پرونده ای برای راویان شگفت

درباره پیدایش راویان غیرانسان و امکانات فرمی آنها

تذکاری درباره راویان شگفت در داستان

آنیمیسم یا جان‌دار پنداری

مرده‌ام، اما روایت می‌کنم!

انسان‌وار انگاریِ خدا

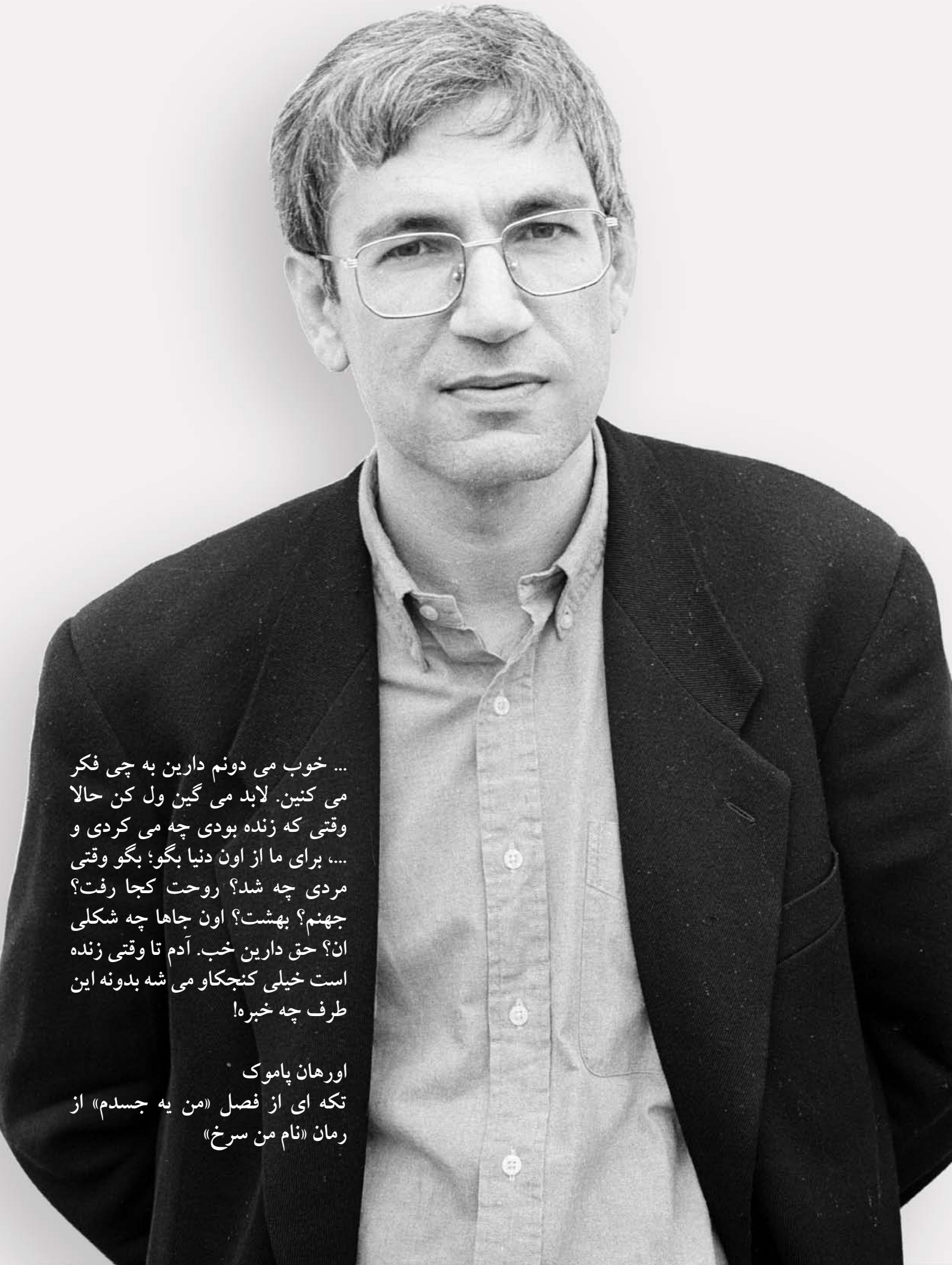
نشریه تخصصی ادبیات داستانی

سال دوم،شماره چهارم،اردیبهشت۱۳۹۲

گزارشی درباره کتاب اولی ها: در پیچ و خم چاپ کتاب اول

مروری بر جوایز ادبی در سالی که گذشت

پرونده ای برای سه گانه کامران محمدی



... خوب می دونم دارین به چی فکر می کنین. لابد می گین ول کن حالا وقتی که زنده بودی چه می کردی و ...، برای ما از اون دنیا بگو؛ بگو وقتی مردی چه شد؟ روحت کجا رفت؟ جهنم؟ بهشت؟ اون جاها چه شکلی ان؟ حق دارین خب. آدم تا وقتی زنده است خیلی کنجکاو می شه بدونه این طرف چه خبره!

اورهان پاموک
تکه ای از فصل «من یه جسدم» از رمان «نام من سرخ»

نشریه تخصصی ادبیات داستانی
سال دوم / شماره چهارم / اردیبهشت ۹۲

مدیرمسئول: محمدجوادجزینی
سردبیر: مصطفی علیزاده

تحریریه:
آزاده حسینی (دبیر تحریریه)

کاوه فولادی‌نسب (دبیر داستان)
حسین صابری (دبیر اندیشه)
رامبد خانلری (دبیر نقدوبررسی)
لیلا باقری (دبیر گزارش‌وگفتگو)
نازنین جودت، مرجان جامی، افسانه احمدی، نرگس قوی‌زری، ویدا رهبر، آریا یعقوب‌زاده، علیرضا رحیمی، فائزه شکیبا، مهدی هراتی، کیمیا گودرزی

صفحه آرایی: رضا میرکریمی
ویراستار: زهره مسکنی

همکاران این شماره:
مهام میقانی، مژده الفت، بهاره ارشدریاحی، نرگس نظیف، مهران مصفا، هاله واثقی

عکس روی جلد از: پیمان هوشمندزاده

با تشکر از:
کامران محمدی، سارا خاک‌زاد، سیاوش گلشیری، محمد طلوعی، شهرام اقبال‌زاده، ضحی کاظمی، علی کرمی، آیت دولتشاه، پیمان هوشمندزاده، مدیریت فرهنگسرای ارسباران و سپاس ویژه از دکتر جمیله بهمنی

درشماره‌های آینده می‌خوانید:

طنز در داستان و داستان طنز (شماره پنجم)

مرگ در ادبیات داستانی

داستان اقلیمی

و ...

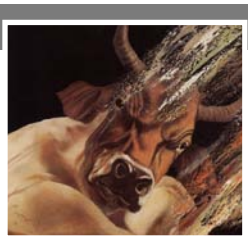
نقدهای داستان‌نامه، صرفاً دیدگاه نویسنده آن است.
داستان‌نامه از همکاری علاقمندان استقبال می‌نماید.
داستان‌نامه در ویرایش و تلخیص مطالب آزاد است.
مقالات و داستان‌های خود را به‌همراه عکس و بیوگرافی مختصر به آدرس ایمیل نشریه ارسال نمایید.

پست الکترونیک: info@dastannameh.com

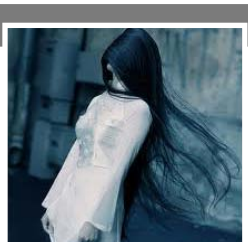
اخبار «داستان نامه» را در وبسایت رسمی داستان نامه پیگیری کنید:

www.DastanNameh.com

یادداشت اول/ سردبیر/ ۵
تذکاری درباره راویان شگفت در داستان/ محمدجواد جزینی/ ٦
یادداشتی درباره پیدایش راویان غیرانسان و امکانات فرمی آن‌ها/ مصطفی علیزاده/ ۹
مرده‌ام، اما روایت می‌کنم؛ درباره راوی مرده در داستان/ مرجان جامی/ ۱۳
انسان‌وار انگاریِ خدا/ حسین صابری/ ۱٦
جان‌دارپنداری/ مهدی هراتی/ ۱۹

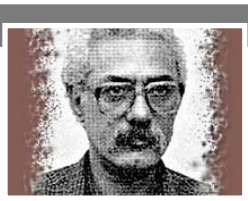


داستان
تنها یکی می‌ماند/ سیاوش گلشیری/ ۲٦
کمی زودتر یا دیرتر/ نازنین جودت/ ۳۲
من فقط شوکه شده بودم / سارا خاک‌زاد/۳٤
تاول‌های روی دیوار/ مرجان جامی/ ۳٦
ورده/ فائزه شکیبا/ ۳۹
غریبه/ ضُحی کاظمی/ ٤۱



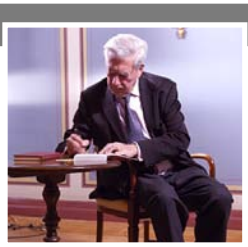
داستانک / نازنین جودت / ٤۲

نقد و بررسی
عکس دسته‌جمعی خاطرات؛ بررسی داستان بلند«آلبوم خاطرات» / رامبد خانلری / ٤٦
شاعر دکمه ها؛بازخوانی داستان کوتاه «چشمهای دکمه‌ای من» / آزاده حسینی تنکابنی / ٤۸
دیگر هیچ زنی شبیه «زری» نیست!/ مهام میقانی / ۵۰
تراژدی مدرن؛ نگاهی به سه رمان کامران محمدی/ نرگس نظیف / ۵۳
نگاهی به مجموعه داستان «امروز شنبه»/ بهاره ارشدریاحی / ۵٦
بررسی داستان موسیو الیاس اثر صادق چوبک / سرویس نقد و بررسی / ۵۸



گزارش و گفتگو
گفتگو با کامران محمدی، دربارهٔ سه‌گانه‌ی فراموشی / مژده الفت / ٦۱
گزارش: در پیچ‌وخم چاپ کتاب اول/ لیلا باقری / ٦٦
مروری بر جوایز ادبی در سالی که گذشت/ نرگس قوی‌زری / ۷۰
گفتگو با دبیر علمی جایزه هفت‌اقلیم / مهران مصفا / ۷۳
یک اتفاق تازه/ ویدا رهبر / ۷٦

نامه هایی به یک نویسنده جوان/ بارگاس یوسا، افسانه احمدی / ۷۸
تازه های کتاب/ گروه گزارش و گفتگو / ۸۰
معرفی ناشرین ادبیات داستانی / ۸۵
روایت نیوش؛ ستون ارتباط با مخاطب / دبیر تحریریه / ۸٦
یادداشتی برای چهارسالگی سایت «دوشنبه» / ۸۸
اخبار داستانی / زهره مسکنی / ۸۹



«داستان‌نامه» یکساله شد؛ یک سال پیش به همت گروهی از نویسندگان جوان «داستان‌نامه»ای راه‌اندازی شد که حالا پس از یک‌سال، با تلاش بی‌ادعا و پشتکار خود، و بی‌اتکا به هیچ گروه، سازمان، موسسه دولتی و یا حتی خصوصی، و صدالبته به حمایت و پشت‌گرمی برخی از نویسندگان پیشکسوت و صاحب‌نام و فعال، به جایگاهی رسیده که می‌تواند امیدوار به آینده‌ای روشن و تاثیرگذار باشد. بیش از یک سال است زمان و توان خود را مصروف انتشار مجله‌ای کرده‌ایم، اختصاصیِ داستان. بسیار کوشیدیم تا «داستان‌نامه» را با شکل و شیوه‌ای نو و ترکیب و طرحی مطلوب پدید آورده و به علاقمندان ادبیات داستانی و نویسندگان این حوزه ارائه کنیم. این‌که تا چه حد موفق بوده‌ایم، و اصلاً آیا نتیجه تلاش‌مان مقبول افتاده و در نظر آمده یا خیر، را شما خوانندگان باید بگویید که بهترین قضاوت‌گران هستید.

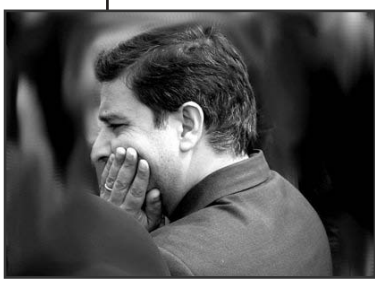
اما فارغ از موفقیت یا عدم موفقیت «داستان‌نامه»، معتقدم که نفسِ تولید و انتشار نشریات داستانی، به شکلی که مخاطب را- حتی مخاطب عادی را- جذب کند، امریِ نه تنها پسندیده، بلکه حتی ضرورتیِ انکارناپذیر است. برای آنکه داستان‌نویسان، تجربه های تازه خود را به خوانش بگذارند و احتمالاً بدین ترتیب فرصت دیده شدن و درخشیدن استعدادهای تازه و جوان نیز فراهم آید، و نیز برای آنکه نویسندگان و منتقدین و پژوهشگران حوزه ادبیات داستانی، نظرات و پژوهش های تازه خود را منتشر نموده، مهم‌ترین ابزار و امکان، نشریات تخصصی داستانی است. می‌گویند که بسیاری از داستان‌های کوتاه موپاسان در ابتدا در روزنامه‌های ادبی فرانسه منتشر می‌شد و بعدها موپاسان تبدیل شد به یکی از بزرگترین نویسندگان «داستان‌کوتاه» تاریخ ادبیات و البته از آغازگران آن.

پیش‌تر، این‌را گفته‌ایم و باز می‌گوییم که متاسفانه تعداد نشریات کاغذیِ فراگیر و پرتیراژ ادبیات داستانی بسیار بسیار اندک است و معمولاً به سبب وابستگی به ارگان یا موسسه‌ایِ دولتی، اعمال سلایق و نظرات غیرفنی نیز در آن‌ها دیده می‌شود که البته اجتناب‌ناپذیر است. و اگر در این وضعیت بمانیم، کجا مجالی پیدا می‌شود تا نویسندگان جوان و نوقلم، استعداد و توانایی‌های خود را بنمایانند؟ و یا آنکه کجا می‌توان حرف‌های جدی اهالی داستان را و دغدغه ها و دل‌مشغولی‌هایشان را خواند و شنید؟ از این‌روست که نشریات اینترنتی نقش بسیار مهمی پیدا می‌کنند تا خلاء موجود را پر نمایند. به شرط آن‌که قارچ‌گونه و بی‌تفکر و بی‌اندوخته ظاهر نشده باشند. اگر نشریات داستانی (یا ادبی) اینترنتی، با حوصله و فکرشده و آراسته، تهیه و منتشر شوند، آن‌گاه اعتماد بزرگان و پیش‌کسوتان داستان هم جلب خواهد شد و با حضور و توجه‌شان، شاهد بالندگی و رونق و پویایی این نشریات خواهیم بود و در غیاب نشریات کاغذی داستانی یا ادبی، این نشریات اینترنتی خواهند بود که تبدیل می‌شوند به جایگاه و پایگاهی برای اهالی داستان، بزرگ‌ترها و نیز نوقلمان و چهره‌های جوان و جدید.

و در این روزها، نشریات اینترنتی ادبی خوبی منتشر می‌شوند که گرچه مایلیم از آنها نام بریم و تلاش‌شان را قدر بدانیم، اما بیم از آن داریم که نامی از قلم بیفتد و خاطری رنجیده شود. تحریریه و دست‌اندرکاران «داستان‌نامه» امیدوارند تا در کنار نشریات ادبی-داستانی اینترنتی دیگر و همراه آنهایی که بی‌ادعا، به ادبیات داستانی خدمت می‌کنند، در جهت خلق فضایی جدی و متین و در خور شأن و منزلت ادبیات داستانی، در دنیای مجازی اینترنت حرکت و تلاشی تاثیرگذار داشته باشند.

سردبیر

تذکاری درباره راویان شگفت در داستان



محمد جواد جزینی

«روایت‌شناسی» دانش مطالعه نظری روایت است. معرفتی که از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بر پایه نظریه‌پردازان فرمالیسم شکل گرفت و بعدها درمباحث نظری ازآن با عنوان « دستوز زبان داستان» یاد کرده‌اند.

دستور زبان داستان دانشی است که تلاش می‌کند نظام پنهان قواعد و امکانات گفتار را در متن اثر داستانی کشف کند. این نظریه که ابتدا با آثار بحث برانگیز نورتروپ فرای و فرانک کرمد و بعدها زیر نفوذ نظریه‌پردازان فرمالیست چون ولادیمیر پراپ، کلود برمون، ژولین گریماس، کلود لوی استروس، تزوتان تودروف و رولان بارت گسترش یافت.

هدف روایت شناسان، نه شرح متن، بلکه کشف نظامی روایی متن بود، به همین دلیل در آرای آن‌ها توجه به کارکردهای روایت و تاثیر آن بر دیگر عناصر داستانی برجسته می‌شود. فرمالیست‌ها بیشتر برجنبه‌ها و سویه‌های زیباشناسی و تلاش‌های نوآورانه و هنجارشکنانه اثر توجه داشتند.

تلاش‌های نویسندگان فرمالیست برای پیدا کردن روایت گران بدیع در ساختار داستان، به ابداع راویان شگفت منجر می‌شود

انگاره «آشنایی‌زدایی» یکی از مهم‌ترین مباحث دیدگاه‌های فرمالیست‌هاست. مفهوم آشنایی‌زدایی را نخستین بار «اشلوفسکی» در مقاله «هنر به مثابه تکنیک» به کار برد. از دیدگاه او آشنایی‌زدایی باعث می‌شود تا احساس و ادراک عادت‌زدگی خواننده و دریافت معهود و مالوف او را از جهان دگرگون کند. کارکرد آشنایی‌زدایی با ناآشنا کردن امور آشنا، باعث توجه بیشترخواننده به متن می‌شود.

آشنایی‌زدایی از دیدگاه فرمالیست‌ها درسه سطح«زبان»، «محتوا» و «ساختار» داستان قابل بررسی است. در تمایلات فرمالیستی زبانی، نویسنده می‌کوشد ساختاری از زبان را در مقابل زبان روزمره وآشنا قرار دهد. در این‌گونه آثار زبان و روایت را می‌توان به مثابه جنبه‌های در هم بافته‌ای ازمتن در نظرگرفت. روایت راهی است برای ترکیب کردن واحدهای زبان در ساختار بزرگ‌تر اثر تا خواننده بتواند از این رهگذر به تماشای جهان تازه‌ای بنشیند.

نمونه روشن برای کارکردهای آشنایی‌زدایی در زبان را می‌شود در داستان‌های «بیژن نجدی» دید:

«سه‌شنبه خیس بود. ملیحه زیر چتر آبی و در چادری که روی سرتاسر لاغریش ریخته شده بود، از کوچه‌ای می گذشت که همان پیچ وخم خواب‌ها و کابوس او را داشت. باران با صدای ناودان و چتر و آسفالت، می‌بارید. پشت پنَجره‌های دو طرفِ کوچه، پرده‌ای از گرمای بخاری‌ها آویزان بود و هوا بوی هیزم و نفت سوخته می‌داد ... اینِ طرف در بزرگ اوین، که مثل زخمی کهنه، زخمی خشک، زخمی که خون‌ریزی‌اش بند آمده باشد باز بود، سیاوش روی غرور پیر شدهٔ پاهایش ایستاده، همان شال سفید و بلندی را به گردن داشت که سال‌ها پیش، شب دست‌گیرشدن، آن را از جا رختی چوبی و کنار پیراهن ملیحه برداشته بود.»

نویسنده در این داستان، زبان را از عادت‌های مألوف عبور می‌دهد و ساختی از زبان را به کار

نقاش: آیدین آغداشلو

می‌گیرد که همواره غریب وتازه است. ترکیب سه‌شنبه خیس برای سه‌شنبه بارانی و یا توصیف ملیحه لاغر که چادر به سر دارد و زیر چتر آبی است. این طور بیان می‌شود. ملیحه زیر چتر آبی و در چادری که روی سرتاسر لاغریش ریخته شده بود. این شیوه بیانی نوعی تازگی به دست می‌دهد.

آشنایی‌زدایی محتوایی در نگره فرمالیست‌ها یعنی عبور از کلیشه‌های عادت شده و آشنا. نویسندگان فرمالیست می‌کوشیدند در آثار خود از مضامین مورد انتظار خواننده عبور کنند. پیدایی شخصیت‌های« بد دوست‌داشتنی» از آن جمله است.

گسترده‌ترین تأثیر اندیشه آشنایی‌زدایی فرمالیست‌ها درسطح ساختار داستان رخ داده است. نویسندگان فرمالیست همواره می‌کوشیدند ساختار آشنا و پذیرفته شده داستان را صورت تازه‌ای ببخشند. تکثر گونه‌ها و زیرگونه‌های داستانی ذیل همین نگرش توسعه می‌یابد. این تمایل در ساختار بسیاری از داستان‌های بهرام صادقی، ابوتراب خسروی و ... دیده می‌شود.

یکی از نگره‌های فرمالیست‌ها درباره ساختار، تعریف جدیدی از اصطلاح روایت است. مثلا «ژرار ژنت» اصلی‌ترین عنصر روایت را ترتیب رخدادها می‌داند. او روایت را «ارتباط غیرتصادفی» میان رخدادها تعریف می کند. به همین دلیل فرمالیست‌ها با بر هم زدن الگوی رخداد ها تلاش می‌کردند به الگوی تکرار شونده حوادث آشنا، نوعی تازگی ببخشند. برهم زدن الگوی روایت سنتی و غیر خطی کردن روایت داستان از این جمله است.

فرمالیست‌ها مسالهٔ طرح را بدین گونه با مفهوم آشنایی‌زدایی پیوند زدند که طرح باعث می‌شود تا ما حوادث را به گونه‌ای آشنا و مالوف نبینیم. آن‌ها همواره برجنبه‌های ساختاری متمرکز می‌شدند که در آن فرایند «غریبه سازی» به آشکارگی هر چه تمام‌تر خود را متجلی سازد. اشکلوفسکی معتقد است «طرح شیوه خاصی است که در آن داستان شگفت و غریب می‌شود وبه نحوی خلاقانه از شکل معهود خود انداخته می شود تا آشنایی‌زدایی شود.»

شاید یکی از نظریه‌پردازان تاثیرگذار درباره نقش روایتگر در مباحث روایت‌شناسی «توماس مان» است. مان معتقد بود راوی دارای شخصیت و هوّیت مستقل نبوده و او جزیی از روایت است. به عبارتی راوی روح روایت است و متن داستان، قصه و حکایت به وسیله روح روایت نقل می شود.

یکی دیگر از نگره‌های فرمالیست‌ها آشکارسازی صناعت‌هاست. به همین دلیل نویسندگان این آثار تلاش می‌کنند نوآوری‌های ساختاری اثرشان را جلوه‌ای آشکار بدهند. میل به گریز از هنجارهای متعارف و قواعد پذیرفته شده داستان از جمله این تمایلات است. یکی از این آشکارسازی‌های تکنیکی، استفاده از «راوی غیر انسان» است. تلاش‌های نویسندگان فرمالیست برای پیدا کردن روایت‌گران بدیع در ساختار داستان، به ابداع راویان شگفت منجر می‌شود. راویان شگفت آن دسته از روایت‌گرانی هستند که اگر چه انسان نیستند اما مثل راویان انسان با خواننده سخن می‌گویند. یعنی روایدادهای داستان را کسی یا چیزی غیر از انسان بازگو می‌کند.

داستان همواره یک راوی دارد. بدون راوی رویدادی بیان نمی‌شود. تولن معتقد است مهم نیست این راوی یا گوینده تا چه حد پنهان از نظر یا نامرئی باشد، اما همیشه یک راوی در میان است. این اصل در واقع از قانون زبان‌شناسی تبعیت می‌کند که همیشه در هر گفتاری یک گوینده و یک مخاطب در میان است و گفتار بدون این دو قابل تصور نیست.

دربرخی آثار فرمالیستی نویسنده راوی غریبی را برای روایت رویدادها انتخاب می‌کند. این انتخاب آشکارا به خواننده پیام می‌دهد که در این اثر صناعت و تکنیک نامتعارفی به کار گرفته شده است. این راویان دیگر آن آدم های آشنای داستان‌های کلاسیک نیست. ممکن است حیوان ، مرده یا حتی یک شیء باشد. مثلاً در داستان خانه روشنان هوشنگ گلشیری باز گویی رویدادهای زندگی کاتب، برعهدهٔ اشیاء خانه گذاشته می‌شود.

« از وقفه‌ای که در چرخش کلید پیش آمد فهمیدیم خودش است. این را بعد جا کلیدی و دربارها برای مان گفته‌اند. همیشه اول کلید را توی جاکلیدی می‌کند و مدتی معطل می‌ماند، انگار که یادش رفته باشد چه می خواسته است بکند، بعد بالاخره کلید را می‌چرخاند. دیر وقت بود و تاریک بودیم ما. باریکه نوری پایین پرده را روشن کرده بود.»

درر این داستان در کنار دیگر نگره‌های فرمالیستی و تلاش‌های آشنایی زدایانه، روایت داستان برعهده اشیاء گذاشته شده است.

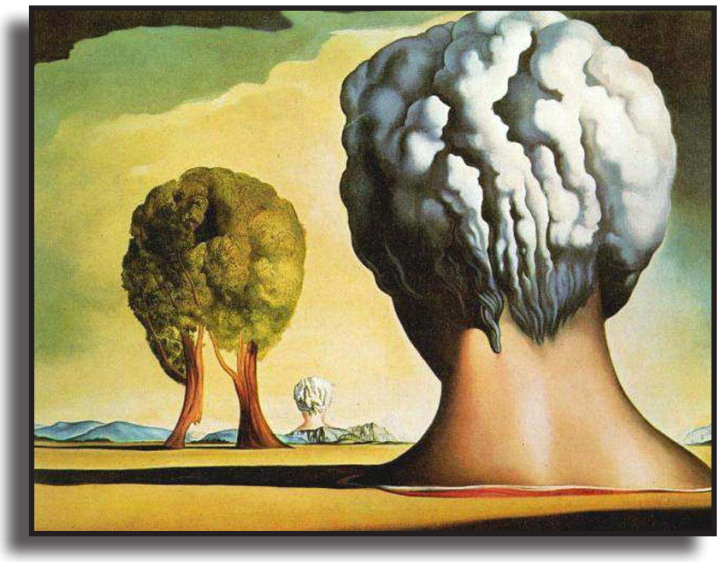
روایتگر حیوان یکی از این راویان شگفت محسوب می‌شود. راویت‌گری که اگر چه انسان نیست اما مثل یک راوی انسان بازگویی داستان را بر عهده دارد.
فصل نخست رمان« دل سگ» نوشته «میخاییل بولگاکوف» را سگی روایت می‌کند:
«عو– وو– و– و– و عوعو– عوو– عوو! آهای، مرا نگاه کنید. من دارم می‌میرم! باد از شکاف زیر در برای من مرثیه سر می‌دهد ومن هم همراه آن زوزه می‌کشم. از دست رفتم، نابود شدم! مردک بی‌همه چیز با آن کلاه کثیفش، همان آشپز غذاخوری عمومی کارمندان شورای مرکزی اقتصاد مردمی، به من آب جوش پاشیده و پهلویم را حسابی سوزانده است ...»
راوی این گونه داستان‌ها را عمدتاً نمی‌توان با معیارهای راویان انسان مقایسه کرد. در این نوع آثار نویسنده حدود دانش و میزان دوری و یا نزدیکی راوی را باز تعریف می‌کند. این تعریف ممکن است با هیچ کدام از تعاریف روایت‌گرای دیگر هم سو نباشد.
در داستان میخاییل بولگاکوف راوی سگ اگرچه مثل آدم‌ها حرف می‌زند، اما سگ‌بودنش محرز است. بولگاکوف در همان سطرهای نخست نقش این راوی را معلوم می‌کند. گونه زبانی و دایره معلومات راوی را بازتعریف می‌کند. در این نوع آثار هرگز خواننده سوال نمی‌کند که مگر ممکن است که سگی حرف بزند چرا که این با تکیه بر فرض نخست داستانی برای خواننده پذیرفتنی می‌شود.
راویان حیوان برعکس راویان شیء که اغلب خنثی و بی‌تحرک‌اند پویا و پرکنش هستند. راوی حیوان مثل یک انسان حرف می‌زند، حرکت می‌کند و حتی می‌تواند خاطرات گذشته‌اش را به یاد بیاورد و همچنین موقعیت‌ها و رویداد ها را تحلیل کند. تفاوت بین یک راوی مألوف با یک راوی شگفت بر یک فرض خود ساخته نویسنده استوار است.
در بررسی ادبی، چرایی انتخاب راوی شگفت در تعیین ارزش‌های هنری یک اثر مهم است. به این معنا که اگر این داستان یه شیوه راوی شگفت باز گو نمی‌شد چه ارزش‌های هنری از اثر کاسته می‌شد و چه قدر این انتخاب توانسته در توسعه معنا و صورت تازگی ایجاد کند. استفاده از روایت‌گران شگفت تنها به یک اقدام زیبا شناسانه برای تنوع دادن به الگوی عادت شده راوی ختم نمی‌شود. در نمونه‌های برجسته این نوع آثار انتخاب راوی شگفت در پیرنگ و ساختار و مضمون بی تأثیر نیست.
در راویان شگفت ممکن است اقتدار راوی شکسته شود به این معنا که راوی غیرانسان روایت قابل اعتمادی ندارد. میزان اعتمادپذیری یا بی‌اعتمادی در درجه نخست، قراردادها و قواعد و هنجارهای روایت‌گری پیش از خودش را به چالش می‌کشد. یکی از اصول پذیرفته شده و قراردادهای بنیادی در روایت این اصل مألوف است که باید به راوی اعتماد کرد. اما در راویان شگفت این قرارداد مألوف خدشه‌دار می‌شود. این مخدوش شدن همواره به معنای ناراستی راوی نیست بلکه به معنای محدودیت‌های تعریف شده داستانی راوی است. در این‌گونه آثار داستانی اغلب نویسنده محدوده راوی شگفت را در همان سطرهای نخست فرض خویش ساخته خود را از راوی معلوم می‌کند.

منابع:
کنان، شلومیت ریمن، روایت داستانی بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حرّی، نیلوفر
تولان، مایکل. جی، درآمدی نقادانه و زبان‌شناختی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حرّی، بنیاد سینمایی فارابی
کالر، جاناتان، نظریه ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، مرکز
مکاریک، ایرنا ریما، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه محمد نبوی، مهران مهاجر، آگه
بولگاکوف، میخاییل، دل سگ، ترجمه آبتین گلکار، ماهی
گلشیری، هوشنگ، دست تاریک دست روشن، نیلوفر
نجدی، بیژن، یوزپلنگانی که با من دویده اند، مرکز

سنگ و سگ هم می‌توانند قصه‌گو باشند!

یادداشتی درباره پیدایش راویان غیرانسان و امکانات فرمی آنها

مصطفی علیزاده



داستان‌های بسیاری را خوانده‌ایم که راویانشان، غیرمتعارف یا به عبارتی شگفت بوده‌اند. مثلاً راوی داستان، سگی یا اسبی یا قاب عکسی یا عروسکی یا مرده‌ای بوده است. روایت گر داستان«پژوهش های یک سگ» کافکا، یک سگ است و رمان «دل سگ» میخائیل بولگاکف هم با روایت یک سگ آغاز می‌شود. داستان «گزارشی به فرهنگستان» کافکا، از زبان یک میمون روایت می شود. راوی داستان «چشم‌های دگمه‌ای من»، اثر بیژن نجدی، یک عروسک است. و اورهان پاموک فصل‌هایی از رمان درخشانش، «نام من سرخ» را از زبان اشیا و حیوانات روایت کرده است.

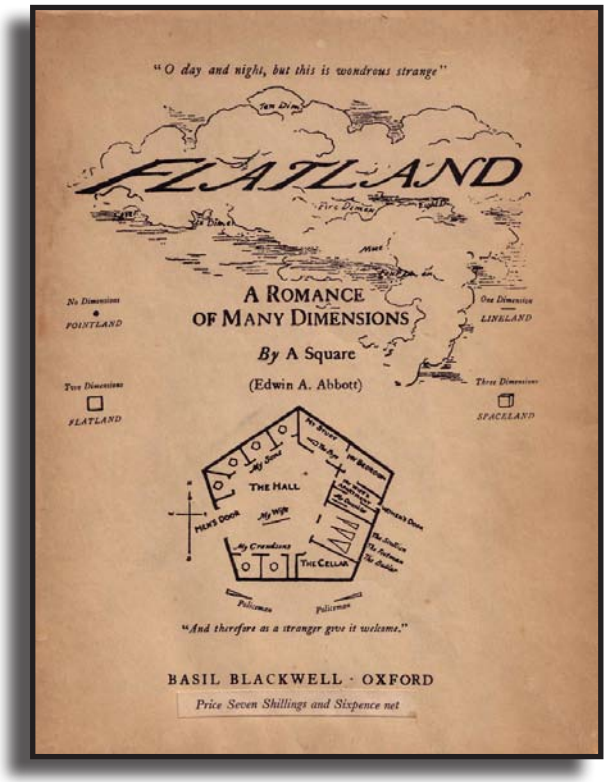
در روزگار ما، گاه دیده می‌شود که نویسندگان، چه جوان و نوقلم و چه کهنه‌کار، روایت داستان خود را به راویان غیرمتعارف می‌سپارند. بخش عمده این راویان غیرمتعارف، مردگان هستند و بخش کمتر، راویان غیرانسان شامل حیوانات، اشیا. و حتی ممکن است فرشته یا شیطان راوی داستان باشند. مثلاً علی موذنی روایت داستان کوتاه «خُلق تنگ ابلیس» را به شیطان یا ابلیس می سپارد و از زبان ابلیس است که ماجرای میل زلیخا به یوسف و امتناع یوسف از تن‌دادن به خواست نفسانی زلیخا، روایت می شود.

مواجهه ما با این داستان‌ها و شنیدن روایت راویان شگفت‌شان همواره خاص بوده است. بدین معنا که عموماً این داستان‌ها توجه ما را – چه مثبت و موافق، و چه منفی و مخالف– برانگیخته و در خاطر مانده‌اند. در این نوشتار کوشش بر این شده تا با تمرکز بر راویان غیرانسان، مختصری پیرامون پیشینه و چرایی استفاده از راویان غیرمتعارف گفته شود. و اساساً این پرسش پاسخ داده شود که چرا روایت داستان خود را به راویان غیرانسان می‌سپاریم. و نیز در پایان، به برخی اختصاصات، محدودیات و امکانات فرمی این راویان اشاره شده است.

ورود راویان شگفت در داستان‌های واقع‌گرا

نخستین نمونه‌های روایت‌گری قصه‌ها و حکایت‌ها توسط راویان غیرانسانی، به قرن‌های بسیار دور برمی‌گردد و در ادبیات کلاسیک، می‌توان راویان و شخصیت‌های غیرانسانی – شامل حیوانات و موجودات نیمه‌انسانی– و مردگان را یافت که در داستان‌ها به سخن درآمده و به قصه‌گویی پرداخته‌اند. این قصه‌ها و حکایات غالباً تمثیل بوده‌اند و وجه تمثیلی بسیار روشن آنها، خوانندگان را به پذیرش و شنیدن داستان متقاعد می‌نمود. ظاهراً در قرن هجدهم، زمان گسترش حضور حیوانات و اشیا به عنوان شخصیت‌های اصلی داستان فرا می‌رسد و همزمان با تشخص‌یافتن اشیا و حیوانات در داستان‌های بزرگسالان، در دهه‌های پایانی همین قرن راویان غیرانسان به حوزه ادبیات کودکان ورود پیدا می‌کنند. و این روند در قرن نوزدهم نیز ادامه می‌یابد

به پاخیزی علیه انسان‌محوری و عقل‌گرایی مطلق اومانیستی، در نیمه قرن بیستم، تاثیرات خود در حوزه ادبیات داستانی را با تشخص بخشیدن به راویان غیرانسان و شکستن قواعد عقل‌گرایانه‌نشان‌داد



در حوزه روایت‌گری در داستانهای واقع گرایانه بزرگسالان، دگرگونی‌هایی رخ می‌دهد؛ به عنوان مثال، راویان کاملاً مورداعتماد به تدریج جای خود را به راویان غیرقابل اعتماد، آشفته و روان‌پریش و حتی کاملاً دیوانه می‌دهند. و به موازات این دگرگونی در وثوق راوی، متاثر از دو جریان مهم و تاثیرگذار، روایت‌گری داستان‌ها از انحصار انسان (زنده یا حتی مرده) خارج شد و بدین ترتیب داستان‌نویسان با پاگذاشتن بر قواعد متداول، روایت داستان واقع‌گرایانه خود را به یک راوی غیرانسان سپردند؛ حیوانی که به لطف نویسنده داستان، شعور و منطق پیدا می‌کند و روایت‌گر داستان می‌شود یا شیء‌ای که با برخورداری از اختصاصات و حواس آدمی، جهان داستان را روایت می‌کند. در سالهای پایانی قرن نوزدهم، در بریتانیا رمانی منتشر می‌شود به نام Flatland (که به فارسی نیز ترجمه شده است: پختستان، نشر کارنامه) که شخصیت‌های این رمان تمثیلی، اشکال هندسی دو بعدی هستند و راوی آن نیز یک مربع است!

علل و انگیزه‌های به کارگیری راویان شگفت

اولین و مهم‌ترین جریان تاثیرگذار بر ظهور و گسترش راویان غیرانسان، پیدایش و فراگیری مکتب فرمالیسم(شکل گرایی) در سالهای آغازین و نیمه اول قرن بیستم بود. یکی از مهم‌ترین پیشنهادهای فرمالیست‌ها، و در راس آنها شکلوفسکی، «آشنایی‌زدایی» بود. آنها بر این باور بودند که آشنایی‌زدایی در متن ادبی، ما را به دریافتی تازه و مهیج و جاندار از جهان متن سوق می‌دهد. شکلوفسکی معتقد بود که همه انواع داستانهای غیرمتعارف و شگفت، تاثیر غریب‌سازی- آشنایی‌زدایی دارند. و بدین ترتیب با توجه به اینکه یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی در داستان‌ها، استفاده از راویان شگفت و غیرمعمول است، صدای راویان غیرانسانی در داستان‌ها شنیده شد.

دومین جریان موثر بر گسترش راویان غیرانسانی، که به نوعی تکمیل و تسریع کننده عامل اول بود، گسترش تهاجم به اومانیسم در حوزه فلسفه بود. به پاخیزی علیه انسان‌محوری و عقل‌گرایی مطلق اومانیستی، در نیمه قرن بیستم، تاثیرات خود در حوزه ادبیات داستانی را با تشخص بخشیدن به راویان غیرانسان و شکستن قواعد عقل‌گرایانه نشان داد. این که یک صندلی یا یک سکه پول قصه بگوید یا سگی و اسبی راوی داستانی باشند، امری عقلاً غریب بود که پیش‌تر از آن، عقل‌محوری مسلط بر نویسنده ادبیات داستانی، هیچ آن را مجاز نمی‌دانست.

بنابرآنچه گفته شد، به نظر می‌رسد که مهمترین و فراگیرترین دلیل و توجیه داستان‌نویسان روزگار ما در بکارگیری راویان غیرانسان را باید در رویکردهای فرم‌گرایانه دانست: تلاش‌هایی متأثر و ریشه‌گرفته از آراء و آموزه‌های شکل‌گرایان روسی و پیروان‌شان در جهت تجربه‌های جدید فرمی. استفاده از راویان غیرمتعارف، نوعی تازگی و تنوع‌آفرینی در داستان است، و تجربه‌اش چه برای خواننده و چه خود داستان‌نویس جذاب می‌نماید. روایت‌گری داستان توسط راوی غیرانسان، انگار که در جهان داستان، پنجره‌ای تازه می‌گشاید؛ پنجره‌ای که نه تنها رو به چشم‌اندازی تازه و متفاوت دارد بلکه چشم‌های نظاره‌گر پشت آن نیز، نگاهی متفاوت دارد. اساساً یکی از جذاب ترین ویژگی‌های متون روایتی این‌است که به بازتولید تقلیدوار جهانی که می‌شناسیم بسنده نمی‌کنند و این قابلیت و امکان را دارند که ما را در برابر دنیایی غریب قرار دهند که اصول و قواعدش با دنیای واقعی ما متفاوت است.

روشن است که نویسنده، با استفاده از راوی غیرانسان، علاوه بر تنوع‌آفرینی و بدعت فرمی می‌تواند از ظرفیت‌های یک راوی متفاوت و غیرمتعارف در جهت تعمیق و یا تاکید بر یک معنا در حوزه محتوا و مضمون داستان نیز بهره گیرد. به عنوان مثال، داستانی را در نظر بگیرید که راوی آن یک «آینه» است. داستان‌نویس می‌تواند با نظر و اتکا به ماهیت بازنمایی آینه، از ظرفیت‌های ماهوی آن بهره برده و صداقت یا عدم قضاوت و عدم تفسیر یا حتی تکثیر شخصیت را در لایه معنایی داستان افاده کند. یا به عنوان مثالی دیگر، در داستانی که راوی آن یک «کلاغ» است، علاوه بر بهره‌گیری از ظرفیت‌های یک راوی پرنده و ناظر از بالا، می‌توان در حوزه معنایی، از سمبولیسم کلاغ، مثلاً در جهت خلق داستانی آکنده از شومی و نکبت و یا شخصیت‌پردازی متناسب با این شومی و سیاهی، در داستان بهره برد. و یا نویسنده با قصد استفاده از ظرفیت‌های ماهوی یک

استفاده از راوی شگفت، حتی با انگیزهٔ بدعت و نوآفرینی صرف نیز می‌تواند قابل قبول و ارزشمند باشد، مگر آنکه نویسنده این امکان و ابزار را تقلیل دهد و به ابتذال بکشاند

«ساعت» در جهت تاکید بر مفاهیم زمان، گذشت زمان، انتظار و ...، روایت قصه‌اش را به «ساعت» می‌سپارد.
در همان رمان «پختستان» که در سطور پیشین معرفی گردید، نویسنده با خلق جهانی داستانی که در آن شخصیت‌ها، اشکال هندسی دوبعدی ساکن در سرزمینی مسطح هستند، و نیز با سپردن روایت به یک مربع، بر این معنا تاکید می‌ورزد که ساکنان عالم پختستان کوته بین هستند و از افق بلند معنایی برخوردار نیستند. در این رمان، زنان خطوط مستقیم اند و سربازان و کارگران دون پایه، مثلث متساوی الساقین. و طبقه متوسط، مثلث متساوی الاضلاعند و متخصصین و محترمین سرزمین، مربع یا مخمس اند. راوی هم به همین قشر تعلق دارد و مربع است.
ناگفته پیداست که استفاده از راوی شگفت، حتی با انگیزهٔ بدعت و نوآفرینی صرف نیز می‌تواند قابل‌قبول و ارزشمند باشد، مگر آنکه نویسنده این امکان و ابزار را تقلیل دهد و به ابتذال بکشاند؛ مثلاً داستان خود را صرفاً استوار کند بر کشف ناگهانی «شیء بودن»، «حیوان بودن» یا «مرده بودن» راوی در انتهای داستان. این تقلیل جایگاه راویان شگفت، اغلب در آثار برخی نویسندگان تازه‌کار دیده می‌شود.

ویژگی‌های فرمی؛ امکانات و محدودیت‌ها

روشن است که وقتی که راوی یک داستان یا رمان، غیرانسان باشد، به تبع آن نویسنده با امکانات و محدودیت‌های فرمی، افزون بر یک راوی معمول و انسانی، مواجه است. کشف و شناخت این ظرفیت‌ها و امکانات و محدودیت‌هاست که می‌تواند نویسنده را در جهت به کارگرفتن این نوع راوی‌ها هدایت کند یا بازدارد.
اولین نکته قابل ملاحظه، که به عنوان پیش‌درآمدی بر اختصاصات فرمی- زبانی راویان غیرانسانی مطرح می‌شود، توجه به مبحث نقطه‌دید و کانونی‌شدگی است. تئودوروف می‌گوید: «پدیده‌های که جهان داستان را می‌سازد، نه به خودی خود، بلکه از نظرگاهی معین به ما عرضه می‌شود. نظرگاه روایی هم مستلزم ادراک بصری راوی از رخدادها و شخصیت‌هاست و هم متضمن این که او چگونه آنها را تجربه، قضاوت و تفسیر می‌کند.». از این‌روست که نظرگاه روایتی و بحث کانونی‌شدگی واجد اهمیت می‌شود.
پیش از هر چیز می‌بایست اشاره‌ای گذرا بر دو مفهوم راوی و کانونی‌سازی(یا کانونی شدگی) از دیدگاه روایت‌شناسی داشته باشیم. روایت‌شناسان، دسته‌بندی‌های سنتی انواع نقطه‌دید راویان را که از نظر شخص و میزان دانای‌کل‌بودن از هم مجزا می‌شوند، بر نمی‌تابند و تعاریف و چارچوب‌ها و طبقه‌بندی‌های جدیدی ارائه می‌دهند. و بدین ترتیب اصطلاحات جدیدی در این حوزه وارد شده است: اصطلاحاتی نظیر ذهنیت مرکزی(مرکز آگاهی)، تصفیه‌گر، بازتابنده(آینه‌گردان)، کانون، کانونی‌شدگی، کانونی‌گر، صدا و ... . در هر روایتی، دست‌کم یک راوی وجود دارد. جرالد پرینس راوی را این‌طور تعریف می‌کند: «کسی که آن‌طورکه در متن تعیین شده است روایت می‌کند.» و بدین ترتیب با تاکیدش بر عبارت «آن‌طورکه در متن تعیین شده است»، آشکارا راوی را جزئی از جهان داستان می‌داند. راوی کارکردی ابزاری دارد: ابزاری برای روایت. و این کارکرد وقتی آشکارتر می‌شود که او نقش راوی صرف را دارد. یعنی شخصیتی فعال در داستان نیست.
از طرفی راوی ممکن است در رویدادهایی که نقل می‌کند سهیم باشد یا نباشد. اگر سهیم باشد، اغلب با روایت اول شخص مواجهیم. در مواردی که راوی جزو شخصیت‌هاست، شاید در رویدادهایی که نقل می‌کند نقش کمابیش مهمی‌داشته باشد: شاید شخصیت اصلی داستان باشد و یا ناظری صرف. که در این حالت اخیر، راوی اول شخص بیرون‌رویداد است؛ یعنی صرفاً یک ناظر است و محصول نگاه خود را گزارش می‌دهد. با تمایز میان دو پرسش «چه کسی صحبت می‌کند؟» (یا «چه کسی روایت می‌کند؟») و «چه کسی می‌بیند؟»، ژرار ژنت و روایت‌شناسان دیگر به بسط مفهوم کانونی‌شدگی پرداختند. که گرچه نظرات مختلف و نفی‌کننده‌ای طرح شده، اما تقریباً در این امر متفق‌القول بوده‌اند که پاسخ پرسش اول، ما را به سمت «راوی» رهنمون می‌سازد و پرسش دوم، به «کانونی‌گر» می‌پردازد. ناگفته‌پیداست که ممکن است روایت‌گری و کانونی شدگی از آن یک عامل باشد یا نباشد.
راویان شی یا حیوان، نیاز به کانونی‌سازی خاص خود دارند. در داستان‌هایی که راوی شیء دارند، معمولاً کانونی‌شدگی از آن خود آن شیء است که نسبت به داستان درونی است و از این رو چشم‌انداز فراخ‌منظر، امری ناممکن می‌شود. مثلاً اگر شی راوی، که خود نیز کانونی‌گر است، در داخل اتاق دربسته باشد،

فقط قادر است خودِ اتاق را توصیف کند. اما نمی‌تواند خیابان را ببیند، مگر اینکه از درون پنجره‌ای به بیرون بنگرد. یا اینکه ممکن است نویسنده، یک سکه را راوی داستان خود کند. (کاری که پیش‌تر شده است؛ مثلا فصلی از رمان «نام من سرخ» را یک سکه روایت می‌کند) که طبیعتاً این شیء راوی می‌تواند دست‌به‌دست و خانه‌به‌خانه برود و بدین ترتیب دنیای داستانی را از جهت فیزیکی و مکانی گسترش دهد. اما این سکه احتمالاً دید محدودی در اطراف خود دارد و شاید نویسنده ترجیح دهد که به سبب آنکه راوی داستانش عمدتاً در جیب یا کیف است، از قوه شنوایی‌اش بهره ببرد. اما اگر یک آینه قدّی بزرگ که در اتاقی نصب شده، راوی داستان باشد، معلوم است که گستره دیدش همان اتاق است یا اگر رو به پنجره‌ای باشد، بیرون پنجره را هم می‌تواند ببیند. به عنوان مثالی دیگر، گستره دید یک کلاغ (که پرواز می‌کند، اوج می‌گیرد، از بالا نظارت می‌کند و گاه بر روی زمین هم می‌نشیند) با یک قناری محبوس در قفسی در کنج اتاق، متفاوت است. کلاغ راوی – که کانونی‌گر روایت است – هر جا که پرواز کند و برَود، خواننده را با خود، همراه و هم‌قدم می‌سازد.

نکته بسیار مهم دیگر در اختصاصات فرمی–زبانی راویان غیرانسان این‌است که روایت‌گری این راویان در چارچوب یک قاعده و منطق وضع‌شده توسط نویسنده قرار می‌گیرد. بدین معنا که این نویسنده است که تصمیم می‌گیرد گسترهٔ ادراکی و شناختی راوی غیرانسان داستانش چه هست و چه باید باشد. و این چارچوب را به اقتضای مقصودی که دارد، تعیین می‌کند و منطق برساخته‌ای برای جهان داستانش وضع می‌کند. مثلاً تصمیم می‌گیرد که قاب عکسی که راوی داستان است و حالا دارد حرف می‌زند و روایت می‌کند، چه ویژگی‌ها و توانایی‌هایی داشته باشد. ممکن است به او شنوایی و بینایی و حافظه و قوه تحلیل هم بدهد. اما به هر دلیلی، به او قوه بویایی ندهد! وقتی این چارچوب ساخته شد و منطق جهان داستانی و روایت‌گر آن تبیین شد، دیگر نمی‌توان به بهانه غیرمتعارف و شگفت بودن راوی، از این چارچوب تخطی کرد.

نویسنده‌است‌که‌تصمیم‌می‌گیرد گسترهٔ ادراکی و شناختی راوی غیرانسان داستانش چه هست و چه باید باشد. و این چارچوب را به اقتضای مقصودی که دارد، تعیین‌می‌کند

گلشیری روایت داستان کوتاه «خانه روشنان» را به اشیا و ذرات یک خانه می‌سپارد که از همان سطور آغازین داستان، شروع به وضع قراردادی با خواننده می‌کنند که بر اساس آن، گستره توانایی‌ها و در کل، ادراکشان روشن می‌شود: «در تاریکی نمی‌بینیم ما که کی روشن است و کی تاریک تاریک»...«صدا را می‌شنویم ما» ...«لمسش می‌کنیم ما حجم نفس‌ها را که ...» ... «حافظه نداریم ما. وقتی تکرار شود چیزی، یادمان می‌آید...» ... . و این‌طور می‌شود که تا پایان این داستان بیست و پنج صفحه‌ای، راویان از این امکانات خود فراتر نمی‌روند.

ظرافت کار نویسندهٔ توانا، در بکارگیری راویان غیرانسان، آن‌گاه به اوج رسیده و آشکار و برجسته می‌شود که در لحن پردازی و استفاده از دایره واژگان برای راوی، به ویژگی‌های منحصر به فرد آن شیء یا حیوان نظر داشته باشد و زبان و لحنی متناسب با آن، برای راوی خلق کند. مثلاً لحن یک عروسک راوی و دایره واژگانی که از آن استفاده می‌کند احتمالاً باید به لحن و زبان یک کودک نزدیک باشد.

استفاده از راویان غیرمتعارف و به ویژه راویان غیرانسان می‌تواند نویسنده را در خلق داستانی جذاب، به‌یادماندنی و تازه، یاری رساند و حتی وی را از بن‌بست یکنواختی جهان داستانی خارج کند، به شرط آنکه حضور و روایت‌گری این راویان شگفت، اندیشیده و با بکارگیری تکنیک‌های درست روایی باشد. و همچنین نویسنده از ساده‌نگری و ساده‌گیری، به شدت پرهیز نماید.

منابع:
نقد ادبی، معرفی مکاتب نقد، حمیدرضا شایگان فر، انتشارات دستان، ۱۳۹۰
مقدمه ای بر روایت در ادبیات و سینما، یاکوب لوته، امید نیک فرجام، نشر مینوی خرد ۱۳۸۶
روایت شناسی، شکل و کارکرد روایت، جرالد پرینس، محمد شهبا، نشر مینوی خرد، ۱۳۹۱
گزیده مقالات روایت، مارتین مکوئیلان، فتاح محمدی، نشر مینوی خرد، ۱۳۸۸
روایت داستانی: بوطیقای معاصر، شلومیت ریمون–کنان، ابوالفضل حری، نیلوفر ۸۷
نیمه تاریک ماه، هوشنگ گلشیری، نیلوفر، ۱۳۸۰
پختستان، ادوین ابوت، منوچهر انور، انتشارات کارنامه، ۱۳۸۹
مقالهٔ سیری در پختستان (کوته‌بینی و بلنداندیشی در عالمِ هندسی و عالمِ جان)، داریوش آشوری
دلاویزتر از سبز، علی موذنی، سوره مهر، ۱۳۸۸

Unnatural voices : Extreme Narration in Modern and Contempo , Brian Richardson,۲۰۰۶, Ohio State University Press

مرده‌ام، اما روایت می‌کنم!

درباره راوی مرده در داستان

مرجان جامی

مقدمه

یکی از انواع راوی‌هایی که در داستان‌های مدرن مطرح می‌شود ،«راوی شگفت»است. به این معنا که داستان از طریق یک روایتگر غیرمتعارَف، یعنی روایتگری که تجربه‌های زیستی خواننده نمونه‌ای از آن را سراغ ندارد، بازگو می شود. نمونه‌هایی از این نوع راوی به شکل «اشیا»، «حیوانات» و «مردگان» متجلی می‌شود.

زمینه پدید آمدن «شگفتی در روایت» در ادبیات را باید در نظریه‌های منتقدان فرمالیست جست‌وجو نمود. آرایی که آموزه فرمالیسم حول‌شان بنا شده، آرایی است درباره «نقش نوکننده هنر». ماهیت اندیشه فرمالیستی این است که هنر با «شگفت‌انگیز ساختن چیزها» باعث دیدن آن‌ها می شود. به همین دلیل فرمالیست‌ها برای رهایی از تکرارها و برانگیختن توجه خواننده به متن، مسأله «آشنایی زدایی» (Defamiliarization) را مطرح می‌نمایند. به این معنا که نویسنده قراردادهایی را که خواننده به آن‌ها خو گرفته وبه دلیل عادت، دیگر در آن‌ها دقیق نمی‌شود در هم می‌ریزد.

آشنایی‌زدایی در سه سطح «محتوا» از طریق بیان «معناهایی خلاف گفتمان غالب»، «زبان» از طریق «به رخ کشیدن زبان» و«ساخت» از طریق شگفتی‌آفرینی در عناصر داستانی از قبیل راوی صورت می‌پذیرد. آشنایی‌زدایی در راوی، همان چیزی است که منجر به پیدایش انواع «راوی شگفت» می‌شود. این نوشته به بررسی راوی شگفت مردهاختصاص یافته است.

دلایل استفاده از راوی مرده در داستان

۱- جنبه زیبایی شناختی، فرار از تکرار (آشنایی‌زدایی)

اولین عاملی که برای انتخاب راوی مرده به نظر می‌رسد، استفاده از یک شگرد نو برای برانگیختن حس زیبایی دوستی، اعجاب و جذب خواننده است. ممکن است یک نویسنده بخواهد موضوعی را تبدیل به داستان کند که پیش تر در قالبی نوشته شده و تکنیک‌های فرمی داستان به درستی به کار بسته شده است. با این حال نویسنده باور دارد که داستان او با نویسنده پیشین یکی نیست و می‌خواهد به خلق دوباره همان موضوع بپردازد. پس، حالا که تصمیم به نوشتن همان موضوع دارد باید شگرد روایتی متفاوت و جذابی را انتخاب کند. او شگردی نو به کار می‌برد تا داستانش را با فرمی غیر تکراری بنویسد. به همین دلیل، فرم، شیوه پرداخت، تکنیک‌ها و بازآرایی موضوع‌های تکراری گذشته است که آن‌ها را به روایتی نو و داستانی جذاب تبدیل می‌کند. اما اولین گام برای به جریان افتادن روند نوشتن داستان این است که حالا گوینده این قصه چه کسی باید باشد؟ این همان چیزی است که باعث می‌شود نویسنده دست به آشنایی‌زدایی در ساخت بزند و به جایِ استفاده از یک راوی تکراری مثلاً، یک زن یا مرد یا کودک حاضر و ناظر، از یک راوی مرده استفاده کند. فقط، استفاده از همین راوی شگفت انگیز، موجودی که در دنیای واقعیت قابلیت برقراری ارتباط با خواننده را ندارد، کافی است تا داستان کششی متفاوت بیابد. به عنوان نمونه، وقتی ما در رمان «استخوان‌های دوست داشتنی» Lovely Bones)) اثر

این‌که داستان به چه دلیل توسط راوی مرده روایت می‌شود و راوی مرده چه کارکردی را ایفا می‌کند که از عهده راوی زنده‌ساخته‌نیست،امر مهمی است که‌باید در چنین آثاری مورد توجه قرار بگیرد

آلیس سبالد، نویسنده معاصر آمریکایی در همان سطور اول به این جمله می‌رسیم که «من چهارده ساله بودم که در ٦ دسامبر ۱۹۷۳ به قتل رسیدم»(ص۳) ناگهان متوجه می‌شویم که با یک راوی غیرمتعارف طرف هستیم. زیبایی و اعجاب انگیزی این راوی، خود می‌تواند بزرگ‌ترین دلیل برای ادامه مطالعه و پی‌گیری ماجراهای این داستان توسط ما باشد.
ناگفته نماند که انتخاب راوی مرده در این داستان با اهدافی فراتر از جنبه‌های زیباشناختی آن صورت پذیرفته است.

۲- استفاده از یک تکنیک برای رودست زدن به خواننده

انتخاب یک راوی مرده می‌تواند راهی برای رودست زدن به خواننده باشد. به این معنا که خواننده در پایان داستان با دریافتن این موضوع که در تمام مدت با یک راوی مرده همراهی نموده، دچار نوعی سرخوشی موقتی می‌شود. شاید بتوان چنین داستان‌هایی را در ردیف «داستان‌هایی با پایان ناگهانی» دانست. نمونه شاخص چنین موردی را در داستان کوتاه «چطور اتفاق افتاد» آرتور کانن دویل می‌توان دید که در نوع و زمان خود داستان موفقی است. اما، تکرار این شگرد به مرور جذابیت خود را از دست داده و اکنون، دیگر نمی‌تواند باعث لذت بخشی به خواننده حرفه‌ای باشد. این شگرد، این شگرد توسط نویسندگان زیادی استفاده می‌شود ولی گاهی کوشش این نویسندگان در حد رودست زدن متوقف می ماند و تکراری بر تکرارهای پیشین می‌شود. اگر مرده بودن راوی در همان ابتدا یا میانه‌های داستان مشخص شود و قصدی برای رودست زدن به خواننده وجود نداشته باشد و وجود راوی مرده کاربرد ویژه‌ای در داستان بیابد، یا اساسا بهانه‌ای برای مرور خاطرات باشد، نتیجه فراتر از یک تکرار صرف خواهد بود. به عنوان نمونه، راوی داستان اول از مجموعه «آویشن قشنگ نیست» اثر حامد اسماعیلیون در همان سطر اول داستان، مرده بودنش را آشکار می‌کند: «از مرگ من هشت سال می گذرد، هشت سال و سه ماه»(ص۹). از این راوی در طول داستان نه برای رودست زدن به خواننده، بلکه بیشتر برای ایجاد حس انگیزی در خواننده، مرور خاطرات و بیان یک سری تخیلاتی که نویسنده درباره انسان بعد از مرگ ومحدودیت‌ها و توانایی‌های مرده داشته، استفاده شده است.

۳- دلایل فلسفی

پیامی از جهان مردگان، صحبت از جهانی مرموز و ناشناخته و شرح تخیلات نویسنده درباره جهانی تجربه ناشده، شرح خاطرات و مظلومیت یک راوی مرده، زیر سوال بردن برخی روابط و مناسبات و مسائل دنیای زندگان نظیر جنگ و ...
چیزی که باعث عمیق شدن یک داستان با راوی شگفت مرده می‌شود، هدفی است که نویسنده از طریق انتخاب این راوی مدّ نظر دارد. به این معنا که استفاده از این راوی به تنهایی نمی‌تواند عاملی برای برجسته شدن داستان شود. این که داستان به چه دلیل توسط راوی مرده روایت می‌شود و راوی مرده چه کارکردی را ایفا می‌کند که از عهده راوی زنده ساخته نیست، امر مهمی است که باید در چنین آثاری مورد توجه قرار بگیرد.

مثلاً، راوی در رمان «استخوان‌های دوست داشتنی» دختر جوانی است که در پی یک تجاوز فجیع و هولناک به قتل رسیده و استفاده از راوی مرده در این داستان دارای وجوه زیادی است. این رمان ضمن شرح یک داستان جذاب، مرور خاطرات و ایجاد حس‌انگیزی در خواننده دارای دیدگاه های فلسفی نویسنده درخصوص جهان پس از مرگ است. در واقع، یکی از مهم ترین دلایلی که باعث انتخاب راوی مرده شده، تمایلی است که نویسنده به توصیف تخیلاتش از دنیایِ مردگان و حال و روز انسان بعد از مرگ داشته است. مثلاً، راوی بهشت را انعکاسی از آرزوها و خواسته‌های هر انسان در زمانی که زنده بوده و همین طور آرزوهایی که بعد از مرگ دارد، توصیف نموده است: «ساده‌ترین رویاهایمان را در بهشت به ما داده بودند. هیچ معلمی در مدرسه نبود. هرگز مجبور نبودیم به کلاس‌ها برویم...»(ص۲۰). «تنها کاری که باید بکنی آن است که آرزو کنی و اگر به اندازه کافی آرزو کنی و دلیلش را هم واقعاً بدانی، آرزویت برآورده خواهدشد.»(ص۲۱).
همچنین نویسنده این رمان از این راوی برای بیان تصوری که درباره توانمندی‌ها و محدودیت های یک مرده داشته، استفاده نموده است. مثلاً، به عقیده او یک مرده می‌تواند از گذشته‌ها و اسرار، از ذهن آدم‌ها و از آنچه در عالم زندگان در حال وقوع است، اطلاع یابد. دیدگاه‌های فلسفی نویسنده درباره جهان پس از مرگ، ضمن آن که در جای جای رمان انعکاس یافته، در آخرین فصل آن نیز که «استخوان‌ها» نام‌گذاری شده، به نحو بارزتری بازتاب یافته است: «شما رفتن مرده‌ها را هنگامیِ که واقعاً تصمیم می‌گیرند ترکتان کنند متوجه نمی‌شوید. اصلاً هم قرار نیست که متوجه شوید. در نهایت شما آن‌ها را به صورت یک نجوا یا زمزمه آرام باد احساس می‌کنید...»(ص۴۲۹-۴۳۵).
همین طور، رضا راوی داستان اول حامد اسماعیلیون مرده است؛ مرده‌ای ناشی از تصادف اتومبیل، این راوی به ذکر خاطرات گذشته و نیز توصیف وقایعی از جهان زندگان می‌پردازد. این

راوی طنز پرداز و شوخ و شنگ قادر است خاطرات گذشته را مرور کند، درباره آنچه در اطرافش و در جهان زندگان می‌گذرد اطلاع داشته باشد هرچند قادر نیست محبوبش، نیلوفر را ببیند و بداند در چه حال است. این راوی اول شخص مرده در گور خود دراز کشیده و همه چیز را به یاد می‌آورد یا می‌بیند و گزارش می‌دهد.

راوی اول شخص مرده در داستان نخست مجموعه «ابر صورتی» علیرضا محمودی ایرانمهر کمی یادآور رمان استخوان‌های دوست داشتنی است.تکرار تصاویر به صورت دایره‌وار، یکی از ویژگی های متن است. تصاویری مانند آخرین دیدار راوی با پدر و مادرش در میدان آزادی و دست تکان دادن آن دو برای همه سربازان، شروع دایره‌ای است که با درهم آمیختن و مخلوط شدن استخوان آن سربازها با هم و با استخوان پسرشان، به نوعی، آن وداع را معنادار می‌کنند. در ادامه داستان، فراز و فرودهای داستانی ما را همراه با سرنوشت بقایای جسد راوی به بینشی عمیق از فجایع و کشتارهای جنگ می‌رسانند.

راوی مرده محمودی ایرانمهر، با طنزی زیرپوستی و بیان عواملی که منجر به مرگش شده (از قبیل قراری که برای دیدار دختری داشته و همان قرار منجر به اعزام شدنش به به سمت میدان مرگ شده، یا مرگی ناشی از بی‌تجربگی یک سرباز) فجایع جنگ و خود مساله مرگ را مورد نقد قرار داده است.

واقع‌نمایی(verisimilitude)، عامل موفقیت داستان‌هایی با راوی مرده

درست است که استفاده از یک راوی غیرمتعارف می‌تواند بسیار جذاب و هیجان برانگیز باشد اما باید توجه داشت برای آن که خواننده از میانه داستان آن را کنار نگذارد یا با فضای داستان بتواند ارتباط همدلانه‌ای برقرار نماید، ضروری است نویسنده در باورپذیر ساختن شخصیت و فضای روایت کوششی مضاعف بنماید. در چنین داستان‌هایی برای پذیرش عنصر شگفت نیاز به ایجاد قراردادهایی بین خواننده و نویسنده است. قراردادهایی که براساس آن خواننده بپذیرد راوی دارای فلان توانمندی‌ها و فلان محدودیت‌هاست و البته، نویسنده خود را ملزم به رعایت آن قراردادها نموده، از آن‌ها تخطی نکند. به این معنا که در طول متن برای خواننده مشخص شود حیطه عمل راوی تا چه اندازه است. مثلاً، اگر راوی فقط قادر است از درون قبر یا از جهان مردگان سخن بگوید یا آن که می‌تواند مانند یک راوی دانای کل تمام وقایع را از تمام مکان‌ها و زمان‌ها مشاهده کند ضروری است نویسنده تا پایان داستان این قراردادها را در هم نریزد. در غیر این صورت عامل واقع نمایی دچار مشکل می‌شود.

در داستان «استخوان‌های دوست داشتنی» نویسنده با خواننده قرارداد می‌بندد که راوی مرده هر آنچه را که از ته دل آرزو می‌کند و به آن باور دارد، در بهشت خود به دست می‌آورد. همچنین او قرار می‌گذارد که مردگان تنها یک آرزوی دست نیافتنی دارند و آن این که دوباره به عالم زندگان و در میان کسانی که دوست‌شان دارند بازگردند و به زندگی با آن‌ها ادامه بدهند. این حسرت و آرزوی دست نیافتنی تا پایان رمان وجود دارد و نویسنده از آن تخطی نمی‌کند.

راوی داستان ابر صورتی ایران مهر گاه از فضای محدود قبر سخن می‌گوید و این طور به نظر می رسد که یک جسم درون قبر جا گرفته و از آن جاست که با ما حرف می‌زند «چهار هفته داخل کشو فلزی بزرگی ماندم که سقفش لامپ مهتابی داشت. روزهای آخَر بود که دو نفر دیگر را آوردند و داخل کشوهای کناری گذاشتند.(ص۹).

این راوی گاه بر فراز آسمان می‌گردد و از وقایعی که در سایر نقاط شهر در جریان است برای ما سخن می‌گوید «آن شب که کامیون‌ها از جاده‌های کوهستانی می‌گذشتند، بوی خوبی می‌آمد. چوپان شبگردی در دامنه کوه آتش روشن کرده بود»(ص ۱۲). همین راوی سوالات و ابهاماتی دارد که تا پایان داستان به دنبال پاسخ‌شان می‌گردد یا مثلا قادر نیست به نقاط دورتر مثلاً خانه پروانه برود و او را ببیند: «از این بالا تهران تا دوردست‌ها پیداست. آن قدر دور است که نمی‌توانم خانه پروانه را پیدا کنم... اگر پروانه یک روز برای هواخوری این اطراف بیاید، می‌فهمم هنوز از همان رژ مسی براق می‌زند یا نه»(ص۱۶).

به نظر می‌رسد این داستان جذاب و حس برانگیز علی رغم محتوای قابل تاملش، از نظر تکنیکی به قراردادهای مشخصی پایبند نیست.

نتیجه

یکی از راه‌های آشنایی‌زدایی در داستان استفاده از یک راوی غیرمتعارف است. در میان راوی‌های غیرمتعارف راوی شگفت مرده برای حداقل سه منظور می‌تواند مورد استفاده قرار بگیرد که عبارتند از جنبه زیباشناختی و پرهیز از تکرار مکررات، رودست زدن به خواننده و غیرمترقبه کردن پایان داستان و در نهایت دلایل فلسفی نظیر «ابهام و رمزآلودگی مرگ، تصورات انسان از چیستی و چگونگی آن و جهان پس از مرگ». یکی از ملزومات استفاده از این راوی، واقع‌نمایی داستان است که از طریق مشخص ساختن قراردادهایی درخصوص شرایط و توانایی‌های راوی مرده، بین نویسنده و خواننده گذاشته می‌شود و نویسنده ملزم است تا پایان داستان از آن قراردادها تخطی ننماید.

منابع

آلیس سبالد، استخوان‌های دوست داشتنی، ترجمه میترا معتضد، نشر البرز، ۱۳۸٤

تزوتان تودوروف، بوطیقای نثر، پژوهش‌های نو درباره حکایت، ترجمه انوشیروان گنجی پور، نشر نی، ۱۳۸۸

حامد اسماعیلیون، آویشن قشنگ نیست، نشر ثالث،۱۳۸۹

عباس عبدی، داستان مرگ یا مرگ داستان، روزنامه شرق ، شماره ۹۹٤ به تاریخ ۱/٤/۸۹

ماریو بارگاس یوسا، نامه‌هایی به یک نویسنده جوان، ترجمه رامین مولایی، نشرمروارید،۱۳۸۲

معامله پرسود وداستان‌های دیگر، داستان «چطور اتفاق افتاد؟»، نوشته آرتور کانن دویل، ترجمه مژده دقیقی، نشر نیلوفر، ۱۳۸۳.

انسان‌وار انگاریِ خدا

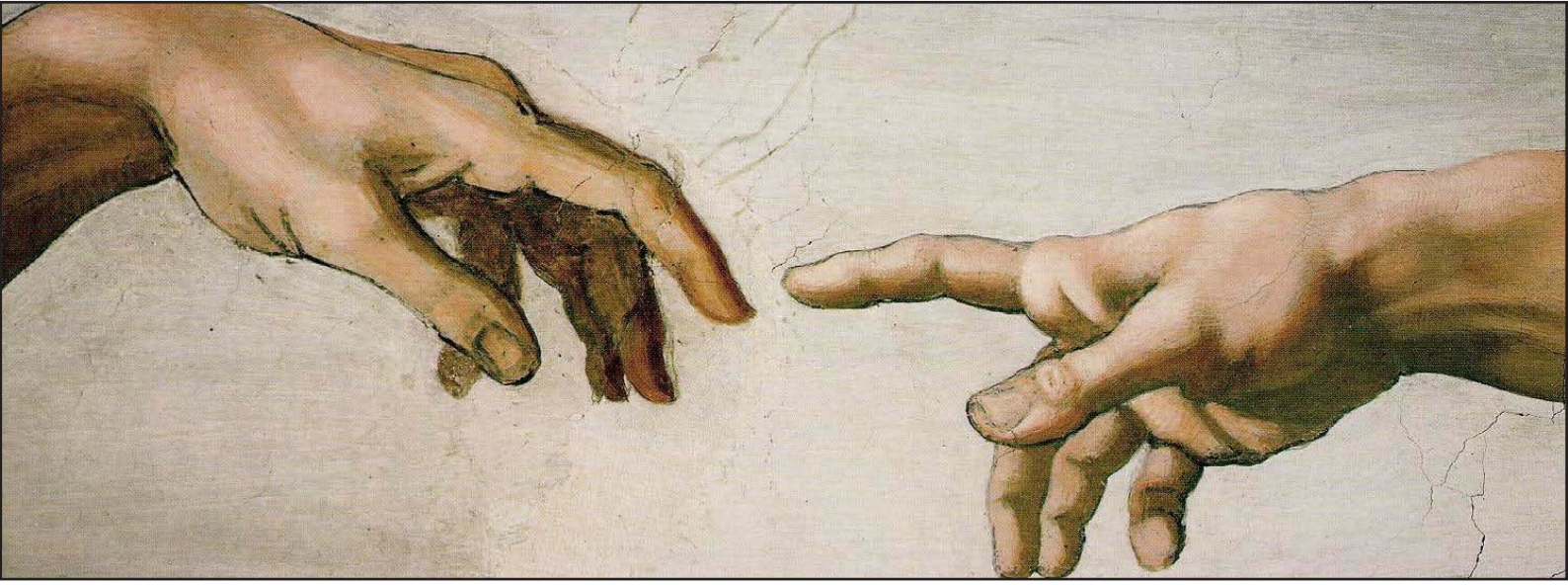
حسین صابری

انسان به واسطه ذهن خویش از امور واقع، تصوراتی می‌سازد و از این طریق به درک آن‌ها نایل می‌شود. اما تصورات ذهنی شخصی هستند و هیچ فردی دسترسی مستقیم به تصورات اذهان دیگر ندارد. بنا بر این برای این که تصورات ذهنی عمومیت پیدا کنند و امکان انتقال آن‌ها میسر شود، پای زبان به میان می‌آید و به واسطه آن، مفاهیم در قالب شکلواره‌ها (زبان تصویری)، واژه‌ها و گزاره‌ها به اشتراک گذاشته می‌شوند. اما انسان هنگام تشکیل تصورات ذهنی، پذیرنده صرف نیست و به واسطه قوای ادراکی، منظرگاه، تجارب، پیش فرض‌ها و پیش فهم‌های خود، مواجهه‌ای افق‌مند با عالم برقرار می‌کند و رنگ و لعاب خویش را بر آن منقش می‌سازد. همین مطلب در مورد به گفتار درآوردن اندیشه‌ها نیز به وقوع می‌پیوندد و چارچوب‌های از پیش تعیین شده زبان اگر چه از جهاتی زمینه گسترده‌ای را برای بیان می‌گشاید اما حد و حصرهایی را نیز بر آن تحمیل می‌کند.

اصطلاح آنتروپومورفیزم، به‌طور خاص در فلسفه و دین‌شناسی، به معنای توصیف موجودات غیرمادی و روحانی در شکل و صورت فیزیکی و به ویژه انسانی است

چنین فرآیندی را می‌توان در تصویرسازی‌هایی که در طول تاریخ از ساحت قدسی هستی صورت گرفته، به وضوح تمام مشاهده کرد. خدایی (خدایانی) که خشمگین و یا خشنود می‌شود، در زندگی این و آن دخالت می‌کند، کسانی را می‌فریبد و به کسانی مدد می‌رساند، از برخی انتقام می‌گیرد و بر بعضی دیگر باب رحمت خویش را می‌گشاید، اراده می‌کند، آگاهی دارد، برای تاریخ برنامه ریخته است، بر عرش می‌ایستد، دستانش بر فراز همه دست‌هاست، با پیامبرش کُشتی می‌گیرد، فرزندش را برای هدایت خلق به سوی مردم می‌فرستد و بسیاری توصیف‌های این چنینی دیگر که در تعداد کثیری از کتب مقدس و فرهنگ‌های دینی مشاهده می‌شوند، همه و همه گویای تصویرسازی‌هایی هستند که در مواجهه با یک حقیقت ناشناخته و قدسی سر و شکل یافته‌اند و در نهایت به قالب‌های زبانی ریخته شده و تحت عنوان آموزه دینی گسترش یافته‌اند. در پشت چنین تصویرسازی‌هایی، نوعی انسان‌وار دیدن سوژه مورد نظر به وضوح دیده می‌شود. شاعری که از ناز و غمزه گل می‌سراید و ناله‌های بلبل در فراق گل را پر سوز و گداز به تصویر می‌کشد، عارفی که معشوق ازلی خویش را به صورت زیبا رویی که وفا ندارد توصیف می‌کند، کوزه‌گری که با دست ساخته‌های خویش سخن می‌گوید و با آن‌ها درد دل می‌کند و مومنی که به قصد خشنودی خداوند (به معنای انسانی آن) عمل خیر انجام می‌دهد؛ حکایت از این واقعیت مرسوم و جهان شمول دارند که انسان برای این که بتواند با هر آنچه انسانی نیست ارتباط انسانی بر قرار کند، بدان چیز رنگ و بوی انسانی می‌بخشد.

اصطلاح آنتروپومورفیزم (Anthropomorphism) که متشکل از دو واژه Anthropos به معنای انسان و Morphe به معنای شکل و صورت است، به طور کلی اشاره به همین انسان وار دیدن اشیاء دارد و به طور خاص در فلسفه و دین‌شناسی به معنای توصیف موجودات غیرمادی و روحانی در شکل و صورت فیزیکی و به ویژه انسانی است. خود این واژه در فرهنگ یونان باستان و همچنین دوره آباء کلیسا و در نزد قدیس آگوستین نزدیک به همین معنا مورد استفاده



قرار گرفته است. در حقیقت یافته‌های باستان‌شناسی حاکی از این مطلب است که توصیف موجودات قدسی- فرشتگان، دیوان، پریان، خدایان مذکر و مونث، خدازادگان و ... - در شکل و شمایل انسانی صرف، به دوره‌های نسبتاً متأخر تاریخ بشری باز می‌گردد. در دوره‌های قدیمی‌تر خدایان بیشتر در قالب‌های حیوانی (توتم) ترسیم می‌شدند که از آن تعبیر به تریومورفیزم(Theriomorphism) می شود و پس از آن برای توصیف این عناصر غیر مادی از شکلواره‌های ترکیبی نیمی انسان- نیمی حیوان استفاده می‌کردند که از آن تعبیر بهَ تریان تروپیزم (Thrianthropism) می‌شود. هگل نیز در درس‌نامه‌های تاریخ فلسفه و زیبایی‌شناسی بدین واسطه دین یونانیان و سپس مسیحیت را نسبت به ادیان پیش از خود می‌ستاید چرا که عناصر انسان‌وار انگاری در آن‌ها پر رنگ‌تر است.

برای انسان‌وار انگاری می‌توان دو صورت کاملاً متفاوت را از هم تشخیص داد:

۱- انسان‌وار انگاری فیزیکی:

به تصویر کشیدن موجودات الهی در شکل و شمایل فیزیکی انسانی. برای مثال خدایی که دست دارد، راه می‌رود، با چشمانش همه جا را زیر نظر دارد، گوش‌هایی تیز و شامه‌ای حساس دارد، می‌رقصد، کشتی می گیرد، با خواننده می‌نشیند و چای می‌نوشد، فرشتگانی که مذکر یا مونث هستند، دیوهایی که بوی متعفن و چشمان سرخ و پوزه‌های بزرگ دارند و . . . همه این‌ها شکل انسانی بخشیدن به موجودات غیر مادی در قالب‌های فیزیکی است.(ادبیات شاعرانه و عرفانی ما مملو از این تصویرسازی های انسانی از معشوق ازلی است.)

۲- انسان‌وار انگاری روان‌شناختی:

در این مورد موجود الهی در ساحت روانی و عاطفی صورت انسان به خود می گیرد و احساساتی انسان‌گون از خود بروز می‌دهد. برای مثال شیطانی که فریب‌کار است، فرشته‌ای که مهربان می‌کند، روحی که پس از مرگ به قصد آزار بازماندگان و یا شرح ماوقع برای آن‌ها به زمین رجعت می‌کند، نیروی غیرمادی شگفت‌انگیزی که برای هوسناکی خود از افراد بشر انتقام می گیرد، خدایی که غضبناک می‌شود، بندگان مومنش را دوست دارد، می‌فهمد، اراده می‌کند و تصمیم می گیرد و . . .

به طور کلی انسان‌وار انگاری عناصر قدسی تاریخی بسیار بلند دارد و شکل و صورت‌های متفاوتی نیز به خود گرفته است. نمود آن در ادبیات شاعرانه، افسانه‌ها، نوشته‌های اسطوره‌ای، حماسه سرایی‌ها، کتب مقدس، آثار متالّهان و فیلسوفان، مکتوبات عرفانی و ... بروز بسیار دارد و داستان‌هایی که راویان و شخصیت‌هایی غیر از انسان‌های معمولی دارند، از همین چارچوب انسان‌وارانگاری موجودات غیر انسانی به وفور بهره می‌برند. همچنین فیلمَهای علمی- تخیلی بسیاری وجود دارد که در آن‌ها عناصر غیرانسانی و یا شبیه انسانی کارکردهای ادراکی و عاطفی انسانی از خود بروز می‌دهند. مسئله قابل توجه این است که به گستره همین تاریخ، ما با ادبیاتی مواجهیم که به نقد چنین رویکردی حداقل در حوزه الهیات و فلسفه می‌پردازد. به عنوان نمونه گزنوفان فیلسوف یونانی که در سده ششم پیش از میلاد می‌زیسته، روایت می‌کند که اهالی اتیوپی خدا را موجودی سیاه تصور می‌کنند، اهالی تراکیا او را چشم آبی و مو قرمز می‌دانند و در ادامه دیدگاه خود را در این عبارت خلاصه می‌کند که: "اگر گاوها و اسب‌ها دست داشتند و نقاشی می‌کردند، خدا را به شکل اسب و گاو می‌کشیدند." وی همچنین به شدت هسیود و هومر را به واسطه صفات زشت اخلاقی‌ای که به خدایان نسبت می‌دهند مورد انتقاد قرار می‌دهد. پس از وی افلاطون نیز هومر را به همین دلیل به باد انتقاد می گیرد. همچنین می‌توان از ابن‌میمون متکلم شهیر یهودی در قرن دوازدهم نام برد که تحت تأثیر فیلسوفان مسلمان برای سلب جنبه‌های انسانی و همچنین ترکیب از خداوند، قائل شد که ذات خدا متصف به هیچ صفتی نیست. مونتنی شکاک فرانسوی در قرن هفدهم نیز اطلاق صفات انسانی به خدا را به فهم ناقص انسان از حقیقت مرتبط می‌دانست و اسپینوزا فیلسوف عقل‌گرای قرن هفدهم بخش مهمی از فلسفه خود را صرف نقد تلقی انسان‌وار انگارانه از خدا کرد و آن را حاصل تفکراتی می‌دانست که برخواسته از قوه خیال انسان‌هاست و تنها راه رفع آن را رجوع به ساحت عقل و شهود عقلانی حقیقتِ طبیعت معرفی می‌کرد. هیوم فیلسوف تجربه‌گرایَ قرن هجدهم نیز عمده تلاش خود را در جهت نفی برهان نظم بر همین مطلب متمرکز می‌کند و نشان می‌دهد که پیش فرض

مستتر در برهان نظم برای اثبات وجود خدا این است که نظم طبیعت و جهان شبیه به نظم مصنوعات انسانی است و بنابراین چون مصنوعات انسانی صانعی دارد، به این نتیجه می‌رسد که طبیعت منظم نیز ناظمی دارد.

درباب این پرسش که چرا چنین تلقی انسان‌وار انگارانه‌ای از خدا شکل گرفته می‌توان از جهات متفاوت پاسخ‌های متفاوت داد. اهم این پاسخ‌ها که برخی رنگ و بوی انتقادی با خود به همراه دارند و برخی همدلانه، بدین شرح است:

۱- اندیشه انسان و به طبع آن زبان در محدوده فراطبیعت کارآیی ندارد و بنابراین انسان وقتی می‌خواهد از این مرزها فراتر رود و به تصور و بیان ساحت روحانی بپردازد، چاره‌ای جز این ندارد که آن حقیقت ناشناختنی را در قالب‌هایی بریزد که برای وی ملموس و محسوس است. الهیات سلبی و سکوت عرفانی ثمره چنین دیدگاهی است. در چاچوب الهیات سلبی سعی بر این است که هیچ چیز ایجابی در باب خدا مطرح نشود و یکسره جنبه‌های نقص از وی سلب گردد. فلوطین، دیونیزیوس آریوپاغی، یوهان اسکوتوس اریوگنا و برخی متکلمان و فیلسوفان مسلمان در این جبهه قرار داشتند و یا حداقل به سمت چنین هدفی تلاش می‌کردند. عارفان نیز در بسیاری از آثار خود قائلند که در این ساحت می‌بایست سکوت کرد و سخن گفتن حجاب است. ویتگنشتاین فیلسوف معروف تحلیل زبانی نیز رساله منطقی- فلسفی خود را با این جمله به پایان می‌برد: "آنچه درباره‌اش نمی‌توان سخن گفت، می‌باید درباره‌اش خاموش ماند".

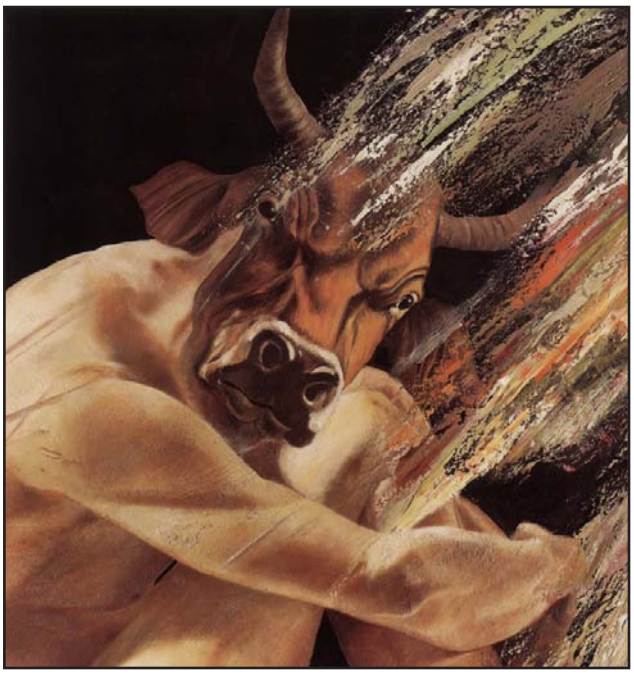
۲- برخی قائلند که این حد و حدودِ اندیشه را نباید نقص تلقی کرد. این دیدگاه که اصولاً در چارچوب‌های اگزیستانسیالیستی- هرمنوتیکی بیان می‌شود، قائل است که فهم ناب معنای محصلی ندارد و هر فهمی می‌بایست محصور به افق و زاویه دید اندیشنده باشد و بدون افق امکان فهم میسر نمی‌شود. با توجه به این مطلب کشف انسانی از ساحت قدسی کشفی انسان‌وار است و این بی‌ارزش و پوچ نیست بلکه نوعی پرده برانداختن از حقیقت است که در چارچوبی انسانی واقع شده و از این جهت ارزشمند است. مخلص کلام این که فهم افق‌مند است و بدون منظر میسر نمی‌شود. بنابراین نه تنها آگاهی از ساحت فراطبیعی بلکه شناخت حوزه‌های طبیعی نیز مرعی و منظر شخص اندیشنده را در خود منعکس می‌سازد و به شکل و شمایلی انسانی بر انسان نمودار می‌شود.

اسپینوزا بخش مهمی از فلسفه خود را صرف نقد تلقی انسان‌وارانگارانه از خدا کرد و آن را حاصل تفکراتی می‌دانست که برخواسته از قوه خیال انسان‌هاست

۳- از دلایل عمده انسان‌وار انگاری می‌توان همچنین به جوانب عاطفی مسئله اشاره کرد. انسان برای این که بتواند با غیر خود رابطه عاطفی برقرار کند چاره‌ای جز این ندارد که آن غیر را در قالبی انسانی تصور کند. شخصی که با گلدان اتاق خویش درد دل می‌کند از پیش گلدان را شنوا و مُدرک احساسات لحاظ کرده است. شاعری که با آسمان‌ها نجوا می‌کند، آسمان‌ها را شعورمند دانسته است. کسانی که حیوانات اهلی خانه خود را فرزند خود می‌دانند بدان رنگ و بویی انسانی بخشیده‌اند. همه این‌ها حاکی از این است که روابط عاطفی با سنگ بماهو سنگ برقرار نمی‌شود. همچنین روابط عاطفی با خدایی که کاملا ناشناخته و دسترس‌ناپذیر است نیز امکان ندارد و آیا می‌توان به عبادت چنین خدایی پرداخت و به جانب وی دعا و تضرع کرد؟ ساختار عاطفی انسان به صورتی است که مخاطبی انسان‌وار می طلبد تا بتواند با آن نجوا کند، درد دل باز گوید، بر او خشم برد، بدان لطف و مهربانی کند و به طور کلی صفحه دل خویش را بر وی بگشاید.

جان‌دار پنداری

مهدی هراتی



نقاش: علیرضا اسپهبد

آیا تا به حال برنامه‌های انیمیشن و کارتونی را با دیدی موشکافانه نگریسته‌اید؟ چرا در این برنامه‌ها اکثر شخصیت‌ها حیوان هستند؟ و چرا حیوانات در آن‌ها حرف می‌زنند؟ راستی چرا آقا کلاغه برای ما خبر می‌آورد؟ چرا خورشید را خانم می‌پنداریم؟ دلیل این که بینندگان اشیای بی‌جان و حیوانات را مانند انسان، ناطق می‌دانند موضوعی به نام «جان‌دار پنداری» است. همان خصوصیتی که پیاژه روان شناس معروف سوئیسی آن را آنیمیزم کودک نام نهاده است. جان‌دار پنداری تمایلی است که ضمن آن فرد می‌کوشد به اشیای بی‌جان شعور بدهد و هر متحرکی را زنده تصور کند. در واقع بیننده، اطلاعات و تجربه زیادی ندارد تا تفاوتی بین اشیای جان‌دار و بی‌جان قایل شود. بیننده تصور می‌کند همان گونه که خودش محیط اطراف را درک و با آن ارتباط برقرار می‌کند، اشیاء و پدیده‌های دیگر نیز همانند او عمل می‌کنند.

بدون تردید جان‌دار پنداریِ پدیده‌ها و اشیای بی‌روح نوعی احساس خوشایند و رضایت‌مندی درونی را برای بیننده یا خواننده به همراه دارد. برنامه‌سازان، فیلم‌سازان و نویسندگان از این ویژگی برای تحت تأثیر قرار دادن مخاطب به خوبی استفاده می‌کنند. در ادبیات داستانی نیز این امر مکررا دیده می‌شود.

جان‌دار پنداریِ پدیده‌ها و اشیای بی‌روح نوعی احساس خوشایند و رضایت‌مندی درونی را برای بیننده یا خواننده به همراه دارد

به عنوان مثال آنیمیزم در اثر «میلی یا خاک زادگاه» (Milly ou la terre natale)نوشته لامارتین و یا دراثر «دهان تاریکی» (La bouche d’ombre) نوشته ویکتور هوگو و «اشعار طلایی» (Vers dores) نوشته نروال به وضوح به چشم می‌خورد. در ادامه به بحثی تاریخی- تفسیری در باب جان‌دار پنداری پرداخته می‌شود.

تاریخچه

دین نخستین تلاش اندیشه انسان، برای دستیابی به نوعی احساس امنیت در جهان است. داستان دین به هیچ

معنایی در پانصد هزار سال قبل، نزد جانوران شبه انسان از قبیل پیتکانتروپوس‌ها تکوین نیافته بود، زیرا از مطالعه سنگ چخماق‌ها و جنگ افزارهای نوک تیز مورد استفاده آنان، که برای جنگ در میدان تنازع بقا به کار می‌برده‌اند، می‌توان میزانی از درجه هوش و مرتبه عقل آن‌ها را حدس زد ولی نه بدان حد که بتوان گفت دین و مذهبی داشته‌اند یا نه. آثار و اشیایی که در قبرهای انسان‌های اولیه پیدا شده، حاکی از نوع اعتقادات آن‌هاست. آنان در مدفن اموات خود، غذا و همچنین جنگ افزارهای سنگی دفن کرده‌اند. از این جا حدس زده می‌شود که بعید نیست در فکر آن‌ها هسته پرستش ارواح (آنیمیزم) در آن زمان تکوین یافته باشد، اما این احتمال نیز وجود دارد که اینان صرفا می‌پنداشتند اموات نوعی حیات جسمانی مرموز و نامعلوم دارند.

بنا به شرایط زندگی ساده و یکسانی که بشر در ابتدا داشته است، انگیزه‌های اولیه انسان‌ها برای داشتن اعتقادات دینی تقریباً در همه سطح کره زمین مشابه بوده است. از صفات مشترک ادیان ابتدایی می‌توان به اصولی چند اشاره کرد، مانند: اعتقاد به شیء مقدس(فتیشیزم/Fetishism)، اعتقاد به «مانا» یعنی نیروی غیبی واحد و نامتشخص مستتر در کل جهان، سحر و جادو، آداب تصفیه و تطهیر، آنیمیزم، دادن قربانی، احترام به اموات، اختراع اسطوره و افسانه و باور به «تابو» – یعنی اعتقاد به شخص رییس گروه یا شیخ قبیله و رهبر مادام که حائز قدرت و رهبری است و افراد جماعت برای او چنان قدرتی قایل هستند که تصور می‌کنند دست زدن به بدن، جامه یا افزار و اثاث او یا حتی فرش یا کف جایی که وی بر آن گام نهاده احتیاط دارد، و اگر کسی چنین گناهی را مرتکب شود جان او در معرض خطر است و باید با عملی خواص کفاره آن را پس دهد.

شارل دوبروس معتقد است که مراسم «فتیش پرستی» پایه و اساس تمام ادیان است. این اصل را فیلسوف بزرگ قرن نوزدهم فرانسه اوگوست کنت پذیرفته و می‌نویسد: شعور انسان سه حالت را متناوباً یکی پس از دیگری طی می‌کند: اول در حالت ربانی که پدیده‌ها را با خود قیاس می‌کند و از خویشتن قوی‌تر می‌شمارد. دوم حالت متافیزیک که انسان برای بیان پدیده‌ها از قوای طبیعت صرف نظر می‌کند و به عالم مجردات راه می‌یابد و سوم حالت تحققی و پوزیتیویستی که آدمی پدیده‌ها را با پدیده‌های دیگر می‌سنجد.

در مرحله ربانی تحولات فکری از کیش فتیش شروع می‌شود که انسان ارواح نیک و بد را در سرنوشت خویش دخالت می‌دهد و سپس خدایان متعدد را پرستش می‌کند. یعنی ارواحی که شماره آن‌ها کمتر و دارای قدرت بیشتر می‌باشند، مورد توجه و ستایش قرار می‌گیرند. پس از مدتی این خدایان را متراکم می‌کند و در یک خدا جای می‌دهد و یکتاپرستی را به وجود می‌آورد. یکتاپرستی تصوری است که شعور انسان را ابتدا به ماوراءطبیعت و سپس به طبیعت مشغول می‌سازد. سیاهان بدوی یک قسم نیروهایی را که در ماوراء اشیاء مادی قرار دارد پرستش می‌کنند که می‌توان آن‌ها را با ارواح مقایسه کرد. جان‌پرستی در موجودات نیرویی کم و بیش شبیه به روح انسان جای می‌دهد.

کلمه فتیش‌پرستی در قرن هجدهم در تاریخ ادیان وارد شد و شارل دوبروس آن را در کتاب خود موسوم به «مراسم خدایان فتیش» به کار برد. معنی کلمه فتیش Fetish شیء مفتون و مسحور است که دارای قدرت جادوست. این کلمه را دریانوردان پرتقالی برای ابزار آلات ساحرانه سیاهان به کار بردند.

در سال ۱۸۷۱ «سر ادوارد برنت تیلور» مردم‌شناس انگلیسی و یکی از برجسته‌ترین بنیان‌گذاران انسان‌شناسی آکادمیک، تعریف جدیدی از «آنیمیزم» ارائه داد و اساس و بنیان اعتقادات اولیه را در مباحث مربوط به آن وارد کرد. براساس این نظریه، تمامی حیوانات و اشیاء دارای روح بوده و کلیه اتفاقات جهان ثمره آن است. تیلور با تحقیقات وسیع و گسترده به این نتیجه رسید که فتیشیزم مقدمه و ابزار آنیمیزم محسوب می‌شود. آنیمیزم را بایستی سرچشمه یکی از اساسی‌ترین پدیده‌هایی دانست که بعدها به شکل مجردتری در ادیان بزرگ و کوچک و فلسفه و تاریخ و سایر شیوه‌های فکری بشر به شکل اصل کلی «روح»، نفوذ کرد.

تیلور نتایج پژوهش‌هایش را در کتابی با عنوان «فرهنگ ابتدایی» منتشر کرد. او چنین اظهار نمود که اقوام و جوامع ابتدایی و انسان‌های وحشی نخستین، به همه چیز جان و احساسات آدمی می‌بخشیدند و بر همین مبنا در دورانی از حیات بشری دیانتی عمومی و مهم رواج داشته که مبنای آن اصالت جان و تصور

روح و روان در کلیه موجودات بوده است. در این زمینه پس از تیلور افرادی چون اسپنسر، مارت و دورکیم کاوش نموده‌اند.

مفهوم آنیمیزم

از لحاظ واژه‌شناسی، آنیمیزم به معنای روح‌پرستی، روح‌پنداری، روان‌باوری، روح‌باوری، تحریک کردن، به هیجان آوردن، اعتقاد به ارواح و جان‌گرایی به کار می‌رود. آیین باستانی بسیاری از اقوام گذشته جان‌پرستی (Animism) بوده است. بر اساس این آیین، همه مظاهر طبیعت روح دارند و برای بهره‌برداری از آن‌ها باید به نیایش و سپاس و ستایش آن‌ها پرداخت. پرستش زمین، آسمان و اجرام سماوی، آتش، رعد و برق، ابر، دریا، رودخانه، طوفان، جنگل، گیاهان و حیوانات، گاو ماده، مار کبرا، همچنین پرستش توتم قبیله و روح نیاکان و بزرگان، همراه با دلجویی از موجودات خطرناک مانند شیطان و جن، میان اقوام باستانی رواج داشته است. جان‌پرستان، طبیعت را دارای شعور و انسان‌وار می‌دانند و به گونه‌ای با آن راز و نیاز می‌کنند و برای آن قربانی تقدیم می‌دارند که گویی طبیعت تحت تأثیر این امور قرار می‌گیرد. بقایای این گرایش در برخی ادیان به خصوص آیین هندو تا این زمان مشاهده می‌شود. برخی از بتان نماد قوای طبیعت هستند.

در واقع روح‌پرستی ابتدایی‌ترین مذهب عالم است. روح‌پرستی به این معنی است که قبایل ابتدایی به وجود ارواح نامرئی خاصی معتقد بودند. حال شاید بپرسید این ارواح چه خصوصیاتی دارند؟

اولین خصوصیات‌شان این است که دارای شخصیت انسانی هستند، آگاهی دارند، اراده دارند، کینه دارند، نفرت، و عشق و محبت دارند، خدمت یا خیانت می‌کنند، شومند یا مقدس و خیرند. این‌ها همه صفات انسان است که به ارواح داده شده است. این ارواح، که ارواح انسان‌وار هستند، انسان را زندگی و حیات و حرکت می‌بخشند. دومین خصوصیت روح، ماندگاری آن است. انسان بدوی می‌گوید که فرد وقتی مرد، روحش باقی می‌ماند. روح نمی‌میرد، می‌ماند یا به آسمان برمی‌گردد، در اعماق جنگل‌ها، در زوایای شهرها یا در تاریکی‌ها زندگی‌اش را ادامه می‌دهد و یا این که به تعبیر بسیاری از قبایل بدوی درست در کناره جنازه می‌ماند و همیشه حافظ جنازه خویش است. این است که روح چون حافظ جنازه خویش است و چون به سرنوشت تن خویش وابسته و دلبسته است، احترام می‌یابد. آن که به جنازه بی‌حرمتی کند یا حرمتش بدارد، از روح حافظ جنازه، عکس‌العمل می‌بیند. اگر بی‌حرمتی کرده باشد، صدمه‌ای می‌خورد و اگر آن را محترم داشته، به جنازه غذا داده، لباس پوشانده و تزئینات مرده را به او برگردانده است، روح جنازه احترامش می‌گذارد و حتی حفظش می‌کند و مثل یک نگهبان، پاسدار خانواده او است و موجب برکت و مصونیت افراد این خانواده می‌شود.

ارتباط تناسخ و آنیمیزم

تناسخ اعتقادی است که ریشه در ادیان ابتدایی و به خصوص در آنیمیزم دارد. تناسخ به این معنی است که روح بعد از مرگ جسم، باقی می‌ماند و به جسم دیگر برمی‌گردد و زندگی‌اش را در حیات دومی ادامه می‌دهد. و پس از مرگِ جسم دوم، یا به عالم ارواح برمی‌گردد و یا در جسم سومی خانه می‌گیرد. این تنِ سوم و چهارم و پنجم و ... گاهی ممکن است انسان باشد و گاهی حیوان، گاهی ممکن است گیاه باشد و گاه سنگ. بنا بر این فکر تناسخ که در مذاهب هند و در بعضی از فرقه‌های غیر رسمی اسلامی هم هست، ریشه در آنیمیزم دارد.

هنرهای اولیه از جادو و آنیمیزم ناشی می‌گردد و سپس با ادیان تحول‌می‌پذیرد

آنیمیزم در نگاه زیگموند فروید

به اعتقاد فروید مردگان میکوشند تا زنده‌ها را به خود جلب کنند و به این فکر هستند که به آن‌ها آسیب برسانند و از حق حیات محروم‌شان کنند. فرض این است که مرگ، مردگان را انتقام‌جو و خشمگین می‌کند و به دنبال این هستند که در خواب و رویا به سراغ بازماندگان آمده و آن‌ها را به سوی خود جلب کنند. بنا بر این عزیزترین مردگان، عین شیاطیناند که بازماندگان باید از فکرکردن و نزدیک شدن به آن‌ها دوری کنند. بازماندگان از حیاتِ خود در برابر مردگان دفاع میکنند.

از لحاظ روان‌کاوی فرویدی و علم ناخودآگاه، زندهها در برابر مردگان دارای احساسی متضاد و دوگانه هستند. کشتن یک میل قدیمی و باستانی ناخودگاه افراد است. آرزویی که اگر تابویی برای او نبود میتوانست موجبات مرگ عزیزان باشد. مرگ عزیزان یکی از آرزوهای ناخودآگاهانه غریزی فرد را ارضا می‌کند و احساس گناه در واقع واکنش فرد است به این میل و آرزوی ناخودآگاه.

آثار و نتایج آنیمیزم

جان‌پرستی، فرضیات اولیه مطالعات جهان‌شناسی را به انسان

عرضه می‌دارد. انسان بدوی را تشویق می‌کند تا به بررسی طبیعت بپردازد و طبق عقاید خود، ارواح شبیه به خود را فزونی بخشد و روح انسانی را از خوی حیوانی خود خارج نماید. جادو و جان‌پرستی، پایه و اساس نقاشی و قلم‌زنی و رقص و موسیقی است و به طور مستقیم یا غیر مستقیم در تمام امور هنری جهان نفوذ می‌کند، به طوری که هنرهای اولیه از جادو و آنیمیزم ناشی می‌گردد و سپس با ادیان تحول می‌پذیرد.

منابع:

ناس، جان بی، تاریخ جامع ادیان، ترجمه علی اصغر حکمت، تهران : انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۷۰.
حکمت، علی اصغر،: تاریخ ادیان، تهران، ابن سینا، ۱۳٤٥.
زرین کوب، عبدالحسین، در قلمرو وجدان، تهران، سروش، ۱۳۷٥.
مصطفوی، علی اصغر، اسطوره قربانی، تهران، بامداد، ۱۳٦۹.
مبلّغی آبادانی، عبدالله، تاریخ ادیان و مذاهب جهان، جلد اول، بخش مذاهب ابتدایی، تهران، نشر سینا، ۱۳۷۳.
آریا، غلامعلی، آشنایی با تاریخ ادیان، مؤسّسه فرهنگی و انتشاراتی پایا، تهران، ۳۷٦ .
ویل دورانت، تاریخ تمدن، ترجمه احمد آرام، جلد اول، تهران، شمس، ۱۳٤۲ش.
توفیقی، حسین، آشنایی با ادیان بزرگ، بخش ادیان ابتدایی، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، ۱۳۷۹.
ایزدپناه ، مهرداد، آشنایی با ادیان قدیم مصر، ص۳۱-٤۲ ، تهران، محور، ۱۳۸۷.
فکوهی، ناصر، مبانی انسان‌شناسی، فصل ششم، تهران، نی، ۱۳۹۱.
شاله، فلیسین، تاریخ مختصر ادیان بزرگ، ترجمه منوچهر خدایار محبی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران ، ۱۳٤٦.
ایزد پناه، مهرداد، آشنایی با ادیان چین و ژاپن، تهران: محور ۱۳۸۱.
بهار، مهرداد، ادیان آسیایی، تهران: چشمه، ۱۳۸٦.
شارمه، آمریته، فرهنگ ادیان، ترجمه فاطمه سمواتی، تهران، مدحت ، ۱۳۸٥.
گئر، جوزف، حکمت ادیان، ترجمه محمد حجازی، تهران، جامی ، ۱۳۸۷.
مالرب، میشل، انسان و ادیان، نقش دین در زندگی فردی و اجتماعی، ترجمه مهران توکلی، تهران: نی، ۱۳۷۹.
لوسین، لوی- برول: کارکردهای ذهنی در جوامع عقب مانده، ترجمه یدالله موقن، تهران، هرمس، ۱۳۸۹.
فروید، زیگموند، توتم و تابو، ترجمه محمدعلی خنجی، تهران، طهوری ، ۱۳٤۹.

پرتره؛ رنه ماگریت، ۱۹۳۵

اثری است از نقاش سوررئالیست بلژیکی، رنه ماگریت (۱۸۹۸ – ۱۹۶۷ میلادی) که در سال ۱۹۳۵ در بروکسل خلق شد.

در این طبیعت بی‌جان به ظاهر معمولی، یک بطری، لیوان، چاقو، چنگال و بشقابی با یک برش کالباس بر روی آن نمایش داده شده‌است. این اثر نمونه‌ای کلاسیک از تکنیکی است که ماگریت را از سوررئالیست‌های دیگر جدا می‌کرد. نقاشانی مانند دالی و مکس ارنست معمولاً نمایشی رویایی و تحریف شده از اشکالی واقعی در ترکیب با اجسامی انتزاعی را ثبت می‌کردند اما ماگریت، بیشتر تصویری رئال از اشیایی معمولی را به وسیله مفهوم یا رابطه‌شان با یکدیگر، فراواقعی می‌آفرید. در اینجا وجود یک چشم در میانه بشقاب که مستقیما به بیننده خیره شده‌است، کار را در چهارچوب تعریف شده سوررئال قرار می‌دهد.

منبع: ویکی‌پدیا

سلام
اول از همه باید از دوستانی که برای داستان‌نامه داستان می‌فرستند، تشکر کنم؛ بابت این‌که این نامه را شایسته داستان‌هاشان می‌دانند. بعد از آن، بد نیست چند نکته را یادآوری کنم که در بررسی داستان‌های رسیده، نه حقی از نویسنده‌های داستان‌ها ضایع شود و نه حقی از خواننده‌هامان، که قرار است همیشه، از میان داستان‌هایی که به دست‌مان می‌رسد، بهترین‌ها را بخوانند.
۱. داستان‌تان را در نرم‌افزار ورد تایپ کنید و بعد برای داستان‌نامه بفرستید.
۲. در صفحه اول فایل تایپی، نام داستان، نام خودتان و آدرس ایمیل‌تان را بنویسید تا در صورت پذیرفته شدن داستان‌تان برای انتشار، امکان برقراری تماس از سوی داستان‌نامه وجود داشته باشد؛ هم برای گرفتن عکس و بیوگرافی، و هم برای اطلاع‌رسانی درباره زمان انتشار داستان‌تان.
۳. اگر داستانی که می‌فرستید، ترجمه از زبان دیگری است، حتماً نسخه‌ای از متن زبان اصلی را نیز برای داستان‌نامه ارسال کنید. در صورت نبودِ نسخه زبان اصلی، داستان ترجمه‌شده مورد بررسی قرار نخواهد گرفت.
٤. داستان‌هایی را که برای مجله‌ها یا وب‌سایت‌های دیگر فرستاده‌اید، یا قبلاً در کتابی منتشر کرده‌اید، برای داستان‌نامه نفرستید.
۵. داستان‌نامه وظیفه خود می‌داند که قبول یا رد داستان را به نویسنده‌هاش اعلام کند. در صورتی که تا سه ماه پس از ارسال داستان‌تان ایمیلی از داستان‌نامه دریافت نکردید، موضوع را پیگیری کنید.
٦. داستان‌نامه هم مانند هر نشریه دیگری، برای پذیرفتن داستان‌ها حدود و استانداردهایی دارد. در صورت رد داستان‌تان توسط داستان‌نامه، زود ناامید نشوید، آن را برای دو سه نشریه دیگر هم بفرستید. اگر آن‌ها هم نظر داستان‌نامه را داشتند، شاید بهتر باشد روی داستان دیگری کار کنید.
۷. آن‌چه برای داستان‌نامه اهمیت دارد، کیفیت داستان است نه حجم آن. پس محدودیتی در حجم داستان ارسالی وجود ندارد. اما شما هم حتماً به این توجه کنید که دارید برای یک نشریه داستان می‌فرستید و این نشریه نمی‌تواند تمام صفحه‌هاش را به داستان شما اختصاص دهد.
۸. تا می‌توانید بنویسید و برای‌مان بفرستید. همه را می‌خوانیم و حتماً –حتی در صورت رد داستان– دست‌کم در چند خط نظرمان را برای‌تان خواهیم نوشت.

کاوه فولادی‌نسب
دبیر سرویس داستان داستان‌نامه

تنها یکی می‌ماند

سیاوش گلشیری

گفتم: «تو گفتی و من باور کردم!» دروغ می‌گفت، عین سگ داشت دروغ می‌گفت. گفتم، عکسش را چه می‌گویی؟ توی همه روزنامه‌ها انداخته بودند. نه این که تابلو، چشم‌ها و نصفی از صورتش را با ماژیکی چیزی به گمانم سیاه کرده بودند ولی طوری نبود که مثلاً نشود شناختش. لااقل آن برات بُز بایست می‌فهمید بو برده‌ام. تازه آدرس و شعبه‌ی کلانتریِ و هزار کوفت و زهرمار دیگر را چه می‌گفت؟ تا گفتم، حتماً برق از آن‌جایش پرید که سرفحش را نثار ننه و خواهر قرمساقش کرد. به کس‌وکار من چه کار دارد؟ درست، خانه‌ی من زبان نفهم همیشه پاتوق بود، اما پای او که بیشتر از همه‌ی ما گیر است. تو که خودت شاهد بوده‌ای. تازه گنده‌کاری‌های دیگرشان را می‌خواهند چه کنند؟ آمدم بگویم که قطع کرد. بعد هم پیغام و پسغام‌ها شروع شد. اول از همه هم کریم‌پشه زنگ زد. گفتم، تو که خوب باید یادت باشد؟ چیزی نگفت. از کدام گوری داشت زنگ می‌زد، نفهمیدم. به نظرم دوباره، با هم یک جایی خراب شده بودند. تا گفتم ننه‌اش را هفت باری کفن کرد که چند روزی برات را مأموریت فرستاده‌اند و هیچ خبری از او ندارد. پرسیدم یعنی الان به تو زنگ نزد؟ این دفعه هم دو سه تا عتیقهٔ دیگر را روی ننه‌اش گذاشت که به پیر و به پیغمبر... کم که نمی‌آورد. حسن راست می‌گفت، ناسلامتی این‌ها یک عمری رفیق گرمابه و گلستان هم بودند. ما این وسط که کاره‌ای نبودیم! همیشه وقتی تنگ‌شان می‌گرفت بند ما می‌شدند! یک شب‌درهفته، خانه‌ی من و یک شب، خانه‌ی حسن. همیشه‌ی خدا هم دستشان را به خودشان می‌گرفتند و می‌آمدند. مارمرده‌ای است این حسن دومی ندارد. وقتی فهمید، یک‌دفعه بی‌سروصدا خودش را کنار کشید. اما از همان اولش هم انگار می‌لنگید. هر بار هم یک بهانه‌ای داشت. شب قبلش تماس می‌گرفت که چه می‌دانم انِ بچه‌اش چند روزی است شل شده یا هم‌ولایتی‌های زنشَ هوار شده‌اند سرش. اصل‌کاری را که به قول این پشه نمی‌گفت. برات می‌گفت: «خجالت ندارد آخر ما که غریبه نیستیم؛ ناسلامتی بچه محل بوده‌ایم. از جیک و پیک هم‌دیگر که باخبریم. یک کلام بگو دردِ آن جایت دوباره عود کرده و خودت را خلاص کن.» خب، نمی‌گویم همیشه حسن بود که زیرش می‌زد. من هم بودم. اما دو- سه باری که بیشتر نشد. خودت که این آخری‌ها بودی. همه‌اش زیر سر زنم بود. تا می‌فهمید مشغول جورکردن سور و سات شده‌ام شروع می‌کرد به غرولند.

می‌گفت هرکس و ناکس را می‌آوری توی خانه و زندگیم. تو که بهتر می‌دانی! لااقل زنت حتماً این‌ها را برایت گفته. من که گوشم بدهکار این حرف‌ها نبود. اما بالاخره یک‌الم شنگه‌ای به پا می‌شد، می‌زد و همه‌ی ظرف و ظروف‌های آشپزخانه را خرد و خاکشیر می‌کرد که مثلاً زندگیش نجس شده. یا همین جنجال آخری. اگر تو و چه می‌دانم بقیه‌ی همسایه‌ها نبودید خانه که هیچ، کل ساختمان آتش گرفته بود. زن بینوا هم لابد زیر مشت و لگدهام ناقص شده بود. حالا من که می‌دانستم قضیه از کجا آب می‌خورد. از همانِ اولش هم می‌دانستم. معلوم است پُرش می‌کردند. مگر اصلاً چقدر از عروسی‌مان گذشته بود!؟ در ثانی عقلش به این چیزها نمی‌رسید. هی نشستند دم گوشش خواندند که کار به آن‌جا کشید. حالاَ یک وقت فکر نکنی ناراحتم. خب ما که بالاخره باید می‌رفتیم، هفت- هشت ماه زودتر به جایی نمی‌خورَد. یک خانه دو سه تا خیابان پایین‌تر همان روزها بچه‌های خط برایم جفت‌وجور کردند. به فراخی آن یکی که نیست اما بدک هم نیست. یک خانه‌ی نقلی منهای شصت. خوبی‌اش لااقل این است که دیگر سرخَر نداریم. خودمانیم و یک پیرزن که سال تا سال خانه نیست. مثل آن‌جا نیست که بایست به هرِ ننه‌قمری جواب پس می‌دادیم. چهار دیواری اختیاری، اصلاً به کسی چه مربوط؟ خب اگر بی‌آبرویی‌های پشه نبود که کسی بو نمی‌برد. تازه مگر هر طبقه چندتا واحد داشت؟ آن وسطی که همیشه‌ی خدا خالی بود، می‌ماند واحد من و شما. راستی هنوز هم خالی است؟... بفرما مردم برای بچه‌ی ریقونی‌شان خانه می‌خرند، آن‌وقت ما از کله‌ی سحر تا بوق سگ با این لکنته هی جان می‌کنیم آخرِش هم هَشت مان گروی نُه‌مان است. داشتم می‌گفتم، اصلاً این‌ها را برایت

می‌گویم یک وقت فکر نکنی نمی‌فهمیدم که از دستم کلافه‌ای. خَر که نبودم. کفری بودی. خداییش بودی! حالا هِی نگو نه. من یکی که خوب می‌دانم ولی خداییش دلم قرص قرص بود. اگر از کسی خاطرجمع نبودم، از تو یکی خیالم راحت بود. ناسلامتی در خَانه‌هایمان رو به هم باز می‌شد، دست‌کمش هم روزی یک‌بار چشم‌مان به هم می‌افتاد. زنهای‌مان هم که جانشان برای همدیگر در می‌رفت. معلوم است هیچ‌وقت راپورت نمی‌دادی! شیر پاک خورده‌ای دیگر. کسی هم باز اگر خبر می‌داد این‌قدر آشنا و روشنا بود که هیچ باکی‌مان نباشد. برات را می‌گویم. آن‌وقتش هم به نظرم کلی به این‌ور و آن‌ور سپرده بود اما نم که پس نمی‌داد. حالاش هم همین‌طور است...

من که حتم دارم بالاخره جایی هم را دیده‌اند. زنک هم بی‌برو برگرد او را شناخته. مگر می‌شود فراموش کرده باشد؟ توی این یکی دوساله اگر همه‌چیز را هم یادش رفته باشد برات را محال است! ما هم البته بودیم، اما نه مثل برات. خب بالاخره باید تلافی آن صد چوقی را که باخته بود یک طوری در می‌آورد. تو که نبودی، آن روزها هنوز مانده بود بیایی. حسن را هم نمی‌دانم، یادم نیست. خودش می‌گوید بوده، حتا می‌گوید زنک عکس را به او نشان داده. یک عکس سه در چهار سیاه و سفید که یکی دو جایش شکسته بوده. در ثانی اگر نبود که نمی‌نوشتند چهارتا. این‌جا هم نوشته، می‌بینی؟ گفته تا حالا شده بدنت از تب مثل کوره بسوزد و هیچ‌جایی را نداشته باشی بروی. این‌ها را چه می‌دانم از خبرنگار پرسیده. خواندی که؟ دو روز بوده که توی خیابان‌ها ویلان و سلندر می‌گشته. پول‌هاش هم تا بیاید توی این خراب شده همه‌اش ته می‌کشد. خریت کرده بوده، آخر مگر می‌شود با یک آدرس قلابی کسی را توی این شهر درندشت پیدا کرد؟ گیرم هم پیداش می‌کرد، آخرش چه؟ خب معلوم است، یارو از عمد زده به چاک. تو می‌گویی نامردی کرده، قبول. اما از کجا معلوم همه‌ی این‌ها را از خودش نگفته باشد؟ ما که راست و دروغش را نمی‌دانیم. ولی هرچه بوده، دیگر روی برگشتن نداشته. نمی‌توانسته برگردد، آن یارو هم لابد برای همین یک‌دفعه غیبش می‌زند. هرکس دیگری هم بود همین کار را می‌کرد. زنک تا یکی دو ماهی هیچ خبری ازش نداشته. نامه که می‌آید تصمیم می‌گیرد برود دنبالش. توی نامه هم لابد نوشته بوده برای کار مجبور شده برود، آمدنش هم دیگر با خداست، همین. حسن می‌گفت چیزی از آدرس سر درنیاورده. من که می‌گویم از آن پشه هم پرسیده. حتم دارم که پرسیده، اصلاً برای همین سوار ماشینش می‌شود. پشه هم لابد کلی چاخان سرهم می‌کند که سه‌سوت دستش را می‌گذارد توی دست یارو و هی خرت‌خرت خودش را می‌خاراند. تو که دیگر خوب می‌شناسیش؟ زنک هم لابد باور می‌کند! نمی‌دانم، این‌ها را که دیگر این تو ننوشته‌اند. اما گفته که هر شب توی خواب کلی مرد می‌ریزند سرش. او هم هرچه هوار می‌کشد باز کسی صداش را نمی‌شنود. آن شب هم آن‌قدر از ته گلوش جیغ کشید که دست آخر دیگر صداش در نمی‌آمد... کی‌اش را دیگر دقیق یادم نیست. اما یک وقتی بوده که شهر را حسابی چراغانی کرده بودند و خلق‌الله توی خیابان از سر و کول هم بالا می‌رفتند. کریم آن شب نهایتش بایست یک ساعته می‌آمد. همه‌مان بعید می‌دانستیم. به‌خصوص آن برات بز. شرط را همین‌طور الکی بسته بودند مثل بقیه‌ی کارهایشان. انگار دوتایی قبل از این‌که بیایند زبانی قراری گذاشته بودند. کریم هم قضیه را جدی می‌گیرد. بعد هم جفت‌شان یکی یک تراول سبز می‌گذارند پیش حسن. حسن می‌گفت محال بود توی آن راه‌بندان بتواند. برات هم همین را می‌گفت. کریم آن‌ها را دم خانه پیاده می‌کند و می‌رود. سرموقع هم می‌آید، آن‌هم دست پُر. حالا چه‌طوری‌اش را خدا می‌داند. تو که حالا دیگر بهتر باید بشناسیشان. این اواخر هم حسابی وارد شده بودی. حتی یک‌باری هم انگار بردی... آره یادم آمد، شب آخر بود. آخرین باری که دورهم بودیم. گفتی تور سرخابی یا یک همچین چیزی و بعد چهار- پنج تومانی را محکم کوبیدی روی میز. ما هم همین‌طوری یک رنگی را پرانیدیم و پول‌هایمان را گذاشتیم روی دنگ تو. حالا بماند همان شب پشت سرت درآوردند از زیر زبان ضعیفه یک‌طوری کشیده‌ای. خب طرف وارد بود، اصلاً سر همین قر و اطوارهاش هم بود که کار دستمان داد. بقیه‌اش را دیگر خودت می‌دانی. ظهَر فرداش بود انگار. تازه آمده بودم خانه. زنم هم به گمانم صلات ظهر از خانه‌ی آقاش آمده بود. تا بیایم سفره را پهن

کرده بود. ناهار را که خوردم همان‌جا کنار سفره دراز به دراز افتادم. منگ منگ بودم. خب شب قبلش که نخوابیده بودیم. تا پنج – شش ساعتی هم اگر نمی‌خوابیدم هیچ افاقه نمی‌کرد. زنم سر سفره لام تا کام حرف نزد. همان‌طور نشسته بود و با غذاش بازی بازی می‌کرد. اصلاً هروقت دوره داشتیم تا چند روزی همین‌طوری بود. من که هیچ مَحلش نگذاشتم. چه می‌دانستم چه خیالی دارد؟ هنوز چشمم گرم نشده بود که دیدم بد بویی می‌آید. لابد فکر کردم خواب می‌بینم که یک‌دفعه دیدم پشتم دارد از گرما گر می‌گیرد. خدایی بود نسوختم. تو که خودت بعداً دیدی. نصف پتویی که رویم بود داشت می‌سوخت. یک‌دفعه چشمم رفت طرف جاسیگاری. سر جایش نبود. یعنی فکر کردم باید از سیگاری باشد که بعد از ناهار دود کردم. کاشکی بود یا اصلاً همه‌ی این‌ها خواب بود! همان موقع بود یا بعدش، داشتم پتو را بغل می‌زدم از پنجره پرتش کنم بیرون که یک چیزی از لای پتو چسبید به پام. سرخابی‌اش را بعد دیدم، وقتی یکی از همین آنترن‌ها تکه‌هاش را رگه به رگه با پنس از روی پام پر می‌داشت. حالا که دیگر جایش نیست، انگار نه انگار اصلا چیزی بوده. اما دردش گهگاهی هست. به خصوص وقتی لبه‌ی شلواری، جورابی چیزی همین‌طور ناغافل کشیده می‌شود به پوستم، آن‌وقت است که تا مغز استخوانم یک‌دفعه تیر می‌کشد. دکتر می‌گوید به مرور خودش خوب می‌شود. غمی نیست. اما با این یکی چه‌کار کنم؟ وقتی آدم بداند زنش یک وقتی می‌خواسته او را با خودش یک‌جا زنده زنده آتش بزند جایی مدام توی قفسه‌ی سینه‌اش می‌سوزد. آن‌هم وقتی هر روز با نگاهاش بخواهد شیر فهمت کند غلط زیادی خورده، که نشسته‌اند هی در گوشش خوانده‌اند که مردت فلان و بهمان شده، که زندگیت را دارد به گه می‌کشد، که مرد ما را هم از راه به در کرده و هزار کوفت و زهرمار دیگر. مبادا یک‌وقت فکر کنی می‌خواهم بگویم که مثلاً زنت کار یاد زنِ من داده؟ به نمکی که با هم خورده‌ایم، نه. اما بی‌هیچ چیز هم نبوده. زن جماعت را که دیگر می‌شناسی. همه چیزشان عین رفاقتشان همین‌طوری است. مثل ما که نیستند. مگر یادت نیست، آن روزها سروته‌شان را هم اگر می‌زدی باز نوکشان توی نوک هم بود. مدام هم پاشنه‌ی در آن یکی را از جا می‌کندند که پشت سر این و آن صَفحه بگذارند. کاری که نداشتند، هی زنگ پشت زنگ. هی تلفن پشت تلفن. آخرش چه شد؟ حالا را می‌گویم که مثلاً از هم جدا افتاده‌اند! درست است حالا دستش به توله‌مان بند شده اما نه خبری، نه حال و احوالی، نه چیزی. برای همین است می‌گویم تقصیری نداشته. حالا حرفم نُقل مجلس مردم یا یکی مثل همین کریم یا برات خودمان شد که شد، به دَرَک. این‌ها که همیشه بساط خنده‌شان به راه است. این نبود یک چیز دیگر را علم می‌کردند... طفلی یعنی زودتر می‌آید خانه گنده‌کاری‌های شب قبل ما را ضبط و ربط کند. اول هم شروع می‌کند به جارو کَردن که یک‌دفعه چشمش به آن تنکه‌ی کوفتی می‌افتد. بعد هم لابد هی با خودش کلنجار می‌رود. خودش که چیزی نمی‌گوید. هیچ‌وقت نگفته. من هم نپرسیده‌ام. یعنی چندباری حتی صغرا

و کبرا هم چیدم، اما دست آخر ماندم. راستش را بخواهی نتوانستم. این‌طوری به گمانم بهتر است. انگار نه انگار که وقتی می‌خواسته درسته جزغاله‌مان کند. پشیمان است دیگر. پشیمانی که ادا و اصول ندارد. خب معلوم است در گوشش خوانده‌اند. او هم یک‌دفعه زده به سرش و از کوره در رفته. هر کس دیگری هم بود همین کار را می‌کرد. همه‌اش می‌گفت، چرا همیشه تو باید جورشان را بکشی؟ به خرجش که نمی‌رفت. آخر هرچه باشم دیگر بی‌چشم و رو که نیستم. از تو چه پنهان اگر کارهام را ردیف نمی‌کردند معلوم نبود تا حالا چه بر سرم آمده بود، نمی‌دانم این‌ها را می‌دانی یا نه؟ لابد اگر زن‌ها هم نگفته باشند یک‌طوری بالاخره به گوشت رسانده‌اند. اصلاً شاید خود بَرات گفته باشد، مثل همیشه نرم نرم وقتی که سرش حسابی گرم می‌شود. حالا هم که حسابی باهم اياق شده‌اید، چه می‌دانم دو هفته یک‌باری هم دورهم جمع می‌شوید... خب، بالاخره خبرها می‌رسد. ما که بخیل نیستیم. داشتم می‌گفتم. همه‌ی کارها را همین برات راست و ریس کرد، وگرنه هنوز که هنوز است گوشه‌ی زندان بودم. خب، من که نداشتم. از کجا باید آن‌همه پول را جور می‌کردم. بابای خدابیامرزم هم هرچه داشت دود هوا کرد. در ثانی مگر یک کارگر بازنشسته چه‌قدر می‌گیرد؟ زنم همه‌ی این چیزها را می‌دانست. اصلاً خودش شاهد بود. چندباری حتا با همین برات افتاده بود دنبال کارهام. اما باز جفت پاهاش را کرده بود توی یک کفش که الا و بلا یا من یا رَفیق‌هات. می‌گفت

هرجور که هست باید قیدشان را بزنی. نمی‌توانستم. حالا هم نه این که خودم بخواهم اما چاره‌ای ندارم. تو بودی چه‌کار می‌کردی؟ زنک می‌خواست زندگیم را به آتش بکشد. تازه این‌ها به جهنم، بچه‌ی توی شکمش چی؟ آن موقع به گمانم دو سه ماهش بیشتر نبود. اگر بی‌خیال نمی‌شدم حتماً این بار یک بلایی سر بچه می‌آورد؟ راستش ترسیدم. هرچه می‌گفتم زیر بار نمی‌رفت. تندی هم می‌رفت خانه‌ی باباش. از بس غدّ و یک‌دنده است. تا دنبالش هم نمی‌رفتم نمی‌آمد. آن روز هم یک‌دفعه بی‌هوا آمده بود. اگر می‌دانستم که خانه را مثل همیشه از قبل جمع و جور کرده بودم. مگر مغز خَر خورده بودم همه چیز را همان‌طوری ول کنم به امان خدا؟ حالا این وسط چه‌طور می‌شود نمی‌دانم؟ مَن که می‌گویم خبرش کرده‌اند. همسایه‌ها یا یکی مثل زن تو، چه فرقی می‌کند؟ تازه زن تو هم بالاخره سر بابای بچه‌هاش که تو باشی می‌ترسیده، آن‌هم آن موقع که حسابی پایه‌ی بساطمان شده بودی... راستش فکر من بود. حسن که شروع کرد به لنگیدن چندباری در بسته به برات گفتم. او هم هربار پشت گوش می‌انداخت. معلوم است دیگر می‌ترسید. درست مثل همین حالا. بی‌گدار که به آب نمی‌زند. خودت که می‌دانی، به هر کسی هم می‌رسید یک چیزی می‌گذاشت کف دستش. حالا هر که بود فرقی نمی‌کرد از این علی‌آقا سرایدار مجتمع بگیر تا پادوهای این و آن. می‌گفتم، قضیه‌ی آمدن تو همه‌اش زیر سر من بود. اما من فقط گفتم طرف هیچ حسابی رویش نیست، همین. حالا هرچه‌قدر رویش گذاشته‌اند و تحویلت داده‌اند، گه زیادی بوده. خب ته دلم می‌لرزید. نه این که خدای ناکرده از تو مطمئن نبودم. نه، اما رویش که ننوشته بود. بالاخره آدم یک صبر و تحملی دارد. اگر یک وقت می‌زدی به سیم آخر چه؟ این‌ها که هیچ‌وقت ملاحظه نداشتند. نمونه‌اش همان روز. این تو که دیگر ننوشته، شاید هم گفته است اما چاپ نکرده‌اند. حسن می‌گفت، کریم که با ضعیفه آمد برات داشت شاخ در می‌آورد. من که آن موقع نبودم. رفته بودم طبق معمول از سوپری سر خیابان خرت و پرت بخرم. یعنی برات گفته بود. همه‌ی کارهایش همین‌طوری بود. هنوز نیامده کنترل به دست می‌نشست پای این ضعیفه‌ها که مثل کرم توی هم می‌لولند. غرغر هم می‌کرد که چرا مثلاً یک کانال درست و حسابی ندارم؟ بعد هم می‌گفت سرهفته یکی از بچه‌ها را می‌فرستد ردیفش کند. حرف زیاد می‌زند، خیر سرش هنوز هم دارد یکی را می‌فرستد! آن‌موقع توی آشپزخانه بوَدم که صدایم کرد. حسن داشت چای را دم می‌کرد. من هم به نظرم همین‌طور جلوی یخچال عزا گرفته بودم باز برای شام چه خاکی توی سرم بریزم. تا رفتم دیدم همان‌طور که جلوی تلویزیون ولو شده، توتون سیگاری را کوه می‌کند جلوش. مرا که دید گفت آبجی ما را امشب دوباره کجا دَکش کردی؟ همیشه همین را می‌گفت. محلش ندادم. اخلاقش را که می‌دانی گه‌مرغی است. چه گفتم، یادم نیست. اما سفارش خرید فلان و فلان چیز را که می‌داد به مسخره پام را محکم چسباندم به هم. بعد هم بلند گفتم، بله قربان. گفت، بله و زهرمار. بعد هم بشقاب روی میز را پرت کرد طرفم که همه‌ی ریزه توتون‌ها پخش و پلای خانه شد. تازه آن‌موقع هنوز سگی نشده بود. حسن می‌گفت برات صدای ماشین کریم را که شنید دوید طرف پنجره. معلوم است دیگر منتظر بوده اما فکرش را که نمی‌کرده شرط را ببازد. خود حسن هم می‌دود پشت آن یکی پنجره. می‌گفت از آن‌جا چیزی پیدا نبود. اما می‌بیند که در شوفر باز می‌شود و یکی از توی ماشین می‌آید بیرون. برات لابد خوش‌جا ایستاده بوده که برق برق چادر زنک را می‌بیند. حسن می‌گفت کاردش می‌زدی خونش در نمی‌آمد. حق هم داشته بیچاره. فکرش را نمی‌کرده کریم یک ساعت نشده آن‌هم توی آن خَر تو خَر بتواند کسی را تور کند.

زنک گفته توی خانه که می‌آید می‌بیند دو تا نره‌خر دیگر هم هست، تازه یکی‌شان هم بعد می‌آید... معلوم است دیگر من را گفته. گفتم که تا بیایم به نظرم یک‌ربعی طول کشیده بود. وقتی آمدم علی‌آقا چشمش به من که افتاد نیشش تا بناگوشش باز شد. دوزاری‌ام آن موقع نیفتاد. اما وسط‌های راه پله دیگر فهمیدم. خب صداشان آن طبقه را برداشته بود. باورکن دو تا یکی پله‌ها را آمدم بالا. اول هم آمدم در خانه‌ی شما. حتی گوشم را هم گذاشتم به در. صداشان که نمی‌گذاشت. چشمم به جاکفشی خالی پشت‌درتان که افتاد خیالم راحت شد. من یکی دیگر پشت دستم را داغ می‌کنم گردِ این‌ها بچرخم. نه این که فکر کنی قید این‌جورکارها را زده باشم، نه اما نه با نااهلش... خداییش خسته‌ات کردم، از کارت هم حتما واماندی؟...حالا خوبست شاگردت هست که مغازه را بچرخاند. باورکن این‌ها دیگر گفتن ندارد اما چشمم به این که می‌افتد یا اصلاً وقتی یادم می‌آید توی صفحه‌ی همه‌ی روزنامه‌ها درشت درشت نوشته‌اند زنی شکم بچه‌ی شش روزه‌اش را از هم دریدَ دیگر نمی‌توانم ساکت باشم. به کریم هم همین را گفتم که کلی بد و بیراه بارم کرد. گفت حالا که خَرت از پل جست، هار شدی! بحث این حرف‌ها نیست؛ من که هزاربار گفته‌ام هنوز هم می‌گویم، خداییش مردی کردند. مخصوصاً این برات. حرفش را که می‌دانی توی هر سوراخی در رو دارد. روی همین حساب هم هیچ‌وقت دست رد به سینه‌ی رفیق‌هاش نمی‌زند. خب اگر با هزار کلک و پولتیک رضایت آن دهاتی‌ها را نمی‌گرفت که حالا معلوم نبود چه بر سرم آمده بود. اولش که راضی نمی‌شدند. می‌گفتند قصاص. بازی‌شان بود. کریم می‌گفت آه نداشتند با ناله سودا کنند. تازه یک دوجین بچه‌ی دیگر هم‌سن و سال همان یکی داشتند که کارشان همین بود. آن‌ها که گناهی نداشتند. همه‌اش زیر سر بابای بی‌غیرت‌شان بود. مردیکه صبح به صبح یک مشت بیسکویت و روزنامه و آت و آشغال به هرکدامشان می‌داد و بعد توی جاده پر و پخششان می‌کرد به امان خدا. کنار جاده‌ها دیده‌ای که، آن زبان‌بسته‌ها هم باید تا شب نشده همه‌ی آن‌ها را می‌فروختند. دست آخرهم که سر حساب می‌شدی دو- سه تا بیسکویت یا دست‌بالاش موزی چیزی قالب راننده‌ای کرده بودند. معلوم بود دندان تیز کرده بودند. باباشان را می‌گویم. بیچاره برات کلی با بابای خدا بیامرزمان رفت و آمد تا آخر به نصف دیه راضیشان کرد. خدا شاهد است همان را هم نداشتم. از کجا باید می‌آوردم؟ آخرش هم خدابیامرز مجبور شد خانه‌ی کلنگی‌اش را مفت مفت بفروشد. یعنی همین کریم یا نمی‌دانم رفیق‌هاش خریدند. به دو ماه هم نشده سرش را گذاشت و مرد. تو که این چیزها را دیگر یادت هست. بعد هم به هزار بدبختی این ماشین را برایم دست و پا کردند. من که چیزی نداشتم، چندرغازی با طلای زنم جور

کردم، بقیه‌اش را هم همین پشه گذاشت رویش. حالا هم ماه به ماه هرچه در می‌آورم نصفش را می‌گذارم کف دست آقا...
خب شانس گند ما آن روزها هنوز مانده بود بیمه را اجباری کنند. من هم کف دستم را بو نکرده بودم یا حتی آن اوستای فلان فلان شده‌ام! یعنی یکی دو سه باری هم در گوشش خواندم اما باز کار خودش را می‌کرد. دائم هم می‌گفت ندارم. دو سه تا کفی این‌ور و آن‌ور داده بود دست این و آن، ماهی کلی اجاره می‌گرفت باز می‌گفت ندارم! اصلاً به‌قول این پشه این کاره نبود. هرباری هم که می‌آمد پیک‌نیکی را برمی‌داشت و می‌رفت توی اتاقک پشتی به کشیدن. بعضی وقت‌ها هم همان‌جا پشت صندلی راننده روی تخت لم می‌داد و دل سیری از عزا در می‌آورد. از بس که از عهد و عیالش حساب می‌برد. اصلاً برای همین می‌آمد. کمک که نمی‌کرد! آن روز هم انگار همین‌طورها بود که فرمان را دادم دستش. این چیزها که حالیش نبود. یعنی گفتم دیگر نمی‌توانم. تازه زق‌زق دندانم هم به گمانم بود. دو سه روزی بود که یک ریز دل‌دل می‌کرد. هیچ چیزی هم توی بند و بساطمان نبود، یعنی همان دو سه روز اول ته کشیده بود. یکی دو ساعتی کپه‌ام را نگذاشته بودم که دیدم خمار خمار است. بار را شب نشده باید اصفهان تحویل می‌دادیم. گفتم هرچه باداباد. دوباره نشستم پشت فرمان. نزدیکی‌های مورچه‌خورت بود که دیدم چشم‌هام دیگر جایی را نمی‌بیند. یک‌طرف صورتم از درد سر شده بود. کمرم هم دیگر راست نمی‌شد. از بس که صندلی‌هاش خشک بود. دم‌دمای غروب بود که یک‌دفعه دیدم سواری جلویی بوق‌کشان کشید توی خاکی. همان موقع که چیزی نفهمیدم، خاک جاده را برداشته بود. خواستم ترمز بگیرم اما راستش ترسیدم. گفتم لابد ماشین با آن سرعت بالا الان است قیچی کند. شاید هم یک نیش ترمزی گرفتم نمی‌دانم! بعد دیدم اوستام از اتاقک عقبی دارد هوار می‌کشد سرم. توی آینه‌ی بغلی که نگاه کردم دیدم چیزی از زیر چرخ‌های عقبی پرتاب شد جایی وسط جاده. یعنی اول چشمم به دمپایی‌های سرخ توی جاده افتاد. تکان پاهاش را بعد دیدم، وقتی که بالای سرش رسیدم. همان‌طور دمرو پاهاش توی سینه‌اش جمع می‌شد و بعد کشیده می‌شد توی جوی خون کف جاده. خواهر و برادرهاش هم بودند. همان‌جا بالای سرش ایستاده بودند و جان کندنش را می‌دیدند، عین من که ضجه می‌زدم و از این و آن کمک می‌خواستم. بعد یکی آمد دستش را گذاشت روی شانه‌ام یا اصلاً بغلم زد، گفت دیگر هیچ فایده‌ای ندارد. شاید اوستام بود که گفت. نمی‌دانم، من که آن موقع هوش و حواسم سر جاش نبود. اما همان موقع‌ها بود که از میان جمعیت صورت دخترک را دیدم. آن‌هم وقتی داشتند تنش را صاف می‌کردند تا بتوانند چیزی بیندازند رویش. باور کن هیچی از قیافه‌اش معلوم نبود. سرش پخش جاده شده بود. اما این وسط گیر سرش را خوب یادم است، با نقش یک جفت پروانه‌ی ریز قشنگ که لای خون دلمه شده و زلف‌های سیاه به هم چسبیده‌اش توی چشم می‌زد...
سرت را درد آوردم، ببخشید. اما این‌ها را هم اگر به تو نگویم نمی‌دانم به کی بگویم؟ به کریم بگویم؟ یا برات که حتمی تو را فرستاده سراغم تا بفهمد باز چه مرگیم شده، یا اصلاً بگیر زن خودم؟ اما این‌ها را می‌گویم تا لااقل تو یکی بدانی توی این چند سال هرچه کردم تا آن تصادف کوفتی را به کل از کله‌ام پاک کنم با این خبر همه‌ی رشته‌هام پنبه شد. همه‌ی این‌ها را به نظرم به کریم گفتم. حتا گفتم که ضعیفه توی محوطه‌ی بهزیستی با یک تکه شیشه می‌افتد به جان شکم بچه‌ی چند روزه‌اش، بعد هم دل و رودهٔ بچه را سفره‌ی شکم کلاغ‌ها می‌کند. اول چیزی نگفت. فقط هم خرخر نفس‌هاش می‌آمد و گلپایی کسی که آرام داشت می‌خوانَد. گفتم از وقتی فهمیدم حسابی دارم کلافه می‌شوم. به طعنه گفت، این چیزها که باید برایت عادی شده باشد! بعد هم بلند بلند خندید. گفتم صد چوقی را که مفتی مفتی از آن برات بُز بردی و همه‌اش را یک‌جا سگ خور کردی یادت هست؟ باز شروع کرده بود به خرت خرت خاراندن خودش. تا زخم‌های قلمبه‌قلمبه‌ی دست و پایش را هم خون نیندازد ول‌کن نیست. همیشه هم زخم‌هاش مایه‌ی دردسر بودند... مگر آن اول‌ها یادت نیست؟ کافی بود چشم یکی‌شان مثلاً به پَر و پای بلوری آقا می‌افتاد آن‌وقت ... ولش کن، گفتم گوشت با من است یا نه؟ پرسید از کجا معلوم خودش باشد؟ خودش بود. تا دیروز اگر شک داشتم بعد از این مصاحبه‌ی لعنتی حالا دیگر مطمئنم خودش است. گفتم اگر زرت و پرت‌هاش را بخوانی می‌فهمی. دوباره گور پدرش قهقه زد که از کی تا حالا روزنامه‌خوان شده‌ای و ما خبر نداشتیم؟ اگر آن یارو را سوار نمی‌کردم محال بود بفهمم. کاشکی جفت پاهام شکسته بود و هیچ‌وقت ترمز نمی‌کردم جلوی پاش. مردک وقتی سوار شد شروع کرد به نچ‌نچ کردن و تکان‌دادن سرش. گفتم، پدرجان طوری شده؟ حرفم هنوز تمام نشده بود که صفحه‌ی روزنامه را گرفت جلوی رویم. گفت، بفرما خودت بخوان. من که جدی نگرفتم. روزی کلی از این مسافرها هست که دم و دقیقه به پست آدم می‌خورند، هرکدامشان هم یک‌جوری‌اند. اگر آدم بخواهد با همه‌شان سر و کله بزند که دیگر حالی برایش نمی‌ماند. پیرمرد پرسید خواندی؟ سرم را چندباری الکی تکان دادم و گفتم عجب دوره زمانه‌ای شده. گفت روزی نیست که این صفحه را بخوانی و هیچ خبری توش نباشد. بعد دوباره گیر داد که بلند بخوانم تا بقیه هم بفهمند. چند نفری توی ماشین بودند نمی‌دانم! اما زن جوانی را که پشت صندلی‌ام نشسته بود و یک پسر بچه‌ی تخس عین امیر خودم از سر و کولش بالا می‌رفت را یادم است. تا خواندم یکی از مسافرها محکم زد پشت آن یکی دستش. پیرمرد گفت پدرنامردها زن غریب را به بهانه‌ای می‌کشند توی خانه‌شان و چهار- پنج نفری می‌ریزند سرش. یکی گفت خدا به زمین گرم بزندشان. من گفتم حالا آن‌ها به کنار، زنیکه‌ی بی‌رحم چه‌طور توانسته این کار را بکند. آن‌هم تازه با بچه‌ی خودش؟ من که آن موقع نفهمیده بودم. راستش فکرش را هم نمی‌کردم. ولی نمی‌دانم چه شد که یک‌دفعه یاد حرف‌های حسن افتادم. آن شب حسن بود که زنک را برد. هرکاری می‌کردیم نمی‌رفت که. ضعیفه را می‌گویم، می‌گفت بگذارید همین‌جا بمانم. حتا دست آخر افتاد روی پاهای یکی‌مان به التماس. بالاخره به هزار دوز و کلک راضی‌اش کردیم. یک پولی هم به گمانم چپاندیم توی ساکش. حسن گفت توی ماشین بوده که عکس و آدرس را نشانش می‌دهد... می‌دانم این‌ها را گفتم. اما نگفتم که طرف شبیه کریم بوده. حسن می‌گفت، انگار که اصلاً خودش بود یا

چه می‌دانم عکس جوانی‌هاش. می‌گفت مو با کریم خودمان نمی‌زد. از همین بود که حسابی دو به شک شدم. تا حالا همه‌ی نشانه‌هایی که پیرمرد می‌گفت درست از آب درآمده بود. راستش نمی‌دانستم باید چه‌کار کنم. دلم می‌خواست روزنامه را همان موقع از مردک می‌قاپیدم و از سیر تا پیازش را می‌خواندم. پیرمرد که داشت پیاده می‌شد، می‌خواست روزنامه‌اش را بگذارد توی ماشین. گفت، من که احتیاجی ندارم، باشد پیش شما. نگرفتم. هرچه اصرار کرد نگرفتم. ترس برم داشته بود نه این که مثلاً بخواهم از چیزی فرار کنم. نه، راستش بیشتر از زن پشت سری‌ام ترسیدم. آن‌هم با آن نگاه‌هاش وقتی با چشم‌های سرخ عسلیش زل زده بود به من، طوری که انگار می‌دانست باید کار من و رفیق‌هام باشد. زنک توی مسیر هیچ حرفی نزد. من هم که جرأت نداشتم چیزی بگویم. اما می‌دانستم که هنوز حواسش به من است. وقتی جایی آخرهای خط گفت می‌خواهد پیاده شود نفس راحتی کشیدم. تا بقیه‌ی پولش را بدهم آمد و کنار در شوفر ایستاد. هنوز پولش را نداده بودم که گفت شما از کجا مطمئنید زن بچه‌اش را دوست نداشته؟ افتاده بودم به مِن مِن، انگار که زبانم بند آمده باشد. بچه‌ی زن حالا خواب بود. سرش را گذاشته بود روی شانه‌ی زنک و آرام خوابیده بود. چه گفتم یادم نیست. بعدش هم خودم را گذاشتم میدان انقلاب و هرچه روزنامه روی دکه بود خریدم. ردخور نداشت. همه‌شان هم به غیر از یکی دوتاشان نوشته بودند. کریم وقتی دید ول‌کن نیستم، کوتاه آمد. من که از کسی ابایی ندارم. به کریم هم همین را گفتم که گفت برات همه‌ی کارها را خودش راست و ریست می‌کند. نقل این حرف‌ها نیست. آخر زنک مگر دستش به کجا بند است؟ در ثانی حالا آمدیم و مدعی شد، چه‌طور می‌خواهد ثابت کند؟ این‌ها را گفتم که بدانی خودم بهتر از هرکسی این چیزها را می‌دانم. اما وقتی آدم بداند ضعیفه انتقام ما را از بچه‌ی چند روزه‌اش گرفته آن‌وقت دیگر نمی‌شود تحمل کرد. خب تو جای من بودی چه می‌کردی؟ کریم که این چیزها حالیش نیست. من هم گفتم پته‌ی همه‌تان را که به آب دادم آن‌وقت حالی‌تان می‌شود. براق شد که آنجای فلانی‌ات می‌خندی. گه زیادی می‌خورد. حالا هم دست به دامان تو شده‌اند که مثلاً ببینند حرف حسابم چیست! دیگر حرفی نمانده، من فقط می‌گویم این وسط تکلیف آن ضعیفه چه می‌شود؟ حرف حساب من همین است. بچه را حالا می‌گوییم راحت شد. اصلاً خوب کرد. بزرگش می‌کرد دست بالاش بشود عین همان دخترک؟ تا لابد چند صباح بعد از ماشین این راننده به آن یکی دائم پاس داده شود! مگر امثال همین‌ها کم زیر دست خود من یا حتا آن اوستای نمک به حرامم دست به دست شدند؟ فکر می‌کنی اصلاً برای چه پایم کشیده شد به هولفدانی؟ یا به خیالت دخترک همین‌طوری از عالم غیب پرید لای چرخ‌های ماشین؟ معلوم است که عنانش دست خودم بود، ماشین را می‌گویم. حتا می‌شد همان موقع که دخترک برگشت تا چیزی را از وسط اتوبان بردارد، کشید توی خاکی. گور بابای بار و صاحب ماشین! یعنی می‌گویی دلم بیشتر از دخترک برای ماشین سوخته بود؟ حالا می‌خواهی این‌ور و آن‌ور هم جار بزنی میل خودت است؟ من که باکیم نیست. تاوانش را که پس دادم، هنوز هم پس می‌دهم، بفرما این هم سوویچ. بده دست کریم. بالاخره ما هم یک طوری سر می‌کنیم. فقط نمی‌دانم با صورت له و لورده‌ی دخترک چه‌کار کنم؟ انگار بگیر عدل همین حالا اتفاق افتاده. من دارم بلند بلند ضجه می‌زنم و کسی نیست به دادم برسد. بچه‌ها هم یک جایی همان دوروبرها هستند. زل زده‌اند به انگشت‌های خونی خواهرشان که بیسکویتی را محکم چنگ زده است و باز جیک‌شان در نمی‌آید. حالا تو هی می‌گویی بی‌خیال شو. باشد، اما چه‌طوری؟ خب لابد ضعیفه هم همین حال را داشته وقتی سئوال پیچش می‌کردند که چه‌طوری بچه‌ی چند روزه‌اش را نفله کرده؟ او هم لام تا کام چیزی نگفته. شاید هم اصلاً فکر کرده هنوز باید باشد یا اصلاً کلی از وقت شیرش گذشته آن‌هم با آن پستان‌های پرشیرش، عین زن خودم یا آن زنک که بدجوری پیله کرده بود. گفت از کجا مطمئنی؟ گفت از کجا مطمئنی بچه‌اش را دوست نداشته... حالا تو هِی بگو کوتاه بیا...

کمی زودتر یا دیرتر

نازنین جودت

زن هر روز همین ساعتها، کمی زودتر یا دیرتر می نشیند در پاسیو. لیوان چایی اش را می گذارد روی میز و با قاشق تکه های نبات را می چرخاند و می کوبد به دیواره ی لیوان. زن هر روز همین ساعتها، کمی زودتر یا دیرتر تلویزیون و رادیو را اگر روشن باشند، خاموش می کند. تلفن را از پریز می کشد. گوشی اش را روی سایلنت می گذارد و می نشیند در پاسیو.

بعضی روزها، همین ساعتها، کمی زودتر یا دیرترصدای زنگ در همسایه ی بالایی می آید؛سه بار و هر بار با کمی مکث. زن همسایه در را باز می کند و صدای سلام عزیزم اش در پاسیو می پیچد. زن چند قلپ از چایی اش را می نوشد. صدای پاشنه ی صندل های زن همسایه روی پارکت می پیچد و تا اتاق خواب ادامه پیدا می کند. زن سیگاری روشن می کند و باقی مانده ی جدول دیروز یا پریروز را حل می کند. بعضی روزها مرد و زن همسایه در اتاق خواب می مانند؛اما بیشتر وقتها چند دقیقه که می گذرد، صدای صندل های زن همسایه می آید تا آشپزخانه. مرد همسایه در پاسیو می نشیند. زن همسایه سینی چای را می گذارد روی میز. بوی کیک و دود سیگار قاطی می شود.

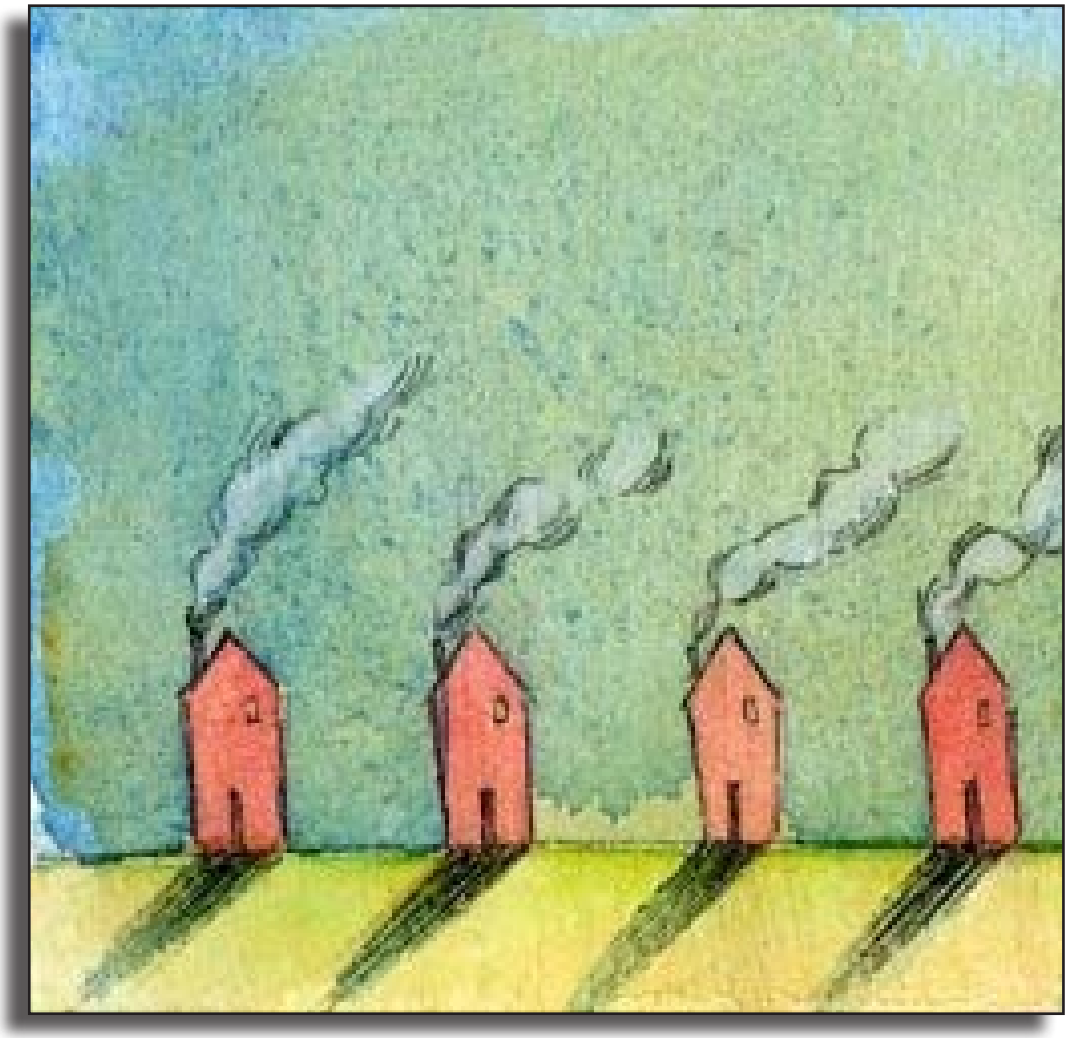
زن همسایه مثل همیشه، همین وقتها که مرد همسایه به دیدنش می آید، می گوید: «برای شام بمون دیگه. خوراک میگو پختما. »یا لازانیا، یا بلدرچین. مرد همسایه مثل بیشتر وقتها با دهان پر می گوید: «نه. باشه یه شب دیگه. امشب قول دادم بچه ها رو ببرم رستوران.»یا قول دادم بچه ها رو چند روز ببرم شمال. یا امشب تولد دختر کوچیکمه. زن همسایه همیشه این وقتها سکوت می کند. مرد همسایه پشت بند بهانه ای

که آورده می گوید:"خوب زنگ بزن یکی از دوستات بیاد پیشت. اون که فال قهوه می گیره، یا اون چشم سبزه یا. . . "

زن پک آخر را به سیگارش می زند و تکه های باقی مانده ی نبات را در دهانش می گذارد و می مکد.

صدای نفس های بلند و کشیده ی زن همسایه می آید و صدای النگوهایش که هی بالا و پایین می روند.

مرد همسایه می گوید:"ول کن دیگه. گفتم که باید برم. "زن همسایه همیشه این جور وقتها برای مرد همسایه جوک تعریف می کند. مرد همسایه جوک های زن همسایه را دوست دارد چون هر چه قدر هم که تکراری باشند باز با صدای بلند می خندد و می گوید:"جون من یه بار دیگه بگو. خیلی با حال تعریف می کنی. "زن این جور وقتها از پاسیو بیرون می آید. به آشپزخانه می رود. سری به غذای روی گاز می زند یا از پنجره ی آشپزخانه به ردیف ماشین هایی که در ترافیک اتوبان گیر افتاده اند، نگاه می کند و باز برمی گردد پاسیو، وقتی که دیگر صدای خنده های مرد نیاید.



اما امروز هیچ کدام از این اتفاق ها نمی افتد. صدای صندل های زن همسایه تا اتاق خواب نمی آید. بوی کیک و سیگار قاطی نمی شود. زن همسایه جوک تعریف نمی کند. مرد همسایه نمی خندد. زن سیگار دیگری روشن می کند. مرد همسایه می گوید:"اجاره ی سه ماهو ریختم به حسابت. "زن همسایه چیزی نمی گوید. مرد همسایه می گوید:"اگه خواستی با دوستات بری سفر، بهم خبر بده برات پول بریزم. تلفنی که برات توضیح دادم. دیگه زیاد نمی تونم بیام پیشت. بچه هام بزرگ شدن. اگه بفهمن خیلی بد می شه. "
زن همسایه باز چیزی نمی گوید. فقط صدای صندل هایش می آید تا انتهای سالن و بعد صدای موزیک.
مرد همسایه همیشه این جور وقتها که زن همسایه ضبط را روشن می کند یا جواب تلفن را می دهد، داد
می کشد:"اون سگ مذهبو قطعش کن. به اندازه ی کافی تو اون خراب شده ای که ازش می یام سروصدا هست. "ولی این بار می گوید:"برو از طلا فروش آشنات اون گوشواره هایی رو که می خواستی بخر ،
من می رم حساب می کنم. شنیدی؟"
موزیک قطع می شود. صدای باز وبسته شدن در می آید؛و باز مثل همیشه صدای پاهای مرد همسایه که به سرعت از پله ها پایین می رود. زن آخرین خانه های جدول را پر می کند. صدای گریه ی زن همسایه می آید وصدای کوبیدن و پرت کردن ظروف آشپزخانه.
زن به ساعتش نگاه می کند. سیگارش را خاموش می کند. صدای زنگ در می آید. چند بار پشت هم و هر بار با کمی مکث. زن صندل هایش را در می آورد. به آشپزخانه می رود. گاز را خاموش می کند.
به اتاق خواب می رود و در را پشت سرش می بندد. صدای زنگ در می آید. چند بار پشت هم و هر بار با کمی مکث.

من فقط شوکه شده بودم!

سارا خاک زاد

می‌فهمم آقا شاهرخ! می‌فهمم برادرتان است و این حق شماست که همه چیز را بدانید ولی تا حالا که چند بار براتان تعریف کرده‌ام. چشم، هر چه شما بگویید. همان‌طور که قبلا هم گفتم ساعت‌های حدود دو این اتفاق افتاد. باران می‌آمد. هوا تاریک بود و جاده خیس و لغزنده. بله، هم برف پاک‌کن کار می‌کرد و هم چراغ‌های ماشین روشن بود. بار اول‌مان نبود که هنگام بارندگی مسافرت می‌کردیم. در طول پاییز چهار-پنج باری آن جا می‌رفتیم. آخر خودتان که می‌دانید مادرم تنها توی آن شهر زندگی می‌کند و بنده خدا حال و روز خوشی هم ندارد. نمی‌شود همین جا بحث را تمام کنیم؟ مهمان‌ها در اتاق منتظرمان هستند. نه، اصلاً! فقط احساس می‌کنم هر بار که جریان تصادف را تعریف می‌کنم، آن مرحوم توی قبر می‌لرزد. چشم. هر چه باشد، شما بزرگ مایید. همان طور که می‌دانید کامیون تعادلش را از دست داد و به ماشین‌مان خورد. خوب بله، این مسئله هنوز ثابت نشده ولی خدای نکرده من که به شما دروغ نمی‌گویم. ماشین ما هم تعادلش را از دست داد، فکر کنم به بلوک‌های کنار جاده خورد و بعد افتاد تو خاکی، وآخر سر هم یک‌وری شد. باور کنید بعد از چند روز هنوز جای ضربه‌ای که به سرم خورده، درد می‌کند. شانس آوردم که خون‌ریزی مغزی نکرده‌ام. چه مسخره؟! معلوم است آقا شاهرخ...، دروغ می‌گوید که مسئولیت کارش را به عهده نگیرد. می‌دانید که اگر ثابت شود، مجرم است. چون مرتکب قتل غیرعمد شده. بله همیشه همین طور بوده. نصف راه را شاهین می‌نشست پشت فرمان و نصف دیگر را من. در این سال‌ها همیشه همین طور بوده. آخر ما تو همه چیز زندگی‌مان شریک بودیم. نصف نصف. حتی تو رانندگی. چی؟ آدم واقعا خنده اش می‌گیرد. نه اصلا. ما هیچ وقت با هم دعوا نمی‌کردیم. می‌دانید که ما مثل دو تا مرغ عشق بودیم. عاشقِ عاشق. شاهین براتان نگفته بود؟ عجیب است! ما هیچ وقت از گل نازک‌تر به هم نمی‌گفتیم. آه. خوب بله. ولی باور کنید فقط همان یک دفعه خانه شما دعوامان شد. از شانس بدمان هم آن جا اتفاق افتاد. لطفا کمی‌اجازه بدهید. تو را به خدا این قدر پشت سر هم سوال پیچم نکنید. تازه چند روز از آن اتفاق گذشته. من هنوز شوکه هستم... . خیلی ممنون. خدا را شکر بهتر شده؛ فقط فکام کمی‌درد می‌کند. بهتان گفتم که، ظهر برای ناهار جایی کنار رودخانه ماشین را نگه داشتیم تا غذا بخوریم؛ پام پیچ خورد، زمین خوردم و صورتم آن طور شد. نه خون‌مردگی‌ها به خاطر ضربه‌ای بود که صبح به صورتم خورد؛ داشتم با عجله لباس‌ها را از کمد در می‌آوردم که داخل چمدان بگذارم که یک دفعه خوردم به در کمد و چشمم آن طور شد. نه کاملا به هوش بودم. صد بار گفته‌ام، باز هم می‌گویم؛ شیشه جلو ماشین افتاده بود رو گردن و صورتش. کاملا خون‌آلود بود. چشم‌هاش نیمه باز بود و دست و پاش می‌لرزید. بله می‌توانست، البته نه خیلی واضح. گلوش خرخر می‌کرد ولی متوجه می‌شدم که چه می‌گوید. ناسلامتی

پنج سال بود که با هم زندگی می‌کردیم و اگر یک کلمه می‌گفت من تا آخرش را می‌خواندم. می‌گویم دیگر بهتر است برویم تو پذیرایی. مهمان‌ها برای تسلیت از شهرستان آمده اند. خوب نیست تنهاشان بگذاریم. نه این دیگر چه حرفی است؟ خوب شوکه شده بودم. اصلاً می‌دانید ترسیدم که دست به شیشه بزنم. پیش خودم گفتم ممکن است بیشتر تو گردنش فرو رود و زخمش عمیق تر شود. بله دکتر به من هم گفت. من هم از خدام بود که کسی آن موقع پیدا می‌شد و شیشه را از رو گردنش بر می‌داشت. آن وقت حالا زنده بود. باز هم که حرف خودتان را می‌زنید؟ چه کار می‌توانستم بکنم؟ یک زن تنها تو جاده با آن وضعیت؟ تنها کاری که به ذهنم رسید این بود که سعی کنم آرامشم را حفظ کنم. نه. از شانس بد آنتن نمی‌داد... . نمی‌دانم آقا شاهرخ، شاید من در نقطه کور قرار داشتم. باور کنید خیلی با گوشی‌ام ور رفتم ولی آنتن نمی‌داد. بله می‌شنیدم. راننده داد می‌زد شماها خوبید؟ می‌گفت پاهاش زخمی‌شده و نمی‌تواند حرکت کند. کمک می‌خواست و از این جور چیزها. از آینه جلو ماشین هم می‌دیدمش. پشت ما بود. خورده بود به کوه و بارش توی کل جاده پخش شده بود. خوب ترسیدم اگر تکان بخورم ماشین حرکت کند و جراحت شاهین بیشتر شود. من نگران سلامتی‌اش بودم. نه نمی‌توانستم جوابش را بدهم. گفتم که شوکه شده بودم. شما هم اگر جای من بودید همین طور می‌شدید. تازه من زن هستم و از شما حساس‌تر. بعد هم توی آن ساعت شب عابری یا ماشینی رد نمی‌شد که صدای مرا بشنود. راننده کامیون هم که زخمی‌بود پس چه فایده داشت؟ ببخشید، اگر می‌شود بروم یک سری به مهمان‌ها بزنم؛ یک لیوان آب هم باید بخورم. وقتی این اتفاق را مرور می‌کنم احساس خفگی می‌کنم... . نه. آخر چرا باید هول بشوم؟! باید به من حق بدهید. اتفاق ساده‌ای که نبود. من فقط هنوز شوکه‌ام. فقط همین. ... چشم آقا شاهرخ! هرچه شما بگویید. باز هم اگر فرصت شد تعریف می‌کنم. مهمان‌ها منتظرند؛ باید بروم.

تاول‌های روی دیوار

مرجان جامی

دو تا مرد سفیدپوش دارند دخترک را با برانکار از پلّه‌ها می‌برند پایین. با ملحفه سفیدی که روی جثّه کم‌حجم بی‌جانش کشیده‌اند. مأمور دولت در واحدش را پلمپ می‌کند. آقای جوانبخت بسته خالی فنوباربیتال را نشانم می‌دهد. می‌گوید:«صدتایی از این انداخته بالا و رفته توی وان. دختره دیوانه!».

بعد، پشت سر مردها و برانکار و قبل از من که دارم در واحدمان را قفل می‌کنم، می‌رود پایین. من هم می‌روم. تمام راهرو طبقه‌مان و پله‌ها تا طبقه هم‌کف خیس آب است. همسایه‌ها توی پارکینگ پشت مأمورها ایستاده‌اند و دارند تماشا می‌کنند. بوی بهارنارنج و یاس پارکینگ را پر کرده. دخترک را توی آمبولانس می‌گذارند. خودرو پلیس و بعدش آمبولانس از میان جمعیتی که ازدحام کرده‌اند، دنده‌عقب از کوچه خارج می‌شوند. و من می‌شنوم که آمبولانس از میان آن همه بوق‌بوق ماشین‌ها و ترافیک سنگین چهارراه‌گلی آژیرکشان می‌رود و می‌رود و دور می‌شود.

یادم می‌افتد کتابم را جاگذاشته‌ام. برمی‌گردم توی آپارتمان. ساکنان هنوز ایستاده‌اند. زل زده‌اند به سقف پارکینگ و تاول‌های آبکی که گُله‌به‌گُله رویش درآمده. آقای جوانبخت دارد می‌گوید شیرفلکه آب واحد دخترک را بسته‌است؛ امّا همسایه‌ها می‌گویند هنوز صدای شرشر آب می‌آید، باید یکی را بیاورند اینجا را ببیند.

نمی‌توانم آب دهانم را قورت بدهم. می‌ایستم. به قطره‌هایی که روی سقف ماشین‌ها می‌چکند و آهسته سر می‌خورند پایین، نگاه می‌کنم. باورم نمی‌شود دیگر نبینمش.

تا آمدیم اینجا، به دیدن‌مان آمد. همان موقع که تازه رنگ‌کاری‌مان تمام شده بود و داشتم پنجره‌ها را تمیز می‌کردم. در را که باز کردم داشت می‌خندید. با موهای مجعد طلایی و چشم‌های سبز تیله‌ایش. انگار که عروسکی پشت در گذاشته باشند. آمده بود واحدمان را ببیند. می‌گفت او هم دلش می‌خواهد نقشه واحدش را دستی بزند و رنگش کند. یکریز حرف می‌زد. از این‌در و آن‌در می‌گفت. لهجه داشت. امّا چیزی که توی ذوق می‌زد، لحنش بود. همان لحنی که حسین بدش می‌آید به خصوص یک زن داشته باشد. گفت که آخرین فرزند خانواده یازده نفری‌شان است. پدر و مادرش هر دوشان مرده‌اند. تنها زندگی می‌کند. همه فامیل‌هاشان شهرستانند. و خوشحال است با او همسایه شده‌ایم. بعدش گفت هر موقع جاگیر شدیم، قرار بگذاریم برویم چیتگری، جایی با هم نهار بخوریم. برامان باقالی‌قاتوق می‌پزد. من هم گفتم که تا به حال نخورده‌ام.

دخترک رفت تا حسین آمد. حسین گفت اصلا از او خوشش نیامده.

دیگر نیامد خانه‌مان. اما گاهی که می‌رفتم توی بالکن لباسی، چیزی پهن کنم، می‌دیدمش که سلانه‌سلانه از سر کوچه

می‌پیچید، می‌آمد به سمت آپارتمان. روسری کوتاه سرش بود. موهای طلایی‌اش را ریخته بود توی صورت مهتابی‌اش. رژ سرخش از همان فاصله پیدا بود. سرش را می‌گرفت بالا و به من لبخند می‌زد. براش سری تکان می‌دادم. یک بوسه آبدار کف دستش می‌گذاشت و فوت می‌کرد به سمتم. من سرم را می انداختم پایین و می آمدم تو.

حسین می‌رفت و می‌آمد و می‌گفت اصلا خوش ندارد پای دخترک به خانه ما باز شود. یا اینکه بشنود با او مرا توی محل دیده‌اند. مدام غرغر می‌کرد. می‌گفت شب‌ها خواب ندارد. از دست دخترک عصبانی بود. می‌گفت نیمه‌شب دوش حمام را باز می‌کند و از خواب بیدارش می‌کند. می‌گفتم:«حتماً خواب می‌بینی!».

یک شب، ساعت دو یا سه نصفه شب بیدارم کرد. گفت :«گوش بده».

راست می‌گفت. صدای شرشر آب می‌آمد. انگار که تختخواب‌مان را کنار یک چشمه پر آب گذاشته‌باشند. تا صبح نخوابیدیم. بعدازآن، هر شب از خواب می‌پریدیم. حسین سیگار می‌کشید. من با چشم‌های بسته به صدای آب گوش می‌دادم و به دخترک فکر می‌کردم. باورم نمی‌شد ولی انگار حق با حسین بود.

تا اینکه شب ولنتاین حسین دسته گلی برام آورد. با کارتی که روش دختری و پسری و یک قلب بزرگ نقاشی شده بود. با همان کارت گذاشتم‌شان توی کوزه سفالی، روی جاکفشی. بغل در واحدمان که خنک بود تا خراب نشود. فردای همان شب دخترک زنگ‌مان را زد. ازگیل آورده بود. دوست نداشتم تعارفش کنم خانه. زود ظرفش را خالی کردم، دادم دستش. خواستم در را ببندم که گفت دیشبش تا دیروقت صدای خنده‌هامان را می‌شنیده. بعد، دست کرد لای گلبرگ‌های رز سرخی که توی کوزه بود و نازشان کرد. گفت ازگیل‌ها را دیشب می‌خواسته بیاورد تا با هم بخوریم. امّا دلش نیامده خلوت‌مان را به هم بزند؛ و رفت. حالا، یک حس متناقض نسبت به دخترک داشتم. هم از او بدم می‌آمد، هم دلم براش می‌سوخت.

غروب همان روز که از دانشگاه برگشتم، حسین گفت برای دخترک آمده بودند تحقیق. می‌گفت زنی و مردی میانسال بودند. گویا فامیل پسری که جایی دخترک را دیده و خوشش آمده. این طور که پیدا بوده با دخترک حرف هم زده و دخترک گفته که با دایی‌اش زندگی می‌کند. حسین زیاد اهلِ حرف‌زدن نیست. نگفت که چه‌ها ازش پرسیده‌اند و او دقیقاً چه‌ها گفته. اما معلوم بود که به دیگران حواله‌شان کرده و گفته که ما تازه آمده‌ایم اینجا. فهمیده بودند که دخترک دروغ گفته و تنها زندگی می‌کند. حسین به‌شان گفته بود:«خوب، یک دختر تنها با این طرز نگاهی که من و شما داریم مگر می‌تواند راستش را بگوید؟» و آنها هم رفته بودند.

بعد ازآن، تا مدّتی صدای آب نمی‌آمد. حسین اخلاقش خوش شده بود. خوشحال بودم. فکرمی‌کردم به زودی دخترک هم سر و سامان می‌گیرد. بعدش، صدای ونگ‌ونگ بچه‌هاش بلند می‌شود و دیگر، وقت ندارد بنشیند پشت در و به شوخی‌های من و حسین گوش بدهد. اما، بعدش فهمیدم که آن زن و مرد میانسال به جز حسین از خیلی‌ها پرسیده بودند. بیشتر، از اهل

محل و بیشتر هم از مردها. فهمیدن اینکه مردهای محل چه چیزهایی درباره دخترک گفته بودند، کار سختی نبود. لابد آنها هم فکر کرده بودند باید راستش را بگویند.
یک ماهی گذشت. خبری نشد. دوباره صدای آب می‌آمد. به گمانم بیشتر از قبل. حسین بلند می‌شد، می‌نشست. من هم بیدار می‌شدم. به صدای شرشر آب گوش می‌دادم. می‌گفتم: «همه تقصیرها متوجه او نیست. دیدی که، او هم دلش می‌خواست مثل بقیه زندگی کند ولی نشد»
حسین همان‌طور که خیره می‌شد توی چشم‌هام، محکم به سیگارش پک می‌زد و می‌گفت: «دیگر دیر شده».
بعدازآن، یک‌دفعه دیدیم دیوار اتاق‌خواب‌مان دارد پوسته می‌شود. اوّلش نخواستیم اعتنا کنیم اما هر ساعت و هر دقیقه پوسته‌ها بیشتر می‌شد. حالا دیوار ورم کرده بود. جا به جاش مثل تاول آمده بود بالا. وقتی می‌ترکاندیم‌شان آبی زلال می‌زد بیرون و شره می‌کرد روی دیوار. بعد حباب‌حباب می‌شد و بویی شبیه بوی بهارنارنج و یاس می‌پیچید توی اتاق. حسین طاقتش تمام شد. غروب یک روز که از سر کار برگشت، مستقیم رفت در خانه دخترک. گویا همان‌طور با موهای طلایی و رژ سرخش آمده بود دم در. صدای حسین را می‌شنیدم که چطور سعی می‌کرد آرام و خونسرد براش توضیح دهد که شب‌ها از صدای دوش‌گرفتنش بیدار می‌شویم و اینکه دیوارمان نم زده. دخترک داشت می‌گفت حاضر است خسارتش را بپردازد. و حسین عصبانی‌تر از قبل برگشت.
دیوار حسابی شکم آورده بود و تاول‌های آبکی‌اش بیشتر شده بود. به اصرار حسین، یک صبح که خودش خانه نبود، رفتم دست دخترک راگرفتم، آوردمش. یک‌راست بردمش توی اتاق‌خواب. مثل همیشه یکریز حرف می‌زد. نشانش دادم. گفتم: «ببین، شوهرم می‌گوید امروز فرداست که روی سرمان خراب شود».
دخترک مرتب گوشه روسری‌اش را می‌کشید روی گردنش. زل زده بود به عکس عروسی‌مان که بالای تخت‌خواب نصب شده بود. گفت: «من که به آقاتان گفتم. بنّا بیاورید درستش کنید، چشم! همه خرجش پای من»
چشمم افتاد به کبودی‌های زیر گردنش. نگاهم را سراندم توی صورتش. گفتم: «نه، نمی‌خواهیم خسارت بدهی. این قدر، وقت و بی‌وقت دوش نگیر».
یک دفعه سکوت کرد. طوری زل زد به چشم‌هام که حس کردم هفت طبقه آپارتمان روی سرم خراب شد. بعدش، بی آنکه حرفی بزند، گذاشت رفت.
حل نشد. یکی از همان شب‌ها با صدای عجیبی از خواب پریدیم. لامپ را روشن کردیم. دیدیم چیزی شبیه سبزه دارد از لای تاول‌ها می‌زند بیرون. صدای جا بازکردن و خزیدن ریشه‌ها توی آجرها و سیمان‌های دیوار بود. حسین تکه‌ای از آن گیاه را گرفت کشید. خزه بود یا چیزی شبیه خزه. سبز و تازه و در حال رشد. طولی نکشید که تمام دیوار پر شد از خزه‌های نرمی که بوی علف تازه می‌داد و تا روی تخت‌مان می‌رسید. کم‌کم یک لایه سبز نرم و قطور روی ترک‌ها و شکاف‌ها را پوشاند. بعدش، شکوفه‌های ریز سفید و صورتی که بوی بهارنارنج و یاس می‌داد لابه‌لای سبزه‌ها درآمد. اتاق‌خواب‌مان حسابی خنک شده بود. توی آن گرما، دیگر کولر روشن نمی‌کردیم. تازه، دو تا پتو هم می‌کشیدیم رومان و می‌خوابیدیم. من می‌گفتم: «کاشکی چند تا قناری داشتیم که لای سبزه‌ها می‌پریدند و تخم می‌گذاشتند».
حسین به حدّ انفجار می‌رسید. دست‌هاش را تکان می‌داد و داد می‌زد: «مگر ما جنگلی هستیم؟دیگر نمی‌شود. باید بفروشمش».
بعد از آن، شنیدیم ساکنان ساختمان از چکه‌کردن سقف پارکینگ شکایت می‌کنند. و تاول‌های آبکی که داشت روی سقفش درمی‌آمد. ما که می‌دانستیم ماجرا از کجا آب می‌خورد، اما حسین می‌گفت: «گور پدر همه‌شان. من که می‌فروشمش».
دیشب ساعت نزدیک سه بود که حسین بیدارم کرد بروم توی بالکن، لباس‌ها را جمع کنم تا طوفان نبردشان. همان وقت بود که دیدمش سلانه‌سلانه از سر کوچه پیچید و آمد به سمت آپارتمان. اولش فکر کردم اشتباه می‌کنم. اما، خوب که نگاه کردم دیدم همان روسری کوتاه سرش بود، نامرتب. طوفان موهای طلایی‌اش را به‌هم‌ریخته‌بود. خسته قدم برمی‌داشت. سرش پایین بود. بالا نگرفت.
برگشتم توی تخت. به حسین چیزی نگفتم. تا صبح خوابم نبرد. صدای توفان می‌آمد و صدای شرشر آب از پشت دیوار اتاق‌خواب که اصلاً قطع نمی‌شد. یعنی، او همان موقع داشته توی وان...؟
امروز صبح که حسین دید این همه آدم و مأمور ریخته‌اند اینجا، قاطعانه گفت: «می‌فروشمش».
و بی آنکه نهارش را بردارد، رفت.
تصویر مبهم آن بدن مرمری برهنه با جای زخم‌ها و لکه‌های کبود که توی وان شناور است، از جلو چشمم دور نمی‌شود. اشک‌هام را با پشت دست پاک می‌کنم. همسایه‌ها هنوز دارند حرف می‌زنند. من از همین‌جا که ایستاده‌ام دارم صدای آب را که دیگر قطع نمی‌شود، می‌شنوم. همین‌طور صدای رشد خزه‌های سبزی که دارند ریشه می‌دوانند. چیزی می‌افتد جلو پام. یک تکه گچ است. سقف را نگاه می‌کنم. ساقه سبز خزه‌ای دارد جوانه می‌زند. همسایه‌ها حواس‌شان نیست. اما من دارم می‌بینم که جوانه‌های سبز یکی‌یکی و چندتاچندتا از لای تاول‌های روی سقف در می‌آیند و شروع می‌کنند به رشد. حالا دیگر مطمئنم این خزه‌ها به زودی تمام ساختمان را پر می‌کنند. همین‌طور تمام فضای این محله و تمام روزنه‌های این شهر را.

ورده

فایزه‌شکیبا

ته رودخانه پشت آشغال‌گیر سنگی پیدایش کردند. ندیدمش. از همان شبی که روی پیرهن پرچین گلدارش خوابم برد، دیگرندیدمش. همه می گفتند: «رفته، در رفته! از دست بی آبرویی‌های باباش!» آقاجان می‌گفت: «نه!» دو روز تمام همه ده را گشتند، وجب‌به‌وجب. پیدایش نکردند. تا امروز ظهرکه خبر آوردند، تکه های پیراهن پرچین گلدارش را ته رودخانه پشت آشغال‌گیر سنگی پیدا کردند، ندیدمش. از همان شبی که روی پیراهن پرچین گلدارش خوابم برد. هر بهار، مادر برایمان پیراهن می دوخت. از وقتی رفت، بهار دوخت. هم برای خودش، هم برای من! همیشه هم مثل هم، پرچین وگلدار. «ماشالله هزار ماشالله، دخترت مثل قرص ماه میمونه، از هر انگشتش هزار تا هنر میریزه» صنم خاتون می‌گفت. هروقت می‌آمد و مثل مگس در گوش پدر وز وز می‌کرد. مگس‌ها دور همه می‌گردند. بهار دوست نداشت پیش صنم خاتون بمانم و او هی دست بکشد سرم و بگوید دخترم. دست هم را می گرفتیم و می‌زدیم به کوه. بالاتر از سقف امامزاده می نشستیم و زل می‌زدیم به کوههای دور ده. «اینجا عین گله» بهار می‌گفت و انگشتهای بلندش را می‌کشید روی کوههای دورمان. می‌گفت این از گلبرگهاش، بعد می‌رفت روی تنها خروجی ده و با انگشتهایش ساقه را می کشید و می‌گفت تنها راه نفس‌کشیدن ده، همین ساقه است و ساقه همیشه از کنار دکه پسر آقا مجتبی رد می‌شد. همانکه همکلاسی بهار بود و با هم ریاضی می خواندند. سه‌تایی می نشستیم کنار رود و من با سنگریزه های سفید و سیاه وکبود سد درست می‌کردم و جدول ضرب می خواندم و بهار ریاضی حل می‌کرد و پسر آقا مجتبی درس‌مان می‌داد. آن‌قدر پاهایمان توی آب می‌ماند که شب سرخ می‌شد. زنها مسخره‌مان می‌کردند، همه می گفتند بهار از بچگی جنی شده، برای همین یکهو می خندد، یکهو گریه می‌کند. ساعتها زل می‌زند به دیوار و با هیچکس حرف نمی‌زند.

پسر آقامجتبی ولی محل‌شان نمی‌داد. برای بهارشعر می خواند و حتی وقتی‌که رفت شهر درس بخواند، همیشه برایش کتاب می‌آورد و لای کتابها پر بود از گل‌های ریز.

آخر ماه که می‌شد می‌زدیم به کوه و تا بالای بالا می‌رفتیم، بالاتر از همیشه. ساعتها می‌نشستیم و ده را نگاه می‌کردیم. من بازی می‌کردم، می خوابیدم، گل تیغی جمع می‌کردم و بهار فقط زل می‌زد به جاده و آن‌قدر منتظر می‌شد تا موتور پسر آقا مجتبی پیچ جاده را ببیچد و بیاید سمت ده.

آن وقت دست هم را می گرفتیم و سر می خوردیم تا پایین کوه و دامن‌های پرچین گلدارمان پر از خاک می‌شد. بعد می رفتیم لب آب می نشستیم و پاهایمان را فرو می‌کردیم توی آب یخ رودخانه؛ روی سنگ‌ریزه های لیز کف آب. بهار عاشق این لیزی بود. می‌گفت ماهی‌های ته آب، روی سنگریزه ها سر می خورند. سرسره بازی می‌کنند اصلا.

«شاید سر خورده باشه بنده خدا، پشت سر مرده حرف‌زدن معصیته به‌خدا». صنم چشم‌غره می‌رود به دختر حاجی و به اشاره نشانم می‌دهد. دختر حاجی ول کن نیست. «هیچکس حاضر نیست بیاد ختم. حلوا واسه چی می‌پزی؟ معلوم نیس دختره واسه چی خودشو کشته؟» نگاهم می‌کند: «هی مادر مرده! منم یه توک پا اومدم بگم حاجیم نمی‌اد ختم، گفته بگم آدمی که خودشو بکشه باید تا قیامت سرپا وایسه. این مجلسا رفتن نداره» چشمهایم را می‌بندم و صدای رفتنش را می‌شمرم که دو قدم برمی‌دارد و یک عصا می‌زند. دوقدم، یک عصا. صنم داد می‌کشد: «ورپریده توام بیا این حلواها رو بکش» دستهاش تاول زده. برای دستهای خپل کوتاهش، این قاشق چوبی زیادی کوتاه است. روغن تند و تند می پاشد به دستش. دستهای بهار بلند بود وقتی حلوا می پخت برای مادر. دستهای سفیدش تاول نداشت. اول یک کاسه می‌داد دستم بخورم. بعد حلوای همسایه ها را ببرم. می خورم تمام حلوا را؛ قاشق‌قاشق می خورم. صنم داد می‌کشد و با قاشق چوبی محکم می کوبد پشت دستم. یک تکه حلوای داغ می‌چسبد به دستم. حلوا را می‌مکم؛ خوشمزه است. داد می‌کشم: «خوشمزه است». داد می‌کشد: «خاک برسرت حلوای جوون می‌خوری؟» می‌دوم سمت حیاط و دستهایم را می‌گذارم روی گوشم. هرچه

هوار می‌کشد نمی‌شنوم. فقط آن دهان گشاد و دندانهای طلایش را می‌بینم که توی هوا باز و بسته می‌شود. مثل ماهی‌ها. بین ماهی‌ها هم صنم خاتون هست؟ چاق، زشت، بداخلاق؟ که هی صبح به صبح بیاید در مغازه بابای آدم. که هی راست برود، چپ بیاید، قربان‌صدقه آدم برود و هی برای بهار خواستگار پیدا کند؟ همه مثل خودش چاق زشت بداخلاق.

«باز که اینجا نشستی بداخلاق» بهار می‌گفت. هر وقت از آقاجان کتک می خوردم وکز می‌کردم ته حیاط و روی تنه بلند درخت گردو، جدول ضرب می نوشتم. این‌بار ولی خودش را زده بود آقاجان، بد زده بود. همه‌اش زیر سر صنم خاتون بود. برای اینکه راه خودش باز شود، هی برای بهار خواستگار می‌آورد. زنهای ده می‌گفتند. بهار هم مثل همیشه آنقدر زل زده بود به دیوار و ساکت نشسته بود و بی‌حرف، که خواستگارش بقچه خلعتی را دوباره زده بود زیر بغل وگفته بود: «این دختره که عینهو مرده‌هاس! مرده را میخوای شوئر بدی پدر آمرزیده؟» و آقاجان افتاده بود به التماس و پشت بند رفتن‌شان افتاده بود به جان بهار.

زنهای ده، همه پشت بهار حرف می‌زدند و از همه بیشتر زن آقا مجتبی، که می نشست کنج دکه شوهرش و هی تند و تند تخمه می‌شکست و صدایش می‌زد: «بهار جنی!». می گفت به دنیا که آمده، جن افتاده به تنش. برای همین گاهی می‌آید می‌برتش و همین می‌شود که بهار لال می‌شود و چند روز حرف نمی‌زند و آنقدر بی صدا می‌شودکه حتی گربه وحشی مش باقر، می‌آید می نشیند روی دامنش و پوزه اش را می‌کشد به بافه موهای بلندش.

آقاجان بافه موهای بهار را گرفت و پرتش کرد میان اتاق. آب رودخانه بالا آمده بود. رعد و برق می‌زد. آقاجان داد می‌کشید و شیشه ها می‌لرزید. «بگو غلط کردم. بگو زنش می‌شم». بهار می‌لرزید و من هی خودم را می‌انداختم روی دستهای آقاجان که هیچ‌وقت روی بهار بلند نشده بود. و حالا هی پرتش می‌کرد این‌طرف اتاق و تا بیاید به خودش بیاید، گیسش را می گرفت و پرتش می‌کرد آن طرف اتاق. و بعد یکی را فرستاد دوباره قرار عروسی را جور کند.

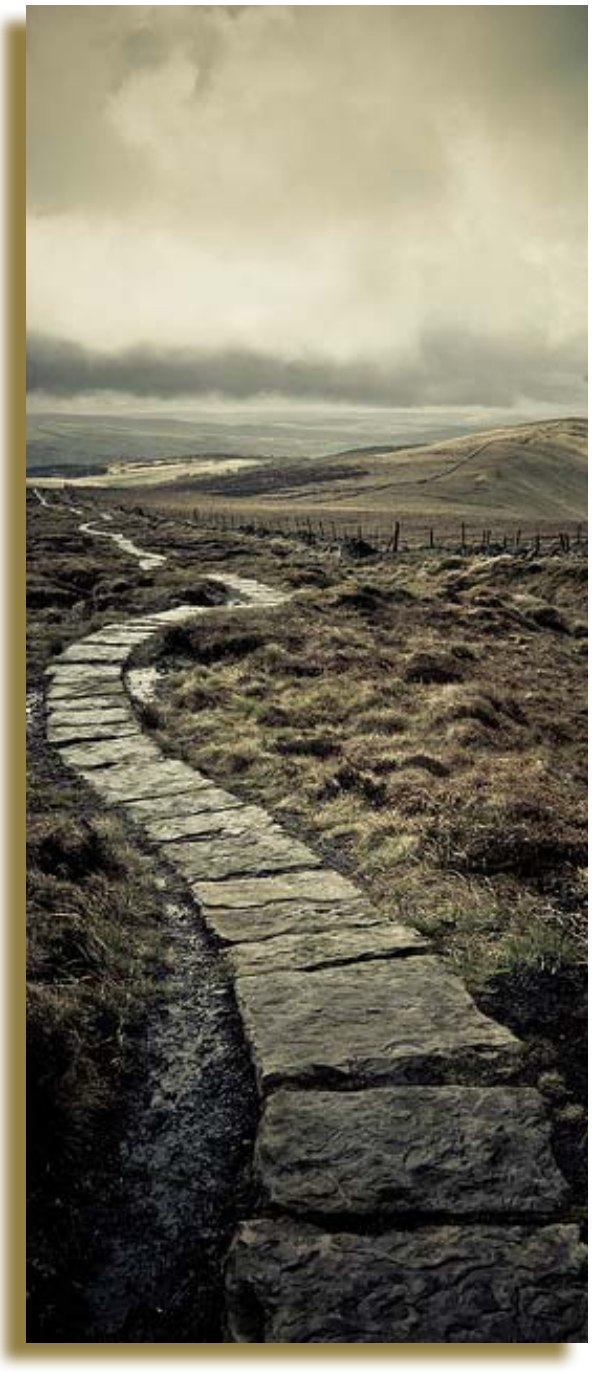
انگار مشق آن شبم علوم بود. ریشه، ساقه، برگ. تب کرده بودم و صداها می‌پیچید توی سرم. گفتم: «بهار ریشه هامون کجان؟» دستهای بهار فقط گلبرگ‌ها را نشان داده بود؛ ساقه ها را. بهار گفت: «توی زمین» و با دست رودخانه را کشید «آب رودخونه می‌ره که به ریشه ها برسه. به ریشه های همه. من، تو. اگه از آب رد بشی می‌رسی به ریشه»

از آب گذشته بود بهار. «مادر مرده بهار» صنم خاتون بشقاب‌های گلدار حلوا را می چیند توی سینی روی سرش ببرد برای مردم. هی داد می‌زند و هی حرف می‌زند. نمی‌شنوم. می‌روم بالای درخت گردو. مغازه آقاجان هنوز بسته است. از وقتی تکه های پیراهن پرچین گلدارش را از آب گرفته، رفته توی بقالی وکرکره ها را پایین کشیده. صنم داد می‌زند و سینی حلوا را می‌سراند کف حیاط «ورپریده بیا کمک شاید به هوای تو وردارن، یه فاتحه برا این بچه بفرستن». داد می‌زنم: «چیه می‌ترسی حلوای جوون نخورن خاک بر سرا؟» دیگر دنبالم نمی‌کند. می نشیند کف حیاط و چادرش را می کشد روی صورتش. هق هق که می‌کند. شانه هایش تکان می خورد، مثل ننو. همیشه همه ده پشت صنم حرف می‌زدند آقاجان سکوت می‌کرد. حالا همه ده پشت بهار حرف می‌زدند آقاجان ساکت شده، صنم حلوا می پزد، صنم گریه می‌کند. می‌روم توی اتاق، پیراهن پرچین گلدارم را از لای رختخواب بر می دارم و می پوشم. صنم گیج نگاهم می‌کند. سینی حلوا را می‌گذارم روی سرم و توی تاریکی ده می‌روم سمت خانه های مردم... .

غریبه

ضُحی کاظمی

اولین بار بود که زن‌عموی جدید را می‌دیدیم. از فوت زن‌عمو اقدس، شش ماه هم نمی‌گذشت. همه مخالف بودند. اما عمو گفته بود بهتر از این است که به گناه بیفتد.
زن‌عموی جدید، جوان و ریزه بود. تا رسید توی ویلا یک جفت دمپایی روفرشی از ساک دستی‌اش بیرون آورد و پا کرد. چادر گل‌گلی شیکی هم درآورد و چادر مشکی‌اش را عوض کرد.
«وودی» پشت پنجره پارس می کرد. حضور غریبه را حس کرده بود.
عمو گفت: «ما شنیده بودیم سگتون مرده؟! وگرنه نمی‌اومدیم.»
بابا وا رفت. انگار مانده بود چه جواب بدهد. دستپاچه گفت: «نه. توی خونه که نمیاد.» بعد خواست جو را برگرداند، با لبخند توضیح داد: «دو تا بودند. نر و ماده. جسی یک هفته پیش مرد. چند ماه مریض بود. طفلک خیلی درد کشیده بود. دکتر دامپزشک خلاصش کرد. وودی که مونده، نره.»
من هم خواستم وارد بحث بشوم. تعریف کردم که وودی هم افسرده شده. دو سه بار برایش آرام بخش زده‌ایم.
زن‌عموی جدید رویش را با چادر گل‌گلی محکم‌تر گرفت. از بین لبهای باریک پوشیده زیر چادرش آهسته گفت: «آخه نماز نمیشه خوند. میگن تا هفت تا خونه این ور و اون ور خونه‌ای که سگ هست، نماز باطله. چه برسه به اینجا.»
چایی و شیرینی را که تعارف کردم، زن‌عموی جدید با اکراه برداشت.
پارس وودی قطع شده بود. صدای افتادن یا زمین خوردن کسی را شنیدم.
دویدم توی حیاط. از وقتی جسی رفته بود همه‌اش بی‌تابی می‌کرد. ناله هایش مثل گریه بود. دو بار خودش را انداخته بود توی استخر نیمه آب. به سختی بیرون کشیده بودیمش. بعد از آن، آب استخر را خالی کرده بودیم و می بستیمش.
قلاده را پاره کرده بود و دوباره خودش را انداخته بود کف استخر. تکان نمی‌خورد. بابا را صدا زدم و سریع رفتم پایین. به سختی نفس می‌کشید. تا برسیم به بیمارستانِ حیوانات، تمام کرده بود. ضربه مغزی به سرش و شکستگی از چَند ناحیه.
وقتی رسیدیم خانه تا در کنار جسی خاکش کنیم، عمو و زن‌عموی جدید رفته بودند.



فلش‌فیکشن

نازنین جودت

در دو شمارهٔ پیشین داستان‌نامه به چند ویژگی مهم داستانک اشاره نموده و با ذکر نمونه‌هایی تلاش کردیم درک مطلب را ملموس‌تر کنیم. از این شماره قصد داریم به گونه‌های دیگری اشاره کنیم که غالباً در مباحث ادبی به دلیل داشتن ویژگی‌های مشترک با فلش فیکشن در یک گروه قرار داده می‌شوند. یکی از این گونه‌ها حکایت است.
حکایت یک قالب روایی است که در کوتاه بودن، داشتن زبانی ساده، ایجاز و تکیه بر عنصر گفتگو شبیه داستانک است ولی عنصری که این گونه را از فلش فیکشن متمایز می‌کند جوهرهٔ پندآموزی در حکایت است. در حکایت، هدف اصلی نویسنده انتقال پیامی به خواننده است، شخصیت‌ها تیپ هستندو زمان و مکان اهمیتی ندارد، در حالی که در داستانک این طور نیست.
دو حکایت زیر نمونه‌های خوبی هستند برای دیدن تفاوت‌ها و شباهت‌های این دو گونه داستانی.

روزی غلامی گوسفندان اربابش را به صحرا برد. گوسفندان در دشت سرگرم چرا بودند که مسافری از راه رسید و با دیدن انبوه گوسفندان به سراغ آن چوپان رفت و گفت: «از این همه گوسفندانت یکی را به من بده.» چوپان گفت: « نه نمی‌توانم این کار را بکنم؛ هرگز.»
مسافر گفت:«یکی را به من بفروش.»
چوپان گفت: «گوسفندان از آن من نیست.»
مرد گفت:«خداوندش را بگوی که گرگ ببرد.»
غلام گفت: «به خدای چه بگویم؟!!»
(رساله‌قشیریه)

لقمان حکیم پسر را گفت: «امروز طعام مخور و روزه دار و هرچه بر زبان راندی، بنویس.» شبانگاه همهٔ آنچه را که نوشتی، بر من بخوان؛ آن گاه روزه‌ات را بگشا و طعام بخور.»
شبانگاه پسر هر چه نوشته بود، خواند. دیر وقت شد و طعام نتوانست خورد. روز دوم نیز چنین شد و پسر هیچ طعام نخورد. روز سوم باز هر چه گفته بود، نوشت و تا نوشته را می‌خواند، آفتاب روز چهارم طلوع کرد و او هیچ طعام نخورد. روز چهارم هیچ نگفت. شب پدر از او خواست که کاغذها بیاورد و نوشته‌ها بخواند. پسر گفت: «امروز هیچ نگفته‌ام تا برخوانم.» لقمان گفت:« پس بیا از این نان که بر سفره است بخور و بدان که روز قیامت آنان که کم گفته‌اند چنان حال خوشی دارند که اکنون تو داری.»

در این قسمت طبق قراری که با هم گذاشته‌ایم و در شماره‌های پیشین هم به آن وفادار بوده‌ایم، چند داستانک خوب به خوانندگان داستان نامه تقدیم می‌کنیم.

از قلم افتاده

همان طور که در می زد، فکر کرد اگر اسمش تو لیست صلیب سرخ بود حالا همه به استقبالش آمده بودند. زن در را به رویش باز کرد. به هم خیره شدند. زبان هر دو بند آمده بود. صدای مردی از اتاق آمد که پرسید: «کیه؟» زن در را بست و آرام گفت: «هیچ کس.»

افسانه احمدی

دوست داشتی جوابش را بنویس

دارم برای تو یک نامه می‌نویسم.
اولش حال و احوالت را پرسیده‌ام. بعدش از کار و بارت و بعدش هم از همکارهایت خبر گرفته‌ام. و گفته ام که من حالم خوب است. بچه هم سرش به درس و بازی گرم است و سالم و خوشحال است. یک نقاشی هم برایت فرستاده‌ام که یعنی دخترت کشیده. نکشیده. کار خودم است. قرار است خوشحالت کند. می‌دانم که نگاهی می‌اندازی و می‌تپانی توی پاکت. برایت نوشته‌ام که برای بچه لباس خریده‌ام. خیلی خوشحال شد. از پولی که این هفته فرستاده بودی بیشتر آب خورد. دیروز برای خودم لاک و رژلب خریدم. برایت ننوشته‌ام. بچه را هم نوشته‌ام که اوضاع درس و زندگی‌اش رو به راه است. نیست. نیست که نیست. می‌خواستی باشی و بالای سرش باشی. بعد هم نوشته‌ام که کمی به خودت برس. و گفته‌ام که لازم نیست هر چه در می‌آوری بفرستی برای ما. بله لازم نیست. گفته‌ام که زندگی‌مان خیلی فرق کرده. راست گفته‌ام. زندگی‌مان خیلی فرق کرده. آخر نامه هم این جمله است که من و دخترت به تو افتخار می‌کنیم. این طور فکر کنی بهتر است. دوست داشتی جوابش را بنویس.

روح اله کریمی

کوچه

به سمت خانه که می‌آمد کسی را دید سر کوچه به تیر چراغ برق تکیه داده و با زنجیری بازی می‌کند.
وارد خانه شد. زنش را بزک کرده و سرحال دید.
پرده ضخیم اتاق پذیرایی را کنار زد، مرد جوان از سرکوچه به خانه آن‌ها نگاه می‌کرد.
پرده را کشید.
دو فنجان چای روی میز بود.
پوست صورتش سرخ شد. قلبش به شدت می‌زد. کتش را در آورد و روی زمین کوبید. با قدم‌های تند به سمت آشپزخانه رفت.
مادرش آن جا بود. گفت: آمدی؟ از صبح منتظرت بودیم.
مرد با دستمالی عرق پیشانی‌اش را پاک کرد. مادرش کیک کوچکی از یخچال بیرون آورد و شمع‌هایش را روشن کرد.

ویدا رهبر

پسرِ انسان، رنه ماگریت، ۱۹٦٤

پسر انسان، یکی از مشهورترین آثار رنه ماگریت است. در این نقاشی مردی را با کتی خاکستری رنگ و کلاهی لبه‌دار بر سر، می‌بینیم که چهره‌اش به طور کامل با سیبی سبز رنگ پوشیده شده‌است.

ماگریت این اثر را پس از درخواست‌های بسیار از او برای کشیدن پرتره‌ای از خود، خلق کرد. پنهان شدن غیرمنتظره چهره پشت سیبی سبزرنگ از عدم توجه نقاش به هویت و شهرتی که از این هویت منتج می‌شود، اشاره دارد.

ماگریت همیشه در کارهایش باورها، حس کنجکاوی و فرضیات از پیش تعیین شده آدمی را به چالش کشیده‌است و سعی می‌کند تا به مخاطب نشان دهد چقدر ساده لوحانه و با اطمینان از حقایقی حرف می‌زند که از محدوده شناختش خارج است.

ماگریت، خود در مورد این اثر گفته‌است:

هرچیز که ما می‌بینیم خود چیز دیگری را پنهان می‌کند. ما همیشه می‌خواهیم چیزی که پنهان است را با چیزی که می‌بینیم، ببینیم اما این امکان پذیر نیست. انسان‌ها اسرارشان را خیلی خوب پنهان می‌کنند

منبع:ویکی‌پدیا

عکس دسته‌جمعی خاطرات

بررسی داستان بلند «آلبوم خانوادگی» نوشته مجتبی پورمحسن

رامبد خانلری

نوستالژی، این روزها به نوعی افیون کلامی بدل شده است؛ از آن درون‌مایه‌هایی است که سوخت ندارد. حتا اگر قدرتمند نباشد مخاطب را تا جایی که باید به همراه می‌برد. نوستالژی ساخته‌شدهٔ این روزهای ما صداقت ندارد، با نوعی پز روشنفکری همراه است. کارتون‌های زمان کودکی از مهم‌ترین سرفصل‌های نوستالژی جامعهٔ این روزگار ما است. جالب است که کارتون‌هایی چون «زمزمهٔ گلاکن»، «الفی اتکینز»، «رابرت، پسری که نمی‌خواست بزرگ شود»، «باغ گل آفتابگردان» این روزها طرفداران بی‌شماری دارند؛ این طرفداران امروز باید همان‌هایی باشند که که بیست‌وچند سال از طرفداران پروپاقرص این انیمیشن‌ها بوده‌اند. اما بیایید روراست باشیم این‌ها همان کارتون‌هایی نبودند که از پخش شدنشان ناراحت بودیم و پیش خودمان حساب می‌کردیم بعد از پخش این‌ها چه‌قدر از یک ساعت زمان برنامهٔ کودک باقی می‌ماند و آیا وقت به پخش کارتون‌هایی چون «پسر شجاع»، «خانوادهٔ دکتر ارنست»، «مهاجران» و ... می‌رسد یا نه؟

داستان بلند «آلبوم خانوادگی» نوشتهٔ مجتبا پورمحسن، مانیفستی از همین نوستالژی‌ها است؛ اما در بیان نوستالژی‌ها صادق است. اگر صحبت از کارتون باشد به جای استفاده از کارتون‌هایی همچون «افسانهٔ تک شاخ» یا همین «زمزمهٔ گلاکن» و ... که با معناشناسی‌شان نسبت به سایر کارتون‌های زمان خودشان سنگین‌تر بود، به سراغ «معاون کلانتر و ماسکی» یا همان «دکتر ارنست» و «مهاجران» می‌رود، این شاید برترین ویژگی

این داستان باشد. داستانی که آگاهانه بر این یادآوری‌ها سوار و شیرینی و صمیمیت روایتش را از همین خاطرات مشترک قدیمی دسته‌جمعی می‌گیرد.

پورمحسن در این داستان به سراغ نوستالژی‌هایی می‌رود

که طی سال‌های فراگیرشدن این جریان مغفول مانده‌اند یا به جای اسم‌های خاطره‌انگیز به سراغ رسوم و کنش‌های خاطره‌انگیز می‌رود. آلبوم خانوادگی نشان می‌دهد که افعال پیچیده در نوستالژی به نسبت اسامی پیچیده در نوستالژی نیشتر عمیق‌تری به مخاطب می‌زنند. در بعضی جاها از این خاطره‌های دسته‌جمعی استفاده‌های داستانی می‌گیرد. به عنوان مثال در همان شروع داستان، صحبت از ترس‌های به‌جا و نا به‌جای مادر خانواده است و زلزلهٔ رودبار، منجیل و جام جهانی ۰۹۹۱ ایتالیا، پورمحسن روایت را از بازی برزیل و اسکاتلند و شوت کاره‌کا به دروازهٔ اسکاتلند شروع می‌کند تا حمله‌های برزیل به دروازهٔ اسکاتلند و گزارش بهروان و ناگهان زلزله‌ای که به کمک همین خاطرهٔ دوردست و دسته جمعی فوتبالی آسیب‌رسان‌تر است.

پورمحسن در خلال روایت این خاطره‌های دور از جغرافیای محل روایت داستان هم که شهر رشت باشد، بهره می‌گیرد و با استفاده تکه‌کلام‌های محلی (یکی از هوشمندی‌های پورمحسن در روایت این داستان، آن دو یا سه تکه کلام بی‌معنی است که اَجی یا مادر بزرگ شخصیت اصلی در میان واژه‌های محلی دارد) و توصیف‌های اقلیمی و فرهنگی سعی در بازسازی فضای شهر رشت در ذهن مخاطب را دارد. به نظر این داستان هم به مانند «من ژانت نیستم» محمد طلوعی، تجربهٔ موفقی است در بازسازی داستانیِ گوشه‌هایی از شهر رشت.

آلبوم خانوادگی در حقیقَت داستان یک شخصیت است با تمام آدم‌هایی که با واسطه یا بی‌واسطه به او مربوط می‌شوند. آلبوم خانوادگی، یک آلبوم خانوادگی نوشتاری یا حتا بیشتر از یک آلبوم خانوادگی است؛ عکس‌ها هستند و داستان‌هایی که در پشت‌شان پنهان است. پورمحسن داستان شخصیت اصلی و خانواده‌اش را به بهانهٔ توصیف عکس‌های همین خاطره از زبان شخصیت اصلی به شخص دیگری تعریف می‌کند. این آلترناتیو در انتخاب دغدغهٔ روایت و نظرگاه، ویژگی مثبتی برای داستان‌هایی این چنین از جنس زندگی‌نامه و خاطره‌های شخصی زدایی شده خلق کرده است؛ نمودار این قبیل داستان‌ها سینوسی است. داستان از جایی ساکن و ایستا شروع می‌شود و از آن‌جایی که این قبیل داستان‌هابه طور معمول گره قدرتمندی ندارند، نقطهٔ بحرانی این نمودار آن‌قدری شکم برنمی‌دارد و در نهایت گره‌گشایی و انتهای کار. اما پورمحسن به بهانهٔ توصیف عکس‌ها، داستانش را غیر خطی تدوین کرده و گره اصلی را در تمام خرده‌روایت‌ها سرشکن کرده است. نتیجه می‌شود این که اولین خرده‌روایت از جذاب‌ترین آن‌هاست. این شکل، یعنی سنگین‌شدن خرده‌روایت‌ها و ساختن روایت اصلی از میان همین خرده‌روایت‌ها، شکل جدیدی از ایجاد داستان است و نقدهای پایه‌ای ادبیات داستانی را برنمی‌تابد. چرا که سال‌ها بعد از شکل‌گیری فرم نقد ادبیات داستانی شکل گرفته است. به نظر، آلبوم خانوادگی در میان آثاری از این دست که این روزها بر تعدادشان افزوده می‌شود از نمونه‌های موفق اولیه به حساب می‌رود. یکی از فصل‌ها یا خرده‌روایت‌ها تا حدودی به داستان ضربه می‌زند. همان خرده‌روایتی که شخصیت اصلی به سراغ دفترچه خاطرات مهری یعنی خواهرش می‌رود. این روایت به همراه روایت ماسوله، تنها روایت‌های داستان هستند که در آن‌ها صحبتی از عکس نمی‌شود اما در روایت ماسوله به تناسب فضایی که نویسنده می‌سازد، می‌توان در نظر گرفت عکسی توی ماسوله انداخته شده و راوی حرفش را به تناسب همان عکس شروع می‌کند. اما در روایت دفتر خاطرات مهری عکسی وجود ندارد. علاوه بر این تنها در این داستان است که نویسنده پای شخصی که راوی برای او داستانش را تعریف می‌کند به میان می‌آورد و جنسیتش را برای مخاطب مشخص می‌کند. وقتی این شخصیت درگیر داستان نمی‌شود و قرار نیست بخشی از داستان باشد، چرا باید لحظه‌ای به داستان وارد شود تا مخاطب متوقع شود که این شخصیت قرار است گره‌گشای بخشی از داستان باشد. بهانهٔ روایت این بخش برای این شخصیت در سایه مانده چیست؟

در پایان باید گفت که یکی از توانمندی‌های پورمحسن در فضای آلبوم خانوادگی، شخصیت‌سازی اوست. شخصیت مادر، پدر و مهری قدرتمند و باورپذیر ساخته می‌شوند. این فرآیند ساخت در توصیف شکل نمی‌گیرد بلکه در واکنش به نسبت کنش‌های راوی است، نویسنده با آوردن این سوال و جواب‌ها به مخاطب این فرصت را می‌دهد که شخصیت‌ها را آن‌گونه که هستند بشناسند، نه آن‌گونه که خود شناخته است.

برای مجتبا پورمحسن آرزوی موفقیت دارم.

شاعر دکمه ها

بازخوانی داستان کوتاه «چشمهای دکمه ای من»
از مجموعه «یوزپلنگانی که با من دویده اند» اثر بیژن نجدی

آزاده حسینی تنکابنی

من یک عروسک پارچه‌ای هستم که جای چشمهایم، دوتا دکمه دوخته شده... من برای شما قصه می‌گویم. قصه جنگ.. قصه فاطی، پدر و مادرش و مردم شهرشان که گم شده‌اند. البته حرفی از جنگ نمی‌زنم. یعنی چیزی نمی‌فهمم. بین خودمان باشد، این یک تردستی است! یک حقه بی ضرر کوچک برای اینکه شما هم توی قصه باشید. من چیزهایی را که چشمهای دکمه‌ای‌ام می‌بینند برای شما تعریف می‌کنم. آن وقت، شما از چسباندن تصویرها به هم، مفهومی را کشف می‌کنید، مثلاً جنگ! این یکی از ویژگی‌های قصه‌گفتن من است. این که شما هم مجبورید وارد داستان بشوید و برای هرآنچه من از دنیایی که برایتان غریب است تعریف می کنم، در دنیای آشنای خودتان یک مابه‌ازا پیدا کنید. جالب نیست؟! بله می‌دانم تا به حال روایت‌های زیادی از جنگ شنیده‌اید. گاهی آدمها با شما حرف زده‌اند، گاهی دوربینها و عکسها و حتی گاهی جنازه ها و ارواح... اما من روایت متفاوت خودم را دارم. من می‌توانم در شرایطی که همه چیز متلاطم و مغشوش است، درست وسط وسط ماجرا، جایی، گوشه‌ای ثابت باشم و همه‌چیز را آن‌طور که می‌بینم برایتان بگویم. تفسیرش با شما... اگر عجله نکنید تفاوتش با دیدن صحنه نمایش را هم برایتان می‌گویم:

اول از همه اینکه خود من که با شما حرف می‌زنم، موجود «متفاوت»ی هستم. شما را وارد دنیایی خیالی می‌کنم که شخصیتهایش زیر چرخ‌خیاطی به دنیا می‌آیند و اگر کسی توی راه‌رفتن کمکشان نکند، روی کشاله رانشان می‌شکنند. درک و دریافت ما از اتفاقات اطرافمان با شما تفاوت زیادی دارد. مثلاً من وقتی میخواهم مادر فاطی را بعد از پرت‌شدن از پنجره توصیف کنم می‌گویم: «مادر فاطی کمی دورتر از من دوبار پاهایش را تکان داد و بعد مثل من با چشمهای دکمه‌ای به مردم زل زد.» شما اگر بخواهید همین صحنه را تعریف کنید، احتمالاً می‌گویید: «مادر فاطی مرد»... یا چیز زمختی شبیه این. انصافاً کدام تأثیرگذارتر است؟! اعتراف کنید که

تعریف من! چون برایتان تازگی دارد؛ حتماً تابه‌حال عبارت آشنایی زدایی به گوشتان خورده است؟!

دوم اینکه من وقتی راجع به بوی خوب دهان فاطی، بوی پیازداغ توی اتاقی که باد زیر پرده‌اش افتاده و تشویشم برای پیداکردن پاهای تپل فاطی بین پاهایی که می‌دوند حرف می‌زنم، احساسات شما را قلقلک می‌دهم. و قسمت منحصربه‌فرد ماجرا این است که برای این کار، از بیانی لطیف و شاعرانه استفاده می‌کنم. شما فقط می‌توانستید گلدسته سبز مسجدی را ببینید که اذان پخش می‌کند. اما من، «نگاه کردم به گلدسته مسجد که قد سبزش را کشانده بود تا وسط آسمان و صدای اذانش را به پشت ابر می‌مالید». باورتان می شود که من اینقدر شاعرمسلک باشم؟!

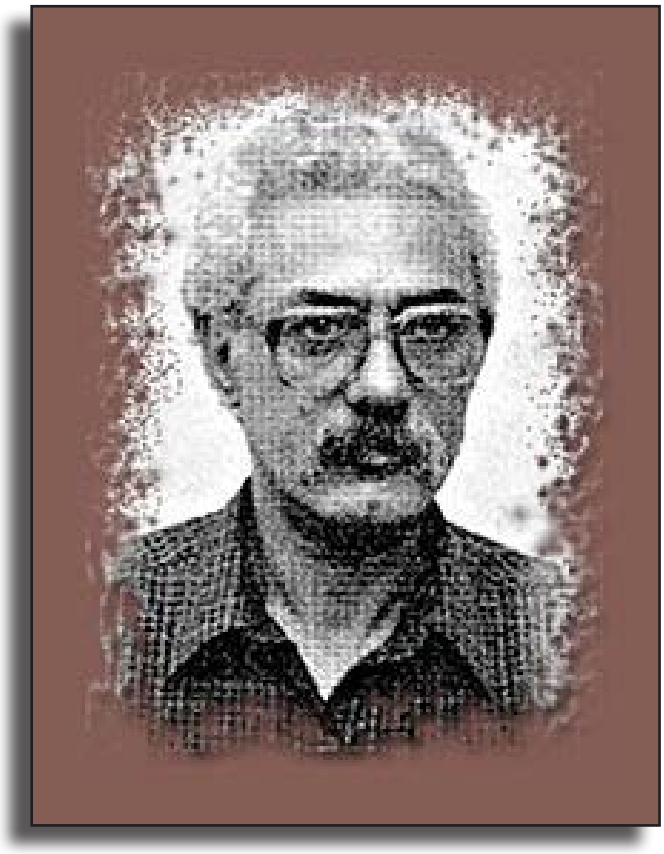
بگذارید برای اینکه شما داستان مرا بیشتر باور کنید، با هم درباره همه چیز قرار بگذاریم. اینکه زبان من زبانی ساده و کودکانه نباشد و موسیقی و تخیل شعر در آن وجود داشته باشد، قراری است که من از اول داستان، از جایی که «صورتم را به صدای خنده فاطی می‌چسبانم»، با شما گذاشته‌ام و تا آخر داستان سر قرار می‌مانم. اینکه دایره ادراکم، کودکانه و چیزی نزدیک به دایره درک فاطی باشد، هم جزو قرارمان است. در این مورد صادقانه اعتراف می‌کنم لحظاتی هم هست که من این قرار را به هم زده‌ام. مردن مادر فاطی را

طوری برایتان تصویر کرده‌ام که باورتان بشود از مرگ چیزی نمی‌دانم یا دست‌کم جنازه را تشخیص نمی‌دهم. اما چند سطر بعد گفته‌ام: «مردمیِ که مرده‌ها را کول کرده و با صلوات رد می شدند...»، یا مثلاً از عکس روی دیوار چیزی نمی‌فهمم اما می‌دانم که توی بدنم استخوان ندارم! یا «بوی قند سوخته» را تجربه کرده‌ام.

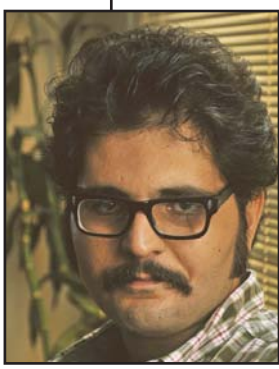
قرار سوم من با شما این است که حافظه خوبی دارم. همین‌جا روی آسفالت داغ خیابان که افتاده‌ام، از به دنیا آمدنم تا لحظه‌ای که از پنجره پرت می‌شوم، رفاقتم با فاطی را با جزئیات به یاد می‌آورم و برایتان تعریف می‌کنم.

و قرار آخرمان هم این است که بر خلاف اینکه وانمود می‌کنم هر آنچه چشمهای دکمه‌ای‌م می‌بینند بازگو می‌کنم، دایره تصویرهایی که به شما می‌دهم خیلی فراتر از میدان دیدِ دو تا دکمه است که رو به آسمان ثابت مانده‌اند.

حق با شماست. من عروسک عجیبی هستم؛ اما نگویید که داستانم را باور نکردید و از شنیدنش لذت نبردید. نگویید که از این به بعد با عروسکهای پارچه‌ای چشم دکمه‌ای و تمام وسایل ریز و درشت دور و برتان مهربان‌تر نخواهید بود! نگویید که باورتان نمی‌شود هر کدام از آنها ممکن است شعری برای شما داشته باشند یا داستانی ... یا حتی بازخوانی اثری.. یادتان باشد من بیرون از داستان با شما هیچ قراری نگذاشته ام!



دیگر هیچ زنی شبیه «زری» نیست!



درباره «سووشون»، اولین رمان سیمین دانشور

مهام میقانی

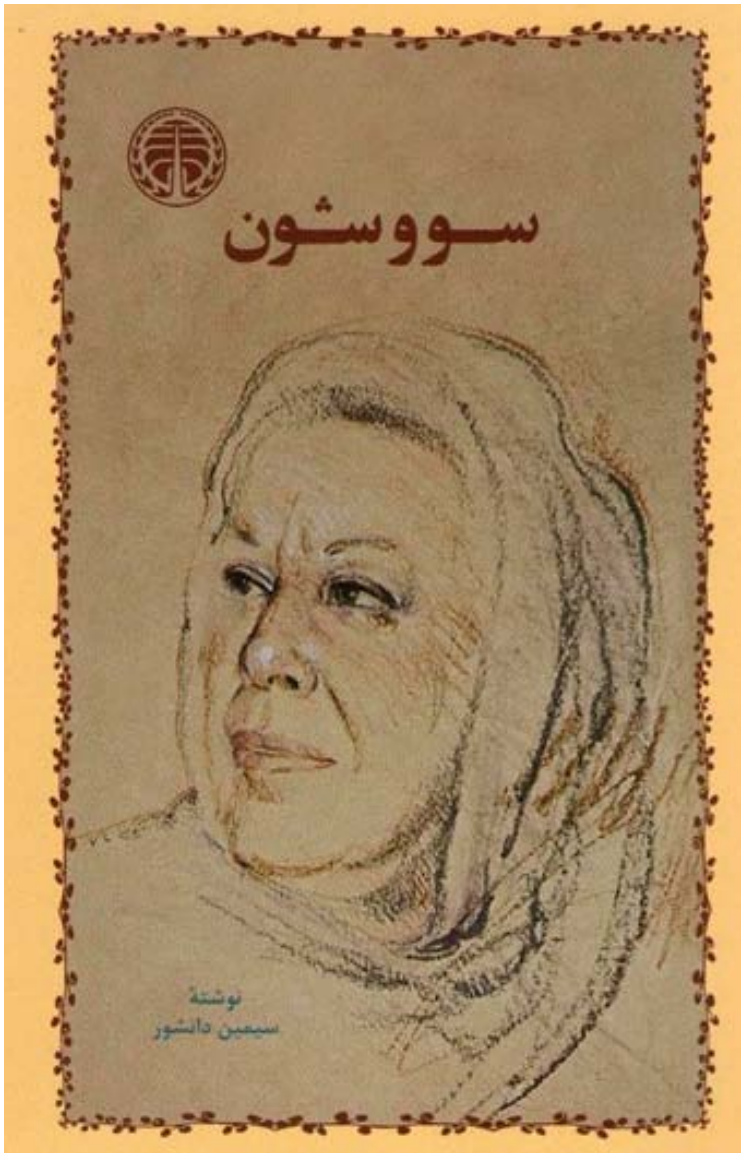
دانشور نه تنها اولین زنی لقب گرفت که سال ۱۳۲۸ با مدرک دکتری ادبیات فارسی از دانشگاه تهران فارغ‌التحصیل شد، بلکه در نوشتن اولین رمان فارسی که توسط یک زن نگاشته شده پیش دست بود. وی اندکی پیش از مرگ آل‌احمد در ۱۳۴۸، رمان سَووشون را منتشر کرد، که از جمله پرفروش‌ترین رمان‌های معاصر است (البته برخی این رمان را پرفروش‌ترین رمان فارسی می‌دانند اما مسئله این جاست که در مورد ارائه آمار فروش رمان‌های فارسی از آغاز تا امروز هیچ منبع موثقی پژوهشی انجام نداده است)

امروز خواندن «سووشون» حتی اگر به مضامین موجود در آن علاقه نداشته باشیم یک سود بزرگ دارد: یادمان می‌اندازد که خیلی وقت‌است که ما دیگر در رمان‌های خودمان یک داستان‌سر راست تعریف نمی‌کنیم.

زن‌هایی که همه جا هستند، اما نه در ادبیات

با خواندن چهل، پنجاه صفحه از سووشون به راحتی می‌شود فهمید با یک رمان انقلابی مواجه هستیم. رمانی که سه انقلاب را هم‌زمان به جریان می اندازد: مبارزه با ظلم خوانین روستایی، ستیز علیه استعمار انگلیس و دفاع از حقوق زنان. در مورد انقلاب سوم باید کمی درنگ کنیم. سووشون نه تنها اولین رمانی است که توسط یک زن فارسی زبان نوشته شده، بلکه نخستین رمانی است که یک زن قهرمان اصلی آن است. «سووشون» زن را در ادبیات فارسی متولد می‌کند. سپس خیلی سریع او را از موقعیت منفعل هزاران ساله خود بیرون می‌آورد و دوشادوش مردان وارد مبارزه علیه استبداد می‌کند. اما در همین آغاز سوال بزرگی مطرح می‌شود. جدای از «سووشون» آیا بازهم یک رمان فارسی دیگر وجود دارد شخصیت زن را تا این حد برجسته و مبارزه گر تصویر کرده باشد؟ گشت و گذارمان در میان رمان‌های فارسی احتمالاً خیلی زود باید به آثار احمد محمود، دولت آبادی و آن نویسنده همیشه در حاشیه مانده اما به شدت قابل بررسی به نام اسماعیل فصیح. شاید رگه‌هایی از طغیان زنانه در آثار نویسندگانی که نام برده شد وجود داشته باشد اما به جرأت می‌توانم بگویم بعد از سووشون دیگر هیچ رمانی به زبان فارسی نگاشته نشد که بازتاب دهنده زندگی زنانی باشد که هر روز خود را با مبارزه برای خود و فرزندانشان سپری می‌کنند. زنانی که بارها در اطرافمان به آن‌ها برخورده‌ایم اما خبری از آن‌ها در ادبیات نیست.

نمونه زنان عصیان‌زده در رمان‌ها و داستان‌های نویسندگان زن ده، پانزده سال گذشته وجود دارد. رد پای این زنان را در «پری فراموشی» «فرشته احمدی» مجموعه داستان «عاشقیت در پاورقی» نوشته «مهسا محب علی» «احتمالاً گم شده ام» از «سارا سالار» و چند اثر دیگر می‌توانیم پیگیری کنیم اما آن‌ها هیچ کدام دست به شورش نمی‌زنند. این مسئله طبیعی است که در مدت چهل



و سه سالی که از انتشار «سووشون» می‌گذرد زندگی ما تغییر کرده است. مصائب و دغدغه‌های ما غالباً به مسائل شهری معطوف شده‌اند و حتی مفهوم «استقلال» برای ما معنای تازه‌ای پیدا کرده اما «طغیان» در مفهوم کلی آن در سراسر آثار ادبیات داستانی فارسی غایب است. چه نویسنده‌های این آثار زن باشند و چه مرد. در رمان فارسی معاصر دیگر قهرمانی دست به شورش نمی‌زند، عصیان نمی‌کند و سودای همراه کردن کسانی را با خود ندارد که با یاری یکدیگر وضعیتی را دگرگون کنند. قهرمان امروز ادبیات داستان فارسی تنها زندگی ملال‌آور خود را تاب می‌آورد. از یاس، بی‌حوصلگی و خوشی روزهای گذشته می‌گوید. نویسنده امروز رمان فارسی نمی‌خواهد جهانش را تغییر دهد و چون داستان درستی هم تعریف نمی‌کند حتی زندگی ایرانی امروز خود را هم دقیقاً تفسیر نمی‌کند.

مصائب زندگی روستایی «زری» به هفده زبان ترجمه می شود

«سووشون» از مهمانی عقدکنان دختر حاکم آغاز می شود. خیلی طول نمی‌کشد که متوجه می‌شویم نویسنده با چه دقتی تلاش می‌کند به جغرافیای خود پای بند باشد و روایت‌گر زندگی مردمی باشد که با آن‌ها رشد کرده. در حال و هوای عروسی، یعنی در همان چند صفحه اول ما با فضای اجتماعی سال‌های ۱۳۲۰ شیراز آشنا می‌شویم. سال‌هایی که انگلیس در فارس نیرو مستقر کرده و با خود گرسنگی و بیماری به شهرها و روستاهای اطراف شیراز آورده‌است. حاکم دست نشانده با فروش آذوقه مردم به ارتش بیگانه به قحطی دامن می‌زند، چون سیر کردن سربازان قشون انگلیس که به زودی باید به هند یا شمال ایران لشگر کشی کنند جزء از راه بریدن نان شب مردم محل ممکن نیست. همین جاست که سر و کله یوسف، خان روشنفکر و در عین حال سنتی روستایی در حومه شیراز پیدا می‌شود. نمونه شخصیت یوسف بارها در ادبیات پیش و پس از «سووشون» دیده شده و بهترین نمونه‌های جهانی این قهرمان را باید در رمان‌های میان دو جنگ جهانی در ژاپن با آثار چون «سرافکنده ها» و «کوباياشی قهرمان» بجوییم. او حاضر به فروش آذوقه مردم به ارتش بیگانه نیست و می‌خواهد از مردم خود پشتیبانی کند. اما زری، همچون همه زنان سووشون، که هر کدام به شکلی وجوه گوناگون ستمدیدگی، بی‌پناهی، ناکامی، فداکاری و تحمل زن ایرانی زمان خود را به نمایش می‌گذارند، مسالمت‌جویانه، می‌کوشد او را آرام کند. دو خان قشقایی، ملک رستم و ملک سهراب که از سوی اشغالگران فریب خورده‌اند و سعادت زندگی شخصی خود و خانواده‌شان را به رستگاری عمومی ترجیح داده‌اند، برای خرید آذوقه نزد یوسف می‌آیند تا با فروش آن به انگلیسی‌ها اسلحه بخرند و با ارتش ایران بجنگند. اما یوسف قبول نمی‌کند. کشمکش میان آن‌ها که بخش بزرگی از رمان را به خود اختصاص داده و اصلوب رمان‌های «رئالیسم سوسیالیستی» را به یاد می‌آورد، پایان تلخی دارد. سرانجام روزی جسد یوسف را می‌آورند. اشغالگران خارجی و خودفروخته‌های داخلی این نماد مقاومت را از پای درآورده‌اند. مرگ یوسف وجود زری را از تردیدها می‌پیراید و دید او را نسبت به زندگی دگرگون می‌کند. این تغییر یک دگرگونی تاریخی است. لحظه زایش زن سلحشوری که می خواهد مطلع تاریخ رمام فاریس باشد. در جایی از رمان زری می گوید: «می‌خواستم بچه‌هایم را با محبت و در محیط آرام بزرگ کنم. اما حالا با کینه بزرگ می‌کنم.» وقتی دکتر عبدالله‌خان، پیرمرد خیرخواه و دانایی که از افسانه‌های محلی تا رمان‌های قرن نوزدهمی جایگاه خود را با صلابت حفظ کرده تا دانشور نیز با دهه‌ها تأخیر او را در رمان خود به کار گیرد، در گفت و گویی به زری می‌گوید: «بدن آدمیزاد شکننده‌است، اما هیچ نیرویی در این دنیا، به قدرت نیروی روحی او نمی‌رسد، به شرطی که اراده و وقوف داشته باشد»، دگرگونی او کامل می‌شود. دانشور این لحظه را چنین توصیف می‌کند: «نه یک ستاره، هزار ستاره در ذهنش روشن شد. دیگر می‌دانست که از هیچ‌کس و هیچ‌چیز در این دنیا نخواهد ترسید.» سفر درونی زری، در برخوردهای او با

جامعه، به آگاهی می‌انجامد. او که در آغاز می‌خواست در حاشیه رنج‌های مردم بماند، به میان ماجراها کشانده می‌شود. همین لحظات است که باید گمان ببریم که نویسنده تلویحاً می گوید زن معاصر ایرانی دیگر مجبور است روی پای خود بایستد. دانشور طغیان زن را ضرورتی تاریخی و اجتناب گریز می داند. به باور او زنان یا باید از طریق بیداری و اتکا به خویش زندگی کنند، یا باید تا عمر دارند خاموش و سرافکنده، عرصه اعمال قدرت مردان باشند.
در انتهای رمان زری زنی کولی را به یاد می‌آورد که برایش از مراسم سووشون (سوگ سیاوشان) تعریف کرده بود. این جا استعاره‌ای شکل می‌گیرد که در مقایسه با سطح سلیقه و آگاهی مخاطب امروز چندان بدیع نیست. گویی یوسف، سیاوشی است تنها در محاصره انبوه دشمنان. آخرین فصل رمان، توصیفی نیرومند از تشییع جنازه یوسف و یکی از مؤثرترین توصیف‌های قیام مردم در ادبیات معاصر ایران است. تشییع جنازه به تظاهرات ضد استعماری مردم و درگیری آنان با نیروهای امنیتی مبدل می‌شود. جنازه یوسف را شبانه به خاک می‌سپارند و مک ماهون در تسلیتی امیدبخش به زری می‌نویسد: «گریه نکن خواهرم، در خانه‌ات درختی خواهد رویید و درخت‌هایی در شهرت و بسیار درختان در سرزمینت. و باد پیغام هردرختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درخت‌ها از باد خواهند پرسید: در راه که می‌آمدی سحر را ندیدی؟»
مبارزه دردناک این زن و شوهر تا بیست سال بعد به هفده زبان دنیا ترجمه می‌شود. زبان‌هایی که جز سه یا چهار مورد خودشان ظلم استعمار و استبداد را چشیده‌اند.

دیگر هیچ زنی شبیه «زری» نیست؟

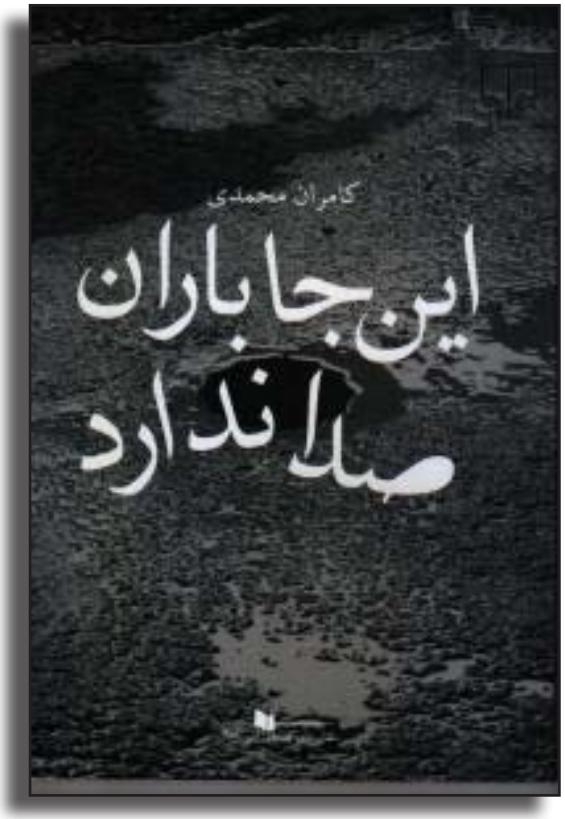
امروز خواندن «سووشون» حتی اگر به مضامین موجود در آن علاقه نداشته باشیم یک سود بزرگ دارد: یادمان می‌اندازد که خیلی وقت است که ما دیگر در رمان‌های خودمان یک داستان سر راست تعریف نمی کنیم. داستان این رمان را به این بابت در این یادداشت آوردم تا جلوی چشممان ببینیم که داستانی با این میزان نقطه عطف و شخصیت‌های در خور بررسی دیگر در ادبیات ما حضور ندارد. جالب این جاست ناقدان ادبی کشور و علاقه مندان به نظریه‌های ادبی «اسماعیل فصیح» را که شاید تنها داستان‌پرداز پس از انقلاب بود این طور گسترده نادیده گرفته‌اند. «سووشون» رسالت به دست فراموشی سپرده شده نویسنده را به خاطرمان می‌آورد. رمان نویس وظیفه دارد قصه بگوید. در حاشیه داستان می‌شود به حدیث نفس، فلسفه‌بافی و ذهنی‌گرایی غلیظ هم پرداخت اما ما یادمان رفته که باید با قصه‌سرایی مردم را سرگرم کنیم نه با ذکر تکراری عواطف و عقاید معمولاً پیش پا افتاده‌مان.
یک ماه پیش از فوت دانشور مجله تجربه مصاحبه‌ای با او انجام داد. مصاحبه‌ای در نصف صفحه که اغلب به ذکر کسالت و بی‌حوصلگی او خلاصه شده بود. وقتی مصاحبه‌گر از او می‌پرسد که آثار نویسندگان جوان ایرانی را می‌خوانید، پاسخ می‌دهد: «چشمم به خوبی نمی‌بیند. نمی‌توانم بخوانم.» در زمان حیات دانشور از زن نویسنده‌ای که همچون نام خانوادگی‌اش دانشور نیز بود، تقدیر درخوری به عمل نیامد اما اگر ما می‌خواهیم ادبیات داستانی زبان محبوبمان فارسی را از رخوتی که به آن گرفتار آمده نجات دهیم باید «سووشون» و رمان های امثال آن را با دقت بخوانیم تا با قدرت از آن‌ها عبور کنیم و رمان‌هایی بنویسیم که برای تمام جهان خواندنی باشد. به نظر نمی‌رسد روزی از سیمین دانشور مجسمه‌ای ساخته شود اما نخستین رمانش به چاپ بیست و نهم رسیده است. در سالمرگ او و خواندن این رمان شاید زیباترین قدردانی ممکن از نویسنده‌ای باشد که فرزندی از خود به جای نگذاشت اما آثارش تا ده‌ها سال بعد خوانندگان را سرگرم می‌کند و تحسین آنان را برمی‌انگیزد.

تراژدی مدرن

نگاهی به سه رمان کامران محمدی با تأکید بر «این‌جا باران صدا ندارد»

نرگس نظیف

«این‌جا باران صدا ندارد»، سومین رمان کامران محمدی چهل و یک ساله است. محمدی پیش از این رمان، دو رمانَ دیگر به نام‌های «آن‌جا که برف‌ها آب نمی‌شوند» و «بگذارید میترا بخوابد» را منتشر کرده بود که اولی مورد توجه جایزه‌ها و منتقدان هم قرارگرفت. با این حال، رمان سوم محمدی، به شکل عجیبی با سکوت مواجه شد. خود او در مصاحبهٔ کوتاهی با روزنامهٔ فرهیختگان، از بی‌توجهی رسانه‌ها و جلسات نقد و بررسی کتاب، گله کرده است و می‌گوید حتی یک نقد برای این رمان در مطبوعات نوشته نشده و حتی یک جلسهٔ ادبی برایش برگزار نشده است. اگر خوش‌بینانه به این مسأله نگاه کنیم، چندان هم عجیب به نظر نمی‌رسد. فاصلهٔ کم انتشار رمان سوم محمدی با رمان قبلی‌اش سبب شد بیش‌تر اهالی ادبیات، دیگر علاقه‌ای برای توجه به این رمان نشان ندهند، به‌ویژه این‌که «بگذارید میترا بخوابد»، یکی از پرفروش‌ترین آثار داستانی سال ۹۰ بود و هنوز هم درباره‌اش در رسانه‌ها چیزهایی نوشته می‌شود. با این وصف شاید برای توجه شایسته به «این‌جا باران صدا ندارد»، باید تا سال آینده صبر کنیم. چرا که به نظر می‌رسد رمان سوم محمدی، از چند نظر، پخته‌ترین رمان او در این سه‌گانه است، هرچند که شاید «بگذارید میترا بخوابد» از نظر ماجرا، رمان جذاب‌تری- برای مخاطب ایرانی- به شمار بیاید.



مفهوم فراموشی و خاطره

سه‌گانهٔ فراموشی، نامی که خود محمدی برای این سه رمان انتخاب کرده است، نام بامسمایی است. هم در «آن‌جا که برف‌ها آب نمی‌شوند» و هم «در بگذارید میترا بخوابد»، مفهوم فراموشی و خاطره، بن‌مایهٔ اصلی داستان است. در کتاب «آن‌جا که برف‌ها آب نمی‌شوند» فراموشی بیش‌تر به عنوان گریزگاهی برای از یاد بردن تلخی‌هاست و در «بگذارید میترا بخوابد» به صورت جنبه‌هایی از ناخودآگاه آدم‌ها بروز یافته که آینده‌شان را شکل داده و هدایت می‌کند. اما در «این‌جا باران صدا ندارد» این دو رویکرد به مفهوم فراموشی، به صورت توأمان به کار گرفته شده است و تصویر کامل‌تری از یک مفهوم روان‌شناختی به دست می‌دهد. در این رمان، محمدی از یک سو شخصیتِ محوری داستان را در شرایطی قرار می‌دهد که فراموش کردن خاطرات تلخ گذشته می‌تواند راه نجاتی از رنج‌های روانی‌اش باشد و از سوی دیگر، همین فراموشی، در لایه‌های عمیق‌تر ذهن او، به شکل ناخودآگاه، عاملی است برای درد کشیدن. «اسماعیل» که در گذشته با یک سهل‌انگاری، مسبب مرگ دو دوست و هم‌خدمتی‌اش شده، تنها با فراموش کردن این خاطره به طور کامل، از رنج عذاب وجدان خلاص می‌شود و در عین حال، وجود همین خاطرهٔ فراموش‌شده در ناخودآگاه او، رفتارها و افکار او را در آینده شکل می‌دهد و او را تا مرز قتل پیش می‌برد.

این ترکیب مفهومی، رمان «این‌جا...» را در گام نخست و از نظر بن‌مایه‌های فکری، از دو رمان قبلی محمدی متفاوت می‌کند. اگر نویسنده در دو رمان نخستش رویکردی یک‌سونگرانه و با تمرکز بر یک جنبه از فراموشی داشته است، این بار و در رمان آخر از سه‌گانهٔ فراموشی، با درآمیختن هر دو وجهِ فراموشی

که در مطالعات روان‌شناختی مورد توجه قرار می‌گیرد، تصویر کامل‌تری از یک مفهوم ارائه می‌کند.

روان‌شناسی یا داستان

مهم‌ترین نقدی که بر آثار محمدی وارد شده و- کم‌وبیش- می‌شود، رابطه‌ی روان‌شناسی و روایت است. منتقدان این سه رمان معتقدند محمدی بیش از آن که داستان بنویسد، با بهره‌گیری از رشتهٔ تحصیلی‌اش، به طرح آموزه‌های روان‌شناختی می‌پردازد. آموزه‌هایی که گاه در بافت روایت رمان، آن‌چنان از متن بیرون می‌زنند که مخاطب بیش از داستان، با احکام کلی، از جنس اصول روان‌شناسان روبه‌رو می‌شود. این انتقاد، البته از نظر برخی از طرفداران سه رمان محمدی، انتقاد موجهی نیست. از نظر این گروه، داستان‌های محمدی، جذاب و پرفراز و نشیب هستند و به همین علت، پرکشش و خواندنی. همین نکته نشان می‌دهد نویسنده در پرداخت داستانی مفاهیم روان‌شناختی، موفق بوده است.

اما چه در گروه نخست قرار گیریم و چه در زمرهٔ مدافعان رمان روان‌شناختی، آن هم از نوع کارهای کامران محمدی، می‌توانیم با مقایسهٔ این سه رمان، دریابیم که نویسنده به نقدهای منتقدانش، دست‌کم در این مورد، بی‌توجه نبوده است. او این شکل نگارش داستان را با تحلیل‌های روان‌شناختی کاملاً خارج از متن در «آن‌جا که برف‌ها آب نمی‌شوند» شروع کرده، در «بگذارید میترا بخوابید» آن‌ها را با متن آمیخته و نهایتاً در «این‌جا باران صدا ندارد» تقریباً حذف کرده است. این روند باعث شده است رمان سوم نویسنده، بیش از دو رمان قبل، «داستان گو» باشد. روان‌شناسی در این رمان، در موقعیت‌هایی که شخصیت‌ها قرار دارند حل شده و به شکلی از تکنیک روایی تبدیل شده است. هم‌چنین محمدی عامداً یا ناآگاهانه، در رمان سومش، از بیان جمله‌های قصار روان‌شناختی که شکلی از توضیح غیرلازم آن‌چه روی داده است می باشند، پرهیز می‌کند؛ ایرادی که در دو رمان اولش- به‌ویژه اولی- به‌وضوح قابل مشاهده است.

شیوه‌ی روایت

با یک نگاه گذرا به این سه رمان، صرف‌نظر از اسامی خوب و هماهنگ، اختلاف تعداد صفحات‌شان بیش از همه جلب توجه می‌کند. «آن‌جا که برف‌ها آب نمی‌شوند» ۱۰۰ صفحه، «بگذارید میترا بخوابید» ۱۳۰ صفحه و «این‌جا باران صدا ندارد» ۱۶۰ صفحه است. یعنی نویسنده، رمان به رمان، کار حجیم‌تری نوشته است. این موضوع وقتی معنادار می‌شود که از نظر طرح، این سه رمان را مقایسه کنیم: ساختار طرح از نظر میزان شاخ‌وبرگ و تعداد اتفاقات اصلی، تقریباً مشابه است و از فرمول یکسانی پیروی می‌کند؛ اتفاق تلخی در گذشته فراموش شده و ماجرایی در زمان حال، دوباره آن را به یاد شخصیت‌های داستان می‌آورد. این یادآوری در هر سه داستان، سه روز طول می‌کشد و بر روابط پنج یا شش نفر مرتبط با یکدیگر، تأثیری مخرب می‌گذارد. اما چرا این فرمول ثابت در رمان اول، ظرف ۱۰۰ صفحه بیان شده و

در رمان سوم، ۱۶۰ صفحه؟ پاسخ را باید در شیوه‌ی روایت جست‌وجو کرد.

درواقع اختلاف ۶۰ صفحه‌ای رمان «این‌جا باران صدا ندارد» حاصل توجه بیش‌تر محمدی به جزئیات مهم در حوزهٔ شخصیت‌پردازی و فضاسازی است. او در رمان اولش، با خستی که گاه بسیار مخرب است، فقط «اصل ماجرا» را تعریف می‌کند و طرح را بسیار اندک گسترش می‌دهد. تا جایی که مخاطب حس می‌کند نویسنده رمانی را که می‌بایست دست‌کم دوبرابر این حجم می‌داشت، فشرده و خلاصه کرده است. اما گویی تجربهٔ نگارش دو رمان و شاید نظرات منتقدان سبب شده است محمدی در رمان سومش، این نقیصه را تا حدی برطرف کرده، فضاسازی‌ها، شخصیت‌پردازی‌ها و گفت‌وگوهایش را پروپیمان‌تر بنویسد. هرچند که هم‌چنان می‌توان این ایراد را به او گرفت که کارش بیش از آن‌چه لازم است، فشرده شده. مسأله‌ای که شاید در سابقهٔ فعالیتهای مینی‌مالیستی محمدی ریشه داشته باشد. محمدی پیش از نوشتن این سه رمان، دو مجموعه داستان «خدا اشتباه نمی‌کند» در سال ۱۳۸۰ و «قصه‌های پریوار» و «داستان‌های واقعی» را در سال ۱۳۸۸ منتشر کرده که هر دو، مجموعه‌ای از داستان‌های مینی‌مالیستی با حجمی در حدود یک تا دو صفحه‌اند.

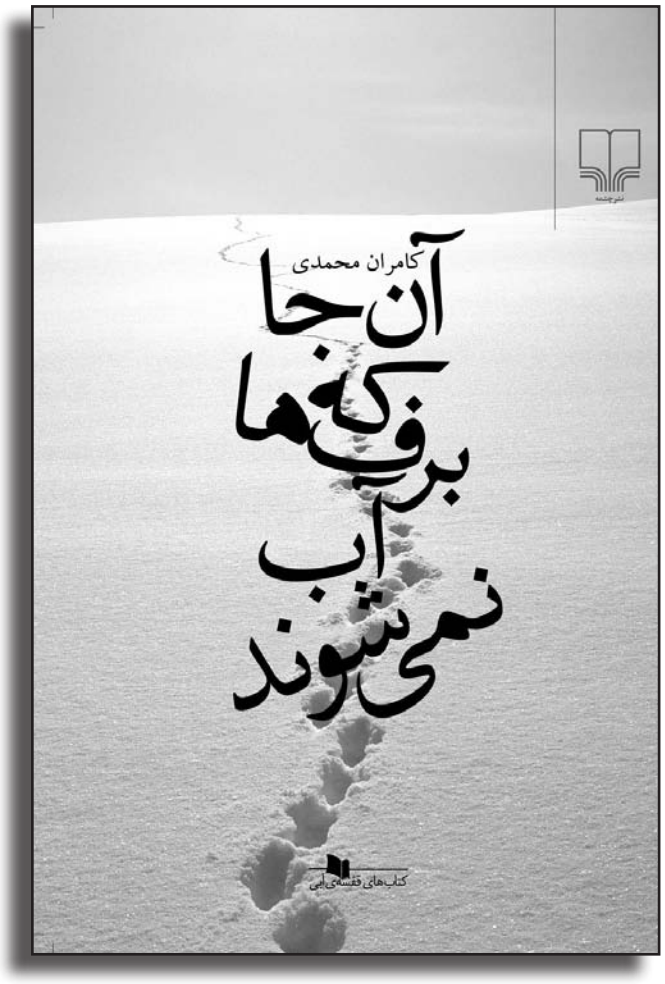
یک تراژدی امروزی

هر سه رمان محمدی، فوق‌العاده تلخ و دردآورند. داستان در فضایی رنج‌آور شکل می‌گیرد و به صورتی تلخ و ویرانگر، پایان می‌یابد. در رمان نخست (آن‌جا که برف‌ها آب نمی‌شوند) تخریب و فروریختن آرام آرام شخصیتی به نام «ریبوار»، همزمان با نابودی رابطهٔ خواهر او (روژیار) با همسرش (ابراهیم) هستهٔ مرکزی رمان است. در رمان دوم (بگذارید میترا بخوابد) نابودی شخصیت محوری داستان (ایوب) در رابطه با همسرش (ستاره) و نیز دو زن دیگر به

نام‌های شهرزاد و میترا، تحت تأثیر ماجرای دردآوری که در گذشته رخ داده است، داستان را شکل می‌دهد. در رمان سوم (این‌جا باران صدا ندارد) نیز اضمحلال شخصیت اسماعیل و باز هم نابودی رابطهٔ او با همسرش (شیرین) که حاصل سوءظن است، به صورت توأمان با تلاشی یک رابطهٔ دیگر (توفیق–نارنج) همهٔ ماجرای رمان است. در هر سه رمان، نقش گذشته بسیار پررنگ است و آن‌چه مورد توجه نویسنده قرار می‌گیرد، صرف‌نظر از مفهوم خاطره و فراموشی و تاثیراتی که بر زندگی آدم‌ها دارد، در یک کلمه «رابطه» است. اما گذشته از محتوای کم‌وبیش مشابه سه اثر، بررسی ساختاری رمان «این‌جا باران صدا ندارد» واجد نکات قابل توجهی است: سوءتفاهم، تصادف و جبر گریزناپذیر تقدیر، در این رمان، از سطح مفاهیم یا محتوای داستان فراتر رفته، به عناصری ساختاری برای پیشبرد داستان تبدیل می‌شوند. و این همان نکته‌ای است که «تراژدی» را می‌سازد.

در ساختار تراژدی‌های کلاسیک، نظیر آثار شکسپیر و به‌طور مشخص، «رومئو و ژولیت» و «اتللو» یا تراژدی «رستم و سهراب»، آن‌چه بیش از همه در شکل‌گیری داستان نقش‌آفرینی می‌کند، همین عناصرند و در رمان محمدی نیز، آگاهانه یا به‌اتفاق، داستان درست بر پایهٔ همین عناصر ساخته می‌شود. سوءتفاهم میان هر پنج شخصیت داستان: هومن، توفیق، نارنج، شیرین و اسماعیل، رابطه‌شان را به‌شدت به سمت فروپاشی پیش می‌برد و تصادف‌های جبرگرایانه، این فرایند را تسهیل کرده، آن‌ها را به شکلی اجتناب‌ناپذیر به سمت تقدیر تلخ‌شان پیش می‌برد. تقدیری که با وجود همهٔ تلاش‌ها و احتمالاتی که می‌توانست مانع از بروزش شود، سرانجام رخ می‌دهد.

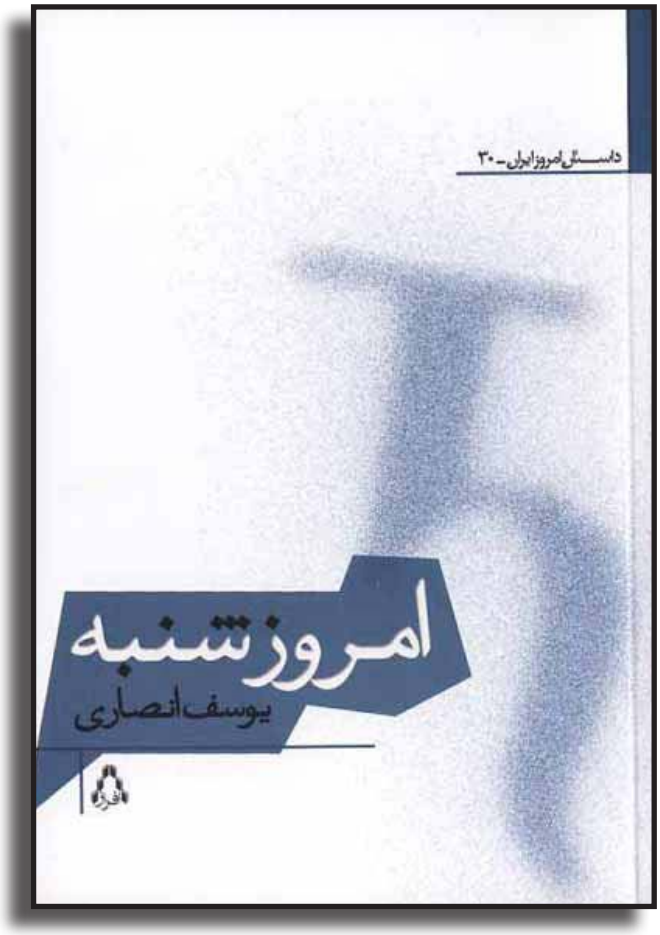
اما تراژدی محمدی تفاوت مهمی با تراژدی کلاسیک دارد. در تمام آثار تراژیک گذشته، قطعیت، عامل مهم دیگری است که پایان دردآور ماجرا را رقم می‌زند، اما در رمان محمدی، همه چیز غیرقطعی و چندوجهی است. این عدم‌قطعیت که می‌تواند عنصر مدرن تراژدی امروزی باشد، در پایان‌بندی کار به‌خوبی قابل مشاهده است. تا جایی که تقدیر تلخ شخصیت‌های داستان، درنهایت، به دست‌های خوانندهٔ متن واگذار می‌شود.



نگاهی به مجموعه داستان «امروز شنبه»

نوشتهٔ یوسف انصاری

بهاره ارشدریاحی



این مجموعه، مشتمل بر هشت داستان کوتاه با عناوین «برف»، «احساسی که فقط یک آرایشگر می‌تواند تجربه کند»، «عروسی»، «امروز شنبه، فهمیدم ناصر مردی که فکر می‌کردم نیست»، «کلهٔ گنجشک»، «دیوار به دیوار»، «سگسار» و «اسماعیل» است.

در داستان‌های یوسف انصاری ردپای تجربیات متنوع زیستی نویسنده به‌خوبی دیده می‌شود. تجربیاتی که با گره‌خوردن به تکنیک‌های داستان‌نویسی و نثر سالم و روان، منجر به خلق داستان‌های کوتاهی در چارچوب استانداردهای داستان‌نویسی می‌شود.

مسلماً یوسف انصاری داستان‌نویسی را به صورت آکادمیک فراگرفته و به خوبی با عناصر داستان آشناست. وی در این مجموعه تلاش کرده تا نظرگاه‌ها و لحن‌های متفاوت را تجربه کند: بازی‌های فرمی زبانی در «کلهٔ گنجشک»؛ روایت به شیوهٔ نامه‌نگاری و نامه در نامه در «امروز شنبه، فهمیدم ناصر، مردی که فکر می‌کردم نیست»؛ داستانِ شخصیت در«اسماعیل» و ریسک در استفاده از فضاها و تم‌های تکراری و کلیشه‌ای و تبدیل آن‌ها به سوژه‌های خلاق با استفاده از خرده‌روایت‌ها، شیوه‌های نوین نظرگاهی و پایان غافلگیرکننده؛ (فضای زندان در «دیوار به دیوار» و فضای برفی و روستایی و حملهٔ گرگ‌ها در «برف»).

فضای کلی داستان‌های مجموعه، منسجم و در حال و هوایی دور از جوامع مدرن و شهری و بیشتر مرتبط با طبیعت و فضاهای غیرشهری است. به نظر می‌رسد این فضاها برای نویسنده ملموس بوده و نویسنده به‌خوبی توانسته آن‌ها را در داستان‌هایش به تصویر بکشد. ویژگی بارز این‌گونه فضاها، دورشدن از سرعت و سردی روابط انسان‌ها در دنیای مدرن است. بیماری جمع‌گریزی و جمع‌ستیزی – انزوا و تنهایی، که محوریت اکثر داستان‌های مدرن است، در داستان‌های این مجموعه، به شکلی جدید و نه در قالب‌های معمولِ داستان‌های مدرن، به‌کار رفته‌است.

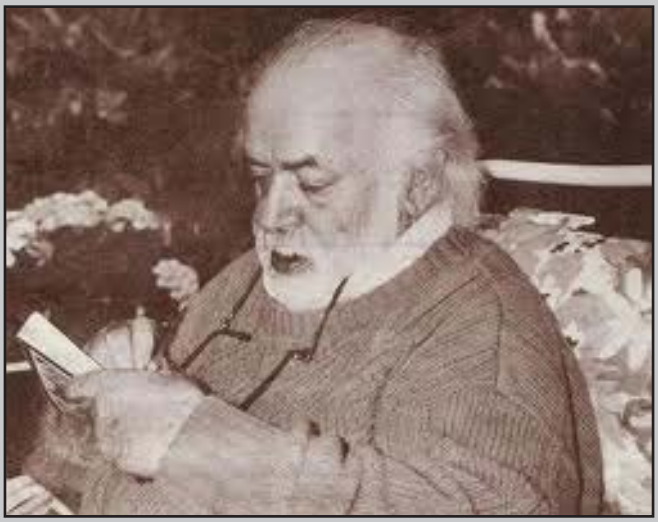
فضاهای داستانی و شخصیت‌های برساختهٔ یوسف انصاری، به شدت مرا به یاد غلامحسین ساعدی می‌اندازد. به خصوص شخصیت غلامعلی در داستان «عروسی» و صالح در داستان« سگسار» و نیز استفاده از راوی اول‌شخص‌جمع در داستان‌های «برف» و «عروسی»؛ استفاده از موتیف‌های جانوری؛ استفاده از فضای روستایی به خصوص در داستان‌های «برف» و «سگسار»؛ استفاده از فضاهای تاریک و خرافی، به خصوص در داستان «امروز شنبه، ...».

مهم‌ترین تفاوتی که این داستان‌ها با اکثریت قریب به اتفاق داستان‌های کوتاه معاصر دارند، وجود عنصر عاطفه در این داستان‌هاست. عاطفهٔ بشری در این داستان‌ها به سطح آمده و ملموس‌تر است؛ کاراکترهای این داستان‌ها هنوز به اعتبار و

قداستِ روابط انسانی ایمان دارند و برای حفظ و ارزش‌گذاری به آن‌ها تلاش می‌کنند. این شخصیت‌ها، مصنوعی نیستند، تصنعی و سینمایی حرف نمی‌زنند و رفتارشان طبیعی و باورپذیر است.
علاوه بر توانائی نویسنده در پرداخت شخصیت‌ها، به علت ماهیت روابط و جنس فضاهای داستان‌های این مجموعه، شخصیت‌ها به طور ذاتی عمیق‌تر و صیقل‌خورده ترند. مخاطب کمتر درگیر سرگردانی و تشویش ذهنی و روحی این شخصیت‌ها– که عملاً تکراری‌ترین تم، در شخصیت‌پردازی داستان‌های مدرن است– می‌شود. نویسنده، به خوبی از پس معرفی و شناساندن شخصیت‌ها به خواننده برآمده و در اکثر داستان‌ها، بحران روایت، رابطه یا واقعه‌ای است که بین این شخصیت‌ها در جریان است. در نتیجه، انرژی مخاطب درگیر درگیری‌های فردی و گره‌گشایی ذهن راوی‌ها و شخصیت‌ها نمی‌شود.
فضای داستان‌ها اکثراً رئال و سرشار از فضاها، مکان‌ها و شخصیت‌های متفاوت است. این تنوع باعث شده مجموعه داستان امروز شنبه از داستان‌های آپارتمانی، فضاهای تکراری، روزمرگی‌ها و عادات مدرن فاصله بگیرد و حرف‌های تازه‌ای برای گفتن داشته باشد.
با وجود فضاهای شهری در داستان‌های «امروز شنبه، ...»، و «اسماعیل»، با شخصیت‌هایی غربت‌زده و جدا از این بافت مواجه هستیم. در واقع، استفاده از فضاها و المان‌های شهری در این داستان‌ها، بیشتر به منظور نمایش تعارض‌ها، تضادها و تقابل‌های بین کاراکترهای داستان های این مجموعه با مدرنیته است.
می‌توان گفت این گذار از فضای روستایی به فضای مدرن، به نوعی دغدغه و چالش ذهنی خود نویسنده است. دغدغه‌ای که با افراط در گرایش به مدرنیته و انتساب درصد بالایی از داستان‌های کوتاه و رمان‌ها به مدرنیسم و پست‌مدرنیسم و به طور کلی توجیه ناشایست بسیاری از کژفهمی‌ها، بدفهمی‌ها و نداشتن اطلاعات در زمینهٔ ادبیات داستانی با برچسب مدرن‌گرایی، روز به روز بیشتر و درگیرکننده‌تر می‌شود.
نویسنده از موتیف‌های جانوری نیز در مفهوم غیرنمادین و واقعی خود، بیشتر در مفهوم بروز ابعاد انسانی طبیعت، در داستان‌های این مجموعه استفاده کرده‌است: گربه در داستان« دیوار به دیوار»؛ گنجشک در داستان «کلهٔ گنجشک»؛ گرگ در داستان «برف» و سگ در داستان «سگسار».
یکی دیگر از ویژگی‌های داستان‌های یوسف انصاری – که برهان دیگری است بر آشنایی و تسلط او بر داستان – عدم دخالت نویسنده در پیشبرد روایت است. بهترین شیوهٔ داستان‌گویی، به‌ویژه در داستان‌های کوتاه مدرن، هم‌زمانی کشف و شهودِ نویسنده و مخاطب است. عدم دخالت دست نامرئی تقدیر یا همان نویسنده، در پایان داستان یا گره‌گشایی خرده روایت‌ها و بحران اصلی، به‌خوبی در داستان‌های این مجموعه رعایت شده‌است.
یکی از توانایی‌های بارز نویسنده، انتخاب مناسب راوی است. او علاوه بر انتخاب درست راوی، تصاویر و فضاهایی را انتخاب می‌کند که برای دید آن راوی مناسب باشند و به عبارت دیگر، نظرگاه داستانی قادر باشد آن تصاویر را به‌خوبی ببیند و در نهایت مخاطب هم از طریق کادر دوربینی که در داستان در حال حرکت است – که می تواند چشم راوی داستان یا تعاریف و تصاویر دانای کل باشد – تمام قسمت‌های موردنیاز را ببیند و در ذهن خود تحلیل کند.
نکتهٔ دیگری که در مورد داستان‌های این مجموعه به ذهنم می‌رسد، ریتم منظم و شعرگونهٔ نثر در بسیاری از قسمت‌هاست. البته این وزن و آهنگ، نثر را به سمت شاعرانگی نبرده‌است؛ بلکه به صورت هنرمندانه از جملات کوتاه و کلمات هم‌وزن، برای ایجاد سمفونی هماهنگی از کلمات و حروف استفاده شده که در داستان‌های «کلهٔ گنجشک» و «عروسی»(به خصوص در کلهٔ گنجشک) به اوج خود می‌رسد.
مشکل بزرگ داستان‌های این مجموعه جایگاه نامناسب، پرداخت ناکافی و نگاه تک‌بعدی به زن است. فضای داستان‌ها تقریباً مردانه است و شخصیتِ پررنگِ زن در آن‌ها دیده نمی‌شود. اغلب کاراکترهای مونثِ، مانندِ مادر در داستان «کلهٔ گنجشک»، مریم در داستان «احساسی که فقط یک آرایشگر می‌تواند تجربه کند»، ژیلا در داستان «امروز شنبه،...» و شخصیت‌های فرعی در داستان‌های «برف» و «عروسی»، از الگوهای تیپیک زن‌های جوامع مردسالار الگوبرداری شده‌اند. زنانی که وظیفه‌شان در جایگاه مادر تنها لالایی خواندن ، غذا دادن و دل‌سوزی بیجا، غریزی و بدون فکر برای فرزندانشان است و هیچ تاثیر مستقیم یا غیرمستقیمی در تربیت و تعلیم آن‌ها ندارند. در مقام همسر و معشوقه (مریم – ژیلا) یا زنان بارداری هستند که جز دردسر و نگرانی، سودی به حال همسرانشان ندارند یا شخصیتی خرافاتی، ضعیف و وابسته و بی‌اراده دارند. و بدترین مثال، کاراکتر انصاف خانم در داستان «عروسی» است که تا حد شخصیت بازیگران فیلم‌های دههٔ ۴۰ سینمای ایران (فیلم‌های فارسی) تنزل کرده، بسیار در سطح مانده و ناپخته است و حتی برای پرکردن فضاهای خالی و حفره‌های بین دیالوگ‌ها هم کفایت نمی‌کند.
و نهایتاً در داستان‌های «سگسار» و «دیوار به دیوار» شخصیت زن وجود ندارد. در داستان‌های یوسف انصاری، شخصیت زنِ متوسط، روشنفکر، تحصیل‌کرده، عاشق، پرستار و عصیانگر دیده نمی‌شود. این کم‌توجهی نویسنده کمی موضع‌گیری او را نسبت به زنان، جانب‌دارانه و تک‌بعدی نشان می‌دهد. البته فضای سنتی داستان‌ها تا حد زیادی ایجاب می‌کند که شخصیت‌های زن در سایهٔ تفکر مردسالارانه باقی بمانند، ولی به عقیدهٔ من در این دیدگاه افراط شده‌است.

نشست بررسی داستان موسیو الیاس اثر صادق چوبک

سرویس نقد و بررسی



در کنار بچه‌های جلسهٔ خصوصی داستان‌خوانی مهام میقانی نشستم و داستان «مسیو الیاس» «صادق چوبک را خواندیم و همه در کنار هم در مورد آن صحبت کردیم. پاراگراف‌هایی که با خط تیره شروع می‌شود صحبت‌های دوستان است و آن‌هایی که خط تیره ندارد صحبت‌های من، جا دارد که از تک تک این بچه‌ها تشکر کنم. از پوریا موسوی، بنیامین بهادران، مرجان حسینی، کوروش سالمی، رومینا سلحشور، ساینا نعمتی، محمد اسدی و همه عزیزانی که اسمشان از قلم افتاد و صدا البته با تشکر از مهام میقانی.

– فکر می‌کنم که این داستان از کیفیت مطلوبی برخوردار نبود، از ابتدا تا انتها صحبت از غصه خوردن شخصیت اصلی داستان بود. تکراری که در طول کار وجود داشت با وجودی تعمدی بودن باعث می‌شد که موفق به برقرار کردن ارتباط با داستان نشوم.

– به نظرم قلیان انتهای کار نمادی از خود شخصیت اصلی داستان بود و فرش به عنوان تنها دارایی این شخص نمادی از زندگی او. آتش قلیان فرش را سوزاند در حالی که هیچ کاری از دست این شخص برنمی‌آمد.

– در ابتدای داستان به این نکته اشاره می‌شود که بهترین دورهٔ زندگی این شخصیت، دورهٔ «مورگان شوستر» آمریکایی بوده است. انگار که نویسنده بخواهد این مطلب را به مخاطب بفهماند که همیشه عوامل تأثیرگذار بر زندگی این فرد عوامل خارجی بوده‌اند.

سوالی که می‌خواهم بپرسم این است که علاقهٔ این فرد به دوران شوستر اولین دادهٔ ارزشمندی است که داستان به ما می‌دهد. به نظر شما در طول داستان از این داده استفادهٔ داستانی شده است یا نشده؟

– به نظرم نیامد. دنبال این بودم که بخشی مرتبط با این بخش پیدا کنم، اما موردی به چشمم نیامد. اما گذشته از این، چوبک در ارائهٔ اطلاعات از جامعهٔ خودش زیاده‌روی کرده و در بخشی طنز بی‌موردی را به داستان اضافه کرده، مثل همان بخشی که صحبت از زن‌های شهرنو می‌کند.

باید این را اضافه کنم که بعضی از واژه‌ها در زمان خودشان کارکرد اصلی خود را دارند اما به مرور زمان و با عوض شدن ماهیت اصلی خود کارکرد طنز پیدا می‌کنند. به عنوان مثال اگر همین حالا داخل داستانی دختری از خانه‌اش فرار کند و به پارکی پناه ببرد و توسط زنی در این پارک اغفال بشود و زن او را به یک خانهٔ فساد ببرد، مجال هیچ لبخندی نمی‌ماند چرا که این بخش هیچ طنزی را در خودش پنهان نکرده است اما مرور زمان ممکن است چنین پلات داستانی را تبدیل به یک موقعیت طنز بکند. سوای از بخشی که اشاره شد

موقعیت طنز دیگری را می‌توانید در داستان برشماری کنید؟

– بله نوعی بزرگ‌نمایی در توضیح شخصیت معتاد داستان و شخصیت آن دو خواهر ارمنی وجود دارد که انگار چوبک به واسطهٔ آن‌ها قصد داشته لبخند تلخی را روی لبان مخاطب بنشاند.

– به نظرم نوع روایت چند پاره است و ماهیت خود را حفظ نمی‌کند، سوای از لحن طنزی که بر داستان سوار است، به نظر یکپارچگی خودش را حفظ نمی‌کند.

– شباهت زیادی میان زبان چوبک در این داستان و زبان جعفر شهری وجود دارد. گذشته از این داستان همان‌جایی که شکل می‌گیرد تمام می‌شود. به این معنا که چوبک از یهودی و از خواهران ارمنی همان استفاده‌ای را می‌کند که در ظرف ذهنی مخاطب وجود دارد و از این پتانسیل‌ها استفاده‌ای نمی‌کند.

پیش از این که چوبک به عنوان یک داستان‌نویس بخواهد حرف جدیدی را بزند باید یک داستان داشته باشد با استخوان بندی سالم. یعنی نوع فعالیت چوبک به او این اجازه را نمی‌دهد که مثل یک فیلسوف حرف‌هایش را به مخاطب بگوید. او باید داستان سالمی داشته باشد و حرف‌هایش را در خطوط بین متنی این داستان بزند به نظر شما پوستهٔ این داستان واجد شرایط برای گفتن این حرف‌ها هست؟

– بله داستان این شرایط را دارد، به عنوان مثال جعفر شهری در داستان انسیه خانم با همین لحن و همین زبان به بهانهٔ نوعی وسواس همه چیز را توضیح می‌دهد، در آن‌جا هم مثل این داستان با یک پاراگراف انتهایی داستان بسته می‌شود اما داستان نیمه تمام نمی‌ماند، به نظر در این‌جا داستانی شکل نمی‌گیرد.

– به نظر داستان از فرمولی بهره می‌برد که برشت در نوشته‌هایش از آن بهره می‌برده، این‌که یک کلیتی را تصویر کند و داستانش را بر اساس پروسهٔ شکل‌گیری این کلیت بنا کند، این که می‌گویم برشت، باید زمانهٔ چوبک را هم در نظر گرفت شاید چوبک فرمی را مشق می‌کرده که نمونهٔ غربی آن را ندیده بوده به همین علت نمی‌شود به او خرده گرفت. حتی در پاره‌ای از مواقع تند تیز عمل می‌کند به این شکل که در عین ارائهٔ توصیف حقیقت را در سایه نگه می‌دارد و در نهایت خودش به آن برچسب می‌زند به شکلی که انگار می‌خواهد چیزی را به ما بگوید. در مورد سوال شما هم باید بگویم که این داستان جنبهٔ گفتن حرف‌هایی بیش از این را دارد اما انگار که چوبک نمی‌خواهد بیش از این حرف بزند. به نظر اگر نویسنده زنده بود هم هیچ تمایلی به رفع چنین ایرادی نداشت.

– صادق چوبک در داستان‌های دیگرش نشان می‌دهد که نویسندهٔ کاربلدی است. به نظر در این داستان می‌خواهد تمثیلی از جامعهٔ خودش را ارائه بدهد تصویر کردن نوعی روح زمانه. انگار که می‌خواهد با ارائهٔ این توصیفات ملال‌آور مخاطب را در موقعیت قهرمان قصه بگذارد. این که شرایط را می‌بیند و ملول می‌شود، با این حال کاری از دستش ساخته نیست.

– به نظر این تعدد شخصیت‌ها در داستان چوبک به این دلیل است که می‌خواسته شرایط زندگی در چنین خانه‌ای تصویر کند، شرایطی که حالا فراموش شده است.

بیایید فرض را بر این بگذاریم که نویسندهٔ این داستان صادق چوبک نیست، یکی از بچه‌های همین کارگاه این داستان را نوشته و برای ما خوانده است، باز هم همین حرف‌ها را به این داستان نسبت می‌دادید؟

– من همهٔاین حرف‌ها را می‌زدم. چون همهٔ حرف‌ها از تلنگرهایی ناشی می‌شد که داستان در حین شنیدن به من می‌زد.

– به نظرم برای جواب این سوال باید بگویم که این‌که چوبک این داستان را نوشته زیاد مهم نیست، این‌که چوبک چه زمانی این داستان را نوشته مهم است. این داستان زمانی نوشته شده که برای داستان نویسی آموزش مدونی وجود نداشته است.

– به نظر چوبک در نشان دادن فضای داستان موفق نیست. ابتدای داستان با جملاتی تیتروار شروع می‌شود و در نهایت به داستانی می‌رسیم که قبل از آن‌که شکل بگیرد تمام می‌شود.

به نظر شما راوی این داستان جای درستی ایستاده است؟

– راوی جایی در این داستان کسی را خطاب قرار می‌دهد که نمی‌دانم این برای داستان اشتباه محسوب می‌شود یا نه؟

هرآن چیزی که برای داستان بار اضافی بیاورد و داستان را مبهم کند و تمهیدی برای بودن و باقی ماندن در داستان نداشته باشد. ایراد داستانی محسوب می‌شود.

– این داستان گره را در انتها ایجاد می‌کند اما گره‌افکنی نمی‌کند. داستان از همان جایی شروع می‌شود که اختیار خانه به دست خانوادهٔ یهودی سپرده می‌شود. یعنی شخصیتی ساخته می‌شود که ما می‌دانیم در موقعیت‌های مختلف چه کنشی را انتخاب می‌کند، حالا این شخصیت به موقعیتی برخورده که زیاد با چیزی که تا به الان تصویر نشده است.

– به نظر این داستان برشی از یک رمان است و به تنهایی قابل روایت نیست.

ویولن زن(Fiddler)، مارک شاگال، ۱۹۱۲

مارک شاگال از برجسته ترین نقاشان مستقل قرن بیستم بود که سبکی شاعرانه و شخصی داشت. او نقاش موضوع‌های خیالی و شاعرانه بود و سرچشمه خیال‌پردازی او به افسانه‌های روسی و خاطره‌های دوران کودکی برمی‌گشت. او به هیچ یک از جنبشهای مهم نقاشی مدرن وابسته نشد و وجه مشترک او با سوررئالیست‌ها نیز تنها در رویاگونه‌بودن آثارش بود.

در نقاشی‌ها و آثار چاپی این هنرمند عناصری دیده می‌شوند که تکرار آنها را می‌توان در بیشتر این آثار دید. هر یک از این عناصر نمادی از یکی از تفکرات این هنرمند نقاش است. نوازنده ویولن، یکی از نمادهایی است که در تعداد زیادی از آثار این هنرمند به چشم می‌خورد. نوازنده ویولن در زادگاه او نقشی محوری داشت و در لحظات حساس زندگی هر فرد(تولد، ازدواج و مرگ) حضور پیدا می‌کرد تا هم پیام‌آور شادی باشد و هم اندوه.

منبع: دایره المعارف هنر
روزنامه همشهری

پای صحبت کامران محمدی، دربارهٔ سه‌گانه‌ی فراموشی

ما نویسندگان ایرانی، عموماً تنبل و بی‌فکریم!

مژده الفت

کامران محمدی در پایان دهه‌ی چهارم زندگی‌اش با سه رمان، دو مجموعه‌داستان و (به قول خودش) چند کار بی‌اهمیت دیگر در حوزه‌ی کودک و نوجوان، نسبت به هم‌نسلانش کارنامه‌ی قابل قبولی دارد، اما خودش می‌گوید تا همین هفت سال پیش، یا سرباز بوده یا دانشجو یا درگیر مشکلات عدیده‌ی زندگی و برای ارزیابی کارنامه‌اش بهتر است پیش از آن را نادیده بگیریم. او هیچ یک از کارهایش را به‌جز سه رمان «آن‌جا که برف‌ها آب نمی‌شوند» (نشر چشمه، ۱۳۸۸)، «بگذارید میترا بخوابد» (چشمه، ۱۳۹۰) و «این‌جا باران صدا ندارد» (چشمه، ۱۳۹۱) قابل دفاع نمی‌داند و حتی علاقه‌ی چندانی به مجموعه‌داستان «قصه‌های پریوار و داستان‌های واقعی» (نشر ققنوس، ۱۳۸۸) نشان نمی‌دهد. بنابراین گفت‌وگو درباره‌ی این سه رمان که به‌عبارتی نخستین سه‌گانه‌ی واقعی و کامل‌شده در ادبیات داستانی ایران محسوب می‌شوند، به اعتقاد خود او، گفت‌وگو درباره‌ی همه‌ی کارهای جدی محمدی در حوزه‌ی نوشتن است. اعتقادی که روشن نیست باید به حساب تواضع نویسنده‌اش گذاشته شود یا سخت‌گیری همیشگی او نسبت به خودش. محمدی ۴۲ ساله فوق لیسانس روان‌شناسی دارد، اما در این حوزه خیلی پراکنده کار کرده و در طول ۱۷ سال گذشته، مثل بسیاری دیگر از نویسندگان، روزنامه‌نگار بوده است. او حالا مدتی است که روزنامه‌نگاری را هم (به قول خودش، برای همیشه) کنار گذاشته و با تمرکز بیش‌تری به کار نوشتن و تدریس داستان‌نویسی مشغول است.

داستان‌نامه- شما بعد از مدت‌ها کار در حوزه‌ی داستان کوتاه، آن هم معمولاً داستان خیلی کوتاه و مینی‌مال، حالا چند سالی است که رمان می‌نویسید. چه شد که به سراغ رمان رفتید؟

برای من نوشتن رمان در مقایسه با داستان کوتاه، کار بسیار سخت‌تری است. اما مهم‌تر از این، به نظم و صبر زیادی نیاز دارد. همین طور فرصت کافی و آرامش خاطر نسبی. من هر کدام از سه رمانم را در طول تقریباً یک سال نوشته‌ام. یعنی شما برای نوشتن رمان، باید دست‌کم چیزی در حدود یک سال، منظم کار کنید. پس باید این فرصت و آرامش را داشته باشید که من تا ۳۵ سالگی، یعنی سال ۸۵ که نوشتن «آن‌جا که برف‌ها آب نمی‌شوند» را شروع کردم، نداشتم. یعنی اصلاً تا پیش از آن، این امکان برایم فراهم نبود. وگرنه علاقه‌ی قلبی‌ام همیشه نوشتن رمان بوده است. چرا که معتقدم داستان علاوه بر ماهیت لذت‌بخش آن که ناشی از وجود عنصر قصه و پاسخ مدام به پرسش «بعدش چه می‌شود» است، عرصه‌ی بازشناسی انسان

است. جایی که به درک تازه‌ای از انسان می‌رسیم و به درون او یا زندگی نقب می‌زنیم. داستان کوتاه برای این نفوذ، در حد یک سوزن عمل می‌کند و مقدار کمی می‌تواند فرو برود. در حالی که رمان، مته است و می‌تواند تا عمق زیادی نفوذ کند.

این نگاه همان چیزی است که شاید بزرگ‌ترین انتقاد از کارهای شما را به وجود آورده باشد. فکر نمی‌کنید تحت تاثیر تحصیلات‌تان، دنیای داستان را عرصه‌ی شناخت انسان فرض کرده‌اید؟ این با ذات قصه‌پردازی تفاوت ندارد؟

ذات قصه‌پردازی چه تضادی با اندیشه‌ورزی دارد؟ من فکر می‌کنم اصولا تضادی نیست. ضمن این‌که اصل برای من قصه است. یعنی تلاشم همیشه این است پیش و بیش از همه، داستان جذاب و خواندنی باشد و قصه داشته باشد. اندیشه‌ای که من از آن حرف می‌زنم، صرف‌نظر از این‌که خودم چه‌قدر در اجرایش موفق شده باشم، در دل قصه رخ می‌دهد و چیزی جدا از آن نیست. مثلا همینگوی را در نظر بگیرید. نظرگاه همینگوی همیشه بیرونی است و هیچ وقت مثل داستایوسکی یا کوندرا، کاری به روان‌شناسی و طرح اندیشه‌های مستقیم ندارد، اما من همیشه همینگوی را با مته‌ای بزرگ در دست تصور می‌کنم! مته‌ای که از مسیر داستان عبور می‌کند و به انسان می‌رسد.

اما شما در این سه رمان، اندیشه‌ی مستقیم هم دارید و گاهی حتی داستان را رها می‌کنید و به روان‌شناسی و تحلیل آدم‌ها می‌پردازید.

این هم شکلی از رمان است که طرفداران خود را هم در بین نویسندگان دارد و هم مخاطبان. من این شیوه از داستان‌نویسی را می‌پسندم و اشکالی هم در آن نمی‌بینم. به شرطی که تحلیل هم معطوف به کارکترهای داستان باشد. البته این کار در سه رمانم به ترتیب کم‌تر شده است و در سومی، «این‌جا باران صدا ندارد» به‌ندرت روایت را برای طرح اندیشه متوقف کرده‌ام. طرح اندیشه در صورتی که تحلیل فرد در موقعیت باشد، به اعتقاد من بخشی از روایت است، چرا که به درک بهتر کاراکترها کمک می‌کند. بد نیست این را هم بگویم که من انواع و اقسام انتقاد شنیده‌ام، اما هرگز از هیچ خواننده‌ای نشنیده‌ام که داستانم خسته‌کننده یا کسل‌کننده بوده است.

راستش من هم فکر نمی‌کنم کارهای شما کسل‌کننده باشد. منظور من خروج از قصه و بیان اندیشه‌های روان‌شناختی با لحن و شکل مقاله بود که در «برف‌ها» خیلی پررنگ است ولی همان طور که گفتید به مرور کم‌تر می‌شود، اما هم‌چنان وجود دارد. اصولا چرا این قدر به این کار علاقه‌مندید و بر آن اصرار دارید؟

البته خیلی اصرار ندارم! این سه‌گانه یک پیشنهاد بود. شکل خاصی از نگارش رمان که فکر می‌کنم در ادبیات داستانی ما سابقه نداشته است. در این سه رمان، بله، مایل بودم بر قواعد اصلی‌ام باقی بمانم، ولی حالا پرونده‌ی این سه رمان برایم بسته شده است. برای من نوشتن این سه رمان، یک جور تجربه‌ی ویژه و بسیار سخت و جدی بود که چه از نظر داستان و چه از نظر شکل روایی کار (مثلا نوع ویژه‌ای از زاویه‌ی دید) پیشنهاد هم محسوب می‌شود. هرچند شاید هم به همین علت، ایرادهایی داشته باشد و حتما دارد. ولی گذشته از این بحث، نگاه من بیش از آن که معطوف تکنیک و فرم باشد، متمرکز بر تفکر است، چراکه معتقدم نویسنده تکنسین نیست، متفکر است. البته این‌ها به این معنا نیست که ما داستان را رها کنیم و بنشینیم برای مخاطب فلسفه ببافیم. به هیچ وجه. برای من داستان پیش و بیش از هر چیز، طرح است. باید خواندنی و جذاب باشد، خواننده را با خود همراه کند و او را وادار کند کتاب را تند ورق بزند تا ببیند بعدش چه می‌شود. علاقه‌ای به ادبیات نخبه‌گرا که حتی نخبه‌ها هم نمی‌خوانند ندارم! منظورم این است که شاید وجود تحلیل‌های روان‌شناختی ناشی از تمرکز بیش از حد بر اندیشه بوده باشد.

طرح اندیشه در صورتی که تحلیل فرد در موقعیت باشد، به اعتقاد من بخشی از روایت است، چرا که به درک بهتر کاراکترها کمک می‌کند

دقیقاً منظور من هم همین بود. اما چرا تاکید شما بیش‌تر بر اندیشه است، درحالی که به نظر می‌رسد بیش‌تر نویسندگان به تکنیک و ساختار توجه بیش‌تری دارند؟

البته منظور شما از بیش‌تر نویسندگان، نویسندگان ایرانی است. وگرنه همین حالا که بیش‌تر نویسندگان ما درگیر بازی‌های فرمی‌اند و همه‌ی تلاش‌شان این است که شیوه‌های روایی جدید پیدا کنند، «توبیاس ولف» امریکایی با داستان‌های ساده‌اش دنیا را فتح کرده است، فقط به این علت که موقعیت‌های اندیشه‌مندانه‌ای خلق می‌کند. در اروپا یودیت هرمان در ۴۰

سالگی توانسته است توجه همه را جلب کند. چرا؟ داستان‌های او هم کشف لحظات و اندیشه‌ها و حس‌های تازه یا دست‌کم شکل تازه‌ای از این‌هاست. حتی نویسنده‌ای مثل هاروکی موراکامی هم همین طور است. او ساختار را کج‌وکوله نمی‌کند، دنیا را کج‌وکوله می‌کند. کاری که پل استر هم می‌کند. البته مشکل ما شکل‌های تازه‌ی روایت نیست، نداشتن نگاه ویژه یا به عبارت بهتر بی‌فکری است! نویسندگان ایرانی عموما بی‌فکرند و رویکرد اندیشه‌مندانه‌ی منحصربه‌فرد خود را به زندگی و انسان ندارند. نویسنده‌ی بی‌فکر هر چه‌قدر هم که پشتک‌وارو بزند به هیچ جا نمی‌رسد و دیر یا زود تماشاچی‌ها را خسته می‌کند. اگر بهرام صادقی خودمان هنوز هم حتی بیش‌تر از وقتی که زنده بود ارزش دارد، برای همین است و همین طور بروید تا آخر. این موضوع البته دلایل دیگری هم دارد که مهم‌ترینش تنبلی است. بلایی که نفت سر ما آورده و در همه‌ی حوزه‌ها، تنبل‌مان کرده است. نوشتن داستان قدرتمندی که بدون ادا و اصول، خواننده‌ی حرفه‌ای را تحت تأثیر قرار دهد کار بسیار بیش‌تری نیاز دارد تا داستانی که با برخی ترفندهای فرمی، خواننده را درگیر می‌کند. اما ما نویسندگان ایرانی همان ایرانی‌هایی هستیم که کار مفید روزانه‌مان چیزی در حدود نیم ساعت است. خیلی حال و حوصله‌ی کار زمان‌بر و سخت را نداریم و دل‌مان می‌خواهد میان‌بر بزنیم. بازی‌های فرمی، بدون بن‌مایه‌ی محتوایی و تئوریک، شکلی از میان‌بر است. ساختار متفاوت باید از دل قصه بیرون بیاید، نه این‌که به آن تحمیل شود.

برای من نوشتن این سه رمان، یک جور تجربه‌ی ویژه و بسیار سخت و جدی بود که چه از نظر داستان و چه از نظر شکل روایی کار پیشنهاد هم محسوب می‌شود

در مورد گلشیری چه می‌گویید؟

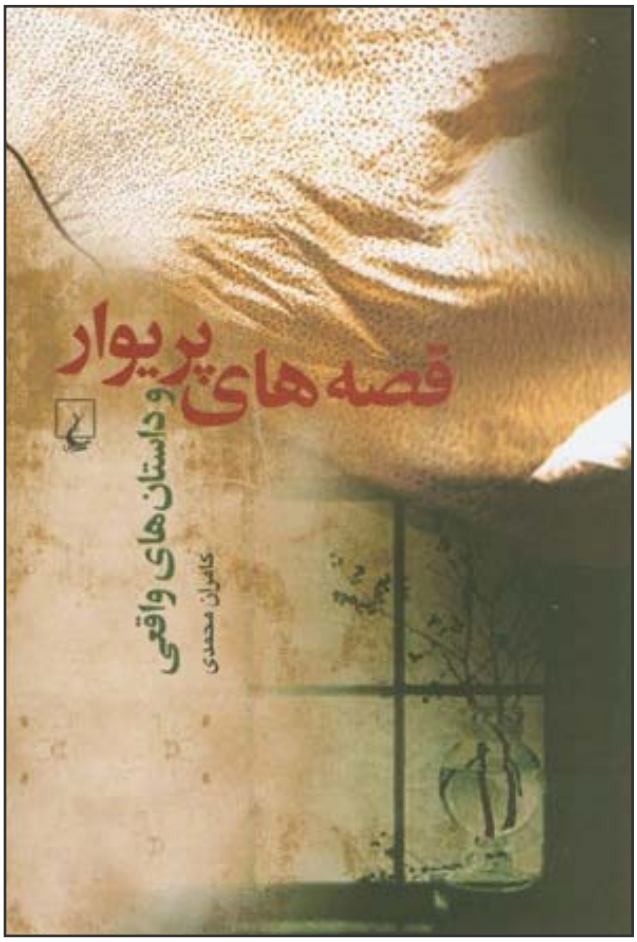
گلشیری بر زبان متمرکز بود که بحث دیگری است. اتفاقا او جزو معدود نویسندگان ایرانی است که قصد داشت دنیای تازه‌ای بسازد و هر جا که به این امر نزدیک شده، کارش بوی دیگری می‌دهد. مثل شازده احتجاب که اگر در ادبیات ایران ماندگار شده، به همین علت است، نه صرفاً بازی‌های ساختاری. گلشیری تا حدی توانسته است فرم و زبان را در خدمت اندیشه‌اش درآورد و موفقیتش این‌جاست. چیزی که کم‌تر مورد توجه قرار می‌گیرد. نویسندگی فقط مهارت نیست که مثلاً مثل تعمیرکار یخچال، استفاده از ابزار را یاد بگیرید و ساختار یخچال و ایرادهایش را بشناسید و بعد، تمام. ابزار نویسنده کلمه است و کلمه ابزار انتقال اندیشه است، نه چیزی که با آن شعبده‌بازی کنیم. کلمه دو وجه دارد: وجه شفاهی و وجه نوشتار. در وجه شفاهی که در گفت‌وگوهای روزمره استفاده می‌شود، معمولا کلمات ابزار انتقال منظور افرادند و کارکرد ارتباطی دارند. همان چیزی که به ارتباط کلامی مشهور است و در علم ارتباطات بررسی می‌شود. اما وقتی از کلمه در شکل نوشتار حرف می‌زنیم، دیگر وجه غالب، ارتباط نیست، بلکه اندیشه است و به میزان کمی، کارکرد ارتباطی پیدا می‌کند. پس وقتی قلم روی کاغذ می‌آید، اساسا برای بیان اندیشه‌ای است و اگر کسی حرفی برای گفتن ندارد، به طور طبیعی نباید بنویسد. در عین حال، شکی نیست که چگونه گفتن شکل نهایی داستان را مشخص می‌کند.

بگذارید برگردیم به رمان‌های خودتان. من شخصاً فکر می‌کنم رمان‌های «آن‌جا که برف‌ها آب نمی‌شوند» و «بگذارید میترا بخوابد» این ظرفیت را داشته‌اند که براساس همین نکاتی که خودتان گفتید، رمان‌های حجیم‌تری باشند. اگر مسایل مطرح‌شده در این رمان‌ها گسترش بیش‌تری می‌یافتند، احتمالاً با کارهای حجیم‌تر و قوی‌تری روبه‌رو می‌شدیم. حالا که بازخوردهای مختلف را دیده‌اید و از این‌ها فاصله‌ها گرفته‌اید، فکر نمی‌کنید می‌شد طور دیگری عمل می‌کردید و کارهای بهتری ارایه می‌دادید؟

همیشه می‌توان کارهای بهتری ارایه داد. ولی در آن صورت با رمان‌های دیگری سروکار داشتیم. البته معتقدم حجم در رمان نکته‌ی بسیار مهمی است. نه این‌که اگر رمان از حجم مشخصی کوتاه‌تر باشد، رمان نیست یا رمان خوبی نیست. رمان بودن یا نبودن به طرح مربوط است، ولی مسلماً نمی‌توان طرح گسترده و خوبی را خیلی فشرده و کوتاه نوشت. بنابراین، بله، اگر این رمان‌ها، حتی «باران» طوری طراحی می‌شدند که گسترده‌تر و پخته‌تر از آب درآیند، حتما رمان‌های بهتری بودند. اما راستش فکر می‌کنم در آن صورت با رمان‌های دیگری طرف بودیم. این رمان‌ها همین طور و با همین حجم طراحی شده‌اند و به شکل دیگری از آن‌ها تا به حال فکر نکرده‌ام. نه موقع نوشتن، نه بعد از آن.

اما به نظر می‌رسد خودبه‌خود به سمت کارهای حجیم‌تر رفته‌اید. برف‌ها ۱۰۰ صفحه است، میترا ۱۳۰ صفحه و باران، ۱۶۰ صفحه. این افزایش حجم گام‌به‌گام ناخودآگاه بوده است؟

من هیچ وقت موقع نوشتن به حجم فکر نمی‌کنم. بنابراین بله، ناخودآگاه بوده است. ولی این‌که چرا با وجود شباهت‌های این سه رمان، به مرور حجیم‌تر شده‌اند، به نظرم ناشی از این است که شکل پرداخت طرح کمی تغییر کرده است. من در فاصله‌ی برف‌ها تا باران، به این نتیجه رسیدم که باید توجه بیش‌تری به فضا، آدم‌های فرعی و حواشی داشته باشم. گفت‌وگو با مخاطبان



کارهایم مرا به این نتیجه رسانده است که مردم دوست دارند شخصیت‌های رمان را بیش‌تر بشناسند. دل‌شان می‌خواهد فضا را بشناسند و حواشی قصه را بدانند. حتی اگر ربط مهمی با داستان اصلی نداشته باشد. نمی‌دانم چه طور شد که از رمان ۱۰۰ صفحه‌ای آن‌جا که برف‌ها آب نمی‌شوند به رمان ۱۶۰ صفحه‌ای این‌جا باران صدا ندارد رسیدم. موقع نوشتن هیچ کدام به حجم فکر نمی‌کردم، ولی احتمالا ناشی از توجه بیشترم به حواشی قصه است. اگر منظورتان از ظرفیت افزایش حجم، همین است، حق با شماست. اگر حالا یک بار دیگر طرح رمان آن‌جا که برف‌ها آب نمی‌شوند را بنویسم، به احتمال بسیار، رمان حجیم‌تری از آب درمی‌آید. اما ترجیح می‌دهم به جای افزایش حجم از راه پرداخت بیش‌تر، به افزایش حجم از طریق طرح گسترده‌تر فکر کنم. رمان‌های این روزها عموما به علت دوم لاغرند. یعنی طرح‌شان گستردگی طرح رمان را ندارد، ولی به‌نظرم رمان‌های من به علت اول، یعنی خسّت در پرداخت لاغر شده‌اند. فرقی هم نمی‌کند؛ همیشه یک جای کار ما می‌لنگد!

و فکر نمی‌کنید این ناشی از سابقه‌تان در نوشتن داستان‌های مینی‌مالیستی است؟

بله، موافقم. حتی شاید یکی از دلایل تفاوت حجم برف‌ها و باران همین باشد. وقتی برف‌ها را می‌نوشتم، به رمان مینی‌مالیستی فکر می‌کردم، در حالی که زمان نوشتن باران، این موضوع دیگر برایم مطرح نبود.

اگر اشتباه نکنم، باران کم‌تر از دو رمان دیگر دیده شده و به آن پرداخته‌اند. در حالی که من آن را به علت همین پرداخت بیش‌تر و بهتر، رمان بهتری از دو تای قبلی می‌دانم. باران رمان گرم‌تری است و خواننده را کاملاً درگیر می‌کند. با این حال چندان به آن توجه نشده است. فکر می‌کنید چرا؟

فکر می‌کنم مراد شما بی‌توجهی اهالی ادبیات و رسانه‌هاست، وگرنه چاپ اول این‌جا باران صدا ندارد، تمام شده است و اگر مشکل انتشارات چشمه حل شود، چاپ دومش به بازار می‌آید. درواقع باید بین توجه مخاطبان و توجه اهالی ادبیات تفاوت قایل شویم. مردم چندان به رسانه‌ها و جلسات نقد و منتقدان توجه ندارند و ملاک‌های‌شان برای خرید کتاب، چیزهای دیگری است. این اتفاق بدی است، ولی واقعیت دارد. از طرف دیگر، بهتر است بگوییم کدام رسانه؟ کدام جلسه؟ کدام منتقد؟ ما در بدترین دوران ادبی کشور قرار داریم. دوره‌ای که در آن هیچ جلسه‌ای برگزار نمی‌شود، هیچ جایزه‌ی درست‌وحسابی قابل اعتمادی نداریم و هیچ نشریه‌ی تخصصی معتبری منتشر نمی‌شود و طبیعتا بازار نقد به‌کلی تعطیل است. کافی است به شرایط جایزه‌هایی مثل گلشیری، منتقدان و نویسندگان و مهرگان توجه کنید تا حساب کار دست‌تان بیاید. اگر تک‌وتوک اتفاقی هم می‌افتد، از جانب جوانانی است که تازه وارد میدان شده‌اند و طبیعتاً هنوز شوروشوق‌شان را از دست نداده‌اند. دل‌شان می‌خواهد زودتر مطرح شوند و طبیعی هم هست که توجه‌شان بیش‌تر به نسل خودشان باشد. در طول سال ۹۱ بازار دنیای ادبیات واقعا کساد بود و به جز دو–سه کتاب که به دلایل ویژه‌ای مورد توجه اهالی ادبیات قرار گرفتند، باقی آثار همین وضع را داشتند و رمان من هم مثل باقی. البته به جز این، باران یک ویژگی دیگر هم دارد که کمی شرایطش را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؛ در ایران رسم است که نویسنده هر چند سال یک کتاب منتشر کند، در حالی که فاصله‌ی انتشار این‌جا باران صدا ندارد با رمان قبلی‌ام، بگذارید میترا بخوابد، کم‌تر از هشت ماه بود. این نکته با توجه به این‌که میترا ازجمله‌ی پرفروش‌های چشمه بود باعث شده هنوز اندک‌توجه اهالی ادبیات معطوف به آن باشد.

به فعالیت جوانان اشاره کردید. فکر می‌کنید اوضاع برای ورود نویسندگان جوان امروز به دنیای ادبیات، با زمان شما، یعنی حدود ۱۵ سال پیش، چه فرقی دارد؟

به‌نظرم مهم‌ترین تفاوت را باید در شکل ورود جست‌وجو کرد. ما برای ورود به دنیای ادبیات، اصلاً نمی‌توانستیم مستقیم کتاب‌مان را برداریم و ببریم پیش ناشر. آن هم انتشاراتی‌های معتبری مثل چشمه، ققنوس، ثالث، مرکز و... تمام سعی‌مان این بود که داستان‌های‌مان در نشریات ادبی دهه‌ی هفتاد، مثل آدینه، ادبستان، دنیای سخن و بعدتر، کارنامه چاپ شود. درواقع برای این‌که خودمان را به دنیای ادبیات وصل کنیم، لازم بود به نویسندگان قدیمی‌تر نزدیک شویم و خودمان را به آن‌ها

اثبات کنیم. همین باعث می‌شد خودبه‌خود به نویسندگان قبل‌تر بپردازیم، همان طور که نسل قبل از ما، به نویسندگان قبل از خودشان پرداخته بودند و همین طور چراغ ادبیات روشن مانده بود. اما حالا شرایط برای ورود نویسندگان تازه خیلی راحت شده و هر کسی می‌تواند کتابش را به ناشران خوب بدهد و بعد هم برای خودش تبلیغ کند. نتیجه‌اش هم این می‌شود که بین نویسندگان جوان و نویسندگان نسل‌های قبل، شکاف بزرگی ایجاد شده و درست هم نمی‌شود. مگر این‌که خودشان ضرورت این رابطه را حس کنند. دنیای اینترنت و وبلاگ و فیس‌بوک هم این ماجرا را تشدید کرده است. زمان ما هر چه بود، چند نشریه‌ی ادبی بود و راه دیگری برای ورود به عالم ادبیات وجود نداشت. حالا هر کسی برای خودش نشریه‌ای دارد؛ البته نشریه‌ی مجازی با استفاده از اینترنت. تناقض دردناکی است؛ از یک طرف عملاً همه چیز تعطیل است، از طرف دیگر، تعداد معدودی از جوانان در دنیای مجازی، سرشان حسابی گرم ادبیات است. ادبیاتی که هر روز از مخاطبان واقعی‌اش دورتر می‌شود. می‌توانم داستان تلخ چاپ کتاب اول خودم و برخی از هم‌نسلانم را برای‌تان تعریف کنم تا ببینید چه‌قدر زمانه عوض شده، ولی چه اهمیتی دارد؟ مهم این است که حالا ناشران معتبر برای چاپ کتاب نویسندگان جوان با هم رقابت می‌کنند. اینترنت همه چیز را عوض کرده است، حتی تیراژ کتاب‌های ما را که چیزی نمانده سه‌رقمی شود.

می‌دانید که همین گفت‌وگو هم برای انتشار در فضای مجازی انجام می‌گیرد... به طور کلی بازتاب سه‌گانه‌ی شما در فضای اینترنت چه‌طور بوده است؟

راستش اگر بخواهم صادقانه بگویم، درست نمی‌دانم. من حضور فعالی در فضای مجازی ندارم. فکر کنم زیاد خوب نبود. فضای مجازی حتی بیش از دنیای واقعی تحت‌تاثیر جوّ است. باید ساکنان دنیای مجازی جوگیر شوند تا به شکل ویژه‌ای به کتابی بپردازند. در غیر این صورت، اتفاق خاصی نمی‌افتد؛ چند اظهارنظر شخصی، چند نقد عموماً شتابزده و نه چندان جدی، و تمام. البته من از بازتاب کارهایم درمجموع راضی‌ام. قرار نیست همه‌ی عالم و آدم کار و زندگی‌شان را تعطیل کنند و به ما بپردازند!

در فضای سینما چه‌طور؟ این سه کتاب، به‌خصوص برف‌ها، تصویرسازی‌های خوب و سینمایی زیادی دارند. هیچ وقت به این فکر نکردید که آن‌ها را فیلم‌نامه کنید؟

اتفاقاً همیشه صحبت‌هایی در این باره بوده است. یک بار هم نوشتن فیلم‌نامه‌ی برف‌ها را به سفارش یک کارگردان جوان که خیلی به ساخت آن علاقه‌مند شده بود، شروع کردم. درباره‌ی باران هم اتفاق مشابهی افتاد و کارگردان جوان دیگری به آن علاقه‌ی زیادی نشان داده و هنوز هم در حال مذاکره هستیم. ولی واقعیت این است که سینما هم مثل ادبیات اوضاع خوبی ندارد. با این تفاوت که سینما یک فعالیت گروهی پیچیده‌تر با سازوکار مالی گسترده است. برای انجام این کار بیش از کارگردان، به تهیه‌کننده نیاز است و فرایندی دارد که من زیاد حال و حوصله‌اش را ندارم. به‌ویژه این‌که درگیر رمان دیگری شده‌ام که طبق معمول، برایم از نوشتن فیلم‌نامه مهم‌تر است. با این حال معتقدم رابطه‌ی سینما و ادبیات، بسیار می‌تواند به هر دو کمک کند و متأسفانه به‌کلی قطع است. بیش‌تر مشکلات فیلم‌های ایرانی، از نبود قصه‌ی خوب و چفت‌وبست داستانی درست ناشی می‌شود که داستان‌نویس از عهده‌اش برمی‌آید. از طرف دیگر، تبدیل داستان به فیلم می‌تواند فروش کتاب را بسیار بالا ببرد و نویسنده را بین گروه گسترده‌تری از مردم معرفی کند. ضمن آن که من همیشه دوست داشته‌ام شخصیت‌هایم به آدم‌های واقعی تبدیل شوند. به‌نظرم اتفاق هیجان‌انگیزی است که من یک بار به صورت خیلی محدود تجربه کرده‌ام و برایم تجربه‌ی شیرینی بود. البته مربوط می‌شود به حدود ۱۰ سال پیش که یک فیلم کوتاه از روی یکی از داستان‌های کوتاهم ساخته شد.

از رمان جدیدتان گفتید. لطفا بیش‌تر معرفی‌اش کنید. در حال و هوای رمان‌های قبلی است یا منتظر چیز تازه‌ای باشیم؟

نه، فکر می‌کنم خیلی با کارهای قبلی‌ام فرق دارد. رمانی است که به مفهوم هویت در معنای فردی و جمعی می‌پردازد و بخشی از آن خارج از ایران می‌گذرد. کم‌وبیش مسأله‌ی مهاجرت در آن مطرح است و از نظر شیوه‌ی روایت، کار سختی است.

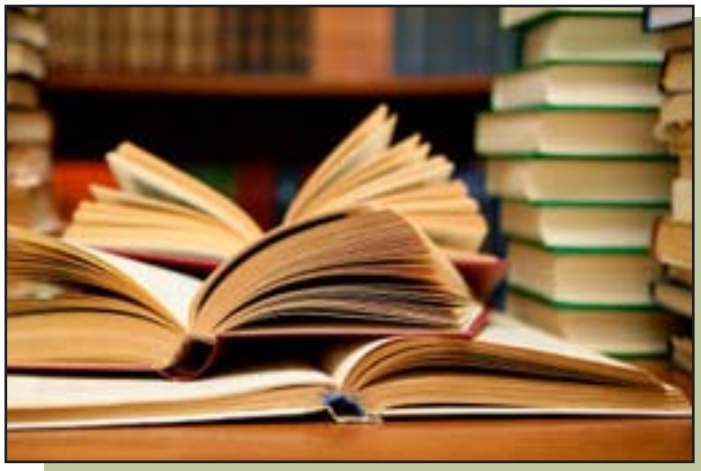
در چه مرحله‌ای است؟ فکر می‌کنید کی تمام می‌شود و حدوداً چند صفحه است؟

فکر کنم نصف رمان را نوشته‌ام که تقریباً یک سال زمان برده است. اگر تنبلی نکنم که می‌کنم، نیمه‌ی دوم کار خیلی سریع‌تر نوشته می‌شود و باید تا سه–چهار ماه دیگر تمام شود. البته برای نوشتن تکه‌های خارج از ایران، احتمالاً سفری هم در پیش دارم و همین باعث می‌شود نتوانم درست برنامه‌ریزی کنم. از نظر حجم هم الآن سخت است بگویم ولی بعید می‌دانم زیر ۳۰۰ صفحه باشد.

در پیچ‌وخم چاپ کتاب اول

توهم نویسندگی، سنگین‌ترین بحران نشر و کتاب‌اولی سردرگم!

لیلا باقری



نویسنده‌ای برای اولین بار قصد دارد مجموعه داستان خود را چاپ کند. کتاب را نزد ناشران متعددی می‌برد اما برخوردها با او، به صرف این که نامی آشنا ندارد، چندان جالب نیست. ناشران سرشناس اصلاً او را به قول معروف تحویل نمی‌گیرند و ناشران دست چندم برخوردهای تجاری با او می‌کنند.
در این گزارش قصد داریم به مشکلات و حواشی که نویسندگان کتاب اولی برای چاپ اثر خود با آن درگیر هستند، بپردازیم و درباره شیوه برخورد ناشران با کتاب اولی‌ها صحبت کنیم. به این منظور با شهرام اقبال‌زاده، نویسنده و مترجم، محمد طلوعی، نویسنده و مدرس و همچنین دو نویسنده کار اولی، افسانه احمدی و علی کرمی به گفتگو نشستیم.

امروز سنگین‌ترین بحران نشر را از دوره مشروطه تاکنون، داریم!

شهرام اقبال‌زاده، نویسنده و مترجم و منتقد درباره مصائبی که کتاب اولی‌ها با آن درگیر هستند به داستان‌نامه گفت: به دلیل تورم بالا، بحران کاغذ و ... چاپ کتاب را برای نویسندگانی که کتاب اولی هم نیستند، سخت کرده است. مردم در مواجهه با این تورم، اولین چیزی را که از سبد کالای خود حذف می‌کنند، کتاب است. به این ترتیب کار برای کتاب اولی‌ها سخت‌تر می‌شود، چون کمتر کسی حاضر است روی نامی که شناخته شده نیست، ریسک کند. کتاب اولی در چنین شرایطی، راهی به جایی ندارد، مگر این که کسی در حوزه نشر، او را بشناسد و بداند توانایی لازم را دارد. ناشران بزرگ یا اثر کتاب اولی را سرسری می‌خوانند یا اصلاً قبول نمی‌کنند که بخوانند. از کار اولی‌ها اثر قبول نمی‌کنند و همین باعث می‌شود، استعدادهای خوبی از گردونه نشر خارج شوند و عطای نویسندگی را به لقایش ببخشند.
اقبال‌زاده درباره این که معمولاً شیوه برخورد با اثر یک نویسنده بی‌نام به چه ترتیب است، اظهار کرد: ناشرهای معتبر یا کتاب را چاپ نمی‌کنند یا چاپ می‌کنند و قرارداد درستی با نویسنده می‌بندند. در این بین ناشرهایی هم هستند که به قصد تجارت به این کار می‌پردازند. هزینه چاپ را از خود شخص می‌گیرند و از روی همین سرمایه‌ای که می‌گیرند، سود خود را هم برمی‌دارند. این ناشران، مجانی چاپ نمی‌کنند و قیمت تمام شده چاپ، کمتر از آن‌چیزی‌است که می‌گیرند. برخی به طور صریح در قرارداد این سود را قید می‌کنند و برخی هم از قیمت تمام شده، سود را برمی‌دارند.
وی تصریح کرد: جالب‌تر از همه این است که کتاب را پخش هم نمی‌کنند. کتاب در انبار

کسانی‌که‌می‌خواهندکتاب اول خود را چاپ کنند، کمی عدم اعتمادبه‌نفس دارند که ممکن است حاصل برخورد ناشران با آنان‌باشد

می‌ماند و اگر مسئولیت پخش را هم به عهده بگیرند، تنها اقدام این است که نام کتاب را در لیست ویزیتور قرار می‌دهند. ویزوتور کتاب را به کتاب‌فروشی می‌برد و کتاب فروش هم چون نام نویسنده را نمی‌شناسد، اثر را سفارش نمی‌دهد. مگر این که کتاب در جشنواره برنده شود یا منتقدی درباره آن حرف بزند. مانند کتاب «پارسیان و من» که نویسنده آن را به نشرهای زیادی برده بود و نپذیرفته بودند تا نشر موج که آن موقع گمنام بود، کتاب را چاپ کرد. کتاب جایزه مهرگان را برد و مطرح شد. از مشروطیت تا به حال، بحران نشری به این سنگینی نداشتیم و این اوج بدبیاری کتاب اولی‌هاست.

چاپ کتاب با پول نویسنده؛ یک معامله دو سر ضرر

محمد طلوعی، نویسنده، درباره برخوردهایی که برخی ناشران با نویسنده‌های کار اولی می‌کنند، به داستان‌نامه گفت: یکی از جریان‌های بدی که ناشران کلاش راه انداخته‌اند این است که با پول نویسنده کتاب چاپ می‌کنند و پخش هم نمی‌کنند. این روش درستی برای تولید کتاب نیست و کاری است که دو طرف در آن ضرر می‌کنند. هم نویسنده و هم ناشر. ناشر اعتبار خود را به عنوان مرجعی که سلیقه دارد از دست می‌دهد و نویسنده به عنوان کسی که اثری را تولید کرده و حداقل خوانشی را نیاز دارد، ضرر می‌کند.

نویسنده «قربانی باد موافق» افزود: البته یکی از اشتباه‌ترین کارها در نویسندگی هم این است که پولی بدهند تا کتاب‌شان را چاپ کنند. کتاب من نویسنده یا می‌ارزد و ناشر پیدا می‌کند یا نمی‌ارزد و ناشر پیدا نمی‌کند. در واقع بخشی از توهم راجع به داستان نویسی از این جا به وجود می‌آید که آدم‌ها با پول خودشان کتاب چاپ می‌کنند و نظرشان این است که داستان من خوب است. و البته بخشی از این بازار نامرتب کتاب از همین‌جایی ناشی می‌شود که آدم‌ها با پول شخصی کتاب چاپ می‌کنند و انتظار دارند یک محصول شخصی که تولید کرده‌اند و با پول شخصی چاپش کرده‌اند، مخاطب عام پیدا کند و مثلا ۲۰۰۰ نسخه هم بفروشد. خب این امر از اساس تصور غلطی است.

کتاب اولی و کتاب دومی نداریم؛ برخورد باید حرفه‌ای باشد!

نویسنده کتاب «من ژانت نیستم» که برنده دوازدهمین دوره جایزه گلشیری نیز شد، درباره شیوه صحیح برخورد نویسنده با اثر اولی که نوشته‌است، گفت: ناشر به بازارسنجی و سلیقه مخاطب آگاه است و می‌داند چه کتابی فروش می‌رود و چه کتابی فروش نمی‌رود و واضح است که وقتی روی چیزی سرمایه‌گذاری می‌کند، سرمایه‌گذاری کم‌ریسک و یا بی‌ریسکی است. پس اگر محصولی تولید کردید که کسی آمد و روی آن سرمایه‌گذاری کرد، احتمالاً آن موقع است که کتاب شما حداقل استانداردهای لازم را دارد.

وی با تصریح این نکته که کتاب‌اولی و کتاب چندمی نداریم و شیوه صحیح برخورد ناشر با نویسندگان نباید فرقی داشته‌باشد، افزود: به نظرم دو عامل وجود دارد برای این که یک کتاب واجد شرایط چاپ باشد. یکی این است که اثر ادبی از لحاظ خوانش با معیارهای ادبیات کشور و جریان‌های ادبی موجود در آن کشور منطبق باشد، یکی دیگر هم که به نظرم خیلی نکته مهمی است این که یک اثر ادبی باید معاصر زمان خود باشد. ممکن است داستان به لحاظ تکنیک داستان‌نویسی خوب هم باشد اما کهنه به نظر برسد. بنابراین مخاطب حرفه‌ای آن را نمی‌پسندد. داستان غلط ندارد، مشکل روایی و داستانی و زاویه دید هم ندارد، اما مال امروز ما نیست. پس برای انتخاب داستان نباید برای ناشر فرقی کند نویسنده کتاب اول و یا کتاب چندم باشد اگر این دو پارامتر را داشته باشد باید بپذیرد.

توهم نویسندگی ایجاد کردیم و بازار کتاب ایرانی را از بین بردیم

طلوعی هچنین تصریح کرد که بهتر است ناشران در چاپ کتاب سلیقه‌ای عمل کنند تا مخاطب بداند سلیقه‌اش با کدام ناشر یکی است و راحت‌تر کتاب مورد علاقه خود را بخرد و افزود: اگر ناشرانی باشند که سلیقه‌ای با آثار برخورد کنند به نظرم خیلی خوب است. مثلاً ناشری فقط داستان علمی تخیلی چاپ می‌کند، ناشر دیگر تاریخی و ناشری هم سیال ذهن دوست دارد. در آن صورت ما سلیقه‌ای در ناشر تشخیص می‌دهیم و کتاب آن ناشر را می‌خریم یا نمی‌خریم.

ولی الان همه، هرجور کتابی را چاپ می‌کنند و ناشر سلیقه از خود بروز نمی‌دهد و احساس نمی‌کنیم یک شیوه ادبی یا نگاه ادبی در این ناشر وجود دارد. البته من معتقدم این لاجرم جریان نشر خواهد بود. یعنی همه به این سمت خواهند رفت و ناشر مجبور می‌شود از این به بعد سلیقه داشته باشد و زیبایی‌شناسی کند.

این مدرس داستان‌نویسی همچنین اظهار کرد: این کار نگاه تجاری هم ایجاد می‌کند. چون نام ناشر، آرام‌آرام برای کتاب‌ها به برند و اعتبار تبدیل می‌شود. دیگر مخاطب می‌داند کتابی که مثلاً فلان ناشر چاپ کرده حداقل استانداردهایی را دارد و قابل‌توجه و خواندنی خواهد بود. درست اتفاقی که سال‌ها قبل در مورد برخی ناشران افتاده بود و ما می‌دانستیم، می‌توانیم هر کتابی را که چاپ می‌کنند بخوانیم و بدون توصیه دیگران و داشتن اطلاعات درباره آن کتاب به ناشر اعتماد می‌کردیم. یعنی می‌دانستیم یک سر ویراستاری در آن جا نشسته که سلیقه ادبی دارد. اما از جایی که این سلیقه را کنار گذاشتند دیگر نتوانستیم به آن‌ها اعتماد کنیم و اتفاقاً وقتی شروع کردند به تولید انبوه، ضرر هم کردند. این ضرر لزوماً مالی نیست بلکه اعتبار خود و اعتماد مخاطب را از دست دادند.

وی افزود: الان به سمتی رفته‌ایم که ما بیشتر به مترجم اعتماد می‌کنیم. یعنی مهم نیست کدام نشر این کتاب را چاپ کرده بلکه اسم مترجم ما را جذب می‌کند. در واقع به جای این که ناشر این فضا را مدیریت کند مترجمان مدیریت می‌کنند.

طلوعی همچنین درباره عواقب چاپ کتاب با پول خود نویسنده، تصریح کرد: ناشر با این شیوه که از نویسنده پول می‌گیرد، هم کتاب‌های پایین‌تر از حداستاندارد را تولید می‌کند و هم توقع و توهم نوشتن در نویسنده‌ها ایجاد می‌کند. از طرف دیگر هم باعث شده بازار کتاب ایرانی از بین برود. یعنی مخاطب به نویسنده ایرانی اعتماد نمی‌کند اما بازار کتاب‌های ترجمه شده داغ است.

کتاب اولی‌ها اعتماد به نفس داشته باشند

در ادامه گفتگو سراغ دو نویسنده کتاب اولی هم رفتیم تا نظر آن‌ها را هم جویا شویم. افسانه احمدی نویسنده کتاب «چه ساده می‌رویم از یاد» با یادآوری این نکته که مشکل چاپ کتاب اول هم تنها مربوط به این دوره نیست، به داستان‌نامه گفت: هرچند که شرایط در حال حاضر سخت‌تر از همیشه شده است اما نویسندگان قدیمی و صاحب نام نیز اغلب با این مشکل مواجه بودند. کتاب خود را نزد ناشران بزرگ بردند و سرخورده برگشتند. اما وقتی کتاب چاپ شده، جایزه برده و مطرح شده است.

ناشران بزرگ یا اثر کتاب اولی را سرسری می‌خوانند یا اصلاً قبول نمی‌کنند که بخوانند. و همین باعث می‌شود، استعدادهای خوبی از گردونه نشر خارج شوند

وی اظهار کرد: معمولاً کسی که برای بار اول کتاب چاپ می‌کند، شوقی مضاعف دارد و علاقه‌ای که به چاپ کتاب دارد، باعث می‌شود تفکراتی چون چگونگی منتشر شدن کتاب، مخاطب داشتن و پخش آن در درجه دوم قرار بگیرد. اما دید نویسنده برای کتاب دوم و سوم منطقی‌تر می‌شود و آن‌ها صبر و حوصله بیشتری برای نشر اثر خود به خرج می‌دهند.

احمدی نداشتن اعتمادبه‌نفس را یکی از مکشلات برخی کتاب اولی‌ها دانست و گفت: درحال حاضر اما خیلی‌ها برای چاپ کتاب خود تن به هر کاری می‌دهند. حتی حاضرند

صددرصد هزینه را بپردازند و به این هم فکر نمی‌کنند که کتاب چه طور باید پخش شود. به نظرم کسانی که می‌خواهند کتاب اول خود را چاپ کنند، کمی عدم اعتمادبه‌نفس دارند که ممکن است حاصل برخورد ناشران با آنان باشد. چون کتاب را نزد ناشران بزرگ و خوب می‌برند و ناشران پس از شش ماه تازه به آن‌ها می‌گویند کتاب را خواندند و چه نظری دارند و ممکن است اثر را فاقد فاکتورهای لازم برای منتشر شدن بدانند. نویسنده کتاب را نزد ناشر دیگری می‌برد و باز همین پروسه ادامه پیدا می‌کند.

وی افزود: کتاب‌اولی هم یک ناشر نه چندان سرشناس که تنها تفکر تجاری دارند، پیدا می‌کند و با پرداخت کل هزینه کتاب را چاپ می‌کند. اما با این که کل هزینه را خودشان می‌پردازند باز در مراحل چاپ، خیلی اعتماد به نفس ندارد تا درباره چگونگی چاپ اثر خود، نظر بدهند و در حالت انفعال قرار می‌گیرند.

از طرف دیگر گاهی هم پیش آمده که کتاب را ناشری کوچک چاپ کرده و کتاب دیده شده و بعضاً جایزه برده، اما بعد نویسنده قرارداد خود را لغو کرده و کار را به ناشر معتبر سپرده. می‌خواهم نقش مفید این ناشران نه چندان مطرح را بگویم که از یک بابت هم سکوی پرش می‌شوند. بعد از مطرح شدن، ناشر بزرگ حاضر است کار او را چاپ کند. باید به ناشران مطرح گفت که چرا یک

کار را به صرف این که نویسنده، نامی ندارد رد می‌کنند. کاری نداشته باشند نویسنده کار چندمش است و تنها کار را ببینید.

مشکل اصلی ما تنبلی ناشر است!

علی کرمی نویسنده «جن زیبایی که از پترا آمده بود» عمده مشکل را پخش کتاب‌ها دانست و به داستان‌نامه گفت: به نظرم این مشکل به حرفه‌ای نبودن ناشران برمی‌گردد. حتی می‌توان گفت به تنبلی ناشرها. من نمی‌دانم سودشان را از کجا تأمین می‌کنند که برای پخش کتاب تلاش نمی‌کنند. کسی که یک کالای بهداشتی مانند شامپو را تولید می‌کند، مرتب به همه شهرستان‌ها زنگ می‌زند و بازاریابی می‌کند. اما ناشر برای محصولی مانند کتاب، تلاش خاصی انجام نمی‌دهد.

وی افزود: اگر من کتاب اولی به دلیل فعالیت در فضای مجازی، هزار نفر مخاطب هم در شهرستان داشته باشم، چون کتاب فروش در آن جا جزو مخاطبان من نیست و نامم را نمی‌شناسد، کتاب من را نمی‌پذیرد. شما اگر مخاطب نویسنده صاحب‌نامی هم باشی، وقتی چند کتاب‌فروشی بروی و اثر را پیدا نکنی، دیگر پی‌گیری نمی‌کنی.

کرمی نشر را فاقد یک صنعت درست دانست و اظهار کرد: در واقع برای نشر صنعتی وجود ندارد. انگار کتاب را چاپ می‌کنند و روی چند صدتایی که فروش می‌رود سود خود را می‌برند و سود بیشتر برایشان مهم نیست. گاهی می‌گویی محصول این قابلیت را ندارد اما محصول من این قابلیت را داشت ولی در شهرستان‌ها کتاب من توزیع نشد. نزدیک صد نفر با من تماس گرفتند و کتاب را خواستند. این یعنی اقلاً ناشر می‌توانست صد کتاب بیشتر را بفروشد.

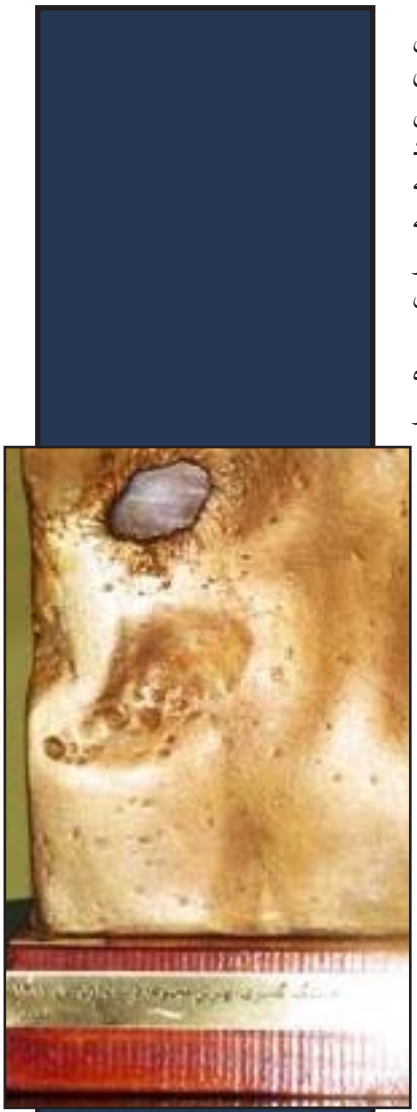
***

نمی‌توان گفت صنعت نشر، فقط و فقط باید به کار فرهنگی اهمیت بدهد و کسب درآمد و سود برایش مهم نباشد، چون عقلانی نیست و هر صنعتی برای روی پا ماندن، نیاز به سرمایه دارد. اما می‌توان به برخی ناشران هم گفت، اگر این کار از الگوهای سرمایه داری هم تبعیت کند، یک کار فرهنگی – تجاری است. ولی متأسفانه چون مسئله فرهنگ در کشور ما همیشه لنگان است و مسائل مختلف مانند زنجیر به هم پیوسته هستند، برخی ناشران تنها، چاپچی و کاسب هستند و این مسئله خودش را در چاپ کتاب‌های گردآوری و زرد و همچنین چاپ اثر کار اولی‌ها خودش را بیشتر نشان می‌دهد.

مروری بر جوایز ادبی در سالی که گذشت

گلشیری در سکوت خبری و آل‌احمد بدون برگزیده

نرگس قوی‌زری



در سال‌های اخیر شاهد رشد تعداد جوایز ادبی برگزار شده در ایران بوده‌ایم. مراسم‌هایی که همه ساله برگزار می‌شوند و هر کدام بر اساس اهداف و سلایق برگزار کنندگان، آثاری را در بخش‌های مختلف مورد تقدیر قرار می‌دهند. از نیمه دوم پاییز، فصل جوایز ادبی با تراکم مراسم پایانی جوایز مختلف آغاز می‌شود. جوایزی با موافقان و مخالفان پرتعداد و بحث‌های بی‌پایانی که همواره پیرامون داوری‌ها وجود داشته است. هرچند کسانی که جوایز ادبی را دنبال می‌کنند بر این باورند که جوایز مذکور چند سالی است آن گونه که باید و شاید نتوانسته‌اند اعتماد مخاطب را جلب کنند زیرا بر خلاف دوره‌های اولیه، نه از تجدید چاپ کتاب‌های جایزه گرفته خبری هست و نه از خیل مشتاقان برای پیدا کردن و خواندن این گونه کتاب‌ها.

اما آنچه که بیش از همه به چشم می‌آید این است که داشتن عنوان برنده و یا تقدیر شده در یک جایزه ادبی برای نویسنده آن اثر چه مزیتی محسوب می‌شود؟ جدا از کسب اعتبار و بار مالی جایزه، آیا نویسنده را در جهت هدف اصلی از خلق اثر که همانا خوانده شدن است کمک می‌کند؟ آیا برای کسب حداقل خوانش، اثر را در مسیر درست قرار می‌دهد؟ با نگاهی به مطبوعات و رسانه‌ها و بازخورد برگزاری مراسم این جوایز ادبی، به خوبی می‌توان دریافت که جز تعداد کمی از معتبرترین این جوایز، دیگر جوایز ادبی نتوانسته‌اند اعتماد مخاطب حرفه‌ای را جذب کنند. تا جایی که حتی درباره بسیاری از این آثار، نظرات منتقدان هم مطرح نشده است. این مهجور ماندن اثر شاید ارتباط مستقیمی با برگزاری جشنواره نداشته باشد اما حداقل توقعی که در اهالی فن ایجاد می‌کند شاید همین معرفی شدن به مخاطب باشد.

در ادامه به مرور برگزیده‌های جوایز ادبی سال ۹۱ در حوزه ادبیات داستانی می‌پردازیم.

دوازدهمین دوره جایزه گلشیری

جایزه ادبی گلشیری سالانه به آثار انتشار یافته در زمینه ادبیات داستانی به زبان فارسی در ایران توسط بنیاد هوشنگ گلشیری که بنیادی مردم‌نهاد است، اعطا می‌شود. در مراسم پایانی دوازدهمین دوره این جایزه، ضمن اعلام اسامی نفرات برگزیده و شایسته تقدیر در دو بخش مجموعه داستان و رمان، از محمود دولت آبادی به عنوان نویسنده معاصر تقدیر شد. این برنامه در منزل شخصی بهمن فرمان‌آرا برگزار شد و چهارمین سالی بود که این مراسم نه در یک سالن عمومی، که در منزل شخصی برگزار شد.

در دوازدهمین دوره این جایزه، رتبه اول بخش مجموعه داستان به صورت مشترک به دو مجموعه داستان «فارسی بخند» نوشته «سپیده سیاوشی» و «من ژانت نیستم» نوشته «محمد طلوعی» تعلق گرفت. در این بخش «جایی به نام تاماساکو» نوشته «فلامک جنیدی» شایسته تقدیر اعلام شد.

در بخش رمان «قلعه مرغی؛ روزگار هرمی» نوشته «سلمان امین» به عنوان برگزیده و رمان «شکار کبک» نوشته «رضا زنگی آبادی» شایسته تقدیر معرفی شدند.

دوازدهمین دوره مهرگان ادب

بنیانگذار جایزه مهرگان شرکت پخش و توسعه کتاب ایران، پکا است که با مشارکت گروه بزرگی از ناشران بخش خصوصی در سال ۱۳۷۶ تاسیس شده است.
در دوازدهمین دوره این جایزه مجموعه داستان «بماند» اثر بهناز علی‌پور گسکری به دلیل نگاه دقیق، ایجاد موقعیت‌های تعیین‌کننده در برابر شخصیت‌ها، دیالوگ‌های معناگرا و چرخش متناسب زاویه دید از دید هیئت داوران شایسته دریافت جایزه شناخته شد.
رمان «شبیه عطری در نسیم» اثر رضیه انصاری هم به دلیل روایت واقع‌گرایانه مدرنیستی از زندگی ایرانیان دور از وطن، کاربرد نثر و زبان متناسب با متن، دیالوگ‌های سنجیده و خلق تعلیق‌ها و ابهام‌های هنری جایزه ادبی مهرگان را دریافت کرد.
هم‌چنین رمان «دو پرده فصل» اثر فرشته مولوی به دلیل بهره‌گیری از امکانات و قابلیت‌های زبان فارسی جهت تصویر نوع متفاوتی از تاریخ و آمیختگی آن با اشاره‌ها و نشانه‌ها و تکرارها و تجربه‌های ذهنی هماهنگ با روایت شایسته دریافت لوح تقدیر مهرگان ادب شناخته شد.
در بخش مجموعه داستان کوتاه نیز «خواب با چشمان باز» اثر ندا کاووسی‌فر به دلیل درون‌نگری مدرنیستی و تلاش برای خلق روایت‌های متنوع و بدیع و هم‌چنین مجموعه داستان «و حالا عصر است» اثر طیبه گوهری را به دلیل کاربرد نثر و زبانی روان در بازنمود شخصیت‌ها و رویدادهای متنوع" شایسته دریافت لوح تقدیر، و "تحسین شده» ارزیابی کرد.

دهمین دوره جشنواره قلم زرین

جایزه قلم زرین از طرف انجمن قلم ایران با هدف جریان‌سازی فرهنگی، شناسایی و معرفی آثار نویسندگان شاخص و برجسته حوزه ادبیات و تقویت ادبیات انقلاب اسلامی راه اندازی شد.
در این دوره جایزه، در بخش داستان به این دلیل که امتیاز نامزدها به حد نصاب نرسیده بود، این جایزه تنها از نامزدها تقدیر کرد و برگزیده‌ای نداشت.
در بخش داستان، کتاب‌های «قسمت دوم» نوشته سیدهاشم حسینی، «قدیس» نوشته ابراهیم حسن‌بیگی، «کمی دیرتر» نوشته سیدمهدی شجاعی و در نهایت از کتاب«قسمت دوم» سیدهاشم حسینی تقدیر شدند.

یازدهمین دوره‌ی جایزه‌ی داستان کوتاه صادق هدایت

جایزه ادبی صادق هدایت، جایزه‌ای است ادبی که سالانه به آثار انتشار یافته در زمینه ادبیات داستانی به زبان فارسی در ایران توسط دفتر هدایت و وب‌گاه سخن اعطا می‌شود.
در این دوره، داستان «اسکیزو» نوشته پیمان برومند ساکن شیراز به عنوان بهترین داستان و برندهٔ تندیس صادق هدایت انتخاب شد.
داستان‌های «از شبی که بود» نوشته‌ی بهرنگ بقائی ساکن تهران، «برادرکشی» نوشته محمدامین پارسی ساکن مزارشریف افغانستان و «مرگ دانای کل» نوشتهٔ فرامرز پورنوروز ساکن ونکوور کانادا به ترتیب مورد تحسین داوران قرار گرفتند و شایسته دریافت لوح افتخار مسابقه شدند.
همچنین به شش نفر از نویسندگانی که داستان‌هایشان از نظر داوری و رتبه‌بندی بعد از این چهار داستان برتر شناخته شدند، مدال صادق هدایت به عنوان هدیه اهدا شد که عبارت‌اند از: داستان‌های «هرکول» نوشتهٔ لاله فقیهی، «آن‌که این‌جا نشسته‌ام خودم است» نوشتهٔ احمدرضا توسلی، «سرخ‌پوست‌ها نمی‌بازند» نوشتهٔ جواد نوری، «این زن می‌فهمد» نوشتهٔ امین جودکی، «خواب» نوشتهٔ زهره کیانی و بالأخره داستان «جنگ در زمستان» نوشتهٔ رابعه اقدامی.

دومین دوره هفت اقلیم

هفت اقلیم را افرادی از سراسر ایران که در جشنواره‌های مخالف داستانی شرکت کرده بودند و با هم در این جشنواره‌ها آشنا شده بودند، تشکیل دادند. این جایزه با هدف حمایت نویسندگان شهرستانی و تبلیغ نگاهی داستان‌محور و متاثر از جذابیت داستانی و نشانگر اقلیم‌های مختلف بنیان گذاری شد.

در دومین دوره جایزه، در بخش مجموعه داستان «بودای رستوران گردباد» نوشته «حامد حبیبی» برگزیده شد.

در بخش رمان هم «خورشید به شانه راستشان می‌تابید» نوشته «جواد افهمی» برگزیده شد.

دوازدهمین دوره جایزه ادبی حبیب غنی پور

این جایزه ادبی که به همت امیرحسین فردی بنیان‌گذاری شده، سال گذشته دوازدهمین دوره خود را در حالی پشت سر گذاشت که همچون دوره‌های پیشین در برخی رشته‌ها کتاب سال را معرفی نکرده و تنها به تقدیر از برخی کتاب‌ها بسنده کرد.

در بخش رمان و داستان بلند با موضوع انقلاب اسلامی «رُنج» نوشته محمد مهدوی نورآبادی را به دلیل روایت پرکشش و هیجان انگیز داستانی شایسته تقدیر دانست اما هیچ کتابی به عنوان کتاب سال معرفی نشد.

در بخش داستان با موضوع آزاد هم مجموعه داستان «عاشق زبان عاشق را می‌فهمد» نوشته قاسمعلی فراست به دلیل یکدستی محتوایی اثر و قالب و چهارچوب داستانی محکم شایسته تقدیر شناخته شد ولی هیچ اثری به عنوان کتاب سال معرفی نشد.

در بخش رمان با موضوع آزاد هیچ اثری شایسته تقدیر معرفی نشد اما رمان «دشت‌های سوزان» نوشته صادق کرمیار به دلیل زبان مناسب، لحن گیرا و خلق فضای صمیمی در بیان روایتی پرکشش از عشایر خوزستان را به عنوان کتاب سال معرفی شد.

پنجمین دوره جایزه ادبی جلال آل احمد

جایزه ادبی جلال، به منظور معرفی آثار برگزیده ادبیات پایه‌گذاری شده است و با تصویب شورای عالی انقلاب فرهنگی در سال ۱۳۸۷ نخستین دوره خود را در سال‌روز تولد آل‌احمد آغاز کرد. موسسه خانه کتاب قرار است در آذر ماه هر سال مقارن با تولد جلال آل احمد جشنواره جایزه ادبی جلال آل احمد را برگزار کند. جایزه جلال آل احمد گران‌ترین جایزه ادبی ایران با ۱۱۰ سکه بهار آزادی است که در این دوره به هیچ اثری اهدا نشد و تنها آثاری به عنوان شایسته تقدیر معرفی شده و ۲۵ سکه دریافت کردند.

رمان «حافظ هفت» نوشته اکبر صحرایی در پنجمین دوره این جایزه در بخش داستان شایسته تقدیر شناخته شد.

پنجمین دوره جایزه ادبی پروین اعتصامی

پنجمین دوره جایزه ادبی پروین اعتصامی، با هدف بزرگداشت مقام و شخصیت این شاعر نامدار ایران، رشد و اعتلای خلاقیت‌ها و آفرینش‌های ادبی بانوان، ترویج و تقویت زبان فارسی در خارج از کشور، ایجاد پیوند بین ادبیات ملل به ویژه در حوزه جهان اسلام، معرفی چهره‌های شاخص زنان ادیب و پژوهنده و تقدیر از زنان درعرصه زبان و ادب فارسی با مشارکت معاونت امور فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و موسسه خانه کتاب برگزار شد.

در این دوره «شهریور هزار و سیصد و نمی‌دانم چند» اثر طلا نژادحسن و رؤیای مادرم نوشته «آلیس مونرو» با ترجمه ترانه علیدوستی شایسته تقدیر شناخته شد.

گفتگویی با دبیر علمی هفت‌اقلیم

اگر یار خاطر نیستید، بار خاطرْ هم نباشید!

مهران مصفا

دومین دوره جایزه ادبی هفت‌اقلیم، در واقع سومین دوره برپایی این جایزه و دومین دوره‌ای که در آن کتاب سال در قالب رمان و مجموعه داستان انتخاب می‌شود، دی‌ماه ۹۱ برگزار شد.

آیت دولتشاه؛ دبیر علمی هفت‌اقلیم که متولد ۱۳۶۱ است و تاکنون یک مجموعه داستان با عنوان «خویش خانه» و رمانی با نام «این بازی کی تمام می‌شود؟» از وی منتشر شده، از سال ۷۸ به طور حرفه‌ای می‌نویسد و در جشنواره‌های مختلف داستانی هم شرکت کرده است و در اثنای شرکت در همین جشنواره‌ها به ذهنش می‌رسد که برای توجه بیشتر به اقلیم‌های مختلف و نویسندگان شهرستانی بهتر است یک جایزه ادبی مستقل برپا شود.

آنچه می‌خوانید گفتگویی است با آیت دولتشاه درباره جایزه ادبی هفت‌اقلیم و چگونگی شکل‌گیری جایزه و حواشی آن که عنصر لایفنک همه حرکت‌ها و تلاش‌هاست.

داستان‌نامه- هفت‌اقلیم چطور شکل گرفت و هسته اولیه آن چه کسانی بودند؟

هسته اولیه هفت‌اقلیم دوستانی بودند از سراسر ایران که در جشنواره‌های مختلف داستانی شرکت کرده بودند و با هم در این جشنواره‌ها آشنا شده بودیم. همه بچه‌ها به مرور کتاب‌هایشان چاپ شده بود و حس کردیم باید دایره‌ای ایجاد شود برای حمایت نویسندگان شهرستانی. مرکزی که متعلق به همه سلیقه‌ها و نگاه‌ها باشد و نه یک گروه خاص ادبی. در واقع کار اصلی ما تبلیغ نگاهی است داستان‌محور و متاثر از جذابیت داستانی که نشانگر اقلیم‌های مختلف هم باشد. حس ما این بود که در سال‌های اخیر، بیشتر نگاه‌ها روی ادبیات تولید شده در پایتخت بود. می‌خواستیم یک اتفاق متفاوت به وجود بیاوریم و بگوییم داستان فقط این نیست که نویسندگان و مخاطبان پایتخت آن را قبول دارند.

چطور همدیگر را پیدا کردید؟

من از سال ۷۸ به طور مستمر در جشنوارها شرکت می‌کردم و تجربه حضور در این جشنواره‌ها را دارم. بچه‌های دیگر هم در این سال‌ها مدام جزو شرکت کنندگان و برگزیدگان بودند. تعداد دیدارهای ما باعث نوعی رفاقت و نزدیکی ما به هم شد. ولی آن‌ها تنها در هسته اولیه بودند و در ادامه همراهی نکردند. همه گفتند می‌آییم و شروع کردیم و در ادامه همراهی نکردند. اما روحیه من طوری‌ست که یا کاری را شروع نمی‌کنم یا تا آخر ادامه می‌دهم.

ما در شکل‌گیری برخی حرکت‌ها هم موثر بودیم. در جشنواره‌ای تصمیم گرفتیم زمان استراحت، داستان‌خوانی

خودمان را ادامه دهیم و این به یک سنت تبدیل شد و هنوز هم جلسات غیررسمی هم اجرا می‌شود. برای همین فکر کردیم می‌توانیم روی جوایز هم تاثیر بگذاریم.

درحال حاضر چه کسانی شما را در هفت‌اقلیم یاری می‌کنند؟

در دور دوم، بر اساس تقسیم کاری که انجام دادیم، آقای رضا فکری به عنوان دبیر اجرایی انتخاب شدند. و من هم به عنوان دبیر علمی مشغول به کار شدم. حیطه کاری هم مشخص بود. به هم کمک کردیم اما هر کسی در حیطه کاری خود استقلال داشت. مینو عبداله‌پور به به عنوان دبیر هیأت داوران همکاری کردند و خانم الهام کاغذچی به عنوان مدیر هنری جایزه همکار ما بودند. در هفت‌اقلیم به روی همه باز است و از هر کسی که می‌تواند کمک کند با روی باز استقبال می کنیم.

در هفت اقلیم هدف دیگری هم داشتید جز دیدن اقلیم‌های مختلف و مقابله با ادبیات پایتخت محور؟

هدفمان تقدیر ادبیات سالمی بود که حرف برای گفتن دارد و به توانمندی برسیم که بتوانیم نگاهمان را تبلیغ کنیم. از سوی دیگر واقعاً حس می‌کردیم که نقصی در برگزاری جوایز هست که به آن باندبازی می‌گویند. می‌خواستیم با این باندبازی‌ها مقابله کنیم. هرچند که الان نظرم عوض شده و بعد از برگذاری سه دوره هفت‌اقلیم، حسم این است که برخی نظراتم از بی‌اطلاعی خودم بوده؛ انگار بیرون از گود ایستاده‌ایم و می‌گویم لنگش کن.

بیشتر بگویید، شاید دوستان دیگری هم چنین حسی داشته باشند!

نگاه پارانوئید هست که حتما رابطه‌ای بین برگزارکننده و برنده است؛ نگاهی خارج از نگاه داستانی. اما الان که از نزدیک درگیر هستم، می‌بینم که این طور نیست. البته مخاطب هم حق دارد. چون ساختارهای جوایز ما به خاطر محدویت‌هایی که برگزارکنندگان دارند، شفاف نیستند. ما در هفت‌اقلیم سعی کردیم این ساختار را به شدت شفاف کنیم. هرچند یک جاهایی نمی‌توانیم مقابل قضاوت‌ها بایستیم.

ساختارها را چطور شفاف کردید؟

ما جزء معدود جوایزی هستیم که قبل از برگزاری هر سال، اسم داورها را اعلام می‌کنیم. تمام مراحل داوری آرشیو، ثبت و به شدت منظم هستند و هرکسی، اعتراضی داشته باشد می‌توانیم تمام مراحل داوری و امتیازها را بدون ذکر نام داور، ارائه دهیم. در این سه دوره، شاید انتخاب نهایی انتخابی بوده که با سلیقه برگزارکننده، منطبق نبوده اما منظم، دقیق و امانت‌دارانه بوده و هیئت اجرایی کوچک‌ترین دخالتی در روند رأی‌گیری داورها نداشته است.

با توجه به این که این جایزه مستقل است، در برگزاری با مشکلاتی هم مواجه بودید؟

ما از هیچ جایی حمایت مالی نمی‌شویم. کار بسیار سخت و نفس‌گیر است و تنها عشق ما به ادبیات، باعث شده ادامه دهیم. خود من نویسنده‌ام و هر زمانی که برای این کار می‌گذارم، از وقت و فکر خودم گذاشته‌ام. مشکلات اقتصادی برای همه هست و من تنها با کمک رضا فکری که دبیر اجرایی هستند، هزینه‌ها را تأمین می‌کنیم. کمک‌های محدودی از سوی برخی انتشارات شده که در حد تأمین بخشی از جوایز ما بوده، ولی روند برگزاری، ارسال و تهیه کتاب‌ها، پست و ... همه از جیب خودمان هزینه می‌شود. فکر می‌کنم این روند را هم ادامه دهیم. چون معتقدم که جوایز ادبی نباید از جایی حمایت شوند، مگر کمک ناشران که جزء جامعه ادبیات محسوب می‌شوند.

برای داوران البته تا به حال ما هیچ هزینه‌ای نپرداختیم و این لطف داورهاست. چون سود مادی و معنوی برایشان ندارد.

این که هزینه‌ای برای داوری نمی‌پردازید، گمان

نمی‌کنید داوری سهل انگارانه انجام شود؟
نه. با شناختی که من از داوران دارم، گمان نمی‌کنم کسی به خاطر مسائل مالی وجهه خودش را خراب کند و اگر تمایلی به انجام این کار نداشته باشد همان ابتدا قبول نمی‌کند. کما این که یکی دو تا از نویسندگان به دلیل مسائل مالی داوری را قبول نکردند. اما خوشبختانه، اغلب تا به حال این لطف را داشتند و همکاری کردند.

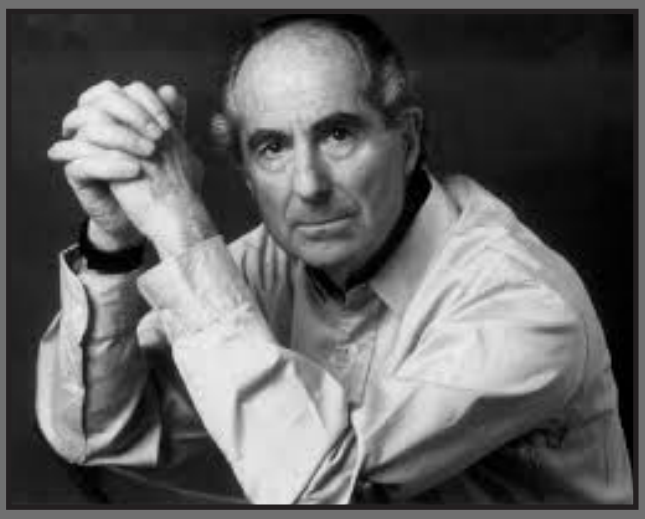
در این دوره برگزاری جایزه با چه مشکلاتی مواجه بودید؟
از لحاظ اجرایی یکی از موفق‌ترین دوره‌ها را داشتیم و کاری که مربوط به اجرا می‌شد با دقت تمام طبق زمان‌بندی انجام شد. گمانم یکی از معدود کارهای گروهی بود که می‌شد در فضای ادبی انجام داد. ولی در بخش اختتامیه به مشکلی برخوردیم که به مکان برگزاری خانه هنرمندان و محدودیت‌هایش برمی‌گشت و خیلی اذیت شدیم. اذیت‌ها هم در دقیقه ۹۰ انجام شد و مسئولان به خاطر مشکلی که با یک شخص داشتند، اعمال سلیقه کردند و ما به احترام مخاطبان و این که حتماً می‌خواستیم اختتامیه برگزار شود، برنامه را برگزار کردیم. اما کنداکتور ما لحظات آخر خراب شد و برخی بخش‌ها اجرا نشد و دوستان تنها خروجی کار را دیدند و زحمت‌ها دیده نشد. به هر ترتیب اختتامیه به خیر و خوشی تمام شد.

استقبال ناشرها از جایزه چطور بود؟
خوشبختانه اغلب ناشران ما درک یک کار فرهنگی را دارند، به ویژه ناشران بزرگ، با ما نهایت همکاری را کردند. در این دو سه دوره برخی ناشران مانند چشمه و ققنوس و افکار و ... با ما همکاری نزدیک داشتند. البته هم یکی دو ناشر اذیت کردند و کتاب‌هایی که می‌خواستیم را ندادند و یا ناقص دادند و با توجه به بنیه ضعیف اقتصادی، کمی اذیت شدیم که امیدواریم همکاری‌شان در دوره‌های بعدی بیشتر شود.

جایی بین صحبت‌هایتان گفتید که برای برگزاری جایزه اذیت هم شده‌اید...
شاید چون جامعه توسعه نیافته هستیم و جهان سومی، برخی آدم‌ها حتی کسانی که در حیطه ادبیات هستند و دوستان داستان‌نویس و همکار، به جای این که از یک کار مفید یا اقلاً کاری که ضرری به کسی نمی‌رساند حمایت کنند و انرژی بدهند، حرف‌هایی می‌زدند که انرژی مرا می‌گرفت. برخی حاضر نیستند برای کاری که منفعت آن به همه می‌رسد، خسته نباشید بگویند یا لااقل باری روی دوش نباشند. ما از وقت و انرژی خود زده‌ایم، نمی‌خواهیم منت بگذاریم اما حداقل انتظار من این است که اقلاً یکدیگر را اذیت نکنیم. کمک نمی‌کنیم لااقل فحش هم ندهیم.

کارم تمام است!

ویدا رهبر



این روزها عادت کرده‌ایم به شنیدن خبر کناره‌گیری آدم‌های سرشناس؛ مثل پیرترین دونده دوی مارتون جهان که از سن ۸۸ سالگی ورزش حرفه‌ای را شروع کرد و در ۱۰۱ سالگی پس از شرکت در تورنمنت هنک‌گنگ به کار خود پایان داد، (احتمالاً آن‌طرف خط ادامه می‌دهد!). یا پاپ بندیکت شانزدهم که بیست‌وهشتم فوریه (۹ اسفند۱۳۹۱) از سمتش کنار رفت که استعفایش برای اولین‌بار در ٦۰۰ سال اخیر اتفاق افتاد. و یا حتی همین آقای رضا عنتر کاپیتان و ستاره تیم ملی فوتبال لبنان که در آستانه جام جهانی ۲۰۱٤ اعلام بازنشستگی کرد.

اما باورکردن خداحافظی«فیلیپ راث» از نویسندگی همانقدر سخت است که برای فوتبال‌دوستان ایرانی، کناره‌گیری مهدوی‌کیا از فوتبال. برای نویسنده، بازنشستگی وجود ندارد و معمولاً روش‌های کناره‌گیری از نوشتن می‌تواند بیماری و نداشتن مخاطب باشد، یا در بعضی موارد حتی ممکن است کار به بیمارستان روانی کشیده شده و نویسنده قادر به ادامه فعالیت نباشد. ولی بازنشستگی را به سختی می‌توان پذیرفت.

فیلیپ راث در سال ۱۹۳۳ در نیوجرسی به دنیا آمد. او با انتشار کتاب جنجال برانگیز «شکایت پورتنوی» در سال ۱۹٦۹ که در آن با جزئیات، روابط جنسی را تشریح می‌کند، به شهرت رسید. یکی از پرفروش ترین آثار او «زنگار بشر» نام دارد که بر اساس آن فیلمی در سال ۲۰۰۳ با بازی نیکول کیدمن و آنتونی هاپکینز ساخته شد. این فیلم در دنیای سینما مورد استقبال مواجه نشد و بسیاری از منتقدان آن را ضعیف و حتی در ردهٔ پایین ترین قرار دادند. راث تنها در همین چند سال گذشته، ده رمان منتشر کرد. و تازه‌ترین رمانش هم با نام «تواضع» راهی بازار کتاب ایالات متحده آمریکا و سپس دیگر کشورهای جهان شد. پرکاری بیش از حد راث و به‌خصوص همین کتاب تازه‌اش (تواضع) باعث شد که خیلی از منتقدان ادبی جهان او را به بردباری بیشتری دعوت کنند و در مقالات خود از او بخواهند که کمتر بنویسد و یک عمر شهرتش را آخر عمری به باد ندهد. تقریباً قریب‌به‌اتفاق منتقدان ادبی دنیا از رمان «تواضع» خوش‌شان نیامد و خیلی‌ها آن را به نوشته‌ای درباره‌ی فانتزی‌های جنسی راث تقلیل دادند.

فیلیپ راث هم‌اکنون سالم و سلامت است و با وجود داشتن مخاطب برای یکی از آخرین رمان‌هایش،«ارباب انتقام»، به مجله Les Inrocks در مصاحبه‌ای اعلام کرده است: «سه سال است چیزی ننوشته‌ام و راستش را بگویم، کارم تمام است.» او در مورد دلیل خداحافظی‌اش از نویسندگی، گفته است که از ۷٤ سالگی متوجه شده که سال‌های عمرش رو به پایان است و زمان زیادی ندارد. بنابراین همه رمان‌های محبوبش را دوباره خوانده (آثار داستایفسکی، تورگنیف، جوزف کنراد و همینگوی). او همه کتاب‌های بیست–سی سال اخیرخودش را نیز به ترتیب معکوس زمانی مطالعه کرده

است. از آخرین کتابش شروع کرده و با اولین کتابش، این دوباره‌خوانی خاتمه پیدا می‌کند.
همچنین گفته است: «می‌خواستم ببینم آیا با نوشتن، وقتم را تلف کرده‌ام یا نه. و به این نتیجه رسیدم که در نوشته‌هایم نسبتاً موفق بوده‌ام. جو لویس، مشت زن معروف، در پایان عمرش گفت: « من با چیزی که داشتم، بهترین کاری را که می‌توانستم بکنم کردم.» این دقیقاً همان چیزی است که من هم می‌توانم درباره کار خودم بگویم. پس از آن به این نتیجه رسیدم که کارم با داستان‌نویسی تمام شده است. دیگر نمی‌خواهم بخوانم، بنویسم، یا حتی درباره آن صحبت کنم. تمام زندگی‌ام را به رمان اختصاص دادم. تحصیل کردم، تدریس کردم، نوشتم، خواندم و تمام زندگی‌ام را به خاطر رمان کنار گذاشتم. دیگر کافی است! دیگر آن حس تعصبی که تمام زندگی‌ام نسبت به نوشتن تجربه کردم را ندارم. حتی فکر دوباره نوشتن برایم غیرممکن است.»
یوسا درباره این اتفاق گفته: «خداحافظی فیلیپ راث از دنیای نویسندگی را باور نمی‌کنم.» خالق «سور بُز» پس از تمجید از آثار فیلیپ راث گفت: «خیلی وقت‌ها برخی از نویسندگان می‌گویند که خود را بازنشسته کرده‌اند، اما کسی آنها را باور نمی‌کند و به آنها برای نوشتن کتاب‌های خوبی مثل دیگر آثارشان امیدواری می‌دهند.»
این نویسندهٔ متولد نیوجرسی درباره کتاب زندگی‌نامه‌اش که به قلم «بلیک بیلی» نوشته می‌شود، گفت: اگر انتخاب با من بود، ترجیح می‌دادم هیچ زندگی‌نامه‌ای درباره‌ام نوشته نشود. اما پس از مرگم زندگی‌نامه‌هایی به نگارش درخواهند آمد. می‌خواهم مطمئن باشم که یکی از آن‌ها درست است. او از مدیر برنامه‌های ادبی‌اش خواسته تا پس از مرگش آرشیو شخصی‌اش را نابود کند. زیرا نمی‌خواهد نوشته‌های شخصی‌اش همه‌جا پخش شوند.
«رئیس جمهور ما»، «خشم» و «یکی مثل همه»، از جمله آثار فیلیپ راث هستند که به زبان فارسی ترجمه و در ایران منتشر شده اند. چهار اثر آخر راث، رمان‌های کوتاهی بوده‌اند که بیشتر روی موضوعاتی چون سالمندی، ضعف قوای بدنی، افسردگی و مرگ تمرکز داشتند.
و اما مدتی بعد خبر جنجالی دیگری منتشر شد، مبنی بر اینکه: فیلیپ راث در پی تلاشی ناموفق برای اصلاح اطلاعاتی در مورد رمان «زنگار بشر» در ویکی‌پدیای انگلیسی به این مسئله با نوشتن نامه‌ای سرگشاده خطاب به ویکی‌پدیا که در نیویورکر منتشر شد اعتراض کرد. او در این نامه بیان می‌کند که در صفحه ویکی‌پدیای انگلیسی- که هم‌اکنون اصلاح شده‌است - رمان «زنگار بشر» الهامی از زندگی آناتول برویارد معرفی شده. اما این رمان در اصل بر پایهٔ زندگی یکی از دوستان او، به نام ملوین تومین که استاد پرینستون است نوشته شده‌است. به گفتهٔ راث مدیر ویکی‌پدیای انگلیسی در پاسخ به نامهٔ اعتراض اولیه چنین نوشته‌است: «از نظر شما اطلاع دارم که نویسنده بزرگترین اختیاردار درباره آثارش است، اما ما به منابع ثانویه برای تأیید این مساله نیاز داریم.»

نامه‌هایی به یک نویسنده جوان

نوشته ماریو بارگاس یوسا/ ترجمه رامین مولایی/ تلخیص: افسانه احمدی

گزیدهٔ نامه پنجم

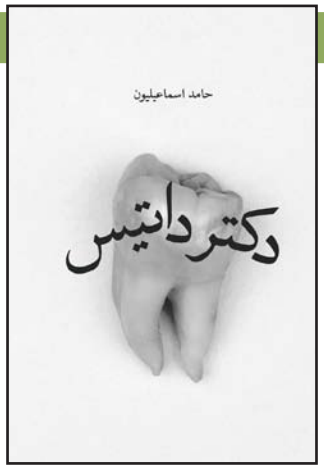
دوست عزیز
خوشنودم که مرا به طرح بحث ساختار رمان ترغیب کردید، چهارچوبه‌ای که همهٔ توازن و حیات درونی داستان‌هایی که مبهوت‌مان می‌سازند و نیز فریبایی عظیم‌شان که آن‌ها را در نظرمان چون قادری مطلق: خودزا و خوداتکا می‌نمایند، در خود جای می‌دهد. اما حالا می‌دانیم که فقط این طور به نظر می‌آیند و در اساس این گونه نیستند بلکه به لطف افسونِ متن و ساخت زیرکانه‌شان این توهم را به مَا تسری می‌دهند. ما پیش از این با هم درباره سبک روایتی صحبت کردیم. اکنون باید به سازمان عناصر تشکیل‌دهنده رمان و نیز تکنیک‌هایی که رمان‌نویس برای بخشیدن قدرت تلقین به ساخته خویش به خدمت‌شان می‌گیرد، نظری بیاندازیم. چالش‌های پیش روی کسی که خود را مهیای نوشتن داستانی کرده است را می‌توان در چهار گروه عمده دسته‌بندی کرد: راوی، فضا، زمان و سطح واقعیت.
این جا درباره راوی صحبت می کنیم. یعنی مهم‌ترین شخصیت همه رمان‌ها (بدون استثناء)، از کسی که در واقع دیگر اجزاء داستان به وی وابسته‌اند. اما پیش از هر چیز بهتر است به تصحیح درک نادرستی که بسیار هم رایج است بپردازیم و آن اشتباه گرفتن راوی یا همان کسی که داستان را بازگو می‌کند با مؤلف یا نویسنده همان داستان است. این جدی‌ترین اشتباه بسیاری از رمان‌نویسان است که سعی دارند داستان خود را از زبان اول‌شخص بازگو نمایند و تعمداً زندگینامه‌شان را به عنوان موضوع انتخاب می‌کنند. آن‌ها فکر می‌کنند خود

راوی داستان‌هاشان هستند، در صورتی که سخت در اشتباه‌اند. راوی، موجودی ساخته شده از کلمات است و نه مثل نویسنده از گوشت و استخوان.
اولین مسئله‌ای که نویسنده رمان باید در پی حل آن باشد این است که «چه کسی رمان را روایت می‌کند؟» به نظر می‌رسد که پاسخ‌های ممکن بی‌شمارند ولی در مرحله عمل تنها به سه مورد کاهش می‌یابند: راوی–شخصیت، راوی–دانای کل بیرونی و دور از داستانی که روایت می‌کند و یا راوی–مبهمی که معلوم نیست از درون دنیای داستان یا بیرون آن به روایت مشغول است. دو گونه اول راوی از انواع قدیمی و سنتی آن هستند؛ در عوض آخری اخیراً باب شده و محصول رمان مدرن است. درون این شمای کلی ترسیم‌یافته امکان وقوع شقوق گوناگونی وجود دارد، آن چه که به هر مؤلف اجازه می‌دهد تا به گزینش یک زاویه‌دید فضایی معین برای بازگو کردن داستانش مبادرت ورزد، و در کنار و بر حاشیه این دیدگاه به نوآوری‌ها و آمیزه‌های تازه‌ای دست بزند، چیزی که در ادبیات به آن اصالت و اختیار اطلاق شود. شما آغاز دن کیشوت را به یاد می‌آورید؟ راوی رمان در مقام اول شخص مفرد قرار گرفته، از زبان یک من سخن می‌گوید و به همین جهت راوی–شخصیتی است که فضایش همان فضای داستان است. در عین حال فوراً درمی‌یابیم که هر چند این راوی گاه‌به‌گاه در هیئت اول شخص مفرد مانند جمله اول از جایگاه یک من با ما سخن می‌گوید اما سعی نمی‌کند تنها یک راوی– شخصیت مطلق باشد بلکه بیشتر به یک راوی – دانای کل بودن تمایل دارد. در واقع راوی مانند یک او داستان را روایت می‌کند و تنها در لحظه‌هایی مثل جمله‌های ابتدایی رمان به سوی اول شخص می‌چرخد و خودش را در پشت من از چشم خواننده پنهان می‌سازد و از زبان من و در چهره یک بازیگر سخن می‌گوید و حواس خواننده را پرت می‌کند. این چرخش‌ها یا جهش‌ها در زاویه دید فضایی ـ از من به او، از یک راوی ـ دانای کل به یک راوی ـ شخصیت یا برعکس ـ چشم‌انداز و فاصله خود از روایت را تغییر می‌دهند و به همین دلیل وجودی موجه یا ناموجه می‌یابند. اگر این چرخش‌ها موجه باشند به پرمایه و غنی‌تر کردن درون مایه داستان و نیز به هرچه پویاتر و زنده‌تر شدن تخیل داستانی کمک می‌کنند و همین چرخش‌های پنهان از دید خواننده سبب تهییج کنجکاوی او و زنده شدن داستان در نظرش می‌شوند. در مقابل اگر فاقد این اثربخشی باشند نتیجه‌ای معکوس خواهند داشت. یعنی اگر به شکلی عیان و پیش چشم‌مان صورت گیرند به نظر ما ساختگی و تحمیلی می‌رسند، روپوش‌هایی که داستان را از روند طبیعی خارج و استقلال و اختیار شخصیت‌های داستان را زایل می‌کنند. نقشی که دن کیشوت و موبی دیک مسلماً از آن مبری هستند.
پس گزینش یک زاویه دید به معنی گزینش پاره‌ای شرایط تعیین کننده است که راوی می‌باید هنگام روایت خود را با آن‌ها تطبیق دهد وگرنه این ناهماهنگی مخرب و نابودکننده فریبایی داستان خواهد بود. هم‌زمان و از آن جا که راوی حافظ حدودی است که زاویه دید فضایی به وی تحمیل می‌کند، شدت فریبایی و هر چه واقعی‌تر بودن روایت را به ما القاء خواهد کرد، نفوذ همین راستی در ذهن ماست که از این دروغ‌های بزرگ در نظرمان رمان‌های برجسته و به یادماندنی می‌سازد. تغییرات زاویه دید می‌تواند یک داستان را غنی و پر مایه ساخته، به آن عمق بخشیده، اسرارآمیزش نماید و یا به آن ظرافت و طرحی چند وجهی و هرمی شکل بدهد، هم می‌تواند آن را مخدوش نماید و از هم بپاشدش به نحوی که به محض جوانه زدن عناصری پویا و زنده ـ توهمی از زندگی ـ این روده درازی‌های تکنیکی و بی‌جا باعث بروز ناسازگاری‌ها یا چالش‌های جدی با آن‌ها شده و با دادن پیچیدگی‌های بی‌ارزش و ظاهری به داستان، قابلیت باورپذیری داستان را نابود کنند و سبب آشکار شدن طبیعت ساختگی و درون بی‌مایه خود در پیش چشم خواننده شوند.
تا نوبت بعد و با آرزوی موفقیت برای شما

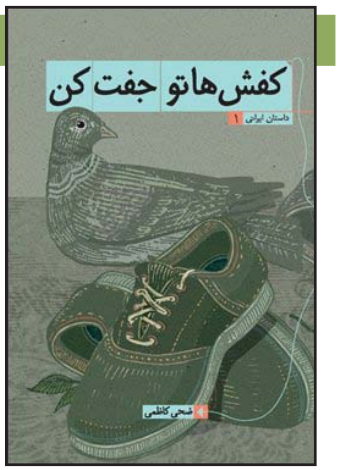
تازه‌های کتاب

بخش تازه‌های کتاب «داستان‌نامه» به منظور معرفی تازه‌های نشر ادبیات داستانی راه‌اندازی شده است. ناشرین و نویسندگان محترم می‌توانند با ارسال یک نسخه از کتاب یا کتاب‌های تازه خود، امکان حضور و معرفی کتاب‌شان را در صفحه تازه‌های کتاب فراهم آورند.

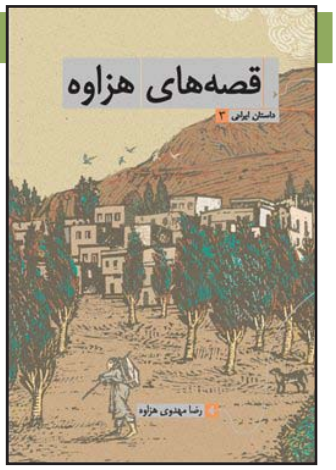
عنوان کتاب: حرفه: داستان نویس، جلد اول
مترجمان: کاوه فولادی‌نسب، مریم کهنسال نودهی
تاریخ انتشار: ۱۳۹۱
تعداد صفحه: ۲۱۰
قیمت: ۹۰۰۰۰ ریال
ناشر: زاوش
درباره کتاب: در مجموعه چهارجلدی حرفه:داستان‌نویس، مقالات مستقلی از نویسنده‌ها، منتقدان و مدرسان ادبیات داستانی گردآوری شده‌است. در جلد اول این مجموعه، درباره «اهمیت داستان»، «نویسندگی به عنوان یک حرفه» و «ایده‌پردازی» بحث شده است.



عنوان کتاب: دکتر داتیس
نویسنده: حامد اسماعیلیون
تاریخ انتشار: ۱۳۹۱
تعداد صفحه: ۲۰۰
قیمت: ۹۰۰۰۰ ریال
ناشر: زاوش
بخشی از کتاب: رها پیشنهاد کرد فیلم هندی تماشا کنیم. از رقص شعله روی خرده شیشه‌ها بدم می‌آید. نهایتاً من ریک هستم، تو باش ایلسا، این‌جا بشود کازابلانکا. من اشلی هستم، تو اسکارلت اوهارا، این جا بشود آمریکای دوپاره. من دکتر شیواگو هستم، تو لارا، این جا بشود روسیه انقلابی. آخرش می‌گویم عشق اگر خوش عاقبت بود که راه می‌کشید به سینما!

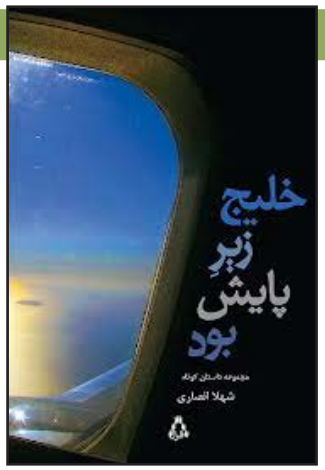


عنوان کتاب: کفش‌هاتو جفت کن
نویسنده: ضحی کاظمی
تاریخ انتشار: ۱۳۹۲
تعداد صفحه: ۹۶
قیمت: ٤۰۰۰۰ ریال
ناشر: همشهری
درباره کتاب: مجموعه داستان «کفش هاتو جفت کن» شامل ٥٤ داستان مینی‌مال و داستانک مستقل است که خط سیر همه آنها، نگاه به عرفان‌های نوظهور مانند فنگ‌شویی و ریکی و امثال آن است. ضحی کاظمی در داستان‌های این کتاب، به مسایل امروز جامعه ایران که با مذهب، علوم ماورایی جدید و سنت‌ها آمیخته است، می‌پردازد.

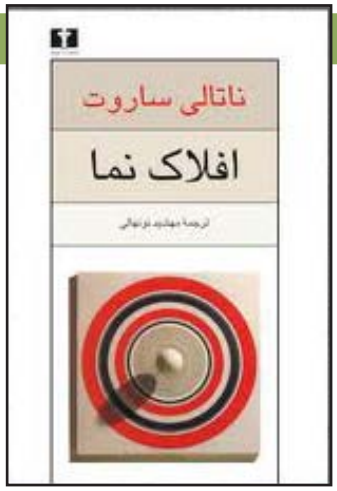


عنوان کتاب: قصه‌های هزاوه
نویسنده: رضا مهدوی هزاوه
تاریخ انتشار: ۱۳۹۲
تعداد صفحه: ۱۱۶
قیمت: ۴۵۰۰۰ ریال
ناشر: همشهری
درباره کتاب: این مجموعه شامل ۷۵ داستان مینیمال و داستانک است؛ داستانهای قصه‌های هزاوه، حول محور شخصیت‌های ساکن روستای هزاوه است. گاه شخصیت‌ها در داستان‌های مختلف با همدیگر ارتباط برقرار می‌کنند و به همین دلیل با خوانش کل مجموعه، درکی کلی از فضای حاکم برقرار می‌شود. در عین حال هر داستان استقلال ذاتی خود را دارد. قصه‌های هزاوه در واقع بازنمایی خاطرات کودکی و نوجوانی نویسنده از روستای زادگاه خود، هزاوهٔ اراک است. یادداشتی از محمد صالح علاء، در مقدمه کتاب آورده شده است.

عنوان کتاب: کابوس‌های سپیده‌دم خاکستری
نویسنده: کیمیا گودرزی
تاریخ انتشار: ۱۳۹۱
تعداد صفحه: ۸۸
قیمت: ۳۵۰۰۰ ریال
ناشر: هزاره ققنوس
بخشی از کتاب: نگار گفت: چشماتو باز کن ... ببین چی ... شدی. خارش ملایمی روی پوستم حس می‌کردم. زیر ابروها و پشت لبهام سایه صورتی محوی داشت. ابروهای پر پشتِ سیاه و پراکنده‌ام، حالا مثل دو کمان باریک و بلند بود. لبخند که زدم زشت نشدم. حالم به هم نخورد. ولی حالا چطور زنگ در خانه را می زدم، هیچ نمی‌دانستم.



عنوان کتاب: خلیج زیر پایش بود
نویسنده: شهلا انصاری
تاریخ انتشار: ۱۳۹۱
تعداد صفحه: ۷۲
قیمت: ۲۷۰۰ تومان
انتشارات: افراز
مجموعه ۱۵ داستان کوتاه است که داستان‌های آن تکه‌هایی از زندگی شخصیت‌هایشان را نشان می‌دهند، مانند فریم‌هایی که از یک تکه از زندگی برداشته شده‌اند. داستان‌ها فقط تصویرند. هیچ توصیف اضافه‌ای ندارند. جمله‌ها خودشان خودشان را تعریف می‌کنند و داستان را پیش می‌برند و خواننده بین این تصویرها و جمله‌ها، به اتفاقات، به قبل، به بعد، به ذهنیت‌ها و احساسات شخصیت‌های داستان پی می‌برد. اکثر داستان‌ها بیانگر زندگی زنان هستند و بیشتر در هوای شرجی و گرم جنوب، کنار آبی بی کران دریا اتفاق می‌افتند.



عنوان کتاب: افلاک‌نما
نویسنده: ناتالی ساروت
مترجم: مهشید نونهالی
تاریخ انتشار: ۱۳۹۱
تعداد صفحه: ۲۷۰
قیمت: ۲۵۰۰۰ریال
ناشر: نیلوفر
ناتالی ساروت دربارهٔ این رمان خود می‌گوید: در افلاک نما، خواسته ام در وهلهٔ اول ظاهر را نشان دهم، شخصیت‌های بیرونی را آن طور که هرکدام از ما دیگری را می‌بیند و، در پس آن، زندگی درونی را .دنیاهای درونی و متعدد و متفاوت و حتی بیگانه با هم، و البته خاص، با هم رویارو می شوند و تکرارها و گفتگوهای قطع شده و معلق مانده گردابی دایمی می‌آفرینند که هر کس، در درون آن، به تکاپو می‌پردازد و می‌کوشد تا خود را تعریف کند: افلاک نما تصویر این دنیاهای در حال حرکت است.

عنوان کتاب: پرنسس پابرهنه

نویسنده: اریک امانوئل اشمیت
مترجم: سعیده بوغیری
تاریخ انتشار: ۱۳۹۱
تعداد صفحه: ۱۵۲
قیمت: ۶۰۰۰۰ ریال
ناشر: افراز

بخشی از کتاب: آیا زن هنوز آن‌جا زندگی می‌کرد؟ مرد چه‌طور می‌بایست او را پیدا می‌کرد. او حتی نام زن را نمی‌دانست. گفته بود: «منو دوناتلا صدا بزنین.» مرد فورا باور کرده بود این نام زن است. چندین سال بعد درحالی‌که این جمله را در ذهن خود تجزیه و تحلیل می‌کرد، متوجه شده بود که این یک نام مستعار بوده. چرا این ماجرا توجه مرد را به این نکته جلب کرده بود؟ چرا پانزده سال بعد، مرد هنوز به آن فکر می‌کرد، حال آن‌که در این سال‌ها با ده‌ها زن دیگر آشنا شده بود؟ شاید برای این‌که دوناتلا خود را اسرارآمیز نشان داده و به همان صورت نیز باقی مانده بود. زن‌ها به این خاطر مورد پسند ما واقع می‌شوند که مانند نگینِ یک معما باشند و به‌محضِ این‌که گره این معما اندکی شل شود، جایگاه خود را در نظر ما از دست می‌دهند...

عنوان کتاب: خرید قلاب ماهیگیری برای پدربزرگ

نویسنده: زینگ جیان گاءو
مترجم: مهسا ملک مرزبان
تاریخ انتشار: ۱۳۹۱
تعداد صفحه: ۱۳۶
قیمت: ۶۰۰۰۰ ریال
ناشر: آموت

گائوزینگ جیان نویسنده چینی است که هم‌اکنون در فرانسه زندگی می‌کند. او از مخالفان حزب کمونیست چین است و سال ۱۹۸۶ از این کشور فرار کرده و در کشور فرانسه پناهنده سیاسی شده است. نیویورک تایمز درباره آثار این نویسنده برنده جایزهٔ نوبل می‌نویسد: «به یادماندنی‌ست ... آثار گائو زینگ جیان، شعلهٔ هوش و عمق احساس را زنده نگاه می‌دارند.»
خرید قلاب ماهیگیری برای پدربزرگ شامل داستان‌های معبد، در پارک، چنگه، حادثه، خرید قلاب ماهیگیری برای پدربزرگ و در یک لحظه است.

عنوان کتاب: بی تو مهتاب

نویسنده: فرخنده موحد راد
تاریخ انتشار: ۱۳۹۲
تعداد صفحه: ۴۷۰
قیمت: ۱۶۰۰۰۰ ریال
ناشر: پرسمان

بخشی از کتاب: یاد حرف مهتاب افتادم، یاد حرف مادرش «خدا همیشه یه پله بالاتر از توست» خدای من، تو کجایی؟ این دستای رو به آسمون منو نمی‌بینی یا وقت نداری و سرت شلوغه که نمی‌گیریشون؟! آه خدای من، ای کاش فقط یک روز، فقط یک لحظه تنهای تنها مال من بودی! فقط مال من!

عنوان کتاب: پروانه‌ای روی شانه

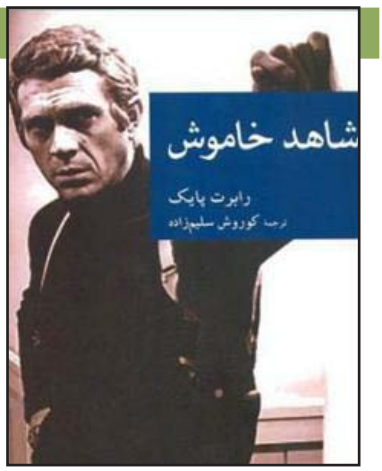
نویسنده: بهنام ناصح
تاریخ انتشار: ۱۳۹۱
تعداد صفحه: ۳۲۰
قیمت: ۱۲۵۰۰۰ ریال
ناشر: آموت

رمان «پروانه‌ای روی شانه» دومین نوشته بهنام ناصح، نویسنده برگزیده جایزه گام و درباره پسر و دختری کم شنوا است، از زبان پنج راوی روایت می‌شود.این اثر، رمانی عاشقانه است.

عنوان کتاب:بازگشت عاشقانه

نویسنده:مرضیه‌نعمتی
تاریخ انتشار: ۱۳۹۲
تعدادصفحه:۳۵۵
قیمت:۹۰۰۰۰ ریال
ناشر:پرسمان

بخشی از کتاب: پرهام بچه بغل، کلید را در قفل در چرخاند و با احتیاط داخل خانه شد. دانیال را به اتاق برد و روی تخت خواباند. نگاهی به صورت معصوم او انداخت و انگار یاد کسی افتاده باشد، خم شد و صورت پسرک را بوسید. از اتاق خارج و به آشپزخانه رفت. از آب سرد کن یک لیوان آب برداشت و لاجرعه سر کشید. داخل اتاقش رفت. خسته بود از کار روزانه، خسته از یکنواختی زندگی و خسته از .... چشمش به پوستر روی دیوار افتاد. آرام آرام نزدیک آن شد. مدتی فقط به عکس خیره ماند و سپس انگشتانش را با احساس و حرارتی عجیب بر روی زوایای مختلف صورت او کشید.



عنوان کتاب: شاهد خاموش

نویسنده: رابرت پایک
مترجم: کوروش سلیم‌زاده
تاریخ انتشار: ۱۳۹۱
تعداد صفحه: ۱۸۶
قیمت: ۶۵۰۰۰ ریال
انتشارات: جهان کتاب

رابرت پایک نویسنده نزدیک به ۳۰ رمان و تعداد زیادی داستان کوتاه است. در سال ۱۹۶۸ از روی رمان «شاهد خاموش» فیلمی ساخته شد با کارگردانی پیتر ییتس و بازی فراموش‌نشدنی استیو مک‌کوئین به نام «بولیت» که موفقیتی جهانی را به دنبال داشت.»

عنوان کتاب: بادها و برگ‌ها

نویسنده: سروش مظفرمقدم
تاریخ انتشار: ۱۳۹۱
تعداد صفحه: ۱۲۸
قیمت: ۳۵۰۰۰ ریال
انتشارات: افراز

دو داستان این مجموعه با نام‌های «شهر فرنگ» و «گاراژ اموات» پیش‌تر به چاپ رسیده‌اند و تعدادی از داستان‌های دیگر این کتاب نیز برای نخستین بار در نشریات منتشر شده‌اند.

برخی از داستان‌های مظفرمقدم در فضایی شبیه به نوستالژیک روایت شده‌اند و توجه به احساسات خاص انسانی در نسبت با خاطرات و ذهنیت‌های خاص شخصیت‌های هر داستان می‌تواند بخشی از اختصاصات هر داستان این مجموعه باشد.

عنوان کتاب: خدمتکار وپروفسور

نویسنده: یوکواوگاوا
مترجم: کیهان بهمنی
تاریخ انتشار: ۱۳۹۱
تعداد صفحه: ۲۴۸
قیمت: ۱۰۰۰۰۰ ریال
ناشر: آموت

رمان «خدمتکار و پروفسور» نوشته یوکو اوگاوا با ترجمه کیهان بهمنی داستانی است لطیف و آرام درباره روابط دوستانه یک ریاضیدان و خدمتکار او؛ ریاضیدانی که ۱۷ سال پیش در حادثه رانندگی دچار آسیب مغزی شده و این آسیب شرایط روحی و روانی عجیبی برای او به وجود آورده است. او قادر نیست هیچ چیز جدید را به خاطر بیاورد و حافظه‌اش فقط ۸۰ دقیقه دوام دارد.

عنوان کتاب: طبقه‌دومی‌ها

نویسنده: نیما قلی‌زادگان
تاریخ انتشار: ۱۳۹۱
تعداد صفحه: ۱۱۲
قیمت: ۳۲۰۰۰ ریال
انتشارات: الهام اندیشه

مجموعه داستان «طبقه دومی‌ها» متشکل از هشت داستان با نام‌های «طبقه دومی‌ها»، «چیزهایی که در دست چپ آدم‌ها می‌ماند»، «عزیزم تو زیاد فیلم نگاه می‌کنی»، «کاراکتر»، «آرامش پس از وقوع»، «جزر»، «مشکل معمولی چای بعدازظهر چهارشنبه» و «انتخاب پانی» است.

عنوان کتاب: یک جفت چکمه برای هزارپا

نویسنده: فرانتس هولر
مترجم: علی عبداللهی
تاریخ انتشار: ۱۳۹۱
تعداد صفحه: ۱۴۰
قیمت: ۶۰۰۰۰ ریال
ناشر: آموت

فرانتس هولر از نویسندگان مطرح سوئیسی است که کتاب‌هایش پرفروش و محبوب هستند. هولر معمولا داستان‌های طنز و کارگاهی می‌نویسد و با کودکان و طیف‌های مختلف سنی خوانندگان، تمرین داستان‌نویسی می‌کند. داستان‌های این مجموعه‌اش هم زبانی ساده همراه با طنز دارند. یک جفت چکمه برای هزارپا شامل داستان‌های هزارپای بخت‌برگشته، حکایت اشباح، کرم‌خاکی‌های ناهمگون، روغن سبیل، جیغی در شب، کوتوله‌ی بزرگ، دکمه‌ای که سرجای خودش نبود، زن جادوگر، دایناسوری در مدرسه، داستان عاشقانه، متهٔ فشار بادی و تخم مرغ، عروسی عجیب و غریب، فتوکپی غیرمعمول، کشفی در یک ساختمان نوساز، کودکی توی شکم یک مرد و .... است.

عنوان کتاب: موسیو پین و دو داستان دیگر

نویسنده: روبرتو بولانیو
مترجم: میلاد زکریا
تاریخ انتشار: ۱۳۹۱
تعداد صفحه: ۱۷۶
قیمت: ۸۰۰۰۰ ریال
ناشر: افق

داستان بلند «موسیو پین» در اواخر دهه ۳۰ میلادی در پاریس می‌گذرد و راوی آن پی‌یر پین، کهنه‌سربازی آسیب‌دیده از جنگ اول جهانی است که به علوم غریبه علاقه‌مند شده و تمام زندگی و مقرری اندک جانبازی خود را وقف تحقیق در این زمینه و به‌خصوص انجام هیپنوتیزم کرده است. وقتی یک دوست برای درمان سزار وایخو ــ شاعر مدرنیست پرویی که در غربت، فقر و گمنامی در پاریس درگذشت ــ از او تقاضای کمک می‌کند، او ناخواسته درگیر ماجراهای مرموزی می‌شود که خود را از فهم‌شان عاجز می‌یابد.

عنوان کتاب: عکاس‌خانه آدم‌های خوشبخت

نویسنده: مجموعه نویسندگان
تاریخ انتشار: ۱۳۹۲
تعداد صفحه: ۸۸
قیمت: ۷۵۰۰۰ ریال (با سی‌دی)
انتشارات: افراز

درباره کتاب: «عکاس‌خانه آدم‌های خوشبخت» مجموعه‌ای از ۱۰ داستان کوتاه برگزیده از نویسندگان ترکیه و نهمین مجموعه‌ای است که افراز، تحت عنوان داستان‌های همسایه به چاپ می‌رساند.
این قصه‌ها به قلم ضیا عثمان سابا، ندیم گورسل، سایت فائیک، اورهان کمال، نزیهه مریچ، عمر سیف الدین، وسعت ا. بنَر و اوکتای اَکبال نوشته شده‌اند و گزینش و ترجمه را سَیدمهدی میرواقفی انجام داده است. همراه با کتاب سی‌دی صوتی هم عرضه می‌شود و قصه‌ها را صداپیشگانی چون فرهاد آییش، داریوش ارجمند، داریوش اسدزاده، زیبا بروفه، لیلا بلوکات، رضا بهبودی، فرزاد حسنی، محمد عباسی، فاطمه گودرزی و ناصر ممدوح خوانده اند.

عنوان کتاب: وسوسه‌های ناکوک

نویسنده: صدراشکوری
تاریخ انتشار: ۱۳۹۱
تعداد صفحه: ۷۴
قیمت: ۴۵۰۰۰ ریال
ناشر: هونار

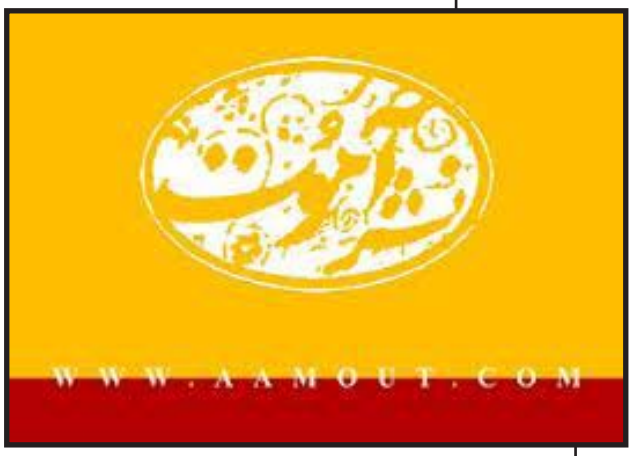
«وسوسه‌های ناکوک» نخستین مجموعه داستان اِشا صدراشکوری است با داستان‌هایی با عنوان «کاش از این شهر لعنتی نمی‌رفتی»، «آخرین زمستان دانشکده فلسفه»، «ولگا»، «دخترکم فروشینیست»، «ماکان»، «پوتین‌های آمریکایی داداشی» و «وسوسه‌های ناکوک».

عنوان کتاب: قصه‌های یک دقیقه‌ای

نویسنده: فریبا کلهر
تاریخ انتشار: ۱۳۹۱
تعداد صفحه: ۲۰۰
قیمت: ۹۰۰۰۰ ریال
ناشر: آموت

فریبا کلهر در مقدمه کتاب نوشته: «قصه‌های یک‌دقیقه‌ای حاصل سفرم به ژاپن است. حاصلِ حرف ناشری ژاپنی که قصه‌هایم را خواند و گفت: این‌ها خیلی طولانی‌اند. قصه‌های کوتاه‌تر می‌خواهم.» کلهر، نوشتن قصه‌های یک‌دقیقه‌ای را از حدود سال ۷۸ شروع کرده و خودش می‌گوید: «هدفم این بود که علاوه بر کوتاه‌نویسی، مخاطبم عام باشد و تمام افراد خانواده از خواندن‌شان لذت ببرند».

نشر آموت



نشر آموت، نشر جوانی است که در همین مدت کوتاه، خوش درخشیده است. و این موفقیت را مدیون تلاش‌های شبانه‌روزی مدیر و موسسش، یوسف علیخانی است. او متولد اول فروردین ۱۳۵٤ است و فارغ‌التحصیل رشته زبان و ادبیات عرب دانشکده ادبیات دانشگاه تهران.

علیخانی درباره چگونگی راه‌اندازی آموت گفته است: «سال ۸۱ درخواست گرفتن مجوز را دادم. سال ۸۳ که مجوز نشر را گرفتم نتوانستم کار نشر انجام بدهم؛ چرا که درگیر کار روزنامه‌نگاری بودم. در سال ۸۷ شایسته تقدیر اولین دوره جایزه جلال شدم. ۲۵ سکه‌ای را که برده بودم فروختم. چیزی در حدود ۵ میلیون شد. با پول سکه‌ها و پول سنوات جام‌جم و بخشی از هزینهٔ آقای عمادی – که دفترش را نیز در اختیارمان گذاشت – کار نشر را شروع کردم. از پاییز ۸۷ که فعالیت نشر آموت را شروع کردم تا امروز چهار سال و دو ماه است و من در این مدت به طور متوسط هفت صبح بیدار می‌شوم و یک‌ونیم تا دو شب می‌خوابم. به این معنا که هر روز حداقل به اندازه چهار نفر کار می‌کنم.»

علیخانی کار نشر را یکی از پرریسک‌ترین کارها می‌داند. او می‌گوید:. جدای از تمام مشکلاتی که پروسه نشر هر کتاب (مانند پیدا کردن مولف و تایپ و حروف‌چینی و لیتوگرافی و ...) دارد، کتاب آماده شده نیز مشکلات بسیاری دارد: باید برای این کتاب آماده شده، به دنبال پخش‌کننده بود. به یاد دارم که در ابتدای امر، هیچ پخش‌کننده‌ای کتاب نشر آموت را قبول نمی‌کرد. به این علت که برای پخش‌کننده این امر بسیار مهم است که ناشر مطرح شده باشد و یا حداقل ده کتاب چاپ شده داشته باشد. جدای از این مهم که هیچ پخش‌کننده‌ای با ناشر کتاب اولی کار نمی‌کند، هیچ نویسنده و یا مترجم مطرحی نیز حاضر به همکاری با یک انتشارت تازه تأسیس نیست. تمام این هراس‌ها برای ناشر وجود دارد.»

مدیر نشر آموت می‌گوید: در ابتدای کار، مجموعه داستان‌های فراوانی چاپ می‌کردم. اما امروز دیگر نهایت سالی دو تا مجموعه داستان منتشر می‌کنم. در ابتدا هر رمان نویس کتاب اولی‌ای که می‌آمد و ابتدایی‌ترین اصول داستان‌نویسی را رعایت می کرد، آثارش را منتشر می‌کردم؛ اما امروز دیگر اینگونه نیست و از هر بیست رمانی که به آموت می‌رسد، دو تا منتشر می‌شود. در نتیجه چالش اصلی کاملاً به دوره زمانی بستگی دارد.»

نشر آموت در این سال‌ها حمایت خوبی از نویسندگان جوان و کتاب اولی‌ها کرده است. علیخانی درباره چرایی چاپ کتاب اولی‌ها در آموت می‌گوید: از روز اول اعتقادم بر این بود که با کتاب اولی می‌توان همراهی کرد. کتاب‌اولی از روز اول، ذهنی آماده برای پرورش یافتن دارد. من ناشر می‌خواهم بر روی کتاب مانور دهم و کتاب‌اولی چه بَرای جلسه نقد و چه برای گفت‌وگو، با من همراه می‌شود. اما برای مطرح کردن کتاب نویسنده‌ای که معروف شده، مکافات خواهیم داشت. نویسنده مطرح شده می‌گوید: «من معروفم دیگر. حالا بیایید و کتابم را هم مطرح کنید!» من سالها قبل از این که ناشر شوم به این باور رسیده بودم که دوره قهرمانی گذشته است. دوره این که بیایند و ما را کشف کنند، گذشته است. من آن زمان که «قدم بخیر مادربزرگ من بود» را منتشر کردم، صد و اندی از کتاب را به دوستان هدیه دادم تا کار دیده شود. نویسنده کتاب اولی اگر این کار را انجام ندهد، باید سال‌های سال بنشیند تا شاید اتفاقی و به صورت تصادفی کشف شود. آن هم به چه شکل؟ یکی باید بیاید و کتاب تازه منتشر شده نویسنده را بخواند. اما نویسنده با هدیه دادن کتاب به دوستان و منتقدان و اساتید مختلف این کار را آسان می‌کند و روند را سریع‌تر می‌کند. به همین دلیل من به تمام کتاب‌اولی‌ها توصیه می‌کنم که ۱۵۰–۱۰۰ جلد از کتاب‌شان را با تخفیف از ناشرشان بگیرند و به افراد مختلف هدیه بدهند تا کتاب دیده شود. ساده بگویم: از این که یک باغ آباد شده را به من بدهند، لذت نمی‌برم. دوست دارم یک تکه زمین خالی را بدهند و خودم در آن جا درخت بکارم...»

*** در تهیه این گزارش، از مصاحبه روزنامه ملت بهره گرفته شده است.**

حلقه های دود!

دبیر تحریریه

فرض کنید توی جزیره‌ای تنها گیر افتاده‌اید. تا چشم کار می‌کند جلوی رویتان آب است و پشت سرتان جنگل. توجه داشته باشید که شما هنرمندید. اهل تخیل، خلق و ...تنهایی! چه هیجان انگیز! شروع می‌کنید... با تنهایی عمیق، خیال سرکش مهارنشدنی، طبیعت و سکوت، شاهکارتان را خلق می‌کنید. فرض کنید توی جزیره‌ای تنها ایستاده‌اید و ساعتها با لذت فراوان به زیباترین اثر هنری جهان که تازه از درون شما متولد شده نگاه می‌کنید. اما اتفاقی که می‌افتد این است؛ شما روز بعد لذت کمتری می‌برید و روزهای بعد کمتر تا جایی که زیباترین اثر هنری دنیا برایتان عذاب آور می‌شود. چون یادتان می‌اندازد که تنهایید! شما یادتان رفته بود که فقط زادنش با شماست و رشد و نموش، بزرگ کردنش به عهده دیگران است... شما او را زاده‌اید که به جایتان با آدم‌ها حرف بزند، روحتان را به دیگران نشان بدهد. او وسیله ارتباطی شماست اما...

حالا فرض کنید در اوج تنهایی و ناامیدی، بالای کوه، توی انبوه درختهای جزیره، چشمتان می‌خورد به حلقه های دودی که به آسمان می‌روند... کسی آنجاست. کسی شما را دیده یا دنبال‌تان می‌گردد. کسی دارد با شما حرف می‌زند... و شما چه دارید بگویید؟! حسی که توی دلتان می‌جوشد را چطور توضیح می‌دهید؟!

داستان‌نامه هنوز راه درازی دارد تا به یک اثر ادبی-هنری مقبول تبدیل شود، می‌دانیم. می‌خواهیم شما هم بدانید که حالا، بعد از یک سال، وقتی نظرات، پیام‌ها و یادداشت های کوچک و بزرگ شما به دستمان می‌رسد، حسی توی دل‌مان می‌جوشد. وقتی خانم دکتر بهمنی مهربان از ایتالیا با ما تماس می‌گیرد؛ می‌گوید تمام شماره‌های گذشته‌مان را خوانده و لذت برده و حالا می‌خواهد در حمایت از تلاشی که می‌کنیم، با پرداخت مبلغی به عنوان هزینه تهیه این چهارشماره، نقشی ایفا کند، گذشته از کمک مالی بزرگوارانه‌اش، دلمان به داشتن همراهانی که از فرسنگها دور اینچنین نزدیک‌اند، گرم می‌شود.

ممنونیم که ما را دیدید، دلگرم‌مان کردید و برایمان حلقه های دود به آسمان فرستادید...

پیام‌ها، نظرات، انتقادها وپیشنهادهای خود را برای ستون ارتباط با مخاطب، روایت نیوش، به این ایمیل ارسال نمایید:

Info@Dastannameh.com

حسین نوش‌آذر: نشریه ادبی «داستان‌نامه» یک نشریه کاملاً حرفه‌ای است و بدبختانه رایگان و به شکل پی دی اف. مشابه این نشریه را باید در غرب به بیست یورو سفارش داد و سه روز هم منتظر ماند تا به درِ خانه برسد.

عباس موذن: از افتتاح سایت داستان‌نامه در این وانفسای ادبی، بسیار خوشحال شدم. آرزو دارم شاهد معرفی خبرها و آثار برجسته ی ادبیات داستانی داخلی(خاص) و جهانی باشم. خوب و سرفراز باشید.

یاسمن شکرگزار: در روزگاری که آدم ها با زندگی شلوغشان مدام از ادبیات دور می‌شوند، هر تلاشی برای راه دادن بیشتر ادبیات به جامعه قابل‌تقدیر است. داستان‌نامه یک تلاش گروهی تر و تمیز و قابل‌تقدیر برای حضور پررنگ‌تر ادبیات در زندگی ماست. نشریه‌ای که در همین چند شماره با سر و شکلی جذاب نشان داده می‌تواند منبع خوبی باشد برای کسانی که پیگیر ادبیات هستند. امیدوارم یک روز داستان‌نامه را با سر و شکل کاغذی توی دست‌هام بگیرم و ورق بزنم.

فتانه کیوانی: با درود به شما دوستان و تشکر به خاطر نشریه خوبتان. در شماره دوم مجله حجم زیادی از مطالب به پرونده ویژه (کافکائیسک) اختصاص داده شده بود. پیشنهاد می‌کنم توازن بین مطالب دو بخش آزاد و پرونده ویژه برقرار شود تا کسانی که موضوع پرونده ویژه برایشان جذابیت ندارد، بتوانند از سایر مطالب استفاده کنند.

میثم تهرانی: با سلام. در شماره های اول و به خصوص دوم نشریه تان طراحی صفحه به گونه ای بود که موجب سخت خوانی بعضی از مطالب شده بود.

حسین ناژفر: مشاهدهٔ این نشریه باعث خوشحالی بنده و همهٔ دوست‌داران هنر و ادبیات است. نشریه ای وزین و ارزشمند که بسیار هنرمندانه و خوب بوجود آمده است و امیدوارم به‌زودی زود شاهد نسخهٔ کاغذی آن روی میز نشریات باشیم. به همه عزیزانم تبریک عرض نموده و آرزوی موفقیت و بهروزی در این راه را برای شما دارم.

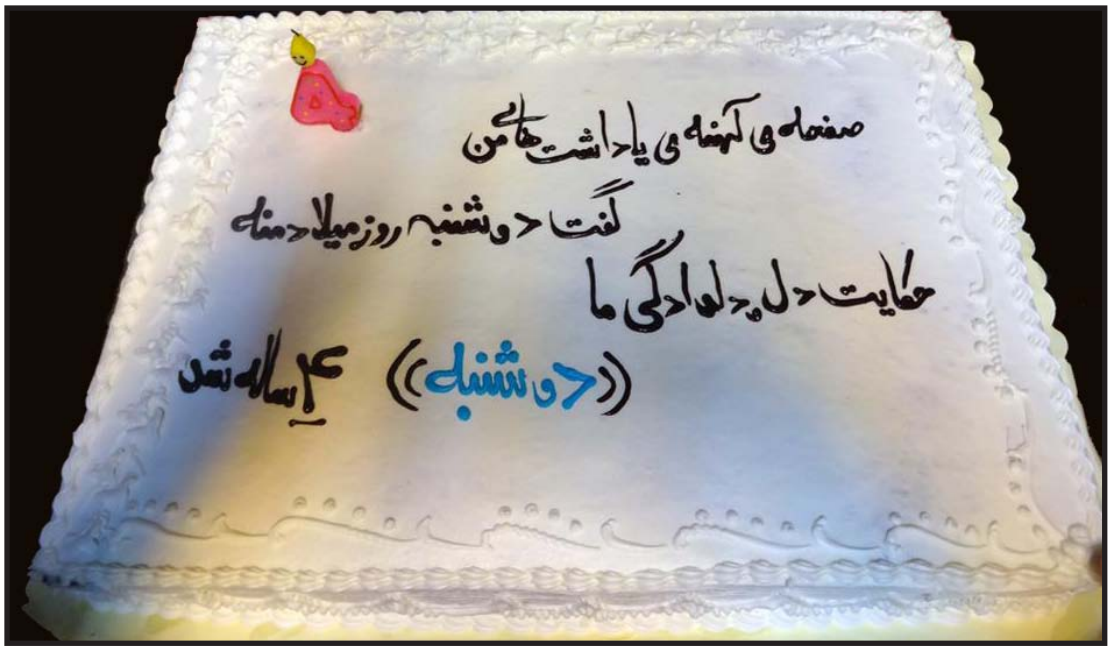
مریم ایرانی: درود بر شما، نشریه بسیار خوب و پر محتوایی است. اگر مقدور است لینک برای دانلود و استفاده موبایل هم در سایت تعبیه نمایید.

مجتبی میرسمیعی: ضمن عرض خسته نباشید خدمت دست‌اندرکاران نشریه الکترونیکی داستان‌نامه، با تشکر و قدردانی از زحماتی که می‌کشید، فکرمی‌کنم جای صفحاتی که به نقد و بررسی آثار نویسندگان صاحب نام و بیشتر شناخته شده‌ی ایرانی (در دهه‌های قبل از انقلاب) پرداخته باشد، خالی‌ست.....با توجه به اینکه آنها جامعه و طرز تفکر ایرانی را بیشتر وارسی و تحلیل کرده‌اند و نسل جدید را بهتر به کار خواهد آمد، چرا که خواه‌ناخواه در دامن همین فرهنگ رشد کرده‌اند..... البته این نظر را در راستای آرمان و هدفی که ادبیات باید داشته باشد عرض می‌کنم.....و الا جا برای بحثها و آموزش‌های تخصصی در ادبیات، مکان و مرتبه خود را باید داشته باشد.....

ناهید فرامرزی: نقد کتاب آمده بودی برای خداحافظی، نظرم را جلب کرد. نقد درباره ی کتابی که حسی زنانه را در موقعیت ها و فضاهایی غالبا مردانه (مثل جنگ، سیاست)با زبانی زنانه، روایت می کند.

آقا یا خانم البرز: بسیار شگفت زده شدم از انتشار چنین مجله اینترنتی...بسیار کار زیبا در همه ابعاد چون گرافیکی و تکنیکی و فنی و تخصصی ادبی است....امیدوارم موفق باشید...من و امثال من که به ادبیات علاقمندیم سعی خواهیم کرد علاوه بر استفاده از این مجله وزین اقدام به تبلیغ و انتشار آن در فضای مجازی نماییم.

... برای چهار سالگی سایت «دوشنبه»



شعر و داستان ما محروم است. گذشته از همهٔ نامرادی‌ها و نامهربانی‌های اقتصادی و ممیزی، عدم پوشش خبری درست، منصفانه و دلگرم‌کننده فعالیتهای ادبی نیز ناامیدکننده می‌نماید. البته خبرگزاری ها هستند؛ اما معلوم است که عمدتاً خبرهای دستچین شده را پوشش می‌دهند و ازاین‌رو، بسیاری از دیدنی ها وشنیدنی ها و خواندنی ها، ندیده و نشنیده و نخوانده می‌ماند.

اما در این وضعیت نیز، کسانی پیدا می‌شوند که اسب همت را زین می‌کنند و یکه می‌تازند تا در کنار انگشت‌شمار سوارهای دیگر، تبدیل شوند به یکی از دلخوشی های اندک خالقان آثار ادبی و فعالان حوزه ادبیات. و یکی از این سواران بی ادعا، که کمر خدمت به جامعه ادبی کشور بسته‌اند، آنهایی هستند که «روزشان را با دوشنبه آغاز می‌کنند و با دوشنبه پایان می‌برند». تا در شلوغی های خاموش دوشنبه‌های ادبی پایتخت، دوشنبه‌ای متفاوت و درخشان ساخته باشند. این تلاش بی ادعا و این همت عالی و این خستگی ناپذیری، ستودنی است. بسیار ستودنی. و کاش قدرش را و قدرشان را بدانیم.

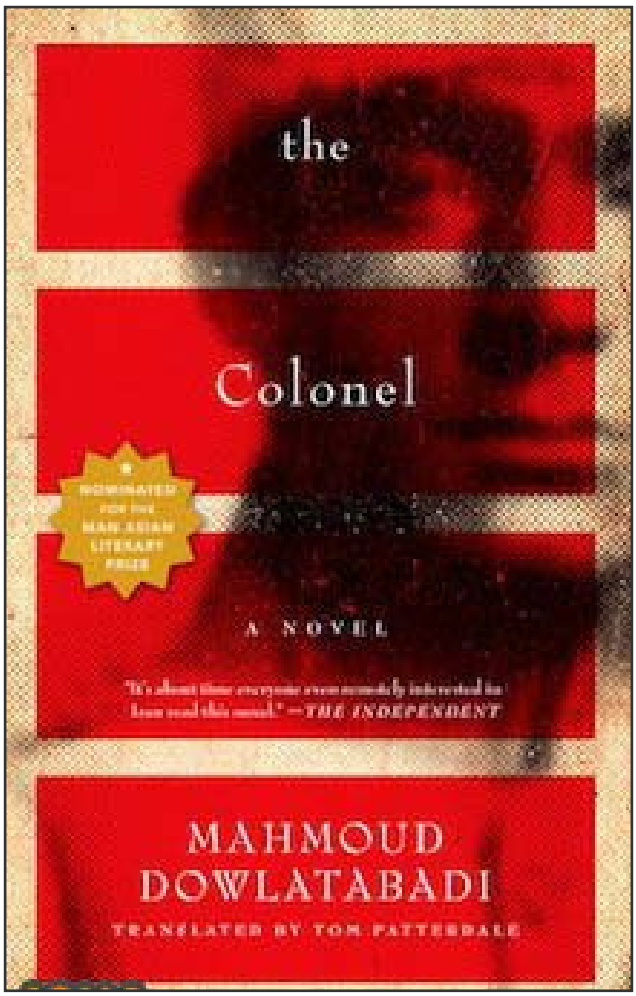
عصر یکشنبه هشتم اردیبهشت، جشن چهار سالگی سایت «دوشنبه» برگزار شد. امیر حسین شربیانی و دوستانش دعوت کرده‌بودند و نویسندگان و فعالان ادبی هم، نیک پاسخ داده و آمده بودند. نویسندگان و شاعران جوان و چندتایی از بزرگترها، علی‌رغم تمام گرفتاری‌ها و دغدغه‌های فراگیر این روزها، به پاس تلاش‌های بچه‌های «دوشنبه» و به احترام فراخوان شان، در کافه‌ای که وعده‌گاه شده بود، جمع شدند.

بچه های «دوشنبه»، همچنان که برای جمع‌آوری و بازنشر اخبار و رویداد های ادبی بسیار می‌کوشند، برای برگزاری این مراسم نیز زحمات فراوانی کشیده بودند. در آغاز مراسم، درباره دوشنبه و آغاز و ادامه‌اش شنیدیم .بعد شعر و داستان هم بود و شنیدیم؛ اگرچه در فضایی پر سر و صدا و شلوغ. کیک تولد هم بود. کیک تول «دوشنبه» را خوردیم تا کام‌مان که به سبب این جشن و نیز دیدار دوستان دوشنبه‌ای و سایر نویسندگان و شاعران شیرین شده بود، شیرین‌تر هم شود. موسیقی هم بود و عطر چای و قهوه هم ... عصری به یادماندنی و دوست‌داشتنی را سپری کردیم؛ به لطف بچه‌های دوشنبه و نویسندگانی که به احترام «دوشنبه»ای‌ها، گرد هم جمع شده‌بودند. درود بر بچه‌های سایت دوشنبه. و خدا قوت.

اخبار داستانی

زهره مسکنی

«کلنل» محمود دولت‌آبادی نامزد جایزهٔ بهترین کتاب داستانی ترجمه در آمریکا



رمان «کلنل» محمود دولت‌آبادی نامزد جایزه‌ی بهترین کتاب داستانی ترجمه در آمریکا شد.
به گزارش ایسنا، در فهرست نامزدهای این جایزه که از سوی دانشگاه راچستر منتشر شده، ۱۰ نویسنده از ۹ کشور حضور دارند. شناخته‌شده‌ترین نویسندهٔ این فهرست، هرتا مولر – نویسندهٔ برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات – است. میخاییل شیشکین روسی نیز از دیگر رقبای سرشناس دولت‌آبادی در این رقابت ادبی است.

«کلنل» دولت‌آبادی که هنوز در ایران امکان انتشار پیدا نکرده، توسط تام پتردیل به انگلیسی ترجمه و از سوی انتشارات ملویل هاوس منتشر شده است.
برگزارکنندگان جایزه‌ی بهترین کتاب داستانی ترجمه با همکاری سایت آمازون مبلغ ۵۰۰۰ دلار به کتاب برتر (نویسنده و مترجم) اهدا می‌کنند. برگزیدهٔ نهایی این جایزه سوم ماه می (۱۳ اردیبهشت‌ماه) در نیویورک معرفی می‌شود.
رمان محمود دولت‌آبادی در ایران با نام «زوال کلنل» از مهرماه سال ۸۷ برای کسب مجوز نشر ارائه شده اما با عنوان «کلنل» به زبان آلمانی ترجمه و به عنوان یکی از نامزدهای جایزهٔ ادبی بوکر آسیا معرفی شد.
رمان «کلنل» توسط نشر چشمه برای دریافت مجوز نشر ارائه شده بود، که پروانهٔ فعالیت این انتشارات لغو شد و به این ترتیب، از انتشار در ایران بازماند.

معرفی نامزدهای نهایی جایزه ادبی ایمپک دوبلین

جایزه ایمپک دوبلین با اعلام فهرست نهایی‌اش که شامل نام ۱۰ نامزد است، یک گام دیگر جلو رفت.
به گزارش خبرگزاری مهر به نقل از ایرلند اگزماینر، جایزه معتبر ایمپک دوبلین که گران‌ترین جایزه ادبی جهان است، از میان فهرست اولیه‌اش که شامل نام ۱۵٤ نویسنده از سراسر جهان بود، نامزدهای راه یافته به بخش نهایی خود را معرفی کرد.
این جایزه مثل هر سال فهرست اولیه خود را از میان برترین کتاب‌های منتشر شده در سال پیش با رأی و نظر کتابخانه‌های سراسر جهان انتخاب کرد و در مرحله بعد از میان این فهرست و با رای ۵ داور دور نهایی، این ۱۰ نامزد را برگزید.
اومبرتو اکو، فیلسوف مطرح ایتالیایی، جولیان بارنز برنده جایزه بوکر سال پیش، سباستیان بری، رائول باتاچاریا نامزد بوکر آسیا، پاتریک دووایت برنده جوایز متعدد

کانادا، اسی ادوگیان برنده جوایز معتبر کانادا و جولی اوتسوکا از جمله چهره‌های مطرح فهرست اولیه بودند که به دور بعد راه پیدا نکردند.
این جایزه شامل آثاری که به زبان انگلیسی ترجمه شده‌اند نیز می‌شود و مثل هر سال شماری از نویسندگانی که نخستین اثرشان را منتشر کرده‌اند نیز در این فهرست جای گرفته‌اند.
عناوین آثاری که به فهرست نهایی این رقابت ادبی راه یافته‌اند، به شرح زیر است:
ـ کوین بری به عنوان تنها نویسنده ایرلندی این فهرست برای کتابی با عنوان «شهر بوهان»
ـ میشل هولبک نویسنده فرانسوی برای «نقشه و قلمرو» که موفق به کسب جایزه گنکور ۲۰۱۰ شده بود.
ـ اندرو میلر نویسنده بریتانیایی و برنده جایزه ایمپک ۱۹۹۹ برای کتابی با عنوان «ناب»
ـ سجون بیرگیر سیگوروسون نویسنده ایسلندی برای اثر تحسین شده «از دهان نهنگ»
ـ کارن راسل نویسنده آمریکایی با اولین کتابش با عنوان «سوامپلاندیا!»
ـ آرتور فیلیپ با «تراژدی آرتور»
ـ تامی ویرینجا نویسنده هلندی برای کتابی با عنوان «سزارین»
ـ هاروکی موراکامی نویسنده مطرح ژاپنی با سه گانه پرحجم «1Q84 ».
ـ جولی اوتساکا نویسنده آمریکایی ـ ژاپنی برای رمان «بودا زیر شیروانی»
ـ کجرستی اسکومسوالد نویسنده نروژی برای اولین رمانش با عنوان «سریع‌تر از من، کوچک‌تر از من».
برنده این رقابت در ماه ژوئن معرفی می‌شود. سال پیش جان مک گرگور برای «حتی سگ‌ها» این جایزه را به خانه برد.
در سال ۲۰۱۳ فهرست اولیه این رقابت دربرگیرنده نام ۱۵٤ کتاب بود که از سوی کتابخانه‌های ۱۲۰ شهر از ٤٤ کشور و به ۱۹ زبان انتخاب شده بودند.

اعلام اسامی نامزدهای دریافت جایزه فرانک اوکانر

فهرست اولیه جایزه فرانک اوکانر برای انتخاب برنده این جایزه ۲۵ هزار یورویی در سال ۲۰۱۳ اعلام شد.
به گزارش خبرگزاری مهر به نقل از بوک ترید، این جایزه که معمولاً اسامی ٦۰ نویسنده را در مرحله اول اعلام می‌کرد، امسال با اعلام نام ۷۵ نویسنده از جهان انگلیسی زبان، نامزدهای بیشتری را به مرحله اول این رقابت راه

داده است.
این آثار که از میان مجموعه داستان‌های کوتاهی که در سال ۲۰۱۲ به زبان انگلیسی در سراسر جهان منتشر شده، انتخاب شده‌اند، دربرگیرنده نام نویسندگانی از هند که آثارشان را به زبان انگلیسی نوشته بودند و نیز یک مجموعه داستان کوتاه از حسن بلسیم نویسنده عراقی است که اثرش به زبان انگلیسی نیز ترجمه شده است.
جویس کرول اوتس، نویسندهٔ سرشناس آمریکایی با مجموعه داستان «کوکب سیاه و رز سفید» از برجسته‌ترین چهره‌های این فهرست است. جونات دیاز، نویسنده دومینیکی ـ آمریکایی برندهٔ جایزه ادبی پولیتزر نیز با مجموعه داستان «این طوری او را از دست می‌دهی» در این رقابت جای گرفته است.
جایزه فرانک اوکانر که امسال نهمین سال خود را پشت سر می‌گذارد و قبلاً به نویسندگان مطرحی چون هاروکی موراکامی و جومپا لاهیری تعلق گرفته، به یاد فرانک اوکانر داستان‌نویس و منتقد سرشناس ایرلندی اهدا می‌شود. این جایزه در مرحله بعد با اعلام فهرست نهایی خود ٦ نویسنده را از میان این ۷۵ تن انتخاب و در نهایت در ماه ژوییه برنده سال ۲۰۱۳ خود را معرفی می‌کند.

برگزاری یازدهمین جشنواره شعر و داستان جوان سوره

یازدهمین جشنواره شعر و داستان جوان سوره تیرماه سال جاری به میزبانی استان کردستان برگزار می‌شود.
به گزارش خبرگزاری مهر، این دوره از این جشنواره در پنج بخش داستان کوتاه بزرگسال، داستان کوتاه کودک و نوجوان، شعر کودک و نوجوان، شعر آزاد و شعر

کلاسیک برگزار می‌شود وعلاقه‌مندان به شرکت در این جشنواره تا ۱۳ خرداد ماه سال جاری می‌توانند آثار خود را به دبیرخانه این جشنواره ارسال کنند.
آثار ارسالی به جشنواره باید در محورهای آثار ارسالی حول محورهای انقلاب اسلامی، سبک زندگی، دفاع مقدس، بیداری اسلامی، فرهنگ، تمدن، عدالت و پیشرفت تألیف شده باشد و شرکت هر فرد در چند بخش از جشنواره بلامانع است.

اعلام برندگان دومین جایزه ادبی تبریز

برگزیدگان پنج بخش دومین جایزه ادبی تبریز، معرفی شدند. به گزارش روابط عمومی سازمان فرهنگی هنری شهرداری تبریز، در آیین اختتام این جایزه ادبی اسامی نفرات برتر بخشهای شعر فارسی نو و کهن، داستان فارسی، شعر ترکی و داستان ترکی اعلام شد.
در بخش داستان این جشنواره ۸۲۲ اثر به زبان فارسی و ٥٤ اثر نیز به زبان ترکی مورد داوری قرار گرفت که ابوذر قاسمیان از جهرم، وحید آقاکرمی از تبریز و وجیهه نوزادی از بیرجند در بخش داستان فارسی رتبههای اول تا سوم را به خود اختصاص دادند.

برگزاری اختتامیه دوازدهمین جایزه ادبی غنی‌پور

برگزیدگان دوازدهمین دوره جایزه ادبی شهید حبیب‌غنی‌پور معرفی شدند.
به گزارش خبرگزاری فارس، اسامی برگزیدگان دوازدهمین دوره جایزه ادبی شهید غنی‌پور در حالی اعلام شد که این جایزه در برخی رشته‌ها کتاب سال را معرفی نکرده و تنها به تقدیر از برخی کتاب‌ها بسنده کرده است.
در میان اسامی کتب برگزیده نام رمان «فصل پنجم سکوت» نوشته محمدرضا بایرامی،کتاب «یک نام و چند قصه» نوشته جمعی از نویسندگان با دبیری شکوه قاسم‌نیا، کتاب «نورالدین پسر ایران» نوشته معصومه سپهری و رمان «دشت‌های سوزان» نوشته صادق کرمیار به چشم می‌خورد.
هیأت داوران این جشنواره در بخش رمان و داستان بلند با موضوع انقلاب اسلامی، رمان «رُنج» نوشته محمد مهدوی نورآبادی را به دلیل روایت پرکشش و هیجان انگیز داستانی به عنوان اثر شایسته تقدیر معرفی کرد اما هیچ اثری را شایسته عنوان کتاب سال ندانست.
در بخش داستان با موضوع آزاد نیز مجموعه داستان «فقط عاشق زبان عاشق را می‌فهمد» نوشته قاسم علی فراست به دلیل یک‌دستی محتوایی اثر و قالب و چهارچوب داستانی محکم شایسته تقدیر شناخته شد ولی هیچ اثری به عنوان کتاب سال معرفی نشد.
هیأت داوران در بخش رمان با موضوع آزاد هیچ اثری را شایسته تقدیر معرفی نکرد، ولی رمان «دشت‌های سوزان» نوشته صادق کرمیار را به دلیل زبان مناسب، لحن گیرا و خلق فضای صمیمی در بیان روایتی پرکشش از عشایر خوزستان به عنوان کتاب سال معرفی کرد.

آخرین اخبار از وضعیت آثار بانوی داستان ایران

هنوز نشانه‌ای از کتاب «کوه سرگردان» سیمین دانشور یافته نشده و اگر روزی این کتاب از طریقی غیر از انتشارات خوارزمی منتشر شود، قطعاً مسوولان این انتشارات حق پیگیری قضایی را برای خود محفوظ می‌دانند.
به گزارش خبرگزاری کتاب ایران (ایبنا)، مهین شاهیده، مدیر انتشارات خوارزمی با بیان این مطلب گفت: به دلیل دوستی‌ام با خانم دانشور، مرتباً با او تماس داشتم و به خانه‌اش می‌رفتم. حتی پس از بیماری او، هرگاه به عیادتش می‌رفتم، با راهنمای پرستارش، به دنبال کتاب می‌گشتیم، اما هیچ‌وقت اثری از آن نیافتیم.
شاهیده ادامه داد: این پی‌گیری‌های بی‌نتیجه آن‌قدر ادامه یافته که حتی ویکتوریا دانشور احتمال می‌دهد که اصلا چنین کتابی نوشته نشده باشد.
وی در ادامه با رد نظر خواهر این نویسنده، گفت: از علیرضا حیدری، مدیر پیشین انتشارات خوارزمی، شنیدم که خانم دانشور این کتاب را نوشته و حتی با انتشارات قرارداد هم امضا کرده است. پس از درگذشت آقای حیدری هم قرار بود فردی را برای پاکنویس کردن کتاب «کوه سرگردان» به خانه خانم دانشور بفرستم، اما مشخص شد که دستنویس‌های این کتاب مفقود شده است.
این در حالی است که همزمان با سالگرد درگذشت سیمین دانشور، چند کتاب دیگر از او منتشر می‌شود.
یادداشت‌های پراکنده سیمین با گردآوری غلامرضا امامی، نمایشنامه «سرباز شکلاتی» نوشته «برنارد شاو» با مقدمه جلال آل‌احمد، «بئاتریس» داستانی بلند از «آرتور شپنتلر» و «رمز موفق زیستن» نوشته «دیل کارنگی» نیز از ترجمه‌های سومین دانشور است که امامی نشر آن ها را بر عهده دارد و به زودی از سوی انتشارات روزنه منتشر می‌شوند.

حذف اورهان پاموک از فهرست جایزه ترجمه بریتانیا

جایزه بهترین داستان خارجی ایندیپندنت با اعلام فهرست

نهایی این رقابت برای سال ۲۰۱۳ اورهان پاموک نویسنده ترکیه‌ای برنده جایزه ادبی نوبل را از فهرست خود حذف کرد.
به گزارش خبرگزاری مهر به نقل از بوک ترید، این جایزه که به بهترین ترجمه از یک کتاب داستانی از یک نویسنده خارجی زنده به زبان انگلیسی اهدا و شامل آثاری می‌شود که سال قبل در بریتانیا منتشر شده باشند، فهرست نهایی خود را اعلام کرد.
بر این اساس، اورهان پاموک که به عنوان یکی از ۱۶ نامزد فهرست اولیه انتخاب شده بود و با «خانه ساکت» در این فهرست جای داشت، از رسیدن به فهرست نهایی باز ماند. این در حالی است که او در دوره قبل برای رمان «قلعه سفید» که سال ۱۹۹۰ منتشر شده بود به عنوان برنده این جایزه انتخاب شد.
در فهرست نهایی این رقابت اکنون نام ٦ اثر باقی مانده که شامل «سقوط شهر سنگی» نوشته اسماعیل کاداره ترجمه از آلبانیایی، «تریسته» نوشته داشا درندیک ترجمه از صرب و خرواتی (زبان کرواتها)، «دوبلینیسک» نوشته انریکه ویلاماتاس ترجمه از زبان اسپانیایی، «انحراف» نوشته گربران بکر ترجمه از زبان هلندی، «زمین لم یزرع» نوشته کریس برنارد ترجمه از زبان آفریقایی و «مسافر قرن» نوشته آندراس نیومان ترجمه از زبان اسپانیایی است.
در فهرست اولیه سال ۲۰۱۳ جایزه بهترین داستان خارجی ایندیپندنت، نام ۱٦ کتاب جای داشت که از ۱۳ زبان مختلف به انگلیسی ترجمه شده بودند.
این جایزه که از سال ۱۹۹۰ شروع به کار کرده از سوی نشریه ایندیپندنت اهدا می‌شود تا به تشویق انتشار آثار ترجمه شده در بریتانیا کمک کند. برنده نهایی این رقابت ادبی بیستم ماه مه معرفی می‌شود.

انتشار رمان جدید هاروکی موراکامی

مردم ژاپن مشتاقانه برای خرید رمان جدید هاروکی موراکامی نویسنده معروف این کشور صف کشیدند.
به گزارش خبرگزاری مهر به نقل از خبرگزاری فرانسه، این افراد شب قبل از انتشار کتاب مذکور، در انتظار بودند تا جدیدترین اثر موراکامی را خریداری کنند. موراکامی در بیانیه‌ای درباره این کتاب ۳۷٦ صفحه‌ای گفته که من قصد نوشتن رمان کوتاهی داشتم اما وقتی در حال نوشتن این رمان بودم، به طور ناخواسته به رمانی طولانی تبدیل شد.
آخرین اثر موراکامی «1Q84» بود که در آوریل ۲۰۱۰ منتشر شد. این سه‌گانه حتی پیش از انتشار هم جنجال‌های

بسیاری به‌پا کرد و کتابفروشی‌ها به صورت شبانه‌روزی باز بودند تا آن را به دست خوانندگان برسانند.
عنوان این سه‌گانه، کنایه‌ای به کتاب «۱۹۸٤» جورج اورول می‌زند. در زبان ژاپنی حرف «Q» انگلیسی به معنای عدد ۹ است. «1Q84» اولین‌بار در سال ۲۰۰۹ به زبان ژاپنی منتشر شد و در موطن خالقش با استقبال زیادی روبه‌رو شد تا اندازه‌ای که در یک ماه اول یک میلیون نسخه از آن به فروش رسید.
از دیگر آثار این نویسنده ژاپنی که همواره در سالهای اخیر یکی از بخت های دریافت جایزه نوبل ادبیات بوده می‌توان به «کافکا در ساحل» و «پس از تاریکی» اشاره کرد. موراکامی ٦٤ ساله کی از مهمترین شخصیت‌ها در حیطه ادبیات پست‌مدرن به شمار می‌رود و روزنامه «گاردین» وی را یکی از بزرگترین رمان‌نویسان زنده دنیا دانسته است.

داوری ۱۲۰۰ کتاب در جایزه‌ی «قلم زرین»

در یازدهمین دوره‌ی جایزه‌ی «قلم زرین» حدود ۱۲۰۰ کتاب در سه بخش شعر، داستان و پژوهش داوری می‌شوند. به گزارش خبرگزاری ایسنا داوری‌ها تا پایان اردیبهشت‌ماه به پایان خواهد رسید و تا به حال۶۰۰ عنوان کتاب در بخش شعر و حدود ۵۰۰ عنوان کتاب در بخش داستان به مرحلهٔ داوری رسیده‌اند.

بر همین اساس، اسفندماه سال ۹۱ تعدادی از نامزدهای اولیه‌ی جایزه‌ی قلم زرین از سوی دبیر این جایزه معرفی شدند که این فهرست هنوز بسته نشده و با داوری کتاب‌های باقی‌مانده، تعداد این کتاب‌ها افزایش می‌یابد.

برگزیدگان «قلم زرین» ١٤ تیرماه سال ۹۲ در روز قلم معرفی و تقدیر خواهند شد.

راه اندازی جایزه ادبی به نام «بارگاس یوسا»

جایزه ادبی جدیدی به افتخار «ماریو بارگاس یوسا»، نویسنده نامدار ادبیات جهان راه‌اندازی شد.

به گزارش خبرگزاری دانشجویان ایرانایسنا، جایزه دوسالانه بهترین رمان اسپانیولی‌زبان به نام «ماریو بارگاس یوسا»، نویسنده پرویی برنده نوبل ادبیات کار خود را آغاز کرد. این جایزه طی مراسمی در موزه هنرهای معاصر لیما با حضور خالق «سور بُز» و اعضای هیأت داوران راه‌اندازی شد.

جایزه رمان «یوسا» که برای اولین‌بار در مارس ٢٠١٤ اعطا خواهد شد، شامل مبلغ نقدی ۱۰۰ هزار دلار می‌شود و به بهترین رمان منتشر شده به زبان اسپانیولی در سال ۲۰۱۳ – ۲۰۱۲ تعلق می‌گیرد.

اعضای هیات داوران این جایزه «نلیدا پینون»، رمان‌نویس، منتقد و مقاله‌نویس برزیلی، «کریستوفر دومینگوئز میشل» مکزیکی، «دیوید کالاگر» منتقد شیلیایی، «مارکو مارتوس»، شاعر و کارگردان پرویی و «ویکتور گارسیا لاکونچا» هستند.

اعلام فهرست نامزدهای جایزه ادبیات علمی تخیلی «آرتور سی. کلارک»

اسامی شش نامزد نهایی جایزه ادبیات علمی تخیلی «آرتور سی. کلارک» ، اعلام شد.

به گزارش خبرگزاری ایسنا، هیأت داوران جایزه ادبیات علمی تخیلی «آرتور سی. کلارک» که بیش‌تر اعضای آن را زنان تشکیل می‌دهند، شش مرد نویسنده را به عنوان راه‌یافتگان به مرحله نهایی این دوره معرفی کردند.

نامزدهای نهایی جایزه «آرتور سی. کلارک» ۲۰۱۳ عبارت‌اند از: «اشاره با سر» نوشته «آدریان بارتر»، «بهشت تاریک» به قلم «کریس بکت»، «فرشته‌ساز» اثر «نیک هاراکوی»، «سگ می‌درخشد» نوشته «پیتر هلر»، «مزاحمت» نوشته «کن مک‌لیود»، «۲۳۱۲» و به قلم «کیم استنلی رابینسون».

جایزه «آرتور سی. کلارک» با هدف تقدیر از بهترین‌های ادبیات علمی تخیلی منتشرشده در انگلستان، به طور سالانه برگزار می‌شود و یکی از معتبرترین جایزه‌های ادبی انگلیسی است. این جایزه در سال ۱۹۸۷ برای بزرگداشت «آرتور سی. کلارک»، نویسنده معروف داستان‌های علمی تخیلی، راه‌اندازی شد.