نگاهی به «آواز کافه غم‌بار» اثر کارسون مکالرز

قدرت ویران‌کننده عشق

● **ماهان سیارمنش:** «آواز کافه غم‌بار» داستان آبادی ملال‌انگیز و پژمرده‌ای را روایت می‌کند که ساکنانش افسرده و ملول، گذران روزها را به تماشا می‌نشینند و برایشان اهمیتی ندارد که نور گرم خورشید امانشان را می‌برد یا سرمای سوزان زمستان؛ در همه حال کزکرده در خانه یا گوشه‌وکنار جاده، زمان را تماشا می‌کنند و آبادی را که هیچ کاری در آن نمی‌توان کرد جز پیمودن مسیر جاده فورکس فالز تا در این گذر فیزیکی، حرکت روح را بازشناسند و آواز دوازده زندانی را بشنوند که هم‌زمان غم‌انگیز است و روح‌افزا. آبادی‌ای که روزگاری زندگی در آن جریان داشت و اکنون بعد از چند سال، همه به رخوت همیشگی تن در داده‌اند و راهی ندارند جز آنکه از گرمی روزهای دیرین دست بشویند و در آرزوی نوشیدنی نشاط‌بخشی باشند که «به‌محض اینکه از گلو پایین می‌رود تا مدتی طولانی آن داخل را می‌سوزاند». راوی که هم ناظر داستان است و هم یکی از شرکت‌کنندگانش، از این غم ریشه‌دار در امان نیست و برای رهایی از این رخوت، مفری نمی‌یابد جز توسل به آواز دوازده زندانی زنجیر به پایی که در جاده فورکس فالز به کار مشغول‌اند و تنها شادی این آبادی رنجور را فراهم می‌آورند تا شاید که جانی را از بند رهایی دهند. این داستان را می‌توان به سه بخش تقسیم کرد: حال، گذشته و حال. سه پاراگراف نخست زمان حال است و بعد فلاش‌بکی به گذشته و بازگشت به حال. راوی در سه پاراگراف نخست از آبادی دورافتاده و مغمومی حرف می‌زند و در ادامه ما را با سرگذشت متفاوتش روبه‌رو می‌کند: با شرح شخصیت‌های عجیب‌وغریب و کافه‌ای که روزگاری آبادی گرمایش را مدیون آن بود. کافه‌ای که سال‌ها قبل میس آملیا با دم جان‌بخش خود آنجا را زنده نگه می‌داشت و نوشیدنی‌اش گویی رازی نهان را آشکار می‌کرد و کافه‌اش جایگاه انسان‌های دردمند و مطرودی بود که هیچ خواستی نداشتند جز معاشرت با یکدیگر. آنچه که از روایت دستگیرمان می‌شود، این است که راوی درعین‌حال که سعی می‌کند دور از تمام حوادث بایستد، ولی دخالت‌های گاه‌وبی‌گاهش حاکی از این است که او هم مانند همه شخصیت‌ها، در همه‌جا حضور داشته و وقایع را یک‌به‌یک دیده است. راوی حتی گاهی از ما می‌خواهد همراه او مسیر جاده فورکس فالز را بپیماییم. «خودِ آبادی دلگیر است؛ جز کارخانه نخ‌ریسی، خانه‌های دوخوابه‌ای که کارگران در آنها زندگی می‌کنند، چند درخت هلو، کلیسایی با دو پنجره رنگی و خیابان اصلی درب‌وداغانی که طولش صدمتری بیش نیست چیز دیگری در آن به چشم نمی‌خورد. روزهای شنبه کشاورزها از مزرعه‌های آن حوالی برای دادوستد و گپ‌وگفتی یک‌روزه به آبادی می‌آیند...». راوی تمام خاطرات را در خود ذخیره کرده تا بعد از مدتی برای رهایی از ملال جانکاه، با بیان آن، ما را هم شریک این داستان عجیب کند. مگرنه اینکه همه لحظات یا مکان‌هایی را انتخاب می‌کنیم که برایمان یادآور خاطره‌ای باشد که نمی‌خواهیم هیچ‌گاه فراموش شود؟ در کافه غم‌بار، این مکان از آنِ کافه است که برای راوی نشان‌دهنده تمام محرومیت‌هاست.

آواز کافه غم‌بار
کارسون مکالرز
ترجمه حانیه پدرام
نشر بیدگل

کافه‌ای که شادی مدتی، سرما را از آن می‌راند و مردم را در این کشمکش میان عذاب رخوت و سستی استوار می‌کرد.

نویسنده در این کتاب کوچک ما را با عشقی مثلثی روبه‌رو می‌کند: میس آملیا، مرد قوزی و ماروین میسی که فقط ده روز با میس آملیا ازدواج کرد و بعد از آن یک بار دیگر خوی وحشی‌اش بر او غالب شد و چند سالی زندان رفت و وقتی کافه مدتی بود که رونق گرفته بود و میعادگاه مردم غم‌زده آبادی بود، برگشت و مانند آوار بر سر ساکنان آنجا خالی گشت. او که در گذشته عاشق آملیا بود، بعد از آنکه بی‌مهری‌اش را دید و تمام زمینش را به نام او کرد، دوباره به دزدی و شرارت روی آورد و مانند گذشته شد.

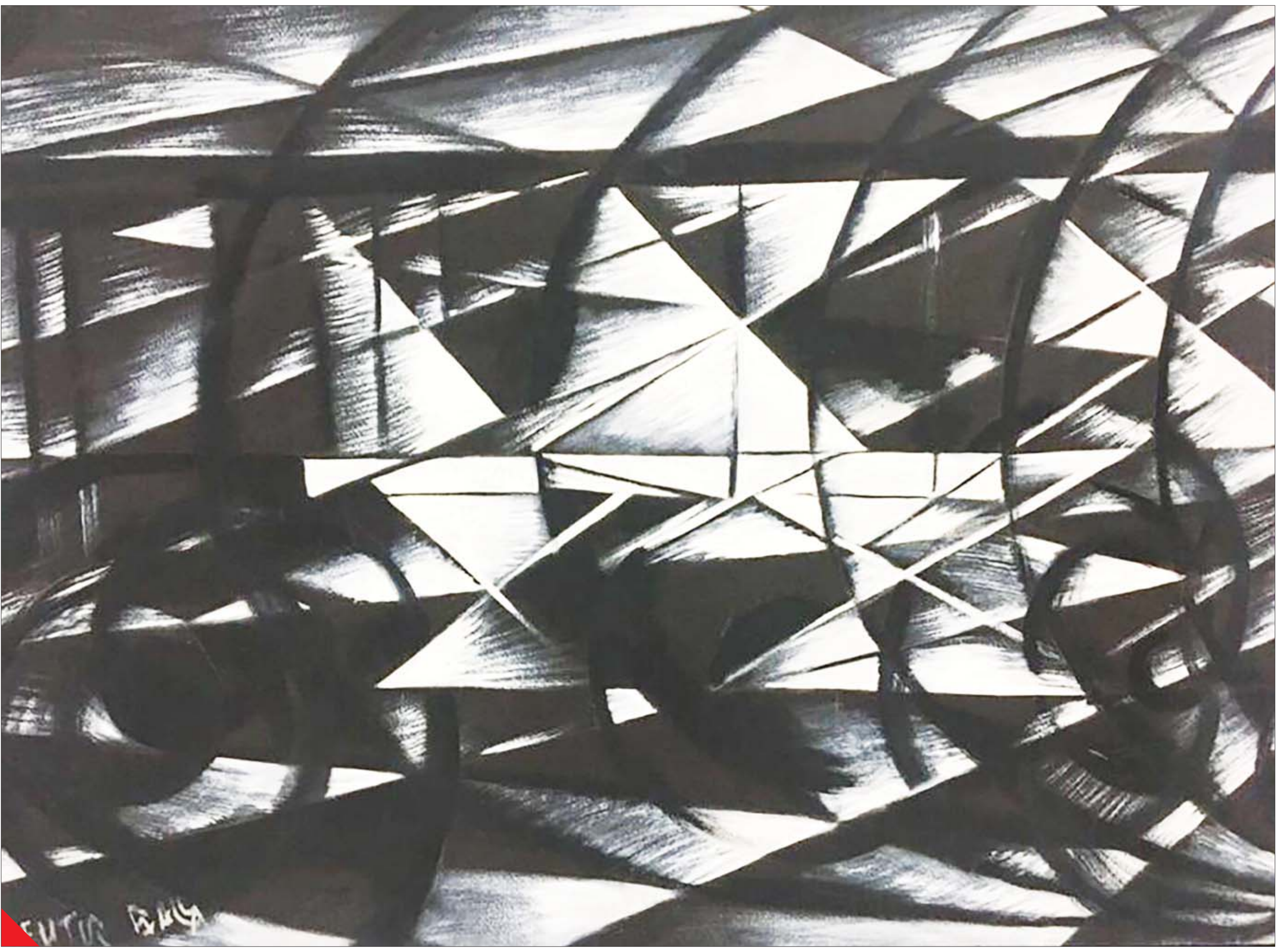
اما چرا راوی از این آبادی غم‌انگیز نرفته است؟ چرا بعد از بسته‌شدن کافه هنوز بر ماندنش پافشاری می‌کند؟ آیا می‌خواهد همگام با زندانیان، تنها آواز جان‌بخش را سر دهد؟ یا گرمای ماه اوت او را از رفتن بازداشته و او ترجیح داده که بماند و داستان کافه‌ای غم‌بار را برای ما شرح دهد که زمانی نور امید از آن روگردان نبود و همه از نوشیدنی میس آملیا سرمست می‌شدند و از حقایقی آگاهی می‌یافتند که در جا میخکوب‌شان می‌کرد؟ راوی در اینجا از قدرت ویران‌کننده عشق حرف می‌زند؛ از مردمی مفلوک و آدمی مسلول که سرنوشت روی خوش به او نشان نداده و خودش هم به میل و رغبت آن را پذیرفته است و اگر هم چند صباحی با روی دیگر سکه روبه‌رو شود، به رضا تن به خواری می‌دهد و ناتوان از عشق ورزیدن، راه پستی را پیش می‌گیرد و از تمام نعمات شانه خالی می‌کند تا مبادا روی خوش سرنوشت با او سر سازگاری داشته باشد.

بازنویسی ایده‌های براهنی درباره عکاسی در «بوف کور»

هدایت: عکاس یا سلاخ؟

«لن‌ترانی»خوانی سایه‌ها در برابر دوربین

خلیل درمنکی



جسم‌نمایی نور، جاکومو بالا

«بوف کور» چیست؟ عنوانی لج یا کج؟ از کجا می‌آید؟ قلمی لج‌باز یا کج‌باز؟ آیا راوی لج کرده و تا زندگی‌اش را به نگاه و آوای شومناک جغد، مانند کند، چنینش نام نهاده؟ اگر چنین است، این نام در رهن چیست؟ آوای جغد یا نگاه جغد؟ صدای شوم یا نگاه شوم؟ این نام چیست؟ یک دشنام؟ نامی که راوی به دشمنی از خود برده است؟ دقیق‌تر: یک «دُژ- نام»؟ یا یک «کَژ- نام»؟ نامی کج‌ومعوج؟ پیکانی به خطا، اما به‌عمد، از چله رها شده؟ نامی که چشمخانه جغد را نشانه می‌رود، اما چه‌بسی، تا آماج واقعی‌اش گلوگاه جغد باشد. بازهم دقیق‌تر: این‌جا، دقیقا چه چیزی کور شده است؟ کدام روزنه بسته می‌شود؟ راه نگاه یا راه نفس؟ مسئله چیست؟ حدیث کوری یا حدیث خفگی؟ «ناگهان از سوراخ هواخور رف چشمم به بیرون افتاد». چه شده است؟ این سوراخ، چه سوراخی است؟ چرا هدایت می‌نویسد: «سوراخ هواخور»؟ این سوراخ بالای رف که یک آن باز می‌شود و سیمای زنی از پس آن می‌درخشد و باز، بسته می‌شود، چشم‌اندازی که کور می‌شود، سوراخ نگاه است یا سوراخ هوا؟ مجرای دیدن یا مجرای سخن؟ سوراخ «چشم» یا سوراخ «دهان»؟ بوف کور کیست؟ راوی تنها و تنها، یک‌بار، سه صفحه پیش از پایان، نقاب از روی بوف کور برمی‌دارد. او خود بوف کور است. «شبیه یک جغد شده بودم». اما بی‌درنگ می‌افزاید: «ناله‌های من در گلویم گیر کرده بود و بشکل لکه‌های خون آن را تف می‌کردم». مسئله چیست؟ این جغد دارد «سوی» نگاهش را از دست می‌دهد یا «کوی» صدایش را؟ مسئله چیست؟ «سوسو» یا «کوکو»؟ کوری بوف یا کوکوی بوف؟ مسئله چیست؟ «خِلط» یا «خَلط»؟ خِلط گلو یا خَلط نگاه و نفس؟ خَلط چشم و گلو؟ سرآخر، چرا «بوف کور» و چرا «بوف لال» نه؟ ناتوانی از دیدن یا ناتوانی از سخن گفتن؟ چرا می‌گوید: «این دردها را نمی‌شود بکسی اظهار کرد؟» چگونه در عنوان بوف کور، «کو» بدل به «کور» می‌شود؟ چگونه صدای جغد، کوکوی بوف، جای خود را به نگاه جغد، کوری بوف می‌سپارد؟ مسئله چیست؟ این‌جا، جغدی کور شده است، یا کوری که نمی‌بیند و مدام می‌گوید کو؟ کو؟ کو؟ بدل به جغد شده است؟ مسئله چیست؟ چشمی افتاده در میان راه گلو، در «سوراخ هواخور»، چشمی بلعیده شده، یا چشمی روییده در مجاری گوش؟ چشمی که بیش از آن‌که چیزها را ببیند، آنها را می‌شنود. یک پدیدارشناختی کورشناختی: ناپیداری جهان مصور و پدیداری جهان در صورتی مصوت. اگر جغدی چشمهایش را بسته باشد، چگونه می‌توان در چشمهایش، چشم دوخت؟ از کدام روزنه دیگر؟ کلید این معما و راز این جغد اعماء در کالبدشناسی جغد است. جغد چون دیگر پرندگان گوش خارجی ندارد. اگر پرهای روی گوش جغد را کنار بزنیم، زیر آن سوراخی گشوده است، رفته یک‌سر تا میان جمجمه و از میان آن تخم‌های چشم جغد پیدا. انگار مرغ بینایی، در آشیانه مرغ شنوایی تخم گذاشته است. چه شده است؟ در گوش جغد کدام پرده از ارتعاش صدا، از ارتعاش هوا می‌لرزد؟ پرده گوش؟ یا پرده چشم؟ این «سوراخ هواخور» درخور دیدن است یا شنیدن؟ درخور نگاه یا صدا؟ مسئله چه‌بسی چنین باشد: چشمِ گوش. دقیق‌تر: دیدن صدا. اما مسئله بیش از آن‌که گوش‌سپاری به صدای چیزهای بی‌تصویر باشد، دیدن تصویرِ صداهای بی‌صدا است. پرسش این است: چگونه می‌توان از راه گوشِ چشم، صداهای بی‌صدا را که شنیده نمی‌شوند، دید؟ در پس سوراخ بالای رف، در پس این روزنه ناپدید شده، تصویر زنی بی‌صدا، محو شده است، یا صدایی بی‌تصویر، امحاء؟

«بوف کور» در رهن ترجیع‌بندی نانوشته و ترجیع‌بندی نوشته است. ترجیع‌بند نانوشته‌اش، آوای جغد، کو؟ کو؟ کو؟ و ترجیع‌بند نوشته‌اش، کِی؟ کِی؟ کِی؟. دقیق‌تر: کِی خوریم؟ کِی خوریم؟ کِی خوریم؟ گزمه‌های مست از کوچه می‌گذرند و می‌خوانند: «بیا بریم تا می‌خوریم/ شراب ملک ری خوریم/ حالا نخوریم کی خوریم؟». این آواز، چون ترجیع‌بندی، چهار بار در سی صفحه پایانی «بوف کور» تکرار می‌شود. مسئله این است: چگونه کو؟ کو؟ کو؟ بدل به کِی؟ کِی؟ کِی؟ می‌شود؟ دقیق‌تر: چگونه کووووو؟ کووووو؟ کووووو؟ بدل به کِی ی ی ی؟ کِی ی ی ی ی؟ کِی ی ی ی ی؟ می‌شود؟ براهنی در «بازنویسی بوف کور» می‌گوید: «دختر اثیری از اول تا آخر ساکت مانده است». «بازنویسی بوف کور به معنای باز کردن زبان زن‌های بوف کور است». اما اگر گوش تیز کنیم، صدای زن اثیری را جابه‌جا در میان اوراق بوف کور می‌شنویم. او بی‌صدا سخن می‌گوید، لب‌هایش بی‌صدا می‌جنبد، صدایش شنیده نمی‌شود، اما رد صدایش، تصویر صدایش دیده می‌شود. اگر لب‌خوانی کنیم، احتمالا می‌گوید: هرگز دوباره مرا نخواهی دید. مسئله بیدار کردن زبان‌های به خواب‌رفته نیست. برای شنیدن صداهای خفته، باید گوش خواباند. راوی بوف کور، داغدار دیدار روی زن اثیری است. او یک‌بار رخ نشان داده و بعد، برای همیشه، رخ پنهان کرده است. «در زندگی من یک شعاع آفتاب درخشید - اما افسوس، این شعاع آفتاب نبود، بلکه فقط یک پرتو گذرنده، یک ستاره پرنده بود که بصورت یک زن یا فرشته بمن تجلی کرد و در روشنایی آن یک لحظه، فقط یک ثانیه همه بدبختیهای زندگی خودم را دیدم و بعظمت و شکوه آن پی بردم و بعد این پرتو در گرداب تاریکی که باید ناپدید شود دوباره ناپدید شد - نه، نتوانستم این پرتو گذرنده را برای خودم نگاه دارم». بوف کور، ادیسه این داغ و فراق است. بوف کور، سِفر این جست‌وجو است. جست‌وجوی تصویری ناپدیدشده. انگار راوی مدام می‌گوید: کو؟ کو؟ کو؟ چه شد؟ کجاست آن تصویر؟ زن اثیری می‌گوید: «لن‌ترانی مراه اخری». هدایت می‌گوید: «لن کتبت کو؟ کو؟ کو؟»: هرگز ننوشتم، کو؟ کو؟ کو؟. پاسخ این است: این ترجیع‌بندی است نانوشته. تو ننوشته‌ای، اما موقع خواندن، بی‌آن‌که این کو؟ کو؟ کو؟ شنیده شود، دیده می‌شود. روزنه باز می‌شود. روزنه بسته می‌شود. سیمای زن اثیری آنی می‌درخشد و ناپدید می‌شود: یک لحظه. فقط یک ثانیه. تجلی سیمای زن، در یک آن، چون شمشیر بُرّای صاعقه‌ای فرود می‌آید و زندگی راوی را دوشقه می‌کند. زندگی‌ای شقه‌شده میان یک «نگاه» و یک «صدا». تقدیری پاره‌شده میان یک «تصویر» و یک «تحریر». میان یک «نقش» و یک «آواز». سوسویی کور شده و کو؟ کو؟ کویی لال‌مانده. بل میان دو آواز ناشنیدنی، اما دیدنی: کو؟ کو؟ کو؟ و لن‌ترانی. پرسش این است: که، که را شقه‌شقه می‌کند؟ راوی با گزلیک دسته استخوانی‌اش زن اثیری را قطعه‌قطعه می‌کند؟ یا زن اثیری با برق نگاهش، راوی را به دو نیم می‌کند؟ نیمی‌اش در رهن نگاه و نیمی‌اش در رهن صدا. بل شقه‌شده میان دو ندا. گوش خود را به اوراق «بوف کور» می‌چسبانیم، گوش می‌خوابانیم، بل صدای آن کو؟ کو؟ کو؟ و آن «لن‌ترانی» را، آن صداهای خفته را از میان این صفحات بشنویم. تصادفا صدای نهفته دیگری، صدای بالقوه دیگری به گوش می‌رسد، به چشم می‌آید: روزنه باز می‌شود. بسته می‌شود. کلیک. کلیک. کلیک. صدای «شاترِ دوربین» بلند می‌شود. چه شده است؟ آیا، این‌جا، کسی پنهانا، در کار عکاسی است؟ بی‌گمان، آری. اما عکاسی از صدا. نگاه کردن به صدا. باز شدن چشمی در گوش. مسئله این است: نگاتیو صدا. صدایی معکوس. دقیق‌تر: صدایی نهفته. صدایی نا-بالفعل، اما بالقوه. صدایی مجازی. صدایی ویرچوآل. صدایی هنوز نامتجلی، اما درج شده. ظاهرا ظاهر نشده، اما دارای توان ظهور. یک صدای کم‌شدت، اما شنیدنی. پدیداری یک صدای شنیدیداری. بل: صدایی در راه. کو؟ کو؟ کو؟

رضا براهنی در «قیامت، ادبیات و عکس» می‌نویسد: «سوراخ هواخور و چشم چسبیده به آن و غرق تماشا بی‌شباهت به دوربین نیست». «راوی تقریبا یک عکس را می‌خواند. منتها عکس غرق در غرابت خاصی است، غرابتی که به‌جای آن‌که به معنای ریشه‌ای‌اش، یعنی غرب مربوط باشد، به طلوع، به شرق، به آغاز نور مربوط است. انگار تصویر بر راوی طالع می‌شود. نظر من این است که راوی از اثر خود، یعنی مجلس نقاشی توسط آن سوراخ پستو و توسط چشمش عکس می‌گیرد». براهنی دقیق می‌گوید. چشم‌نواز می‌گوید. چشم‌ها را نوازش می‌دهد. چشم‌ها را باز می‌کند. اما گوش‌ها؟ گوش‌ها چه؟ او هم‌زمان پرده‌برداری و پرده‌دری می‌کند. پرده از چشمی دوربین برمی‌دارد، اما پرده گوش‌ها را چنان می‌درد، تا هیچ صدایی حس نشود. چشم بالقوه و چشم نهفته دوربین را می‌بیند، اما صداهای بالقوه و نهفته را نمی‌شنود. چشم مخفی باز می‌شود، گوش مخفی بسته می‌شود. دقیق‌تر: براهنی چشمِ گوش را نمی‌بیند. تصاویر اصوات بی‌صوت را. چرا براهنی این کو؟ کو؟ کوهای مخفی را نمی‌شِنود؟ مهم‌تر از آن: لن‌ترانی‌خوانی‌های مخفی زن اثیری را؟ او در «بازنویسی بوف کور» می‌گوید: «دختر اثیری از اول تا آخر ساکت مانده است». «بازنویسی بوف کور به معنای باز کردن زبان زن‌های بوف کور است». این‌جا، براهنی نه‌تنها بر آن صداهای مخفی اِشعار ندارد، بل به شعرهای خود هم اِشعار ندارد. او در «خطاب به پروانه‌ها»، در شعر «گوینده مخفی» می‌گوید: «گوش‌های درونی را آماده کن که بشنوی‌ام». «از آن جهان مخفی پیش از تولدم، از سینه، از زیر سینه، فریاد می‌زدم». این چیست؟ جز صدایِ یک صدایِ در راه؟ صدایی نهفته؟ که به که می‌گوید؟ براهنی به ما؟ یا هدایت به براهنی؟ «کور می‌شدم/ فریاد می‌زدم تا نشنوی». براهنی می‌گوید: «عکاسی اوج چشم داشتن و اوج عشق چشم به چشم است.» اما گاه باید به عکس‌ها گوش سپرد. دقیق‌تر: گاه باید از صداها عکس گرفت. گاه باید در عکس‌ها، به عکس‌های صدا نگاه کرد. به نگاتیو صدا. این نوعی این همان‌گویی و تناقض‌گویی هم‌زمان است. اما فرمولی دقیق است: صدای عکس، عکس صدا است. براهنی در شعر «گُل پُل» می‌گوید: «نه گفتن را... نگفتن». «این‌گونه گفتن، گفتن برای شیوه گفتن نیست/ این‌گونه گفتن، گفتن برای یافتن مخفی‌هاست/ نوعی نوازش مخفی‌هاست». زن اثیری نمی‌گوید، اما می‌گوید. با نگفتن می‌گوید: «هرگز نخواهی دید مرا». اما شاعر این‌جا، به اشعارش، اِشعار ندارد. براهنی ناقد، وقتی نقد عکس می‌نویسد، وقتی در سپهر نظری از «چندصدایی» سخن می‌گوید، درکی بالفعل از صدا دارد و صداهای نهفته را نمی‌شنود، اما براهنی شاعر، به صداهای بالقوه اِشعار دارد و صداهای مخفی را می‌شنود. این سطرها را بازنویسی می‌کنیم: «این‌گونه گفتن، گفتن به شیوه بالفعل نیست/ این‌گونه گفتن، گفتن برای یافتن امر نهفته است/ نوعی نوازش بالقوگی است». یا: «این‌گونه گفتن، ناتوانی از گفتن نیست، بل توان ناگفته است». پرسش این است: چرا طنین «هواخور» در «سوراخ هواخور» پرده‌های گوش او را نمی‌لرزاند؟ آدم می‌تواند، چشم را روی سوراخ هواخور بگذارد و به تصویر آن‌سوی سوراخ نگاه کند، اما هوایی را که از سوراخ به درون می‌وزد نبیند، می‌تواند حتی صدای آن را نشنود، اما آیا وزش هوا را، شدت هوا را روی تخم چشمهایش حس نخواهد کرد؟ آیا هوا چون منقار جغد در چشمهایش فرو نخواهد رفت؟ این‌جا در این جستار، ما «هواخواه» آن «هواخور» هستیم. مسئله این است: هوا دهان ندارد. اما صدا دارد. این‌جا، ما در جست‌وجوی «دهان‌های مخفی» و «گوینده مخفی» در بوف کور هستیم. براهنی، دوربین مخفی عکاس را نشان داده است، ما قصد عکاسی از «صدای عکاس» را داریم. ظهور نگاتیو صدایی مخفی در تاریکخانه صداها. آیا ممکن است در بوف کور یک عکاس سخن گفته باشد؟ دقیق‌تر، آیا ممکن است، این‌جا، الاهه عکاسی، در لباسی مبدل ظاهر شده و فرمولی عکاسانه را اعلام کرده باشد. تجلی مانیفستی عکاسانه در جلدی دیگر.

روزنه باز می‌شود. روزنه بسته می‌شود. هدایت می‌گوید: «در زندگی من یک شعاع آفتاب درخشید». می‌گوید: «یک لحظه، فقط یک ثانیه». و می‌افزاید: «نتوانستم این پرتو گذرنده را برای خودم نگهدارم». که سخن می‌گوید؟ هدایت یا عکاس؟ چه کسی در حسرت «لحظه مناسب» ازدست‌رفته می‌سوزد؟ در حسرت تصویر بربادرفته؟ در افسوس «پرتو گذرنده». «هانری کارتیه برسون»، عکاس فرانسوی، می‌گوید: «لایکای من، بهم گفت که زندگی، بی‌واسطه، سریع و درخشان و با سرعت نور در حال گذر است». دوربین لایکا به عکاس می‌گوید: دم را غنیمت شمار! درنگ نکن! پلکت بپرد، عکس پریده است. عکس مکث‌بردار نیست. دقیق‌تر: مکث می‌کند. اما فقط یک لحظه. فقط یک ثانیه. برسون می‌گوید: «فهمیدم که عکاسی می‌تواند لحظه را جاودان کند». «هیچ‌چیز در این جهان نیست که یک لحظه قطعی نداشته باشد». فرمول عکاسانه برسون: شکار «لحظه قطعی»، شکار «لحظه مناسب». براهنی می‌گوید: «عکاس... صیاد لحظه‌ها است». عکاسی که ارزش لحظه را درنیابد، مدام می‌گوید: کو؟ کو؟ کو؟ کجا رفت آن تصویر؟ چه شد؟ اما عکاسی که می‌داند عکس مکث نمی‌کند، مترصد ثانیه‌ها است. مترصد «لحظه مناسب». دشواره عکاس، پروبلماتیک عکاس، پرسش از وقت است. چه وقت؟ او مدام می‌گوید: کِی؟ کِی؟ کِی؟ دسته گزمه‌ها در بوف کور چه می‌کنند؟ چه می‌گویند؟ آنها ارزش «آن» را در پیش می‌گذارند. ارزش «دم» را. آواز آنها را چنین باید ارزیابی کرد: دم را غنیمت شمار! «بیا بریم تا می‌خوریم/ شراب ملک ری خوریم/ حالا نخوریم کی خوریم؟». کی خوریم؟ کی خوریم؟ کی خوریم؟ بازگشت جاودانه پروبلماتیک «کِی؟».

آوای گزمه‌ها، سروش غیبی الاهه عکاسی است. آنها مدام از کوچه می‌گذرند و مهم‌ترین درس درباره روش نگاه‌داشتن «پرتو گذرنده» را در گوش او فریاد می‌کنند، اما هدایت چنان شیفته «عکس فرشته» است که صدای «فرشته عکس» را نمی‌شنود. بل، باور ندارد، فرشته‌ها، گاه جامه گزمگان را در بر می‌کنند. این‌جا، گزمگان، فرشتگانی مبدل‌اند. «سوراخ هواخور» چیست؟ روزنه‌ای برای نور یا هوا؟ ارتعاش پرده چشم یا پرده گوش؟ روزنه برای نگاه کردن به «عکس فرشته» یا برای شنیدن صدای «فرشته عکس»؟ در پس دیوار چیست؟ زن اثیری و نهر سورن؟ یا کوچه و گزمه‌های مست؟ پدیدارشناسی دیوار: تصویری که از پس دیوار دیده نمی‌شود و صدایی که پس از دیوار به گوش می‌رسد. چرا هدایت صدای گزمه‌ها را نمی‌شنود؟ نمی‌بیند؟ آواز دسته‌جمعی گزمه‌ها، چونان ترجیع‌بند، چهار بار در بوف کور تکرار می‌شود. تکرار این ترجیع‌بند با کِی؟ کِی؟ کِی‌هایش، پژواک و پاسخی به صدای آن ترجیع‌بند نانوشته و کو؟ کو؟ کوهای آن است. تجلی و بازگشت جَلی یک صدای خَفی. اندراج آواز عکاس در آواز گزمه‌ها. یا: مدرسه گزمه‌ها: مدرسه عکاسی.

هدایت کیست؟ عکاس یا سلاخ؟ قصه‌گو یا قصاب؟ «سرش را جدا کردم... دست‌ها و پاهایش را بریدم و همه تن او را با اعضایش مرتب در چمدان جا دادم». مسئله چیست؟ «گزلیک» یا «کلیک»؟ صدای باز و بسته شدن چاقوی ضامن‌دار یا صدای باز و بسته شدن دریچه دوربین؟ چرا، در پایان پاره سوم، چشم لکاته را درمی‌آورد؟ «مشتم را باز کردم، دیدم چشم او میان دستانم بود». چرا وقتی می‌خواهد، پیکر قطعه‌قطعه زن اثیری را دفن کند، با چشم از کاسه درآمده او چشم در چشم می‌شود؟ «در میان خون دلمه‌شده و کرمهایی که درهم می‌لولیدند دو چشم درشت سیاه دیدم که بدون حالت رک‌زده به من نگاه می‌کردند». پرسش این است: چرا چشم‌ها او را می‌ربایند و او چشم‌ها را می‌رباید؟ داستان این «چشم‌ربایی»ها چیست؟ این میل، میل کیست؟ میل سلاخ یا میل عکاس؟ براهنی می‌گوید: «عکاسی اوج چشم داشتن و اوج عشق چشم به چشم است». اگر این گزاره را «حدّی-تحت‌اللفظی» بخوانیم، اوج چشم داشتن و اوج چشم‌خواهی، یعنی؛ بسیار چشم داشتن خواستن. حریص چشم‌هایی بیش از چشم خود بودن. چشم دیگری را درآوردن. دقیق‌تر: به مشت آوردن چشم دیگری. «مشتم را باز کردم، دیدم چشم او میان دستانم بود». مسئله چیست؟ این دو پاره تن، این دو چشم از حدقه درآمده، یکی میان دستان و آن یکی میان تکه‌تکه‌های تنی پاره‌پاره، چه می‌گویند؟ اولا، چشم، از کاسه درآورده‌شده، از جای خود و از بدن کنده‌شده و بدل به چشمی بی‌بدن شده است. چشمی معلق. چشمی خارج. چشمی دیگر. چشمی نا-انسانی. چیزی چون چشم دوربین. ثانیا، چشمی در میان دست‌ها، در کف دست‌ها، چشم باز کرده است. چیزی چون نشستن چشمی دوربین، در دستان عکاس. دستی به دیدن توانا. یک: دست-چشم. مسئله همان است که بود. «سوراخ هواخور». خَلط چشم و گلو. عکاسی که به‌جای سخن گفتن از راه دهان، با چشم‌ها سخن می‌گوید. دهانی گشوده در چشم‌ها. بل: چشمی گشوده در گلو. هدایت کیست؟ گیاه‌خوار؟ یا چشم‌خوار؟ رژیم غذایی او چگونه رژیمی است؟ آیا هدایت با چشمی فروبلعیده، جهان را می‌نگرد؟ براهنی در رمان «آزاده خانم» می‌نویسد: «همه‌چیز این زن متناسب و بجا بود، تنها با این فرق ناچیز که او سه چشم داشت... جلو آینه‌ای... ایستاد و در خود نگریست... سه چشم باز بود، کامل. کامل. کامل. بی‌آنکه چشمکی در کار باشد. سه کامل». هدایت: چشم‌کاهی. براهنی: چشم‌افزایی. هدایت: کاهش روزنه‌های دیدن. براهنی: افزایش روزنه‌های دیدن. عبور نور از یک روزنه و عبور نور از سه روزنه. مسئله هدایت چیست؟ چرا روزنه باز می‌شود؟ چرا روزنه بسته می‌شود؟ آیا هدایت از باز و بسته شدن می‌هراسد؟ دقیق‌تر: از باز و بسته شدن چشم؟ از پلک زدن؟ چگونه می‌توان چشم‌ها را از پلک زدن بازداشت؟ آیا هدایت برای رهایی از کابوس باز و بسته شدن چشم‌ها، آنها را از حدقه درمی‌آورد؟ در سودای رهایی از پلک‌ها؟ در سودای باز نگاه‌داشتن آن‌ها، تا به مدتی دراز؟ چشمانی مرده، بی‌تحرک و منجمد. چشمانی که هرگز روزنه آنها بسته نخواهد شد. آیا «آزاده خانم» با سه چشمش از «زن اثیری» و «لکاته» می‌گسلد؟ «زن سه چشم، هنوز فقط به یک چشم جهان و جهانیان را می‌نگریست و از باز کردن آن دو چشم بسته امتناع می‌کرد». چه شده است؟ چرا چشم «تَک»، «رُک» و بی«پلک» بازمی‌گردد؟ آیا براهنی نیز از باز و بسته شدن چشم‌ها می‌هراسد؟ دو چشم مطلقا بسته و یک چشم مطلقا باز. آیا این «کاهش» و «افزایش» راه به چیزی یک‌سان نمی‌برند؟ آیا این‌جا، باید، این «کاهش» و «افزایش» را رها کرد؟ مطلقا نه! مسئله این است: افزایش و کاهش سرعت دیدن. افزایش و کاهش «زمان نوردهی». در سپیده‌دم عکاسی، در روش «داگرئوتیپ»، چون برای درج نور روی ورقه‌های حساس، زمانی طولانی لازم بود، لاجرم آنچه در برابر دوربین بود، نمی‌باید از جا می‌جنبید، تا نورش رفته‌رفته، آهسته و پیوسته، روی ورق بنشیند. «کوچک‌ترین تکان، تصویری محو به دست می‌داد». «جهان مجبور بود خودش را مقابل دوربین، بی‌حرکت نگاه دارد».

عکس «نمایی از بلوار تمپل» از «لوئی ژاک مانده داگر»، در این زمینه، در تاریخ عکاسی سرشت‌نماست: «بولوار که دائما مملو از قدم‌زنان و حرکت کالسکه‌هاست، به‌جز حضور فردی که کفشش را واکس می‌زد، به‌طور عالی‌ای خلوت بود. پاهای او برای مدتی ثابت مانده بود و دیگری، آن‌طرف روی زمین به کفش‌هایش واکس می‌زد. درنتیجه، کفش‌ها و پاهای او به‌خوبی قابل‌رؤیت بودند، اما سر و بدن نداشت، چون در حرکت بوده‌اند». امحاء و افشاء تصاویر. امحاء جنبش‌ها و افشاء سکون‌ها. دشواری هدایت چیست؟ «پرتو گذرنده»، «تجلی» آنی و فرار. امحاء تصویری که «یک لحظه، فقط یک ثانیه» می‌پاید. «آن چشم‌ها را نمی‌توانستم روی کاغذ بیاورم -یک‌مرتبه همه زندگی و یادبود آن چشم‌ها از خاطرم محو شده بود- کوشش من بیهوده بود، هرچه بصورت او نگاه می‌کردم، نمی‌توانستم حالت آن را بخاطر بیاورم». مسئله این است: نقاشی که عکاسی نمی‌داند. نقاشی که توان به چنگ آوردن تصویر را در یک آن ندارد. یک دشواری تکنیکال. روزنه‌ای که آنی باز می‌شود و بسته می‌شود. تصویری که می‌گریزد. «بوف کور بیش و پیش از «مثله کردن پیکر» در رهن «انجماد پیکر» است. در رهن بدل کردن بدن به بدنی که نمی‌جنبد. اندام «زن اثیری» قطعه‌قطعه نمی‌شوند، بل، چون می‌جنبند، چون مرد بی‌سر و بدن بلوار تمپل، طی فرایند نوردهی امحاء می‌شوند. بل، راوی آنها را قطعه‌قطعه می‌کند، تا نجنبند. تا چون اشیایی ثابت، چون «طبیعتی بی‌جان» در برابرش، به سکونی ابدی تسلیم شوند. براهنی می‌گوید: «دختر اثیری از اول تا آخر سکوت کرده است». مسئله «سکوت» نیست، «سکون» است. زبانی که نمی‌جنبد، نه! بل، چشمی که نمی‌جنبد. زبان از حلقوم درآورده شده، نه! بل چشم از حدقه درآورده شده. چشمی ایستا، تا بتوان حالت رنگ‌های آن را، با قلم ذره‌ذره از روی پالت رنگ برداشت و بر بوم نشاند. چشم بی‌جان. چشم بی‌جنبش. چشمی چون آدمی بی‌تحرک ایستاده در برابر دوربین. بل در برابر نقاش. هدایت کیست؟ عکاس؟ یا نقاش؟ «می‌خواستم این چشمهایی که برای همیشه به‌هم بسته شده بود روی کاغذ بکشم و برای خودم نگهدارم». «من، من که بی‌ذوق و بیچاره بودم، یک نقاش روی جلد قلمدان چه می‌توانستم بکنم؟ با این تصاویر خشک و براق و بی‌روح که همه‌اش بیک شکل بود». «آنهم وقتی که آدم با یک مرده محبوس است». طبیعت بی‌جان. تصاویر بی‌روح. نقش‌های ایستا. کالبدهای منجمد. دقیق‌تر: کالبدهای بدون چشم یا چشم‌های از کالبد جدا شده. چشم‌های بی‌جان. چرا راوی، مدام، تنها و تنها یک نقش را روی کاغذ، پرده، جلد قلمدان یا کوزه می‌بیند؟ یا می‌کشد؟ «هرچه نقاشی می‌کردم همین مجلس و همین موضوع بود». چرا سراسر زندگی‌اش را وقف منقش کردن یک نقش می‌کند؟ آیا صفحات عکاسی او و چنان در برابر جذب نور این نقش، تنبل و ناحساس‌اند که تا یک عمر باید آغوش خود را در برابر نوردهی آن باز بگزارند؟ براهنی می‌گوید: «راوی از اثر خود، یعنی مجلس نقاشی توسط آن سوراخ پستو و توسط چشمش عکس می‌گیرد». این جستار، مدعای دیگری دارد: راوی از یک عکس نقاشی می‌کند. چگونه می‌توان بدنی را که می‌جنبد، به ترک تحرک واداشت و آن را ایستاند و از آن عکس گرفت؟ چگونه می‌توان به کسی دستوری چنین سخت داد؟ چگونه ممکن است این دستور نقض نشود؟ دشواری‌های عکاسی از «پرتره» چیست؟ به‌ویژه اگر پای پرتره یک شاه در میان باشد؟ آیا راه میان‌بری وجود دارد؟ دوره ناصری مملو از این عکس‌ها و نقاشی‌ها است. نقاشی از روی عکس‌ها. دقیق‌تر: نقاشی از روی عکس شاه. «فرانسیس کارلیهان» عکسی از «ناصرالدین‌شاه» دارد، ایستاده، با شمشیری چون عصایی تکیه داده به زمین، در دست چپ، با صندلی‌ای در سمت راست، که شاه دست دیگرش را بر آن نهاده، با تاج و قبا و کمربند مرصع، عکسی که نقاشی ناشناس، از روی آن کپی کرده و همان شاه و همان شمشیر و همان صندلی و همان ژست را نقش کرده است. نقاش در آینه عکس به جهان می‌نگرد. نقاش تا پلک زند، بس بازی‌های نور، سایه و سایه‌روشن و چم‌وخم رنگ‌ها و خط‌ها از برابر دیدگانش بگریزند. اما عکس، روی همه این‌ها مکث می‌کند و همه را در یک آن به دام می‌اندازد. نقاش در آینه عکس، امر واقعی را، واقعی‌تر می‌بیند. «اعتمادالسلطنه، وزیر دارالطباعه، ذکر کرده است: عکاسی در بهبود کیفیت کاربست اسلوب سایه‌روشن کاری و پرداز و نیز به دست آوردن تناسبات و عمق‌نمایی بسیار مؤثر بود». مسئله چیست؟ شاه کیست؟ سایه خدا؟ چگونه نقاش می‌تواند، سایه‌های بدن شاه را، «انعکاس سایه روح»اش را، دقیق‌تر: هاله شاه را، در قلم‌زدن نقش، از قلم بیاندازد؟ هدایت کیست؟ عکاس سایه‌ها؟ یا نقاش سایه‌ها؟ چرا راوی بوف کور برای سایه‌اش می‌نویسد؟: «اگر حالا تصمیم گرفتم بنویسم، فقط برای اینست که خودم را بسایه‌ام معرفی بکنم». بوف کور چیست؟ خطابه سایه‌ها: سایه راوی. سایه روح. سایه زن اثیری. دقیق‌تر: پرتوهای گذرنده. سایه‌های ثانیه‌ای. چگونه راوی می‌تواند، سایه‌های فرار ابدان و احجام را، در نقش به دام اندازد؟ آیا چون بسیاری از نقاشان دوره ناصری، آدم‌هایی چون صنیع‌الملک و مصورالملک، هدایت هم در کار نقاشی از روی عکس است؟ هدایت کیست؟ عکاس؟ یا نقاش؟ هیچ‌کدام. او جایگاهی بینابینی دارد. دیگر نه نقاش و نه هنوز عکاس. معلق میان دارالخلافه فتحعلی‌شاهی و ناصرالدین‌شاهی. «فتحعلی شاه... توجه خود را به نقاشی پرتره معطوف داشت و از آن به‌عنوان وسیله‌ای برای تحکیم اقتدار سلسله خود بهره برد... درحالی‌که ناصرالدین‌شاه، این سنت هنری را با عکاسی جایگزین نمود». راوی بوف کور، نه دیگر چون «مهرعلی» پرتره‌ساز فتحعلی شاهی و نه- هنوز چون آنتوان سورگین و آقا رضا عکاس‌باشی. بل مصور صورت عکس. چون مصورالملک. اتاق او تلاقی‌گاه این دو حد است. اتاقی با دو امکان دیدن. با دو امکان گشودن دیوار. الف: روزنه. ب: دریچه. روزنه‌ای که آنی آشکار و ناپدید می‌شود و دریچه‌هایی پابرجا. «پرتو گذرنده» و تکرارناشونده زن اثیری در پس سوراخ هواخور و نقش ایستا، پابرجا، تکرارشونده و هرروزه پیرمرد خنزرپنزری در آن سوی دریچه‌ای گشوده رو به خیابان. «ساعت‌ها، روزها، ماه‌ها من از پشت دریچه به او نگاه کرده‌ام، همیشه... بیک حالت نشسته است». تصویری اثیری، سیال، گریزنده و تکرارناشونده و تصویری منجمد، ایستا و تکراری. مسئله چیست؟ «تصاویر اثیری» و «تصاویر رجاله‌ها». تصاویری سایه‌دار، حالت‌دار و هاله‌دار و تصاویری «بیک حالت»، بل، بی‌حالت و بی‌هاله.

دقیق‌تر: تصویر یک روح بی‌بدن و تصویر یک بدن بی‌روح. دل‌سپردگی به سایه‌هایی که «یک لحظه، فقط یک ثانیه» افشاء و امحاء می‌شوند و دل‌آزردگی از ابدانی که «ساعت‌ها، روزها و ماه‌ها» ابقاء دارند. هدایت کیست؟ نقاش بدن‌ها؟ یا نقاش سایه‌ها؟

چگونه هدایت عکس‌ها را بدل به سایه و براهنی سایه‌ها را بدل به عکس می‌کند؟ کندآهنگی «زمان نوردهی» و ناگزیری از ایستایی ابژه‌ها، لاجرم، ابدان، اشیاء و احجام را چنانچه از جا بجنبند، امحاء می‌کند. بدل به سایه‌هایی محو. در کندآهنگی «زمان نوردهی» آنچه از ابژه بر جای می‌ماند، جای خالی ابژه است. دقیق‌تر: جهان از ابژه تهی می‌شود. بلواری تهی از آیندگان و روندگان و کالسکه‌ها. بوف کور: جهان ابدان و اشیاء سایه‌شده. اما، شاتری که در کسری از ثانیه باز و بسته می‌شود، امکان نوربرداری از ابژه در صدمی از ثانیه، سایه‌های ابژه، سایه‌های جهان، بازی‌های نور و گریزپاترین پرتوهای گریزنده را، چین و شکن‌هایی را که یک لحظه، فقط یک ثانیه می‌درخشند و ناپدید می‌شوند، به دام می‌اندازد. طنین سایه‌ها متوطن یک تن می‌شود. سایه تن، حجم و عینیت می‌یابد. دقیق‌تر: تهی جهان، ابژه می‌شود. در رمان «آزاده خانم»، «دکتر شریفی می‌گوید: «از کجا عکس بگیرم؟».آزاده خانم می‌گوید: «از همین جای خالی». «زن گفت: تا امروز همه می‌گفتند که فقط باید از چیزهایی که وجود دارند عکس گرفت... فکر می‌کردند اشیا و آدم‌های جهان می‌درخشند، به‌خاطر کسی و خطاب به کسی می‌درخشند... ما اشیا و آدم‌ها را حذف می‌کنیم و از جای خالی عکس می‌گیریم... شاهد درخشیدن یک چیز خواهیم شد بی‌آنکه درخشیدن آن به‌خاطر کسی و یا خطاب به چیزی و کسی باشد... حالا تو از جای خالی عکس بگیر و چون عکس فوری و رنگی است، عکس را بکش بیرون». «زن می‌خواست جای خالی، خالی بودن جای خالی را به رخ بکشد». مسئله این است: «به رخ کشیدن»، رخ‌دار کردن و اعطاء صورت. دقیق‌تر: چیزی را در برابر صورتی و سیمایی آوردن، بیان کردن و قرار دادن. «به رخ کشیدن»: اظهار عیان. ظهور امر ناگفته به صورتی دیگر در صورتی دیگر. باز هم دقیق‌تر: پرتره جای خالی. سیمای جای خالی در قاب. درخشش آنچه نمی‌درخشد. درخشش سیاه. درخشش امر بی‌نور. بل: درخشش سایه. بل: درخشش آنچه درخششش ناپایدارتر از آن است، تا به چشم آید. مهم‌تر: سرعت ظهور: «عکس فوری». مسئله این است: عکاسی از «زن اثیری» یا جوان «مفقودالاثر»؟ دقیق‌تر: نگاه‌داری به «سایهٔ بدن» یا «بدن سایه»؟ خیرگی به «جای خالی یک تن» یا «تنِ یک جای خالی»؟ نامه‌هایی از رزمنده‌ای با نام «مجید شریفی»، از جبهه‌ها، خطاب به خانواده‌اش، اما به‌خطا، به «دکتر شریفی» می‌رسد. نامه‌ای راه‌گم‌کرده، نابه‌جا و جابه‌جا شده. تیری به‌خطا، اما چه‌بسی به‌عمدا. نامه از پس نامه، تا همدلی‌ها و نگرانی‌ها و دل‌دادن به پسری نداشته و سودایی سیمایی دیده‌نشده و تا شهادت و تسلیت و تعزیت و اهل محل و مسجد و تکیه و حجله. از دست دادن پسری از اول نداشته، افناء سیمایی، از آغاز بی‌سیما. رخی بی‌رخ که خود را به رخ می‌کشد. اما چه خواهد شد، اگر عکس شهید را از پدر شهید بخواهند؟ آلبوم خانوادگی چگونه از پس این فقدان برخواهد آمد؟ در «آزاده خانم» دو زن خلق می‌شوند تا این رخ بی‌رخ را، رخسار و رخصت پیدایی بخشند. زن-نقاش و زن-عکاس. زن دکتر شریفی و آزاده خانم. زن اول چهره‌ای خیالی را طرح می‌زند، زن دوم، فرمولی عکاسانه برای عکاسی از چیزهای نامرئی دارد: «از جای خالی عکس بگیر». آزاده خانم می‌گوید:

«این مجید شریفی است». دکتر شریفی می‌گوید: «غیرممکن است». زن می‌گوید: «اگر این مجید شریفی نیست، پس مجید شریفی کیست؟» مرد می‌گوید: «مجید شریفی وجود خارجی ندارد». سرانجام زن پاسخ می‌دهد: «مگر صاحب این عکس وجود خارجی دارد؟ تو این عکس را از یک جای خالی گرفتی، ولی وقتی عکس‌ها ظاهر شد، بخش‌هایی از سر و بدن او در بعضی عکس‌ها بود و عکس دوازدهم عکس این مرد جوان بود». انگار مجید شریفی چون روح، با سرعت نور از این فضای خالی گذشته، طوری که چشم مطلقا نمی‌توانسته او را ببیند، اما شاتری شکارچی، در یک‌میلیونم ثانیه، ده‌ها بار، باز و بسته شده و از آن عکس برداشته است. براهنی به سایه‌ای که بدن ندارد، بدن اعطاء می‌کند، اما هدایت ابدان را بدل به سایه می‌کند. مسئله این است: «زمان نوردهی». براهنی: سایه بدن‌یافته. هدایت: بدن سایه‌شده. براهنی در «زن در رمان، اثیر، ثریا و راوی وارو» می‌نویسد: «اگر دوربین راوی بوف کور را زن اثیری... لکاته بوف کور به دست می‌گرفت، چه می‌شد؟». این گزاره را بازنویسی می‌کنیم: اگر به‌جای درآوردن چشم لکاته در بوف کور، چشم سومی به او اعطاء می‌شد، چه می‌شد؟ مسئله «سکوت» نیست. مسئله «سکون» است. نه خاموشی زبان و نه خاموشی نگاه، بل سرعت نقاشی از نور. مسئله بر «کاهش» و «افزایش» دهان و چشم نیست. مسئله بر سر ریتم است. ضرب‌آهنگ سخن گفتن و دیدن. مسئله بر سر کاهش و افزایش «زمان نوردهی» است. این‌جا، یک چشم و سه چشم فرقی ندارد. اما یک‌بار پلک زدن در یک ثانیه و سه بار پلک زدن در یک آن فرق دارد. سرآخر، هدایت کیست؟ عکاس یا سلاخ؟ مسئله چیست؟ کادر یا کارد؟ قطعه‌قطعه کردن جهان، با قطع کردن، بریدن و کادربندی، در قطعه عکس‌ها یا قطعه‌قطعه کردن زن اثیری با کارد دسته استخوانی؟ مسئله چیست؟ کلیک؟ یا گزلیک؟ براهنی می‌گوید: «عکاس... صیاد لحظه‌هاست... ویژگی ذاتی و بنیادی عکاسی قطعه‌قطعه بودن... است». چه پیوندی بین قصه، قصابی و عکاسی وجود دارد؟ در «قاموس» در برابر «قَصّ» آمده است: «بریدن، چیدن. داستان‌سرایی، نقل داستان. تکه‌بریده‌های چیزی». براهنی، این‌جا و آن‌جا، بر «تاریخ مذکر»، «رجولیت» و «زن‌کشی» می‌تازد و بر مثله کردن زنان در بوف کور می‌شورد. «زن‌کشی» را روی «نسل‌کشی» تا می‌زند و هدایت را به هیتلر مانند می‌کند. «کوری هراسان می‌نوشت... سبیل هیتلری بر لب داشت». پرسش این است: اگر ویژگی بنیادی عکس قطعه‌قطعه بودن و قطعه‌قطعه کردن است، اگر تقدیر عکاس، تقدیر قصاب است، چرا باید سبیل قصه‌نویس قصاب را سوزاند، اما عکاس سلاخ را بر تخت بخت نشاند؟ چرا قلم به تشبیه سبیل هدایت به هیتلر می‌چرخد، اما در پیوندیابی بین خفه کردن آدم‌ها با گاز در کوره‌های آدم‌سوزی و خودکشی هدایت با گاز، قطره‌ای، حتی، از سر چکاف آن نمی‌چکد؟ اگر قصه ریشه در قَصّ و قصابی دارد، چرا براهنی در «قصه‌نویسی» اصرار دارد، تا از واژه «داستان» خلع ید کند و تاج را بر سر واژه «قصه» بگذارد؟ چرا باید قصه را، ضرورتا، قصه نامید؟ مسئله چیست؟ آیا از نظر او داستان مدرن، قَصّ کردن است؟ تجربه یک جهان قطعه‌قطعه. مسئله چیست؟ آیا او در سودای بدل کردن «داستان‌نویس» به «قصه‌نویس» است؟ به قصاب؟ میل او چیست؟ ماجرای این عشق و نفرت بین او و هدایت چیست؟ آیا هدایت، قصه‌گوی اعلای او نیست؟ قَصّ‌کننده و قصاب اعظم؟ «هانری کارتیه برسون» می‌گوید: «من عاشق عکاسی هستم، همان‌گونه که یک شکارچی عاشق کارش است. ولی شکارچیان بخصوصی هستند که گیاه‌خوارند! و این همان رابطه من با عکاسی است». هدایت کیست؟ عکاس یا سلاخ؟ گیاه‌خوار یا چشم‌خوار؟ چه تفاوتی بین برسون و هدایت وجود دارد؟ مسئله این است: دوربین لایکا. سرعت فریم در ثانیه. «لایکای من، بهم گفت که زندگی، بی‌واسطه، سریع، درخشان و با سرعت نور در حال گذر است». عکاس گیاه‌خوار، لاشه‌خواه نیست. تن را متلاشی و قطعه‌قطعه نمی‌کند. او ابدان را با تمام جنبش‌هایشان، با تمام شتاب‌ها، گذارها و دگرگونی‌هایشان، پیکرهایی زنده می‌بیند، زنده می‌خواهد و زنده نگاه می‌دارد. او برای دیدن چیزها نیاز به ایستایی آنها و از زندگی تهی کردن آنها ندارد. شکار می‌کند، بی‌آن‌که بکشد. اما او که توانش نیست، تا پرتوهای گذرنده را نگاه دارد، ابدان را از پرتو زندگی تهی و جان‌ها را بدل به طبیعت بی‌جان می‌کند و اگر گیاه‌خوار هم باشد، سرانجام، لاجرم، چشم‌خوار از آب درمی‌آید و چشم‌ها را از کاسه درمی‌آورد و سر تاقچه می‌گذارد، تا پلک نزنند و باز و بسته نشوند و ابدالآباد، ناجنبان بمانند. مسئله این است: آزاده خانم: نوشتن برق‌آسا. فریم‌های پی‌درپی. تندآهنگی «زمان نوردهی». مرئی شدن ابژه‌های نامرئی. بوف کور: نوشتن بطئی. فریم‌های اندک. کندآهنگی «زمان نوردهی». نامرئی شدن ابژه‌های مرئی.

کندآهنگی «زمان نوردهی» چگونه روی کندآهنگی «تاج‌گذاری» تا می‌خورد؟ چه پیوندی بین ظهور بطئی عکس و ظهور بطئی شاه وجود دارد؟ در «کتاب کوچه» ذیل مدخل «آبجی مظفر» درباره ترور «ناصرالدین‌شاه» و ورود نایب‌السلطنه از تبریز و تاج‌گذاری به‌جای او آمده است: «شاه از تبریز حرکت نمی‌کرد... معلوم شد اعلیحضرت به‌مناسبت نحوست عدد سیزده نمی‌خواهد در این سال ۱۳۱۳ که ۱۳ دوآتشه است بر تخت سلطنت جلوس کرده باشد و تأنی برای آن است که ماه محرم ۱۳۱۴ نزدیک شود و عذری برای تأخیر تاج‌گذاری پیش آید». نایب‌السلطنه: سایهٔ سایه. شاه خود سایه است، حال سایهٔ سایه، بنا است، تا پای در جای سایه گذارد. سایه به سایه شدن. بازی سایه‌ها. سایه‌روشن سایه‌ها: سایه پررنگ‌تر و سایه کم‌رنگ‌تر. مسئله چیست؟ عکس‌برداری از سایه یا سایهٔ سایه؟ هدایت دل در گرو کدام فره، هاله و سایه دارد؟ هاله زن اثیری؟ یا هاله شاه؟ آیا ممکن است، رسام سایه‌ها، از نقش کردن سایه اعظم، دال اعظم سایه‌ها، از عکس‌برداری از «ظل‌الله» آسان دل کنده باشد؟ این‌جا، مسئله، مطلقا، بر سر سایه این و سایه آن نیست. مسئله مطلقا بر سر سایه سنگین‌تر نیست. مسئله این است: سایه‌ای سبک‌تر. سایه‌ای سایه‌تر. فرّاری فراتر. گذرنده‌ای گذرنده‌تر. سایه حدی‌تر. دقیق‌تر: سایهٔ سایه. پرسش این است: چیست آنچه سریع‌تر می‌گذرد؟ عکس‌برداری از کدام دشوارتر است؟ مسئله این است: سوراخ یا سوراخِ سوراخ؟ مسئله همان است که بود. سرعتِ شاتر. یک سوراخ، در یک ثانیه چند بار باز و بسته می‌شود؟ آیا ممکن است، یک سوراخ، آن‌قدر تند باز شود که پیش از آن‌که بسته شود، بازهم، باز شود، سوراخی که در باز شدن از بسته شدن پیش می‌افتد و دو بار پی‌درپی، بی که بسته شود، باز شود. سوراخی که به‌طور مضاعف سوراخ می‌شود. سوراخ سوراخ. سیزده‌ای که آن‌قدر قدرتمند ادا می‌شود که پیش از آن‌که چهارده از پی آن ادا شود، پیش از آن‌که سخن گفتن از آن منعقد شود، بازهم، باز می‌شود و دو بار، از پی هم ادا می‌شود. ۱۳۱۳. مسئله چیست؟ چرا این شاه نو، کهنه‌پرست است؟ آیا او خرافاتی است؟ یا با زمان مسئله دارد؟ با سرعت؟ چه چیزی برای او نحس است؟ چه چیزی برای او حادّ است؟ «یک زمان حادّ» یا «یک سرعت حادّ»؟ مسئله این است: یک گذار آرام. لگام زدن بر شتاب دگرگونی‌ها. آنچه نحس است، شتاب دگرگونی‌ها است. سرعت زمان، نه زمان سعد. نه زمان نحس. نه یک زمان خاص. بوف کور چیست؟ یک نص ضد نحس. شاه از امر نحس می‌هراسد. اما راوی، نقابی منحوس بر چهره می‌نهد. او خود را جغد می‌نامد. شاه از خیره شدن در سیمای عدد ۱۳ می‌رمد، اما راوی، سودایی سیمایی است که در روز سیزدهم دیده است. سوراخ بالای رف در چه روزی گشوده می‌شود؟ راوی، می‌گوید: «سیزده نوروز بود». مهم‌تر، اگر شاه از تاخوردگی ۱۳ بر روی ۱۳ می‌هراسد، راوی، ۱۳ را روی ۱۳ تا می‌زند. انعکاس تصویر روز سیزدهم در روز سیزدهم. باز شدن سوراخ روز سیزدهم در روز سیزدهم. آن پرتو گذرنده، آن سیما-سایه‌ای که از پس سوراخ بالای رف دیدار می‌آید، انعکاس پرتوی دیگر و بازتاب سیما-سایه‌ای دیگر است. سایهٔ سایه‌ای دیگر. راوی، پیش‌تر، به سیزدهم نوروزی دیگر، عین این نقش را، عین این زن را، در جایی دیگر دیده است. این نقش، انعکاس آن نقش است: «منظره‌ای که جلو من بود یک‌مرتبه به نظرم آشنا آمد. در بچگی یک روز سیزده‌بدر یادم افتاد که همین‌جا آمده بودم، مادرزنم و آن لکاته هم بودند... سرمامک بازی می‌کردیم. یک‌مرتبه که من دنبال همین لکاته رفتم نزدیک همان نهر سورن بود، پای او لغزید و در نهر افتاد. او را بیرون آوردند، بردند پشت درخت سرو رختش را عوض بکنند... من دزدکی از پشت درخت سایه‌اش را دیدم. او لبخند می‌زد و انگشت سبابه دست چپش را می‌جوید». لکه لکه‌ای دیگر. لکه لکاته. دقیق‌تر: سایهٔ لکه. سایهٔ لکاته. سرمامک بازی: قایم‌باشک. چشم گذاشتن و چشم برداشتن. پرسش از زمان چشم برداشتن. «کِی»؟ چه وقت چشم بردارم؟ پرسش از آنچه که به دید نمی‌آید. «کو؟». کجا هستی؟ این‌جا، مهم‌تر: تا خوردن تصویر روز سیزدهم بر روی تصویر روز سیزدهم. مسئله این است: دل‌رمیدگی از ۱۳ و ۱۳ یا دل‌سپردگی به ۱۳ و ۱۳. شگون‌باوری و سرنگون کردن شگون‌باوری. اما آیا این تفسیری من‌عندی است؟ شعبده‌ای نقادانه؟ چگونه ۱۳۱۳ مظفری روی ۱۳۱۳ هدایتی تا می‌خورد؟ در ذیل مدخل «آبجی مظفر» پاری از ترانه‌ها که مردم در کوی و برزن، در آن واقعه می‌خوانده‌اند، ضبط شده است: «شاه نو، باز ماه نو آمد به تهران/ حالا بیا تا می‌خوریم/ شراب ملک ری خوریم/ حالا نخوریم پس کی خوریم؟». گذار از چین‌خوردگی تصاویر روی هم، به‌سوی چین‌خوردگی صداها. هدایت کیست؟ عکاس تصاویر بی‌صدا یا عکاس صدایِ تصاویر؟ چگونه می‌توان از بطن تصویر روز سیزدهم، صدای روز سیزدهم را استخراج کرد؟ اما، مسئله صرفا، در رهن «شگون‌باوری» نیست. مسئله کندآهنگی و تندآهنگی است. لحن، ریتم و ضرب‌آهنگ. این ترانه چیست؟ یک پیش‌درآمد: ترانه‌ای در پیشواز و خوش‌آمد شاه؟ یا ترانه‌ای در خط عصیان؟ در خلأ قانون؟ چرا هدایت این ترانه را در دهان دسته‌ای گزمه مست می‌گذارد؟ در دهان مجریان قانون؟ آشکار است، شهر آشوب است. مسئله صرفا بیش از آن‌که اعلام ورود شاه باشد، اعلام بدمستی است. این ترانه دیگر یک گزاره خبری نیست، بل یک کنش گفتاری است. اعلام آن، به‌ویژه از دهان دسته‌ای مست، به معنای انجام آن است. پرسش این است: این ترانه را چگونه باید خواند؟ دقیق‌تر: با چه لحنی؟ با چه آهنگی؟ بازهم دقیق‌تر: با چه ریتم، ضرب‌آهنگ و شتابی؟ اگر پیش‌درآمدی در خوش‌آمد شاه باشد، اگر گزاره‌ای خبری باشد، با ضرب‌آهنگی یکسان، با لحنی آرام و به زمزمه خوانده خواهد شد. «حالا نخوریم پس کی خوریم». شاه کِی از راه خواهد رسید؟ کِی؟ کِی؟ کِی؟ اما اگر اعلام علنی و عملی نقض قانون باشد، اگر عربده‌جویانه بر زبان رانده شده باشد، اگر خواستار گذار از تصویر یک شاه به تصویری دیگر نباشد، بل خواهان توقف، مکث و درنگ در همین لحظه، در همین ثانیه خلأ قانون باشد، اگر نخواهد تا این زمان تند بگذرد، بل بخواهد تا زمان کش یابد و کشدار بگذرد، لاجرم، آن‌گاه، باید این ترانه را کشدار خواند: «حاااااالاااااا نخوریم پس کِی ی ی ی ی خوریم؟». برهم خوردن تعادل لحن. تلوتلو خوردن لحن. کند و تند شدن ضرب‌آهنگ لحن. مکث‌های لحن. باز و بسته شدن راه نفس. باز و بسته شدن «سوراخ هواخور». لحنی با ضرب‌آهنگی عادی. عبور عادی هوا از مجاری تنفسی. از مجاری صوتی. «نخوریم». بعد، عق زدن، بسته شدن راه هوا، کند شدن ضرب‌آهنگ لحن و کشیدگی ادای واج‌ها و مصوت‌ها: «کِی ی ی ی ی؟». بالا و پایین شدن صدا. گاه، عربده حتی. بوف کور، یک سر در رهن سرعت‌های ظهور است: سرعت ظهور شاه، سرعت ظهور سایه‌ها، پرتوهای گذرنده و سرعت ظهور ابدان ساکن و نقش‌های ایستا. نه‌تنها، تصاویر برای مرئی شدن به زمان «نوردهی» طولانی نیاز دارند، بل ظهور شاه نو، نیز، بطئی است. اگر ترجیع‌بند «بیا بریم تا می خوریم/ شراب ملک ری خوریم/ حالا نخوریم پس کی خوریم؟» قلب معنای بوف کور باشد، قلب انقلابی آن، آن‌گاه، باید گفت، مسئله بوف کور این است: سرعت. کندآهنگی سنت و تندآهنگی تجدد. دقیق‌تر: پرسش از پروبلماتیک زمان مدرن. چگونه آواز گزمه‌ها بدل به قلب انقلابی بوف کور می‌شود؟ این‌جا، به‌میانجی این آواز، هدایت به‌مثابه نویسنده‌ای مدرن، از راوی به‌مثابه نه دیگر-نقاش و نه هنوز-عکاس که در آستانه تجدد ایستاده و متذبذبانه پابه‌پا می‌کند، می‌گسلد. اگر راوی در سودای «عکس فرشته» و تصویر است و به سروش «فرشته عکس» و صدای آن وقعی نمی‌گذارد، نویسنده، به‌جای عکس‌برداری از تاج‌گذاری، به‌جای نقش کردن دهان‌های بی‌صدا در عکس‌ها، از صداهای تاج‌گذاری عکس می‌گیرد. از صداهای بی‌دهان. از صداهای بی‌تصویر. از صداهایی که چون هوا، در هوای شهر موج می‌زنند، صداهایی که بیش از آن‌که در رهن جلال و جبروت و تجلی شاهانه باشند، بیش از آن‌که «جلی» باشند، «خفی»اند. هدایت کیست؟ بوف کور؟ جغدی فاقد گوش خارجی؟ پرده چشمی گشوده در پرده گوش؟ نویسنده‌ای توانا به دیدن صدا. به دیدن «دهان‌های مخفی».

بوف کور: تندآهنگی و کندآهنگی. سرعت سایه‌ها. سرعت پرتوهای گذرنده. پرسش این است: بوف کور در رهن چیست؟ سورئالیسم یا فوتوریسم؟ «لوتره آمون» یا «جاکومو بالا»؟ «تلاقی نامنتظر چرخ خیاطی و چتر روی تخت تشریح» یا «جسم‌نمایی نور»؟ جابه‌جا شدن پس‌زمینه‌های آشنا، دعوت اشیاء به میعادگاه‌های ممنوع، انتقال نقش روی «کوزه» و «جلد قلمدان» روی دیوار، یا خیرگی به اشیایی که برق‌آسا در حرکت‌اند و ردِ رفتن آن‌ها، چون سایه‌هایی قطعه‌قطعه به‌جا می‌ماند؟ رد سایه‌ای چون نقاشی‌های فوتوریستی: ثبتِ ردِ سایه‌وار تصویر اتومبیلی شتابان در گذر. «اومبرتو بوچّونی» در مانیفست سوم فوتوریسم، می‌گوید: «ژستی که ما روی بوم تکثیر می‌کنیم دیگر لحظه‌ای ثابت در جنبش کیهانی نخواهد بود، نفس احساس در جنبش خواهد بود. درواقع، همه‌چیز در حال حرکت است. منظره هرگز پیش چشم ما بی‌حرکت نیست، مدام ظاهر می‌شود و محو می‌شود. به دلیل ماندگاری تصویر روی شبکیه چشم، اشیاء متحرک بی‌وقفه خود را تکثیر می‌کنند؛ با آن شتاب جنون‌آمیزی که دارند، شکلشان مانند ارتعاشات آنی تغییر می‌کند. به‌این‌ترتیب، اسبی که می‌دود چهار پا ندارد، بیست پا دارد، و حرکت این پاها مثلثی شکل است».

هدایت کیست؟ سورئالیست؟ یا فوتوریست؟ دقیق‌تر: فوتوریستی آرمان‌خواه، فوتوریستی ایدئال، اما فاقد آمادگی‌های تکنیکال. فوتوریستی به‌سرعت نگاه‌دار، اما در چنبره کندآهنگی گرفتار. نام تابلوی «جاکومو بالا» چیست؟ «جسم‌نمایی نور». نام این تابلو را به زبان بوف کور ترجمه می‌کنیم: «کالبدبخشی نور». «کالبد نوری». دقیق‌تر: «کالبد پرتو گذرنده». «کالبد اثیری». زن اثیری چیست؟ راوی می‌گوید: «یک زن یا فرشته به من تجلی کرد». کالبدی نورانی، پرتوی جسم‌یافته، اما فقط یک لحظه، فقط یک ثانیه و بعد کالبد رها کرده. بعد بی‌کالبد شده. مسئله چیست؟ ناتوانی از نگاه‌داشتن کالبد نور. چه پیوندی میان «هدایت» و «رفعت» وجود دارد؟ مسئله «رفعت» چیست؟ سرعتِ حیات. «تقی رفعت» در «تجدد در ادبیات» می‌نویسد: «افکار و احساسات قرن کنونی... به‌شکل یک قطار راه‌آهن، یا (لکمتیف) پرقوه و واگن‌های مالامال، وارد سرحد مملکت ما شده». تر و توروق تجدد، روی ترنم چرخ‌های ترن تا می‌خورد. سرعت حیات، بدل به سرعت قطار می‌شود. هدایت: تصاویر ایستا و تصاویر فرار. نیما: ابدان «باقی» و ابدان «رونده». نیما در «افسانه» می‌گوید: «حافظا! این چه کید و دروغیست/ کز زبان می و جام و ساقی ست؟/ نالی آر تا ابد، باورم نیست/ که بر آن عشق‌بازی که باقی است. من بر آن عاشقم که رونده است». حافظ: کندآهنگی. رفعت: تندآهنگی. حافظ: درز کند خبر از کشتی تا ساحل. رفعت: برق‌آسایی و برق‌پایی خبر. حافظ: کشتی غزل. رفعت: کشتی تایتانیک. حافظ می‌گوید: «شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین حائل/ کجا دانند حال ما سبک‌باران ساحل‌ها». رفعت در «یک عصیان ادبی» درباره غرق شدن «تایتانیک» می‌نویسد: «در بالای سر این رستاخیز وحشتناک، چند سیم فلزی غیرمرئی -(آنتن‌ها)- چند جرقه برقی، در یک اطاق مخفی کشتی محکوم -تلگراف بی‌سیم!- و در افق میغ‌آلود، دردهای متواری و متلاشی، کشتی‌هایی که از چهار اقطار بحر محیط بی‌پایان به امداد می‌شتابند! صد یک از افکار و احساساتی که این تصورات تولید می‌کنند و یک شعری پر از اصطلاحات مانند: (شب تاریک، بیم موج، گرداب حائل) و الخ -با هم مقایسه کنید- و بعد از آن تأمل و تفکر نمائید ...». غلیان تجدد. فوران تجدد. ابدان باقی و ابدان رونده. تصاویر ایستا و تصاویر فرار. جنبش‌های بطئی و جنبش‌های برق‌آسا. مسئله این است: حرکت و سرعت. ردهای ایستا و ردهای برق‌آسا. ابژه‌ها و سایه‌ها. پرسش این است: چگونه بوف کور روی افسانه و عصیان ادبی تا می‌خورد؟ دقیق‌تر: حرکت بطئی شاه، چه پیوندی با لوکوموتیو دارد؟ «راه» و «راه‌آهن»، شریان‌های تجدد، بیش و پیش از آن‌که حول «امنیت» و «بازرگانی» دوران کنند، فوران زمان‌اند. فوران زمان نو در شریان‌های تجدد. رودررویی تندآهنگی با کندآهنگی. این‌جا، «جابه‌جایی سیاسی» را باید تحت‌اللفظی خواند. گذار سیاسی. دقیق‌تر: حمل‌ونقل سیاسی. آن‌جا که راه‌ها، سخت و ناهموارند، تاج‌گیری، بیش از «قدرت»، در رهن «سرعت» است. چگونه می‌توان از راه‌های دشوار میان تبریز و تهران گذشت و از دیار نایب‌السلطنه‌ها به دارالخلافه رسید؟ دشواره تکنیکال «نه دیگر نقاش و نه هنوز عکاس» بدل به دشواری سیاسی «دیگر نه نایب‌السلطنه و هنوز سلطان» می‌شود. چگونه می‌توان روند جانشینی را تسریع کرد، اما هم‌زمان از شتاب دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی کاست؟ یک ناهماهنگی. دو ضرب‌آهنگ میل. دوویدن ریتم‌های سنت در ریتم‌های تجدد. سوراخ بالای رف چیست؟ سوراخ دوربین؟ یا پنجره روشن کوپه ترنی که می‌گذرد و یک آن، در برابر دیدگانی در شب به تماشا ایستاده، می‌درخشد و ناپدید می‌شود؟ سیمای زن اثیری چیست؟ سیمای زنی، یک آن، به دید آمده از پنجره واگن قطار؟ آیا شبح لوکوموتیوی از میان اتاق راوی گذشته است؟ سوراخ بالای رف چیست؟ یک سوراخ ناسوراخ؟ یک «لا-سوراخ»؟ یا سوراخی سوراخ؟ سوراخی تودرتو. دقیق‌تر: یک «سوراخ لابه‌لا». یکَ سوراخ قطعه‌قطعه شده. باز هم دقیق‌تر: یک سوراخ سلاخی‌شده. یک سوراخ لاشه‌لاشه و متلاشی‌شده. مدعای این جستار این است: سطر به سطر بوف کور را باید با لحن گزمه‌های مست خواند. بدمستانه، تلوتلوخورانه و با آهنگی کج‌ومعوج. این‌جا، سوراخ، سوراخ نیست، «سولاخ» است. سولاخی سلاخی‌شده.

مسئله این است: آوای کو؟ کو؟ کو؟ و بازگشت آن آوا به‌شکلی دیگر. پژواک: کِی؟ کِی؟ کِی؟ آوایی در حسرت سعادت ازدست‌رفته، و پژواکی از بازآمدن، از راه رسیدنِ پی‌درپی بخت. «دَم» ازدست‌رفته و دم را غنیمت شمردن. سرآخر: روی برگردانی از ۱۳۱۳ یا چِشم دوختن در ۱۳۱۳؟ چشم بستن بر ۱۳۱۳ نحس یا بازگشودن چشم سیزدهم در چشم سیزدهم. تصویر روز سیزدهم چیست؟ نگاره‌ای نحس یا سعد؟

*** به سبب محدودیت صفحات روزنامه، نسخهٔ کوتاه‌تر این مقاله منتشر می‌شود، همچنین پانویس‌ها در روزنامه موجود است.**

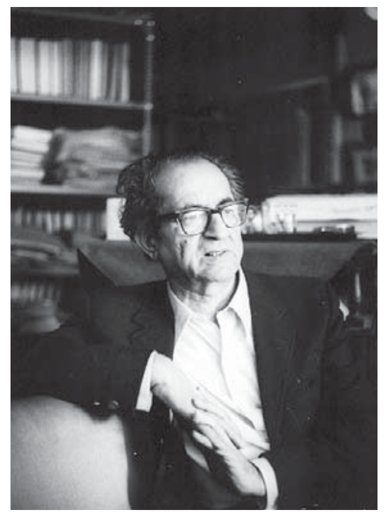
در سال مرگ مجتبی مینوی

از متون کهن تا گروه ربعه

● **نیما آصف:** مجتبی مینوی هفتم بهمن‌ماه ۱۳۵۷ در حالی درگذشت که میراثی عظیم در چند عرصه مختلف از خود به‌جا گذاشته بود. مینوی چهره‌ای چندوجهی بود که از یک سو از دوستان نزدیک صادق هدایت و از پایه‌های اصلی گروه ربعه بود و از سوی دیگر شناخت دقیقی از ادبیات کلاسیک فارسی داشت. مینوی در چند حوزه مختلف فعالیت کرد که یکی از مهم‌ترین آنها تصحیح متون کلاسیک فارسی بود. گستردگی فعالیت‌های مینوی به قدری بود که محمدعلی جمالزاده درباره‌اش گفته بود «بیم آن می‌رود که ما دیگر به این آسانی‌ها نظیر و عدیل او را به دست نیاوریم». گروه ربعه یکی از مشهورترین محفل‌ها یا جمع‌های ادبی در تاریخ ادبیات معاصر ایران بود که راه و روشی متفاوت از ادبای جاسنگین و استادان مشهور و معتبر آن دوران داشتند و اگرچه در ادامه تعداد دقیق‌شان بیشتر از چهار نفر شده بود، اما همواره با عنوان گروه ربعه شناخته می‌شدند. مینوی از اعضای اصلی این جمع بود و این نشان‌دهنده جایگاه مهم اوست. اگرچه حوزه اصلی کار مینوی ادبیات کلاسیک فارسی بود، با این حال او به گروهی تعلق داشت که در مقابل ادبای مشهور آن دوران شکل گرفته بود و به تفکر مدرن نزدیک‌تر بودند.

پرویز ناتل‌خانلری پس از مرگ مینوی درباره گروه ربعه و تفاوت آنها با استادان مشهور آن زمان نوشته بود: «... در کافه رنوار در خیابان سعدی آن روزگار، که بعد لاله‌زار نو لقب گرفت- با گروهی آشنا شدم که جزء معلمان دبیرستان و دانشکده من نبودند. از همان آغاز دریافتم که این دسته راه و روشی جدا از استادان معروف و معتبر آن زمان دارند. همه جوان و دانشجو، گرایشی به این گروه پیدا کردم و کوشیدم که این رابطه را نگه دارم و پیوند را استوارتر کنم. صادق هدایت کتاب سه قطره خون را منتشر کرده بود و رباعیات خیام را در دست چاپ داشت. ضمنا با همکاری مسعود فرزاد کتاب وغوغ صاحاب را که طنزی اعتراض‌آمیز بر راه و روش ادیبان سنت‌پرست بود فراهم می‌کرد. بزرگ علوی اولین مجموعه داستان‌های کوتاه خود را با عنوان چمدان زیر چاپ داشت. مسعود فرزاد مجموعه‌ای از شعرهای خود را با عنوان وقتی که شاعر بودم گرد می‌آورد. مجتبی مینوی هم که از تهیه تاریخچه‌ای درباره مازیار فراغت یافته بود -یعنی آنچه با نمایش‌نامه‌ای از قلم صادق هدایت در یک جلد منتشر شد- به تصحیح و چاپ انتقادی ویس و رامین مشغول بود».

رابطه خانلری با مینوی تا پایان عمر او ادامه یافته بود. خانلری نوشته بود که همیشه از «اطلاعات دقیق و وسیع» مینوی بسیار استفاده می‌کرده و در شورای مرکزی دانشگاه‌ها، در بنیاد فرهنگ ایران، در فرهنگستان ادب و هنر و در بسیاری از مجالس دوستانه از «محضر او فایده» می‌برده است؛ «هرگاه که در مسائل مربوط به رشته‌های تخصصی او به مشکلی برمی‌خوردم از او راهنمایی و گره‌گشایی می‌خواستم. آخرین دیدار ما هم در بیمارستان به همین مباحث صرف شد. و اکنون هنوز چون به مشکلی از این دست برمی‌خورم ذهنم بی‌اختیار مرا به این راه می‌کشاند که از مجتبی مینوی بپرسم و ناگهان به یاد می‌آورم که مجتبی مینوی دیگر نیست».



گستره فعالیت‌های مینوی از نسخه‌شناسی و تصحیح متون تا ادبیات عرب و فرهنگ ایران را در بر گرفته و از این نظر جامعیت را می‌توان از مهم‌ترین ویژگی‌های مینوی دانست. به اعتقاد ایرج افشار، مینوی در «چندین زمینه از معارف و علوم مربوط به ایران و اسلام کارکرد و آثاری دست اول و ماندگار» باقی گذاشت و با این حال او می‌گوید که در مقام سنجش می‌توان کارهای مینوی در زمینه تصحیح متون مهم زبان فارسی را در صف مقدم قرار داد. مینوی اگرچه دلبسته متون کهن و ادبیات کلاسیک بود، با این حال همگام با زمانه‌اش پیش آمده بود و این ویژگی در نثر آثارش هم دیده می‌شود. مینوی نکته‌سنج و دقیق هم بود و انتقاداتش را با زبانی صریح و شفاف هم بیان می‌کرد. یکی از نمونه‌های بارز این ویژگی مینوی، در گفت‌وگویی که او، نجف دریابندری، شفیعی‌کدکنی و ایرج افشار حضور دارند، نمایان است. در جایی از این گفت‌وگو مینوی انتقاداتی از دایره‌المعارف مصاحب مطرح می‌کند و وقتی افشار و شفیعی‌کدکنی به دفاع از دایره‌المعارف می‌پردازند با تاکید بر نظر خود می‌گوید: «... دکتر مصاحب به‌عنوان یک عالم بزرگ ایرانی مورد احترام بنده است. در لندن که بودیم، اغلب با هم بودیم، و گاه تا دل شب‌ها با هم شطرنج می‌زدیم و گفت‌وگو می‌کردیم، حتی مدت سه سال که ایشان در کمبریج محصل بودند هر وقت به لندن می‌آمدند خانه بنده منزل ایشان بود... اینها به جای خود، اما برای یک دایره‌المعارف چند سال باید منتظر بود؟ مطلب این است. دایره‌المعارف در سال ۱۳۳۳ هم کهنه بود، چه برسد به امروز. آیا آبادانی که در این کتاب نوشته شده آبادان امروز است؟ و تازه، آیا باید چند سال دیگر صبر کرد تا جلد دوم و سوم آن چاپ شود؟...».