sì andò la bisogna che,
nente, non passò gran te
di quello che più diside
to continuando, et avendo
apo e di piacere non se
², che una notte andan
renzo dormiva, che il ma
rgersene ella, non se ne ac
che savio giovane era, qu
sse a ciò sapere, pur, mos
nza far motto o dir cos
rivolgendo intorno a que
seguente trapassò.
giorno, a' suoi fratelli ciò ch
notte dell' Isabetta e di Lor
insieme, dopo lungo cons
cosa, acciò che nè a loro n
infamia ne seguisse, di p
figuersi del tutto d'avern
uta [4], infino a tanto che t
i, senza danno o sconcio [5]
avanti che più andasse in
al viso. Et in tal disposizi
ciando e ridendo con Lore
me che, sembianti faccendo
a diletto tutti e tre, seco

جیووانی بوکاچیو
ادگار آلن پو
اکبر جوادی
نسیم خاکسار
اسد رخساریان
اکبر سردوزامی
ایساك سینگر
محمد شایانی
بهروز شیدا
رضا طالبی
داریوش کارگر
گراهام گرین
وی‌وکا وگل
سعید یوسف

در گستره‌ی ادبیات داستانی

در گستره‌ی ادبیات داستانی

شماره‌ی دوم پائیز ۱۳۷۰

ویژه‌ی داستان کوتاه (۱)

به کوشش داریوش کارگر

بهای این شماره

در سوئد - اروپا ۳۰ کرون

کانادا و امریکا: ۷ دلار

اشتراک چهار شماره، با هزینه پست

سوئد:

مؤسسات و کتابخانه‌ها: ۲۴۰ کرون

اشتراک فردی: ۱۶۰ کرون

دیگر کشورهای اروپا

مؤسسات و کتابخانه‌ها: ۲۸۰ کرون

اشتراک فردی: ۲۰۰ کرون

کانادا و امریکا:

مؤسسات و کتابخانه‌ها: ۳۰۰ کرون

اشتراک فردی: ۲۴۰ کرون

نشانی :

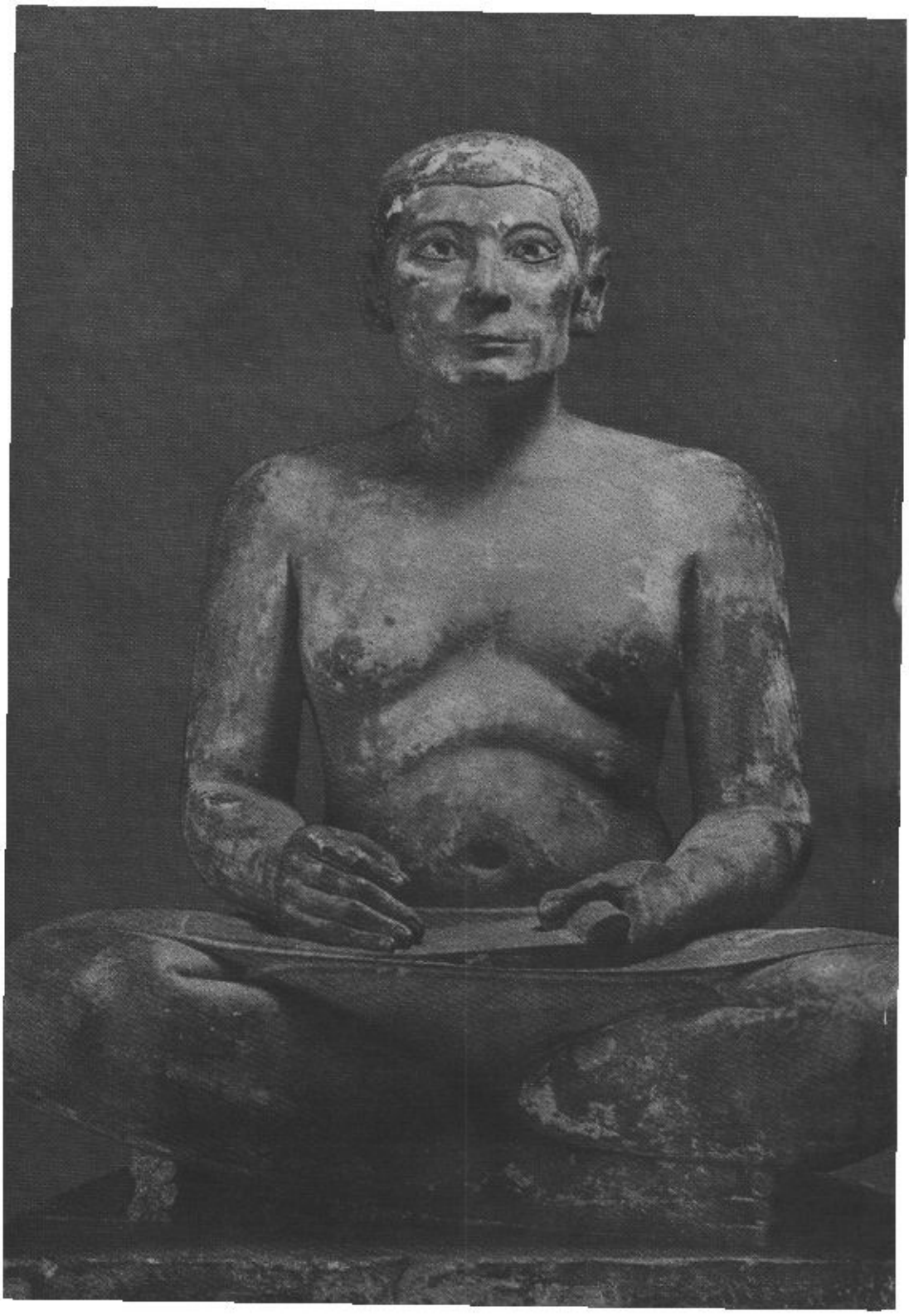
Box 26036
750 26 Uppsala
SWEDEN

شماره‌ی حساب پستی :

postgiro: 424 22 07-1

روی جلد: یک صفحه از «دکامرون» اثر «بوکاچیو»

طرح ؛ کورش پهلوان



نویسنده

پیکره‌ای ازسنگِ آهکِ رنگ شده، با چشم‌هائی از مرمر سفید، بلور کوهی و آبنوس؛ متعلق به سده‌ی بیست و سوم پیش از میلاد. تمرکزِ اعصابِ شگفت، ژرفای نگاه، استواری دستی که آماده‌ی نوشتن است و دست دیگر که در حال لوله کردن پاپیروس است، پیکره را به مثابه نماینده‌ی جاودانِ هنر نویسندگی تثبیت کرده است.

شماره‌ی دوم پائیز ۱۳۷۰

■یادداشت

داستانِ ما

■جابجائی / نسیم خاکسار / ۸

■درشکه‌ها و شلاق‌ها / اکبر سردوزآمی / ۱۸

داستانِ دیگران

■گلدانِ خاکسترِ لورنزو / جیووانی بوکاچیو / برگردانِ محمدشایانی / ۳۲

■قلبِ سخن‌چین / ادگار آلن پو / برگردانِ داریوش کارگر / ۳۷

مقالات

■جهانِ داستانِ کوتاه / داریوش کارگر / ۴۵

■داستانِ کوتاه به‌عنوانِ یک گونه‌ی ادبی / سعید یوسف / ۸۴

نقد و بررسی

■پایانِ سخن شنوکه ما را چه رسید / بهروز شیدا / ۱۲۱

درجهانِ قصه و داستان

■من جاسوسی می‌کنم / گراهام گرین / برگردانِ رضا طالبی / ۱۳۶

■فیلسوفِ کوچک / ایساک بشویس سینگر / برگردانِ اکبر جوادی / ۱۴۱

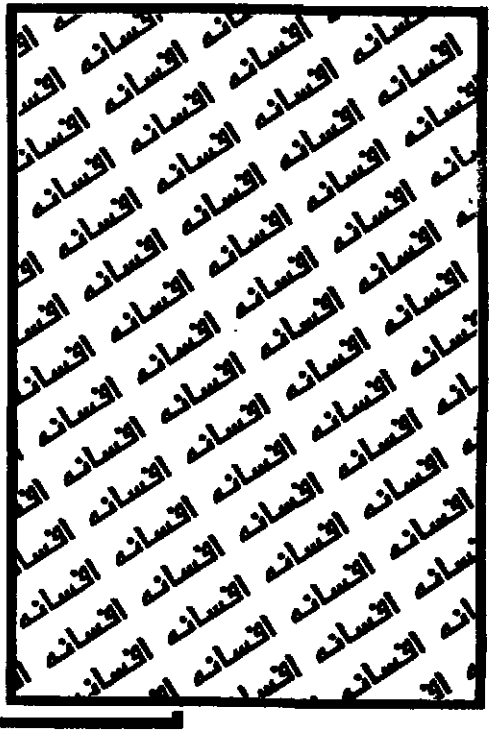
■خداحافظ آقایِ " شانس " / وی‌وِکا وگل / برگردانِ اسد رخساریان / ۱۴۹

■کتاب‌هایِ رسیده / ۱۵۳

■نشریاتِ رسیده / ۱۵۹

■اطلاعیه باشگاه کتاب / ۱۶۳

یادداشت



بهتر، شاید آن می‌بود که شماره‌ی دوم افسانه- این شماره، «ویژه‌ی داستان کوتاه»- جای شماره‌ی نخست-ویژه‌ی تبعید- را می‌گرفت، تا خود بتواند شمائی از داستان کوتاه، روایت حیات آن، سنگ سنگِ بنا، ساختار، دست‌آوردِ پیشگامان، و نیز، تجلی برآیند کارِ هم آنان را در داستانِ امروز ارائه دهد، و از این طریق، نمایانگر مسیری باشد که افسانه می‌تواند، یا باید، بپیماید. پرتاب شدنِ خواه «ناگزیر» و خواه «به ناچار دلبخواه» به تبعید، و زندگی در غربت اما، خود بانی آن شد تا شماره‌ی نخستِ‌آن‌ی نباشد که باید. و اینک، شماره‌ی دوم، همان، یا آغازه‌ای به همان است.

بی‌آنکه خواسته باشیم هم از نخستین گام‌ها، با حرف از «سختی‌ها» آغاز کرده باشیم، باید بگوئیم اما، که دست اندرکاران هر نشریه‌ای، نیک می‌دانند که اگر فصل یا

گاه‌نامه‌ای بخواهد، با توجه به پراکندگی قلم‌زنان در خارج از کشور- چه از نظر جغرافیائی و چه از نظر حوزه‌های اندیشگی و دلبستگی به این یا آن بینش و گاه، حتی، تنفر از بینشی «دیگر» و نه لاجرم متضاد- هر شماره از نشریه‌اش را به موضوعی مستقل اختصاص دهد، و یا به زبانی دیگر، به فراهم آوردن یا آمدن کشکولی از «هرآنچه هست» بسنده نکند، اگر نگوئیم خودآگاه راه به جنون برده است، دست کم می‌توان گفت که شوق یا عشق، سبب سازِ هیچ انگاریِ کوه مشکلاتش شده است؛ و این بدان معنی نیست که کوه بر دوش می‌کشیم، یا در سرمان ادعای علَمداری هست، که حاشا؛ تنها، کاری است، که «گمان می‌کنیم» ، از دستمان برمی‌آید، و، پس، کمر به انجامش بسته‌ایم: «تا ببینیم سرانجام چه خواهد بودن»!

بی هیچ نیازی به «علمِ غیب»، هم از نخست می‌دانستیم که چون «گروهی این، گروهی آن پسندند» ، پس، «نشریه‌ای در گستره‌ی ادبیات داستانی»، خیلی‌ها، را نه که «خوش» نیاید، که پسند نخواهد افتاد. پیش‌بینی‌مان اما، مرز داشت؛ و نه تا بدان حد که با زبانِ علم، ناسزا بارمان کنند، که: «به روزگارِ به هم ریختگی جهان و بن‌بست در بن‌بست، خودآگاه به خواب خرگوشی فرو شده‌اید»، و: «گوئیا همه‌ی کارهای زمانه به سامان است، که شما هم به «مَثَل» پرداخته‌اید» و... که آری، ما به کارِ مَثَلِ زمانه، زمانه‌ای که «سیل به ادبار دارد»، زمانه‌ی بن‌بست در بن‌بست می‌پردازیم، و حواله‌ی اینان نیز، که هر تکانی را، پاسخی به نیش و به ریشخند در آستین دارند، به زمانه. دیگران نیز اما، بودند -و هستند باز، بی‌تردید- که، دستمان را، از دور و با دلی نزدیک فشردند و گرمای محبتِ انسانیِ هم آنان، چراغ راه ماست.

و بگذریم!

و این شماره:

آن روز، یا شباهنگامی که انسان ترسیده و گمگشته درجنگل، انسانی دیگر را یافت و با او از جنگ و گریز در شکار ماموت و یورش ببرهای گراز دندان گفت، و آن دیگری، سخن از ریزش غار و مدفونی همه‌ی همراهان در زمستانِ پار، نخستین قصه- داستان آفریده شد و آدمی را باری‌زاده گشت، هماره با او، در ذهن و در جان. یاری که هم امروز و هنوز با اوست. از آن قصه‌ها، افسانه‌ها، اسطوره‌ها که بگذریم- که ارائه‌ی هر یك جای ویژه‌ای می‌طلبد-، میلادِ داستان، به معنای امروزینش، آفرینش «دکامرون» به جان و به

دست «بوکاچیو» است. پس، یك از صد داستان او: «گلدان خاکستر لورنزو»، از نخستین نمونه‌های «داستان» در جهان است. هر چند قصد افسانه، در «ویژه داستان کوتاه»، و در روند داستان تا به امروز، به دست دادن نمونه‌هائی از کار دیگرگون کنندگان جهان داستان است؛ اما به ناگزیر و آگاهانه، نام و کار عده‌ای از قلم می‌افتد، به هزار و یك دلیل و یك‌اش: کمبودجا- و علیرغم آنکه ویژه‌ی «داستان کوتاه» را در سه شماره‌ی پیاپی ارائه خواهیم داد-. پس، دنبال کار را با «قلب سخن چین» اثر «ادگار آلن‌پو» می‌گیریم که هر دو، داستان و داستان نویس، از اعتبارات جهان داستان کوتاه‌اند.

در مورد آوردن نمونه‌هائی از کار داستان نویسان میهن‌مان- که چاپ نشده باشد- به هر دری زدیم، و خواهیم زد. قصدمان، ارائه‌ی کارهائی از پیشگامان این نوع ادبی در ایران بود، که خوشا، تعداد از آنان زنده‌اند- و امید که زنده باشند-، دریغ اما، که دست‌مان، هنوز، خالی است. پس، در این مورد، و به ناگزیر، ترتیبی تاریخی در کار نیست. نمونه‌های داستان‌های ایرانی این شماره، «جابجائی»، از تازه‌ترین داستان‌های کوتاه «نسیم خاکسار»و «درشکه‌ها و شلاق‌ها» کار «اکبر سردوزآمی» است. سردوزآمی، درشکه‌ها وشلاق‌ها را دو سه سالی پیش از این، با صدای خود در نوار صوتی ضبط و پخش کرده است. مختصر تغییرات نمونه‌ی کنونی با نوار، کار نویسنده است.

آن چه داستان هست، و سنگ سنگِ بنای آن -عناصر الزامی‌اش به یك تعبیر- که داستان را داستان می‌کند، مبنای مقاله‌ی «سعید یوسف»، «داستان کوتاه به عنوان یك گونه‌ی ادبی» است؛ با ارائه‌ی مثالی در این حیطه: داستان کوتاهِ «صلیب آهنی»، از نویسنده‌ی آلمانی «هاینر مولر». حدیث پیدائی داستان، از آغاز، و سیر رشد آن تا به گونه‌ای که نبضش اینك و در زمانه‌ی ما می‌زند، اساس «جهان داستان کوتاه»، نوشته‌ی «داریوش کارگر» است. لزوم تقدم این دو مقاله و طول بیش از حدِ متعارف و ناگزیر آنها، سبب شد تا دیگر نوشته‌ها در این زمینه را، به شماره‌های بعد واگذاریم.

«بهروز شیدا» در «پایان سخن شنو که ما راچه رسید» با «گذری از کنار داستان‌های کوتاه صادق چوبك» به بررسی و ارزیابی ارزش‌های داستانی کار وی، که از ارکان اصلی داستان‌نویسی ماست، می‌پردازد.

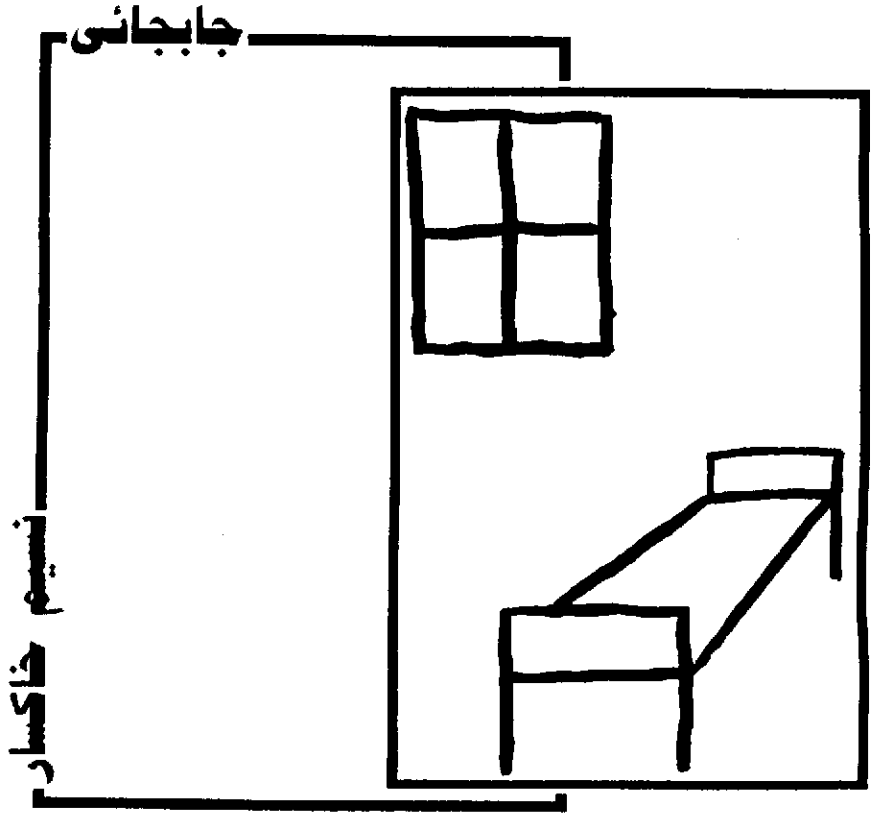
نگران انسان و زندگی‌اش بودن، بنیانِ بینش «گراهام گرین»، «ایساك بشویس سینگر» و «یرزی کازینسکی» بود، که بازتابش در جای جایِ آثار آنان متجلی است. این سه تن، در

فاصله‌ی انتشار دو شماره‌ی افسانه، جهان را واگذاشتند. داستان «من جاسوسی میکنم» از گراهام گرین، و «فیلسوف کوچك» از ایساك سینگر، و حرف‌هائی در باره‌ی کازینسکی «خداحافظ آقای شانس»، در گرامی‌داشت این رفتگان است. (همین جا بگوئیم که بعد از این، «صفحات رنگی» را به ارائه‌ی داستان، نقد، بررسی و هر آنچه که در گستره‌ی ادبیات داستانی بگنجد، و به عنوان ویژه نامه نخورد، اختصاص خواهیم داد.)

*

ودیگر آنکه، تداوم حیات افسانه، به یاوری شما، از هر دست (اشتراك و معرفی نشریه، یاری در چاپخش آن، ارسال آثار، پیشنهادات و انتقادات) بسته‌ست. پس، حیاتش را دریابید. دستتان را، به مهر، می‌فشاریم.

داستان ما داستان ما داستان ما داستان ما دا
ما داستان ما داستان ماداستان ما داستان
داستان ما داستان ما داستان ما داستان ما دا
ما داستان ما داستان ماداستان ما داستان
داستان ما داستان ما داستان ما داستان ما دا



«میتونم بپرسم کجائی؟»

یاسین بی آن که سر برگرداند و از نگاه کردنش از پنجره به بیرون چشم بردارد، گفت:«آره، در هتلی پرت و ارزان در عروس شهرهای جهان، پاریس، همراه دختری از سرزمینم، دختری زیبا با پستان‌های هنوز کال و پوستی به رنگ بلوط- »

«خواهش می‌کنم دیگه ادامه نده، می‌دونم به کجا می‌کشه.»

«میترسی؟»

«نه.» و بدنش را از زیر ملافه کشاند جلو و به او چسباند.

یاسین گرمای گودی پهلو و شکم مینا را در مهره‌های پشتش احساس کرد. اگر نمی‌خواست هنوز از پنجره به بیرون نگاه کند، به آن تکه آسمان ابری و ملال‌انگیز عصر،

یا به شاخ و برگ قهوه‌ای چنارهای توی خیابان و یا پائین‌تر، به عابرینی که با شتاب می‌گذشتند و از طبقه چهارم هتل کوچك بنظر می‌رسیدند، می‌چرخید به پشت و فقط به چشم‌ها و پستان‌های کوچك مینا نگاه می‌کرد.

«فکر می‌کنی امشب بارون بیاد؟»

«چه فرق می‌کنه. ما که جا داریم.» وکاملاً روی پهلو چرخید و شکمش را چسباند به پشت یاسمین و یك دستش را دور کمر او حلقه کرد.

«یك جورهائی سنگینه، گفتم ممکنه بیاره.» و دوباره به بیرون نگاه کرد. آسمان در آن یك تکه جا که از پنجره دیده می‌شد، چنان یك دست خاکستری تیره بود که فقط می‌شد به آن نگاه کرد؛ بدون آن که در پی چیزی بود و یا احتمال تغیر شکلی در آن داد.

«دلت می‌خواد بیاره؟»

یاسمن جواب نداد.

«دلت می‌خواس تنها بیای اینجا؟»

یاسمن باز حرفی نزد.

«دلت می‌خواس حالا که قراره یه شب بیشتر تو پاریس بمونی، تنها زیر بارون بیای اینجا؟»

یاسمین فکر کرد اگر احتمال تغیر شکلی در آن خاکستری یکدست می‌داد، می‌توانست به او جواب دهد.

«چقدر گشتم تا پیدات کردم»

« می‌بینی که، خودتم انگار نمی‌خوای چیزی از بادم بره.»

«وقتی سکوت می‌کنی، آدم مجبور می‌شه یه چیزی بگه.»

یکی از بیرون چند ضربه کوتاه به پشت در زد. یاسین تند بلند شد. وقتی با عجله‌داشت شلوارش را می‌پوشید، مینا با هراس خودش را کشاند بالای تخت و تکیه به دیوار ملافه را تا زیر گلویش بالا آورد.

یاسین گفت: «اگه نگرانی، بازنکنم؟»

مینا گفت: «نه، نمی‌دونم چرا یهو بی‌خودی ترسیدم.»

یاسین رفت در را باز کرد. مستخدم هتل کوله پشتی او را که از حواس پرتی پشت در جا گذاشته بود، نشانش داد و به انگلیسی گفت:

Is it your's?

یاسین گفت: «Yes» و با سر تشکر کرد وکوله پشتی را کشید تو.

مینا ملافه را ول کرد و قاه قاه زد زیر خنده.

«خدا تو را بکشه، پاسپورتت هم توش بود؟»

«بله»

«پیغمبرتو شکر.»

یاسین از جلو تخت که می‌گذشت، از در کرکره‌ای باز حمام در آینه کهنه بالای دستشوئی نگاهی به سر و صورتش کرد. حمام کوچك بود و به زور توی آن اتاق جا می‌گرفت. یاسین با نگاه به آن، وقتی کرکره‌های چوبی دو طرفش باز بود، یاد اتاقك نگهبان‌های سر پشت‌بام زندان می‌افتاد. به مینا هم گفته بود! وقتی با موهای خیس از زیر دوش بیرون می‌آمد. چند شب بود خوب نخوابیده بود. و مطمئن بود با مینا هم خوب نخواهد خوابید. رفت دوباره در جای قبلی‌اش، سر تخت نشست. دلش می‌خواست هر چه زودتر هوا تاریك شود. وقتی هنوز شب نشده بود و کیسه پلاستیکی محتوای شامشان؛ یك مرغ پخته، چند تا نان باگت فرانسوی و یك قوطی سالاد اولویه که مینا از سوپر مارکت نزدیك هتل خریده بود، هنوز دست نخورده روی میز فکسنی بود، نمی‌توانست آرام روی تخت دراز بکشد و یا چشم روی هم بگذارد. خوابیدن در آن ساعت، با این که مینا در کنارش بود و از این که او در کنارش بود خوشحال بود، یك جور احساس پوچی را در وجودش تقویت می‌کرد. نمی‌خواست! با یك جور لجبازی، برای آن که بداند، آیا می‌تواند و آیا می‌شود، وقتی آن را بطور مجسم می‌بیند از آن بگریزد یا نه. «یك چیز، یك چیز ساده و پیش پا افتاده هم، وقتی هوا بوی شورش میدهد، برای پیوند تو با جهان کافی است.» این جمله از سال‌های دوری می‌آمد و در گوشش می‌پیچید. یکروز، وقتی در سلول انفرادی با یك حبه قند، سفر دور و درازی به امریکای لاتین کرده و برگشته بود، آن را در تنهائی برای خودش زمزمه کرده بود. سینما هم به کمکش آمده بود. با گرفتن حبهٔ مکعبی شکل قند میان انگشتانش، روی پرده آن‌ها را دید. تصویرها زنده و جان‌دار بودند. انگار توی یکی از آن جیپ‌های قدیمی روبازی که در برابرش بود، نشسته بود و درست از وسط مزرعه می‌راند. باد ساقه‌های نیشکر را می‌جنباند. هوا آغشته به بخار شیرین شکر، پوست بازو و صورتش را نوچ می‌کرد. زارعی کوبائی از زیر کلاه پهن

آفتابی‌اش توی صورت او خندید و برای او دست تکان داد. زنی با دامن رنگین، ساقه نیشکری را بسمتش پرتاب کرد. خواصیلی با گردن دراز از روی سرش گذشت. به کلاس درس معلمی چریك که پیراهنش هنوز بوی باروت می‌داد سر زد. با بچه‌ها دست داد و برای‌شان گل سرخی را با گچ روی تابلو نقاشی کرد. از او خواستند کلاه گ.وهبان بانیستا را وقتی زاغی آن را در هوا به منقار می‌برد برایشان بکشد. کشید. هیچوقت البته منظره‌ها تا ابد اینطور آرام و دلنشین نمی‌گذشتند، همیشه چیزی بود که زمان را تکان می‌داد. با لغزیدن قند از میان انگشتان یاسین و افتادن در کنار پای زخمی او که از ورم انگشتانش به پای فیل می‌ماند، یك دور تاریخ بردگی در ذهن یاسین مرور شده بود.

مینا بازوی او را کشید.

«نمی‌خوای بیای؟»

«کجا؟»

«بباغ گل سرخ.»

«یکبار که رفتیم.»

«بازم.»

و نرم کشید جلو و مثل گربه‌ای سرش را پشت یاسین مالید. یاسین خنکی خیس ته موهای او را روی پوستش احساس کرد. لرزید. این همان چیزی بود که اگر چند سال پیش رخ می‌داد، می‌توانست او را نجات دهد؛ وقتی مقرشان در محاصره بود، وقتی یك مرد برای ماندن و فرار از اندیشه عقب‌نشینی به آن احتیاج دارد.

«بیا دیگه.»

«کجا؟» نمی‌خواست. انگار در همان جائی که او را کشانده بود می‌خواست بماند.

مینا گفت: «شاعرانه؛ بباغ گل سرخ. کمی شاعرانه؛ جائی برای عشقبازی. زمخت و واقعی؛ همانطوری که دیروز گفتم. شاید تو سومیش را بیشتر دوست داری؟»

«خیلی بی حیا شدی!»

«جدی می‌گی، توی راه کی شروع کرد؟»

«کدوم؟»

«پیغمبرتو شکر. بهمین زودی فراموش کردی؟

سر گذاشت روی پای یاسین و موهای سیاهش را افشان کرد دور و برش. دیگر آن خنکی خیس نبود، یا اگر بود، یاسین آن را از روی پارچه ضخیم شلوار امریکائی‌اش احساس نمی‌کرد.

گفت: «اگه یادت باشه فارسیشه نگفتم. تازه اون را هم از یه کتاب نقل کردم.»

«فرق داره؟»

«خیلی.»

مینا گفت: «پیغمبرتو شکر! می‌تونم خواهش کنم باز تکرارش کنی.»

یاسین گفت: «اشتباه کردی. می‌خواستم یه چیز دیگه از توش دربیاد. اما انگار نمی‌شه. دیگه هم نگو پیغمبرتو شکر! بدم میاد.»

«چی نمی‌شه؟ چه فرقی هس بین We did it و-» از غیظ آهی کشید و دوباره گفت «پیغمبرتو شکر!»

یاسین گفت: «مث اینکه بگی پیغمبرتو شکر و نگی!»

مینا گفت: Ok, I love you. I want to make love with you. I love it. I want to do it, again and again!

یاسین نگاهش کرد. تمام صورت و موهایش پر از خواهش بود. چانه و گردنش پر از خواهش بود. سعی کرد، وقتی او مثل کاترین نبود و نمی‌خواست باشد یا سعی می‌کرد نباشد و اگر هست آن را پنهان کند، او را مثل کاترین ببیند؛ وقتی فردریك هنری نگاهش می‌کرد. آن موقع باران بود یا نه؟ یادش نمی‌آمد. وقتی داشت آن تکه از رمان وداع با اسلحه را توی راه برایش تعریف می‌کرد، به اصل وفادار بود، نبود؟ نمی‌دانست. مینا گفته بود، برویم، هر چه زودتر. و توی کوچه خودش را به او چسبانده بود و از او خواسته بود در همان جا بغلش کند. بارها برایش پیش آمده بود؛ به شکل‌های دیگر. شاید باید اینطور اتفاق می‌افتاد. در زمان، حوادث رمان و حرف‌ها و کار وکردار قهرمان‌ها در خاطره آدمها رشد می‌کنند و شکل‌های متفاوتی پیدا می‌کنند. گاهی هم با آدم جا عوض می‌کنند. مثل زمانی در سال‌های دور که خیال می‌کرد رابرت جوردان شده، یا رابرت جوردان در وجود او باز کوله‌پشتی به پشت راه افتاده است، میان کوه و کمر، تا پل را منفجر کند. یاسین نمی‌دانست اگر خم شود و گونه برجسته یا لب‌های مینا را ببوسد، دهانش همان طعمی را پیدا می‌کند که دهان هنری پیدا کرده بود؟ تردید

داشت. می‌ترسید چیز دیگری شود. چیز دیگری که در هر بار انجام دادن، احساسش کرده بود. شاید برای همین به زبان انگلیسی برای مینا نقل کرد؛ وقتی دیگر انکار فهمیده بود که همین است ونمی‌تواند چیز دیگری غیر از آن باشد.

مینا گفت: «ببین یاسین! گور پدرش!» و چند بار پلك زد «باشه.»

یاسین چشمانش را بست. نخواست مینا بداند که از چشمان او و از آنجور پلك زدنش دریافته خود به بی ثمر بودن تلاشش رسیده است. با پلك‌های روی هم خوابیده دیگر چیزی را لو نمی‌داد که باز در سراشیبی روح یك آدم مغلوب بیافتد.

مینا دستش را گرفت. انگشتانش را بوسید. لب‌هایش داغ بود. بد جور داغ بود. یاسین گفت: «فکر میکنی اگه پابلو تموم دینامیت‌ها را برمی‌داشت می‌رفت و پیداشم نمی‌شد، چه اتفاقی می‌افتاد؟»

مینا گفت: «نمی‌دونم. شاید رابرت جوردان مجبور می‌شد یه بار دیگر برگرده شهر. شایدم هر طور شده بود، می‌رفت دنبالش پیداش می‌کرد.»

یاسین گفت: «اینا در صورتی می‌تونس رخ بده که حمله عقب می‌افتاد.»

مینا گفت: «با همه اینا چیز تازه‌ای رخ نمی‌داد. باور کن آخرش همینطوری می‌شد که شده بود. اول بوم م م م م ... بعد تق!!!»

یاسین گفت: «نمی‌دونم. اما بنظرم میاد به چیز وحشتناکی ختم می‌شد. پُل و ماریا و رابرت جوردانی که بدون مواد منفجره مانده، شکلی نیست که من بتونم باش توافق کنم.»

«هنوز تو فکرشی؟»

«تو فکر کی؟»

«زنت.»

«خودت می‌دونی که اون مُرده.»

«مُرده باشه، مگه آدم نمی‌تونه تو فکر مُرده باشه؟» «نه، تو تی لحظه به هیچی فکر نمی‌کنم.» و دوباره چشمانش را بست.

میناگفت: «ترا خدا باز کن!»

یاسین چانه راست کرد طرف پنجره و پلك‌هایش را گشود. از گوشهٔ چشم می‌توانست دو حولهٔ آویزان از میله کنار دستشوئی را ببیند. هر دو مال مینا بودند. تمیز و گلدار. یاسین هنوز توی فکر بود یکجوری همه آنچه را که رخ داده بود وداشت رخ می‌داد و یا

می‌خواست رخ دهد، به گذشته‌های دوری ببرد، به سال‌های خیلی پیش از خودشان. با این کار شاید می‌توانست موج آمده را از سر بگذراند؛ وقتی کوهه کوهه و مهاجم می‌آمد.

«دلت می‌خواس ازش یه بچه داشتی؟»

«نمی‌دونم.»

«دلت می‌خواد حالا که از اون نداری، از یکی دیگه یه بچه داشته باشی؟»

یاسین خواست بگوید زمانی دلش می‌خواست بجای یك بچه ده تا می‌داشت، آن وقت هر ده تا را جمع کرد دور و برش و با همهٔ آن‌ها در شب‌های تابستان توی کوچه «اِش‌تی‌تی»۱ بازی می‌کرد، یا همه را هر غروب جمع می‌کرد توی حیاط تا تصنیفی را که نمی‌دانست خودش ساخته است یا وقتی بچه بود آن را می‌خواندند، با هم دسته‌جمعی بخوانند. نگفت. آواز یادش نمی‌آمد. محو و دور با چیزهای دیگرش در ذهنش قاطی می‌شد.

گفت: «نمی‌دونم.»

مینا گفت: «حق با تو بود، شاید بهتر بود پیش نمی‌اومد.»

یاسین حرفی نزد. دوباره رفت توی فکر رابرت جوردان بدون مواد منفجره. سعی کرد هر طور شده راهی منطقی برای عقب انداختن حمله پیداکند. باز ترسید. از مهلکه‌ای که رابرت جوردان را در آن انداخته بود، ترسید. گمش می‌کرد. گم می‌شد. چیزی قاطی و درهم با فراوان چیز دیگر. بدتر از آن آوازی که از یاد برده بود. شقیقه‌هایش را در دست گرفت. بد جور می‌زدند.

مینا گفت: «باید نشون نمی‌دادم که سخت عاشقت بودم، سخت دوستت داشتم. اما نمی‌تونستم یاسین. من دیوونه‌ت بودم. از خیلی وقت پیش دیوونه‌ت بودم. اصلاً فکر نمی‌کردم تو یکی دیگه‌رو انتخاب کنی؛ وقتی می‌دیدم که تو چشمات همه جا دنبال منه.»

یاسین پلك‌هایش را بست.

مینا گفت: «شاید تو اصلاً حواست نبود. شایدم بود و مث همیشه پنهون می‌کردی. ندیدی یه دفه غیبم زد. اصلاً نمی‌خواسم ببینم که تو با یکی دیگه رفتی. بعد موج‌های دیگه‌ای اومدن؛ پشت سرهم. بهر شنیدم تو مخفی شدی. همه جا پیچید که رفتی کردستان. وقتی شنیدم باز عاشقت شدم. باز دیوونه‌ت شدم. دیدم اصلاً هیچوقت فراموشت نکرده‌ام. اصلاً برام مهم نبود که مال یکی دیگه‌ای. همین که می‌دونستم تنهائی،

راضییم می‌کرد. فکر می‌کردم می‌شه پیدات کرد. می‌شه یه جائی توی کوه و کمر نشسه در پناه سنگی پیدات کرد. دربدر دنبال یکی می‌گشتم که بتونه منه به تو وصل کنه. بعد توی آن هیر و ویر شنیدم خارج رفتی.»

یاسین با پلک‌های روی هم خوابیده گفت: «دیدی می‌تونه آخر داستانی هم نه بوم‌مم باشه نه تق!»

مینا گفت: «نه»

یاسین چشم باز کرد و گفت: «اون چیزی که دنبالشی شاید بین اونا فقط می‌تونس رخ بده.» بعد فکر کرد: ای کاش نگفته بود. ای کاش فقط نگاه می‌کرد به تکه آسمان ابری و از مینا می‌خواست به او بگوید که بالاخره خواهد بارید یا نه. و بعد از او بشنود که از باران می‌ترسد. از صدای باران می‌ترسد. از هر چیزی که صدا داشته باشد می‌ترسد. و بعد او ترسیدن را وقتی هنوز باران نیامده است در چشمهای مینا ببیند.

مینا گفت: «وقتی تو را از دور با کوله پشتی توی مترو دیدم، قلبم از جا کنده شد. فهمیدم هنوز هم عاشقتم. فرق نمی‌کرد کجا. مرده این بودم کوله‌پشتی‌ات را بذاری زمین تا منم یه طرفشه برات بگیرم. دلم می‌خواس همونجا، تو روز روشن، تو روی همه دست بندازم گردنت و تو را ببوسم. خوشحال شدم که تو پیشدستی کردی. خوشحال بودم که بت گفته بودم سیمون بولیوار. اما تو هیچکدام از اینا را ندیدی. باز همه را خراب کردی. همه چیز را خیلی زود خراب کردی. اونقدر خراب کردی تا روز بعد ناچار شدم بگم، یاسین من دلم می‌خواد یکی منو بُلن کنه. دلم می‌خواد یکی منو، وسط خیابون، تو روز روشن بُلن کنه. قشنگ مث یه جنده بُلن کنه. ببره هر جا که دلش می‌خواد. اونوقت تو منو بوسیدی. خیلی گرم بوسیدی. تو روز روشن، جلو چشم عابرین موهام را چنگ زدی. بغلم کردی. آنجور که می‌خواستم بغلم کردی. باز عاشقت شدم؛ لحظه‌ای که فکر می‌کردم دیگه برای همیشه گذاشتمت کنار. دیدم همیشه عاشقت بوده‌م»

یاسین چشمانش را بست که اگر مینا دوباره ادامه داد، فقط بشنود. اما بعد که هیچ صدائی نشنید، دریافت با اینکه هیچ چیزی میان انگشتانش نبود، یا هیچ چیز کوچکی در آن سیاهی‌های اعماق پشت پلک‌هایش تکان نمی‌خورد، سفری را آغاز کرده است: گفته بود برویم هتل. گفته بود تا گرمای تو بغل بودن با تو را هنوز دارم برویم هتل. گفته بود، مینا از هتل خوشم نمی‌آید. خوشم نمی‌آید تو هتل با تو قرار خوابیدن بگذارم. گفته

بود جا ندارد؛ با یك دختر پناهنده اهل شیلی هم اتاق است، در آن ساعت با دگنك هم نمی‌تواند کسی او را از روی تختش پائین بیاورد. گفته برد روزهای بعد هم نمی‌شود. گفته بود، نه. گفته بود، من دوست دارم. گفته بود اگر دوست نداشت نمی‌گفت دوست دارد یکی او را بلند کند. بعد با او قرار امروز را گذاشته بود. به او نگفته بود در هتل برای یك شب اتاق گرفته است. اگر می‌دانست شاید نمی‌آمد. گفته بود، چه فرق می‌کرد. چه فرق می‌کند. گفته بود، تو که آن روز خوشحال بودی. خوشحال بودی که داشتی من را بلند می‌کردی. من هم خوشحال بودم. چه فرق می‌کرد. چه فرق می‌کند.

مینا گفت: «چقدر توی راه خوشحال بودی. گفتم می‌برمت بباغ گل سرخ. گفتی ببر.»

گفته بود. گفته بود تا رسیدند آنجا، می‌روند. گفته بود بعد از آن که یك نفس تازه کردند باز هم می‌روند. گفته بود هر دوساعت به دوساعت می‌روند، مثل برنامه حرکت قطارهای پاریس به بلژیك و آلمان. بعد از ته دل خندیده بود. و باز آن داستان را گفته بودند. وقتی رسیدند این جا هم خندیده بود. نگاهش کرده بود و خندیده بود. حتی وقتی مینا افتاده بود روی دور پیغمبرتو شکر گفتن، هنوز می‌خندید. اما بعد نمی‌دانست باز چه شد. انگار نمی‌خواست. انگار هیچ شکلش را نمی‌خواست. نمی‌دانست. شاید اگر یك جای دُرست و حسابی داشتند، اینجور نمی‌شد. شاید اگر جای دیگری بودند طور دیگری پیش می‌رفت. نمی‌دانست، اصلاً نمی‌دانست.»

یاسین با احساس سبکی روی پایش متوجهٔ کنار رفتن مینا شد. برگشت. مینا سرگذاشته بود روی بالش و با دست چشمانش را پوشانده بود. خم شد روی او تا موهایش را نوازش کند. اما در نیمه راه عقب کشید. دید فرقی نمی‌کند. اصلاً فرقی نمی‌کند. نمی‌شد. با این که سعی کرده بود جای هنری و رابرت جوردان را عوض کند. نمی‌شد، هر چه بود در همان سال‌های دور تمام شده بود. فرق نمی‌کرد آن را به انگلیسی بگوید یا فارسی. شاید اگر از آخر شروع می‌کردند، می‌شد. همانطور که بعدها آن‌ها را برد. باید او یا مینا یکی‌شان از همان اول آن را می‌دانست. میدید. شاید آن وقت همانطور که قول داده بود، می‌توانست؛ در فاصله دو گپ طولانی، یا بعد از آن که دو گاز به بال یاران مرغ زده بودند و یا در هنگام آن. شاید آن وقت با دست کشیدن روی موهای مینا، که هنوز خیس بود و یك جور خنکی در ته‌شان احساس می‌شد، می‌توانست آن‌ها را در تخیلش با موهای تازه رستهٔ ماریا که مثل ساقه‌های نازك و بریده گندم زبر و طولانی

بودند یکی کند. شاید آن وقت، در زمانی که هوا بوی شورش نمی‌داد و امید این را هم نداشت که بارانی شانه‌هایش را خیس کند می‌توانست سر در موهای مینا فرو کند و بگوید، او ماریای بازداشتگاه است، تجاوز شده، زخمی، مثل خیلی چیزهای دیگر از آن سالهای دور، که با انفجاری به این سال‌ها پرتاب شده‌اند؛ بی‌جا، بی‌مکان. و زیر سقفی ارزان که از آن خودشان نیست.

از جا پا شد. رفت توی آینه حمام خودش را نگاه کرد. موهایش ژولیده و درهم بود. دستی توی آن‌ها کشید، بعد رفت پیراهنش را از روی دسته صندلی برداشت و آن را پوشید. هوا داشت کم‌کم تاریک میشد، ولی هنوز آنقدر تاریک نشده بود که چراغ‌های خیابان روشن شود. کتش را برداشت مینا گفت: «کجا؟»

یاسین گفت: «می‌رم. امشب یا فردا صبح فرقی نمی‌کنه. اگه زود برسم راه‌آهن شاید بتونم قطار ساعت شش را بگیرم.»

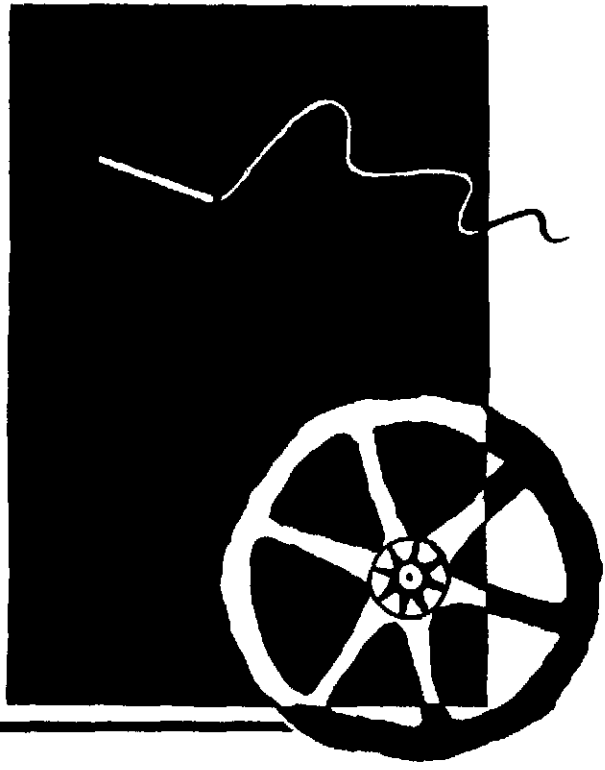
مینا حرفی نزد.

یاسین کوله پشتی‌اش را برداشت و آرام از در بیرون زد. وقتی از پله‌های کهنه و چوبی هتل پائین می‌رفت به شبی فکر کرد که مینا باید به تنهائی در آن اتاق بگذراند.

اوترخت- آوریل ۱۹۹۱

۱- اِش‌تی‌تی: یك جور بازی دسته‌جمعی است که درجنوب ایران بین بچه‌ها رایج است.

درشکه‌ها و شلاق‌ها



اکبر سردوزامی

به بهرام بیضایی

می‌خواستم بگویم که. بله. می‌خواستم از خیابان خراسان بگویم. از آن درشکه‌ها و شلاق‌ها. خب. می‌دانی. آن جا. آن جا. خیابان خراسان. آن روزها خاکی بود. خاکی بود و ما بچه بودیم. بچه. هفت ساله. هشت ساله. یادم نیست درست. ولی همین حورها. شاید هم بیشتر. یك کمی کمتر. یك کمی بیشتر. مهم نیست. بهر جهت آنجا. خیابان خراسان. یك خیابان بزرگ بود. با درشکه‌ها. درشکه‌ها. و اسب‌ها. اسب یا قاطر؟ بله. ما خوشمان می‌آمد. یعنی من. من و بقیه بچه‌ها. رفقا. دوستان. چه می‌دانم. می‌رفتیم. خب این. این. قشنگ‌ترین. قشنگ‌ترین این بود. این بود. یا زیباترین. نمی‌دانم چه جوری می‌شود گفت. این رفتن و پشت درشکه‌ها را گرفتن. درشکه‌ها. خب زیبا بودند. زیبا بودند. بهترین

چیزهایی بودند. نمی‌دانم. بهر جهت ما می‌رفتیم. بله می‌رفتیم آنجا. می‌ایستادیم. می‌ایستادیم. این اسب‌ها. اسب‌ها خیلی زیبا بودند. اسب یا قاطر؟ فرقی نمی‌کند. هر چه بود. بهر جهت. هر چه بود خب همان‌ها بود. همان‌ها بود و زیبا بود. درست است. ما می‌رفتیم. این‌ها. بله یك چیزهایی داشتند. چشم بند. نه چشم بند نه. یك چیزهایی بود. ما می‌گفتیم عینك. عینکش را ببین. در دو طرف. بله. دو طرف صورتش کنار چشم. الان درست یادم نیست. یك همچین چیزی بود. ما می‌گفتیم عینك. بعد روی‌پیشانیش. روی پیشانیشان یك چیزهایی بود. چی بود؟ نمی‌دانم. نمی‌دانم از کجا می‌دانم که چرم بود. بله چرم بود. یعنی امروز که فکر می‌کنم به نظرم می‌آید چرم بوده. هیچ وقت دست نزدم. ولی حالا چرا؟ بهر جهت روی پیشانیشان هم بود. یك چیزی بود. همچین دایره‌وار. نیم دایره طوری. یك جور آویزان بود. رویش نقش و نگار داشت. نقش و نگارهای قشنگی داشت. بعد یك زنگوله هم داشتند بعضی‌ها. خب همهٔ درشکه‌ها این جوری نبودند. بعضی‌هاش فقط یك اسب داشت. یك صندلی یا دو تا. اتاقك هم نداشت. بله. نداشت. یا برداشته بودند. خوابانده بودند. مثل اینکه اتاقك‌ها را وقتی بارانی می‌شد می‌گذاشتند. یا زمستان‌ها. و بعد. تابستان‌ها. برمیداشتند. می‌خواباندند. درست است. می‌خوند. این‌ها چیز داشت. چادرش یك جوری بود. باز می‌شد. می‌آمد بالا. می‌شد اتاقك. درست است. این را می‌گفتم این‌ها خیلی زیبا بودند. یعنی برای ما. توی آن جا. توی آن خرابه‌ها. آن جا همه‌اش خرابه بود. حالا ساخته شده است. خیابان خراسان در واقع. بله. یادم هست فقط همان سر خیابان خراسان. درست است همان سر. مثلاً میدان بود. تازه میدان هم همچین میدان نبود. ولی ته خیابان خراسان. یعنی یك کمی که می‌رفتی همه خرابه بود. خرابه. مثلاً آن جاها. دم مسگرآباد. هنوز ساخته نشده بود. یك بیابان بزرگ بود. بعد مسگرآباد. حالا آن هم نیست. گمانم. بله. پارك شد. بهر جهت آن جا خرابه بود. خرابه بود. بعد ما کمی این‌طرف‌تر بودیم. نه اصلاً این طرف‌تر نبود. ما توی خیابان آبمنگل بودیم. توی کوچهٔ آبمنگل. همان جا که اکبر مشهدی بود. بستنی اکبر مشهدی سر خیابان آبمنگل بود. یا روبرویش. نبش. نبش بازارچهٔ نایب‌السلطنه. درست است. ما آن جا بودیم. بعد با مادرم می‌آمدیم. می‌رفتیم یعنی. بعضی وقتها با مادرم نبود. خودمان می‌رفتیم. می‌آمدیم با بچه‌ها. سه چهار تایی می‌آمدیم. آن جا می‌ایستادیم. بعد این اسب‌ها. یعنی این درشکه‌ها وقتی راه می‌افتادند. بعضی‌هاشان گفتم خیلی فقیرانه بودند. اما

بعضی‌ها قشنگ بودند. اسب‌هایش. هر وقت راه می‌افتادند. این زنگوله با صدای پایشان. با صدای سم اسب‌ها یکی می‌شد. یعنی یکی نه. یك جوری صدای سم اسب‌ها بود. بعد زنگوله هم بود. صدایشان با هم یك جوری هماهنگ می‌شد. بعد. یعنی یك آهنگی بود. یك آهنگی تولید می‌کرد. می‌ساخت که قشنگ بود. بعد. آنوقت ما. خب از این‌ها خوشمان می‌آمد. بعد می‌آمدیم.

اول‌ها خوب بود. راحت بود. می‌آمدیم سه چهار تایی می‌ایستادیم. درشکه که راه می‌افتاد. نه. می‌ایستادیم. درشکه‌چی ایستاده بود. مثلاً به اسب‌اش آب می‌داد. یونجه می‌داد. توبره را آویزان می‌کرد به گردن اسب. اسب می‌خورد. بعد ما می‌نشستیم. به اسب نگاه می‌کردیم. به پوزه‌اش که تکان می‌خورد و خرچ خرچ می‌کرد. به یالش نگاه می‌کردیم. به دمش که تکان می‌داد. می‌نشستیم. همین جوری می‌نشستیم تا وقتی که این غذایش را بخورد. یونجه‌اش را بخورد. بعد صاحبش مثلاً آن‌جا بود. کمی آنطرف‌تر می‌نشست زیر آفتاب یا مثلاً هر جوری. فرقی نمی‌کند. می‌نشست آن جا. بعد ما آن دور و بر می‌پلکیدیم تا وقتی که چی بشود؟ تا وقتی که این یونجه‌اش را بخورد. نه تا وقتی که چند تامشتری بیاید. مسافر بیاید سوار شود. مسافرها مثلاً سه چهار تا پیرزن یا پیرمرد. فرقی نمی‌کند. می‌آمدند. می‌نشستند. بعد درشکه‌چی می‌آمد. توبره را برمی‌داشت. از گردن اسب برمیداشت. بعد می‌آمد. اسب سرش را تکان می‌داد. درشکه‌چی آب می‌آورد. آبش می‌داد. یا نمی‌داد. بعد می‌رفت آن بالا. روی سکو می‌نشست. شلاق را دست می‌گرفت. این دهنهٔ اسب را. این تسمه را. اسمش چی بود؟ این را تکان می‌دادو راه می‌افتاد. بعد از چند قدم ما راه می‌افتادیم و می‌پریدیم پشتش. پشتش یك چیزی داشت. دو تا. دو تا تسمه مانند. دو تا آهن. می‌آمد. یك حالت. یك حالت. چه جوری داشت؟ دو تا فنر که خم شده بود. از پشت درشکه بیرون آمده بود. بعد ما این را می‌گرفتیم. می‌چسبیدیم. پاهامان را یك جایی آن زیر بند می‌کردیم. درست است. بند می‌کردیم. می‌ماندیم. عشق می‌کردیم. سه چهار تایی. سه چهار تایی پریده بودیم. همدیگر را می‌چسبیدیم. آن جا را می‌چسبیدیم و عشق می‌کردیم. و صدای زنگوله‌های این. به صدای زنگوله‌ها گوش می‌دادیم و صدای سم اسب که می‌رفت. قشنگ می‌رفت. بعد توی آن دست‌اندازها تکان می‌داد. یك کمی خاك می‌کرد. بعد بوی خاك هم می‌پیچید. درست است. بوی خاك می‌پیچید. خیلی قشنگ بود. همه چیز قشنگ بود. ما می‌نشستیم.

می‌چسبیدیم و این درشکه راه می‌افتاد. می‌رفت. همین جوری می‌رفت. و ما عشق می‌کردیم. گاهی آواز می‌خواندیم. دسته جمعی. یادم نیست چی. از همان چیزهای شاد. شعرهای. تصنیف‌های آن دوران. حالاخُب حتماً شعرهای دیگری دارند. بعد خلاصه می‌رفتیم. بله. این جوری بود. چند نفری می‌رفتیم. یادم هست سه نفر. چهار نفر می‌چسبیدیم به آن جا. و به هم می‌چسبیدیم. می‌رفتیم. به درشکه‌هایی که از پشت سر می‌آمدند نگاه می‌کردیم. یا به آن‌هایی که از آن طرف می‌رفتند. بله. از آن طرف خیابان. آن وقت‌ها. یادم هست اتوبوس نبود. یعنی بود. کم بود. آن جا یك اتوبوس داشت. بله. یك قران می‌گرفت یا ده‌شاهی؟ از احمدیه مثل اینکه می‌آمد. از خیابان آهنگ می‌آمد. می‌آمد خیابان غیاثی. از خیابان غیاثی می‌گذشت. کجا می‌رفت؟ بعد خلاصه می‌آمد. می‌رفت تا مسگرآباد. همه جارا دور می‌زد. با یك قران. درست است. بعد این ماشین‌ها دماغ داشت. بهش می‌گفتیم دماغ‌دار. جلوش پیش آمده بود. عین دماغ آدم؟ نمی‌دانم این جوری بود.

منظورم این است. ما بودیم. راحت. عشق می‌کردیم. می‌رسیدیم به مسگرآباد. خب ما با مرده‌ها کاری نداشتیم. مرده‌ها مال مادرم بود. مال پیرمردها. پیرزن‌ها. گاهی با مادرم می‌آمدیم. می‌رفتیم. می‌نشستیم سر قبر پدرم. سر قبر که سنگش پیدا نبود. کج شده بود. یادم هست. بعد. رفته بود توی زمین. اما نمی‌دانم مادرم چه جوری پیدایش می‌کرد. می‌رفتیم. یك آفتابه آب می‌گرفت. می‌ریخت رویش. بعد می‌نشست. گریه نمی‌کرد. می‌نشست. یك سنگ برمی‌داشت. هی می‌زد روش. روی سنگ قبر. بعد همه‌اش می‌گفت حسین؟ حرف دیگری نیزد. به روبروش خیره می‌شد. با سنگ می‌زد روی سنگ. می‌گفت حسین؟ شاید هم گریه می‌کرد. نمی‌دانم. من بازی می‌کردم. آن جا را نگاه نمی‌کردم. اصلاً کاری نداشتم. با مادرم که می‌رفتیم. بله. میرفتیم. پشت درشکه سوار نمی‌شدم. عین یك آقازاده می‌رفتم بالا. کنار مادرم می‌نشستم و کیف می‌کردم. این جا. این جا قشنگ‌تر بود. قشنگ‌تر که نه. یك جور دیگر. این جا می‌شد گوش‌های اسب را دید. یالش را که تکان تکان می‌خورد. قشنگ بالا پائین‌کرد. تکان‌داد. بعد. آن دو تا چراغ را. بعضی‌ها. بعضی وقت‌ها چراغ داشتند. این‌ها که خیلی شیك بودند. دو طرف‌اش. همان جایی که سکو بود. سکوی مرد. درشکه‌چی می‌نشست. همان جا. دست راست و چپش. دو تا چیز بود. دو تا چراغ. چراغ‌های بزرگ. سیاه بود. سیاه بود اکثرا. امروز به نظرم می‌آید سیاه بوده. شاید هم نبوده. نمی‌دانم. بهر جهت دو تا چراغ بود. دو تا مکعب

بزرگ. این طرف و آن طرف. ولی همیشه خاموش بود. بعد همین‌ها را، همین‌ها را روی سر در خانهٔ حاجی چی بود؟ توی کوچهٔ باغ حاج محمد حسن. درست است. توی خیابان آبمنگل. فقط سردر خانهٔ آن حاجی دو تا از این‌ها داشت. و بعد ما تعجب می‌کردیم. یعنی من تعجب می‌کردم که این‌ها مال درشکه است پس چرا روی سردر خانهٔ حاجی است. بعد نمی‌دانم. خلاصه چراغ‌های قشنگی بود. بعد ما. مثلاً من. وقتی که بادبادک هوا می‌کردم. خب بعضی وقت‌ها فانوس درست می‌کردیم. فانوس را یادم هست. هی می‌خواستم شکل آن درست کنم. نمی‌شد. فانوس را باید گرد درست می‌کردی. گرد نه. استوانه‌ای درست می‌کردی. بعد نمی‌شد گوشه بدهی. من نمی‌توانستم. یادم هست می‌خواستم عین آن درست کنم. نمی‌شد. بهر جهت آن جا که می‌نشستم خیلی قشنگ بود. این گوش‌های اسب را می‌دیدی. چراغ‌ها را می‌دیدی. درشکه‌چی را هم می‌دیدی. گاهی کلاه داشت. کلاه نمدی یا بره‌ای؟

این جا یك جور بود. آن جا یك جور دیگر. ما که می‌رفتیم. تنها که می‌رفتیم با مرده‌ها کاری نداشتیم. می‌رفتیم آن جا. مسئله این بود. این بود که از آن جا برویم سر خیابان. پشت درشکه را بچسبیم. بعد برویم تا آن جا. عشق کنیم. و آنوقت منتظر شویم تا درشکه. یك درشکهٔ دیگر. بعد دوباره پشت‌اش را بگیریم بیائیم سر جای اولمان. این خیلی قشنگ بود. خب زیبا بود. یك بازی بود. بهترین بازی. سواری بود. عشق می‌کردیم. بعد می‌آمدیم. مثلاً در هفته. نمی‌دانم چند روز. بهر جهت هر وقت می‌شد فرار می‌کردیم. هر وقت می‌شد رفت. می‌رفتیم. این جوری بود. بعد یك بار. یك بار نمی‌دانم چی شد. یك پیرمرد بود، بله پیر بود. ما را دید. عطار بود یا گمانم لبنیاتی. بهر جهت این. این ما را دید. وقتی چسبیدیم. وقتی پریدیم پشت درشکه. داد زد درشکه‌چی بشنته. بعد درشکه‌چی شلاقش را ول کرد. نمی‌دانم به کدامان خورد. یادم نیست. به هوشنگ خورد یا به سهراب؟ نمی‌دانم. بهر جهت خورد به یکی. او پرید پائین. دوباره زد. به یکی دیگر خورد. بعد من. من نفر آخر بودم. آن‌ها جلو بودند. من این ته بودم. یك جوری قرار گرفته بودند که شلاق اول به آنها می‌خورد. بعد، حالا که نبودند. خب اگر شلاق می‌زد می‌خورد به من. اما جالب است. یعنی خب می‌شد. وقتی یك نفر باشی. یك نفر پشت درشکه باشی یك کمی ساده‌تر است. می‌شود چماله شد. می‌شود کز کرد. آن گوشه. من کز کردم. کز می‌کردم. می‌دانستم شلاق که می‌زنند. مثلاً

این جا می‌زند. می‌رفتم آن طرف. بعد. ولی می‌زد. شلاقش می‌آمد. می‌خورد مثلاً کنار من. یك بار خورد به بازوم. زیاد درد نیاورد. بعد. بعد این می‌زد. یکی خورد روی لبم و چانه‌ام. مثل. مثل اینکه یك تیغ. تیغ نه. شیشهٔ شکسته؟ نمی‌دانم. از لب تا چانه را پاره کرد. بعد آمدم پائین. یعنی پریدم پائین. بعد هی دست می‌زدم. دست می‌مالیدم. این بریده بود. هجوم خون را احساس می‌کردم. می‌ریخت. دست می‌زدم. خون نبود. این جوری بود. منظورم این است که این جوری شد. من آخرین نفر بودم. آخرین نفر. ولی بهر جهت مجبور شدم بپرم پائین. پریدم پائین. بعد آمدم. آمدم پیش بچه‌ها. سه تایی. چهار تایی. پهلوی هم. هر چهار تا شلاق خورده. کنار هم نشستیم.

این جوری شد. این اولین دفعه بود. بعد از آن جا قضیه شروع شد. دیگر سخت شده بود. یعنی هنوز نه. هنوز زیاد سخت نبود. ما آمدیم. دفعهٔ بعد. خب بادمان بود. بادمان بود آن پیرمرد. آن پیرمرد. نزدیك مغازه‌اش که می‌رسیم باید بیائیم پائین. بعد. از جلو مغازهٔ این که گذشت سوار شویم. بله. اینجوری بود. یادم هست. نمی‌دانم. درست نمی‌دانم. مثل این که یکی دوبار پریدیم پائین. یا گذاشتیم از جلو مغازهٔ او بگذرد. چون می‌نشست. می‌نشست جلو در. اکثرا. یعنی هر وقت مشتری نداشت. خب بیشتر وقتها مشتری نداشت. بعد. تا ما می‌آمدیم. دو سه بار همین جوری شد. یعنی دفعهٔ دوم یا سوم که دیدیم این. این انگار نشسته است برای همین که بگوید درشکه‌چی پشتته. گفتیم خب. آره. جلو دکان این سوار نمی‌شویم. بعد می‌گذاشتیم وقتی درشکه از آن جا می‌گذشت. وقتی می‌گذشت می‌پریدیم. خلاصه سخت شده بود. یادم هست یك ربع. ده دقیقه. درست است. ده دقیقه باید می‌دویدیم. تمام طول خیابان خراسان. تمامش که نه. مثلاً حالا می‌گویم ده دقیقه. می‌دویدیم. می‌دویدیم دنبالش. می‌رفتیم. تا کجا؟ مثلاً فرض کن یك مدتی می‌دویدیم. کنارش. پشت درشکه. یا این که از کنار پیاده‌رو می‌دویدیم تا از جلو مغازهٔ پیرمرد که رد می‌شدیم می‌رفتیم. می‌چسبیدیم. خب این جوری راحت‌تر بود. بعد. بعد نمی‌دانم چی شد. پیرمرد. خب این یکی که نبود. بعد دیدیم. یك بار بعد از مغازهٔ او یکی دیگر داد زد. حالا این پیرمرد بود یا بچه؟ یادم نیست. داد زد. دوباره شلاق فرود آمد. دوباره. خب ما می‌دانستیم دیگر. دیگر. حتی من می‌دانستم که مچاله شدن. چی می‌گویند؟ آن گوشه کز کردن هم بی فایده است. چون وقتی می‌فهمید. وقتی می‌فهمید شلاق را می‌زد. بعد به یکی دو تا هم بسنده نمی‌کرد. همین جوری می‌زد. چپ و راست.

و بعد. این شلاق. من متعجب بودم که این شلاق. وقتی من می‌نشستم. وقتی می‌نشستم کنار مادرم. نگاه می‌کردم. می‌دیدم این شلاق کوچك است. این آنقدرها بزرگ نیست. بعد، نمی‌دانم این چه جوری رهایش می‌کرد که درست می‌آمد. می‌آمد تا روی چانهٔ ما. سینه یا کتف ما. بعد. بعد یادم هست یکی دو بار همین جوری که نشسته بودم کنار مادرم. هی فکر می‌کردم این شلاق که آنقدر بلند نیست. این چه طور می‌تواند برسد تا آن پشت؟ خب فاصلهٔ این جا که درشکه‌چی می‌نشست. تا آن جا که ما آویزان می‌شدیم خیلی بود. یعنی دست کم. ازاین شلاق طولانی‌تر بود. اما می‌آمد. می‌رسید. می‌خورد. و ما مجبور می‌شدیم بپریم پائین. بعد کم‌کم دیگر نمی‌شد. هر جا که می‌خواستیم سوار شویم. بالاخره یکی بود. نمی‌دانم از کجا سبز می‌شد. بچه یا بزرگ. مثل این که همان یکی که شروع کرد کافی بود. یعنی همان که شروع کرد. بعد بالاخره یکی کنارش. یکی آن کنارها بودکه بفهمد. که ببیند یك همچین قضیه‌ای هست. وجود دارد. خب حالا. کم‌کم. مثلاً. بله. آن پیرمرد اگر نبود. یکی دیگر بود. خب او نگاه می‌کرد. حالا ممکن است از روی دلسوزی. بله. یك بار یکی دیگر بود. یك مرد جوان. داد زد درشکه‌چی. شلاق فرود آمد. ما پریدیم پائین. خب دیگر فایده نداشت. نمی‌ماندیم. کلمهٔ درشکه‌چی را که می‌شنیدیم باید می‌پریدیم. حالا با شانس می‌آوردیم. قبل ازکه شلاق فرود بیاید می‌پریدیم. یا این که بالاخره یکی‌مان. دو تا. شلاق را می‌خورد. چون این شلاق که می‌آمد فقط به یکی نمی‌گرفت. نمی‌دانم. گاهی. مثلاً یك جوری می‌آمد که پهنهٔ. چه جوری بگویم. یعنی ما سه نفر که کنار هم بودیم. شلاق یك جوری می‌آمد که روی تن هر سه‌مان می‌نشست. یا مثلاً به فاصلهٔ خیلی کوتاه. تا من می‌آمدم بگویم شلاق. خورده بودیم. آن بار مثلاً یادم هست پریدیم. بله. پریدیم. بعد همان که داد زده بود آمد. گوش مرا گرفت. پیچاند. عجیب هم پیچاند. یادم هست آب از چشم‌هام راه افتاد. بعد گفت این کار را نکنی دیگر. می‌افتی. می‌افتی دست و پایت می‌شکند. نمی‌دانم چی می‌شوی. از این حرف‌ها. این واقعاً نمی‌فهمید. نمی‌فهمید. یعنی از روی دلسوزی می‌گفت. خب دلسوزی یعنی چی؟

این از روی دلسوزی. آن پیرمرد که اول شروع کرد. این‌ها بهر جهت هر کدامشان. یعنی من. امروز که فکر می‌کنم می‌بینم این‌ها. هر کدامشان بر اساس یك چیز. چه می‌دانم. بر اساس یك دیدگاه. یك نظرگاه. یکی لابد فکر می‌کرد خب این کار بدی

است. یکی فکر می‌کرد می‌افتند. دست و پایشان می‌شکنند. یکی. هر کدام برای خودشان یك چیزی داشتند. اما این وسط. این وسط ما بودیم. ما. و آن ضربه‌های شلاق. آن‌ها اصلاً نمی‌فهمیدند. اصلاً نمی‌فهمیدند. که این صدای زنگ زنگ این زنگوله یعنی چی. آن‌ها نمی‌فهمیدند این گوش دادن. گوش سپردن به سم این اسب‌ها. که روی خاك کوبیده می‌شود. این. این درهم شدن این زنگ زنگ و این سم‌ها. این‌ها را نمی‌فهمیدند. یا مثلاً بوی خاك. این‌ها بوی خاك را نمی‌فهمیدند. نمی‌فهمیدند وقتی تو می‌چسبی پشت آن جا. بعد درشکه می‌رود. و این صداها. این صداها و این حرکت. این تکان. این بالا پائین شدن این چیزی که ما بهش می‌چسبیدیم یا چرخ‌های درشکه. یا اتاقك. این‌ها را نمی‌فهمیدند. آن‌ها همان لحظه. احتمالاً یك چیزی حس می‌کردند و عکس‌العمل نشان می‌دادند. آنوقت شلاق‌ها فرود می‌آمد. شلاق پشت شلاق. این جوری بود.

بعد ما. به هر جهت دیگر مشکل شده بود. یعنی تا می‌آمدی به. صدای زنگوله‌ها گوش بدهی. تا می‌آمدی با آرامش. همان جا که چسبیده‌ای یك کمی برای خودت عشق کنی. می‌دیدی فرود آمد. بعد،نمی‌شد. نگران می‌شدی. یعنی این دیگر. این بازی. این بازی زیبایی اولیه‌اش را از دست داده بود و یك جور شکنجه شده بود. یك جور دردناك شده بود. یعنی خب می‌دیدی. پارو یك بار. یکی‌شان یقه ما را گرفت. گفت پدر سوخته. پدر سگ. باید پول بدهی سوار شوی. خود درشکه‌چی بود. ما مشغول بودیم. همان جا نشسته بودیم. این نزد. شلاق نزد. ما توی خودمان بودیم. نفهمیدیم درشکه کی ایستاد. یا آنقدر سریع آمد که. یقهٔ مرا گرفت. گفت برای یك قران این کارها را می‌کنی؟ آن بقیه دیدند. در رفتند. یقهٔ مرا گرفت. نمی‌شد توضیح بدهی. یك قران. بهر جهت پول بود. اگر چه. برای ما مسئله فقط. فقط پول نبود.

این جوری بود. بعد دیگر نمی‌شد. یعنی سوار که می‌شدیم. حالا دیگر فقط آن پیرمرد نبود. آن عطار یا بقال. هر کس. هر کسی ممکن بود بگوید درشکه‌چی پشتته و شلاق فرود بیاید. بعد کم‌کم. مثلاً یکی دو بار. یکی از بچه‌ها بود. این بچه‌های آن محله بودند. این‌ها. خودشان سوار نمی‌شدند. بد می‌دانستند یا شاید. می‌آمدند. می‌دیدند تو سواری. خب وقتی تو سوار باشی. جاها پر باشد. آن پشت مثلاً سه نفر می‌شد تنگ هم بچسبیم. نه نهایتش چهار نفر. اگر یکی‌مان قوی‌تر بود مثلاً. بله. هوشنگ قوی‌تر بود. فرض کن. من گاهی که جا نبود. پای هوشنگ را می‌گرفتم. به او آویزان می‌شدم. بعد

پاهایم را آن زیر. یك جوری بند می‌کردم. خب این جوری بود. ولی دیگر نفر پنجمی نمی‌توانست. این‌ها می‌آمدند. می‌آمدند بپرند. می‌دیدند ما پریده‌ایم. جا نیست. آنوقت ناراحت می‌شدند. حسودی می‌کردند. لو می‌دادند. داد می‌زدند و شلاق فرود می‌آمد. بعد خودشان هم نمی‌توانستند سوار بشوند. خب مسئله فقط ما نبودیم. ما را می‌انداختند پائین. شلاق خورده. می‌ایستادند به تماشا. یا در می‌رفتند.

بله. دیگر سخت شده بود. خیلی. نمی‌شد. ما می‌آمدیم. گاهی روزها. بله. یك بار یادم هست یکی از آن بچه‌ها را زدیم. دیدیم. یعنی گفتیم تقصیر اینهاست. اگر این‌ها نبودند. تا وقتی که نبودند. خب ما کارمان را می‌کردیم. می‌آمدیم. خب این تنها بازی ما بود. تنها عشق کردن ما همین بود. ما که چیزی نداشتیم. دلخوشی‌ای. بجای این که برویم بستنی بخوریم‌شکلات. بامیه‌سری. نمی‌دانم گوش‌فیل و این‌ها. خوب نمی‌شد. پول نبود. این جبران همهٔ آن‌ها را می‌کرد. همهٔ گوش‌فیل‌ها را. بامیه‌ها را. همهٔ نمی‌دانم. آن‌ها چی بود؟ با آرد نخودچی درست می‌کردندو تویش شانسی می‌گذاشتند. می‌بردی. یا آن یکی. شله‌زرد بود؟ نه. یك جوری. عین ژله بود. یك کاسهٔ کوچك بود. از این سفالی‌ها. ده‌شاهی. بعضی‌ها بازی می‌کردند. این کاسه را. بله این کاسه را که پر بود. یك کاسهٔ خالی هم می‌گرفتند. این را می‌گذاشتند روی آن. یك حرکت می‌دادند. با یك حرکت اگر همهٔ محتوای کاسه می‌ریخت. می‌ریخت توی آن یکی. یعنی پشت و رو می‌کردند. می‌ریخت توی آن. برنده می‌شدند. دو تا مجانی می‌گرفتند. مثلاً خب. این‌ها پول می‌خواست. ده‌شاهی. یك قران یا هر چی. بهر جهت نمی‌شد. کار ما نبود. ما نمی‌توانستیم.

این تنها. تنها عشق ما بود. تنها دلخوشی ما بود. بعد این پیرمردها. این بچه‌ها. این‌ها نمی‌گذاشتند. بعد. یك روز. بله یك روز که حسابی شلاق خورده بودیم. صورت. نه صورت نه. چشم‌های. چشم هوشنگ باد کرده بود. بعد سرخ شده بود. ما ترسیدیم. فکر کردیم کور شده. گفت. گفت من باید بزنم. این پسره را باید بزنم. گفتیم نه. گفت تقصیر این بود. اگر داد نمی‌زد رفته بودیم. خب دیدیم راست می‌گوید. تقصیر او بود. گفتیم برویم. سه چهار تایی رفتیم. نمی‌دانم حسین هم بود یا نه. رفتیم. من و هوشنگ و. بله. دو سه تای دیگر. رفتیم پسره را گیر آوردیم. فرار کرد. کوچك بود. مثل خودمان. یك سال کوچك‌تر یا بزرگ‌تر. بعد در رفت. فرار کرد. یادم هست نزدیك‌های. بله. وسط‌های خیابان خراسان بودیم. رفت توی یك کوچهٔ. کوچه بن‌بست بود. رفتیم. رسیدیم بهش.

دوره‌اش کردیم. زدیم. سه چهار تایی حسابی زدیمش. گفتیم دیگر داد نزنی مادر قحبه. گریه کرد. ما رفتیم. خب این یکی نبود فقط. بعد آن روز. آن روز همه‌مان. درست است. همه‌مان شلاق خورده بودیم. یکی بود. از این درشکه‌چی‌ها. خیلی نامرد. ناجوانمرد بود. این. این وقتی می‌زد. طوری می‌زد. مثلاً شلاقش را طوری می‌زد که کافی بود. یکی که می‌خورد به آدم کافی بود. تا چند روز جایش می‌سوخت. درد می‌کرد. این. این اصلاً یك چیزی بود. ما. آن روز. آن روز نفهمیدیم. چون این را. این را سوار نمی‌شدیم. ما تقریبا می‌شناختیم. درشکه‌چی‌ها را می‌شناختیم. بیش از همه. یعنی بیشتر سوار آن‌هایی می‌شدیم که چراغ داشت. اسباش قشنگ بود. پیشانی بند داشت و منگوله زنگوله. آنروز یادم نیست. نبودند. نبودند. چی بود. خلاصه همین یکی بود. یا حواسمان نبود. وسطهایش رسیدیم. نمی‌دانم. چهرهٔ یارو را ندیدیم. بعد زد. خیلی محکم می‌زد و شلاقش. شلاقش گفتم. یك چیز دیگری بود. نمی‌دانم سیم بود. چی بود. هر چه بود بدجوری بود. آن روز زد. وقتی می‌پریدی پائین دنبال می‌کرد. همین جوری درشکه داشت راه می‌رفت. بعد این. وقتی می‌فهمید. یك ضربه می‌زد. محکم. اولاً اگر ده نفر هم پشت‌اش بود به ده تا می‌خورد. دوما. بعد همان جور که درشکه می‌رفت. تا می‌پریدیم پائین پریده بود. با شلاق دنبال ما. یعنی توی راه. توی خیابان هم می‌زد. دنبالمان می‌کرد. می‌زد. بعد توی این خاك‌ها. خب گاهی آدم. خب ما کوچك بودیم. می‌خوردیم زمین. مثلاً یادم هست. بله. آن روز هوشنگ خورد زمین. هوشنگ بود یا سهراب؟ بالاخره خورد زمین و او ایستاده بود. ایستاده بود. عین این فیلم‌ها؟ عین. الان که فکر می‌کنم می‌بینم خیلی وحشتناك بود. ایستاده بود بالای سرش. با شلاق. و می‌کوبید. بدجوری. همه‌مان را زد. بعد آن یکی را گیر آورده بود. هوشنگ را. هوشنگ روی خاك افتاده بود و او می‌زد. و ما. ما. در فاصلهٔ مثلاً چند متری ایستاده بودیم. نگاه می‌کردیم؟ نه. منتظر بودیم که هوشنگ چی می‌شود. یك همچین چیزی. بعد. یادم هست. بله. این جوری بود. این جوری بود که گفتیم خب. حالا که این جوری است می‌زنیم. یادم هست چند تا از بچه‌ها را زدیم. او را بردیم توی چیز. توی کوچهٔ بن بست. زدیم. به قصد کشت که نه. بچه بودیم. ولی زدیم. حسابی. با مشت و لگد. توی خاك‌ها می‌غلتید. می‌گفت گُه خوردم. گفتم مادر قحبه می‌دانی ما چقدر شلاق خوردیم؟ می‌دانی؟

بعد هی زدیم. یعنی تمام شلاق‌هایی را که هوشنگ خورده بود با مشت و لگد به او

زدیم. این جوری بود. دلم سوخت. دهن‌اش خون آمده بود. دندان‌اش گمانم شکست. نمی‌دانم چی شد. ولی به هر جهت چنان کتکی خورده بودیم که این یکی کافی نبود. گفتیم برویم. برویم شیشه‌های آن لبنیاتی بود؟ چی بود؟ همان که اول از همه شروع کرد. آن را بشکنیم. یادم هست هوشنگ. چشمش خون آمده بود. بله. باد کرده بود. بعد ما نگاه کردیم. می‌گفت ببین. بچه‌ها چشمم را ببینین. می‌دیدیم. دلمان درد می‌گرفت. گفت کورم کرد باید برویم. باید تلافی کنیم. گفتیم برویم. باید می‌رفتیم. خب ما با هم بودیم. رفیق بودیم. همه‌جا. حالا فقط چشم او. نمی‌شد. نامردی بود. گفتیم برویم. بعد آمدیم. گفتیم برویم اول این بقاله را. یادم هست رفتیم. سنگ برداشتیم. بعد ما. درست است سنگ برداشتیم. نمی‌شد. نمی‌دانم چه جوری بود. با سنگ نه. تیر کمان بود. ولی تیرکمان گمانم مال یك روز دیگر بود. یادم نیست. بهر جهت ایستادیم روبروی مغازه‌اش. با تیرکمان. سنگ‌های درشت برداشتیم. این تیرکمان خیلی محکم بودند. بعد. هوشنگ نشانه گرفتنش خیلی خوب بود. نشانه که می‌گرفت. اگر سر یکی را نشانه می‌گرفت. از فاصله‌ای که سنگ تیرکمان برسد. درست می‌زد همان جا. مثلاً درست بیخ گوش پارو. می‌گفت می‌خواهی این را بزنم. بعد می‌زد.

این جوری بود. بعد. یك مدتی دیگر نمی‌توانستیم سوار شویم. کارمان شده بود تیرکمان دست گرفتن. یادم هست آن روز روبروی مغازه‌اش ایستادیم. اول هوشنگ نشانه گرفت. درست وسط پیشانی‌اش؟ هوشنگ نتوانست. ما زدیم. یك چشم به هم زدن بود. همهٔ شیشه‌هایش خرد شد. در رفتیم رفتیم. بعد هوشنگ همان جوری. با همان چشمی که درآمده بود. یاد کرده بود دوید. گفت من باید به این بگویم. باید بداند. رفت جلو مغازهٔ پارو. سید اکبر بود یا چی؟ به هر جهت سید بود. گفت دفعهٔ دیگر. این را می‌دانی برای چی بود؟ چرا زدیم؟ خلاصه رفته بودگفته بود. گفته بود تا تو باشی داد نزنی درشکه‌چی.

این جوری بود. یادم هست یك مدت سوار می‌شدیم. دیگر ترس و لرز بود. وحشت بود. ولی خب این وحشت. زندگی بود. زندگیمان شده بود این. انگار مثلاً. خب پذیرفته بودیم. بهر جهت این. این رنج دارد. لذت دارد. یعنی یك همچین چیزی بود. با هم می‌گفتیم. یادم هست. آن وقت‌ها. بله. یك ضرب‌المثلی بود. نمی‌دانم. می‌گفتیم هرکه طاووس خواهد. یا نه. یك چیز دیگر بود. یك چیز دیگر. خلاصه می‌رفتیم. می‌دانستیم که

شلاق هست. می‌خوردیم. اما به هر جهت می‌رفتیم. بعد کم‌کم. بله. زدیم. یك عده را زدیم. همین جوری. مثلاً یکی که می‌گفت پشتته. همان جا. قبل از این که ضربه را بخوریم. یا می‌خوردیم یا هر چی. می‌پریدیم پائین. می‌گرفتیم می‌زدیم. و در می‌رفتیم. شاید مثلاً بارها. نمی‌دانم. خیلی را زدیم. یك جوری شده بود. یك جورکه دیگر تمام خیابان خراسان ... را می‌شناختند. بله. همهٔ بچه‌ها می‌دانستند که ما. به هر جهت اگر داد بزنند چه جوری است. یا بقال‌ها. دکان‌دارها. بعد مسئله. یعنی غم‌انگیزی مسئله این است که این‌ها. این‌ها وقتی به یك جایی می‌رسد. دیگر. یك شکل دیگری پیدا می‌کند. یك شکل. یك شکل غریبی که. یعنی نمی‌شود. چه جوری بگویم. خب آن وقت. آن وقت یك پیرمرد هست. یك بقال. تکلیفت روشن است. داد می‌زند. داد که زد. تکلیف روشن است. یا مثلاً یك بچه است. فرقی نمی‌کند. اما بعد. بعد یك جایی می‌رسد. این‌ها. یعنی تمام این‌ها که ما داریم. تجربه می‌شود. بله تجربه می‌شود. به هر جهت آدم. آدم با تجربیات زنده است. بعد دیگر. وقتی سوار می‌شدیم. صدایی نبود. نمی‌شنیدیم. ولی می‌دانستیم که شلاق هست. ضربه‌های. فرود می‌آید. حالا اول‌ها. خب. خوب بود. یعنی آدم یك جایی می‌رسد که می‌بیند قبل‌اش بهتر بوده. اگر چه تعریفی نداشته. اما خب وقتی در این موقعیت هستی. مثلاً این جا که قرار گرفته‌ای. می‌بینی یك قدم قبلی. روز پیش انگار بهتر بود. نمی‌دانم. در هر صورت. وقتی یارو داد می‌زد یا می‌پریدی پائین. یا. نمی‌شد. مانده بودی. شلاق می‌خوردی. آن داد. نه تنها اشاره بود. نه تنها درشکه‌چی را آگاه می‌کرد. تو را هم آگاه می‌کرد. بنابراین خب می‌توانستی. اما بعد. بعد دیگر صدا نبود. بودی. سوار می‌شدی. بعد گفتم که. تجربیات آدم‌ها. بعد درشکه‌چی. درشکه‌چی‌ها. یعنی کم‌کم دیگر می‌دانستند. می‌دانستند.

بعد خیلی مشکل شده بود. یعنی این. این دیگر در واقع آخر خط بود. یك جور چی می‌گویند؟ مات شدن بود. یعنی. نمی‌دانم. به هر صورت قبلاً. خب بود. می‌گویم قبلاً می‌دانستی. اما حالا. این جا چسبیده‌ای پشت درشکه. از یك سو صدای زنگ زنگ زنگوله‌های این اسب. از یك سو صدای گام‌های، سم‌هایش. سم‌ها و زنگوله‌ها. وتکان درشکه. و خاك. و بوی خاك. و این‌ها. این‌ها. این همه زیبایی. از یك سو این‌ها. و از یك سو می‌دانی که شلاق هست. آن بالا. آن جا. از جایی که درشکه‌چی نشسته فرود می‌آید. فرود می‌آید. و موقع‌اش. بله. معلوم نیست. شاید. شاید یکی اشاره کند. داد بزند. شاید

نه. و بعد دیگر اصلاً. نه نیازی نبود. گفتم. تجربیات بشری است. نیازی نیست. درشکه‌چی نشسته بود. نشسته بود. همین جوری. هر چند تایی شلاق که به اسب‌اش می‌زد. یکی دو تا هم می‌زد. می‌فرستاد. الله بختکی می‌فرستاد پشت درشکه. بالاخره یکی هست. می‌خورد بهش. می‌پرد پائین. با کسی نیست. در هر صورت او راهش را ادامه می‌دهد. چیزی هم ضرر نکرده. این جوری بود. الله بختکی می‌زد. یارو نشسته بود آن بالا. می‌دیدیم. گاهی می‌ایستادیم. نگاه می‌کردیم. هیچ کس پشتش نبود. داشت می‌رفت. اما می‌دانست احتمال اینکه باشند هست. می‌دانست احتمال این. آن وقت همین جوری که می‌زد. می‌دیدیم ما. یك دفعه شلاق را محکم‌تر. می‌فرستاد پشت. به پشت درشکه. پشت درشکهٔ خالی.

این جوری دیگر نمی‌شد. یعنی می‌شود. هنوز هم می‌شود برویم. هنوز هم. بله. می‌روی. سوار می‌شوی. پشت درشکه را می‌گیری. صدای زنگوله هست. صدای سم اسب‌ها. صدای. بله. صدای قشنگ. آرام. نمی‌دانم لذت‌بخش. هر چی که می‌خواهی اسمش را بگذاری. آن هست. هیچ کس نیست. یا گاهی ممکن است باشد. داد بزند. چندان مهم نیست. این‌ها دیگر قدیمی شده. فقط یك چیزی هست. می‌دانی. همین جا. از لای. همین جوری که به صداها گوش سپرده‌ای. یا به درشکه‌ها که می‌گذرند نگاه می‌کنی. و آویزانی. و بوی خاك. هست. بوی خاك. و تو چسبیده‌ای. می‌دانی. باید بدانی که هر لحظه. درست است. هر لحظه الله بختکی. الله بختکی فرود می‌آید. و تو نمی‌دانی. نمی‌دانی الان است. حالاست. یا چند لحظهٔ دیگر. فقط می‌دانی. باید بدانی. مطمئن. هیچ شك نداشته باشی. که فرود می‌آید. شلاق‌ها.

تمام

۸۸/۱۱/۲۸

دیگران داستان دیگران داستان دیگ
دیگران داستان دیگران داستان دیگ
دیگران داستان دیگران داستان دیگ
دیگران داستان دیگران داستان دیگ
یگران داستان یگران داستان یگ

گلدانِ خاکسترِ لورنزو

جیووانی بوکاچیو

برگردان: محمد شایانی

روز چهارم- داستان پنجم

روزگاری در «سینا»۱ سه برادر پیشه‌ور زندگی می‌کردند که با کار و کاسبی پر رونق و ثروتی که از پدر برایشان مانده بود، روزگار آرام و خوشی را می‌گذراندند. این سه برادر خواهری داشتند به نام «لیزابتا»۲ که دختری جوان، زیبا و باوقار بود. اما کسی نمی‌دانست که چرا وی با چنین خصوصیاتی هنوز تا آن زمان ازدواج نکرده بود. در مغازه‌ی برادرها مرد جوانی از اهالی «پیزا»۳ به نام «لورنزو»۴ کار می‌کرد که مسئولیت تمام کارهای تجارتی آنان را بر عهده داشت. لورنزو مرد جوانی بود با ظاهری نسبتاً زیبا و رفتاری موقر. به همین خاطر لیزابتا در هر دیداری بیش از پیش مجذوب وی می‌شد. لورنزو نیز که پس از دیدارهای متعدد به تمایل لیزابتا پی برده بود، بی درنگ

دست از همه‌ی روابط عاشقانه‌اش کشید و تمامی هوش و حواسش را متوجه‌ی لیزابتا کرد. عشق که دوسویه شد و زبانه کشید، عاشق و معشوق به بازگو کردن احساسات خویش پرداختند؛ و پس از مدتی نه چندان طولانی، کار به آنجا رسید که آنان از دست‌یابی به هیچیك از لذت‌های عشق فروگذار نکردند.

لیزابتا و لورنزو دیگر بیشتر اوقات خویش را با هم می‌گذراندند و از دیدار یکدیگر لذتی فراوان می‌بردند، منتها آنچه را که در این میان فراموش کردند آن بود که مراعات احتیاط لازم را بکنند. به همین خاطر یکشب که لیزابتا به اتاق لورنزو می‌رفت تا در آغوش وی بخوابد، برادر بزرگش بی آنکه لیزابتا متوجه وی شود او را دید. هم او، فردا صبح آنچه را که دیده بود برای برادرانش تعریف کرد. سه برادر، پس از مشورتی طولانی تصمیم گرفتند که این مسئله را تا آنجا که می‌توانند مخفی نگه دارند تا آبروی خود یا خواهرشان نریزد. جدا ازاین، آنها روی این مسئله هم توافق کردند که تا زمان پیش آمدن فرصتی مناسب، که بتوانند بدون هیچ خطری با لورنزو تصفیه حساب کنند تا هتك آبرویشان از اینکه هست گسترده‌تر نشود، وانمود کنند که هیچ اتفاقی نیفتاده است.

به همین جهت، و علیرغم اتفاقی که افتاده بود، برادرها در رفتارشان نسبت به لورنزو کوچکترین تغییری ندادند. آنها با لورنزو می‌گفتند و می‌خندیدند، و به این کار آنقدر ادامه دادند تا به آن خو کردند. اما یك روز، به بهانه‌ی گردش در حومه‌ی شهر، لورنزو را نیز همراه خود بردند. وقتی کاملاً از شهر دور شده و به گوشه‌ی بسیار پرتی رسیدند، فهمیدند که زمان مناسب برای انتقام فرا رسیده است. به همین خاطر ناگهان بر سر لورنزو، که از همه جا بی‌خبر بود ریختند و او را کشتند، و جسدش را بدون آنکه کسی آنها را ببیند چال کردند.

پس از آن با خاطری آسوده به مسینا باز گشتند و در همه جا شایع کردند که لورنزو را به شهر دیگری فرستاده‌اند تا معامله‌ای را فیصله دهد. و چون پیش از این نیز لورنزو را به سفرهای مشابهی فرستاده بودند، همه حرفشان را باور کردند.

ولی لورنزو دیگر باز نگشت. و لیزابتا، که از غیبت طولانی او نگران شده بود، مدام سراغش را از برادرهایش می‌گرفت. سر آخر سئوال‌های وی کفر برادرهایش را در آورد. تا اینکه روزی یکی از آنها با عصبانیت به او گفت: «این سئوال‌ها چه معنی دارد؟ تو با لورنزو چکار داری که مدام در موردش سئوال می‌کنی؟ اگر یك بار دیگر در مورد او

سئوالی بکنی جوابی به تو خواهم داد که شایسته‌ات باشد». لیزابتا، غمگین و مضطرب، و دست به گریبان با وحشت و تردید، دیگر از سئوال کردن دست برداشت. اما هر شب، بارها و بارها لورونزو را آواز می‌داد و از او می‌خواست که به سویش برگردد. بدین طریق، همچنان که در غم وی اشك می‌ریخت، باز هم انتظار او را می‌کشید. تا اینکه یك شب، وقتی از دوری معشوقش آه و فغان سر داده و سر آخر با گریه به خواب رفته بود، لورونزو را رنگ‌پریده، آشفته‌مو، و با لباس‌هائی پاره و خونی در خواب دید. به نظر لیزابتا رسید که لورونزو می‌گوید: «آه لیزابتا، تو مدام مرا آواز می‌دهی! از فراق طولانی‌ام غصه می‌خوری و با گریه‌هایت از من شکوه می‌کنی؛ و نمی‌دانی که من نمی‌توانم دوباره به زمین برگردم. چرا که در آخرین روزی که ما یکدیگر را دیدیم، من بدست برادرهای تو کشته شدم.» و سپس نشانی محلی را که در آن به خاك سپرده شده بود، دقیقا شرح داد، و پس از آنکه از لیزابتا خواهش کرد که دیگر بیهوده او را آواز ندهد و به انتظارش ننشیند، محو شد.

لیزابتا از خواب پرید. آنچه را که دیده بود واقعی پنداشت، و به تلخی گریست.

فردا صبح وقتی لیزابتا از خواب برخاست، جرئت نکرد چیزی در این موردبه برادرهایش بگوید؛ اما تصمیم گرفت به همان محل که وصفش را شنیده بود برود و ببیند آیا آنچه در خواب دیده است صحت دارد یا نه. به همین جهت از برادرهایش خواهش کرد که به او اجازه بدهند برای گردش به بیرون شهر برود؛ و سپس همراه یکی از دوستانش که از راز او با خبر بود روانه‌ی آن محل شد.

وقتی به آن محل رسیدند، لیزابتا بی‌درنگ شروع به کندن زمین کرد. پس از کنار زدن مشتی برگ خشك، که روی آن محل را پوشانده بود، متوجه شد که خاك آنجا نسبت به جاهای دیگر نرم‌تر است. هنوز چیز زیادی نکنده بود، و جسد عاشق بیچاره‌اش که نسبت به زمان چال کردنش تغییر چندانی نکرده بود هویدا نشده بود، که به صحت خوابش پی برد. اما علیرغم آنکه بیش از حد اندوهگین شده بود، معهذا فهمید که حالا وقت تسلیم شدن به گریه و اندوه و یا برداشتن جسد و ترتیب دادن یك خاکسپاری در خور برای وی نیست، چرا که همه‌ی این کارها غیر ممکن است. بنابر این با کاردی که همراه داشت سر جسد را با نهایت دقت از تنش جدا کرد و آن را در دستمالی پیچید و پس از آنکه روی بقیه‌ی جسد را با خاك پوشاند، از دوستش خواهش کرد که آن را بدون

آنکه کسی ببیند به خانه‌شان ببرد.

در خانه، دوباره، منتها این بار همراه سر لورنزو خود را در اتاقش زندانی کرد و بنای گریه‌ی تلخی را گذاشت. تا آنجا که سر عاشقش را از اشك شست و غرق بوسه کرد. پس از آن گلدانی بزرگ و زیبا، از آنها که گل سریم و گل عطری در آن می‌گذارند فراهم کرد. ته آن را با قشر ضخیمی از خاك پوشاند، سر عاشق خویش را پیچیده در دستمالی کتانی در آن نهاد و در کنار آن نهالی چند از گیاه زیبا و کمیاب نواحی «سالرنو»ه کاشت. گیاهی که جز با گلاب و آب نارنج و اشك‌های خویش، با چیز دیگری آبیاری‌اش نکرد. پس از آن، کارش این شد که مدام کنار گلدان بنشیند و با اشتیاقی فراوان به آن، که عاشقش را در خویش پنهان کرده بود، چشم بدوزد. وقتی به اندازه‌ی کافی گلدان را تماشا می‌کرد، بلند می‌شد، آن را در آغوش می‌گرفت و آنقدر بر آن اشك می‌ریخت تا نهال «سالرنوئی» تماما از اشك خیس می‌شد. خاك گلدان، که به خاطر مراقبت و مواظبت مداوم و همچنین تجزیه شدن سر بریده بارور شده بود، باعث شد که نهال بیش از حد لطیف و خوشبو گردد.

دختر جوان روزگاری مدید را بدین منوال گذراند و به همین خاطر زیبائی‌اش رنگ باخت و چشمانش چنان گود افتاد که گوئی همین حالاست که از پهنه‌ی صورتش محو شود. برادرها که از این وضعیت تعجب کرده بودند دست به دامان همسایه‌ها شدند. همسایه‌ها نیز که بارها لیزابتا را در حال گریه و زاری دیده بودند برای برادرهایش تعریف کردند که او مدام و بی وقفه در برابر آن گلدان نشسته و از آن مراقبت می‌کند. برادرها بارها با خواهش و سرزنش از لیزابتا خواستند که نهال را به حال خودش بگذارد تا به طور طبیعی رشد کند، اما وقتی دیدند که خواهش‌ها و پرخاش‌هایشان بی‌فایده است، شبی گلدان را دزدیده و در گوشه‌ای پنهان کردند.

وقتی لیزابتا نهمید که گلدانش گم شده، سراغش را از برادرهایش گرفت، اما آنها اظهار بی‌اطلاعی کردند. لیزابتا که حسرت دیدار گلدانش را می‌خورد، مصرانه از برادرانش خواهش کرد که گلدانش را به وی باز گردانند. اما وقتی دید آه و ناله و اشك و زاری‌اش در آنها اثری ندارد و نمی‌تواند گلدانش را پس بگیرد، از غصه مریض شد.

در بستر بیماری، لیزابتا مدام هذیان گلدانش را می‌گفت و آن را طلب میکرد. برادرها از عشق عجیبی که او به این نهال داشت بهت زده شدند و تصمیم گرفتند که

سر از کار گلدان درآوردند. به همین منظور خاك گلدان را خالی کردند و با دستمال کتان و سر لورنزو مواجه شدند که هنوز آنچنان تجزیه نشده بود که آنها نتوانند از طریق موهایش او را بشناسند.

برادرها از دیدن شاهد جنایت خویش بیش از حد مبهوت شدند و ترس برشان داشت که مبادا راز جنایتشان از پرده بیرون بیفتد. به همین خاطر سر بریده را در باغشان دفن کردند. پس از آن نیز کارهای دکانشان را در خفا سر و سامان داده و از راه مسینا به «ناپل»۶ کوچ کردند..

لیزابتا نیز، که هنوز دست از گریستن برنداشته و مدام التماس می‌کرد که گلدانش را به وی باز پس دهند، سرانجام در میان اشك و آه و زاری جان سپرد؛ و بدین ترتیب عشق اندوهبار او نیز به پایان رسید.

مدتها پس از آنکه این واقعه زبانزد خاص و عام شد، یك نفر ترانه‌ای ساخت که بدین گونه آغاز می‌شود و هنوز ورد زبانهاست.

کدامین جنایتکار بود

آنکه گلدان مرا دزدید

.....

.....

۱-Messina

۲-Lisabetta

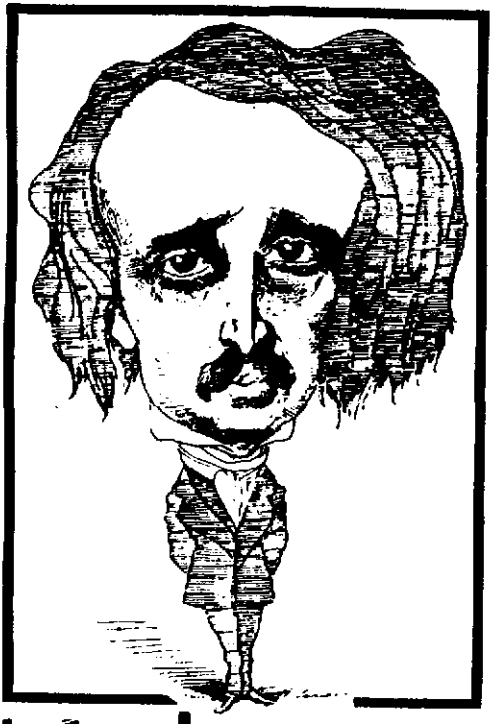
۳-Pisa

۴-Lorenzo

۵-Salerno

۶-Neapel

قلبِ سخن چین



ادگار آلن پو

برگردان: داریوش کارگر

بله، واقعا همینطوره. من عصبی بودم. بیش از حد عصبی، و هنوزم هستم. اما شما چرا فکر می‌کنین که من دیوونم؟ مریضی حواس منو ضایع نکرده، ضعیف نکرده، بلکه تشدیدشون کرده. بیشتر از همه‌ی حواسم، شنوائی‌م تیز بود. من همه‌ی صداهای آسمون و زمینو می‌شنفتم. کلی از صداهای جهنم می‌شنفتم. پس دیگه چه جوری می‌تونم دیوونه باشم؟ گوش کنین و توجهم بکنین که چقدر واضح و شمرده و با چه خونسردی‌ای می‌تونم همه‌ی ماجرا رو براتون تعریف کنم.

گفتن اینکه فکر اولیه چه جوری پیدا ش شد غیر ممکنه. اما وقتی پیداش کردم، دیگه روز و شب منو دنبال می‌کرد. من هیچ قصدی نداشتم. هیچ احساس تنفری نداشتم. من اون پیرمرد رو دوست داشتم. اون هیچوقت بدی‌ای در حق من نکرده بود. هیچوقت آزاری

به من نرسانده بود. من دنبال پولش نبودم. فکر می‌کنم به خاطر چشمش بود! آره، به خاطر اون بود. همون یه دونه چشمش! که شبیه چشم لاشخور بود. آبی روشن، با یه‌ی پرده‌ی نازك که روشو پوشونده بود. هر دفه که اونو برمی‌گردوند طرفم، خون تو رگام یخ می‌کرد، و به تدریج یه چیزی‌ام تو وجودم رشد می‌کرد: تصمیم اینکه پیرمرد را بکشم و خودمو برا همیشه از شر چشمش خلاص کنم.

این هسته‌ی اصلی قضیه‌س. شما فکر می‌کنین من دیوونه‌م. دیوونه‌ها هیچی نمی‌فهمن. اما شما باید منو می‌دیدین. باید می‌دیدین که چقدر عاقلانه کارو شروع کردم. با چه احتیاطی، با چه دوراندیشی‌ای، با چه زیرکی‌ای کارو شروع کردم. هیچوقت به اندازه‌ی هفته‌ی پیش از کشتن پیرمرد، با اون مهربون نبودم. و هر شب، تقریباً حدودای نیمه شب، دستگیره‌ی در اتاقشو فشار می‌دادم و اونو باز می‌کردم. خیلی‌ام با احتیاط. و وقتی‌ام بازش می‌کردم، اونم درست به اندازه‌ای که سرمو ببرم تو، اول یه فانوسو، که فتیله‌ش پائین بود، می‌بردم داخل و بعدم سرمو. اوه، شما حتماً خنده‌تون می‌گرفت اگه می‌دیدین که من با چه مهارتی فانوسو می‌بردم تو. و تکونش می‌دادم. آهسته، خیلی آهسته، که مبادا تو خواب مزاحم پیرمرد بشم. یه ساعت طول می‌کشید تا بتونم سرمو اونقدر ببرم تو که بتونم پیرمردرو که توی رختخوابش دراز کشیده ببینم. یه ابله ممکنه تا این حد عاقل باشه؟ و بعد، وقتی سرمو درست می‌بردم توی اتاق، فتیله‌ی فانوسو می‌کشیدم بالا. با احتیاط، خیلی با احتیاط (چون لولاها جیرجیر می‌کردن) فقط اونقدر فتیله رو بالا می‌کشیدم که یه شعاع نازکی از نور بیفته روی چشم لاشخور. و این کارو در عرض هفت شب طولانی انجام دادم -هر شبم درست حدودای نیمه شب- اما هر دفه هم چشم لاشخور باز بود. و به خاطر همینم نمی‌تونستم کارمو انجام بدم. چون این پیرمرد نبود که منو تحریك می‌کرد که، چشم لاکردارش بود. و هر صبح، وقتی روز شروع می‌شد، شجاعانه می‌رفتم توی اتاقش و بدون هیچ ترسی باهاش صحبت می‌کردم. صمیمانه بهش سلام می‌کردم و ازش می‌پرسیدم که آیا خوب خوابیده. به خاطر همینم حتماً درك می‌کنین که اون باید پیرمرد خیلی باهوشی بوده باشه که بتونه به من مشکوك بشه که هر شب ساعت دوازده، اونم وقتی اون خوابه، زیر نظر دارمش.

شب هشتم، وقتی می‌خواستم درو باز کنم، بیشتر از شبای دیگه احتیاط کردم. عقربه بزرگه‌ی ساعت از تکونی که من اون شب به دستم می‌دادم، تندتر حرکت می‌کنه. هیچوقت

تو زندگی‌م خودمو مثل اون شب عاقل و با قدرت حس نکرده بودم. برام خیلی مشکل بود که بتونم به احساس پیروزی‌م مسلط بشم. فکر می‌کردم که من اونجا وایسادم و دارم پواش پواش درو باز می‌کنم، و اون حتی کوچکترین تصوری در مورد افکار پنهانی یا گناهام نمی‌کنه. بعد به این فکرم خندیدم؛ و اون انگار صدامو شنید؛ چون یه دفه و درست مثل اینکه ترسیده باشه، توی تخت به خودش تکونی داد. شما حالا شاید فکر می‌کنین که برگشتم؟ معلومه که نه! چون تاریکی مثل قیر اتاق اونو پوشونده بود (آخه چون از دزدا می‌ترسید، دریچه‌های پنجره‌هارو با دقت پیچ و مهره کرده بود) و به همین خاطر من می‌دونستم که اون نمی‌تونه ببینه که در چه جوری باز شده؛ و درو باز و بازتر کردم.

سرمو برده بودم توی اتاق و تازه می‌خواستم فتیله‌ی فانوسو بکشم بالا، که شصتم خورد به چنگک چراغ. پیرمرد سریع بلند شد و داد زد:

- کیه؟

من جوابی ندادم و کاملاً ساکت ایستادم. درست یه ساعت حتی یکی از ماهیچه‌های بدنم تکون ندادم و در ضمن نشنیدم که اون دراز بکشه. اون هنوز سیخ توی تختش نشسته بود و گوش می‌داد. درست مثل من که شب پشت سرِ شب وامی‌سادم و به جیرجیر سوسک‌های روی دیوار گوش می‌دادم.

یه مدت کوتاهی بعد از اون، صدای ناله‌ی ضعیفی به گوشم خورد؛ و دونستم که باید ناله‌ی سکراتِ مرگ باشه. صدای ناله‌ای که از درد یا زخم باشه نبود- نه، نه!- صدای ضعیف و نیم خفه‌ای بودکه خودشو از اعماق روحی که از وحشت لبریز شده باشه، می‌کشوند بیرون. من این صدارو خوب می‌شناختم. چندین شب، درست حدودای نیمه شب، یعنی وقتی که همه‌ی دنیا خوابیده‌ن، همون صدا از سینه‌ی من بیرون اومده بود و با انعکاس وحشتناکش، اون هراسی‌رو که منو داغون کرده بود، بیشتر و بیشتر می‌کرد. گفتم که اون صدارو خوب می‌شناختم. می‌دونستم که پیرمرد چی می‌کشه و باهاش احساس همدردی می‌کردم. گر چه ته دلم بهش می‌خندیدم. می‌دونستم که اون پس از همون صدای خفیف اولی، که تکونی به خودش داد، بیدار دراز کشیده. بعد از اونم وحشتش یه ریز بیشتر شده بود. اون تلاش کرده بود به خودش بقبولانه که هیچ دلیلی برای ترسش وجود نداره. اما تلاشش بیهوده بود. به خودش گفته بود: «این فقط باده که

تو دودکش می‌پیچه. فقط یه موشه که روی کف اتاق راه می‌ره. یا شایدم فقط صدای جیرجیر موسکه.» آره، اون سعی کرده بود با وجود همه‌ی این حدسیات به خودش آرامش بده، ولی حس کرده بود که همه‌ی اینا بیهوده‌س.

همه چیز بیهوده بود. چرا که مرگ، که به اون نزدیك شده بود، سایه‌ی سیاه خودشو انداخته بود جلوش و قربانی‌شو توی اون پیچیده بود. و این تاثیر وحشتناك همون سایه‌ی نامرئی بود که اون داشت حس می‌کرد. هرچند که نمی‌دید یا نمی‌شنفت که سر من توی اتاقه.

بعد از اون که با کلی صبر و حوصله، یه لحظه‌ی طولانی‌رو سر کردم، بدون اینکه بشنفم که اون دراز کشیده، تصمیم گرفتم که یه ذره، فقط یه ذره فتیله‌ی فانوسو بالا بکشم. و بالا کشیدم. شما نمی‌تونین تصور کنین که چقدر آرام و با احتیاط این کارو کردم! اونقدر که فقط یه پرتو ضعیفی، درست به ضخامت یه تار عنکبوت، از شکاف جای فتیله بالا اومد و خورد به چشم کرکسی پیرمرد.

چشم باز بود -کاملاً باز- و وقتی نگاهم بهش افتاد، غیظم گرفت. حالا کاملاً به وضوح می‌دیدمش. تمام و کمال آبی تیره بود. به پرده‌ی نازك چندش آورم روشو پوشونده بود که تا مغز استخوانمو منجمد می‌کرد. اما من نمی‌تونستم فرقی بین بدن پیرمرد و صورتش بذارم، چرا که به شکلی غریزی شعاع نورو میزان کرده بودم روی اون لکه‌ی کثیف نفرین شده.

و حالا- بهتان نگفتم که درك شما اشتباه بوده که فکر می‌کردین دیوونگی در حقیقت دقت بیش از حد حواس پنجگانه‌س؟ -و حالا، به صدای ضعیف، به صدای خفیف، که مدام تکرار می‌شد شنیدم که از یه ساعتی می‌اومد که توی پنبه پیچیده شده باشه . این صدارو هم خوب می‌شناختم. صدای ضربه‌های قلب پیرمرد بود. و همینم خشم منو بیشتر کرد. درست مثل ضربه‌های طبلی که به سربازا شجاعت میده.

اما درست مثل همین حالا که دارم اینارو تعریف می‌کنم، خودمو کنترل کردم و ساکت ایستادم. نفسمو توی سینه حبس کردم. فانوسو ثابت نگه داشتم. قبلاً امتحان کرده بودم که با چه اطمینانی می‌تونم شعاع نورو روی چشم اون میزان کنم. تمام این مدت کوبش قلب اون لعنتی تشدید می‌شد. هر ثانیه‌ای که می‌گذشت، صدای قلبش سریع و سریع‌تر می‌شد. محکم و محکم‌تر. وحشت پیرمرد باید به منتها درجه‌ی خودش رسیده

بوده باشه! می‌گم که، هر ثانیه‌ای که می‌گذشت، صدای قلبش محکم و محکم‌تر می‌شد! واقعاً می‌فهمین چی دارم می‌گم؟ به شما گفتم که من عصبی‌ام. واقعاً همینطوره. و حالا، اون صدای غریب، وحشتِ گریزناپذیری‌رو در دل شب و توی سکوت وحشتناک اون خونه‌ی قدیمی، در وجود من بیدار کرد. بازم خودمو چند دقیقه‌ای به خوبی کنترل کردم و ایستادم. صدای کوبش بلندتر و بلندتر شد. فکر کردم با اون صدا قلب باید منفجر بشه. و یه دفه ترس تازه‌ای وجودمو فرا گرفت: ممکنه یکی از همسایه‌ها صدارو بشنفه! ساعت پیرمرد زنگ زد. با هوار بلندی فانوسو بالا بردم و کوبیدم توی اتاق. پیرمرد جیغ کشید. یه دفه، فقط یه دفه. من در به چشم بهم زدن اونو پرت کردم روی کف اتاق و اون تشك کلفتو فشار دادم روش. بعدم، به خاطر اینکه تا اونجای کار رسیده بودم، با خوشحالی لبخند زدم. اما قلب بازم تا چند دقیقه آروم نمی‌تپید. منتها این منو نگران نمی‌کرد. چرا که صداش از اون ور دیوار شنیده نمی‌شد. بالاخره تموم شد. پیرمرد مُرد. دُشکو کنار زدم و جسدو معاینه کردم. آره، مرده بود. مثل سنگ. دیگه چشمش نمی‌تونست منو عذاب بده.

اگه هنوزم فکر می‌کنین که من دیوونه‌م، وقتی شرح دادم که با چه هوش و دقتی رفتم سراغ جسد که قایمش کنم، دیگه این فکرو نمی‌کنین. شب می‌گذشت و من با سرعت، ولی ساکت، کار می‌کردم. اول جسدو تیکه تیکه کردم. سرشو بریدم. دستاشو و پاهاشو.

بعد، سه تا از الوارای کف اتاقشو ورداشتم و همه چیزو گذاشتم بین شاه تخته‌های کف اتاق. بعد دوباره الوارای کفو چنان دقیق، چنان ماهرانه گذاشتم سرجاشون، که چشم هیچ آدمیزادی، -حتی چشم اون پیرمرد- نتونه متوجه‌ی چیز مشکوکی بشه. چیزی برای شستن وجود نداشت -هیچ نوع لکه‌ای-حتی یه لکه‌ی کوچك خون. من به خاطر ریسکی که کرده بودم، بیش از حد احتیاط به‌خرج داده بودم. همه چیز توی یه طشت جا گرفته بود. هاهاها!

کارم که تمام شد، ساعت چهار بود. هوا هنوز تاریك بود، عینهو نصف شب. درست وقتی ساعت زنگ زد. یکی به در ورودی کوبید. با خاطر آسوده رفتم پائین که درو باز کنم؛ و تازه، حالا دیگه چه چیزی داشتم که ازش بترسم؟ سه تا مرد وارد خونه شدن که خیلی مؤدبانه خودشونو پلیس معرفی کردن. شبانه یکی از همسایه‌ها صدای جیغی شنیده بود، و شك برش داشته بود که یه جنایتی داره اتفاق می‌افته. پلیس با خبر شده بود و

اونا (همون سه پلیس) فرستاده شده بودن که خونه‌رو بازرسی کنن.

لبخند زدم. آخه مگه چی داشتم که ازش بترسم؟ آقایونو دعوت کردم تو. گفتم که خودم بودم تو خواب جیغ کشیدم. براشون توضیح دادم که پیرمرد رفته ده. بعد اونارو بردم همه جای خونه گردوندم. ازشون خواستم که بازرسی کنن، و دقیق بازرسی کنن. سر آخرم بردمشون اتاق پیرمرد. پولا و وسائل قیمتی شو که دست نخورده و محفوظ سر جاشون بود، نشونشون دادم. چنان به خودم مطمئن بودم و سرشار از اعتماد به نفس، که چند تا صندلی کشیدم جلو و ازشون خواهش کردم که بشینن و بعد از اون همه تقلا، یه خرده استراحت کنن. خودمم، با غروری که از پیروزی‌م به‌ام دست داده بود، صندلی‌مو درست همون جائی گذاشتم که قربانی‌ام زیرش خوابیده بود.

پلیسا قانع شدن. نمایش من اونارو متقاعد کرد. خودمو بیش از حد شجاع حس کردم. اونا نشستن و شروع کردن از این در و اون در صحبت کردن و منم با خوشرویی بهشون جواب دادم. اما یه دفه حس کردم که رنگم پریده و دلم می‌خواد که اونا برن. دردی توی سرم پیچید و فکر کردم که گوشام زنگ زد، اما اونا هنوزنشسته بودن و حرف می‌زدن. زنگ شدیدتر شد و با وضوح بیشتری ادامه پیدا کرد. من با تحرک بیشتری به صحبتم ادامه دادم تا خودمو از شر اون خلاص کنم، اما زنگ بازم ادامه پیدا کرد و واضح‌تر شد، اونقدر که سر آخر متوجه شدم که صدا از گوشام نیس که می‌آد.

حتما حالا رنگم بیشتر پریده بود، با این حال بازم با صدای بلند و تحرک بیشتری حرف زدم. صدا هم به همین ترتیب بلندتر شد. چی می‌تونستم بکنم؟ صدا، یه صدای ضعیف، یه صدای خفیف بود که مدام تکرار می‌شد و از یه ساعتی می‌اومد که توی پنبه پیچیده شده باشه. افتادم به لهله زدن، اما پلیسا بازم صدارو نشنیدن. سریع‌تر صحبت کردم، با حرارت‌تر، اما صدا هر لحظه شدیدتر می‌شد. اینا چرا نمی‌خوان برن؟ بعد، انگار که از حرفای پلیسا غیظ کرده باشم، شروع کردم با قدمای آهسته روی کف اتاق راه رفتن؛ اما صدا هر لحظه شدیدتر می‌شد. خدایا، چی می‌تونستم بکنم؟ کف کردم. قیل و قال کردم. ناسزا گفتم. صندلی‌ای‌رو که روش نشسته بودم چرخوندم و کشوندم انتهای الوارا، اما صدا همه جا می‌اومد و مدام تندتر می‌شد. تندتر می‌شد. تندتر. تندتر! و پلیسا هنوز آهسته صحبت می‌کردن و لبخند می‌زدن. یعنی ممکن بود که اونا هیچی نشنفته باشن؟ خدای بزرگ! نه، نه! اونا شنفته‌ن! اونا به یه چیزی مشکوک

شده‌ن! اونا می‌دونن! اونا دارن نگرانی منو مسخره می می‌کنن! به این چیزا فکر می‌کردم و مدام بهشون فکر می‌کردم. هر چی بود بهتر از اون وحشتی بود که منو گرفته بود! هر چی بود از تحملِ دست انداختن اونا راحت‌تر بود. دیگه طاقت لبخندای الکی‌شونو نیاوردم. حس کردم که یا باید فریاد بزنم یا بمیرم! و حالا، دوباره، بشنفین! تندتر. تندتر. تندتر!

فریاد زدم:

-حروم‌زاده‌ها! دیگه نمی‌خواد ظاهر سازی کنین! اعتراف می‌کنم: الوارارو بشکافین! اینجا، اینجا! این قلبِ ترسناک اونه که داره می‌تپه!

مقالات مقالات مقالات مقالات مقالات مقالات مقالات م
مقالات مقالات مقالات مقالات مقالات مقالات مقالات م
مقالات مقالات مقالات مقالات مقالات مقالات مقالات م
مقالات مقالات مقالات مقالات مقالات مقالات مقالات م
مقالات مقالات مقالات مقالات مقالات مقالات مقالات م

جهان داستانِ کوتاه

داریوش کارگر

داستانِ کوتاه برابر نهاده‌ای است برای واژه ی فرانسوی «Nouvelle »، که این واژه نیز به نوبه ی خویش برگرفته از واژه‌ی ایتالیائی «Novella » است، به معنیِ «نو» ، که از سده ی چهاردهم میلادی به معنای «داستان کوتاه» به کار گرفته شده است؛ و داستانِ کوتاه: «نوع » (Gender) ادبی کوتاهی است به نثر، در شرح و بررسی، یا توصیفِ شرایط یا اوضاع و احوال شخصی یا چیزی - با اهمیتِ چشمگیر(۱) - و «به ترتیبِ توالیِ زمانی(۲)» ؛ و یا به دیگر عبارت: تشریحِ فشرده ی (موجز) یک حادثه (واقعه)، یا سیرِ وقایعی متمرکز، یا وضعیتی متضاد، ویا شخصیت‌هائی منحصر به فرد - و همه ی این‌ها، در ارتباط با واقعیت (عینی یا ذهنی) - نوع ادبی‌ای است که به آن «داستان کوتاه» نام نهاده‌اند؛ و باز، از نگاهی دیگر: داستانِ کوتاه، تبیینِ موجزِ کشفِ رابطه‌هاست؛

این رابطه می‌تواند رابطه ی انسان با خود، انسان با انسان و با جامعه، انسان با زمان، انسان با طبیعت، طبیعت با طبیعت، و... باشد. باید اما، به این تعاریف و تعاریف دیگری از این دست افزود که تشریح فشرده‌ی یک حادثه و یا تبیین موجز کشفِ رابطه‌ها و... ، به خودی خود داستان کوتاه نیست، بلکه تنها آن هنگام می‌توان نوشته‌ای با تعاریف مذکور را داستان کوتاه به حساب آورد که نویسنده با نگاهی منحصر به فرد به اجزای خام جهان کارِ خویش نگریسته و با همان نگاه به تبیین آن بپردازد. و برهمین اساس، نگاه منحصر به فردِ (دید خلاقانه ی) هزار داستان نویس به اجزای خام یک داستان واحد، به خلق هزار داستان منحصر به فرد خواهد انجامید که در اجزایِ خویش با یکدیگر مشترکند.

نیای داستان کوتاه، به درستی، همان «قصه(۳)»هائی بوده است که «انسان‌هایِ نخستین، شباهنگام، ترسان از ناشناخته‌های درون تاریکی، برگرد آتش حلقه زده و به آن گوش می‌سپرده‌اند: قصه‌های نخستین! قصه‌هائی بیانگر سیر جدال انسان با حیوانات، گرسنگی، درماندگی، طبیعتِ مرموز و ناشناخته؛ و سرانجام، چیرگی یا شکست انسان در این جدال‌ها. »(۴)

با دگرگونی انسان نخستین و سیر تکاملی اندیشه و جهان وی، قصه، این همواره یارِ تاریخیِ او نیز، در جان و در شکل دگرگونی‌هائی ژرف را پذیرا شده و گام به گام، از نمایش ثباتِ جهان و بیانِ حیات، به داستان، این بیانگرِ پژوهش و کشف و تغییر بدل گشته است.

از قدیمی‌ترین پیشگامان داستان کوتاه، نخست باید از مجموعه ی ماجراها و وقایع عاشقانه، یا اروتیکی، نام برد که در آخرین سده‌های پیش از میلاد، در بین مردم «روم» از محبوبیت فوق‌العاده‌ای برخوردار بوده‌اند، و آفرینش یا جمع‌آوری‌شان به «آریستئیدس (Aristedes) اهل «مایلتوس»(Miletus) یونان، در حوالی سده‌ی دوم پیش از میلاد نسبت داده شده است. قصه‌های این مجموعه که به نام «قصه‌های ملطی» (Milesian tales)شهرت یافته اند، «ازحیث زشتی و وقاحت ضرب‌المثل بوده‌اند، (البته) ما نمی‌دانیم تا چه حد به حق این صفت را کسب کرده بوده‌اند، زیرا از بین رفته‌اند(۵)». «این مجموعه در آخرین سده‌ی پیش از میلاد توسط «لوکیوس کورنلیوس سی‌سنا»(Lucius Cornelius Sisena)، تحت عنوان «افسانه‌های تمثیلی ملطی» (Milesian fabulae) به لاتین ترجمه شد، اما آن ترجمه نیز از بین رفته است.

قصه‌های آریستئیدس در آفرینش آثار داستانی‌ای که پس از وی به وجود آمده‌اند، به عنوان الگو به کار گرفته شده است. از جمله ی این آثار می‌توان به «ساتیریکون» (Satyricon) اثر «پترونیوس» (Petronius) اشاره کرد که قصه‌های ملطی در رُخدادهای جانبی آن مورد بهره‌برداری قرار گرفته است. ساتیریکون خود مجموعه ی حکایت‌هائی است که توسط راویانی سه گانه، که فراریان بدنامی هستند، روایت می‌گردد. قصه‌های ملطی الگوی «خرطلائی» (The Golden Ass)، اثر «لوکیوس آپولیوس» (Lucius Apuleius) نیز بوده است. کتاب مذکور در سده ی دوم پس از میلاد نوشته شده و شرح هرزه گردی‌های قهرمانی است که سرانجام خر می‌شود.

از دیگر آثار معروفی که تأثیر عمیق قصه‌های ملطی بر آنها کاملاً مشهود است، می‌توان از «دکامرون» اثر «بوکاچیو» و «هپتامرون» اثر «ناواره» نام برد. (۶)

پس از قصه‌های ملطی می‌توان از قصه‌های منظوم فرانسوی و دیگر قصه‌های به نظم کشیده شده ی سده‌های میانه یاد کرد که ابتدا در فرانسه و در قالب ماجراهائی تاریخی، در مجموعه‌ای به نام «شاهکارهای رومیان» (۷) عرضه شد، و پس از آن در اواخر سده ی سیزدهم در انگلستان نشر یافت و از طریق ترجمه سریعاً در کشورهای مختلف به شهرت رسید.

داستان کوتاه اما، شکل هنری خویش را در «دکامرون» (۸) اثر «جیووانی بوکاچیو» (Giovanni Boccaccio) (۷۵ـ ۱۳۱۳)، نویسنده ی ایتالیائی یافت. کتابی با صد داستان کوتاه، که دارای زبان و دیدی واقع گرایانه بودند و عمدتاً برخوردار از مضامینی اروتیک. داستان‌های این کتاب را گروهی از نجیب‌زادگان جوان آن عصر به تصویر کشیدند. (۹)

وجه تمایز بوکاچیو با پیشینیانش، در فاصله‌ای است که کاروی از جهان قصه گرفته است. چرا که گرچه قصه با جدائی خویش از اسطوره به مثابه نمایشگر ثبات و سازگاری، به ابزار ثبات بدل شده است، اما هنوز «قهرمانان» در آن کمتر دگرگونی یافته و بیشتر دستخوش حوادث و ماجراهای خلق‌الساعه و گوناگونی‌اند که بنیان قصه بر محور آنها می‌گردد. (۱۰) بوکاچیو اما، مرزهای قصه را در دکامرون شکسته و پا به دنیای داستان می‌نهد. شخصیت‌ها جای قهرمانان را می‌گیرند و کاوش در روان آنها و بازتاب آن در زندگی روزمره‌شان، راه را برای رهنمود پیرامون پژوهش و نگرشی دگرگون کننده

هموار می‌کند.

داستان‌های بوکاچیو، که حتی در روزگار ما نیز به عنوان نمونه و الگو مورد استفاده قرار می‌گیرند، در زمان خویش از چنان استقبالی برخوردار شدند که گروهی از نویسندگان، نخست در ایتالیا و سپس در کشورهای دیگر به تقلید و دنباله‌روی از آنها پرداختند. شدتِ این دنباله‌روی بدان حد بود که تا اواسطِ سده ی هفدهم، بیش از سی مجموعه از این دست، تنها در ایتالیا منتشر شد. البته بیشتر این مجموعه‌ها فقط به خاطر سرگرمی نوشته می‌شدند و غالباً نیز از حکایات فولکلریکِ کوتاه، با مضامینی قبیح و زننده، متأثر بودند.

نخستین دنباله رو بوکاچیو در ایتالیا، کشیشی بود به نام «ماتیو باندللو» (Matteo Bandello) (۱۵۶۱ـ ۱۴۸۵)، با کتابِ چهار جلدی «داستان‌ها» (Novella)، که نخستین جلد آن در ۱۵۵۴ و آخرین جلدش در ۱۵۷۳، پس از مرگ نویسنده منتشر شد. داستان‌های باندللو فاقد چهارچوبِ داستانی و تنها بازتابی از حوادثِ واقعی‌اند.

داستان‌های بوکاچیو و دیگر پیروان ایتالیائی وی خیلی سریع به زبان‌های دیگر ترجمه شد و باعث به وجود آمدنِ موجی از داستان نویسی در کشورهای دیگر اروپا گردید. داستان‌هائی که در این کشورها منتشر می‌شدند اما، با وجود تأثیر پذیری نسبتاً کامل از شیوه ی کارِ بوکاچیو، خود دارای خصوصیاتی ویژه بودند. نخستین مجموعه از این دست، کتابِ «هپتامرون» (Heptaméron) بود که به وسیله ی نویسنده ی فرانسوی «مارگریت دو ناواره» (Marguerite de Navarre) (۱۵۴۹ـ ۱۴۹۲) نوشته شد و پس از مرگ وی در سال ۱۵۵۹ منتشر گشت. هر چند اساس بینش ناواره در داستان‌های هپتامرون عیسوی ـ افلاطونی است، معهذا این مسئله باعث نمی‌شود که داستان‌های مزبور، با پیراستگیِ واقعگرایانه‌شان، آن چیزی نباشند که کارِ ناواره را از دیگران متمایز کنند. در این داستان‌ها خواننده، زن بودن نویسنده (ناواره) را از تاکیدی که وی بر تفاوت میان عشق مردان و زنان، به عنوان یک مضمون اصلی دارد، درک می‌کند.

از دیگر نویسندگانی که به پیروی از بوکاچیو به نوشتن داستان کوتاه پرداختند، «میگوئل دو سروانتس» (Miguel de Cervantes) (۱۶۱۶ـ ۱۵۴۷) اسپانیائی است. وی با کتاب «داستان‌های برگزیده» (Novelas ejemplares) که در سال ۱۶۱۳ به چاپ رسید، روح نوینی در کالبد داستان کوتاه دمید.

«سروانتس با گذاشتن نام «داستان‌های برگزیده» برکتابش، در حقیقت در پی آن است تا بگوید که وی به خلق داستان‌هائی پرداخته است که در آینده به عنوان الگوی هنر داستان کوتاه نویسی اسپانیا مورد استفاده قرار خواهد گرفت. در کنار این مسئله، او متوجه‌ی این نکته نیز هست که داستان‌های مزبور به عنوان الگوی زندگی انسانی نیز مطرح خواهند شد. و یا به عبارت بهتر، این داستان‌ها به جای آنکه بخواهند داستان‌هائی اخلاقی باشند، به ارائه‌ی شناخت عمیقی از ماهیت وجودی آدمی خواهند پرداخت.

سروانتس در تعدادی از این داستان‌ها، با مضمونی قدرتمند، به کنکاش در روان آدمی می‌پردازد. فی‌المثل در یکی از داستان‌ها، دویست نفر از چشم انداز خویش به نگرش ژرف روان آدمی می‌پردازند، و این تماشا به تصویری طنزآمیز، تصویری بُرنده بدل می‌شود. در داستانی دیگر، شخصیت اصلی می‌پندارد که وجودش از شیشه ساخته شده است و کس یا کسانی در صدد شکستن اویند؛ اما دیوانگی به او چنان قدرتی بخشیده که مستقیماً به تماشای روان انسان‌ها می‌پردازد. این دوازده داستان، با وجود گرته‌برداری نسبتاً کامل از کارهای بوکاچیو، از بسیاری جهات با داستان‌های وی، و کلاً با داستان‌های ایتالیائی تفاوت دارد: نخست آنکه این داستان‌ها چهارچوب داستانی ندارند، سپس بلندی داستان‌هاست، و بعد پیچیدگی موضوع‌های آنها، و در نهایت، متغیر بودن مکان‌هایشان. (۱۱)

از دیگر دنباله‌روان بوکاچیو می‌توان از «جفری چاسر» (Geoffrey Chaucer) (۱۴۰۰ـ حدود ۱۳۴۰) نویسنده‌ی انگلیسی نام برد که کتابِ منظومِ «داستان‌های کانتربوری» (Canterbury tales ـ ۱۳۸۵) او تأثیر فراوانی بر نویسندگانِ پس از وی در انگلستان گذاشت.

در سده‌های هفده و هیجده میلادی، داستان کوتاه بی‌آنکه نسبت به کارِ آفرینندگان پیشین خود از جلوه و اهمیت بیشتری برخوردار شود، به حیات خویش در کشورهای مختلف ادامه داد. در این دوران «ژان فرانسیس مارمونتل» (Jean- Francois Marmontel) (۹۹ـ ۱۷۲۳) با اثر معروفش «کُنتس موراو» (Contes Moraux ـ ۱۷۶۱) بیشترین محبوبیت را در تمام اروپا داشت.

در اواخر سده‌ی هیجده و اوائل سده‌ی نوزدهم، داستان کوتاه به حیات تازه‌ای دست یافت. نطفه‌ی این حیاتِ نوین در آلمان بسته شد و پرورش آن را، در اشکال مختلف، نویسندگان و گرایشات ادبی گوناگونِ دیگر کشورهای اروپا به

عهده گرفتند. در همین دوره نظریه پردازان ادبی، با پی‌گیری و اشتیاق فراوان، به تئوریزه کردن این نوع ادبی پرداخته و با قاطعیت اعلام کردند که داستان کوتاه درآینده به عنوان یکی از ارکان اصلی روزنامه‌ها و مجلات ـ از هر نوع و با هر ارزش ـ نقشی فعال ایفا خواهد نمود.

برخی از نظریه پردازان ادبی، آغازگر حیات نوین داستان کوتاه را «یوهان ولفانگ گوته» (Johann Wolfang Goethe) (۱۷۴۹ـ ۱۸۳۲) می‌دانند. وی در سال ۱۷۹۵، با نام مستعار، کتابی به نام «گفتگوهای مهاجران آلمانی» (Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten) منتشر کرد. «این کتاب که به پیروی از دکامرون نوشته شده، مجموعه‌ی روایت هفت داستان است که به وسیله‌ی بانوئی بارونی به نام «س» (C) گردانده می‌شود. زمینه‌ی داستان‌های این کتاب، که از آن به عنوان سنگ بنای ادبیات مدرن آلمان یاد می‌شود، مخالفت با «جنگ‌های انقلابی» (Revolutionskriege) است و توسط سه نفر به نام‌های «گایستلیچر» (Geistlicher)، «فریتس» (Fritz) و «کارل» (Karl)، که متعلق به گروه کوچکی از مهاجرین آلمان هستند، روایت می‌شود. داستان‌های «گفتگوهای مهاجران آلمانی» از حیث طول و ساختار متنوع‌اند و از نظر اساس ساختاری بین «داستان» و «لطیفه» قرار دارند.

از میان هفت داستان این مجموعه، داستان‌های «آناتولی آوازه خوان»، «نوازشگر» و «فردیناند» و البته داستان «قصه»، از آفریده‌های خود گوته هستند، اما دو داستان «مارشال» و نیز داستان «دادستان» از روی داستان‌های کتاب «صدداستان نو(۱۲)» (Cent Nouvelles Nouvelles) بازسازی شده‌اند. نویسنده‌ی کتاب مذکور، احتمالاً "آنتونی دولاسال" (Antonie de la Sales) (پیش از ۱۴۶۹ـ ۱۳۸۸) بوده است.»(۱۳)

با انتشار «گفتگوهای مهاجران آلمانی»، گروهی از نویسندگان آلمان به پیروی از جنبه‌های مختلف شیوه‌ی کار گوته پرداختند. از میان این داستان نویسان، از جمله می‌توان به نام‌های: «لودویک تیک» (Ludwig Tieck) (۱۷۷۳ـ۱۸۵۳)، «بتینا فون آرنیم» (Bettina Von Arnim) (۱۷۸۵ـ ۱۸۵۹)، «کلمنس برنتانو» (Clemens Brentano) (۱۷۷۸ـ ۱۸۴۲)، «ارنست تئودور هوفمان» (Ernest Theodor Hoffman) (۱۷۷۶ـ ۱۸۲۲)، «ویلهلم هاوف» (Wilhelm Hauff) (۱۸۰۲ـ ۲۷)، «ادوارد فریدریش موریکه» (Eduard Friderich Mörike) (۱۸۰۴ـ ۷۵)، «گوتفرید کلر» (Gottfried Keller) (۱۸۱۹ـ ۹۰)، «کنراد فردیناند

میر» (Conrad Ferdinand Meyer) (۹۸ـ ۱۸۲۵)، «پاول هیسه» (Paul Heyse) (۱۹۱۴ـ ۱۸۳۰)، «پاول ارنست» (Paul Ernst) (۱۹۳۳ـ ۱۸۶۶)، «هرمان هسه» (Hermann Hesse) (۱۹۶۲ـ ۱۸۷۷)، «توماس مان» (Thomas Mann) (۱۹۵۵ـ ۱۸۷۵)، «اشتفان تسوایک» (Stefan Zweig) (۱۹۴۲ـ ۱۸۸۱)، «فرانتس کافکا» (Franz Kafka) (۱۹۲۴ـ ۱۸۸۳)، «هاینریش بُل» (Heinrich böll) (۸۵ـ ۱۹۱۷)، «ولفگانگ بورشرت» (Wolfgang Borchert) (۴۷ـ ۱۹۲۱) و «گونتر گراس» (Günter Grass) (ـ ۱۹۲۷) اشاره کرد.

به غیراز گوته، که تأثیر مستقیم و غیر مستقیم وی، حتی تا به امروز، برداستان کوتاه جهان باقی است، کافکا، یکی دیگر از داستان نویسان آلمانی نیز آنچنان تأثیری بر داستان کوتاه، و کلاً بر ادبیات جهان گذاشت که به قول برخی از تئوریسین‌های ادبی، بایدکه ادبیات داستانی را به دو دوره ی مشخص پیش از کافکا و پس از او، که همانا آغازه ی رشد مدرنیسم باشد، تقسیم کرد.

هنر کافکا در نثر تب آلوده و پُرخون وی است که چونان مدرنیسمی متبور در مقابل شیوه ی کهنه ی غالبِ نویسندگان هم عصر خود ایستاده است. وی با این نثر در ادبیات داستانی آینده، به خصوص پس از جنگ جهانی دوم، و به هنگامی که اکزیستانسیالیسم و دیگر شیوه‌های ادبی رواج یافت، نقشی مهم ایفا می‌کند. در این دوران کافکا به صورت یک سمبل جلوه می‌کند. سمبلی که نقش گرفته از تصویر کابوس‌گونه ی واقعیت نوینی است که داستان‌های وی ارائه داده‌اند. او شاید بیش از هر نویسنده ی دیگری بتواند ادعا کند که مطرح‌ترین نویسنده ی این قرن است؛ به ویژه اگر مسئله، توجه به موقعیت نامساعد و محدودیتِ هردم فزاینده ی انسان‌ها در جوامع بوروکرات و تکنوکرات با شاخص توتالیتری باشد. شاخصی که بازتابِ تکامل اجتماعی، هم در کشورهای دمکراتیک و هم در کشورهای دیکتاتوری است. دقیقاً به دلیل همین توجه هم هست که هنر نویسندگی کافکا، اساساً از وضعیت فردی ـ شخصی وی فاصله گرفته و به مسائل اجتماعی می‌پردازد. با وجود این اما، بیان وضعیت فردی ـ شخصی نیز در آثار کافکا جای ویژه‌ای دارد. طرح و بیان این وضعیت، مخصوصاً آنجا که مسئله به رابطه ی وی با پدر تاجر و ستمگرش برمی‌گردد، وارد حیطه ی تفاسیر روانکاوانه می‌شود، چرا که کافکا خود از پیروان پروپا قرص روانکاوی مدرن است.

کافکا در طی دوران زندگی ادبی‌اش چند داستان منتشر کرد که از آن

میان می‌توان از داستان‌های «داوری» (Das Urteil ـ ۱۹۱۳)، «مسخ» (Die Verwandlung ـ ۱۹۱۶)، «گروه محکومین» (In Der Strafkolonie)، «گزارش برای یک آکادمی» (Ein Bericht Für eine Akademi) و «پزشک دهکده» (Ein Landsarzt ـ ۱۹۱۹) نام برد. (دیگر داستان‌ها و نیز رمان‌های وی پس از مرگ او و توسط دوستش «ماکس برود» (Max Brod) منتشر شدند).

مطالعه‌ی ادبیات اسکاندیناوی: «کی‌یرکه گارد» (Kierkegaard) و «آگوست استرینبرگ» (A. Strindberg)، و نیز ادبیات یهودی، در شیوه‌ی نویسندگی کافکا تاثیری به سزا گذاشته است، آنچنان که این تاثیرات در آثار وی نقشی تیپیک و محوری دارند. ویژگی خاص این تاثیرات، شکل بخشیدن به رویاهای فراواقعی و ویرانگری است که شخصیت‌های منحصر به فرد داستان‌های او را می‌سازند. در گروه محکومین، ماشین اعدام غریب و هول آوری، جان محکومین را می‌گیرد. در مسخ، «گرگور زامزا» (Gregor Samsa) یک روز صبح از خواب برمی‌خیزد و متوجه می‌شود که به حشره‌ای عظیم تبدیل شده است. در گزارش برای یک آکادمی، نطق آکادمی شرحی از زندگی مردی است در سالیانی که وی میمون بوده است. و در یکی از داستان‌هائی که وی در آخرین سال‌های عمرش نوشته است، سگی زندگی خود راوقف جستجوی حقیقت می‌کند.

داستان‌های کافکا تحت تسلط اشباح‌گونه‌ها و تخیلاتی غیر عقلانی‌اند که در پیوند با شیوه‌ی کنایه‌آمیزی، مبتنی بر واقعیت، قرار داشته و یادآور گزارشات حقوقی‌اند. در تباین بین نثر گزارشی و نثر غیرواقعی، تلقین مخفیانه‌ی کافکا، به عنوان یک نویسنده، وجود دارد. و «این اصالت هنری اوست که بینش خود را از جهان، که دلهره است، به جای واقعیت عینی می‌نشاند. جزئیات داستان‌های وی، که به شیوه‌ای رئالیستی ارائه می‌شوند بیان غیرواقعیت شبح‌گونه و جهانی کابوس مانند است که نقش آن، ایجاد دلهره و اضطراب است. این بینش از جهان، که دلهره برآن حاکم و انسان درون آن در دست وحشت‌های درک ناشدنی اسیر است، آثار کافکا را به صورت نمونه‌ی کامل هنر مدرنیست در می‌آورد.» (۱۴)

در سده‌ی نوزدهم، و پس از آن، در روزگارما، یکی از نقش‌های تعیین کننده در رشد داستان کوتاه را، در تمام جهان، نویسندگان فرانسوی ایفا کرده‌اند. افرادی همچون «آلفرد دو موسه» (Alfred de Musset) (۵۷ـ ۱۸۱۰)، «پروسپر مریمه» (Prosper Mérimée) (۷۰ـ ۱۸۰۳)، «استاندال» (Standhal) (۱۸۴۲ـ

۱۷۸۳)، «آلفرد دو ویژنی» (Alfred de Vigny) (۱۸۶۳ـ ۱۷۹۷)، «تئوفیل گوتیه» (Théophile Gautier) (۷۲ـ ۱۸۱۱)، «گوستاو فلوبر» (Gustave Flaubert) (۸۰ـ ۱۸۲۱)، «امیل زولا» (Émile zola) (۱۹۰۲ـ ۱۸۴۰)، «آلفونس دوده» (Alphonse Daudet) (۹۷ـ ۱۸۴۰)، «گی دو موپاسان» (Guy de Maupassant) (۹۳ـ ۱۸۵۰)، «پل بورژه» (Paul Bourget) (۱۹۳۵ـ ۱۸۵۲)، «آناتول فرانس» (Anatole France) (۱۹۲۴ـ ۱۸۴۴)، «مارسل پروست» (Marcel Proust) (۱۹۲۲ـ ۱۸۷۱)، «ژان پل سارتر» (Jean Paul Sartre) (۸۰ـ ۱۹۰۵) و «آلبرکامو» (Albert Camus) (۶۰ـ ۱۹۱۳).

نقش نویسندگان روسی نیز در رشد و تکامل داستان کوتاه به سزاست. از خیل عظیم داستان کوتاه‌نویسان روسی می‌توان افراد زیر را نام برد: «ولادیمیر الکساندرویچ سولوگوب» (Vladimir Alexandrovich Sollogub) (۸۲ـ ۱۸۱۳)، «الکساندر سرگیویچ پوشکین» (Alexander Sergeyevich Pushkin) (۱۸۳۷ـ ۱۷۹۹)، «نیکلای واسیلیه‌ویچ گوگول» (Nikolay Vasilyevich Gogol) (۵۲ـ ۱۸۰۹)، «ایوان سرگیویچ تورگنیف» (Ivan Sergeyevich Turgenev) (۸۳ـ ۱۸۱۸)، «لو نیکلایویچ تولستوی» (Lev Nikolayevich Tolstoy) (۱۹۱۰ـ ۱۸۲۸)، «فدور میخائیلویچ داستایوسکی» (Fëdor Mikhailovich Dostayesky) (۸۱ـ ۱۸۲۱)، «نیکلای لسکوف» (Nikolaj Ljskov) (۹۵ـ ۱۸۳۱)، «آنتون پاولویچ چخوف» (Anton Pavlovich Tjechov) (۱۹۰۴ـ ۱۸۶۰)، «ماکسیم گورکی» (Maxim Gorky) (۱۹۳۶ـ ۱۸۶۸)، «بوریس پاسترناک» (Boris Pasternak) (۱۹۶۰ـ ۱۸۹۰)، «میخائیل بولگاکف» (Mikhail Bolgakov) (۱۹۴۰ـ ۱۸۹۱) و «ایساک بابل» (Isaak Babel) (۱۹۴۱ـ ۱۸۹۴).

در اواخر سده‌ی نوزدهم، موپاسان و چخوف، به مثابه پیش کسوتان دو نوع مختلف از داستان کوتاه، نقشی برجسته و تعیین کننده در روند رشد این نوع ادبی ایفا کردند. یکی از این دو نوع، داستانی است که فرم آن ایستاست و به قلمرو دراماتیک نزدیکتر است و غالباً با یک نکته به پایان می‌رسد؛ و دیگری داستانی است که فرم آن از انعطاف بیشتری برخوردار است و به نرمی شکل می‌پذیرد و روند شکل گیری و نیز تمامی اجزای سازنده‌اش از پیش محاسبه شده است.

بنیان‌گذارِ داستان نوع اول موپاسان است. آنچه که کار موپاسان را از معاصران وی، و یا به عبارت بهتر از استادانش ـ بیشتر «فلوبر» و کمتر «زولا»

ـ متمایز می‌کند، برتری جنبه‌ی تکنیکی و نیز بافت خشونت بارداستان‌های اوست. شاید حتی بتوان گفت که کار موپاسان «روایتی» ـ گیریم روایتی اصیل ـ از فلوبر است. علیرغم این مسئله اما، بیان وی در داستان‌هایش، نمایانگر «روایتی فردی» از زندگی است.(۱۵) روایتی که با وجود تعمیم یافتن دیدِ بدبینانه و خشونت آمیز بر آن، دارای بیانی ساده و روشن و ساختی ظریف و موشکافانه است. مجموعه‌ی این امتیازات و نیز قدرت وی در بهره‌گیری از ایجاز و دوری جستن از اطناب کلام، او را ابتدا به عنوان پایه‌گذار شیوه‌ای نوین در ادبیات فرانسه و سپس به مثابه یکی از پایه‌گذاران داستان کوتاه جهانی شناساند.

موپاسان در داستان نویسی «از جنبه‌های فنی و اصول قراردادی «ادگار آلن پو» پیروی کرده و در داستان‌هایش همچون پو به دنبال تاثیر واحد می‌رود. اما بر خلاف پو، وی به زندگی عادی و معمولی افراد و واقعیت‌های زندگی آن‌ها توجه بسیار دارد.(۱۶) وی طی مدت ده سال (۹۰ـ ۱۸۸۰) حدود ۳۰۰ داستان کوتاه نوشت که اروتیسم در غالب آنها مسئله‌ای محوری است.

«دائرة المعارف ادبی «کاسل» درمورد موپاسان می‌نویسد: «گی دوموپاسان، شکل داستان را آزاد کرد. به شکل‌های داستانی بسیاری دست یافت. شاید درمورد او بتوان گفت که داستان‌های عالی چندی نوشت، داستان‌های خوب بسیاری خلق کرد و داستان‌های بی‌شمار بدی از خود به جا گذاشت، اما آنچه واقعیت دارد آن است که چه در داستان‌های عالی اندک و چه در داستان‌های خوب بسیارش و چه در داستان‌های بد بی‌شمارش، حس زندگی واقعی وجود دارد و داستان‌هایش همه با هم تذکره‌ای است از رنج و لذت.(۱۷)

چخوف، مبدع داستان نوع دوم اما، هرچند به گفته‌ی خود «موپاسان را سرمشق خویش قرارداد»(۱۸) و بخشی از تکنیک‌های او را در نوشتن داستان کوتاه به کار گرفت، معهذا راه و روشش در نوشتن با کار موپاسان متفاوت، و به عبارتی کمال یافته‌تر و شیوه‌ی نگاهش به زندگی و آدم‌ها متمایز از موپاسان است. به قول «گورکی»: «در آثار چخوف صفی از مردان و زنان از برابر ما می‌گذرند. آنها بنده‌ی عشقشان، بنده‌ی خمقشان و بنده‌ی بیکارگی و غلام طمع خودشان هستند، و همه چیز خوب زندگی را برای خود می‌خواهند. بردگان ترسوئی که به زندگی سیاهشان چسبیده‌اند... هیچکس به خوبی و وضوح چخوف جزئیات دردناک زندگی آدمی را درک نکرده است. هیچکس قبل از چخوف بشر را اینگونه با چنین موقعیت بی‌رحمانه‌ای نشان نداده است.(۱۹) دقیق بودن در

ارتباطی که آدم‌ها با خود، با یکدیگر و با زندگی می‌گیرند، و بیان این ارتباط به فشرده‌ترین شکل ممکن، از ویژگی‌های اساسی کار چخوف است. ایجاز برای وی از چنان اهمیتی برخوردار است که می‌گوید: «هرچیز که با داستان ارتباطی ندارد، باید بی‌رحمانه دور انداخته شود. اگر در فصل اول می‌گوئید که تفنگی به دیوار آویخته است، در فصل دوم یا سوم، تیر تفنگ حتماً باید خالی شود.» (۲۰) شیوه‌ای که بعدها توسط «همینگوی» به کمال رسید.

از چخوف مجموعاً قریب ۶۰۰ اثر باقی مانده که بخش عظیمی از آن را داستان‌های کوتاه وی تشکیل می‌دهند. داستان‌های وی غالباً بسیار کوتاهند و بعضی از آنها به نثر تصویرگرا و شعر منثور پهلو می‌زنند. معهذا همین داستان‌ها نیز از کمپوزیسیونی با ظرافتی حساس و نیرومند، که در تمامی داستان رعایت شده است، برخوردارند. وی در این داستان‌ها نیز، همچون اغلب داستان‌هایش، جریان‌های زیرینِ رویدادهای زندگی را، با نواهای فرعی و پیچیده، منعکس می‌کند.

«شیوه‌ی چخوف در داستان‌های اولیه‌اش (۸۶ـ ۱۸۷۹)، برمبنای کارِ داستان نویسان گذشته قراردارد. بارها گفته شده که آثار چخوف صحنه‌ی جدیدی را در تحول واقع گرائی نشان می‌دهد، این حالت بطور عمده با تغییراتی انجام شده که چخوف در شیوه‌های خلق پندار واقعیت ایجاد کرده است.» (۲۱)

تغییر شیوه‌ی نوشتن، در دوره‌ی دوم نویسندگی چخوف (۱۹۰۱ـ ۱۸۸۶) به خوبی مشهود است. این داستان‌ها طرح‌هائی کم حادثه دارند و در آنها زیبائی و کیفیت گذرای زندگی در برابرزشتی‌ها و وقایع یأس آمیزی که چخوف پیرامون خود می‌دید، به نحوی استادانه و غیر مستقیم قیاس شده است.

«در آثار به حد کمال رسیده‌ی چخوف، نهایت توازن میان دنیای خلق شده در هنر و دنیای واقعی، با حذفِ تمام چیزهائی به دست می‌آید که به طرح‌ریزی «ادبی» و «مصنوعی» شباهت دارد. وی در این آثار به طور کامل از شناساندن خود به خواننده، سرزده وارد شدن در روایت و نظر دادن درباره‌ی رویدادها به طور مستقیم خودداری می‌کند.» (۲۲) و این شیوه‌ای است خلافِ آنچه که داستان نویسان پیش از وی، و به خصوص بزرگانِ داستان نویسی روسیه، مل. تولستوی»، «گنچاروف»، «تورگنیف» و «پیسمسکی» به کار بسته بودند. «چخوف با ایجاد شکل «نامرئی» و رساندن خواننده به حدی که احساس کند آنچه را در جلو خویش دارد زندگی‌ای واقعی است که به اثری هنری تغییر شکل یافته، بی‌آنکه

احساس‌های نویسنده‌ی آن را تحریف کرده باشد، تمام ردّ پاهای حضور نویسنده را، نه تنها در روایت، بلکه در طرح نیز پاک می‌کند. وی علاوه براین، سرزده وارد نشدن نویسنده به داستان را به صورت یک «اصل» به شیوه‌ی نگارش آثارش توسعه می‌دهد و در مورد آن به «ا. س. سورین» می‌نویسد: «حق با شماست که هنرمند به نگرشی آگاهانه نسبت به آثارش نیاز دارد، ولی شما دو عقیده را با هم در می‌آمیزید، یکی حل مسئله و دیگری ارائه‌ی درست مسئله. تنها دومی است که برای هنرمند ضروری است.» و بر همین باور، هرگز در نقش معلم و مربی ظاهر نمی‌گردد، چرا که معتقد است: «هرچه رفتار ذهنی‌تر باشد، اثری که به وجود می‌آید قوی‌تر است.» (۲۳) این مسئله اما، جلودارِ واقع‌گرائی او نیست، چرا که «در ترسیم واقع‌گرایانه‌ی زندگی در آثار وی نه تنها ایجاز او در نوشتن و یکسره مردود شمردن هرآن زیبائی ظاهری و لفظ پردازی و غلنبه گوئی نمایان است، بلکه همچنین بسیاری از روابط و پیوندهای میان مردم از طریق «میان سطرها» بیان می‌گردد.» (۲۴)

دگرگونی‌هائی که چخوف در عرصه‌ی داستان نویسی به وجود آورد، چهره‌ی داستان کوتاه را در جهان تغییر داد. به قول «ورکور» نویسنده‌ی فرانسوی: «امروز نمی‌توان یک نویسنده‌ی فرانسوی را یافت که صادقانه ادعا کند که هرگز در خود تأثیر مستقیم و غیرمستقیم چخوف را حس نکرده است.» تأثیر او را به همین گونه می‌توان آشکارا در آثار همینگوی، «اونیل»، «شرود آندرسن»، «پریستلی» و بسی نویسندگان دیگر یافت. (۲۵)

داستان‌نویسان انگلیسی نیز در رشد داستان کوتاه، و بخصوص در دگرگونیِ استفاده از فرم و ایجازِ زبانی نقش فعالی داشته‌اند. از جمله داستان کوتاه‌نویسان انگلیسی می‌توان از «رودیارد کیپلینگ» (Joseph Rudyard Kipling) (۱۹۳۶ـ ۱۸۶۵)، «کونان دویل» (Arthur Conan Doyle) (۱۹۳۰ـ ۱۸۵۹)، «جوزف کُنراد» (Joseph Conrad) (۱۹۲۴ـ ۱۸۵۷)، «دی. اچ. لارنس» (David Herbert Lawrence) (۱۹۳۰ـ ۱۸۸۵)، «جیمز جویس» (James Joyce) (۱۹۴۱ـ ۱۸۸۲)، «ویرجینیا وولف» (Virginia Woolf) (۱۹۴۱ـ ۱۸۸۲)، «آلدوس هاکسلی» (Aldous Huxley) (۱۹۶۳ـ ۱۸۹۴)، «سامرست موام» (Somerset Maugham) (۱۹۶۵ـ ۱۸۷۴)، «کاترین منسفیلد» (Katherin Mansfield) (۱۹۲۳ـ ۱۸۸۸)، «وی. اس. پریچت» (Victor Sawdon pritchett) (ـ ۱۹۰۰)، «گراهام گرین» (Graham Greene) (۹۱ـ ۱۹۰۴) و «الیزابت باون» (Elizabeth

Bowen) (۱۹۷۳ـ ۱۸۹۹) نام برد.

در میان داستان کوتاه نویسان انگلیسی، ویرجینیا وولف، «به خاطر شکستن سنت‌های متداول داستان نویسی و به کارگیری شیوه‌ای نوین در نوشتن، از مقامی ارجمند برخوردار است. داستان‌های او که با نثری سنگین و اسلوبی فاخر نوشته شده‌اند، بیشتر نشان دهنده‌ی احساسات رقیق و حالات ذهنی و ظریف شخصیت‌های آثار اویند. حادثه در داستان‌های او ساده و کم فراز و نشیب است. وی شاید از نخستین نویسندگانی است که حوادث را، نه بدان صورتی که اتفاق می‌افتند، بلکه بریده بریده و به شکل یک جریان ذهنی نامنظم از زبان یکی از قهرمانان داستان خویش بازگو می‌کند. شیوه‌ای که بعد از او به دست جیمز جویس در کتاب «اولیس» و در آثار «فاکنر» به حد کمال رسید. وولف اعتقاد داشت که داستان عکاسی نیست، حتی عکاسی خرده‌گیرانه و انتقادی از زشتی‌های زندگی نیست، بلکه خلق دوباره‌ی تجربه‌هاست.» (۲۶)

پس از وولف، باید از نقش جیمز جویس و دگرگونی‌هائی که وی در داستان کوتاه نویسی، و کلاً در ادبیات داستانی امروز پدید آورد سخن گفت. به جرئت می‌توان گفت که هیچ نویسنده‌ای همپای جویس در ادبیات دنیا نفوذ نکرده و برآن تأثیر نگذاشته است؛ و هم بدین خاطر شاید بتوان او را بزرگترین نویسنده‌ی این قرن دانست. جویس در تمام طول حیات ادبی خویش، تنها یک مجموعه داستان («دوبلینی‌ها» (Dubliners) ـ۱۹۱۴) منتشر کرد، معهذا انتشارِ همین مجموعه‌ی پانزده داستانی، تأثیری فوق‌العاده بر داستان کوتاه جهان گذاشت. «داستان‌های این مجموعه، که ابتدا در نظر خواننده‌ی عادی به صورت طرح و تصویرهائی جنایت آمیز از فساد و فریب و دلزدگی محیط «دوبلین» جلوه می‌کند، در واقع مجموعه‌ی داستان‌هائی است با ساختمانی به دقت حساب شده و سرشار از بدعت‌های تازه و ابتکاری؛ داستان‌هائی که موضوعات و شیوه‌ی بازگوئی آنها، پیش از آن در تاریخ داستان کوتاه نویسی انگلیسی سابقه نداشته است.» (۲۷)

جویس، علیرغم داستان نویسان رئالیست، که برای توصیف خصلت بعضی از شخصیت‌های داستان‌های خود از بررسی زمان بهره می‌گیرند، در داستان‌های خویش تجربه‌ی ذهنی زمان را برای توصیف خودِ واقعیت به کار می‌گیرد. علاوه بر این، در آثار وی، محو واقعیت، شالوده‌ی جریان سیال آگاهی است؛ و زمانی این محو کردن شدت می‌یابد که جریان آگاهی خود محملی برای

ارائه‌ی واقعیت باشد.» (۲۸)

«جویس با بیان تصویرهای ذهنی و درونی و کاربرد موفقیت آمیز تکنیک «جریان سیال ذهنی» (Stream of consciousness) و تکنیک‌های بیانی تازه، تاثیر و نفوذ خارق‌العاده‌ای در ادبیات معاصر جهان به جا گذاشته است. «اچ. پی. بیتز» درباره‌ی او به عنوان یک داستان نویس گفته است که: اصالت آثار جویس تنها ناشی از قدرت فوق‌العاده‌ی وی در تغییر شکل ماهیت و جوهر زندگی و بیان آن به شیوه‌ای طبیعی و در عین حال شورانگیز، عینی و در عین حال همراه با زیبائی‌های ناب و مایه‌های عاطفی است.» (۲۹)

واژه‌ی «Novelle» در امریکا، از اواخر سده‌ی نوزدهم، جای خود را به واژه‌ی «Short Story» داد. (۳۰) علاوه بر پی ریزی نخستین تئوری‌های داستان کوتاه به شیوه‌ی آکادمیک در این سرزمین، رشد تکنیکی این نوع ادبی نیز تا حدود زیادی مدیون کار داستان کوتاه نویسان بزرگ امریکاست؛ و به همین خاطر نمایندگان داستان کوتاه نویسی در امریکا، از چهره‌های شاخص جهان داستان کوتاه به شمار می‌روند. افرادی همچون: «واشینگتن ایروینگ» (Washington Irving) (۱۷۸۳ـ ۱۸۵۹)، «ناتانیل هاثورن» (Nathaniel Hawthorne) (۱۸۰۴ـ ۶۴)، «ادگار آلن پو» (Edgar Allan Poe) (۱۸۰۹ـ ۴۹)، «برت هارت» (Bert Harte) (۱۸۳۶ـ ۱۹۰۲)، «مارک تواین» (Mark Twain) (۱۸۳۵ـ ۱۹۱۰)، «أ. هنری» (O. Henry) (۱۸۶۲ـ ۱۹۱۰)، «هنری جیمز» (Henry James) (۱۸۴۳ـ ۱۹۱۶)، «شرود آندرسن» (Sherwood Anderson) (۱۸۷۶ـ ۱۹۴۱)، «ویلیام فاکنر» (William Faulkner) (۱۸۹۷ـ ۱۹۶۲)، «جان اشتاین بک» (John Steinbech) (۱۹۰۲ـ ۶۸)، «کاترین آن پورتر» (Katherine Anne Porter) (۱۸۹۰ـ ۱۹۸۰)، «جان دوس پاسوس» (John Dos Passos) (۱۸۹۶ـ۱۹۷۰)، «ارنست همینگوی» (Ernest Hemingway) (۱۸۹۹ـ ۱۹۶۱)، «ویلیام ساروریان» (William Saroyan) (۱۹۰۸ـ ۸۱)، «جی. دی. سالینجر» (Jerome David Salinger) (۱۹۱۹ـ) و «ای. ال. دکتروف» (Edgar Lawrence Doctorow) (۱۹۳۱ـ).

یکی از بزرگ‌ترین و توانمندترین داستان کوتاه نویسان امریکائی، ادگار آلن پو است. مزیت کار پو، به مثابه یکی از پیشگامان داستان کوتاه برکار دیگر استادان این نوع ادبی، سویاسان و چخوف، این است که وی از نخستین تئوریسن‌های داستان، به مفهوم امروزی آن نیز به شمار می‌رود. به جرئت می‌توان

گفت که یکی از علل عمده‌ی معروفیت داستان کوتاه امریکائی در جهان، تا بدان حدِ مبالغه‌آمیز که داستان کوتاه به عنوان «یک نوع ادبی امریکائی» شهره گشته است، وجود آثار پو است.

پو در درجه‌ی اول شاعر و منتقد بود، اما وجود مسابقات داستان نویسی در روزنامه‌ها و مجلات، او را ترغیب کرد تا این نوع ادبی را نیز بیازماید. نکته‌ی عجیب آنکه با وجود داستان‌های معروفی که پو بعدها نوشت، معهذا در ابتدای کار موفقیتی به دست نیاورد. با این همه در سال ۱۸۳۸ رمان «سرگذشت آرتور گوردون پیم» (The Narrative of Arthur Gordon Pym) و یک سال بعد، در ۱۸۳۹، مجموعه‌ی «داستان‌های عجیب و عربانه» (Tales of the Grotesque and Arabesque) در دو جلد از او منتشر شد. پو در مقدمه‌اش بر مجموعه‌ی مذکور، که مخالفت‌های بنیانی هنری با رمانتیسم آلمانی همچون «عجیب» و «عربانه» از همان آغاز و در عنوان کتاب در آن نمایان می‌شوند، مدام در پی بهانه است تا به خواننده و منتقد اطمینان بدهد که داستان‌های وی نه در دنباله‌روی از «آلمانی‌گرائی» ، که گرایش شدید ادبی آن روزگار است، که مستقیماً از حوزه‌های مرموز روح برآمده است.

پو با هنر داستان نویسی‌اش، بر بخش قابل ملاحظه‌ای از پدیده‌های عجیب و غریب رمانتیسم، که معرف مقطع تاریخی خویش هستند تأثیر می‌گذارد. داستان‌های تأثیرگذار وی اما، آن دسته از داستان‌هائی‌اند که سمت‌گیری‌شان در جهت روابط مبهم و رمزآلود و نیز روابط پنهانی است. روابطی که تدریجاً و اتفاقی و یا از طریق تیزهوشی و فراست افشاء می‌شوند. یکی از شاهکارهای این سری داستان‌ها، «ویرانی خانه‌ی آشر» (The Fall of the House of Usher) است که در آن از همه‌ی تلقینات داستانی گوتیک استفاده شده است. در «سوسکِ طلائی» (The Gold Bug)، معمائی روشنفکرانه، به خاطر جذبه‌ی بیشترش، جانشین جاذبه‌ی ماوراء طبیعی و فرا انسانی می‌شود. در این داستان، به لطف استنباط هوشمندانه‌ای از کلید رمز یک عدد سرّی، به گنجی پنهان دسترسی پیدا می‌شود. در داستان «قتل در کوچه‌ی موریه» (The Murders in the Rue Morgue)، که نخستین داستان پلیسی، در معنای مدرن آن به شمار می‌رود، یک معمای جنائی به ظاهر عجیب، از طریق تحلیل درخشانی که به افشای غیرمنتظره‌ی فرد گناهکار می‌انجامد، حل می‌شود. (در طی داستان چنین به نظر می‌آید که قاتل باید یک اورانگ اوتان باشد). اما در این داستان

نیز، همچون دیگر قصه‌ها، این قدرت‌های ناشناخته در وجود انسان‌ها هستند که به گونه‌ای پایان ناپذیر، علاقه‌ی نویسنده را جذب کرده و او را به سوی جهان بینی‌ای متاثر از اسرار و اعتقاد به ماوراءالطبیعه رهنمون می‌سازند. خود وی در این باره می‌گوید: «لذتی که ما از ابراز مهارت و هنرمندی انسان می‌بریم بستگی به میزان نزدیک شدن به این نوع سازش متقابل دارد. مثلاً در طرح داستان باید هدف ما این باشد که حوادث را طوری ترتیب دهیم که به وسیله‌ی یکی از آنها نتوانیم بگوئیم که آن به دیگری متکی است و یا آن به این. البته بدین ترتیب واقعاً و عملاً طرح جامع و کامل امکان ندارد ـ زیرا نیروی فکری نویسنده محدود است. ولی طرح‌های خداوند کامل است. کائنات طرحی است از خدا.» (۳۱)

پو در داستان‌های خود، همچنانکه در شعرهایش، اساس کار را بروحدت تاثیر در موضوع و آهنگ بیان می‌گذارد. «اغلب داستان‌های کوتاه وی حرکتی سریع و مستقیم به سوی اوج داستان دارند و از این حیث پیشرو «شیوه‌ی همینگوی» هستند.» (۳۲) پو با توانائی بی‌نظیرش، از طریق ساخت فشرده‌ی دراماتیک، آفرینش عناصر غیرقابل تصور و بیان واقع‌گرایانه‌ی اجزای جسم و روح، هیجانی هردم فزاینده در داستان می‌آفریند؛ چرا که معتقد است «نویسنده‌ی خوب اول از حوادث شروع نمی‌کند تا بعداً افکار خود را مطابق آنها ترتیب دهد، بلکه با تصور «نتیجه‌ای بی‌مانند و غیرعادی که باید به دست آید» شروع می‌کند و آنگاه «حوادثی را اختراع می‌کند که به بهترین وجه او را در پروراندن و مدلل ساختن نتیجه‌ی مزبور یاری می‌کند.» (۳۳) پو همواره در صدد آن بود که شیوه‌های نوینی برای بیان داستان‌ها ترسناک بیافریند، و در این کار موفق هم بود، معهذا در تمامی هفتاد داستانی که نوشته است، یک فریاد مشترک، هرچند در هر داستان به شکلی متفاوت، طنین‌انداز است: «آنچه «باید» اتفاق بیفتد، اتفاق می‌افتد؛ و ما، تنها، شاهد آنیم.»

آنچه پیش از هرچیز در داستان‌های پو تجلی می‌کند، وجود یک دلواپسی توصیف ناپذیر است: دلواپسی زندگی و دلواپسی مرگ. گاه، داستان تنها یک «تجربه‌ی آزمایشگاهی» روانی، با ظاهری هیجان انگیز است، و سپس، همچون دادگاه‌های انگیزیسیون، تقریباً طاقت‌فرسا می‌شود: «چاه و آونگ» (The Pit and the pendulum). گاه ـ و در بیشتر مواقع ـ داستان به یک یادداشت روزانه‌ی بالینی بدل می‌شود. یادداشتی که نه در مورد یک روان طبیعی و عادی،

بلکه پیرامون زندگی یک روان تحت اضطراب است، که هیجان ناشی از گمراهی یا دیوانگی در آن به حد انفجار رسیده است. در بعضی موارد پو تنها به بازگوئی ظاهری رفتار می‌پردازد: «مردی در ازدحام» (The Man of the Crowd) ، که بدون تماس، در شلوغی شهری بزرگ، بدون هیچ‌گونه توضیحی، تعقیب می‌شود. در داستان دیگری، وی حواس خود را روی مسئله‌ای شیطانی متمرکز می‌کند و همزمان داستان‌گو نیز، بی‌تفاوت، تسلیم می‌شود: «بشکه‌ی آمونتیلادو» (The Cask of Amontillado). اما قوی‌ترین کار در این گروه داستان‌های تحلیلی، یکی اعتراف قاتلی است که تحت فشار وجدان خویش است: «قلب سخن چین» (The Tell-Tale Heart) و دیگری داستان «گربه‌ی سیاه» (The Black Cat) است. در گروه دیگری از داستان‌ها، کار پو تلاش بر تحلیل اندیشه‌ی جداسازی شخصیت‌ها در وجودی منفرد است. نمونه‌ی عالی چنین کاری در داستان «ویلیام ویلسون» (William Wilson) رخ می‌نماید که شخصیت داستان در همه‌ی مقاطع اخلاقی زندگی با ضمیر خویش، که در قالب برادر دو قلوی وی متجلی می‌شود، برخورد می‌کند و سرانجام با کشتن وی، خود را نیز می‌کشد. همین داستان، بعدها، زمینه‌ی آفرینش «دکتر جکیل و مستر هاید» (Dr. Jekyll and Mr. Hyde) اثر «رابرت لوئیس استیونسن» (Robert Louis Stevenson) (۹۴ـ ۱۸۵۰) می‌شود، که علاوه بر ادبیات داستانی، در حوزه‌ی روانشناسی نیز کاری است که بارها از نقطه نظرات گوناگون مورد بررسی قرار گرفته است.

غالب داستان‌های پو بیانگر این مسئله است که زمان تنها یک مقصد دارد و در پس همه چیز مرگ ایستاده است. شاید قدرتمندترین داستان پو «نقاب مرگ سرخ» (The Masque of the Red Death)، اسطوره‌ی قطعی او، پیرامون گستاخی ما در تلاش برای فرار از آن چیزی باشد که بیش از هرچیز دیگر مایلیم فراموشش کنیم: مرگ!

«با به رسمیت شناخته شدن روانشناسی نوین، پو نیز، به مثابه پیشگام بررسی «جریان آگاهی» (Stream of consciousness) مورد توجه قرار گرفت. علاوه بر آن، نسل‌های متمادی نویسندگان و شاعران، در سراسر جهان، همواره از پو متاثر بوده‌اند. از داستایوسکی و «ژول ورن» (Jules Verne) (۱۹۰۵ـ ۱۸۲۸) تا «توماس هاردی» (Thomas Hardy) (۱۹۲۸ـ ۱۸۴۰) و «مالارمه» (S. Mallarmé) (۹۸ـ ۱۸۴۲)؛ از استیونسن و چخوف و «ا.چ. جی. ولز» (H.G.Wells) (۱۹۴۶ـ ۱۸۶۶) تا «بالمونت» (Konstantin Balmont) (۱۹۴۳ـ ۱۸۶۷)؛ از

رمانتیک‌های پایان سده‌ی نوزدهم تا پروست و «پل والری»(Paul Valéry) (۱۹۴۵ـ ۱۸۷۱)؛ از جیمز جویس تا حتی «خورخه لوئیس بورخس»(Jorge Luis Borges) (۱۹۸۶ـ ۱۸۹۹) و گراهام گرین و... ، هر یک به گونه‌ای، نشانی از تأثیر پو در آثار خویش دارند. (۳۴)

هرچند پس از پو داستان نویسان بزرگ دیگری در امریکا به خلق داستان‌های ماندگار در ادبیات جهان دست زدند، با این حال اوج دگرگونی و تغییر در داستان کوتاه پس از پو را، باید در کار فاکنر دنبال کرد.

فاکنر، به مثابه یکی از بزرگترین و تأثیرگذارترین داستان نویسان جهان، برخاسته از یک خاندان غنی و قدیمی «می سی سی پی» (Missisipi) است. خانواده‌ای که در حول و حوش خویش انسانه‌های بکر فراوانی با فضای خاص ایالات جنوبی دارد. و این فضا همان زمینه‌ای است که در آینده، چشم‌انداز ادبی فاکنر را پی می‌ریزد. به قول «کریستین مالکوم کاولی» (K.M.Cowley)، منتقدی که برای اولین بار کار فاکنر را جدی گرفت، «تأکید بر شرح و توصیفِ «اسطوره‌های ایالات جنوبی» در آثار فاکنر، از نکات مهم کار وی به شمار می‌آید. (۳۵) بر مبنای همین خاستگاه، فاکنر با ساختن یک جامعه‌ی کاملاً شخصی ـ خیالی، که مشخصات ایالات جنوبی امریکا را دارد، به ساختن ادبیاتی می‌پردازد که در حقیقت نوعی دنیای «بالزاک» (Balzac)گونه، منتها در حیطه‌ی ذهن است. جامعه‌ای که وی آن را «یوکناپاتافا» (Yoknapatawpha) و مرکزش را «جفرسن» (Jefferson) می‌نامد و بسیاری از داستان‌هایش را در فضای آن می‌گذراند. مردمانی که توسط فاکنر در یوکناپاتافا، و در داستان‌های وی سکنی می‌گزینند، بعدها به رمان‌های او بازگشته و خود را در آنها به نمایش می‌گذارند. فی‌المثل بعضی از این آدم‌ها، نقش‌های مهمی را در یک رمان بازی می‌کنند تا در رمان بعدی به عنوان یک شخصیت جنبی، تنها در یک آن ظاهر شوند. تمامی این آدم ـ شخصیت‌ها، برای جامعه‌ی امریکائی و به ویژه توده‌های ایالات جنوبی آن سرزمین، شخصیت‌هائی عینی و قابل لمس‌اند. در کانون این جماعت، غالباً خانواده‌های آریستوکراتی همچون «سارتوریس» (Sartoris)، «بایارد» (Bayard) و «کامپسون» (Compson) قرار دارند که در سده‌ی نوزدهم روزگار درخشانی داشته‌اند و اینک، در سده‌ی بیستم، اعتبارِ ارزشمندی‌شان به پایان رسیده است.

فاکنر دانشِ آموخته از ویرجینیا وولف، جویس و دیگران را در داستان

نویسی به کار گرفت. اما در این راه به تقلیدکورکورانه از آنان نپرداخت، بلکه شیوه‌ی آنها را با روش اسطوره‌ها و قصه‌های ایالات جنوبی سرزمینش ـ که گنجینه‌ای بی‌پایان بودند و فاکنر بدانان احاطه داشت ـ و نیز داستان گوئی شفاهی با رنگ آمیزی و فضاسازی خاص آمریکائی، که در آن جزئیات به گونه‌ای خردمندانه توصیف شده و با طنز آمیخته می‌شوند، در هم آمیخت و سبکی خاص خود، با نثری سیال و متشخص، که از کنایات و سمبل‌های قصه مذکور انباشته است، به وجود آورد.

تورکیلد هانسن (Thorkild Hansen)، منتقد دانمارکی، در توضیح زبان در داستان‌های کوتاه و سمبلیک فاکنر می‌نویسد: «آنچه که به اعتبار زبان در داستان‌های فاکنر رخ می‌دهد، تنها به کارگیری آن در بیان موضوع و توصیف زندگی آدم‌ها نیست، بلکه این حادثه‌ای است که در خود زبان رخ می‌دهد. درست به مثابه مهار کردن نیروئی که همواره در حال دوباره آزاد سازی خویش است.» (۳۶)

مشخصه‌ی اساسی و کلی فاکنر، «از یک طرف ناظر مطلق بودن و از طرف دیگر خود را سخت وابسته‌ی حادثه یافتن، ابژکتیو بودن بیان و سوبژکتیو بودن حادثه و طرح تهیه‌ی قصه» (۳۷) باعث می‌شود که ساخت داستان‌های وی دارای درون مایه‌ای پیچیده و بغرنج بشود. این پیچیدگی در داستان‌ها ابتدا کرونولوژیک و مرکزی است، اما بعد و به هنگامی که همه به آن پی برده‌اند، درست به گونه‌ی توطئه، آشکار می‌شود. فاکنر داستان‌های خود را غالباً از وسط آغاز می‌کند و عناصر و عملکردها را در داستان رها می‌کند تا خود به تدریج ظاهر شوند. به همین خاطر، مسئله‌ی گرهی یا اساسی داستان می‌تواند در یک جمله‌ی فرعی ذکر شده و خود را بنمایاند. به همین جهت هم هست که داستان‌های وی به هوشیاری، دقت و نیز یاوری خواننده نیازمند است.

«آثار فاکنر بطور کلی صبغهٔ تاثرپردازانه (impressionistic) نیرومندی دارند. در چنین آثاری، آنچه بیش از همه اهمیت دارد، ضبط تأثیرات درونی حوادث است که بر شخصیت‌ها و ناظران حاضر در صحنه می‌گذرد. پاره‌ای اوقات به نظر می‌رسد که شخصیت‌ها، و به تبع آنها خواننده، از میان دالان پیچاپیچی از طنین‌ها و تجلی‌ها، آنگونه که در ذهن بازتاب شده، می‌گذرند.» (۳۸)

تأثیر فاکنر بر نویسندگان جهان و تقلید از شیوه‌ی وی چنان است که در

«۱۹۴۶» مدیر یکی از بزرگ‌ترین بنگاه‌های انتشاراتی پاریس گفت که به تخمین هفتاد درصد نسخه‌های خطی کتبی که به وی داده می‌شود در تقلید از فاکنر نگارش یافته است. از جمله نویسندگان فرانسوی دهه‌ی ۱۹۴۰ که گاهی به تقلید از فاکنر کوشیده‌اند می‌توان «دفوره» (Des Forêts)، «مانیان» (Magnane)، «سیمون دوبوار» (Simone de Beauvior)، «استان» (Estang)، «مارگریت دوراس» (Marguerite Duras)، و «اوبه» (Obey) را نام برد. «۳۹» در میان نویسندگان فرانسوی اما، بیشترین تأثیر از فاکنر را «کلود سیمون» (Claude Simon) پذیرفته است. علاوه بر اینان، رد پا و تأثیر شگرف فاکنر را می‌توان در آثار داستان نویسان چند دهه‌ی اخیر آمریکای لاتین به وضوح دید.

پس از کاولی، نقد، بررسی و تعبیر و تفسیرهای ظریف و هوشمندانه درمورد عناصر مجازی و سمبلیک داستان‌های فاکنر فزونی یافت. «در این میان اما، بی‌شک تنها آن منتقدینی به بالاترین درک از قدرت نویسندگی فاکنر دست یافته‌اند که پیش از هرچیز وی را به عنوان داستان نویسی در مد نظر داشته‌اند که شناختی دقیق و آگاهانه از سرزمین و مردم خویش دارد. داستان نویسی که قلمش به بیان آن دسته از مشکلات انسانی پرداخته است که در همه‌ی مکان‌ها و زمان‌ها وجود دارند. مشکلاتی‌در درون آدمی و در تضاد با خود وی ؛ و تنها آنها هستند که ارزش نوشتن دارند، تنها آنها که رنج‌آور و طاقت فرسایند ارزش دارند. «۴۰»

از جمع داستان نویسان سده‌ی بیستم، شاید کار هیچکس به اندازه‌ی همینگوی در جهان ادبیات بحث برانگیز نبوده است. تجدد همینگوی در داستان نویسی و نقش و تأثیر آن، تجزیه تحلیل سبک و به ویژه نثر دیگرگون وی، در طول چند دهه، همواره مورد بحث نظریه پردازان و منتقدین ادبی بوده است.

اعتبار پیشروانه‌ی کار همینگوی، بیش و پیش از هرچیز، به خاطر نثر داستانی او و تحولی است که وی با آن در جهان داستان‌نویسی به وجود آورده است. کار بزرگ او ارائه ی سبکی است که در آن داستان، بی‌طرف، ساده شده ، عینی و در استفاده از واژه‌ها صرفه جوست. گونه‌ای از نثری که گفتار را وامی‌نهد و به رفتارگرائی می‌پردازد. همدوش با این گرایش و با بهره‌گیری از آموزش چخوف در مورد حذفِ زوائد ـ بدیهیاتی که تنها به حجیم شدن بی‌مورد داستان می‌انجامد و قدرت تخیل و نیز همیاری خواننده با داستان نویس را از او می‌گیرد، وی همه‌ی عناصر سنگین داستان را حذف می‌کند و می‌گذارد که سیر

وقایع و واکنش‌های احساسی، خود را در پس ثبتِ بیرونی تأثیرات روحی ـ ذهنی، که با دیالوگ‌های عادی بیان شده است، نشان دهند. همینگوی نثر خود را «نثر کوه یخ» می‌نامید، و مقصودش آن بود که «آنچه از کوه یخ به چشم می‌آید، تنها یک دهم، و قسمتی است که از سطح آب بیرون است؛ بقیه‌ی کوه در زیر آب مخفی است.»

«پدید آمدن سبک مذکور در کار همینگوی، احتمالاً، دو علت عمده دارد: نخست تجربه‌هائی که او از روزنامه‌نگاری در روزنامه‌های امریکا و کانادا به دست آورده بود، و دیگری برخوردش با «گرترود اشتاین» (Gertrude Stien)، به هنگامی که چونان جوانی بیرون آمده از اوهام «نسل گمشده»، در آغاز دهه‌ی ۱۹۲۰ به پاریس آمده بود تا راه و رسم نویسندگی را بیازماید. گرترود اشتاین (۱۹۴۶ـ ۱۸۷۴) متعلق به جنبش آوانگارد مدرنیستی بود و پس از ۱۹۲۰ در مرکز محفل نویسندگان و هنرمندان در پاریس قرار داشت. مدرنیسم شخصیِ این زن نویسنده، از نظر درون مایگی فرم، تأثیر گرفته از قواعد و اصول دوستِ بسیار صمیمی‌اش، نقاش کوبیست، «پیکاسو» (Picasso) بود. سبک او نقطه گذاری دیگرگونه‌ای را تجربه کرده و از دوباره‌گوئی‌های یکصدا سرشار بود: «A rose is a rose is a rose» (۴۱).

نگاه و برخورد همینگوی به زندگی و محیط دور و برش، گرترود اشتاین را جذب او کرد و وی را به آموزش همینگوی جوان واداشت. اثر این آموزش تکنیکی را می‌توان در نخستین مجموعه داستان همینگوی «در زمان ما» (In Our Time) (۱۹۲۵) به وضوح دید. هر داستان با متن بسیار کوتاهی شروع می‌شود، بدون آنکه رابطه‌ی روشنی با داستان اصلی داشته باشد. متن آغازی و متن اصلی، نوعی نقطه‌ی تقابل را تشکیل می‌دهند که یا گاه با هم متناسب‌اند و یا غالباً مغایر یکدیگرند. همینگوی در داستان‌های این مجموعه به تشریح خاطرات کودکی خویش، از رشد در استان «ایلی نویز» (Illinois) و در قالبِ «من دیگرِ خود» «نیک آدامز» (Nick Adams)، ماهیگیری در مناطق بکر، سفر به چادرهای سرخ پوستان همراه با پدرِ پزشکش، تا خاطراتی از جبهه‌ی جنگ ایتالیا و... می‌پردازد. همه‌ی این خاطرات به همان سبک صرفه‌جو و موجز، با عباراتی کوتاه، همچون بیان احساس از چیزی که اساسی است و ناگفته مانده، تشریح می‌شوند. (۴۲)

انتشار دیگر مجموعه داستان‌های همینگوی همچون «مردان بدون زنان» (Men

Without Women) (۱۹۲۷) و «برنده سهمی ندارد» (Winner Take Nothing) (۱۹۳۳)، «او را به عنوان شروع کننده‌ی راه تازه‌ای در عرصه‌ی داستان کوتاه معرفی کرد. در این داستان‌ها شیوه‌ی همینگوی با استادان پیشین مانند موپاسان، تفاوت اساسی دارد؛ بدین معنی که وی برخلاف موپاسان در زندگی قهرمانان خود حادثه ایجاد نمی‌کند. آدم‌های موپاسان برای اینکه صفات و خواص خود را بروز دهند احتیاج به «طرح» و «حادثه» ای دارند. اگر این حادثه رخ ننماید، مانند آدمک‌های خیمه شب بازی در گوشه‌ای بی‌حرکت می‌مانند. در داستان‌های همینگوی چنین طرح یا حادثه‌ای وجود ندارد. هر یک از داستان‌های او برشی از زندگی در حال جریان است. آدم‌های او ذاتاً زنده و متحرک‌اند. نمایش نمی‌دهند، بلکه زندگی می‌کنند. این است که برای خاطر خواننده حرف نمی‌زنند، بلکه سرشان به کار خودشان گرم است. خواننده باید چشم و گوش تیز داشته باشد تا از حرکات اتفاقی و حرف‌های جسته گریخته‌ی آنها سردربیاورد. »(۴۳)

همینگوی چه در این مجموعه‌ها و چه در تک و توک داستان‌های کوتاه و بلندش همچون «زندگی کوتاه و خوش فرانسیس مکومبر» (The Short Happy Life of Macomber) (۱۹۳۶) و «برف‌های کلیمانجارو» (The Snows of Klimandjaro) (۱۹۳۶) گواه روشن و ماندگاری بر این مدعا داد که نثر وی همچون کوه یخ و از شایسته‌ترین نثرهای تاریخ داستان کوتاه نویسی است.

برجسته‌ترین نوآوری در هنر داستانی دهه‌های اخیر، نه دست آورد داستان نویسان اروپائی یا امریکائی، که با موقعیت و فضای ویژه‌ی خویش، ارمغان نویسندگان امریکای لاتین است. پیشگامان این دست آورد، پس از سنتِ قصه‌گوئی سرخ پوستان، «ماچادو ده آسیس» (Machado de Assis) (۱۹۰۸ـ ۱۸۳۹) برزیلی و «اوراسیو کیروگا» (Horacio Quiroga) (۱۹۳۷ـ ۱۸۷۹) اروگوئه‌ای، نمایندگان مناطق پرتغالی زبان و اسپانیائی زبان امریکای لاتین هستند.

آسیس ابتدا و در دهه‌ی ۷۰ـ ۱۸۶۰ در مجلات هفتگی داستان می‌نوشت، اما آثار سال‌های بعد وی، که مجموعاً در شش جلد انتشار یافته، با کار استادان فرانسوی و روسی این نوع ادبی پهلو می‌زند. سبک وی یادآور داستان‌های آناتول فرانس و «لارنس اشترن» (Laurence Stern) (۶۸ـ ۱۷۱۳) نویسنده انگلیسی است.

«داستان‌های گیروگا، اما، در مقایسه با کار آسیس، از ارزش بیشتری برخوردار است. برجسته‌ترین آثار وی، همچون «قصه‌هائی از عشق، جنون و مرگ» (Cuentos de amor, de locura y de muerte) (۱۹۱۷)، «قصه‌های جنگل» (Cuentus de la Selva) (۱۹۱۸) و «تبعیدی‌ها» (Los destrrados) (۱۹۲۶)، روایت‌گر قسمت‌های تاریکِ زندگی آدمی، بی‌رحمی، ناخوشی، وحشت، رؤیا، وهم و مرگ است. به عبارت دیگر می‌توان گفت که اوراسیو کیروگا، ادگار آلن پوی ادبیات داستانی امریکای لاتین است؛ هرچند شیوه‌ی آثار او بیانگر این مسئله است که وی از آثار موپاسان، کیپلینگ و چخوف نیز متأثر بوده است.» (۴۴)

داستان کوتاه امریکای لاتین با آثار این دو نویسنده قدم به مرحله‌ی رشد گذاشت تا آنکه مدرنیسم، که بسیار زودتر از دیگر نواحی جهان، ۱۸۸۱، به این منطقه رسید، نقطه‌ی عطف دیگری را در حیات داستان کوتاه امریکای لاتین پدید آورد.

سنگ بنای مدرنیسم در بخش اسپانیائی زبان امریکای لاتین را، کتاب «آبی» (Azul) (۱۸۸۸)، نخستین کتاب «روبن داریو» (Rubén Darios) (۱۹۱۶-۱۸۶۷)، نویسنده‌ی نیکاراگوئه‌ای گذاشت. داریو با سفر به فرانسه و برخورد با جریان‌های شعری سمبلیست آن کشور و تأثیرپذیری از آن موجد انتشار این شیوه در امریکای لاتین شد و با انتشار دومین کتابش «نثر نازیبا» (Prosas Profanas) در سال ۱۸۹۶، تأثیری عمیق بر ادبیات این بخش از جهان نهاد. طلیعه‌ی مدرنیسم در برزیل پرتغالی زبان اما، در سال ۱۹۲۱ ظهور کرد.

«مدرنیسم باعث شد تا نثر امریکای لاتین از بار هنری آگاهانه‌ای برخوردار شده و با نیرو و تهور بیشتر و نیز عناصر قدرتمندتری راه خود را در پیش گرفته و به تجربه و آزمایش دست زند. پس از ظهور این شیوه، واقع‌گرائی اجتماعی تشدید یافت، ستیزه‌جو شد و عزم خود را در تسخیر واقعیت، جزم‌تر کرد و همزمان، با سبک هنری مدرنیسم، که برای مطالعه‌ی جزئیات، تنوع بخشیدن به مسائل روانشناسانه و تراکم اتمسفر آن، به وسیله‌ای انعطاف‌پذیر بدل شده و سنجیده عمل می‌کرد، متحد شد. از شاخص‌های دیگر ظهور مدرنیسم آنکه، خیال نیز در این میان آزاد گشت و قوه‌ی تخیل برای تأثیرگذاری بر واقعیت، در موقعیتی ثمر بخش قرار گرفت. جدا از واقع‌گرائی اجتماعیِ تعمق یافته و گسترش پیدا کرده، تخیل شاعرانه‌ی زنده‌ای نیز در نثر به وجود آمد؛ دو گرایشی که غالباً با یکدیگر همکاری کرده و در هم جاری می‌شدند.» (۴۵)

با این حال داستان امریکای لاتینی دهه‌های اخیر، رشد خود را بیش و پیش از هرچیز، مدیون خورخه لوئیس بورخس، نویسنده‌ی آرژانتینی است. بورخس با داستان‌های کوتاه روانکاوانه و دو جانبه نگر خویش و همچنین اسطوره آفرینی‌ای که خود پی ریخت، تأثیری عمیق و گسترده بر ادبیات امریکای لاتین گذاشت. غیر از آثار حیاتی و محرک بورخس، دستمایه و «الهام» دیگری نیز درکار آفرینش و رشد نثر داستانی این بخش از جهان تأثیری به سزا گذاشته و آن همانا نثر سلیس، شکیل و سرشار از استعاره و کنایه‌ی ویلیام فاکنر است.

داستان امروز امریکای لاتین به طور عمده دارای دو خصوصیت ویژه است: نخست رشد یافتگی ملهم از زندگی و قدرت سرشار زبان داستانی، که در آن جزئیات تفصیلی و احساسات واقع‌گرایانه، با زبان استعاری شبه باروک، و نیز، آزادی بدون قید و بند زبان هامبانه، با یکدیگر پیوسته است؛ و دیگری استراتژی ترکیب عناصر حماسی، که به دنبال شکستن قواعد و چهارچوب‌های کرونولوژیک ساختِ توطئه‌ی داستانی، عمل می‌کند.

از زمان «آمیس» تاکنون، صف طویلی از داستان کوتاه نویسان امریکای لاتین، هر یک به سهم خویش، تأثیری ماندگار بر ادبیات داستانی این بخش از جهان گذارده و در دیگرگونی مداوم آن کوشیده‌اند. افرادی همچون: «خورخه لوئیس بورخس» و «خولیو کورتاسار» (Julio Cortazar) (۸۴ـ ۱۹۱۴) از آرژانتین، «میگل آنجل آستوریاس» (Miguel Angel Asturias) (۱۹۷۴ـ ۱۸۹۹) و «ماریو مونته فورته توله‌دو» (Mario Monteforte Toledo) (ـ ۱۹۱۱) از گواتمالا، «خورخه سالامئا» (Jorge zalamea) (ـ۱۹۰۵) و «گابریل گارسیا مارکز» (Gabriel Garcia Marquez) (ـ ۱۹۲۸) از کلمبیا، «آنیبال ام. ماچادو» (Hanibal. M. Machado) (ـ ۱۸۹۵) و «دالتون ترویسان» (Dalton Trevisan) (ـ۱۹۲۶) از برزیل، «آلخو کارپانتیه» (Alejo Carpentier) (ـ۱۹۰۴) و «گی‌یرمو کابررا اینفانته» (Guillermo Cabrera Infante) (ـ۱۹۲۹) از کوبا، «ویسنته اویدو برو» (Vicente Huidobro) (۱۹۴۸ـ ۱۸۹۳) از شیلی، «خوزه ده لا کوآدرا» (Jose de la Cuadra) (۱۹۴۱ـ ۱۹۰۴) از اکوادور، «آگوستو روا باستوس» (Augusto Roa Bastos) (ـ۱۹۱۷) از پاراگوئه، «میگل اوترو سیلوا» (Miguel Otero Silva) (ـ۱۹۰۸) از ونزوئلا، «ونتورا گارسیا کالدرون» (Ventura Garcia Calderon) (۱۹۵۹ـ ۱۸۸۷) از پرو، «ماریانو آسوئلا» (Mariano Azuela) (۱۹۵۲ـ ۱۸۷۳) و

«کارلوس فوئنتس» (Carlos Fuentes) (۱۹۲۹-) از مکزیک و...

در دهه‌ی ۱۹۳۰، مکتب ادبی نوینی در آرژانتین پا گرفت: «افراط گرائی» (Ultraism). گرچه مبنای این مکتب، ولو درحدی مختصر، توسط مدرنیست‌های اسپانیائی و در همان سرزمین گذاشته شده بود، اما در حقیقت این داستان‌های خورخه لوئیس بورخس بودند که بنیانگذار آن محسوب می‌شدند؛ داستان‌هائی خیالی، که به طرح مسائل غامض روانی می‌پرداختند و «تلقین» از خصوصیات ویژه‌ی آنها بود.

«هدف «داستان خیالی» روشن ساختن این نکته است که صورت، تنها صورت است و صرفاً یکی از راه‌های میسر تفسیر واقعیت. بورخس به سهولت این نکته را می‌پذیرد که به «اندیشه‌های دینی و فلسفی، به خاطر ارزش‌های زیباشناختی و حتی به جهت محتوای یگانه و شگفت آنها می‌نگرد» و تائید می‌کند که این نشانه‌ای از «شکاکیت ذاتی» او است. «(۴۶)

انتشار مجموعه داستان «تاریخ عمومی شر» (Historia universal de la infamia) (۱۹۳۵)، به مثابه اعلام موجودیت «افراط گرائی» است. بورخس، خود می‌گوید که «داستان‌های او در کتاب 'تاریخ عمومی شر'، همه «بازی‌های غیر مسئول مرد خجولی است که جرئت نوشتن نداشته و از این رو، دست به تحریف و تغییر داستان‌های دیگران زده... و با این کار خود را گیج و آشفته ساخته است.» هم عنوان اثر و هم متن آن از اهمیت بسیار برخوردار است. (چرا که) در داستان اجتماعی، هیچگاه مسئله‌ی شر مطرح نمی‌شود، حال آنکه شر از خصوصیات وضعیت اجتماعی انسان است. شر در آثار بورخس چیزی کلی و ابدی است: نوعی فساد است که بی‌توجه به زمان یا مکان خاص انسان، او را در حیطه‌ی تملک خود می‌گیرد. «(۴۷)

از دیگر مجموعه‌های بورخس پس از «تاریخ عمومی شر»، می‌توان از «باغی با گذرگاه‌های منشعب» (El jardín de senderos que se bifurcan) (۱۹۴۱)، «داستان‌ها» (Ficciones) (۱۹۴۴) و «الف» (El Alef) (۱۹۴۶) نام برد. در این داستان‌ها بورخس در باره‌ی کتابخانه‌ی فوق‌العاده بزرگ «بابل» که هرآن کتابی را که ممکن است در خود جا داده است، در باره‌ی باغ‌های هزار تو، درباره‌ی پسرکی که همواره در ذهن خویش به تنظیم وقت مشغول است، درباره‌ی جاسوس‌های عجیب و غریب و... می‌نویسد.

داستان‌های بورخس در عین سادگی، استادانه و دارای قدرت بیان و

کمپوزیسیونی محکم‌اند. حادثه در داستان‌های وی چنان دقیق به کار گرفته شده که واقعی، اثرگذار و متقاعد کننده می‌نماید؛ چون علیرغم آنکه «هدف او ضربت زدن به انسان و رهاساختن او از بند تصورات قراردادی در باره‌ی زمان و مکان و واقعیت و ناگزیر ساختن او به درک احتمالی وقوع آنها است»(۴۸)، معهذا وی می‌کوشد تا داستان‌هایش را هرچه بیشتر واقعی نشان دهد، «و به همین سبب هم هست که وی در داستان‌های خود از نام دانشمندان، کتب مرجع، مردان مقتدر و دائرةالمعارف‌های واقعی مدد می‌گیرد تا به وسیله‌ی آنها چوب بستی از «امور محقق و مسلم» بسازد. »(۴۹)

«یک داستان از بورخس، به هیچ چیز دیگری شباهت ندارد، و به همه چیز شبیه است. نثر او، بازی با تئوری‌ها، اساطیر و میراث‌های فرهنگی است. داستان‌های وی غالباً فرم مقاله را دارند: رساله‌هائی کوتاه در مورد کتاب‌هائی که هیچگاه وجود نداشته‌اند، تشریح توطئه‌های امکان پذیر رمان‌ها، کتاب شناسی نویسندگان خیالی و... در عوض مقالات او غالباً از فرم داستان برخوردارند و در بیشتر مواقع تشخیص اینکه چه چیز در آنها «واقعیت» و چه چیز «فرضیه» است، دشوار می‌نماید. در نوشته‌های وی همه چیز در تطابق با درک مشکوک ـ ایدآلیستی او از جهان، میراث او از اسقف «برکلی» (Berkeley)، «شوپنهاور» (Shopenhaver)، «هوم» (Hume)، «کالریج» (Coleridge) و رمانتیک‌های انگلیسی است.

زبان در داستان‌های بورخس منقطع است و جریان پیشروی آن به آرامی صورت می‌گیرد. زبانی که گاه به عمد نازیبا است. این نازیبائی، گاه سرد و سنجیده است تا مثلاً داستان به موجز نویسی در سبک ایرلندی نزدیک شود. حاشیه روی‌های صیقل نیافته در داستان‌های بورخس نیز، خود یک شیوه است ـ چرا که بورخس شاعر می‌تواند هر وقت که بخواهد، در نهایت زیبائی و خوش آهنگی بنویسد.

بخشی از دست‌مایه‌های داستان‌های بورخس از مغایرت بین سبک خشک و جدی، و محتوای تخیلی استخراج می‌شود. فرم، غالباً و به طور عمد «غلط» است. به طور مثال، نویسنده در جائی با بی‌دقتی ساختگی، به تشریح چیزی در سبک می‌پردازد: «فکر کردم که یک وقت رمانی با مثلاً این محتوا بنویسم... » و سپس مسئله را عوض کرده و با مباحثات و مجادلات منطقی، توطئه‌ای خیالی برای یک رمان جاسوسی ـ فلسفی را، از خلال بحث در سه چهار صفحه پیش

می‌برد. «(۵۰) این شگرد در به کارگیری عناصر و دست‌مایه‌ها در داستان، سبب به وجود آمدن گره‌هائی هزار تو و اسرارآمیز، همچون خود داستان‌ها می‌شود. گره‌هائی که «در همه‌ی داستان است، در کل آن، و هر گوشه و هر کلمه همانقدر روشن کننده‌ی تمام داستان است و شکافنده‌ی راز و هماهنگ با کل، که ساختمان کل داستان... داستان اینجا ابزاری است برای کشف، مجرائی است برای شناختَ و دریافت هرچه عمیق‌تر مسائل بشری و یا قالبی است که پاره‌ای از ناشناخته را ملموس‌تر می‌کند، و در نتیجه، خلاصه‌ی داستانی چنین را نمی‌شود پس از خواندن و دوباره خواندن برای دیگری نقل کرد. «(۵۱)

عنصر «زمان» در غالب داستان‌های بورخس از «بی زمانگی» شکل می‌گیرد. خود وی دراین باره می‌گوید: «انکار ترادف و توالی زمان، انکار «من» و انکار کیهان، راه‌های یاس آشکار و تسلای پنهان آدمی است. سرنوشت ما... سرنوشت هراس‌انگیزی است؛ نه به سبب غیرواقعی بودن آن، بلکه بدین علت که از آهن است و تغییر ناپذیر. زمان ماده‌ای است که من از آن ساخته شده‌ام، زمان رودخانه‌ای است که مرا با خود می‌برد، اما من خود رودخانه‌ام. ببری است که پیکر مرا از هم می‌درد، اما من خود ببرم... بدبختانه، جهان واقعی است: بدبختانه «من» بورخس هستم. «(۵۲)

«میگل آنخل آستورياس» نویسنده‌ی گواتمالائی نیز، همزمان با بورخس، اما به شیوه‌ای دیگر، از کوشندگان مدرنیسم در ادبیات داستانی امریکای لاتین است. داستان‌های او به گونه‌ای آشکار دارای جهت گیری‌های اجتماعی ـ سیاسی است و عناصر داستانی‌اش برگرفته از اسطوره‌ها و افسانه‌های سرخ پوستان. او با نخستین کتاب خویش «افسانه‌های گواتمالائی» (Leyendas de Guatemala) که در سال ۱۹۳۰ منتشر شد، به اسطوره شناسی و فولکلر شناسی سرزمین خویش سندیت ادبی بخشید. آستورياس در مجموعه داستان دیگر خود «تعطیلات در گواتمالا» (Weekend en Guatemala) (۱۹۵۶)، باَ خشم و قدرت به روایت اختناق اقتصادی و سیاسی، قصد انقلاب و ناتوانی انجام آن در سرزمین خویش می‌پردازد. داستان‌های این کتاب، با احساسات شدید سیاسی و انسانی ارائه شده در آنها، یکی از مهم‌ترین آثار نثر مدرن امریکای لاتین به شمار می‌رود.

الگوی کار بورخس بر الهام‌گیری نویسندگان امریکای لاتین عموماً و آرژانتین خصوصاً، تاثیر فراوانی گذاشت. یکی از برجسته‌ترین رهروان شیوه‌ی بورخس «خولیو کورتاسار» (۸۴ـ ۱۹۱۴) بود که به مثابه متشخص‌ترین شاگرد

«مکتب بورخس» شهرت یافت. کورتاسار با انتشار حدود هشتاد داستان کوتاه در کتاب‌های «پایان بازی» (Final del juego) (۱۹۵۶)، «سلاح‌های سری» (Las armas secretas) (۱۹۵۹)، «آتش همه‌ی آتش‌ها» (Todos los fuegos el fuego) (۱۹۶۶) و سه مجموعه‌ی دیگر، خود را به عنوان داستان نویس و روایت‌گری استثنائی شناساند. «او در بازی‌های وهم آمیز و بسیار پیچیده‌ای می‌کوشد تا خواننده را از ورطه‌ی قبول رضایتمندانه‌ی روزمرگی و مسائل مبتذل ـ از هر نوعی که هست ـ بیرون کشد.» (۵۳) داستان‌های وی خط روانکاوی شخصیت‌ها و دوجانبه نگری بورخس را دنبال می‌کند و در بعضی مواقع نیز به نطفه‌ی خیالی یک اسطوره یا فضای کابوس‌وارِ کافکا گریز، و تنها گریز می‌زند، چرا که بر آن است که «تنها راه نجات انسانی که شکار فاجعه شده است این است که خود را از کمند سرنوشت برهاند: «انکارِ همه‌ی آنچه که بوی عقاید مکتسب می‌دهد، انکار سنت‌ها و ساخت‌های اجتماعی که بر مبنای ترس و منافع متقابل دروغین بنا شده، بیان کننده‌ی دید قهرمان طغیانگر من در مورد حوادث روزمره است... او را نمی‌توان ضد بشر خواند، اما تنها آن قسمت از وجود مرد یا زن برای او پذیرفتنی است که ساخت اجتماعی، آن را در قالبی خاص نریخته باشد. نیمی از وجود او در این قالب مانده است، اما او خود براین امر وقوف دارد. وقوفی که فعال است و شکل تسلیم انسانی را که همواره در یک جا می‌ماند ندارد. او با دست آزاد همه روز برچهره‌ی خود و در لحظه‌های فراغت بر چهره‌ی دیگران سیلی می‌زند. اما این دیگران او را سه برابر کیفر می‌دهند.» (۵۴)

«کورتاسار در طرح استادانه‌ی غالب داستان‌هایش پیش از هرچیز به گسترش آن توانائی‌ای پرداخته است که می‌تواند به طور ناگهانی و تقریباً بدون آنکه حس شود، هستی تخیلی و غیرواقعی را در محیط روزمره، که از حوادث پیش پاافتاده وظاهری زیبا و ظریف آکنده است، جای دهد. و همین مسئله بیانگر رابطه‌ی روشن شیوه‌ی او با سلیقه‌ی بورخس در هزارتوهائی است که وی زیرکانه طرح کرده است. معهذا کورتاسار در دگرگون‌سازی محیط زندگی مدرن، با اشکال ویژه‌ی آن همچون واقعیت‌های تکنیکی و سیاسی، بیشتر از بورخس عملکرد دارد.» (۵۵) این اما، تمامی اختلاف شیوه‌ی این دو نویسنده نیست. «وجه تمایز عمده‌ی کار کورتاسار با بورخس، شیوه‌ی استفاده‌ی آزادتر از عناصر داستانی و مهارت او در به کارگرفتن ساخت‌هائی است که از خشونت کمتری

برخوردارند. داستان‌های وی دقت شدید هندسی و نیز حدودی را که وجه تشخص داستان‌های بورخس است ندارد. علاوه بر این، داستان‌های کورتاسار نسبت به کار استادش خشماگین‌تر است و در ارائه‌ی شک، گستره‌ی بیشتری را به خود اختصاص می‌دهند. کورتاسار دو سال از عمر خویش را صرف ترجمه‌ی آثار ادگار آلن پو کرد و این مسئله شاید در خلق وحشت مرموزی که در بعضی از داستان‌های وی هست، بی‌تأثیر نباشد. (۵۶)

شکوهمندترین نام در نثر امروزین امریکای لاتین، و مطرح‌ترین نام در حیطه‌ی ادبیات داستانی جهان در دو دهه‌اخیر، بدون هیچ تردیدی از آن نویسنده‌ی کلمبیائی، گابریل گارسیا مارکز است. اهمیت کار گارسیا مارکز تا بدانجا است که کارلوس فوئنتس می‌گوید: «مارکز بیشتر از سروانتس به زبان اسپانیائی خدمت کرده، و به زبان و افسانه‌های ما زندگی دوباره‌ای بخشیده است.» (۵۷) و گروهی از منتقدین با توجه به تأثیری که شیوه‌ی وی بر کل داستان نویسی امروز جهان گذاشته است (تأثیری که می‌تواند حتی به نوعی، مخرب هم باشد)، وی را «نجات دهنده‌ی حیات رو به زوال داستان» می‌خوانند.

در نثر گارسیامارکز، مرزهای تخیل و واقعیت، همچنان که مرزهای زمانی و مکانی، غالباً در هم می‌ریزند. شیوه‌ی وی، که امروز به «واقع‌گرائی جادوئی» (Magic realism) معروف شده است، نخستین بار توسط منتقد آلمانی «فرانتس رو» (Franz Roh) و در مورد هنرهای تجسمی به بکار گرفته شد. با این حال نام این شیوه، امروزه مترادف نام گارسیامارکز است. واقع‌گرائی جادوئی در حیطه‌ی ادبیات، در ساده‌ترین وجه، همچون آلیاژی است بین یک تخیل آزاد و صحنه‌های واقع‌گرایانه و اجزای وابسته به آن، که نویسنده می‌خواهد به وسیله‌ی آن واقعیتی را که در ماورای واقعیت موجود و نمایان قرار دارد، تبیین و القاء کند. و یا به عبارت دیگر، بیان واقعیت در شیوه‌ی واقع گرائی جادوئی، نه براساس قواعد ادراکی، تجربی یا منطقی، بلکه براساس درکی «جادوه‌ئی از واقعیت صورت می‌گیرد. درکی که در آن، نیروهای دیگری غیر از آن نیروهای علمی که در حیطه‌ی هستی تحت تسلط عقل هستند، عمل می‌کنند و هرآنچه را که به طور معمول در حوزه‌ی واقعیت قرار دارد در هم شکسته یا از هم می‌گسلند. در داستان‌های واقع‌گرایانه‌ی جادوئی ـ گارسیا مارکزی، همه چیز امکان پذیر است و هر چیزی می‌تواند در آنها اتفاق بیفتد، حتی خود واقعیت. این موقعیت رؤیائی قدرتمند در روایت، طبعاً چیز تازه‌ای در خود ندارد ـ چرا

که می‌توان پیشینه‌ی چنین آثاری را در افسانه‌های سرخ پوستان و افسانه‌ها و اسطوره‌های شرق و خاور دور، آنهم در مقیاسی وسیع یافت ـ با این حال، شکل نهائی‌ای که داستان گارسیا مارکز کسب کرده است، به وسیله‌ی چند جانبگی و زبان و نوآوری در تکنیک داستان گوئی، نفوذی زنده و ابداعی بر کل ادبیات داستانی جهان گذاشته است.

جدا از پیشگامی افسانه‌ها و اسطوره‌ها در تبیین و ارائه‌ی واقع گرائی جادوئی در ادبیات داستانی، خورخه لوئیس بورخس نیز، «در داستان‌های پر رمز و راز خود، پیشتاز این سبک بوده است. اما گارسیا مارکز یک گام جلوتر می‌گذارد و واقع گرائی جادوئی را برای سیر و سفر در تاریخ رنج‌آلود ستمگری، خشونت، و افسانه در امریکای لاتین به کار می‌گیرد. به خلاف بسیاری از نویسندگان نوپرداز اروپائی و امریکائی که به درون‌گرائی گوشه‌گیرانه روی می‌آورند، گارسیا مارکز نگاهی وسیع به سیاست و جامعه می‌افکند. برنده‌ی نهائی در دنیای عجیب و غریب مارکز، سرنوشت است، که انسان نمی‌تواند از چنگ بوالهوسی و بی‌رحمی آن بگریزد. «گریگوری ربسا»، مترجم انگلیسی زبان آثار مارکز، می‌گوید: «هیچ یک از کتاب‌های مارکز با خوشی تمام نمی‌شود، اما در طول راه مقدار زیادی شوخی و شادی به چشم می‌خورد ـ که می‌تواند بیانگر برداشت او از زندگی باشد.»

دنیائی که گابریل گارسیا مارکز توصیف می‌کند پر از نشانه و رمز است ـ و درکل بر معصومیت بنیادینی گواهی می‌دهد که در ته دل هر انسان در تکاپوست. در یکی از داستان‌هایش از زنی حرف می‌زند که «از بس لطیف بود با کشیدن یک آه می‌توانست از میان دیوارها عبور کند.» و در جائی دیگر، زیباترین زنی که دنیا به خود دیده، یک روز در حال تکان دادن ملافه‌ای به روی چمن به هوا می‌رود، و در سومین نمونه، مرد بالداری به زمین می‌افتد و می‌کوشد سادهلوحان را متقاعد کند که او یک فرشته است، اما توجه مردم به زنی جلب می‌شود که به علت بدرفتاری با پدرش تبدیل به عنکبوت شده است. «(۵۸) و باز، در داستانی دیگر، بارانی از پرندگان مرده بر روی دهکده‌ای فرو می‌ریزد.

گارسیا مارکز اما، خود به واقع‌گرائی جادوئی باور چندانی ندارد. چرا که معتقد است شناخت منتقدین[که او آنها را «کشیش‌های پرطمطراق» می‌نامد] از حقیقت، شناختی صوری است: «حتماً» عقل‌گرائی ایشان (منتقدین) مانع از این می‌شود که ببینند حقیقت فقط در قیمت گوجه فرنگی و تخم مرغ متوقف

نمی‌شود. در امریکای لاتین زندگی روزمره به ما ثابت می‌کند که حقیقت در چیزهای فوق‌العاده به وفور یافت می‌شود.» (۵۹) و هم بدین خاطر، خود را یک واقع‌گرا و حتی یک «واقع‌گرای سوسیالیست» می‌داند: «ساختمان ذهنی من ایدئولوژیکی است و من نه می‌توانم و نه سعی می‌کنم و نه می‌خواهم که از آن فرار کنم... از پشت هینک ایدئولوژی است که من می‌توانم چیزی را که از تعریفش عاجزم، تشریح کنم.» (۶۰)

هرچند رمان‌های مارکز، و به ویژه «صد سال تنهائی» (Cien anos de soledad ـ۱۹۶۷) و پس از آن «پائیز پدر سالار» (El otono del Patriaca ـ۱۹۷۵) باعث شهرت وی در گستره‌ی ادبیات داستانی جهان شدند، با این حال قدرت او در آفرینش داستان‌های کوتاه، که زمان کمتری را بدانان اختصاص داده است، نیز، اعجاب انگیز و فوق‌العاده است. نخستین داستان کوتاهِ بلندِ او «کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد» (El cornel no tiene quien le escrida ـ۱۹۶۱)، که به قول خود وی، او را «به دنیای صد سال تنهائی هدایت کرد» (۶۱)، نگاه منتقدین جهان را متوجه او، و ادبیات داستانی امریکای لاتین کرد. پس از آن «اندوه سه خوابگرد» (Amargura para tres sanambulos) ـ که مجموعه یا برگزیده‌ای از اولین داستان‌های کوتاه وی، از ۱۹۴۷ تا ۱۹۵۵ را دربرمی‌گیرد ـ ، «تشییع جنازه‌ی ننه بزرگ» (Los funerales de la Mama Grande ـ۱۹۶۲) و «داستان غم‌انگیز و باورنکردنی ارندیرای ساده دل و مادر بزرگ سنگدلش» (La increible y triste de la candida Erendira y de su abuela de salmada ـ ۱۹۷۲) مجموعه‌هائی از داستان‌های کوتاه وی‌اند. در این داستان‌ها نیز، همچنان که در رمان‌های گارسیا مارکز، ما با جهانی سرشار از کنایه و استعاره روبروئیم. جهان دیگرگونه‌ای که در هر گوشه‌ی خویش، زندگی آدمی را، فارغ از زمان و مکان، با آمیزه‌ی ظریفی از واقع‌گرائی و تخیلی آزاد و گسترده، به نمایش می‌گذارد.

گارسیا مارکز در داستان‌های خود، با تاثیرپذیری هوشمندانه از کافکا : «به لطف کافکا (که نرع آلمانی مادربزرگم بود) ناگهان متوجه شدم که در ادبیات راه‌های دیگری هم غیر از عقل‌گرائی و فرهنگ گرائی وجود دارد» (۶۲)؛ ویرجینیا وولف : « «خانم دالووی» (ـ۱۹۲۵) حس مرا از زمان به کلی در هم ریخت» (۶۳)؛ گراهام گرین : «مجزا کردن عناصر اصلی... گراهام گرین این مشکل ادبی را با تعداد قلیلی عناصر مجزا اما متشکل از یک ارتباط ذاتی، به

گونه‌ای بسیار دقیق و بسیار واقعی حل کرده... (۶۴) و نیز تعریف کردن، که یکی از اسرار هنر است» (۶۵)؛ همینگوی : «نصایح و کشف و شهودهایش... تفسیر و تفکر و گردهم‌آوردن ابزار کار... و نه اینکه مستقیماً در قصه از آن استفاده شود» (۶۶)؛ فاکنر: «دین من به فاکنر به کلی از نوعی دیگر است... تمامی دنیای او، یعنی دنیای جنوب امریکا که در آثارش می‌آورد ـ همان دنیای من است، و به‌دست همان‌سازندگان دنیای من بنا شده است» (۶۷)؛ مادربزرگش : «قصه‌های مادربزرگ، با اسطوره‌ها و افسانه‌ها و باورهای مردم، که قسمتی از زندگی روزانه‌ی او را تشکیل می‌دادند، راهگشای من بوده‌اند» (۶۸) ... کشف کردم که استحکام بیان و غنای تصاویر بیش از هرچیز دیگری قصه‌هایش را به حقیقت نزدیک می‌کند» (۶۹) و در کنار این ها بورخس (که بیش از سایر نویسندگانی که گارسیا مارکز از آنها نام برده، و شاید در حد استاد نخستین وی ـ مادر بزرگش ـ از او تأثیر پذیرفته، اما، با بی‌انصافی، ـ و شاید به خاطر اختلافات سیاسی ـ نامی از او نمی‌برد) به آفرینش دنیائی نامتعارف و خلق زبانی درخشان، غنی و درعین موجز بودن با سخاوت دست می‌یازد که به کار هیچیک از استادان وی شباهت ندارد. «در حقیقت همیشه کوشیده‌ام به هیچ کدام شبیه نشوم. به جای تقلید، همیشه سعی کرده‌ام از نویسندگان مورد علاقه‌ام دوری کنم» (۷۰) گارسیا مارکز می‌کوشد نه با رونویسی ذهنی از شیوه‌ی کار نویسندگان پیش از خود، که با بهره‌گیری ظریف و آگاهانه از دست آوردهای آنان، راهی به پاسخ دهی به نیاز و ضرورت زمانه‌ی خویش بیابد. ضرورتی که در مکان و زمانی محدود نگنجد. و هم شاید بدین سبب است که علیرغم آنکه نویسنده‌ی پروئی «وارگاس لوسا» (Vargas Llosa) (ـ۱۹۳۶) می‌گوید که «(داستان‌های گارسیا مارکز) مانند (آثار) اغلب نویسندگان امریکای لاتین، عمیقاً در دفاع از محرومین و درماندگان است» (۷۱)، معهذا باید که تبیین زندگی توده‌های امریکای لاتینی را در آثار وی به مثابه رویه‌ی داستان به حساب آورد، و در پس آن زمینه‌ی فلسفی کار وی را دید: تنهائی! خود وی می‌گوید: «از اولین کتابی که نوشته‌ام تا کتابی که هم اکنون در دست دارم و در آن تنهائی را به عرش اعلا رسانده‌ام، تنهائی، تنها مضمونی بوده که بدان پرداخته‌ام. قدرت مطلق، به نظر من همان کل و کمال تنهائی است. و من مراحل رسیدن به آن را از آغاز، قدم به قدم، شرح داده‌ام... این (تنهائی) حتی درمورد همان‌هائی که در یک بستر می‌خوابند نیز مصداق دارد. » (۷۲) و در

جای دیگری می‌گوید: «(تنها کتاب من) تنهائی (است). به یاد بیاور که شخصیت اصلی «هوخاراسکا» (La Hojarasca ـ ۱۹۵۵ «برگ‌های خشک»؛ نخستین کتاب گارسیا مارکز. ترجمه‌ی فارسی: «توفان برگ») مردی است که در تنهائی مطلق زندگی می‌کند و می‌میرد. در «کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد» ، نیز تنهائی را می‌بینی. سرهنگ یک زن دارد و یک خروس و هرجمعه منتظر مستمری جنگ گذشته است که هرگز نمی‌رسد. این تنهائی را شهردار «ساعت شوم» هم دارد که موفق نمی‌شود اعتماد اهالی دهکده را به خود جلب کند و به شیوه‌ی خود، تنهائی قدرت را حس می‌کند... دقیقاً زمینه‌ی اصلی «پائیز پدر سالار» و «صدسال تنهائی» (نیز)، تنهائی است... به نظر من این مشکلی است که تمام دنیا با آن آشنا هستند. و هرکس به نوعی آن را توصیف می‌کند. بسیاری از نویسندگان، از جمله خود من، ناآگاهانه، توصیفی جز این نمی‌کنیم... » (۷۳)

آری، گارسیا مارکز «با بال‌های خود پرواز می‌کند» تا به هر آن پدیده‌ی ذهنی و عینی، که کار او را در تبیین هرچه ملموس‌تر تنهائی بشری یاری رساند، دسترسی پیدا کند. داستان‌های او، هرچند جهان نمایانی را که فرا روی ماست ویران می‌کنند و به دوباره سازی آن، حتی به گونه‌ی جهانی ممکن در رؤیا می‌پردازند، با این حال باز هم در آن جهان، تنهائی، آن مفهوم غریبی است که هنوز و همواره، گریبانگیر آدمی است. و آیا این خود دلیل بزرگی بر تأثیرپذیری و دنباله روی انبوهی از نویسندگان چهارسوی جهان، با اندیشه‌هایی متفاوت و گاه متضاد با یکدیگر، از شیوه‌ی گارسیا مارکز در دو دهه‌ی اخیر نیست؟

« بخشی از یک رساله »

توضیحات:

۱ـ چشمگیری اهمیت موضوع، تنها از دیدِ نویسنده‌ی داستان کوتاه قابل تأمل است، و نه الزاماً از سوی خواننده.

۲ـ مسئله‌ی ترتیبِ توالیِ زمانی در داستان کوتاه، هرچند که در روزگار ما و توسط «ای. ام. فورستر» (E. M. Forster) (۱۹۷۰ـ ۱۸۷۹) نیز جزوِ اجزای لاینجزای داستان کوتاه به حساب می‌آید، معهذا تا زمانی در تعریفِ داستان کوتاه می‌گنجید که عامل زمان در داستان کوتاه تنها در یک سطح به کار گرفته می‌شد و نه در سطوحِ مختلفِ «کرونولوژیک منظم»، «کرونولوژیک نامنظم» و «غیرکرونولوژیک».

۳ـ «قصه، روایتِ ساده و بدون طرحی است که اتکای آن به طور عمده برحوادث و «کاراکتریزاسیون» است و خواننده یا شنونده هنگامی که آن را می‌خواند و یا بدان گوش فرا می‌دهد، به «پیچیدگی خاص و غافلگیری و اوج و فرود مشخصی» بر نمی‌خورد. نمونه‌ی بارز اینگونه کار در ادبیات خارجی «ریپ وان وینکل» (Rip Van Winkle) اثر «واشینگتن ایروینگ» (Washington Irving) و سرگذشت «روث» (Ruth) مقتبس از کتاب مقدس است...«چهل طوطی» (نیز) مجموعه‌ای از این گونه است.» یونسی، ابراهیم. هنر داستان نویسی. چاپ تهران، انتشارات امیر کبیر، بهمن ۱۳۵۱، ص ۲

۴ـ گلشیری، احمد. داستان و نقد داستان(جلد نخست) چاپ اول، اصفهان، جی‌نشر، ۱۳۶۸صص ۱۴ـ۱۳(نقل به اختصار)

۵ـ رز. اچ. جی. تاریخ ادبیات یونان (ترجمه ابراهیم یونسی). چاپ اول، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۵۸، ص۵۹۳

6_The New Encyclopedia Britanica, volume8, Chicago, U.S.A, 1986

۷ـ «Gesta romanorom» مجموعه داستان لاتینی، که احتمالاً در سده‌ی سیزدهم میلادی در انگلستان یا آلمان جمع‌آوری شده است. داستان‌های این مجموعه در روزگار امپراطوری رومیان می‌گذرد و به آموزش‌های اخلاقی می‌انجامد. شاهکارهای رومیان تا مدت‌ها منبعی پُربار برای اندرزگویان و نویسندگان به شمار می‌رفته است. از آخرین و مهم‌ترین کارهائی که درمورد این کتاب صورت گرفته، ترجمه و تحشیه‌ی گزیده‌ای از آن به زبان آلمانی توسط هرمان هسه است، که در سال ۱۹۲۰ منتشر شده است.

۸ـ «Decamerone»، (به معنای «آن ده روز» ـ تاریخ انتشار ۵۳ـ ۱۳۴۸) قسمتی از این کتاب به وسیله‌ی «احمد دریابیگی» به فارسی برگردانده شده و چهل و پنج سال پیش از این(۱۳۲۵ه‍ش.) در بوشهر منتشر شده است.«پریستلی.جی. بی. سیری در ادبیات غرب (ترجمه‌ی ابراهیم یونسی)چاپ

دوم، تهران‌شرکت سهامی کتابهای جیبی،۲۵۳۶ص ۱۳.

کتاب مذکور در «بازار سیاه کنونی کتاب» در ایران، به قیمتی همپای «خون بهای پدر» خرید و فروش می‌شود. «محمد قاضی» نیز سال‌هاست ترجمه‌ای از این اثر، که دیدار و مطالعه‌اش برای اهل کتاب و داستان کوتاه یک آرزوست، فراهم آورده؛ اما گویا هنوز «رُخصت» چاپ آن را نیافته است.

۹ـ نکته‌ی جالب توجه آنکه بخشی از نقاشان این داستان‌های اروتیکی را زنان جوانان تشکیل می‌دادند.

۱۰ـ میرصادقی، جمال. ادبیات داستانی. چاپ اول، تهران، انتشارات شفا، ۱۳۶۶ ص ۷۱

11-Olsson, Bernt och Algulin, Ingmar. Litteraturns historia i världen,Stockholm, Sweden, 1990,S. 169_70

۱۲ـ «صد داستان نو، مجموعه‌ای است از داستان‌های منثور، که اغلب آنها دارای زمینه‌ای اروتیک است و در سال ۱۴۶۲، توسط نویسنده‌ای به نام «فیلیپ دوک دو بورگونی» (Philip duc de Burgogne) عرضه شده است. بورگونی، که نویسنده‌ای‌ناشناخته است، احتمالاً ازوابستگان دربار «بورگوندی» (Burgundy)، در شرق فرانسه، بوده است. آفرینش «صد داستان نو» بارها به آنتونی دو لاسال نسبت داده شده، اما کیفیت داستان‌ها نسبت به اثر دیگر این نویسنده «ژان قدیس کوچک» (Petit Jehan de Sainte ـ۱۴۵۶) از کیفیت نازلی برخوردار است.

صد داستان نو با تأثیرپذیری از دکامرون، اثر بوکاچیو نوشته شده، و این مسئله‌ای است که به انحاء گوناگون توسط وابستگان دربار بورگوندی و حتی خود شخص دوک بیان شده است. بعضی از داستان‌های کتاب نیز از «لطایف» (Facetiae ـ۵۲ـ ۱۴۵۰) اثر نویسنده‌ی ایتالیائی «پوجیو براتیولینی» (Poggio Bracciolini) (۱۴۵۹ـ ۱۳۸۰) اقتباس شده است. کتاب اخیر مجموعه‌ی حکایاتی است با محتوای اروتیک، که در زمان خویش از محبوبیت فوق‌العاده‌ای در بین مردم تمام اروپا برخوردار بوده است.

صد داستان نو، به طورکلی، بیانگر پیشرفت عظیم کمدی و درام در افسانه‌های تمثیلی است. گو اینکه در این میان عنصر کمدی تنها شامل هجو و تقلید می‌شود. هجو و تقلیدی که در ردیف مقداری شوخی یا بذله‌گوئی است. » : Harvey, Paul. and Heseltine,J.E. The oxford Companion to

French Literatur. Oxford, England,1961,P. 112- 552
13- Garland , Henrymand Mary, The oxford companion to German literatur. Oxford, New York, 1987. p. 918- 19

۱۴ـ موقن، یدالله. لوکاچ و مدرنیسم. گردون (نشریه)، شماره‌ی ۹ـ ۸، اسفند ۱۳۶۹، صص ۴۱ـ ۳۶
۱۵ـ خراپچنکو، میخائیل. فردیت خلاق نویسنده و تکامل ادبیات. (ترجمه‌ی نازی عظیما) چاپ اول، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۶۴، ص ۱۶۲ (نقل به اختصار)
۱۶ـ میرصادقی، جمال. (یادشده) ص ۵۲۶
۱۷ـ همان، ص ۵۳۴
۱۸ـ موام، سامرست. درباره‌ی رمان و داستان کوتاه (ترجمه‌ی کاوه دهگان) چاپ چهارم، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳۶۴، ص ۳۵۴
۱۹ـ چخوف، آنتون. دشمنان (ترجمه‌ی سیمین دانشور) چاپ ششم، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۱، صص۴ـ ۲۲
۲۰ـ موام، سامرست. (یاد شده). ص۳۵۳
۲۱ـ مجودی، م.، و، امینی، ع. از پوشکین تا شولوخوف (ترجمه) چاپ اول، تهران، انتشارات ستاره، ۲۵۳۶، ص ۹۴
۲۲ـ همان. ص۹۴
۲۳ـ همان. صص۹ـ ۹۵
۲۴ـ خراپچنکو، میخائیل. (یاد شده). ص۲۸۷
۲۵ـ همان. ص۲۸۸
۲۶ـ تقی زاده، صفدر، و، صفریان، محمدعلی. مرگ در جنگل (ترجمه) چاپ اول، تهران، نشرنو، ۱۳۶۲، صص۸ـ ۱۰۷
۲۷ـ همان. ص۱۲۰
۲۸ـ موقن، یدالله. (یادشده). صص۴۱ـ ۳۶
۲۹ـ تقی زاده، صفدر. (یادشده). صص۳ـ ۱۲۰
۳۰ـ «براندر ماتیوز» (Brander Mathews) منتقد امریکائی (۱۹۲۹ـ ۱۸۵۲) صاحب کتاب «فلسفه‌ی داستان کوتاه» در سال ۱۸۸۵، اولین بار اصطلاح «داستان کوتاه» (short story) را در زبان انگلیسی پیشنهاد کرد و داستان کوتاه را از داستانی که کوتاه باشد، فرق گذاشت.» میرصادقی، جمال. (یادشده).

صص۸ـ ۱۴۷

۳۱ـ ویگر، ویلیس. تاریخ ادبیات امریکا (ترجمه‌ی دکتر حسن جوادی) چاپ اول، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۲۵۳۵، ص۱۰۱

۳۲ـ همان. ص۹۹

۳۳ـ همان. صص۲ـ ۱۰۱

34– Rinman, Sven. Litteraturens världshistoria band8, Stockholm, sweden, 1974,s. 413

۳۵ـ همان. ص۱۰۷

۳۶ـ همان. ص ۱۰۷

۳۷ـ گلستان، ابراهیم. (مقدمه بر «کشتی شکسته‌ها»). چاپ سوم، تهران، انتشارات آگاه، ۲۵۳۶، ص۹

۳۸ـ بهروزی، علی. (مقدمه بر «داستان‌های پوکناپاتافا»). چاپ اول، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۶۳، صص۱۰ـ ۹

۳۹ـ ویگر، ویلیس. (یادشده). ص۳۴۰

40-Rinman, Sven (یاد شده) band2, s.10

۴۱ـ پیرامون این عبارت و تفسیر آن، بررسی‌های زیادی صورت گرفته است. از جمله‌ی این بررسی‌ها می‌توان به کار «گرترود اشتاین» شناس بزرگ «جان مالکوم برینین» (John Malkolm brinnin)، «گل سرخ سوم: گرترود اشتاین و جهان وی» (The third rose , Gertrude Stein and her world) (۱۹۵۹) اشاره کرد.

42– Olsson, Bernt (یاد شده) s.530–1 ۴۲ـ (یادشده)

۴۳ـ دریابندری، نجف. (مقدمه بر «وداع با اسلحه»). چاپ ششم، تهران، شرکت سهامی کتابهای جیبی، ۱۳۵۰، صص۶ـ۵

44- Lundgren, Arne.Latinamerikanska berättare. Stockholm, Sweden, 1963, s. 7

45- Lundkvist, Artur. Latinamerikansk berättarkonst. Stockholm, Sweden, 1964, s.5

۴۶ـ فرانکو، جین. فرهنگ نو در امریکای لاتین (ترجمه سهین دانشور). چاپ اول، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۱، ص۲۱۴

۴۷ـ همان. ص۲۱۴

۴۸ـ همان. ص۲۱۳

۴۹ـ همان. ص۲۱۴

50- Hägg, Göran. Ingen ofarlig läromästare. Författarförlagets tidskrift, nr. 2, Stockholm, 1980

۵۱ـ گلشیری، هوشنگ. من زندگی نکردمام، می‌خواهم دیگری باشم. (مؤخره بر «هزارتوهای بورخس»). ترجمه‌ی احمد میرعلائی. چاپ دوم، سوئد، انتشارات انسان، ۱۳۶۹، ص۲۵۸

۵۲ـ فرانکو، جین (یادشده). ص۲۱۵

۵۳ـ همان. ص۳۱۳

۵۴ـ همان. صص۱ـ ۲۲۰

55- Johansson, Kjell A. Latinamerikanska prosa. Lund, Sweden 1990, S. 78

56- Broby, Henrik. Förord till Den andra himlen, Stockholm, Sweden, 1982, S. xi

۵۷ـ گارسیا مارکز، گابریل. کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد. (ترجمه‌ی جهانبخش نورائی). چاپ اول، تهران، انتشارات تندر، ۱۳۶۱، (پیشگفتار ـ برگرفته از گزارش هفته نامه‌ی نیوزویک، اول نوامبر ۱۹۸۲) صص۶ـ ۵

۵۸ـ همان. ص۶

۵۹ـ مندوزا، پلینیو. و، گارسیا مارکز، گابریل. بوی درخت گویاو (مصاحبه) (ترجمه‌ی لیلی گلستان ـ صفیه روحی). چاپ دوم، تهران، نشرنو، ۱۳۶۳، ص۳۹

۶۰ـ گیبرت، ریتا. هفت صدا. (ترجمه‌ی نازی عظیما). چاپ دوم، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۶۷، ص ۳۹۲.

۶۱ـ گارسیا مارکز، گابریل. کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد. (یادشده) (مؤخره. مصاحبه با خنه بل ویلادا در ماهنامه‌ی سادت، ژانویه ۱۹۸۳). ص۲۳۰

۶۲ـ مندوزا، پلینیو. (یادشده)، ص۳۱

۶۳ـ همان. ص۵۶

۶۴ـ همان. ص۳۴

۶۵ـ همان. ص۱۵۴

۶۶ـ همان. ص۳۳

۶۷ـ گیبرت، ریتا. (یاد شده) ص ۵۰۴

۶۸ـ مندوزا، پلینیو (یادشده)، ص۶۹

۶۹ـ همان. ص۳۱

۷۰ـ همان. صص۵ـ ۵۴

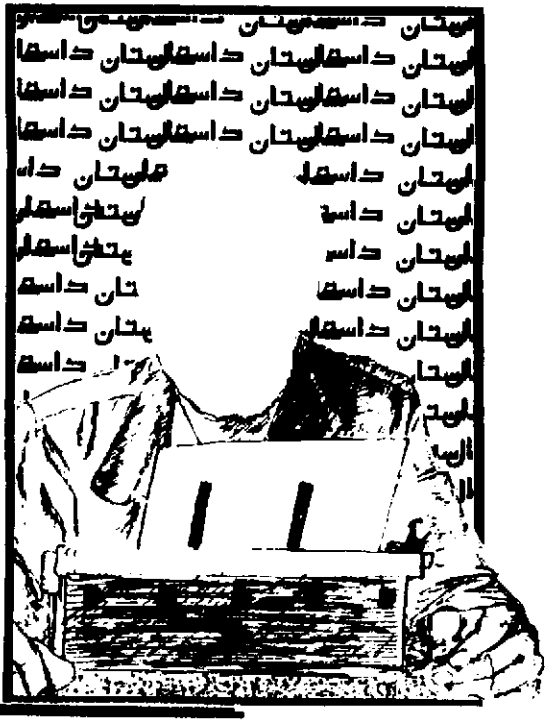
۷۱ـ گابریل گارسیا مارکز. کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد.(یاد شده)ص ۷.

۷۲ـ گیبرت،.ریتا. (یاد شده) صص۲ـ ۳۹۱

۷۳ـ مندوزا، پلینیو(یاد شده)، صص ۵ـ۶۴

داستانِ کوتاه به عنوانِ یک گونه‌ی ادبی

تئوری، تعاریف، مرزها، نمونه



سعید یوسف

ـ یک ـ

چند توضیح مقدماتی

۱ـ این مطلب را دارم به عنوان فضولی در حوزه‌ای که مستقیماً به کارم مربوط نمی‌شود می‌نویسم، به نیت روشن کردن مفهوم و خصوصیات و مرزهای داستان کوتاه، چرا که در این زمینه کاری جدی به فارسی نشده و آنچه هم که شده آکنده از بدآموزی است و گاه از دیدگاهی کهنه شده.

۲ـ «گونه» در عنوان این نوشته ترجمهٔ اصطلاح فرنگی «ژانر» (۱) است، که در حوزه‌های دیگری چون علوم طبیعی و بیولوژی گاه به همان صورت، یی‌آن که ترجمه شود، به کارش می‌برند.

۳ـ این گرایش نادرست ـ هم در خوانندگان و هم شاید در بسیاری نویسندگان ـ

هست که «داستان کوتاه» را دست کم بگیرند، شاید چون «کوتاه» است!
در هنر «جدی»، امّا، هیچ «گونه»ای از هیچ هنری نیست که آسانیاب‌تر از گونه‌ای دیگر باشد. (می‌دانم که بسیاری از بزرگان خلاف این را گفته‌اند، و حتی خود من هم در نوشته‌های دیگرم تا به حال به همان شیوهٔ مرسوم سخن گفته بودم. حالا می‌بینم که بحثی انحرافی است.) «تی. اس. الیوت»[۲] شاعر نویرداز انگلیسی که معمولاً به عنوان تأثیرگذارترین شاعر جهان در قرن حاضر از او نام برده می‌شود، اصطلاح «شعر آزاد» را مسخره می‌کند و می‌گوید در هنر آزادی وجود ندارد (یعنی حتی شعر نو هم قید و بندها و قوانین خودش را دارد). این گفته را می‌توان به این شکل تکمیل کرد که: در هنر سادگی وجود ندارد و در هنر «جدی» کار «آسان» نداریم (حتی اگر اثری ساده بنماید). روشن‌تر و دقیق‌تر بگویم: در کار خلق هنری ـ و باید تأکید کرد: در کار خلق نمونه‌های موفق و ماندگار ـ تفاوتی از نظر سادگی و دشواری در میان گونه‌های مختلف هنری نیست.

حتی نوشتن داستان کودکان هم، که بسیاری از دوستان نویسنده (یا شاعر یا حتی هیچکاره، و حتی در غرب هم بسیاری از بازنشستگان بیکاره) گمان می‌کنند کار ساده و کودکانه‌ای است «چرا که برای کودکان است»، اگر بخواهد از مقولهٔ هنر «جدی» و ماندگار باشد، به هیچ‌رو ساده‌تر و آسانیاب‌تر از دیگر گونه‌های داستانی و هنری نیست. و از قضا نویسنده‌ای که در این زمینه ـ که به ظاهر ساده می‌نماید ـ بی‌هنری خود را آشکار کند، خوانندگان بیشتر به ریشش خواهند خندید (بی‌آن که البته چنین حقّی داشته باشند!).

نویسندگان داستان کوتاه، امّا، در توجیه گرایش خود به این «گونه»، شاید همچون هر هنرمندی در توجیه گرایش خود به یک هنر ویژه، و باز گونه‌ای ویژه از آن هنر، گاه برخوردی تعصب‌آمیز کرده‌اند. مثلاً «ترومن کاپوتی»[۳] (نویسندهٔ «صبحانه در تیفانی» و «در کمال خونسردی») می‌گوید که «اگر آدم داستان کوتاه را جدی بگیرد، آن وقت این «گونه» ـ به عقیدهٔ من ـ به صورت دشوارترین «گونه» در ادبیات منثور درمی‌آید، چرا که هیچ «گونه» دیگری نیست که تا این اندازه از نویسنده انضباط طلب کند. من همهٔ تسلط انتقادی و توانائی فنّی کارم را بدون استثناء به تمرینی که در این «گونه» کرده‌ام مدیونم.»[٤]

۵ـ و بالاخره، پیش از آن که به تعاریف برسم، چند توضیح دربارهٔ خود «تعریف» ضروری است:

الف ـ تعاریف همیشه ثانوی‌اند، یعنی اول اموری و پدیده‌هائی هستند و بعد،

براساس شناختی که از آنها به دست می‌آید، تعاریفی برایشان پیدا می‌شود؛ تعاریف ما از امور و نحوهٔ طبقه‌بندی‌شان، نه در آن امور تغییری می‌دهد و نه در برخورد ما با آن‌ها؛ این که ما خیار را از ردهٔ میوه‌ها بدانیم یا سبزی‌ها نه در ماهیت و مزهٔ خیار تغییری ایجاد می‌کند و نه در نوع استفادهٔ ما از آن.

ب ـ تعاریف همیشه نسبی و در حال تحول‌اند؛ همراه با تغییر و تکامل شناخت ما از امور، آن‌ها هم تغییر می‌کنند. (همچنان که حرف‌های من در این نوشته هم احتمالاً" با برخی از حرف‌های قبلی‌ام هماهنگی ندارند ـ به هر حال این نظر فعلی من است.)

پ ـ تعاریف کارشان قالب سازی است، کار هنرمند فرار از قالب‌هاست. یکی از مهم‌ترین اهرم‌های کار هنرمند (یا، به قول اخوان، یکی از «کمندهای جاذبهٔ» اثر هنری) «آشنائی‌زدائی» است، یعنی ایجاد «شگفتی» ـ و پس، از جمله، در ربط با قالب هم؛ و پس در نتیجه در ربط با تعریف هم. و از همین جاست این همه تداخل گونه‌های هنری در یکدیگر و آمدن گونه‌های جدید و تعاریف جدید.

ت ـ کسانی هستند ـ از منتقدان بیشتر ـ که شیفتهٔ تعاریف می‌شوند، و تو گوئی بخشی از لذّتی که از یك اثر هنری می‌برند از درجهٔ نزدیکی آن به تعریف‌ها و قالب‌هاست، که این لذتی بیمارگونه و غیر اصیل خواهد بود. همچنان که هنرمند به هنگام خلق اثر نباید در اندیشهٔ فُرم، در اندیشهٔ قوالب و ضوابط، باشد، مخاطب او نیز، خواننده یا بیننده و غیره، باید فارغ از چنین اندیشه‌هائی با اثر برخورد کند و درجهٔ توفیق آن را در میزان تأثیری که از آن می‌گیرد جستجو کند.

کارهای «رضا مافی» را در نظر بگیرید. نخستین پرسش باید این باشد که آیا از آن‌ها لذّت، آن هم «لذّت هنری»، می‌بریم یا نه؟ (طبعاً" باید روی «لذت هنری» تکیه کرد، وگرنه ما از خوردن یك گلابی هم لذت می‌بریم. و لذت هنری هم تعریفی می‌خواهد: نه فقط ادراك زیبائی و تناسب ـ که در پدیده‌های طبیعت و غیره هم هست ـ بلکه همراه با آن ایجاد رابطهٔ عاطفی با هنرمند، که این همه خالی از بار اجتماعی و در خلأ هم نیست.) پرسش‌های دیگر، در ربط با کارهای رضا مافی که مثال زدم، همه فرع براین قضیه است و به درد تکمیل اطلاعات می‌خورد، در قضاوت و برخورد ما نباید تغییری ایجاد کند. مثلاً" این که آیا این‌ها خط است یا نقاشی؟ تعیین مرز آن در مواردی ممکن است بسیار دشوار باشد. و تازه باید پرسید که آیا این تعیین مرز اصولاً" تا چه اندازه ضروری است و به چه دردی می‌خورد؟ اگر خوشنویس‌ها بگویند که این‌ها خط نیست و نقاش‌ها هم بگویند که این‌ها نقاشی نیست، موجودیت کارهای رضا مافی زیر سؤال نمی‌رود، آن‌ها به هرحال هستند و ارزش هنری هم دارند، و در صورت لزوم یك «گونهٔ»

جدید، یك «ژانر» جدید، در طبقه‌بندی‌هایمان اختصاصاً برای آن‌ها درست می‌کنیم، مثلاً به نام «خط ـ نقاشی» یا «خط نگاری»، «نقش نویسی» و غیره.

پس اصولاً خاصیت تعیین این مرزها و قالب‌ها، گونه‌ها و نوع‌ها و غیره در چیست؟ خاصیت‌شان تنها این است که به ناقد، در کار نقد، آن هم نقد هنری، کمك می‌کنند. شما برای لذّت بردن از یك اثر هنری هیچ نیازی به آن‌ها ندارید. امّا از لحظه‌ای که بخواهید توضیح بدهید که چرا از آن اثر لذت برده‌اید، یا از کجایش لذت برده‌اید و از کجایش نه، نیاز به معیارها و سنجه‌هائی دارید، و این معیارها، برای سهولت کار، در گروه‌های مختلف، برای قالب‌ها و گونه‌های مختلف، طبقه‌بندی شده‌اند. البته ناقد ناگزیر نیست که در نقد هر اثر هنری، خود را به سنجه‌های ویژهٔ آن گونهٔ ویژه محدود کند ـ و این سنجه‌ها نیز، همچنان که خود گونه‌ها، در یکدیگر تداخل می‌کنند. عامل موسیقی و سنجه‌های مربوط به آن را، برای نمونه، هم در خود موسیقی داریم، هم در هنرهای زبانی (شعر، نثر)، و هم در رقص، تئاتر، سینما، و هر یك از گونه‌های بسیار متنوع این انواع هنری.

یك اثر هنری را می‌توان از دیدگاه‌های بسیار متفاوتی نقد کرد: نقد از موضع روانشناسی، جامعه‌شناسی، روانشناسی اجتماعی، تاریخ، فلسفه، منطق، و غیره ـ و همهٔ این ها تنها نقد محتوائی است و هیچ ربطی به نقد هنری ندارد و هیچ کمکی هم به این نمی‌کند که بفهمیم چرا فلان اثر ویژه دارای زیبائی هنری هست یا نیست؛ و در ضمن در اینجا هیچ فرقی هم نمی‌کند که این اثر یك غزل باشد یا یك رُمان یا یك نمایشنامه یا حتّی یك مقالهٔ خشك علمی، یعنی ما برای این نوع نقد نیازی به شناختِ قالب و گونهٔ این اثر نداریم.

حتی از موضع زبانشناسی نیز می‌توان به گونه‌ای به نقد یك نوشته پرداخت که باز تفاوتی نکند که آن نوشته اصولاً غزل باشد یا مقاله. تنها در نقد هنری، تنها در پاسخگوئی به این پرسش که نویسنده «چگونه» گفته است، نه این که «چه» گفته است (یا «چگونه» نشان داده است، نه این که «چه چیز را» نشان داده است)، ما نیاز به شناخت انواع و گونه‌های هنری، قالب‌ها و معیارها، پیدا می‌کنیم، تا بتوانیم نشان بدهیم هریك از ویژگی‌های شناخته شدهٔ این گونهٔ هنری چگونه در این اثر معیّن حاضر یا غایب است، چگونه به کار گرفته شده یا نشده است.

اما باز، در این مرحله هم، فراموش نمی‌کنیم که ویژگی‌هائی که برای این «گونه» برمی‌شماریم، همه را از روی تعدادی از نمونه‌ها، از نمونه‌های خوبِ این «گونه»، گرفته‌ایم، و از هوا نازل نشده‌اند. در حقّ یك اثر موفق هنری، بنابراین، می‌توان گفت که

«زیباست» و «چنین است» و «چنین است که زیباست» ؛ نه آن که «زیباست از آن رو که چنین است» یا «چنین است، پس زیباست.» بهترین نقد هنری آن است که در نقد هر اثر، ساخت ویژهٔ خود آن را بررسی کند و تنها به بررسی میزان انطباق یا عدم انطباق یك اثر با برخی قوانین و معیارهای انتزاع شده از آثار دیگر نپردازد.

ـ دو ـ

اصطلاح «داستان کوتاه»، که در حال حاضر تقریباً در همهٔ زبان‌ها رایج است، ترجمهٔ اصطلاح انگلیسی ـ امریکائی «short story» است. منتها، هم در ادبیات کشورهای انگلیسی زبان و هم در ادبیات سایر کشورها، این اصطلاح تا مدت‌ها بدون تعریفی روشن، گاه برای گونه‌ای ویژه و گاه به عنوان مترادفی برای سایر انواع، به کار رفته است.

تا آنجا که من دیده‌ام، در این زمینه پژوهشگران آلمانی ـ اگر چه با قدری تأخیر، یعنی به طور جدّی از دههٔ پنجاه قرن حاضر به بعد ـ برخی از بهترین و دقیق‌ترین پژوهش‌ها را کرده‌اند. کتاب «داستان کوتاه در آلمان ـ شکل و تکامل آن» نوشتهٔ «کلاوس دُودرر»(۵)، که به عنوان رسالهٔ دکترا در سال ۱۹۵۲ نوشته شده است، نخستین پژوهش جدّی در این زمینه است و هنوز هم اثری کلاسیك و مرجعی معتبر محسوب می‌شود. اما کتاب‌های بسیاری پس از آن منتشر شده‌اند و هر یك کوشیده‌اند برخی از کمبودهای آن را به سهم خود جبران کنند. دودرر، که بعداً استاد دانشگاه و بنیانگذار انستیتوی ادبیات کودکان در فرانکفورت شد و تا چندی پیش رئیس آن بود (این انستیتو ظاهراً هنوز هم تنها «دانشکدهٔ» خاص بررسی ادبیات کودك در جهان است)، در نوشتهٔ دیگری از همان سال به نام «داستان کوتاه آنگلوساکسون و داستان کوتاه آلمانی» (۶) ضمن اشاره به این که مهم‌ترین پژوهش‌ها را دربارهٔ داستان کوتاه (تا آن زمان) امریکائی‌ها کرده‌اند، می‌گوید که «اما باید توجه داشت که (درامریکا) درصدِ بالائی از کتاب‌های درسی کارشان تنها دادن دستورالعمل‌هائی برای نوشتن داستان کوتاه است، چرا که (به زعم آنان) «نوشتن داستان کوتاه یك صنعت و فنّ است و نه یك هنر» (۷). از این دستورالعمل‌های ابتدائی که بگذریم، تحلیل ادبی امریکا به طورکلی روشی متفاوت با «گونه‌شناسی» در آلمان دارد. شیوهٔ تفکر تجربه گرایانهٔ آنگلوساکسون کمتر گرایش به کشف معیارهای درونی به عنوان وجوه مشخصهٔ یك گونهٔ ادبی دارد و بیشتر خصوصیات بیرونی، مثلاً کمیّت شماره‌پذیر کلمات را به عنوان وجوه مشخصهٔ گونه‌های ادبی به رسمیّت می‌شناسد: «یك داستان کوتاه معمولاً از هزار تا بیست هزار کلمه دارد، یك

نوولت (یعنی نوول یا رمان کوتاه، یا بهترست بگوئیم داستان بلند) از بیست هزار تا چهل هزار، یك نوول (یعنی رُمان) بیش از چهل هزار کلمه.» (۸) حالا باید دید پژوهشگران آنگلوساکسون چه چیزهائی را به عنوان ویژگی‌های ساختاری داستان کوتاه می‌شناسند. در این زمینه امّا نظرات‌شان بسیار ناهمگون و متناقض است.» (۹)

نمونهٔ دیگری از این برخوردهای کمّی، سطحی و ساده‌گرایانه که از امریکا به آلمان سرایت کرده است:

«داستان کوتاه چیست؟

چنان که از نامش پیداست، داستانی است کوتاه:

حداقل طول آن: ۱ صفحهٔ ماشین تحریر

= ۲۰۰ سطر

= ۲۰۰۰ کلمه

= ۱۸۰۰۰ حرف (البته به جای «حرف» می‌گوید «ضربه»، چون صحبت از ماشین تحریر است.)

طول مطلوب: ۵ ـ ۲ صفحهٔ ماشین تحریر

= ۱۵۰۰ ـ ۹۰ سطر

= ۱۵۰۰۰ ـ ۹۰۰ کلمه

= ۹۰۰۰۰ ـ ۵۴۰۰ حرف

حداکثر طول: ۱۰ صفحهٔ ماشین تحریر

= ۲۰۰۰ سطر

= ۲۰۰۰۰ کلمه

= ۱۸۰۰۰۰ حرف

کوتاه‌ترین داستان کوتاه، لطیفه (جُك) است. طول آن تنها چند سطر است.... هر چیزی که بیش از ۱۰ صفحه یا ۲۰۰۰ کلمه باشد، دیگر داستان کوتاه نیست. اسم آن را باید حکایت یا نوول یا رمان گذاشت.»

(نقل از کتاب «داستان کوتاه را چنین می‌نویسند» نوشتهٔ «آلفرد برمن») (۱۰)

و برای نشان دادن آشفتگی حاکم بر تعاریف، یا درواقع فقدان تعریف، می‌توان به اظهارنظر زیر توجه کرد:

«... داستان کوتاه می‌تواند هرآن چیزی باشد که نویسنده اراده می‌کند؛ می‌تواند هرچیزی، از مرگ یك اسب گرفته تا نخستین عشق دختری جوان، باشد، از طرحی ایستا و بی‌نقشه تا ماشینی سریع‌السّیر، پرتحرك و دارای نقطهٔ اوج، از شعر منثور، که بیشتر

نقاشی می‌شود تا آن که نوشته شود، گرفته تا گزارشی خشک که سبک، رنگ و ظرافت درآن هیچ جانی ندارد، از قطعه‌ای که، همچون تارعنکبوت، هرگونه رنگ ضعیف و ظریف عواطف را، که هرگز به تمامی قابل درک یا سنجش نیستند، درخود بازمی‌نماید، تا حکایتی خشک و جامد که همگی عواطف و کنش‌ها و واکنش‌ها در آن، سنجیده و حساب شده، محکم به هم پیچ و پرچ شده‌اند، مثل بنائی خوب و بی‌نقص که رنگی بادوام و درخشان هم روی چند لایه آستر به آن زده‌اند. اگر داستان کوتاه هنوز تعریف مطلوب خود را ندارد، دلیلش در همین انعطاف بی‌پایان است.»

(نقل از کتاب «داستان کوتاه نو» از «اچ. ای. بیتز») (۱۱)

تحقیقات مربوط به «داستان کوتاه» معمولاً با بررسی تاریخچهٔ به کاررفتن این اصطلاح، چگونگی تداخل مفهوم آن با گونه‌های دیگری چون «طرح»، «حکایت» و غیره، و تاریخ تحول مفهوم و استقلال یافتن و مشخص شدن مرزهایش آغاز می‌شود. در نوشتهٔ کوتاه حاضر، اما، فرصت ورود به چنین مباحثی را نداریم، و به جای کنکاش در تاریخچهٔ پیدایش و تحول این اصطلاح و این گونه بهتربست به شکل تثبیت شدهٔ کنونی آن پرداخته شود. شاید بتوان تنها در یك اشارهٔ عام گفت که شکل کنونی داستان کوتاه را، همچنان که نامش را، معمولاً برگرفته و متأثر از داستان کوتاه امریکائی می‌دانند، که در تلاش‌هائی که با آثار «ادگار آلن پو»(۱۲) آغاز شد و در کارهای «ارنست همینگوی» (۱۳) و «ویلیام فاکنر»(۱٤) به کمال رسید، به این «گونهٔ» ادبی جایگاهی ویژه در ادبیات «جدی» داد. «گی دوموپاسان» (۱۵) در فرانسه و «چخوف» (۱۶) در روسیه نیز از پیشگامان این شیوه در ادبیات جهانند.

اما در همهٔ کشورهای اروپائی، همچنان که در خود امریکا هم، این «گونه» دارای پیش‌کسوتان و گونه‌های متقدمی بوده است که از میان آن‌ها رشد کرده و بیرون آمده است (مثلاً داستان ـ گونه‌هائی که برای سرگرمی خوانندگان در روزنامه‌ها و سالنامه‌ها چاپ می‌شد و کمتر از مقولهٔ ادبیات جدی به حساب می‌آمد). برخی از پژوهشگران آلمانی، برای نمونه، در عین پذیرش تأثیر داستان کوتاه آنگلوساکسون، بیشتر گرایش به آن دارند که داستان کوتاه آلمانی را محصول رشد گونه‌های موجود در خود آلمان، که برآن متقدم بوده‌اند، بدانند.

بیشترین مشکل در تعیین مرزهای داستان کوتاه و همین گونه‌های خویشاوند است که بروز می‌کند و در غالب موارد توافق کاملی میان پژوهشگران وجود ندارد. پرسش اصلی درواقع این است که آیا داستان کوتاه، بجز کوتاهی، که آن هم امری نسبی است، ویژگی دیگری خاص خود دارد یا تنها شکل کوتاه شده و فشرده شدهٔ یك رُمان و فصلی

مستقل از یك داستان بلنداست؟ (رمان‌هائی هم هستند که فصل‌هایشان از یکدیگر استقلال دارند.) در ادامهٔ این گفتار، پاره‌ای از برداشت‌های کسانی نقل می‌شود که گمان می‌کنند ویژگی‌هائی خاص داستان کوتاه درآن یافته‌اند، ولی طبعاً هیچ یك از آن‌ها مورد توافق همگی پژوهشگران نیست. در این بخش درواقع هدف آن نیست که گفته شود داستان کوتاه چگونه باید باشد، بلکه می‌خواهیم ببینیم کسانی که به بررسی داستان کوتاه پرداخته‌اند چه خصوصیات مشترکی در نمونه‌های داستان کوتاه دیده‌اند ـ آن هم البته «مشترك» به طورنسبی و در تعداد معیّنی از نمونه‌ها، وگرنه همواره موارد استثنائی و تداخل «گونه»ها در یکدیگر وجود دارد.

ـ سه ـ

عنوان‌های فرعی این بخش، همچنان که بسیاری از حرف‌هایش، از کتاب «داستان کوتاه آلمانی» نوشتهٔ «لئونی مارکس» (۱۷) اقتباس شده، که از کارهای بالنّسبه جدید در این زمینه به حساب می‌آید و می‌توان گفت نوعی جمعبندیِ پژوهش‌های دیگری است که تا زمان نگارش آن انجام شده‌اند. عمده‌ترین ویژگی‌هائی که از جهات مختلف برای داستان کوتاه برشمرده‌اند ازاین قرارند:

کوتاهی

قبلاً به این ویژگی اشاره شد و دیدیم که در برخی از بررسی‌ها تا چه اندازه آن را عمده می‌کنند. به هرروی، با آن که کوتاهی امری بسیار نسبی است و به تنهائی هرگز نمی‌تواند نقشی تعیین کننده داشته باشد، اما باز حدّ معیّنی از کوتاهی را باید از ویژگی‌های «داستان کوتاه» دانست. قابل توجه است که در امریکا داستان کوتاه را گاه به دو زیرـ گونهٔ «داستان کوتاهِ کوتاه» (۱۸) و «داستان کوتاهِ بلند» (۱۹) تقسیم کرده‌اند. (۲۰) «داستان کوتاهِ کوتاه» را البته نباید با آن چیزی اشتباه کرد که آلمانی‌ها نامش را «داستان خیلی کوتاه» (یا «کوتاه‌ترین داستان») (۲۱) گذاشته‌اند و گاه تنها چند جمله است (بهترین نمونه‌اش هم «داستان‌های آقای کوینر» از «برشت» است، مثلاً این یکی به نام «تجدید دیدار»:

«مردی که مدت‌ها بود آقای کوینر را ندیده بود به او سلام کرد و گفت: شما اصلاً تغییر نکرده‌اید. آقای کوینر گفت: عجب! و رنگش پرید.»

«داستان کوتاهِ بلند» هم درواقع همان چیزی می‌شود که گاه به آن «رمان کوتاه» (۲۲)

گفته‌اند و این تعبیر، اگرچه به عنوان مترادف «داستان کوتاه» هم به کاررفته است، باز بهتر از «داستان کوتاهِ بلند» است.

کوتاهی را گاه از عوارض و الزامات چاپ داستان در روزنامه‌ها دانسته‌اند (برخی از روزنامه‌ها تنها داستان‌هائی با طول معیّن را حاضر بودند چاپ کنند) ؛ گاه خواص ویژه برایش قائل شده‌اند، مثلاً" این که داستان کوتاه باعث تراکم و ظرافت می‌شود، یا این که وقتی داستان در یك نشست و ظرف حداکثر چند ساعت، بی‌نیازی به قطع شدن و فاصله افتادن، خوانده شود، آن وقت نه تنها جزئیات مربوط به شخصیت‌ها و صحنه‌ها و حوادث بلکه «وحدت» موجود در داستان بهتر به خواننده منتقل می‌شود («وحدت تأثیر») و خواننده نیز با احساس و عاطفه‌ای واحد به آن پاسخ می‌دهد. (۲۲)

موضوع و سبك

در بررسی داستان کوتاه به لحاظ موضوع و سبك باید دید آیا ویژگی اساسی و ثابتی در آن هست که وابسته به یك دورهٔ معین نباشد؟ نخستین چیزی که توجه را جلب می‌کند این است که داستان کوتاه معمولاً" به امور روزمرّهٔ زندگی می‌پردازد (۲٤)، اما در پرداخت این امور از هر سبك و شیوه‌ای استفاده می‌کند: می‌تواند واقعی یا تخیّلی، فلسفی و سمبلیك باشد، متکّی بر دیالوگ یا وصفی یا گزارشگونه، خشك یا به شیوهٔ طنز و هزل (طنزی که البته، طبق نظر دودرر، همیشه در رویهٔ کارست، درحالی که زمینه یا زیرساخت داستان کوتاه همیشه جدّی است (۲۵)) ـ هر داستان کوتاه، از برخی جنبه‌ها، می‌تواند به یکی از گونه‌های خویشاوندش نزدیك باشد، تکیه‌اش می‌تواند بیشتر بر انتقاد اجتماعی یا تحلیل روانی باشد، و غیره. در همهٔ این حالات، امّا، زیر ساخت آن معمولاً" امور روزمرّهٔ زندگی است، آن هم غالباً" در شرایطی که بحرانی ویژه یا نقطه عطفی درآن پیدا شده است (که در پایان می‌تواند با بازگشتی به روال عادی قبلی منتفی شود)، و نویسنده با وصف نحوهٔ برخورد شخصیت‌ها با این وضعیت جدید امکان می‌یابد چهرهٔ آنان را برزمینهٔ موقعیت روانی ـ اجتماعی‌شان ترسیم کند.

«لانگر» (۲٦)، ضمن اشاره به این که در داستان کوتاه حادثه‌ای ویژه در روال منظم و عادی زندگی اخلالی موقتی ایجاد می‌کند تا اندکی بعد باز زندگی به همان روال سابق بازگردد، توضیح می‌دهد که داستان کوتاه بیان گره خوردگی مسئله ساز وقایعی است که فی‌نفسه وقایع عادی زندگی هستند. (۲۷) «هلگا نُن کرافت» (۲۸) گامی آن سوتر می‌گذارد و می‌گوید که در داستان کوتاه حادثه‌ای خارق‌العاده رخ نمی‌دهد بلکه برای نخستین بار با نگاهی ویژه به امور روزمرّه نگریسته می‌شود و از این طریق برجسته

می‌شوند (۲۹) (یعنی ویژگی و برجستگی امور می‌تواند تنها در نظر شخصیت‌های داستان باشد، در کشف نکته‌ای که شاید اهمیتش تنها در این باشد که برای نخستین بار با نگاهی دقیق و تازه به آن خیره می‌شوند). به تعبیری دیگر، داستان کوتاه امکانات بالقوهٔ پنهان در واقعیت روزمرهٔ یك زندگی عادی را به نمایش می‌گذارد. (۳۰)

داستان کوتاه توجه را برروی اساسی‌ترین جنبه از موضوعی که می‌تواند بی‌نهایت گسترده باشد متمرکز می‌کند و در این راه تکنیك‌های ایجاز نه تنها کارشان افزودن بر کشش و هیجان است بلکه برساخت زبانی داستان کوتاه نیز اثر می‌گذارند. واژه‌ها معمولاً از زبان عادی و محاوره گرفته می‌شوند و به خودی خود دشواری خاصی برای خواننده ایجاد نمی‌کنند، اما فشردگی داستان و ساخت موجز آن (که گاه کاملاً تلگرافی می‌شود) بارسنگینی را بردوش همین واژه‌های ساده می‌گذارد، گاه یك واژه یا عبارت که خیلی ساده در گوشه‌ای از متن پنهان شده است نقشی کلیدی در فهم داستان بازی می‌کند، از این رو خواننده نیز ناگزیر باید متن را با دقّتی چند برابر بخواند تا نکته‌ای از نظرش دور نماند.

برخی گفته‌اند که این فشردگی زمانی به اوج می‌رسد که ساختمان داستان هرچه بیشتر بر دیالوگ استوار باشد؛ گفتگوها از سوئی داستان را به واقعیت نزدیك می‌کنند و از سوی دیگر با القای زمان حال به خواننده، داستان را زنده و مؤثر می‌کنند، و از آنجا که در این گفتگوها همه چیز به اشاره گفته می‌شود خواننده هر چه بیشتر به درون داستان کشیده می‌شود تا بتواند واقعیت کامل را از میان آن اشارات ناقص کشف کند. (۳۱) (به گمان من، اما، کاملاً بستگی دارد به نحوهٔ استفادهٔ نویسنده از این تکنیك یا هر تکنیك دیگر. نگاه کنید به داستان نمونه‌ای که در بخش آخر آمده و در آن تقریباً اثری از گفتگو نیست.)

فضا و شخصیت‌ها

نویسندهٔ داستان کوتاه محدودیتی در انتخاب فضای داستان ندارد، اما فشردگی کار معمولاً ایجاب می‌کند که به جای ورود در جزئیات، با چند خط موجز فضائی را که قرارست زمینهٔ داستان باشد ترسیم کند. گاه تنها با آمدن یك کلمه در همان آغاز داستان (یاحتّی در عنوان آن) فضا مشخص می‌شود: خانه، ایستگاه قطار، سینما، خیابان، اتاق انتظار و غیره. وحدت مکان غالباً حفظ می‌شود اما الزامی نیست؛ گاه با تداعی‌ها و گاه با جابجائی‌ها این مکان تغییر می‌کند.

در بسیاری موارد داستان کوتاه با ضمیر اول شخص نوشته می‌شود؛ ولی حتی اگر

بجز «من» راوی داستان کس دیگری حاضر نباشد، باز می‌توان شخصیت‌های داستان را سه تن دانست: چرا که «من» راوی (شخص اول) با خود (شخص دوم) در گفتگوست (حتی در اندیشه‌اش)، و «دیگران»، همهٔ آن‌ها که حتی عملاً در داستان حضور ندارند و در عین حال حضورشان احساس می‌شود، شخصیت سوّمی را می‌سازند. (۲۲)

شخصیت‌های داستان کوتاه به هررو نمی‌توانند از دو سه تن تجاوز کنند، فضای فشردهٔ داستان کوتاه اجازهٔ تمرکز بر بیش از همین تعداد را نمی‌دهد و دیگران یا به صورت سیاهی لشکر حضور دارند و یا شخصیت‌هائی هستند که در سایه مانده‌اند و نویسنده مجال پرداختن به آنان را نیافته است (و این می‌تواند نقص کار باشد).

شخصیت‌ها به صورت آدم‌های معمولی که هرروز با آن‌ها برخورد می‌کنیم معرفی می‌شوند، آدم‌هائی آنچنان که هستند نه آنچنان که باید باشند. (یك نویسندهٔ چیره دست می‌تواند حتی با به کار گرفتن تیپ‌های مجرد هم موفق باشد. باز هم نگاه کنید به داستان نمونه‌ای که در بخش آخر آمده است.)

همین آدم‌ها را شاید بتوان حداکثر به دو گروه تقسیم کرد: آدم‌های عادی (آشنا، خودی) و آدم‌های غیرعادی (به معنی غریبه و بیگانه، یا به لحاظی متفاوت با دیگران). (۲۲)

پژوهشگرانی که در بررسی داستان کوتاه بیشتر به نمونه‌های امریکائی آن توجه کرده‌اند به این نتیجه رسیده‌اند که قلب نویسندهٔ داستان کوتاه از آن «بیگانه‌ها» و تنها فکرش از آن «انسان‌های عادی» است، و از همین رو قهرمان‌های داستان کوتاه بیشتر از میان همین «بیگانه» ها و انسان‌های غیرعادی هستند. (۲۴) (از این «غیرعادی» تصور غریبی نباید داشت: یك کودك در جمع آدم بزرگ‌ها به همان اندازه غیرعادی است که آدم بزرگ در جمع کودکان؛ یا یك بیمار، یك همشاگردی یا همکار جدید...) اما گرایش رایج‌تر آن است که گفته شود داستان کوتاه دربارهٔ آدم‌های معمولی و متوسط الحالی است که خواننده در وضعیت فردی آنان، شرایط زندگی و مسائل خود را باز می‌شناسد. این آدم‌های معمولی در طول داستان برای لحظاتی به آدم‌هائی استثنائی بدل می‌شوند، یعنی انسان‌هائی که باید در شرایطی غیرعادی، واکنشی غیرعادی از خود نشان دهند ــ و البته «غیر عادی» به مفهومی کاملاً نسبی، که برای هر شخصیت حدّ و حدود و مفهومی متفاوت دارد. (۲۵)

شخصیت آدم‌ها در داستان کوتاه کمتر مجالی برای تکامل دارد، تنها از این شخصیّت و تضادهای درونی‌اش پرده برداشته می‌شود. گاه در ترسیم شخصیت‌ها، برای جبران محدودیت ناشی از فشردگی و ایجاز، که کمتر اجازهٔ توضیح افکار و احساسات را

می‌دهد، نویسنده با برجسته کردن ویژگی معینی از قیافه یا رفتار یا لهجهٔ شخصیت‌ها و مانند آن به تیپ سازی می‌پردازد. (۲۶)

عنوان

راجع به عنوان داستان کوتاه نیز تحقیق‌هائی شده است و برخی عنوان‌هائی را که معمولاً به کار گرفته می‌شوند طبقه‌بندی کرده‌اند. مثلاً: الف ـ عنوان‌هائی که نام یك شیئی هستند؛ ب ـ عنوان‌هائی که از مکان، زمان یا شرایط معینی در آن‌ها نام برده می‌شود؛ پ ـ عنوان‌هائی که به شخصیت های داستان، مستقیم یا غیر مستقیم، اشاره می‌کنند؛ ت ـ عنوان‌هائی که با موضوع داستان ارتباط پیدا می‌کنند. در تکمیل آن می‌شود به عنوان هائی اشاره کرد که مسئلهٔ محوری داستان در آن‌ها برجسته می‌شود، یا مکمّل داستان هستند، یا گاه عبارتی از متن داستان هستند. گرایش بیشتر به عنوان‌های کوتاه است، عنوان‌هائی که از همان ابتدا داستان را لو ندهد و خواننده را کنجکاو و به خواندن داستان تشویق کند.

آغاز و پایان

داستان کوتاه معمولاً برشی از مقطع معینی از زندگی قهرمان داستان است (برخلاف رمان، مثلاً، که چه بسا با تولد یك قهرمان شروع و با مرگش تمام می‌شود)، از همین رو می‌توان گفت که یك داستان کوتاه تیپیك، آغاز و پایانی به آن معنا ندارد، یا، به تعبیری دیگر، آغاز و پایانش «باز» است: معمولاً بی‌مقدمه شروع می‌شود، نخستین جملهٔ داستان کوتاه ما را وارد ماجرائی می‌کند که مدت‌هاست شروع شده، و خواننده گوئی خود را با پرشی به داخل قطاری در حال حرکت می‌اندازد؛ در پایان داستان هم ماجرا با آخرین جمله تمام نشده است، چرا که معمولاً راه حلّی پیشنهاد نمی‌شود «اصلاً» قرار نیست که بشود، یا موردی ندارد) و عاطفه و اندیشهٔ خواننده همچنان درگیر است و چه بسا آخرین جمله، دروازه‌ای به سوی داستان و ماجرائی دیگر باشد که نوشته نشده امّا خواننده به درون آن و به تأمل دربارهٔ آن دعوت می‌شود.

نخستین جمله در داستان کوتاه نقشی بسیار مهم دارد، چرا که باید خواننده را وارد داستان کند و با خود تا به پایان بکشد؛ «ادگار آلن پو» می‌گوید وقتی نخستین جمله ضعیف باشد، به معنی شکست در نخستین گام است! (۲۷) اما پایان داستان کوتاه نیز کمتر اهمیت ندارد، چرا که باید، از سوئی، پایانی مطلوب برای داستان باشد، آنچنان که هرچیزی به دنبال آن بیاید زائد باشد، و از سوی دیگر، درواقع پایانی نباشد، و چه بسا

آغازی دیگر باشد و تأثیر مجموع داستان را در ذهن خواننده ماندگار کند.

برخی گفته‌اند که داستان کوتاه از پایانش آغاز می‌شود (چیزی که در مورد «قافیه» در شعر کلاسیك فارسی نیز گفته شده است)، یعنی پایان است که آغاز را تعیین می‌کند، و نقطهٔ پایان داستان همچون پایهٔ یك دیوارست که ابتدا گذاشته می‌شود و آجرهای دیگر (و از جمله آغاز داستان) بعداً روی آن سوار می‌شوند.

راوی

راوی داستان کوتاه نقشی تعیین کننده در تأثیر آن دارد و این نقش را گاه با غیبت خود و هرچه کمتر جلب نظر کردن انجام می‌دهد (یعنی شاید بتوان گفت که شکل مطلوب آن همین است)؛ امّا در همین حالت هم باز سایه‌اش بر داستان افتاده است، در همین حالت هم خواننده با راوی نامرئی داستان رابطه ایجاد می‌کند و احساس می‌کند که در این داستان از چه زاویه‌ای به مسائل نگاه می‌شود و چه نکاتی برجسته می‌شوند. راوی و خواننده هردو حضور دارند و هر دو واقعیت داستان را در برابر خود می‌بینند، اما هرکدام در سوئی از این واقعیت ـ که درست میان آن دوست ـ هستند و در نتیجه یکدیگر را نمی‌بینند. گاه خواننده احساس می‌کند که این خود داستان است که دارد خودش را تعریف می‌کند و کسی به عنوان راوی در کار نیست، گاه نیز راوی با خواننده مستقیماً رابطه برقرار می‌کند، از همان ابتدا خود را معرفی می‌کند یا با خواننده وارد گفتگو می‌شود، از او سئوال می‌کند، تحریکش می‌کند، آزارش می‌دهد، گاه با استفاده از شیوه‌های فاصله گذاری به صورت یك «راوی مُغرض» (به قول عوام شیعه: «راوی سنّی» !) و غیرقابل اعتماد یا ابله و ساده لوح و غیره در می‌آید و به این ترتیب نقشی مضاعف پیدا می‌کند.

طبیعتاً در مواردی که داستان با ضمیر اول شخص مفرد نوشته می‌شود ارتباط میان «من» راوی با خواننده مستقیم‌تر و نزدیك تر می‌شود.

در اینجا یك بار دیگر اهمیت شروع داستان آشکار می‌شود، چرا که با همان نخستین جمله (یا جمله‌ها) است که راوی زاویهٔ دید خود را به خواننده منتقل می‌کند (یا، اگر معکوس بگوئیم، خوانندهٔ داستان زاویهٔ دید راوی، یکی از شخصیت‌های داستان، را می‌گیرد) و از آنجا تا پایان داستان خواننده باید از این زاویه داستان را ببیند و دنبال کند.

زمان و ساخت

ساخت داستان کوتاه را معمولاً به صورت خطی مستقیم نشان می‌دهند، بُرشی از واقعیتی جاری که در نقطهٔ معینی آغاز می‌شود و به سوی نقطهٔ پایان پیش می‌رود. برخی این نقطهٔ پایان را نقطهٔ اوج داستان یا نقطهٔ چرخش غیرمنتظرهٔ حوادث می‌دانند و برخی برآنند که اصولاً نقطهٔ اوج معینی درکار نیست و تکیهٔ داستان به تساوی در سراسر آن پخش می‌شود.

این که عامل «زمان» در میان این دو نقطهٔ آغاز و پایان چگونه به کار گرفته می‌شود و چه نقشی بازی می‌کند مبحث دیگری است که نقش اساسی در ساخت داستان دارد. آیا تنها یك سطح زمانی در داستان داریم یا سطوحی مختلف از زمان؟ آیا زمان به صورت کرونولوژیك منظم (پیشروی سادهٔ زمان و حوادث) است یا کرونولوژیك نامنظم (با قطع و وصل‌ها و تداخل با خاطرات و رجعت به گذشته) یا اصولاً غیر کرونولوژیك و آشفته؟

گاه در آغاز و در پایان، شرایط کنونی (زمان حال) به کوتاهی بیان می‌شود تا، در فاصلهٔ آن دو، مقطعی از گذشته به عنوان زمان اصلی (زمان بخش اساسی داستان) به صورت کرونولوژیك منظم بیاید و به این ترتیب وضعیت زمان حال را (درپایان) توجیه کند و توضیح دهد. گاه اما رفت و آمد میان گذشته و حال به تناوب در سراسر داستان وجود دارد؛ گاه گذشته خود در چند سطح مختلف جریان دارد (یعنی هم گذشته و هم گذشته یا گذشته‌های دورتر)؛ و گاه هر سطحی از زمان راوی ویژهٔ خود و زاویهٔ دید ویژهٔ او را دارد. داستان‌های به اصطلاح «بی‌زمان» (۲۸) هم داریم که از هیچ قانونی جز تداعی‌های آزاد و جریان ذهنی «من» راوی داستان تبعیت نمی‌کنند.

لئونی مارکس پس از توضیح انواع داستان کوتاه بدین لحاظ و بررسی نظرات دیگران چکیده و خلاصهٔ همهٔ این انواع را به صورت زیر ذکر می‌کند:

یك ـ نقل کرونولوژیك (یعنی با ترتیب زمانی)

۱ـ پیشروی ساده

۲ـ نقل در چند مرحله

۳ـ مرکز ثقل در پایان (پایان غیرمنتظره)

۴ـ مرکز ثقل در میانه (حادثهٔ مرکزی)

۵ـ پُل معلّق (تکیهٔ داستان وبرجستگی‌حوادث درآغازودر پایان، میانهٔ داستان تنها برای زمینه سازی و ایجاد هیجان)

۶ـ نقل چند واقعه

الف ـ وقایع مستقل
ب ـ وقایع وابسته به یکدیگر

دو ـ نقل معکوس
۱ـ پسروی (واپس رفتن در زمان)
۲ـ رجوع به گذشته در خلال نقل
الف ـ با بازگشت به ترتیب زمانی
ب ـ با رفت و آمد بی‌نظم میان گذشته و حال
پ ـ با تسلیم رجوع به گذشته به خود گذشته
(یعنی از گذشته به گذشتهٔ دورتر)
ت ـ با درآمیختن چندین سطح زمانی در یادآوری‌ها
۳ـ نقل در نقل (نقل واقعه‌ای از گذشته در چهارچوبی از زمان حال
الف ـ با پیوند خنثی
ب ـ به صورت مکمل یکدیگر
پ ـ برای ایجاد تناقض

سه ـ نقل بی‌زمان (ابداعی آزاد، جریان ذهنی) (۲۹)

«داستان کوتاه» و سایر گونه‌های داستانی

یکی از مباحث عمده در تحقیقات فرنگی همین است. به عنوان مثال در آلمان، که چندین دهه است که اصطلاح **Kurzgeschichte** را برای «داستان کوتاه» به رسمیت می‌شناسند، خود را ناگزیر می‌بینند تفاوت آن را با گونه‌های زیر توضیح دهند:

ANEKDOTE در انگلیسی anecdote

در اصل واژه‌ای یونانی است به معنی «پخش نشده» (یا به تعبیر امروزی باید گفت «چاپ نشده»)، و ظاهراً در ابتدا به حکایاتی بیشتر خصوصی اطلاق می‌شده که به دلائل اخلاقی و غیره تنها دهان به دهان منتقل می‌شده‌اند. در فارسی می‌توان آن را «حکایت» نامید (اگر آمیخته به طنز و هزل باشد «لطیفه» ـ **Witz** ـ می‌شود). حکایات «گلستان سعدی»، «لطائف الطوائف» یا حکایات «عبیدزاکانی» از نمونه‌های قدیمی‌تر آنند؛ نمونهٔ جدیدترش بسیاری از حکایاتی است که از اوائل قرن حاضر مؤلفان

کتاب‌های فارسی مدارس در آن‌ها گنجانده‌اند.

غالباً شخصیت‌های واقعی و تاریخی در آن نقش دارند. حکایت بر خطّی مستقیم به سوی نقطهٔ اوج که در پایان آن است می‌رود؛ نقطهٔ اوج معمولاً چرخشی غیرمنتظره در سیر حوادث است که نویسنده برای تأثیر بخشیدن به آن باید از آغاز حکایت زمینه چینی کند و به ماجرا کشش و هیجان بدهد. حکایت گاه با کلمهٔ قصار یا نتیجه‌ای عبرت انگیز پایان می‌یابد. در رایج‌ترین شکل، یك نفر قهرمان اصلی حکایت است و حرف آخر را هم او می‌زند (در واقع اوج داستان را می‌سازد).

این سخن هم از «هنری جیمز» (۴۰) شنیدن دارد که: «حکایت همواره دربارهٔ واقعهٔ غریبی است که برای کسی اتفاق افتاده، و اولین وظیفهٔ حکایت هم آن است که این شخص را معرفی کند. این شخص ممکن است من باشم یا شما باشید یا هرکس دیگری، اما شرط لازم یا شاید شرط اصلی برای جلب توجه ما آن است که حکایت آن شخص را بشناسد و به عنوان موضوع خود از او سخن بگوید.» (۴۱)

کسی که در آلمان این گونهٔ ادبی را به اوج هنری خود رساند «هاینریش فن کلایست» (۴۲) نویسندهٔ رمانتیك معاصر «گوته» (۴۳) بود که در سال ۱۷۷۷ به دنیا آمد و در ۱۸۱۱ خودکشی کرد. خلاصهٔ یك حکایت «کلایست»، به نقل از حافظه چنین است:

یك سرباز فاتح پروسی با رجزخوانی بسیار وارد یك سلمانی می‌شود، از سلمانی می‌خواهد که ریشش را بزند، و او را تهدید می‌کند که اگر کوچك ترین خراشی برصورتش وارد شود او را در جا خواهد کشت. سلمانی هم با خونسردی ریش او را می‌زند. سرباز پروسی در پایان با حیرت و تحسین می‌گوید: زندگی تو به موئی بند بود، آیا واقعاً اینقدر به مهارت خود اطمینان داشتی یا آن که اصلاً آدمی شجاع و نترس هستی؟ سلمانی می‌گوید: هیچ کدام؛ مسئله آن است که تیغ سلمانی در دست من و گردن تو هم در اختیارم بود، اگر خراشی وارد می‌شد پیش از آن که تو بفهمی سرت را می‌بریدم. در اینجا سرباز پروسی است که از ترس رنگ می‌بازد و می‌فهمد چه خطری از بیخ گوشش گذشته است. (این همان «چرخش غیر منتظرهٔ حوادث» است که از آن یاد شد.)

در نظر اول ممکن است احساس شود که این گونه حکایات چندان قرابتی و شباهتی به داستان کوتاه مدرن ندارند، و این احساس درست هم هست؛ اما باید توجه داشت که در آلمان تا همین چند دهه پیش حتی خود نویسندگان داستان کوتاه نیز داستان‌هایشان را گاه «حکایت» نامیده‌اند و زمان درازی از تثبیت و رسمیّت یافتن عنوان «داستان

کوتاه» نمی‌گذرد.

KALENDERGESCHICHTE (یعنی «داستان سالنامه‌ای»):

از زمان اختراع فن چاپ (قرن پانزدهم میلادی) چاپ سالنامه نیز رونق داشته است. سالنامه‌ها در آغاز تنها چاشنی مختصری از کلمات قصار، پند و اندرز، اطلاعات عمومی یا لطیفه و معما و غیره داشته‌اند، اما به تدریج انواع گوناگون حکایت و داستان نیز به آن‌ها راه یافته‌اند و بخش عمدهٔ حجم سالنامه را به خود اختصاص داده‌اند، داستان‌هائی سرگرم کننده در حدّ فهم و سلیقهٔ عامهٔ مردم و در نتیجه کمتر جدّی. این سنّت تا قرن بیستم نیز ادامه داشته است، و حتی «برشت» نیز چند نوشتهٔ خود را مشخصاً «داستان سالنامه‌ای» خوانده‌است.

در این گونه نیز، همچون گونهٔ پیشین، سیر حوادث به صورت خط مستقیم و حرکت آن در جهت نقطهٔ اوج پایانی است ووقایع و شخصیت‌ها معمولاً اساس تاریخی و واقعی دارند؛ اما جنبهٔ آموزشی در اینجا بیشتر غلبه دارد، هدف نویسنده آموزش دادن به مردم از طریق نمونه‌ها و سمبل‌ها با ارائهٔ راه حل منطقی در پایان داستان است.

برخی «حکایت»ها را (که در مبحث قبل ذکر شد) با توجه به نحوهٔ سیر حوادث تا رسیدن به پایانش به دو گونه تقسیم کرده‌اند: گونهٔ «بسته و دراماتیک» (که همان است که تحت عنوان «حکایت» در مبحث قبل آمد) و گونهٔ «باز و روانی (حماسی)»، که منظور از آن همین «داستان سالنامه‌ای» است. (٤٤) برخی برجسته‌ترین تفاوت «داستان سالنامه‌ای» و «داستان کوتاه» را در این می‌بینندکه داستان کوتاه جنبهٔ آموزشی و ارائهٔ راه حل در پایان داستان را به کنار می‌گذارد، و این ویژگی داستان کوتاه مدرن در سال‌های پس از جنگ دوم جهانی است.

نوشته‌های داستان ـ گونهٔ کوتاه «جمالزاده» و «حجازی» (آینه) گاه به این گونه «داستان سالنامه‌ای» نزدیک می‌شوند و گاه به «حکایت» که وصفش آمد یا «سرگذشت» که در زیر می‌آید.

ERZÄHLUNG (سرگذشت)

این نیز گونهٔ دیگری در ادبیات آلمانی است که باز نزدیک به «حکایت» است. «سرگذشت» می‌تواند شفاهی یا کتبی باشد، و به هرنوع نقل ماوقع و شرح احوالی بدون قالب دقیق و حساب شده قابل اطلاق است؛ و تا پیش از جا افتادن اصطلاح «داستان

کوتاه» یکی از رایج‌ترین اصطلاحاتی بوده که برای این «گونه» ـ حتی از سوی خود نویسندگان ـ به کار می‌رفته است.

برخی تفاوت عمدهٔ آن را با «داستان کوتاه» در این دانسته‌اند که «سرگذشت» کمتر مرکز ثقل و اوج معینی در پایانش دارد. در سرگذشت «راوی» حضوری چشمگیر دارد و با خواننده در گفتگوست، وقایع را تفسیر می‌کند و چندان جانی برای کشش و هیجان و دخالت فعال خواننده باقی نمی‌گذارد. ساختمان ضعیف، توصیف‌های غیرضروری و توضیح‌های زائد از مشخصات آن است.

داستان ـ گونه‌های نوشتهٔ «جواد فاضل» و «حسینقلی مستعان» یا «رسول پرویزی» و «فریدون تنکابنی» و گروهی دیگر از نویسندگان درجائی میان «سرگذشت» و گونهٔ «داستان مجله‌ای» که در زیر می‌آید قرار می‌گیرند و در بسیاری موارد نویسنده یك نقّال خاطره نویس است (همچنان که گاه در «حکایت» و برخی گونه‌های دیگر نیز).

FEUILLETONGESCHICHTE (یعنی «داستان مجله‌ای»)

«Feuilleton» به بخش ادبی ـ هنری روزنامه‌ها و مجله‌ها گفته می‌شود، که گاه حتی کمتر از یك صفحه و گاه به صورت ضمیمه‌ای چند صفحه‌ای است. هدف آن بیشتر سرگرم کردن خواننده است و به همین جهت معمولاً ساده و زنده نوشته می‌شود. در گذشته جنبهٔ آموزشی در آن، همچنان که در «داستان سالنامه‌ای»، نقشی برجسته‌تر داشته است؛ امّا پرداختن به امور عادی و آدم‌های معمول آن را به «داستان کوتاه» نزدیك می‌کند.

علاوه بر گونه‌های فوق، برخی گونه‌های کوتاه داستانی هستند که تمایزشان از «داستان کوتاه» آشکار است و کمتر نیاز به توضیح دارد، مانند MÄRCHEN («افسانه» یا «قصه»، در انگلیسی fairy tale) که افسانه‌های پریان و قصه‌های عامیانه است؛ PARABEL («تمثیل»، در انگلیسی parable) که بیشتر به حقایق عام و مجرّد در قالب شخصیت‌های سمبلیك آن هم به نیّت پندآموزی و تهذیب اخلاقی می‌پردازد؛ FABEL («قصه‌های جانوران»، در انگلیسی fable) از نوع قصه‌های «کلیله و دمنه» تا «ماهی سیاه کوچولو» ی «صمد بهرنگی»؛ SKIZZE («طرح»، در انگلیسی sketch) که ساختار داستانی ندارد و بیشتر بیان یك حالت و احساس یا وصف یك منظره یا شخص

و نظیر آن است و برخی آن را در مرز «شعر» می‌یابند»؛ و گامی آن سوتر از آن «قطعهٔ ادبی» LYRISCHE PROSA است که بیان استعاری و آهنگین هم گاه پیدا می‌کند؛ و آن سوترش دیگر «شعر منثور» PROSAGEDICHT است.

انواع طولانی‌تر از داستان کوتاه را در آلمانی NOVELLETTE («نوول کوتاه»)، NOVELLE («نوول»)، KURZROMAN («رمان کوتاه») و ROMAN («رُمان») می‌نامند. (در انگلیسی ولی به جای رمان همان novel را به کار می‌برند و نوع کوتاه‌ترش short novel است.)

تفاوت آن‌ها با «داستان کوتاه» ولی، چنان که در مباحث پیشین دیدیم، تنها در کوتاهی و بلندی نیست ـ اگر چه داستان کوتاه را گاه «رمان پنج دقیقه‌ای» خوانده‌اند(٤٦) ـ بلکه در گستردگی موضوع و زمان (که غالباً به شخصیت‌ها فرصت تکامل می‌دهد) و در نوع آغاز و پایان و نحوهٔ نزدیک شدن به پایان است. نمی‌توان بخشی از یک رمان را به عنوان داستان کوتاه از آن جدا کرد (جز در مواردی که رمان اصولاً با چنین ساختاری نوشته شده باشد، به صورت مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه)؛ اما حین خواندن داستان کوتاه معمولاً خواننده در آغاز این احساس را دارد که بخشی از یک رمان را قبلاً خوانده و حالا دارد بقیه‌اش را می‌خواند، در پایان هم احساس می‌کند بخش دیگری از این رمان باقی است که در ذهنش آن را دنبال می‌کند. (٤٧)

از دیدگاهی دیگر نیز گفته می‌شود که تفاوت تکنیکی اصلی میان داستان کوتاه و رمان در آن است که توجه اصلی داستان کوتاه به «وضعیت» است و توجه اصلی رمان به «شخصیت»، (٤٨) و این نکتهٔ مهمی است که باز هم به آن اشاره خواهیم داشت.

» نمونهٔ تیپیک آغاز یک «طرح»:

« تاریکی دم افزون، آسمان ابری.

بارها می‌کوشم صفحه‌ای از کتابی را که در دست دارم بخوانم، و هربار کتاب را رها می‌کنم.

همه جا را سکوتی خاکستری، نمناک و سرد فراگرفته است.

کاش کودکی از خانهٔ همسایه فریاد می‌زد، خروسی می‌خواند، یا در خانه چیزی تکان می‌خورد! صدائی، خنده‌ای، به هم خوردن دری ـ هیچ ـ ... »

و همین طور می‌تواند در وصف این تنهائی صفحه‌ها به دنبال هم بیاید و به عبارات مختلف توصیف شود. (٤٥)

ـ چهار ـ

در اینجا نظر یکی از نویسندگان امریکائی را دربارهٔ داستان کوتاه، که ـ با چشم پوشیدن از برخی اشکالات ـ به دیدگاه‌های کنونی خودم نزدیک‌تر می‌بینم، به شکل کامل‌تر نقل می‌کنم. این نویسنده «جیمز فارل»(٤٩) نام دارد و مطلب زیر از مقدمه‌ای که بر یکی از مجموعه داستان‌هایش(٥٠) نوشته گرفته شده است. منبع من کتاب «پاول گچ» است(٥١) و در هرکجا سه نقطه آمده نشانهٔ حذف و تخلیص مطلب به وسیلهٔ اوست. مطلب را در سال ۱۹۲۷ نوشته است. (ترجمه از اصل انگلیسی):

• • •

« در روزگار ما شاید بیش از هرگونهٔ ادبی دیگری دربارهٔ داستان کوتاه اراجیف نوشته شده باشد. از دیرباز منقدان این تصور غلط را رواج دادند که داستان کوتاه یك گونهٔ ادبی تیپیك امریکائی است... و این گونهٔ ادبی به اصطلاح تیپیك امریکائی، یعنی داستان کوتاه، تبدیل به یك تجارت شد. و درست همان‌طور که آموزشگاه‌های حسابداری، تندنویسی، فروشندگی، هتل‌داری و غیره داریم، مؤسسه‌هائی هم برای آموزش «داستان کوتاه نویسی» داریم.... انواع کتاب‌های راهنمای نگارش داستان کوتاه و خودآموزها، رسالاتی دربارهٔ فن روایت با تکیهٔ خاص بر داستان کوتاه، جزواتی شامل توصیه‌های اولیه دربارهٔ نحوهٔ تولید داستان کوتاه و عرضهٔ آن به بازار، تذکرات و پیشنهادها و نمودارها و طرح‌ها و نقشه‌ها و غیره و غیره مثل سیل به بازار سرازیر شده‌اند....

در موارد بسیاری این کتاب‌ها برای آن نوشته شده‌اند که این تصور را زنده نگاه دارند که هنر و یا فنّ داستان کوتاه نویسی چیزی آموختنی است و وقتی آدم برآن مسلّط شد می‌تواند بدون زحمت زیاد درآمد بالائی داشته باشد. نویسندهٔ کتاب «داستان کوتاه نویسی ـ هنر یا تجارت؟»(٥٢) (که اعتراضی صمیمانه و هوشمندانه به چنین روش‌هائی است) به روشنی می‌گوید که تنها به چنین دلایلی بر سهولت به اصطلاح «فنّ» داستان کوتاه تکیه می‌شده است.

با بررسی این کتاب‌های راهنمای داستان کوتاه آشکار می‌شود که بیشتر آن‌ها به طور عمده بسط و توضیح همان نکته‌هائی هستند که چند سال قبل «براندر ماتیوز» (٥٣) در کتابش به نام «فلسفهٔ داستان کوتاه» (٥٤) نوشته بود. و باید افزود که او نیز تقریباً هیچ چیزی ننوشته بود که دارای ارزش ادبی واقعی باشد یا کشف مهمّی به حساب آید و از ژرف بینی ویژه‌ای خبر دهد....

تکرار می‌کنم، بیشتر کتاب‌های بعدی دربارهٔ نگارش داستان کوتاه به طور عمده براساس کتاب «ماتیوز» هستند. همان تعاریف و مرزبندی‌های او را در محدودهٔ شکل دنبال می‌کنند. اما این تنها پیش درآمد است، زمینه‌سازی برای بحث اصلی است ــ نقشه‌ها، طرح‌ها، نمودارها، تحلیل‌های روش‌های تأثیرگذاری، تجزیهٔ فنّ روایت به اجزائی که گمان می‌رود سازندهٔ آنند، توضیح کامل آداب و رسوم و شمائر نویسندگی، بحث اصلی این هاست. مثلاً کسی هست به نام «استوارت بیچ» (۵۵) ، استاد سابق درس «داستان کوتاه نویسی» در دانشگاه نیویورک. در کتابش (به نام «فنّ داستان کوتاه» (۵۶)) روشی را معرفی می‌کند که برای نوآموزان دارای اهمیّت ویژه‌ای است: «روش اشعهٔ ایکس» . این روش «نیاز به وحدت تمرکز دارد» و روش «بسیار ساده ای است که برای توفیق در آن کافی است نویسنده برگی از کتاب تئاتر بگیرد و برگی از یادداشت‌های یك پزشك. نویسنده به جای آن که داستانی دربارهٔ گروهی از شخصیت‌ها یا چیزی که برای کسی اتفاق افتاده «بگوید» (تأکید در اصل)، یك شخصیت را زیر دستگاه اشعهٔ ایکس می‌گذارد تا خوانندگانش هم افکار و هم اعمالش را ببینند.» ...

بعد پروفسور «کراس» (۵۷) را داریم که اثرش به نام «کتاب داستان کوتاه» (۵۸) آکنده است از دستورالعمل‌هائی خاص خودش.... مهم‌ترین خدمتش به این علم، امّا، در نمودارهای ترسیم شده برای طرح داستان‌هاست. او کسی است که نمودار طرح‌های داستان‌ها را «نشان داده است» . و چنین است که داستان «تکه نخ» (۵۹) دارای طرحی «پلکانی» است، و بسیاری از طرح های (داستان‌های) «او. هنری» ، (۶۰) وقتی نمودارشان ترسیم شود، شکل موشك دارند.

باید توجه داشت که در همهٔ این نظرها چیزی به نام «شکل» برجسته می‌شود. به عبارتی دیگر می‌توان گفت که ارزش مثبت در اینجا از آن «ساخت» است. در فلسفهٔ داستان کوتاه، «ساخت» ارزش مثبت می‌یابد.... در اینجا ما با ضعف همهٔ دیدگاه‌های ادبی که شکل‌گرای محض هستند روبرو می‌شویم. شکل یك فلسفه، یك ارزش می‌شود. در داستان کوتاه سنّتی امریکا دقیقاً همین طور شده است. نویسنده‌ای که تنها هنرش تسلّط بر فنّ است به بالاترین حدّ توفیق دست می‌یابد.... هنگامی که شکل و ساخت به صورت ارزش غالب در ادبیات درآیند، آن مادّهٔ زندگی که زمینهٔ ادبیات است چیزی قالبی و بدلی می‌شود. بی‌توجه ماندن به محتوا امری ناگزیرست. محتوا دگرگون می‌شود ــ اما نه برای دست یافتن به آن معنا و تأثیر متمرکزی که ادبیات می‌کوشد به آن دست یابد. زندگی دگرگون می‌شود و تکّه‌هایش را از نو کنار هم می‌چینند تا در قالبی مصنوعی جا بیفتد. زندگی قالبی می‌شود. ادبیات آدم‌های خالی و پوشالی* تولید می‌شود....

* اشاره به شعری از الیوت. (م.)

تاریخ قیام علیه داستان کوتاه سنّتی تنها بخشی از قیام عمومی ادبیات امریکاست که باعث شده واقع گرائی(۶۱) در آثار نویسندگان پیشرو این عصر جا باز کند. این قیام علاوه بر آن که اسطوره‌های رایج را زیرورو کرد، برداشتی از داستان کوتاه را که مبتنی بر طرح داستان بود به همراه فرجام‌های خوش و انگاره‌های سنّتی رمان عصر ویکتوریای انگلستان به دور انداخت. دوره‌هائی جدید و تأکیدهائی تازه بر تجربه را وارد ادبیات داستانی کرد....

بیشتر نوشته‌های محصول این به اصطلاح «قیام» را از مقولهٔ واقع گرائی می‌دانند، یا واقع گرائی و طبیعت گرائی.(۶۲) طبیعت‌گرائی را می‌توان کوششی برای پیاده کردن روش علمی در کار به اصطلاح خلاق ادبی دانست. یکی از نمایندگان برجستهٔ طبیعت گرائی «زولا» (۶۳) بود، که طبیعت گرائی‌اش را بر بنیاد دیدگاه قدیمی‌تری از ماده‌گرائی قرارداد، دیدگاهی که به تقابل ماده و روان، محیط و شخصیّت، اعتقاد داشت. «تئودور درایزر» (۶۴) نمایندهٔ طبیعت‌گرائی مشابهی در این کشور (امریکا) است. این قیام، به ویژه در مراحل آغازینش، کوشش‌هائی را نیز که شخصیّت را محصول محیط می‌دانستند شامل می‌شد....

قیام در ادبیات امریکا، و قیام نویسندهٔ داستان کوتاه، که بخشی از آن قیام عمومی‌تر بود، می‌توان گفت که تا اندازهٔ معینی پیروزمند بوده است. ما شاهد دگرگونی‌هائی ژرف در به اصطلاح «شکل» و به اصطلاح «محتوا» در داستان کوتاه امریکا بوده‌ایم. اکنون بنیاد سنّت جدیدی در داستان کوتاه ما گذاشته شده است که در مقابل شیوهٔ «او. هنری» و «برت هارت» (۶۵) ، و، کلّی‌تر بگوئیم، در مقابل شیوهٔ داستان مبتنی بر طرح و نقشه است «....

اکنون به این پرسش می‌رسیم که: «داستان کوتاه چیست؟» همین طور تعریف است که روی تعریف انبار شده، و من چندتایش را نقل می‌کنم. تعریف پروفسور بیچ، نمایندهٔ «شیوهٔ اشعهٔ ایکس» در نگارش داستان کوتاه، چنین است: «داستان کوتاه، تا آن جا که

• در اصل انگلیسی «plot story» است، و در مقابل plot در ادبیات می‌توان معادل‌های گوناگونی گذاشت که هر یك تنها وجهی از معنای آن را می‌رسانند: طرح، نقشه، «موضوع»، حتی «توطئه» (به مفهوم موضوع معماگونه‌ای که در طول داستان باید حل شود و کشش و «انتریك» داستان به آن بستگی دارد). در متن حاضر بیشتر مفهوم اخیر باید مورد نظر باشد، ولی واژهٔ «توطئه» می‌تواند در فارسی برداشت های نادرست دیگری ایجاد کند و بیشتر نوع داستان های پلیسی ـ جنائی را تداعی کند.

به گستره‌اش مربوط می‌شود، ساده ترین شکل داستانی است. برخلاف رُمان، فاقد فضای کافی برای پرداختن به یك وضعیت پیچیده است. » ... پروفسور «کراس» ، که مخترع نمودارهای « پلکانی » و «موشکی » برای طرح داستان هاست، می‌گوید: « داستان کوتاه نیز مانند رمان نوعی داستان دارای وحدت تأثیر است. برخلاف رمان، که تأثیرش محصول وحدت بخشیدن به تعداد زیادی از عناصر مختلف است، تأثیر واحد در داستان کوتاه معمولاً"یك « برداشت حسّی » (٦٦) (تأکید در اصل) است.... داستان کوتاه «بُرشی مقطعی » از زندگی است... اما تنها از یك زندگی یا دست بالا از رشته‌ای از زندگی در حالی که با یکی دو رشتهٔ فرعی دیگر برخورد می‌کند و به آن‌ها گره می‌خورد ـ بُرشی از گره. » ... «ادیت میریلیز» (٦٧) در کتاب « داستان‌های برجستهٔ معاصر» (٦٨) می‌گوید: «درنخستین سال‌های قرن بیستم، داستان کوتاه به داستان منثوری گفته می‌شود که طول محدودی دارد ـ همین و نه بیش. » همو در کتاب «نگارش داستان کوتاه» اش (٦٩) چنین تعریف می‌کند: «داستان کوتاه یك قطعه نثر روانی کوتاه و معمولاً" تخیلی است که با چسباندن هر جزء خود به یك هدف مرکزی، گزارشی منسجم و تفسیرگونه از مرحله‌ای از عمل، شخصیت یا حالت به دست می‌دهد. » تعریف ب. ك. ویلیامز(۷۰) چنین است: « داستان کوتاه نثری روانی است که به گونه‌ای هنری، شخصیتی را در جریان یك مبارزه یا وضع دشوار که نتیجه‌ای معین دارد نشان می‌دهد. اگر عمل داستان در زمانی کوتاه و مکانی محدود اتفاق بیفتد، داستان به شکل غانی و نهانی خود نزدیك می‌شود. » کدام یك از این تعریف ها برای داستان های « چخوف » ـ که به عقیدهٔ من بزرگ ترین نویسندهٔ داستان کوتاه است که تاکنون داشته ایم ـ از همه مناسب‌تر است؟ یا کدام یك بیشتر به داستان های «جویس» (۷۱) در «دوبلینی ها»(۷۲) می‌خورد؟ یا به « واینزبرگ اوهایو» (۷۳) (از « شروود آندرسن » (۷٤))؟ آمین. و باز هم ـ آمین !

برای کسی که در کار ارزیابی و قدرشناسی ادبیات است، این اهمیت چندانی ندارد که یك اثر معین رمان (۷۵) است یا رمان فشرده (۷٦) ، رمان کوتاه (۷۷) ، داستان (۷۸) ، قصه (۷۹) ، طرح (۸۰) ، حکایت (۸۱) ، واقعه (۸۲) ، گفتگوی نمایشی، یا هر اسم دیگری که رویش بگذارید. آنچه که مهم است این است که آیا این نوشتهٔ معین «تجربه » ای را به خواننده منتقل می‌کند، فهمش را افزون می‌کند، آگاهی اش را تشدید می‌کند، به خواننده لذّت می‌دهد و سرحالش می‌آورد، یا نه. تعاریفی که من می‌شناسم هیچ کدام به درد نمی‌خورند. و این را مخصوصاً" موقعی متوجه می‌شویم که از زاویهٔ تجربهٔ عملی خودمان در مطالعه به آن‌ها نگاه کنیم. برای نمونه، برخی از خبرگان می‌گویند که داستان کوتاه تأثیری «واحد » (۸۳) یا «متّشکل » (۸٤) می‌گذارد. ولی « واحد » یا

«متشکل» در اینجا چه معنائی دارد؟ وقتی به یك اثر هنری نگاه می‌کنیم، می‌بینیم که تنها تأثیری «واحد» و منفرد برما نمی‌گذارد....

نثر داستانی، دریای بزرگی از تجربهٔ انسانی است، و بخشی از این دریا رُمان است، بخشی از آن شکل‌های دیگر. ترکیب پیچیده‌ای از تجربهٔ انسانی به درون این دریا می‌ریزد. نحوهٔ ارائهٔ این تجربه به عوامل بسیاری بستگی دارد. مثلاً بسیاری دریافت‌ها هستند که، به لحاظ اهداف نویسنده، توانائی‌هایش، ارزش‌هایش و نحوهٔ دیدن و احساس زندگی و غیره، تنها ارزش آن را دارند که در قالب یك نثر داستانی کوتاه، یك داستان، حکایت، قصه، واقعه، طرح یا هر چیز دیگری که اسمش را بگذاریم، نوشته شوند. شکل و محتوا کارکردهائی هستند که متقابلاً به یکدیگر وابسته و مربوطند. نمی‌توان از هم جدایشان کرد. اگر با یك مشت تعاریف به آثار داستانی نزدیك شویم و از پشت عینك این تعاریف به آن‌ها نگاه کنیم، از ادبیات تنها یك بازی سرگرم کننده ساخته‌ایم که باید اسمش را گذاشت (مثلاً) «حدس بزن نام من چیست.» نویسندگان جدیدی می‌آیند و تعاریف ما را به هم می‌ریزند ـ و باز باید تعاریف جدیدی اضافه کنیم.» (پایان مطلب نقل شده از «جیمز فارل».)

• • •

به نظر می‌رسد که در تئوری هرج و مرج کامل حکمفرماست ـ اما در واقع چنین نیست. دست کم در آلمان می‌توان احساس کرد که از چندین دههٔ قبل، از زمان انتشار کتاب «دودرر» در دههٔ پنجاه که وصفش گذشت، پایه‌ای اساسی گذاشته شده و زمینه برای توافق برسر برخی خطوط اساسی آماده شده است. دست کم «تعریف منفی» داستان کوتاه ممکن شده است، یعنی همه می‌توانند توافق داشته باشند که چه چیزهائی داستان کوتاه «نیستند» و چه خصوصیاتی را داستان کوتاه «نباید» داشته باشد. مهم‌ترین خصوصیت اما شاید همان باشد که تکیهٔ داستان کوتاه مدرن بیشتر بر وضعیت است تا شخصیت، یعنی شخصیت را در یك وضعیت معینی می‌خواهد نشان بدهد، بُرشی از یك زندگی واقعی است و تصویری از آدم‌های معمولی، بدون وقایع محیّرالعقول و پایان‌های خارق‌العاده، بدون تفسیر اجتماعی و پندآموزی و نتیجهٔ اخلاقی.

ـ پنج ـ

با ما چه رفته است، آقای گلشیری؟

جای تأسف است که برای آوردن نمونهٔ موفقی از داستان کوتاه باید به ادبیات فرنگ

روکنم. من در هیچ یك از آثار داستانی نویسندگان ایرانی که تا به حال خوانده‌ام توفیقی قابل قیاس با نمونه‌های مشابه در ادبیات فرنگی ندیده‌ام. و در بسیاری موارد به یاد آن حکایت «عُبید» افتاده‌ام از شخصی که از فقاعی فقاع طلبید؛ • یعنی اگر تحسینی کرده‌ام به خاطر استادی ویژهٔ نویسنده بوده است در نشان دادن این همه بی‌هنری (گاه بی‌سوادی هم) در تنها چند صفحهٔ محدود.

عمده‌ترین ایرادی که من، در هنر امروز خودمان به طور کلی و نه فقط در هنرهای داستانی، می‌بینم، عقب ماندگی و دوری از مدرنیسم است. آوانگاردیست‌های ما درکی نادرست از مدرنیسم غرب دارند، که گاه از آن هم تنها تقلیدی ناشیانه می‌کنند، و در نتیجه آثاری ابتر و بی‌مایه خلق می‌کنند. غیر آوانگاردیست‌ها هم اغلب هنوز از بند رمانتیسم رها نشده‌اند، و اگر به عنوان هنرمندان رمانتیست هم آثاری چشمگیر در حد رمانتیست‌های غربی خلق نمی‌کنند تنها از کم استعدادی و بیمایگی‌شان حکایت می‌کند. وصف‌های طولانی و تصویرپردازی‌های زائد و صحنه‌های رقت انگیز و مبالغه شده، همراه با تفسیر اجتماعی و دخالت‌های نویسنده، به این آثار لطمه می‌زند.

بخش عمدهٔ هنرما هنوز در جوهر و ذاتش چیزی در ردیف تابلوهای میدان فوزیهٔ تهران است با تصویر کودکی محروم که قطره‌های درشت اشك بر گونه‌اش جاری است. نقاش این تابلو در واقع دارد متضرّعانه به من و شمای بیننده می‌گوید: «ببینید چقدر بدبخت است، ترا بخدا شما هم ناراحت شوید!»

بسیاری از روضه‌خوان‌ها، با آن که هدف نهائی آن‌ها هم اشك درآوردن است، ماهرانه‌تر از این عمل می‌کنند: از همان ابتدا با سر بریدهٔ حسین شروع نمی‌کنند؛ مقدمه چینی و فاصله گذاری می‌کنند، می‌دانند کجا و چطور به صحرای کربلا بزنند، به شنونده القاء می‌کنند که دارند خودشان را کنترل می‌کنند، و بارها موضوع را دور می‌زنند و شنونده را در انتظار می‌گذارند، وقتی هم که وارد موضوع شده‌اند و شنونده گریان برسروسینه می‌کوبد باز خویشتن‌داری و فاصله گذاری می‌کنند و در لحظهٔ مناسب ماهرانه به زمان حال باز می‌گردند.

• • (ح) شخصی از فقاعی فقاع (شرابی که از جو گیرند) طلبید، او فقاعی ترش و گندیده بدو داد. مرد بخورد و ده دینار در عوض فقاع داد. فقاعی گفت این بیش از بهای فقاع من است. گفت من بهای فقاع نمی‌دهم، مزد استادی تو می‌دهم که از .. ن چنان فراخ در کوزهٔ چنین تنگ ریده‌ای. • (بی‌ادبی «عبید» را بر او ببخشائید. گویا سانسور مختصر من هم چندان عیب پوشی نمی‌کند.)

در ابتدا در نظر داشتم از نویسندگان ایرانی داستان کوتاهی را به عنوان نمونهٔ موفق انتخاب کنم. به «گلشیری» نظرداشتم و بهترین نمونه‌ای نیز که از او در خاطرم بود داستانی بود به نام «با ما چه رفته است، بارید؟» اما بعد که یك بار دیگر این داستان را، با این دید و نیّت ویژه، خواندم، دیدم که نمونهٔ بی‌نقصی نیست. (قضیهٔ حکایت هبید البته به ردهٔ دیگری از نویسندگان مربوط می‌شود و نه کسانی در حدّ «گلشیری»!) و چون امکان داشت با دقت بیشتر در هرنمونهٔ دیگری از نویسندگان ایرانی به همین نتیجه برسم، فعلاً ترجیح دادم یك داستان فرنگی را به عنوان نمونه انتخاب و معرفی کنم. امّا قبل از آن بد نیست بگویم که چرا داستان «گلشیری» را، با همهٔ فاصله‌ای که با غالب نویسندگان دیگر دارد، نمونهٔ بی‌نقصی ندیده‌ام.

«گلشیری» گاه ترکیب غریبی از اداهای نو آوانگاردیسم و عقب ماندگی‌های رمانتیسم می‌شود. او نویسنده‌ای آگاه است (یعنی آگاه به کار خودش و به تکنیك) که این آگاهی به جای کمك به اثرش، گاه بلای جان آن می‌شود. گویا «اشتاین بك» (۸۵) در جائی گفته است که موضوع داستان مثل کرم ظریفی است که اگر بخواهیم با دست آن را برداریم و روی کاغذ بگذاریم له می‌شود؛ باید کاغذ را جلو آن بگذاریم تا خودش آرام روی کاغذ بخزد. کرمی که در داستان‌های «گلشیری» است، امّا، غالباً کرمی است دستکاری شده و زخم و زیلی و نیمه جان. گفته‌اند که هنر اصلی هر هنرمندی در آن است که هنرش را پنهان کند (یعنی دستش را رو نکند). پای «گلشیری» در همین جا می‌لنگد؛ شاید هم می‌تواند ولی حیفش می‌آید که هنرش را پنهان کند.

هنوز هم گمان می‌کنم که «با ما چه رفته است، بارید؟» یکی از بهترین داستان‌های کوتاهی است که نویسندگان ما نوشته‌اند. گیرا و مؤثر است و تسلط نویسنده را بر تکنیك نشان می‌دهد ــ تنها نشان هم نمی‌دهد، گاه داد می‌زند، لو می‌دهد.

یکی از اداهای بی‌مورد نویسنده، که خواننده را در چند صفحهٔ اول داستان آزار می‌دهد، در ابهام گذاشتن و قاطی کردن شخصیت‌هاست. به چند سطر اول این داستان کوتاه توجه کنید:

«همه‌اش می‌آمدند و می‌رفتند، اینجا شده بود مسافرخانه، و من دست تنها. حالا فقط منم و بارید، بارید و رعنا. رعنا که مدرسه می‌رود. بارید هم می‌نشیند یك گوشه‌ای، ساکت، و نگاه می‌کند، فقط نگاهم می‌کند. نگاهش نمی‌کنم. نمی‌توانم. می‌چرخم، می‌روم و می‌آیم و از پنجره بیرون را نگاه می‌کنم. نمی‌آیند، دیگر هیچکس نمی‌آید. می‌گفتم: «مرد، نمی‌بینی؟»

لبخند می‌زد. سبیلش را زده بود...»

(« الفبا » ی ۵ ، ۱۲۶۲ ، ص ۱۲۵)

از لحن و زبان و اشارات داستان به زودی می‌توان فهمید که یك زن راوی داستان است. و حتی قبل از آن، از همان نخستین جمله‌ها، به ما گفته می‌شود که رعنا یك دختر مدرسه است. امّا یارید؟ وقتی که به عبارت « لبخند می‌زد » در بخش نقل شده در بالا می‌رسیم، طبیعی‌ترین و تنها تفسیر ممکن در آن مرحله آن است که فکر کنیم یارید لبخند می‌زند، و یارید شوهر راوی داستان است. در ادامهٔ داستان اما گاهی احساس می‌کنیم که یارید انگار دچار نوعی ناراحتی روحی است، یا کودکانه رفتار می‌کند. در نیمه‌های سومین صفحه از داستانی که طول آن کلّاً تنها ده صفحه و نیم است به نام شخصی به نام «حامد» برمی‌خوریم که با آمدن «جان» به دنبال آن («حامد جان، اینها کی‌اند؟ ... » ص۱۲۷) قدری تأمل می‌کنیم؛ ولی مگر یك زن به برادرش، رفیق سیاسی‌اش و امثال آن نمی‌تواند بگوید « حامد جان » ؟ و تنها در نیمه‌های چهارمین صفحه است که با عبارت « تا وقتی بابا حامدش بود... » (ص۱۲۸) متوجه می‌شویم که نه، یارید پسر اوست و حامد شوهرش. من این ابهام مصنوعی را، که تنها خواننده را گیج می‌کند، یك ادای بی‌معنی و لوس می‌دانم که هیچ کارکرد هنری مثبتی در داستان ندارد. یعنی این ابهامی نیست که در خود داستان و ساخت آن باشد، ابهامی برای شخصیت‌های داستان نیست، معمائی نیست که شخصیت‌های داستان درگیرش باشند و خواننده هم در احساس و هیجان آن‌ها برای حلّ معمّا شریك شود، بلکه تنها یك آزار بی‌معنی خواننده است، ادای یك ابهام و ایجاز هنری است. و رفع آن هم تنها با افزودن یك کلمه ممکن است، که نه تنها لطمه‌ای به داستان نمی‌زند بلکه دست کم این عیب آن را کاملاً بر طرف می‌کند: کافی است که در همان چند سطر اول داستان که نقل شد به جای «لبخند می‌زد» بگوید « حامد لبخند می‌زد » ، تا خواننده دست کم بداند که شخص دیگری دارد وارد داستان می‌شود. «گلشیری» بدون هیچ نیاز تکنیکی و ضرورت استتیکی مداد پاك کن را برداشته ویك کلمه را مصنوعاً پاك کرده تا خواننده گُه گیجه بگیرد. و این هیچ ربطی به ابهام برای فرار از سانسور و غیره هم ندارد، داستان صریح‌تر و سیاسی‌تر از آن است که این ترفند مسخره و بی‌معنی را بخواهیم نتیجهٔ چنین ملاحظاتی بدانیم.

شاید گفته شود این آزار خواننده از آن جهت ضروری بوده که حالا یارید درواقع جانشین و یادگار حامد است ــ اما خود داستان به هیچ‌وجه نشان نمی‌دهد که این دو شخصیت در ذهن راوی قاطی شده باشند، تنها برای خواننده چنین است. و البته هر نویسندهٔ مبتدی هم می‌تواند در توجیه هر یك از نقص‌های یك داستان کوتاهش به اندازهٔ

یك رمان مطلب بنویسد.

نکتهٔ دیگر آن است که «گلشیری» خواسته است موضوعی را که در خور بسط در یك رمان است در چند صفحه فشرده کند. از عهدهٔ این کار هم، به یك معنی، برآمده؛ هر یك از اشارات گذرای داستان برای خواننده ـ خوانندهٔ اینجا و اکنون ـ تصاویر بسیاری از یك مقطع تاریخی معین را تداعی می‌کند و در پایان داستان در واقع خواننده تصویری کامل از چند سالهٔ قبل و بعد از انقلاب را در پیش چشم دارد، منتها تصویری که خواننده خود به مدد تداعی‌هایش و آگاهی‌اش از تاریخ معاصر ساخته است. کسانی که پنجاه سال یا صد سال بعد بخواهند این داستان را بخوانند نیاز به حواشی و توضیحات و ملحقاتی به اندازهٔ حجم یك رمان ـ همان رمانی که در واقع باید نوشته می‌شده و «گلشیری» به جای آن یك داستان کوتاه نوشته ـ خواهند داشت. و به این ترتیب، این داستانی است مقطعی، که مُهر زمان و مکان معینی را بر پیشانی دارد و عمرش محدود است. (یعنی همان ایرادی را دارد که امثال «گلشیری» در نوشته‌های هنرمندان «چپ» می‌بینند و آن‌ها را شعاری و مقطعی و دارای عمر و بُرد محدود ارزیابی می‌کنند ـ ولی در اینجا خیال ندارم وارد این بحث کشدار بشوم. خود «گلشیری» را من، به یك معنی، نمونه‌ای، آن هم نمونه‌ای بسیار خوب، از هنرمندان چپ می‌دانم، با چه بسا ضعف‌ها که در کار همهٔ آن ها هست.)

این ایجاز و فشردگی می‌تواند توجیهی هنری در پس خود داشته باشد، امّا در واقع به همان اندازه نتیجهٔ تحمیل گستردگی موضوع و تنوع شخصیت‌هاست که زائیدهٔ ملاحظات تکنیکی. اگر این ایجاز اجباری و تحمیلی رعایت نمی‌شد، اصلاً چطور می‌توانست «داستان کوتاه» بشود؟ کافی است توجه کنیم که در حدود یك دهه ـ یعنی چند سال قبل از انقلاب (خاطرات زندان شاه) تا چند سال پس از آن (اوضاع پس از سال ۶۰) ـ دارد تصویر می‌شود، با نمونه‌هائی از شخصیت‌های هردو ـ یا هر چند ـ سری سنگرها: در جانب مذهبی‌ها، از مردم عادی (پدر راوی، شاگردش تقی) تا پاسدارها و زندانبان‌ها و روحانیون (زندان شاه)، و در جانب اپوزیسیون، باز از نوع مردم عادی (همسایهٔ روبرو، زن‌ها و دخترهای مورد هجوم در خیابان) تا کارگران و روشنفکران سیاسی و انقلابیون (حامد، مجید، رقیه، اکبر، صادق، اسماعیل...). یك چنین مجموعه‌ای را، جز با اشارات گذرا و موجز، چگونه ممکن است نویسنده‌ای در ده صفحه و نیم جمع کند؟ پس در اینجا باید هم استادی گلشیری را، در همین حد که از پس این کار برآمده، ستود، و هم پذیرفت که این شیوه به کارش لطمه زده است: این اشارات به ناگزیر «گذرا» تنها تصویری یك بعدی و ناقص از شخصیت‌ها به ما ارائه می‌کند

(ایراد دیگری که امثال گلشیری به به اصطلاح «هنرمندان چپ» می‌گیرند.) ما «ابعاد مختلف جامعه» را از طریق این «تنوّع شخصیت‌ها» می‌بینیم، اما «ابعاد گوناگون هر شخصیت» را نمی‌بینیم، چرا که از هر شخصیت تنها تصویری یك بعدی به دست داده می‌شود.

البته باید گفت که داستان، به تعبیری، تنها یك شخصیت دارد، که همان راوی داستان (ضمیر اول شخص مفرد) است، و دیگر شخصیت‌ها از طریق جریان ذهنی او، گفتگوی با خود و یادآوری خاطرات ، به ما معرفی می‌شوند؛ اما تصویر این شخصیت ها در ذهن راوی، تصویری ناقص و یك بعدی است. (و نویسنده می‌تواند بگوید: به من چه؟ راوی این طوری دیده.) هم حامیان و هم مخالفان حکومت، در طول این سال‌ها و از سرگذراندن انقلاب و زلزله‌های اجتماعی، بی‌تغییر مانده‌اند. پدر راوی همان آدم قشری است که برده، شاگردش تقی هم همین‌طور؛ همسایهٔ بی‌خیال روبرو حالا حدّ اکثر کمتر از خانه‌اش بیرون می‌آید؛ سیاسی‌ها حداکثر سبیل را می‌زنند ومحتاط تر می‌شوند، اما تفکر و شخصیت همان که برده باقی می‌ماند، همان آدم‌های کلّه خر و خوش خیال و هالو. راوی داستان هم از قدیم همین طور تردیدهائی داشته و مخالف برخی تندروی‌ها یا برعکس سازش‌ها و ساده نگری‌ها برده، هنوز هم همان طورست. چیزی که این توهّم را ایجاد می‌کند که شخصیت راوی همه جانبه تر تصویر شده، تنها موضع بینابینی اوست: از سوئی مخالفت با پدرش و قشری‌ها، از سوئی نق زدن به سیاسی‌ها.

و مسئله این نیست که این شخصیت ها تغییر نمی‌کنند، بلکه همان که هستند هم ناقص و یك جانبه و، می‌توان گفت، جانبدارانه تصویر شده است. راوی، اول شخص داستان، در واقع نمایندهٔ وجدان بیدار نویسنده است. اما «گلشیری» در نزدیك شدن به شخصیت یك زن، و رفتن در قالب او، چندان موفق نبوده است. راوی به واقع خود «گلشیری» است. و به همین دلیل هم رابطهٔ راوی و حامد نه یك رابطهٔ عاطفی زن و شوهرانه، بلکه رابطهٔ دو فرد سیاسی است، آن هم با تعلقات سیاسی مختلف و دیدگاه‌های مقابل هم (حامد یك چپ کلّه خر احمق است، راوی یك دمکرات آگاه). و این با شروع داستان و تصویری که «گلشیری» سعی می‌کند از او بسازد جور در نمی‌آید: راوی قرارست یك زن غیر سیاسی باشد که از این که خانه‌اش مسافرخانه شده و او باید دست تنها پذیرائی و جمع و جور بکند کلافه شده؛ دیگران «خانم» صدایش می‌کنند و عذر زحمات می‌خواهند و او هم برایشان چای درست می‌کند و به آن‌ها «خان» می‌گوید (مجید خان» نزدیك ترین رفیق حامد است). اما در عمل می‌بینیم که راوی آگاه‌ترین فرد داستان است، پایش که می‌افتد تحلیل سیاسی ـ اقتصادی هم می‌کند، آن هم

چقدر دقیق، که تنها یك نمونه‌اش این است: به شوهرش حامد که «نمی‌فهمد» می‌گوید:

«تو بچه داری. این‌ها نخود سیاه است. کارگر ما همین اکبر است یا آن دهاتی‌های از ده آمده. کارگر صنعتی‌اش هم توی دستگاه شرکت نفت است، یا ذوب آهن. آبادانش را که عراقیها داغان کردند. کارگرهاش حالا شده‌اند دستفروش، یا نصفه حقوق بگیر، یا بازنشسته. می‌ماند چند تا و تصفی کارخانه که اگر مواد خامش را وارد نکنند می‌خوابد. آنوقت شما می‌خواهید این‌ها را متشکل کنید؟» (ص۱۲۸).

این حرف‌های یك زن غیرسیاسی است خطاب به شوهرش. جای دیگر چون دمکراتی جاافتاده به شوهرش نهیب می‌زند که چرا در فکر حقوق فردی انسان‌ها نیست، یا افکار او را به تمسخر می‌گیرد که چگونه روشنفکرها را به عنوان خرده بورژوا تکفیر می‌کنند.

اما این آگاه‌ترین فرد داستان، پای آگاهی‌اش، به همان اندازهٔ کسی که این چهره را از او می‌سازد و این حرف‌ها را در دهانش می‌گذارد، می‌لنگد. او به دوروبرش که نگاه می‌کند، تنها بچه‌های خودش را ـ که ما فرصت نمی‌کنیم بیشتر با آن‌ها آشنا شویم و فقط می‌دانیم معصوم و دوست‌داشتنی‌اند ـ قابل تحمل می‌یابد. آن طرفی‌ها، قشری‌ها، از پدرش گرفته تا آن بالائی‌ها، همه موجوداتی تنفرانگیزند که هیچ چیز مثبتی برای گفتن از آن‌ها ندارد. (من ندیده‌ام هیچ یك از بچه‌های چپ که در زندان با آخوندها و مذهبی‌ها همبند بوده‌اند چنین یك جانبه از آن‌ها سخن بگویند.) این طرفی‌ها، یعنی چپ‌ها و سیاسی‌ها هم «به قدرتی خدا» کوچك‌ترین چیز مثبتی ندارند، حتی شوهرش (که فقط گاهی با بچه‌ها بازی می‌کند): به زن و خانواده نمی‌رسند، «نمی‌فهمند» (بارها تکرار می‌شود)، شوخی‌هایشان هم بی‌مزه است، سبیل‌شان را که می‌زنند آدم عقش می‌نشیند (ص۱۲۷)، تحلیل‌هایشان عوضی است، نه مردم را درست می‌شناسند نه طبقهٔ کارگر نه قشری‌ها را، در فکر دفاع از آزادی‌های فردی هم که نیستند(ص۱۲۲ ـ ۱۲۲).... به این ترتیب تعجب می‌کنیم که راوی چرا زن حامد شده و حالا چرا نگران سرنوشت اوست، یا ، چه کششی به سمت این آدم می‌تواند داشته باشد؟

این نه رابطهٔ زناشوئی بلکه تسویه حساب «گلشیری» روشنفکر آزادیخواه است با یك فرد سیاسی چپ غیر دمکرات کله خر ساده لوح بی‌مزه که آدم از قیافه و حرکاتش هم عقش می‌نشیند. من الآن می‌توانم این طور تصور کنم که راوی نه یك زن بلکه «گلشیری» است و حامد هم کسی مثل «سعید سلطانپور» ست و داستان در واقع بحث و دعوای بین این دو نفر است؛ و الآن هم «گلشیری» فقط می‌خواهد بداند که آخر این طفلکی را چه بلائی سرش آوردند و چطور بی‌خبر سربه نیستش کردند. هیچ رابطهٔ عاطفی بین راوی و حامد به عنوان زن و شوهر نمی‌بینم ـ بس که، اگر هم هست،

تحت الشعاع اختلاف عقیدهٔ سیاسی قرار می‌گیرد.

بگذریم. گفته بودم که یك دوران تاریخی این جا به نقد کشیده می‌شود. و نقص دیگر کار آن است که، از آن جا که نمی‌توان تمامی این دوران را با همهٔ پیچیدگی‌هایش در یك داستان کوتاه «نشان داد» ، پس نویسنده ناگزیر می‌شود آن را « بیان کند» ، البته زیرکانه در قالب دیالوگ هائی که برای راوی تداعی می‌شوند. یعنی نویسنده « بیان می‌کند » ، اما می‌گوید « من که بیان نمی‌کنم، راوی، یا مجید، یا حامد... دارد بیان می‌کند. » تفسیرهای اجتماعی نیز به همین گونه، از این راه مجاز و شرعی، به داستان راه پیدا می‌کنند.

تصویرهای بسیار زنده و گیرائی نیز در داستان آمده است و کلاً" از شیوهٔ جریان ذهنی با تداعی‌ها و مونتاژ صحنه‌ها و تداخل سطوح زمانی با تسلط کامل استفاده شده است. در پایان، احساسی که داریم این است که «گلشیری» روضه‌خوان بدی نبوده است، یعنی توانسته است ما را به یاد بدبختی‌های خودمان بیندازد، به تأمل در باب زمانه وادارد، امّا راوی داستان و دیگر شخصیت ها در این میان گم شده‌اند، حرام شده‌اند. به جای یك یا چند شخصیت در یك موقعیت معیّن (آنچنان که «داستان کوتاه » طلب می‌کند)، گروهی از شخصیت ها در یك دوران تاریخی داریم، و شخصیت‌ها بیش از آن که انسانی باشند، تیپ‌های اجتماعی‌اند ـ که این هم به خودی خود بد نیست، امّا به عنوان تیپ هم متأسفانه ناقص و مسخ شده‌اند. و این‌ها همه «گلشیری» را در داستان کوتاه « با ما چه رفته است، بارید؟ » به آن گروه از داستان نویسانی نزدیك می‌کند که همواره به عنوان «چپ» آماج حمله‌اش بوده‌اند، و به گمان من عیب آنان نه در چپ بودن‌شان، بلکه در کم استعداد بودن‌شان است؛ آن‌ها نویسندگان ضعیفی هستند و در ضمن چپ هم هستند، نه آن که چون چپ هستند نویسندگان بد یا ضعیفی باشند.

من داستان «بقال خرزویل» از « نسیم خاکسار» را که در همان شمارهٔ «الفبا» همراه با داستان «گلشیری » چاپ شده به عنوان «داستان کوتاه» موفق تر از کار گلشیری می‌بینم: گیرم نثر فارسی‌اش گاه بلنگد و برخی ایرادات جزئی دیگر ـ اما نه ادا در می‌آورد و نه سنگ بزرگی برمی‌دارد، و در پرداخت شخصیت هایش در موقعیت معین موفق است. و « نسیم خاکسار» «چپ» بودن خود را هرگز کتمان نکرده است.

لحظات خوب و زیبای داستان «گلشیری» لحظاتی است که او به جای گذاشتن زورکی حرف‌های خودش در دهان شخصیت ها، تنها به طور ساده وضعیتی را مجسم کرده است؛ چیره دستی و هنر او را در این لحظات است که می‌بینیم.

ـ شش ـ

«هاینر مولر» (۸۶) و «صلیب آهنی» (۸۷)

داستانی که انتخاب کرده‌ام از هاینر مولر نویسندهٔ آلمانی است که در سال ۱۹۲۹ در ایالت «زاکسن» (۸۸) (بعدا" جزو آلمان شرقی) به دنیا آمد و شهرت اصلی خود را مدیون نمایشنامه‌هایش است. پس از جنگ دوم در آلمان شرقی ماند و پس از چندی کار مطبوعاتی به تدریج به عرصهٔ نمایش کشیده شد. جوایز گوناگونی به خاطر نوشته‌هایش به او تعلق گرفته است. در دورهٔ معینی مغضوب واقع شد و آثارش در آلمان شرقی اجازهٔ چاپ نداشتند. با این همه، حتی هنوز هم نویسنده‌ای ضد سرمایه‌داری و وفادار به آرمان‌های سوسیالیسم شناخته می‌شود.

و جالب است که باوجود چنین مواضعی، حتی در سال‌های قبل از وحدت مجدد دو آلمان نیز در آلمان غربی او را بزرگترین نمایشنامه‌نویس آلمانی پس از برشت می‌شناختند و برایش فستیوال‌های ویژه ترتیب می‌دادند که ده‌ها گروه تئاتری نمایش‌هایش را همزمان به روی صحنه می‌آوردند. هنوز هم او را مطرح‌ترین چهرهٔ زنده در تئاتر آلمان می‌دانند.

در داستان کوتاه «صلیب آهنی»، که به عنوان نمونهٔ موفق این گونهٔ ادبی نقل می‌کنم، خواهید دید که چگونه با زبانی سرد و غیراحساساتی، فشرده و خالی از توصیف و تصویر، و با تکنیکی از آن هم ساده‌تر، بی‌هیچ ادانی، با نقل سادهٔ گزارش گونه، بدون جریان ذهنی و فلاش بك و مونتاژ و آمیختن سطوح زمانی و غیره، فاجعه‌ای را وصف می‌کند، و تاثیری که می‌گذارد حتی بیش از یك وصف رمانتیك و احساساتی است.

در این داستان نیز، که نمونه‌ای از داستان‌های کوتاه مدرن اروپائی است، همچون داستان کوتاه «نان» از «ولفگانگ بورشرت»(۹۰) که ترجمه‌اش در «چشم‌انداز» (شمارهٔ ۸ ، زمستان ۶۹) چاپ شده است، نویسنده با چند عبارت ساده تیپ مورد نظر خود را می‌سازد و بعد بیشتر عمل اوست و واکنش‌هایش در برابر امور ـ نه عبارت‌پردازی‌ها و توصیف و تفسیرهای نویسنده ـ که ما را تا عمق شخصیتش می‌برد و زنده و برجسته‌اش می‌کند.

ممکن است در مقایسه‌ای میان این دو داستان، احساس شود که «نان» به جوهر «داستان کوتاه» نزدیك‌تر است چرا که بیش از «صلیب آهنی» در حدّ امور روزمرهٔ زندگی باقی می‌ماند و در آن از حوادث چشمگیر و هولناك اثری نیست؛ اما با دقّت بیشتر خواهیم دید که در «صلیب آهنی» نیز نویسنده، با شیوهٔ بیان سرد و غیراحساساتی‌اش، آن فاجعه را درست به گونهٔ یك واقعهٔ عادی زندگی گزارش می‌کند، و تأثیر فوق‌العادهٔ

داستان نیز در همین تناقض میان موضوع و لحن است.

داستان از زبان آلمانی ترجمه شده است.

صلیب آهنی

در آوریل ۱۹۴۵ مردی که در «اشتارگارد»(۹۱) در ایالت «مکلنبورگ»(۹۲) شغلش کاغذ فروشی بود تصمیم گرفت زنش، دختر چهارده ساله‌اش و خودش را بکشد. خبر ازدواج و خودکشی «هیتلر» را از مشتری‌هایش شنیده بود.

او که در جنگ جهانی اول افسر ذخیره بود، هنوز اسلحه‌ای کمری با ده فشنگ از آن زمان داشت.

وقتی که زنش شام را از آشپزخانه آورد، او کنار میز ایستاده بود و اسلحه را تمیز می‌کرد. صلیب آهنی را هم زده بود به برگردان پالتویش ـ کاری که قبلاً فقط در روزهای جشن می‌کرد.

در پاسخ سئوال زنش گفت که پیشوا خودکشی کرده، و او نیز به پیشوا وفادار می‌ماند. و پرسید که آیا او، زنش، حاضرست در این مسیر نیز از او پیروی کند؟ درمورد دخترش تردید ندارد که او مرگی شرافتمندانه به دست پدرش را بر یك زندگی ننگین ترجیح می‌دهد.

دخترش را صدا کرد. اشتباه نکرده بود.

بی‌آنکه منتظر پاسخ زنش بماند، از آن دو خواست که پالتو بپوشند، چرا که می‌خواهد آن‌ها را، برای آن که کمتر جلب توجه بشود، به محل مناسبی خارج از شهر ببرد. آن‌ها اطاعت کردند. بعد فشنگ در اسلحهٔ کمری گذاشت، و گذاشت که دخترش در پوشیدن پالتو کمکش کند، در خانه را قفل کرد و کلید را از شکاف مخصوص نامه‌ها به داخل انداخت.

وقتی از میان خیابان‌هائی که دیگر تاریك شده بود به خارج شهر می‌رفتند باران می‌بارید؛ و او جلو جلو می‌رفت بی‌آن که برگردد و به زن‌ها که با قدری فاصله از پشت سرش می‌آمدند نگاه کند. صدای پایشان را روی آسفالت می‌شنید.

پس از آن که از خیابان به کوره راهی پیچید که به سوی جنگل بلوط می‌رفت، نگاهی از روی شانه به عقب انداخت و گفت عجله کنند. با باد شبانه‌ای که حالا در فضای بی‌درخت شدیدتر می‌وزید، صدای قدم‌هایشان برزمین خیس شنیده نمی‌شد.

برگشت و به فریاد گفت که آن‌ها جلو بیفتند. در حالی که حالا به دنبالشان می‌رفت

نمی‌دانست که آیا از این ترسیده بود که آن‌ها فرار کنند یا خودش دلش می‌خواست فرار کند. چندانی طول نکشید که آن‌ها مسافت زیادی جلو افتادند. حالا که دیگر نمی‌دیدشان، برایش روشن شده بود که بیش از آن می‌ترسد که همین‌طور ساده فرار کند، و بیشتر دلش می‌خواست که آن‌ها فرار کنند. ایستاد و شاشید. اسلحه را در جیب شلوارش گذاشته بود، از خلال پارچهٔ نازك سرمایش را حس می‌کرد. وقتی که قدم تند کرد که به زن‌ها برسد در هرگام اسلحه به پایش می‌خورد. قدم را کند کرد. امّا وقتی دست به جیبش برد که اسلحه را دور بیندازد، زن و دخترش را در مقابل خود دید. وسط راه ایستاده بودند و منتظرش بودند.

در اصل قصد کرده بود در جنگل کار را تمام کند، اما خطر شنیده شدن صدای شلیك در اینجا هم بیشتر از جنگل نبود.

وقتی اسلحه را به دست گرفت و ضامن را آزاد کرد، زنش هق هق کنان خود را به گردن او آویخت. زن سنگین بود، و به زحمت توانست کنارش بزند. به سوی دخترش رفت که خیره به او می‌نگریست، اسلحه را روی شقیقه‌اش گذاشت و با چشمان بسته ماشه را کشید. امیدوار بود که گلوله شلیك نشود، اما صدای شلیك را شنید، و دید که دختر چرخی زد و افتاد.

زن لرزه برانداماش افتاد و فریاد زد. مجبور شد نگهش بدارد. تازه بعد از گلولهٔ سوّم بود که خاموش شد.

حالا تنها بود.

کسی آنجا نبود که به او دستور دهد لولهٔ اسلحه را به شقیقهٔ خودش بگذارد. مرده‌ها او را نمی‌دیدند، هیچکس نمی‌دیدش.

اسلحه را به جیب گذاشت و روی دخترش خم شد. بعد قدم به دو گذاشت.

از آن راه تا جاده برگشت و کمی هم در امتداد آن رفت، اما نه در جهت شهر، بلکه به سمت غرب. بعد کنار جاده نشست وپشتش را به درختی تکیه داد، و درحالی که به سنگینی نفس می‌کشید به وضعیت خودش فکر کرد. دید که زیاد هم نومیدکننده نیست.

فقط باید به راهش ادامه می‌داد، در جهت غرب، و از آبادی‌های نزدیك پرهیز می‌کرد. بعد می‌توانست درجائی، که بهتر بود یك شهر بزرگ باشد، آفتابی شود، با نامی دیگر، به عنوان پناهنده‌ای غریب، آدمی معمولی و کاری.

اسلحه را توی چاله های کنار جاده انداخت و پاشد.

ضمن رفتن یادش افتاد که فراموش کرده صلیب آهنی را دور بیندازد. دورش انداخت.

NOTES

1. Genre
2. T. S. Eliot
3. Truman Capote
4. In: Ludwig Rohner, Theorie der Kurzgeschichte (Wiesbaden, 1976), 1.
5. Klaus Doderer (I), Die Kurzgeschichte in Deutschland - Ihre Form und ihre Entwicklung
6. Klaus Doderer (II), "Die angelsächsische short story und die deutsche Kurzgeschichte", Die Neueren Sprachen, II (1953), 417-424.
7. "[T]he writing of short stories is an industry and not an art." See: Fred B. Millett, Contemporary American Authors (N.Y., 1944), 85.
8. Encyclopedia Americana, 1940, Vol. 20, 477.
9. Paul Goetsch (ed.), Studien und Materialien zur Short Story (Frankfurt/M, 1978), 106-107.
10. Alfred Behrmann, So schreibt man Kurzgeschichten (München, 1959), 6. [Goetsch, 106]
11. H.E. Bates, The Modern Short Story (Boston, 1949), 15f. [Goetsch, 109]
12. Edgar Allan Poe
13. Ernest Hemingway
14. William Faulkner
15. Guy de Maupassant
16. Chekhov (Tschechow)
17. Leonie Marx, Die deutsche Kurzgeschichte (Stuttgart, 1985), 59-91.
18. "short short story"
19. "long short story"
20. Marx, 89
21. "Kurzestgeschichte"
22. "short novel" or "novellette"
23. Goetsch, 109-114; Marx, 60.
24. Marx, 61.
25. Doderer (I), 42; Marx, ibid.
26. Langer
27. Marx, 62; from: F. Langer,"Die Kurzgeschichte", in: Die Literatur 32, 1929/1930, 613-614.
28. Helga v. Kraft
29. Ibid., from: Helga v. Kraft, Die Kurzgeschichte als Gegebenheit und als Idee, Diss. (Münster, 1942), 32.
30. Ibid., from: H.-M. Damrau, Studien zum Gattungsbegriff der deutschen Kurzgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert, Diss. (Bonn, 1967), 160 & 173.
31. Cf. ibid., 62-63.
32. Cf. ibid., 64; also Rohner, 180.
33. Cf. ibid., 64-65.
34. Ibid., 65.
35. Ibid.
36. Ibid., 65-66; cf. Doderer (II).
37. Goetsch, 134; Rohner, 138.
38. Marx, 81.
39. Ibid, 81-82.

40. Henry James
41. Henry James, "Preface to 'The Reverberator'", in: R.P. Blackmur (ed.), The Art of the Novel: Critical Prefaces by Henry James (N.Y./Lo., 1934), 178. [Goetsch, 120]
42. Heinrich v. Kleist.
43. Goethe
44. Marx, 85.
45. Doderer (I), 69.
46. Ibid., 71.
47. Ibid.
48. Edith Wharton, "Telling a Short Story". From: Goetsch, 125.
49. James T. Farrell.
50. James T. Farrell, "Preface", The Short Stories of James T. Farrell (Gordon City, N.Y., 1945), XIII-XXV.
51. Goetsch, 127-120.
52. Short Story-Writing, An Art or a Trade?
53. Brander Matthews
54. The Philosophy of the Short-Story
55. Stewart Beach
56. Short-Story Technique
57. E.A. Cross
58. A Book of the Short Story
59. "The Piece of String"
60. O. Henry
61. Realism
62. Naturalism
63. Zola
64. Theodore Dreiser
65. Bret Harte
66. impression
67. Edith Mirrielees
68. Significant Contemporary Stories
69. Writing the Short Story
70. Blanche C. Williams
71. Joyce
72. Dubliners
73. Winesburg Ohio
74. Sherwood Anderson
75. novel
76. condensed novel
77. novellette
78. story
79. tale
80. sketch
81. anecdote
82. incident
83. single
84. unified
85. John Steinbeck
86. Heiner Müller
87. "Das eiserne Kreuz"
88. Sachsen
89. "Herzstück"
90. Wolfgang Borchert
91. Stargard
92. Mecklenburg

د و بررسی نقد و بررسی نقد و بررسی نقد و بررسی نقد و ب
د و بررسی نقد و بررسی نقد و بررسی نقد و بررسی نقد و ب
د و بررسی نقد و بررسی نقد و بررسی نقد و بررسی نقد و ب
د و بررسی نقد و بررسی نقد و بررسی نقد و بررسی نقد و ب
د و بررسی نقد و بررسی نقد و بررسی نقد و بررسی نقد و ب

پایان سخن شنو که ما را چه رسید

(گذری از کنار داستانهای کوتاه صادق چوبك)

۱

قهرمانان داستانهای چوبك نسبی نیستند؛ تبلور بی‌دریغ زشتی و تباهی‌اند. بازندگانی داغدارِ آرزوهای برباد. حسرتمندانی که به دنبال ارضاء امیال سرکوب شده دشنه بر می‌کشند و گلوی یکدیگر را می‌درند. ذهنیت‌هائی ویران که نه با «زیبایی» کارشان هست و نه با رؤیاهای بکر و دور از دست. مردان و زنانی که از عقده‌های جنسی به خود می‌پیچند، با خیال نشئگی افیون دل خوش می‌کنند، به دنبال سرپناهی دریوزگی می‌کنند، در کوچه‌ها می‌میرندو هرگز جز تنهایی و افسوس سهم نمی‌برند.

آنها از اعماق می‌آیند. از اعماق جامعه‌ای ناعادلانه و بیمار که سنت‌های مذهبی به آن رنگی ویژه می‌دهد. از اعماق جامعه‌ای که به آنها سهمی چنان ناچیز و دردناك بخشیده

است که گاه مرگ را دست نیاز دراز می‌کنند و گاه پس‌مانده‌های زندگی از ما بهتران را دست تکّدی. سهم آنها گرم کردن نهان وپنهان جامعهٔ بزك کرده‌ای است که مطرودشان می‌دارد، نفرینشان می‌کند، حقیرشان می‌شمارد، و با اینهمه گاه چون وسیله‌ای ضروری به خدمتشان می‌گیرد.

فاحشه‌ها، قاچاقچی‌ها، مرده‌شورها، دزدها و دیگرانی چون آنها در جهانی که چوبك در آن می‌زید، تنها به کار آن می‌آیند که «پاکان» در پشت زشتی‌اشان سنگر گیرند و به یمن حضورشان دمی بیاسایند. باشند و نباشند. باشند آنجا که باید هوسی را فرونشانند و گوشه‌ای از این گنداب غرق خون و لجن را با وجودشان پر کنند و نباشند آنجا که خونشان باید سرخاب آبله‌رویی جهان شود. قهرمانان چوبك قربانیان مناسباتی غیر انسانی‌اند. مناسباتی که چونان که مارکس می‌گفت عشق و اعتماد را در آن راهی نیست.

ماجرا اما به اینجا ختم نمی‌شود. انسان و جهانش چنان در زشتی یگانه شده‌اند که دیگر کسی نمی‌داند قهرمانان چوبك جهان را به رذالت آورده‌اند، یا جهان آنان را به عفونت خویش مبتلا کرده است. شخصیت‌هایی آنقدر همخوان با آرزوها و ویژگیهایشان که تصور دیگر گونه بودنشان، حتی در جهانی جز این، مشکل می‌نماید: نمودهای زشتی ازلی انسان. انسانهایی که چنین می‌نمایند که تنها قادرند سرشت تباه خویش را رنگ‌های متفاوت ببخشند. انسانهایی که گویی با مرگشان در قامتی دیگر به دنیا می‌آیند تا یاوه بودن هر نوع تصور دیگری از انسان را مکرّر کنند. در داستانهای چوبك، با انسان از تباهی گریزی نیست. موجودیتی زندانی امیال خود را که راز زشتی مطلق‌اش را باید در خود او جست. آشفته‌ای که به روایت هراکلیتوس، هر چه را دل میل کند به بهای روح می‌خرد.

هنوز چیز دیگری نیز هست: زمان، پیری و مرگ. در جهانی که نیستی در کمین ایستاده است، هر صدایی، هر جوانه‌ای و هر بوس و کناری، آبستن سکوتی است، برگریزانی و فراموشی و ناتوانی. و دریغ که مرگ هشیاری است که سر از نگاهش نمی‌توان دزدید. مرگ برای قهرمانان چوبك تنها یك پایان و یك ستم ناگزیر نیست. تبلوری است از آن اندوه همیشهٔ بشر که روزی پارمنیدس را چنان به ستوه آورد که تا به خویش و جهانش شادی جاودانگی ببخشد گفت: هیچ چیز تغییر نمی‌کند.

بر منظری که نگاه مردد چوبک به آن دوخته شده است، غم رذالت جهان، اندوه عفونت انسان و مرگ همشانه می‌آیند. ساخت داستانهای کوتاه چوبک با این نگاه همخوانی صمیمانه‌ای نشان می‌دهد.

۲

داستانهای کوتاه چوبک، تصویر یك موقعیت است. تصویر لحظه‌ای از زندگی. بی آنکه آنها را بتوان از لحظه‌های تصویر نشده جدا کرد و لحظه‌های متمایز از دیگر لحظات زندگی قهرمان یا قهرمانان داستان دانست. برشی را که چوبک برای تصویر انتخاب می‌کند، حادثه‌ای را در دل خود پنهان دارد. حادثه امّا، بر دو مبنای متفاوت تصادف و منطق برخورد شخصیت‌ها متولد می‌شود. در حالت اول، حادثه برآنست که شگفتی ایجاد کند و تبدیل به اوج و برنگاه داستان شود. در این حالت ایجاد حادثه‌ای شگفت‌آور، نه هدف که تمثیلی است که بار معنایی دیگر را بر دوش می‌کشد. در حالت دوّم، حادثه بی آنکه شگفتی ساز و تکان دهنده باشد، در دل موقعیت جاری است. در هر دو حالت امّا، حادثه چنان با طبیعت و موقعیت عمومی زندگی قهرمانان آمیخته است که به نظر می‌آید در هر برشی از زندگی آنان با چنین حوادثی روبرو خواهیم شد. به عبارت دیگر با پس و پیش کردن زمان وقوع داستان، حوادث ویژگی دیگر نخواهند یافت و یا رنگ نخواهند باخت. بدین ترتیب، داستانهای کوتاه چوبک حادثه خلق نمی‌کنند، آن را به مثابهٔ بخش تفکیك ناپذیری از زندگی معرفی می‌کنند. موقعیت سرشار از حوادث همسانی است که یکی از آنها را می‌خوانیم.

تصویر موقعیت، زمینه و پس‌زمینهٔ زندگی قهرمانان را پیش رو می‌گشاید. بخشی که شخصیت در خلقش دخالت نمی‌کند و تنها چونان اسیری زنجیرهایش را در آن بر دست و پا می‌برد. وقوع حادثه در بطن چنین موقعیتی امّا، بی‌تردید با دخالت شخصیت رخ می‌دهد. و واکنش شخصیت‌های چوبک به موقعیت‌های یکسان، چندان متنوع نیست.

اگر در خلق موقعیت، شخصیت موجودیتی منفعل و قربانی است، در واکنش به موقعیت موجودی فعال و جهت‌مند است. و واکنشی که شخصیت‌های چوبک نشان می‌دهند و حوادثی که برمبنای این واکنش‌ها می‌آفرینند، از آنجا باید ازلی و مطلق باشد که نگاه چوبک به انسان نگاهی انعطاف‌ناپذیر است. نکته این نیست که شخصیت‌هایی که

چوبك می‌آفریند، قادر به خلق حادثه از نوع دیگری هستند؛ نکته این است که قهرمانان داستانهای او چنان مطلق آفریده می‌شوند که جنس حوادث قابل پیش‌بینی است. در خلق موقعیت چوبك بی‌طرفی نشان می‌دهد و تلاش می‌کند در واقعیت تصرف نکند، در خلق حادثه اما رنگ خویش را بر ماجرا می‌زند. اولی بازتاب نگاه او به جهان است و دومیبرآمده از نگاه او به انسان. اولی بیانگر رنجش اوست از روابطی که آدمی در آن محصور است و دومی داوری اوست در مورد کسانی که جهان را به عفونت می‌آلایند. محکومیت هر دو سوی ماجرا به این ترتیب، در ساختن تبلور می‌یابد که آمیزه‌ای است از موقعیت و حادثه؛ ساختنی که در آن موقعیت جز یك نوعحادثه نمی‌زاید. و ساختنی که بی‌حضور مرگ به مثابه بعد دیگر نگاه چوبك، اغلب برپاکردنی نیست.

۳

مرگ در داستانهای کوتاه چوبك، تنها بیانگر دلمشغولی انسان از حضور این بومی جان نیست؛ که فراتر از معنای همیشهٔ خود تمثیلی است که مفاهیم گوناگون می‌یابد. برای فریاد این مفاهیم، ساخت داستانهای کوتاه چوبك، اشکال متنوعی پیدا می‌کند؛ امّا به هر رو او می‌داند که بی چوب‌بست مرگ، ساخت اکثریت داستانهای کوتاهش که مبتنی بر گزینش تکّه‌ای از زندگی جهت انتقال دو مفهوم توأمان شد و آلودگی انسان و ددمنشی و بیعدالتی جهان است فرو می‌ریزد.

در دو داستان انتری که لوطیش مرده بود و زیر چراغ قرمز، مرگ در آغاز رخ می‌دهد؛ امّا در گسترش خویش بار دو مفهوم را بر دوش می‌کشد.

در انتری که لوطیش مرده بود، مرگ آغاز رهایی است. دردناکی مرگ آنکس که حیوانی را از آزادی محروم کرده است، در شادی انتری که انگاری دیگر بار زاده می‌شود، رنگ می‌بازد. این شادی امّا دیری پاید و با پیشرفت داستان، کراهت راستین مرگ چهره می‌کند و فضا را می‌آکند. انتری که روزگار درازی در کنار سرکوبگری به نام لوطی جهان زیسته است، تنها از آن رو از آزادی ناگهانی خود، سرمست می‌شود که هنوز تجربه‌ای از زیستن به مثابهٔ موجودیتی رها ندارد. او هنوز از عمق وابستگی‌اش به لوطی جهان آگاه نیست. او نمی‌داند که سرکوب همیشگی از او موجودیتی ساخته است که بدون تکیه‌گاه، حتّی اگر این تکیه‌گاه ستمی سوزان باشد، زندگی برایش ممکن نیست.

اقتدار تنها او را سرکوب نمی‌کند؛ لقمه‌ای زندگی امن نیز به دامنش می‌افکند. او هنگامی با موقعیت جدید خویش آشنا می‌شود که جهان را سرشار از چوب به دستان و تبردارانی می‌بیند که به نابودی‌اش بازو گشاده‌اند. و چنین است که آزادی می‌گریزد. بازگشت او به سوی نعش لوطی جهان، بازگشت به دامان اسارتی است که او اینک نیاز خویش را به آن حس می‌کند. با شروع بازگشت او، مرگ لوطی جهان لحظه، به لحظه، اندوهناکتر می‌شود. اینک مرگ او که در آغاز تمثیلی از رهایی بود، در دگردیسی‌ای شگفت، غمبار بودن خود را می‌یابد و به جایگاه همارهٔ خویش بازمیگردد. انتری که لوطیش مرده است حالا خود در مواجهه دوگانه‌اش با مرگ، تمثیل آن بسیارانی است که ذهنیتشان چونان شکل گرفته است که بی قائدی پر اقتدار، زیستن برایشان ناشدنی است. بنابراین موقعیت نیز موقعیتی تمثیلی است؛ آینه‌ای که چوبك در آن انسان خویش را می‌بند. انسانی که واکنشش به اسارت، دلخوشی به «کیف‌هایی» است که تکّدی می‌کند، بی‌آنکه حتّی حضور مرگ به تفکرش وادارد. در انتری که لوطیش مرده بود، مرگ تمثیلی است که موقعیت را می‌سازد و موقعیت تمثیلی که واکنش تمثیلی انسان این جهان را برپا می‌دارد. بی حضور مرگ لوطی، همهٔ بنای داستان فرو می‌ریزد.

در داستان زیر چراغ قرمز نیز، مرگ فخری فاحشهٔ از کار افتاده، کلام اول است و سرنوشت محتوم فاحشگانی چون آفاق را عریان می‌کند. آفاق و جیران، دو شخصیت اصلی داستان در دو موقعیت متفاوت قرار دارند؛ جیران فاحشه‌ای است شانزده ساله که مشتریان به خاطرش صف می‌کشند و آفاق فاحشه‌ای است بو گرفته که کسی دیگر در «لنگش تف هم نمی‌اندازد». مرگ فخری بی آنکه از مفهوم اندوهبارش جدا شود، در دو قهرمان اصلی، دو واکنش گوناگون ایجاد می‌کند: جیران بی‌تابی نشان می‌دهد و آفاق خونسرد می‌نماید. مرگ برای آفاق در زمان جاری است و از این رو مرگ دیگری، او را تنها به یاد خود می‌اندازد. با نگاه به مرگ فخری، او زمان و گذر آن را دردناکتر می‌یابد و بیش از پیش دلنگران خویش می‌شود. جایگاهش در زمان، او را شکننده‌تر از آن کرده است که به دیگری بیندیشد؛ آن دیگری خود اوست. زمان برای جیران امّا، معنای دیگری دارد؛ معنایی که به او فرصت می‌دهد در مرگ فخری نه خود، که فخری را ببیند. واکنش متفاوت او از موقعیتدیگرگونه‌اش برمی‌خیزد.

در زیر چراغ قرمز، مرگ در قالب زمان از موعد خود پیش می‌افتد تا از یکسو ذهن

آفاق را بپوشاند و شرارت زنی را تصویر کند که تنها واکنشش به سرنوشتی چنین غمگنانه، آرزوی گندیدن دیگری است؛ و از سوی دیگر در موقعیت زندگی فاحشگانی روان شود که هر هماغوشی‌اشان زمزمهٔ مرگی است. مرگ در زیر چراغ قرمز، شخصیت و موقعیت را گرد خود، گرد می‌آورد، تا تبدیل به تنها حادثهٔ زندگی کسانی شود که *ژولیده‌وار*، رونق بزم دیگرانند

در گلهای گوشتی، مرگ به موقعیت تحمیل می‌شود. حادثهٔ تصادفی مرگ اتا، در خدمت القای یك مفهوم و برپایی یك موقعیت قرار می‌گیرد؛ اوج و بزنگاهی که اوج دیگری را می‌سازد مرگ یهودی سمجی که ده تومان از مراد طلب دارد، درست هنگامی اتفاق می‌افتد که مراد به اندام فریبندهٔ زنی خیره شده است که پیراهنی پوشیده از گلهای خشخاش به تن دارد. زن هوس هماغوشی را در مراد بیدار می‌کند، آنهم در لحظاتی که مراد به تریاك و عرق سبری می‌اندیشد که با ده تومانی که از فروش کتش به دست آورده، نصیبش خواهد شد. طلبکار سمجی که در تعقیب مراد است، در این بحبوحه زیر ماشین می‌رود و می‌میرد. پس از مرگ طلبکار، از گلهای پیراهن زن هوس‌انگیز دیگر چیزی جز «بوی پهن و استخوان جمجمه و مغز له شده و خون سیاه دلمه شدهٔ آدمیزاد» به مشام مراد نمی‌رسد.

مرگ در گلهای گوشتی، اگر چه به سختی در موقعیت می‌نشیند، امّا از حضورش از آنرو گریزی نیست که بی حضورش نگاه چوبك به زندگی مراد، چندان جلوه‌گر نمی‌شود. مرگ فاجعه‌ای است که در ذهن مراد به شکلی نامرئی زندگی می‌کند. نوع زندگی مراد اگر از یکسو ریشه در خُردی نوع انسان دارد، از سوی دیگر بیانگر تلاش او برای فراموشی مرگ نیز هست. او چنان میزید که گوئی هرگز نمی‌میرد و مرگ چنان در ذهنش ریشه دارد که جز گریز از آن راهی نمی‌یابد. مرگ تصادفی طلبکار سمج از این رو تمثیلی است که در خدمت بیان دو مفهوم قرار می‌گیرد: نخست آنکه، ابتذال زندگی مراد را پر رنگ‌تر میکند و همپایی آن با مرگ را نشان می‌دهد و دیگر آنکه ریشه‌دار بودن هراس مرگ در ذهن آدمی را می‌نمایاند. هرامی که مرگ طلبکار سمج راه بر گریز از آن می‌بندد.

به این ترتیب، بی حضور مرگ، شخصیت مراد و ویژگیهای روانی او به تمامی عریان نمی‌شود. مرگ نخستین سنگ بنای پرداخت شخصیت است، هر چند که موقعیت پیش

از حضور مرگ و با فروخته شدن کت مستعمل، شروع به معرفی خود کرده است.

در پاچه خیزك، تنها سایهٔ مرگ درگذر است. ضعفی که شخصیت‌های درگیر در داستان خود را در پشت آن پنهان می‌کنند. کشتن موشی که در تله موش یك بقال گیر افتاده است، فرصتی است تا همگان شجاعت و درایت خود را به رخ بکشند. ویژگی دیگر آزاری، شاگرد شوفر، ژاندارم، نانوا و دیگران، بازتاب ناتوانی‌ای است که اینك فرصت یافته است، در روبرویی با ناتوان‌تر از خود، در قالب قدرت ظاهر شود. در میان تمام پیشنهادهایی که برای کشتن موش مطرح می‌شود، سرانجام اهالی محل، آتش زدن را برمی‌گزینند. موش شعله‌ور اما، از هراس مرگ، ناخودآگاه به طرف نفتکشی می‌دود. نفتکش منفجر می‌شود و اهالی پا به فرار می‌گذارند.

در پاچه خیزك، مرگ در دو نقش غالب و مغلوب به صحنه می‌آید. هنگامی مغلوب است که مرگ دیگری است و زمانی غالب که به سراغ ما می‌آید. چگونگی برخورد به دو نوع مرگ، تمثیل زیبوئی قهرمانان چوبك در مقابل قدرت و بیرحمی‌اشان در مقابل ضعف است. آنان که در مواجهه با موش اسیری که تا مرگ فاصله‌ی ندارد، شجاعانی بی‌همتا می‌نمایند، از هراس حضور سایه مرگ در تعقیبشان، سراسیمه‌وار می‌گریزند. مرگ در این داستان محوری است که بر گرد آن شخصیت‌ها شکل می‌گیرند و با حضورشان، تمامی موقعیت را می‌سازند.

در هر دو داستان، مردی در قفس و دزد قالپاق، مرگ در پایان داستان روی می‌دهد. امّا در یکی در خدمت برجستگی بخشیدن به موقعیت اجتماعی قرار می‌گیرد و در دیگری ویژگی پنهان و گمشده قهرمان داستان را برملا می‌کند. در یکی در قالب اعتراض به بیعدالتی اجتماعی به میدان می‌آید و در دیگری خود را معادل زوال عاطفه قرار می‌دهد. در یکی تمثیلی است تا جامعهٔ فاجعه باری را که در آن فرودستان به آسانی می‌میرند، به نمایش بگذارد. و در دیگری یاوری است تا به کمك آن ماهیت انسان و حیاتی بودن حضور عشق در زندگی‌اش، تصویر شود.

سید حسن خان، قهرمان داستان مردی در قفس، پیش از اینها همسرش را از دست داده است و اینك تنها نقطهٔ اتکا او سگی به نام راسو است. اما راسو جفت می‌طلبد و در آرزوی سگهای نری که تا پشت در خانه به طلب او آمده‌اند، بیقراری می‌کند. حسن خان سرانجام تسلیم می‌شود و در به روی یکی از سگهای نر می‌گشاید. مرگ او بر

بستر جفت‌گیری بی اعتنای سگها با یکدیگر، صحنهٔ آخر داستان را برمی‌افرازد. حسن خان آنجا می‌میرد که آخرین پیوند عاطفی‌اش از دست می‌رود. مرگ او همگام غیاب عشق است. مرگ در مردی درقفس، خود تنهایی است؛ بی‌آنکه درزی ناچیز حتّی بینشان شکاف اندازد. مرگ او تمثیلی است بر فروپاشی آخرین پناه؛ ضجّه بی صدای تنهایی.

مرگ در این داستان، پایان موقعیتی است که با سرانجام محتوم شخصیت ترسیم شده، همخانه می‌شود. موقعیت بر گرد مرگ همسر حسن خان آغاز می‌شود و با مرگ حسن خان پایان می‌یابد. بی حضور مرگ، تصویر آن بیگانگی‌ای که آدمی از دردش به خود می‌پیچد، ممکن نیست.

در دزد قالپاق اما، مرگ بار فلسفی خویش را بر زمین می‌گذارد تا تنها بیانگر بیعدالتی اجتماعی باشد. پسرك فقیری که قالپاق ماشین حاجی‌آقا، رئیس صنف قصاب را دزدیده است، گیر می‌افتد. اهالی محل هر یك به سهم خویش او را زیر مشت و لگد می‌گیرند. سبزی فروش محل به در خانهٔ حاج‌آقا می‌رود و جریان را به او خبر می‌دهد. حاجی‌آقا به محض رسیدن با لگد به تهیگاه دزد قالپاق می‌زند و فریاد می‌کشد که برای مبارزه با دزدی باید چندتایی از این دزدها را به دار کشید. و پسرك قالپاق دزد در خون وشانس خویش می‌میرد.

مرگ در دزد قالپاق، بر بستر پر رنگ کردن موقعیت، شخصیت‌ها را نیز می‌سازد. اما در حد محك شخصیت‌ها باقی نمی‌ماند، از آنها متولد نیز می‌شود. انسان تنها از مرگ نمی‌گریزد، بذر آن را نیز می‌پاشد.

در قفس، سایه مرگی که بر سر مرغها گسترده است، به مثابهٔ تمثیل تمامیت زندگی به میدان می‌آید. تمثیل بی خبری و تن دادن؛ تمثیل تسلیم آدمی در مقابل ذرّه ذرّه مردن. مرگ دستی ناآشناست که به قفسی وارد می‌شود. قفسی که در آن مرغها تنها به سروکله یکدیگر می‌زنند و پس از مرگ هر مرغی بار دیگر در فضلهٔ خویش می‌چرند و جفتگیری می‌کنند.

مرگ در این داستان، بی آنکه ساخت شخصیتی را مددکار باشد، یاور تصویر انسان کلی چوبك است، انسانی که همهٔ درهای رهایی را به روی خود بسته و تقدیر ازلی‌اش را خاکسارانه پذیرفته است. مرگ در نقش خود جامعه‌ای را عریان می‌کند که کثافت و تباهی و مرگ از سر و رویش می‌بارد و در لباس مبدل در تمثیل مرغها ضرب می‌شود

تا حقارت نوع انسان را بیان کند. به یك کلام مرگ در خدمت تصویر جهان و انسان یکجا قرار می‌گیرد. جهان قفس گونه‌ای که تباهی انسان، معمار آن است.

در گلهای زرشکی، مرگ نه در آغاز داستان رخ می‌دهد و نه در پایان آن و نه بزنگاهی است که بر مبنای یك تصادف رخ نموده باشد. فاجعه مرگ، پیش از شروع داستان رخ داده است، اما در کالبد قهرمانان داستان، کلثوم و سلطنت و در قامت مرده‌ای که پیراهن زرشکی بر تن دارد، بر حیات خود ادامه می‌دهد. کل داستان نه بر مبنای حضور یك نعش که بر مبنای حضور دو مرده‌شور که تبلور همیشگی مرگند بنا می‌شود. دو مرگ گونه‌ای که بهانهٔ ادامهٔ زندگیشان را از مرگ طلب می‌کنند.

در پیراهن زرشکی، مرگ همچون گلهای گوشتی دو معنا با خود به همراه دارد. نخست تلاش آدمی برای فراموشی آن، حتّی وقتی که خود تبلور مرگ است و دیگر همسانی ابتذال زندگی کلثوم‌ها و سلطنت‌ها با مرگ. در بعد اول اما آنجا از گلهای گوشتی فراتر می‌رود که در حد گریز نمی‌ماند و ناخودآگاه تبدیل به نوعی فراموشی همیشگی می‌شود. کلثوم و سلطنت علیرغم آنکه، خود بیان مرگ هزارانند، چنان می‌نمایند که جاودانگی خودرا باور کرده‌اند. آنها زمان به مثابهٔ بخش اصلی دنیای وجود را فراموش کرده‌اند. ترس از مرگ در نزد آنها، تبلور خود را در نوعی سرگشتگی می‌یابد که ناشی از حذف زمان در حیات آدمی است. خودفریبی غریب آنها، روی دیگر سکه هراس از مرگ است، که اینك در لباس توهم به زندگی خود ادامه می‌دهد.

کلثوم و سلطنت، در تمام طول داستان با مقایسهٔ خود بادیگران و با دور پنداشتن مرگ از خود، چنین ویژگی روانی‌ای را بارز می‌کنند. تلاش برای تصور اینکه هنوز فرصت برای بهره‌وری از لذائذ زندگی هست، نشان از توهمی دارد که از هراس حضور مرگ در زندگی آنها برمی‌خیزد.

اگر درگلهای گوشتی همشانگی مرگ و ابتذال ناگهان جلوه می‌کند، در پیراهن زرشکی همشانگی این دو در تمام طول داستان و به یمن حضور مستمر مرگ حسّ می‌شود. در پیراهن زرشکی مرگ تمامی موقعیت است، موقعیتی که بعد دیگری از ساختار روانی شخصیت‌های چوبك را برملا می‌کند. در پیراهن زرشکی حادثه و موقعیت هر دو بر دوش مرگ سوارند.

۴

مرگ این خاکستری روزگاران، در داستانهای چوبك، فاجعه‌ای است که ویژگی‌های روانی انسان کلی چوبك را عریان می‌کند. انسانی آکنده از ترس، کمبود، حسرت و تباهی. انسانی خود فریب و عادتمند به اقتدار. انسانی که تنها به آن نیمهٔ حیوانی خود می‌اندیشد. حضور مرگ به اشکال متفاوت، محوری‌ترین دستکاری است که چوبك به کار می‌گیرد تا شخصیت‌ها و موقعیت جهانش را بنمایش بگذارد. تمثیلی است از آن رنج همیشه که در مواجهه با انسان هزار رنگ می‌شود. عنصری که گاه به خود و گاه به آن دو عنصر دیگر داستانهای کوتاه چوبك؛ معنی می‌دهد. جاری در لحظات، تا هم اندوه وجود خود را فریاد کند و هم ساختی مناسب به آن دو پایه دیگر درك تردیدآمیز چوبك از جهان بدهد. تردید او به هستی. به جان و جهان. به جانِ جهان.

۵

داستانهای کوتاه چوبك از منظر سوّم شخص روایت می‌شود، امّا در اکثریت قریب به اتفاق داستانها، در این حد باقی نمی‌ماند. اوبه مثابهٔ یك راوی روایت را آغاز می‌کند و در میانه و پایان راه به توصیف حالات و رفتار می‌نشیند. امّا پیشبرد داستان را به قهرمانانش می‌سپارد تا با ذهنیت و کلام و گویا و خاموش، ماجرا را پیش ببرند. گفتگوی بین شخصیت‌ها و تك گفتار درونی و بیرونی، معمول‌ترین شیوهٔ صادق چوبك برای داستان گویی است. آمیزه‌ای از تك گفتار و گفتگو، نقش راوی را، در داستانهای کوتاه چوبك کمرنگ می‌کند و دانای کل را به پشت صحنه می‌راند.

در نقّتی شخصیت عذرا و موقعیتی که در آن درگیر است با گفتگوی زمزمه‌وارش با مقبرهٔ امام هشتم، روشن می‌شود: «ای آقا، ای پسر موسی‌بن‌جعفر مراد منو بده، پیش سر و همسر بیشتر از این خجالتم نده، یه کاری کن آقا که من سرانجومی بگیرم و یه خونه زندگی بهم بزنم. یه شور سر به راهی نصیبم کن که منو از خونهٔ بابام ببره، هر جا که دلش می‌خواد ببره، من دیگه به غیر از این هیچی از شما نمی‌خوام. همین یه شور و بس.» سرانجام آرزوی عذرا که اینك حتّی به نقّتی دوره گردی که زن دارد امّا اجاقش کور است، نیز رضایت داده با پاسخ نقّتی به او روشن می‌شود. موقعیت که با گفتگوی عذرا با موجودی خیالی گشوده شده بود، اینك با پاسخ موجودی واقعی بسته می‌شود. نقّتی در

پاسخ عذرا که می‌خواهد او را صاحب بچه کند، می‌گوید: «نه قربون همینشم که می‌بینی زیادیه. کی حال داره. مگه ما واسیه بابا ننمون چکار کردیم که اولادامون واسیه ما بکنن».

در بعد از ظهر آخر پاییز، تمامی شخصیت اصغر، که مورد سرزنش معلم شرعیات قرار گرفته است با تک گفتار درونی خود او معرفی می‌شود. راوی چنان عروسك گردانی، عروسك را به سخن درمی‌آورد و خود غایب می‌شود. ناگهان چنین می‌نماید که تمامی داستان از منظر اصغر حکایت می‌شود. دانای کلی که در مورد جهانش قضاوت می‌کند و با معیار ارزشهایش آن را می‌سنجد. داوری و گلایهٔ او چندان کودکانه و بکر است که نخ دست عروسك گردان را نیز محو می‌کند: «اگه راس میگی یه چیزی به فریدون بگو... ای خدا کاشکی من به جای این فریدون بودم. اون که آقا معلم میره خونشون بهشون درس میده و تو اتولشون سوار می‌شه... تابسون چه خوبه. چقدر با مش‌رسول رفتیم، شابدوالزیم، پشت ابن‌بابویه، تو اون برج گنبدهه، تو باغ سراج‌الملك نون و کباب با ماس خوردیم با مش‌رسول. چرا مردم می‌گن بده؟ چرا هر وقت تقی منو می‌بینه سرکوفتم می‌ده. مگه مش‌رسول منو چکارم می‌کنه؟ماچم می‌کنه، نازم می‌کشه. اونوخت بعدم عصری که تو ماشین دودی سوار می‌شیم که بیایم شهر پنجزارم بهم می‌ده، اگه ایندفه تقی از اون حرفای بد بهم بزنه بمش‌رسول می‌گم خردش بکنه».

آرزوهای اصغر، فقرش و نیازش به خودفروشی همه با تک گفتار درونی روشن می‌شود. داستان با سخن معلم پایان می‌یابد: داستانی که هنوز ادامه دارد، حتّی اگر معلم شرعیات بی تفاوتی‌اش را به جهان اطراف فاش کند و بگوید که: «در این رکعت که آخر است بعد از سجدهٔ دوم می‌نشینند و تشهد می‌خوانند آنگاه سلام می‌دهند و از نماز فراغت حاصل می‌کنند. سلام این است: السلام علیکم و رحمت اله و برکاته».

در گورکن‌ها نیز، گفتگو بار پیشبرد موقعیت را حمل می‌کند. موقعیت و شخصیت خدیجه برای نخستین بار با سخن سرزنش‌بار ننوا خطاب به او روشن می‌شود: «آخه تو کی می‌خوای ترکمون بزنی، چرا نمی‌گی تولت مال کیه، تا فکری برات بکنیم، وادارش می‌کنیم، آبی بریزه سرت بشوندت». گفتگو علاوه بر موقعیت و شخصیت خدیجه، شخصیت‌های اطراف او را نیز معرفی می‌کند. برای معرفی کودکانی که ناخودآگاه سخنان بزرگترها را در مورد خدیجه تکرار می‌کنند، نیز گفتگو حربه‌ای است: «این دختره چکار کرده» «بچهٔ حرومزاده تو شکمشه» «بچهٔ حرومزاده چیه» «باباش معلوم نیس

کیه» «بابای کی معلوم نیس کیه» «بابای بچهٔ حرومزاده» «چرا معلوم نیس» «برای اینکه معلوم نیس دیگه، جنده شده». داستان با عبارت کوتاهی که سرکرده ژاندارمها می‌گوید تمام می‌شود. پس از آنکه خدیجه بچه‌اش را زنده بگور کرده است، ژاندارمها سر می‌رسند و افسری می‌گوید «ببرینش پاسگاه». این سخن کوتاه پایان موقعیت و انجام سرنوشت دخترک است. اگر چه افسر پس از این عبارت مختصر، در پایان داستان در گودال می‌شاشد و به شاش خود خیره می‌شود.

در دسته گل، تمامی موقعیت با نوعی گفتار از راه دور پیش می‌رود. روایت از منظر سوم شخص، به کمک یك نامه جای خود را به روایت از منظر اول شخصی می‌دهد که غایب است. رئیس شخصیت اصلی داستان، و کل موقعیت توسط نامه‌ای فاش می‌شوند که چون دانای کلی به همه چیز آگاه است. به عبارت دیگر، دانای کل غایب می‌شود تا در لباس دیگری به صحنه بیاید. نامهٔ تهدید آمیز که قتل رئیس را وعده می‌دهد، او را به ما می‌شناساند، شخصیتی که جز ستم و تحقیر به زیردستانش رونداشته است و اینك نویسندهٔ نامه بر آن است تا او را زجرکش کند. نویسنده در مراسم تدفین رئیس با زمزمه مرد چلاقی شناخته می‌شود. او با خود می‌خواند که:

«دمی آب خوردن پس از بدسگال ⁄ به از عمر هفتاد هشتاد سال».

۶

حمل بار ترسیم موقعیت و معرفی شخصیت‌ها بر دوش گفتگو، به مثابهٔ روال غالب داستان‌های کوتاه چوبك، روش ساختاری مناسبی است تا چوبك خود از صحنه حذف شود و بی‌تفاوت به قهرمانان داستانهایش، از هر نوع اظهار نظری نسبت به موقعیت خودداری کند. عروسك گردان همدردی با عروسکهایش را چون رازی در سینه نگه‌می‌دارد و دلبستگی‌اش به آنها را هرگز بر زبان نمی‌آورد. گیرم که در لحظاتی نادر چنان از خود بیخود شود که داوری‌اش در مورد صحنه و عروسکها را در قالب این عبارت از گلهای گوشتی فریاد کند که: «...این آدم وصلهٔ ناجوری بود که به خشتك گندیدهٔ اجتماع خورده بود و زیر آن درز مرزها برای خودش وجود داشت، مثل شپش».

۷

درمیان شخصیت‌های اصلی داستانهای کوتاه چوبك، تنها چهار شخصیت متفاوتند: میرزا محمود خان در داستان مسیو الیاس، جواد در چراغ آخر، فریدون در دوست و دائی شکری در کفتر باز. تفاوت این شخصیت‌ها با دیگر شخصیت‌های چوبك در قدرت پیوند و میل‌شان به یگانگی با دیگری است. اینان هنوز از حس اعتماد تهی نشده‌اند و از این رو فارغ از آرزوهای خویش، به آرزوهای دیگران با شفقت و مهر می‌نگرند. درگیری آنها با جهان اطراف و دیگر شخصیت‌ها، از این رو نه از موقعیت متفاوتشان که از ویژگی‌های دیگر گونه‌اشان برمی‌خیزد. در میان این چهار تن، سه تن آنها بی آنکه به سرشت جهان خویش معترض باشند، خود از سرشت دیگری هستند. جواد قهرمان چراغ آخر اما به تغییر جهان می‌اندیشد. مهربانی و خرد در او توأمانند. از همین رو حرمت چوبك را برمی‌انگیزد. میرزا محمود اما سرانجام فریب مهربانی‌اش را می‌خورد. مهر او با شناخت همخانه نیست و از این رو، چون حماقتی بیهوده به نمایش گذاشته می‌شود. فریدون قهرمان داستان دوست نیز، اعتمادش با ناآگاهی همراه است و تاوان این اعتماد بلاهت بار آنست که همسرش را با بهترین دوستش در رختخواب غافلگیر کند. دوست و مسیو الیاس، علیرغم شخصیت‌های متفاوتشان نه تنها نگاه متفاوتی از چوبك را ارائه نمی‌کنند، که به گواههایی بر حقانیت نگاه همیشگی او به انسان تبدیل می‌شوند. چراغ آخرنیز درك دیگری از انسان چوبك به دست نمی‌دهد. جواد به عنوان یك ناظر تنها از آنجهت به کار گرفته می‌شود که به جای دانای کل، به رذالت جهان و لزوم نابودی‌اش بیندیشد. او خود چوبك است، با آرزوهایی دور ازدست. شخصیت استثنایی داستانهای کوتاه چوبك به این ترتیب تنها دایی شکری است که سنم ستیزی و جوانمردی‌اش با عشق فردی‌اش خوانایی پیدا می‌کند.

اگر کفتر باز تنها نگاه متفاوت چوبك به انسان را به نمایش می‌گذارد، هر چهار داستان مسیو الیاس، کفتر باز، دوست و چراغ آخر با دیگر داستانهای کوتاه او یك تفاوت عمدهٔ ساختاری نشان می‌دهند: جدال بین شخصیت‌ها در این داستانها، بر مبنای ویژگی‌های متفاوت، شخصیت‌های اصلی و نه موقعیت دیگرگونه‌اشان، بازسازی می‌شود. در دیگر داستانهای کوتاه چوبك جدال و حادثه نه بر مبنای خودویژگی شخصیت‌ها که بر مبنای موقعیت متفاوتی که در آن ایستاده‌اند، پی‌ریزی می‌شود. جدال از آنجا آغاز

می‌شود که آرزوهای یکسان آنها در تخالف با یکدیگر قرار می‌گیرد. میل به تصاحب آنها را با آن دیگری که تصاحب کرده است، به درگیری می‌کشاند و آرزوی تصاحب آنها را وامی‌دارد که به تصاحب کننده رشك و کینه بورزند. تفاوتهای طبقاتی، جنسیت‌های مختلف و گوناگونی نسلها، یکسانی انسانهای چوبك را خدشه‌دار نمی‌کند. از این رو شکل پیشبرد ماجرا و شخصیت سازی در داستانهای چوبك، مبتنی بر این یکسانی است. مراد و بدهکارِ گلهای گوشتی، کلثوم و سلطنتِ پیراهن زرشکی و همهٔ کسانی را که در عدل در مورد اسب نیمه جان نظر می‌دهند، هیچ تفاوتی با یکدیگر نیست. از ازل سرشتشان بد افتاده است.

۸

جهانی که صادق چوبك تصویر می‌کند، جهانی است که در آن عشق وهمزادانش شادی و رهایی از میانه غایبند و مرگ در زیر پنجره‌هایش بر سینه می‌کوبد. چوبك به این جهان چنان معترض است که عطوفتش سخت محو می‌نماید. این چیزی از شرافت او نمی‌کاهد، چه اگر این گفتهٔ آلبر کامو را بپذیریم که شرف هنر در تخالف با جهان و رد آن است، آنگاه فریاد اعتراض چوبك به ابتذال و تقدیر دردناك و ناگریز آدمی را، عطوفتی کمیاب می‌یابیم.

مرداد ۷۰

جهان قصه و داستان در جهان قصه و داستا
در جهان قصه و داستان در جهان قصه و
ه و داستان در جهان قصه و داستان در جه
جهان قصه و داستان در جهان قصه و داستا
داستان در جهان قصه و داستان در جهان ق

من جاسوسی میکنم

گراهام گرین

برگردان: رضا طالبی

«گراهام گرین» (Graham Greene) (متولد ۱۹۰۴ در انگلستان)، از بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین داستان نویسان سده‌ی بیستم، کسی که «آنتونی برجس» (Anthony Burgess)، دیگر نویسنده‌ی بزرگ انگلیس در باره‌اش می‌گوید: «جایزه‌ی نوبل آن هنگام ارزش خویش را از دست داد که به گراهام گرین تعلق نگرفت» و داستان نویسان بزرگی همچون «ای. ال. دکتروف» ، «گابریل گارسیا مارکز» و «جان آپدایک» (John Apdike)، از تأثیرپذیری از شیوه‌ی کار وی در داستان‌نویسی، با افتخار یاد می‌کنند، در ۱۵ فروردین امسال (۱۳۷۰) (۴ آوریل۱۹۹۱) جهان را واگذاشت. گرین آفریننده‌ی بیش از ۳۰ اثر ادبی بود که غالب آنها به بیشتر زبان‌های دنیا، و از جمله فارسی، برگردانیده شده‌اند. از مهم‌ترین آثار وی که به فارسی هم برگردانیده شده، می‌توان از این کتاب‌ها نام برد:

«انسان درون»، «امریکائی آرام»، «جان کلام»، «قدرت و افتخار»، «کنسول افتخاری»، «مامور ما در هاوانا»، «عالیجناب کیشوت»، «ضیافت»، «مقلدها»، «عامل انسانی»، «بازیگران» و «سردی که من شناختم».

با انتشار داستان کوتاهی از او، که «استاد هنر تعریف کردن بود»، و داستان‌هایش به کنکاش در آلام درونی و بیرونی زندگی بشری می‌پرداخت، یادش را گرامی می‌داریم .

من جاسوسی میکنم

«چارلی استو»۱ پیش از اینکه از رختخوابش بیرون بیاید، منتظر ماند تا صدای خرناس مادرش را بشنود. با این حال، محتاطانه راه افتاد و با نوك پنجه به طرف پنجره رفت. نمای بیرونی خانه زاویه‌دار بود، و به همین خاطر می‌شد چراغی را که در اتاق مادرش روشن بود، دید. اما اکنون تمامی پنجره‌ها تاریك بودند. نورافکنی به سوی آسمان نور می‌پاشید و حاشیه‌های ابرها را روشن می‌کرد و در میان ژرفای تاریك آنها به دنبال‌هواپیماهای دشمن می‌گشت. باد از سوی دریا می‌وزید و چارلی استو می‌توانست از لابلای خرناس‌های مادرش صدای کوبش موج‌ها را بر ساحل بشنود. کورانی از درزهای چهار چوب پنجره، پیراهن خواب او را تکان داد. چارلی استو ترسیده بود، اما فکر سیگار فروشی پدرش که به فاصله‌ی یك دوجین پله‌ی چوبی در آن پائین قرار داشت، او را رها نمی‌کرد. چارلی دوازده ساله بود و پسربچه‌های مدرسه‌ی روستا، به خاطر اینکه هرگز سیگار نکشیده بود، دستش می‌انداختند. توده‌ی پاکت سیگارهای «گلدفلیك»۲، «پلی‌یر»۳، «درشکه»۴، «عبدالله»۵ و «وودبین»۶ دوازده پله پائین‌تر روی هم چیده شده بودند و فضای مملو از بوی دودِ نازك و مانده‌ی دکان کوچك نیز، بر جُرم او سرپوش می‌گذاشت. چارلی شك نداشت که دزدی از مغازه‌ی پدرش جُرم محسوب می‌شود، اما او پدرش را دوست نداشت. پدر، فردی خیالاتی، رنگ پریده، ضعیف و مردد بود و به همین خاطر برای او غیر واقعی جلوه می‌کرد. او تنها گاه گاهی چارلی را نصیحت می‌کرد و تنبیه کردن او را هم به مادرش واگذار کرده بود. ولی نسبت به مادرش احساس عشقی عمیق و آشکار داشت. حضور پُر هنگامه و دل‌سوزی پر سر و صدایش دنیای او

را سرشار می‌کرد. حرف‌های مادرش به او می‌قبولاند که وی بجز آلمانی‌ها، عفریت‌هایی که توی هواپیماهایشان در میان ابرها کمین کرده بودند، با همه، از زن رئیس گرفته تا «ملکه‌ی عزیز» دوست است. علائق و بیزاری‌های پدر اما، مثل حرکاتش، الله‌بختکی بود. او گفته بود که امشب باید در «نورویچ»۷ باشد، ولی نمی‌شد روی حرفش حساب کرد.

چارلی از پله‌ها که پائین خزید، خاطر جمع نبود! و وقتی پله‌های چوبی جیرجیر می‌کردند، او یقه‌ی پیراهن خوابش را با انگشتانش می‌فشرد.

به پائین پله‌ها که رسید، یکباره وارد دکان کوچك شد. دکان بسیار تاریك بود و او پیش پایش را نمی‌دید. جرئت روشن کردن چراغ را هم نداشت. نیم دقیقه‌ای با نا امیدی، و در حالیکه گونه‌هایش را توی دست‌هایش پنهان کرده بود، پائین پله‌ها نشست. حرکت منظم نورافکن، از پنجره‌ی بالایی نوری به داخل دکان تاباند و همین فرصتی به او داد تا قفسه‌ی سیگارها، پیشخوان و سوراخ کوچك زیر آن را به خاطر بسپارد. صدای گام‌های پلیسی در پیاده‌رو او را وادار کرد تا اولین بسته‌ی سیگار را بقاپد و به درون سوراخ بپرد. نوری بر کف دکان تابید. دستی در را امتحان کرد. بعد صدای گام‌ها دور شدند و او خودش را در تاریکی جمع و جور کرد.

سرانجام، مثل بزرگترها به خود گفت: «اگر در این حال مرا بگیرند، نمی‌توانم کاری بکنم. به هر حال من سیگارم را خواهم کشید.» با گفتن این حرف‌ها دوباره شجاعتش را بازیافت. سیگاری بر لب گذاشت، اما به یادش آمد که کبریت همراه ندارد. یك لحظه خشکش زد. نورافکن سه بار دکان را روشن کرد و به همین خاطر شروع کرد به غرغر کردن و سرزنش کردن خودش، و در همان حال خودش را دلداری می‌داد: «به خاطر یك گوسفند سرم بالای دار خواهد رفت. ترسو، ترسو قرنی» ۸ نصیحت‌های کودکانه و بلوغ به شکل غریبی درهم‌آمیخت.

همین که تکان خورد، صدای پاهایی را در خیابان شنید. صدای پای چند مرد که به سرعت گام برمیداشتند. چارلی استو آن قدر بزرگ بود که از وجود کسی در این حوالی تعجب کند. قدم‌ها نزدیکتر شدند، ایستادند. کلیدی توی قفل چرخید. صدایی گفت: «بگذارید برود تو.» آن وقت او صدای پدرش را شنید: «آقایان، اگر ممکن است لطفاً ساکت باشید. نمی‌خواهم خانواده‌ام بیدار شوند.» لحن صدای مرددش برای چارلی نا آشنا بود. چراغ قوه برقی زد و نور آبی لامپ دکان یکباره همه جا را روشن کرد. چارلی

نفسش را در سینه حبس کرد. می‌ترسید که مبادا پدرش صدای ضربان قلب او را بشنود. پیراهن خوابش را در چنگ فشرد و دعا کرد: «خدایا، نگذار گیر بیفتم.» از لای شکاف پیشخوان می‌توانست پدرش را ببیند که در میان دو مرد با کلاه‌های لبه‌دار و بارانی‌های کمربنددار ایستاده و یقه‌ی بلند و سفتش را با یك دست گرفته بود. مردها غریبه بودند.

پدر با صدائی به خشکی بیسکویت گفت: «سیگاری بردارید.» یکی از مردها سرش را به علامت نفی تکان داد. «موقع انجام وظیفه مجاز نیست. به هر حال متشکرم.» لحنش مؤدبانه، ولی خالی از لطف بود. چارلی استو فکر کرد که پدرش باید مریض باشد.

آقای استو پرسید: «اشکالی که ندارد اگر چند بسته توی جیبم بگذارم؟» و وقتی مرد سر تکان داد، او یك بسته گلدفلیك و چند تایی پلی‌پر از توی قفسه برداشت و با سر انگشتانش توی جیب‌ها فرو برد.

«خوب، دیگر نمی‌توان کاری کرد، بهتر است من سیگارهایم را بردارم.» چارلی استو یك آن ترسید که مبادا به وجودش پی ببرند. پدر تمامی دکان را به دقت از نظر گذراند، گوئی برای اولین بار آن را می‌دید. بعد گفت: «برای آنها که این کار را دوست دارند، کار کوچك و خوبی است. فکر می‌کنم همسرم آن را بفروشد، وگرنه همسایه‌ها آن را خراب خواهند کرد. خوب، شما می‌خواهید راه بیفتید. وقت را باید غنیمت شمرد. من کتم را برمیدارم.»

مرد غریبه مؤدبانه گفت: «اگر اشکالی ندارد یکی از ما با شما می‌آئیم.

«لازم به زحمت شما نیست. کتم همین جا به میخ آویزان است. آنجا. من کاملاً آماده‌ام.»

آن یکی، با خجلت گفت: «نمی‌خواهید با همسرتان صحبت کنید؟» صدای نازك تصمیم گرفت: «نه، وقتی فردا می‌توانی کاری را انجام دهی، امروز انجامش نده. او بعداً فرصت این کار را خواهد داشت. مگر نه؟»

«بله، بله.» یکی از غریبه‌ها این را گفت. خیلی شاد و خوشحال به نظر می‌آمد. «زیاد نگران نباشید. به هر حال زندگی این است...» و پدر، ناگهان سعی کرد بخندد.

در که بسته شد، چارلی استو با نوك پنجه‌ها به طبقه‌ی بالا رفت و در رختخوابش خزید. به این فکر می‌کرد که چرا پدرش دوباره خانه را در این وقت شب ترك کرد و آن غریبه‌ها کی بودند. شگفتی و ترس برای مدت کوتاهی او را بیدار نگه داشت. چنین به

نظر می‌رسید که عکس آشنایی از قاب خود بیرون آمده تا او را برای غفلتی سرزنش کند. به خاطر آورد که پدر چگونه بقه‌ی خود را محکم چسبیده بود و با ادای کلمات قصار خود را تقویت می‌کرد. برای اولین بار فکر کرد که هر چند مادر مهربان و قوی دل بود، اما پدر خیلی شبیه خودش بود. توی تاریکی کارهائی می‌کرد که او را به وحشت می‌انداخت. چقدر خوب می‌شد اگر می‌توانست پائین نزد پدرش برگردد و به او بگوید که دوستش دارد. ولی از پنجره صدای قدم‌های تندی را شنید که دور می‌شدند. او با مادرش درخانه تنها بود، و خوابش برد.

۱۹۳۰

۱- Charlie Stowe

۲- Gold Flake

۳-Player

۴- De Reszke

۵- Abdulla

۶-Woodbin

۷- Norwich

۸- Cowrdy, Cowrdy, Custard، عبارتی که بچه‌ها به هنگام مسخره کردن کسی که ترسیده باشد، به کار می‌برند.

فیلسوفِ کوچک

ایساک بشویس سینگر

برگردان: اکبر جوادی

روزنامه‌ها در مرگ «ایساک بشویس سینگر» (Isaac Bashevis Singer)، که در ۴ مرداد ۱۳۷۰ (۲۶ جولای ۱۹۹۱) به جهان قصه‌ها پیوست، نوشتند: «ستاره‌ی راهنما فرو مرد!»

سینگر در سال ۱۹۰۴ در شهر (رادزمین) در نزدیکی ورشو چشم به جهان گشود و تحصیلات خود را در ورشو به پایان رسانید، اما در سال ۱۹۳۵، به خاطر تعقیب و آزار یهودیان در تمام اروپا، به امریکا مهاجرت کرد و تا پایان عمر به‌قول خود «همچون یك غریبی» در آنجا ماند.

«سینگر نویسنده‌ای است سنت‌گرا و پای‌بند قالب‌های داستان نویسی قدیمی و سنتی؛ اما از لحاظ طرح مسائل روانی و پرداخت و تحلیل روانشناسانه‌ی شخصیت‌های

داستان‌هایش، نویسنده‌ای کاملاً پیشرو و امروزی است.»*

از سینگر بیش از پنجاه کتاب در قالب رمان، داستان کوتاه و داستان کودکان منتشر شده است. رمان‌های مهم او عبارتند از : «خانواده‌ی شکات»، «شیطان در گورای»، «دشمنان»، «برده»، «شوشا»، «عشق قدیمی» و «جادوگر لوبلین». شهرت سینگر اما، علیرغم رمان‌های فراوانش، به خاطر داستان‌های کوتاه اوست که در مجموعه‌هائی نظیر: «گیمپل دیوانه»، «روزی سرشار از شادی»، «داستان‌هائی از جهان کهنه و جهان نو»، «جمعه‌ی کوتاه» و «اسپینوزای کوچه و بازار» گرد آمده‌اند. وی «خود زندگینامه‌ی» خویش را نیز در قالب داستان و در سه جلد به نام‌های «پسر کوچك خدا را می‌جوید»، «مرد جوان عشق را می‌جوید» و «سرگردان» منتشر کرد؛ که نمایانگر تصویری جامع از وضعیت بحرانی لهستان و اروپا در فاصله‌ی دو جنگ جهانی و همچنین مهاجران اروپائی در امریکاست.

«سینگر در آثار اخیر خود، راهی به دنیای ارواح و شیاطین ودیوها و حیوانات هفت‌سر می‌گشاید و با درهم‌آمیختن افسانه و واقعیت، واقعیت و خیال و روانشناسی و ایمان، سرکش‌ترین تمایلات و شگفت‌ترین ضعف‌های مشترك و همگانی انسان‌ها را با دیدی روانکاوانه و فلسفی تحلیل می‌کند و به نمایش در می‌آورد.»*

سینگر آثارش را به زبان «ییدیش» (Yiddish)، که آمیخته‌ای از آلمانی، عبری، روسی و لهستانی است، می‌نوشت. غالب آثار او زیر نظر و با تشویق «سال بلو» (Saull Bellow) نویسنده‌ی بزرگ امریکا و برنده‌ی جایزه‌ی نوبل در سال ۱۹۷۶، به انگلیسی برگردانده شده است.

آکادمی سوئد در سال ۱۹۷۸، به خاطر «هنر داستان پردازی قوی سینگر، که با ریشه در سنت‌های فرهنگی لهستانی-یهودی، برآن است تا شرایط انسانی را در تمامی جهان زنده نگه دارد» جایزه‌ی نوبل را به وی اعطاء کرد.

داستان کوتاه «فیلسوف کوچك»، که به خاطرات دوران کودکی سینگر در اوائل سده‌ی بیستم برمیگردد، نشان روشنی از آزادگی وی را در خود دارد. آزادگی انسانی که به دور از همه‌ی غوغاهای صوری، به انسان می‌اندیشید و اندیشناك حال و روزگار وی بود. یاد این «ستاره‌ی راهنما» گرامی باد!

* تقی‌زاده، صفدر. و، صفریان، محمدعلی. مرگ در جنگل (ترجمه) چاپ اول،

تهران، نشرنو، ۱۳۶۲، صص ۳۰-۳۲۹

فیلسوفِ کوچک

برای برادرم «اسرائیل یوشوا»۱ که عقایدی مترقی داشت، مشکل بود که با پدرم، که جواب‌هایش یکسر مطیعانه بود، صحبت کند. «شکاک! دشمنِ یهودیت!». از سوی دیگر، برادرم عادت داشت با مادرم به بحث‌های طولانی بنشیند و این بحث‌ها، اغلب در حضور من صورت می‌گرفت.

برادرم می‌پرسید: «اون می‌خواد چکاره بشه؟» و منظورش من بودم. «حالا حتما لازمه که ازدواج بکنه و یه مغازه راه بندازه یا توی یه «چدر»۲ معلم بشه؟ همین حالاشم کلی مغازه و یك عالم معلم هست. ببین مادر، اگه از پنجره بیرونو نگاه کنی می‌تونی ببینی که یهودیا چه حال و روزی دارن: قوز کرده، افسرده، ژنده‌پوش و بدبخت. ببین وقتی راه می‌رن چه جوری پاهاشونو کِرت کِرت می‌کشن. هیچ تعجبی نداره که همه چشم آسیائی‌ها به اونا نگاه کنن. تازه، فکر می‌کنی آدم تا کی می‌تونه از یه همچین آسیائی‌هائی، اونم تو قلب اروپا، پشتیبانی کنه؟»

مادر جواب می‌داد: «مسیحی‌ها همیشه از یهودیا متنفر بوده‌ن. یه یهودی حتی اگه کلاه سلیندری‌ام سرش بذاره، بازم مورد تنفره، چون از حقیقت حرف می‌زنه.»

«کدوم حقیقت؟ کی می‌دونه حقیقت چیه؟ هر مذهبی برای خودش پیغمبر و کتاب مقدسی داره. تو تا حالا چیزی در مورد بودائیسم شنیدی؟ بودا یه آدمی بوده دقیقا مثل موسی. اون حتی معجزه هم کرده.»

مادر چنان شکلکی درآورد که گوئی چیز بدمزه‌ای توی دهان دارد: «چطور جرئت می‌کنی اونارو با هم مقایسه کنی -یه بت‌پرست‌رو با حضرت موسی؟ خدا منو بکشه! این چه حرفیه که گوشت و خون من داره می‌زنه؟»

«گوش کن مادر، بودا بت‌پرست نبوده. اون یه آدمی بوده عمیقاً متفکر. اون درست همون بینشی‌رو داشته که پیغمبرای دیگه داشتن. و کنفوسیوس...»

«دیگه بسه! با همون نفسی که داری در مورد مقدسینمون صحبت می‌کنی در مورد این کافرا حرف نزن! «جاده‌های دنیا» خاطرم هست. اونا جشن و پایکوبی راه میندازن و وقتی همه دارن کیف می‌کنن، بیوه زنارو آتیش می‌زنن و افراد پیر خانواده‌رو می‌کشن.»

«منظورت هند که نیس؟»

«چه فرقی می‌کنه؟ اونا همه‌شون بت پرستن. برای اونا یه گاو حکم خدارو داره. و چینی‌ها، اونام دخترای زیادی‌شونو دور می‌ندازن. فقط ما یهودیائیم که به یه خدای واحد اعتقاد داریم. همه‌ی اون بقیه یا درخت می‌پرستن، یا مار، یا سوسمار، و یا هر چیز دیگه‌ای که به فکر آدم برسه. اونا همه‌شون گناهکارن. حتی وقتی که می‌گن: «اون طرف صورتتو برگردون»، در همون حال همدیگه‌رو می‌کشن و گناه می‌کنن. می‌خوای اونارو با ما مقایسه کنی؟»

«اگه ما هم سرزمین خودمونو داشتیم، خودمونو گرفتار جنگ می‌کردیم. حضرت داود هم همچی آدم رحیمی نبوده...»

«اوه، بفهم چی داری می‌گی! خدا بهت رحم کنه! به تمجید دهنده‌های ما کار نداشته باش! حضرت داود هم مثل حضرت سلیمان پیغمبر بوده. تورات می‌گه این اشتباهه اگه کسی فکر کنه حضرت داود جزو معصومین نیس.»

«میدونم. اما «بَت شبع»[۳] چی؟»

چون اسم مادرم «بت شبع» بود، هر وقت که صحبتی در مورد او می‌شد، خودش را با وی سهیم می‌دانست. به همین خاطر یکدفعه سرخ شد:

«آه! تو این کتابای احمقونه‌رو می‌خونی و حرفای همونارو می‌زنی. حضرت داود عمر جاودان داره و این کتابائی هم که این روزا چاپ می‌شن هیچ ارزشی نداره. اصلاً اینارو کیا نوشتن؟ خب معلومه، آدمای ولگرد!»

این بحث‌ها برای من جالب بود. خودم هم در مورد این مسئله با برادرم بحث کرده بودم. البته من هیچ تمایلی به باز کردن مغازه یا معلم تفسیر تورات شدن یا گرفتن یه زن سهل‌انگار و پس انداختن یك مشت بچه‌ی قد و نیم‌قد، چیزی که برادرم به آن اشاره می‌کرد، نداشتم. او یك بار گفته بود: «بهتره که اون کارگر بشه.»

و مادر جواب داده بود: «به خواست خدا اون خاخام می‌شه. درست مثل پدر بزرگ مادری‌ش؛ نه کارگر.»

«خاخام؟ خاخامِ کجا؟ همه جا خاخام هست. اصلاً ما چرا باید این همه خاخام داشته باشیم؟»

«و چرا این همه کارگر؟ یه خاخام هر چقدرم که فقیر باشه باز بهتر از یه کفاشه.»

«بذار کارگرا با هم متحد بشن!»

«اونا هیچوقت با هم متحد نمی‌شن. هر کارگری نون اون یکی کارگرو می‌دزده. چرا سربازا با هم متحد نشن، که از دستورا سرپیچی کنن و نرن جنگ؟»

«اونام متحد می‌شن.»

«پس کی؟ این همه آدم داره بی‌خودی کشته می‌شه. توی ترکیه هفته و شنبه وضع خرابه. دنیا پر از بد خواهیه و غیر از اینم چیز دیگه‌ای توش نیست. نه، ما اینجا هیچوقت روی صلح‌رو نمی‌بینیم، مگه اون دنیا.»

«تو بدبینی مادر.»

«ول کن ببینم، سوپم ته زد.»

فکر کنید که من همیشه به این جور بحث‌ها گوش می‌دادم. بحث‌هائی که همیشه طرفِ قوی، طرفِ مقابل را می‌کوبید! اما وقتی کار به استدلال می‌کشید، تنها نقل قول‌های غیر قابل تردید مورد اعتماد بودند. من ساکت می‌نشستم و عقایدم را برای خودم نگه می‌داشتم. «گوئیم»ها مطمئناً بت‌پرست بودند، اما حضرت داود هم واقعاً گناه کرده بود. و یهودی‌ها هم، وقتی در سرزمین خودشان ساکن شده بودند، دست به کشتار زده بودند. این هم البته درست بود که هر سرزمینی پیغمبر خودش را داشت، اما چه کسی می‌توانست بگوید که کدام یك از آنها با خدا صحبت کرده بود؟ این سئوالی بودکه مادرم نمی‌توانست به آن جواب بدهد.

یك بار برادرم پرسید: «تو از چه کاری بیشتر از همه خوشت می‌آد؟ حکاك شدن و بریدنِ حروفِ معمی و برنجی چطوره؟»

«به نظر خوب می‌آد»

«یا ساعت ساز؟»

«خیلی سخته.»

«میتونی یاد بگیری. دکتری چطوره؟»

«ولش کن! دکترا چی می‌دونن؟ اونا به خاطر هیچ پول می‌گیرن. یهودیا همیشه یهودی

می‌مونن.»

برادرم با غرور گفت: «توی آلمان یهودیا می‌رن دانشگاه.»

مادرم گفت: «میدونم کیارو می‌گی. خاخاماى اصلاح طلب. اونا می‌تونن راهی پیدا کنن که مجازشون کنه تا گوشت‌رو با غذای نشاسته‌ای بخورن. اما از ریششون چطور می‌تونن حفاظت کنن، اونم وقتی با قانونای موسی می‌جنگن؟ من نمی‌فهمم اونا چه جور خاخاماتین که با تورات مخالفت می‌کنن.»

«اونا برای ریش زدن از یه جور پودر استفاده می‌کنن، نه از تیغ اصلاح.»

«چون می‌خوان شکل و شمایلشون مثل مسیحیا باشه از ریششون خجالت می‌کشن؟ اگه خاخام بودنشون این جوریه، پس دیگه حال و روز بقیه‌ی کاراشونم معلومه.»

ناگهان پدر از اتاق مطالعه‌اش بیرون آمد و تركید: «بذار یه دفه برای همیشه این بحث خاتمه پیداکنه! بگو ببینم، دنیارو کی خلق کرده؟ همه‌ی چیزی که اونا می‌بینن جسمه و فکرم می‌کنن که این همه‌ی اون چیزیه که وجود داره. جسم چیزی نیس جز یه ابزار. جسم بدون روح عینهو یه تیکه چوبه. روح اونائی که پُرخوری و می گساری می‌کنن جزو ارواح خبیثه‌س. این ارواح توی بیابونا سرگردونن و از دست شیاطین و اجنه رنج می‌کشن؛ و چون دیر به حقیقت پی برده‌ن، حتی دروازه‌های «جهنا»ه هم به روشون بسته‌س. دنیا پر از ارواح سرگردونه. وقتی یك روح ناپاك از جسم جداشد، دوباره به زمین برگردونده می‌شه تا مثل یه مار، یا یه کرم سرگردون بشه؛ و یه چنین رنجی وحشتناکه.»

«پس با این حساب خدا هم گناهکاره؟»

«دشمن اسرائیل! خدا آدمارو دوست داره، اما وقتی اونا به گناه آلوده شدن باید پاك بشن.

«تو چه جوری انتظاری داری که یه چینی هم توراتو بشناسه؟»

«نمیخواد غصه‌ی یه چینی‌رو بخوری. فقط به خدا و معجزاتش فکر کن. من وقتی کتاب مقدس‌رو باز می‌کنم، بعضی وقتا یه موجود خیلی کوچیك، به اندازه‌ی یه سر سوزن می‌بینم که داره به این طرف و اون طرف می‌ره. حتی اونم معجزه‌ی خداونده. فکر می‌کنی اگه همه‌ی پروفسورای عالم جمع بشن، می‌تونن یه موجود خیلی کوچك خلق کنن؟»

«خب که چی؟»

وقتی پدر رفته بود و مادر هم رفته بود بیرون که خرید بکند، من از برادرم پرسیدم:

«کی اون موجود کوچیکو خلق کرده؟»

«طبیعت»

«و طبیعت‌رو کی خلق کرده؟»

«و خدارو کی خلق کرده؟» برادرم صحبت را عوض کرد و بعد ادامه داد: «ابتدا ماده‌ای از منشأ خودش به وجود اومده و بعد تکامل پیدا کرده و بعدم همه چیز از اون ماده‌ی اصلی به وجود آمده. بعد، از اثر انرژی خورشید، اولین باکتری در ساحل دریا به وجود اومده. حالا دیگه شرایط مساعد شده بوده. بعد موجودات از هر دو طرف شروع کرده‌ن با هم جنگیدن، و طبعاً اون که قوی‌تر بوده زنده مونده. بعد باکتری‌ها تجمعی تشکیل داده‌ن و تقسیم کار به وجود اومده.»

«اما اول از همه، اون همه چیز از کجا به وجود اومد؟»

«همیشه به همون صورت وجود داشته. هیچکس نمی‌دونه. همه‌ی ملت‌هام خودشون رسم و رسوم مذهبی خودشونو ساخته‌ن. مثلاً یه دفه یه خاخامی بوده که گفته کسی اجازه نداره روز «سبت»۶ توی برف بشاشه، چون شاشش توی برف مثل شخم زمین می‌شه و این گناهه.»

با وجود آن که من بعدها در زندگی‌ام مقداری فلسفه خواندم، با این حال هرگز نتوانستم به بحث‌هائی قابل قبول‌تر از آنچه در آشپزخانه‌مان صورت گرفته بود، دسترسی پیدا کنم. توی خانه حتی در مورد واقعیت‌های جالب توجهی که در حوزه‌ی تحقیقات روانشناسی وجود دارد هم، حرف‌هائی می‌شنیدم. من عادت داشتم که همیشه بعد از بحث‌ها بروم بیرون و بازی کنم. اما در همان حالی که روی تپه‌ها با بچه‌ها قایم موشک بازی می‌کردم، باز هم تخیلم کار می‌کرد: فکر کن اگر می‌توانستم آبی پیدا کنم که با نوشیدنش دانا می‌شدم و به همه‌ی رموز دست پیدا می‌کردم؛ یا، فکر کن اگر حضرت «ایلیا»۷ می‌آمد و هر هفت دانش جهان را به من یاد می‌داد؛ و یا، فکر کن اگر تلسکوپی پیدا می‌کردم که تا اعماق آسمان را می‌دید. فکرهای من که شباهتی به فکرهای بچه‌های دیگر نداشت، مرا هم مغرور می‌کرد و هم تنها. و سئوال‌های حساس، همواره وجود داشتند: چه چیزی درست است؟ من چه باید بکنم؟ چرا خدا ساکت در آسمان هفتم نشسته است؟

روزی مردی به سویم آمد و از من پرسید: «تو چته؟ چرا اینقدر فکر می‌کنی؟ نکنه

می‌ترسی آسمون خراب بشه رو سرت؟»

۱- Israel Joshua

۲- cheder، مکتب خانه‌ی یهودیان

۳- Bathsheba، همسر «اوریا» (Uria) که داود، پس از کشتن شوهر وی، او را به زنی گرفت. سلیمان، حاصل ازدواج بت‌شبع و داود است.

۴- Gentile، امتِ غیر کلیمی

۵- Gehenna، (عبری، گهنوم)، دره‌ی Hinnom، نام منطقه‌ای در جنوب اورشلیم، که در تاریخ گذشته‌ی یهود به معنی جهنم بوده است؛ جائی که مردم برای ستایش «بال» (Baal) قربانی می‌داده‌اند. این منطقه بعدها آتش گرفت و جهنا به مناطقی اطلاق شد که محکومین در آنجا به کیفر می‌رسیدند. این مکانها در پاره‌ای اوقات در زیر زمین قرار داشته و گمان مردم براین بوده که محکومین در آنجا در میان آتشی ابدی سوزانده می‌شوند.

۶- Sabbath، روز هفتم هفته، روز شنبه، که برای یهودیان مقدس است.

۷- Elijah، پیغمبر بنی‌اسرائیل در زمان پادشاهی «اَهَب»

خدا حافظ آقای «شانس»

برگردان: اسد رخساریان

وی‌وکا وگِل

در سال ۱۹۳۹ و به هنگام اشغال لهستان توسط نازی ها، خانواده‌ی کوچکی در شهر lodz پسر شش ساله‌ی خود را برای در امان ماندن از لجام گسیختگی سربازان نازی به روستا فرستادند.

پسرك چشم قهوه‌ای مو سیاه اما، در تمامی روستاهائی که شش سال در آنها سرگردان بود، مورد تحقیر و نفرت و شکنجه و تجاوز قرار گرفت تا در پیرامون هستی بی‌دفاع انسانی خویش، جنون‌آمیزترین ستم‌ها و وحشی‌گری‌ها را تجربه کند.

در دوازده سالگی، وقتی به پدر و مادرش پیوست، دچار سوء هاضمه و زخم معده شد و لنگ و لال می‌نمود. این همه بعدها، یعنی در ۱۹۶۵ در رمانی به نام «پرنده‌ی رنگ‌آمیزی شده» (در فارسی: پرواز را به خاطر بسپار- ترجمه‌ی ماناز صحتی- ۱۳۶۳)

و در متن حوادثی تکان دهنده بازگو می‌شود. نام این رمان از افسانه‌ای قدیمی گرفته شده است که می‌گوید: پرنده‌ها را اسیر کن، پرهایشان را با رنگ‌های مصنوعی بزن، آنگاه آزادشان کن وببین که رنگ‌های اصلی در اندام آنها زائل شده و رنگ‌های تازه پرندگان را چون بیگانگان می‌نمایاند. در این کتاب هراسناکی دوران کودکی‌ای تصویر می‌شود که در زمان جنگ سپری شده است. چیزی که اثرات ویرانگر و خاص خود را در روحیه‌ی کودك برجای گذاشته بود، بعدها در طرز نگرش نویسنده‌ای پدیدار شد که هستی کودکی و تجربه‌های وحشتناك آن را پیوسته با خود همراه داشت. نویسنده‌ای که به این ترتیب قدم به عرصه‌ی هنر و ادبیات گذاشته بود، «یرزی کازینسکی» Jerzy Kosinski، لهستانی یهودی نژاد ساکن نیویورك بود که در چهارم ماه مه به زندگی خویش پایان داد.

کازینسکی در ۲۴ سالگی در سلك فقرای بازمانده‌ی زمان جنگ به نیویورك مهاجرت کرد. از این پس تا آخرین لحظات زندگی خویش، خود را یك مهاجر می‌دانست و حس می‌کرد که هیچ جای دنیا خانه‌ی او نیست.

در امریکا به تحصیلاتش ادامه داد و از رشته‌های تاریخ و علوم سیاسی فارغ التحصیل شد. با وجود این به نوشتن روی آورد و با انتشار اولین رمانش به موفقیت جالب توجهی دست یافت. در این رمان تلخ‌ترین و دردناك‌ترین حوادث بشری توصیف می‌شود. حوادثی که نویسنده خود شاهد آنها بوده و هم از این رهگذر به طرز نگرشی دست یافته بود که در پرتو آن می‌توانست نظایر تجارب خود را در هر گوشه‌ی عالم تشخیص بدهد.

در رمان نخستین و رمانهای بعدی‌اش کازینسکی به جنایت و تجاوز جنسی می‌پردازد. چیزی که باعث شد تا او را نویسنده‌ای نیهیلیست و ضد اخلاق بنامند. هر چند که وی خود را فردی اخلاق‌گرا و فیلسوفی جامعه شناس می‌دانست. کسی که نمی‌توانست چشمان خود را در برابر شرارت‌های انسانی فرو بندد. کسی که نمی‌توانست تنها به آزادی خود بسنده کند. همین مسئله نیز باعث شد تا وی «جایزه‌ی ملی کتاب» را از سوی «آکادمی آمریکا» و «جایزه‌ی ادبیات» را از سوی «انستیتوی هنری ادبیات» از آن خود سازد.

کازینسکی در عکاسی، سوار کاری و اسکی بازی مهارت عجیبی داشت. در چند فیلم سینمایی از جمله «سرخ‌ها» به کارگردانی Warren Beatty «وارن بیتی» نقش «زینویف»

یکی از رهبران انقلاب ۱۹۱۷ شوروی را بازی کرده است. شگفت انگیزتر آنکه او در گریم کردن چهره‌ی خود استاد بود و بسا شب‌ها با چهره‌ی مبدل، به اعماق نیویورک و کاباره‌ها می‌رفت تا از سیمای شبانه و پنهان زندگی در نیویورک تصویر بردارد.

در آمریکا علیرغم آنکه با بسیاری از هنرپیشه‌ها و سیاستمداران دوستی نزدیک داشت، معهذا همواره خود را تنها حس می‌کرد و همواره می‌گفت که برای تنهایی راه چاره‌ای نیست.

او در زندگی ناآرام، بشاش و پرجوش و خروش بود سالها گوینده‌ی شاد برنامه‌های تلویزیونی بود. یك چند در سالهای ۱۹۷۳و ۱۹۷۵ به دبیری انجمن قلم آمریکا برگزیده شد و علیه خشونت سیاسی داد سخن داد. این همه و جدا از آن موضوع آثار داستانی وی باعث شد که لحظه به لحظه شایعه و دروغ پراکنی وشك و تردید در شخصیت ادبی‌اش اوجی تازه پیداکند. چنانچه بارها مامور CIA و یا نویسنده‌ای متقلب قمداد شد. خود او با اشاره به این مسائل می‌گوید: «هرگز با اطمینان نمی‌توان گفت که دروغ کدام و حقیقت کدام است.»

در طول ۲۰ سال، شایعه و دروغ در پیرامون شخصیت کازینسکی به صورت شبکه‌ای متمرکز درآمده بود، چنانچه چند سال قبل، از این رهگذر ضربه‌ای کاری به او وارد شد. امّا آنچه او می‌نوشت به طبایع انسانی مربوط می‌شد. در این نوشته‌ها ما شاهد بازی آزادانه‌ای هستیم که بین جلاد و قربانی در جریان است، هر چند که این مسئله در نزد نویسنده از ریشه‌های درونی برخوردار است. او به قول خود از اروپای جنگ زده، از باغی ویران شده، به آمریکا آمده بود. کشوری که در آنجا صرفاً جاه طلبی است که حکومت می‌کند. «اگر مرا نیهیلیست می‌نامند از آن روست که در نگرشم و وابستگی‌های اجتماعی‌ام صرافت و صداقت دارم.»

او در زمان ما و برای ما می‌نوشت، درجهانی که انسان گرگ انسان است. و در جهانی شکاف برداشته که به زودی دستخوش تغییر خواهد شد.

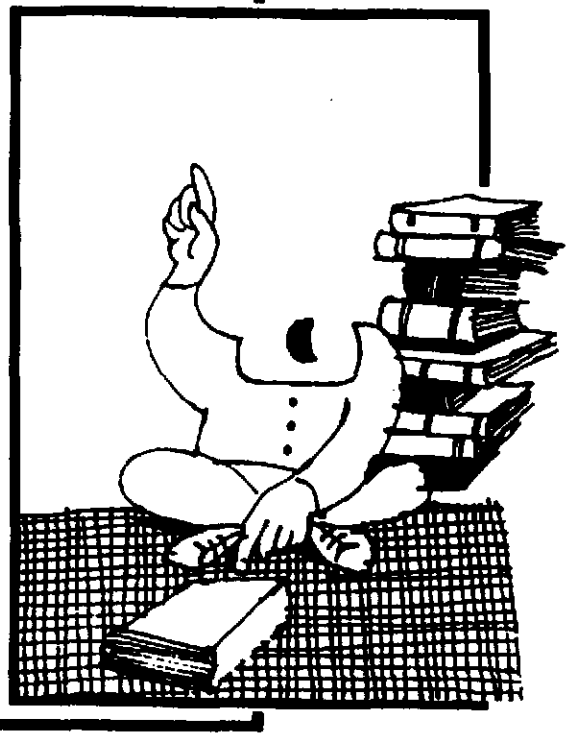
کازینسکی درچهارم ماه مه (۱۴ اردیبهشت ۱۳۷۰)، بعد از خوردن مشروب و تعداد زیادی قرص، کیسه‌ای پلاستیکی به سر خود کشید و در حمام خانه‌ی خود به زندگی‌اش پایان داد. روزنامه‌ها نوشتند که یکی از علل این خودکشی ناراحتی شدید قلبی وی بود. با این حال، مرگ او نیز، همچون زندگی‌اش یك معما بود. از برجسته‌ترین آثار

کازینسکی، که به بیش از ۳۰ زبان ترجمه شده، می‌توان این کتاب‌ها را نام برد: «استپ‌ها»، «حضور» (ترجمه‌ی فارسی: ساناز صحتی-۱۳۶۲)، «درخت شیطانی» ، «دیدار بی حاصل» ، «فیلی‌پر» و «پرنده‌ی رنگ آمیزی شده».

---

* آقای «شانس» یا «چنس» (که جناس لفظی همان شانس در زبان انگلیسی است) نام شخصیت اصلی کتاب«حضور» اثر کازینسکی است.

کتابهای رسیده



* روزگار سپری شده مردم سالخورده

محمود دولت‌آبادی

چاپ اول/ تابستان ۱۳۷۰

انتشارات آرش- استکهلم/ سوئد

کتاب اول از مجموعه‌ی رمانی سه جلدی، که نام جداگانه‌ی «اقلیم‌باد» را بر پیشانی دارد. نویسنده بخش‌هائی از این کتاب را در سفرهای فرهنگی‌اش به اروپا و امریکا قرائت کرده است.

* استبداد در تاریخ ایران

شهرزاد کلهری

چاپ اول/ بهار ۱۳۷۰

انتشارات آرش- استکهلم/ سوئد

نویسنده در این کتاب بر آن بوده است تا با شیوه‌های نوین و علمی تاریخ‌نگاری، که تحقیق وی نشانگر آگاهی او بدین امر است، به بررسی علل و ریشه‌های تاریخی، اجتماعی، سیاسی و جغرافیائی استبداد در طی تاریخ اجتماعی ایران بپردازد. علاوه براین وی به تاثیر مسائلی نظیر «فره‌ی ایزدی»، «قدرت پادشاهان و شیوه‌های ایزدی» و «بیان‌های رمزآلودی که نشانه‌ی استبداد است» نیز، نظر داشته است.

* معرفی کتاب و نشریات

به کوشش مسعود مافان

چاپ اول/ ۱۳۶۹

انتشارات باران

کتاب به فهرست بندی و معرفی بخشی از کتاب‌ها و نشریات انتشار یافته در طی سال‌های (؟) در اروپا و امریکا پرداخته است.

* داستان مانا

سردار صالحی

چاپ اول/ ۱۹۹۱

انتشارات آرش- استکهلم/ سوئد

اولین داستان این مجموعه: «شبانه‌ی نیمروزی» تصویر سازِ دوران وحشت‌زای پس از ۳۰ خرداد ۶۰ و آخرین داستان آن: «برزخ» بُرشی از زندگی در تبعید است. از سردار صالحی پیش از این «کجائی دکتر؟» و «پرواز پاپری» در حیطه‌ی داستان، و «نگاهی به نثر نسیم خاکسار» در حیطه‌ی نقد منتشر شده است.

* پرنده‌های کوچك بال طلائی من زیر چادر مادربزرگ

محسن حسام

چاپ اول/ ۱۳۶۷

انتشارات خاوران-پاریس/ فرانسه

مجموعه‌ای از چهار داستان، یك بازی و نوزده طرح، که عموما تصویرگر مسائل اجتماعی- سیاسی جامعه‌ی ایران پس از انقلاب و درگیری اقشار مختلف مردم با آنهاست.

* ماهی در تور

محسن حسام

باز چاپ/ ۱۳۶۹

انتشارات خاوران- پاریس/ فرانسه

مجموعه‌ی چهار افسانه‌ی تمثیلی (قابل) برای کودکان. دو قصه‌ی اول این مجموعه، «زاغ پا کوتاه» و «طوقی» ، بر اساس دو داستان از «کلیله ودمنه» باز سازی شده است.

* در کوچه‌های خاطره

فریدون پورزند

چاپ اول/ خرداد ۱۳۷۰

انتشارات افسانه- سوئد

نخستین کار فریدون پورزند. کتاب در بر گیرنده‌ی چهار داستان کوتاه است و به طرح دوستی‌هائی که مسائل اجتماعی- سیاسی آنها را به دیگرگونه شدن وامیدارند، پرداخته است.

* در ولایت هوا

هوشنگ گلشیری

چاپ اول/ ۱۳۷۰

انتشارات عصر جدید-استکهلم/ سوئد

در ولایت هوا داستانی بلند است در هفت فصل، که در آن، نویسنده به شیوه‌ی طنز

(و به قول خود با تفنن در طنز) به نمایش زندگی در سال‌های اخیر پرداخته است. دو فصل نخستین کتاب، اول بار، در نشریه‌ی اندیشه‌ی آزاد (۱۱و۱۲) منتشر شده است.

* مفهوم سوسیالیسم و مساله شوروی
صابری
چاپ دوم (؟)
انتشارات هسته‌ی اقلیت

مفهوم سوسیالیسم و مساله شوروی، گردآوری سلسله مقالاتی است که در این رابطه در نشریه‌ی سوسیالیسم (ارگان هسته‌ی اقلیت) درج شده است.

* بچه‌هی اعماق (جلد اول)
مسعود نقره‌کار
چاپ اول/ شهریور ۱۳۷۰
انتشارات نوید- آلمان

در بچه‌های اعماق، نویسنده با گریز به کودکی، به تصویر جامعه‌ی جنوب شهر تهران می‌پردازد و همدوش با روند رشد کودکی، دگرگونی‌های تاریخی، سیاسی و اجتماعی جامعه، و بازتاب این دگرگونی بر زندگی توده‌های محروم (توده‌های پیرامونی) را، در قالب داستان تبیین می‌کند. پیش از این از مسعود نقره‌کار در زمینه‌ی داستان، «مسلم» (۱۳۶۸) و «گریزگاه تلخ» (۱۳۶۹)، و در زمینه‌ی مسائل روان‌شناسی که تخصص او است، «مقدمه‌ای بر روان‌شناسی علمی» (۱۳۵۸) و «درباره‌ی پاولوف» (۱۳۵۹) و... منتشر شده است.

* نور کلمه و فروتنی خدا
رضا فرمند
چاپ اول/ ۱۹۹۱
ناشر (؟)

این کتاب دربرگیرنده‌ی مجموعه‌ی شعرهای کوتاه شاعر، طی سالهای ۹۱-۱۹۸۷

است، که در دو بخش «نه قدیمی‌ترین زندانی سکوت» و «از پنجره‌ی کلمه» ارائه شده است.

* بهار کلمه

رضا فرمند

چاپ اول/ ۱۹۹۱

ناشر (؟)

مجموعه‌ی شعرهای رضا فرمند، که در طی سال‌های ۹۱-۱۹۸۷، سروده شده است.

* اسید غربت

رضا فرمند

چاپ اول/ ۱۹۹۱

ناشر (؟)

مجموعه‌ی سی و دو شعر از شعرهای رضا فرمند، که در آن‌ها به تصویرسازی مسائل غربت پرداخته است.

* مادرم زیبا شد

رضا فرمند

چاپ اول/ ۱۹۹۱

ناشر (؟)

مجموعه‌ای از شعرهای شاعر در طی سال‌های ۹۱-۱۹۸۸، که به «منصوره حامدناجی» (مادر شاعر) تقدیم شده است. از رضا فرمند، پیش از این، مجموعه شعرهای «رقص جاودانه» و «انتظار» منتشر شده است.

* درد خیس

نانام

چاپ اول/ شهریور ۱۳۷۰

انتشارات ایران گام- کانادا

درد خیس، نخستین کتاب شعر نانام، و مجموعه‌ای از بیست و هشت چکامه است که طی سال‌های ۹۱-۱۹۹۰ سروده شده است. شاعر در مقدمه (که با عنوان«مؤخره» در آغاز کتاب آمده است) می‌گوید که «شعر، هر چند می‌تواند که عمیقا اجتماعی یا سیاسی باشد، نیازی ندارد که در گونه‌های دیگر نگرش بشر بر هستی، مثلاً سیاست یا جامعه‌شناسی- تحلیل رود و غیب شود!»

■ نمایش کوتاهِ برادرم

حمید اخویان چاپ اول/ ۱۳۷۰

ناشر: مولف

نخستین کار نمایشی از حمید اخویان، که به بررسی روحیاتِ بازیگر تئاتری می‌پردازد که در چنگال غربت گرفتار آمده است.

نشریات رسیده

* بررسی کتاب. دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۴، اسفند ۱۳۶۹، زیر نظر مجیدروشنگر. چاپ لوس‌آنجلس، ۱۲۰ صفحه، بهاء ؟

گزینه‌ی مطالب: دریا در شعر نیما: محمودفلکی. بازار صابر و شعر او: مجید روشنگر. در معنای شعر تر و شعر خشک: نادر نادرپور. و اشعاری از: پرتو نوری علاسیرزا آقا عسگری، زهرا طاهری، اسماعیل خوئی، فرخ تمیمی و...

13327 Washington Blvd.
Los Angeles, California 90066
U.S.A

* قلمک. دو ماهنامه ادبی-فرهنگی، دوره‌ی جدید، شماره ۱، خرداد- تیر ۱۳۷۰، به

کوشش محمد سینا، چاپ سوید، ۱۱۸ صفحه، بهاء ؟

گزینه‌ی مطالب: جادو: دکتر یدالله رویائی. هستی لایزال: محمود مؤمنی. اشباح صبحه کوب: الف.ع(ماهان) و اشعاری از: عاطفه گرگین، ژیلا مساعد، پرتو نوری علاء، فیروزه میزانی، فرامرز سلیمانی، مظفر رویائی، ساحل‌نشین و...

Ghalamak
Ahmad Momeni
Sallerupsvägen 14
21218 Malmö
SWEDEN

* نیمه‌ی دیگر. نشریه‌ی فرهنگی، سیاسی و اجتماعی زنان. شماره ۱۴، بهار ۱۳۷۰، چاپ شیکاگو، ۲۷۴ صفحه، بهاء ۱۰ دلار

گزینه‌ی مطالب: تحلیلی از دیباچه‌های «زن روز» در دوره‌ی بعد از انقلاب: منیژه صبا. کنترل دولت و مقاومت زنان در عرصه‌ی دانشگاه‌های ایران: شهرزاد مجاب. زنی بود، زنی نبود: بازخوانی «وجوب نقاب» و «مفاسد سفور»: محمد توکلی طرقی. ادبیات زنان بعد از انقلاب: فرزانه میلانی و...

Nimeye Digar
P.O.BOX 1468
Cambridge, MA 02238
U.S.A

* فصل کتاب. شماره‌ی پیاپی ۸، تابستان ۱۳۷۰، مدیر مسئول و سردبیر: ماشاءالله آجودانی. چاپ لندن، ۱۶۸ صفحه، بهاء ۴ پوند.

گزینه‌ی مطالب: چکادی برفپوش، با هوای پاك زمستانی: اسماعیل خوئی. گفتگو در ادبیات، در نگاهی به بره گمشده راعی: نسیم خاکسار. زن در آثار صادق هدایت: همایون کاتوزیان. از پشت شیشه‌ها: محمود کیانوش و...

Fasl- e Ketab
P.O.BOX 387
London W 5 3UG,
ENGLAND

* مهاجر. سال هفتم، شماره‌ی ۶۶، مهر ۱۳۷۰، مدیر مسئول: امیر دشت آرا، چاپ دانمارك، ۳۴ صفحه، بهاء ۱۰ کرون

گزینه‌ی مطالب: ما را به فلسطین باز گردانید: اردشیر تهرانی. هویت فرهنگی در چنبره‌ی بحران یا دگرگونی: الف.آویشن. در اقلیم تفکر و عشق: محمود معتقدی. آقای دکتر و تعمیرکار اتومبیل (داستان): ایرج زهری. و اشعاری از میرزا آقا عسگری، آذر خواجوی، اردشیر اسفندیاری و...

Mohajer
C/O IND-Sam
Blegdamsvej 4-st.
2200 Kbh.-N
Danmark

* آرش. شماره‌ی ۷، مرداد ۱۳۷۰، مدیر مسئول: پرویز قلیچ‌خانی، چاپ پاریس، ۵۰ صفحه، بهاء ۱۰ فرانك فرانسه

گزینه‌ی مطالب: روحانیت مشروطه‌خواه یا یك توهم تاریخی: باقر مؤمنی. مصدق، ستاره‌ای در کهکشان ظلمات: علی‌اصغر حاج‌سیدجوادی. در بزنبست کانون نویسندگان ایران (در تبعید): اسماعیل خوئی. سفر (داستان): حسین دولت‌آبادی. و اشعاری از لەتیف هەلمەت، هشیار، بهزاد خواجات، غلامرضا عباسعلی‌زاده و...

Arash
6, S.Q. Sarah Bernardt
77 185 Lognes
France

* بولتن آغازی نو. شماره ۱۶، مرداد ۱۳۷۰، چاپ پاریس، ۷۷ صفحه، بهاء ۳۰ فرانك فرانسه

گزینه‌ی مطالب: دولت رفسنجانی: اصلاح‌گری یا مصلحت طلبی. میزگرد، تبادل نظر در باره‌ی دعوت جمهوری اسلامی از ایرانیان مقیم خارج. مجاهدین، اسلام سیاسی، مبارزه‌ی نظامی، ضد دمکراتیسم و مینیاتور جامعه‌ی آینده: دربندی. ترور راجیو گاندی و آینده‌ی دمکراسی در هند: مازیار. نامه و شعری از نعمت آزرم و...

Mr. M. Lari
B. P. 115
75 263 - Paris Cedex 06
France

* واژه. شماره‌ی سوم، تابستان ۱۳۷۰، چاپ دانمارك، ۱۶۰ صفحه، بهاء ؟

گزینه‌ی مطالب: مهاجرت و بحران‌های روانی: محمدصادق اسماعیلی. ساموئل بکت و در انتظار گودو: آ.روشن. ویس ورامین: منیژه آهنی. نظاره دارویزی او (داستان): حسین رحیمی. برزخ (داستان): خ.آلفونه. و اشعاری از محمد آقاسی و حسین رحیمی و...

Wazheh
P.B.87
2730 Herlev
Danmark

اطلاعیه باشگاه کتاب

«سهراب علی‌آبادی» مدیر مسئول انتشارات نوید، و «جواد طالعی»، شاعر و روزنامه‌نگار، به ایجاد «باشگاه کتاب نوید» همت گمارده‌اند. آنگونه که در کارت اطلاعاتی ـ افتتاحیه‌ی این باشگاه آمده، هدف از برپائی آن، پایان دادن به بحران کتاب و آشفتگی بازار و گرانی قیمت آن، از طریق پس زدن هزینه‌های غیر مستقیم پخش کتاب، به موقع رسیدن و رساندن کتاب (در کوتاه‌ترین مدت پس از انتشار) به دست دوستدارانش، و نیز، درک درست از تیراژ واقعی کتاب و در نتیجه، پرهیز از دور ریخت انرژی و سرمایه‌ی نویسنده و هنرمند و ناشر می‌باشد.

در تلاش برای دستیابی به چنین اهدافی، باشگاه مزبور بر آن است تا هر سه ماه یکبار، لیستی از کتاب‌ها و نشریات تازه (نشر یافته از سوی تمامی ناشرانی که پخش کتب و نشریات خویش را به بنگاه کتاب نوید واگذارده باشند) را منتشر و برای اعضای خود ارسال دارد. اعضای باشگاه، کتاب‌های انتخابی خویش را ـبدون هزینه‌ی پست ـ دریافت خواهند کرد و در صورت خرید بیش از ۲۰ مارک، از تخفیف ۱۰ تا ۲۵ درصد ـبسته به میزان سفارش ـ نیز برخوردار خواهند شد.

شرط عضویت در باشگاه کتاب، پرداخت مبلغ ۱۰۰ مارک (فقط به عنوان سپرده) به حساب باشگاه مزبور است. مبلغ فوق، در صورت کناره‌گیری هر عضو، به وی مسترد خواهد شد.

علاقمندان به عضویت و کسب آگاهی بیشتر، می‌توانند با نشانی انتشارات نوید در آلمان تماس بگیرند.

Navid Verlag
Johannis strasse 21
6600 Saarbrucken
Germany

می پذیرد

انتشارات آرش منتشر کرد:

روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده

محمود دولت‌آبادی

ARASH Tryck & Förlag
Bredbyplan 23, NB
163 71 SPÅNGA, SWEDEN
Tel. 46-8-795 70 82

کارنامه اسماعیل خوئی

(شعر)

۱

دفترهای :

بر خنك راهوار زمین

بر بام گردباد

از صدای سخن عشق

ز آن رهروان دریا

فراتر از شب اکنونیان

بر ساحل نشستن و هستن

ما بودگان

BARAN FÖRLAG
Glömmingegränd 12
163 62 Spånga
Sweden
Tel: 08-760 44 01

در صدد ویژه‌نامه‌ی **صادق هدایت** هستیم

کارهایتان رادراین زمینه برایمان بفرستید ویاری‌مان کنید

افسانه

شماره‌ی سوم داستانِ کوتاه (۲)

دیوانه	گی‌دوموپاسان
اندوه	آنتوان چخوف
سه تابلو	ویرجینیا وولف
نویسنده چیست؟	میشل فوکو
پیرامون نوشتن	ریموند کارور
داستان خوانی	بنت نرمان

و...

- افسانه درویرایش مطالب آزاد است
- مطالب رسیده ، بازپس فرستاده نمی‌شود
- همراه باترجمه‌ی مطالب ، متن اصلی رانیز بفرستید
- نقل مطالب افسانه ، بدون ذکرمأخذممنوع است

INNEHÅLL

VÅR NOVELL :

Förändringen — N.Khaksar
Droskar och piskar — A.Sardozami

ANDRAS NOVELL :

Lorenzos urna — G.Boccaccio
Övrs. M.Shayani

Det skvallarande hjärta — E.Allan.Poe
Övers. D.Kargar

ARTIKLAR :

Novellens värld — D.Kargar
Novell som en litterär genre — S.Yousef

I SAGANS OCH NOVELLENS VÄRLD

Jag spionerar (Novell) — G.Greene
Övers. R.Talebi

Den lilla filosofen (novell) — I.Singer
Övers. A.Djavadi

Adjö "Mr. Chance" — V.Vogel
Övers. A.Rokhsarian

Inkomna böcker
Inkomna tidskrifter
Navid bokförenings kommuniké

Afsane

skönlitterär tidskrift

(LEGEND)

HÖSTEN 1991

2

انتشارات افسانه

Afsane SKÖNLITTERÄR TIDSKRIFT 2 HÖSTEN 1991

ANSVARIG UTGIVARE OCH REDAKTÖR: DARIUSH KARGAR

Lösnummer :
Sverige &Europa: 30 skr
Kanada & USA: 7 $

Prenumeration,4 nummer:
Sverige:
Organisationer: 240 skr
Enskilda: 160 skr

Övriga länder i Europa:
Organisationer: 280 skr
Enskilda: 200 skr

Kanada & USA:
Organisationer: 300 skr
Enskilda: 240 skr

Adress:

Box 26036
750 26 Uppsala
SWEDEN

postgiro: 424 22 07-1

Afsane

skönlitterär tidskrift

(LEGEND)

HÖSTEN 1991

2

انتشارات افسانه