داستان‌نامه

نشریه تخصصی ادبیات داستانی
شماره دوم، آذر ۱۳۹۱

جهان کافکایی و داستان موقعیت

نسبت کافکائیسک ها با کافکا

انسان در آینه‌ی «وجود گرایی»

پرونده‌ای برای تبلیغات کتاب

پرونده ویژه: کافکائیسک

فیروز زنوزی جلالی
محمد جواد جزینی
فرحناز علیزاده
علی کرمی
اسداله امرایی
سوسن طاقدیس
عباس جهانگیریان
آیت دولتشاه
مصطفی علیزاده
رامبد خانلری
نازنین جودت
آریا یعقوب زاده
افسانه احمدی
علیرضا رحیمی
فرهاد صبوری فرو...

دلایل متعددی مرا به نوشتن وامی دارد و مهم‌ترین آن‌ها، به نظر من، محرمانه‌ترین آن‌هاست. شاید این: چیزی را از مرگ در امان داشتن!

فرانتس کافکا

نشریه تخصصی ادبیات داستانی
شماره دوم، آذر ۱۳۹۱

مدیرمسئول: محمدجواد جزینی
سردبیر: مصطفی علیزاده

تحریریه:
میترا صادقی (دبیر داستان)، آزاده حسینی (دبیر نقد و بررسی)، نازنین جودت، علیرضا رحیمی، رامبد خانلری، حسین صابری (دبیر اندیشه)، آریا یعقوب زاده، مرجان جامی (دبیر گزارش و گفتگو)، لیلا باقری، شاهین کربلایی طاهر (دبیر سینما)، افسانه احمدی، سوسن شریفی، فائزه شکیبا، زهرا هادی، کیمیا گودرزی، ویدا رهبر

مدیرهنری وصفحه آرایی: لیلا ثابتی
ویراستار: زهره مسکنی

همکاران این شماره:
یگانه خویی، مولود قضات، فرهاد صبوری فر، شیرین محمد، الهام اختراعی، محدثه شادمهر، فرزانه مصیبی، سمانه قاسمی، محبوبه شادمهر، وحید مددخواه

با سپاس از:
فیروز زنوزی جلالی، فرحناز علیزاده، علی کرمی، اسداله امرایی، سوسن طاقدیس، عباس جهانگیریان و آیت دولتشاه

درشماره های آینده می‌خوانید:
روایت های زنانه
یادنامه سیمین دانشور
زمان و روایت
اسطوره و ادبیات داستانی
مرگ در ادبیات داستانی
داستان اقلیمی
و ...

نقدهای مندرج در داستان‌نامه، صرفاً دیدگاه نویسندگان آن می‌باشد.
داستان‌نامه از همکاری علاقمندان استقبال می‌نماید.
مقالات و داستان‌های خود را به همراه عکس و بیوگرافی مختصر به آدرس ایمیل نشریه ارسال نمایید.
- **داستان‌نامه در ویرایش و تلخیص مطالب آزاد است.**

وب سایت: www.DastanNameh.com
پست الکترونیکی: info@dastannameh.com

اثر روی جلد: Zbigniew Rogalski

■ یادداشت اول/ سردبیر/۵
■ مقالات
جهان کافکایی و داستان موقعیت / مصطفی علیزاده/٦
نسبت کافکائسک‌ها به کافکا/ یگانه خویی/ ۱۰
عازم بودگی / سوسن شریفی/ ١٤
انسان در آینه‌ی وجودگرایی / آریا یعقوب‌زاده/١٦
رد پای ایدئولوژی چپ در داستان مسخ / فرهاد صبوری فر/۲۰

■ داستان
درخت گیسو / محمدجواد جزینی/ ٢٤
توپ گلف خونی تنها / علی کرمی/٢٦
حالا بست نشسته‌ام این‌جا / فرحناز علیزاده/۲۸
کوکب / آزاده حسینی/ ۳۰
شماره‌ی اموال/ مریم احدزاده/ ۳۲

■ داستانک / نازنین جودت/ ٣٤

■ نقد داستان
انسان اجتماعی یا اجتماع انسانی/علیرضا رحیمی/٣٦
نگاهی دیگر به رمان «مستأجر» / زهرا هادی/ ۳۷
بررسی مجموعه داستان «بودای رستوران گردباد» / رامبد خانلری/ ۳۸
سرگردانی گراکوس و کافکا / افسانه احمدی/ ٤٠
تراژدی انسان مدرن؛ بررسی داستان کوتاه «لاتاری» / الهام اختراعی/ ٤٢
لابه‌لای چرخ دنده‌های قانون / مرجان جامی/ ٤٤
بررسی داستان «فقط آمده بودم تلفن بکنم» / مولود قضات/٤٦
کافکائسک، وودی آلن، مگس و ناهار عریان / شیرین محمد/ ٤٨
کافکا و سینما / سمانه قاسمی/ ۵۰

■ گزارش و گفتگو
گزارش: هیاهوی بسیار پشت درهای بسته / فایزه شکیبا/ ٥٤
گفتگویی با فیروز زنوزی جلالی / لیلا باقری/ ۵۸
مروری بر ترجمه آثار کافکا / محدثه شادمهر/ ٦٠
نوشتن از جنگ؛ در گفتگویی با نازنین جودت / محبوبه شادمهر/ ٦٢
گزارشی از مراسم رونمایی کتاب «دوشنبه های داستان» / ویدا رهبر/ ٦٤

■ نامه هایی به یک نویسنده جوان/ بارگاس یوسا، افسانه احمدی/٦٦
■ معرفی ناشران ادبیات داستانی/ فرزانه مصیبی/ ٦٨
■ اخبار ادبیات داستانی / زهره مسکنی/ ۷۰

در داستان‌نامه قرارمان این است که در هر شماره، موضوعی را به طور ویژه مورد بررسی قرار داده و بخش قابل‌توجهی از صفحات مجله را به آن اختصاص دهیم؛ که این، گرچه کاری‌ست وقت‌گیر و انرژی‌بر، اما همانی‌ست که مطلوب ماست. از این‌رو، پس از بررسی «رئالیسم جادویی» در نخستین شماره‌ی داستان‌نامه، حالا، در شماره‌ی دوم، پرونده‌ای برای کافکائیسک و داستان‌های کافکایی بازنموده‌ایم که در آن، تلاش ما معطوف به بررسی ماهیت جهانی‌ست که کافکا در داستان‌هایش آن را ترسیم و ارائه کرده و بعدها دیگرانی نیز بدان پرداخته‌اند. و همچنین کوشیده‌ایم تا مروری بر کافکائیسک و مرزها و نسبتش با خودِ کافکا داشته باشیم.

از همان آغازِ کار بر روی شماره‌ی دوم مجله، و اصلاً از همان زمان که تصمیم گرفتیم تا در این شماره، پرونده‌ای برای کافکائیسک باز کنیم، ایده‌ای توی ذهن، خود را تکرار می‌کرد. وسوسه‌ی آنکه به جای سرمقاله، تکه‌ای کوتاه از یادداشت‌های روزانه کافکا را به جای سرمقاله، در صفحه‌ی نخست مجله بنشانم. و سرانجام تسلیم این وسوسه شدم؛ شاید این وسوسه‌ی مهارناشدنی –که اصلاً، انتخاب این موضوع به عنوان پرونده ویژه‌ی شماره‌ی دوم نیز برکنار از تاثیر آن نبوده– به سبب باوری استوار به واقعیتِ جهانی‌ست که کافکا در داستان‌ها و نوشته‌هایش ترسیم کرده است؛ باور به وجود شباهتی غریب بین جهان کافکا و شرایط کنونی ما؛ در دنیای جدید.

پس، دومین شماره‌ی داستان‌نامه را با قطعه‌ای کوتاه از یادداشت‌های کافکا آغاز می‌کنیم که در آن، از گرایشش به بازنمایی زندگی درونی رویاگونه‌اش می‌گوید که سبب شده تا از دیگر جنبه‌های زندگی باز بماند. و اصلاً، همین نوشتن، تمامِ دلیل رضایتمندی‌اش شده‌است.

* * *

از دیدگاه ادبیات، سرنوشت من بسیار ساده است. حسی که مرا به توصیف زندگی درونی و خواب‌گونه‌ام وا می‌دارد، هرچیز دیگر را به حاشیه رانده است. زندگی‌ام به شدت زوال یافته‌است و این زوال فروکش نخواهد کرد. هیچ چیز دیگری نمی‌تواند برایم رضایت‌خاطر بیاورد. اما نیروی من برای چنین توصیفی استمرار ندارد. شاید برای همیشه از میان رفته باشد؛ چه‌بسا دوباره برگردد. اما شرایط زندگی‌ام برای این بازگشت مساعد نیست. چنین است که مدام متزلزلم. بی‌وقفه به سوی قله‌ی کوه پرواز می‌کنم. ولی آن بالا، بیش از یک لحظه دوام نمی‌آورم. دیگران نیز متزلزل هستند، ولی در مراحل پست‌تر و با توانی نیرومندتر. اگر بیم آن برود که سقوط کنند، خویشاوندی که به همین منظور کنارشان گام می‌زند، نمی‌گذارد سقوط کنند. ولی من آن بالا، در تزلزلم و به این سو و آن‌سو یله می‌شوم. متاسفانه مساله‌ی مرگ مطرح نیست؛ بلکه زجر بی‌پایانِ مردن است. (٦ آگوست ١٩١٤)

سردبیر

جهان کافکایی و داستان موقعیت

مصطفی علیزاده

میلان کوندرا، در یکی از مقالات خود در کتاب «هنر رمان»[1] به نقل از ژوزف اسکوورسکی، داستان یک مهندس اهل پراگ را تعریف می‌کند که جهت شرکت در همایشی به لندن می‌رود و پس از بازگشت در روزنامه خبری عجیب و غیرواقعی درباره خود می‌خواند:

«یک مهندس چک که برای شرکت در کنفرانسی به لندن اعزام شده بود، ضمن طرح اتهاماتی به حکومت سوسیالیستی چک پیش روی خبرنگاران، پناهنده شد»

مهندس مزبور با خواندن خبر روزنامه و مشاهده ترس و تعجب منشی‌اش، حیرت‌زده می‌شود و اقداماتی را جهت رفع سوتفاهم و تکذیب خبر آغاز می‌کند. دفتر روزنامه اشتباه پیش‌آمده را می‌پذیرد و تقصیر را گردن وزارت کشور می‌اندازد و در وزارت کشور نیز علی رغم پذیرفتن اشتباه، سرویس‌های اطلاعاتی را مسبب این خبر نادرست می‌دانند و به مهندس اطمینان می‌دهند که هیچ مشکلی برای او پیش نخواهد آمد و آسوده خاطر باشد. اما مهندس این قصه آسوده خاطر نمی‌شود؛ چرا که از آن پس حس می‌کند کسی یا کسانی او و تلفن‌ها و رفت‌وآمدهایش را زیرنظر دارند. او برای گریز از اضطراب‌های روزانه و کابوس‌های شبانه سرانجام به هر زحمتی از کشور به طورغیرقانونی خارج می‌شود و واقعاً پناهنده می‌گردد.

وضعیت مهندس پراگی در این داستان، وضعیت غریبی‌ست که در آن ، فرد به خاطر یک اشتباه در سیستم اداری دولت، جایگاهش را به عنوان شهروندی قابل اعتماد و قانونمدار از دست می‌دهد و بی‌دلیل و تاکید می‌کنم تنها در اثر یک اشتباه، در موقعیتی گیر می‌افتد که راهی برای اصلاح یا گریز وجود ندارد. مگر خروج غیرقانونی و پناهندگی و تبعیدی خودخواسته. در برخی داستان‌های کافکا نیز این موقعیت به روشنی دیده می‌شود:

صبح که از خواب بیدار می‌شوی، انتظار داری که کارها مثل هر روز به طور منظم پیش برود تا راهی محل کار شوی. اما دو نفر که معلوم نیست کی و نماینده چه سازمانی هستند، وارد اتاقت می‌شوند و تو را در اتاق خواب بازداشت می‌کنند؛ در حالی که نمی‌دانی و نمی‌گویند که جرمت چیست. به دادگاه فرستاده می‌شوی و باز در بی اطلاعی مطلق از قانونی که احتمالا نقض کرده ای، در محکمه‌ای که جرمت را به طور واضح نمی‌گوید محکوم می‌شوی. و در تمام مدت بازداشت تا محاکمه، حسی تو را خفه می‌کند؛ تو گیرافتاده‌ای در وضعیتی که نمی‌دانی اصلاًچطور پیش آمده. مسببش کیست، گناهت چیست و گریزراهت کدام است؟ هرچه تقلا میکنی تا پاسخی بیابی، جست‌وجویت راه به جایی نمی‌برد و به شکست ختم می‌شود و شاید این شکست، از مرگ هم دردناک‌تر باشد.

این موقعیت دردناک و مبهم از جنس جهان کافکایی است و در این جهان، انسان محکوم است، به جرمی که نمی‌داند چیست. و تحت سلطه نیرویی جبّار در می‌آید که ماهیتش روشن نیست و سازوکار عملکردش بر اساس منطق نیست و قواعدش درک‌ناپذیر می‌نماید؛ البته اگر قاعده‌ای وجود داشته باشد. انسان در جهان کافکایی، تنهاست و بدون ارتکاب گناهی محکوم است و خود را گناهکار می‌یابد. داستانی که این موقعیت را به تصویر کشد، همانی‌ست که امروزه تحت نام «داستان کافکایی» می‌شناسیم؛ از آن‌رو که اوج بروز و ظهور این نوع «موقعیت» را در داستان‌های فرانتس کافکا می‌بینیم. حسین سناپور در جادوهای داستان، عنوان «داستان موقعیت» را به آن اطلاق نموده است.

کافکا با خلق محاکمه، قصر، مسخ، گراکوس شکارچی و داستان‌های فراوان دیگر، نه تنها نقطه عطفی در جهان ادبیات رقم زد، بلکه پایه‌گذار این گونه از داستان‌ها شد. داستان‌هایی که علاوه بر فصل مشترک‌شان در انعکاس جهان کافکایی(در محتوا)، اشتراکاتی در فرم نیز دارند.

در جهان کافکایی، انسان محکوم است، به جرمی که نمی‌داند چیست. و تحت سلطه نیرویی جبّار در می‌آید که ماهیتش روشن نیست و سازوکار عملکردش بر اساس منطق نیست و قواعدش درک ناپذیر می‌نماید

می‌دانیم که محتوای یک رمان یا داستان کوتاه با فرم یا شیوه روایت آن تناسب و ارتباطی تنگانگ دارد. و به تعبیر رابرت مک‌کی، «فرم و محتوا منوط به هم و متاثر از یکدیگرند. نویسنده با داشتن محتوا در یک دست و

تسلط بر فرم، در دست دیگر، داستان را شکل می‌دهد»[۲]. مثلاً، شیوه روایت سیال و ذهنی، از آن جهت که در آن، از دریچه‌ی ذهن-احتمالاً به‌هم‌ریخته و آشفته- شخصیت، جهان داستان و کنش‌ها روایت می‌شود، برای خلق داستان‌های کافکایی ظاهراً چندان مناسب نیست. از این‌رو به نظر می‌رسد که برای خلق داستان‌هایی از این دست، که ماهیتش در سطور پیش روشن شد، بهتر است فرم خاص و متناسبی را برگزید و به کار بست تا دغدغه‌های محتوا را در فرم و چگونگی روایت منعکس نمود.

حال باید دید که داستان‌های کافکایی چه مولفه‌ها و ویژگیهایی دارد. یا به عبارت دیگر، برآن هستم تا با بررسی این گروه از داستان‌های کافکا، به الگوی ساختاری این جنس از داستان‌ها دست یابیم.

«موقعیت» چیست؟

اول آنکه باید تعریف روشنی از واژه «موقعیت» ارائه داد. موقعیت در این گونه داستان‌ها، وضعیتی است مبهم و درک‌ناپذیر که شخصیت یا شخصیت‌های داستانی در آن گرفتار شده و تحت سلطه و اراده نیرویی بیرونی درآمده‌اند.

حسین سناپور، آن‌جا که از «داستان موقعیت» سخن می‌گوید، برای تبیین «موقعیت» از اصطلاح «گیرافتادگی» استفاده می‌کند و می‌گوید: «وجود رابطه‌ی خاصی از انسان و جهان(چه در معنای اجتماعی و چه هستی‌شناختی) تعیین‌کننده‌ی داستان موقعیت است؛ رابطه‌ای که در آن، فرد نه فقط قهرمان نیست و نمی‌تواند جهان پیرامونش را تغییر دهد، که حتی تصمیم‌گیری برای خودش هم نه فقط دشوار بلکه ناممکن است. و باید با جبر شرایطی که تمام هستی او را به خطر انداخته درگیر شود»[۳]

اراده بیرونی و نفوذناپذیری که شخصیت(های) داستان کافکایی را در چنبره‌ی جبر خود می‌گیرد، گاه در سطح هستی‌شناسانه ظهور می‌یابد و منجر به نوعی کشمکش و تناقض درونی در فرد می‌شود و گاه وجهی اجتماعی دارد و به شکل قدرت سیاسی-اجتماعی خلل‌ناپذیر و دیوان‌سالاری فرساینده ظاهر می‌شود. و در هر یک از این دو صورت، معمولاً وضعیت به ناگهان و بی‌مقدمه بر شخصیت(ها) حادث می‌شود؛ بی آنکه دلیل منطقی برایش ساخته شود. گرگور صبح از خواب برمی‌خیزد و درمی‌یابد که تبدیل به حشره بزرگی شده است؛ کوری در شهر داستانی ساراماگو، بی‌علت و بدون مقدمه آغاز می‌شود؛ و در محاکمه، ژوزف کا. هنوز در بسترش است که نگهبان وارد اتاق خواب او می‌شود و بی آنکه دلیل بیاورد خبر بازداشت او را اعلام می‌کند.

اساساً در این داستانها، علت و معلول در برابر دیگر نیروها قابل اطمینان و اتکا نیست و همین نبود روابط علّی است که این جهان را مبهم و غیرقابل‌درک می‌سازد.

شخصیت در داستان کافکایی

در داستان‌های کافکایی، شخصیت اصلی داستان غالباً مقهور و درمانده و سرگشته است. یا لااقل واجد بخشی از ناتوانی و سرگشتگی و گیرافتادگی انسان جهان کافکایی است. او برای گریز از وضعیتی که در آن گرفتار شده و در جست‌وجوی حقیقت، یا نه، صرفاً به طلب رسیدن به آرامش و آسودگی تقلا می‌کند. همچون ژوزف کا.(ی رمان محاکمه) که به خواست خود و با پای خود به دادگاه می‌رود تا شاید حقیقت بر او روشن شود. و نیز همچون مسّاح(رمان قصر) که می‌کوشد تا راهی به درون قصر بیابد. یا ماریای داستان کوتاه «فقط اومده بودم یه تلفن بکنم»مارکز، که تقلا می‌کند سلامت روانی خود را اثبات کند. و البته که در جهان کافکایی، این تلاش و مقاومت، دست و پا زدنی بیهوده است و در بهترین حالت، شخصیت داستان فقط با مرگ است که از این موقعیت رهایی پیدا می‌کند و این، اوج فاجعه است.

در داستان‌های کافکایی، شخصیت اصلی داستان غالباً مقهور و درمانده و سرگشته است. یا لااقل واجد بخشی از ناتوانی و سرگشتگی و گیرافتادگی انسان جهان کافکایی است

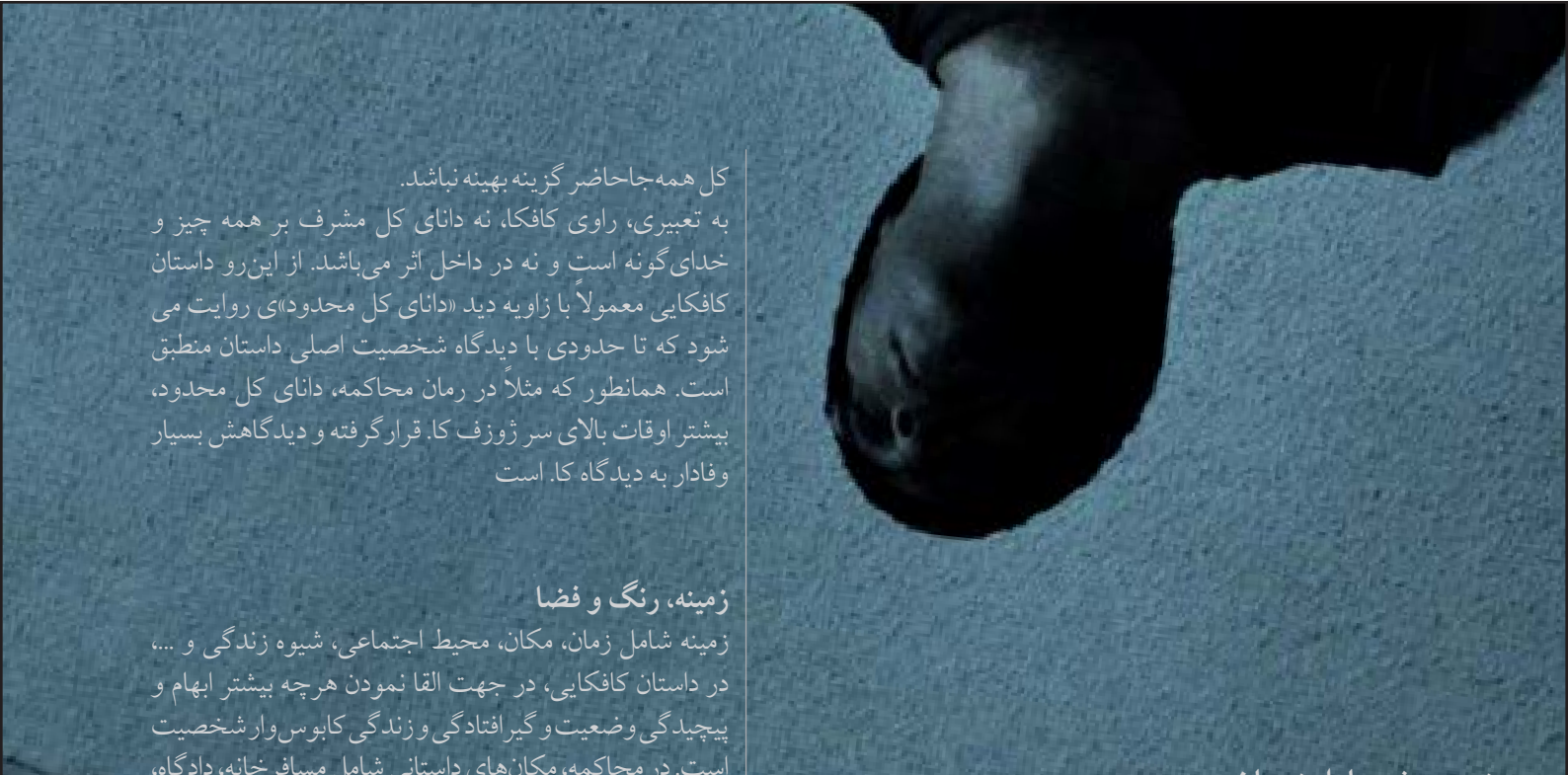
کوندرا در «هنر رمان» می‌گوید: «شخصیت، با قدرتی روبرو می‌شود که پیچیدگی‌های بی‌حدوحصری دارد. او هرگز نمی‌تواند این دالان بی‌انتها را به پایان رساند و هرگز نخواهد فهمید که چه کسی او را در این موقعیت نگه داشته است.»

در داستان کافکایی، غالباً گذشته شخصیت چندان اهمیتی ندارد. مثلا در محاکمه، هیچ اطلاع در خور توجهی درباره گذشته ژوزف کا.، خانواده اش، و دوره نوجوانی یا اساساً زندگی اش داده نمی‌شود. بلکه وضعیت فعلی او و واکنشش نسبت به موقعیتی که در آن گرفتارشده است، واجد اهمیت می‌باشد. و به قول کوندرا، نورافکن نویسنده روی موقعیت فعلی شخصیت تنظیم‌می‌شود.

تا اینجا روشن شد که در این‌گونه داستان‌ها، شخصیت در موقعیتی گیر می‌افتد که نه بر خود او و نه بر خواننده، چرایی و چیستی‌اش معلوم نیست و بیهوده می‌کوشد تا از سلطه اراده ی قاهر و ناشناخته رهایی یابد. اما این سرگشتگی و ناتوانی پایانی ندارد. از این رو یا تسلیم می‌شود و خود را تطبیق می‌دهد و یا در کشمکشی بیهوده با عوامل آن اراده بیرونی، رو به اضمحلال می‌رود.

چه کسی روایت می‌کند؟

زاویه دید، در واقع، دریچه‌ایست که از آن، جهان داستانی نگریسته می‌شود. از این‌رو بایستی با شناخت کامل از



زمینه شامل زمان، مکان، محیط اجتماعی، شیوه زندگی و ...، در داستان کافکایی، در جهت القا نمودن هرچه بیشتر ابهام و پیچیدگی وضعیت و گیرافتادگی و زندگی کابوس‌وار شخصیت است

ظرفیت‌های هر نوع راوی، روایت داستان را به روایت‌گر مناسبی سپرد تا سبب ارتقای داستان شود. نسخه دست‌نوشته‌ی رمان قصر نشان می‌دهد که کافکا در ابتدا زاویه دید اول شخص یا من راوی را برای نگارش رمان انتخاب کرده بود و سپس با خط‌زدن تمام «من»ها، روایت داستان را بر عهده دانای کل محدود به ذهن شخصیت اصلی(ک. مسّاح) می‌گذارد. چرا کافکا از این زاویه دید برای روایت داستان‌های خود، قصر، محاکمه، مسخ و ... استفاده نمود؟

شاید یک دلیل آن باشد که با توجه به اینکه «من راوی»، درون شخصیت را می‌کاود و نشان می‌دهد و از این رو موقعیت را از نگاه او و به تفسیر و قضاوت او بازمی‌نماید، بخشی از ابهام و پیچیدگی موقعیت در نگاه راوی به تحلیل و قضاوت سپرده می‌شود. در حالی که راویان داستان‌های کافکایی بی طرف و خنثی‌تر از یک «من راوی»، جهان کافکایی را روایت می‌کنند.

از طرفی، در این داستانها، زاویه دید دانای کل محدود از جهاتی شاید بر دانای کل(نامحدود) نیز برتری داشته باشد. یکی آنکه، راوی دانای کل، همه‌چیزدان و خدای‌گونه است و نمی‌تواند ابهام و پیچیدگی موقعیت را به خوبی نشان دهد. هنری جیمز معتقد بود که راوی دانای کل که همه چیز را می‌داند، نمی‌تواند پیچیدگی‌های زندگی مدرن را منعکس سازد.

و دیگر آنکه، در روایت دانای کل، با فاصله نسبتاً دورتری با شخصیت داستان روبرو می‌شویم و این فاصله سبب می‌شود تا خواننده درگیری عمیقی با زندگی و وضعیت شخصیت داستان پیدا نکند. بنابراین از آنجایی که قرار است بر شخصیت و کشمکش‌های درونی و بیرونی او تمرکز کنیم، شاید دانای کل همه‌جاحاضر گزینه بهینه نباشد.

به تعبیری، راوی کافکا، نه دانای کل مشرف بر همه چیز و خدای‌گونه است و نه در داخل اثر می‌باشد. از این‌رو داستان کافکایی معمولاً با زاویه دید «دانای کل محدود»ی روایت می شود که تا حدودی با دیدگاه شخصیت اصلی داستان منطبق است. همانطور که مثلاً در رمان محاکمه، دانای کل محدود، بیشتر اوقات بالای سر ژوزف کا. قرارگرفته و دیدگاهش بسیار وفادار به دیدگاه کا. است

زمینه، رنگ و فضا

زمینه شامل زمان، مکان، محیط اجتماعی، شیوه زندگی و ...، در داستان کافکایی، در جهت القا نمودن هرچه بیشتر ابهام و پیچیدگی وضعیت و گیرافتادگی و زندگی کابوس‌وار شخصیت است. در محاکمه، مکان‌های داستانی شامل مسافرخانه، دادگاه، بانک، کلیسای جامع، معدن سنگ و .. است. دادگاهی که نه در یک محل شیک و تمیز و مطابق انتظارات ما از یک نهاد دولتی، که در یک محله فقیرنشین و شلوغ حاشیه‌ای و در ساختمانی قدیمی و رقت‌بار قرار دارد. و کلیسایی که نه محلی برای تجلی معنویت و روحانیت، که به ابزاری تحت نفوذ دادگاه درمی‌آید. فضا در این‌گونه داستانها، سرد و خاکستری است. فضاهای مبهم و وهم‌آلود سورئال، می‌تواند گم‌گشتگی و درماندگی شخصیت(ها) را عمیق‌تر و بهتر به تصویر کشد. در رمان قصر می‌بینیم که مساح در اولین تلاش خود برای ورود به قصر، آن را پوشیده و پنهان در مهی غلیظ می‌بیند.

داستان‌های کافکایی عموماً مکان‌مند و زمان‌مند نیستند. و این بی‌مکانی و بی‌زمانی نه تنها بر ابهام داستان می‌افزاید بلکه آن‌را جامع و جهان‌شمول می‌سازد.

زبان و لحن

و سرانجام باید به زبان ساده و شفاف و بی پیرایه داستان‌های کافکایی اشاره کرد. این بی پیرایگی و عریانی در خدمتِ ساختن همان زمینه و رنگ سرد و تیره و مبهم و متعاقباً جهان تیره کافکایی است. ناباکوف می گوید: «هیچ استعاره‌ی شاعرانه‌ای داستان سیاه‌وسفید او[کافکا] را زینت نمی‌دهد. زلالی سبک او، غنای تیره و تار داستان خیالی اثر را برجسته‌تر می کند.»[٤]

واژگانی که راوی از آن استفاده می کند، در جهت ظهور و بروز هرچه بیشتر تردیدهای دنیای نامطمئن کافکایی است. و راوی لحنی خونسرد و در عین حال، آیرونیک و هجوآمیز دارد. رفتار متناقض سازمان و قدرتی که موقعیت را پدید می‌آورد و نیز آنچه که شخصیت اصلی انجام می‌دهد با لحنی آمیخته به هجو بیان می‌شود. طنز در این نوع داستان‌ها هم در خود موقعیت و هم در بافت زبانی و لحن به شدت خونسرد راوی تنیده شده است. می‌گویند وقتی کافکا فصل اول رمان محاکمه را برای دوستان خود خواند، همه خندیدند. حتی خود کافکا هم.

پی نوشت ها :

۱- میلان کوندرا، هنر رمان، ترجمه پرویز همایون پور، نشر قطره.

۲-رابرت مک‌کی، داستان: ساختار، سبک و اصول فیلمنامه‌نویسی، ترجمه محمد گذرآبادی، انتشارات هرمس، ۱۳۸۲، ص ٦.

۳- حسین سناپور، جادوهای داستان، نشر چشمه،۱۳۸۷، ص ۸۸.

٤-ولادمیر ناباکوف، درباره مسخ، ترجمه فرزانه طاهری،انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۳، ص۱۳۹.

نسبت کافکائسک‌ها به کافکا

یگانه خویی

واژه‌ی «کافکائسک»

توماس آنتس در کتاب کوچکش درباره‌ی فرانتس کافکا، کتابی از سری کتاب‌های انتشارات بک (C. H. Beck) که ویراست دومش در سال ۱۹۹۲ منتشر شده، می‌نویسد: «فرانتس کافکا برای ما تنها یک اسم نیست که هویت فردی کسی را تعیین کند، بلکه نام یک نویسنده‌ی برجسته است. متن‌هایی که تحت این نام منتشر می‌شوند، از این امتیاز برخوردارند که بی‌نهایت بار تحلیل و تفسیر شوند. علاوه بر این نام کافکا به یک نشانه‌ی رایج عمومی تبدیل شده که معنایش مدت‌هاست خود را از شخص کافکا جدا کرده و استقلالش را در مقابل نوشته‌های او به‌دست آورده‌است. [...] نشانه‌های محبوبیت کافکا بسیار متفاوتند. یکی از این نشانه‌های مهم، اصطلاح کافکائسک (kafkaesk) است». در زبان آلمانی، این اصطلاح از دهه‌ی ۷۰ برای واژه‌نامه مناسب تشخیص داده شد. دودن در ویراست هفدهم درست‌نویسی خود در سال ۱۹۷۳ برای نخستین بار واژه‌ی «کافکائسک» را معرفی کرد. واژه‌نامه‌ی بزرگ زبان آلمانی دودن نیز در سال ۱۹۷۷ «کافکائسک» را به عنوان اصطلاحی در زبان غیرعامیانه (Bildungssprache) پذیرفت. این واژه در دودن چنین معنا شده‌است: «به سبک توصیفات کافکا؛ به شکل مرموزی دلهره‌آور و تهدیدکننده.» [۱]

کاربرد واژه‌ی «کافکائسک» در متون ادبی، در اصل برای نام‌گذاری نشانه‌هایی از متن ادبی بوده که به نوشته‌های کافکا شباهت داشته‌اند یا آن‌ها را تقلید می‌کرده‌اند. رونق این اصطلاح اما با ورود به جهان غیرادبی اوج گرفت؛ خارج از زمینه‌ی متن‌های ادبی، این واژه برای توصیف موقعیت‌ها و تجربیات مبهم ترس، عدم‌اطمینان، بیگانگی، تسلیم‌شدن به قدرت‌های بی‌نام‌ونشان و بوروکراتیک به‌کار برده‌شد. مواجهه با وحشت، پوچی، ناگزیری، بی‌معنایی، تقصیر و ناامیدی نیز بسترهایی مناسب برای کاربرد این واژه بوده‌اند. چنین تجربه‌هایی در پوشش واژه‌ی «کافکائسک» به خود اقتداری ادبی می‌بخشند، حال آن‌که رابطه‌ی این واژه با کافکا و آثارش ضعیف است. تصورات زیادی به این واژه پیوند خورده‌اند و چنان تاثیر عمیقی برجای گذاشته‌اند که تصحیح و توضیحات دقیق‌تر به‌سختی به آن‌ها راه پیدا می‌کنند.[۱]

کتاب راهنمای کافکا، ورود واژه‌ی «کافکائسک» به جهان مکالمات روزمره را نشانی از بازتاب جهانی کافکا می‌داند. وجه مشخصه‌ی کاربرد رواج‌یافته‌ی این اصطلاح اما در این نهفته که آشنایی با نوشته‌ها و مسیر زندگی کافکا پیش‌شرط آن محسوب نمی‌شود. این مشتق تازه در سال ۱۹۳۸ برای نخستین بار در دنیای انگلیسی‌زبان با املای kafkaesque به‌کار رفت و توانست به مرور اصطلاح kafka-like را که در ابتدا رقیب قدرت‌مندی بود، عقب براند. دلیل این امر را می‌توان به نامأنوس بودن پسوند –esque و به‌ویژه به تداعی معنایی ناخودآگاهی نسبت داد که ترکیب آوایی– تصویری واژه ایجاد می‌کند. با این همه از دیدگاه معناشناسانه(semantisch) با یک شکل شماتیک تهی مواجهیم که تازه در شرایط کاربردشناسانه (pragmatisch) محتوای معینی به‌دست می‌آورد. [۲]

این که معنای واژه از ابتدا و البته طی کاربرد سهل‌انگارانه‌اش با درک غیراصولی کافکا پیوند خورده، نکته‌ای است که د.یاکوب به تفصیل به آن پرداخته‌است. تفاسیر او روشن می‌کند که چطور مبحث وسیع کافکائسک‌ها زیر نفوذ خوانش‌های متداولی که از مدل‌های زیبایی‌شناسانه‌ی ادبی قرن نوزده متأثر بوده‌اند، (به‌ویژه خوانش‌های روان‌شناسانه یا خوانش‌های مرتبط با وقایع داستان که برای آثار کافکا کاملاً نامناسبند) با موقعیت‌ها، موتیف‌ها و سبک آثار کافکا پیوند خورده‌اند. این پیوند اما به‌گونه‌ای است که موتیف‌ها و موقعیت‌ها از نقشی که در شکل‌دادن به پیوستگی ساختاری ایفا می‌کرده‌اند، جدا شده‌اند. [۲]

با این همه واژه‌ی «کافکائسک» در دهه‌ی هفتاد به واژه‌نامه‌های انگلیسی زبان هم راه پیدا کرد. اما واژه‌نامه‌ها در تحلیل‌رفتن بار معنایی «کافکا» و «کافکائسک» در ادبیات و روزنامه‌نگاری نقش به‌سزایی ایفا کرده‌اند. در اغلب نسخه‌های مجله تایم که در سال های دهه‌ی ۷۰ منتشر شده، کلمه‌ی «کافکائسک» به‌کار رفته است. فیلیپ راث در سال ۱۹۷۵ از تبدیل شدن «کافکائسک» به اتیکتی سخن می‌گوید که بی‌هیچ تمایزی برای هرچیز

نافهمیدنی و هر اتفاق بی‌اندازه مبهمی که ساده‌سازی‌های معمول برایش چاره‌ساز نباشد، به کار می‌رود.[۲]

رابطه‌ی میان کافکائسک‌ها و کافکا

یکی از مهم‌ترین حوزه‌های پژوهشی الیور یاراوس، مدرس ادبیات معاصر آلمانی در دانشگاه لودویگ ماکسیمیلیان مونیخ، آثار کافکا است. او برای بیان مشکلات کارکردن با نوشته‌های کافکا و پرداختن به مساله‌ی کافکائسک‌ها از کاریکاتور آندره پولوچک کمک می‌گیرد. پولوچک در این کاریکاتور یک فولکس قورباغه‌ای را به تصویر کشیده که واژگون شده و چرخ‌هایش رو به آسمان است؛ اسم کاریکاتور را هم «نخستین خودروی فرانتس کافکا» گذاشته است. یاراوس بر این گمان است که هرچه بیشتر کافکا را بشناسیم، طنز هوشمندانه‌ی کاریکاتور آشکارتر می‌شود. کاریکاتور علاقه‌ی کافکا به تکنیک را نشانه می‌رود. همان‌طور که می‌دانیم بخشی از شغل کافکا پیشگیری از سوانح با تلاش برای بهبود ابزارهای فنی و ماشین‌آلات کارخانه بوده است. با این وجود کافکا هرگز نه ماشینی داشته و نه ماشینی رانده است. پولوچک موقعیتی خیالی را به تصویر کشیده: انگار کافکا ماشینی رانده باشد و در همان اولین تجربه‌ی رانندگی ماشین را روی سقفش واژگون کرده باشد. این موقعیت گنگ و آشفته همان است که شاید بتوان نامش را «کافکائسک» گذاشت.[۳]

نگاه دوم برای یاراوس دریچه‌ای به یک صحنه‌ی ادبی باز می‌کند. می‌توان تصور کرد که کافکا چنین تصادفی را تجربه کرده و این تصادف جوانه‌ی داستان معروف «مسخ» شده است. نکته جالب در ایجاد ارتباط میان تصویر و داستان برای خواننده‌ی فارسی‌زبان این است که فولکس قورباغه‌ای در زبان آلمانی فولکس «سوسک» نام دارد. گرگور سامسا نیز یک روز صبح درمی‌یابد که به یک سوسک تبدیل شده که مانند فولکس (سوسک) کاریکاتور روی انحنای پشتش افتاده است.[۴]

کاربرد واژه‌ی «کافکائسک» در متون ادبی، در اصل برای نام‌گذاری نشانه‌هایی از متن ادبی بوده که به نوشته‌های کافکا شباهت داشته‌اند یا آن‌ها را تقلید می‌کرده‌اند

نگاه سوم اما به کشف نکته‌ای حیرت‌انگیز می‌انجامد. کافکا در یکی از افوریسم‌هایش می‌نویسد: «عشق قدر یک ماشین بی‌دردسر است. مشکل‌ساز فرمان ماشین، سرنشینان و خیابان هستند». پس می‌شود کاریکاتور را به عشق‌های شکست‌خورده‌ی کافکا و دیگر تجربه‌های اروتیکش هم نسبت داد. و به همین ترتیب می‌توان رابطه‌ی غیرمستقیمی بین داستان مسخ و روابط عاشقانه‌ی کافکا متصور شد. می‌توان به این باور رسید که یک حادثه‌ی عاشقانه در آفرینش صحنه‌ی نخستین «مسخ» نقش داشته است. اما یک نکته را نباید از نظر دور داشت: نه کاریکاتورها و نه افوریسم‌ها را نباید جدی گرفت. درست است که اروتیک و نوشتن رابطه‌ای تنگاتنگ دارند، اما نباید کافکایی را تصور کرد که دچار «حوادث عاشقانه» بوده‌است. حتی اگر صحنه‌ای مانند این کاریکاتور در آثار کافکا وجود داشته باشد، کافکا خودخواسته آن را این‌گونه به تصویر کشیده‌است. این کاریکاتور نیز مانند همه‌ی کاریکاتورها موضوع مورد نظرش را تحریف می‌کند تا قادر به بیان حقیقتی ژرف‌تر و رابطه‌ای پیچیده‌تر شود؛ رابطه‌ی میان کافکا و کافکائسک‌ها را به بازی می‌گیرد، رابطه‌ی میان زندگی‌نامه و اثر را و سر آخر رابطه‌ی بین اروتیک و نوشتن را. کسی که ساده‌انگارانه کافکا و کافکائسک‌ها را همراه هم می‌پندارد، مجبور می‌شود رابطه‌ی بین زندگی نویسنده و اثرش را نیز در نظر بگیرد. محصول این حرکت فکری شکل‌گیری اسطوره‌ی کافکاست. نشانه‌ی این اسطوره این است که چندان بر شناخت واقعی زندگی و آثار کافکا تکیه نمی‌کند، بلکه بیشتر بر تصوراتی استوار است که کمابیش دانسته‌های عمومی را به گردش درمی‌آورند. اسطوره‌ی کافکا این تصورات را تشدید یا تعدیل می‌کند و از این راه معنای جدیدی به آن‌ها می‌بخشد. کافکا می‌شود سمبل تاریکی، سخت‌فهمی، ابهام و نفوذناپذیری. اما همزمان، رمزی می‌شود برای فرهنگ نخبه‌گرا که در هر موقعیت دلخواهی جهان را به واسطه‌ی درک‌ناشدنی بودن این رمز، درک‌ناپذیر تفسیر کنند. تصورات مربوط به کافکائسک‌ها حول این

تحریفات دور می‌زنند و این‌گونه است که کافکا به ادبیات عامه راه پیدا می‌کند و نقش یک مارک ادبی را ایفا می‌کند.[۳]

یاراَوس در ادامه به رابطه‌ی کافکائسک‌ها با کافکا می‌پردازد. از دید او نسبت چندانی میان کافکائسک‌ها و کافکا وجود ندارد و هر اندازه هم که موقعیت به‌تصویر کشیده شده در کاریکاتور فولکس، کافکائسک به نظر برسد، باز هم چیزی از کافکا به ما نشان نمی‌دهد، بلکه صرفاً تصویری کافکائسک از کافکاست. این تصویر نادرست است ولی رواج دارد و همین خود رمز تأثیرگذاری کاریکاتور است. از دید یاراَوس پیچیدگی ابتدایی کار بر روی آثار کافکا درست در همین نکته ریشه دارد. برای رسیدن به درکی معنادار از نوشته‌های به‌ظاهر پیچیده، گنگ و بی‌معنای کافکا، باید از کافکائسک‌ها عبور کرد. یاراَوس دلیل نقدش به این واژه را جدا شدن کامل این واژه از کافکا می‌بیند. او معدود صفت‌های مشابهی را برمی‌شمارد که با نام نویسندگان دیگر ساخته شده‌اند، «برنهاردسک» (اشاره به توماس برنهارد) و «هوفمانسک» (اشاره به ا.ت.آ. هوفمان) برای مثال، ساختارها و ویژگی‌های متنی را توصیف می‌کنند. حال آن‌که کافکائسک‌ها ربط چندانی به کافکا ندارند. مرتبط ساختن این دو با هم ثمره‌اش تصویری اشتباه از نویسنده و اثرش است. یاراَوس بر این گمان است که شکل‌گیری تصویری این‌چنینی شاید ناشی از تجربه‌های سطحی خوانندگانی بوده که موقعیت‌های تصویرشده را بی‌معنا یافته‌اند. و بعد این تمایل به وجود آمده که تجربه‌های این‌چنینی را در زبان روزمره «کافکائسک» بنامند تا از این طریق برای آن‌ها وجهه‌ای ادبی کسب کنند. اما این عمل دست‌کم در رابطه با ادبیاتی که کافکا آفریده، نادرست و نامناسب است. نه نویسنده، نه زندگیش و نه آثارش هیچ‌یک نیستند. آن‌طور که کریستین شِرف به‌طور خلاصه بیان می‌کند، کافکائسک در واقع چیز خاصی را در آثار کافکا نشان نمی‌دهد؛ بیانگر جنبه‌هایی از زندگی او نیز نیست. بلکه بیش از همه مجموعه‌ای از استریوتیپ‌هاست که کافکا در فضای مشترک میان یک شخصیت محبوب هنری و یک مقدس مدرن پدید آورده‌است. نوشته‌های کافکا زاده‌ی کار روی موقعیت‌های کافکائسک یا اعتلا بخشیدن به چنین موقعیت‌هایی نیستند. زندگی بسیاری از خوانندگانش شاید بسیار کافکائسک‌تر از زندگی خود او بوده باشد. زندگی او نظم نمونه‌واری داشت. کارمند بود و در طول روز همواره تحت انضباط و برنامه‌ریزی کار می‌کرد. در تمام عمرش نیز سعی بر این داشت که جلوی تصادف‌ها و اتفاقات را بگیرد. موقعیتی مشابه کاریکاتور یادشده، هرگز برای یک کافکاشناس به‌عنوان موقعیت واقعی تصورپذیر نیست.[۳]

یاراَوس منشأ دیگر پیدایی کافکائسک‌ها را به کارهایی مثل فیلم «کافکا» به کارگردانی استیون سودربرگ(محصول سال

۱۹۹۲) نسبت می‌دهد که در آن جرمی آیرونز نقش کافکا را ایفا می‌کند. کافکائسک‌ها جزیی از برنامه‌ی این اثرند. در این فیلم بی‌هیچ مرز و مانعی عناصری از داستان‌ها و زندگی‌نامه‌ی کافکا درهم می‌آمیزند و داستانی هوشمندانه را رقم می‌زنند که البته نه ربطی به آثار کافکا دارد و نه زندگیش. کافکای این فیلم یک کارمند اداره بیمه است که در پراگ اواخر قرن نوزده زندگی می کند. او همچنین به‌صورت غیرحرفه‌ای به نوشتن داستان‌های اسرارآمیز می‌پردازد: داستان‌هایی که در آن‌ها آدم‌ها گم می‌شوند بی آن که ردشان جایی باقی بماند و پلیس نیز نمی‌تواند کمکی به روشن‌شدن امور کند. کافکای داستان شخصیتی نامطمئن، ترسو و درمانده دارد و این درست همان چیزی است که در تصور عمومی رواج دارد. عناصری از داستان «قصر» یا نام‌هایی از دوستان واقعی کافکا نیز در جریان فیلم درهم می‌آمیزند. لحظاتی از انتقاد آینده‌نگرانه‌ای به فاشیسم نیز در فیلم به چشم می‌خورد، چیزی که برخی به داستان «در کیفرگاه» (In der Strafkolonie) نسبت می‌دهند. فیلم بیش از همه به این دلیل جالب است که فرایند شکل‌گیری اثر هنری را در گذار از عناصر حقیقی زندگی به داستانی مجرد از کافکا روشن می‌کند. منتقدانه که بنگریم، می‌توان این فیلم را مدلی قلمداد کرد برای نشان‌دادن این‌که چطور کافکائسک‌ها از کافکا سرچشمه می‌گیرند، اما کافکا را تحریف کرده و پشت سر می‌گذارند.[۳]

یاراوس در انتها در این باره می‌نویسد که برای کار بر روی آثار کافکا کفایت نمی‌کند که از اسطوره‌های کافکا، از تصاویرش و حتی از زندگی‌نامه‌اش آغاز کنیم. این نیز کافی نیست که اثر خودش از خودش بگوید. بلکه اثر در واقع زمانی به سخن درمی‌آید که زندگی‌نامه‌ی پشت اثر نیز در نظر گرفته شود. می‌شود گفت که کافکائسک‌ها نیز پنجره‌ای را به هر دو منظر زندگی و اثر می‌گشایند، اما با پیش‌فرض‌های نادرست. کافکائسک‌ها نگرش به کافکا را دچار یک جابه‌جایی و تحریف دامنه‌دار کرده‌اند؛ چون به نوشتن که در درک رابطه‌ی میان آثار و زندگی کافکا نقشی تعیین‌کننده دارد، بی‌توجهی کرده‌اند. کافکائسک‌ها نوشتن را نفی می‌کنند. برای به‌رسمیت شناختن معنای نوشتن باید کافکائسک‌ها را نفی کرد.[۳]

منابع:

1- Anz, Thomas: Frannz Kafka. München: Beck 1992, S. 13-14.

2- Kafka Handbuch in zwei Bänden. Hrsg. von Hartmut Binder. Stuttgart: Kröner 1979, S. 881-887.

3- Jahraus, Oliver: Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparate. Stuttgart: Reclam 2006, S. 17-31.

عازم بودگی

سوسن شریفی

به گفته سورن کی‌یرکگارد «هر چه قدر اصالت انسان بیشتر باشد، هراس‌اش بیشتر است». این همان هراسی است که کافکا با خلق واقعیت با روشی خاص خودش برای مخاطب تداعی می‌کند. واقعیتی که چنان ما را با خود همراه می‌کند که جای سوال از شگفتی ماجرا برای‌مان باقی نمی‌گذارد. گویی منتظر شنیدن چنین چیزی بودیم تا با کمال شگفتی آن را باور کنیم.

اگر اصالت انسان را، انسانیت او(با تمام مقتضیات انسانی) قبل از حل‌شدنش در زندگی روزمره بدانیم، این هراس و اضطراب از این واقعیت ناشی می‌شود که فرد در مواجهه با دنیایی که از پس زندگی ساکنانش و در گذار از مراحل متناوب زندگی اجتماعی شکل گرفته است. حال نمی‌داند خود انسانی‌اش را زندگی کند یا آنچه را که به‌واسطه زمان و جغرافیایش به او تحمیل می‌شود، و در عین حال هر دو را نا ممکن می‌بیند. یک موقعیت جداافتادگی و تعریف‌نشدگی است. همین جداافتادگی و در نتیجه ناشناختگی آنچه اطراف اوست، ایجاد هراس می‌کند.

واقعیتی که داستان‌های کافکا به روشی غریب اما باورپذیر به نمایش می‌گذارند، بسیار صادقانه است. از این رو ما را با هراس و اضطراب «بودن» روبه‌رو می‌کند. هرچند این اضطراب وابسته‌ی زمان و جامعه هر انسان است، چنان که در روزگار کافکا از جهان سرمایه‌داری مدرن و ناتوانی انسان در مواجهه با آن تغذیه می کرد. ولی در ذات خود ویژگی نوع بشر است و انسان اصیل به صرف انسان‌بودن، متحمل چنین اضطرابی خواهد بود. این مسئله موضوع اصلی فلسفه اگزیستانسیالیست‌هابوده‌است.

آن چه برای کگارد(که او را به عنوان اولین اگزیستانسیالیست می‌شناسند) مرکز توجه بود، مسئله‌ی «وجود» یا «بودن» است. وجودداشتن یا بودن فرد، یک موقعیت بحرانی و به قول هایدگر پرتاب‌شدگی در دنیا است. این پرتاب‌شدگی یک مسئله وجودی است که وضعیتِ غیرقابل فهم «بودن» را در مفهوم بنیادی خود توصیف می‌کند. اما انسان دانسته یا ندانسته برای تحمل این بودن است که خود را دچار «بودگی»های دیگری می‌کند. بودگی‌هایی که در مقایسه با پیچیدگی اینِ «بودن»، قابل‌فهم و بامعنا برای ذهن فرد باشند. بودن‌های ظاهراً کم‌عمق‌تری همچون معلم‌بودگی یا نان‌آوربودگی که وضعیت‌های روزمره زندگی‌اش را می‌سازند. این‌ها تماماً بودن‌هایی ساختگی هستند که انسان را از اضطراب مواجهه با «بودن محض» که اضطراب‌آور و هراس‌انگیز است نجات می‌دهند. فرد با مقیّدکردنِ خود در این بودگی‌ها، خود را از انتخاب و گزینش، آزاد می‌کند. یعنی یک آزادی ناشی از عدم آزادی برای خویش دست‌وپا می‌کند. این عکس آزادی‌ای است که اگزیستانسیالیست‌ها برای انسان قائلند. نگاه اگزیستانسیالیستی، آزادی انسان را در انتخاب‌های فردی او می‌بیند. اما این انتخاب‌ها، انتخاب کنش‌های اصیل برای شکل‌دادن زندگی فردیِ منحصر به خود شخص، آسان نیست. مسئولیت زندگی فرد از طریق همین انتخاب‌هاست که بر عهده خود او قرار می‌گیرد، و همین احساس مسئولیت در فرد برای انتخاب درست، منشأ احساس ترس و اضطراب می‌شود و می‌تواند به انزوا و ناامیدی شخص بیانجامد. ناامیدی‌ای که در لایه اولیه‌ی آثار کافکا درک می‌شود و از آن به عنوان یک نماد اگزیستانسیالیستی تعبیر می‌شود، در واقع اضطرابی است که فرد از «بودن» و «امکان انتخاب» احساس می‌کند. شخصیت‌ها در جهان سوررئال و نامانوسی قرار می‌گیرند که در آن تمام الگوهای کنترلی شخص فرو می‌ریزند و فرد با بودنِ خود روبه‌رو می‌شود.

این وضعیت در آثار کافکا با یک نوع موقعیت گیرافتادگی نمایانده می‌شود. گیرافتادگیِ انسان در اینجا و اکنون‌اش. گیرافتادگی «گرگور زامزا» بین درونِ انسانی و بیرونِ حیوانی(در لایه ظاهری داستان)، «گراسوسِ شکارچی» بین زندگی و مرگ، «ارباب» بین رفتن و مقصدی نداشتن.

در داستان بسیار کوتاه «عزیمت»، ارباب عازم سفری است و در جواب ندیم خود، «دور از اینجا» را مقصد خود معرفی می‌کند و سفر را چنان طولانی، که آذوقه‌ای با خود بر نمی‌دارد. در پاسخ‌های او به ندیم، سفر طولانی و سخت، مقصدِ نامعیّن و احتمال مرگ قبل از رسیدن، دیده و شنیده می‌شود. این موقعیت «عازم بودن» ناشی از همان اضطراب «بودن» است. عزمی که از طرفی رهاسازنده‌ی فرد از موقعیت دشوارِ بودگی در شرایط فعلی است، و از طرف دیگر نوید بخش «دور از اینجا»یی است که در عین مقصدبودن، هیچ تعیّنی ندارد. و در نتیجه همین عدم حتمیت‌اش کامل و ایده آل است. در واقع این عدم حتمیت و تعیّن، تمام احتمالات ممکن برای «شبیه اینجا نبودن» را به مقصد می‌بخشد. حتی احتمالاتی که

ناامیدی‌ای که در لایه اولیه‌ی آثار کافکا درک می‌شود و به عنوان یک نماد اگزیستانسیالیستی تعبیر می‌شود، در واقع اضطرابی است که فرد از «بودن» و «امکان انتخاب» احساس می‌کند

به وجودشان آگاه نیستیم و دور از دریافت و کنترل ما هستند. ولی چون هیچ کدام از این احتمالات انتخاب نمی‌شوند، همه‌شان همزمان، درجه‌ای از احتمال برای تحقق و عدم تحقق دارند. چراکه هر مقصد مشخص و معیّنی، یک بودگی جدید است که به علت موجود و معیّن بودن، ساختگی است و در نتیجه اصیل نیست. و این فقدان اصالت در هر مقصد مشخص و معیّنی هست و انسان اصیل را دچار اضطراب می‌کند. این کمبود در یک مقصد «نامعیّن» وجود ندارد. یک مقصد نامعیّن فقط دور از اینجا است و این برای مقصد بودن‌اش کافی است. چراکه قصد فرد رسیدن به آن است و همواره در راه خواهد بود.

گویی در موقعیت دشوارِ وجود(اگزیستانس) که آزادی برای تحمیل خود، شخصیت را با گزینه‌هایی مواجه می‌کند، باز شخص آزادی‌ای فرای این گزینه‌های مشخص می‌طلبد. در واقع با وجود آزادی از بودگی‌ها هنوز در پی آزادی از بودن است. این انتخاب آزادی‌بخشِ اصلی، دور و دست‌نیافتنی به نظر می‌رسد. از این رو فرد انتخاب خود را به زمان و مکانی نامشخص و دور (که تا آخرین لحظه حیات به حتمیت و عینیت نمی‌رسد) موکول و معوق می‌کند. این تعویق و همواره«عازم بودگی» پاسخی صادقانه به پیچیدگی «وجود» است. عازم بودن از وجود به جایی به جز وجود. که این، ناچار مقصد را با مرگ منطبق می‌کند.

تبدیل به حشره شدن هم در واقع عزیمت است. عزیمت گرگور از شرایط غیر انسانیِ شغلی و دشواری‌ای که گرگور به عنوان یک انسان در «این‌جا»، خانواده و جامعه، درک می‌کند به سمت «دور از این‌جا»یی که نامعیّن است و با مرگ همراه است. چراکه نامعیّن، و همواره دور از هر «این‌جا»یی است و تعین ناپذیرتر از آن است که به دست بیاید. این عزیمت که در داستان مسخ با استعاره‌ی سوسک شدن دیده می‌شود، در واقع عدم توانایی شخصیت در به‌کمال‌رساندن یک واقعه(در فرم کلی آن، خود زندگی) و در به‌مقصدرساندن آن را نمایان می‌کند. این عدم توانایی باعث گریز از آن واقعه(باز هم در فرم کلی، زندگی) و یا عدم پذیرش آن می‌شود.

این مقاومت که در اساس خود، روانی است، آمادگی فیزیکی را نیز تحت تاثیر قرار داده و ناخودآگاه با خود منطبق و همسو می‌کند. سوسک شدن، از هر دو دنیای مردگان و زندگان بی‌بهره‌بودن، یا مریضی مزمن داشتن (بیماری سل کافکا در این مورد قابل بحث است)، همگی، منطبق و همراه‌شدن واقعیت عینی با واقعیت ذهنی فرد است. به عبارت دیگر موقعیت گیرافتادگی ظاهری و فیزیکی، آنچنان که در داستان بیان می‌شود، استعاره‌ی باورپذیری از گیرافتادگی وجودی و درونی شخصیت است.

گرگور توانایی رهایی از شرایط غیر انسانی زندگی خود را به سمت شرایط دیگری که خوب هم باشد ندارد. پس از رهایی از شغل، در اسارتِ بودگی‌ای که خانواده و دیگران برای او تعریف می‌کنند محصور می‌شود. اینکه کجا بماند، چه چیز بخورد، چه‌ها ببیند و چه کسانی ببینندش، تماما توسط افراد خانواده و دیگران تعریف می‌شود و بودگی فیزیکی او را شکل می‌دهد. همین‌طور از نظر درونی نیز هیچ کانال ارتباطی‌ای برایش باقی نمی‌ماند. کم کم حرف‌زدن هم برایش ناممکن می‌شود. دیگران هم حتی همان تلاش اندکی را که در ابتدای ماجرا برای فهم و حدسِ حال و نیاز او داشتند دیگر به خرج نمی‌دهند. نه تنها برای بودن که برای نبودنش هم، این دیگران(نزدیک و دور)هستند که تصمیم می‌گیرند. البته این نبودن در خانواده، مترادف با مرگ نیست، چراکه مرگ گرگور با اراده خودش اتفاق می‌افتد. آخرین نفس ضعیف گرگور و بیرون بردنش توسط خدمتکار، بوی مرگ می‌دهد و آنچه از آن دریافت می‌شود، بیشتر ارادی‌بودن آن است تا قطعی‌بودن آن. بیشتر، ترک خانواده توسط گرگور است تا رانده شدنش توسط خانواده. خانواده خیلی پیش‌تر از این او را از خود رانده بود و به شغلش محصور کرده بود.

به عبارت دیگر، گریز از شغل(به واسطه سوسک شدن) رهایی مطلوب را برای او به همراه ندارد. چراکه تعیّنی دیگر است. یک بودگی نادلخواه دیگر. باید به دور از این‌جا رفت، و این عزیمتْ همواره همراهی مرگ را در کنارخود دارد و به بیانی دیگر، بوی مرگ می‌دهد. گرگور و سوسک هر دو محکوم به تطابق یا مرگند. همانطور که انسان شدن برای سوسک ناممکن است، تطابق هم برای گرگور نامیسر و ناخواستنی است. اگر بخواهد به خودش معتقد بماند ناگزیر به عزیمت است.

طلبِ کمال (که کمال به طور کیفی، محقق شدن انسانیت انسان فهم می‌شود) و در عین حال، دانستن این موضوع که این طلب محقق نخواهد شد، فرد را در موقعیت خاصی قرار می‌دهد که نه می‌تواند دست از طلب خود بکشد و نه امیدی به تحقق آن دارد. پس هیچ راه‌حلی را انتخاب نمی‌کند. این موقعیت بینابینی تنها شیوه حفظ تعادل شخصیت از نظر روانی و فکری است. شیوه شکننده‌ای که فرد را در موقعیت دشوار «همواره عازم بودن» و «همواره نرسیدن» و «همجواریِ مرگ» قرار می‌دهد. که هر چند فرد را اغنا و ارضا نمی‌کند ولی تنها راه ممکن او است.

بیمناکِ بی‌باک، امیدوارِ ناامید، آزادِ در بند

آریا یعقوب زاده (گردآوری و تالیف)

وقتی در سال ۱۸۳۵، «سورن کی‌یرکگارد» اندیشمند دانمارکی در نامه‌ای به دوستش «پیتر ویلهلم لوند» از دغدغه‌هایش می‌نوشت، نمی‌دانست که این نوشته را نخستین متن وجودگرایانه خواهند دانست:

«آن‌چه که در اندیشه‌ام برایم نامعلوم می‌نماید این است که چه باید بکنم، نه این‌که چه باید بدانم، مگر دانشی که مقدم بر هر عملی است. باید بفهمم که خداوند واقعاً از من چه می‌خواهد تا انجام دهم؟ آن حقیقتی را که برای من حقیقت است بیابم، آن معنی‌ای که برایش می‌توانم زندگی کنم و بمیرم را بیابم... . انکار نمی‌کنم که هنوز ضرورت دانش و این که توسط آن کسی می‌تواند فراتر از باقی انسان‌ها عمل کند را، درک می‌کنم؛ اما دانش باید در زندگی من به کار آید، و هم‌اکنون این مهم‌ترین چیز از دید من است.»

تفکرات ابتدایی کی‌یرکگارد در نوشته‌های پربار فلسفی و الهیات او رسمیت می‌یابند، و بسیاری از آن‌ها پایه‌های وجودگرایی (Existentialism) قرن بیستم را شکل می‌دهند. برای کی‌یرکگارد، بحران وجود آدمی، دغدغه‌ی اصلی بود. او را به عنوان اولین وجودگرا می‌شناسند. درحقیقت او اولین فردی بود که به شکلی روشن سوالات وجودگرایانه را در کانون توجه فلسفه‌اش قرار داد.

وجودگرایی، جریانی فلسفی و ادبی است که پایه‌های آن بر آزادی فردی، مسئولیت و نسبیت‌گرایی بنا شده است. از دیدگاه وجودگرایانه، هر انسان وجودی یگانه است که خودش سازنده‌ی سرنوشت خویش است. انسان هیچ نیست، مگر آنچه از خود می‌سازد.

سورن کی‌یرکگارد و فردریش نیچه را به عنوان پی‌افکنان جنبش وجودگرایی یا اگزیستانسیالیسم می‌شناسند. اگر چه هیچ‌کدام از آن‌ها اصطلاح «اگزیستانسیالیسم» را به کار نبردند و مشخص نیست که آن‌ها وجودگرایی قرن بیستم را می‌پذیرفتند یا نه. آن‌ها، بیش از حقایق اُبژکتیو ریاضیات و علوم، بر تجربیات سوبژکتیو انسان تمرکز داشتند. از نظر آن‌ها، حقایق ریاضیات و علوم از درک تجربیات آدمی بسیار فاصله دارند. نیچه و کی‌یرکگارد نقش تصمیم‌گیری آزاد، مخصوصاً تصمیماتی که مربوط به ارزش‌ها و عقاید اساسی می‌شوند را در نظر گرفتند و این که چگونه چنین تصمیماتی ذات و هویت تصمیم‌گیرنده را تغییر می‌دهند. «جنگجوی ایمان» کی‌یرکگارد و «ابر انسان» نیچه نمونه‌هایی از کسانی هستند که ماهیت وجودشان را خود تعریف می‌کنند. این شخصیت‌های خیالی ارزش‌های خود را می‌آفرینند. همچنین کی‌یرکگارد و نیچه را می‌توان از پیشگامان جنبش‌های فکری دیگر مانند پسامدرنیسم، پوچ گرایی و رشته‌های متعدد روانشناسی و روان‌کاوی دانست.

در قرن بیستم، مارتین هایدگر فیلسوف آلمانی، اندیشمندان وجودگرای دیگری چون ژان پل سارتر، سیمون دوبوار و آلبر کامو را تحت تأثیر خود قرار داد. همان‌طور که گرایش‌های مشترک بین اندیشمندان وجودگرا وجود دارد، تفاوت و اختلاف‌نظرهایی هم بین آن‌ها مطرح است. تفاوت اصلی، بین وجودگراهایی است که منکر ضرورت اعتقاد به واجب‌الوجود هستند مانند سارتر و هایدگر با وجودگراهایی که معتقدند خدا وجود دارد؛ مانند تیلیچ و کی‌یرکگارد. در ضمن همه‌ی آن‌ها درستی اطلاق وجودگرایی به آثارشان را قبول نداشتند. به نظر می‌رسد واژه‌ی وجودگرایی(اگزیستانسیالیسم) برای اولین بار از طرف اندیشمند فرانسوی «گابریل مارسل» در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۴۰ به کار برده شد و توسط ژان پل سارتر، کسی که در ۲۹ اکتبر سال ۱۹۴۵، وجودگرایی را از موضع خود در مقاله‌ای به کلوپ متنو در پاریس مطرح کرد، رسمیت یافت. مقاله‌ی او با نام «اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر» منتشر شد و این کتاب کوچک، نقش مهمی را در فراگیری تفکرات وجودگرایانه ایفا کرد. این اصطلاح از گذشته به فیلسوفان دیگر که وجود، و در معنای خاص آن وجود آدمی، موضوع اصلی فلسفه‌ی آن‌ها بوده‌است نسبت داده می‌شد. مارتین هایدگر تمرکز آثار خود را از دهه‌ی ۱۹۲۰ بر وجود آدمی قرار داد و کارل یاسپرس در دهه‌ی ۱۹۳۰ فلسفه‌ی خود را فلسفه‌ی وجود نامید.

اندیشمندان وجودگرا هستی انسان را گونه‌ای متمایز از هستی دیگر موجودات می‌دانند و با دقت به این تمایز، هستی انسان

ناامیدی و پوچی حاکم بر فضای داستان‌های کافکا، همچنین گیر افتادن در وضعیتی که فرد در آن نقشی ندارد و از آن به عنوان داستان موقعیت یاد می‌شود، ونمادی از وجودگرایی پوچ‌گرا شـمرده می‌شـود

را وجود (EXISTENSE) می‌نامند. آن‌ها می‌کوشند تا نشان دهند که چه تفاوتی میان وجود یا بودن انسان در این دنیا با سایر شکل‌های هستی یافت می‌شود. اصالت وجودی انسان در تازگی و یگانه‌بودن است. هر انسانی که پا به عرصه‌ی جهان می‌گذارد دارای ویژگی‌های ژنتیکی خاص و پیرامون منحصر به فردی است که در آن رشد می کند. در نتیجه‌ی این عوامل هر انسان دارای آگاهی منحصر به فرد است و این به خودی خود دارای ارزش است. به نظر می‌رسد این اندیشه با اشاره به تقدم وجود انسان بر ماهیتش، در حوزه اخلاق ارزش انسان را از عملکردش جدا می‌کند. در این‌جاست که ژان پل سارتر می‌نویسد: «اگر وجود مقدم بر ماهیت است و اگر ما بخواهیم در عین حال که خود را می‌سازیم وجود داشته باشیم، آنچه از خود ساخته‌ایم برای همه‌ی انسان‌ها و همه‌ی دوران ما معتبر است. بنابراین مسئولیت ما بسیار بیشتر از آن است که می‌پنداریم. زیرا این مسئولیت همه‌ی انسان‌ها را موظف و درگیر می‌کند.» این اصالت وجود خاص انسان است نه موجودات دیگر. دکارت بر این باور بود که توانایی انسان در گزینش به معنای آفرینندگی انسان است. این آفرینش یعنی پدید آوردن و یا پی بردن به چیزی تازه که دارای ارزش والایی است. از سوی دیگر برنتانو در روان‌کاوی وجودی به این نتیجه می‌رسد که آگاهی یک حیوان همیشه از ابژه‌های بیرونی است ولی آگاهی انسان علاوه بر ابژه های بیرونی بر خود نیز آگاه است و این آگاهی باعث تمایز آن از سایر موجودات می‌شود.

وجودگرایی بر چهار مفهوم بنیادین استوار است: امکان ناضرور یا تصادفی بودن هستی، آزادی، مسئولیت و اصالت. انسان، دارای ماهیت پیشینی نیست که به فرض، واجب‌الوجود یا طبیعت آن را ساخته باشد. انسان همچون هر هستنده‌ای، امری ممکن است و نه واجب. خودش را می‌سازد و آزادانه میان گزینه‌های ممکن، برمی‌گزیند. مسئول گزینش‌های خویش است و باید بتواند آن چه را که خود درست می‌داند، بسازد و در این صورت کاری اصیل انجام داده‌است. سارتر معتقد بود هنگامی که از وانهادگی، اصطلاح خاص هایدگر سخن می‌گوییم، مراد ما فقط این است که بگوییم واجب‌الوجودی نیست و باید همه‌ی آثار ناشی از آن را پذیرفت. وجودگرایی با آن نوع اخلاق‌های غیرمذهبی که می‌خواهند واجب‌الوجود را با کم‌ترین آثار ممکن طرد کنند، به شدت مخالف است. وجودگرایی برعکس معتقد است که نبودن واجب‌الوجود امری راحت‌بخش نیست؛ زیرا با نبودن آن، امکان یافتن هرگونه ارزشی در لوح آسمانی مفاهیم اخلاقی از بین می‌رود. آنچه وجود دارد، فقط انسان است و نه جز آن. انسان طرح‌اندازی می‌کند. در هر لحظه، ناگزیر است که با گزینش از میان مجموع انتخاب‌های پیش رویش به سوی آینده پیش برود. به قول سارتر «بشر طرحی است که در درون‌گرایی خود می‌زید. و بدین گونه، وجود او از خزه و تفاله و کلم متمایز می‌شود.» انسان راهی جز این گزینش‌ها ندارد و محکوم به آزادی است. واقعیت انسانی وجود ندارد مگر در آزادی. آزادی یعنی امکان

اثر: Ron Mueck

برگزیدن. از دید سارتر، وجود داشتن برگزیدن است. هیچ وضعیت دشوار بیرونی نیست که آزادی گزینش انسان را به طور کامل ناممکن کند. انسان به دلیل محدودیت‌هایش طرح می‌افکند و ناچار می‌شود که در آزادی گزینه‌ای را برگزیند. وقتی آزادی زمینه‌ی کنش‌های فرد دانسته شود، هرگونه هدف که از پیش برای کنش‌های فرد تعیین شده باشد، نامعتبر می‌شود. مفهوم آزادی به خوبی فهمیده نمی‌شود مگر این که برداشت وجودگرایی از مفهوم وضعیت را بدانیم. انسان مدام در وضعیت‌های گوناگون قرار می‌گیرد. پرتاب‌شدن به دنیا یک وضعیت بنیادین است. انسان از وضعیت انسانی خویش جداناشدنی است. وضعیت انسانی با چند محکومیت همراه است. من محکوم شده‌ام که به دنیا بیایم. محکوم شده‌ام که در وضعیتی خاص(به عنوان مرد یا زن در طبقه‌ای نژادی و با شرایط و امکانات آموزشی بهداشتی و... خاص خودش) در کنار دیگران زندگی کنم و سرانجام محکوم هستم که بمیرم. در مورد این وضعیت‌های بنیادین، من چندان آزادانه عمل نمی‌کنم. اگر خودکشی کنم فقط زمان مرگ را جلو انداخته‌ام؛ اما مرگ همچنان گریزناپذیر به معنای پایان زندگی من وجود خواهد داشت. نمی‌شود فرض کرد که شخصی به طور کامل از وضعیت خویش جدا شود. ممکن است که تهیدستی، ثروتمند شود؛ مردی با عمل جراحی زن شود یا یک زندانی آزاد شود. اما اینان همیشه ثروتمندی که روزی فقیر بوده، زنی که زمانی مرد بوده و فرد آزادی که مدتی زندانی بوده، باقی خواهند ماند. آن کسی که من از خود می‌سازم، به گونه‌ای جداناشدنی به وضعیت‌ها و گزینش‌های من در این وضعیت‌ها وابسته است. آزادی وضعیتی آرام و راحت برای انسان فراهم نمی‌آورد. دلهره‌ی گزینش درست پیوسته در ما زنده است. مسئولیت این را که آیا آن‌چه برگزیده‌ایم برای خودمان، نزدیکان‌مان و پیشبرد نقشه‌ها و عقایدمان بهترین انتخاب ممکن بوده یا نه، همواره حس می‌کنیم. اگر واقعیت داشته باشد که وجود انسان مقدم بر ماهیت او است، انسان مسئول آن کسی است که هست. نه تنها مسئول وجود خویش، بلکه هر فردی مسئول تمام نوع بشر است. هر یک از کنش‌های ما در آفرینش آن کسی که می‌خواهیم باشیم، تصویری از انسان چنان که به گمان ما باید باشد می‌سازد. گزینش این یا آن شدن تایید ارزشی است که ما بر می‌گزینیم. بنابراین مسئولیت ما بسیار بزرگ‌تر از آن است که فکر می‌کنیم و نمی‌توانیم از این احساس مسئولیت تمام و عمیق بگریزیم. دلهره‌ی نوع بشر زاده‌ی سنگینی این مسئولیت است. وجودگرایی با صراحت اعلام می‌کند که بشر یعنی دلهره. اما این دلهره از نظر سارتر دلهره‌ای نیست که به گوشه‌گیری و انفعال بیانجامد. منظور دلهره‌ای است که تمامی کسانی که مسئولیتی داشته‌اند آن را می‌شناسند. دلهره‌ای که بیشتر باید زاینده‌ی حرکت و امید باشد تا پوچ‌گرایی و سکون. هرچند بازتاب این اندیشه در آثار گوناگون نشان دهنده‌ی برداشت‌هایی متفاوت و متضاد و گاه در هم تنیده از این نوع نگاه به جهان است.

آزادی چنان با مسئولیت، تعهد و دلهره همراه است که بیشتر مردم از آشنایی با آزادی خود یا استفاده از آن، سرپیچی می‌کنند.

این دیدگاه سارتری از جمله مباحثی است که به عنوان «فرار از آزادی» مشهور شده است. بیشتر افراد چون می‌دانند که باید مسئولیت گزینش آزادانه‌ی خود را بپذیرند، ترجیح می‌دهند که به آغوش کسی که به جای آن‌ها بر می‌گزیند، پناه ببرند. کسی‌که هر چه هم به آن‌ها زور بگوید، دست‌کم این مزیت را دارد که شرّ گزینش آزادانه را از سر آن‌ها کم می‌کند. مثال خوبی که در این مورد می‌توان آورد، باور بیشتر مردم به توهم توطئه است. بیشتر مردم ترجیح می‌دهند که فکر کنند کسانی تمامی قدرت‌ها را در چنگ خود دارند و درباره‌ی سرنوشت بقیه تصمیم می‌گیرند. به این ترتیب امکان تصمیم‌گیری یا گزینش آزادانه برای چنین مردمی باقی نمی‌ماند.

پس از جنگ جهانی دوم، جریان تازه‌ای به راه افتاد که می‌توان آن را وجودگرایی ادبی نام نهاد. از نمایندگان این جریان تازه می‌توان سیمون دوبووآر، ژان پل سارتر، آلبر کامو و بوری ویان را نام برد. همچنین دو تن از اولین نویسندگان ادبی که در وجودگرایی دارای اهمیت هستند، فرانتس کافکا نویسنده‌ی اهل چک و فئودور داستایوفسکی روس است. یادداشت‌های زیرزمینی اثر داستایوفسکی داستان مردی را شرح می‌دهد که نمی‌تواند در جامعه‌ی خویش قرار بگیرد و از هویتی که برای خودش ساخته، ناراضی است. در جنایت و مکافات، راسکلنیکف بحرانی وجودی را از سر می‌گذراند و به سوی جهان‌بینی مسیحیت ارتدکس متمایل می‌شود که این جهان‌بینی نزدیک به دیدی است که داستایوفسکی می‌خواهد از آن دفاع کند. کافکا در مسخ، و در رمان اصلی خود، محاکمه، غالباً شخصیت‌های سورئال و نامأنوسی خلق کرده‌است که با یأس و پوچی دست به‌گریبانند. بسیاری از منتقدان سعی کرده‌اند با تفسیر آثار کافکا در قالب مکاتب ادبی از جمله مدرنیسم و رئالیسم جادویی، مفاهیم عمیق‌تری از آن‌ها استخراج کنند. ناامیدی و پوچی حاکم بر فضای داستان‌های کافکا، همچنین گیر افتادن در وضعیتی که فرد در آن نقشی ندارد و از آن به عنوان داستان موقعیت یاد می‌شود، نمادی از وجودگرایی پوچ‌گرا شمرده می‌شوند. آلبر کامو، وجودگرای پوچ‌انگار فرانسوی، در مقاله‌ی فلسفی «افسانه‌ی سیزیف»، آثار کافکا را پوچ در بنیان توصیف می‌کند. همچنین او حال را آن‌طور که وجودگراهای مذهبی چون کی‌یرکگارد و چستف، فریاد بی‌امان امید می‌خواندند، نمی‌داند. سیزیف در اساطیر یونان به خاطر فاش کردن راز خدایان محکوم شد تا تخته‌سنگی را به دوش گرفته و تا قله یک کوه حمل کند، اما همین که به قله می‌رسید، سنگ به پایین می‌غلتید و سیزیف باید دوباره این کار را انجام می‌داد. کامو می‌گوید پیروزی وی در آگاهی است. با این که در آثار کافکا پیرنگ بیگانگی و زجر کشیدن بارها و بارها تکرار می‌شوند، اما محققانی مانند ژیل دولوز و فلیکس گواتاری عقیده دارند کافکا، بیش از نویسنده‌ی تنهایی است که از سر رنج می‌نویسد و کارهای او سنجیده‌تر و شادتر از چیزی هستند که به نظر می‌رسند. طبق چیزهایی که زندگی نامه‌نویسان گفته‌اند، خیلی پیش می‌آمده که کافکا قسمت‌هایی از کتاب‌هایی که رویشان کار می‌کرده را برای دوستان نزدیکش بخواند و در این خوانش‌ها همیشه بر جنبه‌ی طنزآمیز نثر متمرکز بوده است. زمانی این تضاد در برداشت‌ها و جلوه‌های وجودگرایی نمایان‌تر می‌شود که در کنار این آثار پوچ‌گرا (لااقل در تفسیر)، گروهی از اندیشمندان وجودگرایی را «اولین پیام‌آور شوق پس از جنگ» دانسته‌اند! این مفاهیم متضاد چنان در شخصیت‌های داستان‌های نویسندگان وجودگرا در هم تنیده شده‌اند که گاهی امکان دو نوع خوانش نقیض هم را در مورد یک اثر به مخاطب می‌دهند.

در دهه‌های اولیه‌ی قرن بیستم، نویسندگان و اندیشمندان دیگری نیز بودند که به عقاید وجودگرایانه پرداختند. تنها چیزی که فرق می‌کرد، نامی بود که برای تفکرات خویش انتخاب می‌کردند. از آن جمله میگل اونامونو، اندیشمند اسپانیایی، در کتاب «حس غم‌انگیز زندگی»(۱۹۱۳)، زندگی «گوشت و استخوان» را جدا از خردگرایی محض می‌داند. اونامونو فلسفه‌ی سیستماتیک را رد می‌کند و به تلاش فردی برای ایمان، معتقد است. آثار او همواره حسی تراژیک و حتی پوچ، ناشی از ذات تلاش، که نمادی از علاقه‌ی او به دون کیشوت، شخصیت خیالی سروانتس است، دارند. داستان کوتاه «حضرت مانوئل خوب شهید» او، که درباره‌ی سردرگمی یک کشیش در ایمان به جاودانگی است، در زمره‌ی بهترین داستان‌های وجودگرایانه است. نقطه‌ی مشترک این آثار هم مانند دیگر آثار منتسب به این نوع اندیشه، تضادهای پنهان و آشکاری است که در سراسر متن چه از نظر کنش شخصیت‌ها و چه از نظر نوع برداشت‌های کلی وجود دارد. تضادهایی که شاید در خود اندیشه‌ی وجودگرایی و اندیشمندان آن، همچنین در دوره‌ای که این اندیشه ظاهر شد و شکل گرفت، ریشه دارد. انسان تنهامانده در پایان دوران خردگرایی محض، با ویران‌شدن قدرت‌های فرافیزیکی پشتیبانش، و پس از تجربه‌ی جنگ‌های جهانی خونین، همان‌گونه که سارتر می‌گوید بر وانهادگی خود آگاه می‌شود و خود را از نو می‌سازد و تلاش می‌کند تا با دلهره و امید مسئولیت وجود خویش را بپذیرد.

منابع:
سورن کی‌یرکگارد (نامه به پیتر ویلهلم لوند، مورخ ۳۱ آگوست سال ۱۸۳۵) / سارتر که می‌نوشت، بابک احمدی، صفحه‌ی۱۵۹ / مقدمه رمان بیگانه، آلبر کامو / تهوع، ژان پل سارتر / سخنرانی«اگزیستانسیالیسم، گونه‌ای اومانیسم است»، ژان پل سارتر / اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر، ژان پل سارتر، ترجمه‌ی مصطفی رحیمی، انتشارات نیلوفر

ردپای ایدئولوژی چپ در داستان مسخ

فرهاد صبوری فر

هر اثر ادبی محصول فضای فکری و فرهنگی زمانی‌ست که در آن پدید آمده است؛ مسأله‌ای که فیلسوفان زمینه‌گرا نظیر زیمرمن، آنیس دیوید، آرمسترانگ و غیره بر آن تأکید ورزیده‌اند. از این منظر هر اثر ادبی به شدت تحت تأثیر یا برآمده از افکار و ایدئولوژی‌هایی است که خالق آن داشته یا از آن تأثیر گرفته است.

داستان مسخ اثر فرانتس کافکا در سال ۱۹۱۲ میلادی نوشته شد. با توجه به این که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی انواع و اقسام افکار و آرای چپ‌گرایانه در اروپا رواج داشت، این مسئله اثر عمیقی بر کافکا نهاده بود.

مسخ، داستان فروشنده دوره‌گردی است به نام گرگور که با کار و کوشش خستگی‌ناپذیر خود توانسته آپارتمان و دیگر وسایل رفاه پدر و مادر و خواهر خود را فراهم سازد. او یک روز صبح که می‌خواهد به سر کار رود درمی‌یابد به حشره‌ای(سوسکی بزرگ) تبدیل شده است. در ابتدا خودش درک درستی از شرایط تازه ندارد با وجود این، حتی در این حال برای انجام وظایف خود کوشش به خرج می دهد. شرایط جسمی و روانی تازه او ابداً از سوی دیگران همچون سرکارگر، رئیس و حتی خانواده‌اش درک نمی‌شود و او در پایان داستان در اثر دردها و رنج‌هایی که به او وارد آمده در ناامیدی و تنهایی می‌میرد.

یکی از مسائلی که چپ‌گرایان دوره مزبور همواره بر آن تأکید می‌کردند، سختی‌ها و مشقاتی بود که نیروی کار این دوره با آن مواجه بود. مسأله‌ای که موجب از خود بیگانگی (الیناسیون) نیروی کار فرض می‌شد. در این داستان نیز آنجا که کافکا به ذهنیات شخصیت اصلی داستان می‌پردازد، می‌نویسد: «اندیشید آه خداوندا چه شغل خسته‌کننده‌ای انتخاب کرده‌ام! هی از این روز به آن روز دوره می‌گردم...و علاوه بر آن زحمت‌ها است، سفر کردن دائم، دلشوره از بابت تعویض قطار، رختخواب و غذاهای نامرتب... مرده‌شور همه‌اش را ببرند.» در این عبارات، شرایط نامناسب بهداشتی و روانی نیروی کار که همواره مورد انتقاد چپ‌گرایان قرار داشت به خوبی به تصویر کشیده شده است. پرسش اینجا بود که علی‌رغم وجود شرایط مزبور، به چه علت نیروی کار به وضع موجود تن در می‌داد؟ به باور چپ‌گرایان علت تن‌دردادن نیروی کار به وضع موجود، شرایط بد اقتصادی نیروی کار و خانواده او بود. با توجه به این مسئله، باید به این عبارات توجهی خاص کرد: «جرأت دارم با رئیسم این معامله را بکنم، درجا می‌زند بیرونم می‌کند... اگر نمی‌بایست به خاطر پدر و مادرم دست نگه دارم، مدت‌ها قبل استعفا داده بودم...عجب راه و رسمی دارد اینجور بالابالا نشستنش پشت میز و رو به پایین با کارمندها حرف زدنش... به محض اینکه به قدر کافی پول پس‌انداز کنم که بدهی‌های پدر و مادرم را به او بپردازم –این پنج شش سال دیگر می‌کشد– حتماً این کار را می‌کنم.» در اینجا می‌توان ناعادلانه بودن روابط میان نیروی کار و کارفرما، استثمار نیروی کار، فقیر و مقروض بودن نیروی کار و غیره را بازیافت.

چپ‌گرایان تأکید داشتند در جامعه سرمایه‌داری، نهادهای مختلف به منظور استثمار هرچه بیشتر نیروی کار، طراحی شده هماهنگ عمل می‌کنند

از سوی دیگر چپ‌گرایان تأکید داشتند در جامعه سرمایه‌داری، نهادهای مختلف به منظور استثمار هرچه بیشتر نیروی کار، طراحی شده هماهنگ عمل می‌کنند. با توجه به این مسئله می‌توان در این عبارات کافکا این انگاره را بازجست: «رئیس خودش مسلماً با پزشک بیمه بهداشت و درمان خواهد آمد، به پدر و مادر سرکوفت تنبلی پسرشان را خواهد زد و با مراجعه کردن به پزشک بیمه، جلوی همه‌ی عذرها را خواهد گرفت و پزشک بیمه هم البته همه‌ی انسان‌ها را تمارض‌کنندگان صحیح و سالم می‌شمارد.» کافکا در جایی دیگر می‌نویسد: «عجب سرنوشتی که آدم محکوم به کارکردن در تجارت‌خانه‌ای باشد که کمترین قصور فوراً بدترین بدگمانی را پدید می‌آورد...آیا خود سرپرست می‌بایست بیاید و این‌جوری به همه خانواده، خانواده‌ای معصوم، نشان بدهد که تحقیق در این امر مظنون را تنها به آدم خبره و کارآزموده‌ای چون او می‌شود سپرد.» در این عبارات می‌توان بدگمانی سیستم سیاسی و اقتصادی برآمده از جامعه سرمایه‌داری نسبت به نیروی

کار را مشاهده کرد. مسأله‌ای که چپ‌گرایان مکرر بر آن تأکید داشتند. در جای دیگر سرکارگر که برای بررسی اوضاع به خانه گرگور آمده، می‌گوید: «آقای رئیس امروز صبح زود با اشاره توضیح ممکنی را درباره ناپدید شدن‌تان به من حالی کردند. راجع به وجوه نقدی که اخیراً بهتان سپرده شده.»

یکی دیگر از مسائلی که مورد انتقاد چپ‌گرایان بوده کوچک‌شمردن کار نیروی انسانی از سوی کارفرما بوده است. به باور چپ‌گرایان، علی‌رغم منافعی که ارزش افزوده ناشی از کار کارکنان برای کارفرمایان به همراه دارد، آنان به تحقیر نیروی کار می‌پردازند تا در آن‌ها عدم احساس اعتماد به نفس، بدهکاری و سرخوردگی را نهادینه کنند. کافکا نیز آنجا که گفت‌وگوهای سرپرست را با گرگور آورده، می‌نویسد: «چند وقت اخیر، کارتان هیچ رضایت‌بخش نبوده؛ البته تصدیق می‌کنیم که این فصل سال موقع رونق کسب نیست اما فصلی که آدم هیچ کسبی نکند این دیگر وجود ندارد.»

یکی دیگر از مسائلی که چپ‌گرایان بر آن پای می‌فشردند، ناعادلانه بودن سیستم شغلی و مناسبات آن در جامعه سرمایه‌داری بود. به باور آنان، نیروی کار حداکثر پوشش خود را برای انجام وظایفش به خرج می‌داد، بی آنکه از امنیت و آینده شغلی یا بیمه خاصه هنگام از کار افتادگی برخوردار باشد. کافکا نیز از زبان گرگور می‌گوید: «می‌شود که آدم از توان بیفتد اما این درست لحظه‌ای است که خدمات گذشته‌اش را به یاد آورند.» از سوی دیگر نیروی کار در این سیستم ناعادلانه برآمده از سرمایه‌داری نوین قربانی می‌شود و هیچ کس به خواسته‌های خود او توجهی نمی‌کند و اهمیتی نمی‌دهد . در طی همان نخستین روز پدر گرگور، وضع مالی خانواده و آینده آن را برای مادر و خواهرش توضیح داد؛ گاه‌گاه از سر میز پا می‌شد، می‌رفت تا سندی یا دفترچه قبض‌هایی را از گاوصندوق کوچکی که پنج سال پیش، از فروپاشی کسب‌وکارش نجات داده بود بیاورد. در آن زمان، یگانه آرزوی گرگور این بود که منتهای سعی‌اش را برای یاری‌دادن به خانواده بکند تا هرچه زودتر بلایی که برسر کسب‌وکار آمده و همه‌شان را پاک دست‌خوش یأس گردانده بود، از یاد ببرد و این بود که او با شوق غریبی به کار پرداخته‌بود. سپس گرگور آن قدر پول درمی‌آورد که می‌توانست هزینه‌های همه خانواده را بپردازد و به راستی می‌پرداخت. اما جوشش خاصی از احساس گرم درمیان نبود.

در پایان می‌توان گفت ازآنجا که شخصیت اصلی داستان به حشره‌ای نمادین همچون سوسک تبدیل می‌شود، شاید بتوان آن را به مسخ نیروی کار در شرایط ناشی از مدرنیته تفسیر و تعبیر کرد؛ به‌ویژه آنکه حشره مزبور را بیشتر متعلق به کلان شهرها می‌داند. بدین معنی که همان‌گونه که با رواج شهرنشینی در دوران جدید حشره‌ای چون سوسک در محیط‌ها نشو و نما می‌یابد، نیروی کار نیز در شرایط تازه مسخ شده و به هیچ یک از آمال و آرزوهایش نمی‌رسد.

منابع:

– دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴٤، کارل مارکس ۱۳۸۲، ترجمه حسن مرتضوی، نشر آگه

– سرمایه، همان، ترجمه ایرج اسکندری، نشر فردوسی

–مارکس و مارکسیسم، ج ۱،۲ و ۳ آندره پیتر، ۱۳۷۰ ترجمه شجاع الدین ضیاء الدین

–جریان‌های اصلی در مارکسیسم، ج ۱،۲، ۳، کولاکوفسکی، ۱۳۸۵، ترجمه عباس میلانی، نشر آگه

نور کور

اینستالیشن، آنتونی گورملی

«نور کور»(Blind Light)، اینستالیشن(چیدمان)ی اثر آنتونی گورملی(Antony Gormley)، مجسمه‌ساز برجسته بریتانیایی است.

این «چیدمان»، یک اتاق شیشه‌ای سرد و نمناک است که با نور سفید روشن و مه غلیظ پر شده است. به محض ورود به اتاق، هرگونه حس جهت‌یابی از انسان سلب می‌شود و ناگهان همه‌چیز یکپارچه سفید به نظر می‌آید؛ یک سفیدی رؤیاگونه که مرگ را به خاطر می‌آورد. تماشاگران وارد این مکعب می‌شوند و سردرگم در داخل آن غوطه‌ور می‌شوند و گاه که می‌توانند به کناره‌ی اتاق و شیشه‌های آن برسند، از بیرون تنها دست‌هایی دیده می‌شود که در داخل فضایی مات و بسته، دست بر شیشه می‌کشند.

انگار انسان‌های داخل این مکعب، راه خود را در جهانی پیچیده و پر از وهم و ترس – جهان معاصر ما– گم کرده‌باشند. این اتاق، و سفیدی غلیظ آن ما را یاد مردم شهر در رمان «کوری» نوشته ژوزه ساراماگو تجربه کرده بودند.

موضوع اصلی کارهای آنتونی گورملی، انسان است و رابطه‌ای که انسان با محیط اطرافش برقرار می‌کند. او در حقیقت، جوهره‌ی وجودی انسان را در آثارش به چالش می کشد.

گورملی در آثارش، ما را با جهان سرد و تیره‌ای روبرو می‌کند که گاه به سردی‌اش بی‌توجه‌ایم. حس مرگ، حس غالب آثار گورملی است.

خود گورملی این اثر را چنین توصیف می‌کند: «اتاقی سوزان که در آن ناپدید می‌شوی؛ نه تنها از چشم دیگران، بلکه از چشم خودت هم گم می‌شوی. به یک معنی، خودآگاهانه از بدنت فارغ می‌شوی.»

(منابع: رادیوزمانه، سایت شخصی گورملی، سایت آرتانیان)

درخت گیسو

محمد جواد جزینی

سروان روی تخته‌سنگ نشست با دستمال عرق پیشانیش را پاک کرد. گفت: «چه جهنمیه این‌جا. یه ذرم باد نمی‌آد.»
سرباز گفت: «این‌جا همین‌جوره. داغه. می‌گن آتیش درخت گیسوئه.»
سروان گفت: «آخه کدوم خری می‌آد این‌جا شنا کنه؟»
سرباز گفت: «مردای غریب قربان.» بعد از پارچ پلاستیکی آب ریخت توی لیوان داد دست سروان.
سروان گفت: «حرف مفت می‌زنند این جماعت.»
لیوان آب را سر کشید و با دست، آب‌چکان سبیل‌هایش را پاک کرد و لیوان را داد دست سرباز.
سرباز گفت: «بله قربان. حرف مفت می‌زنند این جماعت.» و بعد برای خودش آب ریخت توی لیوان پلاستیکی قرمز.
سروان گفت: «پس غواص‌ها چی شدند؟»
سرباز گفت: «غواص‌ها می‌گن این‌جا توی آب نمی‌رند. می‌گن تو حریم درخت غواصی نمی‌کنند.»
سروان گفت: «غلط کردن مفت‌خورها.»
سرباز گفت: «حرف مفت می‌زنند قربان.»
سروان کلاهش را برداشت دست کشید به پیشانی عرق کرده‌اش و گفت: «آدم دلش می‌خواد بپره تو رودخونه که خنک شه؟»
سرباز گفت: «حیف که تو مأموریتیم قربان.»
و بعد رفت از توی جیپ پوشه را آورد داد دست سروان.
بچه‌هایی که همراه مردهای آبادی آمده بودند، کنار رودخانه نشسته بودند روی زمین.
سروان گفت: «تو می‌گی نعش همین‌جاس؟ هنوز آب نبردتش؟»
روی تنش انگار جای شلاق بود.گفت: «نه قربان. دهاتی‌ها می‌گن همین‌جاس.»
بعد با دست میانه رودخانه را نشان داد. جایی که در ساحلش درخت گیسو بود.
گیسو انگار زنی بود بلندبالا که باد گیسوانش را هی تاب می‌داد.
سرباز گفت: «می‌گن اگر مرد غریبی بیاد این‌جا گیسو اسیرش می‌کنه.»
سروان گفت: «حرف مفت می‌زنند بی پدرمادرها. این بدبخت شهری می‌خواسته تو رودخونه آب‌تنی کنه.»
سرباز گفت: «می‌گن گیسو مردها را وسوسه می‌کنه.»
سروان گفت: «حرف مفت می‌زنند بی پدرمادرها. درخت که آدمو وسوسه نمی‌کنه.»
سرباز گفت: «هرچی شما بگید قربان.»
دهل‌زن‌ها آمده بودند و بچه‌ها دورشان جمع شده بودند. دهاتی‌ها دورتر ایستاده بودند.
سروان گفت: «پس بگو دهل‌زن‌ها شروع کنن خب.»
سرباز گفت: «گفتم بهشون قربان. همین حالا دیگه شروع می‌کنن. می‌گن خورشید باید بیاد بالای سر درخت تا شروع کنن. بعد این‌قد بزنن تا درخت رحمش بیاد.»
سروان گفت : «این خورشید هم که بالای سرمونه. پس چرا نمی‌زنن؟»
سرباز گفت: «الان می‌زنن.»
دهل‌زن‌ها سه تا بودند. یکی پیر بود و دو تای دیگر که جوان بودند، روبه‌روی درخت ایستادند. پیرمرد بند دهل را انداخت گردنش. دهل را روی سینه‌اش جابه‌جا کرد. بعد آسمان را نگاه کرد. روبه‌روی درخت سر خم کرد. سر چوبی که پارچه‌های رنگی بسته بود، بالا برد و بعد کوفت روی پوسته دهل.
بام... بام ...
آرام و کند. بعد محکم کوفت. بلند و تندتر.
بام... بام ...
بچه‌ها سرخوش نگاه می‌کردند. اما مردهایی که ایستاده بودند، بهت زده نگاه می‌کردند.
سروان گفت: «چه می‌زنه این پیرمرده!»
سرباز خیره شده بود به دهل‌زن‌ها.
پیرمرد به دهل‌زن‌های دیگر نگاه کرد. او که قد بلندتری داشت، بند دهل را انداخته بود گردنش، به دست‌های پیرمرد نگاه کرد. بعد با نظم ضربه‌های او، کوفت.
بام... بام ...
حالا دوتایی می کوفتند. مرد جوان‌تر هم شروع کرد. رو به روی هم نیم دایره‌ای زده بودند، دور درخت گیسو. با هم زدند:
بام... بام ...
زدند. آن قدر زدند که شره‌های عرق از صورتشان می‌ریخت روی پوست دهل. اما می‌زدند. حال، دیگر بچه‌ها با دهان‌های باز و چشم‌های وغزده فقط نگاه می‌کردند.
سروان روی تخته سنگ جا به جا شد. سیگار گیران.
دهل‌زن‌ها می‌زدند.
سراون وقتی پک می‌زد به سیگارش، حس کرد نسیمی انگار از

سمت رودخانه می‌وزد.
نسیم حالا افتاده بود توی گیسوان درخت.
بام... بام ...
آب رودخانه، درست مقابل درخت لرزید، موج برداشت. و انگار که جوش بیاید، قل زد.
بام... بام ...
آب موج برداشت. دهل‌زن‌ها می‌زدند. محکم و عرق‌ریزان. مردهایی که ایستاده بودند، جلوتر رفتند.
بام... بام ...
آب قل زد. نعش با شتاب از آب بیرون آمد، افتاد روی آب.
بام... بام ...
پیرمردها ناله می‌کردند. دست‌های جسد باز بود. انگار که بخواهد چیزی را بگیرد یا پس بدهد.
بام... بام ...
شیون‌ها بیشتر شد. جسد مچاله بود. رودخانه از تاب افتاد.
بام... بام ...
سروان گفت: «پس چه غلطی می‌کنن؟ چرا نمی‌رن نعش رو بگیرن؟»
سرباز چیزی نگفت.
بام... بام ...
پیرمرد می‌کوفت. دوتا از مردها به اشاره پیرمرد جلو رفتند تا لب رودخانه.
بام... بام ...

بعد رفتند تو. تا سینه توی آب بودند.
بام... بام ...
نعش را گرفتند. مثل قایقی روی آب. می‌کشیدندش. برهنه بود.
بام... بام ...
سروان از روی تخته سنگ بلند شد. گفت: «پس چرا بس نمی‌کنن؟»
بام... بام ...
سرباز اشکش را پاک کرد.
بام... بام ...
دو تا از دهاتی‌ها پیش رفتند نعش را گرفتند.
بام... بام ...
گذاشتندش روی ماسه‌ها. روی تنش انگار جای شلاق بود. خط افتاد بود. یکی از دهاتی‌ها چیزی انداخت روی نعش.
بام... بام ...
سروان دوباره سیگار روشن کرد. کلاهش را روی سرش جا به جا کرد و گفت: «همین حالا صورت‌جلسه بنویس.»
و پوشه را انداخت روی تخته سنگ.
بام... بام ...
سرباز چیزی نگفت. مردی بچه‌ها را از دور جسد دور کرد.
سروان گفت: «به این مادرسگ‌ها هم بگو بس کنن. این دهاتی‌ها رو هم از اینجا رد کن.»
و رفت طرف جیپ تا حوله‌اش را بردارد.
بام... بام ...

توپ گلف خونی تنها

علی کرمی

آقای رسول هشترودی، این مرد موفق، خوش بَر و رو، خوش مَشرب و خوش‌پوش، مُتموّل و دست‌ودل‌باز و آبرومند، امروز در این هوای بهاری و آفتابی و معتدل اینجا میان جمع ما آمده‌اند تا این زمین گلف را افتتاح کنند. به ما افتخار داده‌اند و از ایشان سپاسگزاریم با آنهمه مشغله وقت گرانمایه‌ی خودشان را در اختیار ما قرار داده‌اند تا از حضورشان بهره ببریم.

همه کف می‌زنند و از این که رسول هشترودی را از نزدیک می‌بینند هیجان‌زده‌اند.

آقای حشمت گلابی، پنجاه ساله ... امممم ... فقط همین! ... تو این جمعیت بُر خورده. او صبح‌ها کار می‌کند، هر کاری، و البته سالی یک تا دوبار اخراج می‌شود. خوش‌پوش نیست و وقتی حرف می‌زند گوشه‌ی لب‌هاش کف می‌نشیند. تنها تفریحش این است که عصرها به کافی‌شاپ برود و در حالی که خیلی وقت است دیگر هیچ‌کس به حرف‌هاش گوش نمی‌کند دایم از کلاه‌بردار بودن آقای رسول هشترودی بگوید و از مردم بنالد که چقدر احمقند که او –رسول هشترودی شارلاتان– را دوست می‌دارند.

آقای حشمت گلابی معتقد است پیشینه‌ی رسول هشترودی را خوب می‌داند و او لایق اینهمه موفقیت و توجهی که مردم به او دارند نیست. معتقد است با زدوبند و خون ملت را خوردن و به رفقا خیانت کردن این جایگاه را تصاحب کرده. حشمت گلابی اگر می‌توانست بهانه‌ای جور می‌کرد تا مردم علیه رسول هشترودی به خیابان‌ها بریزند و خواستار اعدام او بشوند اما حشمت گلابی اصلاً چشم بد به مال و اموال و شهرت رسول هشترودی ندارد؛ زیرا حوصله و عرضه‌ی مدیریت این‌همه شهرت و پول و خانه و اسب و خدم و حشم را ندارد. در واقع حشمت گلابی خودش دقیقاً نمی‌داند چرا از رسول هشترودی متنفر است. فقط می‌داند او لیاقت این‌همه را ندارد.

به هر حال آن روز حشمت گلابی هم در آن افتتاحیه‌ی زمین گُلف حضور داشت و میان جمعیتی که برای رسول هشترودی ابراز احساسات می‌کردند ایستاده بود، حرص می‌خورد و غر می‌زد. هیچکس متوجه او و غرزدن‌هاش نبود و صداش در همهمه‌ی ابراز هیجان‌ها گم می‌شد و در نهایت، تک‌صدای دیگری بود که آن همهمه‌ها را شلوغ‌تر می‌کرد و به آن می‌افزود.

مرد میانسالی با لبخند پهن بر صورت و قیچی‌ای در دست سوی رسول هشترودی آمد و قیچی را به او داد تا روبانی را که به دو پایه میان زمین گلف وصل بود قیچی کند. رسول هشترودی وقتی روبان صورتی‌رنگ را قیچی کرد فلاش دوربین‌ها دیده شد و صدای شاترها پشت هم شنیده شد و گزارشگرها در مقابل دوربین گزارش دادند و خبرنگارها تندتند نوشتند و سوت‌ها و کف‌زدن‌ها و ابراز احساسات بیشتر شد و سوی جمعیت برگشت و متواضعانه دست تکان داد.

سپس همان مرد میانسال در میکروفون فوت کرد و ضمن خیرمقدم به حضار محترم –میکروفون سوت کشید– و با تشکر از حضور جناب آقای رسول هشترودی از ایشان خواست تا برای کامل شدن این افتتاحیه با چوب گلف یک توپ بزنند. سپس میکروفون را به کنار دستی‌ش داد و از تو کیف، یک چوب گلفِ اعلای درجه یک بیرون کشید، سوی هشترودی آمد و آن را به او داد.

حشمت گلابی میان جمعیت حرص می‌خورد و سر تکان می‌داد، تصمیم گرفت آن جماعت نفهم جوگیرشده را ترک کند و برود. از میان جمعیت شانه به شانه‌ها سایید و خودش را به حاشیه‌ی جماعت کشید و خواست برود، اما لحظه‌ای ایستاد تا با دیدن شوت ناشیانه‌ی رسول هشترودی دستمایه‌ی بیشتری برای حرص‌خوردن از دست رسول هشترودی برای آن روز خودش داشته‌باشد.

رسول هشترودی خنده‌ای کرد و چوب گلف را نگرفت. در عوض توپ گلف را از زمین برداشت و آن را با تمام قوا پرت کرد میان آسمان آبی زمین سبز گلف.

این جا بود که حشمت گلابی با تمام قوا در مسیر توپ دوید. همه متعجب او را دیدند که میان میدان گلف پی توپ شوت‌شده در آسمان می‌دود. چند نفر از نگهبان‌ها هم بی اینکه دستوری براشان صادر شده باشد پشت سر حشمت گلابی بنا کردند دویدن. جمعیت، هیجان‌زده و متعجب جریان را دنبال می‌کردند. توپ در هوا قوس برداشت و میل کرد رو به پایین. حشمت گلابی تمام مسیر توپ را نگاه می‌کرد و حالا خودش را طوری زیر مسیر سقوط نرم توپ قرار می‌داد و کمی این‌سو کمی آن‌سو می‌رفت و با دهان باز رو به آسمان سقوط توپ را می‌پایید که گمان می‌بردی می‌خواهد توپ گلف را بخورد.

توپ گلف پایین آمد و به پیشانی حشمت گلابی خورد. صدای برخورد توپ با جمجمه‌ی حشمت گلابی گنگ و آزارنده بود. حشمت گلابی با پس سر زمین خورد و لحظه‌ای بی‌هوش شد. پیشانیش به قاعده‌ی ته استکان کبود شد و خطی از خون راه گرفت رو صورتش. نگهبان‌ها بالا سرش رسیدند و نفس‌زنان و حیران او را نگاه کردند.

یکی‌شان نفس‌زنان پرسید: «آقا... خوبی؟»
حشمت گلابی آرام چشم گشود و اطرافش را نگاه کرد. کامش طعم خون می‌داد و چشمش سیاهی می‌رفت اما بی‌درنگ و تند بر جا نشست. نگاه اطرافش کرد و فریاد برآورد: «دیدین؟! دیدین؟!» سپس آن‌سو که رسول هشترودی و جمعیت ایستاده بودند اشاره کرد و گفت: «می‌خواست منو بکشه!» و توپ گلف را که اندکی خون‌آلود شده بود از رو چمن برداشت و نشان نگهبان‌ها داد و گفت: «با این! با همین!»
نگهبان‌ها تا مطمئن شدند او زنده مانده به سوی جمعیت بازگشتند. حشمت گلابی هنوز رمق نداشت سرپا بایستد که دید همه دارند زمین سبز و وسیع گلف را ترک می‌کنند و از آنجا دور می‌شوند. تا جانش بالا بیاید و بتواند بایستد مردم دور شده بودند و تنها مانده بود. بلند شد و به سویی که جمعیت از آن رفته بودند بنا کرد دویدن.
بیرون زمین، مردم، رسول هشترودی را که سوار ماشین آخرین مدل بزرگش می‌شد بدرقه می‌کردند و او همینطور که در ماشین می‌نشست برای جماعت دست تکان می‌داد و لبخند می‌زد. حشمت گلابی وقتی رسید که او در ماشین نشسته بود. خودش را از میان جمعیت جلو کشید و تا باقی به خودشان بیایند نزدیک ماشین رسید. اینجا بود که چندتا از نگهبان‌ها جلو او را گرفتند. دوربین‌ها فیلم می‌گرفتند و فلاش دوربین‌های عکاسی پی در پی می‌درخشیدند.
حشمت گلابی میان دست نگهبان‌ها تقلا می‌کرد و سوی رسول هشترودی در شیشه‌ی ماشین فریاد کشید: «تو فکر کردی کی هستی؟ باید سزای کاری رو که کردی ببینی، ازت شکایت می‌کنم، به خاک سیاه می‌شونمت...»
چهره‌ی حیرت‌زده‌ی رسول هشترودی را شیشه‌ی دودی ماشین بزرگش پوشاند و ماشین دور شد. نگهبان‌ها حشمت گلابی را رها کردند و سوی دوربین‌ها هجوم برد و فریاد کشید: «دیدین؟! دیدین؟! رفتار حیوانی و زننده‌شو دیدین؟!»
خبرنگارها دوربین‌هاشان را خاموش کردند و رفتند سوار ماشین‌هاشان شدند و سپس مردم همین کار را کردند و همه رفتند. حشمت گلابی دست به کمر ایستاد همانجا، تنها، کمی ایستاد و سپس آرام راه افتاد.
آن شب بیشتر شبکه‌های خبری، خبر شرکت رسول هشترودی در افتتاحیه‌ی زمین گلف را نشان دادند بی‌اینکه یک صحنه از اتفاقی را که برای حشمت گلابی افتاد نشان بدهند یا حتی اشاره‌ای بکنند. فردای آن روز نیز روزنامه‌ها هیچ‌کدام‌شان به حشمت گلابی و سر شکسته‌اش و فریادهایش و اعتراضش به رسول هشترودی اشاره نکردند.
حتی دوست‌های گلابی تو کافی‌شاپ به حرف‌هاش گوش نکردند و همینطور که سیگار می‌کشیدند به بحث‌شان در مورد ترک سیگار ادامه دادند. البته دوست‌های گلابی خیلی وقت بود حرف‌های گلابی را گوش نمی‌کردند. پول نداشت وکیل بگیرد و وارد هر روزنامه‌ای می‌شد و برای خبرنگارها که جریان را تعریف می‌کرد، بلند می‌شدند می‌رفتند تو بالکن تحریریه چای می‌خوردند و سیگار می‌کشیدند و راجع به مسایل روز و گرانی‌ها حرف می‌زدند.
حشمت گلابی در خانه‌ی تنهای خود رو تختش دراز کشید. تب‌آلود خیره مانده به سقف اتاق تاریک و چشم‌هاش خیس شد. یک کارد آشپزخانه با تیغه‌ای کدر و کند را در مشت می‌فشرد و می‌لرزید. نقشه‌ی قتل رسول هشترودی را در سر می‌پروراند هرچند که چیز زیادی از قتل و کشتن آدم‌ها بارش نبود ولی قاطعانه تصمیم داشت رسول هشترودی را بکشد، حتی اگر به قیمت جان خودش، زندانی شدنش یا هر چیز دیگر تمام شود.
گلابی خوب می‌دانست که خانه‌ی رسول هشترودی میان زمین دشت وسیعی در حومه‌ی خوش آب و هوای شهر بود. دور تا دور آن با دیواری نه خیلی بلند که بر آن سیم‌خاردار می‌گذشت محافظت می‌شد. چند سگ دوبرمن بی‌اعصاب که معمولاً از گرسنگی خون جلو چشم‌شان را گرفته بود هم در این زمین چمن پرسه می‌زدند و گاه گاه دعواشان می‌شد و پارس‌های هولناک می‌کردند.
حشمت گلابی وقتی آنجا می‌رسید لابد نیمروز بود و در جیب کُت بور شده‌ی نیمه‌چروکش یک کارد آشپزخانه‌ی نه چندان تیز داشت. کمی آن دور و بر می‌پلکید و اوضاع را می‌سنجید. دورتر از در بزرگ ورودی، جایی از دیوار را می‌گرفت و بالا می‌رفت. به سیم‌خاردارها که می‌رسید سرش را از میان آن‌ها عبور می‌داد و حتماً اینجا بود که نوری بزرگ‌تر از فلاش دوربین عکاسی لحظه‌ای می‌درخشید، صدایی شبیه انفجاری خفه و دور شنیده می‌شد و جای یک حشمت گلابی، تکه پارچه‌ای سوخته بر سیم‌خاردار به جا می‌ماند که باد چندین سال متمادی آن را می‌جنباند و آخرسر آن را با خود برد جایی دور می‌انداخت رو خاک. بعید نبود دقیقاً پس از این، در عمارت، نرم و با نیرویی نامریی باز شود. ماشین بزرگ و سیاه و گران‌قیمت رسول هشترودی - با شیشه‌های دودی بالازده - از در بیرون بیاید. به خیابان پیچید و برود. از خاکستر دور افتاده و به جا مانده‌ی حشمت گلابی دستی برمی‌خاست و دسته‌ی کارد آشپزخانه‌ای را که تیغه‌ای کدر و چرک دارد چنان حرص‌آلود می‌فشرد که می‌لرزید.
حشمت گلابی، خیره به سقف، کارد را در مشتش محکم‌تر فشرد، فک‌هاش را محکم‌تر فشرد، بیشتر عرق کرد و در تاریکی و تنهایی اتاقش گریست تا خوابش برد.

* از کتاب در دست چاپ «بازی‌های من و شانس عزیزم» که به زودی منتشر خواهد شد.

حالا بست نشسته‌ام این‌جا

فرحناز علیزاده

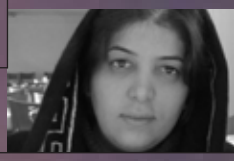
اولین سوال محبی دوست قدیمی‌ت این بود که: «چرا کُشتیش؟!»
باید چه جوابی می‌دادم، جز این که بگویم: «مجبورم کرد.»
وقتی گفتم، تعجب و ناباوری را تو چشم‌هایی دیدم که هر وقت عصبی می‌شد به قول تو شروع می‌کرد به پلک زدن‌های پی‌درپی. چرا مُحبی باور نمی‌کرد؟ کجای این کار باور نکردنی بود که بخواهد دست بکشد توی آن موهای کم پشت پر کلاغی که معلوم بود تازه رنگ‌شان کرده و بگوید: «فکر کردی با احمق طرفی که باورم شه خودش یا تو ... »
تا بعد که حرفی نداشتم یا نخواستم که بزنم، داد بزند: «دروغ میگی عین سگ.»
که بگویم:«می‌خوای چی بشنوی، محبی؟ که خسته شده بودم ازش. که سرم جای دیگه‌ای بند بود.»
تا دستور بدهد: «بیاین ببرینش. برش گردونین همون هلفدونی که بود.»
چه جوابی باید می‌دادم. چه طور می‌توانستم از آن زخم‌های چرکی حال‌به‌هم‌زن حرف بزنم، از آن درد سمج سینه؟ او که نبود تا سیاهی نحس و کبودتر شدن حلقه‌های دور چشم‌هات را ببیند. وقتی تاول‌ها سر زدند و بعد ترکیدند. مگر او هم مثل من هر روز صبح بالای تخت‌ات موهای تُنک‌ات را می‌دید؟ محبی می‌خواست چه بداند یا بشنود تا که بگویم، تا که راضی شود، تا که بتواند پرونده را با خیال راحت ببندد.
او که می‌دانست همه چیز از آن گاز خردل شروع شد. از آن گاز خردل لعنتی؛ قبل از آشنایی‌مان، زیر درخت نیم‌سوخته کُنار، زیر آن تیغه‌های تند آفتاب، روی آن نیمکت زهوار درفته فلزی؛ وقتی نگاه نگرانت از نگاهم جدا نمی‌شد. از چشم‌ها پنهان نبود وقتی زیر سرُم توی آن بیمارستان صحرایی نگاهت سُر می‌خورد تا برسد به نگاهم و آن جا گره بخورد. کجا بودند این‌ها، کجا بود محبی؟ چرا آن‌وقت کسی نبود که سوالی بکند، که بپرسد، که بازجویی کند؟
نپرسید. هیچ‌کس رک و صریح نپرسید که: «تو این روزها با چی درگیری که این همه سردرگمی؟ حال آدم رو به هم می‌زنی تو، به خدا، اه. چه قدر خسته و کلافه‌ای زن؟»

حالا که این‌جا هستم و نمی‌دانم کی ریخته‌اند تو این چهاردیواری؛ حالا که از هر طرف بهم فشار می‌آورند تا بیشتر و بیشتر تو خودم مچاله شوم، حالا که روزهام تو اتاق‌های بازجویی سر می‌شود و خبر مرگ قهرمان رزمنده‌ای چون تو به دست من، گوش عالم و آدم را کر کرده؛ چه فرقی می‌کند که کسی بداند، یا بپرسد. بالاخره یکی باید این وسط ...؟ خوب چه کسی بهتر از من؟ زن تو.
تو که می‌دانستی من طاقت آن نگاه‌ها را ندارم. فکر می‌کردی نمی‌دانستم که چشم‌هات از فشار درد محکم بسته می‌شدند، نه از زور خواب. وقتی یاد آن موهای پرپشت‌ات می‌افتم؛ آن موهای فرفری و جو گندمی که هرچه درهم برهمش می‌کردم باز هم حالت‌دار بود، دلم می‌گرفت. دلم می‌گیرد توی این چهاردیواری، رضا. چهاردیواری که نمی‌شود حتی با کسی دم‌خور شد.
با انگشت‌های کشیده‌ات ملافه تخت را چنگ می‌زدی و پلک‌هات را تا جایی که می‌شد، فشار می‌دادی تا من، مثلاً حالی‌م نشود که چه دردی می‌کشی. چه طور می‌توان به این محبی حالی کرد که عاشق بودن یعنی چی؟ منی که به عنوان کمک بهیار سر از پشت جبهه در آورده بودم؛ چرا باید از فکر کوتاهی عمرت ته دلم یکباره می‌لرزید، ها؟ مگر تا قبل آن خون و بخیه ندیده بودم؟ مگر تمام عمر در خدمت دیگران نبودم که به وقت‌اش پس بزنم و کنار بکشم؟ چه فرقی می‌کند که حالا بگویند: «سر به هوا شده بود زنک؟ از کجا معلوم پای کس دیگه‌ای در میون نبوده؟»
می‌دانی حتی زن‌های خلاف‌کار و زندانی وقتی از علت زندانی‌شدن و بست‌نشستنم اینجا، باخبر شدند، به خاطر سابقه‌ی تو، هر کدام چه تکه‌هایی حواله‌ام کردند!؟ حرف‌هایی که مثل غده‌ی چرکی تو ذهنم هی پس و پیش می‌شود.
یکی جویده و زیر لبی گفت: «کک به تنبونت افتاده بود که سرش رو زیر آب کردی، یا قرار مداری داشتی، نسناس؟»
دیگری چنگ انداخت دور بازوم و گفت: «نکبت، آبروی هرچه زن رو بردی، چه قد سُلفیدی که این‌جوری با اهن‌وتلپ

باهات طی می‌کنند، ها؟»
دیگری فکش می‌جنبد وقتی می‌گوید: «یه جوری بق کرده که انگاری به اسب خان گفتن یابو. جمع کن خودت رو چلغوز تا نزدم ناکارت نکردم.»
می‌کوبد به زخم زانوم؛ جوری که دلم غنج می‌زند از درد تا با خود بگویم و بپرسم.
کجا بودند این‌ها توی آن روزهایی که برای بندآمدن خونی مجبور باشند زیر صدای آژیر و خمپاره با دست‌هایی زخمی و ناسور، سریع و فرز باند ببندند؟ کجا بودند وقتی پدر سرکوفت می‌زد: «هرچی کمک کردی بسه دیگه. جبهه مبهه تعطیل، دختر.»
تو خوب می‌دانی، نوشتن‌ها و حرف‌هام یا به قول این زن‌ها، بُق کردن‌ها و یک‌بری نشستن‌هام از روی درماندگی و کم‌آوردن‌هام نیست. باید بنویسم تا این محبی بفهمد که چرا به یکباره از بین ملافه‌های پر از خون و چرک دست به آن کار زدیم. دوست ندارم فکر کند که با آدمی طرف است که توی درماندگی دست به کاری زده و بعد برای رفع اتهامش بست نشسته این‌جا و لب به آب و غذا نمی‌زند. تو پریشانی نبود، کاملاً حساب شده این کار را کردیم، نه رضا؟
برایت می‌نویسم تا خالی شوم. می‌نویسم تا محبی بفهمد و بداند، تا با این حرف‌ها از این سلول مزخرف لحظه‌ای بیرون بیایم و همراه با قطره‌های باران خودم را توی خانه‌ای حس کنم که تو بی‌حس روی تخت و آن ملافه‌ی سفیدش افتاده‌ای و من در حالی که نگاهم از شره‌های لیز روی پنجره می‌گذرد و بعد روی باران ریز و یکنواخت می‌ماند، آن قدر وراجی می‌کنم تا مبادا جایی توی پس‌وپشت ذهن‌ات مرگ راه پیدا کند. غافل از این که مرگ همیشه یک قدم جلوتر از من و تو است؛ گوشه و کنار اتاق‌مان، لابه‌لای قرص‌های رنگ‌به‌رنگ آبی و قرمزت نشسته و به ما پوزخند می‌زند. قرص‌های قرمز و آبی و زرد. با چشم‌های مات نگاهم می‌کردی. نگاهت می‌کردم که چقدر سفید شده‌ای، به سفیدی ابرها و ملافه‌هات.
می‌گفتی: «خانوم، تحمل نسخه‌های جور واجورشون رو ندارم. اگه هنوز دوسم داری ... نذار یه ذره رضایی که ازم مونده خراب بشه و...»
چرا توی آن بل‌بشو، روزی صدبار با صدای بلند مرگت را از خدا می‌خواستی؟ نه، نمی‌توانستم این‌قدر بی‌رحم باشم و فقط به خودم و داشتن تو فکر کنم. نمی‌توانستم له شدن و رنگ‌پریدگی روزبه‌روزت را ببینم. باید خُرده رضای باقی مانده‌ام را نجات می‌دادم. ولی کار به این آسانی‌ها هم نبود که این‌ها فکر می‌کنند. تردید و دوبه‌شک‌شدن‌های نگفتنی و بی‌امان. چقدر بین دوست‌داشتن و وظیفه دینی چرتکه انداختیم. چه قدر؟ چه شب‌ها که پای سجاده از خدا خواستیم که زودتر راحتت کند. چند شب؟ چند شب رضا؟
یادت هست که قبلش کلی راه‌های جورواجور را زیر و رو کردیم. بارها و بارها همراه خس‌خس سینه، ضعیف تکرار کردی و گفتی که... . می‌شد راه هوا را ببندم؛ می‌شد پنج گرم، فقط پنج یا شش گرم تو سرمت خالی کنم؛ می‌شد با آمپول هوا خلاصت کنم؛ می‌شد بالش بگذارم روی دهانت و بعد... می‌شد... می‌شد.
بگذار بگویم رضا که روزهای آخر لج می‌کردی. من هم لج می‌کردم. لج می‌کردی و به حرف‌هام گوش نمی‌دادی. لج می‌کردی. لج می‌کردم. قهر می‌کردی، پرخاش، حتی بی‌اعتنایی! اصرار داشتی تمامش کنیم. نگاه دلخورت تو سکوت می‌پرسید: «چرا تمومش نمی‌کنی، اه؟ کلافه شدم از این همه درد، لعنتی!» آمدم کنارت. زانو زدم. پارچه را از روی دستت کنار زدم. بوسیدمت. پیشانیت را. دست‌هایت را. بی‌رمق افتادم کنارت. وقتی قرص‌های رنگ‌به‌رنگت را در لیوان آب حل کردم و ریز ریز به خوردت دادم. تا ساعت‌ها بعد، وارفته و بی‌حس، همان‌جا ماندم تا باران ریز جلوی چشم‌هام تار شد. تا وقتی‌که سوز قطره‌های باران از پس پنجره باز به سر و صورتم خورد و موهام لیچ چسبید به هم؛ تا وقتی رعشه گرفتم و سکندری خوردم و خودم را رساندم به حیاط. همان‌جور که خواستی، همان‌جور که بارها و بارها همراه خس‌خس سینه، ضعیف تکرار کردی و گفتی که بگویم. گفتی که داد بزنم تا بیایند و ببینند که تو نیستی. همان‌جور که گفتی... همان جور که خواستی رضا... .

اثر: Kathe kollweitz

کوکب



آزاده حسینی تنکابنی

بسم الله الرحمن الرحیم ... عزیز سفر کرده، نور چشم مادر، قاسم جان... نوشتی خاله؟ مهندس رو می‌گم‌ها! من که ننه‌شم عیبی نداره بگم قاسم... خب، سلام گرممان را از راه دور به شما می‌فرستم. امیدوارم که حالتان خوب باشد. مدتی است که فرصت دیدار نشده و ما از شما بی‌خبریم. انشاءالله که خودتان و راضیه خانم و بچه ها سلامت هستید. عفریته! ... عین ننه فولادزره اومد این بچه دسته گل رو ورداشت برد توی اون خراب شده. نذاشت بعد مرگ آقاش سایش رو سر من و این کوکب یتیم مونده باشه! به حق این ساعت الهی، پسرش سرش بیاره! ننویسی اینا رو اون تو! ... چی گفتم؟ خب، خب، مهندس جان اگر از احوالات ما بخواهی، خوبیم. فقط یک اتفاق کوچکی پیش آمده، ولی نکند نگران شوی! خواهرت کوکب هزار ماشاءالله برای خودش خانومی شده و دارد درسش را می‌خواند. به زودی آن هم برای خودش مهندس درست و حسابی می‌شود چون پول درس‌هایش خیلی گران است. البته ما که شرمنده شما هستیم ولی خوب کوکب می‌گوید مهندس جان خودشان می‌دانند که اگر بخواهی مهندس الکی بشوی درس‌های بیست هزار تومنی هم هست ولی مهندس حسابی شدن گران درمی‌آید. راستش مادر جان نه که خیال کنی چیزی شده، شما خودت ماشاءالله درس خوانده‌ای و بهتر می‌دانی چه دوره و زمانه بدی است. همین کوکب از دانشگاهش یک چیزهایی تعریف می‌کند که آدم می‌ماند هاج و واج. توی کلاسشان دختر سیگاری هم دارند! مرتضی بقال خودش گفت که با کوکب رفته‌اند دوتایی ازش سیگار گرفته‌اند. البته من گیسش را کشیدم و گوشمالش دادم تا بچه‌م راضی شد بگوید دختره سیگار می‌کشد. نمی‌خواست رازش را بگوید، من از زیر زبانش کشیدم. دختره پدر ندارد، کسی بالای سرش نیست. کوکب بچه‌م غصه‌اش را خیلی می‌خورد. حتی یکی دوبار که به حرف کوکب گوش نداده و- بی ادبی است- سوار ماشین‌های غریبه شده و رفته، کوکب رفته دنبالش که مواظبش باشد. البته اولش که نگفت؛ نمی‌خواست آبرویش را ببرد. یعنی اولِ اولش مهری خانم دیده بودشان. من هی می‌گویم کوکب جان تو نباید به این دختر کمک کنی ولی بچه‌م دلش برای او می‌سوزد و می‌گوید اگر مادر و برادرش بفهمند می‌کشنش. نری اینا رو واسه ننت تعریف کنی مارو! چه قدر هم ماشاالله طولش می‌دی خاله جان! شاگرد چندمی شما؟... تا کجا گفتم؟! آهان...مهندس جان، این‌ها را گفتم که بگویم درست است که جامعه خراب شده، کوکب هم از وقتی اسمش دانشگاه در آمده یه کم به سر و وضعش می‌رسد ولی شما خیالت از بابت خواهرت جمع باشد. من هم اولش می‌ترسیدم ، حتی رویم به دیوار مادر، به صورتش که دست زده بود حسابی ادبش کردم. ولی خوب شاگرد اول که شد خاطر جمع شدم که سرش به درسه! ماروجان شاگرد اولش رو بزرگ بنویس خاله... بله... به مادرت گفتم این اردوش رو بره و بیاد شوهرش می‌دم به رشید، پسر میرزا حسنعلی! پسره خاطرش رو خیلی می‌خواد. دو سه بارم کادوهایی که واسش خریده بود رو از تو کیفش پیدا کردم... جوونی شماها دیگه مثل ما نیست خاله! تازه بچه‌م خیلی باحیاست، این چیزارو به من نمی‌گه ... واسه مهندس ننویسی اینا رو مارو جان! مهندس خیلی غیرتیه! واسه ننه‌تم تعریف نکن... باریک الله ... شاگرد اول و نوشتی؟..خوب..اول تابستان هم دویست هزار تومن خواست برای کلاس اضافه! شاگرد اول‌ها را یک ماه بردند دانشگاه شهر اردوی درسی! من هم دیدم دخترم سربه‌راه است و جوان است و با من پیرزن می‌پوسد توی خانه و تازه پس فردا که مثل شما مهندس قابلی شود، دو برابرش را در می‌آورد. با اجازه شما از مهری خانم قرض کردم و دادم برود. البته نه که خیال کنی برای پول نامه نوشتم مادر، از شما به ما رسیده...انشاءالله خدا برکت بدهد به کسب و کارت ... خدایی نکرده نمی‌خواهم شما را دلواپس کنم ولی کوکب دو هفته ای می‌شود که رفته و حتی یک تلفن هم به خانه مهری خانم نزده! خاله اون دستمال رو از سر طاقچه بده مارو...آدم سگ بشه مادر نشه...بمیرم الهی! چه قدر جاش خالیه بچه‌م... اگه چاییده باشه یه گوشه بی‌کس افتاده باشه چی؟! قبل رفتنی یه ورق قرص از لا کتابش افتاده بود زمین، همین طور ریز ریز... گفتم عیب و علتی داری خدای نکرده که قرص

می‌خوری مگه؟ گفت چیه... ضعیف می‌شن دکتر میده... آره خاله ... همون ... ویتامین... ضعیف شده دختره...می‌گم لابد تلفن نداشته باشن، هان؟! چی گفتم؟ آره، تلفن نزده... همین ماروجان را که دارد برایم نامه می‌نویسد فرستادم در دانشگاهش پرس‌وجو کند. تابستان است مادر و تعطیل هستند و جواب درست و حسابی به آدم نمی‌دهند. شما سایه سر ما هستی و من دست تنها نمی‌دانم چه بکنم. نمره تلفن‌تان را هم کوکب داشت که شماره می‌گرفت و می‌داد من حرف بزنم... بمیرم ننه! اگه خونه بود که من زحمت نوشتن نامه رو به شما نمی‌دادم خاله جان، این قدرم که یواش می‌نویسی... مهندس جان زیاده عرضی نیست. روی ماهتان را از دور... ای... مارو جان، قربون دستت پاشو ببین ننته اومده پی‌ات... بلکم کوکب باشه زنگ می‌زنه...یادت نره تا کجا نوشته بودی خاله...

اثر: Ingmar Alge

شماره اموال

مریم احدزاده

پایم را که می‌گذارم توی حمام، زنگ آپارتمانم به صدا در می‌آید. لعنت به این شانس. می‌خواهم اهمیت ندهم و بروم حمام که حس می‌کنم کسی دارد با قفل در ور می‌رود. به سرعت شروع می‌کنم به پوشیدن لباس‌هام. شلوارم را که می‌پوشم، کسی کلید می‌اندازد توی در آپارتمان. خودم را می‌رسانم پشت در و می‌پرسم:« کیه؟»

در باز می‌شود و مردی می‌آید تو. داد می‌زنم: «شما کی هستین؟ واسه چی اومدین تو خونه‌ی من؟»

مرد کت و شلوار تمیز و مرتبی پوشیده و با خونسردی تمام بدون این‌که حتی به من که هنوز یک آستین تی‌شرتم را نپوشیده‌ام، نگاه کند، دست می‌کند توی جیب پیراهن راه‌راه تیره‌اش و کارتی را بیرون می‌آورد و جلوی صورتم می‌گیرد. من دستم را از آستین تی‌شرتم رد می‌کنم و کارت را از دست مرد می‌گیرم. روی کارت با خط درشت نوشته شده مأمور شرکت ثبت اموال « ن. و. آ» آقای ... .

داد می‌زنم: «برو بیرون آقا! هر کس که می‌خوای باش. من هنوز کاملاً لباس نپوشیده‌ام، که شما وارد خونه‌ی من شدین.»

مرد برمی‌گردد عقب و می‌گوید: «بیاید داخل.»

دو مرد و یک زن که توی راهرو ایستاده بودند، وارد می‌شوند. فریادکنان می‌دوم سمت اتاق خواب و شالم را سرم می‌اندازم و مانتوام را می‌پوشم. وقتی برمی‌گردم هر چهار نفرشان توی پذیرایی ایستاده‌اند و توی ورقه‌های دستشان چیزهایی می‌نویسند.

داد می‌زنم و می‌گویم: «الان زنگ می‌زنم به پلیس. ازتون شکایت می‌کنم. شما همین‌طوری سرتون رو انداختین پایین و اومدین تو خونه‌ی من. حتی فکر نکردین که لباس تنم هست یا نه؟»

بعد می‌روم سمت تلفن و گوشی را برمی‌دارم. مردی که کارتش را نشانم داده بود، می‌آید سمت من و گوشی تلفن را از دستم می‌گیرد و سیم تلفن را می‌کشد. آب دهانم را قورت می‌دهم و می‌گویم: «یعنی چی؟ چرا این‌طوری می‌کنین؟»

مرد نگاهی به ورقه‌هایی که توی دستش است، می‌کند و بعد خم می‌شود و از کیفش ورقه‌ی دیگری بیرون می‌آورد و می‌گیرد جلوی صورتم و می‌گوید:

«خانم نازنین سلیمی، فرزند اکبر سلیمی. این حکم ورود به منزل شماست. لطفاً بیش از این وقت ما رو نگیرین.»

ورقه را می‌گیرم. تمام مشخصاتم، حتی قد و وزنم و این که مجرد هستم و تنها زندگی می‌کنم، داخل ورقه نوشته شده. حس می‌کنم خانه دارد دور سرم می‌چرخد. سعی می‌کنم تعادلم را حفظ کنم. تکیه می‌دهم به دیوار و به مرد که حالا دارد روی گوشی تلفن برچسب می‌چسباند، نگاه می‌کنم. نفس عمیقی می‌کشم و می‌گویم:

«این برچسب چیه که روی تلفنم می‌چسبونین؟»

مرد جلوی نوشته‌ی توی ورقه‌اش تیک می‌زند و می‌گوید: «شماره اموال. تمام وسایل شما، شماره اموال می‌خورن. در ضمن شما می‌تونی در صورت داشتن هرگونه اعتراض به این آدرس مراجعه کنی.»

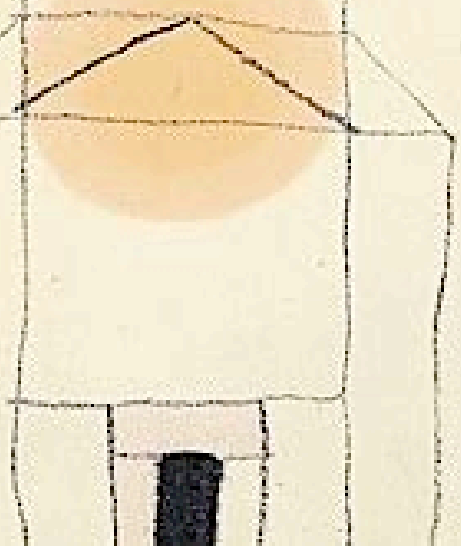
بعد کارتی را از داخل کیفش بیرون می‌آورد و می‌دهد دستم. حس می‌کنم کارت را از یک تکه سنگ گرفته‌ام. انگار این مرد را از صخره درست کرده‌اند. هیچ حالتی توی صورتش نیست. نه خنده، نه عصبانیت. هیچ چیز. به کارتی که ازش گرفته‌ام نگاه می‌کنم. آدرسش را دقیقاً نمی‌شناسم. به همین دلیل حدس می‌زنم از خانه‌ی من خیلی دور باشد. تصور این که توی این گرما بروم آن‌جا عصبی‌ام می‌کند. دست راستم را می‌گذارم روی سرم و دست چپم را می‌کنم زیر مانتوام و تی‌شرتم را که چسبیده به تنم می‌کشم جلو و ولش می‌کنم. انگار مغزم از کار افتاده. نمی‌دانم چه کار باید بکنم؟ باید می‌رفتم و دوش می‌گرفتم اما حالا این آدم‌ها سرشان را پایین انداخته‌اند، به خانه‌ام آمده‌اند و دارند روی تمام وسایلم برچسب می‌چسبانند. حتی روی آبگرمکن هم برچسب چسبانده‌اند. وحشتناک است. دیگر نمی‌توانم تحمل کنم. باید کاری بکنم. داد می‌زنم: «آخه مگه اسباب و اثاثیه‌ی من متعلق به شرکت شماست؟ این وسایل مال منه. اونا رو خودم خریده‌م و به هیچ‌کس و به هیچ‌جا هم بدهکار نیستم.»

اما کسی جوابم را نمی‌دهد. انگار که اصلاً نمی‌شنوند. هر سه مرد مشغول کار خودشان هستند. تازه متوجه می‌شوم زنی که با آن‌ها وارد خانه‌ام شده بود توی پذیرایی نیست. می‌روم سمت اتاق خوابم. زن دارد روی تمام اسپری‌ها و وسایل آرایشم برچسب می‌چسباند. یکی از اسپری‌ها را برمی‌دارم و نوشته‌ی روی برچسبش را می‌خوانم .شماره اموال ۷۵۲۱۳. پوزخند می‌زنم و اسپری‌ام را می‌گذارم روی میز آرایش و به زن که دارد روی سشوارم برچسب می‌چسباند، می‌گویم:

«خانوم این کارا یعنی چی؟ چرا روی اینا برچسب می‌چسبونی؟ اینا وسایل شخصی منه. شما حق ندارین همچین کاری بکنین. شـما ... شـما دارین من رو دیـونه می‌کنین. یعنی چـی؟»

زن بدون این که حتی نگاهم کند. کشو دراور را باز می‌کند و لباس‌هام را بیرون می‌ریزد. چشمانم گرد می‌شود و زل می‌زنم توی صورتش. توی صورت او هم انگار هیچ حالتی نیست. صبرم تمام می‌شود و دستش را محکم می‌گیرم و می‌گویم: «دیگه دارین شورش رو در می‌آرین. یالا از خـونه‌ی من بزنین بیـرون. همین الان!»

زن دستش را از دستم بیرون می‌کشد و به کسی اشاره می‌کند. برمی‌گردم. هر سه مرد پشت سرم ایستاده‌اند. یکی از آن‌ها مچ دستم را می‌گیرد و دیگری انگشت شستم را می‌کند توی حلقه‌ای. مرد سوم هم با یک دستگاه شبیه تفنگ با این تفاوت که به جای لوله چیزی شبیه چنگگ دارد، حلقه را سفت می‌کند. من ناباورانه نگاهشان می کنم و بعد سعی می‌کنم خودم را از دستشان رها کنم. آن‌ها خودشان مرا رها می‌کنند. فریاد می‌زنم و بعد اشک‌هام سرازیر می‌شود. گیج شده‌ام و مثل کسی می‌مانم که با پتک کوبیده باشند توی سرش. زن دستم را می‌گیرد و مرا می‌نشاند روی تخت. چشمم می‌افتد به حلقه‌ی توی دستم. رویش شماره اموال ۷۹۴۲۵ حک شده. سعی می‌کنم درش بیاورم. اما بی فایده است درنمی‌آید. حتی تکان هم نمی‌خورد. دو دستم را می‌گذارم روی سرم و مشغول تماشای زن می‌شوم که دارد روی تمام کتاب‌هام شماره اموال می‌چسباند. حالا خانه‌ام پرشده از برچسب.



نگاه اول

داستان شماره‌ی اموال، داستانی‌ست که به واسطه‌ی فضا و نوع رُخداد تلاش کرده به داستان موقعیت نزدیک شود. یعنی روایت داستانی از یک موقعیت ناگهانی که از بیرون به شخصیت تحمیل می‌شود و تلاش او برای خارج شدن از آن موقعیت هم، حاصلی ندارد. آنچه در داستان مغفول مانده و جزء مهمی از این تعریف تلقی می‌شود، روایت داستانی و تلاش شخصیت است. شخصیتی که صرفاً منفعل است و به دلیل نپرداختن نویسنده به اجتماع بیرونی و ادامه ندادن داستان، اساساً فرصتی برای این تلاش پیدا نکرده و درگیر تبعات و اثرات این شماره‌گذاری نمی‌شود. در نتیجه روایت داستانی نیز ساخته نشده و به پایان تراژیک و چاره‌ناپذیر یک داستان موقعیت پرداخته نمی‌شود.

کیمیاگودرزی

نگاه دوم

در داستان شماره‌ی اموال تلاش صورت‌گرفته برای خلق یک داستان موقعیت چندان عمق نیافته و از تمام مشخصات این گونه‌ی داستانی تنها شخصیتی داریم گیرُافتاده در موقعیتی غیرعقلانی. کارکرد رخدادی که می‌خواهد القاء یک نیروی قاهر و جبّار اجتماعی را تداعی کند با توجه به قرار گرفتن شخصیت در این موقعیت به دلیل کنش‌ها و دیالوگ‌های خنثی از این افاده‌ی معنا به دور مانده. از طرفی شخصیت‌های داستان موقعیت با پرداختی ضد شخصیت‌گونه که در آثار کافکا می‌توان آنها را مشاهده کرد، یعنی به نحوی که درون شخصیت‌ها به دلیل وجود یک موقعیت فاقد معنا مد نظر قرار نمی‌گیرد و مخاطب حتی با ظاهر شخصیت هم آشنا نمی‌شود. ولی موردی که بسیار پررنگ می‌شود موقعیت موجود است که شخصیت را به تناقض وجودی نزدیک می‌کند و تقلاهای شخصیت تلقی‌کننده‌ی تلاش مذبوحانه‌ای است که در پایان به انفعالی تراژیک منجر می‌شود و متاسفانه در این اثر با پایانی رها شده، شخصیت تنها با نشستن و گریه کردن بنیان داستان را با مشکل مواجه می‌کند. همچنین می‌توان خورده‌گیری کرد از زاویه‌دید اثر که می‌توانست با انتخاب سوم شخص و فاصله‌گیری مناسب از متن همانا به تک‌افتادگی و تنهائی شخصیت کمک کند.

علیرضا رحیمی موحد

داستانک (فلش فیکشن)

نازنین جودت

بهترین معادل‌هایی که مترجمین برای فلش‌فیکشن ارائه کرده‌اند، داستانک یا داستان کوتاه‌کوتاه است. البته از این گونه‌ی داستانی با نام‌های داستان برق‌آسا، دم‌داستان و داستان‌ریزه و... هم یاد می‌شود.

به طور کلی، داستانک به داستانی اطلاق می‌شود که در چند جمله آغاز می‌شود، به اوج می‌رسد و پایان می‌یابد. داستانک غالباً واژه‌ی اضافی ندارد؛ به عبارت دیگر، نویسنده باید در نوشتن داستانک خسّت به خرج دهد و داستان را در چند سطر، یک پاراگراف یا در نهایت، اصطلاحاً در یک‌وجب دست تمام کند.

بارزترین ویژگی داستانک حجم آن است. ولی در همین حجم کم، ایجاز باید اتفاق بیافتد. نویسنده باید کوتاه بگوید، اما همه‌چیز را بگوید. داستانک‌ها عموماً طرح‌های سرراست و خطی دارند. در این نوع داستان‌ها، تمرکز روی یک حادثه اصلی است که در بیشتر موارد رویداد مهمی هم نیست.

این مقدمه از داستانک، پیش‌درآمدی برای معرفی صفحه‌ی جدیدی در «داستان‌نامه» بود. به پیشنهاد سردبیر از این شماره صفحه‌ای را به داستانک اختصاص داده‌ایم. در هر شماره قصد داریم یکی از ویژگی‌های داستانک را طرح کرده وچند نمونه‌ی منتخب ضمیمه‌اش کنیم.

نمونه‌هایی که در ادامه‌ی این یادداشت آورده شده‌اند، با وجود حجم کمی که دارند، ایجاز درشان اتفاق افتاده است. البته این بدان مفهوم نیست که خصوصیات دیگر را شامل نمی‌شوند. بلکه، در این شماره، این ویژگی بیشتر مدنظر ما بوده است.

بابایی (برنده جایزه دوم، دومین جشنواره پایداری)

به دختر کوچکش گفت: «رقیه جان! عمه اینا که اومدن اینجا، جلوی زهرا نیای دست دور گردنم بندازی یا بشینی روی پاما! خب؟ بابایی هم صدام نزن!»

محمد مبینی

نمی فهمم چرا؟
برژیت باردو برای نجات جان یک سگ به اسکاتلند پرواز کرد. در جاهای دیگر میلیون ها نفر مردند ولی آن ها سگ نبودند.

دیوید فیتز سیمونس

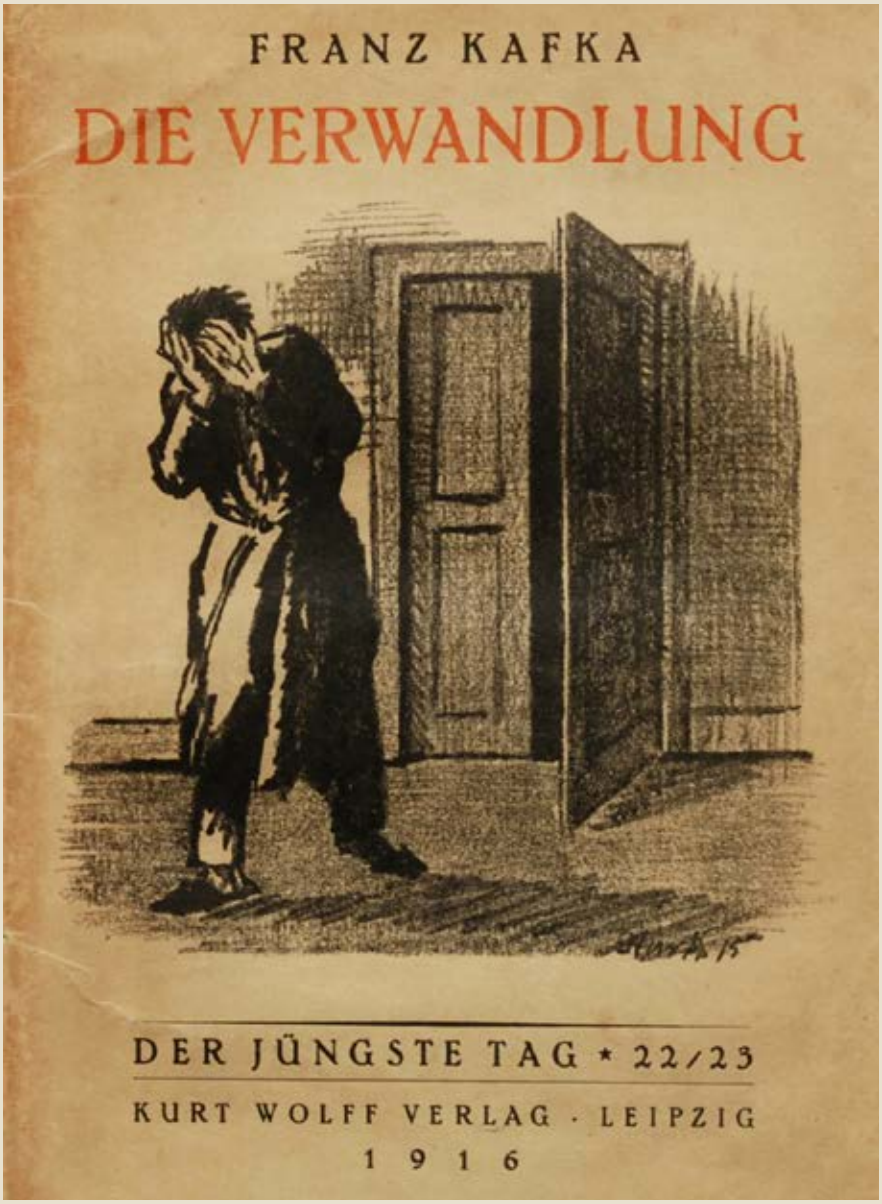
زن در را تا نیمه باز کرد. سرک کشید توی اتاق و رو به مرد گفت: «نمی‌آی چایی بخوریم؟» مرد گفت: «الان کارم تموم می‌شه. سرعت پایینه.» زن گفت: «بازم سرد نشه!» مرد جوابی نداد.
زن در را که می‌بست، انعکاس تصویر زنی برهنه را در شیشه‌ی پشتِ سرمرد دید.

لیلا ثابتی

نوزاد همان‌طور که به مادرش نگاه می‌کرد، دستهاش را تکان می‌داد و می‌خندید. زن ازسقف حلق‌آویز شده بود و تاب می‌خورد.

آریا یعقوب زاده

نخستین چاپ کتاب «مسخ» با طرح جلد اوتومار شتارکه



طرح جلد نخستین چاپ کتاب «مسخ»؛ اثر شتارکه (Starke) جوان برآشفته‌ای را پشت به دری نیمه‌باز نشان می‌دهد و طرحی از هیچ حشره‌ای بر روی جلد نیست. نامه‌ای از کافکا به ناشر کتابش موجود است که در آن اصرار کافکا به عدم استفاده از طرح حشره بر روی جلد را نشان می‌دهد. متن نامه، به ترجمه ناصر غیاثی چنین است:

به انتشارت کورت وُلف، پراگ، ۲۵ اکتبر ۱۹۱۵، جناب آقای ولف

چندی پیش نوشته بودید که طرح روی جلد را اوتومار شتارکه خواهد زد. خب، ، من دچار کمی وحشت –شاید بی مورد– شدم. فکر کردم نکند شتارکه، طرحِ خودِ حشره را بزند. این کار را نکنید، خواهش می‌کنم این کار را نکنید! نمی‌خواهم برای طراح محدودیت ایجاد کنم، بلکه طبیعتا فقط براساس شناخت بهتر ی که از داستانم دارم، چنین خواهشی می کنم. طرح خوَد حشَره را نمی شود زد. حتی نمی شود از دور هم نشانش داد. اگر چنین قصدی در میان نیست چه بهتر– در این صورت خواهشِ من خنده‌دار می‌شود. اگر اجازه داشتم ایده ام را بگویم؛ مثلاً صحنه‌ی پدر و مادر و وکیل شرکت در برابر در بسته را، یا باز بهتر از آن: پدر و مادر و خواهر در اتاق روشن، در حالی‌که در به اتاق کاملاً تاریک کناری باز است را انتخاب می کردم.

نگاهی به رمان مستاجر

انسان اجتماعی یا انسان انسانی

علیرضا رحیمی موحد

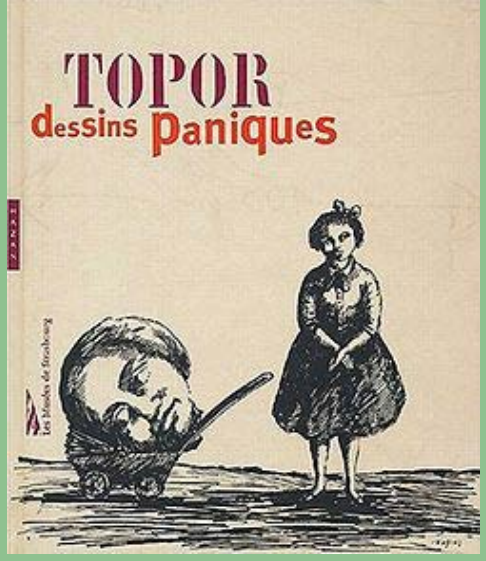
شخصیت ترلکوفسکی در رمان مستأجر شباهت زیادی به شخصیت ژوزف کا. در رمان محاکمه و به طور کلی سایر شخصیت‌های آثار کافکا دارد که بر مخاطبین جدی ادبیات داستانی پوشیده نیست. داستان از لحاظ مضمون، همان زندگی ماشینی را تداعی می‌کند که زاینده تنهایی بشر است و امید به نجات را هم از آن گرفته و به نوعی، بدبینی نهفته در آثار اکسپرسیونیستی در آن مشاهده می‌شود. اما این نوشته به هیچ‌روی سعی بر نشان‌دادن ویژگی‌های این جهان ندارد و کوشش شده جزئیات تنهایی شخصیت داستان مورد واکاوی قرار گیرد.

ویژگی ترلکوفسکی، تضادش با این اجتماع(آپارتمان) و یا با افراد این اجتماع، در بروزدادن خودش نیست. او احساس انزوا نمی‌کند و یا عاجز از ارتباط با آن‌ها نیست؛ بلکه او از ابتدای داستان آماده تحریک از جانب آن‌هاست. که در این میان، نمی‌توان وجود مسائلی از جمله خودکشی مستأجر قبلی و حساسیت‌های بی‌مورد اهالی ساختمان را در مورد سروصدا نادیده پنداشت. ولی این‌ها دلایل کافی برای تأملات آینده‌ی او در این جهان داستانی نیست. به طوریکه مخاطب خیلی زود بعد از فصل‌های ابتدایی و استقرار او در آپارتمان، با فصل اسرار و همچنین فصل سرقت روبه‌رو می‌شود. از آغاز بخش دوم که «همسایه‌ها»ست به ترتیب این فصل‌ها را پیش رو داریم: نبرد، شکایت، تب و مکاشفه که عناوین دغدغه‌آفرین این فصول را می‌توان با ذهنیت بحران‌زای ترلکوفسکی بسیار نزدیک دانست. ترلکوفسکی از همان ابتدا که خودش را در موقعیتی خاص می‌بیند، مانند اکثر انسان‌های امروزی فاقد آگاهی و تفکر- که همان ابزار اولیه مقابله با جهان ماشینی است- خودش را تسلیم وضعیت‌های وجودی انسان مدرن(آپارتمان نشین) می‌کند و به نوعی با خاص پنداشتن کنش‌هایی عادی در یک آپارتمان، زمینه آشفتگی و عدم تعادل روحی خود را سبب می‌شود. برای بهتر جا افتادن این بحث در این‌جا به نظریه‌ی جامعه‌شناختی زیبل در ارتباط با جامعه‌ی مدرن اشاره می‌شود:

در کلان‌شهر مدرن، انسان در مواجه با انواع محرک‌ها، از تابلوهای تبلیغاتی و پاساژها گرفته تا صداها و تصاویر خاص این فضا قرار می‌گیرد که سیالیت ذهن یا پرتاب شدن حواس انسان شهرنشین را به ناکجاها در پی دارد.

از این منظر، شخصیت ترلکوفسکی در برابر این تحریکات و تحرکات اجتماع پیرامونش، نه تنها تسلیم می‌شود، بلکه در نیمه‌ی داستان مقدمات مسخ شدنش در شخصیت زن داستان (مادمازل شول) را با پا گذاشتن به کافه آن سوی خیابان و دادن سفارشاتی مشابه او ترتیب می‌دهد.

علاوه بر شخصیت‌پردازی به مدد فضا و جغرافیای اثر، می‌توان به طنز هنرمندانه‌ی آن در زبان و موقعیت اشاره کرد که همسویی‌اش را با آثار کافکا بیش از پیش آشکار می‌سازد. در این اثر و اغلب آثار کافکا همواره جهانی می‌بینیم که بدی را با تمسخر و استهزا برجسته می‌سازد و با طنازی، معضلات این اجتماع را تازیانه می‌زند. در این اثر، طنز و شوخی که در جاهایی گروتسک‌گونه به پیش‌نما می‌آید، اندوه داستان را به سخره می‌گیرد و نیز طلب کردن آزادی‌هایی را در لابه‌لای قواعد و منطق‌های دربندگیرنده‌ی شخصیت داستان دنبال می‌کند که سرانجام منتج به بازتاب کابوس‌های انسانی در جهانی فروبسته می‌شود.



زهرا هادی

رمان «مستأجر» نوشته‌ی رولان توپور نویسنده‌ی لهستانی است. با خواندن داستان مستأجر نوعی این‌همانی بین این رولان توپور و فرانتس کافکا می‌بینیم. داستان مستأجر قصه‌ی مردی است که به دنبال خانه می‌گردد و از قضا خانه‌ای که پیدا می‌کند متعلق به زنی(سیمون شول) است که خودش را ازپنجره‌ی آپارتمان به بیرون پرت کرده و در کما به سر می‌برد.

مرد داستان، ترلکوفسکی، برخلاف نیازش به خانه، قلباً از مرگ زن خوشحال نمی‌شود. با ورود ترلکوفسکی -که از نظر اخلاقی انسانی مودب، خوش‌رفتار و مبادی آداب است- به آپارتمان، دنیای داستان عوض می‌شود و به ناگاه از فضایی کاملاً رئال، وارد فضایی اکسپرسیونیستی و گوتیک می‌شود. نویسنده به شدت با ترلکوفسکی همراه می‌شود تا جایی که اشمئزاز ناشی از فضای داستان را پابه‌پای ترلکوفسکی پیش می‌برد. هم از وضعیتش ناراحت است و هم از این‌که نمی‌تواند رودرروی همسایه‌ها بایستد و جوابشان را بدهد، مشمئز می‌شود. در این داستان همانند داستان مسخ، شخصیت اصلی داستان در دنیایی ناخواسته گیر می‌افتد. در مسخ، انسانی که صبح از خواب بیدار می‌شود و می‌بیند تبدیل به سوسک شده است و در مستأجر، مردی برای زندگی وارد آپارتمانی می‌شود که تمامی اهالی آنجا قصد جانش را کرده‌اند و طوری پیش می‌روند که در نهایت، او را همانند سیمون شول(مستاجر قبلی) وادار به خودکشی ناخواسته بکنند. ترلکوفسکی با وجود اینکه متوجه موضوع می‌شود و تمام تلاشش را می‌کند که نجات پیدا کند، در نهایت کاری از دستش ساخته نیست و مجبور به فناست.

مکتب اکسپرسیونیسم پس از جنگ جهانی دوم در کشورهای شکست‌خورده به وجود آمد. در آثار هنری اکسپرسیونیستی، شاهد سرخوردگی و یأس و بدبینی مفرط هستیم. شرایط، جامعه و...، همه دست‌به‌دست هم داده‌اند که انسان له شده و حقیر را به نهایت پلشتی و اشمئزاز بکشانند. انسان‌ها در این مکتب، افرادی سرخورده و مغلوب هستند که در شرایطی ناخواسته گیر می‌افتند و هر چه تقلا می‌کنند راه گریزی پیدا نمی‌کنند. در این داستان، آپارتمان نمادی از جامعه است. جامعه‌ی بدبینانه‌ای که حق هر نوع «بودن» و انسانیت را از فرد می‌گیرد. انسان‌ها، موجودات بی دست‌وپایی هستند که مجبورند با تقدیر شوم الهی بسازند و به سوی مرگ و نیستی بروند.

با خواندن داستان‌های اکسپرسیونیستی، احساسِ ترس، تنهایی، تبانی، گیرافتادن، ناتوانی و شوم‌بختی بر انسان مستولی می‌شود. این فضا بسیار شبیه به جنگی است که انسان(فرد، یک عضو جامعه) هیچ گاه نقشی در ایجاد آن نداشته و چه بسا مخالف آن است، اما ناگزیر باید ببیند و تحمل کند و در نهایت به فنا رود. ترلکوفسکی که از نقشه‌ی اهالی ساختمان با خبر می‌شود، سعی می‌کند خودش را نجات دهد. اما در برابر قدرت اهالی ساختمان کاری از دستش ساخته نیست و هر چه می‌کوشد در نهایت مغلوب می‌شود. اوج این درماندگی، زمانی است که جامعه(اهالی آپارتمان) جنیست ترلکوفسکی را تغییر می‌دهد. ترلکوفسکی تبدیل به سیمون شول(مستأجر قبلی) می‌شود. همه برای خطاب او از ضمیر مونث به جای مذکر (she به جای he) استفاده می‌کنند. جامعه اینطور خواسته است و او دیگر انسان قبل نیست!

این حقارت، دقیقاً تا لحظه‌ی مرگ ادامه دارد. مرگی حقیرانه و مشمئزکننده! در مسخ، جنازه‌ی سوسکی را داریم که با خاک‌انداز جمعش می‌کنند. در مستأجر، ترلکوفسکی را می بینیم که از پنجره به حیاط پرت شده و بدنش نیمه جان و خونین است. و راه‌پله‌ها پر از خون و تف‌های خونین اوست. و در نهایت روی تخت بیمارستان و درحالی‌که تمام بدنش باندپیچی شده است، جان می‌دهد.

چیزی که از این‌گونه داستان‌ها برای خواننده باقی می‌ماند، همان حسی است که برآیند این مکتب است و به نوعی نگرش و تفکری نه چندان خوش‌بینانه را در پی دارد. و لذتی که در نهایت در مخاطب به وجود می‌آید، برگرفته از تضاد و دغدغه‌ای است که ناخودآگاه در ذهن انسان جامعه‌ی مدرن نقش بسته است. اگر نه، چرا باید چنین فضاهای غم‌آلود و حقیرانه، لذتی را برای مخاطب در پی داشته باشند؟!

ساندویچ بندری یعنی:

کی از دو دقیقه‌ی بعدش خبرداره؟

رامبد خانلری

مجموعه داستان «بودای رستوران گردباد» نوشته‌ی حامد حبیبی، سال جاری توسط نشر چشمه منتشر شده است.

حامد حبیبی را پیش از این با مجموعه داستان‌های «ماه و مس» و «آن‌جا که پنچرگیری‌ها تمام می‌شوند» می‌شناختیم. «آن‌جا که پنچرگیری‌ها تمام می‌شوند» به همراه مجموعه داستان «برف و سمفونی ابری» سال ۸۷ برندگان مشترک جایزه‌ی بنیاد ادبی گلشیری در بخش مجموعه داستان کوتاه بوده‌اند.

جدا از کیفیت قابل قبول مجموعه، موقعیت کافکایی که راوی‌های برخی داستان‌های حبیبی به آن دچار می‌شوند، یکی از دلایل اصلی بررسی این مجموعه است.

موقعیت کافکایی همان وضعیتی است که شخصیت اصلی غالب داستان‌های فرانتس کافکا به آن دچار هستند؛ دچارشدن به وضعیتی خوف‌انگیز که نه دلیل این ابتلا مشخص است و نه راه درمان یا به نوعی فرار از آن. این موقعیت خوف‌انگیز در داستان «قصر»، دهلیزها و مسیرهای پرپیچ‌وخم و ناشناخته‌ی محلی به نام قصر است که آقای کا در میان آن‌ها گم شده است. در «مسخ»، بازاریاب همیشه در حال سفری به نام گرگور سامسا در رختخوابش متوجه می‌شود که به حشره‌ای غول پیکر بدل شده است و در «محاکمه» شخصیتی به نام جوزف کا به جرمی که خودش آن را نمی‌داند محکوم می‌شود. موقعیتی شبیه به داستان «تلفنی» که از درخشان‌ترین کارهای حبیبی در بودای رستوران گردباد است. نکته‌ای که ناگفته ماند، این‌است که شخصیت‌های تمام این داستان‌ها به مانند شخصیت داستان تلفنی نسبت به وضعیت پیش آمده اعتراضی نمی‌کنند و آن را می‌پذیرند؛ هرچند که به ظاهر گریزی از موقعیت به دست آمده نیست.

«با عنایت به کافکا، درمی‌یابیم که چرا دیگر نمی‌توانیم از خرد سخن بگوییم. پیامدهای زوال آن دو چیز است: اولی شایعه‌ای است که حول چیزهای واقعی وجود دارد، نوعی عقل زمزمه‌گر و کلامی که با موضوع‌های بی‌اعتبار و منسوخ سر و کار دارد؛ پیامد دیگر این زوال‌پذیری، حماقت است که مطمئناً جوهر خرد را به کلی بر باد داده؛ ولی جذابیت و یقین آن را که شایعه همیشه فاقدش بوده، حفظ می‌کند. حماقت در قلب چیزهای محبوب کافکا قرار دارد–از دن‌کیشوت و یاری دستیاران گرفته تا حیوانات(از قرار معلوم برای او، حیوان‌بودن تنها به معنای رهاکردن شکل انسانی و خرد انسانی از نوعی شرم بود– همان شرمی که ممکن است به آدمی متشخص در مکانی بد، از پاک‌کردن شیشه‌ی عینکش دست دهد). کافکا کاملاً مطمئن بود که اولاً فرد باید احمق باشد که به کسی کمک کند، ثانیا تنها کمک یک احمق، کمک واقعی است. تنها نکته‌ی نامعلوم این است که آیا چنین کمکی به یک انسان هنوز می‌تواند مفید باشد. خیلی بهتر است به فرشتگانی کمک کنی که می‌توانند بدون کمک کارهای خود را انجام دهند. بنابراین، همان‌طور که کافکا بیان می‌کند، مقادیر بی‌پایان امید هست، ولی نه برای ما. این عبارت کاملاً امید کافکا را دربردارد، سرچشمه‌ی آرامش درخشان اوست.» (والتر بنیامین–ترجمه‌ی غلامرضا صراف)

قبول این وضعیت رو به زوال و در پی آن، گوش‌سپردن به مرثیه‌های عقل زمزمه‌گر و پذیرش این حماقت، همان وضعیتی است که پیش از این، منتقدان در ارتباط با بودای رستوران گردباد از آن به طنز اجتماعی تعبیر کرده و قالب مجموعه را طنز دانسته‌بودند. در صورتی‌که داستان‌هایی چون تلفنی، درگاه و چه شد که زنم نگذاشت چیپسم را بخورم، به همان اندازه طنز هستند که محاکمه هست. حبیبی در نگارش این مجموعه موقعیت کافکایی را به بهترین شکل ممکن ایرانیزه و به‌روزرسانی کرده است.

گیلاسی غلتیده زیر مبل و انگار بچه‌ای آن‌جا خوابیده باشد همان داستان‌هایی هستند که قبل از انتشار مجموعه با آن‌ها در مجلات و نشریات آشنا شده بودم و به نوعی باب آشنایی من با بودای رستوران گردباد همین داستان‌ها بودند.

گیلاسی غلتیده زیر مبل در شناساندن شرایط غریبی که راوی داستان به آن دچار است خوب عمل می‌کند. استفاده از نشانگان غریب که دقیقاً همین دور از ذهن بودن بسیاری از آن‌ها، داستان را باورپذیر و مخاطب را گرفتار تعلیق داستان می‌گذارد. به عنوان مثال: شناور بودن میزان طول و عرض تختخواب راوی. حبیبی

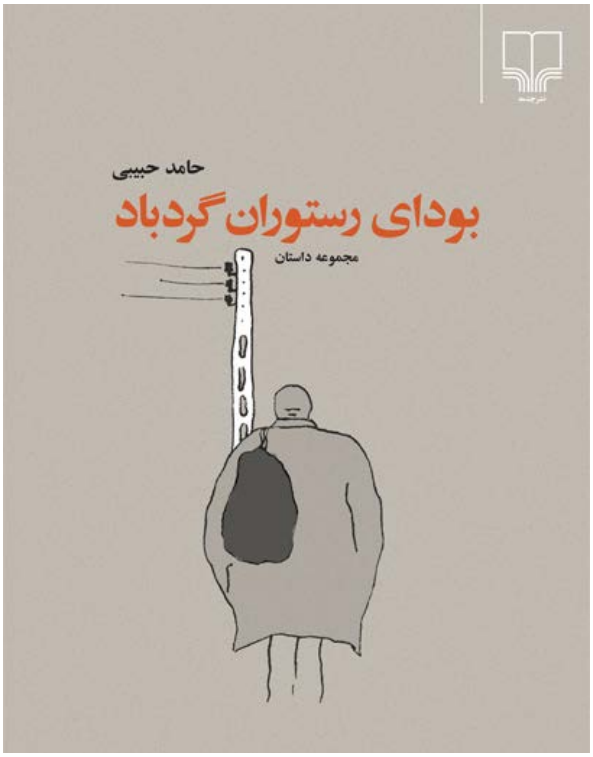
از همان ابتدا حواسش را معطوف انتهای داستان کرده چرا که عناصری که از این موقعیت غریب به مخاطب نشان می‌دهد، به صورت یک‌درمیان، راوی را مورد حمایت از خود قرار می‌دهند، اگر ناپدیدشدن گیلاس زیر مبل، ترسناک است، اما فراهم کردن غذای گرم نیز دوست‌داشتنی است. اگر اندازه‌ی شناور تختخواب ترسناک و غریب است، شستن لباس‌های کثیف راوی به نشانه‌ی حمایت از اوست و این توجه نشان می‌دهد که حبیبی قصد ندارد با نشان دادن افعال غریب بر جذابیت داستان بیفزاید و از این امر شگفت به فراخور داستان بهره می‌جوید. هرچند که در انتهای داستان کمی شتاب‌زده عمل می‌کند و در عینی کردن تصویر انتهایی داستان ناموفق عمل می‌کند.

انگار بچه‌ای آن‌جا خوابیده باشد به همان میزان که در فضاسازی موفق عمل می‌کند، در شخصیت‌سازی ناموفق است. بیماری پدر یا همان اصلی‌ترین شخصیت داستان ساخته نشده است. عوارض این بیماری در طول داستان در حال تغییرشکل هستند. اگر پدر از این عوامل می‌ترسد، پس چرا آن‌ها را برای فرزندش توجیه می‌کند؟ پدر در هنگام توجیه، آدم ترسویی به نظر نمی‌آید و در آن لحظه بر ترسش غلبه می‌کند که این کاملاً با شخصیت ساخته‌شده توسط نویسنده در تناقض است. کنش‌های بیرونی داستان همچون اصلی‌ترین کنش، که تعلیق داستان را ایجاد می‌کند و کنش‌های شخصیت‌های فرعی، همچون همسایه، از فیلتر راوی رد می‌شوند و به صورت انگاره‌های راوی به مخاطب می‌رسند. انگاره‌هایی که مخاطب باید آن‌ها را به صورت حکم بپذیرد و همین بزرگ‌ترین ضعف این داستان است.

چه شد که زنم نگذاشت چیپسم را بخورم از داستان‌های قدرتمند مجموعه است. اولین نکته‌ای که این داستان مشخص می‌کند، قدرت بالا و هوشمندی نویسنده در تشخیص دست‌مایه‌های داستانی است. داستان‌ساختن از موقعیتی بکر که یکی از نکات درخشانی است که جذابیت مجموعه تا حدود زیادی در گرو آن است. داستان آدم‌هایی که بیشتر از آن‌چه باید شبیه یکدیگرند تا این حد که اگر در اکسترمم‌های زندگی جای یکدیگر بنشینند، به جایی بر نمی‌خورد. این داستان می‌تواند پیش درآمدی بر یک موقعیت کافکایی باشد. به عنوان مثال راوی، روزی از خواب بیدار شود و ببیند که این شباهت‌ها به بیشترین حد ممکن رسیده است. شوخی با داستان سیندرلا یکی از رندی‌های حبیبی در ساختمان این داستان است.

داستان تلفنی به مانند داستان چه‌شد که زنم...، از داستان‌های قدرتمند مجموعه است، راوی درگیر یک موقعیت کافکایی می‌شود به مانند تمام شخصیت‌های داستانی کافکا در مواجه با این موقعیت بسیار خونسرد عمل می‌کند و با وجودی که چاره‌ی کار را نمی‌داند، به دنبال یافتن چاره شروع به حرکت می‌کند. حبیبی در این داستان تا آن‌جایی که ممکن است از کنش‌ها و واکنش‌های بکر بهره می‌جوید و همین تا حد زیادی بر جذابیت کار می‌افزاید. شخصیت‌هایی که به داستان اضافه می‌شوند، هم در خدمت پیرنگ هستند و هم در خدمت اتمسفر داستان.

در کافه‌ی لرد روایت مدرنی است از ضرب‌المثل معروف یک کلاغ چهل کلاغ؛ روایتی مدرن در تمام ابعاد آن. گارسونی که به مانند شبکه‌های



خبری سراسر دنیا عمل می‌کند. اتفاقی که فقط سر و صدایی نامفهوم از آن داریم و مردمی که بی‌خبر به زندگی روزمره‌ی خود مشغول هستند. صدایی نامفهوم توجه مردم را به اتفاقی در دنیایی بافاصله جلب می‌کند و به گارسونی که اخبار واقعه را با خود می‌آورد. اخباری که هیچ سنگ محکی برای سنجش اعتبار آن‌ها وجود ندارد.

داستان بودای رستوران گردباد برای انتقال مفهومی عمیق و تأثیرگذار، از ظرفی استفاده می‌کند که برای اکثر قریب‌به‌اتفاق مخاطبان این داستان ناشناخته است و همان عده‌ی معدودی که تجربه‌ی ظرف این داستان را داشته‌اند فرصت بهتری برای درک آن را دارند.

درگاه از روایت‌های داستانی جذاب مجموعه است و گوشواره‌ای که از کتاب اعترافات راهب بی‌واهمه در ابتدای داستان آمده‌است، توجیهی است بر اقدام نهایی شخصیت داستان. شخصیتی که به نحوی از اجتماع خود دور افتاده است. حبیبی در این داستان نشان می‌دهد که ساده‌ترین اتفاقات کم‌اهمیت، می‌توانند صاحب بنیادی‌ترین دلایل باشند. نویسنده در این داستان هم از همان رویکرد داستان انگار بچه‌ای آن‌جا خوابیده باشد استفاده کرده است. با این تفاوت که این انگاره‌ها از ذهن شخصی جز راوی مطرح می‌شوند و حکم مربوط به این انگاره‌ها در مورد راوی ساخته می‌شود که اجازه‌ی ورود به دنیای ذهنی او را داشتیم. همان رویکردی که نقطه ضعف داستان انگار بچه‌ای...محسوب می‌شد، به نقطه قوت داستان درگاه تبدیل می‌شود.

سرگردانی گراکوس و کافکا

افسانه احمدی

در اغلب داستان‌های کافکا، نشانه‌ای از هجرت و سرگردانی می‌توان یافت. هجرت نه به معنای مهاجرت از سرزمینی به سرزمین دیگر ، بلکه نوعی احساس بیگانگی حتی در مکانی آشنا مثلاً زادگاه خویش. آدم‌های داستان کافکا مدام می‌کوشند تا با فایق آمدن بر انواع دشواری‌ها به حقیقت خویشتن « خودِ رها » برسند. این است که آن‌ها نه تنها با انسان‌های دیگر «اجتماع» بلکه با خود نیز بیگانه‌اند. گراکوس شکارچی هم مثل دیگر آثار کافکا از بیگانگی و سرگردانی بی‌انتها می گوید. مرد شکارچی سال‌ها پیش در شوارتسوالد، در پی تعقیب یک بز کوهی از صخره پرت می‌شود و می‌میرد. در ابتدای داستان، فضای شهر ساحلی ریوا نشان داده می‌شود. اتمسفری که خاص داستان‌های کافکاست: مردی روی پله‌ی ستون یاد بودی، در سایه قهرمان شمشیر به‌دست روزنامه می‌خواند. میوه فروشی کنار بساط خود لمیده و دریا را تماشا می‌کند. دو مرد ته میخانه شراب می‌نوشند. میخانه‌چی کنار میز نشسته و چرت می‌زند و... . فضای ساخته شده سرد

و آرام است. مردم بی‌کنش و بی تفاوت‌اند. حواس کسی به تازه واردها نیست. تنها کسی که به از راه رسیدگان توجه می‌کند، پسر خردسالی است:

«پسرکی خردسال پنجره‌ای را گشود، فقط آن اندازه فرصت کرد که ناپدید شدن آن گروه را به درون خانه نظاره کند و... »

در جای دیگری از داستان نیز به نقش کودک اشاره شده‌است. حضور کودکانی که برای احترام به شکارچی ردیف ایستاده‌اند. و شاید بتوان آن را این‌گونه تفسیر کرد که منظور نویسنده به تصویر کشیدن اجتماع مدرن و در امان ماندن دو موجود از یک جنس(هم گراکوس شکارچی که سالیان پیش مرده و هم کودکان) است که هر دو هنوز به زندگی مدرن آلوده نشده‌اند.

گراکوس با این‌که می‌داند مرده، اما دلیل عدم آرامش و نرسیدن به سرزمین ابدی را نمی‌داند. دلیل سرگردانی‌اش مشخص نیست. چنان‌چه خود به شهردار می‌گوید: «زورقِ مرگ من راهش را گم کرده. شاید چرخشِ غلط سکان یا غفلت کرجی‌بان و یا دل سپردنی کوتاه به وطن. » او در موقعیت دهشتناکی گیر افتاده است. موقعیتی که از آن را گریزی نیست. نه خودش می‌تواند از این ورطه بگریزد و نه کسی می‌تواند کمک‌اش کند. او مجبور است آواره بین دو دنیا بماند، بی‌اینکه دلیل این سرگردانی را بداند. و این موقعیت، به‌گونه‌ای به تصویر کشیده شده که سبب تحقق حقیقت‌مانندی داستان شده‌است.

سراسر داستان پر از نماد و نشانه است. گاه از دل یک نشانه، نشانه‌ی دیگری بیرون می‌آید. مثلاً اشاره به کبوتر که نشانه پرواز و رسیدن به مکان و زندگی جدید است. بعد نشان دادن کبوتر به اندازه یک خروس. و درجایی دیگر شکارچی که به پروانه مبدل می‌شود. یعنی گراکوس(شکارچی) به پروانه (شکار) تبدیل می‌شود.

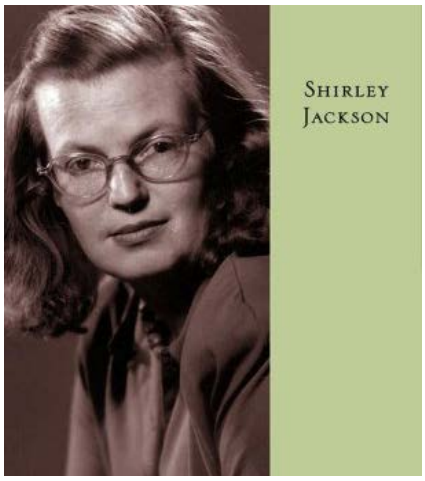
گراکوس خوشحال و راضی به آغوش مرگ می‌رود. چنان که به تن کردن کفن را به‌سان پوشیدن رخت عروسی توسط دوشیزه‌ای می‌داند. تا این که به قول خودش آن حادثه رخ می‌دهد. حادثه‌ای که چیزی جز سرگردانی گراکوس نمی‌تواند باشد. و دردناک‌تر از سرگردانی، انزوای وحشتناکی است که گراکوس دارد. خود جایی به شهردار ـ که ابتدای داستان به عنوان یک سرکرده دولتی ظاهر می‌شود و بعد شکل کشیش و ناجی را به خود می‌گیرد ـ می‌گوید:

« آن‌چه را که من این‌جا می‌نویسم، کسی نخواهد خواند. کسی به کمک من نخواهد آمد. اگر کمک به من وظیفه فرض شود، همه‌ی درهای همه‌ی خانه ها بسته خواهد ماند، همه پنجره‌ها بسته خواهد ماند، همه در بستر خواهند ماند، رو اندازها را به سر خواهند کشید، تمام زمین به خوابگاهی شبانه بدل خواهد شد. البته در این کار حکمتی نهفته است. زیرا کسی از وجود من آگاه نیست... »

اگر به نشانه‌های فرامتنی توجه کنیم ـ مثل معنی اسم کافکا و گراکوس که هر دو به معنی زاغچه است ـ و همچنین زندگی کافکا را مرور کرده باشیم می‌توانیم ردپایی از نویسنده را در متن بیابیم که گراکوس همان کافکاست. کافکایی که هم از نتیجه برخورد جامعه با یک یهودی و هم از سختگیری‌های خانواده در رنج است. و این کشمکش درونی به خاطر عدم اعتراض به محکومیتی است که خود نمی‌داند از کدام گناه سرچشمه می‌گیرد. گراکوس سرگردان است؛ درست مثل کافکا، که در دوران بیماری به سر می‌برد، یا مثل سرگشتگی که بین شغل اداری و کار ادبی‌اش «نوشتن» دارد. گراکوس از ماندنش در ریوا چیزی نمی‌داند. به گفته او زورق‌اش به دست بادی حرکت داده می‌شود که در فرودست‌ترین دیار مرگ می‌وزد. مانند کافکای بیمار که همچون گراکوس به آرامش می‌اندیشد و یا تعبیر «خودکشی روح» که کافکا برای گم‌گشتگی‌اش در فضای سرد اداری دارد. مسلماً این خاص نوشته‌های کافکاست که می‌تواند موقعیت‌های ساده، عادی و روزمره را به واقعیتی همگانی و بشری تبدیل کند.

تراژدی انسان مدرن

اثر شرلی جکسون



الهام اختراعی

«لاتاری» داستانی است با اندیشه یک داستان مدرن که عناصر آن به شکلی سنتی چیده شده‌است. استفاده از راوی دانای کل و روایت خطی داستان، از ویژگی‌های داستان‌های کلاسیک است و نشان دادن وحشی‌گری پنهان در ذات انسان، ویژگی داستان‌های مدرن. بنابراین، هم خواننده‌ی مدرن با خواندن آن لذت می‌برد و هم خواننده‌ی کلاسیک.

لاتاری، داستان قربانی‌کردن انسان‌ها به قید قرعه است. قربانی‌کردن یک نفر برای بارور شدن محصولات و در واقع برای زنده‌ماندن کسان دیگر. بنابراین، مهم‌ترین وجه داستان لاتاری، وجه اسطوره‌ای و سمبولیک آن است. گویی نوع بشردر قالب اسطوره‌ی قربانی‌کردن برای بارور شدن محصولات کشاورزی پنهان شده است. در واقع، جامعه‌ی داستان انسان‌ها را چنان شکل می‌دهد که خون همدیگر را می‌بلعند.

داستان، در دهکده‌ای رخ می‌دهد که نمی‌دانیم کجاست. گویی این حادثه نیاز به مکان ندارد و در هر مکانی می‌تواند اتفاق بیفتد. مهم‌ترین شخصیت داستان، جعبه‌ی سیاه است. جعبه‌ی سیاهی که به مرور زمان پوسیده شده و شکسته است، اما همچنان اصالت خود را حفظ کرده و سرنوشت سیاه قربانیان را رقم می‌زند.

ریزانگاری‌های خونسردانه‌ای که در داستان لاتاری آمده است، موجب می‌شود که رخداد پایان داستان هولناک‌تر به نظر برسد. همچنین، آوردن اسامی تک‌تک شخصیت‌ها موجب می‌شود که داستان برای خواننده باورپذیرتر و ملموس‌تر باشد. حال‌وهوای شادی که در سراسر داستان حاکم است و تناقض این حال‌وهوا با تراژدی پایان داستان، تأثیر آن را چند برابر می‌کند. انگار آدم‌ها از مرگ و قربانی‌شدن یک نفر برای بهترشدن زندگی‌شان خوشحال می‌شوند. فقط وقتی عمق فاجعه را درک می‌کنند که قرعه به نام آن‌ها بیفتد. شور و شوق تسی برای شرکت‌کردن در مراسم لاتاری و پریشانی او در پایان داستان به خوبی این مسأله را نشان می‌دهد.

داستان لاتاری لایه‌های پنهان بسیاری دارد و همچنین پرسش‌های زیادی را مطرح می‌کند. تأکید بر روی کهنگی و رنگ‌ورو رفتگی جعبه‌ی قرعه، گم‌شدن جعبه قرعه‌ی اصلی، گفتن جملاتی مثل «چون بخشی از تشریفات فراموش یا متروک شده است، بخشی از سرود حذف شده...» نشان می‌دهد که این رسم، کهنه شده و در حال از بین رفتن است.

مردم شهر مدام آن جعبه را تعمیر می‌کنند؛ حتی خودشان زیر آن را نگه می‌دارند؛ زیرا سه‌پایه خراب شده است. جمله‌ی «هنوز استفاده از سنگ را به یاد داشتند» نشان می‌دهد که خشونت همچنان در ذات انسان‌ها پنهان است و منتظر فرصتی است برای ابراز خود.

چرا پیرمرد به کسی که می‌گوید: «در برخی از شهرها، این مراسم از بین رفته است»، جواب می‌دهد «دارند به عصر غارنشین‌ها برمی‌گردند.»؟! مگر غارنشین‌ها چگونه بوده‌اند؟ آیا منظور پیرمرد این نیست که هر چه دانش بشر افزایش می‌یابد، نیاز او به ابراز خشم و خشونت بیشتر می‌شود؟ شخصیت آقای سامرز در داستان، بسیار پرسش‌برانگیز است. آیا نام او در برگه‌های داخل جعبه هست؟ آیا واقعاً تقلبی در کار بوده و قربانی از خانواده‌ای که آقای سامرز بخواهد انتخاب می‌شود؟

این داستان می‌خواهد بگوید که نسل بشر تمام تلاشش را می‌کند که خشونت را در خود بمیراند؛ اما خشونتی که در ذات انسان وجود دارد، هرگز از بین نمی‌رود و در هر دوره‌ای، به شکلی متفاوت خود را نشان می‌دهد. کسانی هستند که از عقاید و افکار کهنه و پوسیده‌ای که حاصل خشونت در ذات انسان هستند، حمایت می‌کنند و حتی اگر پایه‌های آن بشکند، خودشان پایه‌هایش را محکم نگه می‌دارند. در دست کسانی که نمی‌خواهند با آن‌ها همکاری کنند، خشت گلی می‌گذارند و آن‌هارا نیز با خود همراه می‌کنند. همیشه کسانی هستند که به ظاهر به قید قرعه انتخاب می‌شوند.

داستان لاتاری در زمان چاپش دو گروه خواننده داشته است: گروه اول، کسانی‌که از خشونت پایان داستان ناراضی بودند و به شرلی جکسون اعتراض کردند. و گروه دوم، کسانی‌که از این داستان دفاع کردند و عقیده داشتند که این داستان به شکلی نمادین، خصلت همه‌ی انسان‌ها و همه‌ی قدرت‌ها را نشان می‌دهد.

قطعه‌ای از داستان لاتاری

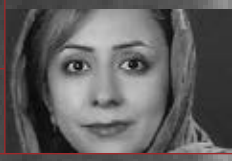
... لوازم اصلی برگزاری مراسم لاتاری، خیلی وقت پیش از میان رفته بود. اما صندوق سیاهی که حالا روی سه پایه بود ، حتی از پیش از تولدِ وارنرِ پیر، مسن ترین مرد دهکده، به کار می رفت. آقای سامرز بارها با اهالی دهکده درباره ساختن یک صندوق جدید حرف زده بود.

اما انگار هیچ کس نمی خواست این تتمّه سنّت هم که صندوق سیاه نماینده اش بود، از بین برود. می گفتند صندوق فعلی با قسمت هایی از صندوق ماقبلِ خودش درست شده است؛ همان صندوقی که اولین ساکنان دهکده ساخته بودند. هر سال پس از لاتاری، آقای سامرز حرفِ صندوق جدید را پیش می کشید، اما هر بار قضیه بی آن که کاری صورت بگیرد، فراموش می شد. صندوق سیاه سال به سال رنگ و رو رفته تر می شد. حالا دیگر سیاه سیاه نبود، یک طرفش طوری تراش خورده بود که رنگ چوب اصلی را می شد دید و بعضی جاها کمرنگ شده بود و لک و پیس داشت ....

اثر: Dave Mckean

نگاهی دوباره به «محاکمه» ی کافکا

لابه‌لای چرخ دنده‌های قانون



مرجان جامی

محاکمه، داستانی است که شکلی سوررئال و کابوس گونه دارد. قهرمان داستان (ژوزف کا) جوان مجرد سی‌ساله‌ای است که در پانسیونی به سر می‌برد. در صبح سی‌امین سالگرد تولدش با ورود غریبه‌ای به اتاق خوابش، از خواب بیدار می‌شود و درمی‌یابد که بازداشت شده است. او برای شنیدن حکم جلبش باید به اتاق نشیمن برود. «کا» ابتدا جریان را یک شوخی دوستانه می‌پندارد اما در اتاق نشیمن با چند نفر نگهبان و بازجو و سه نفر از کارمندان دون‌پایه بانکی که خود در آن‌جا صاحب‌منصب است روبه‌رو می‌شود. کا را به اتاق‌خواب مستأجر دیگری به نام دوشیزه بورستنر هدایت می‌کنند. کا در اینجا متوجه می‌شود که به طرزی مرموز و به دلیلی مبهم، توسط قانون و دادگاهی ناشناخته تحت پیگرد قانونی است. کا به دادگاه مرموز احضار می‌شود و در آنجا، به جای استفاده از کتاب قانون، از کتاب‌هایی با صور قبیحه استفاده می‌شود. گردانندگان دادگاه افرادی فرومایه و پست و فاسد هستند که با زنان روابط نامشروع دارند. بعد از آن، کا با افراد مختلفی از طبقات مختلف که ادعا می‌کنند می توانند به او کمک کنند روبه‌رو می‌شود ولی در نهایت درمی‌یابد که هیچ کس در آن دادگاه متفعن و مرموز و در آن شرایط بغرنج نمی‌تواند یاری‌گرش باشد. برای همین کم‌کم امور عادی زندگی و وظایف بانک را با بی‌میلی انجام می‌دهد. در پایان، دو جلاد به خانه کا می‌آیند و او را با خود به بیرون شهر می‌برند و وادار به خودکشی می‌کنند اما چون کا از این عمل سر باز می‌زند یکی گلویش را می‌فشارد و دیگری چاقویی را در سینه‌اش فرو می‌کند.

فضای رمان سنگین، منکوب کننده و سیاه است. به قول پل کلودل با محاکمه ما شاهد پرداختی جدی به یکی از غنی‌ترین و جانگدازترین مباحث فاجعه انسانی شده‌ایم: مبحث دادگستری و کادر اداری دادگستری. این نگاه تنها می‌تواند یک برداشت از داستان محاکمه باشد.

از منظر اجتماعی و فلسفی، واقعیت آن چیزی که قهرمان رمان کافکا ارائه می‌کند این است که در یک جامعه‌ی نابکار، نفس بی‌گناهی خود در عین حال یک جنایت است. در این داستان،

قهرمان هرگز از علت دستگیری‌اش و هویت کسانی که او را متهم کرده‌اند، مطلع نمی‌شود. در حقیقت، گناه او متولدشدن و زندگی‌کردن است. گویا این داستان، تمثیلی از این واقعیت است که سرنوشت کا سرنوشت همه انسان‌هایی است که پا به جهان می‌گذارند. در دنیای تمثیلی برساخته کافکا، همه انسان‌ها محاکمه و مجازات می‌شوند؛ چون محکوم به زندگی و به تبع آن محکوم به مرگ هستند.

آقای کا می‌خواهد بی‌گناهی‌اش را در جهانی پر از گناه اثبات کند. اما می‌بینیم که چگونه دادگاهی فاسد که نمادی از این دنیای پوچ و شاید نمادی از جامعه فاسد است، قاطعانه او را محکوم و حکم اعدامش را صادر می‌کند.

قهرمان داستان می‌تواند نمادی از نظام خرده بورژوازی باشد زیرا او کارمند بانک است و تاکنون هیچ کار بدی نکرده است. در سراسر کتاب هیچ مدرکی مبنی بر خطاکار بودن قهرمان داده نمی‌شود. درحالی که او شخصی محافظه‌کار است که مانند همه مردم، رسوم اجتماعی را پذیرفته و زندگی عادی دارد، اما باید مجازات شود.

از طرفی، سلسله‌مراتب بی‌پایان دادگاه و پیچ‌وخم‌های اداری می‌تواند نوعی انتقاد اجتماعی به شمار آید. فساد دادگاه می‌تواند نمادی از فساد جامعه یا حکومت باشد.

دراین داستان قهرمان برای نجات خود از چهار گروه کمک می‌گیرد: زنان، وکلا(وکیل مدافع)، هنرمندان (نقاش)و نمایندگان مذهبی(کشیش)

زن‌ها با فراهم‌آوردن زمینه‌های لذت زودگذر، باعث ایجاد نشاط و برقراری رابطه با قانون و دادگاه فاسد می‌شوند. وکلا هیچ گره‌ای از کار قهرمان نمی‌گشایند، که این خود نشانه‌ای از اوج ناامیدی و بدبینی کافکا از قانون و برقراری عدالت است. نقاش بیشتر از بقیه به قهرمان کمک می‌کند، اما او هم مشکوک است. شاید در میان تمام گروه‌ها، کافکا به ادبیات و هنر بیشتر از همه خوش‌بین است. اما کشیش نیز نه تنها مشکل را حل نمی‌کند، بلکه باعث سردرگمی بیشتر او هم می‌شود.

نگهبان می‌تواند نمادی از موانعی باشد بر سر راه جست‌وجوی انسان جهت شناخت عمیق شخصیت خود یا حتی نمادی از موانع اجتماعی. آقای کا محکوم است در جامعه‌ای زندگی کند که باید قوانین پوچ و بی‌معنی‌اش را پذیرفت.

از منظر روان‌شناسی، دادگاهی که قهرمان را متهم می‌کند، وجود خارجی ندارد؛ بلکه استعاره‌ای است از دادگاه ذهنی انسان و دقیقاً به همین دلیل است که در ایام فراغت قهرمان یعنی روزهای تعطیل یا نیمه‌شب برگزار می‌شود. دادگاه نمادی از ضمیر ناخودآگاه انسان، بانک نماد بخش خودآگاه ذهن و پانسیون نماد بخش نیمه‌آگاه ذهن می‌تواند باشد. پس گناه امری درونی است. محل دادگاه که از مناطق فقیرنشین جامعه است، نمادی است از ضمیر ناخودآگاه انسان.

به سختی می‌توان گفت که دقیقاً منظور کافکا در هر یک از آثارش، از جمله در رمان نیمه‌تمام محاکمه چه بوده است. اما برخی تأویل‌هایی که می‌توان برای آن برشمرد، عبارتند از: نشان‌دادن بی‌ارزش بودن، پوچی و شکست مبارزه فردی در مقابل مبارزه اجتماعی و همه‌گیر، بی‌عدالتی سازمان‌یافته دیوان‌سالاری قضایی و انتقاد اجتماعی از آن، پوچی و سیاهی جهان و سرنوشت تلخ بشر در این جهان مرموز و تاریک.

نگاهی به داستان «فقط آمده بودم تلفن بکنم»

خانه عنکبوتی که مارکز با یک تلفن می‌سازد!

مولود قضات

فقط اومده بودم یه تلفن بکنم، نوشته گابریل گارسیا ماکز، داستان کوتاه و تأثیرگذاری است. داستان از گونه داستان‌های واقع گرای اجتماعی با مضمون نقد زندگی مدرن است. زاویه دید، دانای کل است و زمان روایت گذشته و خطی است و فقط برای روشن‌شدن وضعیت زندگی مشترک ماریا و ساتورنو به عقب برمی‌گردد. راوی دانای کل کاملاً مناسب است و داستان طوری گفته شده که انگار مهم نیست چه کسی و چه‌طور این قصه را برای شما می‌گوید. مهم بلایی است که بر سر ماریا می‌آید. داستان پیچیدگی‌های معنایی دارد و نه تکنیکی، و موضوع گم شدن زن جوانی را روشن و سرراست برایمان تعریف می‌کند. ماشین ماریا دلالوز سروانتس، زن بیست و هفت ساله مکزیکی، در راه بارسلون خراب می‌شود. او می‌خواهد به شوهرش تلفن کند و خبر دهد که قبل از ساعت هفت نمی‌تواند به خانه برگردد. هوا بارانی است و هیچ ماشینی برایش نگه نمی‌دارد. اتوبوس قراضه‌ای می‌ایستد و او که نگران شوهرش است، برای رسیدن به یک تلفن سوار می‌شود. نویسنده قضاوت نمی‌کند، با خواننده روراست است و اطلاعات غلط نمی‌دهد. ماریا نگران است مبادا شوهرش به کارش نرسد و فکر می‌کند وظیفه دارد به او خبر بدهد. اتوبوس بیماران زن روانی را به آسایشگاه می‌برد. تا این‌جا، اتفاق غریبی نیفتاده است. اما نشانه‌های بحران، حس وقوع حادثه را در خواننده ایجاد می‌کند: «ماریا وحشت‌زده است... به پرنده کوچک ژولیده‌ای شبیه شده...خاطرش آشفته است و فراموش می‌کند کلید ماشین را بردارد... صدایش را از صدای باران و سر و صدای اتوبوس بلندترمی‌کند... لای پتویی شبیه به پتوی مسافران می‌خوابد... آرامش آن‌ها به او سرایت می‌کند... از هوش می‌رود... یک جفت چشم سرد و انگشت اشاره‌ای گریزناپذیر او را به صف زنان روانی می‌فرستد.» این‌ها مراحلی است که ماریا را از جهانش دور و کمی آن‌سوتر، وارد جهانی دیگر می‌کند. موتیف « فقط اومدم یه تلفن کنم» پیوسته ما را به یاد مشکل ماریا می‌اندازد و ماریا که گرفتار شده مرتب یادآوری می‌کند که برای چه کاری آمده است. این موتیف، مقاومت ماریا را در برابر سیستم قدرت نشان می‌دهد؛ نمی‌خواهد تن دهد؛ قدرت، در ابتدا فیزیکی است و او زورش به نگهبان‌ها نمی‌رسد(هرکولینا دستش باز است و دو تا از بیماران را کشته است). بعد شیمیایی می‌شود و داروهای آرام‌بخش حس حرکت را در او کم می‌کند و بعد روحی و روانی است و او افسرده می‌شود. ماریا در زندگی‌اش نشان داده بوده که آزادی محض و بی قید و شرط می‌خواهد. و همین روحیه باعث می‌شود شوهرش بپذیرد که او ترکش کرده و خیلی زود سعی می‌کند ماریا را فراموش کند. هرچند داستان، داستان ماریا است اما به نظر می‌رسد در این آسایشگاه هیچ‌کس مداوا نمی‌شود و به نوعی داستان همه گرفتارها در آسایشگاه روانی است. ماریا مرتب می‌گوید که او اشتباهی اینجاست و بیرون، کسی منتظرش است. جمله‌ای که از زبان اغلب بیماران روانی می‌شنویم و بعد از خواندن این داستان بیشتر به آن فکر خواهیم کرد و سرسری از کنار آن رد نخواهیم شد.

آیا نگه‌داشتن ماریا در آسایشگاه، یک اشتباه بوده یا سیستم قدرت بالاخره همه ما

را به روش‌های مختلف می‌بلعد؟ پاسخ به این سوال همان هراسی است که نویسنده می‌خواهد ایجاد کند. داستان با صحنه‌ها و توصیف‌های خوب و موجز، فضای تیمارستان را برای ما می‌سازد. ما باور می‌کنیم که چنین اشتباهی ممکن و باورپذیر است.

ماریا تخلیه روانی می‌شود و برای رییس آسایشگاه حرف می‌زند و گریه می‌کند و از اینکه آن مرد بدون توقع نوازشش می‌کند خوشحال می‌شود. اطلاعات ماریا با یک شماره روی سینه‌اش ثبت می‌شود. بعد مجبور می‌شود تنش را برای دیدن شوهرش بفروشد.

ساتورنو با کت ارغوانی که به تنش زار می‌زند و کفش‌های بدترکیبی که به عنوان صدقه بهش داده بودند به دیدن ماریا می‌رود و خونسردانه درباره ماریا قضاوت می‌کند: «... درسته که ماریا اخلاق تندی دارد اما جلو خودش را می‌گیرد.» و همانطور که پذیرفته بود ماریا او را ترک کرده و با مرد دیگری فرار کرده، حالا هم می‌پذیرد که او دیوانه است و باید در آسایشگاه بماند تا حالش بهتر شود.

این بی‌انصافی به‌راستی ماریا را دیوانه می‌کند و او مثل زن‌های دیوانه گلاویز ساتورنو می‌شود تا از آنجا نجاتش دهد. با رفتن ساتورنو، ماریا امیدش را از دست می‌دهد و انگار دیگر برایش فرقی نمی‌کند که کجا باشد. اینکه ساتورنو باور کرده که او روانی است، ناامیدش می‌کند و دست از مبارزه بر می‌دارد، غرور و شخصیتش خرد می‌شود و در سیستم زور تیمارستان حل می‌شود در حالی‌که، ماریا فقط آمده بود یک تلفن بکند!

در دنیای مدرن، کسی‌که وارد سیستم شود باید تغییر کند. مثل کارخانه کنسروسازی، همه گوجه‌فرنگی‌ها باید داخل قوطی و له‌شده خارج شوند. هیچ گوجه‌ای به همان شکلی که وارد شد خارج نمی‌شود.

درماندگی و اجباری که ماریا را به سمت بی‌تحرکی و بی‌ارادگی می‌کشاند، در کارهای کافکا زیاد دیده می‌شود و به این شکل از داستان‌ها، کافکایی گفته می‌شود.

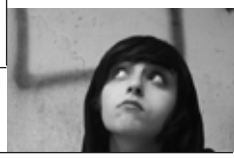
امید و ناامیدی، بیماری و سلامت، اعتماد و بی‌اعتمادی از تقابل‌های مهم این داستان است.

در پایان، ماریا که از ساکنین قدیمی آسایشگاه به حساب می‌آید، کمی چاق شده و راضی به نظر می‌رسد و نگهداری از گربه ساتورنو را به عهده می‌گیرد. حالا که له شده و اراده‌ای ندارد، می‌تواند به جامعه برگردد و کم‌کم مسئولیت‌های سابقش را بر عهده بگیرد.

پی نوشت:

ر.ک. به گارسیا مارکز، گابریل، بهترین داستان‌های کوتاه، احمد گلشیری، تهران، نگاه، ۱۳۸٤.

کافکائِسک، وودی آلن، مگس و ناهار عریان



شیرین محمد

بسیاری از هنرمندان برای خلق آثار خلاقه‌ی خود در عرصه‌های مختلف هنری، همچون شعر، داستان، نمایش، سینما، نقاشی و موسیقی، وام گرفته‌ی فرانتس کافکا هستند.

سوزان سانتاگ (Susan Sontag)، نویسنده، فیلمساز و فعال سیاسی آمریکایی، در کتاب «ضد تأویل»[1] چنین شرح داده است: «کافکا با آثار خود، مفسران را جذب می‌کند و راه رهایی برای آن‌ها باقی نمی‌گذارد.»

هنرمندانی که الهام گرفته از کافکا هستند، کافکائِسک (Kafkaesque) را به روش‌های گوناگون در آثار خود مورد استفاده قرار داده‌اند و با بررسی موشکافانه‌ی زیرلایه‌های فرمی و مضمونی، می‌توان ردپا و نشانه‌های آن را در آثارشان جست‌وجو کرد. در این نوشته، به این نشانه‌ها در سه فیلم زِلیگ، ناهار عریان و مگس اشاره می‌شود.

محوریت مضمون «مسخ» در «زلیگ» (۱۹۸۶) ، ساختهٔ وودی آلن از نکات ویژه و قابل‌تأمل آن می‌باشد. داستان این فیلم در آمریکا و اروپای دوران جنگ جهانی می‌گذرد. لئونارد زلیگ، شخصیت اصلی فیلم، مردی متغیر و دمدمی‌مزاج است. این ویژگی برجسته زلیگ در ظاهر و درون او تأثیر عمیقی دارد. زلیگ همانند یک غریبه در محله چینی‌ها پیدا و دستگیر می‌شود. اما هنگامی‌که به طرز شگفت‌آوری از زندان آزاد می‌شود، دیگر چینی نیست بلکه به یک سفیدپوست آمریکایی تبدیل شده است. شخصیت زلیگ در تمام لحظات فیلم تغییر پیدا کرده و به کاراکترهای متعددی تبدیل می‌شود. به طور مثال در صحنه ای از فیلم به اتاقی وارد می‌شود که دو مرد چاق در آن حضور دارند و پس از خروج از اتاق، او نیز به مردی چاق تبدیل شده است. چنین رویدادی به دفعات در فیلم تکرار می‌شود؛ به طوری که در صحنه‌ای از فیلم گزارشگر بینندگان را مخاطب قرار داده و پرسشی مطرح می‌کند:

«به نظر شما شخصیت بعدی که زلیگ به آن تبدیل می‌شود، کیست؟»

کافکا و آلن سعی در به تصویر کشیدن شرایط اجتماعی آغاز قرن بیستم دارند. شرایطی که در آن انسان از صفات انسانی دور شده و در راه غیرانسانی شدن پا می‌گذارد. کافکا در تحقق بخشیدن به این امر از زبان فیگوراتیو و بصری استفاده می‌کند و آن‌را در قالب «استعاره‌ای حیوانی» در داستان مسخ عینیت می‌بخشد. او این استعاره را در لایه‌ای از ابهام باقی می‌گذارد. این امر حتی به گونه‌ای میسر می‌شود که کافکا به دفعات از ناشر خود تقاضا داشته است که تصویر گریگور زامزا را روی جلد کتاب منتشر نکند. اما بر خلاف کافکا، آلن آشکارا شخصیت‌های کلیشه‌ای خود را در موقعیت‌های طعنه‌آمیز و خنده‌دار قرار می‌دهد. مانند به چالش کشیدن مباحثی چون «یهود ستیزی» و فاشیسم. به طور کلی آنچه که به طور ضمنی در نثر کافکا، در لایه‌ای از ابهام بیان می‌شود، در اثر سینمایی آلن بی‌پرده و آشکارا موضوعیت می‌یابد.[2]

فیلم‌های «مگس» (۱۹۸۶) و «ناهار عریان» (۱۹۹۱) هر دو ساختهٔ دیوید کرانبرگ (Cronenberg,David)، ترکیبی از وحشت و فانتزی هستند. این آثار استعارهٔ حشره را برای مهیج کردن اثر برجسته می‌نمایند و مخاطب را در شوک فرو می‌برند. «مگس» راجع به سف برودل، دانشمند ماهری است که با دست‌مایه قراردادن جسم خود و تبدیل‌کردن خود به موجودی دیگر، تا عبور از مرز قوانین تثبیت شده‌ی زیستی پیش می‌رود.

کرانبرگ در فیلم «مگس»، با ایجاد فضای اضطراب و پریشانی (ترس از دست‌دادن کنترل بر اعضای بدن و تحت سلطه‌ی انگیزش‌های «حیوان‌شدن» قرارگرفتن)، کافکائسک نهفته در اثر را به معرض دید می‌گذارد. خوانش کرانبرگ از حالات اغتشاش‌آمیز و تهدید کننده‌ی «استعاره‌ی یک حشره» خوانشی تمسخرآمیز است[2]. بسیاری از ویژگی‌های شخصیت گریگور زامزا در داستان مسخ، در لایه‌های شخصیت‌پردازی فیلم کرانبرگ نیز محسوس است. به‌طورمثال در «مسخ»، گریگور در نخستین لحظاتی که با دگردیسی خود روبه رو می‌شود، تصویری از تغییر تدریجی خود را به خواننده نشان می‌دهد، تغییری که ذره‌ذره وجودش را تحت تأثیر قرار داده و او را فلج می‌کند:

«گریگور که صدای خودش را در پاسخ مادرش شنید، یکه خورد. بی تردید صدای خودش بود. بله اما ته‌مایه‌اش صدای

جیرجیر سمج و وحشتناکی بود که باعث می‌شد کلمات فقط در همان لحظه‌ی اول شکل روشنی داشته باشد، ...»[۳]
این تغییر تدریجی، موقعیتی است که دانشمند فیلم «مگس» به صورت خود آگاه، خود را در آن گرفتار می‌کند.
روحیهٔ طنزآمیز نوشته‌های کافکا برای خوانندگان پس از جنگ معنایی نداشت و بخش‌های طنزآمیز متن، مردم را تحت‌تأثیر قرار نمی‌داد. درحالی‌که آلن و کراننبرگ این بخش را در آثار خود برجسته می نمایند. کراننبرگ به‌طور خاص یکی از معدود کسانی است که حال و هوایی طنزگونه را در صحنه‌های هراس‌انگیز خود تقویت می‌کند. به طور مثال در فیلم «ناهار عریان» در قالبی پست‌مدرن استعاره‌ی مسخ را تغییرشکل می‌دهد. موتیف اصلی این فیلم که با سفری به نامعقولات آغاز می‌شود «نابودکردن اندیشه خردگرایی»[٤] است. دگرگونی در این فیلم مسئله‌ای نژادی یا اجتماعی نیست بلکه مسئله‌ای جنسیتی است، در صحنه‌ای از فیلم حشره‌ی مونث ماشین‌نویس وحشیانه توسط حشره‌ی مذکر ماشین‌نویس کشته می‌شود و پروتاگونیست(بیل لی) نیز در مراحل تجربیات تازه‌اش موجب نابودی همسرش می‌گردد.[۲]
نمونه‌های کافکائسک در کلیه عرصه‌های هنری به‌وفور قابل‌بررسی و تعمق می‌باشند. نکته‌ی قابل توجه در این است که کافکائسک امری جدا از زندگی روزمره‌ی انسان معاصر نیست، بلکه اَمری است که حتی بر زندگی انسان‌هایی که دغدغه‌ی خلق اثر هنری را نیز در خود نمی‌بینند، سایه انداخته است.

پی‌نوشت:

۱- "Against Interpretation" , in Against Interpretation and other essays (Newyork :Dell,۱۹٦۱)p.۱۸
۲- Related to num.۳
-۳ مسخ، فرانتس کافکا، فرزانه طاهری، نشر نیلوفر، چاپ پنجم، ص۱٤
٤- 'exterminate all rational thought'

کافکا و سینما

سمانه قاسمی

سینما از آغاز با ادبیات رابطه نزدیک و دو طرفه‌ای داشته است. ادبیات همواره یکی از نخستین و اصلی‌ترین منابع فیلم‌های سینمایی بوده است. در اولین سال‌های ظهور هنر سینما، فیلم‌های سینمایی عمدتاً درون‌مایه خود را از رمان‌های معروف ادبی می‌گرفتند[1]. در آن زمان، آثار نویسندگانی همچون شکسپیر، چارلز دیکنز، مولیر و الکساندر دوما بسیار موردتوجه سینماگران کلاسیک بود. به تدریج و با گذشت زمان، با ظهور سینمای مدرن در اوایل دهه شصت میلادی برخی کارگردانان خلاق همچون میکل آنجلو آنتونیونی، اینگمار برگمان و آندری تارکوفسکی، با استفاده و الهام از آثار فرانتس کافکا وام‌دار این نویسنده معروف آلمانی زبان شدند۴و۲. از آن زمان تاکنون، آثار کافکا الهام‌بخش کارگردانان سینما و تئاتر برای ساخت فیلم‌هایشان بوده و آثار او بارها به نسخه سینمایی تبدیل شده است؛ که می‌توان گفت تعداد فیلم‌های اقتباس شده از آثار این نویسنده به عدد ۷۵ می‌رسد. به گفته فلینی، جذبه‌ی فوق‌العاده‌ی داستان‌های کافکا را باید در همان ظاهر به اصطلاح ساده، اتفاقات روزمره، و مانند آن‌ها جستجو و پیدا کرد. به همین دلیل این داستان‌ها همواره تجارب سینمایی وسوسه‌گر و اغواکننده‌ای هستند[3]. علاوه بر این، بسیاری آثار سینمایی یدک‌کش اندیشه کافکایی نیز بوده‌اند.

یکی از معروف‌ترین و قابل‌توجه‌ترین آثار کافکا، داستان بلند «مسخ» می‌باشد که بیش از نیم قرن پیش نیز به زبان فارسی ترجمه شده است و تا به حال بر اساس آن، چهار برگردان سینمایی تولید شده است. این اثر، داستانی خیالی را روایت می‌کند و فضایی کابوس‌وار دارد. درونمایه قوی و فضای تکان‌دهنده داستان با همان اولین جمله متن اعلام می‌شود: «یک روز صبح که گریگور سامسا از خواب بیدار شد، دید که در بستر خود به حشره غول‌آسایی مبدل شده است». ادامه داستان، ماجرای درگیری حشره با محیط و اطرافیان اوست. داستان مسخ برخلاف ظاهر ساده و روانش، بافت ذهنی و روانی بسیار پیچیده‌ای دارد. برای شناخت فضای ذهنی اثر کافکا و درک ظرافت‌های آن باید دانست که کافکا مسخ ظاهری، یا تبدیل گریگور سامسا به سوسک را رویدادی خارجی یا عینی نمی‌دید، بلکه آن را نمادی از انحطاط یا زوال شخصیت قهرمان داستان تلقی می‌کرد. سامسا که در شبکه‌ای از مناسبات اجتماعی و روابط خانوادگی ناگوار گرفتار شده، هر روز بیشتر به موجودی حقیر و بی‌ارزش بدل می‌شود و موقعیت انسانی خود را رفته رفته از دست می‌دهد. در داستان کافکا دگردیسی شخصیت سامسا، در عمل به یاری تمثیلی نیرومند تحقق پیدا می‌کند: او به حشره‌ای کثیف تبدیل می‌شود، اما خواننده‌ی آگاه می‌داند که درواقع حیوانی در کار نیست. در فیلمی که «یان نمک»[5] از این داستان ساخته است، حشره‌ای وجود ندارد، اما فیلم برای نشان‌دادن دیدگاه شخصیت اصلی داستان، که خیال می‌کند حشره شده، به شگردی هنری دست زده و نقطه‌نظر داستان را تغییر داده است. در این فیلم، دیدگاه روایت عوض شده و داستان از دیدگاه شخص اول روایت می‌شود. دوربین که در زاویه دید گریگور قرار گرفته، به تماشاگر می‌گوید: «من (گریگور سامسا) یک روز که از خواب بیدار شدم، دیدم که به حشره عجیبی مبدل شده‌ام». در ادامه فیلم، تمام کنش‌ها و تنش‌های داستان را از زاویه‌ای می‌بینیم که به جای چشم سامسا عمل می‌کند. باید گفت تغییرات غریب و وهمناکی که در شخصیت اصلی داستان کافکا می‌بینیم، بیش از آن که در ادبیات بتواند به نهایی‌ترین تصویر و تجلّی روایی برسد، در سینماست که خود را می‌نمایاند[2].

برخوردهای گوناگون با هر متن کافکا به خوبی نشان می‌دهد که با هر نوع برداشت سینمایی، راه برای تفسیر و تأویلی تازه باز می‌شود. فیلم «قصر» ساخته «مایکل هانکه» وجهی دیگر از برخورد سینمایی با متن کافکا را به نمایش می‌گذارد. قصر داستان آقای «ک» می‌باشد که به عنوان یک مساح وارد سرزمینی می‌شود که توسط قصر اداره می‌شود. آدم‌ها، روابط، اشیا، مکان‌ها، همه و همه در خدمت بیان اوضاع و احوال و شرایط رو به تغییر جهان هستند. هیچ یک از این‌ها در معنای واقعی خود بیان نمی‌شوند. جهانی که از آن سخن می‌رود جهانی است با روابط بسیار پیچیده و تنیده در بوروکراسی

و بده بستان‌های کاری. انسان‌ها در اوج نزدیکی روابط ناگهان آن‌چنان تغییر شکل می‌دهند که درکش ساده نیست. قصر که نمادی از نوع حکومت حاکم بر سرزمین است با اقتدار کامل ترک‌تازی می‌کند. اقتداری که راز ماندگاری‌اش نهفته در هزارتوی نامه نگاری‌ها و روابط رییس و مرئوسی است. در این فیلم کارگردان خود را آگاهانه از چارچوب ساختاری و روایی رمان کافکا رها می‌کند و روایتی سرراست و واقع‌گرا از آن ارائه می‌دهد. فیلم در بند دقایق ذهنی و گره‌های روانی متن نیست. بلکه تلاش دارد تنش‌های داستانی را به گویاترین شکلی نمایش دهد. در این داستان، کافکا با دیدی ژرف و پیش‌گویانه، تصویری هولناک و بسیار معتبر از نظام‌های

«محاکمه» است محاکمه جزو یکی از برجسته‌ترین و بهترین آثار فرانتس کافکا و آینه‌ای تمام قد از وضعیت انسان در جهان مدرن است که بدبینی وصف ناپذیر و تاریکی فضای وهم‌آورش، آن را به یکی از عالی‌ترین نمونه‌های رمان اوایل قرن بیستمی تبدیل کرده است. این داستان دربارهٔ شخصیتی است به نام «جوزف ک»؛ کارمند بانکی که سال‌های دهه سوم عمرش را می‌گذراند. او یک روز صبح از خواب بیدار می‌شود و دو مأمور را در اتاقش می‌یابد که قصد دستگیرکردن او را به جرمی نامعلوم دارند و پس از دادگاهی فرمایشی او به سوی سرنوشت محتوم و مرگ خویش می‌شتابد.
«اورسن ولز» در سال ۱۹۶۲ فیلمی بر اساس این داستان ساخت

صحنه ای ازفیلم محاکمه اثر: اورسن ولز

تام‌گرای معاصر (توتالیتاریسم) ترسیم کرده است. نظام‌هایی که در آن، انسان به‌عنوان عضوی از جامعه، هویت فردی یا چهره مشخصی ندارد. بلکه مهره‌ای است که می‌توان به‌سادگی آن را حذف یا با مهره دیگری جایگزین کرد. تأملات هانکه درباره کافکا، تعهدش را به بازآزمایی برخی از اساسی‌ترین نظریات مدرنیته تصدیق می‌نماید. فیلم او کمتر دل‌مشغول روایت‌گری از کافکاست و بیشتر بر حسی از جدا افتادگی و بی مکانی متمرکز است؛ ساختار فیلم،گسست‌هایی جدی را به تصویر می‌کشد که ترفندهای برخاسته از رمان را برجسته می‌سازد[۶].
یکی دیگر از آثار کافکا که برگردان سینمایی شده، رمان

که برندهٔ جایزه بهترین فیلم سندیکای منتقدین فرانسه شد. البته او به دلایلی، پایان فیلم را بر اساس رمان تمام نمی‌کند که شاید قساوت کمتری را به نمایش گذارد. ولی به همان اندازه تأثیرگذار به پایان می‌رسد که کافکا داستان خود را به پایان می‌برد. بازی «آنتونی پرکینز» در نقش جوزف ک. چیزی از بازی وی در فیلم «روانی» اثر «هیچکاک» کم ندارد و همان نامتعادل بودن ذهن و روان را تا سر مرز دیوانگی به خوبی به تصویر می‌کشد[۷].
نماهای کابوس‌وار و حرکت‌های سریع دوربین در نسخهٔ ولز از برجسته‌ترین نکات فیلم برای خلق زیبای فضاهای کافکایی

صحنه ای ازفیلم کافکا اثر: استیون سودربرگ

می‌باشد. هدف اورسن ولز تهیه نسخه‌ای تصویری از متن ادبی داستان کافکا نیست، بلکه زایش دوباره داستان محاکمه از بطن سینماست. اگرچه بسیاری از نکات و گوشه‌های متن اصلی در نسخهٔ اورسن ولز یا تغییر کرده و یا به کلی حذف شده است، اما فیلم فضای دلهره‌آمیز اثر را به خوبی بازسازی می‌کند. اورسن ولز در برخورد خلاق خود با متن اصلی، ظواهر و آرایه‌های ادبی داستان کافکا را کنار زده و به جای آن، یک فضای سینمایی ناب را تحویل می‌دهد[۲].

فیلم سینمایی «کافکا» محصول ۱۹۹۱ ساخته «استیون سودربرگ»، به طور مشخص وام‌دار هیچ کدام از آثار کافکا نیست، اما روح کافکا در تمام فیلم حاضر است. «کافکا» جامعه‌ای را به تصویر می‌کشد با انسان‌هایی بی نام و هویت. افرادی که به مهره‌هایی یکسان و هم‌شکل تبدیل شده‌اند، حساسیت انسانی خود را از دست داده و به سادگی زیر نظارت دستگاه کنترل قرارگرفته‌اند. در واقع دنیای «کافکا» با ترسیم فضایی بر پایه یکسان‌سازی و فردیت‌زدایی از انسان‌ها شکل گرفته است. مسئله‌ای که در آثار اینگمار برگمن نیز قابل ملاحظه است۲. تصویری که فیلم «کافکا» ارائه می‌دهد، چنین است: پراگ، سال ۱۹۱۹. پیاده‌روهای باریک و برج‌های قرون وسطایی، سایه‌ی ترسناک خود را بر گوشه و کنار شهر انداخته‌اند. «قصر»، آن عمارت یک پارچه و باعظمت که اقتدار و وحشت را در دل‌ها می‌اندازد، بر فراز شهر دیده می‌شود. این، دنیای «کافکا» (با بازی جِرمی آیرونز) است؛ مردی با یک زندگی دوگانه؛ او طی روز، یک کارمند ساده‌ی اداره‌ی بیمه است و شب‌ها نویسنده. فیلم عناصر پراکنده ای از زندگی و آثار کافکا را با نظمی سنجیده به هم پیوند می‌دهد، تا به گونه‌ای به نقد رادیکال از جامعه مدرن برسد[۲].

بی‌شک آثار فرانتس کافکا بر دنیای سینما و تئاتر، تأثیر چشمگیر و قابل توجهی داشته است. نویسنده‌ای که آثارش با مسائل پیچیده و بغرنج فلسفی و هستی‌شناسانه دنیای مدرن سرو کار دارد و او این مفاهیم را به سادگی و روشنی در نوشته‌هایش بیان کرده و مسائل مهمی را در باره زندگی انسان مدرن مطرح کرده است. تأثیر اندیشه‌های این نویسنده بزرگ مفاهیم فلسفی و روانکاوانه جدیدی را وارد دنیای سینما کرده است. نویسنده‌ای که الهام بخش بسیاری از فیلمسازان بنام جهان بوده است.

منابع:

-۱ پیمان حمیدی فعال، از ادبیات تا سینما، از رمان تا فیلم، مهر ۱۳۸۸، کتاب ماه ادبیات شماره ۳۰ (پیاپی ١٤٤)

-۲ داستان عشق و نفرت و تأثیرگذاری سینما بر یک اسطوره، شهریور ۸۹، بانی فیلم، شماره ۱۷۹۵

-۳ آلبرتو موراویا، فردریکو فلینی و رابطه ادبیات و سینما، ۱۳۵۲، مصاحبه‌گر ماسسمو داواک، ترجمه کامران شیردل، سینما ۵۲، شماره ٤

-٤ اینگمار برگمن و پایان یک عصر سینمائی، علی محمودی

5- Die Verwandlung, Jan Nemec, 1975, http://www.imdb.com/title/tt0174019/

-٦ مصاحبه کریستوفر شرت با میشائل هانکه، ترجمه آرمان شهرکی

7- 88 ،محاکمه کافکا، فروردین http://moviefreak.blogfa.com

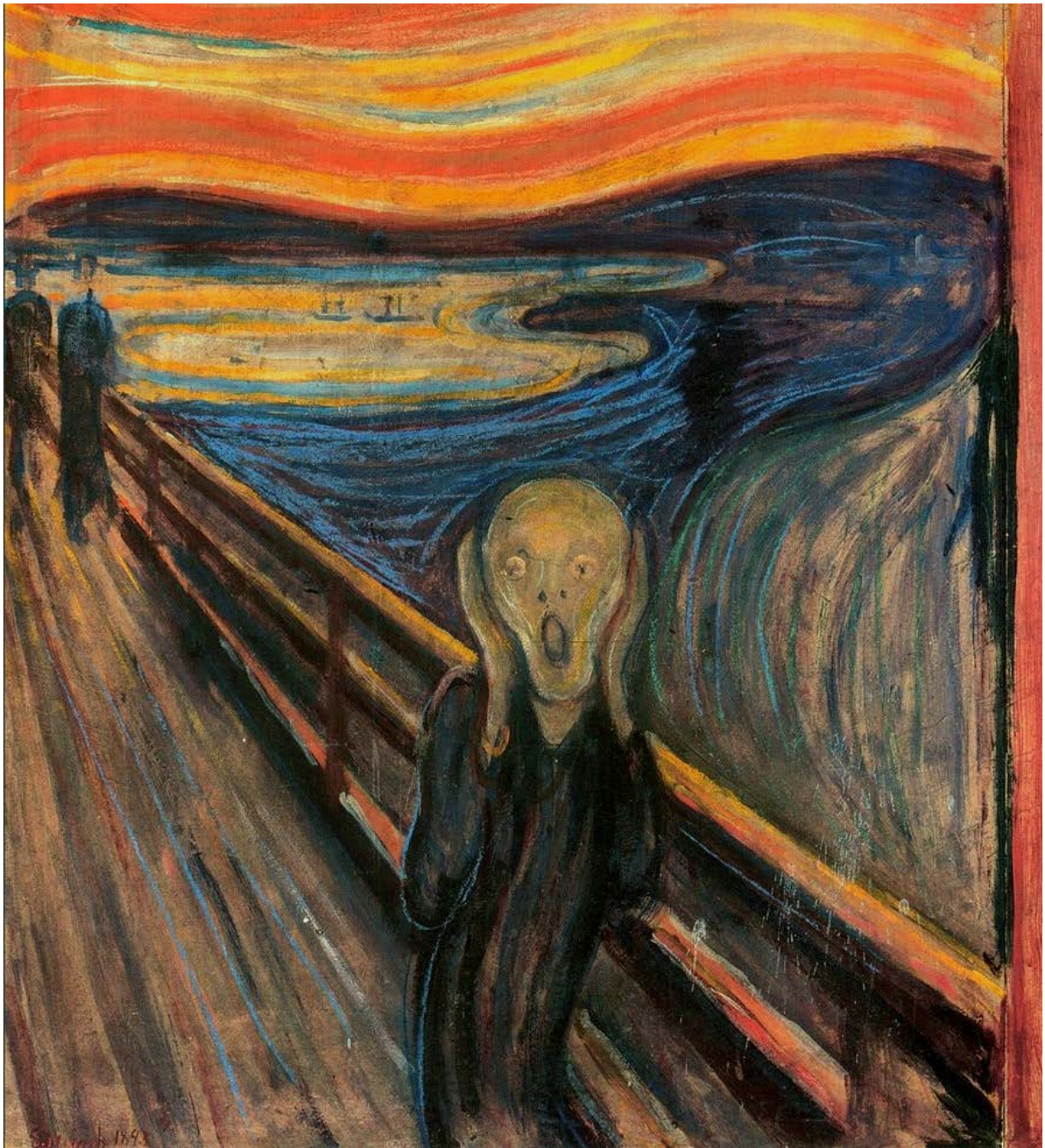
تابلوی فریاد (جیغ) ادوارد مونک

تابلوی فریاد یا جیغ، اثر ادوارد مونک (۱۹٤٤–۱۸٦۳) نقاش نروژی، اثری است اکسپرسیونیستی که در واقع پیش از خود مکتب اکسپرسیونیسم به وجود آمده است و مظهر آن شمرده می‌شود؛ موجودی دیوانه از خشم، لرزان در کنار نرده‌های پلی مشرف بر دریا که گویی بر اثر تشنجی بالا آمده است، گونه‌هایش را با دو دست فشار می‌دهد و زیر آسمان خونین فریاد می‌کشد. در فاصله دور، دو نفر با شاپوهای بلند، پشت به او دور می‌شوند.

مونش درباره این تابلو می‌گوید:

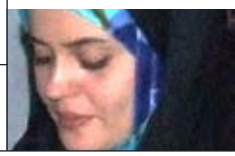
«یک روز عصر قدم‌زنان در راهی می‌رفتم؛ در یک سوی مسیرم شهر قرار داشت و در زیر پایم آبدره. خسته بودم و بیمار. ایستادم و به آن سوی آبدره نگاه کردم؛ خورشید غروب می‌کرد. ابرها به رنگ سرخ، همچون خون، درآمده بودند. احساس کردم جیغی از دل این طبیعت گذشت؛ به نظرم آمد از این جیغ آبستن شده‌ام. این تصویر را کشیدم. ابرها را به رنگ خون واقعی کشیدم. رنگ‌ها جیغ می‌کشیدند.»

بسیاری از هنرمندان جنبش اکسپرسیونیستی با تحریف و کژنمایی و اغراق‌آمیز کردن مضامین و موضوعات، به کمک رنگ‌های تند و زننده، اوج هیجانات و احساسات ذهنی خود را بیان می‌کنند و با این کار قصد نمایش واپس‌گرایی و به بن‌بست رسیدن انسان مدرن را دارند.



هیاهوی بسیار پشت درهای بسته

آیا کتاب کالایی تبلیغ پذیراست؟



فائزه شکیبا

شهر پر از بیلبوردهای تبلیغاتی‌ست. پر از تبلیغات عطر و طعم و مارک و لباس و ... ؛ هر آنچه در ابعاد زندگی آدمی مورد نیازست. تبلیغات خوش‌رنگ و البته پررنگی که حتی وقتی با سرعت صد و بیست کیلومتر در اتوبان از کنارشان رد می شوی، ندیده گرفته نمی‌شوند و آدمی را وسوسه می‌کنند، که به حکم طبیعتش «هر آنچه دیده بیند، دل کند یاد».

شاید بشود روزی را متصور شد که در اتوبان‌های این شهر، کنار آن فنجان قهوه‌ای که بخارش تا آسمان می‌رود و بویش گیجت میکند، یا تبلیغات ماکارونی و سس، تبلیغات ناشرینی را هم دید که مثلاً این کتاب چاشنی فلسفه دارد، آن یکی عاشقانه‌ی آرام است، این‌که دورتر نشسته، بوی جنایت می‌دهد و ژانر پلیسی دارد. یا پوسترهای تبلیغ لالایی‌های کودکانه. روزی که تیزرهای تبلیغاتی‌ای ساخته بشود که از کتاب حرف بزنند، پوسترهایی که کتابی را معرفی کنند، فیلمهای کوتاهی که قصه کتابی را بگویند و از نویسنده‌اش با مخاطب حرف بزنند؛ نویسنده‌ای که بیش از چند حرف و کلمه بر پشتِ جلدِ یک اثر است. نویسنده‌ای که موجودی زنده است و دقیقاً به همین علت هوا می‌خواهد، بیمه، حق مسکن، حق عائله‌مندی و ... می‌خواهد، و برای برخورداری از این مواهب حیات، لاجرم باید این چرخه معیوب و این تصور که نویسنده جزیی است مهجور از اجتماع که برای تفنن می‌نویسد، اصلاح شود و کتاب هم در ایران‌زمین کالایی شود که به فروش برسد.

شاید برآورده شدن این نگاه آرمانی زمان زیادی را طلب کند، اما وضعیت کتاب وکتابخوانی در ایران چنان در حال احتضارست و به تبع آن اوضاع نویسندگان و ناشران، که گریزی نیست جز اینکه برای این جسم فرتوت چاره‌ای بیاندیشیم؛ پیش‌تر از آن‌که واجب شود بر مرده‌اش نماز بگزاریم.

می‌نویسم پس هستم

اسدالله امرایی مترجم آثار بسیاری از نویسندگان برتر جهان به زبان فارسی، معتقد است که کتاب اساساً کالاییست که برای خواص جامعه نوشته می‌شود و اگر برای عموم، آگهی هم داده شود و تبلیغات خاص هم بشود، کتاب خوانده نخواهد شد. اما در نگاه گسترده او، هرکسی که هر کتابی را می‌خواند، هرکسی که می‌تواند وقتی را به بطالت نگذراند و نوشته‌ای را بخواند – در هر حوزه‌ای و موضوعی که باشد– او دیگر عوام نیست و باید برای ترغیب و تشویقش، برنامه ریزی کلان بشود.

امرایی معتقداست سطح و طبقه اجتماعی هیچ تاثیری در این حوزه ندارد و خواننده‌ی علاقمند، حتی در صورت نداشتن تمکن مالی هم، کتاب را در سبد خریدش حفظ خواهد کرد و دیگری هرگز چنین نیازی را حس هم نخواهد کرد. پس این نگاه که اوضاع اقتصادی سبب بی توجهی به مطالعه در ایران شده است نگاه درستی نیست.

مترجم کتاب هر وقت کارم داشتی تلفن کن نوشتهٔ ریموند کارور، تبلیغات را ابزار جذب مخاطب می‌داند. اما چون

اسدالله امرایی حمایت نویسندگان از یکدیگر و حمایت نویسندگان پیشکسوت از نویسندگان جوان را امر بسیار موثری در نشر و تبلیغ کتاب می‌داند

مخاطبِ کتاب متفاوت است، ابزار تبلیغ هم باید متفاوت باشد. حتماً باید ناشر برای کتاب تبلیغ کند، از متن داستانها فیلم ساخته شود، پوستر توزیع گردد، روز امضا برگزار شده و برای جذب خواننده تلاش صورت گیرد.

اما وی یکی از موثرترین شیوه‌ها را، حمایت شخصیت‌های محبوب و مشهور جامعه از کتاب و اعلام تمایل آنان به خوانش آن می‌داند. موضع‌گیری شخصیت‌های محبوب و معروف در حمایت از یک کتاب یا حتی حضور دکور-گونه‌ی کتاب در کتابخانه‌ای شخصی و نمایش تلویزیونی آن، گاهی میزان فروش یک کتاب را در طول هفته چنان بالا برده که ناشر دست به چاپ دوم زده است.

این نوع تبلیغ غیرمستقیم، گویی شیوه‌ی بسیار موثریست که بیننده یک برنامه تلویزیونی با اشاره‌ی شخصیت محبوبش یا توصیه وی به خوانش یک کتاب، متوجه آن نویسنده و قلم و موضوع خاص آن کتاب می‌شود و به سمت خواستن و دانستن کتاب می‌رود. در این میان، حتی اگر همه‌ی خریداران، آن کتاب را نخوانند اما بی گمان خیلی‌ها آن‌را خواهند خرید و کتاب و کتابخوانی با اقبال مخاطب روبرو خواهد شد.

امرایی حمایت نویسندگان از یکدیگر و حمایت نویسندگان پیشکسوت از نویسندگان جوان را امر بسیار موثری در نشر و تبلیغ کتاب می‌داند. اینکه نویسنده حرفه‌ای نگاه و نظرش را در مورد اولین کتاب نویسنده جوان به رشته تحریر درآورد و ناشر، متن را در پشت کتاب چاپ کند، قطعاً به معنی تایید نویسنده است و خوانندگان کتاب‌شناس و کتابخوان، این کتاب را محک خواهند زد.

مترجم کتاب «جنگل کوتوله‌ها»ی ایزابل آلنده، اشاره می‌کند به کاری که این خانم نویسنده انجام می‌دهد و در پایان کتاب نویسنده‌ای جوان، یادداشتی می‌نویسد و در نتیجه، اقبال به آن کتاب را افزایش می‌دهد. البته چون این امر سبب افزایش نرخ فروش کتاب می‌شود و اقبال خوانندگان به آن بیشتر می‌شود، در کشورهای پیشرفته ناشر حتی موظف به پرداخت هزینه به نویسنده بزرگواریست که بر کتاب یادداشتی نگاشته است.

اسدالله امرایی شیوه‌ی دیگر جلب‌توجه و برانگیختن حساسیت مخاطب نسبت به یک کتاب را، روز امضاها و جشن‌های رونمایی می‌داند که شیوه‌ی بسیار موثریست، ولی آن هم مرهون برنامه‌ریزی درست ناشر و مجموعه عللی است که باید دست در دست هم بدهند تا کتابی که نویسنده خبر نگارش آن را منتشر کرده است، خیلی دیرتر از آنچه که باید، به دست مخاطب نرسد، یا این‌که کلاً نرسد و در دریای متلاطم نشر گم شود.

وقتی از امرایی می‌خواهم توصیه آخرش را برایم بگوید، کتابی را از قفسه کناری‌اش برمی‌دارد و تیراژش را برایم می‌خواند: ۳۰۰۰ نسخه چاپ ۱۳۴۵ و کتابی دیگر را برمی‌دارد؛ نو و برّاق، به چاپ ۱۳۹۱ با تیراژ ۵۰۰ نسخه! مقایسه آماری افزایش سطح سواد در جامعه با تعداد تیراژ و خرید کتاب در ایران، علامت سوال بزرگیست که توی سرم می‌ماند!

«سوسن طاقدیس»: اتفاقات ادبی کشور در فضای عمومی جامعه گسترده نمی‌شود و بجز اطلاع رسانی‌های خبری خبرگزاریها، اطلاعات به‌صورت مفصل در اختیار مردم قرار نمی‌گیرد

دست‌هایم را در باغچه می‌کارم

سوسن طاقدیس، نویسنده کودک و نوجوان و برنده‌ی جوایز ادبی متعدد مثل جایزه کتاب سال، جایزه ادبی پروین اعتصامی و ادبیات برتر، معتقد است که در حوزه نشر، کتاب و کتابخوانی اتفاقات خوب بسیاری می‌افتد. جلسات رونمایی، روز امضاها، جلسات نقد، جوایز کتاب سال، کتاب فصل و جوایز متعدد ادبی که کم‌کم پا می‌گیرند. اما مسئله این‌است که همه‌ی این اتفاقات هیاهویی‌است پشت درهای بسته. یعنی اتفاقات ادبی کشور در فضای عمومی جامعه گسترده نمی‌شود و بجز اطلاع رسانی‌های خبری خبرگزاریها، اطلاعات به‌صورت مفصل در اختیار مردم قرار نمی‌گیرد.

برای تبلیغ هر محصولی باید در نظر گرفت که جامعه‌ی هدف چه کسی است؟ آیا می‌خواهیم افراد کتابخوان را به خواندن اثر جدیدی از نویسنده‌ای نام‌آشنا جلب کنیم یا می‌خواهیم عامه‌ی جامعه را متوجه خوانش کتابی جدید کنیم یا کتابخوانی را در میان عموم مردم به عادت تبدیل کنیم؟ در هر مورد، شیوه‌ها مختلف خواهد بود و ابزارها متفاوت.

طاقدیس معتقد است که هر سال جشن کتاب سال برگزار می‌شود و بررسی‌ها و تحقیقات و پژوهش‌های خوبی هم در مورد نویسندگان انجام می‌گیرد. کتاب معرفی می‌شود، جوایز اهدا می‌گردد، قدری از خستگی نویسنده کم می‌شود، اما با

پایان مراسم جشن، همه چیز تمام می‌شود به‌جز اطلاع‌رسانی اندک، هیچ اطلاعاتی از کتاب موردنظر در اختیار عامه‌ی مردم که شاید هرگز در چنین مراسمی شرکت نکنند، قرار نمی‌گیرد و نتیجه، فراموشیِ کتابِ سالی‌ست که برای همین مردم نوشته شده بود و حاصلِ این فراموشی هم فروش نرفتن، به چاپهای متعدد نرسیدن و مهجورتر شدن نویسندگی و پژوهش در کشور است. وی در نظرگرفتن سوبسید برای برگزیدگان کتاب سال و کتاب فصل را پیشنهاد می‌کند تا به این ترتیب مخاطب بتواند این کتاب برگزیده کشورش را با بهایی کمتر خریداری کند و با این شیوه به خواندن آن ترغیب شود و دانش موجود در دل کتاب به دل عامه جامعه تسری یابد.

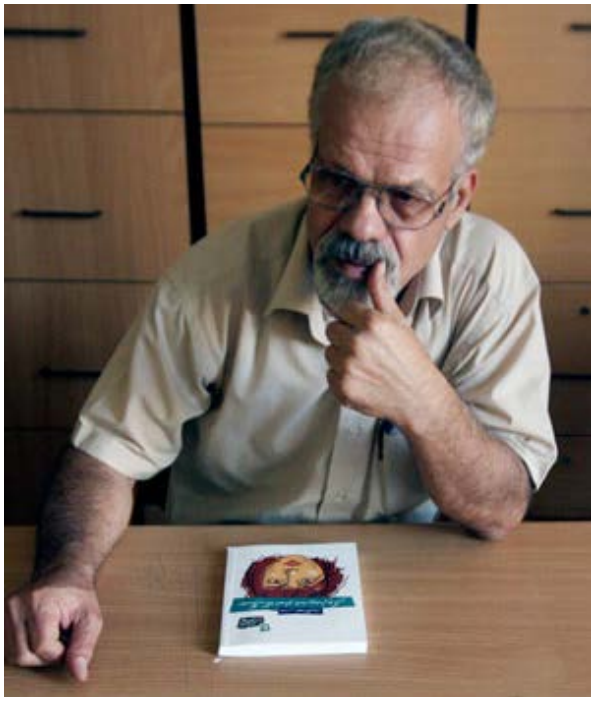
طاقدیس، معضل دیگر ناشران خصوصاً ناشران دولتی را افزایش عناوین جدید در بیلان سالانه می‌داند تا تجدید چاپ آثاری که سالهاست نایاب شده‌اند. طاقدیس که خود یکی از نویسندگان مجموعه ۱۲جلدی نگران پروانه‌ها است، از نایاب شدن این کتاب در تمام کتابفروشی‌های شهر خبر می‌دهد اما چاپ‌مجدد اتفاق نمی‌افتد و نویسنده از مواهب چاپ‌های متعدد کتابی که در دل مردم راه یافته و پر مشتری‌ست بهره‌مند نمی‌شود.

سوسن طاقدیس که مدتی هم سابقه قصه گویی در تلویزیون برای کودکان را داشته است از قصه‌ای حرف می‌زند که با آواها نوشته شده‌است و تنها راه انتقال آن به کودکان، خوانش نویسنده است. آواهایی تکراری که نویسنده با لحن و صدای خود مفهوم کلماتش را به کودکان، به تمام کودکان با هر زبانی بیان می‌کند و هنوز راهی برای نشر این قصه صوتی نیافته است. قصه‌ای خلاقانه برای کودکان از نویسنده‌ای که مهمترین ابزار کارش خلاقیتی‌است؛ خلاقیتی که باید شنیده شود و نمی‌شود. وی می‌گوید قبل از آنکه دانش‌مان کهنه و تکراری بشود و ما مقلد تکنیک‌های دیگران بشویم، باید حرف خودمان را خودمان کنارهم بزنیم و بشنویم و برای گسترشش تلاش کنیم. سوسن طاقدیس دست‌هایش را بالا می‌آورد؛ دست‌هایی که این روزها بخاطر دیابت یکی از انگشتانش را از دست داده و می‌گوید: «من فقط دلم می‌خواهد یک نفر بیاید و اینهمه تلاش و دانش را از من بگیرد و به نسلهای بعد بدهد، زودتر قبل از آنکه دیر بشود.»

کاغذی برای نوشتن

عباس جهانگیریان، مولف بیش از ۳۵ اثر در حوزه داستان، نمایشنامه و فیلمنامه، معتقد است تبلیغات و صحبت از آن در شرایط فعلی کتاب در ایران جایگاهی ندارد. وی کتاب را کالایی می‌داند که از سبد خرید خانواده‌ها حذف شده است؛ کالایی در غربت و مهجور، که به گمان وی نهادهای بسیاری بعدها باید به لحاظ تاریخی پاسخگوی این پیشامد باشند.

وی یکی از این نهادها و بی‌شک موثرترین‌شان را آموزش و پرورش می‌داند. آموزش پرورش در ایجاد نیاز به خواندن و ایجاد پیوندِ دوستی بین کودک و کتاب هیچ برنامه‌ی مدوّنی ندارد. اما کنکور و کنکورزدگی و مطالعه‌ی مکرر کتابهای درسی حتی به سطوح ابتدایی هم وارد شده است و خانواده‌ها، بچه‌ها را از پایان دبستان وارد برنامه‌ریزی درازمدت برای کنکور کرده و در این موسسات ثبت نام می‌کنند. و کودک از بازی، تفریح، مطالعه و یادگیری مهارت‌های زندگی اجتماعی دور و تبدیل به موجودی منزوی می‌شود که از جامعه به‌دور است. حتی نمایشگاه کتاب که باید جشن فرهنگ و کتاب در ایران باشد، عملاً تبدیل شده است به جشنی برای موسسات کمک آموزشی و مکانی برای بازاریابی بیشتر آنان.



جهانگیریان، نویسنده رمان جنگ که تمام شد بیدارم کن، معتقد است نهاد دیگری که به لحاظ تاریخی در این امر باید پاسخگو باشد، صداوسیما است که در سیاست‌گذاری‌های کلان و برنامه‌ریزی‌هایش، گویی کتاب هیچ جایگاهی ندارد. تلویزیونی که می‌تواند در ترغیب به کتابخوانی و معرفی کتابهای خاص قدم بسیار بزرگی را بردارد، در این مورد فعالیت جدی‌ای ندارد. نویسنده کتاب خواب دخترها چپ نیست، یکی از شیوه‌های مهم و موثر در عرصه‌ی تبلیغ را استفاده از بنرها و بیلبوردهای تبلیغاتی شهری می‌داند که شهرداری می‌تواند آن را با تعرفه‌های خاص و تخفیف در اختیار اهل قلم و نویسندگان و پژوهشگران قرار دهد، یا حداقل در مناسبتهای خاص، برای اهل‌قلم این امکان را فراهم کند.

«عباس جهانگیریان»: نمایشگاه کتاب که باید جشن فرهنگ و کتاب در ایران باشد، عملاً تبدیل شده است به جشنی برای موسسات کمک آموزشی و مکانی برای بازاریابی بیشتر آنان

جهانگیریان معتقد است تا زمانی‌که سیاست‌گذاری‌های کلان کشور به سمت ترویج و نشر کتاب نرود، او حرفی از تبلیغ کتاب و شیوه‌های آن نخواهد زد. به باور او غربت کتاب دامن‌گیرتر از آن‌است که بشود پاسخی برایش داشت. از طرف دیگر وی جامعه‌ای را مستعد مطالعه‌ی کتاب می‌داند که در آن آرامش اجتماعی،اقتصادی،فرهنگی و سیاسی بر افراد حاکم باشد.شرایطی که در آن فرد آرامش لازم برای لذت بردن از ادبیات، شعر، تاریخ و فلسفه را داشته باشد و بتواند کتاب‌هایی بخواند که اندیشه و فرهنگش را ارتقا بدهد. اما در جامعه‌ی امروز فقط کتابهای درسی مطالعه می‌شود، یا کتاب‌هایی که فرد برای گذراندن آموزش به آنها احتیاج دارد؛ چون شرایط مطلوب مطالعه وجود ندارد.

وی بخش مهمی‌از این ماجرای غم‌بار را هم مربوط به وزارت ارشاد و حمایت محدود از ناشرین و مولفین می‌داند. جهانگیریان با اشاره به حذف سهمیه کاغذ از کالاهای اساسی کشور، از نامه‌ی انجمن نویسندگان کودک و نوجوان یاد می‌کند که دغدغه و درد نویسندگان وناشران ایرانست :

«رئیس محترم بانک مرکزی

برای اهالی قلم و اصحاب فرهنگ قابل‌توجیه نیست که به‌طور مثال توتون، سیگار برگ، کاغذ سیگار در فهرست کالاهای مشمول سهمیه ارزی باشند، اما از کاغذ تحریر به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین مواد اولیه صنعت نشر غفلت شده باشد.»

کتاب گمنام، ناشر گمنام

آیت دولتشاه، از جوانان فعال عرصه داستان و کتاب و دبیر علمی جشنواره‌ی «هفت‌اقلیم»، هم معتقد است که نداشتن نگاه حرفه‌ای ناشران به مقوله‌ی نقد و در نتیجه حمایت‌نکردن از پروژه‌های تبلیغی کتاب، صدمات زیادی را در پی دارد. وی انحصاری بودن حمایت‌ها و تبلیغات و از طرفی دیگر، محدودبودن تعداد صفحه‌های ادبی در مجلات و روزنامه‌ها و نگاه جانبدارانه به معرفی کتب دوستان و همفکران نزدیک‌تر و تنگ‌کردن عرصه بر دیگران را بسیار موثر می‌داند.

نویسنده‌ی کتاب خویش‌خانه می‌گوید اولین و مهم‌ترین دغدغه‌ی جوایز ادبی و نشست‌های نقد را حمایت از دیده نشده‌ها، نویسنده‌های گمنام و ناشرین شهرستانی می‌داند. کسانی که به‌دلیل عدم حمایت و ناشناخته‌بودن و بهره نداشتن از شهرت، مسیر صعب‌تری پیش رو دارند.

دبیر سلسله نشست‌های نقد کتاب هفت اقلیم که با نشست‌های

«آیت دولتشاه»: محدودبودن تعداد صفحه های ادبی در مجلات و روزنامه‌ها و نگاه جانبدارانه به معرفی کتب دوستان و همفکران نزدیک‌تر و تنگ‌کردن عرصه بر دیگران را بسیار موثر می‌داند

ادبی نقد، شانزده کتاب را بررسی کرده است، معتقد است وقتی این حوزه تبلیغ به جواب‌دهی می‌رسد که حمایت از نویسنده، همه‌جانبه باشد و مراحل کار نویسنده‌ها، از آغاز تا پایان نگارش یک اثر، به مردم اطلاع‌رسانی شود. چنانکه در کشورهای پیشرفته همانطور که برای ورود یک موبایل تازه یا تکنولوژی جدید سرمایه‌گذاری می‌شود و مخاطبان چشم‌براه ورود آن به عرصه هستند و پیش‌نیاز در آنان ایجاد شده است، برای فروش و ورود کتاب نویسندگان سرشناس به عرصه نیز مقدمه‌چینی می‌شود و نویسنده با دایره‌ای از مخاطبان روبروست که مشتاق شراکت با او در تخلّیات تازه‌اش هستند. مخاطبانی که منتظرند تا شخصیت‌های ذهن نویسنده، مثل مسافرانی که برای آمدنش مدتها انتظار کشیده اند، ساک به‌دست، به خانه‌شان بیایند و شریک لحظاتشان شوند.

صدای خواننده، صدای شنونده

پدیده کتاب‌های صوتی و ساخت تیزرهای کوتاه تبلیغاتی برای متن‌ها و خواندن کتاب توسط شخصیت‌های معروف که گاهی هم در مورد بعضی کتاب‌ها اتفاق افتاده است، می‌تواند خواننده‌ی پرمشغله را برای لحظاتی وارد جهان داستان کند. جهانی که در آن، خواننده به دنیای راوی و ماجراهایش سری می‌زند و فرصت می‌یابد تا زمان کوتاهی از این پنجره به دنیای کتاب سرکی بکشد و حق اتخاب داشته باشد که بماند یا برود. احتمالاً خیلی از دوستداران کتاب‌های مشهور، مثل شازده‌کوچولو یا دن‌کیشوت، اولین‌بار این آثار را سال‌ها قبل با نوارهای کاست گوش کرده‌اند و بعد علاقمند به خرید خود کتاب شده‌اند و البته هنوز هم می‌شود کتابهای صوتی را تولیدکرد تا وقتی داخل ماشینی و با سرعت صدوبیست کیلومتر می‌روی، دل بدهی به راوی داستان یا شاعر که می‌خواند: به کجا چنین شتابان... .

در راستای تبلیغ و پخش بهتر کتاب

مدیریت بازار میوه را با کتاب عوض کنید!

گفتگویی کوتاه با فیروز زنوزی جلالی

لیلا باقری

کتاب، به خوبی تبلیغ نمی‌شود. لااقل به خوبی انواع و اقسام خوراکی‌هایی که نباید بخوری‌شان. برای تبلیغ کتاب مثل انواع و اقسام کالاها تبلیغات خلاق و جذاب نداریم و کمتر بیلبوردی برای کتاب اجاره شده است. سر و شکل کتاب‌ها و شیوه عرضه آن‌ها در کتاب‌فروشی‌ها هم به جز موارد معدود چندان تعریفی ندارد. تازه اگر کتاب خوب و رمان درخورتوجه و مجموعه داستان خواندنی به راحتی همه‌جا توزیع شود. در همین‌باره با فیروز زنوزی جلالی گپی چند دقیقه‌ای می‌زنیم و او می‌گوید: «من بارها گفته‌ام یک بار هندوانه را در اهواز از سر جالیز که برداشت می‌کنند به تمام شهرهای ایران هندوانه می‌رسد. اما یک کتاب به تمام شهرستان‌ها می‌رسد؟ خب مدیریت بازار میوه را با کتاب عوض کنید.»

زنوزی جلالی سال ۱۳۲۹در خرم‌آباد متولد شد. تا پایان تحصیلات ابتدایی در بروجرد بود و سپس به تهران آمد و تحصیلات دانشگاهی خود را در رشته‌های نظامی گذرانده و ناخدا یکم کمیسر دریایی است. او به‌عنوان کارشناس با بخش داستان بنیاد جنگ‌زدگان، کتاب سال بنیاد شهید، بخش قصه و رمان حوزه هنری و بخش انتخاب آثار برتر معلمان همکاری داشته و علاوه بر ساخت فیلم‌های مستند به فیلم‌نامه و نمایش‌نامه‌نویسی و تدریس و نقد نیز می‌پردازد. کتاب مردی با کفش‌های قهوه‌ای او جزء آثار برتر ۲۰ ساله انقلاب شناخته شده و کتاب مخلوق او نیز برنده دیپلم افتخار از طرف بنیاد شهید شده است.

داستان‌نامه- آقای زنوزی، چرا کارهای تبلیغی برای کتاب بدون جواب می‌ماند و بازخورد چندانی ندارد؟

ما در کشور مان عادت داریم برای تمام مسائل اطرافمان نشست‌ها و سمینارهای آن چنانی ترتیب می‌دهیم. صنف کتابفروشی‌ها و اهل فن باید جمع شوند و این مسئله را به صورت ریشه‌ای آسیب‌شناسی کنند و راهکاری بدهند. هر کسی الان دارد ساز خودش را می‌زند. الان یک انتشارات با رابطه‌های آن‌چنانی خود می‌تواند در ایستگاه‌های مترو و ... کتاب‌های مورد نظر خود را ارائه دهد. اما ناشری که چنین رابطه‌هایی ندارد مظلوم واقع می‌شود. این شیوه رابطه‌ای غلط است. ضمن این که چه کتابی و چرا تبلیغ می‌شود هم بحث مهمی است. در همین ایستگاه‌های مترو، آثاری که عرضه و پیشنهاد می‌شوند چه قدر درخور هستند و ادبیات زرد هستند یا برگزیده؟

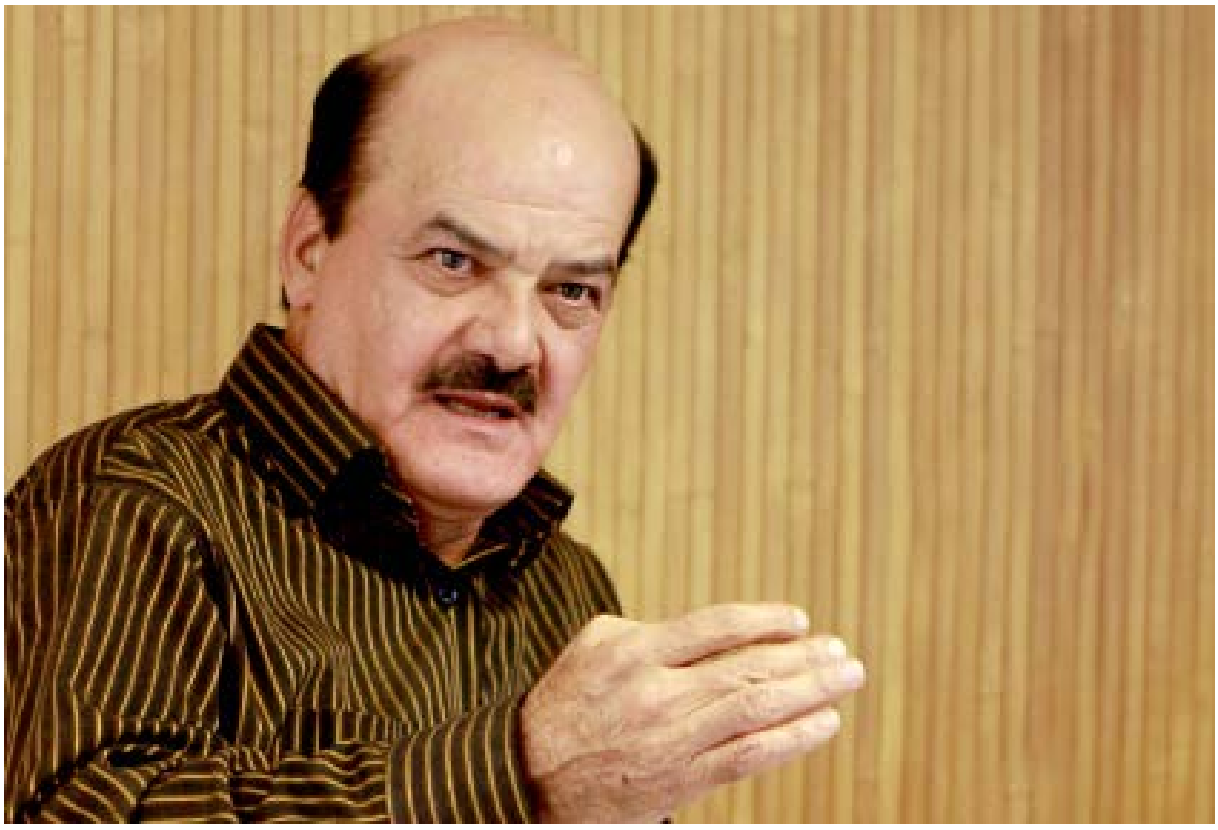
عرضه کتاب‌ها در این مکان‌ها تنها به توانایی ناشر بستگی دارد و او با روابطی که دارد می‌تواند هرکتابی را عرضه کند. عکس این قضیه هم اتفاق می‌افتد و کتاب‌های خوب و با ارزش در انبار ناشری که فاقد ارتباطات این چنینی است می‌ماند. از قدیم هم گفته‌اند«مرغ وقتی می‌خواهد تخم بگذارد کلی قد قد می‌کند و مردم را خبر می‌کند.» در عرصه کتاب هم همین است. باید مردم خبر شوند.

من فکر می‌کنم نسبت به اهل قلم خیلی بی‌انصافی می‌شود؛ نسبت به نویسنده‌ای که یک گوشه نشسته و دارد فضای خلاقانه ایجاد می‌کند و به حرف‌های دم دست و هر شش ماه یک بار رمان بیرون دادن تن نمی‌دهد. به نظرم باید برخی از این افراد همین طوری کتاب بیرون می‌دهند جواب هم پس بدهند که چرا هم وقت مردم را گرفتند و هم پولشان را. در مقابل هم کتاب نویسنده‌ای که به کمیت کارش اهمیت می‌دهد و بعد از چند سال اثری را به ناشری می‌دهد که او را می‌شناسد به این دلیل که کار آن ناشر برد ندارد در محاق فراموشی می‌افتد.

داستان‌نامه- باید تحول کلی در عرضه کتاب اتفاق بیافتد و هر فردی به فراخور دانش و علایق خود کتابی را انتخاب کند. اما انگار تبلیغ هدفمند و حرفه‌ای کتاب وجود ندارد. انواع و اقسام کالاها با ترفندهای مختلف تبلیغ می‌شوند اما کتاب خیلی تبلیغ خلاقی ندارد. به نظر شما این کالا با توجه به خاص بودنش باید به چه شیوه‌ای تبلیغ شود؟

بهترین راه که همان نمایشگاه‌هاست و نشست‌هایی که می‌توانند بین نویسنده‌ها و مخاطبان بگذارند. در صدا و سیما هم که انواع و اقسام کالاها تبلیغ می‌شود اما کتاب فراموش شده است درحالی که به راحتی به وسیله این رسانه گروهی می‌توان کتاب را به خانه مردم ببریم. درصورتی که مسئولان به این مسئله بها بدهند. ولی در این رسانه‌ها اگر هم برنامه‌ای می‌گذارند در ساعت‌های پرتی است که مخاطب نمی‌تواند ارتباط چندانی بگیرد.

داستان‌نامه- شاید یک دهه پیش کتاب به راحتی با تبلیغات



فردی مشهور می‌شد. افراد، خواندن یک کتاب را به هم توصیه می‌کردند و کم کم یک اثر روی زبان‌ها می‌افتاد. الان این فضا هم کم رنگ شده است!

دغدغه‌های مردم عوض شده. الان صبح که از خواب بیدار می‌شویم چه دغدغه‌هایی داریم؟ مشکلات مالی آن‌قدر ما را احاطه کرده‌است که مسئله روحی در درجات بعدی قرار گرفته‌است. من یادم هست که در سال‌های اول انقلاب، تیراژ یک مجموعه داستان یازده‌هزار نسخه بود. سی‌هزار نسخه هم داشتیم. الان هزار و خورده‌ای شده است. متأسفانه من در کلاس‌هایم مسائل دیگری را هم می‌بینم؛ خانم یا آقای نویسنده که عشق چاپ دارد می‌گوید اثری را به ناشر سپرده‌ام برای چاپ. ناشر هم این صداقت را ندارد که بگوید اثر تو به درد چاپ نمی‌خورد و با هزینه زیاد چاپ می‌کند و بعد می‌گوید بیا و کتاب‌هایت را با وانت ببر خانه‌ات! چون نه ارتباط درستی دارد و نه پخش مناسبی. در حقیقت این‌ها چاپچی هستند نه ناشر. ناشر یعنی نشردهنده. من بارها گفته‌ام یک بار هندوانه را در اهواز از سر جالیز که برداشت می‌کنند به تمام شهرهای ایران این بار می‌رسد. اما یک کتاب به تمام شهرستان‌ها می‌رسد؟ خب مدیریت بازار میوه را با کتاب عوض کنید!

داستان‌نامه– نویسنده‌ها هم درباره کتاب‌های مهم کم می‌نویسند. درحالی‌که وقتی چند نویسنده درباره اثری درخور توجه بنویسند تبلیغ خوبی برای اثر ادبی می‌شود.

می‌توان درباره نقد این کارها هم صحبت کرد. منتقدین ما برای معرفی و نقد آثار برتر چه‌قدر اقدام می‌کنند و چه‌قدر دستی بر آتش دارند؟ وقتی اثری چاپ شود و شما چند نقد درباره آن بخوانید خود به خود کنجکاو می‌شوید که کتاب را بخوانید. اما متأسفانه نگاه‌های تاریک بین نویسندگان حیرت‌انگیز است! در دنیا وظیفه یک ناقد حرفه‌ای این است که بین آثاری که تازه منتشر می‌شود، کنکاش کند و اثر مطلوب را به جامعه معرفی کند. داستایوفسکی وقتی اولین اثر خود را می‌نویسد یک منتقد حرفه‌ای اثرش را می‌خواند و نیمه‌شب در خانه‌اش می‌رود و می‌گوید تو اصلاً فهمیدی چه کردی؟ و او را به جامعه ادبی معرفی می‌کند. کدام منتقد حرفه‌ای ما الان این قدر انصاف دارد که این کار را بکند. الان به دلیل جناح‌بندی‌ها شاهد هستیم که آثار بسیار درخشانی را می‌خوانیم. اما منتقد می‌گوید این که جزو جناح ما نیست برای چه درباره کتابش بنویسم.

داستان‌نامه– سپاس از فرصتی که در اختیار داستان‌نامه قرار دادید آقای زنوزی.

مروری بر ترجمه آثار کافکا

محدثه شادمهر

چنانچه می‌دانیم ترجمه از زبان‌های اروپایی، سابقه‌ای بیش از یک قرن دارد. به خصوص از اواخر دوره‌ی قاجاریه آثار نویسندگان غربی مورد توجه بسیار قرار گرفت و با توسعه امکانات چاپ و نشر، ترجمه در فرهنگ قرن اخیر ایران، چه از لحاظ کمی و چه از لحاظ کیفی، رفته رفته بالاترین درجه اهمیت را پیدا کرد.

در حال حاضر ترجمه‌ی کتاب از زبانی به زبان دیگر، بسیار مهم و حساس محسوب می‌شود. این نکته را می‌توان با مروری بر ترجمه‌های ضعیفی که برخی مترجمین کم‌مایه و ناآشنا با اصول ترجمه، به ساده‌انگارانه‌ترین شکل ممکن پدیدآورده و منتشر کرده‌اند، دریافت. از این‌رو اهمیت این حرفه که به قولی، خود، شاخه‌ای از هنر نویسندگی است که باید برای اشراف به آن، شخص مترجم تا اندازه‌ای از هنر نویسندگی شناخت داشته باشد، و دشواری وظیفه مترجم موردتوجه قرار گرفت. تا بدان‌جا رسید که با اندکی اغماض، ارزش کار مترجم را هم‌ردیف نویسنده آن دانستند. این در حالی است که چند دهه پیش از این، ارزش چندانی برای مترجم و حرفه وی قائل نشده و مترجم را عامل موثری نمی‌دانستند. و از این‌رو ارزش کتاب را یک‌جا متوجه مولف اثر می‌کردند و نقش مترجم را هیچ می‌گرفتند.

ترجمه، یکی از راه‌های مهم و قابل‌توجه برای انتقال عناصر یک فرهنگ به فرهنگی دیگر است. ابزاری برای نقل فرهنگ و اندیشه از سرزمینی به سرزمینی دیگر با زبانی متفاوت. و مطلوب‌ترین شکل این اتفاق آن است که هیچ بخشی، چه در صورت و چه در معنا، در مرحله ترجمه نابود نشود و یا تغییر پیدا نکند. هر چند به اعتقاد متخصصان فن ترجمه، این امر امکان‌پذیر نیست و نمی‌توان هیچ پیام، مفهوم و معنایی را بدون هیچ دستکاری، اضافه یا حذف از زبانی به زبان دیگر تبدیل کرد. ولی باید سعی شود تا حد ممکن و تا آن جا که زبان مقصد امکان می‌دهد و می‌تواند خود را به زبان مبدا نزدیک کند، ترجمه با نزدیک‌ترین معنا به محتوای اثر انجام شود.

از این‌رو، با توجه به جایگاه مهم و تاثیرگذار ترجمه در ادبیات، طبیعی است که در مواجه با آثار بزرگ که پیچیدگی‌های بیشتری داشته و به سبب همین لایه‌های پیدا و پنهان اثر، بیشتر موردتوجه منتقدین و نویسندگان قرار می‌گیرند، نقش بسیار مهم و حساس «ترجمه» نمایان‌تر می‌گردد. برای نمونه می‌توان به کافکا و آثار این نویسنده ی برجسته‌ی تاریخ ادبیات جهان اشاره کرد که آثاری شاخص، بحث برانگیز و دارای مفاهیم و تفسیرها و تاویل‌های گوناگون هستند.

علی‌رغم وصیت این نویسنده‌ی آلمانی زبان، مبنی بر نابودی آثارش پس از مرگ خود، نه تنها این وصیت –خوشبختانه– به مرحله‌ی اجرا نرسید، بلکه تمام آثار وی به زبان‌های مختلف دنیا از جمله فارسی ترجمه و منتشر شده است و هر روز بر شمار علاقه‌مندان آثار این نویسنده افزوده می‌شود. نام کافکا به گوش همگان، حتی آنهایی که اثری از وی نخوانده‌اند، آشناست. تاثیر کافکا در ادبیات امروز جهان تا اندازه‌ای است که نه تنها نمی‌توان به راحتی از کنار آن گذشت، بلکه بسیاری از منتقدین و صاحب نظران ادبیات داستانی او را نقطه‌عطفی در ادبیات داستانی جهان می‌دانند.

در حال حاضر، ترجمه‌های متعددی از آثار کافکا را می‌شود در بازار کتاب یافت. هرچند به همان دلیلی که در سطور فوق بدان اشاره شد، نمی‌توان تمام این ترجمه‌ها را ارزشمند دانست. از میان ترجمه‌های فراوانی که در دسترس خوانندگان است، می‌توان به ترجمه‌های امیر جلاالدین اعلم، علی اصغر حداد، علی عبداللهی و بهرام مقدادی اشاره کرد.

در یک نگاه تاریخی، صادق هدایت را می‌توان اولین کسی دانست که کافکا را به ایرانیان شناساند و تفکر کافکایی را وارد ادبیات ایران کرد. همچنین، عده‌ای هدایت را به خاطر فضای آمیخته با اضطراب، تنهایی، بیزاری و به ویژه بدبینی در داستان‌هایش، با کافکا قیاس می‌کنند و این دو را نه تنها در اندیشه بلکه در فرم و حتی سبک کار شبیه یکدیگر می‌دانند. به عنوان مثال ریچارد فلاور در کتابش با عنوان «صادق هدایت» به مقایسه این دو نویسنده‌ی بزرگ می‌پردازد و همین تصور عمومی مشابهت را تایید می‌کند.

شخصیت‌های آثار هدایت مانند شخصیت‌های کافکا اغلب تنها و روح‌های تعقیب شده هستند. ریچارد فلاور در ادامه به این واقعیت اشاره می‌کند که: «خیلی روشن نیست هدایت چه زمانی برای نخستین بار با آثار کافکا درگیر شده‌است. اما می‌توان گفت که بی تردید تکنیک داستانی کافکا بر هدایت تاثیر گذاشته‌است.»

نخستین نشانه از آشنایی هدایت با کافکا، ترجمه اپیزود کوتاهی از رمان محاکمه با عنوان «جلو قانون» است که در سال ۱۳۲۲ در مجله سخن (سال اول، شماره یازدهم و دوازدهم) به چاپ رسیده است و آثار دیگری که هدایت از کافکا به فارسی برگردانده، همه پس از ترجمه «جلو قانون» انجام گرفته‌است که عبارتند از: مسخ(۱۳۲۳)، شغال و عرب(۱۳۲٤)، گراکوس شکارچی(۱۳۲۵)، که همه مانند «جلو قانون » نخستین بار در مجله سخن چاپ شدند.

مقاله «پیام کافکا» که یکی از مقاله‌های منسجم هدایت بوده و با نثر خوبی نوشته شده است، نشان می‌دهد که هرچند هدایت از آثار کافکا به خوبی یاد کرده است، ولی بیش از آن که گویای هستی‌شناسی کافکا باشد، بیانگر جهان‌بینی و تا حدودی نظریه ادبی خود هدایت است که در مواردی پیوند سرراستی با جهان‌بینی کافکا ندارد. آنطور که پیداست، هدایت کافکا را آن‌طور که خود خواسته، درک کرده‌است. این در حالی است که عده‌ای دیگر معتقدند هدایت در برگردان آثار کافکا به فارسی وفاداری لازم را نداشته است و از طرفی چون هدایت کافکا را از فرانسه به فارسی ترجمه کرده است در نتیجه، زبان آثار کافکا به واسطه ترجمه از زبان دوم به زبان فارسی، تا سال‌ها در ذهن بسیاری از فارسی زبانان با ابهام همراه بوده است.

در حال حاضر به همت نشر ماهی (که توجه ویژه‌ای به ادبیات آلمان دارد) و علی‌اصغر حداد، این فرصت برای جامعه ادبی و علاقه‌مندان کافکا فراهم شده است تا آثار این نویسنده صاحب‌سبک را که واجد اندیشه‌های عمیق و بحث برانگیز می‌باشد، بدون واسطه‌ی زبانی دیگر، در دسترس داشته باشند و ترجمه جدیدی از «محاکمه»، «قصر»، «آمریکا» و نیز مجموعه‌ای از دیگر آثار کافکا در اختیار داشته باشند.

از آن جا که ترجمه، همچون تمامی علوم هر روز در حال تحول است، ترجمه‌های علی اصغر حداد بر آثار کافکا هم که به طور مستقیم از زبان آلمانی صورت گرفته و با اشراف به دیدگاه‌های ادبی حال حاضر در حوزه ی زبان و ترجمه انجام شده است، به تایید کارشناسان ادبی به خصوص کافکاشناسان، حداد توانسته به زبان اصلی کتاب نزدیک‌تر شود. وی تنها مترجمی بوده که تمام آثار کافکا را به فارسی برگردانده و طبق بررسی به عمل آمده درخصوص فروش آثار کافکا در بازار کتاب، بیشترین میزان فروش را ترجمه‌های وی داشته است و بیشتر آثار ترجمه شده توسط وی، به چاپ پنجم هم رسیده‌است.

در انتها، بد نیست اشاره‌ای به تعدادی از ترجمه‌های آثار این نویسنده ی نامدار داشته باشیم. امیر جلال الدین اعلم یکی از مترجمین برجسته و ممتازی است که آثاری از کافکا را به فارسی برگردانده است. ترجمه «محاکمه» از وی در نشر نیلوفر به چاپ هشتم و «قصر» از همین انتشارات به چاپ ششم رسیده است. همچنین، این مترجم «نامه به پدر» را از زبان انگلیسی به فارسی ترجمه کرده است.

کتاب «قصر» بارها و با ترجمه‌های مختلف به چاپ رسیده است. چاپ اول آن توسط عبدالرحمان صدریه و از زبان آلمانی در سال ۱۳٤۰ صورت گرفته و سپس در سال ۱۳۷۳ امیر جلال الدین اعلم آن را از انگلیسی به فارسی برگردانده.

کتاب آمریکا نیز چندین بار به وسیله مترجمین گوناگون به فارسی برگردانده و منتشر شده‌است. مترجمینی چون علی عبداللهی از زبان آلمانی در نشر مرکز، و بهرام مقدادی در نشر هاشمی.

مسخ نیز که نخستین بار توسط صادق هدایت به فارسی ترجمه شده است، با ترجمه فرزانه طاهری نیز در بازار کتاب موجود می باشد.

در حال حاضر، با شناخت بیشتر و دقیق‌تر از زبان مبدا(آلمانی) ترجمه‌هایی دقیق‌تر و کم‌غلط‌تر در دسترس خوانندگان قرار گرفته‌است. ولی بی‌تردید می‌دانیم که کار ترجمه بر آثار کافکا همچنان ادامه دارد و ما منتظر ترجمه‌هایی جدیدتر بر آثار ارزشمند ادبیات جهان خواهیم بود.

منابع:

- بیگانگی در آثار کافکا، نوشته محمود فلکی نشر ثالث
- فن ترجمه، نوشته محمدعلی جمالزاده

اثر: Gerhard Rishter

نوشتن از جنگ

گفتگویی با نازنین جودت

محبوبه شادمهر

نازنین جودت پس از دو مجموعه داستان کوتاه «در چشم سگ» و «در بیداری کابوس می بینم»، تابستان امسال اولین کار بلند خود را منتشر نمود. رمان «پروانه‌ها در برف می‌رقصند»، در جلسه ای با حضور نویسندگان در فرهنگسرای ارسباران رونمایی شد. در پایان این نشست، گفتگویی کوتاه داشتیم با نازنین جودت درباره اولین کار بلندش:

داستان نامه–خانم جودت، شما پیش از این، دو مجموعه داستان به‌چاپ رسانده بودید و پروانه‌ها در برف می‌رقصند، اولین تجربه رمان‌نویسی شما است. از این تجربه تازه‌تان بگویید؟

طبیعتاً نوشتن داستان کوتاه، داستان بلند و رمان هم به لحاظ تکنیکی و هم به لحاظ محتوایی تفاوت‌هایی دارد. من در اولین تجربه‌ام سعی کردم اصول نوشتن یک داستان بلند را رعایت کنم. چون اساساً پروانه‌ها در برف می‌رقصند را بیشتر یک داستان بلند می‌بینم تا رمان. در مجموع تجربه‌ی خوبی بود و حتما دوباره تکرارش خواهم کرد.

نوشتن این رمان چه قدر طول کشید؟ همچنین از مراحل اخذ مجوز و انتشار کتاب بگویید؟

از اولین فکرهایی که روی کاغذ آوردم تا آخرین ویرایش، حدود دو سال ونیم طول کشید. مراحل اخذ مجوز ارشاد و انتشار آن نیز حدود یک سال زمان برد. بخشهایی از کار هم به‌ناچار حذف شد.

آیا این حذف ها، لطمه ی جدی به کلیت رمان و داستان آن وارد کرده یا این که شامل بخش های مهم و هسته‌ی اصلی رمان نشده است؟

همیشه حذف بخش‌هایی که دچار ممیزی می‌شوند برای نویسنده خوشایند نیست. به‌خصوص در داستان بلند یا رمان. چون ممکن است به کلیت کار لطمه بزند و به هر حال نویسنده برای نوشتن‌شان وقت گذاشته. من هم همین حس را داشتم. ولی کسانی که داستان را خوانده‌اند، معتقدند بخش های حذف شده صدمه‌ای به کلیت داستان نزده است. همین هم جای خوشحالی دارد.

در جلسه رونمایی کتاب، به این موضوع اشاره شد که راوی در انتهای داستان دست به خود تخریبی بیش از حد می‌زند و این کمی به داستان لطمه وارد کرده است. آیا با این نظر موافقید؟ به چه علت راوی دست به این کار می‌زند؟

هر کس که داستان می‌نویسد، این را می‌داند که برای باور پذیر شدن شخصیت‌های داستان- خصوصا شخصیت اصلی- باید به شخصیت نزدیک شود؛ به احساساتش، تصمیماتش و واکنش هایش. ساده تر بگویم، باید خودش را جای شخصیت فرض کند. من برای این داستان چند پایان نوشتم و در آخر به این باور رسیدم که پروانه باید چنین پایانی داشته باشد. با اتفاقاتی که در طول داستان برایش می‌افتد و گذشته‌ای که داشته، به نظرم راهی جز خودتخریبی نداشت.

استفاده از پروانه در داستان آیا نماد همان معشوق در اشعار غنایی است یا قرار است نماد مفهوم و معنایی دیگر باشد؟

نه. اصلاً در انتخاب نام پروانه چنین مفهومی مد نظرم نبوده. راستش فکر نوشتن کابوسی در سرم بود که بهانه‌ای بشود که شخصیت داستان پل تداعی به گذشته بزند. به این مفهوم که هر بار این کابوس به سراغش می‌آید، اتفاق بدی می‌افتد. وقتی فکر می‌کردم، فضایی برفی با پروانه های رنگی در حال رقصیدن در ذهنم شکل گرفت و همان را ترسیم کردم.

آیا تجربه شخصی از جنگ دارید یا صرفا این یک داستان تخیلی است؟

من در این داستان دو فضای متفاوت را برای خواننده ترسیم کرده‌ام. فضای سال‌های جنگ و فضای قبرس. در مورد اول، چون دوران کودکی و نوجوانی نسل من در همان سال‌های جنگ بود، خیلی از چیزها حتی اگر تجربه شخصیم نبود، ولی برای اطرافیانم اتفاق افتاده بود و از همان سال‌ها ذهن من را درگیر کرده بود. در مورد قبرس هم چون تجربه چندین سفر به آنجا را داشتم، آن فضا را برای مهاجرت پروانه انتخاب کردم.

می‌دانیم که شما یکی از داوران جشنواره پایداری هستید، آیا دغدغه خاصی باعث شده است تا به حوزه ادبیات پایداری و جنگ روی بیاورید و رمانی نیز با این مضمون بنویسید؟

راستش را بخواهید نوشتن از جنگ یکی از دغدغه‌های من است. من برای کسانی که جنگیدند احترام زیادی قائلم و می‌خواهم با نوشتن یاد هشت سال پایداری را لااقل برای خودم زنده نگه دارم. داوری جشنواره پایداری را هم افتخاری می‌دانم که نصیب من شده.

مخاطب تلویحی شما چه کسی یا چه کسانی هستند؟

وقتی فکر نوشتن داستانی به سراغم می‌آید، به مخاطبش فکر نمی‌کنم. چون اعتقاد دارم هر داستانی خودش مخاطبش را پیدا می‌کند. این داستان هم مخاطبش را پیدا می‌کند.

درمراسم رونمایی کتاب «دوشنبه های داستان»

نقش کارگاه‌های داستان‌نویسی بررسی شد

ویدا رهبر

مراسم رونمایی کتاب «دوشنبه های داستان»، عصر دوشنبه اول آبان، با حضور شیوا مقانلو، احمد غلامی، میترا صادقی، جواد جزینی و جمعی از نویسندگان جوان در فرهنگسرای ارسباران برگزار شد.

در این نشست ابتدا یکی از داستان های حذف‌شده از مجموعه توسط نویسنده خوانده شد. سپس مصطفی علیزاده، گردآورنده کتاب ضمن ارائه گزارشی کوتاه از چگونگی آفرینش «دوشنبه های داستان»، برگزاری جلسات نقد و بررسی داستان‌ها با حضور نویسنده را از اتفاقات نیک در روند تدوین این کتاب دانست که منجر به ارتقا سطح برخی داستان‌ها گردید. وی اظهار داشت که شکل‌گیری این جلسات نقد وبررسی، در کنار جلسات مستمر داستان‌خوانی دوشنبه‌های ارسباران، یکی از پایگاه‌های مهم و اثرگذار در آغازبه‌کار نشریه «داستان‌نامه» بوده است.

در ادامه این جلسه، احمد غلامی، داستان‌نویس و روزنامه نگار، به سختی‌هایی که نویسندگان متحمل می‌شوند اشاره کرد و ضمن برشمردن محاسن داستانهای این مجموعه، نویسندگان را به فرارفتن از مرحله کنونی و تلاش برای تجربه های تازه فراخواند. وی داستان های کارگاهی را واجد نوعی محافظه‌کاری دانسته که فقط فقط برای آغاز راه مناسب است.

غلامی چهارده نویسنده کتاب و سایر نویسندگان حاضر در جلسه را به گذشتن از قالب های متعارف و خلق آثاری تازه و منحصر به فرد و نوعی عصیانگری در خلق داستان دعوت نمود.

سپس شیوا مقانلو، داستان نویس و مترجم، اهمیت کارگروهیِ کارگاهی در شکل‌دادن به یک هنر صددرصد فردی، یعنیَ «نویسندگی»، قابل توجه دانست و گفت: «نباید به کارگاههای داستان‌نویسی این طور نگاه کرد که هر کس از آن خارج می‌شود، داستان‌نویس می‌شود. کارگاهها فقط فضای مناسب ایجاد می‌کند همچنان که دانشگاه نیز چنین می کند». مقانلو به جایگاه مهم و تاثیرگذار کارگاه‌های داستان نویسی اشاره نمود و افزود که کارگاه‌های داستان نویسی علاوه بر اینکه محملی برای

آموختن از مدرس و آشنایی با مباحث تئوریک می باشند، جای خالی کلوب‌ها، محافل و نشست‌های داستان‌خوانی را نیز پر می کنند. وی در بخش دوم سخنان خود، درباره تک‌تک داستان های این مجموعه، با مخاطب قرار دادن نویسنده اش، نکاتی را اشاره کرد که این دقت و توجه، بسیار مورد استقبال واقع شد.

میترا صادقی، نویسنده و منتقد، نیز در سخنانی کوتاه اظهار داشت که در کارگاه‌های داستان‌نویسی چیزی به نویسنده دیکته نمی‌شود بلکه نویسندگان جوان دست به تجربه‌های تازه می زنند. وی، داستان‌های این مجموعه مربوط به تجربه های سالهای قبل این نویسندگان است و داستانهای تازه اکثر این نویسندگان، پیشرفتی چشمگیر حتی نسبت به داستان های خوب چاپ‌شده در این مجموعه داشته است.

در ادامه، محمدجواد جزینی، مدرس داستان‌نویسی و مدیر مدرسه داستان، ضمن اشاره به این نکته که در جلسه رونمایی، نقد انجام نمی‌شود و صرفاً جشن تولد اثر می باشد، اظهار داشت که به زودی جلسه نقد کتاب برگزار خواهد شد. وی «دوشنبه های داستان» را دومین اثر گروهی حاصل کارگاه‌های داستان‌نویسی ارسباران دانست و حمایت‌های بی‌شائبه و دلگرم کننده مدیریت فرهنگسرا از ادبیات داستانی را ستود و شایسته تقدیر دانست.

در پایان نشست، مرتضی ظفرزاده، مدیریت فرهنگسرای ارسباران، در سخنانی کوتاه با ذکر این نکته که کارکردن در عرصه فرهنگ و قلم به راه‌رفتن در میدان مین می ماند، نویسندگان مجموعه «دوشنبه های داستان» را به پایداری در راهی که آغاز نموده اند، فراخواند.

همچنین در حاشیه این نشست، مصطفی علیزاده، خبر از برگزاری جشنواره داستان کوتاه فرهنگسرای اخلاق، با همکاری نشریه «داستان نامه» داد و داستان نویسان را به ارسال آثار خود فراخواند.

برگرفته از کتاب

نامه‌هایی به یک نویسنده جوان

نوشـــته: ماریو بارگاس یوســا / ترجمه : رامین مولایی

تلخیص: افسانه احمدی

گزیده نامه سوم

دوست عزیز:

این بار می‌خواهیم از قالب یا فرم رمان صحبت کنیم که هرچند دو وجهی است، ولی از جمله واقعی‌ترین مواردی می‌باشد که هر رمان داراست. تا آن جا که هر رمان به وسیله شکل و قالب خود صاحب پیکره و طبیعتی قابل لمس می‌شود. اما پیش از افراشتن بادبان‌های کشتی‌مان بر پهنه آب‌های وسیع و فرح‌بخش برای کسانی چون شما و من که به این هنر ـ داستان‌نویسی ـ عشق می‌ورزیم و به تمرینش مشغولیم، از آن جا که شاید این موضوع برای بسیاری از خوانندگان رمان‌ها کاملاً روشن نباشد، شایسته است اشاره کنم که: جدایی میان محتوا و قالب (یا درون‌مایه و سبک و ساختار روایتی) امری ساختگی است که تنها به دلایل تشریحی و تحلیلی مجاز است ولی در واقع این‌گونه نیست. یعنی آنچه رمان روایت می‌کند از شیوه چگونگی روایت جدا نشدنی است. این شیوه است که باورپذیری یا باورناپذیری، پیوستگی یا گسیختگی و خنده‌آور یا غمناک بودن داستان را تعیین می‌کند. البته برای توضیح سازوکارهایی که به یک داستان حیات می‌بخشند، می‌توان میان موضوع- درون‌مایه، و شکل ـ قالب و فرم ـ تفکیک قایل شد. اما طبیعی است که در شرایطی دیگر، این جدایی ممکن نیست یا حداقل در مورد رمان‌های خوب این امکان وجود ندارد. ـ برعکس در رمان‌های بد البته ممکن است و درست به همین دلیل بد هستند! ـ رمان‌هایی خوب هستند که آنچه روایت می‌کنند و سبکی که ساخته و پرداخته‌شان می‌کند از نوعی وحدت و یکپارچگی ناگسستنی درونی بهرمند باشند. اگر پیش از مطالعه مسخ به شما گفته می‌شد که موضوع این رمان دگردیسی کارمند جزء درمانده‌ای است به سوسکی کریه و نفرت‌انگیز، شاید در حالی‌که خمیازه می‌کشیدید، با خودتان می‌گفتید: «چه خوب شد که در یک لحظه از خواندن رمانی چنان احمقانه خلاص شدم!» با وجود این اگر شما این داستان را با جادویی که کافکا در آن به کار برده است، خوانده باشید، با تمام وجودتان نگون‌بختی دهشتناک گرگور سامسا را «باور» می‌کنید.

بدون شک شما با تئوری معروف فاصله‌گذاری برتولت برشت آشنا هستید. او اعتقاد داشت برای این که در نگارش نمایشی حماسی و آموزشی به اهداف خود دست یابد، توسعه تکنیکی در نمایش ـ در شیوه اجرا، حرکت یا گفتار بازیگران و نیز صحنه‌آرایی ـ لازم است که به تدریج توهم را از میان بردارد و به تماشاچی یادآوری نماید آنچه در صحنه نمایش می‌بینید زندگی واقعی نیست، بلکه تئاتر است؛ دروغ و نمایشی که در عین حال می‌باید نتایج و درس‌هایی را در ذهن او ترسیم سازد تا به حرکت و عمل وادارش کند. اما فریبایی یک رمان دقیقاً هدفی متضاد را دنبال می‌کند: کوتاه کردن هر چه ممکن حد فاصل داستان از واقعیت و از میان برداشتن این مرز، هم‌چنین زنده و پویا ساختن این دروغ چون واقعیتی مانا، توهمی در نهایت اقتدار و نیز توصیفی قابل اعتماد از واقعیت. همه رمان‌های بزرگ این نیرنگ را به کار می‌گیرند: آن‌ها متقاعدمان می‌کنند که دنیا همان چیزی است که آن‌ها تعریف‌اش می‌کنند. این ابهام زیبا و ظریف داستان است: بلندپروازی و جاه‌طلبی استقلال در عین درک اجتناب‌ناپذیر بودن بردگی واقعیت و القا نوعی استقلال و خودمختاری به وسیله قدرت‌های تکنیکی که همچون تصور جدایی ملودی‌های یک اپرا از آلات موسیقی با حنجره‌هایی که آن‌ها را به اجرا در می‌آورند، فریبی بیش نیست. قالب ـ فرم ـ زمانی به این افسونگری‌ها نایل می‌گردد که کارآمد باشد. با این حال، مانند موضوع و قالب، بحث بر سر ماهیتی تفکیک‌ناپذیر در مرحله عمل است. قالب شامل دو عنصر به یکسان مهم است: سبک و ترتیب که اگر چه همواره آمیخته به هم هستند، اما در مقام تحلیل و تفسیر قابل تفکیک‌اند. مورد اولی واضح است که مربوط به واژه‌هاست؛ متنی که از خلال آن داستان روایت می‌شود. و اما دومی به سازمان عناصر داستان مربوط می‌شود؛ موردی که برای ساده‌تر شدنش، باید به محورهای اساسی ساختار رمان نظر کنیم: راوی، فضا و زمان‌روایی.

به خاطر طولانی نشدن این نامه، پاره‌ای از ملاحظات را درباره سبک و زبان داستان، به بعد موکول می‌کنم.

ناشران ادبیات داستانی

فرزانه مصیبی

همانطور که در شماره پیش نیز گفته شد، داستان‌نامه با اختصاص صفحه‌ای ویژه جهت معرفی ناشرین فعال حوزه ادبیات داستانی، قصد دارد با ارائه کارنامه‌ای مختصر از ناشرین، دست‌کم به دو هدف دست یابد:

اول اینکه، وقتی کتابی را ورق می‌زنیم، لحظه‌ای به گذر یک متن از هفت خوان انتشار و تبدیل آن به یک جلد کتاب بیندیشیم؛ حال بماند که این کتاب آیا همان متنی است که نویسنده نوشته یا با دخل و تصرف، به زیور طبع آراسته شده! و دوم اینکه، صدایی باشیم از حنجرهٔ ناشرین، تا شاید بخشی از مشکلات این روزهای ناشرین را منعکس نماییم.

اختصاص صفحه‌ی معرفی ناشر را از شماره‌ی اول آغاز کرده‌ایم و به زودی، گفتگو با مدیران نشر، ارائه سیاهه کتب ادبیات داستانی و ... را نیز در داستان‌نامه خواهیم دید.

انتشارات نقد افکار

«نشر نقد افکار» که با نام مختصرشده‌ی نشر افکار در جامعه کتاب‌خوان و اهل قلم معروف شده است، فعالیت خود را از سال ۱۳۷۰ در زمینه‌های ادبیات کلاسیک و معاصر، مردم‌شناسی و فرهنگ عامه، فلسفه و روانشناسی، سینما و موسیقی و تئاتر، جامعه‌شناسی و گردشگری، دین و اسطوره‌شناسی آغاز کرده است. گستره‌ی فعالیت این انتشارات، خبر از دغدغه‌های علمی-فرهنگی مسئولان آن دارد که در اوضاع نابه‌سامان نشر امروز، وظیفه‌ی خود را در قبال اهل کتاب در حوزه‌های مختلف به انجام می‌رسانند.

مدیریت انتشارات، رویکرد خود را در انتخاب کتاب جهت چاپ، دقت و صحت علمی در زمینه‌ی کتاب‌هایی که به علوم انسانی اختصاص دارند، درستی ترجمه‌ها و البته سلاست و روانی آن‌ها و جذابیت و عمق در آثار ادبی، ذکر کرده و می‌گوید:

«برای رسیدن به این اهداف، همیشه سعی کرده‌ایم از نظریات و مشاوره‌های افراد صاحب‌نظر و کارشناس در هر زمینه‌ای بهره بگیریم. شاید این کار از منظر برخی، هزینه‌ی اضافه برای نشر باشد، اما چنین رویکردی باعث می‌شود که کتابهایی معتبرتر و موثق‌تر به دست خواننده برسد. من فکر می‌کنم که ما در قبال مخاطب خیلی مسئولیم و نمی‌توانیم و نباید کتابی با اطلاعات نادرست یا با استدلال‌های سطحی و ضعیف به او ارائه کنیم.»

تعداد چاپ آثار تألیفی داخلی و متون ترجمه به یک اندازه از سوی این انتشارات، نشان می‌دهد که هر دو گونه کتاب برای نشر افکار مهم می‌باشد. گویا قوت و قدرت علوم انسانی در غرب و ریشه‌دار بودن فلسفه و روانشناسی در آن سوی دنیا، باعث شده که چاپ کتاب‌های ترجمه را خیلی جدی بگیرند و جریان‌های فکری معاصر را در زمینه‌های مختلف، به فارسی ترجمه و منتشر کنند.

مدیریت انتشارات، در مورد چاپ کتاب از نویسندگان کار اولی معتقد است:

«شعاردادن خیلی ساده است و می‌توان راحت گفت که ما

حامی نویسندگان کتاب اولی هستیم. اما واقعیت این است که ما بدون شعار و تا جایی که امکانات و توانایی‌های نشر افکار اجازه می‌داده، تلاش کرده‌ایم که حامی نویسندگان نو قلم و جوان باشیم. نمونه‌اش هم مجموعه‌ی «قصه‌ی نو» است که به ادبیات امروز ایران اختصاص دارد؛ تاکنون ۱۵ عنوان کتاب از این مجموعه چاپ شده است که ٦ نویسنده از نویسندگان این آثار، کتاب اولی هستند. از همین مجموعه، کتابهای دیگری هم در مراحل آماده سازی برای انتشار یا در ارشاد است که تعداد زیادی از آنها اولین اثر نویسنده‌اش به شمار می‌رود.»

گرانی شگفت‌آور و کمرشکن کاغذ، در شرایط فعلی بزرگ‌ترین مشکل بازار نشر است. این وضعیت اسفناک، در بازار امروز کتاب مثل یک ممیزی عمل می‌کند و اگر کتابی از ارشاد هم به سلامت بیرون بیاید، با این قیمت نجومی کاغذ، نمی‌تواند به مرحله‌ی چاپ و به دست خواننده‌اش برسد.

مدیر نشر افکار مشکل ازلی و ابدی صنعت نشر در ایران را کتابخوانی ذکر می‌کند و می‌گوید:

«کتابخوانی ما ایرانیان که فکر می‌کنیم هنر نزد ما است و بس، اساسی ترین مشکل نشر است. ما فراموش می‌کنیم که در همین همسایگی ما در کشور ترکیه، تیراژ کتاب‌ها میلیونی است، نه ۵۰۰ و ۷۰۰ نسخه! راهکار هم شاید این باشد که متولیان امر و مسئولان فرهنگی، به جای سخنرانی و شعار دادن، صنعت نشر را به حال خودش واگذارند. چون به نظر می‌رسد که برخوردهای جزمی و مصرف گرایانه و ایدئولوژیک، نه‌تنها وضع را بهبود نمی‌بخشد، بلکه روز به‌روز هم اوضاع را خراب‌تر می‌کند.»

نشر افکار در طول فعالیت حدوداً بیست‌ساله‌ی خود، افتخارات زیادی کسب نموده که برخی از جوایز و افتخارت اخیر شرکت نشر نقد افکار مربوط است به رمان «ظلمات» نوشته‌ی محمدعلی علومی که برنده‌ی جایزه‌ی کتاب فصل شده است. مجموعه داستان «خویش‌خانه» نوشته‌ی آیت دولتشاه نامزد نهایی جایزه‌ی گلشیری شد. و کتابهای «ظلمات» و «داستانهای غریب، مردمان عادی» هر دو از علومی، نیز نامزد نهایی جایزه‌ی هفت اقلیم هستند که هنوز نتایج نهایی آن اعلام نشده است.

اخبار ادبیات داستانی

زهره مسکنی

نشست خبری سومین جشنواره داستان کوتاه کوتاه پایداری

رضا حاجی آبادی، مدیر انتشارات هزاره ققنوس و رئیس ستاد سومین جشنواره داستان کوتاه کوتاه پایداری، در نشست خبری این جشنواره، خبر از راه‌اندازی سامانه دریافت داستانک‌های برگزیده از طریق پیامک داد. وی با بیان این خبر که این سامانه همزمان با مراسم اختتامیه جشنواره راه‌اندازی خواهد شد، افزود که علاقمندان می‌توانند از طریق پیامک و با سازوکار تعریف شده‌ای، داستانک های برگزیده و تقدیرشده دو دوره اخیر جشنواره پایداری را روی تلفن همراه خود دریافت نمایند.

وی هدف از برگزاری جشنواره داستان کوتاه کوتاه پایداری را شرکت مردمی که خود سرنوشت جنگ را رقم زده‌اند عنوان کرد و گفت: شعار جشنواره نیز از ابتدا همین بوده که داستان جنگ را باید خود مردم بنویسند.

حاجی آبادی با تاکید بر خصوصی بودن جشنواره پایداری، گفت: برای برگزاری آن از هیچ نهاد دولتی کمک مالی دریافت نکرده‌ایم. و دو انتشارات خصوصی هزاره ققنوس و سفیر اردهال حامی مالی و برگزارکننده جشنواره هستند.

مدیرانتشارات هزاره ققنوس میزان جوایز اهدایی به برگزیدگان سومین جشنواره را به ترتیب ۷۰۰ ، ۵۰۰ و ۳۰۰ هزار تومان برای نفرات اول تا سوم اعلام نمود.

در ادامه این نشست، مصطفی علیزاده، عضو هیأت داوران جشنواره ضمن ارائه تعریفی از داستان کوتاه کوتاه یا فلش فیکشن به این نکته اشاره نمود که گرچه قرارنیست داستانک های رسیده کلمه‌شماری شوند، اما هیئت داوران جشنواره به حجم آثار ارسالی و انطباق‌شان با تعریف داستانک، توجه خواهند نمود و آثاری که واجد این ویژگی نباشند، داوری نخواهند شد.

وی با مطلوب دانستن کیفیت آثار رسیده، به اثرگذاری این جشنواره در معرفی و شناساندن گونهٔ فلش فیکشن یا داستانک اشاره کرد و انتشار کتاب آشنایی با داستانهای فلش فیکشن، نوشته محمدجواد جزینی، را که در مراسم اختتامیه جشنواره سال گذشته رونمایی شد، به عنوان یکی از دستاوردهای مهم جشنواره داستان کوتاه کوتاه پایداری دانست.

اعلام اسامی راه یافتگان به مرحله نهایی جایزه هفت اقلیم

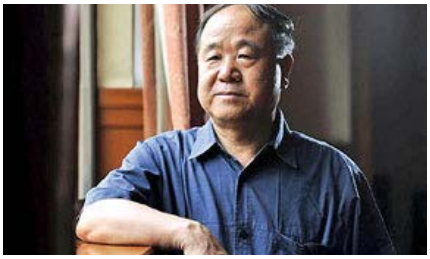
فهرست اسامی راه‌یافته به مرحله پایانی داوری سومین دوره جشنواره و دومین دوره کتاب سال هفت اقلیم اعلام شد.

در این دوره از جشنواره هفت اقلیم، پس از بررسی بیش از ۱۳۰ اثر، ۲۷ کتاب به مرحله نهایی رسیدند که از این تعداد ۱۳ کتاب، رمان و ۱٤ اثر مجموعه داستان است.

در بخش رمان، کتاب‌های هتل گمو نوشته شهریار عباسی، پریباد نوشته محمدعلی علومی، طناب کشی نوشته مجید قیصری، شوهر عزیز من نوشته فریبا کلهر، خروج نوشته علیرضا سیف الدینی، خورشید بر شانه راستشان می‌تابید نوشته جواد افهمی، چه زود بزرگ شدیم نوشته حسن فرهنگ فر، درجه بالای صفر نوشته علی چنگیزی، شکار کبک نوشته رضا زنگی آبادی، جیرجیرک نوشته احمد غلامی، بگذارید میترا بخوابد نوشته کامران محمدی، دشت‌های سوزان نوشته صادق کرمیار و قلعه مرغی؛ روزگار هرمی نوشته سلمان امین به بخش نهایی راه پیدا کردند. اسامی کتاب‌های برگزیده بخش کتاب مجموعه داستان سال هفت اقلیم نیز، به شرح زیر است: پونز روی دم گربه نوشته آیدا مرادی آهنی، برخورد نزدیک نوشته محمدرضا بایرامی، قصه‌های غریب مردمان عادی نوشته محمد علی علومی، نوروز آقای اسدی نوشته محمد کلباسی خط فاصله نوشته هادی کیکاووسی، نیل نوشته محمد تقوی، این برف کی آمده نوشته محمود حسینی زاد، بودای رستوران گردباد نوشته حامد حبیبی، امروز شنبه نوشته یوسف انصاری، زیبای هلیل نوشته منصور علیمرادی، من ژانت نیستم نوشته محمد طلوعی، رویاهای بیداری نوشته محمدرضا گودرزی، کلاغ نوشته فرشته نوبخت و شکارچی را به عروسی‌ام دعوت کن نوشته مسعود لک. آیت دولتشاه، رضا فکری و مینو عبدالله پور، به ترتیب دبیر علمی، دبیر اجرایی و دبیر هیئت داوران و هماهنگی این دوره از جایزه ادبی هفت اقلیم هستند که مراسم اختتامیه آن با اعلام راه یافتگان به مرحله نهایی، همزمان با شب یلدای امسال برگزار خواهد شد.

«مویان» چینی؛ برنده نوبل ادبی ۲۰۱۲

جایزه نوبل ادبیات سال ۲۰۱۲ به «مو یان»، نویسنده چینی اهدا شد که به ترکیب رئالیسم توهمی در افسانه‌های عامیانه، تاریخی و معاصر پرداخته است.



«هاروکی موراکامی» رمان‌نویس ژاپنی، «آلیس مونرو» نویسنده کانادایی و «فیلیپ رات» نویسنده آمریکایی سایر نامزدهای دریافت این جایزه بودند که مبلغ آن، امسال حدود ۹۳۰ هزار یورو بوده است.

نام اصلی برنده ۵۷ ساله نوبل ادبیات ۲۰۱۲ «گوان موی» است. او نام مستعار«مو یان»، به معنای «حرف نزن»را برای خود برگزیده تا به خود یادآوری کند که زیاد حرف نزند.

سال گذشته ترانس ترومر سوئدی برگزیده این جایزه مهم و بین‌المللی شده بود.

فرهنگسرای اخلاق جشنواره داستان کوتاه برگزار می‌کند

فرهنگسرای اخلاق در راستای شناسایی استعدادهای بالقوه در زمینه ادبیات داستانی و فراهم‌آوردن بستر مناسب جهت رشد و شکوفایی توانمندی‌های شهروندان و علاقه‌مندان به حوزه ادبیات داستانی اقدام به برگزاری جشنواره داستان‌نویسی با همکاری نشریه «داستان‌نامه» نموده‌است.

این مسابقه در دو بخش موضوعی و آزاد برگزار می‌گردد. بخش موضوعی مسابقه با هدف ترویج فضائل اخلاقی مانند: صبر، شکر، وفاداری، سکوت، انفاق، صله‌رحم و گذشت و غیره... و تقبیح رذائل اخلاقی مانند خیانت، دروغ، حسادت، تکبر و... است. در بخش آزاد بهتر است حتی‌المقدور موضوع داستان وفاداری به یکی از موضوعات اخلاقی را داشته باشد.

جشنواره داستان نویسی نسیم کلمات، پذیرای «داستان کوتاه»، «مینی مال» و «داستانک» می‌باشد. بنابراین به داستان‌های بلند ترتیب اثر داده نخواهد شد و محدودیتی در تعداد ارسال آثار وجود ندارد. به داستان‌های برگزیده، جوایز ارزنده‌ای تعلق خواهد گرفت.

آثار داستانی باید به صورت فایل word و pdf به نشانی الکترونیکی جشنواره ارسال شود.

مهلت ارسال آثار تا تاریخ۹۱/۱۰/۱۵است.

علاقمندان می توانند برای کسب اطلاعات بیشتر از شرایط جشنواره، به سایت نشریه داستان‌نامه مراجعه نمایند.

معرفی برگزیدگان جشنواره ادبی هشت

برگزیدگان جشنواره ادبی هشت چهارم مهرماه طی مراسمی در تالار اندیشه حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی معرفی شدند.

در بخش داستان کوتاه این جشنواره، داستان های ماموریت (معصومه عیوضی)، مردی پر از ماهی گلی (مهدی زارع)، آهو (سمیه رشیدی)، سربند باز شده (معصومه میرزایی) و اینجا کسی خواب نیست (سعید شکری) به عنوان آثار برگزیده معرفی شدند.

همچنین داستان‌های کوتاه اذراعیل در سنگر بقلی (منصور آسترکی)، کورسو (ابوالفضل بصیری)، یوریک (احسان قدیری) و جاکلیدی (فاطمه جهان‌گشته) به عنوان آثار شایسته تقدیر در این بخش معرفی شدند.

این جشنواره در بخش داستان کوتاه کوتاه هیچ اثری را حائز رتبه اول، دوم و سوم تشخیص نداد و از داستان‌های کوتاه کوتاه گم شده (سید ابراهیم پیره)، آن پنج نفر (مرجان ریاحی) و سعادت (زهرا احمدنژاد) تقدیر کرد.

رمان «قیدار» برگزیده جایزه کتاب فصل شد

رمان «قیدار» نوشته رضا امیرخانی توانست گوی سبقت را از ۵ رمان رقیبش در حوزه داستان بیست و یکمین جایزه کتاب فصل برباید و برگزیده این جایزه شود.

هیئت داوران بخش داستان جایزه کتاب فصل، این کتاب رضا امیرخانی را بهتر از در خرابات مغان نوشته داریوش مهرجویی، لیلیا نوشته مرتضی فخری، آواز ابابیل نوشته مجید پورولی کلشتری، سرزمین نوچ نوشته کیوان ارزاقی و دیلمزاد نوشته محمد رودگر تشخیص دادند. آیین پایانی و اهدای جوایز بیست و یکمین دوره جایزه کتاب فصل، چهارم مهرماه مهر در سرای اهل قلم برگزار شد.

در این دوره در مجموع ٦ کتاب به عنوان اثر برگزیده و ١٤ کتاب نیز به عنوان اثر شایسته تقدیر انتخاب شدند.

اعلام برگزیدگان دومین جایزه ادبی «شازده کوچولو»

با پایان داوری آثار دومین جایزه ادبی «شازده کوچولو» برگزیدگان و شایستگان تقدیر این رقابت ادبی مشخص شدند.

در این دوره، صالح رستمی ۱۵ ساله از تهران با داستان چگونه می‌توان عاشق یک سوسک بود به عنوان نفر اول و شاهزاده سرزمین قصه‌ها معرفی شد. نفر دوم این جشنواره، غزل محمدی ١٤ ساله از تهران و نفر سوم آلا رضایی ۸ ساله از بوکان بود.

احمد اکبرپور، ابوذر قاسمیان، مرضیه جوکار، فاطمه فروتن، مریم سیستانی داوران دومین جایزه ادبی «شازده کوچولو» بودند.

انتشار مجموعه‌ی داستان جدید شیوا مقانلو

مجموعه داستان جدید شیوا مقانلو با نام « آن‌ها کم از ماهی‌ها نداشتند» از سوی نشر ثالث منتشر شد.

«پری ماهی»، « گوش کهن دژ»، « اولیسه»، « مثل بلور»، « سر پیچ بعدی» و « شب هزار و دوم» داستان‌های این کتاب هستند که با مضامین عشق، مرگ، تنهایی و ... نوشته شده‌اند.

«آن‌ها کم از ماهی‌ها نداشتند» عنوان کلی است که برای این مجموعه در نظر گرفته شده و به روش مجموعه‌های قبلی این نویسنده، از میان نام یکی از داستان‌های این کتاب انتخاب نشده است.

مقانلو نخستین کتاب خود «کتاب هول» را در سال ۸۳ به چاپ رساند و دومین مجموعه وی در سال ۸۵ به نام «دود مقدس» منتشر شد. او ترجمه‌هایی نیز در زمینه آثار ادبی و سینمایی دارد.

«آقای قاضی چه حکمی می‌دهید» منتشر شد

« آقای قاضی چه حکمی می‌دهید»، عنوان اولین کتاب فرحناز علیزاده است که اخیراً از سوی نشر گل‌آذین منتشر شده است.

این کتاب شامل ۱۲ داستان کوتاه با عناوین «زائده‌های سفید»، « آقای قاضی چه حکمی می‌دهید»، « قندیل‌های بی رنگ»، « فقط نگویید معذرت‌خواهی بوده»، « خون روی جدول سیمانی»، « شاید احتمالاً حتماً»، « باید فاصله‌ها را در نظر داشته باشند»، « همه‌اش بهتونه»، « یک کپه خاک»، « فیش‌های پایان نامه»، « مانای پدر» و « انبوه گزنه‌ها» است که با درون‌مایه‌های مختلف و فضاهای گوناگون نوشته شده‌اند.

بیشتر داستان‌های این مجموعه که اولین مجموعه مستقل فرحناز علیزاده به شمار می‌آید، از زبان زنان نوشته شده است. علیزاده پیش از این نیز داستان‌هایی در مجلات منتشر کرده بود و در حال حاضر به نقد و بررسی کتاب در برخی مطبوعات مشغول است.

رمان «پروانه‌ها در برف می‌رقصند» رونمایی شد

اولین رمان نازنین جودت رونمایی شد. در جلسه رونمایی «پروانه‌ها در برف می‌رقصند»، شیوا مقانلو به عناصر فرمی داستان اشاره کرده و گفت: با اینکه لحن روایت در داستان رمانتیک است، اما نگاه آن رمانتیک نیست و برعکس، عینی و تلخ است. زبان داستان روان است و بر خلاف داستان های جنگ عاری از هر گونه قهرمان پروری است. فضای داستان خاکستری است و با پرداختن به آدم های عادی، بار رئالیستی به داستان داده شده.

مقانلو یکی از نقاط قوت این کتاب را کشمکش ها و تضادهایی دانست که در دو سطح بیرونی و درونی شخصیت به نمایش گذاشته شده است.

سپس کامران محمدی صحبتش را با ذکر این نکته آغاز نمود که علی‌رغم اسم و طرح جلد و صفحه آرایی نه چندان مناسب کتاب، که آن را به شکل کتاب های عامه‌پسند درآورده‌است، این رمان اصلاً عامه پسند نیست. این نویسنده و منتقد سپس به ساختار روایی داستان و شیوه نگارش داستان، که مونتاژ موازی و با فواصل خیلی کم، حتی یک جمله ای می‌باشد، اشاره کرد. محمدی، استفاده از تکنیک های سینمایی در این کتاب را به‌جا و پایان بندی داستان را خوب و مناسب دانست.

معرفی برنده جشنواره کتاب جنایی اسکاتلند

نخستین جشنواره کتاب‌های جنایی اسکاتلند با انتخاب برنده نخستین کتاب جنایی اسکاتلندی به کار خود خاتمه داد.
کتاب سرزمین بیگانه نوشته چارلز کامینگ موفق شد تا نام خود را به‌عنوان نخستین برنده جایزه کتاب‌های جنایی اسکاتلند ثبت کند.
این کتاب از میان ۴۰ شرکت‌کننده به عنوان برنده این رقابت انتخاب شد و ترتیب‌دهندگان این رقابت از آن در جشنواره خونی اسکاتلند که در استرلینگ برگزار شد، تجلیل کردند. آثار جنایی در اسکاتلند طرفدار زیادی دارند و این کشور یکی از سرزمین‌های اصلی خلق این آثار شناخته می‌شود.

برنده جایزه ویژه ادبی صلح دیتون مشخص شد

جایزه ادبی صلح دیتون، برندگان ۲۰۱۲ خود را در دو بخش داستانی و غیرداستانی معرفی کرد.
برنده امسال جایزه ویژه ادبی صلح دیتون برای یک عمر دستاورد ادبی تیم اوبراین انتخاب شده است. او نویسنده آثاری چون آن چه آن ها کشیدند در نبود جنگل ها و به دنبال کاسیاتواست. این جایزه معتبر که یادآور صلح دیتون در سال ۱۹۹۵ و پایان جنگ بوسنی است، هر سال برای گرامیداشت قدرت ادبیات در حمایت از صلح، عدالت اجتماعی و درک جهانی اهدا می‌شود و امسال در بخش داستانی به اقامت موقتی نوشته اندرو کریواک تعلق گرفته است.

جایزه ادبی دانمارک به ایزابل آلنده تعلق گرفت

ایزابل آلنده نویسنده برجسته شیلیایی جایزه ادبی دانمارک را برای «داستان سرایی جادویی» از آنِ خود کرد.
جایزه هانس کریستین آندرسن به ارزش ۵۰۰ هزار کرون (۸۶ هزار دلار) به نویسنده‌ای تعلق می‌گیرد که با آثارش سنت افسانه‌ای آندرسن را ادامه داده باشد. رمان‌های ایزابل آلنده از قبیل «خانه ارواح» و «پائولا» اغلب در سبک رئالیسم جادویی جای می‌گیرند و نویسنده خود را به دریافت جوایز ادبی بسیاری مفتخر نموده‌اند.
پائولو کوئیلو، نویسنده برزیلی و جی کی رولینگ خالق هری پاتر از دیگر برندگان این جایزه در سال‌های پیش هستند.

برنده جایزه ادبی آسیای جنوب شرقی معرفی شد

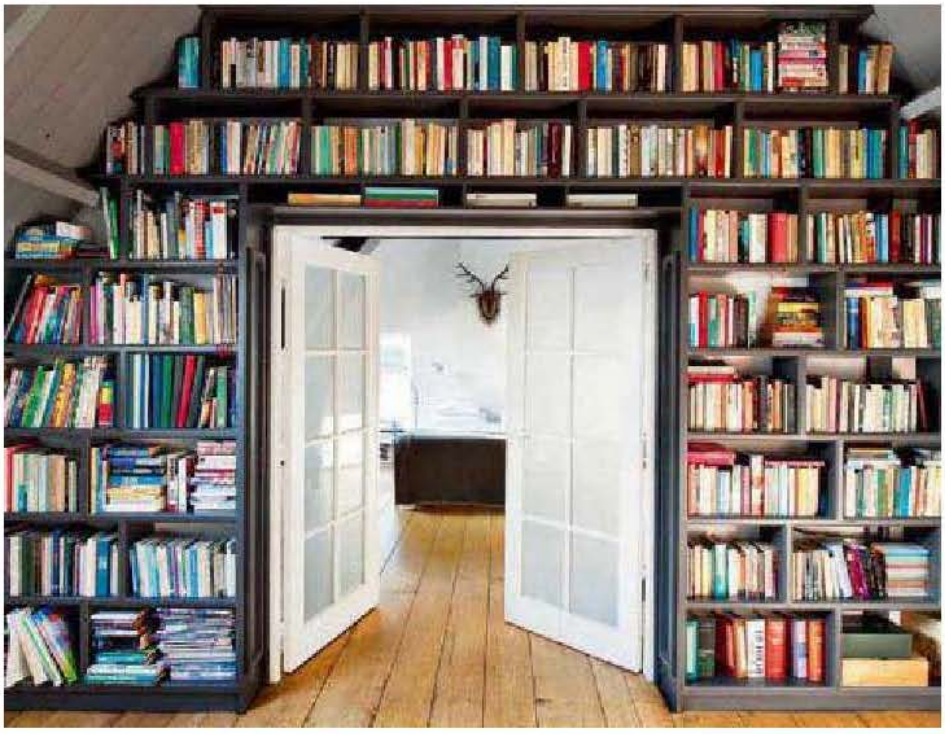
جایزه ادبی آسیای جنوب شرقی ۲۰۱۲ در بانکوک برنده امسال خود را انتخاب کرد.
برنده امسال این جایزه رمانی به نام کوتوله نوشته ویپاس سریتونگ است. این داستان بازتاب دهنده ارتباطات انسانی و حس تنهایی در جامعه انسانی معاصر است. نویسنده که دو سال صرف نوشتن این رمان کرده، مجموعه ای از داستانهای کوتاه با عنوان میو کائو چویت و یک مجموعه شعر به زبان انگلیسی با عنوان گرافیتی منتشر کرده است. او یک مجموعه داستان کوتاه دیگر نیز به نام ولا لونگ نوشته که سال ۲۰۰۸ به بازار کتاب آمد. جوایز نویسندگان آسیای جنوب شرقی که به نام اس ای آ نیز شناخته می‌شود، برای تجلیل از شاعران و نویسندگان این منطقه به نویسندگانی از برونئی، کامبوج، اندونزی، لائوس، مالزی، میانمار، فیلیپین، سنگاپور، تایلند و ویتنام تعلق می‌گیرد.

فراخوان پنجمین جشنواره داستان انقلاب

کارگاه قصه و رمان مرکز آفرینش‌های ادبی حوزه هنری پنجمین جشنواره داستان انقلاب را برگزار می کند.
مهلت ارسال اثر به این جشنواره که در دو بخش رمان و داستان کوتاه و زیرمجموعه‌های بزرگسال و نوجوان برگزار می‌شود، ۱۵ آذرماه اعلام شده است.
هر فرد می‌تواند هم‌زمان در تمام بخش‌های جشنواره شرکت کند و آثار برگزیده، برتر، تقدیری و آثار دیگری که قابلیت چاپ داشته باشند، توسط انتشارات سوره مهر با پرداخت حق‌التالیف منتشر خواهند شد.
علاقه‌مندان برای شرکت در جشنواره می‌توانند آثار خود را همه روزه به غیر از ایام تعطیل از ساعت ۸ صبح تا ۱۶ بعداز ظهر به دبیرخانه دائمی جشنواره‌های حوزه هنری به نشانی تهران، خیابان سمیه، نرسیده به خیابان حافظ، حوزه هنری، مرکز محافل و جشنواره‌ها ارسال نمایند.
مراسم اختتامیه و معرفی برگزیدگان این جشنواره بهمن ماه برگزار خواهد شد.

مدرسه داستان

www.madresehdastan.com



هنرجو می پذیرد

تلفن تماس:

۰۹۳۵۷۱۵۴۶۴۴۷

داستان‌نامه آماده همکاری با ناشرین، مراکز فرهنگی و نویسندگان جهت معرفی محصولات و آثارشان می باشد

تماس با واحد آگهی ها:

Agahi@Dastannameh.com

برای اطلاع بیشتر به صفحه **تعرفه ها**، در وب سایت مراجعه نمایید

«داستان نامه» از انتشار آثار نویسندگان، منتقدین و

داستان نویسان استقبال می نماید

نویسندگان علاقمند می‌توانند داستان‌ها، مقالات و نقدهای خود را در موضوعات:

- آزاد
- پرونده های ویژه

جهت انتشار در داستان‌نامه، به همراه عکس خود، ارسال نمایند.

Www.DastanNameh.com

E-Mail: info@Dastannameh.com

نخستین جشنواره ادبی

نسیم بهار

با رویکردی بر مضامین اخلاقی

تبلت، نوت بوک و گوشی هوشمند
جوائز سه نفر اول جشنواره

- در دو بخش موضوعی و آزاد
- در دو رده سنی جوانان و بزرگسال
- داستان های بخش موضوعی در حوزه ترویج فضائل اخلاقی و تقبیح رذایل اخلاقی
- داستان نویسی درقالب «داستان کوتاه»، «مینی مال» و «داستانک»

- بخش مسابقه بصورت انفرادی بوده و محدودیتی در ارائه آثار وجود ندارد
- آثار ارائه شده در محیط word تایپ و در قالب pdf بر روی لوح فشرده به همراه مشخصات کامل نگارنده شامل نشانی ، شماره تلفن و یا از طریق آدرس اینترنتی akhlaghlib@yahoo.com به دبیر خانه ارسال گردد
- از برگزیدگان آثار فاخر تجلیل بعمل آمده و به ده نفر جوایز ارزنده ای اهدا خواهد شد
- مهلت ارسال آثار : ۹۱/۱۰/۱۵

دبیرخانه: تهران. خیابان پیروزی. خیابان شکوفه. خیابان شهید کاظمی. فرهنگسرای اخلاق. کتابخانه اخلاق. تلفن: ۳۳۳۱۲۳۰۳