید شاخک‌های حساسی نسبت به سیاست و عمقِ تاریخیِ وضعیتِ جامعه‌ی خودش داشته باشه. ما –همیشه دارم می‌گم– به‌نوعی وارثانِ بیت المقدسیم که صلاح‌الدّینِ ایوبی فتحش کرد و صلیبیون غاصب رو قتل عام نکرد.

س: برگردیم سرِ روزنامه‌نگاری. این طرزِ تفکرِ مهدی که واضح بود و آشکارتر شد، چقدر توی دیدش نسبت به روزنامه‌نگاری تأثیر گذاشته، مشخصاً توی «تجربه» و همون چند شماره‌ی «نافه» توی این دوره...

م: همون‌جور که گفتم توی دوره‌های مختلفی روزنامه‌نگاری کردم. از دوره‌ای که با محمّدِ قوچانی‌ام، به‌صورتِ متمرکز، توی مجلاتی که در آوردیم، از «شهروندِ امروز» تا «تجربه»، من به‌صورتِ سیستماتیک شروع کردم توی سرمقاله‌هام یا یادداشت‌هام یک‌سری ایده‌هایی که خودم داشتم بسط دادم. شاید این ایده‌ها خیلی سطحی باشه برای خیلی خواننده‌ها، ولی احساس می‌کنم وارداتی نیستش؛ چیزیه که خودم به این نتیجه رسیدم. مثلاً یکی از دغدغه‌های امروزِ من استفاده از آرای ابنِ عربی توی نقدِ ادبیه، و سنّتی که ابنِ عربی نگاه می‌کنه به بعضی از مفاهیم. خیلی عجیب و غریبه این آدم.

س: حالا بیشتر سمتِ پرونده‌های ادبی‌ات بریم...

م: ببین! توی پرونده‌های ادبی، یه بخشی‌اش ما ناگزیر به جریانِ روز هستیم...

س: پرونده‌هایی که تو این چند وقته تو تجربه و نافه بوده مستقیم با نظر تو بوده نه؟

م: بله.

س: منظورت از جریانِ روز چیه؟

م: ببین! مثلاً فوئنتس می‌میره، خب؟ ما مجبوریم که این اتفاق رو پوشش بدیم.

س: آخه معمولاً این‌جور پرونده‌هاتون خیلی جمع‌وجور و در قالب چند تا یادداشت هستند. منظور من پرونده‌های مفصلی هست که تا به حال بوده.

م: من برای «تجربه»ی بعدی، یه پرونده در موردِ ماکسیم گورکی دارم.

س: به نظرم تو ادبیات خارج از ایران دست شما خیلی بازتره برای انتخاب. منظور من الان ادبیات ایران هستش و پرونده‌های ادبیات داستان ایرانی.

م: آهان! در موردِ ایران... توی نویسنده‌های ایرانی من دارم تلاش می‌کنم بیشتر به نویسنده‌های جریان‌هایی بپردازیم که یه جورِ دیگه‌ای دیده شدن. یک مشکلِ بزرگ وجود داره؛ «تجربه» باید بیشتر جا بیفته، بحثِ فروش هم هستش. ما الان رضا امیرخانی رو بردیم روی جلد. خیلی‌ها غر می‌زنن، خیلی‌ها تعریف می‌کنن. مثلاً من اعتقاد دارم رضا امیرخانی یکی از بهترین نویسنده‌های این روزگاره. کاری هم به دیدگاه‌اش ندارم، با اون دیدگاه‌اش داره داستانِ خوب می‌نویسه.

س: منم قبول دارم که نویسنده خوبیه امیرخانی ولی مگه ما نویسنده خوب دیگه‌ای نداریم؟

م: چرا. من در موردِ سناپور کار کردم. در موردِ احمد(غلامی) کار کردم. در موردِ هدایت، در موردِ گلشیری...

س: دارم جدیدا رو می‌گم. نگاه کن، تو همیشه می‌گی که ادبیاتِ داستانیِ ایران در حالِ پوست‌اندازیه. منِ مخاطب دوس دارم نمودِ حرف مهدی یزدانی‌خرم رو توی کارش ببینم. کارایی مثلِ هدایت، گلشیری، احمد محمود یا براهنی که کار کردی، توی اینا که مسلماً نمودی نداره، چون اینا هر چقدر خوب و بزرگ باشن ولی تموم شده‌ان؛ منظور من ادبیات زنده هست.

م: سناپور بوده، محب‌علی بوده...

س: محب‌علی! کجا؟

م: توی روزنامه‌هایی که بودم درباره اش رفتم، توی مجله شاید نرفته باشم. مثلاً اون‌زمان که جنجالِ «کافه‌پیانو» بود، که هنوز معتقدم «کافه‌پیانو» رمانیه که حرف‌هایی برای گفتن داره، ببین بخشِ دیگه‌ای‌اش آقای فرهادِ جعفری پرستیژ حفظِ شهرت‌اش رو نداشت. این خیلی مهمه برای یه نویسنده‌ای که شهرتی به‌دست میاره، بتونه اینو مدیریت و کارگردانی کنه، و متأسفانه خیلی از نویسنده‌های ما این قابلیت رو ندارن.

س: تو «لب بر تیغ» سناپور رو کارِ خوبی می‌دونی؟

م: من دوس ندارم «لب بر تیغ» رو. ولی حسینِ سناپور –خیلی صریح می‌گم– آدمیه که فکر، پشتِ نوشته‌شه؛ حسینِ سناپور کسیه که با فکر می‌نویسه. من ممکنه بخشی‌اش رو دوس نداشته باشم. من از ایده‌ی خشنی که پشتِ فکرِ سناپور بودش خیلی لذّت بردم.

س: آخه صرف ایده خشن داشتن که نمی‌شه سراغ یه کتاب رفت. تو همون دوره کتاب‌های دیگه‌ای هم بودن که خیلی خصوصیات بهتری داشتن و خشن هم بودن!

م: داریم در موردِ سناپور صحبت می‌کنیم...

س: آره. می‌خوام بگم که توی همون دوره‌ای که...

م: ببین! سناپور رو من اولین بار سالِ هفتادوهفت دیدم‌اش. اون‌موقع بحثِ قصه‌ی شهری رو داشت مطرح می‌کرد، هنوزم داره مطرح می‌کنه و درباره ش بحث می کنه و می نویسه. یعنی آدمی نیس که به‌روز بخواد حرف‌شو عوض بکنه؛ اون‌موقع که هیچ‌کس در موردِ قصه‌ی شهری حرف نمی‌زد، حسینِ سناپور داشت حرف می‌زد و دغدغه‌اش بود، امروزم این دغدغه‌شه.

س: به‌نظرت مخاطب‌های «تجربه» کی‌ان؟

م: دو نوع مخاطب داره؛ یه سری مخاطب‌های حرفه‌ایِ ادبیات هستن، یه سری مخاطبِ نیمه‌حرفه‌ای‌ان. به‌نظرِ من سناپور «لب بر تیغ» در قامتِ «نیمه غائب» یا «ویران می‌آیی» نیست، ولی سناپور نویسنده‌ی مهمیه. حتی اگر به فرض کارِ فوق‌العاده ضعیفی هم بکنه باید درباره‌اش صحبت بشه.

س: اون برابری هم وجود نداره گاهی. تو پرونده‌ی غفارزادگان رو در نظر بگیر. هر دو می‌دونیم که هم سناپور و هم غفارزادگان نویسنده‌های کار بلد و خوبی هستن. تمامِ نقدهایی که برای کارِ غفارزادگان بود، متوسط و رو

به منفی بود و تمامِ نقدهایی که برای کارِ سناپور بود، متوسط و رو به مثبت بود. شاید چون غفارزادگان یه ذره غریبه‌تر هستش با این فضای روزنامه‌نگاری.

م: نه، این موضوع دلیل داره؛ یه سری مطالب رو ما سفارش می‌دیم به بچه‌هایی که منتقد هستن. من، تا این لحظه که پیشِ تو نشستم، هیچ‌وقت به هیچ نویسنده‌ای نگفتم که مثبت یا منفی بنویسه، چون اون آدمایی که می‌نویسن رو قبول دارم. فقط اگه مطلب توهین‌آمیز نباشه هیچ ایرادی نداره.

س: آخه نگاه کن، از «نافه» تا «تجربه» دو بار واسه امیرخانی پرونده رفتی، دو بار خودت مصاحبه کردی، اتّفاقی که هیچ‌وقت جای دیگه نبوده.

م: به‌دلیلِ اینکه رضا با هر کسی مصاحبه نمی‌کنه و اون لطف‌شه که همیشه دوس داره با ما مصاحبه کنه...

س: ببین من مشکلی با اسم ندارم. دارم فقط نمونه‌های مختلف رو می‌گم. وقتی که این اتّفاق میفته، نوبت به بقیه هم باید برسه. یعنی ما واقعاً نویسنده‌ی خوبِ دیگه‌ای به غیر از امیرخانی نداریم؟

م: حرف‌ات کاملاً درسته. ولی سینا، من نویسنده‌ی تک‌کتاب رو –ببخشید، خیلی رک دارم می‌گم– عکس‌شو یه‌صفحه‌ای برم، چهار–پنج صفحه هم درباره‌ی رمانِ به فرض خیلی عالی‌اش برم، همه می‌گن اِ! روابط. منم یه جاهایی دیگه خسته شدم.

س: خب مگه الان نمی‌گن بهت؟ الان هم همه این حرف‌ها چه پشت سرت و چه تو روت وجود داره و خودت هم می‌دونی.

م: الانم می‌گن، ولی... بابا محمّد قوچانی گفت بیا شش صفحه برای کتابِ خودت در بیاریم توی «تجربه»، اصلاً تو دخالتی نکن. گفتم من نوکرتم، بذار خواب راحت داشته باشم، این جامعه ادبی ظرفیتِ اینو نداره هنوز.

س: مثلاً اگه تو بیای –من خیلی دوس دارم، شاید تو موافق نباشی– در موردِ کارِ پیمانِ هوشمندزاده یا کارِ حامد حبیبی یه پرونده‌ی کامل در بیاری فکر می‌کنم یه جریان جدید ادبی رو پوشش دادی.

م: مثلاً حامد مصاحبه نمی‌کنه –دارم رک همین‌جا می‌گم بخونه–، پیمانِ هوشمندزاده مصاحبه نمی‌کنه، پیمان دوستِ صمیمیِ منه و فوق‌العاده هم دوسش دارم.

س: تنها به گفت‌وگو نیست. من می‌گم وقتی یه جریانی مثِ پیمان هوشمندزاده و خیلی نویسنده دیگه که تو خیلی خیلی بهتر من می‌دونی و می‌شناسی‌شون داره توی ادبیات به‌وجود میاد، اگه مهدی یزدانی‌خرم توی «تجربه» نره سراغ‌اش کی باید بره سراغ‌اش؟

م: حرف‌ات درسته. حالا شاید رضا امیرخانی فتحِ بابی بود که من بتونم با جوون‌ترها هم کار بکنم. ولی حدّاقل یکی–دو تا کتاب باید داشته باشن. به‌دلیلِ اینکه مجلاتِ ادبی کمه توی ایران...

س: و انتظار از تو زیاده...

م: آره. متأسفانه یه جاهایی ما باید به مخاطب یه باجی بدیم؛ بعضی از نویسنده‌ها رو دوس دارن، دوس دارن باهاشون گفت‌وگو بشه. مثلاً رضا امیرخانی همیشه حرفِ نو برای گفتن داره، ممکنه من با بعضیاش موافق نباشم، ولی جرأتِ گفتنِ یه حرف‌هایی رو داره که کسِ دیگه‌ای نداره و رضا این حرف‌ها رو می‌زنه...

س: حرفت درست ولی من به هیچ وجه با دو بار مصاحبه کنار نمی‌آم.

م: اون‌موقع هم «جانستان...» رو در آورده بود، به‌خاطرِ کتاب‌اش بود. درسته، به هرحال این نظر توئه. مثلاً این شماره یکی از بخش های ادبیات ایران ما درباره احمد غلامی خواهد بود، به‌خاطرِ اینکه «جیرجیرک» داره به چاپِ سه می‌رسه، تیراژِ اول‌اش دوهزار تا بوده، دوم‌اش سه‌هزار تا بوده، کارِ آبرومندیه و کاریه که گلیمِ خودشو از آب کشیده بیرون. اصلاً به فرض کارِ بد، ولی کتابیه که داره به چاپِ سه می‌رسه، عامه‌پسند نیست و فضاهای خاصی رو داره تجربه می‌کنه...

س: در مورد طرح جلدها هم همیشه به «تجربه» انتقاد بوده. مگه کار اصلی «تجربه» ادبی نیست؟ ولی بیشتر مواقع طرح جلدها...

م: سینا! همه‌ی مخاطب‌ها مثِ تو فکر نمی‌کنن... بعد، سردبیر جلد رو انتخاب می‌کنه؛ و قضیه‌ی فروشِ مجله خیلی مهمه. کسی واسه عکسِ مهدی یزدانی‌خرم مجله نمی‌خره، رودرواسی هم ندارم.

س: یعنی واسه عکس امیرخانی میان مجله می‌خرن؟

م: رضا چرا. رضا نیم‌میلیون تیراژ داشته. حالا هر چی هم بگن فلان ارگان رمان‌شو خریده، بهمان ارگان خریده. کتاب‌شو مردم می‌خرن، مثِ خیلی از نویسنده‌های دیگه که کتاب‌شونو می‌خرن و علاقه دارن. عامه‌پسندها رو می‌ذارم کنار، تأکید دارم روی این قضیه.

س: تو همیشه امیدوار بودی و گفتی ادبیات ایران در حال پوست اندازیه. من دوس دارم نمودِ این حرفت رو، اول توی کارِ خودت ببینم –که حالا بحثِ بعدیِ ماست– و بعد دوس باید توی پایگاه‌ات ببینم که همون «تجربه» و «مهرنامه»ست.

م: حرفات درسته. من اعتقاد دارم ادبیاتِ ایران داره به‌شدّت پیشرفت می‌کنه. تلفات زیاد داره می‌ده البته، طبیعی هم هستش... ما نویسنده‌های خوبی توی این چند ساله داشتیم که کارهای خوب و قابل دفاعی داشتن و نمونه‌هاش هم زیاده. از طرفی جریان‌های دیگه هم همیشه وجود داشتن. متأسفانه خیلی از این عامه‌پسندنویس‌ها فکر می‌کنن اگه هشتصد صفحه بنویسن یعنی رمان‌نویسِ خوبی هستن در حالی که به هیچ وجه این‌طوری نیست... واقعاً دارن ادبیات رو به گند می‌کشن.

س: تو کتابایی که توی نشر «چشمه» در آوردی همه‌اش قابلِ دفاعه واسه خودت؟

م: منم اشتباه هم توی «چشمه» داشتم که البته دلایل خودم رو دارم.

س: مثلاً کار خانم بهاره رهنما یه اشتباه نبود؟

م: کار بهاره به‌نظرم هنوز کارِ قابلِ دفاعیه؛ بهاره رهنما توی کتاب‌اش داستانای خوبی داشت...

س: نسبت به چی؟

م: بهتره نسبی بررسی نکنیم؛ کتاب رو با خودش بسنجیم.

س: نسبت به سینماگرهای دیگه آره، شاید کار خوبی باشه ولی...

م: من پشتِ تمامِ کتاب‌هایی که توی «چشمه» در آوردم وایمیستم. حالا ممکنه توی تنهاییِ خودم بگم اینو اشتباه کردم، اونو خوب کاری کردم، امّا این بحثِ صنفیِ حرفه‌ایِ منه؛ که من وایمیستم و از تک‌تک‌شون به‌عنوانِ یک مدیرِ بخش دفاع می‌کنم.

س: چقدر از ایده‌هایی که درباره ادبیات داری رو تونستی تو «چشمه» پیاده کنی؟

م: تقریباً نودوهفت–هشت درصدِ این کارایی که در میاد هیچ ربطی به ایده‌های من نداره. شاید یکی–دو تا کار بوده فقط.

س: پس سیاست‌هات و افکارت با کاری که تو «چشمه» می‌کنی فرق داره؟

م: من اگه بخوام بر اساسِ ایده‌های خودم کتاب دربیارم مطمئن باش «چشمه» جورِ دیگه‌ای خواهد بود، ولی الان من نگاه می‌کنم به اون چیزی که نویسنده خواسته ارائه بده و نگاه می‌کنم که چقدر تو ارائه ایده‌ش موفق بوده. انواعِ هتّاکی‌ها رو شنیدم، توهین‌ها رو شنیدم. ولی قسم می‌خورم، هیچ کاری در «چشمه» به من تحمیل نشد و هیچ کاری بدونِ رضایتِ خودم در نیومد.

س: فکر می‌کنم اگه می‌خواستی با ایده خودت بری جلو تعداد کتابایی که تو «چشمه» در می‌اومد خیلی کمتر می‌شد.

م: آره، شاید سالی دو یا سه تا... ببین، همیشه می‌گن فلان نویسنده نویسنده‌ی بزرگیه... تو نگاه کن جان آپدایک چند تا کار داره؟ گونتر گراس چند تا کار داره؟ سه تاش خیلی شاخصن، بقیه‌شم ممکنه خوب باشن. با یکی–دو تا کار در آوردن اتّفاقی نمیفته؛ الان نشرهای دیگه هستن که سالی یکی–دو تا کار در میارن و کار دیده نمی‌شه. ما با «چشمه» می‌خواستیم جریانِ ادبی به‌وجود بیاریم. مگه این کاری داره؛ من در سال بشینم؛ هزار تا کتاب بیاد، سه تا انتخاب کنم، معلومه شاهکار در میاد هر سه تاش، حالا شاهکار که نه ولی فوق‌العاده قابلِ دفاع. می‌تونستیم سالی دو –سه تا کار در بیاریم، الان فکر می‌کنم تعلیق‌مونم– ؟– نکرده بودن.

س: «چشمه» که ریسکِ بزرگی کرد مسلماً...

م: توی دوره‌ای اومدیم سرمایه‌گذاری روی ادبیاتِ داستانیِ ایران کردیم که همه رفتن سراغِ ترجمه، گفتن سانسور خورش کمتره و... ما این کار رو کردیم و سودآور هم بود برای نشر. من ادعا نمی‌کنم. من، به‌همراهِ بهرنگِ کیاییان، کاوه کیاییان و تمام بچه‌های چشمه و نویسنده‌هامون ثابت کردیم این مردم ادبیاتِ ایران رو می‌خونن، اگه درصدی از استاندارد رو داشته باشه. یکی از دوستان، مثالِ قشنگی می‌زنه همیشه برای من؛ می‌گفت مردمِ پاریس، دعوایی که زیرِ فلان پلِ رودخانه‌ی سن انجام شده براشون از جنگِ ویتنام مهم‌تره. به‌نظرِ من ما هم چنین روحیه‌ای می‌تونیم داشته باشیم و داریم. اتّفاق‌هایی که توی ادبیاتِ ما میفته رو مخاطب می‌بینه و درک می‌کنه. برای همین کتابا رو می‌گیره می‌خونه؛ به چاپِ دو می‌رسه، سه می‌رسه و... مهم نیس کسی باور کنه یا نکنه؛ هیچ مافیایی در کار نیس و هرکس هم که می خواد باور نکنه.

س: اصلاً منظور از مافیا چیه؟

م: نمی‌دونم. من اولاً نه دار و دسته‌ای دارم و نه باندی؛ یه آدمم، سی‌وسه سالمه، همیشه تنها کار کردم. ولی بالاخره ما یه جریانیم، یه گروه هستیم که با هم کار می‌کنیم. اگر عده‌ای ایده داشتن و فکر داشتن رو مافیا می‌دونن، خب بذار بدونن. ببین، من مطمئنم همه‌ی نویسنده‌ها خودشونو مرکزِ جهان می دونن –که اینم خیلی خوبه–، ولی شاید بالای صد–صدوپنجاه جلد از کتابایی بوده که من رد کردم و در نشرهای دیگه در اومده، و هیچ توفیقی نداشته، نشرهای خوبی هم درشون آوردن. من سعی کردم تو نشر چشمه از نظر چند نفر استفاده کنم تا میزان اشتباه رو پایین بیارم.

س: همه‌ی کتابا رو خودت می‌خونی؟

م: من تمامِ کتابا رو خیلی دقیق می خونم.

س: کامل؟

م: مجموعه‌داستان‌ها رو کامل می‌خونم؛ چون ممکنه نویسنده‌ای دوازده تا داستان بده، ده تاش ضعیف باشه، دو تاش درخشان باشه. یک‌سری رو هم قبل از من دوستان می‌بینن و رد می‌کنن، اونایی رو که خیلی ضعیفه...

س: چه‌جوری می‌رسی این همه کتاب رو بخونی؟ چیزی بین پونصد تا هشتصد جلد کتاب تو یه سال!

م: خب، واقعاً داره بهم فشار میاد...

س: جاهای دیگه هم می‌بینیم از هیچ جا عقب نیستی؛ همیشه به‌روزی. ببخشید مگه روز شما چند ساعته؟

م: من تمامِ زندگی‌ام همینه دیگه، یعنی شاید بخش‌هایی از زندگی‌ام برای همین لطمه می‌خوره...

س: معمولاً توی روز چه کارایی انجام می‌دی؟

م: روزام فرق می‌کنه. سه–چهار روز در هفته می‌رم باشگاه. بعد، من بازی کامپیوتری خیلی دوس دارم، مخصوصاً بازی‌های اول‌شخص؛ حوصله‌ی بازیِ استراتژیک ندارم. بازیای پیشرفته رو هم سر در نمیارم؛ با شصت نفر باید صحبت کنی و اون کلید رو بذاری اون‌جا، نه. من عاشق بازیایی هستم که می‌گه اسلحه رو بگیر و برو. به‌شدّت اخبار ورزشی رو پیگیری می‌کنم به‌عنوانِ یه استقلالیِ دو آتیشه.

س: فردوسی‌پور رو دوس داری؟

م: فردوسی‌پور رو خیلی دوس دارم و خیلی دوستِ خوبی هم هست. سرِ اون کتاب یه دوستی‌ای بینِ ما پیش اومد. آدمِ بسیار خوبیه، هرچند که بیشتر استاد طرفدارِ تیمِ ملیِ انگلیسه، اما من آلمانی‌ام و تیم‌شونم توی جامِ جهانی بدجوری به ما باخت –خودش می‌دونه چی می‌گم!

س: ساعتِ مطالعات‌ات چه‌جوریه؟

م: من معمولاً شب کتاب می‌خونم؛ یعنی از غروب به بعد. غیر از روزهایی که صفحه‌بندی داریم و تا شب مجله هستیم. همکارِ من علیرضا غلامی هستش که یه روزنامه نگار درجه یکه و سه تا زبان می دونه.بارِ خیلی از کارهای اجرایی روی دوش‌شه. نوشتنم هم همین‌جوریه.

س: شبا می‌نویسی؟

م: شبا می‌نویسم. البته دارم این رویه رو تغییر می‌دم، شاید زندگی زیاد جذابی واسه خیلیا نداشته باشم؛ نه اهلِ مهمونی‌ام، نه اهلِ محفلی هستم. اصلاً اینا حُسن نیست ها، اینا ویژگیه، شاید به‌خاطرِ ترسِ من از جماعته. دوستام خیلی محدود هستن. دوستای غیرِ ادبی‌ام خیلی زیاد هستن؛ دوستای فوتبالی‌ام، دوستای کاراته‌ایم، بچه‌محل‌هام. اهلِ اینترنت‌گردی نیستم، اهلِ وب‌بازی نیستم به هیچ عنوان.

س: توی فیسبوک نیستی؟

م: اصلاً، نه. نمی‌تونم. شاید هنوز من خیلی عقب‌مونده‌ام که نمی‌تونم، چون می‌بینم همه به‌هرحال اومدن تو این فضا.

س: جریانِ مطالعاتی‌ات چه‌جوریه؟ برنامه مطالعاتی خاصی داری واسه خودت یا نه همین‌طور قاطی‌پاتی می‌خونی عین من؟

م: نه، قاطی‌پاتی می‌خونم. ولی چند تا کتاب رو با هم نمی‌خونم. ادبیات پلیسی خیلی دوس دارم. فلسفه‌ی سیاسی. تاریخ نقاشی.از روانشناسی بدم میاد. جامعه‌شناسی، اسلام‌شناسی رو خیلی دوست دارم. خیلی متنوع‌ست، برای همین بعضی وقت‌ها احساس می‌کنم وقت کم دارم. بعضی وقت‌ها هم دوستان می‌گن؛ می‌گن یه ذره تخصصی‌تر کار کن. می‌گم همه‌ی اینا به ادبیات مربوط می‌شه؛ هیچ‌کدوم رو نمی‌شه کنار گذاشت. به‌دلیلِ اینکه کارِ دیگه‌ای غیر از این کار ندارم و زندگی‌ام از این راه می‌گذره، خوشبختانه یا بدبختانه مجبورم اینجوری زندگی کنم.

س: درآمدت فقط از راهِ روزنامه‌نگاریه؟

م: فقط روزنامه‌نگاری و نشرِ «چشمه» و هیچ درآمدِ دیگه‌ای ندارم. اصولاً فکر نمی‌کنم زندگیِ خصوصی‌ام برای آدمای دیگه جذاب باشه؛ نکته‌ی خاصی توش وجود نداره.

س: داستان نوشتن‌ات چه‌جوریه؟

م: من اگه بخوام داستان بنویسم، نیمه‌شب شروع می‌کنم تا دمِ صب. دو تا رمانم رو که این‌جوری نوشتم، سومی رو هم این‌جوری دارم می‌نویسم. مقاله‌های مهمم رو یک‌روز قبل‌اش می‌نویسم، ولی اصولاً دقیقه نودی‌ام. یک‌سال هم بیشتر نیست که تایپ می‌کنم، قبلاً دست نویس بود.

س: الان تنها کاری که دسته همون رمان «خون» هستش؟

م: نه، من خیلی کارا رو در دست دارم همیشه...

س: یعنی همیشه چند تا کار واسه نوشتن دست‌ات می‌گیری؟

م: یه رساله‌ای درباره‌ی فاشیسم و ادبیات دارم می‌نویسم که این مقالات آخری توی تجربه نمودی از اونه که حالا کامل‌تر می‌شه.

به‌زودی –که خیلی زود نیستش– دوس دارم از ژاپنی چیزایی برگردونم، ولی الان خیلی زوده. یه دوره‌ای اونا توی ادبیات‌شون دارن که به ادبیاتِ «بمبارانِ اتمی» معروفه. ادبیاتِ جنگ‌شون یه چیزه، ادبیاتِ بعد از هیروشیما و ناکازاکی‌شون یه قصه‌ی دیگه‌ای داره.

س: ترجمه هم نشده؟

م: نه، ادبیاتِ ژاپن چیز زیادی برگردونده نشده... همون خیلی معروفا مثل میشیما و کاواباتا و موراکامی و...

س: من ایده‌ی کلّی رمان‌ات رو خیلی دوس داشتم. در مورد زاویه دید، یه تحمیلی تو رمان وجود داشت که دست و پای مخاطب رو به شدت می‌بست و مجبورش می‌کرد؛ این تحمیل به نظرم کاملا هوشمندانه هستش و در راستای ایده‌های رمان مدرن قرار می‌گیره.

م: کاملاً به عمد بوده. من همیشه عاشقِ نویسنده‌های مدرنیست بودم، چون خیلی زورگو بودن توی متن. حالم از پُست‌مدرنیسم و ایده‌هاش به‌هم می‌خوره؛ از باز بودنِ متن؛ از شل و ول بودن. حالا این نظرِ منه ها، شاید خیلی‌ها بگن نسبیت‌ها...

س: صحبت درباره پست‌مدرنیسم که خیلی مفصله ولی فکر می‌کنم مثل خیلی چیزای دیگه یه رگه‌های ضعیفی ازش به ما رسید که اون خلاقیت رو نداشت...

م: دقیقاً! آره، درست می‌گی. ببین من درباره‌ی رمانم هم خیلی کوتاه بخوام حرف بزنم؛ من می‌خواستم یه رمان بنویسم درباره‌ی شهرِ آبا و اجدادی‌ام تهرون؛ این نه هیچ ارزشیه نه هیچ ضدّ ارزشی. همیشه احساس می‌کنم توی این شهر یه سری ارواح و آدما دارن ول می‌چرخن. من می‌خواستم داستانِ اینا رو بنویسم. بعدم این شهر روی خون بنا شده. می‌دونی که، تهران زیرش پُرِ قناته. پدربزرگِ من بنا بودش، می‌گفت دریایی از آب زیرِ تهرانه. خب، حالا اینو شاید ما به ازاش رو خون فرض کردم. چقدر توی این شهر خون ریخته شده؟ هیچ شهرِ دیگه‌ای توی ایران، حدّاقل توی صدوپنجاه سالِ اخیر –چرا، قدیم‌تر می‌شه بگی–... اینجوری نبوده. می‌دونی خونِ چه کسایی اینجا ریخته شده؟ چقدر روشنفکر توی این شهر کشته شده، چقدر شاعر کشته شده، چقدر آدمِ عادی. این شهر چقدر بسترِ ناآرامی‌ها و شکستِ ملی بوده؛ مثلاً در دورانِ حضورِ متّفقین، سقوطِ رضاشاه، دوره‌ی مشروطه و و و و...

س: آخه این بحث رو در موردِ تبریز هم می‌شه داشت، در موردِ اصفهان هم می‌شه... کلا نگاه ملی میهنی همه جا جواب می‌ده.

م: تهران یک جنسِ خاصی از شهره، که همیشه سرگردون بود بینِ سنّت و تجدّد. تبریز تکلیف‌اش مشخص بود، اصفهان هنوزم همونه. تهرانی‌ها خیلی وقت‌ها با مظاهرِ تجدّد برخورد می‌کردن و می‌خواستن با اون خو بگیرن... نویسنده ای حرفِ قشنگی می‌زد؛ می‌گفت دهه‌ی بیست خیلی دهه‌ی جذابی بود برای نسل من، چون هرروز اتّفاقِ جدیدی می‌افتاد؛ یه‌دفه آسفالت می‌شد، یه روز سنگفرشِ جدید میومد، یه روز کافه میومد. یعنی انقدر تحول زیاد بود. شهرِ بلاتکلیفیه تهران. من همیشه به این قضیه اعتقاد داشتم که این شهر شهرِ سرگردونیه. شاید حکومت‌ها توی ایران هم نمی‌دونستن با این شهر چه‌کار کنن. شاید بزرگ‌ترین شوخی‌ای که آغامحمّدخان کردش، پایتخت کردنِ این شهر بود؛ با تاریخِ ایران شوخی کرد. این شهر اصلاً نباید پایتخت می‌شد. این شهر هیچ

خصوصیتی برای پایتخت شدن نداره. می‌خواستم رمانِ متفاوت بنویسم که خونده بشه، ولی متفاوت با جریان‌های روز. تلاشم بود. ریسکه این کار؛ یا می‌گیره یا نمی‌گیره.

س: تو چرا اینقدر کم‌کاری پس؟

م: این رمان چهار سال طول کشید؛ پدرمو در آورد؛ پنجاه–شصت تا شخصیت هم بیشتر از این داشت و واقعاً رمانِ آسونی نبود برای نوشتن. ولی رمانِ بعدی‌ام رو تا پایانِ سال تحویل می‌دم. من سعی می‌کنم ادای نویسنده‌های فرنگی رو در بیارم و بتونم هر دو سال یک‌بار –حالا ما ممیّزی رو هم در نظر نمی‌گیریم و می‌گیم نیست– یه کار چاپ کنم. فقط هم رمان، من داستانِ کوتاه نمی‌نویسم. بسیار هم آدمِ ایده‌آلیستی هستم و فکر می‌کنم که باید خیلی قوی نوشت؛ خیلی محکم کار کرد. و به ادبیاتِ پاستوریزه؛ به ادبیاتی که یه جایزه براش بسه و یا دو تا تجدیدِ چاپ نویسنده‌اش رو ارضا می‌کنه اعتقادی ندارم. من برام تأثیرگذاری خیلی مهمه، چه توی روزنامه‌نگاری و چه تو نویسندگی.

س: ببین، تکنیکی که توی داستان‌ات داری و به جای نشانه از نماد استفاده کردی در راستای همین تحمیلِ قدرتِ نویسنده‌ست؟ چون نشانه یه تاویل‌پذیری به متن می‌ده و متن رو برای مخاطب باز نگه می‌داره.

م: ببین، یه روح راویِ این رمانه دیگه که در آخرِ رمان لو می‌ره... وقتی آدم راوی رمان می‌شه، بالاخره یک دوربینیه که داره حرکت می‌کنه و یک امرِ ارادی وجود داره پشتش.

س: نه، مثلاً شروعِ رمان‌ات رو می‌گم، وقتی تو می‌گی: "دندان‌های جرم‌گرفته‌ی دانشجوی تاریخ"، این خیلی حالتِ نمادین داره تا بحثِ نشانه‌ای. معنای خیلی صریح و رویی داره.

م: موقعی که داشتم اینو می‌نوشتم فکر می‌کردم سیگارِ زیاد دندون رو جرم می‌ده. فقط همین.

س: یعنی بحث رو نمی‌خواستی به تاریخ ربطاش بدی؟

م: نه، اصلاً. در این که من می‌خواستم رمانی بنویسم که امرِ سیاسی و امرِ تاریخی داشته باشه تردیدی نیست.

س: نه، در موردِ همین یه تیکه دارم می‌گم:"کوله‌بارِ سنگین روی دوش دانشجوی تاریخ" واقعا نمادی از تاریخ سنگین روی دوش اون نیست؟!؟!

م: اصلاً. این وضعیتِ خیلی از دوستای من بودش.

س: اما به نظر من که کاملا این‌جوری می‌آد و این‌جوری برداشت می‌شه...

م: نه. من یه روز رفتم سازمانِ انتقالِ خون، خون دادم، سالِ هفتادوشش، یادمه برفم میومد، سرطانِ خون هم نداشتم اتّفاقاً!، یعنی همین‌جوری ویرم گرفت گفتم برم خون بدم. این توی ذهنم مونده بود تا یه جایی استفاده‌اش کنم. اصلاً دنبالِ نماد نبودم. یک جاهایی از رمان صحنه‌هایی هست که –درست نیست من توضیح‌شون بدم– تلاشم بوده خوانش‌هایی پیدا بکنه، ولی اصولاً برای من قصه گفتن خیلی مهم بوده. چون فکر می‌کنم تو اگه بخوای تأثیر بذاری، باید مخاطب رو بشونی پای قصه‌ی خودت. حالا یه بنده خدایی یه نقد مفصلی نوشته. تلاش کرده بگه نویسندگان ایرانی باید به تاریخ عمیق تر نگاه کنن و هیچ مصداقی درباره ی این عمق

ندادن! من اصولا از این قضیه عمق خسته شده م. و فکر می کنم در این نوع نگاه ها یه جور خودنمایی جاهلانه وجود داره که ربطی نه به رمان من داره و کس دیگه. این بندگان خدا که یا دنبال عمق می گردن یا نوستالژی دهه ی چهل دارن یا عارشون می یاد رمان ایرانی بخونن شوخی های جامعه ی ادبی ایرانند. من به صراحت می گم دوران اینجوری کلی گویی ها و نصیحت کردن ها تموم شده و آب در هاون کوبیدنه...

س: قصه یا خرده‌قصه؟ بسترِ داستانی تو رو خرده‌روایت‌ها شکل گرفته.

م: آره. وقتی تو قصه‌ت رو تو گوش مخاطب خوندی، می‌تونی هر بلایی سرش بیاری؛ شادش کنی، تحتِ تأثیر قرارش بدی. این برمی‌گرده به ذهنیتی که من همیشه توی فاشیسمِ ادبی داشتم و دیکتاتوری‌ای که توی روایت دنبالش هستم. و من فکر می‌کنم از نگاهِ هگلی که همیشه به تاریخ هست، منطقی باشه.

س: یعنی اون نگاهِ تلخِ سیاهِ...

م: تلخِ سیاهِ، کشتارگاه بودنِ تاریخ، تکرارِ تاریخ. و راست و حسینی‌اش می‌خواستم یه چیزِ بسیار جذابِ خشن بنویسم؛ پُر از خون. حالا می خوان بگن هالیوودیه، شاهکاره، چرنده و ...برام مهم نیست. من کار خودم رو می کنم.

س: خودت راضی‌ای؟

م: آره، راضی هستم. ممیّزی هم ضربه‌ی زیادی بهش نزد خدایی‌اش. صحبت کردم، یعنی با تعامل...

س: با کی تعامل کردی؟

م: من با آقای اللهیاری خیلی صحبت کردم؛ چند تا جلسه داشتیم...

س: راحت بود جلسه‌ها؟ راحت تونستی وقت بگیری؟ یعنی بالا و پایین نداشت؟

م: آره، راحت وقت گرفتم و نکاتی رو که فکر می‌کردم باید صحبت بشه رو مطرح کردم. مشکل چیزِ زیادی نبودش؛ چند تا کلمه که می‌تونست ما به ازاهای دیگه‌ای هم داشته باشه و من این کار رو انجام دادم. ولی اگه قرار بود بخشی از روایتِ من رو نابود کنه به هیچ عنوان چاپ‌اش نمی‌کردم. خیلی سخته، ولی عقده‌ی چنین چیزی رو نداشتم که به هر طریق من یک کتابی در بیارم که اسمِ من خورده باشه روش. مطمئن باش به هیچ وجه این‌جوری نیستش.

س: خودت رو بیشتر منتقد می‌دونی یا روزنامه‌نگار یا نویسنده؟

م: من صد در صد نویسنده‌ام، نه به‌خاطرِ اینکه اونا چیزای بدی‌ان؛ ژورنالیسم برای من بسیار مهمه و کسایی که ژورنالیسم رو به‌عنوانِ فحش استفاده می‌کنن به‌نظرم –ببخشید– آدمای احمقی هستن و چیزی از ژورنالیسم نمی‌دونن، مگه اینکه بیان تعریف بدن بگن چه نوع ژورنالیسمی.

س: پس چرا الان بیشترِ وقت‌ات سرِ روزنامه‌نگاری و این مسائل می‌گذره؟

م: من زندگی‌ام از این راه می‌گذره.

س: یعنی اگه درآمد داشتی کمتر سراغ این موضوعات می‌رفتی؟

م: کمتر می‌نوشتم. همین الانم خوشحالم که توی روزنامه نیستم و مجله دارم، مجله بهم فراغِ بالِ بهتری می‌ده. شاید توی این شرایطِ نامشخصی که پیشِ روی ماست، من ناچار بشم دوباره صفحه‌ی ادبیات دربیارم توی روزنامه. امیدوارم این اتّفاق نیفته، چون خودم از این وضعیت مجله‌داری راضی‌ام. خیلی از نویسنده‌های دنیا هم تا آخرِ عمر یا سردبیرِ مجله‌ای بودن، یا دبیری بودن، یا صفحاتِ ثابت داشتن. بالاخره چون ما نمی‌تونیم با کتاب‌هامون ارتزاق کنیم؛ نویسنده‌های گنده‌تر از من و خیلی گردن‌کلُفت‌تر از من هم نمی‌تونن از راهِ کتاب ارتزاق کنن چه برسه به من. در عینِ‌حال کارِ دیگه‌ای بلد نیستم. مثلاً بعضی از دوستان شرکتی می‌رن، کارمندِ جایی هستن یا کارِ دیگه‌ای دارن، در کنارش نویسنده‌های خیلی خوبی هم هستن. ولی من این دو تا رو کنارِ هم دوس دارم. حدّاقل، فکر می‌کنم، می‌خواستم ثابت کنم توی این رمان که من شخصیت نویسندگی‌ام فرق می‌کنه با شخصیتِ منتقدم، حدّاقل تلاشم این بوده.

س: درباره‌ی تعلیقِ نشرِ «چشمه» چیزی می‌خوای بگی؟

م: ببین، تعلیقِ نشرِ «چشمه» خیلی منو ناراحت کرده. یکی از دوستانِ خوبم که مدّت‌ها هم هست که باهاش صحبت نکردم –امیدِ مهرگان–، یه جمله‌ای از مارکس نوشت یه بار سرِ یه مقاله‌ای که درباره‌ی یکی از یادداشت‌های من لطف کرده بودش و به استقبالِ اون رفته بود به‌قولِ ادبا، مضمونِ اون جمله‌ی مارکس این بود که: شرایط خیلی بده، شرایط خیلی فلانه، پس من الان امیدِ وحشتناکی می‌بینم. من حالا نمی‌گم شرایط خیلی بده، ولی من فکر می‌کنم که قضیه‌ی نشرِ «چشمه» قطعاً حل می‌شه، یعنی فکر می‌کنم با کمترین خرَد هم این قضیه حل‌شدنیه، که اگر حل نشه اون یک قصه‌ی دیگه‌ایه که باید بعداً بشینیم درباره‌اش صحبت کنیم. با توجه به داده‌هایی که من دارم، به‌نظرم با یک ریش‌سفیدی حل می‌شه. فکر می کنم توی ایران آدم های عاقلی وجود دارن که جلوی تندروی های بعضی ها رو بگیرن و فارغ از اختلاف نظرهای سیاسی و فکری به جریان های پویای فرهنگی علاقه مند باشن. چشمه فقط یک نام نیست. یک کارنامه ست با نمرات مختلف. کارنامه ای که به بخش مهمی از تاریخ فرهنگ چند ده سال اخیر ایران منگه شده و هیچ کس این توان رو نداره که بخواد ستاره های افتخار چشمه رو از او بگیره. باز تاکید می کنم، من عضو بسیار کوچکی هستم در جامعه ادبی ایران. اما می دونم هنوز جوانمردان زیادی هستن که نمی ذارن کسانی که دغدغه ی ادبیات ندارن، چشمه رو گل آلود کنند. حسن کیائیان یکی از شریفترین انسان های روزگاره و این برای من مهمه که با شریف ترین ها کار کرده ام. حالا چه بر سر چشمه بیارن مهم نیست. مهم شرافت و کارنامه ای هست که از این مرد می مونه و قطعا وسیع تر و پربارتر راهش رو ادامه می ده.

س: اگه یکی الان بخواد واردِ «تجربه» بشه به‌عنوانِ همکار، چه‌کار باید بکنه؟

م: بسیار راحت؛ باید استانداردی از نوشتن رو داشته باشه، نمی‌گم خیلی خوب بنویسه، ولی استانداردی از نوشتن رو داشته باشه. توی کار با «تجربه» ما محدودیتِ فضا و حجم داریم.

س: یعنی اون سخت‌گیری‌ای که گفتی در همین مرحله تموم می‌شه؟

م: نه نه اون سخت‌گیری به‌شدت روی متن هستش.

س: و فقط و فقط بحثِ ادبیات...

م: فقط ادبیاته؛ فقط برام همین ادبیات مهمه و با هیچ آدمی هم مشکلی ندارم. همیشه هم سعی کردم کارِ خودم رو بکنم و راهِ خودم رو برم، و این کار رو بازم می‌کنم. من عاشق نوشتن هستم. و هیچ کس نمی تونه من و امثال منو از این موهبت محروم کنه.

س: خب من فکر می‌کنم حرف دیگه‌ای نداشته باشم. خسته نباشی مهدی جان و ممنون که وقتت رو به من دادی.

۲

شیاطین سُرخ

یادداشتی بر «من منچستریونایتد را دوست دارم»

نوشته‌ی مهدی یزدانی‌خرم

آرش معدنی‌پور

۱- «پوستینی کهنه دارم من،

یادگاری ژنده پیر از روزگارانی غبارآلود

سال‌خوردی جاودان‌مانند

مانده میراث از نیاکان‌ام مرا، این روزگارآلود.

جز پدرم آیا کسی را می‌شناسم من؛

کز نیاکان‌ام سخن گفتم؟

نزد آن قومی که ذرّات شرف در خانه‌ی خون‌شان

کرده جا را بهر هر چیز دگر، حتّا برای آدمیّت، تنگ،

خنده دارد از نیاکانی سخن‌گفتن، که من گفتم...»

(میراث / آخر شاه‌نامه / مهدی اخوان‌ثالث / چاپ اوّل:۱۳۳۸)

چاپ کتاب «من منچستریونایتد را دوست دارم»، با هر متر و معیاری، به‌نظرم یک اتفاق است در ادبیات داستانی این روزهای ما؛ یک اتفاق خوب. به‌نظرم بحث درباره‌ی شاه‌کار بودن یا نبودن این کتاب، بحثی فرعی و حاشیه‌ای است، چرا که درباره‌ی هر اثر هنری، با نگاه‌کردن از زوایای مختلف و اصل‌قرار دادن پیش‌فرض‌های متفاوت، می‌توان به چنین نتایجی رسید، و یا، از آن‌طرف، ذره‌بین موشکافانه و «منتقدنمایانه»ای به‌دست گرفت و از هر چیز ریز و درشتی، ایراد گرفت و کاه‌ها را کوه کرد و از هر سوراخی، دروازه‌ای ساخت. اما هیچ فکر کرده‌اید که از این افراط و تفریط‌ها قرار است به چه نتیجه‌ای برسیم؟ چه برآیند خوب و به‌دردبخوری عایدمان شده از این‌همه خودبزرگ‌بینی‌ها و خودکم‌بینی‌ها در طی این همه سال؟ جز این‌که همه‌ی این هوارکردن‌ها، تنها کینه‌ی‌مان را از هم بیشتر کرده و خشم‌مان را نسبت به هرکه و هرچه خلاف عقیده و سلیقه‌ی‌مان بوده، شعله‌ورتر؟ اگر می‌گوییم فلان کتاب (همین "منچستر...") شاه‌کار است، چه‌قدر به جوانب حرف‌مان آگاه‌ایم، و اگر می‌گوییم (مثلا) سرتاسر چرند است، یا ضعیف است و داستان‌گویی‌اش مشکل دارد و شخصیت‌های‌اش را نمی‌تواند از آب و گل دربیاورد و... حواس‌مان هست که داریم آن را با چه چیزهایی مقایسه می‌کنیم و اصلا مترمان و مقیاس‌مان معلوم است؟ البته که نقد هم برای خودش آدابی دارد، البته که خیلی‌ها بلدند مو را از ماست بیرون بکشند و سره را از ناسره آن‌قدر خوب تشخیص می‌دهند که پدرشان را از سرآلکس فرگوسن، اما، به‌نظرم این لازم و ضروری است که صریح و روشن معلوم کنیم که در چه حوزه‌ای و چه مساحتی داریم حرف می‌زنیم؟ اگر بحث‌مان «ادبیات داستان معاصر ایران» است، که من واقعا فکر می‌کنم چاپ این رمان، اتفاق خوب و مثبتی است در این چارچوب.

۲- «با خواندن کتاب "آلیس در سرزمین عجایب" مشخص می‌شود که "گوینده‌گان" هماره آن‌چیزی را که خود می‌خواهند، با زبان می‌گویند؛ یعنی همیشه اشارات و موقعیات را بنا به نفس خویش تغییر می‌دهند و، خود، مدلول را به هرجایی که بخواهند، می‌نشانند. و این همان عنصری است که در مصرف مواد رخ می‌دهد: تغییر مکان مدلول‌ها به مکانی کاملا شخصی؛ درغلتیدن به حیطه‌ای کاملا از آن خویش: اسکیزوفرنی.»

(کتاب اعتیاد / شهریار وقفی‌پور / نشر قصه / ۱۳۸۴)

اوّلین حسی که موقع خواندن رمان یزدانی‌خرم به من دست داد، یک‌جور حس خفه‌گی بود، حسی که درجاهای مختلف، با وحشت و درمانده‌گی و افسوس و یاس و کلی چیزهای دیگر مخلوط می‌شد، و خیلی وقت‌ها هم تنها خروجی‌اش بد و بیراهی بود که نثار نویسنده‌اش کردم، که امیدوارم خداوند متعال، هم مرا و هم او را ببخشاید و بیامرزد. به احتمال زیاد، اولین چیزی که خواننده‌های این کتاب را درگیر خودش می‌کند، نوع روایتی است که انتخاب کرده، درست است که بدخواهان (!) می‌توانند بگویند که این شکل روایت اصلا چیز جدیدی نیست و بخواهند از ادبیات و سینما مثال بیاورند و... اما نکته‌ی مهم به‌نظرم، یکی دلایل این انتخاب است و دیگری نحوه‌ی اجرای‌اش، دلیل اصلی شاید همان انتخاب بازه‌ی زمانی و پراکنده‌گی اتفاقات و شخصیت‌ها باشد، برای این‌که نقطه‌ی شروع داستان‌اش را بتواند به خط تبدیل کند، و از خط به سطح برسد و از سطح، به حجم. گذشته از این دلایل، شکل اجرایی است که به‌خوبی توانسته از پس‌اش بربیاید، این، یکی از آن‌جاهایی است که کتاب را به یک اتفاق تبدیل می‌کند، درست است که خیلی از خرده‌داستان‌ها، کلا به‌حال خود رها شده‌اند، و درست است که بعضی از شخصیت‌ها، می‌توانسته‌اند به‌کلی حذف شوند و اتفاقی هم

(شاید) نیفتد، اما خیلی بی‌انصافی است اگر توانایی رشک‌برانگیز نویسنده در خلق داستانک‌ها، و قدرت ایده‌پردازی‌اش و سوار کردن همه‌ی این‌ها در بستر تاریخی پرآشوب و پرحادثه‌ای که (آگاهانه) انتخاب کرده را نادیده بگیریم؛ یزدانی‌خرم در این رمان، نشان داده که نویسنده‌ی آگاه و مسلطی است، روی کلمه‌ی «آگاه» خیلی تاکید دارم، چون به‌نظرم یکی از مولفه‌های خیلی‌خیلی اساسی است برای تفاوت قائل‌شدن بین یک نویسنده‌ی حرفه‌ای، و یک نویسنده‌ی صرفا نویسنده! این‌که یزدانی‌خرم آدم بسیار بامطالعه‌ای است، از کارنامه‌ی مطبوعاتی‌اش به‌وضوح پیداست، اما این‌که تمامی این بار مطالعاتی، در زمینه‌های مختلف تاریخی/فلسفی/ادبی و... به این خوبی در دل این رمان قرار گرفته‌اند، مسلما نشان‌دهنده‌ی میزان آگاهی او، بر جای‌گاه‌اش، و میزان توانایی‌ها و ضعف‌های‌اش است. واضح است که خیلی از ضعف‌ها و ایراداتی که به ذهن من می‌رسد را، او هم دیده و می‌داند، نمی‌گویم الزاما این‌طور است، یا چون نویسنده‌ی (به‌زعم من) آگاهی است، پس هرکاری کرده حتما حکمتی داشته و... اما، می‌خواهم بگویم کسی که این جرات و جسارت را داشته که به سراغ کاری در این ابعاد و با این همه ریزه‌کاری رفته، مطمئنا بلد بوده خیلی کارهای دیگری هم بکند و مثلا اگر لازم می‌دانست، همه‌ی شخصیت‌ها را یک‌جورهایی به‌هم ربط بدهد و اصلا اگر هم نمی‌توانست، بعضی‌شان را حذف می کرد، اما من فکر می کنم نکرده، چون نمی‌خواسته، و من فکر می‌کنم که این کتاب یکی از جنون‌آمیزترین کتاب‌هایی است که در این سال‌ها نوشته شده، و جنون‌اش را، نه در ساختار، که درجایی ورای آن خرج کرده، و اتفاقا در فرم، بسیار هم فکر شده و مهندسی‌شده رفتار کرده است، و تنها کتابی که من در این ردیف سراغ دارم، «کتاب اعتیاد» شهریار وقفی‌پور است، با این تفاوت که وقفی‌پور، کاملا و در همه‌ی سطوح، جنون‌آمیز رفتار می‌کند، و حیف‌ام می‌آید نگویم که چه‌قدر کتاب خوبی است آن کتاب، و چه‌قدر حیف از شهریار وقفی‌پور، با آن‌همه توانایی و جنون و شیدایی، و چه‌قدر حیف از عمر ما، که با نخواندن چه کتاب‌هایی تلف می‌شود...

۳- «مثل اسبی که برآمده‌گی کفل‌اش را داغ کرده‌باشند تا صاحب پیدا کند؛

ما از آنِ عصر خویش شده‌ایم

ما آن داغ را نمی‌بینیم، اما تماشاگران ما آن را می‌بینند

ولی علامت ما از آن داغ، بالاتر و عمیق‌تر بود

مثل مسی بودیم که به‌هنگام سکه‌خوردن چنان تند و عمیق سوختیم که مسخ شدیم

ما با صدای مشترک مسخ‌شده‌ای آواز می‌خوانیم

دوزخ در آواز ماست، نیاز به فردوس در آواز ماست

ولی نشانی فردوس را نمی‌دانیم، تنها نیازش را می‌دانیم...»

(اسماعیل «یک شعر بلند» / رضا براهنی / نشر مرغ‌آمین / ۱۳۶۶)

رمان یزدانی‌خرم، هجو تاریخ نیست، اصلا به‌نظرم هجو نیست؛ تراژدی است، یک تراژدی به‌شدت درگیرکننده و اضطراب‌آور، که راوی‌اش، در جای‌گاه خالقی بی‌رحم نشسته و «جام‌های لطیف»اش را پشت‌سرهم «می‌سازد و باز، بر زمین می‌زندش»، من واقعا نمی‌دانم که راوی این متن، چه‌قدر قرص مسکن مصرف کرده برای هضم این‌همه بی‌رحمی و خون، برای روایت این خشونت جنون‌آمیز و افسارگسیخته، نمی‌دانم که چند بار در آینه نگاه کرده و مستقیم زل زده به چشم‌های شیطان، نمی‌دانم چه شب‌هایی را با

کابوس صبح کرده و چه‌طور این همه را تاب آورده، اما، من درپشت همه‌ی این سر و صداها، یک سامورایی تنومند غم‌گین می‌بینم، که بدجور دل‌بسته‌ی نیاکان‌اش است، و درست همان لحظه‌ای که می‌خواهد با شمشیر موروثی‌اش، سر تک‌تک آدم‌های دور و برش را، با یک ضربه، از تن جدا کند، قطره‌اشکی از گوشه‌ی چشمان بادامی‌اش آویزان می‌شود، من راوی این کتاب را، تعزیه‌خوانی می‌بینم که وقتی شمر می‌شود، خودش هم خودش را لعن و نفرین می‌کند، و یا، گوست‌داگی که دربرابر استادش، ملت‌اش، با تفنگ خالی می‌ایستد، حتا وقتی مطمئن می‌شود که آن استاد... من یک نگاه غم‌بار حسرت‌خوار می‌بینم، که نگران و دل‌واپس این قوم محزون است، و فکر می‌کند که باید قوی باشد، و فکر می‌کند که حال‌اش به‌هم می‌خورد از تواضع‌های ریاکارانه، و فکر می‌کند که... و خودش هم می‌داند که سرنوشتی بهتر از تک‌تک شخصیت‌هایی که به‌ساده‌گی یک آب‌خوردن، ترتیب‌شان را در کتاب‌اش داده است، در انتظارش نخواهد بود...

۴- ما، فاتحان شهرهای رفته بر بادیم

با صدایی ناتوان‌تر زانکه بیرون آید از سینه،

راویان قصه‌های رفته از یادیم.

کس به چیزی یا پشیزی برنگیرد سکّه‌هامان را،

گویی از شاهی است بیگانه،

یا زِ میری دودمان‌اش منقرض گشته

گاه گه بیدار می‌خواهیم شد زین خواب جادویی،

هم‌چو خواب هم‌گنان غار،

چشم می‌مالیم و می‌گوییم: آنک طرفه‌قصرِ زرنگارِ صبحِ شیرین‌کار.

لیک بی‌مرگ است دقیانوس.

وای، وای، افسوس...

(آخر شاه‌نامه / آخر شاه‌نامه / مهدی اخوان‌ثالث / چاپ اوّل:۱۳۳۸)

آرش معدنی‌پور

۳

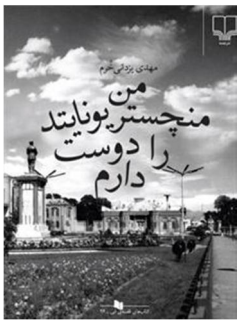
یادداشتی بر "من منچستر یونایتد را دوست دارم"/ نوشته‌ی مهدی یزدانی‌خرم

امین علی‌اکبری

"تنها مرگ، مرهمِ زخمِ تو است"

وای به حال زندگان
وای به حال مردگان
خوشابه‌حال آن کس که
نه زنده شد و نه مُرد!

"حسین بشیریه"



یک:

"چه اندوهبار است، ای خدایان، جهان به شب هنگامان، و چه رازگونه است مهی که مرداب‌ها را می‌پوشاند. اگر پیش از مرگ رنجی فراوان برده باشی و اگر در این وادی مِه‌گرفته به درماندگی پرسه‌ای زده باشی و اگر بار گران جانکاهی بر دوش، گرد جهان می‌گشتی، می‌فهمیدی. و اگر خسته باشی و بی‌هیچ بیم‌ودریغی به ترکِ جهان و ترکِ مه و مرداب و رودخانه‌هایش رضا داده باشی، می فهمیدی. اگر حاضر بودی با قلبی سبُک به کام مرگ فرو روی، و می‌دانستی که تنها مرگ مرهمِ زخمِ تو است، می‌فهمیدی" (مرشد و مارگریتا/ میخائیل بولگاکف/ ترجمه عباس میلانی/ فرهنگ نشر نو/ ص ۴۲۳)

تاریخ، مقوله‌ی عجیب و غریبی‌ست و مسلماً هیچگاه دست از سرِ بشر برنخواهد داشت، و به نوعی، نمی‌توان هم از آن فرار کرد، چرا که به هر طرف که بگریزی، باز در هیبتی دیگر سرِ راه‌ات سبز می‌شود و یقه‌ات را می‌چسبد! تاریخ، حتماً آنقدر مهم بوده که هگل زیربنای فلسفه‌اش را بر گُرده‌ی آن بنا کند و سعی کند بر همه چیز با نگاهی تاریخی بنگرد. تاریخ، البته همیشه هم چیز خوبی نیست و گاه حتی ورق‌زدن چند برگش می‌تواند جماعتی را در حسرتی ابدی فرو ببرد یا عده‌ای را رسوای عالم و آدم کند و یا حتی پس از سالیانِ سال، دوباره بر خاکستر کهنه‌ای بِدَمَد و آتشی نوظهور برپا کند. اما مسئله وقتی عمیق‌تر و جذاب‌تر می‌شود که تاریخ با همین

توصیفاتی که رفت، برای خودش هیچ محدودیتی قائل نشود و در تمام سوراخ‌سنبه‌های زندگی و اجتماعِ آدمی‌زادگان سَرَک بکشد.آنگاه مجبور می‌شوی که به مقایسه و بررسی ارتباط تاریخ با عرصه‌هایی مثل فرهنگ، سیاست، هنر و ادبیات بپردازی. پس حکم پذیرفته این است که هیچ عرصه‌ای از تقابل یا تعامل با تاریخ به دور نبوده و نیست. ادبیات هم یکی از همین عرصه‌هاست که اتفاقاً ارتباط تنگاتنگی هم با تاریخ داشته و شاید حتی نتوان آن را فارغ از حضور تاریخ، متصور شد. مگر نه اینکه تاریخ هر ملت و هر مرز و بومی، به همت ادبیات است که ماندگار می‌شود؟ مگر نه اینکه ملت روسیه به تولستوی برای خلق "جنگ و صلح" تا ابد بدهکار است؟ مگر نه اینکه آندره مالرو بخش مهمی از قیام‌های مردم فرانسه را در ادبیات کشورش به ثبت رسانید؟ مگر "رازهای سرزمین من" رضا براهنی، چیزی به جز ثبت بخشی از تاریخ این سرزمین است؟ پس نمی‌توان منکر رابطه‌ی نزدیک این دو عرصه‌ی دوست‌داشتنی و وسوسه‌انگیز شد. مهدی یزدانی‌خرم هم در رمان "من منچستر یونایتد را دوست دارم" در واقع همین کار را انجام داده و بخشی از تاریخ این کشور را بواسطه‌ی ادبیات و بوسیله‌ی ابزاری به نام رمان، به نگارش درآورده، هر چند گاه این غورِ در تاریخ، شباهتی به زیروروکردن آن پیدا کرده، به هر حال، "من منچستر یونایتد را دوست دارم" را باید رمانی تاریخی دانست، به چند دلیل مشخص، یکی اینکه در این رمان یکی دو دهه از پرفرازونشیب‌ترین روزها و سالهای این مملکت تصویر شده و سیرِ اتفاقات در بستر آن قرار گرفته است. دیگر اینکه این تصویرسازی، به مدد ارائه‌ی نشانه‌های نسلی هر کدام از این دهه‌ها، سندیت و اعتباری قابل اعتنا یافته است. یعنی نویسنده تلاش کرده با بکارگیری فاکتورها و المان‌ها و نشانه‌های مردم و جامعه‌ی هر کدام از آن دهه‌ها، بستر داستانی خود را بیشتر و بیشتر به واقعیات تاریخی پیوند بزند. اواخر دهه‌ی بیست و روی‌کارآمدن رضاخانِ قزاق و ابتدای دهه‌ی سی و روزهای سیاه مرداد ماه سی‌ودو و شمایل نخست‌وزیری دوست‌داشتنی و اسطوره‌ای و در عین حال گاه مبهم، خیابان‌ها و جاهل‌ها و تیزی‌کش‌ها و مرده‌بادها و زنده‌بادها و زندان و شکنجه و ...! پس در وهله‌ی اول باید "من منچستر یونایتد را دوست دارم" را یک رمان تاریخی دانست، تماماً تاریخی!

دو:

در چند سال اخیر نمونه‌های داستانی‌ای به بازار نشر راه یافته‌اند که تمرکزشان بر امری غیر از شهرنشینی و به قول بعضی‌ها، "آپارتمان‌نویسی" بوده است. خشونت، مقوله‌ای‌ست که انگار کم‌کم دارد جا باز می‌کند برای خودش در میان ادبیات داستانی‌ای که وارد دهه‌ی جدیدی از فعالیت خود شده و مثل اینکه بنا دارد نقشی پررنگ در ادبیات ایفا کند و داستان‌های مرسوم در قالب آپارتمانی و شهری را به حاشیه برانَد. شکی نیست که خشونت امری‌ست موجود و قطعی و به طور دائم حضور دارد در زندگی انسان‌های بیرون از داستان‌ها و نمی‌توان منکر حضور پررنگش شد. همچنین نمی‌توان منکر تاثیرات مستقیم و غیرمستقیم و کوتاه‌مدت و بلندمدت این مقوله‌ی اجتماعی بر رفتار و اخلاق و زندگی مردم شد. این خشونت، در شکلی گسترده‌تر و با ابعادی وسیع‌تر، جنگ‌های متعدد بین‌المللی را هم شامل می‌شود که هر کدام در گوشه‌ای از این کره‌ی خاکیِ لعنتی، در جریان‌اند. اما مسئله‌ای مهم در این مجال، بحثِ بایدها و نبایدهای ورود این مبحث به ادبیات است. "ادبیات خشونت" عنوانی‌ست که احتمالاً هرچه جلوتر برویم بیشتر با آن مواجه شویم. قبل از ورود به بحث در مورد میزان "خشونت انگاری" در "من منچستر یونایتد را دوست دارم" بد نیست مروری کوتاه و مختصر داشته باشیم بر چند نوع از داستان‌هایی که همگی تحت لوای همین عنوان قرار می‌گیرند. در قالب رئالیسم جادویی در آثار وطنی، می‌توان به آثار محمدرضا کاتب (مخصوصاً "پستی" و "هیس" و "وقت تقصیر") اشاره کرد که هر کدام فضایی متفاوت و گاه مهوّع را خلق کرده‌اند و مخاطب را در منجلابی از مدل‌های دور از ذهن و بدیعِ خشونت می‌اندازد. همچنین می‌توانَدر سطحی خفیف‌تر، و البته از نظر فضای مالیخولیایی، شبیه به "من منچستر یونایتد را دوست دارم"، از "ملکوت" بهرام صادقی نام بُرد که هر چند درجه‌ی خشونتش خیلی کمتر بود، اما فضای کلی‌اش بی‌شباهت به "من منچستر یونایتد را دوست دارم" نیست. در آثار خارجی هم به هیچ عنوان نمی‌شود از "مرشد و مارگریتا"ی میخائیل بولگاکف نام نبُرد که هم درسبک و فضا و نوع روایت و گاه حتی

شخصیت‌پردازی، و هم در پرداختن به امر خشونت، می‌تواند شاهد مثال خوبی باشد برای بررسی "من منچستر یونایتد را دوست دارم"! اما در نمونه‌های متاخری که اتفاقاً همین نمونه‌ها هم بحث ادبیات خشونت را سر زبان‌ها انداخته‌اند باید به "پنجاه درجه بالای صفر" (علی چنگیزی) و "شکار کبک" (رضا زنگی‌آبادی) اشاره کرد. البته این دو اثر در ژانر رئال قرار می‌گیرند و کمی از این نظر متفاوتند با "من منچستر یونایتد را دوست دارم" اما به هر حال مسئله این است که خشونت، مهمان تازه از راه رسیده‌ی این ادبیات نیست و حضورش مسبوق به سابقه بوده، اما تازگی‌ها بیشتر سراغ این ادبیات می‌آید و حضوری پررنگ‌تر دارد. حضوری که شاید در "من منچستر یونایتد را دوست دارم" از همه جای دیگر پررنگ‌تر و ضمناً بی‌رحمانه‌تر باشد. به راستی چگونه باید به بررسی این مسئله پرداخت؟ چه چیزی را باید توجیه این حجم از خشونت در این رمان قرار داد؟ یکبار توصیفِ بریدنِ بیخ‌تابیخِ حلق دختری فریب‌خورده لبِ حوض به دستِ پدرش، کافی‌ست برای لمسِ خشونتِ مورد نظرِ نویسنده، وای به حال وقتی که این توصیف و صحنه تنها بخشی بسیار کوچک از خشونت جاری و ساری در این اثر باشد. به واقع "من منچستر یونایتد را دوست دارم" روایتِ مداومِ مرگ است و قتل و خون‌ریزی و جنایت.... هرچند، اگر بازگردیم به مقوله‌ی تاریخ و اینکه همه‌ی این مسائل در آن ایام حشوری قطعی داشته‌اند، شاید بتوانیم نفسِ این پرداختنِ حجیم به خشونت را توجیه کنیم. خشونتی که در هر خط و هر روایت از رمان جاری‌ست و شاید اقتضای تاریخ است و تاریخی نوشتن!

سه:

بحث در مورد تاریخ و خشونت، هم مفصل بود و هم ناگزیر، این شد که مجال برای پرداختن به بحث نقد ادبیِ صِرف، اندک شد. فقط همین‌قدر اشاره کنم که بدونِ شک "من منچستر یونایتد را دوست دارم" مان قابل‌تاملی‌ست و جای بحث بسیار دارد، بحث در مورد تعدد شخصیت‌ها، در مورد راوی، در مورد نوع روایت غیرخطی، در مورد برگشت‌های زمانی، در مورد توصیف شهر و خیابان‌ها برای ثبت در تاریخ، و حتی در مورد قضاوت‌های سیاسی صورت‌گرفته در مورد عملکرد شخصیت‌های مطرح و تاثیرگذار تاریخ این مملکت! همه‌ی این‌ها باید مورد بحث قرار گیرد، اما در مجالی دیگر و وقعیتی دیگر. شاید بد نباشد برای حسن ختام این یادداشت، از آنجا که اشاره‌ای هم به "مرشد و مارگریتا"ی بولگاکف شد و به راستی نمی‌توان نویسنده‌ی "من منچستر یونایتد را دوست دارم" و اثرش را وامدار بولگاکف ندانست، و می‌توان حتی در مجالی دیگر به طور مشخص به این بحث پرداخت، باز برگردیم سراغ چند خطی از این شاهکار بولگاکف، که اتفاقاً این چند خط هم خیلی دور از مباحثی که مطرح شد:

"مرشد گفت: خیلی خوب، قبول که تو یک ساحره‌ای. عالی! معرکه! من را هم که از بیمارستان دزدیده‌اند، این هم عالی است. این هم قبول که هر دوی ما را دوباره آورده‌اند اینجا. حتی فرض می‌کنیم که دستگیرمان نخواهند کرد...ولی تو را به هرچه که مقدس است قسم، فقط به من بگو ما چجوری باید زندگی کنیم؟ خواهش می‌کنم این یکی را برایم روشن کن! انگار این مسئله که مرا این همه نگران کرده، تو را اصلاً ناراحت نمی‌کند!"

امین علی اکبری

۳

در مواجه به اثری که خواننده را به شور وامی‌دارد!

یادداشتی بر مجموعه داستان «من منچستریونایتد را دوست دارم» نوشته‌ی مهدی یزدانی‌خرم

سینا حشمدار

«خواندن این متن ممکن است باعث لو رفتن قسمت‌هایی از داستان شود!»
رمان مهدی یزدانی‌خرم، خوشبختانه رمان مسئله‌سازی‌ست. رمانی‌ست که خواه ناخواه تو را به قضاوت کردن وا می‌دارد و کاری می‌کند که در برابرش موضع مثبت و منفی بگیری. باید به نویسنده‌اش تبریک گفت. نویسنده ای که بارهای بار گفته که حالش از جهان نسبی به هم می‌خورد باید از این رفتارهای رادیکال خوشحال باشد و شاهد اجرای موفقیت‌آمیز ایده‌اش در اثرش باشد. این کتاب خصوصیت‌های بارز و مهم زیاد دارد و اثری‌ست که تا مدت‌ها می‌شود درباره‌ش نوشت و خواند.

برای باز کردن گره این کتاب که در شصت هفتاد صفحه ابتدایی خود نزدیک به شصت هفتاد شخصیت معرفی می‌کند باید کمی سراغ پیشینه نویسنده‌اش برویم. مهدی یزدانی‌خرم، نزدیک به یک سال و نیم پیش بود که در اولین سرمقاله‌ای که در نافه نوشت با بیانی تند، نقد ژورنالیستی روز را به چالش کشید. او در ادامه این بحث به مطرح کردن جریانی جدید در ادبیات پرداخت که خود آن را ادبیات فاشیستی نام‌گذاری کرده بود. این روند ادامه داشت و او معمولاً هرگاه که یادداشت ماه می‌نوشت، گریزی هم به این نوع ادبیات می‌زد و سعی در باز کردن ابهام‌ها می‌کرد. این روند، بدون شک، روندی هوشمندانه بود که مخاطب را به استقبال رمانی می‌برد که قرار بود به زودی چاپ شود و برای چاپش از طرف نویسنده پیش‌زمینه‌چینی‌های زیادی شده است.

از ابتدا مشکلم با این روند و مطرح کردن چنین مبحثی، نبود نمونه‌های بیرونی برای آن جریان بود. خود یزدانی‌خرم در نوشته‌هایش بارهای بار از سلین به عنوان فاشیست بزرگ ادبیات یاد می‌کند ولی وقتی صحبت به ادبیات ایران می رسد انگار هیچ مبحثی برای مطرح کردن وجود ندارد. مشکل اساسی این است که نمی‌شود ابتدا جریانی را معرفی کرد و سپس بر اساس آن کتاب نوشت. چیزی که همیشه بوده، جریان‌های ادبی از دل شاهکارهای بزرگ ادبی بیرون آمده‌اند و جریان ادبی همیشه زمانی به‌کار می‌آمده که لزومی وجود داشته باشد. برای مثال اثری خلق شده باشد که احتیاج به بسط و خلق تعاریف جدید داشته باشد. اتفاقی که تا پیش از انتشار رمان «من منچستریونایتد را دوست دارم.» در ادبیات ایران نیافتاده بود و یادداشت‌های یزدانی‌خرم به‌نظر بی‌استفاده و خالی از نمود بیرونی می‌آمد.

اگر خسته‌کنندگی فصل اول و سردرگمی مخاطب در قبول و هضم شخصیت‌های متفاوت در شصت صفحه‌ی ابتدایی کتاب را کنار بگذاریم، باید قبول کنیم که رمان «من منچستریونایتد...» کتابی جذاب و پرکششی است. نویسنده با حذف بستر داستانی دست به ریسک بزرگی زده. داستان او از دانشجوی تاریخی در زمان حال در خیابان فلسطین آغاز می‌شود و یواش یواش به گذشته می‌رود. از ایران به آلمان و دیگر کشورهای اروپایی می‌رود و به آسانی و با بی‌اهمیتی خاصی از سر همه اتفاقات می‌گذرد. شاید تمام بحث کتاب و کلیدی‌ترین نکته آن در همین روایت سرد و بی‌تفاوتی باشد که نویسنده برای اثرش انتخاب کرده.

تا اینجای کار نویسنده جسارت بسیار زیادی در خرج کردن ایده‌هایش داشته. او در خرده روایت‌هایش هر کاری می‌کند. گاه داستان‌های آشنای تاریخی روایت می‌کند و گاه داستان‌هایی خلاقانه و پرکشش. استفاده از این خرده روایت‌ها به حدی زیاد می‌شود که بعد از چند صفحه به این نتیجه می‌رسی که با کتابی با چنین فرمتی مواجه هستی. موفقیت نسبی نویسنده در جذاب کردن هر کدام از روایت‌هایش تا قسمت زیادی توانسته ریسک‌پذیر بودن مسئله حذف بستر داستانی را پایین بیاورد.

کلید اصلی و نکته راه‌گشا برای رسیدن به خوانشی درست از کتاب یزدانی‌خرم، تحلیل فرم و ساختار این کتاب است. اینجاست که مجبوریم مجدد سراغ ایده‌های نویسنده در یادداشت‌ها و مقاله‌هایش برویم و اولین نمود آن ادبیات را در کتابش مشاهده کنیم.

فرم این کتاب، فرم دایره است و گره راوی درست در آخرین سطرهای کتاب باز می‌شود و در همین آخرین سطرهاست که یکباره توجیه درستی برای این نوع روایت تند و گذرا از سر هر اتفاقی، می‌توان پیدا کرد. استفاده از فرم دایره، یک محصول خیلی خوب برای کتاب به همراه داشته و آن پیدا کردن بستری زمانی و مکانی بسیار کوچکی برای داستان است. چیزی که شاید از آن طرف یک سوراخ بزرگ در داستان ایجاد کرده باشد زیرا تنها جایی‌ست که نویسنده ساختار داستان خود را می‌شکند و چیزی که تعریف کرده را زیر پا می‌گذارد.

دقت کنید روای داستان یک روح است. روحی سرگردان. روحی که نه پایبندی به زمان دارد و نه به مکان. حالا روح داستان چرا به این صورت است دیگر به میزان آگاهی ما از عالم ارواح برمی‌گردد و من یکی که سعی کردم این موضوع را به عنوان پیش فرض از نویسنده قبول کنم. این روح تقیدِ زیادی به اصول داستان‌نویسی مدرن ندارد. راه می‌رود، طی‌الارض می‌کند و هر چه می‌بیند را روایت می‌کند. حالا در دل این روایت گسسته و پیچ در پیچ گاه شخصیت‌هایی تکرار می شوند و از قسمت‌های دیگر رمان سر در می‌آورند و با هم برخورد می‌کنند و در ادامه عده‌ای کاملاً رها می‌شوند. این نوع روایت در ظاهر و در نگاه اول چنین شبه‌ای را به وجود می‌آورد که نویسنده چرا از تعدادی از شخصیت‌های داستانش کارکرد داستانی گرفته و تعدادی را همین‌طور رها کرده؟ مگر خون یک سری از باقی رنگین‌تر است؟

نه خون کسی رنگین‌تر نیست و اگر راوی داستان هر چیزی به غیر از روحی سرگردان بود می‌شد نویسنده را محکوم به شلخته‌نویسی و کم توجهی کرد و این ایراد را بهش وارد کرد که تعداد زیادی از شخصیت‌هایش را همین‌طور خلق کرده و بعد رها کرده. ولی خوشبختانه این اتفاق نمی‌افتد و با هوشمندیِ خاصی، راوی داستان روحی سرگردان تعریف می‌شود.

خب، حالا این ساختار برای ما به عنوان ساختار اصلی قصه تثبیت شد و قبول کردیم که وقتی یک روح در تاریخ راه می‌افتد و داستان‌های مختلف تاریخی را روایت می‌کند دیگر لزومی ندارد که از تمام اتفاق‌ها و شخصیت‌ها کارکرد داستانی گرفته شود. دیگر لزومی ندارد که همه شخصیت‌ها به هم گره بخورند و در موقعیت‌های مختلف به همدیگر برخورد بکنند. اگر قرار بود این اتفاقات بیافتد و کتابی با این مشخصات و بر پایه کارکردگرایی و ارجاعات درون متنی نوشته شود مطمئن باشید یزدانی‌خرم آن هوش را داشت که شخصیت‌های داستانش را به همان میزانِ عرفِ ده، پانزده تایی تقلیل بدهد و وقتی او سراغ چنین وزنه سنگینی رفته به وضوح می‌شود دید که دیگر اهمیتی به رعایت چنین فرمی نمی‌دهد و بستر داستانی‌ای برای استفاده از این تکنیک ایجاد نمی‌کند.

روح سرگردان داستان را روایت می‌کند. حال و با قبول چنین ساختاری این سوال پیش می‌آید که برای چی پایان‌بندی داستان این چنین حساب و کتاب‌دار است؟ انگار که از قبل برایش برنامه‌ریزی شده است و این برنامه‌ریزی و این کارکردگرایی از شخصیتی که ابتدای داستان آمده، زیاد با روحیات یک روح سرگردان سازگار نیست و اینجاست که می‌بینیم نویسنده ساختار انتخابی خود را زیر پا می‌گذارد تا به پایان‌بندی مورد علاقه خود برسد. او در این پایان بندی چیز زیادی را به دست نمی‌آورد و لزوم تاکید و نوشتن این

بخش از قوه ادراک من خارج است. شاید در دم‌دستی‌ترین حالت و برای رعایت ساختار پیشنهادی نویسنده، باید راوی داستان در انتها مشخص می‌شد و حوادث همان طور رها می‌شدند. انگار که این روح قرار است همین طور بچرخد و در تاریخ قدم بزند و اتفاقات را ببیند و ما تنها شاهد قسمتی از مشاهدات او بوده‌ایم.

ایده ادبیات فاشیستی در تقابل با ادبیاتی قرار می‌گیرد که دست مخاطب را برای برداشت و هضم داستان باز می‌گذارد. ادبیاتی که سعی دارد با بی‌قضاوت نشان دادن خود تنها روایتی ارائه دهد از داستانی خاص و باقی امور را به مخاطب و برداشت‌های او واگذار کند.

در مقابل ایده ادبیات فاشیستی، که موضوع چندان غریبی در تاریخ ادبیات غرب نیست، به جایی برمی‌گردد که نویسنده می‌خواهد قدرت و حضور سنگین خود را در لحظه به لحظه داستان به رخ بکشد. در این نوع ادبیات، منظور نویسنده تنها چیزی‌ست که در داستان حکم‌فرمایی می‌کند و نه قرار است برداشتی در ذهن مخاطب شکل بگیرد و نه چنین امکانی برای او فراهم می‌شود. در اینجا مخاطب در مقابل داستانی قرار می‌گیرد که تمام مراحلش از پیش با هوشمندی تعیین شده و تمام درها از پیش بسته شده اند. او داستان را می‌خواند و در نهایت برای ایده نویسنده قضاوت می‌کند و دیگر برداشت و نظر او در داستان تاثیری ندارد و همه چیز از پیش تعیین شده است.

با این وجود و با این نگاه، بحث نشانه‌شناسی، آن‌طوری که اِکو و دیگر تئوریسین‌های نشانه‌شناسی مدرن مانند کریستوا آن را مطرح می‌کنند به‌کل زیر سوال می‌رود. زیرا نشانه در تعریف مدرن خود شامل دالِ معین و مدلولی نامعین و سیال است و همین سیال بودن در نهایت منتج به نشانه‌ای دیگر می‌شود و این تداوم ادامه دارد و تنها با نظر آخر مخاطب است که این حلقه بسته می‌شود و به سرانجام می‌رسد و این موضوع تاویل‌پذیری را برای مخاطب پدید می‌آورد و در نتیجه از ایده بسته بودن متن دور می‌شویم.

اگر از بحث روایی دور شویم و نگاهی ساختاری به متن داشته باشیم، بر اساس همین ایده‌ی رد نشانه‌شناسی مدرن و مواجه با متن بسته، نویسنده زیاد به سراغ کارکردگرایی نرفته و نیمی از شخصیت‌هایش را سرگردان رها کرده.

با این وجود در کلیت موضوع و به غیر مبحثی که درباره پایان‌بندی گفته شد نمی‌توان ایراد بزرگی به فرم کلی اثر گرفت و برای ادامه بحث باید سراغ جزئیات برویم.

همان‌طور که گفته شد، داستان در جزئیات بالا و پایین‌های زیادی دارد. بدیهی است که وقتی نویسنده چنین مدیم بزرگی برای دستانش انتخاب می‌کند و انواع اقسام شخصیت‌ها را با طرز تفکرهای گوناگون و قومیت‌های و نژادهای مختلف را وارد اثرش می‌کند، اثر از یک‌دستی خارج می‌شود به‌طوری که گاهی با روایت‌های کسل‌کننده و گاه با خرده روایت‌هایی جذاب طرف هستیم.

این خرده روایت‌ها در موقعیت کلی نمی‌توانند/و نباید به درامی منتج شوند. زیرا در این رمان–و همچنین در تاریخ– لحظات هستند که تعیین کننده می‌شوند و این لحظات هستند که اهمیت دارند. این رمان لحظات دراماتیک جذاب زیاد دارد و تمام این خرده روایت‌ها در هم گره می‌خورند و هر کدام به موقعیتی درام می‌رسند و تمام می‌شوند. این اتفاق داستان را در فصل‌های انتهایی نجات داده و نگذاشته داستان به ورطه تکرار و خسته‌کنندگی بیافتد.

در مجموع رمان یزدانی‌خرم، رمان بسیار موفقی‌ست. رمانی‌ست که ساختار را خوب می‌شناسد و آن را به خوبی روایت کرده. بیشتر مولفه‌های یک داستان جذاب و خواندنی را دارد. خلاقیت و هوش نویسنده در روایت قصه‌اش به وضوح قابل مشاهده است و تمام این‌ها نوید کتابی را می دهد که از ادبیات این چند ساله بالاتر است. این موضوع –مخصوصا برای کتابی با مشخصات ذکر شده–

همیشه باعث تندروی می‌شود. بدون شک مهدی یزدانی‌خرم حرفه‌ای‌تر از این صحبت‌هاست که بخواهد تحت تاثیر دومین کتابش قرار بگیرد و فکر کند که بزرگ‌ترین شاهکارش نوشته. منتقدها و دوستداران ادبیات هم خوب می‌دانند با اثری که می‌تواند به راحتی شور مثبت و منفی درشان به وجود آورد از روی احساسات نباید برخورد کرد. این کتاب مانند تمام کتاب‌های دیگر دنیا نکته‌های مثبت و منفی زیادی را در کنار هم دارد و نویسنده اش هم خوب می‌داند که یکی از پایه ای‌ترین راه ها برای پیشرفت، نقد شدن و نقد شنیدن است. البته هنوز درست نمی‌دانم که آیا نقد، جایگاهی در ادبیات فاشیستی دارد یا که نه...

سینا حشمدار

من منچستریونایتد را دوست دارم نوشته‌ی: مهدی یزدانی‌خرم نشر چشمه

تعداد صفحه: ۲۲۵ صفحه
قیمت: ۶۰,۰۰۰ ریال
چاپ: یکم، تهران، ۱۳۹۱
نوع اثر: تالیف
نوع جلد: شمیز
وزن: ۶۰۰ گرم
رده‌ها:
ناشر: کتاب‌های قفسه‌ی آبی
تعداد جلد: یک
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۲۹-۰۱۹-۹
قطع: رقعی
ابعاد: ۲۱.۵*۱۴.۵ سانتی‌متر

ویژه‌نامه شعر امروز ایران ۲ – آرش اله‌وردی

www.adabiatema.com

۱. یادداشتی از آرش اله‌وردی
۲. *مقدمه‌ای* بر نقادی «کار شاعری» آرش اله‌وردی – حسین ایمانیان
۳. مجموعه کامل اشعار آرش اله‌وردی

۱

یادداشتی از آرش اله‌وردی:

نوشتن شعر و روبه‌رو شدن راستین و بی‌پرده با شعر، برای من کثیف‌ترین کار ممکن است که میلی مرا به مردابش می کشاند. این کثافت در آغاز کار چون چرکی‌ست که با هیچ چیزی از پوستت پاک نمی‌شود. این چرک زیر پوست تو است،چرکی که کم کم پوست و بدنت را از کار می‌اندازد، تمام بیداری‌ات را محصور می‌کند و در خوابت هی وول می‌خورد و رشد می‌کند. ویروسی که مدام زیاد می‌شود،جنگ و خونریزی گسترش می‌یابد، صدا همه‌جا را فرا می‌گیرد و تو دیگر گوشهات چیزی را نمی‌شنود، تصویر همه جا را می‌گیرد و تو چشمهات جایی را نمی‌بیند، این‌ها هزینه‌ی کمی نیست برای یک شهروند، برای یک زندگی شهری. پاکیزگی شاید حقی بوده که من به شکل بی‌رحمانه‌ای آن را از خودم دریغ کرده‌ام و حالا دیگر چاره‌ای نیست، هیچ وقت دیگر چاره‌ای نیست، باید بگذارم این ولوله کارش را ادامه دهد، باید این حقیقت کثیف را قبول کنم، این یک رئالیسم مطلق است، شاید امید تنها در این بیزاری، تنها در دل این بیزاری خفته است. تو دیگر چیزی رو به شعوری، در ضعف فهمی،در آستانه‌ای، لبه‌ی پرتگاهی و جزوی از امیدوارترینِ از زانوافتادگانی. زانویی که میل به شعور، میل به ادراک،میل به دیگری و میل به خود و میل به زانو بودگیِ خود، از افتادن محض دورش می‌کند. باید بنویسم.باید همه چیزم را جمع کنم و بنویسم.

آرش اله‌وردی

۲

مقدمه‌ای بر نقادی "کار شاعری" آرش اله‌وردی – حسین ایمانیان

قرار بود این‌جا، نه مقدمه‌ای کوتاه، که متنِ نقادی شعرهای آرش اله‌وردی منتشر شود، اما شرایط مادی زنده‌گی نویسنده اجازه نداد. کارِ این نوشته، تازه، آغاز شده است، نقد شعر آرش تفصیل می‌طلبد؛ در این جستار صرفاً نکاتی درباره‌ی شعر آرش، و بیش‌تر مسائلی درباره‌ی روش‌شناسی نقادی "کار شاعری" او پیش گذاشته شده است؛ طبعاً این مقاله ادامه خواهد داشت و به رساله‌ای کوچک توسعه خواهد یافت. ایجابیت یا دستِ‌کم

یک‌دستی آن، مشکوک، و احتمالاً، بیش‌تر حاصل دست‌ندادن تفصیل است، نه یک‌دستی مواضع نویسنده درباره‌ی شعر آرش؛ اما مهم، و البته امید، آن است که اهمیت شعرهای او، در همین مقدمه‌ی کوتاه، در عام‌ترین سطح، نشان‌گذاری شده باشد.

۱ ـ پیش‌تر، علی سطوتی قلعه در "مانیفست حادبیانگرایی"[۱] تئوری‌پردازی شعرهایی را در دستور کار قرار داد که اکنون می‌توان آن‌ها را اگر نه اصلی‌ترین، که دستِ‌کم یکی از اصلی‌ترین جریان‌های شعری امروز دانست. شاعران "حادبیانگرا"، اگر کماکان با نام‌گذاری مانیفستیک نویسنده‌ی مقاله هم‌صدا باشیم، امروز نه‌تنها تعداد قابل توجهی شعر درخور بحث پیش گذاشته‌اند، که یکی‌دو چهره‌ی برجسته، چهره‌هایی که در عین فردیت و تشخص، بخشی از جغرافیای رادیکالیسم تاریخی شعر فارسی را توسعه داده و پهنه‌ی تجربه‌گرایی رادیکال را عریض‌تر کرده‌اند، معرفی کرده است. جدا از نویسنده‌ی مانیفست که مغز متفکر جریان مورد نظر ما است، از میان شاعران مورد بحث، بی‌هیچ تردیدی، آرش اله‌وردی مهم‌ترین چهره است؛ او چنان جهت‌دار، مسأله‌پرداز و پروژه‌ای شعر می‌نویسد که پیش‌تر از هر مؤلفه‌ای، رادیکالیسم بی‌بروبرگرد و تندوتیز شعرهایش در وجه استراتژیک شعرنویسی او قابل ردیابی است و نه در مؤلفه‌های ساختاری یا حتی فرمال شعر. نقد شعر در روزگار ما چنان تا خرخره اسیر رسمیت و توزیع رسانه‌ای وجهه‌ی نمادین "شاعران" بوده است که تاکنون هیچ‌یک از منتقدان "رسمی" موضعی در مقابل شعرهای اله‌وردی و رفقایش نگرفته و از آن هم عجیب‌تر و فاجعه‌بارتر سکوت گورستانی و کینه‌توزانه‌ای است که در مورد "مانیفست حادبیانگری" برقرار شد و همچنان نیز ادامه دارد؛ و همه‌ی این‌ها در حالی اتفاق افتاد که تاریخ شعر مدرن فارسی تاریخی کم‌مانیفست است و کم‌تر مانیفست یا "مؤخره‌ای" است که هم‌چون نوشته‌ی سطوتی به طریقی عملی به شیوه‌پردازی تئوریک خود وفادار مانده و دستِ‌کم در متن مانیفست دچار همان‌گویی یا تناقض نشده باشد. "مانیفست" نه‌تنها حدگذاری تئوریک خود را تا انتها پیش می‌برد و می‌کوشد هم‌چون نمونه‌های کم‌تعداد و شهیر مانیفست‌نویسی "ایرانی" اسیر مغلق‌گویی‌های "شاعرانه" نشود، که علاوه بر آن اسیر "نظریه‌بازی" نیز نشده است و سعی می‌کند در عین آن‌که از مفاهیم و مفصل‌بندی‌های تئوریک پیش‌تر ارائه‌شده هم‌چون سلاح بهره می‌برد، به واداده‌گی نظری نیز دچار نشود و در پی نوعی خودارجاعی و استقلال تئوریک باشد. به بیانی ساده‌تر، آن‌چه "مانیفست" را بیش‌تر اهمیت می‌بخشد از یک‌سو باقی‌ماندن آن در دایره‌ای نظری است، و هم‌چون "مانیفست شعر حجم" به ورطه‌ی شطح‌نویسی و مغلق‌گویی نمی‌افتد، و از سویی دیگر سرپیچی آگاهانه نویسنده از "مصرف‌گرایی" محض در حوزه‌ی نظریه‌ی ادبی است و هم‌چون نمونه‌های دهه‌ی هفتادی، نمونه‌هایی که حتی شجاعت آن را نداشتند که خود را مانیفست بنامند، دچار ذوق‌زده‌گی منتهی به "ترجمه‌نویسی" نشده و در متن آن خبری از مصرف سرخوشانه‌ی ترم‌های فیلسوف‌های غربی نیست[۲]. سکوت در مقابل شعر اله‌وردی نیز عیناً همان منطق کینه‌توزانه و

---

[۱] مجله‌ی ادبی–انتقادی دستور، شماره‌ی دو، پرونده‌ی کتاب ظل‌الله: dastoor.org

[۲] مؤخره‌ی "خطاب به پروانه‌ها"ی براهنی، کماکان نمونه‌ی ایدئال مقاله‌های مانیفست‌گون است که با این حال "مصرف‌گرایی" نظری و ذوق‌زده‌گی، به‌وضوح آن را پس‌رانده است؛ تقریباً مفاهیم اصلی هایدگر، دریدا، دولوز، کریستوا، بارت، لیوتار، دومان، بلانشو و... در صفحات مؤخره، و البته به شیوه‌ی مرسوم براهنی، بدون هیچ

غرق در ایدئولوژی رسمیت را بازتولید می‌کند؛ نقادی شعرهای او می‌تواند، و باید، نشان دهد که "کار" شاعری الهوردی نه‌تنها "تولید" شعرهایی درخور توجه و رادیکال است که بارها مهم‌تر از آن، حدگذاری تازه‌ای است از رادیکالیسم شعری و "تولید" اصلی چنین شعرهایی نه تن‌یافته‌گی خود شعرها که برقراری "فضایی" است که شعرهای الهوردی در دل آن نفس می‌کشند، می‌جنگند و پیش می‌روند. البته باید اشاره کرد که جستار حاضر نه‌تنها نویسنده‌اش را از اتهام دست‌داشتن در برقراری "سکوت گورستانی" مذکور تبرئه نمی‌کند، که با دست‌گذاشتن بر چرایی سکوت در پیشانی نوشتار، لبه‌ی تیزش را به سوی خود می‌گیرد و به وجود تأخیری غیرقابل توجیه در نقادی شعرهای الهوردی و متن "مانیفست" اعتراف می‌کند.

۲ ـ اهمیت شعر الهوردی، و مهم‌ترین نشانه‌ی اصالت رادیکال "کار شاعری" او، نه ارتباط گرفتن و اتصال با بدن شعرهای او، چیزی که به دلیل چابکی و حرارت، یا بهتر: آنِ تسخیرکننده‌ی شعرها به شدیدترین شکل حاصل می‌شود، که دشواری نقد آن‌ها و مفهوم‌پردازی همان حرارت ویران‌گری است که شعرهای الهوردی را مثل بمب منفجر می‌کند؛ هم‌چون هر شعر گشایش‌گر و عرض‌دهنده‌ای به جغرافیای رادیکالیسم تاریخی شعر، نقد شعرهای موضوع این جستار با داشته‌های از پیش بارورشده‌ی نقدونظر شعری در زبان فارسی شدنی نیست و می‌بایست نقادی آن‌ها را در افقی نظری پیش گرفت که خود آن افق در دل کنش انتقادی خطوربط پیدا کند. شعر الهوردی چنان رشد خیره‌کننده‌ای را پشت سر گذاشته که فضای عمومی نقادی شعر فارسی به هیچ وجه آماده‌گی مواجهه با آن را ندارد و سازوکارها و تجهیزات جعلی و اخته‌ی کنونی آن در مقابل حرارت، چابکی و ماشین ویران‌گر درون شعرها، از پیش، از کار افتاده و مضمحل به نظر می‌رسد. بخش زیادی از رشد شعرهای آرش تماماً فردی و تجربی است و مابقی آن نیز سمت‌وسویی محفلی و درون‌جریانی دارد؛ به همین دلیل منتقد شعر او باید از یک‌سو دست به کار تأسیس مفاهیم تازه‌ای در گفتمان نقادانه‌ی خود باشد و طبعاً به میانجی متنِ شعرها مسیر دیالکتیکی نقض/توسعه را در مورد تک‌تک گزاره‌های درون‌گفتمانی خویش طی کند و با فرض در اختیار داشتن یک دم‌ودستگاه انتقادی، آن دم‌ودستگاه را برای مواجهه‌ای انتقادی با رادیکالیسمِ شعر الهوردی مسلح کند و به این ترتیب گفمان شعری خویش را مجدداً بازنویسی کند ـ و این درست همان فرایندی است که به میانجی هر رادیکالیسم ادبی تازه‌ای در گفتمان‌های مختلف نقد ادبی به وقوع می‌پیوندد؛ و از سویی دیگر منتقد ناچار است وجهی تبارشناسانه به کار خود الصاق، و مؤلفه‌های رادیکال شعرها را چنان ردیابی کند تا سرآغازی ملموس برای شکل‌گیری آن‌ها کشف یا حتی تولید کند؛ سرآغازی که در تاریخ شعر مدرن شناخته‌شده باشد و بتوان با ذخایر تئوریک و گفتمانی موجود آن را توضیح داد و سپس به روشی نیچه‌ای‌ـفوکویی به شعرهای موضوع نقد رسید. همه‌ی این دشواری‌ها اما یک‌سره نتیجه‌ای ایجابی نخواهد داشت و الزاماً چنان نقدی در دفاع از شعرهای الهوردی جبهه‌بندی نخواهد شد؛ چه بسا گفتمانی انتقادی از پس نقادی "مفهوم‌تولیدگر" و تبارشناسانه‌ی شعرهای او به چنین گزاره‌ای ختم شود: شعر الهوردی چیزی جز یک "آنارشیسم منحط" نیست؛ اما مهم‌تر از انکار یا تمسخر چنین گزاره‌ای، شدت‌بخشیدن به اهمیت "فراکیفی" شعرهای الهوردی است: آن‌چه مهم‌ترین مسأله‌ی شعر امروز است مطلقاً کیفیت شعرها نیست. تنها ایدئولوژی مصرف‌گرایی افسارگسیخته است که چنین گزاره‌هایی پیش می‌گذارد: «مهم نیست چه شعری می‌نویسی، مهم آن است که در "ژانر" خودت شعرهای با کیفیتی بنویسی.» همین پلورالیسم ارتجاعی است که در بنیادگرایانه‌ترین شکل خودش بر فضای عمومی شعر امروز مسلط شده و انبوهِ شاعران انبوه‌نویس را سرگرم "تعبیرسازی"های عامه‌پسند کرده است؛ همین منطق مصرف‌گرایانه است که جریان غالب شعر امروز را به‌کلی از هرنوع استراتژی تهی کرده و کم‌تر شعری را می‌توان یافت که در ساحتی استراتژیک، و نه کیفی یا محتوایی، خود را در ضدیت با وضع موجود مسلح یا جهت‌دار ساخته باشد. پس کنارگذاشتن

اشاره‌ای به نام فیلسوف‌ها یا حداکثر با کلیشه‌ی "نقد به مضمون از حافظه"، وجود دارد؛ بی‌آن‌که فرصت آن باشد که حتی صورت‌بندی مونتاژکارانه‌ای از مفاهیم آن‌ها ارائه شود که در نهایت به شعرهایی مد نظر براهنی است مربوط شوند. "مؤخره" به عنوان مهم‌ترین نوشته‌ی تئوریک شعری در چند دهه‌ی اخیر، و این گزاره‌ای است که نمی‌توان از تصدیق آن به ساده‌گی سرپیچید، بهترین سیمپتوم از بحرانی است که بعدتر به هژمونیک‌شدن مخلوطی از ذوق‌زده‌گی و مصرف‌گرایی تئوریک یا همان "نظریه‌زده‌گی" و "ترجمه‌نویسی" منجر شد. نقد "مؤخره" از چنین نظرگاهی یکی از مهم‌ترین پروژه‌هایی است که روی میز منتقد قرار دارد.

"کیفیت" از ضرب‌العجل‌های نقادی، از مهم‌ترین دست‌آوردهایی است که فضای عمومی نقد ادبی به میانجی مواجهه با نقادی رادیکالیسم موجود در شعرهایی مثل شعر اله‌وردی، حاصل می‌کند.

۳ ـ اگر بخواهیم در چند سطر هر دو مسیر پیش‌گذاشته‌شده در بند قبلی را ترسیم کنیم، ناچاریم موقتاً تبارشناسی شعر اله‌وردی را تا دهه‌ی پنجاه و به‌خصوص شعرهای "ظل‌الله" تعقیب کنیم و وجه تبارشناسانه‌ی بحث را با توضیح یک‌سویه‌نگرانه‌ی آن شعرها بیاغازیم؛ هرچند اشاره به آن کتاب و شعرهای آن دهه تازه‌گی ندارد و پیش‌تر علی سطوتی قلعه "ظل‌الله" را هم‌چون "تبار" شناخته بود، اما آن‌چه این‌جا اهمیت دارد دقیقاً شدت‌بخشیدن بر "تبارشناسی" نقادانه است: می‌بایست شعرهای مذکور را چنان یک‌سویه‌نگرانه و جهت‌دار، و البته تماماً ماتریالیستی و منضم به شرایط مادی نوشته‌شدن آن‌ها، توضیح دهیم که بعد بتوانیم به میانجی چنان نقدی شعرهای آرش را خطاب کنیم؛ شعرهایی که تماماً در شرایط انضمامی "دیگر"ی نوشته شده‌اند و طبعاً شعرهایی دیگرند. آن‌چه انتخاب "ظل‌الله" از سوی نویسنده‌ی "مانیفست" را از کاری که این جستار مدنظر دارد متمایز می‌کند فقدان تبارشناسی در آن "انتخاب" است: "نقد ظل‌الله به میانجی مانیفست و شعرهای حادبیان‌گرا" کاری است که سطوتی پیش‌تر انجام داده، اما "نقد شعر آرش اله‌وردی به میانجی ظل‌الله" کاری است که آن را نقد تبارشناسانه نامیدیم. اما در وجه با اهمیت‌تر نقادی، در مورد تأسیس مفاهیمی که هم از پس تازه‌گی شعر آرش بربیایند و هم قابل ارتقا به امری کلی باشند و بتوان آن‌ها را از یک‌سو هم‌چون سلاحی علیه وضع موجود به "کار" گرفت و از سویی دیگر در مواجه‌ی انتقادی با شعرها یا آثار هنری دیگر نیز کارا و خط‌دهنده باشند، باید بر تک‌تک خصلت‌نماهای شعر او چنان عمیق شد که اولاً آن‌ها را از کاربست‌های عوامانه و ایدئولوژیک موجود رها کرد و بعد در هردوی سویه‌های بالا آزمود. اما آن‌چه در این مقدمه اهمیت دارد پیش‌گذاشتن برخی از این مفاهیم و تنهاگذاشتن خواننده با نسبتی است که بین آن‌ها و شعر آرش برقرار می‌کند و در نهایت هردو را علیه شرایط برقرار می‌سنجد: نخستین خصلت‌نمای ارزشمند و کم‌نظیر شعرهای آرش "صداقت" بی‌حدومرز و عریان شعرهای اوست؛ در کار کم‌تر شاعری چنین بی‌رحمانه و سخت‌گیر با همه‌ی وجوه "زیستن" روبه‌روایم. اله‌وردی چنان بی‌پرده با زیست فیزیکی و ذهنی خویش و جامعه‌ای که خود فردی از آن است روبه‌رو می‌شود که هیچ راهی برای مصالحه باقی نمی‌ماند؛ درست مثل زمانی که تنها "خشونت" عریان، هم‌چون نوک پیکان، مقاوت و پیکار را جهت‌دار می‌کند. "صداقت" شعر آرش، هم‌چون صداقت اتوبیوگرافیک شعر فرخزاد نیست که حداکثر اعتراف‌گونه یا "بیان عصیان" باشد، بل‌که شبیه اسلحه‌ای است که مستقیماً و از فاصله‌ای بی‌نهایت نزدیک به سوی تن‌یافته‌گیِ وضع موجود، به سوی "بدن پادشاه"، شلیک می‌شود؛ این "صداقت" هم‌رزم با "خشونت" یکی از کاراترین عناصر برسازنده‌ی رادیکالیسم شعر اله‌وردی است. "صداقت" موجود در شعرهای او، نه به‌مثابه‌ی آینه‌ای بازتولیدکننده یا حداکثر فاش‌کننده‌ی وضع موجود، که عیناً اقدام علیه آن، شلیک به سوی آن، کُشتن آن است؛ و چنین کُشتنی، چنین بمب‌گذاری ویران‌گری در دل روابط ایدئولوژیک و ناعادلانه‌ی جامعه‌ی ما، وقتی موجب یک ظرافت استعاری می‌شود، وقتی شعر آرش را برای آدم‌های غرق در همان روابط و ایدئولوژی‌ها بخوانی، به‌روشنی به چشم می‌آید؛ کافی است امتحان کنید: طوری واکنش نشان می‌دهند که انگار به سوی‌شان شلیک کرده‌ای. طبعاً نقادی مفصل و جزئیت‌پردازانه‌ی شعرهای او، نقد شعر فارسی را به مفهوم‌هایی تازه، کارا و ویران‌گر مسلح خواهد کرد که می‌توان آن‌ها را چه به مثابه‌ی معیاری برای رادیکالیسم هنری و چه به مثابه‌ی سلاحی علیه وضع موجود و ارتزاق‌کننده‌هایش، علیه محافظه‌کارها، ایدئولوگ‌ها، سرمایه‌دارها، دولت‌ها، کارفرماها، بروکرات‌ها، پدرها، خانواده‌ها و... شلیک کرد.

۳

اشعار آرش اله‌وردی

«گُه کشی»

بیا

بیا وُ دراگ بزن

دراگو بیار وُ بیا بزن

بنوش

بنوش آب را

به مثابه ی منی بنوش آب را.

بنوش وُ بشاش

روی سرامیک اداره بشاش

و به همکارت نگو که شاشیدی

بگو شربت پرتقال است اینها

همکارت خوشحال می شود

و می گوید تک خوری عاقبت ندارد

و این عاقبتش بود

اما نگران نباش

دروغ بگو

بخواب

لوراسپام بخور و در اداره بخواب

و در خواب به باسن فکر کن

به قابلیت های باسن فکر کن

بیاندیش

بیاندیش و بگریز

بگریز توی بازار و خیابان

برو بالای جدول

بایست و بخوان

بخوان و مگو

مگو من خواندن نمی توانم

حرف بزن

و بپرهیز از گفتِ نا اهلان و حسودان کج خیال

و ملول مباش هیچگاه

و به پوستت

به آلتت

به دستها و باسنت

معجون ساختگی ام را از تفاله ی خرچنگ و ماست

وَ مایعات قارچ اِرگوت بمال

بمال تا گزندی نرسانند تو را

و تو چنان زندگی کن

که گزندت به مورچه ای هم نرسد

بمال

و دولا شو

دهانت را ببر توی گوش مورچه

و بگوش

هشت بهشت وجود دارد

و هفت آسمان و چهار در

تو حالا کجایی ای مورچه؟

مورچه مبهوت و مرموز رفت توی سوراخ

چهار ملائکه به سوی تو هجوم می آوردند

به سوی تو

که اگر به بهشت اعتقاد نداری

چهار سویت را بگیرند وُ تو را پیش پدر زنت ببرند

و بعد به ابهام می بینی

میبینی که همان مورچه رفته پیش پدرزنت لم داده است

و پدر زنت با خنده میگوید:« پسرم ، اگر بهشت نیست پس چرا می گویی هشت بهشت وجود دارد؟ »

و تو خودت می دانی که دراگ زده ای

می روی مارکس و بنیامین و بلانشو می خوانی

می میری از فردا که باید بروی اداره

و پدر زنت نمی داند که تو دراگ زده ای

می میری در اداره آخر

این را خودت هم میدانی

و این را بهرام هم میداند

انسیه هم میداند

فئو هم می داند

عطی هم میداند

و تو اینها را درک میکنی

و می ترسی که قصه ی سوختنت به سمع پادشه کامکارت نرسد.

اما خدا خودش می داند

تو هم می دانی که خدا خودش می داند

و او میداند که خودش می داند

و او می داند که خداوند هزاران نقش بر

می آورد

و او خودش میداند که تو

حتی یکی از این نقشها هم نیستی

و او خودش میداند که تو

یک تفاله ای، یک مدفوعی

و تو خودت می دانی که در مدفوع

و مدفوع خودش می داند

هزاران راز است که به خدا سوگند

یکیش در هزار گل سرخ هم نیست

و مرگ بر دماغ

و مرگ بر چشم که باور نمی کند

و مرگ بر کودکی تو

و مرگ بر نوجوانی و جوانی تو

کسی که داف ندارد باید درس بخواند

کسی که پول ندارد

باید در کنکور دولتی قبول بشود

باید سراغ داف و دراگ نرود

باید آدم محترمی بشود

اینها را می داند

و کسی که پول دارد

مگر کسخل است که درس بخواند؟

و کارمند باشد؟

و داف غیر فرهنگی نداشته باشد؟

و مرگ بر دماغ او

مرگ بر چشمان او

مرگ بر بدن او

مرگ بر آلت او.

و این از خصوصیات خلق خداست.

از جدول بیا پایین

بیا و دراگ بزن

بیا و اسنیف کن

و بدان که دماغ فقط برای مرگ نیست

بیا و برین

و چشمهات را بدوز به مدفوع ات

زوم کن

خیره شو

و مدفوع ات را در سینی طلا بگذار

نازش کن

بلندش کن بگذار روی سرت

انگار کن که داری جهاز می آوری برام

انگار کن که داری خودت را در تابوت خودت حمل می کنی

بیار

بیار تا برات شرح بدهم هزاران راز را

تهران جهنم است

و این عاقبت توست

این محله جهنم است

و این عاقبت توست

بیا وُ سکس کن

سکس کن

دراگ بزن وُ سکس کن

کانکت شو

اکسپت کن

فکر کن

لمس کن

بمال

گرم شو

خیس شو

سکس کن

له شو

گه شو

مسطور شو

سیطره شو

این مسلول ترین شعر من است

این مسموم ترین شعر من است

این مسلم ترین شعر من است

شما دارید در شعر ایرانی من دخول می کنید

شما دارید به شعر ایرانی من تجاوز می کنید

و این تقصیر خودِ من است

من متولد شکافم

من خودم خودم را از قبل از خودم شکاف داده ام

و همه چیز را شکاف می دهم

و هر شکاف مستحق کیر است

مستحق کیر است

مستحق تجاوز است

مستحق دخول است

مستحق کارفرماست

و این

حق من است.

از جدول بیا پایین مدفوعِ متنفر

بیا برویم دراگ بزنیم

بیا

خداوند مراقبمان است

بیا.

۹۰/۴/۱۰

« از هم پاشی »

فکر می کنم این حالاست که می توانم شعری بگویم

چون و زیرا که زیاد خورده ام

غم از اتاقم می گویم:

پرده دارد

پنجره دارد

تخت خواب دارد

همه چیز دارد الا پدر

اما،اما،اما من که با نام خدا شروع کرده ام، نه؟

در دور خاک اتاقم در دَوَرانم

بی حسی لبهام

بوسه هم بگیری

مرد زمین نمی شوم

این بود معنای یک زن.

بود.

بگذریم.

گذشته ام

بزدلم که از گزارش های گذشته ام گذشته ام

ببینید این کلمات چطور دارند از پسم بر می آیند

اما من پس از پسم خوشبختانه در دَوَرانم

آیا هیچ پسی می تواند دوران مرا داشته باشد؟

آن قدر پس و پیشم که ((من))را ((هم)) می نویسم

هم می زنم خودم را

پس همیشه زندگی بعداز هم خوردن ما شروع به زیستن می کند

یک زیستنِ مخلوط

سپس چه حال می دهد وقتی کسی زنگ نمی زند ولی می زند به سرم

گوشی را بر می دارم

نمی گذارم

یا

می گذارم؟

یا وقتی کسی نشسته است ته اتاق وُ وای من نمی فهمم ایستاده است

خدایا بیشتر ادامه ام هم بده

قول می دهم این شعر را بعد از خودم خواهم سرود

پس و پیش خواهم کرد

اما مردم گاهی هم به انکار تو دست می زنند

ولی

اما

آیا من شعر سروده ام؟

سروده خواهم کرد؟

آیا کسی این کلمات را خواهد خرید؟

چه حال می دهد وقتی کسی کمی دیر به تیمارستان رسیده می شود

جلوگیری می شود

اما ادامه می شود.

ای ضد حال عظیم

ای تلفن

چرا زنگ می زنی؟

چرا مزاحم می شوی؟ ها؟

پس من تورا بر نمی دارم

دست نمی زنم

زیرا در راه اطمینان تیمارستان به سر می برم

زیرا دکتر توصیه کرده است مواظب گوشم باشم

با مهرداد نشسته ایم

او گوشی را مدام بر می دارد

سرش داد نمی زند

سرش گیج می خورد

دارند زنگ می زنند یا نه؟

این سوالات را از چه کسی می پرسم؟

مادرم هست شاید

جمع کن خودم را

جمع کن تکه های بساطم را

کی؟

دارم با کی حرف می زنم خدا؟

مهرداد مسیج های عاشقانه می فرستد

چون و زیرا زیاد خورده است غم از اتاقم می گویم

چون و زیرا در اتاق اتفاق می افتد در خاک اتاق

پس من دنبال مسیح می گردم

چون و زیرا به شکل مسیج می باشد

همان عنصری که فرستاده می شود

ولی مسیج فقط به خطوط هوایی فرستاده می شود نه زمین

پس این است که من افسردگی گرفته ام

خدایا!

خدایا!

بیشتر ادامه ام هم نده

من قول می دهم این شعر را بعد از خودم هم نخواهم سرود

پس

حالاست که من در هم شده ام

چون و زیرا

تنها در خاک اتاق

اتفاق

افتاده ام.

۸۴/۱/۹

ویژه‌نامه ادبیات در دنیای مجازی–۴

۱. ورق‌بازها نوشته‌ی مهدی فاتحی
۲. گفت‌وگو با مهدی فاتحی – داوود آتش‌بیک
۳. نامه‌ای از یک نویسنده جوان ۱، مهدی فاتحی - سینا حشمدار
۴. یادداشتی بر «ورق‌باز» نوشته ی مهدی فاتحی- امین علی‌اکبری
۵. لینک دانلود رمان «ورق‌بازها»

—

۱

نشر الکترونیکی انتخاب نبود؛ تنها راه بود.

گفت‌وگو با مهدی فاتحی

داوود آتش بیک

به بهانه نشر الکترونیکی رمان ورق بازها

رمان ورق‌بازها نوشته مهدی فاتحی احتمالا تنها رمان معمایی ایرانی است که چفت و بست دارد. اثری با شروعی مهیج و پر رمز و راز که یقه‌ی خواننده‌اش را تا آخرین خطوط میخ می‌چسبد. ورق‌بازها متاسفانه پشت دیوار سانسور گیر کرد و به صورت الکترونیکی و توسط نشر مردمک به دست علاقه‌مندان ادبیات رسید.

مهدی فاتحی سی و پنج ساله، پیش‌تر مجموعه داستان مردم عادی زندگی معمولی را توسط نشر نی به چاپ رسانده. او چندین ترجمه و مجموعه مقالات را هم منتشر کرده و جوایز متعددی از جمله تندیس مسابقه داستان نویسی صادق هدایت را به دست آورده.

- ورق بازها منتشر نشد. چرا؟

من کتاب را از طریق نشر چشمه برای چاپ فرستادم که متاسفانه کلا غیر قابل چاپ اعلام شد. توضیحی هم ندادند که چه ایرادی دارد. هیچ‌چیزی نگفتند. البته اگر ورق بازه‌ها را خوانده باشید و از شرایط ادبیات ایران آگاه باشید مشخصا می‌دانید که چرا مجوز نگرفته. بخاطر روابط یا مسائل اجتماعی که در آن مطرح شده یا در واقع حقیقتی که در نگاه من هست، کلش غیرقابل چاپ اعلام شد. که درواقع این نگاه من، مورد پسند و خوشایند آنها نیست.

- چندوقت طول کشید که بگویند مجوز نگرفته؟

یک سال و نیم ماند. که متاسفانه بخاطر همین کتاب من، و البته کتاب دیگری از من به نام دورگه، چشمه اخطار گرفت.

- منتشر نشدن کتاب‌ها کم کم دارد به امری روزمره تبدیل می‌شود. چند روز قبل نشر چشمه را هم تعطیل کردند و حالا اوضاع بد از بدتر می‌شود. راه حل چیست؟ چه کاری از دست نویسنده بر میآید؟

من فقط کاری که از دست من برمی‌آید را می‌دانم. من برای خودم تنها راه را همین راه می‌دانستم. ترسی بود بین من و دوستانم که اگر کارت را اینترنتی منتشر کنی یک‌وقت مشکلی ایجاد می‌شود یا کتابت را دیگر به چاپ نمی‌رسانند. ولی به هرحال این بن‌بستی‌ست که نویسنده در آن گیر می‌افتاد. یا اثرش را می‌گذارد توی کشو بخاطر کورسوی امیدی که وجود ندارد. و دیگر هرگز جز نزدیکان کسی آن را نمی‌خواند. یا این‌که به صورت الکترونیکی منتشر می‌کند بخاطر صد نفر، دویست نفری که شاید کتاب را بخوانند. البته امر واقع این است که کتاب چاپ شده هم بیشتر از سی‌صد چهارصد نفر خواننده ندارد. بگذریم. به هر حال این انتخاب نیست. چیزی که نویسنده انتظار دارد این است که کتابش خوانده شود. یعنی اگر خوانده نشود بهانه‌ای برای نوشتن وجود ندارد. یعنی من اگر این کار نمیکردم مطمئنا رمان بعدیم را نمی‌نوشتم. و شاید اصلا دیگر نمی‌نوشتم.پس این راه برای من تنها راه بود.

- نشر الکترونیکی، تا حالا چطور بوده؟ آماری دارید از این که کتاب چندبار از روی سایت آمازون یا مردمک خریداری شده؟ بازخوردی هم داشتید؟

از مدیریت نشر مردمک به من گفتند یکی از پرفروش‌ترین کتاب‌هایشان کتاب من بوده. گفتند انتظاراتشان را برآورده کرده. بازخوردش هم بد نبوده. یعنی در وضعیت فعلی، برای من بد نبوده. به هر حال یک رمان که قرار نیست اتفاق خاصی ایجاد کند. همینکه چند نفر آن‌را بخوانند بس است. قرار نیست تغییر خوب یا بدی ایجاد کند. یعنی تفکر غلطی که بعضی‌ها دارند این است که فکر می‌کنند یک کتاب می‌تواند تغییری ایجاد کند. شاید قرن نوزدهم اینطور بوده. ولی حالا دیگر در قرن بیست و یکم نویسنده نمیتواند تغییری به وجود بیاورد.

- به نظر شما باید نویسنده ها سعی کنند خط قرمزها را رعایت کنند تا بتوانند در یک فضای حداقلی کار کنند یا نه؟

حداقلی کار کردن خیانت است. گرچه اغلب نظر من را رادیکال می‌دانند ولی اعتقاد من این است که اگر عقب‌نشینی کنی، کوتاه بیای، هسته‌ی اصلی رمان از دست می‌رود. توخالی، پوک می‌شود. دیگر رمان نیست. به نظر من حتا یک‌قدم هم از هسته‌ی اصلی نباید کوتاه آمد. اگر حتا یک قدم هم عقب نشینی کنی، هسته‌ی اصلی رمان از بین برود، دیگر رمان نیست. البته در حد چند جمله مساله‌ای نیست. ولی اینکه بخواهند یک بخش یا حتا پاراگرافی را کلا حذف کنند یعنی درواقع رمان را از بین برده اند. این درست نیست. ولی این‌که عقب‌نشینی راه حل باشد، نه نیست. در این چند سال مدام نویسنده‌ها بودند که عقب نشینی کردند. جز این بود که خط آن‌ها جلوتر و جلوتر آمد؟ خط قرمزها بیشتر شد؟ اغلب سوالشان این شده که چه چیزی را باید رعایت کرد؟ این سوال غلط است. اصلا نباید چیزی را رعایت کرد. نباید درباره‌ی جای تیغ سوال کرد. باید حقیقت وجودی تیغ را زیر سوال برد. درواقع رعایت خط قرمزها باعث می‌شود رمان شبیه به قهوه‌ی بدون کافئین باشد. رمانی می‌شود که حقیقتش را از دست داده که دیگر اثر هنری نیست.

- اگر هم عقب نشینی نکنند شاید به سرنوشت چشمه دچار شوند! الان پیشنهاد شما به نویسنده‌هایی که با چشمه کار می‌کردند برای حل مشکل نشر چشمه چیست؟

نویسنده که قاعدتا می‌رود سراغ یک ناشر دیگر. ناشر که یک بنگاه فرهنگی اقتصادی است. یعنی درست است کار فرهنگی می‌کند ولی به هر حال بخشی از آن هم اقتصادی است. نویسنده هم که نمی‌تواند معطل یک ناشر بماند. نویسنده باید بالاخره کارش را چاپ کند. اما این‌که خود چشمه‌ای‌ها چکار کنند دیگر به خودشان ربط دارد. باید بروند ببینند آن‌ها چی می‌خواهند و این‌ها چه کاری از دستشان بر می‌آ ید. البته، از این هم نباید گذشت که چشمه در این یکی دوسال اخیر، داشت خراب می‌کرد. ولی این بحث را در وضعیت فعلی پیش نکشیم بهتر است.

- پس تکلیف اعتراض چه می‌شود؟ نویسنده‌ها نباید به این وضعیت به شکلی اعتراض کنند؟

فضا فضای انقلابی نیست. نویسنده هم کارش انقلاب نیست. کار دیگری هم از دست نویسنده بر نمی‌آید. نویسنده نهایت کارش این است که کتاب بنویسد و چاپ کند و یا حتا اعتراض کند و بگوید که چرا اوضاع این‌طور است. همین. کار دیگری بر نمی‌آید از دستش. البته برخورد با این مساله به شخصیت نویسنده هم برمی‌گردد. مثلا نویسنده‌ای اعتراض می‌کند. داد می‌کشد و حتا می‌رود وارد فضای سیاسی می‌شود. ولی نویسنده‌ای هم شخصیتش طوری است که حتا اگر لگد هم بخورد شلوارش را می‌تکاند و هیچ‌چیز نمی‌گوید. این دیگر به شخصیتش بستگی دارد. ولی این‌که بخواهیم مسئولیتی در این زمینه برای قشر خاصی در نظر بگیریم، نه، این‌طور نیست. مسئولیت برعهده همه است. هر کسی بر اساس شخصیتش مسئول است کاری بکند. ولی اینکه نویسنده وظیفه خاص یا بیشتری داشته باشد، نه. اینطور نیست.

- برویم سراغ خود رمان ورق بازها حالا. ایده ی ورق بازها از کجا آمده؟

هیچ ایده‌ای یکشبه یا لحظه‌ای به ذهن آدم نمی‌رسد. ولی چیزی که هسته‌ی اصلی این رمان است، نقاشی ورق‌بازهای سزان است . این نقاشی را من خیلی دوست دارم و سال‌هاست که آن را در خانه‌ام دارم. دو نفر روبه‌روی هم نشستند و هیچ‌کسی اطرافشان نیست. نه زنی، نه کسی، و بیخیال دنیا و فارغ از تمام اتفاق‌هایی که برایشان افتاده یا ممکن است در آینده بیافتد نشسته‌اند رو به‌روی هم و

می‌خواهند تا آخر عمر با هم ورق بازی کنند. این‌که از کجا به چنین جایی رسیده‌اند برای من جالب بود. دو آدمی که بعد از گذراندن هزاران اتفاق خوب و بد روبه‌روی هم قرار می‌گیرند. حالا این‌که این اتفاق‌ها چی بوده، چیزهایی‌ست که من توی رمانم نوشتم.

- ورق بازها طرح منسجمی داشت یا مدام حین نوشتن تغییر کرد؟

طرح دقیقا همینی‌ست که بهتان گفتم. جزئیات را همین‌طور که جلو می‌رفتم می‌نوشتم و تصمیم می‌گرفتم که مثلا حالا این شخصیت باید مدتی نباشد. حالا این شخصیت باید به گذشته‌اش پرداخته شود. یا حالا وقت آن است که آن شخصیت دیگر حضور بیشتری داشته باشد. این نکته را هم لازم می‌دانم بگویم که برخلاف تمام رمان‌هایی که این‌روزها چاپ می‌شود و رمان نیست در حقیقت، من ورق بازها را یک رمان می‌دانم. عرصه وسیعی است از شخصیت‌های بسیار. من با تجربه‌ای که داشتم سعی کردم رمان بنویسم نه داستان بلند. در واقع چندین خط را گسترش دادم. نه یک خط.

- من متوجه بعضی از کلی گویی‌هایتان نشدم. یعنی نتوانسم علتش را کشف کنم. چند مثال می زنم. یکی کشوری که توکا به آن سفر می کند و هیچ اسمی از آن برده نمی‌شود. دوم، توضیحاتی که در رابطه با دولت خاتمی و وقایع هجده تیر داده می‌شود خیلی کلی گویی است. شما حتا یک بار هم از کوی دانشگاه نام نمی‌برید در حالی که بارها تلاش می کنید وصفش کنید.

در وهله‌ی اول، ما کتاب را می‌نویسیم تا چاپش کنیم نه اینکه چاپش نکنیم! بعد هم این‌که من می‌توانم از دانش یا تجربه پیش‌زمینه‌ی خواننده استفاده کنم. یعنی چیزهایی هست که هم من می‌دانم و هم خواننده و درواقع دیگر لازم نیست من حتما به همه چیز اشاره کنم. شاید در قرن هفدهم، یا زمان فلوبر، لازم بود که نویسنده خواننده‌اش را خام فرض کند و همه چیز را روشن و قطعی بنویسد. ولی حالا بخاطر کتاب‌ها، نشریات و رسانه دیگر خواننده خام نیست و من از این پیش زمینه‌ها کمک گرفتم. من به این شیوه می‌نویسم که از اطلاعات زمینه‌ای خواننده‌ام استفاده می‌کنم.

- روابط علت و معلولی هم خیلی رعایت نمی‌شود گاهی مثلا، توضیح نمی‌دهید که توکا چرا بازداشت نمی‌شود. یعنی چرا همه می‌دانند توکا قاتل زن و دخترش است وفقط پلیس نمی‌داند که کی قاتل است؟ یا مثلا تصادفی که در انتهای کتاب اتفاق می‌افتد، فکر نمی‌کنید در شهر بزرگی مثل تهران با بیشتر از ده میلیون نفر جمعیت اتفاقی غیرممکن باشد؟

منظورتان را از تهران با ده میلیون جمعیت متوجه نمی‌شوم؟ منظورتان این است که امکان ندارد کسی دوست شوهرش با ماشین به او بزند؟

- منظور من همان اصلی‌ست که می‌گوید که گره‌ها را نباید با تصادف باز کرد.

این که نمی‌شود گره‌ها را با تصادف باز کرد یک اصل چخوفی‌ست. چخوف هم مال قرن نوزدهم است. شما وقتی رمان می‌نویسی، این قواعد را حتما بلدی. از بری. بعد تصمیم می‌گیری که حالا باید این قواعد را رعایت کنی یا نه. بعد هم اینکه رمان قرار نیست عینا

واقعیت باشد. رمان به هر حال، خیال است، چیدمان وقایع است. تکنیک دارد. تصادف دارد. شما تصمیم می‌گیری که کی از این‌ها استفاده کنی. مثل تمام اتفاقاتی که در رمان‌ها و فیلم‌ها می‌افتد. اگر بخواهی عین واقعیت دربیاوری، شبیه به گزارش می‌شود. که دیگر رمان نیست. کار هنری نیست. با این حال حتا اگر پابند این قواعدی هم باشیم که شما می‌گویید، در حقیقت این تصادف، گره‌ای را باز نمی‌کند.

- پس شما اعتقاد ندارید که خواننده باید رمان را باور کند؟

چرا. باید باور کند. لزوم دارد باورد کند ولی لزومی ندارد که سلیقه‌ش را رعایت کنی. لزومی ندارد طبق واقعیت موجود بنویسی و استثناها را رعایت کنی. داستان باید اتفاق ویژه‌ای باشد. یا به شکل ویژه‌ای تعریف شود. یک اتفاق معمولی گزارش است. دیگر رمان نیست. اثر هنری نیست. من همین الان می‌توانم چندین اتفاق از رمان‌های مختلف به شما مثال بزنم که احتمال افتادنش خیلی خیلی کم است. پس استثنا بودن اتفاق، ضعف نیست. من فکر می‌کنم اتفاق باید صرفا همین‌جور باشد. ویژه باشد. یا طوری تعریف شود که ویژ به نظر برسد. اینطور نباشد دیگر اثر هنری نیست.

- نثر رمان خیلی ساده است. با این که فصل‌هایی از رمان به صورت دانای کل روایت می‌شود و فصل‌هایی راوی مشخصی دارد، تغییری در لحن و زبان نمی‌بینیم.

با تکنیک می‌شود زبان را عوض کرد. ولی من این کار را نکردم. در این رمان درست است که راوی عوض می‌شود، ولی در حقیقت راوی یک‌نفر است که هم او همه چیز را روایت می‌کند.

- به عنوان سوال آخر، بعد از ورق بازها چه کارهایی کرده‌اید و حالا مشغول چه کاری هستید؟

ورق بازها را من چهار سال پیش نوشتم. همان موقع خیلی از نویسنده‌ها آن را خواندند. بعد از آن من دورگه را نوشتم که متاسفانه دو بار و با دو ناشر رد شد. که احتمالا به صورت الکترونیکی منتشر می‌شود. یک کار دیگر هم در حال نوشتنش هستم که آن هم احتمالا چاپ نمی‌شود. امر نوشتن مدام دارد سردتر می‌شود. با این‌که نشر الکترونیکی چندتایی خواننده دارد و ما هم مدام شعار می‌دهیم ولی به هرحال وقتی چاپ نشود، فضای نوشتن سردتر می‌شود. و امیدوارم طوری نشود که یک روز دیگر انگیزه نوشتن کاملا آب شود. این را در خیلی از نویسنده‌های ارزشمندی که من می‌شناسم می‌بینم. دیگر انگیزه ای برای نوشتن ندارند و دارند دست از نوشتن می‌کشند.

- اگر کار بعدی شما مجوز نگیرد باز هم نشر الکترونیکی را انتخاب می‌کنید؟

نشر الکترونیکی یک انتخاب نیست. تنها راه است. یا شما اصلا چاپ نمی‌کنید. می‌گذارید تو کشو. یا الکترونیکی چاپ می‌کنید با دویست خواننده و آن‌هم در شرایطی که انگیزه‌ها سرد و آب می شود. اگر نویسنده الکترونیکی هم چاپ نکند که دیگر خواه ناخواه بعد از مدتی دست از نوشتن می‌کشد. حتا اگر بنویسد هم چیز فوق العاده‌ای، یا حتا چیزی که خودش از خودش انتظار دارد از آب در نمی‌آید. و این حقیقتی‌ست که تا کار چاپ نشود اتفاقی برای نویسنده نمی‌افتد. شاملو می‌گفت اگر کتاب‌هایی که منتشر نشدند، منتشر می‌شدند، ادبیات بالکل عوض می‌شد. تا کار چاپ نشود امکان ندارد کار بعدی نویسنده بهتر شود. یا پیشرفت کند. و این حقیقتی‌ست که بعضی‌ها را خوشحال می‌کند. بعضی‌ها را هم، مثل نویسنده‌ها، زخمی.

- متشکرم از وقتی که به من دادید.

۲

نامه‌ای از یک نویسنده‌ی جوان ۱–مهدی فاتحی

مهدی جان، تو که چیزی نگفته بودی!

مهدی جان سلام

از اینکه می‌بینم تو هم مثل ما این‌طور به دام اینترنت و نشر مجازی افتاده‌ای سخت ناراحتم و پریشان. دوست دارم مثل این زندان رفته‌ها بگویم که دلم می‌خواست همدیگر را جای دیگری می‌دیدیم. ولی حالا که دیگر پیش آمده و ما را هم که از پیش آمد گریزی نیست. به قول خودت نشر مجازی آخرین راه است و این را بدان که بنده ناچیز هم وقتی این جمله‌ات را می‌خواندم سرم را به کررات به نشانه تاکیر بالا و پایین بردم.

اگر بخواهم برایت کمی خاطره بازی کنم باید از مردم عادی بگویم. کتابِ اولت. یادت که نرفته؟ نشر نی. اتفاقی دیدمش و اسمت برایم ناآشنا بود و همین‌طوری خریدم. شاید به پاس تجربه خوبی که از نشر نی داشتم. داستان‌هایت را همان موقع خواندم و یادم است یادداشتی هم نوشتم که منتشر نشد هیچ‌جا. آن‌موقع فکر می‌کردم هنوز ایده‌هایت خام است. مخصوصا وقتی کمی فضایت خاص می‌شد و سمت خیال‌پردازی می‌رفتی. هنوز تصویر صحرای نوادا و زندانی شدن آن چند نویسنده در کنار مهدی فاتحی توی ذهنم هست. آن‌موقع فکر می‌کردم زبان کارهایت هم جای کار دارد. انگار هنوز خودت با خودت کنار نیامده بودی و هنوز می‌خواستی با زبان بازی کنی و به قول خودمانی ور بروی و ببینی چه می‌شود.

یک مقدار سرپایی شد. ببخش من را. راستش را بخواهی خودم هم زیاد دل خوشی از این نقدهای سرپایی ندارم. این کلی‌گویی‌ها دردی را دوا نمی‌کند. اصلا بی‌خیالش. بیا برویم سراغ رمانت. همان کتاب بدی که ارشاد تابش را نداشت و در اینترنت منتشرش کرده‌ای. راستی یادت باشد حتما برایم بگویی که کتابت جای چه کتابی را تنگ کرده بود که جلوی انتشارش را گرفتند یا چه کسی را می‌توانست گمراه کند، چون من که هر چه بالا پایین کردم چیزی نفهمیدم و احتمال می‌دهم خودت هم درست ندانی داستان از چه قرار است! شاید تنها موضوعی که کمی جای تردید می‌گذارد مرور اتفاقات هژده تیر است، آن هم از دید کسی که در حادثه حضور دارد و همه چیز را از نزدیک می‌بیند. ولی تو که چیزی نگفته بودی! تازه کلی هم بدبی‌راه بار روزنامه‌نگارها و روشنفکرها و

دانشجوهای شکم سیری کرده بودی که از سر شکم‌سیری از طبقه سوم پرت شده بودند پایین! البته یادت باشد که حاظه تاریخی ما باید پاک باشد از لوس این تصاویر زننده و خشن. مگر نمی‌دانی که ما ملت نازک دلِ گل و بلبل هستیم و ارشاد عزیزمان هم مسئولیت حفظ صیانت بی‌قید و شرط این میراث ملی میهنی را دارد؟! نمی‌دانستی؟

راستش را بخواهی در اولین برخورد به عنوان یک ورق‌باز حرفه‌ای و کسی که عمر بی‌مقدار خود را پای این بلای خانمان‌سوز گذاشته و هنوز اعتقاد دارد که بزرگترین شِلِم‌باز ایران است، به اسم رمانت حسودیم شد. با خودم گفتم دیدی نجنبیدی و یکی زودتر ایده را برداشت و نوشت. ولی وقتی رمانت تمام شد خیلی خوشحال شدم. مهدی جان چرا بل‌کل سراغ چیزهای دیگری رفته بودی و بیشتر از ورق‌بازی منظورت تابلوی ورق‌بازها بود، نه شلم و پوکر؟ تو بیشتر به دوستی دو نفر پرداخته بودی، دوستی‌ای که به گمانم بیشتر به بازی تخته نرد می‌خورد تا ورق. ورق حالت جمعی بیشتری دارد ولی شطرنج و تخته بیشتر مناسب رمانت بود، مخصوصا وقتی این‌ها پیر می‌شوند. چقدر هم می‌توانست برای رمانت تاویل‌پذیر باشد. اصلا اگر خودت ورق‌باز باشی می‌دانی حکم دو نفره ذره‌ای جذابیت ندارد. پوکر و باقی بازی‌ها هم! شاید اگر سزان زنده بود، می‌شد بهش سفارشی داد تا ترتیب چنین تابلویی را زودتر بدهد.

راستی داستان پخش شدن فیلم سنتوری یادت هست؟ اول غیر مجاز شد. بعد نسخه غیر مجازش آمد. بعد گفتند مهرجویی شماره حساب داده گفته پولش را بریزید به حساب. بعد من که از طبقه سوم خودم را پایین پرت کردم تا هر چه سریع‌تر به بانک برسم و این بار سنگین الهی را از روی دوشم بردارم گفتند که حساب بسته شده و نمی‌توانید پول بریزید. مهرجویی هم هر کسی که فیلم را مفت و مجانی می‌دیده را آق کرده بود و گفته بود ایشالا به روز من گرفتار بشی! من سی‌دی توی دستم می‌لرزید. اشک تو چشمام حلقه زده بود و نمی‌دانستم چه کار بکنم. یکهو و طی یک حرکت انتهاری فیلم را چپاندم داخل دستگاه و شروع کردم به سوت زدن برای الطیف موقعیت بیرونی. تو هم همین کار را کردی نه؟ گفتم حالا که نفرین داریوش خان گرفته و من یکی گیر دنیای زیرزمینی افتاده‌ام شاید تو هم سوخته همین آتشکده‌ی پر دود باشی.

داشتم «سنتوری» را می‌گفتم. مهدی جان راستش را بگویم رمانت من را به‌شدت یادت فیلم «سنتوری» انداخت. فیلم که تمام شد مهم‌ترین احساسی که داشتم آشفتگی بود. هر چه تمرکز می‌کردم متوجه نمی‌شدم مهرجویی چرا یکباره سراغ این همه موضوع رفته. در کل اگر نگاهی به سینمای آن نسل، بیضایی و کیمیایی و... در این چند ساله بیاندازی این موضوع به خوبی دیده می‌شود. به عقیده من حداقل در فیلم داریوش خان، عصبیت بیش از حد مولف مهم‌ترین چیزی بود که شیرازه درام اثرش را از هم گسسته بود. سنتوری فیلمی است که از موسیقی تا سیاست و اعتیاد و عشق و باندبازی‌های هنری و هزار تا چیز دیگر را می‌خواهد بگوید و این تلاش مهرجویی در گفتن تمام این‌ها به کارش لطمه زده. می‌دانی اگر مولف سعی کند تمام حرف‌هایش را بزند هم فرم اثرش را از بین برده و هم به آشفتگی می‌رسد.

درباره ورق‌بازها موضوع به شدت سنتوری نیست به نظرم. انسجام اثر تو به مراتب بیشتر است. اگر بخواهم منظورم را کمی واضح کنم، من تو آخرین فصل‌های رمانت بود که تازه فهمیدم این کتاب بن‌مایه‌اش درباره رفاقت است. شاید باز هم این‌جوری حرفم چند پهلو باشد. نگاه کن، اگر ورق‌بازها قرار بود در انتها به آن پایان‌بندی برسد، که به نظرم انتخاب بسیار خوبی هم برای پایان‌بندی است، باید ساختار دیگری را از اول انتخاب می‌کرد. داستان‌های گزیده‌تر و اتفاق‌ها در راستای بیشتری باید می‌بودند. نه به آن وضوح که من بدانم همه چیز قرار است به کجا منتج شود و نه به این کم‌رنگی.

مهدی عزیز، زبان رمانت برایم جذاب بود. زبان سردی که من را یاد رمان‌های سرد آمریکایی می‌انداخت. زبانی که در آن ذره‌ای تکنیک به‌کار برده نشده بود. چیزی که می‌تواند نوید مرگ سنت‌های احمقانه و زبان تصنعی شاملووار و گلستان‌وار را در رمان ایرانی بدهد. زبانی که نه به نثر روزنامه‌نگاری شبیه بود و نه به شعر طعنه می‌زد. مشکل اصلی من با زبان رمانت از جایی شروع می‌شد که

می‌دیدم با راوی‌هایت بازی می‌کنی. اول شخص به دانای مطلق. دلیل کارت را متوجه نشدم. این دو موضوع در ضدیت کامل با هم به سر می‌برند. وقتی تو تکنیک را از زبان می‌گیری چیزی به آن می‌دهی که از هر انعطافی خارجش می‌کند و اگر بخواهی با آن بازی کنی همین مشکل اساسی که برای داستان تو پیش آمده، اتفاق می‌افتد. زبان سرد راوی هنگامی که راوی‌ات اول شخص است با هنگامی که دانای مطلق می‌شود هیچ تفاوتی ندارد. نحو تغییر نمی‌کند. دایره واژگانی همان است. از همه مهم‌تر ضرب‌آهنگ یکنواخت زبانت در تمام روایت‌ها، در تمام زمان‌ها و موقعیت‌ها، چه موقعیت‌های تند و شلوغ و چه کند و دو نفره یک‌جور است و این زمانی به یک خصیصه مهم و خوب بدل می‌شد که فرم روایی‌ات در راستای فرم زبانی قرار بگیرد و جنس روایتت و نوع راوی‌ات در راستا باشد. این یکدستی از طرفی نشان می‌دهد که تو در کلیت به آن چیزی که در زبان دنبالش بوده‌ای رسیده‌ای و خوب می‌دانی می‌خواهی چه‌طور داستانی را روایت کنی و از طرفی... پیشنهاد من این بود که جای راوی اول شخص و دانای مطلق با نظرگاه نویسنده، راوی سوم شخص محدود به ذهنی انتخاب می‌کردی تا هم دستت در روایت ذهنیات و شخصیاتِ شخصیت‌هایت باز باشد و بتوانی بهشان نزدیک بشوی و هم آن سردی راوی دانای مطلق را داشته باشد.

اگر اشتباه نکنم تو سرسپرده ادبیات آمریکا باید باشی. البته نه آمریکای بعد از جنگ، آمریکای همینگوری، آلن‌پو و دیگران. شاید هم رمان نو فرانسه را خیلی دوست داشته باشی. چون فضای کاری و داستانی‌ت این چیزها را نشان می‌داد. من از بحث کردن بر سر عقاید نویسنده در رمان همیشه طفره می‌روم. چه کاری است؟ نه؟ موافق نیستی؟ برای چی من باید بیایم یک ساعت با مهدی فاتحی بحث کنم سر هژده تیر و بگویم مهدی جان من نگاهت را دوست ندارم! خب تو هم می‌گویی نداری که نداشته باش! چی‌کار کنم!! بعد من بیایم بگویم آخر نمی‌شود گزارش تاریخی را در رمانی که ارتباط مستقیمی به تاریخ ندارد داد. چرا نرفتی یک رمان درباره حوادث هژده تیر با هر عقیده‌ای بنویسی که بتوانی راحت‌تر وارد موضوع بشوی؟ این‌طور نه شخصیت‌هایت در این اتفاق می نشینند و نه آن منطق کلامی و ذهنیات شخصیت‌هایت در داستان جا می‌افتد. صحبت کردن درباره چنین اتفاق‌هایی یک رمان هزار صفحه‌ای می‌خواهد و به نظرم وقتی تو نگاه انتقادی داری به یک همچین اتفاقی باید بیشتر وارد بطن موضوع بشوی و به صرف آوردن یک نفر که در کنار شخصیتت در خیابان گریه می‌کند که کارم را از دست دادم هیچ چیزی در داستان نمی‌نشیند و این موقعیت شبیه به فشار بیرون از متن نویسنده به اثرش می‌شود. وقتی ادبیات بزرگ هست و ما می‌توانیم به این خوبی و آرامی با هم بحث کنیم و لذت ببریم؟!

۳

سال‌های التهاب

نگاهی به رمان ورق بازها نوشته‌ی مهدی فاتحی

داوود آتش‌بیک

ورق بازهای مهدی فاتحی، مثل بسیاری از آثار قابل توجه ادبی که هرگز صنعت چاپ را تجربه نمی‌کنند، مجوز نگرفت و به شکل الکترونیکی و توسط سایت مردمک منتشر شد.

احتمالا ورق بازها از معدود آثار معمایی ایرانی باشد که با رنگ و بوی جنایی آمیخته شده و اثری پر کشش و جذاب را شکل داده. معمایی که در ابتدای رمان و از همان خطوط ابتدایی خلق می‌شود تا به انتها چشمان خواننده را به خطوط و کلمه‌های کتاب می‌دوزد و نمی‌گذارد که حتا لحظه‌ای، چشم از آن بردارد. معمای ورق بازها با ماجراها و شخصیت‌های متعددی همراه می‌شود که همین باعث می‌شود خواننده آن‌را یک‌نفس بخواند. و از آن مهم‌تر رمانی حقیقی (و نه داستان بلند) را به وجود آورد. رمانی با چندین شخصیت، با گذشته و حالی پر ماجرا که در چند خط داستانی و با دو راوی روایت میشود.

ورق بازها شخصیتی به نام توکا دارد که از زندگی مشترکش خسته است. آدمی که روزی آرزوهای بزرگی داشته، حالا تبدیل به انسانی پوچ و بی‌انگیزه شده که می‌تواند دست به جنایت‌های هولناک و غیر قابل باوری بزند. توکا با آرزوهای بزرگ، متعلق به نسل تباه شده‌ی سال‌های هفتاد و شش تا هشتاد است. سال‌هایی که آرزوهای جوانان آن دوره را تبدیل به خاکستر کرد. آن نسل نابود شده‌ی سال‌های بعد از دوم خرداد، بعد از آن‌که امیدهای خود را از دست رفته دید، بعد از آن‌که همه چیزش را از دست داد، بی‌اخلاق شد و در تباهی خود بیشتر فرو رفت. ورق بازها قصه‌ی همین آدم‌هاست. آدم‌هایی که در این شرایط حضور داشتند و حالا دیگر نمی‌توانند با دیگری رابطه برقرار کنند. حوصله‌ی کسی را ندارند. آرزوی بزرگی ندارند. از تو، خالیند. حتا دیگر، به اخلاق و وجدانی پایبند نیستند و فقط، زنده‌اند و خودشان هم نمی‌دانند که از زندگی خودشان، از زندگی دیگری، چه می‌خواهند و مدام فرو می‌روند و دیگران را هم با خود به تباهی می‌کشانند. دست به جنایت می‌زنند، دست به عملی خیر و انسانی می‌زنند، بی‌آن‌که دلیل هیچ‌کدام از کارهایشان را بفهمند. این البته، نگاه تلخ مهدی فاتحی‌ست در رمان ورق بازها، به سال‌های هفتاد و شش به بعد و سرنوشت آن آدم‌ها و آن روزها.

تابلوی نقاشی ورق بازهای پل سزان، که بارها در این رمان به آن ارجاع داده می‌شود، تصویر دو مردی‌ست که خسته از دنیا، و فارغ از تمام اتفاق‌های تلخی که برایشان افتاده، ورق بازی می‌کنند و انگار می‌خواهند تا به آخر دنیا دست از این‌کار بر ندارند. پل سزان مثل شخصیت‌های مهدی فاتحی، با همسرش اختلافات عمیقی داشت و البته، دوستی دیرینه‌اش با امیل زولا،(که بسیاری بهانه‌ی کشیده شدن تابلوهای ورق بازها را امیل زولا می‌دانند.) بارها دست‌خوش اختلافات قرار گرفت. اختلاف‌هایی که گاه بخاطر داشتن بچه، عرف، خانواده یا جامعه هرگز به سرانجامی منطقی نیجامید.

با این حال، رمان ورق بازها، با تمام نقاط قوتش، با معمای پرکشش و پیچیده‌اش، نمی‌تواند تبدیل به شاهکار شود. روابط علت و معلولی رمان، بخاطر مضمونی که مهدی فاتحی به دنبالش بوده، بارها کنار گذاشته می‌شود و همین باعث می‌شود که بسیاری از وقایع برای خواننده باور پذیر از آب در نیاید. اگرچه لزومی ندارد همه چیز برای خواننده روشن و منطقی به تصویر کشیده شود(همانطور که اغلب آثار پل سزان هم متعلق به سبکی روشن و معمول نیست و پست‌امپرسیونیست است.) ولی از همان ابتدا پایه و اساس رمان و معماهای آن روی اتفاق‌هایی واقعی و مشخص بنا می‌شود. همین باعث می‌شود که خواننده انتظار پاسخی واقعی و منطقی هم برای آن‌ها داشته باشد.

با همه‌ی این‌ها، ورق بازها منتشر نشد، چون درباره‌ی نگاه مهدی فاتحی است به ارتباطات و سرنوشت آدم‌هایی متعلق به زمانه‌ی دولت اول اصلاحات. آدم‌هایی که نگاهشان به دنیا و سبک زندگی‌شان، مورد پسند عده‌ای نبود. و حالا سخت است نوشتن از رمانی که در عرصه‌ی عمومی منتشر نشده و نتوانسته بازخوردی مناسب بگیرد.

۴

نگاهی به رمان اینترنتی "ورق‌بازها" / مهدی فاتحی

امین علی‌اکبری

"پریشانیِ آدم‌ها و نجات‌بخشیِ مرگ"

"ورق‌بازها" نوشته‌ی مهدی فاتحی، رمانی‌ست که برای مخاطب یادآور طی‌کردنِ مسیری از قله‌ی یک کوه تا دامنه‌ی آن است. داستان با روایتی گیرا و یک رخدادِ داستانی متفاوت و جذاب شروع می‌شود. در ابتدای امر داستان از زبان راوی اول‌شخص پیش برده می‌شود و زندگی دو دوست صمیمی را برای مخاطب بازگو می‌کند که هر یک زندگی‌ای پرفرازونشیب یا گاه کاملاً منفعل را پشت‌سر گذاشته‌اند. آرمین، راوی داستان، از دوستش "توکا" برایمان می‌گوید و اینکه چندین سال با یکدیگر دوست بوده‌اند و هم‌دانشگاهی بوده‌اند و در زمان دانشجویی، کار اصلی‌شان ورق‌بازی از صبح‌تاشب و از شب‌تاصبح بوده و بعدها توکا با دختری به نام "نارا" ازدواج می‌کند و آرمین با دختری به نام "سارا"! تا اینجای کار چیز خاصی در این داستان به چشم نمی‌خورد که بخواهد آن را متفاوت از داستانی دیگر (حتی در میان همین مجازی انتشار یافته‌ها) کند و مخاطب را مجاب به رفتن سراغ "ورق‌بازها". اما ماجرا وقتی جذاب می‌شود و خط داستانی پیدا می‌کند که توکا، همسرش نارا و فرزندش ونوس را در خانه به آتش می‌کشد و بعد هم هیچ اتفاقی نمی‌افتد و او به زندگی‌اش ادامه می‌دهد، حتی باز به هم‌پیالگی با آرمین می‌نشیند و انگارنه‌انگار که زن و دخترش را...

"ورق‌بازها" داستان خوبی نیست. چرا که همه‌ی حرفی که می‌شود در مورد آن زد، همین بحث آتش‌زدن است و بعد بازی‌هایی که با این ایده و قصه می‌شود تا بلکه کار پیش برود، اما نمی‌رود. نویسنده در روایت‌کردنِ داستان، ایده‌هایی را به خرج می‌دهد تا بلکه بر جذابیت اثر افزوده شود و کار از خمودگی به‌درآید، گاه راوی در در قالب دانای‌کل می‌نشانَد و گاه اول‌شخص. شخصیت‌ها و خلق موقعیت‌ها و فضاسازی‌ها نیز نتوانسته‌اند "ورق‌بازها" را نجات دهند تا ایده‌ی خوبی که در ابتدای کار مخاطب را امیدوار به خوانشِ یک اثر خوب و ارزشمند می‌کند، در او باقی بماند و تا انتها پیش برود. انگار همه چیز به طرز عجیب‌وغریبی به‌هم‌ریخته و نمی‌شود به هیچ صورتی این کلاف‌سردرگم را سروسامان داد، نمی‌شود سروته‌ای برای این سرنوشت‌ها و زندگی‌هایی که خلق شده‌اند قائل شد و تکلیف آنها را با خودشان حتی مشخص کرد، و این اتفاق کمی نیست، این یعنی سلبِ مسئولیتِ خالق اثر از سرنوشت مخلوق‌اش! نویسنده در این اثر مدام از شاخه‌ای به شاخه‌ی دیگر می‌پَرَد و بین چندین شخصیت و چندین زندگی و چندین سرنوشت، و در عین

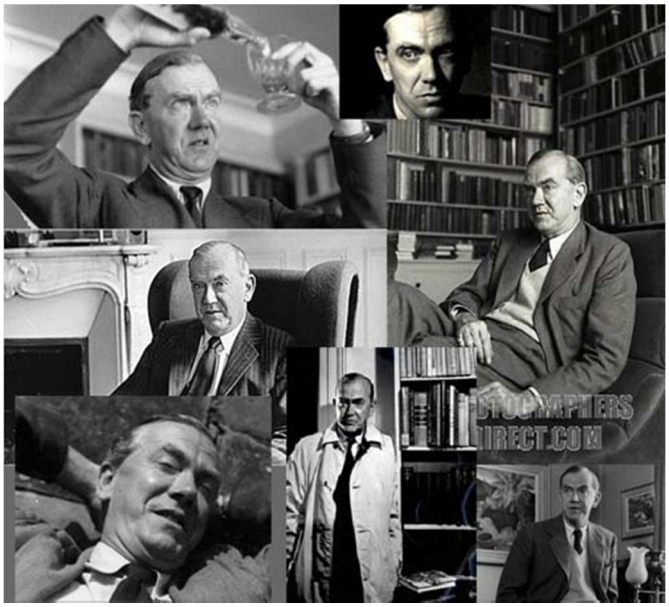
حال در فقدانِ کامل قصه و روایت، معلق است و در نهایت هم برای جمع‌کردنِ این پریشانی دست‌به‌دامنِ ایده‌ای دیگر می‌شود که در ادامه به آن نیز خواهم پرداخت. اما شخصیت‌ها و پردازششان هم یکی دیگر از مشکلاتِ "ورق‌بازها"ست، اینکه چندین‌وچند شخصیت به‌طور موازی وارد داستان می‌شوند و در اصل قرار است هر کدام‌شان نقشی در پیشبردِ امر داستانی بر عهده بگیرند، اما این نقش یا فراموش می‌شود و یا درست ایفا نمی‌شود، به طور مثال ما در داستان "ورق‌بازها" با دو شخصیت "مادر" مواجهیم، یکی گلناز مادرِ توکا و یکی هم دنا مادرِ نارا، این دو شخصیت در چند بخش مختلف پای به داخل گود می‌نهند و نقشی ناقص را ایفا می‌کنند و باز از گود بیرون می‌روند و دستِ‌آخر هم آنطور که بایدوشاید به بازی گرفته نمی‌شوند، هاله‌ای از ابهام و ایهام به دور شخصیت‌شان کشیده می‌شود که تنها چهره‌ی آنها را در ذهن مخاطب بیشتروبیشتر دافعه‌پذیر می‌کند و مخاطب را از آنها دور، به راستی قرار بوده برای شخصیت دنا چه نقشی قائل شویم؟ قرار بوده چه قضاوتی راجع به شخصیت گلناز داشته باشیم؟ چه تعریفی می‌توانیم ارائه دهیم از رابطه‌ی توکا با گلناز یا رابطه‌ی توکا با دنا؟ این روابط چه کمکی به ما کردند در لذت‌بخشی یا حتی صرفاً خوانشِ بهترِ "ورق‌بازها"؟ توکا به واقع در این داستان یک شخصیتِ پرداخت‌نشده و تعریف‌نشده است، شخصیتی که ظاهرا محوری است و همه چیز به او برمی‌گردد و همه کس درباره‌ی او حرف می‌زنند، اما هیچ اطلاعات درست و موثقی از او نداریم، هیچ شناخت درست و کاملی از او به‌دست نمی‌آید. در نهایت تصویری که خلق می‌شود، تصویر یک شخص عاصی و سرگردان است که البته شاخصه‌های عصیان و سرگردانی را نیز به طور درست و مشخص در خود و شخصیت خود ندارد.

نکته‌ی مهمی که در "ورق‌بازها" به چشم می‌خورَد و می‌شود در موردش صحبت کرد، بحث کاربرد مستندات تاریخی جامعه‌ی معاصرِ نویسنده است که به نظر من تنها نکته‌ی مهم "ورق‌بازها"ست، هرچند که این مسئله هم به درستی به مرحله‌ی اجرا درنیامده و به نوعی حسرت برای مخاطب تبدیل می‌شود، فرصتی که از دست می‌رود. آرمین، راوی اصلی داستان، در مقاطع گوناگونی از کارِ روزنامه‌نگاری‌اش می‌گوید و از اینکه در روزنامه‌ی "توس" قلم می‌زند و در چند برهه‌ی زمانی، توکا را نیز در روزنامه و در صفحه‌ی حوادث مشغول به کار می‌کند، در یکی از بخش‌های پایانی اثر، آرمین بیشتر وارد این مقوله می‌شود و با اشاره به مسئله کوی دانشگاه و درگیری‌های سال ۷۸، و توصیف فضای خیابان و دانشگاه در آن دوره، و همچنین اشاره‌هایی کاملاً مختصر و گذرا به شرایط اجتماعی–سیاسی آن دوره، دست به ثبت بخشی از تاریخ معاصر این کشور در اثر خود می‌زند که این مسئله هم مفید است و هم یاری‌گرِ داستانی که مشکلات زیادی دارد و باید به نوعی از ورطه‌ی کسالت بیرون بجهد. اما باز هم مهدی فاتحی پا را از یک حدی فراتر نمی‌نهد و این مخلوق را نیز، ناقص خلق می‌کند و پیش چشم مخاطب قرار می‌دهد، مخلوقی که می‌توانست در صورت ناقص‌الخلقه نبودن، کمک مهم و بزرگی به ارزشمندی این داستان بکند، و ای کاش، نویسنده، این بحث را بسط می‌داد به جای‌جای داستان و بستری را مهیا می‌کرد مرتبط با این واقعه و داستان‌اش را در آن بستر پیش می‌برد، تا بلکه اتفاقات نیز در خلالِ این بستر، طوری دیگر رقم بخورند.

نهایتِ "ورق‌بازها" برای تمام شخصیت‌ها، مواجهه با مرگ است، مرگی که شاید راه فراری باشد هم برای شخصیت‌های داستان و زندگی نکبت‌بارشان و هم برای نویسنده که باید داستان را با اوجی دیگر و اتفاقی متفاوت به پایان ببرد، این مرگ، که در همان ابتدا گریبان نارا و ونوس را گرفته بود، در پایان گریبان گلناز و سارا و... را نیز می‌گیرد و باز دو ورق‌باز را در کنار هم قرار می‌دهد تا این‌بار رختِ سفر بردارند و راهی سرزمینی غریب شوند که برف تمامش را پوشانده و برای "ورق‌بازها" ناآشناست!

ویژه‌نامه داستان خارجی

بررسی زندگی و آثار «گراهام گرین»



۱. **گوشه‌هایی از زندگی و فعالیت‌های** Graham Greene **برگردان: مهرداد شهابی**

۲. **مروری بر آثار گراهام گرین برگردان: امیر قاجارگر**

۳. **گفت‌وگو با گراهام گرین، سیمون ریون و مارتین شاتلورث برگردان: فائزه اثنی‌عشری**

۴. **مقایسه‌ی دو ترجمه از کتاب "مرد سوم" نوشته‌ی "گراهام گرین" – ملیحه بهارلو**

۵. **یادداشتی از داوود آتش‌بیک با نگاهی به سه رمان «مرد سوم»، «آمریکایی آرام» و «عامل انسانی»**

۶. **گراهام گرین؛ نویسنده «موقعیت های غیرعادی» – علیرضا عطاران «آرام»**

۷. **«مردان نامرئی ژاپنی» داستانی از گراهام گرین برگردان مهرداد شهابی**

۱

گوشه‌هایی از زندگی و فعالیت‌های Graham Greene

برگردان: مهرداد شهابی

آثار «Graham Greene»، نویسنده‌ی انگلیسی، به بررسی بایدها و نبایدها در جامعه‌ی نوین می‌پردازد، و اغلب نماهایی از فرهنگ‌های مختلف دنیا در آن‌ها به چشم می‌خورد.

دوران کودکی

Graham Greene در دومین روز از ماه October سال ۱۹۰۴ میلادی در شهر «Berkhamsted» از منطقه‌ی «Hertfordshire» انگلستان به دنیا آمد. او یکی از شش فرزند «Charles Henry Greene»، مدیر مدرسه‌ی «Berkhamsted»، و « Marion R. Greene»، از بستگان نویسنده‌ی مشهور «Robert Louis Stevenson» (1850–1894)، بود. دوران کودکی خوشایندی نداشت و بارها از مدرسه فرار می‌کرد تا از آزار هم‌کلاسی‌هایش در امان باشد. Greene حتی یک‌بار برای مدتی از خانه گریخته بود.

همزمان با بروز اختلالات روحی– فکری برای Greene، خانواده‌اش او را به لندن فرستادند تا زیر نظر یکی از شاگردان «Sigmund Freud» (1856–1939) تحت گفتاردرمانی قرار گیرد. در مدت اقامت در لندن، ذوق ادبی Greene شکوفا شد و به نوشتن شعر روی آورد. او پیش از بازگشت به دبیرستان، تحت تاثیر آثار « Ezra Pound» (1885–1972) و «Gertrude Stein» (1874–1946) قرار گرفت.

پس از اتمام دبیرستان در سال ۱۹۲۲ میلادی، Greene برای ادامه‌ی تحصیلاتش به کالج «Balliol» در دانشگاه «Oxford» رفت. در این دوران Greene بسیار سفر می‌کرد و همچنین به مدت شش هفته در حزب Communist عضویت داشت. هرچند او به سرعت عقاید کمونیستی خود را کنار گذاشت، ولی بعدها مطالبی هم‌سو با برخی رهبران این حزب، از جمله «Fidel Castro (–1926)» و «Ho Chi Minh» (1890–1969) نوشت. باوجود چنین فعالیت‌هایی، که موجب کاهش تمرکز او بر دروسش می‌شد، Greene موفق شد تا با معدلی متوسط در سال ۱۹۲۵ از رشته‌ی تاریخ فارغ‌التحصیل شود. در همین زمان او مجموعه شعری به نام «آوریل سرایی » را منتشر کرده بود که چندان مورد استقبال قرار نگرفت.

دوران حرفه‌ای

Greene دوران نویسندگی حرفه‌ای خود را از سال ۱۹۲۶، به عنوان کارآموز بدون دست‌مزد، در نشریه‌ی «Nottingham» آغاز کرد و سپس به مجله‌ی «London Times» رفت. او تجربه‌ی خوبی به دست آورد و تا سال ۱۹۲۹ که نخستین رمانش به نام

«مردی در میان » را چاپ کرد به عنوان دستیار سردبیر به فعالیت در نشریه ادامه داد. Greene در نخستین رمان خود به تعابیری پرداخت که بعدها به دغدغه‌های او در نوشته‌هایش تبدیل شد: خیانت، جستجوگری و مرگ.

دو کار بعدی او؛ «نام عملیات » (۱۹۳۱) و «شایعه در آستانه‌ی شب » (۱۹۳۱) هر دو ناموفق بودند، ولی Greene با کتاب بعدی، که نخستین رمان سرگرم‌کننده‌ی اوست، توجه منتقدان را به خود جلب کرد. این اثر که در انگلستان به نام «قطار Stamboul» شناخته می‌شود، در سال ۱۹۳۲ با نام «Orient Express » در آمریکا منتشر شد. داستان بین مسافرانی در یک قطار (Orient Express) اتفاق می‌افتد و فضای مرموز رمان، دست نویسنده را برای پرداخت داستانی و ایجاد تعلیق باز گذاشته است.

دوازده سال پس از آن که Greene مذهب خود را از Anglicanism به Roman Catholicism تغییر داد، کتاب «صخره‌ی 1938) « Brighton) را منتشر کرد؛ رمانی جذاب که بخش‌های زیادی از آن به روابط جنسی و خشونت می‌پردازد و تقابل رفتار نامتعارف و اخلاق را به تصویر می‌کشد. کتاب «مامور معتمد » در سال ۱۹۳۹ در حالی چاپ شد، که پیش از آن در سال ۱۹۳۸ سفرنامه‌ی مکزیکِ Greene با عنوان «جاده‌های بی‌قانون » منتشر شده بود. در این مجموعه، او به شرح مشاهداتش از بی‌عدالتی‌های کشیش‌های کاتولیک، و همچنین اعدام علنی یک کشیشِ مست می‌پردازد. این اتفاق چنان تاثیری بر او می‌گذارد که کشیشِ مقتول به قهرمان رمان «قدرت و جلال » تبدیل می‌شود؛ رمانی که Greene آن را بهترین اثر خود می‌دانست.

دوران پایانی

در مدت جنگ جهانی دوم، Greene بی سر و صدا از انگلستان خارج شد و به عنوان افسر اطلاعاتی این کشور در غرب آفریقا مشغول خدمت شد. حاصل این فعالیت رمانی به نام «واقعیت چیست؟ » بود که بین خوانندگان آمریکایی بسیار محبوب شد.

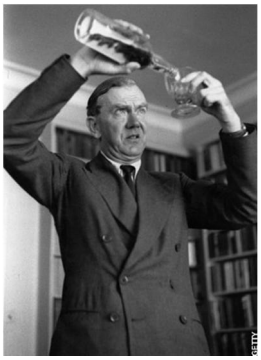
Greene به طور مداوم آثاری خلق کرد که گاهی مورد ستایش و گاهی مورد نقد قرار می‌گرفتند. گرچه او نامزد دریافت جایزه نوبل ادبی شده بود، ولی هیچ وقت موفق به دریاف آن نشد. با این وجود، Greene افتخارات دیگری را به دست آورده بود که از آن جمله می‌توان به نشان «هم‌نشین افتخاری » (اهدا شده توسط ملکه «Elizabeth» در سال ۱۹۶۶) و با ارزش‌تر از آن «نشان لیاقت » (اهدا شده در سال ۱۹۸۶) اشاره کرد.

در سال ۱۹۹۰، Greene به یک بیماری ناشناخته‌ی خونی مبتلا شد. او چنان ضعیف شده بود که مجبور شد از محل زندگی خود در «Antibes» واقع در جنوب فرانسه به شهر «Vevey» در سوئیس نقل مکان کند تا به دخترش نزدیک باشد. او مدتی با بیماری دست و پنجه نرم کرد و سرانجام در سوم April سال ۱۹۹۱ در بیمارستان «La Povidence» شهر «Vavey» درگذشت.

منبع:

Encyclopedia of World Biography: http://notablebiographies.com

ترجمه: مهرداد شهابی



۲

مروری بر آثار گراهام گرین

برگردان: امیر قاجارگر

هنری گراهام گرین در تاریخ دوم اکتبر ۱۹۰۴ در هرتفوردشایر Hertfordshire انگلستان به دنیا آمد. در شانزده سالگی او دچار یک افول روانی شد و برای معالجه توسط یکی از شاگردان زیگموند فروید به لندن رفت. در لندن بود که گرین به یک خواننده و نویسنده‌ی مشتاق بدل گشت. او با ازرا پوند و گرترود اشتاین، که برای تمام عمر مربی ادبی او شدند، ملاقات نمود و همچنین از هنری جیمز، جوزف کنراد، و فورد مادوکس تاثیر گرفته است. در ۱۹۲۶ گرین به خاطر نامزدش کاتولیک شد. او به طور کلی یک نویسنده‌ی کاتولیک به حساب می‌آید هر چند خود بر این عقیده پافشاری می‌کند که مذهبش تاثیر چندانی در زندگی ادبی‌اش نداشته است. اولین رمان منتشر شده‌ی گرین انسانِ درون The Man Within نام داشت که در ۱۹۲۹ به چاپ رسید و با اقبال عمومی روبه‌رو شد. همین موضوع گرین را بر آن داشت تا از شغل خود در مجله‌ی زمان‌ها و کارThe Times and work استعفا داده ازآن پس به عنوان یک رمان‌نویس حرفه‌ای آغاز به‌کار کند. دو کتاب بعدی او، نامِ حرکت The Name of Action در ۱۹۳۰ و شایعه در شب هنگام Rumour at Nightfall در ۱۹۳۲ ناموفق بودند؛ و او بعدها آن دو را طرد کرد. اولین موفقیت واقعی او قطار استامبولStamboul Train به حساب می‌آید که در ۱۹۳۲ منتشر شد که توسط "جمعیت کتاب" برگزیده و فیلم "اورینت اکسپرسOrient Express " با اقتباس از این کتاب در ۱۹۳۴ ساخته شد.

گرین در اصل داستان‌هایش را به دو ژانر تقسیم می‌کند: ژانر هیجانی(کتاب‌های رازناک و تعلیق دار)، مانند وزارت ترس The Ministry of Fear که او آن را در ردیف سرگرمی‌ها توصیف می‌کند،که اغلب با باریکی‌های فلسفی قابل توجه همراه است و دیگر ژانر ادبی، مانند قدرت و شکوه The Power and the Glory که او آن را در ردیف رمان‌هایی که به گمان او شهرت ادبی‌اش بر مبنای آنها بوده، وصف می‌کند. گرین همچنین به نوشتن داستان کوتاه و نمایشنامه نیز می‌پرداخت که همگی مورد استقبال قرار گرفتند.

گرین یکی از نویسندگان بسیار "سینمایی" در قرن بیستم بود. بیشتر رمان‌ها و بسیاری از نمایشنامه‌ها و داستان‌های کوتاه او در نهایت برای ساخت فیلم و کارهای تلویزیونی مورد اقتباس قرار گرفتند.

رمان‌های گرین اغلب درون مایه‌های مذهبی را در مرکز خود جای می‌دهند. او در نقدهای ادبی خود نویسندگان نو گرا یی چون ویرجینیا وولف و ا.م. فوستر را به خاطر از دست دادن حس مذهبی‌ای که او مورد بحث قرار داده و به کندی در شخصیت‌های رنگارنگی نمود داده شده که "همانند نمادهای مقوایی در دنیایی به نازکی کاغذی سرگردانند" مورد حمله قرار می‌دهد. رمان تنها در صورت بازیافت اصل مذهبی و توجه به کشمکش‌های روحی و تاثیرات نامحدود رستگاری و لعنت شدگی بر آن، توجه به ماهیت متافزیکی خوب و بد و گناه و رحمت الهی می‌تواند قدرت دراماتیک خود را بهبود بخشد. رنج و غم در جهانی که گرین به تصویر می‌کشد در همه جا حاضر است؛ و همچنین اصول مذهب کاتولیک در مقابل زمینه‌ای از شر، گناه و شک تغییر ناپذیر در انسان در

سرتاسر آثار گرین دیده می‌شود. وی.اس.پریتچت V.S.Pritchett گرین را به عنوان اولین رمان‌نویس انگلیسی از زمان هنری جیمز تا کنون و به دلیل گلاویز شدن او با واقعیت شر مورد تحسین قرار داده است. گرین بر نمایش زندگی درونی شخصیت‌ها- عمق ذهنی، احساسی و روحی آنها تمرکز کرده است. داستان‌های او اغلب در مرداب‌های گرمسیر و پر گرد و غبار، گرم و فقیرنشینی مانند مکزیک، آفریقای غربی، ویتنام، کوبا، هاییتی و آرژانتین اتفاق می‌افتد " یاد کنند Greeneland که باعث شد بعدها از چنین فضاهایی با اصطلاح "سرزمینهای گرینی

رمان‌های گرین به صورت قدرتمندی درام مسیحیِ کشمکشِ روح افراد را از چشم‌اندازی کاتولیکی به نمایش می‌گذارد. گرین به واسطه‌ی تمایلات خاص‌اش در مسیری غیر ارتدکس- اینکه در جهان، گناه به درجات در همه جا حضور دارد به گونه‌ای که کشمکش هوشیار برای اجتناب از رفتار گناه‌کارانه محکوم به شکست است، با این حال در مقایسه با قدوسیت و پرهیزگاری در مرکزیت قرار ندارد- مورد انتقاد قرار گرفت. این جنبه از کار او همچنین توسط هانس اورس فون بالتازار Hans Urs Von Balthasar الهیات‌شناس بدان جهت که به گناه معنایی عرفانی و جذبه‌ای می‌دهد، مورد نقد واقع گشت. گرین این‌گونه پاسخ داد که ساختن تصویری از ایمان و خیر محض در رمان چیزی فراتر از استعدادهای او بوده است. تحسین گرین توسط ادوارد شرت Edward Short از دیدگاهی کاتولیکی و سنتی در مجله‌ی بحران Crisis Magazine موجود است. و نقد دیگری نیز در مورد او از دیدگاهی کاتولیکی و غیر سنتی توسط جوزف پیرسJoseph Pearce ارائه شده است.

در ادامه مسیر نویسندگی وی، از برجستگی اصول مذهب کاتولیک در نوشته‌های بعدی‌اش کاسته می‌شود. به گفته‌ی ارنست مندل l Ernest Mande در" قتل لذت بخش: تاریخی اجتماعی از داستان جنایت Delightful Murder: a Social History of the Crime Story ، "گرین به عنوان مامور محافظه‌کارِ سرویس‌های اطلاعاتی بریتانیا بار دیگر از نوآغازید، حمایت از چنین واکنشی باعث نمودهایی در کتاب‌های وی شد، از جمله درگیری میان کلیسای کاتولیک در برابر انقلاب مکزیک (در کتابش با عنوان قدرت و شکوه،۱۹۴۰)، و همچنین استدلال در مورد لزوم کارکرد بخشنده‌ی دین در پس زمینه‌ای از فلاکت بشر (در کتابش‌هایش با عنوان‌های صخره‌ی برایتونBrighton Rock، ۱۹۳۸؛ قلبِ ماده The Heart of the Matter ، ۱۹۴۸) او هرچه بهتر با واقعیت‌های اجتماعی-سیاسی در جهان سوم، جایی که در آن مشغول به کار بود آشنا می‌شد، و هرچه مستقیم‌تر با جریانات انقلابی در حال رشد در آن کشورها در تماس بود، بیشتر به اهداف امپریالیستی شک می‌کرد و بیشتر رمان‌هایش از خصایل امپریالیستی فاصله می‌گرفت.". واقعیات ماوراءالطبیعتی که در کارهای اولیه او به وفور یافت می‌شد به دیدگاهی انسانی تقلیل یافت، تغییری در انتقاد عمومی‌اش از آموزش کاتولیک سنتی انعکاس یافت. نقدهای سیاسی چپ گرا در رمان‌هایش اهمیتی دو چندان یافت: برای مثال، سال‌ها قبل از جنگ ویتنام او در کتابش آمریکایی آرام The Quiet American به طرزی پیشگویانه به نگرش‌های ساده‌لوحانه و مخربی که می‌رفتند تا سیاست آمریکایی در ویتنام باشند، حمله کرد. باورمندان شکنجه شده‌ای که او به تصویر کشید بیشتر به نظر می‌رسد که به کمونیسم باور داشته باشند تا اصول مذهب کاتولیک.

گرین در سال‌های بعدی نویسندگی‌اش به منتقدی قوی در باب امپریالیسم امریکایی بدل گشت، و از فیدل کاسترو رهبر کوبایی که ملاقات کرده بود، حمایت نمود. برای دانستن بیشتر در مورد گرین و سیاست می‌توان به کتاب آنتونی بورگس Anthony Burgess با عنوان سیاست در رمان‌های گراهام گرین Politics in the Novels of Graham Greene رجوع کرد. او در کتاب خود با عنوان راه‌های رهاییWays of Escape که در سفر مکزیکی‌اش نوشته شد، گلایه داشت که دولت مکزیک در مقایسه با دولت کوبا به اندازه کافی چپ‌گرا نیست.

گرین علاوه بر رمان‌هایش، به نوشتن داستان کوتاه، مقالات، نمایشنامه‌ها، زندگینامه‌ها و نقدها اشتغال داشت. او یکی از موفق‌ترین نویسندگان قرن بیستم به شمار می‌اید، ونامزد شدن بر ای دریافت جایزه نوبل یکی از افتخارات‌اش محسوب می‌گردد. کارهای او در بین منتقدین و خوانندگان از محبوبیت زیادی برخوردار است؛ این آثار به ۲۷ زبان ترجمه شده و بیش از ۲۰ میلیون نسخه از آنها به فروش رفته است. گرین در ۱۹۹۱ در کشور سویس بر اثر بیماری خونی از دنیا رفت.

دورنمای نقادانه:

گراهام گرین یکی از مهم‌ترین نوسیندگان نسل خویش تلقی می‌شود هرچند عمده نقد بر کارهایش مختص به رمان‌هایش است. با این وجود، شباهت‌هایی بین رمان‌ها و داستان‌های کوتاهش وجود دارد، از قبیل تصویر همدردگرایانه‌ای که از شخصیت‌های معیوب خود ارایه می‌دهد، تنزل و پستی فرد در دنیای مدرن، نیاز به مصالحه‌ی اخلاقی در موقعیت‌های خاص، و واقعیات زننده‌ی خشونت و بی‌رحمی. سبک نویسندگی گرین نیز در میان رمان‌ها و کارهای کوتاه‌ترش ثابت و بدون تغییر است. نویسنده‌ی مشهورِ انگلیسی اِولین واف Evelyn Waugh سبک نویسندگی گرین را در مجموع اینگونه توصیف می‌کند: " یک سبک ادبی ویژه نیست، کلمات در آن عهده‌دار وظیفه، و از جذابیت‌های جنسی، دودمان و تبار، و زندگی مستقل عاری می‌باشند." شاید به همین علت باشد که ریچارد جونز Richard Jones در مجله‌ی ویرجینیا کواترلی ریویو[۳] نتیجه می‌گیرد که کلید محبوبیت گرین "احتمالا خواندنی بودن‌اش است"، که در "روش مخصوص حفظ توجه خواننده" بروز پیدا می‌کند. واف شیوه‌ی نویسندگی گرین را به آن ویژگی از سینما که دوربین از یک فضا به فضایی دیگرحرکت کرده، بر روی یک شخصیت ثابت قرار گرفته، و به بررس محیط اطراف او می‌پردازد و ادامه‌ی آن، مانند می‌کند. به این ترتیب، هیچ ارتباط مستقیمی بین راوی و خواننده بوجود نمی‌آید. جونز نظر مشابهی را ارایه می‌دهد: (گرین) به حقه‌ای سینمایی متوسل می‌شود – مجاور هم قرار دادن سریع صحنه، شخصیت، و لحن– و اغلب به خاطر این مسئله تاثیرگذاری‌اش زیاد و آثارش یک دست و مبهم است. " این تکنیک‌ها در داستان‌های کوتاه گرین نیز به کار رفته و در داستان " مخرب‌ها The Destructors " که یکی از قسمت‌های مهم داستان کوتاه گرین به حساب می‌اید، مشهود است. ر.ه. میلر R.H.Miller در فهم گراهام گرین می‌نویسد: "مخرب‌ها" ممکن است بهترین داستان گرین و شاید یکی از بهترین‌ها در کاربرد زبان باشد. این داستان تمام خصوصیاتی را که از داستان کوتاه انتظار می‌رود: تمرکز، اختصار، آهنگ کلام، و اصل غافل‌گیرکننده، تجلی‌ای که فرد را به شناخت حقیقت رهنمون می‌شود، را داراست. این تجلی در هردو حالت قیاس و تمثیل به وقوع می‌پیوندد، قیاس به این مفهوم که این یک راوی در فضایی نسبتا مقارن و همزمان است که یک نکته‌ی اخلاقی صریح را بازگو می‌کند، تمثیلی به این مفهوم که در چند مرحله فهمانده و بازگو می‌شود.

عناوین آثار او به ترتیب سال انتشارشان عبارتند از: انسان درون The Man Within (۱۹۲۹)، نام حرکت The Name of Action، شایعه در شب هنگام Rumour at Nightfall (۱۹۳۱)، قطار استامبول Stamboul Train (۱۹۳۲)، این یک میدان جنگ است It`s a Battlefield (۱۹۳۴)، انگستان مرا ساخت England Made Me (این کتاب با عنوان کشتی شکسته The Shipwrecked نیز به چاپ رسید)(۱۹۳۵)، تفنگی برای فروش A Gun for Sale (۱۹۳۶)، صخره

[3] Virginia Quarterly Review، مجله ی ادبی آمیریکایی

منابع:

1- http://englaureate.wordpress.com/2008/04/26/criticism-on-the-destructors-by-graham-greene

2- http://en.wikipedia.org/wiki/Graham_Greene

برایتونBrighton Rock (۱۹۳۸)، مامور محرمانه The Confidential Agent (۱۹۳۹)، قدرت و شکوه(جلال) The Power and the Glory (۱۹۴۰)، وزارت ترس The Ministry of Fear (۱۹۴۳)، قلبِ ماده The Heart of the Matter (۱۹۴۸)، مرد سوم The Third Man (۱۹۴۹)، پایان معاشقه The End of the Affair (۱۹۵۱)، ۲۱ داستان (داستان کوتاه)(۱۹۵۵)، آمریکایی آرام The Quiet American (۱۹۵۵)، مامور ما در هاوانا Our Man in Havana (۱۹۵۸)، حس واقعیت The sense of Reality (داستان کوتاه)(۱۹۶۰)، کمدین‌هاThe Comedians (۱۹۶۶)، ممکن است شوهرتان را قرض بگیریم؟ May We Borrow Your Husband? (داستان کوتاه)(۱۹۶۷)، کوتاهی زندگی (اتوبیوگرافی)(۱۹۷۱)، کنسول افتخاریThe Honorary Consul (۱۹۷۳)، عامل انسانیThe Human Factor(۱۹۷۸)، دکتر فیشر از جنواDoctor Fischer of Geneva (۱۹۸۰)، راه‌های رهاییWays of Escape (اتوبیوگرافی)(۱۹۸۰)، آشنایی با ژنرالGetting to Know the General (خاطرات پاناما)(۱۹۸۴)، مرد دهم The Tenth Man (۱۹۸۵)، کاپیتان و دشمن The Captain and the Enemy (۱۹۸۸)، آخرین کلمه The Last Word (داستان کوتاه)(۱۹۹۰).

گردآوری و ترجمه : امیر قاجارگر

۳

گفت‌وگویی با گراهام گرین، هنر نویسندگی

سیمون ریون و مارتین شاتلورث

برگردان: فائزه اثنی‌عشری

قرن هجدهم در طبقه ی همکف خیابان سنت جیمز به قرن بیستم می‌رسد. برق و جلا و شیشه‌های بار صدف خوراکی و آژانس‌های مسافرتی به طرز نامتجانسی پاهایشان را اطراف خانه‌های باشکوه این خیابان دراز کرده‌اند. گراهام گرین در انتهای این معبر تجاری، در طبقه‌ی اول آپارتمان کوچکی که میان کلاب های اشرافی و قصر سنت جیمز محاصره شده، زندگی می‌کند. در طبقه‌ی بالایش، ژنرال آچینلک، ژنرالی که مغلوب رومل(Rommel) شد زندگی می‌کند، و در طبقه‌ی پایینش مجلل‌ترین بار صدف خوراکی در اروپا و روبه‌رویش، دومین بار مجلل صدف خوراکی قرار داد.

کسانی که کیک و آبجو راخوانده‌اند، به یاد دارند که در همین نزدیکی بود که مقام (Maugham) هیو والپل(Hugh Walpole) را ملاقات کرد. اما این جا، آن‌طور جایی نیست که آدم انتظار دارد رمان‌نویسی را در آن ملاقات کند، حتی رمان‌نویسی موفق را. منطقه‌ای است که از شدت شیک بودن سیاه به نظر می‌رسد، رولز رویس‌ها و کلاه‌های لبه‌دار مردان، همه سیاه هستند. کفش‌ها و لباس‌های زنان سیاه هستند. و در بزرگترین آپارتمان‌ها حتی استخرها با مرمر سیاه پوشانده شده‌اند. در همین نزدیکی باغ و

آفتابگیر پیکرینگ پلیس(Pickering Place) قرار دارد، جایی که فقط ثروتمندان می¬توانند واردش شوند و در تنهایی کارولینایی آن بخورند و بنوشند.

احتمالا تنهایی، تنهایی ناشی از ناشناس بودن، و نه ثروت گرین را به این خیابان کشانده. چون او مردی است که در ارتباطاتی که به خاطر شهرتش با او برقرار می‌شود خجالتی است، تا مدتی پیش که همین‌طور بود. او با کفش‌ها و کت و شلوار قهوه‌ای در را به روی ما باز کرد و بعد ما را به اتاقی بزرگ، بالای بار صدف خوراکی هدایت کرد. برای ماه آوریل هوای سردی بود، و در گوشه‌های اتاق چند بخاری روشن بود. چند لامپ با طراحی اسکاندیناویایی کنار پنجره بود. چند تا از چراغ ها روشن بودند. چراغ‌ها برای نور رقیق آوریل مثل پس سوزهای موتور جتی بودند که رو به خاموشی می‌رود. با نور چراغ‌ها توانستیم کتابخانه‌ای با یک میز، دستگاه ضبط صوت، ماشین تایپ، صندلی‌های راحتی و قالیچه¬ای خزدار را ببینیم. نقاشی‌ای از جک ییتس(Jack Yeats) به دیوار بود، محزون، سلتیک و بسیار ظریف، که به نقاشی‌های هنری مور با مدادرنگی قرمز که به دیوار بودند می‌آمد. کلاسیسیم محزون این نقاشی ها با رنگ قهوه‌ای که در اتاق غالب بود هماهنگ بود. مثل رنگ قهوه‌ای دفتر کوچکی در *لاگوس*(Logos)، که گرین یک بار گفت که ممکن است بخواهد چهل سال اندوهناک را آنجا بگذراند، قهوه‌ای مثل مجموعه‌ی کتاب‌هایش که آبی بود. آن رنگ آبی که انتشاراتی‌های کتاب‌های دانشگاهی به قفسه‌ی کتاب‌های اساتید دانشگاه و محققان تحمیل می‌کنند. این غیرمنتظره بود. ما ناخودآگاه منتظر رنگ‌های سیاه و ارغوانی یک کتاب‌فروشی کاتولیک، خشونتی که با مکزیک، برایتون و غرب افریقا جور در بیاید، بودیم. ولی چیزی که دیدیم جایی دنج و راحت بود. خانه‌ای از همان نوعی که ممکن است در هر شهرستان کوچکی در انگلستان یافت شود. تنها نشانه‌ی یک حالت روحی خاص، یا چیزی غیرمعمول(چون این روزها خیلی از مردم کارهای هنری مور را در خانه‌شان دارند)، مجموعه‌ی هفتادوچهار بطری مینیاتوری ویسکی بود که بالای کتابخانه ردیف شده بودند، و به اندازه‌ی معاهده‌ی بین‌المللی اعضای جدید کلیسای کاتولیک رم(Salesian) عجیب بودند.

در انزوای مرد درون رمان نویس، مردی که آمده بودیم محاصره‌اش کنیم، کشف خوشایندی وجود داشت.

- آقای گرین، ما فکر کردیم برای این که از زمان بهترین استفاده را ببریم، چند سئوال اصلی مطرح کنیم و باقی گفت‌وگو پیرامون آن شکل بگیرد. احساس کردیم که هر پرسشنامه‌ی رسمی‌ای که تهیه کنیم، فقط مبتنی بر دانش ما از نوشته هایتان خواهد بود و قسمتی از پاسخ ها در پیش فرض هایی که به ما مجال طرح سئوالات را داد، از قبل وجود دارد. می خواستیم از این فراتر برویم، و بنابراین فکر کردیم به گفت‌وگو اجازه دهیم هدایتمان کند که تا هرجا اجازه دهید، به آن‌چه درباره‌ی شما نمی‌دانیم پی ببریم.

- حرف خیلی صریحی بود.

- شاید بشود از کار آخر شما، نمایشنامه‌ی اتاق نشیمن شروع کرد. این کار هنوز در آمریکا دیده نشده است. پس ما را ببخشید اگر وارد بعضی جزئیاتش می شویم.

- شما خودتان این نمایش را دیده‌اید؟

- نه، دختر باهوشی آن را از طرف ما دید. او به پورتماث رفت و با نوشته‌ای انتقادی، خلاصه‌ای از کار، و تحسین های زیاد از شما بازگشت.

– خوشحالم، این اولین نمایشنامه ی من است. من تا به حال آدم سینما بوده‌ام، و برای همین تا حدی می‌ترسیدم آن را آن قدر سینمایی نوشته باشم که به عنوان نمایشنامه موفق نباشد.

– او خیلی از دیدنش لذت برد. احساس می‌کرد شما فضای مرعوب و جن‌زده ی خانه ای را نقل کرده‌اید که در آن خانواده‌ای به خاطر مذهب و اشرافیت بیمارشان در حال پوسیدن‌اند. شما وضعیت دختری را به قالب درام درآورده‌اید که در کویر میان اندوه، حقیقت و خانواده‌ای که تکیه بر گذشته دارد، و عاشق و سرابی از شادی که روبه آینده دارد، گم شده است. انتقاد اصلی دوست ما، که احتمالا ربطی به همین چیزی که تازه گفتید دارد، تفاوت میان تکنیک سینمایی و نمایشی بود. این که شما درام را زیادی مبتنی بر دیالوگ و کمتر از میزانی که لازم است، مبتنی بر کنش نوشته‌اید.

– با این حرف مخالفم. من پیوستگی را حفظ کردم. من خودم را به ترتیب خاصی محدود کردم و کاری کردم که کنش هر کدام از شخصیت‌هایم بر دیگری تاثیر بگذارند. دیگر چه جور کنشی می‌توان داشت؟ از تمام کنش‌های بی‌معنی آدم هایی که به هم تلفن می‌زنند و سیگار روشن می‌کنند و به زنگ در جواب می‌دهند، چیزهایی که در بسیاری از نمایشنامه‌های مدرن کنش تلقی می‌شود خسته شدم. نه، منظور من از عبارات سینمایی این بود که آن قدر به دیسالو شدن عادت کرده بودم که وجود پرده را در نمایش فراموش کرده بودم. و آن قدر به دوربین که فقط وقتی لازم باشد روشن می‌شود، عادت کرده بودم که یادم رفته بود که بازیگران در تمام مدت روی صحنه هستند و بسیاری از خطوط کارکردی را رها کرده بودم. ولی باز هم بیشتر آن‌ها به کار گرفته شده‌اند.

– بنابراین، این انتقاد، اگر معتبر باشد، به این معنی است که دیالوگ طور دیگری کوتاه شده است. شاید دیالوگ‌ها به دیالوگ رمان هایتان که بیشتر اوقات بار کنش را به دوش نمی‌کشند خیلی نزدیک بود.

– این دقیق‌ترین توضیحم است: سعی کردم همه چیز را در هم بیامیزم و به دیالوگ تبدیل کنم. اما کاملا موفق نشدم. دفعه‌ی بعد موفق می‌شوم(با لبخند).

– چیز خاصی که منتقد ما را تحت تاثیر قرار داد، برخورد شما با خودکشی دختر بود. او نوشته: "نقطه‌ی مرکزی بسیاری از نوشته‌های گرین خودکشی بوده، که در اصول مذهب کاتولیک مرگ بارترین گناه است. اما در این نمایشنامه حداقل تفسیر او از آن اصولی نیست. در ما این احساس باقی می‌ماند که اگر روح کسی نجات یافته باشد، روح دختر است. و پیام نمایشنامه، از آن‌جا که اثر تظاهر نمی‌کند که پیامی ندارد، صرفا تبلیغ مذهب کاتولیک نیست، بلکه تمنای بزرگ‌تری است. خواهشی برای باور به خدایی است که پدر براون، کسی که دختر برای اعتراف نزد او می‌رود، خود اعتراف می‌کند که ممکن است وجود نداشته باشد، اما ایمان فقط می‌تواند مفید باشد و هیچ وقت زیان‌بار نیست و بدون آن نمی‌توانیم از عهده‌ی خود بربیاییم... خودکشی دختر احتمالا تنها پاسخ مشهود به بیشتر مردم است، اما ایمان خدشه ناپذیر خود پدر براون، این که او خونسردانه مرگ دختر را پذیرفته است، بیانگر این است که پاسخ دیگری درکار است، اما تلاش برای یافتن آن را نباید متوقف کرد."

- بله، می‌توانم بگویم که تاحدودی درست است. اما پیام اثر، همچنان کاتولیک است.

- چه طور این معنی را پیدا می‌کنید؟

- می‌دانید، کلیسا مهربان است...

- ببخشید که حرفتان را قطع می‌کنم، اما می‌توانم الان سئوال مربوط دیگری بپرسم تا بعد به این حرف برگردیم؟

- بپرسید.

- اسکوبی در "واقعیت چیست" هم مرتکب خودکشی شد. آیا وقتی که اتاق نشیمن را می‌نوشتید قصد داشتید همان مخمصه را نشان دهید و بگویید که در موقعیت‌های خاصی خودکشی می‌تواند کنشی در جهت رستگاری باشد؟

- همواره، همواره. بگذارید این‌طور بگویم. من درباره‌ی وضعیت‌هایی می‌نویسم که معمول‌اند، شاید همگانی کلمه‌ی درست‌تری باشد. موقعیت‌هایی که شخصیت‌هایم درگیرشان می‌شوند و ایمان می‌تواند رهایی‌شان بخشد. با وجود این، حالت واقعی رستگاری فورا معلوم نمی‌شود. بخشش خداوند هیچ حد و مرزی ندارد و از آن‌جا که این خیلی مهم است، اعتراف نکردن واقعیت خیلی متفاوت است. و آدم از خود راضی یا پرهیزکار ممکن است این را درک نکند.

- به این معنا، اسکوبی، رز(دختر اتاق نشیمن) ، پسر خبیث در صخره‌ی برایتون، و کشیش می‌خواره‌ی قدرت و جلال، همگی رستگار شده‌اند؟

- بله، اما رستگاری کلمه‌ی دقیقش نیست. باید نسبت به زبانی که استفاده می‌کنیم محتاط باشیم. در نهایت، همه‌ی آنها چیزی را فهمیدند. شاید این همان معنای مذهبی باشد.

- بنابراین، آیا ما کنه درونمایه‌ی اثر را دریافته‌ایم؟ همان درونمایه‌ای که همان‌طور که خودتان در جایی گفته‌اید، به قفسه‌ای از رمان‌ها، یک‌پارچگی یک نظام را می دهد؟

- بله، یا این که وحدت میان مجموعه‌ای از رمان‌هایم را نشان می‌دهد، که فکر می کنم حالا دیگر به پایان رسیده‌اند.

- کدام مجموعه؟

- صخره‌ی برایتون، قدرت و جلال، واقعیت چیست، و پایان کار. رمان بعدی‌ام اصلا درونمایه‌ی کاتولیک صریحی ندارد.

- پس این حرف طعنه آمیز New Statesman که پایان کار آخرین رمانی است که آدم می‌تواند درازکشیده بخواند، قرار است غلط از آب دربیاید؟

- بله، تا جایی که آدم خودش می‌تواند تشخیص دهد، این طور فکر می‌کنم. فکر می‌کنم می‌دانم که رمان بعدی قرار است درباره‌ی چه باشد، اما آدم هیچ وقت واقعا نمی‌داند، البته تا وقتی که تمام شود.

- درباره‌ی کتاب‌های اول‌تان همین‌طور بود؟

- به خصوص کتاب‌های اولم...

- بله، آنها چه؟ چه طور موضوع‌شان را پیدا کردید؟ رمانتیسیم تاریخی آنها با آن‌چه بعدتر آمد خیلی متفاوت بود. حتی با رمان‌های سرگرم‌کننده‌تان.

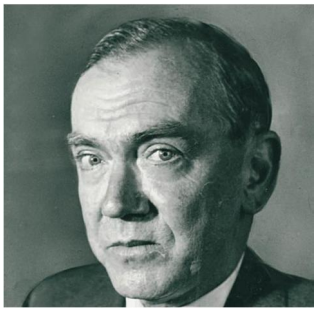
- آدم چه‌طور موضوعش را پیدا می کند؟ فکر می‌کنم به تدریج. سه رمان اولم- مرد درون(The Man Within)، نام عمل(Name of Action)، شایعه در شبانگاه(Rumour at Nightfall)- تا جایی که آدم از کسی تاثیر می‌گیرد و فکر نمی‌کنم که این تاثیر آگاهانه باشد، متاثر از استیونسون) Stevenson) و کنراد(Conrad) بودند، و این طور که الان هستند از کار درآمدند ،چون آن زمان من می-خواستم درباره‌ی آن موضوعات بنویسم. رمان‌های سرگرم‌کننده‌ام(قطار استانبول(Stanbul Train) که یک سال بعد از شایعه در شبانگاه نوشته شد اولین‌شان است. بعد، اسلحه‌ی فروشی(A Gun for Sale)، مامور معتمد(The Ministry of Fear) ، مرد سوم(The Third Man) و بت افتاده (The Fallen Idol)) در میان رمان‌ها متمایزند، چون همان‌طور که اسمشان نشان می‌دهد حامل هیچ پیامی نیستند(چه کلمه‌ی وحشتناکی).

- اما آثاری از همان طرز فکر را دارند. از همان دیدگاه نوشته شده‌اند.

- بله، من آن‌ها را نوشته‌ام. هیچ کدام آن‌قدر هم متفاوت نیستند.

- میان شایعه در شبانگاه و انگلیس مرا ساخت(England Made Me) ، که میان نوشته‌های شما رمان محبوب ماست، شکافی وجود دارد. چه چیزی رمان‌نویس سابق را به این نویسنده‌ی امروزی تبدیل کرده است؟

- موضع من به طور خاص درباره‌ی انگلیس مرا ساخت هم ملایم است. نوشتنش را تقریبا وقتی شروع کردم که قطار استانبول را شروع کرده بودم. باید داستانی هیجان‌انگیز، یک ماجراجویی مدرن می‌نوشتم و ناگهان کشف کردم که از این فرم خوشم می‌آید، که نوشتنش برایم آسان است، که دارم شروع می‌کنم جهانم را پیدا کنم. در انگلیس مرا ساخت، برای اولین‌بار به خودم اجازه دادم که خودم را رها کنم.



- خواندن جیمز(Jamrs) و موریاک (Mauriac) را شروع کرده بودید؟

- بله، شروع کرده بودم به تغییر کردن. فهمیده بودم که چیزی که می‌خواهم بیان کنم، می‌توان گفت دلبستگی‌هایم، می‌توانند به بهترین شکل در رمان‌های مدرن، ملودرام و بعدتر کاتولیک بیان شوند.

- موریاک چه تاثیری روی شما داشت؟

- دوباره می‌گویم، فکر می‌کنم تاثیر خیلی کمی داشت.

- اما شما به کنت آلوت(Kenneth Allott) که درکتابش از شما نقل کرده، گفتید که موریاک تاثیر مشخصی برشما داشت.

- این را گفتم؟ این از آن چیزهایی است که آدم تحت فشار می‌گوید. من در سال ۱۹۳۰ تریز Therese() را خواندم و آن را دریافتم. اما همان‌طور که گفته‌ام، فکر نمی‌کنم او هیچ تاثیری روی من داشت، مگر این که ناخودآگاه بوده باشد. کاتولیک بودن ما خیلی با هم متفاوت است. من شباهتی را که مردم درباره‌اش حرف می‌زنند میان خودم و او نمی‌بینم.

- تفاوت میان کاتولیک بودن شما و مودیاک ناشی از چیست؟

- گناهکاران مودیاک علیه خدا گناه می‌کنند، ولی گناهکاران من، با وجود تلاش زیاد، هیچ وقت نمی‌توانند کاملا..(صدایش آهسته می‌شود.)

- موریاک تقریبا پیرو مانی(Manichee) بود، در حالی که شما..(تلفن زنگ زد و وقتی گرین بعد از مکالمه‌ای کوتاه برگشت، مکالمه از سر گرفته نشد. با این که صراحتا نگفت، ولی تصور کردیم که ادامه دادن بحث قبلی برای گرین دشوار بود.) حالا می‌شود درباره‌ی دوره‌ی جدیدی که الان اشاره کردید حرف بزنیم؟

- می‌شود، ولی فکر نمی‌کنم که شما چندان از آن سردر بیاورید. چون هنوز شروع نشده است. همه‌ی آنچه می‌توانم به شما بگویم این است که فعلا همین را می‌دانم که رمان بعدی‌ام قرار است درباره‌ی آدم‌هایی دیگر با ریشه‌های کاملا متفاوتی باشد.

- پس شاید بهتر است که درباره‌ی ریشه‌های آدم‌های قبلی‌تان حرف بزنیم. اگر رمان‌های تاریخی رمانتیک و رمان‌های سرگرم کننده را کنار بگذاریم، و به رمان‌های اخیرتان توجه کنیم، به روشنی می‌بینیم که رابطه‌ای میان شخصیت‌هاست که تا حدی محصول فریفتگی شما نسبت به شکست، پی‌گیری، و فقر است و تا حدی علاقه‌تان به نوع خاصی از آدم‌ها.

- موافقم، البته وقتی که می‌گویید رابطه‌ای هست میان مثلا آنتونی فرانک در انگلیس مرا ساخت و حتی پینکی یا اسکوبی- ولی آن‌ها همان آدم‌ها نیستند، حتی اگر بیانی از چیزی باشند که منتقدان دوست دارند نامش را دلبستگی‌های من بگذارند. دقیقا نمی‌دانم از کجا می‌آیند، اما حالا فکر می‌کنم که از شرشان خلاص شده‌ام.

- این دلبستگی‌ها، همان چیزهایی هستند که واقعا اهمیت دارند، نه؟ ما دقیقا نمی‌فهمیم که چرا به نظر شما برای رمان‌نویس این قدر مهم است که این طورمغلوب باشد.

- چون اگر نباشد مجبور است بر استعدادش تکیه کند، و استعداد، حتی اگر خیلی هم زیاد باشد، دستاوردی در پی ندارد. اما همان‌طور که گفتم شوروشوق حاکم، به قفسه‌ای از رمان‌ها اتحاد یک نظام را می‌بخشد.

- آقای گرین، اگر یک رمان‌نویس این شور و شوق حاکم را نداشته باشد، آیا می‌تواند آن را جعل کند؟

- منظورتان چه طوری است؟

- خب، بگذارید این‌طور بگویم، و امیدوارم که به نظر گستاخانه نرسد. تضاد میان نلسون و مکزیک رمان‌ها و این آپارتمان در سنت جیمز مشخص است. بر این اتاق شهرنشینی حکومت می‌کند نه تراژدی. آیا در زندگی خودتان، زیستن در نقطه‌ی اوج ادراکی که برای شخصیت‌هایتان نیاز دارید سخت نیست؟

- خب، جواب دادن به این سئوال نسبتا سخت است. می‌شود سئوالتان را کمی محدود کنید؟

- اسکوبی در واقعیت چیست می‌گوید: "به من آدم خوشحال را نشان بده و من به تو یا خودخواهی، خودمحوری، شیطان و یا غفلت محض را نشان خواهم داد." ولی شما خودتان خیلی خوشحال‌تر از انتظار ما هستید. شاید حرف ساده‌لوحانه‌ای است، اما بطری‌های ویسکی، حالت صورتتان که با نگاه ثابت و جدی‌تان در عکس متفاوت است، تمامی این فضا، به نظر می‌رسد که محصول چیز مثبت‌تری از آن شادی حداقلی محدودی است که در قدرت و جلال توصیف کرده‌اید. در این عبارت: "تمام جهان قسمتی از یک قطعه است: همه‌جا مشغول همان تلاش زیرزمینی است... هر جایی که زندگی وجود داشته باشد، صلح وجود ندارد. اما اجزای فعال و خاموشی از آن سطر وجود دارند."

- (با لبخند)بله، می‌فهمم چه چیز آشفته‌تان کرده. فکر می‌کنم شما من و سازگاری‌ام را اشتباه قضاوت کرده‌اید. این آپارتمان، شیوه‌ی زندگی من... این‌ها به سادگی، حفره‌ای هستند که توی زمین کنده‌ام.

- حفره‌ای نسبتا راحت.

- می‌شود این حرف زدن در این‌باره را ادامه ندهیم؟

- حتما. فقط یکی دو سئوال دیگر به همین منوال وجود دارند. بسیاری از به یادماندنی‌ترین شخصیت‌های شما، مثلا ریون، از طبقه‌ی پایین هستند. هیچ وقت آن سبک زندگی را تجربه کرده‌اید؟

- نه، خیلی کم.

- درباره‌ی فقر چه می‌دانید؟

- هیچ وقت فقر را نشناخته‌ام. به آن نزدیک بوده‌ام. بله، به این معنی که در هشت سال اول بزرگسالی‌ام باید مراقبش می‌بودم، اما هیچ وقت به آن نزدیک‌تر نشدم.

- پس شخصیت‌هایتان را از فیلم‌ها نگرفته‌اید؟

- نه، هیچ کس در زندگی واقعی آن قدر درباره‌ی شخصیت‌ها نمی‌داند که بتواند آن‌ها را توی رمان بیاورد. آدم شروع می‌کند و بعد ناگهان نمی‌تواند به یاد بیاورد که آن‌ها از چه خمیردندانی استفاده می‌کنند، نظرشان درباره‌ی دکوراسیون داخلی چیست، و در یک کلام، گیر می‌افتد. نه، شخصیت‌های اصلی ظاهر می‌شوند، ولی از شخصیت‌های فرعی ممکن است بشود عکس گرفت.

- **شما چه طور کار می‌کنید؟ ساعت‌های مشخصی کار می‌کنید؟**

- قبلا این طور بودم. حالا خودم را با تعداد کلمه ها محدود کرده‌ام.

- **چند کلمه؟**

- پانصد. وقتی کتاب پیش می‌رود به هفتصد و پتجاه تا هم می‌رسد. همان روز دوباره می‌خوانمش، صبح روز بعد هم همین طور و دوباره و دوباره تا جایی که آن قسمت از چیزی که الان دارم می‌نویسم خیلی دور شود. اصلاحی که موقع تایپ کردن انجام می‌دهم، اصلاح نهایی نسخه‌ی چرک‌نویس است.

- **زیاد اصلاح می‌کنید؟**

- نه بیش از حد.

- **همیشه می‌خواستید که نویسنده شوید؟**

- نه، می‌خواستم تاجر شوم، و همه‌ی چیزهای دیگر هم می‌خواستم بشوم. می‌خواستم به خودم ثابت کنم که می‌توانم کار دیگری هم انجام دهم.

- **پس نوشتن کاری بود که همیشه می‌توانستید انجام دهید؟**

- بله، فکر کنم همین طور بود.

- **چه بر سرشغل تجارت‌تان آمد؟**

- در ابتدا دو هفته طول کشید. یادم می‌آید که شرکتی بود متعلق به تاجران تنباکو. باید می‌رفتم لیدز تا تجارت را یاد بگیرم و بعد به خارج بروم. نمی‌توانستم همراهم را تحمل کنم. به طور غیرقابل تحملی کسل کننده بود. با هم دوز بازی می‌کردیم و همیشه او برنده می‌شد. آنچه در نهایت گیرم آمد این بود که گفت: " می‌توانیم در راه برگشت هم همین بازی را بکنیم، مگرنه؟" در جا استعفا دادم.

- **بعد روزنامه‌نگار شدید؟**

- بله، به همان دلیل که می‌خواستم به خودم ثابت کنم که کار دیگری هم می‌توانم انجام دهم.

- **اما بعد از مرد درون، روزنامه‌نگاری را رها کردید؟**

- بعد از آن یک نویسنده‌ی حرفه‌ای شدم.

- **پس منظورتان از این که می‌گویید: " من نویسنده‌ای هستم که کاتولیک است." همین است؟**

– در واقع همین‌طور است. باور نمی‌کنم که هرگز کسی فهمیده باشد که من کاتولیکم، تا سال ۱۹۳۶، وقتی که شروع کردم برای تبلتTablet نقد بنویسم، برای سرگرمی یا برای این که مجموعه‌ای از نقدها از کتاب‌هایی که به هم ربطی نداشتند وارد سیستم کنم، از نقطه نظر یک کاتولیک شروع به نوشتم کردم. اگر به این خاطر نبود...

– اما قطعا آدم باید خیلی کندذهن باشد که هر کدام از رمان‌های شما را که بعد از "صخره‌ی برایتون" نوشتید بخواند و پی به کاتولیک بودن شما نبرد.

– هنوز بعضی از مردم همین‌طورند. در واقع کشیشی هلندی روز قبل درباره‌ی قدرت و جلال برایم نوشته بود و نتیجه گرفته بود که: " خب، فکر می‌کنم شما حتی اگر کاتولیک نباشید، خیلی هم با ما دشمن نیستید."

– خب، این انتقاد درون سیستمی بوده.

– به هر حال متوجه منظورم می‌شوید.

– بله، شما نویسنده‌ای هستید که کاتولیک است. تا این جا این روشن است. اما هنوز شکاف‌هایی وجود دارد که پیش از آن که بتوانیم به چرایی نویسنده بودن شما پی ببریم باید به آنها پاسخ دهیم. به یاد می‌آورید که یک بار گفتید که وقتی حدودا چهارده ساله بودید، و کتاب افعی میلان(Viper of Milan) نوشته‌ی مارجوری بوئن(Marjorie) را خواندید، فورا شروع به تقلیدهای پی در پی از آن کردید: "از آن لحظه شروع به نوشتن کردم. تمام آینده‌های دیگری که می‌شد داشته باشم، ناپدید شدند..."

– بله، همین‌طور بود. من خیلی مدیون مارجوری بوئن هستم. در آن گفت‌وگو تا حدی داشتم خوراک روشنفکران را تامین می‌کردم. پریشت (Pritchett) گفت که تورگنیف بیشترین تاثیر را رویش داشته، هر کسی اسم کسی را آورد. من مارجوری بوئن را انتخاب کردم، چون همان‌طور که گفتم فکر نمی‌کنم کتابی که آدم در بزرگسالی می‌خواند روی کار نویسندگی‌اش اثر بگذارد. مثلا، در میان کتاب‌های خیلی خیلی زیادی که درباره‌ی هنر رمان‌نویسی وجود دارد، فقط کتاب پرسی لوبوک(Percy Lubbock) هنر داستان‌نویسی(The Craft of Fiction) مرا جذب کرد. اما کتاب‌هایی مثل کتاب بوئن که در جوانی خواندم، خیلی اثرگذار بودند. می‌دانید، کتاب خیلی زیبایی است. اخیرا دوباره آن را خوانده‌ام.

– ما آن را نخوانده‌ایم. اما از توصیف شما به نظر می‌رسد که مشترکات زیادی با نوشته‌های شما و با فلسفه‌تان دارد. این را شما گفتید: "افعی میلان به شما الگوی زندگی داد: این مذهب بعدا طور دیگری برایم تعریف شد، اما الگو هنوز همان بود. شیطان محض که دور دنیا راه می‌رود، جایی که خیر محض دیگر هرگز نمی‌تواند قدم بگذارد و فقط آونگ تضمین می‌کند که در نهایت عدالت محقق می‌شود." این فلسفه‌ی شما را خیلی خوب توضیح می‌دهد. و به نظر می‌رسد که رنگ‌های شدت یافته و خشونت رنسانس نیز، همان‌طور که خانم بوئن نشان داده، و همان‌طور که در نمایشنامه‌های وبستر نشان داده شده، در نوشتن شما نقش ایفا می‌کنند. همان‌طوری که ادوین موير (Edwin Muir) درباره‌ی شما گفته: "همه چیز در نوری تند نشان داده شده و در قالب رنگ‌هایی خیالی درآمده‌اند."

– بله. تا حدی درباره‌ی کتاب‌های اولم این حرف درست است، اما فکر نکنم درباره‌ی آخری‌ها حق مطلب را ادا کند. ملودرام یکی از ابزارهای کار من است باعث می‌شود بتوانم تاثیراتی خلق کنم که بدون آن نمی‌توانستم. از طرف دیگر من عمدا ملودارم نمی‌نویسم. ناراحت نشوید اگر می‌گویم که من این‌طور که می‌نویسم، می‌نویسم، چون همین آدمی هستم که هستم.

– هیچ‌وقت به محرک الکل برای نوشتن نیاز داشتید؟

– نه، برعکس. فقط وقتی می‌توانم بنویسم که کاملا هشیار باشم.

– آیا همکاری با دیگران برایتان آسان است؟ به خصوص همکاری با کارگردان‌ها و تهیه‌کننده‌ها؟

– خب، من به طور استثنایی‌ای در کار با کارول رید(Carol Reed) و اخیرا پیتر گلنویل(Peter Glenville) خوش شانس بوده‌ام. کار سینما را دوست دارم، حتی غیر شخصی بودنش را. توانسته‌ام حدی از کنترل را روی داستان‌های خودم به دست بیاورم، بنابراین به آن اندازه که به نظر می‌رسد بعضی از مردم صدمه دیده‌اند اذیت نشده‌ام. در کل، فیلم‌سازی می‌تواند تجارت اضطراب‌آوری باشد، چون وقتی که همه‌چیز گفته شد و همه‌ی کارها انجام شد، نقش نویسنده در ساختن فیلم نسبتا کم است.

– خیلی طول کشید تا یاد بگیرید؟

– من از بعضی فیلم‌های قبل از جنگ که خیلی خوب نبودند یاد گرفتم. برای همین زمان ساخته شدن بت فروریخته و "مرد سوم" در حال برداشتن گام بلندی بودم.

– با نویسندگان هم‌نسلتان معاشرتی دارید؟

– نه زیاد. بعضی از آنها دوستان خیلی عزیزم هستند، اما این که نویسنده زمان زیادی را در معاشرت با نویسندگان دیگر بگذارند، می‌دانید، به نظرم شبیه نوعی خودارضایی است.

– دوستی شما با نورمن داگلاس(Norman Douglas) چه طور بود؟

– آن‌قدر با هم متفاوت بودیم که می‌توانستیم دوست هم باشیم. او در سال‌های آخر عمرش خیلی پرتحمل بود، اگر من به نظرش عجیب و غریب می‌رسیدم، هیچ وقت نمی‌گفت.

– در واقع، میان کفر او و کاتولیک بودن شما ارتباطی وجود داشت؟

– واقعا نه. اما کار او که من خیلی تحسینش می‌کنم، آن‌قدر از کار من دور بود که می‌توانستم تمام و کمال از آن لذت ببرم. برای من شبیه یک تخته سنگ بزرگ بود که چون خودم مجسمه‌ساز نبودم، وسوسه‌ای برای ناخنک زدن به آن نداشتم. برای همین می‌توانستم از صمیم قلب زیبایی و استحکامش را تحسین کنم.

– بله، قطعا نمی‌توان میان نوشته‌های شما و کار او- یا میان کار شما و کار مونیاک ارتباطی پیدا کرد. چون همان‌طور که گفتید، گناهکاران شما هر چه قدر هم تلاش کنند، هرگز نمی‌توانند مرتکب گناهی علیه خداوند شوند، اما...(تلفن زنگ زد. آقای گرین لبخند محوی زد، طوری که نشان داد که هر چه می‌خواست بگوید را تا این‌جا گفته. گوشی را برداشت و صحبت کرد.)

الو، الو پیتر! اندره‌آ چه طوره؟ اوه، یه پیتر دیگه‌س. ماریا چه طوره؟ نه، امروز عصر نمی‌تونم. باید به ماریو سولداتی برم. این تابستون تو ایتالیا داریم فیلم می‌سازیم. من تهیه‌کننده‌ام. یکشنبه چه طوره؟ باترسی؟ اه، اونجا بسته است؟ خب، پس به کلوب سیاه شبانه‌ی مورد علاقه‌ی من می‌ریم، گوشه‌ی میدون...

پاریس ریویو، شماره‌ی ۳، پاییز ۱۹۵۳

منبع: (این گفت‌وگو در اصل در پاریس ریویو چاپ شده ولی در کتابی که بعدتر از مجموعه‌ی گفت‌وگوهای گراهام گرین منتشر شد نیز موجود است.)

۴

مقایسه‌ی دو ترجمه از کتاب "مرد سوم" نوشته‌ی "گراهام گرین"

ملیحه بهارلو

قرار است این یادداشت، مقایسه‌ای باشد بر دو ترجمه از کتاب "مرد سوم" (The Third Man) نوشته‌ی "گراهام گرین" (Graham Greene). ترجمه‌ها، یکی از بهروز تورانی است که در سال ۱۳۶۰ توسط انتشارات لیبروس چاپ شده و دیگری از محسن آزرم که در سال ۱۳۹۰ توسط نشر چشمه منتشر شده است. از آن‌جایی‌که بین زمان این دو ترجمه، سی‌سال فاصله است و مهم‌تر از همه این‌که ممکن است از روی نسخه‌های متفاوتی ترجمه شده باشند، و هم‌چنین با درنظرگرفتن محدودیت‌ها و سانسورهایی که بر کسی پوشیده نیست، قضاوت در مورد آن بسیار سخت است. من در این‌جا فقط می‌توانم به تفاوت‌های این دو ترجمه اشاره کنم و آن‌ها را با نسخه‌ی اصلی کتاب مقایسه کنم، وگرنه کوچک‌تر از آن هستم که بخواهم از کار مهم و ارزش‌مند این دو نفر، که اساتید من هستند، ایرادی بگیرم.

نسخه‌ای که من برای مقایسه در دست دارم، نسخه‌ی چاپ شده در سال ۱۹۷۱ در لندن می‌باشد.

ترجمه‌ی آقای آزرم نسبت به ترجمه‌ی آقای تورانی، ترجمه‌ی زیباتر و روان‌تری است، خیلی جاها تورانی دقیقا لفظ به لفظ ترجمه کرده که این کار از شیوایی متن کاسته و حتی بعضی جملات را نامفهوم کرده است. بعضی جملات را باید چندبار خواند تا متوجه منظور نویسنده شد. متن اصلی کتاب، به نظر من لحن طنزی دارد که آزرم آن را به خوبی درآورده، درحالی‌که این لحن طنز، اصلا در کار تورانی دیده نمی‌شود. برای مثال در متن اصلی آمده:

"a saint wore a heavy, white moustache"

تورانی: "یک "سنت" سبیلی سفید و کلفت پیدا کرده بود"

آزرم: "جناب قدیس، سبیل سفید کت‌کلفتی به‌هم زده بود"

موارد زیادی وجود دارد که هر دو ترجمه درست هستند، اما زبان به‌کار گرفته شده در کار آزرم، زبان راحت‌تر و قابل فهم‌تری است. به‌عنوان مثال در متن اصلی آمده:

"He always tried to dismiss women as incidents"

تورانی: "او زنان را تحت عنوان "واقعه" از سر باز می‌کرد."

آزرم: "از زن‌ها درست مثل "تصادف" دوری می‌کرد."

و یا در این مورد:

"there’s an advantage in always using the same bar for interviews"

که آزرم به این صورت ترجمه کرده: "آدم باید همیشه این‌جور دیدارها را ببرد به چنین جایی."

اما ترجمه‌ی تورانی این است: "خوب است که آدم همیشه از یک "بار" برای برخوردهایش استفاده کند." می توانست به‌جای "برخوردها" از لغت مناسب‌تری مثل "دیدارها" یا قرارها" استفاده کند.

و نیز، در این جمله:

"I’m so proud to have met you. A master of suspense"

که تورانی نوشته: "ملاقات با شما به من احساس غرور می‌دهد. یک استاد هیجان."

ولی ترجمه‌ی آزرم زیباتر است: "دیدن‌تان مایه‌ی غرور من است، استاد تعلیق."

مشکل دیگری که من با ترجمه‌ی تورانی دارم استفاده‌ی مکرر و اضافی از ضمایر فاعلی است. در زبان انگلیسی همه‌ی جملات با فاعل همراه هستند، اما در زبان فارسی چنین چیزی ضروری نیست و آوردن فاعل برای هر جمله باعث می‌شود از روانی و زیبایی متن بکاهد. مثلا در متن اصلی آمده:

"You can treat me when I come to London on leave"

تورانی: "وقتی من برای استفاده از مرخصی به لندن آمدم، تو می‌توانی تلافی کنی."

آزرم: "وقتی برای مرخصی آمدم لندن، جبران می‌کنی."

یا در این جمله:

"I'm going to stay here till I prove them wrong"

تورانی با استفاده‌ی نابجا از ضمایر فاعلی، این‌طور ترجمه کرده است: "به‌هرحال من اینقدر اینجا می‌مانم تا به آنها ثابت کنم که آنها اشتباه می‌کنند."

درحالی‌که آزرم نوشته: "به‌هرحال آن‌قدر می‌مانم این‌جا که به‌شان ثابت کنم اشتباه کرده‌اند."

تورانی در فصل اول کتاب نوشته: "چند مرد اوورکت‌پوش، قهوه‌ای آلمانی می‌نوشند"، و آزرم نوشته: "چند مرد بارانی‌پوش، قهوه‌ی نامرغوب می‌خورند" و با مراجعه به نسخه‌ی اصلی کتاب که عبارت "ersatz coffee" را نوشته، می‌بینیم که ترجمه‌ی تورانی، ترجمه‌ی درستی نیست، زیرا "ersatz" دراصل یک کلمه‌ی آلمانی است که معنای آن نامرغوب و درجه‌ی دو می‌باشد.

در ابتدای فصل دوم کتاب، به این موضوع اشاره شده که خرج کردن پوند انگلیسی خارج از کشور انگلیس ممنوع است. برای یک خواننده‌ی عادی، این موضوع، خیلی گنگ است و این وظیفه‌ی مترجم است که با آوردن توضیح کوتاهی در پانویس، این را روشن کند که "یکی از قانون‌های آن دوره این بوده که پوند از بریتانیا خارج نشود و در عین حال تبدیل کردن‌اش هم ناممکن بوده است". این توضیحی است که آزرم در پانویس به آن اشاره کرده، در صورتی که تورانی هیچ توضیحی نداده است.

هم‌چنین در فصل دوازدهم کتاب هم جمله‌ای در مورد سرجوخه استارلینگِ انگلیسی می‌گوید که اشاره دارد به جنگیدن در "دانکِرک" و هیچ توضیح دیگری نمی‌دهد. آزرم در پانویس توضیح می‌دهد که "دانکرک" نام یکی از مشهورترین حمله‌های ارتش هیتلر است و آن‌را یکی از تحقیرآمیزترین نبردهای انگلیس مقابل آلمان می‌دانند. این توضیح، کمک زیادی در فهم جمله‌ی کتاب می‌کند، درحالی‌که تورانی هیچ توضیحی در این رابطه نداده است.

از طرف دیگر، موارد دیگری هم وجود دارند که نیاز به توضیح مختصری در پانویس داشته‌اند، ولی متأسفانه آزرم و تورانی، هیچ‌کدام، چنین کاری را انجام نداده‌اند؛ به‌عنوان مثال در فصل ششم که در مورد اتاق انتظار دکتر وینکلر صحبت می‌کند، "پنجه‌ی قدیس سوزانا"، "عذاب‌های ال‌گرِکو" و "ژانسنیست" نیاز به توضیح دارند.

در جایی از کتاب که مارتینز یاد اولین باری می‌افتد که هری لایم را در مدرسه دیده است، می‌گوید:

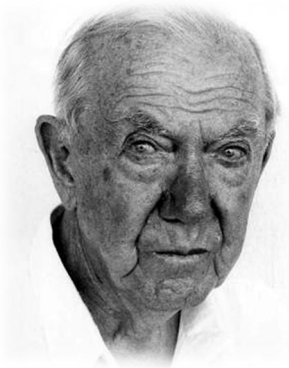
"in a grim school corridor"

که آزرم نوشته: "در راهرو آن مدرسه‌ی ترسناک"، و تورانی نوشته: "در راهروی آن مدرسه‌ی غمزده" و به نظر من ترجمه‌ی تورانی درست‌تر است، زیرا "grim" هم به معنای "ترسناک" است و هم "غم‌زده، افسرده و دلگیر"، ولی وقتی آن را در مورد یک مکان یا ساختمان به‌کار می‌بریم، به معنی "غم‌زده و دلگیر" می‌باشد.

یکی از کارهایی که آزرم انجام داده، تبدیل واحدهای اندازه‌گیری است که تورانی این کار را نکرده، ولی به نظر من در ترجمه، بهتر است واحدها به زبان مقصد تبدیل شوند. مثلا یک‌جا سرهنگ کالووی خودش را با مارتینز مقایسه می‌کند و می‌گوید: "قدش هم ده یازده سانتی ازم بلندتر بود" در صورتی که تورانی می‌گوید: "او پنج اینچ از من بلندتر بود". اما در یک جای دیگر که در متن اصلی آمده: "I stood twenty yards away" و تورانی "بیست یارد" ترجمه کرده، آزرم "یارد" را به "متر" تبدیل کرده، اما به اشتباه، به‌جای "هجده متر" نوشته: "سه متر"، در صورتی که یک یارد ۰.۹۱۴۴ متر است و بیست یارد حدودا هجده متر می‌شود. این اشتباه محاسباتی در مورد تبدیل یارد به متر در جاهای دیگر کتاب هم به‌چشم می‌خورد.

در جایی از کتاب که مراسم دفن هری لایم تمام می‌شود، کالووی می‌گوید:

"I am not a religious man"



که معنای آن مشخص است، همان‌طور که آزرم نوشته: "آدم معتقدی نیستم"، اما تورانی آن را به این صورت ترجمه کرده: "من زیاد خرافاتی نیستم" که ترجمه‌ی درستی نیست و معادل کلمه‌ی خرافاتی در انگلیسی "superstitious" می‌باشد.

وقتی مارتینز و کالووی برای خوردن یک نوشیدنی به آن بار کوچک می‌روند، در متن اصلی آمده:

" a sweet chocolate liqueur that the waiter improved at a price with cognac"

از آن‌جایی‌که تورانی این کتاب را در سال ۱۳۶۰ ترجمه کرده و مسلما در آن زمان محدودیت‌ها برای ترجمه و چاپ، بسیار کم‌تر از حالا بوده است، او به‌درستی نوشته است: "یک لیکور شکلاتی شیرین که پیشخدمت با دریافت مبلغی کمی کنیاک به آن اضافه می‌کرد"، اما آزرم برای چاپ شدن کتاب، مجبور بوده تغییراتی در ترجمه بدهد و نوشته است: "یک‌جور نوشیدنی شکلاتی شیرین و پیش‌خدمت، اگر کمی پول اضافه بهش می‌دادی، توش چیزی هم می‌ریخت". آزرم هم‌چنین به‌جای "بار"، از کلمه‌ی "کافه" استفاده کرده است. از نظر من این کار، با توجه به محدودیت‌هایی که آزرم داشته، هیچ ایرادی ندارد و لطمه‌ای به متن نمی‌زند و مهم‌تر از همه این‌که خواننده کاملا متوجه منظور او از "نوشیدنی" و چیزی که توش ریخته می‌شود، خواهد شد؛ زیرا در سطور بعد می‌گوید: "این نوشیدنی که کارش کشیدن پرده روی گذشته و حال است" یا "مارتینز هم، مثل خیلی‌های دیگر، بعد لیوان چهارم اخلاقش عوض می‌شود" و کاملا مشخص است که منظورش چیست.

وقتی مارتینز درباره‌ی لایم با کالووی صحبت می‌کند، می‌گوید:

"You know he qualified as a doctor, though he never practised "

آزرم این‌طور ترجمه کرده: "می‌دانی که همه‌جوره لیاقتش را داشت بهش بگویند طبیب؛ هرچند درس طبابت نخوانده بود."

در صورتی‌که ترجمه‌ی تورانی درست‌تر به‌نظر می‌رسد: "می‌دانی که او یک دکتر بود، اگرچه طبابت نمی‌کرد." زیرا "qualify" در این‌جا به معنای گذراندن یک دوره‌ی آموزشی یا شرکت کردن در یک آزمون برای کسب دانش و مهارت برای انجام کاری است و "practise" هم در این‌جا به معنای کار کردن به‌عنوان یک پزشک یا همان طبابت است.

در جایی که مارتینز و کالووی در آن بارِ کوچک، نشسته‌اند و مارتینز از حرف‌های کالووی عصبانی شده، آمده است:

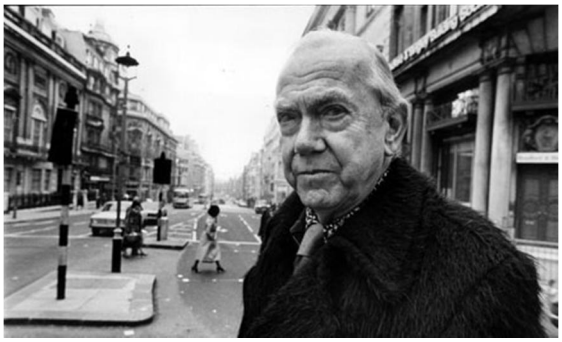
"I couldn’t see Martins being quite the mug that Rollo had made out"

آزرم نوشته: "خیال نمی‌کردم تا رولو سرِ جاش ایستاده، مارتینز کتک‌کاری را شروع کند."

درحالی‌که ترجمه‌ی تورانی، درست‌تر به‌نظر می‌رسد: "نمی‌توانستم تصورش را بکنم که رولو از مارتینز چنین ابلهی ساخته است." کلمه‌ی "mug" در این‌جا به معنی "احمق" است.

یکی دیگر از موارد اختلاف بین دو مورد ترجمه، در این جمله است:

"I wouldn’t be surprised if he had meant to give you the baby to hold"



اصطلاح ""to give you the baby to hold" به معنی "دادن مسوولیتِ یک کار مهم به کسی" می‌باشد که آزرم آن را به‌درستی ترجمه کرده است: "هیچ هم تعجب نمی‌کنم اگر می‌خواسته یک‌جوری دستت را بند کند." درحالی‌که ترجمه‌ی تورانی درست به‌نظر نمی‌رسد: "تعجبی نمی‌کنم اگر هدفش این بود که بچه‌یی را در بغل تو بگذارد و از تو بخواهد از او نگهداری کنی."

در فصل سوم کتاب که راویِ داستان درباره‌ی سَبک نوشته‌های بنجامین دکستر توضیح می‌دهد، می‌گوید:

"described his subtle, complex, wavering style as old-maidish"

ترجمه‌ی درست از این جمله، ترجمه‌ی آزرم است : "... گفته‌اند سبک دقیق و پیچیده و پرتردیدش پیرزن‌پسند است."

اما تورانی "دقیق و پیچیده و پرتردید" را از جمله حذف می‌کند و فقط می‌گوید: "...سبک او را پیرزن‌پسند توصیف کرده‌اند."

در ابتدای فصل چهارم که مارتینز، کورتز را توصیف می‌کند، می‌گوید:

"There must be something phoney about a man who won’t accept baldness gracefully"

آزرم این جمله را بسیار درست و روان ترجمه کرده و گفته است: "آدمی که با تاس بودنش کنار نمی‌آید، لابد، یک جای کارش می‌لنگد."

اما تورانی در ترجمه‌اش می‌گوید: "کسی که طاسی را نمی‌پذیرد، باید یک چیز ساختگی در وجودش داشته باشد." که مفهوم جمله‌ی اصلی را منتقل نمی‌کند. کلمه‌ی "phoney" در این‌جا به معنی کسی است که کارهای‌اش درست و صادقانه نیستند و سعی می‌کند دیگران را فریب بدهد.

همچنین در متن اصلی کتاب، در همان ابتدای فصل چهارم می‌گوید:

We were sitting in the Old Vienna at the table he had occupied that first morning with " "Kurtz

این جمله در ترجمه‌ی تورانی آمده، اما در ترجمه‌ی آقای آزرم، چنین چیزی وجود ندارد و علاوه بر این، مثال‌های دیگری هم وجود دارند که یک جمله یا کلمه در متن اصلی هست، اما در ترجمه‌ی یکی از این دو نفر نیست، مثلا این جمله هم در ترجمه‌ی آقای آزرم نیست:

You won’t find a single member of the Control Commission who hasn’t broken the " "rules

و هم‌چنین این جمله از میان گفت‌وگوی مارتینز و کورتز:

But I’ll make a bet with you - in pounds sterling - five pounds against two hundred " "schillings - that there’s something queer about Harry’s death

در ترجمه‌ی آزرم، فقط جمله‌ی اول و آخر نوشته شده است: "ولی بهت قول می‌دهم یک جای قضیه‌ی مرگ هری ایراد دارد." ولی در ترجمه‌ی تورانی، کامل آمده است.

و نیز، در پاراگراف آخر فصل چهارم که مارتینز از کورتز می‌خواهد نشانی‌اش را برای‌اش بنویسد، آمده:

I've already put it – underneath. I'm unlucky enough to be in the Russian zone –so you " "shouldn't visit me very late. Things sometimes happen round our way

در ترجمه‌ی تورانی، این جملات، کامل آمده است: "آنرا هم زیرش نوشته‌ام. من به اندازه‌ی کافی کم‌شانس هستم که در منطقه‌ی روس‌ها زندگی کنم. بنابراین آخر شب‌ها به دیدن من نیا. دور و بر ما گاهی اتفاقاتی می‌افتد."

اما در ترجمه‌ی آزرم فقط آمده: "آن را هم زیرش می‌نویسم. تو منطقه‌ی روس‌ها زندگی می‌کنم."

و هم‌چنین، جمله‌ی زیر در ترجمه‌ی آزرم هست، اما در ترجمه‌ی تورانی وجود ندارد:

"there would always be periods of his life when he bitterly regretted it"

از نظر من، دلیل این موضوع، فقط می‌تواند ترجمه از روی نسخه‌های مختلف باشد و من به آن ایرادی نمی‌گیرم؛ زیرا دلیلی برای حذف یا اضافه کردن این جملات و کلمه‌ها وجود ندارد، مگر این‌که در یک نسخه بوده و در دیگری نبوده باشند.

در جایی که کورتز به مارتینز می‌گوید نشانی راننده را ندارد، مارتینز می‌گوید:

"I can get it from the coroner's records"

آزرم ترجمه کرده: "این یکی را می‌توانم از پرونده‌ی پزشک‌قانونی بردارم" که کاملا درست است؛ اما تورانی به‌جای "پزشک‌قانونی" نوشته "دادستانی" که درست نیست.

در ابتدای فصل پنجم، در متن اصلی نوشته شده است:

An arcade of little windows, with lace curtains and the lights going out one after " "another

که معنی آن مشخص است و طبق ترجمه‌ی آزرم، این است: "یک ردیف پنجره‌های کوچک که پرده‌های توری داشته‌اند و چراغ‌هاشان یکی‌یکی خاموش می‌شده..." اما تورانی به‌جای "پرده‌های توری" نوشته "پرده‌های چرمی" که خیلی عجیب است، چون اساسا جنس پرده نمی‌تواند از چرم باشد و اگر هم به فرض، از چرم باشد، دیگر روشن و خاموش شدن چراغ‌ها از پشت آن مشخص نمی‌شود.

در جایی که مارتینز و آنا اشمیت با هم حرف می‌زنند، آمده است:

"He had given up the idea of sparing her anything"

که معنی این جمله از نظر من این است: "او نمی‌خواسته چیزی را از چشم دختر، پوشیده نگه‌دارد" یا "نمی‌خواسته چیزی را از او دریغ کند". ترجمه‌ی آزرم خیلی نزدیک به این مفهوم است: "مارتینز دلش می‌خواسته چیزهایی به دختره بگوید"؛ اما ترجمه‌ی تورانی، اصلا این مفهوم را منتقل نمی‌کند: "مارتینز از فکر اینکه چیزی به دخترک بدهد، منصرف شده بود".

و نیز، در جمله‌ی "propound wild theories"، ترجمه‌ی آزرم، کاملا درست است: "... نظریه‌های دیوانه‌واری مطرح کنند." اما تورانی نوشته: "نظریه‌های عمیق اما بی‌اساس ابراز کند." که درست نیست.

وقتی مارتینز به دیدن آقای کُخ می‌رود و می‌گوید به‌نظرش هری را کشته‌اند، در متن اصلی آمده:

"-Why should it be nonsense?"

"-We do not have murders in this zone"

این دو جمله در ترجمه‌ی تورانی هستند، اما در ترجمه‌ی آزرم وجود ندارند.

در جایی، کالووی به مارتینز می‌گوید:

"Your literary style does not do your namesake justice"

که ترجمه‌ی درست این جمله، متعلق به آزرم است: "با این سبک ادبی‌ات آبروی همنامت را می‌بری."

و منظور از همنام، همان "بنجامین دکستر" معروف است که او را با مارتینز که اسم مستعارش "باک دکستر" است، اشتباه گرفته‌اند. اما تورانی به اشتباه نوشته: "سبک ادبیت شایسته‌ی نام تو نیست!"

در یادداشتی که کرابین برای مارتینز نوشته، به او پیشنهاد دو سخنرانی می‌دهد که اولی این است: " The Crisis of Faith in the Western World" که معنیِ درست آن طبق ترجمه‌ی آزرم، این است: "بحران ایمان در دنیای غربی"، اما تورانی نوشته: "بحران وفاداری در دنیای وسترن" و با توجه به توضیحی که کرابین در مورد مسیحی بودن مارتینز می‌دهد، ترجمه‌ی تورانی درست به‌نظر نمی‌رسد. هم‌چنین در همین توضیح، جمله‌ی " no references should be made to Russia or communism" در متن اصلی و ترجمه‌ی تورانی هست، ولی در ترجمه‌ی آزرم نیست.

در ابتدای فصل هشتم، در متن اصلی آمده:

"After two drinks Rollo Martins' mind would always turn towards women"

که تورانی این‌طور نوشته: "همیشه بعد از دو پیمانه ذهن رولو مارتینز متوجه زنان می‌شد." اما آزرم در این جمله و دو جمله‌ی بعد، به‌جای کلمه‌ی "زن" نوشته "دوست و آشنا"، که مطمئنا در رفت‌وبرگشت کتاب به وزارت ارشاد، این تغییرات صورت گرفته است. هم‌چنین در فصل نهم که مارتینز به خانه‌ی آنا می‌رود، جمله‌هایی به همین دلیل فوق، حذف شده‌اند یا تغییر کرده‌اند، مثل: " He noticed after a while that their hands had met" (پس از لحظه‌ای متوجه شد که دست‌های‌شان با هم آشنا شده‌اند"؛ و یا این جمله: "I only noticed my hand was on hers when I took it away" (وقتی دستام را کنار کشیدم، تازه متوجه شدم دستام در دست او بوده است).

هنگامی که راوی داستان، "کولر" را توصیف می‌کند، چند جمله‌ی زیر در ترجمه‌ی آزرم نیست:

"Cooler was in officer’s uniform, with mysterious letters on his flash, and no badges of rank, although his maid referred to him as Colonel Cooler"

و جایی که مارتینز از کولر درباره‌ی آنا اشمیت می‌پرسد و این‌که چرا می‌ترسید روس‌ها بگیرندش، جمله‌های زیر در نسخه‌ای که من دارم و هم‌چنین در ترجمه‌ی تورانی، هستند، اما در ترجمه‌ی آزرم نیستند:

"We can’t always figure out why they do these things. Perhaps just to show that it’s not healthy being friends with an Englishman."

-But she lives in the British zone.

"That wouldn't stop them. It's only five minutes ride in a jeep from the Commandatura. The streets aren’t well lighted, and you haven’t many police around." -

در ترجمه‌ی آزرم، به‌جای همه‌ی این‌ها فقط گفته: "خب، مدارکش قانونی نبودند."

جایی که مارتینز، چهره‌ی آنا را توصیف می‌کند، می‌گوید:

"It was a face to live with, day in, day out. A face for wear"

معنی درست این جمله، همان است که آزرم نوشته: "از آن صورت‌هایی بود که می‌شد روزهای زیادی باهاش زندگی کرد. صورتش قابل تحمل بود."

اما تورانی نوشته: "صورتی بود که گهگاه می‌شد با آن زندگی کرد. صورتی مثل یک ماسک." ترجمه‌ی تورانی درست نیست، زیرا اصطلاح "day in, day out" به معنی "هر روز و برای یک مدت طولانی" می‌باشد و "wear" در این‌جا به معنای "پذیرفتن یا تحمل کردن چیزی است که مورد پسند و دلخواه نیست".

وقتی مارتینز را به جلسه‌ی سخنرانی می‌برند، یکی از افراد حاضر در جلسه از او می‌پرسد:

"Afterwards would you mind signing one of your books, Mr Dexter"

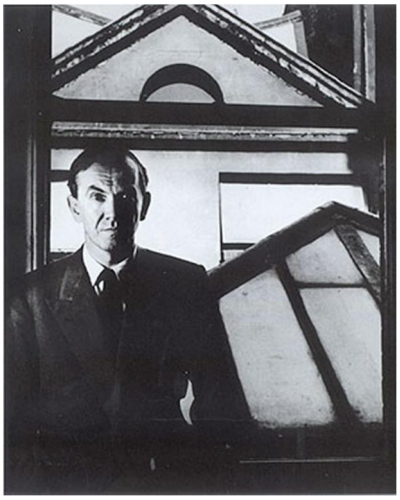
باز هم ترجمه‌ی آزرم درست است: "آقای دکستر می‌شود یکی از کتاب‌هاتان را امضا کنید؟"

اما تورانی نوشته: "ممکن است بعدا از روی یکی از کتاب‌هایتان برای‌مان بخوانید، آقای دکستر؟" که ترجمه‌ی درستی نیست.

در همان جلسه‌ی پرسش و پاسخ، یک نفر از مارتینز درباره‌ی ویرجینیا وولف می‌پرسد:

"no one has written about feelings so poetically as Virginia Woolf. In prose, I mean"

آزرم نوشته: "... هیچ‌کسی به اندازه‌ی ویرجینیا وولف نتوانسته این‌قدر درباره‌ی احساسات شاعرانه حرف بزند، تو مقاله‌هاش البته." که کاملا درست است، اما تورانی به‌جای "مقاله" نوشته: "منظورم در شعرهایش است"، درصورتی‌که "prose" به معنی "نثر" است و هر نوشته‌ای که شعر نباشد.



در جلسه، کرابین به مارتینز می‌گوید:

"You might say something about the stream of consciousness"

آزرم نوشته: "راجع به جریان سیال ذهن هم باید چند کلمه‌ای حرف بزنید."

اما تورانی به‌جای "جریان سیال ذهن" که معادل "stream of consciousness" است، گفته: "جریان ضمیر بهشیار" که برای ما معمول نیست، ولی ممکن است سی‌سال پیش، چنین چیزی رایج بوده باشد.

در ابتدای فصل دهم، راوی می‌گوید:

" he must have been with her after visiting Colonel Cooler"

معنی این جمله، طبق جملات قبل و بعد، همان است که آزرم نوشته: "... بعد دیدن کولر، گذرش به خانه‌ی دختره افتاده."

اما تورانی می‌گوید: "از بعد از دیدار با سرهنگ کولر، در منزل او(یعنی دختر) زندگی می‌کرده است." که اصلا درست نیست.

وقتی کالووی از مارتینز می‌پرسد چیزی راجع به هری فهمیده است یا نه، او می‌گوید:

"It was under your nose but you didn’t see it"

ترجمه‌ی آزرم این است: "همین‌جا کنار دست‌تان بوده، ولی به چشم‌تان نمی‌آمده." و کاملا درست است، اما تورانی نوشته: "کنار بینی شما بود، اما شما آن‌را نمی‌دیدید." تورانی اصطلاح "It was under your nose" را کاملا لفظ به لفظ ترجمه کرده و به معنی اصلی آن توجه نکرده است.

در فصل دوازدهم، جملات بسیاری وجود دارند که در متن اصلیِ چاپ شده در سال ۱۹۷۱ و هم‌چنین در ترجمه‌ی تورانی، هستند، اما در ترجمه‌ی آزرم نیستند و همه‌ی جمله‌های حذف شده، مواردی هستند که در رابطه با روس‌ها و روابط‌شان با سه قدرت دیگر (بریتانیا، آمریکا و فرانسه) در وینِ آن روز می‌باشند. از آن‌جایی‌که خود گراهام گرین هم در مقدمه‌ی کتاب، به حذف این فصل از کتاب در فیلمی که از روی آن ساخته شده، اشاره می‌کند، من فکر می‌کنم متن اصلی کتاب، در چاپ‌های بعدی‌اش، دچار تغییراتی شده و خود نویسنده، بخش‌های مربوط به شوروی و روس‌ها را از آن حذف کرده است و در نتیجه، نسخه‌ای که آزرم از روی آن ترجمه کرده، اصلا این قسمت‌ها را نداشته است.

مطلبی که گرین در مقدمه‌ی کتاب، به آن اشاره می‌کند، این است:

"فصلی هم که روس‌ها آنا را می‌دزدند (یکی از آن چیزهایی که هیچ بعید نیست در وین اتفاق بیفتد) آخرهای کار حذف شد. نمی‌توانست کاملا خودش را به داستان بچسباند و فیلم را یک‌جورهایی تبلیغاتی می‌کرد. ما هم علاقه‌ای نداشتیم تا احساسات سیاسی تماشاگران‌مان را تحریک کنیم ..."

نمونه‌ای از جملاتی که در ترجمه‌ی آزرم نیستند:

It was ruin for a Russian to be observed on very friendly terms with an American or an " Englishman, but the Austrian was a potential ally – and in any case one doesn't fear the influence of the ruined and defeated. You must understand that at this period cooperation between the Western Allies and the Russians had practically, though not "... yet completely, broken down

که تورانی آن‌ها را این‌طور ترجمه کرده و کاملا درست می‌باشد: "اگر یک نفر روس به‌همراه یک آمریکایی یا یک انگلیسی دیده می‌شد، کارش تمام بود. اما یک اتریشی به‌عنوان یک متفق بالقوه، از چیزی هراسی نداشت. باید بدانید که در این دوره، همکاری بین متفقین غربی و شوروی –اگر نه به‌طور کامل– لااقل تا حدودی از میان رفته بود ..."

در فصل سیزدهم، جایی که کارتر (از زیردستان کالووی)، با او تلفنی حرف می‌زند، می‌گوید:

"I can't help feeling that we ruled out the possibility of murder too easily"

معنی این جمله، همان‌طور که تورانی نوشته، این است: "من احساس می‌کنم که ما احتمال قتل را خیلی ساده رد کردیم."

اما آزرم نوشته: "از دست من که کمکی برنمی‌آید، ولی ماجرای قتل ساده‌تر از این‌هاست." که درست به‌نظر نمی‌رسد.

در فصل چهاردهم که راوی، وین را در روز یک‌شنبه توصیف می‌کند، می‌گوید:

"All around him was the after-dinner sleep of age ..."

که معنی آن، همان‌طور که آزرم نوشته، این است: "دور و برش پُر می‌شده از پیرپاتال‌هایی که بعد شام، تخت می‌خوابیده‌اند."

اما ترجمه‌ی تورانی از این جمله، اصلا مفهومی ندارد: "خواب پیری اطراف او را می‌گیرد."

وقتی مارتینز به دیدن کورتز می‌رود، چشم‌اش به کلاه‌گیس او در کمد می‌افتد، در متن اصلی آمده است:

"hanging sedately on a peg like a wrap, Mr Kurtz' toupee ..."

معنی جمله، همان‌طور که آزرم نوشته، این است: "... چشمش به کلاه‌گیس آقای کورتز هم افتاده که باوقار، انگار، روی میخ آویزان بوده."

اما تورانی آن‌را کمی تغییر داده و گفته: "به اضافه‌ی کلاه‌گیس او که بسیار مرتب روی یک سر مصنوعی قرار داده شده بود."

وقتی مارتینز در خانه‌ی کورتز، درِ یکی از اتاق‌ها را باز می‌کند، در متن اصلی آمده:

but it was only Dr Winkler who rose from a kitchen chair, in front of the kitchen stove, "
"and bowed very stiffly and correctly with the same celluloid squeak

ترجمه‌ی درست از این جملات، ترجمه‌ی تورانی است: "اما این دکتر وینکلر بود که از روی یکی از صندلی‌های آشپزخانه بلند شد و جلوی اجاق گاز طوری خم شد که دوباره پیراهنش صدا کرد."

اما آزرم نوشته: "ولی چشمش به جمال دکتر وینکلر روشن شده که از روی اجاق آشپزخانه پا شده و اجاق هم جوری بهش فشار آمده و به جیرجیر افتاده بوده که انگار جنسش از سلولئید است."

در این‌جا منظور از "celluloid squeak" همان صدای پیراهنِ دکتر وینکلر است و قبلا هم در فصل ششم کتاب، در مورد آن صحبت شده بود که وقتی دکتر وینکلر تعظیم می‌کند، صدای خش‌خشی بلند می‌شود، انگار جنس پیراهنش از طلق است.

و در ادامه‌ی همین جملات، آمده است:

"Dr Winkler looked extraordinarily out of place in a kitchen"

در این‌جا هم ترجمه‌ی تورانی درست است: "حضور دکتر وینکلر در آشپزخانه اصلا مناسب به‌نظر نمی‌رسید."

اما آزرم نوشته: "دکتر وینکلر یک‌جور عجیبی جایی بیرونِ آشپزخانه را نگاه می‌کرده."

اصطلاح "out of place" در این‌جا به معنی "مناسب نبودن چیزی در یک موقعیت مشخص" می‌باشد.

وقتی مارتینز کنار چرخ‌وفلک، منتظر هری است، در متن آمده:

"A few courting couples would be packed together in a single car of the Wheel "

در این‌جا، ترجمه‌ی آزرم درست است: "چند زوج جوان، کنار هم نشسته بوده‌اند تو اتاقک تک‌نفره‌ی چرخ‌وفلک"

اما تورانی نوشته: "چند زوج بی‌خانمان در یک کابین چرخ‌وفلک نشسته بودند"، درحالی‌که "courting couples" به معنی "زوجی که روابط عاشقانه دارند" می‌باشد.

در آخر داستان، بعد از این‌که هری لایمِ واقعی را دفن می‌کنند، آنا اشمیت از قبرستان بیرون می‌آید و مارتینز هم دنبال او می‌رود، در ابتدا هیچ حرفی با هم نمی‌زنند، ولی بعد، دست دختر دور بازوی مرد حلقه می‌شود؛ متأسفانه آزرم، جایی را که دست دختر دور بازوی مارتینز حلقه می‌شود را در ترجمه‌اش نیاورده که مطمئنا به‌خاطر قضیه‌ی سانسور بوده، ولی این کار به پایان‌بندی داستان لطمه زده است.

نکته‌ای که در پایان می‌خواهم به آن اشاره کنم، اهمیت بازنگری و اصلاح در کار ترجمه است، و هم‌چنین ترجمه کردن مجدد کارهای قدیمی. کتاب‌های زیادی ترجمه شده‌اند که در زمان خودشان، اتفاقا ترجمه‌های قابل قبولی بوده‌اند، اما پس از گذشت یک مدت طولانی و با توجه به تغییر زبان در طول زمان، شیوایی خود را از دست داده‌اند و دیگر، قابل قبول نیستند. ترجمه‌ای که آقای تورانی، سی‌سال پیش انجام داده‌اند، بسیار محترم و ارزش‌مند است، اما اگر کسی بخواهد این کار را بخواند، من، بی‌شک، آن را با ترجمه‌ی آقای آزرم پیشنهاد می‌کنم. و نیز، توضیحی که آزرم، در ابتدای کتاب، درباره‌ی گراهام گرین و آثارش داده است و مؤخره‌ی او هم ارزش کارش را دوچندان کرده است.

"ملیحه بهارلو"

۵

چرا گرین پلیسی می‌نوشت؟

با نگاهی به سه رمان «مرد سوم»، «آمریکایی آرام» و «عامل انسانی».

داوود آتش‌بیک

گئورگ لوکاچ: « گرایش به افراد نابهنجار و منحرف ریشه‌های استواری در فلسفه امنیت داشت و دانایی بیکران آنانی را ستایش می‌کرد که سخت مراقب ثبات زندگی بورژوازی بودند. »

بیشتر محققین سال ۱۸۴۱ را آغاز داستان پلیسی می‌دانند. سالی که آدگار آلن پو اولین داستان پلیسی را، به نام دو جنایت خیابان مورگ به چاپ رساند. گرچه برخی ریشه‌های این ژانر داستانی را به زمان‌های دورتری نسبت می‌دهند و مثلا هملت یا حتا برخی نوشته‌های هردوت و ویرژیل را در همین دسته می‌گنجانند، ولی شیوع اصلی این شکل از داستان، به صورتی که امروز می‌بینیم و می

خوانیم به قرن نوزدهم برمی‌گردد. قرنی که علم محوریت پیدا کرد و صنعتی شدن شتاب گرفت و مفاهیم تازه‌ای مثل نظام طبقاتی ، فساد و جنایت معنای تازه‌ای یافت و بعد از همه گیر شدن زندگی شهری و صد البته، شیوع صنعتی شدن در سرتاسر اروپا، مفاهیم تاز ای مثل دولت – ملت، امنیت و ثبات و پلیس به عنوان نگهبان قدرت و گاه حق مردم، اهمیت پیدا کرد. دولت موظف بود برای سامان بخشی طبقات اجتماعی، زندگی شهری و صنعتی، و از همه مهمتر حفاظت از چهار ستون نظام خودش، شغل تازه‌ای را خلق کند که پیشتر به اشکال دیگری حضور داشت. پلیس حقوق بگیر که در ابتدا حجم اصلی کارش، حفاظت از نقاط ضعف سیاسی حاکمیت بود، حالا و بخاطر ماهیتش، نقش حفظ امنیت جامعه را هم برعهده گرفت. و از آن جا که اغلب اعضای طبقه متوسط شهری قربانی جنایات بودند، داستان‌ها به همین قشر محدود شد. ماکسیم گورکی جایی نوشته: «داستان پلیسی، ادبیات واقعی طبقه متوسط است.»

گراهام گرین در سال ۱۹۰۴ به دنیا آمد و در سال ۱۹۹۱ درگذشت. وی در طول زندگیش جنگ‌هایی را دید که بارها و بارها ثبات و امنیت زندگی طبقه متوسط را به رویایی دست نیافتنی تبدیل کرد. دو جنگ جهانی، جنگ ویتنام، جنگ سرد، نزاع آلمان شرقی و غربی و... اگر بار دیگر به ریشه‌های رمان پلیسی برگردیم، می‌بینیم سال‌هایی که گرین می‌زیسته به شدت آبستن رمان پلیسی بوده. گراهام گرین در رمان‌های خود همین وقایع برهم زننده‌ی نظم طبقه‌ی متوسط را دست مایه قرار می‌دهد تا مفهوم امنیت، وجدان، آرامش و انسانیت را به سلاخی بکشد.

گراهام گرین «مرد سوم» را در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم نوشت. سال‌هایی که همهمه و بی‌نظمی به حدی رسیده بود که هرکسی می‌توانست با قدری زیرکی سر دیگری را زیر آب کند و اموالش را بالا بکشد. متفقین به اشغال سرزمین‌های متحدین مشغول بودند و حواسشان به قاچاقچی‌ها و جانیانی که پا می‌گرفتند نبود. و غالبا به چپاول ملت‌ها و پر کردن شکم مردمان سرزمین خویش سرگرم بودند.

« این روز ها که کسی به فکر شرایط انسانی نیست رفیق. دولت‌ها که نیستند؛ پس ما چرا باشیم؟ آن‌ها که ورد زبانشان خلق و پرولتاریسات، من هم دارم از آدم‌های ابله حرف می‌زنم. جفتش هم یکی است. آن‌ها برنامه‌ی پنج ساله‌ی خودشان را دارند، خب من هم دارم. »

«مرد سوم». ترجمه محسن آزرم. صفحه ۱۳۰ .

داستان «مرد سوم»، در رابطه با رولو مارتینزی ست که باورش نمی‌شود دوست نزدیکش، لایم، به بخشی از جریان جنایت پیوسته. جریانی که با تولید پنی سیلین قلابی، جان کودکان بسیاری را به باد داده. بی‌نظمی، عدم امنیت و بی‌وجدانی حاکمیت وقت باعث می‌شود آدم‌هایی که می‌توانستند مردمانی شریف باشند، به جانیانی غیر قابل وصف بدل شوند.

در اواسط دهه‌ی پنجاه میلادی، گراهام گرین، رمان «آمریکایی آرام»را به چاپ رساند. داستانی در رابطه با ویتنام ویران. کشوری از هم پاشیده که محل مناسبی‌ست برای نزاع قدرت‌های بزرگ. امنیت و آرامش در این شرایط بی‌معنا به نظر می‌رسد. داستان «آمریکایی آرام »در رابطه با روزنامه‌نگار انگلیسی ساکن ویتنام است که شاهد کشتار کودکان معصوم و بی‌دفاع این کشور است. جنایتی که به دست آمریکایی‌های به ظاهر آرام رخ می‌دهد. و باز کشتار کودکانی که به هیچ یک از طرفین نزاع وابستگی ندارند، بستر مناسبی می‌شود برای نوشتن داستانی پلیسی – جاسوسی. شخصیت اصلی رمان که احساس می‌کند رابطه‌ی عاشقانه‌اش به خطر افتاده، خود نیز دست به جنایتی هولناک می‌زند که متاسفانه توجیه‌پذیر است. کشتار کودکان، به دلایل ظاهرا انسانی، و قتل انسانی خطرناک، به دلایلی غیر انسانی، موقعیت‌هایی‌ست که شخصیت‌های رمان «آمریکایی آرام »در آن گیر می‌افتند تا با عمل‌شان، پاسخ تلخی داده باشند به پرسش گرین در رابطه با وجدان طبقه‌ی متوسط در شرایطی پر از واهمه و لرز.

آخرین رمانی که برای این بحث انتخاب کردم، «عامل انسانی» است. رمانی که در سال‌های انتهایی دهه‌ی هفتاد منتشر شد. سال‌های جنگ سرد و همه‌گیر شدن جاسوس بازی. دو طرف جنگ، آمریکا و شوروی، برای مردمان‌شان دشمنانی بزرگتر و واقعی‌تر از آن چه که بود ساختند تا بتوانند امنیت و آرامش مردمان را متزلزل جلوه دهند. بازی خطرناکی که به مرزهای جنون رسید. گرین خود به بخشی از بازی پیوست و عضو رسمی سازمان جاسوسی بریتانیا شد و تجربیاتی بدست آورد که به کمک آن توانست «عامل انسانی» را بنویسد. گرین در این رمان، جنگ سرد را دست مایه قرار می‌دهد تا بتواند نشان دهد ترساندن ملت از دشمن خارجی، سازمان‌های امنیتی را به جنایاتی هولناک وادار می‌کند که گاه دامن آدم‌های بیگناه را می‌گیرد. در این رمان، بار دیگر، وجدان و انسانیت در فضایی ترس زده و متوهم به پرسش گذاشته می‌شود. پرسشی که گرین به آن پاسخی تلخ می‌دهد؛ آیا در فضایی نا امن و بی‌ثبات، طبقه‌ی متوسط می‌تواند به انسانیت پایبند بماند؟

با اشاره‌ای کوتاه به این سه رمان خواستم نشان دهم که گرین پلیسی می‌نوشت، دقیقا به همان دلیلی که این ژانر پا گرفت. خواستگاه ژانر پلیسی، برهم خوردن امنیت طبقه متوسط است و گرین در زمانه‌ای زندگی می‌کرد که بی‌ثباتی و عدم امنیت طبقه متوسط از شاخصه‌های اصلی آن است.

۶

گراهام گرین؛ نویسنده «موقعیت های غیرعادی»

علیرضا عطاران «آرام»

«گراهام گرین» (۱۹۰۴ – ۱۹۹۱) نه تنها در آثارش به «موقعیت‌های غیرعادی» می‌پردازد که خودش نیز «موقعیت غیر عادی» دارد. تا جایی که وقتی خبرنگاری از او می‌پرسد؛ خوانندگان، شما را یک نویسنده کاتولیک می‌دانند. سخن خبرنگار را قطع می‌کند و به تندی پاسخ می‌دهد:

ـ «آه، نه خواهش می‌کنم. درست است که من نویسنده‌ای کاتولیکم اما کاتولیکی لاادری هستم.»

مصاحبه خبرنگار نشریه آرژانتینی«ال پاییس آدی یری یو» با «گراهام گرین»

البته بایستی اشاره کنم که پرداختن به «موقعیت‌ها» موضوع اصلی ادبیات است. رمان تا کنون به مسائل زیادی پرداخته است؛ مسائلی مانند: جدال با سرنوشت، نیک‌بختی و تیره‌بختی آدمی، جنگ و مبارزه طبقات، روابط نابرابر اجتماعی، و مهمتر از همه؛ پرداختن به تناقض‌ها، دوگانگی‌ها و تضادهای شخصیت‌ها ـ ویژگی که به واقع گوهر اصلی هستی آدمی را تشکیل می‌دهد. ـ اما آن چیزی که از دید بسیاری از آثار ادبی دور مانده است، توجه به «موقعیت‌های خاص» است. موقعیت‌هایی که می‌توان آن را هسته‌ی مرکزی گوهر «حقیقت» محسوب کنیم.

در این میان، موقعیت‌های خاص در آثار «گرین» آن تأثیر عمیق و زنده ای که در ما می گذارد، تنها از به کار گرفتن حوادث خشونت‌بار و موضوع‌هایی که در مسافرت‌ها و تجربیات او در موقعیت‌های تاریخی و اجتماعی داشته نمی‌باشد، بلکه ویژگی و تأثیر عمیق آثار او در خلق شخصیت‌هایی که در شرایطی خاص گرفتار «موقعیت‌های خاص» می‌شوند. شرایطی که همگی به تقویت این احساس کمک می‌کنند که پنداری شخصیت‌ها و حوادث داستان های او ناظر بر حقایق و اموری سخت فراتر از خودشان هستند که به گفته «فورستر»: «روح بی‌نهایت در آنها حلول کرده است.»

از طرفی او سعی کرده است به موقعیت‌هایی بپردازد که گرچه ـ خاص ـ هستند، اما چندان عادی نیستند. آن هم در موضوعی مهم و بنیادی به نام «اخلاق و مذهب». در این میان رمان «قدرت و جَلال (The Power and the Glory) از ویژگی خاصی برخوردار است.

گراهام گرین این کتاب را پس از سفر به مکزیک ـ در سال ۱۹۳۸ ـ نوشت. در این رمان به وضعیت اسف بار مردم این کشور در زمان اجرای قوانین ضدمذهبی دولت این کشور پرداخت. اثری که ـ چه در موضوع و چه در محتوا ـ به دفاع از ایمان مسیحی می‌پردازد، اما نوعی ایمان غیر عادی!.

داستان روایت زندگی کشیشی است که هم به خاطر کشیش بودنش تحت تعقیب است و هم به جهت اعتیادش به الکل ـ چون که حکومت انقلابی مکزیک؛ با مصرف و قاچاق مشروبات الکلی به شدت مبارزه می‌کند. ـ از سویی این کشیش، چندان هم مورد تأیید کلیسا نیست. ـ چون که در گذشته پنهانی با زنی روستایی رابطه داشته و نیز یک دختر کوچک ثمره این گناه بزرگ اوست. ـ از سویی هنگامه ترس و تعقیب نمی‌گذارد او حتی دستی پدرانه بر سر این فرزند بکشد. اما با همه اینها و با وجودی که باور و ایمان کشیش چندان مستحکم نیست، او هرگز ایمان خودش را از دست نمی‌دهد، به طوری که مراسم بسیاری برای توده‌های مردم برگزار می‌کند. مراسمی که باعث می شود؛ مردم باورهای مذهبی ـ حتا اگر از سوی کشیشی که چندان آدم اخلاقیِ نیست، تبلغ شود ـ به آرمان‌های کاذب انقلابی ترجیح می‌دهند. [و این همان «موقعیت غیر عادی» رمان است.]

اینجا لازم است اشاره کنم که مذهب همواره سعی کرده است، همه چیز ـ از جمله داستان ـ را به ساحت اخلاق منتقل کند، اما با این وجود؛ تاکنون هیچ رمان دینی به مفهوم واقعی، به وجود نیامده است. البته رمان‌های بسیاری نوشته شده که مضون‌های اخلاقی و دینی داشته‌اند، اما این موضوع هیچ ربطی با رمان ندارد. بوسوئه ـ روحانی سخنور فرانسوی ـ می گوید:

«هیچ تفاوتی چشمگیرتر از آن تفاوت نیست که میان زندگی براساس، طبیعت، از سوئی، و زندگی بر اساس فیض حق، از سوی دیگر، به چشم می خورد. رمان نویس اگر مذهبی باشد به ویژه از همین دوگانگی و تفاوت رنج می برد.»

اخلاق همیشه سعی کرده آرمان‌ها را بجوید و به تبیین آن بپردازد؛ یعنی نیکی را پر و بال می‌دهد و می‌پروراند و بالا می‌آورد، تا بتواند شر را بشکند و بخورد و نابود گرداند، اما کاری که نویسندگان می‌کنند؛ جدایِ از این مسائل است. اخلاق از نظر آن‌ها ؛ توازن ظریف و همواره در تزلزل و جاودانه در تغییری است که میان شخصیت‌ها و جهان بیرون برقرار می شود، توازنی که هم مقدم بر هر پیوند راستین است و هم ملازم آن.

در جهان داستانی «گراهام گرین» نیز زندگی عبارت از همین دست یافتن به رابطه‌ای ناب میان خودمان و جهان زنده ای که درپیرامون ما است. شیوه ای هم که من از رهگذر آن «روح خود را رستگاری می‌بخشم.» برای همین است که می‌گوید: «به‌نظر من گناه‌کار و قدیس می‌توانند با هم جمع بیایند.»

این ویژگی «گرین» باعث شده که انگشت خود را درست روی «موقعیت های غیرعادی» فرو کند، فرقی هم نمی کند که این موقعیت به سود اخلاق ـ حتی اخلاق مذهبی ـ است، و یا به سود «آزادی» عنان گسیخته. حتی اگر از سوی کلیسا مورد ملامت قرار گیرد.

مانند زمانی ـ ژوئیه ۱۸۶۵ ـ که «گرین» به حضور پاپ پل ششم رسید و به او گفت « قدرت و جلال» را دفتر امور دینی محکوم کرده است.

به روایت گرین، پاپ پرسید: «چه کسی آن را محکوم کرده است؟»

«گرین» جواب داد: «'کاردینال پیزاردو.»

پاپ این نام را با لبخندی کنایه‌آمیز تکرار کرد و گفت: «آقای گرین، قسمت‌هایی از کتاب شما یقیناً بعضی کاتولیک‌ها را می‌رنجاند، اما شما نباید اهمیت بدهید.»

قدر مسلم این هم از یکی از همان «موقعیت‌های غیرعادی» است که پاپ به سود «گراهام گرین» موضع‌گیری می‌کند.

۷

– مردان نامرئی ژاپنی داستانی از گراهام گرین

برگردان: مهرداد شهابی

هشت مرد ژاپنی در رستوران Bentley مشغول خوردن خوراک ماهیِ شام‌شان بودند. به جز یکی، باقی آن‌ها عینک به چشم داشت. به ندرت با آن زبان عجیب و غریب‌شان، با یکدیگر صحبت می‌کردند؛ ولی همواره لبخند موقری بر لب داشتند و گاهی هم به یکدیگر تعظیم می‌کردند. دختر زیبایی که در سمتی دیگر، کنار پنجره، نشسته بود گاهی نگاه سرسری به آن‌ها می‌انداخت، ولی به نظر می‌رسید مشکلات شخصی او آن‌قدر جدی بود که به جز خود و همراهش چندان توجهی به کسی نداشت.

موهای دختر روشن و لطیف بود. چهره‌ی زیبایی داشت که ظرافت و شکوه آن، انسان را به یاد آثار دوره‌ی Regency می‌انداخت. با این وجود آوای خشن او هنگام صحبت، به لحن دخترانی شبیه بود که به تازگی از مدارسی مانند Roedean یا Cheltenham فارغ‌التحصیل شده‌اند. در «انگشت حلقه»ی خود یک خاتَم مردانه انداخته بود و زمانی که من سر میزم، بین آن‌ها و مردان ژاپنی، نشستم دختر از همراهش پرسید:" ببین ما می‌تونیم هفته‌ی آینده ازدواج کنیم."

"واقعاً؟"

همراه دختر که کمی سرگردان به نظر می‌رسید، گیلاس‌هایشان را از Chablis پُر کرد و گفت:" آره، فقط مادر...". ادامه‌ی حرف‌هایش را نشنیدم، چون همان وقت مسن‌ترین مرد از جمع ژاپنی‌ها روی میزشان خم شد، و در حالی که تعظیم می‌کرد و می‌خندید کلماتی را بر زبان آورد که به گوش من شبیه بغبغوی کبوترها بود. دیگر ژاپنی‌ها رو به او لبخند می‌زدند و به حرف‌هایش گوش می‌دادند. خودِ من هم نتوانستم به او بی‌توجه باشم.

مرد جوان ظاهری شبیه به نامزدش داشت. می‌توانستم تصویر مینیاتوری آن دو را درون قاب‌هایی از چوب صنبور تصور کنم. او باید یکی از افسران جوان نیروی دریایی در زمان Nelson می‌شد، در روزهایی که کمی ضعف و حساس بودن مانعی در برابر ترفیع رتبه نبود.

دختر گفت:" اون‌ها می‌خواهند یک پیش‌پرداخت پانصد پوندی بهم بدهند. تازه! برای حق چاپ هم مشتری پیدا کرده‌اند". آن‌طور با جدیت صحبت کردنِ دختر در مورد امور مالی من را شگفت‌زده کرد. از این که او هم‌صنفی من بود هم جا خوردم. به نظر نمی‌رسید بیشتر از بیست سال داشته باشد. به عقیده‌ی من شایسه‌ی چیزهای بهتری در زندگی بود.

پسر گفت:" ولی عموی من..."

" تو که می دونی با اون کنار نمیای. واسه همین، ما باید کاملاً مستقل زندگی کنیم".

پسر غُرغُرکنان گفت:" خیالت راحت، مستقل زندگی می‌کنی".

" تجارت شراب به تو نمیاد، میاد؟ من با ناشرم در مورد تو حرف زدم و خُب شانس خوبی وجود داره که... یعنی اگر شروع کنی یه کم مطالعه..."

" ولی من رسماً هیچی راجع به کتاب و این چیزا نمی‌دونم".

" کمکت می‌کنم راه بیفتی".

" مادرم می‌گه نوشتن واسه آدم آب و نون نمی‌شه".

" پانصد پوند به اضافه‌ی نصف درآمد فروش هم آب می‌شه هم نون".

" چه Chablis خوبیه، نه؟"

" فکر کنم!"

نظرم راجع به اون پسر تغییر کرد— حالا دیگر هیچ شباهتی به Nelson نداشت. محکوم به شکست بود. دختر، که کاملاً بر او غلبه کرده بود، گفت:" می‌دونی آقای Dwight چی می‌گه؟"

" Dwight کیه؟"

" عزیزم تو اصلاً گوش نمی‌دی، مگه نه؟ ناشرمه! بهم گفت در ده سالِ گذشته «رمانِ اول»ی که این‌قدر «دقیق» نوشته شده باشه رو نخونده".

" خیلی خوبه". صدای پسر غمگین بود:" خیلی".

" فقط ازم خواسته عنوان کار رو تغییر بدم".

" جدی؟"

" از «رود همشیه جاری» خوشش نمیاد. می‌خواد اسمشُ بذاره «ماجراهای Chelsea »".

" تو چی گفتی؟"

" قبول کردم. فکر می‌کنم آدم سرِ رمانِ اولش باید سعی کنه ناشرش رو راضی نگه داره. اون هم وقتی که، در واقع، اون داره خرج عروسی ما رو می‌ده؛ قبول نداری؟"

" می‌فهمم چی می‌گی". مثل آدم‌های خواب‌زده Chablis اش را با چنگال هم می‌زد— گمانم تا پیش از ازدواج Champagne می‌خریده است. ژاپنی‌ها که ماهی خود را خورده بودند، با انگلیسی دست و پا شکسته ولی مودبانه، از زن میان‌سالی که داشت سفارش آن‌ها را می‌گرفت سالاد میوه می‌خواستند. دختر نگاهی به آن‌ها و بعد به من انداخت، ولی به نظرم فقط آینده را می‌دید. خیلی دلم می‌خواست نسبت به آینده‌ای که داشت بر اساس «رمانِ اول»ی به نام «ماجراهای Chelsea» شکل می گرفت به او هشدار بدهم. در واقع من با نظر مادر پسر موافق بودم. با اینکه حس خوبی نداشت، ولی داشتم فکر می‌کردم که باید هم‌سنِ مادرِ آن دختر باشم.

دوست داشتم از دختر بپرسم؛ مطمئنی که ناشرت حقیقت رو به تو می‌گه؟ ناشرها هم انسان هستند. ممکن است گاهی در مورد توانایی‌های جوانی زیبا زیاده‌روی کنند. فکر می‌کنی «ماجراهای Chelsea» تا پنج سال دیگر اصلاً خوانده شود؟ آیا خودت رو برای سال‌ها تلاش آماده کرده‌ای؛ «دوره‌های طولانی شکست به واسطه‌ی خلق آثاری ضعیف»؟ هر سال که می‌گذرد، نوشتن ساده‌تر که نمی‌شود هیچ؛ تحمل تلاش‌های شبانه‌روزی سخت‌تر خواهد شد. توانایی «دقیق» شدن رفته‌رفته از دست می‌ره. وقتی به دهه‌ی چهل زندگیت رسیدی از روی کارهایی که نوشتی، و نه کارهایی که می‌خواستی بنویسی، مورد قضاوت قرار می‌گیری.

" می‌خوام کار بعدیم راجع به St. Tropez باشه".

" نمی‌دونستم اون جا هم بوده‌ای".

" نبوده‌ام. نگاه «دقیق» خیلی تعیین‌کننده است. فکر کردم مثلاً شش ماه اون‌جا زندگی کنیم".

" تا اون موقع دیگه چیزی از پیش‌پرداخت باقی نمونده".

" «پیش‌پرداخت» فقط پیش پرداخته. من تو پانزده درصد از فروش بالای پنج هزار نسخه و بیست درصد از فروش بالای ده هزار نسخه سهیمم. در ضمن گُلم، کتاب بعدیم رو که تمام کنم یک پیش پرداخت دیگه تو راهه، که اگه «ماجراهای Chelsea» خوب بفروشه، بیش‌تر از پیش‌پرداخت قبلی می‌شه".

" اگه نفروشه چی؟"

" آقای Dwight می‌گه می‌فروشه. حتماً می‌دونه که می‌گه".

" اگه برم پیش عموم کار کنم، از همون اول بهم ماهی هزار و دویستا می‌ده".

" ولی، آخه اون وقت چه طوری می‌خوای بیای St. Tropez عزیزم؟"

" شاید بهتر باشه وقتی برگشتی ازدواج کنیم".

دختر با لحنی خشن گفت:" اگه «ماجراهای Chelsea» به اندازه‌ی کافی بفروشه شاید دیگه برنگردم".

" آه!"

دختر به من و به ژاپنی‌ها نگاه کرد. شرابش را تمام کرد و گفت:" داریم دعوا می‌کنیم؟"

" نه".

" برای کتاب بعدیم یک اسم انتخاب کردم— «آبی لاجوردی»".

" فکر می‌کردم لاجوردی همون آبیه".

دختر با ناامیدی به نامزدش نگاه کرد و گفت:" تو واقعاً نمی‌خوای با یک نویسنده ازدواج کنی، می‌خوای؟"

" تو که هنوز نویسنده نشدی".

" آقای Dwight می‌گه من نویسینده به دنیا آمده‌ام. «دقتِ» من..."

" آره، اونُ بهم گفتی. ولی عزیزم، نمی‌تونی در مورد چیزهایی که نزدیک خودمون هست دقت کنی؟ همین‌جا تو London".

" این کار رو در مورد «ماجراهای Chelsea" انجام داده‌ام، نمی‌خوام خودم رو تکرار کنم".

مدتی بود که صورت‌حساب کنارشان، روی میز، افتاده بود. پسر کیف پولش را بیرون آورد تا حساب کند، ولی دختر صورت‌حساب را از دست او قاپید و گفت:" این شیرینی منه".

" برای چی؟"

" برای «ماجراهای Chelsea» دیگه. عزیزم تو خیلی مبادی آدابی، ولی یه وقت‌ها... چی بگم، اصلاً حواست جمع نیست".

" می‌خوام حساب کنم... اگه ناراحت نشی..."

" نه عزیزم، مهمان منی. و البته آقای Dwight".

در نهایت پسر کوتاه آمد. همان وقت دو نفر از ژاپنی‌ها همزمان شروع به حرف زدن کردند. بعد ناگهان صحبت‌شان را قطع و به هم تعظیم کردند.

من آن دو جوان را مثل دو مینیاتور هماهنگ در کنار هم دیده بودم، ولی در واقع تضاد شدیدی بین آن‌ها موج می‌زد. زیبایی آن دو تصویر، در یک نیمه با ضعف و در نیمه‌ی دیگر با قدرت همراه بود. نیمه‌ی مقتدری که در وجود دختر تجلی می‌کرد، به گمان من، قادر بود ده‌ها فرزند را بدون نیاز به داروی بیهوشی به دنیا بیاورد؛ در حالی که نیمه‌ی ضعیف متجلی در وجود پسر، او را به دام اولین چشمان سیاهی می‌انداخت که در Naples بر سر راهش قرار می‌گرفت. آیا روزی می‌رسید که آن دختر انبوهی از کتاب در قفسه‌های کتابخانه‌اش داشته باشد؟ لابد آن کتاب‌ها هم بدون کمک داروی بیهوشی خلق می‌شوند. ناخودآگاه داشتم آرزو می‌کردم که «ماجراهای Chelsea» در فروش شکست بخورد و در نهایت دختر تصمیم بگیرد که به عنوان یک مُدل عکاسی به فعالیتش ادامه دهد، در حالی که پسر در St. James برای خودش در تجارت شراب جایگاه محکمی دست و پا کرده باشد. دلم نمی‌خواست آن دختر به خانم Humphrey Ward زمان خودش تبدیل شود— هرچند، شاید تا آن روز زنده نباشم. سن و سال زیاد، انسان را از هراس‌های بی‌شمار زندگی رها می‌کند. نمی‌دانستم Dwight برای کدام انتشارات کار می‌کند. می‌توانستم خلاصه‌ای را که برای پشت جلد کتاب آن دختر نوشته و «دقت» بالای او را تحسین کرده تصور کنم. اگر باهوش باشد، عکسی از دختر را پشت جلد کتاب چاپ می‌کند؛ به هر حال منتقدین هم، مانند ناشران، انسان هستند، و البته ظاهر دختر هم شباهتی به خانم Humphrey Ward ندارد.

صدای آن دو را، که برای گرفتن کت‌هایشان به انتهای رستوران رفته بودند، می‌شنیدم. پسر گفت:" نمی‌دونم این همه ژاپنی این‌جا چه کار می‌کنن!"

" ژاپنی؟ کدوم ژاپنی؟ گاهی اون قدر تو یک دنیای دیگه هستی که به خودم می‌گم واقعاً قصد نداری با من ازدواج کنی".

نویسنده: Graham Greene (چاپ نخست: ۱۹۶۵)

برگردان به فارسی: مهرداد شهابی

نگاه نو

1. **صفحات بی‌تاثیر، منتقدان بی‌تاثیرتر! – سینا حشمدار**
2. **تأویل متن (۲) از بازسازی متن تا فهم نیّت مؤلّف – مجتبا گلستانی**
3. **یادداشتی در حاشیه‌ی «گل‌های پژمرده» – سهند آقایی**
4. **قمارِ آخرِ ۵ – به بهانه‌ی ۱۶ خرداد، دوازدهمین سالگرد درگذشت "هوشنگ گلشیری" – امین علی‌اکبری**
5. **پس از خواندن بسوزان شش، بهانه‌تراشی برای لغو امتیاز چشمه و در واکنش به یک موضوع داغ دیگر – مصطفا انصافی**

۶. مراحل ایجاد کلید نیم‌فاصله در نرم‌افزار Word

۱.

صفحات بی‌تاثیر، منتقدان بی‌تاثیرتر!

سینا حشمدار

یکی از بزرگترین معضلات بحث کتاب و کتاب‌خوانی در دهه هشتاد وضعیت اسفبار سیستم عرضه و معرفی کتاب بوده و متاسفانه شاهدیم این روند همچنان ادامه دارد و ادامه خواهد داشت. سهل‌انگاری در نوشتن یادداشت‌هایی که قرار است کتابی را به خواننده معرفی کند و میل و رغبتی در او برای خرید و خواندن کتاب به وجود آورد به کررات دیده می‌شود. متن‌های غمبار و کسل‌کننده که رسالت و جوهره خود را به‌کلی فراموش کرده‌اند و منتقدهایی. شاهد این حرف نگاهی‌ست که به آمار فروش کتاب‌ها و نسبت آن با کتاب‌هایی که در صفحات معرفی می‌شوند می‌توان پیدا کرد.

هنوز کتاب‌هایی پرفروش می‌شوند که خود، به دلایل مختلف، توانسته‌اند راه‌شان را در این بازار خراب پیدا کنند و همچنان منتقد ادبی–که جایگاهش به شدت مورد تنزل و تزلزل قرار گرفته– بی‌تاثیرند و کاری از پیش نمی‌برند.

نمی‌دانم تا کی می‌خواهیم تقصیر را گردن این و آن بی‌اندازیم؟ برای یکبار هم که شده بنشینیم و خودمان، کلاه خودمان را قاضی کنیم. تا کی قرار است صفحات ادبی روزنامه‌ها با نقدهای کسل‌کننده و خمیازه‌اور پر شود و حوصله هر مخاطبی را سر ببرد؟ تا کی قرار است در مجلات شاهد پرونده‌های چند صفحه‌ای درباره هدایت و گلشیری و شاملو و اخوان باشیم؟ واقعن این تکرار حال کسی را خراب نمی‌کند؟ واقعا دبیرهای بخش ادبی خسته نمی‌شوند از اینکه می‌بینند باز هم قرار است سفارش مطلبی تکراری را به آدمی تکراری بدهند تا او هم مطلبی تکراری بنویسد و از نگاهی تکراری‌تر به موضوعی تکراری نگاه کند؟ آخر این همه هم از این بزرگان گفته‌اید باز هم چه فرقی به حال گلشیری کرده؟ هنوز هم مخاطب کتاب‌های گلشیری همان عده قلیلی بوده‌اند که بوده‌اند. پس یک جای می‌لنگد و پایه‌ی خانه‌ای از ابتدا کج گذاشته شده است.

آخر تا کی قرار است شاهد نقدهای! سرشکمی باشیم؟ آقا و خانم منتقد اگر برای کار خودت احترام قائل نیستی و آن را در نهایت شلختگی سر هم‌بندی می‌کنی و تحویل روزنامه و مجلات می‌دهی برای کتاب و نویسنده‌اش احترام قائل باش. به شخصه مخم سوت می‌کشد وقتی می‌بینم فردی یادداشتی پانصد کلمه‌ای نوشته است و در آن یادداشت از یک سری الفاظ به غایت تکراری استفاده کرده و حالا که دیده جو تعریف و معرفی خشک و خالی زیاد مناسب نیست، ایراداتی را هم در کنار باقی تعاریفش قرار داده و سر و ته مطلبش را هم آورده.

«کتابی که قرار است معرفی کنم کتاب خوبی‌ست، چون من می‌گویم، در این کتاب ما شاهد زبان روانی هستیم به این علت که زبانش روان است و وقتی من خواندم به نظرم روان آمد! جوری که نزدیک بود کتاب از لای دستم در برود و روی زمین جاری شود!!»

جدا این‌طوری است؟ زبان روانی دارد؟ شخصیت‌پردازی دارد و قصه روایت می‌کند. تو رو به خدا بس کنید دیگر. تا کی می‌خواهید این اراجیف صفحه پر کن را تحویل مخاطب بدهید و از آن بیچاره انتظار داشته باشید که کتاب را بخرد و بخواند. بعد هم وقتی می‌بینید در کارتان شکست خورده‌اید می‌نشینید ساعت‌ها درباره علل پایین آمدن سطح سلیقه مخاطب حرف می‌زنید و ادبیات عامه‌پسند را می‌کوبید. من احترام می‌گذارم به منتقدی که از همان اول می‌داند مخاطب خاص دارد و برای مخاطب خاصش می‌نویسد و هیچ جایش هم نیست که چرا نقدش را فقط عده کمی می‌خوانند. این منتقد بدون شک جایگاه نقد را در سطحی بالاتر می‌داند و خود را ملزم به رعایت خیلی نکات نمی‌کند. نقدش را می‌نویسد و تحلیلش را ارائه می‌دهد و برای کاری که می‌کند تفکر دارد. حساب این منتقد جداست. این منتقد آکادمیک می‌نویسد و خوب هم می‌داند از چه جهت و چه‌طور باید به کتابی حمله برد یا از آن تعریف کرد. طرف حساب من کسانی هستند که ادعای نقد خلاقانه‌ای را دارند که قرار است در روزنامه و مجلات نه خیلی تخصصی چاپ شود و پلی باشد که مخاطب را ترغیب به خرید و در مرحله بعد خوانش کتاب کند. والا این چیزهایی که من می‌بینم تنها پلی هستند که مخاطب را به فحش دادن به کتاب وادار می‌کند!

«من احساس می‌کنم در این چند سال اخیر سطح سلیقه مخاطب تا حدی پایین آمده که به نقدهای من توجه نمی‌کند. این مخاطب نفهم و این مردم عامی و جو زده نه تنها حرف من را گوش نمی‌دهند بلکه از روی اسم کتاب و طرح جلدش کتاب می‌خرند! می‌بیند وضعیت ما را ای دوستان!»

نه‌بابا!! پس می‌خواستید از روی نقدهای آبکی شما کتاب بخرند؟ والا آن مخاطبی که به سلیقه خودش اعتماد می‌کند و همین‌طوری کتاب را برمی‌دارد و چند خطی می‌خواند، شرف دارد به کسی که به تو منتقدی احترام می‌گذارد که هنوز نمی‌توانی تحلیلی درست از کتاب ارائه بدهی و برای تعریف و تمجیدهایت حتا یک شاهد مثل بیاوری! حالا نقد علمی و تحلیل خلاقانه پیشکش.

تا کجایش را بگویم؟

این وضعیت اسفبار وقتی اسفبارتر می‌شود که می‌بینی دیگر این جو دارد همگانی می‌شود و هر کسی که خرده اطلاعاتی دارد و تعداد کتاب‌های کتابخانه‌اش از دوازده‌تا بیشتر شده یاعلی می‌گوید و کتاب معرفی می‌کند.

«داری سخت می‌گیری دیگه سینا! کاری نداره که! بیا من الان یادت می‌دم. اول شروع می‌کنی قصه کتاب رو تعریف می‌کنی و گه می‌زنی به تمام اون انرژی‌ای که نویسنده گذاشته و داستانش رو تعریف کرده. بعد میای می‌گی زبانش خیلی خوب بود. عین آب روون بود. یه شخصیت داشت که وقتی فحش خواهر و مادر بهش می‌دادی عصبانی می‌شد وقتی دختر می‌دید دلش قلقلک می‌اومد. یه چند تا نکته اساسی دیگه هم هست که باید بهش توجه کنی. موقع نقد نوشتن همیشه باید یه چشمت به گوشه سمت چپ، قسمت تحتانی صفحه مانیتورت باشه. بعله! فکر کردی به همین سادگی‌هاست. اون‌جا یه عددی نوشته که بهت کمک می‌کنه میزان آب بستن به یادداشتت رو بتونی کنترل کنی. اگه کلمه کم آوردی و هنوز اون عدده چهار رقمی نشده بود شروع کن درباره مثلث عشقی صحبت کردن. کار رو بکشون به سمت زندگی شخصی‌ت، این‌جوری بیشتر جواب می‌ده. مثلا بگو وقتی من تو خیابون راه می‌رفتم یه کلاغی رو دیدم که رو شاخه درخت نشسته بود و به یه نقطه نامعلوم خیره شده بود. بگو همین شد که کتابو خریدم. این‌جوری مخاطب حال می‌کنه. برا همیشه اسمت رو تو ذهنش نگه می‌داره. بگو رفتم تو کتاب‌فروشی و فلان رفیقت که حتما آخر منتقداس فلان کتاب رو گرفت سمتم و با یه لحن وسترنی گفت، هِی فلونی! بخونش!! من خوندم و کفم برید. یه جور گیری‌پاچ کردم که یه ساعت کتاب تو دستم خشک شده بود. دستام می‌لرزید، اشک حلقه زده بود تو چشمام و از شدت عطش تو خونه فریاد زدم آب، آب، آب خنک! اگه هنوز کلمه کم داشتی بازم راه داره. شروع کن دونه دونه اسم شخصیت‌ها رو بیار.»

همه چیز ما باید به همه چیزمان بخورد. تندروی‌های این نقدنویسی و یادداشت‌نویسی‌های ادبی هم زیاد است. چقدر شده که متن را گرفته‌ای دستت و دیده‌ای از شدت به‌کار بردن کلمات خارجی و اسما متبرک منتقدهای اون‌ور آبی و خفن پست‌مدرن سرت به چرخش می‌افتد و نمی‌توانی قبله‌ات را پیدا کنی! عزیز من نقد آکادمیک جا دارد. مخاطب خاص خود را دارد. یعنی انقدر نقد آکادمیک ما فراگیر شده که به صفحات روزنامه‌ها کشیده؟ یعنی دیگر هیچ تپه‌ای سالم نمانده و همین یکی را باید فتح می‌کردیم؟ یعنی آن چهل و پنج هفته‌نامه و ماه‌نامه تخصصی‌ای که داریم ستون‌هایش پر شده که کار به روزنامه رسیده؟

« کاری نداره که. مگه اینترنت نداری؟ داری دیگه! برو تو گوگل یه سرچ بزن. اگه طرف معروف باشه یه صفحه باز می‌شه به اسم ویکی‌پدیا، می‌ری توش، اصلن بدمصب این ویکی‌پدیا هدیه خدایگان به منتقدهای ادبی هستش. اگه نبود این تاریخ روزنامه‌نگاری ما صد سالی عقب می‌موند. هر چی اون تو نوشته بود رو کپی کن اون‌وقت جای کلمه‌هاش معادل بذار. فقط حواست باشه اسم طرف رو عوض نکنی. اسم کتاباش رو هم بذار همون بمونه. ضایع‌ست. خود این می‌شه سیصد تا پونصد کلمه. دیگه بستگی به هنر تو داره. بعد وردار یه تیکه از کتاب رو تایپ کن. اگه سخت می‌شه واست و نمی‌رسی هم‌زمان به سی و دو تا جای دیگه مطلب پر و پیمون بدی وردار بده خواهرزاده‌ای برادرزاده‌ای کسی این کارو واست انجام بده. اگه نصف کتاب رو خونده باشی کارت راحت‌تر می‌شه. اینجوری می‌تونی بگردی یه جمله خوب پیدا کنی اما اگه از من می‌شنوی به اون نصفحه‌ای که نخوندی یه تفال بزن و یه پاراگراف انتخاب کن، این‌جوری بهتره، تو نقد جدید یه نظریه ای هست به اسم مرگ مولف، این‌جوری که تو از اون قسمت نخونده کتاب یه جمله برمی‌داری می‌تونی خودت رو به ذهنیت مخاطبنزدیک‌تر کنی، بعله، تازه این‌جوری به هرمنوتیک کارت هم بیشتر می‌خوره. یه حس

هم‌ذات پنداری هم پیدا می‌کنی با اون مخاطبی که کلا کار رو نخونده. از من می‌شنوی کتاب رو نخون. آرره، به جون تو من که می‌گم منتقد باید خاکی باشه، باید مردمی باشه. چه معنی داره تو سطح خودت رو نسبت به اون کسی که مطلبت رو می‌خونه بالاتر ببری، بعله. این‌طوریاس.»

در حکمت ملاصدرا، وقتی سراغ مراتب وجودی می‌رویم، او برای اثبات وحدت وجودی و در ادامه رسیدن به کثرت، به مبحث تشکیک می‌پردازد. ورود به این مبحث به هیچ وجه موضوع این بحث نیست و نمی‌خواهد که باشد. فقط می‌خواستم بگویم اگر ذات نقد ادبی را در معرفی خوانشی از اثر یا نشان دادن دیدگاهی برای خوانش اثر بدانیم و سعی کنیم در پرداخت نقد، آن را از اثری خشک و صرفا تحلیل خارج کرده و به متنی پویا، جذاب و خواندنی و در یک کلام، اثری ادبی و هنری تبدیل کنیم، حفظ این مراتب، با توجه به جایگاه مخاطب و برای جذب حداکثری مخاطب به آن معنا نمی‌شود که یکی از لوازم اصلی و جوهری نقد را حذف کنیم. واضح است که حذف هر یک از عناصر بنیادی نقد ادبی باعث حذف جوهره آن می‌شود.

معروف‌ترین مثالی که در باب باز کردن مبحث تشکیک گفته می‌شود بحث لامپ صد وات و لامپ دویست وات است. در این مثال هر دو لامپ از نور، به عنوان جوهره وجودی لامپ که روشنایی بخشیدن است به کلی بهرمند هستند و هیچ کس نمی‌تواند بگوید که اگر لامپ صد وات کم‌نورتر از لامپ دویست وات است نمی‌تواند روشنایی ببخشد بلکه تفاوتش در در شدت و ضعف است و هر دو آن جوهره وجودی خود را تمام و کمال دارند.

فکر می‌کنم خط فاصله بزرگی که بین نقد ژورنالیستی و نقد آکادمیک به‌وجود آمده باعث پدید آمدن مفاهیم جدیدی از نقد ادبی شده، به‌طوری که نقد آکادمیک را نقدی مملو از اسم‌های دهن پرکن و کلمات قلمبه و خارجی می‌داند و تنها عایدی‌اش این است که مولف بتواند بادی به قبقبش بیاندازد و منم منمی بکند و در مقابل نقد ژورنالیستی را به یادداشت‌های آبکی و مرور کتاب‌های شلخته و سرسری و از روی بی‌حوصلگی رسانده که تنها عایدی که دارد این است که بعد از شش هفت ماه دوندگی کاری می‌کند که مولفش بتواند با پولی که می‌گیرد چند بسته سیگار بخرد!

بحث نقدی ادبی تنها زمانی به موفقیت رسیده که شاهد ادبیاتی زنده و پویا باشیم. زمانی موفق شده است که توانسته باشد کتابی مهجور را زنده کند، خوانشی از متنی ارائه دهد تا مخاطب را به مرحله‌ای جلوتر ببرد. گره‌ای که در ذهن مخاطب است را باز کند. چیزی از متن ارائه دهد که پیش از آن دیده نشده. ترغیبی در دل مخاطب به وجود بیاورد و... من نمی‌دانم این همه ادعا و اسم‌های بزرگ و کوچکی که پشت هم قطار شده‌اند چه کار کرده‌اند که انقدر با اعتماد به نفس می‌توانند دست به قلم ببرند و با حکم‌های کلی و بی‌منطقی که می‌آورند تنها باعث دلزدگی بیشتر و بیشتر و بیشتر مخاطب شوند.

هدف من از مطرح کردن این بحث نه توهین به شخص، گروه، محفل، روزنامه، مجله، سایت، وبلاگ، دسته، گروهان، گردان و غیره خاصی است و نه به قول عادل خان قصد فرافکنی دارم، به شدت هم معتقدم که اکثر آدم‌هایی که حداقل من در ادبیات ایران دیده‌ام انسان‌هایی به غایت شریف بوده‌اند که اگر به هر دلیلی با هر کدام از آن‌ها اختلاف عقیده یا سبک یا هر چیز دیگری داشته باشی نمی‌توانی در شرافت و صداقت او شک کنی؛ هدف من تلنگری محکم بود به بدنه نقد ادبی و ژورنالیسم در ایران–تلنگر، در حد لگدی محکم به در خانه‌ای قدیمی که آن را تا مرز شکستن می‌برد– و مطمئن باشید همان‌طور که از نقد شدن کارهای خودم و دوستانم هیچ ابایی ندارم و به شدت هم استقبال می‌کنم، چنین نگاهی را نیز نسبت به آثار دیگران دارم. بیاییم جانب انصاف را رعایت کنیم و برای یکبار هم شده فکر کنیم که تنها ارشاد مقصر نیست و تنها سیاست‌ها ارشاد ادبیات را به عقب نبرده است. شاید ما هم کمی دلسرد شده‌ایم. شاید دیگر هیچ‌کسی امیدی ندارد که امکان دارد این وضع اسفناک حتا ذره‌ای تغییر کند و تکانی بخورد. اگر این‌طوری‌ست، همین امروز قلم‌هایمان را زمین بگذاریم و دست‌هایمان را بالا ببریم و فریاد بزنیم که شکست خورده‌ایم و دیگر

نویسیم. در غیر این صورت، اگر هنوز هم ذره‌ای عشق و امید در وجودمان مانده، باید فکری به حال این اوضاع نا به سامان بکنیم... باید فکری به حال این اوضاع نا به سامان بکنیم... باید فکری به حال این اوضاع نا به سامان بکنیم... باید...

.۲

تأویل متن (۲)

از بازسازی متن تا فهم نیّت مؤلّف – فریدریش اشلایرماخر

مجتبا گلستانی

فنّ تأویل قواعدش را فقط از درون ضابطه‌ای ایجابی می‌تواند بپرورد و آن این است: بازسازی تاریخی و حدسی و همچنین عینی و ذهنیِ گفته‌ای مفروض.

جوئل واینسهایمر در کتاب «هرمنوتیک فلسفی و نظریه‌ی ادبی» اهمیّت دیدگاه‌ها و همچنین جایگاه فریدریش اشلایرماخر را در پیش‌بُرد نظریه‌های هرمنوتیکی چنین وصف می‌کند: «اهمیّت برنامه‌ی اشلایرماخر تنها در توصیف آن از روش‌های خاصّ میان‌رشته‌ای نیست، هرچند که روش‌های او به‌شدّت تأثیرگذار بودند. شاید مهم‌تر از آن، این واقعیت باشد که هرمنوتیک اشلایرماخر، که برای شامل شدنِ تمامی حوزه‌های تأویل در نظر گرفته شده بود، سوای هر حوزه‌ی خاصی بنا نهاده شد. آن‌چه سبب‌ساز مساعی اشلایرماخر گردید موانع خاصّ فهم آثار اصیلِ به‌خصوصی نبود، بلکه این واقعیت بود که فهم، خودْ موضوعی مساله‌ساز شده بود و نیاز به مساعدت داشت.»

فریدریش اشلایرماخر در قرن نوزدهم می‌زیست، در اصل کشیش و عالِم الهیّات بود و مفسّر کتاب مقدّس و همچنین شارح متون افلاطون. او می‌خواست تا شیوه‌ی رایج تفسیر متون را کنار بگذارد، شیوه‌ای که بر حسب تفاسیر پیشین و علم لغت صورت می‌گرفت. او حتی نمی‌خواست قواعد تفسیر را از دل این شیوه کسب کند، بلکه در پی آن بود که قوانین خودِ فهم را به دست آورد. به دیگر سخن، او می‌خواست که با تأمّل در خودِ فهم، قوانینی را استخراج کند که بر هرگونه فهمی، به‌طور یکسان، صادق و منطبق باشد. بدین طریق بود که او «علم هرمنوتیک عام» را جست‌وجو می‌کرد؛ علمی که «اصول کامل فهم زبان» یا حتّی «اصول فهم کامل زبان» را در بر دارد. بنابراین از دیدگاه اشلایرماخر با چنین علمی که قوانین عامّ فهم را به ما ارزانی می‌دهد، هرگونه متنی (دینی یا حقوقی یا ادبی و...) را می‌توان خواند و فهمید و تفسیر کرد. اشلایرماخر می‌گفت «علم هرمنوتیک عام» هنوز وجود ندارد و تنها «کثرتی از هرمنوتیک‌های تخصّصی» در دسترس ما قرار دارد؛ او این هرمنوتیک‌های خاص را، هرمنوتیک‌های کلامی و حقوقی و لغوی می‌نامید. بنابراین اشلایرماخر می‌خواست از این هرمنوتیک‌های خاص یا تخصّصی گامی فراتر نهد و به هرمنوتیک عام دست

یابد. اشلایرماخر در راه هرمنوتیک عام دو چیز را مدّ نظر داشت: نخست آن‌که کلّیّت فهم را دریابد و دیگر آن‌که جنبه‌ی شخصی و فردی فهم، یعنی جنبه‌ی خلّاقانه‌ی فهم را حفظ کند.

اشلایرماخر در تاکید بر بُعد خلّاق فهم که بر قدرت فهم فردی صحّه می‌گذاشت، تحت نفوذ جنبش رمانتیک آلمان در قرن نوزدهم بود، تا جایی که هرمنوتیک اشلایرماخر را «هرمنوتیک رمانتیک» نیز خوانده‌اند. از آن‌جا که وی زبان را واسطه‌ی هرگونه فهم می‌دانست پس وجه خلّاق و ابداعیِ زبان نیز اگرچه در فرد، اما، در قلمرو عامّ زبان رخ می‌دهد که ساحتی همگانی و عام محسوب می‌شود. بنابراین به باور اشلایرماخر، فهم همان صورت‌بندیِ دوباره و خلّاقانه‌ی متن است. به بیانی بسیار ساده می‌توان گفت همان‌طور که یک هرمنوتیک عام و یگانه وجود دارد پس فهم عام و یگانه نیز وجود خواهد داشت و چنین فهمی نیز دارای اصول و مبادیِ کشف‌شدنی خواهد بود. پس در هر متن، معنای عام و یگانه‌ای وجود دارد و آن معنای عام و یگانه نیز کشف‌شدنی است؛ اما آن‌گونه که واینسهایمر درباره‌ی صورت‌بندی یا بازسازی متن اشاره می‌کند، «کار بازسازی با این‌که به اعتقاد اشلایرماخر قاعده‌مند است، به هیچ وجه مکانیکی یا مطمئن از نتایج خود نیست.» بر مبنای روایت واینسهایمر از اشلایرماخر، «این کار در بر دارنده‌ی دو نوع بازسازی است. نخستین صورت بازسازی را به شکل‌های گوناگون، بازسازی دستوری، تاریخی یا تطبیقی نام نهاده‌اند... صورت دوم این‌که در نظر اشلایرماخر، بازآفرینی اثر پدیدآورنده یا مؤلّف مستلزم بازسازی پیش‌گویانه است.» در روش پیش‌گویانه هدف آن است که تأویل‌گر خود را در جای مؤلّف قرار دهد و او را بی‌واسطه بفهمد؛ بنابراین «درست است که معنای اثر به دلیل آن‌که قابل قرار گرفتن در بافت‌های نامحدودی است حدّ و مرزی ندارد، ولی معنا معیّن و مشخّص است، زیرا آفریده‌ی پدیدآورنده‌ای است خاص در موقعیتی خاص».

همان‌طور که گفته شد، دغدغه‌ی اشلایرماخر دوسویه داشت: وجه ابداعی زبان که به فرد وابسته است و وجه عامّ زبان که قلمروی عمومی است. از نظر اشلایرماخر، درست به همین منوال یعنی به‌خاطر وجه ابداعی و وجه عامّ زبان است که هر کلامی، هم با کلّیت زبان و هم با اندیشه‌ی گوینده نسبت پیدا می‌کند. به دیگر سخن، کلام هم در زبان و هم در اندیشه‌ی گوینده رخ می‌دهد. پس عمل فهم عبارت است از فهم ذهنیّت یا همان نیّت نویسنده. از این جهت، عمل تأویل متن نیز از دو جنبه برخوردار است: یکی، تأویل دستوری متن که مبتنی است بر قوانین عامّ زبان و دیگری، تأویل روان‌شناختی متن که به ذهن و روان مؤلّف و قریحه‌ی او التفات پیدا می‌کند. ریچارد پالمر در کتاب «علم هرمنوتیک» در توضیح دو اصطلاح اشلایرماخر، یعنی تأویل «نحوی» و تأویل «فنّی» (که بعدها از سوی اشلایرماخر، تأویل «روان‌شناختی» خوانده شد) می‌نویسد: «تأویل نحوی با نشان دادن جای آن گفته بر طبق قوانینی عینی و عام انجام می‌شود؛ و جنبه‌ی روان‌شناختی تأویل معطوف به آن چیزی است که شخصی و فردی است.» و سپس به گفته‌ی اشلایرماخر استناد می‌کند که: «به همان‌سان که هر کلامی نسبتی دو سویه دارد هم با کلّ زبان هم با مجموع تفکّر گوینده، به همان‌سان نیز در هر فهم دو سویه موجود است: فهم آن کلام از آن حیث که چیزی برآمده از زبان است و فهم آن کلام از آن حیث که امری "واقع" در تفکّر گوینده است.»

بدین‌سان بود که اشلایرماخر می‌خواست تا وجه عام زبان و وجه ابداعی آن، یعنی زندگی عمومی انسان و حیات فردی وی را در دنیای متن با هم سازگار کند. به نظر اشلایرماخر این هر دو جنبه‌ی تأویل، مدام در کنش متقابل هستند و این کنش متقابل بر مدار اصلی به نام «دور هرمنوتیکی» انجام می‌شود. صورت‌بندی ساده‌ی اصل «دور هرمنوتیکی» عبارت است از این‌که ما هر واژه را در متن با توجّه به کلّ عبارت می‌فهمیم و معنای هر عبارت را نیز با رجوع به هر یک از واژه‌های متن درمی‌یابیم. پس معنای یک واژه از افق متنی حاصل می‌شود که واژه بدان تعلّق دارد؛ و افق متن نیز از واژه‌ای که بدان معنا می‌بخشد، ساخته می‌شود. به‌تعبیر ریچارد

پالمر، «دور هرمنوتیکی، از جهت تشبیه مکانی آن، متضمّن حیطه‌ای مشترک با فهم است. زیرا تفاهم نسبتی همسخنانه است و در همان ابتدا مسلّم گرفته می‌شود که گوینده و شنونده اشتراک معنا دارند. این نیز به نظر می‌آید که متضمّن تناقض دیگری است: آن‌چه فهمیده می‌شود باید از قبل معلوم باشد. اما همین‌طور نیست؟ آیا سخن گفتن از عشق برای کسی که عشق را نشناخته است یا سخن گفتن از عشق برای کسی که عشق را نشناخته است یا سخن گفتن از عشق برای کسی که آن را رد می‌کند بیهوده نیست؟ هرکس باید، تااندازه‌ای، با موضوع مورد بحث آشنا باشد... مثالی عادّی بزنیم، نامفهوم بودن ابتدایی در قرائت اثر مؤلّفی بزرگ، مثلاً، کی‌یرکگور و نیچه یا هایدگر: مساله‌ی مطرح در این‌جا مساله‌ی کسب درکی از جهت کلّی تفکّر مؤلّف است که بدون آن تک‌تک گفته‌ها و حتی تمامی آثار مؤلّف به‌طور بامعنایی سخن نمی‌گویند»؛ ازاین‌رو، مساله‌ی اشلایرماخر صرفاً جنبه‌ی دستوری یا زبانی تأویل نبود زیرا این جنبه به سبب عام بودنش بر همگان مشخّص و مبرهن است بلکه او بر آن بود تا به کشف نیّت نویسنده نایل شود زیرا اشلایرماخر به دنبال معنای متن، آن‌هم معنای نهایی متن، بود که به نظر او در ذهن نویسنده‌ی اثر خانه کرده است، بنابراین او تأویل روان‌شناختی را بیش از تأویل زبانی متن مفید می‌دانست. به باور او، فهم از بازسازی تجربه‌ی ذهنی مؤلّف متن حاصل می‌شود و این، همه‌ی خواسته‌ی علم هرمنوتیک است. یکی از پیش‌فرض‌های اصلی اشلایرماخر که او را به این‌جا می‌رساند که فهم، بازسازی تجربه‌ی ذهنی مؤلّف متن است، این است که اساساً فهم، فرآیندی شهودی است، بدین معنا که شخص در عملِ فهم به دنبال تجربه‌ای بی‌واسطه از موضوع می‌گردد و از نظر اشلایرماخر برای دستیابی به این شهود و تجربه‌ی بی‌واسطه «باید» و «می‌توان» تفکر شخصی دیگری را به‌عنوان یک تجربه بازسازی و بازاندیشی کرد: تأویل گفته‌های دیگری یعنی «از خود برون رفتن» و «در جای دیگری قرار گرفتن». بدین ترتیب می‌توان مراد متن را که همان نیّت مؤلّف محسوب می‌شود، دوباره تجربه کرد و فهمید. به گفته‌ی واینسهایمر، «فهم پدیدآورنده‌ای اصیل و خلّاق صرفاً متأثر از ویژگی‌های معمول و خاصّ [او] نیست؛ [بلکه] افزون بر این، مستلزم امر جزیی به‌منزله‌ی امر جزیی است و اشلایرماخر این فهم شهودی یا همدلانه را پیش‌گویی می‌نامد.» دیگر پیش‌فرض اشلایرماخر در این راه این است که نیّت نویسنده سراسر برآمده از زندگی شخصی اوست و هر لحظه‌ی اثر، تمامت زندگی او را در خود دارد؛ بدین ترتیب نیّت نویسنده، وابسته به لحظه‌ی آفرینش اثر نیست بلکه در زندگی فردی خالق اثر از پیش‌زمینه‌ی روان‌شناختی خاصّی برخوردار است. اشلایرماخر به وجود معنای نهایی در اثر اعتقاد تام داشت و از این جهت برای جنبه‌ی روان‌شناختی تأویل اهمیت فراوانی قایل بود، اما او هرگز به نقش خواننده‌ی متن در فرآیند تأویل نیندیشید؛ بدین معنا که او هرگز دغدغه‌ی این را نداشت که آیا، مثلاً، ذهن و روان خودِ خواننده در فهم متن تا چه اندازه اثرگذار است و این وظیفه‌ای بود که متفکران بعدی به دوش کشیدند.

مجتبا گلستانی

۳

یادداشتی در حاشیه‌ی «گل‌های پژمرده»

سهند آقایی

۱

دو سه سالم بود که با پدرم در زمینی ناهموار قدم می‌زدم که ناگهان پاهای سستِ کودکی‌ام پیچید و بر خاک افتادم و پاره‌شیشه‌ای که دستِ بر قضا آنجا بود، سرم را درید و یادم هست که بابا جعبه‌ی دستمالِ کاغذی را پاره کرد و پرید و مرهم نهاد، تا اینکه مردی با موتورسیکلتِ دوترکه‌اش برسد از راه و با مهربانی، من و پدرم را ترکِ خودش سوار کند و ما را به درمانگاهی برساند که آن حوالی بود. القصه، بنده هنوز هم پس از بیست سالِ آزگار، وقتی که موتور می‌بینم، بوی الکل می‌آید و مزّه‌ای که می‌چشم خون است و تصویری که می‌بینم، خاک؛ لمسی که می‌کنم باد است و صدایی که می‌رسد، فریاد.

۲

در کتابِ «کلمات‌الشّعرا» تالیفِ محمدافضل سرخوش که آقای علیرضا قزوه تصحیح کرده‌اند و مشتمل است بر احوالاتِ شاعرانِ دوره‌ی جهانگیر تا اورنگ‌زیب، مطلبی خوانده بودم که به قامتِ حرف‌های این شبِ پاییزی راست می‌آید و دلم نمی‌رود به نگفتن. و انصاف را اگر همه‌ی این حرف‌های چون بادِ بنده به کارتان نیاید، از آنجا که این باد همان است که آسیا گردانده و نان پخته و آدمی را از قوت چاره نیست، این داستان چنان خواندنی‌ست که دلم را آرام می‌کند به گفتن؛ و اما حکایت: «ابونواس، شاعر عرب، این بیت گفته بود به زبانِ عرب:

الا فاسقنی خمرا قل لی «هی الخمر» / و لاتسقنی سرّاً اذا امکن الجهر

روزی گذرش بر مکتبی افتاد. کودکی به استاد می‌گفت که: آیا می‌دانی که ابونواسِ شاعر از «قل لی هی الخمر» چه اراده کرده؟ استاد گفت: نمی‌دانم. گفت: از گرفتنِ جامِ شراب، چهار حواس متلذذ می‌شود: باصره از دیدن؛ ذایقه از چشیدن؛ شامّه از بوییدن؛ لامسه از گرفتن. باقی ماند سامعه. از گفتن که این شراب است، سامعه نیز لذّت‌یاب می‌گردد. ابونواس گفت: به خدا ای پسر! معنیی از کلامِ من برآوردی که من هرگز قصد نکرده‌ام.»

۳

روزی در محفلی با اهلِ ادب، مترجمِ نام‌آشنای مهربان، احمد پوری، پس از آنکه شعرِ «ارّه» را انشا کردم برای جمع، بنده‌نوازی کردند و در تکمیلِ صحبتی که دوستان در بابِ تاثیرِ موسیقی در شعرِ بنده داشتند، شعری از ناظم حکمت را با آن صدایی که پرنیان آید همی، انشاد کردند به زبانِ ترکی. من که محوِ تماشای کلام بودم، با ترجمه‌ی همزمانِ آقای پوری، سعی داشتم که بدرقه‌ای کنم معنا را به معیّتِ صوت، تا حظّی دو چندان برده باشم و اتفاق را، به قولِ مولوی که گفت:

رو که بی یسمع و بی یبصر تویی / سرّ تویی چه جای صاحب سرّ تویی

چنان افتاد که از کلماتِ آن شعر، حتا پس از دروغِ بزرگِ ترجمه، آفتاب می‌چکید:

به صدق کوش که خورشید زاید از نفست / که از دروغ سیه روی گشت صبحِ نخست

اینکه شاعر تو را با کلماتش می‌برد به فضایی که آن را با تمامِ وجودت تجربه می‌کنی، معجزه‌ای‌ست که ایمان به ساحتش، تنها با حضورِ دست و دلت به عبادتِ متن ممکن است، وگرنه تجربه‌های مشترکی که بیرون از چهاردیواریِ متن رخ می‌دهد، چیزی‌ست به کلی بیرون از حافظه‌ی شعر و شاعری. مثالِ باصره و ذایقه و لامسه و سامعه و شامّه، در هر نفسی که می‌کشی، فعّالِ عرصه‌ای‌ست که زندگی‌اش می‌کنی و شاعر نیز به حکمِ انسان بودنش، ورای غربتی که بدان می‌دهد، به ما که غریبه‌های آشنای او هستیم، آشنا می‌آموزد.

الغرض، ابونواس در آن داستان، غریبه‌ی تجربه‌ای‌ست که خود ساخته؛ و آن پسر، آشنای تجربه‌ای که خود پرداخته.

۴

امیدوارم دوباره به تماشای فیلمِ «گل‌های پژمرده» اثرِ جارموش بنشینید و ببینید که چطور می‌شود با تجربه‌هایی بیگانه بود که خود ساخته‌ایم. دان جانستون(بیل موری) و ابونواسِ آن داستان، هر دو بیرون از لحظه‌های زیسته، مخلوقِ معلق و غریبه‌ی فضاهایی هستند که ایشان را در حدِّ مخاطبی بی‌دقّت به منظومه‌ی حیاتشان، پس می‌زند و خیالِ این تجربه هم، برای من یکی حتّا، چنان

آزاردهنده است که ترجیح می‌دهم به جای یک عمر آتش‌بازی با کلمات، حرمتِ لحظه‌های زیسته‌ام را چنان بدانم که اگر دستی به آتش می‌گیرم، دودِ دل به سر نرود.

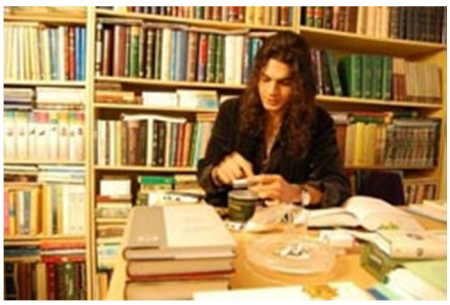
باری، شاید این یادداشت، یادکردی از آن مردِ موتورسوار باشد و آن زمینِ خاکی و پدرم، و یادآوردنِ این حرف‌ها به خودم، که حریمِ کلمات را حرمتِ لحظه‌های زیسته می‌داند و بس.

پیوست:

... و این

فرومردنِ غمناکِ فتیله‌ای مغرور را ماند

در انباره‌ی پرروغنِ چراغ‌اش(شاملو)



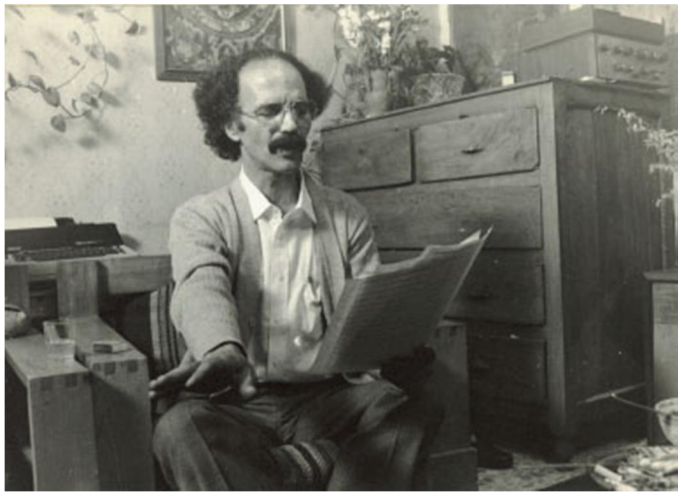
سهند آقایی

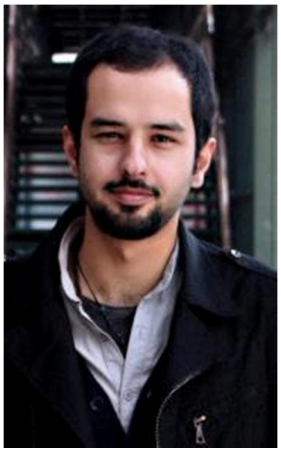
۴

قمارِ آخرِ ۵ – هوشنگ گلشیری

به بهانه‌ی ۱۶ خرداد، دوازدهمین سالگرد درگذشت "هوشنگ گلشیری"

امین علی‌اکبری





"دیگر راه به دریا پیدا کرده‌ام"

"نه اینگونه که می‌گویند هست با آن همه سنگ که مدام از منجنیق فلک می‌بارد و این هوای رقیق گردبرگرد و آن همه جاذبه‌های متقاطع و سرانجام هم همان باشد که رواقیان گفته‌اند که همه چیز در آتش خواهد سوخت و دیگر هیچ چیز نخواهد بود. یادم باشد بنویسم به خاطر حرث و نسل هم شده نباید گذاشت که نباشیم تا مبادا حرف آن زندیق درست درآید که می‌گفت: "آمد مگسی پدید و ناپیدا شد"

گزاره‌ی بالا که در رمان بلند "جن نامه" به قلم هوشنگ گلشیری آمده، لااقل در مورد خودِ او صدق کرد و آن زندیق را روسیاه کرد، و نوشته‌های گلشیری شدند دلیلِ ماندن او و گواهی در ردِّ: آمد مگسی پدید و ناپیدا شد! هر چند بحث در مورد میلِ به جاودانگی که از سوی برخی تنها دلیلِ گرایش فرد به نوشتن عنوان می‌شود در حوصله‌ی این نوشته نمی‌گنجد و در واقع هدف از نگارش این یادداشت هم چیز دیگری‌ست. شانزدهم خرداد، دوازدهمین سالگرد درگذشت هوشنگ گلشیری بود، نویسنده‌ای که نامی نیک و بزرگ در صفحه‌ی ادبیات داستانی این سرزمین از خود بجا گذاشت. نویسنده‌ی کتاب‌هایی همچون "شازده احتجاب"، " آینه‌های دردار"، "بره‌ی گمشده‌ی راعی" و "جن‌نامه"!

راهی نبود و گریزی نیز نیافتم از اینکه سالروز نویسنده‌ای باشد که بسیار با نوشته‌های او زیسته‌ام، آنوقت ننویسم چند خطی در یادِ او، این شد که اگر "قمارِ آخِرِ" این شماره‌مان درباره‌ی کتاب مشخصی نیست، دلیل‌اش احساس وظیفه‌ای‌ست که در خود دیدم برای ادای دِین به هوشنگِ گلشیری، و اینکه شاید بتوانم با این یادداشت بیرون بیایم از زیر بارِ سنگینِ نوشته‌هایش و...

هوشنگ گلشیری نویسنده‌ای‌ست که همیشه دغدغه‌ی نثر داشته و تکنیک را خوب می‌شناخته و زبان را ارج می‌نهاده، از همین روی، داستان و خط داستانی در آثار او در اولویتی پایین‌تر قرار دارند و همین مسئله هم دیالوگ او با نویسنده‌های بزرگ زمانه‌اش که آثار او را مورد نقد و بررسی قرار می‌دادند، موجب شده، هرچند بحث عدم اتکا به روایت داستانی، در اثر آخرِ او یعنی "جن‌نامه" دیگر محل بحث نیست و می‌توان این اثر را داستانی‌ترین نگاشته‌ی او به حساب آورد. اما در این یادداشت قصد بر این است که از جنبه‌ای دیگر به آثار او نگاه شود، جنبه‌ای که شاید کمی خارج از عرف مکاتب و اصول آکادمیک نقد باشد. گلشیری در اکثر آثار داستانی‌اش، نوعی نگاه احساسی و نوستالژیک را پیاده می‌کند که به نوعی در قالب همان نثر و زبان گنجانده شده، نگاهی که فراتر از فرم‌های مشخص داستانی قرار می‌گیرد و در واقع فرم‌های مخاطب را در نوعی تعلیق و بی‌وزنی محض رها می‌کند و به تفکراش وامی‌دارد، چه آنجا که

در "برهٔ گمشدهٔ راعی" تلخی‌ای متفاوت را به تصویر می‌کشد و مردی نقاش را بر کنار جنازهٔ همسرش قرار می‌دهد و مخاطب را سهیمِ در تجربه‌ای کاملاً غریب می‌کند، چه آنجا که در "آینه‌های دردار" روایت سفری دورودراز را به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد و رویدادهایی شخصی و دلچسب را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد، چه آنجا که در اکثر قریب‌به‌اتفاق داستان‌های مجموعهٔ "نیمه تاریک ماه" نوعی حسرت و دلمردگی و گاه گلایه از روزگار را می‌گنجاند، و چه آنجا که در قالبی همچون "معصوم"ها، به دغدغه‌های شخصی و نزدیک‌تر می‌پردازد. همهٔ اینها برگرفته از حسی درونی و شخصی است و ناشی از تجربه‌گراییِ او، آنگاه که شخصیت‌های اصلی داستان‌های کوتاهش را در قالب شخصیت یک معلم ادبیات تعریف می‌کند و ذهن مخاطب را گره می‌زند با تجربه‌های سال‌های آموزگاری خودِ نویسنده در اصفهان!

البته با وجود همهٔ این حسی و شخصی‌بودنِ داستان‌های او، نمی‌توان از تجربه‌های فرمی و موضوعی او نیز غافل شد. شاید "نیمهٔ تاریک ماه" (مجموعه‌ای که پس از مرگ گلشیری به همت همسرش فرزانه طاهری منتشر شد) بهترین نمونه برای روبرو شدن با این تجربه‌گرایی باشد. مواجهه با داستان‌هایی مثل "انفجار بزرگ"، حریف شب‌های تار"، "دست تاریک، دست روشن"، "زندانی باغان" و "فتح‌نامهٔ مغان" که هرکدام نمونه‌ای از یک قالب فرمی و زبانی متفاوت هستند. بخصوص "فتح‌نامهٔ مغان" که داستانی نسبتاً بلند است و کاملاً تجربی و مرتبط با بازهٔ زمانی مهمی از تاریخ!

مجال این یادداشت، برای پرداختن به جنبه‌های دیگر فعالیت ادبی گلشیری، بسیار کوتاه است و نمی‌توان به‌طور مثال، فعالیت‌های او در کانون نویسندگان ایران یا نقش او در شکل‌گیری کارگاه‌های داستان‌نویسی یا حتی تسلط بی‌بدیل‌اش بر تصحیح متون کلاسیک ادبی را، مورد واکاوی یا حتی اشاره‌ای مختصر قرار داد، و اصلاً قرارِ این یادداشت هم در ابتدا چیز دیگری بوده. قرار بوده که یادی شود از نویسنده‌ای بزرگ که چه در دوران حیاتش و چه پس از مرگش، حضوری دائمی در وادی داستان‌نویسی این سرزمین داشته است و خودش هم در حدیث نفسی کوتاه اینطور می‌گوید:

"اگر در آبی خُرد نهنگی پیدا شود، راه چاره‌اش گویا این است که آب را گل‌آلود کند تا نبینند که نهنگ است. من البته اگر نهنگ این آب خُرد داستان‌نویسی ایران باشم، این‌طورها زیسته‌ام: گاهی سر به دیوار کوبیده‌ام، چه با کار سیاسی، چه با شرکت در همهٔ جلسات و دوره‌های کانون از ۴۷ تا حالا، چه با مقالاتی در نقد. از این‌ها گذشته، سعی هم کرده‌ام که به نسل بعد بی‌توجه نمانم تا از این آب خُرد همان نبینند که من دیدم. حالا البته دیگر راه به دریا پیدا کرده‌ام، یعنی می‌توان رفت و یا ماند، پس دیواره‌ها تحمل‌پذیرتر شده‌اند، شاید مفرّ اصلی نزدیک‌تر شده است، مرگ!"

۵

بهانه‌تراشی برای لغو امتیاز چشمه و در واکنش به یک موضوع داغ دیگر

مصطفا انصافی

۱- نشر چشمه توقیف شد. چشمه بی‌شک بهترین ناشر ادبیات داستانی و یکی از بهترین ناشران ایرانی در حوزه ی شعر و حوزه‌های دیگر در سال‌های اخیر بود. حرف‌هایی که جناب بهمن دری به عنوان ادله برای لغو امتیاز نشر ارائه داده‌اند به شوخی می‌ماند. جناب حسن کیاییان پاسخ بی‌منطقی‌ها را داده‌اند. فقط یک موضوع می‌ماند. آقای دری به این دلیل که تعداد زیادی از آثاری که نشر چشمه برای دریافت مجوز ارائه می‌دهد غیرقابل‌انتشار تشخیص داده می‌شوند نشر چشمه را مستحق این حکم می‌دانند. اولاً که وقتی این مساله به عنوان دلیلی برای لغو امتیاز ناشر تلقی می‌شود باید درصد کتاب‌هایی که از نشر چشمه برای دریافت مجوز به وزارت‌خانه ارائه شده‌اند و مجوز نگرفته‌اند اعلام شود و با درصد کتاب‌هایی که از ناشران دیگر مجوز نگرفته است مقایسه شود تا ببینیم که تعداد کتاب‌هایی که از نشر چشمه مجوز نگرفته‌اند زیاد است یا نه. ضمن آن که چشمه ناشر پرکاری است و وقتی ناشری تعداد زیادی کتاب برای دریافت مجوز به ارشاد ارائه می‌دهد طبیعی است تعداد کتاب‌هایی هم که از نظر بررسان با مشکل روبه‌رو می‌شوند زیاد شود. ثانیاً مگر وظیفه‌ی ارشاد جز خواندن کتاب‌ها و دادن یا ندادن مجوز است برای این که کتاب مذکور خدای ناکرده یک نفر از خوانندگان‌اش را از سعادت دنیوی و اخروی بی‌نصیب نگرداند؟ خب، دوستان زحمت بکشند و کتاب‌ها را مطالعه کنند و مجوز نشر کتاب را بدهند یا ندهند. ناز و ادا و اطوار و «من نمی‌خوانم» و «ناشر، دیگر کتابی برای دریافت مجوز ارائه ندهد» ندارد که. به نظر بنده دوستان دارند دنبال بهانه می‌گردند و ادعاهایشان خنده‌دار است. کجای «اهداف و سیاست‌ها و ضوابط نشر کتاب» که شورای عالی انقلاب فرهنگی تدوین و برای اجرا به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ابلاغ کرده (یا اصلا هر قانون و آیین‌نامه‌ی دیگری) نوشته شده که اگر تعداد کتاب‌هایی که یک ناشر برای دریافت مجوز به وزارت ارشاد ارائه می‌دهد و مجوز نشر نمی‌گیرد از حدی بیشتر شد امتیاز ناشر لغو می‌شود؟

کتاب، خیلی مخاطب داشته باشد دو- سه هزار نفر است. به چاپ دوم و سوم هم که برسد نهایتاً می‌شود شش- هفت هزار نفر. آقایان بروند بر گندکاری‌هایشان در حوزه سینما آب پاکی بریزند که فیلم‌های آشغال و مبتذلی که از وزارت ارشاد پروانه‌ی ساخت و اکران می‌گیرند، در بدترین شرایط اکران- اگر نفروشد و ورشکسته شود- حداقل صدوپنجاه‌هزار نفر مخاطب دارد. وزارت ارشاد سال‌هاست با عملکرد غلط و ضعیف‌اش جز در جهت تضعیف فرهنگ و هنر گام برنمی‌دارد و لغو امتیاز نشر چشمه هم یکی دیگر از تصمیم‌های آن وزارت‌خانه در همین جهت است. چند ماه پیش در همین ستون نوشتم که کمی نویسندگان مراعات کنند، کمی هم ارشاد به نویسندگان اعتماد کند. این گونه نشاط به فضای فرهنگی کشور بازمی‌گردد. متاسفانه در هنوز بر همان پاشه می‌چرخد.

۲- در بحارالانوار روایت شده که مردی مسیحی، جایی امام محمدباقر (ع) را دید و بر او فریاد برآورد که «تو باقر نیستی و «أَنْتَ بَقَر». مادرت هم بی‌شرم‌وحیا و بدزبان بود.» امام با لحنی آرام فرمودند که «من بقر نیستم. باقرم. مادرم هم اگر آن گونه که تو می‌گویی بود، خداوند رحمت‌اش کند وگرنه خداوند درهای رحمت و مغفرت‌اش را بر تو بگشاید.»

آن‌ها کجا و ما کجا؟

«لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ لِّمَن كَانَ يَرْجُو اللَّهَ وَالْيَوْمَ الْآخِرَ وَذَكَرَ اللَّهَ كَثِيراً.»

«قطعا رسول خدا سرمشقی نیکو برای شماست؛ برای آن کس که به خدا و روز بازپسین امید دارد و خدا را فراوان یاد می‌کند.»

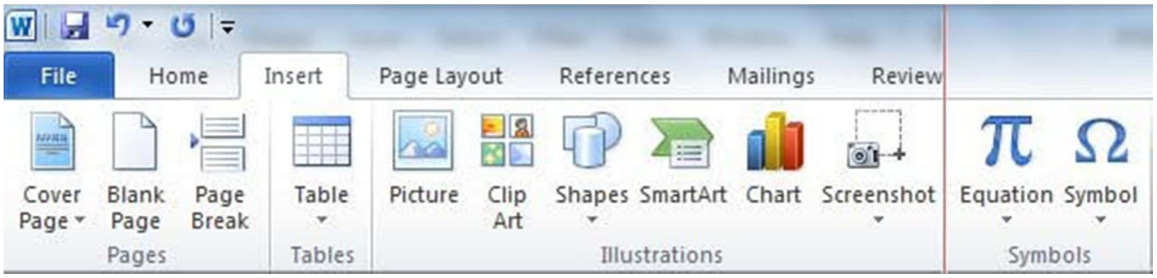
مصطفا انصافی

۶

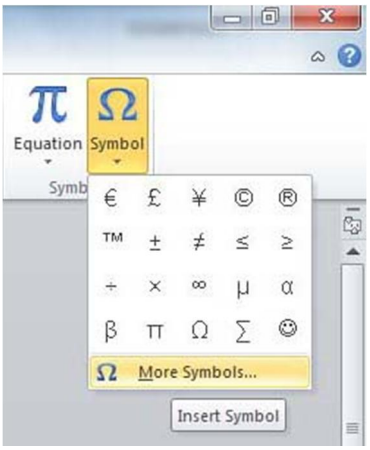
مراحل ایجاد کلید نیم‌فاصله در نرم‌افزار Word

ابتدا نرم‌افزار Word2007 یا Word2010 را باز می‌کنیم و سپس مراحل زیر را یک به یک اجرا می‌نماییم.

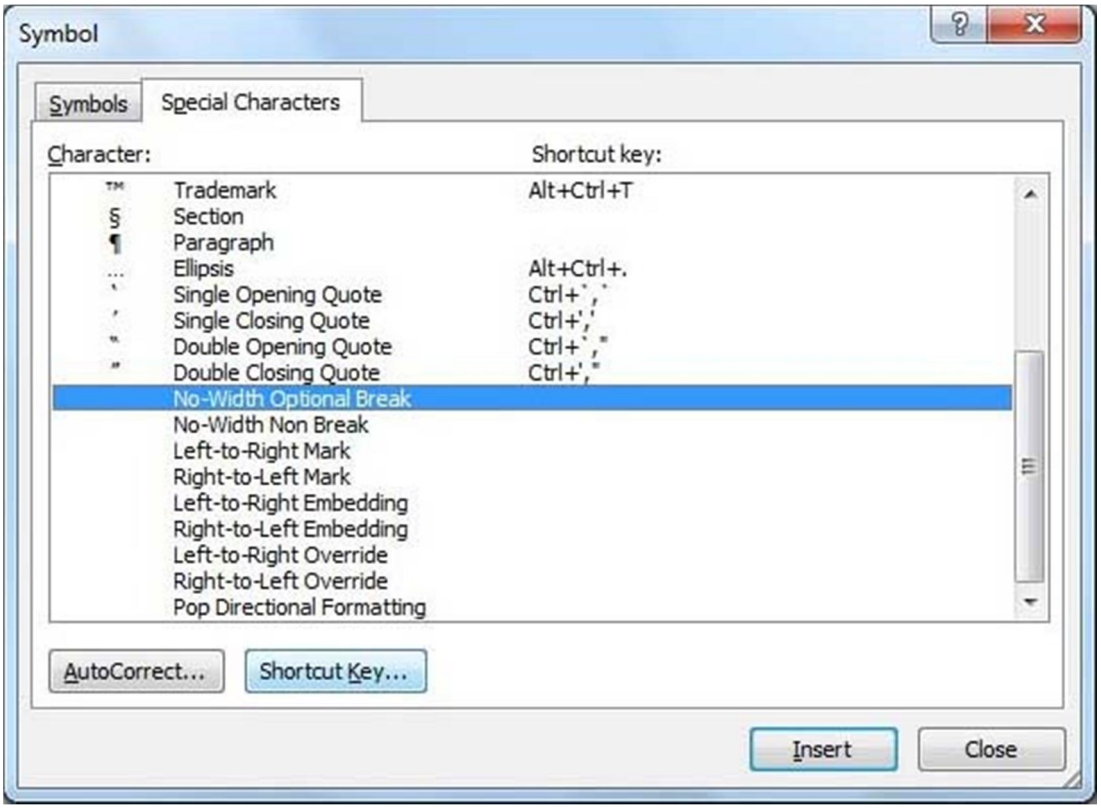
۱. بر روی نوار Insert کلیک می‌کنیم و سپس در انتهای نوار سراغ گزینه Symbol می‌رویم و آن را انتخاب می‌کنیم.



۲. پس از باز شدن پنجره Symbol بر روی گزینه More Symbols کلیک می‌کنیم.

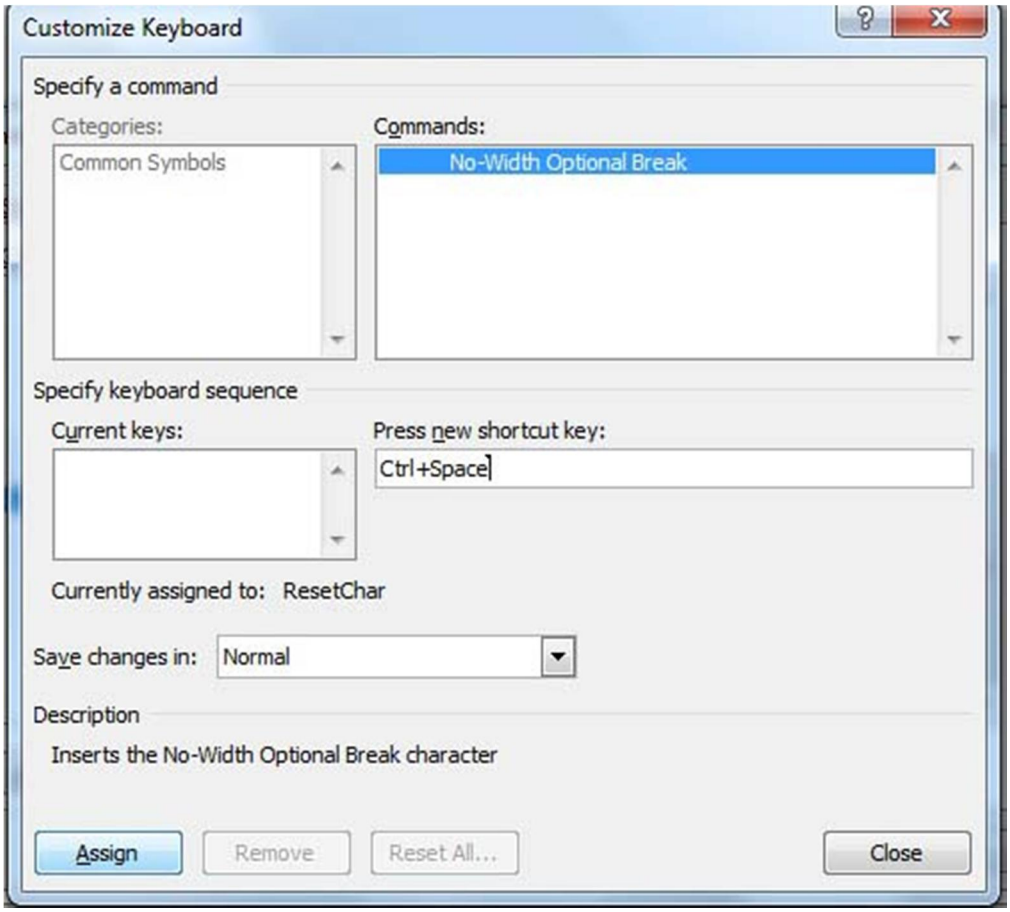


۳. در پنجره جدیدی که باز می‌شود بر روی زبانه‌ی Special Characters کلیک می‌کنیم و مطابق عکس گزینه‌ی No-Width Optional Break را انتخاب می‌کنیم و کلید Shortcut Key... را می‌زنیم.



۴. در پنجره جدید بر روی نوار سفیدِ Press new shortcut key: کلیک می‌کنیم و کلید ترکیبی مورد نظرمان را فشار می‌دهیم. معمولا برای نیم‌فاصله از کلیدهای Ctrl+Space استفاده می‌کنند. به این منظور بعد از کلیک روی نوار مربوطه، کلید Ctrl را فشار داده و سپس کلید Space را می‌زنیم.

در انتها و پس از انتخاب کلید ترکیبی بر روی کلید Assign کلیک می‌کنیم و در انتها کلیک Close را انتخاب می‌کنیم.



به این صورت می‌توانید کلید نیم‌فاصله را در نرم‌افزار Word فعال کنید. عدم استفاده از نیم‌فاصله در نوشتار به غیر از ایجاد بی‌نظمی و آشفتگی در متن، می‌تواند باعث ایجاد معانی غلط و همچنین باعث محدودیت بیشتر تولید کلمات جدید در زبان فارسی شود.

در ماه آینده موارد ضروری استفاده از نیم‌فاصله را به تفصیل توضیح خواهم داد.

سینا حشمدار

ترجمه:

1. **«ساندویچ ژانبون با نان چاودار» نوشته‌ی: چارلز بوکفسکی فصل ۲ برگردان: علی امیرریاحی**
2. **«جاده» نوشته‌ی: جک کراوک فصل ۱ برگردان: فریبرز نریمانی**
3. **برگردانِ مجموعه اشعار کو سانگ برگردان: سهند آقایی و مینا جعفری ثابت**
4. **شعر «احتمالات» از ویسواوا شیمبورسکا برگردان: ملیحه بهارلو**
5. **ترانه‌ی « کاش اینجا بودی» از راجر واترز برگردان: فریبرز نریمانی**

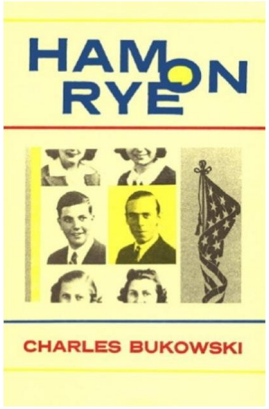
۱

«ساندویچ ژانبون با نان چاودار» نوشته‌ی: چارلز بوکفسکی فصل ۲

برگردان: علی امیرریاحی

فصل ۲:

من فورد مدل تی را خوب به یاد دارم. صندلیهایی که بلند بودند، رکابی که زیاد بلند نبود، و پدر که مجبور بود صبحها، روزهای سرد، و اغلب وقتها، دستهی هندل را در جلوی موتور بارها و بارها بچرخاند تا ماشین روشن شود.



"آدم دستش میشکنه با این. بدمصب مث اسب لگد میزنه."

یکشنبههایی که مادربزرگ به دیدنمان نمیآمد، ما با فورد مدل تی سواری میکردیم. پدر و مادرم عاشق درختزارهای پرتغال بودند. عاشق کیلومترها درخت پر از شکوفه یا پرتغال که ردیف شده اند. پدر و مادرم یک سبد پیکنیک و یک یخدان فلزی داشتند. در یخدان فلزی قوطیهای کمپوت و یخ خشک بود، و در سبد سوسیس بود و گوش خوک و ساندویچ کالباس، چیپس سیبزمینی، موز، و نوشابه. ظرف نوشابه مدام بین سبد پیکنیک و یخدان فلزی در رفت و آمد بود، زود یخ میبست، و بعد باید میگذاشتی آب شود.

پدر سیگار کَمِل میکشید. او کلی بازی و تردستی با پاکت سیگار بلد بود که گاهی بهمان نشان میداد. مثلا میگفت روی پاکت چند تا هرم هست؟ ما میشمردیم، و او هرمهای بیشتری نشانمان میداد. همچنین ترفندهایی درباره کوهان شترها و کلمات نوشته شده روی پاکت. سیگار کمل سیگار جادویی بود.

یکشنبهی بخصوصی هست که به یاد میآورم. سبد پیکنیک خالی بود. ما همچنان میراندیم در مسیر درختان پرتغال، و همینطور از خانه دورتر و دورتر میشدیم.

مادر گفت: "دَدی! بنزینمون تموم نشه!؟"

"نه! یه عالمه بنزین کوفتی دادم به خوردش."

"کجا داریم میریم؟"

"میخوام خودمو به یه کم پرتغال کوفتی برسونم."

در طول راه، مادر آرام نشسته بود. پدر کشید کنار جاده، و نزدیک سیمهای حصار پارک کرد، ما هم همانطور منتظر نشستیم. بعد پدر در را با لگد باز کرد و پیاده شد.

" سبدو بیار."

ما از سیمهای حصار بالا رفتیم.

پدر گفت: "بیاین دنبالم."

بعد بین دو ردیف درختان پرتغال بودیم با سایهبانی از شاخهها و برگها. پدر ایستاد و شروع کرد به کندن پرتغالها از شاخههای پایینی نزدیکترین درخت. طوری پرتغالها را میکند که انگار عصبانی بود، و شاخهها طوری تکان میخوردند که انگار آنها هم عصبانی بودند. پدر پرتغالها را داخل سبدی که مادر نگهداشته بود پرت میکرد. گاهی یکی به بیرون میافتاد و من آن را بر میداشتم و داخل سبد میانداختم. پدر درخت به درخت میرفت و از شاخههای پایینی پرتغالها را میکند و داخل سبد میانداخت.

مادر گفت: "ددی! فکر کنم دیگه بسهمونه."

"عمرا."

و به کندن ادامه داد.

بعد یک مرد از روبرو پیداش شد؛ یک مرد بسیار قد بلند، با دولول شکاریای در دستش.

"خب، رفیق، بگو ببینم داری چیکار میکنی؟"

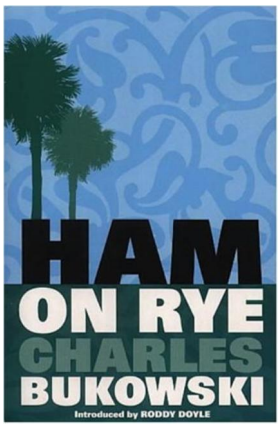
"اینجا یه عالمه پرتغال هست، منم دارم پرتغال میچینم."

"اینا پرتغالای منه. گوش کن، همین الان به زنت میگی اونا رو بندازه زمین."

"اینجا یه عالمه پرتغال کوفتی هست خب! با چن تا پرتغال کوفتی که چیزی ازت کم نمیشه."

"من نمیخوام هیچی از پرتغالام کم بشه. به زنت بگو بندازتشون زمین."

مرد تفنگش را به سمت پدر گرفت.



پدر به مادر گفت: "بندازشون."

پرتغالها روی زمین قل خوردند.

مرد گفت: " خب، حال از باغ من بزنین به چاک."

"تو همهی اینا رو که لازم نداری!"

"من خودم میدونم چقد لازم دارم. بزن به چاک."

"آدمایی مث تورو باس دار زد!"

"اینجا قانون منم. یالا!"

مرد باز دولول شکاری اش را بالا آورد. پدر چرخید و رفت سمت خروجی باغ. ما پشت سرش راه افتادیم و مرد هم پشت سر ما. بعد رفتیم داخل ماشین اما اینبار از آن دفعاتی بود که ماشین روشن نمیشد. پدر پیاده شد تا هندل بزند. دوبار هندل زد اما روشن نشد. پدر داشت عرق میکرد. مرد کنار جاده ایستاده بود.

گفت: "یالا هندل لعنتی رو بچرخون دیگه!"

پدر داشت آماده میشد که باز هندل را بچرخاند. "ما تو ملک تو که واینستادیم! تا هر وقت کوفتی ای که عشقمون بکشه میتونیم همینجا بمونیم!"

"به درک که واینستادی! اون لعنتی رو از اینجا میبری. زود!"

پدر دوباره هندل را داخل تومور چرخاند. موتور تکانی خورد و باز ایستاد. مادر با سبد خالی پیک نیک روی زانوهایش داخل ماشین نشسته بود. من میترسیدم به مرد نگاه کنم. پدر باز هندل را چرخاند و اینبار موتور روشن شد. سریع پرید داخل ماشین و دنده را جا انداخت.

مرد گفت: "دیگه هم برنمیگردی، وگرنه دفعهی بعد به این راحتیها ولت نمیکنم."

پدر فورد مدل تی را به راه انداخت. مرد همچنان کنار جاده ایستاده بود. پدر داشت به سرعت میراند. بعد پدر ماشین را آرام کرد و دور زد. او به سمت جایی که مرد ایستاده بود راند. مرد رفته بود. ما به سرعت مسیر بازگشتمان از باغ پرتغال را طی کردیم.

پدر گفت: "یه روز برمیگردم حساب این حرومزاده رو میرسم."

مادر پرسید: "ددی، امشب میخوام یه شام خوب درست کنم. چی دوست داری؟"

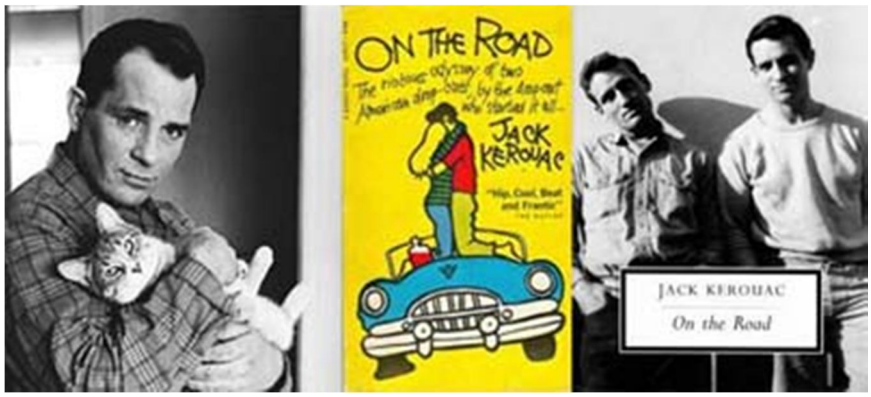
پدر جواب داد: "گوشت خوک تیکه شده."

هرگز ندیده بودم پدر با چنان سرعتی رانندگی کند.

ادامه دارد...

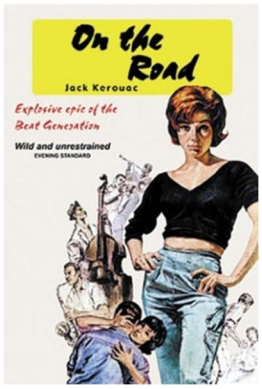
«جاده» نوشته‌ی: جک کراوک فصل ۱

برگردان: فریبرز نریمانی



بار اولی که "دین" را دیدم هنوز خیلی از جدایی من و همسرم نگذشته بود. من تازه از شر یک بیماری جدی خلاص شده بودم که خیلی مایل به یادآوریش نیستم . فقط همین قدر بگویم که این بیماری یک جورهایی به این جدایی نکبتی و احساس به آخر خط رسیدن من مربوط می‌شد. با آمدن "دین موریارتی" آن بخش از زندگی من که اسمش را "زندگی در جاده" گذاشته‌ام شروع شد. پیش از آن خیلی وقتها آرزوی رفتن به غرب و دیدن آنجا را داشتم که همیشه در حد یک برنامه که هیچوقت به انجام نمی‌رسید باقی می‌ماند. دین بهترین پا برای سفر بود چون خودش در سفر و موقعی که پدر و مادرش در سال ۱۹۲۶ در راهشان به لس آنجلس از "سلت لیک سیتی" رد می‌شدند در یک ماشین اسقاطی به دنیا آمده بود. اولین خبرها را از او "چاد کینگ" به من داد. چاد چند تا نامه از او به من نشان داد که در یک کانون اصلاح و تربیت در "نیو مکزیکو" نوشته شده بودند. من به شدت به این نامه‌ها علاقه‌مند شدم چون در آنها بسیار ساده و دلنشین از چاد خواسته بود هر چه در مورد نیچه میداند و یا هر مطلب شگفت انگیز روشنفکرانه دیگری که بلد است را به اویاد بدهد. من و "کارلو" درباره این نامه‌ها صحبت کردیم و مشتاق بودیم که دین موریارتی عجیب و غریب را ببینیم. این صحبت مربوط میشود به زمانی او دین موریارتی امروز نبود. آن وقت او یک بچه "کانونی" پر رمز و راز بود. بعد خبر دار شدیم که دین از کانون خلاص شده و برای اولین بار به نیویورک می‌آید. همچنین شنیدیم که او تازه با دختری به اسم "ماریلو" ازدواج کرده.

یک روز داشتم در محوطه چرخ میزدم که "تیم گری" و چاد خبر دادند که دین در منطقه "کولد واتر" در هارلم شرقی یا همان منطقه اسپانیایی نشین هارلم ساکن شده. دین شب قبل برای اولین بار در زندگی با همسر تو دل برو و باهوشش وارد نیویورک شده بود.آنها درخیابان پنجاهم از اتوبوس "گری هوند" پیاده شده بودند و برای پیدا کردن جایی که چیزی بخورند خیابان را پیچیده بودند سمت راست و به رستوران هکتور رفته بودند و پولشان را صرف خریدن کیک‌های خوش آب و رنگ و نان خامه ای کرده بودند . از آن زمان به بعد این کافه تریا برای دین تبدیل شد به سمبل اصلی شهر نیویورک.

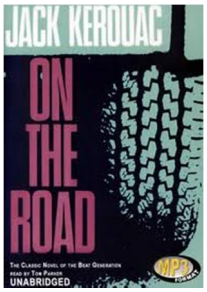


تمام این مدت دین چیزهایی شبیه به این را به ماریلو می‌گفت : " عزیزم، بالاخره اومدیم نیویورک. وقتی داشتیم از میسوری و مخصوصا اونجایی که از کانون اصلاح تربیت بونویل که من را یاد سختیهای زندان میانداخت رد می‌شدیم تمام اون چیزهایی که تو فکرم بود رو برات نگفتم، ولی حالا دیگه باید تمام اینا رو بذاریم پشت سرمون، فقط به زندگی‌مون فکر کنیم و سریع باید به فکرنقشه‌هایی باشیم که واسه زندگیمون داریم....." و این حرفها را همینطور با حال و هوای آن روزهایش ادامه می‌داد.

من با بچه‌ها به آپارتمان آنها در کولد واتر رفتم. دین در حالی که شلوارک پوشیده بود در را باز کرد. ماریلو از تخت پائین پرید. دین خرت و پرت‌های آپارتمان را به آشپزخانه منتقل کرده بود، شاید برای اینکه بتواند در حین حل و فصل مشکلات عشقیش قهوه هم درست کند. چون در زندگی دین هر چقدر هم به سختی سر و ته زندگی به هم می‌آمد، تنها یک مسئله مهم و مقدس وجود داشت که آن هم سکس بود. این را می‌شد در نحوه سر تکان دادن او در حالی که همیشه به زمین نگاه می‌کرد – درست مثل بکسوری که به حرفهای مربیش گوش میکند– دید و با گفتن صدها "بله"، "بله" و "درسته" باعث میشد که فکر کنید که دارد به تک تک حرف‌های شما گوش می‌دهد.دین من را به یاد جوانی‌های "جین آتری" می‌انداخت: باریک اندام، آراسته و مرتب با چشمان آبی و لهجه اصیل اوکلاهمایی. یک قهرمان با خط ریش چکمه ای از غرب برفی. در حقیقت او قبل از ازدواج با ماریلو و آمدن به شرق فقط درمزرعه "اد وال" کار کرده بود. ماریلو زن زیبایی بود با خرمنی از موهای بلوند که حلقه‌هایش مثل موج‌های دریای طلایی در هم پیچیده بودند.او روی لبه تخت نشسته بود و دستهایش را روی پایش گذاشته بود. چشمهای آبی تیره اش که نشان از اصالت روستایی او داشتند به نقطه ایی دور دست خیره شده بودند چون او در یک محله بد نام نیویورک بود که در غرب از آن شنیده بود و مثل تصویر زن‌های تحلیل رفته نقاشی‌های سورئال "مودیگلیانی" انتظار میکشید. اما جدا از شیرینی و جذابیت ،ماریلو بسیار کم حرف بود و می‌توانست دست به کارهای وحشتناکی بزند. آن شب همگی به سلامتی هم آبجو نوشیدیم و تا دم صبح صحبت کردیم. صبح، وقتی همه بی حرف دور میز نشسته بودیم و در نور خاکستری روز زیر سیگاری‌ها لب به لب پرشده بودند، دین با حالت عصبی بلند شد وشروع کرد به قدم زدن و فکر کردن و تصمیم گرفت کاری که باید انجام بشود این است که به ماریلو بگوید صبحانه را حاضر کند و خانه را جارو کند.من گفتم: " به عبارت دیگه میخوام بگم که ما باید تلاشمونو بیشتر کنیم. وگرنه دچار عدم ثبات و کمبود دانش و عدم شفافیت نقشه‌هامون می‌شیم." و از آنجا بیرون زدم.

هفته بعد دین پنهانی به "چاد کینگ" گفته بود که باید از او نوشتن را یاد بگیرد. چاد به او گفته بود که من نویسنده هستم و برای مشورت در این مورد باید پیش من بیاید. در همین حین دین در یک پارکینگ اتومبیل مشغول به کار شده بود و در آپارتمانشان در "هوبوکن" با ماریلو دعوایش شده بود، خدا میداند چرا آنها به اپارتمان رفته بودند،و ماریلو چنان کینه او را به دل گرفت که علیه او بخاطر اعمال خشونت جنون آمیز به پلیس شکایت کرد ودین مجبور شد از خانه فرار کند. از آنجایی که دین دیگر جایی برای زندگی نداشت یک راست به "پترسون" نیوجرسی یعنی به جایی که من با عمه ام زندگی میکردم آمد. یک شب وقتی داشتم مطالعه می‌کردم در زدند. پشت در دین بود که خیلی محجوب در تاریکی راهرو ایستاده بود و می‌گفت : " سلام، منو یادت میاد؟ دین موریارتی . اومدم که به من نویسندگی یاد بدی ."

پرسیدم : " ماریلو کجاست ؟ " . دین گفت شاید تا حالا با خودفروشی چند دلار گیرآورده باشد و به "دنور" برگشته باشد." ... " خودفروشی ! " . رفتیم بیرون تا یک لیوان آبجو بنوشیم چرا که نمی‌توانستیم پیش روی عمه ام که در اتاق نشیمن بود و روزنامه می‌خواند این گفتگو را ادامه دهیم . عمه ام در همان اول که نگاهش به دین افتاد گفت که او یک دیوانه است .



دربار به دین گفتم :" ببین، من خوب می‌دونم که تو فقط برای اینکه یه نویسنده بشی پیش من نیومدی و تنها چیزی که من می‌دونم اینه که عشق نویسندگی مثل خوره به جونت افتاده ". دین گفت : " آره منظورت رو می‌فهمم و خیلی هم مشکل دارم اما چیزی که من می‌خوام اینه که بفهمم عاملهای موثر برای فهم دوگانگی شوپن‌هاور و دریافتهای درونی اون چی هستن و ... " و همینطور به حرفهایش ادامه داد و چیزهایی گفت که نه من چیزی از آنها دستگیرم شد و نه خودش. در آن روزها او واقعاً نمی‌دانست چه می‌گوید یعنی اینکه او یک بچه " کانونی" بود که دست به هر کاری می‌زد تا یک روشنفکر واقعی بشود و دوست داشت که به این سبک صحبت کند و کلماتی را که از روشنفکران واقعی شنیده بود بجا و +نابجا استفاده می‌کرد. هرچند او آنقدرها هم کودن نبود و بعد از دوستی اش با کارلومارکس فقط چند ماه طول کشید که بتواند به جرگه کسانی که این چرندیات را خوب سرهم می‌کند بپیوندد. اما ما از نقطه نظر دیوانگی همدیگر رو خوب درک میکردیم. من پذیرفتم که تا موقعی که دین کاری پیدا کند در خانه ما بماند و علاوه بر این قرار گذاشتیم که هرازگاهی به سمت غرب برویم. این اتفاقات مربوط به زمستان سال ۱۹۴۷ می‌شود .

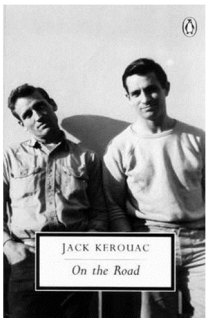
یک شب بعد از اینکه دین شامش را در خانه ما خورد – در آن زمان دین در پارکینگ در نیویورک کار می‌کرد– در حالی که داشتم به سرعت تایپ می‌کردم روی شانه من خم شد و گفت : " یالا بجنب دخترا خیلی صبر نمی‌کنن. زودباش ."

من گفتم : " یه دقیقه صبرکن به محض اینکه این فصلو تموم کنم باهات میام." این فصل یکی از بهترین فصلهای کتاب بود . من حاضر شدم و برای ملاقات با چند دختر به سمت نیویورک رفتیم .همینطور که در تونل لینکلن که بوی فسفر میداد پیش می‌رفتیم من و دین به سمت همدیگر خم شده بودیم و با هیجان با همدیگر صحبت می‌کردیم. خوره دین داشت به جان من هم میافتاد. او فقط جوانی بود که هیجان زندگی داشت و اگر سر دیگران شیره می‌مالید به خاطر این بود که از زندگی چیزهای زیادی توقع داشت و می‌خواست با آدمهایی سر و کار داشته باشد که اگر سرشان را شیره نمی‌مالید به او توجهی نمی‌کردند. او سر من هم شیره مالیده بود و من این را می‌دانستم (در مورد زندگی با من و نویسنده شدن و ...) و او میدانست که من اینرا می‌دانم (این اساس رابطه ما بود) اما برای من اهمیتی نداشت و به ما خوش می‌گذشت . نه همدیگر را اذیت و آزار می‌کردیم و نه توقعی از هم داشتیم و همه جا را مثل دو دوست که درد همدیگررا می‌فهمن زیر پا می‌گذاشتیم. همان اندازه که دین احتمالاً از من چیزی یاد میگرفت من هم از او می‌آموختم . در مورد نوشته‌هایم به من می‌گفت :" ادامه بده . کارات حرف ندارن. " وقتی در حال نوشتن داستان بودم از بالای شانه من نگاه می‌کرد و می‌گفت : " خودشه پسر. اووووف پسر عالیه.خیلی کارا می‌شه کرد ،اینقدر چیز واسه نوشتن هست که نمی‌دونم از کجا باید شروع کنم بدون اینکه مسائل اینکارمثل صنایع ادبی و دستور زبان رو بدونم و... " و صورتش را با دستمالش پاک می‌کرد .

" راست می‌گی ، حق با توئه " بعد یک برق مقدس را در چشمانش دیدم، ناشی از هیجاناتی که با چنان حرارتی توصیفشان می‌کرد که مسافران اتوبوس سرچرخاندند تا این " دیوانه هیجان زده " را ببینند. در غرب دین یک سوم از عمرش را در اتاقهای شرط بندی و یک سوم دیگر آن را پشت میله‌های زندان و یک سوم باقیماده را در کتابخانه عمومی‌گذرانده بود . مردم او را می‌دیدند که با اشتیاق در خیابانهای یخ زده با دست بدون دستکش کتابها را به محل شرط بندی می‌برد یا از درخت بالا می‌رفت تا به یک اتاق زیرشیروانی برسد و چند روزی در آنجا مشغول مطالعه شود یا از چشم قانون پنهان شود.

ما به نیویورک رفتیم– من موضوع ملاقات با دختران نیویورکی را پاک فراموش کرده بودم – اما از آن دو دختر خبری نبود. قرار بود که آنها برای شام بیایند اما سر و کله شان پیدا نشد. ما به پارکینگ محل کار دین رفتیم تا او در اتاقک پشت پارکینگ لباسهایش را عوض کند و جلوی آینه شکسته دستی به سر و صورتش بکشد و همان شب بود که دین و کارلومارکس همدیگر را دیدند.موضوع

ملاقات آنها بسیار جالب بود. این دو ذهن مشتاق در یک چشم بهم زدن همدیگر را پیدا کردند. در چشمهای همدیگر خیره شدند . کلاهبردار مقدس با ذهنی درخشان و کلاهبردار شاعر پیشه و نادم با ذهنی تیره که کارمارکس نام داشت.



از آن لحظه به بعد دین دیگر کمترآفتابی می‌شد و من از این بابت ناراحت بودم. انرژیهای آنها به هم رسیده بود و من در این میان بیشتر به یک ولگرد نفهم شبیه بودم که نمی‌توانست این رابطه را ادامه دهد. تغییرات اساسی که بعدها بوجود امد از همین جا شروع شد . تغییری که داشت رخ می‌داد باعث شد تصورم از تمام دوستان و باقی مانده خانواده ام در گرد و غباریک شب امریکایی به هم بریزد . کارلو با دین از "بول لی" پیر ، " المرهاسل " و "جین" صحبت کرد: "لی" در تگزاس علف‌های هرز را وجین می‌کند، "هاسل" در "ریکرز آیلند" است و "جین" اطراف میدان تایمز در توهم شدید و در حالیکه دختر بچه اش را در بغل دارد در مسیری که به "بلوو" ختم میشود پرسه میزند. ودین هم برای کارلو از افراد ناشناس غرب مثل "تامی‌اسنارک"، گوش بر افلیج مادر زاد شرط بندی و ورق بازی وقدیس شیرین عقل تعریف کرد. دین از "روی جانسون" ، "اد دانکل" بزرگ، دوستان زمان بچگی، دوستان خیابانی، دوست دخترهای زیاد و میهمانی‌های شبانه، عکس‌های سکسی و قهرمان‌ها و ماجراجویی‌هاش تعریف کرد. آن دو با هم بیرون زدند و ازسیر تا پیاز زندگی‌شان را برای هم گفتند.داستانهایی که کمی بعد تلختر و احساسی تر و ناگفتنی تر شدند. آن دو مثل دوقلوهای به هم چسبیده تلو تلو میخوردند و به سمت پایین خیابان می‌رفتند و من هم دنبالشان شلنگ تخته می‌انداختم، کاری که تمام عمرم در مورد کسانی که برایم جالب بوده اند انجام داده ام، چون تنها آدمهای دنیا برای من دیوانه‌ها هستند. آنهایی که دیوانه زندگی هستند، دیوانه حرف زدن هستند. آن‌هایی که دیوانه‌وار دنبال کسی می‌گردند که نجاتشان بدهد و روحشان همیشه تشنه است. آنهایی که هیچ وقت خمیازه نمی‌کشند و حرف‌های خسته کننده و تکراری نمی‌زنند. اما مثل شمع‌های رومی می‌سوزند و می‌سوزند و می‌سوزند. آدم‌هایی مثل ستاره‌های مخصوص آتش بازی که در آسمان پخش می‌شوند و آخر سر در مرکز آن یک نور آبی رنگ منفجر می‌شود و همه می‌گویند: آه.....گوته به آلمانی به این آدم‌ها چه می‌گوید؟

دین برای اینکه بتواند یاد بگیرد که مثل کارلو بنویسد اولین کاری که انجام داد این بود که با روح شیفته ای که فقط یک آدم خود ساخته از آن برخوردار است روح کارلو را تسخیر کرد.

"حالا دیگه بذار من حرف بزنم کارلو..... من میگم که ....." . من تقریبا دو هفته از آنها بی خبر بودم. در این مدت رابطه آنها خیلی گرم و صمیمی شده بود و به قول معرف دیگر سری از هم سوا بودند.

بهار از راه رسید. وقت مسافرت بود وهمه داشتند آماده می‌شدند که به طرفی بروند. من سخت مشغول کار روی داستانم بودم و وقتی کار به نیمه رسید ، بعد از سفری که با عمه ام برای دیدن برادرم "روکو" به سمت جنوب رفتیم ، من برای اولین سفر زندگیم به سمت غرب آماده شدم.

دین قبلا رفته بود. من و کارلو برای بدرقه اش به ایستگاه اتوبوس خیابان سی و چهارم رفتیم. بالای خانه آنها جایی بود که می‌توانستی با ۲۵ سنت عکس بگیری. کارلو عینکش را برداشت که باعث شد بد ریخت بیفتد. دین در عکس مثل پسر بچه‌های خجالتی افتاد و من هم مستقیم به دوربین زل زدم که باعث شد مثل ایتالیا ایی سی ساله ای بیفتم که هر کسی به مادرش بگوید بالای چشمت ابروست می‌کشد. کارلو و دین عکس را نصف کردند و هر کدام نصفی از عکس را در کیف پولش گذاشت. دین برای بازگشت بزرگش به "دنور" کت و شلوار تاجرهای درست و حسابی غربی را پوشیده بود. دوران عاطل و باطلی دین در نیویورک تمام شده بود. من به این دوران میگویم دوران عاطل و باطلی، اما در این مدت دین در پارکینگی که کار میکرد به معنای واقعی سگ دو میزد. او بهترین نگهبان پارکینگ در دنیا بود. میتوانست یک ماشین را با سرعت ۵۰ کیلومتر با دنده عقب از یک پیچ تند رد کند و

درست بیخ دیوار ترمز کند، از ماشین بیرون بپرد، از میان سپر ماشین‌ها بدود، داخل یک ماشین دیگر بخزد ، در یک فضای کوچک با سرعت ۶۰ کیلومتر دور بزند و ماشین را درست سر جایش پارک کند و در حالیکه ماشین هنوز کاملا نایستاده از آن پیاده شود و درب را محکم بکوبد و مثل قهرمان دو به سمت اتاقک بدود، قبض را تحویل بدهد و در حالیکه راننده ماشینی که تازه داخل پارکینگ شده هنوز یک پایش داخل ماشین است به پشت فرمان بخزد، ماشین را همانطور که درش باز است روشن کند و به سمت جای خالی بعدی گاز بدهد، ترمز کند، بیرون بپرد و دوباره بدود. او هشت ساعت تمام بدون استراحت در ساعت‌های شلوغ و پر ازدحام در حالیکه یک شلوار روغنی شل و ول و یک ژاکت رنگ و رو رفته پوشیده بود و کفشهای زهوار در رفته اش در پایش لق می‌زدند کار می‌کرد.

حالا دین برای برگشتن یک کت و شلوار نو با جلیقه که خطهای آبی باریک داشت پوشیده بود که روی هم یازده دلار از فروشگاه خیابان سوم خریده بود با یک ساعت زنجیر دار و یک ماشین تایپ دستی که قصد داشت با آن بلافاصله بعد از اینکه در "دنور" کار گیر آورد شروع به نوشتن کند. ما شام خداحافظی را که خوراک گوشت و لوبیا بود در رستوران "ریکر" در خیابان هفدهم خوردیم و دین سوار اتوبوسی شد که روی آن نوشته شده بود "شیکاگو" و در دل شب گم شد. کابوی ما هم رفت.

همان جا به خودم قول دادم بهار این راه را بروم و اینگونه بود که زندگی جاده ای من و اتفاقات آن که آنقدر جذاب هستند که دلم نمی‌آید برایتان نگویم شروع شد.

۴

برگردانِ مجموعه اشعار کو سانگ

برگردان: سهند آقایی و مینا جعفری ثابت

کو سانگ، شاعر عاشقانه‌سرا و انقلابیِ کره، در ۱۶ سپتامبرِ سالِ ۱۹۱۹ در سئول به دنیا آمد. کودکی و جوانی‌اش در حوادثِ ناگوارِ روزگارش: اعدام‌ها، جنبش‌هایِ استقلال‌طلبانه وکشتارهای میانِ دو کره سپری شد. عده‌ای روحیه‌ی شکننده‌اش را زاییده‌ی همان سال‌ها می‌دانند.

سانگ، یک روزنامه‌نگارِ حرفه‌ای، خبرنگار، معلم و مهم‌تر از همه‌ی این‌ها یک شاعر است. کتاب‌های شعرش چون زمین های بایرِ آتش، رودخانه و دشت‌ها و شکوهِ کودک، در انگلستان و کره در اول‌های دهه‌ی۱۹۹۰ به چاپ رسیدند.

برگردانِ این شعرها از رویِ کتابِ دوزبانه‌ی حتا گره‌های درخت‌های بِه برای هم داستان می‌گویند، ترجمه‌ی Brother Anthony از سری کتاب‌های English Translations of Korean literature series انتخاب شده است.

۱.

«روزنامه‌نگاری»

حالا که فکر می‌کنم

اگر شبیهِ زنان سینه‌بند می‌بستم

این اندازه مضحک نبود که به استخدامِ دولت درآیم

قلم به خونِ گرانِ خویش کرده بودم و متن‌های تبلیغاتی می‌نوشتم

و حالم از ترانه‌سراهایی که عاشقِ طبیعت بودند

به هم می‌خورد

همه چیزمان با هم فرق می‌کرد

اسوه‌های من مالرو و همینگوی بودند

و زندگی‌ام

پیوندِ شعر و تعهد بود

آن روزها

همه آرزویم

به انتظارِ سرنوشت نشسته بود

چون شلیکِ گلوله‌ای

به انتظارِ نشانه

.۲

«فاحشه»

صحنه‌ی نخست

انتهای کوچه‌پس‌کوچه‌های تاریک

سربازانی چون اجنه‌ی گوژپشت

گِردِ دختری با لباس‌های غریب

می‌چرخیدند و سنگش می‌زدند

و چوب‌های فرو رفته در کثافتِ گاو و اسب را

تکان می‌دادند و فریاد می‌کشیدند:

پتیاره! پتیاره! پتیاره!

آن‌ها

بی‌اختیار

پشت به تکیه‌ی قاموسشان داده بودند

و در برابرِ مادرانگیِ به کثافت تنیده

آهنگِ جدال می‌کردند

من که مادرتون نیستم! هستم؟! من فاحِشَم؟

و کلمات

از دهانِ کف کرده‌اش می‌پرید:

من فاحِشَم؟

جیپِ امریکایی برای لحظه‌ای توقف کرد و رفت

تنها

غریوِ فریاد بود که می‌آمد

صحنه‌ی دوم

زنی گذشت

با لباس‌های غربی و هفت‌قلم آرایش

بچه‌های کوچه به هم چشمک زدند

یکی به پشتِ زن کاغذی چسباند:

راهی سه هزار

و درست هنگامی که تحقیر

زیرِ سایه‌ی خودآزاری زبانه می‌کشید

همگی زیرِ خنده زدند و قهقهه پیچید:

هاهاها! هاهاها!

و زن

بی‌آنکه بفهمد

پاشنه‌هایش را جابه‌جا کرد و لباسش را تکاند و

رفت

تنها

غریوِ قهقهه بود که می‌آمد

صحنه‌ی سوم

کَم‌کَمَک

این شوخی‌های خَرَکی رخت می‌بندند

و انتهای کوچه‌پس‌کوچه‌های تاریک

میانِ آلونک‌های زمختِ چوبین

بچه‌ها منتظرند

تا سربازی مست

برسد از راه

و دست‌ها

چون پیچک‌ها

بپیچند به بازوهای ماسیده

تا زورگیری کنند

سلام!

خوبی خانوم خوشکله؟

حالِ سرکار چطوره؟

آن‌ها

حالا که طعمِ پول را چشیده‌اند

راهِ خفت‌کردنِ این واقعیتِ پست را هم

فهمیده‌اند

۳.

«قورباغه»

خونِ نشیط می‌چکد از گوشت‌های بر قناره

در خیابان

قصّابی از پیِ قصّابی است ردیف

جیغِ آژیرِ آتش‌نشانی می‌رسد به گوش

و صدایِ آمبولانسی در ادامه

سینه‌ام را سوراخ می‌کند

کوره‌ای تاریک و نقبی بی‌انتها

آهنین هرّای گرفتارِ دنده بر دنده

کلاغ‌ها گرد می‌آیند

در صفی از گورهای تازه

و عقابی در ابرهای سیاه

نقش می‌زند بر آسمان

خطوطی درهم و دایره‌دایره

پشتِ روستا

روی تپه

با خانه‌هایی از سقف‌های فرسوده‌ی سفال

اسکلت‌های درخت‌های بِه ایستاده‌اند

و شالیزارهای سوخته

گویی که هزارپاها به خواب‌شان آمده باشند

رنگِ مردگی گرفته‌اند

از زمین

از زمینِ شوره

نمی روید جز خاک

و آن طرف‌تر

قورباغه‌ی سبزِ دریا

رویِ ساحلِ خشک

آرام

مردّد و مشکوک

باد به غبغب انداخته

سینه‌اش را

پَر از هوا می‌کند

۴.

«گره‌های درخت‌های به»

حیاتم تا بدینجا

بر بال‌های فرشته‌ای که رقصان

گردِ برکه‌ی هفت‌گناه می‌گردد

زنجیره‌ی سرگذشت بوده و ضعف

ردّپایی بر جای مانده از جان و تن

چون توده ای افسانه

بسانِ گره‌های درخت‌های به

هیچ‌گاه

راهِ برابرت را نمی‌توانی دید

و هماره یکی‌ست

راهی که از آن گذشته‌ای

با این همه

دستی مرا هدایت کرده

همیشه

دستی مرا رسانده بدینجا

سهند آقایی

۴

شعر «احتمالات» از ویسواوا شیمبورسکا

برگردان: ملیحه بهارلو

شعری از "ویسواوا شیمبورسکا"

ترجمه از "ملیحه بهارلو"

"احتمالات"

سینما را ترجیح می‌دهم.

گربه‌ها را ترجیح می‌دهم.

بلوط‌های کنار رود وارتا را ترجیح می‌دهم.

دیکنز را به داستایفسکی ترجیح می‌دهم.

خودم که آدم‌ها را دوست دارد،

بر خودم که عاشق بشریت است، ترجیح می‌دهم.

ترجیح می‌دهم نخ و سوزن دمِ دست‌ام باشد،

چون ممکن است لازم‌اش داشته باشم.

رنگ سبز را ترجیح می‌دهم.

ترجیح می‌دهم برای هر چیزی

دنبال مقصر نگردم.

استثناها را ترجیح می‌دهم.

ترجیح می‌دهم زودتر از خانه بیرون بروم.

ترجیح می‌دهم با دکترها، درباره‌ی چیزهای دیگر صحبت کنم.

تصویرهای قدیمیِ پُر از خط‌های ریز را ترجیح می‌دهم.

مزخرف بودنِ شعر نوشتن را

به مزخرف بودنِ شعر ننوشتن ترجیح می‌دهم.

در روابط عاشقانه،

جشن‌های بی‌مناسبت را ترجیح می‌دهم،

تا بتوانم هر روز را جشن بگیرم.

اخلاق‌گرایان را ترجیح می‌دهم،

آن‌هایی را که هیچ وعده‌ای نمی‌دهند.

مهربانیِ حساب‌شده را

به اعتمادِ بیش‌ازحد ترجیح می‌دهم.

منطقه‌ی غیرنظامی را ترجیح می‌دهم.

کشورهای اشغال‌شده را بر کشورهای اشغال‌کننده ترجیح می‌دهم.

ترجیح می‌دهم به هر چیزی، کمی شک بکنم.

جهنمِ بی‌نظمی را به جهنمِ نظم ترجیح می‌دهم.

افسانه‌های برادران گریم را به اخبار صفحه‌ی اول روزنامه‌ها ترجیح می‌دهم.

برگ‌های بدون گُل را به گُل‌های بدون برگ ترجیح می‌دهم.

سگ‌هایی که دُم‌شان بریده نشده را ترجیح می‌دهم.

چشم‌های روشن را ترجیح می‌دهم، چون چشم‌های خودم تیره‌اند.

کشوهای میز را ترجیح می‌دهم.

چیزهای زیادی را که در این‌جا از آن‌ها نامی نبرده‌ام،

به چیزهای زیادی که خودم ناگفته گذاشته‌ام ترجیح می‌دهم.

صفرهای تنها را به صفرهای به‌صف‌شده برای عدد شدن، ترجیح می‌دهم.

تعیین زمان توسط حشرات را به تعیین زمان توسط ستاره‌ها ترجیح می‌دهم.

ترجیح می‌دهم بزنم به تخته.

ترجیح می‌دهم نپرسم چقدر و کِی.

ترجیح می‌دهم این احتمال را درنظربگیرم

که دنیا به یک دلیلی به‌وجود آمده است.

"Possibilities"

I prefer movies

I prefer cats

I prefer the oaks along the Warta

I prefer Dickens to Dostoyevsky

I prefer myself liking people

to myself loving mankind

I prefer keeping a needle and thread on hand, just in case

I prefer the color green

I prefer not to maintain

that reason is to blame for everything

I prefer exceptions

I prefer to leave early

I prefer talking to doctors about something else

I prefer the old fine-lined illustrations

I prefer the absurdity of writing poems

to the absurdity of not writing poems

I prefer, where love's concerned, nonspecific anniversaries

that can be celebrated every day

I prefer moralists

who promise me nothing

I prefer cunning kindness to the over-trustful kind

I prefer the earth in civvies

I prefer conquered to conquering countries

I prefer having some reservations

I prefer the hell of chaos to the hell of order

I prefer Grimms' fairy tales to the newspapers' front pages

I prefer leaves without flowers to flowers without leaves

I prefer dogs with uncropped tails

I prefer light eyes, since mine are dark

I prefer desk drawers

I prefer many things that I haven't mentioned here

to many things I've also left unsaid

I prefer zeroes on the loose

to those lined up behind a cipher

I prefer the time of insects to the time of stars

I prefer to knock on wood

I prefer not to ask how much longer and when

I prefer keeping in mind even the possibility

that existence has its own reason for being

By Wislawa Szymborska

From "Nothing Twice", 1997

Translated by S. Baranczak & C. Cavanagh

۵

ترانه‌ی « کاش اینجا بودی» از راجر واترز

برگردان: فریبرز نریمانی

کاش اینجا بودی

پس فکر می کنی فرق بهشت و جهنم

و بیکران آبی آسمان و زندگی پر از درد را می فهمی.

و فرق زمین سبزه زار و زمین گرفتار ریل سرد فولادی را

وفرق صورتی که بی دریغ لبخند میزند را

با صورت های پشت نقاب میدانی.

فکر میکنی همه را می فهمی؟

میدانی چرا تو را واداشتند تا

قهرمانانت را با اشباح خیالی

و درخت را با مشتی خاکستر

وهوا تازه را با هوای دم کرده و خفه

و خنکای آسایش را با سکه ای ناچیز

عوض کنی؟

این تو نبودی که نقش سیاه لشکریت را در میدان جنگ

با نقش اول پشت میله های قفس عوض کردی؟

ای کاش، ای کاش اینجا بودی

ما دو روح سرگردانیم

که سال های سال است

در یک تنگ ماهی

دورخود می چرخیم

چه یافته ایم

جز همان دلهره های قدیمی؟

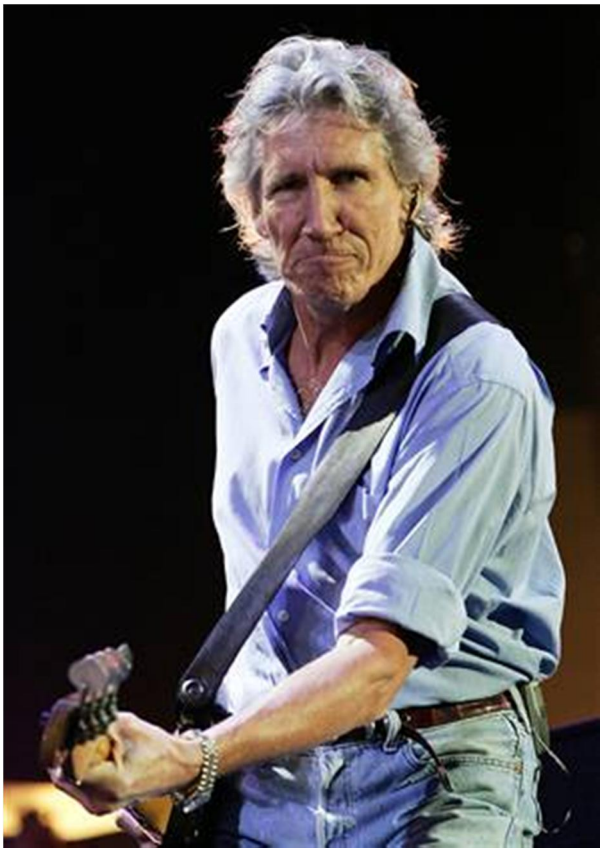
کاش اینجا بودی

WISH YOU WERE HERE

so, so you think you can tell

,Heaven from Hell

.Blue skies from pain



Can you tell a green field

?from a cold steel rail

?A smile from a veil

?Do you think you can tell

And did they get you to trade

?your heroes for ghosts

?Hot ashes for trees

?Hot air for a cool breeze

?Cold comfort for change

And did you exchange

a walk on part in the war

?for a lead role in a cage

.How I wish, how I wish you were here

We're just two lost souls

,swimming in a fish bowl

,Year after year

.running over the same old ground

?What have we found

.The same old fears

.Wish you were here

کتاب

۱. یادداشتی بر رمان مستاجر نوشته «رولان توپور» – مینا حسین‌نژاد

۲. یادداشتی بر "میم و آنِ دیگران" / محمود دولت‌آبادی – امین علی‌اکبری

۳. نگاهی به رمان «زیر آفتاب خوش‌خیال عصر» نوشته جیران گاهان – راضیه روحانی‌پور سوره

۴. یادداشتی بر مجموعه داستان ابر صورتی از علیرضا محمودی ایرانمهر – بهاره ارشد ریاحی

۵. نگاهی به داستان بلند "عقرب‌ها را زنده بگیر " نویسنده قباد آذر آئین – علی رشوند

۱

یادداشتی بر رمان مستاجر نوشته «رولان توپور»

مینا حسین‌نژاد

اووه کثیف شدین؟!...معذرت می‌خوام

آیا شما زنده هستید یا مرده؟...زن هستید یا مرد؟....

آیا شما یک انسان معمولی هستید یا "خاص" بودن را ترجیح می‌دهید؟ آیا در قسمت "نام" شناسنامه‌تان یک اسم چند حرفی درج شده است یا بل‌کل بی‌نام و نشانید؟ آیا در یک اداره یا شرکت کار می‌کنید و حقوق می‌گیرید یا به شیوه‌ی "مفت‌خوری" روزگارتان را می‌گذرانید؟ آیا سرپناهی برای خود جسته‌اید؟ یک آپارتمان؟..از همان متراژ پائین‌ها که شبیه قبر است یا پنت‌هاوسی با دیوارهای سراسر شیشه، یا در جوی خیابان میخوابید، سقفتان هم آسمان؟....

آیا دنبال جفت می‌گردید یا ترجیح می‌دهید "فرد" بمانید؟... آیا در برقراری انواع رابطه‌ی عشقی تبحر دارید یا دوستانتان به شما لقب "بی‌دست و پا" می‌دهند؟... آیا شما مارلبرو قرمز پایه بلند می‌کشید یا یک بهمن‌کش قهارید؟ یا دویدن در پارک نزدیک خانه یا روی تریدمیل باشگاه ورزشی را ترجیح می‌دهید؟

قهوه می‌نوشید یا شراب یا حتی آب تصفیه شده‌ی ولرم؟...آیا به خوردن استیک نیمه خام خون‌دار علاقه‌مندید؟ یا این‌که یک گیاه خوارید و پیتزای سبزیجات سفارش می‌دهید؛ و شاید حتی یک خام خوار هستید و تصمیم گرفته‌اید امراض بیماری‌زا را از بدنتان دور کنید و با قار قار شکمتان اطرافیانتان را کلافه کنید؟!

آیا آروغ می‌زنید؟ آیا عرق می‌کنید؟ آیا تب می‌کنید؟ آیا تند تند بیمار می‌شوید؟... آیا سردمزاجی‌اید؟ یا پرحرارت و داغ؟... آیا اعتماد به نفس پائینی دارید؟ آیا مضحکه‌ی دوستانتان هستید؟ آیا شش‌هایتان کار می‌کند؟ آیا دم و بازدم دارید؟ قتل را به خودکشی ترجیح می‌دهید؟ به تخت اتاقتان علاقه دارید؟ به تخت مرده‌شوی‌خانه چطور؟ با لحاف‌تان احساس نزدیکی می‌کنید یا با دو متر چلوار سفید، مخصوصِ کفن؟!

شما زن هستید یا مرد؟ دختر یا پسر؟

فرقی نمی‌کند! شما عنقریب به کس دیگری تبدیل می‌شوید یا شاید هم شده‌اید. کسی که نمی‌شناسیدش. همانی که ما می‌خواهیم.

ترلکوفسکی با اصلیت روس به "سیمون شول" فرانسوی مبدل شد!...شما چطور؟

***

مثل این‌که شما خونه‌تون رو برای خودکشی اجاره می‌دین؟

یک داستان کسل کننده و ترسناک آخرشبی:

سیمون شول دختر مجرد نسبتاً جوان به خواندن رمان‌های تاریخی علاقه داشت. او در بین برندهای جدید، "شانل" را ترجیح می‌داد. از حیوانات می‌ترسید و تحمل دیدن فیلم‌های آمریکایی را نداشت. به سمفونی‌های بتهوون عشق می‌ورزید و صدای آوازی او پخته ولی پرورش نیافته بود. همیشه رژیم می‌گرفت و از چاق‌شدن وحشت داشت. تعطیلات پارسال به "کوت آزور" در جنوب فرانسه رفته بود. احتمالاً پای ثابت شرابخوری‌های شبانه در جمع دوستانش بود. او یک شب خودش را از پنجره‌ی آپارتمانش در طبقه‌ی پنجم به بیرون پرتاب کرد و به کما رفت. در روزی که استلا –دوست صمیمی‌اش– و مرد جوان گمنامی – ترلکوفسکی– بدن سراسر باندپیچی شده‌اش را در یک بیمارستان شلوغ دولتی ملاقات کردند؛ تنها چشم چپ‌اش از زیر باندها دیده می‌شد. چند دقیقه‌ی بعد او حفره‌ی سیاه دهانش را که یکی از دندان‌های پیشین آن کنده شده بود باز کرد و فریاد گوشخراشی کشید. چند روز بعد او مرد.

ترلکوفسکی، مرد مجرد نسبتاً جوانِ سی و چندساله با اصلیت روس، مقیم فرانسه بود ولی علاقه‌ی خاصی هم به این کشور نداشت. او در زندگی از بی‌نظمی و اغتشاش بیزار بود و هم‌چنین از سمفونی‌های بتهوون. متین و مودب و سیگاری. بدون هیچ دوست دختر و حیوان خانگی. بیزار از ولخرجی و مهمانی‌های آنچنانی. تنها فاجعه‌ی زندگیش این بود که روزی سقف بالای سرش را از دست بدهد. ترلکوفسکی در یک کلام: معمولی. ترلکوفسکی در آپارتمان سابق سیمون شول اقامت یافت و مصائب بسیاری بر او رفت. پس از مدتی تبدیل به سیمون شول شد و از پنجره‌ی آپارتمانش به بیرون پرتاب شد. او را در یک بیمارستان شلوغ دولتی بستری کردند، در حالی که همه‌ی بدنش باندپیچی شده بود و تنها چشم چپش آزاد بود. استلا و مرد جوان و گمنامی –ترلکوفسکی– به ملاقاتش آمدند و جای خالی دندان پیشین را در دهان او دیدند. بدن باندپیچی شده با دیدن ترلکوفسکی که در بالای سرش ایستاده بود فریاد بلندی کشید و احتمالاً چند روز بعد مرد.

***

چگونه یک مرد، زن شد؟

یا

به من نزدیک نشید وگرنه همتونو به کثافت می‌کشم

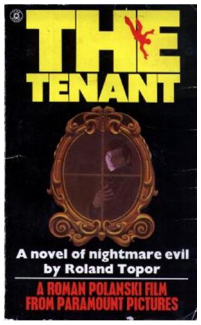
زندگی ترلکوفسکی از همان نخستین باری که پایش به ساختمان مذکور کشیده شد دستخوش تغیر شد. نخستین لحظه، لحظه‌ای است که سرایدار با چشمان و نگاه عجیب و با ریشخند مدام‌اش و چشمک زدن‌هایی که ترلکوفسکی معنای آن‌ها را نمی‌فهمد؛ محلی که سیمون شول، مستاجر قبلی، خودش را به پائین انداخته به او نشان می‌دهد. نگاه‌های معنا دار سرایدار، نگاه به مقتول بیچاره‌ای است که از سرنوشت خود در این آپارتمان بی‌اطلاع است. این نگاه و لبخند اولین ترس را در دل ترلکوفسکی بی‌نوا روشن می‌کند. حالا همه چیز این آپارتمان پر از دلهره و اضطرابی است که او علت آن را متوجه نمی‌شود. دومین نشانه‌ی اضطراب آور، رفتن ترلکوفسکی به بیمارستان است برای دیدن مستاجر قبلی. موجودی باندپیچی شده که یک دندان پیشین ندارد و با دیدن ترلکوفسکی

نعره‌ی بلندی می‌کشد و او را می‌ترساند. وقایع از پس هم می‌آیند. اسباب و اثاث ترلکوفسکی به سرقت می‌روند. او حالا دیگر هیچ وسیله‌ای از خودش ندارد و ناچار است که با باقی مانده‌ی وسایل مستاجر قبلی (سیمون شول) روزگار بگذراند. کتاب‌های تاریخی دختر که پیش از آن به آن علاقه‌ای نداشته را می‌خواند. به کافه‌ی سر خیابان که می‌رود، برای او سیگاری که همیشه می‌کشد را نمی‌آورند بلکه ژیتان بدون فیلتر را که مرحومه می‌کشیده به او می‌دهند. آن‌قدر در کافه، شکلات به خوردش می‌دهند که به خوردن شکلات عادت می‌کند. شکلات نوشیدنی مورد علاقه‌ی سیمون شول بوده است. به تدریج فشار همسایه‌ها و اعتراض‌ها به او آنقدر زیاد می‌شود که ترلکوفسکی از ترس بیرون انداخته نشدن، هیچ کدام از دوست‌هایش را به خانه نمی آورد و رفت و آمدش را با آنها قطع می‌کند و از ترس این که مبادا سر و صدا کند با دمپایی ابری آرام آرام کف اتاقش راه می‌رود. افراد ناشناسی هم به دستشویی که روبه‌روی اتاق ترلوفسکی است می‌آیند و حرکات عجیبی می‌کنند که ذهن ترلکوفسکی را بیش از پیش آشفته می‌کند. کم کم این حس درونی بر او غالب می‌شود که اعضای ساختمان قصد ندارند که بیرونش کنند، قصد دارند تا بل‌کل نابودش کنند. شبی تب می‌کند و اینجا نقطه‌ی اوج بیماریش است. تب او آنقدر شدید و اوضاع جسمی و روحی‌اش آنقدر وخیم شده که نمی‌فهمد چیزهایی که در اطرافش جریان دارد تخیل هستند یا واقعیت. این مرحله‌ی دردناک مسخ شدن اوست. مرحله ای است که دارد به یکی دیگر تبدیل می‌شود. همسایگان در همان شب نمایش رعب آوری برایش ترتیب می‌دهند. نمایشی پر از تصویرهای سورئالیستی و نمادین. اصلی‌ترین قسمت نمایش آنجاست که اسب‌سواری، عروسکی شبیه به ترلکوفسکی را بر پشت اسب خود بسته و او را دنبال خود می‌کشد و در آخر عروسک تبدیل به تکه مقوایی کج و کوله می‌شود. ترلکوفسکی می‌داند که این سرنوشت اوست. این را کاملاً باور کرده است. از اینجا به بعد قصد دارد مبارزه کند. جلوی این مسخ اجباری را بگیرد. مدام با خودش می‌گوید که نمی‌خواهد بمیرد و مطمئناً به جایی نمی‌رسد که مانند سیمون شول خودکشی کند. او می‌خواهد با قدرت بجنگد و جلوی همه‌ی کسانی که می‌خواهند ذهن و تفکر او را تغییر بدهند ایستادگی کند. تغییر دادن ذهن ترلکوفسکی بزرگترین برنامه‌ی دشمنانش است. حالا دیگر شبها که از خواب برمی‌خیزد می‌بیند که لباس زنانه‌ای بر تنش است و آرایش غلیظی صورتش را پوشانده است. شبی دیگر به اتاقش حمله می‌کنند. ترلکوفسکی خانه و همه چیزش را می‌گذارد و بدون هیچ پولی فرار می‌کند و به منزل استلا که یکی از دوستانش است می‌رود و ناگهان با دیدن صاحبخانه (آقای زی) در پشت در خانه‌ی استلا می‌فهمد که دست استلا هم با همسایه‌ها یکی است. فرار می‌کند. به هتلی می‌رود. با ماشینی تصادف می‌کند. راننده همان صاحبخانه است. آقای زی. پلیس و همسایه‌ها سر می‌رسند و بدون توجه به مقاومت‌های ترلکوفسکی او را به آپارتمانش بازمی‌گردانند و از پنجره به پائین پرتابش می‌کنند. دقیقاً همان جایی که سیمون شول خودکشی کرده بود. ترلکوفسکی زنده می‌ماند با بدن خونین و دست و پای شکسته نمایش جنجالی خونینی را اجرا می‌کند. او به همه‌جا خون می‌پاشد. می‌خواهد خون رفته از بدنش همه را لکه‌دار کند. همه‌ی سنگفرش خیابان را. پادری‌ها را. راه پله‌ها و درهای ورودی را. به صورت همه خون تف می‌کند و فریاد می‌زند که نمی‌خواهد بمیرد. به پلیس می‌گوید که این خودکشی نیست، این قتل است ولی همه او را دیوانه می‌پندارند. نکته‌ی عجیب‌تر این است که حالا پلیس و سایر اجتماع کنندگان توی کوچه با او شبیه به یک زن برخورد می‌کنند. او یک زن شده است ولی ذهنش همان ترلکوفسکی است. ترلکوفسکی‌ای که نمی‌خواهد بمیرد؛ نمی‌خواهد زن باشد. همسایه‌ها از راه پله‌ها بالا می‌برندش و دوباره از همان‌جای قبل به پائین پرتابش می‌کنند. در فصل آخر که تکان‌دهنده ترین قسمت این کتاب محسوب می‌شود؛ ترلکوفسکی با بدنی پیچیده شده در باندها بر تخت بیمارستان افتاده است. استلا بالای سرش می‌آید و او را سیمون خطاب می‌کند، دقیقاً شبیه به فصل‌های اول کتاب. همه‌چیز دوباره تکرار شده است. قربانی بعدی همان مرد است. ترلکوفسکی دوم و این چرخه ادامه دارد، هرچند که کتاب به پایان رسیده است. ترلکوفسکی خودش را، ، قوی و سالم بالای سر خود می بیند. امروز روزی است که او تمام می شود و روزی است که کس دیگر شروع می‌شود. شروعی عجیب و پایانی مرگبار. فرم دایره‌وار کتاب به صورتی است که خواننده در ذهن خود می‌تواند، داستان را تا آنجا که می‌تواند و می‌خواهد پرورش دهد. مردان یا

زنان بی شماری که مسخ می‌شوند و سر آخر با ذهنی از کار افتاده و مغشوش و بدنی شکسته و علیل می میرند و باز هم ماجرا ادامه دارد...

***

آپارتمان در این کتاب تنها نماد اجتماع سرکوبگری که انسان را به ورطه‌ای می‌کشاند که از "خود" به در شده و به صورت تلویحی تبدیل به "دیگری" می‌شود نیست. آپارتمان می تواند نماد "مذهب" باشد یا نمادی از "خانواده". در مقیاسی دیگر آپارتمان سمبولی از ذهن خود انسان است. انسان‌ها در بسیاری اوقات خود باعث مسخ خویشتن می‌شوند. "نباید"هایی که ما برای خویشتن "باید" می‌کنیم و به آن‌ها تن می‌دهیم قادرند که از "ما"، "ما"یی دیگر بسازند. در هرحال باید توجه کنیم که مسئله‌ی مطرح شده در کتاب آن‌قدر جهان‌شمول است که هرکس می‌تواند برداشت خویشتن را از آن ارائه دهد. دغدغه‌ی کتاب دغدغه‌ی "وجود" است. ما تا کجا خودمان هستیم و تا کجا نیستیم؟ ترلکوفسکی در صفحه‌ی ۸۰ کتاب به مسئله‌ای می اندیشد که بن مایه‌ی اصلی کتاب را شامل می‌شود: «یک انسان دقیقاً از چه زمانی دیگر آن آدمی که خودش فکر می‌کند هست –یا دیگران فکر می‌کنند هست– نیست؟». این مسئله با آن چه در روان‌شناسی آن را «ماسک» یا «صورتک» می‌خوانند بسیار متفاوت است. کسی که ماسک به صورت دارد درونا خودش است ولی قصد فریب دیگران را دارد. "فریب" با "مسخ" یا "خود نبودن" یا "کس دیگر شدن" تفاوت بسیار دارد. وقتی که مسخ می‌شویم، نقش بازی نمی‌کنیم بلکه دیگری می‌شویم. دیگر خودمان نیستیم. سوال نویسنده همین است: آیا همیشه خودتان هستید؟...خودِ خودتان؟!...بله؟ مطمئنید؟...مطمئن نباشید....گاهی چیزی را از دست می‌دهید که به خود بودن شما ضربه‌ای نمی‌زند ولی گاهی از دست می‌دهید، چیز کوچکی را از دست می‌دهید و همان باعث می‌شود که دیگر خودتان نباشید. شما یک قربانی هستید. قربانی اجتماع، مذهب، خانواده یا...قربانی خودتان.



اجتماع (یا هر چیز دیگر)ی که از ترلکوفسکی یک قربانی می‌سازد، فقط او را نمی‌کشد؛ بلکه از مدت‌ها پیش بر همه چیز ترلکوفسکی تسلط داشته است. بر قدرت تفکرش، نحوه‌ی زندگی و تصمیم‌گیری‌هایش، زندگی جنسی‌اش. ترلکوفسکی به محض ورودش به این آپارتمان و پس از جنجالی که همسایه‌ها به خاطر سر و صدا کردن مهمانانش در اولین شب ورود (و اخراج مهمانان) به پا می‌کنند با کلیه‌ی دوستانش قطع رابطه می‌کند. یک حس درونی او را از ارتباط با آدم‌ها منع می‌کند، حسی که در ابتدا خودش هم نمی‌داند چیست. تنها میل زیادی دارد که به کافه‌ی سر خیابان برود و سیگار و غذا و شکلاتی که آنها جلویش می‌گذارند را بخورد و به آپارتمانش برگردد. چندباری هم که فرصت برقراری رابطه‌ی جنسی و ارتباط با یک زن را دارد، از زیر انجام آن شانه خالی می‌کند. شبی که به منزل استلا می‌رود تا با او همخوابه شود از استلا می‌ترسد ومیل‌اش به انجام این کار بسیار کم می‌شود؛ به‌طوری که مجبور می‌شود انواع و اقسام تخیلات عجیب و غریب را بکند تا میل به او برگردد. ستاره‌های سینما را تخیل می‌کند، یا دختری که در نوجوانی عاشقش بود و سر آخر به تخیل تصویرهای پورنوی سادومازوخیستی روی می‌آورد. بعد از انجام دادن با استلا هم به دستشویی می‌رود و با همه‌ی وجود عق می‌زند تا بلاخره احساس راحتی و سرحالی به او دست می‌دهد. آن قدرت برتر آن‌چنان ذهن ترلکوفسکی را در اختیار خود گرفته که تمایلات مردانه را از او به در می‌برد. ترلکوفسکی قرار است که یک زن شود؛ پس یک زن نباید به زنان دیگر متمایل باشد.

نکته‌ی دیگری که باید به آن توجه کرد این است که نویسنده با وجود همه‌ی توهین و تحقیرهایی که در حق این "انسان" روا می‌دارد بازهم منزلت او را حفظ می‌کند. مسخ آن‌گاه به صورت مطلق درمی‌آید که شخص مسخ شده کاملاً در قالب جدید فرو برود و

به همین علت دیگر تلاشی برای شکستن و بازگشتن نداشته باشد. اما در اینجا چنین نیست. ترلکوفسکی با این که به ظاهر یک زن شده و همه هم او را به شکل یک زن می‌بینند ولی هنوز با ذهن یک مرد که همان ترلکوفسکی است می‌اندیشد. او وقتی که اولین بار به خیابان پرت می‌شود، درد و خونریزی خود را فراموش کرده، معترض است و قصد دارد تا به همه‌ی جهان اعلام کند که او یک زن نیست بلکه ترلکوفسکی است. فریاد می‌زند که نمی‌خواهد بمیرد و دوست دارد با به کثافت کشیدن همه‌ی قاتلانش پرده از اعمال شوم آنها بردارد و سرشت آن‌ها را به همه نشان دهد. البته او از این نکته غافل است که همه و همه، از همسایگان گرفته تا پلیس و مسئولین بیمارستان در نابودی او شریک بوده‌اند. ترلکوفسکی در بیمارستان، جایی که ترلکوفسکی دوم را بالای سر خود می‌بیند هم هنوز به طور کامل دچار استحاله نشده است و با این که می‌داند تا ساعتی بعد می‌میرد باز هم فریاد بلندی می‌کشد که البته کسی به آن توجهی نمی‌کند. همه مهره‌هایی هستند که نقش ویژه و مشخص خود را بازی می‌کنند. دکتر، پرستار، استلا، آقای زی، همسایه‌ها، کافه دار و.... تنها کسی که بی‌خبر است قربانی بعدی است. ترلکوفسکی که بالای سر ترلکوفسکی ایستاده است.

کتاب و نویسنده هنوز به "انسان" امیدوار است. شما چطور؟

مینا حسین‌نژاد

۲

یادداشتی بر "میم و آنِ دیگران" / محمود دولت‌آبادی

امین علی‌اکبری

"چه‌هاست در سرِ این قطره‌ی محال‌اندیش"

"میم و آنِ دیگران" عنوان آخرین کتاب منتشر شده از محمود دولت‌آبادی است که مجموعه‌ای‌ست از یادداشت‌های او در مورد تعدادی از بزرگان ادب و هنر، یادداشت‌هایی که گاه خاطره‌ای هستند برجای‌مانده از این بزرگان در ذهن دولت‌آبادی، گاه شرح دیداری هر چند کوتاه و مختصر، گاه نقد و نظری بر اثری از ایشان و گاه ارائه‌ی مباحثی نظری در حیطه‌ی ادبیات، ذیل نام ایشان! اما نگارنده

قصد دارم در این یادداشت از دو منظر به این اثر نگاهی داشته باشم، یکی از منظر بررسی یادداشت‌ها و نوشته‌های موجود در اثر و ناهمخوانی و عدم ارتباط‌شان با یکدیگر، و دیگری از منظری کلی، منتهی به بحث نفسِ انتشار چنین اثری از سوی بزرگی همچون محمود دولت‌آبادی.

در واقع می‌توان "میم و آنِ دیگران" را مجموعه‌ای به‌هم‌ریخته و نامرتب از یادداشت‌های نگاشته‌شده در سال‌هایی دور و نزدیک به شمار آورد که متاسفانه ذیل هیچکدام، تاریخ دقیق نگارش قید نشده و ذهن مخاطب مدام درگیر رمزگشایی از حدودِ زمانی نگارش این مطالب است، در صورتی که بیان این تواریخ، می‌توانست از این جهت برای مخاطب مفید باشد که هر نوشته‌ای را برگرفته از حال‌وروز آن ایام آقای نویسنده بداند و با یک جمع‌بندی تاریخی و بررسی موقعیت زمانی، خوانش آن را پی بگیرد. مسئله‌ی دیگری که برآنم داشت تا از واژه‌ی "به‌هم‌ریخته" و "نامرتب" استفاده کنم، گوناگونی قالبِ یادداشت‌ها بود، بی‌هیچ ذکر توضیح و اشاره‌ای به مناسبتِ نگارش. در این میان با چند نوع یادداشت مواجهیم. یک‌دسته، یادداشت‌هایی که صرفاً "خاطره‌نگاری"اند و بیان نویسنده‌اند درباره‌ی ارتباط و برخوردی که با افراد مختلف داشته، که اتفاقاً بخش جذاب اثر را هم تشکیل می‌دهند، به طور مثال مطلب مربوط به "هوشنگ گلشیری" از این دست است و یکی از خواندنی‌ترین مطالب این مجموعه، چرا که مخاطب را در چند روزِ آخر عمر گلشیری، بر بالینش می‌برد و شرحی تلخ و غمناک از مصادب روزهای پایانی زندگی نویسنده‌ی شازده احتجاب ارائه می‌دهد. شرحی که می‌توان آن را ناگفته‌هایی دانست که محمود دولت‌آبادی قادر به بازگویی آنها بوده و در امر روبروشدنش با این حجم از تلخی، مخاطب را به همراه برده است. دسته‌ی دیگر یادداشت‌هایی هستند که یا مانند یادداشتی در مورد "عبدالحسین نوشین" بخشی از یک مجموعه‌مقالات در حول نوشین بوده که در کنار مطالبی از سایرین، کتابی را شکل می‌داده، یا مانند یادداشتی درباره‌ی "رضا براهنی" که پیامی‌ست که از سوی دولت‌آبادی فرستاده شده به همایشی در کشور کانادا در بزرگداشت براهنی، و دسته‌ی آخر، نمونه‌ی یادداشتی‌ست درباره‌ی "فریدون آدمیت" که متن سخنرانی دولت‌آبادی در سالگرد این مورخ بزرگ بوده است. اما آن ناهمخوانی و ناهمگونی از این جهت است که نویسنده هیچ اشاره‌ای در هیچ‌کجای این یادداشت‌ها به نفسِ هدفِ چینشِ اینگونه‌ی این مطالب، موقعیت کاربردی‌شان یا حتی زمانبندی نگارش آنها، نکرده است و مخاطب هربار از قالبی به قالب دیگر می‌رسد و تلاش می‌کند تا با مکثی کوتاه، به هضم قالب قبلی در ذهنش کمک کند. همچنین می‌توان به هم‌سان نبودن نثر این یادداشت‌ها نیز اشاره کرد که در واقع ناشی از حضور همان قالب‌های گوناگون است، و البته به دلچسبی و بی‌همتایی نثر داستانی دولت‌آبادی هم نیست.

اما منظر دوم کمی متفاوت است. اگر بخواهیم از منظری دیگر به نفسِ جمع‌آوری چنین مجموعه‌ای از سوی بزرگترین نویسنده‌ی معاصر ادبیات کشور نگاه بیندازیم، کافی‌ست مروری مختصر داشته باشیم بر آثار منتشر شده‌ی محمود دولت‌آبادی در سال‌های اخیر. متاسفانه آخرین اثر داستانی‌ای که از او به چاپ رسیده است "سلوک" است که برمی‌گردد به سال هشتاد و دو، یعنی چیزی حدود ده سال پیش، زمستان هشتاد و هشت کتابی از ار منتشر شد به نام "نونِ نوشتن" که مجموعه‌ای بود از یادداشت‌های شخصی دولت‌آبادی در سال‌های متمادی، که بی‌هیچ حذف و تغییری از سوی نویسنده، به دست چاپ سپرده شده بود. ضمن اینکه او در این میان دو کتاب به نام‌های "طریق بسمل‌شدن" و "زوال کلنل" را نیز راهی ارشاد کرد و همچنان با حواشی عدم صدور مجوز انتشار آنها مواجه است. گرچه "زوال کلنل" به زبان آلمانی ترجمه و در خارج از کشور منتشر شد. اما نکته‌ی مهمی که اتفاقاً فراتر از نقش و اثر دولت‌آبادی به عنوان نویسنده، قابل بحث است این است که چه اتفاقی می‌افتد که یک نویسنده‌ی تماماً حرفه‌ای به مانند دولت‌آبادی، در طول ده سال هیچ اثر داستانی‌ای را از خود در بازار نشر نمی‌بیند و روی می‌آورد به چاپ یادداشت‌های شخصی و خاطره‌نگاری‌هایش؟ ضمن اینکه بر این عقیده‌ام که تفاوت میان اثری مانند "نونِ نوشتن" با اثری مثل "میم و آنِ دیگران" در نتیجه

و اثرگذاری، از زمین تا آسمان است، چرا که در مورد اول، مخاطب با یادداشت‌های شخصی و دست‌نخورده‌ی نویسنده‌ای بزرگ و محبوب مواجه است که در واقع آینه‌ای‌ست تمام قد از سیرِ کاری او و مسیر طی‌شده پرپیچ و خمی که او را تبدیل کرده به نویسنده‌ای بزرگ، پس یک مخاطب مشتاق و جدی می‌تواند از این اثر به عنوان یک نقشه‌ی راه بهره بَرَد و احوالات نویسنده را در هنگام نگارش مهمترین آثار کارنامه‌اش نیز مورد بررسی قرار دهد. اما در مورد "میم و آنِ دیگران" این اتفاق نمی‌افتد و مخاطب فقط با چند یادداشت مواجه است که صرفاً جذابیت‌شان در خاطره‌گونگی‌شان است و اینکه به قلم نویسنده‌ی بزرگی چون دولت‌آبادی به رشته‌ی تحریر درآمده‌اند. اما به راستی "میم و آنِ دیگران" در کجای ادبیات ما قرار خواهد گرفت؟ "نونِ نوشتن" در کجا؟ پاسخ باز برمی‌گردد به عللی که موجب ایجاد این سوالات شده، عللی که مانع از نشر دو اثر داستانی این نویسنده شده و او را به ستوه آورده و بر آن داشته تا اثری را مهیا کند که هیچ دغدغه‌ای بابت چاپ آن در میان نباشد. اثری که هیچگاه نمی‌تواند جای خالی آثار داستانی دولت‌آبادی را پر کند. در ابتدای "میم و آنِ دیگران" جمله‌ای نقل شده از برتولد برشت که شاید دور نباشد از گلایه‌ها و درددل‌های این روزهای محمود دولت‌آبادی:

"دریغ

ما که جهانی را مهربان خواستیم کرد

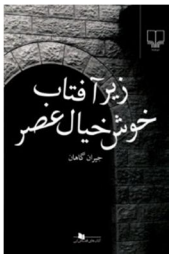
خود مهربانی نتوانستیم"

۳

نگاهی به رمان «زیر آفتاب خوش‌خیال عصر» نوشته جیران گاهان –

راضیه روحانی‌پور سوره

به نام زندگی به کام مرگ



آیین‌ها و رسوم، هژمونی‌ها، تنهایی و انزوا ... المان‌هایی هستند گرد آمده «زیر آفتاب خوش‌خیال عصر»، رمانی به قلم جیران گاهان که برای بار سوم توسط نشر چشمه به بازار کتاب راه یافته است.

«زیر آفتاب خوش‌خیال عصر» رمانی است واقع نما که سعی در بازتولید واقعیتی اجتماعی دارد. در این رمان آیین‌ها و رسوم در عمل ابزاری شده اند برای ترسیم سرحدات. برای کلیمی، مسلمان خودی نیست بلکه دیگریست و برای مسلمان، کلیمی. شهریار همسر کارکتر اصلی به واقع نمادیست از اسلام و کارکتر اصلی یعنی مونا نمادیست از آیین یهود.

داستان، روایت استیصال مونای کلیمی تنهایی است که تیشه به ریشه خورده و تنها، چنگ بیهوده به ریسمان نجات می‌اندازد. از گذشته ی هراسناکش می‌گریزد، حالش سراسر توهم است و آینده اش کریه و زشت منظر. او که پرورده ی خانواده ای متعصب و

کلیمی است و در دامان مادری مقید و عبوس پرورش یافته به شهریار پناه می‌برد، به اسلام اقرار می‌کند تا مگر درمانی بر دردهایش باشد تا مگر گریزی از سنت‌های متعصبانه باشد. اما در عمل یهودی می‌ماند. یعنی در همان نقش تثبیت شده ی از پیش تعیین شده ی اجتماعی خودش.

شهریار از عشق خود دست می‌کشد و مونا را در قیدهای رگ و ریشه دارش رها می‌کند. هجوم پریشیدگی چند بعدی، توانش انزوا را در مونا به اوج می‌رساند تا آنجا که هویت خود را منکر می‌شود. او پریشیده است؛ چرا که اقلیتِ جنس دومی‌است در جامعه ای توسعه نیافته و با اینحال مدعی زندگی کردن است و ناخواسته برای رهایی از قیدی، خود را در قیدی دیگر می‌اندازد. او می‌خواهد هنجارها را بشکند اما عملا ناموفق و مطرود می‌ماند. او زن است. جنس دوم است. موجود فاقد هویت مستقلی است که تنها در تباین با مرد که همانا جنس اول است تعریف پذیر است و معنا می‌یابد. ((اگر پسر زاییده باشد که الان نانش توی روغن است.)) (ص ۱۴). او نه تنها جنس دوم است که اقلیت هم هست که گرفتار خانواده ای مردسالار است. او رانده شده، رها شده، منع شده، مانع شده.

نوع شکل گیری شخصیت و نقش تثبیت شده ی جنسیتی و خانوادگی و در نهایت اجتماعی، مونا را به لبه پرتگاه کشانده و مهارت و توانش زیستن را از او سلب کرده. او سوژه ای است فراخوانده شده که تا ابد محکوم به تحمل قیدها و هژمونی‌هاست. او برای خودی‌ها نیز دیگری شده است و محکوم به طرد و تنهایی. تا جاییکه شهریار، شخصیت تیپیک به اصطلاح روشن فکر و نوازنده ی هنجارشکن نیز به او پشت می‌کند.

مونا و شهریار هر دو بر ضد قوانین و هنجارهای اجتماعی قیام کردند؛ بنابراین باید ره پیموده را نیمه رها کنند. آنها باید تاوان سنگینی بپردازند. شهریار تاب نمی‌آورد و پس پس می‌رود حال آنکه مونا نه راه پیش دارد و نه راه پس. نه یهودی است و نه مسلمان. نه مجرد است و نه متأهل و .... او حتی به مادر بیمارش نمی‌تواند سر یا زنگ بزند: ((زنگ بزند بگوید چه؟ مامان خوبی؟...)) (ص ۱۶).

روایت بر اساس تکنیک توازی و فلش بک‌های شخصیت اصلی پیش می‌رود. راوی رمان، سوم شخص محدود به ذهن موناست که انگیزه ی روایتش به چالش کشیدن نوع زندگی و اعتقادات کلیمی‌هاست و همچنین تنافر زنان و مردان که ریشه در سنت گذشته دارد. ((اولین نوه آنهم پسر ...)) (ص ۱۴). زنان و مردانی که در عین نیاز به حمایت یکدیگر از هم دوری می‌کنند و این پارادکس‌هاست که هویت‌ها را مختل کرده و می‌کند.

تقابل اصلی خود/ دیگری و سنت/ مدرنیته و تقابل فرعی آن مرد/ زن است. اما تکنیک توازی که گاه به گاه به کمک راوی و روایت می‌آید از فراز به فرود افتادن مونا را به وضوح به تصویر می‌کشد. مونا که رخدادهای زندگی خود را با افسانه نارنج و ترنج موازی می‌بیند در آخر خود را کنیزک زشت رو تصور می‌کند که کابوس دختر نارنج و ترنج بوده، که طلسم پیرزن جادوگر بوده مونا همچون دختر نارنج و ترنج خود را طلسم شده ی مادر پیرش می‌پندارد. به همین قیاس شهریار که تشابه اسمی نیز با شاهزاده دارد در بدنه روایت جانشین شاهزاده می‌شود، شاهزاده ای که دختر نارنج و ترنج را به حال خود رها کرده است، در آخر فریب خورده، کنیزک را به جای دختر نارنج و ترنج به قصر خود می‌برد. در انتها مونا که جانشین دختر نارنج و ترنج است و با او موازی، همچو دختر نارنج و ترنج به پرنده ای بدل می‌شود و به آسمان پر می‌کشد که این وجه شگفت استعاره ای است از نابودی تشخص و هویت مونا. ((اما مونا دیگر وجود ندارد ...)) (ص۱۴۴). در نهایت جانشینی کنیزک در بدنه ی روایت مونا و درآمدن مونا به هیئت کنیزک زشت رو استعاره ای است از قبول هبوط و فرومایگی. ((از اولش کنیز بوده ...)) (ص ۱۴۴).

««زیر آفتاب خوش‌خیال عصر»» که عنوان رمان است نیز صحه بر همین توازی می‌گذارد. طبق افسانه دختر نارنج و ترنج به انتظار بازگشت شاهزاده می‌نشیند و به همین قیاس مونا به شهریار دل می‌بندد و به زندگی خوشی که در انتظارش است. او با این خیال خوش که خانواده را در ازای خوشبختی رها می‌کند از ریشه اش می‌گسلد و از درختی که به آن تعلق داشت جدا می‌شود.

ویژگی این رمان در این است که نه تنها بازتاب وضعیت اقلیت‌هاست که بازتاب وضعیت زنان است و به این اعتبار قابلیت فحص و بحث در مباحث جنسیتی و مطالعات فرهنگی را داراست.

راضیه روحانی پور سوره

۴

یادداشتی بر مجموعه داستان ابر صورتی از علیرضا محمودی ایرانمهر

بهاره ارشد ریاحی

هوالمحبوب

یادداشتی بر مجموعه داستان ابر صورتی از علیرضا محمودی ایرانمهر

قبل از آغاز این یادداشت، مطلبی را که به عنوان یک اتوبیوگرافی کوتاه و مختصر در صفحه نخست مجموعه داستان ابر صورتی آمده است، می خوانیم:

" نویسنده به روایت خودش: علیرضا محمودی ایرانمهر، متولد ۱۳۵۳ مشهد، داستان نویس، منتقد ادبی، نمایشنامه نویس. از سال ۱۳۶۹ با انتشار نخستین داستان های کوتاه و نقدها با دنیای ادبیات آشنا شدم و تا کنون با بیشتر نشریات ادبی فارسی زبان همکاری داشته ام، که حاصل آن بیش از یکصد عنوان داستان، نقد و پژوهش ادبی است. در سال ۱۳۸۲ با داستان ابر صورتی به رتبه ی نخست مسابقه ی داستان نویسی بهرام صادقی دست یافتم و در بسیاری جشنواره های دیگر موفق به کسب جوایزی شدم. فیلم نامه و نمایش نامه نویسی، تدریس ادبیات داستانی و برگزاری و داوری مسابقه های ادبی و تولید برنامه های رادیویی از دیگر کارهایم بوده که چندین رتبه ی نخست را برای نویسندگی نمایش نامه های رادیویی به همراه داشته است. چندین داستان کوتاهم تا کنون به زبان های انگلیسی، آلمانی، فرانسه و عربی ترجمه شده است.

کتاب های منتشر شده ام: بریم خوش گذرونی، ۱۳۸۴ (مجموعه داستان) و سفر با گردباد ۱۳۸۵ (تحلیل هرمنوتیک اشعار صائب تبریزی) بوده و مجموعه داستان ابر صورتی. "

علیرضا محمودی ایرانمهر ذهنی سرشار از سوژه های بکر و هسته های داستانی قوی دارد. داستان ها بیش از یک ناگهان جادویی دارند. از جهت تنوع در زبان و موضوع و چیره دستی در شخصیت پردازی، می توان او را با بهرام صادقی مقایسه کرد. از آنجائیکه یکی از داستان های کوتاه این مجموعه (ابر صورتی) رتبه ی نخست مسابقه داستان نویسی بهرام صادقی را در

سال ۱۳۸۲ به دست آورده است، این تشابه، تصادفی نیست.

در مورد زبان و لحن داستان ها، همانطور که خودش هم در یکی از گفتگوها۱بیان کرده، زبانی ساده و بی تکلف است. همانطور که نویسنده معتقد است، هنر نویسندگی در ساختن داستان هایی تکنیکی با داشتن عناصر داستانی مستحکم و قوی، با نثری ساده و روان، بیشتر تجلی می یابد. در داستان اودیسه این تفکر به اوج خود می رسد؛ استفاده از نثری پرتکلف و فیلسوفانه و روشنفکرمآبانه که توسط سوسکی که کتابها را می جود استفاده می شود، به طور روشن و واضحی به این اعتقاد نویسنده اشاره دارد. و این تفکر که ورق زدن کتابها در ذهن و تکرار مکررات نویسندگانی از نسل و روزگاری دیگر، پاسخگوی نیازهای نویسندگی مدرن نیست. در مجموع می توان نثر غالب نوشته ها را روان دانست. البته روان بودن نثر داستان ها به مفهوم ساده نگاری و کمبود ارزش های نگارشی و ادبی نیست.

در تمام داستان های این مجموعه، نویسنده از راوی اول شخص استفاده کرده؛ که همانطور که می دانیم راوی اول شخص، همذات پنداری مخاطب را بیشتر می کند، بخصوص زمانی که با نثر شیوا و روان همراه شود.

در تاروپود داستان های این مجموعه، غمی آرام و عمیق وجود دارد که شاید از تجربیات و روحیات نویسنده سرچشمه می گیرد. نوعی بیان تراژیک در سیر روایت ها دیده می شود، که در برخی از داستان های مجموعه مثل خواب شفیره ها و بستنی شکلاتی ملموس تر است.

یکی از ویژگی های مهم نثر آقای ایرانمهر استفاده از اشیاء و رنگ ها برای بیان احساسات و عواطف است. در داستان های این مجموعه نیز مانند بقیه آثار این نویسنده، نشانه های خاص نوشتاری یا به عبارتی امضای شخصی نویسنده به چشم می خورد؛ استفاده از اشیاء و رنگها برای حفظ انسجام داستان به روشی هنرمندانه و در عین حال تکنیکی.

۱) توسط سینا حشمدار در شماره سوم مجله ادبیات ما

اولین داستان این مجموعه؛ ابر صورتی:

نوع روایت راوی مرده در مورد سرنوشت باقیمانده ی جسمش ، کمی یادآور رمان استخوان های دوست داشتنی (Lovely Bones) اثر آلیس سبالد، نویسنده معاصر آمریکایی است که از آن فیلمی سینمایی نیز به همین نام به کارگردانی پیتر جکسون اقتباس شده است.

داستان سرشار از رنگ ها و نمادهای تیره و روشن است. استفاده از رنگ آرامبخش و ملایم صورتی برای ابری که آخرین تصویری است که سربازی در میدان جنگ درحال احتضار می بیند، آشکارترین تضاد مفهومی داستان است؛ پارادوکسی که نشان دهنده ی آرامش درونی سرباز با آن همه آتش و خون و خشونت و زخم و عفونت در جسم و اطرافش است. تضادی که در ادامه داستان بیشتر با

آن روبرو می شویم؛ وقتی که با سرباز مرده همراه می شویم تا در میان صحنه های درهم ریختگی اجساد و مخلوط شدن استخوان ها با هم، بقایای جسمش را مانند پازلی کنار هم بچینیم.

تکرار تصاویر به صورت دایره وار، یکی دیگر از ویژ گی های متن است. تصاویری مانند آخرین دیدار راوی با پدر و مادرش در میدان آزادی و دست تکان دادن آن دو برای همه ی سربازان، شروع دایره ای است که با درهم آمیختن و مخلوط شدن استخوان آن سربازها با هم و با استخوان پسرشان، به نوعی، آن وداع را معنادار می کنند. مفهومی که به طور نمادین می توان از این تصاویر برداشت کرد، تلقی شدن تمام سربازان به عنوان پسران تمام پدر و مادرانِ در انتظار است. که در نقطه ی پایانی دایره، به مادر غمگین و تنهائی ختم می شود که تنها دارائی اش، قاب عکس پسر مرده اش است.. پدر و مادری که برای همه ی سربازها دست تکان می دهند و در آخر، پیرزنی تنها که مادر سرباز مرده نیست، ولی برای مرگش می گرید.

کدها و نشانه های دیگری در سیر روایت دیده می شوند؛ کدهایی برای تحریک حواس بینایی و بویایی، مثل نامه، رنگ صورتی و شیشه ی عطر. شاید انتخاب نام پروانه برای شخصیت زن

داستان، و کسی که به طور غیر مستقیم باعث اعزام او به جبهه جنگ می شود، نیز سمبولی برای رسیدن به رهایی و آرمش روح او باشد. عشقی پروانه وار و آزاد که با نرسیدن نامه و شیشه ی عطر به معشوق، به پایانی افلاطونی ختم می شود.

در ادامه ی داستان، فراز و فرود های داستانی ما را همراه با سرنوشت بقایای جسد راوی به

بینشی عمیق از فجایع و کشتارهای جنگ می رسانند. برای حرکت در این مسیر داستانی، سرنخ هایی به ما داده می شوند، که همانطور که قبلاً اشاره شد، مجموعه ای از اشیاء و رنگ ها و اسامی سمبولیک هستند. مانند؛ انگشتی با انگشتر زرد که به تصادف کنار استخوان های جسد سرباز قرار می گیرد و این انگشتر می تواند همان ناگهان جادویی باشد که سیر و توالی حوادث داستانی را به کلی برای ما تغییر می دهد.

در ادامه شاهد نوعی انقلاب درونی و روحانی برای راوی داستان هستیم، که در اصل مرده است و این سیر و سلوک عرفانی را پس از مرگ خود تجربه می کند؛ در قسمتی از داستان راوی باور ندارد که اسرا روی قبر او پیاز لاله می کارند و معتقد است که او را با سرباز یا درجه داری که مقام بالایی دارد و همه به او احترام می گذارند، اشتباه گرفته اند. و با این سوال در ذهن خود در جدال است که چرا آنها باید به سرباز بی نام و نشانی مثل او احترام بگذارند. این اشتباه ها تا پایان داستان ادامه می یابد و رفته رفته باور پذیری راوی از مقام خودش به عنوان یک روح پاک و آزاد (شهید) بیشتر می شود. این روند اشاره ای دارد به سیر تغییراتی که در تفکرات و اعتقادات راوی رخ می دهد. این سیر و سلوک عرفانی با عزاداری پیرزنی که مادر جوانی است با انگشتر فیروزه، به اوج خود می رسد و به نوعی بیانگر جداشدن از گذشته و رسیدن به عشقی معنوی و روحانی است.

داستان ابر صورتی، داستان تصادفات و جابه جایی هاست؛ نوع نگاه راوی به جنگ، دنیای بدون او و مرگ خودش، همراه با جا به جایی اجزای بدن و استخوان هایش تغییر می کند. مانند زیر و رو شدن قبرش با بیل مکانیکی، اهانت و سرگردانی و گم شدگی استخوان هایش.

در پایان داستان، بقایای جسم اش با دفن شدن در قبری آبرومند با منظره ای زیبا آرام می گیرند، گویا پایانی بر سرگردانی روح او نیز هست؛ ابر صورتی، گل های زرد و پروانه های نارنجی، نمادهایی برای دنیایی رنگی و آرام هستند و در عین حال می توانند کلید هایی برای ایجاد انسجام سیر روایت داستانی نیز باشند؛ ابر صورتی همان ابر صورتی ابتدای داستان است. رنگ زرد گل ها به رنگ انگشتر

انگشت جدا شده سربازی است که راوی به نام او دفن شده است. پروانه ها نیز نمادی از عشق زمینی راوی به دختری با همان نام هستند. که راوی، پس از مرگش به او هم می رسد، ولی این رسیدن به معشوق، از جنسی دیگر است.

پرش های فکری راوی به خاطر ترس ها و دغدغه هایش برای سرنوشت بقایای جسم اش، دلتنگی برای پدر و مادرش و نیز نگرانی و کنجکاوی در مورد مکان نامه و عطر، عشق ها و وابستگی های ناکامی را به تصویر می کشد که با مرگ ناتمام مانده اند. دغدغه راوی کم کم از وجود فیزیکی پروانه و پدر و مادرش رها می شود و نثر پر تشویش نیز کمی آرام می گیرد.

□

سبک دو داستان بعدی مجموعه را می توان سورئال دانست. فضای داستان ها بسیار شبیه به فضاهای داستان های مارکز (سبک رئالیسم جادویی) است. (فینگلوس ـ سنجاقک)

تعلیق، فضاهای عجیب و شخصیت هایی با عادات و حرکات غیرعادی در این دو داستان، فضا ها و شخصیت هایی مشابه با داستان های مارکز ایجاد می کنند. در یکی از فضاهای داستان سنجاقک در قسمتی که راوی کتاب گزارش یک آدم ربایی مارکز را می خواند، این نظریه قوت می گیرد.

□

داستان خواب شفیره ها :

این داستان، داستانی با درونمایه ای تراژیک است؛ در مورد گم شدن دخترک کوچک یک خانواده، که با لحنی باورپذیر و تاثربرانگیز، از زبان پدر کودک روایت می شود.

نکته ی قابل توجه در مورد این جنس داستان ها، که فضایی رئال دارند، سنجش توانایی نویسنده در پرداخت این موضوعات است. موضوعاتی که جنبه ی عام دارند و در طول تاریخ بارها و بارها به عنوان درونمایه ی اصلی قصه ها، اسطوره ها، افسانه های محلی و داستان ها و رمان های کلاسیک قرار گرفته اند. مفاهیمی مانند عشق، مرگ، جدایی، خیانت و ... که هر بار نویسنده ای می تواند آنها را در قالب زبانی جدید بیان کند، شاهکاری ادبی پدید می آید.

در ادامه، شاهد فراز و نشیب های تحمل این درد و فشار، توسط پدر و مادر و بروز تدریجی تغییر و تحول احساسات آنها بمنظور فرار از این بن بست هستیم.

حتی انتخاب نام دختر کوچک (افسانه) نقطه ی قوتی دراستفاده از تمام عناصر و امکانات کلمات برای فضاسازی و شخصیت پردازی منسجم محسوب می شود.

تراژدی با کتمانِ وجود داشتنِ بچه توسط مرد (به عنوان حربه ای برای آرام کردن زن و تسکین درد و غم او) به اوج خود می رسد. زن نیز وارد این بازی می شود. ولی کلیدهای داستان به خواننده نشان می دهند که زن هنوز درگیر غم از دست دادن فرزندش است؛ " من بارها متوجه شده ام مریم یواشکی چیزهایی می خرد و لای وسایل افسانه می گذارد و وانمود می کند از اول همان جا بوده است. "

پایان داستان، بدون حوادث غیرمنتظره و ایجاد علامت سوال های غیرقابل باور در ذهن خواننده، به دل می نشیند و غم موجود در سطور داستان در سطور آخر ته نشین می شود؛ " ماه پیش که رفته بودم جنگل، به نظرم آمد دنبال چیزی نمی گردم، فقط دارم

قدم می زنم و به صدای پای خودم گوش می دهم.. بعد انگار صدایی شنیدم. ایستادم و گوش دادم.. پوسته ی درختی همان نزدیکی ها داشت ترک می خورد. "؛ شنیدن صدای ترک خوردن پوسته ی درخت، نماد تولدی دوباره است.

□

داستان اودیسه:

شاید اولین تصویری که پس از خواندن نخستین جملات داستان اودیسه در ذهن خواننده نقش می بندد، فضا و شخصیت داستان مسخ کافکا باشد. ولی در ادامه می بینیم که فضا، فضای اکسپرسیونیستی داستان های کافکا نیست و سوسک راوی، مسخ شدگی شخصیت سوسک داستان کافکا را ندارد. او در پی مخالفت خودش، از جبرگرایی و فضای ناتورالیستی حاکم بر جامعه ی هم نوعانش می گریزد و با طغیان افکار مبارزه طلبانه و روحیه ی آزادی خواهانه در برابر قدرت انسان ها، یا حتی عشق ورزیدن به نوع بشر، که آن را رب النوع خود می داند، سعی در اثبات موجودیت عقاید و آزادی بیانش دارد.

استفاده از جملات بلند و نفس گیر که گاه سر رشته ی کلام در انتهای آنها گم می شود و تفکرات وهم گونه و در هم پیچیده شده، که سمت و سوی مشخصی ندارند، از ویژگی های بارز نثر داستان اودیسه است.

یکی دیگر از ویژگی های زبانی این داستان، طنز تلخ نهفته در مفاهیم عاشقانه ای است که توسط راوی حشره بیان می شود؛ از عشق جسمانی به دختر گرفته تا عشق روحانی آمیخته با احترام و ترس، که نسبت به پیرزن صاحبخانه دارد.

استفاده از کلام فیلسوفانی مانند هایدگر، اشاره به اساطیر یونان باستان مانند زئوس، قهرمانان تاریخی مانند اسپارتاکوس، شعر شاعران بزرگ مثل شاملو و ولتر، قهرمانان کتاب های کلاسیک مثل هاکلبری فین اثر مارک تواین، ابله اثر داستایوفسکی، مادام بوواری در کتاب مادام بوواری اثر گوستاو فلوبر، پیرمرد و دریا اثر ارنست همینگوی و بارزتر از همه شخصیت گرگور سامسا در داستان مسخ اثر فرانتس کافکا، همچنین گریز به حوادث، مکان ها و شخصیت های معروف امروزی و مدرن مثل حادثه ی یازدهم سپتامبر، انفجار هسته ای هیروشیما و بازگشت لنین به مسکو، دانشگاه هاروارد و استفاده از جملات قصار و تشبیهات

فراوان، اهداف زبانی داستان را با هدف نویسنده همسو می سازد. به عنوان مثال می توان به قسمتی از داستان اشاره کرد که در آن، حشره با خوردن کاغذ کتابها، به نوعی آنها را می خواند و هضم می کند.

می توان گفت این جملات فلسفی، به بی محتوایی و توخالی بودن تفکرات برخی نویسندگان روشنفکرنما اشاره می کند که حرف تازه ای برای گفتن ندارند و کلمات و جملات قصار دیگران

را، که هریک تنها پاسخگوی نیاز عصر خود بوده اند، مانند یک کلاژ مضحک و بی معنی کنار هم می چینند تا جایی که با اعتماد بنفس کاذب خود، به این افکار اجازه می دهند که در عمق روح و روان آنها ریشه دوانده و در نهایت از آن به عنوان سبک و سیاقی مدرن یا حتی پست مدرن یاد کنند!

پاراگراف ابتدایی داستان، بسیار قوی و درگیرکننده است. بخصوص اختلاف فاحش زبان نویسنده با سایر داستان هایش، که از همان جملات ابتدایی توجه مخاطب را به خود جلب می کند: " اینک، در واپسین لحظه ها که پیکر بی حس شده ام روی آب های چرب و مسموم و شناور مانده... هراسی از گفتن این واقعیت ندارم که من در سرزمین خدایان زاده شدم.. "

در ابتدا، فضای داستانی، شباهت زیادی با فضای پر از ابهام و پرسش اگزیستانسیالیست ها دارد ولی در ادامه، جستجوی حشره برای رسیدن به حقیقیت و شناخت چیستی زندگی، به موازات دگردیسی و بلوغ فکری و جسمی اش، فضا را از طنزی زهرآگین انباشته می کند.

برای مثال می توان به طنز تلخ و گزنده ی نویسنده در توصیف فلسفه ی زندگی از زبان

سوسک اشاره کرد؛ " زندگی سفری است از چاه توالت تا بلندای المپ که در آن هیچ حقیقتی چنان که می پنداشتی، ثابت و یگانه نمی ماند.. "

شاید بتوان زیباترین نمود طنزآمیز، تعریف سوسک داستان، از عشق دانست؛ " عشق مثل عطر خوش پنیر گندیده ای است که زیر یخچال جا مانده و تو را از مسافت های دور به سوی خود

فرامی خواند تا برای رسیدن به آن از برابر نور و دیگر مهلکه هایی که جانت را به خطر می اندازد، عبور کنی. "

در ادامه ی داستان، که مبارزه و مخالفت حشره با موجود برتر و متخاصم رخ می دهد، داستان سمت و سوی سمبولیک به خودش می گیرد و با شیوه ای زیرکانه به تلاش برای مبارزه ی نابرابر و ناعادلانه برای رسیدن به آزادی در برابر دیکتاتورها در جوامع مدرن اشاره می کند. بخش مربوط به قیام سوسک ها بر علیه پیرزن صاحبخانه یادآور رمان قلعه حیوانات جورج اورول است.

برای مثال، در آن قسمت از داستان که سوسک، شجاعانه در برابر نور که کرک های تنش را می سوزاند می ایستد و نوعی لذت همراه با رنج را می چشد؛ لذتی هم طراز با خطر کردن و نوشتن در فضای اختناق..

با صرفنظر از اهداف نویسنده در بکارگیری لحن و فضای سنگین و پرتکلف در این داستان، جملات و توصیفات زیبایی در آن دیده می شود. برای مثال، توصیف حشره از صحنه ی عشقبازی،که اولین صحنه ای است که بعد از بیرون آمدن از تخم می بیند؛ " از جایی دور، صدای نفس نفس های عجیبی در خانه می پیچید. نور درازی از میان در نیمه باز اتاق دیگر به تاریکی هال تابیده بود و سایه هایی میان آن تکان می خوردند.. "؛ بازی نور و سایه و صدا در این جمله ها به زیبایی، این صحنه را توصیف می کند.

توصیف های هنرمندانه ی نویسنده، با توصیف او از عشق ادامه می یابد؛ " آن قدر نزدیک بودم به او که موج لذت برخاسته از تنش، پوستم را می سوزاند. " یا در جایی دیگر: " زیبایی از آنِ کسی است که آن را در می یابد و من زیبایی جادویی او را با تمام جزئیات و مختصات خال هایش در می یافتم. "

با بهره گیری از زبانی طنزآمیز و استفاده از تشبیه های کنائی، که بیشتر سمت و سوی طنزی تلخ به خود می گیرد، نویسنده معانی و مفاهیمی را که سوسک در دنیای خدایگان خود کشف

می کند، از زبان خود او و با لحنی پرطمطراق و فیلسوفانه، بیان می کند و از تناسخ در قالب جسم قهرمانان به مفاهیم عمیق تری مثل ایمان و حقیقت می رسد؛ " نمی دانم، شاید هم در تسلسلی تناسخ گونه، من خود تمامی این قهرمانان بوده ام.چه دردناک است که ما هرگز حقیقت را کشف نمی کنیم،بلکه چیزی را باور می کنیم که پیشاپیش به آن ایمان داشته ایم"

در ادامه مفاهیم و احساسات زندگی انسانی مثل حسادت، ناامیدی و اشتیاق در وجود سوسک رشد می کند. چنانکه وجود شخصیت مرد داستان و هم آغوشی او با زن جوانی که سوسک به او دل بسته است، طعم حسادت را به او می چشاند.. در ادامه، سوسک مانند یک انسان مملو از احساسات، شرایط زندگی بشری و احساسات متضاد را یکی پس از دیگری، تجربه می کند. پس از ناامیدی از این

عشق نافرجام، او به دنبال شروعی تازه است؛ " زندگی مجموعه ی پرشماری از امکان هاست که در نهایت فقط یکی از آنها برای تو محقق می شود.. دوست داشتم شاخک هایم را به سوی امکان لذتی تازه دراز کنم.."

این شکست و ناامیدی از معشوق، او را به سمت جویدن کاغذهای شعر جذب می کند؛ " طعم کاغذهای شعر شاعری به هیبت باشکوه شیر همراه بزاق در دهانم جاری شد: در فراسوهای مرزهای تنت تو را دوست می دارم.. "

در ادامه، در پی این عشق نافرجام، سوسک به جستجوی عارفانه ی خودش ادامه می دهد؛ مانند مُغ های تنها در جستجوی حقیقت عرفان که در آثار نویسندگان معاصری مانند پائولو کوئلیو نمود یافته اند. در این مکاشفه، سوسک به زئوس می رسد؛ رب النوع پیر ماده که صاحب آن قلمرو است. او به بررسی و تحلیل روانشناسانه ی شخصیت زئوس می پردازد؛ " اما

من اگر روزی روایت گر تاریخ باشم، می گویم زئوس غمگین ترینِ خدایگان است.. او بیشتر ساعات روز روی مبلی مقابل تلویزیون می نشیند و شب ها با تلاشی رقت انگیز، خس خس کنان نفس می کشد. موجودی تنها با بدبینی بیمارگونه ای که روزی چندبار تمام گوشه و کنار سرزمین اشباحی موهوم را جستجو می کند.. " تصویری که سوسک اززئوس، مالک قلمرو ترسیم می کند، اشاره ای کنایه آمیز دارد به عادات بد و پربطالت زندگی مدرن؛ لم دادن روی

کاناپه جلوی تلویزیون بدون انجام دادن کاری مفید در تمام روز، زندگی ماشینی و استفاده نادرست از تکنولوژی و گذراندن زمان به بیهودگی وبطالت..

در سطور بعدی، سوسک به نوعی درگیر بندگیِ خدایگانِ خود می شود؛ " شوق و آرامشی

چون نشئه ی افیون است، خود را در منظر خدایگان دیدن. "امید به آنکه زئوس او را ببیند و با این حشره ی ناچیز سخن بگوید.. این تفکرات، به نوعی اطاعت کورکورانه ی انسان ها را از ایدئولوژی ها، مکاتب و رهبران سیاسی دیکتاتور در طول تاریخ نشان می دهند که همگی به فجایعی در ابعاد گسترده و غیرقابل جبران ختم شده اند. دنباله رَوی هایی که با وعده ی استقلال سلیقه و آگاهی شکل می گیرد؛ چیزی که سوسک آن را باور مطلق می نامد.

صحنه ی رویارویی زئوس با سوسک، با این مقدمه شروع می شود: " زئوس سرش را به پائین چرخاند و از پشت عینکی که مردمک هایش را چون زرده ی فاسدشده ی تخم مرغی در سپیدی آن حل می کرد، مرا نگریست.." که در خواننده، نوعی تشویش ذهنی ایجاد می کند؛ انتقال حس انتظار و اضطراب که پیش زمینه ای است برای وقوع حادثه ای ناگوار.. ناگهان سوسک در می یابد که زئوس از او، که حشره ای بی مقدار است وحشت دارد؛ " زئوس پشت اورنگ خود پناه گرفته بود و چون روسپیِ اهانت دیده ای فحش های ناپسند می داد. " لحظه ی شک و دوگانگیِ اطاعت و بردگی و طغیان برای رسیدن به آزادی فرا می رسد؛ " درآن لحظه نمی دانستم بر نابودی عشق و ایمانم به زئوس بگریم یا از وحشتی که وجود ناچیز من در او برمی انگیخت بر خود ببالم. "زئوس برای کشتن او تلاش می کند و به ناگاه سوسک در می یابد که تمام مدت در تصورات و توهمات غلط دست و پا می زده است؛ " چنان که در هر

پوست اندازی دگردیسی یی رخ می دهد، این من تازه دیگر آن من پیشین نبود و چنین شد که من بر ضد زئوس، فرمانروای خدایان قیام کردم. " در این قسمت داستان شاید تغییر لحن به لحن حماسی و اوج گرفتن آهنگ کلام هستیم.. سوسک به چاه فاضلاب برمی گردد؛ به وطن و اصالت خود. و بعد از آنهمه بلندپروازی و دور شدن از محیطی که هم نوعانش در آن

زندگی می کنند، احساس حقارت و خشم می کند؛ " انگار بعد از گرفتن دکترای حقوق از دانشگاه هاروارد و مبارزه علیه تبعیض نژادی در نیویورک، به افریقا برگشته باشی و ببینی زندگی در موطن واقعی ات تحمل ناپذیر است. "

سوسک متوجه می شود که بین آرمانشهر او و زندگی واقعی فاصله ی زیادی وجود دارد. انگار ناگهان به درون حقیقت پرتاب می شود.. زندگی در فاضلاب، با عادات حشره ای ادامه می یابد؛ خزیدن در تاریکی و تعفن، هم آغوشی با یک سوسک ماده در پیِ اجبارِ ناشی از ترشح فرومون ها و به منظور بقاءِ نسلش.. او با تفکر در خلوت خود به این نتیجه می رسد که وقتی او به تنهائی چنان وحشتی در دل زئوس انداخته، با سازماندهی لشگری از هم نوعانش می تواند برای آزادی خود و قلمرو اش قیام کند و هم نوعانش را از لوله های تنگ و تاریک فاضلاب نجات داده و حتی به خوردن کاغذ کتابها و دانش آموختن ترغیب کند.

قهرمان داستان، تصاویر جنگ و کشته شدن دوستان و هم رزمانش را در نبرد نابرابر بین سم ها و حشره ها، به حادثه ی تروریستی یازدهم سپتامبر و بمب هسته ای هیروشیما تشبیه می کند.

و درد عظیمِ شاهدِ جان دادنِ بردگان بودن و اجساد تلمبار شده شان را به رنج اسپارتاکوس.. اما هنوز معتقد است که : " چنان که پاپا همینگوی گفته است : ما شکست می خوریم، اما نابود نمی شویم. "

بعد از جنگ و ناکامی و شکست، کابوس قتل عام و عذاب وجدان از شوراندن هم نوعانش او را می آزارد. حال و هوای پس از جنگ و بحران های روحی شخصیت اول داستان، با شرایط مشابه انسانی همخوانی زیادی دارد.

سوسک پس از مدتی در می یابد که اثر سم های جنگی در تن او، او را به سمت مرگ پیش می برد؛ سرنوشتی مشابه با قربانیان حمله های شیمیایی جنگ. شرایط آگاهی از نزدیک شدن مرگ، او را به درک جدیدی از زندگی و هستی می رساند. او فلسفه ی جدیدی برای زندگی

می آفریند؛ " زندگی تسسلسل بادکنک هاست. "

در صحنه ی پایانی و مرگ سوسک، به عنوان آخرین تجربیات زندگی اش، نظاره گر عشق بازی معشوقه اش با پسر زئوس (پیرزن صاحبخانه) است. ناگزیر، برای پذیرفتن این صحنه ی تلخ، بادکنک هایی را که در ذهن خود ساخته به پرواز در می آورد. همانطور که بادکنک ها بالا می روند؛ او سبک می شود و از جسم خود جدا و رها می گردد. و در آخرین لحظات زندگی به درک عمیقی از لذت می رسد؛ " انتشار موج لذت را بر تمام کرک های تنم لمس کرده ام. "

در پایان، به خطوط ابتدایی داستان می رسیم؛ شگرد استفاده از شیوه دوار روایت، که در پایان داستان، به نقطه ی شروع آن برمی گردیم؛ شناور در چاه توالت؛ همانجایی که در آخرین لحظه های زندگی، خاطرات خود را بازگو می کند..

□

داستان موزهای قاضی:

فضا و شخصیت های داستان موزهای قاضی بسیار نزدیک به فضاهای داستان های سبک رئالیسم جادویی است. تصاویر و توصیف های قوی و بکر در این داستان قابل توجه اند؛ " آفتاب، تمامی رطوبت زنانگی شان را خشکانده بود. زنانی که چون ردیفی از ماهی ها، کنار کلبه های حصیری ماهیگیران به سیم کشیده شده اند تا برای زمستان خشک شوند. "

گره داستان، وجود درخت موز سترونی است که قاعدتاً با شرایط جوی و خاک آن منطقه نبایستی رشد می کرد، ولی سرسختانه در برابر شرایط نامساعد ایستادگی کرده و همین، باعث علاقه ی عجیب تنها قاضی شهر به تنها درخت موز شهر می شود.. تم سوسیالیستی بین سطور محسوس و قابل خواندن است؛ آنجا که قاضی هر روز از کنار مردان خزیده در گونی های تیره و خیس و بساط دستفروشان می گذرد و بی توجه به سمتی که ویلاهای اعیان نشین قد علم کرده اند، تمام توجه اش به درخت موزی است که در حیاط خانه ی شهردار روئیده است..

□

داستان یک جلد چنین گفت زرتشت با شمشیر سامورایی :

این داستان، لحن و زبان روان و شیوایی دارد. و مانند سایر داستان های این مجموعه از راوی

اول شخص استفاده شده که بهترین انتخاب برای ایجاد فضای صمیمانه و قابل باور است. خواننده به راحتی همراه راوی روی سطور و کلمات می لغزد و گره های پی در پی و فراوان داستان را بی خستگی دنبال می کند.

این داستان را می توان به نوعی، داستانِ شخصیت دانست. حوادث داستان اکثراً حول محور شخصیتی به نام علی می گردند. آمد و رفت های غیر منتظره و غیبت های ناگهانی او در زندگی راوی، نوعی ریتم به فضای داستان می دهد. کارها و افکار عجیب و غریب شخصیت علی، آنگونه که لا به لای روابط گذرای راوی با دخترهای مختلف بیان می شود، در داستان دو فضای پرتشویش و در عین حال متفاوت ایجاد می کند. همانطور که شخصیت علی در ذهن ما شکل می گیرد، با تصمیمات ناگهانی و از این شاخه به آن شاخه پریدن هایش، قضاوت ما دچار تزلزل و تردید می شود و هرچه در فضای داستان، بیشتر غرق می شویم، گره های شناخت و تحلیل شخصیت علی کورتر می شوند. همزمان با ما، راوی نیز از رفتارهای غیرقابل پیش بینی علی مانند تمایل به خودکشی و پنهان کردن همسر و فرزندش متحیر و سرگردان می شود. ولی از آنجائیکه راوی، شخصیتی آسان گیر و تا حدودی سطحی دارد، براحتی به مراوده اش با علی ادامه می دهد و از کنار بسیاری از رفتارها و حوادث عجیب و غریبی که برایش رخ می دهد می گذرد. و پذیرش راهپیمایی های ناخوشایند شبانه و مکالمات غیر قابل پیش بینی با علی، با توجه به شخصیت پردازی قوی نویسنده در مورد راوی، برای ما باورپذیر و قابل لمس می شود. تنها چالش ذهنی راوی در مورد شخصیت علی، همسر اوست. این خیالپردازی ها در مورد این شخصیت زن (که شخصیتی است مرموز و در طول داستان بسیار کم به آن پرداخته

می شود) تا جایی ادامه پیدا می کند که وی دیگر نمی تواند زن علی را از آرمانشهر ذهنی اش خارج کند. این زن به هیئت صورتک سفید و بی حالتی که همیشه پشت پنجره منتظر علی است، به رویاهای راوی راه پیدا می کند.

عدم تعادل علی، استعداد زیادی که نمی داند به کدام سو هدایتش کند و شک و تردیدهای فراوانش در مورد هستی، از او شخصیتی کاملاً متضاد با راوی می سازد و پارادوکس داستانی تکنیکی و قوی ای ایجاد می کند. کشش داستانی بالایی پیرامون این شخصیت مرموز، شکل می گیرد و خواننده را وامی دارد به حدس و گمان های مکرر در ذهنش، که با غافلگیری های بسیاری توسط نویسنده روبرو می شود.

نخستین تمایل علی برای سیراب کردن عطش سیری ناپذیرش برای متفاوت بودن وانجام دادن کاری نو و خلاق، در همان سطور اول داستان بیان می شود؛ راه اندازی انجمن دانشجویی حامیان کورش و در ادامه کارهایی مانند پروژه ی پژوهشی درباره ی ارداویراف نامه، نوشتن خاطرات شخصی با خط اوستایی، ازدواج ناگهانی و بی مقدمه با دخترعمویش، قدم زدن های شب تا صبح، خواندن فلسفه، علاقه به روانشناسی و...

از جمله عقاید عجیبی که از زبان علی برای راوی بازگو می شود می توان به آرمانشهر افلاتون اشاره کرد؛ که در آن همه ی آدم ها مالک همه ی چیزهای همدیگرند. مثلاً حتی زن آدم هم خصوصی نیست و همه ی آدم ها می توانند با او رابطه داشته باشند! این تفکر، کمی مرا به یاد فیلم Bitter Moon (ماه تلخ) از (رومن پولانسکی) انداخت. همچنین حرف زدن علی در مورد شیوه های خودکشی؛ که یادآور بخشی از رمان (کافه پیانو) نوشته ی (فرهاد جعفری) است.

در سیر این حوادث داستانی، اشیاء به وضوح دیده می شوند و در تعیین مسیر ذهنی خواننده نقشی اساسی دارند. همانطور که نام داستان یک جلد چنین گفت زرتشت با شمشیر سامورایی است، اشیائی که در جریان داستان ظاهر می شوند، مانند هدایایی که علی به راوی می دهد؛

شمشیر سامورائی، کتاب زرتشت و ...، کلیدی برای حل معمای ذهنی پیچیده ی علی هستند. و همانطور که راوی آنها را با لحن عامیانه و کلمات شکسته و سطحی بیان می کند، تفکر عمیق و پیوسته ی خواننده را به خود جلب می کند. این شیوه ی نگارشی، معنای واقعی و عملکردیِ سهل ممتنع است.

البته به نظر من حادثه ای که در پایان داستان برای علی رخ می دهد، کمی فضای داستان را از حالت خلسه آور، پر توهم و معماگونه خارج می کند. انگار خواننده ناگهان از خواب مصنوعی می پرد و واقعیت را چهره به چهره و از فاصله ی خیلی نزدیک به چهره اش می بیند؛ آنقدر نزدیک که چشمانش درد می گیرند.

□

داستان بستنی شکلاتی :

داستان بستنی شکلاتی، داستان عاشقانه های آرام است. عاشقانه هایی بین پیرمردی ۸۰ ساله و زنی جوان و شاعر، این رابطه که با برنامه ریزی پسر پیرمرد آغاز می شود، کم کم شکل جدیدی به خود می گیرد؛ تعریف مستقلی از یک عاشقانه ی دور از ذهن. گره ی داستان، یک رابطه ی غیرمعمول عاشقانه است که با پرداخت قوی و احساسات زیبا و شفافی که به کلمات داستان تزریق شده، جذاب، گیرا و مطابق با سلیقه ی خوانندگان داستان های مدرن است..

یکی از تصاویر زیبایی که در داستان استفاده شده، تصویر خاطره ای از چشمان آبی دختران آلمانی است که همه جا همراه شخصیت پیرمرد داستان است و نشانی از گم کردن یک رویا در گذشته اش دارد. مردی که در دوران زناشوئی اش، هرگز به همسرش خیانت نکرده است و فرزندش (راوی) احساس می کند که پدرش زیر فشار این امیال فروخفته و سرکوب شده کمرخم کرده است.

در ادامه ی داستان، راوی، با دختر جوان شاعری قراردادی می بندد، مبنی بر ایجاد رابطه ای عاطفی با پدر پیرش و حتی نامه نگاری با او هنگامی که خارج از کشور است. پس از مدتی

حال عمومی پدر رو به بهبودی می رود و گویا چند دهه جوان تر می شود. در این میان، شخصیت مادر که بر اثر سکته قادر به حرف زدن نیست، ساکت و سایه وار از کنار حوادث عبور می کند، با اینکه بیشتر از همه از رازهای این رابطه باخبر است..

در این داستان نیز جملات زیبا و تاثیرگذار کم نیست؛ " به نظر پدرم، عشق یکطرفه وجود واقعی ندارد و فقط یک خیال خودآزارانه است.. بیشتر شاعرانی که در طول تاریخ از بی وفایی یار گلایه کرده اند، خودخواهانه در پی ارضای حس همیشگی مظلومیت خویش بوده اند.. " در جایی از داستان، شخصیت پیرمرد می گوید: " امکان نداره بتونی یه سال به یه چیزی فکر کنی ولی توی ماهیتش تاثیر نداشته باشی. " در واقع، تفکرات پیرمرد اشاره ای دارد به قانون جذب و تاثیر انرژی افراد بر یکدیگر برای رسیدن به توازن طبیعی جهان.

برای ردیابی کلیدهای داستان و باز کردن گره ها، نیاز داریم به شناخت دختر شاعر؛ که ما را بین یک معشوق حقیقی و یک بازیگر خوب سرگردان می کند. در واقع تا آخر داستان ما متوجه نمی شویم که آیا او به روح پیرمرد عشق می ورزد یا نقش بازی می کند. چند جای داستان به تغییر رفتار سریع دختر اشاره شده که این احتمال را در ذهن ما قوت می بخشد که دختر بازیگر خوبی است و کل این ماجرای عاشقانه، معامله ای تجاری بیش نیست. ولی هرچه به پایان داستان نزدیک می شویم، از نگاه پیرمرد، دیدگاه مثبت تری به علاقه ی واقعی دختر پیدا می کنیم. شاید هدف نویسنده هم همین بوده باشد، یعنی عدم تاکید و پرداخت روی شخصیت دختر و در سایه نگاه داشتن آن، برای ایجاد تعلیق و فضایی باز برای تفکر و شناور شدن افکار خواننده دردریای تردید و حدس و گمان.

البته من احساس می کنم این داستان پتانسیل طولانی تر شدن را دارد و بخصوص در مورد شخصیت دختر جوان، می توان مانور بیشتری انجام داد. شاید بتوان با تغییر راوی و جداسازی صحنه ها و تصاویر به چند قسمت مجزا، به یک داستان بلند با بدنه و پیرنگی قوی و منسجم دست یافت.

انتخاب عنوان داستان بسیار هوشمندانه است و تا آخرین جمله ها، اثری از آن نمی بینیم و

ناخودآگاه، ذهن ما درگیر یافتن ارتباط بین عنوان داستان و سیر روایت می شود.

پایان داستان، بسیار زیبا و تاثیرگذار است. بخصوص ایده ی بستنی شکلاتی، که پیرمرد با وجود داشتن دیابت، با لذت آن را می خورد، آنهم در هوای سرد و برفی.

□

داستان گربه های نیمه شب :

این داستان، مانند داستان های ابرصورتی، سنجاقک و خواب فینگلوس در فضایی نظامی رخ می دهدو در آن از شخصیت های سرباز استفاده می شود.

حجم زیادی از داستان، دیالوگ بین دو سرباز است که در شیفت شب نگهبانی می دهند. و گره ی اصلی داستان، حضور گربه ها در تاریکی شب است.

داستان با بیان احساس ترس یکی از سربازها نسبت به حضور گربه ها در شب، آغاز می شود. او معتقد است از چیزی که دیده نمی شود ولی می تواند او را ببیند، می ترسد.

فضای داستانی آکنده از بازی تضاد بین تاریکی و روشنائی است. و در فضاسازی موثرِ وهم و ترس، تردید یکی از سربازها برای خوابیدن سر پست، در حالی که سرکار استوار در اتاق دیگر بیدار است، شکل می گیرد. بحث بین دو سرباز ادامه پیدا می کند چرا که سرباز دیگر معتقد است، از آنجائیکه لامپ اتاق سرکار استوار تا صبح روشن است، احتمال حضور او در اتاق خیلی کم است و اعتقاد دارد که برای ترساندن آنها چراغ روشن گذاشته می شود، که سر پست نخوابند.

فضاسازی داستان با استفاده از عناصر متضاد و تیره و روشن، هنرمندانه ساخته شده است؛ تصاویر تاثیرگذاری مانند نوری که از چراغ مخروطی شکل به سیم های خاردار می تابد و

اشکال هندسی سایه ای که تورهای فلزی و سیم های خاردار روی زمین ایجاد می کنند، تصویر آمبولانس بدون چرخ قدیمی و زنگ زده (که یکی از بهترین تصاویر سمبولیکی با مفهوم تضاد است که تا بحال دیده ام)، گربه هایی که سوسک ها را می خورند و ... در این داستان صدای متن نیز به وضوح شنیده می شود مانند صدای تق تق برخورد نوک تفنگ به کف اتاق.

دراین داستان مانند بسیاری دیگر از آثار آقای ایرانمهر، از عنصر خواب و رویا و تصاویری که بین خواب و بیداری معلق اند استفاده شده است.

□

داستان سنجاقک :

داستان سنجاقک، همانطور که قبلاً هم اشاره کردم، کاملاً در فضای رئالیسم جادویی رخ می دهد. شخصیت جن و دخترک ۵۰ سانتی متری، شخصیت هایی هستند که با تعاریف شخصیت های این سبک همخوانی دارند.

تضاد و کشمکشی که راوی برای کنترل رفتارهای جن دارد و تلاش او برای جلوگیری از فرارش، که با تشویقی ها و اضافه خدمت ها پیوند خورده است، مهم ترین مشغولیات ذهنی راوی هستند؛ " من حاضر بودم لخت شوم، توی عسل و پر غلت بزنم و در تمام خیابان های شهر پشتک وارو بزنم، اما در عوض روزهای باقی مانده ی خدمتم نصف شود. "

شخصیت زن داستان، شخصیتی مرموز و وهم انگیز دارد. انگار در مرز بین دنیای خیال و واقعیت سرگردان و معلق مانده است. به نظر من، نویسنده حتی می توانست در آخر داستان حول شخصیت زن و وجود فیزیکی او ابهام ایجاد کند، تا جائیکه خواننده به واقعیت داشتنِ شخصیت زن شک کند.

رد پای سنجاقک در سرتاسر داستان، تا رسیدن به پایان تراژیک، به شخصیت سرباز فراری (جن) پیوند خورده و به نوعی تصاویر را بهم متصل می کند.

□

داستان خواب فینگلوس :

سبک این داستان نیز مانند داستان سنجاقک، رئالیسم جادوئی است. شخصیت موهوم فینگلوس (که انتخاب نام او نیز، به فضاسازی داستان کمک کرده است.) و گریه های مکرر او، ذهن خواننده را برای ورود به داستانی خیالی و به دور از دنیای واقعی آماده می سازد.

گره ی اصلی داستان، قطع شدن ناگهانی گریه های فینگلوس است. که در ادامه ی داستان می فهمیم علت آن، توانائی او در خواب دیدن است؛ استعدادی که تازه در خود کشف کرده است. خواب دیدن های فینگلوس ادامه می یابد تا جایی که می تواند حتی ایستاده هم بخوابد. در یکی از این خوابها، فینگلوس ناپدید می شود و به دنبال سیر حوادثی با تم تخیلی و توهم انگیز، فینگلوسِ گریان واردِ خواب تمام سربازها و درجه دارهای سربازخانه می شود.

و پایان جالب داستان: " سرباز فینگلوس دیگر مدت هاست ادامه ی خدمت و پست های شبانه اش را در خواب های ما می گذراند. "

بهاره ارشدریاحی

تهران – اردی بهشت ماه ۱۳۹۱

۵

نگاهی به داستان بلند "عقرب ها را زنده بگیر " نویسنده قباد آذر آئین

علی رشوند

جمله پابلو نرودا(چرا باهم نمردیم ؟ من و کودکی هایم) در صفحه اول کتاب قابل تامل است وقتی داستان تمام می شود در می یابی همین یک جمله عصاره و چکیده داستان است . شرح خاطرات کودکی صفر – پسر نیاز علی – تنها راوی داستان که خاطرات گذشته را روایت می کند .سه فصل داستان (آغاز میانه و فرجام) تایید کننده روزگارانی است که بر راوی گذشته است . کلید واژه داستان فقر و سختی زندگی است . فقری که گریز از آن چاره ای نیست و باید با ان ساخت . نمودهای فقر در بخش آغازین از نقاط قوت داستان است و شرح جزئیات آن قابل تحسین است که در این یادداشت به موارد آن اشاره می کنم .

– ماجرای عوسی خواهر راوی که داماد گره زدن کراباد بلد نیست ، رکابی شدن مینی بوس راوی ، وهوای فلو دوستش را به هنگام کرایه می کند ، فروش عقرب به بی دا به عنوان ممر درآمدی آدمهای داستان ومرگ مرتضا ،پسمانده غذاخوردن قپونی ، زلزله محله وشرح حال چراغعلی کور ، مرگ مادربزرگ راوی ونبودن ز دایی کوچیکه در سرمزار ، دیدن فیلم سینمایی راوی روی دیوار ، جمع آوری شیشه های گلاب از روی قبرستان ، داستان جمع آوری ته سیگاریها برای پدر راوی ،نون خیرات پدر راوی برای شام ،

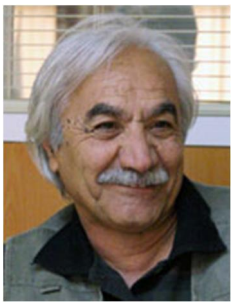
دربخش میانی داستان مواردی مانند :

- آمدن احمدیان پولدار به محله مظلوم آباد ، رفتن صفر به دره جنی ،بیماری زن عموی راوی مبتلا به سل ، یورش ماموران به خانه نیاز علی، ماجرای چمدان سیاه که اهالی ناتوان از گره گشایی اش هستند ، آمدن بهروز درشب و بوئیدن گل محمدی ،مرگ میربابا ، کارگری صفرراوی در خیاطی ، خواب صفر ، نشتی لوله نفت واجاد کارگاه گچ پزی ، سگ کشی محله ، خانه دنگان میرزاقا ، رفتن چنگیز سگ باز از محله

در بخش پایانی راوی داستان با خودرو پیکانی درحال برگشت به زادگاهش می باشد و خاطرات روزهای گذشته را برای همسرش ر وایت می کند آنها درحین ورود به روستا مینی بوس حیدرخان را درحالی که معلم جباری فلو منیجه را می بیند انهارا می شناسد اما اهالی اورا بجا نمی آورند .

داستان ها هرکدام پازلی است که نهایت فقر وجنایت را در روستای مظلوم آباد را می نمایاند .. شخصیت محور نیستند . هربخش کتاب داستان مستقل است و به داستان کوتاه شبیه است تا داستان بلند . شخصیت بهروز –کاکای راوی– که مدام درحال کتاب خوانی است پرداخت خوبی ندارد .کاش این شخصیت بولد می شد .درباره او داستان پردازی خوبی ارائه می شد . خواننده نمی داند بهروز یک شخصیت علمی است یا سیاسی ؟ موضع او بعداز تفتیش هاوبازرسی های منزل وخانه پدری چیست؟ .

آدمهای داستان بیش از حد منفعل اند در قسمت پایانی داستان در می یابیم تنها خود راوی توانسته خودرا از دایره روستا بیرون بکشد . متد نویسنده در بخش پایانی داستانی غافل گیرکننده نیست بلکه سوال برانگیزاست آیا راه دیگری برای پایان بندی مجموعه داستان به نظر نمی رسید ؟



قباد آذرآیین

شعر

۱. لیلا اکرمی
۲. مونا زنده‌دل

۱

لیلا اکرمی

از قصه‌ی نگفتنی مادر آمده

جادوگری خبیث که عمرش سرآمده

افتاده است گوشه‌ی یک شهر خط خطی

جوراب راه راه که از پا در آمده

کوتوله‌ی دروغکی توی جیب من

از یک جهان واقعن دیگر آمده

.

.

از هفت سنگ پخش شده در پیاده‌رو

از هر هزار و یک شب خوابیده پیش تو

از آتشی که لحظه به لحظه پریده‌ام

در یک چهارشنبه‌ی نزدیک سال نو

به شهربازی پر از آدم فرار کن

جوراب‌های کهنه‌ی من را سوار شو

.

.

و راست راست خیره به دور زمان شده

گیر علاقه‌ای که شدیدا بیان شده

پیچیده است دور خود ناتنی من

میدان ساعت وسط شهرمان شده

احساس احتیاج به چیزی درونی‌ام

یک جور حس بی‌خودکی امتحان شده

.

.

مثل همیشه زل زده به چشم‌های من

این آدم عجیب دو سانتی کجای من

از اول دوباره‌ی قصه دویده است

با قرص خواب توی سرم پا به پای من

تاریک پشت پلک مرا... جمع می‌کند

دنیای هفت رنگ خودش را خدای من

۲

مونا زنده‌دل

لمست کنم با دست‌های کوچک فانی

خوابم کنی با آن روایت‌های طولانی

خیره به شکل چشم‌هایت وقتِ پرسیدن

به حالت لب‌هات وقتی که نمی‌دانی

از دره‌ام بالا می‌آید ماه و تاریکم

افتاده چیزی در دلت... مثل پشیمانی...

دلدادگی، در عصر دلگیر زمستانی

دلدادگی در شادی یک حیرت آنی

آهستگی کن مثل رفتار شب دیماه

با ساقه‌های نازک در حال عریانی

می خواهمت! مثل زنی که سنگسارش را

سهم منی از این جهان رو به ویرانی

با خنده می بوسی دهانی را که می خواند

و بعد می‌میرم

برای تو

به آسانی

داستان

۱. به باشگاه بیست و هفت ساله‌ها خوش آمدید – نویسنده: مینا حسین‌نژاد
۲. داستان نمایشگاه – نویسنده: حسین شکر بیگی

۱

به باشگاه بیست و هفت ساله‌ها خوش آمدید

نویسنده: مینا حسین‌نژاد

این داستان تقدیم می‌شود به یک دکتر تقلبی داروخانه که روپوش سفیدش پر از لکه‌های چربی است، پشت پیشخوان یواشکی سیگار می‌کشد و معتقد است که: اونی که باس روزی چَن دونه قرص بخوره و نمی‌خوره، دست آخر مجبوره کل اون قرصای نخورده رو یه دفعه بخوره...

به باشگاه بیست و هفت ساله‌ها خوش آمدید

تو توی آن کشوری که پر از مجسمه‌ی لخت مردهاست، پر از کلیساهای قدیمی، پر از نقاشی‌های دیواری مسیح با حلقه‌ی طلایی دور سرش، پر از خارجی‌هاست و فلاش دوربین‌ها، پر از پیتزاهای نازک و اسپاگتی‌های تند و تیز و جیغ تماشاچی‌های فوتبال؛ وسط یک عالمه برف، توی خانه‌ی یک طبقه‌ی شیروانی‌دار که اتاق‌های سه درچهارش را دخترهای دانشجو اجاره کرده‌اند، روی یک تخت چوبی پوسته‌پوسته که پر از یادگاری نوشتن‌های خودکاری و عکس‌برگردان فوتبالیست‌های مومشکی است دراز کشیده‌ای. پتو تا زیر گردنت بالا آمده و نوک انگشت‌ها و دماغت سرخِ سرخ است. لب‌تاپات را گذاشته‌ای روی شکمت و وب‌کم سیاهِ کنارِ LCD ، صورت تو را قاب کرده و برای صفحه‌ی مونیتور نوزده اینچ من که روی میز سیاه اتاقم است می‌فرستد. بر اساس آن کره‌ی گرد جغرافیایی که توی

مدرسه روی میز معلم پنجم دبستان بود، من و تو سه سانتی متر باهم فاصله داریم. تو دراز کشیده‌ای، انگشت‌های بچه‌گانه و ناخن‌های از ته جویده‌ات را را روی کیبورد حرکت می‌دهی. صدای وب‌کم را امشب قطع کرده‌ام تا حرف‌های تو را نشنوم، تا آهنگ یکی از بیست و هفت ساله‌های خارجی را که چهل ساله به نظر می‌رسد، گوش دهم. تو از قطع بودن صدایت خبر نداری. لب‌هایت توی تصویر تند تند حرکت می کند. دستت را تکان می دهی، انگار بخواهی آنی که خواب رفته را بیدار کنی. من صدای آهنگ را بلندتر می‌کنم، هدفون توی گوش هام را قلقلک می‌دهد. دست‌هایم روی کیبورد حرکت می‌کند. دست هایی که لاک روی ناخن‌های درازش پریده است و موهای کم پشت پوستش سیاه و نازک، بیرون زده است.

تو توی لب‌تاپ‌ات تصویر دختری را می‌بینی که خمیازه می‌کشد و قوطی فلزی‌ای که شبیه به آبجوی پنج درصد است را بالا می‌رود. سرش که تکان می‌خورد، دم اسبی موها و آن کش صورتی دیده می‌شود. در فاصله‌ی سه سانتی متری روی کره ی جغرافیا، کم پشتی و موخوره و وز شدن و دو رنگ، سه رنگ شدن موها به چشم تو نمی‌آید.

من بیشتر لم می‌دهم روی صندلی. یک پام را می‌اندازم روی میز. قوطی را سر می‌کشم و قوطی فلزی دیگری را باز می‌کنم. صدای آهنگِ توی گوشم بلندتر می‌شود. لب‌هایت توی مانیتورِ روبروی من تند تند حرکت می‌کند. بعد دیگر ساکت می‌شود. چشم‌هایت که حالا آرام شده توی سوراخ وب‌کم روبه‌رویش زل می‌زند. دست‌هایت تا جلوی دهانت بالا می‌آید. توی دست‌هایت ها می‌کنی و آن‌ها را به هم می‌مالی. من با دقت به آهنگ گوش می‌دهم. بعضی از آن کلمه‌های انگلیسی را می‌فهمم...بِلَک...بَک تو بِلَک...یا چیزی توی همین مایه‌ها. تو از کنار دستت چیزی برمی‌داری. یک بسته‌ی مقوایی شاید. درش را باز می‌کنی. زولپیدم ده. خودم آن بسته را توی کمد اتاقم دارم. شاید. هر ورق، بیست تا قرص ریز سفید. ده بسته می‌شود دویست تا. شبی نصف قرص بس است. چهارصد شب خواب راحت به تو می‌دهد. تو دانه دانه قرص‌ها را بیرون می‌آوری. ساعتِ کنار مونیتور من پنج صبح است و مال تو لابد دو و نیم. هنوز یک ساعتی مانده تا صدای آن‌هایی که از نایت کلاب، مست بیرون می‌آیند و توی خیابانِ کنار خانه‌ی تو بلندبلند می‌خندند، توی گوش‌هات بپیچد. توی مونیتور من، مشتِ کوچک تو پر از قرص‌های ریز و سفید است. صدای سربازهایی که توی خیابان با هم حرف می‌زنند و به سمت پادگان می‌روند را قاطی صدای زن خواننده می‌شنوم. تو توی چند مرحله‌ی تکراری قرص‌ها را از مشت کوچک‌ات توی دهانت خالی می‌کنی و با محتویات یک قوطی فلزی که شبیه به آبجوی پنج درصد است قورت می‌دهی. چشم‌هایت بی تفاوت، سوراخِ سیاه وب‌کم را نگاه می‌کند. قرص‌های ریز توی اسید معده‌ات حل می‌شود. ساعت پنج و نیم صبح است. صورتت را می‌چسبانی به سوراخ سیاه. من روی صفحه‌ی مونیتور یک کپه موی سیاه می‌بینم که تکان تکان می‌خورد. تصویر تو روبروی من می‌لرزد و تار می‌شود. سفید می‌شود. رنگ دیوارهای اتاق تو. شاید. بازهم تکان می‌خورد. سیاه می‌شود. خاموش‌می‌شود. ارتباط ما قطع می‌شود. حالا او ستاره‌ی خوابالود یک فیلم کوتاه است. تنها هوادارش من بودم. دوست قدیمی به باشگاه ۲۷ ساله ها خوش آمدی.

***

کلوب ۲۷، گروهی مشتمل بر پنج اسطوره‌ی راک است که به دلیل مرگ‌های غیرعادی‌شان در حدود سن ۲۷ سالگی چنین عنوانی برای آنها مطرح شد. برایان جونز، جیمی هندریکس، جنیس چاپلین و جیم موریسون. بعدها به علت خودکشی جنجال برانگیز کرت کوئین، رهبر گروه نیروانا، در ۲۷ سالگی، او نیز به اعضای این کلوب اضافه شد.

***

آن زن خواننده، آن دخترک که سن و سالی نداشت و ما فکر می‌کردیم یک زن جاافتاده‌ی کامل است می‌خواست که به تاریکی برگردد. به سیاهی. آن دخترک که الکلی بود، کراک می‌کشید و سیگار از گوشه‌ی لبش پائین نمی‌افتاد توی آن کلیپ سیاه و سفیدی که از تلویزیون خانه‌ی هواداران‌اش پخش می شد بالای قبر پر گلی راه می‌رفت. کسی با ترومپت لابد طلایی‌اش از جلوی قاب می‌گذشت و آن مرد و زن‌هایی که دور و بر قبر قدم می‌زدند، اگر رنگی پوشیده بودند هم سیاه به نظر می‌رسید. زنِ خواننده دسته گلی را با بی تفاوتی روی سنگ قبر پرت می‌کرد و نمی‌دانست که قبر خودش است. او از همان وقتِ به دنیا آمدن، مشت‌مشت آن قبر را کنده بود، سالی یک مشت خاک، تا آن که اندازه‌ی هیکل خودش شده بود. هوادارانش صدای او را توی گوش‌هاشان بلند می‌کردند و توی دهانشان آهنگ او را می‌خواندند و سیگار می‌کشیدند.

او خط چشم‌اش را کلفتِ کلفت، تا دُمِ ابرویش بالا می‌کشید و پشتِ لب‌اش یک نگین گرد و درشت داشت. بالای سینه‌ی چپ اش، طرح یک جیب را خالکوبی کرده بود. جیب دکمه‌ی گردی داشت و بالای آن نوشته شده بود: BLACK. موهایش را مثل زن‌های قدیمی توی عکس آلبوم‌ها بالا می‌برد و ادامه‌اش را روی شانه‌ی راستش می‌ریخت. فک‌اش بزرگ بود و موقع آواز خواندن دهانش را خیلی باز می‌کرد و دندان‌های کج و معوج و درشت‌اش را به هوادارنش نشان می‌داد. توی عکسی که یکی از سایت‌های زرد موسیقی از او گذاشته بود، پاهای لاغرش توی شلوار پلنگی گیر کرده بود. سینه‌هاش زیر تاپ سیاه، شل و آویزان پائین افتاده بود، دهانش رو به فلاش دوربین‌ها باز و جای چهار دندانِ نیش‌اش خالی بود. تمام پوست صورتش جوش‌های چرکی قرمز و لکه‌های سفید بود و دو پلیس سرمه‌ای پوش، دو طرف بازوهایش را گرفته بودند. عکسی مربوط به دورانِ کله‌پا شدن‌اش.

امی واینهاوس می گوید: من مثل یه پنی بی‌ارزش می‌مونم که دوست داره دنیا رو تو خودش جمع کنه.

***

تودر شب‌های بعد از اخراجات از دانشگاه می‌توانستی بدون حرکت، ساعت‌ها، روی تختِ چوبی اتاق یک نفره‌ات، توی آن خانه‌ی شیروانی‌دار بنشینی. تا صبح بنشینی. این قدر که پاهات و همه ی تنت درد بگیرد. خیلی درد بگیرد. تاصبح بنشینی، هی آن قدیمی‌ها را گوش کنی، گوش هات درد بگیرد. بعد احساس کنی چقدر بو می‌دهی، چقدر تنت دردناک است، موهات خشک و بی‌حالت است، رنگ لاک ناخن‌های از ته جویده‌ات پریده‌است، چشم‌هات، دورِ لب‌هات پر چروک است. آفتاب بزند؛ نخواهی چشم‌هات را ببندی. هی آبجو بخوری، هی قرص بخوری، هی راه بروی توی اتاق، هی آن قدیمی‌ها را گوش کنی، جدیدها را گوش کنی، خسته شوی، بترسی، خیلی بترسی. به آدم ها فکر کنی، به کره‌های جغرافیا، به شهری که خیلی دور است، به تهران، به خانه‌تان، یکی از فرعی‌های نزدیک به سینما مولن‌روژ، به مامان که زیر پتو قوز کرده، به بابا که نصفه شب‌ها از خواب می‌پرد و تنها توی تاریکی اتاق‌اش می‌نشیند و به یک چیز مبهم و نامعلوم توی هوا نگاه می‌کند و بترسی. خیلی بترسی و نفهمی از چه؟ از کجا؟ ...

تو می‌توانستی آدم بزرگی شوی...معروف شوی...از همان سوپراستارهای صفحه‌ی اول روزنامه‌ها. دکلته‌های رنگی بپوشی، با دستکش‌های بلند همرنگ، با موهای جمع کرده از بالا، با سینه‌های برجسته، با کفش‌های طلایی پاشنه بلند که وقتی راه می‌روی تق‌تق‌شان روی زمین سرد کف پات بپیچد و صدای آن توی صدای فلاش دوربین‌ها و همهمه‌ی هوادارن‌ات گم شود. تو می‌توانستی شبیه یکی از آن‌ها شوی ولی ماندی توی آن خانه‌ی اجاره‌ای، روی تختِ چوبی پوسته‌پوسته. همه‌ی پول‌هات را آبجو خریدی، ویسکی خریدی، آن مایع زرد و چرب را با شیشه بالا رفتی و هیچ وقت هم استفراغ نکردی...توی عکس هایی که می فرستادی شبیه آن‌ها بودی که مستِ مست‌اند، آن‌ها که خیره شده اند، سفت و سنگین راه می‌روند، وقتی که نصفه‌شب از نایت کلاب‌ها پیاده با

کفش‌های پاشنه‌دارِ کهنه و سیاه به خانه برمی‌گردند، بدنشان به چپ و راست لنگر می‌اندازد و بدون تکان دادن لب‌ها، توی گلوشان آهنگی از یک فیلمِ قدیمی صدا می‌کند. تو می‌توانستی آدم بزرگی شوی...معروف شوی...عکاس مجله‌های پر تیراژ بیاید خانه‌ات...پدر و مادرت را دو ورت بنشانی...روی یک مبل گنده‌ی چرمی و سیاه...روی جلد مجله‌ها...روی پیشخوان روزنامه فروشی‌ها، چشم‌های سه نفرتان برق بزند...توی چشم هوادارن‌ات زل بزند...نه شبیه عکسی که توی اتاق یک‌نفره‌ات توی خانه‌ی شیروانی‌دار، بالای تختت داری...مادرت با دندان های نیشی که از اندازه‌ی طبیعی بزرگتر و بلندتر است کمی رو به جلو قوز کرده...پدرت به یک چیز سیاه و گنگ توی هوا زل زده و خودت مشت کرده‌ای...برای پیدا نبودن ناخن‌های جویده‌ات است شاید یا نفرت از عکاس برای ثبت این لحظه از زندگی سه‌نفره‌تان.

***

اِمی واینهاوس Amy Winehouse خواننده و ترانه‌سرای بریتانیایی است که با ترکیب الکترونیک سبک‌های موسیقی جاز، سول، ریتم و بلوز شناخته می‌شود. آغاز کار او در سال ۲۰۰۳ با آلبوم فرانک بسیار عالی بود و در سال ۲۰۰۶ با آلبوم بازگشت به سیاهی نامزد ۶ جایزه گرمی و موفق به دریافت ۵ جایزه گرمی شد. او به مصرف مواد مخدر، قرص‌های آرام‌بخش و الکل اعتیاد داشت و از تغذیه بد و لاغری مفرط نیز رنج می برد. امی بارها برای ترک اقدام کرده بود. او معمولاً روی صحنه مست دیده می‌شد و به همین دلیل ناچار شد کنسرت خود در صربستان را لغو کند. در این کنسرت امی واینهاوس یک ساعت و نیم روی صحنه زمزمه می‌کرد و بخش‌هایی از آهنگ‌هایش را می‌خواند و گاهی صحنه را ترک می‌کرد. جسد امی واینهاوس، خواننده مشهور در ساعت ۳:۴۵ بعدازظهر از سوی تیم اورژانس در خانه اش پیدا شد، پلیس علت مرگ را «نامعلوم» ذکر کرد. مرگ تلخ این ستاره، دنیای موسیقی را شگفت‌زده کرده است. او هم‌اکنون با ستاره‌های پیشین دنیای موسیقی در «باشگاه ۲۷» حضور دارد.

امی واینهاوس می گوید: زندگی شبیه یه ساز بادی می مونه که باید با قدرت توش دمید تا صدای خوبی ازش بیرون بیاد، من فقط فوت‌کردن بلدم... با فوت هیچی پیش نمی‌ره.

***

همه ی ما یک جورهایی توی غربت لعنتی‌مان آهنگ‌های نوستالژیک قدیمی توی دلمان می‌خوانیم...همه‌مان هی با یک جفت قایق پارویی چوبی، توی دریایی که از رنگ غروب قرمز شده است شالاپ شلوپ می‌کنیم و جلوتر نمی‌رویم...توی چندمتری ساحل وا می‌مانیم...گیرم که دریا و قایق و پارو همه قسمتی از یک فیلم سینمایی باشد...گیرم که کارگردان گفته باشد کات کات...گیرم که دستیارها پریده باشند توی آب، بغلمان کرده باشند و پیچیده باشندمان لای پتو. ما را. ستاره‌ی خوشگل و پولساز فیلم‌های دوران را...چه فرق می‌کند...وقتی بازوهای ما آن قدر لاغر است و پاروها آن قدر سنگین... چه فرق می‌کند...پارو زدن یا نزدن یاغرق شدن....قایق‌ها هیچ‌وقت به آبِ تمیز و آبی آن وسط مسط‌ها نمی‌رسند.

امی واینهاوس می گوید: تنهایی‌های من روی هم تلنبار شده‌اند و کلمات تنها ما را به خداحافظی خواهند رساند.

مینا حسین نژاد

۲

داستان نمایشگاه

نویسنده: حسین شکربیگی

داشتم از نمایشگاه بیرون می اومدم ساعت یک و نیم و هوا گرم و چسبناک بود . من، یه کیف قهوه ای این دستم بود ، یه نایلون پر کتاب هم این دستم ، مابین انگشت اشاره و انگشت این وری این دستم یه آب معدنی با مارک عقیق گوارا نگه داشته بودم ، از کنار چند ایستگاه شکم گذشتم. از کنار چند تا آدم که تا کمر تو چی فرو رفته بودند از کنار این تابلو هم گذشتم : مکان اشیاء و اطفال گمشده به گمان من این تابلو کار یه نابغه ی ممفیسی پدر از دست داده بود خیلی تو تابلوئه نموندم رسیدم به یه تیکه چمن با یه کف دست سایه ی نو بالغ . یه مرد رو این کف دست چمن تو سایه یله شده بود و استراحت می کرد . می خواستم از اینام بگذرم ولی یه گنجیشک جیک جیک جیک اومد نشست رو انگشت اشاره و اینوری مرد که از سایه افتاده بودن بیرون . گنجشکه بی مقدمه گفت : جیک جیک جیک جیک .

مرده با این یکی دستش که از گنجشک هیچی نداشت با ریش تنکش بازی بازی کرد و گفت : شاید...

بعد سرشو تکون تکون داد و دوباره گفت : شاید

گنجیشک گفت : جیک جیک جیک ؟

خیلی دلخور شده بود

مرد گفت : خب من یه نفرم . صد نفر نمی تونستم شم

شاید هم گفت : پیشنهاد خودش بود

به گمون من این دومیه به صواب نزدیکتره. این ادامه یه دیالوگ ناتموم بود که قبلا از اینکه من برسم به اینجاش گنجیشکه رها کرده بود و رفته بود ولی تو راه گویا پشیمون شده باشه برگشت که کار رو تموم کنه . گنجیشک هرچی جیک جیک رکیک و ناموسی بود بار مرده کرد و از رو انگشت دوده گرفته ی مرد این هوا بلند شد و یه بار دیگه چاک نوکشو باز کرد و رید به هیکل مرد. بعدش با اخم و تخم از کنار من گذشت. یه قطره اشک گنجشکی از گوشه ی چشمش سرید پایین. بعد انگار که چیزی جاگذاشته برگشت زل زد تو چشای من و گفت : جیک جیک جیک و مرده رو نشونم داد و رفت در جوابش چیزی نگفتم چون می دونستم خیلی ناراحته ، حالشو می فهمیدم. مرده چشاشو بسته بود . منو ندیده بود من هم انگار که فقط یه عاشق کتاب سر به هوام و ندیدمش بهش نزدیک شدم و انگار که حواسم نیست با لگد زدم تو شکمش و بی خیال به طرف در خروجی نمایشگاه راه افتادم مرد با چشمای از حدقه بیرون زده منو تماشا می کرد که از در نمایشگاه بیرون می رفتم

از نمایشگاه که بیرون اومدم وایسادم کنار خیابون تا یه ماشینی؛ لک لکی ؛ ابری ، چیزی منو سوار کنه و برسونه فرودگاه . دلم ابر می خواست اما یه ابو طیاره جلو پام وایساد و با سر گفت : کجا ؟

دقیقا این شکلی

با سر گفتم :فرودگاه، اینجوری اینجوری .

با سر گفت : چقدر می دی؟

من که از سر خسته شده بودم انگشت اشاره م و انگشت اینوری و اونوریش رو نشون دادم

_ سه هزار کمه انگشتاتو بیشتر کن

من هم چون نه لک لکی بود نه ابری و نه حتا چیزی انگشت کوچیکمو با بی میلی بلند کردم و شد چهار هزار تومن.

مرد از خانواده ی حواصیلها یا یه همچو کسی بود. با سر گفت این جاده هفده پیچ و نوزده دست انداز و پنج گره و هفت گریه داره و جوری نگام کرد که انگار این اطلاعات خون باباش بود و من باید یه انگشت دیگه مو بلن می کردم . ولی من اون یه انگشتمو واسه یه چیز دیگه لازم داشتم و بلندش نکردم راننده چشماشو دوخت به جاده و پاشو گذاشته بود رو گاز با بی احتیاطی از یه پراید گذشت که یه خانم گربه راننده ش بود از اون پی شیا بود که خیلی ماهن و آدم دوست داره دست بکشه رو قوس کمرشون این جوری این جوری این جوری. آفتاب دقیق می تابید به صورتم و من هر چی شونه مو بش می دادم قبول نمی کرد و از رو صورتم کنار نمی رفت تو پیچ سوم سایه اومد و من هم شونه مو هم صورتمو بهش دادم تا خنکشون کنه راننده بازم به اون یکی انگشت باقیمونده م خیلی هیز نگا می کرد داشت به غیرتم بر می خورد با سر گفتم : جاده رو بپا از یه مصوت کوتاه هم استفاده کردم تا حساب کار دستش بیاد

_تو یه کرم کتابی ؟

خیلی بد این حرف رو زد. تو این جمله ش از یه طیف رنگ نخ نما و توهین آمیز استفاده کرد کمی هم بوی خردل بهش اضافه کرده بود

زیر لب غریدم که : باباته

گفت: بابام یه حواصیل با شرف بود ، کتاب هم نمی خوند می گفت حرف باد هواست

و پیچید بازم به یه رنگ مستعمل و حالگیر

من دو تا مصوت کوتاه و یه یه سطر ناتمومو به مدد گرفتم اما همون لحظه ازش استفاده نگردم نگه داشتم پیاده شم اونوقت بذارم کف دستش واسه اینکه تا ابد تو اون سطر ناتموم اینقدر بیاد و بره و به جایی نرسه تا دیوونه بشه و بازم به جایی نرسه. عذاب سختی بود اما من ناچار بودم

از یه جمله یدکی استفاده کردم تا برسیم

_ لاستیکاتون چند روز می تونن زنده بمونن ؟

_ دیگه وقتشه سرشونو بذارن بمیرن

و مثل یه حواصیلی بی ادب قاه قاه خندیدبا این حرفش به این نتیجه رسیدم تو اون جمله ی ناتموم به دیوونگی نمی کشه و ..... بهش گفتم: بیچاره

خیلی عجیب نگام کرد و دیگه حرفی نزد و پیچ ها و دست اندازهای زیادی را پشت سر گذاشت وارد فرودگاه شدیم دستشو طرفم دراز کرد و با نگاه هیزش گفت : پولم

تایا می سیانکو

_ چی ؟

من چار پول سیاه کف دستش گذاشتم . اما چار پول سیاه برای یه آدم سرگردان چیکار می تونه بکنه ؟ هیچی حواصیل دنبال راه در رویی بود از جاده اما درای جهان چارقفله بسته بودند . وارد سالن فرودگاه شدم و اونو از یاد بردم دردناک ترین کاری که میشه کرد و جفای بزرگی که در حق کسی میشه روا داشت

دو حواصیل و یک مرغابی یه فیل تفلیسی و یه میمون دورگه اسکاتلندی تو سالن انتظار فرود گاه بودند با یه زن سبزه رو؛ یک مصوت کوتاه هم این و رو اونور می دوید و دنبال یه آدم خاص می گشت من دنبال یه صندلی خالی می گشتم که تو سالن فرودگاه مفت همینطور اینجا و اونجا و حتا اونجا افتاده بود. زن سبزه رو به گمونم آشنا میومد خواستم بفهمم کیه ؟ اما حالشو نداشتم و خودمو ول کردم رو صندلی . کتابها و کیفها و خستگیهامو هم گذاشتم جلو پام و چشم دوختم به یازده که یکی دو ساعت دیگه باید می رفتم به اون خانوم یا آقای یازده لبخند می زدم بلیطمو نشون می دادم و الباقی ماجرا..... دوست داشتم هنوز رو یه تیکه چمن و این کف دست سایه لمیده بودم و ملتی که میان نمایشگاه رو دید می زدم آدمای جورواجور . از این سیرکها همیشه خوشم میومده اما وقتی یه سایه گیر میاوردی صد نفر دیگه خودشونو می چپوندن تو اون یه کف دست سایه و دیگه حال نمی داد واسه همین مجبور شدم از اون سایه بکنم و بیام فرودگاه. هوا خنک ، صندلیها راحت و یه سیرک دیگه اینجا به راه بود . حتا یه گوشه ی فرودگاه بساط کتابفروشی بر پا بود و یه حاج آقایی داشت کتابی رو تورق می کرد یه حواصیل دست زنشم گرفته بود و یه کتابی رو دید می زدند و گردن بد ترکیبشو این جوری تکون تکون می داد از اون گوشه ی سالن فیله بلند شد ماتحتشو مالید ، کرخت شده بود دوست داشت یه کوش و

قوسی میومد ولی حیا اجازه نمی داد. من موبایلمو از تو کیفم بیرون آوردم تا یه داستان کوتاه راجع به نمایشگاه بنویسم چون کار دیگه ای از دستم بر نمیومد یه هو چیزی گفت : جیک جیک جیک جیک جیک گوشی بغل دستیم بود گوشیشو برداشت و گفت : جیک جیک

از اونور هم یکی لابد گفت : جیک جیک جیک

شاید هم گفت قار قار قار حتا بعید نیست گفته باشه میو میو من از جیک جیک بغل دستیم که هنوز مردد بود زن باشه یا مرد سر در نمیاوردم تخصص من تو جیک جیکای فیلی و جنوبیه بیشتر و اون جیک جیکاش سورانی بود . به زور چیزی ازش دستگیرم می شد ترجمه ش با کمی تساهل و تسامح این میشه : به درک که ترکت کرده چقدر گفتم بیا چقدر ؟

و منتظر موند که صدای اونور خط بگه :چقدر؟

بعد ادامه داد گردی ماه که یادته ؟ خودت می گفتی .... من ؟ من ؟ من چی رو گذاشتم تو دهن تو .. من چیکار کنم تو که عاشق اونا بودی بعد صداشو خیلی پایین داد عاشق اون برشها بودی ... به هر حال من نمی دونم حالا بکش

و همچو چیزایی بعد لب و لوچه شو اینجوری اینجوری کج و کوله و ناراضی نشون داد . مرتیکه حالا داشت راجع به اون شب کذایی حرف می زد یه بارونم آورده بود تو صحبتاش تا رومانتیک تر شه از این آدما حالم به هم می خوره یه چیزیم گفت که روم نمیشه بگم و هی می گفت : جیک جیک جیک یه دفه صدای یه گریه ترکید زن سبزه رو بود نمی دونم چطور اونهمه صندلی پشتی رو پشت سر گذاشت بود و با اون آت و آشغالا اومد بود جلو تراز من نشسته بود؟ بعد یه زن مسن بلند شد دنبال شوهر کوفتیش می گشت که چشمش به زن سبزه رو افتاد. زن سبزه رو افتاد به گریه های های های زار می زد خیلی شکوهمند و یکتا گریه می کرد من تحت تاثیر قرار گرفتم. زن مسن ، زن سبزه رو رو تو بغل گرفت و زیر لب چیزایی می گفت که من تو های و هوی اون دختر جنده ی خوشگل تو فرودگاه که هی می گفت مسافرین محترم پرواز شماره ی .... مسافرین محترم پرواز شماره ی .... نمی دونستم جیک جیکشو ن فارسی ، کردی ، اسپانیولیه چیه ؟ ولی زن سبزه رو بد جوری به خاک سیاه نشسته بود سعی کردم از حرکت بی ارزش لبهاش چیزی دستگیرم بشه به این نتیجه رسیدم که داره راجع به یه شب بارونی و رومانتیک حرف می زنه و هی می گه جیک جیک جیک و اشکاش اصلا تموم نمی شد. گلوم خشک شده بود و خواستم بلند شم برم یه آب معدنی چیزی بگیرم ولی کی حالشو داشت به ساعتم نگاه کردم هنوز تا یازده خیلی مونده بود بغل دستیم که حالا مرد از آب درآمده بود رفت به ۵ تا سوار بشه و گوشی از گوشش جدا نمیشد و اصرار داشت اون شب بارونی برگرده و واقعا داشت تلاش می کرد و می گفت : جیک جیک جیک حالم ازش به هم می خورد. جیک جیکای غمگنانه و بی حاصل زن سبزه رو تازه داشت گل می انداخت و زن مسن پروازش داشت نزدیک میشد و سعی می کرد یه جورایی از گل و شل اشکای زن خودشو بیرون بکشه و به پروازش برسه تا گردن تو اشک و آب بینی زن فرو رفته بود دیگه داشت غرق می شد که دختر جنده ی خوشگل تو فرودگاه گفت مسافرین محترم پرواز شماره ی.... و زن هول هولکی غمهای زن سبزه رو رو شفا داد و رفت به شماره ی شیش و به خانم شیش یه لبخند گرم و عاشقانه تحویل داد برگشت یه بوسه برای زن سبزه رو فرستاد که نصیب یه منحرف جنسی شد و به زن نرسید یه میمون دورگه اسکاتلندی هم یه جیغ کشید چه جیغی و من موبایلمو خاموش کردم

مسافرین محترم پرواز شماره ی ۷۶۵۴۳۲۱۲ لطفا به باجه ی یازده مراجعه فرمایید مسافرین محترم شماره ی ۷۶۵۴۳۲۱۲ لطفا به باجه ی یازده مراجعه فرمایید

من بی حوصله بلند شدم یکی کیف و نایلون پر کتابو برداشتم و مث یه مست تلو تلو خوران اومدم ۱۱ و چشم دوختم به یه دختر و پسری که از قرار معلوم همکار بودن دختره از اون چش سیاهای خوشگل و ناز بود پسره هم که ماه بود و یه لبخندی که میگف اون مهربونه. دختر و پسر جفتشون عدد یک بودن تو مهربونی و صفا هم درجه یک کنار هم که می ذاشتیشون میشدند ۱۱ و من درست اومده بودم. پسره گفت بلیطتتون و من بلطیمو تقدیمش کردم و یه لبخندی تحویل دختره دادم ولی دختره جوابمو نداد و رو ترش کرد عوضش یه نگاهی به پسره انداخت و بهش لبخند زد فهمیدم از اون دختر جنده های خوشگل لاشیه چه وقیحانه هم لبخند میزد نمی دونم چرا اول نفهمیدم جنده ست پسره وقتی به دختره لبخند زد فهمیدم یه تاپاله ی درست حسابیه تاپاله بلیطمو پس داد و گفت برین تو اون یکی سالن . زیر لب گفتم شامپانزه ی بی اصل و نسب و رفتم تو اون یکی سالن اعصابم از دست دختر جندهه حسابی داغون شده بود خودمو ول کردم رو یه صندلی که با صندلیای اون یکی سالن مث سیب بودن که از وسط نصفشون کرده باشی یه نصفو گذاشته باشی اون یکی سالن این نصفم گذاشته باشی این یکی سالن زیر لب چن تا جیک جیک ناموسی رکیک حوالهی دختره کردم و بیشتر خودمو فرو کردم تو نصفه سیب . دیدم دو تا زن سیاه سوخته با اون لباسای عجیبشون اومدند تو سالن سیاه بودن مث چی . بعد دو تا زغال دیگه اومدند توو. چاق بودند و جنسیتشون از قرار معلوم مرد بود از زبونشون اصلا استفاده نکردن و با سر و دست با هم حرف می زدن تو تکون دادن دست خداییش خیلی ماهر بودن یه فیل آفریقایی خرطومشو بالا برد و سه بار گفت : جیک جیک جیک کاملا نا امید کننده و تاپاله این کارو کرد خوب بود که فامیلای گنده بکش اینجا نبودن و گرنه اینقدر سرش داد می زدن تا کلن دیوونه می شد و .... دو تا مرغ عشق هم اومدن نشستند چند صندلی اونور تر درست چشم تو چشم من با خودم گفتم پسر تقدیرو حال می کنی ؟ اینا اومدنی با من سوار شدن برگشتنی باز باهمیم. نمی دونم این حرفم ته مایه ای فلسفی به خود گرفت یا نه اما یه جوری حالمو بهتر کرد . دختره خیلی برام آشنابود هرچی زور زدم بفهمم اونو کجا دیدم یادم نیومد چند باراساسی یورش بردم بفهمم کجا؟ ولی ناجوانمردانه و مذبوحانه شکست خوردم حتا گریه هم کردم ولی نفهمیدم کجا دیدمش ؟ دختره از اونایی بود که خدایی میشد گفت ماه . بهش لبخند نزدم چون می ترسیدم اینم جنده از آب در بیاد. سرشو می برد دم گوش شوهرشو جیک جیک جیک می خندید شوهرشم جیک جیک جیک جواب خنده هاشو می داد معلوم بود تو این کار خبره ست حسابی با هم خوش بودند کمی حسودیم شد ولی خب چه میشه کرد؟

شوهره مدام دنبال این بود دختره رو بخندونه و جیک جیکشون اصلا تموم نشه به نظرم رسید یه اسمی واسه شون دست و پا کنم برای همین اسمشونو گذاشتم دیو و دلبر انصافا خیلی هم بهشون میومد. خواستم از خوشحالی داد بزنم جیک جیک و برم بهشون بگم تو دیوی و تو دلبری و جیک جیک بخندم اما اونوخت حتما یه تخت تو تیمارستان برا من خالی میشد. بی خیال شدم اون چارتا سیاه یه گفت و گوی درست حسابی و پرشور با دستاشون راه انداخته بودن و جوری غرقش شده بودن که هیچ بنی بشری نمی تونست بهشون نزدیک شه بگه تورو خدا اینقد خودتونو خسته نکنین یا یه همچو چیزی . داشتند از یه قبیله ای می گفتند که یه روز عصر تو غبارا گم شد و اینا که گویا از اقوام اون قبیله بودند شبهای سیاه سیاه می اومدند زمینی که قبلا اون قبیله اونجا بودند رو بوسه می دادند اگه حالشو داشتند یه آتیش بزرگ درست می کردند تکونی به باسنا شون می دادند بعد خرد و خراب و خسته برمی گشتند و تا صبح از پادرد خواب به چشمشون نمی اومد اون قبیله گویا هنوز تو آسموناست . خبردار شده بودند الان تو آسمون ایرانند خیلی باحال بود اگه تو آسمون به اونا بر می خوردیم . شاید برای همیشه به اون قبیله می پیوستم البته اگه قبول می کردند . بعد حرفاشون خسته کننده شد .من بیشتر دوست داشتم برم تو نخ دیو و دلبر بیشتر تو نخ دلبره بودم تا حالا ندیده بودم یه دیو اینقدر خوشبخت باشه دختره یه خورده لباش از هم باز بود و انصاف این بود که از سر جام بلند شم و یه بوسه بر اون دهن نیمه باز بزنم ولی اونوخت دیوه و تخت تیمارستانو باید چیکار می کردم ؟

نمی دونم چرا این روزا هواپیماها دیر بلن میشن

من همینجور که چشم دوخته بودم به مانیتور این یکی سالن و داشتم ساعت پروازو رصد میکردم و می دیدم که عقربه جیک جیک جیک داره از رو شماره ها و دندونه ها رد میشه یه دفعه دو تا سایه بلند و سیاه اومدند تو که یه چمدون هم دستشون بود آقای سایه گفت : هنوز خوابه ؟ خانم سایه گفت : اوهوم بعد خانوم سایه ادامه داد : بیچاره پسرم باس تاش میکردیم می ذاشتیمش تو چمدون نره زیر و دست و پای اینا و به ما مسافرین محترم پرواز شماره۷۶۵۴۳۲۱۲ به تقلید از اون جنده خانوم اشاره کرد. بعد با هم نشستند رو دوتا نصف سیب ، یا همون صندلیهای کذایی . دو تا سایه دم غروب بودند واسه همین هم خیلی دراز و رو به جلو بودند آقا و خانوم سایه دست و پاشون و از زیر دست و پای ملت و از رو چمدونا کشیدند طرف خودشون و سعی کردن تا اونجا که میشه جمع و جورو آدم حسابی بشینن و حسابی هم حواسشون به دست و پای ویلونشون بود . ولی وقتی گرم صحبت میشدند دست و پای ویلونشون از یادشون می رفت ودست و پاشون می رفت تو گوش این تو باسن اون تو دهان اون یکی و افتضاح بار میومد من دوباره نگامو دوختم به مانیتور که جیک جیک جیک داشت ما رو به پرواز نزدیک تر میکرد . حس گردم یه بخار مردابی با دهان نمورش زیرگوشم گفت :من یه قوادم

_ چی ؟

_من یه قوادم

_ ما بش میگیم گواد

_ همون

_ خب؟

_ جذابم نه؟

یه دورگه باسیلی بود دم بسیار بلندش افتاده بود رو دو تا چمدون سنگین سنگین بعد زنشو نشونم داد

_ اون زنمه من جذابم نه؟

خیلی هاشور خورده بود. چشاش یه شکل خاصی بود شایدم من داشتم چشاشو یه شکل خاصی می دیدم

ادامه داد: مال خوبیه نه؟

بعد دوباره به زنش اشاره کرد. زنش یه پیشی خوشگل پرده در بود . یه قوس تو کمرش بود که منو در چشم به هم زدنی با خاک یکسان کرد. گفتم: خیلی وقته تو این قوسا نمردم

گواد گفت : حالا که می تونی بمیری

گفتم: پرواز دارم

گفت بازم پرواز هست . پرواز واقعی اینجاست و دو باره به پیشی خوشگل اش اشاره کرد

گفتم: آخه اینجا نه ابری نه لک لکی نه چیزی..

گفت : پروازت به کجاست ؟

به مانیتور اشاره کردم و گفتم : اونجا

گفت :خب مام میریم اونجا

و دوباره پرسید: من جذابم نه؟

سرمو این شکلی تکون تکون دادم . یعنی نمی دونم باید جذاب باشی. اونم سرشو تکون تکون داد که آره من زنمو میدم دست این و اونو اونو اونو حتا اون و یه بلدرچین ریقوی حیف نونو نشونم داد. تو همین تکون تکونا بودیم که یه مصوت کوتاه و نی نی پرید تو حرف ما و گفت : من یه نی نی خوشگلم نه ؟

و منتظر جواب شد منم سرمو تکون تکون دادم که: آره هستی ازم تشکر کرد و رفت پیش مامان مصوتش .عجب خوشگل و ماه بود این نی نی خدایا .

ده دقیقه به پرواز مونده بود اون دختره که دهن نیمه بازش هنوز همونجور واز مونده بود داشت کفرمو در میاورد آتیشم تند شده بود دل دل می کردم برم اون دهنو ببوسم بعد مث یه آدم شریف برگردم بشینم رو این نصف سیب . گواده ول نمی کرد و هی از پیشیه می گفت . رابرا میپرسید من جذابم نه ؟ دیگه بش گوش نمیدادم و زیر لب گفتم: جیک جیک جیک جیک

یه پسره این ور من با موبایلش ور می رفت رو صفحه موبایلش یه مار بود که هی نقطه می خورد و دراز و کلفت می شد هی نقطه می خورد و هی دراز و کلفت می شد هی نقطه می خورد و هی دراز و کلفت میشد. اینقدر دراز و کلفت شد که از موبایل سر ریز کرد پسره رو خورد و از لابلای دست و پای ملت و از بین چمدوناشون راشو گرفت و رفت بیرون از فرودگاه هنوز ناپدید نشده بود که رو به من کرد و گفت : جیک جیک من خوشبختم نه ؟ جیک جیک

پنج دقیقه به پرواز مونده بود که یه مشت افکار احمقانه منو به دردسر انداختن پیش خودم فکر می کردم نکنه الان یه هو بارون بگیره پرواز لغو شه اصلا حوصله و تحمل این وضعیتو نداشتم نه فقط غیرقابل تحمل حتا می تونم بگم کشنده بودن . خودمم نمی دونستم این افکار یه هو از کجا سرو کله شون پیدا شد یه دفه این افکار احمقانه ابر شدن و فضای سالنو پر کردن تبدیل شدن به ابرای زرد و درهم پیچان و پر بارونی که می تونستن کل تهرانو نیست و نابود کنن بارون بی امانی گرفت تا بارون به بیرون از سالن سرایت نکرده باید افکار احمقانه مو رام می کردم به خاطر بارونی که تو سالن باریده بود نمی تونستن پروازو کنسل کنن هنوز کف باند پرواز خشک خشک خشک خشک بود خودمو کشتم تا بارون بند اومد پیشی ماده ی پرده در خیس خیس خیس خیس آب شده بود و باید بگم خیلی جذاب تر و هیجان خیز ترم شده بود.گواد هم چقده بهش می نازید می زد رو شونه ی من و می گفت : خداییش حالی به حالی نمیشی ؟

هزار و پانصد شصت و سه بارزد روی شونه مو گفت خدایی حالی به حالی نمیشی؟

دیوو دلبر اخماشون رفته بود تو اخمای هم چرا که بارون بند اومده بود و ابرای رومانتیک زده بودن به چاک . اون دهن نیمه باز و خیس داشت ابرامو می کشوند بیرون و ابرام هوای تازه ازم می خواستن . دیو و دلبر تو دلشون هزار تا بد و بیراه نثار اون کسی کردند که بارونو بند آورده بود و نمی دونستن اون خبیث دو صندلی اونورترشون نشسته و داره زاغشون چوب میزنه. می دونستم اگه زیاد به دلبر زل بزنم بازم بارون می گیره و اینبار دیگه کاری از من بر نمیاد . این ابرا مث ایرای زرد نبودن اینا ابرای سفید و خانمان بر

اندازی بودن که مستقیم از خونم بلند می شدن از پوستم می زدن بیرون حالا نبار کی ببار به این ابرا ابرای کامیراس گفته میشه دیوونه اند و وحشی کافیه بزنن هیچ بنی بشری نمی تونه رامشون کنه. شما می تونین به باد فی المثل لگام بزنین می تونین؟ خب نه برای پنج دقیقه چشامو از کاسه در آوردم گذاشتم تو جیبهام خون از گونه هام می ریخت رو گونه هام در حالیکه با اشکی شور و حساس قاطی شده بود

یه ابر جیک جیک جیک اومد بالا سر ما من هر آن احتمال میدادم الانه که بارون بزنه و عالم و آب ببره ولی شد این صدا : مسافرین محترم پرواز ۷۶۵۴۳۲۱۲ به خروجی ۱۱ مراجعه فرمایید مسافرین محترم پرواز ۷۶۵۴۳۲۱۲ به خروجی ۱۱ مراجعه فرمایید و ما مسافرین محترم پرواز ۷۶۵۴۳۲۱۲ به خروجی ۱۱ مراجعه فرمودیم بعضیا زود جیک جیک از جاشون جستند و با اون باسنای پهنو زهوار در رفته شون رفتند سمت ۱۱ بعضیها هم تواح تواح با اون شیکمای بشکه نفتشون رفتند یازده و بعد هم مردان متبسم چیزی مابین جیک جیک و تواح تواح رفتند سمت خروجی یازده همه اول سعی کردند مودبانه از یازده خارج شن ولی یه دفعه نمی دونم چی شد که همه حمله بردن زودتر از اون خراب شده بکنن من یه موش و دو رودخانه و سه فیل و چار سایه و هفت مازوک به دلبر فاصله داشتم با آرنج زدم تو شکم فیله و کنارش زدم یه گاز درست حسابی از مازوکه گرفتم جیغی کشید و کنار رفت با اردنگی زدم تو کون رودخانه و موش و سایه رو نمی دونم چطور رد کردم دوست داشتم برای یه لحظه تو اون بلبشو کنارش راه برم یا اون دهن نیمه باز رو ببوسم بعد چشمامو این شکلی این شکلی کنم که فشار جمعیتو بلبشو و اینا بود وگرنه.....

اونم لبخندی بزنه که خواهش میکنم پیش میاد اما تا آخرین رشته از مازوکو کنار زدم دیو تمام دلبرو پوشوند و آه از نهاد همه بلند شد از اونجا که خیلی تلخ شده بودم با آرنج محکم کوبیدم تو شکم دیو دیوه گفت : آخ

چشمامو این شکلی این شکلی کردم و گفتم فشار جمعیت بلبشو و اینا... دیبه هم در حالیکه از شدت درد به خود می پیچید سرشو تکون تکون داد که خواهش می کنم پیش میاد.

چپیدیم تو اتوبوس تا بریم سوار کشتی هواییمون بشیم ناخدا و جاشواش هم با ما اومدند ناخدا یه چشمشو تو تنگه بزاخ در رودخانه بارمیس از دست داده بود یه قورباغه تو گوشم مدام می گفت : خیلی شجاعه و عظمتش خیلی زیاده با آرنج زدم تو شکمش تا نطقش بند بیاد یه قوری کرد و خفه خون گرفت. رسیدیم به لگنی که قرار بود پرواز کنه . همه جیک جیک و تواح تواح رفتیم داخل یه خوشگله سبک سر به ما لبخند می زد و می گف کجا بشینیم

من جیک ۱۲ بودم پیشیه پیش من افتاد باورتون میشه ؟ گواده هم پشت سرمون فکر کنم این لگن کم کم هیجان انگیز بشه

تلک و تلک و تل کپرواز کردیم پیشیه بهم گفت : میخوای کمربندت باشم ؟

جوابشو ندادم تو نخ ابرا بودم شما تا به حال یه بچه ابر دیدین ؟ خیلی خوشگلن سفید سفید سفیدن عینهو برف وقتی ۱۰ تا ۱۰ تا با هم بازی می کنن تو مامانشون وول می خورند اونا رو دیدین ؟ یه ابر نر تشر زد به یه ابر ماده . ابر ماده دو مزرعه و سه رودخونه و چار زمین لم یزرع و آباد کرد . لگن ما تن چن تا ابرو خراش داد و راشو از وسط اونا کشید و از اونا گذشت گواد گف : می دونم الانه یه اتفاق بدمیفته.

کسی به حرفاش توجهی نشون نمی داد . یکی مث من تو نخ ابرا بود . یکی داشت به دهنی که قرار بود به محض پیاده شدن از هواپیما ببوسه فکر می کرد . به دهنی که اون همه پول پاش داده بود . سیاها دنبال قبیله ی گم شده شون تو آبی آسمون چشم

می گردوندن و چیزی از اون قوم تباه شده به چشماشون نمی اومد . یکی همون دقیقه ی اول با دو تا قرص خودکشی کرد و رفت وردست بابانه ش تو بهشت و خیلیای دیگه .

پیشیه کارشو همون وختی که تو نخ ابرا بودم شروع کرده بود حالا به سینه م رسیده بود و میخواست یه خورده پایین تر بره من خودمو تو نخ ابرا جازدم و مواظب بودم ببینم پیشیه میخواد تا کجا بره ؟!چشام گرم شده بود یه رنگایی تو پوستم پر یه صدای عجیب مث صدای همهمه شنیده می شد رنگ می شدن یه دفه جیغ سیاها بلن شد که می گفتند : خدایا خدایا و خدایا خدایا یعنی قبیله رو پیدا کرده ن . چند تا کلبه ی قهوه فام بودند با یه نخ رود که از کنارش رد می شد تو قبیله شب بود و یه عده ای با پاهای برهنه و جاهای برهنه ی دیگه شون دور این گله آتش جمع شده بودند رقصی راه انداخته بودن که بیا و ببین . پیشیه گفت من این پایینم اون بالا چه اتفاقی داره می افته ؟

_ یه کلبه پیدا شده ؟

_ آدماش چه شکلی ان

_ قهوه ای

_ خونه هاش ؟

_ قهوه ای

_ قحبه هاشون ؟

_ قحبه ای

سیاها خودشون رو به در و دیوار هواپیما می کوبیدن که نگهدار نگهدار می خوایم پیاده شیم

هرچی مهماندار و آدمای مخفی هواپیما می گفتند: نمیشه نمیشه . سیاها دست بردار نبودند . مهماندار و آدم مخفیا ریختن سرشون که ساکتشون کنن . ولی سیاها مقاومت می کردن تا این که ناخدا اومد و دو تا چک خوابوند تو گوششون اونام ساکت شدن فقط اجازه خواستن که گریه کنند برای قبیله از دست رفته شون کسی با این کار مخالفت نکرد

دنیا دوباره افتاد روی دور عادی کسالت بارش پیشه می گفت : من این پایینم اون بلا چه اتفاقی داره می افته ؟ گفتم: هیچی غائله خوابید .

هواپیما افتاد به تکان تکان خوردن اولش فکر کردم کار پیشیه ست و چیزی که تکون تکون می خوره منم ولی نه بقیه هم این تکان خوردنا رو حس می کردن این تکان صدای عجیبی هم داشت اولش فکر کردیم مال موتور کشتیمونه صداهه نزدیک و نزدیک و نزدیک تر میشد. پنج تا از ابرا تغییر شکل دادند. ده بیست تا شون زدن به چاک . هفده تا هم مث مادر مرده شروع کردن به

گریه زاری .مردای ابرام شروع کردن به تشر زدن و صاعقه زدن و کفری شدن و لاف اومدن .همه هاج و واج مونده بودن که چه خبره ؟

بعد دیدیم که یه کشتی اومد رو پرچمش هم عکس یه جمجمه با دو استخون فکسنی ضربدری روش. بله دزدای هوایی بودند پیشیه اون پایین به خطرناک رسیده بود . ناخدای کشتی هوایی دزدا فکر می کنین کی بود ؟ معلومه همون دزد یه چش معروف سیلور بود با اون طوطی احمق روشونه هاش و اون پای چوبی ش چوب پاش از آبنوس مصری بود با یه رگه هایی که انگاری یه لرز ابدی خوره جانشونه . دزدای هوایی نیزه های خیلی بلندشونو به طرف ما گرفتن اولش چن تا گلوله ی توپ درست حسابی انداختن طرف ما که این ور و اونورمون خورد ولی کسی آسیبی ندید . دزدا همینکه نزدیک شدند نیزه هاشون فرو کردند تو شکم و پهلوی لنج مخروبه ی ما. آه از نهاد هواپیمای پیر ما بلن شد بعضی از مسافرین هواپیما شاکی بودن که چرا رییس دزدا سیلوره و می گفتند الان دیگه باس جانی دپ باشه و دزدان دریای کارائیب و می خواستن سیلور این مرد جانی و سفاک چاقوی نمره یکشو تو دنده های هواپیما با چه قساوتی فرو می کرد با ناخدای ما گلاویز شد و در چشم به هم زدنی قهرمان کشتی مارو نیست و نابودکرد . همه ی ما تسلیم شدیم چیکار می شد کرد پیشیه داشت کارهای خطرناک می کرد

سیلور میغرید : حملههههه! صداش دورگه شده بود یه ریشه ش تو آفریقا بود یه ریشه ش نسبش می رسید به یه مرد مو بور و قد بلند به اسم تاکینسن بیگر در اسپانیای زمان ژنرال فرانکو. پیشی تو این دنیا نبود و در قسمتهای تحتانی من می چرید گواد گفت : به به ببین چه صفایی می کنه بی پدر و عاشقانه و با چشمهای اشکبار محو تماشای زنش بود. دزدای هوایی نیزه های خیلی بلندشونو فرو می کردند تو تن لنج مخروبه ی ما و قاه قاه می خندیدن و سرخوش بودن ده دوازده نفرمون در دم جان به جان آفرین تسلیم کردن

من زیر لب گفتم: چه میشه کرد ؟

بعد یه سر نیزه جیک جیک جیک اومد نشست تو تن گواد بعد یه نیزه جیک جیک جیک اومد نشست تو قلب دیو من گفتم: آخ خ خ خ خ خ

پیشیه گفت : این تازه اولشه

من تکونایی می ریختم که بیا و ببین

کشتی ما پاره پاره پاره پاره پاره پاره پاره پاره پاره پاره پاره شد.

سیلور شخصا جیبهای مارا می گشت طبق یه آیین خاص این کار رو می کرد . لبهاش رو تکون می داد یه چیزایی زیر لب می گفت .نفسش بوی یه قحبه ی قهوه ای می داد . رو می کرد به ما و می گفت : شک ندارم تو جیب توئه بعد که جیبارو می گشت و نبود اعصابش به هم می ریخت اما خودشو کنترل می کرد می گفت : هنوز یه تعداد دیگه مونده و این قلبشو روشن و گرم نگه می داشت آخرین نفر رو هم که گشت و چیزی رو که می خواست تو جیب هیشکدوممون پیدا نکرد دیگه حسابی کفری شد . زد

همه چیز را درب و داغون کرد فریاد می زد این نقشه ی لعنتی پیش کیه این نقشه ی لعنتی پیش کیه ؟ دستور داد هواپیمای مارا به تخته پاره های دردناک تبدیل کنند و مارا تنها و بی یار و یاور تو گودچاله های هوایی گذاشتند و رفتند .

غارت شده تو هوا هرکدوم به یه تخته پاره چنگ زده بودیم و دنبال ساحل نجات می گشتیم .پیشی در پایین دست من هنوز می چرید و گواد با چشمهای آزمندش غرق در او بود سیلور رفته بود گواد با نیزه ی بلند تو قلبش گفت : الانه کوسه ها برسند تا اومدم دردهانشو بگیرم کار از کار گذشته بود و کوسه ها اومدند گواد نیمیش تباه شد خون بود که شر و شر ازش می رفت . یه دیقه نشد که اون هم با باری گران و اندوهی نیلگون به دیار باقی شتافت. پیشی سیرمونی نداشت گواد تو یه ابر خردلی و بی مقدار دفن کردیم و کمی اشک هم ریختیم کشته های شناور رو از سطح هوا جمع کردیم و پیچیدیم لای یه نمه رطوبت و تو ابرای سفید قهوه ای سوخته شانتیا نیت هوانیسا کاویستون و در قطعه هنروان عاشق دفن کردیم . شنا کنان خودمو به دلبر رسوندم و بش پیشنهاد کردم سرشو بذاره رو شونه هام و هرچقدر دلش میخواد گریه کنه دلبر با نگاهی آمیخته به بوی بابونه و سپاسگزاری سرشو گذاشت و های های های گریست یکی گفت : اینجا یه قهرمان نیست ؟ هیچکس لبی نجنباند هیچ کس

گفتم : باید ببینیم چن نفر از ما زنده مونده ؟ بعضیا مخالفت کردن و سرشونو این شکلی تکون تکون دادن که : نع

همه مث سگ ترسیده بودیم و همه تو دلمون می گفتیم نه نباید بذاریم مارو بشمرن از کجا معلوم من زنده م؟ اون وخت اگه معلوم شه من مرده م منو تو این ابرای جلبکی دفن می کنن

من بر ترسم غلبه کردم و گفتم: باید ببینیم چن نفر از ما زنده مونده ؟

و شروع کردم به شمردن پیشیه بی خیال براق شده بود تو چشمام و اولین عدد اون شد یه زنگی از ایالت زنگبار دو شد خانم سایه با چشمهای اشک بار؛ فرزند و همسر از دست داده؛ سه شد. دلبر چهار شد هرچی سر گردوندم دیگه کسی نبود خودم پنج شدم . گفتم : خب ما انگشتهای یه دستیم و من انگشت اشاره م و همه قبول کردن. انگشت اشاره گفت از این طرف و همه از آن طرف چنگ زده به تخته پاره هایی سست و نحیف رهسپار شدند

می دونین بعضی حرفا تو بعضی شرایط خیلی مزخرف به نظر میان مثلا تو اون شرایطی که ما بودیم و هردم بیم کشته شدن؛ سقوط و هزار مصیبت دیگه بود دوست داشتم از دلبر یه بچه داشته باشم و دوست داشتم نطفه مو به عنوان یه امانت مقدس در اندرون دلبر قرار بدم .به حد کافی خنده دار؛ بلهوسانه و کمی ابلهانه هم به نظر میرسه ولی خب سیستم فکری بشر خیلی پیچیده تر از اونیه که ما فکر می کنیم . انگشت اشاره به انگشت کوچیکه گفت نظرت چیه؟ انگشت کوچیکه مث یه دختر خوب و حرف گوش کن لخت شد و تن سیم فام و بلورینش را دو دستی تقدیم انگشت اشاره کرد انگشت اشاره اشاره کرد به جایی از تن انگشت کوچیکه و گفت از اینجا ؟ انگشت کوچیکه گفت اول بوسم کن. من باید عاشق شم بعد.... انگشت اشاره یه خورده عجله داشت می فهمین که؟ خطر سقوط ؛ بیم کشته شدن و غیره و غیره و غیره پس از همون جا شروع کرد

سیلاب غم و اندوه از روبرو میومد. انگشت وسطیه گفت: نه من دیگه نمی کشم اینو دیگه نمی تونم... و خودش را سپرد به شورابه ی اندو ه و پژمردگی . انگشت اشاره غرید و گفت : از این طرف

ما دو چاله ی عمیق هوا؛ شش گره کور؛ هفت صاعقه خون پراکن؛ سه گرداب؛ ده سراب آبی فام و فریبکار و هفت باران سیل آسا تیره گون و مغضوب را پشت سر گذاشتیم و نرم

نرم

نرم

نرم

نرم

بر باند فرودگاه فرود آمدیم

فرودگاه پراز چراغهای الوان و خبرنگاران کار کشته و فریبکار بود .

خبرنگاری از من پرسید : به عنوان مرد گروه چه حسی دارید؟

و ابلهانه منتظر جواب من شد

گفتم : خسته م

گفت : قهرمانی چه حسی بهتون میده ؟

_ قهرمان ؟ کی گفته ؟

گفت : همه این داستانو می دونن

گفتم : پسر داستان تموم شد و رامو گرفتم و با بارانی سیل آسا همراه شدم