شیراز

### داستان کوتاه ایرانی در دهه هشتاد به انتخابِ حسن میرعابدینی

## در جست‌وجوی واقعیت

● **شرق:** از معدود آنتولوژی‌های معتبر موجود در زمینه ادبیات داستانی یکی «هشتاد سال داستان کوتاه» است در دو جلد به انتخابِ حسن میرعابدینی که شصت داستان کوتاه از آغاز ادبیات معاصر ما تا دهه هشتاد را دربر دارد. در ادامه این کتاب اینک میرعابدینی سراغ داستان کوتاه دهه هشتاد رفته است و منتخبی از این دوران منتشر کرده است با عنوانِ «دهه هشتاد: داستان کوتاه ایرانی». کتاب اخیر شامل بیست‌وپنج داستان است از میان انبوه داستان‌هایی که طی دهه هشتاد در کتاب‌ها و مجلات منتشر شدند. میرعابدینی در مقدمه‌اش می‌نویسد: «برگزیدن داستان‌ها مدت‌ها وقت بُرد، عاقبت پس از بارها انتخاب و حذف، داستان‌هایی را در نظر گرفتم و، به‌ترتیبِ الفبایی نام نویسندگان، در این کتاب مجموع کردم.» چنان‌که میرعابدینی آورده است هر منتخب داستانی حاصل حس کنجکاوی و ذوق و سلیقه‌ای خاص است. این آنتولوژی از داستان ایرانیِ دهه هشتاد نیز حاصل پسندِ گردآورنده از داستان کوتاه و در عین حال معرف موجودیِ ادبی ما است. کتاب جز داستان‌هایی از بیست‌وپنج نویسنده معاصر، یک مقدمه دارد و یک یادداشت با عنوان «داستان کوتاه ایرانی در سه نما». میرعابدینی در مقدمه به‌سیاقِ مرسوم شرحی نوشته است بر چگونگی گردآوری و انتخاب داستان‌های کوتاه، و متنِ «داستان کوتاه ایرانی در سه نما» نیز گذاری است بر داستان کوتاه از قدیم که شکلِ افسانه و قصه پریان داشت تا دوران معاصر و شکلِ کنونی آن. میرعابدینی تبارِ داستان کوتاه را از موپاسان و چخوف و همینگوی و کارور پی می‌گیرد تا می‌رسد به داستان کوتاه فارسی که در نظر او «یک مفهوم تاریخی است که با تلاش نویسندگان متعدد پدیدار شده، و از ۱۳۰۰ تا امروز، بسیار تغییر کرده و شکل‌های روایی گوناگون را آزموده است. شکل‌های روایی جهانی و برآمده از خلاقیت داستان‌نویسان برجسته‌اند، اما ریشه در گفتمان اندیشگی و فرهنگیِ یک جامعه و سنت ادبیِ آن هم دارند. زیرا بوطیقایِ ادبی هر جامعه‌ای بیانگرِ آن است که مردم آنجا چه رویکردی به جهان و زندگی دارند، مناسبات‌شان با یگدیگر چگونه است، و نحوه گذران خود را چه‌طور تعریف می‌کنند. به‌طوری که فرم‌های روایی هر ملتی نوع نگاه آن ملت به هستی را بازتاب می‌دهند.» بعد، میرعابدینی صورت‌بندی از دوره‌های متفاوت داستان کوتاه ایرانی به‌دست می‌دهد که از نظر او سه دوره عمده دارد: نخستین مرحله، دوره زمانی از انتشار چرند و پرند علی‌اکبر دهخدا در نشریه صوراسرافیل (۱۲۸۶ ش) و یکی بود یکی نبود سیدمحمدعلی جمالزاده (۱۳۰۰)، تا خیمه‌شب‌بازی اثر صادق چوبک (۱۳۲۴) را شامل می‌شود. حاصل کار زیاد نیست و جز اثر جمال‌زاده، شامل مجموعه‌داستان‌های زنده‌به‌گور (۱۳۰۹)، سه قطره خون (۱۳۱۱)، و سایه‌روشن (۱۳۱۲) از صادق هدایت و چمدان اثر بزرگ علوی (۱۳۱۲) است. میرعابدینی همچنین اشاره می‌کند به نقشِ مجلات در پاگرفتن و رشد نوع ادبی داستان کوتاه. دوره دوم داستان‌نویسیِ ایران از زمان انتشار

**دهه‌هشتاد: داستان کوتاه ایرانی**

**جلدسوم**

**از ۱۳۸۰ تا ۱۳۹۰**

**حسن میرعابدینی**

**نشر کتاب خورشید**

داستان‌هایی از ساعدی و بهرام صادقی و گلشیری آغاز می‌شود و با سخنرانی پرویز ناتل‌خانلری همراه است در نخستین کنگره نویسندگان ایران به‌سالِ ۱۳۲۵ که داستان کوتاه را به عنوان یک نوع ادبی مستقل کنار انواع تثبیت‌شده‌ای همچون رمان و نمایش‌نامه می‌نشاند. میرعابدینی داستان‌نویسانی ازجمله چوبک و آل‌احمد و ابراهیم گلستان و سیمین دانشور را متعلق به این دوره دانسته است. دوره سوم نیز داستان‌نویسی بعد از انقلاب است که به‌قولِ حسن میرعابدینی به پژوهش در واقعیت و زبان گذشت و مبارزه با اقتدار واقعیت به‌صورت جست‌وجوی واقعیت و شناخت که محل تردید واقع شد. در عینِ صورت‌بندی و فهرست‌کردنِ خصوصیات هر دوره، میرعابدینی با اشاره به محمدعلی سپانلو و دو آنتولوژیِ مهم او از داستان‌های ایرانی، در چند سطر جانِ کلام خود را چنین می‌نویسد: «پیشگامان داستان کوتاه ایرانی عمدتا عین‌گرایند. حال آن‌که، نویسندگانی از قبیل چوبک و گلستان استعاری‌اندیش‌اند. اگر اصطلاح محمدعلی سپانلو را به کار گیریم، آنان در بندِ بازآفرینی واقعیت بودند و اینان تا حدودی به جست‌وجوی واقعیت می‌روند. بنابراین بیش از آن‌که مدعیِ خلق دنیایی قابل قیاس با جهان واقعی باشند می‌کوشند جهان داستانی خود را در مجاورت جهان بیرونی برپا کنند: به‌جای ارائه نسخه بدلی از واقعیت، در فکر ایجاد فاصله با واقعیت‌اند.» بعد از این مقدمه-نقدها که در عینِ ایجاز صورت‌بندی دقیق از داستان‌نویسی ایران به‌دست می‌دهد، داستان‌های منتخب از بیست‌وپنج نویسنده آمده است، ازجمله فرخنده آقایی، محمدرحیم اخوت، کورش اسدی، پیمان اسماعیلی، آذردخت بهرامی، محمدرضا پورجعفری، محمد تقوی، محمود حسینی‌زاد، محمدرضا صفدری، شهرام مرادی، محمد کشاورز، حامد حبیبی، بهناز علی‌پور گسکری، محمد کلباسی و دیگران.

مواجهه تخیل و عقل سلیم در «نرخ تن» احمد غلامی

# لبخندِ گومیلیف

علی شروقی

ولادیمیر نابوکُف در مقاله‌ای با عنوان «هنر ادبیات و عقل سلیم» از هراسی سخن گفته است که «عقل سلیم» در مواجهه با تخیل و خلاقیت ادبی به آن دچار می‌شود.[1] تعبیر نابوکُف از «عقل سلیم» تمامی آن اموری است که طبق عرف و عادت و نظم تثبیت‌شده در حیطه امور منطقی، بدیهی و به‌اصطلاح «عقلانی» می‌گنجند و با حساب دودوتا چهارتایی منطبق‌اند. «عقل سلیم» به این تعبیر همه آن رفتارها، محاسبات، برداشت‌ها و کنش و واکنش‌هایی است که به زبان عرف «منطقی» و «واقع‌بینانه» قلمداد می‌شوند. نابوکُف خلاقیت ادبی را، از پایین‌ترین تا بالاترین سطح آن، تهدیدی علیه آن نظام ریاضی دودوتاچهارتایی بناشده بر پایه‌های عقل سلیم می‌داند و معتقد است نویسنده همواره بیرون از حیطه عقل سلیم است که می‌تواند به اوج خلاقیت دست یابد. در جایی از مقاله نابوکُف برای نمودن شمه‌ای از هراس «عقل سلیم» از تخیل و خلاقیت اشاره‌ای می‌شود به ماجرای شاعری روس به‌نام «گومیلیف» که پس از انقلاب اکتبر بازداشت و اعدام شده بود. به اعتقاد نابوکُف علت اعدام گومیلیف این بوده است که «در تمامی طول آن عذاب، در اتاق تاریک بازجو، در شکنجه‌گاه، در راهروهای پیچ‌درپیچی که به کامیون می‌رسید، در کامیونی که او را به محل اعدام برد و در خود محل اعدام آکنده از صدای این‌پا و آن‌پاکردن‌های اعضای دست‌وپاچلفتی و محزون جوخه تیرباران، شاعر مدام لبخند می‌زد». لبخندی که نابوکُف از آن سخن می‌گوید به‌واقع برآمده از شکوه خلاقیت و تخیل در برابر میانمایگیِ منطق و عقلِ سلیم است و این شکوه، خود، چنان‌که در مقاله مذکور آمده است محصول توجه نویسنده به جزئیاتی است که عقل سلیم نه‌فقط به آن‌ها بی‌اعتناست، که آن‌ها را با شدت و حدت پس می‌راند. نابوکُف می‌نویسد: «چیزهایی را که عقل سلیم ممکن است جزئیات بی‌اهمیت و بی‌ربط یا مبالغه‌های گروتسک در جهانی نامربوط بداند و رد کند ذهن خلاق به‌گونه‌ای به کار می‌برد که قساوت و شرارت را بی‌معنا می‌گرداند». جزئیاتی که نابوکُف از آن‌ها سخن می‌گوید همان جزئیات رهایی‌بخشی هستند که هر قصه‌ای برای این‌که صرفا در حد ارائه تصویری از واقعیت تثبیت‌شده، بدیهی و نمایان باقی نماند به آن‌ها نیازمند است. این جزئیات واقعیت تثبیت‌شده را از جا در می‌برند، از مدارِ عادی خود خارج می‌کنند و شوکی را به خواننده وارد می‌سازند. این شوک مستلزم پرداخت واقعیت به‌گونه‌ای است که مازاد وهمناک و رازآلود و ترساننده و درعین‌حال کمیک واقعیت را برملا کند؛ ارائه تصویری گروتسک از واقعیت که ماهیت حقیقی «عقل سلیم» و «واقع‌بینی» عرفی را افشا می‌کند و خشم «عقل سلیم» را برمی‌انگیزد؛ همان لبخند اعصاب‌خردکنِ گومیلیف. جزئیات همواره واجد عاملی خنده‌انگیز و درعین‌حال هراس‌آورند و «عقل سلیم» هیچ خوش ندارد احدی او را دست بیندازد و سربه‌سرش بگذارد، چراکه خنده و سربه‌سرگذاشتن قدرت و اعتمادبه‌نفسِ «عقل سلیم» را دستخوش تزلزل می‌کند و او را به تشویش دچار می‌سازد. ازهمین‌روست که رضا، راویِ رمان «نرخ تن» احمد غلامی، درست در لحظه‌ای که رویا، همسفر او، سربه‌سرش می‌گذارد دستخوش چنان تشویش و هراسی می‌شود که دیوانه‌وار به جانِ رویا می‌افتد و در همان حین که می‌کوشد از وجوه پنهان گذشته و رازهای زندگی او سر درآورد، خود را تمام‌وکمال روی دایره می‌ریزد.

داستان «نرخ تن» با سفر رضا و رویا به جانب کویر آغاز می‌شود؛ سفری که رضا اگرچه در آغاز در پاگذاشتن به آن مردد است و حتی یک‌بار پشیمان از تصمیمی که گرفته، پیش از آن‌که برود رویا را سوار کند، دور می‌زند و به خانه برمی‌گردد اما دست‌آخر تسلیم این تصمیم نامتعارف می‌شود و می‌رود که با زنی بدکاره و مطرود راهی این سفر شود و همین تصمیم، تصمیمی نامتجانس با شخصیت محافظه‌کار رضا، کار دستش می‌دهد، اگرچه رضا با محافظه‌کاری تمهیداتی چیده است که گرفتار دردسرهای معمولِ چنین سفری نشود، اما ضربه از نقطه‌ای وارد می‌شود که رضا پیش‌بینی نکرده است. البته در ادامه و با رجوع به گذشته رضا درمی‌یابیم که او شخصیتی است که در عین محافظه‌کاربودن در لحظاتی خاص چنان برانگیخته می‌شود که ناگهان دست به عملی نامتعارف می‌زند، اما این‌دست اعمالِ خود را فورا با اقدامی محافظه‌کارانه تصحیح می‌کند و در صورت لزوم دیگری را هم قربانی می‌کند تا خود از مهلکه‌ای که به آن افتاده نجات یابد. رضا آموخته است که برای به تسلط درنیامدن همواره باید نقش سلطه‌گر را ایفا کند و همیشه دست بالا را داشته باشد. او تشنه برنده‌بودن است و آدم‌هایی که همواره و به هر قیمتی می‌خواهند برنده باشند آمادگی برای دست‌زدن به هر نوع بی‌اخلاقی را دارند. اما برای برنده‌ماندن نباید به پشت‌سر نگاه کرد. گذشته را باید نیست‌ونابود کرد و رضا نمی‌تواند تمام‌وکمال چنین کند اگرچه به نظر می‌رسد به همین قصد، به قصد فرار از گذشته، به چنین سفری پا نهاده است؛ فراری که او را از چاله به چاه می‌اندازد: «بعضی سفرها به پایان نمی‌رسند و بعضی جاده‌ها ناتمام می‌مانند. مثل آدم‌هایی که برای فرار از چیزی به چیزی دیگر پناه می‌برند و معلوم نیست این چیز تازه که به آن پناه برده‌اند تا چه اندازه پناه‌شان می‌دهد و باز باید ناچار از آن به چیزی دیگر پناه ببرند و الی آخر... تُف به این زندگی که هم ارزش ندارد و هم باارزش‌تر از هر چیز دیگری است. همین است که آدم را کلافه و دوبه‌شَک می‌کند که کاری نکند تا گند بزند به زندگی‌اش و توی چاهی بیفتد که بیرون‌آمدن از آن مصیبت است». راوی انگار پیشاپیش خطر را بو کشیده است اما دست‌آخر نمی‌تواند در برابر وسوسه چنین سفری مقاومت کند. او همسفری برگزیده است تا تنها نباشد. گویی از تنهاماندن با خود می‌ترسد. تنهاماندن مواجه‌شدن با خود است و راوی به قصد گریز از خود است که به جاده می‌زند. اما رویا، همسفری که برگزیده، از دید عرف و به متر و معیار عقل سلیم، شخصیتی مطرود و مسئله‌دار است. راوی اما تصویری کلیشه‌ای از آدم‌هایی نظیر رویا در ذهن خود پرداخته و طبق این تصویر خود را مسلط بر او فرض کرده است. کلیات اما همواره گول‌زننده‌اند و افراد متعلق به یک گروه اجتماعی اگرچه در کلیات و بخش‌بندی‌های آزمایشگاهی برآمده از مطالعات اجتماعی مثل هم به نظر می‌رسند در جزئیات با هم متفاوت‌اند و همین بی‌دقتی به تفاوت در جزئیات است که کار دست شخصیت داستان می‌دهد و محاسبات او را به‌هم می‌زند و او را مواجه می‌کند با آن‌چه از آن می‌گریزد: گذشته؛ گذشته‌ای که باید با متعلقاتش به گور سپرده شود: «باید در موقعیت‌های تازه از هر آشنایی از گذشته فرار کرد. آدم‌های هر دوره آدم‌های همان دوره‌اند، هم تو عوض شده‌ای هم آن‌ها. یا تو عوض نشده‌ای و آن‌ها عوض شده‌اند یا برعکس. هر شکلش مصیبت است». و طنز ماجرا این‌جاست که «نرخ تن» سخت مبتنی‌بر فلش‌بک است و پر از یادآوری گذشته؛ راوی به همراه رویا در جاده پیش می‌رود اما تداعی‌ها مدام وادارش می‌کنند برگردد و به عقب نگاه کند و گویی همین به‌عقب‌نگاه‌کردن‌هاست که او را گیج و خشمگین و از مسیر مستقیمی که به مدد عقل سلیم در پیش گرفته منحرف می‌کنند. چرا نمی‌تواند بگریزد و گذشته را پس بزند یا دست‌کم به کمک عقل حساب‌گری که همواره به داشتنش بالیده به آن اعتنا نکند و خونسرد به راهش ادامه دهد؟ این به همان جزئیات غیرقابل پیش‌بینی بازمی‌گردد. به شخصیت متفاوت رویا با آن تصویر کلی و کلیشه‌ای که رضا از رویا و همانندهایش در ذهن دارد. همین تفاوت است که به اقتدار راوی خدشه وارد می‌کند و قدرت او را بی‌معنا و بی‌اثر می‌سازد، چنان‌که خشونتی هم که راوی بر رویا اعمال می‌کند دیگر نه خشونتی از سرِ اقتدار که خشونتی از سرِ استیصال و عجز و پریشانی و احساس تحقیر است. در رفتار و گفتار رویا چیزی است که راوی را تحقیر می‌کند و او را از موضع بالا به زیر می‌افکند. راوی تا جایی تحمل می‌کند، سعی می‌کند به روی خود نیاورد و تسلط خود را بر موقعیت به هر شکل ممکن حفظ کند، اما سرانجام لحظه «لبخند گومیلیف» فرا می‌رسد. شب از راه رسیده است و «تاریکی شب، نورهای سرگردان و هرازگاهی جاده» کمی چهره رویا را ترسناک می‌کند. این تصویر ردی از گروتسک در خود دارد. ردی از لحظه از جا در رفتن واقعیت و رسوخ امر رازآلود و وهمناک به آن. ردی از حضور امری نامتجانس و وصله‌ای ناجور که کلیت منسجم را تهدید می‌کند و عقل سلیم را به وحشت می‌اندازد: «نورهای سرگردان و هرازگاهی جاده کمی چهره‌اش را ترسناک می‌کرد». تابش گذرای همین نورهای سرگردان و هرازگاهی و توقف راوی بر چهره رویا که در پرتو این نورها ترسناک شده است، آغاز در افتادن رضا از ساحلِ امنِ عقل و اقتدار به گرداب هائلِ عجز و جنون است. کمی بعد رویا با این ادعا که حرف‌های راوی را ضبط کرده است او را به تشویش و هراسی واقعی دچار می‌کند. راوی با شنیدن این حرف ناگهان سرِ اتومبیل را کج می‌کند - آغاز انحراف از مسیر اصلی- و به کناره جاده می‌راند و وسط بیابان رویا را تفتیش می‌کند. او سخت دستپاچه و ترس‌خورده و خشمگین است. رویا اما می‌گوید شوخی کرده است: «لبخند گومیلیف». راوی اما راضی نمی‌شود و با تفتیشِ دیوانه‌وارِ رویا هرچه بیشتر عجز و استیصال و هراسِ خود را روی دایره می‌ریزد. بعد می‌کوشد دوباره با بازگشت به نقطه تعادل اقتدار خود را به‌دست آورد. رویا اما او را پس می‌زند. راوی سوار ماشین می‌شود تا با تهدید به رفتن و تنها گذاشتن رویا در بیابان او را بترساند؛ تلاش برای برقراری سلطه دوباره. در این قسمت از رمان با تمرکز بر بازی‌های نور و تاریکی، آن هم در نهایت ایجاز و فشردگی، آن وجه رازآلود و وهمناک واقعیت خود را به خوبی عیان می‌کند؛ همان جزئیاتی که «عقل سلیم» را از جا درمی‌برند و آن را بحرانی می‌کنند: «پشت فرمان نشستم و استارت زدم تا از خر شیطان پایین بیاید. انگار نه انگار. راه افتادم. دو ستون نور، تاریکی ملس بیابان را می‌جوید و تف می‌کرد به پشت سر. آن‌قدر دور شدم که دیگر رویا را توی آینه نمی‌دیدم. گاز دادم تا فرار کنم.» رضا گاز می‌دهد تا فرار کند اما نمی‌تواند و باز به عقب برمی‌گردد. او دیگر بر خود مسلط نیست. نیرویی فرمان را از دست او می‌رباید و به عقب بازمی‌گرداند؛ سکوت رویا تشویش و خشم برآمده از استیصال راوی را دوچندان کرده است: «سکوت سنگینش خشمگینم می‌کرد. دایره‌ها را قطع کردم و با نور به‌سمت رویا کشیده شدم.» به عقب بازگشتن؛ گذشته مدام هجوم می‌آورد؛ فلش‌بک؛ همچنان که حضور رویا رضا را غافلگیر کرده و از جا در برده است، موقعیتی که رضا در آن قرار گرفته خود روایت را نیز از جا در می‌برد و چه بسا، علی‌رغم میلِ رضا، به گذشته هرچه بیشتر میدان می‌دهد و در پرتو این گذشته، در پرتو فلش‌بک‌هایی که جابه‌جا مسیر مستقیم و رو به جلوی روایت را قطع می‌کنند، رضا هر آن‌چه از ماهیت حقیقی خودش را که به‌دقت لاپوشانی کرده و مخفی نگه داشته است، عیان می‌کند. مردی که در ابتدا خود را موجه و بی‌گناه و قربانیِ تهمتِ این و آن نمایانده است، کم‌کم آن روی خود را به رویا و خواننده نشان می‌دهد؛ مردی که می‌خواست از رویا حرف بکشد، مردی که در حرف کشیدن ماهر است، حالا خود به حرف می‌آید و بی‌وقفه حرف می‌زند و دست خود را رو می‌کند. او حالا اگرچه می‌کوشد همچنان فیگور برنده را حفظ کند اما به واقع بازنده است. رضا، خود، قربانی تحقیر بوده است و در واکنش به این تحقیر سعی کرده از قافله تحقیرشدگان به قافله تحقیرکنندگان بپیوندد. مواجهه با رویا اما دوباره او را با شخصیت تحقیرشده‌اش روبه‌رو می‌کند. در آغاز چه‌بسا این‌طور بنماید که «نرخ تن» قصه رویاست؛ داستانی تکراری درباره زنی به‌ظاهر بدنام اما در باطن بی‌گناه و صدیق و شکننده و قربانی شرایط؛ اما پیش‌تر که می‌رویم می‌بینیم که چنین نیست و راوی که چه بسا می‌خواسته رویا را به حرف‌زدن وادارد تا از مکالمه با خود خلاص شود، داستان خود را به واسطه حضور بی‌اعتنا و تسخرزنِ رویا بازمی‌گوید یا به واقع به گفتن داستانِ خود واداشته می‌شود. از جایی به بعد می‌بینیم که این رضاست که مغلوب حضور رویا شده است اگرچه به ظاهر عکس آن می‌نماید. رضا به‌رغم اعتماد به نفس و برخورداری از قدرت و عقل سلیم در دام شخصیت غیرقابل پیش‌بینی رویا گیر افتاده و غافلگیر و دستپاچه و خشمگین شده است. ترس و تردید او در صفحات آغازین رمان بجاست و این ترس بیشتر می‌شود وقتی «تاریکی شب، نورهای سرگردان و هرازگاهی جاده» کمی چهره رویا را ترسناک می‌کند. زنگ خطر، چنان‌که گفته شد، با تابش نورهای سرگردان و هر از گاهی جاده بر چهره رویا جدی‌تر و موحش‌تر به صدا درمی‌آید، گرچه شاید نخست این زنگ خطر را چندان به جد نگیریم و از کنارش عبور کنیم تا در بزنگاهی دیگر که وادار می‌شویم به آن بازگردیم؛ در بزنگاهی که رویا واقعا رضا را تمام و کمال از جلد خود، از حریم امنی که در آن قرار گرفته و احساس مصونیت به او داده است، بیرون می‌کشد. این حریم امن را رضا چنان‌که جایی از رمان اشاره می‌شود از طریق مجازات دیگران به دست آورده است. او همواره مجازات می‌کند تا خود از مجازات بگریزد و آن‌چه باعث می‌شود همواره از مهلکه بگریزد و دستش پیش دیگرانی که به دام‌شان می‌اندازد رو نشود همان «عقل سلیم» است؛ رضا اما واجد تخیلی قدرتمند نیز هست؛ همان تخیلی که شمه‌ای از خود را در دورانِ مدرسه و توصیف موج‌های دریا نشان داده است؛ توصیفی که خانم وزیری، معلم رضا، را به وجد آورده و یکی از آن لحظات گریز از عقل سلیم را برای رضای حسابگر رقم زده است. چه بسا همین تخیل غریب است که باعث می‌شود رضا برای گریز از تنهایی همسفری از جنسِ رویا را انتخاب کند و همین انتخاب ناجور کار دستِ رضا می‌دهد. «نرخ تن» عرصه مواجهه عقل سلیم و تخیل است. تخیل در گذشته کمین کرده است و حضور رویا گذشته و تخیل را فعال می‌کند و پاشنه‌آشیل رضا چنان‌که گفته شد این است که نمی‌تواند در برابر تخیل تاب آورد. عقل سلیم درست از همین نقطه است که ضربه می‌خورد و ناکارآمد می‌شود. عقل سلیم به هرحال منفذهایی هم دارد و نیروهای رهایی‌بخش تخیل همواره از همین منفذها به آن رخنه کرده و دست آخر متلاشی‌اش می‌کنند؛ جزئیات خطرناک که ورق را برمی‌گردانند. جزئیاتی که منطقِ دودوتاچهارتایی راوی «نرخ تن» آن‌ها را پیش‌بینی نکرده اگرچه آن‌ها را به‌طور مبهم بو کشیده است. جایی دور از چشم عقل سلیم، تخیل دست‌به‌کارِ آشوب‌افکندن است و تخیل سرانجام چیره می‌شود چرا که راوی این‌بار با حضور رویا به میدان ادبیات پا گذاشته که بیرون از حیطه عقل سلیم است و در نتیجه بیرون از کنترل راوی. این‌جا دیگر «لبخند گومیلیف» است که بازی را در دست دارد و آن را به سود خود پیش می‌برد.

۱. برای خواندن متن کامل این مقاله ر.ک به «درسگفتارهای ادبیات اروپا»، ولادیمیر نابوکُف، ترجمه فرزانه طاهری، نشر نیلوفر، چاپ اول: پاییز ۱۳۹۳، صص ۶۱۷ تا ۶۳۲.

**نرخ تن**

**احمد غلامی**

**نشر ثالث**

عطف

### ملال پاریس و گل‌های بدیِ بودلر

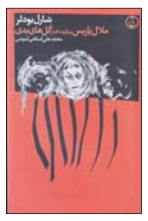
## شعر و وضع بشر

● **شرق:** از نخستین چاپ‌های ترجمه فارسی «ملال پاریس و برگزیده‌ای از گُل‌های بدی» شارل بودلر به ترجمه محمدعلی اسلامی‌ندوشن سال‌ها می‌گذشت تا اینکه سرانجام نشر فرهنگ جاوید در سال ۱۳۹۵ این کتاب را دوباره منتشر کرد. پیش از این انتشار دوباره این کتاب، آخرین چاپ آن که سومین چاپش بود در سال ۱۳۷۱ منتشر شده بود. «ملال پاریس و برگزیده‌ای از گُل‌های بدی» چندی پیش در نشر فرهنگ جاوید تجدید چاپ شد. این کتاب شامل شعرهای منثور بودلر و همچنین گزیده‌ای از اثر معروف او یعنی مجموعه شعر «گل‌های بدی» است.

بودلر شاعر پاریس قرن نوزدهم است. پاریس قرن نوزدهم با تمام جلوه‌های ضد و نقیض آن در شعر بودلر نه فقط به صورتی بازنمایانه که با تبدیل به تصاویری نمادین و رازآلود حضور دارد. پس بی‌دلیل نیست که مارشال برمن در بحث از تجربه مدرنیته بودلر را یکی از چهره‌های نمادین این تجربه گرفته و فصلی از کتاب «تجربه مدرنیته» را به او و یکی از آثارش اختصاص داده است. جهان شعری بودلر سرشار از تاریکی‌ها و سایه‌روشن‌ها و در عین حال رنگ‌های متنوعی است که برانگیزاننده توأمان جذبه و هراس‌اند و بودلر این جذبه و هراس را به‌خوبی درونی کرده و در قالب شعر بروز داده است.

کتاب «ملال پاریس و برگزیده‌ای از گُل‌های بدی» شامل دو بخش است؛ بخش اول، «ملال پاریس»، شامل شعرهای منثور بودلر است و بخش دوم برگزیده‌ای است از اشعار کتاب مشهور «گل‌های بدی». ترجمه فارسی این کتاب علاوه بر یادداشت‌هایی از محمدعلی اسلامی‌ندوشن بر چاپ‌های مختلف آن با مقدمه‌ای مفصل از او همراه است؛ مقدمه‌ای که از چند بخش با عنوان‌هایی مجزا تشکیل شده و در هر بخش به جنبه‌ای از بودلر و آثار او پرداخته شده است. در بخشی از این مقدمه با عنوان «شعر و وضع بشر» درباره شعر بودلر آمده است: «بودلر را نه می‌توان شاعر بدبین خواند و نه خوشبین. او نومیدی و امید را در یک انبان می‌نهد و به کل می‌اندیشد. به‌رغم روشنی سیاهی که بر آثارش افکنده شده، موضوع بشریت از جانب آفتاب‌گیر و باورش مورد تأمل و بحث اوست. به نظر وی، شعر میوه ساعات زیبای زندگی است، یعنی ساعاتی که انسان خود را خوشبخت می‌بیند، فکر می‌کند زندگی می‌کند.»

در همین بخش از مقدمه کتاب به رابطه بودلر و سیاست اشاره شده و در این باره آمده است: «بودلر پس از انقلاب ۱۸۴۸ فرانسه به شور و شوق آمد، در فعالیت‌های سیاسی شرکت جست و با چند روزنامه به همکاری پرداخت، ولی گویا کودتای ۱۸۵۲ او را دلسرد کرد و باعث شد که از سیاست کناره گیرد. حقیقت این است که وی نمی‌توانست با سیاست‌گری سازگار باشد، چه آن را نوعی همرنگ جماعت‌شدن می‌پنداشت و او همواره از همرنگ جماعت‌شدن بیزار بود.»



**ملال پاریس و برگزیده‌ای از گل‌های بدی**

**شارل بودلر**

**ترجمه:**

**محمدعلی اسلامی نُدوشن**

**نشر فرهنگ جاوید**

بودلر در شعرهای منثور «ملال پاریس» خواننده را از دالان‌های تودرتوی دوزخِ شهری مملو از اشباح عبور می‌دهد. این اشباحِ شَهری گاهی در هیأت دلقک‌هایی مغموم و سرخورده ظاهر می‌شوند با طرح ثابت خنده بر صورت و دلی آکنده از شکست و سرخوردگی اما همچنان چشم‌انتظار که از جذبه شهر نصیبی برند، همچون دلقکِ دیوانه قطعه‌ای به نام «دیوانه و ونوس» که پای مجسمه ونوس چندک زده و از مجسمه بی‌اعتنا محبت گدایی می‌کند.

اما راوی «ملال پاریس» صرفا ناظر وحشت و جذبه نیست، بلکه خود نیز سخت از آن متاثر است و چنان‌که گفته شد این وحشت و جذبه را به‌خوبی درونی کرده است. کتاب «ملال پاریس و برگزیده‌ای از گُل‌های بدی» با حکاکی پل لومانی و طرح‌هایی از خود بودلر همراه است.

آنچه می‌خوانید سطرهایی است از شعری به نام «نغمه پاییزی» از این کتاب که از قسمت دوم کتاب یعنی برگزیده اشعار «گل‌های بدی»: انتخاب شده است: «به زودی در تیرگی سرد فرو خواهیم رفت،/ خداحافظ ای تلألؤ تابستان‌های ما که بس کوتاه بودید!/ از هم‌اکنون طنین شوم چوب را می‌شنوم/ که بر سنگفرش حیاط‌ها فرو می‌افتد./ زمستان در کار رسیدن است و از پای تا سر در وجود من درون می‌شود:/ خشم و نفرت و لرزه و وحشت و کار شاق و اجباری،/ و چون خورشید در دوزخِ قطبی خویش،/ دل من دیگر جز جسمِ سرخ و یخ‌زده‌ای بیش نخواهد بود./ لرزلرزان به افتادن هر کُنده گوش می‌دهم،/ برافراختن دار را صدایی از آن شوم‌تر نیست./ روان من چون برجی است که در می‌غلطد/ بر اثر ضربه‌های کُلنگی خستگی‌ناپذیر و گران./ به لای‌لای این ضربه یکنواخت چنینم می‌نماید، که در جایی تابوتی را به شتاب میخ می‌کنند./ برای که؟ - دیروز تابستان بود، اکنون پاییز است!/ این صدای مرموز گویی آهنگ عزیمتی است...».