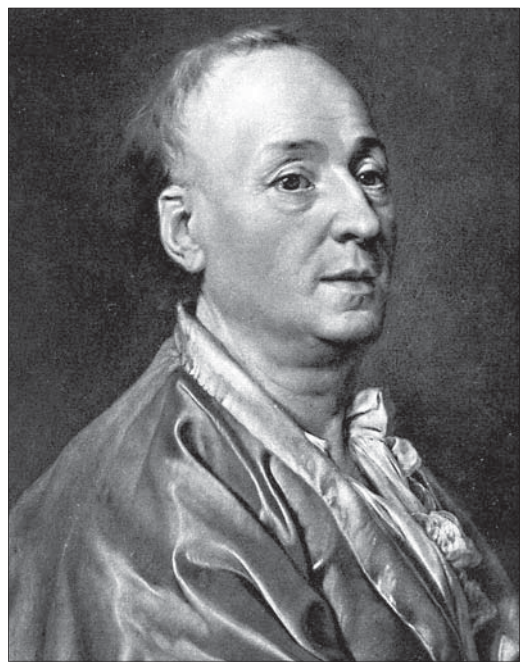
شکل‌های زندگی: ادبیات، بخت و زمان بی‌انتها

چراها پاسخی نمی‌یابند

نادر شهریوری (صدقی)



شاهزاده آندره، قهرمان «جنگ‌وصلح» تولستوی در میدان جنگ به آسمان نگاه می‌کند که در آن ابرها یکدیگر را دنبال می‌کنند و سپس به زندگی و مرگ می‌اندیشد و به خودش می‌گوید تمامی اینها در مقابل این آسمان بی‌کران، اموری بی‌اهمیت بیش نیستند و ویکتور هوگو در توصیف جنگ‌های میان فرانسه و روسیه که تولستوی به زیبایی و با جزئیات، توصیفش می‌کند در بینوایان می‌نویسد: اگر شب ۱۷ تا ۱۸ ژوئن ۱۸۱۵ باران نباریده بود سرنوشت اروپا دگرگون می‌شد. چند قطره آب بیشتر و یا کمتر ناپلئون را به زیر کشاند، برای آنکه واترلو استرلیتز (درخشان‌ترین پیروزی نظامی ناپلئون) شود تقدیر به اندکی باران نیاز داشت و ابری که خارج از فصل بر پهنه آسمان می‌گذشت، کافی بود برای آنکه انهدام دنیایی رقم بخورد. سپس چند صفحه بعد راوی به منظور آنکه بر نقش بلامنازع بخت و تقدیر صحه بگذارد می‌گوید: «چنین‌اند، اتفاق‌های سترگ، متناسب با بی‌نهایتی که از درکش عاجزیم».

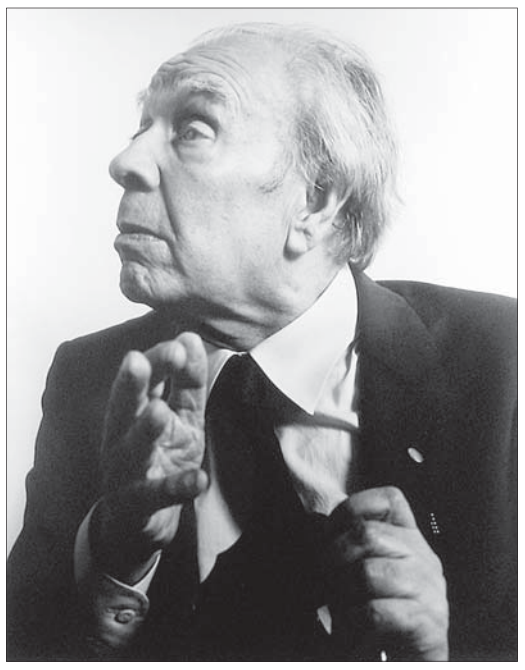
باریدن باران یا نباریدن آن بستگی به فصل سال و تغییرات جوی دارد. این تغییرات هر چه باشند از حیطه توانایی آدمی خارج است و به چیزی فراتر از آن ارتباط می‌یابد. هوگو این اتفاق‌های سترگ را متناسب با بی‌نهایتی می‌داند که از درکش عاجزیم! بی‌نهایتی که از درکش عاجزیم! اما این به راستی تعریفی دقیق از بخت است.

ژاک قضاوقدری اما تعریف دیگری از بخت ارائه می‌دهد. ژاک بر این باور است که «از خوب‌وبد، هرچه در این پایین به سرمان می‌آید آن بالا نوشته شده» اما او به‌رغم آنکه می‌گوید بخت ما آن بالابالاها رقم خورده اما خودش این پایین‌پایین‌ها کارش را پی می‌گیرد؛ با این حال ژاک، همچون همه ما قضاوقدری است زیرا از عاقبت کار خود بی‌خبر است و به ناگزیر، زندگی روزانه‌اش را در دل بختی که از آشتی یا قهر آن بی‌خبر است- چون همه قهر و آشتی‌ها آن بالا بالاها رقم خورده- ادامه می‌دهد. ماجرای این رمان مربوط به سفر ژاک قضاوقدری به‌عنوان خدمتکار به اتفاق اربابش است که جاده‌های فرانسه را منزل‌به‌منزل طی می‌کند. از قضا ارباب در طی‌کردن جاده‌به‌جاده شهرها، ساعت، کیسه توتون و اسبش را گم می‌کند و بدین‌سان گم‌شدن این چیزها خود موضوع سفر می‌شود و پیداکردن و نکردن آنها به خوش‌شانسی یا بدشانسی یعنی به «بختی» گره می‌خورد که آن بالابالاها نوشته شده است. این‌گونه می‌شود که ارباب مثل همه نیازمند گوشه‌چشمی از طرف بخت می‌شود. او طی سفر ممکن است چیزهایش را پیدا کند یا حتی چیزهای دیگرش را نیز گم کند. اما درهرحال بختش را می‌آزماید؛ زیرا «جهان بخت» صحنه‌ای است که در آن چیزها در معرض حادثه‌های بیرون از اختیار آدمی قرار می‌گیرند. از طرفی گم‌شدن چیزها به ژاک؛ فرصت می‌دهد تا به لفاظی‌های خود درباره قضاوقدر پروبال بدهد، گو اینکه لفاظی‌های او چنان است که به دل می‌نشیند «صرف گفتن حقیقت، درست نیست؛ باید به دل هم بنشیند»[1] بااین‌حال همسفری ژاک برای ارباب و همین‌طور برای خود ژاک مغتنم است چون از یک نظر ژاک هم‌صحبت خوبی است و از راست و دروغ برای ارباب «داستان» تعریف می‌کند و ارباب را سرگرم می‌کند و از طرف دیگر ژاک با تعریف «داستان‌هایی» که گویی پایان نمی‌یابند ادامه شغل خود را تضمین می‌کند. این ماجراها برای ارباب درعین‌حال متضمن اعاده خاطره‌هایی نیز هست. خاطره‌هایی که واجد تمنا و امید برای ارباب است و به همین دلیل ارباب دائما به ژاک نهیب می‌زند که «ژاک برگردیم بر سر ماجرای عشق‌های تو» و ژاک هم هر بار فقط کمی پرده را پس می‌زند و مابقی را به آسمان حواله می‌دهد و به ارباب می‌گوید «آن بالا نوشته شده که او هیچ‌وقت داستانش را تمام نخواهد کرد». البته داستان تمام نمی‌شود زیرا زمان به پایان نمی‌رسد و به تعبیری کامل نمی‌شود.

در ادامه نیز هر بار که ژاک ارباب بدقلق خودش را بی‌حوصله و خسته می‌بیند برای آنکه او را کمی آرام کند می‌گوید «ارباب جان! ما سه چهارم عمرمان را به خواستن و نتوانستن می‌گذرانیم»[2] در اینجا آنچه مدنظر ژاک قضاوقدری است رابطه میان بخت با خواستن و به تعبیری تمناکردن است. دیدرو مسئله مهمی را در رابطه با زمان مطرح می‌کند «زمان حقیقی آفریده تمنا و میل آدمی است» و از آنجا که هیچگاه میل و خواست تحقق نمی‌یابد بنابراین زمان نیز به انتها نمی‌رسد و آنگاه هم که زمان به پایان نرسد، سرنوشت آدمی، خوشبخت بودن یا نبودنش هم در پرده‌ای از ابهام و فی‌الواقع در سیطره قدرت بی‌انتهای بخت قرار می‌گیرد. این موضوع یادآور جمله مشهور از مونتنی نکته‌سنج است که می‌گوید: هیچ‌کس را تا وقتی نمرده خوشبخت نخوانید.

دیدرو درباره زمان بسیار اندیشیده بود و بر این باور بود که تنها حافظه‌ای کامل قادر به زمان‌بندی است و توانایی آن را دارد تا از چیزها، وقایع و اتفاقات رمزگشایی کند و حتی پیشاپیش از وقوع رخدادها خبر دهد. اما این حافظه را نه انسان‌ها بلکه خدایان و به تعبیر بورخس «خدایان ناشناخته»[3] در اختیار دارند. بورخس از حافظه کامل گاه به کتابخانه الهی یا کتابخانه کامل نام می‌برد؛ کتابخانه‌ای که در آن «هرچه را که می‌شود بیان کرد در تمام زبان‌ها، همه‌چیز: تاریخ دقیق آینده».[4]

بنابراین اگر کتابخانه کامل تحقق یابد یا به تعبیر دیدرو اگر زمان کامل



تحقق یابد در آن صورت می‌توان از بسیاری از ماجراها، از عشق‌ها و امیدهای ژاک و از خاطره‌های ارباب و حتی از محل چیزهای گمشده‌اش: اسب، ساعت و توتون خبردار شد؛ حتی می‌توان هر آنچه شگفت و غریب است را به یکباره رمزگشایی کرد؛ مثلا تاریخ دقیق آینده، تعداد دقیق دفعاتی که آب، پرواز شاهینی را منعکس کرده یا دایره‌المعارفی که نووالیس دوست می‌داشت تألیف کند و حتی رؤیاها و الهاماتی را که بورخس فی‌المثل در سحرگاه ۱۴ آگوست ۱۹۳۴ داشته مشاهده کرد؛ اما این تنها زمانی است که زمان به انتها رسیده باشد؛ در این صورت تمامی چراها، پاسخی در خور می‌یابد.*

اهمیت بخت در آن است که زمان بی‌انتهای دنیای ممکنات را رقم می‌زند در این صورت است که زندگی مجهول و درنیافتنی باقی می‌ماند و آدم‌ها در یَد قدرت بخت یا به تعبیر ژاک «ناخواسته» در نمایش پرشگفتی که نام آن زندگی است به ایفای نقش می‌پردازند. ژاک این را دریافته است و آن را به ارباب تفهیم می‌کند.

«ارباب: چطور! پس این بازی بود؟

ژاک: بله بازی بود»[5]

پی‌نوشت‌ها:

* نیچه می‌گوید بی‌شمار مسئله وجود دارد که اساسا راه‌حلی ندارد و ممکن است که هیچ راه‌حلی نداشته باشد و به عبارت دیگر بسیاری از چراها اساسا پاسخی پیدا نمی‌کنند.

۱، ۲، ۵- ژاک قضا و قدری و اربابش، دنی دیدرو، مینو مشیری، صص ۲۰، ۳۲۳، ۵۰-۳۴۹

۳، ۴- کتابخانه بابل، بورخس، کاوه سیدحسینی، صص ۲۶۰، ۲۵۷

درباره کتاب «پدرخوانده» جان لوییس

همیشه پای پول در میان است

جواد لگزیان

جهانی تیره و پرماجرا برای رسیدن به پول، دنیای گانگسترها همیشه وسوسه‌برانگیز بوده است اما چرا ما به این دنیا گام نمی‌نهیم تا از مواهب آن بهره جوییم؟ جان لوییس در کتاب پدرخوانده خطر می‌کند و گام به این جهان می‌گذارد تا رازهای این پرسروصداترین فیلم گانگستری ساخته‌شده پس از دهه ۳۰ را بگوید. رازهایی چون تداخل اجتناب‌ناپذیر خرده‌فرهنگ گانگسترهای واقعی و گانگسترهای فیلم‌ها و چند داستان از تعاملات پشت‌پرده میان تیم پدرخوانده و گانگسترهای واقعی: به‌خدمت‌گیری آل‌پاچینو؛ شخصیت‌پردازی ویتو کورلئونه توسط مارلون براندو؛ مذاکرات بین پارامونت و مجمع حقوق مدنی ایتالیایی-آمریکایی‌ها؛ به‌خدمت‌گیری جیانی روسو برای ایفای نقش کارلو ریزی، تصمیم دقیقه آخر ویک دامون، خواننده ایتالیایی، مبنی‌بر انصراف از پروژه پدرخوانده و معامله بلادرن با میشل سیندونا که منجر به سرمایه‌گذاری وی در پدرخوانده شد.

لوییس در مخالفت با وجهه‌ای که ماریو پوزو نویسنده رمان پدرخوانده و کوپولا کارگردان فیلم به خانواده کورلئونه داده‌اند، با راب منتقدی دیگر هم‌رأی است که می‌گوید فیلم پدرخوانده روایتی را جاودانه می‌سازد که در تضاد با واقعیت دنیای گانگسترها در خیابان است. راب به این نکته اشاره می‌کند که در همان زمان که ویتو برتری اخلاقی خود به سولاتزو را با رد پیشنهاد وی مبنی‌بر شراکت در تجارت موادمخدر نشان می‌دهد، گانگسترهای واقعی دهه ۷۰، همان افرادی که دیالوگ‌های فیلم را از بر می‌کردند، از سرمایه‌گذاری در تجارت هروین در نیویورک سودهای کلانی می‌بردند.

به نظر جان لوییس تلفیق مسایل خانواده/ تجارت خانواده در شکل خاصی از سرمایه‌داری که توسط خانواده کورلئونه به کار گرفته می‌شود محوریت مرکزی دارد: آنها این شعار سرمایه‌داری آمریکایی مدرن یعنی «هرکس برای خودش» را نادیده می‌گیرند و به ارزش‌های متعلق به دنیای قدیم خانواده و اجتماع (که تحت نظارت پدرخوانده قرار دارند) پایبند هستند. و البته تراژدی فیلم در عدم موفقیت پدرخوانده در رسیدن به مشروعیت نیست. بلکه در درک این مساله است که وفاداری‌های مبتنی‌بر خانواده و اجتماع که در بقای سرمایه‌داری گانگستری نقش اصلی را ایفا می‌کنند، درواقع همان موانعی هستند که خانواده کورلئونه باید برای رسیدن به مشروعیت آنها را کنار بگذارد، کاری که درنهایت قادر به انجام آن نیست... ملودرام خانوادگی فیلم پدرخوانده نشان‌دهنده سختی‌ها و مشقت‌های فردی است که می‌خواهد همچنان و در آمریکای مدرن هم پایبند به آداب و رسوم دنیای قدیم باشد. همان‌گونه که کوپولا در نخستین کنفرانس مطبوعاتی خود پس از قبول مسوولیت کارگردانی فیلم قول داد، جرایم سازمان‌یافته در فیلم تنها به‌وجودآورنده چارچوب کلی فیلم هستند. مساله بسیار مهم‌تر درام خانواده کورلئونه در مسیر مهاجرت و همگونی فرهنگی است... مسایلی که عناصر اصلی ساخت یک ملودرام خانوادگی‌اند.

لوییس در ادامه ملودرام خانوادگی پدرخوانده را اینگونه تشریح می‌کند: این ملودرام در مورد یک پدر و سه پسر او است. مسن‌ترین آنها همان‌گونه است که پدرش او را توصیف می‌کند: «فردوی بیچاره»؛ او هیچ‌گاه در طول فیلم جدی گرفته نمی‌شود. سانی خشن، وفادار و عاشق پدرش است، اما علیرغم قدرت فیزیکی که دارد هیچ‌گاه نمی‌تواند مردی صبور باشد. ویتو از این نقطه‌ضعف سانی آگاه است و در چندین صحنه از فیلم به این مساله فکر می‌کند که آیا بالاخره یک‌روز می‌رسد که سانی بزرگ شود و به حد و اندازه جانشینی او برسد. برای مایکل، آداب و رسوم دنیای قدیم به‌جای مبدل‌شدن به رابطی به گذشته خیالی و آرمانی، به سبکی برای زندگی تبدیل می‌شود. نوستالژی بر فیلم غالب می‌شود و آخرین پناهگاه مردی است که تنها به‌خاطر موفقیتش و به‌خاطر چیزهایی که در این راه فدا کرده شبیه ما نیست. در اینجا شاید یک بُعد تراژیک وجود داشته باشد، مساله‌ای که ویتو نیز در صحنه باغچه متوجه آن می‌شود و آن ناکامی خانواده در همگونی بیشتر با فرهنگ و جامعه آمریکاست. اما برای بیننده‌ای که کاملا با زندگی رازگونه مردی مافیایی اغوا شده است حقیقتی آشکار می‌شود: همگونی منجر به انطباق و همرنگ‌شدن با جامعه می‌شود. اما چیزی که شخصیت ویتو و مایکل را تا این اندازه فریبنده و جالب می‌کند همین شبیه‌دیگران‌نبودن است... تعهدات و الزامات آمریکای مدرن نمی‌توانند خود را جایگزین تعلق‌خاطر به دنیای قدیم کنند. کورلئونه‌ها در خفا عمل می‌کنند؛ تعلق‌خاطر آنها به دنیای قدیم توسط اکثر مهاجران همگون‌شده با فرهنگ آمریکا به سهولت درک نمی‌شود و از این‌رو بیشتر اوقات طوری رفتار می‌کنند که انگار به قوانین اجتماعی، سیاسی و اقتصادی تعهدی ندارند. تعلق‌خاطر به آداب و رسوم دنیای قدیم وجه تمایز ویتو و مایکل از دیگر افراد قدرتمند است، افرادی بی‌رگ‌وریشه که به اخلاقیات نیز پایبند نیستند. جالب این است که مایکل آرزو دارد

پدرخوانده

جان لوییس

ترجمه امین مدی

نشر کتاب آمه

یک فیلم با ترفندهای تبلیغاتی جذاب اشاره دارد و دومی به یک فیلم باکیفیت و هنری که تماشاگران برای لذت‌بردن یا تحسین آن به سینما می‌روند. استودیوها همواره امید دارند که یک فیلم بتواند یکی از این دو ویژگی را داشته باشد و فرض بر این است که هردوی آنها نمی‌توانند همزمان در یک فیلم حاضر باشند. اما پدرخوانده یکی از معدود فیلم‌هایی است که هردو قابلیت را یک‌جا در کنار هم داشت... . پدرخوانده دقیقا همان حادثه‌ای شد که پارامونت و صنعت سینمای کم‌جان ایالات‌متحده به آن نیاز داشت. فروش جهانی فیلم پس از نخستین نمایش به بیش از ۱۵۰میلیون‌دلار رسیده بود. فروش بعدی فیلم به شبکه ان‌بی‌سی هم حیرت‌آور بود، این شبکه برای یک‌بار نمایش فیلم در سال ۱۹۷۴ (که براساس زمانبندی پارامونت و برای تبلیغ قسمت بعدی پدرخوانده بود) رقم حیرت‌آور ۱۰میلیون‌دلار را پرداخت کرد، ان‌بی‌سی فیلم را طی دوشب و در قالب سریال کوتاه به نمایش درآورد و هردقیقه از باکس تبلیغاتی خودش را با رقمی معادل ۲۵۰هزاردلار به فروش رساند، این رقم رکورد هزینه تبلیغات که در سال پیش از آن و توسط سوپر بول (مسابقه فینال لیگ فوتبال آمریکایی در ایالات‌متحده) به ثبت رسیده بود را شکست.

اما به‌راستی راز دلبری ژانر گانگستری در چیست؟ به نظر لوییس فیلم‌های گانگستری اوایل دوران سینمای ناطق بر مسایل اجتماعی عصر رکود بزرگ آمریکا متمرکز بودند. در اکثر فیلم‌های اولیه ژانر جنایی، گانگستر یک تازه‌مهاجر است - لهجه و سبک و سیاق زندگی‌اش این را نشان می‌دهد- و مسیری اشتباه و خلاف قانون را برای رسیدن به ثروت انتخاب می‌کند، زیرا در مسیر صحیح هیچ شانسی ندارد. گانگستر برای به‌دست‌آوردن لباس‌های گرانقیمت، خَدَم و حَشَم و دختری بلوند رقبای خود را می‌کشد. اینکه این موفقیت‌ها را پوچ یا گذرا بدانیم به نحوه ارزیابی ما از آنها بستگی دارد. اما یک نکته واضح است: اینکه موفقیت گانگستر از آن جهت است که توانسته براساس میلی عمل کند که تماشاگر آمریکایی متمدن آن را سرکوب می‌کند. اما بااین‌حال سقوط و زوال وی همچون صعودش توام با بی‌رحمی و وحشیگری است و مرگ او همچون زندگی‌اش ناگهانی و زشت... چیزی که اینجا متوجه آن می‌شویم پتانسیل گانگستربودن یا شبیه گانگستربودن نیست، بلکه متوجه می‌شویم که بخشی از وجود ما در او نهفته است و بخشی از وجود او در ما. از این منظر، برخلاف فیلم‌های ساخته‌شده طی دوران اجرای قوانین تولید، با مشاهده سرانجام گانگستر و رنجی که می‌کشد احساس رهایی نمی‌کنیم، بلکه با دیدن آنچه تلاش برای رسیدن به ثروت بر سر او آورده است با او همدردی می‌کنیم، زیرا خود نیز به‌نوعی دچار همین سرانجام شده‌ایم.

عطف کتاب

پیرامون ادبیات کهن

«از هفت‌پیکر تا هشت‌بهشت: تأملاتی در شعر فارسی»، عنوان کتابی است از زنده‌یاد محمدجعفر محجوب که از طرف انتشارات مروارید منتشر شده است. این کتاب شامل مقالاتی از دکتر محجوب درباره شعر کلاسیک فارسی است که البته در مواردی نظیر عبید زاکانی و سعدی، که در نثر هم چیره‌دست بوده‌اند، دامنه بحث از شعر فراتر رفته و به نثر نیز پرداخته شده است. چنان‌که مثلا در مقاله‌ای با عنوان «زبان سعدی و پیوند آن با زندگی»، نویسنده از گریز زدن به بحثی پیرامون ریشه‌های نثر فارسی ناگزیر بوده است یا در مقالاتش درباره عبید زاکانی که بخشی از مهم‌ترین آثارش را نثرهای طنز آمیز تشکیل می‌دهد، محجوب طبیعتا از این متون نوشته شده به نثر نیز سخن گفته است. در این کتاب بیست مقاله درباره شعر کلاسیک فارسی گردآوری شده. این مقالات از بحثی پیرامون قصیده، به عنوان قدیمی‌ترین قالب شعر فارسی تا مقالاتی درباره شاعران دوره قاجار را دربر می‌گیرد. عنوان‌های مقالات کتاب عبارتند از: «قصیده، قدیم‌ترین قالب شعر فارسی»، «مثنوی سرایی در زبان فارسی تا پایان قرن پنجم هجری»، «روش‌های عیاری و نفوذ کار و کردار عیاران در شاهنامه»، «وامق و عذرای عنصری»، «نظر اجمالی به سیر عشق در شعر فارسی»، «نظری به سیر عشق در داستان ویس و رامین»، «چند نکته درباره منابع تحقیق در احوال مولانا جلال‌الدین»، «مولوی و شمس‌تبریزی»، «زبان سعدی و پیوند آن با زندگی»، «سعدی-حافظ»، «درباره حافظ به سعی سایه»، «بررسی آثار عبید زاکانی(۱)»، «بررسی آثار عبید زاکانی(۲)»، «معرفی دست نویس‌های آثار عبید زاکانی»، «هشت‌بهشت و هفت‌پیکر»، «خاندان صبا»، «سخنی چند درباره شمس‌الشعراء میرزا محمدعلیخان سروش‌اصفهانی»، «نامه‌ای از حکیم قاآنی‌شیرازی»، «ترجمه حالی از حکیم قاآنی به قلم خود او» و «شهرآشوب». داستان‌ها و افسانه‌های عامیانه ایرانی یکی از مقولاتی است که دکتر محجوب به صورت تخصصی روی آنها کار می‌کرد و بر آنها اشراف داشت. یکی از نمودهای تسلط او بر این نوع داستان‌ها را در مقاله سوم کتاب «از هفت‌پیکر تا هشت‌بهشت» با عنوان «روش‌های عیاری و نفوذ کار و کردار عیاران در شاهنامه» که بررسی تأثیر داستان‌های مربوط به عیاران بر شاهنامه فردوسی است می‌بینیم. در بسیاری از داستان‌های عامیانه فارسی ردپای عیاران و شگردها و آداب و رسوم‌شان را به شکل‌های مختلف می‌یابیم. از «سمک عیار» گرفته تا «اسکندرنامه» و بسیار داستان و افسانه عامیانه دیگر. در جایی از این مقاله در باب این موضوع می‌خوانیم: «اگر به دقت در شاهنامه مطالعه نکنیم، یا فقط به دنبال نام و نشان عیار و خاصه عیاران حرفه‌ای، در شاهنامه بگردیم کمتر چیزی به دست می‌آوریم، لیکن اگر روش عیاران را که پنهان‌کاری و پوشیده‌رفتن و غافلگیرکردن دشمن و واردشدن از راه‌های غیرمستقیم و فعالیت‌هایی غیر از ابراز پهلوانی و نمودن زور بازو در میدان جنگ است، در نظر بگیریم، صحنه‌های متعددی را در این کتاب می‌توان یافت که در آنها گاه به تفصیل از یک داستان عیاروار با صحنه‌های گوناگون یاد شده و گاه فقط به بعضی روش‌ها و شگردهای عیاری که پهلوان برای توفیق‌یافتن در کار خویش بدان‌ها توسل جسته، اشاره شده است.»

از هفت‌پیکر تا هشت‌بهشت

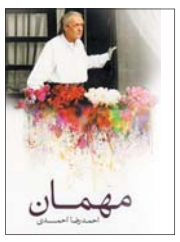
دکتر محمدجعفر محجوب

نشر مروارید

مرور

دورمان از احمدرضا احمدی

گزارش امواج



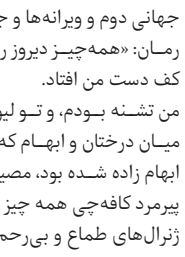
احمدرضا احمدی شاعر، چندسالی است که در کنار انتشار مجموعه اشعار تازه‌اش، تخیل شاعرانه‌اش را در حیطه‌های دیگری از نوشتار نیز به کار بسته که انتشار چندنمایشنامه و رمان از او در سال‌های اخیر حاصل این ورود به حیطه‌هایی دیگر است. گرچه در این آثار نیز ردپای احمدرضا احمدی شاعر و مؤلفه‌های شعر او آشکارا هویداست. بعد از رمان «آپارتمان، دریا» که چندسال پیش از طرف انتشارات کتاب نشر نیکا منتشر شد، اخیرا دو رمان دیگر از او از طرف همین انتشارات منتشر شده است. «مهمان» یکی از این رمان‌هاست.

راوی این رمان، ساکن اتاقی در یک پانسیون واقع در یکی از شهرهای بندری فرانسه است و به گفته خودش در آغاز رمان، کارش این است که «صدای موج‌های دریا را گزارش» کند. صاحب پانسیونی که راوی در آن اقامت دارد، زنی است که ملیتش معلوم نیست و «به همه‌ی زبان‌ها هم حرف می‌زند.» و از همین ابتدای رمان که راوی موقعیت خود را شرح می‌دهد، می‌بینیم که تخیل شاعرانه احمدرضا احمدی وارد کار می‌شود و داستان از شرح رئالیستی یک وضعیت به عرصه رؤیا و خیال نزدیک می‌شود. این شگرد احمدرضا احمدی است که در اوج سادگی در نثر و زبان، واقعیت را با تخیل درآمیزد. در ادامه می‌بینیم که صاحب پانسیون، راوی را برای خرید وسایلی به پاریس می‌فرستد و بعد مهمانی وارد پانسیون می‌شود که ورودش منجر به تحولی در زندگی راوی می‌شود.

«مهمان»، رمانی است در ۹۵ بخش و بخش‌ها عمدتا کوتاه و گاه به اندازه یک پاراگراف هستند و همین یکی از ویژگی‌هایی است که گواه تأثیر ذهنیت شاعرانه نویسنده بر اثر داستانی او است. همچنین می‌توان از علاقه احمدرضا احمدی به سینما و تأثیر آن بر نوشته‌هایش سخن گفت که در رمان مهمان هم با خواندن این بخش، بهتر می‌توان به این علاقه و تأثیر پی برد: «کارگران نقاشی که از پاریس به روستا آمده بودند، به دستور جوان مالک باغ‌های زیتون، دیوار باغش را رنگ سفید می‌زدند. هیچ‌کس نمی‌دانست سفیدکردن دیوار باغ به چه منظوری است، تا روزی که جوان مالک در رستوران پانسیون اعلام کرد می‌خواهد روی این دیوار فیلم نمایش دهد، تماشای فیلم هم مجانی است. در میان ماهیگیران و خانواده‌هایشان ولوله افتاد.

از مادام و من و تو و کارگردان تئاتر هم دعوت کرد. فقط من و کارگردان به تماشای فیلم رفتیم. نام فیلم «زندگی یک مرد موفق» بود. همه ماهیگیران، با خانواده‌هایشان و کودکان، روی زمین پارچه انداخته بودند و نشسته بودند. در انتظار نمایش فیلم بودند. جوان مالک باغ‌های زیتون در میان جمعیت قدم می‌زد. همه منتظر بودند هوا تاریک شود. هوا تاریک شد، فیلم شروع شد. شروع فیلم کودکی در زیر درختان زیتون می‌دوید. مادر و دایه‌اش به دنبال او می‌دویدند. سپس کلاس درسی را می‌دیدیم که آن کودک بزرگ شده بود و در کلاس هر دانش‌آموزی که قادر نبود جواب سؤالات را بدهد، او می‌داد. بعد نوجوانی پسرک بود که در قایقی سوار بود و دختران به رویش گل می‌ریختند. بعد دانشگاه را می‌دیدیم که نوجوان استاد دانشگاه شده است و به دانشجویان فیزیک و ریاضی یاد می‌دهد. بعد استاد را می‌دیدیم در زمین تنیس دانشگاه با شاگردانش تنیس‌بازی می‌کند. این قسمت چهره جوان مالک باغ‌های زیتون بود که در تنیس نفر اول شده بود...».

به‌یادآوردن در تاریکی



«آیا می‌توان با فقر پاریس را دوست داشت» رمان دیگر احمدرضا احمدی است که از طرف کتاب نشر نیکا منتشر شده است. راوی رمان در قطار نشسته است. قطار به تونل وارد می‌شود و همزمان با ورود به تاریکی تونل، راوی خاطرات گذشته‌اش را در شهرستان حومه پاریس به یاد می‌آورد: «وقتی قطار به تونل رسید، در تاریکی تونل و کوپه تاریک، آرام‌آرام، تکه‌تکه گذشته‌ام را به یاد آوردم؛ دلیلش را هم نمی‌دانستم. در کوپه من تنها بودم. کودکی‌ام در شهرستان حومه پاریس، همه روزها در زیر درختان انگور، شب‌ها سرفه‌های مدام پدرم که با رادیوی کهنه‌اش خبرهای جنگ را می‌شنید، بیماری‌های لاعلاج مادرم که ناشی از فقر و زحمات طاقت‌فرسای روزانه بود، آتش‌گرفتن و سوختن پدرم در دکه چوبی ایستگاه راه‌آهن شهرمان، آسمان پر از ابر که برای من غم‌آور بود، صدای زنان همراه با شیون که هر شب از شوهران کارگرشان مظلومانه در حضور کودکانشان کتک می‌خوردند و ضجه می‌زدند، مادرم سراسیمه می‌رفت که آنان را از دست شوهرشان نجات دهد و زخم‌های مداوم آنان را مداوا کند و به بچه‌هاشان که شاهد کتک‌خوردن مادرهایشان بودند شکلات بدهد.» رمان «آیا می‌توان با فقر پاریس را دوست داشت»، ۷۵ بخش دارد و بخش‌های این رمان نیز مانند رمان «مهمان»، عمدتا کوتاه است و اینجا نیز تخیل شاعرانه احمدرضا احمدی مرز خیال و واقعیت را به‌آهستگی از میان برمی‌دارد، ضمن اینکه در این رمان هم سینما حضوری پررنگ دارد و می‌توان گفت سینما در این رمان یکی از المان‌های اصلی است چون راوی رمان خود در کار سینماست. همچنین در جای‌جای رمان اشارات و ارجاعاتی هست به جنگ جهانی دوم و ویرانه‌ها و جنایات این جنگ. اینک بخشی دیگر از این رمان: «همه‌چیز دیروز را به یاد دارم. حتی برگی که از درختی به کف دست من افتاد.

من تشنه بودم، و تو لیوانی آب به من دادی. سایه‌ای شدم در میان درختان و ابهام که ابهام معنی نمی‌دهد، عشق که در کنار ابهام زاده شده بود، مصیبت‌ها، یادآوری جنگ، و فاشیسم، به قول پیرمرد کافه‌چی همه چیز را می‌توان تحمل کرد به جز جنگ، سرما، ژنرال‌های طماع و بی‌رحم.

در کودکی‌ام در مترو‌های پاریس روی یک پتو در تاریکی کنار مادرم خوابیده بودم. آژیر آمبولانس‌ها و صدای وحشت‌آور ضدهوایی را شنیده بودم. شب‌ها از هراس بمباران‌های مدام فاشیست در سرمای ایستگاه مترو و باد خنک ایستگاه مترو که از دو طرف می‌وزید، پدرم با من شوخی می‌کرد که صدای آژیر آمبولانس‌ها و آژیرها را از یاد ببرم. خودش هم می‌دانست که این کار عملی نیست. هیچ‌کس در ایستگاه‌های مترو حرف نمی‌زد. همه به فکر فردا بودند که آیا زنده می‌مانند و اگر هم زنده بمانند آیا به اردوگاه‌های مرگ فاشیست می‌روند؟ آیا گرسنگی و سرما به آنها اجازه می‌دهد که زنده بمانند؟»