روزنامه شرق

درآمدی بر کتاب «سبک» و ادبیات بی‌سبک

از قلم و رقم نویسنده

شیما بهره‌مند

پیش‌درآمد

اینکه ادبیات ما خوانده نمی‌شود افسانه است. افسانه‌ای که جریان غالبِ بی‌رمق داستان‌نویسی ما ساخته و پرداخته تا ادبیات میان‌مایه را به مخاطبانِ اندکش قالب کند. این ادعا البته، بی‌مخاطب‌ماندن و تیراژ ناچیز داستان‌های ایرانی اخیر را رد نمی‌کند. اگر پدیده «ادبیات» را منحصر به کتاب‌های تازه‌طبع ندانیم و در چشم‌اندازی وسیع هرآنچه را به زبان فارسی درآمده است از پیکره ادبیات بدانیم، آن‌گاه تمام داستان‌های معاصر فارسی، از هدایت به این طرف و تمام ترجمه‌های فارسی و شعرها و حتی جستارها، بخشی از پیکره ادبیات معاصری است که امروز بسیاری در سوگِ مرگ آن نشسته‌اند. «اما داوری آن‌سوی در نشسته است، بی ردای شوم قاضیان، ذاتش درایت و انصاف، هیئتش زمان» که هنوز که هنوز است آثار ادبی را، ادبیات جهانی فارسی را چون «بوف کور» صادق هدایت بر صدر می‌نشاند و قدر می‌نهد. اگرچه دیگر خودِ بوف کور نیز به کلیشه‌ای برای مثال‌آوردن از ادبیات فارسی درخور، در جستارها و انواع‌واقسام کتاب‌های نقد/ مقاله درآمده است و هدایت را به پیرمرد خنزرپنزری بدل کرده که راوی بوف کور مدام در خواب‌بیداری‌هایش می‌دید به دار آویختندش، او که جلو بساطش قوز می‌کرد و به حالتِ راوی بوف کور می‌نشست. خنزرپنزری، یکی از سایه‌های راوی بوف کور بود، همان‌طور که سایه ادبیات ما نیز هست. ادبیات اخیر ما به‌جای ردشدن و برگذشتن از صادق هدایت، با اشباع فضا از نام او، او را پس زد. و این‌همه، از هراسِ سایه‌ای است که روزگاری خارج از مرزهای ایران، در هند «بوف کور»ش را در پنجاه‌نسخه ناقابل چاپ کرد و از این نسخِ اندک هم چندتایی روی دستش ماند. ادبیات ما این روزها با خط تولیدهایش هنوز از پسِ همین تک‌کتاب هدایت هم برنیامده است. این اشارات البته نزد راه‌اندازان خطِ تولیدهای ادبی، رنگ‌وبوی نوستالژیک دارد. واقعیت امروز اما چاپ و فروش خروارها نسخه از بوف کور است در نشرها و اُفستی‌ها. بخش غالب ادبیات ما که حتی به ضرب و زور رونمایی‌ها و جوایز نورسیده و جشن‌امضاها به چاپ دوم هم نمی‌رسند یا ناباورانه می‌رسند و از آن برنمی‌گذرند، به‌زودی سروکله‌شان در بساط خنزرپنزری پیدا خواهد شد. باندرول‌ها و روبان‌هایی که اخیرا چند کتاب را به‌هم پیوند می‌زند و به حراج می‌گذارند شاید از گذار وجه غالب کتاب‌ها از ویترین کتابفروشی‌ها به بساط خنزرپنزری خبر می‌دهند. البته که این بدعت ناشران شاید برخی از کتاب‌های باکیفیت را نیز شامل شود. مسئله جدی همین وضعیت است، که شاید تا مدتی تروخشک را با هم بسوزاند. خیل مشتاقان ادبیات که خود را اخلافِ نام‌های بزرگ ادبیات ما، خاصه رضا براهنی و هوشنگ گلشیری و یدالله رویایی می‌دانند، و پیام‌ها و نام‌های این استادان را به خود و کتاب‌هاشان الصاق می‌کنند، چرا هنوز نتوانسته‌اند مقاله یا نقدی در قدر و قامت یا رد آثار اینان بنویسد. پاسخ روشن است. ادبیات ما از مدت‌هاست که از «سبک» و سبک‌پردازی چشم‌پوشی کرده و آن را به‌عمد ندید گرفته است. سوزان سانتاگ معتقد بود «ادبیات بدون سبک وجود ندارد» و برخی از منتقدان پیشرو سبک در ادبیات را هم‌چون رخداد در سیاست می‌خوانند. اتفاقی که ابدا خودخواسته نیست و به «قشنگ نوشتن» و مقولاتِ کارگاهی ادبی ربط ندارد. وجه غالب ادبیات اخیر ناتوان از سبک‌پردازی است و بسیاری از خیل داستان‌نویسان وجه‌اندیشیده مستمری ندارند تا در استمرار «آگونِ» خود، به خلق سبک برسند. البته همین وجه‌غالب است که چندان التفاتی به آثار داستانی نویسندگان معاصر چون محمدرضا کاتب و کورش اسدی و علیمراد فدایی‌نیا و در شعر نیز یدالله رویایی، شاعر دوران ما و چند نام دیگر ندارد. آخر اینان نویسندگانِ صاحب‌سبک ادبیات ما هستند، رخدادهایی که شاید هر از چند سالی ممکن شوند یا اصلا نشوند.

درآمد

«رمان‌نویسانی را می‌شناسم که پاکیزه می‌نویسند و، سرانجام با گذشت زمان، حُسن شهرت ادبی یافته‌اند. آنان بس پُرکارند و به همه انواع ادبی، با سهل‌آفرینی دست می‌اندازند. جمله‌ها خودبه‌خود از قلم‌شان تراوش می‌کند. کارشان این است که هر روز صبح، پیش از صرف چاشت، پانصد ششصد سطری به‌روی کاغذ آورند و، باز می‌گویم، کارشان شایسته و درخور است؛ در آن دستور زبان لنگ نمی‌زند؛ آهنگ حرکت مطلوب است؛ آب‌ورنگ گاه در صفحاتی جلوه‌گر می‌شود و خواننده را وامی‌دارد، از سرِ حرمت‌گذاری بگوید: قشنگ نوشته شده است. القصه، این رمان‌نویسان، از هر جهت برخوردار از قریحه‌ای تمام‌عیار می‌نمایند.» امیل زولا در بخشی از «رمان تجربی» به توصیف این‌دست نویسندگان دست می‌زند و بعد از میان‌مایگی آنان سخن می‌نویسد: «نامُرادی این نویسندگان در آن است که طرز بیانی از آنِ خود ندارند و همین کافی است که همواره در میان‌مایگی بمانند.» احمد سمیعی اخیرا ترجمه‌ای درخشان باعنوان «سبک و آراء فیلسوفان و سخن‌شناسان درباره آن» را منتشر کرده است، که شامل مقالاتی است جامع در تعریف سبک و مصادیق آن. مرور این کتاب قابل‌تأمل که آرای سخن‌شناسان از فلاسفه عهد قدیم تا نویسندگان، ناقدان قرن اخیر را در بر دارد، مجال و دقتی درخور دقت‌نظر مترجم کتاب طلب می‌کند. اما همین تکه از «رمان تجربی» زولا که به نقل از «بیان شخصی» و با عنوان «قلم و رقم نویسنده» در کتاب آمده، باب بحث ما است. زولا از نویسندگان فوق‌الذکر به «املانویسان» تعبیر می‌کند. «بیهوده خروارها نوشته بر روی هم می‌انبارند و از باروری باورنکردنی خود بهره می‌جویند و زیاده کار می‌کشند. از آثارشان هیچ‌گاه جز بوی بی‌اثر نوزاد مرده به‌دنیاآمده به مشام نمی‌رسد.» زولا رأی به محکومیت آثارشان می‌دهد زیرا «آنان بیان شخصی ندارند». او معتقد است در بهترین حالت این نویسندگان سبک دیگران را از هوا می‌گیرند و جملاتی را صید می‌کنند که به گِرد آنان در پروازند و «آن‌چنان می‌نویسند که انگار کسی، پشت‌سرشان عبارت را املا می‌کند.» در نظر این نویسنده ادبیات، دیگر قواعد آیین سخنوری نیست. خواننده هم تنها بسته‌ای از کاغذ چاپ‌شده برابر چشم ندارد بلکه شاهد انسانی است - انسانی که صدای ضربان را در هر کلمه‌ای می‌شنود. دست‌آخر زولا نویسنده را چنین شناسایی می‌کند: «یک صفحه از نوشته او را در میان صد صفحه نوشته دیگران می‌توان بازشناخت.» او از سن‌سیمون نام می‌برد، نویسنده‌ای که در نظر زولا با خون و عصاره وجود خود نوشته است و «چنین نمی‌نماید که در بند و هوای نوشتن بوده باشد اما یک‌ضرب به بالاترین سبک، به آفرینش زبان و بیانی زنده دست یافته است.» ما مخاطبان ادبیات نیز مدت‌هاست که بیش از هر چیز با تلی از «کاغذ چاپ‌شده» مواجهیم، پس شاید حق داشته باشیم که هم‌صدا با امیل زولا بگوییم: «رمان‌نویسانی را می‌شناسیم که پاکیزه می‌نویسند و، سرانجام با گذشت زمان، حُسن شهرت ادبی یافته‌اند... اما طرز بیانی از آن خود ندارند.» آنان همان نویسندگان بدون‌سبک‌اند، نویسندگان حرفه‌ای، متخصصان ادبیات که از کلمات‌شان چندان ضربانی به‌گوش نمی‌رسد.

سبک

و آراء فیلسوفان و سخن‌شناسان درباره آن
کریستین نوآی و کلوزاد
گزارش احمد سمیعی (گیلانی)
نشر هرمس

ارزیابی مجدد «کنش روایی»

معمای ایزابل آرچر

پویا رفویی

در بین مبناها و مفاهیمی که شکل رایج داستان‌نویسی در ادبیات ایران را محقق می‌کنند و معمولا به‌صورت حقیقتی مسلم جلوه می‌نمایند و هیچ‌گاه در کارآمدی آنها اندک شک‌وشبهه‌ای روا نمی‌داریم، یکی هم «کنش داستانی» است. روال کار ظاهرا ساده و معقول به‌نظر می‌رسد. داستان‌نویس پس از انتخاب راوی و چشم‌انداز او، فضایی را ایجاد می‌کند که در آن فضا شخصیت‌ها یکی‌یکی عرض‌اندام می‌کنند و در ادامه هرکدام کنشی مرتکب می‌شود و ما به زنجیره‌ای از کنش‌ها و واکنش‌ها ورود پیدا می‌کنیم که به تصور کلی از روایت منجر می‌شود. «کنش داستانی» در این معنی مبنایی خنثی و بی‌تقصیر به‌نظر می‌رسد. این‌طور که پیدا است داستان‌نویسان، منتقدان و آموزگاران فن یا مهارت داستان‌نویسی چندان تمایلی به بازنگری یا ارزشگذاری مجدد «کنش داستانی» ندارند. آیا واقعا تجربه روایت با کنش آغاز می‌شود؟ به بیان دقیق‌تر، آیا روایت‌شدنِ روایت مرهون کنش فرضی شخصیتی تخیلی در زمینه‌ای داستانی است؟ خلاصه‌اش اینکه آیا همه شخصیت‌های روایی لازم است پیشاپیش کنشگر شده باشند تا امکان ورود به مداری موسوم به داستان فراهم آید؟

از منظر تاریخی رمان‌ها و داستان‌های بسیاری با این طرز تلقی همخوان‌اند. شخصیت‌های بالزاک، استاندال و فلوبر عموما به‌خاطر کنش‌هایی که مرتکب می‌شوند، تصور کلی از روایت را فعال می‌کنند. اما در ادبیات مدرن کمتر با چنین خصیصه‌ای روبه‌رو هستیم. مثلا «اتاق جیکوب» ویرجینیا وولف با کنش خاصی آغاز نمی‌شود. رمان از وسط نامه‌نگاری زنی به‌اسم بتی فلاندرز، در جهان مخاطب قوام می‌یابد. در لحظه آغاز خواندن با هیچ حرکت معنادار یا کنشی که به واکنش کسی یا چیزی منجر شود، روبه‌رو نیستیم. اتفاقا بتی می‌کوشد دست به هیچ کنشی نزند. او که پیش‌تر، پیش از شروع رمان در کار نوشتن نامه‌ای بوده، حالا از نوشتن دست کشیده. نوشتنش طوری است که انگار نمی‌نویسد. ما از حرف‌ها و مطالبی که می‌نویسد، سر در نمی‌آوریم. این ناتوانی از فهمیدن به‌دلیل تعلیق یا زمینه‌چینی برای ارائه اطلاعات بیشتر در ادامه رمان نیست. بتی به‌شدت مصر است تا کاری نکند. پاشنه کفش‌اش را بر ماسه‌ها می‌فشرد. قلم روی کاغذ ثابت و بی‌حرکت مانده است. نقطه آخر جمله‌ای که بتی در نامه‌اش نوشته، بر اثر پخش جوهر لحظه‌به‌لحظه بیشتر پخش می‌شود. درست مثل نقطه، چشم‌های بتی هم ثابت و بی‌حرکت‌اند. همین‌طور که جوهر پخش می‌شود، دریا ناآرام می‌شود، همه‌چیز به لرزه در می‌آید، دکل قایقی می‌خمد. گمان می‌کنیم که بتی از قدرت مافوق نیروهای بشری برخوردار است. اما هیچ اتفاقی روی نداده است به‌جز پلک‌زدن بتی. همین که دوباره پلک می‌زند، همه‌چیز آرام می‌گیرد و جهان دوباره روی نظم به خود می‌بیند. «اتاق جیکوب» ویرجینیا ولف با «کنش روایی» آغاز نمی‌شود. عملا با چیز دیگری به پیشواز روایت می‌رویم. راوی نیز اطلاعات درخوری در اختیار ما قرار نمی‌دهد.

نمونه دیگر از روایت‌پردازی بدون ایجاد کنش روایی، سرآغاز «تصویر یک زن» هنری جیمز است. راوی قبل از هر چیز می‌خواهد به طرح این فرضیه بپردازد که چرا صرف چای در ساعات بعداز ظهر، ساعاتی در فاصله پنج تا هشت این‌قدر دلپذیر است. این شکل از روایت‌پردازی با آنکه عناصری از روایت‌پردازی متداول در رمان‌های قرن نوزدهمی را داراست، در نوع خود بی‌همتا است.

مراسم چای‌خورانی که راوی در فضای بیرونی عمارت وصف می‌کند، موقعیتی را ایجاد می‌کند که «ایزابل آرچر» شخصیت اصلی این رمان را فرا می‌گیرد: «در اینجا تنهایی حکمفرما بود، و فرش پهناوری از چمن که نوک هموار تپه را می‌پوشانید. ظاهرا فقط ادامه یک اندرون پرتجمل بود. درختان بزرگ و آرام بلوط و آلش، سایه‌ای به پرنگی سایه پرده‌های مخمل بر زمین می‌افکندند، و آن محل مانند یک اتاق، با نیمکت‌های بالش‌دار، و قالیچه‌های رنگین، و کتاب و کاغذهایی که روی چمن قرار داشت، زینت یافته بود.»[1] هنری جیمز با این جملات سهل‌وممتنع وضعیتی را رقم می‌زند که ماحصل کنشی نیست. در ساعات معینی از روز ضمن توصیف ساده و سرراست فضا، حالتی را تجربه می‌کنیم که با کلمه «اینجا» ادراک شخصیت راوی را با ادراک ما همجوار می‌کند. در این ادراک برای یک آن فاصله بین اندرون و بیرون محو می‌شود. «فرش چمن» مکانی را خلق می‌کند که نه اندرون است و نه درون. در این مکان هم درختان بزرگ بلوط و آلش به چشم می‌خورد و هم قالیچه رنگین و بالش و کتابخانه. روایت ما را به حفره‌ای در جهان هل می‌دهد که انگار مثل آلیس بدون آمادگی قبلی از جهان تازه‌ای سر درآورده‌ایم. اگر رمان را تا انتها بخوانیم می‌بینیم که این ادراک جهنمی دست از سر ایزابل آرچر برنمی‌دارد. او نه کاملا در درون به‌سر می‌برد و نه می‌تواند به بیرون راه پیدا کند. این است که نمی‌تواند فاصله‌ای درست با دوستان و دشمنانش پیدا کند. در زندگی زناشویی‌اش هم همین شرایط حکمفرما است. در اینجا قصد نداریم به تحولات شخصیتی ایزابل آرچر در «تصویر یک زن» بپردازیم. فقط به همین بسنده می‌کنیم که مجموعه کنش‌ها و واکنش‌ها در مدار ادراکی به حرکت درمی‌آید که با کنش داستان هم‌سنخ نیست. شخصیت به‌جای آنکه کنشی انجام دهد، جهان را از منظری خاص به نظاره می‌نشیند. او نمی‌تواند بین درون و بیرون فاصله‌ای ایجاد کند. صفحات آغازین رمان جیمز مخاطب را به یاد «ناهار در چمنزار» مانه می‌اندازد. در این تابلو هم با وضعیتی روبه‌رو هستیم که نه به بیرون شباهتی دارد و نه اندرونی است. نقاش چشم‌اندازی را برای دیدن صحنه در نظر گرفته است که انگار بیننده هم یکی از حضار در تابلو است.

شخصیت‌های ادبیات مدرن نه اینکه نخواهند، نمی‌توانند نسبت به وضعیتی که در آن قرار دارند به کنش خاصی دست بزنند. آنها بیش از آنکه کاری بکنند، در معرض موضعی منحصربه‌فرد از تجربه جهان خشکشان می‌زند و به‌معنای دقیق کلمه «درجا می‌زنند». می‌توان دامنه این بحث را وسعت داد و با اندکی جسارت به طرح این فرضیه پرداخت که شخصیت ادبیات داستانی از یک زمانی به بعد «کنشی» انجام نمی‌دهد، بلکه «مرتعش» می‌شود. شخصیت رمان «مرد نامرئی» رالف الیسون روایت را از مرگ پدربزرگش آغاز می‌کند. او که سیاه‌پوستی برکنار از جهان کنش‌ها و واکنش‌ها است، تنها به توصیف و خلق فضای روایی خود مبادرت نمی‌کند، بلکه جهان متفاوتی را در درون همین جهان سامان می‌دهد. با حباب‌هایی از لامپ‌های پرنور خانه‌اش را به وضعی درمی‌آورد که در درون خانه‌اش هیچ چیز را نمی‌تواند ببیند. خانه‌اش شبیه به تصویر هوایی از شهری است که زندگی شبانه پررونقی در آن حکمفرما است. در برخورد با کلیشه رایج از سیاه‌پوست مشت‌زن قهرمان او با غرور و هیجان از کتک‌خوردن‌هایش در مسابقات محفلی حرف می‌زند. تمام راز زندگی او در گرو درکی از جهان است که شب آن از روز روشن‌تر است.

مهم‌تر از آنکه در داستان‌نویسی ایرانی یا تلقی رایج از آن مصداق‌هایی این‌چنین بیابیم یا نیابیم، مساله بر سر دریافتی از داستان‌نویسی است که هر قدر هم به ادبیات مدرن ارجاع می‌دهد و نقل قول می‌آورد، باز هم نمی‌تواند احساس تازه‌ای خلق کند. شخصیت‌های داستانی ما به مرضی موسوم به «کنش داستانی» مبتلا هستند. آنها از قبل و بنابر بخشنامه‌ای مشکوک و نامعتبر موظف‌اند، همواره کاری انجام دهند. هیچ وقت خشکشان نمی‌زند. به همین دلیل کمتر پیش می‌آید که وضعیتی شبیه به وضعیت بتی فلاندرز آنها را مرتعش کند. و از آنجا که مرتعش نمی‌شوند، چشم‌انداز منحصربه‌فردی شبیه به درون و بیرون درهم‌تنیده ایزابل آرچر پیدا نمی‌کنند.

برکنار از همه چشم‌اندازهایی که به جهان‌های خم‌اندرخم قوام می‌بخشد، نمی‌توانند مثل شخصیت «مرد نامرئی» رالف الیسون قبض و بسط جهان را در چینش‌هایی دیدنی و توأمان به بیان درنیامدنی ابراز کنند. به‌نظر می‌رسد «کنش داستانی» در هیأت فرمانی از ناکجا راوی‌های ادبیات را وامی‌دارد تا آنها نیز شخصیت‌ها را به کنش‌هایی عادی و مطابق با روال زندگی روزمره وادارند. در اکثر داستان‌ها بفرموده «کنش داستانی» شخصیت مجبور است کاری کند. غافل از آنکه یکی از دلایل وجودی روایت در ادبیات مدرن، وضعیت‌هایی است که نمی‌توان در آنها دست به کاری زد. برحسب خدشه‌ناپذیری ضرورت کنش داستان، حتی امکان مفهوم‌هایی نظیر «گشودگی» یا «گشودن» رمان در عرصه نقد آکادمیک به تلاشی بی‌حاصل برای یافتن کنش‌های آغازین تقلیل می‌یابد و نیروی روایت تحلیل می‌رود. در مقام مثال می‌توان به تحلیل یا تحلیل‌هایی از «بوف کور» اشاره کرد که گشودن این رمان در ردیابی نخستین کنش روایی محدود می‌کند. نتیجه این رویکرد آن است که شخصیت با نقاشی‌کردن به جهان پیرامون خود واکنش نشان می‌دهد. حال آنکه چنین شخصیتی از روزنه‌ای به جهان نگاه می‌کند که به هیچ وجه آن‌طور که پنداشته‌اند، شاعرانه یا رمانتیک نیست. او از زخم‌هایی حرف می‌زند که به‌جای پوست به جان روح افتاده‌اند. اگر فتح بابِ «بوف کور» را به‌شکل مقدمه‌ای شاعرانه نبینیم و تنها به یافتن کنش‌های روایی اکتفا نکنیم، با تجربه تازه‌ای از جهان روبه‌رو می‌شویم. و آن، جهانی است که روح به پوست، قلب‌ماهیت یافته است. این روح پوست‌شده، جهان را طور دیگری می‌نگرد که نفس این نگرش، ارتعاش‌ها و ریتم‌های ناشی از آن هیچ اهمیتی ندارد. برحسب مبناقراردادن کنش روایی تنها چیزی که اهمیت دارد، مجموعه‌ای است از اعمالی در معرض قضاوت اخلاقی دیگران.

۱- تصویر یک زن، هنری جیمز، ترجمه مجید مسعودی، نشر نیلوفر، ص۲۱

عطف کتاب

انتشار «آرامسایشگاه» فرسی

رمز اعداد

از بهمن فرسی اخیرا سه نمایشنامه منتشر شده: «موش»، «صدای شکستن» و «آرامسایشگاه». در این میان نمایشنامه آخری که فرسی آن را بعد از دو نمایشنامه دیگر می‌نویسد، نسبت به دیگر آثار نمایشی او تا حدی مطرح‌تر است. «آرامسایشگاه» در سال ۱۳۵۶ نوشته شد و در همان سال هم به کارگردانی نویسنده آن روی صحنه رفت. در پرده یک، فرسی چشم‌انداز نمایش را تصویر می‌کند. یک داربست فلزی عظیم. داربست خانه خانه است. بلندی دهانه هر خانه چنان است که آدم‌های با قدهای متفاوت را قد می‌دهد. جهان آرامسایشگاهِ فرسی، زیرجهانی دارد که بحران در آن پیگیر و هرروزه است. یک پیکره بزرگ به‌شکل سندان، یک دستگاه تلفن هم در مرکز صحنه قرار دارد. یک نرده سفید و موتور برهنه اتومبیل هم در گوشه صحنه جا خوش کرده. اینجا آرامسایشگاه است، جایی که «مردمان آرام‌آرام ساییده می‌شوند تا به مطلق آرامگاه برسند». از لحظه‌ای که درهای سالن باز می‌شود، بازیگران روی صحنه می‌آیند، به تمرین حالات حرکات خود و جورکردن وسایل می‌پردازند یا پرسه می‌زنند، بعد که تماشاگران جاگیر شدند، بازیگران صحنه را ترک می‌کنند و همه‌جا تاریک می‌شود. ده نفر از بازیگران، در تاریکی و از اعماق صحنه اعداد صفر تا نُه را فریاد می‌زنند. و بعد از عدد نه، صدای شلیک نُه تیر توپ می‌آید. بعد نوبت به اعداد ۲۰-۳۲- ۲۹- ۲۷-۲۲ و ۲۵ می‌رسد. تا پیش از چاپ نمایشنامه، این اعداد رمزی بود که دست‌کم عوام از آن خبر نداشتند. اما فرسی در کتاب از این اعداد رمزگشایی می‌کند، حالا با صراحت بیشتر می‌تواند مصادیق اعداد را با وقایع تاریخی سرزمین‌مان چفت کرد دو به خوانش دوباره‌ای از «آرامسایشگاه» رسید. «اگر به اعداد دورقمی که بازیگران فریاد می‌کنند رقم ۱۳۰۰

آرامسایشگاه

بهمن فرسی
نشر بیدگل

افزوده شود تاریخ رویدادهای مهمی را در تاریخ سرزمین‌مان خواهیم یافت که از کودتای حوت ۱۲۹۹ آغاز و به کودتای ۲۸ مرداد ختم می‌شوند.» فرسی اعتراف می‌کند که «در تمرین‌ها و اجرای بازی من این راز را با کسی نگفتم.» خوشه، بعد از حضور جمعی بازیگران و غیب‌شدنشان از صحنه، اولین بازیگری است که نمایش را آغاز می‌کند. خوشه تلفن را برمی‌دارد و بعد با خشم روی دستگاه می‌کوبد. گویا کسی هست که مدام زنگ می‌زند و هیچ نمی‌گوید. دختر، یکی دیگر از آدم‌های بازی است: راه می‌رود و مدام چیزی را از دیگران طلب می‌کند که نمی‌داند چیست. خانوم‌بزرگ، یا پرستاری که گویا از قدیم، از ازل آنجا بوده به همه رسیدگی می‌کند. به دختر می‌گوید باید فکر کند ببیند چه می‌خواهد، به خوشه می‌گوید باید بیشتر استراحت کند. دکتر توما هم در این مکانِ بی‌مکان پرسه می‌زند. آقای ماشین مدام با موتور خالی ور می‌رود و گویا هفت‌ماهی است که در کار تعمیر آن است. بعد دیالوگ‌هایی که از فرط بی‌ربطی به مونولوگ می‌ماند، اما از خلال آنها مخاطب به جهانِ پیرامون آرامسایشگاه پی می‌برد. آن‌طور که پشت‌جلد هم آمده «آرامسایشگاه هنوز و همیشه برای جوینده اهل، سرشار از کاویدنی و گشودنی‌هاست.»

کندو - ۶

اعدام

احمد غلامی

اول غریبه بود انگار، اما نبود. قهوه‌چی گفت: «خوش اومدی والا!» هوشنگ هِری گفت: «والا؟!» چرتش پاره شد، چشم‌هایش را باز کرد و گفت: «آره خودشه، والا!» احمد شکارچی و حسن گشنه منتظر بودند تا آنها بلند شوند و همدیگر را در آغوش بگیرند، که این کار را نکردند. والا گفت: «با خودت چی‌کار کردی رفیق!» هوشنگ هِری گفت: «تو که داغون‌تری!» قهوه‌چی گفت: «راه گم کردی والا!» هوشنگ هِری گفت: «دلش هوای...» قهوه‌چی گفت: «باز شروع نکن.» می‌خواست حرف را درز بگیرد، که والا خیال‌شان را راحت کرد، گفت: «راستی از منیرو چه خبر؟» احمد شکارچی برگشت به والا نگاه کرد. منیرو را می‌شناخت، او را دیده بود. یک‌بار توی همین قهوه‌خانه. به والا زل زد تا ردی از اثر نگاه کوتاه، مختصر و گذرای منیرو را در او ببیند. قهوه‌چی گفت: «منیرو رو که می‌شناسی، یه‌جا بند نمی‌شه، اومد و رفت.» والا دیگر سؤال نکرد تا بفهماند گیر منیرو نیست. هوشنگ هِری از همان اول شکش برده بود، که گفت: «دلش هوای...» والا گفت: «دلم هوای بیژن رو کرده. ازش خبر دارین؟» قهوه‌چی یک‌سری چای آورد و دانه‌دانه چید روی میز. هوشنگ هری گفت: «بیست‌سالی دیر اومدی!» والا گفت: «چطور؟» گفت: «یه‌سال بعد از اینکه تو گم‌وگور شدی اعدامش کردن!» حسن گشنه گفت: «خدا رحمتش کنه!» قهوه‌چی گفت: «مگه می‌شناختیش؟» گفت: «نه، چه فرقی می‌کنه!» احمد شکارچی گفت: «واسه چی اعدامش کردن؟» کسی جوابش را نداد. والا استکان چای را برداشت و به دهانش نزدیک کرد، نخورد. آن را گذاشت روی میز، این‌بار حبه‌ای قند برداشت و انداخت تو دهانش، استکان چای را بالا برد و هورت کشید، دهانش سوخت. استکان را گذاشت روی میز و گفت: «اُه... اُه...» هوشنگ هِری گفت: «نسوزی!» والا گفت: «خیلی وقته سوختیم!» هوشنگ هِری گفت: «سرنوشت همه‌مون سوختنه!» والا گفت: «چطوری دستگیرش کردن؟» قهوه‌چی گفت: «می‌گن یکی لوش داده.» احمد شکارچی گفت: «کی لوش داده؟» قهوه‌چی گفت: «اگه بگم می‌شناسیش؟!» احمد شکارچی گفت: «شاید آره، شایدم نه!» قهوه‌چی گفت: «نقی، تقی چه فرقی می‌کنه... بعضیا می‌گن اِسی هفت‌رنگ لوش داده، اما گمون نکنم!» حسن گشنه گفت: «نامرد بی‌پدر!» قهوه‌چی گفت: «مگه می‌شناختیش؟» گفت: «نه، چه فرقی می‌کنه.» والا گفت: «خودش کجاست؟» هوشنگ هِری گفت: «خودِ کی؟» والا گفت: «اِسی دیگه!» قهوه‌چی گفت: «نابود شد، سوخت.» احمد شکارچی گفت: «حقشه!» هوشنگ هِری گفت: «حقِ کی؟ مگه تو می‌شناختیش؟» گفت: «نه، چه فرقی می‌کنه!» والا گفت: «کجا گرفتنش؟» هوشنگ هِری گفت: «چه فرقی می‌کنه، اصلش اعدامه که کردن!» قهوه‌چی گفت: «تو راه کرمان دستگیرش کردن، می‌خواسته بره زاهدان از اونجا پاکستان.» والا گفت: «چندسال تو زندان بود؟» هوشنگ هِری گفت: «چه فرقی می‌کنه، اصلش اعدامه که کردن!» قهوه‌چی گفت: «دو سال تو زندون کرمان بود.» حسن گشنه گفت: «جای خیلی گندیه!» احمد شکارچی گفت: «مگه اونجا بودی؟» گفت: «نه ولی شنیدم.» پرسید: «از کی؟» گفت: «از رفیقم، شیش ماه اون‌جا حبس بود.» والا گفت: «بیچاره!» حسن گشنه گفت: «بیچاره کی؟» گفت: «رفیقت!» حسن گشنه گفت: «مگه می‌شناختیش؟» والا گفت: «کی رو؟» حسن گشنه گفت: «رفیق منو دیگه...» والا گفت: «باید می‌شناختمش؟» گفت: «آخه گفتی بیچاره!» والا گفت: «همین‌طوری گفتم.» حسن گشنه گفت: «نه بابا حقش بود نامردِ روزگار!» هوشنگ هِری گفت: «واسه چی یاد بیژن افتادی؟» والا گفت: «همین‌طوری، یهویی.» قهوه‌چی گفت: «بعدِ بیست‌سال؟» احمد شکارچی گفت: «یه رفیق داشتم که بعد بیست‌سال، پرسون‌پرسون پیدام کرد، اومد در خونه‌م. گفتم، اینجا چی‌کار می‌کنی؟ گفت، یهو دلم هوات رو کرده.» حسن گشنه گفت: «خیلی حال کردی؟» گفت: «اصلا!» حسن گشنه گفت: «واسه چی؟» احمد شکارچی گفت: «بعد بیست‌سال اومده بود خودش رو خلاص کنه.» حسن گشنه گفت: «از چی؟» احمد شکارچی جوابش را نداد. هوشنگ هِری گفت: «چه فرقی می‌کنه. می‌خواسته خودشو رو احمدخان خلاص کنه، مثه وقتی آدم تنگش می‌گیره!» قهوه‌چی گفت: «تف! این بی‌پدر همه‌چیز رو به گند می‌کشه!».

*** داستان‌های به‌هم‌پیوسته «کندو»، چهارشنبه‌ها در همین ستون منتشر می‌شود.**