فصلنامهٔ تخصصی ادبیات و هنر معاصر

رستاک سپهر

فصلنامهٔ فرهنگی‌هنری، شمارهٔ ۳۶، سال نهم، تابستان ۱۴۰۴، ۱۱۵ صفحه، نسخهٔ الکترونیکی: ۲۰۰۰۰۰ تومان

فصلنامهٔ تخصصی ادبیات و هنر معاصر؛ داستان شیراز

شمارهٔ سی‌وشش (سال نهم، تابستان ۱۴۰۵)

داستان شیراز

داستان شیراز، فصلنامهٔ فرهنگی‌هنری، شمارهٔ سی‌وشش، سال نهم، تابستان ۱۴۰۵، شیراز

صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول: مجید خادم

سردبیر: الهام فردویی

مدیر نشر و پخش: ساناز نجفی

دبیر بخش ادبیات داستانی: شقایق صابر / **دبیر بخش ادبیات نمایشی و تئاتر:** نجمه بهاری

مدیر ویراستاری: سمیرا صفایی‌زاده / **ویراستاران:** الهام فردویی / احسان دهقان / حامد وحدت

جلد: تابلوی «رنج» اثر لیلا محمدی

نویسندگان این شماره (به‌ترتیب فهرست):

بخش ادبیات داستانی: دانیلو کیش / احمدرضا تقوی‌فر / مهدی نوربخش / میلاد قنبری / غزاله سبوکی / خالو خالد

بخش ادبیات نمایشی و تئاتر: مجتبی مقدم / دنیل و سیدنی هومان / مهسا عباسی

«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 آثار هنری (داستان، شعر، فیلم‌نامه، نمایشنامه) 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: ۰۹۱۷۷۰۹۱۹۷۰

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 ۶

داستان کوتاه ۶

تمبرهای سرخ با تصویر لنین / دانیلو کیش / ترجمهٔ احمدرضا تقوی‌فر ۶

جایی پایین‌تر از محل تخم‌ریزیِ ماهی‌ها/ مهدی نوربخش ۱۷

و کنت شقه‌شده / میلاد قنبری ۲۳

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی ادبیات داستانی ۳۱

بررسی کارکرد هژمونی‌های قدرت در روند شخصیت‌پردازی/موقعیت‌پردازیِ داستان «آشغالدونی» اثر غلامحسین ساعدی / غزاله سبوکی ۳۱

به‌هرحال هرکسی ایدهٔ خاص خود را دارد - تحلیلی بر داستان کوتاه «شاید اینجا یک نفر زندگی می‌کند» اثر محدثه طلوع / خالو خالد ۵۸

ادبیات نمایشی و تئاتر ۶۶

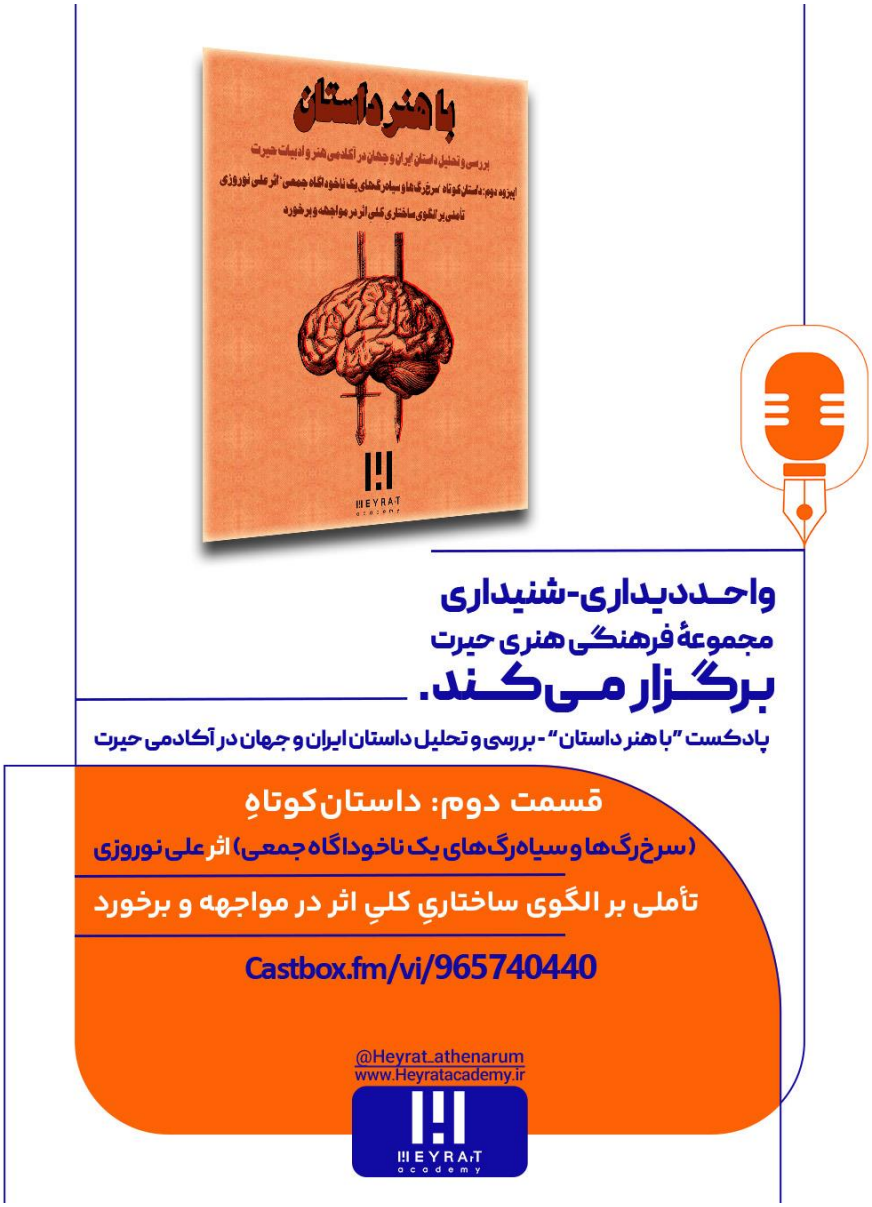
نمایشنامه ۶۶

کافه کلاغ (نمایش اپیزودیک) / مجتبی مقدم ۶۶

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی ادبیات نمایشی و تئاتر ۸۸

تئاتر مشارکتیِ ویدئوگیم‌ها: گیمر به‌عنوان نویسنده، کارگردان و بازیگر / دنیل و سیدنی هومان / ترجمهٔ مهسا عباسی ۸۸

ارتباط با ما ۱۱۴



قسمت دوم پادکست «با هنرِ داستان» منتشر شد.

داستان کوتاه «سرخ‌رگ‌ها و سیاه‌رگ‌های یک ناخودآگاه جمعی» اثر علی نوروزی؛ تأملی بر الگوی ساختاریِ کلیِ اثر در مواجهه و برخورد

در این پادکست، منتخبی از جلسات بررسی و تحلیل داستان کوتاه توسط مجید خادم در آکادمی هنر و ادبیات حیرت را منتشر کرده‌ایم. این جلسات از بین صدها نشست و سمینار و سخنرانیِ برگزارشده بین سال‌های ۱۳۹۱ تا ۱۴۰۳ انتخاب شده‌اند. در هر قسمت، داستان کوتاهی از ادبیات ایران یا جهان و یا اثری از نویسنده‌ای نوقلم، از جنبه‌ای مشخص، بررسی شده است.

Castbox.fm/va/6883864

ادبیات داستانی

داستان کوتاه

پیشکش به سپیده نوری جمالویی

تمبرهای سرخ با تصویر لنین

دانیلو کیش

ترجمهٔ احمدرضا تقوی‌فر

«مرا همچو مُهری بر دل بگذار، مرا همچو مُهری بر بازوانت، زیرا که عشق همچو مرگی است زورآور؛ و رشک، همچو گورخانه‌ای است جفاکار، شعله‌هایش شعله‌های آتش است، آتشی سوزان و مهیب.»

غزل غزل‌های سلیمان [۱](۶:۸)

سرور ارجمند

هنگام سخنرانی جگرسوزتان دربارهٔ میشله[۲]، پرسیدید «چه بر سر نامه‌های مندل اوسیپویچ[۳] آمده است؟» و فرمودید که گُزین‌آفرینه‌های چاپ‌شدهٔ بنیاد چخوف در نیویورک را نباید بی‌کم‌وکاست بپنداریم و شاید روزی نامه‌هایی پیدا شوند و ازاین‌رو نامه‌های در گزین‌آفرینه‌هایش، از مرز بیست گذر خواهند کرد. پس از ستایشِ

[۱] در متن اصلی تنها به غزل غزل های سلیمان (۶:۸) پیشانی نوشت است که برگردان آن را از نسخه ی کینگ جیمز آورده‌ام (مترجم).

[۲] شاید ژول میشله باشد، تاریخدان فرانسوی که باور داشت به برجسته بودن آزموده ها و زندگی شخصیت‌ها در گزارش های تاریخی (مترجم).

[3] Mendel Osipovich

کوشش‌های تاب‌فرسای شادروانِ ناکام، یوسیف بزیمنسکی[1] (که سی سال پژوهش کرد تا رد آدم‌هایی را بگیرد که اگرچه جان از کف نداده، نام‌ها، شهرها، کشورها و حتی قارهٔ خویش را از دست داده بودند.)، گفتید که برای رخ‌گشایی نامه‌ها هنوز امیدی هست و آب رفته به جوی بازخواهد گشت.

ناچار شدم که برایتان بنویسم از برای این باورِ باورناپذیرتان، این باور باورناپذیر گستاخانه‌تان، که هنوز نامه‌های بیشتری هستند و در دستان کسی (از یادم بازگویی می‌کنم) "که از چرایی‌های احساسی یا از دیگرپرواهای آشکار، نمی‌خواهد دل از این نوشته‌های گران‌بها بکند". هرگز به اندیشه‌ام راه نیافت که هنگام سخنرانی‌تان بپرسم این چه بود که ناگهان -زیرا دو سال پیش، نه این پندار را آشکار کردید و نه در پیش‌گفتارتان چیزی از آن گفتید- چه بود آنچه که اینچنین شما را بی‌گمان کرد که بگویید «نام‌برده، اگر بختیار باشیم، شاید هنوز هم زنده باشد جایی در برلین، پاریس یا حتی نیویورک!» بی‌گمان برداشتِ خوش‌بینانهٔ شما، بیشتر بر پایهٔ پژوهش شادروان بزیمنسکی بود و بایگانی‌هایش. شما به آن‌ها دسترسی داشتید.

کسی که به دنبالش می‌گردید، آقا، «کسی که کلید گشایش این راز را در دست دارد» همان‌گونه که فرمودید، هنگام سخنرانی چند متر دورتر از شما نشسته بود. اگرچه او را یاد نمی‌آورید؛ بی‌گمان حتی او را ندیدید. و اگر از پیشامد روزگار سایهٔ نگاهتان بر او می‌افتاد، می‌پنداشتید یکی از آن زنانی است که به سخنرانی‌های همگانی می‌روند و وانمود می‌کنند که می‌خواهند چیزی بیاموزند -به گونه‌ای که بتوانند با به سرانجام رساندنِ خویش‌کاری‌های زمینی‌شان، رهسپار جهان مردگان بشوند و در پایان راه بگویند که در تاریکی نزیسته‌اند- ولی یکی از آن‌هایی که به‌راستی می‌آیند تا تنها دَمی، تنهاییِ خویش را از یاد ببرند، تنهایی لبریز از اندیشهٔ مرگ یا به این چراییِ ساده که تنها آدم دیگری را ببینند.

با اینکه مردم‌گریزانه زیست می‌کنم، آقا، دیگران را به ستوه نمی‌آورم با یادآوری‌هایم که مردم اندوداند همچو گورخانهٔ کلان پیکری پر از مردگان، نه فراوان به سخنرانی‌ها می‌روم و نه به ناآشنایانم نامه می‌نویسم و نه زمانم را چشم‌درراه پاسخی می‌گذارم. بااین‌همه، پروردگار گواه من است -آن‌چنان که اکنون شما نیز گواه من هستید- که در سراپای زندگی‌ام نامه‌های بسیاری نوشته‌ام. و کم‌وبیش همگی روی سخن با یک نفر داشتند: مندل اوسیپویچ.

شما، کارشناس آفرینه‌هایش هستید و (خواست من این نیست که ناراستی‌های زندگی‌نامه‌نویسیِ‌تان را نمایان کنم) نیازی به توضیحات دراز ندارید؛ شما به‌آسانی راه‌وچاه را خواهید یافت.

در آن سروده که نام گیج‌کننده‌ای داشت «ستاره خوران» (پوشینهٔ نخست،ص.۴۲)، «هم‌پُرسگیِ دو ستاره، دو هست بوده» به‌هیچ‌رو «فراوردهٔ همکاری نزدیک میان دو کنش نیمه‌خودآگاه و ناخودآگاه» نیست آن‌چنان

[1] losif Bezimensky

که دوشیزه نینا روث - سوانسن[1] باور داشت؛ بسا که بازنمودِ شاعرانهٔ شوکی الکتریکی است که در روان مندل اوسیپویچ جریان یافت، دَمی که چشمانمان به هَم‌پُرسگی نشست در دفتر روزنامهٔ روسکیه زاپیسکی[2] (سرزده آمده بود «به گونه‌ای سرنوشت‌ساز و از پیشامد روزگار») در پاریس در یکی از روزهای ابری نوامبر ۱۹۲۲. افزون بر این، م.اُ. آن‌چنان که بانوی نام‌برده می‌اندیشد در سروده‌های کوچ، «سرخوردگی‌هایش را» نسرود؛ او همواره همان‌کس بود که خود می‌گفت «شاعر پیشامدها»، اگرچه شاید این را با سایه‌ای از وارونه‌گویی بر زبان می‌راند.

آن هنگام بیست‌وسه ساله بودم... ولی من هیچ ارجی ندارم آقا، کوچک‌ترین ارزشی ندارم. بیایید به مندل اوسیپویچ بازگردیم. در سرودهٔ «دل‌آگاهی» چرخ بر همان پاشنه می‌چرخد و «ستاره‌خوارها» نه «هراس‌های ناخودآگاه در پیوند با سرچشمه‌های سروده سرا و از میهن رانده شدنش» بودند و نه «جابه‌جایی یک کابوس با توتم‌ها؛» آن‌ها تنها آمیزش دو نگاره بودند. روزی با یکدیگر دیدار کردیم، مندل اوسیپویچ ناگهان دست‌به‌کار خواندن جستاری از یک گاهنامهٔ علمی پرفروش شد دربارهٔ ستاره‌خوران، پدیدهٔ دو ستارهٔ سخت نزدیک (از آنجاست بند «ستارگانی که پیشانی به پیشانی و چانه به چانهٔ هم تکیه می‌دهند») که در ابر غبارآلودی جایی دور از کهکشان راه شیری یکدیگر را می‌خورند. و این نخستین انگیزه بود و دیدار ما دومین. دو رخداد در یک نگاره آمیخته شد. و ازآنجاکه سروده‌سرایان به‌سان پیامبران سخن می‌آرایند، ستاره‌خوران، پیامبرانه شد: زندگی‌هایمان، آقا، به گونهٔ ستاره‌خوارانه‌ای درهم آمیخت. اگرچه نام مندل اوسیپویچ به گوشم خورده بود پیش از آنکه ببینمش: همهٔ یدیش‌زبان‌های روسیهٔ آن روزگار – و نه‌تنها یدیش‌زبان‌ها – از مندل اوسیپویچ شنیده بودند. همچو هر چهرهٔ نیرومند و تبارمندی آراسته به دهان‌زد بود: سراپا ناشیانه از روی دست آنسکی می‌نوشت، فرزندی نامشروع داشت، به زن بازیگر آلمانی نامداری نامه می‌نوشت، از هجده‌سالگی دندان‌های مصنوعی در دهان می‌گذاشت (هنگامی که شوهری تنگ‌چشم، شاعر روسِ نام‌آشنا، فکش را پیاده کرد)، نخست به روسی می‌سرود و آن‌گاه به یاری پدرش آن‌ها را ترجمه می‌کرد، داشت دست‌به‌کار رفتن به فلسطین می‌شد و این‌چنین کرد و آن‌چنان. یک بار در روزنامه‌ها پرتره‌ای از او دیدم که پیوتر روتوف[3] کشیده بود. بی‌درنگ جدایش کردم و به دفتر یادنگاشتم چسباندم و با خود اندیشیدم، پرودگارا، مرد زندگی‌ام باید این‌گونه باشد! (آی ای جوانی جان‌گداز).

و ناگهان - پروردگارا! - روبه‌رویم ایستاده بود در دفتر روسکیه زاپیسکی و خیره بود به من. دستانم را زیر میز بردم تا لرزش‌هایشان را نبیند.

---

[1] Nina Roth-Swanson

[2] Russkie zapiski

[3] Pyotr Rotov

فردایش من را برای شام به رستوران روسیِ مون پارناس[1] برد. ازآنجاکه، به گزارش داستانی که در آن هنگام دهان‌به‌دهان می‌چرخید، مندل اوسیپویچ، همچو بایرون، سراپا خوار می‌شمرد زنانی را که پیش نگاه مردمان خوراک می‌خوردند، هرچند که گرسنه بودم، جز فنجانی چای تلخ چیزی سفارش ندادم. باری، سپس‌تر، پیامدهای داستان بایرون را به او گفتم. میوه‌اش سروده‌ای پرآوازه شد که بزیمنسکی آن را «شعر پیکرشناختی» نامید، که بر بنیاد آن «پس از پاسداشت تن، جوهر آرمانیِ اندام‌های درونی که نه‌تنها دل را، بسا که یاس‌های کبودِ شش‌ها و مارپیچِ روده‌ها را دربر می‌گیرد و همچو دستکش چرمِ بُزِ پشت‌وروپوشیده‌ای پدیدار می‌شود.» ازاین‌رو، این سروده، عاشقانه‌ای است ناب، نه «یک رشته پندارپردازی‌هایی دربارهٔ زهدان مادری!»

سرانجام، دل‌سپاریِ ما «مهارناپذیر و گریزناپذیر» شد؛ دریافتیم که با همهٔ راهبندها، باید به زندگی‌هایمان می‌پیوستیم. من نباید به دل راهبندهای در راه می‌زدم: خانواده، خاندان، بستگان، دوستان، کانون نویسندگان. و بی‌گمان آن دخترک بیمار بیچاره‌ای که همواره همچو واپسین‌دستاویز، راه را سد می‌کرد.

به خواستش به روسیه بازگشتم و در دفتر موسکوی روزنامهٔ دِر اِشتِرن[2] کاری دست‌وپا کردم. هر روز می‌شد یکدیگر را ببینیم. همیشه در دسترس بودم، اگر نگوییم سایه‌اش بودم. سرودهٔ «خورشید زیر سایه‌های صورتیِ چراغ» پاسخ نیش‌دار مندل اوسیپویچ بود به سخنی که در این‌باره بر زبان راندم. (و نه «دل‌واپسی‌اش از خون ماهانگی» پناه بر خدا!).

آقا، شما آگاهید که م.اُ در آن هنگام زن و دختری داشت (یا چنان‌که نینا روث-سوانسن گرامی می‌نویسد، «م.اُ. پندارپردازی‌های جوانی‌اش را در خمیرهٔ یک همسر-مادر ورز داد!»). هرچند که شاید جگرسوز باشد، باید دوباره سرنوشت آن کودک خدازده‌ای را یادتان بیاورم که روث-سوانسن نادیده می‌گیرد، چنان‌که گویی بیماری مادرزادی‌اش می‌توانست سایه بر زندگی مندل اوسیپویچ بیفکند.

بر من مباد که ارزیابی‌های خودسرانهٔ منتقدان را بیارایم، به‌ویژه واکاوی‌های دوشیزه نینا روث سوانسن را - من کمتر از همگان سزاوار انجام چنین کاری هستم و بیشتر از همگان- ولی چیزی هست که باید بگویم: ن.ر.-س.، به‌خوبی آگاه بود از بودِشِ دخترک بیمار، و از روی همدلی زنانه و بی‌گمان، خوی مادرانه (که همواره با ارزیابی موشکافانه در پیوند نیست)، همهٔ سروده‌هایی را که واژگان *mayn kind*[3] را دارند، این‌چنین خوانش می‌کند: «شکنجه‌ای در پیوند با بازدارندگی‌های فراخود و بار گناهی که بر دوش می‌کشید!» بیچاره مندل اوسیپویچ اگر می‌توانست این سخنان را بخواند، تنش در گور می‌لرزید. نه‌تنها از برای پستیِ

[1] Montparnasse

[2] Der Shtern یکی از برجسته ترین روزنامه های یدیش‌زبان روسیه بود که نخست در ۱۹۱۸ چاپ شد. (مترجم)

[3] به چم «فرزندم» به زبان ییدیش. (مترجم)

شگفت‌انگیزشان، هرچند بیشتر ازهمین‌رو، بسا که از برای اینکه آقا، م.اُ هرگز در کارهایش کوچک‌ترین اشاره‌ای به آن کودک نکرد: چنین کاری را ویرانیِ چهارچوب‌های دینی می‌شمرد. آقا، من «بکرزای گناه‌کار» هستم، اگرچه تنها بازه‌ای هفت‌ساله میان ما بود، من فرزندِ منِ سروده‌هایش هستم. «واکاوی‌های ژرف‌نگرانه»ی نینا روث-سوانسن و تلاش‌هایش به اندازه‌ای بسیار، بر شالودهٔ رمان‌های سگان شکاری و ستون نمک و همچنین گزین‌سروده‌های ستاره‌ریزان است که این انگارهٔ پوچ را پیش می‌کشد که عشق بسانِ تن‌آمیزیِ ناشایستِ نزدیکان است، «کوششی برای نادیده انگاشتن تابو و یک روان‌پالاییِ در رؤیا!» اگر این گفته‌ام ناخرسندتان نمی‌کند، روث-سوانسنِ فرزانه، سخت کوشید تا «توتم‌ها و تابوها»ی خودش را به مندل اوسیپویچ پیشکش کند.

آیا نیازی هست که بگویم م.اُ بیشتر در پی این بود که بند بگسلد از پیوندهایی که از دو سو در زنجیرش کرده بودند همچو زنجیرهای لنگری. ولی دختر نگون‌بختش، با یک دل‌آگاهی که تنها به کودکان و دل‌گریختگانِ خداوند پیشکش شده است، دمی را دریافت که مندل اوسیپویچ در آستانه ایستاد و می‌خواست واژگان سرنوشت‌سازی را بر زبان راند؛ واژگانی که در راهش به سوی او با خودش بازگویی می‌کرد همچو پسری که در راه مدرسه خود را برای آزمونی آماده می‌سازد. با تکیه بر بالشت‌ها، کمر راست می‌کند و چشمانِ سوگناکش را سوی او می‌چرخاند و می‌کوشد چیزی بگوید، چیزی که همواره به خروش هراسناک و دیوگونه‌ای سرانجام می‌یابد. م.اُ پاره‌پاره از پشیمانی، کنارش می‌نشیند، دستش را می‌گیرد و به‌جای اینکه سخنان ازپیش‌آماده‌اش را بر زبان راند، سر بر دامنِ زن شرعی‌اش می‌گذارد. «خدا این کودک را همراه با پیشکشی به من بخشید تا مرا از خودپسندی بازدارد» او بازمی‌گوید و آن‌گاه هق‌وهق می‌کند.

ویران است و باز به ادبیات، به «سرزمین نویدکرده»، کوچ می‌کند. (به کژیابی و بی‌وفایی‌هایی می‌اندیشم که شعر، بر سرش آورد!) آن‌گاه در آهنگِ ترکِ من شد. همچو کودکی ناخوش و دل‌گریخته‌ای خدایی خواستش بر من آشکار شد، با صدای زنگ در و چرخش کلید در قفل. گفت «در آزار هیچ سودی نیست» و گفت «مرا دل‌دادگی سزا نیست.» بارها از یکدیگر جدا شدیم از برای «به‌پسندی»، همچو رشته‌ای سیمین، بند گسستیم، می‌گفت «مرواریدهای روان بر تخته‌های سابیدهٔ زرد» (در آپارتمان کوچکم در خیابان مرزیلیاکوف[1] در مسکو)، و آن‌گاه بی‌درنگ، «به‌گونه‌ای مهارناپذیر»، به آغوش هم افتادیم. (سرودهٔ برزخ چیزی جز پاسخی به آن جدایی‌ها نیست).

سرانجام، می‌گویم «سرانجام» زیرا سالیان رنج و گسست و جدایی را در بر می‌گرفت، دریافتیم که زندگی‌هایمان جاودانه با هم در پیوند بودند و نیروهای سست آدمی‌زادیمان نه در برابر عشقمان کارگر

[1] Merzlyakov

می‌افتادند و نه سدی در برابرش بودند. م.اُ می‌گفت «چنین عشقی هر سیصد سال یک بار به جهان می‌آید. میوهٔ زندگی است و تنها داورش زندگی است. زندگی و مرگ.» از اینجاست که چم راستینِ «برزخ» ، سروده‌ای که از پیشامد روزگار، خوانشِ نینا روث–سوانسن به چرند ناب فرو می‌کاهد. (نگارهٔ جویبار، رود، در بافتار سخن شاعرانه، به‌ویژه هنگامی که ستره و سرکوب می‌شود، از کنشِ رؤیای ناخودگاه سرچشمه می‌گیرد و به پیروِ رؤیاها، رودی خروشان، هرچند ناپیدا و سراپا پیدا - یک «مغاک پرپژواک» - هم به پچپچهٔ واژگان اشاره می‌کند و هم به پاشیدن شاش.)

اکنون می‌خواهید معنای این پرت‌وپلاها چه باشد؟

نه، مندل اوسیپویچ هرگز شوهرم نبود، ولی معنای زندگی‌ام بود، درست همان‌گونه که من «دوای دردهایش» بودم (بنگرید به دو سرودهٔ «فرزند سرکش» و «گایا و آفرودیت» پوشینهٔ سوم.ص۵۰–۳۴۸). دلدادگیِ ما بی‌نیاز از «سرخوشیِ سیری‌ناپذیرِ خوی و رفتارها» بود، و در این گمانی نبود؛ خودخوری می‌کرد و خودپروری، ولی با اخگری هم بهر.

و آن‌گاه که «زمانهٔ گسست جان‌گداز» گذشت، بندی و گروگان یکدیگر شدیم، و نمودار دمای «بیماریِ دلربای» ما یکنواخت‌تر شد. سراپای نیک‌منشی‌ام را، واپسین بازماندهٔ پرورشم را از دست دادم. دیگر امیدی نداشتم که برای من باشد ولی او اینجا بود، استوار و به سختی خارا. تندنویسی را با روش گِرَن[1] آموختم با افزودنی‌هایی که تنها برای خودم خوانا بودند. م.اُ در اوج نامداری بود، نامی در اوج ارج و رویاروی چالش‌ها؛ من زن جوانی بودم و هنوز هم زیبا، چراییِ دیگری برای تنگ‌چشمی آن‌هایی که رازمان را می‌دانستند. احساس گناهش، آزارهای پیوستهٔ وجدانش، سرانجام رخت بستند. در سال‌های باهم‌آیی‌ها، در روزگار دل‌آزاری‌ها و دل‌دوستی‌ها، م.اُ بهترین کارش را نوشت. (آقا، فراموش نکنید که نمایشنامه‌های انجیلی‌اش دربردارندهٔ اشاره‌های بیم‌انگیزی بودند که حتی اگر در کشو می‌ماندند، در آن زمانهٔ گرگینه‌سان نویسنده را به کام مرگ می‌کشاندند. با خواندن گزارش‌های دوشیزه نینا روث–سوانسن - شرمسارم، ولی انگار باید همواره به او بربخورم چنان‌که گویی رخت‌آویزی است که میانهٔ اتاق کاشته باشند - و خوانشش از موسی که «نماد بیزاری سرکوب‌گشته از پدر–خاخام و پدر–خودکامه» بود، از خود می‌پرسم که آیا نینا ر–س. آن هنگام که به‌جای منتقدی موشکاف، مترجم و سخنرانی فروتن بود، هیچ نیندیشید به سال‌هایی که در روسیه گذراند «زیر آسمان‌های سنگدلِ نازنین موسای پیر»). من خود همهٔ کارهای مندل اوسیپویچ را تایپ و رونویسی کردم؛ آقا، من مامای زایمانِ آفرینه‌هایش بودم (برای نمونه، بنگرید به سرودهٔ «و بانو بر زبان راند: آمین»، پوشینهٔ دوم، ص.۹۴). چمدانم را سال‌ها بسته نگه داشتم، چشم در راهِ واژه‌ای. «شب‌های شکوهمندِ تبِ

[1] Guerin

درنده»ای را پگاه کردم در شپش‌دانی‌ها و اتاق‌های اجاره‌ای. یاد می‌آورم - اگر سزاوار باشم که یاد آورم - در هتل باکو، شور نخستین تن‌آمیزی‌مان را: رخت‌هایمان با یک‌رنگی کامجویانه‌ای بر رخت‌آویز بودند. (باید سر باز زنم از گفتن سخنی دربارهٔ خوانش روث-سوانسن از سرودهٔ «پوست‌های آمیخته» که فراتر از مرزهای پاکدامنی و دریافت همگانی است).

آقا، شاید بپرسید خب این‌ها چه پیوندی با گزین‌آفرینه‌های مندل اوسیپویچ دارند؟ خب، آقا، من پُلی هیمنیای[۱] او هستم در آن سروده که چنین نام دارد (و ارزشش تنها در بافتار آزموده‌های ما آشکار می‌شود). م.اُ می‌گفت: «خوشا گرده‌افشانی‌هایت در سراپای بندهایم، در سراپای واژه‌هایم، در سراپای درنگ‌هایم. همهٔ آن آفرینه‌هایی که آفریده‌ام، حتی آن‌هایی که برگردانده‌ام، مُهر تو را بر دل دارند.» غزل غزل‌های سلیمان را در ۱۹۲۸ برگرداند؛ یعنی، در روزگاری که شکاف میان ما به گذشته پیوسته بود. (خنده‌دار است این دیدگاه زانیکوفسکی که ترجمه‌اش «ناراستی» دارد! آزادی‌هایی که م.اُ به خودش بخشید همگی با نگرهٔ خود یِگانهٔ خودش درست‌انگاری می‌شوند؛ دلیلی نداشت که زانیکوفسکی پای پدرِ م.اُ یوسیف بن برگِلسونِ[۲] ارجمند را به میان آورد، و او را سرزنش کند. م.اُ دریافت‌های خودویژهٔ خودش را در ترجمه‌هایش گنجاند، هنگامی که در این‌باره از او پرسیدم، پاسخ داد: «جدا از نیاز ناب، چگونه می‌توانستم این‌چنین از برگردان‌هایم شادمان شوم؟» ترجمه‌هایی را که از کاتالوس[۳]، کانزونیرِ پترارک[۴]، و غزل‌های شکسپیر با همکاری شادروان ایزیرکوف آماده ساخت؛ باید در پرتوافشانی‌های همین چراغ خواند).

باید بگذرم از رخدادهای تاریخی که همچو چشم‌انداز خشنی پس‌زمینهٔ زندگی‌هایمان را آراسته‌اند. هنگامی که به پشت‌سر نگاه می‌کنم، همه‌چیز گرد هم می‌آید در آمیزه‌ای از برف و باران و گِل، در «یکپارچگی تاب‌ناپذیر یخبندان.» ولی ،آقا، شاید بی‌گمان شوی که مندل اوسیپویچ آن سیمای خشنی را نداشت که پرهیزکاریِ سخنِ ناسروده‌اش نوید می‌داد. نامه‌هایی که برای من نوشت به باروکیِ فلوبر بودند، از همهٔ چیزهایی سخن می‌گفتند که در سروده‌هایش گفته بود - و چیزهایی که سروده‌هایش نمی‌گفتند: خوشی‌ها و آشفتگی‌های زاینده، نهان‌ترین شورها، شهرها، بواسیرها، چشم‌اندازها، چرایی‌های خودکشی، چرایی‌های زندگی، نایکسانی سروده و سخن ناسروده. نامه‌هایش دریغ‌های عاشقانه، اشاره‌های کامجویانه، نگره‌های ادبی، سفرنامه‌ها و پاره‌هایی از سروده‌ها را درهم می‌آمیخت. هنوز هم یاد می‌آورم بازنمود گل سرخی را، فراشُدِ خورشید را، گفتارهای ناهمسانی را دربارهٔ کنه‌ها، گمان‌گونه‌هایی را دربارهٔ شایمندی زندگی پس از

---

[۱] در اساطیر یونانی یکی از موزهای نه گانه است و در هنر و ادبیات در پیوند است با دل آگاهی های شاعران و خنایاگرانی که آفرینه هایی می آفرینند در پاسداشت خدایان با درون مایه های مینوی.(مترجم)

[2] Yosef ben Bergelson

[3] Catullus

[4] Petrarch

مرگ. یاد می‌آورم بازنمود درختی را، یک همانندسازی را که بر بنیادش جیرجیرک‌های زیر پنجرهٔ هتلی در کریمه جیرجیر می‌کردند همچو آوازِ کوک کردن ساعتی مچی، یاد می‌آورم تبارشناسی نامی را، شهری را، بازنمایی کابوسی را. و دیگرچیزهایی که یاد می‌آورم عاشقانه بودند: راهنمایی‌هایی دربار، اینکه در زمستان چگونه تن‌پوش بپوشم یا گیس‌هایم را شانه کنم، نیایش‌ها، «بغ‌بغوهای پرتب‌وتاب» و تنگ‌چشمی‌ها - نیازی به گفتن نیست که بیهوده بودند.

سپس روزی نامه‌ای دریافت کردم. آقا، نیازی نیست که بگویم در دهشت ۱۹۴۹ چه گذشت، هنگامی که همهٔ هَم‌وَندانِ کانون نویسندگان یدیش پاک‌سازی شدند. رخدادی که از آن سخن می‌گویم درست پیش از آن پیش‌آمدهای سوگناک رخ گشود. نامه‌ای دریافت کردم که برای دیگری نوشته شده بود. شاید بهتر بود کنجکاوی‌ام را سرسپردهٔ قانون‌های هم‌زیستی می‌کردم و آن را نمی‌خواندم، ولی درخواست نابه‌جایی بود زیرا نامم به دست‌نوشتهٔ مندل اوسیپویچ روی پاکت نامه بود. نه، نامهٔ عاشقانه‌ای نبود؛ دربارهٔ جان‌مایه و معنای سروده‌هایش بود - سفارش‌هایی به زنی جوان که داشت سروده‌های مندل اوسیپویچ را به روسی برمی‌گرداند. ولی نامه سرشار از سربستگی ویژه‌ای بود، آمیزه‌ای از «شوریدگی‌های دیونیزوسی[۱]» و «خودبینیِ بهبودناپذیرِ سیاه خروسِ جنگلی» (بازگفته از خود سروده‌اش). روان مندل اوسیپویچ برایم هیچ رازی در خود نداشت. من بی‌گمان بودم، آقا، هنوز هم هستم (اگر بی‌گمانی، دل‌داریِ ناب و خوددرست‌پنداری نباشد) که نامهٔ عاشقانهٔ پیش‌پا افتاده‌ای کمتر آزارم می‌داد، کمتر لرزه بر اندامم می‌انداخت: می‌توانستم ببخشم او را، «شوریدگی‌های دیونیزوسیِ» او را؛ به‌نام دل‌دادگی‌مان، دل‌دادگی بی‌همتا و بی‌هم‌آوردمان، باور دارم می‌توانستم ببخشم بی‌وفایی تنانهٔ او را - ازآنجاکه خدایان نیز بی‌وفایند و چنین نیز شاعران، هیچ‌چیزی نابخشودنی نیست. ولی اینکه برای زن جوانی از سروده‌هایش نوشت، از روانش، سرچشمه‌های نهان دل‌آگاهی‌هایش؛ اینکه در بافتار گنگی که سروده‌هایش پیشکش می‌کنند، با او چیزی را به هَم‌بَهرگی نشست که تنها از آن من بود و از آن او، یک‌جور نخستین شیرهٔ شب زناشویی[۲] - که ، آقا، چیزی است که ویرانم کرد، هستی‌ام را لرزاند و آرامش پیشینم را به آزمون نهاد. همگی یک‌باره، در آشوب زلزله‌ای، «تخته‌های زرد» زیر پایم را گشود و من دست‌به‌کار دست‌وپا زدن شدم آن‌چنان که آدمی در کابوس دست‌وپا می‌زند. دریافتم که تنها راهی که می‌توانستم بر بنیاد آن از سقوط بی‌امانم پیشگیری کنم، کنشی کارساز بود، شکستن آینه‌ای یا چراغی با

[۱] دیونیسوس یا دیونیزوس، ایزد مِی و کشاورزی در یونان باستان. دیونیسوس نه تنها ایزد مِی با نیروی مست کنندگی‌اش، نیز نماد همه ی آیین‌ها و کارایی های مِی در میان مردمان بود. در افسانه‌های یونان، دیونیسوس یک جام خرگوشی داشت که هرچه از آن می‌نوشید هیچ‌گاه تهی نمی‌شد. در انگلیسی هر گاه با حرف بزرگ نوشته نشود به چم رام ناپذیر و مهار گسیخته است. (مترجم)

[۲] jus primae noctis اشاره به بایستاری در سده ی میانی اروپا که به خداوندان فئودالی راه می داد تا به تن آمیزیِ با زنان بندگانشان بپردازند؛ آن هم در شب پیوند زناشویی آن زنان. (مترجم)

سایه‌های صورتی (که آن هم پیشکشی از سوی او بود) یا شکستن چایدانِ چینی یا دماسنج گران‌سنگ. به سخن دیگر، می‌بایست کار دهشتناک‌تری می‌کردم. سپس چیزی به اندیشه‌ام راه یافت: نامه‌ها.

مندل اوسیپویچ ازآنجایی‌که آپارتمانش را بارها گشته بودند، نامه‌هایمان را به من سپرده بود. گفت «آزارم می‌دهد این پندار که بی‌چهرگان، دماغ در نامه‌هایت کنند.» نامه‌ها را به یکدیگر بستم با نوار مخمل سیاهی که در نخستین دیدار برایم آورد. و این نوار در یکی از سرودهایش پدیدار می‌شود، سروده‌ای که در آن، پیوستگی نحوی سطرها از سطری به سطر دیگر کش می‌آید همچو سربندی از گیجگاهی به گیجگاه دیگری. از آن دمی که نوار مخملی را با قیچی در دستم بریدم - بی‌گمان می‌خواستم گیسم را ببرم -با شتابی کند بر فرش افتادم. همین‌که نخستین نامه را پاره کردم، دانستم که دیگر نمی‌شود پا پس کشید، و این ناهمساز بود با دریافتی که همچو نیشتری سراپای تنم را نیش می‌زد: من هم اکنون نیز پشیمان بودم. دلدادگیِ ما اکنون همچو رمانی بود با برگ‌های گم‌شده‌ای، مانند نسخهٔ چاپیِ ناقصی که آدمی به کتاب‌فروشی پس می‌دهد. پس کور از خشم و افسوس، هیچ نمی‌دیدم جز تیرگیِ تمبرهایی که همچو چکه‌ای از مومِ سرخ بودند. ازآنجاکه با آفرینه‌های مندل اوسیپویچ آشنا هستید، بی‌گمان از خود می‌پرسید که او چگونه این چشم‌انداز را گزارش می‌کرد، این پرتره فلاندری که در آن پرتوهای نور از میان پرده‌ها بر چهره و دست‌های زنی می‌پاشند. از برای نگاره، از برای نور، آیا آتشی برپا می‌ساخت، باد بر اخگرش می‌انداخت، درهای اجاق‌گاز را می‌گشود؟ آیا بخاری دیواری را هم می‌افزود؟ (من بخاری دیواری نداشتم، و اجاق‌گاز آهنین بیرون بود، هرچند که ماه مارس بود، مارس یخ‌بسته‌ای بود.) باور نمی‌کنم که چنین می‌کرد. «گرگ‌ومیشی زلال» همهٔ آن چیزی بود که نیاز داشت تا پرتوی بیفکند بر چهرهٔ زنی در کنار پنجره‌ای، و تمبرهای سرخ با تصویر لنین، بسنده بودند تا "مُهر سرخِ خون همایونی" را برجسته کند. (روشنگری‌هایتان از «خون همایونی» سراپا پذیرفتنی است.) آه، او راهی می‌یافت تا هیزم بر آتش دوزخ بیفکند!

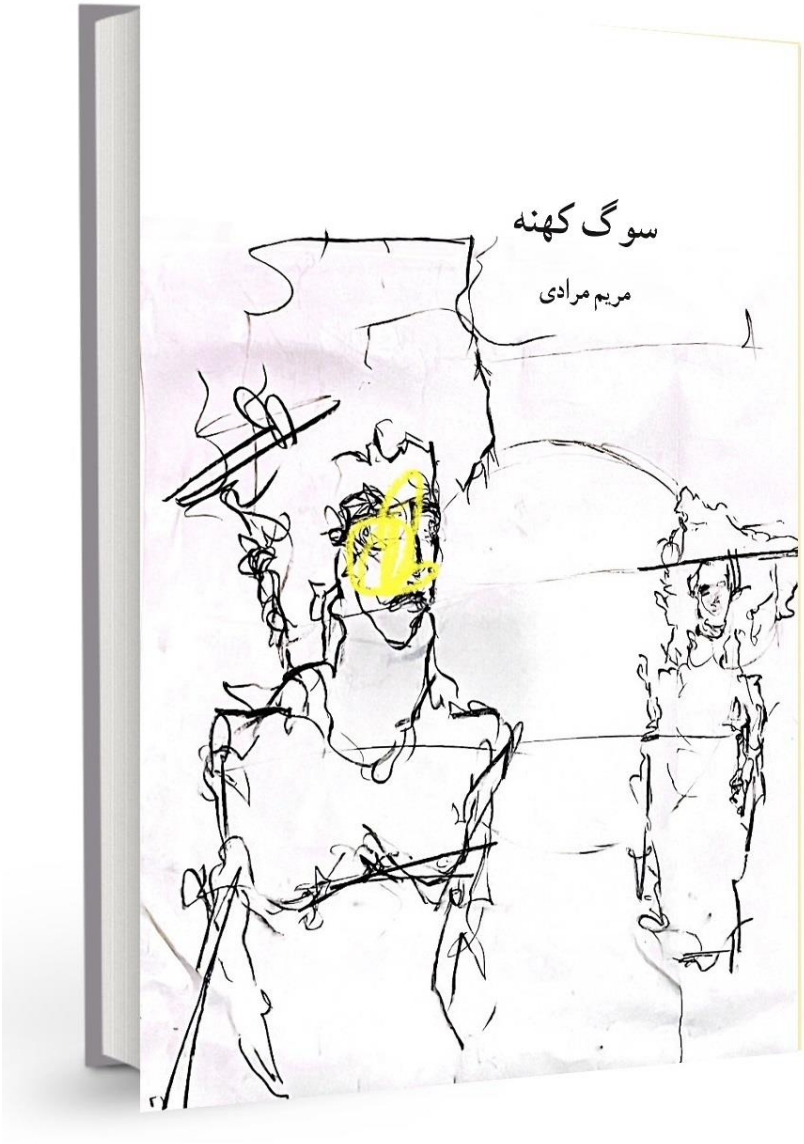
می‌توانستم بگویم او از پیش، آن لغزش مرگبار را دریافته بود. دمی که چشم به من دوخت، دانست که در پی چه بودم: کپه‌ای کاغذپاره کنارم بود. ایستادم و کتاب‌هایش را به سویش پرتاب کردم. گفتم «دست‌نوشته‌ها را پاره کردم.» سپس پاکتی لبریز از عکس‌هایمان را به او دادم. «نابود کردم آن‌هایی را که ما را با هم نشان می‌دادند.»

تنها یک بار دیگر دیدمش. در یک گردهمایی بانگ نامه‌ای را خواند. در آن هنگام مرد درهم شکسته‌ای بود؛ انگار دریافته بود که پایانش نزدیک است. شما می‌دانید که سپس چه پیش آمد. شبی «بی‌چهرگان» او را بردند و ته‌ماندهٔ نامه‌ها را. و این‌گونه است که گزین‌آفرینه‌های مندل اوسیپویچ از پوشینهٔ پنجمشان بی‌بهره می‌مانند و نامه‌هایش به بیست نامه به ناشران و دوستان فرومی‌کاهند. جیزی را که «شمشیر دهشت‌افزای انقلاب» سربه‌نیست نکرد، شیدایی عشق کرد.

آب رفته به جوی باز نمی‌گردد. گذشته از زیستنِ در ما سر باز نمی‌زند؛ نمی‌توانیم پاکش کنیم. ازآنجایی‌که رؤیاها نگاره‌ای از جهان دیگرند و گواهی بر هست‌بودگیِ جهان دیگری، باید در رؤیاها به هم‌پُرسگی بنشینیم: در پیشگاه بخاری زانو می‌زند و با چوب‌های تَرگونه خوراکش می‌دهد، یا با صدای دورگه‌ای مرا به نام می‌خواند. بیدار می‌شوم و چراغ‌ها را روشن می‌کنم. درد و افسوس نرم‌نرمک به شادی‌های جگرسوزِ یادآوری‌ها دگردیس می‌شوند. دل‌سپاری هراسناک، شکیبا و دیرپایمان، زندگی‌ام را لبریز کرده و دریافتی به آن بخشیده است. بخت با من یار بوده است و من در جست‌وجوی هیچ پاداشی نیستم. من نباید در فهرست راهنمای کتاب‌های مندل اوسیپویچ باشم یا در زیست‌نامه‌هایش یا در پانویس سروده‌هایش. آقا، من خود، سرتاسرِ آفرینه‌های مندل اوسیپویچ هستم و سراپا آنِ من است او. آیا خوشبخت‌تر از این هم می‌شود بود؟

آقا، خواهش می‌کنم گمان نکنید که «سرنوشت خویش را پذیرفته‌ام» و تن داده‌ام. ازآنجایی‌که هیچ‌کس نمی‌داند گورخانهٔ مندل اوسیپویچ کجاست، هیچ نمی‌خواهم «شانه‌به‌شانه‌اش» بیتوته کنم (همان‌گونه که z.[1]ی نگون‌بخت گفته است). اگر چنین پندارهایی توانستند دیدرو، آن ماتریالیست فریبکار را از خود به‌در کنند، چرا من نباید، جدا از همهٔ چیزهای این جهانی، امیدوار باشم که در جهان دیگری با او به هم‌پُرسگی بنشینم؟ و من به خداوند باور دارم که در کنارش سایهٔ هیچ نگاری را نمی‌یابم.

[1] می تواند اشاره ای باشد به زانیکوفسکی منتقد در داستان یا شاید هم نخستین حرف نام زن شرعی مندل اوسیپویچ. (مترجم)



مجموعه‌داستان «سوگِ کهنه» اثر مریم مرادی منتشر شد.

این مجموعه‌داستان از سوی مجموعهٔ فرهنگی‌هنری حیرت و با همکاریِ انتشارات پرتو رخشید منتشر شده است.

این اثر، پنجاه‌وهشتمین کتاب منتشرشده در حیرت است.

ادبیات داستانی

داستان کوتاه

جایی پایین‌تر از محل تخم‌ریزی ماهی‌ها

مهدی نوربخش

آنجا که باید خورشید را پرستید، قوانین حرارتی به درستی درک نمی‌شود. (برتراند راسل)

همین دیروز بود،که خبر دادن بالاخره آوردنش، بعد اون‌همه سال. دیگه بفهمی‌نفهمی فراموش شده بود، برای مردم، نه واسه من. اون‌هایی که این چند سال تازه ساکن محله شده بودن، خیالشون نبود، خوب ندیده بودنش. شاید فقط عکس قاب‌شده‌ش رو تو امامزاده دیده بودن، تازه اگه دیده بودن. فقط تک‌وتوک، چند تا پیروپاتال قدیمی محل که هنوز زنده بودن و از دست عزرائیل قسر دررفته بودن، به هم می‌گفتن، حالا دیگه پیداش کردن و با ناراحتی سر تکون می‌دادن. همون صبح اول‌وقت سردر امامزاده رو یه نوار از پارچه قرمز زدن، یک تاج گل از لاله‌های قرمز هم کنار در چوبی امامزاده گذاشتن. عکس محسن رو هم از تو شبستون برداشتن و آوردن وسط لاله‌های قرمز جا دادن. همه‌چیز همون شکلی جور شده بود که باید باشه که واسه مراسم ممدمون سی سال پیش درست کرده بودن. من می‌گم سی سال، بلکه بیشتر، می‌دونی زمونه بدجور حساب‌کتاب رو از دستم در کرده.

صدای بلندگوی امامزاده خودشو تا ته بازارچه می‌کشوند و زیر تاق بازارچه می پیچید، «ممد نبودی ببینی شهر آزاد گشته، خون یارانت بر ثمر گشته.» فقط همین صدا بود، اما وقتی کویتی‌پور نفس تازه می‌کرد تا دوباره بخونه و فقط صدای زیر سینه زدن شنیده می‌شد، زنی با صدای زیر زنانه از سبزی‌فروش زیر بازارچه پرسید، ممدآقا توت‌فرنگی کیلویی چنده. با اینکه دلم گرفته بود، خندم گرفت. واقعاً تو دنیا چقدر ممد هست.

باورش سخته، حالا بعد از این‌همه سال با این‌همه چش‌به‌راهی ننه‌ش، پیداش کرده بودن. رفتم، روبه‌روی عکسش ایستادم. هنوز هم جوون و تروتازه بود. بیست سالی هم بیشتر نداشت، خیلی خوش‌تیپ‌تر از من، من که دیگه زرتم قمصور شده، گوشم رو بگیری جونم از ماتحتم می‌زنه بیرون. اما اون، با موهای انبوه و مجعد، ریش تنک و قطار فشنگ که ضربدری روی سینه‌اش بسته، به یه تانک چیفتن تکیه داده بود و لبخند می‌زد. یه آر.پی.جی هم روی کولش بود. درست داشت به من نیکا می‌کرد و لبخند می‌زد شاید هم پوزخند. فرق لبخند و پوزخند آدمای توی عکس حالی‌م نیست. آره به من زل زده بود اما همیشه یه غمی تو کل صورتشه. همه عکس‌هاش همین شکلیه. تو عکس قاب‌شده روی دیوار اتاقم که با برادرم گرفته هم همین شکلی بود. دو تایی می‌خندیدن. شاید عکاس بهشون گفته بود بگین چیز و بعد دکمه را فشار داده بود. به‌هرحال دوتایی به ریش من می‌خندیدن. خوب به حساب خودشون حق داشتن. اما اون چشم‌های میخکوب‌شده سینه دیوار یه دنیا غم داشت. شاید واسه من ناراحت بودن، شاید هم واسه خودشون. هر گوشه اتاق می‌نشستم اون چشا نیگام می‌کردن، یه نیگای پرغم، حتی وقتی چند سال پیش، قاب‌عکس رو از دیوار برداشتم تا دیگه جلوی چشام نباشه. اون چارگوش روشن‌تر پشت قاب به من دهن‌کجی می‌کرد. باز هم چیزی عوض نشد. باز هم یه غم بزرگ‌تر تو دلم جا باز کرد، فقط این‌دفعه دیگه دیده نمی‌شد. می‌دونی من یه عوضی وامونده‌ام، حتی حالا هم که می‌خوام بنالم و بگم چی به چیه، باز نمی‌شه، فقط زر می‌زنم، می‌خوام اما نمی‌تونم. همیشه خدا یبوست دارم، زور می‌زنم اما چیزی از کله وامونده درنمی‌آد. از بچه‌گی یبوست داشتم وقتی معلم سال سوم عاجز موند از دو کلوم حساب‌کتاب که از این مخ وامونده بزنه بیرون، با انگشت، درست مثلِ اینکه به در بزنه چند بار تق‌تق کوفت رو ملاجم و رو به بچه‌های کلاس گفت عقل، بعد ساکت شد و ادامه داد پر از پِهِنه. خوب با قسمت چی می‌شه کرد یبوست نصیب من شد و شهادت نصیب محسن و ممدمون. من پِهِن‌عقل رو چه به این حرفا. هر وقت خواستم دو کلوم حرف دُرس‌دَرمون بزنم، فقط شد گُنده‌گوزی.

ننه محسن را همین چند ماه پیش کنار دیوار امامزاده خاک کردن. خدابیامرز هر وقت چشمش به من می‌افتاد، بدوبیراه بود که مثل ریگ کف بیابون نصیبم می‌کرد. می‌گفت تو خجالت نمی‌کشی؟ تو دوستش بودی. هم‌بازی بچگی. برادرت اگه زنده بود چی می‌گفت؟ خوش به حالش که رفت و این روزا رو ندید. بعد لنگون‌لنگون گوشه دیوار کوچه رو می‌گرفت و می‌رفت.

خوب آره دُرس می‌گفت، هم‌بازی بودیم. اون هف‌هشت سالی بزرگ‌تر بود. هم‌سن ممدمون بود. اما خوب هم‌بازی بودیم، زیر تاقی کوچه خونه کوکب‌خانوم، تیله‌بازی می‌کردیم. گاهی هم با تیله‌اش جوری می‌زد تو سر تیله‌ام که از وسط دو نیم می‌شد بعد با برادرم دوتایی به ریش من می‌خندیدن. خوب چه می‌شه کرد با قسمت بی‌کردار؟ تیله‌ام از همون اول شیکسه بود.

در مسجد ایستاده بودم. خشکم زده بود و به عکسش زل زده بودم و صدای بلندگو داخل گوشم می‌پیچید. «ممد نبودی ببینی شهر آزاد گشته خونِ یارانت پر ثمر گشته.» خماری از کله‌م پرید. به‌خصوص وقتی نوحه‌خون ساکت می‌شد و طنین صدای سینه زدن، تنها تو درگاهی امامزاده می‌پیچید. انگار یکی با کف دست محکم می‌زد تخت سینه‌م.

قدیمیا به اونایی که تو این چند سال ساکن محل شده بودن می‌گفتن که محسن پسر اوس‌مم‌جعفر نقش‌بنده که یه زمانی زیر همین بازارچه کارگاه داشته. تازه‌واردا جوری به عکس نیگاه می‌کردن مثل اینکه یکی مرده اما دوباره بعد چند سال زنده شده یا اینکه تا همین دیروز نفس می‌کشیده و حالا خبر مرگش اومده. تو نگاهشون یه احترامی دیده می‌شد، اما خوب، تک‌وتوکی بودن که گوششون بدهکار این حرفا نبود. به تخمشون هم نبود. خر خودشون رو می‌روندن.

چهل سالی می‌شد که اوس‌مم‌جعفر نقش‌بند، زیر بازارچه کارگاه داشت. روی کاسه‌بشقاب‌های کوچیک و بزرگ نقش اسلیمی می‌زد. یه دایره کف کاسه می‌زد، داخلش دو تا چش درشت و سیاه با مژه‌های بلند می‌کشید؛ مثل اینکه سرمه توش کشیده باشن. با قلم‌مو یک لب غنچه‌ای به قرمزی گل رز می‌کشید و با چندتا خط سیاه، یک دسته موی از فرق باز شده رسم می‌کرد. بعد دور سرش رو با خط‌های کوتاه و بلند شعاع‌های نور می‌زد. توی کاسه یک نوار رسم می‌کرد، داخل نوار با لوزی و مثلث چهارتا ماهی‌گلی می‌کشید. بعد همه‌شون رو تو کوره می‌پخت. شغلش همین بود. کاسه رو که پر آب می‌کرد، خورشید،کفِ کاسه افتاده بود. یه خورشید که چهارتا ماهی دور سرش می‌گشتن. نمی‌دونم، شاید هم دنبال هم گذاشته بودن. بین خورشید و ماهی‌ها یه بوته اسلیمی انداخته بود، از همون بوته‌هایی که همین‌شکلی رشد می‌کنن و همه‌جا سرک می‌کشن. اما باز تو اون چشای درشت با مژه‌های بلند یه غمی جا کرده بود. بنده‌خدا، چند سال پیش نمی‌دونم چی شد که دستاش به رعشه افتاد. قلم‌مو تو دستش می‌لرزید. قلم که روی سطح کاسه می‌نشست، خط‌ها از هم وا می‌رفتن. چشم‌های خورشید لوچ می‌شدن. سیاهی مژه‌ها رو گونه‌ها پخش می‌شد. مثلِ اینکه اون دو تا چش بزرگ یک دلِ سیر گریه کرده باشن.

ممدمون و محسن، دل و جون یکی بودن. دُمشون به‌هم بسته بود. با هم می‌رفتن خط مقدم. با هم مرخصی می‌گرفتن و هر دفعه هم که بر می‌گشتن واسه من یه چیزی میاوردن. یادش بخیر دوتایی با پوکه‌های فشنگ برام یه جامدادی درست کرده بودن. فکرش رو بکن به جای گوله می‌شد خودکار و مداد توش جا داد. هی. چه می‌شه کرد از روزگار بی‌کردار. بعدها وقتی معطل پول شدم به یه مغازه که وسایل تزیینی داشت فروختمش. صاب‌مغازه جلوی چشاش گرفت چرخوندش و گفت این دیگه چیه؟ منم گفتم به چه دردی می‌خوره. طرف جامدادی رو روی پیشخون گذاشت و یه‌دسته‌شمع از همون‌هایی که تو کیک تولد فرو می‌کنن، داخلش ردیف کرد. چند قدم عقب رفت و به چشم خریدار بهش نگاه کرد. بهش گفتم واسه مداد ابرو، ماتیک، سرخاب و

اینجورچیزها هم خوبه. طرف می‌خواست بدونه از جایی بلندش نکرده باشم. گوزمغز فکر می‌کرد من دزدم. وقتی گفتم محسن و ممدمون تو خط درستش کردن تا خودکار و مدادام رو توش جا بدم، فقط تو چشام نیگاه کرد. حس کردم می‌خواد به من بگه این حرفا اندازه دهنت نیست، مواظب باش دهنت نچاد. بلاخره خریدش. چیز قشنگی بود. پوکه‌ها دایره‌وار کنار هم تو چند ردیف پشت سر هم نشسته بودن. هر وقت سیگاری بار می‌زدم، داخل پوکه‌ها می‌چیدمشون. بعد به صورت ضربدری، ده بیست سی چهل می‌کردم. صد به هر کدوم می‌افتاد، بر می‌داشتم و می‌کشیدمش. نمی‌دونم اون سیگاری که صد بهش افتاده بود، برنده شده بود یا بازنده. اما خوب من دودش می‌کردم. حلقه های دود تو دل هم پیچ می‌خوردن می‌رفتن بالا. می‌شدن یه روح. می‌رفتن بالا، ناپدید می‌شدن، می‌رفتن پیش خدا.

حالا بعد این‌همه‌مدت اومده، با کلی خاطره گردگرفته تا من رو خفت بده. می‌دونم حالا می‌خواد بدونه با اون جامدادی چکار کردم. خجالت می‌کشم تو چشاش چش بندازم. خبردار شدم که خیلی اتفاقی موقع خاک‌برداری واسه جاده شرکت‌نفت، وسط هورالعظیم پیداش کردن. می‌گفتن جایی که پیداش کردن یه زمانی زیر آب بوده. حالا که این چند سال بارون دُرس‌دَرمون نزده، آب عقب نشسته و تالاب خشک شده. ممدمون تو مرخصی آخری، قبل از اینکه شهید بشه گفته بود محسن موقع عبور از کرخه دستش از طنابی که دو طرف ساحل بسته شده بوده جدا شده. زور آب زیاد بوده. خودش می‌گفت محسن رو دیده که تو موج آب بالاوپایین می‌رفته. حالا اینکه ممدمون اون‌روز چی کشیده خودش داستانیه. لابد آب، جنازه محسن رو با خودش تا جایی که زیر تیغ بولدوزر گیر کرده، برده بود. فکر اینکه جنازه محسن روی آب داخل یه تالاب بی در و پیکر، بین نی‌زارها همینطور شناور بوده، تنم رو مورمور می‌کنه. بعد حسابی خیس خورده، سنگین شده و پایین رفته. حتی خیلی پایین‌تر از جایی که ماهیا تخماشون رو می‌ریزن. راستی چرا ماهیا این‌همه تخم می‌ریزن؟ که چی بشه؟ همین ماهی‌گلیِ حوض خونه ما، هر سال یه دنیا تخم می‌ریزه. تخماشون روی آب شناور می‌شه، بعد کلاغا میان لب پاشویه، چش می‌ندازن و تک‌تکشون رو، با اون نوک‌های سیاه نکبتی‌شون جمع می‌کنن.

بولدوزر داشته تیغ می‌زده واسه جاده شرکت نفت، که راننده استخونای محسن رو دیده. لابد همون استخونای پوسیده هم دم تیغ بولدوزر تکه‌تکه شده. مثلِ تکه‌های در هم و بر هم از یک پازل که دیگه نمی‌شه شکلی رو واسه اون تو ذهن سر هم کرد. می‌دونی، خیلی سال اومده و رفته. دیگه حتی تو ذهن هم نمی‌تونم محسن رو دَم نظر بیارم. وقتی زور می‌زنم که صورتش، حالت خَندَه‌ش یا وقتی روی خاک کوچه زانو می‌زد و چشم تنگ می‌کرد تا تیله‌م رو بزنه دَم نظر بیارم، یبوستم عود می‌کنه. یه چیز چپ‌اندرقیچی دَم نظرم میاد که محسن نیست؛ یعنی مطمئنم که این‌شکلی نبود. یه چیز دیگه‌ای می‌شه که دخلی به سی سال پیش نداره. یه چیزی می‌شه امروزی. دیگه حال‌وهوای اون روزها رو هم نداره. رنگ‌ولعابش امروزی می‌شه. تازه تازه. محسن توی

قاب یه پازل کامل بود؛ مربوط به سی سال پیش. درست مثلِ همون روزهای من. اما با روزهایی که پشت سر هم اومدن و رفتن، با تغییر زمونه تکه‌هایی از اون تصویر کنده شد، گم شد و دیگه پیدا نشد. درست مثل خودم. اصلاً نمی‌تونم سی سال پیش خودم رو دَم نظرم بیارم. می‌دونی، محسن تو اون تالاب لعنتی لابه‌لای اون‌همه نی پوسید و آخرسر زیر تیغ بولدوزر استخوناش ریزریز شد. اما من زنده‌ام. هنوز نفس می‌کشم؛ اما من هم تکه‌تکه شدم. یه چیزایی تغییر کرد. زمونه کاری کرد کم بیارم. بدجور کم آوردم و تو این پس زدن، مثل محسن تکه‌تکه شدم.

وقتی خماری کلافه‌م می‌کنه، وقتی معطل چندرغاز پول می‌شم، کله‌م داغ می‌کنه. فکرهای عجیبی تو کاسه کله‌م پیچ می‌خوره. وقتی سرم تو لاک خودمه، ممدمون و محسن رو می‌بینم که دست رو دوش هم، راست‌قد ایستادن و نگاهم می‌کنن. گوشه لب‌هاشون با چهره‌های آروم و پرشده از اعتماد، لبخند پیروزی ماسیده، شاید هم پوزخند تمسخر، گاهی دوتائی گیر سه‌پیچ می‌دن. وقتی نشئه هستم دلم می‌خواد به هیچی فکر نکنم . فقط دوست دارم گوشه اتاقم بنشینم و به سقف نیگا کنم. ترک‌های سقف مثل خطوط اسلیمی همه سطح سفید رو پوشوندن. حتی روی دیوار هم سرک کشیدن. تو لحظه‌ای که حسابی خمارم، دوتایی رو شونه‌هام فشار میارن، پس کله‌م رو گرفته تا وسط خشتکم پائین می‌برن. این‌قدر پایین که سروتهم یکی می‌شه. بعد بر می‌گردن، می‌رن توی قاب‌عکس، دست رو دوش هم می‌ذارن، تمام‌قد می‌ایستن و به من لبخند می‌زنن؛ شاید هم پوزخند. این حالتشون حسابی کُفری‌م می‌کنه تا اینکه یه روز قاب‌عکس رو از روی دیوار برداشتم و محکم روی موزائیک کف ایوون کوبیدم. اون چشای توی قاب شکسته همینطور خیره نیگام می‌کردن. دست بردم، عکس رو از بین خورده‌شیشه‌ها بیرون کشیدم، ریزریز کردم و تو هوا میون حیاط پاشیدم. چند تکه از صورت‌هاشون با یکی از چشم‌های محسن روی آب حوض شناور شد. ماهیا به تکه‌ها تُک زدن. محسن باز نیگام کرد، بعد روی آب خیس خورد، سنگین شد و زیر آب رفت. اون پایین، پایین‌تر از جایی که ماهی‌های لعنتی تخم‌وتَرَکِشون رو می‌ریزن.

اما باز واسه من چیزی عوض نشد. همیشه رنگ آبی روشن‌تر پشت قاب، نکبت کل اتاق رو بیشتر به رخ می‌کشه. اون چارگوش روشن‌تر خودش شد یه شکل که با تَرَک‌های روی دیوار و سقف، شد یه نقش اسلیمی از همون‌هایی که یه زمانی اوس‌ممجعفر توی کارگاهش می‌کشید. لعنتی چیزی شده بود که می‌تونست باشه، اما نبود، یه چیز سرگردون و سرخورده که می‌رفت و در تَرَک‌های دیوار گم می‌شد. وقتی به این چیزا فکر می‌کنم گوه‌گیجه می‌گیرم. یبوستم بیشتر می‌شه. پِهن کله‌م متورم می‌شه. باد می‌کنه.

بالاخره بعد این‌همه‌مدت آوردنش، تابوت محسن رو وسط ایوان امامزاده گذاشتن. خط‌های اسلیمی کاشیای امامزاده تو زمینه آبی آسمونی دیوار و سقف تو دل هم پیچ خوردن. وقتی خواستم ردشون رو بگیرم افتادن تو دل هم، تو دلم پیچ خوردن، دلم آشوب شد و قلب وامونده‌خم تندتند زد. تابوت محسن رو درست جایی گذاشتن

که همه این خط‌های لعنتی پیچ‌واپیچ زیر سقف به‌هم می‌رسیدن و یکی می‌شدن. نمی‌دونم چی شده که همه شروع کردن به سینه زدن، صدای سینه زدن مثلِ یه پتک تو کله‌م پیچید، صدای سینه زدن‌ها، مثلِ دود سیگاری حلقه‌حلقه تو دل هم رفتن، پیچ خوردن و رفتن پایین و دور قلبم افتادن. یکی هم زیر بغل اوس‌مم‌جعفر را گرفته بود. پیرمرد اومد و کنار تابوت زانو زد. چیزی زیرلب زمزمه می‌کرد. لابد حرف‌هایی که تو دلش بود. خودش می‌فهمید. مثل اینکه زبونش هم لغوه گرفته بود. حرف‌هاش تکه‌تکه شده بود. کنار دیوار امامزاده ننه‌محسن، روی سنگ‌قبر خودش ایستاده بود تا بتونه بهتر ببینه. من زودی سرم رو زیر انداختم. حتم داشتم یه کم دیگه نیگاش می‌کردم. می‌گفت تو خجالت نمی‌کشی. خوشا به حال بردارت که رفت و این روزگار رو ندید. دلم می‌خواست یه دل سیر گریه کنم؛ اما وقتی فکر می‌کنم چقدر عوضی‌ام اشکم در نمیاد. چی می‌شه کرد با این یبوست بی‌کردار. زمزمه پیرمرد در هم و بر هم بود. آهنگی داشت مثلِ گل‌وبوته‌های کاشیای امامزاده. تو دل گل‌وبوته‌ها پیچ‌وتاب می‌خورد و باهاشون یکی می‌شد. اهالی محل دور تابوت حلقه زدند و زیرلب فاتحه فرستادند. بعد با عجله اون تکه‌های استخون رو در قبر میان حیاط امامزاده خاک کردن. اون ته قبر جز چند تا تیکه‌استخون که با گل و خاک جوش خورده بود و تکه‌پاره‌ای از لباس تنش، چیز بیشتری نبود. تو ذهنم می‌خواستم تیکه‌ها رو سر هم کنم، درست کنار هم بچینم و یه محسن دُرس‌دَرمُون بسازم. اما خیلی کم دارم. هرجور حساب می‌کنم، نمی‌شه. هنوز هم یه چیزی، باید یه جایی باشه که برنگشته، شاید هم برای همیشه گم شده باشه. شاید کف هورالعظیم، خیلی پایین‌تر از جایی که ماهیا تخم‌وتَرَکشون رو می‌ریزن، هنوز هم چند تا تیکه‌استخون باشه که هیچ‌وقت پیدا نمی‌شه.

تو همین خیالات بودم که همه‌چیز تموم شد. روی قبر محسن یه کپه خاک تلنبار شده بود. اوس‌مم‌جعفر از سر قبر بلند شد، طرفم اومد و سرش رو گذاشت رو شونه‌م، واقعاً نمی‌دونم سر چه حسابی این کارو کرد. شاید چون هم‌بازی محسن بودم یا واسه اینکه من هم مثلِ محسن تیکه‌تیکه شدم. بعد رفت و از سر تاقچه ایوون امامزاده کاسه‌ای رو برداشت. از همون کاسه‌هایی که خودش یه عمر درست می‌کرد. با دست لرزون کاسه رو از حوض حیاط امامزاده پر کرد و روی خاک کُپه‌شده محسن گذاشت. نزدیک که شدم خورشیدِ توی آسمون اومده بود پایین. پایین‌تر از جایی که ماهییا تخم‌ریزیی می‌کنن. خورشیدِ کف کاسه، با یه جفت چشم سرمه‌کشیده به من نیگا می‌کرد.

ادبیات داستانی

داستان کوتاه

و کنت شقه‌شده

میلاد قنبری

توی پیاده‌رو گوشهٔ دیوار نشسته اُفتاده بودم و بدنم را به دیوار در تاکسی فشرده می‌شدم. مرد خیکی بوگندویی که کنارم نشسته بود بوی تعفن و بوی مردار می‌آمد. مرا به دیوار تاکسی می‌فشرد که تکیه داده بودم به سطل زبالهٔ بزرگ توی پیاده‌رو بویش همهٔ تاکسی را فراگرفته بود. صورتم به شیشه چسبیده بود و آن طرف بیرون خیابان را نگاه می‌کردم. خودم را می‌دیدم که آنجا اُفتاده بودم و فقط دور شدنم را نگاه می‌کردم. تاکسی تاریک و خلوت بود. هیچ دردی نداشتم اما نمی‌توانستم تکان بخورم. شیشهٔ سردِ تاکسی به زخم بزرگ صورتم چسبیده بود و باد تمام بدنم را بی‌حس می‌کرد. خون رقیقی که از صورتم روی شیشه پخش می‌شد را باد پیش از آن که از زخم سرتاسری‌ام سرازیر شود خشک کرده بود. آشغال‌ها و برگ‌های خشک خُرد شده با باد می‌چرخیدند و می‌نشستند روی اَندام داخلی مرطوبم به چرم در تاکسی می‌چسبیدند. می‌خواستم از جایم بلند شوم و کمی جابه‌جا شوم اما تعادل نداشتم. گوشهٔ صندلی چپانده شده بودم در پیاده‌رو خالی. نمی‌خواستم کسی متوجه من شود. یک حس ترس همراه با خجالت در من به وجود آمده بود. اگر حرف می‌زدم نگاه‌ها به سوی من می‌چرخید. مدتی بی‌صدا و بی‌حرکت همان‌جا ماندم. می‌خواستم با دستم آشغال‌هایی را که به معده‌ام چسبیده بود بتکانم اما تعادلم به هم می‌خورد و مرد خیکی بدبو که به زودی خواب رفته بود بیشتر رویم می‌افتادم زمین. داشتم مچاله می‌شدم کنار دیوار.

دو نفر تلوتلوخوران از خیابان رد شدند و مرا ندیدند که به دیوار شیشهٔ تاکسی چسبیده بودم و نگاهشان می‌کردم. سرم را چرخاندم و از مثلث شیشهٔ تاکسی دیدم که رفتند آن طرف خیابان و به من نزدیک شدند.

تاکسی دیگر دور شده بود و ندیدمشان که جلویم ایستادند. سرم را روی بالشتک صندلی گذاشتم و خودم را بی‌حرکت و بی‌صدا در تاریکی پیاده‌رو کشاندم. به‌خاطر تکان‌های ماشین می‌لرزیدم از سرما. آن دو نفر به جلو نگاه می‌کردند و قاه‌قاه می‌خندیدند. روبه‌روی من در پیاده‌رو ایستاده بودند و من گوشهٔ صندلی عقب بودم برای همین مرا نمی‌دیدند. راننده که تا آن لحظه تقریباً ساکت بود یک دفعه خنده‌اش به گریه تبدیل شد. کناری‌اش که روبه‌روی من نشسته بود گفت: «خوبی داداش؟»

دوستش گفت: «بعضی وقتا با خودم می‌گم این دنیا و اون دنیا همش الکیه. یعنی هیچ به هیچه. کی می‌دونه. همه‌ش بدبختی و سگ‌دو زدن تهشم هیچی.»

راننده انگار سرش گیج می‌رفت. همان‌طور که هق‌هق می‌کرد گفت: «آره خوبم داداش. یه‌دفعه یه حالی شدم.»

دوستش زیر شانه‌اش را گرفت و گفت: «نه آقا. ناشکر نباش. بالاخره همه‌ش هم بدبختی نیست.»

مسافر بغل‌دستی‌اش گفت: «چه حالی؟»

دوستش جواب داد: «واسه ما که همه‌ش بدبختی بود و نکبت. اگه یه روز نتونم با این لگن کار کنم باید برم بمیرم.»

راننده اشکش را پاک کرد و گفت: «یه حالی که نمی‌تونم توضیحش بدم بهت. یه حس رهایی از همه‌چی ولی نه اون جوری که تو فکر می‌کنی. حسش قلبمو به درد می‌آره. نمی‌دونم چطور بگم داداش.»

رفیقش گفت: «چی بگم آقا. شما هم حق داری. من فقط می‌گم نباید این‌قدر بدبین بود.»

کمی روی صندلی جابه‌جا شد و گفت: «بی‌خیال داداش. فردا همهٔ اینا رو یادت می‌ره. بیا امشبمونو خراب نکنیم.»

آن یکی گفت: «نمی‌دونم این دنیا کی روی خوش به ما نشون می‌ده. آره ما که داریم ادامه می‌دیم ولی هی...»

راننده گفت: «تو نمی‌فهمی من چی می‌گم. یعنی هیچ‌کس نمی‌تونه بفهمه. به‌خاطر مستی نیست. خیلی وقتا این حال می‌آد سراغم. همیشه نادیده‌ش می‌گرفتم. چون می‌ترسیدم. می‌ترسیدم کاری دست خودم بدم؛ ولی الان نمی‌ترسم.»

گفت: «واقعاً نمی‌فهمم.»

راننده و مسافر بغل‌دستی‌اش از جلویم بلند شدند و رفتند. چند دقیقه بعد وقتی که دیگر صدای آن دو نفر نمی‌آمد به خودم جرئت دادم و از پشت سطل زبالهٔ خیکی گفتم: «وایسا.»

ایستادم و دستم را به دستگیرهٔ دیوار گذاشتم. یک دکّهٔ کوچک جلوتر خلوت بود. دکّه سرعتش را کم کرد و من لی‌لی‌کنان راه اُفتادم به‌سمت تاکسی. ایستادم و گفتم: «ببخشید.»

فروشنده ترمز زد و دکّه را نگه داشت.گفت: «بفرما.»

دستم را کردم توی جیبم و با آن در تاکسی را باز کردم. کارتم را بیرون آوردم و سرم را به در دکّه تکیه دادم تا با صورت روی آسفالت نیفتم. به راننده گفتم: «یه کنت سیلور.»

کارتم را که پیش خودم جا مانده بود دادم به فروشنده و گفتم: «ممنون. کرایه‌م چه‌قدر می‌شه؟»

گفت: «قابل نداره.»

گفتم: «فندک هم داری؟»

گفت: «پونزده تومن.»

گفتم: «ممنون.»

گفت: «رمز؟»

گفتم: «من هیچ پولی ندارم. کارتم رو جا گذاشتم.»

گفت: «همون‌جا آویزونه.»

کنار شیشهٔ تاکسی به‌سمت جلو ایستاده بودم تا نیم‌رخم به‌سمت فروشنده دکّه باشد. راننده رسید و کارت را به‌سمتم دراز کرد و گفت: «الهی خیر نبینین. هر روز شما حروم‌زاده‌های مفت‌خور به تور من می‌خورین. یکی‌تون دست نداره، یکی‌تون پا نداره، یکی کیفشو زدن. یکی باباش مرده. تو که پول نداشتی گه خوردی سوار شدی.»

برای اینکه مرا نبیند خودم را به گوشه‌ای جلوی مجله‌ها کشاندم و کارت را از دستش گرفتم اما رسیدش افتاد روی زمین. گفتم: «ممنون.»

گفت: «خیر و برکت.» و از پشت دریچهٔ کوچک تاکسی رفت ته دکّه. از تاکسی فاصله گرفتم و با فندکی که کنار مجله‌های جلویش آویزان بود سیگار را روشن کردم. دکّه از سر لج گاز داد و رفت. دود غلیظی از اگزوزش

بیرون آمد که توی حلقم فرودادم و پیش از آنکه به ریه‌ام برسد از سمت باز دهانم خارج شد. برای آنکه کسی متوجهم نشود دستم را روی سوراخ بزرگی که از دهانم شروع می‌شد و گلو و سینه و تا معده و پایین‌تر ادامه داشت گذاشتم تا بهتر بتوانم از سیگار نفس بکشم. به سرفه اُفتادم. به هر زوری بود به درخت کاجی تکیه دادم به تیر برقی که آنجا بود. موبایلم را که توی جیبم نبود بیرون آوردم و یک کام دیگر از آن گرفتم. سیگار از دستم اُفتاد توی جوب و شکست. نمی‌توانستم تعادلم را حفظ کنم. خم شدم و از جوب روی زمین برش داشتم. با لباس تکه‌پاره‌ام خشکش کردم اما دیگر روشن نشد. صفحه‌اش خرد شده بود. هوا زیاد سرد نبود اما بادی که می‌آمد باعث می‌شد سمت راست معده‌ام یخ کند و سمت چپ کبدم درد بگیرد. آرام شروع کردم به راه رفتن با همان یک پا و چوب بلندی پیدا کرده بودم که زیر بغلم گذاشتمش. دستم را هم می‌گذاشتم به دیواری که آنجا نبود تا بتوانم تکیه‌گاهم کنم. می‌پریدم و می‌رفتم جلو. باد آشغال‌ها را می‌آورد و می‌زد توی صورتم. دو تا سگ ولگرد داشتند با ماشینشان گشت می‌زدند و توی زباله‌ها می‌چرخیدند. اول ترسیدم به من حمله کنند و پاچه‌ام را بگیرند اما مظلومیت خاصی توی چهره‌شان بود که باعث می‌شد حس صمیمیتی بین ما ایجاد شود. سربازی که راننده بود آب از لب‌ولوچه‌اش آویزان بود. نزدیکشان شدم و گفتم: «سلام سرکار. آتیش دارید؟»

افسر سرش را بالا آورد و گفت: «هاپ‌هاپ.»

گفتم: «چیزی هم نصیبتون شده تا حالا؟ منم مثل شما خیلی گرسنمه.»

پنجه‌هایش را بالا آورد و فندکش را گرفت زیر سیگار روی لبم. گفت: «می‌خوای تا یه جایی برسونیمت؟»

دستی روی سرش کشیدم و گفتم: «باید یه کاری واسه خودم بکنم. شاید دوباره دیدمتون، خوش به حال شماها.»

دم تکان دادند. راه افتادند و رفتند جلوتر نگه داشتند. افسر پیاده شد و رفت گوشهٔ دیوار یک پایش را داد بالا و شروع کرد به شاشیدن.

دیگر عادت کرده بودم با یک پا راه بروم. اما خسته بودم. همه‌جا خلوت بود. کسی توی خیابان‌ها نبود و چراغ خانه‌ها خاموش بود. اما من باید می‌رفتم و خودم را پیدا می‌کردم. من این طرف شهر بودم و خودم این طرف شهر. تقریباً به مرکز شهر که رسیدم نمی‌دانستم کجای شهر هستم. برج‌ها و مجتمع‌های بزرگ و کوچه‌های ناآشنای محله‌ها. هیچ‌وقت گذرم نیفتاده بود به این قسمت از شهر که تقریباً هر روز از آنجا رد می‌شدم. روی سکوی جلوی یک دهنه مغازهٔ چندطبقه نشستم. روی انبوه تنها تابلوهای جلویش فقط نوشته بود خیاطی و جراحی. نمی‌خواستم کسی سمت راست بدنم را ببیند، همان‌جا کنج دیوار طوری دراز کشیدم که سمت چپ

بدنم معلوم نباشد. نفهمیدم کی خوابم برد ولی صبحش با صدای بالا رفتن کرکرهٔ مغازه که داشت روده‌های آویزانم را لگد می‌کرد از خواب پریدم. این بار تابلو را در روشنایی روز نگاه کردم. دوزندگی، پیوند اعضا. مغازهٔ دکتر آخرین طبقهٔ این مجتمع کوچک بود که من جلویش خوابیده بودم. با خودم خیال کردم شاید او بتواند کمکم کند. از آسانسور مغازه بالا رفتم و یک‌راست رفتم توی مطب خیاطی. همین‌طور بی‌مقدمه و یک‌پایی رفتم و جلویش ایستادم. دکتر پشت میزش نشسته بود و داشت زخم پای یک شلوار را نگاه می‌کرد. گفتم: «اوستا، کمکم کنید.»

اوستا خیاط از بالای عینکی که روی نوک بینی‌اش بود نگاهم کرد و گفت: «چی می‌خواید آقا؟ چه خبرتونه؟ باید اول نوبت بگیرید.»

گفتم: «می‌دونم آقای دکتر. ولی من شرایطم اورژانسیه. منو ببین!»

دکتر بی‌آنکه سرش را از پای چرخش بالا بیاورد گفت: «جَوون تو خیلی بد جر خوردی. این پارگی دیگه قابل‌تعمیر نیست.»

گفتم: «خواهش می‌کنم اوستا. یه کاری‌ش بکنید.»

اوستا خیاط زخم بیمار را طوری فشار داد که او جیغی زد. بعد رو به من گفت: «ببینید آقا. شما اول باید نوبت بگیرید. در ضمن ما بیمه هم قبول نمی‌کنیم. بفرمایید بیرون.»

گفتم: «جناب دکتر، من نمی‌دونم بقیه‌م کجاست. همینا رو بخیه بزن.»

دکتر متر دور گردنش را برداشت و گفت: «پسرم بدن تو دیگه پوسیده شده، واِلّا این‌قدر راحت پاره نمی‌شدی. تازه نصف دیگه‌ت هم نیست. کاری از دست من برنمی‌آد.»

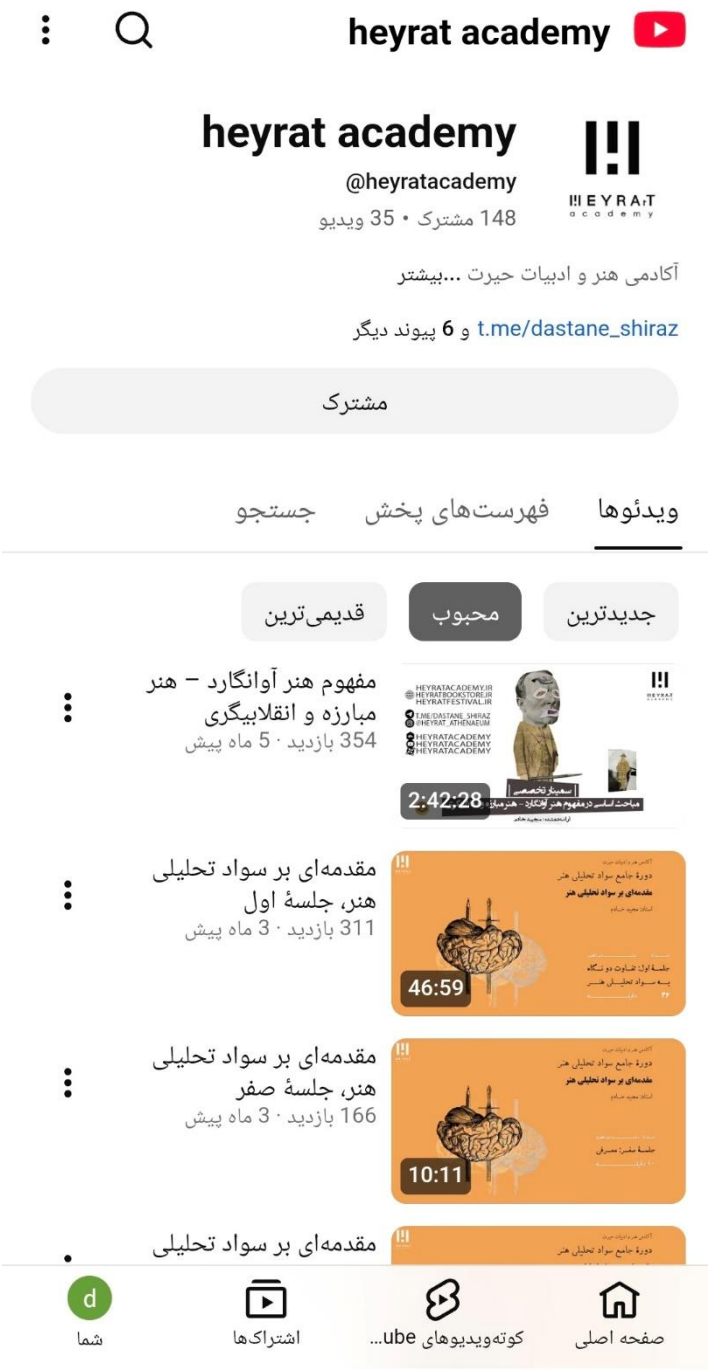
لی‌لی‌کنان و ناأُمید از مطب خیاطی بیرون آمدم. دیگر برایم اهمیتی نداشت کسی مرا در آن وضع ببیند. باید توی شهر دنبال خودم که سرگردان و ناقص بودم می‌گشتم. هم‌زمان که میان آدم‌ها می‌چرخیدم از خودم فرار می‌کردم. می‌ترسیدم خودم را پیدا نکنم و با خودم روبه‌رو شوم. به آدم‌ها نگاه می‌کردم تا چهرهٔ خودم را در آن‌ها نبینم. می‌ترسیدم از اینکه دستم روی شانه‌ام گذاشته شود و من برگردم و خودم را ببینم. هراس داشتم.

درنهایت تصمیم گرفتم به همان مکان بروم. به جایی که این اتفاق برایم اُفتاده بود. جالب این بود که خودم هم دقیقاً همین تصمیم را گرفته بودم. رفتم به طرف آنجا راه اُفتادم. در راه فکر می‌کردم درحال قدم زدن که بودم. این دوپاره شدنم مشکل من نبود که نصف شده بودم. من توخالی شده بودم آن‌قدر که تهی شده بودم.

به همین خاطر نصف شده بودم به راحتی دو نیم شده بودم برای همین. فرقی نمی‌کرد این طرفم را داشته باشم یا این طرفم را نداشته باشم چه فرقی داشت.

همه‌چیز داشت از ذهنم عبور می‌کرد وقتی به آنجا نزدیک می‌شدم به یادم می‌آمد. همهٔ لحظه‌های آن حادثه برایم زنده می‌شد. یادم آمد وقتی که من داشتم رد می‌شدم از جلوی ترمینال درحال عبور بودم. دو راننده تاکسی که می‌گشتند دنبال مسافر بودند. به‌سمتم آمدند به طرف من و هرکدام می‌خواست مرا برساند با خودش ببرد. منی که اصلاً تاکسی نمی‌خواستم با تاکسی بروم. پیش از آنکه حرفی بزنم یکی دست چپم را گرفت دست راستم را قبل از اینکه حرفی بزنم آن‌یکی کشید. از وسط دو نیم شدم با کوچک‌ترین کششی از هم گسیختم. من که کاملاً پوک و پوسیده شده بودم مثل یک برگهٔ کاغذ پاره شدم. راننده بی‌آنکه نگاهم کند مرا کشاند و سوار تاکسی کرد و همان‌جا رهایم کرد توی پیاده‌رو و رفت.

خودم را می‌دیدم که حالا به خودم نگاه می‌کردم. یک پا یک دست نصف سر نصف تن یک آدم درست از وسط نصف‌شده. برگشتم به خانه آمدم با نیمه‌ام. هنوز هم جدا هستم از خودم زیاد دور نیستم. حالا من با خودم می‌نویسم نشسته‌ام این‌ها را می‌نویسم برای خودم.



کانال یوتیوب آکادمی هنر و ادبیات حیرت

مجموعه‌ای متنوع و تخصصی و پربار از برخی سمینارها، نشست‌های تخصصی و کارگاه‌های آموزشیِ حیرت در موضوعات ادبیات داستانی، هنرهای تجسمی، سینما، فلسفه و علوم انسانی را در کانال یوتیوب حیرت مشاهده کنید:

Youtube.com/@heyratacademy

آکادمی هنر و ادبیات حیرت

دوره جامع آموزشی تخصصی

داستان نویسی

ادبیات داستانی
نمایش نامه
فیلم نامه

(حضوری و آنلاین)

چهارراه مشیر، مجتمع شمس العماره، طبقه یک
واحد یک، موسسه فرهنگی هنری حیرت
مشاوره و ثبت نام: ۰۹۱۷۰۷۷۰۸۸۶
۰۹۱۷۷۰۱۱۳۰۶

@Heyrat_athenarum
www.Heyratacademy.ir

HEYRAT academy

ادبیات داستانی

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

بررسی کارکرد هژمونی‌های قدرت در روند شخصیت‌پردازی/موقعیت‌پردازیِ داستان «آشغالدونی» اثر غلامحسین ساعدی

غزاله سبوکی

مقدمه

در طول تاریخ ما انسان‌ها به کمک ابزارهایی خودساخته به نام داستان توانسته‌ایم به درک خود و دیگران همچون شخصیت‌هایی موجود دست یابیم و به نظر می‌رسد پایهٔ کل شناخت انسان از خویش و دیگران مبتنی‌بر داستان‌ها بنا شده است و بالاخص شناخت ما از خود و منِ واحد یا من‌های متعددمان همواره شناختی تحت داستان‌ها و تحتِ نظام شخصیت‌پردازی/ موقعیت‌پردازی بوده است. در انبوهی از داستان‌ها همواره شخصیتی به‌منزلهٔ موجودی تنش‌پذیر در بستر زمانی/مکانی وجود دارد که در حرکت به‌سمت خودآگاهی و منِ ترجیحی همچون خواستی ضمنی باعث ایجاد حرکت و پیشروی در داستان شده است. حال در برخورد با داستان «آشغالدونی» با سیر حرکت شخصیتی در بستر زمانی/مکانی خاص مواجه می‌شویم که در مسیر رسیدن به خودآگاهی و منِ ترجیحی یا همان خودِ آرمانی گام می‌نهد.

مسئلهٔ خودآگاهی و شناخت از خویشتن پیشینه‌ای طولانی و باسابقه در مطالعات گوناگون ازجمله فلسفه داشته است و فیلسوفان متعددی به این مبحث پرداخته‌اند و به این امر نظر دارند که من فقط زمانی می‌توانم از خویشتنِ خود آگاهی پیدا کنم که از چیز دیگری که خودم نیستم، آگاه شوم و انسان در برخورد و مواجهه با انسانی دیگر است که خویشتن را انسان می‌پندارد و از انسان بودن خود اطمینان ذهنی پیدا می‌کند. در این

مقاله با امداد از نظریات هگل دربارهٔ مفهوم خودآگاهی و پیکار و با دور و نزدیک شدن به آراء معرفتی او و تنی چند از دیگر فیلسوفان و نظریه‌پردازان سعی در توصیف و تشریح مسیر حرکت شخصیت مرکزی در نسبت با مفاهیم قراردادی روایت دارم.

در دستگاه فکری هگل خودآگاهی فقط ازطریق مواجهه با غیرخودی از جنس خود امکان‌پذیر است. روند خودآگاهی مدیون دیگری است. غیریتی که در دیگری وجود دارد، در متعلق آگاهی هم حضور دارد؛ زیرا اساس آگاهی بر آگاه شدن از چیزی است و آنچه موجودی را در جایگاه من موجودیت می‌بخشد، خواست و آرزوی نسبتاً آگاهانه است؛ بنابراین منِ انسانی منِ خواست و آرزوست و رانهٔ فعال در این مسیر رانهٔ خواست شناسایی است. در نگاه هگل یگانه خواست و آرزویی که موضوعش خواست و آرزوی دیگر است، رابطهٔ انسان با خودآگاهی است و نخستین شکل این خواست در تاریخ آزرمجویی است که به‌موجب آن انسان می‌خواهد انسان‌های دیگر ارج و قدر و حقش را بشناسند؛ اما دیگران نیز چنین آرزویی دارند و درنتیجه تقابلی بین این خواست و آرزو پیش می‌آید که آغاز پیکار میان آدمیان است. هگل در کتاب پدیدارشناسی روح از این وضعیت با عنوان پیکار بین خدایگان و بنده نام برده است؛ پیکاری که ارتباطی مستقیم با مسئلهٔ خودآگاهی دارد؛ پیکاری تا پای جان در راه شناساندن ارج خویش؛ پیکاری جانبازانه در پیِ آزرم و آبروی محض خود. نکته‌ای که باید به آن توجه ویژه مبذول داشت، این است که خودآگاهی فقط در تعامل با کنش و واکنش اجتماعی است که به شکوفایی می‌رسد و پرورش می‌یابد، نه در انزوا. در این وضعیت سوژه فقط فاعل شناسا نیست؛ بلکه عامل هم هست. برخلاف شناسایی که انسان را در آرامشی کارپذیر و منفعل نگه می‌دارد، خواست یا آرزو انسان را ناآرام می‌کند و به کار و کنش برمی‌انگیزاند. ابتدای رابطهٔ ارباب و بنده به قصد بازشناسی آغاز می‌شود؛ اما درنهایت ترس از مرگ، ترسی که ضامن حیات انسان است، بنده را مجبور به تسلیم شدن در مقابل ارباب می‌کند و در پی این تسلیم تن به کار کردن برای ارباب می‌دهد. در این گذرگاه نخستین انسانی که نخستین‌بار به انسان دیگر برمی‌خورد، خویشتن را انسان می‌پندارد و از انسان بودن خود اطمینان ذهنی پیدا می‌کند؛ ولی برای‌اینکه این اطمینان ذهنی و تصور به مرتبهٔ علم برسد، باید تصوری را که از خویشتن در ذهن دارد، بر دیگران تحمیل کند. به‌عبارت‌دیگر باید جهان موجود را که در آن قدر و اعتبارش شناخته‌شده نیست، به جهانی مبدل کند که قدر و احترامش در آن شناخته‌شده است و این دگرگونی را همان کنش/فعالیت/کار نام می‌نهد. کنش/فعالیت/کار که عین عاملیت سوژه است، هم ارباب را ارباب نشان می‌دهد و هم تجسم بندگی بنده است و درعین‌حال نفی‌کننده نیز هست. کار با تغییری که ایجاد می‌کند، هم رفع را در خود دارد و هم اثبات را. هگل در نوشته‌های اولیه‌اش به رابطهٔ دائمی انسان با اشیاء اشاره می‌کند و معتقد است که انسان می‌تواند عینیت اشیاء را با نابود کردن یا تغییر دادن بقا ببخشد. این کنش زمانی آغاز می‌شود که انسان بخواهد خود را بر نخستین فردی که با او روبه‌رو می‌شود، تحمیل کند؛ اما فرد دوم نیز به اقتضای انسانیتش به همین سان رفتار می‌کند و درنتیجه نخستین کنش آدمی که نخستین فعالیت موجد

انسانیت نیز هست، به‌صورت پیکاری جانانه میان دو موجودی جریان می‌یابد که دعوی انسانیت دارند. به نظر می‌رسد این نبرد ارج‌شناسانه فقط با مرگ یکی از دو حریف یا مرگ هر دو در یک زمان پایان می‌یابد؛ اما اگر هر دو رقیب در نبرد کشته شوند، آگاهی یک‌سره نابود می‌شود و اگر هم فقط یکی از دو حریف زنده بماند و دیگری کشته شود، دیگر ممکن نیست ارج ارباب از جانب بنده شناخته شود؛ زیرا مغلوبِ مرده پیروزی غالب را نمی‌شناسد. به همین خاطر پیکارجو باید حریف خود را به شیوه‌ای جدی نابود کند. باید زندگی و آگاهی او را برایش باقی بگذارد و فقط استقلال او را از میان ببرد و او را بندهٔ خود کند. ارباب صرفاً مصرف‌کننده و نابودکنندهٔ چیزهایی است که به دست بنده دگرگون شده است و چون کار نمی‌کند، چیزی استوار بیرون از خود پدید نمی‌آورد و لذت و رضایتش جنبهٔ ذهنی دارد؛ اما بنده با دگرگون کردن و تربیت کردن خویش اشیاء و جهان را دگرگون می‌کند و به‌سبب کار موجودی فوق‌طبیعی و آگاه از واقعیت خویش می‌شود. بنده با کار کردن روح مجسم و جهان تاریخی و تاریخ عینیت‌یافته می‌شود. وضعیت اربابی به‌دلیل تنبلی و تن‌آسایی به بن‌بست می‌انجامد؛ ولی حالت بندگی به‌دلیل کار و کوشش سرچشمهٔ همه‌گونه پیشرفت انسانی و اجتماعی و تاریخی می‌شود و تاریخ هم عبارت است از بندهٔ کارگر. بنده به اعتبار قائمیت به ذات و خودبودگی بالقوه در آگاهی‌اش وجود دارد و آمادهٔ دگرگونی می‌شود؛ درحالی‌که ارباب در حالت اربابی خود ساکن و منجمد است. بنده می‌خواهد آرمان استقلال و خویشتنش را که از آغاز بندگی خویش آن‌ها را در ارباب مجسم می‌دیده است، در خویش تحقق ببخشد. او می‌داند که خود آزاد نیست و معنای آزاد بودن را می‌فهمد و با کار و خدمت آگاهی خویش را عینی و واقعی و انضمامی می‌کند. بنده با دگرگون کردن جهان به‌وسیلهٔ کار خویش خویشتن را نیز دگرگون می‌کند و شرایط عینیِ تازه‌ای می‌آفریند؛ پس همچنان که ماهیت ذاتی خدایگان برعکس آن چیزی است که هست، بندگی نیز چون به حد کمال برسد، به‌عکس آنچه فوراً هست، مبدل می‌شود و به استقلال واقعی راستین دگرگون خواهد شد؛ بنابراین انسان کاملی که قطعاً آزاد و خشنود از وضعیت خویش است، بنده‌ای است که بندگی‌اش را به‌طور جدلی رفع کرده باشد و در پایان باید به این نکته توجه کرد که هیچ بنده‌ای بدون ارباب نیست و ارباب حلال جریان یا فرایند تاریخی آدمی‌زاست؛ پس اگرچه ارباب در این فرایند مشارکت فعال ندارد، بدون وجود او نیز این فرایند ممکن نخواهد شد.

حال در کنار آراء معرفتی هگل در تشریح خودآگاهی در داستان «آشغالدونی» ما با غیاب خانه یا فضای مطلوب در جایگاه بخش مهمی از نظام موقعیت مواجه می‌شویم. قبل از پرداختن به مفهوم خانه یا فضای مطلوب در مسیر شناخت می‌خواهم تأکیدی بر اهمیت زمان/مکان در این فرایند کنم. شناخت از زمان/مکان می‌تواند همنشین شناخت از خود باشد و مختصات زمان/مکان از اجزای اساسی ادراک به شمار می‌رود که در مفاهیم قراردادی روایت اشاره به نظام موقعیت‌پردازی دارد. در موقعیت‌پردازی که جدا از بافت فرهنگی نیست، پیچیدگی‌ها و درهم‌شدگی‌های روایت بسته و باز می‌شوند و یکی از منابع مهم معنا به شمار می‌روند. زمان/مکان هم‌زمان که مؤلفه‌ای علّی در شکل‌دهندگی کنش‌ها و روابط با دیگران است،

خود نیز برایند این فرایند است و از دل این کنش‌ها و روابط شکل می‌گیرد و در این روند رابطه‌ای کاملاً دوسویه جریان می‌یابد.

مسکن بر وزن مفعل به معنای محل آرامش و سکونت است. در لغت‌نامهٔ دهخدا مسکن به معنیِ جای باشیدن و خانه، منزل و بیت، جای سکونت و مقام و جای آرام معرفی شده است. انسان در مکان زندگی می‌کند و هستی ایدئال خود را در غالب خانه یا فضای مطلوبِ خود بازسازی می‌کند. به سخن باشلار[۱] «خانه برای ما هم‌زمان هم خیال‌های پراکنده و هم یکپارچه را مهیا می‌کند.» و «آدمی پیش از افکنده شدن به جهان در گهوارهٔ خانه نهاده شده است.» انسان و خانه دو مفهوم توأمان هستند. وابستگی و تأثرهای انسان به خانه و مکان‌هایی که در آن زیسته است، دل‌مشغولی اندیشمندان زیادی بوده است. ازنظر هایدگر انسان اساساً موجودی فضامند است و ریشهٔ وجود با سکنی گرفتن از یک تبار واژگانی است. در دیدگاه او هستن به مفهوم سکونت داشتن است و انسان بودن یعنی همچون میرنده‌ای روی زمین سکونت داشتن و تأکید می‌کند که من هستم یعنی من سکونت دارم. همچنین او معتقد است که فضامندی مهم‌ترین کیفیت هستی انسانی در عالم است و ذهن انسان در قالب فضا می‌تواند خویش را بازیابی کند و به شناخت درآورد. بودن بدون بودن در مکان مفهومی بی‌معناست. اتو فردریش بالنو[۲] از منظری انسان‌شناختی به اهمیت خانه در وجود انسان می‌نگرد. خانه همواره مرکز ثقل اندیشه و بودن در فضای عمومی است. ازنظر بالنو خانه با مفهوم ریشه و ریشه داشتن پیوندی عمیق دارد. انسان بی‌خانه موجودی بی‌ریشه است و سکونت اولین شرط هویت‌یابی آدمی است. وی معتقد است که خانه در سراسر متن زندگی انسان مبنایی بنیادین دارد. خانه برای احساس امنیت در خودشناسی انسان‌ها ضروری است و موجود ساکن می‌تواند گوهر خود را یافته، انسانی کامل شود. همچنین به باور نوربرگ شولتز[۳] مفهوم خانه همچون مرکز دنیای شخصی از هنگام کودکی آغاز می‌شود و نخستین نقاط آغاز حرکت به منزل و خانه گره خورده است. دیوارهای خانهٔ پدری ساختار چهارچوب ذهنی و هویت فرد را تعریف و مشخص می‌کند. فقط با سکونت و احساس قرار و امنیت است که خشت‌های هویتی هر فرد ساخته می‌شود و خانه فقط سرپناهی ساده نیست؛ بلکه فضایی انضمامی و محسوسی است که با فضای ذهنی هویت تطابق می‌یابد. به اعتقاد او معنا همواره با خانه در ارتباط است. انسان مکان زیستهٔ خود را معنا می‌کند و مکان نیز به هویت انسانی معنا می‌بخشد. معنا حاصل زیستن در مکان است.

حال در رویارویی با داستان «آشغالدونی» اگر ایجاد و نمایش و پردازش شخصیت به‌مانند هویتی واحد در بستاری زمانی/مکانی در داستان را شخصیت‌پردازی در آن داستان بدانیم، در غیاب خانه و جایگزینیِ

---

۱. Gaston Bachelard

۲. Otto Friedrich Bollnow

۳. Christian Norberg-Schulz

بیمارستان که از آن به کلان‌دیگری یاد می‌کنم، بین دیگری‌های موجود که در زمان/مکان محدود جهان داستان ارائه شده‌اند و شخصیت مرکزی در لایه‌ها و کیفیات متفاوت پیکاری در جریان است که هرچه بیشتر به پردازش و نمایش شخصیت مرکزی می‌انجامد؛ پیکاری که در لایه‌های سطحی و روساختی داستان از جنس آگاهی است و از دل هم‌تافت نیاز/خواست/میل می‌جوشد و یکی از عوامل مهم حرکت در روایت به حساب می‌آید. در این پیکار همواره با غلبهٔ یکی از طرفین مواجه هستیم و رانهٔ چیرگی و بقا بین شخصیت مرکزی و دیگران مدام درحال کم‌وبیش شدن و ساخت‌وکار است. شخصیت‌ها در غیاب خانه یا به قول باشلار «نه‌خانه» و جایگزینیِ بیمارستان و دیگر اجزای موجود بین نقش خدایگان و بنده در نوسان هستند. نظام موقعیت‌پردازی در این داستان کارکرد ساختاری/معنایی درنگ‌کردنی دارد؛ هم به‌واسطهٔ شیوهٔ تکرار و تأکیدی که در داستان بر آن شده است و هم به‌واسطهٔ خلق رمزگانِ پیچیده و عمیقی که هم‌زمان رابطهٔ ارگانیکی با دیگر نظام‌های ساختاری روایت ایجاد می‌کند. نظام موقعیت‌پردازی که تحت عنوان کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت از آن نام می‌برم، هم‌زمان در غیاب خانه به‌نوعی در نسبت با مفهوم طبیعت در منظر هگل در نقشی دیگرسان ظاهر می‌شود و متعاقباً ما را با وضعیتی متفاوت روبه‌رو می‌کند.

این داستان به ده بخش تقسیم شده است که تعداد چشمگیری از بخش‌ها با توصیف موقعیت آغاز می‌شود و دوباره با شرحی از موقعیت به پایان می‌رسد. با در نظر گرفتن این الگو و توجه به این نکته که در مدیوم‌هایی که زمان در آن‌ها کارکردی ساختاری دارد و نتیجتاً حائز اهمیت شدنِ آغاز و پایان از جنبه‌ای دیگر در مواجهه با داستان آشغالدونی به اهمیت نظام موقعیت‌پردازی و کارکرد راهبردی‌اش پی می‌بریم. نظام موقعیت‌پردازی در این داستان هم به‌لحاظ کمیت و تکرارش و هم به‌لحاظ کیفیات و چگونگی‌اش نقشی بسیار تعیین‌کننده در کل اجزای کمپوزیسیون دارد.

همچنین ظهور بیمارستان در جایگاه کلان‌دیگری موجب نشر سلسله دوگانه‌هایی ازجمله مرگ/زندگی، بیماری/سلامتی، درون/بیرون، خیر/شر، نیاز/بی‌نیازی، سواد/بی‌سوادی، فقر/ثروت و... شده است. این دوگانه‌ها در مسیر روایت با تکثیر و بازنشرشان موجب خلق رمزگان پیچیده‌ای می‌شوند که توصیف و تشریحشان خود مقاله‌ای مستقل می‌طلبد. تا قبل از ورود پدر و پسر به بیمارستان موقعیت‌ها و اشیاء صحنه همه به‌طرق گوناگون به بیمارستان ختم می‌شوند. پدری که بیمار است و علائمی از مریض بودن را از نقطهٔ آغازین داستان با خود حمل می‌کند. نیاز و فقری که بخشی از آن به‌خاطر بیماری پدر به وجود آمده و به میزان چشمگیری معلول کلان‌دیگری است و به آشنایی پدر و پسر با آقای گیلانی می‌انجامد. همچنین دیگر اجزای صحنه‌ها مثل ماشینی که آن‌ها را به جایی می‌برد که باید خون بدهند، آدم‌ها، اشیاء، خیابان‌ها و کوچه‌ها همه به‌گونه‌ای به بیمارستان مرتبط هستند و تا پایان داستان همچنان مسیر بازگشت به بیمارستان با قدرت هرچه‌تمام‌تر ادامه دارد. گویی تمام موقعیت‌ها همانند انشعاب‌هایی از بیمارستان در اجزای داستان

جریان دارند. داستان با پیچیدن در یک کوچه آغاز می‌شود و با حبس شدن شخصیت مرکزی در اتاقک تلفن عمومی به پایان می‌رسد. در ادامه با توصیف و تشریح مجزای هر ده بخش در مسیر تبیین روابط قدرت و کشف ماهیتِ پیکارِ در جریانِ بین شخصیت‌ها باتوجه‌به غیاب خانه و جانشینی بیمارستان قرار خواهم گرفت.

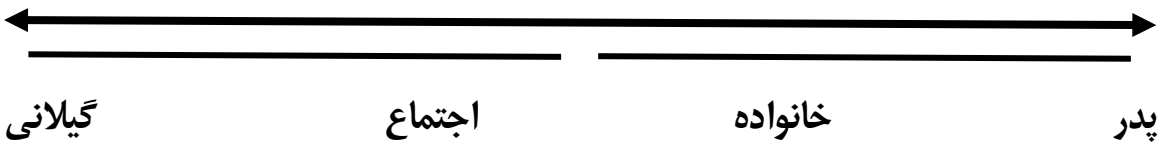
بخش یک

بخش یک با توصیف پیچیدن به کوچهٔ بعدی آغاز می‌شود. پدر و پسر در کوچه‌ها درحال پرسه زدن و در جست‌وجوی غذا هستند و از همان ابتدای داستان به‌واسطهٔ اشاره‌های شخصیت اصلی که هیچ‌جا آرام‌وقرار نداشته‌اند و همه‌جا را گشته‌اند، به غیاب خانه پی می‌بریم. در ادامه پسر توصیفی از حال‌وهوای روانی‌اش ارائه می‌دهد که از دست پدرش دمغ و کفری است و ویرش گرفته است که او را اذیت کند و هم حرصش را در بیاورد و هم تن و بدنش را بلرزاند. پدر به‌واسطهٔ مکان‌ها و نسبتی که با آن‌ها دارد، معرفی و پرداخت می‌شود؛ کسی که کوچه‌پس‌کوچه‌های خلوت را دوست دارد، درِ خانه‌های خالی را می‌زند، از خیابان‌های شلوغ می‌ترسد، از جاهای دیدنی فراری است، معتقد است که رحم و مروت در خرابه‌ها پیدا می‌شود و در بدترین جاها مثل زیر آفتاب، وسط کوچه، کنار تل زباله و جایی که هیچ تنابنده‌ای رد نمی‌شود، می‌نشیند. در کل کله‌شق و بی‌انصاف است و حساب هیچ‌چیز را نمی‌کند و فقط به فکر خودش است. این معرفی (به‌واسطهٔ نسبت پدر با موقعیت‌های متنوع) در مقام علت رفتار فعلی شخصیت اصلی ظاهر می‌شود که چرا جانش به لبش رسیده و سر ناسازگاری را با پدر آغاز کرده است؛ ناسازگاری و نافرمانی‌ای که در آغاز داستان به‌صورت ضمنی و پنهانی درحال پدیدار شدن است و خود شخصیت به این امر اذعان می‌کند که به‌واسطهٔ محدودیت‌هایی که دارد، نمی‌داند و نمی‌تواند آن‌گونه که باید، کفر پدرش را در بیاورد؛ اما هم‌زمان تن و روان پدر را نشانه گرفته است. کنش‌های او در ابتدای داستان برای مقابله کنش‌هایی کودکانه است؛ مثل فوت کردن در لوله‌ای کوتاه و بلند آواز خواندن مثل «ای خدا، زهرا یار ما نیست»؛ اما رفته‌رفته این پیکار به‌واسطهٔ ظهورِ مکانی تازه ابعادی پیچیده‌تر به خود می‌گیرد و در جسمانیت طرفین پیکار هم نشت می‌کند و فعال‌تر می‌شود. شخصیت سرعتش را تندتر می‌کند و به لنگیدن پدر و تاب خوردن شانهٔ راستش هنگام راه رفتن و در مقابل سلامت بدن خودش اشاره می‌کند؛ اما در روند دیالوگ‌ها پسر همچنان مغلوب و تا حدودی منفعل است. در مسیر حرکتشان آن‌ها به انتهای کوچه می‌رسند و این انتها دلالت‌های چشمگیری را با خود حمل می‌کند. انتهای کوچه به خیابانی شلوغ و پررفت‌وآمد ختم می‌شود. وضعیتی که پدر همیشه از آن فراری است. در این لحظه پدر خودش را به پسر می‌رساند و بازویش را می‌گیرد و می‌گوید: «برگردیم.» و پسر پاسخ می‌دهد: «من که دیگه برنمی‌گردم.» این دیالوگ هم‌زمان با رسیدن به انتهای کوچه و آستانهٔ خیابان شلوغ به‌نوعی آغاز پیکاری را نوید می‌دهد که پسر به آن ورود کرده است. در لحظه‌ای که پدر با التماس از پسر

می‌پرسد که چرا دیگر به حرفش گوش نمی‌دهد و او را چه شده است، چشم پسر برای اولین‌بار به آقای گیلانی می‌افتد. پسر پدر را ترغیب می‌کند تا به‌سمت گیلانی برود و از او درخواست کمک کند و گفت‌وگویی بین گیلانی و پدر شکل می‌گیرد.

در بخش یک و آغاز پیکاری که بین پدر و پسر در جریان است، پسر همچنان در جایگاه مغلوب‌بودگی به سر می‌برد. گویی در روند داستان کیفیاتی از آنِ این وضعیت است که به شیوه‌هایی در شخصیت اصلی و دیگری‌های مغلوب نمود پیدا می‌کند. پسر در بخش‌های آغازین داستان به وضعیت روانی و عاطفهٔ خود تا حدودی آگاه است و برون‌ریزی‌هایش را توصیف می‌کند. عاطفه‌اش در موقعیت‌های مختلف برانگیخته می‌شود. تخیل و کنش فکر کردنش پرجزئیات است و تا حدودی صاحب فردیتی است منحصر به خود که رفته‌رفته در طول داستان در نظام موقعیت‌پردازی حل می‌شود و دیگر اثری از آن به چشم نمی‌آید. او در مواجهه با گیلانی خشکش می‌زند و مضطرب می‌شود. توصیف نسبتاً دقیقی از چهرهٔ گیلانی و وضعیت ظاهری‌اش ارائه می‌کند. توصیفی که در مواجهه با دیگری‌های متکثر در داستان، به‌غیراز پدر، ارائه نمی‌شود. در برخورد با گیلانی تخیل پرجزئیاتی دررابطه‌با او و دولت‌منزلش در ذهن شخصیت مرکزی شکل می‌گیرد. همچنین توصیف نسبتاً پرجزئیاتی از عباس (نوچهٔ گیلانی) ارائه می‌کند. توصیف‌هایی که شخصیت مرکزی از پدر و آقای گیلانی و دیگری‌های در غلبه در طول داستان ارائه می‌کند، اهمیت ویژه‌ای دارند؛ زیرا با حرکت او در مسیر خروج از مغلوب‌بودگی ما با ظهور این ویژگی‌ها در لحظات غلبگیِ‌اش مواجه می‌شویم. علاوه‌بر نمود ویژگی‌های رفتاری پدر جمله‌ای را که گیلانی در این بخش به آن‌ها می‌گوید (فردا بیست‌وهفت‌هشت نفر پولدار می‌شن)، در بخش‌های پایانی داستان شخصیت مرکزی برای دیگری‌های مغلوب تکرار می‌کند. گویی ماهیت مغلوب‌بودگی صاحبِ نوعی هوشیاری برای ضبط و به‌خاطرسپاری کنش‌های دیگری‌های در غلبه است.

اگر دیگری‌های تعیین‌کننده و هویت‌سازِ در غلبه را در دو بخش خانواده در جایگاه اولین جغرافیایی که شخص در بدو ورود به این جهان تجربه می‌کند و اجتماع در جایگاه دومین جغرافیا و بستری تعیین‌کننده در نظر بگیریم، پدر همچون اولین و مهم‌ترین دیگریِ در غلبهٔ هویت‌ساز در یک رأس طیف (خانواده) و گیلانی همچون مقتدرترین و آرمانی‌ترین دیگریِ در غلبه در رأس دیگر طیف (اجتماع) قرار می‌گیرد.



این دیگری‌های در غلبه در ادغام با نظام موقعیت‌پردازی و غیاب خانه مدام درحال برساختن نقش‌هایی برای شخصیت مرکزی هستند. در بخش‌های نخستینِ داستان شخصیت مرکزی نقش عصا، نگهبان و حمال را برای پدر ایفا می‌کند و تمام نقش‌هایی که بر او تحمیل می‌شود و هیچ‌گاه به پرسش کشیده نمی‌شود، حول نیازهای پدر و بیماری و وابستگی‌اش به پسر می‌چرخد. پدر بیمار است و به‌خاطر فقر نتوانسته است بیماری‌اش را درمان کند و این یکی از عواملی است که بر کیفیت پیکارِ در جریان بین پدر و پسر تأثیر می‌گذارد که همگی معلول بافت و موقعیت حاکم بر داستان در نبود خانه است.

بعد از مواجهه با گیلانی و قول‌وقرارهایی که برای فردا صبح گذاشته می‌شود، همچنان توصیف‌هایی پرجزئیات از کنش‌های پدر و حال‌وهوای شخصیت مرکزی ارائه می‌شود. ما با آخرین لحظاتی از زیست شخصیت مرکزی مواجه می‌شویم که در حین خوردن آش درحال خیال‌پردازی‌های پرجزئیات دربارهٔ گیلانی است. اشاره به این خیال‌پردازی‌ها و به‌مرور حذف شدنشان سه کارکرد در این داستان دارد. ازطرفی اشاره به پایان دوران کودکی شخصیت و ورود او به دنیای بلوغ دارد و ازطرف‌دیگر نشانه‌ای از وضعیت مغلوب نبودن و حرکت به‌سمت غلبگی و نیز معلول آوارگی و فقدانِ فضای مطلوب (خانه) و درنتیجه هرچه بیشتر کم‌رنگ شدن فردیت اوست. در صحنهٔ آش خوردن پدر و پسر بعد از ملاقات با گیلانی پدر دیالوگ مهمی می‌گوید. زمانی که پسر اعلام می‌کند که نمی‌خواهد فردا پیش گیلانی برود و به قیافه و جزئیات صورتش اشاره می‌کند، پدر پاسخ می‌دهد: «چشماش به تو چه؟ دندوناش به تو چه؟ وقتی قراره پولدارمون بکنن، باید خیلی خر باشیم که نریم.» این دیالوگ به‌نوعی بر شیوهٔ نگاه کردن، توصیف و مواجههٔ شخصیت مرکزی با دیگران و درنتیجه شیوهٔ روایت کردنش تأثیر چشمگیری می‌گذارد.

در ادامه شخصیت مرکزی برای روز بعد و قراری که با گیلانی دارند، بی‌قرار است و همچنان درحال ارائهٔ جزئیاتی دقیق از کنش‌های پدرش است. او همچنان نقش نگهبانِ پدر را ایفا می‌کند.

در لحظهٔ ورود به زیرزمین و مکان خون‌گیری شخصیت مرکزی دیگر مقاومتی از خود نشان نمی‌دهد و خودش را به موقعیت سپرده است. دررابطه‌با شیوهٔ روایت کردنش در مسیر رسیدن به مکان خون‌گیری جزئیات و توصیف‌های اکسپرسیونیستی ارائه می‌کند: «من تو تاریک‌روشن اول صبحی درخت‌ها رو می‌دیدم که خاموش و آرام خواب بودند و چیزی نرم و سفید رو نوک شاخه‌هاشان نشسته بود.» از بعد از لحظهٔ ورود به زیرزمین توصیف‌ها بیشتر به‌سمت کلی بودن سو پیدا می‌کنند: «چند نفری اون تو بودند، چهار یا پنج نفر، نمی‌شد فهمید که چند نفر بودند. قیافه‌هاشون یک‌جور بود، شبیه هم، همه گرد و خپله، همه سفیدپوش.» محل خون‌گیری، موقعیتی که نزدیکی بیشتری با کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت دارد، درحال تأثیرگذاری و حلول بر شیوهٔ روایت کردن شخصیت مرکزی است. آدم‌ها به‌صورت کلی توصیف می‌شوند: مرد چاق، مرد عینکی؛ اما بعد از اتمام خون‌گیری توصیفی که از لوله‌های خون‌گیریِ داخل سطل آشغال ارائه می‌شود، توأم

با جزئیات و اکسپرسیونیستی است: «تمام سطل پر بود. پر بود از لوله‌های خون‌آلود که عین کرم تو هم می‌لولیدند. گاه قطره خونی راه می‌افتاد و خودش‌و به قطره خون دیگه‌ای می‌رسوند و گاه چیزی می‌جوشید و تکون می‌خورد.» اشیاء صحنه و کیفیات مکانی رابطه‌ای پویا با بعد روانیِ شخصیت مرکزی دارند.

مسئلهٔ مهمی که در این بخش باید به آن اشاره کنم و به‌صورت آشکار به‌غیراز بخش یک در بخش شش هم پدیدار می‌شود، اعتراض یا طغیانی در سطوح کیفی مختلف نسبت به کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت است. در این داستان هرگونه اعتراض یا هر گام هرچند کوچک برای شروع پیکار با کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت به سکوت و شکست و تن دادن می‌انجامد. اولین ظهور این وضعیت نافرجام در مکان خون‌گیری اتفاق می‌افتد. در لحظه‌ای که مرد کتاب‌خوان در بین جمعیتی که برای خون دادن آمده‌اند، از ماجرایی می‌خندد، آقای گیلانی از او می‌پرسد: «چه خبره معلم؟» او زیرلب می‌گوید: «تو شعورت به این چیزا نمی‌رسه، کار خودتو بکن.» و می‌رود توی نخ کتاب و پاسخی به گیلانی نمی‌دهد. گیلانی می‌گوید: «بازم به سرت زده؟» و متوجه می‌شویم که این اعتراض‌ها فقط در حد طغیانی گذرا ظاهر می‌شوند و در این بخش به‌واسطهٔ سکوت معلم پیکاری بین گیلانی (که به‌نوعی کلان‌دیگری بودن را در این بخش نمایندگی می‌کند) و معلم درنمی‌گیرد.

بخش یک با تصمیم پدر برای رفتن به مریض‌خانه و اعتراضش به گرسنگیِ پسر به پایان می‌رسد.

بخش دو

این بخش با توصیف موقعیت آغاز می‌شود. در بخش دو با عبور تدریجی شخصیت مرکزی از منِ پیشین یا منِ مغلوب به‌سمت من درحال شکل‌گیری که وجوهی از غلبگی در بستر زمان/مکان برسازندهٔ آن است، مواجه می‌شویم. این وجه با این دیالوگ او به دربان هویدا می‌شود: «ما نامه داریم. منتظرمون هستن.»

ورود به بیمارستان با قوام و ته‌نشین شدن ویژگی‌های پدر در پسر همراه است. نقش پدر به‌آرامی به‌سان دیگری‌ای غالب درحال رنگ باختن است. در مسیر عبور از حیاط بیمارستان و رسیدن به ساختمان اصلی در لحظه‌ای که شخص دیگری جلوی آن‌ها را می‌گیرد، پسر اجازهٔ صحبت را به پدرش نمی‌دهد و می‌گوید: «رئیس ما رو فرستاده.» و با گفتن این جمله هرچه بیشتر در مسیر غلبگی گام می‌نهد. توصیف‌هایی که از آدم‌ها ارائه می‌کند، کلی و بدون جزئیات است؛ اما توصیف‌هایی که از مکان‌ها ارائه می‌شود، دقیق و پرجزئیات است.

در این بخش باید به وضعیتی مرتبط با شخصیت مرکزی اشاره کنم که در بخش‌های دیگر به‌صورت الگومند تکرار می‌شود و معلول کیفت کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت و جای خالیِ خانه است. به نظر می‌رسد که هر کنشِ در ظاهر در مسیر بهبود که در جهتِ زیست و کنش‌های شخصیت مرکزی رقم می‌خورد، درنهایت در لایه‌هایی ژرف‌تر تبعات و جنبه‌هایی از جنس شر بودگی در خود نهان دارد؛ گویی شر عنصر جدایی‌ناپذیر مسیر غلبگی و اربابی است که در قفای خانه شدت می‌گیرد؛ مثلاً نامه‌ای که در مکان انتقال خون برای بهبود پدر به آن‌ها می‌دهند، می‌تواند در سطوح ظاهری برای سلامتی و بالارفتن کیفیت زندگیِ این دو نفر به کار برده شود؛ اما درنهایت به‌سان دروازه‌ای برای ورود پسر به منجلاب بیمارستان عمل می‌کند یا در بخشی که آن‌ها وارد بیمارستان می‌شوند و پدر وارد اتاق معاینه می‌شود، قانونی که ورود افراد کم‌سن به اتاق معاینه را ممنوع کرده است، در سطوح ظاهری در خدمت سلامت فرد است؛ اما در وضعیتِ پیش رو به آشنایی پسر با زهرا می‌انجامد که سلسله حوادث دیگری را برایش رقم می‌زند.

بعد از ورود پدر به اتاق معاینه پسر شروع به پرسه زدن در اطراف می‌کند که صدای آوازی از در نیمه‌بازی می‌شنود و به‌سمت اتاق زهرا می‌رود. این شیوهٔ آشنایی و نام زهرا به‌گونه‌ای یادآور اولین کنش‌های پیکارجویانهٔ شخصیت با پدر در بخش یک است: «ای خدا، زهرا یار ما نیست.» اولین تصویری که پسر از زهرا ارائه می‌دهد، زنِ چاقِ نشسته بر تخت است، درحالی‌که دامنش را بالا زده و با موچین موهای دور زانوهایش را می‌کند.

پسر توان پاسخ‌گویی به سؤال‌های زهرا را ندارد و مدام از کلمهٔ نمی‌دانم استفاده می‌کند. زهرا او را به داخل اتاق می‌کشد و پسر مقاومتی نمی‌کند و کاملاً منفعل است. تعاملی اولیه بین زهرا و پسر شکل می‌گیرد که به‌واسطهٔ وخیم بودن بیماری پدر عمیق‌تر می‌شود. در پیکاری که بین زهرا و پسر درحال آغاز شدن است، زهرا از همان ابتدا در جایگاه یک دیگریِ در غلبه درحال تعیینِ کُدهای تعیین‌کننده در روند پیکار است. این کدها به شکل دادوستد ظاهر می‌شوند و با سیب‌هایی که زهرا از زیر تختش بیرون می‌آورد و به پسر می‌دهد، شروع به ساخت‌وکار در کل روایت می‌کنند. زهرا به آن‌ها کمک می‌کند تا بتوانند بدون نوبت به پدر برق وصل کنند؛ اما در مسیر رفتن به‌سمت اتاق برق با دیالوگ «وضع بابات ناجوره. نترسی‌ها! از اینجا که می‌ریم، برقش می‌ذارن. حالا من درستش می‌کنم که عقب نندازن. عوضش تو هر روز اینجایی. می‌آی پیش من و من هرچی دلت بخواد، واسه‌ت می‌دم. هرچی که بخوای.» زهرا اساس مشروط بودن در ارتباطِ نزدیک با دیگری در جایگاه اولین دیگریِ در غلبهٔ درحال کمک و نزدیک شدن به بطنِ کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت را پی می‌ریزد که با دادن قابلمهٔ گرم ناهار و گذاشتن قول‌وقرار برای دیدار هرچه بیشتر این قرارداد را تحکیم می‌کند. در همین صحنه که درحال نوبت گرفتن هستند، زهرا به خانه و زندگی نداشتن پدر و پسر اشاره می‌کند (که به‌نوعی باعث تسریع در نوبت‌دهی می‌شود.)

کلان‌دیگری/ بیمارستان/ موقعیت درحال اثرگذاری بر شیوهٔ روایت کردن شخصیت مرکزی است. توصیف‌هایی که از زهرا و دکترها و به‌طورکلی عوامل بیمارستان ارائه می‌کند، کلی و بدون جزئیات است. در حیاط بیمارستان و مکان‌هایی که با زهرا می‌روند، زهرا و پسر جلوتر و پدر پشت سر آن‌ها راه می‌رود. وضعیت غلبگی پدر درحال کم‌رنگ شدن است. این کم‌رنگ شدن به‌واسطهٔ دیالوگ‌هایی که بعد از جدایی از زهرا و حین خوردن سیب ردوبدل می‌شود، بیشتر خودنمایی می‌کند. پسر حاضرجواب شده است و آگاهانه و با اعتمادبه‌نفس حرص پدرش را در می‌آورد. در این بخش غذا به‌سان عنصری مهم و تحکیم‌بخش در نسبت با کیفیت رابطهٔ زهرا و شخصیت مرکزی ظاهر می‌شود؛ غذایی که رفع‌کنندهٔ گرسنگیِ مداومی است که معلول موقعیت است و به‌صورت ضمنی کمی از امنیت و گرمایِ خانه را با خود دارد.

در این بخش خانم نجات به‌واسطهٔ دیالوگی که بین زهرا و احمدآقا ردوبدل می‌شود، تحت عنوان کسی که با مردان زیادی در ارتباط است، معرفی می‌شود.

بخش دو با کنش غذا خوردن در خیابان و بلعیدن لقمه‌ای بزرگ توسط پدر به پایان می‌رسد.

بخش سه

بخش سه با توصیف موقعیت و حالِ روبه‌وخامت پدر آغاز می‌شود. بیماری پدر و وخامتش عامل مهمی برای هرچه بیشتر درآمیختن پسر با کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت است و باعث تزریق قدرت به پسر در روندِ پیکارِ در جریان میان او و پدرش می‌شود. احساس پسر در نسبت با وخامت حال پدر برانگیخته نمی‌شود و علت اوقات تلخش در این بخش این است که حوصله‌اش سر رفته و کلافه شده است. طغیان و اعتراض پدر هم فقط در برابر پسر بروز می‌کند و در برابر دیگری‌های متکثر در داستان در جایگاه مغلوب‌بودگی کامل قرار می‌گیرد که به شکل مظلومیتِ ظاهری و خود را به نادانی زدن پدیدار می‌شود. این وضعیت به‌نوعی به جغرافیای بستارمند درغلبه‌بودگی طرفین پیکار اشاره می‌کند.

شخصیت مرکزی به دعوت زهرا از نرده‌های بیمارستان بالا می‌رود و وارد بیمارستان می‌شود و در لحظهٔ ورود به داخل گودالی پر از زباله سقوط می‌کند و به‌نوعی به نام داستان و کیفیت کلان‌دیگریِ در غلبه اشاره می‌شود.

شخصیت مرکزی و زهرا درحال گشت‌وگذار در بیمارستان هستند و زهرا با دیالوگی طولانی فضای بیمارستان را برای پسر توصیف می‌کند. در این بخش دوباره مانند پردازش شخصیت پدر در بخش یک شخصیتِ زهرا در جایگاه دیگری‌ای در غلبه در رابطه با مکان و نسبتی که با آن دارد، پرداخت می‌شود. معنای بیمارستان

برای او فاصله‌ای زیاد از معنای مرسوم و مورد انتظار از بیمارستان دارد. برای زهرا بیمارستان مکانی است پر از گل و دار و درخت، پر از دکترهای خوشگل و بزک‌کرده که درحال لاس زدن با یکدیگر هستند.

دررابطه‌با کیفیتِ پیکار در جریانِ میانِ دیگری‌ها و شخصیت مرکزی بن‌مایه‌ای که کیفیت پیکارِ دیگری‌های مذکر را تعیین می‌کند، خواست قدرت و چیرگی است و بن‌مایه‌ای که کیفیت پیکار دیگری‌های مؤنث را تعیین می‌کند، بیشتر شهوت در کنار آشنازدایی از مکان‌هاست. به‌جز زنی که در بخش یک حاضر می‌شود و برای خون دادن به محل کار آقای گیلانی آمده است، تمام زن‌های دیگری که در داستان نمود پیدا می‌کنند (تمام کارکنان بیمارستان از نظافتچی‌ها گرفته تا دکترها و پرستارها)، کنش‌هایشان و کیفیت پیکاری که بین آن‌ها و دیگران در جریان است، با محوریت شهوت و کنشِ جنسی نمایان می‌شود. در اولین مواجهه با زهرا او آواز می‌خواند، دامنش را بالا زده و درحال کندن موهای زانوهایش است و در شرحی که از فضای بیمارستان ارائه می‌دهد، ما با مکانی باصفا و سرشار از لذت و خوش‌گذرانی مواجه می‌شویم. همچنین در معرفی خانم نجات در بخش دو این دیالوگ‌ها بر زبان احمدآقا (دربان) و زهرا جاری می‌شوند: «دربان گفت: "زهرا، بازم اون یارو اومده." زهرا گفت: "کدوم یکی؟" دربان گفت: "همون یارو که یه هفته‌س میاد عقب خانم نجات." زهرا جلوتر دوید و گفت: "کوش؟" و دربان گوشهٔ خیابان را نشان داد. زهرا پرسید: "بالاخره تونسته بلندش کنه؟" دربان گفت: "اون سگ‌مصب که خدایی بلنده.» و به کنشِ عشق‌ورزی زنان و رابطه با مردان در فضایی دور از انتظار اشاره می‌شود.

در ادامهٔ گشت‌وگذار شخصیت مرکزی در پشت انبار با آقای امامی در جایگاه دیگری‌ای در غلبه مواجه می‌شود. آقای امامی مسئول انبار بیمارستان است و از فضای حاکم بر کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت به نفع و در خدمتِ کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت معترض است و مانند بخش‌های قبلی پرداخت شخصیتش به‌واسطهٔ واکنش و نسبتی که با مکانی ویژه دارد، صورت می‌گیرد. در لحظاتی که به شخصیت مرکزی خیره می‌شود، شیوهٔ نگاه کردنش یادآور نگاه کردن آقای گیلانی است. در جریان گفت‌وگویی که بین زهرا و آقای امامی شکل می‌گیرد، برای اولین بار ما به اسم شخصیت مرکزی آگاه می‌شویم؛ در لحظه‌ای که در مجاورت انبار نیمچه شغلی برای او دست‌وپا می‌شود؛ در لحظهٔ شروع اولین دادوستدهای چشمگیر و از جنس کالابودگی او با دیگری‌ها. این شغل در ظاهر می‌تواند زندگی علی و پدرش را بهبود ببخشد؛ اما در ادامهٔ همین بخش با تبعات این وضعیت که می‌دانیم متأثر از کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت است، مواجه می‌شویم. علی در ابتدا در انجام کار تردید دارد؛ اما با اطمینان و غلبگیِ زهرا دست‌به‌کار می‌شود.

بعد از آقای امامی علی با اسماعیل روبه‌رو می‌شود. اسماعیل در این داستان در نسبت با بقیهٔ دیگری‌ها با کیفیات پیچیده‌تری پدیدار می‌شود و جنس پیکاری که بین او و علی در جریان است، متفاوت از دیگری‌های متکثر در داستان آشغالدونی است. اسماعیل شخصی است که نسبت به دیگران کمتر مغلوبِ کلان‌دیگری

است. او راننده است و به‌واسطهٔ ماهیت شغلش مانند دیگران به کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت دوخته نشده است. با تشریح دیالوگ‌های علی و اسماعیل در ماشین می‌توان تا حدودی به شخصیت اسماعیل پی برد. در لحظاتی اسماعیل داد می‌کشد و می‌گوید: «من آقا نیستم. اسماعیلم.» او به نامش و به فردیتش اشاره می‌کند. او از اصول مردانگی و معرفت برای علی صحبت می‌کند. اسماعیل طی گفت‌وگوهایشان به بی‌اهمیتی نام خیابان‌ها (بی‌توجهی به غلبهٔ نظام موقعیت‌پردازی) اشاره می‌کند. اسماعیل حاضر نیست که علی اولین گیلاس مشروب زندگی‌اش را از دست او بگیرد. اسماعیل به‌صورت ضمنی به پیکاری که بین طبقات جریان دارد، آگاه است و می‌خواهد از آن فرا رود. به این امر از خلال دیالوگی که اسماعیل و آقای امامی دربارهٔ انگشتان دست داشته‌اند، پی می‌بریم. علی در لحظاتی که در کنار اسماعیل حضور دارد، جزئیات نسبتاً دقیقی از موقعیتی که او را در برگرفته است، ارائه می‌کند؛ اما همچنان هیچ توصیفی از ظاهر زهرا، آقای امامی و اسماعیل نداریم. برخلاف پدر و زهرا و آقای امامی که در پردازش شخصیتشان در نسبتی که با موقعیت‌ها یا مکان‌های ویژه دارند، به گزاره‌هایی شخصیت‌پردازانه می‌رسیم، دررابطه‌با پرداخت شخصیت اسماعیل وارد سطوح پیچیده‌تری می‌شویم. در پرداخت شخصیت اسماعیل هم‌زمان که نسبتش با وجوه موقعیت مانند پدر و زهرا و آقای امامی تعیین‌کننده است، دیگری‌های فعال و آغشته به کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت هم صاحب نقشی چشمگیر می‌شوند. اگر در پرداخت شخصیت پدر و زهرا و آقای امامی تعیین نسبتشان با موقعیت‌های مذکور مد نظر بود، دررابطه‌با پرداخت شخصیت اسماعیل موضع او در نسبتی که دیگری‌ها با کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت دارند هم تعیین‌کننده می‌شود.

در این بخش اولین تجربهٔ دزدی کردن علی رخ می‌دهد. او جوجه‌ای مریض را در جیبش پنهان می‌کند. اسماعیل به‌خاطر وضعیت جوجه‌ها ناراحت و پریشان می‌شود؛ اما از هیچ داده یا اطلاعاتی که نشان از متأثرشدن علی باشد، خبری نیست.

علی در برخورد با اسماعیل در وضعیت مغلوب‌بودگی به سر می‌برد؛ البته به‌غیراز موقعیت جغرافیاییِ مشترکشان که هر دو جلوی ماشین نشسته‌اند. اسماعیل به‌دلیل دزدی مورد اعتماد آقای امامی نیست و اولین ویژگی‌ای که از او به‌سان دیگری‌ای در غلبه در علی منعکس می‌شود، دزدی کردن است.

بخش سه با حرکت به‌سمت علی‌بیگ و پیچیدن در خیابان به پایان می‌رسد.

بخش چهار

بخش چهار با توصیفی گذرا از موقعیت و وضعیت پدر آغاز می‌شود. علی دست‌خالی و بدون غذا و پول پیش

پدرش برگشته است. در پیکاری که بین علی و پدرش در جریان است، غلبگی پدر درحال کم‌رنگ شدن است. علی می‌خواهد در مسیر بهبود کنشی انجام دهد و برای پدرش غذا پیدا کند؛ اما در راستای تحقق این خواسته سوار ماشین آقای گیلانی می‌شود و درنهایت با زهرا در مکانی قرار می‌گیرد که به تن‌آمیزی نزدیک می‌شود. در پیکاری که بین علی و زهرا در جریان است، علی همچنان مغلوب و منفعل است و جنس رابطهٔ آن‌ها همچنان از جنس دادوستد است. زهرا درحالی‌که می‌خواهد به‌زور او را در آغوش بکشد و کمربندش را باز کند، مدام به او قول سیب و گلابی و انار و زیرانداز می‌دهد. گویی کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت و غیاب خانه و مهم‌ترین علت که در نتیجه‌گیری به آن خواهم پرداخت، به هم‌خوابگی که انتظار داریم کنشی از جنس عاطفه باشد، دادوستد و کالابودگی را تحمیل می‌کند. در این بخش دوباره زهرا از زیرزمینی در بیمارستان که مرده‌ها را نگهداری می‌کنند، آشنازدایی می‌کند. در دیالوگی که حین حمل جنازه بین او و علی برقرار می‌شود، خطاب به علی می‌گوید که کمک کند تا جنازه را به مسجد ببرند؛ اما با ورود آن‌ها به آن بخش با نشانه‌ای از مسجدبودگی مواجه نمی‌شویم؛ مکانی که در بخش‌های بعدی تبدیل به میعادگاهِ تن‌آمیزیِ علی و زهرا و فاطی می‌شود.

بخش چهار با طعنه زدن زن نعش‌کش به زهرا که ناگهانی وارد زیرزمین شده، با زهرا و علی روبه‌رو می‌شود، به پایان می‌رسد.

بخش پنج

بخش پنج با تشریح موقعیت افراد منتظر در نوبت و انتظارِ علی برای تمام شدن مداوای پدرش شروع می‌شود. علی همچنان نسبت به وضعیت پدرش بی‌تفاوت است. او سروزبان‌دارتر شده است. کم‌تر خجالتی است و در سیر دیالوگ‌هایی که بین او و دیگران در جریان است، نقش نسبتاً فعال‌تری ایفا می‌کند. در این بخش برای اولین‌بار نامه‌ای از طرف مردی در بیرون از بیمارستان برای خانم نجات در داخل بیمارستان می‌برد و کلان‌دیگری/ بیمارستان/ موقعیت در غیاب خانه شرایط را بدون تعلل برای پرتاب شدن به وضعیت پااندازی فراهم می‌کند. علی خانم نجات را درحالی توصیف می‌کند که پشت میز نشسته است و چشم و ابرویش را در آینه تماشا می‌کند. دوباره در مسیری که معطوف به خانم نجات است، از مکان بیمارستان آشنازدایی می‌شود. مکانی که انتظار داریم کنش‌های مرتبط با درمان در آن غلبگی داشته باشد، تبدیل به مکانی برای کنش‌های عاشقانه یا هوس‌آلود می‌شود. اتاقی که انتظار داریم بیماری در آن درحال معالجه باشد، زنی را در بر گرفته است که پشت میز نشسته است و درحال برانداز کردن چشم و ابرویش در آینه است. در پیکاری که بین علی و خانم نجات آغاز می‌شود، از همان آغاز در وضعیت برابر قرار می‌گیرند و زمانی که

خانم نجات وارد حیاط بیمارستان شده است تا سر قرار برود و با علی شروع به صحبت می‌کند، همراه علی راه می‌افتد و علی پابه‌پای او قدم برمی‌دارد.

غیاب خانه در کنار کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت هرچه بیشتر درحال تعیین کردن کیفیت کنش‌های علی و پیکاری که بین او و دیگران برقرار است، می‌باشد. با پیشروی داستان علی هرچه بیشتر درحال حل شدن در فضای بیمارستان است. نظام موقعیت‌پردازی بستر بُعد خبرچینی و پااندازیِ علی را در مسیر پیکارها فراهم می‌کند. بعد از موفقیت در پروژهٔ خانم نجات او جسورتر و فعال‌تر می‌شود و به ماشین دیگری برای خبرچینی نزدیک می‌شود که درنهایت مشتی حوالهٔ دماغش می‌شود؛ ولی کوچک‌ترین تأثیری بر او ندارد.

در این بخش علی با وساطت زهرا شروع به فروش پلوهای بیمارستانی در پایین شهر می‌کند. قبل از رفتن و شروع نقش فروشندگی برای علی زهرا از او قول می‌گیرد که شب به مسجد بیاید و دوستش فاطی هم آن‌ها را همراهی می‌کند تا کسی به آن‌ها مشکوک نشود. علی با خوش‌رویی از پیشنهاد زهرا استقبال می‌کند و دیگر خبری از اجتناب نیست و در نسبت با زهرا در مسیر پیکار در آستانهٔ برابری قرار می‌گیرد.

بخش پنج با بلند پلو پلو گفتن علی خطاب به پدرش درحالی‌که با ماشین اسماعیل درحال حرکت‌اند، به پایان می‌رسد.

بخش شش

بخش شش با توصیف میدانگاهی که محل فروش پلوهای بیمارستانی بود، آغاز می‌شود. علی خیلی سریع در نقش جدیدی که از دل کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت برایش تعبیه شده است، فرو می‌رود. در نقش جدید پلوفروشی علی اولین تجربهٔ غلبگی در پیکار را در نسبت با قادر، پسری که شاگردش می‌شود، تجربه می‌کند. قادر مسئول پلو کشیدن می‌شود و علی پول‌ها را می‌گیرد.

در این بخش دوباره با وضعیت اعتراض و طغیان پیرمرد ژنده‌پوش در برابر کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت مواجه می‌شویم. پیرمرد با صدای بلند علی را خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید: «پلو نجاست مریض‌خونه‌ها رو آوردین این‌جا به خورد فقیرفقرا بدین؟» او به افرادی که با اشتها مشغول پلو خوردن هستند، می‌گوید: «چه‌جوری دلتون می‌آد این کثافت‌و بخورین؟ نجاست و خون و چرک مریض‌خونه قاطیشه.» حرف‌ها و واکنش‌های او بر کسی تأثیری نمی‌گذارد و در پایان این بخش او هم از فشار گرسنگی مغلوب موقعیت می‌شود و یک کاسه پلو می‌خورد و دوباره هرگونه طغیان و اعتراض در برابر کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت هم‌زمان که لحظه‌ای و گذراست، به سکوت و تن دادن می‌انجامد.

بخش شش با قطع کردن حرف قادر دربارهٔ قرص‌ها و هیجان اسماعیل در برابر توانایی علی به پایان می‌رسد.

بخش هفت

بخش هفت با توصیف مختصری از موقعیت و پیشنهاد اسماعیل برای موتورسواری یاد گرفتن علی آغاز می‌شود. علی با کمک اسماعیل موتورسواری یاد می‌گیرد و در پیکارِ در جریان بین او و پدرش کاملاً در وضعیت غلبگی و قدرت قرار می‌گیرد. در این بخش دیگر خبری از خودناباوری و خجولی و ترس در علی نیست. وقتی که ناگهانی با موتور احمدآقا به بیرون بیمارستان می‌رود تا جلوی پدرش خودی نشان بدهد، در پاسخ به احمدآقا که به او تذکر می‌دهد که مراقب باشد زیر ماشین نرود، می‌گوید: «بی‌خیالش. ده ساله که این‌کاره‌ایم.»

در ادامه به‌واسطهٔ دیالوگ‌هایی که بین علی و پدرش ردوبدل می‌شود، غلبگیِ کاملِ علی در نسبت با پدر و هرچه بیشتر دوخته شدنشان به بیمارستان آشکار می‌شود. همچنین با کنشِ روبه‌بهبود و هم‌دلانه از سمت اسماعیل که پیشنهاد می‌دهد برای پدر قهوه‌خانه‌ای دایر کنند، مواجه می‌شویم.

از خلال دیالوگ‌هایی که بین علی و زهرا ردوبدل می‌شود، با چرخش قدرت به‌سمت علی و غلبگیِ کامل او بر زهرا روبه‌رو می‌شویم. کیفیت جمله‌هایی که علی در پاسخ به زهرا به کار می‌برد، کاملاً تغییر کرده است و تمام عناصر قدرت و در غلبه بودن در جمله‌هایش موج می‌زند. در این بخش به کسب‌وکاری که علی هم‌زمان با زهرا و احمدآقا راه انداخته است، آگاه می‌شویم.

مسئلهٔ چشمگیری که در کل داستان آشغالدونی در جریان است و در بخش هفت بیشتر به چشم می‌آید، آگاهی کم و سطحی‌ای است که شخصیت‌ها نسبت به کنش‌هایشان دارند. علی و بقیهٔ دیگری‌ها دست به کنش‌هایی می‌زنند که به ماهیت آن کنش و جزئیاتش آگاهی ندارند. آن‌ها نمی‌دانند یا تلاشی برای دانستن تبعات کنش‌هایی که انجام می‌دهند، نمی‌کنند. زهرا آمار و اطلاعاتی از آدم‌های مختلف در اختیار علی می‌گذارد؛ اما اطلاع و آگاهی دقیقی از عمق حوادث و ماجراها ندارد. علی درحال جاسوسی و خبرچینی است؛ اما شناخت دقیقی از آدم‌هایی که جاسوسی‌شان را می‌کند یا دلیل مورد توجه بودن آن‌ها ندارد یا نامه‌ای برای خانم نجات می‌برد که به محتویاتش آگاه نیست و تلاشی هم برای آگاه شدن نمی‌کند؛ گویی آگاهیِ اصلی یا آنچه که در پس پرده‌ها در جریان است، فقط در اختیار دیگری‌های هرچه بیشتر آمیخته با کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت یا بسترِ اصلیِ قدرت است. نسبت جهت‌ها و اشیاء صحنه و کیفیات

محیطی این شیوه از اقتصاد داده‌ها و آگاهی در نسبت با طرفینِ پیکار را تشدید می‌کنند که در بخش ویژهٔ خودش به آن خواهم پرداخت.

هرچه به بخش‌های پایانی داستان نزدیک‌تر می‌شویم، حجم دیالوگ‌های علی بیشتر می‌شود و کمتر تخیل و صحنه‌پردازی می‌کند.

این بخش با دور شدن ماشینی که علی برایشان جاسوسی می‌کند، به پایان می‌رسد.

بخش هشت

این بخش با توصیف موقعیت و راه افتادن قهوه‌خانهٔ پدر علی آغاز می‌شود. هرچه علی به‌سمت غلبگی در سلسله پیکارهایش با دیگری‌ها حرکت می‌کند، کیفیت روابطش بیشتر از جنس دادوستد و کالابودگی می‌شود. در این بخش در لحظه‌های مواجههٔ علی با زهرا متوجه می‌شویم که شب قبل را با هم گذرانده‌اند و علی از زهرا قول گرفته است که دیگر دربارهٔ کارهایش سؤالی نپرسد. گویی در سلسله پیکارهای در جریان آگاهی فقط نصیب شخصِ در غلبه و بیشتر درهم‌تنیده با کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت می‌شود. در صحنهٔ راه‌اندازی قهوه‌خانهٔ پدر با الگویی تکرارشونده در مسیر حرکت به‌سمت غلبگی روبه‌رو می‌شویم که در طول داستان در مسیر پرداخت شخصیت پدر و پسر ظاهر می‌شود و آن تسلطِ سریع و ناگهانی در مواجهه با موقعیت‌های ازپیش‌تجربه‌نشده است. در صحنهٔ برپایی قهوه‌خانه که پدر قرار است در موقعیتِ غلبگی نسبت به افراد دیگری قرار بگیرد، واکنشش به اسماعیل که می‌خواهد چیزهایی به او یاد بدهد، در این دیالوگ نمود پیدا می‌کند: «خودم بلدم پدر، این موها رو که تو آسیا سفید نکردم. می‌دونم چه‌کار کنم. بعله، خیالتون آسوده.» این واکنش همچنان به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم در کنش‌ها و دیالوگ‌های علی در مسیر غلبگی پدیدار شده بود؛ مثلاً در صحنه‌ای که او شروع به فروختن پلوهای بیمارستانی می‌کند و خیلی سریع در نقش فروشنده‌ای حرفه‌ای فرو می‌رود یا در صحنه‌ای که اسماعیل دارد به او موتورسواری یاد می‌دهد و او ناگهان از بیمارستان خارج می‌شود و در پاسخ به نصیحت آقای امامی می‌گوید: «بی‌خیالش. ده ساله که این‌کاره‌ایم.»

در این بخش علی با خانم درخشان پیکاری را می‌آغازد و از همان ابتدا پیروز میدان است. در داستان آشغالدونی در پیکاری که علی با زنان تجربه می‌کند، با سرعت بیشتری در مسیر غلبگی قرار می‌گیرد و عنصر فعال و در جریان پیکار او با زنان همچنان شهوت است و در توصیف خانم درخشان به بزک کردن و هِروکِر کردن او با خانم درخشان اشاره می‌کند. با تأمل بر دیالوگ‌هایی که بین علی و خانم درخشان شکل می‌گیرد،

به تثبیت نقش پاانداز بودن او بیشتر پی می‌بریم و با چرخش کامل شخصیتش در نسبت با آغاز داستان مواجه می‌شویم. او به‌راحتی دروغ می‌گوید و با جزئیاتی که از رفتارش ارائه می‌دهد، به مهارتش در نقش بازی کردن اشاره می‌کند و در غیاب خانه هرچه بیشتر در کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت حل می‌شود و دیگر خبری از کنش‌های منفعلانه و ساده‌دلانهٔ ابتدای داستان در او نیست.

بعد از جدا شدن علی از دوست خانم نجات، او به پشت انبار می‌رود و با کلافگی و غر زدن آقای امامی به‌خاطر دزدی از انبار روبه‌رو می‌شود. در این بخش علی در مواجهه با آقای امامی در نسبت تساوی و حتی کمی غلبگی قرار می‌گیرد. آقای امامی برای او و پدرش جای خواب جور می‌کند و انباری به‌سان خانه در قلب کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت ظاهر می‌شود. در مسیر خروج از مغلوب‌بودگی و حرکت به‌سمت غلبگی همواره چیزی بین شخصیت مرکزی و دیگری‌ها درحال معامله و دادوستد است.

در ادامه در صحنه‌ای که علی از مشتری‌های پدرش می‌پرسد دلتان می‌خواهد پولدار شوید، ما شاهد حلول کامل شخصیت گیلانی در او هستیم. باید به این امر توجه کرد که علی هیچ مجالی برای مکث یا برنامه‌ریزی در نسبت با انتخاب‌ها و کنش‌هایش که به‌صورت مسلسل‌وار پیش می‌روند، ندارد. گویی کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت در غیاب خانه هم‌زمان که تمام تصمیم‌ها را برای او پیشاپیش گرفته است و او فقط به‌صورت خودکار آن‌ها را اجرا می‌کند، هرچه بیشتر درحال پر کردن جای خالیِ خانه برای او می‌باشد.

در لحظه‌هایی که به آقای گیلانی تلفن می‌کند و باهم گفت‌وگو می‌کنند، به‌میزان چشمگیری نسبت به هم در حالت تساوی قرار می‌گیرند. علی حاضرجواب و فعال است و قول‌وقرارهایی بین او و گیلانی گذاشته می‌شود و در جست‌وجوی اسماعیل به‌سمت آشپزخانه می‌رود. از خلال دیالوگ‌هایی که بین علی و احمدسیاه ردوبدل می‌شود، غیرمستقیم متوجه می‌شویم که اسماعیل و زهرا در ظرف‌خانهٔ آشپزخانه هم‌بستر شده‌اند و دوباره در مکانی که یک سرش زهراست، آشنازدایی صورت گرفته است.

هرچه به پایان داستان نزدیک‌تر می‌شویم، همچنان که جای خالیِ خانه با کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت درحال بیشتر پر شدن است، اتفاق‌ها با ضرب‌آهنگ سریع‌تری رخ می‌دهند. گویی غیابِ خانه و جایگزینیِ کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت فضای تأمل و مکث را ربوده است. اسماعیل برای همکاری با علی روی خوشی نشان نمی‌دهد و این بخش با دیالوگ اسماعیل که اعلام می‌کند دیگر از علی می‌ترسد، به پایان می‌رسد.

بخش نه

بخش نه با توصیف مختصر موقعیت و شرح قراری که علی با آقای گیلانی دارد، آغاز می‌شود. آقای گیلانی در محل کارش (آزمایشگاه) زندگی می‌کند. جایی شلوغ‌پلوغ و پر از شیشه‌های دهان‌گشاد و پله‌هایی آغشته به لکه‌های خون که همگی نشانه‌هایی پرقوت و موصول به بیمارستان هستند و خبری از خانهٔ مد نظر و رایج نیست. در این بخش آقای گیلانی به خانه اشاره‌هایی می‌کند که در بخش مرتبط به آن پرداخته‌ام.

با تأمل در دیالوگ‌هایی که بین علی و آقای گیلانی شکل می‌گیرد، به نسبت تساوی که در پیکار در جریان بین این دو نفر موج می‌زند، آگاه می‌شویم. رفته‌رفته حجم دیالوگ‌های علی بیشتر می‌شود و دیگر خبری از واژهٔ نمی‌دانم و انفعالی که در بخش‌های آغازین داستان در جمله‌هایش جاری بود، نیست. در این بخش به کنشِ سیگار کشیدن و مشروب نوشیدنِ علی اشاره می‌شود و رابطهٔ فعالی بین علی و آقای گیلانی جریان می‌یابد و آقای گیلانی تحت تأثیر او قرار می‌گیرد.

این بخش با دیالوگ آقای گیلانی که می‌گوید: «تا حالا به جونوری مثل تو برنخورده بودم»، به پایان می‌رسد.

بخش ده

بخش ده با توصیف موقعیت و ارائهٔ کلیتی از تمام مسیرهایی که علی درحال پول درآوردن است، شروع می‌شود. تنشی بین علی و اسماعیل درمی‌گیرد که جرقه‌های آن از بخش‌های قبلی زده شده است. این تنش شدیدترین تنشی است که علی در طول داستان تجربه می‌کند. میزان قدرت و غلبگی در پیکار بین علی و اسماعیل مدام در نوسان است و کیفیت پیکارِ در جریان بین این دو نفر متفاوت از پیکارِ بین علی و بقیهٔ دیگری‌هاست. فقط در مواجهه با اسماعیل است که ما در علی با جوش‌وخروش و برون‌ریزی از جنس عاطفه هرچند کوتاه و گذرا مواجه می‌شویم. در نسبت با بخش‌های پایانی که حجم دیالوگ‌های علی بیشتر و توصیف درونیاتش بسیار کمتر بود، در این بخش بعد از بگومگو با اسماعیل اذعان می‌کند که حالش بد است و هیچ‌وقت دلش نمی‌خواسته که اسماعیل از او برنجد و توصیفی از شانه‌های آویزان اسماعیل ارائه می‌دهد. همچنین برخلاف ارتباط مکانیکی و از جنس مبادله و دادوستدی که علی با دیگران در طول داستان دارد، در ارتباط و مواجهه با اسماعیل تا حدودی عاطفه‌اش برانگیخته می‌شود و نمود بیرونی پیدا می‌کند؛ به‌ویژه در صحنه‌ای که از بیمارستان دور شده‌اند و در ماشین هستند و بعد از کتک خوردنش از اسماعیل ناگهان گریه می‌کند. یکی از دلایل بروز این وضعیت در علی تحت غلبهٔ کاملِ کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت نبودن اسماعیل است. اسماعیل تا حدودی در نسبت با بقیهٔ دیگری‌ها صاحب فردیت است و بعد روانی فعال‌تری

دارد. بعد روانی فعال اسماعیل در طول پیکار برای لحظه‌هایی موقتی بعد روانی علی را هم کمی فعال می‌کند و باعث می‌شود او در ماشین گریه کند. در صحنه‌های پایانیِ داستان دیالکتیک قدرتی که در پیکار بین این دو نفر در جریان است، پویاتر می‌شود و مدام این غلبگی بین این دو نفر با سرعت بیشتری درحال جابه‌جایی است. با رفتن علی به‌سمت تلفن عمومی و لو دادن اسماعیل غلبگی به‌سمت علی باز می‌شود؛ اما با نزدیک شدن اسماعیل به باجهٔ تلفن و پایان داستان مسیر چرخش و انعکاس قدرت در این داستان ماهیت مدور بودنش را هرچه بیشتر آشکار می‌کند.

شیوه‌های پدیدارشدن شبه‌خانه در غیاب خانه

در بخش مقدمه به مفهوم خانه اشاره‌هایی کردم. در این بخش دوباره به مفهوم خانه همچون عنصری هویت‌ساز و حریم فرهنگی، جایی که ما را از دیگری جدا می‌کند و درعین‌حال هم‌زیستیِ ما با دیگران را ممکن می‌کند، بازمی‌گردم. در نظر شولتز محصوریت و محدودیت یکی از مهم‌ترین عوامل تعریف‌کنندهٔ مکان یا به تعبیری خانه است که توسط مرز و قلمرو ایجاد می‌شود. مرز و حصار سبب به وجود آمدن عرصهٔ درون و بیرون می‌شود. ازطریق محصوربودن فضا به مکانی معنادار تبدیل می‌شود.

هر مکان موجودیت خود را ازطریق مرزها آغاز می‌کند و فضای خصوصی در جایگاه خانه بخشِ مهمی از زندگیِ شخص است که می‌تواند به‌واسطهٔ ماهیتِ آن (دور از دید و اطلاع مردم یا حکومت‌ها و کارکرد روان‌شناختیِ بخش‌های مختلف آن مثل کمدِ رختخواب، زیرزمین، طاقچه‌ها و... برای صاحب‌خانه) تجربه‌ای از اختیار و فردیت را برای انسان حاصل کند و به قول باشلار به‌سانِ گهواره‌ای انسان را در بر گیرد. حال در داستان آشغالدونی در صحنه‌هایی متعدد و در غیاب خانه با شیوه‌های مختلفی برای جایگزینی خانه مواجه می‌شویم.

در یکی از وضعیت‌ها اجزای خانه به‌کرّات اما در غیاب مرز و فارغ از انسجام اجزای بنیادینی که مفهوم خانه را برای ما معنادار می‌کنند، در صحنه‌های مختلف تکرار شده‌اند؛ مثل زیرزمین، راه‌پله، نرده، راهروها، درها، انباری و آشپزخانه و در این حالت ما با خانه‌ای تکه‌تکه‌شده روبه‌رو می‌شویم. پدر در بازه‌های زمانیِ مختلفی به نرده‌های بیمارستان تکیه داده، استراحت می‌کند و حتی قهوه‌خانه‌اش با اتصالی نیرومند با نرده‌های بیمارستان برپا می‌شود. شخصیت مرکزی علاوه‌بر کنار نرده‌ها زمان‌های چشمگیری را در راهروها و راه‌پله‌های بیمارستان سپری می‌کند. در نیمه‌های بخش پنج آشپزخانه به‌سان تکهٔ مهمی از خانه در صحنه‌ها حاضر می‌شود و تبدیل به مکانی می‌شود که تصمیم‌های مهمِ مرتبط با شخصیت مرکزی در آن گرفته می‌شود. آشپزخانه در انتهای خیابان و حامل کیفیتی دودگرفته است و روبه‌روی بشکه‌هایی که روی سرشان

مگس‌ها درحال پرواز هستند، قرار گرفته است و از بخش پنج به بعد شخصیت مرکزی و دیگری‌های متکثر چندین دفعه به آشپزخانه رجوع می‌کنند. در انتهای بخش پنج و از خلال گفت‌وگوی بین علی و زهرا متوجه می‌شویم که زیرزمین بیمارستان که زهرا با عنوان مسجد از آن یاد می‌کند، جایگزین اتاق‌خواب و محل تن‌آمیزی علی و زهرا و فاطی شده است. در بخش هشت و بعد از گفت‌وگویی که بین علی و آقای امامی در پشت انباری ردوبدل می‌شود، انباری تبدیل به جای خواب علی و پدرش می‌شود.

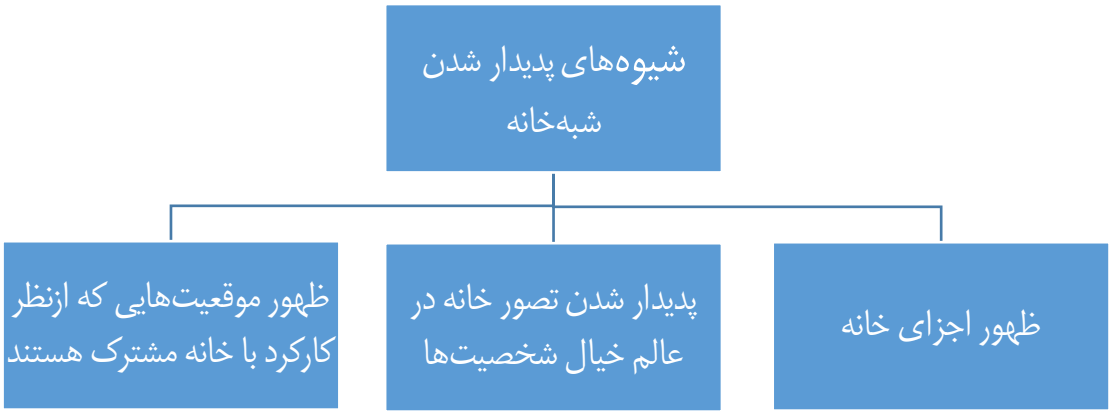
در وضعیت دوم با پدیدار شدن خانه در عالم خیال شخصیت مرکزی و آقای گیلانی مواجه می‌شویم. در بخش یک به عنصر خانه تحت عنوان دولت‌منزل در عالم خیال شخصیت مرکزی اشاره می‌شود؛ زمانی که پدر به آقای گیلانی پیشنهاد می‌دهد که پسرش به خانهٔ او برود و غلامی او و بچه‌هایش را بکند و در این لحظات پسر مضطرب می‌شود و کیفیات خانهٔ گیلانی را متصور می‌شود: «یک خانهٔ درندشت با هشتی‌های متعدد و زیرزمین‌های تاریک، بچه‌های قدونیم‌قد، همه دراز و لاغر، همه شبیه خود او، با چشم‌های برآمده، چوب‌سیگاری لای دندان‌ها و همه با صدای زنانه از توی دخمه‌ها و اتاق‌های خلوت من‌و صدا بزنن و من باید غلامی همه‌شون رو بکنم؟» در ادامهٔ همین بخش در صحنه‌ای که پدر و پسر مشغول آش خوردن هستند، شخصیت مرکزی دوباره در عالم خیال فرو رفته، به این فکر می‌کند که آقای گیلانی دستش را گرفته، به کوچه‌های تاریک می‌کشاند و او را به‌طرف خانه‌اش می‌برد. کیفیاتِ تصاویر خیالی شخصیت مرکزی همه تاریک و سرد و خالی از زندگی و موجب برآمدن حسی توأم با دلهره است.

در بخش نه دوباره آقای گیلانی به خانه اشاره می‌کند، زمانی که دارد از مضرات سیگار می‌گوید و به این اشاره می‌کند که سیگار دومش را نصف‌شب که از خواب بیدار می‌شود، می‌کشد و درحین کشیدن سیگار به تماشای شهر می‌نشیند و در عالم خیال به تک‌تک خانه‌ها سر می‌کشد و وارد تک‌تک اتاق‌ها می‌شود تا آرام بگیرد. در این بخش نسبت آقای گیلانی با غیاب خانه توأم با حسرت است و این کنشِ او را می‌توان نوعی واکنشِ آغشته به حسرت در غیاب خانه در نظر گرفت.

در وضعیت سوم عنصر خانه در موقعیت‌هایی نمود پیدا می‌کند که در ظاهر ارتباطی با خانه ندارند؛ اما وقتی در کارکردشان دقیق نظر می‌کنیم، می‌توانیم آن‌ها را جایگزینی برای خانه قلمداد کنیم؛ برای مثال در بخش یک اتاقک تلفن تبدیل به مکانی می‌شود که پدر را در بر می‌گیرد و او شب تا صبح در آن می‌خوابد. همچنین در بخش ده علی در اتاقک تلفن پناه می‌گیرد و سعی در پنهان شدن دارد و به‌نوعی اتاقک تلفن عمومی نقش اتاق محل کارش را ایفا می‌کند. خیابان و اجزای سازنده‌اش مثل کوچه‌ها، پیاده‌رو، میدان‌ها، چهارراه‌ها و جدول‌ها همه به‌نوعی جایگزین خانه شده‌اند. شخصیت مرکزی و پدرش از ابتدای داستان تا انتها زمان چشمگیری را در خیابان‌ها سپری می‌کنند، چه برای استراحت چه برای کسب‌وکار. لحظه به لحظه خیابان و اجزایش آن‌ها را در بر گرفته است.

درنهایت آزمایشگاهِ گیلانی که نقش خانه را برای او بازی می‌کند، در کوچه‌ای نیمه‌تاریک و خلوت با پله‌هایی نیمه‌روشن و آغشته به لکه‌های خون و اتاقی که شلوغ است و در آن میز و صندلی شکسته و خرت‌وپرت‌های روی هم انباشته و شیشه‌های خون‌گیری به چشم می‌آید و گیلانی در آنجا زندگی می‌کند. مکانی که شبیه خانه نیست؛ اما کارکرد و نشانه‌هایی از خانه را با خود یدک می‌کشد.

برایند هر سه وضعیتِ ظهور شبه‌خانه درنهایت برای شخصیت مرکزی باعث بروز هویتی تکه‌تکه و مکانیکی و فردیتی ضعیف و کم‌نور می‌شود. همچنین این شیوه از پدیدار شدن شبه‌خانه یکی از علت‌های بروزِ بعد روانیِ منفعل و عاری از پویایی برای شخصیت مرکزی و دیگری‌های متکثر در داستان می‌شود.



بررسی شیوه‌هایِ غلبگیِ معنادارِ استعاره‌های جهت در نظام موقعیت

استعاره‌های جهت مثل بالا، پایین، روبه‌رو، پشت، ته و مرکز بیانگر روابط مکانیِ اجزا در کمپوزیسیون هستند و هم‌زمان بار روان‌شناختی و احساسی و بافت فرهنگیِ کمپوزیسیون را به دوش می‌کشند و در این داستان فضاها را به دو بخش عمده تقسیم می‌کنند: فضای مسلط یا غالب و فضاهای تحت سلطه یا مغلوب. مثلاً بالا در نسبت با آسمان، قدرت، برتری و تعالی و پایین در نسبت با زمین، ضعف و ناپایداری ارزش‌گذاری شده است. مرکز در بسیاری از سیستم‌های فضایی جایگاه اقتدار، تمرکز، توجه، وحدت و قلب آن موقعیت و در مقابل دور بودن از مرکز یا پیرامون مثلاً انتهای راهروها می‌تواند دلالت بر حاشیه‌نشینی، دور از مرکز تصمیم‌گیری، نادیده گرفته شدن، حذف شدن از جریان اصلی و ناشناخته بودن داشته باشد. روبه‌رو معمولاً دلالت بر امنیت، کنترل و آگاهی و پشت دلالت بر ناشناخته و ناایمن بودن و تحت کنترل نبودن دارد.

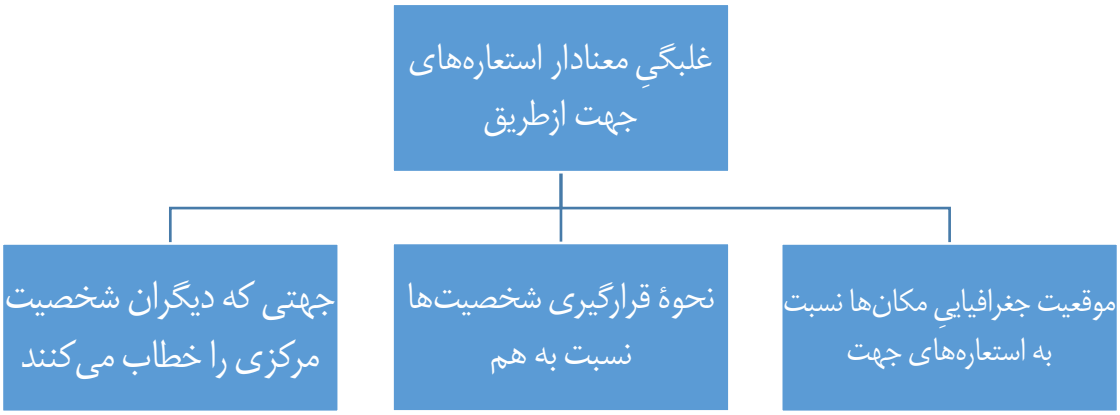
در چند حالت غلبگیِ معنادار استعاره‌های جهت در این داستان مورد توجه است. حالت اول را می‌توان با قرارگیریِ موقعیت جغرافیاییِ مکان‌ها در پایین و بالا و انتها و مرکز بررسی کرد؛ مثلاً در بخش یک آزمایشگاه و محل خون‌گیری در زیر پله‌ها (محل انتظار برای خون‌گیری) و درِ آخریِ اتاقی که دوباره به زیرزمینی که سه تا پله به پایین می‌خورد (محل اصلیِ خون‌گیری) باز می‌شود، قرار گرفته است. اتاق زهرا در اتاق آخریِ راهروی بیمارستان قرار دارد. اتاق خانم نجات در طبقهٔ اول اتاق اول است. محل تن‌آمیزیِ علی و زهرا و فاطمه در زیرزمین بیمارستان است. آشپزخانه که موقعیتی مهم برای شخصیت مرکزی و دیگر شخصیت‌ها محسوب می‌شود، در انتهای خیابان است. اتاق و محل زندگی آقای گیلانی بالای آزمایشگاه است و در بخش نه که علی با او قرار دارد و در وضعیت برابری در پیکار قرار گرفته‌اند، علی هم به طبقهٔ بالا می‌رود و با او گفت‌وگو می‌کند. همچنین در صحنه‌های مختلف به پشت مکان‌ها مدام اشاره می‌شود. پشت انبار، پشت آشپزخانه، پشت سالن مرغداری و همچنین در نیمه‌باز. در بخش دو که پدر و پسر می‌خواهند وارد بیمارستان شوند، از در نیمه‌باز وارد می‌شوند. در ادامه در صحنه‌ای که پدر در اتاق معاینه است و علی درحال پرسه زدن، صدای آواز زهرا را از دری نیمه‌باز می‌شنود. در بخش هشت در صحنه‌ای که علی در جست‌وجوی اسماعیل است تا آدم‌ها را برای خون‌گیری نزد گیلانی ببرند، اسماعیل را از دری نیمه‌باز می‌بیند که روی تخت ظرف‌شورخانه دراز کشیده است و به نظر می‌رسد لحظاتی بعد از تن‌آمیزیِ زهرا و اسماعیل است که علی به آن اشرافی ندارد. درهای نیمه‌باز و غلبهٔ تاریک‌روشن و دودگرفتگیِ فضا و پرسپکتیو محدودی را که به شخصیت مرکزی می‌دهند، می‌توان در پیوند با اقتصاد داده و محدودیت آگاهی‌ای که در بخش‌های قبلی در نسبت با دیگری‌های مغلوب به آن اشاره شد، بررسی کرد. گویی درهای نیمه‌باز و غیاب نور هم‌راستا با آگاهیِ محدودشدهٔ مغلوب‌بودگی عمل می‌کنند.

دررابطه‌با نحوهٔ قرار گرفتن شخصیت‌ها و موقعیت جغرافیایی‌شان در نسبت با استعاره‌های جهت در بخش یک وقتی شخصیت مرکزی در آستانهٔ مسیر غلبگی قرار گرفته است و می‌خواهد حرص پدرش را دربیاورد، تندتر راه می‌رود و از پدرش جلو می‌زند؛ اما در لحظاتی که می‌خواهند با گیلانی صحبت کنند، دوباره پدر جلو می‌افتد و پسر پشت سر او قرار می‌گیرد. همچنین در صحنه‌ای که همه می‌خواهند سوار ماشین خون‌گیری شوند، شخصیت‌ها که همگی در نسبت با گیلانی و کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت در وضعیت مغلوب‌بودگی به سر می‌برند، پشت وانت می‌نشینند و راننده که کلاه نظامی بر سر دارد و عباس که نوچهٔ گیلانی است و مردی لاغر با کلاه نظامی جلوی ماشین می‌نشینند. در بخش دو وقتی علی به‌واسطهٔ نزدیکی با زهرا به وضعیت غلبگی نزدیک می‌شود، در حیاط بیمارستان پدر پشت سر آن دو حرکت می‌کند و آن‌ها جلوتر از پدر راه می‌روند. در بخش پنج وقتی علی بعد از رساندن نامه به خانم نجات دوباره او را در حیاط بیمارستان می‌بیند، همدوش و پابه‌پای هم قدم می‌زنند.

در بخش سه که اولین ملاقات شخصیت مرکزی و اسماعیل است، او جلوی ماشین اسماعیل و کنار او می‌نشیند و از این جهت که باید مراقب دزدی نکردن اسماعیل باشد، در وضعیت برابر قرار می‌گیرند؛ اما باید توجه کرد که این وضعیت در نوسان است که در بخش سه مفصل بررسی شده است. در بخش چهار وقتی که شخصیت مرکزی در جست‌وجوی غذا برای پدرش است و با ماشین گیلانی وارد بیمارستان می‌شود، روی صندلی عقب می‌نشیند. در بخش نه افرادی که برای خون‌گیری جمع می‌شوند، عقب ماشین اسماعیل می‌نشینند و علی و اسماعیل جلوی ماشین.

در وجهی دیگر در صحنه‌هایی دیگران به‌ویژه اسماعیل که به‌شیوه‌ای متفاوت از دیگر شخصیت‌ها در این داستان پدیدار شده است، از پشتِ سر شخصیت مرکزی را خطاب قرار می‌دهند. می‌توان از پشتِ سر یا پشتِ بدن همچون آسیب‌پذیرترین بخش بدن انسان یاد کرد؛ گستره‌ای که نمی‌توانیم آن را ببینیم و کنترل بسیار کمی بر آن داریم و ازنظر فیزیولوژیک می‌توان آن را نقطهٔ کور بدن نامید. این جغرافیا دلالت‌هایی بر اعمالِ قدرت، ناامنی، آسیب‌پذیری، احساس خطر و تهدید دارد؛ مثلاً در بخش هفت در صحنه‌ای که علی حین تمرین موتورسواری از بیمارستان خارج می‌شود و با پدرش درحال گفت‌وگو است، اسماعیل از پشت سر علی ظاهر می‌شود و دستش را بر شانهٔ او می‌گذارد و کمی بعد علی از موتور پیاده می‌شود و اسماعیل جلو می‌نشیند و علی عقب.

استعاره‌های جهت در هر سه وضعیت و باتوجه‌به نسبتشان با موقعیت‌ها و شخصیت‌ها به‌شیوه‌ای معنادار در خدمت بسط و قوام و تکثیر مفهوم غلبگی و مغلوب‌بودگی در دو ساحت فضای مسلط و تحت سلطه در روند سلسه پیکارها به کار می‌روند.



نتیجه‌گیری

در بررسی سیر حرکت شخصیت مرکزی در غیاب خانه و تشریحِ پیکار و روابطِ قدرت در داستان آشغالدونی به نقش راهبردیِ نظام موقعیت‌پردازی که از آن به کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت نام برده‌ام، پی بردیم. در این داستان مفهوم و معنای طبیعتِ مد نظر هگل به مرز واژگونی می‌رسد و نه‌تنها تن به تغییر شکل و مغلوب‌بودگی نمی‌دهد، بلکه با نیرویی هرچه تمام‌تر در ماهیت آگاهیِ شخصیت‌ها ازجمله شخصیت مرکزی تراوش می‌کند و ما ناظر نشت و سرریز شدنش در تمامی کنش و واکنش‌های شخصیت‌ها در طول داستان هستیم. همچنان که جنس طبیعت ظهوریافته و ماهیت و خاص‌بودگی‌اش در داستان «آشغالدونی» پیوند تنگاتنگی با دوگانهٔ مرگ/زندگی دارد و باعث می‌شود مفاهیمی مانند نیاز، غذا، بقا و بیماری از دل این دوگانه بجوشد، هم‌زمان عامل پیوند شخصیت مرکزی با دیگر شخصیت‌ها و ختم شدنِ تمام اشیاء و صحنه‌ها به شکلی معنادار به کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت می‌شود؛ مثلاً شخصیت پدر که قبل از ورود به بیمارستان در داستان حضور دارد، از آغاز داستان حامل نشانهٔ مهم بیماری است و همچنین همهٔ دیگری‌های ظهوریافته در داستان هرکدام به‌شیوه‌ای در خدمت آمیختگیِ هرچه بیشتر شخصیت مرکزی با کلان‌دیگری هستند و درنهایت نسبتی که هر شخصیت با کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت دارد، تعیین‌کنندهٔ جایگاه اصلی او در این داستان خواهد بود و در این پیکار آینده دیگر از آنِ بندهٔ کارگری که با کار خویش باعث دگرگونیِ جهان می‌شود، نیست؛ بلکه از آنِ کسی است که هرچه بیشتر با کلان‌دیگری بیامیزد.

حال علاوه‌بر واژگونیِ مفهوم طبیعت رانهٔ خواست شناسایی که در پیکار بین ارباب و بنده فعال است و عاملیتی بنیادین دارد، به‌واسطهٔ ماهیتِ ظهوریافتهٔ موقعیت در این داستان و تأثیر چشم‌گیر آن به حاشیه رانده می‌شود و به‌واسطهٔ کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت رانهٔ خواست قدرت در مرکز این پیکار قرار می‌گیرد. این جابه‌جایی بر کیفیت شناسایی و تمام کنش و واکنش‌های شخصیت‌ها در طول داستان اثر می‌گذارد و با ظهور رانهٔ بقا و میل به چیرگی هرچه بیشتر قوت می‌گیرد و در سیر پیشروی داستان این انسان‌ها نیستند که با شناختشان در این آزرمجویی و پیکار قدر و منزلت طرف مقابل پیکار را تعیین می‌کنند؛ بلکه این کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت در کنار خواست قدرت و میل به چیرگی است که در غیاب خانه تعیین‌کنندهٔ منزلت و قدر انسانی است.

همچنین تأثیر دیگرِ این واپس‌روی و به حاشیه رانده شدن رانهٔ خواستِ شناسایی و پررنگ شدن خواست قدرت در سایهٔ کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت در غیاب خانه در پرداخت شخصیت‌ها در بعد تیپیک و نمادین و به‌خصوص روانی چشمگیر است و در جنس و محدودیت آگاهیِ شخصیت‌ها به موقعیت‌های پیش رویشان و تلاش نکردن برای بیشتر دانستن مشهود است. آگاهی شخصیت‌ها در غیاب خانه به‌سان عنصری هویت‌ساز و تقویت‌کنندهٔ فردیت دررابطه‌با کنش‌هایشان سطحی و کلی است. آن‌ها دست به کنش‌ها و

انتخاب‌هایی می‌زنند که وقوفی به جزئیات، ماهیت و چرایی‌اش ندارند و کیفیتِ آگاهیِ در جریان چه در طرفین غالب و چه در طرفین مغلوب محبوس در بستار کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت است و از آن فراروی نمی‌کند؛ حتی ظهور شبه‌خانه به‌طرق مختلف و کنش‌های متفاوت اسماعیل هم کارساز واقع نمی‌شوند و شخصیت مرکزی به‌سان اسفنجی درحال جذب تمام داده‌ها به‌خصوص از سمت دیگری‌های قَدَرتر (پدر و گیلانی) است و تمام ویژگی‌های آن‌ها تا پایان داستان در او با کیفیاتی در نسبت با کلان‌دیگری پدیدار می‌شوند. در سطوح و لایه‌های ظاهریِ داستان به نظر می‌رسد شخصیت‌ها درحال انتخاب کردن هستند؛ اما با کمی دقت‌نظر متوجه می‌شویم که آن‌ها به وضعیت‌ها مسلسل‌وار پرتاب می‌شوند و خودشان نقش فعالی در سلسله انتخاب‌هایشان ندارند. این روند در نسبت با شخصیت مرکزی و شیوهٔ روایت کردنش چشمگیرتر ظاهر می‌شود. هرچه به پایان داستان نزدیک‌تر می‌شویم، مشاهده‌های شخصیت مرکزی محدودتر و کلی‌تر می‌شود و سرعت روایت کردن بالاتر می‌رود. شرح صحنه‌ها حذف می‌شوند و دیگر از توصیف‌های اکسپرسیونیستی که ناشی از فردیت و تجربهٔ زیستهٔ منحصربه‌فرد انسان‌هاست، خبری نیست. کیفیتِ حرکت شخصیت مرکزی و دیگر شخصیت‌ها و کیفیت تنش‌های در جریانِ مسیر پیکارهایشان ریشه در فردیت آن‌ها ندارد؛ بلکه تحمیلی است از سمت کلان‌دیگری .

از دیگر پیامدهای مرکزیت یافتن رانهٔ خواست قدرت در غیاب خانه و محوریتِ تمام‌وکمال کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت غلبهٔ ذهنیت شیءشده و تأثیر این شیءشدگی بر آگاهیِ شخصیت‌هاست که تأثیر آن را کاملاً در جنسِ ماهیت روابط بین شخصیت‌ها و کنش‌هایشان می‌توان ردگیری کرد. آگاهیِ شیءشده علتِ روابط مکانیکی بین شخصیت‌ها و شباهت و یکپارچگیِ جنسِ کنش شخصیت‌ها از آغاز تا پایان داستان است. روابطی از جنس دادوستدِ صرف که در سطوح و کیفیات مختلف در جریان است. رانهٔ بقا و میل به چیرگی در چارچوب منطق سودآوری و اقتصاد تبادل‌محور بر ارتباط من و دیگری اثرگذار می‌شود و کنش ابزاری جایگزین کنش ارتباطی می‌شود. همچنین غلبهٔ این روند هرگونه طغیان در برابر کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت را به حاشیه و سکوت می‌راند و کلان‌دیگری/بیمارستان/موقعیت تبدیل به قلمرو جریان‌های سرمایه و عرصهٔ نیروهای هژمونیک در این داستان می‌شود.

در پایان داستان مسیر چرخش و انعکاس قدرت در الگویی دوَرانی و موصول به سلسله روابطِ گفتمان‌های قدرتِ در غلبه ماهیت مدوّر خود را با ظاهر شدن اسماعیل پشت در اتاقک تلفن عمومی آشکار می‌کند؛ وضعیتی که به‌نوعی با تکرار و غلبهٔ استعاره‌های جهت مثل پیچیدن و دور زدن در نسبت با مسیرهای صاف و مستقیم به‌صورت ضمنی درحال تقویت شدن است و سوژه‌ای که در بازیِ بی‌پایان نشانه‌های گفتمان‌های قدرت همچنان گرفتار باقی می‌ماند.

منابع

۱. باشلار، گاستون. بوطیقای فضا. ترجمهٔ مریم کمالی و مسعود شیربچه. روشنگران، تهران، ۱۳۹۱.

۲. پریشانی، زیبا. جست‌وجوی انگارهٔ خانه در آثار سهراب سپهری بر مبنای پدیدارشناسی تخیل گاستون باشلار. مجلهٔ شعرپژوهی (بوستان ادب)، سال دوازدهم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۹۹.

۳. جورج، لوکاچ. تاریخ و آگاهی طبقاتی. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. چرخ.

۴. خادم، مجید. درس‌گفتارهایی در آشنایی با نظام‌های ساختاری روایت ـ فرم و ساختار داستان (مبحث دوم: نظام شخصیت‌پردازی بخش اول). فصلنامهٔ داستان شیراز، شمارهٔ ۳۰، زمستان ۱۴۰۳.

۵. خادم، مجید. فهم داستان، جلددوم. انتشارات پرتو رخشید، شیراز، ۱۴۰۲.

۶. شار، ادم. کلبهٔ هایدگر. ترجمهٔ ایرج قانونی. ثالث، تهران، ۱۳۹۴.

۷. نوربرگ‌شولتز، کریستیان. مفهوم سکونت: به‌سوی معماری تمثیلی. ترجمهٔ محمود امیریاراحمدی. آگه، تهران، ۱۳۸۷.

۸. نیک‌سیرت، عبدالله. جستاری در باب گفتار «خدایان و بنده» در فلسفهٔ هگل. فصلنامهٔ علامه.

۹. هگل، گ.و.ف. خدایگان و بنده. ترجمه و پیشگفتار حمید عنایت. انتشارات خوارزمی، چاپ پنجم، تهران، ۱۳۸۷.

ادبیات داستانی

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

به‌هرحال هرکسی ایدهٔ خاص خود را دارد – تحلیلی بر داستان کوتاه «شاید اینجا یک نفر زندگی می‌کند» نوشتهٔ محدثه طلوع

خالو خالد

«شاید اینجا یک نفر زندگی می‌کند.» نام داستان شاکله‌ای از کلیت داستان را در خود دارد. در مکانی یا فردی زندگی می‌کند یا نمی‌کند یا شواهدی بر حضور فردی باقی مانده یا نمانده است. جمله‌ای که برای نام داستان استفاده شده، مبهم است. در کلیت داستان در عین این که جمله‌ای تعلیق ایجاد می‌کند، در جملهٔ بعدی تعلیق از بین می‌رود؛ ولی چون جواب سرراستی وجود ندارد، ابهام جای تعلیق را می‌گیرد. نشانه‌ها در داستان مخاطب را به این سو می‌آورند که همه‌چیز همان‌قدر که هستند و موجودیت دارند، همان‌قدر هم می‌توان آن‌ها را ناموجود دانست؛ همان‌طور که زمان چنین خاصیتی دارد. زمان همان‌قدر که هست، همان‌قدر هم بدون داشتن وجوه فیزیکی می‌توان نبود در نظرش گرفت. در عین این که زمان تأثیر می‌گذارد، مثلاً موجودات زنده و اشیا را فرسوده می‌کند، می‌شود با ابزارهایی تا حدودی جلوی تأثیرش را گرفت که ایجاد معنایی متفاوت می‌کند.

در جملهٔ اول و دوم اطلاعاتی داده می‌شود که علیه هم هستند؛ برای همین تعلیق جملهٔ اول در جملهٔ دوم از بین می‌رود؛ اما به‌واقع اطلاعاتی داده نمی‌شود مبنی‌بر این که مثلاً چه چیزهایی نوشته شده است؛ درحالی‌که جملهٔ دوم خیالمان را راحت می‌کند که دسترسی وجود دارد.

وقتی از صفحه‌هایی صحبت می‌شود که بیش از حد نازک شده‌اند و ترس از تاخوردگی وجود دارد، تأثیر زمان را می‌توان دریافت. با شناخت از فیزیک اشیا می‌توان متوجه شد چه مقداری گذشته که کاغذی نازک و شکننده شده است. راوی با ضمیر اول‌شخص روایتش را از حال می‌گوید؛ درحال اکتشاف. در جملهٔ پنجم و

ششم متن دفتر دیده و خوانده می‌شود؛ اما باز هم در عین این که با پیشرفت روایت تعلیق باقی نمی‌گذارد، ابهام ایجاد می‌شود. دقیقاً همان حالتی که در متن به آن اشاره می‌شود: «چند لایه کلمه و چند لایه شکل که روی هم صورت ناواضحی پیدا کرده.» ترکیب کلمات به‌خودی‌خود هم معنا دارند هم ندارند. کلمه خوانده می‌شود و می‌توان دریافت چه می‌گوید؛ اما وقتی کلمات در کنار هم یا در لایه‌هایی کنار هم می‌نشینند، مخاطب سعی می‌کند باتوجه‌به کنار هم قرار گرفتنشان آن‌ها را معنا کند که اگر نتواند، ابهام ایجاد می‌شود. مخاطب کلماتی در اختیار دارد؛ اما نمی‌تواند شکلی از آن‌ها دریابد.

تعلیق در مقایسه با ابهام؛ تعلیق برای گذر کردن است و ابهام برای ماندن. مخاطب برای گذر کردن از تعلیق فقط باید صبر داشته باشد، کنجکاوی محرک خوبی است تا زحمت صبر کردن را کم کند. اما نتیجهٔ ابهام با کنجکاوی و کنکاش در جمله‌جمله به‌دست می‌آید. برای همین است که مخاطب در مواجهه با متن‌هایی که دارای ابهام هستند از پرسش «آخرش چه می‌شود؟» استفاده نمی‌کند بلکه جمله‌به‌جمله پیش می‌رود و با هر جمله این سوال رامی‌پرسد: «منظورش چه بوده؟»

تعلیق در این داستان به عهدهٔ ماشین سپرده می‌شود. همان کاری که وسایل نقلیه می‌کنند؛ مخاطبی فقط نیاز دارد به مقصد برسد پس از وسایل نقلیهٔ سریع‌تری استفاده می‌کند تا رنج تحمل مسیر برایش کمتر شود. در مقایسه فردی که مسیری را سلانه‌سلانه طی می‌کند یا حتی قسمت‌هایی را بارها و بارها می‌رود و برمی‌گردد، آنچه از مسیر می‌خواهد متفاوت است و مقصد و نهایتی را نمی‌توان برایش متصور شد. حال با قیاس تعلیق و ابهام می‌توان متوجه شد در تعلیق این امکان وجود دارد که از وسایل کمکی استفاده شود؛ ولی در ابهام باید شخص مخاطب حضوری مستمر داشته باشد، حضوری فعال و کاوشگر.

«به‌دقت و به‌آرامی بازش می‌کنم و زیر دستگاه می‌گذارم و از مانیتور می‌خوانم.» دستگاه به‌راحتی مسیر را کوتاه می‌کند، مسیری که اگر به‌گونه‌ای دیگر می‌خواست مخاطب را با آن مواجه کند، می‌توانست دادن اطلاعات را چندین صفحه به عقب بیندازد.

در ادامه چنین می‌آید: «چند لایه کلمه و چند لایه شکلی که روی هم صورت ناواضحی پیدا کرده. به همین شکل نگهش داشته. می‌توانست به صندوق امانات بسپرد؛ البته اگر بانک چنین چیزی را بپذیرد یا پاره کند یا آتش بزند و خاکسترش را با خود حمل کند.» متن پیراسته می‌شود و راوی فقط اعلام می‌کند عوامل مخدوش‌کننده از بین رفته است؛ ولی محتوایی را که از متن می‌تواند بفهمد و حتی ظاهر متن را برای مخاطب شرح نمی‌دهد. در ادامه باز هم کاری به آنچه نوشته و کشیده شده است، ندارد. درمورد این موضوع صحبت می‌کند که با آنچه متن بر آن نگاشته شده، چه کارهایی کرده است و چه کارهایی می‌توانسته انجام دهد. پس مخاطب را از مقولهٔ متن و نوشتار دور می‌کند و به‌سمت حجم می‌کشاند؛ کلمه، اشکال، خطوط و کاغذ جنبهٔ فیزیکی به خود می‌گیرند و از حجمی که در اختیار مخاطب قرار می‌دهد، معنا تولید می‌کند، نه از معنای لغاتی که روی کاغذ نوشته شده است.

راوی هم در جایگاه روایتگر قرار می‌گیرد و هم در جایگاه مخاطب.
راوی در مقام روایتگر هر آنچه را می‌خواهد، شرح می‌دهد و به رؤیت مخاطب می‌آورد.
راوی در مقام مخاطب کاوشگری است که آنچه را پیش رو دارد، بازخوانی می‌کند.
حلقه گشادتر می‌شود. به فضای اتاق و خانه‌ای که متن در آن قرار دارد، توجه می‌کند. زمان در این موقعیت چه کارکردی دارد؟ هرچقدر هم زمان گذشته باشد؛ مثلاً از وقتی این پنجره و خیابان در کنار هم قرار گرفته‌اند، «جز با هیاهوی آمدوشد ماشین و موتور ارتباط دیگری نداشته.» پس این حضور فیزیکی، تداوم حضور خیابان و خانه و صداها باعث می‌شود از مفهوم گذر شود. در اینجا مفهوم زمان است. پس حجم ملموس فیزیکی فارغ از معنا نیز ارزشمند می‌شود و الزامی بر این نیست که حتماً مفاهیم انتزاعی مورد توجه بیشتری قرار بگیرند.
«شاید تا همین دو هفته پیش بر روی یادداشت‌های قبلی می‌نوشته و بلافاصله روی کلمات و هرچه جز کلمه بوده خط می‌کشیده. محفوظاتی نمایان شده به شرط دست نیافتن، به‌ظاهر. تنها همین یک دفتر به جا مانده و از این دفتر هر چه بخواهی باقی مانده.» تا بخواهد تعلیقی ایجاد شود، حدس و گمانی زده شود که مثلاً مخاطب قرار است با صحنه‌ای از قتلی مواجه شود و دفتر مذکور کنار جسد پیدا شده است، راوی در اولین فرصت تعلیق را از بین می‌برد؛ «اینجا یک ایستگاه مجهز و پیشرفتهٔ پلیس نیست.» وقتی دوباره به متن دفتر برمی‌گردد، نه از معنای کلمات که از چگونگی نگاشتن کلمات سخن به میان می‌آورد: «همهٔ پاک‌شده‌ها با پاک‌کن، زیر غلط‌گیر پنهان شده و با خودکار و مداد خط‌خطی‌شده را به دستگاه می‌دهم.» پس شخصی که دفتری از او به جا مانده نیز در رتبهٔ دوم قرار می‌گیرد. آیا جسدی وجود دارد یا نه؟ جسد حامل یک مفهوم است، مرگ؛ اما اگر جسدی وجود نداشته باشد و فقط آثاری به جا مانده باشد، مخاطب با محو شدن سوژه روبه‌روست؛ پس بودونبود جسم یا تحول در جسم ایجاد مفهوم می‌کند. از این منظر نیز تقدم حجم بر مفهوم را می‌توان دریافت.
هر کلمه، هر جمله و هر متن معناداری وقتی پاک می‌شود و بر آن کلمه و جمله و متنی نگاشته می‌شود، احتمالاً به این معناست که از مرحلهٔ فکری به مرحلهٔ فکری دیگری عبور کرده است. اگر بپذیریم که نوشتن یکی از حیاتی‌ترین ابزارهای اندیشیدن است، وقتی اندیشه‌ای تغییر می‌کند، یعنی اندیشه‌ای محو شده و اندیشه‌ای دیگر ظاهر شده است. به‌خودی‌خود این عمل فارغ از این که در گذشته چه کلماتی نوشته شده و پاک شده یا با غلط‌گیر ناپدید شده و به جایش چه کلماتی پدید آمده است، می‌تواند مفهوم تحول اندیشه را برساند. تحول اندیشه این تعبیر را به همراه دارد که شخصیتی به شخصیتی دیگر تبدیل شده است. در این تعریف به نظر می‌آید محتوا بر کالبد اولویت داده شده است؛ اما مسئله در روایت همین جاست که تحول محتوایی را ازطریق فرم بازتولید می‌کند؛ یعنی این باور وجود دارد که اگر قرار باشد محتوا تغییر کند، باید فرم به‌کل محو شود و از نو ساخته شود تا محتوایی جدید تولید شود.

«می‌خواهی دفتر یا لااقل چند صفحهٔ خط‌خطی‌شده را ببینی؟ صفحهٔ شمارهٔ ۴۸ و ۴۷ چطور است؟ که مثلاً ثابت کنم چند صفحهٔ رندوم بوده و مقطع زمانی و مکانی خاصی از زندگی مفقودشده‌ای را توضیح می‌دهد که در دو صفحه سه‌چهارم موجودیتش را می‌توان شناخت؟ یا صفحهٔ آخر؟... .»

همچنان که در این بند می‌توان دید، راوی با صراحت مخاطب را مورد پرسش قرار می‌دهد، تقابلی را که با تعلیق دارد، بیان می‌کند، چگونگی به دست آوردن شناخت را زیر سؤال می‌برد و اعلام می‌کند سوژه مفقود شده و محوشدگی اتفاق افتاده است.

این بند نقطهٔ عطفی در روایت است. لحن راوی عوض می‌شود؛ انگار به خود می‌آید که آنچه تابه‌حال گفته شده است، برای مخاطب این سوءبرداشت را ایجاد نکرده باشد که به‌واقع به‌دنبال مفهوم خاصی است، تقابلی دیگر با تعلیق. یکی از جنبه‌های جذاب تعلیق فرصت قضاوتی است که به مخاطب می‌دهد. مخاطب می‌تواند طبق نشانه‌ها قضاوت کند، پیش‌بینی کند و لذت مفتخر شدن به عنوان شخصی پیش‌گو یا نکته‌سنج را ببرد؛ درحالی‌که راوی می‌گوید: «او تنها مفقود شده و نمی‌دانیم از که حرف می‌زنیم.» یعنی اصلاً و به هیچ عنوان به‌دنبال هیچ مفهومی نیست و کسانی که نیاز دارند، انگار که نیازی حیاتی برایشان است، نخواهند توانست این متن، این داستان، این روایت و این راوی را با دید دیگری ببینند و با نگاه قضاوتگرشان به‌دنبال ضبط‌وربط خطوط و کلمات باشند یا بخواهند جریانی را دنبال کنند: «چه کسی به روایتی از نیستی اهمیت نمی‌دهد؟» یگانه مقوله‌ای که ذهن راوی را درگیر کرده است و از این راه بیانش می‌کند؛ پس چون محصول را داستان می‌نامیم، انتظارها از پیش مشخص می‌شود؛ مثلاً به‌دنبال سرانجامی برای این متن دفتر نباشید.

می‌توانیم شرح بعد از بندی را که نقطهٔ عطف در نظر گرفتیم، به این شکل بیان کنیم: راوی همچون شخصی است که ذهنش درگیر مقوله‌ای است و شروع می‌کند بلندبلند فکر کردن یا حتی دلش می‌خواهد برای دیگری بازگویش کند که ناگهان به خود می‌آید و هر آنچه به بیان آورده است، ممکن است مخاطب را دچار سوءبرداشت کند و بخواهد با او و روایتش همان قضاوتی را داشته باشد که با هر داستان دیگری؛ پس همهٔ مسیری را که آمده است، معکوس می‌کند تا نه‌تنها به قضاوت‌ها که به قضاوت کردن هم شک کند: «می‌دانی که می‌توانستم چنین دفتری بسازم یا چند صفحه به همین نام و نشان بنویسم و خط بزنم و در اختیارت بگذارم.» حال که ذهن قضاوتگر را سرکوب می‌کند، ابلاغیهٔ خود را جایگزین می‌کند: «این تنها روایت موجود است از سندی که به دست من افتاده و تو داری آن را می‌خوانی و بعدتر به همه‌چیز فکر می‌کنی.» حال احکام چه هستند: «دفتر نسبتاً قطوری است. نباید بیش از سیصد صفحه داشته باشد؛ اما با احتساب صفحات ورم‌کرده به نظر می‌رسد چهارصد صفحه دارد.» دوباره از ویژگی‌های فیزیکی حجم شیئی به نام دفتر می‌گوید، نه محتوایی که ممکن است در نوشتار بتوان یافت و دریافت کرد؛ اما چرخشی که راوی در لحن به وجود آورد، باعث می‌شود جایگاه راوی تثبیت شود. راوی تا پیش از این هر دو مقام را داشت. هم راوی بود هم مخاطب؛ اما این چرخش لحن باعث می‌شود مخاطب را از جایگاه قضاوتگری ساقط کند و

بنشاند به شنیدن روایتش؛ پس راوی با خیال راحت برمی‌گردد به همان مقوله‌ای که پیگیری می‌کرد؛ اما این بار با لحن روایتگری مقتدر که هیچ مخاطبی اجازهٔ قضاوت کردنش را ندارد و فقط باید مخاطب بماند. راوی با حفظ جایگاه غرق جزئیات می‌شود و شرح کاملی را از کاری که دارد می‌کند، ارائه می‌دهد که این جزئیات راوی را به ورطه‌ای دیگر می‌کشاند. او که اینک فاصله‌اش را با مخاطب ایجاد کرده و جایگاه والاتری برای خود اختصاص داده است، سرمنشأ را فراموش می‌کند یا سؤال نخستین را از دست می‌دهد؛ چرا که تمام‌وقت درگیر مقوله‌ای می‌شود که هیچ دلیلی برای آن نمی‌توان متصور شد: «یک صفحه که ضخامت بیشتری نسبت به سایرین دارد، بدون خطخطی و با دانه‌های برجستهٔ ریزودرشت روشن. خم می‌شوم و کاغذ را بو می‌کنم. بوی گُه بلند می‌شود. با تکه‌کاغذی گوشه‌اش را می‌گیرم و درِ سطل زباله را باز می‌کنم؛ اما یادم می‌افتد این بخشی از تنها سند موجود است.» در روندی که روایت در پیش گرفته است، محو شدن سرمنشأ (متن به‌جامانده از شخص) عمق بیشتری می‌گیرد. راوی ابتدا فاصله‌ای بین خود و مخاطب ایجاد می‌کند، بعد فرضیه‌ای مطرح می‌کند: «اصلاً من این متن را نوشته‌ام.» و طبق همین فرض پیش می‌رود و برایش حکم و حقیقت ماجرا می‌شود. اگر در ابتدای روایت این پیش‌فرض یا قضاوت برای مخاطب وجود داشت که ممکن است راوی بخواهد ازطریق دفتر به شخصی برسد که متن از او به جا مانده است، در این بخش می‌توان دید انگار تقدس حجم و فیزیک دفتر بر محتوا و حتی از مؤلف آن (شخصیت مفقود) بیشتر می‌شود و تا آنجا پیش می‌رود که هرآنچه غیر از حجم دفتر را نادیده می‌گیرد؛ نوعی محو شدن اتفاق می‌افتد.

بالاخره نشانه‌ای باعث می‌شود بین به‌جامانده (دفتر) با سرمنشأ (شخصی که دفتر را به جا گذاشته) پیوندی ایجاد شود: «خم می‌شوم و کاغذ را بو می‌کنم. بوی گُه بلند می‌شود... . خیلی ملایم سعی می‌کنم با دستمال کمی هم شده، تمیزش کنم. نشانهٔ چیست؟ چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ روی سنگ کوچک توالت پاهای بزرگش را به‌دقت و در زاویهٔ مناسب جا داده و به‌سرعت نشسته...» پیوند دفتر با مؤلفش ازطریق رد گُهی است که به جا مانده است.

حالا که خواسته پیوندی ایجاد کند، با چه چیزی این کار را کرده است.

افکار راوی تماماً براساس اشیاء ملموس به کار می‌افتد و هر نشانه‌ای که می‌یابد، او را به فضای ماورا یا مفاهیم نمی‌برد. وقتی پیوند بین دفتر و مؤلفش برقرار می‌شود، با همان نظمی به شرح کاری که مؤلف دفتر انجام داده است، می‌پردازد که خودش در مواجهه با دفتر انجام می‌داد؛ اما این حدس و گمان که ممکن بوده مؤلف دفتر در وقت حضور در توالتی چه کارهایی و با چه جزئیاتی انجام می‌داده است، برآمده از رفتار خود راوی است. یکی از دلایل همان است که گفته شد. نظم پرداخت‌شدهٔ دو اقدامِ برخورد با دفتر و به توالت رفتن یکسان است و ازآنجایی‌که توانایی فکری راوی بر مبنای اشیاء ملموس است، نمی‌تواند چنین تخیلی داشته باشد که اقدام‌های مؤلف دفتر را به‌صورت ذهنی بازتولید کند؛ پس در اینجا تداعی اتفاق‌افتاده تداعی رفتار خودش است که به دیگری نسبت داده است.

دلیل دیگری که در روند پرداخت داستان آمده است: «تا در زمان مقرر پشت میزی بنشیند و با ارباب‌رجوع احوالپرسی کند. پیش از این که صندلی را عقب بکشد و بنشیند و سی دقیقه به تصویر یک نفر، یک روایت، یک تاریخ در مانیتور خاموش خیره شود و بعد سیستم را روشن کند و کاغذها را مرتب کند.» چه می‌شود که از فضای توالت به فضایی می‌رود که با ارباب‌رجوع سروکار دارد، آن هم بدون هیچ نشانهٔ مشهود و ملموسی؟ راوی با قرار دادن خود به جای مؤلف دفتر اقدام‌هایی را که خودش انجام می‌دهد، به دیگری نسبت می‌دهد؛ پس ازاین‌طریق گونه‌ای از محوشدگی را به نمایش می‌گذارد. راوی جایگزین مؤلف دفتر می‌شود و حضورش را از بین می‌برد. به‌این‌ترتیب راوی دفتر را صاحب می‌شود یا روایتی از آن حجم را به تملک خود درمی‌آورد: «مانیتور کاغذ سیاهی نشان می‌دهد، در قسمت‌هایی قهوه‌ای سوخته در میان قهوه‌ای روشن. یک صفحه که ضخامت بیشتری نسبت به سایرین دارد، بدون خط‌خطی و یا دانه‌های ریزودرشت روشن. خم می‌شوم و کاغذ را بو می‌کنم. هیچ بویی احساس نمی‌کنم. همیشه همین‌طور است. شلوغی و سروصدا حس بویایی و نظام بساوایی‌ام را مختل می‌کند و درعوض بینایی چندبرابری نصیبم می‌کند. کاغذ را زیر دستگاه می‌گذارم و از مانیتور کمک می‌خواهم. حالا بیش از دو متن دارم.»

همان‌طور که در این تحلیل مشهود شد، تا اینجای روایت مؤلفه‌هایی ثابت هستند: راوی، دفتر (به‌جامانده)، دستگاه ازبین‌برندهٔ فیلترهای مخدوش‌کننده، مخاطب، شخص مفقود، همچنین ایدهٔ محوشدگی و محو کردن؛ اما طی روند پرداخت روایت برخورد راوی با آنچه درگیرش است، به‌خصوص حجم فیزیکی دفتر، تولید مفاهیمی متفاوت می‌کند.

هنر یا هر اثر به‌جامانده از بشر در قالب هر وضعیتی بازخوانی آدمی از پیرامونش (طبیعت) است. راوی با چنین اثری روبه‌روست؛ پس بازخوانی خودش را نسبت به آنچه به دستش رسیده است، دارد که این خود می‌تواند اثری دیگر باشد و برای این که چنین مسئله‌ای واضح شود، رابطه‌ای کاملاً متفاوت با اثر به‌جامانده برقرار می‌کند. نه از روی متن، که حجم دفتر را مورد تحقیق قرار می‌دهد. متن وقتی به دستگاه داده می‌شود و دستگاه اثری را بازتولید می‌کند، می‌توان گفت هم اثر قبلی هست و هم آنچه به دست آمده است، اثری جدید است. وقتی دنیای اطرافش را بازگو می‌کند، همچون اثر در نظر گرفته می‌شود؛ پس اثری را که اثر قبل از خود را بازتولید می‌کند، می‌توان اثری مستقل در نظر گرفت. این رویکرد نیز مسئلهٔ محوشدگی را بازنمایی می‌کند. پیرامون محو می‌شود و اثر جایش را می‌گیرد. اثر اول محو می‌شود و اثر بعدی جایگزین می‌شود.

در ادامه به نظر می‌آید بالاخره متن بازتولید می‌شود؛ یعنی خط‌خطی‌ها برطرف شده، متن در اختیار راوی قرار می‌گیرد. حال آنچه در اختیار راوی است، باتوجه‌به این که از قبل مشخص شده است که ارزش مؤلفه‌ها برای راوی متفاوت است، پس آنچه در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد، می‌تواند متفاوت باشد یا بهتر است گفته شود بازتولید دیگری اتفاق می‌افتد که این بازتولید خود اثری مجزا می‌شود. متنی که از دستگاه خارج می‌شود،

بخشی از داستان «سه‌قطره خون» صادق هدایت است. با این تفاوت که در انتهای متن نوشته شده «یک گُه سفت»، عبارتی که جایگزین «سه قطره خون» شده است.

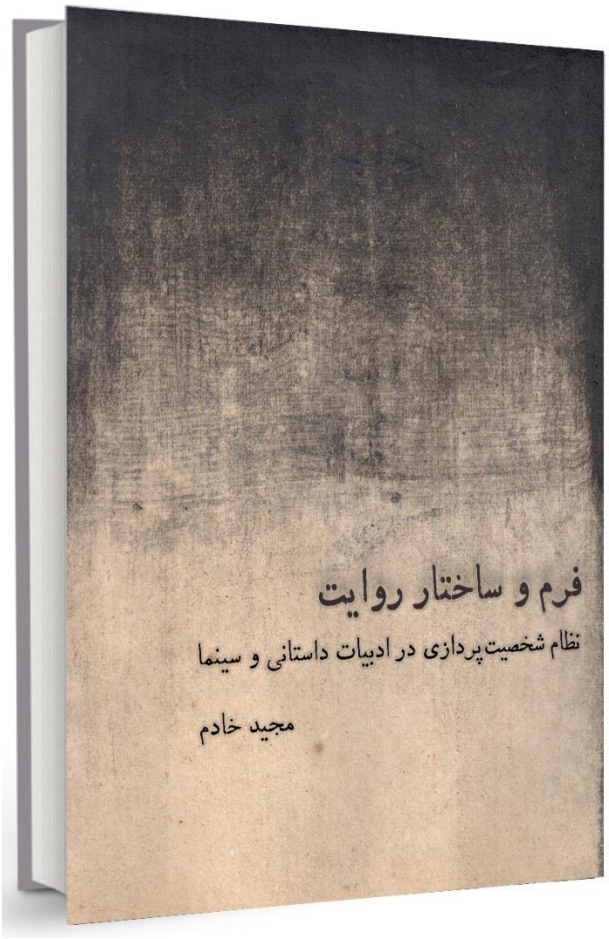
با شرایطی که شرح داده شد، این سؤال پیش می‌آید که بازتولیدی که پیش روی مخاطب است، آن اثری است که از دستگاه بیرون آمده است یا اثری است که راوی بازتولید می‌کند و به مخاطب تحویل می‌دهد؟ «یک گُه سفت»، عبارتی که تداعی‌گر صحنهٔ توالت است که با جزئیات به آن پرداخته شد؛ یعنی این سوءظن تقویت می‌شود که راوی در متنی که از دستگاه گرفته، دخالت کرده و تحویل مخاطب داده است: «یک مخاطب، یک متن، یک سند ویک دلیل برای وفاداری؛ مثل وفاداری انسان به یک تاریخ، به یک جغرافیا، به یک جادهٔ اصلی بدون برگشت.»

«به‌هرحال هرکسی ایدهٔ خاص خود را دارد؛ اما در جهان پرتصادف ما مگر می‌شود همواره به یک ایده پایبند ماند؟»

راوی‌ها، مؤلف‌ها و نویسنده‌ها در مواجهه با بازتولیدها محو می‌شوند و تا زمانی که اثر و مخاطب وجود داشته باشند، نمی‌توان پایانی بر این روند متصور شد.

«ظهوری تغییرشکل‌داده بی وفاداری زمان.»

در نهایتِ محوشدگی راوی محو می‌شود و فقط روایت‌ها می‌مانند. روایت‌هایی که نمی‌خواهند روایت مبدأ وجود داشته باشد، روایت حاکم و مقدر را تضعیف و محو می‌کنند؛ پس تقدسی در هیچ روایتی باقی نمی‌ماند. روایت در معنای روایتگری، حال هرچه گفته باشد.



بخشی از مقدمهٔ کتاب:

این کتاب با دو هدف اصلی نوشته شده است. هرچند در زمینه‌های دیگری نیز ممکن است سودمند واقع شود. هدف اول، شرحی پایه بر نظریهٔ "نظام‌های ساختاریِ روایت" بوده است. یک دستگاه توصیفی‌تحلیلیِ سیال، با امکانِ درونیِ وجه خودانتقاد برای کمک به ایجاد فهم و حتی ادراکی دقیق‌تر و البته عمیق‌تر از روایت و داستان و فرم و ساختار آن‌ها و فرایندها و چگونگی‌شان. شیوهٔ دقیق مواجهه و برخورد، روش تجزیهٔ اختصاصی، تاکید بر وجود دانش تخصصی روایت (بی‌تعصب و بی‌اتصال به مبانیِ کهنهٔ دانشگاهی و کهنه‌ترِ فضای آزاد انجمن‌های ادبی و هنری) و قرارداد واژگان تخصصی (با تاکید بر زبان فارسی و اجتناب از آشفتگی‌های رایجِ ناشی از ترجمه‌ها)، در رویکرد کلیِ این نظریه مدنظر قرار گرفته شده است. هدف دوم نیز در امتداد هدف اول، ایجاد راهنمایی آغازین بر مطالعهٔ تخصصیِ روایت و داستان برای برخی از روایت‌پژوهان و تحلیلگران و منتقدین آثار داستانی (به‌ویژه آثار هنری در ادبیات داستانی و سینمای داستانی) و همچنین دانشجویان و هنرجویان روایت و داستان بوده است.

این گسترهٔ مشخصِ مخاطب و تلاشم برای حرکتی قدم‌به‌قدم، ناچارم ساخت تا در ابتدا و در نیمهٔ آغازین فصل اول با بیانی بسیار ساده آغاز کنم. حتی کوشیده‌ایم مخاطبان کم‌تخصص چون هنرجویان و دانشجویان هنرهای داستانی را متقاعد کنم به وجود زمینه‌ای کاملا تخصصی در امر روایت (فارغ از زیبایی‌شناسی و دیگرمباحث مرسومِ فلسفه و علوم انسانی) بالاخص در ارتباط با آثار هنری. البته این بیان ساده به‌تدریج تا پایان فصل اول و سپس در طول فصل دوم، به بیانی تخصصی و دقیق‌تر و گاه اندکی غامض دگرگون شده است. ازاین‌رو کتاب حاضر مخاطبی پرحوصله و گشاده و دقیق طلب می‌کند...

ادبیات نمایشی و تئاتر

نمایشنامه

[redacted]

کافه کلاغ

«نمایش اپیزودیک»

مجتبی مقدم

اپیزود یک: یک کلاغ چهل کلاغ

نقش‌های نمایش:

مرد

کلاغ

کافه‌چی

مکان:

یک کافهٔ تقریباًامروزی.

پیشنهاد: موسیقی می‌تواند شروع و پایان هر اپیزود را نشان‌دار کند. موسیقی لزوماً قرار نیست با فضای نمایش مرتبط باشد. می‌تواند جفنگ و نامرتبط باشد.

موقعیت:

مردی تنها. نشسته پشت یک میز. اندوه و یاس از سرورویش می بارد. قهوه می‌نوشد.

لحظاتی می‌گذرد.

انسانی با کلهٔ کلاغ سمت مرد تنها می‌آید.

کلاغ: سلام.

مرد: (اندوهگین‌تر از آن است که متعجب شود؛ اما برای خالی نبودن عریضه کمی مبهوت می‌شود، با کمی تأخیر) سلام.

کلاغ: می‌تونم بشینم؟

تاخیر مرد در پاسخ دادن. کلاغ می‌نشیند.

کلاغ: می‌تونم توی روتون قارقار کنم؟

مرد، یخ و سنگی همچنان در پاسخ‌گویی تاخیر دارد. یا درست‌تر بگوییم، نمی‌داند چه پاسخی بدهد.

کلاغ: قُدقُدقُد... قُدقُدقُداااا...

کلاغ به شکل کلاغ‌واری می‌خندد. {شکل کلاغ‌وار: قاه‌قاه کشیده و اندکی گوش‌خراش}

کلاغ: خیلی بامزه بود، نبود؟ گفتم قارقار اما قدقد کردم.

مرد همچنان بی‌واکنش.

کلاغ: چند سالته؟

مرد: چرا می‌پرسی؟

کلاغ: چرا نپرسم؟

مرد: می‌شه تنهام بذارید؟

نگاه خیرهٔ کلاغ.

مرد: لطفاً!

کلاغ: می‌خوای توی روت قارقار کنم؟

مرد به دوروبرش نگاه می‌کند.

کلاغ: قوقولی‌قوقو. قوقولی‌قوقو.

کلاغ، کلاغ‌وار می‌خندد.

کلاغ: خیلی بامزه بود، نبود؟ گفتم قارقار اما قوقولی‌قوقو کردم.

مرد آه سنگینی می‌کشد. نه از کلافگی. بلکه از اندوهش.

کلاغ: نگفتی چند سالته؟

مرد: اگه بگم قول می‌دی بری؟

کلاغ: آره.

مرد: چهل سالمه.

کلاغ: یک کلاغ چهل کلاغ!

مرد: خب حالا برو.

کلاغ: نمی‌رم.

مرد: قول دادی می‌ری.

کلاغ: دروغ گفتم. یعنی راستش نگفتم.

مرد: (اندکی برافروخته) بهتره بری وگرنه...

کلاغ: وگرنه؟

مرد: (نه‌چندان‌محکم) وگرنه اندوهم تبدیل به خشم می‌شه و یک پَر چهل پَرت می‌کنم.

کلاغ: (مورمورش می شود) وویی! یه جوریم شد.

مرد: پس برو تا یه جوری‌ترت نشد.

کلاغ بی‌درنگ بلند می‌شود. چند قدمی دور می‌شود. بعد بر می‌گردد.

کلاغ: از همون اول که چشمم بهت افتاد فهمیدم خودتی.

مرد: (با تأکید) برو!

کلاغ: نمی‌خوای بدونی کدوم خودتی؟

مرد: گفتم برو!

کلاغ: باشه. می‌رم. فقط قبلش ته فنجون قهوت یه تکون ریزی بده تا نقش کلاغی که توش افتاده بپره. بعد من غیبم می‌زنه. به همین راحتی.

مرد فنجان قهوه‌اش را بر می‌دارد. با تعجب به نقش ته آن نگاه می‌کند.

کلاغ: یه تکون ریز و تمام. شاید این بار خوش‌شانس باشی و نقش یه مار یا خرس یا اژدها یا از اون ترسناک‌تر نقش یه هیچی مهیب توش بیفته.

مکث.

کلاغ: یه هیچی مهیب و بلعنده که تو رو توی خودش ببلعه و حل کنه و هضم کنه و پس هم نده!

سکوت.

مرد فنجان را با احتیاط روی میز بر می‌گرداند.

کلاغ بی‌درنگ می‌نشیند.

کلاغ: تا دیدمت فهمیدم.

مرد: (با اکراه) چی فهمیدی؟

کلاغ: فهمیدم یه شکست‌خوردهٔ دل‌شکستهٔ افسردهٔ تنهای غمگین بیمار طردشده‌ای که اندوه از سروروت می‌باره. اندوه ازت شُره می‌کنه. سرریز می‌کنه. **(بو می‌کشد)** بوی اندوه می‌دی. **(ادای چشیدن)** طعم اندوه می‌دی.

مرد بفهمی‌نفهمی بغض می‌کند.

کلاغ: هزاران بغض نشکسته درونت محبوسه. بغض نشکسته از بغض شکسته خطرناک‌تره. می‌تونه تبدیل بشه به خشم. خشمی که وقتی منفجر می‌شه... انفجارش از نوع انتحاریه. هم صاحب خشم رو می‌کُشه و هم دیگرانی که در نزدیکی اون بمب هستن.

نگاه مبهوت مرد.

کلاغ: تو یه به ته خط رسیده‌ای!

مرد نای نپذیرفتن ندارد. بی‌تفاوت تر از آن است که بخواهد چک‌وچانه بزند.

کمی مکث.

کلاغ: و من اومدم به تو کمک کنم تا برگردی سر خط.

نگاه سرد و خالی‌ازاحساس مرد.

کلاغ: (شمرده و با تأکید، برای تفهیم بیشتر) تو یه به ته خط رسیده‌ای و... و من کمکت می‌کنم برگردی سر خط. یه خط تازه. یه شروع تازه.

مرد: نمی‌خوام.

کلاغ: باید بگی چه عالی. ممنونم. تو نجات‌دهندهٔ منی.

مرد: گفتم نمی‌خوام.

کلاغ: باید بگی چطوری. باید بگی از کی شروع می‌کنیم.

مرد: دلم می‌خواد بمیرم.

کلاغ: اِاِا... اینم یه شروع تازه‌ست. یه حرکت برای تَرَک برداشتن بی‌حرکتی و سکون. ولی خب... منظور من این نبود.

کمی سکوت.

مرد: (رو به کافه‌چی) یه قهوهٔ دیگه لطف می‌کنید.

کلاغ: برای منم کلاغوچینو بیارید.

مکث.

کلاغ: تا حالا کلاغوچینو خوردی؟

مرد به نشانهٔ نه سر تکان می‌دهد.

کلاغ: حتماً امتحانش کن. ترکیبش هفتاد درصد قهوه‌ست و سی درصد عصارهٔ پَر کلاغ. یهویی از صفر می‌بردت روی صد.

مرد بی‌تفاوت شانه بالا می‌اندازد.

کلاغ: می‌خوای توی روت قارقار کنم؟

مرد باز هم شانه بالا می‌اندازد.

کلاغ: قور قور قوررر... قور قور قورررررر.

کلاغ، کلاغ‌وار می‌خندد.

کلاغ: خیلی بامزه بود، نبود؟ گفتم قارقار اما قورقور کردم.

مرد: خیلی بی‌مزه و لوس بود.

کافه‌چی با سفارش آنها می‌آید. مرد و کلاغ تشکر می‌کنند. مرد فنجانش را بر می‌دارد.

کلاغ: مراقب باش. بذار یه مقداری تهش بمونه. چون ممکنه یه نقش دیگه ته فنجونت بیفته و یه داستان تازه شروع بشه.

مرد با تشویش و نگرانی به فنجان نگاه می‌کند و بعد با احتیاط فقط نیمی از آن را می‌نوشد.

کلاغ: گفتی چند سالته؟

مرد: چهل.

کلاغ: یک کلاغ چهل کلاغ!

مرد: چی؟

کلاغ: یه کلاغ چهل کلاغ کُن.

مرد: یعنی چی؟

کلاغ: یعنی چهل تا جمله در مورد خودت بگو.

مرد: که چی بشه؟

کلاغ: که شاید حالت بهتر بشه... که اگه نشد، حتماً بدتر می‌شه.

مرد: نمی‌خوام.

کلاغ: بگو تا برم. قول می‌دم.

مرد: برام مهم نیست بری یا نه. برام فرقی نمی‌کنه.

کلاغ: باید برات فرق بکنه. هیچی بدتر از بی‌تفاوتی نیست. بگو.

مرد: دوس ندارم بگم.

کلاغ: (از جیبش شانهٔ سر طلایی‌رنگی بیرون می‌آورد و نشانش می‌دهد) بگو تا این رو بهت برگردونم.

مرد مبهوتِ شانهٔ سر، جیب‌هایش را می‌گردد.

مرد: کی برش داشتی؟

کلاغ: همون اول گفت‌وگومون. اشیاء براق ما رو وسوسه می‌کنن.

مرد: بدش من.

کلاغ: یادگار همسرته. زنی که عاشقش بودی و ترکت کرد.

مرد: مُرد.

کلاغ جاخورده نگاهش می‌کند. دفترچه‌ای از جیب بیرون می‌آورد.

کلاغ: این‌جا نوشته طلاق.

مرد: فوت شد. شش ماه پیش.

کلاغ: تسلیت می‌گم.

سکوت.

مرد: بدش به من.

کلاغ: یک کلاغ چهل کلاغ کن.

مرد: نمی‌کنم.

کلاغ: منم نمی‌دم. تو که حست رو به همه‌چیز از دست دادی. داشتن یا نداشتن یه یادگاری چه فرقی به حالت داره؟

مکث.

کلاغ: داره؟

مکث.

کلاغ: (با تاکید) فرقی به حالت داره؟

مکث.

کلاغ: پس زیر این بهمن اندوه هنوز جریان ضعیفی از زندگی وجود داره.

مرد بغض کرده است.

مرد: من تنها و بی‌کسم.

کلاغ: کلاغ اول.

مرد: من بدبختم.

کلاغ: کلاغ دوم.

مرد: کسی دوستم نداره.

کلاغ: کلاغ سوم.

مرد: زشتم.

کلاغ: (طوری سر تکان می‌دهد که حرف مرد را تایید کند) کلاغ چهارم.

مرد: ضعیفم.

کلاغ: کلاغ پنجم.

مرد: نتونستم خوشبختش کنم.

کلاغ شروع به شمردن با انگشتانش می‌کند و شش را نشان می‌دهد.

مرد: نتونستم جلوی مردنش رو بگیرم.

مرد: همیشه به همه‌چیز گند زدم.

مرد: بی‌لیاقتم.

مرد: بی‌عرضه‌ام.

مرد: شکست‌خورده‌ام.

مرد: به آرزوهام نرسیدم.

مرد: به آرزوهام نمی‌رسم.

مرد: آدم بدی‌ام.

مرد: تو شغلم به جایی نرسیدم.

مرد: پدر بی‌مسئولیتی‌ام.

مرد: زود تسلیم می‌شم.

مرد: زود وا می‌دم.

مرد: بی‌چاره‌ام.

مرد: ذهنم پر از خاطرات تلخه.

مرد: صبح تا شب توی سرم می‌شنوم که نمی‌تونم، که نمی‌شه.

مرد: عصبی‌ام.

مرد: پر از استرسم.

مرد: پر از ترسم.

مرد: پر از خشمم.

مرد: پر از نرسیدنم.

مرد ادامه می‌دهد بی آنکه صدایش را بشنویم. کلاغ هم همچنان می‌شمارد.

کمی بعد.

مرد: کاش به دنیا نمی‌اومدم.

کلاغ: کلاغ سی‌وهشتم.

مرد: کاش می‌مُردم.

کلاغ: کلاغ سی‌ونهم.

سکوت.

مرد: گاهی دلم می‌خواد به احترامِ یادِ همسرم، به خاطر بچه‌هام، یه کمم به خاطر خودم کاری بکنم. اما می‌دونم نمی‌تونم. می‌دونم بی‌فایده‌ست.

کلاغ: دقیقاً. خودشه.کلاغ چهلم. دوباره کلاغ چهلم بگو.

مرد: (با تردید) گاهی دلم می‌خواد به احترامِ یادِ همسرم، به خاطر بچه‌هام، یه کمم به خاطر خودم کاری بکنم. اما می‌دونم نمی‌تونم. می‌دونم بی‌فایده‌ست.

کلاغ: آفرین. خودشه. حالا «گاهی» رو از اول جمله و «اما می‌دونم نمی‌تونم. می‌دونم بی‌فایده‌ست» از آخر جمله بنداز. حذفشون کن. و دوباره تکرارش کن.

مرد کمی فکر می‌کند.

مرد: دلم می‌خواد به احترامِ یادِ همسرم، به خاطر بچه‌هام، یه کمم به خاطر خودم کاری بکنم.

کلاغ: آفرین. عالیه. کارت درسته.

مرد شانه بالا می‌اندازد.

مکث.

کلاغ: سی‌ونه کلاغ علیه کلاغِ چهلم. مبارزهٔ ناعادلانه‌ایه اما خب بهتر از هیچیه.

مرد: هووم.

کلاغ: پس به مبارزه ادامه بده. همه علیه کلاغ چهلم. کلاغ چهلم علیه همه.

کلاغ بلند می‌شود.

کلاغ: گپ‌وگفت خوبی بود. خدانگهدار. به امید ندیدار.

مرد: (شاکی) چی؟

کلاغ: چی، چی؟

مرد: همه‌ش همین بود؟

کلاغ: همه‌ش همین بود.

مکث.

مرد: من رو مجبور کردی... مجبور کردی...

کلاغ: مجبور کردم؟

مرد: مجبور کردی حرف بزنم. واکنش نشون بدم. بی‌تفاوت نباشم....

کلاغ: دقیقاً!

مرد: و الآن می‌خوای ول کنی بری؟

کلاغ: دقیقاً!

مرد: و لابد فکر می‌کنی من رو نجات دادی؟

کلاغ: نه دقیقاً.

مرد: (شاکی‌تر) پس چی؟

کلاغ: پس همین. منم تا همین‌جاش بلد بودم. ممکن بود کلاغ چهلم بگی من همین امشب خودم تموم می‌کنم. بازم من می‌گفتم آفرین، چه عالی. چه گفت‌وگوی خوبی بود. خدانگهدار و به امید ندیدار.

نگاه مبهوت و خیرهٔ مرد.

کلاغ آرام دست تکان می‌دهد و عقب‌عقب می‌رود.

مرد: شونه رو پس بده.

کلاغ شرم‌زده می‌خندد.

کلاغ: خوب یادت مونده‌ها.

کلاغ با اکراه دست به جیب می‌برد.

کلاغ: ممکنه این رو به‌عنوان هدیه یا دستمزد...

مرد: (محکم) نه.

کلاغ: حتی اگه واقعاً تو روت بگم قارقار.

کلاغ جلو می‌رود.

کلاغ: قارقار... قارقار... قارقار...

مرد: نه!

کلاغ ناچار و به‌اکراه شانهٔ طلایی را پس می‌دهد و سپس از کافه بیرون می‌رود.

مرد به شانهٔ طلایی نگاه می‌کند و بعد آن را با احتیاط و احترام توی جیبش می‌گذارد.

او هم اندکی بعد از کافه خارج می‌شود.

یک موسیقی ملایم.

اپیزود دوم: خرِ نهیلیست

نقش‌های نمایش:

خر

کلاغ

کافه‌چی

موقعیت: کافه. همان کافهٔ تقریباً امروزی.

توضیح واضحات:

کلاغ و خر با یک نقاب، خریت و کلاغیتشان نمایش داده می‌شود.

خر و کلاغ، هر دو زخمی و خون‌آلود هستند.

کلاغ: داریم می‌میریم.

خر: قبلش هم خیلی زنده نبودیم.

کلاغ: دلم نمی‌خواد بمیرم.

خر: دست تو نیست. نه به دنیا اومدن. نه مُردن.

کلاغ: فضای بین این دو تا چی؟ زندگی کردن.

خر: اونم دست تو نیست. فکر می‌کنی دست توئه.

کلاغ: زیادی جبرگرایانه حرف نمی‌زنی؟

خر: نه. فقط در مورد ارادهٔ آزاد و داشتن حق انتخاب و در دست داشتن افسار سرنوشتم عرعر نمی‌کنم.

مکث.

کلاغ: به‌عنوان موجودی که خیلی عمر می‌کنم و هوشمند و سیاس هستم فکر نمی‌کردم به این شکل بمیرم.

خر: شکل مردنمون از وحشتناکی و مسخرگی مرکمون کم نمی‌کنه.

کلاغ: یعنی مهم نیست چه شکلی می‌میریم؟

خر: نه.

کلاغ: نشنیدی می‌گن خوب مُردن از خوب زندگی کردن مهم‌تره.

خر: مزخرفه.

کلاغ: اینکه بهتره شرافتمدانه یا شجاعانه یا عاشقانه یا عارفانه یا سبکبال و با وجدانی آسوده بمیریم بهتر از مسخره مردن یا احمقانه مردن یا جاهلانه مردن یا با ذلت و حقارت مردنه.

خر: مزخرفه.

مکث کوتاه.

خر: مزخرف محضه.

نگاه خیره و غضبناک کلاغ به خر.

کلاغ: الحق که خری. یه خر محض. یه خرِ خر. یه خر خالص. یه خر خیلی خر. یه خر انباشته از خریت.

خر: درسته. طبیعیه. من خرم و ازم خریت انتظار می‌ره.

مکث.

کلاغ: الآن تو داری با این حرفات به من می‌گی؛ اینکه من به خاطر رفاقتِ با تو؛ از تو در مقابل همنوعان خودم؛ یعنی کلاغ‌های دیگه دفاع کردم و سر این کار جونم گذاشتم؛ کار عبث و مزخرفی کردم؟

خر: بله. کارت خریت محض بود.

کلاغ: من خرم؟

خر: خیلی کلاغ نیستی.

کلاغ: من خرم؟

خر: کار خرانه کردی.

کلاغ: من خرم؟

خر: بله و هنوزم داری با خریت تمام پافشاری می‌کنی که کار خرانه‌ای که کردی -یعنی مردن به خاطر یه خر- کار درست و شرافتمدانه‌ای بود.

کلاغ باز خیره و غضبناک به خر نگاه می‌کند.

سپس؛ کلافه و لنگان‌لنگان طول و عرض کافه را قدم می‌زند.

بعد رو به تماشاچی‌ها: بذار به هم‌کافه‌ای‌هامون بگم داستان از چه قراره. من یه روز که از روی درخت پریدم روی زمین و داشتم پاورچین‌پاورچین دونه ور می‌چیدم پاهام رفت توی گلِ لای چمن‌ها و زمین‌گیر شدم. از قضا این رفیق خرمون هم اونجا بود و قبل از اینکه لقمهٔ چپ دهن سگ یا گربه‌ای بشم یا آدمیزادها به خاطر نحسی و شومی جونم بگیرن بهم کمک کرد و نجاتم داد. زمان گذشت و روزی این رفیق خرمون ناغافل لگدی پروند و جوجه‌کلاغی رو ناخواسته کشت. یه قتل غیرعمد. و این‌طوری شامل اعمال‌قانونِ انتقامِ کلاغی شد. و اگه این قانون به گوشتون نخورده باید بهتون بگم هر چی در مورد کینهٔ شتری شنیدید بریزید دور که این کینهٔ کلاغی یه چیزی فراتر و ترسناک‌تر از اونه.

مکث. لیوانی آب می‌نوشد.

ما کلاغ‌ها از اون چیزی که فکر می‌کنید باهوش‌تریم و به‌شدت حواسمون به همه‌چیز هست و برای هستی، طبیعت و کیهان احترام زیادی قائلیم. اما خدا نیاره اون روز رو که کسی پا روی بالمون بذاره. پدرش در میاریم. و این‌طور شد که یه دسته صدتایی کلاغ در یه زمان و مکان مناسب به این جناب خر حمله‌ور شدن و نوک‌بارونش کردن و منقارتپونش کردن و با چنگال‌هاشون، تنشش رو آش‌ولاش کردن.

مکث.

این وسط من چی‌کار کردم؟ طبق قانون قدرشناسیِ کلاغ‌ها خودمو انداختم وسط مهلکه و از این خر الاغ در برابر دستهٔ خشمگین و دیوانهٔ کلاغ‌ها دفاع کردم. دفاع شرافتمدانه تا پای جون. و حالا که این دم‌آخری به این کافه اومدیم تا با نوشیدن یه قهوه با هشیاری کامل بمیریم این جناب خر حرف‌هایی می‌زنه که قلب سیاه من رو جریحه‌دار می‌کنه. و با این حرف‌ها ارزش اقدام شرافتمدانهٔ من رو زیر سئوال می‌بره.

خر: ببخش اگه با حرف‌هام ناراحتت کردم.

کلاغ: ناراحتی تو به دردم نمی‌خوره. تقاضا دارم در حرفات بازنگری کنی.

خر: متاسفم. من خرم و با خریت تمام تا ته حرفم می‌رم.

کلاغ خیره به خر نگاه می‌کند.

کلاغ: بسیار خب. بیش از این اصرار نمی‌کنم.

مکث.

کلاغ: (با خنده‌ای تصنعی) بهتره بحث و فضا رو عوض کنیم.

رو به کافه‌چی: لطفاً دو تا قهوه.

کلاغ: این دم‌آخری می‌دونی چی تو ذهنم میاد.

خر: نه. و اگه ناراحت نمی‌شی باید بگم مهم نیست. نه فکرت. نه این لحظهٔ دم آخری. هیچکدوم مهم نیستن. و نه فقط تو. فکرای منم مهم نیست. کلاً ما مهم نیستیم. و برای حسن‌ختام حرفام بذار خیالت راحت کنم. نه تنها ما، که هر چیز و هر کسی بیرون از ما هم مهم نیست.

کلاغ: (باز خنده‌ای مصنوعی و عصبی) آره. آره. متوجهم. ولی بذار بگم.

خر: بگو.

کلاغ: دارم به این فکر می‌کنم که روزی به‌عنوان روز جهانی خر توی تقویم داریم اما روزی به‌عنوان روز جهانی کلاغ نداریم.

خر می‌خندد.

خر: باور کن این هیچ اهمیتی نداره.

کلاغ هم می‌خندد: البته. البته. تنها چیز مهم اینه که هیچ‌چیز و هیچ‌کس مهم نیست.

خر: دقیقاً.

کافه‌چی با دو قهوه می‌آید.

کلاغ: (رو به تماشاچی‌ها) من از دقایقی پیش و از لحظه‌ای که گفتم بهتره بحث رو عوض کنیم تصمیم گرفتم که این خر رو به قتل برسونم. حقیقتاً نمی‌تونم با این قضیه کنار بیام که مُردنم از دید کسی که به خاطرش دارم می‌میرم پوچ و بی‌اهمیت باشه. و از اون جایی که نمی‌خوام خاطر شما رو مکدر کنم و روحیهٔ لطیفتون رو آزرده کنم فقط خبر این قتل رو به اطلاع شما می‌رسونم و خود قتل رو به شما نشون نمی‌دم. این اخلاقی‌تره و البته بهتره که به لحاظ قانونی هم شما شاهدش نباشید.

مکث.

کلاغ: بازم این دم‌آخری یه چیزایی به ذهنم میاد.

خر: ذهن بازیگوشی داری.

کلاغ: آره پدرسوخته.

مکث.

کلاغ: ذهنم به ترکیباتی که با اسم خر ساخته شده فکر می‌کنه.

خر: (در حال نوشیدن قهوه) مثلاً.

کلاغ: خرمگس.

خر: جالبه.

کلاغ: خرگوش.

خر: اوهوم.

کلاغ بلند می‌شود و پشت سر خر قرار می‌گیرد و دستانش (بال‌هایش) را دور گردن او حلقه می‌کند.

کلاغ: گورخر. خر خاکی. و از همه مهم‌تر خرچنگ.

فشار بال‌ها را بیشتر می‌کند.

خر: (کمی معذب) اگه کمی حالت رو بهتر می‌کنه باید بهت بگم خالص‌ترین درجهٔ ایثار، ایثار خواسته نشده‌ست.

کلاغ: یعنی چی؟

خر: یعنی تو داری برای کسی می‌میری که براش مهم نیست داری براش می‌میری. مثل اینکه کسی رو دوست داشته باشیم و بهش عشق بورزیم بی اینکه از ما خواسته باشه یا براش مهم باشه.

کلاغ: جالبه.

خر: امیدوارم که کمی حالتو خوب کرده باشم.

کلاغ: برات مهمه که حال من قبل از مردن کمی خوب بشه؟

خر: (خندان) نه؛ البته که نه.

کلاغ هم می‌خندد.

کلاغ: لطفاً نور بره.

همزمان با رفتن نور فشار دست‌ها بیشتر می‌شود.

اپیزود سوم: مسخِ قابیل

نقش‌های نمایش:

مرد

کافه‌چی

موقعیت:

مرد پشت میز؛ رو به حضار توی کافه. همان کافهٔ تقریباًامروزی. آمادهٔ سخنرانی.

مرد: سلام به همه. امیدوارم حالتون خوب باشه. و ازتون تشکر می‌کنم که دعوت گروه ما رو پذیرفتید و به این سمینار یا برنامهٔ گفتار شخصی یا هر اسم دیگه‌ای که روش می‌ذارید تشریف آوردید. سعی می‌کنم به‌اندازه، شفاف، منسجم و روشنگر حرف بزنم و تجربه‌ای رو که از سر گذروندم رو به شما انتقال بدم.

اسم من «قابیله». البته قابیل نیست. یعنی من تقاضا دارم که من رو قابیل صدا بزنید و من رو با این اسم به یاد بیارید. برای منی که کاملاًانسان نیستم... منظورم اینه برای منی که مدتی هست انسان شدم داشتن یک اسم انسانی ضروری هست و جلوتر توی حرف‌هام اشاره می‌کنم که چرا این اسم رو انتخاب کردم.

عنوان این سمیناری که قراره من خدمت شما ارائه کنم هست «تجربهٔ من از مسخ شدنم از کلاغ به انسان». بله درست شنیدید، من قبلاً کلاغ بودم و یک روز صبح که از خواب بیدار شدم دیدم که دیگه کلاغ نیستم و تبدیل به انسان شدم و طی این فرایندی که مدتی طول کشید، این انسان شدن کامل‌تر شد تا الآن که در خدمت شما اینجا نشستم و با شما گفت‌وگو می‌کنم.

کافه‌چی برایش قهوه و آب می‌آورد. گلو صاف می‌کند و با تعارف آب به حضار، آب می‌نوشد.

مرد: ببخشید من هنوز تارهای صوتیمم کاملاً انسانی نشده ولی با تمام وجود سعی می‌کنم که صدام خش بر نداره و یکهویی قارقار نکنم. **(خجالت‌زده و معذب می‌خندد).**

قبل از توضیحات بیشتر بگم که راحت باشید و قهوه‌تون رو حین صحبت من، هر وقت که لازم دیدید سفارش بدید چون علاوه بر پول بلیط ورودی این سمینار، هزینهٔ یک قهوهٔ سینگل از شما گرفته شده و این از شرایط این کافه برای برگزاری این سمینار بود و جا داره همین‌جا از صاحبان این کافه، یعنی کافه‌کلاغ تشکر کنم. صاحب کافه و بارمَن‌ها تاکید داشتن که پیجشون رو در سوشال‌مدیا دنبال کنید و از خدمات ویژه‌شون اینه که با پیک موتوری قهوه رو درِ منزل شما یا محل کارتون یا هر جایی که بخواید هم می‌فرستن. هم قهوه و هم سایر نوشیدنی‌های سردوگرمی که مرسومه در کافه‌ها می‌خوریم... ببخشید من خیلی خوب نمی‌تونم حرف بزنم... امیدوارم تونسته باشم حق این دوستان رو در تبلیغ ادا کرده باشم....

مکث. کمی دیگر آب می‌نوشد.

مرد: و اما مسخ. مسخ من از کلاغ به انسان. هرچند همه کم‌وبیش می‌دونیم، لازمه که کمی در مورد مسخ بگم. این که مسخ چیه، انواع مسخ کدومه و مسخ در طی تاریخ چه مسیری رو طی کرده و مسخ‌شده‌های معروف کیا هستن...

اول از یکی از این مسخ‌شده‌های معروف می‌گم... **(کتاب مسخ کافکا را نشان می‌دهد)** برای اینکه بهتر موضوع براتون عینیت پیدا کنه از یه مثال شروع می‌کنم تا بهتر مفهوم رو درک کنید... مسخ اثر فرانتس کافکا... که در این رمان کوتاه انسانی به نام گره گوارسامسا یک روز صبح از خواب بیدار می‌شه و می‌بینه که تبدیل به یک سوسک شده... بذارید پاراگراف اولش رو براتون بخونم.... اگه این اثر معروف رو نخوندید حتما بخونید... «یک روز صبح وقتی گرگور سامسا از خوابی آشفته به خود آمد، دید در تختخواب خود به حشره‌ای بزرگ تبدیل شده است»... یک سوسک...

در اینجا ما مسخ یک انسان به یک حیوان یعنی حشره رو شاهد هستیم... بر خلاف مورد من که مسخ از حیوان یعنی کلاغ به انسان صورت گرفته... خب می‌شه گفت مورد من نادرتر و خاص‌تره... اینکه حیوانی به انسان تبدیل بشه نادرتره...

اما مسخ چیه؟ مسخ رو می‌شه به تغییرشکل افراد و اجسام از شکل اولیه به شکلی دیگر تعریف کرد. که توی برخی از این تعریف‌ها اون شکل دوم شکل زشت‌تر و نامناسب‌تر است. ما در مسخ از خودمون، بدن، افکار و دنیامون جدا می‌شیم و به موجود دیگری تبدیل می‌شیم. در این فعل‌وانفعال ما هم نسبت به شخصیتمون و هم نسبت به واقعیت دچار غریبگی می‌شیم. مسخ می‌تونه هم کوتاه‌مدت باشه و هم برای همیشه رخ بده.

همهٔ ما ممکنه تجربیات کوتاه‌مدتی از مسخ رو تجربه کرده باشیم. مثلاً وقت‌هایی که توی آینه به خودمون نگاه کردیم و احساس کردیم داریم به یه غریبه نگاه می‌کنیم...

بلند می‌شود و آینه‌ای جلوی تماشاگران می‌گیرد.

مرد: برای اینکه حرف‌های من یه سخنرانی خشک و کسل‌کننده نباشه بذارید این آیینه رو جلوی شما بگیرم تا خودتون رو توش نگاه کنید.

لطفاً به آیینه و تصویر خودتون توی اون، خیره نگاه کنید. **(سکوت)** واقعاً این آدم توی آیینه کیه؟ چقدر برای شما آشناست و چقدر غریبه؟

و اگه قراره برای شما مسخ رخ بده به چی تبدیل می‌شید؟ بهش فکر کنید!

با لبخندی شرمگین می‌نشیند.

خواستم یه کار خفن کرده باشم و کمی به فکر وادارتون کنم که وقتی از اینجا رفتین نگید فقط سخنرانی بود و یارو مدام قارقار می‌کرد... **(خندهٔ مکانیکی)**....

اینکه چرا مسخ اتفاق می‌افته هنوز محل تحقیق و مطالعه‌ست اما می‌شه به یک حادثه یا اتفاق ناگوار اشاره کرد... گاهاً برای فرد زیستن به‌عنوان خود فعلی‌اش غیرممکن و هولناک می‌شه و یکی از راه‌حل‌ها اینه که به دیگری -یک دیگری هر چه از خودش دورتر- تبدیل بشه. معمولاً فرد اون حادثهٔ ناگوار یا اون شرایط زیست غیرقابل‌تحملش رو به یاد نمیاره...

سکوت طولانی.

راستش من هم دلیل مسخم رو نمی‌دونم. یه روز چشم باز کردم و دیدم از کلاغ به انسان تبدیل شدم... واقعیتش اینه که زیستن به‌عنوان یک انسان هم خیلی راحت نبود... و تقریباً بعد از مدت‌ها داره کمی کم‌تر زجرآور می‌شه... همون‌طور که اول صحبتم گفتم من رو «قابیل» صدا کنید و قول دادم که علت انتخاب این اسم رو بهتون بگم. من از دسته و خاندان کلاغ‌هایی بودم که از بابت شجره‌نامه و نسبشون پشت‌به‌پشت به کلاغی می‌رسیدن که پیش روی قابیل، کلاغ دیگه‌ای رو کشت و بعد زمین رو حفر کرد و اون رو دفن کرد و این‌طوری به قابیل آموخت که با جنازهٔ برادرش هابیل که بر اثر حسد اون رو کشته بود چه کنه... این ریشه و تبار بین کلاغ‌ها برای ما هم احترام همراه با ترس داشت و هم نفرت و طرد از سوی اونها... اونها ما رو شریک‌جرم این جنایت می‌دونستن... بگذریم...

به ساعتش نگاه می‌کند.

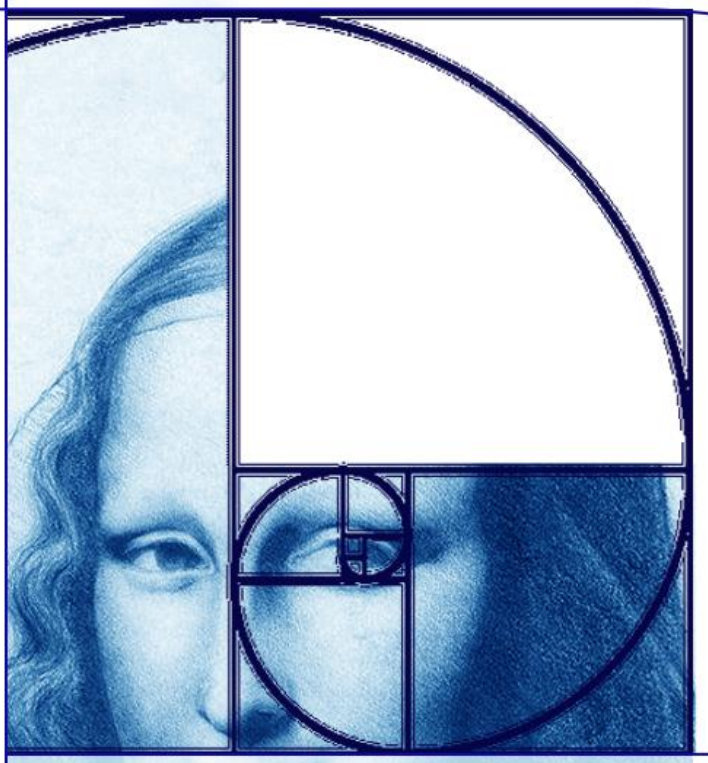
پس همچنان من رو قابیل صدا بزنید و به یاد بیارید و هم با آدم‌های گمگشته و بیگانه از خودشون مهربون باشید چرا که ممکنه درگیر یک مسخ کوتاه یا بلند باشند... ممنونم از وقتی که در اختیار من گذاشتید...

بلند می‌شود و تعظیم می‌کند.

سپاس.

نور می‌رود.

موسیقی پایان.



۲۷۴ ساعت آموزش تئوری و عملی
برای هنرجویان و دانشجویان تمام رشته‌های هنری

آکادمی هنر و ادبیات حیرت

دوره آموزشی تخصصی
سوادِ تحلیلیِ هنر

چهارراه مشیر، مجتمع شمس العماره، طبقه یک
واحد یک، موسسه فرهنگی هنری حیرت
مشاوره و ثبت‌نام: ۰۹۱۷۰۷۷۰۸۸۶
۰۹۱۷۷۰۱۱۳۰۶

@Heyrat_athenarum
www.Heyratacademy.ir

HEYRAT academy

ادبیات نمایشی و تئاتر

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

تئاتر مشارکتیِ ویدئوگیم‌ها: کیمر به‌عنوان نویسنده، کارگردان و بازیگر

بهار و تابستان ۲۰۱۴، نشریه مطالعات تطبیقی نمایش و تئاتر[17] شماره ۴۸

نویسندگان: دَنیل و سیدنی هومان

ترجمه: مهسا عباسی

به‌شکل سنتی در داستان‌گویی، فیلم و رمان، مخاطب همواره ناظر و به‌ناچار دریافت‌کننده‌ای منفعل تلقی می‌شود. در این قالب‌های رسانه‌ای، هنرمندان عموماً به‌عنوان کسانی شناخته می‌شوند که داستان‌ها را روایت می‌کنند، نه کسانی که آن‌ها را به مشارکت می‌گذارند. البته نویسنده فضایی برای ورود تخیل خواننده مهیا می‌سازد، اما مخاطب قادر به تغییر متن نیست. با این حال دو رسانهٔ تئاتر و به طور متأخرتر بازی‌های ویدئویی[18]، در حال آزمایش، دگرگونی و وارونه‌سازی این دیدگاه سنتی نسبت به روایت هستند. اگرچه منتقدانی همچون راجر ایبرت[19] باور دارند که بازی‌های ویدئویی هرگز به مقام هنر نخواهند رسید، طراحان، نویسندگان و کارگردانان این عرصه آغاز به محو کردن مرزهای میان تئاتر مشارکتی[20] و گیم‌ها[21] کرده‌اند.

[17] Comparative Drama

[18] Video Games

[19] Roger Ebert

[20] Interactive theater

به‌عنوان‌مثال، در بازی ویدئویی تازه‌منتشرشدهٔ «بازگشت به خانه» [۲۲]، بازیکن[۲۳] در نقش دانشجوی جوان کالجی ظاهر می‌شود که از اروپا به زادگاهش بازمی‌گردد تا والدین مفقودش را بیابد. یادداشتی از خواهر کوچک‌ترش بر در خانه چسبیده است. کریس سولن تروپ[۲۴] در نقد خود بر این گیم در روزنامه نیویورک تایمز[۲۵]، به «داستان جذاب و پرکشش» اثر و شباهت آن به «واقع‌گرایی ادبی» اشاره می‌کند. یکی از طراحان این بازی، استیو گینور[۲۶] که تحت‌تأثیر اجرای مشارکتی «دیگر نخواب» [۲۷] قرار گرفته بود (اثری که در این مقاله به آن پرداخته خواهد شد) خاطرنشان می‌کند که در این نمایش «تماشاگران ... در همان فضای سه‌بعدی ساکنان خانه قرار می‌گیرند» و اینکه «درون آن فضا، حضار تئاتر می‌توانند انتخاب کنند توجه خود را به کجا معطوف کنند.»

لوسی پبلز[۲۸]، نویسنده نشریه «آبزرور» [۲۹]، درباره این بازی به گونه‌ای سخن می‌گوید که گویی معادل ویدئویی تجربه تماشاگر در نمایش «دیگر نخواب» است: «شما با کنار هم گذاشتن اشیای به‌ظاهر نامرتبط و شواهد پنهان در سراسر خانه، درکی از هویت افراد و رویدادهای گذشته به دست می‌آورید. و این ارتباطات عمداً سست و ضعیف طراحی شده‌اند. این امر به داستان اجازه می‌دهد تا نتیجه‌گیری‌ها در ذهن بازیکن شکل بگیرند، نه در عمل بازی». به باور او، بازی ویدئویی «بازگشت به خانه» «عناصر بازی را از صفحه نمایش خارج کرده و به ذهن شما می‌آورد» و «فضایی برای بازیکن/مخاطب می‌آفرینند. زیرا آن‌ها از انعطاف‌پذیری انتخاب و روایت زنده برخوردارند».

ما از بازی‌های ویدئویی و تئاتر مشارکتی همچون آینه‌هایی بهره می‌گیریم تا پرسش‌های بزرگ‌تری را مطرح کنیم. آیا این نقش تقویت‌شده مخاطب، چه در صحنه تئاتر و چه در ابزارهای کنترل‌کننده بازی، غایت نهایی و واقعیت ذاتی هر دو رسانه است؟ با تبدیل شدن مخاطب به همکاری خلاق با نمایشنامه‌نویس یا طراح بازی، سرنوشت مفهوم «طرح» [۳۰] و «روایت» [۳۱] چه می‌شود؟ آیا درحالی‌که میزان کنترل مخاطب یا بازیکن

2121 Games

22 Gone Home

23 Player

24 Chris Suellentrop

25 The New York Times

26 Steve Gaynor

27 Sleep No More

28 Lucy Pebbles

29 The Observer

30 Plot

31 Narrative

در این تجربیات نوین تئاتر و بازی‌های ویدئویی، تصاعدی در حال افزایش است، مفهوم «مؤلف» [۳۲] به چالش کشیده شده، کم‌رنگ گردیده و با گذر زمان به‌طور بالقوه به حاشیه رانده می‌شود؟ و آیا اکنون بازی ویدئویی رقیبی مشروع برای تئاتر سنتی به شمار می‌آید (تا جایی که برخی حتی ادعا می‌کنند جانشین آن شده است)؟ همان تئاتری که (از گذشته) تا به امروز معرفی شده و حتی به‌عنوان «بیمار شگفت‌انگیز» [۳۳] طرد شده است؟

***

تماشاگر تئاتر در معنای وسیع کلمه همواره به نوعی «بازیکن» بوده است، چرا که نمایش را از طریق فیلتر تجربیات زیستی، نیازها، اهداف، علایق و پیش‌فرض‌های خود درک می‌کند. با این حال، ایده مشارکت مستقیم تماشاگران در عمل صحنه یا حتی داشتن نقشی در پیشبرد طرح روایی (به معنای دقیق کلمه «بازیکن» بودن همان‌گونه که در بازی‌های ویدئویی تعاملی مشاهده می‌شود) از ریشه‌هایی متأخرتر سرچشمه می‌گیرد. دهۀ ۱۹۶۰ شاهد تولید آثار متعددی بود که تماشاگران را خواه به میل خودشان خواه به‌اجبار به عرصۀ صحنه می‌کشاند و بدین‌ترتیب مرز میان صحنه و تماشاگران را محو می‌کرد. در نتیجه، این اجراها در میانه اجرایی نیمه‌پیش‌نویس - نیمه‌بداهه قرار داشتند؛ بداهه‌ای که در لحظه‌ای شکل می‌گرفت که تماشاگران به بازیگران روی صحنه می‌پیوستند. دامنه مشارکت آنان از ایفای نقش‌هایی غیرکلامی در اجرا تا خلق شخصیتی جدید در دل داستان جاری گسترده بود. در پشت چنین تجربیاتی، اصل بنیادین بر نیازِ سیاسی به برابری استوار بود؛ نگاهی که تماشاگر را فراتر از دریافت‌کننده‌ای منفعل می‌دید و آنچه را که پیش‌گامان این عرصه، تئاتر گذشته را ساختگی (مصنوعی) و حتی غیردموکراتیک می‌دانستند، به چالش می‌کشید.

دوست بازیگر من از کارگاهی در دهۀ ۱۹۸۰ میلادی روایت می‌کرد که گونه‌ای متفاوت از این برابریِ حاصل از حضور تماشاگران را به نمایش گذاشته بود. حاضران در آنجا با بازیگری روبه‌رو شدند که در نقش هیولای فرانکنشتاین لباس پوشیده بود و بی‌حرکت در برابرشان ایستاده بود. او به این ژست خود ادامه می‌داد، بدون هیچ دیالوگی و بدون هیچ کنشی.

در صحنه تنها یک هیولا حضور داشت که حتی به تماشاگران نگاه نمی‌کرد و در این فرایند، صبر آنان را می‌آزمود. تماشاگران به‌تدریج و به‌ناچار بی‌طاقت شدند و شروع به صحبت کردند؛ برخی در جست‌وجوی

[32] Author

[33] The Fabulous Invalid

یک اصطلاح و همچنین نام یک نمایش برادوی در سال ۱۹۸۳ است. این عنوان در اصل به تئاتر برادوی اشاره دارد. نویسندگان نمایش آن را به‌عنوان بیمار شگفت‌انگیز توصیف کردند. یعنی چیزی که همیشه در حال مرگ و زوال به نظر می‌رسد؛ اما هیچ‌وقت واقعاً نمی‌میرد. بعدها این اصطلاح به طور استعاری برای خود تئاتر آمریکا به کار رفت. هنری که بارها گفته شده رو به افول است؛ اما همچنان زنده و پرشکوه ادامه می‌دهد.

کوچک‌ترین حرکت یا حتی صدایی بودند که نشان دهد نمایشی در جریان است، و دیگران با صدای بلند شکایت می‌کردند که این تنها «یک تصویر ساکن» یا «نمایشی دربارهٔ هیچ‌چیز» است. افراد ناراضی سالن را ترک می‌کردند، اما چند تن دیگر جلو آمدند تا شاهد این نمایش خاموش باشند. به محض اینکه یکی از تماشاگران به هیولا دست زد، بازیگر نقش خود را کنار گذاشت و از حاضران به پاس مشارکتشان در اجرایی که او «ناتئاتر» [۳۴] می‌نامید، تشکر کرد. در حقیقت این هیولا، که خود تماشاگری تنها بود، شاهد آن شد که تماشاگران حاضر در سالن، ناخواسته صحنه را به سالن نمایش تبدیل کردند.

اثر موزیکال «معمای ادوین درود» [۳۵] نمونه‌ای تصویری، هرچند ساده و مصنوعی[۳۶] ، از چنین تعاملی را ارائه می‌دهد. در این اثر، مخاطب در مقام نمایشنامه‌نویسی عمل می‌کند که طرح داستان را تعیین می‌کند، یا به بیان دقیق‌تر، از میان طرح‌های گوناگونی که گروه اجرا ارائه می‌دهند، دست به انتخاب می‌زند. این نمایش که محصول سال ۱۹۸۵ اثر ادوارد هولمز[۳۷] است، اقتباسی آزاد از رمان دیکنز[۳۸] به شمار می‌رود که در آن نوازندگان موسیقی، شخصیت‌های داستان را در صحنه اجرا می‌کنند.

در زمان میان‌پرده از تماشاگران خواسته می‌شود درباره قاتل درود[۳۹]، هویت دیک دچری[۴۰]، و همچنین شخصیت‌هایی که تا پایان نمایش عاشق یکدیگر خواهند شد، رأی دهند و بدین‌ترتیب سرنوشت یک پایان خوش را رقم بزنند. با در اختیار داشتن چندین پایان از پیش تنظیم شده که تمامی احتمالات ممکن را پوشش می‌دهد، گروه اجرا پیش از آغاز پرده دوم، آراء را شمارش می‌کند و سپس روایتی را که به شکل جمعی انتخاب شده است، به تماشاگران ارائه می‌دهد.

«هیولا» در نهایت یک هپنینگ[۴۱] است؛ نمونه‌ای از تلاش‌های انجام‌شده در بازه زمانی دهه ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰ برای رهایی تئاتر از آنچه تقسیمی غیرطبیعی و حتی سیاسی میان صحنه و سالن تئاتر تلقی می‌شد. از طرفی «درود» هم، با وجود تمام عناصر مشارکتی، در نهایت تنها توهمی از انتخاب را به تماشاگر ارائه می‌دهد. این شیوه با بازی‌های ویدئویی نسل اول قابل مقایسه است. شکلی که در آن بازیکن اگرچه تصمیماتی اتخاذ می‌کرد، اما این تصمیم‌گیری‌ها صرفاً در چارچوب سناریویی از پیش تعیین شده و دقیق صورت می‌پذیرفت.

---

[34] Non-theater

[35] The Mystery Of Edwin Drood

[36] Artificial

[37] Edward Holmes

[38] Dickens

[39] Drood

[40] Dick Dtchery

[41] Happening

بی‌شک نمونه‌ای تأثیرگذار و معاصر از این مفهوم، جایی که تماشاگر در نقش یک بازیکن، هم‌زمان نویسنده و بازیگر/شخصیت اثر می‌شود، در کارهای اولی یاکل[۴۲]، نویسنده و کارگردان آلمانی، و کمپانی او با نام «کانون هنر و فرهنگ» [۴۳] متجلی شده است. یاکل با فراهم آوردن امکان مشارکت تماشاگران در خلق نمایشی چندرسانه‌ای و سپس واگذاری نقش‌هایی به آنان در قالب بازیگران آماتور در تولید نهایی، آنان را به شکلی بنیادین درگیر می‌کند. در اینجا، نمایش به محصولی مشترک میان حرفه‌ای‌ها و غیرحرفه‌ای‌ها بدل می‌شود و هیچ مرز مشخصی بین سالن و صحنه، یا تماشاگر و بازیگر باقی نمی‌ماند.

در طول پانزده سال گذشته، کمپانی یاکِل با همکاری بازیگران و شهروندان هیرسوم[۴۴]، اجراهایی را در نزدیکی این روستای دورافتاده در ایالت لویر زاکسُون[۴۵] ترتیب داده است. برای مثال، نمایش «هایند پارک» [۴۶] در سال ۲۰۰۹ در تأسیسات پردازش پسماند این روستا برگزار شد و داستان «دیتر کاسوپکا»[۴۷] و همسر رنج‌کشیده‌اش را روایت می‌کرد که تلاش می‌کنند میراث خود، هتلی موش‌زده به نام «هایند پارک» را که در مجاورت محل دفن زباله‌های شهر واقع شده، باز پس بگیرند.

استفاده از یک مکان محلی در این اثر که به‌درستی «تئاتر چشم‌انداز» [۴۸] نام گرفته، به این صورت است که «هایند پارک» از مکانی به مکان دیگر حرکت می‌کند و با تغییر صحنه‌ها، بازیگران و تماشاگران به‌طور مشترک این سفر را تجربه می‌کنند؛ فرمی که یاکِل آن را «تئاتر پیاده‌روی» [۴۹] می‌نامد.

نمایش‌های این کانون به مسائل بی‌واسطه و روزمره شهروندان می‌پردازند. برای نمونه، در نمایش «کیسه یک‌بارمصرف» [۵۰]، محور اصلی مسئله زباله و آلودگی است. در این اثر رئیس‌جمهور با سازمانی به نام «کیسهٔ زرد» همکاری می‌کند و با یکدیگر برنامه‌ریزی می‌کنند تا زباله‌های جهان را به ماه منتقل کنند. تماشاگران در طول اجرا تشویق می‌شوند تا در فضای اجرا حرکت کنند و به بازیگران نزدیک شوند؛ خواه بخواهند درگیر اجرا شوند یا بی‌توجه از کنار آن بگذرند. بازیگران نیز، همانند تماشاگران، گاه درگیر اجرا هستند و گاه از آن فاصله می‌گیرند و می‌توانند به شکلی عاطفی یا منطقی به رویداد صحنه پاسخ دهند. همچنین این امکان را دارند که عقب بنشینند و نمایش را از منظر تاریخی، اقتصادی و سیاسی گسترده‌تری مشاهده کنند.

---

[42] Uli Jaeckle

[43] Forum for Art and Cultures

[44] Heersum

[45] Lower saxony

[46] Heinde Park

[47] Dieter Kasupka

[48] Landscape Theatre

[49] Trekking Theatre

[50] Throwaway sack

مروری کوتاه بر نمایش‌های اخیر، نمونه‌هایی از این تلاش را نشان می‌دهد: کشاندن تماشاگران از وضعیت ناظرِ منفعل و تبدیل آنان به بخشی از جهان نمایش، یا به عبارت دقیق‌تر، وصل شدن به بخشی از «محیط»[۵۱] روی صحنه. در چنین آثاری، تماشاگران صرفاً با حضور فیزیکی خود به بازیگر بدل می‌شوند، خواه نقشی گفتاری برای آنان نوشته شده باشد یا فضایی برای بداهه‌پردازی فراهم شده باشد.

«دیگر نخواب»، یکی از پرفروش‌ترین نمایش‌های نیویورک که در هتل خیالی مک‌کیتریک[۵۲] روی صحنه می‌رود. این تئاتر بازنگری محیطی[۵۳] و تعامل‌پذیرتر از مکبث[۵۴] توسط کمپانی بریتانیایی پانچ‌درانک[۵۵] است. در این اجرا، تماشاگران آزادانه در فضای هتل حرکت می‌کنند و می‌توانند تصمیم بگیرند که شخصیت خاصی را دنبال کنند یا بخش‌های مختلف نمایش را به هر ترتیبی که مایلند کشف کنند. برخی حتی به اتاق‌های کوچک و پنهان هتل راه می‌یابند، جایی که می‌توانند شاهد اوج‌گیری تنش میان شخصیت‌ها شوند.

بازیگران که عمدتاً رقصنده هستند بدون هیچ محافظه‌کاری یا واهمه‌ای از واکنش تماشاگران، به اجرای نفس‌گیر خود ادامه می‌دهند و از اتاقی به اتاق دیگر در حرکت‌اند. توری اسپارکس[۵۶]، بازیگر نقش لیدی مکبث، دراین‌باره می‌گوید: «نمایش درست در اطراف شما اتفاق می‌افتد. من عاشق این لحظاتم که تماشاگران واقعاً نزدیک می‌شوند. می‌خواهند ببینند آیا اشکی در چشمانم هست، یا حتی نفسم را حس کنند. همهٔ اینها خوب است، به شرطی که سعی نکنند صحنه را بر هم بزنند.»

چه زمانی که مشارکت تماشاگران به سادگی آمدن بر صحنه باشد و چه به پیچیدگی مشارکت در دیالوگ یا بداهه‌پردازی در بستر نمایشنامه از پیش طراحی شده (مشابه دوره رنسانس که طرح‌های داستانی برای بازیگران کمدیا دل‌آرته در پشت‌صحنه نصب می‌شد) بسیاری از این تجربه‌ها در حضور مخاطب بر واقع‌گرایی رویداد، صحنه و دیالوگ تأکید دارند؛ حتی اگر چنین عناصری پیش‌پاافتاده یا حتی مبتذل باشند.

برای مثال در اجرای «عروسی تونی و تینا»[۵۷]، مخاطبان در نقش مهمانان عروسی یک زوج خیالی به نام‌های «آنتونی» و «والنتینا لین ویتاله» یک عروس و داماد ایتالیایی-آمریکایی از دو خانواده نسبتاً پُراَشوب ظاهر می‌شوند. فضای این عروسی، حال و هوایی شبیه به برنامه‌های خنده‌دار شبکه‌های خانگی آمریکایی دارد: خانواده‌های در حال مشاجره، مهمانان مست، ساقدوش باردار، برادر همجنس‌گرای عروس و مهمانانی با

[51] Environment

[52] McKittrick Hotel

[53] Environmental

[54] Macbeth

[55] Punchdrunk

[56] Tori Sparks

[57] Tony and Tinas Wedding

لباس‌های عجیب و بی‌سلیقه. پس از آن، دی‌جی تماشاگران را تشویق می‌کند تا در رقص‌های جمعی شرکت کنند؛ رقص‌هایی مثل رقص دلار[۵۸] یا رقص «یو ام سی ای» [۵۹]. امکان بهره‌مندی از وعده غذایی بوفه نیز بستگی به مبلغی دارد که برای بلیت پرداخته شده است. مخاطبان می‌توانند آزادانه با اعضای خانواده گفت‌وگو و تعامل داشته باشند، یا صرفاً به تماشا بنشینند. در اینجا، «تماشاگر» به «بازیکن» در اثری نمایشی تبدیل می‌شود که تا حد امکان به واقعیت نزدیک می‌شود. گام بعدی، در واقع، خرید بلیت برای یک عروسی واقعی خواهد بود که البته به ذات خود، تنها یک «اجرای تک‌باره» [۶۰] و غیرقابل‌تکرار است.

به طور مشابه، در نمایش «مراسم خاک‌سپاری مادربزرگ سیلویا» [۶۱] مخاطبان در آرامگاه یهودی ساختگی «هلزن روت» [۶۲] به جمع گروه اجرایی می‌پیوندند. این اجرا به‌عنوان یک «کمدی هجوآمیزِ بی‌پرده» که در آن خوردن میان‌وعده بخشی از خود اجراست توصیف شده. اجرا از خیابان به صحنه تئاتر، و از پلکان به راهروهای ساختمان جریان دارد. خانواده با مخاطبان، در مقام سوگواران خیالی، تعامل می‌کنند و طیف کاملی از احساسات را از اندوه و جروبحث تا آسودگی و حتی شوخی درباره متوفا تجربه می‌کنند.

شخصیت‌ها شامل رِبّای [۶۳] جوان «مایکل وایز» (که در اولین مراسم تدفین خود است)، «هلگا» مدیر چاپلوس آرامگاه همراه با پسر لاغرمردنی‌اش «ولاد» و «دیو» برادر سیلویا به همراه دوست الکلی‌اش «السی» می‌شوند. تعارضات نمایش حول ازدواج و روابط تراجنسیتی [۶۴]هاست. یکی از منتقدان، «مراسم خاک‌سپاری مادربزرگ سیلویا» را نمایشی «سرگرم‌کننده و در عین حال تأثیرگذار» توصیف کرده است.

بدین‌ترتیب، نقش مخاطب به‌عنوان «بازیکن» در این تئاتر تعاملی بسیار متنوع است. گاهی تماشاگر صرفاً «شاهد» یک صحنه در جریان یک اجرای غیرصحنه‌ای می‌شود. در نمایش «کاترینا»[۶۵] مخاطب در طبقات یک انبار متروکه حرکت می‌کند، جایی که هر فضا به شکلی طراحی شده تا شبیه نیواورلئان پس از طوفان

---

[۵۸] Dollar dance در این رسم، مهمانان با پرداخت مبلغی نقد (معمولاً اسکناس‌های دلار، یورو یا پول رایج) در ازای رقصیدن با عروس یا داماد شرکت می‌کنند.

[۵۹] YMCA این رقص بیشتر یک حرکت نمایشی ساده و مشارکتی است تا یک رقص پیچیده. شرکت‌کنندگان با حرکات دست حروف این رقص را می‌سازند –

[۶۰] one-time performance در این متن مفهومی عمیق‌تر از یک اجرای تک‌باره ساده دارد. در واقع نویسنده با اشاره به ماهیت ذاتی زندگی مرز تئاتر و زندگی را به چالش می‌کشد. بخشی از اجرا که با تغییر مخاطبین هر بار معنا و شکل تازه‌ای می‌گیرد.

[61] Grandma Sylvias Funeral

[62] Helsenrott

[63] Rabbi عالِم مذهبی یهودی

[64] Transsexuality

[65] Katrina

باشد در حالی که «رؤیای ناتمام»[٦٦] در مکان‌های مختلف محله کرویدون[٦٧]، داستان‌های پناهندگان و ساکنان محلی را می‌شنود.

در اجرای «کارهای خانه»[٦٨] که در خانه‌ای قدیمی در بریکستون انگلستان رخ می‌داد، مخاطبان نوجوان از اتاقی به اتاق دیگر پرسه می‌زدند و در هر اتاق با دنیای فانتزی متفاوتی روبه‌رو می‌شدند که توسط عروسک‌ها و بازیگران خلق شده بود. «ماشین زمانِ کاملاً لوله‌ای» [٦٩]، تماشاگران را به یک باشگاه رقص در دهه‌ی ۱۹۸۰ می‌برد و در نمایش «هنری پنجم»[٧٠] از تولیدات تئاتر کلاسیک نیویورک، آنها از پارک باتری به جزیرهٔ گاورنرز منتقل می‌شدند تا نبرد آژینکورت را تماشا کنند.

در مواقع دیگر، میزان مشارکت مخاطب بسیار بیشتر است. در «همدست نیویورک»[٧١]، تماشاگران در نقش کارآگاه، به مدت سه ساعت با جست‌وجوی اشیای پنهان، در پی حل یک راز قتل هستند. در «تو یک بار گفتی بله»[٧٢]، شرکت‌کنندگان که از پیش با دستورالعمل‌های اجرایی آشنا هستند، تنها با شنیدن جمله‌ای مانند «به راست بپیچید» به خیابان‌های محله کَمدن[٧٣] هدایت می‌شوند تا با مجموعی از مواجهه‌ها روبه‌رو شده و در نهایت به گروه اجرایی «کیدنَپ بلاست تیوری»[٧٤] برسند. در این اجرا، دو داوطلب از مخاطبان به مدت چهل‌وهشت ساعت در یک اتاق قفل‌شده اسیر شده‌اند و از آن‌ها فیلم‌برداری می‌شوند.

تماشاگران نمایش «یو می یوم بوم ترین»[٧٥] نیز بر روی صندلی چرخ‌دار به اتاق‌هایی منتقل می‌شوند که در آن‌ها شخصیت‌هایی نقش‌های یک مربی فوتبال در حال تشویق تیمش یا یک ستاره راک محاصره‌شده توسط هوادارانش را بازی می‌کنند. در اثر «تو، شهر»[٧٦] ساخته تمپلتون[٧٧] (۱۹۸۸)، با افرادی روبه‌رو می‌شوید که ادعا می‌کنند چیزی درباره شما می‌دانند. حال آنکه در «۶۰ دقیقه تا دمشق»[٧٨] اثر لوسین بورجلی[٧٩]،

---

[٦٦] Unfinished Dream این اجرای حمید پورآذری است که در جشنواره لیفت لندن در سال ۲۰۱۲ به نمایش درآمد.

[67] Croydon

[68] Houseworks

[69] Totally Tubular Time Machine

[70] Henry V

[71] Accomplice New York

[72] You Once Said Yes

[73] Camden

[٧٤] "Kidnap Blast Theory"به یک گروه هنر اجرایی (پرفورمنس آرت) و هنر رسانه‌ای پیشرو و مشهور بریتانیایی اشاره دارد که در سال ۱۹۹۱ تاسیس شد.

[٧٥] You Me Bum Bum Train

[76] You, the Ciity

[77] Fiona Templeton

[78] 60 Minutes to Damascus

[79] Lucien Bourgeily

کارگردان و فیلمساز لبنانی، مخاطبان که در نقش توریست ظاهر شده‌اند، توسط سرویس امنیتی سوریه دستگیر می‌شوند.

***

همان‌طور که در یک نمایشنامه صدق می‌کند، یک سؤال اساسی درباره بازی‌های ویدئویی این است که مشارکت ما چه چیزی به تجربه این رسانه اضافه می‌کند؟ آیا تعامل گیمر، او را به کاراکتری در داستان تبدیل می‌کند یا از توهم هنری، چه «دیوار چهارم» باشد و چه آنچه «کنترل مؤلف» در طراحی گیم نامیده می‌شود، می‌کاهد؟ آیا نقش مؤلف را کاهش می‌دهد؟ با وجود اینکه بازی‌های امروزی به بازیکن قدرت انتخاب زیادی می‌دهند (تعامل، داستان انشعابی، پایان‌های چندگانه) و از نظر فنی نیز بسیار پیشرفته و «واقع‌نما» شده‌اند (گرافیک، صدا، شخصیت‌پردازی، دیالوگ)، آیا باز هم در نهایت، آن جهان ساختگی و محدود روی صفحه را به‌عنوان «واقعیت برتر» به بازیکن تحمیل می‌کنند و او را از تجربه جهان واقعی دور می‌سازند؟ در نهایت، آیا این گزینه‌ها یک ترفند بازی‌سازی محسوب می‌شوند؟

می‌توان ادعا کرد کتاب «جان‌های اضافه»[۸۰] اثر تام بیسل[۸۱] که به ظهور بازیکن در مقام کنشگر و مؤلف می‌پردازد، تیزبینانه‌ترین روایت از تکامل بازی‌های ویدئویی محسوب می‌شود و در راستای پاسخ به پرسش‌های حاضر جایگاهی ویژه و مرتبط دارد.

تاریخچه‌ای که تام بیسل روایت می‌کند، در واقع داستان رشد رسانه‌ای است که او با تمام وجود آن را یک هنر می‌داند. او این تاریخچه را به سه دوره تقسیم کرده، اما مرز این دوره‌ها دقیق و ثابت نیست. چون صنعت گیم همواره باید بین سه چیز تعادل برقرار کند: پیشرفت فناوری، شرایط بازار و تخصص‌های مختلفی که در ساخت گیم نقش دارند؛ از مهندسان و طراحان گرفته تا نویسندگان و هنرمندان.

در سطح اولیه، بازی‌های ویدئویی نخستین[۸۲]، بازیکن را در جایگاه یک تیراندازِ صرف محدود می‌کردند، چرا که تنها با هدف‌های ناگهانی یا هیولاهایی که او را تهدید می‌کردند مواجه بود. روایت این گیم‌ها نیز بسیار ساده و خطی بود: عبور از موانع پیش از رسیدن به هدف، در ازای دریافت امتیاز یا جان اضافه. حتی دیالوگ‌ها نیز در بهترین حالت، خشک و مصنوعی بودند. با این حال، همین گیم‌ها توانایی برانگیختن حس مشارکت در بازیکن را داشتند و در واقع، نخستین تجربه‌های تعامل فعال را به او ارائه می‌دادند. اما با وجود

[۸۰] Extra Lives این کتاب در سال ۲۰۱۰ منتشر شد و عمدتاً به بررسی و تحلیل فرهنگ و هنر بازی‌های ویدئویی می‌پردازد.

[۸۱] Tom Bissell تام بیسل نویسنده‌ای است که در حوزه‌های مختلفی از جمله داستان‌نویسی، روزنامه‌نگاری و نقد فرهنگی.

[۸۲] Super Mario و Pac-Man از نمونه‌های این سطح از بازی هستند.

این، دنیای روی صفحه‌نمایش جهانی مستقل و جدای از بیننده خود باقی می‌ماند؛ صرف‌نظر از اینکه گیم تا چه اندازه توانایی جذب و درگیر کردن بازیکن را داشت.

مرحله دوم یا مرحله گذار، آن چیزی است که بیسل آن را دوره روایت-بازی[۸۳] می‌نامد. در این مرحله نویسندگان شروع به تقسیم قدرت با طراحان گیم کردند. داستان، روایت و به‌ویژه دیالوگ در این دوره به شکلی مشارکتی خلق می‌شدند و در نتیجه، نقش گیمر به‌عنوان یک بازیگر، نویسنده ارتقاء یافت. شخصی که تعیین جهت مسیر داستان نقش داشت. بازیکن دیگر تنها بر موانع غلبه نمی‌کرد یا آدم‌بدها را نمی‌کشت، بلکه حالا مانند یک نمایشنامه‌نویس عمل می‌کرد که هم متن را می‌نویسد و هم کارگردانی را تعیین می‌کند. اکنون گیمر می‌توانست تصمیماتی بگیرد که «مسیر روایت را دگرگون کند»؛ مانند بازی‌هایی چون رسوبات هسته‌ای ۳[۸۴] یا افسانهٔ ۲[۸۵]. با انتخاب از فهرستی از ویژگی‌های فیزیکی و اخلاقی برای قهرمان یا شخصیت اصلی، گیمر حالا عملاً آن شخصیت را خلق می‌کرد و به گونه‌ای «از طریق او زندگی می‌کرد» و «کنترلی بی‌واسطه و پیوسته» را از طریق ابزارهای کنترل اعمال می‌نمود.

در مرحله سوم به جای تمرکز بر کنش ، روایت اهمیت پیدا کرد. به عنوان مثال بازی محبوب «اثر جرمی»[۸۶] هزاران مسیر داستانی، هزاران خط دیالوگ و صداگذاری گسترده برای شخصیت‌ها همراه است. در اثر جرمی مکالمات و تصمیمات گیمر می‌تواند به نتایج متعدد و اغلب به‌شدت متفاوت منجر شود. در پاسخ به این ادعا که می گوید: متغیرها هر چقدر هم که زیاد باشند، در نهایت طراحی از پیش موجود توسط سازنده هستند، باید گفت: در زندگی واقعی هم همینطور است. اگرچه در زندگی واقعی نیز انتخاب می‌کنیم اما در نهایت تا حد زیادی محصول آن چیزی هستیم که استیفن گرین بلانت[۸۷] آن را خود آفرینی[۸۸] می‌نامد.

طبق دیدگاه او ما همواره بخشی از یک طراحی ازپیش‌موجود هستیم. خواه آن را از طریق جبر کلامی تعریف کنیم، خواه جبر نیوتنی[۸۹] یا آنچه که در زمان ما بی. اف .اسکینر[۹۰] اصل سخت‌گیرانه تصادفی بودن[۹۱] در مکانیک کوانتومی می‌نامد. بیسل متذکر می‌شود که در گیم‌های متأخرتر، معنا در نوسانی بین مؤلف (یا

---

[۸۳] (ترکیبی با واژه لاتین lud به معنای بازی)Ludonarrative

[84] Fallout3

[85] Fable2

[86] Mass Effect

[87] Stephen Greenblatt

[۸۸] Self-Fashioning یعنی ما خودمان را فقط کشف نمی‌کنیم، بلکه در بستر فرهنگ و قدرت، به طور فعال می‌سازیم، اجرا می‌کنیم و گاه باز می‌سازیم.

[89] Newton

[90] B.F.Skinner

[۹۱] در مکانیک کوانتومی نتایج اندازه‌گیری‌ها ذاتاً تصادفی هستند. مثلاً وقتی مکان یا اسپین یک ذره را اندازه می‌گیریم فقط می‌توانیم احتمال وقوع هر نتیجه را پیش‌بینی کنیم، نه نتیجه دقیق را.

مؤلفین) و گیمر ساخته می‌شود. کلینت هاکینگ[۹۲] چنین می‌پرسد: «طراح یا نویسنده بازی تا چه حد مایل است به بازیکن آزادی عمل بدهد و به چه دلیل؟». وقتی چند نفر در بازی حضور دارند، بازی واقعی‌تر می‌شود؛ چرا که به یک جامعه از گیمرها، بازیگران و نویسندگانی وابسته است که کنترل امور را در دست دارند.

***

یکی از گیم‌هایی که می‌کوشد کنش و روایت را در هم بیامیزد و در عین حال به گیمر امکان همذات‌پنداری با شخصیت اصلی را بدهد، «باران سهمگین»[۹۳] اثر دیوید کیج[۹۴] است. در این بازی، بازیکن به یک «بازیگر-مؤلف» تبدیل می‌شود. این اثر بر پایه بازی داستانی کنش محور قبلی کیج، یعنی «پیشگویی نیلی‌رنگ»[۹۵] ساخته شده و هر دوی آنها بازآفرینی مجموعه‌کتاب‌های کلاسیک «ماجراجویی خودت را انتخاب کن»[۹۶] از دهه هفتاد میلادی به شمار می‌روند.

در حالی که رمان‌ها (دست‌کم تا پیش از ظهور کتاب‌های الکترونیکی اینتراکتیو) و فیلم‌ها به دلیل محدودیت‌های زمانی و فناوری، رسانه‌هایی محدود هستند، بازی‌های ویدئویی مانند «باران سهمگین» فضایی کنش‌مند پدید می‌آورند که می‌تواند ویژگی‌های هنرهای روایی را در قالب تجربه‌ای عاطفی و پیچیده در هم بیامیزد. در اینجا، ماجراجویی صِرف، گزینه‌های انتخابی یا حتی مهارت فنی در کار با کنترلگر، جای خود را به نقشی پررنگ‌تر و روان‌شناختی‌تر برای گیمر می‌دهد. جهانی روی صفحه شکل می‌گیرد که در بسیاری از جنبه‌ها، همچون آینه‌ای، واقعیت درونی خود گیمر را بازتاب می‌دهد.

این بازی ویدئویی از بازیکن پرسش‌های متعددی می‌پرسد. مثلاً: آیا برای نجات پسرت دست به اعمالی غیر اخلاقی می‌زنی؟ آیا به خشونت متوسل می‌شوی یا طبق قواعد پیش می‌روی؟ پاسخ به چنین پرسش‌هایی مسیر روایت را شکل می‌دهد؛ همچون چندین خط داستانی مختلف یا آنچه کارگردان ویدئوگیم، دیوید کیج«

---

[۹۲] Clint Hocking یک طراح و نویسنده سرشناس بازی‌های ویدئویی کانادایی است.
وی به دلیل دیدگاه‌های تحلیلی و انتقادی عمیق درباره طراحی بازی، به ویژه در زمینه‌هایی مانند «لوداسپالس(Ludonarrative Dissonance) » - اصطلاحی که خودش ابداع کرد - در صنعت بازی‌سازی نفوذ قابل‌توجهی دارد. این مفهوم به تناقض یا ناهماهنگی بین داستان یک بازی (روایت) و مکانیک‌های گیم‌پلی (تجربه بازی) اشاره دارد.

[93] Heavy Rain

[94] David Cage

[95] Indigo Prophecy

[96] Choose Your Own Adventure

آنالوگ»[۹۷] می‌نامد. مسیرهای انتخابی با انتخاب‌های متعدد که برخی از آنها دوباره به یک نقطه ختم می‌شوند.

با این حال بر خلاف رمان‌های «ماجراجویی خودت را انتخاب کن»، در اینجا حتی اگر شخصیت شما تصمیم بدی گرفته باشد می‌توانید به مسیر روایی بازگردید. اگر در نظر بگیریم در یک تئاتر اینتراکتیو میزان درگیری عاطفی ما با یک شخصیت افزایش می‌یابد، مشارکت و ارتباط فعالی که «باران سهمگین» تعریف می‌کند کمتر از تجربه انسانی و روزمره زیستن با در نظر گرفتن پیامد و عواقب آن نیست.

در اصل « باران سهمگین» مهارت‌های مخاطبینش را نه فقط به‌عنوان یک گیمر، بلکه در معنایی واقعی، به‌عنوان یک انسان می‌آزماید. اوایل بازی، گیمر در نقش یک کارآگاه خصوصی، سری به آپارتمان یک زن روسپی می‌زند. زنی که پسرش یکی از نخستین قربانیان «قاتل اوریگامی»[۹۸] بوده است. بسته به تصمیم بازیکن که چگونه با او برخورد کند (رشوه، فریب، همدلی) می‌تواند اطلاعاتی در مورد مرگ پسرش به دست بیاورد.

در موقعیتی بازیکنی که انتخاب‌های اشتباه انجام می‌دهد هیچ اطلاعاتی به دست نمی‌آورد. اما هنگامی که بیرون، در راهرو ایستاده است، یکی از مشتریان روسپی که مردی خشن است سر می‌رسد. پرسشی که در این لحظه از بازی مطرح می‌شود این است: آیا باید دخالت کنید و کاری انجام دهید؟ در این موقع، یکی از بازیکنان که تصمیم می‌گیرد برود و ببیند چه اتفاقی می‌افتد به در می‌کوبد و فوراً به خاطر همین کنجکاوی کتک می‌خورد.

اگر او به راهش ادامه می‌داد چه اتفاقی می‌افتاد؟ آیا این اقدام قهرمانانه، هر چند نسنجیده بعدها در روند تحقیق به کمکش می‌آمد؟ آیا ممکن بود کشته شود؟ چنین انتخاب‌هایی چه بزرگ و چه کوچک در سراسر « باران سهمگین» اثر می‌گذارد.

در تئاتر، حتی اگر تماشاگر هرگز از جای خودش بلند نشود، واکنش او به اجرا می‌تواند معنای آن را دگرگون کند. حتی به نوعی می‌تواند متن نمایش[۹۹] را در لحظه اجرا تغییر دهد. در اجرای سال ۱۹۵۳ «در انتظار گودو»[۱۰۰] در زندان سن کوئین[۱۰۱] زندانیان مدام اجرا را قطع می‌کردند. بیست سال بعد هنگام اجرای همین

---

[۹۷] Analog منظور مسیرهای روایی مشابه اما نه کاملاً یکسان است. مسیرهایی که انتخاب‌های متفاوتی پیش روی بازیکن قرار می‌دهد اما در نهایت به نقطه روایی مشترک باز می‌گردد.

[۹۸] لقبی که به این دلیل به او داده‌اند که در صحنه هر جنایت یک اوریگامی یا مجسمه کاغذی بر جای می‌گذارد.

[99] Script

[100] Waiting for Godot

[101] San Quentin

نمایش بکت[۱۰۲] در ده زندان ایالتی فلوریدا وضع مشابهی رخ داد. آن‌ها از شخصیت‌ها سوال می‌پرسیدند، آن‌ها را همچون افراد واقعی خطاب قرار می‌دادند، توصیه می‌کردند و رخدادهای صحنه را به تجربه‌های شخصی خود پیوند می‌دادند.

در عمل آنان مرز میان صحنه و سالن را شکستند و خود را به بستر اجرا وارد کردند. این تماشاگران زندانی به جمع ولادیمیر و استراگون بکت پیوستند؛ همان دو شخصیتی که خودشان هم در وضعیت انتظار قرار داشتند. در نتیجه بازیگران عملاً دو نمایش را همزمان اجرا می‌کردند. متن اصلی بکت گسترش یافته بود. زیرا «مداخله سازنده تماشاگران»[۱۰۳] بخشی از متن اجرایی بزرگ‌تری شد. بدین‌ترتیب پنج شخصیت بکت با حضور زندانیانی که در سالن نقشِ شاهد-بازیگر پیدا کرده بودند، افزایش یافت.

روی صحنه رفتن برای پیوستن به اجرا یا شاید فراتر از آن تبدیل شدن به شخصیت با دیالوگ‌های بداهه، اجرا را به شکلی به طور واقعی دگرگون می‌کند. در این نوع اجراها، تماشاگر نقشی سه‌گانه بر عهده می‌گیرد. هم تماشاگر است، هم بازیگر و هم نمایشنامه‌نویس. این نقش‌ها در چارچوب متن پایه‌ای که در تولیدات «مجمع هنر و فرهنگ»[۱۰۴] به کارگردانی اولی یاکله[۱۰۵] تعیین شده[۱۰۶]، شکل می‌گیرند. در نتیجه فردِ مشارکت‌کننده در جایگاهی هم‌سطح با نمایشنامه‌نویس و بازیگر قرار دارد.

باید توجه داشت که دامنه انتخاب در «باران سهمگین» نسبتاًمحدود است. تا پایان ویدئوگیم، تصمیمات گیمر پیامدهای جدی ندارد (مانند مرگ شخصیت‌های اصلی و موارد مشابه). با این حال امکان انتخاب وجود دارد. گیمر درست مثل زندانیانی که دیوار چهارم را شکستند، یا مخاطبین یاکله که همزمان نقش نمایشنامه‌نویس و بازیگر را بر عهده می‌گیرند، بخشی از سازوکار اجرا محسوب می‌شوند.

***

انتخاب‌های روایی دیوید کیج در ابتدای «باران سهمگین»، یکی از راه‌های درگیرکننده بازیکن است. او در آغاز ویدئوگیم بر موقعیت‌ها و کنش‌های ساده و روزمره تاکید می‌کند. این انتخاب باعث می‌شود شخصیت اصلی به فردی بدل شود که بازیکن یا هر مخاطب دیگری بتواند خود را در جای او ببیند. نخستین تصمیماتی

[102] Beckett

[103] Productive interruptions

[104] Forum for Art and Culture

[105] Uli Jaeckle

[۱۰۶] به یک گروه تولید تئاتر که توسط اولی یاکله اداره می‌شده اشاره دارد. این گروه در حوزه تئاتر مشارکتی فعالیت می‌کرد. یعنی اجراهایی طراحی می‌کرد که در آن تماشاگر اجازه داشت وارد صحنه شود، نقش بگیرد و دیالوگ بداهه بگوید و مسیر اجرا را تغییر دهد.

که باید گرفته شود آشکارا پیش‌پاافتاده‌اند: رفتن به دستشویی، مسواک زدن، دوش گرفتن و کار کردن روی یک نقشه فنی.

برای کسانی که به بازی‌هایی مانند پونگ[۱۰۷]، سانتی‌پید[۱۰۸] یا کالاگا[۱۰۹] عادت دارند، انجام امور پیش‌پاافتاده به‌عنوان شیوه پیش‌برد گیم پدیده‌ای نسبتاً تازه است. اما مجموعه‌هایی مانند سیمز[۱۱۰] یا هاروست مون[۱۱۱] چنین رویکردی داشته‌اند. بازی‌های تجربی‌ای که بازیکن را در نقشی مشخص قرار می‌دهند. برای نمونه در هاروست مون بازیکن در نقش یک کشاورز است. علف‌های هرز باغ را می‌کند، محصول برداشت می‌کند و تراکتورهای خود را تعمیر می‌کند. در اینجا خودِ امور پیش‌پاافتاده سازوکار گیم را شکل می‌دهد. برای پیش رفتن در پروسه بازیکن باید زمانی را صرف شخم زدن، کاشت بذر و برداشت محصول کند.

اما در «باران سهمگین» دیوید کیج تلاش می‌کند همین کارهای ساده را به چیزی فراتر تبدیل کند. او از این عناصر روزمره نقطه‌ای برای ورود به جهان شخصیت و امکانی برای فهمیدن و همدلی با او می‌سازد. در بخش مقدمه ویدئوگیم، شما (به‌عنوان بازیکن) در خانه‌ای واقع در حومه شهر شروع می‌کنید. شان (یکی از کاراکترها) قرار است بعدازظهر آن روز تولدش را جشن بگیرد. تا زمانی که خانواده به خانه برگردند شما چند ساعتی وقت آزاد دارید.

در همان ابتدا یکی از راه‌های ارتباطی بازی پیش روی شما قرار می‌گیرد. حبابی از نمادهای شناور که مانند زیرمتن ذهنی یک شخصیت، افکار او را به شما (به‌عنوان بازیکن) نشان می‌دهد. برای مثال بعد از آنکه مسواک زدید و دوش گرفتید اگر «کار کردن» را انتخاب کنید، متوجه می‌شوید که زمان کافی برای شروع پیش‌نویس طرح کاری‌تان را دارید.

تمرکز بر امور عادی در این ویدئوگیم به طور واضح یک شیوه برای پیشبرد روایت گیم است. همین شیوه خود یکی از قانع‌کننده‌ترین دلایل برای آن است که بتوان این ویدئوگیم را یک هنر دانست نه صرفاً سرگرمی. در ظاهر هیچ چیزی واجد جذابیت سرگرم‌کننده‌ای در وقت گذرانی مجازی با فرزند، کارهایی مثل هل دادن او روی تاب یا چرخیدن با او بر روی چرخ‌وفلک نیست. اما همین ریشه داشتن داستان در امر روزمره نشان می‌دهد که مسیر آینده بازی‌های ویدئویی به کدام سو می‌رود.

---

[107] Pong

[108] Centipede

[109] Galaga

[110] The Sims

[111] Harvest Moon اصطلاحی در فرهنگ غربی برای ماه کامل نزدیک فصل برداشت.

مسواک زدن یا دوش‌گرفتن به اندازه دزیدن یک خودرو یا خنثی کردن یک توطئه تروریستی هیجان‌انگیز نیست. با این حال، همچون دیگرفرم‌های روایی، وجود این کارهای روزمره در برقراری پیوند عاطفی واقعی میان بازیکن و شخصیت روی صفحه نمایش ضروری است.

این‌ها به این معنی نیست که این ویدئوگیم صحنه‌های اکشن ندارد. در «باران سهمگین» صحنه‌های تعقیب و گریز، سرقت از فروشگاه و دنبال کردن یک قاتل زنجیره‌ای هم دیده می‌شود. با این وجود این کنش‌های به‌اصطلاح سرگرم‌کننده به‌خوبی با تجربه‌های روزمره هماهنگ شده‌اند. تجربه‌هایی که زندگی شخصی بازیکن را فرا می‌خواند و او را هرچه بیشتر در جهان روی صحنه درگیر می‌کند.

جاذبهٔ امرِ روزمره، در پیوند با توهّمِ انتخاب، فرد را بر می‌انگیزد تا به تصمیم‌های خود اهمیت دهد. گاه حتی باعث می‌شود پس از پایان تجربه، همچنان درگیر آن تصمیم‌ها بماند و به آن‌ها بیندیشد.

انتخابِ غذایی برای پسربچه (پسر کاراکتر اصلی که پس از دو سال همچنان در سوگِ برادرش است)، می‌تواند به اندازهٔ تصمیم‌های یک مأمور اف‌بی‌آی که به‌دنبال سرنخ‌هایی برای پیدا کردن قاتلِ اوریگامی است، مهم و معنادار باشد. عناصری که میان امر کاملاًروزمره (مثل مسواک زدن) و امر اکشن (مثل تعقیب‌وگریز ماشین‌ها) عمل می‌کنند، نقش ابزارهای روایی پیوند دهنده را دارند. ابزارهایی که می‌کوشند این دو سطح را به‌نرمی به یکدیگر وصل کنند و آشتی دهند.

برای نمونه، در یکی از صحنه‌ها به‌عنوان یکی از شخصیت‌ها (مسیر دریافت روایت، میان چهار شخصیت جابه‌جا می‌شود) به خانه مادر یکی از قربانیان قاتل اوریگامی سر می‌زنید. کسی در را باز نمی‌کند. به‌هرحال وارد خانه می‌شوید و نوزادی را می‌بینید. سپس یک نامه خودکشی پیدا می‌کنید. با شتاب به اتاق خواب و بعد به حمام می‌روید و مادر را در وضعیت وخیم و نیمه‌جان پیدا می‌کنید.

روند گیم در این بخش شامل نجات دادن مادر، خواباندن او روی تخت، ضدعفونی کردن زخم‌ها و کارهایی از این دست است. این رویدادها نه از مدل اکشن رایج در ویدئوگیم‌هاست نه شکلی از درگیری مسلحانه و تیراندازی. اما نجات دادن زنی که قصد خودکشی داشته هم امری معمول نیست. شلبی[۱۱۲](شخصیت اصلی این صحنه که بازیکن با او وارد روایت می‌شود) دوباره نزد نوزاد برمی‌گردد، به او غذا می‌دهد و کمی با او بازی می‌کند و در نهایت اطمینان پیدا می‌کند که وضعیت مادر رو به بهبود است.

نکته اینجاست که شلبی (تا جایی که می‌دانیم نه خانواده‌ای دارد و نه تجربه نگهداری از کودک) ناگهان در نقشی تازه قرار گرفته است. ما نیز همراه او هستیم و این موقعیت تازه روایت ازپیش‌ساخته را پیچیده‌تر

[112] Shelby

می‌کند. روایتی از کودکان ناپدیدشده تا والدینی که در بحران هستند. این همراهی به ادامه مسیر تحقیقاتی او، زمانی که به دنبال قاتل اوریگامی است، عمق و اهمیت تازه‌ای می‌دهد.

وقتی کنترل شلبی را در دست داریم، می‌توانیم خودمان را در او ببینیم. حتی اگر او ماجراهایی را از سر می‌گذراند که بیشتر ما ممکن است هیچوقت تجربه نکنیم. مثل گریختن از ساختمان‌های درحال‌انفجار یا مقابله با حمله گروهی ناشناس.

مطمئناً این توجه به امر روزمره اهمیت دارد چرا که مشابهت‌هایی با بسیاری از نمونه‌های تئاتر مشارکتی اخیر پیدا می‌کند. همانطور که قبلاً ذکر شد، زندگی روزمره در بن‌مایه «عروسی تونی و تینا» و «خاکسپاری مادر سیلیویا» قرار گرفته است. تمرکز بر امر روزمره در بسیاری از تجربه‌های تازه در تئاتر مشارکتی هم دیده می‌شود. «چقدر کافی است؟»[۱۱۳] از گروه فاندری[۱۱۴] که در انبار سنت‌آنا[۱۱۵] بروکلین[۱۱۶] اجرا شد به دو پرسش مرتبط می‌پردازد: یکی ما چطور با پول ارتباط برقرار می‌کنیم و دیگری اینکه چه چیزهایی برای ما ارزشمند است.

این سوالات را سه اجراگر از یکدیگر و از مخاطبان می‌پرسند. تماشاگران در مکانی که قبلاً بار بوده است دور میزهای سفید چهارنفره می‌نشینند و پاسخ خود را بیان می‌کنند. فضایی که از آن به‌عنوان یک گردهم‌آیی و مشارکت جمعی برای آگاهی‌افزایی یاد شده است. نمودارها، نظرسنجی‌ها و مجموعه آماری که در لحظه از گوگل جستجو می‌شد روی پرده نمایان بود.

اجرای «در تبعید زندگی کردن»[۱۱۷] نوشته جاناتان لیپسکی[۱۱۸] صحنه نمایش را به اتاق‌های نشیمن تماشاگران می‌برد. اجرا هر شب برای یک جمع کوچک پانزده تا بیست‌نفره برگزار می‌شود. این اجرا با سه کاراکتر، بازآفرینی ایلیاد هومر در بستر درگیری‌های کشور در جنگ‌های خارجی بود. ساختار پیچیده این اثر ترکیبی از نمایش، ویدئوهای زنده و ازپیش ضبط‌شده و همچنین میزان قابل‌توجهی کنشگری مخاطب بود. کارگردان این اثر، کریستوفر مک اِلروئن[۱۱۹]، این تجربه را این‌چنین توصیف می‌کند:

---

[113] How Much Is Enough

[114] Foundry Theater

[115] St.Anna's Warehouse

[116] Brooklyn

[117] Living in Exile

[118] Jonathan Lipsky

[119] Christopher McElroen

> اجرا آغاز می‌شود و همه ما در حال تماشای تلوزیون هستیم. تصویر تلویزیون به‌تدریج در روایت ایلیاد حل می‌شود. سپس با زنگ خوردن همزمان تلفن‌های همراه تماشاگران وقفه‌ای ایجاد می‌شود. ما در ابتدای اجرا با همه تماس می‌گیریم. صحنه نخست در واقع یک تماس تلفنی ازپیش ضبط‌شده است. تلاش می‌کنیم داستان را از خلال تلفن‌های همراهمان روایت کنیم، اما همه‌چیز از هم می‌پاشد. در پایان می‌کوشیم در همان اتاق یک جنگ را بازسازی کنیم. نمایش از چندین شیوه اجرایی متفاوت بهره می‌گیرد.

منبع الهام مک اِلروئن برای اجرای این نمایش از تجربه شخصی او از جنگ‌ها بر می‌خواست. نه به واسطه مشارکت واقعی به‌عنوان یک سرباز بلکه آنطور که خودش می‌گوید: به واسطهٔ «آنچه که از طریق تلفن‌همراه، تلویزیون و رادیو دریافت می‌کنم و احساس می‌کنم ناظر منفعل آنچه رخ داده هستم.»

در ادامه همان ایده که امور روزمره را به عنصری مهم در روایت تبدیل می‌کند دوباره به «باران سهمگین» رجوع می‌کنیم. چیزی که در نتیجه آن درگیری بازیکن با آنچه روی صفحه در حال نمایش است افزایش می‌یابد. این ویدئوگیم مفهوم «جان اضافه» را به چالش می‌کشد. مفهومی که از ابتدا در بازی‌های ویدئویی وجود داشته است و بیسل هم در عنوان کتابش به آن اشاره دارد.

در این ویدئوگیم شخصیت می‌تواند بمیرد اما روند گیم در هنگام پیشرفت به طور کامل ذخیره نمی‌شود. بنابراین اگر بخواهید نتیجه را تغییر دهید باید زمان را به عقب برگردانید و صحنه را دوباره بازی کنید. دراین‌صورت تجربه شما شبیه یک «زندگی یگانه» است. چیزی که فقط یک بار رخ می‌دهد.

از آنجایی که نمی‌توانید دوباره متولد شوید، تصمیم‌های اکنون اهمیت پیدا می‌کنند. باید نگران این باشید که آیا از پس کاری که پیش رو دارید برمی‌آیید یا خیر. آیا می‌توانید پسرتان را نجات بدهید؟ آیا می‌توانید قاتل اوریگامی را متوقف کنید؟ مهم‌تر از همه، تصمیماتی که می‌گیرید، چه خوب چه بد، چه چیزهایی در مورد شخصیتی که در طول بازی می‌سازید و شخصیت خودتان بازتاب می‌دهد؟

کیج بارها گفته است که گزینه چند بار بازی کردن، شکل مطلوبش برای تجربه بازی نیست. تا به امروز روند غالب بازی‌های ویدئویی این طور بوده که محتوای اضافی کافی فراهم کند تا بازیکنان انگیزه چند بار بازی کردن داشته باشند. گزینه‌هایی که شرایطی برای بازیکنان فراهم می‌کنند که بازی را چند بار آغاز کنند. مثلاً شخصیتی که مجهز به بهترین توانایی ها می‌شود و ارتقا می‌یابد.

برخلاف بسیاری از ویدئوگیم‌ها «باران سهمگین» برای تجربه‌ای یکباره طراحی شده است. در اینجا درست مثل خود زندگی تصمیماتی که می‌گیرید چه درست چه غلط، چه سنجیده و چه بداهه، پیامد دارند و حتی

ممکن است تا مدت‌ها در طول بازی رهایتان نکنند. چه روی صفحه چه بیرون از آن فقط یک زندگی برای زیستن دارید.

به این ترتیب هرچند جهانی که روی صفحه دیده شود بر خلاف اجرای زنده تئاتر در زمان حال رخ نمی‌دهد، اما همچنان واجد همان کیفیتی است که آلن روب گریه[۱۲۰]، هنگام سخن گفتن از «در انتظار گودو» آن را حضور در تئاتر[۱۲۱] می‌نامد. او می‌گوید همانطور که گودو بر شخصیت‌های روی صحنه حاضر نمی‌شود، برای تماشاگران حاضر در سالن هم حاضر نمی‌شود.

****

نمایش‌های اندیشمندانه، چه تراژدی چه کمدی، همواره به نقش تماشاگر به‌عنوان یکی از بازیگران صحنه آگاه بوده‌اند. گاه حتی تصویری از خود مخاطب را پیش رویش قرار داده‌اند. مثلا در صندلی‌های[۱۲۲] یونسکو[۱۲۳] تماشاگران نامریی، ناامید، یکی‌یکی صحنه را ترک می‌کنند. چراکه سخنرانی که پیرزن و پیرمرد برای امشب دعوت کرده‌اند، نتوانسته راز زندگی را (دست‌کم نه) به شکلی قابل‌فهم بیان کند. یونسکو می‌خواهد صدای ضبط‌شده خروج آن تماشاگران با صدای خروج تماشاگران واقعی در هم آمیخته شود. تمام مدت، ما آن مهمانان نامریی بودیم، همان‌هایی که روی آن صندلی‌های خالی روی صحنه نشسته‌اند.

در اجرای «در انتظار گودو» که پیش‌تر به آن اشاره شد، یک زندانی دردسرساز حضور داشت. او بنا به همین دلیل از زندانی به زندان دیگر منتقل می‌شد و زمانی که نمایش را برای بار چهارم می‌دید به بازیگران گفت: «فردا آن نمایش آخر بازی[۱۲۴] را هم بیاورید.».

یکی از بازیگران به این فکر خندید. اینکه گروه بتواند بدون تمرین، فردا دومین اثر مهم بکت را اجرا کند، برایش خنده‌دار بود. با اینکه درخواست زندانی کاملاً غیرمنطقی بود، یکی از اعضای گروه اجرایی جانب او را گرفت:

> به درک تئاتری این مرد نگاه کن. برای او تئاتر گفت‌وگویی میان بازیگر و مخاطب است. در نمایش ما، این نقش‌ها (بازیگر و مخاطب) هر بار وارونه شده‌اند. هر بار یکی از زندانیان خواسته

[120] Alain Robbe-Grillet

[121] Presence in the Theatre

[122] The Chairs

[123] Ionesco

[124] Endgame

وارد جهان «گودو» شود. به شکلی سوررئال، ما می‌توانیم فردا «آخر بازی» را بدون هیچ تمرینی اجرا کنیم. درست به همان آسانی که می‌توان بی هیچ آمادگی نشست و با کسی گفت‌وگو کرد.

در تئاتر مشارکتی، «گفت‌وگو» فقط آشکارتر یا از پیش طراحی شده است. محیط اجرا کم‌تر ساکت و منفعل است و مخاطب به یکی از بازیگران مهم «گیمِ» روی صحنه تبدیل می‌شود. کیج این بحث را از طریق «باران سهمگین» با پرسیدن یک سوال اساسی از بازیکن بسط می‌دهد: ما واقعاً تا چه حد زندگی خودمان را کنترل می‌کنیم؟ «باران سهمگین» نمی‌خواهد وضعیت بازی ویدئویی را به وضعیت توهمی از یک تجربه واقعی زندگی گسترش دهد بلکه می‌خواهد به زندگی واقعی و نقش انسان در روایت فکر کنیم. در واقع بازی یک سوال دیگر را مطرح می‌کند: آیا دوران داستان‌گو به‌عنوان معمار بزرگ و شخصیت خداگونه در حال تبدیل و تغییر به چیز تازه‌ای نیست؟

تکنولوژی لازم برای اینکه کنش‌ها در دنیای بازی به صورت تصادفی رخ دهند وجود دارد. دنیایی با شخصیت‌هایی که به اندازه شخصیت‌های یک تئاتر واقعی/غیرواقعی هستند. همین حالا در قالب «ماد»[۱۲۵] بازیکنان این توانایی را دارند که جهانی بسازند که از طرح و چشم‌انداز اولیه سازندگان بازی مستقل باشد. مثل بازی «اسکای‌ریم»[۱۲۶]، یا گاهی مثل بازی «ماین‌کرفت» [۱۲۷] این ایده در طرح و ساختار بازی جای‌گذاری شده‌است.

بازی‌هایی مثل «مس اِفِکت»[۱۲۸] وجود دارند که به بازیکن اجازه می‌دهند آواتار[۱۲۹] شخصیتش را از مجموعه‌الگوهایی بسازد، آن را تغییر و یا گسترش دهد. اما دیر یا زود، روزی می‌رسد که بتوانیم با نام و چهره واقعی خودمان وارد دنیای بازی شویم. حالا وقتی واقعاً به‌عنوان «خودت» در یک جهان حرکت می‌کنی، آیا الگوهای انتخاب و تصمیم‌گیری دچار تحول نمی‌شوند؟

در «باران سهمگین» گاهی حتی جذاب‌تر است که برخلاف چیزی که حس می‌کنید بازی از شما می‌خواهد عمل کنید. اینکه زن روسپی را نجات بدهید، با پسرتان بازی کنید یا صحنه جرم را بررسی کنید. مگر همه ما نخواستیم که روزی در برابر سرنوشت بایستیم و یا نظم طبیعی امور را به چالش بکشیم؟ کیج ما را وادار می‌کند به این فکر کنیم که اگر انتخاب دیگری کرده بودیم چه اتفاقی می‌افتاد. در «باران سهمگین» ما

---

[۱۲۵] Mod تغییراتی که بازیکن‌ها روی یک بازی ایجاد می‌کنند.

[126] Skyrim

[127] Minecraft

[128] Mass Effect

[۱۲۹] Avatar تصویر یا مدل دیجیتالی که در نقش«تو» بازی می‌کند.

نوعی تردید و ناپایداری هویتی را تجربه می‌کنیم. شکی دربارهٔ اینکه چه هستیم. عدم قطعیتی که پس از پایان بازی، بخشی از وضعیت انسانی ما را فرا می‌خواند.

تصور کنید برنامه‌نویس‌ها و دیگر خالقان یک ویدئوگیم بتوانند به چنین بازی‌های مشارکتی چیزی اضافه کنند تا کنش‌ها را واقعاً تصادفی کنند. آن‌وقت یک درام واقعاًجذابِ خام، قدرتمند و کاملاً غیر قابل پیش‌بینی پدیدار خواهد شد.

هیچ چیزی در تئاتر جای یک اجرای خوب از «هملت»[۱۳۰] یا «روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند»[۱۳۱] اثر استوپارد[۱۳۲] را نمی‌گیرد. اما بعضی از تجربیات تئاتر مشارکتی تلاش می‌کنند مخاطب را از نظر عاطفی یا فکری بیشتر درگیر کنند. درگیری بیشتر از آن چیزی که در یک اجرای معمولی اتفاق میفتد و مخاطب فقط می‌نشیند و در نهایت دست می‌زند. اما این تجربیات ممکن است همچنان در حد آزمایش باقی بمانند. به این معنا که این اجراها فقط تلاش‌هایی هستند تا شکل تازه‌ای به ساختار سنتی و معمول تئاتر بدهند.

برخی از این تلاش‌ها موفق‌تر از بقیه‌اند. بعضی با نیت و اندیشه‌ای جدی شکل گرفته‌اند و بعضی دیگر دنباله‌روی مدهای موقتی‌اند. با نگاهی خوش‌بینانه‌تر و شاید سازنده‌تر می‌توان تئاتر مشارکتی را ادامه طبیعی شکل سنتی تئاتر دانست. نوعی بازنگری در نقش مخاطب به‌عنوان کسی که خودش هم در روند اجرا مشارکت دارد.

در تئاتر خوب، چه کلاسیک چه مشارکتی و چه مستقیم یا غیرمستقیم، مخاطب همواره همکار اجراست. دیوید شیلدز[۱۳۳] در کتاب «اشتیاق به واقعیت: یک مانیفست»[۱۳۴] با اشاره به نمونه‌هایی بسیار متفاوت مانند «جادوگر بلر»[۱۳۵]، «تلوزیون عمومی»[۱۳۶]، «بورات»[۱۳۷]و «دیلی شو»[۱۳۸]، هنر مهم زمانه ما را هنری می‌داند که با «بی‌هنری عامدانه» و «محو شدن مرز میان داستان و غیرداستان» شناخته می‌شود؛ هنری که بر «محو شدن امر واقعی» تکیه دارد. به گمان ما، تئاتر مشارکتی و بازی‌های ویدئویی بخشی از همین هنر زنده و حیاتی‌اند.

---

[130] Hamlet

[131] Rosencrantz and Guildenstern Are Dead

[132] Stoppard

[133] David Shields

[134] Reality Hunger : A Munifesto

[135] The Blair Witch Project

[136] Public access TV

[137] Borat

[138] Daily Show

یک بازی ویدئویی مانند «باران سهمگین» را می‌توان امتداد طبیعی تئاتر کلاسیک دانست؛ چراکه در عین حال که برخی ویژگی‌های تئاتر مشارکتی در آن وجود دارد، از فناوری خاص رسانه خود نیز بهره می‌گیرد. این بازی همانند مادرِ خود، یعنی صحنه تئاتر، امکان تازه‌ای پیش روی مخاطب یا مخاطبان پشت کنترل می‌گذارد. به‌این‌ترتیب بازیکن را به درون جهان خود دعوت می‌کند و او را تبدیل به یک بازیگر و در شکل وسیع‌تر به یک نمایشنامه‌نویس تبدیل می‌کند.

همه‌چیز تغییر می‌کند. اگر منصفانه‌تر بگوییم، تکامل می‌یابد. فیلم‌های صامت بعد فیلم‌های ناطق و سپس فیلم‌های رنگی هر کدام به نحوی برتری تاریخی خود بر صحنه تئاتر را به چالش کشیدند. امروز هم پولی که برای بازی‌های ویدئویی خرج می‌شود، از بلیت سینما یا اجاره نتفلیکس بیشتر است. شاید تئاتر مشارکتی همچنان در مرتبه‌ای فرعی‌تر نسبت به شکل متعارف تئاتر باقی بماند. شکلی که مخاطب فارغ از میزان درگیری ذهنی و تخیل شخصی در ارتباط با نمایش، در سالن می‌نشیند و همان‌جا می‌ماند. شاید بیشتر مردم ترجیح می‌دهند یک نمایش را تماشا کنند، نه اینکه خودشان بخشی از آن باشند.

به گمان ما بازی‌های ویدئویی که یک مسیر تحول طولانی از بازی تیراندازی تا شکل هنری آن داشته‌اند، گونه‌ای از تئاتر آینده خواهند شد؛ یا دست‌کم به یک شیوه بیانی تازه و دگرگون‌کننده در تئاتر بدل خواهد شد. تا حدی می‌توان گفت زیست تماشاگر حاضر در سالن نمایش در زمان اجرا در قالب زیست بازیکن بازی ویدیویی که در اتاق نشیمن خود یا در گیم‌سنتر نشسته است بازآفرینی می‌شود. هرچند که میزان درگیری او به‌عنوان یک بازیکن بی‌درنگ آشکار و قابل‌سنجیدن خواهد بود، بااین‌حال نمی‌توان تعیین کرد که آیا این نوع درگیری و ورود خیالی به دنیای هنرمند، در تئاتر کم‌معناتر از تجربه روی صفحه‌نمایش است (یا برعکس).

اما به‌عنوان مولف چطور؟ همان‌گونه که نمایشنامه‌نویسِ تئاتر مشارکتی را می‌توان در حال واگذاری بخشی از کنترل به مخاطب دانست، طراح بازی ویدئویی یا در واقع هنرمند آن نیز بخشی از کنترل را به بازیکن واگذار می‌کند. با این حال، شاید اصطلاح «واگذاری کنترل» تعبیر بیش از حد شدیدی باشد و به نتیجه‌گیری بیش از اندازه محدود کننده بینجامد.

اگر بازیکن و طراح گیم را در حال ورود به نوعی همکاری تازه در نظر بگیریم چه؟ در این صورت، مسئله جایگزین شدن هنرمند مطرح نیست بلکه صحبت از سهیم شدن در آفرینش اوست. گسترش دادن آن و به رسمیت شناختن این واقعیت که هر اثر، چه نمایشنامه کلاسیک باشد و چه یک بازی ویدئویی، نوعی دادوستد میان هنرمندان، بازیگر و مخاطب است و این نقش‌ها لزوماً ثابت و از هم جدا نمی‌مانند.

ویژه علاقه‌مندان به حیطه‌های پژوهشی هنر و ادبیات
و دانشجویان تمامی رشته‌های هنر، علوم انسانی و فلسفه

آکادمی هنر و ادبیات حیرت

دوره جامع آموزشی تخصصی

تحلیل و نقد و پژوهش‌های ادبی هنری

چهارراه مشیر، مجتمع شمس العماره، طبقه یک
واحد یک، موسسه فرهنگی هنری حیرت
مشاوره و ثبت‌نام: ۰۹۱۷۰۷۷۰۸۸۶
۰۹۱۷۷۰۱۱۳۰۶

@Heyrat_athenarum
www.Heyratacademy.ir

HEYRAT academy

مقدمه‌ای بر سواد تحلیلیِ هنر

مجموعهٔ کامل ویدئوهای جلسات آموزشیِ "مقدمه‌ای بر سواد تحلیلی هنر" در کانال رسمی یوتیوب حیرت منتشر شد.

در این مباحث تخصصی، طی هفت نشست با ذکر مثال‌های متعدد و عینی، به شرح "سواد هنری" و پیش‌فرض‌ها و پایه‌های اساسیِ مطالعهٔ انتقادی و تحلیلیِ هنر پرداخته شده است.

Youtube.com/@heyratacademy

۹۲۲ ساعت آموزش تخصصی
در ۱۵ کارگاه تئوری و عملی

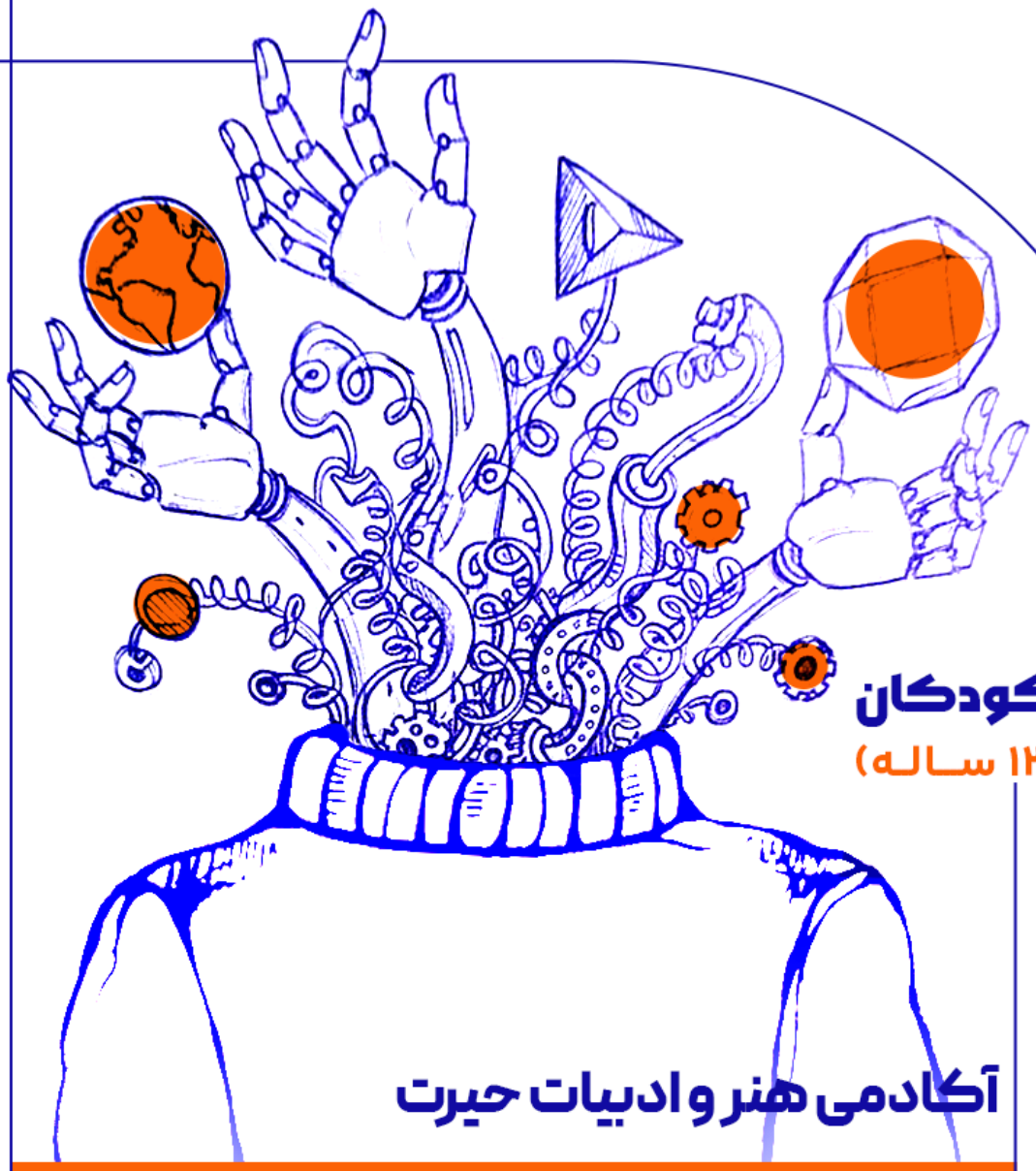
آکادمی هنر و ادبیات حیرت

دوره آموزشی تخصصی
هنرمجسمه سازی

چهارراه مشیر، مجتمع شمس العماره، طبقه یک
واحد یک، موسسه فرهنگی هنری حیرت
مشاوره و ثبت نام: ۰۹۱۷۰۷۷۰۸۸۶
۰۹۱۷۷۰۱۱۳۰۶

@Heyrat_athenarum
www.Heyrataademy.ir

HEYRAT academy



ویژه کودکان
(۷ تا ۱۲ ساله)

آکادمی هنر و ادبیات حیرت

دوره آموزشی تخصصی
فکرپروری و نویسندگی

چهارراه مشیر، مجتمع شمس العماره، طبقه یک
واحد یک، موسسه فرهنگی هنری حیرت
مشاوره و ثبت‌نام: ۰۹۱۷۰۷۷۰۸۸۶
۰۹۱۷۷۰۱۱۳۰۶

@Heyrat_athenarum
www.Heyratacademy.ir

HEYRAT academy

آکادمی هنر و ادبیات حیرت

دوره جامع آموزشی تخصصی

نویسندگی خلاق

ادبیات داستانی

نمایش نامه

فیلم نامه

(ویژه نوجوانان ۱۲ تا ۱۸ ساله)

چهارراه مشیر، مجتمع شمس العماره، طبقه یک
واحد یک، موسسه فرهنگی هنری حیرت
مشاوره و ثبت نام: ۰۹۱۷۰۷۷۰۸۸۶
۰۹۱۷۷۰۱۱۳۰۶

@Heyrat_athenarum
www.Heyratacademy.ir

HEYRAT academy

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

Instagram.com/Heyrat_athenaeum

پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر معاصر حیرت منتشر می‌کند:

دهمین سالنامهٔ تخصصی هنر و ادبیات آوانگارد (کتاب سال حیرت ۱۴۰۴)

ویژه‌نامهٔ نخستین دورهٔ بینال ملی مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت

Heyratfestival.ir