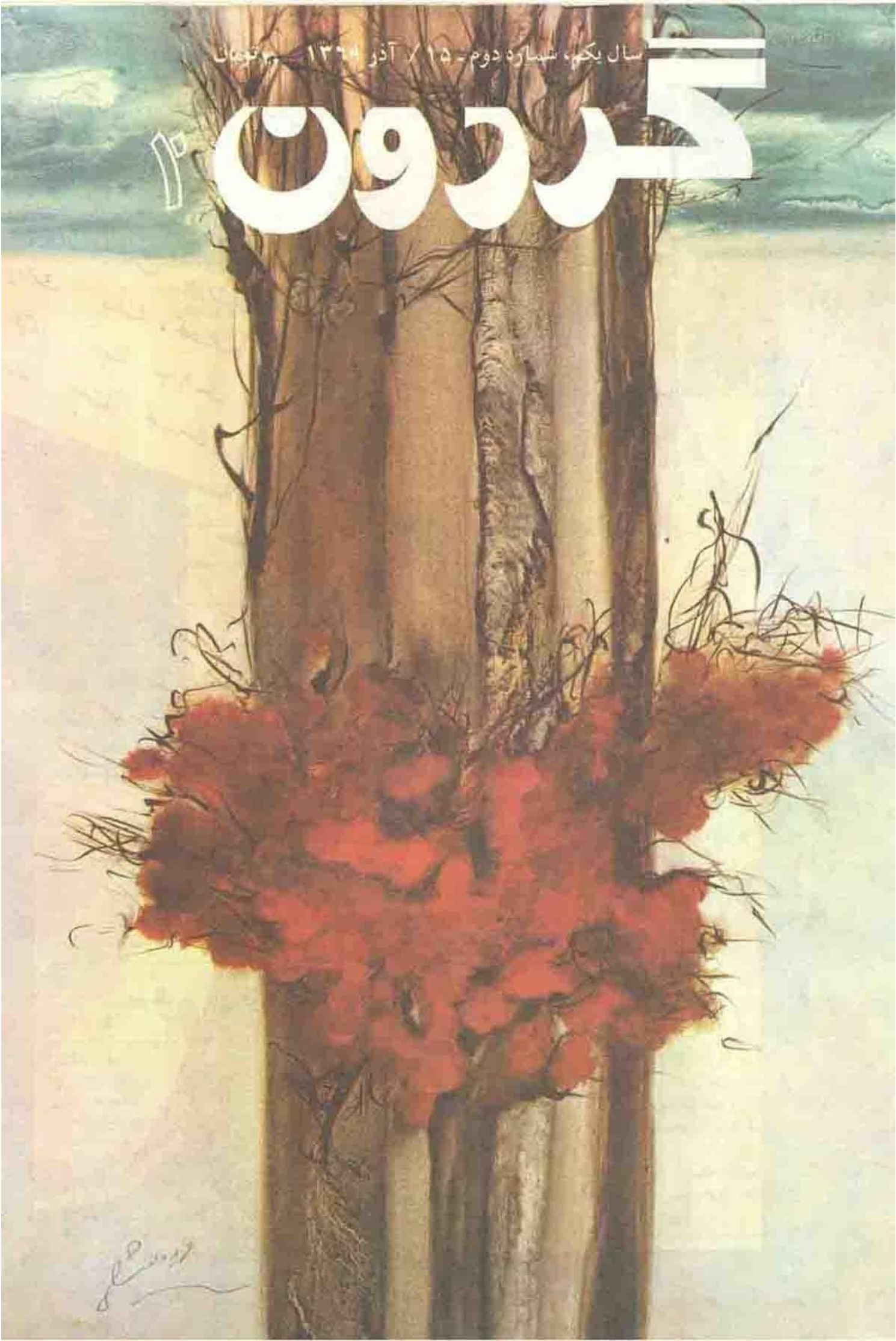


سال یکم، شماره دوم - ۱۵ / آذر ۱۳۶۱ - تهران

# آر وون

۱۵



مهرنگو



**Gardoon**

LITERARY, CULTURAL, ARTISTIC

DAMAVAND AVE. KAMAL ESMAIL ST.

CORNER OF KHATABI ALLEY. NO. 4

IRAN TEHRAN TEL: 753004

## ویژه ادبیات

رویدادها	۴
محرمانه، مستقیم	۱۰
احمد محیط	۱۲
خلاقیت هنری	۱۶
حسن عابدینی	۱۶
پیدایش رمان نو در ایران	۲۰
رضا فرخفال	۲۰
هزارتو، ساحت آفرینش / گاری، ال، براور	۲۴
فرهاد کشوری	۲۴
استخر	۲۷
منوچهر آتشی	۲۷
بهارى و فراقى‌ها	۲۸
علی معصومی، کیوان نریمانی	۳۶
مضمون شیوه داستان	۳۶
علی معصومی، کیوان نریمانی	۴۱
محمد وجدانی	۴۱
میان زخم و فراموشی	۴۲
ما در مرحله گذار هستیم	۴۲
گفتگو با شهریار مندنی‌پور	۴۷
منصور اوجی	۴۷
کاشف اسم ذات و اشیاء	۴۸
منصور اوجی	۴۸
آوار	۵۰
فروغ حمیدیان	۵۰
در مرز غبار شدن	۵۶
مشیت علائی	۵۶
جمعه‌ای بر این روزگار	۵۸
اصغر عبداللہی	۵۸
ولنگاری / سایه مارین سورسکو	۵۹
محمدعلی صونی	۵۹
به دنبال هوای تازه	۶۲
محمود معتقدی	۶۲
گروتسک / فیلیپ تامسون	۶۶
غلامرضا امامی	۶۶
نامه‌ها	۶۶



## گردون

ادبی - فرهنگی - هنری

پانزده روز یکبار

سال یکم، شماره دوم - ۱۵ / آذر ۱۳۶۹

صاحب امتیاز، مدیر مسئول و سردبیر

سیدعباس معروفی

مشاور: منصور کوشان

تنظیم صفحات: محمد وجدانی

طرح روی جلد: فریده لاشایی

طرحها: هابده عامری

نیلوفر میرمحمدی

مروفتینی: گردون

لیتوگرافی: توس

چاپ و صحافی: سعینو

○ مطالب الزاماً نظر گردانندگان گردون نیست.

○ نقل مطالب با ذکر مأخذ و نام نویسنده بلامانع است.

○ گردون در پذیرش و اصلاح مطالب آزاد است.

○ مطالب رسیده مسترد نمی‌شود.

نشانی: تهران - اول خیابان مناوند - خیابان کمال

اسماعیل - نبش کوچه خطیبی - شماره ۴

تلفن: ۷۵۳۰۰۴

## کنگره بزرگداشت حکیم فردوسی

کنگره بزرگداشت حکیم ابوالقاسم فردوسی - در دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران برگزار خواهد شد. این کنگره به همت دانشگاه تهران، طی پیشنهاد جمهوری اسلامی ایران به بوسکو در جهت بزرگداشت فردوسی برگزار می‌شود و شامل برنامه‌های گوناگونی است که طی آن ابعاد مختلف شخصیت فردوسی مورد بازشناسی قرار خواهد گرفت و چهارصد نفر از شخصیت‌های ایرانی و خارجی مقالاتی در مورد فردوسی و شاهنامه ارائه خواهند داد. برخی از عناوین سخنرانیهای کنگره به این شرح است: (تجلی گوهر ایرانی در بی‌ریزی تمدن اسلامی، اوضاع اجتماعی ایران در عصر فردوسی، زبان و ادب فارسی در عصر فردوسی، دربار سلطان محمود غزنوی و رابطه آن با دولتهای دیگر ایرانی، زندگی فردوسی، تراژدی در شاهنامه، واژه‌ها و ترکیبهای ناشناخته در شاهنامه، چاپهای گوناگون شاهنامه و نقدی بر آن و...

در حاشیه کنگره برنامه‌های زیادی ترتیب داده شده است که دو نمایش راز سپهر و تراژدی اسفندیار در تالار وحدت و مولوی به روی صحنه خواهد رفت. سرود مخصوص، برای مراسم افتتاح کنگره نیز در نظر گرفته شده است. نقلی و پرده‌خوانی و موسیقی ایرانی برای مردم و میهمانان کنگره انجام خواهد شد. انجمن خوشنویسان ایران نمایشگاه و آثار خطی خوشنویسان را درباره مضامین شاهنامه برپا خواهد کرد. همچنین نمایشگاه نقاشی ایرانی، مینیاتور، پرده‌های سنتی قهوه‌خانه‌ای در ارتباط با موضوعات و مضامین شاهنامه، و نسخه‌های مختلف شاهنامه‌های قدیمی، چاپ سنگی و چاپ جدید در معرض تماشا خواهد بود.

شهردار تهران هم با بهسازی نمای میدان و خیابان فردوسی به استقبال کنگره شتافته است. مهمترین رویداد کنگره تأسیس انجمن استادان زبان فارسی در سطح جهان است. □



## اسطوره وان گوگ

با این‌که صدمین سال وان گوگ بزرگترین واقعه توریستی آسنردام هلند شده است، هنوز معمای وجودی این هنرمند لاینحل مانده. سؤالهای بسیاری اذهان کارشناسان، منتقدان و تماشاگران را اشغال کرده است: نماتای هر تابلو، گوشه‌ای از زندگی پر رمز و راز نقاش را با جسدن سؤال نه ذهن می‌آورد. وان گوگ را چه می‌شد؟ چه چیز باعث رفتار عجیب وی با دوستان، روحانیان، زنان بدکاره، بزشکان، هنرمندان و... می‌شد؟ آیا واقعاً او خود را یک ناجی عالم هسر می‌دانست؟ آیا رابطه‌اش با نوسی همچنی گرایانه بود؟ چرا گوش خود را برد و نه معشوقه‌اش هدیه کرد؟ آیا از این که در تیمارستانها هسر می‌برد، راضی بود؟ آیا آگاهانه می‌خواست به‌عنوان یک مرد دیوانه مدل نقاشان فرار بگیرد؟ و سرانجام، چرا هنگامی که در هسرل حامی خود، ساه گرفته بود، خودکشی کرد؟

نه سال حورشیدی، اردیبهشت ۱۳۶۹ تا اردیبهشت ۱۳۷۰، سال بزرگداشت وسان وان گوگ اعلام شده است. به همین مناسبت، زادگاه این نقاش بزرگ امپرسیونیست، هلند، سالگرد صدمین سال تولد او را از ۳۰ مارس به مدت دو ماه با گشایش نمایشگاه عظیمی گرامی داشت. این

نمایشگاه دارای دو بخش است:

یک قسمت، به مناسبت سالروز نقاش، که در ۳۰ مارس ۱۸۵۳ م متولد شده است و قسمت دیگر، به مناسبت سالمرگ او، که در سال ۱۸۹۰ اتفاق افتاده است.

استقبال بی‌سابقه مردم از اس نمایشگاه نشان می‌دهد که اسطوره وان گوگ وارد مرحله جدیدی شده است. ازدحام جمعیت چنان است که مسئولین نمایشگاه ناگزیر شده‌اند، زمان مشخصی - هر نفر ۲ ساعت - برای تماشای تابلوها بگذارند و بیرون مورها جاده‌های بزرگی برپا کنند تا مردم بتوانند مدت‌زمان انتظارشان را اسراحت کنند و محلی برای خوردن و آسائیدن داشته باشند. گفتنی است که انافهای تمام هتل‌های آسنردام از ماهها قبل رزرو شده بود و شهر با هیاهوی نشاط آور وان گوگ‌دوستان، چه‌رهی دیگری پیدا کرده بود و لذت تماشای یک تابلو از این نقاش چنان بازار بحث و گفت‌وشنود را گرم کرده بود که اغلب فراموش می‌کردند، این‌همه هیجان تنها به‌خاطر بیست تابلو از مجموع ۸۰۰ تابلویی است که از وسان وان گوگ باقی‌مانده است.

«گردون»، اسدوار است در یکی از شماره‌های آتی، مفصل به زندگی و آثار وسان وان گوگ بپردازد و به سهم خود ارزشی از رمز و رازهای این نقاش را به خوانندگان شناساند. □

## کنسرت گروه عارف در آلمان

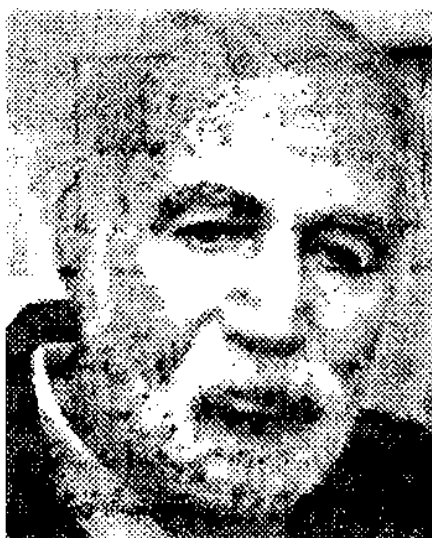
گروه عارف به سرپرستی مشکاتیان به دعوت کانون دوستداران هنر رادیو آلمان در شهرهای کلن، برلین، دوسلدورف، مونیخ، کاسل و در آلمان و شهرهای استکهلم و یوتوبوری در سوئد و شهرهای کیسباک و آرهوس در دانمارک، و شهرهای لندن و منچستر در انگلستان برنامه‌های موسیقی اجرا کرد و به ایران بازگشت.



حاصلنده گروه ابرج بسطامی، پرویز مشکاتیان نوازنده سنتور و سرپرست، محمدعلی کیانی نوازنده نی، بیژن کامکار نوازنده رباب و دف، ارژنگ کامکار نوازنده نیلک، اردشیر کامکار نوازنده کمانچه، حمید تبسم نوازنده تار، محمد فیروزی نوازنده عود و محمد یگانه نوازنده دوتار گروه عارف را تشکیل می‌دادند. اجراها در کشورهای مذکور مورد استقبال فراوان قرار گرفت. □

## استاد میرخانی در گذشت.

اساد حسینی میرخانی که با فلمش واژه‌ها را به رقص جاده‌های وامیداشت در سن ۸۰ سالگی در بیمارستان ایرانمهر، قلم را به زمین گذاشت و به جهان دیگر شتافت.



میرخانی که به سراج‌الکتاب شهره بود در این جهت دست به قلم می‌برد. این مرد فرزانه فرزند آقا سید مرتضی برغانی است که خود در خطاطی چیره‌دست بود او تحریر کردن را از پدرش آموخت و برد استنادی چون میرزا محمدرضا گلپور، میرزا غلامرضا اصفهانی (خوش‌نویس باشی) و میرزا محمدحسینی خان قزوینی - با رموز کار آشنایی بیشتری پیدا کرد. استاد تا قبل از بیماریش در مقابل مسجد آیت‌الله مطهری (مسجد سپهسالار سابق) دارالکتاب داشت و به مشتاقان خطا تعلیم می‌داد. او سالها قبل به دعوت وزارت فرهنگ و هنر وقت در انجمن خوشنویسی ایران به تدریس خط پرداخت.

در زمینه نستعلیق چیره‌دست بود و بدون اغراق می‌توان گفت - سرآمد خوشنویسان معاصر بود.

برخی از آثار او عبارتند از: دیوان حافظ - مثنوی مولوی - خمسه حکیم نظامی - دیوان وحدت - داستان ملک جمشید - دوبیتی‌های باباطاهر - دیوان بنده شامل اشعار خود از دیوان شمس تبریزی - گزیده سعدی - گلچینی معرفت - نگارستان خط - شکرستان خط و قصیده انصافیه نام برد. □

## انتظار یک هنرمند از موزه هنرهای معاصر

نمایشگاه نقاشی بهرام دبیری  
۱ تا ۸ آذر ۶۹ - نمایشگاه خصوصی.

۵۲ تابلو از ۸۰ اثر، بهرام دبیری در یک سالن خصوصی به نمایش درآمد. دبیری بزودی باقی آثارش را در یک سال رسمی به نمایش می‌گذارد. وی معتقد است که اگر موزه هنرهای معاصر همه گالری خود را در اختیارش بگذارد، می‌تواند آثار بیست سال تلاش خود را بر همه دیوارهای موزه بیاورد.

موضوع آخرین آثار دبیری، کناره‌ها، انسان و آرزوها و آرمانهای انسانی، همراه با وحشت‌ها و اضطرابهایش است.



بعد از تجربه کوبیسم در دو سال گذشته، بهرام دبیری جهت اثبات اینکه وی نقاش کوبیست نیست، برگشت به موضوعات ده سال گذشته‌اش و بعد از سیری در روشهای نوین نقاشی بخصوص کوبیسم، بر آن است که کوبیسم در آثارش عنصری درونی شده برای بیان فرم و سازماندهی کمپوزسیون تابلوهایش باشد.

پیشنهاد و انتظار دبیری مسئله‌حالی است که اگر موثر افتد، علاتمندان به نقاشی می‌توانند بهرام دبیری در گذر بیست سال تجربه و کار بهتر بشناسند. □

نام و نام خانوادگی:  
نشانی و تلفن:

بهای اشتراک ۱۲ شماره: ۴۸۰۰ ریال  
بهای اشتراک را به حساب جاری شماره ۴۰۹۰ بانک ملی ایران شعبه میدان امام حسین «کد ۱۱۹» واریز کنید و فوکی این فرم و قبش را به نشانی دفتر مجله نفرستید.

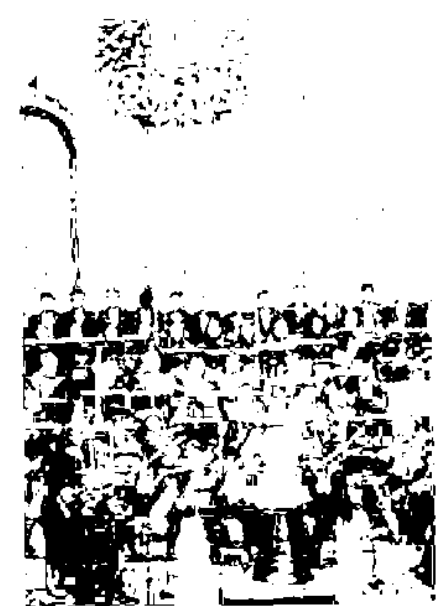
اشتراک  
گرون

## تپها ار کستر سنفوبیک ایران؟

تپها ار کستر سنفوبیک ایران، یکی از کستر سنفوبیک‌هاست که در سال ۱۳۷۵ توسط گروهی از هنرمندان ایرانی و آمریکایی تاسیس شد. این گروه در ابتدا به عنوان «گروه سنفوبیک ایران» شناخته می‌شد و بعدها به «گروه سنفوبیک ایران و آمریکا» تغییر نام داد. این گروه در سال ۱۳۸۴ به کستر سنفوبیک ایران پیوست و به عنوان یکی از اعضای هیئت مدیره فعالیت می‌کند.

این گروه به عنوان یک گروه سنفوبیک ایرانی شناخته می‌شود که در سال ۱۳۷۵ توسط گروهی از هنرمندان ایرانی و آمریکایی تاسیس شد. این گروه در ابتدا به عنوان «گروه سنفوبیک ایران» شناخته می‌شد و بعدها به «گروه سنفوبیک ایران و آمریکا» تغییر نام داد. این گروه در سال ۱۳۸۴ به کستر سنفوبیک ایران پیوست و به عنوان یکی از اعضای هیئت مدیره فعالیت می‌کند.

این گروه به عنوان یک گروه سنفوبیک ایرانی شناخته می‌شود که در سال ۱۳۷۵ توسط گروهی از هنرمندان ایرانی و آمریکایی تاسیس شد. این گروه در ابتدا به عنوان «گروه سنفوبیک ایران» شناخته می‌شد و بعدها به «گروه سنفوبیک ایران و آمریکا» تغییر نام داد. این گروه در سال ۱۳۸۴ به کستر سنفوبیک ایران پیوست و به عنوان یکی از اعضای هیئت مدیره فعالیت می‌کند.



و ظاهراً تمرینات به‌طور منظم انجام نمی‌گیرد. این مسئله برای ممالکتی که تنها یک ارکستر سنفوبیک دارد قدری گران تمام خواهد شد، چرا که ساختن یک ارکستر سنفوبیک مطلوب، پانزده سال وقت و میلیون‌ها ریال هزینه در بر خواهد داشت.

محله گردون برای ششمین بجزی رهبر پرسانفقه و ایجاد نهادی ارکستر سنفوبیک تهران، سلامتی و طول عمر آرزو می‌کند. □

## همراد

چهره‌های ادب ایران و جهان  
۸ تا ۱۵ آذر ۶۹ - گالری سپهری شمس  
اکتبر زارین مهپر



# 25

## یوم پیاپی پنجمین سال پنجم هنر ایرانی

### ۱۹۹۱

## فرم درخواست و مقررات

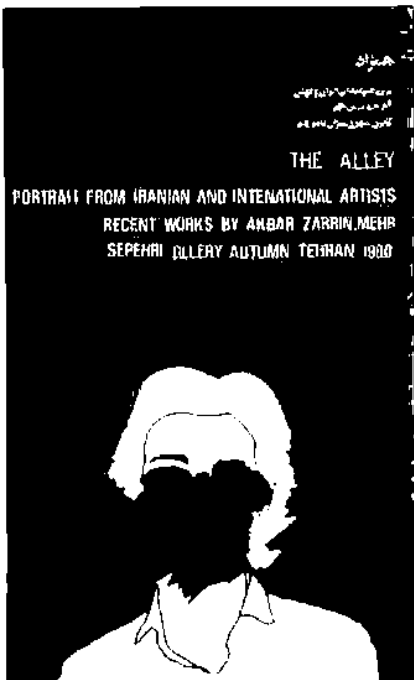
### شرکت در نمایشگاه بولونیا

نمایشگاه بولونیا همواره در ماه آوریل (فروردیس) در شهر بولونیا ایتالیا برگزار می‌شود. از ایران تصویرگران، نویسندگان و ناشران کتاب کودک در این نمایشگاه حضور می‌یابند و آثار خود را عرضه می‌کنند. بارها آثار هنرمندان ایرانی از نمایشگاه بولونیا برنده جایزه نیز شده است. و فرشید شرفانی نقاش و گرافیسیت ایرانی یک دور بعنوان داور این نمایشگاه انتخاب شد.

نصد نمایشگاه بولونیا رشد کتاب و تصویر برای کودکان است. در سال جاری این نمایشگاه ویژه گرافیسیتها و تصویرگران خواهد بود. و این بار به‌طور مستقیم، نه از طریق پست.

دکتر لوجانو جیچی مدیر نمایشگاه بولونیا طی دعوتنامه‌ای از اعضای هیئتمدان و تصویرگران در دو بخش «تصویر کتاب کودک» و مسابقه «نقاشی کودک» خواسته است که با ازتباط مستقیم در نمایشگاه شرکت کنند. آخرین فرصت برای شرکت در نمایشگاه سالانه ۱۴ دسامبر ۱۹۹۰ (۲۳ آذرماه ۶۹) و برای مسابقه نقاشی کارت پست ۱۰ ژانویه ۱۹۹۱ (۲۰ دیماه ۶۹) خواهد بود.

هنرمندانی که مایلند مقررات و فرم شرکت در این نمایشگاه را داشته باشند می‌توانند یا مجله گردون تماس گرفته و فتوکپی فرم را دریافت کنند.



همراد

روبه‌رو با هنرمندان ایرانی و جهانی  
۸ تا ۱۵ آذر ۶۹  
گالری سپهری شمس

THE ALLEY  
PORTRAIT FROM IRANIAN AND INTERNATIONAL ARTISTS  
RECENT WORKS BY AMBAR ZARRIN, MEHR  
SPEHRIS GALLERY AUTUMN TEHRAN 1990

گالری سپهری از ۸ تا ۱۵ آذرماه نمایشگاهش را آغاز می‌کند و در کنار گروهی اکتوبر درین مهپر برگزار کرده است. هنرمندان ایرانی، روس، چک و سیاقی همه او را دارند. همه در

چهره‌های ادب ایران و جهان اثر کامران متعاون است. از روین مهپر، فریدان امین، چند تابلو در نمایشگاه جمعی، سه هنر معاصر انتخاب شد که همه نقاشی و حداثی دادند. آثار این نقاشی جوان و پرتکار که به ادبیات و شاعران و نویسنده‌گان معاصر ایران عشق می‌ورزند. «همراد» ام‌قاری در منزل آن چهره‌های آشنایین چون مهدی احیان نالند. علاءاحمدیسیس بوعلی، وحید دوت آبادی، صادق هدایت، فروغ فرخزاد، اکداویپ نیازی، پارسا، کافکا و دیده می‌شود. □

نمایشگاه نقاشی رهبر اسکندری  
۱۴ تا ۲۸ آذر ۶۹ نگارخانه شیخ

رهبر اسکندری نقاش جوان و چیره‌دست فضاهای آشنا، برشهایی از اعماق تاریخ ما را در لحن‌های ساده می‌کشد و سجت مرموز می‌سازد. وقتی اسرار نابلوهایی زهره اسکندری را از درون قابها استخراج کنیم به عناصر معدودش در کل آثار او برمی‌خوریم: رنگ، ماب، طاق، ماه، دره گلستان، انار، برنده، زخیره و...

در این گروه تابلوها هر نگاهانی، هر دوی و هر حرکت قلبی چون برش‌دستی است بر براموشی ما. این آثار با همه عرابی که در ظاهرشان به چشم می‌آیند، در عین بسیار واقعی و مله‌وم جلوه می‌کنند. چنانچه این آثار با تعریف می‌توانی دیده شوند، ساخته‌اند انسانی و رمیزی و باورهای آن با روح و روان ما عجیب می‌شود که تکه‌های گمشده‌ای از وجود خود را در آنها می‌یابیم. کوششی است برای شکل دادن به تکه‌های پراکنده ما در سطر تاریخ.

نقاش ما را از طاق‌نماهایی تاریک به سفیدی دانستنی می‌برد، بر پرنگاه‌های ناگهبر، به شبهای جادویی، به تماشای ماه، شاخه‌هایی برده‌شده در تاریکی... □

## آذر، ماه آخر پاییز

نمایشگاه عکس سعید بهروری

۱۵ آذر تا ۲۲ آذر ۶۹

ساعت ۱۰ تا ۱۲ و ۱۶ تا ۱۹

گالری گنجان

سعید بهروری عکس درنده‌سایند که تمام وجود فرصت نمایش داده است اما ما نبره‌ای که در زمینه عکاسی ندیده‌ایم، می‌داند که مرز بین هنر و تکنولوژی کجاست. با اسباب رنگها، فصل، هوا، نور و عشق آشناست.

«... سعید بهروری در سال ۱۳۳۳ به دنیا آمد، از ده سالگی با عکاسی آشنا شد، روز سیصد سالگی چاپ عکس سه و سه

را آموزش داد و از سال ۱۳۵۶ عکاسی را حرفه خود بافت.

«آذر، ماه آخر پاییز» عنوان مجموعه نمایشی از ابراهیم گلستان است که آذرماه، گالری گنجان و هنرستان را به این مجموعه عکسها هدیه کرده است. □

## نوبانگ کهن

گروه سازهای محلی به همراهی گروه هم‌آوایان

سرپرست: حسن غلیزاده

ندون: خسرو سلطانی

نوبانگ کهن عنوان اثر جدیدی است با رنگ آمیزی تازه‌ای از سازهای محلی و سنتی که یادآور گونه‌های موسیقی باستانی است.

آواز همه می ایرانی این اثر که ساخته حسین غلیزاده است، و موسیقی آن که بر اساس ردیف دستگاه شور با سازهای محلی نواخته شده، آهنگهای بدیع و دلنشین پدید آورده‌اند.



صبحگاهی

گروه سازهای ملی

سرپرست و آهنگساز: حسین غلیزاده

صبحگاهی عنوان اثر جدید دیگری است از حسین غلیزاده که به استاد حسن کسایی تقدیم شده است. این اثر در برگزیده چندین قطعه است که یکی از آنها در اساس قطعه معروف «سلام» استاد کسایی تنظیم شده است. صبحگاهی را گروه سازهای ملی اجرا کرده است. این دو کانسرت را مؤسسه فرهنگی مافور منتشر خواهد کرد. □



## یادواره استاد

### بیگجه خانی

مکتب تار تبریز با نوازنده ۹۲ ساله

استاد محمود قرنام متولد ۱۲۷۷ نوازنده برجسته دایره در ایران، که با اساتیدی چون عارف قزوینی، قمر، اقبال آذری، علی‌اکبر جان شهنازی و ابوالحسن صبا همراه و همگام بوده است، در مکتب تار تبریز به یاد استاد بیگجه‌خانی نوازندگی دایره را به عهده دارد.

در این احرا داود آزاد نوازنده تار و محمد احوان نوازنده تنبک گروه را همراهی می‌کنند.

استاد غلامحسین بیگجه‌خانی به سال ۱۲۹۷ شمسی در تبریز به دنیا آمد. آثار بسیاری در زمینه موسیقی ایرانی و آذربایجانی به جای گذاشت. از جمله: «کسرت بیاد نسرک»، «در سه‌گانه»، «در شور»، «چهارگاه» با آواز اقبال آذر «همایون» با آواز «محمد شجریان» و «مجموعه رنگهای آذربایجانی» استاد در فروردین ۱۳۶۶ بدرود حیات گذت. □

بیشتر نه هنر نقاشی از نظر خلافت کسک کند؟

- هنر عاشق بودن، هنر دوست داشتن، صداقت و هنر انسان بودن که حایمیه همه هنرهاست.

از جوانهای همین و سال خود، از نسل سوم از کدام هرمنده بیضر حوست می آند؟  
- من در کار همه دوستانی که می شناسم زیباییهای خاص خودشان را می بینم. و چون خوشبختانه تعداد این همراهان و همگامان کم نیست و احتمال این هست که نام غزیزی را فراموش کرده باشم، اسم به خصوصی را ذکر نمی کنم، نه همه شان ارادت دارم.  
آنچه بهم هست وجود هنرمند است  
من بر آن عاشقم که رونده است.

برنامه های آینده اب چیست؟

- یکی دو تا دعوت دارم برای گذاشتن نمایشگاه خارج از کشور و هنوز دهات دورافتاده زیادی هست که می خوامم ببینم آدمهای زیادی هستند که باید ملاقاتشان کنم. کارهای زیاد هست. هنوز باید خیلی کار کنم.

خود تو بیشتر در چه زمینه هایی مطالعه می کنی؟

- نزدیکی بیشتری با شعر دارم. در میان شعر تصویر می بینم و در میان رنگ شعر.

تحصیلات آذکامیک هم در زسه نقاشی داری؟

- همیشه دوست داشتم تحصیلات آذکامیک داشته باشم. اما شرایط باعث شد که محروم شوم اما امیدوارم امکان این را داشته باشم.

آنده نقاشی را چگونه می سی؟

- اگر هنر را با معیارهای فالتی بررسی کنیم، درونمایه اصلی آن نابود می شود و تصویرش مخدوش می گردد و احساس لطیف هنرمند را مجروح می کند و روی زخمهایش هم نمک می باشد. از این دریچه است که آینده غبار آلود و سرسی می نمایاند. اما در گستره زایشهای هنری است که می توان با صداقتی به وسعت افیانوس و قلبی به عظمت هستی به آینده نگرست. هم از این دیدگاه است که آینده از آن ماست. □



- از آغاز تولدم و از زمانی که انسان معنا یافت.

بستر نمایی نه چه سبکی داری؟

- همین را می دانم هر روشی که حالتی درونی و عاطفی و اندیشه هایم را هر چه واضح تر بیان کند. به سراغش می روم، همین و بس.

از کارهای کدام نقاش با نقاشان ایرانی حوست آنده و فکر می کنی از کی بیشتر تاثیر گرفته ای؟

- وجود انسانی و هنری استاد علی اکبر صنعتی را همیشه تحسین می کنم، او انسانی بزرگ و ستایش برانگیز است.

و کسانی که در راه گشودن افق های تازه گام برمی دارند. بیشترین تاثیر را از کنار کردن و زندگی گرفته ام و به قول نیما آنکه می دارد نمار مرا، کار من است.

ارسطو نقاسی را با دیگر هنرها چگونه می بینی؟

- همه از یک سرچشمه اند و هنر یعنی تلاش زیبای انسان برای وحدت و خودی. و هدف هنر ایجاد رابطه با انسانهاست و اوج انسان هنر است و اوج هنر عشق. هر کس به زبانی وصل تو گوید/ بلبل به غزل خوانی و فمیری به ترانه.

فکر می کنی کدام یک از هنرها می تواند

بیار

## با آثار تازه زرین مهر

کار نقاشی را کی شروع کردی؟

- راستش بادم نیست چند ساله بودم دو یا... راستش فکر می کنم زمانی که اولین انسان بر سقف و دیوار غار با سنگ نقش می آفرید و با دوده ذغال و سوخته استخوان و یا با گل آخرا و خاک سرخ یا نقوشی ساده و انتزاعی نقاشی می کرد. من هم کنارش بودم. زمانی که هنرمندان آشور و بابل نقوش بهم برحیثه را بر سده دیوارهای تخت جمشید به یادگار گذاشتند، زمانی که میکل آنژ بر سقف کلیسای سلیمینین خلقت آدم را نقاشی می کرد، زمانی که ایلبارین نابین کشان ولکا، را با تمام رساند، زمانی که گرگن ناهستی را به تصویر کشید، زمانی که وان گوگ عاشق شد، زمانی که سالوادور دالی جنگ داخلی اسپانیا را نقاشی می کرد و زمانی که پیکاسو ناملوی صلح (گریگا) را آغاز کرد، من هم کنارشان بودم و همراهشان نقاشی می کردم! آران زمان تا امروز.

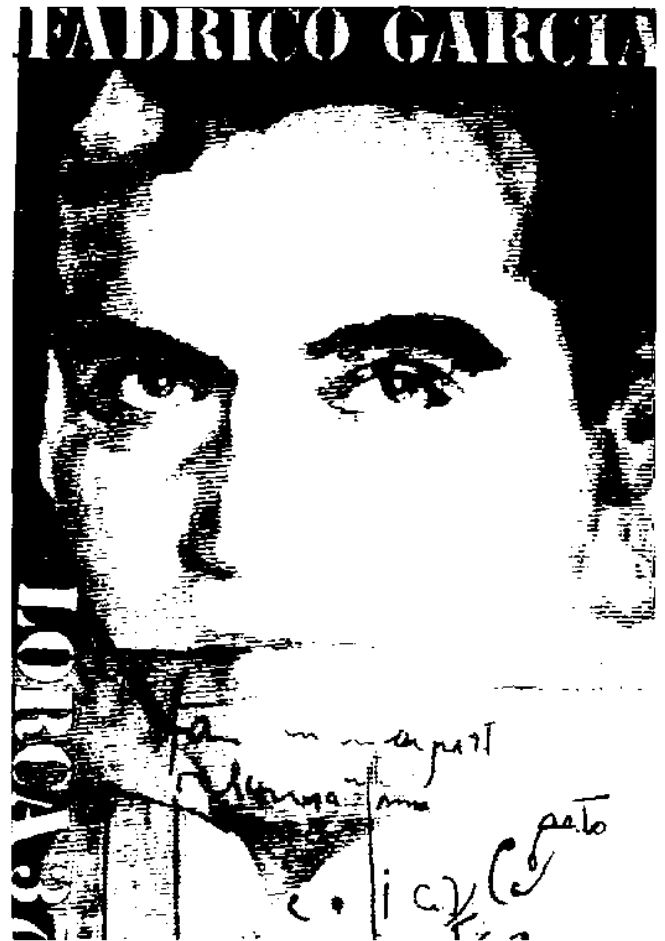
چه زمانی نه صورت حرفه ای نه آن برداختی؟



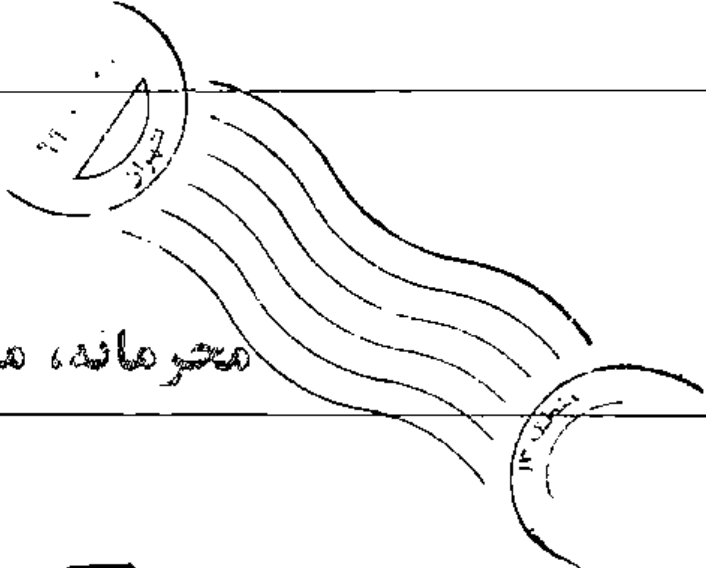
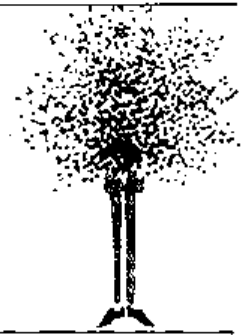


---

---







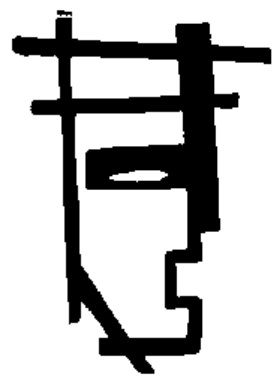
محرمانه، مستقیم



### بلوغ رویارویی

برنامه خانه و خانواده رانده در روی چشم  
نورهای دست به کار خالص بود و تصویر  
گزارشهای کوتاه، نظریات پند خانه معنیه  
پوشش کنه‌های اسلامی و مکی دو حاتم که  
روح و سخن مبارزه را صفا درین ها معترض  
بودند بر پیش کرد  
در این گفته‌ها - سوخته‌های کوتاه، یکی از  
منازعه‌ها گشت - «ساختار» این سده - همان  
اندکی از خانه‌ها را که به معنای خود  
گرفته‌اند به روش پوشش تعاملی مدینه  
ساخت. از این واژه‌ها همان را آن حاتم به معنی  
واره «فسار» بکار برد.

صرف نظر از فریضی و ادرفسی اینگونه  
دیده‌گاهها، آنچه «کناوشگر» را به عنوان  
و این دارد روس از دست‌های بود که برنامه  
خلاف و خانواده در پیش گیرند - و  
دست‌های کاران این برنامه نشان داده افتاد  
ما به حدی از رشد و بلوغ فرهنگی رسیده  
است که نه هیچ روی از سیمین و فریضی  
مخالف، هراس ندارد.  
چه خوب می‌شود اگر این روس، هم در  
صددا و هم در سیمین، صدای یک  
سرمایه‌ریزی اقتصادی، اندیشه‌ای و غیر  
مناقضه‌هایی که شمار که می‌بیند دیده‌گاههای  
دوگانه با چند گانه رویارویی هم قرار گیرند.  
برای منصف و اولاً تاوان معجزه، با حاتم  
می‌صیبت از روح را نسبت تأثیر قرار دهد.



### نمادهای شبه فرهنگ

«کناوشگر» که همیشه پیش روی مشایخ  
دوستان به ورود گاه مهر آید رفته بود -  
صحنه‌های بود و سده که هم شانسی بر  
برای گشت، هم تأثیرش را -  
ماجرای این قرار بوده دو مرد اروپایی  
که ظاهراً بازرگان بودند و قصد بازگشت به  
کشورشان را داشتند به چنگ مأموران  
گمرک ایران افتادند و روشن شد که یکی از  
آنان از سفای یا نا و انسانیت انواع فلاسفه  
زیستی تاریخی را پنهان کرده و دیگری فالج  
سیار مغزی را در جیب‌هایش جاسازی کرده  
است.

فرهنگی است که آنچه می‌باید تسلط  
و حاکم و صافی می‌شود، که سده با ما صفت  
انجام نرسد، از آن فرهنگی مدست آمد تا  
«کناوشگر» مرد آنان رفته، این برسان را  
مطرح کند: «اگر این خانواده سرت، یک  
به گویا ایرانی در کشور شما رخ می‌دهد و  
او مثلاً یک سینه آدمی یا تا کابلان از  
فرهنگی می‌رود، آیا مطوعات مترقی شما  
سنگ بر نمی‌آوردند که ایرانی فرد است،  
ایرانی بی فرهنگ است و وحشی و عقب‌افتاده  
و چها...»  
آقایان درد و ناچار فحشی مزید بر آنست  
و حاتم‌ها یا حتی جز این نداشتند.

NEVER MIND (۱)



### مردودهای فرهنگستان؟

ماه پیش اعلام شد که خانمها سیمین دشتی  
- آفستویس - و ناهله صفارزاده - شاعر - و  
صوبه فرهنگستان ایران برگزیده شده‌اند.  
«کناوشگر» صدای عزمی نرسید که  
حرمهای یاد سده، رئیس یا دیگر مسئولین  
فرهنگستان برخواستند و گفتند: «آه  
بر سرش آید بر پاسخ دهند.  
اهل فرهنگستان چند فرزند چند روز  
و چند مرد؟ صحنه‌های فرهنگستان برای  
گوشش این شخصیتها چیست؟ و بر سرش  
آخر اینکه چرا دیگر بزرگان معاصر او از  
شاعر و نویسنده و پژوهشگر که به عهد سر  
هنرمند و مدد در حاکم و انکار دینری به  
ادب و فرهنگ کشورمان کرده‌اند، به  
سر نوشت به ککوزین‌ها دچار شده‌اند؟»

\* آن موجود مدگر، خامسده بنا  
 آوارجوان است. پس از انقلاب، روانه آمریکا  
 شد و در آنجا نزد خوش گذرانهای گریخته  
 از وطن، سهرنی تمام یافت.

یکی از استعدادهای شگرف ایشان  
 اینست که وقتی صدایش را نه اوج می برد،  
 در دستگاه ویژه ای که اهل فن آن را  
 «دستگاه خارج» می نامند، نوا می کند...  
 ضمن اینکه به آراء بنیاده شهرت و ثروت،  
 هیچ رحمتی برای آموزش موسیقی کشورش  
 نداشتند.

ایشان در سفری که به اسرائیل داشت،  
 بحضرت به دلیل مرحوم می پیمان راماندران  
 اسرائیل به آوازگان می پناه فلسطینی و ششم و  
 شگنجه و کسار آواز، از ملت اسرائیل نجمل  
 کوه و حیرت که در حوزت زولفاحیر گیلان  
 و بیضا، حتی برای نظاره ها تاده ما صدای  
 بر زبان مقام آریکا که کسکهای بعدی  
 مدای گرد آورده، همراهم کرد و بعداً  
 اعلام داشت که «من بیک فرام هم به آن  
 مردم نگاه داد»

آیا هم به جویس نام این شمه همراهم  
 ایرانی، خوب نمی بود؟

\* او با این آقا، پیر ایرانی است و  
 آوارجوان... و در ره هوا گره تن دستگافها،  
 زبده ها، مقامها و مایه های موسیقی اصیل  
 کشورمان دهها سال سرد استادان نامی  
 آمدن شده و سالها است که بهترین و  
 برآورده ترین هنرمندان را در مکتب خود  
 رنگ و بار داده است.

این عزیز که برخلاف پوره های هنرمندان،  
 هیچگونه اعتدالی به عباد الهی و مایهات  
 الکیلی و انواع دخانیات ندارد، مرید بر  
 حلقه ره ایرانی و دانش موسیقی، بر  
 حلقه نویسی و تروفتش در میان کنی و ادب  
 متعاصر ایران، رسالت چیره است و در  
 کسب و کسب، مذهب و معانی و مرکز جهانی  
 می باشد و می باشد، اما برخلاف «آن» هیچ  
 استعدادی در حسادت و مایه های حساس زمان  
 نداشته است.

آیا قلم ما نوشتن نام این محب عزیز،  
 مری نمی بود؟

## گزارش ساعت به ساعت

ساعت ۸ بامداد - بخش خبرهای رادیو -  
 وزیر محترم آموزش و پرورش در پاسخ این  
 پرسش که چرا تمامی بودجه مربوط به  
 نوسازی مدرسه ها در مناطق رزوله زده حذف  
 شده می گوید: این «مورم - روال - ی است  
 که همیشه در بودجه وجود داشته است»

ساعت ۸:۳۵ دقیقه بامداد - برنامه علم و  
 زندگی رادیو - حاتم گوینده برنامه از آرم -  
 نشانه - و لروم کسرن - مهار - جمعیت سخن  
 می گوید و «سأله سکل - ماهانه انوان»

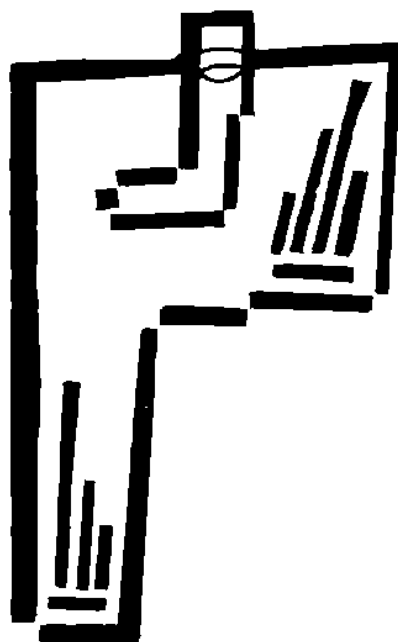
ساعت ۹:۱۰ دقیقه بامداد - برنامه خانه و  
 خانواده رادیو - گزارشگری که به یکی از  
 محله های تهران رفته از خانه رفگدرد  
 می خواهد که درباره ی گرافی - شرح حال -  
 «جدایش ص» کند

ساعت ۹:۱۷ دقیقه - برنامه گزارش  
 سیاسی جهان در نیویورک - اجراکننده برنامه  
 و مکانیزم - کارکرد - مسائل سیاسی سخن  
 می گوید.

ساعت ۹:۴۰ دقیقه - شبکه دوم نیویورک  
 - اجراکننده برنامه مصر از آرم فوناسون -  
 جهش - داد سخن می دهد...

متأسفانه «کاو شگر» مجال نمی باید که  
 دیگر برنامه ها را نیز بشود با بیند و جدیت  
 بیشتری ورزد؛ اما این مسئله مانع نمی شود  
 که پیرسند آخر عربیان دانا و رحمتکش  
 من... شمایی که واژه های ربایی چون راستا  
 - بیهی - آفند - ساختار - استا - میرا و دهها  
 واژه دیگر را بکنند می بریند، چرا از کنار  
 بردن واژه های عربی که برابر فارسی دارند  
 برهیز نمی کنید؟

بعضاً، نابوشته نماد که این آشوب ادبی  
 با صدای تنها گریه گیر صدا و سیما نیست  
 ؛ کما اینکه وقتی صفحه ۵۲ از مجله «نقد»  
 نصدای ایرانی بنام «نمادهای دانش نوشتن»  
 را می گشایند، درحالی که می باید نویسنده  
 محترم، فصد تمسحر با استفاد از نهرمان  
 داستانش را ندارد، از زبان او این واژه ها را  
 به کار می برد: چک کردن - دیسپیلین -  
 برمان و ریلکس Relax .

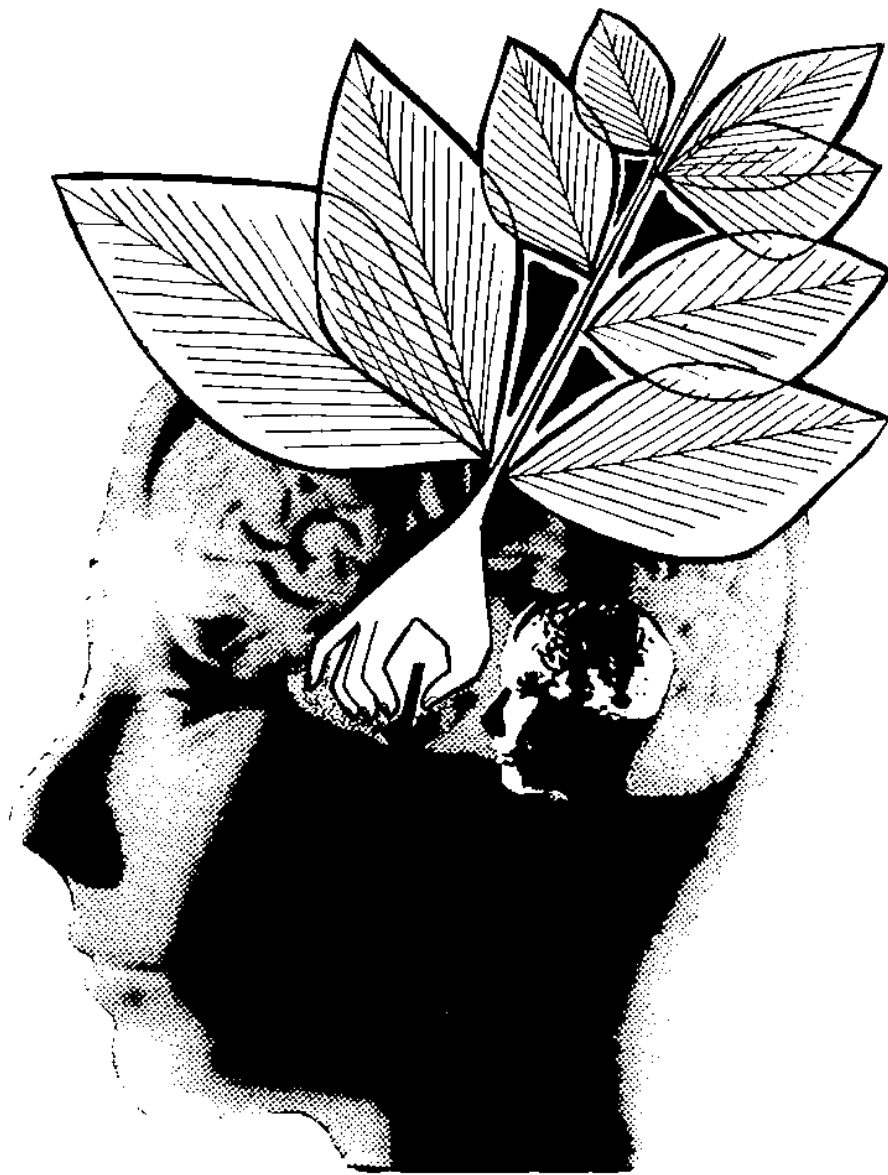


## تبدیل به احسن

در حررها خواندیم که بودجه صدا و سیما  
 برخلاف خواست گردانندگان این سازمان به  
 تنها افزایش یافت، بل به شکر یک چهارم از  
 سقف آن کاسته شد.

در این استان سخن بیسی می بود که  
 «استاد محترم» از کاسس فایی در ارمعا  
 بودند آنرا حنا تدار کارکنان این سازمان  
 کاهش باید.

چون چنین است «کاو شگر» پیشنهاد  
 می کند یکی دو حاتم و آقای گوینده اخبار  
 که واژه «تعبیر» را سالهاست «تعبیر» بیان  
 می کنند، اگر از این پس بیانشان تغییر نکند  
 جای آمان با دیگران «تعبیر» باشد.



احمد محبت

## خلافت هنری، آفرینش زیبایی

ماندگار انسان، هر روز جاودانه‌تر می‌شود چون آنها سخنگویان جان انسان هستند. زبان همه انسان‌اند. مسائل ماندگاری را که در طی زمان برای انسان همیشه نو است و راه‌حل‌های تازه می‌طلبند، در هر زمانی به ربانی بیان کرده‌اند و به شکلی ارائه داده‌اند.

نامیرایی هنرمند حقیقی، حتی از یک دانشمند هم فراتر است. اعتبار مفهوم علمی امروز تا هنگامی پایدار است که مفهوم علمی تازه‌تری جای آن را پر نکرده و آن را بی‌نیو نکرده باشد. اما - همانطور که اشاره شد - موضوع کار هنرمند، زندگی و عواطف پایدار انسان است که می‌تواند رو در روی گذشت زمان بی‌آسیب بماند و محصول کار از

ار این روی مستقل کنده واقعی بخش‌های جان‌بیدان تاریخ آن عصر از سوی دیگر، درگیر با مسائل همیشه ماندگار انسان، یعنی مقوله‌هایی چون تلاش، زایش، زیست، مرگ، رنج و شادمانی، بی‌مورددهنده‌ی آنان انسان در همه زمان‌هاست.

تنها محدودی از مردم، پادشاهان، امیران معاصر، حافظ، مولوی، میکال آیزن، گوته، نولستون، بنهون و شکسپیر را می‌شناسند. از سکه و عطف و نحس زندگی آن پادشاهان و امیران فریاد است که جز خاکستری با یک مشت سنگ‌پاره یا ستون‌های در حال فرو ریختن باقی نمانده است. لیکن، با گذشت زمان نام این عصاره‌های خرد و عواطف

خلافت هنری از پیچیده‌ترین مقوله‌های مربوط به کارکرد ذهن انسان است. تفسیر واقعیت دنیای خارج در ذهن هنرمند، منحصر به ارائه تعبیرهایی از جهان می‌شود که نه فقط بر رابطه او با هستی و نفسی او از جهان تأثیر می‌گذارد، بلکه بر جهت نگاه کل بشریت و انسان در درون یک فرهنگ با در مجموعه ظرف فرهنگی انسان بدون تردید تأثیر عمیق و گاه مانا و پایدار می‌گذارد.

برداشت هنرمند از جهان، چکیده‌هایی از نگاه و تحریر سلها و دوران تاریخی را تا خود حمل می‌کند که نه نوعی نه در فلسفه و نه در علم قابل ارائه نیستند. هنرمند ماندگار، از یک سو، مایند جان عصر خویش است و

می‌تواند جان و اندیشهٔ مردمی را که فرنها دور از یکدیگر زندگی کرده‌اند به هم پیوند زند و از این روی بک خصلت فرا زمانی دارد و بایدهایش بیشتر است.

همچنین، هرمنند واقعی در رمان خود نیز در پس یافتن رمز رخدادهای هم‌پیوند با حقیقت است و از این روی قلب پیام دوران خودش را تصویر می‌کند. او نه با بی‌طرفی علمی و فلسفی، بلکه با جاننداری از حویی و ریبابی نقش سازنده و تداوم‌دهندهٔ فرهنگ را به عهده می‌گیرد. ظرفیشهای زمان را می‌شناسد و آنها را در ذهن گرد می‌آورد، از پالایش ذهن می‌گذراند و نزایش می‌کند. به این دلیل، مطالعه در فرایند خلاقیت هنری یکی از وظایف اصلی علوم انسانی و خود یک دانش چندبایه‌ای است.

## شیوه‌ی بررسی خلاقیت

شناخت پدیدهٔ هنر و خلاقیت هنری از یکدیگر جدا است. خلق پدیدهٔ هنری کار هرمنند است و هرمنند لزوماً آشنا به روند خلاقیت نیست. شناخت روند خلاقیت کار علم است و عالم لزوماً هرمنند نیست. بنابراین، اشتباه عظیم هنگامی شروع می‌شود که ما تفسیر کار را از خلق‌کنندهٔ کار طلب

هنری منسوخ نماید. به‌عنوان نمونه مواردی چون تحلیل این امر که در جریان خلق یک شعر در ذهن شاعر چه می‌گذرد، بررسی رابطهٔ میان این ذهن و شرایط زیستی، روان‌شناختی و اجتماعی با به موارد آن بحثی در ماهیت تخیل و تصویرسازی، دیگر در قلمرو هنر نیستند.

## پیشینه خلاقیت در ایران

از نقطه‌نظر پیشینه تاریخی، خلاقیت هنری در دوردست‌های تاریخ به زحمت از یشگویی، پری‌زدگی، جذب و الهام‌پذیری جدا می‌شد. در مراحل نخستین تمدن این اندیشه شایع بود که پیشگوه بیش از این که مجذوب شود و کلام رب‌النوع را ابلاغ کند، به حالت فکرت و حیرت فرو می‌رود.

ادبیات و هنر در فرهنگ ایرانی ما، از سرودهای زرتشت، یسنا، ویستها آغاز می‌شود. در حقیقت آنچه از فرهنگ پیش از اسلام ایران باقی مانده، عمدتاً در این سرودهای مذهبی زرتشت است و مانده‌های دیگری از هنر کلامی پیش از اسلام در ایران نادر هستند. لیکن، سنت خلاقیت هنری در ایران ادامه می‌یابد و روند آن از شکل خلاقیت هنری یونان - که پایهٔ خلاقیت در

ما، در کنار عظمت خلاقیت هنری موجود، دانش ساخت هنر ایجاد نمی‌تود و رشد نمی‌کند و ما صرفاً از روی کار هنرمندان خود به اشاراتی در ارتباط با جذب، شور، عشق و سرایش دست می‌بایم و کلیدهایی به زندگی و ذهنشان - که در عالی‌ترین شکل این ذهن، ذهنی است استعاری - پیدا می‌کنیم. در سراسر تذکره‌های ما، تذکره‌های شکافنده یا وجود ندارد و یا بسیار معدودند. در تذکرهٔ اولیای عطار که به‌رحال به‌عنوان معریف اندیشهٔ عرفانی ایران، یکی از برجسته‌ترین کتب است، باز ما به روند ذهن عارف نزدیک می‌شویم نه به روند ذهن خلاق هنری. ما می‌بینیم که عارف چگونه در درون به جذب و شور می‌رسد و با منبع بگانه می‌شود؛ اما نمی‌بینیم که چگونه در چه روند کار ذهنی، این به صورت یک کار ذهنی درمی‌آید. بنابراین نقد ادبی در حاشیهٔ ما فاقد پایه‌های تاریخی محکم است و به این دلیل و ظیفهٔ فاقد ادبی امروز عبارت از این است که برای جبران پایه‌های از دست رفتهٔ گذشته پیش‌بینی کند و نیز آن پایه‌ها را از روی بتابی بسازد که با مبانی علمی نقد ادبی تقریباً ناموجود است.

اما نقد ادبی اروپا از بیش از دوهزار سال پیش سابقهٔ نکوبن فلسفی دارد. به این دلیل، امروز به صورت مکاتب تلقین شده و دیکته شده نیست و همراه و موازی ما جریان

تنها با شناخت هنری است که می‌توان جنبه‌های بفرنج و متضاد روابط انسانی را تصویر کرد.

## زیستن در دوران پرحادثه، بر شتاب خلاقیت هنری

### می‌افزاید.

ادبی آن جوامع یک سیر طبیعی دارد. تردیدی نیست که ما بعد از گذر از این تاریخچه، هنگامی که از آفرینش هنری سخن می‌گوییم در نهایت با یک فعالیت ذهنی سروکار داریم که بی‌تردید برای شناخت آن باید نه نحوهٔ شکل‌گیری فرایندهای ذهنی به‌طور عام توجه کنیم.

### انواع تصویر ذهنی

در انسان هرگونه سرخورد ما جهان پیرامون و جهان درونی، انعکاس تصویری به صورت درون‌نهاد (input) در ذهن ایجاد

جامعهٔ غربی می‌شود و بر مسای آن و به موارد آن فلسفهٔ اثبات‌گرایی رشد می‌کند و اندیشهٔ غربی را می‌سازد - پیروی می‌کند. به‌طور کلی، در شرق، خلاقیت مسیر دیگری را سر پایهٔ ریشه‌های عرفانی شرق دنبال می‌کند.

خلاقیت هنری، بویژه شعر فارسی در آمیزشی ننگانگ ما عرفان قرار می‌گیرد و پذیرشی بسیار وسیع در میان مردم پیدا می‌کند و در حقیقت شکل هنری مسلط بیان، برای مردم ما در طی قرون می‌شود و این شکل در حقیقت به رماز تداوم فرهنگ ما تبدیل می‌شود.

اما، در سراسر تاریخ هنر کلامی عمی

کنیم و تصور کنیم که این تصویر از دیدگاه هرمنند دقیقاً همان جریان‌هایی است که در روند خلاقیت این اثر هنری دست‌اندرکار بوده است. دانشی که روند خلاقیت را بررسی می‌کند شیوهٔ خاص خود را هم می‌طلبد که نظیر هر علمه دیگر، متأثر از رمان تعبیر می‌کند و این هم درست سرخلاف تعریفی است که از هر ماندگار ارائه می‌شود.

هر یک دوران به‌رحال پیام خود را به دوران دیگر حمل می‌کند. اما، دانش تحلیل آن هنر در طی رمان امزایش می‌یابد و روشهای تازه‌ای به آن اضافه می‌شود که ممکن است عمیقاً متغیر شود و نظام نقد قدیمی به شناخت قدیمی را از یک مقوله

می‌کند که سرانجام، صورت یک تصویر ذهنی را به خود می‌گیرد و به کمک این تصاویر ذهنی است که انسان می‌تواند به بی‌علامه جهان واقعی را دریابد، می‌کند، ماهه درمی‌آورد و کل جزء را با یکدیگر مقایسه می‌کند و به نتیجه می‌رسد.

در نوع تصویر ذهنی می‌تواند وجود داشته باشد، نوع لو- تصویر ذهنی به صورت مفهوم است - که از طریق تحریم و تعمیم داده‌های حسی بدست می‌آید و خصوصیت عامه یا مشترک گروهی از پدیده‌ها را بیان می‌دهد، اما با استفاده از مفهوم مستتر به ساختارهای فلسفی و علمی می‌رسیم، مفهوم سه ویژگی اصلی دارد: ۱- عام است یعنی بر گروه عامی از اشیا دلالت می‌کند؛ ۲- مجرد است، یعنی از روی انتزاع و گردش حسی‌های ویژه‌اشیا و پدیده‌ها حاصل می‌شود؛ ۳- خصصت بیرونی دارد و تحت تأثیر عواطف و هیجانات صاحب آن مفهوم تغییر نمی‌کند.

نوع دوم تصویر ذهنی در انسان به صورت تصویر است با به صورت تصویر ذهنی - یعنی در تصویر واقعیت بیرونی در پرتو بازتاب عاطفی آن در ذهن منعکس می‌شود. در - تفاوت ما در مفهوم واقعیت بیرونی را می‌بینیم، برای نمونه به یک شینی نگاه می‌کنیم و می‌گوییم - اگر با دید هندسی نگاه کنیم - آن شینی یک مکعب مستطیل است و طول و عرض و ارتفاع آن فلان مقدار است و برای بدست آوردن حجم آن ما باید این سه را در یکدیگر ضرب کنیم تا حجم آن شینی بدست آید، و یا می‌گوییم آن شینی یک وسیله الکترونیکی است که بر اساس قوانین الکترونیک کار می‌کند و کار آن عبارت از ضبط صدا و نگهداری آن، در تکوین مفهوم از این که آن شینی چه چیزی را صفت می‌کند متأثر نمی‌شویم، به سخن دیگر تفسیر عاطفی از آن شینی هیچ حبابی در مفهوم ندارد، اما در تصویر ما به آن شینی نگاه می‌کنیم، این نگاه به ذهن منتقل می‌شود و با تمرین قبلی و پیش از هر چیز با عاطفه و عواطف انباشته شده در طول زندگی محکم می‌شود و پروراند می‌شود و شاید در نهایت از نگاه کردن به آن شینی، تصویر زیبایی اصلاً خود آن شینی نباشد، این تصویری است که در حقیقت پایه نگاه را در خلایق هری می‌سازد.

در تصویر، واقعیت بیرونی در پرتو

بازتاب عاطفی آن منعکس می‌شود یعنی در تصویر واقعیت نه به صورتی که در خارج وجود دارد بلکه به صورتی که عواطف و اندیشه‌های انسان آن را درک کرده است، منعکس می‌شود پس تصویر، بازتاب بازتاب است. یک بازتاب، بازتاب جهان خارج در ذهن و بازتاب دیگر، بازتاب این بازتاب در ذهن عاطفی، بنابراین تصویر بازتابی است که در حقیقت از دو صافی عبور کرده و تفاوتش با واقعیت علمی در این است که واقعیت علمی تنها از یک صافی مقایسه عبور کرده، تصویر، پدیده‌ای است ما یک درجه پیچیدگی بالاتر از مفهوم که مستقیماً بازتاب محرک است، آن هم از پس یک سلسله تجربه که تاریخ واقعیت نخستین است، به سخن دیگر، میان واقعیت و تسکین تصویر، سئوال ذهن جریانی آزاد به سوی تعمیمهای قانونمند و یا شاید غیرقانونمند از نقطه نظر علمی، دارد. در جریان خلایق هنری سئوال هنری در یک فضای آزاد می‌تواند مانور بدهد و بنابراین آنچه که به وجود می‌آورد ممکن است تابع قانونمندیهایی شناخته شده در مفهوم باشد و با ممکن است تابع آن قانونمندیا نباشد.

تصویر دارای سه خصصت است، تصویر همیشه جزئی است، یعنی کل جهان به صورت یک تصویر در ذهن هنرمند، آغاز خلایق می‌شود، حتی پدیده‌های مجرد نظیر اندیشه، عشق، مرگ و تخیل در تصویر هنگامی می‌توانند به تولید هنری برسند که بر روی یک چیز مشخص متمرکز شوند و آن چیز نمادی بشود از آنها، این واقعیت همیشه درونی است، یعنی واقعیتی است که با عواطف شخصی که آن را تولید می‌کند، محکم خورده و از درون او سرچشمه می‌گیرد، به عنوان نمونه؛ هنگامی که یک گیاه‌شناس با یک درخت مواجه می‌شود ذهن او - در محدوده آن درخت - در درون بادآوری‌ها، نداعی‌ها و مقایسه‌ها به کککش می‌پردازد، اما یک شاعر قد کشیدن، بالیدن، خم شدن، تیربخشی، یگانگی خاک و انسان را در این یک تصویر جزئی نه دنبال یکدیگر با عواطف خاص خودشان می‌بیند و آن درخت مظهر عاطفی می‌شود برای کسی این مفاهیم و مفاهیم بسیار زیاد دیگری که در پشت آن است، فراموش نکنیم که به هر حال، این مفاهیم در ذهن انسان موجودند و

بنابراین، موجودیت و واقعیت آنها هیچ کمتری از وجود خود این درخت نیست، تصویر این مفاهیم را از ذهن جدا می‌کند و به آنها عینیت و تداوم می‌بخشد.

اگر ساختار اول، به بی‌ساختار مفهوم، بازتابی دیای ذهنی را برملا می‌سازد و بنا به همین برای برعکس کردن آن، ترفند شناخت دوم، سمت و سوی ذهنی این بازتاب را دنبال می‌دهد، انسان با این بازتاب تصویر درگیر می‌شود؟ پذیرفتن اینکه نوع از این شناخت دوم، عنوان تنها نوع شناخت در حقیقت شده کردن کن برداشت انسان از جهان و با جدا کردن انسان از جهان اصراف جدا با جهان درون وی است، تنها با ساختار دوم است که می‌تواند ما حسی‌های معراج و تضاد روانه انسان، با حقیقت و زندگی موجوده کرد و سرانجام عامه را در زندگی خاص به تصویر کشید.

## تداوم حساسیت‌های هنری

بی‌تردید روح زمانه، روح - در - تصویر به غنای زندگی معنوی، جدا - اندیشه‌گرایی یک ملت، عبور از دوران تصویر تاریخی، تجربه دوران ساز تاریخی در طول یک اثر و ریختن در دوران پر حادثه بر شناخت خلایق هنری می‌افزاید. تحولات اجتماعی، و درازای اسارت گروه‌های معذوم و حواس در آفرینش و به میان مردم می‌برد و نفس مار، بر خلایق ذهنی مردم تازی می‌کند.

هنگام اتصال دربارۀ خلایق هنری یک اثر با یک هنرمند، به عبارات توان او در ارائه زیبایی و آوردن سطح ریاضاتانی هنر، نباید حساسیت او بیرو رو در او با مشکل انسانی مورد توجه باشد، لیکن، ارائه هر حساسیت هنری، بدون ارتقا سطح ریاضاتانی از آنچه که قدر وجود داشته، نمی‌تواند هنر محسوب شود، هنر پیشرونده و خلاق در هر زمان، زمان بیان خاص آن دوران، از واقعه انسان آن دوران است، چنان هنری جستجوگر دایمی منابع پایداری پذیر تصویر و خیال در زندگی درونی و مردمی انسانها است، در طی این جستجوی دایمی و خلایق واقع‌ناپذیر و خستگی‌ناپذیر است که اخلاق هنری زاده می‌شود، اخلاق دانایی که

می‌داند داستانهایش چقدر ناچیزند و همیشه در انتظار چهره‌های جوانتر و متعلق به جهان‌های نوتر از اندیش و خیال است که آن را تداوم دهند و به آینده متصل کنند. از چنین دانایی عارفانه‌ای است که شناخت هنری ماندگار و بویا زاده می‌شود و حاشا که چنین دانای بزرگی، زیبایی‌نسلهای معدی خود را به دلیل ناتوانی در ایجاد رابطه با آنها محکوم سازد و دچار خودبینی و نفرت شود که سرچشمهٔ توان او نیز درون این برج عاج فرو می‌ریزد.

## حافظهٔ قومی

شک نیست که مجموعهٔ ذهنی هنرمند در لحظه‌های واقعی خلایق در اشکالی بدیع که چه‌بسا برای خود او هم تعجب‌آور خواهند بود، فعالیت می‌کند. بخشی از این فعالیت بی‌شک ریشه در خواسته‌ها، نواقصها و آرزوهای سرکوفته وی در پس ذهن او دارند.

همچنین شک نیست که حافظهٔ قومی، افسانه‌ها و مشترکات تاریخی انسان بر ذهن هنرمند تأثیر دارد. اما، قانونمندی هر یک از این موارد باید کشف شود. فقط به صرف این که تأثیر دارند ما نمی‌توانیم از آنها به‌عنوان قانون علمی یاد کنیم و به شیوهٔ هنری نباید با آنها برخورد شود. باید باز هم یادآور شوم

که «هنر از خلق هنر مجزاست».

اما در رابطه با اسطوره‌ها و خلق اثر هنری به ذکر چند جملهٔ فشرده بسنده می‌کنم. اسطوره‌ها، فشرده‌های اعتقادی، فرهنگی و تاریخی‌اند با ریشه‌های عمیق در ذهن افراد یک قوم. ریشه‌های تاریخی آنها مبهم و آمیخته به افسانه است و صراحت تاریخ را ندارند. ریشه‌های اسطوره‌ها را در روابط نخستین انسانها باید جست.

انعکاس اسطوره‌ها در ذهن هنرمند، انعکاسی است فرا زمانی و در بسیاری از موارد، شخصیت‌های اسطوره‌ای بیانگر کیفیت‌های حال و وضعیت موجود و حتی آینده‌اند. به‌عنوان نمونه هنگامی که حافظ می‌سراید:

آب حیوان نیره‌گون شد

خضر فرخ‌بی کجاست  
در آب حیوان و نیره شدنش و خضر فرخ‌بی به دو اسطورهٔ بزرگ فرهنگ ایرانی اشاره دارد؛ اما این به هیچ‌وجه به اندازهٔ آن اسطوره‌ها کهنه نیست و حافظ در این کلام موجز و کوتاه، بخش عظیمی از تاریخ دوران خود را و زندگی دوران خود را بسیار می‌کند.

کل مسألهٔ زمان یا مفهوم زمان نیز در ذهن هنرمند قابل بررسی است. به‌طور کلی، یک تصویر هنری در عین این که تابع زمان است، فرا زمان است. اثر هنری هر قدر به نهایت مسائل مشترک در طی فرون انسانها نزدیکتر بشود، فرا زمان‌تر می‌شود و این امر

به مانایی آن کمک می‌کند.

## رنالیسم جادویی

جنبهٔ دیگر قضیه، در ارتباط با زمان و امکان ترکیب (سنتز) غیرممکن‌های زمانی، در ذهن هنرمند است. نمونه برجستهٔ ترکیب این غیرممکن‌های زمانی در ذهن هنرمند را در سبک واقع‌گرایی جادویی در ادبیات نوین امریکای لاتین و بویژه در شخص گابریل گارسیا مارکز می‌توان مشاهده کرد. واقعیت این است که اشکالی از خود واقعیت در تجربهٔ روزانه فرا زمانی‌اند. همهٔ ما تجارب فرا زمانی را در رویا و در خیالیاتی تجربه می‌کنیم و کیست که واقعی بودن این تجارب انسانی را در طول بیست و چهار ساعت زندگی روزمره بتواند نفی کند. حال، اگر هنرمند همین تجارب فرا زمانی تجربه شده در حالات تغییر یافتهٔ هشیاری انسان را بخواهد تجربه کند، راهی جز یافتن سبک‌های فرا زمانی ندارد. اینها نیز به اندازهٔ خود واقعیت، بخشی از واقعیت هستند که هنرمند صرفاً ریان بیان آنها را تحسم می‌کند.

خلاصه کلام، خلایق هنری که هدف آن آفرینش زیبایی است، نمی‌تواند تنها متکی به توانایی ذاتی باشد؛ زیرا که عشق و کار مداوم تضمین‌کنندهٔ تداوم و تعالی آن است. چه به قول یک فیلسوف معروف، بدون عشق هیچ چیز سرگی در جهان باقی نمی‌ماند. □

### شمس لنگرودی

باد  
میوه...  
همه جیر چون سالها و نایبها  
در ناران خزانی دور شد

تنها  
برکهٔ آبی مانده است  
و من  
که در آینه‌اش به موی سپیدم بنگرم  
به موی سپیدم:

نمدی دوردست  
معصوم و منجاله  
بر جسمی یخزده

بارانی خزانی همه چیزی را شسته است -  
سایه‌ها و برندگان  
خانه‌های شنی کودکان

### پائیز





حسن عابدینی

## پیدایش رمان نو در ایران

### مروری بر داستان‌نویسی نسل اول

آن که بی‌درد تیمار مرا کار من است.

سما «ماملی»

شوابط اجتماعی و تاریخی دههٔ نخست، بخش عمدهٔ نیروهای روشنفکری را به‌سوی حلقه‌های ادبی و هنری سوق داده است. دهها داستان‌نویس و شاعر جوان در حال شکل‌گیری به ادبیات گرامرهای هفتاد که ضمن پیوند با گذشته، از کیفیت تازه‌ای برخوردار است. البته در درامد، نیروی فرسایندهٔ رمان، گرد فراموشی بر بسیاری از آثار امروز می‌پاشد، اما نویسندگانی که در دامجالهٔ شهرت‌های آسان‌یاب نرفتند، از دایرهٔ نرده‌ها برهند و با توانی نظم‌یافته و حلاق‌نویسند، سری از میان سرها درمی‌آورند و

چهره‌های صداحب نام ادبیات معاصر را تشکیل می‌دهند که برای درک استعدادها و نوآوری‌های نسل جدید نویسندگان، آشنایی با میراث ادبی نویسندگان سلسله‌های پیشین ضروری است.

در اینجا سعی خواهیم به تاریخ داستان‌نویسی معاصر بپردازیم و خصوصیات آثار نویسندگان ایرانی از مشروطیت تا امروز را برشماریم. نکته می‌کشیم تا تأکید بر نوشته‌های داستان‌نویسانی که با عدول از راه و رسم ادبی «متداول» سبکی تازه پدید آوردند، از منظره‌های فکری و نوآوری‌های ادبی نویسندگان سلسله‌های گذشته آگاه شویم. واقعیت این است که در تاریخ ادبیات صد

ساله‌مان، عمدهٔ نویسندگانی که توانسته‌اند حرکت اساسی فکری رمان خود را به طرزی خلاق منطور سازند، بسیار اندک است. همین نویسندگانند که با آثارشان سخنگوی گروه نویسندگان هم‌سین و سال خود شده‌اند و نسل تازه‌ای از اندیشمندان را پدید آورده‌اند.

«مقصودم از نسل واکنشی است که ظاهراً سه بار در هر قرن در برابر ندوان به‌ظهور می‌رسد. علامت متمیزهٔ آن گروهی از عقاید است، به شکل تعدیل یافته که از دیوانگان و غصبانگران نسل پیشین به اوت رسیده است. اگر



نسل، نسلی واقعی باشد رهبران و سخنگویان خاص خود دارد، و آمانی را که درست پیش با پس از آن به‌دسا آمده‌اند و عقایدشان جسین جسورانه و شکل گرفته نسبت به درون مدار خود می‌کنند.»<sup>۲۰</sup>

ادبیات نوین ایران پدیده‌ای تاریخی و مرتبط با شکل‌گیری مناسبات اجتماعی بورژوازی، رشد طبقه متوسط، رخنه فرهنگ غرب و نضج اندیشه مشروطه‌خواهی و آزادی است. ارزش یافتن فرد و مشغله‌های ذهنی او مطرح شدن ملت به‌عنوان عاملی مؤثر در تحولات سیاسی، از مهمترین عوامل پیدایش رمان فارسی به‌شمار می‌آید. فرهیختگان دوران مشروطیت، «فن دراما و رمان را منضم فواید ملت و مرغوب طبایع خوانندگان»<sup>۲۱</sup> می‌دانستند و بر لزوم نوآوری در شکل و محتوای ادبیات تأکید می‌کردند. اما نسل مشروطه‌خواه، نسلی سیاست‌پیشه بود، داستان‌نویس و شاعر نبود، و داستان‌واره‌هایی که نوشت، به اقتضای شرایط تاریخی، بیشتر نقد اجتماعی و حطانه در مدح عدالت و آزادی بود. کسانی چون آخوندزاده، طالبوف، میرزا حبیب اصفهانی و زین‌العابدین مراغهای می‌گویند واقعه‌ها را به زبانی ساده و طنزآمیز بیان کنند، زیرا عقیده داشتند: «مقتضای زمان ما ساده‌نویسی است.»<sup>۲۲</sup> اینان تنها به نقش اجتماعی ادبیات توجه داشتند و برای ساختار ادبی و نقش زیبایی‌شناختی رمان، اعتبار چندانی قائل نبودند؛ زیرا هنوز شرایط تاریخی و فرهنگی برای آفرینش این نحوه بیان جدید ادبی در ایران آماده نشده بود. با اینهمه، آثار ادبی - اجتماعی آنها راه را برای پیدایش داستان و شعر نو هموار کرد.

شور و شوق مشروطه‌خواهی به‌زودی فرو می‌نشید، انقلاب به ثمر نمی‌رسد و در نتیجه پیامدهای جنگ جهانی اول، شکست جنبشهای ملی و ضداستعماری، و فساد روزافزون دستگاه سیاسی و اداری مشروطه، نوعی حالت پانس عمومی پدید می‌آید. اصولاً پس از هر تکان شدید اجتماعی نوعی شک نسبت به ایده‌ها و هنرهای نسل پیش، ذهنیت افراد نسل جدید را آشفته می‌سازد. ناباوری نسبت به باورهای پیشینیان، موجب نوعی

## آل احمد و گلستان، از

### دریچه‌ی دید هدایت به جامعه می‌نگرند.

بخودآیی و بیداری می‌شود و واکنشهای فکری و ادبی تازه را پدید می‌آورد. اگر جوانترها بتوانند با یکدیگر ارتباط ذهنی و بده بستان فکری مستمری برقرار کنند و سخنگویان خاص خود را هم بیابند، گروه سنی مرتبطی را تشکیل می‌دهند و نسل جدیدی را به‌وجود می‌آورند. «نسل، به مفهوم تاریخی آن، بیشتر از آنکه به تاریخها بستگی داشته باشد وابسته به نظام عقیدتی



است، نه چنانکه... صاحب‌ظرائی گفته‌اند: هر سی سال یک بار نسلی نازه پیدا می‌شود... نسل هنگامی پدید می‌آید که نویسندگانی وابسته به یک گروه سنی دست به دست هم دهند و بر بدران بشورند، و ناز هنگامی پدید می‌آید که در جریان اتخاذ شیوه‌ای نو برای زندگی، آنان بتوانند الگوها و سخنگویان خویش را بیابند.»<sup>۲۳</sup>

نسل اول داستان‌نویسان ایرانی که حاصل مبارزات سیاسی و فرهنگی دوران مشروطیت است، بر اثر تکان ناشی از شکست انقلاب و در نطفه خفه شدن آرمانهای آزادیخواهانه، به خود آمد. محمدعلی جمالزاده (متولد ۱۲۷۴) را می‌توان «خروس سحری» دانست که بر آمدن داستان کوتاه در این مرز و بوم را نوید داد. او با سرکشی در مقابل «بدران»، به شیوه‌های جدیدی در نوشتن می‌اندیشید. در زمانه‌ای که داستان‌نویسی کاری فرومایه شمرده می‌شد، در مقدمه یکی بود یکی نبود (۱۳۰۰) بر لزوم «افتادن انشاء... در جاده رمان و حکایت» تأکید کرد. اما داستانهای جمالزاده «بیشتر نشانه پایان دورانی است که با نام ادبیات مشروطه از آن یاد می‌کنیم و نه شالوده داستان جدید.»<sup>۲۴</sup> با اینکه داستانهای زیبایی چون «دوستی خاله خره» شروع یک دوران شکوفایی در ادبیات ایران را نوید می‌دهند، شباهتهای ساختاری اغلب داستانهای یکی بود یکی نبود با سیاحتنامه ابراهیم بیک (۱۲۷۴) و حاجی بابای اصفهانی (۱۲۸۴) نشانگر توقف جمالزاده در محدوده ادبیات مشروطه است.

افراد این نسل که نه حکومت به حال خود می‌گذاشتشان و نه عامه مردم حرف و دردشان را می‌فهمیدند، در وجود صادق هدایت (۱۳۳۰ - ۱۲۸۰) به بلوغ فکری خود می‌رستند. از دنیای گذشته می‌گسند و پا بر آستانه جهان نازه‌ای می‌نهند؛ سخنگوی پرنفوذ خود را در وجود هدایت می‌یابند و از طریق آثار و اندیشه‌های اوست که از هویت جمعی خود به‌عنوان نسلی جدید و عصیانگر در برابر «بدران» آگاه می‌شوند.

هدایت، برخلاف جمالزاده، برخورداری جدی و سازش‌ناپذیر با نظام اجتماعی و هنری زمانه خود دارد. او با نثری نازه و دیدگاهی جدید نسبت به موقعیت انسان، گزارش نویسی به شیوه ادیبان دوران مشروطه را رها می‌کند

تا با تخیلی درمدا، جهان داستانی خاص خود را سازد و آنگه از ادبیت جدید جهان، در حد و حدود مسجراتهای ادبی رایج در زمان خود نمی‌ماند. از نویسندگان پیشین چیرها می‌آموزد، اما قالبها را می‌شکند. رافی سو در پیش می‌گیرد و میداع سبکی تازه می‌شود. بوف کور (۱۳۱۵) زمانی نویی و معیاری برای دریافت میزان نوآوری نویسندگان پس از هدایت است. جستجوی راوی بوف کور، گشت و گذار فهران زمان دوره مشروطه بر بینه احساس نیست، جستجویی در درون است برای بارشناسی خود. تا آنگاه بتواند به عنوان انسانی ما فردیت حلاق به جامعه ببیند. جستجویی که چون کابوسی و عشتانگیز و در حالتی میان حیات و سیرتاری می‌گذرد. راوی را وامی‌دارد که زندگی خود را برای سایه‌های رویت کند. و در صدد قتل خود انگنی (حتوز پیری) برآید. به این امید واهی که خود مصیب، خود هرمنه ممکن نفس بیاید. نو در این سیر و سار درونی هم درجه‌ای رو به تاریخ روحی ما بار می‌کند و هم خود را به عنوان یک هرمنه کشف می‌کند. این نسل که در جستجوی هویت خویش بود، ما شور و شوق به ادبیات بیوی آورده بود. راوی بوف کور با وفایی و نوسنی به هستی پیبوده خویش معنا می‌بخشد. اما پیرمرد خزر پیری - که شاید نشان او را استماره قرار دهد و رسوم سنگواره شده دانست - چون بختکی بر سیدمالتی اندوده و عاقبت با در آوردن او به ناسی خودتین، او را می‌کشد. «من پیرمرد خزر پیری شده بودم.» پدر سالار در داستان «جعدانه» (۱۳۱۳) نوشته بزرگ مندوی (۱۳۰۴) در هیأت پندری شیکه بوس خود مایمی می‌کند که همدیون پیرمرد خزر پیری می‌خواهد «خوان» را از عشق محروم کند و در مجلس عادتها و ستمها پیوسته.

در سالهای ۲۰ - ۱۴۱۰ شاهد شکل‌گیری نسل اول داستان‌نویسان هسه، اینان گروه سنی مرادطی‌اند که سخنگویی خاص خویش را دارند و در کافه‌ها و محفلها با تسکین گزیده‌های چینی «ریمه» عانه که داستان‌نویسان حرف‌آرایی کرده‌اند. واکنش این سنی در برابر سبکست امدهای انقلاب مشروطه و فدر امرامتنی رضاخان، گریز توأم

## بوف کور، معیاری برای دریافت میزان نوآوری

نویسندگان پس از هدایت.

### شکل‌گیری نسل اول داستان‌نویسان در دهه بیست

اتفاق افتاد.

علوی، جستجوگر داستان پلیسی

و گستراندن شک

### بوف کور، قله خلاقیت ادبی نسل اول

علوی رشد می‌کند. و هر چند نوآوری‌هایی در صنعت داستان‌نویسی دارد - مثل تلفیق ژورنالیسم سیاسی با جستجوگری داستان پلیسی و گستراندن نوعی شک در صدمت ما مطلق‌اندیشی‌ها - اما بنیانگذار نگاه ادبی جدیدی به واقعیت نیست. نویسندگان جوان‌تری چون صادق چوبک (متولد ۱۲۹۵)، حلال‌آحمد (۲۸ - ۱۳۰۲) و ابراهیم گسنان (متولد ۱۳۰۱) نیز هم‌چنان از دریچه دید هدایت به جهان می‌نگرند. البته در دوره مورد بحث، زیرا هر یک از نویسندگان نامبرده تغییر و تحول خاصی خود را دارد که سبب آن می‌برداریم.

ما تنفر از جامعه است؛ گریزی که به نوعی نفی واقعیت موجود، به صورت بی‌اعتبار جنوه دادن ارزشهای آن، آن را بازناب می‌دهد. این گرایش در بوف کور، قله خلاقیت ادبی نسل اول، آشکارا دیده می‌شود.

پس از شهریور ۱۳۲۰ و فرار دیکتاتور و تغییر فضای سیاسی و اجتماعی کشور، هدایت دیگر در زمینه آفرینش داستان، نوآور نیست. یعنی آثار این دوره‌اش - مرحلاف بوف کور - تجربه خواننده را دگرگون نمی‌کنند و هر نسل نمی‌تواند تعبیر تازه و بان زمانه خودش را بر آنها داشته باشد. در این دوره، هدایت و سلسلاش دل به حرف و سخنهایی می‌بندد که پایانی مطلوب ندارد.





ز توتستان سوخته را هائی

در موهاپت مویه مکن  
 ز توتستان سوخته را هائی  
 تا شهرسانی بی فواره و سندان  
 در راستای خاطرات خاک  
 در تکه‌ی لبواں سگسه  
 باره‌یی آسمان  
 خاکسری حرب  
 دانه‌یی رنوب  
 مویه‌یی مدهوش

نرحمت رنوب

عمری هزار ساله  
 حسان  
 پناه حسنه پای صخره  
 بر منظر زبونزاران  
 رن  
 بر کنای از رنوب  
 فرا روی  
 کمانه‌ی ناد  
 سرو کوهی  
 بوی دوش و صابون  
 بر دهانه‌ی زود  
 سدرود  
 با ناجی از زینون  
 راهی درنا  
 تا تشنگه‌های مردمن سرازمین  
 دن  
 تا دهانی زنتویی  
 غاب خاک و ناد را  
 می‌زماند از چهره‌ی کودکان  
 عمری هزارساله ناند  
 تا ردوده گردد رنگ رنوبی

بای صخره  
 رنده‌های برآمده از نوران  
 با مال هوا

رن  
 در سراهی از کسان رسوب  
 تا روعندان هزارساله  
 رنوب درخت کهن  
 زن  
 تا سسائی معطر  
 می‌حمد بر دهان کودک  
 عمری هزار ساله ناند  
 تا به راه شیر  
 زوده گردد رنگ رنوبی



سالهای ۱۳۳۰، سالهای شکست نهضت ملی، خودکشی هدايت و تبعيد عنوی و بگير و بينندهای فراوان است. افراد نسل اول داستان‌نویسان که دیگر مشاهده‌گر دقیق زمانه خود نیستند و «بیش از حد در گذشته زندگی» می‌کنند، از درخشش می‌افتند تا نسل دوم داستان‌نویسان ایران، خلاقینهای ادبی خود را به نمایش بگذارند. البته نسلیها از هم جذابی‌پذیر نیستند، بر هم تأثیر می‌نهند و فشرده‌ای از تجربه‌های نسلیهای پیشین را به کار می‌برند، زیرا «کمال رونق ادبی سیری خطی ندارد، بلکه به گونه شبکه‌ای از مکتبها و نهضت‌های مربوط به یکدیگر پیش می‌رود.» آثار بزرگ هر نسل، با نسل جدید پیش می‌آیند تا کلاسیک‌های ادبیات معاصر را تشکیل دهند. «ادامه دارد»

- ۱- در این زمینه رجوع کنید به: صد سال داستان‌نویسی در ایران، حسن عابدینی، نشر تندر.
- ۲- درباره ادبیات، ترجمه احمد میرعلایی، کتاب زمان، ۱۳۵۴، ص ۱۴۲.
- ۳- نمایشات، آخوندزاده، نشر اندیشه.
- ۴- سیاحتنامه ابراهیم بیگ، مراغه‌ای.
- ۵- درباره ادبیات، ص ۱۵۰.
- ۶- سرچشمه‌های داستان کوناه فارسی، بالایی و کوپی پرسی، ترجمه احمد کریمی حکاک، پایروسی، ۱۳۶۶، ص ۲۱۶.
- ۷- فردیت خلاق نویسنده و تکامل ادبیات، خرابچنگو، ترجمه نازی عظیمیا، آگاه، ۱۳۶۴، ص ۹۳.



گاری، ال، براور

رضا فرخفال

## هزار تو، ساخت آفرینش

هزارتو می‌توان دست یافت. از این‌رو، عرض ما در اینجا مقابلهٔ دو غده مخلف از هزارتو با دیالکسیک و هزارنوست. امیدوارم که این منظور نه مقایسهٔ صرف دو نویسنده بعسر نشود. چرا که آنچه در اینجا مطرح است مقابلهٔ بندها (تصویرها، سادها و غیره) است.

هزارتو، سوای ملاحظات دیگر، نمادی محدود از چیزی بی‌کران و نامحدود است، تصویری است که کثرت را در وحدت نشان می‌دهد و نمادی ساده از سنجیدگی است. هزارتو هم می‌تواند مجرد و هم ملموس باشد. هزارتوهایی از زمان، مکان، ذهن و جسم وجود دارد و نه متناهی ناره‌ی از یک اثر ادبی هزارتو می‌تواند اینها می‌اجتاد کند که با

تأکید بورخس متمایز است؛ هزارتو نه جای آنکه مهلکه‌ی باشد، ساخت آفرینش است. باز بر هنای دیالکسیک هگل و نظریه‌هایی دیگر به خلق جهان‌بینی هر چند خاص و شخصی اما کلی و عام دست زده که به واسطهٔ آن «بندار - ساد» هزارتو در نوشته‌های نظری و اشعارش شالوده‌ی مستحکم می‌یابد.

مفهوم سرگردانی یا هزارتو مفهومی کهن و متعلق به گذشته است. گرچه زبان مطرح در داستانهای بورخس به صورت زمانی فراتر از «گذشته»، در می‌آید؛ اما تا این حال، با مقایسه و برابر هم نهادن هزارتوهای ناز که مسای دیالکسیکی دارند و هزارتوهای بورخس که فاقد چنین نیایی هستند. نه چشم‌انداز

هزارتو با لاسرنت در داستانهای بورخس دامی است که آدمها در آن گرفتار می‌شوند و در نهایت این دام هم خود دستی داشته‌اند و هم دستی نداشته‌اند. این آدمها هم نفسی درونی را ایفا می‌کنند و هم بیرونی را. فه‌مانند و صد فه‌مان و آنجا که واقعیت درون با واقعیت بیرون در تقاضای فراز می‌گیرد، سرگردانی دهی به سرگردانی عسی بدل می‌گردد. اگر به واقع این امور متضاد در یکدیگر نداخل کنند، در تلاقی و برخورد آنهاست که اشارات فلسفی، مذهبی، متافیزیکی و ادبی داستانهای بورخس جان می‌گیرد.

در آثار اکادوبوناز نیز هزارتو با لاسرنت جایگاهی مهم دارد، اما تأکید ناز بر آن از



داستانهای بورخس از تداخل امور متضاد در یکدیگر جان می‌گیرد.

قهرمان می‌تواند در ده صفحه هزار چهره پیدا کند.

نیت بورخس و باز، برقرار کردن توازنی دوباره میان دو نوع دریافت ذهنی است.

پرگار» به این هزارتوها برمی‌خوریم: (۱) هزارتوی لونتوت (۲: سرگردانی مکمل شارلاخ (که از زاویه دیگر همان هزارتوی لونتوت است)؛ (۳) هزارتوی طبیعی و ذهنی «نریست لروا» که در حکم عالم صغیر ملموسی از عالم کبیر سرگردانی لونتوت است؛ (۴) هزارتوی یونانی مطرح شده در داستان که به صورت خط مستقیم واحدی است، آنجا که لونتوت از شارلاخ می‌خواهد در تجسد دوباره‌اش او را به قتل رساند؛ (۵) ترکیب احتمالی از هزارتوهای اول و دوم که در بالا ذکر شد، اگر شارلاخ را همزاد لونتوت بگیریم؛ (۶) تمام هزارتوهای بالا که واقعیت نام و تمام داستان را شکل داده‌اند و خواننده با خواندن داستان

داستان بلنسی متافیزیکی است، نداخل پیدا می‌کند. لونتوت کار آگاهی که شخصیت اصلی این داستان است، الگوی چند قتل را در بعد مکان محاسبه می‌کند. این قتلها هر کدام در نقاطی اتفاق می‌افتادند که از مجموع آنها شکل مثلثی به دست می‌آید. با کشف اینکه قتلها هزارگاه در چهارمین روز ماه اتفاق افتاده‌اند و نه در روزهای سوم، الگو مضاعف می‌شود. هر دو الگو (در زمان و مکان) هزارتوهای ساخته و پرداخته ذهن لونتوت هستند و البته این هزارتوها سرانجام او را به نابودی می‌کشند. اما این الگوها تنها آغاز کارند. در واقع مجموعه‌ی از هزارتو یکی در دیگری یا به موازات هم در داستان می‌آید. برای مثال در داستان «مرگ»

ایهام حاصل از شگردهای روایی برابر باشد: با آشفتنگی حساب‌شده‌ای که این نماد الفا می‌کند می‌توان خواننده را به دوران سر گرفتار کرد و با شرح و بسط این بازی عقلایی می‌توان او را به حیرت و اعجاب انداخت.

به رغم روایت‌های گوناگونی که در داستانهای بورخس از هزارتو آمده، کار بورخس در بیشتر این داستانها یکسان است با یکی از پیچیده‌ترین بازیهای او در این زمینه در داستان «مرگ و پرگار» روبرو می‌شویم. مثل بیشتر داستانهای بورخس در این داستان نیز (هر چند غیرمنظره و از سر اتفاق) مکانی که با فن ریاضی طرح‌ریزی شده با زمانی سنجیده شده در داستانی که اساساً یک

آن را درمی‌یابد و خود نیز در هزارنویهای داستان گرفتار می‌شود.

عصر جبری نیرومندی را که ساباتو Sabato به هزارنویهای بورخی نسبت می‌دهد در داستان «مرگ و برگار» نه‌حوی می‌یابد. این عصر جبری در داستانهای دیگر او نیز به چشم می‌خورد. در داستان «باعی یا گذرگاههای سچ در سچ» که هزارنو شجره‌نامه فهردان جسی داستان است، هزارنوی از دو کتاب (که در آخر به صورت یک کتاب. به صورت شجره‌نامه درمی‌آید) و بر سرگردانی جسمانی جسی انگلیسی در این داستان. این عنصر را در داستان «ویزیه‌های مدور» هم می‌توان یافت که هزارنو در آن به صورت «ریح عظیم روبا» است و در «کسانحانه نابل» که هزارنو «عالم کتابخانه» است. جبر منای همه این داستانهاست. راه گریزی نیست - تنها بی‌تابی و نذاستی جنروبی وجود دارد که کسانه را در داستان از سطحی به سطح دیگر می‌کشاند. اما باز از سوی دیگر در این رساله‌ها راه گریزی را ممکن می‌داند. در دنبالکبک او فنول هزارنو با جسی اشتاق به فنول آن عروج با تعالی (همسپاه در دنبالکبک باز) را در بی‌داری.

باز در آخرین مقاله کتاب هزارنوی نهایی، مفاهیمی که نام خود را به کتاب داده است، آنچه را به عنوان تاریخ خاص فرهنگی و روان‌شناختی مکرکو در این مقاله مطرح شده کنیسی جهانی می‌بخشد. باز با به کار گرفتن اصطلاحات تکب روان‌شناسی بو فرویدی نمایی ریحی را که ما از نهایی می‌بینیم، نهایی ناشی از دور افتادن از بی (زهدان، بهشت، آفرینندگی و عره) را و با به کار بردن اصطلاحات همی شناختی، هر آنچه را از «بحران هویت» تا از خودبیگانگی. عدم ارتباط، هراس و نامردمی شدن بر ما می‌رود. بر اثر زخم - نهایی دور افتادن از اصل خویش می‌داند. چرا که از نظر وی، نهایی همانا جذابی از آفرینش است، دور ماندن از حالت بیگانه بودن تا اندرونه خاک است: «ما از قلب زمین رانده شده و محکوم به حسنجوی آن در جنگلها و وادیهها با در بیج و خمهات هزارنوی زیرزمی گشتنایم.» این سناها را سناهای بورخی نصادی فاحش دارند، زیرا اگرچه آثار این نویسنده آرزاشستی را با معیارهای نقد

روان‌شناختی بو فروید تجزیه و تحلیل کرد، اما به عنوان بخشی از اندئولوژی خاص بورخی، آثار او خالی از حسن سناها و اندیشه‌هایی است.

شعر بار بارتاب اندیشه‌هایی است که در مقلانسی سان می‌کند و از این سان، آنچه به کار این بررسی می‌آید، استفاده هزارنوی نی است. زن و مرد با آبیختن در یکدیگر (آسختن عاطفی، عیسی، جسی) در هزارنوی یکدیگر وارد می‌شوند. در لحظه اوج که باز آن را «لحظه خلق» می‌نامد، فراسوی زمان و مکان آنان به تعالی می‌رسد، فارغ از خویشتن «هسته‌ها» خود را بازی می‌بندد و با آفرینش یگانه می‌شوند. همچنانکه یکی از نظریه‌پردازان تکب روان‌شناختی بو فرویدی در کتاب رندگی برابر مرگ شرح می‌دهد، انسان در این لحظه به اسامت خویش، به آفرینندگی و آفریدن دست می‌بندد و بی باز دیگر رانده شود.

اکتاوو باز در شعر «سنگ آفتاب» نمونه خوبی از هزارنوی بی را عرضه کرده است:

من از درون تالارهای صبرت می‌گذرم  
از میان موجودات بزواکی می‌انعمم  
از خلال شفافیت چوبان مرد کوری می‌گذرم  
در انعکاسی محو و در بازتابی دیگر متولد  
می‌شوم

آه جنگل ستونهای گلانوئی شده ما حادو  
من از زیر آسمانه‌های نور  
به درون دالانهای درختان پایو نمود می‌کنم.  
من از میان تن نو همچنان می‌گذرم که از  
میان جهان (۱)

انسان که از بی‌نظمی گریزان است انتظار را برای عالم همی می‌جوید. سادایی را برای امور حسنجو می‌کند تا آن را جانگزی نظامهای سنی مسووح تمام سازد و باز با خود را در حول و حوش غسل مشخص اتحاد جسمانی و اشارات دنبالکبکی و اساطیری آن می‌یابد.

بها راه گریز ممکن از «هزارنوی نهایی» برای انسان، نگانگی، آمیرگاری و هم‌نهاد شدن با آفرینش در عمیق خودانگنجه است. «هزارنوی بی» سطر درونی ذهن با سطر برویی و درونی بی سوسد می‌خورد. در داستانهای بورخی غاب زن به‌عنوان زمسه‌بی

برای اتحادی جسمانی - دنبالکبکی با مرد (و با برعکس) می‌تواند کلیدی برای هزارنویهای ادبا شد. از نظر باز، اتحاد جسمانی به‌عنوان هم‌نهادی در هزارنوی بی، به کشف «دیگری» و تعالی می‌انجامد. برای بورخی هزارنو داهی است که در آن ذهن از رهگذر بوهم به «خداوندگار» خویش دست می‌بندد و واقعیتی مفروض و بردیدناپذیر را انکار می‌کند. در تعبیرات متعدد نقش شخصها در داستانهای بورخی، نقشهای برویی به نقشهای درونی بدل می‌شود. فهردان (با صد فهردان) می‌تواند در ده صفحه هزار چهره سنا کند. در مورد باز، اگرچه هزار چهره در یک چهره ترکیب می‌شود، اما «لحظه آفرینش همه نقشهای برویی، نقشهای درونی می‌گردند. همچنانکه در آغاز این مقال اشاره شد، در آثار بورخی بی می‌توان وحدت را در کرب یافت، اما این جلوه وحدت در کرب به قصد آشفتنگی است و نه برای رسدن به خلوص و روشنی آنچه‌چنانکه در شعر باز به چشم می‌خورد.

یکی از فصول جالب کسانه که بارنکا Barrenchea درباره بورخی نوشته، فصلی است که در آن به «حداسنامه»ها و «جهان‌نامه»های عارفانه بورخی می‌پردازد. اساس تاریخهای بورخی را با حقیقت و سجاز در قالب هزارنو عرفانی رسمی شکل می‌دهد و در این رساله به نمونه‌هایی در داستان «تلون، اکبار، اربیس، بریوس» برمی‌خورد که آشکارا با نظر باز در نصاد است، آنجا که می‌گوید:

«به یاد آورده بود که محاممت و آینه مکرره است. در دائره‌المعارف آمده بود که برای یکی از عرفا عالم مشهور نصوری خطا یا به عینه خودسفسطه‌ای بود. نوالد و آینه‌ها مکرره‌اند زیرا باعث تفرقه و تکثر عالم می‌شوند.»

در داستان ناسنده، هزارنو بر مسای برگردایی از واقعیت‌های عرفانی گسترش می‌یابد. در اینجا مسئله بر سر اعتقاد بورخی با اعتقاد نداشتن باز به اندیشه‌های عرفانی نیست برای باز نمایر مهمی میان نکرار در آینه و نکرار در نوالد وجود دارد. این سنا با معنای جسمانی مسر در نکرار حاصل از نوالد در آثار او آشکار می‌شود. بارهای صاحب‌طران تصویر آینه را در آثار باز شرح کرده‌اند و از این دیدگاه اساسی کار او با

بورخس در معنا نامی ندارد. اما تفاوتی که باز نشان می‌دهد هم‌ساده‌ای است که از آمیزگاری و تولد و غره می‌سازد، گونه‌ای از ندائی که از ناری آسمان و بصاوری مکرر فرامر می‌زود. تولد متصل و تکرار حساسی انسان تا بازتاب تکرار شود بیرونی او یکی است. اگرچه به وضوح در آثار بورخس نیز نمی‌توان به اس نشان برخورد، اما نکته این است که به هر منظور که باشد، نمونه ذکر شده، می‌تواند در نوشته‌های باز به کار گرفته شود مگر آنکه ندوم تحکمی از اندیشه‌های او را شکل دهد.



زاینده ذهن او باشد، هیچ چیز نمی‌تواند او را مطمئن سازد که وجود جانشین ساخته و پرداخته ذهن خودش نیست.»

عصر هفتم در این نقل قول تأکید آن بر گذشته است. باز یکی از سارخان برجسته دالکسک در ادبای معاصر به‌شمار می‌رود. البته دالکسک باز تنها به‌شمار قابل قبول از این مفهوم است. اما در آمریکای لاتین با جاهای دیگر محدود نوشته‌هایی پیدا می‌شوند (با احتمالاً نوشته‌های است) که همچون او نظر و عمل دالکسکی را در آثار خود و تحت بحثیده باشد. برای باز زمان حال هم‌ساده‌ای از گذشته. حال و آینده است. بدون این معنا دالکسک باز شکل نمی‌گیرد. اما در آثار بورخس (همچنانکه تاریخاً اشاره می‌کند) نکته بر گذشته است.

مسئله بر سر این است که آیا دالکسک می‌تواند به جای دامن حساسی در زمان حال بر زمان گذشته استوار باشد؟ به نظر من مسأله زمان حال صریح است. هزاره‌های بورخس استکازا شماره‌هایی از فقدان تعالی در قرن حاضر هستند. در حالی که هزاره‌های باز را می‌توان استکان با تحقق رسانگری مداوم و بی‌انها در هم‌ساده‌ای دالکسکی دانست. انسان امروز در تلاش خود برای شکل تحمیل نه جهان. نظامی عقلانی را برای آن تدبیر می‌شود. نظامی از علم، هاستن، دیوان‌سالاری و اعتقاد به بسرفت، اما این نظام غیرانسانی شدن جهان را به دنبال داشته است. زیرا زمانی که انسان نفس کپی و افعیت شروع را به‌عنوان راه‌حل مسئله (با مسائل) خوبی تدبیر کند. در مسخ و حسنی پایان‌ناپذیر سرگردان می‌ماند. در مخالفت با این نظام عقلانی بورخس نیز وارگویی آن تأکید می‌کند. در حالی که باز می‌کوشد

نظام دیگری را در برابر آن تدبیر کند. بورخس استدلال را با استدلال و باز آن را با «محسوسات» به یاد حمله می‌گیرد.

یکی از سگردهای معمول بورخس در داستان‌هایش به کار بردن تاریخ است. تاریخ با روان‌های تاریخ‌گونه به‌عنوان بازسازی از این واقعیت است که می‌تواند تاریخ را وارگون کند (و صرفاً همه نمی‌شود) تا آنکه نشان می‌دهد که چگونه واقعیت‌های مختلف درونی - دهی می‌توانند به وحدانی هم‌ساده در واقعیت بیرونی منجر گردند. اما باز بر مسأله دالکسک خود می‌کوشد تمامی مسئله را به سوی هم‌ساده‌ای غیرارواحی فراسوی استوار زمان و مکان سوق دهد. بورخس همه حد و جهد انسانی خود را به کار می‌برد تا دنیایی غیرعقلانی (عرفانی، درآمبر و غیره) را به زمان خود و استدلال سرخ دهد. برای بورخس سندهار واقعی‌تر از خود آن است. از سوی دیگر باز، بدانی از سندهار و امر واقع را. اینجا که این تقابل به صورت آفرینندگی با گامی واحد به مرحله دیگر برکت دالکسکی است. مطرح می‌سازد. بورخس به‌شمار هزاره‌هایی صحنی را ترسیم می‌کند. در حالی که هزاره‌های باز هست است. بورخس این مطلق را به کرات در آثار خود آورده است که خود سردن به نظام عقلانی جهان حیرت‌آور طریق حیرت و سراج مسکی است و حیرت و حیرت‌ناپذیر است و حیرت‌ناپذیر است. انسان حس می‌کند. از نظر بورخس فرد حرام هم‌ساده‌ای آرزوها، سساری از آرزوها را در روتاری می‌تواند هم‌ساده در هزاره‌ها از زمان می‌برد. این نوشته‌ها با برداشتن نه عرفان و علوم حقیق و سسندن در رهرو را می‌خواهد نشان دهد که در یافت عقلانی واقعیت درناهی سطحی و حرمی است با آنچه می‌سازد است. باز واقعیت‌های فنصاد را با آفرینندگی دالکسکی و اساطیری نه هم نبود می‌زند تا در مسئله نامردمی شدن جهان، غیرانسانی شدن آن که ناشی از افسردگی و دور شدن عقل از امور حسنی می‌داند. به غور و محقق بردارد. قصد هر دو نویسنده تفریق کردن تاریخی میان دو نوع دریافت دهی است؛ به عبارت دیگر، در افکندن طرحی مو و ناره برای زندگی انسان امروز است. □

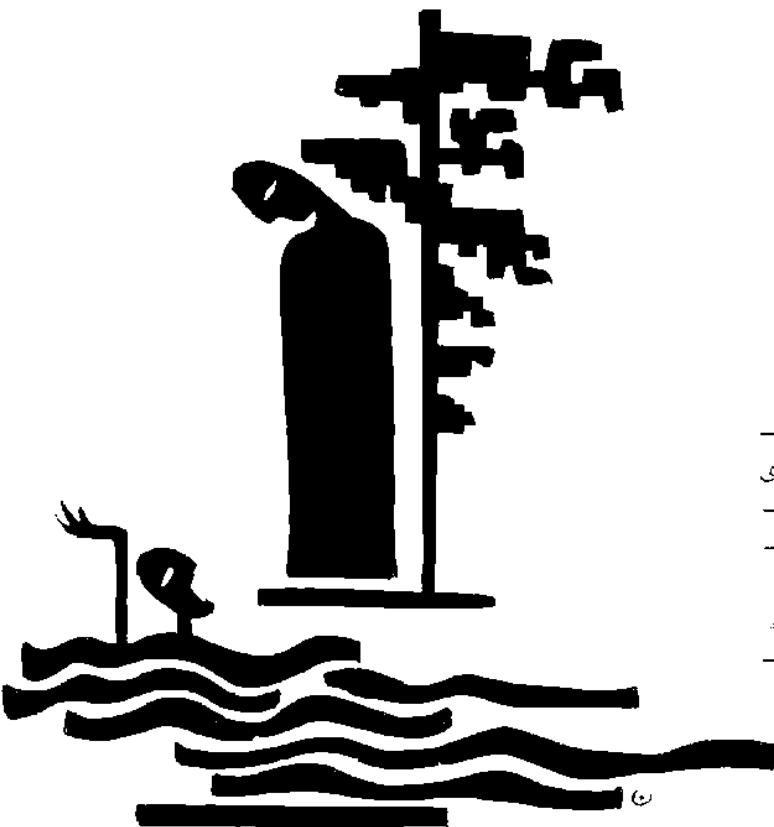
همچنانکه اشاره شد، در نوشته‌های باز تأکید بر آفرینندگی به‌صورت سنگ‌ساز دالکسکی فراگیر است. برگ و نابودی در نهایت نشون جهان‌گیری است جهان‌گیری می‌شود. در بسیاری از کارهای بورخس که هزاره‌های در برگ داستان فرار دارد، حسنی برمی‌آید که تأکید نوشته‌ها بر حول و حوش آن است. این تأکید اگرچه در تمامی آثار بورخس، اما در بیان چند داستان مشهور او آشکار می‌شود. در «برگ و برگار» لوپروت در بیان داستان به قبل می‌رسد.

مخمس داستان «باز» یا گمراهی‌های صبح در صبح» می‌شود. در «باز» (باز) در فرهنگ انسان در خواب‌های در حیرت‌ناپذیری که ساخته ذهن از هم‌ساده خود و نابودی می‌کند و خود نیز نابود می‌شود. البته هم‌ساده تفاوتی می‌تواند. همچون تفاوتی از تک دالکسک می‌تواند در این داستانها وجود دارد. اف بورخس در بیان داستان وجه تحریف آن را برمی‌گرداند. در کارهای مشابهی از باز، ترغیبی، به حسنه دیگری از این ندوم درمی‌جوریم.

۱. موریلو La. A. Murillo معتقد است که «بورخس هرگز دالکسکی به دست می‌دهد». راست است که تفاوتی میان دالکسک بورخس و باز تأکید تفاوت آنها بر روانی عقلانی با هزاره‌ها است. اما این نیز هست که می‌توان وجه هرگونه دالکسک را در آثار بورخس نفی کرد. تاریک در این ناره می‌نویسد: «همیشه گذشته‌ها حیرت‌ناپذیر و مضرب هر آنچه مربوط به گذشته است. در کنار بورخس قدرت ابلاغ او را بیشتر نشان می‌دهد و این نیز دو در هر دو باسی زمان به یکسان تأثیر می‌گذارد؛ اگر انسان آنچه از تحریف گذشته خود به یاد می‌آورد صرفاً

۱ - برگرفته از شعر سنگ آفتاب، ترجمه‌نامه می‌عقلانی





## فرهاد کشوری

«نوشته شده است»

برد. شر آب را بست و آمد زیر درخت میموزای کنار موردها رو  
به سنگله نشست، خیماره‌ای کسید و گفت: «آخنی»  
مجید صدایش زد: «بابا!»  
امیدعلی بلند شد و رو برگرداند نه موردها نگاه کرد.  
«مجید خنما پشت مورثها فایم شده، چکارم داره؟»  
«بابا!»  
امیدعلی گفت: «اعتت بر شیطون، صد دفعه گفتیم بیا  
اینجا.»  
نه ردیف موردهای روبرویش نگاه کرد و گفت: «اگر  
نونم را بریدی آخرش...»  
«بابا!»  
«چه مرگه... کجایی؟»  
مجید موردها را بیشتر کنار زد و پدرش را روبرویش  
دید. گفت: «سلام!»  
امیدعلی بهت‌زده نگاهش کرد و گفت: «سلام...»  
با چشمان میشی خسته‌اش زل زد توی چشمای مجید و  
پرسید: «ها؟»  
مجید عفت کشید.  
امیدعلی گفت: «برای چی اومدی؟ مگر صد دفعه...»  
اعتت بر شیطون!... خوب، چکار داری؟»  
مجید دهانش را باز کرد و گفت: «برای... برای...»  
«برای چی؟ بگو دیگه.»  
«می‌گذاری به خورده.»  
«به خورده چی، بگو کشنیم!»  
«ش شو کنم.»  
«ش شو کی؟»  
«ها، شو کنم.»

مجید خیس از عرق پشت دیوار «مورده» دای سنگله مستر  
«اینک» ایستاد. دست برد میان موردهای روبرویش. پدرش کنار  
نخسته شمرجه خم شد و سرگرمای درخت سبزه‌ها را درون سطل  
ریخت.  
پدرش می‌گفت: «جمع کردنتون سخنه، کوچیکن و  
می‌چسب نه چمن، نه درختیه، بی‌نمره، اما هر چی هست به خوبی  
داره که همیشه سزه.»  
پدر کف شستهایش را به هم کوبید سطل را برداشت و  
به طرف شیر آب رفت.  
«صدانش برن!»  
پدر کنار شیر آب خم شد و برگ دیگری توی سطل  
انداخت. مجید آهسته گفت: «صدانش برن!»  
پدر رو برگرداند و نه استخر نگاه کرد. سطل را زمین  
گذاشت و رفت چوب بندی را که انتهایش دوشاخه بود. برداشت  
و کنار نخه شیرمه ایستاد و دوشاخه را توی آب انداخت و کمر و  
دستهایش را برآست چرخاند.  
«صدانش برن! اگر معطل کنی «نانور» می‌بمعت.»  
تشنه روبرو فشر سازکی از عرق داغ شد «بگو خودش  
گفت به روز می‌گذارم. این دوده چهارمه که مدای پشت مورثها و  
هیچون میگی... صدانش برن!... اگر امروز نگذاره دیگه هیچوقت  
چی گذاره...»  
دستش حسته شد و از میان شاحه‌های مورده بایس افتاد.  
گفت: «اگر زدت تو هم گریه کن. مثل اونوقتها که می‌زدت و  
گریه می‌کردی. بعد ناراحت می‌شد و می‌اومد تا ام کشنیش  
می‌گرفت.»  
دستش توی موردها رفت: «بگو دیگه!»  
پدرش خم شد شیر آب را باز کرد و آب نه صورنش

امیدعلی روی پنجه پاهایش بلند شد و با تعجب پرسید:  
«شنو کن؟ صد دفعه گفتم...»

«شو بلدم، ترس...»

«نگفتم بلد نیستی...»

رو برگرداند و به بنگله نگاه کرد. بعد رو به مجید کرد و کلمات از لای دندانهایش بیرون زد: تو منظورت اینه که نوئم را ببری. هیتو می‌خوای، برو! برو بابام، برو خونه...»

مجید سرش را جلوتر برد و گفت: «خودت گفتی، دو ماهه می‌گی به روز می‌گذارم، خوب امروز...»

لبانش لوزیده، امیدعلی لرزش لبان مجید را دید.

گفت: «به روز می‌گذارم، اما امروز نه، حالا برو، به روز

دیگه...»

امیدعلی رو برگرداند و به استخر و پنجره‌های بسته بنگله نگاه کرد. به صدای کولر گاری ما گوش داد و گفت: «حالا خوابیدن... بعد که بیدار شن میرن نیس با میدان شنو؟ امروز چند شنبه‌ست؟... دوشنبه، خوب، شبه نیس، بکشینه شنو، امروز هم نیس بازی می‌کن... چه بکنم از دست این پسر؟...»

رو برگرداند و اشک مجید را دید. گفت: «حوب بیا، بیا تو، اما بواش! بواش!... مبادا سروصدا کنی...»

مجید دستهایش را از میان موردها بیرون کشید و به طرف در کوتاه فلزی حیاط دوید و جفت در را بالا کشید. تق صدا کرد و زیر نگاه مضطرب پدرش ایستاد.

امیدعلی گفت: «بواش! می‌فهمی، بواش...»

ار پله سنگی دوید بالا و کنار استخر ایستاد. گفت: «چه نمیره!»

«نمیره؟ مثل اشک چشمه، دو روز به دفعه آتش رو عوض می‌کنم...»

مجید کفشهایش را در آورد و رفت روی تخت شیرجه ایستاد. امیدعلی دستهایش را به تخت شیرجه نکیه داد و نوبی صورت مجید گفت: «تخته صدا می‌کنه، صدا میده، نمی‌فهمی؟ هووو!»

دستهایش را از روی تخت شیرجه برداشت و رو به بنگله ایستاد و با خود غر زد: «گوشش اصلاً بدهکار نیست...»

مجید گفت: «نمی‌پریم بالا ترس، همین طوری خودم را میندازم تو آب...»

«صدا ندها، صبر کن! صبر کن! یا لباس؟»

مجید به لباسهای خیس از عرق و شوره‌زده‌اش نگاه کرد. گفت: «اگر کسی اومد زود فرار کنم؟»

«نه، آب کثیف می‌شه...»

از تخت شیرجه پایین آمد. پیراهن و شلوارش را در آورد. شورتش را بالاتر کشید و رفت روی تخت شیرجه. از کمر تا شد و دستهایش را پایین آورد. ته آسمانی‌رنگ استخر را دید و با پاها

پرید تو آب. قطره‌های آب بلند شد و روی موجهای بالای سرش فرو ریخت. چند متر آنطرفتر سر از آب بیرون آورد و به طرف

عمق کم استخر شنا کرد. برگشت و با خود گفت: «چه آب نمیزی!»

دستهایش را به نردبان فلزی کنار تخت شیرجه گرفت،

نابش آفتاب داغ چشمانش را بست سرش را زیر آب فرو برد و خودش را روی آب نگهداشت و بعد به طرف دیواره روبروی نردبان فلزی شنا کرد و نفس‌نفس ایستاد و دیواره استخر را با دستها گرفت. امیدعلی لباسهای مجید را برداشت و روی آشغالهای درون سطل گذاشت. کنار استخر روی پاهایش نشست و مجید نگاه کرد. با خود گفت: «چه ذوق می‌کنه، نمی‌دونه وقتی جون بودم، بهار که می‌شد تو کنار حیوونها را چطور می‌بردم اونطرف رودخونه... مرد می‌خواست بزنه به آب...»

آب روی کفش‌هایش ریخت. عجب عجب رفت. گفت: «نکن تخم جن!»

مجید رفت زیر آب و پاهایش را به دیواره استخر زد و بعد سر از آب بیرون آورد و به سوی دیواره روبروی کرد و نردبان فلزی را با دستها گرفت. امیدعلی آهسته گفت: «چرا سرم درد گرفت؟... برم تو سایه بنشینم... رفت روی چمن زیر سایه درخت میموزا نشست و سیگاری میان لبها گذاشت. از شلوارش قوطی کبریت را در آورد و همانطور که نگاهش به در توری بنگله بود کبریت کشید و دو بک بیایی زد: «نصف جون می‌شم تا مجید شنو کنه. اگر مستر لینک ببینه... والا که خوابن. به این زودی بیدار نمی‌شن... اگر بیدار شدن؟»

مجید خودش را رها کرد و رفت زیر آب و بعد با دستها نردبان را چنگ زد و خودش را بالا کشاند: «اگر فردا پیام... فردا می‌تونم پیام؟... فردا از اول تا آخرش شو می‌کنم... طول استخر... می‌تونی؟... نمی‌تونی، نه چند متره؟... با قدم میشه شمره از کنار استخر روی چمن... چه آب نمیزی...»

با کف دست کوبید به امواج زیر استخر و به قطره‌های پیوسته آب کفرو نگاه کرد و بعد گفت: «نمی‌گذاره... تر آخرش نوئم را می‌بری... اگر بردیم به گدایی...»

امیدعلی خاکستر سیگارش را با ضربه انگشت اشاره تکا بد:

«چه می‌کنه این بچه... سیر نشده از آب؟...»

آخرین پک را به سیگار زد و بلند شد. رفت لباسهای مجید را از نوبی سطل برداشت و سیگارش را روی آشغالها خاموش کرد و برگهای سوخته را با دست مالید. لباسها را نوبی سطل گذاشت و کنار استخر ایستاد. مجید دستهایش را به نردبان گرفته بود و پدرش را نگاه می‌کرد.

«سیر نشدی از آب؟»

«نه...»

«خوبه؟»

«حیلی خوبه. اگر می‌تونستم هر روز پیام...»

«هر روز؟ نه، سال دیگه. سالی به دفعه...»

«سالی به دفعه...»

امیدعلی صدای بازگشت در توری بنگله را شنید. با خود گفت: «کی ممکنه باشه؟»

به در بنگله نگاه کرد. مستر لینک با لباس نیس بطرف استخر می‌آمد.

گفت: «گفتم نوئم را می‌بری. گفتم!»

مجید چهره مضطرب پدرش را که دید پرسید: «چی

«مرو زیر آب!»

«ها؟»

مجید موهان بور مسنر ایسک را دید که از پشت دیواره قسمت کم عمق استخر آمد بالا و صورت گوشه‌الودش زیر سایبان پارچه‌ای کنار استخر ایستاد. مجید مردبان فلزی را رها کرد و امیدعلی به آنسوی استخر دوید. چوب بلند را برداشت. بارگشت و نوک دوشاخه چوب را روی شانه مجید زیر آب فشرد و به ته آب راندش. به مسنر لینک گفت: «هلو سر».

مسنر لینک سر تکان داد و به مورد های روبرویش نگاه کرد. مجید میله‌های مردبان را چنگ زد. صورتش زیر آب رلال شکسته می‌شد و می‌لرزید. فشار دوشاخه شانه‌اش را می‌سوزاند و استخوانش را خرد می‌کرد. با دست چپ چوب را گرفت و پس زد. باهایش را به میله‌های مردبان کوبید. کمی بالا آمد و فشار چوب او را به ته آب راند. باهایش را به آسمانی‌رنگ استخر زد و آمد بالا و دستهایش را به میله‌های مردبان فشرد: «اگر چوب رد شه... نه، نمی‌گذاره، نمی‌گذاره... دارم حفه می‌شم... بابا! بابا!... نفس نکش، به خرده دیگه نفس نکش... دارم حفه می‌شم... بابا! بابا!... داری می‌کشیم!... نفس نکش! نفس نکش!... دیگه نمی‌تونم نفس نکشم... آ...»

بعض گلوئی امیدعلی را مثل چوب بلند دوشاخه می‌فشرد. «امروز تیس بود؟ چطور دستهام می‌لرزه؟... چوب را رها کن و مگو پسر، پسر، اومد شنا... چوب... امروز که تیس بود... برو دیگه... نو که لاس تیس پوشیدی...»

مجید دست و پا می‌زد. مردبان را رها کرد. امیدعلی صدای مادام را شنید. حسیقلی با دو راکت و یک جعبه نوپ پشت سر مادام ایستاد. امیدعلی با نگاهش که آب زلال استخر را می‌شکافت مسنر «لینک» را از پهلو می‌دید: «برو دیگه پدرسگ!... کشتیش!... اگر بری چوب را رها می‌کنم... گفتن ها؟»

مسنر «لینک» به طرف مادام رفت. امیدعلی چوب را از آب بیرون آورد و توی چس انداخت.

مجید روی آب آمد. امیدعلی به موهایش چنگ زد. عملش کرد و از پله‌ها دوید پایین. پشت موردها نفس‌رنان مجید را روی آسفالت پیاده‌رو به پشت انداخت. بعد باهایش را گرفت بالا و در هوا آویزان کرد و آب از دهان نیمه‌بازش روی آسفالت ریخت. بعد به پشت خواباند و شکمش را با مشت‌ها فشرد. دستهایش از حرکت ایستاد. چشمان خسته مجید باز شد. امیدعلی رویش را برگرداند و نگاهش را به درختان میموزای کنار جاده دوخت. اشک روی مژه‌هایش سنگین شد و فرو غلبد. موردها جنو چشمان مجید موج می‌زد، درهم می‌رفت و یکبارچه سر می‌شد و می‌افتاد توی صورتش. شانه‌اش می‌سوخت. بینی‌اش تیر می‌کشید و درد به پیشانی‌اش می‌زد. با هر نفس گویی‌کاری در سینه‌اش می‌لرزید.

امیدعلی بلند شد و دوید و از پله‌های سنگی رفت بالا. چند لحظه بعد با یک فنجان قهوه داغ برگشت. فنجان را جلو دهان مجید گرفت و گفت: «بخور! گرمه، بخور... شکر زیاد

ریختم نوش...»

دست مجید نزدیک فنجان می‌لرزید. امیدعلی گفت: «می‌گیرمش، تو بخور!»

مجید با پشت دست به فنجان زد و فنجان روی آسفالت داغ افتاد و شکست. امیدعلی به شکسته‌های فنجان نگاه کرد. گفت: «حیف بود. نفست را تاره می‌کرد».

مجید به دستهای پدرش نگاه کرد: «دوشاخه را با همین دستها گرفته بود. با همین دستها».

امیدعلی به دستهای خود نگاه کرد: «انگار از دستهام می‌ترسه، چرا؟ چوب بلند را با چی گرفته بودی؟... با دستهام، با دستهام گرفته بودم. اما... اما».

گفت: «مجید، بابام، می‌خواهی دستهام را بکنم تو جیبهام؟ ها؟... نگاه کن آ... کردم تو جیبهام... می‌بینی؟ مجید! مجید! سرت را بالا کن بابام... دستهام دیگه نیست... بیس دست ندارم. بانات دست نداره... نه، باز عم نگاه می‌کنه. دستهام تو جیبهام باد کردن. خدایا چه کنم؟ چشمش، چشمش چرا این‌طور شده، زل زده به جیبهام. دور از جونش مثل چشمهای آدم جنی شده... وای! چه زخمی زدم رو شونه‌اش... من زدم؟ پس کی زد، جن‌ها زدن؟»

نازوی مجید را گرفت: «گوش کن به چیزی می‌خوام نه تو بگم».

مجید بارویش را تکان داد. دوشاخه روی شانه‌اش بود. شانه‌اش می‌سوخت و به ته آب می‌رفت و به میله‌های مردبان چنگ می‌زد و التماس می‌کرد و با دهان بسته فریاد می‌زد: «بابا! بابا!». چوب را پس می‌زد و دوشاخه محکم‌تر روی شانه‌اش فشار می‌آورد.

«بابا! بابا... نمی‌تونم نفس بکشم. نمی‌تونم...»

با دهانی بسته فریاد می‌زد و دوشاخه فشار می‌آورد روی شانه‌اش. کف دستهایش را به آسفالت فشرد. بلند شد سر یا ایستاد. به جلو خم شد که پدر بارویش را گرفت و نگهش داشت. خودش را پس کشید و نازویش را از فشار انگشتان پدر رها کرد و رفت در آنسوی جاده پشت ساقه درخت میموزایی پناه گرفت.

امیدعلی گفت: «مجید بابام چمت شده؟»

مجید از میان دوشاخه درخت میموزا پدرش را نگاه می‌کرد: «بابا! بابا!... نمی‌تونم نفس بکشم... نمی‌تونم...»

شانه‌اش می‌سوخت. امیدعلی گفت: «مجید صبر کن بابام... صبر کن... رفت و دستش را روی انگشتان مجید که ساقه درخت را می‌فشرد - گذاشت».

گفت: «می‌شناسیم مجید؟ پدرتم. پدرت...»

مجید دستش را پس کشید. امیدعلی دستهایش را پشش پنهان کرد.

«بابا!... داری می‌کشیم! دیگه نمی‌نوم... دیگه نمی‌نوم هس بشکم، آ!»

شانه‌اش می‌سوخت و با دهانی بسته فریاد می‌زد.

امیدعلی مجید را می‌دید که با شانه فرو افتاده می‌رفت و دور می‌شد. فریاد می‌زد: «مجید بابام، پدرت را نمی‌شناسی؟ من پدرتم... امیدعلی... پدرت...» □



### فراقی‌ها

۱

سپیده که سر بزند  
نخسین روز روزهای بی نو  
آغاز می‌شود

آفتاب  
سرگشته و برسان  
تا مرا کنار کدام سنگ  
تنها بیاید به نمایش سوسنی نوزاد  
به نخسین دره سرگشنگی‌هام

در اندیشه نوام  
که زینفی به جگر می‌پروری  
و ستونی به گریبان  
که انگشت اشارات  
به تهدید نازبگوشاه  
سفر می‌رند به هوا  
و فضا را  
سیراب می‌کند از نسیم و گیاه

سپیده که سر بزند خواهی دید  
که بست به نظر گاه تو آن سدر فرنوبی که هر نامداد  
گنجشکان بر شاخساران معطرش به نرم  
آخرین سارگان کهکشان شبی را  
با خوابگاه آفتابینان  
بدرقه می‌کردند.

سپیده که سر بزند  
نخسین روز روزهای بی‌مرا  
آغاز خواهی کرد:

مثل گل سرخ نهایی  
آه خواهی کنسید  
به مرواه‌ها خواهی اندیشید  
و ده شاخه سدری  
که سانه بیدارند بر آستانعات.

### بهاری (۱)

سبندار ناشادم  
برنده  
حسه از جزیره مرجان می‌آورد  
و ناع سرخ، همن فردا  
در آنهای شکر خوانم  
لرزان خواهد شد

گلی که در شقیقه شکوفاندام  
ساره سحری را گلگون کرده است  
و ماه  
گرم و رنده، شفافزار خواهد شد  
همن فردا!

سبندار ناشادم  
بهار  
غم از غواهی ارمعادم کرده است  
و نامداد که برحزری  
می‌رسی

که از حناها  
ارغواهی عبور خواهیم کرد  
همن فردا!



فیلیپ راث

علی معصومی / کیوان نریمانی

گفتگو

«بایندر می گفت، عیسی هم آدمی بود که مثل من و شما زندگی می کرد.»  
«جدی؟... خوب باشد! زندگی بکند یا نکند به من و تو چه که دهننت را زود باز می کنی؟»

ابتزی لیبرمان موافق دهان بسته ماندن بود، مخصوصاً وقتی که پای سؤلهای اوزی فریدمان به میان می آمد. خانم فریدمان ناچار شده بود دوباره به خاطر سؤلهای اوزی به دیدن خاخام بایندر برود و این چهارشنبه ساعت چهارونیم نوبت بار سوم بود. ابتزی ترجیح می داد که مادرش را در آشیزخانه نگه دارد.

ابتزی گفت: «همیشه اولین کسی هستی که دهن باز می کنی، چرا همیشه دهننت باز است؟»  
اوزی گفت: «ابتزی! من شروع نکردم، من نبودم.»  
«تو چه کار به کار عیسی مسیح داری؟»  
«بابا من اسم عیسی مسیح را نیاوردم که. خودش شروع کرد. من حتی نمی دانستم راجع به چی حرف می زند. همه اش می گفت عیسی مسیح تاریخی است، عیسی تاریخی است.»  
اوزی جمله های آخری را با تقلید لحن فاخر خاخام بایندر ادا کرد و ادامه داد:

اوزی به آرامی موضعگیری خاخام بایندر را برای ایتزی که بعد از ظهر روز پیش، از مدرسه عبری غایب شده بود توضیح می‌داد: «عیسی یک شخص واقعی بود و مانند خدا نبود و ما اعتقاد نداریم که او خدا است.»

ایتزی به کمک اوزی درآمد و گفت: «کاتولیکها اعتقاد دارند که عیسی مسیح خدا است» ایتزی لیبرمان معنای کلمه کاتولیکها را چنان وسیع می‌گرفت که شامل پروتستانها هم می‌شد. اوزی اظهار نظر ایتزی را درست مثل آن که پانویس یک صفحه باشد با تکان سر پذیرفت و ادامه داد: «مادرش مریم بوده و شاید پدرش یوسف بوده، اما، عهد جدید می‌گوید پدر واقعی او خدا بوده»

«پدر واقعی؟»

«ها، موضوع مهم همین است، پدرش خدا است.»

«لاف»

«خاخام این‌طور می‌گوید. می‌گوید غیرممکن است...»

«حتماً هم غیرممکن است. کل قضیه لاف است. برای

بچه‌دار شدن باید ازدواج کنند. مریم هم باید ازدواج بکند.»

«بایندر هم می‌گوید تنها راهی که یک زن می‌تواند

بچه‌دار شود ازدواج با یک مرد است.»

«همین‌طور گفت اوز؟ گفت ازدواج؟ شما چه کار

کردید؟ خندیدید؟»

«من دستم را بلند کردم.»

«اه؟ چی گفتی؟»

«سوالم را کردم.»

«راجع به ازدواج؟» (صورت ایتزی می‌درخشید)

«نه، راجع به خدا پرسیدم. گفتم چطور خدا می‌تواند

آسمان و زمین را شش روزه خلق کند و همه جانورها و ماهیها و

نور را در شش روز بسازد، مخصوصاً نور را که همیشه راجع بهش

فکر می‌کنم. آفریدن جانورها و ماهیها، خیلی عالی است...»

ایتزی به روشنی اما بی‌خیال تصدیق کرد: «خیلی عالی

است.»

اوزی گفت: «اما آفریدن نور، اگر خوب فکرتش را

بکنی، کار مهمی است. به‌رحال من از بایندر پرسیدم اگر خدا

بتواند همه این کارها را شش روزه بکند و بتواند شش روز را از

هیچ به وجود بیاورد، چرا نباید بتواند اجازه بدهد که زنی بدون

ازدواج بچه‌دار بشود؟»

«پس تو راجع به ازدواج هم گفتی اوز؟»

«ها»

«تو کلاس؟»

«ها»

ایتزی با کف دست به یک سمت سر خود زد.

اوزی گفت: «شوخی نمی‌کردم، چیزی نیست.»

ایتزی احظمات صبر کرد و پرسید: «بایندر چه گفت؟»

«دوباره شروع به توضیح دادن کرد که عیسی مسیح

تاریخی است و مثل من و شما زندگی می‌کرده و خدا هم نبوده.

من هم گفتم اینها را می‌فهمم. چیزی که می‌خواهم بدانم یک چیز

است.»

آنچه اوزی می‌خواست همیشه چیزی متفاوت بود. دفعه اول خواسته بود بداند چطور در حالی که اعلامیه استقلال همه مردم را با هم برابر می‌داند، خاخام بایندر قوم یهود را قوم برگزیده می‌خواند. خاخام کوشیده بود برابری سیاسی را از مشروعیت معنوی جدا کند. اما اوزی می‌خواست چیز دیگری بداند و با شدت پافشاری می‌کرد. این بار اولی بود که مادرش ناچار شد به مدرسه بیاید.

بعد جریان سقوط هواپیما پیش آمد. پنجاه‌وهشت نفر در حادثه سقوط هواپیما در لاگواردیا کشته شدند. مادر اوزی هنگام مطالعه لیست تلفات در روزنامه، هشت نام یهودی پیدا کرد (مادر بزرگ معتقد بود که نه نفر بوده‌اند چون میلر را هم یک نام یهودی می‌دانست). مادر به علت وجود این هشت کشته یهودی، این حادثه را یک تراژدی می‌خواند. اوزی در جنسه بحث آزاد روز چهارشنبه، موضوع عادت برخی از بستگان خود به جستجوی نامهای یهودی را با خاخام بایندر در میان گذاشت. خاخام شروع کرد به توضیح دادن درباره وحدت فرهنگی و اموری مانند آن، اما اوزی بلند شد و گفت که: «آن چه مورد نظر او است چیز دیگری است. خاخام بایندر اصرار داشت که اوزی سر جایش بنشیند و اوزی داد زد که ای کاش همه پنجاه‌وهشت نفر یهودی بودند. این دومین باری بود که مادرش به مدرسه آمد.

«او همین جور درباره تاریخی بودن مسیح توضیح می‌داد

و من هم مرتب سوالم را تکرار می‌کردم. ایتزی، شوخی نیست

می‌خواست کاری بکند که من خل به نظر برسم.»

«خوب، بالاخره چه کار کرد؟»

«بالاخره شروع به سیخ زدن کرد که من عمداً خودم را

به خربت می‌زنم و باهوش‌تر از این حرفها هستم و مادرم باید باز هم

به مدرسه بیاید و این بار دیگر باز آخر خواهد بود و اگر دست او

باشد هرگز مرا «بارمینسوا» نخواهد کرد. بعدش شروع به

شمردن و عمیق حرف زدن کرد و مثل مجسمه مرا نصیحت

می‌کرد که بهتر است درباره آن چه که راجع به خدا گفته‌ام

بیشتر فکر کنم. گفت به دفترش بروم و بیشتر فکر کنم. اوزی به

سمت ایتزی خم شد و ادامه داد: «ایتزی من یکساعت تمام فکر

کردم و حالا به این نتیجه رسیده‌ام که خداوند می‌تواند بدون

ازدواج کسی را بچه‌دار کند.»

اوزی نقشه ریخته بود که به محض برگشتن مادر از سر

کار، جریان تخلف اخیر خود را به او اعتراف کند. اما جمعه شب

ماه نوامبر بود و هوا تاریک شده بود و هنگامی که خانم فریدمان از

سر کار برگشت، کت خود را درآورد و صورت اوزی را بوسید و

سراغ میز آشپزخانه رفت تا سه شمع زرد را روشن کند. دو تا به

خاطر «شبات» و یکی هم برای پدر اوزی.

مادر پس از روشن کردن شمعها، دستها را به آرامی به

سمت خود برمی‌گرداند و آنها را در هوا چنان حرکت می‌دهد که

گویب آدمهای مردد را به کاری تشویق می‌کند. چشمهای او از

اشک پر می‌شد. البته وقتی هم پدر زنده بود چشمهای مادر از

اشک پر می‌شد پس معلوم می‌شود این اشک ربطی به مرگ او

ندارد، بلکه به نحوی به روشن کردن شمع مربوط است.

وقتی که مادر، کبریت شعله‌ور را به فتیله خاموش شمع

شیات نزدیک می‌کرد، نلفن زنگ زد و اوزی که در یک قدمی آن ایستاده بود گوشی را برداشت و روی سینه گذاشت و صدا را خفه کرد. پس از روشن شدن شمعها اوزی احساس کرد که نباید صدایی بلند شود و حتی صدای نفس کشیدن را هم باید آرام کرد. اوزی گوشی را به سینه می‌فشرد و مادر را می‌دید که همان کارهایی را می‌کند که باید می‌کرد و احساس کرد که چشمهای خودش هم خیس اشک شده است. مادرش ماده پنگوئنی گرد و خسته و خاکستری مو بود که پوست خاکستری رنگش شروع به احساس نیروی کشش زمین و وزن نارنج خود کرده بود. او حتی هنگامی هم که لباس آراسته بر تن داشت، شخص برگزیده‌ای به نظر نمی‌آمد. اما وقتی که شمعها را روشن کرد کمی بهتر به چشم می‌آمد و به زنی می‌مانست که می‌داند خداوند می‌تواند در یک لحظه هر کاری که بخواهد بکند.

مادر پس از چند دقیقه پررمز و راز کار را تمام کرد. اوزی گوشی را سر جایش گذاشت. مادر مشغول چیدن غذای شیات بر روی میز آشپزخانه بود که اوزی به سوی او رفت و گفت که باید روز چهارشنبه ساعت ۴/۵ به دیدن خاخام بایندر برود و بعد هم علتش را گفت. برای اولین بار در زندگی، مادر کشیده‌ای به گوش اوزی نواخت.

اوزی در تمام مدت خوردن جگر خورده شده و سوپ جوجه گریه می‌کرد و برای خوردن بقیه غذا اشتهایی برایش نماند. روز چهارشنبه، در بزرگترین کلاس درس زیرزمین کنیسه، خاخام بایندر که مردی بلندقد و خوش سیما و چارشانه و سی‌ساله با موهای سیاه ضخیم بود، ساعتش را از جیب بیرون آورد و متوجه شد که ساعت ۴ است. در عقب کلاسی با کف بلوت نیک خادم هفتادویکساله کنیسه به آرامی شیشه‌های پنجره بزرگ را تمیز می‌کرد و بی‌خبر از آن که ساعت ۴ است با ۶ و دوشنبه است با چهارشنبه زیر لب غرغر می‌کرد. غرغر یا کف بلوت نیک به علاوه موی قهوه‌ای مجعد، دماغ عقابی و دو گریه سیاه همیشه چسبیده به پا، او را برای بچه‌ها به موجودی شگفت و غریبه و عتیقه بدل می‌ساخت که گاهی از او می‌ترسیدند و گاهی به او بی‌احترامی می‌کردند. غرغر او به گوش اوزی چون دعایی عجیب و بکنواخت می‌آمد. علت عجیب بودنش آن بود که مدتی بسیار طولانی ادامه داشت و اوزی فکر می‌کرد بلوت نیک دعاها را از بر کرده است و خدا را از یاد برده است.

خاخام بایندر گفت: «حالا موقع بحث آزاد است. می‌توانید به آزادی درباره هر موضوع مربوط به بهبود اعم از مذهب، خانواده، سیاست، ورزش و... صحبت کنید.»

همه ساکت ماندند. بعد از ظهر توفانی ماه نوامبر بود و به نظر نمی‌رسید که امیدی به انجام چیزی به نام بیسی‌بال باشد. بنابراین کسی در این باره حرفی نزد و بحث آزاد خیلی محدود ماند.

کور شدن ذوق اوزی فریدمان از طرف خاخام بایندر هم محدودیت بحث را بیشتر می‌کرد. هنگامی که نوبت قرائت عبری به او رسید خاخام با کج خلقی علت کند خواندن او را پرسید. ظاهراً در قرائت پیشرفتی نداشت. اوزی جواب داد که اگر سریع‌تر بخواند نمی‌تواند مطلب را بفهمد اما پس از خواهش‌های خاخام با

مهارت به خواندن سریع متن پرداخت ولی در وسط کار ساکت شد و گفت که حتی یک کلمه هم از متنی که می‌خواند نمی‌فهمد و پس از آن بار دیگر به کندی قرائت را ادامه داد. همین جا بود که سرکوفت زدن خاخام شروع شد.

در نتیجه در جریان بحث آزاد هیچکدام از بچه‌ها خود را چندان آزاد احساس نمی‌کردند. غرغرهای بلوت نیک پیر تنها پاسخی بود که به دعوت خاخام داده شد.

خاخام دوباره درحالی که به ساعتش نگاه می‌کرد پرسید: «هیچ چیزی نیست که بخواهید درباره آن بحث کنید؟ هیچ سؤال و نظری ندارید؟»

در ردیف سوم پنجم آرامی بلند شد. خاخام از اوزی خواست که از جا بلند شود و بقیه بچه‌ها را از اندیشه خود مستفیض کند.

اوزی بلند شد و گفت: «یادم رفت» و نشست. خاخام بایندر یک ردیف به سوی اوزی پیش رفت و به لبه میز تکیه داد. میز مال ایتزی بود و هیکل خاخام که به اندازه طول یک دشته با اوزی فاصله داشت او را به نشستن واداشت. خاخام بایندر به آرامی گفت: «بلند شو و سعی کن فکرت را جمع و جور کنی.»

اوزی بلند شد. همه بچه‌ها چرخیدند و او را که با دودلی پیشانی‌اش را می‌خاراند تماشا کردند.

او اعلام کرد که «فکرم جمع و جور نمی‌شود» و نشست. خاخام از کنار میز ایتزی به کنار میزی که پیش روی اوزی بود پیش رفت و گفت: «بلند شو!» وقتی پشت خاخام به سمت ایتزی فرار گرفت، ایتزی پنج انگشتش را باز کرد و نوک دماغش گذاشت و کلاس را به خنده ملایمی واداشت. خاخام آنقدر به رفع افکار ضاله از ذهن اوزی مشغول بود که توجهی به این خنده نکرد.

«بلند شو اسکار! سوالت درباره چیست؟» اوزی اولین کلمه‌ای را که به ذهنش آمد براند و گفت: «مذهب.»

«خوب، پس یادت آمد؟»

«بله»

«سوالت چیست؟»

اوزی که به تله افتاده بود نخستین چیزی را که به ذهنش آمد مطرح کرد: «چرا او نمی‌تواند آن چه را که اراده می‌کند بسازد؟»

همان‌طور که خاخام در حال آماده کردن جواب قطعی این سؤال بود، ایتزی باز هم شکلک درآورد و کلاس را به هم ریخت.

بایندر به سرعت برگشت تا ببیند چه شده است و اوزی در میان هیاهو آن چه را که نمی‌توانست رو در روی خاخام بگوید در پشت سر با فریاد اعلام کرد. صدای او بلند و بی‌آهنگ بود و طنین صدایی را داشت که به مدتی در حدود شش روز در درون حبس شده باشد.

«شما نمی‌دانید! شما هیچ چیز درباره خدا نمی‌دانید!» خاخام به طرف اوزی چرخید و گفت: «چی؟»



«شما نمی‌دانید، نمی‌دانید.»

خاخام با نهید گفت: «معذرت بخواه، اسکار! معذرت

بخواه.»

«شما نمی‌دان...»

کف دست خاخام بایندر بر دهان اوزی وارد آمد. شاید خاخام فقط می‌خواست دهان اوزی را با دست ببندد، ولی او نکان خورد و دست خاخام محکم به بینی او خورد.

خون به صورت جویبار قرمز باریکی بر پیراهن اوزی جاری شد.

لحظه بعد لحظه آشفته‌گی بود. اوزی فریاد زد: «حرامزاده! حرامزاده!» و به سوی در کلاس دوید. خاخام بایندر یک گام به عقب هل خورد، گویی خون خود او با به جهت مقابل فوران کرده بود. بعد با دستپاچگی رو به جلو هل خورد و در را پشت سر اوزی باز کرد. همه کلاس به دنبال پشت عظیم و آبی‌پوش خاخام روان شدند و پیش از آن که بلوت نیک بتواند سرش را از دریچه برگرداند کلاس خالی شد و همه بچه‌ها با حداکثر سرعت از سر بلای که به پشت بام می‌رفت بالا دویدند.

اگر بتوانیم نور روز را با زندگی آدم، ظلوع را با میلاد، غروب را با رسیدن به آخر خط یعنی مرگ مقایسه کنیم، می‌توانیم بگوییم در لحظه‌ای که اوزی فریدمان در دریچه پشت بام کیسه دست‌وپا می‌زد و با پاهایش چون کراهی چموش به دستهای درازشده خاخام بایندر لگد می‌زد، روز به پنجاه سالگی رسید. قاعدتاً، سی سیسهای دیرگاه ماه نوامبر دقیقاً به پنجاه و پنجاه‌بنج می‌رسد چون در آن ماه و در آن ساعتها آگاهی یک انسان بر نور، دیگر به امر دیدن پایان نمی‌گرفت، بلکه به فلرو شیدن وارد می‌شد. نور با صدای تیلیک دور می‌شد. در واقع همین که اوزی دریچه پشت بام را در مقابل صورت خاخام بست، صدای نیز و رود زیانه فقل به درون مادگی برای لحظه‌ای عین صدای خاکستری سنگینی بود که در پهنا آسمان می‌تپید.

اوزی با تمام وزن خود بر روی دریچه زانو زده بود و می‌ترسید که شانه‌های خاخام بایندر هر لحظه آن را به رور بار کند و چوب را به صورت خرده‌های گلوله توپ به اطراف بپاشد و چون منجیق هیکل او را به هوا پرتاب کند. اما دریچه نکان نخورد و اوزی در زیر پای خود تنها صدای ناپ تاپ پاها را می‌شنید که مانند رعد ابتدا شدید و سپس ضعیف می‌شد.

در مغز او پرسشی خلیجان داشت: «این منم؟» این پرسش برای بچه سیزده ساله‌ای که به تازگی معلم درس مهم خود را (آنهم دو بار) حرامزاده خوانده است بی‌ربط نبود. پرسش هر بار بلندتر از ذهنش می‌گذشت: «این منم؟ این منم؟» تا آن‌گاه که متوجه شد دیگر زانو نزده است بلکه دیوانه‌وار به سوی لبه بام می‌دود. از چشمش اشک می‌بارد، از گلویش فریاد برمی‌آید و دستپاهاش چنان به این سو و آن سو پرتاب می‌شود که انگار از آن او نیستند.

«آیا این منم؟ آیا این من من من منم! باید خودم باشم ولی آیا واقعاً هستم!؟»

این پرسش، پرسشی بود که احتمالاً هر دزد پس از اهرم کردن نخستین پنجره از خود می‌کند و به روایتی پرسشی است که

داماد به هنگام مراسم عقد از خود می‌کند.

طی چندثانیه‌ای که طول کشید تا بدن اوزی بتواند او را به لبه بام بکشد، خود آزمایی او در هم ریخت. از بالا خیره به خیابان نگاه کرد و از مسأله‌ای که در پشت پرسش بود دچار آشفتگی شد. «این من بودم، این من هستم که بایندر را حرامزاده خواندم؟ با این منم که روی پشت بام به این سو و آن سو می‌پریم؟» اما صحنه زیر پا همه‌چیز را روشن می‌کرد. چون در هر عمل لحظه‌ای فرا می‌رسد که در آن لحظه پرسش این منم یا دیگری به پرسشی آکادمیک بدل می‌شود. دزد پول را در جیب می‌چپاند و از پنجره در می‌رود. داماد کارت اجاره اتاق دو تفره هتل را امضا می‌کند. و پسر از روی پشت بام خیابان پر از جمعیت را می‌بیند که به او خیره شده‌اند، سرهایشان به عقب رفته و صورتهایشان رو به بالا متوجه شده است و چنان به او نگاه می‌کنند که گویی افلاکنمایی بر پشت بام می‌بینند. ناگهان آدم متوجه می‌شود که این خود او است.

صدایی از وسط جمعیت برخاست: «اسکار! اسکار فریدمان!» صدایی بود که اگر دیده می‌شد به صورت نوشته تومارهای نورات جنوه می‌کرد. خاخام بایندر با یکدست به خشکی به او اشاره می‌کرد که در انتهای آن دست، انگشتی به صورت آزاردهنده به سوی او نشانه می‌رفت.

«اسکار فریدمان، از آن‌جا پایین بیا، فوراً!» دستور با لحن یک دیکتاتور صادر می‌شد اما دیکتاتوری که رعینش در برابر شاهدها عینی، به صورتش تف کرده بود.

اوزی پاسخی نداد و تنها به اندازه یک چشم به هم زدن به طرف خاخام بایندر نگاه کرد. چشم‌های تکه‌های جهان زیر پا را طوری به هم می‌چسباند که آدمها از جاها، دوستان از دشمنان، و شرکت کنندگان از تماشاچیان جدا شوند. دوستانش در اطراف خاخام بایندر که هنوز در حال اشاره کردن بود در دسته‌های دندان‌داری به شکل ستاره ایستاده بودند. در بلندترین تک‌ستاره‌ای که به جای پنج قرشته پنج دانش‌آموز آن را به وجود آورده بودند، ایتزی ایستاده بود. آن پایین با آن ستاره‌ها و خاخام بایندر عجب دنیایی بود... اوزی که تا لحظه‌ای پیش نمی‌توانست بدن خود را کنترل کند، اینک داشت معنای واژه کنترل را احساس می‌کرد؛ احساس قدرت و احساس آرامش می‌کرد.

«اسکار فریدمان! تا سه می‌شمارم و تو باید پایین بیایی.» کمتر دیکتاتوری به رعابای خود تا سه شماره فرصت می‌دهد ولی خاخام بایندر مثل همیشه تنها ظاهرش دیکتاتور بود. «آماده‌ای، اسکار؟»

اوزی سرش را به علامت موافقت تکان داد، گرچه به هیچ‌وجه در جهان (چه جهان پایینی و چه جهان بالایی که فعلاً بدان وارد شده بود) قصد نداشت پایین بیاید حتی اگر خاخام بایندر تا یک میلیون بشمارد.

خاخام بایندر گفت: «خوب پس.» بعد یک دستش را به میان موهای سیاه سامسون‌وار خود فرو برد. گویی برای گفتن نخستین رقم حتماً چنین رُستی لازم بود. بعد با دست دیگر در آسمان دایره‌ای رسم کرد و گفت: «یک!»

رعد و برفی به غرش در نیامد. برعکس درست در همان

لحظه، بی‌عزش‌ترین آدم، بر روی پله‌های کنیسه ظاهر شد. گویی عدد «یک» علامتی برای احضار او بود. او از در کنیسه بیرون نیامد و تنها کمی به درون هوای تاریک بیرون خم شد. با بکدست دسته در را گرفت و به پشت بام نگاه کرد.

«اوی!»

ذهن لنگ یا کف بلوت نیک به آرامی به درک فضایی پرداخت. چنان آرام که گویی ناچوب زیر بغل پیش می‌رفت. بلوت نیک نتوانست بفهمد اوضاع دقیقاً بر چه منوال است اما این قدر دانست که هرچه هست خوب نیست یعنی زینده یهودیان نیست. از نظر بلوت نیک زندگی به دو پاره تقسیم می‌شد؛ یکی آن‌چه برای یهودیان زینده بود و دیگر آن‌چه زینده یهودیان نبود. دستش را به آرامی بر گونه‌های فرو رفته‌اش نواخت و گفت "Oy, Gilt!" و بعد با سریع‌ترین حرکتی که برایش میسر بود، سرش را پایین آورد و خیابان را بررسی کرد. خاخام بایندر آن‌جا بود (و در همین لحظه درست مانند کسی که در حراج شرکت کرده و تنها سه دلار دارایی برایش مانده باشد با صدای لرزان عدد «دو» را اعلام می‌کرد)؛ بچه‌ها هم بودند و دیگر کسی نبود. خوب تا این جای کار چیزی که برای یهودیان زینده نباشد در کار نبود، اما بچه باید فوراً پیش از آن که کسی دیگری این وضع را ببیند از پشت بام پایین بیاید. صورت مسأله؛ چگونه می‌توان بچه را از پشت بام پایین آورد؟

هر کس که گریه‌ای بر پشت بام خانه‌اش گیر کرده باشد می‌داند چگونه او را پایین بیاورد. تلفنی به آتش‌نشانی یا تلفنی به مرکز درخواست کمک از آتش‌نشانی و بعد سروصدای ترمزها و زنگ‌زدنها و فریادهای مأموران و سرانجام پایین آمدن گریه. همین کار را هم باید در مورد بچه‌ای که به پشت بام رفته است و پایین نمی‌آید اجرا کرد.

یعنی اگر آدم با کف بلوت نیک باشد و یکبار هم گریه‌ای در پشت بام او گیر کرده باشد همین کار را می‌کند. هنگامی که هر چهار ماشین آتش‌نشانی به محل حادثه رسیدند، خاخام بایندر چهار بار برای اوزی تا سه شماره شمرده بود. ماشین حامل فلاپ و نردبان به سر پیچ رسید و یکی از مأموران از آن پایین پرید و به سوی شیر زرد رنگ آب آتش‌نشانی جلو در کنیسه دوید و با یک آچار عظیم شروع به باز کردن دهانه آن کرد. خاخام بایندر به طرف او دوید و شانه‌اش را گرفت و کشید.

«جایی آتش نگرفته...»

مأمور شانه‌اش را پس کشید و به باز کردن شیر ادامه داد.

بایندر فریاد کشید: «آتش در کار نیست، آتش‌سوزی نیست...»

باز هم مأمور شانه‌اش را عقب کشید اما خاخام با هر دو دست صورتش را به سمت پشت بام چرخاند.

اوزی به نظرش رسید که خاخام بایندر دارد سر مأمور را مانند چوب پنبه‌ای که از دهن بطری بیرون کشیده می‌شود از تنش بیرون می‌کشد. این جمع تصویر خنده‌داری مانند عکسهای خانوادگی ایجاد کرده بودند: خاخام با عرقچین سیاه، مأمور

آتش‌نشانی با کلاه فرمز و شیر زرد رنگ آب مانند برادر کوچک‌تری تپیل و سربرهنه‌ای در کنار آنها. اوزی از لبه بام برای این تصویر دست تکان می‌داد. یک دستش را به شیوه‌ای مسخره‌آمیز تکان می‌داد و می‌جیناند و در اثر این تکانها پای راستش از زیر بدنش لغزید. خاخام چشم‌هایش را از وحشت با دستها پوشاند.

مأموران آتش‌نشانی به سرعت وارد عمل شدند و پیش از آن که اوزی بتواند تعادل خود را بازیابد، تور بزرگ و گردی را که زرد شده بود روی چمن کنیسه در دست گرفتند و با چهره‌های خشک و بی‌احساس به اوزی نگاه کردند.

یکی از مأموران سرش را به سوی خاخام بایندر چرخاند.

«جریان چیست؟ این بچه دیوانه است یا چیزش شده؟»

خاخام بایندر چنان دستها را آرام و دردناک از روی چشم‌هایش برداشت که گویی دارد نوار چسب را از روی آنها می‌کند. بعد به دقت نگاه کرد تا ببیند آیا چیزی روی پیاده‌رو یا درون تور افتاده است یا خیر.

مأمور آتش‌نشانی داد زد: «می‌پرد یا نه؟»

خاخام با صدایی که به صدای مجسمه هیچ شباهتی نداشت پاسخ داد: «بله، بله، فکر می‌کنم... او تهدید می‌کرد...»

تهدید می‌کرد؟ چرا؟ تا آن‌جا که اوزی به خاطر داشت دلیل آمدن او بر روی بام تنها فرار بود و او هرگز به فکر پریدن نیفتاده بود. او فقط دررفته بود و حقیقت آن بود که پیش از آن که خود قصد صعود به بام داشته باشد، تعقیب دیگران او را بدان سو رانده بود.

«اسمش چیست، این بچه؟»

خاخام بایندر پاسخ داد: «فریدمان. اسکار فریدمان.»

مأمور آتش‌نشانی به اوزی نگاه کرد: «چهارم شده اسکار؟ می‌بری یا نه؟»

اوزی پاسخ نداد. پرسش به صراحت طرح شده بود. «نگاه کن، اسکار! اگر می‌خواهی بی‌ری، بی‌ری و اگر می‌خواهی بی‌ری، بی‌ری. اما وقت ما را تلف نکن، خوب؟»

اوزی به مأمور آتش‌نشانی و خاخام بایندر نگاه کرد. دلش می‌خواست یکبار دیگر، خاخام را در حال مستن چشمها ببیند.

«می‌خواهم بی‌رم.»

بعد در همان لبه بام به طرف یکی از گوشه‌ها دوید که در زیر آن تور نبود. دستهایش را به اطراف تکان داد و هوا را جیناند و بعد کف دستها را پایین آورد و به شلوار خود کوفت. بعد مانند موتوری که روشن شده باشد شروع به جیب کشیدن کرد «وی‌وی‌وی... وی‌وی‌وی...» سپس نیمه بالایی بدنش را از روی بام به سوی پایین خم کرد. آتش‌نشانی‌ها نور به دست به سوی آن گوشه شناختند. خاخام بایندر چند کلمه‌ای زیر لب خطاب به کسی ادا کرد و بار دیگر چشم‌هایش را با دستها پوشاند. همه چیز مانند فیلمهای صامت به سرعت و بریده بریده روی داد. جمعیتی که همراه ماشینهای آتش‌نشانی وارد شده بود همان سر و صدای طولانی آتش‌بازیهای چهارم ژوئیه را برپا کرده بود. در آن مرکه کسی به جمعیت چندان توجهی نداشت به جز البته یا کف بلوت نیک که دستگیره در را به دست داشت و جمعیت را سرشماری می‌کرد:

"Tier und tsvanskik..."

Finf und tsvanskik... oy, Gut" ۳

در مورد گربه اوصاف این جووی نبود.

خاخام، بابتدر از میان انگشتها نگاه کرد و پیادهرو و نور را دید رد. اما اواری مشغول دویدن به سوی گوشه دیگری بام بود. آتش نشانها بعدو به آن سمت رفتند اما به وی نرسیدند. هر لحظه مسکین بود اواری خود را به پاییس پیرت و درهم خرد کسه و آتش نشانها به رغم دویدشان شاید تنها بتوانند ما تور خود تقابلی بیکر او را ببینانند.

«وی تی تی تی... وی تی تی تی...»

یکی از آتش نشانهای از نفس افتاده فریاد کشید: «این دیگر چه مگر گهای است؟ بازی در آورده ای؟»

«وی تی تی تی... وی تی تی تی...»

«آئی، اسکار...»

حالا اواری در گوشه دیگری بام بود و بالهایش را تعسست به پهلوهایش می گرفت. بابتدر دیگر نمی توانست این ماشیهای آتش نشانی را که معلوم نبود از کدام جهنم درهای آمده اند، این بسر حیغ کش در حال خود کشی و آن تور را تحمل کند. از پای افتاد و نه زانو در آمد و دو دستش را مانند گنبد کوچکی در حلقه سینش نه هم بیچید و به التماس افتاد: «اسکاره بیی است. اسکاره... نیر، اسکاره خواهش می کنم بیا پایین... خواهش می کنم پیر...»

اما از پشت جرمینت یک صدای تنهای حیوان کلمه های حطاب به بسر روی پشت نام فریاد کرد.

«پیر!»

این صدا از آن ایتزی بود اواری لحظه ای از بال زدن دست کشید.

«سرو حلقه او... پیر!»

ایتزی از تک ستاره جدا شد و با حرآنی که از آن انسان مائل نبود بلکه نه الهام یک حواری می ماست تنها ایستاد: «پیر، او... پیر!»

خاخام بابتدر که هنوز زانو زده بود و دستهایش را در هم پیچیده بود، بدنش را به عقب پیلانند و به ایتزی نگاه کرد و بعد با دردمندی به اواری نگاه کرد:

«اسکاره، نیر! حدهش می کنم نیر! نیر... حواش می کنم، حواش می کنم...»

«پیر!» این بار صدا، صدای ایتزی نبود و از نقطه دیگری از ستاره می آمد. هنگامی که خانم فریدمان برای ملاقات ساعت چهار و نیم با خاخام بابتدر سر رسید، تمام آسمان واژگون و بر باد می کشید و از اواری می خواست که بیرد و خاخام بابتدر دیگر از او خواهش نمی کرد که نیرد، بلکه به درون گنبد دستهایش اشک می ریخت.

بیذاست که خانم فریدمان نمی دانست پسرش روی پشت بام چه می کند، به همین سبب پرسید:

«اواری، اواری من، چه کار می کنی؟ اواری من چه سده

است؟»

اواری از وی وی کردن دست کشید و مانند پرنده گلی نه مگام و برین نسیم آرام، بال رانش را کت کرد، اما پاسخی نداد.



او در زمینه آسمان کوتاه و ابری و تاریک شونده ایستاده بود. نور ناگهان ناپدید شد و او به آرامی بال می زد و از آن بالا به یک بقچه کوچک، یعنی زنی که مادرش بود، نگاه می کرد.

«اواری چه کار می کنی؟»

مادر به طرف خاخام بابتدر که زانو زده بود چرخید و چنان به او نزدیک شد که تنها تاریکی خاکستری رنگی به ضخامت یک برگ کاغذ میان شکم او و شانه های خاخام قرار گرفت.

«بچه من چه کار می کنی؟»

خاخام به او نگاه کرد اما لال ماند و تنها گنبد دستهای او مانند نبضی ضعیف به پیش و پس نوسان می کرد.

«خاخام، او را پایین بیاور! خودش را می کشد، او را پایین بیاور، تنها بچه من...»

خاخام جواب داد: «نمی توانم...» و سر خوش ترکیش را به سوی حیل بچه های پشت سر چرخاند:

«دست آنها است. به حرف آنها گوش کن.»

و خانم فریدمان برای نخستین بار متوجه گروه پسرها شد و فریادهای آنها را شنید.

خاخام بابتدر مانند کسی که در حال خلسه باشد گفت:

«او برای آنها این کار را می کند، به من گوش نمی کند، به آنها گوش می کند.»

«برای آنها؟»

«نه.»

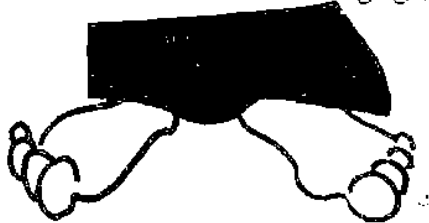
«چرا برای آنها؟»

«آنها می خواهند که او...»

خانم فریدمان دو دستش را مانند رهبر ارکستر به آسمان بلند کرد: «برای آنها اینکار را می کنی!» و بعد با زمستی کهن تر از اهرام مصر، کهن تر از پیامبران و نوافانها، بازوانش را به طرفین بدن فرود آورد:

«من یک فریانی دارم. نگاه کنید!» سرش را به طرف بام بالا برد. «اواری» هنوز به آرامی بال می زد.

«فریانی من...»



خاخام بایندر غریبه: «اسکار، بی پایان، خواهش می‌کنم.»  
خانم فریدمان با صدایی صاف پسر روی پشت بام را  
مخاطب ساخت و گفت: «اوزی، بی پایان اوزی! خود را قربانی  
نکن، بچه عزیزم.»

خاخام بایندر چنان که گویی مناجاتی را تکرار می‌کند.  
گفت: «خود را قربانی نکن بچه عزیزم، قربانی نشو.»  
ابری فریاد زد: «برو جلو اوزی قربانی بشو! قربانی بشو!  
قربانی بشو!»

و صدای همه بچه‌ها با هم یکی شد که خواهان قربانی  
شدن بودند و برایشان مهم نبود که قربانی شدن چیست.  
«قربانی بشو! قربانی بشو!...»

دنگامی که آدم روی پشت بام است، هر چه هوا تاریک‌تر  
می‌شود، سوابی او هم به بی‌حی می‌شود. اوزی فقط می‌دانست  
که دو گروه دو چیز حمید می‌خواهند: دوستانش آن بچه را که  
می‌خواستند تا شور و آواز اعلام می‌کردند و مادر و احرام  
به صورت یک بند بکناحت آن بچه را که نمی‌خواستند می‌خواندند.  
صدای خاخام اینک خالی از اسکریزی بود و صدای مادر هم چنین  
بود.

نور بزرگ مانند یک چشم بی‌سو به اوزی خیره شده بود.  
آنها آن بزرگ ابری به پایین فشرده شده بود و از پایین هر چون  
صفحه خاکستری چینی حورده‌ای به نظر می‌رسید. اوزی با نگاه  
کردن به آسمان بی‌شفقت ناگهان تمام غزابت چیزی را که این  
جماعت یعنی دوستانش از او می‌خواستند دریافت. آنها را او  
می‌خواستند به پایین ببرد و خود را بکشد. در این باره آواز  
می‌خواندند، یعنی این امر این قدر آنها را به شغف می‌آورد. غزابت  
بزرگ‌تری هم در کار بود؛ خاخام بایندر به زانو درآمده بود و  
می‌لرزید. اینک دیگر آن پرسش پیشین یعنی «آیا این منم؟» معنی  
می‌شد و جانی خود را به پرسش ناره‌ای می‌داد: «آیا این ماییم؟»  
این ماییم؟

دیگر معلوم می‌شد که مانند بر روی پشت بام کاری  
حدی است. آیا اگر به پایین می‌ریخت این آوازه‌ها به رقص بدن  
می‌شد؟ آیا واقعاً چنین می‌شد؟ پریدن جلو چه چیزی را  
می‌گرفت؟ اوزی مشتاقانه آرزو داشت می‌توانست آسمان را پاره  
کند. دستش را در آن فرو برد، خورشید را بیرون بکشد. آن را  
چون سکه‌ای در دست بگیرد و بر یک روی آن کلمه «پیر» و بر  
روی دیگرش کلمه «نیر» حک کند.

زانوهای اوزی تکان خورد و به جلو خم شد. گویی  
می‌خواستند او را برای شیرجه رفتن آماده کنند. دستهای او از شانه  
تا انگشتان خشک و سخت شده بود. گویی هر یک از اعضای او  
مستقل از «خود او» رأی می‌دادند که خود را بکشد یا نکشد.

نور ناگهان خاموش شد و تاریکی جدید مانند دهان بند،  
صدای دوستان را که برای «این» آواز می‌خواندند و صدای مادر و  
خاخام را که به خاطر «آن» می‌خواندند فرو خواباند.

اوزی از رأی شماری دست کشید و با صدایی بلند و  
شگفت ماند صدای کسی که برای سخنرانی آماده نباشد شروع به  
صحبت کرد:

«مامان؟»

«بنه اسکار.»

«مامان، تو هم مثل خاخام بایندر زانو بزنی!»

«اسکار.»

«زانو بزنی و گرنه می‌برم.»

اوزی صدای ناله و خش خشی شنید و هنگامی که به پایین  
نگاه کرد تنها کتفه مادر و زیر آن دایره‌ای از لباس دیده. مادر  
بردیگ نه خاخام زانو زده بود.

اوزی بار دیگر به حرف آمد: «بچه زانو بزنی» و صدای  
زانو زدن جماعت به گوش آمد.

اوزی به اطراف نگاه کرد و با دست به در ورودی کتفه  
اشاره کرد و گفت: «او را هم به زانو در آورید.» صدایی که سه

شد صدای زانو بردن نبود بلکه صدای کشیدن بدن و تماس با  
اوزی شنید که خاخام بایندر با زانو زدن خش می‌گوید: «...»

و گرنه خودش را می‌کشد» و بعد دوباره نگاه کرد و این بار نه  
که پاکف بلوت نیک از دستگیره در فاصله گرفته و برای نخستین

بار در زندگی مثل غیربهدیها به هنگام دعا خواندن به زبان  
درآمده است.

محکم گرفتن تور هم در حالت زانو زدن برخلاف معمول  
برای آتش نشانی چندان دشوار نبود.

اوزی بار دیگر به اطراف نگاه کرد و خاخام را صدا زد:  
«خاخام؟»

«بنه اسکار.»

«خاخام بایندر آیا به خداوند اعتقاد دارید؟»

«نه.»

«آیا اعتقاد دارید که خداوند می‌تواند هر کاری را انجام  
دهد؟»

اوزی در تاریکی سر خم کرد و تکرار کرد: «هر  
کاری؟»

«اسکار، فکر می‌کنم...»

«می‌گویند اعتقاد دارید که خداوند می‌تواند هر کاری را  
انجام دهد.»

بار هم خاخام در تردید بود و بعد:

«خداوند می‌تواند هر کاری را انجام دهد.»

«می‌گویند اعتقاد دارید که خداوند می‌تواند بدون ازدواج  
فرزندی به وجود بیاورد.»

«می‌تواند.»

«کامل بگویند.»

«خداوند می‌تواند بدون ازدواج فرزندی به وجود بیاورد.»  
«مامان، شما هم بگویند.»

«خداوند می‌تواند بدون ازدواج فرزندی به وجود بیاورد.»  
«او را هم وادار کنید بگویند.»

معنوم بود که «او» کیست.

لحظه‌ای بعد اوزی شنید که صدای مضحک و پیری،  
درباره خداوند چیزی خطاب به تاریکی فرایند می‌گوید.

سپس اوزی از همه حاضران خواست که این گفته را  
تکرار کنند و بعد همه آنها را وادار ساخت که ابتدا یکی یکی و

بعد دسته‌جمعی بگویند که به عیسی مسیح اعتقاد دارند.

### عاشقانه (۱)

ز را زین بگره و خدای من گمرد  
 روزی که روز تو را من نمی گمرد  
 بر خیزد ز رنگ تو سر  
 تو را ز دهن تو در من من محبتی است

ز را زین بگره همای خیر برده است  
 بر روز روزها به آساک این  
 دیدم همه خیر را به آساک کلیمی گفت  
 دنیا سر و بی من است.

این است آغاز گویی  
 بر دنیا استان را نام می دهند  
 تو است من خیزی در دنیای مملکت  
 ز تو خواب را از خوشی من  
 بر خیز که در باهات را دنبال می کنم  
 من به استار کشیدمت دارم من به دنبال کردنت  
 از درهای بسته به درهای بسته  
 من دره که رنگ گم را به دره د سیم سر گم  
 دلی برای خواب دهن روز خواب تو

### عاشقانه (۲)

ساهر من به خواب دادم  
 آنجا تنها تو بودی که می گذشتی  
 برنده ای از ستم سبند  
 به نجس گناههای تو برمی خاست  
 به سدهای سز و نبور  
 دهن و حسنه سبده می گشود  
 بر گه ها همه سینه بورد  
 ما تو روزی آغاز می کردی

هیچ چیز نمی تابست در پای گرد  
 آن روز هم جوان روزهای دیگر می درخشید  
 به خواب رفتم و زاده دیروز بودم  
 تو هم چه رود برخاسته بودی  
 سحر را ما کردی جازدانه  
 دسار من سوم.



پایان گره زین پرسش و پاسخ مقارن با آغاز شب بود. از حیوانات صدای شب چنان مگویی آمد که گویی پسر بچه مر روی پشت نام آه کتیده بود.

صدای زنی به خود جرأت داد که سرخیزد.  
 «اوری، حالا دیگر می آیی پایین؟»  
 پاسخ نرسید، اما زن صبر کرد و صدایی که سرانجام پاسخ داد بازگ و گریان و خرد بود گویی از آن پیرمردی بود که به نارگی از باطن مافوس قارغ سده باشد.  
 «مامان، متوجه نیستی، نباید مرا بزند او، نباید مرا بزند، شما نباید به خاطر خداوند مرا بزنید، مامان، هرگز نباید کسی را به خاطر خداوند بزنید...»  
 «اوری، ترا پیدا فعلاً پایین بیا.»  
 «نه من قوت بدهید، قوت بدهید که هرگز کسی را به خاطر خداوند کتک نزنید.»

او تنها از مادرش خواهش می کرد اما به ذلیلی همه آنها که در خیابان زانو زده بودند، قوت دادند که هرگز کسی را به خاطر خداوند کتک نزنند.  
 بار دیگر سکوت حاکم شد.  
 سرانجام پسر بچه از روی پشت بام به صدا درآمد.  
 «مامان، حالا می توانم بیایم پایین.»  
 سرش را به دو سو چرخاند، گویی چراغهای راهنمایی را گد می کرد.  
 «حالا می توانم بیایم پایین...»  
 پایین آمد. درست در مرکز نور زرد رنگ که در حاشیه شب چون هاله ای عظیم می درخشید. □

۱- Conversion of jwes اصطلاحی است تا حدودی معادل «وقت گل نی» در فارسی و اشاره ای است به امر بعید و نامحتمل.  
 ۲- آیین دینیایی به بلوغ مذهبی یهودیان پسر در سن ۱۳ سالگی.  
 ۳- بیست و چهار... بیست و پنج... اوی خدایا! (به آلمانی آب نکشیده)

فهرمان آمریکایی با کشاکش در «ریسنگ‌آه» به سارن رسیده» درمی‌یابد که دچار سکون شده است. «مار تپتی محرز» و «اینوموف» نیاکان هم‌مرد او هستند. این مکه از نظرها دور مانده است اما آن چه نباید بدان افزود این است که شخصیت‌های مختلف در وضعیت بی‌حرکتی خود اجزای مختلفی دارند و برخی از آنان به شیوه‌های غیرسازگار و متفاوت، این‌ها را دیگر مویزات معصوم از آن درمی‌آیند. تصادفی نیست که دو نثار برهنه‌ترین و پرخواننده‌ترین رمان‌های سده بیست و شصت را نویسندگانی می‌نویسند که بر جای دراز کشیده‌اند و نه کلوش در «خوبش»، «روان»، «جان‌واده»، «چشمه» و آنچه پس از آنها می‌آید می‌پردازند. یکی از این دو رمان «هرنسوگ» نوشته «سائو مو» (۱۹۶۱) و دیگری «گلابه پیرت نوی» اثر «فیلیپ راث» (۱۹۶۸) است. پیش از بررسی این دو رمان بسیار مهم، به جای آنکه در مایهٔ سخن در حال رویشی که این دو رمان در آن به‌شمار می‌آیند سخن گفته شود، ناگفته نماند است که بسیاری از آرموده‌های «هرنسوگ» همان آرموده‌های «پشو» و بسیاری از گلابه‌های «پورت نوی» همان گلابه‌های «راث» است. البته در این‌ها نمی‌خواهم بگویم که آرمودن زندگی در آمریکا برای نویسنده، چنان فشرده و دست اول است که تلاش برای موجود آوردن مواد نوی کفایتی را اندک به نظر می‌رسد. هر داستان‌ساز در شکل دادن و سامان بخشیدن به اندوخته‌های خود تجلی می‌کند. «ویلیام کارلوس ویلیامز» این فرایند را «به یاد آوردن داستانی شده» می‌خواند و این عنوان مناسبه کار کسانی است که در سطح مورد نظر ما جا می‌گیرند.

### واقعیت نشسته در پشت شخصیت

«میلز راث» در سال ۱۹۶۱ در مقالهٔ جالبی به بحث در ادبیات داستانی آمریکا و دشواریهایی که نویسنده آمریکایی با آنها دست به‌گریبان است می‌پردازد. در آغاز مقاله، جزییات دلبه‌همزن و ناخوار فغانی که در شیکاگو روی داده است به روایت مطبوعات نقل می‌شود و «راث» نتیجه‌آجلانی

جریان را پس‌پس بیان می‌کند:

نویسنده آمریکایی در میانه سده بیستم در تلاش برای فهمیدن، و سی از آن وقت کردن، و سیسی ناور بذیر کردن واقعیت آمریکایی، دسی بر دارد. اس واقعیت، بلاهت‌آور و بیماری‌زا و خشمگین‌کننده است و سرانجام حتی نوعی سد بر پای نخیل که‌مانه به‌حساب می‌آید. واقعیت عملی، مدام اسعدادهای‌ها را نسبت سر می‌گذارد و فرهنگ تقریباً هر روز تصویرهایی نه‌شان شی‌ندارد که باعث رشک هر رمان‌نویسی می‌شود.

بذین‌ترتیب واقعیت بیرونی نه‌چنان صورت‌ابداعی عجیب و غریبی آرموده می‌شود که رمان‌نویس نمی‌تواند تشخیص دهد که این واقعیت از آن کشور خود او است. این امر باید حتماً یک ماسع دست و پاگیر و حتی حرفه‌ای سم‌زده شود. چون در صورت وجود آن نمی‌توان گفت نویسنده به‌موضوعی دست و چه چشم‌اندازی در پیش‌رو دارد. آنچه «راث» می‌خواهد توجه ما را بدان حث کند، نبود موضوع و اگر بتواند بگوید... دست‌کم بی‌شکندادخواهانهٔ علاقه نویسنده داستان از ننده‌های بزرگ اجتماعی و سیاسی روزگار خوبش است.

«راث» ما توجه به برخی از آثار معاصر خود به‌نصرف پدیدای می‌پردازد که خود، آن را «واقعیت نشسته در پشت شخصیت» می‌نامد. او از سبک ساخته و پرداخته‌های سخن می‌گوید که در آن جهان واقعی در برده‌ای از زبان‌سازی آگاهانه و فاضلا به‌نویسده می‌شود. به نظر او این شیوه به‌جای تلاش برای فهمیدن «خوبش» نه‌اعلام «خوبش» می‌پردازد. و شانه‌ای است بر وجود بی‌ماری «از دست دادن جامعه، نه‌سرژ موضوع». «راث» معتقد است که بر اثر این فقدان، نویسنده در عبط و امزجار و مانوایی به‌سوی جهانهای دیگر و ما «خوبش» روی می‌آورد و آنها را به‌شموه‌های گوناگون به‌صورت موضوع و یا حتی نکانهای برای صاعب خود درمی‌آورد. من کوشیده‌ام نشان دهم که واقعیت محض «خوبش» و در نظر گرفتن «خوبش» نه‌سرژله‌امری نقص‌نشدنی و برنوا و عصبی و نه‌اشی واقعی در رستگاهی عرواقعی نه‌رحی از نویسندگان شادی و سلی و قوی نمی‌بخشد.

«راث» می‌گوید: هنگامی که بتوان

«خوبش»، را نه‌ها نه‌صورتی بریده از جامعه، و نه‌صورتی که در یک جامعهٔ حیاتی آرموده و ستوده می‌شود در نظر گرفت. جای کمی برای خوبشقی داریم. یکی از ممانی این سخن آن است که رمان‌نویسان ایمان خود را به توانایی آورد برای درک «خوبش»، در قلمروهای اجتماعی معاصر از دست داده‌اند.

«راث» در پایان دهه شصت رمانی می‌نویسد که در آن فرمان روایت‌کننده داستان به‌صورتی منفعل و بریده از پیرامون، دراز می‌کشد و «نه‌ها از خوبش» به‌گلابه می‌پردازد. موفقیت حیره‌کنندهٔ این رمان بیان می‌دهد که نظر «راث» در آغاز این دهه، کاملاً درست بوده است. مانوایی نویسنده در ساخت جامعه آمریکایی در داستانهای خود از لحاظ اهمیت، به پای نیاز جامعه به مشارکت (دسی) یا نظارت بر جمیع فرستندگان می‌نماید که نویسنده‌گانی بیون «راث» به‌درون «خوبش» فرد می‌فرستند، نمی‌رسد. باید نوجه داشت که این نویسنده‌گان در ژرفای دور روان عور نمی‌کنند و نمی‌خواهند مانند بیروست از خاطرات و سوسه‌آور خود صنعت کلامی بیاورداری بیرون بکشند. این نویسنده‌گان اگر هم در جستجوی نکته‌ای برآیند، آن نکته‌هایی از گذشته و فرار از گناهان روانشناختی کهنه و زجرهای فکری است. «پورت نوی» در معرض کنترل و اطلاعات بیش از اندازه و شمار بی‌روند از حدی از انگوپرداریه‌های واقعیت بوده است. اشتیاق اصلی او هم مانند اکثر قهرمانان مطلوب رمانهای آمریکایی آن است که از نیروهای شرطی‌کننده‌هایی باشد و از آن نمونه واقعیت‌های رفتاری و فکری که آنان را بدین حالت بی‌حرکتی انداخته است تا حدی فارغ (و حتی مصون) بمانند.

در پایان گلابه وقفه‌ناپذیر «پورت نوی» هنگامی که وی از تفصیل جزئیات فراتر می‌رود، روانکاو اجازه می‌یابد که بپرسد «خوب، شاید بتوانیم شروع کنیم، نه؟» پورت نوی به آستانه «اتاق آغاز» رسیده است و رمان بر رسیدن به نقطه آغاز ناکیه می‌کند و کاری به‌چگونگی گذشته و فرا رفتن از آن ندارد. یکی از شرایط توانایی برای رسیدن به «آغاز» (با حتی اندیشیدن بدان) داشتن مقداری فراغت از گذشته است و خود «راث» در یک مصاحبه خواهان «لگد زدن به بسیاری از امور گذشته» شده

است. در عین حال میل ناگزیر او به بار خواندن گذشته چنان وسواس آمیز است که اسان درباره امکان کامیابی او در بریدن از گذشته به تردید می‌افتد. و شاید جدی‌ترین جنبه گلابه او آن باشد که احساس گناه چنان در او ریشه دوانده است که در میان مایه آگاهی عقلی ناربان چیزی قادر به رافع آن نیست. او گلابه خود را با خیال‌پردازی توهم آمیز درباره پلیسی که به دنبال او می‌آید و دست کشیدن از زمان به قصد فرو افتادن نه زوره به پایان می‌رساند: «زوزه ناست، بدون واژه‌های زمان من و او.»

### کافکا و راث

«پورت نوی» دریافت است که تنها با تبدیل گناه به خنده می‌تواند تا حدی از گناه رهایی یابد. همان‌طور که خود «راث» گفته است: «تا هنگامی که گناه را نه صورت یک اندیشه کمدی در نظر نگرفتم نتوانستم خود را از دست آخرین کتاب و علائق گذشته خلاص کنم.» کافکا نویسنده‌ای است که «راث» را سخت به سوی خود می‌کشد و «گلابه پورت نوی» را می‌توان نسخه امریکایی «نامه به پدر» نوشته کافکا دانست. رمان «راث» به شیوه‌ای انکارناشدنی و حتی تا سرحد خنثی مضحک است، اما از لحاظی هم مانند اثر عجیب و مشقت‌آور «کافکا» دردآور است و نه همان اندازه هم بر حزیات دقیق گذشته جانوادگی و اجتماعی و نقص تمرکز کل آن یعنی خویشن مامظمن و بلاکش ثابت می‌ماند.

در پایان یکی از جذاب‌ترین داستانهای کوتاه «راث» به نام «تعبیر کیش یهودیان» پسر بچه‌ای به نام «اوری فریدمان» که معلم تعیبات دینی آزارش داده است به پشت ماه گنبد می‌گریزد و بر لب نام می‌ایستد و تهدید می‌کند که خود را به پایین برتاب می‌کند. تا این تدبیر او مادر خود و حاجان و جمعیت تماشاچی را به زانو درمی‌آورد و در همین وضع برای کسانی که برای او فانی می‌نارند، قانون وضع می‌کند. او اثر هندی است. خطرناک نام مخالفت خود را اعلام می‌کند و از آنان امتیاز می‌گیرد و از آنان قول می‌ستاند که قدرت خود را برای تحمیل آن نوع خنثایی که خودشان در ذهن ساخته‌اند به دیگران نه کار نبرند. این

## هنر داستان‌نویس در شکل دادن به

اندوخته‌های خود تحلی می‌یابد.

## رمان‌نویسان امریکایی ایمان خویش را به

توانایی فرد از دست داده‌اند.

«تاتان مارکس» سرخوخه یهودی ارتش ده با روش برخی از سربازان یهودی زیر فرمان او برای حفظ و بهره بردن از هویت یهودی مشترک خود در پیش گرفته‌اند. محاسن است. درمی‌یابد: «چیزی درباره وطن و رمان گذشته می‌شوم و خاطره در آن از میان نمی‌گذشت. چیزهایی که آن را بی‌حس کرده بودم. عوطه می‌رند و ده‌سوی آن چه ناگاه به یاد می‌آورم که حیویش من است می‌آید.» خاطره «پورت نوی» هم عوطه می‌رند و او می‌پسند که همین که شروع کند دیگری می‌تواند از «تصفیه حسابها» تمغیب رزهاها و این بی‌بند و بندوار و بی‌معنا با گذشته دورا» نگرند. او از روی تمکنت روانکاوی می‌گوید: «ای داد و بیداد قضیه را در این جا افشاء کردی.»

همان‌طور که «اوزی فریدمان» «دیوانوار» ده‌سوی لب نام» می‌دود خود را با بررسی رویارو می‌بیند: «این منم؟ من! من! باید من باشم. اما آبا هست!» در پایان رمان کوچک «خدا حافظ کلمبوس» (۱۹۵۹) «بیل کلوگ» پس از پایان ناخوشایند یک ماجرا به تصویر خود در همیشه بنجره کتابخانه نگاه می‌کند: «فکر می‌کردم که بی‌نقطه همان ماده هسم. آن دست و پا، آن صورتی که در پیشرو می‌سوم. نگاه می‌کردم اما برون وجود من آگاهی کسی از درون من می‌دهد. ای کاس می‌توانسم به آن سوی سحره در بروم. نه پشت آن تصویر بروم و آنچه را که آن چشمها می‌دیدم بگیرم... نه سحسی نه صورت من چشم دوخته بودم. بر آن شسته بودم. نگاه می‌کردم و نگاهم در آن فرو می‌رفت و به کف سرد کتابخانه می‌رسد نه دروا شکسته آنها برمی‌خورد که بی‌بریب در زلفا حننه دیدم.»

این خانه‌هایی در پیش که تا آن برسی «فیث» «وین» با کتاب یافت و راه را برای «راث» نشیا واقعی بیرونی می‌گشاید تا کار «راث» مناسب دارد. بخش بزرگتر این اثر به شکلهای گوناگون به این مشغله می‌پردازد. این «من» اسرار آمیز که به سوی این سحره

تصویری است از قهرمان کوچک امریکایی که تنها بر لب نام می‌ایستد و بر ضد تحمیل ظریف با خشن تمرینها و فواعند ناست گلابه سر می‌دهد. در پایین در زیر پای او نور بزرگی در دست مأموران آتش‌نشانی نگه داشته شده است که «چون چشمی بی‌سو» به نظر می‌رسد و بر فراز سر او «آسمان ناموافق» گسترده است. «ماندن بر لب نام کاری حظیر از آب درآمد» چون پسر جوان باید چون پارستگی به ترازندی با جامعه مرد شدن. و همه دشواریهای راه آینده بردارد و هر گزینشی از آن میان می‌پسند. به نظر می‌رسد. «اوزی» پس از وادار ساختن بزرگترها به تعظیم در برابر خواست خود نه میان نور می‌برد که یک لحظه مانده. «هاله‌ای در جان گسروش» می‌درخشد. این داستان از برخی لحاظ داستان خیال‌انتهام‌کنی است. کودکی که بر پشت نام جا داده شده است سرانجام صفا و جای پای می‌یابد که با آن می‌تواند بر مقامات مقتدر جان‌ادگی و اجتماعی که او را در کنترل دارند برتری پیدا کند. بریدن نه پایین هم نوعی نشاط و فراغت است. نور معنای دوگانه‌ای دارد چون چیزی است در دست پاسداران جامعه. نور ضربه‌گیر سقوط است اما در عین حال دام کسی است که سقوط می‌کند.

### من اسرار آمیز راث

هنگامی که «پورت نوی» خود را بر روی نیمکت روانکاوی (یعنی توری که زیر پای بزرگترها گسترده‌اند) می‌نهد. مقصد است که «تلاب بزرگ» را در معرض دید بیاورد. تا «حیویش» از گذشته‌ای که بر او سارمیخ کشیده شده است آگاه نشود. نشاط واقعی آن می‌رسد. در این سحره سارتر که معتقد است مردن نگرند همیشه همان برون‌نگری است. درست از آن می‌آید. در مورد قهرمان «راث» احساسی «حیویش» و یادآوری گذشته. در امری مذکور باید بپردازد. در داستان «مادامان ایوان»





می آورد و از پشت شیشه مسوی من می آید کبست؟ در عین حال استعداد واقعی «راش» در زمان نویسی صرف دقت در مشاهدهٔ صحنه‌های خانوادگی و اجتماعی پیرامون می‌شود مانند مشاهدهٔ کتابهای آن‌سوی پنجره.

شاید آگاهی در وجود همین استعداد باعث شود که «راش» احساس می‌کند زمان معاصر نباید بیش از تأکید بر خوب‌شدن بر واقعیت بیرونی تأکید ورزد. اما اشتیاق «نیل گلوگ مان» به «رفتی بدانسو» و یافتن آگاهی «درونی» از خوب‌شدن از همان آغاز در آثار «راش» وجود دارد. تأثیر تنش‌های مشاهدهٔ اجتماعی و اکتشاف خویش، بر دو رمان بعدی او جای بحث دارد. «راش» در «اجازهٔ رفتن» و «وقتی آن زن خوب بود» (۱۹۶۷) توانایی خط‌ناپذیری در تازه کردن رخم‌ها و پارگی‌ها ناشی از ناسازگاریها و درگیرهای خانوادگی، نشان می‌دهد و دید اجتماعی او به نحوی شگرف‌تر و تیزتر است. در این رمانها به‌ویژه در «وقتی آن زن خوب بود» نشانه‌هایی از زحمت بسیار دیده می‌شود. در این رمان «راش»، احوال زدی بهبودی را در جامعه مشخصاً غیربهودی غرب مبادء پروتستان بررسی می‌کند. اثر کتاب اثر خاصی نیست ساده و دور و بی‌احساس و گاهی بی‌روح است. گویی «راش» در تلاش شجاعانه برای نوشتن کتابی سرد و عبثی درماتره جهان امریکایی جدا شده از خوب‌شدن نویسنده، ماسکی از یک کتاب آورده است.

«گلایه پورت نئی» (۱۹۶۹) دقیقاً یک صورت است و سیلان تأخیرناپذیر کتاب تا حدی مرموز همانرا شدن علاقه «راش» به صحنه اجتماع و احساس او دربارهٔ خوب‌شدن مفتون شده است.

این تک‌گویی از آن مردی است که ولع آرام‌ناپذیری به امور جنسی دارد اما در ایجاد رابطه ناتوان است و از این رو باز می‌گردد و در کودک‌کی خود به دنبال ردهایی از علت آن می‌گردد. از این تک‌گویی همه چیز برمی‌خیزد. این نوع خاص آدمی که خودخواه و شهوت‌پرست و گناهکار و در عین حال اصلاح‌ناشدنی است. از همان آغاز در کتاب «راش» جای دارد اما نه عمیقاً به کشف خویش دست زده است و نه کسی او را کشف کرده است. او حتی صحنه کتاب

با آن چنانی که برای بقیه حایبی نموده اشغال کرده است. اما «پورت نئی» صحنه را در اشغال دارد و در واقع خود او صحنه است. حال که او از حیث روانی فلیج و مبتلای همه جور عقب‌ماندگی عاطفی است، باید همه این عقب‌ماندگیها را آشکار و اکتشاف کرد. او مصمم است هر چه در درون دارد بیرون بریزد و حاصل کار، بازگشت چیزهایی است که سرکوب شده است و گناه که معمولاً به صورت عامل درونی شدهٔ منع و خودداری به کار گرفته می‌شود به نحوی باطل‌سما به سرکشیدن میزانی از مکاشفهٔ سانسور نشده مجبور می‌شود که حتی در ادبیات داستانی اخیر امریکا هم نامممول است.

هیچ چیز مقدس یا نابو شمرده نمی‌شود؛ همه چیز و دقیقاً هر چیز مادی به سطح گفتار آورده می‌شود. چه نگرانی مادر در بارهٔ وضع مدفوع او، چه با خود ور رفتن او در کودک‌کی و چه شکل‌های ویژهٔ ارضای جنسی با دختران غیربهودی که او را شیفته می‌کردند. تمام درهای کل کودک‌کی او گشوده می‌ماند و تماشای استراتژیهای نومیداور و خنده‌دار کودک در حال بلوغ را ممکن می‌سازد و

صدای ورود دستوره‌های متناقضی را که بر سر و روی او می‌بارد به گوش ما می‌رساند تا از قواعد غیرمنطقی و زجرهای عاطفی که بر کودک حیرت‌زده غالب است آگاه شویم. در این شرایط است که خودشیفتگی با مشاهدهٔ اجتماعی درهم می‌آمیزد. چون «پورت نئی» صحنه به صحنه و جابه‌جای گذشته خود را باد می‌کند تا محیط و شخصیتها، حتی هنگامی که پرس‌وجو را به حیطه عوامل بیماری کنونی خود می‌کشد در پیش چشم ما زنده مجسم شود. حتی بادآوری و سوسه‌آمیز این صحنه هم جزئی از «گلایه» است. «پورت نئی» می‌کوشد گلایه را به سحر و عزائم تبدیل کند و به نتیجه برساند و فریاد اجتناب‌ناپذیری از سردرد بکشد، در عین حال که به فریاد خنده هم نیاز دارد.

دکتر! شاید بیمارهای دیگر خواب ببینند ولی در مورد من همه چیز واقعاً اتفاق می‌افتد. زندگی من چیز نهفته‌ای ندارد. همان چیزهایی که روایی است اتفاق می‌افتد! کتاب «پورت نئی» هم محتوای نهفته‌ای ندارد. دقیقاً بدان سبب که او می‌تواند و



مصمم است که همه چیز را به سطح بیاورد. اما وجدان آرام‌ناپذیر خود او و غنای واژگانی او نه کار نسکین و تخفیف ناراحتی و آشفتنگی‌اش نمی‌آید. دست کم ظاهراً چنین پیداست. ایسا هم از یک لحاظ تا هنگامی که او مدام نشان می‌دهد که قابلیت اصطلاح‌سمنی‌تواند کاری سرای بسپود نارسایی خلق و جوی فرد ضرورت دهد. جزئی از گلابه نه حساب می‌آیند. او برخلاف جانور «ویتمن» ناله می‌کند و از دست حال و روز خود شیون سر می‌دهد و از این نکته هم آگاه است: «اووو! آیا من شکوه دارم؟ ننفری دارم که از وجودش اطلاعی نداشتم؟ آیا جریان همین است، دکتر؟ این همان چیزی است که اسمش را «مواد و مصالح» می‌گذاریم؟ من فقط گله می‌کنم، بیزاری بی‌کراته به نظر می‌رسد و من دارم به این فکر می‌افتم که شاید کافی، کافی نباشد. آیا آنچه من ارائه می‌کنم حقیقت است یا غرولند صرف؟ شاید هم غرولند برای آدمهایی مثل من نوعی حقیقت باشد.» می‌توان بدین پرسشها پاسخ مثبت داد با هیچ پاسخی نداد، چون همه اینها سرای مردمی که بر سیلان سخنرانی خود به پیش می‌رود کمکی است. پرسشها خطاب به خود او است: «آه، چرا بیشتر بروم؟ چرا این‌طور اسیر باشم؟» ظاهراً او با همین بیشتر رفتن می‌تواند کمی از سنگینی گذشته را که بر زندگی کنونی او فشار ویران‌کننده می‌آورد سبک کند. همه ما در تارماند کردن وجدان و هوس دچار مشکلیم، اما «پورت نوی» چنان گرفتار منبع و احتظار و تابی و قوانین هیستریک خانوادگی بوده است که ناچار است به فراغت موفقی مبالغه کمندی متوسل شود. «بر سر نای من مانند نقشه جغرافیا علامت سر کوفتگی نقش بسته است. می‌توانید از درون شاهراههای شرم و مازدارندگی و ترس به سراسر عرض و طول کشور وجودم سفر کنید.»

### هویت گتویی، هویت امریکایی

در سرتاسر کتاب مبالغه درختان کمندی جریان دارد و ابداع‌گری سخن هم به صورت نسلی و هم به صورت نشانه‌بیماری به نظر می‌رسد. گلابه همچنان واقعی است. وزن خانواده هنوز بر شانه او سنگینی می‌کند و او در خواهش خود از دکتر اشپیل و گل ساکت

### پروست از خاطرات خود صنعت کلامی بیداری بیرون کشید.

آن است که هر پسر باید از پدرش موفق‌تر و آزادتر باشد، اما کار «پورت نوی» که واسطه میان انلیتها تنگدست و جامعه‌نشیبت‌یافته WASP است در اسلین شبیه کار پدر او است که بیمه‌گر دوره‌گرد سیاهان بی‌چهره به نمایندگی از طرف یک بنگاه تروتمنه WASP است. «پورت نوی» در واقع آزادبست و پس از بیداری از اسرائیل درمی‌یابد که به رغم درستی انتقاد یک دختر اسرائیلی از پیودیان امریکایی، خود وی نمی‌تواند امریکایی باشد. او درست همانته بسیاری از دیگر یهودیان ادبیات داستانی اخیر امریکا، چهره‌ای انتقالی است؛ نه کاملاً در درون جامعه نشیبت‌یافته جای دارد و نه کاملاً در بیرون آن.

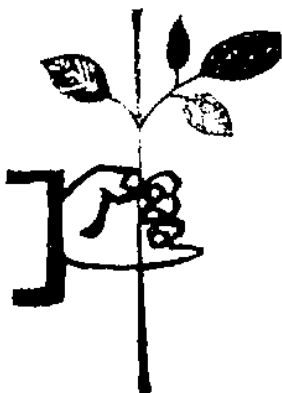
شاید به علت وضعیت انتقالی «پورت نوی» باشد که «راث» وانما نمی‌داند کذاب را چگونه به‌پایان برساند. در آخرین صحنه‌ای که «پورت نوی» به‌خاطر می‌آورد، خود را «بیچان در خاطرات خویش بر کف اثاق» پس از شکست رشت و مضمحک در ایجاد ارتباط با یک دختر اسرائیلی، توصیف می‌کند. او می‌داند که «اهل وطنی است نه در

تکرار می‌کند: «دکتر، این اشخاص را از شانه من پیاده کن، ممکن است؟» «پورت نوی» هم مانند «نسی بروس» کمندین نک‌گوی معروف به هنگام حرف زدن درباره‌ی زندگی خود با درخشندگی جذاب پرگوئیهای خود، فشارها و تهدیدهای مداوم را برمی‌دارد. او مانند بیشتر قهرمانان امریکایی آرومند فضایی تمیز و خلوت است.

همه کسانی که می‌توانند رمز مهیب و نیروی خوارکننده‌ای را که رشد خواننده می‌شود به‌خاطر بیاورند، از «گلابه پورت نوی» لذت می‌برند و آن را می‌پسندند اما این کتاب برای یهودیان امریکایی رمز معاصری دارد. «پورت نوی» مفتون کل جهان WASP امریکایی است و این شیفتگی تنها به دختران WASP نیست. او از شبیه‌مستحیل شدن کامل در جامعه غیریهودی و دوری از هویت گتویی و رسیدن به هویت امریکایی است که آفاق امکانات آن بسیار گسترده‌تر است. او برای هر موفقیت احتمالی باید بهای سنگینی بپردازد و حضور او بر روی نیمکت روانکاو هم این مطلب را نشان می‌دهد. «دنیر جین» در مرور کتاب اشاره می‌کند که کلاً در خانواده‌های یهودی نظر بر

محمد وجدانی

### میان زخم و فراموشی



این سرود از آن من نبود

با همچون اشکهایم فطره فطره

رسوبی از کلمات رازگونه

داشته باشد.

به آشکارا می‌بایدم سرود،

لبخندی آوازه را

در شبی صرموز

که خورشندش بیشاپیش

در اشک خویش

بخ سسه بود

میان زخم و فراموشی

کوتاه‌ساعتی‌ست

برای نشتن با تصویری

بپیچیده در حریری از نسیم رقصنده

لغزیدن به هر روزنی

با دلنگی‌هایی که کودکی را

تاریک می‌کند

میان زخم و فراموشی

کوتاه‌ساعتی‌ست

من از دستِ بابسن

بر آن رنگی زندگی نام بانیدم

میان زخم و فراموشی

درنگی کوتاه است

برای تولد گلی از آرزو

گلی که حتا در غنچه،

سیاه می‌بوشد



جای خود (در حای که وطن من نیست!) «  
«پورت نوی» نکات بسیاری را به یاد  
می‌آورد اما نمی‌تواند به عمق فرو رود.  
مواصی مهر و موم شده «- ویش» واقعاً سر  
گشوده نمی‌شود، هیچ تلاشی برای برقراری  
ارتباط با سطح ناخود آگاه صورت نمی‌گیرد.  
موضوع، سئوه داستان

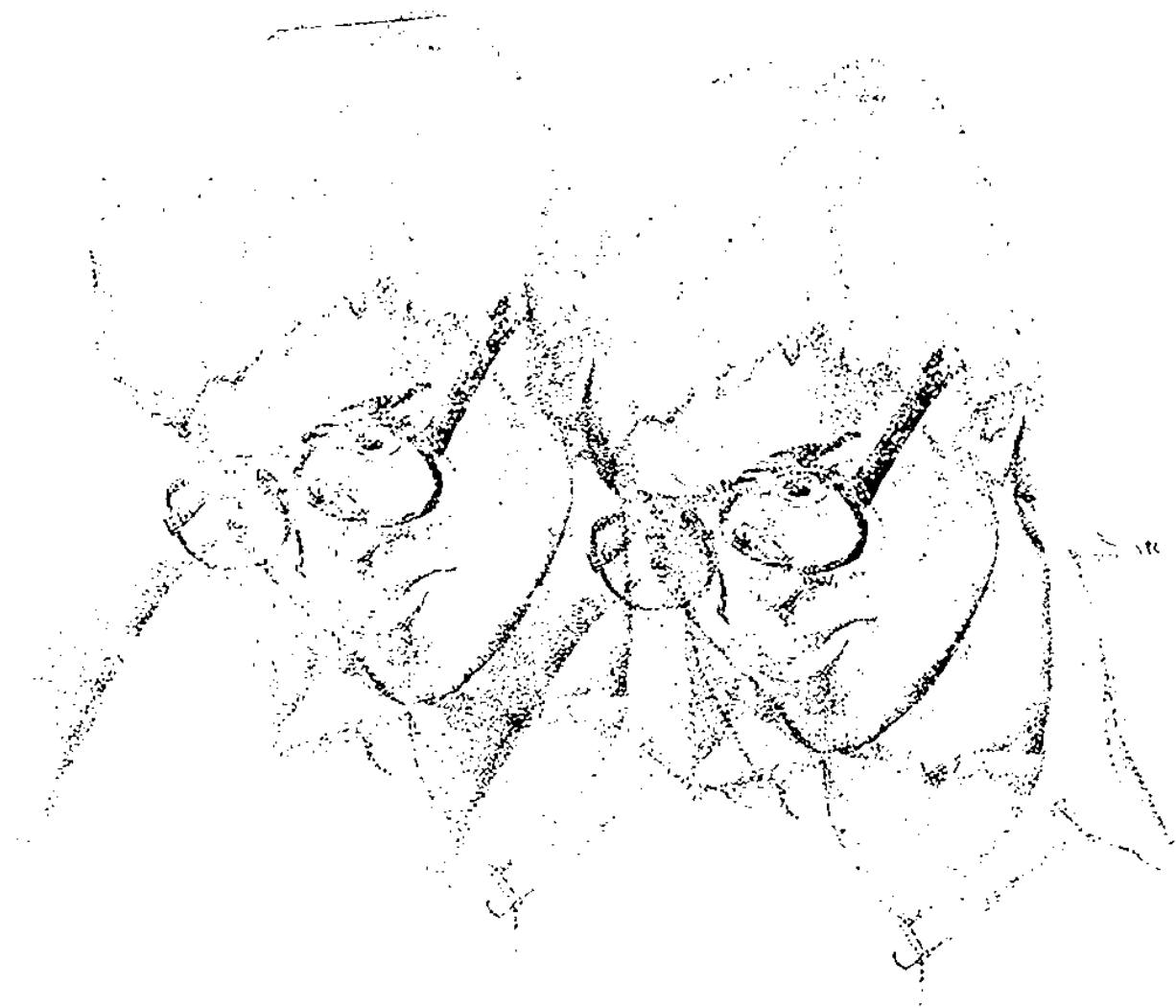
پرسشی که «پورت نوی» در پایان  
کتاب پیش می‌کشد اهمیت حیاتی دارد. «چه  
شد که من اینطور دسمن و آفت جان خود  
شدم؟ اینقدر تنها اینقدر تنها! فقط «خودها»  
«خود»ی محبوس «در من»! حالت حبس  
حبسیتی که در این کتاب دیده می‌شود  
حالت راجع شخصیت‌های امریکایی اخیر است  
و در واقع محبوسیت عظیم کتاب احتمالاً  
مربوط نوع دست‌نیافتنی خصوصی بودن  
«- ویش» است که سرانجام در کتاب  
آشکارا می‌شود و شاید بتوان گفت که این  
حالت، در میان خوانندگان در حالنی شایع  
است، اما به بررسی، پاشخی داده نمی‌شود و  
دکتر اشپیل وگلی فقط برای پایان دادن کتاب  
دهان بار می‌کند.

«رات» بکنار به فکر افتاد که داستانهای  
دکتر اشپیل وگلی را به صورت بسته بویسه  
و آن را به میان سینه‌اران شهر نیویورک  
بفرستد. از این سری دو کتاب منتشر شد که  
یکی از آنها یعنی «ویژه روانکاوی» جوحن  
آشکارا را نشان می‌داد. زنی بیمار به تدریج  
برای مقاومت در برابر مریبه‌هایی که او را به  
سوی آشفنگی حسی می‌راند تعلیم می‌بیند.  
اما خودداری به صورت محسوسیت همه  
احساس می‌شود. عقیقتاً اگر قرار باشد بهتر  
شدن اینطور باشد وضع دردناکی است!  
واقعیت آن است که تلاش برای «سازگار  
کردن» فرد با جامعه حاکم ممکن است به  
معنای از میان بردن بسیاری از کیفیتهای  
فردساز و متمایز او باشد و روان‌پریشی فرد نه  
ارزشمندترین اثرهای خویش ربط می‌یابد.  
شاید «پورت نوی» واقعاً خواهان معالجه نباشد  
و حتی نخواهد به صورتی عمیق «کاویده»  
شود. او می‌خواهد بدون محدودیت درباره  
خودش حرف بزند. «رات» می‌گوید:  
«کتاب درباره حرف زدن درباره خویش  
است. روش آن همان موضوع آن است.» او  
کتاب را چنان ترتیب داده است که به  
صورت سریانی درآید که خود او آن را

«حشتهای آگاهی» می‌خواند و عبارت است  
از آرایش حوشه‌های شدایی که آهنگ و  
اهمیت بیرون ریخت آنها به صورت ریزش  
مستقیم سیلان ذهن جلوه می‌کند. هر چند در  
واقع حشتهای آگاهی نشان محیلانه پیچیده  
شده‌اند که سرانجام ما را به نقطه آغاز  
نک‌گویی می‌رسانند. یعنی تحت روانکاوی این  
کتاب درباره تک‌گویی سازی است (روش  
آن موضوع آن است) تا برای لازم است که  
اندیشه نوشتن داستانهایی که محور همه آنها  
دکتر باشد به کناری نهاده شود و صدای اول  
شخص بر کل کتاب و فضای کلای لازم  
برای جا دادن یادآوریها، حاکمیت کل پیدا  
کند. بخشی از احساس آزادی که در کتاب  
درک می‌شود معلول رها کردن نظاهر در  
گفتگو است. حتی اگر اجبار به تک‌گویی  
بخشی از «گلابه» پورت نوی باشد. آزادی  
درنگ‌ناپذیر در انجام آن در طول کتاب  
بخشی از شادی «پورت نوی» است. □

۱- William Carlos Williams پزشک و  
نویسنده امریکایی که در سال ۱۹۶۳ از  
جهان رفت.

۲- Whete Anglo - Sxon Protestant  
پروستانتهای انگلو ساکسون سفید.



## گفتگو با شهریار مندنی‌پور

### ما در مرحله‌ی گذار هستیم

و گفتگوهای جنجالی با اسانند هر رشته گاه به‌نهایت می‌تواند رهمسودی برای خوانندگان باشد که ایجاد دیوارهای نشیمنی و فاصله‌های نامسجاری می‌کند. هرصدا را بر هرصندگی شوراند و خواننده را نسبت به هنر و ادبیات این سرزمین بی‌اعتماد می‌کند. تضادهای سلفشمنی و اختلافیهای فردی را جانشین تقابل اندیشه‌ها می‌کند و به‌حای رسیدن به یک آرمان مشترک (معالی فرهنگ، ادب و هنر و اعمالی شرایط اجتماعی و زیست انسان) نهایت ناسانایی ادبی - هنری و بریشان ذهنی ایجاد می‌کند.

بی‌نی با این استواری و جبین چشم‌اندازی، امیدواریم که خوانندگان، روشنفکران، شاعران، نویسندگان و هنرمندان ما را ناری کنند تا اگر مشکلات فراوان، امکان دسترسی به آنان را کم می‌کند، خود گامی به ضرورت بشن بگذارند و به مناسبت اثری که از آنان منتشر می‌شود یا نمایش داده می‌شود و نا... تا ما معاس بگیرد.

### گامی به ضرورت

استقبال از این بخش مجله، ما را بر آن می‌دارد تا به باس پاسداری از نظر خوانندگان، نوجه بشنری به دست‌اندرکاران هنر و ادبیات امروز ایران، به‌ویژه سل سوم داشته باشیم. نکوشیم روزنه دید خود را نازیر کنیم و تنها به مرکزنشینها (نهران) و نزدیکان بپردازیم. دوستان دور و نزدیک را یک سال بسیم و اگر مشکلاتی پیش راه هست، به دیده بست نگیریم و امیدوار باشیم که گفتگوهای ما تا خلافان هر اسان و شهرستان و حتی شهرهای دورافتاده می‌تواند به سهم خود گامی به سوی تشکیل صمعی و وحدت فرهنگی بوجود بیاورد.

بحرته‌های گذشته نشان داده است برداچس به مرکزنشینان

می‌خواهم تا شهریار مدنی‌پور تماس بگیرم، موفق نمی‌شوم، متوجه می‌شوم که نویسنده جوان برای دریافت‌های تازه‌ای از زادگاهش، شیراز، راهی دشنهای خیابان‌بگیر و زسای نابیر اسان فارس شده است. بی‌عام می‌گذارم و بعد از دو سنی خواهش می‌کنم سؤال‌های محله‌ی «گردون» را تا او در صاف نگذارد. چند روز نمی‌گذرد که مدنی‌پور تماس می‌گیرد. از حدودی‌چون گفتگو می‌برسد و فقهی، فقهی با نعت می‌بماند که «حظور او؟ چرا یک نویسنده‌ی سرشناس نه؟»، این آندگی را دارم. جواب آماده است. بوضوح می‌دهم که یکی از اهداف مجله این است که با داستان‌نویسان هم‌سل او گفتگو داشته باشد. لازم است که خواننده از کم و کین نظری‌های او هم به‌عنوان نویسنده مجموعه‌ی «سایه‌های غار» اطلاع داشته باشد و بعد اضافه می‌کنم مگر بعد از انتشار مجموعه‌ی داستان کسی به رسم معمول (یک فضای سالم) گفتگو کرده است با نقد و تفسیرهایی بر کتاب نوشته‌اند. مجموعه‌ی زمره می‌کند: «ای نانا...» دهم می‌رود روی نویسنده‌ی مشهور نویسنده‌ی ساسی، نویسنده‌ی بریراز، نویسنده‌ی... که گاه به مناسبت و گاه بر مناسبت به گفتگو در فلان نشره می‌نشد. خنده‌ام می‌گردد. حرف مدنی‌پور را قطع می‌کنم. او را بقی می‌دهم که ناور کند دیگر دوره‌ی «مسم» مسم» نه صرف پیشینه، گذشته است. خواننده در زافه است که باید به دنبال اثر باشد و در جستجوی نویسنده‌های که نش از هر چیز، نه ارزش می‌اندند و می‌کوشند در آن سلور بنهان زندگی را نشان دهد. به جای حرف‌زدن‌های صد تا یک عاز، برود نویسنده ذهن خوانندگان را کندر نکند، از نشوین و دامن زدن به «سول نارنیا» و درست کردن دسته‌های «حیدری» و «عمنی» خودداری کند. خلافتش را - اگر این بازیها خلافتی برایش می‌گذارد - به کار نگیرد. خود را از «جوایزگی در اداس» نجات دهد.

مدنی‌پور نفس عمیقی می‌کشد و با شاید آهی که بلفن نمی‌گذارد دریا می‌کدام است. از گفتگو می‌رسد. می‌گوید که یادداشتهای دارد. اما بهر است حالا که دارد به بهران می‌آید. حضور می‌گویی داشته باشم. قرار می‌گذارم. چند روز بعد، در خانه‌ام را می‌بیند. شب است. در را باز می‌کنم. بینی از هر چیز، حسنه‌های کوچک و بگرا

مدنی‌پور را از نشت شسته‌های شفاف عسکن می‌سوم. دفتر مجله تعطیل بوده است و وقت کم و حجت و حیا و خجالت مدنی‌پور صد حدان. نمی‌خواستند است به خانه نیاید. صحبت معارف و این حرفها می‌شود. از دن‌بگرای بی‌رویش می‌آورم و بعد ساخته‌ها از گذشته و حال حرف می‌زنم و سرانجام، حاصل چند صفحه‌ای می‌شود که قرار می‌گذارم مدنی‌پور آن را بازوی می‌کند و به دفتر محله برساند.

فردا، دن‌بگرا می‌شوم. گفتگو با نویسنده، بدون نقد و بررسی و تحلیل اثر حدان جداد نیست. از همکاران و دوستان سراع می‌گیرم. کسی یادداشت برداشته است. به صرافت نیفتاده است. گوشه‌ی را برمی‌دارم و هم‌جان که به یک بهضت نقد ادبی تو، نقد سالم، نقد بی‌زابطه و ناصابطه، فکر می‌کنم. به این و آن رنگ می‌زنم. امیدم به هم‌نسل‌های مدنی‌پور است، نه نویسندگان سل سوم. مگر به این که حسنه‌ها هستند که در این چند سال همت کرده‌اند و دارند کم‌و‌بیش، نقد می‌نویسند. همه گرفتارند. نا روی آثار نویسندگان مشهور و برتر از کار کرده‌اند تا دارند کار می‌کنند و می‌خواهند دلیل ناورند که خداحافظی می‌کنم. می‌دانم حدان بقصری ندارند. جانش هم مطرح

بعد از خود را بررسی می‌کردند. صصها و حسنه‌های را تحلیل می‌کردند. مگر نه این که می‌گویند دلسوخه این ملند و نضان به در مذهب که در فرهنگ و اعتلای این سرزمین می‌زند.»

دوست همکار بگاهی می‌کند که درمی‌یابم از هر حرفی که می‌زده، تلخ‌تر است. ناامید نمی‌شوم. نه تلاثم ادامه می‌دهم. دوسمی خبری می‌دهد که ابوتراو خسروی بر نخستین داستان مجموعه‌ی «سایه‌های غار» یادداشتی دارد. بی‌گیری می‌کنم و آن را به دست می‌آورم.

## سایه‌ی یک داستان

نگاه مدنی‌پور به انسان به‌عنوان شخصیت اصلی داستان «سایه‌ی از سایه‌های غار» دیدی فلسفی است که انسان را نه در یک مقطع خاص تاریخی، بلکه در طول کل حیات مشر طرح می‌کند و دقیقتر اینکه قصد او نگاهی عمیق نه تنها به کنه دیدگاه آقای فروانه شخصیت اصلی داستان که به من انسان شمول است در کل حیات بشری.

آنچه از لایه‌ی بیرونی داستان برمی‌آید این

مهمترین ویژگی این دهه شجاعت تجربه است.

بهترین و بزرگترین و... نمود درک ضعیف فتودالی از

ادبیات است.

است که آپارتمان آقای فروانه مشرف به باغ وحشی است که صداهای ناهنجار و بوی عفن و وحوش ساکنان آن محله را آزار می‌دهد، و آقای فروانه با دوربین شکارش آنها را مشاهده می‌کند. مجموعه دانستنی‌های درباره وحوش را جمع‌آوری و مطالعه می‌کند و همیشه عضو معترض آن ساختمان است که به وجود و حضور وحوش در کنار خود اعتراض دارد.

در داستان هر چند که وحوش در قفسند، ولی در همه حا حضور خود را اعلام می‌کند. در ایحا مدنی‌پور نظر خود را طرح می‌کند که وحوش جدا از کل مجموعه‌ییت جامعه نیستند، جزء جامعه انسانی هستند. در قسمت‌های دیگر داستان آقای فروانه می‌گوید که آنها رفتار و اعمالی شبیه به اسان دارند و

است. نمی‌خواهند که بنویسند و در گنجی نگذارند. باید چاپ شود و خواننده آن را بخواند. بس ناگزیرند که روی اثری بنویسند که چاپ آن شرط و شروط نخواهد. دست‌کم خواننده طلب باشد. ما آمد به آینده و بهود این وضع، گوشه‌ی را می‌گذارم و نه همکارم نگاه می‌کنم که به ظاهر شاهد تلاشهای نهوده‌ی من است. می‌گویم: «حظور می‌شد اگر عمده‌های از نویسندگان ما که ماشاءالله دانش و تجربه هم دارند، می‌آمدند و به جای حرف زدن در محفل‌های خصوصی و نا سبب گفنی در گفتگوهای مطبوعاتی و... تکلیف یک اثر با نویسنده را تا حد جمله - به حق نا به حاج - معنی نمی‌کردند و می‌نشدند و صادقانه، یا نکتسه‌ها اندوخته‌ها و داسه‌هایشان، آثار شاعران و نویسندگان سل

به زیبایی دیگر کشف می‌کند که آنها کسانی غیر از خود ما نیستند.

ظاهر داستان این است که آقای فروانه مرد و اهلاندهای مجربش در ذهنیت تاریک خود است. ولی لایه درونی داستان که کشف شود آقای فروانه مدتی به عنصری اخلاقی می‌رسد که توحش را که همانا انعکاس رفتار ساکنان جهان است محکوم می‌کند.

اگر رابطه رشعانی «سایه‌مان از سایه‌های غار» ما تمدن غار افلاطون کشف شود، این نکته آشکار می‌شود که آقای فروانه، زندانی فزایی غار است که به روشمایی گریخته و حقیقت را کشف کرده و مسئولیت دارد که بارگردد و نه همه کسانی که با او زندگی می‌کنند حقیقت را بگویند.

از نظر نویسنده، انسان موجود غافلگیر شده‌ایست که در مقابل عمل انجام‌شده، بی‌فراز گرفته و مجبور است روشگری و مبارزه کند و گرنه چون آن قیل باید تسلیم شود و با همه هبیتی که دارد اسیر باشد.

نویسنده، شخصیت هوشمند انسان معمولی را که در طول تاریخ بشری به توحش ناخفته‌اند و بیشتر انسانیت بوده‌اند! معرفی می‌کند.

در واقع مسئله‌ی پور ایروم یک تحول اجتماعی و اخلاقی را در کلی جامعه بشری منعکس می‌شود. علاوه بر داستان «سایه‌مان از سایه‌های غار» یک انسان آرمانی، یک مصلح را بازسازی می‌کند که وظیفه خود می‌داند که توحشی را که در بطن جامعه انسانی حضور دارد و از انسان لایه‌فک نیست و با اینکه ظاهراً در فطن است ولی بوی عنوت و صدای ناهنجارش را می‌شود به وضوح شنید، غریبان کند.

در پایان داستان راوی به آبارندان آقای فروانه که در واقع موضع نگری او نیز هست وارد می‌شود و به این نحوه فلسفی می‌رسد که عدم اطلاع ساکنان محله از مرگ آقای فروانه بویی مضاعف بر ساختمان تحمیل کرده است. در پایان داستان مشخص می‌شود که وجوش به آبارنمان آقای فروانه وارد شده‌اند. مهم نیست که قیل با بعد از مرگ آقای فروانه آمده باشند، «آنگه از مشاهده اینکه عدسی‌های دوربین شکاری شکسته شده‌اند شگفت‌زده نبودم که از کشف جای خالی مجموعه کتب زندگی حیوانات.»



## تمایز نسل سوم، نحوه نگاهش به جهان است.

### پوست انداختن و تناسخ

### بهای خود را می‌خواهد.

شاید هم آن روی چهره آقای فروانه، چهره حیوانی فروانه عدسی‌های دوربین شکاری را شکسته و مجموعه کتب زندگی حیوانات را برداشته باشد! بنابراین برعکس نظر کسانی که معتقدند شخصیت آقای فروانه بیمارگونه، مروری و بدون از جامعه است. باید گفت، فروانه انسانی حساس، اجتماعی و مسئول است که وظیفه خود می‌داند که از مفاسد بوی ناخوش سخن بگوید، عنصری اخلاقی که توحش غیرقابل کنترل جامعه را تحمل نمی‌کند. با توجه به کارنامه کوتاه مدنی پور و وسوس در ارائه کارهایش، امید می‌رود که چهره‌ای ماندنی و شاخص در داستان نویسی معاصر داشته باشیم.

- ارس و سال و وضع و روزگار نگوی. چه فایده سی و سان من، با حی «من» من، به چه درد خواننده می‌رسد. یا روزگارم، مهم اثر است، سی نام و نشانی از نویسنده است. این است که اگر بر پدید آورنده‌ها من، خودش را از پشت آن بکشد کنار، باید سرریز بایستد، به منی آواز، به آواز جوان.

- نادان می‌آید کی شروع به نوشتن کردند؟ داستان نا...؟

یادم می‌آید در کلاس چهارم دبستان، یک روز قصه کردم اسامی را خردم می‌گویم «فصل پاییز را توصیف کن» «نه، فصل صدمه نوشته، معلم بیشترش را حفظ کرد، چون در نوشته‌ها، گندمها در فصل پاییز زیاد می‌شدند و وصف رودی نوشته‌ها بود و بی جویان و معلم داد می‌زد و خط می‌کشد روی سطور، اما ما این سطور را بی‌توانستیم که حد بزنیم. فصل هم همس‌ها بنامند - و من از آن وقت شروع کردم به نوشتن داستانها تا آن گندمها را در پاییز به درم برسانم. سگتو بوی که دریا نام فرستاد از راهام خیلی که است، نوشتن را منادم کردم و این نوشتن در دشت ذرات بود، بر سر راه پاره‌های ۱۰۰ عرافی و در نور گردسوز سنگگر، چه لدنی داشت این نوشتن، صدای «در رو» خمیازه را می‌شنیدم و تا رسید، فرصت برای من که داشتم و این سه گنده همه زندگی می‌بود و خمیازه رمیس می‌خورده موج انداختنش گردسوز را باورس می‌کرد و فرصت برای یک جمله دیگر را می‌فاییدم، فکر می‌کنی چه می‌نوشتی؟ داستان دختری به نام سارا، در کنار دریا، چه زنده بود بودیم در آن لحظات... دم صبح بیرون می‌ردم، دشت، بهار که بود، سمر بود و شیشم هم بود که روی غلغله‌های روییده بر من می‌نفت. آن وقت به داستان جنگ فکر می‌کردم، از گوشه، گوشه‌اش یادداشت نرمی داشتم و تجربه می‌کردم، حس داشتی با، حبی رفیق در یک میدان زمین چطوری است؟ می‌رفت شناختنش ارزش داشت، بر که می‌گشتم، می‌نوشتیم، کنی در آید نمی‌دانم، به جنگ «جنگ و صلح» رفتن، تارک و سیم می‌خواهد، نه فقط تجربه.

- می‌دانم چه هم رفیقای، کی بخش داستان را چاپ کردی؟ سالها نوشتیم بی آنکه به چاپ فکر کنیم

دوره سال اولین کارم در مقیاس درآمد، سال ۶۶ گمانم «۳۰ چاره در آینه» را هم در محروم‌های داشتیم که دنباله «هفت داستان» بود و به بحث برسید.

به نوعی داستان‌نویسی خودمان فکر کرده‌ام؟ چگونه است؟

داستان‌نویسی ایران به دو نسله پیش آمده. یک نسله با عنوان «سفرنامه» اثر امیرکبیر که سبب عمدتاً در مکتب رانیم و ادبیات داستانی دوره اول انقلاب است. نسله دوم «سفرنامه» که سبب عمدتاً در مکتب رانیم و ادبیات داستانی دوره اول انقلاب است. نسله دوم «سفرنامه» که سبب عمدتاً در مکتب رانیم و ادبیات داستانی دوره اول انقلاب است. نسله دوم «سفرنامه» که سبب عمدتاً در مکتب رانیم و ادبیات داستانی دوره اول انقلاب است.



فهم از واقعیت عقب افتاده، می‌روم به راه، که و دریا و دریایچه بک سو، روسا و شهرهای نادیده، سویی دیگر ممکن است هزار کیلومتر راه بروم و فقط بک نصیران صیحت را آسمان برگیره برای بک داستان کوتاه. ارزشش را دارد. یا اینکه نمی‌دانم فلان شخصیم در فلان موقعیت احساسی چگونه درگیر می‌شود. می‌هم دنبال تجربه او را محسوس کرده‌ام که برگردم، آن شخصیت در ذهن ساخته شده، از این قبیل دیگر... و این پوست‌اندازی یا تکامل خودخواسته، بها می‌آورد. تا اکنون نهایت را برده‌ام. بعد تازه وقت نوشتن است. گریزی نیست، اینها نوشتن را باید با تجربیات جسم بدست آورد در این شرایط، تا خلاص شیوی از کار روزانه و روزمرگی، شد است. آموخت نوشتن دادن بک جمله، یا طراحی بی‌تنگی، به همیشه می‌کشاند...

ادبیات نسل امروز، نسل سوم را در شعر و داستان و رمان را در چه موقعیتی می‌بیند؟ آمده‌ان چگونه است؟

عبارت «نسل سوم» را باید با احتیاط به کار برد. شاید نگاری است اگر فکر کنیم مراتب کردن جهان را به حال سوم و صدق یا نواقص بود، بک نسل نویسنده می‌آید. ایران سرزمین دگر تجربه‌ها است. پروازها، بک دوره، امر، بی‌تفاوتی موجود است می‌راند که توانش علمی نور را کشف می‌کند. یا به عنوان «رمان نو» نگاه که سی، پشت سرشان - اختراع‌گرایی، شاه‌شاهی و حتی صاحب‌مکی را داشتند. با آن فلسفه غنی به محض آنکه تلاش کردند به عنوان بک مکانی یا جریان ادبی مطرح شوند، درآیند. یا دست خالی نمی‌شود رفت به جنگ، غول - غول در ای‌لی به ت هم که شد - هر چند که بسیاری از نویسندگان نسل دوم، دیگر حرفی و کاری ندارند. صبر هم دارند چون حافظه - با نسله را تپی می‌کند، تنی از قدرت امروزینش - همیشه و هیاهو این روزها بسیار است. شاید نسل سوم، آنگونه می‌باید که گوشه‌های مشیبه و زمزمه کند، نواقص کسانی که با چشم می‌خوانند، حرکت طرف آنها را خواهند دید و لابد درمی‌یابند که این یک جهان دریده به پای و قوی نیست اما ازل شدن به خوانایی رزمه، بی‌صدایی که مکتبها و سکتش نداشته از دولت‌هاست، محتاج کار

شکم - چه اصولی را برای نویسنده قابل هستند؟

اصل اصل نوبت به هنر است. بعد از این هر اثری به کردن می‌خواهد بگردد. بگیرد، احترام به هوش و درک خواننده، اصل باشد یا نباشد، بک حکم است. ایست، حس، تکرار، توضیح و اصحات، پیوستگی صیغ نامسان، پیوستگی صیغ اشخاص و مکانها - که داستان غیر می‌آوردند - نگاه چه واقعیت بر سناکی است در سرزمین داستانی ما، اصل دوم در هم تا کسب پذیرد. امروز است و در حیرت‌آورانه، نویسنده، نویسنده است به هیچ چیز دیگر، اینکه بیشتر به دنبال نوعی سلسله مراتب ادبی هستیم، با صفت‌های عالی بهترین، بزرگترین والتج - نمود درک صیغ فنودانی از ادبیات است. اصل‌های بعدی را نگوییم بهتر است...

به امر تولد داستان و به‌طور کلی نوشتن چه اندازه اهمیت می‌دهد؟

کدام تولیدی بدون نظم ممکن بوده، البته من فکر نمی‌کنم که نظم در کار نوشتن فقط این باشد که سر ساعت مشخصی شروع کنی و سر ساعت معینی تمام. سازمان‌دهی نیست، برای نوشتن، عمده‌تر است. بی‌س تمارک و فراهم آوردن موقعیت‌ها و اختیاراتی برای امروزدن به عرض زندگی، برای در هر گروهی هر چه بیشتر هستی. مثلاً حسن می‌کم

که بکنی به هدف دیگری بینند. مرحله مروره به گمانم مرحله گمار است. مفهوم نویسی و برگردن این دفعه شجاعت تجربه است. نوشتن تجربی این شده را ما در ایران کمتر داشتیم یعنی اینکه نویسنده داستان تجربه‌ها را در قدرت واقعیت برای شناخت جریان سوال و نام، از طریق تجربی مردم - در این چند ساله به شکل ایرانی‌ها، به نوعی «Best Seller» هم رسیده‌ایم. اگر این نوع ادبیات بتواند خوب است، «Best Seller» آنها بلی هستند میان شبه ادبیات مبتدله و ادبیات، خواننده تیره‌وشی پرورش می‌دهد. خواننده‌های که به پیوستگی می‌آیند، یا «چرا؟»

در اوضاع ادبیات جهان، وضعیت نا چگونه است؟

فهم، وی عقب‌ماندگی نویسنده صیغ ساله، در این پنجاه ساله، با حسی، جریان شده انگار، مشکل اصلی در رمان است. هنوز به ترک‌های رمان می‌بینیم.

چه آثاری بر سه تأثیر نسبی داشته‌اند؟ هیچ‌وقت به این سوال فکر نکرده‌ام و نمی‌کنم. معمولاً کسانی در پاسخ این سوال، سعی می‌کنند بگویند که آثاری بر من تأثیر گذاشته‌اند در کارم هست، هر جا که جابجایی صاحب ادبیات - کپک‌زده آنها را

است. کار، تجربه و دانش... برای بسیاری از نویسندگان سبک عبارت است از توانایی پنهان کردن نقاط ضعف داستان‌نویسی‌شان. اما در موارد عذبه‌ای، نویسندگان هم‌نسل من، همین توانایی را هم ندارند... با همه اینها، هر حال نسل سومی خواهد بود. وجه تمایز این نسل با پیشینیان، البته، نه سن و سال است و نه حتی گریز از سیاست‌زدگی، نحوه نگاه است به جهان. انسان، هیچگاه چون این عصر، به آینده و موقعیت حال خود نیندیشیده است. شاهد از ادبیات بی‌اروم: رونق داستانهای علمی و تخیلی، گواه همین تلواست. مسئله زمان برای انسان، سیال زمان و جاری بودن در این، آنهم نه زمان حسی و قراردادی انسانی، زمان جهانی. به همین دلیل هم در ادبیات معاصر جهان، زمان شکسته شده است. دیگر خصوصیت خطی و قطعیت مکانیکی ندارد. منظورم صرف اندیشیدن علمی به زمان نیست، مقصودم را بصورت داستان بهتر می‌توانم بگویم، دارم می‌نویسمش. فرض کن آقای «آ»، «ب»، «ج»، هر یکی، نصف شب در نخت جمشید سرگردان می‌گردد. شاید زبان‌شناس است، شاید مورخ، می‌زند به سنگلاخهای بالای ویرانه و صدای پای اسبی می‌شود. سواری در می‌آید از تاریکی، سلاح و زره زنگ‌زده، پایین کاخ، در دشت، بساط مضحک جشنهای دوازده‌روزانه در سال بهمن است و نوای یک وانس می‌خورد به سمت گور اردشیر. سوار به زمین می‌افتد. آقا را از آن شب به بعد کسی نمی‌بیند. منصب مهم دولتی‌اش را رها می‌کند، گوشه می‌گیرد و تمام نوشته‌هایش را هم می‌سوزاند. دم مرگ راز سوار را فاش می‌کند. «از راه رسیده بود. اینهمه سال در راه بود که بیاید خیر شکست خشایار را به پایتخت برساند. من گریختم، چون پیکهای دیگر هم در راهند.» اینطور است که به موقعیت خود می‌اندیشیم. در نقطه تلاقی گذشته و آینده...

- کارهای آینده؟

«هشتمین روز زمین» را انتشارات نیلوفر دارد در می‌آورد. یک رمان هم هست. نوری ذهنم صدها بار تا اشتیاقش رفته‌ام اما وحشت دارم از آن. پی‌هایش روی آوارهای رودبار است. گذشته از این، ترکیب‌بندی یک رمان، آنقدرها هم ساده نیست اگر بخواهیم کار ماندگاری باشد.

## پرفروشها، پلی‌اند میان

### شبه ادبیات و ادبیات.

### نویسنده، نویسنده است

### و نه هیچ چیز دیگر.

- پس ترویم سراغ سایه‌های غار، در نگاه اول به رویه داستانها، به نظر می‌رسد که هر کدام دارای زبان و نثر متفاوت از دیگری است، جدا از فرمان...

همینطور است. ولی نمی‌دانم چقدر در این کار موفق بوده‌ام. گمان می‌کنم هر داستانی زبان و فرم مخصوص به خودش را دارد. یکی فقط. کار نویسنده شناسایی یا کشف همین است. خلق نثر برای هر داستانی، دقیقاً مانند خلق فرم، ایجادکننده معناست. به فضا سازی کمک می‌کند و دست آخر در ساختار داستان نقش می‌باید مثل زبان روایت راوی بی‌طرف «سایه‌ای از سایه‌های غار» دست‌کمشی یعنی زبان آقای «فروانه» یعنی نگاه و شخصیت فروانه... نویسنده‌گان ما، بخصوص «بزرگان» پس از چند سال قلم زدن به یک نثر قالبی دست می‌بندند و پس از این اقتدار مثلاً دیگر زبان همه داستانهایشان همین می‌شود. اگر داستانی را بدون نامشان بخوانی، بلافاصله می‌توانی حدس بزنی کار کیست. این هر چه باشد دیگر داستان نیست، وجود فی‌نفسه ندارد.

- گاهی می‌گویند تکمیک بر بعضی داستانهاست علیه دارد، ما فرم، بحث که‌های است و لازم هم نیست راجع به تکمیک‌نایدبری محتوا و صورت بگویند، اما با این صورت‌هایی که برای داستانها انتخاب کرده‌اید، نفوذ به درون آنها مشکل است.

اجازه بدهید بگویم که در این مملکت هیچوقت نگذاشته‌اند یا نخواسته‌اند خواننده با تعریفی که مکتب‌های نقد این قرن از آن دارند به‌وجود بیاید. همین نسل من، کی

بادمان داده که داستان را چطور بخوانیم. نوشتن که بماند - خواننده حین خواندن، باید متفکر، خلاق و با حافظه باشد. به نظر من خیلی مسخره است که طرف بعد از آنکه همه روزمرگی‌های روزانه‌اش را انجام داد، دست می‌برد به کتابی که داستان بخواند. خسته‌ذهن و متفکر و بی‌حوصله و خنده‌دارتر اینکه دست بر قضا در چنین مواقعی هم آثار رئالیستی اجتماعی مونتاژ داخله را می‌خواند، این حتی یک نوع بیماری روانی است: در کمال سلامت و امنیت و رفاه، از رنجها و گرسنگی و سستی که بر شخصیت‌های داستانی می‌رود، می‌خواند... اما فرم، همه از فرم می‌گویند ولی نوی این مملکت هنوز یک صفحه‌قاپ، در تعریف آن نه نوشته شده و نه ترجمه شده. هر کسی برای خودش برداشتی دبستانی دارد و دمان را هم چماق می‌کند. انسان از طریق زبان، واقعیت را محک می‌زند. داستان‌نویس هم همینطور. تکمیک و فرم یعنی محک زدن، عمل شناخت یا آشنایزایی و واقعیت. مثل انتخاب راوی به دین دقیقاً به جهان‌بینی نویسنده مربوط است، به فلسفه او و شناختش یا تلاش برای شناخت فلان واقعیت. یکی گفته: ادبیات آن روزی زاده شد که چوپان، فریادزنان آمد «گرگ، گرگ» می‌آمد و گرگی پس پشت او نبود. ادبیات امروزه یعنی همین فریاد، با این تفاوت که به محض فریاد کردن «گرگ، گرگ» گرگی پس پشت آن زاده می‌شود. عمل تکمیک و فرم یعنی همین. نقلی، روایت خطی قصه‌وار، دانای همه چیز دان معمولاً مدنهاست ادبیات جهان را پس سر گذاشته. واقعیت داستانی را اگر باور داشته باشیم، فرم را هم باید... خواننده در حین خواندن، با مایه اثر باید خلاقانه رفتار کند. نخواهیم که دست و پا بسته مقابل کلمات بی‌گزینش مستعمل و حشوها بماند، آنطور که معمولاً تاکنون معمول بوده و می‌دانم خواهد بود...

- «اگر فاخته را نکشته باشی» یعنی چه؟ فاخته تخمش را در لانه پرنده‌گان دیگر می‌گذارد. میزبان جوجه‌ او را برمی‌آورد و جوجه‌های خودش هم بعضی وقتها طعمه این غریبه می‌شوند؛ بی آنکه بداند. حالا اگر فاخته را نکشته باشی...

- حرف آخر؟

زندگی، یعنی حرف آخر را در آخرین حرف خود داشتن. □



کودکان وقتی که می‌خندند در برگشت.

شعرها را ما کجا خواندیم؟  
راز آنها را که بر ما گفت؟ -

درد و سوی کلمه‌ها حزینست  
نام را بر می‌گزینی بو  
و بر می‌نامی گیاهان را  
و بر می‌نامی فلق را سرخ  
عصر را، خورشید را، گل را  
و اناری را که می‌بسی.  
و بر می‌نامی صدایی را که می‌آید؛  
این صدای پای کودکی‌هاست  
سنتنت را شاد در راهند  
در نشان برگهای زرد.  
این صدای " کوزه، آه شکست!"  
این صدای وای دخترهاست.  
این صدای باد، آن آواز  
این صدای نان کفرها...

سادگی در شام رودروست  
سادگی را کشف ناند کرد

در غرویی سرد می‌رفسیم  
در غرویی سرد و نابیزی  
دختران از چاهسازی آب می‌بردند.  
و اناری سرخ را دیوانه‌ای می‌خورد،  
رنگ خورشیدی که در پشت افق گم شد.  
و افق گم شد.  
کودکان رفتند.

مله‌ها ماندند و دخترها  
دختران و کوزه‌هایی خوردند.  
دختران رفتند  
کوزه‌ها ماندند و ماهی زرد.  
کوزه‌ها ماندند و آبی همچنان جاری  
و کسی می‌خواند از اعماق چاهی خشک... شاید مرد دیوانه...

بسی این دیوارها ناغیست  
نشت این دیوارها و کفترها  
و در آن نندسی از بیربست  
شاعری از کاشفان درد  
کاشف اشیا و ماه و چاه  
کاشف اشیا و اسم ذات  
کاشف عصر و انار و مرگ...

شیراز - آبان ۶۹



برای نابیس ریسه‌های  
شاعر سادگی و کاشف اشیا  
که این بار در کشف مرگ، ما مرگ رفت.

منصور اوحی

## کاشف اشیا و اسم ذات

کشف ذات بر نام می‌خیزد.  
کفتران در شام رودرو...

سادگی را کشف ناند کرد  
سادگی یک دهنه تک و تک است  
سادگی ترگی که بر زرد  
سادگی " آن وای " دخترهاست.  
سده وقتی نه می‌آورد

ماه را در شعر ناند دید  
آب را در شعر ناند دید  
... آمد جار بست از این کوزه‌ها، جار بست...

سادگی در نقره ماه است



فروغ حمیدیان

## آوار

خبرها دنبال مصیبتی می‌گشت.  
گفتم: «چه خبره؟» و صدا را بلند  
کردم.

خبر زلزله که پخش شد پدر تو اتاق  
نشسته بوده، پشتش را به دیوار داده بود و  
پاهایش بی اختیار دور بدنش جمع شده بود.  
چقدر پیر به نظرم آمد. مادر با نان تازه در  
آستانه اتاق ایستاده بود و خودش را می‌زد.  
صورتش را حساسی چنگ انداخته بود.

مادر با گریه گفت: «همیشه همین طوره،  
وقتی انتظارش رو نداری بلا نازل می‌شه.»  
صدایش می‌لرزید.

پدر سعی می‌کرد آرام باشد. گفت: «با  
این اوضاع، امتحان خبری نیست پسر. وسایلی  
شخصی‌ات رو جمع کن، حتماً لازمست  
می‌شه.»

مادر اتک می‌ریخت و حرف می‌زد.  
گاهی وقت‌ها حرفهای مادر از زلزله هم بدتر  
بود.

راد افتادم طرف دانشکده، اولین روز  
امتحانات ترم بود، امتحان جراحی ما شاید به

طرفم که دویدند چهار نفر بودند، پاره‌ها، با  
چشم‌های از حلقه درآمده.

گفتم: «اینهاش اینجا هستن زیر پای  
من.»

دو نفر از آنها روی زمین جاییکه اشاره  
کرده بودم خم شدند، بعد از لحظه‌ای سرشان  
را برای همدیگر تکان دادند. چیزی  
نمی‌گفتند، انگار صدایشان را آن طرف  
خرابی‌ها جا گذاشته بودند. فقط دست‌هایمان  
بود که می‌چینی، یک نفس و باشتاب زمین  
را می‌کنیم.

خبر زلزله را صبح شنیده بودم. مثل  
آواری بود که در یک لحظه زیرش دفن شده  
باشی. مادر به عادت همیشگی رادیو را بالای  
سرم روشن گذاشته بود و دنبال نان تازه رفته  
بود. در جایم نیم‌خیز که شدم از پنجره اتاق  
پدر را دیدم که با آبپاش حلبی شکسته‌اش  
گندن‌ها را آب می‌داد. با احتیاط طوریکه  
متوجه نشود، صدا را کم کردم، فریاد پدر  
بلافاصله در اتاق پیچید: «بندش کن. بنار  
بفهمیم دنیا چه خبره؟». پدر انگار همیشه در

اشتباه نمی‌کردم، صدا درست زیر پای  
من بود. نشستم و گوش خواباندم روی  
زمین. صدای پیچ پیچ بود، یا صداهایی که  
انگار مرنه‌های دست‌جمعی را می‌خواندند.

به گوش‌هایم دیگر اعتماد نداشتم، به  
چشم‌هایم نیز. در نظرم دنیا وارونه شده بود،  
زندگی زیر زمین ادامه داشت و روی زمین تا  
چشم‌کار می‌کرد خرابی بود.

مرز بین واقعیت و خیال در نظرم ویران  
شده بود. هر صحنه‌ای را شاید می‌شد هم در  
خواب دید و هم در بیداری.

از روی زمین بلند که شدم، چشم افتاد  
به چند نفری که مثل اشباح سرگردان روی  
ویرانه‌ها با عجله می‌رفتند، بیلی روی شانه هر  
کدامشان بود که دسته آن را می‌شد از فاصله  
دور هم دید.

بی‌اختیار داد کشیدم: «آهای بیابین  
اینجا، اینا زنده‌اند، زود باشین.»

صدایم برای خودم نیز ناآشنا بود، به

درد آمدنم می خورد.

زادینو سانه ۹ صبح را که اعلام کرد، در محلی رزاه بودیم، چند چادر پزشکی را وسط خرابه ها کنار هم چیده بودند، زخمی ها را در پشت درخت جلو چادرها گذاشته بودند و مرده ها را می بردند طرفی دیگر، شاید حرف می زدند.

سعی نمی نمودیم داخل چادر دوام بیاوریم. چیزی در درونمان داشت متلاشی می شد. در راه صداهایی بیخوبیده بود که راحت می گشتند. بودوش سفید را نه چادر انداختم و دادم را رساندم وسط خرابه ها.

رفتم با می کشیدم. با دست، با ناخن، بعد از بی کج و درجه شکسته ای که خودم از زیر خاک بر زمین کشیده بودم.

«کی این زیره؟ آرومتر.»

صدای انداختن بیل ها را که شنیدم، مثل دیگران شروع کردم با دست به کنار زدن تخته پاره ها و سنگ ها.

«اون هاش دو نفر.»

نگاه کردم.

یکی گفت: «به شانس!»

پیرمرد رانده اش را بفل گرفته بود و با دو چشم خون آلود نگاهمان می کرد. زن درشت رو، پیرمردی شسته بود. سرش روی مدهش بندبندی خنم شده بود. انگه در چوبی را که روی سرشان حایل شده بود به زحمت کنار کشیدیم. پیرمرد تکان نمی خورد.

یکی چهار نفر گفت: «حالا چرا شش بی بی ما رو با بی بیرون.»

پیرمرد به دست های ما که با التماس بود دراز شده بود نگاه می کرد.

دستم از میان زمین جمع گفت: «بی بی بیرون، بی بیرون، دن زیر منتظر.» و راه نشان داد. در طرفی اش در خرابه ها به کنده ای اشاره می نمود.

پیرمرد به خودش که آمد چنگ در دستش و نظار ما انداخت و خودش را به رحمت بالا کشید. لب های زخمی اش به سختی می ریخت و جریبی می گفت:

«چرا می برد، درو، رعنا مرده، تا همین چند لحظه پیش نفس می کشید.» و مدام تکرار می کرد.

زادینو درون بالاک کشیدیم، چند تک اسلحه های پستی برد. پیرمرد دسته سیمی عینکش را روی گوش هایش جابه جا که کرد. حس راه را به خم شد و زن را به کول

کشید.

پاهایم می لرزید، روی زمین ناهموار نشستم. دنیا در نظرم به آخر رسیده بود. انگار دنیا در این نقطه از هم پاشیده بود. شب گذشته و صبح را به یاد نمی آوردم. روزها و هفته های پیش هم همین طور. شاید سالها در این خرابی سرگردان مانده بودم و شاید هم روزها و شبها روی این صداها راه رفته بودم.

«بیا کمک کن.»

و دستی آرام به شانم کشیده شد. برگشتم، پیرمرد بود. زن را روی تخته پاره ای خواندند با دست گفت: «به طرف رودخانه.»

بلند شده و دنیایم را انداختم.

پیرمرد با دست گفت: «اگ صبح رودخانه دست نه کنار شده بودی شاید زنده می بودی.» و می نپرد، هوش گرفته بود. دست تا صبح زود را آوار پاره اش حریف زدم. می دوستم به ملایی سرمرد اومده، ولی پیش گفتم سلف اتان ریخته. گفتم اگه طاقه بیاری، میان کمکمون. می خواستم زنده بگردم دارم. تا صبح زنده بود.»

گفتم: «رودخانه کجاست؟»

پیرمرد نگاه نشد: «زیاد دور نیست. پناهنده اون به.»

به روسرو نگاه کرده، تپه در فاصله ای ردی که پوسیده در سبزی بکنواخت و از راه منظر پشاده بود. شروع بارش از نوک آرد در حال جمع شدن بود. سکوت میان من و پیرمرد یک لحظه بیشتر طول نکشید. دلش می خواست حرف بزند.

گفت: «عبوردم بیرون با هم زنده گی می کردیم، حیوانی با محبت و خوب بود. پیش گفته بودم که سوال امسال خیلی زیاده. وقتی برداشت کردیم می برمت مشهه. گفته بگراش باش، از این جا که خلاص بشم، بدوی راه می نمازم و خرابه رو برای زنده بودن آماده می کنم. برای محصول امسال خیلی راحت کشیده بود. پیش گفتم درخت های حیاه پشتی رو بنامش می کنم. اگر پاره داشتیم دنیا رو پیش می بخشیدم. می خواستم زنده نمونه.»

به سربادی تپه رسیده بودیم. پیرمرد حرف می زد. دلم می خواست کلمه یا جمله مناسبی پیدا می شد تا جوابش را می دادم. اما هیچ چیز به ذهن نمی آمد.

گفت: «هون سه بود. حرف می زد. بهش گفتم عصر آقای رضایی رو دیدم. خبرهای تازه داشت. هاشم نامه داده، خلاصه معلوم شد این پسر زنده اس، زنده باشه عیبی نداره، چند سال هم اسیری بکشه. جنگ همیشه دبنگ.»

و بعد به طرفم برگشت و نگاهش را خیره در نگاهم دوخت. تحملش را نداشتم، سرم را بی اختیار به عقب برگرداندم، زنی زیر درختی نشسته بود و موهایش در باد بریشان بود.

از تپه سرازیر که شدیم، رودخانه از پشت درخت های زیتون پیدا بود. خورشید از گوشه مغرب بر تن برهنه اش می تابید و مریه های بکنواخت و منظم از روی آب بلند می شد و در لابلای درختان زیتون می پیچید. پیرمرد هیکلش را راست نگاه داشته بود و سخت قدم برمی داشت. پوست گردنش از پشت به فرمزی می زد و موهای سفید بود. هر دو خسته بودیم. لحظه ای ایستادیم و دوباره به راه افتادیم. اندوه صدای پیرمرد اذیت می کرد.

گفت: «از وقتی پسر هاشم رفت جبهه، دلم می خواست به روز غروب که خسته و مونده از سر زمین برمی گردم خونه، یکی اونجا منتظرم باشه. حرف خوشی، نامه ای.

رعنا هم همین طور بود. با هم این سالها رو انتظار کشیدیم. دیشب از رو ناچاری حرف نامه رو پیش کشیدیم. رعنا خوشحال شد و خندید. تو این چند سال خنده اش رو ندیده بودم. اون وقت به حرف افتاد، تا صبح حرف زدیم و نقشه کشیدیم. راستش خودم هم خیال برم داشت، همه اون صحنه ها اومد جلو چشمم، از رعنا غافل شدم. وقتی دوباره صداش کردم جوابی نداد.»

نگاهش کردم، آرام خوابیده بود، پیرمرد چادر سفیدی با گل های ریز آبی روشن رویش کشیده بود.

پاهایم تاول زده بود. سعی کردم قدمهایم را با پیرمرد یکی کنم. نزدیک رودخانه آدم های کوچک و بزرگ در کنار هم دراز کشیده بودند و زنها و مردها تا زانو و آرنج در آب رودخانه آنها را آرا می شستند، انگار که بلور نازکی را می شویند. صدای مویه زنها با آب می رفت و کمی جلوتر زیر تنه درختی که پل شده بود پیچ می خورد و بالا می آمد. □

روز چهارشنبه

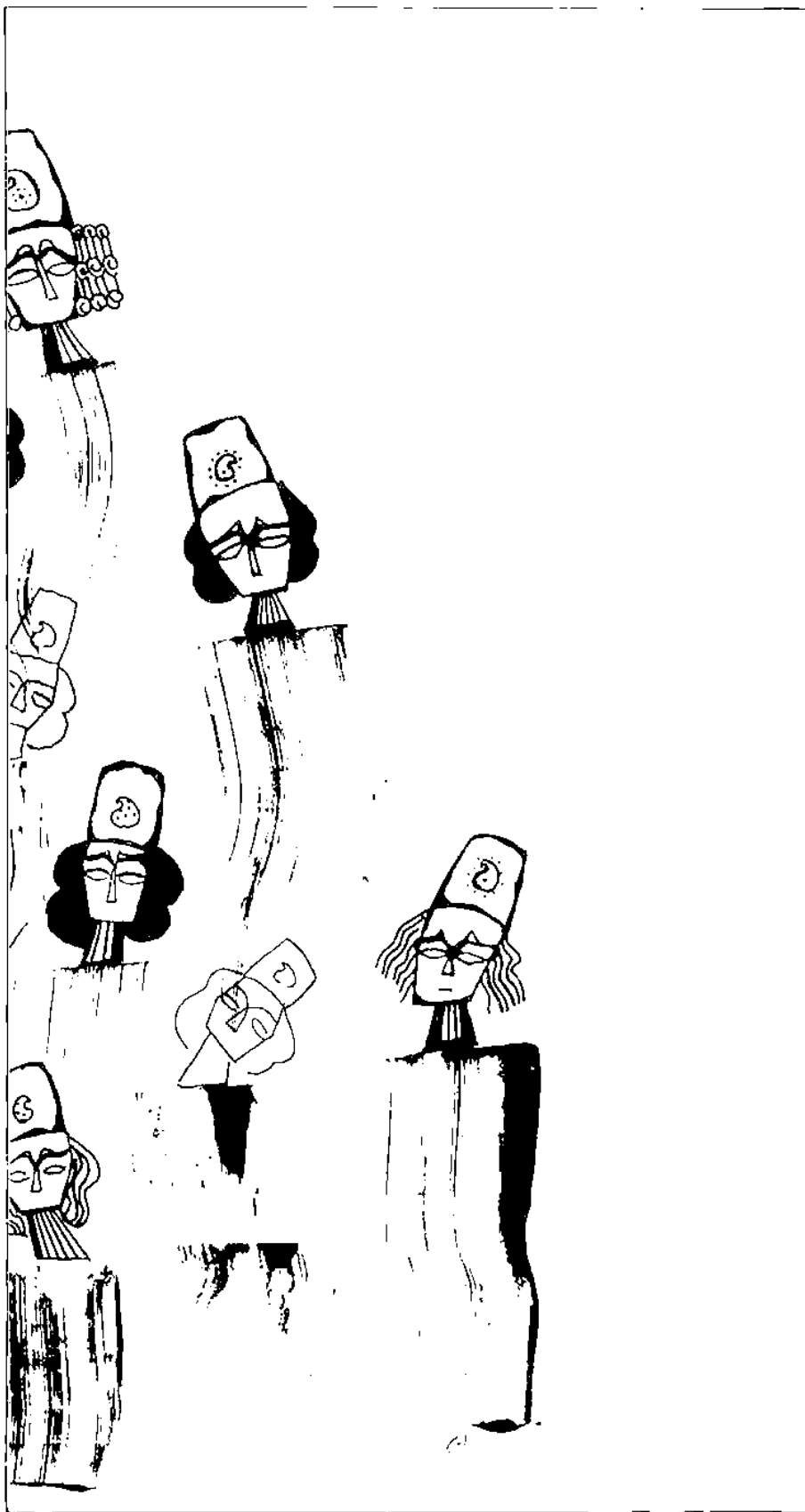
مشیت علانی

سازده احتجاج را می‌توان نخستین تلاش موفق و هنرمندانه داستان‌نویسی ایران در راستای قدس‌زدایی تاریخ گذشته دانست. نویسنده در این رمان به کنکاشی پیچیده در ذهن شخصیت اصلی داستان - یکی از آخرین بازمانده‌های شاهزادگان قاجار - دست زد و از آن طریق تاریکی و تباهی حیات گاشته و مرگ عنقریب او و مآلاً فرسودگی و پوسیدگی ارزش‌های یک نظام قهر لیک متلاشی را به زیبایی فرسیم کرد. اکنون، پس از بیست سال، رضا جولایی در مجموعه داستان خود همان مهم گشایشی را دنبال می‌کند. اما آدم‌های داستانهی او فقد شاهزاده‌ها نیستند. طبقه متوسط جامعه نیز در دو یا سه دوره تاریخی مطمح نظر اویند و نمایش درمان‌گنی و نکبت آنها چشم‌اندازی وسیع از حینت فردی و اجتماعی نظام‌هایی کهنه و مخفان گرفته را به ما عرضه می‌دارد. نمایشی که در زدودن تصورات بی‌بایه موشافریک و انجایی از « گذشته‌دلی افتخار آمیز » تأثیری روشنگر دارد.

در نخستین داستان، «جامه‌به‌خوناب»، نویسنده با استفاده از دو زاویه دید در واقع دو داستان را مطرح می‌کند: دیدگاه پیرزنی که فرزند است سنگ شده و «داستانش را ناله چرخ کهنه» تعریف می‌کند؛ مادری که در همان حال تجسم رنج‌دیدگی زن است، و به حکم «بررگی» می‌نشیند و چرخ را می‌چرخاند، و او را زیر ده می‌کشد. پیرزنی سنگ‌شده - نیلور تاریخی مادر - تحفظ و سار طاعونی و سال ویدی را گم‌کرده و «دسته چرخ» را چرخانده و سینه‌ها آرزوی مرگ کرده، اما سمرده و جاودانه شده است. قصه‌ساز را که عیار شنید بازگوید. او زن است که فرزند است سنده و قصه خوانش و خواندهی دیگر را حکایت کرده است. قصه‌ای که طغز گویند، قصه‌ای سرگی است. حالا این همان زن است که حکایت می‌کند و مختار السلطنه که سبلس را تابند و به او حک کرد دسته چرخ را سپرخانه، مرده است.

مادر و فرزند او در داستان نامی ندارند و همین سبب می‌شود که هر دو - آن‌گونه که منظور نویسنده بوده از فصلتی عام بهره‌مند شوند. مادر همه است و فرزند او نیز همه، چنان‌که در حایی می‌گوید، «کسی تو را نمی‌ساخت همه مثل هم بودند. تو را چگونه باید می‌یافتم. مادر همه بودم آن لحظه».

دیدگاه دیگر، دیدگاه خود راوی است و نویسنده با تلفیق ماهرانه این دو توانسته است توصیفات دقیق و گزنده از مسخ‌های جنگ ایران و روس و درون انسان‌هایی که درگیر این جنگ‌ها بودند، به دست دهد. لحن نویسنده به هنگام پرداختن به ستون لپانوفسکی، افسر خونی که ناشواسته می‌جنگد، همان‌قدر مشفقانه است که به هنگام توصیف سرباز ایرانی در حقیقت، راوی با استفاده از قصه چرخ پیرزنی در ابتدای داستان به‌معنای روایتگر اصلی



لحن داستان را با بیرون متأثر از دیدگاه مادر کشتن می‌کند. از همپروست که لحن راوی به هنگام توصیف کشتن فرزند پیرزن به دست ستوان روس بی‌اعتنایی خود را حفظ می‌کند، و اثر به احساسات داغ و پرشور مانده آشفته نمی‌کند، چه او مادر همه است و پاپا «حاجه» دادخواهی اش - حکایت رنج‌هایی که بر او رفته‌اند - را به تعبیر حافظ «به خوانه» بشوید:

کتابی خامه به خوانه بشوید که فک  
رفه‌وایم به پای علم داد نکر:

در روایت هم‌زمان از يك داستان واحد که با مال‌آل بزرگ زاویه دید متأثر است، تصویری مشابه از آدم‌های دیگر داستان به دست می‌دهد: در پلنگ، ژورال فیلسین اف. فرمانده فوای روس در ایران، قرار دارد - در انباشته کسب افتخارات جنگی و مآل‌های بی‌نیز و شر کنار او مختار السلطنه تا بیست و ستیر و پرمه‌الد: و در سوی دیگر، جوان بی‌نام ایرانی، همان قدر شوق بازگشت به خانه را دارد که ستوان پانوفسکی.

به این ترتیب، نویسنده با استفاده ماهرانه از تکنیک زاویه دید نه تنها موفق به حفظ وحدت داستانی خود شده، بلکه تون مایه داستان خود را نیز که از کلیتی فلسفی برخوردار است، به خوبی القا کرده است، درون‌مایه‌ای که، علی‌رغم روشنی کم‌رنگ می‌د که در گفتار پدانی مانده بر آن نابانه می‌شود، از نگرانی ناتورالیستی بی‌بهره نیست؛ انسان‌هایی، صرف‌نظر از ملیتشان اسپر جبری کور و محکوم به پذیرش سرشتی محنوم و دردناک، و مدرسی که مرتبه‌گویی آنهاست.

در کنار شیوه روایتی و زاویه دید، فضاسازی مؤثر بیشتر، سهم را در تجسم بخشیدن به جهان داستان دارد: سرم و بوران و دشت‌های پوشیده از یخ و برف و مهتاب و سر انگشتان یخ‌زده‌ای که گرم‌ما را در هرم فلانوسی می‌جوید، در کنار گفتارهای کوتاه و منقطع و آمیخته به اکراه، در متن جنگی که گهگاه تصویرهایی هولناک از آن به خواننده داده می‌شود، همه بی‌انزوا و ناک‌فادگی انسان‌هایی است که بی‌گناه و دل‌سودند، تصاویری از زمستان‌های هراس‌آور که در آن اشباحی می‌جنبند تا، بی‌آنکه بتوانند، یکدیگر را بدوند.

در داستان بعدی، «باغ گل سرخ پروینو»، زمینه از دشت‌های یخ‌زده داستان پیشین به زندگی مجلل يك اشرافی صاحب مکتب تعبیر مکان می‌دهد. زمان، دست‌کم زمان تاریخی، همان زمان و فضای فضای داستان پیشین است - که از همان سطور نخست وقایع داستان را در خود می‌پچاند: «روزی نبری و تیره» از فصل پاییز و برگ‌های خشک‌بندی که به زمین می‌ریزد، و حمایتی که برای تشییع جنازه فیروزمیرزا حاضر شده‌اند و سرافراز دارند، و به کفن‌های برقی‌مان که در گل

شکارگاه، به واقع، تمثیل مسلخ تاریخی اشرافیت قاجار است.

«قهوه قجر»، تعمقی روان‌شناسانه در خلنجان‌های یک ناآرام.

مؤیقه اوست. بزر دیگر، منحوس‌شدگی نظم اینان در قالب کلروان شتر و تمثیل بی‌شعر بودن آنها در هیئت سبزار نمایانده شده است: این تاپلو، در همان حال، برای او نشانی بخش است به روی می‌گوید: «آن که پیشاپیش همه می‌رود، حد بدریمان است: ببین چه تغلایی می‌کند، نه از برای حنسی، برای مال‌آل‌تبار» (ص ۳۷)

در پایان داستان، نویسنده با وصفی کتابی و با روایتی غیرمستقیم، با سرمور حنوه داند مرگ فیروزمیرزا و اسباب آن به گیاه آدمخوار، هم فضای کسی داستان را استمرار می‌بخشد و هم مایه‌خوبیای ذهن مرگ‌ورده و آشفته فیروزمیرزا پررنگ‌تر نشان می‌دهد: او در تفکرات خون‌آمیز و هم‌الود خود و محصور در انبیه عقیده خله روزمانندش، گلدانی را که سادام دوپروانه به هدیه کرده عجیب و آدمخوار می‌پندارد و می‌کوشد تا با ریختن آب ندی‌کدر در پای آن، آن را بخشکاند. ما این عربیت و هم‌زدگی معلول نفس اویند، هفتی که به گفته خود او، «فیلروفی» فلسفه | آن تباخت مال بوده است: این پای درخت وجود او و طبقه اوست که از مدن‌ها پیش «آب تنباکو» ریخته‌اند - نهال عشق و نونگری می‌بالد، و می‌بخزد: درخت کهنه، پوک‌منده گریزان از عشق حادوشنی و مال‌طلایی اشرافیت ریشه در سبزار است که فرو می‌فتد.

جولایی در «باغ گل سرخ پروینو» نخستین تصویر از انسان‌هایی که در مرز غیر سندان را به دست داد: داستان بعدی «شکارگاه» با تفصیل بیشتر به عبارشدگی می‌پردازد: عدوی از صاحبان مقام و مکتب عصر قاجار در قاصدگاه بیلاقی منظم‌الدوله به نوشخواری مشغولان. وقایع داستانی از زبان امین حضور که خود در آن جمع حاضر بوده و اکنون پس از وقوع حوادث آنها را به یاد می‌آورد روایت می‌شود. همان‌ها صدای زوزه‌های هول‌آوری را از کوهستان می‌شنوند. محب‌السلطان و میرشکار منتظم‌الدوله و چند تن دیگر به شکل مرموز و فحیمی به دست حیوانی که آدم - گرگ نامیده می‌شود به قتل می‌رسند. دولت وقت دویت، تفنگچی به محل اعزام می‌کند و آنها جانوری را که به زعم آنها، همان آدم - گرگ است شکار می‌کنند. اما در همان وقت که لاشه جانور ر قاره آویزان است، امین حضور به جسده کامران‌میرزا برمی‌شورد و متعالم آن همان زوره هولناک از کوهستان تنیده می‌شود.

جولایی در «شکارگاه» از الگوی رایج در داستان‌های پاپسی سود حسته است و این بویزه با

فرو رفته است خیره شده‌اند (ص ۳۱) با چنین آغازی و ما استفاده از زبان کهنه دوره قاجار، نویسنده تمهید لازم جهت بازگو کردن داستان زندگی فیروزمیرزا را آماده می‌کند. در حقیقت، تصویر ابتدای داستان، به‌ویژه «کلوزآپ» فرو رفته بودن کفن‌های تشییع‌کنندگان ترگن، عینیتی فراهم می‌آورد تا وضع در گل‌ماندگی و استیصال فیروزمیرزا قابل لمس سازد.

فیروزمیرزا، جوان متمولی که برای تحصیل به فرنگ رفته است، از «فاکونه» دست می‌کشد و به کشور باز می‌گردد، «و نظرف مدتی کوتاه نفس زمانه را به دست می‌آورد» اما لاک پای را می‌فروشد و به کار تجارت می‌زند. و موفق می‌شود - کتایه‌ای از متلاشی شدن اشرافیت زمین‌دز و استقرار سرمایه‌داری تجاری در حلی آن فیروزمیرزا یا مادام پارونه آشنا می‌شود که از مادر فرانسوی و از پدر ایرانی است. اما پس از چندی، فیروزمیرزا تصمیم می‌گیرد با دختر مجلل‌الدوله «برای چند کروز مال وصلت» کند. به‌دنبال آن، وضع روحی او مختل می‌شود و سرانجام به مرگی - رموز می‌میرد.

داستان بیانی تمثیلی دارد و از هم‌گسیختگی شیوازه زندگی سخنی از اشرافیت قاجار را نشان می‌دهد، که به‌حافظه خلاق و وضعیتی لاعلاج دارد: مادام پارونه زیبا و هنرمند قادر نیست در سبزار خشک و سترون خشکیات فاسد و مال‌جویانه فیروزمیرزای اشرافی گل سحبتی برویاند. به‌غیر از تصویر افتتاحیه داستان، با نمای ملال‌انگیز سرما و برگریزان و گل و تدفین، تصاویر دیگری از فیروزمیرزا، این بار زنده، لیکن باز هم درآمیخته با مرگ، به خواننده داده می‌شود: او در خاموشی ناقص که صدای سینه‌های نمی‌آید، به آتش خیره می‌شود و احساس می‌کند که یک دل‌شغولی مهم همواره خیال و را به‌صرف خود می‌کشد و آن مرگ است. بار دیگر نیز او را در شب زمستانی و تاریک با «درخ تحت‌الصفیر» می‌بینیم. در خانه‌اش که موزه‌ای است از اشیاء اجلاهی، نشسته است فضای مناسبت بین بخش از داستان که قدمت اشیاء عشقه نیز بر کهنگی و مرگ آمیختگی آن می‌الرید، زمینه مساعده فراهم می‌آورد که درون‌مایه داستان را القا می‌کند: «چهارپایه مفروضی به من نمود: بوی پوسیدگی می‌آمد. بیرون برف می‌بارید: تصویر بی‌پیش رویمان بود: کاروانی از شتر در سبزار» (ص ۲۷)

تاپلو کاروانی از شتر در سبزار که فیروزمیرزا به راوی نشان می‌دهد در حقیقت تجسم وضع او و

ورود نظام‌الحکماء در حکم کارآگاه برای بررسی و توضیح علت قتل‌ها طرح روشن‌تری می‌یابد. اما با مبهم ماندن قضیه و بی‌نتیجه ماندن تحقیق، داستان در مرز میان داستان پلیسی و داستان‌های پر رمز و راز (Mystery) قرار می‌گیرد. عناصر این داستان‌ها - تضادها و تراس و تعلیق - به نویسنده امکان آن را داده است تا با ایجاد فضایی تیره، ناآمن و پرخطر به درونمایه داستان خود - کالبدشکافی شرافیت - بپردازد و بر بستری از حوادث معارف، اما ظاهراً پرابهام و توجیه‌ناپذیر (یادآور داستان کوتاه «پنج میمون» از جیکلز) درون پوسیده و ذهنیت متلاشی آدمهایی ترس‌خورده را به نمایش بگذارد، آدمهایی که عمر تاریخی‌شان به‌سر آمده است و اکنون در «شکارگاه» جمع آمده‌اند. نازت بی‌مایگی و اجبار طبقاتی خود را آشکار سازند. انتخاب چنین محیطی طنز عنوان داستان را نشان می‌دهد.

شکارگاه محل شکار شدن آنها می‌شود نه جای شکار کردن آنها، شکارگاه، به واقع نم‌شکل مسلخ تاریخی شرافیت قاجار است، شرافیتی که در روز غیر شان بود و به تعبیر دیگر، عبار شده بود و خود می‌دانست: «نظام‌الحکما آگاه بود بر چیزی که آنها نمی‌دانستند» (ص ۶۵) آن چیز که نظام‌الحکما از آن آگاه بود و نویسنده در برابر وسوسه بیان سریع آن مقاومت نمی‌کند، آن است که «در نحوه موت مدها از مرگشان گذشته بود» (ص ۶۰)، بی‌اسی که اگر چنین صریح‌دا نمی‌شد، به حفظ بافت سبلیک داستان بیشتر کمک می‌کرد. به ویژه که بیس اثر این با گفتن این که نظام‌الحکما پس از معاینه اجساد «ساعتی در کتابخانه به مطالعه عجایب‌الغریبی می‌گرفتند که در مرز عیار شدن بودند» (ص ۶۱)، موجد این تصور شده است که «عجایب‌الغریب» احتمالاً خود این آدمها هستند. همچنانکه در پایان داستان بر ویژگی متعارف بودن وقایع تأکید شده است: «امین حضور چهره دهانی‌ها را به‌یاد می‌آورد دو طرف راه ایستاده بودند و بی‌هیچ تعجبی لاشه را سلاطینه می‌کردند» (ص ۶۵)، همان دهاتی‌هایی که «نه در شکار شرکت کردند و نه در شادی بعد از آن». این جمع مهمانان منتظم‌الدوله است که مایه عرابت‌اند، عتیقه‌دوایی بی‌ارزش که «در حقیقت کالبد آنها از مدت‌ها قبل رو به تجزیه گذاشته بود» (ص ۵۷)، گرد آمده در عملرزی محصور در کولاک و رامندان، نم‌شکلی از به بین‌بست رسیدن‌شان، در زمستان سرد که به واقع زمستان زندگی آنهاست، در هراس از نیرویی برتر که از دور دست‌ها صدایش شنیده می‌شود، و هستی‌شان را تهدید می‌کند، نیرویی که مخیله خلیل آنها آن را به موجودی وهمی و ترنده با عنوان آدم گرگ استناد می‌دهد. این استعاره خود اوشاشتر درجه نازل ذهنیت و فرسنگ این آدمهاست، چه می‌دانیم تصور آدم - گرگ (Were Wolf) که نخستین بار در زنجیره داستان‌های مربوط به

آرتور ظاهر شد، در واقع، بخشی از باورهای غرافی سده‌های میانه بود که بعدها در ادبیات غمناکه راه یافت.

موجود خیالی آدم - گرگ زبیده پنداریابی است که، بی‌آنکه بداند، در ناخودآگاه خود آن را آفریده است، اما در بخش آگاه ضمیر خود سعی در انکار آن دارد. بیان کامران‌میرزا به بهترین وجه نمکاس این دوگانگی در دو لایه ضمیر اوست: «بانگ زد! آقا شما زبیده وهمی‌الطبیعه هستید... نکند معتقدی که این موجود مخلوق ذهن ماست؟» (ص ۵۹) اما طنز این گفته سر خواننده روشن است، هر چند کامران میرزا آن را استنکار کند او می‌داند که کامران میرزا خود گرچه ناخودآگاه - معتقد است که آن موجود «مخلوق ذهن» آنهاست، اما از پذیرش آگاهانه آن سر باز می‌زند. از سوی دیگر، انتخاب چنین موجود ترنده‌ای کاملاً متناسب با محتوای ذهنی است که آن را آفریده‌اند. به یاد آوریم که همین کامران‌میرزا زمانی شکم دو تن از مستخدم‌های خود را با دست‌هایش خریده است. پس تصور آدم - گرگ پارناک و امتداد خصلت ذاتی این طبقه است که، به تعبیر روانشناسی، «فرانکن» شده است. رضا جولایی در «شکارگاه» موفق می‌شود، با استفاده از همان فضای داستان‌های پیشین، نئیای بیخ‌زده و سرده‌ای را نمایاند که آدمهای آن در واپسین ساعات حیات خود حقاقت خود و آرمان‌های طبقه خود را به نمایش می‌گذارند. در حالی که داستان، منتظم‌الدوله بر روی کاغذ خط‌نوی به شکل ناز عنکبوت ترمیم می‌کند. که بیانگر وضع لاعلاج خود او و مهمانان و ست‌اکنون مهمان‌های او - حشراتی امیر تارهای تاریخ - فرحانسی ناگریز را انتظار می‌کشند، و نئس حاصل از این انتظار روبه دیگر شخصیت ایشان را آشکار می‌سازد. درنده‌نمایی و هرزه‌رایی کامران میرزا، قسارت قلب و فساد محب‌السلطان، و فساد مالی منتظم‌الدوله، و در همان حال، ترس و بی‌کفایتی آنها در مواجهه با واقعیات غیرمنتظره.

کثرت و استمرار حضور جانوران در داستان - سگ، گرگ، لاشخور، اسب - در کنار نوعی تعفنی که هم‌مبارا پر کرده، طرحی دقیق و حساب‌شده است برای نقش‌تصویری بر آن تصویر طبقه‌ای که آفتاب قدرت و شوکت تاریخی‌شان به محاق شسته است و نسل‌شان «عمچو حیوان کره‌پی بی‌وی» رو به انقراض است. انقراضی که در تمثیل زیبایی کسوف خورشید بازتابی شاعرانه یافته است.

داستان بعدی، «قهوه قجری»، تعمقی است روانشناسانه در خنجان‌های یک روح ناآرام از سید رضی‌خان امین، پزشک صاحب‌مکتب و مجرب، خواسته‌اند تا با تهیه «قهوه قجری» - قهوه مسوم می‌کند در زمان قاتل به مخالفین خورنده می‌شد - در سر به نیست کردن یک «مفسر پلیتیکی» همدستی

کند، با قول به این که «اعلیحضرت خدمت شما را منظور خواهند داشت» (ص ۷۰) تمام داستان توصیف حدال درونی سید رضی‌خان است و تلاش که وی در توجیه وضعیت خود معمول می‌آورد: «سرد را بلاخره راحت می‌کنند که خلاصی و محال بود دست آخر با شیوه‌ای دیگر اگر از مهلکه می‌گریخت تکلیف مریض‌هایش چه بود که سر به دهها نفر زده و نحوه استعلاج آنها در دست او بود. ملاک یک نفر در مقابل دهها نفر چه تفصیلی دارد؟» (ص ۷۰) - حدال درونی او و دلیل تراشی‌هایش ضعف‌های او را آشکار می‌کند: «با صدای بلند گفت: خدمت کردم این همه سال و صدای درویش با ناسخ گفت: نه بیست خدمت کرده‌ای» (ص ۷۱) گریز او از شهر و پناه بردن به «تپه ماهورها به تفریح» گریز او از واقعیت خویش است و حسن آرائشی که بر او حرام شده است: «زندگی آرام او آشفته شده بود» (ص ۷۱).

نمکاس آشفته‌گی درون و مکانیسم دفاعی او بر برابر آن. همچون دیگر انسان‌هایی که از رویه یا واقعیات ناتوانند، در تک‌گفتارهای او، خروج از شهر و رویاندیش تحلی می‌کنند. در هر دو رویی او رنگ سنا حضور دارد. در نخستین رویی، در گونه‌ای سیاه‌چال، سیاهی را می‌بیند که به خود می‌پیچید و مایع سرخ و سیاهی از گنویش بیرون می‌زند. در رویی بعد، نکتهای خمیرشکل سیارنگی از میان تنگ‌گشاس به داخل حوض می‌ریزد و رنگ آب را سیاه می‌کند و دست‌های خود او هم سیاه‌اند. سرد سیاهی که در رویی او ظاهر می‌شود همان زندانی سیاسی است که بر اثر خوردن قهوه مسوم او به خود می‌پیچید و نکتهای خمیری‌شکل سیارنگ هم همان قهوه‌ی است که تهیه آن را از او خواسته‌اند. خمیر سیاه و زندانی سیاه بازتاب زشتی و سیاهی نیست و همین اویند که در ناخودآگاه او فعال شده‌اند.

«قهوه قجری» غایب‌شم علت از پرداختن بیشتر به شخصیت سید رضی، توانسته است تودیه و تلاطم درونی اسب، فرگی را خورده و آن را سقوط نه‌دانی او را به‌موسی نشان دهد.

«شاهکار» از هیچ‌یک از ویژگی‌های داستان کوتاه برخوردار نیست و عملاً از حد یک طرح (Sketch) درمی‌گذرد. میرزا اصغرخان، شاگرد میرزا ملک‌خان که در زمان ناصرالدین شاه روح سیاسی فعالی بوده است، یک در دوره حمله‌ای شاه پس از واقعه به توپ بستن مجلس خاندیشین شده است. وی شبی فیلمی را که صحنه مرور را نشان می‌دهد در حضور شاه به نمایش می‌گذارد و خود نیز در ضمن آن به توضیح بعضی صحنه‌ها و ابراز عقیده می‌پردازد. شاه برآشفته می‌شود و امر به گرفتن او می‌دهد. میرزا اصغرخان به درون تصویر پرده می‌چند، و حاضرین او را می‌بینند که حلقه‌حوائی را در آغوش می‌گیرد. بعدها یک‌بار

او را در گورستان شهر می‌بینند. و دیگر خبری از او به دست نمی‌آید.

راوی تمام وقایع را از زبان مردم نقل می‌کند که خود توجیه‌کننده پایان عجیب و ناپدید شدن اسرارآمیز میرزا اصغرخان است. پایانی که بی‌تردید از عناصر فولکلوریک بی‌بهره نیست، پیوستن میرزا را به تئیی افسانه و باورهای مردم نشان می‌دهد.

در «گم شدن در غبار» از اشرافیت و دوربار خبری نیست و به جای آن پیشه‌ور کم‌بضاعتی موضوع داستان است. اما همان فضای سرد و همان خوب‌های آشفته بر داستان حاکم اند. و در کنار آنها دلمردگی و یأس. گویی آدم‌های آن دوره، از شاهزاده‌های صاحب منصب و رجال سیاسی از کار افتاده، تا پزشک‌های متمکن، پیشه‌وران متوسط الحال همه به یک اندازه اسیر بی‌ودگی و بطلان‌اند.

حسین خان که زمانی افکار بلندپروازانه در سر داشت، علی‌رغم استعداد خود، نتوانسته «طب یا مساحی» بخواند، و در مغازه پدرش وردست او شده است. بعدها، پس از مرگ پدر، به فکر تأسیس کلویی به سبک فرنگی‌ها می‌افتد، اما موفق نمی‌شود و بالاخره مطبوعه‌ای تأسیس می‌کند که سالها کند و بی‌رونق به کار خود ادامه می‌دهد. اکنون، حسین خان با درآمد ناچیز زندگی خود و زن بیمار و دو فرزندش را می‌گذراند و گهگاه نیز برای عیادت از مادر مریض‌احوال و در حال مرگش، بیمارستان می‌رود.

با آن که حسین خان شغل آزاد دارد، اما شیوه زندگی او از هر جهت یادآور زندگی کارمند امروزی است، چنان‌که می‌توان او را الگو (Prototype) کارمندان دودن‌پایه‌ای دانست که نویسندگانی همچون ناصر شاهین‌پیر در طرح کامل نکه خیابان و ناصر ایرانی در ماهی زنده در خانه و جواد مجابی در کتیبه در سال‌های اخیر به تصویر زندگی سراسر ملال و کسالت آنها پرداخته‌اند.

رضا جولایی در «گم شدن در غبار» بار دیگر با به‌کارگیری استنادات عناصری مناسب در خلق فضایی درخور موضوع و درون‌مایه داستانش توفیق یافته است. خواب آشفته‌ای که آغازگر داستان است و اندک‌اس کلپوس‌های حیات روزانه حسین خان است. چراغ موشی کم‌سوایی که در سر بخاری می‌سوزد، تر‌القای مضمون، کفایت می‌کند و بی‌تردید اگر نویسنده خود را از وسوسه ارائه تشبیهی صریح که متضمن تفسیر اوست و در آن نور کم‌سوی آن را «دم واپسین شمس محتضر» مانده کرده است دور نگه می‌داشت، بیان وضعیت حسین خان در سطح هنرمندانه‌تری صورت می‌گرفت. «صدای ریش قطرات پراکنده باران را بز شیروانی استماع می‌کرد. اواخر پائیز بود، صدای تیک‌تاک ساعت سر تاچه را هم می‌شنید» (ص ۹۰) تصویر



حاصل از این توصیف که نتیجه تداعی ریزش باران بر شیروانی و پائیز و تیک‌تاک ساعت است، چیره‌دستی نویسنده را در خلق فضایی مطلوب در جهت نمایش وضعیت حسین خان نشان می‌دهد. مردهایی که خاطره‌هایشان در نیمه‌شب بر او هجوم می‌آورند تصویری از دو نسل پیش‌تر از او را به او می‌نمایاند: و خاطره پدرش و نفس تنگی او و خاطره مادر بزرگش با اشک‌هایی که همیشه در آستین داشت، و اکنون حضور زنی در گونه اتاق که با صدای غس‌وغس در خواب نفس می‌کشد و مادری که در افلاس تمام در بیمارستانی در حال پرسیدن است و خود او که از هم‌اکنون به صف آنها پیوسته است، تصویری است از انسان‌های سه نسل متوالی که وضعیت فرزندان او را هم به قیاس با خود او و پیشینیان او می‌توان حدس زد در حقیقت، در پایان داستان، بغض حسین خان نه آنقدر از وضع فلاکت‌ناپذیر مادرش که از درماندگی خودش می‌ترسد: «پرتو نور دیگر نبود. کلاغی در باغ قارقار کرد. در دل گفت: دلم برایت می‌سوزد و برای این بچه‌ها؟ بلند گفت: چکار می‌توانم بکنم؟ تمام راه‌های به اتمام‌نرسیده زندگانش را به‌خاطر آورد. همه بدمختی‌ها نوبه به نوبه از پیش پشمانش گذشت. تمام جد و جهد که مثل دویدن شخص بود بر روی زمین یخ بسته... از پنجره دید که برف می‌بارد» (ص ۹۹)

آخرین تصویر حسین خان درحالی که با درماندگی تمام سر به لحاف مادر گذاشته، در عمارتی که درون آن آکنده از هوایی غفن و بیرون آن غروب و سمراس، به روشن‌ترین شکل بیان حال اوست. توانایی جولایی در نمایش دل‌تنگی و ذلالت انسان‌هایی اسیر در دوری بسته، نشانه استعداد هدایت‌شده و تحت کنترل اوست، گو آن که استمرار چنین موضعی او را بسموی ناوورالیستی می‌راند که در تصویر قوی و مؤثر شیشم‌های سحتوی چنین‌هایی با چهره‌های آرام و چروکیده تشکلی آشکار می‌یابد. چنین‌هایی که با پوستی میانه زرد و سبز پاها را در بغل جمع کرده، با چشم‌های درشت و کمر خود به ماورای شیشم‌ها می‌نگرند. (ص ۹۶)

هیچ چیز بهتر از مجموعه عناصری که طرح داستان «گم شدن در غبار» را ساخته‌اند خواب آشفته حسین خان در آغاز، و تصویر پایانی داستان از او در متن سرما و بوی پوسیدگی و بیمارستانی کهنه، و بیماری‌های ذلیل، و نور زرد چراغ‌گذاری همواره با صدای وزوز آن - نمی‌توانست روح دلمردگی (Ennvi) و کسالت آدم‌هایی متوسط‌را تجسم بخشد.

در خاطرات جان ایولین، خاطر‌نویس دولت مرد انگلیسی، نامه‌ای است به تاریخ ۲۰ ژوئن ۱۶۶۵، که وی آن را خطاب به سر پ. ویچ نوشته است و در ضمن آن یادآور شده است که «مشکل بتوانیم کلماتی را بیابیم که کاملاً بیان‌کننده معنای بعضی واژه‌های فرانسه باشند» و

از جمله آن کلمات اثر Ennvi یاد می‌کند؛ شاید در فرس نیز «دلمردگی» همسنگ تمام و کامل این واژه نباشد، اما در حوزه هنر، حولایی توانسته است آن را آن گونه که هست نمایش دهد.

به واقع، یکی از وظایف ادبیات و هنر تجسم شخصیت عینی و توصیف ملموس مفهیم مجردی است که گاه معادل واژگانی آنها را به زحمت می‌توان یافت.

داستان بعدی، «پرونده» همان موضوع پیشین را طرح می‌کند؛ اعتبار زندگی آدمهایی در حال عبور شدن، یعنی همان معیارالمعاملکی در حقیقت تالی حسین‌خان است؛ کتاب میان‌حال و متأمل داستان قبیل در این داستان کارمند متوسط الحال مجردی است که، به جهاتی، موقعیت استفناک‌تری از آن یک دارد. او پس از بیست‌ونوه سال خدمت به‌عنوان سربرزرس مأمور پیگیری قضیه‌ای می‌شود و بر اثر یک اشتباه موضوع را حتی‌تر از آنچه هست می‌گیرد؛ کتابی که ناپدید شده موضوع پرونده‌ای است که یحیی‌خان برای روشن شدن چگونگی آن چند روز را در آلوده‌ترین و پست‌ترین نقاط شهر می‌گردد، و سرانجام پی می‌برد که آن‌همه هیاهو بر سر هیچ بوده است.

داستان از مولودولایی پلیسی برخوردار است، اما مذهب رخدادهای و فضای حاکم بر آنها به گونه‌ای است که داستان به نوعی «کمدی سیاه» تبدیل می‌شود. «سفر» یحیی‌خان به ایلرک لولین خانه، ماهی که ماهی در میان توده‌ای از کثافت می‌لوند، و پس از آن به «میوه‌هایی که فاضلابش سرریز به کوچی می‌شد» (ص ۱۱۶)، و ملاقات با آدمهایی که از بدترین‌ترین حقوق ملنی محرومند و باطنی از رفتار اجتماعی مقبول او بدور، همان قدر نکبت فرگیر و سلسله بر این آدم‌ها نشان می‌دهد که درماندگی و تهایی و بی‌ریشگی خود او را در حقیقت، رحمان و جلال مضمی و دیگر کتاب‌هایی که یحیی‌خان با آنها روبرو می‌شود، همان قدر فائق «هویت اجتماعی» اند که خود او یحیی‌خان علی‌رغم سفرهایی به فرنگ آدمی است منزوی و مردم‌گرو که در مدت سی‌سال خدمت تقریباً با همه بیگانه بود، از برقراری کمترین رابطه با دیگران ناتوان مانده است؛ مضمی نویسنده، آنجا که می‌گوید یحیی‌خان کتاب آداب معاشرت اجتماعی را که «به زبان فرانسه بود برداشته کمی تقریر کرد»، دوگانگی وجودی او را بهتر به ما می‌نساند. اگر در داستان قبلی، حسین‌خان پیش‌نموده کارمند متوسط الحال ایرانی بود، یحیی‌خان نمونه تمام‌باز کارمند دروغ‌نویس است. بیگانگی او با همه چیز و با خود او که در اثر واقعیتی و مردم‌گرایی او انعکاس یافته، همواره با خیالی‌های و خصصتهای مشخص بین قشر است؛ در خیال خود به اثرش یا فرسسه می‌رود و زندگی راحتی را برای خود تصور می‌کند، اما در حالی دیگر می‌گوید: «کدام آسودگی؟ از تنهایی به تنهایی پناه برد!» (ص ۱۲۳)

حولایی در «پرونده»، با به‌کارگیری همان عناصر معروف داستان‌های قبلی، باز دیگر توفیق می‌یابد بعد دیگری از حیات آدمهای عصر قاجار را تصویر کند، یعنی آمیخته به پلیسی و پشش بیرون و اختگی و بیگانگی درون؛ تصویری از قشری بریاد از جمع که کروژونه‌وار سلاست را در جزیره فردیت خویش می‌جوید، اما در می‌یابد هر چند بسیزل دیر - که کنام‌وار در چاهی بوی ناک به‌غیبال هیچ می‌گشته است.

تلاش برای دست یافتن به حقیقت در شرایطی که فروغ همه چیز را مسخ کرده است، و سعی در ایستادن نظم در جهانی عوطوره در بی‌نظمی و آشوب، مضمونی است فلسفی ناظر به نگرشی فردگرایانه که تظاهر ادبی آن همیشه در قالب حماسه انکلس یافته است؛ در خلاصی از ارزش‌های راستین و سلسله ارزش‌های نروغین است که حافظ خود را چشم انتظار مصلحتی کارساز می‌بیند:

شهر خالیست از عشق بود کز طرفی

مردی از خویش بیرون آید و کاری بکند؟

پرنده شمر «آغل در تدوین» اعجاز احمدی نیز همچون «ماهی سیاه کوچولو» تجسم همان روح اعتراض است:

شهری فریاد می‌زند:

آری

کدورتی تنها

به کنار بروج کهنه می‌رسد

می‌گوید:

نه

و در بیان زیبای شاملو، آنجا که می‌گوید: «بر آسمان سرودی بلد می‌گردد، و من این‌جا ایستادم که همین را بگویم»

اکنون، رضا حولایی در داستان زیبای «سیلاب» بر زمینه توصیفی غنی و در فضایی قوی و پرکشش حکایت چنین آدمی را روایت می‌کند: مردی که از خویش بیرون آمده تا کاری بکند، اما در برابر شهری که بی‌تفاوت است، واپس می‌نشیند.

پس از زمینه‌های همچون دشمنای بی‌بسته و بیمارستان‌های کهنه و تب‌آلود، و چاه‌های دولرنگیز، اینک شهری در محاصره سیلاب زمینه داستان دیگری از مجموعه چاه‌های خواب قرار می‌گیرد تا باز دیگر نعلرگر هنر نویسنده در خلق فضایی سنگین و هولناک از هرج‌ومرج و بی‌ارزی باشیم.

در هنگامه سیلابی بنیان‌کن، که تمام یک شهر را در خود گرفته است، کارمند «دونپایه» اداره تأمینات، که مأمور تحقیق در مرگی مشکوک شده است، پا سفت کرده است که مأموریت خود را به فرجام برساند. به مأمور تشریح حساد می‌گوید: «نظم و قانون باید تحت هر نوع مقتضیاتی حفظ شود» (ص ۱۳۲)، و در پایان گفت‌وگوی

خود با همان شخص می‌گوید: «نظم و قانون که خیالات صرف نیست» (ص ۱۳۴) او به تدریج نومی‌یابد که همه کسانی که او آنها را حافظ نظم و قانون می‌دانسته، از معرکه فرار کرده‌اند یا این‌ها فکر اعاده نظم او را رها نمی‌کنند: «اندیشید، بگذر همه بروند حتی اگر شهر بلاند و او به تنهایی می‌ماند به شخص قاتل» این فکر او را به یک میخانه و بعد به محله بدنام می‌کشاند، و در آنجا مردی نیمه‌دیوانه را که به خیال او قاتل است، دستگیر می‌کند و به اداره می‌برد. سیلاب همه چیز را در می‌نوردد؛ زحمت‌ها نادره و را و سرد روز بعد، باز دیگر به همان محله می‌رود تا آواری را که از یک روسپی شنیده است دوباره بشود.

سیلاب در پس زمینه داستان از ابتدا تا به انتها حضور بی‌وقف دارد و لحظاتی نغم خوشنده را متفک نمی‌گذارد کالک‌های که با سینه به زیر آب می‌رود، و حسهایی که به روی آب می‌آید، و پلی که ستون‌هایش زیر فشار آب در می‌سکند و فرو می‌ریزد، و نهری از گل و سنگ که جاری است از سیلاب چیری در حد یک هیولای ویرانگر می‌سازد؛ تحشلی از هرج‌ومرجی تنظیم که بر همه چیز سایه می‌یابد؛ در عوالمی چنین معرکه‌ای «او می‌خواست به تنهایی بر او بر دوش بگیرد» (ص ۱۴۶) او، که تا آخر داستان تامل می‌کند، می‌کوشد در میانه هرج‌ومرج مطلق کارش را انجام دهد، و این جهت، به بعضی قهرمانان «دینگویی» شباهت دارد؛ انسانی تنها، محصور در جهانی متیزه‌جو و متعصب و ناگزیر محکوم به شکست، اما برخوردار از گونه‌ای نگرش اخلاقی - فلسفی، سرسخت و سنجیده، متعهد به ادامه بازی تا آخر، تا اگر سرانجام شکست خورد، دست‌کم سر فراره، منزلت و فضیلت انسانی را پس داشته باشد.

اکنون اوست و سهری در حال فرو رفتن، اما زمزمه یک روسپی او را دور به به همان‌ها باز می‌آورد: خود او «نمی‌داند که آن آواز یاد چه چیزایی را در او رنده کرده است»، اما همین قدر می‌داند که در شرایط فروپاشی ارزش‌ها، و در شکست محوم مبارزاتی آنها، تنبم آواری تسکین روح ره‌جو و استهانت اوست؛ حریره آوازی است در تلاطم پلشنی و تاریکی «یک سن پاک و روشن»

در اسعد غنایی و غایت‌ها اروپا، سده‌های میانه، آواز فاخته همیشه زده نو شدن سال و جوان شدن طبیعت و حیات را می‌دهد و از عناصر رایج در شعرهایی است که می‌توان آنها را «بهریه» یا در مصنفات ادبی شعر فرانسه Reverdie نامید.

سپس، ساعر بزرگ انگلیس، نیز از «فاخته سرخوش، پیام‌آور بهار» یاد کرده است. ساعر اسکاتلندی، جیمز تامسون، نیز در شعر «بهار» از منظومه معروف خود فصل‌ها، آواز فاخته را «سرفونی بهار» خوانده است.

داستان «آواز فاخته» هم حکایت یک زندگی باران‌رفته است؛ مرتضی، فرزندی یک متشی حور



حسابداری دربار، که به خرج دولت در فرنگ تحصیل می‌کند، ناچار از مراحمات به وطن می‌شود، و زندگی سختی را آغاز می‌کند. سالها بعد، با عاطفه «هنرمند فراموش‌شده سالها قبل» آشنا می‌شود و ساو از دواح می‌کند و هم در زندگی خانوادگی و هم در کار خود دوران خوشی را آغاز می‌کند. ب مرگ عاطفه، مرتضی به همان وضع دردناک پیشین سقوط می‌کند، تا آن‌که شبی او را در خواب می‌بیند و صبح که بیدار می‌شود متحول شده است:

«سعی دشت تمام آنچه را زندگی از او گرفته بود، بی فکر می‌کرد به تو نداده است. با ساز زدن حیران کند بهران ت شبت با صدایی یکتوانت، بی شبت شبیه پنجره می‌خورد و چیزی می‌گفت که او می‌فهمید. می‌نوشت و می‌نوشت.» (ص ۱۶۵)

«آواز فاخته» داستان آدمی است شکست‌خورده که دستخوش انقلابی روحی می‌شود و نجات می‌یابد. به این لحاظ، این داستان همسویی منسوبی با دیگر داستانها ندارد. گر در داستانهای دیگر این مجموعه شاهد انسانهایی بودیم که به مرز عبور شدن نزدیک می‌شوند، یا از آن درمی‌گذرند، در «آواز فاخته» انسان را می‌بینیم که از آن فاصله می‌گیرد و از پراکنندگی به جمعیت می‌رسد. این داستان، با آن‌که از عناصر قوی و پررنگ و فضا سازی گیرا و پرتائیر داستانهای دیگر بی‌بهره است، با این وجود، دست‌کم با «سیلاب» مشابهت دارد، و آن تحولی است که در وجود یک انسان رخ می‌دهد، تحولی که به برگشت همسورت می‌پذیرد.

گر در «سیلاب» فرمان داستان، در گستره بی‌معنایی و افکانش در زمزمه آوازی درنگ می‌کند، در «آواز فاخته» نیز هنر سبب رستاخیز مرتضی می‌شود. «انجی» (Épiphany)، به تعبیر جویس، در «سیلاب» از طریق آواز و نور این یک به وسامت خواب برده شخصیت رخ می‌کند. انجی - که همان کشف یا ظهور است - ناظر به پیدایی نواکی ناگهانی و تحولی دفعی است که در انبیاات عرفانی ایران مصادیق متعدد دارد و خیر از قابلیت انسان برای نو شدن و نو نگریستن می‌دهد، نو شدن روحی که بر اثر درآمیختگی با روندی فائق، تنوع و پراکندگی حساسیت خود را از دست داده و قلیح گشته است. اما در همان حال، استعداده آن را دراست که به برگشت حادثه‌ای - هر چند ناچیز - پیشروی دیگر به زندگی ببرد، و چیز تازه‌ای در آن بیاید.

در آخرین داستان، «پایان خاطره»، که عمدتاً در حد طرح و گزارش در نوسان است، جولایی به همان موضوع و فضاسازی مورد علاقه خود بزمی کرده: شب و برف و خیابانهایی خاموش زمینه‌ای است مساعد برای طرح چهره هنرمندی که آفتاب اقبالش افول کرده و اکنون با شستی خاطره

## رضا جولایی با در نظر گرفتن دوره‌های تاریخی چشم‌انداز وسیعی از حیات فردی و اجتماعی نظام‌هایی کهنه و خفقان گرفته را به ما عرضه می‌دارد.

در جاده‌خواب نویسنده توانسته است توصیفات دقیق و گرنده از صحنه‌های جنگهای ایران و روس و درون انسانهایی که درگیر این جنگها بودند، به دست دهد.

## در «گم شدن در غبار» بار دیگر با به کارگیری استادانه عناصری مناسب در خلق نصیای درخور موضوع و درون‌مایه داستانش توفیق یافته است.

زنده است رفتار نخرشیده و زبان به دور از تراکت خاموش، هنرمندی که حالا برای گذران زندگی در گیشه یک تماشاخانه کار می‌کند و بیط‌پاره‌ای که در پایان در دست راوی می‌گذارد، خیر از پایان کار هنرمندانی می‌دهد که زمانه سفله آنها را که روزگار رونقشان طغی شده است، به دور انداخته است.

زبان نیمه کلاسیک دوره قاجار و دوره بعد، که بری داستانها انتخاب شده است، در مجموع یکصفت و حداب است، و در ایجاد فضای مطلوب نویسنده موثر می‌افتد. انتخاب کلمات و ساختار دستوری زبان آن دوره - تأکید بر توالی چند عبارت وجه وصفی - نشان از دقت جولایی می‌دهد. با این همه، معدودی نارسائی‌های زبانی - در کنار دخالت‌های گهگاه نویسنده، به بعضی از داستانها راه یافته‌اند و از زیبایی یا تأثیر آنها کاسته‌اند. نظیر «بوی تعفن مکروه» که در آن صنعت «مکروه» زنده است؟ و «صدای جرق و جروق صدلی شاد» که غیرمتحمل می‌نماید. و از «هول دهان بازمانده صدایی بیرون نمی‌آید» که واضح نیست. و «تسام رگ و ریشه‌های پرتقال ر گرفت و خورد» که در آن مفعول جمله دوم بدون قرینه و به اشتباه حذف شده است و باید گفته شود: «... گرفت و سپس آن را خورد» و «صدای زیر زنگ را از درون سه پالیزی شنید» که ب جزئیات عینی مطابقت ندارد (شنیدن از درون سه) و «نور دیدمان - هر چند با دلتنگی - فروزی گرفت» که تعبیری است ضعیف و نازیبا.

هوشنگ گلشیری و رضا جولایی در شازده احتجاب و جامه‌خوناب به بازنمایی زیبایی محتضر پرداخته‌اند و ازین طریق توفیق یافته‌اند در قالب هنر، مه پیرامون يك دوران را به کناری زند و به ابهامزدایی انسانهای عصر حاضر، که بر اثر تحولات اجتماعی به «نوستالژی» رحمت به «گنشته‌های افتخارآمیز» و تجلی «تاریخ پرشکو، گذشته» دچار آمده‌اند، کمک کنند. درین میان اگر هوشنگ گلشیری «از بهترین سبک برای بیان جهانی میرا و خفه» بهره گرفت، رضا جولایی نیز در ترسیم‌های مشابه از بهترین فضای ممکن سود جست: فضایی عبوس، پرملال و تیره، فضایی که در آن انسانهایی عبودگونه در سرک‌اند. تصویر این انسانها، تا آنجا که به شرافیتی در حال انقراض مربوط می‌شود، اثر او را به تعینت يك روئشناسی تاریخی پیشرو می‌آراید. اما آنجا که به ترسیم چهره آدم‌های متوسط می‌پردازد، وجهه اثرش از صیغه‌های نانورالیستی رنگ می‌گیرد، گو آن‌که در دو مورد گریزگاهی برای انسان نشان می‌دهد.

جاده‌خواب را می‌توان بدو می‌امیختن برای نویسنده‌ای پرتوان دانست، که قادر است با شناختی که از روحیات انسانها دارد، تصویرهایی زنده - هر چند تیره - از حیاتشان را پیشروی ما بگذارد. □

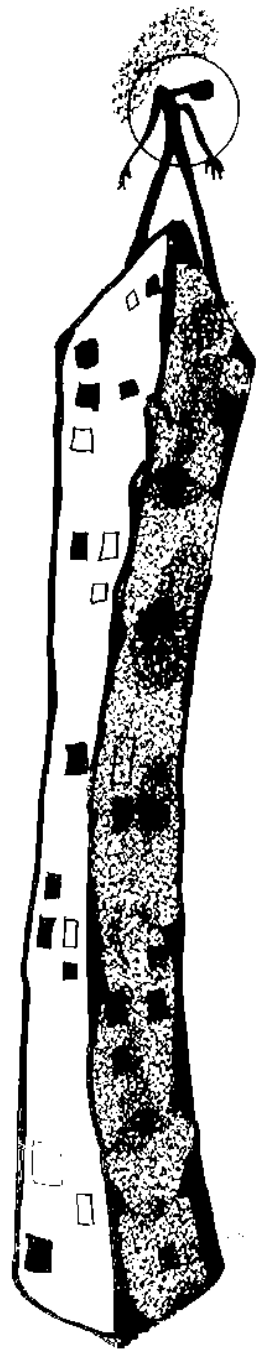
- ۱ - رضا جولایی، جامه‌خوناب (تهران: نشر رضا، ۱۳۶۸) ص ۲۱.
- ۲ - شعری از فروغ فرخزاد.
- ۳ - احمد رضا اسمعیل، وقت خوب مصائب (تهران: زمان، ۱۳۴۷).
- ۴ - عنوان داستان کوتاهی از همین‌گوی S. Edmund Spenser, Poetical Workes, eds. j. e. Smith and E. de Selincourt (Oxford: O. U. P. 1970) p. 565.
- ۵ - James Thomson, The Complete Poetical Works, ed. J. L. Robertson (Oxford: F. oude, 1908).
- ۶ - ریچارد المن در گفتگو پیرامون انواع تجلی در آثار جویس میان دو نوع آن فرق می‌گذارد، که يك قسم آن «تجلیات عنایی» اند تجلی داستان «سیلاب» را می‌توان ازین نوع دانست: Richard Ellmann, James Joyce (New York, London: O. U. P. 1959) P. 169.
- ۷ - رضا عابدینی، صد سال داستان‌نویسی در ایران (تهران: تندر، ۱۳۶۸)، جلد ۲، ص ۲۸۷.

مخانی

نویسنده: منصور کوشان

ناشر: نشر سبوا

چاپ اول: ۹۰۰ ریان



رمان مخانی دربارهٔ موشک‌باران  
شهرهاست و همین است که احتیاط می‌کند.  
دلیم می‌خواند اما نمی‌توانیم به کتاب نزدیک  
باشیم. این نواجر سه رمان مراندهام و آنقدر  
شطحیات، کنجوس، منکامهای روزنالیسی و  
چراغ‌های موشک و داورن‌های آرکی به  
حدودم رفته است که دیگر حوصله‌اش را  
ندارم. نویسنده‌گان آن سه رمان مثل بچه‌ها  
ملافه سفید روی جوشان انداخته بودند و  
مدام خرناس می‌کشیدند تا ما خواننده را  
بترسانند. نخلای ریختی کرده بودند تا موقع  
خواندن رمان، بوشم‌های ما از حلقه بیرون  
آید، مثل بیج سرزیم و بعد به آنها نفس بریم  
و مگوبیمه عالی بود. حلقی عالی بود. به بی  
در واقع وحشتناک بود. و واقعه‌ای که  
و حشتناک بود. یعنی ر می‌گویم.

اما رمان مخانی تا این جمله شروع  
می‌شود. دسال گناههای دارویی می‌گردم که  
در کدبی حیواندهام در حاشیه‌های رودخانه سیر  
می‌شود. این حاشیه‌ها شغافش را به فدا  
کند. مگر رمان ریختی بود که کار بودار و  
بویشتن داران است. در سده درگ رودار  
مخاران به گن و گرافانی می‌اندیشد که  
تاصوت دارویی و شغافش دارند. آرامش و  
خلوت او را دوستش مشکلات بیج می‌زند  
منکام تا آن وقت و معاد فرمزش و با شاید  
چون راندهای سلواز فلیش‌اش گلی است و  
در نمایان سراهی کرهش نمره شده و...  
عسکس از لرزش گونه‌های برگزشتن نکان  
می‌جوید. به نظره می‌رسید که کی است که  
نقشه را اسباب‌باری پنداشته است و حالا دوان  
دوان آمده است تا موشی را که در مارپیچ  
نقشه گرفتار شده است به کمک راوی از  
مخمصه نجات دهد. گونه‌هاش قبل سندی  
برنده‌های حسه می‌لرزد. انگار که بعضی کرده  
باشد و نخواهد گرنه کند. صورتش را  
برمی‌گرداند.

«می‌گویند من حد کار کنم؟ حد من  
می‌کنی سنگ من به نیست که او من کمک  
می‌خواهد تا فکر می‌کنی...»  
حرف را قطع می‌کند و نقشه و فزاد  
را جلوام می‌گیرد.  
«اگر حلقی بی‌حلقی، بنا، بنا  
خود عزم نگمار...»  
«حرا بی! خود شروع کردند...»  
خود هم تماشایی کن...»  
«سین تا این را می‌گنایم. این

نکی را تو نگدار...»  
«حرا حردت سی گذاری؟»  
«سی‌توانم. هسین را تو نگدار...»  
سی‌خسان فزاد را می‌گسرم و روی  
نقشه نگاه می‌کنم. دستپا منکام می‌لرزد.  
«کحاست! نگو تا نگدارم...»  
«وسط دایره...»  
«کده دایره؟ منی که دایره‌های  
سی‌سوم...»

انگست اسزادش را می‌گذارد وسط  
حلقی که بر او علامت است. مویحه می‌جوید  
محلله‌های است. ده بهرام در آن زندگی  
می‌کند...

راوی مجدد صدای از سانسف بهرام را  
گزارش می‌دهد تا ما را آمو که سازه اصلی  
رمان است. از این تا این، این آشنایی مهم  
است. زیرا دره‌های ما اسرست سهرام  
مویحه می‌شود که داستان کشی بیجا کند و  
دغدغه برآوردند. رسته دیشی تا آند  
نوع داستان آسان است تا خواننده را در  
چسبجو و تعلیق نگدارد. نویسنده‌ای که وعده  
تعلیق می‌دهد آنکارا خود را به حذر  
می‌اندازد. هر جمله‌ای که بیجاده کش آمده  
باشد. هر شیخ و درگ اضافه یک حاد  
مربعی و هر انفعال ذهنی و هر نفسی، که  
بالفعل نباشد مویحه می‌شود که حاد  
صفحه را سفید بپسرد و خواننده و ریختی  
کوشان داستان‌های که تا خود را با بازی  
سنگین و برکت‌های می‌بندد. فضای داستان را  
تعمداً پررنگ و راز می‌کند و به حوادث واقعی  
انتزایی ندارد. اما اینجا در رمان مخانی سبک  
و سبکی دیگری را گریخته است. نرم، ساده و  
سراست است و فضای داستان به روز عقبه  
می‌شود و به وضع آهنگ روایت هم نشد و اثر  
است تا به تعلیق و چسبجو شکل داده باشد و  
خواننده به سبک و سنگین کردن حریبات  
ساده اقدام نکند. در این نوع رمان که  
کوشان نوشته است اگر تاکیه بر جزئیات  
حد و اندازه بیرون برود و یا خواننده به اثر  
و تفسیر بپردازد، تعلیق نباشد است. وقتی  
راوی احساس می‌کند که بهرام در خطر  
است، آنگاه می‌سوزد. فزاد را می‌بازم و به  
رودخانه نگاه می‌کنم. جریان آب سریع‌تر  
شده و ماهی‌های را می‌سند که تلاش می‌کند از  
گردش آب در گرداب بیرون بیاید. به طرف  
رودخانه می‌روم. کف کف‌هاست بر

نخاستگیهای جرحه‌سینه می‌نوردد، زانوهایش می‌لرزد. بر سنگ بزرگی می‌نشیند. آب در گردن می‌جرید، می‌سرخد و دین دیگر ماهی را می‌خورد.

کمی‌باز و محضار و مد‌خبر و به مدد این تصویر، ماهی و گردها، آنچه را که درون راوی می‌گذرد بیان می‌کند و نشان می‌دهد. این تصویر از چند انا اهمیت دارد. اولاً نگارشی و آشنایی راوی را با ماهی گویند. دوماً آنکه از گردن می‌جرید، می‌دهد که بهرام و بی‌حسی نبود راوی و بهانه کلمات بود. در آن گرفتار آمده‌است. آنکه برافشید، دیگر این تصویر در آن است که نویسنده از بیان راوی، اطلاعاتی به ما داده می‌دهد که به سر و دست و پا و زبان و دهان و استخوان و بی‌آنکه می‌تواند از حدت آبیلی بیرون بیرونده به اعتقاد می‌تواند آفرینش و می‌دیگر ماهی را می‌بیند و می‌تواند این را می‌تواند در آن را ظاهر آن می‌دهد اما خواننده می‌تواند آن نمی‌تواند آفرینش می‌تواند آنکه هیچ نکته‌ای را به‌یاد نگذارد است اما معنی را به معنی کرده است تا احوال گردان کرده‌اند. مادمه را گفتم بود. گفتم که این تصویر که گویا معنی تصویر است و به تعبیر و تفسیر دست می‌زد با آن تصویر به تفسیر می‌رسید. آیات چنداً قافیه به به خواننده می‌باید. خاصیت این تصویر با هر تصویرسازی دیگری در روان این است که خواننده نیز اطلاعاتی به دنبال ذهن درچار بود و به تحسین بپردازد و به نویسنده و حال معنی را شرح معنی را می‌تواند.

در فصل اول ( - برگردان ) که ماز بیست می‌آید که نویسنده از حادثه‌ای تصویر سازد. نویسنده و راوی به گرایش و روایت ساده‌سه چهار طایفه‌ی روسی‌گردد که به بیلاق اجباری تن در داده‌اند. سینه می‌کشد. گریه فرود موشکه هفتم در محله بهرام، مونور زمان را روشن کرده است. این فصل اول به شرح جزئیات درباره‌ی بیلاق‌سنینان اختصاص داده شده است. این بیلاق بد موقع و اجباری غازی او هر شور و نشاط است. آنها را تیرس موانک گریه‌کننده، اعضا خود را در نهران جا گذاشته‌اند و حالا گش و قوس می‌آید تا دردی آسوده خاطر باشند. آنها از برای اندکی نشاط لذتی زیادی می‌کنند و همین موجب آن می‌شود که احساس آنها

## نویسنده‌ای که وعده تعلیق می‌دهد، خود را در خطر

می‌اندازد.

انگیزه‌های که تعبیر و تفسیری جز عشق به وطن ندارد.

بهر روز در خاک ایستاده است و بهرام در آب.

نویسنده بهرام را بهانه می‌کند تا راوی به جستجوی آفاق

گمشده روح برود.

سینه بهرام رگ فح دستش را زده بود و فریادها برده بودم بیست‌ساله. آن سال شش دوست یک سال بعد از هم‌اوان بهرام، ناگهان تصمیم گرفت زن و بچه‌های را از بی‌کشد. به هیچ کس به نگفته بود. آن سینه که نویسنده نامش بیخوش بخاری باشد در فرهنگ معاصر را تمام کرد و در ایام آمدن بدنی تک گنولده است بود. آن بی‌رحمی که در آن میان می‌تواند که چنانچه می‌تواند با برادرگزاران و سیرده‌هایی از مران معنی و دفعه‌ها حاضر می‌شود. این است که در آن هنوز زنده است؟ و در حسیه بی‌حد حسیه تشخیصی است. که در بهرام مانده است. و از من از می‌تواند که از آن در هیچ گروه است.

نکته دیگری که در فصل اول است، اشاره نویسنده است به غلابی و بر و صبر به مشابه راوی و بهرام. هر دو زن و بچه‌هایشان را به فرنگ فرستاده‌اند. بهرام به مشابه تاریخی داشته است و راوی (بهر روز) به گش و گیاهانی که خاصیت دارویی دارند. ظاهراً هر دو مانده‌اند تا ازان یان سات و شرح شده را می‌تواند انگیزه‌ای که به گمانه تعبیر و تعبیری جز عشق به وطن ندارد. اما تفاوت آن دو این است که بهروز در خاک ایستاده است و بهرام در آب راوی در فصل اول ماهی را گم می‌کند. اما در شروع فصل دوم بار می‌آید تا او را از آب بگیرد.

نویسنده روی به‌سنگ بزرگی، یکی از فله‌سنگهای درسی را که به دورم رنج، در دست می‌گرفت و آرزویش صبر می‌کردم تا ماهی، در حسیه بود، در عشق که آب فرار گسرد و بعد تا تمام سرو، آن را به سوس

مندان بر سر این است. حسیه، انبوه، نویسنده سالها روی انگیزه حسیه‌ای پراکنده و بی‌سرمه‌ای و حسیه‌هایی که سینه از سل بودن مصداق‌های بی‌دهد و حسنگی حاصل از حسیه‌ها، و معنی هر دس می‌گردد. حسیه دوت سوز مران خردس دست و پا کند و دراز یک سینه، هر دو زرد روی من بود و سینه از دانشی و روزانه، و خوب بود که در آن بی‌نورده است.

در بیان و فصل و بیلاق، نویسنده می‌تواند که به تهوران برود و بهرام را به گش و نویسنده فضای آن را بیلاق اجباری را ترسیم کرده است و باره‌های را وجود بردیده‌ها و سینه، فریادها، امیر، اهر و سوس و با بدست مانده است. کوشان از بی این فصل برآمده است و حالا که فصل اول را به پایان برده است بار دیگر به امیرایی برمی‌گردد که به ما وعده داده بود. من قدم صبر به و به زندگی خودم، بهرام و دیگران می‌اندیشم و برای بسیاری از پرسشهای پاسخ درسی می‌تواند. چرا بهرام نامده؟ آنا هنوز زنده است؟ اگر زنده است در بهرام چه کار می‌کند؟ در جستجوی چه حسیه با ساجده‌ای است؟

نویسنده با این تمهید که البته قدری ده گفته می‌تواند اصل اول را جمع می‌کند و نیز چند پرسش به راوی می‌دهد که در واقع تبدیل به پرسشهای خواننده بشود. جمله/ اگر زنده است در بهرام چه کار می‌کند؟ به امور روزمره بهرام اشاره دارد که هیچ به درد ما نمی‌خورد. اطلاعاتی که نویسنده در فصل اول از بهرام می‌دهد او را موجود ترس و رازی می‌تواند که اهل واقعیت روزمره

برتاب می‌کردم. می‌بایست مستثنایی فاهی کنارم باشد. اما خبر نیک‌بازهای گوسفند حیزی دهنده نمی‌بود. نمی‌شود شمردشان. معلوم است سرشان کجاست و دهانشان کجا؟

مویسنده در دیگر و در سر آغاز فصلی که شروع کرده است از واقعیتی تصویر می‌دهد که نه کابوس می‌ماند و تیر راوی را با راز سر به سپهر خود درگیر می‌کند. حوادث حیزی را از و آشکار می‌کند که او خود می‌بایست به تأویل و در همه آن شبهاتی که به رحمت گذرانده است درمی‌یافت. آنچه او صید می‌کند نه ماهی - بهرام - که تک‌پاره‌هایی از گوشت است که نه سر دارند و نه دم. فضاها به موشک‌باران و اینکه مراد موشک هم در سر بهرام فرود آمده باشد. همه روزه بیستایی نمی‌کند. پیش از این یکبار خود کشتی کرده است و در دلم می‌خواهد هر چه او بهرام می‌داند، سما هم بداند. مسائل خیلی خصوصی را نمی‌خواهد بگوید. این که این واقعیت نه تنها در دود و دانه‌ها پنهان است و نه در دیگران بهرام اثر انداز انداخت و نه در او می‌تواند است.

در فصل دوم (شماره ۲) از بهرام می‌شویم اما سردرد راوی شروع شده است. او حسه گریخته از فرس چیزهایی می‌گوید و به بهرام نزدیک می‌شود. سردرد نباید بهانه‌ای است تا راوی از توصیف واقع‌گرایانه طبیعت زیبایی ترک کند. صحرایی بزرگ و خالی که بر رویه را برای توصیف تهران - که موشک‌باران شده - آماده کرده است. یکسره خود را وقف آن کند.

گفته بودی که در آنومسل کارایی گراگان. تهران می‌گذرد صحن آنکه وضوایت دیگران را در حدیثه آشکار می‌کند. مقدمانی است از برای فصل سوم که راوی وارد تهران می‌شود. هفتاد و شش یک روز بهران بودم. حواسم بروم ساعت‌نظم. بچه‌ها گفتمند بروم درسند. وسط راه برگشتم. بی‌دانی چرا؟

چون می‌گویند: «نه».

واژه ای که خوف کردیم. سوی شهر صفا می‌آمد. اما کسی دهنده نمی‌شد. نه که صدای راست راستی. یک سنگار نه من بده... نه حیزی شده هم. هم. فریاد است. مثل وقتی زیر آسمان رفته باشی. تنی آشت کز جوان؟ یا حالا زیر آسمان رفتمی؟ خیلی

ممنون... الهی که هیچ وقت سوئی. آره. داشتم می‌گفتم. بعد از مدتی دیگر صدای ریزش آب را نمی‌سوئی. گوشه‌ایست ماد می‌کند و فقط هوروه. هوروه می‌سوئی.

ببین مقدمه. زمینه‌چینی مدیدی است تا بعد در فصل سوم (شهران) رفتار غریبانه راوی از تیررس دآوری خواننده دور نماند. راوی تهران را خنثی ناآشنا و رها شده می‌بندارد و خود را غریبانی که به باسیانها حق می‌دهد نه او مصیوب باشند. مویسنده. بهرام را بهانه می‌کند تا راوی به جستجوی آن چیز ناشناخته‌ای برود که چیزی نیست جز آفاق گمشده روح یا آسبی که او و بهرام از آن افتاده‌اند. یادش آید که آرامش و شادی در سطح منحنی... /

مویسنده این فصل را «شهران - نه تصویرسازی می‌گذرانم ما به سبک و سبک دو فصل دیگر بریزد. افزودن باشد. شایسته که اینک غریبان این نیست و تیرس این که در شهر پرسه می‌زند. شایسته می‌کند. حرف می‌زند. نه واقع و نه راوی. همه حرف و سخن خود را می‌گذارد به وقت ملاقات با بهرام. اما بهرام کجا است؟ تصویرگری از شهر بهران. در یک سب خلوت که زبان و مردانی نه دور شعبه‌های آشنای حسی جمع شده‌اند و دست‌انسان را به طرف آن بسند کرده‌اند. در شعله‌ها. طرح ناساز و شبیهی از چهره‌ی یک مرد دیده می‌شود.

وصف سه و دهاتی یکی از درخشان‌ترین اصول ادبیات داستانی ماست. و صورتی که در تصاویر آن است نه مدد تیری واقع‌گرا مهیا شده است و دهشتی که می‌آورند نه دندانهای خواننده مربوط است که بر همه سایه می‌شود.

کوسان در تأویلی می‌شوند. پسته مرق خود را ریخته است و روح خود را در آفاق خیال پرواز داده است. و اینک بر دهنه ماست که اثر ساده و سراسر است او را بخوانیم... بزدنک تک ساعت سرگرم کنی‌ها و درست کردن جسمهای تری این روزگار واقعا بودم. (صفحه ۱۴۴)

راوی به تاقی خود پناه می‌برد تا کلمات را بیابد و به مدد آنها به جستجوی خود و بهرام برود. نه جستجوی کبودایی که در آینه «نمادها» گم شده است. □

مارین سورسکو  
محمد علی صوفی

## ولنگاری

هر شب

از همسایگان

همه صدلیهای موجود را جمع آوری می‌کنم  
و برایشان شعر می‌خوانم.

صدلیها سار ندیرا هستند

برای شعر

تنها باید ندانی چگونه آنها را نحی.

نه هسین خاطر

من نه هسین می‌انم

و جلدن ساعت

براسان تعریف کنم

که چه زبا مرد روح من

در سراسر روز.

دبدرهای ما

غالباً خشک

و بدون جذابیت لازم است.

به هر حال

این بدان معنی است

که هر کدام از ما دبش را ادا کرده است.

و می‌توانیم به راهبان ادامه دهیم.

## سایه

اگر سایه‌ها

از حواس بیجانانه برخوردار بود،

ما با دو قلب همزمان

بسیار زیباتر می‌زیستیم.

اما از ما تا سازه

فاصله بسیار دوریست.

و در آن همه بی‌عاطفگی‌های ما

به اوج رسیده است.

برخی مردم

نمی‌زنند جز با سادستان

و حتی تا آن هم نه به تمامی

که نه نوبت،

با چشمی و با دستی.

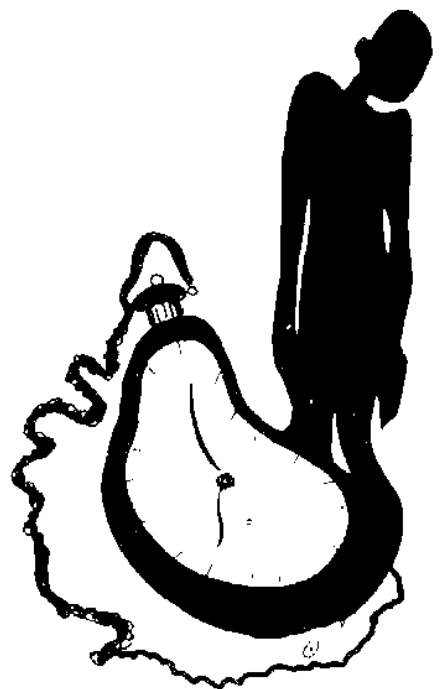
ساعت آمد و شکل تاریک

محمدعلی سپانلو

بیک فرهنگ

جاب اول، ۱۳۶۸

۷۷ ص، ۵۵۰ ریال



«ساعت امید» گردش نومیدانه‌ای است در زمانهای غبارگرفته که بوی کهنگی آن شام را می‌آزارد. نافسم در پیراستن قصه‌ها و افسانه‌های خود ساخته، از نظم و حضوری فعال برخوردار است. سپانلو به‌رغم فعالیت‌های شمری چشمگیری که دارد و خود از صاحب نام‌های این حوزه به‌شمار می‌رود، اغلب شاعر تجربه‌گرو موفق‌ی نبود و نیست و بهانه‌هایش برای گفتن و سرودن بیشتر با واسطه بوده و خودانگیختگی در ذهن و زبان‌ش کمتر به چشم می‌خورد. شعر سپانلو در سطح شروع و تمام می‌شود. در این مجموعه نیز وی بیشتر ناظم است تا شاعر. او بر این باور است که باید در هر حال سرود و کار را پیش برد، اما از چه دریچه و چه بهایی؟ پاسخی نمی‌گوید. به یقین باید گفت که اصولاً محتوا در کار سپانلو، هیچوقت اصل نبوده و فرم و تکنیک حضور قوی‌تری داشته و دارد. مشخصه اساسی شعر سپانلو، یادآوری گذشته‌هاست. وی سعی دارد در گذشته‌های شمری به کنکاش بپردازد و از یادرفته‌ها را دوباره زنده سازد. او اسیر زمان است!... در دو مجموعه «خانم زمان» و «ساعت امید» این جریان بازگشت به افق گذشته، کاملاً مشهود است. تا جایی که شاعر را به طبع آزمایی به سبک و سیاق شاعران کلاسیک واداشته است. سپانلو با همه حضورش در شعر امروز، در استفاده از مضامین شمری میلی به دیروز دارد و به همین خاطر گاه به نوعی تسلسل شمری تن می‌دهد. «بوسه زندگی خود را / تجدید می‌کنیم / و امیدهای رسنه زخاک شکست را / در مرزهای دور جهان: می‌بیرا کنیم. (ص ۲۰)

شاعر گاه مفتون زیبایی یک اثر هنری قدیمی می‌شود و در توصیف لحظه‌های کوچک آن، شمری بر فلسفه می‌گوید و جهان امروز را به اهلیش می‌سپارد و خواننده را به دیدار هر چیزی که قدیمی است می‌کشاند. حتی به شعر قدیم. اما این همه کوشش برای چیست؟ اگر فرار است همان مضامین، همان ضرب و همان آهنگ دیروزی را تکرار کنیم، دیگر میل به آینده و نوگرایی چه معنایی دارد؟ شاعرانی چون بهار و عارف و ایرج و دیگران به اندازه کافی و چه بسا زیاده‌اند. دلنشین به مضمون‌پردازی دست بازده‌اند، پس چه ضرورت دارد کسی بیاید راه‌های

کوبیده را دوباره بگوید و زحمت افزای خود و دیگران شود!

شاعر در شمری که به اخوان نقدیم داشته، حکایت نسلی را ساز کرده که سالها قصه سروده است، اما کمتر به مقصود رسیده است. حدیث نفس را دوباره مرور می‌کنیم. بی‌شک مضمون تازه نیست. «فرقی نکرده‌ام، ولی سال دیده‌ام / باچار اسیر فافله‌ها مانده‌ام اما / بنگاشتم قصه آزادی را / افسوس، گلشن دگران سبز شد / زان نذر واره‌ها که برافسانده‌ام ما / بیس مرگ را سودیم / با صجد مردگان / دیگر چه غم هنوز اگر زنده‌ایم ما... (ص ۲۵)

شاعر در پی شکار نقشها، به سراغ زندگی آمده است. گاه نقش یک «ترنج» و یک «قلمدان» تاریخی که به‌دمراه خود مجالس و نگاره‌هایی دارد، توجه‌اش را به خود جلب کرده است و وی را بر آن می‌دارد که نقشها را یکی پس از دیگری بشکافد و انسان و طبیعت را در آن به نظاره بنشیند. درینا گوئی و تجسم گذشته‌ها و دامن زدن به افسانه‌های کهنه‌بویت، اهم یافته‌های این مجموعه است. شاعر گاه شعر را در حد یک تاینو مینیاتور می‌بیند، اما کزتاب و بیهذه: «با رنگ و جلای بزرگ و اکللی / خورشید خو قات آسه می‌ناند / بر پرده بل که خط سعلیق است / در صمری از سسم و فروزه / در جنگلی از قناری و قرآن / آهوی قلمدان / بر نافس شکارچی می‌نگرد» (ص ۲۷ و ۲۸)

شاعر که دچار غرور تاریخی است، برای رنگ آمیزی شعرش به آثار هنری گذشته پناه می‌برد. و چونان عتیقه‌بازان، نسبت به آثار و امکان تاریخی نگاه می‌سوداگراانه دارد و سعی می‌کند با زنده کردن ریاض و کاروان و... نقیبه به تاریخ بزند تا شاید به گمان خود، خواننده را به میراث گذشته بکشد و هوایی تازه بیافریند. اما متأسفانه همه کوشش شاعر، چنان که باید گریبانگیر و درخور تأمل نیست. به عبارت دیگر، مشکل اساسی شعر سپانلو در این است که با خواننده‌اش ایجاد ارتباط عمقی نمی‌کند و هنوز که هنوز است زبان یکدست و مستقلی ندارد، ضمن این‌که وزن و قافیه را به خوبی

می‌شناسد. مشکل خواننده سپانلو هم در این است که چنان با دنیای شاعر آموخته نشده است و رود از مهلاکه می‌گریزد. شاعر در شعر «نیویورک، اوت ۸۶» به تصویر شهری پرداخته که حرف در آن نیست. زبان شعر کاملاً روزمره و سطحی است و با توجه به التزامش به وزن و قافیه، می‌توان گفت که نظمی بیش نیست.

«سه چراغ است / سوره، صمن صعود در طبقات /

برخ بازار اروز و سودارا / می‌کند، در مسر خود نسیم /

فله‌گاه مولد...» (ص ۳۵)

که در ادامه آن می‌خوانیم:

«حسنه از جنگل سیاک و سنون / گشده در کنار افبانوس /

دختر بیر هسب، با فانوس» (ص ۳۸)

که بی‌هیچ مجامعانی باید گفت، شعری ضعیف و کم‌محتوا، آرایه گردیده است.

سپانلو در «ساعت امید» به صید لحظه‌ها آمده است، اما لحظه‌ها چون مادیانی رمنده از کفش می‌گریزند و در نتیجه کلامش از حوزه شعر خارج می‌شود و به سخنی منظوم و خشک می‌انجامد.

## داستان منظوم «هیكل تاریک»

این منظومه بلند که بخش دوم این را تشکیل می‌دهد، خود حال و هوای مستقلی دارد و در ۱۳ فصل تنظیم گشته که هر فصل آن در واقع تأملی است از «مهمانی» ناخوانده که چگونه در برابر روایه‌های خود به تفکر و خیال ایستاده است.

شاعر در این منظومه همچون منظومه «خانم زمان» نه گردش «روزگار از دست رفته» پرداخته و به میعاد «زمان» آمده و گویی یکبار دیگر به کاتب، شکافی شهر «تهران» پرداخته است. در این منظومه چیز تازه‌ای در کار نیست. جر و آگویی خاطرات آن هم به سبک منظومه‌پردازان قدیم، باری داستان، حکایت مردی است که به دنبال «زمان» آمده و برای وارد شدن به «میقات» ناگزیر به طی مراحل می‌شود. در هر مرحله، شاعر از زبان «هیكل تاریک» مطلبی را بیان داشته است. مرور خانه‌های قدیمی، جمع باران از دست رفته، تداعی اشیاء و خیابانها و محله‌های فراموش شده که به ناگاه در تخیل

«مرد» جان می‌گیرند و با وی به گفتگو می‌نشینند. «مهمان» در مرحله «استحاله» جسمی را بیاد می‌آورد که بخشی از آنان به راه آرمانهای خود رفته‌اند. گروهی زن به استبداد داده‌اند و گروهی هم با همه مخالفت‌شان مانده‌اند و تماشاگر نظم موجود شده‌اند. داستان «هیكل تاریک» تاریک - روشن واقعیت‌های تنخ و شیرینی است که به گمان شاعر راه یافته‌اند و وی را واداشته تا به قصه پردازی دست یازد. اما در این طبیع آزمایی، حرف مهمایی شاعر و با معنات دیگر، پیام شاعر در چیست؟ شهر ما قافیه‌پردازی و قطار کلمات تفاوت اساسی دارد. درینا که سپانلو برای طبع آزمایی به هر میدانی سرک می‌کشد تا شاید محله‌هایی تازه آرایه دهد.

مجموعه «ساعت امید و هیكل تاریک» در عرصه نوآوری، یک حرکت کوچک از شاعری پرآوازه است که واقعیت مطرح شده در آن، به دنیای شعر تعلق چندانی ندارد. سپانلو در شعر امروز نمونه چهره پرکاری است که به مخاطبانش کمتر می‌اندیشد و شعرش اغلب در هیاهوی «زمان» گم می‌شود. □

## روز می‌رسد

سحر که می‌رسد  
شب کوچک‌ست  
چون گریه‌های ساه  
کنی می‌دهد تمام نش را  
بنجه می‌کشد به سروانی هنروک  
آنگاه می‌برد از دیوار همسایه  
می‌رود.

سحر که می‌رسد  
برنده آهنگ صدانش را  
نخبر تازه می‌بخشد  
می‌برد  
حسبهای گره آسوبر، خط پرواز را  
دنال می‌کند...  
روز رسیده است.

## نخ طلایی

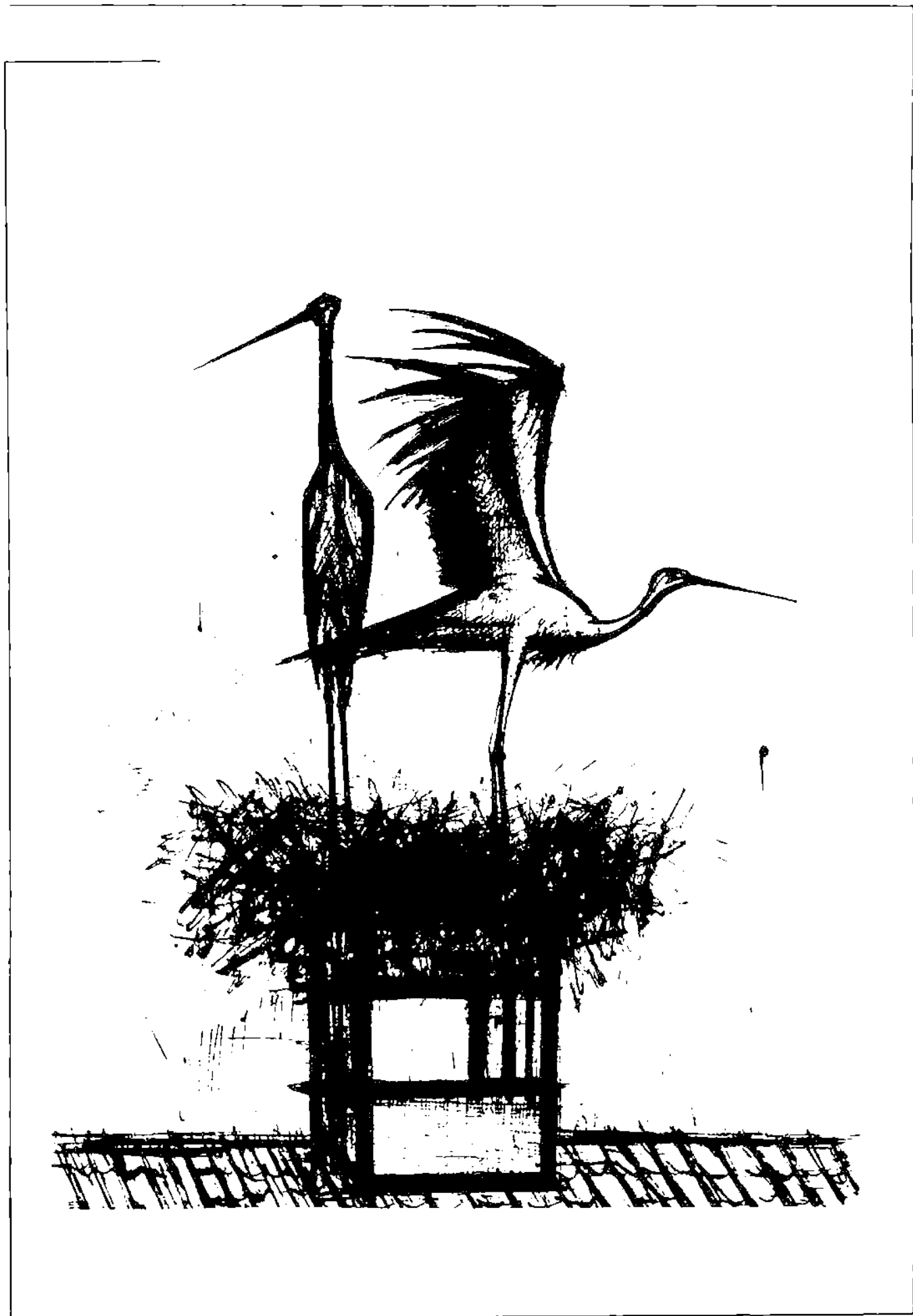
تمام شب که خواب  
بجهای دایناک بیافد  
روز را نامی آشنا  
با پشت بلك گسره می‌کند

بعی بیداری آن بریده تاریکی‌ست  
که هر صبح، تلخ می‌خواند  
و فاصله فنجان و مز و گلنجان را  
با ضربهای عمگیش بر می‌کند؟  
فاصله زمستان کوجه  
با دهلر خاطره را...  
چانکه روح سرگردان نخ طلاستی را گم کرد؟

هوز روز با ظهور خوابگونه نامی،  
آغاز می‌شود  
و رونا را نخ طلایی گمشده، می‌یابد.



نازنین نظام شهیدی





فیلیپ تامسون

غلامرضا امامی

## گروژسک، نابهنجاری جسمی در ادبیات

ساموئل بکت داستانی دارد به نام وات که در آن خانواده‌ای عجیب به نام لنینج را توصیف می‌کند. آنچه می‌خوانیم قسمتی از این داستان است:

نام لنینج رن مرده، مردی هشتادوینج ساله و رمبن گیر بود که دردی دائم و ناشناخته در روده خود حس می‌کرد. سه پسر برایش باقی مانده بود: جو، شصت‌وینج ساله، چلاتی رمانیسمی؛ جیم، شصت‌وچهار ساله، گوزیشتی دائم‌الخمر؛ بیل، زن مرده‌ای شصت‌وسه ساله که به رحمت حرکت می‌کرد. زیرا دو پایش را بر اثر لعرضی و بعد سقوطی، از دست داده بود. تنها دختر باقی‌مانده‌اش، می‌تارپ، یوهانی شصت‌ودو ساله بود، مالک

مطلق‌العنان تمام استعدادهای خداداده‌اش بجز قوهٔ بینایی. همسر شصت‌وینج سالهٔ جو، نوادهٔ دویلی بایرن، فقط فلج رعش‌ای بود. ولی از دیگر لحاظ کاملاً خوب و سرحال می‌نمود و کیت، همسر شصت‌وچهار سالهٔ جیم، نوادهٔ تارپ، سراسر تنش از دمل‌های چرکی حثاری مجهول‌المنبت‌های پر بود، ولی از دیگر لحاظ کاملاً خوب و سرحال می‌نمود. تام، پسر جو، چهل‌ویک ساله بود. گاهی چنان دستخوش خود بر برگ‌بینی می‌شد که کمترین نکاتی به خود نمی‌داد و گاهی نیز چنان اسیر افسردگی می‌شد که نمی‌توانست کمترین نکاتی به خود دهد. سام، پسر

بیل، چهل ساله بود که بر اثر مشیت الهی از زانو به پایین و از کمر به بالا فلج بود و آن، دختر سی‌ونه ساله و ترشیدهٔ می‌تارپ بود که بر اثر نوع غیرقابل‌ذکری از یک مرض درناک موروثی حسماً و روحاً بسیار تحلیل رفته بود. حک، پسرک سی‌وهشت سالهٔ جیم بود که مغزنی ضعیف داشت. آرت و کان، دو تنه‌های شاد و میانش سی‌وهفت ساله بودند که فداشان می‌کفش یک متر و وزنشان بی‌لباس، بی و استخوان، سی‌ودو کیلو و سیصدویجاه گرم می‌شد و چنان شباهتی به هم داشتند که حتی کسانی که آنها را می‌شناختند و دوست می‌داشتند (و تعدادشان



نیوز کم نبود) آرت را کان و کدان را آرت صدا می‌زدند، و این اشتباه را، اگر نه بیشتر، در آنتن مارتکس می‌شدند که آرت و آرت صدا می‌زدند و کان را کدان. مگ، همسر تام جوان، نواده شارب، پسر ویک ساله بود که بر اثر حمله‌های شبه غشی که ماهانه دچارش می‌شد، هیچ کاری چه داخل خانه و چه خارج از خانه از دستش ساخته نبود. در انتهای این حمله‌ها با دندان کف کرده کف اتاقی با شیشه‌ها یا در چین باغچه یا لب حوضچه به خود می‌پیچید و به‌ندرت می‌شد که بلایی بر سر خود نیارزد. پس مجبور بود هر ماه مدتی در رختخواب بماند تا خطر رفع شود. همچنین همسر ساه، لیز، نواده شارب، سی‌وهشت ساله بود که بیشتر به مرده می‌مانست، زیرا در عرض بیست سال نوزده بچه به ساه تقدیم کرده بود که از آنها نوزده پاره‌ت زنده بودند و باز جامه بود. چک هم که گفتیم مغزور ضعیف داشت. زن سی‌وهشت ساله‌اش، لیس، نواده شارب نیز به‌اش تعریفی نداشت.

حال این سؤال مطرح است: پاسخ فکری و واکنش روحی ما در برخورد با همچو مغلی چیست، چگونه نماند باشد؟ سؤالی است اجسام‌ناپذیر. زیرا پاسخ فکری و واکنش روحی خواننده چیزی آشفته با حداقل چندگانه است. محتملاً خواننده به ماهیت براریک، ششمزکننده و غریب‌سعی این خانواده بدبخت نا وحشت، برحم با حس تهور می‌نگرد. از طرفی بدون شک در توصیف این خانواده چندای خنده‌آور وجود دارد که باعث تفریح با نشاط فکری او می‌شود. به‌راستی که آسی این دو جریان فکری متضاد مشکل است. خواندن دوباره همین مطلب، برخورد من این دو واکنش آنتنی‌ناپذیر را بدید می‌کند: خنده از یکسو و وحشت نا اشمئزاز از سوی دیگر. در توصیف این آشفنگی ذهنی، می‌توان به تضادی مشابه در خود متن اشاره کرد، در واضح‌ترین سطح می‌توان به محتوای وحشت‌زا

یا ششمزکننده اثر نظر داشت و در عین حال به نحوه خنده‌آور ارایه مطلب نیز توجه کرد. در جستجوی کلماتی که توصیف‌کننده این گسیختگی ذهنی باشد و در بیان کلماتی که کم‌وبیش رساننده این معنیست، به کلمه و اصطلاح گروتسک می‌رسیم که در عبارتی نظیر صحنه‌ای گروتسکی همزمان مفهومی خنده و وحشت نا اشمئزاز را در بر دارد. به‌عبارت دیگر، قوی که جعلگی بر آند این است که گروتسک در وجود دوگانه خویش قابلیت خنده و آند را با خنده دهنده بست، یکجا جمع دارد.

در مورد واکنش ما نسبت به نوشته بحث یکدای ناگفته ماند. بعد از واکنش اولیه، ذاتاً و اساساً چندگانه، خواننده ممکن است در برابر این سن، یکی دو واکنش دیگر هم از خود نشان دهد. ممکن است این مطلب به نظرش بشتر مضحک باشد تا وحشت‌آور و بر آن بخندد و آن را شوخی تلقی کند یا ممکن است عصبانی شود و جنبش کاری را زخم و جراحتی بر احساسات اخلاقی خویش به‌حساب آورد و اعتراض کند که چرا همچو موضوع مهمی به مضحکه گرفته شده است. هر دو این عکس‌العمل‌های نابوی، اگر بخواه نابوی‌شان نامیم، هنگامی که از دیدن روان‌شناختی بررسی شود بسیار جالب است و ما بازگشتی ندین مطلب خواهیم داشت. فعلاً به همین بسنده کنیم که این دو با بحث متعلق‌تراشی و بحث مکانیسم دفاعی سر و کار دارد. این نکته بیامگر این است که بذورش و همسر گروتسک (هنگامی که عملاً با آن روبرو می‌شویم) بسیار مشکل است و ما همواره سعی می‌کنیم که از ناراحتی‌های ناشی از آن اجتناب کنیم.

خواننده‌ای که در همان واکنش اولیه گرفتار آند و تفکرات نابویه نتواند پاسخ ذهنی او را رنگی دیگر بزند، ممکن است بگوید که بررسی مطلب بالا، جدا از متن اصلی، کاری عبث و بی‌ثمر است و اگر این بررسی در متن داستان انجام شود، حال و هوای مطلب و در نتیجه واکنش شخص، صریح و روشن خواهد بود. کسانی که تا حدودی با این داستان با به‌طور کلی با آثار نکت آشنا باشند، می‌دانند که فضا این نیست. بلکه برعکس به هر مقدار که به مطلب افزوده شود، شخص بیشتر دچار گیجی و شست فکری می‌شود.

در این مرحله لازم است نک سوءتعبیر احتمالی را مد نظر قرار دهیم. ممکن است در رابطه با قطعه بالا با در کل احساس شود که گروتسک چیز سخودی است و فقط برای این که چیزی به وجود آید، کسی آمده و می‌خواهد عناصری متضاد را به زور آشتی دهد یا می‌خواهد خواننده را بی‌جهت گیج کند و جز این منظوری ندارد.

ممکن است در بعضی موارد این صرف صحت داشته باشد، اما تعمیم این نظر کار عطفی است. موارد برجسته‌ای از کاربرد گروتسک را از جمله می‌توان در آثار سوفت دند و کاملاً مشخص است که این سبک، بسیار حساس شده و در خدمت منظور معینی به کار گرفته است. برای نمونه، سوفت همین کار را در یکی از کتابهای خود به اسم یک پیشنهاد کوچک کرده است. در این نوشته، گوینده خیلی معصومانه و در کمال صمیمیت از وضع ناسامان و سکاری کودکان بی‌سربر در ایرلند اظهار تاسف عمیق می‌کند و به شیوه یک رنانه‌دان با یک عالمه اقتصاد، محاسباتی جهت بهر کردن این وضع اسفناور ارایه می‌دهد. خواننده آگاه بلافاصله متوجه می‌شود که چرا سوفت به قالب یک اقتصاددان می‌رود. او قادر است این روش خشک و مغلفه‌آمیز را در مقابل این اوصاف و احوال دهشتناک فراز دهد و از برخورد این دو بهره برد. با وجود تمام این مقدمه‌جینی‌ها، پیشنهاد با چنان سرعت تکان‌دهنده‌ای ارایه می‌شود که خواننده کاملاً غافلگیر می‌شود:

هم‌اکنون با کمال خضوع نظر خود را تقدیم می‌دارم و امیدوارم که با آن کمترین مخالفی نهرمانند. یکی از دوستان آمریکایی منده که شخص بسیار مطلعی است و در لندن زندگی می‌کند، مرا متقاعد ساخته است که کودک سالم و خوب نعدبه شده، در یک سالگی خونمزه‌ترین، مغذی‌ترین و کاملترین غذاهاست و خورشتی، سرخ کرده، کبابی و آب‌پزش معرکه است. من شک ندارم که قرمه و قله آن نیز به همان میزان عالی است.

پس با کمال فروتنی نظر حقیر خود را در اختیار افکار عمومی

فراز می‌دهم. از صدوبست هزار کودک - طبق آخرین سرشماری - بست هزار ما را جهت نوندسمل کنار می‌گذاریم و از این عده، یک چهارم را به جسد بر اختصاص می‌دهیم، این خود بیش از تعداد نرهایی است که برای گوسفند و گاو و خوک در نظر می‌گیریم. دلیل نده این است که چون این کودکان نامذکور سره از دو احمد - آبیسی که حندان خورد بوجه سردگان خرید ما نسبت - سایرین یک بر برای چهار ماده کافی است. صد هزار نای نغمه را می‌توان در یک سانگی به بازار فروش اشراف و اعیان در سراسر این امپراطوری، عرضه داشت و همسره به نادری بوجه کرد که بگذارند بجهه! نه آخر را خوب یک نرسد یا حای و حله نده سر سفره سرگوش ناستند. در مهمانی از یک نعه برای دوسان دو نوع غذا می‌توان درست کرد. وقتی هم شهنایی در کار است دست و زن یک کزدک به تنهایی غذای کافی است. فلعل سود با یک سود آن را می‌توان جهت آب بر کردن تا چهار روز هم نگه داشت، مخصوصاً در زمستان.

در اینجا نیز پاسخ خواننده چیز معشوشی است. نرس و نضر مسماً وجود دارد، اما مطمئناً از درایت و حشیانه سوخت و از واکنش توأم با خوشی که معنول این ناجبوری و ناسازگاری مطلق بین ماهیت دهشتناک این پیشهاد و روش ارایه معتول و متین آن است، لذتی فکری به ما دست می‌دهد. می‌توان گفت که پاسخ صحیح آن است که عامل نرس و نضر در این متن بر جنبه نشاط آفرینی آن غلبه نکند و عکس این هم صادق باشد. هر دو بایستی، در تنش کامل با یکدیگر، وجود داشته باشند. می‌توان به این اندیشید که وجود عامل مضحکه در این متن پشت انسان را می‌لرزاند. نکته جالب اینجاست که خواننده می‌داند که سوخت در پیشهاد خود جدی نیست، ولی نمی‌تواند ذره‌ای از حالت ناراحت‌کننده‌ای بکاهد که به او دست می‌دهد، بدین معنا که صرف اطلاع و آگاهی

## واکنش روحی خواننده در آثار

گروتسکی چیزی آشفته یا دست که چند گانه است.

## کافکا خواسته است ما اثرش را در زهره افسانه پریان

یا داست‌های تخیلی بیاریم.

از رویس که کنار سرود، پناه‌های مسخ‌شدن در مقادیر در کون گنده‌اش بر، وضعی نرجوانگیر نامر می‌آید و در مقادیر ج‌شده به ش‌وی از دهه که آن می‌خوردند.

با خود اندیشید، چه ملازم، سرم آمده! در - می‌دیند، این در سال چهارم از روز آنگاه قرار داشت. اناناش، اکان، توانی مرگت و معظوم و انسانی بود. قطره از عده معنول که چنگار بود. انانی میری که بر آن مذهباری از معنومندی بارچه پنجس و بلا بود. سامسا ناجبوری دوره‌گرد بود. عکاسی او، زان بود که وی از او ج‌شده مصوری ننده و در قالب مغلان، نشننگی قرار داده بود. عکس بانویبی که کلاه و جلاب به تن داشت، یا قاعدتی راست نشسته بود و دست‌پوش سر بسیار بزرگش را که دست‌اناش تا آرنج در آن فرو رفته بود، بسوی نماشاچی حواله می‌داد.

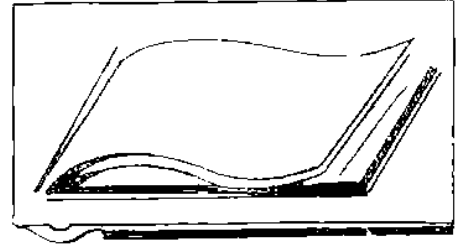
چشم‌ان گزرگور به سمب پنجره چرخید و آسمان ابری دلنگش کرد. صدای قطره باران را بر روی شیروانی شنید. یا خود اندیشید: خوب است کمی بیشتر بخوابیم و این مزخرفات را فراموش کنیم، اما نتوانست، زیرا عادت داشت به پهلوی راست بخوابد و در حال حاضر این کار برایش محال بود. هر چه می‌گوشید به راست بچرخد باز می‌غلتید و بر پشت خود قرار می‌گرفت. حداقل صد بار تقلا کرد. در انشای این کوشش

عقلانی از منظور سوخت نمی‌تواند مهار کند. حالت عاطفی‌ای باشد که از این پیشهاد به وجود می‌آید. پس اثر گروتسک همان قدر که عقلانی است احساسی‌تر است. اثره به تکرار است که حالت ناجبوری و ناسازگاری فوق - که گدتم عامل مضحکه است - مسخ و سرچشمه نرس و نضر بیشتر نیز می‌شود. بدین معنا که ماهیت ترساک و مزجرکننده پیشهاد به خودی خود به است. اما این مزایم و روش ممتول ارایه آن، مدنی آن را دوچندان می‌کند. این نکته خیلی مهم است، زیرا بناگر این است که ناسازگاری معنومندی که در گروتسک وجود دارد، خود چهره‌ای دوگانه دارد، به نرس و جذب می‌کشد و از خود می‌راند. مضحکه صورت و در همین حال دیوسیرت است.

ممکن است بر ما حرده بگیرند که چرا مفهوم گروتسک در این مرحله پیشرفته به جنبه خاصی که از نظر عده‌ای جنبه اساسی و ضروری آن است، یعنی جنبه دهشت‌زای آن، اعتنای چندانی ندارد. می‌چندان مطنش نیستیم که این تنها عنصر کنی و اصلی گروتسک باشد. بجاست که در اینجا مطنمای را بیآوریم که آغازکننده کتاب مسخ کافکا است.

یک روز صبح هنگامی که گزرگور سامسا سر از بستر رویانهای آشفته برداشت، دریافت که در بستر خویش به حشره‌ای عول‌پیکر بدل شده است. بر پشت سخت و زرده‌دار خود دراز کشیده بود و هنگامی که اندکی سرش را بلند کرد، شکم دوکی شکل و قهوه‌ای رنگ خود را که با چند خطه قطعمانی محذب و سفت تقسیم شده بود، مشاهده کرد. لحاف بر این شکم گبندی شکل به زحمت بند بود و کم مانده بود که نیز بخورد و کاملاً





## چرا تنها صدا و سیما؟

در دهه‌های گذشته، رسانه‌ها تنها در اختیار دولت و نهادهای دولتی بودند و مردم هیچ نقش و اثری در آنها نداشتند. اما امروزه با ظهور اینترنت و شبکه‌های اجتماعی، مردم توانسته‌اند با استفاده از این ابزارها، صدای خود را به گوش مسئولان و مدیران برسانند. این امر باعث شده است تا مردم بتوانند نظرات و انتقادات خود را به راحتی بیان کنند و مسئولان نیز مجبور شده‌اند تا به این نظرات توجه کنند و اقدامات اصلاحی را انجام دهند. در نتیجه، مردم توانسته‌اند با استفاده از این ابزارها، نقش مهمی در بهبود عملکرد مسئولان و مدیران ایفا کنند.

## نامه‌ها

نامه‌هایی از دوستان عزیز خوانندگان به مجله پندسازان رسید. چندین نامه، چند طرح و چند شعر و انشایی همه نامه‌های محبت آمیزی که شوق برانگیزند. مطالب رسیده پس از بررسی و انتخاب، در شماره‌های آتی چاپ خواهد شد.

نامه‌های دوستانمان رسیده:

- ابوالفضل پشازاده، تهران - تبریز ساسانی، تهران - احمد فلاحی، تهران - م. م. تهران - محمود نقیون، تهران - قادر شیری راد، تهران - صفای سبزه، تهران - ضیاءالدین حالقی، لنگرود - رضا خیدرزاده، تهران - حسین فرحی، تهران - محمدرضا آقامیرزایی، تهران - کوروش ه. کرمانشاهی، تهران - رضا اکبری، تهران - شهاب سبیدی، تهران - ابراهیم جابجی، تهران.

مردمان و جامعه، همواره با مشکلات و چالش‌ها روبرو بوده‌اند. در گذشته، مردم هیچ نقشی در حل این مشکلات نداشتند و تنها منتظر اقدامات دولتی بودند. اما امروزه با ظهور اینترنت و شبکه‌های اجتماعی، مردم توانسته‌اند با استفاده از این ابزارها، نقش مهمی در بهبود عملکرد مسئولان و مدیران ایفا کنند. این امر باعث شده است تا مردم بتوانند نظرات و انتقادات خود را به راحتی بیان کنند و مسئولان نیز مجبور شده‌اند تا به این نظرات توجه کنند و اقدامات اصلاحی را انجام دهند. در نتیجه، مردم توانسته‌اند با استفاده از این ابزارها، نقش مهمی در بهبود عملکرد مسئولان و مدیران ایفا کنند.

سخن در برده می‌گویند. چونان از غنچه بیرون آید.

که پیش از روح روزگار، سلامت حکیم روزگار.

دستار از سر گذار است. سر برده‌ای که از گداز، افسردگی و ناامیدی، سر بریزد. دست از آفتاب تعیین کننده آفتاب برآورد. ایستاده، سینه‌ها بر جبهی و فرمودن و سرور و بگویم. ایستاده، ایستاده.

دانش، مهر، ۱۳۹۵، ۹، ۲۹



نشر گداز

مجله گردون در کتابفروشی‌های معتبر نیز به فروش می‌رسد.

نمایندگان گردون در شهرستانها:

اصفهان: نشر آفتاب

شیراز: کتاب اسفند

مجله گردون از شهرستانها نماینده فعال می‌پذیرد.

کتابفروشی‌های معتبر

خوان رونامه

