روزنامه شرق

بازخوانی مقاله‌ای از آنتونیو خانجیدو و نسبت آن با ادبیات ما

دیگری همان خود است

شیما بهره‌مند

۱ «من از هیچ‌چیز وحشت ندارم، نه از فقر، نه از تبعید، نه از حبس، نه از مرگ. اما از ترس وحشت دارم».

«ادبیات ادعانامه‌ای است علیه کارگزارانِ نظم، یا فراتر از آن ادعانامه‌ای به‌مراتب شدیدتر علیه نظم مستقر». فیلیپ مالوری با این تلقی، پیوند مسأله‌زای ادبیات و حقوق را پیش کشیده و در کتاب «ادبیات و حقوق»[1] از سوفوکل و سروانتس و رنه دکارت تا راسین و روسو و بالزاک و داستایفسکی و کافکا و آندره مالرو را در این رابطه جای داده است. اما به‌زعم آنتونیو خانجیدو در مقاله «وحشت و حقیقت»[2]، منشاء حس کنجکاوی ادبیات در مورد نهادهای کنترل‌گر مربوط به زمانی است که بالزاک همبستگی ارگانیک میان آن‌ها و جامعه را کشف کرد و به قدرت بخش‌های پنهان آن پی برد و نحوه سوءاستفاده آن‌ها را از آدم‌های حاشیه‌ای و منحط برای قوام‌بخشیدن به نظم مشاهده کرد. خانجیدو در این مقاله، حضور این نهاد و درهم‌تنیده‌شدنش با جامعه را نشان می‌دهد و اینکه چطور ادبیات از نقش تازه این نهاد در جهان معاصر پرده برمی‌دارد. در نظرِ او بالزاک کسی بود که خیلی چیزها را زودتر از دیگران دید؛ از جمله مشاهدات او یکی هم نقشی بود که این نهادها رفته‌رفته در جهان معاصر کسب می‌کرد. فوشه، تمام دم‌ودستگاه را به ابزاری دقیق و قدرقدرت تبدیل کرده بود، برای حفظ دیکتاتوری ناپلئون چاره‌ای جز این نبود. اما «همین ابزار، در همان حال، در درون خود جهان قرینه‌ای را خلق کرد که به همان اندازه که امری تعیین‌کننده بود به همان اندازه هم امری تعیین‌شونده بود». بعد از سقوط ناپلئون نیروی کنترل‌گری که فوشه سازمان داده بود نقش مهمی در جهانِ بورژوایی و قانونی در شرف تاسیس کسب کرده بود، نقشی که بالزاک آن را در آثارش با تعبیر «پنهان‌سازی خودسرانگی» شناسایی کرد «از طریق شبیه‌سازی‌های حقوقی-قضایی». بعد خانجیدو نشان می‌دهد که این نقش به‌گونه دیگری نیز امکان بروز دارد: این نیرو «مجبور است درونپیکردارتر و ظریف‌تر عمل کند. به همین دلیل به شکل ارگانیکی با بقیه جامعه قاطی می‌شود». اینجاست که خانجیدو چرخش ظریف و تا حدی نامریی این نیرو را آشکار می‌کند که از طریق تاسیس شبکه‌ای پیچیده تحت‌لوای انواع و اقسام نام‌های مستعار در کار جعل اتهام است و برای اجرای این کار ناگزیر از پیوند عمیق و نزدیک با تاروپود جامعه است و حالا برای رسیدن به این مقصود، «جامعه به روح و روان هزاران‌هزار آدم مخبطِ تعلیم‌دیده نیاز دارد». در رمان‌های بالزاک این پنهان‌سازی از طریق تنیدگی با جامعه، در نوعی ادغام این‌دو تصویر می‌شود. «در کتاب‌های او همیشه لحظاتی وجود دارد که آدم خاطی و آدم استثمارگر از هم قابل تشخیص نیستند و اصلا چه‌بسا آدم استثمارگر همیشه خودش زمانی خاطی بوده باشد، مثل وُوترَن در باباگوریو، که در آنِ واحد هم بزرگ‌ترین جنایت‌کار بالزاک است و هم بزرگ‌ترین مامور». در ادامه خانجیدو به تکوینِ نقش تازه کنترل در جهان معاصر، در آثار داستایفسکی اشاره می‌کند. اینکه داستایفسکی نکته ظریف‌تری را در این نقش تازه درک کرده است: این نقش نمادین به‌مثابه وجدان انسان عمل می‌کند و حالا جامعه به واسطه این نقش می‌تواند به درون افراد نفوذ کند. در «جنایت و مکافات»، پورفیری پترووویچ، از طریق سین‌جیم‌کردن‌های مکرر عملا به‌نوعی به جفت راسکولینکوف تبدیل می‌شود.

خانجیدو در واکاوی نقش تازه این نهاد -که حالا درک و تفکر پیرامون آن، با ادبیات ممکن شده است- سرانجام به کافکا، نویسنده عصر ما می‌رسد. نویسنده‌ای که از پیوند این نهاد با مفهوم عدالت و استحاله این مفهوم در چرخه‌های قضا نوشت. «در نهایت این کافکا بود که توانست در محاکمه آن جنبه‌ای را در این نهادها کشف بکند که جنبه اساسی آن و در عین‌حال جنبه‌ای عمیقا اجتماعی بود. او این دو خصوصیت را غیرقابل تفکیک می‌دید، عدالتی که خودش نقش‌اش روزبه‌روز بیشتر مثل نقش پلیس می‌شد». ما عادت کرده‌ایم باور داشته باشیم که آنچه موجب نظم یا خوشبختی جامعه می‌شود احترام‌گذاشتن به نظم و مقررات است اما کافکا در محاکمه درست عکس آن را به نمایش می‌گذارد: جامعه‌ای که ژوزف ک. را خرد می‌کند کاملا تحت‌سلطه نظم است اما نظم مستقری که به همان اندازه که ناپیداست بر همه چیز سیطره دارد و البته هیچ‌کس معنا و مفهوم‌اش را درک نمی‌کند. کافکا در «محاکمه»، درست برخلاف وظیفه نهاد کنترل‌گر یعنی برخورد با معلول‌ها، تا آستانه مواجهه با علت‌ها می‌رود و دست‌آخر از ناتوانی در مواجهه با علت‌ها می‌نویسد و نشان می‌دهد که این نهاد «همه چیزهایی را که به‌هزار و یک شگرد در خود سرکوب کرده‌ایم برملا می‌کند... حقیقت پنهانِ کسی که در واقع دیگری بود، به این مفهوم که مجبور نبود که به عمیق‌ترین اعماق خود سقوط بکند». درواقع ذهنیت تقلیل‌گرا، برای آن‌که بتواند «خودِ» افراد را دستکاری کند مجبور است حقیقت دیگری را بسازد. شخصیتی که به‌هزار زور و زحمت ساخته شده بود در این روند اوراق شده، همه توفیقی که در ساخت و پرداخت آن به‌دست آمده بود، از آن سلب می‌شود. از این مسیر دیگری به‌مثابه خود، بر فرد تحمیل می‌شود و شخصیتی که فرد به زحمت برای خود ساخته ویران می‌شود تا همان باشد یا شود که هرگز نمی‌خواسته است.

۲ چندی است که در ادبیات ما، این نقش کنترل‌گر را نهادها و سازمان‌های وابسته و چند نشرِ از قضا غیررسمی برعهده گرفته‌اند. نهادهایی که در قامت واضع مقررات، دستورالعمل‌هایی برای ادبیات صادر می‌کنند که درست مانند قانونِ کافکا قابل شناخت نیست، یا نهادهایی وابسته به شهرداری با داعیهٔ فرهنگی که در جایگاه حافظان قانون نشسته‌اند. گفتن ندارد که هر دو کنترل اوضاع را دستور کار خود قرار دادند و نتیجه‌اش هم تداوم زمان حال و جلوگیری از هر دگرگونی است. حال آنکه ادبیات در ذات خود با هیچ چارچوب و قاعده از پیش‌تعیین‌شده نسبتی ندارد که هیچ، با تخطی از گفتار مسلط شکل می‌گیرد. این است که زبان کافکا درست در لحظه سکوت قانون آغاز می‌شود. نهادهای اخیر با برپایی بوروکراتیک جلسات ادبی مانند این دستگاه‌ها عمل می‌کنند. برپاکنندگان نیز کارمندان این دم‌ودستگاه‌اند و مانند کارمندانِ کافکا تا حدی در جریان پرونده‌اند و بیشتر اوقات پرونده‌هایی مطرح می‌شود بی‌آنکه بدانند از کجا آمده و از این جلسات بیرون می‌رود بی‌آنکه بدانند به کجا می‌روند. نشانه‌اش هم اینکه در هر یک از این جلسات بزرگانی از اهل ادب یا مترجمان و نویسندگانی نورسیده در جایگاه می‌نشینند و حضار با کتاب‌هایی نو و بازنشده حتا، از راه می‌رسند و بعد همه می‌روند بی‌آنکه عایدی چندانی داشته باشند از بحث‌وفحص‌ها. بگذریم از نمایش رونمایی از کتاب‌ها موسوم به جشن امضا و نمایش‌هایی از این‌دست. این نهادها در کنار نشرهایی که حالا به‌واسطه این فضا، «دیگری» شده‌اند، جملگی وظیفه کنترل ادبیات و چاپ و اشاعه نوع بی‌مسأله و تنش آن را دارند و حتا در مواردی که به کتاب‌های مسأله‌زا می‌پردازند، به‌نوعی با دست‌گذاشتن بر مسائل حاشیه‌ای یا روایتی یکدست و گزارشی از کتاب، سعی دارند نقاط اتصال آن با وضعیت موجود را نادیده بگیرند یا تحریف و دستکاری کنند. اما در این مدارِ به‌جریان افتاده، نویسنده جریان غالب نیز بی‌نصیب نمانده است و اضطرابِ شیوه تخطی در نویسنده، جای خود را به ترس فراموش‌شدن میان خیل نویسندگان نورسیده اخیر و چاپ و فروش کتاب داده است. ادبیات اخیر ما دیگر با تخطی از زبان مسلط شکل نمی‌گیرد. در این طرز تلقی، نویسنده پیشاپیش دیگری‌شدنِ خود را پذیرفته است و حالا دیگر نیروی کنترل‌گر نامرئی است که با ادغام در این نهاد/نویسنده‌ها تقدیر ادبیات را رقم می‌زند و این نیروست که حکم به تخطی داده است، ازاین‌رو رمان‌ها خود بخشی از زبان کنترل‌گراند. شاید به‌همین‌دلیل است که در بسیاری از این کتاب‌ها راوی از زاویه‌دید عمودی داستان را روایت می‌کند، همچون نیروی کنترل‌گری که در بدو امر تنها قرار است واقعیاتی از روزگار رفته بر ما یا اکنون را نشان دهد اما درواقع به بسته‌بندی گذشته بی‌مسأله و ادامه اکنون به همین روال مشغول است.

ادبیات و جهان
آنتونیو خانجیدو
ترجمه شاپور اعتماد
نشر آگه

تأسیس به‌یکباره انبوه مؤسسات فرهنگی و چندمنظوره نویسنده‌ساز در همین چرخه معنا پیدا می‌کند. مدرسانِ شریف این کلاس/کارگاه‌ها، گاه صاحبان تک‌کتاب‌هایی هستند که به برکتِ فضای گشوده فرهنگی در دو دهه پیش و رو آمدنِ چند نشر خصوصی، یکی دو جایزه هم بُرده‌اند یا کارشناسانِ یکی از این چند نشر بوده‌اند، یا منتسبان به یکی از نویسندگانی که به شکوفایی ادبیات اخیر باور داشتند و جوانی نویسندگان را قرینه‌ای می‌دانستند بر باروری ادبیات ما و بر طبلِ جدایی ادبیات از سیاست کوبیدند تا به‌زعمِ خودشان ادبیات را از چنگالِ ایدئولوژی حاکم بر ادبیاتِ دهه‌های چهل و پنجاه در آورند و به جایگاه واقعی‌اش برگردانند، طرفه آن‌که ادبیات را دودستی تقدیم ایدئولوژی تازه‌ای کردند که همانا «نظام بازار» یا «رئالیسم بازار» بود. در این حال‌وروز، ادبیاتی که در پی تأسیس سبک و زبان تازه است و نویسنده آن وجه اندیشیده‌ای مستمر دارد، بی‌شک مخل این چرخه خواهد بود. نویسندگان معاصری که هنوز در همین فضای ادبی موجود می‌نویسند، امثالِ امیرحسن چهل‌تن، محمدرضا کاتب، کورش اسدی، ابوتراب خسروی و دیگران در وضعیت اخیر یا باید طرد شوند و یا جذب این چرخه و این هر دو از راهِ کنترل امکان‌پذیر می‌شود. کاتب در دو رمان خود تعابیری را خلق کرده است که درست با وضعیتِ اخیر جفت‌وجور است: او تعبیر «تله‌شده» و «تله‌کننده» در رمانِ «رام‌کننده»[3] و «بی‌نام‌شده» و «بی‌نام‌کننده» در رمانِ «بی‌ترسی»[4] را به‌کار می‌گیرد. نظم نمادینی که تله‌ها را می‌سازد و نویسندگان و اهلِ فرهنگی که به دام می‌افتند و در ساحتِ دیگری خود به تله‌ساز بدل می‌شوند. بیایید «بی‌ترسی» کاتب را نوعی بازنویسی «رام‌کننده» در نظر بگیریم یا بازتعریف روابط آدم‌ها، یکی حول محور تله‌شدگی و دیگری بی‌نامی و از این منظر وضعیتی را ترسیم کنیم که هم‌ارز با رمان‌های کاتب پیش رفته است. چرخشی که از «رام‌کننده» تا «بی‌ترسی» با آن مواجهیم، به‌تعبیری همان چرخشی است که وضعیت ادبی ما با آن روبه‌روست. اگر تا پیش از این نهادهای کنترل‌گر در ساختاری سلسله‌مراتبی شناسایی می‌شدند و زهر به‌طور مستقیم به بدن‌ها وارد می‌شد (رام‌کننده)، اینک با بی‌نام‌هایی (بی‌ترسی) سروکار داریم که تنها بی‌نامی‌شان نشان از تأثیر این نظم بر آنهاست و از اپیدمی نوعی بیماری موسوم به بی‌نامی پرده برمی‌دارند. در این چرخش، نظم مستقر استحاله یافته و نقاب به چهره زده است. بی‌نام‌شده‌ها و بی‌نام‌کننده‌ها در پی اکسیر رهایی‌اند، اما رؤیای راوی «بی‌ترسی» امکان تحقق ندارد: «یک کیمیا باید برای همه به یک اندازه کیمیا باشد». زیرا کیمیای بی‌نام‌کننده برای بی‌نام‌شده نه‌تنها راهِ علاج نیست که زهری مهلک نیز است. امید رستگاری یا رهایی نیز از همین شکاف سر بر می‌کند: بی‌نام‌ها هنوز بی‌نام‌اند، حتا اگر با نام‌های موقتی و جعلی یا قراردادی خوانده شوند. و همین نشانه برای ذهنِ تند و تیزبینِ نویسنده‌ای چون کاتب کافی است تا این چرخش را در وضعیت ما، در وضعیت ادبیات ما بازشناخته و روایت کند و دست‌کم این روندِ نامرئی دیگری‌شدن را مرئی کرده و در عین حال «ادبیات» خلق کند. که به قولِ آنتونیو خانجیدو در مقاله «ادبیات و جامعه»[5]، کار ادبیات همیشه برجسته‌کردن جوانبی از نارسایی‌های فرهنگ و جامعه است که ازقضا عادی و متعارف به‌شمار می‌آیند.

دیری است که ادبیات ما در سایه این دست نهادها، به دیگری شدن تن داده است. همان دیگری که هرگز نمی‌خواست باشد. پس حق به‌جانب آلفرد دو وینیی بود که در دفتر خاطراتش نوشت، «از هیچ چیز وحشت ندارم... اما از ترس وحشت دارم».

پی‌نوشت‌ها:

۱. ادبیات و حقوق، فیلیپ مالوری، ترجمه مرتضی کلانتریان، نشر آگه

۲، ۵. ادبیات و جهان، آنتونیو خانجیدو، ترجمه شاپور اعتماد، نشر آگه

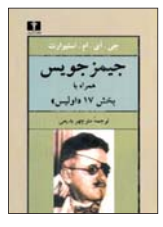
۳. رام‌کننده، محمدرضا کاتب، نشر چشمه

۴. بی‌ترسی، محمدرضا کاتب، نشر ثالث

بازنشر بخش ۱۷ اولیس پس از سال‌ها

حکایت یک عمر در یک روز

پارسا شهری: از «اولیسِ» جویس، یکی از مهم‌ترین رمان‌های قرن بیستم، آنچه به ما رسیده، همین «بخش ۱۷ اولیس» است و متنی از جی.آی.ام. استیورات، که آن‌هم به لطف ترجمه منوچهر بدیعی در دست ما است. کتابِ «جیمز جویس همراه با بخش ۱۷ اولیس» سالیانی نایاب بود و جز در کهنه‌فروشی‌ها پیدا نمی‌شد و اخیرا در نشر نیلوفر بازنشر شده است. چاپ اول این کتاب به سال هشتادویک برمی‌گردد و چاپ دوم آن در فاصله‌ای قریب‌به یک دهه و نیم از آن. ابتدای این کتاب استیوارت زندگی‌نامه‌ای از جویس به‌دست می‌دهد و بعد به آثار او و واکنش‌هایی که در زمان انتشار با آن مواجه بود، می‌پردازد و البته به قدر و جایگاهِ هر یک از آثار او. «جیمز جویس در دوم فوریه ۱۸۸۲ در شهر دابلین به دنیا آمد. پدرش آن‌قدر دستش به دهانش می‌رسید که او را به مدرسه شبانه‌روزی شیک یسوعیان بفرستد و آن‌قدر ولخرج بود که چند سال بعد آه در بساطش نماند. می‌توان گفت که جویس دقیقا در کدام طبقه اجتماعی قرار داشت؛ و این تا اندازه‌ای به آن سبب است که وضع مالی خانواده‌اش مرتبا رو به وخامت می‌نهاد و تا اندازه‌ای به این سبب است که خود او به مخدوش‌کردن شواهد بی‌میل نبود... تزلزل مختصر رتبه ممتازی که در جامعه داشت و فقر فرهنگی پیرامونش سخت در او اثر نهاد. مغرور و گوشه‌گیر بار آمد و به پیشنهادهای مربوط به احیای وطن، خواه سیاسی خواه هنری، به دیده تحقیر نگاه می‌کرد و به دانش پیشرس خود در زمینه ادبیات اروپای قاره‌ای می‌بالید.» بعد نوبت به آثار جویس می‌رسد. در این روایت نخستین اثر جویس که به صورت کتاب درآمد «موسیقی مجلسی» (۱۹۷۰) بود که مجموعه‌ای است از سی‌وشش قطعه شعر. سرودن این مجموعه در ۱۹۰۴ تمام شده بود، اما سه سال ماند تا ناشری پیدا شود. «تبعیدی‌ها» اثر دیگر جویس که در سال ۱۹۱۴ یا ۱۹۱۵ نوشته شد، نمایش‌نامه‌ای است که «اهمیت چندانی ندارد.» اما «تبعیدی‌ها فقط فریاد مخالفی نیست که طرز نمایش ناتورالیستی مفرطی را در برابر نمایش‌نامه‌های ییتس، سینگ، و لیدی گرگوری قرار داده باشد، بلکه اثر نویسنده‌ای است که با ایبسن از لحاظ روحیه شباهتی واقعی دارد. «دابلینی‌ها» که بار نخست در سال ۱۹۱۴ منتشر شد، پانزده طرح یا داستان کوتاه بود که جویس نُه سال پیش از آن درباره آنها به یکی از ناشران احتمالی کتاب نوشته بود: «قصد من آن بود که فصلی در تاریخ اخلاقی وطن خود بنویسم و ازآن‌رو دابلین را صحنه داستانها قرار دادم که این شهر به نظر من کانون فلج می‌نمود...» در نظر استیورات این خود بیانیه کوچکی در ناتورالیسم بود و مهم‌ترین عبارت آن «تاریخ اخلاقی». رمان «چهره مرد هنرمند در جوانی»، داستان «مردگان»، «اولیس» و دیگر آثار جویس بخش‌های دیگر مقاله ابتدایی کتاب را تشکیل می‌دهند و بعد از آن پی‌نویس‌های مفصل می‌آید که به فهم مواردی از مقاله کمک می‌کند و سرانجام نیز «بخش ۱۷» یا همان بخش ماقبل آخر «اولیس». این بخش، به صورت سؤال و جواب مفصلی نوشته شده، وصف حال لئوپولد بلوم در آخر شب است. «بلوم چنان سفر کرده است که همه ما مردمان سفر می‌کنیم. اما آخرین سوال - یعنی کجا؟- بی‌جواب مانده و مبهم است. اگر بر این عقیده اصرار ورزیم که اولیس حکایت یک عمر در یک روز است، موضوع رویدادهای آینده به میان می‌آید و براساس اصولی که مورد قبول جویس است هیچ پاسخی به آن آخرین پرسش وجود ندارد. اما اگر فقط روز ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ را در نظر بگیریم، سفر بلوم از عالم بیداری به عالم رویاست و آنگاه به تعبیری می‌رسیم که ضمن آن می‌توان پاسخ آن سوال «کجا؟» را در کتاب بعدی جویس یافت. بلوم به خواب رفته است؛ ما او را درست تا اندکی پس از آستانه عالم رویا همراهی کرده‌ایم...».



جیمز جویس
همراه با بخش ۱۷ اولیس
جی.آی.ام. استیورات
ترجمه منوچهر بدیعی
نشر نیلوفر

عطف

پیرامون داستان

پانیذ زرتابی: «هیچ‌چیز مانند بازخوانی و گردشی در نظم و نثر قدیم دست و دل را برای نوشتن گرم نمی‌کند. مثلِ تکیه‌دادن است به کوه. متن‌های قدیم خودشان از اساس خود هستند و بر همین اساس مثل کوه ایستاده‌اند - فارغ از زمان. متون کهن پشتوانه هویت و زبان هستند و سرگذشت آرزوها و شکست‌های ما.» کورش اسدی در مقاله «صخره‌های باستانی» شرحی در ستایش از داستان قدیم نوشته و این تنها یکی از مقالاتی است که در مجموعه «کتابت روایت» آمده، مقالات یا درس‌گفتارهایی در باب داستان که کیهان خانجانی آن را گردآوری کرده است و اخیرا به چاپ رسیده. این کتاب دو بخش دارد: «متون کهن و داستان کنون» و «پیرامون داستان». در بخش یکم نُه مقاله آمده از نویسندگان و منتقدان و مترجمان معاصر و در بخش دوم نیز شش مقاله دارد. اما حکایت شکل‌گیری این مقالات را خانجانی در مقدمه چنین نوشته: «گردآوری کتابتِ روایت از آن‌جا آغاز شد که به چالش‌کشیدن مباحث داستان‌نویسی نیاز به گفتمان تخصصی در این عرصه را برای‌مان رقم زد. پس میزبان شدیم و میهمان آوردیم به کانون داستان چهارشنبه رشت که از سال ۱۳۸۲ در موسسه مستقل خانه فرهنگ گیلان کارش را آغاز کرده و پی گرفته است.» این مقالات مکتوب‌شده ماحصل همان محاورات در کانون داستان رشت است که ضبط و پیاده‌سازی شده و بعد از تدوین و ویرایش به صاحبان آن داده شد که برخی‌شان را از سر نوشتند و باقی دستی بر آن کشیدند و رسایش کردند. اما عناوین مقالات و نویسندگان آنها در بخش یکم، مربوط به متون کهن: «در اهمیت متون مقدس و بینامتنیت» امیر احمدی‌آریان، «صخره‌های باستانی» کورش اسدی، «تاثیر متون کهن بر داستان امروز» منیرالدین بیروتی، «رابطه سبک و درونمایه در چهار مقاله و کلیله‌ودمنه» آتفه چهارمحالیان، «فرهنگِ ستیز از شاهنامه تا کوچه» محمد حسینی، «داروی ایجاز به تجویز بیهقی» محمود حسینی‌زاد، «آسیب‌شناسی سیرِ تکوینی حکایت تا داستان امروز فارسی» ابوتراب خسروی، «گذری بر سیمای جنگ در کتاب‌های تاریخی فارسی» محمد شریفی و «بینامتنیت؛ گسترش افق‌ها و امکان‌ها» علیرضا نیکویی. مقالات بخش دوم نیز عبارتند از: «منتقد داستان (نویسنده حرفه‌ای کیست؟ یا نفت، دلار، خاله‌بازی» محمد تقوی، «مکان داستان: بوطیقای شهر» عدنان دانشیار، «مرگ مدرن در داستان: تولد مرگ» عنایت سمیعی، «ما و جهانی‌نشدن داستان» مهدی غبرایی، «مدرنیسم و پسامدرنیسم در داستان» سیاوش گلشیری، «شاعرانگی و داستان: داستان شاعرانه» شمس‌لنگرودی. یکی از مقالات خواندنی کتاب، مقاله عنایت سمیعی درباره مرگ مدرن در داستان. او با محوریت سه داستان مطرح «بوف کور»، «ملکوت» و «شازده احتجاب» مفهوم مرگ را در ادبیات داستانی پی می‌گیرد و می‌نویسد: «مقوله مرگ هم‌چون هر مقوله دیگری دستخوش صیرورت تاریخی است که معنایی متفاوت تولید می‌کند.»

کتابت روایت
درس‌گفتارهای داستان
گردآوری و تدوین:
کیهان خانجانی
نشر آگه

اثاثِ جنگ- ۶

خمپاره ۶۰

احمد غلامی

- چاشنی گلوله خمپاره ۶۰ که بخورد به سوزن ته لوله، دَنگی صدا می‌دهد؛ بعد از آن چند ثانیه فرصت داری که دراز بکشی روی زمین. تو چشم‌به‌هم‌زدنی اگر خوش‌شانس باشی با فاصله، یک‌کم خوش‌شانس باشی کنارت، و بدشانس باشی می‌خورد درست روی کله‌ات. فهمیدی؟!

یاقوت با چشم‌های ازحدقه‌درآمده اردلان را نگاه می‌کرد؛ خمپاره‌اندازِ قدبلند دسته‌شان که قدش هیچ تناسبی نداشت با لوله کوتاه خمپاره ۶۰ که تحویلش داده بودند تا عراقی‌ها را با آن لت‌وپار کند.

یاقوت گفت: «تا حالا چند خمپاره زدی؟» اردلان جعبه‌های خالی مهمات را نشان داد و گفت: «هزار تا.» یاقوت گفت: «کسی را هم کشتی؟» اردلان گفت: «من می‌زنم، نمی‌دانم آدم می‌کشم یا نه. ولی نمی‌توانم هی از یک‌جا بزنم. جایم را شناسایی می‌کنند، عدل می‌زنند روی کله‌ام. ناکس‌ها جهت‌یابی‌شان حرف ندارد. دسته یک، یک خمپاره‌انداز قدر داشت، می‌شناختی‌اش؟» یاقوت گفت: «نه!» اردلان گفت: «اصلا حواسم نبود، تو هنوز نیامده بودی که این بیچاره شهید شد. می‌دانی چرا؟ ده، بیست خمپاره از یک‌جا شلیک کرده بود. ردش را گرفتند و خمپاره زدند توی سنگرش. بعضی‌ها می‌گفتند، خمپاره عراقی‌ها درست رفته بود تو لوله خمپاره‌اش!» یاقوت گفت: «واقعا!» اردلان گفت: «نه بابا، یک‌کم پیازداغش را زیاد کرده بودند. آخر می‌دانی چرا؟» یاقوت گفت: «نه!» اردلان گفت: «برای چه نمی‌دانی، تو دیگر باید خیلی چیزها را بدانی! اینکه رفیقت چه کسی است، چه بلایی سرِ همسنگری‌های قبلی‌ات آمده، خودت کی هستی، من کی هستم، اینجا چه‌کار می‌کنیم، بالاخره روزگار همین است که هست. مثلا تو اهل کجایی؟» یاقوت تا دهانش را باز کرد که بگوید، اردلان گفت: «اصلا کجا بودیم!» یاقوت گفت: «نمی‌دانم، کجا بودیم... فکر کنم داستان یکی را می‌گفتی که شهید شد.» اردلان گفت: «آره! خب چرا درباره‌اش حرف می‌زدم؟ ولش کن.» یاقوت گفت: «تا حالا کسی را کشتی؟» اردلان گفت: «اسمش خلیلی بود. گفتم خلیلی لاکردار از یک موقعیت که آدم دَه تا گلوله نمی‌زند! بالاخره سنگرت را شناسایی می‌کنند. گوشش به این حرف‌ها بدهکار نبود. کار خودش را می‌کرد. یعنی تو هیچی در موردش نشنیدی؟» یاقوت گفت: «چرا، یکی از بچه‌ها می‌گفت، عاشقِ خمپاره ۶۰ بود. می‌گفت، اگر از سرگروهبان نمی‌ترسید قبضه خمپاره را می‌برد توی کیسه خوابش!» اردلان گفت: «این‌ها را از کی شنیدی؟» یاقوت گفت: «یک بار که با ماشین ناهار برمی‌گشتم خط، عراقی‌ها خمپاره‌باران‌مان کرده بودند. راننده گفت، چشم خلیلی را دور دیدند، دارند پدر ما را در می‌آورند. گفت که خلیلی نشانه‌گیری‌اش حرف نداشت. می‌گفت، فکر کنم تا حالا هزار تا عراقی را کشته باشد. تو چی، تو چند تا کشتی؟» اردلان گفت: «یعنی درباره من حرفی نزد. نگفت ما با هم رفیق بودیم. نگفت ما شب و روز با هم بودیم، بعد او را بردند دسته یک، چون خمپاره‌اندازشان شهید شده بود. داشت که می‌رفت، بغلش کردم گفتم، خلیلی این خمپاره‌های ۶۰ بدجوری آدم‌فروش‌اند. فوری جایت را لو می‌دهند. حواست باشد به هیچ قبضه خمپاره‌ای اعتماد نکنی! معلوم نیست لاکردارها با ما هستند یا با آن‌ها. اما گوشش بدهکار نبود!»

اردلان مکث کرد، به آسمان نگاه کرد، آبی آبی بود. دشت ساکت بود. بعد انگار که چیزی یادش افتاده باشد، گفت: «راستی خودش گفت اگر از ترس سرگروهبان نبود، قبضه خمپاره را می‌برد توی کیسه خوابش؟» یاقوت گفت: «به مولا!» اردلان زد روی ران پایش و گفت: «آی آی لاکردار عجب ناز گفته!» یاقوت گفت: «تا حالا کسی را کشتی؟» اردلان گفت: «تو از کی آمدی جبهه؟» یاقوت گفت: «دو، سه ماهی می‌شود!» اردلان گفت: «پس خلیلی را اصلا ندیدی؟» یاقوت گفت: «نه!» اردلان گفت: «بچه ماهی بود. گُل، آقا، بامرام.» یاقوت گفت: «عراقی‌ها که خمپاره می‌زنند ما خیلی کشته و زخمی می‌دهیم. آنها هم همین‌طور؟» اردلان گفت: «دوست داری کمک من باشی؟ اراده کنی از تو یک خمپاره‌انداز درجه‌یک می‌سازم، مثل خلیلی. پاشو، پاشو نگاهت کنم!»

یاقوت بلند شد. خودش را روی پنجه بالا کشید، تا بلندتر نشان بدهد. اردلان گفت: «عالی است! دوست داری کمک من باشی؟» یاقوت جواب نداد. دوباره اردلان گفت: «اگر می‌آیی بگو امروز با سرگروهبان حرف بزنم.» یاقوت مردد ایستاده بود. گفت: «تو عیسی را می‌شناسی؟» اردلان گفت: «همان که بچه میدان خراسان است.» یاقوت گفت: «آره!» اردلان گفت: «بچه باحالی است، خیلی هم شجاع است.» یاقوت گفت: «انگار قند دارد تند تند آب می‌خورد.» اردلان گفت: «آره لاکردار!».

یاقوت کتری چای را که روی خاکستر گرم بود برداشت و برای اردلان چای ریخت و بعد برای خودش. اردلان گفت: «کمک خوبی می‌شوی، ها...» یاقوت گفت: «دیدی عیسی چه‌جوری آب می‌خورد. کلمن را می‌گیرد بالای سرش و دستش را می‌گذارد روی دکمه آن، آب، صاف می‌رود ته حلق‌اش. حتی یک بار هم سرفه نمی‌کند...». اردلان گفت: «آره دیدم، خیلی مشتی آب می‌خورد. بارها گفتند، برود عقب نرفته ناکس. نگفتی میایی کمکم باشی یا نه؟» یاقوت گفت: «واقعا هزار تا خمپاره زدی؟» اردلان گفت: «هزار تا که نه ولی زدم دیگر.» یاقوت گفت: «یعنی نمی‌دانی کسی را کشتی یا نه؟»

اردلان پا شد. چای کتری را روی خاکسترها خالی کرد و گفت: «خوبی جنگ این است که بعضی چیزهایش اصلا معلوم نمی‌شود».