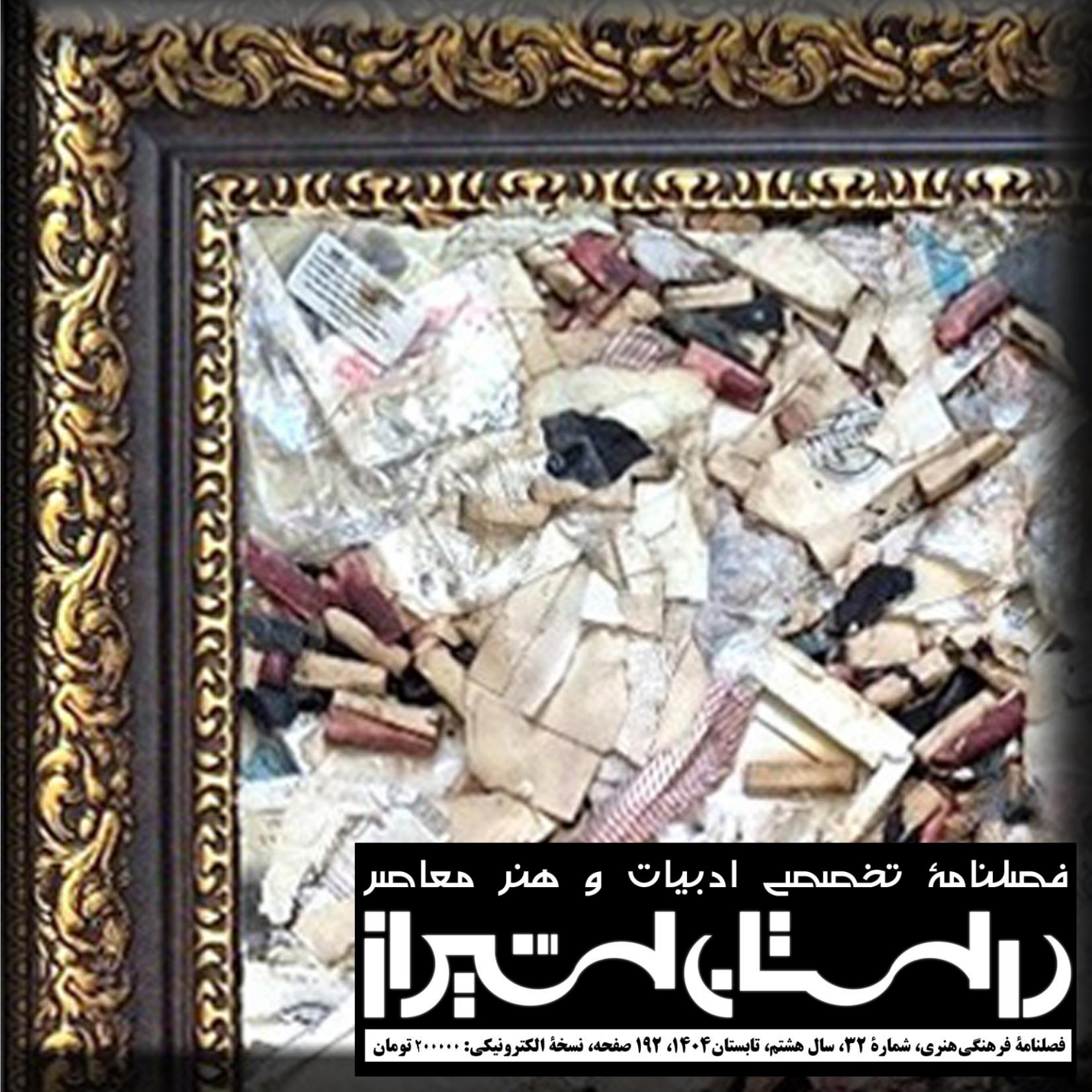


فصلنامهٔ تخصصی ادبیات و هنر معاصر

داستان شیراز

فصلنامهٔ فرهنگی‌هنری، شمارهٔ ۳۲، سال هشتم، تابستان ۱۴۰۴، ۱۹۲ صفحه، نسخهٔ الکترونیکی: ۲۰۰۰۰۰ تومان

فصلنامهٔ تخصصی ادبیات و هنر - داستان شیراز

شمارهٔ سی‌ودو (سال هشتم - تابستان ۱۴۰۴)

داستان شیراز

داستان شیراز - فصلنامهٔ فرهنگی‌هنری- شمارهٔ سی‌ودو - سال هشتم - تابستان ۱۴۰۴ - شیراز

صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول: مجید خادم

سردبیر: الهام فردویی

مدیر نشر: حدیث اسماعیل‌خانی

دبیر بخش ادبیات داستانی: شقایق صابر / **دبیر بخش ادبیات نمایشی و تئاتر:** نجمه بهاری / **دبیر بخش سینما:** محمدعلی نجفی / **دبیر بخش هنرهای تجسمی:** مجید خادم / **دبیر بخش فلسفه و علوم انسانی:** احمد قناعتی / **دبیر بخش‌های نویسندگان نوجوان و بخش هنرمندان فردا:** غزاله سبوکی

مدیر ویراستاری: سمیرا صفایی‌زاده

ویراستاران: احسان دهقان / مریم رمضانی / حامد وحدت

جلد: هیچ‌کس کارش را بدون بسم‌الله... اثر سارا عمرانی

نویسندگان این شماره (به‌ترتیب فهرست):

بخش ادبیات داستانی: آزیتا گندمی‌کال / فروغ بصیری / رها اژدری / مجید خادم / سپیده نوری

بخش ادبیات نمایشی و تئاتر: آرش ربانی

بخش هنرهای تجسمی: دانیال عماری / ندا زمانی

بخش فلسفه و علوم انسانی: احمد قناعتی

بخش نویسندگان نوجوان: رها گلرخ / مائده اسدی

بخش هنرمندان فردا: علی‌اکبر برزگر

«داستان شیراز» در ویرایش آثار رسیده، آزاد است.

محتوای آثار الزاماً منطبق بر آرای «داستان شیراز» نیست.

هرگونه استفاده از مطالب با ذکر منبع آزاد است.

در رابطه با داستان‌ها و شعرها، کسب اجازهٔ مستقیم از نویسنده نیز الزامی است.

روابط عمومی «داستان شیراز» از طریق پست الکترونیکی مجله پذیرای نظرات و پیشنهادات و انتقادات شما خواهد بود.

سایت اینترنتی مجله: www.dastaneshiraz.com پست الکترونیکی: dastaneshiraz1396@gmail.com

آدرس: شیراز، چهارراه مشیر، مجتمع شمس‌العماره، طبقه اول، واحد ۱ پذیرش آگهی: ۰۹۰۵۴۰۶۳۳۷۰

گالری جواهرات لعل، حامیِ فرهنگ و هنر ایران معاصر

ارائه‌دهندهٔ کلکسیونی از زیباترین زیورآلات اصیل و کلکسیونی و آنتیک و تاریخی

2013
LAAL JEWELRY

WWW.Laalgalery.ir

T.me/Laalgallery2013 **Instagram.com/Laaljewelry**

خوانندگان و همراهان ارجمند

با هدف گسترش دسترسی به فصلنامهٔ داستان شیراز، از این پس فصلنامه را به رایگان در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌دهیم؛ بااین‌حال انتشار هر شماره از فصلنامه نیازمند صرف هزینه‌هایی در بخش‌های گوناگون است. اگر مشتاق به همراهی در تداوم این مسیر هستید، به‌صورت داوطلبانه مبلغ نوشته‌شده روی جلد (دویست هزار تومان) یا مبلغی دلخواه را به حساب انجمن حیرت واریز کنید.

حمایت شما سهمی ارزشمند در ادامهٔ انتشار مستقل و رایگان فصلنامه خواهد داشت و همواره قدردان و سپاسگزاریم.

۶۰۳۷۶۹۱۹۹۰۴۷۰۴۸۶

بانک صادرات، انجمن نویسندگان خلاق حیرت

فهرست

ادبیات داستانی ۷

داستان کوتاه ۷

همهٔ جنگ‌ها را خدا راه انداخته / آزیتا گندمی‌کال ۷

شرح شطحیات شبانه/ فروغ بصیری ۱۱

در بند رودخانه / رها اژدری ۲۱

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی ادبیات داستانی ۳۲

درس‌گفتارهایی در مباحث پایهٔ داستان‌نویسی - آشنایی با نظام‌های ساختاریِ روایت - مبحث دوم: نظام شخصیت‌پردازی (بخش دوم) / مجید خادم ۳۲

تولید عمدی هذیان در ادبیات معاصر ایران (از هزلیات سعدی تا مقروض بودن سندی و از حیرت و گرسنگیِ زاکانی تا قلتبانِ خامِ خادم/ سپیده نوری ۷۷

ادبیات نمایشی و تئاتر ۸۶

نمایشنامه ۸۶

زندگی و مرگ یک جسم مذکر - برداشتی آزاد از داستان «یکی مثل همه» نوشتهٔ فیلیپ راث / آرش ربانی ۸۶

هنرهای تجسمی ۱۲۶

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی هنرهای تجسمی ۱۲۶

ابهام و انتزاع - نگاهی به آثار بهجت صدر و کیتی لاروکا / دانیال عماری ۱۲۶

نقش ماده در سرایت اکسپرسیون - بررسیِ موردیِ سه اثر از مجید خادم و سارا عمرانی و امیدرضا کشاورز در نمایشگاه گروهی هنرهای تجسمی «معنای مجسم» / ندا زمانی ۱۵۵

فلسفه و علوم انسانی ۱۶۸

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی فلسفه و علوم انسانی ۱۶۸

«دکتربازی با فولخنثیوها»؛ روایتگر سلطهٔ هژمونیک گرامشی/ احمد قناعتی ۱۶۸

نویسندگان نوجوان ۱۷۴

داستان کوتاه ۱۷۴

زباله‌های خواستنی / رها گلرخ ۱۷۴

یهودا / مائده اسدی ۱۷۹

هنرمندان فردا ۱۸۶

داستان کوتاه ۱۸۶

حرف آخر / علی‌اکبر برزگر ۱۸۶

ارتباط با ما ۱۸۸

ادبیات داستانی

داستان کوتاه

همهٔ جنگ‌ها را خدا راه انداخته

آزیتا گندمی‌کال

وقتی مادر بعد از سال‌ها بیماری و زمین‌گیری مُرد، اوضاع نابسامان خانه سروسامان گرفت. چهار فرزند و بیست سال نگهداری خانواده از مادری فلج‌شده در زایمان پنجم و مراقبت و تروخشک کردن بچهٔ آخر که روی دستمان مانده بود. او مُرد درحالی‌که یک چمدان کوچک لباس و حوله و داروهایش تمام دارایی‌اش از این دنیا بود و البته هزینهٔ بیمارستان و کفن‌ودفن که روی دست ما گذاشته بود. مادر مُرده و ده درم وام.

وقتی که پدر سال‌ها بعد، از کرونا مُرد، سروسامانمان بیشتر هم شد. اول اینکه اگر وضعمان چندان خوب نشد، حداقل از بدبختی نجات پیدا کردیم. دوم اینکه دیگر سرش از توی خشتکمان جدا شده بود. زمین‌های آباده را فروختیم و تقسیم کردیم. زمین‌هایی که از پدربزرگ کشاورزش به ارث برده بود و هرگز به کسی اجازهٔ کار روی آن‌ها را نداده بود. به فروششان برای ما و حتی برای خودش هم راضی نشده بود. من با سهم ارثم به‌جای حسرت خریدن کولر برای پراید قراضه‌ام، کلاً ماشین را عوض کردم. ملیحه خواهر بزرگم هم بالاخره از اجاره‌نشینی راحت شد و خانه خرید؛ البته اشک می‌ریخت و وقتی مثل پاندول ساعت اندام لاغر و درازش را که خیلی شبیه مادر خدابیامرزمان بود، به چپ و راست تکان می‌داد، توی سرش می‌زد و می‌گفت: «یتیم شدیم، دیدی چه مصیبتی به سرمون شد؟» نمی‌دانم مصیبت را جدی می‌گفت یا برای گرم کردن مجلس عزا؟ ولی آخر به لطف کرونا مراسمی

هم در کار نبود و از شر مخارج و تحمل آدم‌ها هم راحت شده بودیم. برای پدر خودمان می‌دانستیم کسی نمی‌آید. سال‌های کرونا سال‌های وحشت آدم‌ها از هم بود. قبر کردن جسد با رعایت موازین دقیق بهداشتی و با حضور فقط چند نفر، آن‌هم از دور. وحشت مردم از خانواده‌ای که کرونا گرفته بودند و حالا کشته هم داده بودند، خیلی بود. کرونا گرفتن بدنامی بزرگی بود. همه می‌دانستیم؛ ولی اعلام کردیم به احترام دیگران و سلامتشان نیازی به حضور هیچ‌کس نیست. فامیل هم پیامی دادند و گفتند به احترام ما نمی‌آیند.

سال‌های کرونا اما سال‌های پرش و موفقیت بود. دیگر نیاز نبود برای کار، ساعت شش صبح با ماشین قراضه‌ام به شهرک صنعتی بروم و برای اضافه‌کاری ناچیزی تا غروب بمانم. شب هم خسته‌وخرد برگردم و شلوار لی رنگ‌ورورفته و پیراهن کرمی‌ام را که دیگر یقه‌اش پوسیده شده، توی تشت بشویم تا برای صبح لباس‌های کهنه‌ام تمیز باشد و درحالی‌که نگران پول بنزینم، سارا زنگ بزند یا پیام بدهد تا منت‌ها و تحقیرهایش را بشنوم و دست‌آخر هم حرف‌های صد من یک غاز مشاورش را بشنوم که گفته: «تو مسئول احساسات دیگران نیستی و باید خودت و احساساتت در اولویت باشن. اگه کسی از حرف و رفتار تو ناراحت می‌شه باید منشأ این ناراحتی رو در درون خودش پیدا کنه و اِل‌وبِل.» من هم یک شب نه گذاشتم و نه برداشتم و ریدم به اولویتش، یعنی احساساتش و وقتی با گریه پرسید: «این چه رفتاریه و چرا به احساسات من توجه نمی‌کنی؟» گفتم: «ما مسئول احساسات کسی نیستیم برو پی منشأت.»

خلاصه همین باعث جدایی‌مان شد و مدتی بعد هم مادر مُرد.

مادر که مُرد بعدازظهر بود. آن روز هوا کاملاً روشن و آفتابی بود و اتفاقاً ناهار خوبی هم خورده بودیم؛ یعنی می‌خواهم بگویم اصلاً حالت خاصی نبود؛ مثلاً باران ببارد یا هوا ابری باشد و از این حرف‌ها.

از معدود جاهایی که پدر، مادر را همراهی کرد، تا دم گور بود. صحنه‌ای از بودنشان باهم، پدر در کنار مادر در قنداق آخر. من خیلی وقت‌ها به این فکر می‌کنم که این دو تا با این‌همه اختلاف و فاصله چه‌جوری ما پنج تا را پس انداختند؟

وقتی یاسر همکارم هم از کار اخراج شد، همه‌چیز به نفع من شد. خودش می‌گفت استعفا. خب گاهی لازم است آدم‌ها گندکاری‌هایشان را یک‌جوری ماست‌مالی کنند که کم نیاوردند. چند شب قبلش آمده بود پیش من. از فضای سمی و بیمار محل کارمان حرف می‌زد. از لزوم ارتقای سطح کیفیت در هر زمینه‌ای. گفتم یاسر این چرت‌وپرت‌ها برای نوشتن است نه عمل کردن. در حدواندازه‌ای نیستی که با معشوقهٔ مدیرکل دربیفتی. تازه آن‌ها خودشان از همه‌چیز خبر دارند. سرت به کارت باشد. یک جملهٔ طولانی گفت از یک فیلسوف که یادم نیست. نه جمله را و نه فیلسوف را. ولی مضمونش این بود که اگر همه بگوییم به من چه یک روز یکی در مقابل ظلمی که به ما خواهد شد همین را خواهد گفت. گفتم جملهٔ زیبایی است. واقعاً هم زیبا بود. هفتهٔ بعد مجبورش کردند استعفایش را بنویسد و او نه‌فقط از شرکت که از شیراز هم رفت. میزش را دادند به من. هم ارتقای شغلی بود و هم مالی.

چند شب قبلش خانهٔ ما بود. تلویزیون راز بقا پخش می‌کرد. من توی مسیر آشپزخانه به سالن در رفت‌وآمد بودم و یاسر درحالی‌که شکم گردش چنان به دکمه‌های پیراهن آستین‌بلندش فشار آورده بود که هرآن منتظر بودم دکمه‌ها از جا بپرند، جلوی تلوزیون روی مبل راحتی نشسته بود و یک‌ریز از برنامهٔ مستند حرف می‌زد.

گفتم: «تو واقعاً از دیدن جک‌وجونورها خوشت می‌آد؟»

گفت: «ها، مگه از تو بدم می‌آد؟» بعد گفت: «نیگا، مادر و فرزند در هر شکلی باشن قشنگن.» سرم را طرف تلوزیون چرخاندم. دو توله‌خرس سفید قطبی کوچولو دنبال سر مادرشان روی یخ و برف قطب دنبال غذا می‌گشتند. یاسر راست می‌گفت، واقعاً قشنگ بودند. سفید و پشمالو، هماهنگ با فضای یک‌دست برفی قطب. صدای راوی مستند روی تصویر از کمبود غذا در قطب به‌دلیل به هم خوردن اکوسیستم می‌گفت. از تلاش خرس مادر برای پیدا کردن غذا برای بچه‌های گرسنه‌اش. فُکی از شکستگی یخ روی اقیانوس بیرون آمد. اگر همین را می‌گرفتند کافی بود و هر سه سیر می‌شدند. بزرگ و پرگوشت و چرب به نظر می‌رسید. کمین گرفتن خرس مادر دیدنی بود. درحال محاسبه و فکر به نظر می‌رسید؛ ولی قیافهٔ فُک، خنگ و بازیگوش و بی‌حواس بود. دو بچه‌خرس کوچک انگار که از قبل تعلیم دیده باشند، از جایشان جُنب نمی‌خوردند. چیزی به شکار این لندهور بی‌خاصیت نمانده بود. روی لب یاسر لبخند بود. سر جایم بین میز آشپزخانه و سالن ماندم تا لحظهٔ شکار را ببینم و بعد بروم سیب‌زمینی‌های درحال سرخ شدن را زیرورو کنم که فُک با چابکی، قبل‌از رسیدن خرس مادر، از شکاف یخ‌ها توی آب پرید و خرس‌ها دست‌ازپادرازتر و گرسنه سرجایشان واماندند و وقتی از گرفتن فُک ناامید شدند، مثل لشکر شکست‌خورده به راه افتادند تا دوباره شانسشان را در جایی دیگر امتحان کنند.

دوربین به‌دنبال فُک بزرگ و سنگین‌وزن که در آب پریده بود رفت و نشان داد که او هم یک فُک مادر بوده و فُک کوچولویش زیر آب منتظرش است. راوی توضیح داد که فُک کوچک و مادرش به‌شدت گرسنه هستند و فُک مادر هم مثل خرس مادر به‌دنبال غذا برای خودش و بچه‌اش می‌گردد، درعین‌حالی که مراقب است خودش یا بچه‌اش شکار نشوند. هر دو در آب‌های گستردهٔ اقیانوس شناور بودند و می‌چرخیدند. صحنهٔ زیبایی بود وقتی در آب بدن‌هایشان را با عشق به هم می‌مالیدند. فُک مادر شش‌دانگ حواسش به بچه‌اش بود. ناگهان ماهی نسبتاً بزرگی در تیررس فُک مادر قرار گرفت و او برای شکار ماهی هجوم برد؛ ولی ماهی زبل فرار کرد و به عمق آب رفت و لابه‌لای سنگ‌ها قایم شد و دو فُک دست‌ازپادرازتر به راهشان ادامه دادند تا جایی دیگر شانسشان را امتحان کنند. دوربین فُک‌های گرسنه و شکسته‌خورده از شکار را رها کرد و به‌دنبال ماهی روانهٔ عمق دریا شد. ماهی زبل وقتی از رفتن دشمن مطمن شد، از بین سنگ بیرون آمد و در کف آب شروع به ساختن دایره‌هایی کرد. راوی توضیح داد که این کار یک حرکت رمانتیک از طرف ماهی نر عاشق برای جذب ماهی ماده است. یاسر نگاهی با تعجب به من انداخت و من گفتم: «قد ای ماهی هم شانس نداشتیم.» یاسر گفت: «شاید هم عقل نداشتیم.» گفتم: «اگه قد ای ماهی عقل نداشتیم لابد ندادنمون.»

دوربین فیلم مستند از قعر دریا به روی خشکی آمد. جایی که همین اتفاق بین روباه‌ها و خرگوش‌ها در جریان بود. جایی بین روباه مادر و فرزندان زیبایش و خرگوش‌های کوچولوی ترسیده که به‌همراه مادرشان می‌لرزیدند و فرار می‌کردند و قایم می‌شدند و روباه مادر که برای سیر شدن شکم بچه‌هایش به‌دنبال غذا بود.

صدای یاسر و راوی قاتی هم شدند وقتی یاسر رو به من گفت: «همهٔ جنگ‌ها رو خدا راه انداخته.»

یک لحظه نگاهش کردم و رفتم سروقت تابه‌ای که در آن گوشت و پیاز درحال سرخ شدن بود، ادویه زدم و سیب‌زمینی‌ها را که سرخ شده بودند توی آن ریختم.

ادبیات داستانی

داستان کوتاه

شرح شَطحیات شبانه

فروغ بصیری

شبِ شنبه

والنهار اذا تجلی. به‌سمت مشهد اردهال در حرکتیم. بهار مردهٔ سالِ نودونه است. به قصدِ زیارتِ سهراب می‌رویم. جوی آب و سایهٔ درخت و دشتِ شقایق را چشم داریم و پروانه‌ها. پروانه‌ها. این تصویر به هرکس که در راه کاشان رانده باشد روی نموده. پروانه‌هایی که با گرایشی در راهشان خود را به شیشهٔ ماشین می‌کوبند. مرگ این حجم از پروانه دل آدم را ریش می‌کند، پروانه‌هایی با ندرتِ نژادی. نژادِ محلّی غریبی از پروانگان گل‌کلمی، پروانگان ظریف و پف‌آلود باتلاق‌های قطب شمال، پروانه‌های صیقلی آپولو با خال‌های قرمز، پروانهٔ شاهین خرزهره‌ای که بال‌هایش با چنان سرعتی به هم می‌خورَد که چیزی جز هالهٔ شبحی از بدنی در یک راستا دیده نمی‌شود، پروانه‌های آفریقایی و سرانجام پروانه‌های مغرورانه‌بال‌به‌هم‌زنِ مورفوس برزیلی.

میان راه صدای پای آب را از برمی‌خوانیم: «به سراغ من اگر می‌آیید نرم و آهسته بیایید.» که مثل ابر شفافی غشای بالای مغز را پوشانده، با مناظرِ برهوتی دو سوی راه در هم آمیخته و به رخوت ادراکمان دامن می‌زند. آن امامزادهٔ آهنی با دست‌هایِ درازِ سایه‌هایش که روی زمین‌های طلایی مجاور چنگ انداخته را باور نمی‌کنیم. چند عکس آبکی با گورِ خالیِ سهراب می‌گیریم. تنها آدمی که می‌بینیم مردی است که سوار بر تراکتور می‌رود، ابرهای کلاف‌مانند به دنبالش، به‌سانِ چند علامت سؤال که نامنزه روی هم افتاده‌اند. از سراشیب پایین می‌آییم. از یکی قسمتی از سر، از دیگری شکلی ابهام‌آمیز از بدن که نمی‌شود برای آن جنسیتی متصوّر شد، دیده می‌شود. مرد، لباس‌کارِ کرباسی به شیوهٔ کارگران مزرعه‌های پنبه در زمانهٔ برده‌داری آمریکا به تن دارد. چهل‌ساله است. پدر دو پسر و یک دختر. نسبش شاید به گیاهی در هند، به سفالینه‌ای از خاک سیلک یا به زنی فاحشه در شهر بخارا برسد. مالک چند جریب زمین دایر، احشام، قرع و انبیقِ گلاب‌گیری و خانه‌ای است با حیاطی بزرگ که پشت دیوارهایش سیم‌خاردار کاشته‌اند. گلاب‌های دوآتیشه‌اش در بازار حرف اوّل را می‌زنند. غریبه‌ها را که می‌بیند به حرف اوّل اسمش روی شیشه‌های گلاب می‌اندیشد: درشت، طلایی با حاشیهٔ زغال چوبی. اینک لمیده بر نشیمنگاهی چاک‌چاک برای دستی که پیشتر موی انبوهش را می‌جورید سایه‌ای می‌جوید و سرانجام پس‌از آزمودن سایه‌های ریزودرشتی که در کنار قواره‌اش شکل گرفته، سایهٔ دل‌خواهِ نفش‌بسته در امتدادِ پاهای چفت‌شده‌اش را می‌یابد و ناگهان با شکِ دررسنده‌ای می‌غرّد: «اهووووی!»

دوستت می‌دارم بی‌آنکه بخواهمت. این یک عاشقانهٔ نسبتاً آرام برای آقای پوکوکورانته است. تُهیگی نگاهت و دودوی چشمانت را تجسّم می‌کنم. اجازه می‌گیرم. می‌خواهم به فراسوی پیکرها بروم. پنجه‌کلاغی گوشهٔ چشمت در محل پیوندِ پلک زیرین و زبرین مثل یک چنگال، مثل خنجری سه‌شاخ به نظر می‌رسد. پیشانی بلندت، جلودارِ مجموعهٔ عظیمِ سروگردنت، چین برداشته است. بسیاریِ ریشت را می‌توان امتداد بی‌واسطهٔ موها پنداشت. وقتش است. وقتش است در بحر چشم‌های درشتت بروم و باز به این معنا برسم که چشم‌هایت مثل چشم‌های سهراب است و مثل چشم‌های حافظ و مثل چشم‌های امام‌علی. همین جا زارم می‌گیرد و می‌انگارم نوشتنِ یک عاشقانهٔ آرام دیگر برای تو تا چه حد احمقانه است.

تغزّلات بندِ تُنبانی: بگذار یک‌راست برویم سراغ تنبانت آقای پوکوکورانته. درست آن پایین، جایی که پاهای تو دوشاخه می‌شوند، جایی که عضو والا، ورطه‌ای که شاعرانگی تو روییده، دهانِ من آمادهٔ شروع سفری می‌گردد. گردابی از لذّتی گرم و سوزان در پیش است. لغزنده، سخت، گریزنده و معوج در این شعر جسمانی پیش می‌روی و امتداد می‌یابی. شرابِ تو، مرقِ تو، شامِ آخرِ این باغ جتسیمانی.

شبِ یکشنبه

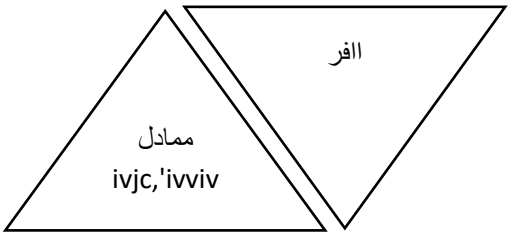
- «چون من لنگم دخترِ خدا همیشه مرا دست می‌اندازد. فلانیِ ویران‌کننده را دوست دارد؛ زیرا که زیباست، پاهای راست دارد و من ناتوانم.»

- «می‌تواند زیبا باشد؛ اما شرم ندارد.»

(خدای پیام‌آور به او پاسخ داد: ای خدای توانا که تیرهای تو به جای دور می‌رسد، آیا می‌توانم این نیک‌بختی را داشته باشم؟ باآنکه سه بند بی‌کران مرا در هم فشرده است و شما همهٔ خدایان و همهٔ الهگان مرا بدین‌گونه گرفتار می‌بینید؛ اما خواستارم نزدیک دختر خدا که زیورهای زیبا دارد بخُسبم.)

واللیل اذا یغشی. به این فکر می‌کنم که نام او را کجا شنیده‌ام. نمی‌خواهم موتورهای جستجو از کارم سر در بیاورند. می‌خواهم به حافظهٔ پر از ایرادم اتکا کنم. مدلینِ چشم‌آبی تو، روبه‌روی آینه ایستاده است. دور گردن پیشبندی بسته تا لباسش اضافات کرم‌ها و پودرها و رنگ‌ها را به خود نگیرد. بادقّت ولی عجولانه پوستش را رنگ می‌زند. پشت پلکش را با سایهٔ سبزی می‌پوشاند. خطی توی ابروهای پرش می‌اندازد و به صورتش پودر می‌پاشد و پس‌مانده‌ها را از استخوان باریک فکش می‌گیرد و به‌سوی گردن بلندش می‌کشاند تا لایه‌ای نامنسجم روی گردن را بپوشاند. تو بر کنارهٔ وان حمام درست مثل گربه‌ای مغرور بر خاکروبه‌دانی ته‌نشین شده‌ای. حواست در پی این است که فشار ناشی از سنگینی‌ات بر کنارهٔ وان و بر کف پاها که نیمی از تو را نگاه داشته در موزانه باشد. شاهد این تغییر و تلوّن هستی. می‌بینی که چگونه گونه‌های شاد و کودکانه قشری از تصنع و سال‌خوردگی می‌گیرد. مدلین ماتیک قرمز پررنگی به لب‌ها می‌مالد. لب‌ها را به هم می‌فشارد، باز و بسته شدن دهانش تلاشی مذبوحانه است برای توزیع عادلانهٔ رنگ. قدرتِ مطلق زیبایی، احترام تو را به ارمغان آورده است. زیر لب می‌نالی: «زیبایی، زیبایی سرانجام دنیا را نجات خواهد داد. زیبایی مثل یک معما بزرگ، پیچیده و مرموز است.» امشب وقتی نیمه‌های شب از خواب پریدم این فکر به ذهنم خطور کرد که کل ابله در این دو جمله خلاصه شده است و تو به خاطرم آمدی که لخت و بی‌سلاح بودی و زیبایی مدلین ته دلت را خالی می‌کرد و تمام قدرتت را می‌مکید؛ چراکه باید میوهٔ خود را از دهان مارِ خوش‌خطوخال برمی‌گرفتی. مدلین کمربندش را روی دامن بلندش محکم می‌کند. باهم به غذاخوری کنار ایستگاه متروی سکونتگاهتان در نیویورک می‌روید و وافل با شیرهٔ انگور می‌خورید. تو به این واقعیت سیال، معلق و دست‌نیافتنی می‌اندیشی و در استیصالِ تنهایت فرومی‌روی.

برسد به دست موسی‌ه



در این وقفهٔ خاکستری، کشاورز کلاهِ پهنِ حصیری با لبه‌هایی مضرّس از سایش‌های ناارادیِ مکرّر بر دیوارهٔ چیزها، سایش‌هایی چنان نامعمول و

فرساینده که کلاه را در قیاس با کلاهی یکسان در گذارِ زمانی مشابه ولی در مواجهه با سایشی معمول خلق‌گونه‌تر از میزان شایستگی‌اش گردانیده را از سر برداشته است. پاچه‌های شلوارش را در هوا می‌تکاند. یک خوشهٔ عسلی و چند دانهٔ گندم سرریز می‌شود. دستی به‌مِهر موهای طلایی تازه‌روییدهٔ ناشی از تراشیدنیِ زودهنگام در پگاه بر بالای لب‌ها که تنها لمسی بی‌غل‌وغش نیست را پنهان می‌کند و چشم‌های سبزِ میشی که با رنگ گندمگونِ صورت لذّتی بی‌طرفانه ایجاد می‌کند، بر بنیاد رفتاری تکاملی گشاد می‌شود. دوست یا دشمن؟ دهانش می‌خواهد به اهوویِ ترسانندهٔ دیگری بازگردد که پشت دندان‌های فک بالا آن را می‌قاپد. واژه‌ای، کبوترِ غمگینی در گلویش غرغره می‌کند: «سلام.» غلظت لام سلامش شاهدی بر نداشتن هم‌کلامی از گاهِ بیداری است. از اکنون تا زمانی که حنجره بتواند طریق معهودش را برای ادایِ لام‌ها به درشتی و میم‌ها با سرِ بریده بازیابد، طنین سلام به‌طرزی غریب و ناآشنا مثل شمعی دودکرده در گوش می‌پیچد. دهقان که ما زین‌پس سهرابش می‌نامیم، می‌کوشد سلام‌های ناراستش، قلوه‌سنگی‌هایی از پی هم، گیرکرده در گریوهٔ گلو را در جریان آرام هوا رهاکند تا سرانجام به انعکاس سلامی بی‌خطوخش برسد. صدایی شفاف مثل صدای پای آب، دل آن را به او می‌دهد که بار دیگر بغرّد: «سلام.» ما گوشمان به سلام سهراب خورده و چشممان به هولی که سپرِ ماشین از حملِ اجسادِ تکّه‌پارهٔ پروانه‌ها به تن کشیده است.

شبِ دوشنبه

به رختخواب چسبیده‌ام همچون گوشتِ خامِ جلزوولزکُنی به کف ماهیتابه‌ای داغ. پلک‌هایم را خوابی تمام‌وکمال و رنگی در اختیار دارد که جدال سر می‌گیرد. در مرحلهٔ آخر، انقباض‌های کشدارِ عضلانی که سعی بر به عقب راندن جریانی سرریزشونده دارند هم به دادم نمی‌رسند. ماهیچه‌ها به‌گونه‌ای خودکار برای اعمال فشاری حداکثری مدام باز و بسته می‌شوند. در مرحلهٔ اوّل دست به انکارِ کلّیت جریان سرریزشونده می‌زنم. لختی از من چسبیده به ماهیتابه می‌ماند و شرحه‌ای بر کاسهٔ توالت می‌آرامد. دریچه‌ای باز است، کورسوی امیدی پیدا.

تلفیق شعرای مُفلِق:

روزی روزگاری چوب درخت انجیری بودم

الواری بی‌مصرف و به‌دردنخور

نجّاری که دودل بود نیمکت بسازد یا من را

سرانجام ایزدی را برگزید

ازآن‌پس من ایزدی شدم که گر بر سر بوق من نشینی دروازهٔ کازرون ببینی

و لولوی سر خرمن بی‌نظیری برای پرندگان و دزدان

با تیرک راست و سرخ‌رنگی که وقیحانه از میان ران‌هایم بیرون زده

والليل اذا عسعس. انگشتمان جهان‌های مجازی را می‌لغزاند و مثل ماری به‌طرف پی انگلیسی سفیدرنگِ بزرگی، کنج سمت راستِ راستِ راستِ تلفن هوشمند، درون شکلِ هندسیِ غیرقابل‌تشخیصی می‌خزد. دکمه مثل کوه مغناطیس ما را به خود می‌کشد. شروع را که می‌زنیم، ثانیه‌های جادویی قرارگرفته مابین ما و جهان‌هایی مجازی سپری می‌شود و عارضهٔ جانبی رفتن به مکان‌های غریب و هم‌زمان مکیف که همواره همراه با دل‌آشوبه‌ای آشنا که در پی عبور از هر خط قرمزی، پیش‌از هرچیز ناشی از پیوند به مجموعهٔ عظیمِ نکردن‌هاست، رخ می‌نمایاند. بازتفسیر مفاهیمی چند. تهوّعی ملازم. بیرون‌انداختگی از جهانِ روشنِ کودکی. تحمیل حسی گناه‌آلود. بالا می‌آوردیم و پیش می‌رفتیم.

همهٔ xهای دنیا در دسترس. هو. گرزهای ونوس بی‌غلاف در مقابل. هو. این گرزهای ونوس که در مقابل چشمان ماست عامل اصلی لذّت در عشق است. هو. به آن عضو والا می‌گویند. هیچ بخشی از بدن انسان وجود ندارد که نتواند خود را به آن معرفی کند و در آن وارد شود. هو. خرزه‌ها راست گشته و فوطه‌ها به کناری انداخته. نقطه. چون قصّه بدین‌جا می‌رسد ناگاه بامداد می‌شود.

ما انتظارِ حرکت سهراب از میان قاب خیالی‌اش با پس‌زمینهٔ آبی طلایی را نداریم. گندم‌زار با کلاغ‌ها. تهمینه می‌غریود: «اهل کجایی؟»

- «اهل کاشون.»

- «اسمت چیه؟ سهراب؟»

- «اسم خودت چیه؟»

- «تهمینه.»

- «از تهرون اومدین؟»

- «از تهرون اومدیم.»

- «اگه بخواین می‌برمتون یه جایی که هیچکی بلد نیست.»

- «می‌خوایم.»

- «پس دنبال تراکتور بیاین.»

حرکت می‌کنیم به‌سمت جایی که هیچ‌کس بلد نیست. این شهوتِ اصیل که ما در پسِ او به راهی می‌رویم که هیچ‌کس نمی‌داند، از خلجانی لال، رفته‌رفته و هرچه سهراب برای اطمینان از تأسی ما بیشتر فرمان را ول می‌کند و به پشت می‌نگرد، به شرارِ هشیاری نخستین برای فرمان نبردن بدل می‌شود که ما را به آتش می‌کشد و از کانون مخاطره به جانب باریکه‌های ایمان پیشمان می‌برد. از ظلمت به نور. از غربت به قربت. بدان امید در این بیم.

- «شاید ببرتمون پشت هیچستون.»

- «شایدم پشت دریاها.»

- «شایدم حرّاج تهرون.»

سهراب می‌رود و ما او را پی می‌کنیم. غوک‌ها می‌خوانند، مرغ حق هم گاهی و بیابان پیداست. شعری که می‌خوانیم از هوهوی باد و موتور مویان تراکتور گذر کرده، به گوش سهراب نشسته و موثقمان گردانیده. به مادرانی که لالایی می‌خوانند تعالی می‌یابیم. سهراب پشت صاف کرده، چشم دوخته به جادّه و فرمان را مثل بند تنبانی وارفته سفت چسبیده. دیگر خیالش از همه سو راحت است. ما شعر می‌خوانیم و وقتی ما شعر می‌خوانیم یعنی می‌خواهیم به راهی برویم.

با آوازِ رعنا در اوج می‌مویم: «خشتِ غربت را می‌بوییم!»

سهراب انگشت اتّهامِ فروکرده در چشمِ راستِ راه: «ماه ماه ماه.»

دهانش را به‌شکل دهانِ ماهی باز و بسته می‌کند. تلاشی عبث برای رساندن واژهٔ ماه به گوش ما. ماه که گاهی از سَلخ به غُرّه می‌آید گاه از غُره به سَلخ.

شبِ سه‌شنبه

والليل اذا يسر. ما شب‌ها در هر زاویه‌ای که بخوابیم، قاب پنجره این تصویر را فرامی‌نماید؛ حتّی تاریک‌ترین حالت ممکن هم نمی‌تواند شبحِ درختِ پشتِ پنجره با دسته‌ای از شاخه‌های برافراشته به‌سوی آسمان نیمه‌شب را بپوشاند. شیشهٔ پنجره نمی‌خواهد از شرِ انعکاسِ نورهای نیمه‌شبانهٔ شهر که مخدوش‌کنندهٔ تاریکی یکدستی است، بهلد.

دوزخی در تمنای آتش. ما آرزویی جز آنکه مطلقاً فراموش شویم و از خاطره‌ها برویم در سر نداریم. اگر سرتاسر جهنم را بجویی روحی مستحق‌تر از ما برای یخ زدن نخواهی یافت. ما در سرمای جاودان سخت می‌لرزیم. ما جز نیمی از چهرهٔ خود را از یخ بیرون نداریم و این آن نیمه‌ای است که چشمان ما در آن است تا اشکی که از این چشم‌ها بیرون می‌آید یخ بزند. حال تحقیرمان کنید. لذاک ترانا محرقاً و غریقاً.

و سهراب آن‌چنان که در امتداد جاده پیش می‌رود، گویی بکارت رؤیای ما را با خود به بَستر شب می‌برد. برای غزل راهی راهِ قصیده می‌شویم. موسم حصاد است. منظرهٔ دروگران با ریش و مویی بلند پشت داده به آنچه از پگاه درویده‌اند و سگی هراسان و منتظر، سبب می‌شود زاویهٔ دیدمان را دیگر کنیم. همچنان که ما از راه روی برمی‌تابیم، دروگران به‌جانب عبور ما و تراکتور سهراب که اکنون از شدت تعقیب و تعاقب با آن یکی شده‌ایم، چشم می‌چرخانند و در لحظه‌ای که امتداد نگاه‌ها به هم می‌رسند و ما چشم‌درچشم سیاه و درشت آنان می‌شویم، سگ، لاینده با تکانی به دمِ پرمویش گویی آهنگ مرافقتی چشم‌داشته را به گوش ما می‌رساند. دروگران برای سهراب دست برمی‌فشانند و دست برفشاندن آن‌ها با دست برفشاندنِ سهراب برای آن‌ها مقارن است با غریوِ « اهووووی» دوسویه که در نیمهٔ راه در هم می‌آمیزد. ما هم به این تعزیت‌گویی نامعمول می‌گرویم و «اهووووی» سوّمین را دیرتر ولی درشت‌تر به‌جانب تودهٔ «اهووووی»ها پرت می‌کنیم. دورترک فریفتاری تصویری صورت‌یافته از لکّه‌های قرمز و آبیِ رنگِ‌روغن، تن‌های در هم گره‌خوردهٔ درختان و سیبی نیم‌خورده در کنار لباسی بی‌بدن، خاطرهٔ دروگران اهووووی‌گو را می‌شوید. سگ امّا هم‌چنان برجاست تا با شکل ما که از تراکتور سهراب متمایز نیستیم، ترکیب شود. ما سهرابیم و سگ و سهراب سگ است و ما. سری چندصورت.

شبِ چهارشنبه

و از الطاف باری عزّوجلّ خلق روز و شب است. از بهر آنکه مردم را لابد است از حرکت و خستگی آن به خواب زایل می‌شود و باری‌تعالی به لطف خود وقتی معیّن کرد از بهر حرکت و آن روز است و وقتی معیّن کرد از برای سکون و آن شب است. تا در وقت حرکت جمله متحرّک باشند و در وقت سکون جمله ساکن. و از رحمت‌های من این است که شب را برای شما قرار دادم تا در آن آرامش داشته باشید.

والليل اذا سجی. بگو این مرگی که از آن فرار می‌کنید سرانجام با شما ملاقات خواهد کرد. با ته‌مانده‌ای از صدای پیرمرد در گوش که سورهٔ جمعه می‌خواند از خواب می‌پرم. و ما در یک روستای خشت‌وگِلی چشم به راه مرگ کسی هستیم. سهراب که ما را از انقلاب راه و انفجارِ انتظار گذر داده است با استخوانِ رانی در دست، به‌گونهٔ نقطه‌ای متشخّص در نظر می‌آید که با مویی انبوه در نهایت ژرفا مثل لاک‌پشتی، باایمان محیطِ امامزاده را گرد برمی‌گردد تا لحظهٔ هایل دررسد. سگ، سگی نه به‌شکل سگ بل به مفهوم سگ، غنوده بر دست‌ها حایل ما و سهراب است.

زنانی سیاه‌پوش، طواف‌گر خانهٔ محتضراند و مردان نشسته بر مصطبه‌ها به چپق‌هاشان قلاج می‌زنند. و ما که به خیالمان درحال تجربهٔ چیزی هستیم که محتاج به ملازمتِ زیستن است، چونان وصله‌ای ناجور انسجامِ این ترکیب‌بندی بی‌نقص را با لباس‌های محلّی که به تنمان زار می‌زنند و بطری‌های سربه‌مهر آب‌معدنی در دست، مثل تپاله‌ای می‌پرشیم.

سهراب گمانمند میان فراخواندن سگ به استخوانِ ران یا سپردن استخوان به آب روان، باری به سگ و باری به جوی، نزدیک یا از آنان دور می‌شود. گاهی که تردید، سهراب را به مجاورت سگ می‌کشاند، سگ که شوقی به استخوان ندارد، بیچارهٔ فطرتِ استخوان‌خوارش لابه‌ای می‌کند و سری می‌جهاند. بی تکلیفی ما را، سهراب را و سگ را خسته است که صدای نوک‌تیزِ جیغِ زنی بلند می‌شود.

دور است کسی ضجه‌های دردِ زه را از فزعِ کسانِ زنی بر بسترِ مرگِ باز نشناسد. در ده همیشه زنی می‌زاید و زنی می‌میرد. ضجّه‌ها تنها قادرند لحظه‌ای توجّه زنان سیاه‌پوش را از مرگ برگیرند و معطوف به تولّد کنند. مرورِ زنانِ پابه‌ماه در فرایندِ خودبه‌خودیِ اذهان، انتساب صدا به زنی که زایشی محتمل‌تر دارد در شورای شعوری جمعی، استیضاح این پرسش که زنِ برگزیده دختری زاییده یا پسری در روندی بی‌امان به سرانجام می‌رسد و با همان شتاب روایتمند شدن، به قید دو فوریت کلیت ماوقع درنوردیده می‌گردد. زنانِ دل‌مشغولِ خانهٔ نزع که از اثر تولدی دیگر صاحب هیجانی جدید گشته‌اند، این بار با شوری مضاف به گردنای ماجرا می‌چرخند و ما هفت شب نمی‌خوابیم.

شبِ پنجشنبه

حالی شماره کن، جیره‌های روزانه‌ات را برشمر تا شمارِ روزها که خفته‌ای دریابی.

نخستین نانت سخت بخشکیده؛

دومین گردهٔ نانت خشکیده؛

سومین گردهٔ نانت نیم‌خشکیده است؛

چهارمین گردهٔ نانت مانده است؛

پنجمین گردهٔ نانت تازه است؛

هفتمین گردهٔ نانت سخت تازه است.

برای تکملهٔ سفر سری به آبشار نیاسر می‌زنیم. زنانی با بساک‌هایی از گل‌های محمّدی بر سر، در گوشه‌وکنار پلکان‌های سنگیِ نمناک بساط کرده‌اند. عدّه‌ای غنچه‌های گل را که به رنگ صورتی کم‌جانی است، در سبدهای حصیری پهن نموده‌اند، بعضی حلقه‌های گل را که قیاس کامل آن را به سر دارند و برخی مربا، ترشی، لواشک و هرآنچه را درخورِ خوردن است و امکان خطورش به مخیله‌ای وجود دارد، به گردشگرانِ سرگردان قالب می‌کنند. ما

مثل هر مسافری آداب سفر را به جا می‌آوریم و به یادبود سفر با خود چیزکی می‌بریم. از نیاسر بساک‌های گل، از قمصر گلاب و عرق دوآتشه و از گلستانه بوی علف.

بازی مرگ را واگذاشته، اکنون تمام گمان‌هامان در ظرف یقین‌اند و ما در راه بازگشتیم. سهراب استخوانش را به بی‌رغبتی سگ پیشکش کرده، ما نیز به راهی رفته‌ایم که هیچ‌کس بلدش نیست. بخور شیرین و رعشه‌آورِ گل‌ها سکون هوای درون ماشین را به تحرک واداشته و سرها را به دوار انداخته است. با سرگیجه‌ای و خیالاتی رو به تزاید و با شعفی سوزان از مشهد اردهال می‌گذریم و می‌اندیشم که آیا سهراب به نقطهٔ آغازِ رحیلش، به مأمنش، به جوارِ امامزاده آهنین بازگشته است یا نه؟

در عملِ خلق دوبارهٔ منظره، اینک دروگران بافه‌ها را جمع کرده‌اند. موی و ریش و دندان ریخته و آن‌چنان پیرند که اعتنایی به راه ندارند. و باز پروانه‌ها، پروانه‌ها. ما در مسیرِ عزیمتِ پروانه‌هایی هستیم با ندرت نژادی. کور و کر و پریش، مانند خرده‌پارچه‌هایی در هوا می‌لغزند و به‌سوی پاسِ بقای چیزی پیش می‌روند که باید بروند. صدای بوم‌بوم انهدامشان دل آدم را ریش می‌کند. آنی که انگارهٔ کشتن دیگربارهٔ پروانه‌ها صورت می‌بندد، به پشت باز می‌نگریم و به جا می‌آوریم، سفر را کرانه کرده‌ایم.

شبِ جمعه

وَالصُّبحِ اذَا أَسفَرَ. این بیت را ورد ساختیم. تمامِ این شطحیات یک عاشقانهٔ کاملاً آرام برای تو بود، آقای پوکوکورانته. پس بخوان به نام پروردگارت که گروهی را مرد و گروهی را زن آفرید. وقت است خودم را به عقد تو درآورم. مرا نمک و آب کابین کن و مُهر بردار. برای بیداری اکتحال می‌کنم و هزارویک شب چون بامداد شود لب از سخن فرومی‌بندم.

ما زانیانِ سخت مؤمن، آن‌چنان که بکارت از هم برمی‌داریم در گوش هم خلصنا من‌النار می‌خوانیم. اذانِ صبح «بشتاب بر بهترین کارها» را مؤکد کرده که معاف می‌شویم. جوازی معیوب در دست داریم که اذن دخول را دلیل نیست. لاجرم باید خطر کنیم. فراسوی پنداری مردد که سایقی نمی‌یابد و فکر و فعلی ناهم‌سنگ، چیزی است برانگیزاننده که فرمان می‌راند. اوّلین بوسه‌های حلال، این‌چنین پا می‌گیرد.

بیندیش. چگونه بدوی‌ترین تماس‌ها اعتلا می‌یابد و بدل به نوازش‌های خُرد می‌شود؟ آیا آنچه فراگرفته‌ایم، آنچه شنیده یا آنچه دیده‌ایم منجر به تصورات و تخیّلاتمان از معنای نوازش شده و ما را وامی‌دارد موها، دست‌ها، گوش‌ها و گردن را بنوازیم؟ یا آیا دستِ تمهیدی الهی در کار است؟ آیا در حافظهٔ ازلی‌ترین نوازش کیفیت حرکت از جعد گیسو به لالهٔ گوش، از بیضی گوش به جام گلو و از آنجا به برآمدگی پستان، حک شده است؟ چگونه کلام‌های محبّت با بدیع‌ترین وزن و عجیب‌ترین آهنگ که گویی در رحمی ملکوتی نطفه گرفته‌اند، در هم‌نواختی یکتا با نوازش‌ها قرین می‌شوند؟

بگذار پوست بر پوست بساید. تنگ در بر گیر. سرها باید در قوس گردن برقرار باشد، دست‌ها چنبرینه بر کمرها. بر زانوان خَم بزن و در این تدویرها دو نیمه را به هم برسان. مثلثی ایستاده بر رأس و مثلثی نشسته بر قاعده.

دیباچه تکوین یافته و نوبت به طرازی دیگر رسیده است. اکنون باید شاهدِ دگردیسی این جریان مکرر و لغزنده باشیم، ناظرِ دگرگونی این حیوان چندسر که از فراوانی رفتار درنمی‌ماند و هم‌زمان سلکِ بوسیدن، فشردن، غریدن و نواختن را منتظم می‌کند.

ورطه‌های توحید و توکّل و تسلیم و تحمّل را درنوشته‌ای. روزِ میدان است؛ پس سلاح برگیر و به فتح برو. جنگ‌ابزاری بی‌همال و ساخت و ستامِ باره‌ای تیزتگ در دست داری که بی‌شمار کسان در رؤیای آن شب را صبح می‌کنند. به مردانگی خود مؤمنی؟ نه. در هر لحظه که تند می‌تازی، وضوحِ شکی که به نظر دور و بعید می‌رسد بیشتر می‌شود؟ این همان لحظه‌ای است که هولِ سمجِ از کف دادن همواره می‌گردد؟

در این آن به چیزی فکر می‌کند، یا شعری با نجوایی بی‌صدا در سرش طنین می‌اندازد. با برترین‌ها سنجیده شده‌ای. با اوّلین‌ها، با خیال‌ها با واقعیت‌ها. پس آب بریز و بشتاب. بشتاب بر رستگاری. تحرمهٔ نماز صبح بند. بشتاب بر خیرالعمل.

ادبیات داستانی

داستان کوتاه

[redacted]

در بند رودخانه

رها اژدری

قوه قضائیه

برگهٔ بازجویی و صورت‌جلسه

هاشم دربندی	می‌پژمردم.	دگرگانده بودم.	می‌رویم.	هستم.

من قرار است یک انشای سه‌بندی بنویسم. در حدی سواد دارم که هم بندها را بشمارم و هم یک انشا بنویسم. من می‌خواهم از آنجایی شروع کنم و بگویم که به‌خاطر کم‌لطفی‌های خانواده‌ام، الان پسری هستم با تقریباً شانزده سال سن که راه درازی تا گرفتن دیپلم در پیش دارد. بااینکه تک‌بچه‌ام اما اگر خانواده‌ام یک نفر کمتر داشت، خیلی زودتر از این‌ها از دهات رفته بودم. آقاجانم همیشه می‌گفت من تو را آورده‌ام که برایم گوسفندانم را ببری چَرا. اما من هیچ‌وقت چِرایش را نپرسیدم. برایم عادی شده بود، شبیه واق‌واق‌های همیشگی سگ ملا. ملاهاشم هم همسایهٔ ما بود و هم ملای روستا. اوایل همه به ملا می‌گفتند که این سگ هشیاری درست‌ودرمانی ندارد. بند نافش را ببر تا برود؛ اما ملا گوشش را بدهکار نمی‌دانست و هروقت که آن سگ به او چنگ می‌انداخت، قاه‌قاه می‌خندید. بعدها برای بقیه هم صدای سگ عادی شد. آخرین باری که روستایمان بودم، ملاهاشم چشم‌هایش را از من قایم و مسیرش را کَجَکی کرد. برعکسِ روزهایی که خواندن و نوشتن یادم می‌داد. بر ضد شب‌هایی که از من یاری می‌خواست تا برای مادرم دار قالی بسازد. خانهٔ او بعداز خانهٔ ما، دورترین خانهٔ روستاست. صدای چکش زدن‌های شبانه‌اش، فقط در خانهٔ ما می‌پیچید. موقع آهن‌کوبی مرا بالای سرش می‌ایستاند و همان‌طور که چشمانش بر دستانش گره خورده بود، به من امرونهی می‌کرد، برخلاف آن روز. آن روز چشمانش، جز دست‌هایم و کاری که می‌کردند، همهٔ تنم، همهٔ بطن و سطح رودخانه و همهٔ آینده را، باهم می‌دید. آن روز با همهٔ زوری که داشت پاهایم را با ناله در دستانش گرفته بود تا زانوهایم را زمین بزند و من را سربه‌مُهر کند.

خانهٔ ما سرخورده‌ترین خانهٔ روستاست. وقتی کلبهٔ کم‌مایه‌مان را ترک می‌کردم، به این فکر بودم که درِ خانه دور است از ایوان، خانه‌مان دور است از ورودی روستا، روستا دور است از کوه، کوه دور

است از رودخانه، نزدیک ورودی روستاست رودخانه و خانه، نزدیک است به کوه. خانهٔ ما به پاشنهٔ کوه تکیه داده است. اگر به تنهٔ درختان کنار خانه، تن بزنم، رودخانه را می‌بینم. از تک‌پنجرهٔ پنهان‌شده در آشپزخانه، فقط درخت‌ها پیداست. دیوارها نم دارند. گلیم‌هایی که مادرم بافته است، خاک گرفته‌اند. درها با حملهٔ باد به دیوار می‌چسبند. بعداز اینکه خشم باد خوابید، آهسته با هر تکان غژغژ می‌کنند. تا مدت‌ها خانهٔ ما تنها خانهٔ روستا بود که حمام نداشت. بچه‌تر که بودم آقاجانم خِرَم را می‌کشید تا لب رودخانه آب به سر و تنم بریزد. مادرم یک بار از همسایهٔ نزدیکمان ملاهاشم، صابون گرفت و التماس‌کنان به آقاجانم گفت که حداقل کمی از آن به تنم بمالد. آقاجانم صابون را گرفت و به‌محض لبالب شدن با رودخانه، آن را در آب انداخت؛ اما صابون آن‌قدر که آقاجانم قصد کرده بود، از ما دور نشد. کمی آن‌طرف‌تر از من، جایی بالاتر از سنگ‌ها شناور ماند. آقاجانم لباس‌هایم را کند. تنم نارس بود و نارسیده. این را هرکسی که از کنار رودخانه می‌گذشت در من می‌دید. همان‌طور که درحال نمایاندن چرک‌هایم بود، در آب هلم داد. در آن لحظه یادش آمده بود که درِ طویله باز است. بدون نگاه دیگری به من رفت به‌سمت خانه. سردم شده بود. می‌خواستم صابون را بردارم و برای مادرم پس ببرم. دست انداختم و صابون را برداشتم. از دستم می‌لغزید و می‌افتاد. هربار که می‌افتاد، دورتر می‌شد. دستم برف‌آبی شده بود. آن را بوییدم و دستم را لیسیدم. دهانم تلخ شد؛ اما آن صابون زیر آب، رنگ کره‌محلی‌های مادرم را داشت. از آن کره‌ها تکه‌ای سهم آقاجانم بود و تکه‌ای هم برای ملاهاشم. سهم من فقط بوییدن آبی سفیدرنگ بود که از پستان گوسفندان می‌چکید. سهم کرهٔ ملاهاشم را من می‌رساندم. مادرم ناف مرا لحظهٔ به دنیا آمدن با نیت غلامی ملاهاشم برید. من را هم هاشم نامید. مادرم از من می‌خواست برایش قرآن بخوانم. آن روز که کف پایم را با هر قدم به زمین روستا می‌مالیدم، همان قرآن را روی سرش گذاشته بود. روی ایوان نشسته بود و رودخانه را تماشا می‌کرد. یک نیزار بی‌نیاز از نی را می‌دید. درنهایت روزی توانستم آن‌طور که می‌خواست برایش قاری باشم. خردسال‌تر که بودم، میان قرآن خواندنم سنگ می‌انداخت و می‌گفت که چرا گولش می‌زنم و به‌جای قرآن چیز دیگری می‌خوانم. روزی که همسایه‌مان برای اولین بار سرم را تراشید، صدای پسرش را هنگام قرآن خواندن شنیدم. من تا آن روز عصر صوت کسی جز ملاهاشم

را نشنیده بودم. صدای او برایم غریب بود. آن لحظه فهمیدم که مشکل مادرم غریب‌نواز بودنش بود. روزی که توانستم صوت ملاهاشم را، همان شکلی که او می‌خواند باز بتابانم، جهید و جاهلانه جنبید و برای چشم‌زخم سکه‌ای را نذر کرد تا در رودخانه بیندازد. هربار که برای شاگردی به مسجد می‌رفتم، نگاهم را به جاده نمی‌دادم. نگاهم را برای رودخانه هزینه می‌کردم. مسجد تَنگِ رودخانه بود و خانهٔ ما تُنگِ ماهی روستا. مادرم از وقتی که ملاهاشم نمازگزار روستا شده بود، حتی یک رکعت را هم در خانه نمی‌خواند. وقتی هم‌نشین ملا بودم و از او حساب می‌آموختم، طرف‌های غروب در زدن‌های مادرم را می‌پاییدم که می‌خواست من را از آنجا بکند. او همیشه نگران بود مبادا به‌خاطر من، نماز اول‌وقت ملا بشود نماز قضای او. آخرین روز مجبور شدم وقتی هنوز سَحَر گرفتار سِحر شب بود، راهم را گرفته و بروم. سوز سرما پوستم را سوزن‌سوزن می‌کرد. آب بینی‌ام آن‌قدر راه افتاده بود که اگر به درختی افسارم می‌زدند، راهش را تا رودخانه پیدا می‌کرد. هیچ صبحی مثل آن صبح، برایم روز نبود. وقتی از در خانه بیرون زدم، نمی‌دانستم این شب بود که از من می‌گریخت یا من بودم که به صبح نزدیک می‌شدم. مانند گرگی که به‌دنبال میش آن‌قدر می‌چرخد تا آقاجانم را به اشتباه بیندازد که میش، به‌دنبال گرگ است. من بعداز ملاهاشم تنها باسواد روستا بودم. هروقت از استان‌داری مأموری می‌آمد، می‌پریدند و من را خبر می‌کردند؛ اما آن روزها از من اَخشان می‌گرفت. اینجا که رسیدم به من گفتند کله‌ام را باید از ته بتراشم. بعد امتحانی از من گرفتند تا بدانند به کدام بند باید من را تبعید کنند. در بندِ بچه‌های دیپلم‌دار افتادم. این‌ها می‌دانند من چیزی از دیپلمه‌ها کم ندارم. من را به میخ سؤال‌های مختلفی می‌کشند. من همیشه می‌گویم همه‌چیز از آن جایی برایم شروع شد که چیزی مهم را دانستم. آن روز صدایی شبیه جرینگ‌جرینگ زنگولهٔ گوسفند در سرم شنیدم. به‌علاوه آن روز فهمیدم آقاجانم همیشه من را با غیظ نگاه می‌کرد. یک تای ابروهایش را از دیگری، قدر لوبیای ناپخته‌ای بالاتر می‌انداخت. شبیه کوه‌هایی می‌شد که پسر همسایه‌مان نقاشی می‌کرد. چشمانش هم نخست قدر پرتقالی خونی، باز و بعد از چند ثانیه انگار همان پرتقال را آفت بزند، جمع می‌شدند. لب‌هایش شبیه آب رودخانهٔ شوروشیرین بالای ده، از یک طرف موج‌دار می‌شد. آب از بهرهٔ دیرهضم به بهرهٔ زودهضم می‌رفت و برمی‌گشت و درنهایت برای نیم‌پلکی صاف

و ساکن می‌شد. هربار که به من زل می‌زد، دست‌هایش را مشت می‌کرد. هربار که کسی چاقویش را با لبهٔ نعلبکی تیز می‌کند، یادم به مشت‌های غلیظش می‌افتد. این نوع نگاه کردنش به بقیه هم سرایت کرد. بعد که خوب نگاهم را به دنیا باز کردم، فهمیدم که همهٔ آدم‌های دیگر هم نگاه به‌خصوصی به من خرج می‌کنند. تشابهی بین این دو نگاه بود. در معنایشان اما، قدر آب شور و شیرین تفاوت بود. تا می‌پرسند پدرت کیست و جواب من را می‌شنوند، نگاهشان عوض می‌شود. بعضی‌هایشان طوری نگاهم می‌کنند انگار دلشان می‌خواهد چند تا از گوسفندانشان را به من بدهند. بعضی دیگر، جملاتشان را می‌برند و کلماتشان را ساده می‌کنند. بعضی‌ها از حال مادرم می‌پرسند و می‌گویند سلامشان را به او برسانم. همه‌شان اما آخر حرفشان می‌خندند و می‌گویند پسری هستم که کو دارم از پدرم نشان و بیگانه نخواهند خواند من را. معنی پشت نگاه آقاجانم اما چیز دیگری بود. چیزی وابسته به گوسفندها. به غریب بودن من و قریب بودن گوسفندان. از او خواستم چند تا از گوسفندانش را بفروشد تا من به شهر بروم و دیپلم بگیرم. عوعو کرد و با مشت و لگد به جانم افتاد. در خود مچاله شدم تا جانم موجود باشد. وقتی دیدم دیگر نفسم بالا نمی‌آید، دست انداختم و پایین پیراهنش را گرفتم و آن‌قدر کشیدم تا پاره شد. پارگی پیراهن، حواسش را پرت کرد. درکل دو تا پیراهن بیشتر نداشت. هر دویشان آبی‌رنگ بودند. یکی آبی آسمانی و دیگری رنگ آبی رودخانه. البته رودخانه‌ای که از کوه نگاهش کنی. پیراهن آسمان، یک پارگی روی یقه داشت و سه تا از دکمه‌هایش هم افتاده بود. پیراهن رودخانه بگویی‌نگویی سالم بود تا اینکه قلاب نجات من شد. درنهایت هم چنگ‌های من، قلاب را درید. کلهٔ آقاجانم تاس بود و همه می‌دانستند به این خاطر است که کلاه‌خسروی می‌پوشد. بعدها فهمیدم قیافه‌اش هم رنگ‌زده است چون عادت نداشت خودش را در آینه برانداز کند. نه از طرز نگاهش خبر داشت نه ریخت درهم‌وبرهمش. و بله. از دیگر کم‌لطفی‌های خانواده‌ام این بود که یک بار یک آینه برای خانه نخریدند؛ اما دست‌شویی عمومی اینجا، آینه دارد. صبح‌ها قبل‌از اینکه صورتم را آب بزنم، دهانم را قلپ‌قلپ از آب پر کرده و روی آینه تف می‌کنم. تصویرم تندتند، به ده تصویر دیگر می‌شکند. بااینکه همه را متعجب می‌کنم؛ اما خودم می‌خندم. در آینهٔ آب‌خورده، از من بیش‌از یکی وجود داشت. برعکس رودخانه که چین‌های مواجش

همان یک تصویرم را هم در خودش انکار می‌کرد. اینجا پر از آینه است. کنار تک‌تلفن عمومی خراش‌خورده، یک آینه هست که بالای آن نوشته: «فقط پنج دقیقه.» پشت تک‌نیمکت حیاط، یک آینه با شکستگی مورب قرار دارد که اگر دقیقاً در وسط نیمکت بنشینم خودم را در آن می‌بینم. یک آینه هم در بهداری دیدم. بهدار از من می‌پرسید که آیا من در بند آب راه انداخته‌ام؟ من بی‌جواب به پس کله‌اش در آینه خیره شده بودم؛ اما من خود خدشه‌دارم را در آینه بیشتر دوست دارم. در روستا که بودم صبح زود با لگد آقاجان بیدار می‌شدم تا یک‌وقت کاروبار حاج‌قاسم زمین نماند. با قیافهٔ ترکیده به مغازه می‌رفتم؛ چون آینه‌ای نبود که خودم را در آن ببینم. روزهایی هم بود که می‌خواستم با آقاجانم حرف بزنم و یک بار برای همیشه سنگ‌هایم را از او وا بکنم. اینکه حداقل به او بگویم به جای لگد زدن موقع ونگ‌ونگ خروس، از همان دادهایی که سرگوسفندان چموش می‌زند، برای بیدار کردن سرم بکشد؛ که به او بگویم چقدر حاج‌قاسم خاطرخواهم هست، به‌خاطر چهار تا پول شمردن ساده، حاضر است حتی به‌جای من گوسفندان را به دشت ببرد؛ اما او چه می‌فهمید. تمام چیزی که در زندگی یاد گرفته بود، بازنمایاندن صدای حیوانات اهلی روستا بود. با های‌وهوی و عوعو کردن با مردم حرف می‌زد. گوسفندانش عزیزترینانش بودند. چون به‌خوبی، های‌های بی‌معنی‌اش را می‌فهمیدند. مردم پشت سرش می‌گفتند که یا بقیهٔ آدم‌ها را گوسفند می‌دید یا خودش را گوسفند می‌دانست که زحمت نمی‌داد چهار تا کلمه بیشتر برای حرف زدن یاد بگیرد. تمام عمرش را در این روستا گذرانده بود؛ اما یک روز که کسی از ما نشانی خواست، انگار از او خواسته بودند حرف بزند و با آن‌ها درددل کند. ماشین یک شهری بود که لابه‌لای گوسفندان می‌لولید و چرخ‌هایش فقط خاک را باطل می‌کرد. آقاجانم بع‌بع می‌کرد و رودخانه را نشان می‌داد. ماشین غرق آب بود. از جانش، از شیشه‌هایش، از پارچهٔ خامش آب می‌چکید. آقاجانم نمی‌فهمید این هرجایی‌ها از رودخانه گذشته‌اند.

علف‌زار میان خانهٔ ما تا رودخانه، پِهن‌زار است. گوسفندان آقاجانم به جانش بسته‌اند. آن‌ها را هروقت می‌بُرْد چَرا، چهارچشمی می‌پاییدشان تا بداند که خوب خورده و نوشیده‌اند. به یاد دارم یک

بار یکی از گوسفندان بدحال شد و آن گوسفند را نشان کرد تا به بهیار روستایمان نشان دهد. برای نشان کردن، از نخ‌های قالی مادرم برمی‌داشت و به ساقهٔ سم آن گوسفند می‌بست. آن‌قدر از دار مادرم نخ قاپیده بود که خامهٔ فرش مادرم، پخته نشد. بهیار دست به سروکلهٔ گوسفند می‌مالید و من به پس کلهٔ او خیره بودم. همیشه به آقاجانم می‌گفت که از حالات گوسفندان چیزی سر در نمی‌آورد؛ اما آقاجانم با اصرار از او می‌خواست تا چیزی بگوید. بهیار یک بار فقط برای اینکه آقاجانم را دست‌به‌سر کند به او گفت که زاری چشم‌هایش از بی‌آبی است. به او خوب آب بخوران. آقاجانم الهی‌شکرگویان خانه آمد و یک کاسه آب پر کرد. زانو زد جلوی گوسفند تا ببیند که او خوب سیراب می‌شود. هرچه کرد گوسفند چیزی ننوشید و بع‌بع‌کنان از آقاجانم دور می‌شد. آقاجانم آن شب تا صبح نخوابید و هی با خود تکرار می‌کرد که گوسفندش آب رودخانه می‌خواهد. صبح روز بعد، من را هم همراه خودش به چرا برد تا موقعی که نگاهش به آن گوسفند است، بقیهٔ گوسفندان گم‌وگور نشوند. به رودخانه که رسیدیم، آقاجانم آن گوسفند را خِرکش کرد و برد لب آب. هرچه نشست، گوسفند لب به آب نمی‌زد و ورجه‌وورجه‌کنان دور رودخانه می‌دوید. گوسفند چاقو را به استخوانش رسانده بود. گردن گوسفند را گرفت و تا ته کرد زیر آب. آن‌قدر سرش را زیر آب نگه داشت که گوسفند از زندگی کَند و رفت. آقاجانم خودش را صاحب‌اختیار گوسفندان می‌دانست. بعد آن‌وقت ملاهاشم از چنین موجودی توقع کار خیر داشت. یک بار از آقاجانم خواست یکی از گوسفندانش را قربانی کند تا نذری عاقبت‌به‌خیری زن‌وبچه‌اش باشد. آقاجانم رَم کرد و شیحه‌کشان او را از ایوان خانه راند. کنار درِ خانه، مادرم همین‌طور که به صورتش سیلی می‌زند ملا را نگه داشت. وقتی ملا رضایت داد که بماند، دوید به‌سمت ایوان. میانه‌های راه، جایی وسط ایوان و در، ایستاد. روبه‌روی مادرم به دیوار تکیه داده بودم. هر سه نفرشان را در یک خطِ بی‌خط می‌دیدم. صورت مادرم رو به آقاجانم بود و اما دست و پا و انگشتان و ماهیچه و گردن و کتفش رخ به ملاهاشم داشت. آقاجانم از ناله و نفرین و قسم و آیه‌های مادرم، به خنده افتاد. بلندبلند خندید و یک‌دفعه وسط خنده‌هایش نی قلیان را از وسط شکست. یکی از گوسفندان را از طویله بیرون آورد. آن‌قدر با نی قلیان در سرش کوبید که گوسفند بریده‌بریده ناله کرد. ملاهاشم با همهٔ زوری که داشت، پاهای آقاجانم را با ناله در

دستانش گرفت تا زانوهایش را زمین بزند و گوسفند را نجات دهد. همان موقع یاد لحظه‌ای افتادم که یک بار به‌خاطر این گوسفندان نزدیک بود بند ناف من را از زندگی ببرد. آقاجانم فکر می‌کرد بند نافم دور گردنش پیچیده و یک روزاو را خفه می‌کند. من را چنانی به باد کتک گرفته بود که هنوز تا به امروز، پهلوهایم تیر می‌کشند. نوبتی لگدش را به یک جای بدنم می‌کوبید. از سرم تا پهلوهایم تا کمرم تا شانه‌ها و دست‌ها و پاهایم. موقع کتک زدن مواظب بود من را آن‌طرفی بچرخاند تا ردش همه‌جای بدنم باقی بماند. تنها خلاف من این بود که یکی از گوسفندان را به حاج‌قاسم داده بودم تا برایم بفروشد و از شهر کتاب درسی دیپلمه‌ها را بیاورد. حاج‌قاسم سواد نداشت و می‌توانستم کتاب‌هایی را که می‌آورد بعد از خواندن پس ببرم و بگویم که اشتباه هستند. بعد وقتی باز به شهر رفت، برشان گرداند و پولم را پس بدهد.

در بخشی که نشسته‌ام و می‌نویسم، هوا سرد هست ولی به سرمای آن روزی که دویدم خانه و به آقاجانم گفتم یکی‌دو تا از گوسفندان را گم کرده‌ام، نیست. با شتاب از خانه بیرون دوید و حتی از من نپرسید که آخرین بار کجا برده بودمشان. می‌دانستم که نمی‌پرسد. تا نزدیکی رودخانه دوید. به چشمه که رسید نفس‌نفس می‌زد. نشست و سرش را داخل رودخانه فروبرد. می‌خواست قلپ‌قلپ آب بنوشد. از دور تماشایش می‌کردم. از توی چشمه به من نگاه می‌کرد. همان شکلی. من هم از توی چشمه نگاهش می‌کردم. شبیه به هم بودیم. ابروهایمان تایی وحشیانه داشت. دماغ‌هایمان هوا را اصراف می‌کرد. گردن‌هایمان پهن بود. روز اولی که هم‌بندی‌هایم را دیدم برایشان صدای گوسفند درآوردم. همه خندیدند و با من یار شدند. چند ساعت قبل‌از آن روز را خوب به خاطر دارم. مادرم چادرش را از یک طرف به دور گردنش انداخته بود و روی ایوان نشسته بود. یکی از دمپایی‌هایش را گذاشته بود لای در تا بسته نشود. زیر لب چیزی می‌خواند. هرچقدر که از در خانه دور می‌شدم، صدای مادرم را واضح‌تر می‌شنیدم. سرم را لحظه‌ای که فهمیدم آوایش کلمه‌ای ندارد برگرداندم. سرم را تا برگرداندم ملاهاشم را دیدم که کنار مادرم، از دور تماشایم می‌کرد. آن روز هم ملاهاشم را دیدم، وقتی دنبال آقاجان می‌دویدم به ملاهاشم برخوردم. ملاهاشم حالم را پرسید. قضیهٔ گم

شدن گوسفندها و کولی‌بازی آقاجان را برایش گفتم. از عصبانیت سر از پا نمی‌شناخت. غرولندکنان با سگش رفت دنبال آقاجانم. زیر لب می‌گفت که این بچه آینده دارد. می‌تواند هم‌قوارهٔ شهری‌ها بنشیند و با آن‌ها مچ بیندازد. من از مسیر دیگری رفته بودم. بالاخره ملاهاشم ما را پیدا کرد. من را دید. آقاجانم را دید. ما را دید. بدنش می‌لرزید. زلزله در بدن او از سرش شروع شد. به گردنش رفت. دست‌وپاهایش شل شدند. روی زمین افتاد. سگش هاپ‌هاپ می‌کرد. او روی زمین می‌لرزید. دهانش کف کرد. مردمک سیاه چشمانش اول به غروب رفت و بعد سفیدی یکدستی طلوع کرد. همان موقع پسر کوچک حاج‌قاسم دنبالم آمد و با التماس من را برد. درگیر کارم با مشتری حاج‌قاسم شدم که می‌خواست مابقی حسابش را ندهد و من را هم مدام دزد می‌خواند. با او دست‌به‌یقه شدم و زیر چشمانم کبود شد. کوتولهٔ تاس آن روز انعامم را بیشتر داد و دوروبرم می‌چرخید و هی تکرار می‌کرد که من شبیه پسرش هستم. او را رها کردم به دشت برگشتم. آقاجانم آن روز برای اولین بار انعکاس چهره‌اش را دیده بود. حتماً در آن لحظه حسرت می‌خورد که چرا تابه‌حال خودش را در آینه نگاه نکرده بود.

آخرین بار که از روستا بیرونم می‌آوردند، صدای عوعو کردن سگ ملاهاشم تنها چیزی بود که می‌شنیدم. سگی قهوه‌ای با لکه‌های سفید. یکی از گوش‌هایش بعد از آخرین باری که کنار رودخانه او را دیدم، شکسته بود. تا سرم را می‌چرخاندم و نگاهش می‌کردم، رام و ساکت می‌شد. چهار تا پایش را خم می‌کرد و سرش را در خود فرو می‌برد. ملاهاشم هم از آن روز به بعد دیگر حرف نمی‌زد. مایهٔ افتخار من دهاتی است که آخرین کلمات این ملای باخدا، تعریف‌وتمجید از من بود. اینجا هرچند منظرهٔ دشت و رودخانه را ندارد؛ اما این بازجوی شهری خیلی به من لطف دارد. به من گفته اگر دست از عوعو کردن بردارم و راجع‌به آن روز اعتراف کنم، در حد دیپلم به من سواد خواهد آموخت.

قوه قضائیه

توضیحات تکمیلی

نام و نام خانوادگی:	رخداد:	دیدگاه فاعل:	تأثیر بر مفعول:	فعل:
هاشم دربندی	هلاکاند.	پرچید.	فَرکَند.	نارَست.

قاضی تحقیق
محمد آزادیان

۱۰

آکادمی داستان نویسی حیرت

اولین و تنها آکادمی تخصصی داستان نویسی کشور

حضوری
آنلاین

آموزش داستان نویسی

ادبیات داستانی نمایشنامه فیلمنامه

بزرگسالان
نوجوانان
کودکان

Heyratacademy.ir
@heyrat_athenaeum
T.me/dastane_shiraz

۱۲ سال سابقهٔ درخشان - با بیش از ۴۰۰ کتاب و اثر منتشر شده از هنرجویان

۰۹۱۷۰۷۷۰۸۸۶ – ۰۹۱۷۷۰۱۱۳۰۶

ادبیات داستانی

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

درس‌گفتارهایی در مباحث پایهٔ داستان‌نویسی - آشنایی با نظام‌های ساختاری روایت

مبحث دوم: نظام شخصیت‌پردازی (بخش دوم)

مجید خادم

۵-۲- ساختار شخصیت به‌مانند هم‌تافت وجوه نمادین و تیپیکال و منحصربه‌فرد او

شخصیت‌ها را می توان براساس نسبت میان سه وجه بنیادین و گریزناپذیر ماهیتیشان در روایت‌ها شناسایی، تحلیل یا طراحی کرد. می‌توان تصور کرد که هر شخصیت انسانی یا انسان‌گونه همواره ازترکیب سه وجه نمادین و تیپیکال و منحصربه‌فرد شکل یافته است. سه وجهی که حضور هیچ‌یک در موجودی انسانی به تنهایی ممکن نیست و این هرسه پیوسته درحال دیالکتیک با یکدیگر هستند. یعنی در وجود واحد یک شخصیت، این سه وجه با مرزهایی مشخص وجودی مستقل ندارند و تنها در نسبت با یکدیگر معنادار می‌شوند. درواقع مرز وجودی هریک از این سه وجه، منطبق بر کل بستار وجودی شخصیت بوده و هر جزء یا ویژگی یا کیفیت یا کنش و واکنش شخصیت بیانگرترکیبی از هرسهٔ این وجوه خواهد بود.

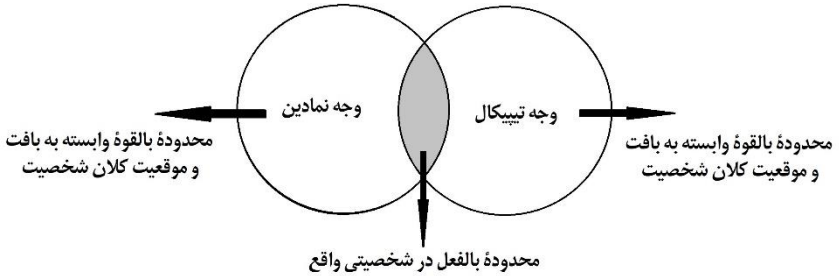
در وجه نمادین، تجمع و برآیند مفاهیم اساسیِ فرهنگی در وجود یک فرد، پیوسته او را همچون نمود یا نماینده‌ای از یک یا چند هم‌تافت معناشناختی بدل می‌کند. درواقع شخصیت در این وجه، اصطلاحا نماد یک یا چند مفهوم کلی است. پیرمرد در پیرمرد و دریا را می‌توان نماد شکستِ همیشگیِ جریان زندگی دانست یا نماد سرسختی و پایداری. مایکل در پدرخوانده ممکن است نمایندهٔ مفهوم شیفتگیِ جنون‌آمیز به قدرت یا مفاهیم دیگری باشد. البته که حیطهٔ مفاهیم نمادین همواره محل تاویل و تفاوت و اختلاف‌نظر مخاطبین خواهد بود. اما برای مولف داستان در مورد شخصیتی که ساخته و پرداخته، حوزه و گسترهٔ وجه نمادین امری است موردطراحی و دقت نظر. ازاین‌رو است که در ارتباط با وجه نمادین یک شخصیت در یک روایت، مستند به فرم و ساختار روایت و نظام شخصیت‌پردازی آن و همچنین ارتباط کل نظام شخصیت‌پردازی با نظام‌های ساختاریِ موقعیت، پیرنگ، راوی و پرسپکتیو روایی و ابزار روایی و زبان در کلیت روایت، می‌توان به محدوده‌های مشخصی از توافق در خوانش رسید. مثلا آکاکی در داستان شنل را نمی‌توان نمادی از جاه‌طلبی و خودشیفتگی دانست؛ چراکه انبوهی موقعیت‌ها و حوادث این روایت و نمودهای شخصیتی این شخصیت در نظام شخصیت‌پردازی‌اش بر فرار از موقعیت‌های معمول اجتماعی و همچنین انزواجوییِ مدام او تاکید کرده است. وجه نمادین شخصیت‌ها به تاسی از مفاهیم، جنبهٔ فرهنگی‌تاریخی داشته و عمری گاه چندهزارساله دارد. به تعبیری زبان‌شناختی نیز می‌توان وجوه نمادین شخصیت‌ها را تاحدودی "درزمانی" درنظر گرفت. انسان در تمامیِ زمان‌ها. وجوهی انباشته در طول تاریخ و معانیِ حادث‌شده یا القایی به یک فرد حتی پیش از تولدش. تاکید وجه نمادین بر جنبه‌های وجودیِ کاملا انتزاعیِ یک فرد است که در وجودش به نمودهای مادی نیز ارزش‌های نشانگانیِ مشخصی می‌دهد.

وجه تیپیکال اما "هم‌زمانی" است و جنبهٔ غالب اجتماعی‌اقتصادی و حتی سیاسی دارد و بر جنبه‌های مرتبط با اجتماعات محدودتر از نظر زمانی‌مکانی تاکید دارد. این وجه بر جنبه‌های احتمالا مطلقا اکتسابی‌اجتماعیِ موجودِ یک فرد دلالت می‌کند. به نوعی ماهیت اجتماعی شخصیت‌ها و تعلق گریزناپذیرشان به یک یا چند جامعهٔ محدود و خاص، موجب می‌شود که بتوانند همواره نمایندهٔ جمعی محدود در اجتماع گسترده‌ترِ بافت خود باشند. همان‌گونه که در بخش دوگانه‌های معناشناختی و نسبت درون‌بیرون یک شخصیت با جزخود (بافت) بحث کردم، شخصیت‌ها همیشه بخش عمدهٔ هویت خود را خواسته و ناخواسته و آگاهانه و ارادی یا غیرآگاهانه و خودبه‌خودی، در ارتباط با نمایندگیِ این جمع‌های کوچکترِ اجتماعی کسب می‌کنند. این بخش‌ها یا دسته‌های کوچکترِ اجتماعی را تیپ می‌نامیم. تعلق به هر تیپ، گونه‌ای پذیرش یک نقش یا عنوان اجتماعی است که اغلب همچون مفاهیم نمادین، از پیش موجود است اما به دلیل تغییرپذیریِ سریع‌تر عوامل اقتصادی و سیاسیِ جامعه نسبت به عوامل معناشناختیِ فرهنگ، عمر و قدمتی کمتر از وجه نمادین یک شخصیت دارد.

آکاکی در داستان شنل یک کارمند جزء است. به این دسته تعلق دارد و بخشی از هویت او مستقیما مرتبط به کارمندی جزء بودن است. ملاقربانعلی نیز گویی به تیپ روضه‌خوان‌ها تعلق دارد و میرزااحمد در داستان سه قطره خون، نمودهایی آشکار از تیپ هنرمند دارد. طبعا تیپ‌ها همواره تنها محدود به اصناف و پیشه‌ها نیستند و فرضا پیرمرد در پیرمرد و دریا را می‌توان از تیپ فقرا دانست. یا تیپ مردهای پیرِ تنها یا تحت فشار بازنشستگی.

واضح است که اگرچه تیپ‌ها همواره با نقش‌های موجودِ اجتماعی درحال تماس هستند اما این نقش‌ها خود حاوی یا حامل یا همراه با معناهایی فرهنگی نیز هستند. یعنی همواره وجه تیپیکال یک شخصیت با وجه نمادین او در بسیاری نقاط هم‌پوشانی هاو انطباقاتی دارد. در این تناسبات، اگرچه هماهنگی میان وجوه نمادین و تیپیکال یک شخصیت در اغلب موارد مرسوم‌تر است اما وجود تضادها و تقابلات نیز کاملا قابل‌تصور و طبیعی است و گاه این دو وجه در برخی‌نقاط در یک شخصیت می‌توانند به هم نامربوط به‌نظر برسند. ارتباط یا عدم‌ارتباط این دو وجه در هر نقطه و حیطه از وجود یک شخصیت، اساسا تحت هم‌تافت نهایی با وجه سوم تشخص می‌یابد.

مایکل از تیپ ایتالیایی‌های مهاجر به آمریکا است و برادران دیگرش سانی و فردو نیز همچنین؛ اما وجه نمادین این سه شخصیت تنها محدود به معناهای متصل به مهاجری ایتالیایی بودن در آمریکای اوایل قرن بیستم نیست. اگر ما هریک از این دو وجه را یک گستره یا محدودهٔ بالقوه (وابسته به بافت و موقعیت کلان شخصیت) فرض کنیم، بخش‌هایی از این دو محدوده که بر هم منطبق شده، هم‌پوشانی کنند یاترکیب شوند، محدودهٔ شخصیتیِ بالفعل آن شخصیتِ واقع را ایجاد می‌کنند. انگار در نظام شخصیت‌پردازیِ یک شخصیت واحد در یک روایت، نسبت بین وجه نمادین و وجه تیپیکال را می‌توان به شکلی ساده چنین تصور کرد. در شکل زیر باید محدودهٔ کلیِ شخصیت را تمامیِ هردو دایره درنظر گرفت و نسبت بالفعل به بالقوه را نسبت نمود شخصیت در روایت به داستان دانست:



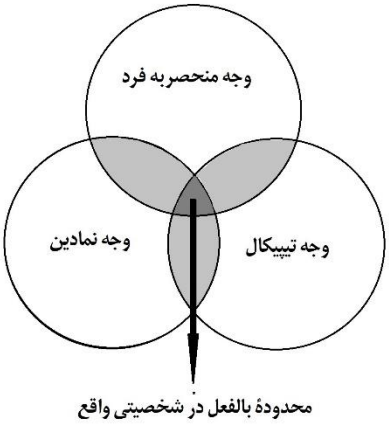
هرچند وجوه نمادین و تیپیکال یک شخصیت استوار به شباهت‌های آن شخصیت با دسته‌ها و گروه‌های انسانی است، لیکن یک شخص این پتانسیل را دارد که درترکیب این دو وجه، به بی‌شمار

حالتِ شخصیتیِ متمایز و متفاوت دست یابد.

وجه سوم یک شخصیت را وجه منحصربه‌فرد او می‌نامم. آن وجه از شخصیت که در تئوریِ این تقسیم‌بندی بر تفاوت‌های او با هر گروه و دسته یا فردِ انسانی استوار است و درصورت جداسازی تئوریک، در چارچوب هیچ تیپ اجتماعی یا نماد فرهنگی قرار نمی‌گیرد. ازاین‌رو است که این وجه در هر

شخصیت، منحصر به آن فرد است. بخشی که به دلیل اتکایش بر تفاوت‌های انسانی به جای شباهت‌ها، از دو وجه قبلی ناشناخته‌تر و مبهم‌تر بوده و آشکارگیِ کمتری دارد. به همین دلیل برای درک این وجه در یک شخصیت نیازمند به دقت و ارزیابی ریزبینانه‌ای از مجموعهٔ نمودهای شخصیتی‌اش هستیم. وجه منحصربه‌فرد شخصیت نیز همچون وجوه نمادین و تیپیکال در ظاهر و زیست و رفتارها و تصمیمات و دیگرنمودهای محسوس یک شخصیت در هر موقعیت قابل ردیابی و درک و دریافت است. برای این وجه از یک شخصیت، ازآن‌رو که مبتنی بر تفاوت‌های فردی است، نمی‌توانیم همچون وجوه تیپیکال و نمادین عناوین و واژه‌هایی کلی یا دسته‌بندی‌هایی جمعی فرض کنیم.

پیرمرد در پیرمرد و دریا وجوه شخصیتی منحصربه‌فردی از خود بروز می‌دهد که آن را نمی‌توانیم نامی بنهیم یا در دسته و گروهی قرارش دهیم. مثلا اگر پیرمرد را در فرضی ساده متعلق به تیپ فقرا و نماد سرسختی و عدم‌تسلیم بدانیم، اینکه او در طول چند روز ماهیگیریِ نهایی‌اش بارها و بارها حسرت می‌خورد از آنکه پسربچه همراهش نیست، یا اینکه در شب خواب شیرها در ساحل را می‌بیند، ارتباط مستقیمی به فقر یا سرسختی او ندارد. هرچند می‌دانیم که کاملا بی ارتباط هم نیست و وجه منحصربه‌فرد یک شخص نیز همواره متصل و همراه و درترکیب با آن دو وجه پیشینی است. وجه منحصربه‌فرد هر شخصیت متعلق به اکنونِ زندگانیِ شخصی اوست و درمجموع عمر و قدمتی به اندازهٔ عمر همان شخصیت دارد. این وجه نیز در تمامی نقاط و گستره‌های بالفعل‌شده با دو وجه دیگر یک شخصیت در هم‌پوشانی وترکیب است. هم‌تافت این سه وجه وترکیب ویژهٔ آن، اساس یک شخصیت یا اصطلاحا پیچیدگی شخصیتیِ او را شکل می‌دهد.



در یک روایت ممکن است داده‌های محسوس یک شخصیت، بیشتر نمایانگر یک وجه او ارائه شوند یا دو و یا هر سه وجه. اگرچه می‌دانیم که در جهان واقع و در انسان واقع، این سه وجه هویتی و شخصیتی هم‌زمان به شکلی گریزناپذیر موجود هستند اما در روایت‌هاکاملا ممکن است که دقیقا چنین پرداخت نشوند. روایت‌ها بسته به نظام شخصیت‌پردازیشان و با توجه به امکانات محدودسازیِ داده‌های شخصیت‌پردازانه می‌توانند برخی وجوه شخصیت را کمتر یا بیشتر بسازند و پرداخت کنند و نمود دهند. یعنی شخصیت‌ها بالقوه همواره این سه وجه را الزاما با هم دارند اما در نظام شخصیت‌پردازی که شخصیتی را بالفعل می‌کند، می‌توان وجهی را غالب و موکد و یا محدود و حذف کرد.

چون هم‌تافت این سه وجه از شخصیت در یک روایت، موجب عمق آن شخصیت و پیچیدگیِ طبیعت‌گونهٔ او می‌شود، اغلب روایت‌های مبتنی بر نظام شخصیت‌پردازی می‌کوشند هرسه وجه این چرخه را درترکیب با هم برای یک شخصیت ایجاد کنند. این رویکرد نسبتی ایدئولوژیک با انواع خاصی از جهان‌بینی‌های ایدئالیستی‌ناتورالیستی و تعریف‌های خاصی از هنر و داستان دارد و هرگز نباید موجب ایجاد یک قانون لازم‌الاجرا در تمامی رویکردها و منش‌های هنری و داستانی تصور شود. مثلا در اغلب حکایت‌ها وجه منحصربه‌فرد محدودتر و کم‌رنگ‌تر از اغلب رمان‌ها است و این امر به استراتژی‌های کلان در این قالب‌ها مرتبط است و جنبهٔ ارزشگذارانهٔ ابدی‌ازلی ندارد.

مثلا در داستان کوتاه "چرا دریا طوفانی شده بود؟" اثر "صادق چوبک" در شخصیت "سیاه" نمودِ وجه تیپیکال در نسبت با وجوه نمادین و منحصربه‌فرد غلبهٔ بیشتری دارد. برخی این گونه شخصیت‌ها را شخصیت‌های تیپیکال می‌نامند. این بدان معنا نیست که ویژگی‌ها و کیفیات و حالات و حرکات سیاه تنها نمایشگر وجه تیپیکال او هستند؛ بلکه بدین معناست که این نمودها به لحاظ کمی و کیفی، ارجاعات بیشتر و مستقیم‌تر و شفاف‌تری به وجه تیپیکال او دارند. یعنی در شخصیتی مثل سیاه، وجوه منحصربه‌فرد و نمادین نیز با قدرت حضور دارند و تنها در نسبت با وجه تیپیکال همین شخصیت است که مغلوب هستند و شاید تنها نمود کمتری دارند. مثلا نگرانیِ سیاه از احتمال سیاه بودن بچهٔ زیور، بیشتر از آنکه نمایانگر وجهی فرهنگی و مفهومی در سیاه با تصمیمی ارادی مبتنی بر وجه منحصربه‌فرد شخصیت او باشد، واکنشی نمایانگر شغل و وضعیت اقتصادی و طبقاتیِ او است. گو اینکه اگر ما داده‌های شخصیت‌پردازانهٔ بیشتری از سیاه و زیست او داشتیم، همین نگرانی به طرقی صریح یا ظریف و آشکار یا پنهان می‌توانست اتصال عمیق‌تری به وجوه نمادین و منحصربه‌فرد او نیز بیابد. این امر البته تصمیم مولف در نظام شخصیت‌پردازی این روایت بوده است. در همین داستان و در شخصیت "اکبر" اما شاید وجه نمادین غلبهٔ بیشتری داشته باشد. این‌گونه‌شخصیت‌ها را نیز گاه شخصیت‌های نمادین می‌نامند. اما در شخصیت اصلی و مرکزیِ این داستان یعنی "کهزاد"، ما با غلبهٔ نمودِ وجه منحصربه‌فرد در هم‌تافت مواجهیم.

مهم درک این نکته است که این سه وجه همواره درترکیب و تعامل با هم معنای خاص هویت را می‌سازند. در یک روایت سطح داده‌های این سه وجه می‌توانند نسبت‌های متنوعی با هم داشته باشند و غلبهٔ هریک از این وجوه قابل‌تصور است. نظام شخصیت‌پردازی، سازمان نسبت خاص این سه وجه در وجود یک یا چند شخصیت در یک روایت است.

این مبحث در بحث کمپوزیسیون و رابطهٔ کل و جزء و مباحث گشتالت[1] نیز بسیار قابل‌توجه و گسترده است. همچنین لازم‌به‌ذکر است که گاه به آنچه من وجه منحصربه‌فرد یک شخصیت نامیدم، وجه روانیِ شخصیت نیز گفته شده است؛ اما به گمان من اصطلاح روان در یک شخصیت را نمی‌توان تنها به یکی از این سه وجه محدود کرد و روان انسان به نوعی، هم‌تافتیِ این سه وجه در یک فرد است. روان نه چیزی سراسر درونی و فردی و نه سراسر بیرونی و اجتماعی است بلکه وجود یک شخصیت با هرسهٔ این وجوه است که در یک روایت، مخدوش‌کنندهٔ دوگانهٔ مفهومیِ درون/بیرون است. روان یک انسان هرگز نمی‌تواند محدود به بستاری ذهنی یا حتی تنی و یا امری منتزع از بافت و موقعیت او باشد. در این رابطه مرور مباحث مرتبط با من/دیگری و خود/جزخود نیز می‌تواند بسیار مفید باشد. اگر روان یک شخص تنها به محدودهٔ وجه منحصربه‌فرد شخصیت او تعلق داشت، انبوهی دسته‌بندی‌های روان‌شناختی و روان‌پزشکی از انسان براساس شباهت‌ها بی‌معنا بودند. و اگر روان او تنها به وجوه نمادین یا تیپیکالش محدود می‌شد، فردیت انسانی بی‌معنا می‌بود.

وجوه نمادین و تیپیکال و منحصربه‌فرد یک شخصیت البته که انتخاب و تماما تحت ارادهٔ او نبوده‌اند. این امر در وجه نمادین که تاریخی‌فرهنگی است و با قدمت بسیار بالا و همچنین در وجه تیپیکال که اجتماعی و با قدمتی اغلب بیش از طول عمر شخصیت است، ملموس‌تر است. این نباید موجب شود که تاثیرات غیرارادیِ ژنتیکی و بافتی وتربیتی و خانوادگیِ موجبِ وجه منحصربه‌فرد را نادیده بگیریم. مثلا کهزاد یک مرد است. این مرد بودن او وجهی نمادین دارد و مفاهیمی حول واژهٔ مرد طی هزاران سال در بافت کهزاد پدید آمده که همگی در مرد بودن او نیز مجتمع هستند. هم‌زمان مرد بودن او به عنوان یک جنسیت او را در یک تیپ اجتماعیِ هم‌زمانی قرار می‌دهد. تیپی که قدمتی بسیار بیش از طول عمر کهزاد دارد. و هم‌زمان او به لحاظ ژنتیکی و فیزیولوژیکی نیز یک مرد منحصربه‌فرد است با شکل و فرم خاص مردوارِ خودش. ما حتی نمی‌توانیم تنها یکی از ویژگی‌های عمومیِ شخصیتی کهزاد (مرد بودن) را مختص به وجه تیپیکال یا نمادین یا منحصربه‌فرد او قلمداد کنیم. فرض مجزابودن این وجوه تنها یک فرض تئوریک برای ایجاد یک دسته‌بندی سه‌تایی از انواع شخصیت‌ها برای مطالعه و فهم بیشتر و البته طراحیِ آن‌ها تحت نظام شخصیت‌پردازی در یک روایت است.

مسئلهٔ جالب‌توجه دیگر آنکه گاه برخی شخصیت‌های روایت‌ها در گذر زمان در جهانِ واقعِ بیرون از آن روایت‌ها ایجاد نمادها یا تیپ‌هایی کرده‌اند. این نباید موجب شود آن‌ها را تیپیک یا نمادین بدانیم. مثلا شخصیت‌های دن کیشوت در رمان "دن کیشوت[2]" اثر "سروانتس[3]" یا شوایک در رمان "شوایک، سرباز غیور[4]" اثر "یاروسلاو هاشک[5]" و یا دایی در رمان "دایی جان ناپلئون" ایرج پزشکزاد یا ابلوموف در رمان "ابلوموف[1]" اثر "گونچاروف[2]" همگی در آن

[1] - Gestalt

[2] - Don Quixote (1605-1615)

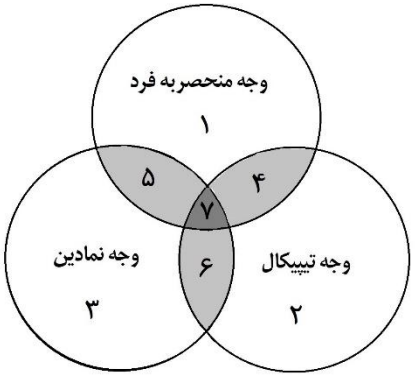
[3] - Miguel de Cervantes (1547-1616)

[4] - The Good soldier Svejk (1921-1923)

[5] - Jaroslav Hasek (1883-1923)

روایت‌ها شخصیت‌هایی بسیار پیچیده و هم‌تافتی از هر سه وجه شخصیت‌پردازانه‌شان هستند. اما به‌مرور و طی سال‌های سال در بافت‌های گسترده‌ای و براساس قراردادهای گستردهٔ اجتماعی، نام این شخصیت‌ها تبدیل به نمادها یا تیپ‌هایی انسانی شده است. حالت عکس این‌ها نیز ممکن است. دسته‌هایی تیپیکال یا نمادین که از بافت جهان واقع به روایت‌هایی در هنر وارد شده و آنجا جنبه‌های منحصربه‌فرد خاص خود را یافته‌اند. مانند شخصیت دن ژوان[۳] در داستان "دن ژوان جادهٔ کرج" اثر صادق هدایت و یا شخصیت وولند[۴] در رمان "مرشد و مارگاریتا[۵]" اثر "بولگاکف[۶]".

این البته یک تبیین پیشنهادی براساس الگوی چرخهٔ وجوه شخصیت است و ما می‌توانیم با مبنا قرار دادن این چرخه، استنباط‌های بسیار متفاوتی در ارتباط با مفاهیم پایهٔ فرمال و ساختاریِ شخصیت یا نظام شخصیت‌پردازی کنیم. در تبیین قبلی، گستره‌های هر سه وجه در ارتباط با کل ساختاریِ یک روایت و جهان داستانیِ ناشی از آن شامل بخشی بالقوه و بخشی بالفعل بود. بخش مرکزیِ بالفعل در چرخه، محدودهٔ شخصیتی (یا شخصیت‌پردازانهٔ) یک شخصیت نمودیافته در یک روایت مشخص را تعیین می‌کرد و سایر بخش‌ها امکانات بسط منطقیِ شخصیت در بافت خود در داستان را نشانه‌دار می‌کرد. البته که بافت خوانشگر یک اثر نیز می‌تواند به نمودار مزبور و مرتبط با یک داستان موجودشده در ذهن وی اضافه گردد که شرح این خود مجالی مفصل می‌طلبد.



اگر ما این چرخه را یک تبیین کلی بر امکانات بالقوهٔ یک مولف روایت در شخصیت‌پردازی شخصیت‌هایش درنظر بگیریم، گویی این نتیجه حاصل می‌شود که می‌توانیم شخصیت‌های مختلف یک روایت را براساس هفت امکان نسبیِ شخصیت‌پردازانه تشخیص داده، طبقه‌بندی، تحلیل یا طراحی کنیم. اگر چرخه را به شکل زیر شماره‌گذاری کنیم:

هرچه از بخش‌های منفک بیرونی به بخش‌های‌ترکیبیِ درونی حرکت کنیم، شخصیت وجوه شخصیتی عمیق‌تر، اصطلاحا پیچیده‌تر یا چندلایه‌تر و پرجزئیات‌تر و درعین‌حال طبیعت‌گرایانه‌تری خواهد یافت. یعنی می‌توان هفت‌ترکیب یا دستهٔ کلی از غلبهٔ هویتی در شخصیت‌ها را شکل داد و براساس آن هفت رویکرد شخصیت‌پردازانه تبیین کرد. فراموش نکنیم که در یک روایت، هر شخصیت، نمود بالفعل یک شخص بالقوه بوده است.

---

[1] - Oblomov (1859)

[2] - Ivan Goncharov (1812-1891)

[3] - Don juan

[4] - Woland

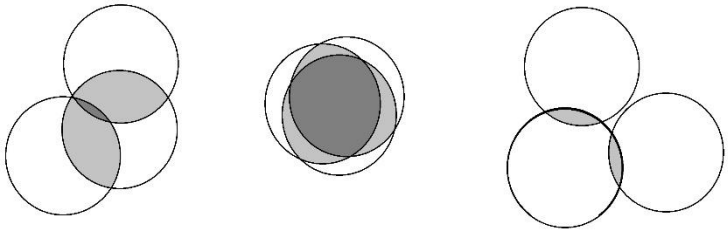
[5] - The Master and Margarita (1966-1967)

[6] - Mikhail Afanasyevich Bulgakov (1891-1940)

۱- شخصیت‌های منحصربه‌فرد - شخصیت‌پردازی صرفا منحصربه‌فرد (تک بعدی)
۲- شخصیت‌های تیپیکال - شخصیت‌پردازی صرفا تیپیکال (تک بعدی)
۳- شخصیت‌های نمادین - شخصیت‌پردازی صرفا نمادین (تک بعدی)
۴- شخصیت‌های منحصربه فرد/تیپیکال - شخصیت‌پردازی صرفا منحصربه فرد/تیپیکال (دو بعدی) (بخش‌های ۱ و ۲ و ۴)
۵- شخصیت‌های منحصربه‌فرد/نمادین - شخصیت‌پردازیِ صرفا منحصربه‌فرد/نمادین (دو بعدی) (بخش‌های ۱ و ۳ و ۵)
۶- شخصیت‌های نمادین/تیپیکال - شخصیت‌پردازی صرفا نمادین/تیپیکال (دو بعدی) (بخش‌های ۲ و ۳ و ۶)
۷- شخصیت‌های سه‌بعدی - شخصیت‌پردازی سه‌بعدی (بخش ۷)

ناگفته نماند که واژهٔ "صرفا" در این تبیین، یک احتمال تئوریک است و در ارتباط با یک روایت قابل تصور است و ممکن است در عمل کاملا ناممکن بوده باشد. چراکه بررسی و بحث یک روایت بدون حضور داستان در ذهن بررسی‌کننده هرگز اتفاق نخواهد افتاد. اما در ارتباط با مباحث استراتژیک و تکنیکیِ انجام عمل شخصیت‌پردازی در یک روایت از سوی یک مولف، قابل‌تصور و سودمند است. تکمیل این مبحث نیازمندترکیب آن با مبحث غلبه در کمپوزیسیون روایت است.

طبعا مورد هفتم، رویکردی است که در آن می‌کوشیم نظام شخصیت‌پردازی و داده‌های شخصیت‌پردازانه نمودهایی‌ترکیبی و پیچیده‌تر از هر سه وجه مذکور باشند. البته نباید هندسهٔ منتظم شکل فوق موجب شود گمان کنیم در شخصیت‌های سه‌بعدی و شخصیت‌پردازی سه‌بعدی ما ملزم به رعایت تعادل کامل میان این سه وجه هستیم. مهم حضور هم‌زمان این سه بخش بوده و همچون سه شکل مثال زیر، بی‌نهایت‌ترکیب ممکن در این موضع قابل‌تصور است:



در رمان‌ها و داستان‌های کوتاه و فیلم‌ها و تئاترهای معاصر معمولا رویکرد هفتم در مورد شخصیت‌های پیچیدهٔ اصلی یا مرکزی یا قهرمان روایت به‌کار برده می‌شود و رویکردهای چهارم و پنجم و ششم در مورد شخصیت‌های فرعی یا مکمل و هم‌راز و همراه و رویکردهای اول تا سوم در مورد شخصیت‌های سادهٔ صرفا هم‌جوار و حاشیه‌ای و با درجهٔ اهمیت بسیار پایین‌تر. بی‌گمان این قاعده و قانونی همواره‌معتبر نیست و در روایت‌های مختلف به دلایل متعدد ممکن است جهت‌گیری و شیوه‌هایی کاملا متفاوت از این حالت مرسوم رخ دهد.

در رمان پیرمرد و دریا، پیرمرد و پسربچه در رویکرد هفتم شخصیت‌پردازی شده‌اند و ماهی و صاحب کافه و تعدادی از کوسه‌ها تقریبا به رویکردهای چهارم تا ششم و شخصیت‌پردازی توریست‌هایی که در انتهای رمان درحال تماشای اسکلت ماهی هستند، به رویکرد اول تا سوم نزدیک‌تر است.

در این چرخهٔ راهنما بخش‌های خاکستری پررنگ که گسترهٔ هم‌پوشانی‌ها وترکیبات هرسه وجه را نشان می‌دهند، حیطه‌های کل‌شدگیِ مطلق این سه وجه و درنتیجه انسجامات متنوع و پیچیدهٔ شخصیت‌پردازانهٔ هریک از شخصیت‌های موجود در روایت هستند. بخش‌های خاکستری کم‌رنگ که گسترهٔ هم‌پوشانی‌ها وترکیبات دو وجه را نشان می‌دهند، حیطه‌های کل‌شدگی نسبی و درنتیجه انسجامات متنوع اما ساده‌ترِ شخصیت‌پردازانهٔ هر شخصیت در یک روایت هستند. بخش‌های سفیدرنگ هر دایره نیز حیطه‌های کم‌تنوع انسجامات سادهٔ شخصیت‌پردازانهٔ هر شخصیت در یک روایت هستند.

ذکر این نکته برای مطالعه‌گران آشنا به کمپوزیسیونِ روایت سودمند است که در این مبحث، منظور ما از انسجام، هرگز هماهنگی نبوده است و در هر انسجامی از هر شخصیت، همواره‌ترکیبی خاص از هماهنگی‌ها و تضادها و دارای درجاتی از پراکندگی‌های شخصیت‌پردازانه است. به این موضوع در بخش تقسیم‌بندی شخصیت‌ها به دسته‌های ساده و پیچیده باز خواهیم گشت.

تبیینات متنوع دیگری نیز براساس این الگو قابل استدلال و ارائه است.

آخرین اشاره آنکه در یک شخصیت واحدِ نمودیافته در یک روایت و شخصیت‌پردازی شده تحت یک نظام شخصیت‌پردازی خاص، هریک از این وجوه می‌توانند ابعاد یا لایه‌های متعدد آشکار یا پنهان داشته باشند و ابعاد یا لایه‌هایی صریح یا ضمنی. این مسئله مبتنی بر این واقعیت است که شخصیت‌ها، موجوداتی با من‌های چندگانه هستند و هویت امری پیچیده در دوگانه‌های معنایی بنیادین خود/جزخود و من/دیگری است. من‌هایی ماهیتا متنوع و الزاما کم‌وبیش متفاوت که می‌توانند درجات مختلفی از هماهنگی یا تنوع و تضاد و انسجام یا پراکندگی داشته باشند. لایه‌ها و ابعاد آشکار این وجوه ساده یاترکیبی در یک شخصیت آن‌ها هستند که به سرعت توسط خود و دیگران دریافت می‌شوند و نمودی صریح دارند. مثلا دن کورلئونه از تجربه و هوش بالایی در حرفهٔ مافیایی خود برخوردار است اما سانی از هوش و تجربهٔ کمتری برخوردار است. صحنهٔ پیشنهاد ورود به حیطهٔ مواد مخدر از سوی خانوادهٔ مافیایی جدید و رد آن توسط دن کورلئونه، خود به تنهایی و به سهولت و صراحت نشان‌دهندهٔ این لایهٔ سادهٔ شخصیتی این دو شخصیت است. لایه‌ای از احتمالا وجوه منحصربه‌فرد و تیپیکال این پدر و پسر و بسیار کمتر، وجه نمادین این دو.

اما همواره لایه‌ها و ابعادی پنهان‌تر نیز وجود دارند یا قابل‌تصور هستند که درک و دریافت آن‌ها برای خود شخص و یا دیگران به سادگی و سرعت و سهولت ممکن نیست. این لایه‌ها و ابعاد می‌توانند نمودهایی صریح و یا ضمنی داشته باشند و در هر دو صورت، فهم آن‌ها نیاز به دقت و تحلیل و استدلال و استنباطات پیچیده‌ای دارد. در بستر یک روایت، ارتباطات میان مجموعه‌ای داده‌های صریح و روشن یا پنهان و ضمنی موجب‌سازِ معناداریِ هر جزء یا ویژگی یا حالت یا حرکت و کنش و واکنش شخصیت است و نمی‌توان یک نمود را کاملا مستقل دریافت و فهم و تاویل و تحلیل کرد.

واکنش و تصمیم و دستور صریح دن کورلئونه وقتی بالای سر جسد سانی می‌رسد، نمودی از کدام لایه‌ها یا ابعاد شخصیتی او و در کدام وجوه است؟ یا تصمیمات مداوم سانی در بی‌احتیاطی‌هایش برای خروج هفتگی از قلعه و ملاقات‌هایش با معشوق پنهانی، یا تصمیم داماد خانواده به خیانت به دن کورلئونه و همکاری با دشمن و ایفای نقش درترور سانی؛ که البته نمودی بسیار صریح و واضح نیز در روایت پدرخوانده ندارند، نمایانگر کدام لایه‌ها و ابعاد و وجوه شخصیتی آن‌ها است؟ پاسخ به این سوالات به‌هیچ‌عنوان سهل و ساده نیست و بی‌شک به درنظر گرفتن انبوهی داده‌های متنوع در تمامیِ صحنه‌های این روایت و انجام تحلیل‌ها و استنباطات پیچیده‌تری نیاز دارد.

حال اگر سطوح و ابعاد مختلف یک شخصیت بنابه تمایزات و عدم‌انطباقات وجوه مختلف آن شخصیت و همچنین لایه‌های متعدد و متفاوت شخصیتیِ او در تقابل و تضاد با یکدیگر قرار گیرند، با چه مسئله‌ای روبه‌رو هستیم؟ بنابه فرض اولیهٔ وجود متغیرِ جزخود و همچنین روایت منِ‌ترجیحی از خود در نسبت با جزخود و البته وجود هم‌تافتی پیچیده از من‌های متعدد در خود، به‌طور منطقی انتظار داریم که مجموعهٔ ویژگی‌هایی که یک شخصیت را می‌سازند، هماهنگ و هم‌سو و همگن نباشند و تفاوت‌ها و تضادهایی در آن‌ها موجود باشد. مجموعه‌ای از گفته‌ها و انتخاب‌ها و کنش‌های دن کورلئونه در رمان پدرخوانده صراحتا حکایت از عدم‌خواست او به ورود مستقیم مایکل به فعالیت‌های مافیاییِ خانواده دارد. مجموعهٔ دیگری از گفته‌ها و انتخاب‌ها و کنش‌های ضمنی‌تر دن کورلئونه اما تمایلی برخلاف این را قابل‌استنباط و فهم می‌کند. فارغ از بحث نیاز و خواست و میل و تناسبات و تناقضات آن‌ها در یک شخصیت، گویی دوگانه‌های بنیادین خود/جزخود و من/دیگری همچون الگویی فراگیر، مجموعهٔ ویژگی‌های شخصیتیِ یک شخصیت سه‌بعدی را نیز انتظام بخشیده‌اند. وجود دو اصطلاح رایجِ "شخصیت ظاهری" و "شخصیت پنهان(باطنی)" نیز حکایت از همین موضوع دارد. معمولا در شخصیت‌پردازی یک شخصیت در یک روایت، تمامیِ نمودهای محسوس شخصیت در تمامیِ سطوح قابل ادراک با حواس پنجگانه را ظاهر شخصیت می‌گویند؛ هرآنچه از کل وجود او تحت چرخهٔ وجوه شخصیتی‌اش قابل دریافت حسی است. مجموع داده‌های محسوس روایت از آن شخصیت شامل ظاهر ویژهٔ تنانه (فیگور و چهره) و اشیا و عادات و حرکات و انتخاب‌ها و کنش و واکنش‌ها و همچنین بافت او و مجموع انبوهی جزئیات نمودیافته که از مشاهدهٔ زیست روزمرهٔ او به وضوح و صراحت آشکار می‌شود. هرآنچه نمود محسوس می‌یابد، ظاهر است؛ ظاهری که بخشی از آن برای شخصیت ارادی و بخشی غیرارادی است و بخشی برای شخصیت آگاهانه و بخشی غیرآگاهانه است. مجموعهٔ معمولا متعادل این ویژگی‌های صریح و قابل‌دریافت با حواس پنجگانه را شخصیت ظاهریِ شخصیت می‌نامند. متعادل از این بابت که تمامیِ اجزا درترکیبی کم‌وبیش منسجم، واقعیت شخصیت به‌مثابه یک فرد واحدِ موجود را ساخته‌اند. آکاکی کارمند است و فقیر است و تنها است و یک اتاق دارد و به شکل

خاصی کار می‌کند و به شکل خاصی غذا می‌خورد و با افراد و اشیا و مکان‌های محدودی مرتبط است و چهره و فیگور و عادات و رفتارها و کنش و واکنش‌ها و نیازها و خواست‌های محدود و مشخصی دارد و برای خود و دیگران تنش‌پذیری و پیش‌بینی‌پذیری معینی دارد.

اما مجموعهٔ دیگری از ویژگی‌های شخصیت به‌طور مستقیم و صراحتا قابل‌دریافت نیستند و باید ازطریق استنباط و استدلال از مجموعهٔ داده‌های ظاهری فهم شوند. استنباطات و استدلال‌هایی که در لحظات خاصی تحریک می‌شوند؛ عمدتا نقاطی که پیش‌بینی‌پذیری شخصیت برای منِ شخصیت یا منِ مخاطب دچار خدشه شود. بین پیش‌بینی‌پذیریِ شخصیت و تنش‌پذیریِ او ارتباطی معنادار وجود دارد و این نقاط شکست پیش‌بینی‌پذیری، همان نقاط مرزیِ متناقض من/دیگری است که به واسطهٔ تغییری موثر در حد تنش درونی یا درونی‌بیرونی یا بیرونی بر شخصیت نمودار می‌شوند. جایی که تعادل خاص درون/بیرون و من/دیگری شخصیت نقضی آشکار می‌یابند و هویت تحت‌فشار قرار می‌گیرد. در این نقاط که برخی آن را نقاط بحران می‌نامند، شخصیت در معرض خطر قرار گرفته و ناگزیر به انتخاب و تصمیم‌گیری می‌شود. با توجه به جنبه‌های ظاهری و حد تنش‌پذیری و همچنین موقعیتِ شخصیت، این خطر یا بحران می‌تواند کوچک یا بزرگ باشد و انتخاب و تصمیم‌گیری می‌تواند سهل یا دشوار باشد. کنش و واکنش شخصیت و نمودهای آن در این نقاط اگر در هماهنگی کامل و مشابه شخصیت ظاهری او بوده و تفاوت یا تضاد و تناقضی با پیش‌بینی‌پذیریِ او نداشته باشد، اساسا ما با شخصیتی تک‌بعدی یا ساده روبه‌رو شده‌ایم که هرآنچه هست در همین ظاهر است و وجه پنهان یا لایهٔ شخصیتیِ عمیق‌تری ندارد. در غیر این صورت، تفاوت‌ها و تناقضات و تضادهای ظاهر بروزیافته در این نقاط با ظاهر متعادل قبلی، امکانات استنباطی و فهمیِ جدیدی در شناخت شخصیت ایجاد می‌کنند. آنچه از این امکانات استنتاج می‌شود که قاعدتا متفاوت یا متضاد یا متناقض با شخصیت ظاهری شخصیت خواهد بود را شخصیت پنهان یا لایهٔ پنهان شخصیتیِ او می‌دانیم. داده‌های ضمنی‌تری در مورد شخصیت که احتمالا با فهم قبلیِ ما از ظاهرِ هم‌تافتِ نیازها و خواست‌ها و امیال او متفاوت است. ازاین‌رو است که در این نقاطِ بحرانی گفته می‌شود شخصیت، واقعیتی پنهان در پسِ ظاهر خود را آشکار کرده است. ممکن است خودش به این واقعیت یا سطوحی از آن آگاه بوده باشد یا نباشد. ممکن است این سطوح در تداوم روایت و بحران‌های بعدی گسترش یابد و لایه‌های جدیدی آشکار کند یا نکند. به هر طریق گویی روایت‌ها بستر نمود لایه‌های پنهان‌تر شخصیت‌ها هستند. البته اینکه ما معمولا وجوه پنهان‌ترِ هر چیزی را واقعی‌تر یا عمیق‌تر یا مهم‌تر درنظر می‌گیریم نیز رویکردی فرهنگی و قرارداد فهمیِ چندهزارساله‌ای با اهداف خاص ایدئولوژیک است که موضوع بحث ما در اینجا نیست.

همچنین ازآنجاکه وجوه پنهان شخصیت، برآمده از دانش ما از وجوه ظاهری شخصیت و استدلال و استنباط ما براساس‌ترکیب اجزای آن و نسبتشان با موقعیت و بافت شخصیت و روایت و مقایسهٔ سیر تغییرات آن‌ها است، هرگز نمی‌توانیم وجوه ظاهری و پنهان یک شخصیت را کاملا از هم متمایز و مجزا تصور کنیم. درک وجوه پنهان تنها از طریق وجوه ظاهری و آشکار (آنچه در دسترس حواس پنجگانهٔ ما است) و فهم آن‌ها در لحظه‌هایی خاص ممکن است. و فراموش نکنیم که هر لحظه از زیست یک شخصیت، در تعبیر عام خود، خاص است. ازاین‌رو تمامی لحظه‌های یک شخصیت خاص و یا خاص‌تر هستند و به همین دلیل است که لایه‌های پنهان یک شخصیت واحد در یک روایت واحد حتی می‌توانند تا مرزهای کران‌ناپذیری گسترش

یابند. هر پنهان به‌محض موجودیت ادراک‌شده، دیگر آشکار شده است و دادهٔ نویافته از شخصیت به ساختار ظاهری شخصیت اضافه شده و کل ساختار را تحت‌تاثیر قرار داده و پتانسیل جدیدی از موجودیت امور پنهانِ دیگر در شخصیت را ممکن می‌کند.

با توجه به فرض اصلِ انسجام نسبی در بخش‌های هم‌پوشانی وجوه سه‌گانهٔ یک شخصیت در چرخهٔ وجوه شخصیت و نیز الزام زبانیِ اختلاف و عدم‌تطابق امر ظاهر و امر پنهان در هر چیز، به‌نظر می‌رسد هرچه از نقطهٔ مرکزیِ چرخه به سمت کناره‌ها حرکت کنیم، با تناقضات و اختلافات کمتری در شخصیت مواجه شده و امکان بسط عمقیِ لایه‌های شخصیت‌پردازانه کاهش می‌یابد. معمولا در قالب‌های معاصرترِ داستانی مثل رمان یا داستان کوتاه یا فیلم و تئاتر بلند وجود وجوه متعدد و گستردهٔ پنهان در شخصیت یک ارزش شخصیت‌پردازانه معرفی می‌شود. یعنی نظام شخصیت‌پردازی هرچه در طراحی و ایجاد و انتظام داده‌های ظاهری به گونه‌ای عمل کند که امکانات استنباطی از داده‌های پنهان شخصیت بالاتر برود، با شخصیت عمیق‌تر و درنتیجه با شخصیت‌پردازیِ ارزشمندتری مواجهیم. این نیز البته یک الزام ساختاری و یک ارزش همواره‌معتبر و مطلق نیست. بسیاری از شخصیت‌های موجود در روایت‌ها اغلب تنها در گونه‌های تک‌بعدی و دوبعدی یا ساده باقی می‌مانند و کارکرد داستانیِ آن‌ها مستلزم همین باقی ماندن در سطوح ظاهری یا آشکار بوده است.

شخصیت خیاط در داستان شنل یا تمامیِ شخصیت‌های داستان چرا دریا طوفانی شده بود؟ به‌جز کهزاد یا اغلب شخصیت‌های پرشمار رمان پدرخوانده و... در تک‌بعدی یا دوبعدی بودن خود است که بخش مهمی از جزخودِ شخصیت یا شخصیت‌های مرکزی‌تر این داستان‌ها را شکل داده‌اند و امکان بسط عمیق و سه‌بعدی آن شخصیت‌های اصلی را فراهم کرده‌اند و کارکرد مناسب ساختاریِ خود را در آن روایت‌ها یافته‌اند.

در اینجا می‌توان چهارمین الگوی تبیینی ساختار شخصیت و نظام شخصیت‌پردازی یک روایت را بر پایهٔ سه پیشنهاد قبلی و از مسیر طبقه‌بندی شخصیت‌ها به شکل‌های متنوع‌تر و البته سودمندی بسط داد.

۶-۲- ساختار شخصیت براساس طبقه‌بندی‌های انواع شخصیت و شخصیت‌پردازی

شیوه‌های طبقه‌بندی و نتایج حاصل از آن‌ها همواره ازجملهٔ سودمندترین ابزارها برای فهم چیزها و تولید دانش بوده‌اند. اما متاسفانه خطرهایی نیز به دنبال دارند. گاه هدف اصلی طبقه‌بندی‌ها و ابزاربودگیِ آن‌ها فراموش شده و به‌مانند دانش یا بدتر از آن، حتی قواعد و اصول درنظر گرفته می‌شوند. اگر ما ابزارهایی مثل انواع مختلف طبقه‌بندی‌ها را خودِ فهم یا خودِ دانش درنظر بگیریم، به تدریج مبدل به قوانین و اصول می‌شوند و راه را بر اندیشه‌ورزیِ عمیق بالاخص در هنر می‌بندند. طبقه‌بندی انواع شخصیت و انواع شخصیت‌پردازی در هر شیوه‌ای از اندیشیدن، پیشنهاداتی است موقت و راهنماهایی برای بسط اندیشه و نه تبیین اصول یا قوانین. ابزارهایی تغییرپذیر و سیال برای گسترش فهم، با اعتباری محدود.

در ارتباط با انواع شخصیت، براساس وجوه متشابه یا متفاوت شخصیت‌ها، کیفیات فردی یا اجتماعیِ آن‌ها، ارتباطاتشان با دیگراشیا یا دیگرشخصیت‌ها، نسبتشان با بافت و... می‌توان طبقه‌بندی‌های راهگشا و سودمندی ایجاد کرد. بدیهی است که هرگونه طبقه‌بندی انواع شخصیت خود نقطهٔ آغازی است برای طبقه‌بندی انواع پرشمارِ شخصیت‌پردازی و درک اجزای ساختاریِ آن.

۱-۶-۲- انواع براساس ویژگی‌های غالب (ساده/پیچیده، فعال/منفعل، ایستا/پویا)

ساده/پیچیده: شخصیت‌های روایت‌ها را برپایهٔ میزان پیچیدگیِ لایه‌های شخصیتیِ آشکار و پنهانشان می‌توان به دو دستهٔ کلیِ شخصیت‌های ساده (تک‌بعدی و دوبعدی) و شخصیت‌های پیچیده (چندبعدی) تقسیم کرد. طبیعی است که هرگونه تقسیم‌بندی انواع شخصیت در روایت‌ها، گونه‌ای تقسیم‌بندی انواع استراتژی‌های شخصیت‌پردازانه در روایت‌ها نیز است. شخصیت‌پردازی ساده در مقابل شخصیت‌پردازی پیچیده. تجزیهٔ ساختاری به اجزای ساده با مرزهای مشخص‌تر درمقابل تجزیهٔ ساختاری به اجزای پیچیده و متداخل‌تر.

میزان سادگی و پیچیدگیِ شخصیت‌ها همواره در نسبت با وجود جنبه‌های پنهان و میزان عدم‌هماهنگی آن‌ها با جنبه‌های آشکار و ظاهری است. شخصیت‌های ساده فاقد تناقضات شخصیتی بوده و از هماهنگی بالایی در تعادل ظاهریِ مجموع‌ویژگی‌های شخصیت‌پردازانهٔ خود برخوردارند. این شخصیت‌ها عمدتا وجوه پنهان چندانی ندارند و داده‌های ظاهریشان راه به استنباط داده‌های پنهان نمی‌برد. این شخصیت‌ها در بالاترین پیش‌بینی‌پذیریِ ممکن قرار داشته و در صورت مواجهه با لحظات خاص خطر یا بحران، کنش و واکنشی در هماهنگیِ واضح با شخصیت ظاهری خود و چارچوب‌های منطقیِ موقعیت نشان می‌دهند.

خیاط و همسرش در روایت شنل یا کافه‌چی در روایت پیرمرد و دریا و تامی در رمان پدرخوانده در طول روایت بدین‌شیوه شخصیت‌پردازی شده‌اند. مسافران پیرمرد در روایت اندوه نیز بنا به موقعیت نمودارشده در آن روایت، راه به عمق یا پیچیدگیِ شخصیت خود نمی‌یابند. نمودهای شخصیتیِ این موارد در نسبت با شخصیت‌های اصلی آن روایت‌ها از وضوح و شفافیت و پیش‌بینی‌پذیریِ بالایی برخوردارند و ساختار شخصیتشان عمدتا ایستا بوده و اجزای محدودتری دارند که در سنتز با دیگراجزای روایت، ایجاد اجزای درونه‌ای‌تر در شخصیت خود نمی‌کنند.

این شخصیت‌ها اغلب در روایت‌ها کارکردهای بسیار مهمی در فرم موقعیت روایی دارند و سادگیِ آن‌ها بخشی از پیچیدگیِ موقعیت برای شخصیت‌های پیچیدهٔ روایت است.

برخی به اشتباه این شخصیت‌ها را در روایت‌ها فاقدشخصیت دانسته یا بیرون از نظام شخصیت‌پردازی روایت درنظر می‌گیرند. باید دقت داشت که شخصیت‌پردازی‌های ساده در مورد برخی شخصیت‌های روایت‌ها بنا به اهداف و ضرورت‌های کلان روایت‌ها به‌معنای عدم‌وجود شخصیت‌پردازی در

مورد آن شخصیت‌ها نیست. شخصیت‌های ساده در هر حد از سادگی نیز شخصیت بوده و شخصیت‌پردازی شده‌اند و جزئی از نظام شخصیت‌پردازی یک روایت هستند. گو اینکه حتی اشیائی در موقعیت و بافتِ شخصیت‌های اصلی باشند.

شخصیت‌های پیچیده یا سه‌بعدی اما همواره به گونه‌ای شخصیت‌پردازی شده‌اند که تغییرات تنشی در داده‌های ظاهری آن‌ها نمودهای متعددی می‌یابد و راه را بر فهم وجوهی متناقض و متضاد و متفاوت در شخصیتشان باز می‌کند. این شخصیت‌ها برای خود یا دیگران پیش‌بینی‌پذیریِ کمتری نسبت به شخصیت‌های ساده دارند. یعنی اجزای تعادل ظاهریشان نیز از تنوع بالاتری برخوردار بوده و هماهنگیِ کمتر یا هماهنگیِ پویاتری در وجوه شخصیت‌پردازانهٔ خود دارند.

بدون‌شک ارتباط عمیقی میان سادگی و پیچیدگی شخصیت‌ها و حجم و گسترهٔ داده‌های ظاهری ارائه‌شده از آن‌ها در یک روایت وجود دارد. همچنین داده‌های ارائه‌شده و انتظام خاصشان در نظام شخصیت‌پردازی یک روایت از نسبت‌های چرخهٔ وجوه شخصیت و هم‌تافت نیاز و خواست و میل او و تاریخچهٔ توجه او نیز ارتباط مستقیم و کاملی با میزان سادگی یا پیچیدگیِ او دارد.

مثلا در ارتباط با چرخهٔ وجوه، پیچیدگیِ یک شخصیت همان‌قدر مرتبط با وجه منحصربه‌فرد او است که با وجه نمادین و تیپیکال او. نباید گمان کنیم فرضا شخصیت‌های پیچیده بدون وجود نسبت‌های خاصی میان این سه وجه و تنها با حضور یک یا دو وجه از این چرخه امکان پیچیدگی داشته‌اند. هویت همواره امری متصل به بافت و موقعیت یک شخصیت است و تنها مرتبط با فردیت او نیست. چه‌آنکه پیش‌تر بحث کردم که فردیت بدون معنای تقابلی‌اش، یعنی جامعه‌پذیری، خود به تنهایی بی‌معنا است. تفاوت‌ها و تعارض‌ها و تضادهای شخصیتی همواره در مرکز تنش‌زای دوگانه‌های معناشناختیِ درون/بیرون و فردیت/جامعه‌پذیری رخ می‌دهند و نه فقط در یک سوی این دوگانه‌ها و یا در یکی از این مفاهیم به صورت مستقل و واحد.

پیرمرد در فیلم "طبیعت بی‌جان" اثر "سهراب شهید ثالث"، به عنوان یک کارمند بازنشسته که بخش اعظم عمر بزرگسالی خود را به مسئولیت و کاری تکراری و ماشین‌وار مشغول بوده و بخش مهمی از هویت خود را از این شغل یافته و اکنون بازنشسته شده بی‌آنکه دقیقا بداند بازنشستگیِ او به‌مثابه یک انسان از این شغل به چه معنا است، وجه تیپیکال پیچیده‌ای در آن بافت داستانی یافته است و همچنین در همین بستر، وجه نمادین گسترده‌ای یافته و کنش و واکنش‌های خاص او ارتباطی پیچیده با این دو وجه دارند و بی این دو وجه، ادراک پیچیدگیِ کنش و واکنش‌هایش در نسبت با وجه منحصربه‌فرد وجودی‌اش هم میسر نخواهد بود. حتی لباس‌های او نیز به‌دلیل درهم‌شدگی و چندلایه بودنشان تحت هر سه وجه نمادین و تیپیکال و منحصربه‌فردش است که در سنتز با دیگراجزای روایت موجب پرداختی از عمق شخصیت او شده‌اند.

تصور ملاقربانعلی با تمام پیچیدگی‌های ظریف شخصیت‌پردازانه‌اش در روایت درددلش، بدون درک دقیق وجه تیپیکال و نمادینش امکان‌پذیر نیست؛ مگر آنکه کل وجودش را به شخصیتی سطحی تقلیل دهیم.

پیچیدگی هر شخصیت اساسا درصورتی میسر خواهد بود که هر ویژگیِ فرمال یا هر جزء ساختاری و هر تحرک و کنش و واکنش واحدش و درنهایت کل کمپلکسش با موقعیت در طی روایت، همواره نموداری از هرسه وجه وجودی او به‌شکلی غیرقابل‌تجزیهٔ کامل باشد. عاشق‌شدن ملاقربانعلی در آن صحنهٔ دادن پول به دختر، همان‌قدر نمودار واکنشی منحصربه‌فرد است که نمودار وجه خاص تیپیکال بیست‌سی‌ساله‌اش و همچنین وجه نمادین چندصدساله‌اش است. درواقع نسبتِ خاص ترکیبی (هم‌شدگیِ) وجوه مختلف نمادین و تیپیکال و منحصربه‌فرد ملاقربانعلی در این صحنه است که پیچیدگیِ شخصیت او را رقم زده است. بگذریم از آنکه آنچه در این صحنه از ملاقربانعلی نمودار می‌شود، با تمامیِ صحنه‌های دیگر روایت نیز در ترکیب و سنتز است. کافی است تنها به ترکیب نمودارهای شخصیت‌پردازانهٔ این صحنه با صحنهٔ مراجعهٔ او به منزل حاجی در صبح مرگ دختر بیندیشیم.

فعالیت/انفعال: در رویکردی دیگر می‌توان شخصیت‌ها را در روایت‌ها به دو دستهٔ فعال و منفعل تقسیم کرد. این تقسیم‌بندی براساس سطح کنش و واکنش فرد در ارتباط با هم‌تافت نیاز و میل و خواست صورت می‌گیرد. یک شخصیت در یک موقعیت بنابه میزان اعتنا و توجهش به نیاز/میل/خواستش و سطح کنش یا واکنشی که در تحقق آن انجام می‌دهد، می‌تواند فعال یا منفعل دانسته شود. یعنی اگرچه معمولا فعال‌بودن به کنشگری و اراده‌ورزی و مصمم‌بودن مرتبط شمرده شده و انفعال به واکنشگری یا فقدان‌اراده و فقدان‌مصمم‌بودن مرتبط شمرده شده است اما نمی‌توان این ارتباط را همواره مستقیم و گریزناپذیر همچون قاعده‌ای تغییرناپذیر پذیرفت.

در برخی موقعیت‌ها و برای برخی شخصیت‌ها و در برخی جنبه‌ها، کنش و اراده و تصمیم خود می‌تواند عین انفعال باشد و واکنش و فقدان‌اراده و تصمیم ممکن است عین فعالیت باشد. آنچه اهمیت اولی دارد، سطح و میزان کنش و تصمیم و اراده نیست بلکه نسبت این سه با هم‌تافت نیاز و خواست و میل آن شخصیت خاص و چگونگیِ بودنش در آن موقعیت خاص تعیین‌کنندهٔ اصلی است. همچنین سطح آگاهی شخصیت از نیاز/خواست/میل و نسبتش با موقعیت و البته آگاهی‌اش از سطح تنش‌های اعمال و ادراک شده نیز در سنجش میزان فعالیت یا انفعال شخصیت بسیار موثر است. وقتی از سطح فعالیت یا انفعال شخصیت سخن می‌گویم، این پیش‌فرض اساسی را در نظر دارم که با پارامترهای مدرج وترکیب‌پذیر و تغییرپذیر در دوگانهٔ فعالیت/انفعال مواجهم و نه مفاهیم مطلقی که به موضع شخصیت در موقعیت مرتبط نباشند. و البته که در هر تقسیم‌بندی دوتایی، امکان بی‌نهایت حالت ترکیبی نیز وجود دارد. شخصیت می‌تواند در یک موقعیت از جنبه‌ای فعال و هم‌زمان از جنبهٔ دیگری منفعل باشد. یا فعالیت در یک موقعیت دقیقا انفعال در موقعیتی دیگر باشد یا برعکس. همهٔ این گزاره‌ها با درنظر گرفتن نسبت‌های ماهیتی شخص در دوگانه‌های خود/جزخود، من/دیگری و درون/بیرون تبیین‌پذیر و نیز قابل‌طراحی و ساخت هستند.

تمامیِ شخصیت‌های نشسته پشت کامیون در شبِ در گِل ماندنِ روایت چرا دریا طوفانی شده بود، در نسبت با شخصیت کهزاد در همان شب، منفعل می‌نمایند. اما در همان جمع نمی‌توان درجهٔ انفعال عباس و اکبر و سیاه را یکسان فرض کرد و اینان در نسبت با یکدیگر نیز به واسطهٔ سطح کشمکش‌های درونی و جنس و ماهیت افکارشان و نسبت آن افکار با کل موقعیت می‌توانند در مقایسه با هم فعال و یا منفعل قلمداد شوند. میزان فعالیت آکاکی در مقایسه با خودش در طول روایت از سطحی نزدیک به انفعال کامل آغاز و درنهایت و پس از مرگش به بالاترین سطح فعالیت قابل‌تصور برای او می‌رسد. بی‌شک میزان آگاهی او از لایه‌های مختلف نیاز/خواست/میلش و تغییرات گستردهٔ تنش وارده به او از سوی کل موقعیت و ترکیب آشفته‌شدهٔ من‌های فعال‌شده‌اش در خود، در ایجاد این سیر و روند تغییرات انفعال‌فعالیتش علت اصلی و اساسی است. پیرمرد روایت طبیعت بی‌جان در مقایسه با پیرمرد روایت پیرمرد و دریا از خودآگاهی بسیار کمتری برخوردار است و درنتیجه بسیار منفعل به‌نظر می‌رسد. اما او خود در مقایسه با همسرِ تقریبا هم‌بافتش، بسیار فعال‌تر است. فرض کنید پیرمرد روایت پیرمرد و دریا در موقعیت پیرمرد طبیعت بی‌جان قرا می‌گرفت و این یکی در موقعیت آن یکی. فرضی محال مگر آنکه کل ساختار شخصیت این دو را در کمپلکس با موقعیت نامتناسبِ حاصل، متحول کنیم.

پویا/ایستا: در کنار تقسیم‌بندی شخصیت‌ها در دسته‌های ساده یا پیچیده و فعال یا منفعل، دسته‌های دوگانهٔ پویا و ایستا نیز در روایت‌ها به‌شدت جذاب و قابل‌بحث است. ازآنجاکه پویایی و ایستایی با مفهوم تغییر فهم می‌شوند و اموری زمان‌مند هستند، تنها در طول حرکت یک روایت قابل دریافت و سنجش یا طراحی و ساخت خواهند بود. شخصیت ایستا فردی است که در طول حرکت روایی از نقطه‌ای زمانی به نقطهٔ زمانی دیگر، تغییری محسوس و قابل‌توجه در ساختار شخصیتی‌اش پدید نیامده است و در انتهای آن بازهٔ زمانی در وضعیت شخصیتیِ ابتدای آن بازه قرار دارد. نیک آگاهیم که ما شخصیت را در خود/جزخود از طریق موقعیت شناخت و فهم می‌کنیم و در طول یک حرکت زمانی (تغییر موقعیت) همواره شخصیت نیز ناگزیر دچار تغییراتی می‌شود و ایستایی کامل اصلا ممکن نیست. به همین دلیل در تعیین میزان ایستایی یا پویایی شخصیت در ارتباط با تغییرات نامحسوس یا گریزناپذیر تدریجی (مثل افزایش عمر یا رشد تدریجیِ مثلا موها و ناخن‌ها و یا تغییرات متداول موقعیتیِ زیست روزمره ...) به ویژه اگر ارتباط مستقیمی با پیرنگ روایت نداشته باشند را در حالت مرسوم چندان قابل توجه نمی‌دانیم. یعنی گونه و میزان هر تغییر در شخصیت و طی روایت، باید در وابستگی اش با نظام ساختاریِ پیرنگ موردتوجه قرار گیرد تا بتوان سطح ایستایی یا پویایی شخصیت را سنجید و دانست.

اگرچه موقعیت کهزاد در طول روایت چرا دریا طوفانی شده بود؟ از وجه زمانی و مکانی تغییرات قابل‌توجهی می‌کند و او نیز در تناسب با آن تغییرات واریاسیون شخصیتی ظریفی از خود نشان می‌دهد؛ اما درمجموع نمی‌توان تغییرات شخصیتیِ او از ابتدای روایت تا انتهایش را چندان قابل‌توجه دانست. کهزادِ لم‌داده بر پشتی در اتاق زیور دم صبح، کم‌وبیش همان کهزادی است که سرشب پیاده زیر باران به جاده زده بود. گویی کهزاد اگرچه در ظاهر بسیار فعال می‌نماید، اما درواقع به شدت ایستا است و همین امر البته موجب می‌شود او را نتوانیم در عمق شخصیتش بسیار فعال‌تر از اکبر و

سیاه و عباس نیز بدانیم. طرفه آنکه عباس و اکبر و سیاه خود به‌عنوان بخشی معنادار از جزخودِ (بافت) کهزاد، نمودارهای پیچیده‌ای از لایه‌های متفاوت شخصیت‌پردازانهٔ کهزاد هستند. به این مسئله باز خواهم گشت.

ایستایی و پویایی در حرکت معنادار می‌شوند و طبیعتا امکان تغییر به هم در یک بازهٔ زمانی را نیز دارند. یعنی فرد می‌تواند از موضعی دچار تغییری شده اما در ادامه به صورتی نسبی به شخصیت یا هویت اولیهٔ خود بازگردد یا می‌تواند واریاسیونی از پویایی به ایستایی یا از ایستایی به پویایی داشته باشد. طبعا برای ایجاد این گونه‌گونی‌ها در یک شخصیت نیاز به بازه‌های زمانیِ نسبتا بیشتری است. شخصیت کهزاد در چرا دریا طوفانی شده بود به صورتی بسیار ضمنی چنین است و شخصیت کارآگاه رمان "در رویای بابل[1]" اثر "ریچارد براتیگان[2]" به‌صراحت چنین است. کل این رمان حرکت‌ها و فعالیت‌های پرشمار او را طی چند روز معدود روایت می‌کند و هم او در نقش راوی و در انتهای رمان می‌گوید: «جز این چاره‌ای نداشتم، می‌دیدم که درست سر جای اولم هستم، فقط با این تفاوت که امروز صبح که از خواب پا شدم یک جسد تو یخچالم نبود».

در این دسته‌بندی هم مسئلهٔ آگاهی شخصیت یا عدم‌آگاهی‌اش از سطح و میزان تغییر مهم و قابل‌بحث است. یعنی ممکن است تغییری در شخصیت که توسط ما مخاطبین درک و فهم شده است، توسط خود شخصیت ادراک نشده باشد و خود وضعیت خویش را ایستا تصور کند. یا بالعکس. تصور پیرمرد در طبیعت بی‌جان از میزان تغییرات خود طی چند روزِ این روایت چیست؟ ملاقربانعلی خودِ هفت سال گرفتار در سیاهچالش را در چه میزان تغییر از خودِ درحال عاشق شدنش در گذشته می‌بیند؟ پیرمرد در انتهای رمان پیرمرد و دریا و درحال دیدن خواب شیرها برای آخرین بار در این روایت، چه سطح و میزانی از تغییر را متحمل شده است؟ مایکل در آن هنگام که افراد مقابلش زانو زده و دستش را به نشان بیعت پدرخواندگی‌اش می‌بوسند، خود را در چه فاصله‌ای از ابتدای فیلم و هنگامی که پشت میز و دور از دیگران نشسته بود می‌بیند؟ و چگونگیِ تغییرات سطح این خودآگاهی در لحظه‌لحظه‌های مختلفِ حرکت روایت از ابتدا تا انتها، بر میزان فعالیتش در موقعیت‌های مختلف چه نقشی داشته است؟

با همین سه تقسیم‌بندی ساده براساس مفاهیم پایهٔ سادگی و پیچیدگی و فعالیت و انفعال و پویایی و ایستایی، انبوهی امکانات تحلیل و فهم شخصیت ازطریق تجزیهٔ فرم او به اجزا و درک نسبت اجزا در ساختار کلیِ شخصیت در یک روایت پدید می‌آید. و به تبع آن، درک و فهم دقیق انبوهی امکانات شخصیت‌پردازانه در یک روایت خاص یا در کلیت پدیدهٔ روایت. نسبت میان سادگی/ پیچیدگیِ این شخصیت‌های مثال زده شده، با نسبت فعالیت/انفعال و ایستایی/پویاییِ آن‌ها چیست؟ چنانچه این مطالعه را به‌صورت شخصی و به شکلی دقیق انجام دهید، خواهید دید که در این نسبت‌ها هرگز نمی‌توانیم به گزاره‌هایی واحد و ثابت یا قضایا و قواعدی حتمی دست یابیم و عرصهٔ بی‌انتهای ترکیبات این پیچیدگی‌ها در شخصیت‌ها و موقعیت‌های مختلف، عرصهٔ خلاقیت داستان‌سازان شخصیت‌پردازِ بزرگ است.

[1] - Dreaming of Babylon: A Private Eye Novel 1942 (1977)

[2] - Richard Gary Brautigan (1935-1984)

۲-۶-۲- انواع براساس نسبت شخصیت‌ها با دیگرانسان‌ها در بستار موقعیت و پیرنگ (مرکزی، اصلی، قهرمان، مکمل، هم‌راز، هم‌جوار، متقابل و ضدقهرمان، ناظر)

اگر شخصیت‌های یک روایت را براساس نسبت آن‌ها با انسان‌های دیگرِ موجود در موقعیت و همچنین نقش آن‌ها در حرکت و تغییرات موقعیت (بروز حوادث) و در کل پیرنگ آن روایت مدنظر قرار دهیم، امکان ایجاد یک تقسیم‌بندی سودمند دیگر وجود دارد. درواقع از این منظر، نظام شخصیت‌پردازی، نسبت انسان‌ها در موقعیت روایی را انتظام می‌بخشد و نقش هر یک را در نسبت با دیگری‌ها تعیین و تنظیم و پردازش می‌کند. این مسئله به‌طور مستقیم با کمپلکس نیاز/خواست/میل شخصیت‌ها مرتبط است و صدالبته بیش از آن امری است کاملا در تناسب با مسئلهٔ توجه در کلیت نظام شخصیت‌پردازی یک روایت (محورهای مستحکم توجهیِ کل روایت به هر شخصیت و هر شخصیت به دیگرشخصیت‌ها در آن روایت) و همچنین تنظیم محورهای توجهی و تاریخچهٔ توجهات هر شخصیت در زیست روایی او به‌مثابه شخصیتِ او.

مجموعهٔ شخصیت‌های حاضر در یک روایت مدام در نسبت با یکدیگر معنادار می‌شوند. یعنی نقش و جایگاه هر شخصیت در هستیِ هر روایت، در تناسب با دیگرجایگاه‌ها و نقش‌های موجود در آن روایت به مانندِ پتانسیل‌ها و امکانات قابل‌تحقق اما نامحقق در پیرنگ ساختاربندی می‌شود. برای هر شخصیت، انسان‌های دیگرِ موجود در موقعیت و جایگاه و نقششان، پتانسیل‌ها و امکانات بالقوه محسوب می‌شوند. من این هستم؛ چون دیگران نیستم. و البته امکان تغییر جایگاه و تعویض نقوش همواره چون یک فانتزی یا حتی خطر، موجود و ممکن است. به مسئلهٔ رقابت در بحث کمپلکس نیاز و خواست و میل رجوع کنید. نظام شخصیت‌پردازی یک روایت، به تعبیری تنظیم‌کنندهٔ این نقوش و جایگاه‌ها در نسبت با پیرنگ و بستار موقعیت یک روایت است.

از این منظر می‌توان برخی از شخصیت‌ها را در روایت‌ها **شخصیت مرکزی** نامید. شخصیت مرکزی شخصیتی است که روایت اساسا در مورد او است. شخصیتی که در مرکز پیرنگ یک روایت قرار گرفته است و حرکت روایت حول او و موقعیت‌های مرتبط با او شکل گرفته است. توجه خاص روایت به او و لایه‌های متعدد شخصیتیِ او است.

حال اگر اساس حرکت روایت متکی به کنش و واکنش‌های او نسبت به تنش‌های موقعیت باشد، یعنی حرکت موقعیت‌های اصلی و حوادث اصلی یک روایت درنتیجهٔ نوع و میزان کنش و واکنش‌های او باشد، **شخصیت اصلی** می‌نامیمش. طبعا شخصیت‌های اصلی معمولا فعال و اغلب پویا تلقی می‌شوند چراکه حرکت داستانی در روایت متکی به فعالیت آن‌ها است و این خود آن‌ها را در معرض پوییِ بیشتری قرار می‌دهد. پیرنگ یک روایت و وابستگی و تعلیلِ حوادث در تحولات موقعیت‌های یک روایت، حول محورهای توجهیِ شخصیت اصلی شکل می‌گیرد.

همچنین شخصیت‌های مرکزی می‌توانند شخصیت اصلی یک روایت نباشند، به‌ویژه اگر منفعل باشند؛ یعنی یک روایت می‌تواند هیچ شخصیت اصلی نداشته باشد. کاملا قابل‌تصور است که حرکت روایتی مستقیما درنتیجهٔ کنش و واکنش‌های یک شخصیت واحد رخ نداده باشد. و البته انبوهی

حالت‌های بینابینی نیز قابل‌تصور است. ملاقربانعلی یا پیرمرد در پیرمرد و دریا بی‌شک شخصیت اصلی و همچنین مرکزی روایت خوداند اما پیرمرد در طبیعت بی‌جان را تنها می‌توان شخصیت مرکزی دانست. آکاکی و کهزاد و پیرمرد سورتمه‌چیِ اندوه چیزی بینابین این‌ها هستند. در پدرخوانده ابتدا دن کورلئونه شخصیت مرکزی است و اگرچه در ادامه اندکی به سمت اصلی‌شدن میل می‌کند و در پیرنگ ویژهٔ خود تاحدودی اصلی می‌شود اما هرگز بدل به شخصیت اصلیِ کل رمان نخواهد شد. هنگامی که در مسیر روایت مایکل جای او را به عنوان شخصیت مرکزی می‌گیرد، به‌تدریج و درنهایت شخصیت اصلی کل روایت نیز می‌شود.

شخصیتی مرکزی و البته اصلی که خواستی مشخص داشته و فعالانه برای تحقق آن خواست وارد کشمکش با موقعیت شده و آگاهانه و ارادی برای ایجاد تغییر، کنش و واکنش کند را در تعبیری مرسوم، شخصیت قهرمان می‌نامند. همچون پیرمرد در پیرمرد و دریا و یا مکبث. البته شخصیت‌های مرکزی و اصلی روایت‌ها نیز ممکن است خواست‌هایی مشخص داشته باشند و پیگیر تحققشان شوند اما خواست قهرمان، نوع بسیار مشخصی از خواست است. چرا در اغلب آثار عمیق و ماندگار داستان جهان، قهرمان همواره قهرمانی تراژیک بوده است؟ بزرگترین تمایزِ خواست در شخصیت‌های مرکزی و اصلی با خواستِ قهرمان در این است که خواستِ قهرمان همواره خواست برای دیگری است؛ خواست برای دیگری و نه صرفا خواستِ دیگری. قهرمان خواستی سویافته به بهره‌رسانی[۱] دارد اما دیگرشخصیت‌ها اغلب خواستی سویافته به بهره‌وری دارند. ازاین‌رو خواست در قهرمان به‌غایت پیچیده‌تر از خواست در شخصیت‌های دیگر است و گویی هر خواستش، نخواستنی عمیق از برای خود است. گویی شرط قهرمان‌بودن، نه فقط پیگیریِ بی‌قیدوشرط خواست و تلاش برای به‌دست آوردن، که حرکتی در مسیرِ از دست دادن است. خواست او خواستِ خارج کردنِ دیگری از وضعیتی نامطلوب و رساندنش به وضعیتی مطلوب به‌گمان خودِ او است.

به تعبیری، قهرمان همواره عاشق است. تفاوتی ندارد قهرمان کودکی باشد که در مرکز تعاملات تنش‌زای پدر و مادر برای کاهش رنج فرضاً مادر ورود می‌کند یا قهرمان فیلم وسترنی که از ناکجاآبادِ صحرا به شهر وارد می‌شود و مشکلات همه را حل می‌کند یا همچون مکبث، جایگاهی را خواسته‌ناخواسته از برای همسرش می‌خواهد. مکبث قهرمان است چراکه صریح و ضمنی در پی بهره‌رسانی است اما همسرش خیر، چرا که خواستش سویهٔ غالبِ بهره‌وری دارد؛ هرچند هردو می‌کوشند جز این بنمایانند. فراموش نکنیم که خواست‌های شفاف و واضح اغلب پنهان‌گر خواست‌هایی ضمنی یا مبهم هستند.

در جایگاه قهرمانی، دانسته و نادانسته، مسئلهٔ نجات دادن مطرح است و نه نجات یافتن یا فقدان حضورِ مفهوم نجات و یا بهره‌وریِ صرف. گویی همواره رفع رنج دیگری انگیزهٔ پنهان یا آشکارِ خواست قهرمانانه است؛ رنجِ شخص آسیب‌دیده یا در معرض آسیب، شخصِ نیازمند یا در حسرت؛ به‌گمان قهرمان. ازاین‌باب است که قهرمان همواره درگیر کشمکشی درونی‌بیرونی و فردی نیز است اما شخصیت‌های مرکزی یا اصلی ممکن است

[۱] – اصطلاح بهره‌وری در مقابل بهره‌رسانی را از کتاب "تجدیدنظری در نظریهٔ روان‌کاوی" از علی نوروزی برداشته‌ام. (نشرِ پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر معاصر حیرت، چاپ اول، ۱۴۰۴، شیراز)

تنش‌های وارده را تنها از گونهٔ درونی یا بیرونی یا هردو ادراک کنند. افسوس آنکه رنجِ ادراک‌شده توسط قهرمان‌های پیچیده و سه‌بعدی همواره تصور او از رنجی است که احتمالا ناموجود است یا رنجِ اصلیِ آن شخصِ دیگری نیست. گو اینکه رنجِ ادراک‌شده از سوی قهرمان در دیگری، تنها تصور خودِ او یا فانتزیِ او یا گونه‌ای بازتاب یا گونه‌ای فرافکنی است؛ نه رنجِ واقعیِ موجود (با فرض وجود). ازاین‌رو قهرمان پیچیده همواره تراژدی‌ساز و یا به تعبیری ساده‌تر، محکوم به شکست است. گو اینکه اغلب، شکستی قهرمانانه. و عمدتا به شکلی کنایی، رسیدنش نرسیدن و نرسیدنش رسیدن است. معناداری قهرمان بی‌حضور ملموسِ مفاهیمی متصل به دوگانهٔ زبانیِ موفقیت/شکست، کمتر قابل‌تصور است. آکاکی در شنل خواستی از برای خود دارد و شخصیتی اصلی فاقد وجوه قهرمانی است؛ حتی آنگاه که در غالب روح و از برای انتقام بازمی‌گردد. کهزاد اما گونه‌ای استثنا از قهرمانی کم‌وبیش منفعل و ایستا است. قهرمانی که قهرمان نیست. این مثال نشان می‌دهد که ساخت قهرمان‌هایی پیچیده در قالب‌های داستانیِ کوتاه‌تر همچون داستان کوتاه نیز با تمهیداتی چون پیش‌داستان گسترده و ابهام در حادثهٔ محرک موجود در آن کاملا امکان‌پذیر است. بسیاری آثار بورخس[1] از این جنبهٔ ساختاری و تکنیکی قابل‌بررسی‌اند. داستان "مضمون خائن و قهرمان"[2] او کرشمهٔ پیچیده‌ای در این مبحث است. در این موضوع حتما به ارتباطات خاص خواست و میل و اساسا استنباطی و استدلالی بودنِ میلِ همواره در لفافه، در نمودِ خواست‌گونهٔ پارادوکسیکالش توجه کنید.

قهرمان همواره عاشق و همواره به همان میزان عشقش، برخطاست.

شخصیت‌های اصلی یا مرکزی یا قهرمان در روایت‌ها معمولا بخش اصلیِ نظام شخصیت‌پردازی آن روایت را معطوف به خود می‌کنند و در قالب‌های معاصرترِ داستانی مثل رمان و داستان کوتاه و فیلم بلند و... عمدتا شخصیت‌هایی پیچیده و سه‌بعدی می‌یابند.

اهمیت درک تفاوت‌های ظریف این سه عنوان و روال‌های معنادار تبدیلیشان به هم، در نظر به آثار داستانیِ پیچیده و بسیار قابل‌توجه جهان ادبیات و گاه سینما و تئاتر آشکار می‌شود. مثلا در رمان "خشم و هیاهو[3]" اثر ویلیام فاکنر[4] ما شرحی بر زیست نزدیک به سی سالِ یک خانواده را طی روایتی در چهار روز دریافت می‌کنیم؛ هر روز یک فصل. در فصل اول ملغمهٔ آشفته ای از حدودا سی سال زمان داستانیِ این خانواده از منظر ذهن زمان‌آشفتهٔ یکی از پسرهای خانواده یعنی بنجامین ارائه می‌شود. در این بخش از روایت، تعداد بسیار زیادی شخصیت ارائه می‌شوند و به سختی می‌توان یکی را به عنوان شخصیت قهرمان یا اصلی و یا حتی مرکزی بازشناخت. ظاهرا این فصل در استقلال خود فاقد شخصیت قهرمان یا اصلی و یا مرکزی است. اما در تاویلی دیگر، ازآنجاکه کل پرسپکتیو روایی فصل اول منطبق بر گسترهٔ کانونیِ بنجامین شکل گرفته است[5]، می‌توان به گونه‌ای ضمنی بنجامین را

[1] - Jorge Luis Borges (1899-1986)

[2] - Theme of the Traitor and the Hero (1944)

[3] - The sound and the Fury (1929)

[4] - William Faulkner (1897-1962)

[5] - گسترهٔ کانونی و پرسپکتیو روایی اصطلاحاتی تخصصی در مبحث نظام ساختاریِ راوی و پرسپکتیو روایی در روایت است و در آن مبحث به طور مفصل شرحشان خواهم داد.

شخصیت مرکزی این فصل دانست. اگرچه سیر حوادث و موقعیت‌ها در پیرنگ این فصل مبتنی بر پتانسیل خاص ذهن بنجامین است و می‌توان چنین انگاشت که ذهن بنجامین ایجادکنندهٔ سیر ترتیبی و شکل خاص هم‌جواریِ صحنه‌ها در فصل اول است، اما باید اذعان داشت که بنجامین در بهترین حالت، فرم‌دهندهٔ بازنمون بوده است و نه عامل تعلیلیِ پیوستگیِ حوادث و موقعیت‌ها در بازنمودهٔ فرضی (جهان داستانی)[۱]. ازاین‌رو وی شاید به‌واسطهٔ فرم خاص روایت این فصل، شخصیت مرکزی باشد اما همچنان نمی‌توانیم شخصیت اصلیِ این فصل گمانش کنیم؛ هرچند ظاهرا چنین بنماید.

در فصل دوم از زبان و ذهن برادر دیگر، کونتین، واپسین روزِ زندگیِ او را از نظر می‌گذرانیم. شخصیت مرکزی بی‌شک کونتین است و ظاهرا بنا به ارادهٔ مصمم او بر خودکشی در پایان روز، شاید او را بتوان شخصیتی اصلی این فصل و حتی قهرمان تراژدی این فصل برشمرد. اما مجموع کنش و واکنش‌های او و آشفتگی و سرگردانی‌اش در پرسه‌زنی‌های آخرین روز عمر او (که کل پیرنگ فصل دوم را شامل می‌شود) با درنظر گرفتن وسواس سمبولیکش به ساعت و زمان و البته بدون آن سطح بالای زمان‌آشفتگیِ بنجامین در فصل قبل، به‌دشواری بتوان سیر حرکت پیرنگ را مبتنی بر زنجیرهٔ تعلیلیِ کنش و واکنش‌های کونتین در آن روز دانست. به لحاظ منطق مادی، خودکشیِ در انتهای آن روز، نتیجهٔ منطقیِ سیر حوادث آن روز نیست و البته خواستِ دیگری از منظر او نیز نیست. از این منظر او نه قهرمان و نه حتی چندان شخصیت اصلیِ این فصل است. کونتین تنها قویاً شخصیت مرکزی این فصل در فرض استقلال آن است.

فصل سوم خشم و هیاهو از زبان جیسون، برادر سوم، شرح روزی است که در انتهایش پول قابل‌توجهی که پنهان کرده بوده توسط خواهرزاده‌اش ربوده می‌شود. این فصلِ فاقدِ هرگونه زمان‌آشفتگی، همچنان به‌طور ضمنی حول مسئلهٔ زمان می‌چرخد و جیسون را به‌راحتی به شخصیت مرکزیِ خود بدل می‌کند. شخصیتی که کنش و واکنش‌هایش در بخش قابل‌توجهی از سیر حرکت پیرنگ این فصل قویا موثر بوده و ظاهرا می‌توان تاحدی او را به شخصیت اصلیِ این فصل با فرض استقلالش دانست. اما باز مسئلهٔ اصلیِ پیرنگیِ این فصل یعنی سرقت پول، مبتنی بر عمل پنهانِ کونتینِ خواهرزاده بوده است. فرایندی که تا آخرین لحظه نیز از نظر جیسون پنهان بود. گویی او را نیز نمی‌توان شخصیت اصلیِ این فصل دانست. حال اگرچه اصلی بودن جیسون قابل‌بحث است اما او را به هرطریق نمی‌توان قهرمان در معنای فنی‌اش دانست. او خواست واحدِ مشخصی مختص مسیر این روز ویژهٔ پیرنگ نداشته که بخواهد فعالانه برای تحقق آن وارد کشمکش با موقعیت شده و آگاهانه و ارادی برای ایجاد تغییر کنش و واکنش کند. بلکه صرفا خواست‌های معمول و مرسوم هرروزه‌اش را دنبال می‌کند.

در فصل چهارم نیز به‌شکلی بسیار ساده روزی کم‌تحرک و آرام با حضور تعداد زیادی از شخصیت‌های آشنای فصل اول از منظر یک راویِ بیرونی در چارچوب زمان قراردادیِ مرسوم، روایت می‌شود و آنچنان پیرنگی کامل در آن شکل نمی‌گیرد که بخواهد شخصیت قهرمان یا اصلی یا مرکزی داشته باشد. البته برخی شخصیت‌ها مهم‌تر از برخی دیگر هستند و شخصیت‌پردازی برخی موکدتر و پیچیده‌تر از برخی اما درمجموع و از منظر این

[۱] - بازنمون و بازنموده از مهم‌ترین اصطلاحات تخصصی مبحث بازنمایی است. برای مطالعه رجوع کنید به کتابِ: فهم داستان (درآمدی بر روش تجزیهٔ و تحلیل داستان در متون نوشتاری و سینمایی)، جلد اول و سوم، ۱۳۹۸-۱۴۰۳، نشر رخشید، شیراز.

تقسیم‌بندی پیشنهادی، وضعیت کلیِ نظام شخصیت‌پردازی این فصل علی‌رغم تفاوت‌های فاحش ظاهریِ شیوهٔ روایت، در ساختار، کاملا متشابه فصل اول و متمایز از فصل دوم و سوم است.

حال هنگامی که تمامیِ این چهار فصل را با ترتیب خاصشان در این رمان، روایت واحدِ خشم و هیاهو درنظر بگیریم، کدام شخصیت نسبت به دیگرشخصیت‌ها موضعی مرکزی یا اصلی یا قهرمان‌گونه دارد؟ خانوادهٔ کامپسون چهار فرزند داشته است. سه پسر که در فصل‌های یک تا سه به عنوان نهایتا شخصیت‌های مرکزیِ موقت در نظام شخصیت‌پردازی کلیِ روایت خشم و هیاهو ساختار یافته‌اند و یک دختر که ظاهرا آنچنان در پس صحنه‌های این روایت پنهان است که مواجههٔ ما با او بیش از حضورش، از شدت غیابش است. اما در نگاهی اندکی دقیق‌تر، حضور کدی به مثابه عاملی تعلیلگر حوادث و موقعیت‌های پنداریِ بنجامین در اغلب صحنه‌های فصل اول قابل‌رهگیری است. این نقش ساختاریِ کدی در نظام پیرنگ فصل دوم، کم‌تکرارتر اما واضح‌تر و موثرتر است. تا بدانجا که گویی کنش‌های کدی برای نجات خانواده و ایثارگریِ غیرقابل‌تحمل او در منظر کونتین یکی ازجملهٔ مهم‌ترین ریشه‌های تصمیم آن روز کونتین و به دنبال آن، تمامیِ تغییرات بزرگ این خانواده پس از مرگ کونتین بوده است. البته درست است که مجموعهٔ عوامل سیاسی و اقتصادی و اجتماعیِ بافت این خانواده تغییرات تدریجی ایشان را تعلیل می‌کنند. اما جایی که اضمحلال این قوم با سه سطح ماهیتا مختلف و متفاوت مرگ خودخواسته در پدر (درنتیجهٔ افراط در مصرف الکل) و در کونتین و در کدی (ازدواج و سپس فاحشگی و طرد او) در مقابل پایداری و برمسندنشینی مادر و جیسون و دایی نمادین می‌شود، نقش محوری و قهرمانانهٔ بسیار فعال و همچنین پویا و البته تراژیک کدی طی این سی سال به او اهمیتی به مراتب بسیار بیشتر از آن پنج تن دیگر می‌دهد. در فصل سوم نیز این کونتین، دختر کدی است که همچون سایهٔ سرکش مادر خواست نامشروع اما شبه‌قهرمانانهٔ خود را تا حصول نتیجهٔ نهایی دنبال می‌کند. او امتداد کدی است. اگرچه حضور ظاهریِ کدی در صحنه‌ها یا فکر و خاطرات دیگرشخصیت‌ها از فصل یک تا سه هرلحظه کمرنگ‌تر می‌شود، اما نقش اصلیِ او در مجموعهٔ حوادث بنیادین این خانواده در کلیت رمان به گونه‌ای تثبیت می‌شود که می‌توان بنا به داده‌های بسیار و شواهد متعدد در روایت، او را شخصیت اصلیِ رمان و هم‌زمان قهرمانِ تراژدی این خانواده دانست. کدی شخصیت اصلی و قهرمان یک روایت بسیط است گو بی‌آنکه شخصیت مرکزیِ آن باشد. کدی در کوشش برای رفعِ رنجِ گمانی‌اش از برادرانش بنجامین و کونتین و پدرش و درنهایت، دخترش کونتین، ازطریق مجموع کنش و واکنش‌هایی در تمامیِ سطوح ممکن (از در آغوش گرفتن و گرداندن بنجامین تا قبول ازدواج مصلحتی و درنهایت پذیرش فاحشگی) قهرمانانه رنجِ واقعِ معشوقانش را تا سرحد تراژدی از برای خویشتن شدت می‌بخشد.

تاویل ساختاریِ این وضعیت فرمال در نظام شخصیت‌پردازی این رمان (که البته ظرایف و پیچیدگی‌های بسیار بیشتری در سنتز کلیِ شخصیت‌های رمان وجود دارد) بی‌شک گسترهٔ معناشناختیِ بسیار عمیق‌تری را در مقابلِ من مخاطب در تامل بر هستیِ کلیتِ جهان داستانی‌اش می‌گشاید. و البته فصل چهارم، غیاب تمامیِ خانواده به‌مانندِ مالک و تثبیت حضور نادیده گرفته شدهٔ آن دیگرخانواده به‌مانند بردگانِ ظاهرا آزاد، کادانسی است مستحکم و قاطع بر کل نظام شخصیت‌پردازی این رمان. تمامیِ بحث‌های بعدیِ من در مورد گونه‌های دیگرِ شخصیت در مقابل سه گونهٔ قهرمان و اصلی و مرکزی، در ارتباط با همین رمان محل بحث و شگفتی بسیار خواهد بود و امیدوارم خود در مطالعهٔ این اثر، چنین کنید.

گونهٔ چهارمِ شخصیت در یک پتانسیلِ کمپلکس شخصیت‌پردازانه در روایت‌ها را از این منظر می‌توان **شخصیت مکمل** نام داد. شخصیت‌هایی که در تکمیل وجوه عمیق‌تر و گسترده‌تری از شخصیت مرکزی یا اصلی یا قهرمان در نظام شخصیت‌پردازی یک روایت نقش ساختاری دارند. این نقش عمدتا ازطریق قرارگیری آن‌ها در وضعیتی به‌مثابه وجهی از جزخود یا نمودیافتگیِ بیرونیِ دیگریِ من در شخصیت مرکزی ایفا می‌شود و بر عمق‌بخشی به لایه‌های پیچیده‌تر او موثر خواهند بود. شخصیت‌های مکمل اغلب عامل اصلیِ تنش‌های فردی (درونی‌بیرونی) بر شخصیت اصلی هستند. این شخصیت‌ها اگر در نزدیکیِ خاصی از نظر تعاملات عاطفی و حسی با شخصیت اصلی قرار گیرند و تکیه‌گاه یا مورداطمینان شخصیت اصلی باشند (یعنی هم در هویت اجتماعی و هم بر تصمیمات فردیِ شخصیت اصلی تاثیر قابل‌توجه داشته باشند) در دستهٔ دیگری تحت‌عنوان **شخصیت‌های هم‌راز** نیز قرار می‌گیرند.

پسربچه در پیرمرد و دریا را اگرچه نمی‌توان شخصیتی هم‌راز پیرمرد دانست اما بی‌شک مکمل اوست و حتی شاید آن معشوق ضمنی که پیرمرد آنچه می‌کند از برای اوست که دیگریِ کوچکی است اما موثر. خواست موکد و تکرارشونده در سخن و فکر پیرمرد به بودن پسربچه در طول پیرنگ و البته عدم‌خواست عملیِ او به این امر، وجه مکملی‌اش را به‌صراحت روشن می‌کند. درواقع نمی‌توان به‌شکلی سطحی تنها پسربچه را نمودی از پیرمرد در موقعیتی دیگر دانست بلکه او جایگاه مکملیِ پیچیده‌ای در ساخت کمپلکس نیاز و خواست و میل و درنتیجه شخصیت پیرمرد و درنتیجه کنش و واکنش‌های او ایفا می‌کند. پیرمرد چه رنجی را می‌خواهد از پسرک برطرف کند؟ خواست حسرتناک حضور پسرک در قایق، حسرت ناموجودیِ چیست؟ امید حضور ناممکن چیزی در درون، در آن لحظات؟ پسربچه از منظر پیرمرد می‌توانست شاهد چه باشد؟ شکست یا پیروزی؟ چه رنجی در گمان پیرمرد با عمل قهرمانانه‌اش از پسرک رفع می‌شد؟ عشق قهرمانانه‌تراژیک پیرمرد به پسربچه یا دریا؟

نقش مکملیِ اکبر و عباس و سیاه در نظام شخصیت‌پردازی کهزاد چنان آشکار است که هم‌تافت این سه را به‌راحتی می‌توان منی از من‌های کهزاد دانست و کامیون‌های درگِل‌مانده را جغرافیایی از درونِ کهزاد. کهزاد نیز مانند پیرمرد، هم‌رازی ندارد؛ هم‌راز راستینی چون دکتر واتسون برای شرلوک هلمز[1] یا هم‌رازی دروغین چون یاگو برای اتللو[2].

دیگرشخصیت‌های غیرمرکزی یا غیراصلی یک روایت که نقش ساختاریِ مستقیمی در شخصیت‌پردازی شخصیت‌های مرکزی ندارند را می‌توان به تعبیری کمپوزیسیونی **شخصیت‌های هم‌جوار** نامید. شخصیت‌هایی که گویی اشیائی در نظام موقعیت‌پردازی هستند و نقشی ازطریق موقعیت بر شخصیت‌پردازی شخصیت‌های مرکزی دارند. این شخصیت‌ها معمولا تاثیر قابل‌توجهی بر حرکت روایت ندارند هرچند اغلب در تعلیل پیوستگی‌های موقعیت‌ها و حوادث در پیرنگ شخصیت‌های مرکزی و اصلی نقش ساختاریِ پراهمیتی خواهند یافت. یا اینکه درصورت مشارکت ازطریق کنش و

[1] - این شخصیت توسط آرتور کانن دویل (Sir Arthur Conan Doyle 1859-1930) خلق شد و در چهار رمان و نزدیک به پنجاه داستان کوتاه از وی شخصیت اصلیِ روایت است.

[2] - Othello - William Shakespeare 1564-1616

واکنش‌هایشان در حرکت پیرنگی، به‌دلیل غالبا ساده و تک‌بعدی بودن شخصیتشان در روایت، کارکرد و نقشی همچون عوامل تنش‌زای موقعیت برای شخصیت‌های اصلی و مکمل دارند.

کافه‌چی در پیرمرد و دریا و پدرِ دخترک در درددل ملاقربانعلی و اغلب شخصیت‌های داستان اندوه چنین‌اند. اما در داستان چرا دریا طوفانی شده بود؟ نسبت خاص مرجان با زیور و توازی‌اش با نقش کهزاد به‌گونه‌ای که اساسا وجهی از خواست کهزاد مبتنی بر نجات زیور از رنجِ او است، موجب می‌شود وی نیز همچون عباس و اکبر و سیاه، نقش پررنگ مکملی یابد. مرجان در نگاه کهزاد، **شخصیت متقابل** است؛ هرچند در کل ساختار روایت، چنین نقشی برایش منظور نشده است. شخصیت متضاد یا متقابل، شخصیتی است که خواستش در تقابل و تضاد مستقیم با خواست شخصیت اصلی قرار می‌گیرد و سیر روایت را مبدّل به تقابل خود با شخصیت اصلی می‌کند. این همان شخصیتی است که در صورت قهرمان بودن شخصیت اصلی، **ضدقهرمان** نامیده می‌شود. شخصیت‌های متقابل نقشی مرکزی در شخصیت‌پردازی شخصیت‌های اصلی دارند و حد پیچیدگیِ شخصیت اصلی کاملا وابسته به میزان پیچیدگیِ آن‌ها است. ازاین‌رو است که در صورت حضور، شخصیت‌پردازیشان به‌صورت موازی با شخصیت‌پردازی شخصیت اصلی، محور کل نظام شخصیت‌پردازی را شکل می‌دهد. در این صورت بالاترین حد تنش بر شخصیت اصلی را موجب می‌شوند. با حضور قهرمان و ضدقهرمان، بی‌شک مرکز ساختاریِ نظام پیرنگ، تقابل این دو است و حالاتی دیگر به‌سختی قابل‌تصور است. کمپلکس نیاز/خواست/میل در شخصیت‌های متقابل عمدتا دقیقا عکس یکدیگر است. در این روایت‌ها اغلب شخصیت اصلی بودنِ روایت در پیرنگی واحد گاه میان قهرمان و ضدقهرمان جابه‌جا می‌شود تا آنکه به‌لحاظ پیرنگی یا بر پایهٔ جنبهٔ معناشناختی و ارزش‌های قراردادیِ اجتماعیِ بافت، یکی بر دیگری غلبه کرده و درنهایت، شخصیت اصلیِ روایت قلمداد گردد. این همواره وابسته به نظام‌های فرهنگی‌اجتماعیِ اخلاق و همچنین بردارهای تشخّص‌ساز قدرت بوده است که شخصیت اصلی را با وجهی مثبت و شخصیت متقابل را با وجهی منفی قرارداد کرده‌ایم و شخصیت منفی را برجسته‌ساز یا نمودارکنندهٔ وجوهی پنهان از شخصیت مثبت قلمداد کرده‌ایم. هرچند از قرن ۱۸ و با شدت بالاتر در قرن ۱۹ و بیستم میلادی در بسیاری از آثار شاخص داستانیِ تاریخ هنر جهان این قرارداد متحول یا نقض شده و حالت حرکت بینابینیِ اصلی و مقابل بودن برای هردو شخصیت مذکور در اولویتی زیبایی‌شناختی قرار گرفته است. مثلا در روایت رستم و اسفندیار در شاهنامهٔ فردوسی، توافق بر قهرمان بودن یکی و ضدقهرمانیِ دیگری بسیار دشوار است اما به‌هرروی از لحاظ ساختاری این دو فرد با یکدیگر چنین نسبتی داشته و مخاطب ناگزیر به درک یکی به‌مانند قهرمان است. در نمونه‌هایی ساده، نسبت دو شخصیت خوب و بد در فیلم خوب، بد، زشت[1] اثر سرجو لئونه[2] نسبتی تقابلی است و شخصیت زشت، مکملِ هر دو سو. همچنین نسبت پلیس و قاتل در فیلم بی‌خوابی[3]. در روایت‌های عمیق‌تر و پیچیده‌تر اما با این نسبت تقابلی به این شکل، کمتر مواجهیم. شاید در دویست سال اخیر مفهوم قهرمان در زیست انسانیِ پس از انقلاب صنعتی و در پیامد نظام‌های اقتصادیِ مبتنی بر سرمایه‌داری دچار چالش‌ها و پیچش‌هایی شده که باعث می‌شود کمتر در آثار

[1] - The Good, the Bad, and the Ugly (1966)

[2] - Sergio Leone (1929-1989)

[3] - Insomnia (2002)- Christopher Edward Nolan (1970-)

بزرگ و سطح اول هنری با حضور قهرمان و ضدقهرمان به شکل انسان‌هایی منفرد و متقابل در شکل ساده‌اش برخورد داشته باشیم. سطح رفاهیِ خاص قرن بیستم و بیست‌ویکمِ برخی جوامع توسعه‌یافته (ازقضا محل اوج‌گیری قالب‌های رمان و سینمای بلند داستانی) فضایی در زیست انسانی پدید آورد که عمل قهرمانانه در شکل پیشینش کمتر الزام می‌یافت. احتمالا در گذشته خواست بسیاری‌چیزها حتی گاه بقای زیست روزمره، خواستی بزرگ و چالش‌برانگیز بوده است و گاه برای گذران مادیِ زندگی خانواده نیز اعضا ملزم به اعمالی قهرمانانه می‌شده‌اند. شاید بتوان گفت که بسیاری‌خواست‌ها در زیست معاصر جوامع توسعه‌یافته و بعضی جوامع درحال‌توسعه در طبقهٔ متوسط به سطحی بسیار سهل‌تر نزول کرده است. به مسئلهٔ حقوق بیکاری در مفاهیم نو حقوق شهروندی بیندیشید. این تفاوت زیست موجب شده مفهوم "نجات" از بسیاری سطوح زیستی حذف شده و حتی با یاری فرایندهای اجتماعیِ بوژوامنشانه‌ای چون روان‌شناسی و روان‌کاوی در نظام‌های سرمایه به مفهومی بیمارگونه بدل گردد؛ یا در بهترین حالت، از نجات قهرمانانهٔ دیگری به سطح نجات پیشگیرانهٔ خویشتن از نجات دیگری، تحت اصطلاحاتی چون خودمراقبتی منتقل گردد. ازاین‌منظر، شاید عمل‌تراژیک و خطاکارانهٔ قهرمانانه که همواره به‌مثابه نجات و رفع رنج دیگری، وظیفه، آرمان، مسئولیت، بی‌باکی، تحرک و تجربه، دیوانگیِ معنادار و... نمود می‌یافت، در وضعیتی مصادف با بی‌معنایی قرار گیرد. با آرمان سلامت روان؛ به بهای پذیرش و سکون و عدم تحرک، ترس و کاهش پراحتیاط حیطه‌های تجربه با هدف گذرانِ امنِ زندگی و پرهیز از آسیب.

آغاز عصری جدید در ادبیات داستانیِ جهان با رمان دن کیشوت روایت‌پردازیِ جهانی است که عمل قهرمانانهٔ شخصیت برای نجات جهان، عین دیوانگیِ است و نتیجهٔ عدم درک دقیقش از موقعیت موجود و تفاوت‌هایش با موقعیت‌های فرضیِ پیشینی. هرچند در طول این رمان، دیگرشخصیت‌ها به‌مثابه افراد نادیوانه، چنان رقت‌انگیز و نفرت‌بارند که عمل تراژیکِ دن کیشوت با هر سطحی از عدم‌واقعیت‌سنجی و حماقت‌گونگی، همچنان عملی به‌غایت قهرمانانه و انسانی و زیبا است. کافی است دن کیشوتِ تالیفِ سروانتس را با دن کیشوتِ تغییرماهیت‌دادهٔ تالیف ایرج پزشکزاد در دایی جان ناپلئون مقایسه کنید. مقایسهٔ حادثهٔ محرک این دو رمان و همچنین سیر و سطح تنش و کشمکش شخصیت‌های این دو رمان در درک تغییرات پیچیدهٔ مفهوم قهرمانی حتی در این چند قرن اخیر بسیار سودمند است. در نمونه‌ای سطحی‌تر؛ سریال سوپرانوها[1] نیز همچون پدرخوانده داستان گذران زندگیِ خانواده‌ای مافیایی در آمریکای معاصر است. تفاوت زمان تاریخیِ این دو جهان داستانی کمتر از پنجاه سال است. هرچند موقعیت جغرافیاییِ این دو جهان داستانی نسبتا مشابه است اما با تغییر بافت بسیار گسترده ای در آن جغرافیا مواجهیم. سوپرانوِ پدر و پسر را با دن کورلئونه و مایکل مقایسه کنید. همچنین حادثهٔ شدت‌بخش اختلاف داخلی در خانوادهٔ سوپرانوها بین پدر و عمویش (متلک جنسیِ تونی به عمویش در مهمانی کوچک خانوادگی) را با اختلاف مایکل و فردو (تبانیِ فردو با یکی از دشمنان مایکل برای انتقال قدرت به او که در یک مهمانیِ بزرگ کاری آشکار می‌شود). مقایسهٔ سطح تغییر مفاهیمی چون قدرت، انتقام و خون‌خواهی، حسادت، خانواده و... در این دو داستان شوک‌برانگیز است. البته که سوپرانوها در ادراک تحتِ بافت امروزینِ من ناتورالیستی‌تر است و البته باعث تاسف. این تفاوت بافت انسانی در نسبت میان قهرمان و ضدقهرمان نیز گاه نمودهایی بسیار پیچیده‌تر

[1] - The Sopranos (1999-2007)

ایجاد کرده است. در ابتدای فیلم محلهٔ چینی ها[1] از رومن پولانسکی[2] شخصیت کارآگاه به وضوح قهرمانی است دست‌شسته از هرآن عمل قهرمانانه در پیِ آخرین‌تراژدی‌سازی‌اش. اما حضور یک زن و خواست کمک، او را باز به ورطهٔ محافظت و نجات زن‌ها می‌کشاند. نجاتی عاشقانه و همواره منجر به مرگ دیگری. هم زن تقلبیِ حاضر در حادثهٔ محرک و هم زن اصلیِ درحال فرار از پدری متجاوز، سرنوشتی جز آنچه برای آن زن پیش‌داستان که قهرمان خواست محافظت و نجاتش را داشته بوده، نمی‌یابند. مسئلهٔ اصلی این مثال اما ضدقهرمان این داستان، نوح است. وضعیت ضدقهرمانیِ این نوح در تضاد با نوحِ قهرمان عهد عتیق خود محل بحث و جالب توجه است اما پیچیده‌تر، نسبت ضدقهرمانانهٔ این شخصیت با قهرمانِ محلهٔ چینی‌ها این داستان در نظام شخصیت‌پردازی این روایت است.

همچنین به وضعیت خاص جوزف کا در رمان‌های محاکمه[3] و قصر[4] از کافکا[5] بنگرید.

نمونه‌های عالی داستان معاصر نشان می‌دهند که وضعیت معاصر نیز مطلقا خالی از مفهوم قهرمان و عمل قهرمانانه و درنتیجهٔ شخصیت پیچیدهٔ قهرمان نیست. گو اینکه تحت‌تاثیر تغییرات پرشمارِ بافت، اندیشمندانِ داستان‌ساز به دنبال مفاهیم نجات و بهره‌رسانی در بسیاری سطوح عمقی‌تر و درونی‌تر نیز دست زده و امر قهرمانی و نتایج و موقعیت‌های ناشی از فقدان آن در زیست انسانی را نه تقلیل، که مشاهده‌ای عمیق‌تر کرده و البته بسط داده‌اند.

گونهٔ دیگری از شخصیت در این رویکرد تقسیم‌بندی را می‌توان **شخصیت ناظر** نامید. شخصیتی که در نقش راوی یا نقش کانونی‌ساز روایت یا هردو و یا حتی گاه هیچ‌یک، در فاصله ای مشخص از پیرنگ شخصیت اصلی و مکمل و هم جوارهاشان، حاضر و ناظر است. شخصیتی هم‌جهان با دیگرشخصیت‌ها که اساس کارکرد ساختاری‌اش در نظام شخصیت‌پردازی یک روایت، ازطریق نظام ساختاریِ راوی و پرسپکتیو روایی و ناظرِ پیرنگ دیگرشخصیت‌ها بودن است. راوی داستان "گل سرخی برای امیلی"[6] اثر ویلیام فاکنر و یا شخصیت معلم روستا در فیلم "روبان سفید"[7] اثر "میشاییل هانکه"[8] و شخصیت راهب و تا حدودی هیزم‌شکن در بخش‌هایی از روایت فیلم "راشومون"[9] اثر "کوروساوا"[10] را می‌توان چنین دانست.

---

[1] - Chinatown (1974)

[2] - Reymond Roman Polanski (1933-)

[3] - The Trial (1915)

[4] - The Castle (1926)

[5] - Franz Kafka (1883-1924)

[6] - Arose for Emily (1930)

[7] - The White Ribbon (2009)

[8] - Michael Haneke (1942-)

[9] - Rashomon (1950)

این گونه البته باید در مبحث نظام راوی و پرسپکتیو روایی مورد شرح و بسط قرار گیرد.

۳-۶-۲- انواع براساس تعداد (فردی، جمعی)

در پیشنهاد گونه‌شناسانهٔ دیگری به عنوان ابزاری برای شناخت یا تحلیل یا طراحی شخصیت‌ها در نظام شخصیت‌پردازی روایت‌ها، مبنا را بر تعدد خویشتنیِ -جسمی‌بدنی- شخصیت یا شخصیت‌ها قرار داده و سه دستهٔ اصلی از شخصیت‌ها را قابل‌شناسایی و طبقه‌بندی کرد:

اولین دسته که اکثر قریب‌به‌اتفاق شخصیت‌های روایت‌ها و داستان‌ها را شامل می‌شوند، **شخصیت‌های فردی** است. شخصیت‌هایی که تن و جسمی منطبق بر فردیت خود دارند. تمامی مباحث قبلی ما کم‌وبیش در نسبت با این گونه از شخصیت‌ها صورت‌بندی شده‌اند. در این دسته، بستار تنانهٔ شخصیت به عنوان مرزهای قاطع تفکیکِ عینیِ فرد از موقعیت یا دیگرافراد قطعیت دارد. شخصیت به همان‌گونه که در تصور ذهنیمان قرارداد شده است (یا به تعبیری ساده‌تر: شخصیت همان‌طور که در زیست روزمرهٔ محسوس خود در قالب خود یا انسان‌های دیگر تجربه می‌کنیم.). اما گاه در روایت‌ها گاه با دو گونهٔ جمعی از شخصیت نیز مواجه می‌شویم. یکی **شخصیت جمعیِ عینی** است. در این حالت، گروهی از افراد (تن‌ها) حول یک هم‌تافت واحدِ نیاز/خواست/میل در کنار یکدیگر یک شخصیت جمعی می‌سازند. اشتراک نیاز/خواست/میل لااقل در برخی زمینه‌ها و همچنین اشتراکات تنش و کنش و واکنش در زمینه‌هایی کلی و احتمالا اشتراک عواقب و موقعیت از شرایط وجود چنین شخصیت‌هایی در روایت‌ها است. یک گروه یا جامعه یا ملت یا قبیله و... طبیعتا در این حالت تمایزات بین افراد یک شخصیت جمعیِ عینیِ واحد می‌تواند بسیار اندک (ملوانان در فیلم رزمناو پوتمکین[۲] یا کارگران معدن در رمان ژرمینال[۳]) یا زیاد (مثل هفت سامورایِ اجیرشده در فیلم هفت سامورایی[۴] اثر کوروساوا یا مردم شهر در فیلم مردی با دوربین فیلمبرداری[۵] اثر ژیگا ورتوف[۶] یا آتوس و پورتوس و آرامیس در سه تفنگدار[۷]) بوده باشد اما هریک به عنوان فردی مستقل، اغلب از پیچیدگیِ اندکی برخوردارند. یعنی مسئله تنها ایجاد یک گروه انسانی همچون تنی واحد متشکل از تن‌هایی متمایز و موجود، بر سر تقسیم کار براساس مهارت‌ها و

---

[1] - Akira Kurosawa (1910-1998)

[2] - Battleship Potemkin (1925) - Sergei Eisenstein (1898-1948)

[3] - Germinal (1860) - Emile Zola (1840-1902)

[4] - Seven Samurai (1954)

[5] - Man with a Movie Camera (1929)

[6] - Dziga Vertov (1895-1954)

[7] - The Three Musketeers (1844) - Alexandre Dumas (1802-1870)

تخصص‌ها و تفاوت‌های فردی نیست؛ بلکه حذف این تمایزات یا کاهش اهمیت آن‌ها تا سرحد ممکن برای رسیدن به هدفی واحد مدنظر است. هدفی که در هم‌تافت نیاز/خواست/میلی جمعی، اهمیتی بسیار بالاتر از وجود فردیِ تن‌های حاضر در جمع دارد.

حالت سوم، **شخصیت‌های جمعیِ ضمنی** است. جایی که ما دقیقا با انواعی از تقسیم کار براساس مهارت‌ها و تخصص‌ها و البته تمایزات فردی در هم‌تافت نیاز/خواست/میل گروهی از افراد در موقعیتی واحد مواجهیم. در این حالت، هدف و تنش و کنش و واکنش‌ها یکسان و واحد و حتی هم‌سو نیستند اما عواقب کلی و نهایی و همچنین موقعیت کاملا مشترک به‌نظر می‌رسد. در این حالت گویی تمامیِ افراد یا تن‌ها استعاره‌ای از وجوه مختلف و متفاوت و حتی متضاد یک شخصیت جمعیِ ضمنیِ واحد هستند. یعنی برآیند حرکت شخصیت‌پردازانهٔ این گروه از افراد به سمت نتیجهٔ واحدِ جمعی در پیرنگ و موقعیت، ایجاد شخصیتی ضمنی می‌کنند. گویی شخصیت‌پردازی هریک از این افراد، بخشی از شخصیت‌پردازی آن شخصیت ضمنیِ اصلی و مرکزی است.

در دوازده مرد خشمگین، شخصیت‌های حاضر در اتاق به عنوان هیئت‌منصفه افرادی به‌شدت متنوع و متفاوت هستند و شخصیت‌هایی کاملا متمایز از هم را نمودار می‌کنند. هدف هریک از حضور در هیئت منصفه کاملا متفاوت است و انگیزه‌های عمقیِ کنش و واکنش نیز متفاوت. هر یک نسبتی خاص از وجوه متنوع تیپیکال و نمادین و منحصربه‌فرد خاص خود هستند و تنها عاملی که همه را در اتصال با هم نگه داشته است، هم‌بافتیِ آن‌ها در بستاری محدود (اتاق هیئت منصفه، شهر، کشور) و وظیفهٔ ظاهریِ مشترکشان است. هریک محورهای توجهیِ خاص خود را دارند و کمپلکسی منحصربه‌فرد و متفاوت و گاه متقابل و متضاد از نیاز/خواست/میل افشا می‌کنند. اگر الزام وظیفهٔ صدور حکمِ جمعی و رسیدن به توافق قاطع برای ایشان وجود نداشت، شخصیتی ضمنی ورایشان شکل نمی‌گرفت. شخصیتی چندلایه و پیچیده به‌مثابه انسانی در موضع ناگزیرِ قضاوتگری که فردفردِ تنیِ عینیِ موجود در روایت، استعاره‌هایی از من‌های متعدد او در سطوحی مختلف است. گویی کل کشمکش‌های درونی و درونی‌بیرونی و بیرونیِ تک‌تک این افراد، صرفا کشمکش آن شخصیت ضمنیِ واحد است در مواجهه با موقعیتی کلی. شخصیت سه خواهر در رمان "تقسیم" اثر "پیرو کیارا"[1] و تجمیع کلانتر و شکارچی و دانشمند در قایق شکار کوسه در فیلم "آرواره‌ها"[2] نیز از این منظر جالب‌توجه است.

این تقسیم‌بندی از شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی‌ها نیز مثل نمونه‌های قبلی، ابزاری کارآمد اما پرچالش است. در بسیاری از نمونه‌های مهم تاریخ روایت و داستان، ما با ترکیبات و پیچیدگی‌های زیادی در این سه دسته مواجه می‌شویم. مثلا در هفت سامورایی، در کنار تمامیِ تشابهات، هر هفت شخصیت از پیچیدگی‌ها و تمایزات معناداری نیز برخوردارند و درک و تمییز دقیق حیطه‌های مشترک انگیزه و کنش و واکنش و حتی نتیجه در آن‌ها و البته درک بستارهای روانیِ مشخص شخصیت جمعیِ نهایی کاری بسیار دشوار است. گو آنکه ممکن است در تاویلی مستدل به داده‌های متن روایت بتوان اینان را شخصیت جمعیِ عینی نه، که شخصیتی جمعیِ ضمنی دانست؛ و یا ترکیبی خاص از این دو گونه با نسبت‌هایی ویژه. شخصیت‌های

[1] - Piero Chiara (1913-1986)

[2] - Jaws (1975) - Steven Allan Spilberg (1948-)

جمعی در نمونه‌های چندبعدی و عمیق، به سرعت و سهولت تن به شناسایی و بستاربندی نمی‌دهند و انسجام و هماهنگی و شباهت‌های درونی و بیرونیِ آن‌ها به‌شدت در معرض حجم سنگینی از پراکندگی و تنوع و تضاد است. همچنین است آنکه اساسا شاید در تاویل ساختاریِ مستدل دیگری نتوان آن‌ها را در قالب شخصیتی جمعی تبیین کرد و با شخصیت‌های متعددی مواجه شد که در یک نظام شخصیت‌پردازی واحد با یکدیگر در تناسبات و تعاملاتی انسانی‌روایی ساختار یافته‌اند. در مورد داستان کوتاه "لاتاری"[۱] اثر "شرلی جکسن"[۲] یا سه قطره خون از صادق هدایت نیز می‌توان چنین گفت.

توجه کنید که در مدیوم‌های سینما و تئاتر و یا دیگرمدیوم‌های روایی که وجه بصریِ بازنمایانهٔ غالب دارند، تفاوت‌های به‌ناگزیرِ بصریِ فردفردِ شخصیت‌ها در ظاهر بصری آن‌ها تقریبا غیرقابل حذف است. یعنی در ساده‌ترین تصاویر از انسان نیز همواره تراکم شدیدی از داده‌های شخصیت‌پردازانهٔ فردی موجود و کنترل کامل آن‌ها از سوی مولف، امری نزدیک به محال است. اما در ادبیات داستانی چنین نیست و مولف کنترلی کامل در تعیین حد و میزان و شدت و کیفیت توصیف ظاهر شخصیت‌ها دارد. هرچند باز تاویل مخاطب از محدودهٔ کنترل کامل مولف ادبیات داستانی نیز خارج است. مثلا در لاتاری ما هرگز به داده‌های صورت و ظاهر تمامیِ اعضای آن اجتماع کوچک دسترسی نداریم و نمی‌دانیم هریک چه لباسی پوشیده‌اند و این البته در تجمیع ایشان در قامت یک شخصیت جمعی بسیار موثر است اما در هفت سامورایی یا دوازده مرد خشمگین، اولین مواجههٔ ما با هریک از شخصیت ها، مملو از اطلاعات شخصیت‌پردازانه از طریق لباس‌های کم‌وبیش متفاوتشان است؛ آنچه همچون چالشی بر سر راه تجمیع آن‌ها در فرمِ انسانیِ واحدی قرار می‌گیرد. این مبحث کاملا متصل به مباحث نظام ابزار روایی و البته نظام‌های نشانگانیِ مورداستفاده در هر مدیوم و تفاوت بازنمایی از طریق هم‌گونی با بازنمایی از طریق دلالت و البته پتانسیل‌های خاص آن‌ها است.

درنظر داشته باشید که مسئلهٔ شخصیت‌های جمعی اساسا با بحث حضور مشترک ایشان در یک پیرنگ واحد معنادار خواهد شد. واگرنه حضور شخصیت‌های متعدد با نقش‌هایی متنوع در پیرنگ‌های متعدد یک روایت واحد، موضوع بحث شخصیت‌های جمعیِ عینی و ذهنی نیست. البته دورازذهن نخواهد بود که بتوانیم در ارتباط با پیرنگ‌های متعدد در روایت‌های واحد نیز نسبت میان شخصیت‌ها را در نظام شخصیت‌پردازیِ کلان آن روایت‌ها در گونه‌هایی خاص تبیین کنیم. مثلا شخصیت‌های متعددِ پیرنگ‌های مستقل در روایتی واحد (مثل داستان کوتاه "ضایعهٔ مغزی"[۳] اثر "دونالد بارتلمی"[٤] و یا فیلم "رویاها"[٥] اثر آکیرا کوروساوا) یا پیرنگ‌های متوازی در روایتی واحد (مثل رمان "رگتایم"[٦] اثر "دکتروف"[۷] یا فیلم "کبوتری روی شاخه

---

[1] - The Lottery (1948)

[2] - Shirly Jackson (1916-1965)

[3] - Brain Damage (1970)

[4] - Donald Barthelme (1931-1989)

[5] - Dreams (1990)

[6] - Ragtime (1975)

[7] - Edgar Lawrence Doctorow (1931-2015)

نشست برای تامل در باب هستی"[1] اثر "روی اندرسون"[2]) یا پیرنگ‌های متقاطع در روایتی واحد (رمان خشم و هیاهو یا فیلم "برش‌های کوتاه"[3] اثر "رابرت آلتمن"[4]) می‌توانند با هم نسبتی تحت همین عناوین برقرار کنند.

در حالت دیگری ممکن است یک روایت واحد به واسطهٔ تغییرات شخصیت یا نظام شخصیت‌پردازی از دو پیرنگ متوالیِ درونه‌ای شکل بگیرد که با آغاز یکی در پایان دیگری، پیرنگ واحدِ روایت را می‌سازند. در داستان کوتاه شنل، مرگ آکاکی پایان پیرنگ درونه‌ایِ اول و بازگشت روحش در ادامه آغاز پیرنگ درونه‌ایِ دوم است. اینجا تغییر حتی ماهیت شخصیت، عاملی است که می‌توان نسبت او را در نقطه‌ای مشخص با خود پیشینی نیز درنظر گرفت. یا در فیلم "روانی"[5] اثر "آلفرد هیچکاک"[6] با قتل شخصیت مرکزیِ داستان، پیرنگ درونه‌ایِ اول به پایان می‌رسد اما در ادامه و در پیرنگ درونه‌ایِ دوم، خواهر مقتول با همراهیِ نامزد مقتول و یک کارآگاه خصوصی با هم شخصیتی جمعی شکل می‌دهند که کم‌وبیش به‌مانند قهرمان در تقابل با قاتل به‌مانند ضدقهرمان قرار خواهد گرفت. جالب آنکه ضدقهرمان نیز خود گونه‌ای بسیار پیچیده از شخصیت جمعی است با تجمیع فردیت تنانهٔ پسر و مادر که تنی جز یک اسکلت و یک کلاه‌گیس ندارد. روانی هیچکاک ازجمله جالب‌توجه‌ترین نمونه‌های سینمای معاصر از ترکیب شخصیت‌های فردی و جمعی در یک روایت واحد است.

شرح و بسط این مبحث نیز نیاز به طرح مقدماتیِ کاملی از نظام موقعیت‌پردازی و نظام پیرنگ در ساختار یک روایت دارد.

در رابطه با شخصیت و شخصیت‌پردازی، هنوز می‌توان انبوهی تقسیم‌بندی‌های سودمند دیگر بنا به رویکردها و اهداف مختلف ارائه داد. مهم آن است که همواره بر این نکته بازگردیم که تمامیِ تقسیم‌بندی‌ها در مطالعات ساختاریِ روایت، ابزارهایی شناختی با هدف فهم بهتر و بیشتر هستند. راهنماهایی برای تجزیه و تحلیل و طراحی و حتی گاه تخیل و خلاقیت در نظام شخصیت‌پردازی یک ساختار روایی. این تقسیم‌بندی‌ها می‌توانند براساس ویژگی‌های فیزیولوژیکی (جنسیت، سن، نژاد و...) روان‌شناختی (مثلا درون‌گرا، برون‌گرا، هیجانی، گوشه‌گیر، منزوی، وسواسی، هیستریک و...) طبقات اجتماعی (کارگر، بورژوا، خرده‌بورژوا، اسنوب، شهری، روستایی و...) فرهنگی، تاریخی، تیپیکال، نمادین و... صورت گیرند؛ اما با توجه به رویکرد من در این کتاب مبتنی بر استفاده از ابزار طبقه‌بندی به‌مانند پیشنهادی برای تجزیهٔ ساختاریِ نظام شخصیت‌پردازی یک روایت، چندان سودمند به‌نظر نمی‌رسند. به عنوان مثال، تقسیم‌بندی‌های متنوعی در منظر گونه‌های مختلفِ دانش روان‌شناسی از شخصیت‌ها وجود دارد. آنچه اغلب تیپ‌های شخصیتی و چیزهای دیگر با رویکردهایی دیگر نامیده می‌شوند. این رویکرد تقلیل‌گرایانهٔ مبتنی بر ارائهٔ برچسب، شاید فقط برای

[1] - A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence (2014)

[2] - Roy Andersson (1943-)

[3] - Short Cuts (1993)

[4] - Robert Altman (1925-2006)

[5] - Psycho (1960)

[6] - Alfred Hitchcock (1899-1980)

نویسندگان تازه‌کار و کم‌تجربه و یا مخاطبین عمومی ادبیات داستانی و حداکثر برای تحلیلگران و منتقدین کم‌مایه مناسب باشد. استفاده از عناوین تایپ‌های انسانی و شخصیت‌ها از منظر روان‌شناسی، برای تقسیم‌بندی انواع شخصیت و شخصیت‌پردازی در هنر چندان مناسب نیست و می‌تواند فریبنده باشد و اساس پیچیدگیِ ماهویِ انسانی برای انسان و همچنین مشاهده و تجربهٔ مستقیم هنرمند و فهم‌کننده و امکانات تخیل و کشف هنری در داستان‌نویسی را کاملا مختل کند. شاید کار را راحت‌تر کند اما بهتر، نه. آنچه در سنت روان‌شناسی و البته در سنت روان‌کاوی همواره مرسوم بوده است، اشاره به آثار داستانی و شخصیت‌های خلق شده در ادبیات و تئاتر و سینما بوده و برعکس این جریان در هنرهای عالی چندان مرسوم نبوده است. فراموش نکنید که توصیهٔ فروید به روان‌کاوان و دانشجویانش بر مطالعهٔ شخصیت هنرهای داستانی با هدف تلاش برای ایجاد مسیرهای شناختی و درمانی بهتر و موثرتر در حیطهٔ تخصصیِ آن‌ها صورت گرفته است؛ نه برای تحلیل یا نقد یا پژوهش و یا طراحیِ شخصیت در هنرهای داستانی. کاملا قابل‌تصور است که مطالعهٔ روان‌شناسی و روان‌کاوی می‌تواند برای یک هنرمند داستان‌ساز بسیار مفید باشد. اما به شرط درک دقیق تمایزات ظریف و گاه ناملموسِ میان علم و هنر . تلاش برای بهره‌گیری از دانش‌ها و تجربیات اندیشمندان و روان‌شناسان و روان‌کاوان بزرگ به شرطی قابل‌ستایش یا حداقل قابل‌توصیه است که هنرمند از اینان برای بهبود امکانات مشاهده و تجربهٔ مستقیم خویش بهره گیرد؛ نه آنکه با استفادهٔ مستقیم از داده‌ها و نتایج این اندیشمندان موجب محدودیت شدید مشاهده و تجربه برای خود شده و ذهن خویش را نسبت به درک و فهم انسان و شخصیت‌های بی‌شمارش قالبی سازد. روان‌شناسی و روان‌کاوی درنهایت برای شناخت مشکلات و بیماری‌ها و تسکین و درمان انسان‌های دردمند پایه‌گذاری شده است و در این زمینه احتمالا بسیار موثر است. یک هنرمند نباید گمان کند با خواندن مجموعه‌ای کتاب‌های دانش روان، به هر تعداد و با هر عمق، به حیطهٔ تخصصی روان‌شناسی و روان‌کاوی وارد شده است. این حیطهٔ عظیم، همچون هنر، پیچیدگی‌ها و لطایف بی‌شمار خاص خود را دارد و همواره ازطریق تجربهٔ مستقیم مطالعاتی و درمانی طی سالیان دراز و زیر نظر اساتید متخصص و مراکز تخصصی درمان شکل می‌گیرد و نه مطالعهٔ مستقل و صِرفِ کتابخانه‌ای. ذهن هنرمند تازه‌کار و کم‌تجربه به‌سرعت می‌تواند در مواجهه با علوم انسانی و تجربی و اندیشه‌های مستحکم پیشینیِ آن‌ها به قالبی محدود درآید؛ توجهش سازماندهی شود؛ و با این‌گونه از سازماندهی توجه، احتمالا امکان مواجههٔ مستقیم را برای مدتی مدید از دست بدهد.

آخرین نکته از این بخش آنکه واریاسون یک شخصیت واحد در یک روایت واحد بین گونه‌های مختلف تقسیم‌بندی نیز امری نادر نیست و در بسیاری از روایت‌هایی که شخصیت مرکزیِ پویا دارند مرسوم است. تغییر شخصیت از یک گونه به گونهٔ دیگر یا چرخش در انواع یک یا چند محور تقسیم‌بندی. از تیپیکال به نمادین یا از ایستا به پویا یا از فعال به منفعل یا از اصلی به مکمل یا از فردی به جمعی و ده‌ها حالت قابل‌تصور دیگر. بررسیِ سیر تحولات شخصیتی آکاکی در شنل یا مایکل در پدرخوانده یا پیرمرد در پیرمرد و دریا و کدی در خشم و هیاهو و... در درک مسئلهٔ واریاسیون شخصیت در نظام شخصیت‌پردازی راهگشا است.

۲-۷- امکانات شخصیت‌پردازانهٔ روایت و تکنیک‌های پایهٔ شخصیت‌پردازی

دانستیم که نظام شخصیت‌پردازی، ساختاری از نمودهای شخصیت‌های حاضر در طول یک روایت است. امری زمان‌مند (درنتیجه مستقیما هم‌پوشان با موقعیت و نظام موقعیت‌پردازیِ یک روایت) که اقتصاد ارائه و لایه‌بندی و ترکیب و عمق‌بخشیِ داده‌های مختلف و متنوع از شخصیت‌ها و ویژگی‌های شخصیت‌پردازانه‌شان را سازماندهی کرده و موجب بروز سنتزهای شگفت‌انگیز شخصیت‌پردازانهٔ گاه حتی خودبه‌خودیِ کمپلکس شخصیت‌موقعیت می‌شود.

این مبحث نیز برای تکمیل، نیاز به ارائهٔ مبسوط نظام موقعیت‌پردازی و نظام پیرنگ دارد.

برای بسیاری از داستان‌پردازان عرصهٔ هنر، گسترهٔ عظیم امکانات شخصیت‌پردازانهٔ روایت و البته طراحی و اجرای آن در یک روایت چنان وسیع بوده است که گاه برای درک و فهم آن از برخی دسته‌بندی‌های نسبیِ انواع ارائهٔ داده‌های شخصیت‌پردازانه و همچنین شیوه‌ها و رویکردهای شخصیت‌پردازانه کمک گرفته‌اند. برای نمونه به دو رویکرد استراتژیک ساده و آغازین و سودمند اشاره خواهم کرد.

۱-۷-۲- شخصیت ظاهری و شخصیت واقعی؛ نسبت سطح به عمق در نظام شخصیت‌پردازی

در داستان‌های مختلف، بسیاری از داده‌های اولیهٔ شخصیت‌پردازانه به صورت صریح و مستقیم ارائه می‌شوند. ویژگی‌های ظاهریِ رفتاری و بافتی که ممکن است در بیان راوی یا سخنان شخصیت‌ها یا شرح و نمایش موقعیت و صحنه ارائه شوند. این مهم ممکن است با ارجاعاتی مستقیم صورت گیرد یا با ارجاعاتی تلویحی و گاه مبهم.

قد بلندی داشت... او آدمی مهربان است...

او را نمی‌شود دست‌کم گرفت... در کنارش احساس اضطراب به آدم دست می‌دهد...

وضعیت فیگور و چهره و لباس و اشیا و وسایل مرتبط با شخصیت‌ها در نماهای سینمایی نیز عمدتا چنین‌اند. پیرمرد فیلم طبیعت بی‌جان چشمان ضعیفی دارد که با عینکش تصریح شده است و درمقابل، ضعف بینناییِ همسرش در نمایی مفصل در رفتار خاصش در رد کردن نخ از سوزن نمایش داده می‌شود. بی‌شک این هم‌سوییِ ساده در اصل ضعف بینایی و تفاوت در شیوهٔ ارائهٔ مستقیمش طی روایت این فیلم، در لایه‌های مختلف و متعددی بسیار معنادار است. راوی داستان شنل در مورد آکاکی در جمله‌ای مستقیما می‌گوید: «این کارمند از نظر قیافهٔ ظاهری، به‌هیچ‌روی وجه مشخصه‌ای نداشت. مردی کوتاه‌قد، آبله‌رو و سرخ‌مو بود. چشمانش حالت چشمان نزدیک‌بین را داشت. قسمتی از سرش هم کچل و گونه‌هایش پر از چین‌وچروک

بودند...» و فورا در جملهٔ بعدی در بیانی تلویحی می‌گوید: «رنگ رویش هم به رنگ‌وروی اشخاص بواسیری می‌ماند...». در هردو نمونهٔ این مثال، ویژگی‌هایی از شخصیت صراحتا ارائه شده‌اند.
پیرمرد رمان پیرمرد و دریا در تک‌گویی‌اش با خود، خطاب به ماهی می‌اندیشد: «هرچند که من مردی مذهبی و مومن نیستم، اما اگر بتوانم تو را صید کنم ده بار نام مسیح و ده بار نام مریم را تکرار خواهم کرد. اگر هم موفق به کشتن تو بشوم نذر می‌کنم که به زیارت کوبر باکره بروم.» و در تک‌گویی دیگری که داده‌های شخصیت‌پردازانه‌اش درمقابل مستقیم‌گویی قبلی، ضمنی محسوب می‌شود، با خود می‌اندیشد: «همهٔ عمر آفتاب صبح چشم مرا آزار می‌داده است. بااین‌وجود هنوز چشم‌هایم خوب می‌بینند. غروبگاهان هنوز می‌توانم یک‌راست به آفتاب نگاه کنم بی‌آنکه چشمانم سیاهی برود. صبح‌ها پرتو آفتاب خیلی خیره‌کننده‌تر از غروب‌هاست.»

در فیلم پدرخوانده، عدم‌توانایی کنترل عاطفیِ مایکل در صحنه‌های انداختن هفت تیر کف رستوران بعد از شلیک به دو دشمن و بسیار بعدتر، سیلی زدن به صورت همسرش، مستقیما تصریح شده است. آنچه سویهٔ کاملا متناقضش نیز به صراحت و مستقیما در صحنهٔ گرفتن اعترافِ خیانت از شوهرخواهرش نمایش داده می‌شود. همین دو ویژگیِ متناقض در لباس نظامی مایکل در سکانس عروسی و لباس رسمی‌اش در صحنهٔ بیعت انتهای فیلم نیز به صورت تلویحی و ضمنی نمود یافته است.

ما درنهایت آنچه از محسوسات یا مدرکات حسیِ ارائه‌شده از شخصیت‌ها در نظام شخصیت‌پردازی یک روایت ادراک و فهم می‌کنیم، فرم آن شخصیت است. فرمی که درنتیجهٔ ساختاری انتظام‌یافته پدید آمده است؛ ساختار نظام شخصیت‌پردازی در یک روایت. فراموش نکنیم که شخصیت‌پردازی در تعبیر ما یک نظام ساختاری است که با مجموعه‌ای اجزای خود موجب ایجاد یک وجه از ساختاری کلان‌تر به نام روایت شده است. در هر ساختار انسان‌ساختی، کشف یک انتظام خاص امکان‌پذیر است و این از مفروضات پایهٔ ما در کل مباحث ارائه شده بود؛ چون نهایتا آن ساختارِ متنی، انعکاسی ساختاری‌ذهنی از اندیشهٔ سازنده‌ای بوده است. پس شخصیت‌پردازی نظامی ایجادشده در بطن متنی روایی است که به‌ناگزیر، عینیت‌یافتگیِ نظامی ذهنی و نمایانگر استراتژی‌های ساختاریِ خواسته و ناخواستهٔ آن است.

می‌توان ارائهٔ مستقیم داده‌های صریح و ضمنی از شخصیت به هر شکل و گونه‌ای را شخصیت‌پردازی صریح نامید. درمقابل، شخصیت‌پردازی ضمنی، ایجاد سنتزهایی از داده‌های شخصیت‌پردازی صریح در هم‌جواریشان در بستار یک روایت و رسیدن به داده‌هایی که متفاوت از داده‌های شخصیت‌پردازی صریح است. آنچه بسیار مهم است اینکه گویی شرح و بیان و نمایش هریک از تمامیِ داده‌های شخصیت‌پردازانه، می‌تواند جنبهٔ صریح و هم‌زمان ضمنیِ شخصیت‌پردازانه داشته باشد.

عدم‌توانایی کنترل خشم مایکل در صحنهٔ کتک‌زدن همسرش و متناقض آن، کنترل کامل احساساتش در صحنهٔ گرفتن اعترافِ خیانت از شوهرخواهرش، هریک به تنهایی نمودی است که دلالت‌های شخصیت‌پردازانهٔ صریح متعددی دارد. اما قرارگیری این هر دو صحنه در بستار روایتی

واحد درترتیبی که ارائه شده، موجب سنتزی ویژه شده و انبوهی دلالت‌های شخصیت‌پردازانهٔ متفاوت از دلالت‌های قبلی ایجاد می‌کند. گویی شخصیت در هم‌جواریِ خاص پیرنگیِ این دو مجموعه‌داده، بسط و عمق بیشتری یافته است. در اینجا گویی همان دو نمود صریح هستند که هم‌زمان جنبه‌های صریح بالفعل و ضمنیِ بالقوه داشته‌اند. سنتز دو وجه ساده در نظام شخصیت‌پردازی یک روایت، تولید وجوهی پیچیده‌تر می‌کند که خود نمود صریحی نداشته‌اند. دادهٔ فیزیکی (به شکل جملات یا تصاویر و...) جدیدی به روایت اضافه نشده است اما همان داده‌های ثابت، به واسطهٔ خاصیت ارتباط جزء و کل ساختاری، به داده‌هایی پیچیده مبدل شده‌اند.

رابطهٔ سطح و عمق در شخصیت‌پردازی چنین رابطه‌ای است. اساسا در داده‌هایی ثابت است که حضور هم‌زمان سطح و عمق معنادار است و نه در داده‌هایی متفاوت که فرضا برخی متعلق به سطح شخصیت و برخی متعلق به عمق او باشند. بیان راویِ شنل از نبودِ هیچ وجه مشخصه‌ای در چهرهٔ آکاکی به‌سرعت در توصیفات بعدی او نقض می‌شود و این تناقض، به‌ویژه در بافت‌پردازیِ آکاکی و در وجوه تیپیکال و نمادین شخصیت او به‌سرعت سنتز کرده و بسیاری داده‌های شخصیت‌پردازانهٔ ضمنی ایجاد می‌کند.

البته در سنتز داده‌های شخصیت‌پردازانه، همواره نیازی به ارائهٔ تضادهایی تا این شدت نیست. انواع مختلف استراتژی‌های سوگیرنده به نسبت‌های اصلیِ تَبَعی و تکمیلی و تعلیلی و یا نسبت‌های فرعیِ هم‌جواریِ صِرف و مرزهای مشترک و هم‌پوشانی و تداخل نیز در نظام شخصیت‌پردازی بسیار مرسوم‌اند. مباحث تخصصیِ مبانیِ کمپوزیسیون اهمیت بی‌حدوحصر خود را در چنین جاهایی نشان می‌دهند. این مبحث بسیار گسترده و نیازمند تفصیل است اما من در اینجا بنابه سیاست کلیِ مقالهٔ حاضر، فقط به ذکر تیتروار از برخی‌زمینه‌هایش بسنده می‌کنم.

در نسبتِ تبعی، دو یا چند داده در مورد شخصیت در تبعیتشان از یکدیگر سنتز می‌کنند. این تبعیت می‌تواند از گونهٔ وابستگی و یا پیوستگی و یا هردو باشد. در وضعیت وابستگی، درک لایه‌های عمقیِ شخصیت‌پردازانه در یک دادهٔ خاص، مستقیما وابسته به درک لایه‌ای سطحی یا عمقی در دادهٔ دیگری در روایت است؛ یعنی اساسا کلید رمزگشاییِ عمقیِ یک داده توسط مولف در سطح دادهٔ دیگری قرار داده شده است. اما در وضعیت پیوستگی، لایهٔ سطحیِ دو داده تنها به واسطهٔ قرارگیریشان در یک روایت و حول یک شخصیت واحد است که به یکدیگر پیوسته شده‌اند و درک لایهٔ عمقیِ یکی وابسته با لایهٔ سطحی یا عمقیِ دیگری نیست؛ اما سنتز این دو دادهٔ صریح، داده‌هایی ضمنی ایجاد می‌کند. طبیعتا ترکیب این دو حالت با هم در یک جفت دادهٔ مشخص نیز محتمل و مرسوم است.

مثلا در داستان شنل، گفته می‌شود که او کارمند دون‌پایهٔ ابدی است و بعدتر بیان می‌شود که او خود لااقل در یک مورد، ارتقای شغلی‌اش را با سعی و کوشش عمدی و آگاهانه پس زده و به وضعیت دون‌پایهٔ قبلی‌اش بازگشته. این دو داده به تبع هم و در گونهٔ تبعیتِ وابستگی سنتز می‌کنند. شغل پاک‌نویس‌کردن آکاکی با این مورد که او وقتی غذای ساده‌اش را می‌خورد، به مزهٔ آن اصلا و ابدا توجهی ندارد، تنها در گونهٔ پیوستگی است که به تبع

هم با یکدیگر سنتز می‌کنند. وضعیت پدر آکاکی در هنگام تولد او با وضعیت شنل غیرقابل تعمیرش در ابتدای روایت، یا شیوهٔ نام‌گذاریِ خاص او به آکاکی در نسبت با برخورد غم‌بارش در تاریکی و غریبگی با دزد شنلش، تبعیتی توامان پیوسته و وابسته دارند.

در نسبتِ تکمیلی دو یا چند داده در مورد شخصیت در فرایند تکمیل کردن هم با یکدیگر سنتز می‌کنند. مثلا در پیرمرد و دریا خاطرهٔ مسابقهٔ مچ انداختنش در جوانی، یک دادهٔ واحد است که به شکلی مستقیم با پایداری‌اش در نگه داشتن طناب قلاب ماهی طی دو روزِ سخت و دردناک، سنتزی تکمیلی در وجه وابستگی می‌کند و با تکرار چندین بار دیدنِ خواب شیرها در ساحلی نزدیک، سنتزی تکمیلی در وجه پیوستگی می‌کند. یا پوشانده شدن تصویر همسر پیرمرد در کلبه‌اش با یک پارچه، با همراه‌نبردن پسربچه در سفر ماهیگیریِ سه‌روزهٔ نهاییِ پیرمرد، نسبتی تکمیلی در دو وجه توامان پیوسته و وابسته یافته است.

در نسبتِ تعلیلی، دو یا چند داده در مورد شخصیت با یکدیگر رابطهٔ علت و معلولی داشته و به خاطر آنکه یکی دلیل بر دیگری می‌شود، سنتز می‌کنند. این حالت معمولا روشن‌تر از حالات پیشین رخ می‌نماید. مثلا در پدرخوانده، مواجههٔ دن کورلئونه با مرگ سانی و سکوتش در شرایط جنگی و همچنین ترور مایکل و مرگ همسرش در سیسیل و پذیرش صلح توسط دن کورلئونه، با طرح نهایی‌اش برای ترور تمامیِ سران مافیا توسط مایکل پس از مرگ خودش، در سنتزی شخصیت‌پردازانه بر دن کورلئونه نسبتی تعلیلی می‌یابند.

در نسبتِ هم‌جواریِ صرف دو یا چند داده در مورد شخصیت تنها در زمینهٔ یک تصویر یا صحنه یا سکانس یا بر زمینهٔ کلیت روایت است که در مورد یک شخصیت، فقط در جوار هم قرار گرفته‌اند و فارغ از این، ظاهرا بی‌ارتباط به هم به‌نظر می‌رسند. اما در نهایت و با فهم دقیق‌تر کلیت آن زمینه، سنتز می‌کنند و ارتباط مکشوفشان داده‌های ضمنی و پیچیده‌ترِ شخصیت‌پردازانه مهیا می‌کند. حال نسبت هم‌جواری خود می‌تواند تبعی یا تکمیلی یا تعلیلی یا دو یا هرسهٔ این حالت‌ها باشد.

در نسبتِ مرزهای مشترک، دو یا چند داده در مورد شخصیت در اتصال فوریشان به یکدیگر سنتز می‌کنند. دو داده که ظاهرا مجزا اما درواقع متصل هستند. اتصال مکانی یا فضایی یا زمانی یا پیرنگی یا نوشتاری یا تدوینی (تصویری یا صوتی یا هر دو). نسبت مرزهای مشترک نیز خود می‌تواند تبعی یا تکمیلی یا تعلیلی یا دو یا هرسهٔ این حالت‌ها باشد.

در نسبتِ هم‌پوشانی، دو یا چند داده در مورد شخصیت در هم‌پوشانی با یکدیگر سنتز می‌کنند. نسبت هم‌پوشانی نیز می‌تواند تبعی یا تکمیلی یا تعلیلی یا دو یا هرسهٔ این حالت‌ها باشد.

در نسبتِ تداخل، دو یا چند داده در مورد شخصیت در وارد شدنشان به یکدیگر سنتز می‌کنند. یعنی مرزهای دو داده نیز به سختی از یکدیگر منفک خواهند شد و در ظاهر یک دادهٔ واحد دریافته می‌شوند. نسبت تداخل نیز می‌تواند تبعی یا تکمیلی یا تعلیلی یا دو یا هرسهٔ این حالت‌ها باشد.

واضح است که دو یا چند داده در بسیاری‌مواقع نسبت‌های چندگانه و پیچیده‌تری در شخصیت‌پردازی می‌یابند. این سه نسبت اصلی و چهار نسبت فرعیِ پیشنهادشده، در ترکیبات پرشمارشان با هم امکانات ساختاریِ وسیع و عظیمی در روایت‌ها ایجاد می‌کنند.

لایه‌مندیِ من‌های یک خود، می‌تواند متضمن این مسئله باشد که هر دادهٔ صریح از یک من، داده‌ای ضمنی از منی دیگر باشد و درنتیجه ما همواره با شبکه‌ای از داده‌هایی مواجهیم که در لایه‌های مختلف صریح و ضمنیِ متعدد از من‌های متکثر شخص، به ترکیب یکّهٔ شخصیتِ واقع در روایت منجر می‌شود. ترکیبی یکّه که همواره سطوح عمقیِ متقابل و متعارض و متناقض دارد؛ شخصیت‌های اصطلاحا سه‌بعدی یا عمیق یا واقعی. بخش بزرگی از کارکرد ساختاریِ نظام شخصیت‌پردازی یک روایت تحت همین سازماندهیِ ویژگی‌های شبکه‌ساز سطحی و عمقی در فاصله و ترتیبی مشخص برای ایجاد سنتزهایی مختلف و متنوع در جنبه‌های پیوستگی و وابستگی و جانشینی و هم‌نشینی است.

عمق شخصیت‌پردازی و درنتیجه عمق شخصیت در یک روایت، همواره وابسته به همین امکانات ترکیبیِ اجزا (ویژگی‌های نمودیافته یا به تعبیری دقیق‌تر، نمودهای شخصیت‌پردازانه) است. همان که در تعبیر مرسوم، ایجاد و هویداسازیِ جنبه‌های عمیق‌تر و درنتیجه پنهان‌تر شخصیت در نظام شخصیت‌پردازی دانسته می‌شود. همچنین می‌توانیم دو گونهٔ شخصیت‌پردازی صریح و شخصیت‌پردازی ضمنی را در ارتباط با واژه‌های مرسومِ ظاهری و واقعی(پنهان) تبیین کنیم. هر نمودی از یک شخصیت در یک روایت، ایجادکنندهٔ مستقیم وجهی ظاهری از آن شخصیت است. همچنین هر وجه ظاهریِ شخصیت، امکان بروز به‌مثابه نمودی عمقی‌تر از وجه پنهان یا واقعی شخصیت را به همراه خواهد داشت. امکانی بالقوه که درترکیب با دیگروجوه ظاهری توان بالفعل شدن در مسیر نمایانیِ وجهی پنهان یا واقعی در استنباطات ساختاریِ ما خواهد یافت.

نباید این‌گونه تصور کنیم که ویژگی‌های ظاهری و واقعی یک شخصیت، نمودهایی متفاوت یا از پایه متضاد یا کاملا مجزا و متفاوت هستند. چراکه ما قاعدتا به جز فرم یک شخصیت، به محسوس دیگری در روایت از آن شخصیت دسترسی مستقیم با حواس پنجگانه نداریم. هر محسوس غیرمستقیم دیگری از شخصیت نیز ادامه یا تاویل یا درهرصورت نتیجهٔ همین فرم واحد شخصیت در روایت است. بنا به مفروضات و قراردادهایمان در بخش پیشینِ این مباحث، تمامیِ استنباطات ما از فرم و جنبه‌های مختلفش در ارتباط با هم است که ما را به ساختار شخصیت‌پردازانهٔ آن فرم یا فرد رهنمون می‌شود. ساختاری که تحت کلِ یک شخصیت فهم می‌شود.

وجوه پنهان یا عمیق یا واقعیِ یک شخصیت اگرچه همواره در تفاوت یا تقابل یا تضاد با وجوه ظاهری و آشکار شخصیت هستند، اما خود ازطریق استنباطات ما از ارتباطات و نسبت‌های همین وجوه آشکار و صریح و ظاهریِ شخصیت است که امکان وجود و نمود می‌یابند. گاه اصطلاحات ظاهری و باطنی یا آشکار و پنهان ما را دچار این تصور اشتباه می‌کنند که این‌ها را باید نمودهایی مجزا و متفاوت دریافت کنیم. واقعیت آن است که تمامیِ نمودهای یک شخصیت در فرم یک روایت، همواره ظاهری هستند. ما اساسا به جز ظاهر شخصیت به هیچ دادهٔ دیگری دسترسیِ حسیِ بلاواسطه نداریم. و از درک این‌ها و استنباطات ساختاری در رابطه با نسبت‌ها و ترکیبات این‌ها در یک روایت است که به تاویل وجوه واقعی یا پنهان شخصیت نیز

دست می‌یابیم. وجوهی که اغلب از سوی مولف داستان و در طراحیِ نظام شخصیت‌پردازی روایت از پیش تعبیه و جاسازی و مهیای کشف و تاویل ما شده است. ازاین‌رو فرم شخصیت در یک روایت، همواره ثابت، اما ساختار آن منوط به دریافت و تاویل ساختاری خوانشگرِ روایت، متغیر و سیال است.

اگر ما ظاهر شخصیت را کل داده‌های محسوس وی یعنی مجموعه‌داده‌های ظاهری و رفتاری و بافتی او در یک روایت بدانیم، جز این‌ها اصلا نمود محسوس یا فرمال دیگری وجود نخواهد داشت. و در همین نمودها است که امکانات تاویلیِ ساختاری برای فهم لایه‌های عمیق‌تر و پنهان شخصیت نهفته است. درواقع در هر نمود فرمال واحد (یک نمود ظاهری) هم‌زمان وجه ظاهری و تمامیِ وجوه باطنی یا عمقی یا ضمنیِ شخصیت نیز موجود است. یعنی تمامیِ لایه‌های شخصیت‌پردازانهٔ یک شخصیت واحد در یک روایت، تنها یک نمود عینی و محسوس دارند. گاه به اشتباه تصور شده است که نمود وجوه پنهان یک شخصیت یا لایه‌های عمیق روانی او یا درونیات و ذهنیات نامحسوس او تنها از طریق نمایش گونه‌های خاصی از سیلان ذهن یا سخن یا حرکات و رفتاری خاص و نامعمول از او ممکن و قابل‌نمایش است.

اشتباه بزرگتر نیز از طریق برداشتی سطحی از واژهٔ ناخودآگاه در مطالعات روایت‌شناختی پدید آمده است. تا آنجاکه برخی گمان کرده‌اند نمود ناخودآگاه شخصیت مجموعه‌ای از هذیانات و رویاها و کنش و واکنش‌های غیرقابل‌پیش‌بینی و نامعمول و رفتارهای اغراق‌آمیز و غیرمنتظره او است. بحث در واژهٔ ناخودآگاه را باید به متخصصین روان‌شناسی و روان‌کاوی وابگذاریم. آنچه مرتبط به ماست این است که تمام وجوه یک شخصیت اعم از آگاهانه یا غیرآگاهانه، ارادی یا غیرارادی، تنها و تنها در یک روایت و در فرم آن و طبعا ظاهر شخصیت است که می‌تواند نمود یابد. اصلا نمود یافتن به معنی نمایان شدن، ظاهر شدن و محسوس شدن است. در کل زیست‌جهان و روزمرهٔ یک شخصیت هرآنچه محسوس و قابل‌دریافت با حواس پنجگانه است، فرم او است. کل ظاهر او. ما امکان عینیِ مجزا کردن وجه آگاهانه از وجه ناخودآگاه در یک نمود واحد فرمال از شخصیت را نداریم و دوگانه فرض کردن برخی نمودها در این دو جنبه، نتیجهٔ تاویل ما از معنای یک نمودِ همواره‌واحد است. در تاویل معناشناختیِ ما از یک نمود شخصیت‌پردازانه است که وجوه دو یا چندگانه فهم می‌شوند. مثلا فردی در صحنه‌ای دست خود را بالا می‌برد. این عمل واحد، این نمود واحد، می‌تواند با توجه به سایر ویژگی‌های فرمال شخصیت در یک روایت (قبل و بعد از این عمل در کل بستاریِ روایت) معناهایی متکثر و متفاوت و مختلف یافته و درنتیجه بیانگر وجوه چندگانهٔ آگاهانه و غیرآگاهانه یا ارادی و غیرارادیِ شخصیت فهم و قلمداد شود. آن شخص فقط دست خود را بالا برده است و امر فرمال ثابت است و ما نمی‌توانیم فرض کنیم که عملی دیگر انجام داده است. اما در یک روایت فرضی می‌توانیم این عمل را نتیجهٔ شجاعت در آگاهی او و حتی متضاد آن، ترس در وجوه غیرآگاهانه‌اش تلقی کنیم. یعنی این نمود واحد را وجوهی دوگانه بیابیم. این کاملا به سایر ویژگی‌ها و نمودهای این شخصیت در آن روایت مفروض مرتبط است. عدم‌توجه آکاکی به مزهٔ غذایش یا لرزیدن دست مایکل هنگام برداشتن اسلحه از پشت سیفون نمودهایی واحد و فرمال از شخصیت آن‌ها هستند که در طی روایت با ترکیبات تبعی و تکمیلی و تعلیلی و همچنین در نسبت‌های هم‌جواری و مرزهای مشترک و هم‌پوشانی و تداخل با دیگرداده‌های محسوس یا همان نمودهای ظاهریِ دیگرِ شخصیت سنتز کرده و انبوهی وجوه پنهان‌تر و باطنی و تاویلی و

ضمنی در شخصیت پدید می‌آورند. تنظیم این امکانات ترکیبی میان داده‌های شخصیت‌پردازانه در طول یک روایت، کارکرد دقیقِ نظام شخصیت‌پردازی آن روایت است.

برونداد نهایی یک شخصیت در یک فرم از اجزایی ثابت و ترکیبی واحد تشکیل شده است. ترکیبی ثابت که می‌تواند درنتیجهٔ ده‌ها تمهید ساختاریِ متنوع و هم‌زمان و در تعامل پدید آمده باشد و در فهم ما به چندین و چند وجه کمپوزیسیونیِ متفاوت و متعارض بینجامد. وقتی شخصی در صحنه‌ای واحد و مشخص دست خود را بالا می‌آورد، تمامیِ وجوه آشکار و پنهان شخصیت‌پردازانه‌اش، یعنی تمامی وجوه نمادین و تیپیکال و منحصربه‌فرد روان‌شناختی اش هم‌زمان در این عمل واحد امکان نمود می‌یابند. هرگز نیازی نبوده است تا برای ایجاد و نمایش وجوه متفاوت یک شخصیت، کنش‌ها یا نمودهایی متفاوت صورت گیرند.

شخصیت یک موجود اورگانیک و به‌هم‌پیوسته و همواره در وضعیتی نسبی از انسجام/پراکندگی است. گویی نه انسجام کامل و مطلق در او قابل‌تصور بوده است و نه پراکندگیِ کامل و مطلق. این مبحث البته در پیِ گشایش بحثی مفصل در طیف انسجام/پراکندگی و هماهنگی/تنوع در مسئلهٔ کلان ساختار و کمپوزیسیونِ یک شخصیت، قابلیت بسط و تعمیق بسیار زیادی دارد.

۲-۷-۲- جنبه‌ها و تکنیک‌های پایهٔ شخصیت‌پردازی

به تعبیری دیگر، نظام شخصیت‌پردازی یک روایت، ساختاری زمان‌مند از نمودهای شخصیت‌ها در طول یک روایت است. همچنین شخصیت‌پردازی بنابه فرض‌های قبلی‌مان، یکی کردن کمپلکس درون/بیرون شخصیت‌ها در بستار یک روایت است. یعنی داده‌های شخصیت و بافت شخصیت نه دو چیزِ ازپایه‌متفاوت که نمودهایی‌ترکیبی و پیچیده از وجوه مختلف روانی و بافتی شخصیت به‌مثابه یک کمپلکس هستند. شخصیت، اتصال روان‌بافت است و چندان اغراق نخواهد بود اگر بگوییم روان همان بافت و بافت همان روان است. ازاین‌رو تمامیِ داده‌های یک روایت، داده‌هایی بافتی‌روانی از یک یا چند شخصیت محصور در یک روایت؛ و درنتیجه داده‌هایی شخصیت‌پردازانه و البته اجزایی از یک نظام واحد شخصیت‌پردازی هستند. داده‌هایی که به واسطهٔ بستار یک روایت اجزای یک کل شده و در ترکیبات و تعاملات با یکدیگر تا حد هم‌شدگی، ایجاد داده‌هایی پیچیده‌تر و منحصربه‌روایت می‌کنند. این بحث را پس از تبیین اصطلاح کمپلکس شخصیت‌موقعیت و حرکت آن طی نظام ساختاریِ پیرنگ، از برخی ابهامات و چالش‌های فعلی‌اش رهایی خواهم بخشید.

عجالتا می‌توانیم تمامیِ مواضع یک روایت و داده‌ها و منظرهایش را همان بدانیم که برهم‌زنندهٔ انفکاک قراردادیِ درون و بیرون و پردازندهٔ یک شخصیت در نظام شخصیت‌پردازی یک روایت است. این مواضع را به‌صورتی ساده می‌توان فهرست کرد. فهرستی که در اینجا ارائه می‌شود بسیار کلی

بوده و به‌شدت قابل بسط و گسترش است. ویژگی‌های فرمال یک شخصیت را در یک دسته‌بندی آغازین و ساده می‌توان در سه بخشِ به‌هم‌پیوسته مطالعه کرد:

۱- ویژگی‌های ظاهریِ مادی شخصیت: شامل هرآن داده در چهره و فیگور و زبان و سخن و اشیاء و جغرافیا (جا-لوکیشن) و فضاهای متعلق یا مرتبط به شخصیت.
۲- ویژگی‌های رفتاریِ شخصیت: کنش و واکنش‌های عمومی و خاص، عادت‌ها و اعمال و رفتار و تصمیمات مرسوم و نامرسوم؛ یعنی کنش و واکنش‌های مشخص به تنش‌های مرسوم و تنش‌های نامرسوم. تنش‌های نامرسوم همان خطر و تهدیدِ قطعیِ تعادل نیروهای تنشی در بستر زیست شخصیت است.
۳- ویژگی‌های بافتی: شامل هرآنچه موجود در موقعیت‌های روایت است. یعنی ویژگی‌های اشیا (دیگرشخصیت‌های یک روایت در نسبت با شخصیت موردمطالعه، گونه‌هایی از اشیا محسوب می‌شوند.) و جغرافیا و جاها و فضاها در کل یک روایت و نسبت‌های آن‌ها با هم و با شخصیت موردمطالعه. بافت شخصیت در ساده‌ترین تعبیر، هرآنچه خارج از بستار تنیِ شخصیت در دو موضع هم‌زمانی و درزمانیِ او است.

مثلا در داستان کوتاه "مردگان"[۱] اثر "جیمز جویس"[۲] این سه دسته داده هم‌زمان از همان آغازین‌صحنه درترکیب با یکدیگر از سوی راوی ارائه می‌شوند و با الگویی پیچیده تا انتهای روایت ادامه می‌یابند.

«لیلی دختر سرایدار دیگر از پا درآمده بود. هنوز آقایی را به رختکن پشت دفتر، در طبقهٔ همکف راهنمایی نکرده بود و پالتوی او را نگرفته بود که زنگ جیغ‌آسای در سرسرا از نو به صدا درمی‌آمد و او ناچار می‌شد تمام سرسرا را دم پا بدهد و در را برای مهمان دیگری باز کند. جای شکرش باقی بود که پرداختن به خانم‌ها برعهدهٔ او نبود. اما میس کیت و میس جولیا به فکر آن هم افتاده بودند و اتاق دستشویی بالا را به‌نوعی اتاق رختکن خانم‌ها بدل کرده بودند. میس کیت و میس جولیا آن بالا بودند و یک‌کلاغ‌چهل‌کلاغ می‌کردند و می‌خندیدند و ورجه‌ورجه می‌کردند، دنبال هم تا سر پله‌ها می‌آمدند و از روی پله‌ها به پایین نگاه می‌کردند و لیلی را صدا می‌کردند و می‌پرسیدند چه کسی آمده است. مجلس رقص سالانهٔ خواهران مورکا [...] **(مورد ۲ و ۳)** وقتی لیلی در را به روی گابریل گشود به او گفت: اوه آقای کانروی میس کیت و میس جولیا خیال می‌کردند شما دیگر نمی‌آیید. سلام خانم کانروی.

گابریل گفت: حق هم داشتند. اما یادشان رفته که زن من سه ساعت مرگ‌آور وقت می‌خواهد تا لباسش را بپوشد. **(مورد ۱ و ۲ و ۳)**

روی پادری ایستاد و به پاک کردن برف از روی گالش‌هایش مشغول شد. [...]**(مورد ۲ و ۳)**

[1] - The Dead (1914)

[2] - James Augustine Joyce (1882-1941)

در مدتی که سه زن خندخندان از پله‌ها بالا می‌رفتند تا به اتاق رختکن بانوان بروند، گابریل همچنان سفت و سخت گالش‌هایش را پاک می‌کرد. پوشش نازکی از برف همچون شنلی روی شانهٔ پالتواش و مثل رویه‌ای نوک گالش‌هایش نشسته بود؛ و هنگامی که دکمه‌های پالتواش با صدای تیزی از میان مادگیِ یخ‌زده بیرون لغزید، هوای سرد خوش‌بوی بیرون از میان درزها و تاهای پالتو به درون آن دوید.[...] **(مورد ۱ و ۲ و ۳)**

گابریل سرخ شد انگار که مرتکب اشتباهی شده باشد و بی نگاهی به او با نوک پا گالش‌هایش را درآورد و شال گردنش را محکم به کفش ورنی‌اش مالید. گابریل جوان تنومند و بلندبالایی بود. رنگ سرخ گونه‌هایش تا بالا حتی تا پیشانی‌اش ادامه داشت. و آنجا به چند لکهٔ بی‌شکل سرخ بدل می‌شد؛ و در صورت بی‌موی او شیشه‌های جلادار و دستهٔ مطلّا و روشن عینکی که بر چشمان ظریف و بی‌آرامش حائل بود، درخشش بی‌قراری داشت. موی برّاق سیاه او از وسط باز و با تابی بلند روبه‌عقب تا پشت گوش‌هایش شانه شده بود و آنجا زیر شیارِ به‌جامانده از کلاهِ روبه‌بالا پیچیده بود. کفش‌هایش را که برق انداخت راست ایستاد و جلیقه‌اش را محکم‌تر روی بدن فربهش پایین کشید. بعد به‌سرعت سکه‌ای از جیبش درآورد و آن را در دست لیلی انداخت و گفت[...]»**(مورد ۱ و ۲)**

و یا در داستان چرا دریا طوفانی شده بود؟ در بخش اول و در موقعیت شوفرها پشت کامیون درگِل‌مانده، از خلال دیالوگ‌ها و افکار اکبر و عباس و سیاه، مجموعهٔ مفصلی از ویژگی‌های ظاهریِ مادیِ کهزاد و همچنین ویژگی‌های رفتاریِ او از منظر ایشان ارائه می‌شود. اگرچه چندی از ویژگی‌های بافتیِ شخصیت نیز از همین مسیر ارائه شده اما بیشتر از آن ازطریق بیان مستقیم راوی در روایتش این دستهٔ سوم از داده‌ها ارائه می‌شوند. در بخش سوم تک‌گویی‌ها و افکار کهزاد جایگزین افکار آن سه نفر در بخش قبل می‌شوند و بخش قابل‌توجه‌تری از داده‌های هرسه دستهٔ مذکور مستقیما از سوی راوی ارائه می‌شوند. در بخش سوم اما راوی از حجم ارائهٔ مستقیم داده‌های هرسهٔ این دسته‌ها کاسته اما گفت‌وگوی مفصل کهزاد و زیور و صحنه‌پردازیِ راوی از حالات و حرکات ایشان، بار اصلیِ ارائهٔ داده در هرسه دسته را بر دوش می‌کشد.

در لیست راهنمای دیگری می‌توانیم بستر نمود فرمال شخصیت و یا اجزای نظام شخصیت‌پردازی یک روایت را به طور کلی موارد زیر درنظر بگیریم:

۱- چهره و فیگور شخصیت - وضعیت تنانهٔ او (در گذشته و حال)
۲- سن شخصیت و حواشی‌اش
۳- زبان و لحن شخصیت (سخن کلامی و نوشتاری و زبان بدن در گذشته و حال)
۴- عادات روزمرهٔ آشکار و پنهان (در گذشته و حال)
۵- اشیای نزدیک (تحت‌تملک‌ها و هم‌جوارها در گذشته و حال)
۶- زیست در فضای مجازی و اشیاء مرتبطش مثل کامپیوتر و موبایل و... (در گذشته و حال)
۷- مکان‌های شخصیت (مرسوم و نامرسوم در گذشته و حال)

۸- فرهنگِ اقلیم و جغرافیا از قاره تا محله و خانه و اتاق (نمودیافته در ظاهر و اشیا و موقعیت سیاسی و اقتصادی و ایدئولوژیک و دینی و رسوم و آیین‌ها و وضعیت طبقاتی شخصیت و...)
۹- شغل (نوع، محیط، وظایف، عادت ها، همکاران، اشیا، دستمزد و...) (در گذشته و حال)
۱۰- ارتباطات تحت قبیله و قومیت و اقوام و خویشاوندان و خانواده (در گذشته و حال)
۱۱- تحصیل و تربیت شخصیت (در گذشته و حال)
۱۲- روابط با دوستان و آشنایان و همسایگان و... (در گذشته و حال)
۱۳- روابط عاطفی و عشقیِ نزدیک (در گذشته و حال)
۱۴- جنسیت و سکس و روابط جنسی (در گذشته و حال)
۱۵- اکیپ‌ها و تیم‌ها و گروه‌هایی که شخصیت عضو آن‌هاست یا گمان می‌کند هست یا می‌خواهد باشد (در گذشته و حال)
۱۶- مواضع و افکار و ایدئولوژی‌ها در زیست روزمره در سطح عینی و ذهنی (در گذشته و حالِ شخصیت)
۱۷- تصمیمات عمومی و هرروزهٔ شخصیت
۱۸- رویاها و خواب‌ها و فانتزی‌ها (در گذشته و حال)
۱۹- انتخاب‌ها در مواجهه با تنش‌ها و خطرات (در گذشته و حال)
۲۰- انگیزه‌ها و اهداف و آرمان‌ها و محرک‌های حرکت و زیست (اجزای کمپلکس میل و خواست و نیاز)
۲۱- محورهای توجهی (مطرح‌ها و دغدغه‌ها و مسئله ها)
۲۲- و...

اگر موارد فوق را مواضع بافتی‌روانی روایت یا داده‌های شخصیت‌پردازانهٔ آن در نظر بگیریم، متوجه می‌شویم که در روایت‌ها همواره از طریق تمهیدات و تکنیک‌هایی، این مواضع به مقداری مشخص و در زمینه‌های معین و محدود موجود شده و نمود خاص خود در یک روایت یکّه را خواهند یافت. حال می‌توانیم براساس لیست فوق و امکانات بیانیِ بالقوهٔ یک روایت، لیست دیگری استخراج کنیم و آن‌ها را تکنیک‌های پایهٔ شخصیت‌پردازانه بنامیم. مجموعهٔ تکنیک‌ها و تمهیداتی که در روایت‌ها موجب بروز فرم شخصیت‌ها درنتیجهٔ انتظام ساختاریِ آن‌ها می‌شوند. مثلا می‌توانیم مجموع این تکنیک‌ها را باز در سه دستهٔ ابتدایی طبقه‌بندی کنیم:

۱- توصیفات و تشریحات چهره و فیگور و حالات و حرکات
۲- توصیفات و تشریحات موقعیت‌های شخصیت (موقعیت‌پردازیِ اشیا و روابط و نسبت‌ها و تعاملات با جغرافیا و اشیا و فضاها و زمان)
۳- شرح و وصف انتخاب‌ها و کنش و واکنش‌های شخصیت

حال براساس این سه دسته که بی‌شک در هم تداخلات و ترکیبات بسیار دارند، می‌توان به لیستی مبسوط از تکنیک‌ها و تمهیدات ارائهٔ این داده‌ها به‌صورت مستقیم و هم غیرمستقیم در انتظامی شخصیت‌پردازانه رسید. مثلا:

۱- بیان داده‌ها از سوی راوی در سخن و تشریح و توصیف (نقل یا نوشتار).
۲- بیان داده‌هایی از شخصیت از سوی شخص ناظر در مقام راویِ روایت یا غیر آن(در روایت یا دیالوگ یا مونولوگ یا نوشتار یا افکار یا احساسات و حالات چهره و بدن ناظر) به خود شخصیت یا به خود شخص ناظر یا به شخص سوم.
۳- بیان داده‌هایی از شخصیت از زبان خود در سخن شخصیت در مقام راوی یا غیرِ آن(مونولوگ‌ها و یادداشت‌ها و دیالوگ‌ها و نوشته‌ها) خطاب به خود یا دیگری و دیگران مشخص و یا به دیگریِ نامشخص(خود/دیگری).
۴- روایت کردن شخصیت برای خود یا دیگران.
۵- افکار و ذهنیات شخصیت (آگاهانه و ناخودآگاه - ارادی یا غیرارادی - به سخن درآمده و به سخن درنیامده - کلامی یا تصویری).

۸-۲- پیشنهاداتی در بسط مبحث شخصیت و نظام شخصیت‌پردازی

۱-۸-۲- شخصیت به‌مثابه فرم، شخصیت‌پردازی به‌مانند طراحی ساختار، فهم شخصیت به‌مثابه کمپوزیسیون

این مبحث نیاز به پیش‌زمینه‌هایی مفصل و تخصصی در مباحث کمپوزیسیون و نسبت جزء و کل در ساختار دارد[۱]. مباحثی چون طیف انسجام/پراکندگی، مبانیِ پیوستگیِ ساختاری، طیف هماهنگی/تنوع تحت دو طیف تشابه/تضاد و ایجاز/اطناب، مبحث تعادل و تناسب، مبحث حرکت و ریتم و سرعت و شتاب، مباحث بسامد و طول موج، مباحث تکرار و موتیف و الگوهای موتیفال و...

شخصیت‌ها فرم‌هایی منتج از ساختاری از مجموعه‌ای اجزا (ویژگی‌ها یا نمودهایی ظاهری یا پنهان) هستند. ساختاری کل‌شده در یک فرد. این ویژگی‌ها و نمودها می‌توانند سطح به‌هم‌پیوستگی و هماهنگی بالا یا پایینی داشته باشند. هر فرم (در اینجا شخصیت) در هر لحظه به‌دلیل موجود بودن یا کل‌بودنِ بسترمند خود (ساختارمندیِ خود)، تعادلی خاص است از اجزایش با ثباتی نسبی. تعادل یا ثباتی خاص که می‌تواند به هر شکل و در هر وضعیت و حالتی تصور شود. می‌دانیم که برای وجود یک کل هرگز نیازی به انسجام و وحدت کامل میان اجزا نیست و اگر چنین بود و اجزا چنان در وحدت بودند که گویی اصلا وجود ندارند و تنها کل است که وجود دارد، اصلا ارتباط بین اجزا دیگر مطرح نبود. پس آن پیش‌فرض‌های اولیهٔ ما در

[۱] - برای مطالعه رجوع کنید به کتابِ: فهم داستان (درآمدی بر روش تجزیهٔ و تحلیل داستان در متون نوشتاری و سینمایی)، جلد اول و سوم، ۱۳۹۸-۱۴۰۳، نشر رخشید، شیراز.

بحث ساختار ایجاب می‌کند که همواره اجزا موجود باشند، پس انسجام مطلق نبوده و همواره با مقداری عدم انسجام یا پراکندگی همراه باشد. پس به لحاظ منطقی برای ایجاد یک شخصیت از مجموعه‌ای نمودها و ویژگی‌ها، باید مقداری عدم‌انسجام و پراکندگی موجود باشد. اما این پراکندگی تحت یک وضعیت پایدار در لحظه و در نسبت با انسجام موجود است. پس هر شخصیت در هر لحظه در یک وضعیت تعادلی خاص میان مجموعهٔ ویژگی‌هایش است. تعادلی ویژهٔ در انسجام/پراکندگیِ ویژگی‌های شخصیت‌پردازانهٔ او.

این تعادل در معرض تنش‌های مختلف در یک روایت و در مسیر زیست شخصیت می‌تواند به هم بخورد و نیروهای مختلف و گاه متضاد ویژگی‌های ساختاریِ یک شخصیت در وضعیت تعادلی متفاوت از تعادل قبلی قرار گیرند. وضعیتی که ممکن است از سوی ما یا شخصیت حتی غیرتعادلی یا عدم‌تعادل درنظر گرفته شود. که این خود موجب تنش‌هایی بسیار شدیدتر بر شخصیت خواهد شد و تحرک بالاتری در او برای رسیدن به سطحی دیگر از تعادل ایجاد می‌کند. اما به‌هرطریق هر شخصیت در هر لحظه در یک وضعیت تعادلی قرار دارد. تنش‌ها ایجاد تعادل‌های متفاوت و تعادلات متفاوت ایجاد تنش‌های تازه می‌کنند. یعنی وضعیت تعادلیِ شخصیت به معنای انسجام کامل و عدم‌تعادل به معنای پراکندگیِ کامل نیست.

حال فرض کنید کل مبحث شخصیت و شخصیت‌پردازی را بر همین سیاق با استفاده از مفاهیم پایهٔ سخن کمپوزیسیونی شرح و بسط دهیم.

۲-۸-۲- شخصیت به‌مثابه متن، شخصیت‌پردازی به‌مانند طراحی رمزگان، فهم شخصیت به‌مثابه خوانش

این مبحث نیاز به پیش‌زمینه‌هایی مفصل و تخصصی در مباحث نشانه‌شناسی و نسبت نشانه و رمز و رمزگان و متن و نظام‌های نشانگانی و لایه‌های نشانگانیِ یک متن روایت‌گونه دارد[۱]. تمامیِ داده‌های یک روایت در موضع لایه‌های بافتی/روانیِ شخصیت‌ها در فروپاشیِ دوگانهٔ مفهومیِ درون/بیرون در یک روایت، مبدل به نشانه می‌شوند. نشانه‌هایی از سطح واژگان و تصاویر و اصوات و سایر محسوسات متن روایت تا مجموعهٔ داده‌های جهان داستانِ منتج از روایت (به‌مثابه نظام شخصیت‌پردازی) و البته صحنه‌ها با تمام اجزای قابل‌دریافتشان و درنهایت سطح کل‌بودگیِ کل ساختار یک روایت.

نشانه‌هایی که تحت رمزگانی خاص (نظام شخصیت‌پردازی) ایجاد یک متن کلی کرده‌اند. درنظر داشته باشید که در برخی زبان‌ها واژهٔ شخصیت مترادف نماد نیز استفاده شده است. یعنی هر شخصیت متنی است قابل خوانش که در کل‌بودگیِ خود، یک نشانهٔ کلان با غلبهٔ وجه نمادینش انگاشته شده است.

[۱] - رجوع کنید به کتابِ: فهم داستان

ازاین‌منظر می‌توان ویژگی‌های نمودیافتهٔ یک شخصیت‌ها در یک روایت را در محور جانشینی و هم‌نشینی (در غیاب دیگرویژگی‌های ممکن اما غایب) زنجیره‌ای از نشانه‌های موجود دانست که کمپوزیسیون آن‌ها یک متن شده است. متن شخصیتی که شخصیت‌پردازی شده، متن شخصیت‌های مجتمع در نظام شخصیت‌پردازی یک روایت، متن یک روایت، متن بافتِ روایت، واقعیت روایی و... نیز همچون سلسله‌مراتبی از متون درونه‌ای و بالادستی در روابط بینامتنی قابل‌فهم خواهند بود.

فهم شخصیت از این منظر خوانش نشانه‌های روایت است با نیل به تاویل درونیِ نشانه‌های بیرونیِ شخصیت و تاویل بیرونیِ نشانه‌های درونیِ شخصیت. تاویل موقعیت ازطریق شخصیت و تاویل شخصیت ازطریق موقعیت و فهم روایت از هم‌تافتیِ این دو تاویل در یک خوانشگر واحد در بافت خاص او. نتیجه، یک داستان خواهد بود.

۳-۸-۲- شخصیت به‌مثابه زبان و شخصیت‌پردازی به‌مانند زبان‌پردازی

این مبحث نیاز به پیش‌زمینه‌هایی مفصل و تخصصی در مباحث زبانشناسی دارد و باید در چارچوب حوزه‌های صرف و نحو و آواشناسی و واج‌شناسی صورت پذیرد. بی‌شک نتایج زبانشناختیِ حاصل با ورود به حیطه‌های کاربردشناسیِ زبان و از مسیر جامعه‌شناسیِ زبان و روان‌شناسیِ زبان و عصب‌شناسیِ زبان و منطق می‌تواند به تحلیل‌ها یا طراحی‌هایی جالب‌توجه در شخصیت و نظام شخصیت‌پردازیِ یک روایت منجر شود. این حیطه را باید متفاوت از حوزهٔ معناشناسیِ صرف و همچنین پیشنهاد قبلی (شخصیت به‌مثابه متن) درنظر گرفت. آنجا شخصیت به‌مثابه سخن، محدود به زبان نبوده و تمامیِ حالات و حرکات و کنش و واکنش‌هایش همچون نشانه‌های شخصیت‌پردازانه تحلیل خواهد شد. در این پیشنهاد اما شخصیت در سخن او(درصورت وجود) فهم شده و تمرکز کامل بر زبان است.
نسبت زبان شخصیت و بدن او، نسبت زبان و موقعیت او، نسبت زبان با کمپلکس نیاز/خواست/میل، نسبت زبان با وجوه تیپیکال و نمادین و منحصربه‌فرد، نسبت زبان شخصیت و منظور او(نسبت دال تولیدی به مدلول احتمالی)، سوگیری‌های زبانی، توانایی‌های زبانی و ناتوانی‌های زبانی و... نیز می‌توانند از این منظر مورد مطالعه و تحلیل قرار گیرند.

۴-۸-۲- شخصیت و شخصیت‌پردازی برمبنای مفاهیم کلان سوژه و ابژه

این مبحث نیاز به پیش‌زمینه‌هایی مفصل و تخصصی در مباحث فلسفه دارد و می‌تواند در پرتو مفاهیم سوژه و ابژهٔ دکارتی[۱]، کانتی[۲]، هگلی[۳] و هوسرلی[۴] و دیگر اندیشمندان فلسفه بسط قابل‌توجه و حائزاهمیتی یابد.

۵-۸-۲- شخصیت و شخصیت‌پردازی برمبنای مفاهیم کلان خودآگاه و ناخودآگاه (توپولوژی اول) و اید و ایگو و سوپرایگو (توپولوژی دوم) و سه ساحت روان شخصیت (خیالی و نمادین و امر واقع)؛ و پوزیشن‌های شخصیتی

این مبحث نیز نیاز به پیش‌زمینه‌هایی مفصل و تخصصی در مباحث روان‌شناسی و روان‌کاوی دارد و می‌تواند در پرتو مفاهیم خودآگاه و ناخودآگاه (توپولوژی اول) و اید و ایگو و سوپر ایگو (توپولوژی دوم) فروید[۵] و یا سه ساحت روان شخصیت (خیالی و نمادین و امر واقع) لکان[۶] و یا مواضع یا پوزیشن‌های شخصیتیِ کلاین[۷] و مواردی دیگر از اندیشمندان و نظریه‌پردازان دانش روان‌شناسی و حیطهٔ اندیشگانیِ و روان‌کاوی، بسط قابل‌توجه و حائزاهمیتی یابد.

[1] - Rene Descartes (1956-1650)

[2] - Immanuel Kant (1724-1804)

[3] - Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)

[4] - Edmund Husserl (1859-1938)

[5] - Sigmund Freud (1856-1939)

[6] - Jacques Marie Lacan (1901-1981)

[7] - Melanie Reizes Klein (1882-1960)

ادبیات داستانی

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

تولید عمدی هذیان در ادبیات معاصر ایران (از هزلیات سعدی تا مقروض بودن سندی و از حیرت و گرسنگیِ زاکانی تا قلتبان خامِ خادم)

سپیده نوری جمالویی

گرچه تقریر و بیان در کار است

اندکی هم هذیان در کار است

و ما هو بالهزل؟ الیس بهذیان؟

در تعریف هزل از دهخدا تا ناصرخسرو و از ترمذی تا خاقانی به واژگان ارجمند و ارزنده‌ای برمی‌خوریم. در یک سو هزل را معادل دروغ، محال، کفر، فحش، شعر سخف و بیهوده، مزخرف، لاغ، خلاف، بر کسی خندیدن، عیب کردن، لقب کردن و سخنی که از لفظ معنای آن اراده نشود (نه معنی حقیقی و نه معنی مجازی) و درنهایت هزل را آفت روان می‌دانند و حتی گاه آبروبر: هزل آبت ز رخ فروریزد. آن را متضاد جدّ می‌دانند. هزل دشمن‌تراش است و نباید اوقات خود را با آن تلف کرد. در دیگر سو هستند شاعرانی چون مولوی و سعدی که آن را تعلیم می‌دانند و به خوانندهٔ هزل توصیه می‌کنند که آن را به جدّ بگیرد و نه مقابلِ جدّ. هزل به باور این دسته از شاعران برخلاف ترمذی و ناصرخسرو، ظاهری دارد که نباید در آن ماند و باید از ظاهرش به باطن و معنای نهفته در آن گذر کرد.

هر جدی هزل است پیش هازلان　　هزل‌ها جدّ است پیش عاقلان

گاهی هزل را به فلاخن شبیه می‌دانند که برای پرتاب شیء یا واژه‌ای به‌سوی دیگری به‌منظور دفاع از خود یا انتقام‌گیری و حتی اعلان جنگ و آزردن دیگری به کار می‌رود. هزل به‌رغم ظاهرِ طعنه‌آمیز و نیشخندآلود و بی‌اهمیت و سخیف خود همواره انتقادی به‌شدت سیاسی در خود دارد. در حداقلی‌ترین حالت انتقادی خود حمله‌ای است به باورها و آداب‌ورسوم و خرافه و تابوهای جامعه‌ای ریاکار و آدم‌کش و بی‌فرهنگ و بی‌هنر. می‌خواهم هزل را نیای بزرگِ هذیان بدانم. برای به کرسی نشاندن منظور خود ناچارم تعریف‌های موجود از هذیان را نیز مرور کنم. هذیان حالت روانی خاصی است که در برخی از بیماران در خلال فعل‌وانفعالات شیمیایی مغز رخ می‌دهد: مادرم اندکی پیش‌از آنکه رگ‌های مغزش در اثر پارگی ناشی از سرطان خونی مزمن او را به کما ببرند، به هذیان‌گویی افتاد. به این معنی که سخنانی را بی‌ربط با آن روز و ساعت و زمینه و حالت بر زبان آورد. هذیان را باوری دروغین که با هوش و زمینهٔ فرهنگی هماهنگ نیست، تعریف می‌کنند. هذیان از این منظر در علم پزشکی قابل‌بررسی است. من قصد دارم این واژه را از ساحت پزشکی قرض بگیرم و به ساحت ادبیات بیاورم و بازتعریف کنم؛ البته من نخستین کس نیستم که این واژه را به کار می‌گیرد. پیش‌از من شمس لنگرودی در مصاحبه‌ای با ایسنا شعر براهنی و رؤیایی را هذیان خوانده است. او در جایی از مصاحبه می‌گوید: «می‌خواهم دیگر ساده شعر بگویم. از هذیان خسته شده‌ام.» من نیز با عرض پوزش می‌خواهم علی‌رغم میل ایشان بار دیگر هیاهو راه بیندازم و بگویم که من مرض دارم و اصلاً هذیان از دهان مریض بیرون می‌آید و بر او باید بخشید. شمس لنگرودی شعر ساده را در برابر شعر هذیانی قرار می‌دهد، نه شعر پیچیده. قرار دادن شعر ساده در برابر هذیان کلید خوبی است. هذیان از این نگره باید دشوار باشد، نه پیچیده. از فرط سادگی به‌شکل غلط‌اندازی پیچیده به نظر می‌رسد؛ پس این پیچیدگی را نباید با پیچیدگی شاعران بزرگِ ساده‌نویس اشتباه گرفت، این پیچیدگی چیزی جز دشواری بی‌معنی و بی‌دلیل نیست؛ اما من نوع

دیگری از هذیان را نیز در ادبیات فارسی می‌شناسم که صادق هدایت آن را در کتاب وغوغ‌ساهاب به کار گرفته است. هذیانی که از نظر شکل نوشتاری و زبانی و حتی خیال‌انگیزی بی‌نهایت ساده است؛ اما این حد از سادگی جسارتی می‌طلبد که دشوار می‌نماید. هذیان‌های وغوغ‌ساهاب که ریشه‌ها و سرچشمه‌های آن را می‌شود در برخی هزلیات سعدی و عبید زاکانی سراغ گرفت، در نخستین معنیِ کلمه غیرقابل‌فهم نیستند؛ می‌توان به‌آسانی دریافت که غزیهٔ ئشغ پاک ماجرای جوانی عاشق است که از دوری معشوقه‌اش شب و روز اشک می‌ریزد و ویکتور هوگو و لامارتین می‌خواند و پس‌از آنکه معشوقه را دید و مشتی حرف نامربوط با او ردوبدل کرد، هم‌آغوشی می‌کند و پس‌از هم‌آغوشی به مرضی مقاربتی دچار می‌شود! فهمیدن پیرنگ سخت است؟ به‌هیچ‌وجه. اما دریافتن منظور هدایت از این غزیه‌ها بسیار دشوار می‌نماید. برای من سخت بود که پی ببرم دلیل اینکه نویسنده‌ای وقت خود را به‌جای نوشتن چیزهای دیگر (همان چیزهایی که هدایت می‌توانسته است بنویسد) صرف نوشتن غزیه‌ای می‌کند که با این گزاره به پایان می‌رسد، چیست: متأسفانه چارهٔ این درد نمی‌شه با دوا، برو از دعانویس بگیر دعا، چون که کارت گذشته از معالجه، هی ورجه هی ورجه هی ورجه!

صدالبته در پاسخ به ادبای سبعه است که هدایت دست به نوشتن چنین کار شجاعانه و نوآورانه‌ای می‌زند (که وام‌دار هزلیات زاکانی و سعدی است) اما همچنین این دشواریِ خاص هذیان‌های او فقط متوجه چرایی نمی‌شود؛ بلکه همچنین متوجه چگونگی کار اوست. هدایت یا یوشیج یا بزرگ علوی نمی‌توانستند (اگر می‌خواستند) با نوشتن چند متن انتقادی تند اما جدی دست به کار اعتراض به ادبای سبعه شوند؟ خیلی هم خوب می‌توانستند؛ اما آنان تصمیم می‌گیرند از میان راه‌های دیگر این راه (پرتاب فلاخن) را به‌جای **ثبت در لوح** برگزینند. صادق هدایت در وغوغ‌ساهاب که کاری جسورانه و بی‌نظیر است، از همهٔ اصول نگارشی و دستوری و ویرایشی تخطی می‌کند. او بر همهٔ امکانات اخلاقی و روایی که در بافت روزگارش در دسترس است، چشم می‌بندد و از نتایج اخلاقی مرسوم در پایان‌بندی روایت‌ها سر باز می‌زند و تقریباً همهٔ شخصیت‌های خوب غزیه‌ها را می‌کشد و همهٔ شخصیت‌های بد و ناسودمند را به عرش می‌رساند. برای نمونه در غزیهٔ «برندهٔ لاتار» جوانی که پول هنگفتی برده است، در پاسخ به خبرنگار می‌گوید: «یک دینارش را نه خیرات می‌دم نه صدقه، تا چشم گداگشنه‌ها درآد از حدقه.» و در جای دیگر: «چنان که پیران ما گفته‌اند، سزای نیکی بدی است.» یا در پایان‌بندی دیگری: «چرا می‌خندید؟ زهرمار!» نثر او آکنده از واژگان بی‌محل انگلیسی و فرانسوی و روسی و عربی است؛ اما نه به شیوه‌ای که در دیوان شمس سراغ داریم: بیتی به عربی، مصرعی به فارسی و دیگری به ترکی و آن یکی به یونانی! هدف مولانا از این آمیزش‌های زبانی این است که بگوید همه یکی استیم. هدف هدایت اما کاملاً برعکس و در جهت تفرقه‌افکنی و مؤکد کردن تفاوت‌ها و عقب‌ماندگی‌هاست. او کلامش را مانند شاعران مقفّا کرده است؛ اما هیچ‌یک از وزن‌های عروضی را رعایت نمی‌کند. او فقط ادای شاعر را درمی‌آورد. از نوشتن غلط‌های املایی ابایی ندارد و قصه را قسّه و فامیل را پامیل و داستان را داسطان و مرثیه را مرسیه و صفحه را سفهه و موصوف را موسوف می‌نویسد. به جای خوبی رسیدم. بگذارید به این گزاره بازگردم. او فقط ادای شاعر را درمی‌آورد. در هذیان‌گویی عمدی چیزی مشابه همین تمارض رخ می‌دهد. شاعر و نویسنده وانمود می‌کند که

خواب یا ناخوش است و این درحالی است که کاملاً هشیار است و حتی می‌توان گفت هشیارترین فرد زمانهٔ خویش است! در واقع در تولید هذیان عمدی، هدایت خود را به ناخوش‌احوالی، الواطی، خواب یا بیماری می‌زند و در این قالب است که این اجازه را می‌یابد که طبع شاعری، صنایع شعر فارسی، آثار ادبی زمانهٔ خویش، نتیجه‌گیری‌های اخلاقی، نظریه‌های رایج و نقل محافل معاصر خویش، بدیهیات، خرافات، دانش عامه و در یک کلمه مُد را مسخره کند: «یکی بود یکی نبود خیلی میکروب فلکسنر بود.» او آثار ادبا را «ترشحات» می‌نامد و آن را به تولیدمثل و جفت‌گیری مانند می‌کند. هذیان هدایت که خشمی همراه با قهقهه و لودگی است، متوجه هنر و ادبیات و مضامین پرطرفدار زمانه‌اش (عشق و باورهای مذهبی و اخلاق‌گرایی بی‌پایه و فضیلت‌گرایی شبه‌هنرمندانه) است. او این ادبا را مزاحمان ادبیات (پشه، حاشیه‌پرداز، شاعر تقلیدچی و exآخوند) می‌نامد. هدایت با درآمدنِ موقتی از جلد جدّی خود (که ما همه آن را می‌شناسیم) و با تظاهر به خواب بودن، این هذیان‌گویی را برای خود مجاز کرده، در جلد دیگری‌ای فرومی‌رود که مورد تمسخر و انتقاد تند اوست و از زبان آن‌ها خزعبلات و لاطائلاتی را تکرار می‌کند که در هیچ قالب دیگری امکان بیان آن‌ها به این شکل وجود ندارد. او پژوهشگران تاریخ و محققان و اخلاق‌گرایان و شبه‌فلاسفه و مترجمان زمان خود را به صلابه می‌کشد. موضوع‌های بزرگ‌ظاهر و پوچ‌باطن، مصلح اجتماعی، اهمیت عصمت در جامعه و شئون اخلاقی عالم بشریت را رسوا می‌کند و به ریش همه می‌خندد. او مخاطب خود را نیز بی‌نصیب نمی‌گذارد و آن‌ها را «عوام کالانعام» و «مردم بی‌ذوق خر» و «بی‌سواد و بی‌تربیت و معاف از مزایای تمدن و معرفت» می‌داند و شگفت آنکه چیزی را پیش می‌بیند که امروز نیز به آن دچاریم: «ببین چگونه مشاهیر امروز همین راه را پیموده و سود آن را ربوده‌اند. به کمک شهرت متقدمان برای خود اسمی به دست آورده‌اند و پس‌از چندین خرده‌خرده خود را از استادان خویش هم بالاتر شمرده، ایشان را به هیچ نمی‌گیرند و عاقبت لقب ادیب اریب و دانشمند شهیر و یگانه فرزند ادب‌پرور و فیلسوف هنرمند را به دمب خود می‌بندند و استفاده‌های مادی می‌نمایند.» به‌راستی این حکایت برای مخاطب امروز چه دارد؟ چند نفر را می‌شناسید که در فضاهای مجازی و اینستاگرام و تلگرام و دیگر شبکه‌های پیام‌رسان اجتماعی خودبه‌خود لقب فیلسوف و دانشمند و پژوهشگر و چه و چه می‌دهند؟ شگفت‌انگیز است آنچه هدایت می‌کند. او امروز را نمی‌بیند؛ بلکه فقط روزهای خود را می‌نویسد. او از من و شما انتقاد نمی‌کند، فقط به ادبای شبه‌دانشمند زمانهٔ خود می‌تازد و از صاحب‌امتیازان هم‌دروه و معاصر خود دشمن‌تراشی می‌کند و هرکس دست به چنین افشاگریِ شجاعانه‌ای بزند، فرزند زمانهٔ خویش است. کسی که از یک جنایت پرده بردارد، از جنایت در همهٔ دوران‌ها پرده برداشته است. از این منظر هذیان‌های عمدی او دشوار و پیچیده‌اند؛ گرچه ما دوست داریم آن‌ها را ساده بدانیم. ساده نیست ریشخند کردن لهجه‌های گوناگون و تعصبات هنری و فرهنگی و باورهای تثبیت‌شده و تمسخر نژادها و دین‌های دیگر و ساده نیست دشمن تراشیدن در پهنهٔ پرخطر و خون‌ریز ادبیات داستانی ایران. در بخشی از وغ‌وغ‌ساهاب مخاطب را به رسم کتاب آسمانی قرآن به مبارزه می‌طلبد و می‌گوید اگر می‌توانی مانندش بیاور!

گویی من نیز به هذیان دچار شدم. این که در وغوغ‌ساهاب نبود. این ادعا و مبارزه‌خواهی در کتاب دیگری (مجموعه‌هذیان‌های مجید خادم و رضا بهاری‌زاده) به نام از حیرت تا گرسنگی بود. جایی که یأجوج و مأجوج دیگری سربرآورده‌اند و گروه سبعهٔ دیگری را هدف گرفته‌اند و همچون زاکانی که خود را قلندر می‌نامد و دریوزه و بینوا و ناپارسا و گدا، خود را حیرت‌زده و گرسنه معرفی می‌کنند. آن‌ها نیز همچون عبید که روز و شب هم‌نشین قرض است، از دیگر متن‌ها و روایت‌های فارسی و غیرفارسی واژگان و پیرنگ‌ها و مضمون‌هایی را قرض کرده و ضمن ریشخند کردنشان، آن‌ها را از تک‌وتا انداخته‌اند. اینجا نیز علی‌رغم واژه‌تراشی‌ها، نه واژگان اصل و اساس کارند نه مفهوم خاصی در دستور کار است (ایدئوپراگماتولوژیست، حیرتِ هار و وفادار، سقف مین‌گذاری‌شده، جامعهٔ پیشاکلاسیک فوق‌مدرن‌گونهٔ مدنی ایالتی، سرهنگ استفانو آبادی، چامثکو حکیم، کد قط، چرق، حاقف، قانون هرویّت، استعمال جلدی کره، می له، تنفس دهان‌به‌دهان به سنگ توالت، آلن رب‌گوجه، من ببر نیستم من گاو مشدی حسنم، سندروم هرو، هزارهٔ تلخ بیسکوییت سبز، متامادول، غلاغه، جیگرکی من سمتک قد کبابتی، صنعت سرقت‌الشاعر، صنعت سکتهٔ ملیح و سکتهٔ وقیح و سکتهٔ قبیح، لاالاهل‌الاه، تکرار عنیف، صنعت بطنیهٔ ذوحاشیتین، بطنیهٔ تقسیم‌الحواشی، صنعت بطنیهٔ استقبال‌الحاشیه علی‌المتن، تئوری گرف تستی کولر، افلاطون مفلاتون، ارسطاطالیس، تئوری ساندویچ، غزیهٔ وای به حال نومچه، هفوات‌الغصون، دیوان شلغمی قمی، توابع‌القحپایه، واجب‌الازون کاری‌ها، طبعوریه‌الیأجوجیه، مورکوروجیه، امروز حصیر و دیگ خوردم فردا زیلوچه و جاروب و نمد خواهم خورد، آفتابی و نور می‌ندهی). پیامی در کار نیست به‌جز آنکه پیامی در کار نیست و طرفه آنکه پیامی به‌شدت انتقادآمیز و سیاسی و فرهنگی در میان است. گروه سبعه‌ای وجود دارد، در همهٔ دوران. گرچه من از چندوچون همهٔ آن‌ها خبر ندارم؛ اما این‌همه سس مایونز و لبنیات و مکافات و هجو مدیر مدرسهٔ آل‌احمد و ساختن دال‌های سرگشته‌ای که دقیقاً به‌این‌خاطر که به مدلول‌های بی‌شمار و مبهمی ارجاع می‌دهند، تقریباً هیچ مدلولی ندارند، بی‌شک باید در پاسخ به فضایی تثبیت‌شده و اصول حاکم و انتقادناپذیر ساخته شده باشد. «سوسک‌هایی که به‌دنبال من می‌دوند» چگونه نمی‌تواند مخاطب را به یاد یوزپلنگ‌هایی که با من دویده‌اند، بیندازد؟ دالی همچون «لوییس هرناندز هرو» که روشن نیست آیا شخصیت یک داستان است یا مأمور است یا منتقد است یا منتفذ است و همه از او می‌ترسند، همه می‌خواهند شبیه او باشند، یادبودش توی موزه است، کاشف هروئین است، بزرگ است، خطرناک است، زنده است و درعین‌حال سال‌ها از مرگش می‌گذرد. علی‌رغم هذیان‌گویی راوی‌ها در داستان‌های این مجموعه باید آن را به‌عنوان انتقادی تند در برابر قوانین مرسوم روایی و معیارهای حاکم بر فضای داستان‌نویسی هم‌روزگارِ این دو دانست. نمی‌دانم که کدام داستان را رضا نوشته و کدام‌یک را مجید. نمی‌دانم این کتاب را اصلاً دو نفر نوشته‌اند (همان‌طور که وغوغ‌ساهاب نیز مدعی وجود دو نویسنده است) یا فقط یک نفر آن را نوشته و نام دو نفر بر آن خورده است و نمی‌دانم که اصلاً آیا این کتاب را دو مرد نوشته‌اند یا دو زن: سندی مؤمنی و سمیه برازجانی!

در تقدیم‌نومچهٔ وغ‌وغ‌ساهاب می‌خوانیم که ای خوانندگان معظم و گرامی، ما این کتاب مستطاب را با کمال احترام و دوستی دودستی تقدیم می‌کنیم به خودمون: یأجوج و مأجوج. در ابتدای کتاب از حیرت تا گرسنگی نیز تقدیم‌نامه، کتاب را به سندی مؤمنی و سمیه برازجانی می‌بخشد. آنجا یأجوج و مأجوج هدایت است و دیگری که از آن آگاهی نداریم. اینجا چطور؟

همهٔ این غلط‌های املایی و عدم وفاداری به نظام زبان و شکل نوشتار رایج، لجبازانه جریان و مباحث نظری کهنه و منسوخ‌شدهٔ همان دوره و دشمنی با گفتمان غالب را نشانه‌گذاری می‌کند. اگر صادق هدایت این‌همه واژه را با املای غلط به کار می‌گیرد، بی‌شک مرض ندارد. او علیه گفتمان غالبی مقاومت می‌کند که به درست‌نویسی و انشانویسی بیش از هرچیزی و اغراق‌آمیز اهمیت می‌دهد و مایل است نظام‌های روایی دیگر ازجمله نظام شخصیت‌پردازی را به پای نظام زبان قربانی کند، رودی که صادق هدایت دقیقاً برخلاف جریانش شنا می‌کند. صادق هدایت در برابر امر تثبیت‌شدهٔ درست و خوب فرض‌شده می‌ایستد. در کتاب از حیرت تا گرسنگی به این حجم از غلط املایی برنمی‌خوریم. می‌دانید دلیلش چیست؟ دلیلش وجود کتابی به نام وغ‌وغ‌ساهاب و آگاه شدن رفته‌رفتهٔ مخاطب در طی سالیان دراز است. امری که هدایت را وادار کرد به‌جای لوح جدّی فلاخن، هزل و هذیان را به کار اندازد، امروز از بدیهیات است. امروز می‌دانیم که نه‌تنها ایرادی ندارد که شخصیتِ بی‌سوادِ داستان، همهٔ نوشته‌اش را با غلط املایی بنویسد، که حتی این موضوع امری ضروری به نظر می‌رسد. در زمان هدایت چنین نبوده است. از حیرت تا گرسنگی نوع دیگری از ازخودبیگانگی را نشانه‌گذاری می‌کند، آنجا که دست به تمسخر هذیان‌آلود سس مایونز (ما را به یاد براتیگان می‌اندازد که گویا نقل محافل ادبی ایران بوده است و ابزاری برای سرکوب صداهای دیگر و عمدتاً میهنی) و ادبیات روس و ادبیات کهن ایران مانند داستان ضحاک ماردوش می‌زند. اگر کسی به هدایت ایراد می‌گرفته که چرا عمدتاً را عمدتن نوشتی، هدایت با تبدیل همهٔ تنوین‌ها به نونِ ساکن لجبازی و مقاومت خود را در سراسر متن نشانه‌گذاری و مؤکد می‌کند: اساسن، فعلن، مخصوصن، عجالتن. شاید کسی به نویسنده یا نویسندگان از حیرت تا گرسنگی گفته بروید فردوسی بخوانید، داستایفسکی بخوانید و زبان نجدی را ببینید و از آل‌احمد یاد بگیرید (همان‌طور که می‌توان از روی نشانه‌های متنی هدایت حدس‌هایی دربارهٔ فرویدزدگی ادبای سبعه زد). نتیجهٔ این‌دست از توصیه‌ها را نیز می‌توان دید: آیا شما هم از زیر شنل گوگول بیرون آمده‌اید (پایان‌بندیِ لبنیات و مکافات).

در این کتاب نیز نویسنده یا نویسندگان با فرورفتن در جلد دو بیمار هذیانی یا دو خواب‌بیننده دست به کار مخدوش کردن همهٔ نظام‌های روایی می‌شوند؛ چراکه

می‌گوی محال زانکه خفته　　باشد به محال و هزل معذور

به مخدوش کردن نظام مکان در «رها می‌کنند در باد» و «یادداشت‌هایی از مدیر مدرسه» توجه کنید: اهالی محترم شهرستان‌های کازرون، کوار، خرامه، مرودشت، سیدنی، توکیو و گودعربان...؛ به‌هم‌آمیزی هذیان‌وارِ مکان‌ها.

اغتشاش در نظام زمان: آنجا که در داستانی علمی‌تخیلی که چهارهزار سال پس‌از جنگ جهانی آخر شاهد رویدادهایی هستیم، ناگهان واحد پولِ **میلیون تومن** در رمزگان خوانندهٔ امروز ایران قابل‌رمزگشایی می‌شود، نه در رمزگان نظام زمان جهان داستان.

در پیرنگ نیز با تخطی از علّیت و زمانمندی مرسوم و شناخته‌شده‌ای که بر سرش توافقی عمومی (بخوانید عادت) وجود دارد، همه‌چیز بر هم می‌خورد تا آنجا که به‌جز هذیان با واژهٔ دیگری نتوان از آن یاد کرد. تعدّد و نامعلوم بودن راوی‌ها در یک روایت نیز عدول از نظام‌های راوی زاویهٔ دید مرسوم است. نفی پیاپی و نقض مکرر به این معنی که گزاره‌ای نوشته می‌شود و بی‌درنگ گزارهٔ بعدی آن را نقض و نفی می‌کند.

عجب بمانده‌ام از بخت نامساعد خویش — که هیچ بهره ندارم ز شاه و میر و وزیر

به فسق و رندی و قلّاشی از که‌ام کمتر — هنر مگیر و فصاحت مگیر و شعر مگیر

یا

امروز خواجه فاضل ما در معالجت — انصاف، سخت زیرک و دانا و کامل است

هر گور تازه‌ای که ببینی در این دیار — بر وی نویس کاین عمل خواجه فاضل است

و

تو ناظر نمایشی مستوجب ذلت. تو منکر ضعفایی مستوجب مهنت. تو تصویری در آینه‌ای مستوجب خفت.

استفادهٔ دل‌بخواهی از علائم نگارشی و تطبیق نداشتن زمان دستوری افعال با ضمایر نیز از دیگر تخطی‌هاست: اس ساعه، هجو، م. این دو نویسنده پس‌از فرورفتن در جلد آن نوع از هنرمندانی که ادبای سبعه از آن‌ها می‌خواهند، به شارلاتان‌ها و شیادان ادبی بدل می‌شوند که دست به تولید چنین هذیان‌هایی می‌زنند و آن را کاملاً موجّه می‌دانند. هدایت نوشته‌های خود را مزخرفات و چرند می‌خواند. مجید و رضا (شاید هم سندی و سمیه) از شدت گرسنگی دچار تب‌ولرز و هذیان شدن و توهّم و قاتی کردن را تکرار می‌کنند.

ما در هر دو اثر آمیختگی ژانرهای گوناگون را می‌بینیم: ژانر عشقی، فانتزی، جنایی و علمی‌تخیلی.

هذیان از این منظر برخلاف آنچه لنگرودی‌اش به کار می‌گیرد، هیچ بار ارزش‌گذارانهٔ منفی ندارد؛ بلکه کاملاً برعکس

گرچه توحید و بیان در کار است　　اندکی هم هذیان در کار است

هذیان، در نسبت با چیزی هذیان است. وقتی امری مهم را در قالب هذیان و هزل بیان می‌دارند، در واقع هم‌زمان دست به بی‌اهمیت کردن این و مهم جلوه دادن آن می‌کنند. هذیان مهم می‌شود؛ زیرا هذیان نوعی اعلان جنگ به ابتذال و عقب‌افتادگی به شمار می‌رود. امر مهم بی‌اهمیت قلمداد شده، به سخره کشیده می‌شود؛ زیرا قرار است فلاخنی به‌سوی شخص یا اشخاصی پرتاب شود. هذیان با ساده‌سازی (ظاهری) موقتِ همهٔ مضامین و اصول و با به ابتذال کشیدن و بی‌معنی کردن آن‌ها به اغراق‌آمیزترین حالت ممکن هشداری علیه ابتذال واقعی است. با ابتذال، به جنگ ابتذال رفتن یا با هذیان به جنگ هذیان رفتن. هذیان‌هایی چون: هرچیزی باید در هنر سر جای خودش باشد یا هذیانی بزرگ همچون: هنر در واقع تعریف‌پذیر نیست! شاید یدالله رؤیایی با چنین هذیانی می‌جنگید.

شخصیت‌های هذیان‌های وغ‌وغ‌ساهاب میکروبِ توبه‌کرده و موی دماغ و پزشک قلّابی و قماربازِ خوشبخت و زنیکه و مرتیکه‌اند. شخصیت‌های از حیرت تا گرسنگی نیز به‌ترتیب کسی که در شقیقه‌هایش احساس حیرت و سس مایونز می‌کند، شخصی که می‌خواهد خودکشی کند اما بال درمی‌آورد، مدیر مدرسه، شخصیت‌هایی عجیب در زمان و مکانی عجیب، رادیون رومانوویچ راسکلنیکف و مشتی شخصیت هذیانی دیگرند. شخصیت‌های لطایف و اخلاق الاشراف عبید هم که معلوم‌اند!

گویی من نیز به هذیان‌گویی دچار شدم و همهٔ نمونه‌ها را از سعدی تا سندی و از عبید تا هدایت به یکدیگر آمیختم؛ اما این یادداشت چیزی کم خواهد داشت اگر به یک نکتهٔ دیگر نیز اشاره نکنم. اینکه برخی از نویسندگان در پیروی از نوشتار مبتذلی که مُد شده، طبیعتاً را طبیعتن و اصلاً را اصلن می‌نویسند، مطلقاً هیچ ربطی به کاری که هدایت، مجید و رضا، عبید زاکانی و سعدی کرده‌اند، ندارد. این نویسندگان و شاعران هریک در زمانهٔ خود جسارتی بی‌نظیر به خرج داده و حتی گاه جان و مال خود را بر سر این کار و این راه (بخوانید چاه) گذاشته‌اند. آنان در برابر مُد زمانه ایستادگی کرده‌اند. آنان دست به تولید عمدی هذیان زده‌اند، کاری که جسارتی بی‌نهایت می‌خواهد و بسیاری از این ادبای سبعه و جوجه‌ها و پسرکان و دخترکان شبه‌هنرمندِ امروز از آن بی‌بهره‌اند. باید به آنان گفت ما از محل گورخانهٔ عبید بی‌خبریم. شما اندکی جسارت به خرج بده از حاشیهٔ امن خود به در آ، شما خود را دریوزه و شراب‌خوار و نرّاد بخوان، شما علیه اشخاص با نام خاص خودشان رجز بخوان و داستایفسکی‌ها و براتیگان‌ها و سعید نفیسی‌های زمانهٔ خود را از خشم بر جا خشک کن، شما یک جمع ربعه بزن، آن‌وقت هرچقدر دلت می‌خواهد تنوین را به نون ساکن بدل کن. ما که بخیل نیستیم. به قول شاعر

اسمعوا یا قومنا نصح النصیح — العنوا الرّهّاد بالاسم الصریح

انّ شیخاً مدّعی فی خرقهٍ — قد قبیح قد قبیح قد قبیح

ادبیات نمایشی و تئاتر

نمایشنامه

زندگی و مرگِ یک جسمِ مذکر

برداشتی آزاد از داستان «یکی مثل همه» نوشتهٔ فیلیپ راث

آرش ربانی

[نمایشنامه]

شخصیت‌ها

مرد	**دختر**
زن	**مادر**
پدر	**برادر**

پرستار دکتر

دوست گورکن

- علامت (///) جاهایی را مشخص می‌کند که دیالوگ‌ها باهم هم‌پوشانی دارند.

قسمتی از یک قبرستان قدیمی. مرده‌ها با شکل‌وشمایل متفاوت بر روی صندلی‌هایی نشسته‌اند. دور صندلیِ مَرد، که معلوم است او را تازه به خاک سپرده‌اند، چند نفری ایستاده‌اند. کمی می‌گذرد. مرد از روی صندلی‌اش بلند می‌شود و از بین جمعیت به جلوی صحنه می‌آید. در تمام طول نمایش مرد روی صحنه است.

مرد سلام، وقت همگی به‌خیر. الان دیگه [ساعتش را نگاه می‌کند؛ اما متوجه می‌شود که ساعتش خوابیده است؛ پس از ساعت برادرش، بدون اینکه او متوجه این کار شود، کمک می‌گیرد و به آن نگاهی می‌اندازد.] بله... حدوداً شونزده ساعتی می‌شه که من مُردم! من دیروز توی سن ۷۵سالگی... و در حین عمل هفتمم مُردم. آره من در طول عمرم هفت بار رفتم تو اتاق عمل! زندگی‌م همیشه با درد و مرض همراه بوده. تو عمل آخری بیهوشم کردن و دیگه به هوش نیومدم. به همین سادگی! شاید اگه موقعی که متخصص بیهوشی بهم گفت بیهوشی موضعی می‌خوای یا عمومی، من موضعی رو انتخاب می‌کردم، الان اینجا نبودم. بگذریم... الان شما دارین من‌و تو سن ۲۸سالگی‌م می‌بینین درحالی‌که من ۷۵ سالمه! یعنی من الان یک مرد ۷۵ساله‌ام با ظاهری ۲۸ساله. نمی‌دونم چرا... شاید چون تو این دنیا آدما رو تو همون سنی قرار می‌دن که بهترین دوران زندگی‌شون رو گذروندن؛ البته نه همهٔ آدما رو! پس من مرده‌ام و اینجا خاکم کرده‌ن و قراره تا ابد توش بمونم.

آره، درست حدس زدین! اینجا قبرستونه. یک قبرستونِ... چطور بگم؟!... ازکارافتاده خوبه؟ آخه زیاد قدیمی نیست... یعنی باتوجه‌به عمری که یک قبرستون می‌تونه داشته باشه. حالا از اینکه چطوری می‌تونن عمر یک قبرستون رو حساب کنن بگذریم.

اینجا زیاد قدیمی نیست و یه‌جورایی از منم کوچیک‌تره! ولی خب چند سالی می‌شه که تبدیل شده به یک جای ازکارافتاده... دلیل اصلی‌ش هم اون اتوبانیه که از اون بالا کشیدن. اون اتوبان باعث شده که این جادهٔ قدیمی که از کنار این قبرستون رد می‌شه خلوت و ازکارافتاده بشه و دیگه کمتر گذر کسی به اینجا بیفته و این خلوتی باعث شده سروکلهٔ دله‌دزدا و زورگیرا هم اینجا پیدا شه و از همون معدود آدمایی که گاهی وقتا تنها برای دیدن مرده‌هاشون می‌آن اینجا، دزدی کنن. اینه که معمولاً فک‌وفامیلا و دوست و آشناها برای سر زدن به مرده‌هاشون باهم قرار می‌ذارن تا چندنفری باهم بیان اینجا و خب این کار نهایتاً سالی یکی‌دو بار انجام بشه.

حالا با همهٔ اینا به چند دلیل خواستم که بازم من‌و اینجا خاک کنن: اول به همون خاطر که اگه خواستن بیان سر قبرم دسته‌جمعی بیان؛ چون همون‌طور که حالا براتون تعریف می‌کنم، من به‌اندازهٔ کافی تو زندگی‌م تنهایی کشیدم و نمی‌خوام که آدمایی که می‌آن اینجا، برام تنهایی‌شون رو بیارن! دوم بازم به همون تنهایی برمی‌گرده، اینکه اینجا یه قبرستون خانوادگیه و من توش احساس تنهایی نمی‌کنم. پدر و مادرم، مادربزرگ، عمهٔ پدرم و یکی از دوستان دورهٔ مدرسه‌م اینجان. [به پدر و مادرش] آقاجون... مادر... نمی‌خواین به تماشاچیا یه سلامی بکنین؟!

پدر و مادر با سردی و بی‌تفاوتی به او و تماشاچیان نگاهی می‌کنند.
یه دستی حداقل تکون بدین!

پدر و مادر تنها به نگاهی اکتفا می‌کنند.
آقاجون؟! [به تماشاچیان] ببخشین... مثل اینکه زیاد حالشون خوش نیست. داشتم می‌گفتم... آخرین باری که اومدم اینجا تصمیم گرفتم وقتی مُردم همین جا بشه خونهٔ آخرتم. راستش رو بخواین من تموم عمرم از این قبرستون بدم می‌اومد و حتی یه‌جورایی ازش متنفر بودم. چرا؟ به این دلیل ساده که قرار بود من اولین مرده‌ای باشم که اینجا رو باهاش افتتاح می‌کنن! بله! باور نمی‌کنین؟! از آقاجونم بپرسین.

مرد با نگاهش پدر و مادرش را به شهادت می‌گیرد؛ اما آن‌ها دوباره به نگاهی سرد اکتفا می‌کنند.
به‌تدریج و با شروع حرف‌های مرد، همه جز او و پدر و مادر در تاریکی محو می‌شوند.

[به پدر و مادرش] پس بازم نمی‌خواین حرف بزنین... باشه! خودم می‌گم. [به تماشاگران] بهتون گفته بودم که این قبرستون عمر زیادی نداره... در واقع اینجا حتی ۹ سالی از من کوچک‌ترم هست! باعث‌وبانی این قبرستون شخص شخیص آقاجونم بود.

راستش آقاجونِ من، حالا که دیگه جفتمون مردیم غیبت حساب نمی‌شه این حرفا! یه آدم بازاری نوکیسه بود... نه اینکه آدم بدی باشه و به خونواده‌ش بدی کنه ها؟ نه... اتفاقاً برعکس خیلی هم هوای زن‌وبچه‌ش‌و داشت... ولی خب یه آدمی بود که خیلی چشمش به حرف مردم بود... بیشتر عمرش دنبال این بود که تو بازار واسه خودش اسم‌ورسمی به هم بزنه.

پدر و مادر هم به‌تدریج در تاریکی محو می‌شوند و حالا به‌جز چند صندلی (قبر) خالی دیگر چیزی در قبرستان وجود ندارد.

در کنار اینکه هر سال، ماه محرم و رمضون سفره‌ش به‌راه بود و شکم گندهٔ خلق خدا رو گنده‌تر می‌کرد، دنبال این هم بود که یه کار بزرگ‌تر بکنه تا اینکه تصادفاً زمین این قبرستون بهش ارث رسید و ازاونجایی‌که اون‌قدری پول نداشت که بخواد باهاش مسجد و مدرسه بزنه، تصمیم گرفت به قبرستون تبدیلش کنه؛ اما همون‌طور که بهتون گفتم قرار بود اینجا رو با مرگِ من افتتاحش کنن! و این برمی‌گرده به ۹سالگی من و اولین عملم و البته اولین تجربه‌م از مرگ!

به نظر من که ۹سالگی سن خیلی کمیه واسه همچین تجربه‌ای. اما راستش این اتفاق باعث شد که نگاه من به زندگی عوض بشه. آره ممکنه واسهٔ یه بچهٔ ۹ساله خنده‌دار به نظر برسه؛ ولی دنیا از همون موقع واسه من خیلی جدی شد!

همراه با توضیحات مرد، قبرستان محو و به‌جایش تخت بیمارستان و پرستاری (که در تمام طول نمایش یک نفر است) ظاهر می‌شود.

موضوع برمی‌گرده به موقعی که من همراه با آقاجون و مادرم رفتیم بیمارستان تا من فتقم‌و عمل کنم.

مرد روی تخت می‌خوابد و بعد پدر و مادر و سپس دکتر (که در تمام طول نمایش یک نفر است) ظاهر می‌شوند.

بعداز اینکه کارای بستری‌م رو کردن قرار شد من شب‌و اینجا بخوابم تا صبحِ اولِ صبحی عملم کنن و اون شب اولین شب سخت زندگی‌م بود. تا قبلِ اون شب فکر می‌کردم که به‌اندازهٔ کافی بزرگ شدم؛ چون یه‌جورایی از صدقه‌سَری آقاجونم تو بازار همه می‌شناختنم و به‌خاطر اعتمادی که بهم داشتن بعضی از کارای مهمشون رو به من می‌سپردن و به‌خاطر همین اعتمادبه‌نفس احمقانه‌ای که داشتم، به آقاجون و مادرم گفتم که نمی‌خواد شب اینجا بمونن و من خودم از پسش برمی‌آم و هرچند سخت قبول کردن برن، اما وقتی که بالاخره رفتن فهمیدم چه گهی خوردم!

پدر خیلی خوبه که پسرم این‌قدر بزرگ شده.

مادر ولی

پدر دکترش اومد.

دکتر ظاهر می‌شود و با لحن بچگانه با مرد صحبت می‌کند.

دکتر خب... خب... خب... ببینم این آقاکوچولو حالش چطوره؟! [مرد را همچون بچه‌ها معاینه می‌کند.] فردا صبح زود فتقتو عمل می‌کنم تا دوباره بتونی بری سراغ فوتبال! گفتی چه پستی بازی می‌کنی؟

مرد دفاع.

دکتر تا چشم به هم بزنی سر پستت وای‌سادی و داری تکل می‌زنی رو پای رفیقات! اصلاً نگران نباش... هرچی دلت بخواد می‌تونی بازی کنی.

پرستار پردهٔ تخت مرد را می‌کشد و می‌رود. سپس همه به‌جز مرد در تاریکی محو می‌شوند.

مرد [رو به تماشاگران] ولی من نگران بودم و هرچی هم بیشتر می‌گذشت نگرانی‌م بیشتر می‌شد. اولش رفتن آقاجون و مادرم، بعدش فکر اینکه بتونم دوباره فوتبال بازی کنم یا نه و بعدش هم اون پسربچهٔ لعنتی! پسربچهٔ بی‌هوشِ تخت بغلی‌م رو می‌گم. اوضاعش اصلاً خوب نبود و پدر و مادرش برعکس پدر و مادر من کاملاً ازش ناامید بودن و موقع رفتن گریه می‌کردن. هرچی مادرم خواست که اتاقمو عوض کنه تا من اون‌و نبینم و بهش فکر نکنم، نشد که نشد. آخرشبی که فقط صدای نفسای خودم و نفسای سنگین اون به گوشم می‌خورد دیگه فکر نکردن بهش غیرممکن بود. می‌دونستم که اون قراره بمیره و منتظر بودم تا ببینم مرگ چطوری به سراغ آدم می‌آد! و این، ترسم رو بیشتر می‌کرد. این بود که دستم رو بردم زیر ملافه و دنبال فتقم گشتم و وقتی دیدم ورمش خوابیده خوشحال شدم و خواستم بگم که بیاین من‌و مرخص کنین و که من خوب شدم؛ ولی تا یک‌کم تکون خوردم دردش شروع شد... اونجا بود که احساس کردم ترس بغضمو ترکوند و چشمامو یک‌کم خیس کرد و کم‌کم بهم ثابت کرد که من فقط توی راستهٔ اون بازارِ خراب‌شده واسهٔ خودم آدم بزرگی‌ام! درست مثل بابام که فقط همون جا برای خودش کسی بود.

سایهٔ چند پرستار روی پردهٔ تخت مرد می‌افتد.

تو همین فکرها بودم که چشمام آروم‌آروم گرم شد و خوابم برد؛ اما نصفه‌های شب بود که از سروصدا بیدار شدم و دیدم که پردهٔ بین تختِ من و اون پسربچه رو کشیدن و من سایهٔ پرستارا و دکتر رو می‌دیدم که دارن اون‌ور یه کارایی می‌کنن. پرسیدم: «چی شده؟!»

مرد هی شماها دارین چی‌کار می‌کنین؟

پرستار [با لحن کودکانه با مرد حرف می‌زند.] چرا بیدار شدی تو؟... هیچی داریم پانسمانش‌و عوض می‌کنیم... تو بخواب.

مرد		داره می‌میره نه؟!

پرستار		نه بابا این چه حرفیه! گفتم که داریم پانسمانش‌و عوض می‌کنیم... حالا بگیر بخواب.

پرستار دوباره به پشت پرده می‌رود.

مرد		[رو به تماشاگران] و من خوابیدم! راستش اون پرستار اون‌قدر خوب دروغ گفت که باور کردم دارن پانسمانش‌و عوض می‌کنن! فکر کنم یکی از مشخصه‌های یه پرستار ماهر اینه که بتونه خوب دروغ بگه! مخصوصاً وقتی بحث مرگ در میون باشه! البته همون‌طور که سعی می‌کردم بخوابم با خودم گفتم که مرگ نمی‌تونه این‌قدر هم الکی بیاد و یکی رو با خودش ببره؛ ولی وقتی صبح چشمام‌و باز کردم و مادرم‌و دیدم که به تخت خالی و مرتب پسربچه تکیه داده و داره به من لبخند می‌زنه، فهمیدم که دقیقاً مرگ می‌تونه همین‌طور الکی بیاد و یکی رو با خودش ببره!

مرد از تخت بلند می‌شود و پرستار تخت را بدون او به پشت پرده می‌برد. سایهٔ تخت و پرستارها دیده می‌شود.

اون روز که من‌و بردن اتاق عمل تا فتقِ لعنتی‌م‌و عمل کنن، یکی از پرستارا اومد بالاسرم تا مثلاً دلداری‌م بده تا نترسم؛ ولی من بعداز قضیهٔ مرگ اون پسر و دروغی که اون پرستار گفت دیگه بیشتر از حرفاشون می‌ترسیدم. این بود که وقتی داشتن بی‌هوشم می‌کردن یه حسی بهم گفت که دیگه به هوش نمی‌آم و این موجودات سرتاپاسفید قراره آخرین چیزایی باشن که می‌بینم. تو همین فکرا بودم که دیدم یکی از پرستارا زل زده به اونجام و می‌گه: «برو خوشحال باش که دیگه قرار نیست به هوش بیای چون قراره به یه دختر تبدیلت کنیم!» و خب درست می‌گفت! نه... نه... سوءتفاهم نشه!!... منظورم اینه که من تا مدت‌ها به هوش نیومدم. بعدها قضیه‌ش‌و مادرم برام تعریف کرد.

پدر و مادر ظاهر می‌شوند.

مادر		[رو به تماشاگران] بعداز عملش به هوش نیومد. اتفاق عجیبی که هیچ‌کدوم از دکترا هم ازش سر درنیوردن. اولش علائم حیاتی‌ش خوب کار می‌کرد و زیاد جای نگرانی نبود؛ اما بعد کم‌کم یکی‌یکی اعضای مختلف بدنش به‌هم می‌ریخت و انواع‌واقسام درد و مرضا رو بهش نسبت می‌دادن و من‌و خون‌به‌جگر می‌کردن. از ورم مغز بگیرین تا سرطان خون و نارسایی سیستم ایمنی و نارسایی سیستم عصبی! [به پدر] این‌یکی دیگه مسخره‌س. یعنی چی این حرفا؟! یعنی چی که نمی‌تونن بفهمن که پسرم چه مرگشه؟

پدر		نمی‌دونم زن... نمی‌دونم...

مادر	برو بیارش خونه. اونجا دیگه فایده‌ای نداره.

پدر	چی؟

مادر	آره... باید بیاریمش خونه... پسرم داره تو اون غسال‌خونه زجر می‌کشه، بس‌که سوزن‌سوزنش کردن و آخرش هم هیچی نفهمیدن.

پدر	آخه

مادر	اما و آخه نداره... ببین تو این مدت هر سازی زدی رقصیدم... این دکترای فلان‌شده هر بلایی خواستن سرش آوردن... ولی اگه قرار باشه همه‌چی تموم بشه بذار همین جا تموم بشه... تو خونهٔ خودش!

مرد	[رو به تماشاگران] و این‌جوری بود که من‌و با همون حال آوردن خونه... هرچند که آقاجونم فکر می‌کرد دکترا نذارن به‌راحتی من‌و بیارن خونه، ولی وقتی دیدن اونام خیلی راحت با قضیه برخورد کردن و زیاد مقاومتی نکردن، بیشتر مطمئن شدن که دیگه کارم تمومه و فکر کنم همون موقع‌ها بود که این فکر به سر آقاجونم افتاد که اگه پسرش به‌عنوان اولین جنازه تو قبرستون وقفی‌ش خاک بشه، چه سروصدایی کنه! فکری که هرچند هیچ‌وقت زیر بارش نرفت؛ اما می‌شد که حداقل بهش شک کرد. مادرم که می‌گفت //کاملاً واسه من معلومه چی تو سرش می‌گذره...

مادر	[رو به تماشاگران] //کاملاً واسه من معلومه چی تو سرش می‌گذره... بالاخره هرچی نباشه این‌همه سال باهاش زندگی کردم... ولی می‌دونین از کجا مطمئن شدم همچین فکری تو کله‌ش می‌گذره؟ وقتی که برای پسرمون یه رقیب پیدا شد. یه روز ظهر که اومد خونه دیدم که هراسونه... دائم می‌رفت بالاسر بچه که همین‌طور بی‌هوش رو تخت افتاده بود، چرخ می‌زد و هی می‌رفت و می‌اومد. هی ازش می‌پرسیدم چته... چیزی شده... چرا این‌طوری شدی؟! اما جواب درست‌وحسابی بهم نمی‌داد... بعدش موقعی که داشتیم ناهار می‌خوردیم این‌قدر پرسیدم و غر زدم تا بالاخره فهمیدم دردش چیه! گفت که زهراخانم... پیرزن ۹۵سالهٔ همسایه‌مون سکته کرده و حالش بده و بعیده زیاد دووم بیاره. بهش گفتم که خب این‌و که خودمم می‌دونستم. [رو به پدر] خب این‌و که خودمم می‌دونستم. درد اصلی‌ت چیه؟

پدر	دردی ندارم دیگه... پسرم افتاده روی تخت داره جون می‌ده... چه دردی دارم!!

مادر	نه درد دیگه‌ت. درد اینکه قبرستون قرار نیست با مرگ پسر واقف بزرگ و خدمتگزار مردم افتتاح بشه!

پدر	این چه اراجیفیه که واسه خودت می‌بافی زن... قباحت داره... برو دهنت‌و آب بکش!

مادر [رو به تماشاگران] می‌دونستم قبول نمی‌کنه؛ ولی باید بهش می‌گفتم تا فکر نکنه که هیچی حالی‌م نیست... هیچ‌وقت هم زیر بار حرفش نرفت؛ ولی معلوم بود ذهنش‌و درگیر کرده. یه پیرزن ۹۵ساله داشت با سرعت می‌رفت تو بغل عزرائیل تا افتتاحیهٔ قبرستون رو به نام خودش سند بزنه.

پدر [رو به تماشاگران] داره مزخرف می‌گه... همه‌شون مزخرف می‌گن...

مادر بی‌تفاوت به حرف‌های پدر، رو به تماشاگران ادامه می‌دهد.

مادر بعدش این قضیه به دروهمسایه هم کشیده شد... تو شهر کوچیک ما همه منتظر بودن ببینن قبرستون تازه‌تأسیسشون با کدوم‌یکی از این دو تا بالاخره افتتاح می‌شه! بالاخره کی زودتر دعوت عزرائیل رو لبیک می‌گه! تا اینکه یک روز تکلیف همه‌چی معلوم شد... البته نه اون‌جوری که همه فکر می‌کردن!

پدر خانم مُرد... مُرد... بالاخره از شر این زخم‌زبونای تو راحت شدم.

مادر کی؟

پدر مش‌طاهر مُرد.

مادر مش‌طاهر؟! اون چرا؟

پدر از رو بوم افتاد!

مادر [رو به مرد] و این‌طوری شد که مَشتی تبدیل شد به اولین کسی که تو این قبرستون خاک شد!

مرد اون پیرزن چی شد؟

مادر چند روز بعدش اونم مُرد؛ ولی چه فایده!

مرد [رو به تماشاگران] راست می‌گفت... دیگه چه فایده! دوم شدن تو همچین قضیه‌ای اصلاً فایده نداره... اما در عوض تو همچین‌جاهایی آخرین بودن درست به‌اندازهٔ اول بودن مهمه. این بود که وقتی دیدم اوضاع این قبرستون رو به نابودیه گفتم منم شانسم رو امتحان کنم تا شاید حالا که اولین نبودم بتونم آخرین نفری باشم که اینجا خاکش می‌کنن!

مادر [رو به تماشاگران] خلاصه اینکه اوضاع پسرم بعد این قضیه و تو شش ماه بعدش به‌مرور بهتر و بهتر شد. همون‌طور که هیچ دکتر گوربه‌گورشده‌ای نفهمید چطور این‌طور شد، هیچ‌کدومشون هم از خوب شدنش سر درنیاوردن. آروم‌آروم علائم حیاتی‌ش برگشت و یه روز معمولی تو یه ساعت معمولی درحالی‌که داشتم اتاقش‌و مرتب می‌کردم دیدم چشماش‌و باز کرده و داره به سقف نگاه می‌کنه! به همین راحتی!

به‌تدریج با توضیحات مرد، مادر و پدر ناپدید می‌شوند.

مرد [رو به تماشاگران] و شاید براتون جالب باشه که بدونین اولین کاری که بعدِ به هوش اومدنم کردم این بود که اونجام‌و چک کردم ببینم که سرجاش هست یا نه؟! دوران بدی بود... بگذریم! بعداز اون ماجرای بی‌هوشی تا همین سنی که الان دارین می‌بینینم یعنی ۲۸سالگی، خیلی خوب و سالم زندگی کردم... بدون هیچ درد و مرضی. یه زندگی معمولی داشتم مثِ همهٔ شما... راستش حتی زیاد به مرگ هم فکر نمی‌کردم... هر وقت هم این فکر به سراغم می‌اومد به خودم می‌گفتم: «دِ آخه احمق داری به چی فکر می‌کنی؟! مرگ خودت؟! تو تازه سی سالته. بذار وقتی به هفتاد سال رسیدی بهش فکر کن... اون موقع به‌اندازهٔ کافی وقت واسه فکر کردن به مرگ داری... الان وقت لذت بردن از زندگیه.» و خب دُرستش هم همین بود، لذت بردن از زندگی. خودِ خودِ خودِ زندگی. [مکث] ولی می‌دونین... زندگی من... چطوری بگم... شاید دیدن مرگ اون پسربچه تو ۹سالگی‌م و بعدشم اون بی‌هوشی عجیب‌وغریبم باعث شده بود که تا مدت‌ها، منظورم تا همین ۲۸سالگی‌مه، آدم محافظه‌کار و میانه‌رویی باشم... هرچند سعی کردم کاری رو بکنم که دوست دارم... مثلاً از مغازهٔ آقاجونم زدم بیرون و باوجود مخالفت خیلی‌ها رفتم دانشگاه هنر و عکاسی خوندم؛ ولی خب می‌شه گفت این تنها کاری بود که برخلاف میل و نظر بقیه انجام دادم؛ چون بعد دانشگاه به‌جای اینکه به هر قیمتی رو پای خودم وایسم و شکمم رو با چندرغازی که می‌شد از راه عکاسی درآورد سیر کنم، برگشتم پیش خونواده‌م تا نقش پسر خوب خانواده رو بازی کنم! و به‌جای اینکه سعی کنم به آرزوهای خودم برسم، به آرزوهای آقاجون و مادرم رسیدم!

۲۰سالگی ازدواج کردم و تا ۲۸سالگی دو تا پسر داشتم. یک حسابدارِ جزء تو یک کارخونهٔ معتبر بودم که همه‌جوره آیندهٔ تباه شده‌م‌و تضمین می‌کرد. هر تابستون یه بار مسافرت خونوادگی می‌رفتم. هر چند سال هم ماشینم‌و عوض می‌کردم. یه مدل بالا، یه مدل پایین... اگرچه هیچ‌وقت عاشق زنم نبودم؛ اما دوسش داشتم اونم من‌و دوس داشت. مثِ اکثر زوج‌های معمولیِ این عالم. یه زن معمولی داشتم مثِ اکثر زنای این عالم. نه خیلی خوشگل بود نه خیلی زشت، آشپزی‌ش خوب بود، خونه‌داری و بچه‌داری‌ش خوب بود و خب منم یه مرد کامل بودم. اگه اون‌موقع من‌و می‌دیدین با خودتون می‌گفتین این همون آدمیه که هر پدر و مادری آرزوش‌و داره! مهربون، خونواده‌دار، یک‌کم اجتماعی، یک‌کم شوخ‌وشنگ، یه مرد معمولی مثِ اکثر مردای این عالم. من یه آدم به‌ظاهر خوشبخت بودم که از خودم متنفر بودم. آره من ظاهراً آدم خوشبختی بودم و آرامش داشتم؛ ولی

هیچ‌وقت جرئت نمی‌کردم تو آینه به خودم زل بزنم... چون از خود واقعی‌م فرار می‌کردم. [مکث] می‌دونین، همیشه اعتقاد داشتم که آرامش تو زندگی مثِ آفَته. باعث می‌شه یه‌جا بمونی و به‌مرور بپوسی! ازدواج با زن اولم مصداق بارز پوسیدن بود. پوسیدن تو یه قفس. قفسی که واسه‌م اعتبار و وجههٔ اجتماعی و پول و بچه و خلاصه همهٔ اینا رو داشت جز یه‌چیز: آزادی! من همهٔ اینا رو به قیمت از دست دادن آزادی‌م به دست آورده بودم و این موضوع کم‌کم اون‌قدر قفس زندگی من‌و تنگ و تنگ‌تر کرد که دیگه جای نفس کشیدن واسه‌م نذاشت و من‌و از همهٔ چیزایی که داشتم متنفر کرد. از زنم بدم می‌اومد و هیچ احساسی به دو تا پسرم نداشتم. اصلاً حوصلهٔ هیچ کس‌وکاری رو نداشتم. شده بودم یه تودهٔ آروم و ساکت که تمام روز یه گوشه می‌شست و منتظر بود. منتظر یه جرقه بودم تا تموم این زندگی رو به آتیش بکشم و هانیه، اون جرقه‌هه بود.

زن ظاهر می‌شود.

زن [رو به تماشاگران] وقتی که برای اولین بار دیدمش حتی به ذهنمم خطور نمی‌کرد که قراره چه اتفاقایی بینمون بیفته. تو نگاه اول به نظرم یه آدم‌حسابی اومد. آدمی که کارش‌و بلده و می‌دونه دقیقاً چی می‌خواد؛ ولی خب حدوداً ۲۰ سالی طول کشید تا بفهمم که اشتباه می‌کردم!!

داستان آشناییمون خیلی ساده بود. من اون موقع ۲۴... ۲۵ سالم بود. یک سالی می‌شد که نامزدی‌م به دلایلی به‌هم خورده بود و به‌خاطر اینکه از دست حرفای مردم فرار کنم اومده بودم به این شهر لعنتی! اگه درست یادم باشه نزدیکای انقلاب بود که تازه به‌عنوان یه منشی تازه‌کار و دست‌وپاچلفتی تو اون کارخونه استخدام شده بودم و اون سعی می‌کرد چم‌وخم کار رو بهم یاد بده و همین باعثِ نزدیکی ما به هم شد. به همین سادگی! برعکس حرفایی که بعداً همسر اولش زد، من هیچ دامی براش پهن نکرده بودم... من می‌دونستم اون متأهله؛ اما هیچ قصدی و نیتی نسبت بهش نداشتم؛ چون اون موقع اون یکی از چن تا حسابدار جزء شرکت بود و هنوز زیاد برای خودش کسی نشده بود. نه پول و ثروت آن‌چنانی داشت نه مقام‌ومنصب اون‌چنانی! منم چون می‌دونستم که اون خونواده داره سعی می‌کردم فاصله‌مو باهاش حفظ کنم تا اینکه... یه روز تو تایم استراحت دربارهٔ زندگی مزخرفش و رابطه‌ش با زنش بهم گفت.

مرد [رو به تماشاگران] آره... همه‌چی‌و بهش گفتم... چون هرچی که می‌گذشت بیشتر مطمئن می‌شدم که این زن دقیقاً همونیه که من می‌خواستم. اون موقع ۲۵ سالش بود. قدبلند و لاغر. زیاد اهل خودنمایی نبود و اگه حواست بهش نبود اصلاً نمی‌فهمیدی که وجود داره! خجالتی و کم‌حرف. درست عکس زن اولم! یادمه یه بار همون اوایل آشنایی‌مون بهم گفت: //چرا بعضی وقتا که حرف می‌زنم می‌خندی؟

زن // چرا بعضی وقتا که حرف می‌زنم می‌خندی؟ حتی وقتایی که دارم جدی حرف می‌زنم؟

مرد [رو به زن] چون قشنگ حرف می‌زنی و خودتم نمی‌دونی که چقدر قشنگ حرف می‌زنی!

زن [رو به تماشاگران] خیلی خجالت کشیدم... خنده‌ای تحویلش دادم و واسه اینکه بحث رو عوض کنم بهش گفتم [رو به مرد] خیلی چیزا هست که من هنوز نمی‌دونم و باید یاد بگیرم!

مرد نگران نباش خودم یادت می‌دم!

زن [رو به تماشاگران] بعد فکر کردم منظورش از «یادت می‌دم» چیز دیگه‌س!... این بود که بیشتر خجالت کشیدم و صورتم رو با دستام پوشوندم و گفتم: ببخشین من آدم خجالتی‌ای هستم! بعد اونم گفت: «کی نیست؟» اما بعدش فهمیدم که منظورش از «یادت می‌دم» دقیقاً مربوط به کارمون بوده نه چیز دیگه! و این طوری شد که بیشتر باهاش احساس نزدیکی کردم تا... تا اینکه نفهمیدم چی شد که دیدم داریم باهم می‌ریم شمال! البته مأموریتی بود!... یه همایش نمی‌دونم چی‌چی که تو رشت برگزار می‌شد و... و اونجا بود که حرف دلش‌و بهم زد. // من بدون تو نمی‌تونم ادامه بدم.

مرد // من بدون تو نمی‌تونم زندگی کنم. [رو به تماشاگران] آره باید همه‌چی‌و بهش می‌گفتم؛ چون هرچی که می‌گذشت رابطه‌ام با زنم بدتر می‌شد و این زندگی دیگه برام قابل‌تحمل نبود... واسه همین دلم‌و زدم به دریا و همه‌چی‌و بهش گفتم. تمام زندگی‌م‌و براش ریختم رو دایره. بعداز اینکه حرفام تموم شد چند دقیقه‌ای هیچ‌کدوممون هیچی نگفتیم... هر دومون داشتیم به عاقبت کار فکر می‌کردیم. اینکه تهش چی می‌شه... بعداز چند دقیقه رو کرد به من و گفت: // اینا رو باید به زنتم بگی!

زن // اینا رو باید به زنتم بگی... اونم حق داره بدونه.

مرد می‌گم بهش... ولی اول می‌خواستم نظر تو رو دربارهٔ خودمون بدونم... اینکه توئم...

زن اول باید همه‌چی‌و به زنت بگی و تکلیفش رو معلوم کنی... نمی‌خوام آدم‌بدهٔ ماجرا من باشم. [رو به تماشاگران] راستش خوشم می‌اومد ازش... دوست نداشتم از دستش بدم... می‌دونین اون از زندگی من خبر داشت و منم از زندگی اون و چیزی برای پنهون کردن از هم نداشتیم... و این یه امتیاز ویژه بود. همون جا همهٔ قرارمدارمون‌و گذاشتیم و بنا شد به‌محض برگشتن، بره با زنش حرفاش‌و بزنه.

مرد چند روز بعداز برگشتنمون از شمال به زنم تمام حرفام‌و زدم... بهش گفتم که هیچ‌وقت دوسش نداشتم... بهش گفتم که از مهربونی و وفاداری‌ش متنفر بودم... از اینکه خودش‌و بهم بچسبونه، از اعتماد بی‌چون‌وچراش به من... همهٔ اینا رو بهش گفتم... بعد می‌دونین چی‌کار کرد؟ همون‌طور که سرم داد می‌کشید و غرغر می‌کرد، رفت غذام‌و گرم کنه! باورتون می‌شه! من ازش متنفر بودم و اون داشت برام غذا گرم می‌کرد! بعدش هم وقتی که از دعوا کردن باهم خسته شدیم تا صبح بدون اینکه یک کلمه حرف بزنیم کنار هم دراز کشیدیم... تا اینکه نزدیکای صبح شروع کرد به گریه کردن... دیدم سرش‌و کرده زیر پتو و داره می‌لرزه... هق‌هق نمی‌کرد... داشت می‌نالید... به حال خودش و دو تا پسرمون احتمالاً. بعدش من لباسام‌و پوشیدم و رفتم سر کار و دیگه تا روز دادگاه ندیدمش!

زن درست چند روز بعداز برگشتنمون از شمال بود که اون مرض افتاد به جونش. وقتی که بهم گفت با زنش به هم زده. ضعف، حالت تهوع و سرگیجه داشت و هر دکتری که اون موقع می‌رفت یه چیزی تشخیص می‌داد. با خودم فکر می‌کردم که آه زنش دامنش‌و گرفته! چون دعواش با زنش و بعداز اون، طلاقش، حالش‌و بدترِ بدتر کرد... لاغر شده بود و رنگش پریده بود... باورم نمی‌شد که داره از اون آدم سرحال و قبراقی که تو شمال دیدم تبدیل می‌شه به یک پیرمرد دم مرگ!

مرد [رو به تماشاگران] بعد طلاقم و اون آبروریزی زنم تو دادگاه حالم خیلی بدتر شد... دوباره حس کردم که اون بیماری ناشناختهٔ بچگی‌م داره می‌آد سراغم... ترسیده بودم... این بود که یه روز صبح بدون وقت قبلی و بدون اینکه به کسی بگم رفتم بیمارستان تا بستری‌م کنن... چون می‌دونستم دارم می‌میرم!

تخت، دکتر و پرستار ظاهر می‌شوند و مرد همان‌طور که روی تخت می‌خوابد تا معاینه‌اش کنند به حرف زدن ادامه می‌دهد.
همه‌جور آزمایشی ازم گرفتن تا اینکه دم غروب دکترم یه جراح متخصص رو فرستاد بالاسرم و بالاخره اون تونست تشخیص بده چه مرگمه!

دکتر آپاندیسته.

مرد [رو به تماشاگران] آپاندیس؟؟! پس بی‌خود نبود که مرگ رو پشت سرم حس می‌کردم! این قضیه داره... این آپاندیس لعنتی قضیه داره! می‌دونین وقتی که

دکتر وای‌سا ببینم چی‌کار داری می‌کنی!!؟؟ آپاندیست ترکیده و تمام این مدت داشتی با آپاندیس ترکیده این‌وَرواون‌وَر می‌رفتی حالا می‌خوای داستان بگی!!... باید عمل بشی.

مرد کی؟

دکتر همین‌الان!

مرد ولی من می‌خوام قضیهٔ آپاندیسمو برای اینا تعریف

مرد را با تخت بیرون می‌برند. **برادر** ظاهر می‌شود.

برادر [رو به تماشاگران] وقتی دکتر به داداشم گفت آپاندیسش ترکیده و باید عمل بشه می‌تونستم نگرانی و استرس و دلیل اینکه فکر می‌کرد قراره بمیره رو تو چهره‌ش ببینم. دقیقاً لحظه‌ای که دکتر گفت آپاندیسش ترکیده نگاهمون به هم گره خورد و هر دومون به یاد یه چیز افتادیم: آقاجون! باورم نمی‌شد اونم به همون دردی مبتلا شده که ۳۰ سال پیش آقاجونم تو همین سن‌وسال بهش دچار شده بود و داشت به کشتنش می‌داد. قبل‌از اونم عموی کوچیکم تو سن ۱۹سالگی همین دردو گرفت و مُرد! ترسش از شنیدن اسم آپاندیس واسه همین بود... راستش منم یک‌کم ترسیدم.

برادر در تاریکی محو می‌شود و مرد خوابیده بر تخت وارد می‌شود.

مرد [رو به تماشاگران] ترس هم داشت خب نداشت!؟ تو تمام طول عمل که بی‌هوشم کردن، چهرهٔ آقاجونم جلو چشمم بود و عموی کوچیکم. هیچ‌وقت بغض و چهرهٔ درمونده آقاجونم وقتی بالاخره بعدِ یه‌مدت مریضی برگشت خونه یادم نمی‌ره. تا دم مرگ رفته بود و برگشته بود. این‌طوری بود که دومین عمل جراحی عمرمو پشت سر گذاشتم. صبح روز بعد هانیه همه‌چیزو برام توضیح داد.

زن ظاهر می‌شود.

زن بهش می‌گن التهاب صفاق... تو زخمت یه لوله کار گذاشتن تا عفونت رو خارج کنن... یه عالمه هم آنتی‌بیوتیک داری که باید همش‌و سر ساعت بخوری.

مرد پس زنده می‌مونم؟!

زن [با خنده] آره متأسفانه! دکتر گفت که از خطر رد شدی... اینم شانس منه دیگه!!

مرد آره... قرار بود چه ماه‌عسلی بریم!! چی فکر می‌کردیم چی شد!

زن قرصات که تموم شد دوباره باید باهم بریم شمال!

مرد حتماً.

مرد از روی تخت بلند می‌شود. زن و تخت بیمارستان محو می‌شوند. مرد رو به تماشاگران صحبت می‌کند.

نگفتم این زن همونیه که می‌خواستم؟! زن رؤیاهام. یادمه برادرم همون اولایی که باهاش آشنا شده بود بهم گفت: «این دختر جواهره..دوباره گند نزنی به زندگی‌ت!»... نه اینکه فکر کنین فقط اول زندگی این‌طور بودیم ها؟! نه... همیشه همین‌طوری بود... چون خودش درد و مریضی رو خوب می‌شناخت نمی‌تونست بی‌تفاوت باشه! این زن درد و مریضی رو خوب می‌شناخت؛ چون خودش یه‌دونه خوبش‌و داشت: منظورم اون میگرن‌های مزخرف لعنتیه که امونش‌و بریده بود!

زن درحالی‌که سرش را بسته ظاهر می‌شود.

زن [رو به تماشاگران] اون سردردهای لعنتی امونم رو بریده بودن... هیچی مثل تاریکی و بالا آوردن نمی‌تونست کمکم کنه... تا حالا تو تاریکی استفراغ کردین؟! جداً زجری که آدم می‌کشه ترسناکم هست... واقعاً واسه من هیچی ترسناک‌تر از بالا آوردن تو تاریکی مطلق نیست! درحالی‌که چشاتون هیچ‌جا رو نمی‌بینه و معده‌تون خالیه دارین عُق می‌زنین و انگار می‌خوایین روحتون‌و بالا بیارین! واسه همین دوست داشتم تو این حال، اون همیشه کنارم باشه... و اونم همیشه با یک سطلی، قابلمه‌ای چیزی بالاسرم بود تا هروقت تو تاریکی داشتم بالا می‌آوردم شونه‌هام‌و بماله تا احساس تنهایی نکنم! این وضعیتم تا چند سال ادامه داشت تا بالاخره قرص‌هایی گیر آوردم که این درد رو از بین می‌برد... اما درد دیگه‌ای را جاش آورد!

مرد [رو به تماشاگران] و اون موقع دیگه من بالاسرش نبودم. من تنها زندگی می‌کردم اونم تنها. [مکث] بیشتر از ۴۰ سال بعداز آشنایی‌مون و تقریباً ۲۰ و خرده‌ای سال بعداز جدایی‌مون. [مکث] وقتی که من اصلاً اوضاع جسمی و روحی خوبی نداشتم و تنهایی کلافه‌م کرده بود و داشتم برنامه می‌ریختم که داروندارم رو بفروشم و برم با تنها دخترم -که اون موقع زیاد اوضاع روبه‌راهی نداشت زندگی کنم، یهویی خبردار شدم که سکته کرده. جوری که حتی نمی‌تونه حرف بزنه. خود دخترم بهم خبر داد.

دختر ظاهر می‌شود.

دختر [رو به تماشاگران] آره من بهش خبر دادم... وقتی مادرم بهم زنگ زد این‌قدر وضعش خراب بود که حتی نمی‌تونست حرف بزنه. خیلی ترسیده بودم و هول شده بودم... تا وقتی که خودم‌و رسوندم بهش و اورژانس اومد، دست راستش کلاً از کار افتاده بود... وقتی دیدم قضیه این‌قدر جدیه به بابام زنگ زدم... با خودم فکر کردم بعداز اون‌همه عذابی که به مادرم داد، الان وقتشه که حداقل بدونه چی سرش اومده.

دو تلفن، یکی برای مرد و یکی برای دختر ظاهر می‌شود. مرد و دختر تلفنی و به‌آرامی باهم صحبت می‌کنند.

[رو به تماشاگران] وقتی بهش گفتم چند ثانیه‌ای مکث کرد... صدای سنگین نفساش‌و می‌تونستم از پشت گوشی بشنوم... راستش همون لحظه‌ای که بهش خبر بد شدن حال مادرم رو دادم از کارم پشیمون شدم... . چون... آخه... آخه اون خودش اصلاً حال‌وروز خوبی نداشت... خودشم تازگی قلبش‌و عمل کرده بود... بعداز چند ثانیه گفت: //«سکته؟!»

مرد [پای تلفن]// سکته؟! مم‌مطمئنی؟ یعنی منظورم اینه که

دختر [پای تلفن] آره بابا... بالاخره میگرن‌هاش کار دستش داد.

مرد چطور؟ چه ربطی به هم دارن؟

دختر به‌خاطر داروهایی بوده که این چند سال واسه میگرن‌هاش می‌خورده.

مرد ولی این که

دختر اون داروها تنها چیزایی بود که مامان‌و از شر اون سردردهای وحشتناک نجات می‌داد.

مرد ولی این‌طوری که نمی‌شه... باید ازشون شکایت کنیم... باید از این کثافتایی که این داروها رو

دختر بابا! یه دقیقه آروم باش... مامان خودش عوارض این داروها رو می‌دونست... منم می‌دونستم... بهشم گفتم... هم من، هم دکترش بهش گفتیم که ممکنه چه بلایی سرت بیاد؛ ولی وقتی دید روش اثر داره... وقتی دید برای اولین بار بعد از ۴۰ سال از شر اون سردردها خلاص شده... گفت به خطرش می‌ارزه... بابا! اون چهار سالِ بدون درد رو گذروند و این براش خیلی ارزش داشته.

مرد ارزش؟! حالا از اینجا به بعد می‌خواد چه‌کار کنه؟ کدوم بیمارستانه تا خودمو برسونم؟

دختر [رو به تماشاگران] از اینکه دیدم هنوزم مامان رو دوست داره و براش مهمه خوشحال شدم؛ اما می‌دونستم که اگه تو اون حال‌وروز مامان رو ببینه وضع جفتشون بدتر می‌شه... پس بهش گفتم [با تلفن] نه پدر من! اینجا جای تو نیست... تو خودت حالت خوب نیست... بهت خبر می‌دم... بذار ببینم اوضاع چه‌جوری پیش می‌ره حالا...

مرد خوب می‌شه؟ دکترش چی می‌گه؟ می‌تونه دوباره حرف بزنه؟

صدای زن در سر مرد می‌پیچد: «چرا بعضی وقتا که حرف می‌زنم می‌خندی؟»

دختر دکترش می‌گه خوب می‌شه... می‌گه دوباره مثِ روزای اولش می‌شه، منتها درمانش زمان می‌بره... باید بره فیزیوتراپی و این‌جور جاها... می‌خوام بیارمش جای خودم و بچه‌هام... هرچی دورش شلوغ‌تر باشه فکروخیال نکنه بهتره... باید حسابی مراقبش باشم.

مرد آره باید همین کار رو بکنی... نباید بذاری تنها بمونه... اون طاقت تنهایی رو نداره!

دختر خودم حواسم بهش هست... نگران نباش.

مرد ولی اون خیلی جوون‌تر از این بود که بخواد سکته کنه...

مکث. هم‌زمان با گفتن جملهٔ آخر مرد، دختر و تلفن‌ها در تاریکی محو می‌شوند.

مرد [رو به تماشاگران] هیچ‌وقت باورم نمی‌شد که اون دختر لاغر و قدبلندِ خوشگل یه روزی زمین‌گیر بشه. برام مثِ یک کابوس بود. کابوسی که چند روز بعد با دیدنش روی تخت بیمارستان به واقعیت تبدیل شد.

هم‌زمان سایهٔ تخت بیمارستان و دم‌ودستگاه‌های همراه آن ظاهر می‌شود. زن هم درحالی‌که پشت به تماشاگران و رو به مرد است، به‌تدریج نمایان می‌شود.

صورت کشیده و زیباش ورم کرده بود و قد بلندش زیر ملحفه‌های چرک بیمارستان کوتاه شده بود! قشنگ داشت متلاشی می‌شد. خیلی جلوی خودمو گرفتم تا بغضم نشکنه... به‌خاطر سکته برای حرف زدن باهاش و اینکه بفهمم چی می‌گه باید حسابی بهش نزدیک می‌شدم و بااینکه به بوی مزخرف بیمارستان عادت داشتم، اما اون روز اون بو حسابی حالمو بد کرد... به‌هرصورت خودمو بهش نزدیک کردم تا بتونم چند کلمه‌ای باهاش حرف بزنم. کاملاً صورتمو نزدیک صورتِ پف‌کرده‌ش کردم. ۲۰ سالی بود که این‌قدر بهش نزدیک نشده بودم... درست بعداز اینکه از هم جدا شدیم، بعداز مرگ مادرم [مکث]. البته اینا رو اصلاً به روش نیووردم و سعی کردم بهش حال خوب بدم... با چشماش نگاهی به دست راستش انداخت و به زحمت گفت: //«فلج شدن»

زن [رو به تماشاگران، به‌سختی و با تته‌پته] // فـفـفلج شدن وحشتناکه... به دستت نگاه می‌کنی و می‌گی که تکون بخوره... ووو

زن نمی‌تواند جمله‌اش را کامل کند، بغضش می‌ترکد و به‌جایش مرد جمله‌اش را کامل می‌کند.

مرد ولی نمی‌خوره!

زن با گریه و خنده‌ای هم‌زمان سری تکان می‌دهد و دوباره پشت به تماشاگران می‌کند.

[رو به تماشاگران] وقتی نتونست جمله‌ش‌و کامل کنه و من براش کامل کردم، بی‌اختیار یاد اون روزی افتادم که حتی بهم اجازهٔ حرف زدن هم نمی‌داد... نمی‌ذاشت از خودم دفاع کنم، هرچند دفاعی هم از خودم نداشتم و اون این‌و خوب می‌دونست.

زن عصبانی و سالم به‌سمت تماشاگران برمی‌گردد.

زن [رو به مرد] مگه من چی‌کارت کردم که باید این بلا رو سرم بیاری... ها؟! چه اشتباهی در حقت کردم؟ چرا فکر می‌کنی من این‌قدر خرم؟! چرا این‌قدر من‌و خر فرض کردی؟ چرا دوست داری همه‌چی رو به هم بریزی؟ ها؟! یعنی من این‌قدر کودن و مزخرفم که حتی الانم جرئت نداری بهم راستش‌و بگی؟

مرد آخه من

زن دیگه من... دیگه هیچ‌وقت

مرد خب بذار

زن داد می‌زند تا حرف مرد را قطع کند.

زن دیگه هیچ‌وقت هیچ‌کدوم از حرفات‌و باور نمی‌کنم... بهت تبریک می‌گم که من‌و به اینجا رسوندی... منی که حتی تو همهٔ این سال‌ها حتی یه بارم بهت شک نکردم... سؤال‌وجوابت نکردم... ولی حالا حتی یک کلمه هم از حرفات‌و باور نمی‌کنم... یعنی نمی‌تونم باور کنم.

زن می‌رود.

مرد [رو به تماشاگران] راست می‌گفت. تو این مدت حتی یک بارم بهم شک نکرده بود... زندگی خوبی داشتیم و اصلاً نیازی به این چیزا نبود... دو سال بعداز ازدواجمون تنها دخترم به دنیا اومد... بعداز به دنیا اومدن اون بود که میگرن‌هاش بیشتر شدن و بعداز اون اتفاقی که تو ۱۳سالگی واسه دخترمون افتاد و لگنش شکست، اوضاع میگرن‌هاش بدتر و بدتر شد و دیگه نتونستیم بچه‌دار بشیم؛ ولی من با همهٔ اینا کنار اومدم؛ چون جفتشون‌و از ته دل دوست داشتم و هنوزم دارم!... اما... خب... چطوری بگم... آخه هیچ‌وقت فکر نمی‌کرم این‌طوری بشه... ۵۰سالگی رو رد کرده بودم و دوباره شبا قبل‌از خواب اون حس ترسم از مردن به سراغم اومده بود... باید یه کاری می‌کردم تا به خودم ثابت کنم که هنوز جوونم! می‌فهمین که چی می‌گم دیگه!... شده بودم حسابدار اصلی و یکی از پایه‌های اساسی شرکت. وضع مالی‌م روبه‌راه بود و یه عالمه حسابدار قدونیم‌قد، دختر و پسر، زیر دستم کار می‌کردن؛ ولی اصلاً به فکرمم خطور نمی‌کرد که بخوام خطا کنم... من... من زن و دخترم‌و دوس داشتم... عاشقشون بودم و

این... این از همه‌چیز برام مهم‌تر بود... تا اینکه... تا اینکه یه بار... فقط یه بار کوتاه اومدم؛ اما همون یه بار کافی بود تا اژدهایی که بیست‌وخرده‌ای سال توم خوابیده بود رو بیدار کنه تا همه‌چی رو نابود کنه.

رابطهٔ من با دختر خوشگل و مطلقه‌ای که هم‌سن دخترم بود واسه شخص خودم یه رسوایی بزرگ بود چه برسه به بقیه! اما این بار برعکس ازدواج اولم، خودم هیچ اراده‌ای رو اعمال و رفتارم نداشتم و فقط می‌فهمیدم که اون حس فرار از زندگی محافظه‌کارانه دوباره به سراغم اومده! دلم هیجان می‌خواست... دست به کارای خطرناک و عجیبی هم می‌زدم... مثلاً یه بار بدون اینکه هیچ‌کدومشون خبر داشته باشن، دست هانیه رو گرفتم بردم پیشش تا ببینم اگه جفتشون‌و کنار هم داشته باشم چه مزه‌ای می‌ده! یا اینکه... نه ولش این‌یکی تعریف‌کردنی نیست! [مکث] می‌دونین اون موقع این کارا رو می‌کردم تا شاید حالم از خودم به هم بخوره و به خودم بیام و برگردم به همون زندگی سابقم... ولی هیچ‌وقت این‌طوری نشد... راستش‌و بخواین این کارام داشت نتیجهٔ عکس می‌داد. هر بار که اون دختر جوون رو می‌دیدم نه می‌ترسیدم نه خجالت می‌کشیدم... فقط می‌خواستم برای همیشه به دستش بیارم... فکر می‌کردم اگه اون‌و کنار زن و دخترم داشته باشم دیگه تمومه! آخرشه!

زن ظاهر می‌شود.

دیگه هیچ جای خالی‌ای تو زندگی‌م نیست؛ اما... اما طولی نکشید که فهمیدم اینکه آدم تو پنجاه‌سالگی فکر کنه که می‌تونه کسی رو پیدا کنه تا جای همهٔ چیزای دیگهٔ زندگیش‌و پر کنه خیلی احماقانه‌س!

زن [رو به تماشاگران] راستش چند وقتی بود که بهش شک کرده بودم... یه‌جورایی حتی بهش حق هم می‌دادم که با دخترای دوروبَرش بگه و بخنده؛ چون اوضاع خونوادهٔ ما اونم بعداز طلاق دخترمون، زیاد روبه‌راه نبود. چند سالی بود که میگرن‌هام امونم رو بریده بود و دیگه مثِ سابق نمی‌تونستم باهاش باشم؛ ولی... ولی فکرشم نمی‌کردم که اون دختره براش از خونواده‌ش مهم‌تر باشه... و اگه... اگه که مادرش سکته نمی‌کرد من هنوزم این قضیه رو نمی‌فهمیدم.

وقتی مادرش سکته کرد اون، به قول خودش رفته بود مأموریت و چند روزی اینجا نبود. یادمه اون موقع دوسه روزی تعطیل بود؛ چون دخترمم که تازه طلاق گرفته بود و اصلاً اوضاع خوبی نداشت، از اون تعطیلی استفاده کرده بود و دست دو تا بچه‌ش‌و گرفته بود اومده بود تا اگه شد پیش ما زندگی کنه... آره مادرش سکته کرده بود و همهٔ کارا افتاده بود رو دوش برادرش. این بود که من باید هرجور بود پیداش می‌کردم... اونجا بود که من بعداز زنگ‌هایی که به چنتا از همکاراش زدم فهمیدم اصلاً مأموریتی در کار نبوده و بالاخره به بدبختی و هزار ترفند فهمیدم دست خانم رو گرفته و رفته شیراز! شمارهٔ همهٔ هتل‌هایی که می‌تونست رفته باشه رو گرفتم و بالاخره پیداش کردم؛ اما اون موقع هتل نبود. قرار شد وقتی که اومد بهم زنگ بزنه.

مرد با یک تلفن ظاهر می‌شود. مستأصل شماره‌ای می‌گیرد.
نزدیکای غروب بهم زنگ زد.

صدای زنگ تلفن. تلفنی هم برای زن ظاهر می‌شود. زن تلفن را برمی‌دارد.

مرد سلام... چطوری؟؟ خوبی... ببخشید از صبح تا الان نبودم...

زن چرا شمارهٔ هتل‌و بهم ندادی که بتونم راحت پیدات کنم؟

مرد ندادم؟ یادم رفته حتماً! آخه می‌دونستم اگه بخوای پیدام کنی هرجور شده پیدام می‌کنی!

زن آره والا!

مرد خب حالا کاری داشتی؟ رسپشن گفت کار خیلی مهمی داشتی؟

زن هیچی امروز یهویی دلم برات تنگ شد. همین! ولی خب وقتی به هر بدبختی شمارهٔ هتلت رو پیدا کردم تا باهات حرف بزنم رسپشنه گفت که آقا با دخترشون همین چند لحظه پیش از هتل رفتن!

مرد [کمی هول می‌شود؛ ولی بلافاصله به خودش مسلط می‌شود.] دخترم؟! [با خنده] آها... منظورش منشیمه! همون دختره که اون روز دیدی‌ش... خانم

زن نه‌خیر منظورش همون دختر ۲۵ساله‌ایه که مدتیه باهاشی. همون دختر باریک و قلمی‌ای که منم یه بار بهش معرفی کردی! همون که هم‌سن دختره بیچاره‌ته [مکث]. می‌گم دقیقاً منم تو همون سن بودم که تورم کردی، نه؟!

مرد چی می‌گی واسه خودت؟! دیوونه شدی؟! مثِ اینکه این سردردات حسابی مخت‌و تکون داده! من با اولین پرواز برمی‌گردم تا ببینم حرف حسابت چیه؟

زن حرف حساب؟ حرف حساب؟ آخه کثافت عوضی [حرفش را می‌خورد و پوزخندی عصبی می‌زند.] بی‌خیال تو رو خدا... راحت به عشق و حالت برس... فقط راستی همون‌طور که داری حال‌وحولت‌و می‌کنی باید بهت خبر بدم که مادرت سکته کرده و دم مرگه و داداشت تنهایی داره جمعش می‌کنه! پس نه به‌خاطر منِ احمق و دختر بدبختت، به‌خاطر مادرت پاشو زودتر بیا!

تلفن را قطع می‌کند. زن و تلفن در تاریکی محو می‌شوند و مرد تنها می‌ماند. به‌تدریج سایهٔ تخت بیمارستان و چند نفری که دورش جمع شده‌اند ظاهر می‌شود.

مرد [رو به تماشاگران] باورم نمی‌شد که همه‌چی رو می‌دونه! زندگی‌م داشت از هم می‌پاشید. داشتم از روی بندی که خودم ساختم با سر می‌خوردم زمین... و خب خوردمم! مادرم درست یک ساعت قبل‌از اینکه من برسم بیمارستان مُرد. پیرزن مچاله‌ای که هیچ شباهتی به مادرم نداشت. وقتی دست پیر و چروکیدهٔ مادرمو تو دستام گرفتم تا ببوسمش، باورم نمی‌شد که طی این چند ساعت دو زنی که تمام وجودم بسته به اونا بود رو از دست دادم...

به‌تدریج زن ظاهر می‌شود.

و بیشتر گریه‌ای که کردم هم به‌خاطر همین بود، نه صرفاً مرگ مادرم! نمی‌تونستم این درد رو تحمل کنم؛ پس باید... پس باید

زن [رو به تماشاگران] فقط دروغ می‌گفت... دروغ و شِرّوِر تحویلم می‌داد تا شاید بتونه رامم کنه.

مرد [رو به تماشاگران] نباید از دستش می‌دادم... اگه راستش‌و می‌گفتم از دستش می‌دادم؛ پس مجبور بودم بهش دروغ بگم!

زن [رو به مرد] می‌دونی، اولش با خودم می‌گفتم که تو چطور تونستی وقتی دخترت اونم با اون وضع و اوضاع روحی برگشته پیشمون، همچین کار کثیفی بکنی... ولی بعد فهمیدم این کارت هم بیشتر از سر باهوشی‌ت بوده تا وجدانِ نداشته‌ت! با خودت فکر کردی که منِ احمق سرم به دخترِ تازه‌طلاق‌گرفته‌م و دو تا بچه‌ش گرم می‌شه و فکرم سمت این چیزا نمی‌ره و تو می‌تونی با اون پتیاره سرت‌و گرم کنی! تو همیشه کله‌ت وقتی مغزت به‌جای سرت می‌ره اون‌جات بهتر کار می‌کنه! ولی این بار فکر مرگ مادرت رو نکرده بودی! خدا خوب گذاشت تو کاسه‌ت کثافت! خیلی بی‌شرفی!

مرد آره تو راست می‌گی... من بی‌شرفم..دروغ گفتم چون... چون می‌خواستم این بار قضیه رو برای همیشه تمومش کنم! می‌خواستم بدون اینکه کسی بفهمه کلکش‌و واسه همیشه بِکَنَم!

زن بعد واسه اینکه کلکش‌و بِکَنی باید باهم می‌رفتین شیراز؟! اونم سه روز؟! اونم روزای تعطیل؟! منم خر!

مرد بابا چرا نمی‌فهمی... تهدید کرده بود زندگی‌م رو ازم می‌گیره! باید اول یه‌جوری آرومش می‌کردم. تا بالاخره بهش گفتم.

زن بعد که بهش گفتی بازم تموم شب‌و تا صبح باهم تو هتل موندین؟!

مرد نه... تموم شب داشت گریه می‌کرد!

زن تموم شب؟! واسه یه دختر ۲۵ساله که همه با دخترت اشتباه می‌گیرنش خیلیه! فکر نکنم تا حالا بچه‌ت این‌قدر برات گریه کرده باشه!

مرد [از حاضرجوابی زن کلافه و عصبی می‌شود.] ببین... من رفتم تا این گندی که زدمو جمع کنم... جمعش کردم و الان هیچی دیگه بین ما نیست.

زن به همین راحتی! حالام حتماً ازم انتظار داری چشمامو رو این گندی که زدی ببندم و خوش و خرم باهات زندگی کنم! [بغضش می‌ترکد و همان‌طور که سعی می‌کند خودش را کنترل کند، پوزخندی می‌زند.] بدهکار آقام شدیم حالا.

مرد نه... من گه بخورم همچین

زن با عصبانیت حرف مرد را قطع می‌کند و نمی‌گذارد مرد جوابی بدهد. در تمام مدتی که حرف می‌زند، سعی می‌کند خودش را کنترل کند تا گریه نکند؛ اما نهایتاً گریه‌اش می‌گیرد.

زن مگه من چی‌کارت کردم که باید این بلا رو سرم بیاری؟... ها؟! چه اشتباهی در حقت کردم؟ چرا فکر می‌کنی من این‌قدر خرم؟! چرا این‌قدر منو خر فرض کردی؟ چرا دوست داری همه‌چی رو به هم بریزی؟ ها؟! یعنی من این‌قدر کودن و مزخرفم که حتی الانم جرئت نداری بهم راستش‌و بگی؟

مرد آخه من

زن دیگه من... دیگه هیچ‌وقت

مرد خب بذار

زن داد می‌زند تا حرف مرد را قطع کند.

زن دیگه هیچ‌وقت هیچ‌کدوم از حرفات‌و باور نمی‌کنم... بهت تبریک می‌گم که منو به اینجا رسوندی... منی که حتی تو همهٔ این سال‌ها حتی یه بارم بهت شک نکردم... سؤال‌وجوابت نکردم... ولی حالا حتی یک کلمه‌ام از حرفات‌و باور نمی‌کنم... یعنی نمی‌تونم باور کنم. بد کردی. هم با خودت هم با من و دخترت... دیگه نمی‌تونم بی‌خیال بشم... من کسی بودم که تو رو از زندگی مزخرفی که داشتی نجاتت دادم... یه دختر دسته‌گل برات به دنیا آوردم و تموم اون زندگی نکبتی‌ت‌و عوض کردم و اون‌وقت تو... تو در قبال تموم این کارا چه‌کار کردی؟! ها؟! رفتی ترتیب کسی رو دادی که حتی از دخترت هم کوچیک‌تره! به زنت دروغ و دروغ

و دروغ بگی و بگی و بگی بعدم تعطیلی‌هاتو بری با اون خوش باشی! [مکث] می‌دونی من تحملم بالاس... فکر می‌کنی نمی‌دونم تو این چند سال که واسه خودت اسم‌ورسمی تو اون شرکت نکبتی‌ت دست‌وپا کردی با دخترای زیر دستت تیک می‌زنی! ها؟! ولی چشام‌و بستم چون یه‌جورایی بهت حق می‌دادم... حتی اینکه بدونم داری بهم خیانت می‌کنی رو هم شاید بتونم تحمل کنم؛ ولی دروغ رو نه... دروغ گفتنت رو نمی‌تونم. اینکه دروغ بگی یعنی اینکه داری من‌و بازی می‌دی، یعنی اینکه من به هیچ‌جات نیستم!... دروغ پشت دروغ بهم می‌بندی تا شاید بتونی من و اون کثافت کوچولو و ساده رو باهم داشته باشی... ولی نه... من نمی‌ذارم... هنوز اون‌قدر ذلیل نشدم که بذارم.

مرد ولی آخه هان

زن [داد می‌زند.] اسم من‌و دیگه به اون دهن نجست نیار!

درحالی‌که زن دوباره حرف‌هایش را پی می‌گیرد... به‌تدریج صدای زن محو می‌شود و به گریه می‌افتد.

مرد [رو به تماشاگران] باورم نمی‌شد که این‌قدر راحت بتونه ذهنم رو بخونه! انگار جلوش لخت مادرزاد وای‌ساده بودم و اون داشت بی‌هیچ شرمی سرتاپام‌و نگاه می‌انداخت... وقتی اسم زن اولم رو آورد ناخودآگاه یاد حرفای ۲۰ سال پیشش تو دادگاه افتادم: «من دلم برای اون دختر سادهٔ و پفیوزی می‌سوزه که به این حروم‌زاده دل بسته!»

مرد نگاهی به زن می‌اندازد که دارد گریه می‌کند.

مرد [رو به تماشاگران] اما وقتی ۲۰ سال بعداز این اتفاق، درحالی‌که سکته کرده بود، روی تخت بهش نزدیک شدم یاد آخرین حرفایی که همون روز زد افتادم.

صدای زن، درحالی‌که دوباره به خودش مسلط شده، برمی‌گردد.

زن [رو به مرد] می‌دونی داستان ازدواج از قبل معلومه... مردِ داستان به‌مرور علاقه‌ش‌و به زنِ داستان از دست می‌ده. چون به نظرش زن پیر شده و دیگه شوروشهوت نداره... دیگه اون چیزی نیست که قبلاً بوده... ولی زن یه جور دیگه‌ای به این قضیه نگاه می‌کنه... برای اون فقط اینکه بتونه با مردش تو یک تخت کنار هم بخوابن کافیه... ولی برای مردها نه!

هم‌زمان با حرف زدن مرد دوباره به فضای بیمارستان برمی‌گردیم: سایهٔ تخت بیمارستان و دم‌ودستگاه‌های همراه آن ظاهر می‌شود.

مرد این حرفا آخرین چیزایی بود که بهم گفت و خب اون موقع من براش هیچ جوابی نداشتم... ولی اون روز... اون وقتی که با اون حال خراب روی تخت بیمارستان خوابیده بود، می‌خواستم بهش بگم منم که الان مثِ اون موقعِ تو فکر می‌کنم... ولی نگفتم

چون کار احماقانه‌ای بود! [مکث] ما همون سال از هم جدا شدیم و اگه دقیق‌تر بخوام بگم ما درست بعداز هفتم مادرم جدا شدیم و تا چهلمش رسماً از هم طلاق گرفتیم.

زن و تخت بیمارستان و دم‌ودستگاهش محو می‌شوند و دوباره به فضای قبرستان برمی‌گردیم.

بعداز طلاقم، از اونجایی که باید وجههٔ اجتماعی‌مو حفظ می‌کردم، با همون دختر ۲۵ساله ازدواج کردم! و برای اینکه همهٔ تقصیرا گردن من نیفته و در واقع از این گندی که زدم شونه خالی کنم، اون‌و رسماً به‌عنوان همسر سوم خودم معرفی کردم. من با زندگی‌م قمار کرده بودم و سعی داشتم از این کارم لذت هم ببرم... اما آخرش بهش باختم... بدجوری بهش باختم! هرچقدر که ازدواج دومم کار درستی بود، ازدواج سومم یه شکست تموم‌عیار بود... این‌و وقتی فهمیدم که برای بار سوم پام به اتاق عمل باز شد.

دوباره تخت بیمارستان همراه با دکتر و پرستار می‌آیند و به‌تدریج مرد را روی تخت می‌خوابانند.

۲۲ سال بعداز عمل آپاندیسم، ۶ سال بعداز طلاق دومم و ازدواج سومم و درست زمانی که این بار آقاجونم حالش بد بود و داشت نفسای آخرش‌و می‌کشید، زیر تیغ جراحی رفتم. این بار نوبت قلبم بود که من‌و یک قدم دیگه به مرگ نزدیک کنه. وقتی دکتر دلیل نفس‌تنگی‌م رو گرفتگی رگ‌های قلبم عنوان کرد، هیچ‌جوره باورم نمی‌شد! آخه من برخلاف زندگی شخصی و خونوادگی و روابط عشقی داغونی که داشتم، خیلی رو سلامتم حساس بودم. هم ورزش می‌کردم و هم غذام‌و کنترل می‌کردم... سیگار و دود و اینام که هیچی کلاً! هنوزم که بهش فکر می‌کنم باورم نمی‌شه که توی ۵۶سالگی رگ‌های قلبم گرفته بود! ولی وقتی تو همون روزی که باید بالای سر آقاجون دم مرگم بودم داشتن موهای سینه‌مو می‌زدن تا برای عمل قلب باز آماده‌م کنن، فهمیدم که باور کردن و نکردن من زیاد اهمیتی نداره و تازه وقتی که بعداز ۷ ساعت عمل سنگین، دکتر از میون کلی دم‌ودستگاهی که بهم وصل بود گفت ۹۰ تا ۹۵ درصد رگ‌های قلبم بسته بوده و من در آستانهٔ یک سکتهٔ قلبی شدید بودم، فهمیدم که تا همین جاش هم شانس آوردم که زنده‌ام! بااین‌حال اوضاع‌واحوالم اون‌قدر بد بود که تقریباً مطمئن بودم زودتر از پدرم بارم‌و از این دنیا می‌بندم... این بود که حالم چه از نظر جسمی چه روحی کاملاً به‌هم‌ریخته بود و هر لحظه منتظر مرگ بودم... حالا همهٔ اینا به کنار، حضور زنِ جوونِ بی‌عرضهٔ جیغ‌جیغوم حالم‌و بدتر می‌کرد! به معنی واقعی کلمه بی‌عرضه بود و تو شرایط بحرانی هیچ کاری ازش برنمی‌اومد... هیچ کاری‌ها...! از پارک کردن ماشین بگیرین تا اینکه بخواد یه لیوان آب بده دست آدم! بی‌عرضهٔ محض! به قول برادرم این دختری که گرفتم فقط به درد پشت ویترین می‌خوره! البته اینم بگم یه بخشی از ناراحتی‌م از دست اون برمی‌گرده به اینکه همه‌ش اون‌و با هانیه مقایسه می‌کنم... وقتی شبا تو بیمارستان با اون‌همه لوله و دستگاهی که بهم وصل بود بی‌خوابی می‌اومد سراغم و یاد ۲۲ سال پیش و عمل آپاندیسم و حضور هانیه کنارم می‌افتادم، قلبم تیر می‌کشید و می‌خواست از جا کَنده بشه؛ اما درد اون لولهٔ لعنتی که کرده بودن تو حلقم مانع می‌شد!

به‌تدریج برادر ظاهر می‌شود.

این بود که برادرم که هم داشت جور من‌و می‌کشید و هم به آقاجونم سر می‌زد، وقتی دید آبی از زن سومم گرم نمی‌شه با هزینهٔ خودش برام پرستار گرفت تا وقتی مرخص شدم حسابی مواظبم باشه.

برادر [رو به تماشاگران] بهش گفتم ببین به حرفم گوش نکردی و اون زن مثِ پنجهٔ آفتابت رو مفت‌مفت از دست دادی اون هم به‌خاطر کی؟! این دختری که گرفتی واقعاً هیچ کاری جز تو رختخواب نمی‌تونه واست بکنه! اون... اون فقط به درد پشت ویترین می‌خوره... از دور خوبه؛ ولی همچین که بهش نزدیک می‌شی و از تو ویترین درش می‌آری و چار تا فوت بهش بکنی تا خاکش‌و بگیری، می‌بینی که بع!... هیچی نداره بهت بده... از تو خالیه! نمی‌شه روش حساب کرد... بهش گفتم ببین از حرفام ناراحت نشو؛ یعنی می‌خوای بشی هم بشو مهم نیست برام! ولی من نمی‌ذارم با این وضعت این بشر مراقبت باشه... ازش برنمی‌آد... می‌زنه ناکارت می‌کنه! بحث جون داداشم در میونه... تو تا اون دنیا رفتی و برگشتی و حالا وظیفهٔ منه که ازت مراقبت کنم... تا وقتی من هستم نمی‌ذارم هیچ احدالناسی مانع خوب شدنت بشه.

بساط بیمارستان محو می‌شود و به‌تدریج مجدداً فضای قبرستان جایش را می‌گیرد.

مرد بااینکه حرفاش یک‌کم تلخ بود و ناراحتم کرد؛ ولی خب کاملاً درست می‌گفت! این بود که مخالفتی نکردم؛ ولی وقتی زنم قضیه رو فهمید خیلی ناراحت شد و دوباره شروع کرد به نِق زدن! اولش فکر کردم به‌خاطر اینه که ما فکر کردیم که اون بی‌عرضه‌س ناراحت شده؛ ولی بعد فهمیدم به‌خاطر سابقهٔ گندی که از من داشته نمی‌خواسته یک پرستار جوون ۲۴ساعته همراهم باشه... مخصوصاً اینکه پرستار خوب و خوشگلی هم بود! به هر ترتیبی بود با حضور یه پرستار موافقت کرد؛ البته نه اون پرستار جوون بلکه یه پرستار میان‌سالِ چاقِ هاف‌هافو!

چند وقت بعداز ترخیصم از بیمارستان، وقتی که حس کردم داره حالم کم‌کم خوب می‌شه و حتی فکر می‌کردم می‌تونم برم سر کار، آقاجونم مُرد.

همان قبرستان، منتها این بار خبری از صندلی مرد نیست. مادر و پدر کنار هم روی صندلی نشسته‌اند. همان جماعت ابتدایی نمایش این بار دور صندلی پدر جمع شده‌اند.

برادر روز تشییع‌جنازهٔ آقاجونم، من خودم شخصاً رفتم دنبالش... تا هم هواش‌و داشته باشم... همم اگه شد در مورد یه سری مسائلی باهاش حرف بزنم که آقاجونم وصیت کرده بود... ولی اون‌قدر حالش بد بود و روحیه‌ش ضعیف بود که لام تا کام باهم حرفی نزدیم... اونجام که رسیدیم با دیدن فک‌وفامیل و دوست و آشنا حالش بدتر شد.

برادر و مرد به جماعتی که دور صندلی پدر را گرفته‌اند می‌پیوندند. کمی بعد، مرد خودش را از آن‌ها جدا می‌کند.

مرد [رو به تماشاگران] به‌محض وارد شدن به قبرستون با دیدن چهرهٔ آشنای همهٔ اون آدما، بلافاصله یاد آخرین باری افتادم که اومده بودم اینجا... اولین سالگرد مادرم... اولین سالگرد جدایی‌م! این بود که وقتی همهٔ اون آدما رو دیدم احساساتی شدم و نتونستم خودمو کنترل کنم... بااینکه سر قضیهٔ ازدواج سومم مدت‌ها بود تقریباً دور همه‌شون‌و خط کشیده بودم و از اکثرشون متنفر بودم و هیچ حسی بهشون نداشتم و جز داداشم و زن‌داداشم هیچ‌کی رو تو این چند سال ندیده بودم؛ ولی با دیدن اونا و مخصوصاً دیدن دخترم که تمام مدت مراسم کنارم بود و مراقبم بود، اون فشار تنهایی و مریضی و مرگی که این چند وقت روم بود یک‌باره برداشته شد و انگار سبکی ناشی از این بار باعث شد که این‌طور احساساتی بشم! ... [مکث] اما یک‌کم که گذشت...

همه جز مرد و دختر محو می‌شوند. در تمام مدتی که آن‌ها حرف می‌زنند، صدای بیل زدن و خاک ریختن می‌آید.

مخصوصاً موقعی که داشتن جنازهٔ آقاجونم رو خاک می‌کردن دیگه تموم اون احساسات رفته بود... همین‌طوری زل زده بودم به گوری که داشت آروم‌آروم پر می‌شد، اونم کجا؟! تو قبرستونی که قرار بود من اولین مرده‌ش باشم! راستش رو بخواین اون روز یکی از غیرقابل‌تحمل‌ترین روزای زندگی‌م بود... اونم نه به‌خاطر آقاجونم، گرچه اونم تأثیر داشت، بیشتر به‌خاطر اینکه حضور مرگ رو بیشتر از هروقت دیگه‌ای بالای سرم حس می‌کردم... اینکه تو این مدت باهاش دست‌وپنجه نرم کرده بودم و بعد درست وقتی که فکر می‌کردم مچش‌و خوابوندم، به‌خاطر تلافی می‌ره سراغ آقاجونم تا دوباره قدرتش‌و به رخم بکشه... تا نشون بده که هنوز از چنگش رها نشدم و قرارم نبوده که رها بشم!

دختر [رو به تماشاگران] هیچ‌وقت اعتقاد درست‌وحسابی به دین و مذهب نداشت، راستش فکر کنم تو این زمینه من هم دارم راه اون‌و می‌رم؛ ولی با همهٔ اینا من اون روزِ خاکسپاری پدربزرگم یه چیزی رو تو وجودش حس کردم که قبلاً ندیده بودم... چیزی که موقع مرگ مادرش هم، مادربزرگم، اصلاً توش ندیدم. شاید به‌خاطر دورهٔ مریضی سختی که داشت بود... نمی‌دونم... ولی درست بعداز اون روز بود که احساس می‌کردم داره عوض می‌شه... نه‌اینکه آدم مذهبی‌ای بشه ها!! نه!! تموم عمرش از این‌جور آدما بیزار بود؛ ولی از اون روز به بعد بود که احساس کردم می‌خواد تموم این سال‌ها رو جبران کنه... حداقل برای من... شاید واسه همین هم بود که وقتی مادرم سکته کرد بهش زنگ زدم... تا ببینم واکنشش چیه.

مرد [رو به تماشاگران] من هیچ‌وقت آدم مذهبی‌ای نبودم... راستش به نظر من مذهب مثِ یک بانکه که درازای سپرده‌ای که داشتی بهت وامی می‌داد که بهره‌ش خیلی زیاد بود! وامی که نهایتش می‌شد باهاش بدهی‌ت‌و به بقالی سر کوچه‌ت بدی! می‌فهمین چی می‌گم؟! و خب بدهی من به خونواده‌م... به زن و بچه‌م... اون‌قدر زیاد بود که نشه با این کارا تسویه‌ش کرد. به نظر شما دین و مذهب در برابر این‌طور بدهی‌ها چه کاری ازش برمی‌آد؟! من که می‌گم هیچی! [مکث] واسه همینم بود که تصمیم گرفتم که یه

کاری در حقشون بکنم و اولین نفری هم که به ذهنم رسید، دخترم بود... شاید چون روز مراسم آقاجونم تمام مدت کنارم بود و هوام‌و داشت... مخصوصاً وقتی که آخر مراسم تو چشمام زل زد و گفت: «خوبی بابا... حالت خوبه؟!»

دختر [رو به تماشاگران] اون روز تشییع‌جنازهٔ بابابزرگم من تموم مدت کنار بابام بودم... با دستام پهلوش‌و گرفته بودم تا اگه یه‌وقتی خواست از حال بره بگیرمش... اما اون تو تمام مدت مراسم خاک‌سپاری بدون اینکه گریه کنه، فقط زل زده بود به قبری که داشت آروم‌آروم پر می‌شد... راستش در مقایسه با اون احساساتی که اول اومدنش به قبرستون از خودش نشون داد، این زل زدنش برام عجیب بود تا وقتی که بعداز مراسم نگاهی بهش کردم و گفتم: [رو به مرد] «خوبی بابا... حالت خوبه؟!»

مرد [رو به دختر] آره بابا خوبم.

دختر و بعد من‌و محکم بغلم کرد و تو گوشم گفت...

مرد [رو به دختر] حالا فهمیدم دفن شدن یعنی چی... تا امروز نمی‌دونستم.

دختر بعد صورت‌هامون‌و تو بغل هم فروکردیم و آروم‌آروم تو بغل هم گریه کردیم.

محیط قبرستان به‌مرور محو می‌شود و فقط مرد و دختر روی صحنه باقی می‌مانند.

بعداز اون مراسم، وقتی حالش روزبه‌روز بهتر و بهتر شد دیگه کمتر کسی رو می‌دید. یه‌جورایی هرچی حالش بهتر می‌شد تنهاترم می‌شد! تو این مدت گاه‌گداری فقط با من و بچه‌هام یعنی نوه‌هاش در ارتباط بود. باوجود زن سومش نه من راحت می‌تونستم ببینمش نه اون... تا اینکه... تا اینکه طلاق سومش هم از راه رسید و بیشتر هم‌و می‌دیدیم و من بیشتر به تنهایی‌ش پی می‌بردم... بعدش هم که دیگه دوباره درد و مرض افتاد به جونش و دیگه هیچ‌وقت ولش نکرد.

دختر محو می‌شود.

مرد آره... تا ۹ سال بعداز مرگِ آقاجونم وضعم خوب بود... خوبِ خوب که نه! ولی به‌جز برای چکاپ، پام به بیمارستان باز نمی‌شد. ۶۵ سالم بود و بازنشسته شده بودم. برای سومین بار طلاق گرفته بودم و تقریباً دور همه به‌جز دخترم و نوه‌هام رو خط کشیده بودم. هرچند وقت اون‌و بچه‌هاش‌و می‌دیدم و گاهی کمکی هم بهشون می‌کردم... زندگی با دخترم خوب تا نکرده بود و اون خیلی تحت فشار بود... تازه داشتم یه فکرایی دربارهٔ زندگی با دخترم می‌کردم که دوباره راهی اتاق عمل شدم!

دوباره بساط تخت بیمارستان همراه با دکتر و پرستار ظاهر می‌شوند و مرد را روی تخت می‌خوابانند.

تقریباً بعداز این دیگه آب خوش از گلوم پایین نرفت. هر سال به یه دلیلی بیمارستان بودم: [این بخش به‌صورت مسلسل‌وار توسط مرد و دکتر اجرا می‌شود.]

سال اول: کلیه‌م، عمل آنژیوپلاستی عروق کلیه.

دکتر [رو به تماشاگران و کاملاً سرد و بی‌احساس جملات را تندتند و ربات‌وار ادا می‌کند.] یکی از رگ‌های اصلی کلیه‌ش گرفته بود... و ما خوشبختانه زود متوجه شدیم و زیاد به کلیه‌ش آسیب نرسید؛ ولی باید هرچه سریع‌تر عمل می‌شد!

مرد سال دوم: گردنم، یکی از رگ‌هایی که خون می‌رسوند به مغزم گرفته بود.

دکتر شریان کاروتید سمت چپ، یکی از دو جریان اصلی که مستقیم از آئورت به جمجه می‌ره و خون مغز رو تأمین می‌کنه، گرفته بود... و ما خوشبختانه زود متوجه شدیم؛ ولی باید هرچه سریع‌تر عمل می‌شد؛ چون عمل نکردنش مساوی بود با سکتهٔ مغزی و مرگ!

مرد سال سوم: آنژیوپلاستی، این یکی رگ پیوندی‌م گرفته بود و باید آنژیو می‌کردم که البته اینا مثل همیشه زود متوجه شدن و...

دکتر نه... نه... نه! اتفاقاً این بار دیر متوجه شدیم و ایشون به‌خاطر گرفتگی یکی از عروق پیوندی‌شون یک سکتهٔ خفیف رو هم رد کردن! پس باید هرچه سریع‌تر آنژیو می‌شد!

مرد سال بعدش: اون‌یکی رگ پیوندی‌م تنگ شده بود باید براش استند می‌ذاشتن.

دکتر این‌یکی رو خوشبختانه زود متوجه شدیم! و برای‌اینکه مثل اون‌یکی رگتون نگیره، باید براش استند می‌ذاشتیم.

مرد [مرد نگاهی به دکتر می‌اندازد و سپس رو به تماشاگران] سال بعدش سه تا از رگ‌های پیوندی‌م همین بلا سرش اومد و باید عملم می‌کردن!

مرد دوباره به دکتر نگاهی می‌اندازد. دکتر شرمنده سری تکان می‌دهد و همراه با تخت و پرستار می‌روند.

و سال بعدش هم مجبور شدن برام پیس‌میکر بذارن... می‌دونین که چیه؟! یه چیزی مثِ فندک که بالای قلب کار می‌ذارن تا در مواقع اضطراری به قلب شوک بده. [به خودش می‌آید.] چی دارم می‌گم من؟! [مکث] خودمونیم ولی این نمایش باعث شد اطلاعات پزشکی‌تونم بره بالاها! بگذریم... شیش تا عمل در عرض شیش سال، اونم درحالی‌که هنوز ۷۰ سالم نشده بود، حسابی به‌همم ریخته بود. آقاجون و مادرم عمر خوبی کرده بودن و بیشتر عمرشون هم سالم بودن... داداشمم بااینکه از من بزرگ‌تر بود

ولی هنوز یه بارم به‌صورت جدی پاش به بیمارستان باز نشده بود... انگار تو خونوادهٔ سالم و سرحال ما فقط من اون سیبِ کرم‌خوردهٔ خراب بودم... منی که همهٔ عمرم از ترس مرگ سالم زندگی می‌کردم، داشتم زودتر از بقیه به‌سمتش می‌رفتم! منی که اهل ورزش و غذاهای سالم بودم... منی که جز رابطه‌م با زن‌ها هیچ مشکل دیگه‌ای با هیچ احدی نداشتم... فکر می‌کنم همهٔ اینا بود که من‌و روزبه‌روز تنهاتر و منزوی‌تر و بدخلق‌تر کرد... از همه بیزار شده بودم... مخصوصاً از داداشم... بهش حسودی‌م می‌شد... حق هم داشتم. اون از من بزرگ‌تر بود و طبیعتاً الان اون باید جای من می‌بود. بااینکه برخلاف من فقط یک بار ازدواج کرده بود ولی مثِ من سه تا بچه داشت! منتها سه تا بچه‌هاش مثِ پروانه دورش می‌چرخیدن و دوسش داشتن، درست عکس من!

این فکرا بود که تو سرم راه می‌رفت و من‌و بیشتر و بیشتر ازش متنفر می‌کرد... حتی وقتایی که برای عیادت می‌اومد بهم سر می‌زد این‌قدر باهاش بد برخورد می‌کردم که خودش هم می‌فهمید بهش حسودی‌م می‌شه. دست خودم نبود، نمی‌تونستم این زندگی سالمش‌و تحمل کنم، اونم وقتی که مرگ مهم‌ترین مشغلهٔ من شده بود! در واقع ایراد از من بود نه اون. ایراد از زندگی مزخرف و کثافتی بود که خودم واسه خودم ساخته بودم... یه آدم هَوَل زنباره! [مکث] ولی می‌دونین آخرش این‌طوری خودم‌و آروم می‌کردم که اون بااینکه یه خونوادهٔ خوشبخت داره؛ ولی هیچ‌وقت طعم واقعی آزادی و چی می‌گن بهش؟ ها! «جوونی کردن» رو نچشیده... و از همه مهم‌تر اینکه اون دختر نداره! اونم دختری مثِ من که با همهٔ بدی‌هایی که در حقش کردم بازم دوسم داره! اگه بچه‌هات این‌طوری دوسِت داشتن هنر کردی!

هم‌زمان با آمدن نام دختر، وی ظاهر می‌شود.

دختر بعداز اینکه تو شهر غریب با دو تا بچه شوهرم گذاشت و رفت، تصمیم گرفتم دوباره برگردم اینجا... تصمیم سختی بود برام؛ چون همیشه از اینجا متنفر بودم؛ ولی... ولی باید برمی‌گشتم... آخه هنوز سنی نداشتم که بتونم همچین مصیبتی رو تحمل کنم. این بود که به حرف مادرم کردم و برگشتم اینجا تا با اونا زندگی کنم. اینکه می‌دیدم خیلی زود جادهٔ رویاها و آرزوهام به بن‌بست رسیده عذابم می‌داد... ولی بالاخره باید یه جایی با واقعیت روبه‌رو می‌شدم دیگه... از طرف دیگه تا اون موقع همیشه زندگی پدر و مادرم برام یه الگو بود... اینکه این‌قدر هم‌و دوست داشتن و پای همدیگه بودن... اما نمی‌دونستم که درست وقتی که دارم برمی‌گردم پیششون بابام داره با یه دختری که هم‌سن دخترشه به مادرم خیانت می‌کنه! این بود که برگشتن من به این شهر لعنتی مصادف شد با جدایی پدر و مادرم. من چند سالی پیشِ مادرم موندم و بعد که کم‌کم تونستم کاری واسه خودم پیدا کنم، مستقل شدم. تو این مدت هیچ‌وقت بابام‌و نبخشیدم؛ حتی می‌تونم بگم ریختشم نمی‌تونستم تحمل کنم تااینکه اون روز مرگ بابابزرگم تونستم یک‌کم بهش نزدیک بشم و بعد اون، رابطه‌م‌و باهاش حفظ کردم... اون مخصوصاً بعداز طلاق سوم و آخرش، خیلی تنهاتر از همیشه شده بود و وضع سلامتی‌ش هم که اصلاً تعریفی نداشت... شیش تا عمل در طی شیش سال اون‌و حسابی از پا انداخته

بود... لاغر و ضعیف شده بود و البته تنهاتر و بی‌اعتمادتر... منم که مشکلات خودمو داشتم نمی‌تونستم زیاد بهش سر بزنم و اون دو تا پسراشم که کلاً هیچی به هیچی... سه تا زناشم که نمی‌تونستن ریختش‌و تحمل کنن! اون فقط من‌و داشت و دلش به دیدن من و نوه‌هاش خوش بود... چند باری هم غیرمستقیم ازم خواست که برم باهاش زندگی کنم؛ اما... اما نمی‌تونستم... راستش نه می‌تونستم نه می‌خواستم!

مرد آره نمی‌خواست... حق هم داشت... اون هیچ‌وقت من‌و نبخشید... سعی‌ش‌و کرد؛ ولی خب... می‌دونین من با خودم بد تا کرده بودم... خونواده‌م کاملاً متلاشی شده بود و... [مکث. حرف را عوض می‌کند.] به‌جز عمل آخرم، همون پیس‌میکره که دخترم همراهم بود... پنج تا عمل دیگه رو خودم تنها بودم... تنهای تنها... به هیچ‌کس چیزی نمی‌گفتم؛ یعنی در واقع کسی نبود که بخوام بهش چیزی بگم! صبحِ روزِ عمل یه ساک کوچیک ورمی‌داشتم و می‌شستم پشت ماشینم و می‌رفتم سمت بیمارستان. ماشین‌و می‌زدم تو پارکینگ و بعد می‌رفتم تو سالن انتظار منتظر می‌موندم تا نوبت بستری و عملم برسه. روز ترخیصمم به یه بهونه‌ای از بیمارستان می‌زدم بیرون، ماشین‌و از پارکینگ درمی‌اوردم و می‌اومدم خونه! شاید این حرفام به نظرتون ساده بیاد؛ ولی همهٔ این کارا خیلی برام سخت بود؛ اما تحمل می‌کردم... ولی خب بالاخره هرکسی یه اندازه‌ای داره دیگه... اندازهٔ منم انگار به اون آنژیوکته بند بود! [پوزخندی می‌زند.] منظورم مال اون وقتیه که خودم آنژیوکتم‌و از دستم کشیدم بیرون... قضیه از این قرار بود که وقتی من بعداز عمل پنجمم رسیدم خونه و رفتم تا دوش بگیرم، دیدم که پرستار یادش رفته آنژیوکت رو از دستم درآره... این بود که چون حوصله نداشتم که دوباره ماشین سوار شم و هِلک‌وهِلک برم و بدم این‌و از دستم درآرن، خودم زحمتش‌و کشیدم! ولی چشمتون روز بد نبینه... دستم به خون‌ریزی افتاد و خونش بند نمی‌اومد... همون‌طور که بی‌حال زیر دوش افتاده بودم و خون از دستم می‌رفت، یهویی زدم زیر گریه... بی‌اختیار زار می‌زدم و اشکام تموم صورتم‌و خیس می‌کرد... می‌دونستم این رگای درب‌وداغونم بالاخره به یه جایی می‌رسه که نمی‌کشه... می‌دونستم خودمم بالاخره به یه جایی می‌رسم که نمی‌کشم... ولی آخه من هنوز دوست داشتم زندگی کنم و کاری از دست هیچ‌کی بر نمی‌اومد. [مکث] می‌دونین گاهی آدما با خودشون فکر می‌کنن که اکثر آدمایی که الان زنده‌ان تا صد سال دیگه هیچ خبری ازشون نیست... خب این حرف کاملاً منطقیه... ولی آخه مسئلهٔ من اون موقع روز بود نه قرن یا حتی سال! می‌فهمین چی می‌گم؟! من هر روز داشتم به مرگ نزدیک‌تر می‌شدم... دیگه اندازهٔ یه گُه ارزش نداشتم... بعضی وقتا حتی نمی‌تونستم خودمو تمیز کنم... نمی‌تونستم بدون اینکه به هن‌وهن بیفتم حتی تا آشپزخونهٔ خونه‌م برم... نمی‌تونستم تا قبل‌از قطع شدن تلفن بهش برسم و خب از همه مهم‌تر اینکه دیگه یادم نمی‌اومد که یه زن چه بویی می‌ده! دیگه یادم نمی‌اومد که آخرین بار کی با یه زن هم‌صحبت شده بودم... دیگه نه جذابیتی داشتم نه مثِ گذشته سعی می‌کردم داشته باشم... یه مدتی فکر می‌کردم که شاید اون حس غرور و احترامی که حداقل خودم واسه خودم قائل بودم در اثر درد و مرضایی که این چند وقت داشتم خوابیده؛ ولی یک‌کم که گذشت فهمیدم که اون حس نخوابیده، مرده! حذف شده و از

بین رفته و من باید زندگی‌م رو با جای خالی‌ش ادامه بدم. فهمیدم که منم باید مثِ هر پیرمرد و پیرزن دیگه‌ای با این بخش از زندگی‌م کنار بیام و روزها و شبامو همین‌طور بی‌هدف بگذرونم تا بالاخره تموم شه! وقت گذروندن الکی اونم در کنار تحلیل رفتن جسم و فشار تنهایی و حجم انبوهی از خاطرات، بدجوری آدمو اذیت می‌کنه. می‌دونین، پیری یه جنگه... یه جنگ وحشتناک با همه‌چی اونم درست وقتی که آدم تو ضعیف‌ترین حالت خودش قرار داره و هیچ سلاحی هم برای جنگیدن نداره! و وقتی تنهایی و بی‌کسی هم بهش اضافه بشه قشنگ می‌تونه آدمو از پا بندازه.

دوباره بساط بیمارستان همراه با پرستار ظاهر می‌شوند. مرد روی تخت می‌خوابد.

واسه همین، اون روز زیر دوش بعداز اینکه گریه‌وزاری‌م رو کردم تصمیم گرفتم از این حالت دربیام حداقل و رابطه‌مو با دخترم نزدیک‌تر کنم. این بود که سر عمل شیشمم همه‌چی رو بهش گفتم.

پرستار، مرد را با خود می‌برد.

دختر تموم این مدت به من هیچی از عملاش نمی‌گفت. وقتی که مرخص می‌شد من می‌فهمیدم که مثلاً یه هفته بستری بوده و من تازه فهمیدم. همیشه هم بهش می‌گفتم، قسمش می‌دادم که بهم بگه؛ ولی نمی‌گفت. یادمه یه بار بهم گفت: «سختی همیشه از جایی شروع می‌شه که آدم تنها باشه.» و خب درست هم می‌گفت... من کاملاً درک می‌کردم چی می‌گه؛ چون خودم مزهٔ تنهایی رو چشیده بودم... همین جمله‌ش رو بهش یادآوری کردم... ولی بازم بهم نمی‌گفت... شاید روش نمی‌شده... نمی‌دونم... واسه همین وقتی بهم زنگ زد که می‌خوان دوباره عملش کنن، سریع خودمو رسوندم پیشش.

به‌تدریج مرد همراه با تخت بیمارستان ظاهر می‌شوند.

وقتی از اتاق عمل آوردنش بیرون و اون برآمدگیِ بالای قلبش، اونجایی که دستگاه رو کار گذاشته بودن، دیدم حالم بد شد. اونجا بود که فهمیدم بابام واقعاً پیر شده. منتها بعداز اینکه به هوش اومد و از دیدن جای اون دستگاه وحشت کرده بود سعی کردم بهش امید بدم و گفتم: [رو به مرد] این‌و کار گذاشتن تا قلبت مثِ روز اولش بشه!

مرد می‌دونم... خیلی خوبه که همچین چیزی هست؛ ولی... ولی فقط نمی‌تونم باور کنم که...

دختر [رو به تماشاگران] بغضش ترکید و نتونست حرفش‌و تموم کنه... سعی کردم بهش دلداری بدم؛ ولی خودمم وضعم بهتر از اون نبود! جدا از وضعیت جسمی‌ش، از نظر روانی خیلی به هم ریخته بود. می‌دونستم که اگه این‌طوری پیش بره، تنهایی زودتر از درد و مرضایی که داره از پا درش می‌آره. این بود که حتی به این فکرم افتادم تا شاید بتونم دوباره مامان و بابامو با هم آشتی‌شون بدم و حتی وقتی که مامانم سکته کرد و پیش خودم زندگی می‌کرد یه گوشه‌ای هم بهش دادم؛ ولی... ولی می‌دونین با همون زبون

الکنش بهم چی گفت؟! «واقعیت رو نمی‌شه از نو ساخت دختر... آدم باید همون‌جوری که هست قبولش کنه... و این‌جوری کمتر اذیت می‌شه.» و خب وقتی به حرفش فکر کردم دیدم راست می‌گه... این بود که بی‌خیال آشتی دادنشون شدم و سعی کردم بیشتر از همیشه هوای هر دو تاشون رو داشته باشم. خونه‌م رو آوردم نزدیکشون. بعدم که مامانم‌و آوردم پیش خودم. سعی می‌کردم هر روز قبل‌از اینکه برم سر کار به بابام یه زنگی بزنم حتماً... معمولاً هم روزای تعطیل وقت که خالی داشتم حتماً بهش یه سری می‌زدم.

دختر و بساط بیمارستان در تاریکی محو می‌شوند و تنها مرد باقی می‌ماند.

مرد [رو به تماشاگران] همون موقع‌ها بود که دوباره به سرم زد که بهش بگم بیاد با من زندگی کنه... حتی اگه می‌خواست می‌تونستم خونه‌م رو بفروشم و یه جایی نزدیک مادرش بگیرم تا بتونه دائم به اونم سر بزنه؛ ولی وقتی مادرش سکته کرد همه‌چی کلاً منتفی شد. هیچ‌وقت باورم نمی‌شد که اون دختر لاغر و قدبلندِ خوشگل یه روزی زمین‌گیر بشه. [مکث] بعد سکته کردن هانیه اصلاً حال‌وروز خوشی نداشتم... وقتی اون روز رفتم بیمارستان و از نزدیک دیدمش حالم بدتر و بدتر شد... تا اینکه خبر مرگ و مریضی دو تا از نزدیک‌ترین دوستا و همکارام تیر آخرو به حال‌وروز من زد. یکی‌شون تقریباً ده سالی از من بزرگ‌تر بود و در واقع یه‌جورایی رئیس من بود که اون‌طوری که زنش می‌گفت یهویی وسط آشپزخونه سکته می‌کنه و تموم! به همین راحتی. ولی اون یکی‌دیگه، کسی بود که کارمون‌و باهم تو شرکت شروع کرده بودیم... اون یه سرطان بدخیم داشت. مرضی که بعید بود دوباره بهش مهلت زندگی کردن بده. جفتشون‌و خیلی وقت بود که ندیده بودم؛ اما اوضاع‌واحوال چند سال اخیر خودم و وضعیت هانیه و مرگ دوستم یه جوری منقلبم کرد که بااینکه هیچ‌وقت اهل این‌طور کارا نبودم، خودم‌و مجبور کردم تا به رفیق سرطانی‌م زنگ بزنم.

دو گوشی تلفن ظاهر می‌شوند. مرد شماره می‌گیرد.

[رو به تماشاگران] ازاون‌جایی‌که می‌گفتن بعیده تا آخر ماه دووم بیاره، انتظار داشتم جواب تلفنم رو نده یا حداقل بی‌حوصله و مریض باشه؛ ولی...

دوست ظاهر می‌شود و گوشی را برمی‌دارد.

دوست به‌به! چه عجب بابا آقای بی‌معرفت!

مرد پس شناختی‌م؟!

دوست بع! پس چی که شناختمت! چطوری تو؟ حالت چطوره؟

مرد خوبم... راستش فکر نمی‌کردم بشناسی‌م. [رو به تماشاگران] آخرین بار ۴ سال پیش، بعدِ عمل پیس‌میکرم دیده بودمش. اون موقع سالم و سرحال بود و هیچ درد و مرضی نداشت.

دوست اتفاقاً این روزا بیشتر از هروقت دیگه‌ای آدمای دوروبرم رو یادم می‌مونه!

مرد هوم... خب چه خبرا؟! از صدات که معلومه که ظاهراً حالت خوبه!... حداقل از من بهتری!

دوست به‌خاطر اینه که صدای تو رو شنیدم!

مرد از اون حرف دوزاریا بودها!!

دوست هه... آره قابلت‌و نداشت... [مکث] ولی جدا از شوخی این روزا تنها دل‌خوشی‌م حرف زدن با این‌واونه.

مرد راستش من فکر می‌کردم حالت باید خیلی بدتر از اینی که هست باشه!

دوست [با خنده] نه... اصلاً دیگه وقتی واسه حال بد ندارم! تموم تمرکزمو گذاشتم روی آینده!

مرد آینده؟! [رو به تماشاگران] یه‌جوری گفتم آینده که انگاری بهش برخورد!

دوست آره... شاید باور نکنی؛ ولی آره... تو این مدت مریضی‌م تمام این شرّوورا رو از خودم دور کردم و چسبیدم به کاری که دوست دارم انجام بدم. [مکث] شروع کردم به نوشتن. یادته که همیشه دوست داشتم نویسنده بشم؟ نه؟!

مرد آره... [رو به تماشاگران] دروغ می‌گفتم هیچی یادم نبود!

دوست حالا دارم می‌نویسم... به نظر خودم زیادم بد نشده... به یکی از دوستامم که این کاره‌س نشون دادم، اونم خوشش اومده... راستش بهم یه قولایی برای چاپش هم داده!

مرد خیلی خوبه... تبریک... خیلی خوشحال شدم! [رو به تماشاگران] واقعاً نمی‌فهمید که او دوستش که بهش قول چاپ داده داره سر کارش می‌ذاره؟! اونم مثِ همه می‌دونه که این رفیق ما قرار نیست زیاد زنده بمونه!

دوست ممنون... چاپ که شد یه نسخه‌ش‌و برات امضا می‌کنم! [می‌خندد.]

مرد آره چرا که نه! اصلاً می‌گم چطوره یه قرار بذاریم هم همدیگه رو ببینیم همم تو بِدی نوشته‌هات‌و من بخونم! بااینکه من این‌کاره نیستم ولی خودت می‌دونی که از قدیم کتاب‌خون قهاری بودم!

دوست آره یادمه... حتماً... خیلی عالیه. یک‌کم که وضعم روبه‌راه شد یه قرار می‌ذاریم.

مرد دردم داری؟

دوست آره که دارم... کدومش‌و می‌خوای؟!... همه نوعی موجوده! [هر دو پوزخندی می‌زنند و سپس مکث.] درد که دارم ولی خب یاد گرفتم چطوری تحملش کنم... یه عالمه قرص و دوا دارم که هر کدومش واسه یه دردیه. سه تام دکتر دارم... دکترِ متخصص ها! نه از این الکیا. یه انکولوژیست، یه ارولوگ و یه متخصص داخلی. پرستارم که تا دلت بخواد!

مرد پس خوش به حالته!

دوست پس چی! همه‌شون هم خوشگل‌موشگلن!

مرد حالت تهوع چی؟! منظورم اینه که به‌خاطر شیمی‌درمانی...

دوست تا دلت بخواد بالا می‌آرم!

مرد خیلی بده لامصب... منم تا یه مدتی بعدِ هر عملم همین‌جوری بودم!

دوست بعضی وقتا فکر می‌کنم دارم پروستاتم‌و بالا می‌آرم!

مرد نمی‌شه برش دارن؟

دوست [با خنده] چی‌و؟ پروستاتم‌و؟

مرد [پوزخندی می‌زند.] نه تومور رو می‌گم شازده!

دوست نه... فایده‌ای نداره... بدخیمه. بعدش هم بدنم بعداز این‌همه شیمی‌درمانی خیلی ضعیف شده. کم‌خونم، وزنم پایینه، شدم پوست‌واستخون! مطمئنم اگه ببینی‌م نمی‌شناسی‌م! واسه همین ممکنه از زیر عمل بیرون نیام. هرچند آخرشم مجبورن عملم کنن. جدا از اینا خیلی هم رشدش سریعه لامصب! مثِ استارت خداداد جلوی استرالیا می‌مونه! بهم دروغ می‌گن که رشد کُنده.

مثِ چی داره تموم بدنمو می‌گیره. تا دو ماه پیش، توی پروستاتم خبری نبود؛ ولی این‌قدر پیشرفت کرده که دو هفتهٔ پیش مجبور شدن نصف پروستاتمو بِبُرن و بندازن جلو سگ! [پوزخندی می‌زند.] مراقب پروستاتت باش که هنوز به دردت می‌خوره جوون!

مرد هه... آره حواسم بهش هست! [مکث] پس خیلی سختی کشیدی... ببخشین که نتونستم تو این مدت بهت سر بزنم... راستش منم همین‌طور یه پام تو بیمارستانه یه پام خونه... هیچ‌وقت خوبِ خوب نشدم!

دوست می‌دونم ... هرکی واسه خودش یه دردی داره دیگه! راستی دیگه ازدواج نکردی! نگو نه که باورم نمی‌شه!

مرد [می‌خندد.] نه بابا... من دیگه بازنشسته شدم! ببینم کی می‌تونه رکورد منو بزنه؟

دوست خودم می‌زنم... بذار کتابه چاپ شه... دختره که از سروکولم بالا می‌ره!

هر دو قهقهه می‌زنند و پس‌از مدتی خنده‌شان به سکوتی ناخوشایند مبدل می‌شود.

مرد خیلی خوشحالم که روحیه‌ت خوبه... امیدوارم بهتر بشی... [رو به تماشاگران] چون می‌دونستم که دیگه زیاد زنده نمی‌مونه داشتم چرت‌وپرت می‌گفتم!

دوست ممنون... منم خیلی خوشحال شدم صدات‌و شنیدم... تنها چیزی که الان دلم می‌خواد نوشتنه. هیچ‌وقت مشکلات زندگی بهم اجازه نمی‌داد که بشینم بنویسم تا اینکه این سرطان لعنتی بهم این اجازه رو داد! الان دیگه هر کاری که دوست داشته باشم می‌تونم بکنم!

مرد آره ولی عجب راه‌حل وحشتناکی رو انتخاب کردی! [رو به تماشاگران] نتونستم این‌و نگم... فکر می‌کردم ناراحت بشه؛ ولی به‌جاش خندید و گفت...

دوست آره... واسه همین زیاد به کسی توصیه‌ش نمی‌کنم! چون ممکنه نتونن از پسش بر بیان!

مرد آره کار هرکسی نیست.

دوست حالم که یک‌کم بهتر بشه باهات قرار می‌ذارم... می‌دونی، دکترا می‌گن اگه این قسمتش‌و رد کنم زندگی‌م به روال عادی برمی‌گرده.

مرد حتماً همین‌طوره. [رو به تماشاگران] یه دروغ دیگه... قطعاً دکترا داشتن سر کارش می‌ذاشتن، همون‌طور که تو تموم این سالا من‌و سر کار گذاشته بودن!

دوست آره. من باید زنده بمونم تا بتونم کتابم‌و چاپ کنم.

مرد با این روحیه‌ای که تو داری حتماً همین‌طور می‌شه... ببین این شماره‌ای که باهاش زنگ زدم شمارهٔ خونه‌مه... منم که همیشهٔ خدا خونه‌م... اگه یه‌وقت دوست داشتی با یکی حرف بزنی من در خدمتم... هر وقتی و هر ساعتی که دلت خواست می‌تونی زنگ بزنی.

دوست ممنون... حتماً...

تلفن‌ها و دوست محو می‌شوند.

مرد [رو به تماشاگران] ولی این آخرین باری بود که باهم حرف زدیم... چند روز بعدش رفیقم مُرد. درست وقتی که برای چکاپ سالانه تو راه بیمارستان بودم خانمش بهم خبر داد که نصفه‌شبی حالش به هم خورده و تموم کرده. بااینکه می‌دونستم زیاد دووم نمی‌آره ولی بازم از مرگش شوکه شده بودم... شاید اگه بهش زنگ نمی‌زدم راحت‌تر می‌تونستم با مرگش کنار بیام؛ ولی حالا تموم مدتی که تو سالن انتظار بیمارستان نشسته بودم، تموم خاطرات و حرفایی که اون روز پشت تلفن به هم می‌زدیم تو سرم ونگ‌ونگ می‌کرد... خاطرات الکی و مسخره‌ای که هیچ‌وقت فکرش‌و نمی‌کردم تو سرم باشه، مثِ یه فیلم از سرم می‌اومد بیرون و جلوی چشمام پخش می‌شد! این حال بدم با خبری که اون دکتر لعنتی بهم داد کامل شد. فکر کنم دیگه خودتون بتونین حدس بزنین، بله... باید دوباره عمل می‌شدم. اسکنی که ازم گرفتن مشخص می‌کرد که دوباره یکی از رگام به‌شکل خطرناکی گرفته و باید هرچه سریع‌تر عمل بشم! راستش اولش با خودم گفتم خب اینم مثِ اونای دیگه‌س، برو تو کارش؛ ولی ته دلم می‌ترسیدم. به دخترم که زنگ زدم این‌قدر گرفتار مادرش‌و بچه‌هاش بود که اصلاً روم نشد بگم که باید دوباره من صاب‌مرده رو عمل کنن!

برادر به‌تدریج ظاهر می‌شود.

به داداشمم که چند وقتی بود ازش خبری نداشتم زنگ زدم؛ ولی وقتی فهمیدم که مدتیه اینجا رو ول کرده و با زنش رفته شمال زندگی کنه تا از دودودَم شهر و این خزعبلات دور باشه، دیگه دربارهٔ عملم بهش هیچی نگفتم. خیلی لجم گرفت... احتمالاً داداش ۸۰ سالهٔ من برنامه‌ش این بوده که ۸۰ سال دیگه زندگی کنه! باورتون می‌شه؟! من داشتم اینجا برای یه ساعت و یه روز زندگی بیشتر التماس می‌کردم اون‌وقت اون... [مکث] ولی می‌دونین الان که به تموم این قضایا نگاه می‌کنم هیچ‌کی رو جز خودم مقصر نمی‌دونم. مرگ پدر و مادرم، ازدواج‌هام و روابط داغونم از من یه آدم عقده‌ای و شکست‌خورده ساخته بود... آدم

عقده‌ای‌ای که دق‌ودلی تنهایی و مریضی‌ش رو داشت سر عزیزترین آدمای دوروبرش درمی‌آورد؛ ولی نمی‌دونست که این کارا اون‌و تنهاتر و تنهاتر می‌کنه.

سه بار ازدواج کرده بودم و هر سه بار طلاق گرفته بودم. زندگی زناشویی‌م به گند کشیده شده بود و بین دوست و فامیل به یک مرد هوس‌باز معروف بودم تا یه حسابدار دقیق و مسئول! پس بایدم این اواخر تنها می‌موندم و تنهایی از پس همه‌چی برمی‌اومدم. نباید از آدمای دوروبرم توقعی می‌داشتم.

برادر [رو به تماشاگران] با همهٔ درد و مرضی که داشت، ولی اون هیچ‌وقت از ما توقعی نداشت. واسه همینم ۱۰ سال آخر عمرش تنها و تنهاتر شد تا اینکه مُرد. احتمالاً شمام مثِ من و اکثر اونایی که می‌شناختنش با خودتون می‌گین به‌خاطر گندایی که تو زندگی شخصی‌ش زده نبایدم غیر از این انتظار داشت؛ ولی اون آدم خوبی بود... منظورم اینه که زبونم لال قتل که نکرده!... درسته... حق با شماس... درسته که تو زندگی خونوادگی‌ش یه شکست‌خوردهٔ تموم‌عیار بود... ولی مگه از این آدما کم‌ان؟! همه‌شون تو تنهایی مردن؟! اون یه آدم درس‌خونده بود که تو کارش، تو روابطش با آدمای دوروبرش هیچ ایرادی نداشت. به نظرم حقش نبود که این‌قدر تنها بمونه. سالای آخر خیلی کمتر می‌دیدمش... آخرین بار هم که باهم صحبت کردیم یک روز قبل‌از عملش بود. اون‌موقع نمی‌دونستم که قراره دوباره عمل بشه؛ چون بهم هیچی نگفت. یک‌کم از خاطرات قدیم و بچگی صحبت کردیم و خندیدیم و بعدش حرفمون کشید به وصیت کردن... گفت رفته سر خاک آقاجون و مادر و حس عجیبی داره... نمی‌دونم چرا اون‌موقع زیاد حرفاش‌و باور نکردم تا اینکه از خوابی که شب قبلش دیده بود برام تعریف کرد. خواب عجیب‌غریبی دیده بود که خیلی ترسونده بودش. خواب دیده بود که با لباس بیمارستان، همون‌طور که به دستاش سرم و سوزن وصل بوده داشته تو یه جای تاریک و سرد از یه چیزی فرار می‌کرده... همون‌طور که می‌دویده و از سرما می‌لرزیده و از دستا و صورت کبودش همون‌طور خون می‌اومده، یهویی یه تخت‌خواب گرم‌ونرم می‌بینه و می‌پره توش. پتو رو می‌کشه رو خودش تا خودش‌و گرم کنه؛ ولی وقتی دوروبرش‌و نگاه می‌کنه می‌بینه که تو یه قبر خوابیده.

مرد حرف برادر را قطع می‌کند و به‌تدریج برادر در تاریکی محو می‌شود.

مرد بعدش از خواب پریدم... نفسم بالا نمی‌اومد... هنوز روی دستا و صورتم درد کبودی رو حس می‌کردم! فکر کردم دارم سکته می‌کنم... یک‌کم که گذشت پا شدم همهٔ چراغای خونه رو روشن کردم و شروع کردم آروم‌آروم تو خونه راه رفتن. هی دستا و صورتم‌و لمس می‌کردم... از خوابیدن روی تختم وحشت داشتم... با خودم فکر می‌کردم که داشتم از چی فرار می‌کردم؟ اونجا کجا بود؟ شاید باورتون نشه ولی اون شب من صدای جهنم‌و می‌شنیدم! صدای حرف زدنش‌و... صدای تپش قلبش‌و... می‌دونستم قراره یه اتفاقی بیفته... لازم نبود که دکتر و دانشمند یا چه‌می‌دونم مهندس هوافضا باشی که بفهمی چی قراره پیش

بیاد! تا صبح همون‌طور نشستم جلوی تلویزیون روشن که پرپر می‌کرد و روی کاناپه چرت زدم. آفتاب که زد همون‌طور خسته و دمغ سوار ماشین شدم و زدم به جاده و خودمو رسوندم به همین قبرستونی که الان توشم!

قبرستان. پدر و مادر همان جای قبلی حضور دارند.

قبرستونی که حالا دیگه واقعاً تبدیل به یه جای متروکه شده بود... خیلی وقت بود که نیومده بودم اینجا. شاید بعداز فوت آقاجونم یه بار اومدم، اونم چند سال پیش. وقتی که رسیدم باید یک‌کم می‌گشتم تا جاشونو پیدا کنم... ولی به‌محض اینکه پیداشون کردم، تمام اون کابوسی که دیده بودم یهویی از ذهنم پاک شد و بغضی که از دیشب تو گلوم بود آروم‌آروم چشمامو خیس کرد. احساس کردم که استخونای اونا از زیر خاک می‌خوان منو بکشن پایین پیش خودشون! حس عجیبی بود. داد زدم: «من ۷۱ سالمه! آقاجون، مادر! پسر کوچولوتون الان ۷۱ سالش شده! می‌بینین؟!» و بعد آروم تو دلم گفتم: «قراره به‌زودی بیام پیشتون!» و بعد دیگه نتونستم جلو خودمو بگیرم و زدم زیر گریه. [مکث طولانی] تو راه برگشتن از قبرستون بودم که یه گورکن رو دیدم که داشت قبر می‌کَند. رفتم سمتش.

گورکن درحال کندن است و تمام مدت دیده نمی‌شود. تلی از خاک جلوی دیده شدنش را گرفته است.

خسته نباشی حاج‌آقا!

گورکن　　مونده نباشی عزیز.

مرد　　مگه هنوزم اینجا کسی رو خاک می‌کنن؟

گورکن　　پس چی که خاک می‌کنن! نسبت به قدیم خیلی کمتر شده؛ ولی هنوزم هستن کسایی که وصیت می‌کنن اینجا خاکشون کنن. کنار فک‌وفامیلشون. فکر می‌کنم یه‌جورایی بهشون احساس اصالت می‌ده!

مرد　　[رو به تماشاگران] اصالت؟! اونم بعداز مرگ؟! چرا باید یه نفر همچین فکر احمقانه‌ای به سرش بزنه که بخواد بعداز مردنش اصالتش حفظ بشه؟! مگه براش فرقی هم می‌کنه؟! این یارو چرا این‌جوری حرف می‌زنه؟! [رو به گورکن] ولی من فکر کنم بیشتر واسه اینه که اون‌ور تنها نباشن!

گورکن　　آره اون‌طورم می‌شه بهش نگاه کرد؛ ولی این قبرستون قبلاً برا خودش بروبیایی داشته! از وقتی که اون جادهٔ جدید رو اون بالا زدن از رونق افتاده!

مرد آره... می‌دونم... [رو به تماشاگران] دیگه بهش نگفتم قرار بوده با جنازهٔ من اینجا رو افتتاح کنن! [رو به گورکن] می‌گم شما چند وقته که کارت اینه؟

گورکن خیلی وقته! ۳۰ سالی می‌شه!

مرد سی سال؟! نه بابا!

گورکن آره... کار خوبیه... به آدم آرامش می‌ده... بهت وقت می‌ده فکر کنی... نه فقط به مرگ‌ها... به زندگی! ولی خب زحمتش هم زیاده!... دیگه کم‌کم دارم کمردرد می‌گیرم... همین روزاس که دیگه بذارمش کنار. باید بازنشسته شم.

مرد [رو به تماشاگران] همون جا با خودم گفتم که این تا قبر من‌یکی رو نکنه بازنشسته نمی‌شه! [رو به گورکن] مگه هر روز چقدر کار می‌کنی؟

گورکن بستگی داره... قبلاً که اینجا رونق داشت من تا روزی پنج تام می‌کَندَم؛ ولی الان خیلی کم شده، شاید هفته‌ای دو تام نشه!

مرد بعد هر قبری که می‌کَنی چقدر کار داره؟

گورکن هی... اونم بستگی به آب‌وهوا، زمین و جاش داره؛ ولی حدوداً سه‌چهار ساعتی وقت می‌بره.

مرد پس حسابی پیرتو درمی‌آره!

گورکن آره عزیز... قبلنا پسرامو می‌آوردم تا بهم کمک کنن؛ ولی چون خیلی از این کار خوششون نمی‌اومد دیگه بهشون اصراری نمی‌کردم.

مرد آره کار هرکسی نیست.

گورکن می‌گم شما از تلویزیون اومدی عزیز؟

مرد تلویزیون؟ نه بابا... چطور؟

گورکن چون معمولاً آدما نمی‌خوان از این کارا سر دربیارن... چون زندگی‌شونو به هم می‌ریزه. فکر می‌کنن هرچی کمتر بدونن براشون بهتره!

مرد آره معمولاً همینه... ولی من واسه خودم می‌پرسم. همین‌جوری.

گورکن که همین‌جوری؟! باشه...

مرد مزاحم که نیستم؟!

گورکن نه عزیزجان چه مزاحمتی! منم از تنهایی درمی‌آم. [مکث] می‌گم مریض‌احوالی؟

مرد هی همچین... من همیشهٔ خدا مریض بودم... ۴۰ ساله!

گورکن همونه پس... ولی این بار فکر می‌کنی بهت خیلی نزدیکه نه؟!

مرد چی؟

گورکن مرگ دیگه عزیزجان!

مرد شاید... نمی‌دونم... به کی نزدیک نیست؟!

گورکن دیدمت داشتی گریه می‌کردی!

مرد گریه؟

گورکن آره... صدای گریه‌ت زیاد بلند نبود، منتها اینجا خیلی خلوته و منم گوشم به خلوتی عادت کرده! [مکث] پدر و مادرت بودن؟

مرد آره.

گورکن دل‌تنگشون شدی نه؟

مرد آره... خیلی وقت بود که بهشون سر نزده بودم!

گورکن خدا بیامرزدشون... باید بیشتر بیای بهشون سر بزنی... برای اونا نمی‌گم برای خودت می‌گم عزیزجان! می‌گن این‌جور موقع‌ها که آدما این‌طور واسه مرده‌هاشون گریه می‌کنن، در حقیقت دارن برای خودشون گریه می‌کنن... فکر می‌کنن خودشون مُردن. واسه

خاطرِ خودِ مرگه که این‌طور می‌کنن... چون همهٔ آدما زندگی کردن رو با همهٔ مشکلاتش دوست دارن و وقتی می‌بینن این مرگه که قراره به زندگی‌شون معنی بده حالشون گرفته می‌شه!

گورکن محو می‌شود.

مرد [رو به تماشاگران] تصمیم گرفتم من‌و اینجا خاکم کنن. می‌خواستم این مرد برام قبرم رو آماده کنه. این گورکن از کجا سر راه من سبز شده بودو نمی‌دونم، اینکه یه نشونه بود یا نه رو هم نمی‌دونم؛ ولی داشت جوری با من حرف می‌زد که خودم تو تنهایی‌م با خودم حرف می‌زنم! راست می‌گفت... کسی که یه بار... فقط یه بار طعم زندگی رو چشیده باشه دیگه نمی‌تونه مرگ رو قبول کنه... واسه همین اون لحظه از ته دل آرزو کردم که تموم این مرده‌ها زنده بشن تا دوباره همه باهم زندگی رو از اول شروع کنیم.

سکوت محض. هیچ‌کدام از مرده‌ها و صندلی‌ها تکانی نمی‌خورند و به‌تدریج در تاریکی فرومی‌روند.

فردای اون روز وقت عملم بود؛ پس مثِ همیشه ساک کوچیکم رو برداشتم و مثِ تموم این سال‌ها تنها سوار ماشینم شدم و رفتم بیمارستان. تو پارکینگ بیمارستان ماشین‌و پارک کردم و از اونجا به دخترم زنگ زدم و خب چون مثِ همیشه گوشی‌ش رفت رو پیغام‌گیر، براش پیام گذاشتم و جریان رو توضیح دادم. توی سالن انتظار و تمام مدتی که منتظر بودم تا من‌و ببرن اتاق عمل، چهره و حرفای اون گورکن پیر تو سرم بود و بعدش تمام آدمایی که می‌شناختم یکی‌یکی می‌اومدن جلوم! تا لحظه‌های آخر قبل‌از عمل، وقتی که داشتن بی‌هوشم می‌کردن... وقتی که چشمام آروم‌آروم داشت بسته می‌شد، می‌دونستم که می‌خوام هنوز زندگی کنم... می‌دونستم که هنوز ازش سیر نشدم؛ ولی دیگه هیچ‌وقت چشمام‌و باز نکردم. دکترا علت مرگم‌و ایست قلبی در حین عمل اعلام کردن. یعنی دقیقاً همون چیزی که داشتن من‌و به‌خاطرش عمل می‌کردن! بگذریم... کاریه که شده...

صحنهٔ ابتدای نمایش شکل می‌گیرد. مرد همان‌طور که حرفش را ادامه می‌دهد، به‌آرامی می‌رود و روی صندلی‌اش می‌نشیند.

ولی می‌دونین آخرین خوابی که قبل‌از اومدنم پیش شما دیدم چی بود؟ این بود که تو سن ۹سالگی دارم به آقاجون و مادرم می‌گم: «من ۷۱ سالمه! آقاجون، مادر! پسر کوچولوتون الان ۷۱ سالش شده! می‌بینین؟!» و بعد آروم تو دلم گفتم: «قراره به‌زودی بیام پیشتون!»

مرد نگاهی به پدر و مادرش می‌اندازد و در صندلی‌اش آرام می‌گیرد. ابتدا افرادی که دور صندلی‌اش هستند و سپس سایر مرده‌ها و نهایتاً مرد در تاریکی محو می‌شوند. فقط تلی از خاک دیده می‌شود و گورکن که دارد قبر می‌کَنَد. پس‌از مدتی صحنه تاریک می‌شود و فقط صدای کَندن می‌آید.

هنرهای تجسمی

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

ابهام و انتزاع
نگاهی به آثار بهجت صدر و کِیتی لاروکا
دانیال عماری

ظهور هنر انتزاعی[1] در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم (اگرچه تاریخمند و در مقام نوعی دستگاه بیانی جدید) ساختاربندی جهان هنر را تکان داد؛ یعنی آنچه در مقام هنرمند فهمیده می‌شد، رسالت‌ها و جایگاهی که برای او تعریف شده بود و نسبت او با حوزه‌های دیگر اجتماعی، تماماً نیاز به بازنگری داشت. از آن طرف آن کسی که مخاطب نام می‌گرفت و آن که سرمایه‌گذار یا حامی هنرمند بود یا حتی آن که منتقد هنری بود، همه و همه نیازمند تعریف‌های جدید شدند تا با این هنر نوظهور مطابقت پیدا کنند. ارتباط میان هنرمند و کار هنری، شکل مواجههٔ مخاطب با اثر و مرز میان

1. Abstract art

مدیوم‌های هنری متفاوت همه در وضعیتی چنان ناآشنا نمایان شدند که بدون نگاه تاریخی به هنر، فهم این وضعیت جدید ناممکن است، همان‌طور که بسیاری از مخاطبان یا حتی برخی منتقدان بزرگ، اساس هنر انتزاعی را نوعی انحراف از هنر والای قرن‌های گذشته می‌دانند.

هنر انتزاعی رهاشده از بند تکالیف دوهزارساله‌ای که دیگر بی‌معنا به نظر می‌رسیدند، پدیدار شد. بازنمایی جهان پیش رو و جدال براساس انواع روش‌های بازنمایی و چیستی امر واقع (که می‌توان تمام تاریخ هنر سده‌های پیش را از همین خلال فهم کرد) با ظهور هنر انتزاعی ضرورت باختند؛ در واقع هنر انتزاعی سؤالی بس پایه‌ای‌تر مطرح کرد: اگر تاکنون بحث بر سر این بوده که آیا بازنمایی بیان‌گرا[1] یا بازنمایی ایدئال[2] یا بازنمایی ناتورالیستی[3] ما را به واقعیت جهان نزدیک می‌کند، می‌توان اساساً پرسید که آیا می‌توان به واقعیتی یگانه و جهان‌شمول قائل بود؟

شاید بتوان گفت مسئله بر سر سطح مواجهه با جهان در مقام موضوع یا در مقام فرم است. هنر انتزاعی اگرچه از بازنمایی مستقیم فارغ است؛ اما بی‌شک ارتباطی با جهان بیرون از اثر دارد. به نظر می‌رسد هنر انتزاعی با تمرکز بر فرم‌ها به‌جای موضوعات و معناها، همواره درحال کاستن از امر بازنمون و تقلیل دادن آن به فرم‌های برسازندهٔ آن است. به تعبیر دیگر هنر انتزاعی شیفتهٔ موضوعات جهان نمی‌شود (برخلاف هنر مسیحی یا سوسیالیستی یا رمانتیسیستی) بلکه بیشتر درصدد کشف فرم‌هاست تا آن‌ها را بازسازی کند. به‌عبارتی می‌توان گفت انتزاعی بودن هرگز به‌معنای نقطهٔ مقابل واقعی بودن نیست؛ بلکه بحث بر سر سطحی از مشاهدهٔ ابژه است که هنر را انتزاعی می‌کند یا بازنمایانه. هنرمند انتزاعی که دیگر به ضرورت بازنمایی ابژه‌های جهان پیش رو قائل نیست، می‌تواند آن را به خطوط برسازندهٔ آن کاهش دهد. سؤال اینجاست که حالا کدام اثر واقعی‌تر است؟ نقاشی ناتورالیسی از یک درخت یا چند حرکت قلم‌مو با رنگ قهوه‌ای کنار هم؟

1. Expressive Representation
2. Idealistic Representation
3. Naturalistic Representation

Bahjat Sadr, Untitled, 1974 – Oil on canvas, 87 × 170 cm, Centre Pompidou, Musé e national d'art moderne, Paris.

هنر انتزاعی در کنار به پرسش کشیدن مرزهای روشن بازنمایی بازنمون‌ها امکانات بی‌شمار دیگری را هم پدیدار می‌کند که در نسبت با زمانهٔ مدرن و مسائل مربوط به آن قابل‌فهم هستند. همین سطح مواجهه با جهان در مقام فرم‌ها نه موضوعات، نوع جدیدی از هنر را ممکن می‌سازد که به‌خاطر عدم پیروی از امر مشترک یا همگانی، شکل مواجههٔ جدیدی هم از طرف مخاطب می‌طلبد. نه‌تنها از زبان دوست مهندس من، که به‌خیال بسیاری از هم‌کلاسی‌هایم در دانشکدهٔ تاریخ هنر، هنر مدرن و پسامدرن زشت و بی‌معنا و بی‌پایه‌واساس است. اگر بخواهند خودشان را خیلی کنجکاو نشان دهند می‌گویند: «حداقل من آن را نمی‌فهمم.»

شاید به زبان ساده می‌توان گفت چون که هنر معاصر دست به بازنمایی‌های مستقیم نمی‌زند، فهم آن مشکل‌تر از مواجهه با آثار سده‌های گذشته است. شاید تا اینجا حق دارند. طبق تجربهٔ من مواجهه با هنر انتزاعی برای خیلی از مخاطبان و دانشجویان تجربهٔ نوعی نادانی تحقیرآمیز است یا تجربهٔ بیهودگی محض. یا نمی‌فهمند چه پیش رویشان قرار گرفته یا با ژستی تمسخرآمیز اهداف پشت تولید آثار را به پرسش می‌کشند.

به نظر می‌رسد آثار هنر انتزاعی به‌دلیل عدم بازنمایی امر مشترک (ابژهٔ آزاد از سوژه) بیشتر بازتاب نوعی سوژگی و خوانشی یگانه از جهان هستند. هنر انتزاعی بیش از آنکه در پی فهم جمعی و متحد و همگن از جهان باشد، درک فردی و ناهمگن را طلب می‌کند. به تعبیری روان‌کاوانه، ضدتمدن است؛ یعنی رسالت بخشیدن به فردیت هنرمند در مقابله با ارزش‌ها و سنت‌های تثبیت‌شده (شاید از همین جاست که هنر انتزاعی به‌شدت سیاسی می‌شود) و اثر نهایی بیش از آنکه بازنمایی ابژه‌ای خارجی باشد، نوعی بیانگری فردی است که ممکن است فقط از جهان بیرون وام گرفته شده باشد؛ اما درصدد ایجاد بیانی همگانی از واقعیتی مشترک نیست.

Ketty La Rocca, Craniologia n. 12, 1973 ca. Archivio Ketty La Rocca di Michelangelo Vasta, Firenze

هنرمند در کنار اکسپرسیون فردی و تجسم نحوهٔ مواجههٔ فردی‌اش با جهان هنر انتزاعی، باز هم به‌خاطر رهایی‌اش از نگاه موضوعی به هنر، امکان تمرکز بالا بر کیفیات فرمی را فراهم می‌کند. موضوعاتی مانند حرکت، ریتم، تکرار، کادانس و تضاد که همه و همه کیفیاتی فرمی هستند که در آثار قرون گذشته از پس موضوع بازنمایی شناسا بودند، حالا امکان این را می‌یابند که به موضوع اصلی اثر تبدیل شوند و هنرمند فقط دست به تولید حرکتی بصری بزند. این آثار در سطح موضوعی به همان فرضیهٔ مشهور «هنر برای هنر» بسیار نزدیک می‌شوند؛ در واقع هنر درحال پرداختن به خودش است، نه موضوعی بیرون از جهان هنر.

Bahjat Sadr, Untitled, 1974 – Oil on paper pasted on hardboard, 92 × 140 cm

یکی دیگر از امکانات فراهم‌شده با هنر انتزاعی که در ادامهٔ رسمیت‌بخشی به ایده‌ها و نه مهارت هنرمند ایجاد شده است، تلفیق مدیوم‌های هنری و تجربهٔ امکانات و محدودیت‌های آن‌هاست. این آثار هم بسیار به مطالعهٔ خود مفهوم هنر می‌پردازند. می‌توان مثال‌های بسیار زیادی از تجربه‌های هنرمندان قرن بیستم و بیست‌ویکم ارائه کرد که در مرز میان مدیوم‌ها حرکت کرده‌اند و مجموعهٔ ویژگی‌های آن‌ها را به پرسش کشیده‌اند. در این مقاله به چند نمونه از این آثار می‌پردازیم و خواهیم پرسید که چگونه هنرمند انتزاعی در مرز میان واقعیت و انتزاع حرکت می‌کند.

شاید دنیای هنر اینجا بیش از همیشه در ابهام فرومی‌رود؛ چراکه فقط متخصصین هنر قادر خواهند بود از پس شناخت این آثار بربیایند. شکل دیگری از آثار انتزاعی به خودِ متریال و ابزار کار هنری می‌پردازد و کنجکاوی مرکزی‌اش این است که تغییر در ابزار کار، نحوهٔ فعالیت بدن، موقعیت اشیاء هنگام خلق اثر هنری و رسمیت‌بخشی به بداهه‌پردازی و تصادفات چه شکل جدیدی از اثر را پدیدار می‌کند (از تأثیرات مستقیم جکسون پالاک). هنر انتزاعی حتی به سراغ انتخاب مستقیم اشیاء از جهان بیرونی هم می‌رود و با قرار دادن آن‌ها در فضاهای هنری، پرسشی بسیار پایه‌ای مطرح می‌کند: این ابژه که اثر هنری فهمیده می‌شود، آیا به‌خاطر این است که در یک نمایشگاه قرار گرفته است؟ در واقع مرز میان ابژه و پس‌زمینه را به چالش می‌کشد (تأثیر مستقیم مارسل دوشان).

Bahjat Sadr, Untitled, 1990 – Oil on paper and photograph, 35 × 50 cm Collection Mitra Hananeh–Goberville, Paris.

تمام مواردی که به اختصار اشاره کردیم، هنر انتزاعی را در نوعی ابهام فرومی‌برند که بخش بزرگی از زیبایی‌شناسی هنر مدرن است. ابهام در مقابلِ «شفافیت»، دوگانه‌ای می‌سازد که گویی از پایه‌ای‌ترین اهداف آثار هنری انتزاعی به شمار می‌رود. سؤال مرکزی همواره این است: «این شیء پیش روی من چیست؟» اگر به تابلوهای نقاشی یا مجسمه‌های سده‌های پیشین هنر غرب نگاه بکنیم، خیلی کم با این سؤال پایه‌ای مواجه می‌شویم.

پرسشگری در هنر پیش‌از هنر انتزاعی در سطح چگونگی یا چرایی مطرح می‌شود؛ اما به نظر می‌رسد هنر انتزاعی در سطح چیستی، مخاطبش را به چالش می‌کشد.

در این مقاله تلاش می‌کنم با بررسی فرمال آثار دو هنرمند زن ارتباط میان انتزاع و ابهام را در آثارشان بررسی کنم. سؤال مرکزی ما این خواهد بود که این دو هنرمند (یکی از ایران و دیگری از ایتالیا) با استفاده از چه تمهیداتی نوعی انتزاع فردی تولید کرده‌اند و ارزش زیبایی‌شناختی آرایهٔ ابهام در آثار آن‌ها چه جایگاهی دارد؟

بهجت صدر (۱۹۲۴ - ۲۰۰۹م)

بهجت صدر، یکی از اولین بین‌المللی فعالیت هنری کرده فروغ هنر ایران در دهه‌های متولد شهر اراک در خانواده‌ای بود. صدر پس‌از هنر با بورسیهٔ تحصیلی عازم رم گسترش دهد. آشنایی او با آکادمی هنرهای زیبای رم و قدم‌های اولیهٔ ورود او به سطح زنان ایرانی که در سطح است، می‌تواند نمایندهٔ اوج ۵۰ و ۶۰ میلادی باشد. او مرفه با مادری روشن‌فکر فارغ‌التحصیلی از دانشگاه شد تا شبکهٔ هنری‌اش را روبرتو ملی[1] و تحصیل در بعد ادامهٔ تحصیل در ناپل بین‌المللی بود.

1. Roberto Melli

بهجت صدر در تهران - سال ۱۹۶۵م.

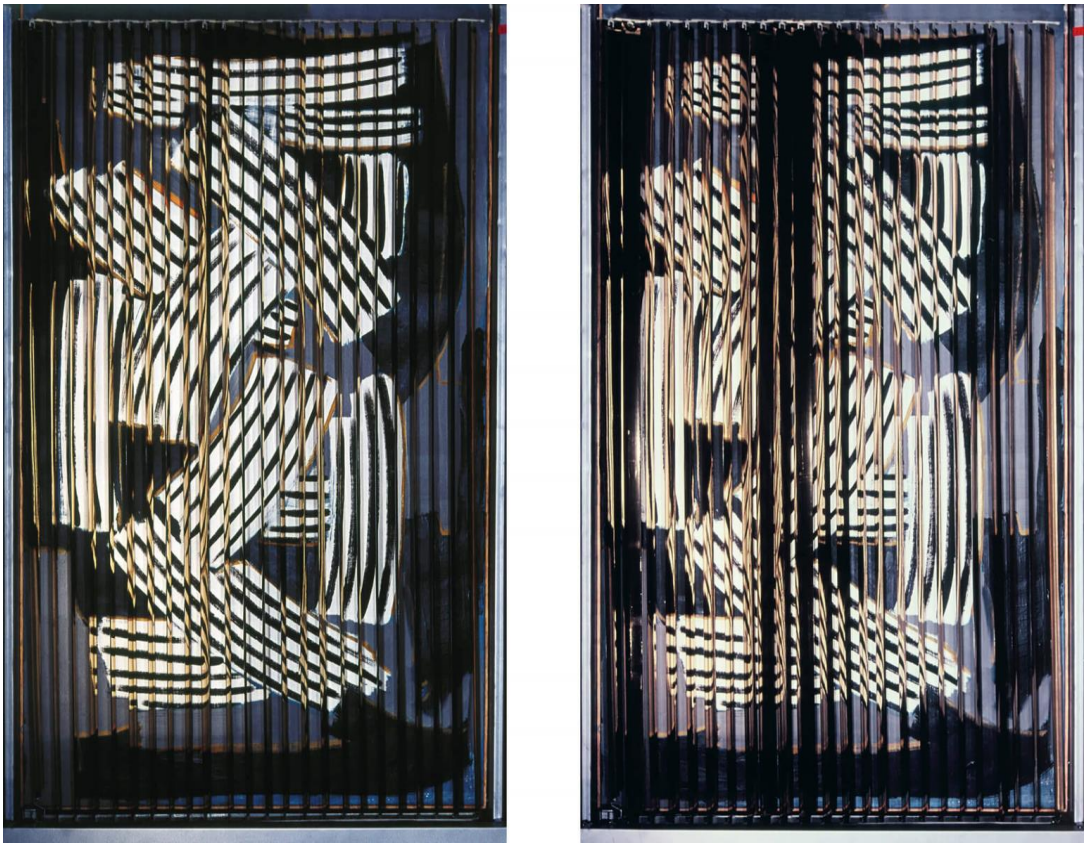
پس‌از پایان تحصیل در ایتالیا و برگزاری چندین نمایشگاه جمعی و انفرادی در فستیوال‌های هنری اروپا به ایران بازگشت و به تدریس در دانشگاه هنر پرداخت. پس‌از اقامت در ایران، صدر توانست در ارتباط بین‌المللی خوبی با جهان باقی بماند. چه قبل‌از انقلاب اسلامی و چه بعداز آن (که او را بسیار ناامید کرده بود)، هم در ایران فعالیت داشت و هم به‌طور مداوم در نمایشگاه‌های جهانی شرکت می‌کرد.

صدر بسیار کم سراغ پیکره‌های انسانی می‌رفت. در آثار او بیش از هرچیز جست‌وجوی مدام برای فهم ارتباطات میان کیفیات فرمال هنر در کنار بررسی لحظهٔ روند خلق اثر دیده می‌شود و بسیار به ریتم‌سازی با رنگ‌ها و خطوط و ایجاد حرکت‌های بداهه‌ای علاقه‌مند است. صدر را اصلاً نمی‌توان هنرمندی دانست که میراثی از فرهنگ و تاریخ سرزمینش برداشته و با دستاوردهای هنری غرب تلفیق کرده است تا سبک شخصی خودش را بیابد (مسیری که عامل خلاقیت‌ساز بسیاری از هنرمندان در جهان امروز است)؛ بلکه در مواجهه با آثار او به‌سختی می‌توان ردپایی از هنر ایرانی یافت. آثار او را در مطالعات انجام‌گرفته روی آثارش، همان اکسپرسیونیسم انتزاعی[1] دسته‌بندی می‌کنند که ما نیک می‌دانیم هنر قرن بیستم بیش از هرچیز از این دسته‌بندی‌های سیستم‌های آموزشی گریزان است.

1. Abstract Expressionism

Bahjat Sadr, Untitled, 1956 – Oil on canvas, 126 × 118 cm

حتی زیست هنری او هم با اتفاقات سیاسی ایران و کشورهای اروپایی که در آن‌ها زیسته بود، ارتباط مستقیمی برقرار نمی‌کند. صدر می‌تواند نمونهٔ بسیار مناسبی برای مقابله با این نگاه باشد که هنر انتزاعی اساساً واکنشی به تغییرات جهان مدرن در حوزه‌های سیاسی است. در یگانه مستندی که از او تولید شده است، صحنه‌ای هست که او مفصل دربارهٔ علاقه‌اش به کرکرهٔ پنجره‌ها صحبت می‌کند. کرکره را نمادی از حرکت منظم خطوط و تکرار و ایجاد ریتمی فشرده می‌داند. پس‌از آن با اثر زیر روبه‌رو هستیم که خودش می‌گوید هیچ‌کس به آن توجهی نکرده و در خانهٔ خودش نصب شده است.

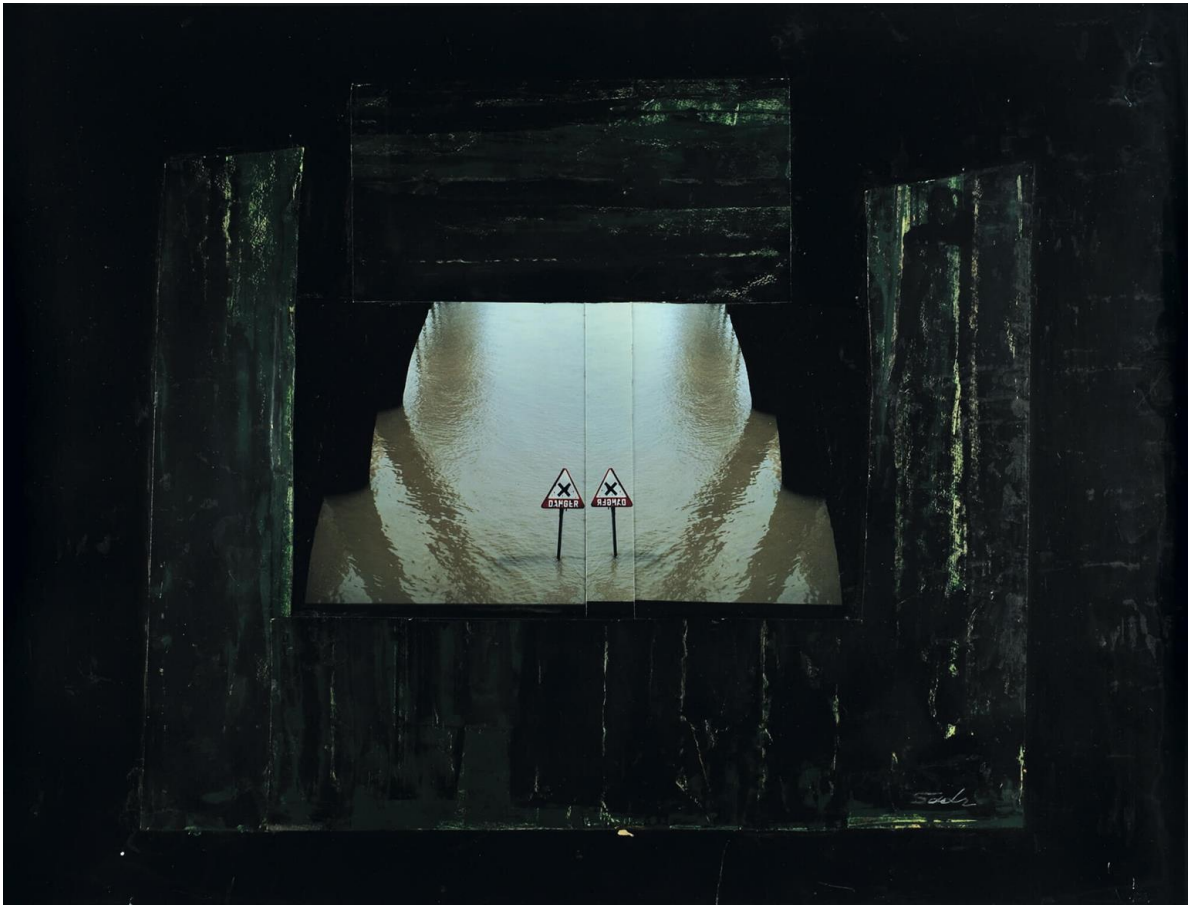


Bahjat Sadr, Untitled, 1967 – Oil and aluminium foil on Venitian blinds superimposed on oil on wood, 170 × 90 cm. Private collection

یک نوآوری اساسی صدر که شاید شاخص‌ترین ویژگی آثار او باشد، نقاشی با کاردک بود. در فیلم‌هایی که از نقاشی کشیدن او وجود دارد، ما با تجربهٔ نوعی آزادی و بداهه‌پردازی و انتخابات لحظه‌ای مواجه هستیم. آثار او در اکثر دوره‌های فعالیتش همه از پراکندگی در بداهه‌پردازی به انسجام در فرم می‌رسند. به تعبیری دیگر، حرکتی از کل به جزء دارند. نقطهٔ آغاز و پایان، وابسته به هیچ ساختار ازپیش‌تعیین‌شده‌ای نیست و تماماً مبتنی بر احوالات لحظه‌ای هنرمند تنظیم می‌شود. آنچه اساسی‌ترین نکته دربارهٔ نقاشی با کاردک است، این است که کنش نقاشی نه با اضافه کردن رنگ که با کاستن از آن صورت می‌گیرد. حرکتی برعکس‌شده که نحوهٔ حرکت رنگ روی پس‌زمینه را مورد توجه قرار می‌دهد. او رنگ را بر بوم یا شیشهٔ میز آشپزخانه یا قاب چوبی می‌ریزد و بعد با کاردک و حرکات همسان و ریتمیک رنگ‌ها را کاهش می‌دهد و به خطوط مد نظرش می‌رسد. فرم نهایی آثار (هرچند بسیار فرم‌گریز هستند) همه برآمده از کاستن رنگ‌های اولیه و ایجاد دنبالهٔ خطوط تکرار شونده‌اند.

Bahjat Sadr, Untitled, 1977 – Oil on canvas, 70 × 70 cm.

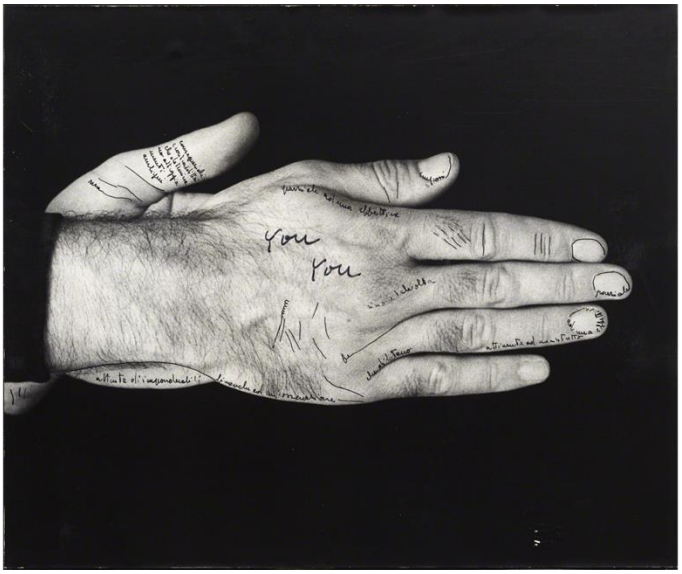
صدر که آرزو داشت در دریا بمیرد، در سال ۲۰۰۹م درحال شنا کردن در جنوب فرانسه از دنیا رفت. سال‌های آخر عمر او عمدتاً به نوشتن گذشت؛ اما در بین سال‌های ۱۹۸۰ تا ۱۹۹۰م کلاژهایی از عکس و نقاشی خلق کرد که مرکز توجه ما در این مقاله هستند.



Bahjat Sadr, Les Dangers, 1985 – Oil on canvas and photograph, 52 × 66 cm Collection Mitra Hananeh-Goberville, Paris.

می‌خواهیم بررسی کنیم که در این آثار صدر چگونه مرز میان بازنمایی رئالیستی (عکس) و اکسپرسیون انتزاعی (نقاشی) را به ابهام می‌کشاند؛ اما قبل‌از آن بهتر است به هنرمند دیگری که قرار است به آثارش بپردازیم هم نگاهی بیندازیم.

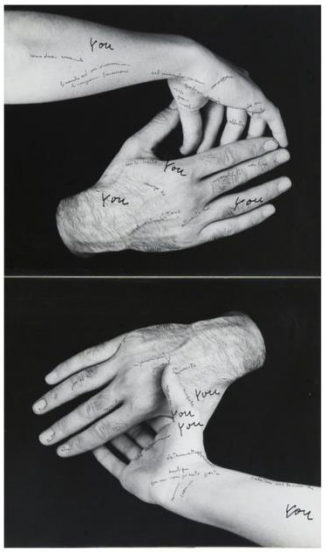
کِیتی لاروکا[1] اگرچه در سی‌وهفت‌سالگی در اثر تومور مغزی درگذشت؛ اما به‌عنوان شاعری که پا به عرصهٔ هنرهای بصری گذاشته بود، میراث بزرگی از خود به جا گذاشت. او متولد لا اسپتزیا[2] و خالق آثار مختلفی در مدیوم‌های گوناگون هنری بود. لاروکا همواره در جست‌وجو برای ایجاد بیان‌های عاطفی جدید ازطریق بدن انسان بود. مطالعات گستردهٔ علمی او بر آناتومی دست انسان و بعد مجموعه‌عکس‌هایی که از دست‌های مردانه با نوشته‌هایی بر آن‌ها گرفت، نشان‌دهندهٔ مسئلهٔ او در باب مرزهای پنهان میان انتزاع و واقعیت هستند. توجه او به کلمات در مقام کوچک‌ترین عناصر برسازندهٔ ارزش‌های اجتماعی، آثار او را برای منتقدان فمنیستی بسیار جذاب کرده است.



Ketty La Rocca – *Le mie parole e tu?* (*My Words and You?*), 1971

1. Ketty La Rocca
2. La Spezia

در این آثار لاروکا اولین قدم‌ها را به‌سمت وارونه کردن امر انتزاعی و امر واقعی برمی‌دارد. عکس از دست (نماینده‌ای از واقعیت ابژکتیو) که با فرم قرارگیری و اضافه شدن کلمات به آن به امری انتزاعی نزدیک می‌شود.

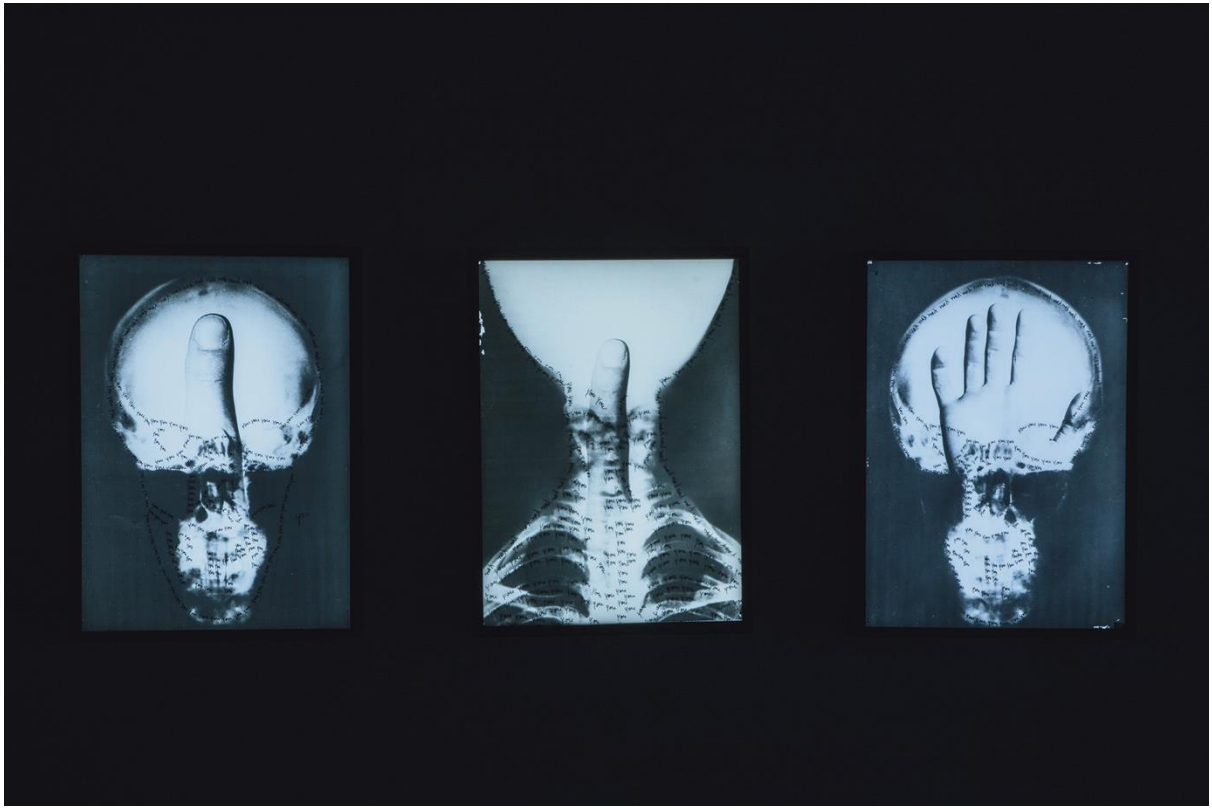


Ketty La Rocca – Le mie parole e tu? (My Words and You?), 1971

لاروکا که از فعالان مرکزی مطالعات فمنیستی در ایتالیا هم بود، آثارش را به‌عنوان روزنه‌هایی آزادی‌ساز برای زنان تشریح می‌کرد. می‌توان آثار او را بررسی‌ای خستگی‌ناپذیر برای فهم ارتباط میان اصالت و فردیت زنانه فهمید: اصالتی که با کلمات به‌عنوان نمایندگان گفتمان حاکم می‌آید و فردیت با بدنی که اولین و آخرین حوزهٔ استحفاظی فرد به حساب می‌آید. او این دو نیروی متضاد را در تقابل باهم به تصویر می‌کشد. از این منظر می‌توان آثار او را به نظریات کارلا لونزی[1]، از نظریه‌پردازان مهم جنبش فمنیستی ایتالیا در دههٔ ۷۰، مرتبط دانست؛ چراکه صحبت از همان فرهنگ‌زدایی[2] و وارونه‌سازی‌ای[3] دارد که لونزی مد نظر داشت.

1. Carla Lonzi
2. Deculturalization
3. Decunstruction

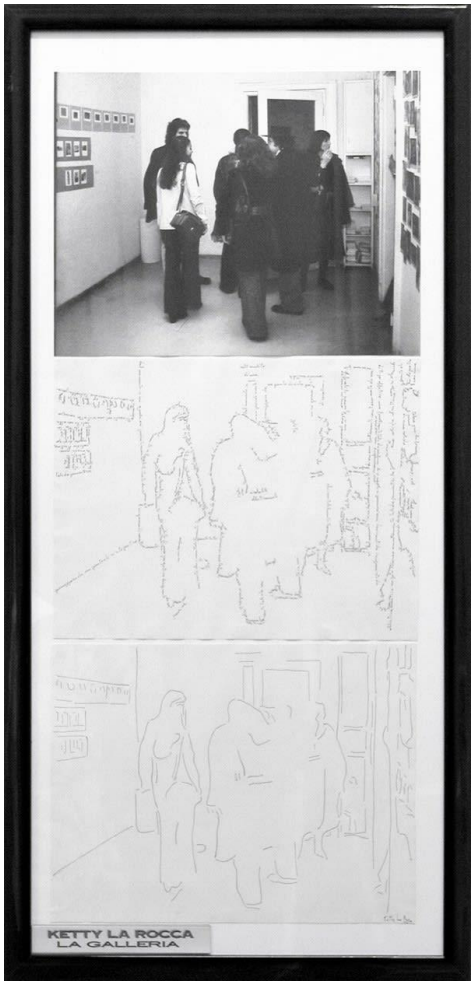
همین جست‌وجو در مجموعه‌کار بعدی او، کرونولوژی،[1] هم ادامه دارد که در سال ۱۹۷۳م به نمایش درآمد: مجموعه‌عکس‌های ایکس‌ری از جمجمهٔ او که با دست مردانه و کلمات پر شده است.



Craniology (n.1) , 1973 x-ray on plexiglass and ink, two superimposed pieces
Craniology (n.5) , 1973 x-ray on plexiglass and ink, two superimposed pieces
Craniology (n.12) , 1973 x-ray on plexiglass and ink

1. Craniology

اما مجموعه‌آثاری که این جست‌وجو را به اوج خود می‌رسانند، آنجاست که لاروکا از عکس به‌عنوان نمایندهٔ بلامنازع هنر رئالیستی و بازنمایانه به انتزاع می‌رسد. در مجموعه‌آثار Le Reduzioni (کاهش‌ها) که در آن‌ها لاروکا باتوجه‌به خطوط بسترِ عکس‌ها از آن‌ها نقاشی‌های انتزاعی تولید می‌کند.



Ketty La Rocca – Le Reduzioni, 1974

اینجا با همان تمهید کاهشی صدر مواجه هستیم که از امر ابژکتیو رئالیستی ما را به خطوط انتزاعی می‌برد. برای لاروکا همواره ارتباط میان مرزهای بدن انسان و کلمات نقش محوری را ایفا می‌کنند. کلمات به‌عنوان حامل معانی و ارزش‌های عرفی اجتماعی که با قرار گرفتن روی بدن، نوعی تنش میان فردیت و اصالت را به نمایش می‌گذارند.

حال می‌خواهیم با سؤالی اساسی سراغ دو پروژه از این دو هنرمند برویم. کلاژهای دهۀ ۸۰م صدر که با نقاشی و عکاسی تولید شده‌اند و مجموعۀ Le Reduzioni از لاروکا که در دهۀ ۷۰م به نمایش درآمدند. پرسش مرکزی ما این است که این دو هنرمند زن چگونه امر شفاف (عکس و بازنمایی رئالیستی و فقدان سؤال اینکه با چه‌چیزی مواجه هستیم؟) را به انتزاع (ابهام و فردیت و سؤال مرکزی با چه‌چیزی روبه‌رو هستیم؟) بردند و اصلاً چرا این کار را کردند؟

کلاژهای صدر: آستانه‌ها و روزنه‌ها

کلاژهای صدر ما را در وضعیتی آستانه‌ای‌تعلیقی قرار می‌دهند. قاب‌ها معمولاً تشکیل‌شده از یک عکس در مرکز است (که معمولاً از مناظر طبیعی گرفته شده‌اند) و در حاشیۀ عکس، ما همان حرکات کاهنده را داریم که صدر با کاردک در آن‌ها تبحر داشت؛ اما بافت ایجادشده توسط رنگ در حاشیۀ عکس‌ها بستارهای قاب را تغییر می‌دهد. خطوط انتزاعی دور عکس به ساختار آن افزوده می‌شوند و ذهن مخاطب تلاش می‌کند کلیتی در برخورد این دو عنصر برای خود بسازد. معمولاً دو نوع ترکیب‌بندی ممکن می‌شود. در یک سری آثار مخاطب در وضعیتی آستانه‌ای قرار می‌گیرد که با استفاده از عمق‌دهی به تصویر و سه‌بعدی‌سازی، امکان ایجاد حرکت چشم را فراهم می‌کند. برای مثال

Bahjat Sadr, Untitled, **1988** – Oil on paper and photograph, 70 × 100 cm Collection Mitra Hananeh-Goberville, Paris.

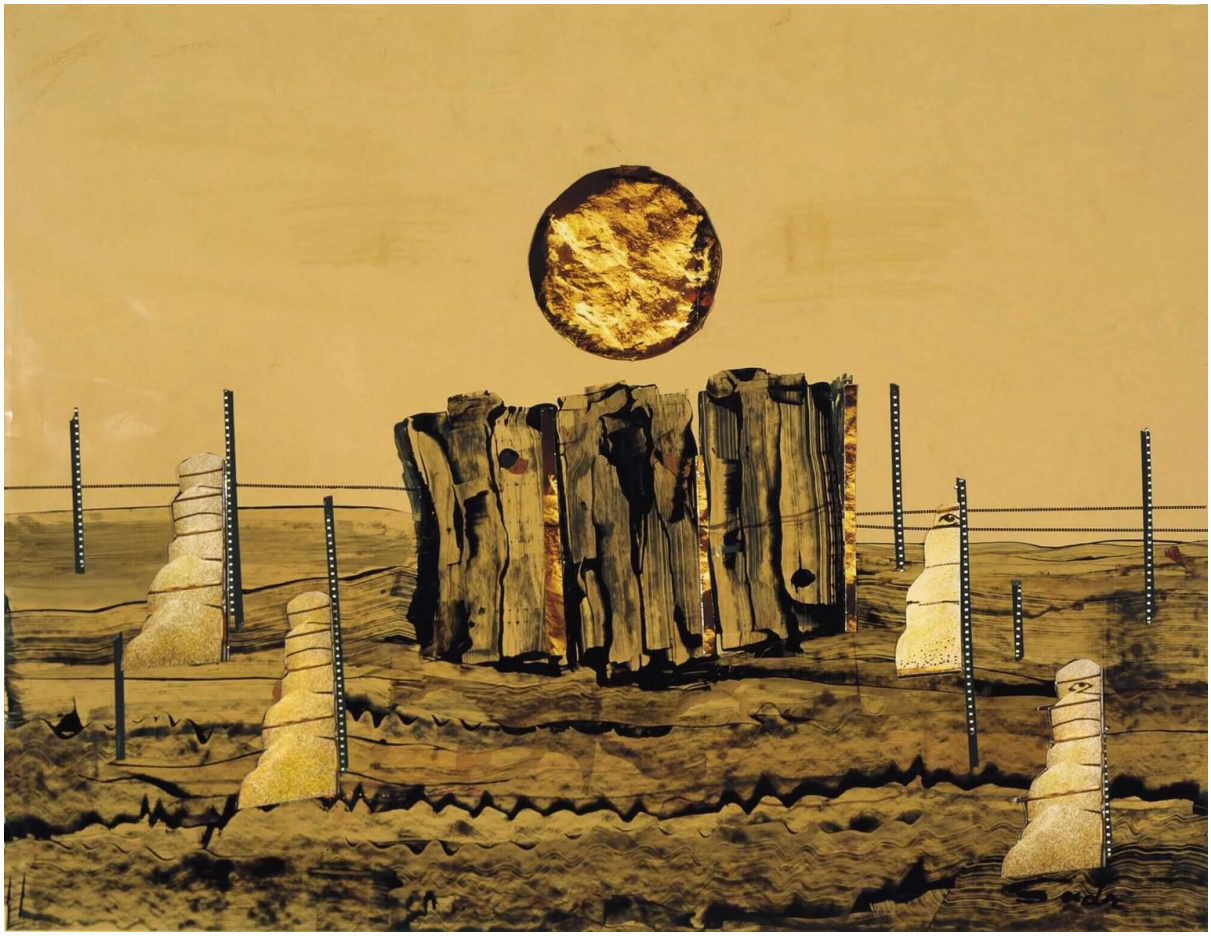
همان‌طور که می‌بینیم، خطوط رنگی همچون عنصری تازه به بستار نقاشی اضافه شده‌اند و نقش کامل‌کننده را ایفا کرده‌اند. به تعبیری دیگر دو مدیوم در وضعیت پیوند و همراهی باهم عمل می‌کنند. ستون‌های رنگی دو طرف عکس به تصویر تپه که در عمق قاب قرار گرفته است، بُعد و باورپذیری داده‌اند و وضعیتی آستانه‌ای ایجاد شده است. همچنین دقیقاً به‌خاطر همین ترکیب‌بندیِ موافق باهم تشخیص دو مدیوم از هم کمی دچار مشکل است و ذهن مخاطب تمایل دارد کل اثر را یکی فرض کند.

اما در تمام آثار هم این‌گونه نیست. در برخی از کلاژها نقاشی نه در مقام کامل‌کننده که در جایگاه محدودکنندهٔ عکس به کار گرفته شده است و همچون فشاری وارد آمده به بستار عکس، آن را محدود و مخدوش می‌کند. اینجا دیگر نقاشی نقش کامل‌کننده را کنار می‌گذارد و نقش کاهنده به خود می‌گیرد. می‌توان به‌جای وضعیت آستانه‌ای برای دستهٔ قبل، این شکل از کارها را در وضعیتی روزنه‌ای تشریح کرد.

Bahjat Sadr, Untitled, 1990 – Oil on paper and photograph, 65 × 50 cm Collection Mitra Hananeh-Goberville, Paris

همان‌طور که می‌بینیم، خطوط تکرارشده در اطراف عکس رودخانه فضای عکس مرکزی را گرفته و خفه کرده‌اند. این اتفاق ازطریق نامعمول شدن قاب در عکس مرکزی افتاده است. ما چه عکسی در مرکز می‌بینیم؟ رودخانه‌ای با پلی سنگی که پل چنان به سقف قاب چسبیده که بی‌شک به این نتیجه می‌رسیم که این عکس توسط نقاشی مخدوش شده است. قاب‌بندی عکس مرکزی با تجربهٔ دیداری ما از تماشای عکسی از پل و رودخانه مناسبت ندارد و گویی از درون روزنه‌ای به رودخانه نگاه می‌کنیم و چشمانمان امکان حرکت بیشتر ندارند. این بیان‌گرایی زمانی به اوج می‌رسد که دقت می‌کنیم و می‌بینیم عکسی هم درست زیر خطوط نقاشی قرار دارد؛ در واقع با سه لایه مواجه هستیم: لایهٔ اول عکسی از درختان، لایهٔ دوم رنگ‌ها و لایهٔ سوم عکس مرکزی. اما بی‌شک لایه‌ها چنان در هم فرورفته‌اند که مواجهه با اثر نوعی ابهام اضطراب ایجاد می‌کند. همچنین دو مدیوم نقاشی و عکاسی در ارتباطی ناهمگن باهم قرار گرفته‌اند که تشخیص آن‌ها از هم بسیار ساده است.

مرحلهٔ دیگری هم در کلاژهای صدر وجود دارد: آنجا که مرز میان عکس و نقاشی تماماً از بین می‌رود و تشخیص آن‌ها از هم ناممکن می‌شود.



Bahjar Sadr, Untitled, 1987 – Oil on paper and photograph, 50 × 65 cm Collection Mitra Hananeh–Goberville, Paris.

در این کلاژ، عکس انتخابی بافتی دارد که به ما اجازۀ تشخیص سریع عکس و نقاشی را نمی‌دهد. رنگ انتخابی برای خطوط انتزاعی به‌گونه‌ای بوده است که شیء دایره‌ای مرکز و سطح ناخوانای مرکزی به‌عنوان عکس به‌آسانی قابل‌شناسایی نیستند. در این کلاژ تخریب مرز روشن میان این دو مدیوم مقابل هم (عکاسی و نقاشی) به اوج خود می‌رسد؛ چراکه نحوۀ قرارگیری عناصر اثر به‌گونه‌ای است که تعریف آشنای مدیوم‌ها را بر هم می‌زند.

درنهایت می‌توان گفت: در کلاژهای صدر بازنمایی واقع‌گرایانه در بافتی انتزاعی عاملیت شناخته‌شدهٔ خودش را از دست می‌دهد و بدل به عنصری از ساختاری بزرگ‌تر می‌شود. در کلاژهایی که نقاشی نقش اضافه‌شونده دارد، امر انتزاعی به‌عنوان بخشی از بازنمایی واقع‌گرایانه تلقی می‌گردد و در کلاژهایی که نقاشی عکس را مخدوش می‌کند، این امر واقع‌گرایانه است که مورد چالش قرار گرفته است. در کلاژهای صدر ایجاد ابهام میان بازنمایی و انتزاع ازطریق سنتز دو مدیوم باهم رخ می‌دهد؛ یعنی او به‌دنبال ترکیب‌بندی‌هایی می‌گردد که تعاریف ناآشنا از این مدیوم‌ها ارائه کند. در هرکدام از این کلاژها نوعی تجربه از برخورد آن‌ها قابل‌مشاهده است؛ اما همان‌طور که خواهیم دید، لاروکا از مسیر دیگری دست به تجربهٔ مجدد تعاریف آشنا می‌زند.

Le Reduzioni حرکت از واقع‌گرایی به انتزاع

نمایشگاه Le Reduzioni را می‌توان یکی از پیشروترین تلاش‌ها برای کشف مرز میان واقعیت و انتزاع دانست، آن هم به‌خاطر سادگی آن. کاری که لاروکا می‌کند این است: اگر پدیده‌های پیرامون را به خطوط کاهش دهیم، از واقعیت به انتزاع می‌رسیم. لاروکا در این سری‌آثار تلاش کرده است این ایدهٔ مرکزی را در نمونه‌آثار مختلف عکاسی پیاده‌سازی کند. در بهترین نمونه‌کارهای نمایشگاه عکس‌های انتخابی او عکس‌هایی از افراد درحال تماشای آثار در یک نمایشگاه هستند. این کنایه می‌تواند بسیار قابل‌توجه باشد. هیچ عکسی نمی‌تواند از عکسی که آدم‌ها را در دالان‌های یک نمایشگاه به تصویر می‌کشد، برای یک مخاطب که درحال دیدن مجموعه است، واقعی‌تر باشد؛ چراکه بازنمایی تجربهٔ واقعی او در همان لحظه است. این تصمیم تیزهوشانه بیانگری اثر را ازطریق همذات‌پنداری بسیار بالا می‌برد.

Riduzioni (La Galleria), 1974

همان‌طور که می‌بینیم، با حرکتی تدریجی و کاهنده مواجه هستیم. نکتهٔ اساسی آثار همین سه‌مرحله‌ای بودن آن است. در مرحلهٔ اول عکس به کلماتی که بستارهای اشخاص و پدیده‌ها را مشخص می‌کنند، کاهش می‌یابد و بعد فقط به خطوطی که روی مرز پدیده‌ها رسم شده‌اند. اگر بادقت به دو نقاشی نگاه کنیم، حرکت تدریجی از واقع‌گرایی به انتزاع را می‌بینیم؛ در واقع دلیل اینکه ما در نقاشی‌ها خطوط را به هم اتصال می‌دهیم و زن و مرد را می‌شناسیم، همان معیار واقع‌گرایانهٔ اولیه است که ابتدا در عکس با آن مواجه شده‌ایم. اگر تلاش کنیم و خطوط را بدون در نظر گرفتن مرجع آن‌ها ببینیم، وجوه انتزاعی آن‌ها بسیار برجسته می‌شود.

لاروکا با آثارش در این نمایشگاه دارد به نوعی خوانش سنتی مواجهه با آثار انتزاعی هم حمله‌ور می‌شود. آن هم اینکه مرجع اولیهٔ برخورد با تمام آثار همان امر واقعی و ابژهٔ جهان بیرون از اثر است. او این روند شناسایی را پیش روی ما می‌گذارد و گویی به عدم توانایی ما در گریز از این روش خوانش پوزخند می‌زند.

لاروکا این تمهید را گسترش داده، در حوزه‌های دیگر هم مورد تجربه‌گرایی قرار می‌دهد. برای مثال سراغ پوستر فیلم‌ها که نمایندهٔ فرهنگ عامه هستند، می‌رود یا با عکس‌هایی از آثار کلاسیک قرون گذشته آن را به امتحان می‌گذارد.

نکتهٔ قابل‌توجهی که در این کار مد نظر است، این است که برعکس اثر قبلی ما با لحظه‌ای واقع‌گرایانه در یک گالری مواجه نیستیم؛ بلکه با پوستر تبلیغاتی فیلمی روبه‌رو هستیم که خود حاصل نوعی انتزاع بوده است. سبک در حرکتی کاهنده در سه قاب بعدی غلظت خطوط کاهش می‌یابند و می‌بینیم که در هرکدام از تصاویر امکان برداشت‌های مختلف فراهم شده است. به تعبیری فلسفی می‌توان گفت لاروکا تلاش می‌کند اعراض واقعیت را حفظ کند تا به جوهر آن برسد. وقتی به جوهر واقعیت نزدیک می‌شود، با انتزاع روبه‌روست. این لحظه همان تضاد بنیادین و ریشه‌ای میان امر واقعی و انتزاعی است.

Via Col Vento, 1975

Pieta - 1974

لاروکا با پیاده‌سازی این تفکر روی عکس‌هایی از آثار کلاسیک هنر ایتالیا هم بر اندیشهٔ پیش‌رویش تأکید می‌ورزد. Pieta اثر میکل‌آنژ زیبایی‌شناسی‌اش را از طراحی دقیق ریتم و توازن کلاسیک خطوط می‌گیرد. در سیر حرکتی که در شش بخش اتفاق افتاده است، پس‌از کاهش عکس به کلمات. بعداز خطوط، لاروکا دست به تجربه‌گرایی می‌زند و در بستار آن‌ها اشکال رنگی ایجاد می‌کند. این اشکال خودشان انتزاعی تازه به اثر کاسته‌شده می‌افزایند.

درنهایت می‌توان گفت که با اینکه مسئلهٔ مرکزی لاروکا مانند صدر بررسی ارتباط میان انتزاع و بازنمایی است؛ اما از مسیر متفاوتی به این جست‌وجو می‌پردازد. درحالی‌که صدر تلاش می‌کند مدیوم‌های هنری‌ای را که نمایندهٔ این دو مفهوم شده‌اند، به هم برخورد دهد (عکاسی و نقاشی) و ازطریق ایجاد ارتباط‌های متفاوت در یک قاب، مرز مبهم میان آن‌ها را روشن کند، لاروکا تلاش می‌کند از واقع‌گرایی و بازنمایی به انتزاع برسد. به بیان دیگر لاروکا از عکس (بازنمایی) آغاز می‌کند و به انتزاع (نقاشی) می‌رسد؛ درحالی‌که صدر در برخورد آن‌ها باهم و ایجاد ابهام تصویری عمل می‌کند.

مواجههٔ اولیه با آثار لاروکا برخلاف صدر آن‌چنان دشوار نیستند. ما متوجه این می‌شویم که عکس‌ها چگونه طی روندی فرم انتزاعی به خودشان می‌گیرند؛ اما این سؤال مرکزی همچنان موردبحث است که آیا بدون داشتن نقطهٔ ثقلی از ابژهٔ آشنای واقعیت، مواجهه با اثر انتزاعی ممکن است؟ لاروکا توجهش به کلمات و بررسی نشانه‌شناسانه را هم دنبال می‌کند. کلمات که نمایندگان پایه‌ای برساخته‌های اجتماعی هستند، در مواجهه با فرم‌های هنری معنای تازه‌ای می‌یابند و در نسبت با پس‌زمینه، این بار نه کارکرد معناساز که کارکرد ابهام‌ساز به خود می‌گیرند. ابهام در آثار صدر اما ازطریق فرم و ترکیب‌بندی ایجاد می‌شود، ازطریق هم‌جواری خلاقانه و آشنایی‌زدایانه از مدیوم‌های عکاسی و نقاشی که فهم مطلق فرض‌شدهٔ ما از آن‌ها را به چالش می‌کشند.

براساس نظریهٔ جان کیتس،[1] شاعر رمانتیک انگلیسی، هنرمندان بزرگ دارای قابلیت منفی[2] بوده‌اند؛ یعنی توانسته‌اند در مرکز رازآلودی هستی قرار بگیرند و از تقلا برای یافتن پاسخ‌ها دست بردارند. پرسشگری از حدود و مرزهای هنر از موضوعات مرکزی هنر در قرن بیستم بوده است و به نظر می‌آید هرچه بیشتر تعریف‌گریز کردن آن نوعی ارزش زیبایی‌شناختی به حساب آمده است. هنر مدرن و پسامدرن لذت مواجهه با هنر به‌شکل سنتی‌اش را مخدوش می‌کند و آن را به‌سمت دیگری می‌برد.

به قول ژیل دلوز[3] که تولید ابهام را یگانه راه مبارزه با جهانی پر از جواب می‌دانست، هنر مدرن بیش از آنکه به سؤال‌ها پاسخ بدهد، درحال ایجاد سؤال‌های جدید از طرق مختلف است. ابهام ساختاری ایجادشده در آثار این هنرمندان امکان خوانش‌ها و تأویل‌های گوناگون را فراهم می‌کند که به‌قول بهجت صدر درنهایت به هیچ دردی هم نمی‌خورند.

هنرهای تجسمی

1. John Keats
2. Negative Capability
3. Gilles Deleuze

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

نقش ماده در سرایت اکسپرسیون

بررسی موردیِ سه اثر از مجید خادم و سارا عمرانی و امیدرضا کشاورز در نمایشگاه گروهی هنرهای تجسمی «معنای مجسم»

ندا زمانی

بیان عواطف ازطریق هنر چه معنایی دارد؟ لئو تولستوی هنر را وسیله‌ای برای انتقال عواطف و احساسات می‌داند، فرآیندی که هنرمند ازطریق آن تجربه‌های درونی خود را به مخاطب منتقل می‌کند.[۱] این تعریف از هنر فراتر از صِرف تکنیک یا سبک هنری است و جوهرهٔ عاطفی یک اثر را مد نظر قرار می‌دهد. تاکنون برای ترجمهٔ لغت «expression» از واژگانی همچون فرانمایی، بیان عواطف، ابراز و القای حرکت استفاده شده است؛ اما من در این متن مستقیماً از واژهٔ «اکسپرسیون» استفاده می‌کنم؛ چراکه هریک از آن معادل‌های فارسی فقط بخشی از گسترهٔ دلالتیِ اکسپرسیون را در بر می‌گیرند.

۱ . برگرفته از فصل پنجم کتاب هنر چیست؟ اثر لئو تولستوی، انتشارات امیرکبیر، چاپ هفدهم، ۱۴۰۲.

ه نظر می‌رسد بخشی از هنر همواره ابزاری برای انتقال احساسات و عواطفی بوده‌اند که گویی به روش دیگری امکان‌پذیر نبوده است: بیان احساسات یا عواطفی بسیار شخصی و درونی ازطریق اثر هنری. تولستوی برای این فرایند از واژۀ «infect» به معنی آلوده کردن استفاده می‌کند.[۱] شاید ترجمۀ آن به «سرایت» واژۀ درست‌تری باشد. خالق یک اثر هنری دچار احساسات و عواطف خاصی است که با خلق اثر هنری، این احساسات و عواطف را به مخاطب سرایت می‌دهد؛ البته در توضیح چیستی این احساسات و عواطف نظریه‌های متفاوتی وجود دارد. برخی، احساسات را به‌دلیل ارتباط مستقیم با حواس پنج‌گانه از عاطفه جدا کرده‌اند و برخی، از شهود و حالات حرف می‌زنند. در این متن من از ترکیب احساسات و عواطف استفاده کرده‌ام؛ چراکه احساسات اغلب پایه و اساس شکل‌گیری عواطف هستند.

در برخورد با هر اثر هنری ترکیبی پیچیده از مجموعه‌ای از عناصر و مؤلفه‌ها به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم، حسی منحصربه‌فرد را در مخاطب ایجاد می‌کند، حسی که گاه فرد قادر به شرح و توصیف دقیق آن نیست: مؤلفه‌ها و عناصری مثل دلالت‌ها و مفاهیم و موضوعاتِ تمامیِ اجزای فرمال و ساختاریِ اثر و حتی موقعیتی که در آن اثر هنری ارائه می‌شود. کمااینکه برخورد ما با اثری در موزه بسیار متفاوت است با برخورد ما با همان اثر در یک فروشگاه یا گوشه‌ای از اتاقمان. از میان تمامیِ این عوامل در این مقاله قصد دارم از مادۀ سازندۀ اثر و نقش تداعی‌گر آن در مواجهۀ مخاطب صحبت کنم.

ماده همان چیزی است که شیء هنری از آن ساخته شده است. مواد بنابه صورتی که در ساخت اثر به کار گرفته شده‌اند، کیفیت‌های مختلف فیزیکی دارند. آن‌ها می‌توانند صاف یا خشن باشند، سخت یا نرم، سنگین یا سبک، شکننده یا پایدار و جنس‌هایی دیگر. هنرمندان مواد را به‌دلیل همین ویژگی‌های خاص انتخاب می‌کنند؛ البته از هر ماده می‌توان به‌تنهایی یا در ترکیب با مواد دیگر به روش‌های بسیار متنوعی برای دستیابی به نتایج بسیار متفاوت استفاده کرد.

بحث مادی بودن هنر به‌طورکل بحث از چیز یا چیزهایی است که موجودیت مادیِ یک شیء هنری را تشکیل می‌دهند. مبحث مادی بودن هنر بر این پیش‌فرض استوار است که اگر ماده‌ای را که اثر هنری از آن خلق شده است، تغییر دهیم، همواره آن شیء از جنبه‌های فرم و معنا و اکسپرسیون نیز تغییر می‌کند.

باوجوداینکه بحث مادی بودن هنر از زمان ارسطو مطرح بوده است، تا قبل‌از قرن بیستم هنرمندان هنرهای تجسمی برای خلق آثار خود از گسترۀ محدودی از مواد (گِل و برخی فلزات و سنگ‌ها و...) استفاده می‌کردند؛ اما از اوایل قرن بیستم و به‌ویژه پس‌از موج هنریِ دادائیست‌ها محدودۀ مواد مورد استفاده در خلق آثار هنرهای تجسمی بسیار گسترده شد. امروزه تقریباً تمامیِ مواد طبیعی و مصنوعی و صنعتیِ در دسترس و حتی اشیای روزمره

[۱] .. If only the spectators or auditors are infected by the feelings which the author has felt, it is art

و چیزهایی که نمی‌توانیم لمس کنیم یا ببینیم (مانند صدا) به فرایند خلق اشیای هنرهای تجسمی راه پیدا کرده‌اند. به‌طور مثال در سال ۱۹۴۵م آرتور باریو، هنرمند برزیلی‌پرتغالی، از گوشت خام به‌عنوان مادهٔ اولیهٔ کتابی تاریخی استفاده کرد. او همچون بسیاری هنرمندان دیگر برای مقابله با هنر تجاری از مواد ارزان‌قیمت مثل دستمال توالت، زباله، میخ و حتی ادرار برای ساخت و ارائهٔ آثارش استفاده کرد.

گفتیم که مادیت هر اثر هنری در فرم و معنا و اکسپرسیون آن برای مخاطب مؤثر است؛ یعنی هدف و اطلاعات یا احساس و بیان ایجادشده توسط هر اثر هنری کاملاً تحت‌تأثیر مادهٔ سازندهٔ آن نیز است. از این بسیار سخن رفته است که مثلاً مواد طبیعی و ارگانیک مانند خاک و چوب و سنگ می‌توانند احساسات خاصی مثل طبیعت‌گرایی یا خشونت یا بازگشت به ریشه‌های انسانی را انتقال دهند و درمقابل، مواد صنعتی و مصنوعی مانند فلزات و پلاستیک‌ها و رنگ‌های صنعتی می‌توانند احساساتی سرد در مخاطب برانگیزند؛ اما احساسات و عواطف چگونه با مادیت ماده برانگیخته می‌شوند؟

جواب این سؤال را من از دو منظر بررسی می‌کنم.

۱- فیزیک مواد و حواس پنج‌گانه

هر ماده‌ای در ساحت مولکولی و اتمی در حرکت و تکاپوست و هر موجودی در طبیعت از تحرکی درونی برخوردار است. همین تحرک خاص هر ماده ویژگی‌های فیزیکی منحصربه‌فردِ قابل‌مشاهدهٔ آن را ایجاد می‌کند. ویژگی‌هایی مانند بافت، دما، حالت (جامد یا مایع یا گاز)، چگالی، رسانایی و... .

تکاپوی مولکولی هر مایع ممکن است در ذهن ما حس پویایی یا ناپایداری را تداعی کند یا سکون و ثبات مولکول‌های هر جامد ممکن است حس آرامش یا ایستایی را برانگیزد. این ارتباط هرچند در ذات خود فیزیکی نیست؛ اما درک ما از این حرکت‌ها می‌تواند باعث شود که آن‌ها را با حالت‌های احساسی خود تطبیق دهیم یا به آن‌ها معنای احساسی بدهیم.

ازطرفی‌دیگر لمس آب حسی از نرمی و روانی و خنکی را منتقل می‌کند؛ زیرا مولکول‌های آب آزادانه حرکت می‌کنند و تماس با پوست شما به‌شکلی سیال و بدون مقاومت صورت می‌گیرد. درمقابل، لمس پارچه حسی از زبری یا نرمی سطحی و مقاومت در برابر حرکت دست و شاید گرما را منتقل می‌کند که به نوع الیاف و ساختار پارچه بستگی دارد. از این منظر احساسات به‌طور مستقیم با حواس پنج‌گانهٔ ما در ارتباط هستند.

۲- تجربهٔ ذهنی و پردازش مغزی

ادراک ما از مواد نه‌تنها به اطلاعاتی که از گیرنده‌های حسی دریافت می‌کنیم وابسته است، بلکه به نحوهٔ پردازش این اطلاعات در مغز نیز مرتبط است. مغز براساس تجربه‌های قبلی و پیش‌فرض‌های ناخودآگاه، حس متفاوتی از مواد به ما ارائه می‌دهد. آب ممکن است با احساس خنکی یا طراوت یا پاکیزگی همراه باشد؛ زیرا مغز ما این تجربه را به طبیعت و خاطرات مرتبط با آب پیوند می‌دهد، همان‌طور که دیدن کوزه‌ای که از گل ساخته شده است می‌تواند ما را به یاد خاطراتی از روستا پیوند بزند و درمقابل، دیدن همان کوزه اما ساخته‌شده از سرامیک براق، خاطرات دیگری را برای ما تداعی می‌کند؛ بنابراین خاطرات نقش بسیار زیادی در احساسات و نحوهٔ برخورد ما با مواد دارند. خاطرات شخصی و خاصی که با جزئیات و احساسات همراه‌اند به‌صورت اپیزودیک یا رویدادی در مغز ذخیره می‌شوند. وقتی یکی از این خاطرات بازیابی می‌شود، عواطف نیز همان لحظه بازسازی می‌شوند.[۱] آمیگدالا بخشی از مغز است که به عواطف مرتبط است و گاهی با نام مغز عاطفی/غیرمنطقی نیز از آن نام برده می‌شود. وقتی خاطره‌ای احساسی یادآوری می‌شود، این بخش فعال شده، احساسات همان زمان را بازسازی می‌کند.[۲]

همچنین خاطرات معمولاً با تمام حواس (بینایی، شنوایی، بویایی و غیره) ذخیره می‌شوند. به همین دلیل وقتی چیزی را یادآوری می‌کنیم، به نظر می‌رسد که دوباره آن را زندگی می‌کنیم. این پدیده همان چیزی است که با فیزیک مواد نیز در ارتباط است.

هنرمند اثر تجسمی به‌واسطهٔ طرح و هدفی که از پیش برای خودش تعیین کرده است، ماده یا ترکیبی خاص از مواد را به‌عنوان اساس اثر هنری‌اش انتخاب می‌کند؛ اما سؤال اینجاست که آیا مخاطب (نه تحلیلگر و منتقد حرفه‌ای) قبل‌از اینکه وارد مرحلهٔ تحلیل شود، دچار همان عواطفی می‌شود که خالق اثر مد نظر داشته است؟ به عبارتی دیگر آیا خالق اثر در سرایت اکسپرسیون موردنظر خود موفق بوده است؟ ماده چه تأثیری در این سرایت دارد؟

به نظر می رسد پاسخی قاطع و جامع و ثابت به این سؤال‌ها به‌علت فرض ماهیت بیان‌ناپذیر اکسپرسیونِ منتقل یا ایجادشده از هر اثر و شاید برای هر مخاطب تقریباً غیرممکن باشد که اگر ممکن بود، خلق اثر هنری با این هدف توجیه‌ناپذیر می‌نمود.

اما بررسی اثری خاص و گونه‌ای ساده از مطالعهٔ آماری تأثیرهای حسیِ برانگیخته‌شده در مخاطبین مختلف در شرایط برخورد ثابت، شاید بتواند به نتایج جالب‌توجهی بینجامد. به این منظور سه اثر در نمایشگاه گروهی معنای مجسم را در تحقیقی میدانی مد نظر قرار دادم.

۱- «**سفر به ماه**» **اثر مجید خادم**

۱ . *Daniel Reisberg, Cognition Exploring The Science Of The Mind 8th Edition, Chapter six.*
۲ . *Joseph E.LeDoux, THE Emotional Brian, Chapter two.*

این اثر ترکیب موادی بود که نمی‌دانستم چیست؛ اما در مواجههٔ اولیه احساساتم می‌گفت من آسفالت خیابانی را می‌بینم. حس شبانه‌ای به من سرایت کرد که چیزی شبیه یادآوری یک خاطره بود. می‌گویم «شبیه» چون این خاطره هرگز وجود نداشته است و فقط عادت خیال‌پردازی شبانهٔ من تصور این خاطره را در همان لحظه شکل داد. بااینکه اهل پیاده‌روی شبانه نیستم، اما این حس، حسی بود از راه رفتن در شب بر روی آسفالت‌هایی که شاید هیچ‌گاه به مقصد نرسند، احساسی آشنا و تلخ و حسی از ناکام ماندن. شاید هم من در ناخودآگاهم موفقیت نیل آرمسترانگ را با خیال‌پردازی‌های شبانهٔ خودم مقایسه کرده‌ام و با مقایسهٔ او با خودم و میلیاردها انسان دیگری که به ماه راه نیافته‌اند، دچار این حس ناکامی شده‌ام.

سفر به ماه ۱ - مجید خادم - ترکیب مواد - ۱۲۲ در ۵۲ سانتیمتر

۲- «**هیچ‌کس کارش را ...** » **اثر سارا عمرانی**

تعداد بسیار زیادی ته‌سیگار و قرص و اشیای دیگری را که بیشتر به زباله می‌مانستند، در قابی زیبا جا داده بودند. این تابلو از دور در من حس خوشایندی ایجاد می‌کرد و آن را زیبا دانستم. با نزدیک شدن به تابلو سیگارها بیشتر دیده شدند و من دیگر قاب را نمی‌دیدم؛ اما عواطف من همچنان سر جایش بود و احساساتی که آن لحظه تجربه می‌کردم، لبخند بر روی لبانم آورده بود. شاید اکثر انسان‌ها با بوی سیگار و دیدن آن صحنه مشمئز شوند؛ اما ته‌سیگار اولین چیزی را که به یادم می‌آورد، پدرم است و این برای من در عین خوشایندی کمی دردناک بود؛ پس با دیدن اثر من دچار عواطف ضدونقیضی شدم.

هیچ‌کس کارش را بدون بسم‌الله... - سارا عمرانی - ترکیب مواد - ۳۳ در ۹۰ سانتیمتر

شجره‌نامه زوال - امیدرضا کشاورز - ترکیب مواد - ۴۰ در ۴۰ در ۱۵۷ سانتیمتر

۳- «شجره‌نامهٔ زوال» اثر امیدرضا کشاورز

تنهٔ سوختهٔ درختی در ترکیب با آهن و تعدادی عکس محو. درخت سوخته می‌تواند حس‌های گوناگونی را تداعی کند که گاهی جنبهٔ عمومی دارد و گاهی بسیار شخصی است. همهٔ ما در زمانی از زندگی‌مان این درخت سوخته را در جایی دیده‌ایم که اغلب در بیابان یا پیک‌نیک خارج از شهر بوده است. این درخت که برای من تک‌درختی در کودکی‌ام بوده است، بالای کوه‌های دراک بود و ماری که بر تنهٔ آن چمبره زده بود، حس نامفهومی از ترس را به من القا می‌کرد. شاید برای فرد دیگری مثلاً یادآور هیجان چهارشنبه‌سوری‌ای خاص بوده است که برای اولین بار عشق را تجربه کرده است. تنهٔ درخت با عکس‌هایی با بافتی از زمان‌های متفاوت پوشانده شده بود که این عکس‌ها در عین اینکه کنجکاوی تماشاگر را برمی‌انگیخت، باعث می‌شد مخاطب بیشتر در خاطراتش جست‌وجو کند و درنتیجه این اثر در هر مخاطب که با درختی سوخته خاطره دارد، احساساتی متفاوت را برمی‌انگیزد. آیا برای افراد دیگری که خاطرهٔ خاص و مشخصی با درختی سوخته ندارند، این عواطف مشابه هستند؟

آیا اصلاً می‌توانیم بگوییم ماده در حالت کلی اکسپرسیون مشابهی در افراد ایجاد می‌کند؟ اگر اکسپرسیون را بیان عواطفی بیان‌ناپذیر بدانیم، آیا خالق اثر توانسته است بار عاطفی موردنظر خود را به مخاطب سرایت دهد؟

برای یافتن پاسخی به این سؤال از پانزده فرد که این آثار را در همان نمایشگاه و در همان شرایط من دیده بودند، خواستم تا برخورد عاطفی خود با این سه اثر را برایم شرح دهند. از این پانزده نفر پنج نفر قادر به هیچ توضیح و حتی بیان صفتی در برخورد با آثار نبودند و صرفاً با ذکر اینکه حس خوبی بود یا حس بدی بود درمورد احساس و عواطفشان در مواجهه با آثار صحبت کردند. از بین ده نفر دیگر برخی احساساتشان را با بیان خاطراتشان تشریح می کردند؛ مثل مخاطبی که می‌گفت: «درمورد سفر به ماه، من چون سربازی رفته‌ام و آنجا جای پای پوتین سربازی بود، حس دلتنگی به من داد. زمانی که دورهٔ نظامی‌گری‌ام بود و سرباز بودیم و جنگ بود و بیشترین مشکلی که آن موقع وجود داشت، محدودیت بود و شما هیچ کاری نمی‌توانستی بکنی. همهٔ اوقات و زمان ما تحت اختیار نیروی ارتش بود و بنابراین حس دلتنگی به من دست داد. موقعی که آن درخت سوخته را دیدم (شجرنامهٔ زوال)، برچسب‌های روی تنهٔ درخت برایم جلب‌توجه نکرد؛ ولی همان حس طبیعت در وهلهٔ اول و طبیعت بی‌جان در وهلهٔ دوم در نظرم آمد. به‌خصوص اینکه یاد کتاب فارسی قدیم افتادم. مثل قصهٔ روباه و زاغ یا شکل کلاغ‌هایی که زمستان‌ها روی درخت‌های تکیده می‌نشینند و بیشتر کلیت درخت و خشکی درخت به من حسی منتقل کرد، نه عکس‌هایی که روی آن بودند. وقتی تابلوی سیگارها (هیچ کس کارش را ...) را دیدم، اول یاد خانه‌مان افتادم. ما معمولاً در خانه‌مان بازیافت داریم. خصوصاً بعضی وقت‌ها که این بازیافت‌ها زیاد می‌شود؛ مثل مواقعی که مقوا داریم و این بازیافت‌ها متراکم می‌شوند و ما آن‌ها را به‌زور توی کیسه‌ای جا می‌دهیم که دم در بگذاریم تا ماشین شهرداری آن را جمع کند. بله، موقع دیدن این تابلو یاد بازیافت افتادم و بازیافت حسی است که دوست داری به محیط زیست کمک کنی.»

برخی افراد نیز خاطرات و احساساتشان را با دلالت اشیاء پیوند می‌زدند؛ مثل مخاطبی که می‌گفت: « بین این سه اثر، اثر خانم عمرانی بیشترین تأثیر را روی من گذاشت. تابلویی بسیار مجلل و تجملی بود؛ مثل تابلوهای انگلیسی اشراف‌زاده‌ها. یعنی به‌سبب ترکیب رنگ و قاب مجللِ اطراف آن، یک

همچین یادآوری برای من داشت؛ اما وقتی نزدیک می‌شدی، می‌دیدی که آشغال است و از زباله درست شده است. چیزهایی مثل سیگار و قرص جلوگیری و اینکه این‌ها در هم فشرده شده بودند، در من تأثیر خاصی داشت. اثر آقای کشاورز یک شجرنامه است، شجرنامه‌ای که دارد نابود می‌شود و ما برای حفظ کردن شجرنامه می‌نویسیم و ایجادش می‌کنیم؛ اما این شجرنامه‌ای بود که نه‌تنها برای حفظ و جاودانگی و ماندگاری آن فرد کمکی نمی‌کرد، بلکه روبه‌زوال بود و تشخیص شجرنامه بودن آن سخت بود و باید خیلی دقت می‌کردی که عکس‌ها را ببینی و خب، این یادآور جامعهٔ کنونی بود برای من و جوان ایرانی که آینده‌ای ندارد و روبه‌زوال است.»

برخی دیگر از مخاطبان از صفت‌هایی مشخص برای توصیف احساساتشان استفاده می‌کردند؛ مثل مخاطبی که می‌گفت: «تابلوی سیگارها برای من آشفتگی و بی‌نظمی بود. تابلوی سفر به ماه را نمی‌دانم چطور توضیح دهم و فقط می‌توانم بگویم حس بُهت در برابر عظمت جهان خلقت خدا و آن درخت سوخته نمی‌دانم چرا هیچ حسی به من منتقل نمی‌کند و اصلاً نمی‌توانم با آن ارتباط برقرار کنم.»

مخاطب دیگری حسش را به حس مشابهی که در برخورد با اشیای دیگر و در موقعیت‌های دیگر داشته، تعبیر می‌کند: «کار امید (شجرنامهٔ زوال) رنگش به من احساس مواجهه با یک لباس بود و شکلی که داشت، انگار بعداز یک آتش‌سوزی باشد و همه‌چیز سوخته و تکه‌های فلز مانده فقط. یک لباس نظامی، یک لباس یا ماشین جنگی. کار مجید خادم (سفر به ماه) هم باز خرابی بود، خرابی و آتش. احساسش البته خیلی قوی نبود؛ یعنی هیچ‌کدام آن‌قدر احساس قوی در من ایجاد نکرد. آن‌طوری که بگویم سریع این احساسات بالا آمد، نه. نمی‌دانم شاید اگر بیشتر می‌نشستم جلویشان مثلاً یک ساعت، احتمالاً آن‌وقت احساسات بیشتری سراغم می‌آمد.»

برای ایجاد نتیجه‌گیری‌ای کلی و تحلیلی ابتدایی از پاسخ‌های دریافت‌شده، من عواطف و احساسات این مخاطبان را به دو دستهٔ مثبت و منفی (نه به معنای ضمنی خوب و بد) تقسیم‌بندی کردم. این تقسیم‌بندی را براساس ترشح پنج هورمون اصلی در مغز یعنی سرتونین، اکسی‌تسین، دوپامین، اندروفین و ملاتونین انجام دادم. به این معنی که اگر واکنش مخاطب نشان‌دهندهٔ کاهش این هورمون‌ها در لحظهٔ برخورد بود، آن را منفی و در حالت افزایش آن را مثبت فرض کرده‌ام؛ درنتیجه عواطفی مثل هیجان، شادی، شفقت، شگفتی، امیدواری و عشق مثبت و عواطفی مثل کدورت، ناکامی، ترس، تردید و عدم‌کفایت منفی فرض شده‌اند.

در «سفر به ماه» اثر مجید خادم: از میان جواب‌ها ۷۰درصد در برخورد با اثر احساس آرامش کرده‌اند؛ یعنی دقیقاً مخالف با احساسی که من و ۳۰درصد دیگر تجربه کرده بودیم. از میان کسانی که عواطف مثبت در آن‌ها برانگیخته شده بود، یکی از این افراد دلیل احساس امنیتش را پیوند عواطفش با مردانگی می‌داند.

در «شجرنامهٔ زوال» اثر امیدرضا کشاورز: ۵۰درصد از پاسخ‌دهندگان گفتند که در مقابل اثر دچار عواطف منفی بوده‌اند و افرادی مستقیماً از واژهٔ انزجار و زشتی برای بیان عواطفشان استفاده کردند. ۱۰درصد دچار حس مثبت شده بودند. جالب‌توجه است که در میان جواب‌ها ۴۰درصد برخوردشان با اثر کاملاً خنثی بوده و هیچ احساسی نداشته‌اند. به عبارتی هیچ اکسپرسیونی به آن‌ها سرایت نکرده است.

در «هیچ‌کس کارش را ...» اثر سارا عمرانی: ۹۰درصد افرادی که این اثر را دیده بودند، ابراز کردند که دچار عواطفی همچون آزرده‌خاطری، آشفتگی و بی‌نظمی شده‌اند. از میان این ۹۰درصد، ۵۰درصد توضیح داده‌اند که هنگامی که از اثر دورتر ایستاده بودند، تابلو را زیبا دیده‌اند و احساس آزردگی جایش را به احساسی خوشایند داده است. تنها ۱۰درصد در برخورد با تابلو، چه از دور و چه از نزدیک، احساس مثبتی داشته‌اند.

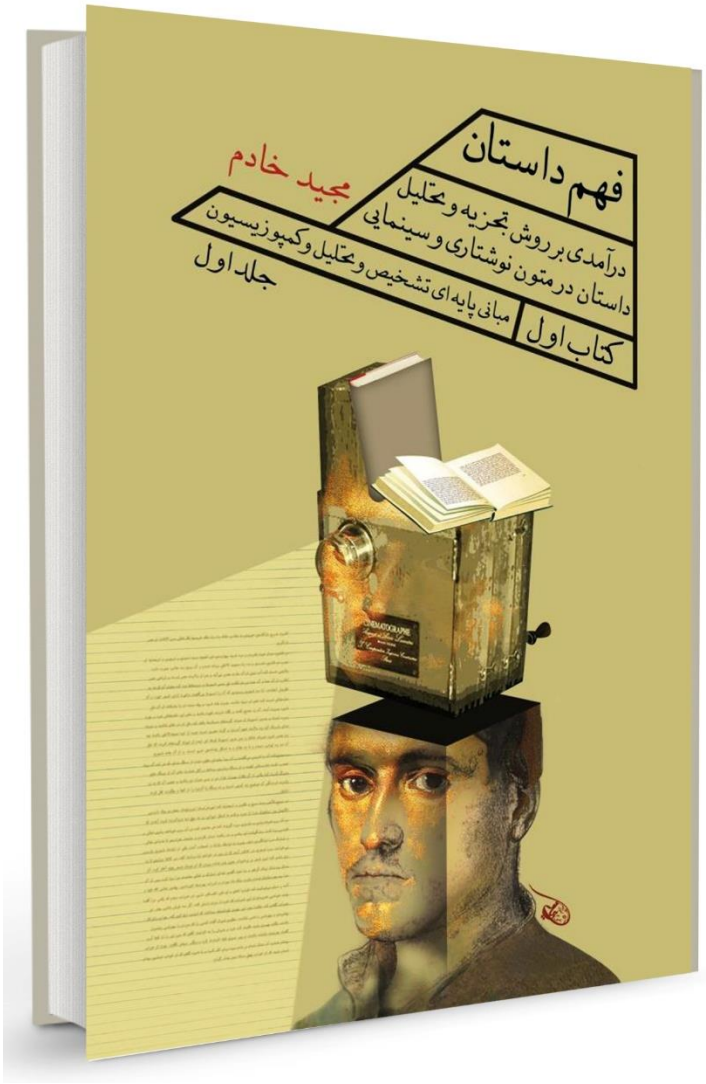
از این آمار می‌توان نتیجه گرفت که سرایت اکسپرسیون ازطریق ماده در اثر هنری به‌صورت ۱۰۰٪ امکان‌پذیر نیست. دلیل آن را می‌توان نه به احساسات که عموماً با حواس پنج‌گانه در ارتباط هستند، بلکه با عواطف که عموماً با خاطرات ما، چه به‌صورت خودآگاه و چه به‌صورت ناخودآگاه، در ارتباط است، ربط داد.

ازآنجاکه مواد همواره در اطراف ما وجود دارند، اکثر ما قبل‌از دیدن ماده در اثر هنری در جایی با آن برخورد کرده‌ایم و خاطره یا تصویری در مغز ما شکل گرفته است، مگر اینکه با ماده‌ای در اثر هنری روبه‌رو شویم که قبلاً ندیده‌ایم یا ترکیب مواد به‌گونه‌ای شکل گرفته باشد که یاد مادهٔ دیگری را در ذهن ما زنده نکند که البته باتوجه‌به سطح ارتباط و تکنولوژی و قدرتی که ذهن ما در ارتباط دادن اشیاء به یکدیگر دارد، این امر محال به نظر می‌رسد.

همچنین می‌توان نتیجه گرفت که علاوه بر مادهٔ اثر، دیگر مؤلفه‌های فرمال و همچنین موضوع اثر نیز در اکسپرسیونِ سرایت‌یافته تأثیر بسیار بالایی دارند؛ تا آنجا که گاه اکسپرسیون ناشی از ماده را تغییر داده، حتی واژگون می‌کنند. و البته مهم‌ترین نتیجه اینکه سرایت اکسپرسیون موردنظرِ خالق در هر سطح و با هر کیفیت فرمال هرگز به‌صورت ۱۰۰٪ اتفاق نمی‌افتد و بسیار بیش از نیت خالق به شخصیت مخاطب وابسته است یا به قول آن شپرد: «این فقط ایدئالی است که خیلی از هنرمندان در راه رسیدن به آن می‌کوشند.»[۱]

۱ . آن شپرد، مبانی فلسفهٔ هنر، علی رامین، صفحهٔ ۳۱.

و البته این کتاب به‌طور خاص برای مخاطبانی تهیه شده است که می‌خواهند شناختی شخصی و بی‌واسطه، با تکیه بر ساختاری مدون و منظم دربارهٔ داستان به دست آورند. آن‌ها که روشی می‌خواهند برای درک داستان و دقت در آن از طریق برخورد با خودِ آثار داستانی و نه از طریق قضایا و قواعد هردم بی‌اعتبار و به‌طبع، نو شونده و تقسیم‌بندی‌های ازپیش‌تعیین‌شدهٔ ذوقی، محدود، ساده‌انگارانه و اغلب متناقض.



این کتاب، تلاشی است برای ایجاد روشی که بتوانیم به‌واسطهٔ آن، نگاهی نظام‌مند و دقیق و ازپیش‌محدودنشده به داستان داشته باشیم.

البته که این نگاه، لازمهٔ کار تخصصی برخی اقشار است. داستان‌پردازان (اعم از داستان‌نویسان حیطهٔ ادبیات داستانی، سینما، تئاتر و یا سایر قالب‌های هنری و همچنین داستان‌پردازان حوزه‌های خارج از قالب‌های هنر مانند اهالی رسانه‌ها و حتی گاه سیاست‌ورزان، تحلیلگران و پژوهشگران داستان، هنرجویان هنرهای داستانی، مدرسان این هنرها، مخاطبان تخصصی داستان و... .

هرچند باید اعتراف کنم نگاه ویژهٔ من در این کتاب، به هنرجویان هنرهای داستانی بوده است اما این مسئله خللی در سودمندی احتمالی این مباحث برای سایر مخاطبان وارد نخواهد کرد. به هر طریق تلاش شده است تا این کتاب به‌عنوان راهنمایی ساده و اولیه بتواند طی‌کردن مسیری بالقوه طولانی و فرسایشی را با صرفه‌جویی درخورتوجهی در فعل، دنبال کند.

عنوان کلیِ «**فهم داستان، درآمدی بر روش تجزیه و تحلیل داستان در متون نوشتاری و سینمایی**» دربرگیرندهٔ سه کتاب به هم پیوسته و وابسته به یکدیگر است.

کتاب اول: **مبانیِ پایه‌ایِ تشخیص و تحلیل و کمپوزیسیون.**

کتاب دوم: **ساختار روایت «نظام‌های روایی و کمپوزیسیون آن‌ها.»**

کتاب سوم: **معناشناسی، گونه‌شناسی، زیبایی‌شناسی و تحلیل داستان.**

البته هر کتاب ابتدا در چند مجلد منتشر شده (کتاب اول در دو جلد، کتاب دوم در چهار جلد و کتاب سوم در چهار جلد) و سپس به‌صورت کامل ارائه خواهد شد.

بر این اساس، نکتهٔ بسیار مهمی در رابطه با روش مطالعهٔ این کتاب مطرح است که آن را باید از همین ابتدا در نظر داشته باشیم. مباحث مطرح شده در کل مجموعه به هم متصل هستند و تکمیل کنندهٔ یکدیگر خواهند بود. هر بحثی که در هریک از این سه کتاب گشوده می‌شود، نهایتاً در کل متن هرسه کتاب پرداخت مبسوط شده و تکمیل می‌شود. اما از آن جا که درک دقیق هر مبحث وابسته به درک سایر مباحث خواهد بود، ناچار بوده‌ام تمامی مباحث را به‌صورت موازی پیش ببرم. هرچند تلاش کرده‌ام از طریق فصل‌بندی‌های هرسه کتاب، تا حدودی تمایزات را لحاظ کنم. اما آنچه مهم است اینکه نباید با پایان هر فصل، مبحث بیان شده در آن را تکمیل و نهایی فرض کرد. چه بسا در ادامه، بسیاری مطالب پیش‌تر گفته شده، نقد، نقض، تکمیل، تصحیح و یا گسترده‌تر شوند. پس هیچ بحثی به پایان نهایی خود نخواهد رسید، مگر به‌صورت نسبی در متن نهایی هر سه کتابِ این مجموعه. ما مسیر فهم قدم به قدم و تدریجی را با هم طی خواهیم کرد.

بیرون‌بر بزرگ ابریشمی شیراز
حامیِ فرهنگ و هنر ایران معاصر

071 3 227 12 13
071 3 227 13 14
@Abrishami.Take.away

فلسفه و علوم انسانی

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

«دکتربازی با فولخنثیوها»؛ روایتگر سلطهٔ هژمونیک گرامشی

احمد قناعتی

مقدمه

داستان دکتربازی با فولخنثیوها اثر مجید خادم روایتی چندلایه و پیچیده است که با استفاده از زبانی محاوره‌ای، فضای خشن و بی‌پردهٔ شهری را به تصویر می‌کشد. این داستان در بستر موقعیت‌های مختلف اجتماعی و سیاسی روایت می‌شود و شخصیت‌های آن با دغدغه‌های هویتی و طبقاتی و سیاسی دست‌وپنجه نرم می‌کنند که این مسائل در لایه‌های مختلف متن پراکنده شده‌اند. در این مقاله تلاش شده است با تکیه بر نظریهٔ هژمونیک آنتونی گرامشی، به تحلیل هژمونیک درون‌مایه‌های داستان دکتربازی با فولخنثیوها پرداخته شود. همچنین با استفاده از دستگاه نظری لویی آلتوسر، بررسی می‌شود که چگونه شخصیت‌ها تحت‌تأثیر ایدئولوژی شکل می‌گیرند و چگونه قدرت هم به‌صورت سرکوبگرانه و هم به‌صورت ایدئولوژیک اعمال می‌شود و فرایند شکل‌گیری سوژه در بستر داستان چگونه اتفاق می‌افتد.

ساختار روایی داستان

۱. **روایت چندپاره:** داستان به‌صورت اپیزودیک پیش می‌رود و هر بخش، بخشی از زندگی شخصیت‌های مختلف را بازتاب می‌دهد. این ساختار غیرخطی به خواننده اجازه می‌دهد تا از زوایای متفاوتی به درک داستان و مضامین آن بپردازد.
۲. **زبان و سبک:** استفاده از زبان عامیانه و محاوره‌ای یکی از ویژگی‌های برجستهٔ داستان است که به ایجاد حس واقع‌گرایی کمک می‌کند. نویسنده از دیالوگ‌های تند و خشن برای نمایش تضادهای طبقاتی و اجتماعی بهره می‌برد.
۳. **درهم‌تنیدگی سیاست و زندگی روزمره:** داستان به‌شکل زیرکانه‌ای به مسائلی چون انقلاب و هویت ملی و سرکوب سیاسی اشاره می‌کند. ارجاعات تاریخی و شخصیت‌های الهام‌گرفته از رویدادهای واقعی، به غنای متن می‌افزایند.
۴. **روایت ذهنی و جریان سیال ذهن:** برخی بخش‌های داستان از تکنیک جریان سیال ذهن استفاده می‌کنند تا افکار و احساسات درونی شخصیت‌ها را به‌شکلی مستقیم و بی‌واسطه به خواننده منتقل کنند.
۵. **نمادپردازی:** داستان پر از نمادهایی است که به‌صورت پنهان یا آشکار به مضامین سیاسی و فلسفی اشاره می‌کنند. برای مثال، اشارات به چگوارا و انقلاب کوبا و مفاهیم پرولتاریا نشان‌دهندهٔ تلاش نویسنده برای ایجاد پیوندی بین تجربه‌های محلی و تاریخ جهانی است.

درمجموع این داستان با تلفیق عناصر رئالیسم اجتماعی و روایت ذهنی و ارجاعات سیاسی، تصویری چندلایه از جامعه‌ای درگیر بحران‌های هویتی و اجتماعی ارائه می‌دهد.

هژمونی به‌عنوان سازوکار سلطه و مقاومت

آنتونیو گرامشی (Antonio Gramsci) فیلسوف و نظریه‌پرداز مارکسیست ایتالیایی، مفهوم هژمونی را برای توضیح چگونگی سلطهٔ (Domination) فرهنگی و فکری یک گروه اجتماعی بر سایر گروه‌ها ارائه داد. برخلاف دیدگاه‌های کلاسیک مارکسیستی که قدرت را صرفاً در کنترل ابزارِ تولید می‌دیدند، گرامشی معتقد بود که سلطهٔ پایدار تنها از طریق ترکیب زور و رضایت حاصل می‌شود. به‌عبارت‌دیگر قدرت نه‌تنها از طریق دستگاه‌های سرکوبگر (مانند پلیس و ارتش) بلکه از طریق کنترل ایدئولوژیک و فرهنگی بر ذهن‌ها و قلب‌ها اعمال می‌شود.
داستان دکتربازی با فولخنثیوها یک بستر عالی برای تحلیل هژمونیک است؛ زیرا در فضایی روایت می‌شود که در آن ایدئولوژی‌های رسمی (مانند آرمان‌های انقلابی) دچار شکست شده‌اند و شخصیت‌ها در وضعیت بحران هژمونی گرفتار شده‌اند؛ یعنی جایی که نظم سیاسی و فکریِ موجود درحالِ فروپاشی است؛ اما هیچ نظم جدیدی هنوز شکل نگرفته است. این تحلیل بر سه محور اصلی متمرکز خواهد بود.

- شکست هژمونی انقلابی
- بازتولید سلطه در غیاب مشروعیت (Legitimacy)

- مقاومت و بحران معنا

شکست هژمونی انقلابی: از آرمان تا ابتذال

گرامشی معتقد است که برای حفظ هژمونی، یک نظم سیاسی باید بتواند مشروعیت خود را از طریق کنترل فرهنگی و اخلاقی تثبیت کند. در این داستان، نمادهای انقلاب (مانند چگوارا و شعارهای انقلابی) دیگر توانایی ایجاد معنا یا انسجام اجتماعی را ندارند.

۱. ایدئولوژی انقلابی به‌عنوان کالایی مصرف‌شده

تصویر چگوارا که بارها در داستان ظاهر می‌شود، نمادی از این فروپاشی هژمونیک است. چگوارا که زمانی سمبل مقاومت و مبارزه بود، اکنون به یک تصویر بی‌جان روی داشبورد ماشین تبدیل شده است: «سُراند روی عکس خط... فقط از کناره‌ها فرسوده شده بود.»

این تصویر به‌شدت استعاری است: چگوارا دیگر یک قهرمان نیست؛ بلکه فقط یک شیء مصرفی است که به‌تدریج رنگ و معنای خود را از دست داده است.

۲. تکرار بی‌معنای شعارها

شخصیت‌ها گاه‌وبی‌گاه شعارهای انقلابی را تکرار می‌کنند؛ اما این تکرارها نه از سر باور بلکه بیشتر به‌صورت تقلیدی پوچ انجام می‌شود. مانند جملهٔ: «یارب مطلب که لوطیان خوار شوند.»

این جمله بارها در موقعیت‌های مختلف تکرار می‌شود؛ اما به‌جای آنکه تأثیری داشته باشد، صرفاً نشان‌دهندهٔ فقدان معنای واقعی پشت این کلمات است.

۳. بحران مشروعیت اخلاقی

ایدئولوژی انقلابی دیگر نمی‌تواند اخلاق عمومی (Public Morality) را هدایت کند. شخصیت‌ها از این شکست آگاه هستند؛ اما قادر به جایگزین کردن آن با یک سیستم معنایی جدید نیستند. این همان چیزی است که گرامشی آن را بحران هژمونی می‌نامد: جایی که نظم قدیم مرده اما نظم جدید (New Order) هنوز زاده نشده است.

بازتولید سلطه در غیاب مشروعیت: خشونت به‌جای رضایت

در شرایطی که هژمونی شکست می‌خورد، قدرت سیاسی و اجتماعی ناگزیر است برای حفظ کنترل، به خشونت آشکار متوسل شود. در داستان، روابط میان شخصیت‌ها سرشار از خشونت کلامی و فیزیکی است؛ زیرا هیچ نظم مشروع اخلاقی یا ایدئولوژیک برای تنظیم این روابط وجود ندارد.

۱. خشونت به‌عنوان ابزار سلطه

صحنه‌های متعدد درگیری‌های فیزیکی و تهدید با اسلحه و تحقیرهای زبانی نشان می‌دهد که سلطه در این جامعه تنها از طریق زور و ترس اعمال می‌شود: «سردیِ لولهٔ کُلت را روی پوست شقیقهٔ راستش حس کرد.»

این جمله نشان می‌دهد که قدرت دیگر از مشروعیت فرهنگی یا اخلاقی ناشی نمی‌شود؛ بلکه به‌طور مستقیم بر پایهٔ کنترل جسم و جان افراد از طریق خشونت استوار است.

۲. درونی‌سازی سلطه

یکی از مهم‌ترین نکات در نظریهٔ گرامشی این است که سلطه نه‌فقط از بیرون، بلکه از درون افراد اعمال می‌شود. شخصیت‌های داستان حتی زمانی که شورش می‌کنند، باز هم در چارچوب همان ایدئولوژی‌های سرکوبگر باقی می‌مانند: «من و مردم دیکتاتور هستیم.»

این جمله نشان می‌دهد که حتی زمانی که افراد علیه قدرت شورش می‌کنند، باز هم زبان و تفکر خود را از همان نظام سلطه‌ای وام می‌گیرند که علیه آن می‌جنگند. این همان بازتولید سلطه (Reproduction of Hegemony) از طریق سوژه‌هاست.

مقاومت و بحران معنا: شکست در برساخت هویت جدید (Reconstruction of Identity)

گرامشی معتقد بود که شکست هژمونی می‌تواند فرصتی برای شکل‌گیری گفتمان‌های جدید (New Discourses) باشد؛ اما در داستان، این مقاومت‌ها عمدتاً شکست خورده‌اند یا بی‌اثر هستند.

۱. مقاومت‌های سطحی و بی‌هدف

شخصیت‌های داستان گاه سعی می‌کنند علیه وضعیت موجود شورش کنند؛ اما این شورش‌ها اغلب فاقد جهت‌گیری روشن هستند. آن‌ها نمی‌دانند دقیقاً علیه چه‌چیزی می‌جنگند یا چه‌چیزی را می‌خواهند جایگزین کنند: «فقط توی فکر است... باز هم توی فکر است.»

این تکرار نشان می‌دهد که شخصیت‌ها در یک حلقهٔ بسته از اندیشیدن بدون عمل گرفتار شده‌اند. آن‌ها نمی‌توانند به فراتر از نظم فکری موجود فکرکنند.

۲. بحران معنا و پوچی وجودی

فقدان یک نظام معنایی منسجم باعث می‌شود که شخصیت‌ها در یک وضعیت پوچ‌گرایانه (Nihilistic) گرفتار شوند. هیچ‌چیز، دیگر اهمیت واقعی ندارد: نه سیاست، نه ایدئولوژی و نه حتی زندگی خودشان. این امر در رفتارهای بی‌هدف و گاه خودویرانگر آن‌ها نمایان است.

داستان دکتربازی با فولخنثیوها یک نمونهٔ کلاسیک از شرایط بحران هژمونی (Hegemonic Crisis) در جامعه‌ای است که ایدئولوژی‌های رسمی (مانند آرمان‌های انقلابی) دیگر نمی‌توانند معنا تولید کنند؛ قدرت سیاسی به‌جای رضایت عمومی برپایهٔ خشونت و ترس عمل می‌کند؛ مقاومت‌ها ناکارآمد هستند زیرا نمی‌توانند گفتمان جدیدی برای جایگزینی نظم موجود ایجاد کنند.

گرامشی معتقد بود که چنین بحران‌هایی می‌توانند زمینه‌ساز تحولات اجتماعی بزرگ باشند؛ اما در این داستان به‌جای ظهور یک نظم جدید، تنها تکرار بی‌پایان خشونت و سردرگمی و پوچی را می‌بینیم. شخصیت‌ها همچنان در جستجوی معنایی هستند که دیگر وجود ندارد.

هژمونی فرهنگی و بحران هویت

گرامشی تأکید می‌کند که هژمونی نه‌فقط در عرصهٔ سیاست بلکه در فرهنگ و زندگی روزمره نیز عمل می‌کند. در داستان، شخصیت‌ها در فضایی زیست می‌کنند که در آن فرهنگ مسلط دچار فروپاشی شده است.

۱. تضاد بین گذشته و حال

شخصیت‌ها درگیر نوعی نوستالژی برای گذشته‌ای انقلابی هستند که دیگر وجود ندارد. آن‌ها بین میراث یک انقلاب شکست‌خورده و واقعیت خشن زندگی روزمره‌شان در نوسان‌اند. این تضاد به‌شکل بحران هویت بروز می‌کند: «دلش نمی‌خواست این کار را بکند... اما چیزی درونش مجبورش می‌کرد.»

این جمله نشان‌دهندهٔ کشمکش درونی شخصیت‌هاست که بین آرمان‌های گذشته و واقعیت حال گرفتار شده‌اند.

۲. فقدان روایت جایگزین

یکی از نتایج فروپاشی هژمونی، ناتوانی در شکل‌دهی به یک روایت جدید برای هویت فردی و جمعی است. شخصیت‌های داستان نمی‌توانند تعریفی از خود ارائه دهند که فراتر از بقایای فرهنگ شکست‌خوردهٔ انقلابی باشد.

زبان به‌عنوان ابزار سلطه و مقاومت

گرامشی زبان را یکی از مهم‌ترین ابزارهای اعمال و بازتولید هژمونی می‌داند. در داستان، زبان نقش کلیدی در تثبیت یا به چالش کشیدن نظم موجود را دارد.

۱. زبان خشونت

دیالوگ‌های داستان پر از زبان خشونت‌آمیز و تحقیر و ناسزاست. این زبان نه‌فقط یک سبک روایی، بلکه ابزاری برای اعمال سلطه است. شخصیت‌ها از زبان برای تثبیت موقعیت برتر خود استفاده می‌کنند: «گُه خوردی... بیار ببینم، لاشی!»

این زبان به‌جای ایجاد ارتباط، بیشتر برای کنترل و اعمال قدرت به کار می‌رود.

۲. شکست زبان در تولید معنا

یکی از ویژگی‌های بحران هژمونی، شکست زبان در ایجاد معناست. شخصیت‌ها گاه حرف می‌زنند فقط برای اینکه سکوت را بشکنند، بدون اینکه کلامشان معنای واقعی داشته باشد: «فقط توی فکر است... باز هم توی فکر است.»

این تکرار نشان‌دهندهٔ ناتوانی زبان در بازنمایی پیچیدگی‌های تجربهٔ زیستهٔ شخصیت‌هاست.

۳. زبان به‌عنوان مقاومت

بااین‌حال در برخی نقاط داستان، زبان می‌تواند شکلی از مقاومت باشد؛ حتی ناسزاگویی‌ها و تمسخرها نوعی مقاومت نمادین در برابر سلطه هستند، گرچه این مقاومت اغلب ناکارآمد است.

فراز و فرود سوژه‌های انقلابی: از قهرمان تا ضدقهرمان

در ادبیات کلاسیک انقلابی، شخصیت‌ها معمولاً به‌عنوان قهرمانان مبارزه و مقاومت تصویر می‌شوند؛ اما در این داستان ما با نوعی ضدقهرمان (Antihero) مواجه هستیم که نماد شکست آرمان‌های انقلابی است.

۱. شکست قهرمان‌سازی

شخصیت‌هایی که در گذشته شاید انقلابی بوده‌اند یا به آرمان‌های عدالت اجتماعی باور داشتند، اکنون درگیر زندگی‌های پوچ و خشونت‌بار و بی‌معنا هستند: «چگوارا دیگر یک اسطوره نیست، فقط یک عکس قدیمی روی داشبورد است.»

این جمله نشان می‌دهد که چگونه قهرمانان انقلابی به نمادهای تهی تبدیل شده‌اند.

۲. ضدقهرمان به‌عنوان محصول بحران هژمونی

ضدقهرمان‌های داستان نه نماد شکست فردی بلکه نتیجهٔ فروپاشی یک نظم فکری و اخلاقی هستند. آن‌ها در جهانی زندگی می‌کنند که دیگر هیچ قطعیتی وجود ندارد: نه خوبی، نه بدی، نه پیروزی و نه شکست.

۳. بحران سوژگی

شخصیت‌های داستان حتی نمی‌توانند تعریف دقیقی از «خود» ارائه دهند. این همان چیزی است که گرامشی به آن بحران سوژگی (Crisis of Subjectivity) در شرایط بحران هژمونی می‌گوید.

نتیجه‌گیری: داستان دکتربازی با فولخنثیوها روایتگر بحران هژمونی

داستان دکتربازی با فولخنثیوها یک نمونهٔ کلاسیک از شرایط بحران هژمونی در جامعه‌ای است که

۱. ایدئولوژی‌های رسمی (مانند آرمان‌های انقلابی) دیگر نمی‌توانند معنا تولید کنند؛

۲. قدرت سیاسی به‌جای رضایت عمومی، برپایهٔ خشونت و ترس عمل می‌کند؛

۳. مقاومت‌ها ناکارآمد هستند؛ زیرا نمی‌توانند گفتمان جدیدی برای جایگزینی نظم موجود ایجاد کنند.

گرامشی معتقد بود که چنین بحران‌هایی می‌توانند زمینه‌ساز تحولات اجتماعی بزرگ باشند؛ اما در این داستان به‌جای ظهور یک نظم جدید، تنها تکرار بی‌پایان خشونت و سردرگمی و پوچی را می‌بینیم. شخصیت‌ها همچنان در جست‌وجوی معنایی هستند که دیگر وجود ندارد.

نویسندگان نوجوان

داستان کوتاه

زباله‌های خواستنی

رها گلرخ - ۱٦ساله

صدای جاروی فراشی‌اش تنها صدایی بود که در کوچهٔ ۳۲ قصرالدشت شنیده می‌شد. در آن تاریکی، کوچه بی‌انتها به نظر می‌رسید. تنها نور نارنجی‌رنگ تیر چراغ برق بود که در چاله‌های پر از آب کوچه منعکس شده بود و عکس یک ماهی‌گلی چاق را در آب نمایش می‌داد. نفس عمیقی کشید. بوی تعفن زباله‌ای خیس‌خورده تا ته حلقش نفوذ کرد و دماغش را سوزاند.

از باران نفرت داشت. باور داشت برایش بدشانسی می‌آورد. هر شبی که باران می‌بارید، صبح روز بعد بیدار شدن برایش دوچندان سخت‌تر می‌شد. او از کودکی با صبح زود از خواب بیدار شدن میانهٔ خوبی نداشت. اصلاً برای همین بود که از مدرسه فرار می‌کرد و در تمام زمان تحصیلش مدام مردود می‌شد؛ البته آقای حسنی، ناظم مدرسه‌شان هم بی‌تأثیر نبود.

اصلاً اگر آن مردک هر روز صبح پسرک کوچکی را به‌خاطر چند دقیقه دیر آمدن تحقیر نمی‌کرد و نمی‌زد و بدتر از همه او را با برادر بزرگ‌ترش مدام مقایسه نمی‌کرد و دم‌به‌دم از آن طفلکی نمی‌خواست مادرش را به مدرسه بیاورد، قطعاً ورق برمی‌گشت. سجاد از آقای حسنی متنفر بود؛ حتی بیشتر از باران و مدرسه.

باور داشت هرچه سرش آمده تقصیر اوست. اینکه مادرش از کودکی برادرش را بیشتر دوست داشت تقصیر او بود. اینکه از صبح زود بیدار شدن متنفر بود تقصیر او بود؛ حتی اینکه دکترمهندس نشده بود و یک پاکبان ساده بود، این هم تقصیر او بود. یقین داشت اگر آن روز برای چند دقیقه دیر آمدن مجبورش نمی‌کرد جلوی همهٔ بچه‌ها درست وسط حیاط توی سطل آشغال بایستد، سرنوشتش این‌گونه با سطل آشغال و زباله گره نمی‌خورد. آن‌وقت برای خودش کسی می‌شد و شاید مادرش هم دستِ‌کم یک بار به او افتخار می‌کرد.

دستان یخ‌زده‌اش را در جیب پالتوی کهنه‌اش فروبرد. پاکت سیگاری از توی جیبش درآورد و آن را زیر دماغش گرفت و بوی تند سیگار را تا ته ریه‌اش فروبرد. بوی پدرش را می‌داد. پدری که دوستش داشت. بیشتر از هرچیزی. حتی گاهی احساس می‌کرد بیشتر از برادر درس‌خوانش محمدرضا. آن حس را دوست داشت. حسی که کسی تو را بیشتر از آدمی که در همه‌چیز از تو بهتر است دوست داشته باشد، این حس را تاکنون تنها پدرش به او منتقل کرده بود. بدون اینکه سیگاری روشن کند پاکت را دوباره در جیبش گذاشت. به بوی توتون حساسیت داشت. به تنها بویی که او را یاد پدرش می‌انداخت. حساسیتش به بوی سیگار برایش دردناک بود. این ویژگی او را بیش‌ازپیش شبیه به مادرش می‌کرد. مادری که نمی‌خواست شبیهش باشد. مادری که بارها و بارها به نفرتش نسبت به او و پدر اقرار کرده بود.

ساعت حوالی پنج صبح شده بود. هوا هنوز تاریک بود؛ اما نه آن‌قدر تاریک که نشود هیکل چاق و خپل علی را دید که به‌سختی لنگان‌لنگان به‌سمتش می‌آمد. با هر قدم به چپ و راست متمایل می‌شد. تماشای علی به آدم احساس تنگی نفس و زانودرد را القا می‌کرد. او تنها دوست سجاد بود. پسری حدوداً ۲۶ ساله با قدی نسبتاً کوتاه و دندان‌های ریزی که دو تا از آن‌ها افتاده بود و باعث می‌شد هنگام خندیدن تا ژرفای دهانش پیدا شود. علی برعکس پدر سجاد که به‌ناچار چند روز در میان سبیلش را کوتاه می‌کرد تا غذا خوردنش مختل نشود، در آرزوی ریش و سبیل بود و روی پوست روشن و سفیدرنگش لکه‌های قهوه‌ای‌رنگی دیده می‌شد.

بیشترین چیزی که در علی توجه آدمی را به خود جلب می کرد رد ترک اناری بود که در کف دستانش خورده بود و به‌نظر زخمی کهنه می‌آمد. زخمی که هنوز درد می‌کرد.

علی نزدیک و نزدیک‌تر شد. درست روبه‌روی سجاد ایستاد و لبانِ خطیِ کشیده‌اش را گشود و جای خالی دندان‌هایش را به نمایش گذاشت و گفت: «سلام سجاد، صبحت بخیر. برات صبحونه آوردم. نون‌پنیرخیار که دوست داری.»

- «علیک سلام. صبحونه خوردم.»
- «می‌دونم نخوردی. بیا بگیرش.»
- «می‌گم خوردم یعنی خوردم.»
- «نونش تازه‌ستا.»

بعد لقمه را از جیبش درآورد و توی جیب سجاد گذاشت: «نمی‌خوای بخوری نخور. به‌هرحال من برات آوردم.»

حق با علی بود. سجاد صبحانه نخورده بود. هیچ‌وقت صبحانه نمی‌خورد. نه به‌خاطر اینکه اشتها نداشت؛ بلکه به این خاطر که می‌ترسید سروصدا کند و مادرش از خواب بیدار شود. شاید این بیشترین ترس سجاد بود: عصبانیت مادر. حتی پدر هم با آن‌همه جذبه و سبیل از عصبانیت مادر

می‌ترسید. مادر درحالِ عصبانیت، تمام صورت استخوانی و کشیده‌اش قرمز می‌شد. رگ گردن و حتی پشت پلک‌هایش بیرون می‌زد. چشمانش را می‌بست و کلام تندش را چون گلوله به جان آدمی شلیک می‌کرد.

آخرین باری که عصبانیت مادر را دیده بود ۱۶ آذرماه ۱۳۷۸ بود، چه روز تلخی. مادر دست سجاد ۷ساله را تمام مسیر محکم گرفته بود و می‌کشید و محمدرضا گوشهٔ چادر مادر را در مشت گرفته بود و پشت سرشان حرکت می‌کرد. گویی که می‌خواهد اشک‌هایش پشت چادر مادر پنهان بماند. در تمام مسیر هر سه گریه کردند، سجاد و مادر و محمدرضا. از گریه‌های محمدرضا می‌شد فهمید که از ماجرا آگاه‌تر است. سرش را پایین گرفته و به کفش‌هایش چشم دوخته بود. اشک‌های غلتانش روی زمین می‌چکید. به نظر می‌آمد بیشتر از اینکه از غم فراق پدر گریه کند، اشک‌هایش از دلی وحشت‌زده و ذهنی پُرآشوب می‌جوشید. اینکه بزرگ‌ترین پسر خانواده‌ای باشی که سرپرستش را از دست داده برای هر کسی کابوس است، چه برسد به محمدرضا که ذره‌ای جوهر کار در وجودش نبود و تمام فکروذکرش آراسته بودن و مورد تحسین قرار گرفتن بود. اتو داشتن لباس‌هایش از نان شب هم واجب‌تر بود و با وجود اینکه اتو نداشتند، مادر به هر سختی که بود با کتریِ داغ همیشه درحالِ اتو کردن پیراهن‌های محمدرضا بود.

محمدرضا بااینکه آن موقع سنی نداشت؛ اما وسواس‌های عجیب دیگری هم داشت؛ مثلاً اینکه همیشه ناخن‌هایش از تمیزی برق می‌زد و برعکس سجاد که مادر همیشه او را با کتک از کف باغچه و کوچه و پشت‌بام جمع می‌کرد، محمدرضا همیشه مثل تازه‌دامادها به نظر می‌رسید. وقتی به شرکتی که پدر در آن کار می‌کرد رسیدند، مادر دست سجاد را رها کرد، چادرش را از دست محمدرضا بیرون کشید و صف آن‌همه بیوه‌زن و طفل یتیم را کنار زد، شیون‌کنان و بدوبیراه‌گویان داخل شد. چیز دیگری در یاد سجاد نمانده و چه بهتر که نمانده. کاش همین تصاویر مبهم هم از خاطرش پاک می‌شد. صدای علی از فکر و خیال بیرونش کشید: «سجاد من می‌رم کوچهٔ بغلی رو جارو کنم. تو نمی‌آی؟»

- «نه.»
- «حالت خوبه؟»
- «آره.»

سجاد به علی لبخندی زورکی تحویل داد و بلافاصله نگاهش را دزدید. چشمش تیک می‌زد. علی کاملاً متوجه شده بود که او غمگین و ناراحت است؛ اما نمی‌دانست که باید چه کند و از طرفی می‌ترسید که سؤالی بپرسد. می‌دانست در چنین مواقعی فقط باید برود؛ حتی اگر کوچهٔ بغلی تمیز هم باشد باید برود و آنجا را جارو کند؛ پس بدون اینکه چیز دیگری بگوید در سکوت رفت و سجاد را دوباره غرق در افکارش تنها گذاشت.

علی آدم امیدواری بود. هر روز امید داشت. امید به اینکه روزی سجاد با او مهربان شود و از او بابت محبت‌های بی‌دریغش تشکر کند. امید داشتن به مهربان بودن کسی برای سجاد هم آشنا بود.خیلی آشنا. در همان حین که در فکر آن احساس آشنا بود، نگاهش به جعبهٔ شیرینی جلوی در یکی از خانه‌ها افتاد. جعبه پاره و له شده بود؛ اما هنوز نوشته‌های رویش مشخص بود: "شیرینی‌فروشی کامران." بوی شیرینی تازه در بینی سجاد پیچید. چقدر آن بو و آن جعبه برایش آشنا بود. جعبه را برداشت. یادش آمد. درست فکر کرده بود. قبلاً هم آن جعبه را دیده بود. ۲۳ اردیبهشت ۱۴۰۰، درست سه سال و سه ماه پیش. شیرینی‌فروشی کامران و کیک‌فنجانی‌های تازه‌اش از موردِعلاقه‌های نگین بودند. برای همین روز خواستگاری از آنجا خرید کرده بود.

چه روز نحسی. آن روز حتی شیرینی‌ها هم تازه نبودند و طعم گذشته را نمی‌دادند. وقتی با دل شکسته از خانهٔ نگین برگشت بلافاصله حس غریبی به سراغش آمد. حسی که با دل‌شکستگی متفاوت بود و باعث می‌شد در دلش احساس یخ‌زدگی کند. شبیه‌ترین حسی به آن حالات غریب که تجربه کرده بود. وقت‌هایی بود که شب دیرموقع از سر کار دومش برمی‌گشت خانه. خانهٔ تاریکی که همه در آن خواب بودند و او باید بی‌صدا داخل می‌شد. بعضی شب‌ها که خوابش نمی‌برد روی مبل می‌نشست و بی‌دلیل به نقطه‌ای خیره می‌شد و خاطراتش را در ذهن ورق می‌زد. تاریکی و سکوتِ محض به ذهن متلاطمش فرصت می داد تا بلندتر فریاد بزند. در آن لحظات آن حس غریب توجهش را جلب نمی‌کرد. تلخی‌ای که برایش ملموس‌تر بود و عصبانی‌ترش می‌کرد غرغرهای مادر بود. از شدت ناراحتی خیلی از حرف‌های مادر را نمی‌شنید و متوجه نمی‌شد چه می‌گوید. تنها جملاتی که شنیده بود و در خاطرش مانده بود این بود که: «آدم باید لقمه اندازهٔ دهنش برداره و با دختر هم‌سطح خودش وصلت کنه.»

جعبه را در دستش فشار داد و توی سطل زباله انداخت. دوباره پاکت سیگار را از جیبش درآورد و بو کشید. بلافاصله خارش شدیدی را ته حلقش احساس کرد و سه‌چهار باری پشت‌سرهم عطسه کرد و بعد آستینش را روی بینی بزرگ هلالی‌شکلش کشید. فکر محمدرضا از ذهنش بیرون نمی‌آمد. او همیشه مثل بچه‌پولدارها رفتار می‌کرد و حرف می‌زد و تمام تلاشش را می‌کرد که مثل آن‌ها تیپ بزند؛ البته اینکه لیسانسه بود و مثل سجاد مهر اخراج ناحیه در پرونده‌اش نبود هم در شکل‌گیری رابطهٔ محمدرضا و نگین بی‌تأثیر نبود.

سه ماه بعداز آشنایی محمدرضا و نگین، محمدرضا خانه‌ای را که حاصل سال‌ها کارگری کردن پدر بود، فروخت و روی پول پدر نگین گذاشت و با نگین باهم به کشوری مهاجرت کردند که حتی تلفظ نامش هم برای سجاد دشوار بود. آن زمان معنی آن حس غریب، تازه برای سجاد آشکار شد.

سجاد دوباره عطسه کرد و چشم چپش تیک زد. ضربان سریع قلبش را زیر گودی چشم چپش احساس می‌کرد. نگاهی به آسمان انداخت. هوا هنوز تاریک بود و فقط چند تکه ابر سیاه و چاق در آسمان دیده می‌شد.

دوباره در فکر فرورفت. تقصیر آقای حسنی بود. اگر آقای حسنی از محمدرضا در ذهن مادرش بت نساخته بود، مادر هم بعداز مرگ پدر کل خانه‌ای را که بابا به نامش زده بود، به نام آن مارمولک کثیف نمی‌زد و حالا او و مادرش اجاره‌نشین نبودند.

سجاد دستش را توی جیبش برد و لقمه‌ای را که علی برایش گرفته بود درآورد. روی پله‌های ورودی یک مجتمع مسکونی نشست و جاروی فراشی‌اش را به دیوار کناری‌اش تکیه داد. بابا هم همیشه قبل‌از اینکه اتوبوس کارگران شرکت دنبالش بیاید، برای او و محمدرضا لقمه می‌گرفت. صبح‌ها زودتر از خواب بیدار می‌شد تا برای آن‌ها صبحانه آماده کند؛ یعنی او از صبح زود بیدار شدن بدش نمی‌آمد؟ هیچ‌وقت نفهمید.

ساعت حوالی شیش‌ونیم صبح بود. هوا کم‌کم داشت روشن می‌شد. ابرها به رنگ نارنجی درآمده بودند. با خودش گفت: «اگه دکتر یا مهندس شده بودم، نمی‌تونستم هر روز صبح از طلوع خورشید لذت ببرم.» بعد پوزخند تلخی زد و درست در همان لحظه چشمش به مدرسهٔ روبه‌رویش افتاد و لبخند از لبانش محو شد. چرا تا حالا متوجه پرچم رقصان توی حیاط و تابلوی بزرگ مدرسه نشده بود؟

جلوی در مدرسه چند کیسه‌زباله بود. بلند شد تا آن‌ها را بردارد؛ اما به‌محض اینکه پلاستیک‌ها را برداشت، چند کتاب درسی کهنه دید. بی‌اختیار دوباره یاد برادرش افتاد؛ یعنی هنوز به درس‌خواندن ادامه می‌داد؟ دلش می‌خواست دوباره ببینتش؛ اما تنفر اجازه نمی‌داد سراغش را بگیرد. کیسه‌ها را در سطل بزرگ چرخ‌دار کناردستش ریخت. دوباره نگاهی به مدرسه انداخت. تقصیر آقای حسنی بود. او اولین بار نهال این درخت کهنهٔ

تنفر را در دلش کاشته بود. همان روز که او را در سطل آشغال نارنجی‌رنگ حیاط مدرسه مثل نهال محقری کاشت. سخت‌ترین بخش آن روز، گذاشتن اولین پا در سطل زباله بود. پایش تا اعماق آشغال‌ها فرورفت و بوی منزجرکننده‌ای از آشغال‌ها بلند شد. اولین چیزی که به ذهنش آمد این بود: حالا که با یک تکه آشغال بدبو فرقی ندارد، مادرش اجازه می‌دهد وارد خانه شود یا نه؟ مادرش تمیز و وسواسی بود و کثیف بودن خانه بیش‌از هرچیز دیگر اعصابش را به‌هم می‌ریخت. برای همین آن روز وقتی از مدرسه فرار کرد، بلافاصله به‌سمت حمام که در حیاط بود دوید و در را قفل کرد. هرچه مادر در زد و فریاد کشید در را باز نکرد و فقط با گریهٔ بلند می‌گفت: «مامان ببخشید.» و این جمله را مدام تکرار می‌کرد.

هنوز هم فکر کردن به آن روز باعث می‌شد بغضش بگیرد. اگر این اتفاق قبل‌از فوت بابا می‌افتاد، قطعاً آقای حسنی کتک مفصلی از بابا می‌خورد. اصلاً قبل‌از فوت بابا، آقای حسنی جرئت چنین کاری را نداشت و از وقتی که فهمیده بود حالا کسی نیست که پشت سجاد دربیاید؛ منتظر فرصت کوچکی برای جبران آن‌همه مدارا بود و خواب ماندن سجاد و دیر رسیدنش به مدرسه همان فرصت طلایی بود که آقای حسنی مدت‌ها در انتظارش به سر می‌برد.

بعداز اینکه سجاد را در سطل آشغال گذاشت، در صف به بچه‌ها گفت برایش هو بکشند و همان روز برادرش را در صف تشویق کرد و بابت نمراتش از او تقدیر و تشکر به عمل آورد. همان روز به سجاد یاد داد از برادر خود متنفر باشد. کسی چه می‌داند، شاید اگر آن روز آن اتفاقات نمی‌افتاد، تا امروز به‌خاطر نگین هم برادرش را بخشیده بود و با او حرف زده بود. شاید اصلاً اگر آن روز آن اتفاق نمی‌افتاد هرگز محمدرضا با نگین فرار نمی‌کرد. دوباره چشم چپش تیک زد؛ اما این بار طولانی‌تر از قبل.کاش بابا نمرده بود تا آن اتفاق هم نمی‌افتاد. برای چند لحظه گوشش سوت کشید. سرش درد می‌کرد. نگاهی به آسمان انداخت. هوا تقریباً روشن شده بود؛ اما هنوز نمی‌شد خورشید را در آسمان دید.

به‌سمت کوچهٔ بغلی راه افتاد. می‌خواست به علی سر بزند. حتماً برایش اتفاقی افتاده وگرنه باید دوباره می‌آمد و برایش مزاحمت ایجاد می‌کرد. علی اواسط کوچه ایستاده بود و تکان نمی‌خورد. سرش را پایین گرفته بود. چیزی را نگاه می‌کرد. از آن فاصله، هیکل علی اجازه نمی‌داد سجاد چیزی ببیند. سرعتش را بیشتر کرد. تندتند راه می‌رفت، مثل همان موقع که مادر دستش را می‌کشید و به‌سمت شرکت پدر می‌برد. از دور چند باری علی را صدا زد؛ اما علی جوابی نداد. مسافت آن کوچهٔ بن‌بست حالا به اندازهٔ یک کوچهٔ بی‌انتها شده بود و قدم‌های بلند سجاد مثل درجا زدن. بلاخره به علی رسید. محکم روی شانه‌اش کوبید. علی با چشمانی وحشت‌زده برگشت و نگاهش کرد، بعد به زمین اشاره کرد و گفت: «مرده؟»

روی آسفالت خیس کوچه، گربهٔ چاق سفیدرنگی درازبه‌دراز افتاده بود. چشمانش هنوز باز بود و به سجاد خیره نگاه می‌کرد. آن نگاه بی‌جان را قبلاً هم دیده بود. پشت لب گربه، درست زیر بینی‌اش دو لکهٔ سیاه بود. آن سیبیل‌های کلفت و عجیب هم برایش آشنا به نظر می‌رسید.

تمام تلاشش را کرد تا خودش را جمع‌وجور کند. دوباره چشمش تیک زد. گربه را از پا بلند کرد و توی سطل چرخدار کناردست علی انداخت. تن گربه خیس و یخ‌زده بود. نگاهی به علی انداخت و با تمسخر گفت: «یه گربهٔ مرده این‌قدر ترس داره آخه؟ از هیکلت خجالت نمی‌کشی؟»

بعد بدون اینکه صبر کند تا جوابی بشنود از علی دور شد. نگاهی به آسمان انداخت. خورشید در آسمان قابل‌رؤیت بود. دستش را در جیبش فروبرد و پاکت سیگارش را درآورد. یک نخ سیگار بیرون کشید. چند باری آن را بین انگشتانش چرخاند و بعد روی لبش گذاشت و درحالی‌که پاکت را دوباره به جیبش برمی‌گرداند از عابری پرسید: «ببخشید آقا فندک دارید؟»

نویسندگان نوجوان

داستان کوتاه

یهودا

مائده اسدی ـ ۱۸ساله

آن خبر در همه‌جای آن محلهٔ کوچک پیچیده بود و نقل‌ونبات تمامی جمع‌های کوچک و بزرگ می‌شد. همه در بهت فرو رفته بودند و علی‌الخصوص رؤیا. او همیشه فکر این را می‌کرد که غم و ناامیدی و آن دید خاکستری، روزی علی‌رضا را از پا درمی‌آورد؛ اما طاها؟!

هیچ‌کس حتی فکرش را هم نمی‌کرد. چیزی که رؤیا و تمامی دوستانش را به وحشت انداخته بود، روزش بود. چرا باید درست در روزی این تصمیم را می‌گرفت که یک سال تمام منتظرش بود؟ و چرا به این شیوه؟ او همیشه از آتش هراس داشت! البته می‌شد که تا صبح از این تراژدی غیرقابل فهم و پیش‌بینی، سؤال درآورد. حداقل برای رؤیا.

پرده را کنار داده بود و محتاطانه به جمع دوستانشان در گوشهٔ حیاط نگاه می‌کرد. گردنبندش را در دستش گرفته بود و با انگشت شستش آن را فشار می‌داد. سرشان حسابی به صحبت گرم بود و تندتر از همیشه جواب یکدیگر را می‌دادند و درست جلوی در و کنار درخت سروی ایستاده بودند که کادوی تولد طاها بود. رؤیا خوب به خاطر داشت که چقدر بلند می‌خندید و گردنبندش هم با خودش در هوا پرواز می‌کرد. درست روزی که هفده‌ساله شده بود، پدر آن را در باغچهٔ بزرگِ پر از بوته‌های کوچک یاس کاشت. هرچند که حالا، بوی یاس و سایهٔ بوته‌های درخت‌شده، تمام نمای آسمان را در حیاط پوشانده بود و بااینکه همیشه در نظر رؤیا زیبا بود، حالا دلگیر به نظر می‌آمد، شاید هم احمقانه.

چشمانش به ژاکت علی‌رضا خیره شد. پا تند کرد و با شتاب در حیاط را محکم باز کرد. آن‌قدر محکم که گچ دیوار به‌خاطر دستهٔ در ریخت.

«چه‌ته دختر؟ خون به جیگرم کردی همین تو یکی.» مادرجون گفت و صدایش اصلاً خش‌دار نبود. با مابقی خانم‌های محل، زیر سایه، روبه‌روی دست‌شویی نشسته بودند. «بیا اینجا یه‌کم حلوا بخور. مرضیه آورده. جون تو تنت نمونده.» باز هم مادرجون بود. لیلا که کنار علی‌رضا ایستاده بود، فقط داشت نگاه می‌کرد. حتی نپرسید که آیا حالش خوب است یا نه، تا رؤیا جواب دهد که حالش اصلاً خوب نیست.

کنار مادرجون نشست. بقیه هم فقط نگاهش می‌کردند و چیزی نمی‌گفتند. باز گردن‌بند را در دست گرفت و شروع به فشار دادنش کرد. انگار که تسکین‌دهنده بود.لرزی بر تنش نشست؛ ولی باورش نکرد. کسی بود که در آفتابِ چلهٔ تابستان سردش شود؟ جز اینکه بخواهد چیزی را پنهان کند؟ روی کهنه‌ترین زیرانداز خانه نشسته بودند. احتمالاً بقیهٔ زیراندازها خانهٔ غلام بود. مراسم، عصر بود و همه از الان جمع می‌شدند تا کمکی کرده باشند و بیشتر بشنوند، از همه‌چیز این خانه. اول به حلوا نگاه کرد و بعد به مرضیه. سرش پایین بود. او هم چیزی نگفت.

عزیزجون که خواهر مادرجون بود خودش را با گوشهٔ چادرش باد می‌زد. معلوم بود که می‌خواسته تا چیزی بگوید و با آمدن رؤیا متوقف شده؛ اما باز دلش تاب نیاورد و شروع کرد: «به‌خاطر وقتیه که به دنیا اومد. به رقیه گفتم قمردرعقربه. پسر بسته‌زبون هم زد به سرش و نفرین آسمون گرفتش. اگر همون موقع که زاییده بودش می‌بردش طواف کعبه، ای‌طوری نمی‌شد که بخواد آبرو مهرداد رو هم ببره.» رؤیا حلوا را بلافاصله بعد از آنکه در دهانش گذاشت کف حیاط تف کرد و سرفه‌اش گرفت.

- «ننه ای چه کاری بود کردی؟»
- «شوره»

- «حلوا مگه شور می‌شه؟»

مرضیه تکه‌ای از حلوا را در دهانش گذاشت و او هم سریع بیرونش انداخت: «وای خاله‌معصومه ان‌قد امروز حواسم پی جوون‌مرگمون بود که به‌جای شکر نمک ریختم. نکردم خونه بچشمش. ای‌دادبیداد، کی فکرش رو می‌کرد که بخواد این‌طوری جیگرمون رو بسوزونه.» و بلند زد زیر گریه. رؤیا از جایش بلند شد و به‌طرف دایرهٔ کوچکی که دوستانشان گوشهٔ حیاط تشکیل داده بودند رفت.

همگی باز سکوت کردند. به چهرهٔ تک‌به‌تک آن‌ها خیره شد. آفتاب چهرهٔ همهٔ آن‌ها را نورانی‌تر از همیشه کرده بود. به‌دنبال چیزی می‌گشت تا به آن برای باز کردن دهانشان چنگ بزند که نگاهش روی سر پایین‌افتاده و شانه‌های لرزان علی‌رضا خشک شد. هرکس در دید اول گمان می‌برد که آرام گریه می‌کند؛ اما رؤیا، قسم می‌خورد که می‌خندد. و می‌خندید. چشم‌های دختر چندین برابر شده بود. شمرده‌شمرده به‌طرفش رفت و یقهٔ ژاکت مشکی‌اش را محکم در دست گرفت و او را وادار کرد سرش را بالا بیاورد. پسر، با چهره‌ای خندان به موهای آبی دختر خیره شد. ذره‌ای از انحنای لبش نکاست.

- «می‌خندی؟»

لیلا گفت: «تو که می‌دونی هر وقت خیلی ناراحته می‌خنده.»

با همان یقهٔ در دست، به‌طرف لیلا برگشت. هیچ‌وقت چنین چیزی درمورد علی‌رضا حتی به گوش‌هایش هم نرسیده بود و ممکن نبود که این‌گونه باشد و نرسد.

- «می‌خواین بگین که من دیوونه شدم؟ آره؟»

سینا دست رؤیا را از ژاکت علی‌رضا کند. رؤیا بدون مکث گفت: «این امکان نداره»

و یکی محکم خواباند زیر گوش پسر. علی‌رضا بلندتر خندید. همگی ترسیده از جا پریدند.

- «من حواسم به تک‌تکتون بود. می‌خواین بگین که من هیچ‌وقت هیچ حضوری نداشتم؟ من هر روز صبح بهش قهوه می‌دادم. با سوهانِ عزیزجون. من هر روز انجامش می‌دادم. هیچ‌وقت نذاشتم نبود مامان رو توی زندگی‌ش احساس کنه.»

کف حیاط نشست: «شما همه‌تون به‌خاطر همین مسخره‌ش می‌کردین. تاحالا نتونستم یه فیلم رو هم بعداز ساعت ۱۰ شب باهاش ببینم. می‌خوابید. چی بهش گفتی که بیدار موند تا خود ۲ صبح و باهات اومد اونجا؟»

مادرجون، عزیزجون، معصومه و همهٔ افرادی که در حیاط بودند آمده بودند کنار سرو. اما هیچ‌کس چیزی نمی‌گفت.

- «سه روز بعدش، وقتی رفتم داخل اتاق، دیدم لباس سورمه‌ای‌ش رو اتو نکرده. آخرین بار که لباس سورمه‌ای‌ش رو اتو نکرده بود وقتی بود که گربه‌ش مُرد. خواستم ازش بپرسما، ولی نبود. تنهایی پا شده بود رفته بود کوه.»

باز بلند شد. به‌طرف علیرضا رفت: «چی بهش گفته بودی؟»

نفس‌نفس می‌زد: حتی می‌توانست بگوید که نفسش دارد بند می‌آید. مهرداد وارد حیاط شد. وقتی که صدای دختر را شنید، به‌طرف جمعیت پا تند کرد. همه را کنار زد و بازویش را محکم در دست گرفت. طوری که رؤیا شوک‌زده و با صورت جمع‌شده به‌طرفش برگشت.

- «همین الانش هم به‌خاطر داداشت نمی‌تونم سرمو جلو بقیه بلند کنم. چرا نمی‌تونی دو دقیقه منو از کرده‌هام پشیمون نکنی؟»
- «بابا»
- «خفه‌خون»

و رؤیا را باشتاب به‌طرف در خانه کشید و به داخل پرت کرد.

دختر بی هیچ حرفی بر روی زمین کنار در نشست. سرش را روی دستش گذاشت و زانوهایش را جمع کرد. علی‌رضا می‌دانست چرا. شک نداشت که او می‌دانست. اصلاً حتی اگر ذره‌ای شک داشت، وقتی یاد آن دبهٔ سبز می‌افتاد، مطمئن‌تر می‌شد. چرا لیلا حتی یک بار هم پیشش نیامده بود؟ کار اشتباهی کرده بود؟ چرا انگار که همه او را مقصر مرگ طاها می‌دانستند؟ قطع‌به‌یقین همین بود.

یاد سه روز پیش افتاد. وقتی که دیرموقع به خانه آمد و دید که طاها روی تخت او خوابیده. به این فکر کرد که چرا باید این کار را کرده باشد و یادش آمد که چراغ‌نفتی اتاقش خراب شده بوده. حتماً سردش شده بود. می‌توانست در اتاق مادرجون بخوابد؛ اما یادش نبوده. حتی در اتاق پدر، آنجا هم می‌توانست. لابد با پدر قهر بوده. به‌طرف اتاق خودش رفت. روی تخت نشست و به برگه‌های پخش‌وپلای کف اتاق نگاه کرد. باید ثابت می‌کرد که همه‌چیز دقیقاً آن‌طور هست که او دیده. زیر قاب‌عکس بزرگ وصل به دیوار کنار تخت ایستاد و به چهرهٔ خندان طاها خیره شد. آخرین باری که خندهٔ برادرش را دیده بود برمی‌گشت به درست ۱۰ روز پیش. قبل‌از آن شب کذایی. چرا به نخندیدن برادرش دقت نکرده بود؟ چرا حواسش نبود؟ اما او هم درگیر بود. مطمئناً اگر طاها بود، درک می‌کرد. در قاب‌عکس، طاها روی یک صندلی نشسته بود و کیک تولد قرمزرنگش را در دست گرفته بود و رؤیا، بالای سرش ایستاده بود و دستانش بر روی شانه‌های او بود. چه شادی بی‌نظیری.

اتاق تاریک بود. به‌طرف پنجرهٔ کوچک بالای میزش رفت و پرده را کشید. باغ کوچک پشت خانه خشکیده‌تر از همیشه بود. باز به‌طرف برگه‌ها رفت و برای چهاردهمین بار در طول روز همه را زیرورو کرد. بیشتر شبیه به سیاه کردن کاغذ بود تا نوشتن. درست بلافاصله بعد از سوختن طاها آن‌هم دقیقاً جلوی چشمش، دوید به داخل اتاق و شروع کرد به نوشتن. و جالب بود. هیچ کاغذی حتی به‌اندازهٔ قطره‌ای خیس نشده بود. حاضر بود قسم بخورد که تعجب را ذره‌ای در چشمان علیرضا ندیده. انگار که او انتظارش را داشت. چون که خود مقصرش بود. روز، باز باید فکر می‌کرد. بلند شد و از اتاق خارج شد. شلوغ بود. جمعیتی از بچه‌ها داشتند وسط هال توپ‌بازی می‌کردند و بلندبلند می‌خندیدند. به‌طرف اتاق طاها که درست آن‌طرف هال بود پا تند کرد که نگاهش به چراغ‌نفتی افتاد. طاها می‌گفت که خراب شده و بوی نفت می‌دهد. از بوی نفت متنفر بود. کنارش نشست. خواست به آن دست بزند که توپ باشتاب به آن برخورد کرد و بر روی زمین افتاد.

- «ببخشید خاله‌رؤیا.»

اما رؤیا وحشت‌زده به مایع بی‌رنگی که روی زمین ریخته بود نگاه می‌کرد. بوی نفت غلیظی زیر بینی‌اش پیچیده بود. دل‌وروده‌اش در هم پیچید و همان جا بالا آورد. بچه‌ها جیغ زدند و هرکدام به طرفی پراکنده شدند. دستش را روی دهانش کشید و بلند شد.

به‌طرف اتاق طاها رفت و بر روی تختش نشست. بوی همیشه را نمی‌داد؛ اما چرا؟ بوی حال‌به‌هم‌زنی از قهوهٔ عربیکا در هوا پیچیده و سر رؤیا را آرام‌آرام به درد می‌آورد. با خودش فکر کرد که قبل‌از این، اتاق چه بویی می‌داد و به خاطر نیاورد. آیا طاها همیشه قهوه می‌خورد؟ همیشه تختی که الان بر رویش نشسته بود، ان‌قدر مرتب بود؟ آیا او پیش‌از این زنده بود؟

- «تو می‌تونستی با من حرف بزنی.»

باشتاب بلد شد و شروع کرد به قدم زدن.

- «اون روز که اومدی داخل آشپزخونه، می‌خواستی یه چیزی بگی؛ اما می‌تونستی بعدش بیای. تو که دیدی درگیر داروی مادرجون و شام بودم. امتحان هم داشتم.»

طول و عرض اتاق را باسرعت طی می‌کرد.

- «چرا صبح همون شب بیشتر از همیشه خوابیدی؟ آخه منظورم اینه که، تو..»

چشم‌هایش را در حدقه چرخاند و نفس عمیقی کشید.

- «فرداشبش، مطمئنم که گردن‌بندت داخل گردنت نبود. حموم هم نرفته بودی؛ اما گردنت نبود. بعداز شام داشتم با مینا حرف می‌زدم که زنگ در خورد. رفتی و بازش کردی. علی‌رضا بود.»

به‌طرف جالباسی رفت و پیرهن سورمه‌ای‌رنگی را که به‌طرز عجیبی چروک بود برداشت و بو کشید. قلبش برای یک لحظه یک تپش را جا انداخت. بوی گلاب. یادش آمد. او همیشه بوی گلاب می‌داد.

- «اون شب چرا رو تختم خوابیده بودی؟ می‌خواستی حرف بزنی؟ پس چرا خوابیدی؟ اگر بیدار بودی من باهات حرف می‌زدم.»

صدای در آمد. دقیقاً سه ضربه. نزدیک دستگیرهٔ در بود. تق. تق. تق.

به فاصلهٔ ۱۳ ثانیه، دوباره. سه ضربه. اما این بار ضربهٔ میانی کوتاه‌تر بود. طوری‌که می‌شد گفت، دو ضربه و نصفی.

در باز شد و سینا به داخل آمد. رؤیا بی‌توجه، به‌طرف فنجان‌های خالی روی زمین رفت. می‌شد دید که قبلاً داخلشان قهوه بوده. از روی زمین برشان داشت و روی میز گذاشت. به شمع‌های تا ته آب شدهٔ روی میز نگاه کرد. طاها همیشه از بوی پارافین بدش می‌آمد. فقط گلاب دوست داشت. بوی گلاب.

دقت کرد و دید که گوشهٔ یکی از فنجان‌ها شکسته. دستش را بر رویش کشید که زخم شد. تیزتر از آن بود که به نظر می‌آمد. دو قطره خون چکید بر روی میز چوبی. با خودش فکر کرد که چقدر دلش برای ماکارانی‌های مادرجون تنگ شده. از همان‌ها که ته‌دیگ طلایی‌رنگش با هشت تکه سیب‌زمینی تزئین می‌شد. چهارتا برای رؤیا، و چهارتا برای طاها.

- «من خیلی خسته بودم، هر شب تا ساعت یازده درگیر امتحانم بودم.»

دستی داخل موهای چسبیده به سرش کشید.

- «یه شب قبلش، یه دبهٔ سبزرنگ داد به طاها. از همونا که تو پمپ‌بنزین سر سه‌راهی دِرمه می‌فروشن. مطمئنم که سبز بود.»

سینا گفت: «شبِ سیزدهم بود. فکر می‌کنی چرا؟»

رؤیا گفت: «چرا؟ نمی‌دونم. اون یک سال بود که منتظر تولدم بود، که هدیه‌ش بشه خاکستر؟ همون شب اومد تو اتاق. ازم قول گرفت که قولم رو نشکونده باشم. نمی‌دونم چطور هنوز بهم اعتماد داشت که قول دادنم براش سند بود؛ اما قول گرفت.»

سینا گفت: «باید برای مراسم عصر آماده بشی.»

- «الان که دیگه همه‌ش غروبه. نه، دم‌دمای صبحه.»

سینا نفسش را بیرون داد و با دو انگشت شست و اشاره چشمانش را مالش داد: «مراسم برادرته رؤیا. تو بلاخره با واقعیت کنار می‌آی. حسرت اینکه داخلش حضور نداشتی به دلت می‌مونه. اون تنها مُرد و نباید که تنها هم بره.»

رؤیا به‌طرف در اتاق رفت و همان‌طور که به پوستر فیلم سلطان قلب‌های کنار در نگاه می‌کرد با لبخند گفت: «واقعیت برای من علیرضاعه و کاری که کرده.»

از اتاق خارج شد و باز بوی نفت غلیظ زیر بینی‌اش پیچید. سریع خواست به‌طرف اتاقش برود که صدای مادرجون را شنید: «رؤیا بیا دم در باهات کار دارن.»

راهش را به‌طرف حیاط کج کرد؛ اما قبلش، چراغ‌نفتی را هم برداشت. لیلا را دید که همچنان کنار علیرضا ایستاده بود. شالش را دور گردنش سفت کرد و از کنار آن‌ها رد شد. پستچی یک بستهٔ کاهی‌رنگ را به دستش داد و رفت. آن را باز کرد. تیک سبز، بالای برگه خودنمایی می‌کرد. «پذیرفته شد.» به آن خیره ماند. لبخندی زد. چه به‌موقع. چراغ را که هنوز تا نیمه نفت داشت به‌طرف سرو داخل باغچه پرت کرد و کاغذ را هم بر رویش گذاشت. به‌سمت علی‌رضا رفت: «آتیش داری؟»

علی‌رضا بی‌حرف ژاکتش را درآورد و به دستش داد. رؤیا، دستش را درون جیبش کرد و فندک نقره‌ای‌رنگ را درآورد و ژاکت را پوشید و کمی بعد

درخت سرو را به آتش کشید.

هنرمندان فردا

داستان کوتاه

حرف آخر

علی‌اکبر برزگر - ۹ساله

شخصیت‌ها: مادر و پسر

فضای سفیدی نمایان می‌شود و به‌جز مادر و پسر، چیز دیگری در صحنه دیده نمی‌شود.

پسر: سلام مادر. تو چرا ان‌قدر پیر شدی؟ درحالی‌که من تنها بچهٔ تو هستم و نه سال بیشتر ندارم.

مادر: مطمئن باش می‌فهمی.

پسر در ذهن خود می‌گوید: اگر مادرم بزرگ‌سال به دنیا آمده باشد چه؟

در همان لحظه مادر شروع به جوان شدن می‌کند.

مادر: من دارم پیر می‌شوم و دیگر چیزی به پایان عمرم باقی نمانده.

پسر در ذهن خود: دیگر مطمئن شدم.

مادر به دوران نوزادی‌اش می‌رسد و پسر او را بغل می‌کند.

مادر: باید قبل‌از مرگم حرفی به تو بزنم که تأثیر عمیقی بر زندگی‌ات خواهد داشت.

پسر با چشمانی منتظر به مادر نگاه می‌کند.

مادر: تو..تو..باید..باید..

مادر آن‌قدر به عقب برمی‌گردد که می‌میرد و پسر هم در آن لحظه آن‌قدر پیر و کهن‌سال می‌شود که می‌میرد و از استخوان‌های او گل‌هایی به رنگ خون بیرون می‌زند و سراسر بدنش را پر می‌کند. کمی بعد پسر چشمانش را باز می‌کند.

پسر: خواب بود.

پسر نگاهی به مادرش می‌اندازد و می‌بیند که هنوز هم مادرش پیر است.

ارتباط با ما

سایت رسمی مجله

www.dastaneshiraz.com

ایمیل ارسال آثار، پیشنهادات و انتقادات:

dastaneshiraz1396@gmail.com

در بخش subject پیغام خود، موضوع ایمیل (داستان، مقاله، نقد، ترجمه، پیشنهاد، انتقاد و ...) را ذکر فرمایید.
در ابتدای آثار ارسالی، مشخصات خود و شماره تماستان را نیز بنویسید.
آثار خود را به‌صورت فایل word ارسال نمایید.

آثار ارسالی برای چاپ در نشریه، نباید قبلا منتشر شده باشند.
اطلاعات بیشتر و ارتباط با ما:

۰۹۱۷۷۰۹۱۹۷۰

t.me/dastane_shiraz

آکادمی هنر و ادبیات حیرت

دورهٔ جامع آموزشیِ تخصصی

سوادِ تحلیلی هنر

(برای هنرجویانِ و دانشجویان تمامیِ رشته‌های هنری)

۱۲۰ ساعت آموزش تخصصی

آکادمی هنر و ادبیات حیرت

دورهٔ جامع آموزشیِ تخصصی

هنر مجسمه‌سازی

۴۰۰ ساعت آموزش تخصصی
در ۱۲ کارگاه تئوری و عملی

آکادمی هنر و ادبیات حیرت

دورهٔ جامع آموزشیِ تخصصی

داستان نویسی

ادبیات داستانی نمایشنامه فیلم‌نامه

حضوری و آنلاین

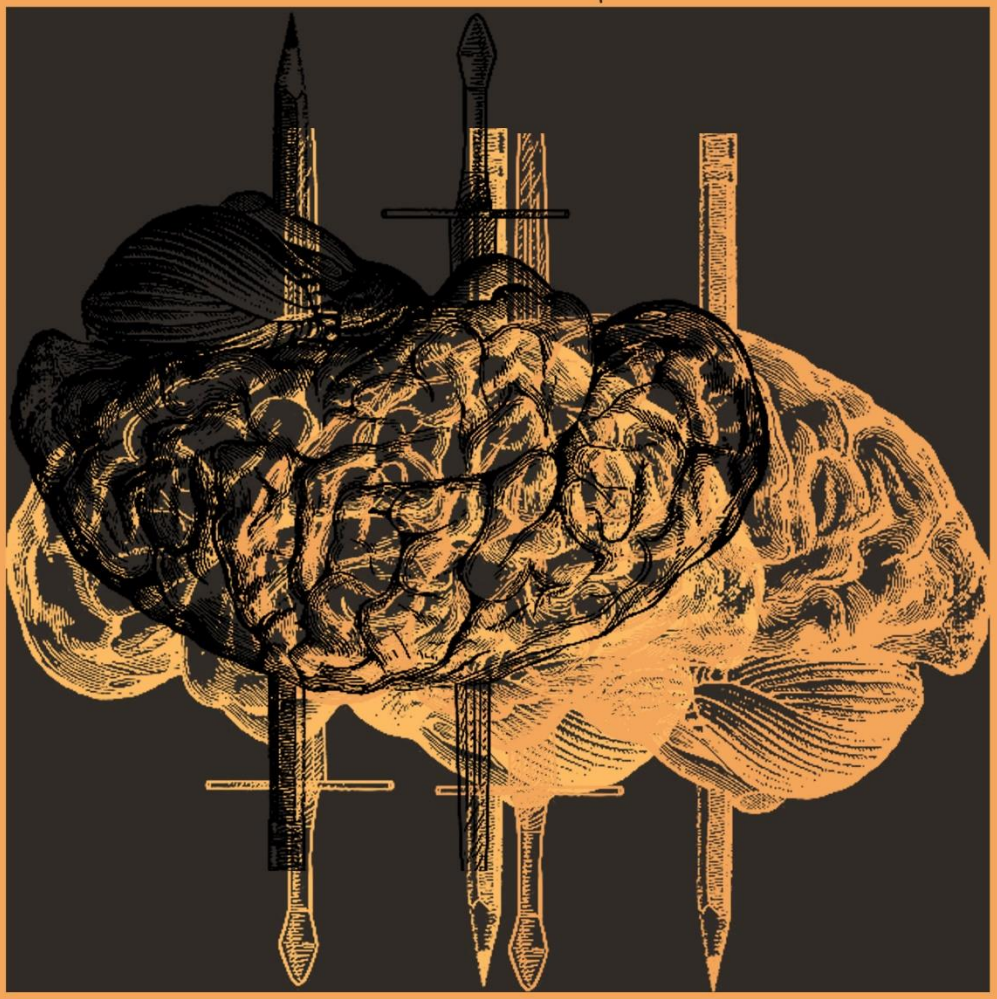
آکادمی هنر و ادبیات حیرت

دورهٔ جامع آموزشیِ تخصصی

ویژهٔ نوجوانان ۱۲ تا ۱۸ ساله

نویسندگی خلاق

ادبیات داستانی نمایشنامه فیلم‌نامه



مشاوره و اطلاعات بیشتر: 09177011306 09170770886

Heyratacademy.ir @Heyrat_athenaeum T.me\dastaneshiraz

HEYRAT academy

آکادمی هنر و ادبیات حیرت

دورهٔ تخصصی آموزشی

ویژهٔ کودکان ۷ تا ۱۲ ساله

فکرپروری و نویسندگی

مشاوره و اطلاعات بیشتر: 09177011306 09170770886

Heyratacademy.ir @Heyrat_athenaeum T.me\dastaneshiraz

HEYRAT academy