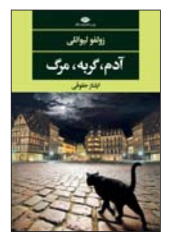
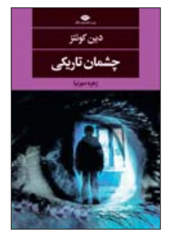
پناهندگان و پیشگویی کرونا

مصائب روزگار ما در ادبیات مدرن جهان

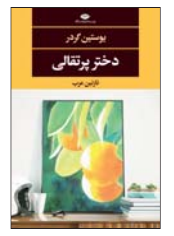
شرق: از مجموعه ادبیات مدرن جهان در نشر نگاه، اخیرا سه کتاب منتشر شده است: «آدم، گربه، مرگ» نوشته زولفو لیوانلی، «چشمان تاریکی» نوشته دین کونتز و «دختر پرتقالی» نوشته یوستین گردر.



«آدم، گربه، مرگ» نوشته زولفو لیوانلی، نویسنده اهل ترکیه، به مسئله مهم و به‌روزِ جهانی مهاجرت و پناهندگی می‌پردازد. شخصیتِ اصلی کتاب، «سامی باران» یکی از پناهنده‌هایی است که توفان ۱۲ مارس او را از استانبول به استکهلم پرتاب کرده است. باران در بیمارستانی بستری است و در همانجا با بیمار دیگری آشنا می‌شود که او هم اهل ترکیه است و ازقضا در این کشور مسئولیت سیاسی داشته است. سامی باران مسئولِ بلایا و مصیبت خود را همین وزیر سابق می‌داند و به این فکر می‌افتد تا از او انتقام بگیرد. او همراه دوستانش که از اهالی کشورهای دیگری مثل شیلی، ایران و اروگوئه هستند و شباهت‌شان این است که همگی به استکهلم پناهنده شده‌اند، نقشه انتقام را می‌کشد. اما ماجرای انتقام به همین سادگی حل‌وفصل نمی‌شود و اجراکردن آن با مسائل دیگری پیوند می‌خورد، ازجمله مسئله زبان مشترک و وطن. سامی باران حتی به فکرش هم خطور نمی‌کرد وقتی پای زبان مادری به میان بیاید دشمنی معنای دیگری پیدا می‌کند و همین زبان مشترک است که مانعی بر سر راه انتقام ایجاد می‌کند. زولفو لیوانلی که به خاطر ملیتش با مسئله مهاجرت و پناهندگی از نزدیک آشنا بوده است، در رمان «آدم، گربه، مرگ» به‌خوبی مصائب و دشواری‌های مهاجرت اجباری و ترک وطن را شرح می‌دهد. اما آنچه کتابِ او را در میان انبوه آثاری که به مسئله مهاجرت و پناهندگی یا به تعبیری بی‌خانمان‌شدن می‌پردازد، خاص و جالب‌توجه کرده است، جدا از توان قصه‌گویی و قلم ماهرانه‌اش در به‌تصویرکشیدن واقعیتِ پناهندگی، یکی هم این است که او مفاهیمی همچون انتقام و بخشش را پیش می‌کشد. او بیش از آنکه به مهاجران به‌عنوان قربانیان نگاه کند، ازمنظر مسببان وضع موجود به مسئله مهاجرت می‌نگرد: اینکه چه کسانی و چرا این وضعیت را ساخته‌اند. در این رمان، وزیر سابق، یکی از این دست کسانی است که در رقم‌زدنِ این اوضاع سهم بسیار داشته است. زولفو لیوانلی متولد ۲۰ ژوئن ۱۹۴۶، علاوه بر نویسندگی و شاعری به آهنگ‌سازی و فیلم‌سازی نیز پرداخته است، او را در زمره نویسندگان معاصر آزادی‌خواهِ سیاسی ترک‌تبار می‌شناسند که با هر اثرش جنجالی به راه می‌اندازد. رمانِ «آدم، گربه، مرگ» نیز از آثار مطرح اوست که به دلیلِ نوع متفاوت روایتگری و پایان‌بندی غیرمنتظره، تحسین منتقدان را برانگیخته و با استقبال مخاطبان مواجه شده است. یاشار کمال، نویسنده مطرح ترکیه، این رمانِ لیوانلی را «یک شاهکار واقعی» و «بی‌نظیر در تکنیک و روان‌شناسی» خواند: «بهترین رمانی که دوراهیِ بخشیدن یا کشتن را روایت کرده است». چاپ نخستِ رمان «آدم، گربه، مرگ» که با ترجمه ایلناز حقوقی این‌طور آغاز می‌شود: «پس از نه سال پناهندگی سیاسی سامی باران به استکهلم، بعدازظهر سه‌شنبه، نطفهٔ جنایت درونش بسته شد. یک هفته پیش از آن، روی جاده‌ای یخ‌بسته میان جنگل‌های تاریک، در حال رانندگی بود... ماشین روی جادهٔ باریکِ یخ‌بسته می‌لغزید و به‌سختی تعادلش را حفظ می‌کرد. وُلوویی قدیمی بود. کم مانده بود قراضه شود... در بازار ماشین‌های دست دوم، این ماشین شاید دستِ هشتمی یا حتی دستِ دهمی به حساب می‌آمد. خیلی درب‌وداغون شده بود. در اثر آسیب‌های پیاپی زمستان‌های شمالی، پوسیده بود. به خاطر نمک‌هایی که در زمستان‌های طولانی بر سطح جاده می‌پاشیدند، حسابی زنگ زده بود. با این وجود، برای کسی که کار درست‌وحسابی نداشت، گاهی در ازای ساعتی ۴۰ کرون ماشینِ زباله می‌راند و عموما با کمک‌های مالی که از شعبه‌های اجتماعی مهاجران دریافت می‌کرد زندگی‌اش را پیش می‌برد، ماشین چندان بدی نبود... داخل شهر به خاطر گران‌بودن جای پارک، آن را نمی‌راند. اما زمان‌هایی که دلش می‌گرفت و وجودش پر از ملال می‌شد، برای اینکه از شهر خارج شود و در میان جنگل‌ها و دشت‌ها با دیوانگی رانندگی کند، وسیلهٔ خوبی بود».



رمان «چشمان تاریکی» نوشته دین کونتز که موضوع آن با مهم‌ترین دغدغه روز جهان، یعنی شیوع کرونا مرتبط است، در دهه هشتاد میلادی منتشر شد و در مدت کوتاهی بعد از انتشارش به موفقیت چشمگیری دست یافت و جالب آنکه این موفقیت همچنان ادامه دارد و در روزگار کرونایی ما افزایش هم پیدا کرده است. دین کونتز، نویسنده مطرح آمریکایی که از رمان‌نویسان موفق معاصر به شمار می‌رود، این رمان را با مضمونی دلهره‌آور و معمایی نوشته و در آن با رویکردی انتقادی به کاربرد و گسترشِ سلاح بیولوژیکی می‌پردازد. در بخشی از کتاب می‌خوانیم: «یک دانشمند چینی به نام لی چن به دلایل سیاسی از کشور خودش خارج شد و با یک دیسک از مهم‌ترین و خطرناک‌ترین سلاح چین به آمریکا آمد: جدیدترین سلاح بیولوژیکی دهه. اسمش را ووهان ۴۰۰ گذاشته بودند. یک سلاح بی‌نقصه. فقط انسان‌ها بهش مبتلا میشن و هیچ موجود زنده دیگه‌ای نمی‌تونه اون رو در بدنش نگه داره. و ووهان ۴۰۰ مثل سیفیلیس می‌تونه بیشتر از یک دقیقه خارج از بدن انسان هم زنده بمونه که این یعنی نمی‌تونه مثل سیاه‌زخم یا بقیه میکروارگانیسم‌ها به‌طور دائمی اشیا رو آلوده کنه». دین کونتز به نوشتن رمان‌های سرشار از هراس و تعلیق و رمز و راز شهرت دارد، اما هولناک‌ترین و عجیب‌ترین کتاب او، «چشمان تاریکی» است، چراکه جدای از داستانِ این رمان و خصوصیات آن، خبر از پیشگویی غریبی می‌دهد: اینکه کرونا یا به قولِ کونتز «ووهان ۴۰۰» جهان را درمی‌نوردد و عجیب‌تر آنکه زادگاه این ویروس چین است و اطلاعاتِ دقیقی از این ویروس و عملکرد آن در کتاب وجود دارد. این بار رمان تخیلی-معمایی کونتز به واقعیت بدل شده است. «چشمان تاریکی» که با ترجمه زهره مهرنیا، چندی پیش روی پیشخوان کتاب‌فروشی‌ها قرار گرفت، بار دیگر بر خصلتِ پیشگویانه ادبیات تأکید می‌کند.



«دختر پرتقالی» نوشته یوستین گردر با ترجمه نازنین عرب، ازجملهٔ دیگر رمان‌های تازه‌چاپی است که آن را «کتابی فلسفی برای کودکان» توصیف کرده‌اند. رمانی که با وجود سادگی مانند دیگر آثار گردر درون‌مایه فلسفی دارد. در این کتاب گردر، پسر نوجوانی به نام «جرج» را محور داستان قرار می‌دهد. پدر جرج سال‌ها پیش براثر ابتلا به بیماری صعب‌العلاجی از دنیا رفته و تنها امکانِ پسر برای ارتباط با او همین نامه‌هاست که گفت‌وگو بین او و پدرش را شکل می‌دهد و یک راز در نامه‌ها مبهم می‌ماند: «روایت آشنایی پدر با دختر پرتقالی که به‌صورت مرموزی تا انتهای نامه‌ها برای پسرش نامکشوف باقی می‌ماند». در بخش‌هایی از کتاب آمده است: «پدرم یازده سال پیش از دنیا رفت وقتی تنها چهار سال داشتم. فکر می‌کردم دیگر هیچ‌وقت هیچ‌چیزی دربارهٔ او نخواهم شنید، ولی حالا داریم این کتاب را با هم می‌نویسیم. این‌ها اولین سطرهای این کتاب هستند و من دارم این سطرها را می‌نویسم، نوشته‌های پدرم در ادامه می‌آیند. درواقع او بیشتر از من حرف برای گفتن دارد. من مطمئن نیستم چقدر خوب پدرم را به خاطر بیاورم. احتمالا تنها به این خاطر او را به یاد می‌آورم که بارها و بارها به عکس‌هایش نگاه کرده‌ام. تنها عکسی که خیلی خوب به یاد می‌آورم، عکسی است که در آن با پدرم بیرونِ خانه در تراس نشسته‌ایم و به ستاره‌ها نگاه می‌کنیم. در یکی از عکس‌ها، من و پدرم روی مبل چرمی زردرنگ توی سالن نشسته‌ایم... ما هنوز هم آن مبل را داریم فقط پدرم دیگر روی آن مبل نمی‌نشیند... در فیلم دیگری من و پدرم زیر تابش خورشید ماه آوریل و در تعطیلات عید پاک بیرون ویلای زمستانی‌مان در فیلستولن نشسته‌ایم... کمی بعد از همان تعطیلات عید پاک بود که پدرم بیمار شد. تقریبا یک سال بیمار بود و از اینکه به مرگ نزدیک می‌شد می‌ترسید. فکر می‌کنم او می‌دانست که به زودی می‌میرد... عکسی از پدرم دارم که در آن روی تخت بیمارستان دراز کشیده و صورتش خیلی لاغر شده است. من روی زانوهایش نشسته‌ام ولی او با دست‌هایش مرا نگه داشته تا روی او نیفتم. او در عکس سعی می‌کند به من لبخند بزند. عکس متعلق به چند هفته پیش از آن است که بمیرد».

الگوی کلمبیایی

ماریو بارگاس یوسا و قانونی‌شدن مهاجران ونزوئلایی

برگردان منوچهر یزدانی

کلمبیا کشور بسیار جالبی است. هیچ کشور آمریکای لاتینی تا این حد درگیر جنگ‌های داخلی نبوده و درعین‌حال، با قطعیت نیز می‌توان گفت که هیچ‌یک از این کشورها در این دوران، آزادتر، متمدن‌تر و دموکراتیک‌تر از کلمبیا سر نکرده‌اند. بروز خشونت، هم‌زمان با جریان بوگوتازو[1]، یعنی ترور خورخه الیِسر گایتان[2]، رهبر لیبرال‌ها، در آوریل ۱۹۴۸ آغاز می‌شود و کمابیش در همان زمان، در کوه‌ها و جنگل‌های سراسر کشور، چریک‌ها و جنگ‌های چریکی سر برمی‌آورند. این جنگ‌های چریکی پنجاه سال، تا حدود پنج سال پیش، کشور را به آتش کشیده بودند. چریک‌ها ابتدا لیبرال، بعد سوسیالیست و سپس کمونیست شدند و کوبا، ونزوئلا، اتحاد جماهیر شوروی و چین، منابع مالی و سلاح‌های آنها را تأمین می‌کردند؛ چریک‌هایی که با قاچاق مواد مخدر، آدم‌ربایی و اقدامات تروریستی مسبب مرگ هزاران نفر شدند. درعین‌حال در همین دوران، جز دوره کوتاه دیکتاتوری نظامی روخاس پینیا[3] بین سال‌های ۱۹۵۳ و ۱۹۵۷، کلمبیای «متمدن» صاحب حیات سیاسی دموکراتیک، آزادی مطبوعات و انتخابات سالم بود. به این ترتیب، نظام کارآفرینی در کلمبیا بسیار کارآمد و مدرن بود و باعث پیشرفت کشور در سطوحی شد که رشک سایر کشورهای آمریکای لاتین را برمی‌انگیخت. کلمبیا از قرن نوزدهم مأمن ادبای زبان‌شناس و فیلسوفان برجسته‌ای بود که به لطف آنها زبان اسپانیایی در سطح بسیار خوبی در مدارس تدریس می‌شد و کلمبیایی‌ها - به‌حق - خود را بهترین گویش‌وران اسپانیاییِ آمریکای لاتین می‌دانند و به آن می‌بالند.

اکنون ایوان دوکه[4]، رئیس‌جمهور کلمبیا، کار سترگی را آغاز کرده که نمونه‌ای واقعی برای بقیه جهان و بیش از همه برای کشورهای آمریکای لاتین است: قانونی‌کردن اقامت یک میلیون ونزوئلایی بدون اسناد هویتی در کلمبیا. این مهاجران از این پس تأمین اجتماعی و اجازه کارکردن خواهند داشت و فرزندانشان می‌توانند در مؤسسات آموزشی کلمبیایی به تحصیل بپردازند. در این مورد، نگرش دولت کلمبیا تفاوت زیادی با دیدگاه‌های دولت شیلی دارد که به‌تازگی بسیاری از ونزوئلایی‌ها را اخراج کرده است. به قول خولیو بورخس[5]، سیاست‌مداران ونزوئلایی، از یاد برده‌اند که ونزوئلای دموکرات با چه کرامتی پذیرای شیلیایی‌های فراری از دیکتاتوری پینوشه شده بود.

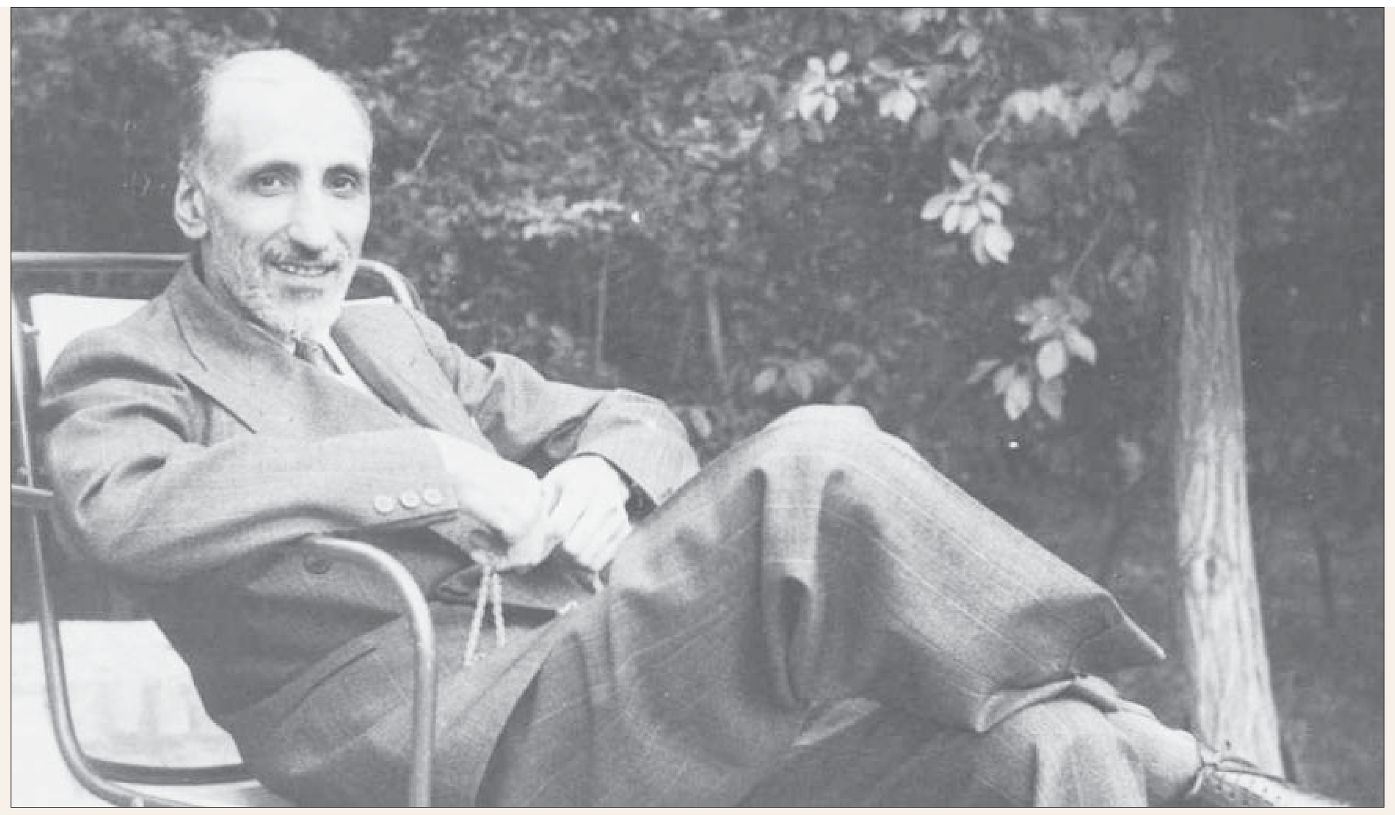
از زمانی که فرمانده چاوز و نیکلاس مادورو، رئیس‌جمهور فعلی که خود را پسرخوانده چاوز می‌داند، با اعلام طلیعه سوسیالیسم قرن بیست‌ویکم، علاوه بر دستگیری، شکنجه و ترور مخالفان و آغاز سلب مالکیت از شرکت‌ها، نیروهای سیاسی حریص و بی‌لیاقت خود را جایگزین اشخاص کاردان و آزموده کردند، تعداد زیادی از ونزوئلایی‌ها، از سر استیصال، وحشت از آینده مبهم و ترس از مرگ بر اثر گرسنگی و بیماری از سرزمین مادری خود گریختند. تعداد دقیق این فراریان معلوم نیست، اما در آمارها آنها را پنج و نیم تا شش میلیون نفر تخمین می‌زنند. این خانواده‌های فقیر هرچه داشتند در بسته‌ها و کیف‌های سفری جای می‌دادند و مایملک و فرزندانشان را در جاده‌ها به دنبال خود می‌کشیدند و بی‌هدف، در جنگل‌ها مفقود می‌شدند یا با پای پیاده، به دل بیابان‌های آمریکای جنوبی می‌زدند. حدود یک میلیون نفرشان وارد پرو شدند، مانند بسیاری دیگر که به اکوادور، شیلی، برزیل و آمریکای مرکزی رفتند و هزاران نفر هم در اسپانیا و ایالات‌متحده ساکن شدند.

فاجعه ونزوئلا، یکی از ثروتمندترین کشورهای جهان به‌لحاظ گستردگی، موردی استثنائی در تاریخ است؛ کشوری که علاوه بر سایر منابع، دریایی از نفت زیر پای خود دارد، به لطف ایدئولوژی‌زدگی افراط‌گرایانه و فساد حاکمان (به‌ویژه طبقه نظامی)، دچار کمبودهای فراوانی شده، تا حدی که اکنون یکی از فقیرترین کشورهای خودکامه جهان به شمار می‌آید. از سوی دیگر، مورد ونزوئلا مثال بسیار خوبی است برای کسانی که می‌خواهند بدانند چه کاری نباید بکنند تا از توسعه‌نیافتگی خارج شوند و واقعا پیشرفت کنند. تأسف‌آور است که از میان سایر عوامل، مورد ونزوئلا بود که سبب شد تا اعتبار چریک‌ها و مبارزات انقلابی‌ای که زمانی بسیار موردتوجه جوانان آمریکای لاتین و سایر کشورهای جهان سوم بود از دست برود. اکنون چه کسی می‌خواهد از این کشور ناراضی برای پیشرفت کشورش الگوبرداری کند؟ یا از کره شمالی، کوبا و نیکاراگوئه که آخرین بازماندگان مارکسیسم - لنینیسم هستند. علاوه بر این، اکنون حتی کوبا نیز برای پیشبرد اقتصاد بسیار ضعیف خود اعلام کرده است به کارآفرینان بخش خصوصی اجازه می‌دهد در حوزه دوهزار پیشه، که تاکنون منحصرا در اختیار دولت بوده‌اند، فعالیت کنند. ما که قبلا اینها را می‌دانستیم، اما بهتر است کسانی هم که هنوز رؤیای تقلید از مارکس، لنین و فیدل کاسترو را در سر می‌پرورانند بدانند: روسیه و جمهوری خلق چین این نظریه را پذیرفته‌اند که شرکت‌های دولتی کشور را ورشکسته و فقیر می‌کنند و اکنون یک نظام سرمایه‌داری یکپارچه و غیرآزاد دارند: راهی بهتر از شیوه پیشین، ولی درعین‌حال ناکارآمد برای توسعه و ارتقای دموکراسی واقعی.

از زمانی که ایوان دوکه، رئیس‌جمهور کلمبیا را شناختم دانستم که همواره نمونه‌ای برای سیاست‌مداران بقیه کشورهای آمریکای لاتین خواهد ماند. در دوران مبارزات انتخاباتی، سیاست‌مداران حرفه‌ای غالبا برای به‌دست‌آوردن رأی به عوام‌فریبی روی می‌آورند و وعده‌های خلاف واقع می‌دهند، اما دوکه «بی‌اغراق»، از روی اعتقاد قلبی و صداقتش، این کار را نکرد. می‌گفت: «فقط چیزی را وعده دهید که بتوانید انجام دهید» و عینِ همین راه را هم از زمان رسیدن به قدرت پیش گرفت؛ دقیقا به قانون احترام گذاشت، بدون اینکه آلوارو اوریبه[6]، رئیس‌جمهور پیشین بتواند در امور دولت جدید دخالت کند و محتاطانه از حکومت فاصله بگیرد. اوریبه خود یکی دیگر از قربانیان کارزار بی‌اعتبارکردن چپ افراطی از زمان رسیدن به قدرت بوده است؛ اما او هم همیشه به آزادی و قانون احترام می‌گذاشت و به آن اعتقاد داشت. هم او بود که جاده‌های عمومی را که چریک‌های فارک[7] اشغال آنها را فخری برای خود می‌دانستند بازپس گرفت، به‌خوبی از خود دفاع کرد و چندین بار نیز ضرباتی به چریک‌ها وارد کرد. بسیاری از کلمبیایی‌ها از او و آنچه برای کشورشان انجام داده است، با احترام یاد می‌کنند. اگر تمام ملت‌های آمریکای لاتین نگرش سیاسی‌ای مشابه آنچه مردم کلمبیا دارند می‌داشتند، سرنوشت دیگری در انتظار مردم آن قاره بود؛ اما سیاست در آمریکای لاتین دچار سرنوشتی مشابه بقیه کشورهای جهان شده است: جوانانی که توانایی و آمادگی بیشتری دارند، از سیاست متنفرند و ترجیح می‌دهند بیشتر به تجارت و حرفه‌های آزاد بپردازند. در خیابانی در لیما، یکی از دوستان قدیمی‌ام را دیدم که رئیس دانشگاه سان‌مارکوس شده بود، دانشگاهی که من در آن تحصیل کرده بودم. وضع مدیریت و دانشگاه را از او جویا شدم. به من گفت: «من آنچه در توان داشتم انجام دادم، اما اکنون ۲۰ کیفرخواست در دادگاه دارم که باید در سراسر کشور برابرشان از خود دفاع کنم و تمام حقوقم صرف پرداختن هزینه‌های این کار می‌شود. دیگر هرگز خود را وارد چنین ماجراهایی نخواهم کرد. خوشبختانه، یکی از محسنات ترک اینجا، رفتن به کلمبیاست که بهترین جا برای کارکردن در عرصه سیاست است».

کشورهای آمریکای لاتین -به‌ویژه آنها که «گروه لیما» نامیده می‌شوند و فکر می‌کنم با ونزوئلا رفتار خوبی داشته‌اند- باید الگوی ایوان دوکه را در پیش بگیرند و مانند او سکونت ده‌ها هزار (یا میلیون‌ها) ونزوئلایی را که به سواحل آنها رسیده‌اند، شکل قانونی دهند. با وجود ناپایداری‌ها و خطرات زندگی در کشورهای آمریکای لاتین، چنین بلیه‌ای ممکن است دامن هریک از آنها را بگیرد: مردم ونزوئلا، به‌دلیل نبودن کار، بینوایی و فلاکتی که با آن مواجه‌اند، کمبود مدرسه و فقدان امکانات بیمارستانی در حد پرستار یا حتی آب، که پزشکان بیچاره مدام در تلویزیون از آن می‌نالند، مجبور می‌شوند جلای وطن کنند. با این راهکار رئیس‌جمهور، مهاجران قادر خواهند بود کار قانونی پیدا کنند و به مراقبت‌های بهداشتی دسترسی داشته باشند و فرزندانشان خواهند توانست در مدارس دولتی تحصیل کنند. ونزوئلایی‌ها مردمی دلاورند و به‌راحتی تسلیم شرایط نمی‌شوند. اگر جز این بود، کشورشان تا حالا رو به زوال رفته و به‌طور مطلق فلج شده بود. ملتی هستند که می‌دانند چگونه در برابر سبعیت مقاومت کنند و برای بازیابی ونزوئلایی که در آینده‌ای نه‌چندان دور الگوی آزادی و دموکراسی آمریکای لاتین خواهد بود، دست از نبرد نکشند.

1. Bogotazo
2. Jorge EliécerGaitán
3. Rojas Pinilla
4. Iván Duque
5. Julio Borges
6. Álvaro Uribe
7. FARC



زنانِ علی دشتی

خیال به منزلهٔ تجربه زیسته

محسن حاجی‌پور

علی دشتی زنی نداشت - نه به اعتبار برگ‌های سجلی، که به گواه صفحات تاریخ- اما در سه جلد داستانی‌اش زنانی اختیار کرده همه فتان و فتنه! دلمشغولی‌اش در سراسر داستان‌ها، داستان‌واره‌ها و نادانستان‌ها؛ عقده و مسئلهٔ «زن» است، و برخلاف تصویری که از چهرهٔ واقعی او مانده و نمایانگر «مرد سیاست» است، رخ خیالی‌اش به ستایش زندگی و روایت غوغای زنان پرداخته تا او را در هیئت «مرد زندگی» تصور کنیم؛ و اگر زنی به همسری نگرفته آرزویش را به گور نبرده تا در خیال داستان‌هایش پیوسته با زنان دلخواهش زندگی کند! خیالی به‌منزلهٔ تجربهٔ زیسته؛ تجربه‌هایی که چه‌بسا یک مکانیسم جبرانی برای کمبودهایی است که نویسنده در حیات خود داشته، چه برای «تجلیلی از زندگی روزمره»، یا در نقش ناپدریِ زنان جامعه‌ای پدرسالار.

«فتنه»، «جادو» و «هندو»، سه کتاب علی دشتی در ادبیات داستانی ایران، روایت متداول‌ترین حوادث زندگی بشری‌اند؛ عشق و هوس. واقعه‌ای «که به‌واسطهٔ طرز فکر و کیفیت اخلاقی طرفینِ این حادثهٔ عادی شکل یک بحران روحی پیدا کرده و قدری تماشایی می‌شود». شرح مجالس عیش و عشرت، و پرده‌دری از رازهای نهان این و آن. این خاستگاه داستانی، طبقهٔ اجتماعی-اقتصادی فرادست جامعه و غالباً ساکنان تهرانِ پهلوی و مسافران شرقیِ مقیم غرب است. بستری که دشتی در آن با عناوینی چون وکیل و وزیر و سفیر و سناتور زیسته، تا به حکم برنستاین؛ همین طبقهٔ اجتماعی امکانات زبانیِ او را تعیین کند: «بیان شخصی نویسنده لزوماً با معناهای اجتماعیِ ساخته می‌شود که به گزینش‌های بیانی او پیوند خورده‌اند». البته زمینهٔ وقوع داستان‌ها فضای اجتماعی و وضع زنان در جامعه را نیز روایت می‌کند، اوضاعی که حقیقت اقتصاد طبقاتی جامعه را منعکس کرده و نهاد قدرت را نمایان می‌کند.

آورده‌اند: «همان‌گونه [که] داستان غم‌های ورتر جوان، نوشته گوته، آلمان را به تب عشق مبتلا می‌سازد، فتنهٔ دشتی نیز همه را دچار جنون عشق و هوس می‌کند. همه مردان می‌خواهند دشتی شوند و همه زنان فتنه». غوغا پا می‌گیرد، شور و هیجانی که مخالفان و موافقان را وامی‌دارد در مدح و ذم داستان‌ها و نویسنده‌اش بگویند و بنویسند. شاید تندترین انتقاد به محتوای داستان‌های دشتی نه از جانب نقادان که در سطور رمان سترگ «سنگ صبور» صادق چوبک هویدا باشد؛ آن‌جا که «احمدآقا» راوی چوبک بی آن‌که نامی از دشتی ببرد پیچانه‌اش را می‌بندد: «بالاخره مملکت همه‌جور آدم لازم داره، هم نویسنده متعینین و متعینات میخواد، هم نویسنده گدا. منم اگه خواسّم نویسنده بشم، میشم نویسنده گداها. این‌همه نویسنده داریم که دایم دسشون تو پر و پاچه متعیناته. یه شب میرن به یکی از مهمونی‌های متعینات و زنکی رو تو تاریکی گیر میارن و باش چش و ابرو میان، صب که شد پا میشن و سرگذشت... خودشون رو برشته تحریر در میارن و تازه همین رو مایه دسّ میکنن برای... بازیای بعدی، و تخصصشونم فقط در همین رشته‌س. اونا نه از گوهر و جهان سلطون خبر دارن، و نه میدونن یه همچو موجوداتی هم هسّن، و نه زبون اونا رو میدونن».

دشتی اما انسانی سنجیده و متفکری آزاداندیش بود که حرف حق را می‌شنید و گاهی از نقد نمی‌هراسید؛ تا در پاسخی به چوبک نه (که سال‌ها پس از انتشار داستان‌های دشتی، آن‌هم به شیوه‌ای رندانه او و چون او را نقد کرده) بلکه وقتی کارو در مجله «امید ایران» با لهجه‌ای تند و تیز به وی می‌تازد، این‌چنین پاسخ می‌گوید: «متأسفانه وی را نیافتم تا بگویم من گاهی تحت تأثیر مشهودات قرار گرفته و آن را به سبک داستان می‌نویسم و طبعاً مشهودات من در دایره‌ای‌ست که زندگانی می‌کنم و بنابراین اطلاعات و ملاحظاتی که خارج از آن دایره باشد در دسترس من نیست و چون کارم نویسندگی و داستان‌سرایی نیست نمی‌توانم در طبقات مختلف اجتماع گردش کنم تا مطابق سلیقه ایشان به مطالب دیگر که منظور ایشان است دست بزنم و خوب است آن موضوع‌های ناگفته را خود ایشان یا دیگران بحث کنند... به خصوص آن‌که به تحقیق می‌توان گفت نود درصد برجستگان و به‌اصطلاح طبقه اشراف امروزی ایران [نیز] از همان قشر پایین و متوسط اجتماع در این قشر اجتماعی قرار گرفته‌اند». به‌راستی چوبک، کارو و دیگران نیز به خطا رفته‌اند اگر اندیشیده باشند تنها فرودستان و «گداها» آدم‌های له‌شدهٔ جامعه هستند؛ بی‌شک فرادستان جامعه نیز داستان‌هایی دارند که دشتی راوی این داستان‌هاست؛ داستان فرادستان. جستارهای نویسنده‌ای نقاد که از سرگذشت زنان پیرامون خود قصه‌ها پرداخته برای پرسش‌هایی که از زندگی دارد؛ نوعی زندگی انتزاعی در تجربه‌های واقعی!

این روایت‌ها به لحاظ عناصر داستانی تنی نحیف دارند و علاوه بر عادی‌انگاری، عاری از خلاقیت روایی هستند: غالب روایت‌ها تنها با نقالی یک نقال و یا خواندن و نوشتن نامه‌ای شکل می‌گیرند؛ وصف‌ها در داستان نظاره‌کننده‌ای را می‌ماند در حال وصف وسواس‌گون سیمای سحرانگیز زنی با چشم‌های فتنه‌انگیز انگار ایستاده در تابلویی نقاشی و نه زنی که جنبش دارد و راز شیفتگی‌ها همین حرکت اوست در لحظه‌ای و صحنه‌ای؛ صحنه‌ها تکراری، بزم‌ها یک‌رنگ، کنش‌ها محسوس، واکنش‌ها پیش‌بینی‌شده، راوی‌ها تحلیل‌گر، پرگو، بی‌احتیاط -در همهٔ رخدادها آمده‌اند تا ذهن‌ها را ساختمند به گفتار آورده، ما را دیدگاهی معین بدهند- فارغ از آن‌که خود دمدمی‌مزاج‌اند و غیرقابل اعتماد! روایتگران پیدایی در حرکت مدام با شخصیت‌های داستان، گاهی پشت سر، گاهی جلوتر، وقتی در جانب، موقعی درون ذهن و گاه نیز روی زبان‌شان. به نظر می‌رسد شخصیت‌های اصلی داستان‌ها با دیگرانِ پیرامون خود در صفات و معناها مشترک‌اند و هیچ آرمانی آنان را جدا نمی‌کند از خیل خصلت‌های مشابه، و آن‌گاه که شخصیتی آرمانی و عمیق پردازش نشود، نمادها و معناها شکل نمی‌گیرند. شخصیت‌ها مدام در حال قضاوت هستند و داستان‌ها سراسر فضای قرائت رأی و دفاعیه و صدور حکم. داستان برای دشتی نه قلب که قالب است، نه اصل که وسیله است، بستری برای بیانِ اندیشه‌های یک روزنامه‌نگار اندیشمند و سیاستمند. وی ابزارهای ارتباطی را خوب می‌شناسد، روزگاری با روزنامه‌نگاری شفقی سرخ است و حالا کوشیده با چنگ‌اندازی به داستان در این وادی دربارهٔ «زن» بیاندیشد، و می‌داند که با مقاله‌ای آتشین هم شاید به اندازهٔ یک داستان عاشقانه نتواند زن زمانه‌اش را نقد کند و آگاه؛ پس به جای اثری عقلانی به دنبال تأثیری عاطفی در خوانندگان است (اگر عاطفه دری به عقل بگشاید!)؛ رسانه‌ای برای دیدگاه جست‌وجوگر دشتی از زندگی زیسته، با شکلی از زندگی که نزیسته! گرچه وی گاهی یادش می‌رود دارد داستان می‌نویسد نه یک مقاله یا جستار، و روح یاغی و طاغی‌اش بر داستان‌پردازی او سایه انداخته؛ با این حال دامنهٔ مخاطبان به واسطهٔ پرداختن‌اش به «زن» بسیار وسیع است؛ نه نیمی از جامعه که دو نیم جامعه.

وی خودآگاه -بلکه هم ناخودآگاه- از خود و تجربه‌هایش می‌نویسد تا هر آن‌چه را اندیشیده به ما نشان دهد و حرف‌هایش را گاه بر زبان مردان و گاهی در دهان زنان می‌نهد تا یکی‌ش فریاد بزند، یکی‌ش آه بکشد، یکی‌ش غصه‌گداز، یکی‌ش قصه‌پرداز ووو؛ مردان و زنانی از بالانشینان شهر، شهره و متعین و متشخص و زیبا و آگاه که زبان‌شان فاخر، نگاه‌شان جست‌وجوگر، کنش‌ها و واکنش‌ها در تعریف و تحلیل فرهنگ، که این ویژگی‌ها و فرم‌های داستانی متناسب‌اند با جایگاه دشتی در تاریخ؛ و شاید به همین خاطر «خود» را در داستان‌هایش گنجانده -خودی که ساختار نوشتار اوست- عرفی که شگرد دشتی در بیان بینش و تلقی‌اش محسوب می‌شود؛ تلقی‌اش از زیبایی‌شناسی زنان و شاهدی برای شناخت عادت‌ها و مناسباتش.

برازنده‌ترین صفت برای علی دشتی را واژهٔ «منتقد» به وصف می‌آورد، وی چه در مقالات تحلیلی-انتقادی خود در نقد سیاست، فرهنگ و جامعه، چه در نقد ادبی با خوانشی تازه از شعرِ خیام و مولانا و سعدی و ناصرخسرو و حافظ ووو همواره چهره‌ای پیشتاز و تأثیرگذار بوده و پیوسته در نگاه و نگرش، زبان و بیان و قلم رویکردی انتقادی داشته است. شیوه‌ای ذوقی که بر ترسیم «صورت ذهنی» استوار بوده، چنان‌چه وی در نقد خواستار نوعی آفرینش هنری مبتنی بر ذهن و تحت تأثیر ذوق می‌بود و می‌دانست که «سلیقه و ذوق اشخاص مانند قیافهٔ آنها مختلف است، بلکه به مشکل مهم‌تری هم اشاره می‌کند: مشکل [دیگر] ذوق و پسند خود شخص است که پیوسته بر یک قرار نمی‌ماند». دشتی بر این باور بود که: «خواندن یک اثر تصوری از پدیدآورندهٔ آن در ذهن ما ایجاد می‌کند» تا در نتیجه وظیفه منتقد را بازتاب «صورت ذهنی» از واقعیت خارج از ذهن تعریف کند؛ تعبیری که خود تعریفی هرمنوتیکی از نقد است. «مهم‌ترین هدف او از نقد، «ترسیم صورت معنوی» شاعر یا نویسنده است و، به نظر او، شایسته توجه این است که هنگام ترسیم صورت معنوی یکی از بزرگان فکر و ادب اعتماد انسان باید بر آثار آنان قرار گیرد و در درجهٔ دوم به روایات» و با تکیه به «ذات معنوی» خالق اثر معتقد است وی «خارج از متن، و به طریق اولی، خارجِ از ذهن مخاطب وجود ندارد. خواندن متن مخاطب را دچار انفعال روحی می‌کند و همین «انفعال روحی» است که صاحب اثر را در ذهن مخاطب پدید می‌آورد [و] می‌کوشد برای نظر خود پشتوانهٔ فلسفی هم فرا آورد [که:] بسیاری از فلاسفه، خارج از وجدان و ذهن انسان، عالمی و حقیقتی را نمی‌شناسند». یعنی واقعیت موجود را به نفع حقیقت وجود رها کرده می‌گوید: «[هدف،] شناختن قیافهٔ حقیقی و بازیافتن روح و فکر صاحب اثر است». شیوه‌ای که در آن متن هم موضوعیت نداشته و تنها ابزاری برای بیان «صورت ذهنی» شاعر یا نویسنده است. به عبارتی دشتی «به خود متن هم، به‌عنوان یک وجود مستقل و خارج از ذهن، توجهی ندارد. آنچه برای او اهمیت دارد شکل ذهنی یا انتزاعی متن است: «من به همان قیاس که برای لذت می‌خوانم، نه کسب معلومات، در نگارش هم به ترسیم صور ذهنی خودم می‌پردازم» و شعارش این است: «هنرمند تابع موهبت و قریحه و تأثیرات روحی و فکری خود» است و اگر چنین نباشد «بی‌شبهه هنر خواهد مرد». پس ارزش اثر هنری در نگاه دشتی «کپیه کردن ظاهر طبیعت نیست بلکه بیرون‌افتادن اسرارِ روح هنرمند است».

هنر دشتی در نوشته‌هایش، حضور ملموس «ذات معنوی» اوست؛ چه با نام و امضاء مستعارِ «فاخته»، «ع-سوفار»، «مجهول»، «نویسنده مجهول» و «ش.ع. دشتی» پای مقاله‌ها و چه با قیافه‌های مستعاری که در روایت‌های داستانی‌اش او را نمایندانند. به قول یحیی خشاب مورخ و دانشمند نامی مصری: «هر کس دشتی را خوب بشناسد خصایص او را در کتابش خواهد دید». شبیه و شبحی که دشتی خود چنین تعبیرش می‌کند: «هنگامی شبح نویسنده‌ای [در اثرش] ظاهر نمی‌شود که نوشتهٔ او صرفاً نقل گفته‌های دیگران باشد. ولی همین که پای درایت به میان آمد طبعاً شبح فکر و روح نویسنده کمابیش نیز با آن همراه می‌شود».

آشکارگی این شبح در متن‌ها چنان هویداست که گاهی مرز میان نویسندهٔ واقعی و نویسندهٔ پنهان برداشته شده. «متن‌های روایتی با عبارت‌پردازی‌های خود به ناچار صدای روایتگر را نمایان می‌کنند -لحن گوینده‌ای پنهان که نگاهی خاص به موضوع‌اش و جایگاهی ویژه نسبت به خوانندگان‌اش دارد». نویسنده‌ای پنهان که «هم روایتگر [است] و هم شخصیت‌ها را اداره می‌کند». شاید تحلیلگران تاریخ سیاسی، شخصیت‌پردازی زنان داستان‌های دشتی را به نفع سیاست‌های نظام حاکمه تعبیر و علی دشتی را نویسنده‌ای در خدمت ایدئولوژی تجددگرای پهلوی به شمار آورند؛ اما تحلیل ادبی با نگرش به متن، دشتی بیرون از داستان‌ها را به تذکره‌نویسان می‌سپارد. با رد «واقعیت‌باوریِ ساده‌اندیشانه» تاکید دارم که داستان هیچ تصویر راستین و شفافی از واقعیت عینی دشتی در اختیار ما نمی‌گذارد، و آن‌چه پدیدار است صورتی خیالی و یا در تعریف حقیقت است، چراکه محتوای داستان‌ها را «فقط می‌توان همچون محتوایی بازنموده تجربه کرد».

لحن دشتی برای هر که یک‌بار از او نوشتاری خوانده باشد را به راحتی می‌توان بازیافت؛ حتی کتابی را که نام وی بر آن نبود هم به‌واسطهٔ همین لحن به قلمش منسوب کردند! این زبان دشتی است که او را واداشته چشم‌اندازهایش را بنویسد؛ زبانی گاه نیش‌زننده، گاه لیس‌زننده، گاه شیرین، گاه تلخ، گاه دراز و گاه جویده جویده، که هر بار گفت‌وگویی را می‌سازد، گفتمانی نقاد یا شاعرانه یا فیلسوف‌مآبانه، تملق‌گو یا متعهد ووو.

وین بوت معتقد است: هیچ روایتی را نمی‌شود صرفاً «نشان داد»، یعنی آن را به‌طور مستقیم و عینی و بدون دخالت نویسنده و توضیح‌هایش عرضه کرد. همیشه گوینده‌ای در داستان‌ها حضور دارد، و «هنگامی که سخن می‌گوییم یا می‌نویسیم، واژه‌ها و جمله‌هایی که برمی‌گزینیم طنین خاصی برای شنوندگان یا خوانندگان‌مان دارند و معناهایی پنهان را منتقل می‌کنند که بخش عمدهٔ آن از اختیار ما خارج است».

بی‌شک ساختار متن‌ها، در رسیدن به پاسخ چرایی و ره‌یافت به چگونگی این پرسش که: علی دشتی چرا و چگونه به «زن»ها پرداخته؟ و معرفی نویسنده‌اش سهیم است. چهرهٔ نهان این «نویسندهٔ پنهان» آشکارا در راویان و شخصیت‌های نر و ماده و صداهای بم و زیر آنان قابل رهگیری است. نویسنده‌ای صریح، پرگو، نغز و داستان‌گو، که عقیده‌ها و عقده‌هایش را به قلم آورده چه بازنده چه برنده. او خواننده را وامی‌دارد همهٔ «من»های داستان‌ها را او پنداشته، انگار صدای دیگر نقش‌ورزان را تقلید می‌کند! نقش‌ورزانی اسیر عشق و هوس. «من»های عاشق و به وصف معشوق دل خوش، چه در صورت چه به سیرت!

این حکایت‌ها را اگر به‌واسطهٔ دیدگاه انتقادی نویسندهٔ واقعی‌اش -ترسیم صورت ذهنی- بازخوانی کنیم، وجوه حضور دشتی به شکل‌های گونه‌گونی ظاهر می‌شود:

راوی به‌مثابهٔ شکلی از حضور دشتی در روایت‌ها یک «روایتگر اعترافگر» نیست (جز در نادانستان‌ها که اعتراف امری بدیهی‌ست.) راویان «داستان‌گو» هستند و نمودش را در ساختار روایت‌ها شاهدیم چنان که جمعی حاضر می‌شوند و نقالی آغاز می‌کند به گفتن و پرداختن نقلی. آن‌ها گاهی فاصله‌شان را با دشتی نویسنده حفظ می‌کنند.

صدای «بالغ و فیلسوفانهٔ» دشتی نیز از طنین نازک‌اندیش دخترانه-زنانهٔ شخصیت‌ها قابل تمیز است؛ آن‌گاه که به وصف احساس‌های زنانه در لحن روایت مردانهٔ دشتی تصنعی جلوه می‌کند -چه آن‌که نفوذ به درون آن‌ها و حتی نشستن در دیدگاه و گفتمان و اندیشه ایشان نیز افاقه نمی‌کند- به همین دلیل شخصیت‌های دشتی به او وابسته‌اند و هیچ استقلالی از خود ندارند. جستارنویسی و مقاله‌نویسی دشتی نیز شیوهٔ دیگر ظهور اوست. برخی داستان‌ها با یک مقدمه -به سبک سرمقاله‌های روزنامه‌ای- به شرح درون‌مایه یا داوری‌های وی دربارهٔ معناهای نهفته در متن می‌پردازند.

نقد و اعتراض نیز که ویژگی اصلی شخصیت دشتی است، جای جای روایت‌ها مشروح و مشهود آمده‌اند در نقد مفهومی با بسط موضوعی که شرح شعور دشتی‌ست. وی تحت تاثیر مطالعات خود گاهی خیام‌گون، گاه حافظانه، وقتی سعدی‌وار به بازآفرینی و بازگویی اندیشه‌های اندیشمندان مورد نظرش در قالب بازخوانی شعری و شاعری پرداخته، و این است همان چهرهٔ دشتی در نقشی از حافظ و سیری در دیوان شمس و دمی با خیام و در قلمرو سعدی.

تاثیر ادب فرانسه نیز در آداب‌دانی و نگرش‌هایش در باب زن و آزادی زنان، مشهود است، و به جز واژه‌های وام‌گرفته از زبان فرانسوی، در زبان داستان نیز متاثر از اندیشه‌های اندیشمندان غربی به خصوص آناتول فرانس «پادشاه نثر» بوده و وجود ایشان و اندیشه‌هایشان در نقل قول‌های دشتی پربسامد است.

صراحت در لهجه و لحنی نیش‌دار برای ابراز عقیده -حتی گاه با طعن حکومت و طعنه به شاه- ابزار ستودنی دیگری‌ست که به کار بسته و با آن‌که دشتی سیاستمدار در جهان داستانی خود گرایش سیاسی نداشته، گه‌گاه به دقیقه با کنایه اشاراتی ایدئولوژیک دارد. گاهی نیز نویسندهٔ پنهان متن‌ها در یک مواجههٔ آیرونیک مستقیم در ماجرا ورود می‌کند.

با این حال تناقض‌ها در داوری شخصیت‌ها از سویی نیز می‌تواند نشانهٔ روح آزاداندیش دشتی در بازتاب گوناگونی آرا باشد، تا او هرگز نکوشد هر آن‌چه را می‌خواهد به کرسی نشانده بلکه آن‌چه را ارزش پنداشته گاه در نقض آن سخاوتمندانه بشنود، شنیدنی که برابر است با بازگفتن. همو که روزگاری در مجلس شورای ملی این منطق را نطق کرده که: «... باید فکر کنیم که دختر را برای چه [به] مدرسه می‌فرستیم. برای این که وقتی بیرون می‌آید، بچه‌داری خوب بتواند بکند، خانه‌داری خوب بلد باشد، معلومات داشته باشد که آن معلومات را از طفولیت و از شیرخوارگی به بچه یک ساله تا وقتی که مهیای مدرسه می‌شود، بیاموزد. برای اینهاست. ملاحظه بفرمایید یک دختر مثلثات و جبر و مقابله می‌خواهد چه کند؟ و فایده‌اش چیست و در عوض اگر مناژ (خانه‌داری) و طباخی به آنها خوب یاد بدهند، لباس‌دوزی به آنها خوب یاد بدهند، موسیقی به آنها یاد بدهند، این خیلی به‌مراتب بهتر است». حال ذوق و پسندش بر آن قرار نمانده و بر حسب انفعالات روحی یا خواهش‌های نفسانی، بلکه هم روشنگری، موضعی سراپا مدافع بهره‌مندی زنان از حقوق حقه خود می‌گیرد، چرخشی در اندیشه و تغییری در سوی راه رفته، که خود چنین تعبیرش می‌کند در نقد حافظ: «بدیهی است تغایر در گفتار شاعری [یا نویسنده‌ای]، نقص و عیب او نیست، بلکه دلیل بر کمال شاعری [یا نویسندگی] او تواند بود».

زنان علی دشتی یک پرسش اساسی دارند: «سرمایه زندگانی زن در دنیای ظالم و مادی و پر از شهوت ما چیست؟» جامعه‌ای پدرسالار که در آن «مردها با تحمیل سلطه و اقتدار خود، ما [زنان] را به این‌گونه زندگانی عادت نداده‌اند» چه زندگی؟ «زندگی با میل و اراده». آنان نمی‌خواهند بشر شماره دو باشند، و مدام می‌پرسند: «[چرا] اراده مرد محترم است ولی اراده زن نه. عفت و پاکدامنی در زن الزامی است ولی در مرد تزیینی. مرد اگر حق و شان زن را تحقیر کند عیبی ندارد ولی اگر زن این کار را کرد خطاکار و گناهکار و مجرم است... کوچک‌ترین فداکاری از طرف مرد به دیدهٔ تقدیر نگریسته می‌شود ولی بزرگترین فداکاری زن امر عادی و طبیعی است... اگر مردی دوست بدارد معذور ولی زن ملوم... عشق در مرد شریف و مقدس است و در زن، دون و خسیس و آلوده... [چرا مردها] هر غلطی را از طرف خود یک کار عادی و قابل اغماض و از طرف زن گناه می‌دانند...» آنان نمی‌خواهند جزئی از متعلقات مرد باشند، نمی‌خواهند جاریه و برده باشند، عصیان می‌کنند و فریاد می‌کشند: «جهنم! مگر مردها از ما بهترند؟!» و به جامعه‌ای که زن را تنها برای استیفای لذت و شهوت خود ساخته و پرداخته خیانت می‌کنند؛ تا تکرار غالب ماجراجویی‌های زنانِ داستان‌های دشتی در «رابطه با دیگری» -به‌صورت پنهانی- نه‌فقط برای پرداختن به یک معضل اجتماعی در فرادستان جامعه به‌عنوان نمودی از آزادی بی‌بندوبار، بلکه نشانه‌ای برای پرداختن به «خود»؛ زنانی که می‌خواهند از مختصات محدوده‌ای که مردان برای‌شان ترسیم کرده‌اند بگریزند: نه مِلک، نه مُلک، که مالک باشند، مالک خود.

بخواهیم اگر پرتره نویسنده را که از خوانش روایت‌های داستانی‌اش انتزاع می‌شود ببینیم، علی دشتی چنین می‌نماید: «بی‌تاب و بدگمان، آراسته و خوش‌لباس، رند و نظرباز، آداب‌دان و فرنگی‌مآب، دادخواه، حقیقت‌جو و حقیقت‌گو، مجبور مختار، خودنما و خوددستا، هوسباز و جذاب، پرمایه و سنجیده، خوش‌قریحه و خوش‌اخلاق، متکبر، منکر به عوالم معنوی، «حساس و سریع‌التأثیر»، معتمد به نفس، رمانتیست، آزاد و آزاداندیش، متفکر و منتقد، همه‌چیزدان، نظریه‌پرداز، شاکی، دمدمی‌مزاج، اهل قلم، شهرت‌طلب، زن‌دوست و زیبایی‌پرست، شعردوست و ایران‌پرست، عاشق فرانسه و عشق آناتول فرانس، صریح و صادق، هنرمند و طالب هنر، بی‌قرار و خستگی‌ناپذیر، نقال و مجلس‌آرا، جدی، شوخ، زیرک، ادیب و اندیشمند و سیاستمدار، دشمن تعصب و خشکی و نادانی و عاشق زندگی و زیبایی». جمع اضداد صفاتی که «صورت معنوی» خالقی در سیرت آفریده‌های خود است.

منابع:

- «پژوهشگران معاصر ایران»، هوشنگ اتحاد، فرهنگ معاصر، چاپ اول، تهران ۱۳۸۳
- «زبان‌شناسی و رمان»، راجر فاولر ترجمهٔ محمد غفاری، نشر نی، چاپ اول، تهران ۱۳۹۰
- «متفکران بزرگ زیبایی‌شناسی»، گردآوری الساندرو جوانلی (گروه مترجمان)، نشر لگا، چاپ دوم، تهران ۱۳۹۸
- «فتنه»، علی دشتی، سازمان چاپ و انتشارات جاویدان، چاپ هشتم، تهران ۱۳۵۱
- «جادو»، علی دشتی، انتشارات کتابفروشی ابن سینا، چاپ دوم، تهران ۱۳۳۳
- «کاخ ابداع»، علی دشتی (به کوشش دکتر مهدی ماحوزی)، انتشارات زوار، چاپ اول، تهران ۱۳۸۵

شکل‌های زندگی: مارکز و سال‌های وبا

زمان کش می‌آید

نادر شهریوری (صدقی)

مارکز در داستان‌های خود به ویروس‌های همه‌گیر و از جمله طاعون، وبا و... بعدی متافیزیکی می‌دهد و آن را تقدیری هولناک می‌داند که سرنوشت مردم را در مقیاسی وسیع رقم می‌زند. از نظرش ویروس‌ها همچون «...خطرهای ناشناخته مردم را غافلگیر می‌کنند و کیفیتی سرنوشت‌وار دارند و پدیده مرگ به مقیاس وسیع‌اند و علاوه بر همه اینها طاعون‌های بزرگ همیشه موجد افراط‌های بزرگ بوده‌اند، آنها مردم را وامی‌دارند تا عمر بیشتر بخواهند و همین مسئله به ویروس بعدی متافیزیکی می‌دهد[1]».

طاعون در «صد سال تنهایی» به صورت بی‌خوابی ظاهر می‌شود. در داستانی دیگر از مارکز به صورت ویروسی درمی‌آید که همه پرندگان را نابود می‌کند. به نظر مارکز آنچه به ویروس بعدی متافیزیکی می‌دهد، اضطراب «زنده‌ماندن» است، چون مرگ بسیار نزدیک می‌شود و آدمی بیش از هر زمانی خود را در معرض نیست‌شدن می‌بیند، تلاش برای زنده‌ماندن به شکل‌های مختلف بروز پیدا می‌کند. آدمی برای زنده‌ماندن گاه خود را ایزوله می‌کند، رابطه‌اش را با جهان به حداقل می‌رساند و «در خود» فرو می‌رود و گاه نیز «در خود» نمی‌ماند و می‌کوشد در رابطه با دیگری اضطراب متافیزیکی مرگ را فرونشاند.

«عشق سال‌های وبا» از جمله نوشته‌های مهم مارکز است که نویسنده آن را در آستانه شصت‌سالگی می‌نویسد. مارکز در این باره می‌گوید نمی‌توانستم آن را زمانی که جوان‌تر بودم بنویسم زیرا تجربه‌های بسیار لازم بود. «عشق سال‌های وبا» با مرگ آغاز می‌شود. خرمیا دوسنت آمور، عکاس شهر در شصت‌سالگی خود را می‌کشد تا به پیری نرسد. دکتر اوربینو، نزدیک‌ترین دوستش، قبل از شرکت در مراسم تشییع جنازه بر اثر سانحه‌ای غیرمنتظره -بالارفتن از درخت برای گرفتن طوطی دست‌آموزش- می‌میرد. داستان اگرچه با مرگ آغاز می‌شود اما با عشق پایان می‌پذیرد. تم اصلی و نیروی پیش‌برنده داستان عشق است. گویی میان عشق و مرگ رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد.

«عشق سال‌های وبا» به زمانی برمی‌گردد که دکتر اوربینو عاشق فرمینا، دختر زیبای شهر، می‌شود. او که از خانواده‌ای سرشناس است پزشکی خود را در پاریس به پایان رسانده و به شهر خود در کارائیب بازگشته تا حرفه پدرش را که او نیز پزشک بود، پی بگیرد. عشق دکتر اوربینو در «سال بد»، در سال‌های شیوع وبا رخ می‌دهد. در همان سال‌هایی که همه‌گیری وبا باعث مرگ پدرش می‌شود، دکتر اوربینو عاشق فرمینا می‌شود تا در عین حال خود را از تنهایی، اضطراب و درخودبودن رهایی بخشد. فرمینا پیشنهاد دکتر اوربینو را برای نزدیک به یک سال نمی‌پذیرد اما سرانجام به ازدواج با وی رضایت می‌دهد. عشق واقعی اما در جایی دیگر به حیات خود ادامه می‌دهد. فلورنتینو، شخصیت دیگر رمان، شخصیت اصلی رمان «عشق سال‌های وبا» است. او که از جوانی عاشق فرمینا است، عشقش به خاطر مخالفت پدر فرمینا بی‌نتیجه می‌ماند اما عشق درون فلورنتینو باقی می‌ماند، ریشه می‌دواند و شعله می‌کشد و حال پس از نیم‌قرن و یا دقیق‌تر گفته شود بعد از گذشت پنجاه و یک سال و نه ماه و چهار روز فرصتی پیدا می‌کند تا آن را این بار در موقعیتی نامناسب، در مراسم عزاداری دکتر اوربینو، به فرمینا که عمیقا عزادار فوت نابهنگام همسر خویش است ابراز کند: «فرمینا، بیشتر از نیم‌قرن در انتظار چنین فرصتی بودم تا بار دیگر وفاداری ابدی و عشق جاویدان خود را به تو ابراز کنم[2]». گستاخی فلورنتینو در بیان چنین جملاتی فرمینا را سخت می‌رنجاند. فرمینا او را از خود می‌راند و نفرینش می‌کند اما ماجرا به پایان نمی‌رسد.

مارکز در «عشق سال‌های وبا» به دو مقوله مهم «عشق» و «مرگ» می‌پردازد و رابطه میان آن دو را با «زمان» بررسی می‌کند. دکتر اوربینو چند روز قبل از سانحه‌ای که به مرگ وی منتهی می‌شود برای اولین بار حضور مرگ را حس می‌کند و با خود می‌اندیشد که زمان آن فرارسیده است: «پس از سال‌ها تلاش برای درمان بیماری و نجات‌دادن آنان از چنگال مرگ برای نخستین‌بار مستقیم به مرگ نگریست و احساس کرد مرگ هم به او خیره شده است. این امر به معنای هراس از مرگ نبود، هرگز از مرگ نمی‌هراسید بلکه نگران حضور این پدیده بود[3]». مرگ از نظر مارکز اگرچه به واسطه حوادثی چون شیوع غافلگیرانه ویروس‌ها و حوادثی مشابه می‌تواند بعدی متافیزیکی پیدا کند اما به ندرت با تأملاتی وجودگرایانه -اگزیستانسیالیستی- به «مرگ» می‌اندیشد. به نظرش مرگ طبیعی‌تر از آن چیزی است که واجد سویه‌های متافیزیکی باشد. از نگاه مارکز مرگ در هر حال امری طبیعی است که در چرخه زندگی پیش می‌آید و از آن گریزی نیست اما «عشق» مقوله دیگری است. به نظر مارکز با عشق زمان کش پیدا می‌کند و زندگی حیاتی دوباره پیدا می‌کند.

«عشق سال‌های وبا» با مرگ دکتر اوربینو آغاز می‌شود و داستان سپس با رجعت به گذشته و روایت سرنوشت شخصیت‌های داستانی دوباره به نقطه آغاز بازمی‌گردد. فرمینا بعد از تب‌وتاب اولیه ناشی از مرگ دکتر اوربینو به تدریج به فقدان وی عادت می‌کند و در عین حال به گذشته و اتفاق‌های سپری‌شده فکر می‌کند.

کم‌کم خشم و انزجارش از فلورنتینو کمتر می‌شود. زمان دل فرمینا را نرم می‌کند و او در خلال ملاقات‌ها و مکاتباتی که با فلورنتینو انجام می‌دهد، رابطه‌ای صمیمانه‌تر با وی پیدا می‌کند و در برابر اظهار علاقه‌های پیاپی فلورنتینو می‌گوید «بگذار زمان بگذرد تا ببینیم چه پیش می‌آید[4]». فرمینا با خود می‌اندیشد که از همان ابتدا که دختری دبیرستانی بوده به فلورنتینو کنجکاوی داشته و نمی‌دانسته است که کنجکاوی می‌تواند نشانه‌ای از عشق باشد. فلورنتینو اگرچه روابط زیادی با زنان داشته اما هیچگاه ازدواج نمی‌کند و فرمینا آن را نشانه‌ای از وفاداری صادقانه‌اش در اظهار عشق به خود تلقی می‌کند. عشق در داستان‌های مارکز همواره حضور دارد، اما مارکز در رمان «عشق سال‌های وبا» مسئله زمان و رابطه آن با عشق را مطرح می‌کند زیرا عشق این دو زمانی تجدید می‌شود که هر دو به پیری رسیده‌اند. آنها درست از جایی آغاز می‌کنند که پایان است، زندگی جایی شروع می‌شود که پایان آن است.

به نظر مارکز «عشق از اضطراب زمان می‌کاهد[5]». به بیانی دیگر عشق زمانی خاص می‌آفریند که تنها خود مسئولیت آن را به عهده می‌گیرد، این «ضد زمان» در درون زمان جاری رخ می‌دهد.

«عشق سال‌های وبا» اشاره به همین مسئله دارد. مارکز می‌گوید طاعون‌های بزرگ همیشه موجد افراط‌های بزرگ بوده‌اند، عشق ازجملهٔ افراط‌های بزرگ در زندگی است که اضطراب سپری‌شدن زمان را از بین می‌برد.

سرانجام فرمینا درخواست فلورنتینو برای سفری دریایی با یکی از کشتی‌های تحت مالکیت او را می‌پذیرد. سفر دریایی این دو آغاز می‌شود، سفری که ماهیتی عاشقانه دارد. «این کشتی با الهام از نخستین کشتی رودخانه‌ای، وفاداری جدید، نام گرفته بود. فرمینا نمی‌دانست این نام واقعا به خاطر سالگرد واقعه تاریخی انتخاب شده یا فلورنتینو به خاطر احترام به سفر فرمینا آن را این‌گونه نامیده است[6]».

«وفاداری جدید» نامی غیرمعمول است که می‌تواند یادآوری فلورنتینو به عشق و زنده نگه‌داشتن آن باشد.

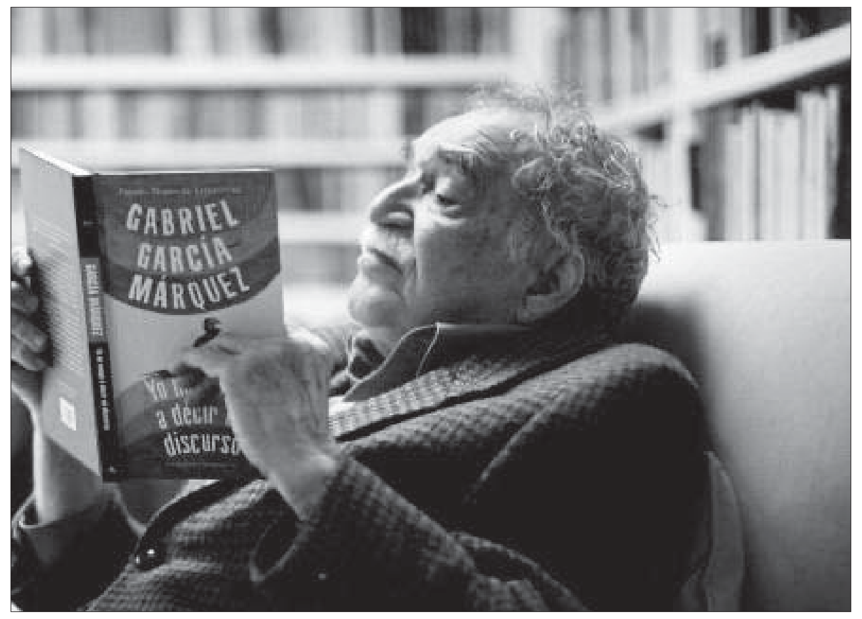
در آخر فرمینا معذب از مواجه‌شدن با آشنایان روی عرشه کشتی ترجیح می‌دهد تنها باشد. فلورنتینو موقعیت را درمی‌یابد و پرچم زرد را که علامت شیوع وبا است علم می‌کند تا مسافران از کشتی «وفاداری جدید» پیاده شده و مسیر خود را با کشتی دیگر طی کنند.

ناخدا پیامدهای خلاف قانون فلورنتینو را به وی یادآوری می‌کند اما فلورنتینو در تصمیم خود مصر است و از ناخدا می‌خواهد راه را ادامه دهد. «ناخدا با لحنی خشک و آرام می‌پرسد حرفی که می‌زنید جدی است؟ فلورنتینو پاسخ داد: از لحظه‌ای که به دنیا آمده‌ام هرگز تا این حد جدی نبوده‌ام[7]». ناخدا باز با حیرتی بیشتر می‌پرسد تا چه زمانی می‌توانیم این راه بی‌مقصد را ادامه دهیم. فلورنتینو که پاسخ این پرسش را از پنجاه و سه سال و نه ماه و چهار روز پیش می‌دانست در پاسخی نمادین می‌گوید تا ابد! ناخدا خیلی دیر اما بالاخره متوجه می‌شود که این زندگی است که حد و مرزی ندارد و نه مرگ.

پی‌نوشت‌ها:

۱. مصاحبه با مارکز، ترجمه محمدعلی صفریان

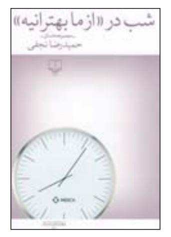
۲ تا ۷. «عشق سال‌های وبا»، ترجمه کیومرث پارسای



شب کور

از سایه‌ها و آدم‌ها

شرق: «یادداشت‌های سردبیر هایاتسک» نام رمانی است از روبرت صافاریان که در نشر مرکز منتشر شده است. آن‌طور که از عنوان رمان هم برمی‌آید، راوی این داستان سردبیر ماهنامه‌ای با نام هایاتسک است که به زبان ارمنی به معنای نگاه است. راوی، ژرژ هایراپتیان، سردبیر ماهنامه‌ای است که صاحب‌امتیاز و سرمایه‌گذارش آدم ثروتمندی با نام ساهاک خالاتیان است که درواقع کارخانه پلاستیک‌زنی دارد و در کارهای ساختمانی هم سرمایه‌گذاری کرده و دستی هم در واردات وسایل آشپزخانه دارد. اگرچه این فضا و آدم‌ها خیالی‌اند؛ اما یادآور بخشی از فضای فرهنگی این سال‌ها هم هست که سرمایه‌دارانی به دلیل آنکه موفقیت در کسب‌وکار ارضای‌شان نمی‌کند یا به دلایل دیگر، وارد فعالیت‌های فرهنگی و مطبوعاتی می‌شوند. ساهاک خالاتیان، در کنار مشغله‌های مختلفش، دلش می‌خواهد در جامعه ادبی ارمنی‌های ایران هم جایگاهی داشته باشد و به این خاطر شعر هم می‌نویسد که البته هیچ تعریفی ندارد؛ اما سردبیر ماهنامه مجبور است آنها را در مجله منتشر کند و هر بار برای چاپ‌کردن یا نکردن این شعرها با خود کلنجار می‌رود. صافاریان در این رمان تصویری از دفتر مجله و آدم‌هایش و نیز بخشی از دغدغه‌ها و مسائل ارمنی‌های ایران به دست داده است. دفتر این مجله در ساختمان قدیمی سه‌طبقه‌ای نبش یکی از شلوغ‌ترین چهارراه‌های شهر قرار دارد. ساختمانی قدیمی با پله‌های کثیف که چندین واحد دیگر به جز دفتر مجله در آن قرار دارد و هرکدام به کاری مشغول‌اند. در بخشی از این رمان می‌خوانیم: «این چند روز بدترین روزهای حیات هایاتسک بوده است. صبح پریروز آب ساختمان را قطع کرده‌اند و اخطاریه‌هایی هم داده‌اند که به علت بی‌توجهی به اخطارهای قبلی و عدم مراجعه به سازمان آب باید ظرف ۴۸ ساعت برای تسویه حساب به آن سازمان مراجعه کنیم. برای دیگران علی‌السویه است. داروخانه انشعاب جدا دارد. سلمانی از داروخانه آب می‌گیرد. طبقه بالای ما که خالی است و چیزی که زیاد دارد آب است، منتها کف اتاق‌ها. دادخواه هم از واحد خودش در این ساختمان به‌عنوان انباری استفاده می‌کند. می‌مانیم ما که آب نداریم و همین را کم داشتیم. از یک طرف از سقف‌مان آب می‌چکد و سقف دارد می‌ریزد از آن طرف برای ظرف‌شستن و دستشویی‌رفتن آب نداریم. مجله شماره ویژه سالگرد انقلاب را چند روز پیش با چند روز تأخیر به چاپخانه فرستادیم و حالا در فکر مطلب اصلی شماره بعد هستیم، یک شماره مانده به شماره مخصوص عیدمان. تا حالا هیچ مطلب مناسبی پیدا نکرده‌ام. مطلبی که هم زنده باشد و یک‌جور در ارتباط با جامعه و محیط دوروبرمان و هم از طرف دیگر تهیه و نوشتنش زیاد وقت‌گیر نباشد».



«شب در «ازمابهترانیه»» عنوان مجموعه داستانی است از حمیدرضا نجفی که مدتی پیش در نشر چشمه منتشر شد. نجفی داستان‌نویسی است که پیش‌تر داستان‌های کوتاهی از او در چند مجموعه منتشر شده بودند که با اقبال خوبی هم روبه‌رو شده بودند. «باغ‌های شنی» او در سال ۱۳۸۵ برنده جایزه گلشیری شده بود. کتاب بعدی او، «دیوانه در مهتاب» نیز در اواخر دهه هشتاد منتشر شده بود. بعد از چند سال او مجموعه داستان «شب در ازمابهترانیه» را منتشر کرده که شامل نُه داستان کوتاه است. در توضیحات پشت جلد کتاب درباره داستان‌های این مجموعه این توضیحات آمده که داستان‌های این کتاب «باهم‌پیوستگی ظریفی دارند و به همین خاطر جهانی پردامنه را مقابل روی مخاطب خود قرار می‌دهند. مضمون اکثر داستان‌ها ترس، راز و البته یک اتفاق مرموز است که با ضربه‌ای همراه می‌شود. اینکه سایه‌ها و آدم‌ها نامتمایز می‌شوند و صداهایی به گوش می‌رسد که انگار از اعماق یک تاریخ غیررسمی است. در این داستان‌ها، گاه راوی هم مبهوت سوژه‌ای می‌شود که در حال روایتش است. انگار از این جهان نیست و درعین‌حال به‌شدت به روزگار ما نزدیک است». عناوین داستان‌های این مجموعه عبارت‌اند از: «کلمات ترسناک»، «فقط یک قدم»، «صدا»، «آهو در پیاده‌رو»، «اتاق ازمابهتران»، «تفنگ چوبی»، «یوم‌الکپور»، «شب کور» و «یخ‌بندان». در بخشی از داستان «شب کور» می‌خوانیم: «نزدیک ظهر رخ داد. ناگهان دیدم چتربه‌دست و بی‌شلوار، حیران ایستاده‌ام در مکانی زیر آفتاب. اینجا کجاست؟ خورشیدی با درخشش فولاد، در هوای گرم و سمی، نه، سوزان و زهرآگین، من اینجا چه کار می‌کنم؟ چمدانم با امنیت و در کمال آرامش کنار پایم بر زمین است، زمینی که با سفال‌های چهارگوش پوشیده شده، خشت‌های پخته. چهاردیواری آجری، بلند و غم‌انگیز این زمین ناشناس را احاطه کرده. اینجا دیگر کجاست؟ آسمان آبی و پر از ابر ساحل دریای نروژ که بادهای دریای بارنتز در آن به همراه فریاد مرغان دریایی پافین و نوروزی می‌وزید و تا دریای شمال می‌رفت. با چه جادویی این‌طور مثل آهنی تفته در کوره آتش سفید شده؟ من داشتم در کوچه‌های تمیز و خاموش و خنک ورونِژ قدم می‌زدم. اینجا کجاست؟ هان! دو نفر به شکل اجنه از دخمه‌ای تاریک از گوشه‌ای بیرون آمدند. با این خورشید خشن، همه دالان‌ها سیاه و سایه‌ها تیره است. چیزی را به وضوح نمی‌بینم. شاید این اجنه راه را بدانند و یاری‌ام کنند. من یک نروژی‌ام که خورشید لطیف نیمه‌شب افق‌های صورتی قطب را ساعت‌ها و روزها نظاره می‌کنم...».

محمدآصف سلطان‌زاده
زمین زهری

«زمین زَهری» داستانی است از محمدآصف سلطان‌زاده که در نشر نی منتشر شده است. سلطان‌زاده نویسنده معاصر افغان است که پیش از مهاجرت در دانشگاه کابل داروسازی خواند و هم‌زمان با اوج حملات شوروی به افغانستان به ایران مهاجرت کرد. او مدت هفده سال در ایران زندگی کرد و علاوه بر کارهای مختلفی که می‌کرد در جلسات داستان‌خوانی رضا براهنی هم شرکت می‌کرد. او بعدتر در جلسه‌های داستان‌نویسی هوشنگ گلشیری هم شرکت کرد و داستان‌نویسی را جدی‌تر دنبال کرد. اولین مجموعه داستان او با نام «در گریز گم می‌شویم» در اواخر دهه هفتاد در ایران منتشر شد و در اولین دوره جایزه ادبی گلشیری در بخش بهترین مجموعه داستان انتخاب شد. سلطان‌زاده از ایران به دانمارک رفته است؛ اما همچنان به داستان‌نویسی مشغول است و در این سال‌ها کتاب‌های دیگری از او منتشر شده‌اند که آنها نیز با اقبال روبه‌رو بوده‌اند. «گاوهای برنزی» رمانی است که سلطان‌زاده چند سال منتشر کرد؛ رمانی که روایتی است از یک استحاله. «گاوهای برنزی»، داستان شهری است که به‌ناگاه سروکله گاوهایی در آن پیدا می‌شود که به دیگران هجوم می‌برند و شهر را در ترس فرو می‌برند. تعداد این گاوها همین‌طور بیشتر می‌شود و حضور ناگهانی‌شان در شهر تبدیل به یک بحران می‌شود. در «زمین زهری»، رد تجربه‌های مختلف نویسنده، جنگ و بحران‌های مختلف اجتماعی و تاریخی که به ارث برده دیده می‌شود. در بخشی از داستان می‌خوانیم: «از این پس دیگر در اینجا تنها نیستم و همراهی دارم؛ ولی روزانه ناچارم طنابی به پای او ببندم که به کوه و صحرا نزند، چون هنوز از تله‌های ماین پاک نشده‌اند. ولی قول داده‌ام که بهترین علف‌های کوه را برایش جمع کنم و بیاورم. قول دیگرم نیز این است که هرگز پالان بر پشتش نخواهم نهاد. می‌توانیم با هم حرف بزنیم. او حرف من را خواهد فهمید و من نگاه او را. علف و گیاه هم که فراوان است. عصر که می‌شود، وصیت‌نامه‌ام را تنظیم می‌کنم که اگر بر فرض روزی ماینی مرا در هوا پرتاب کرد، هر مقدار دارایی‌ای که از من به جا می‌ماند همه به این خرم برسد. نامش را گذاشته‌ام پتونی. مثل گل پتونیا بوی خاک می‌دهد. شب‌ها کابوس دوران جهان و پیشاجهاد و پساجهاد را می‌بینند. راهپیمایی‌های بی‌پایان. بارهای سنگین به گواهی جای‌های زخم بر پشتش. حتی بفهمی نفهمی جای زخم گلوله هم دارد، ولی سطحی. چه‌بسا هم اثر چَره هاوان و خمپاره و توپ باشد. به‌هرحال، از خواب می‌پرد و حتما مرا و این دره و کوهپایه را به یاد می‌آورد. حتما بستگانی را که در جهاد شهید شده‌اند در خواب به یاد می‌آورد. چه می‌شود کرد اینها از ذهن پاک‌شدنی نیستند».