روزنامه شرق

بازخوانی «تهران شهر بی‌آسمان» امیرحسن چهلتن به مناسبت بازنشر آن

در تاریکی روشنایی را پایید

استراحتگاه هگل، اثری از رنه مگریت

شیما بهره‌مند

«انتقاد واقعی و کارساز این است که کیفیت درونی زندگی زیر ستمی را که تحملش ناممکن است بیابی و عریان کنی؛ نشان دهی که حقیقت یک موقعیت تاریخی در چیست و چشم‌انداز آن کدام است.»[1] درست همان کارِ کارسازی که امیرحسن چهلتن در رمان مطرح خود، «تهران شهر بی‌آسمان» می‌کند. او از پسِ نیم‌قرن پرسونایی را از تاریخ ادبیات ما احضار کرد تا جهان «رجاله‌ها» را نشان بدهد. پرسونای رجاله نیم‌قرن پیش، از «بوف کور» هدایت سر در آورده بود، راوی بوف کور از طریق یک پستوی تاریک و دو دریچهٔ آن با دنیای رجاله‌ها ارتباط داشت. اما «تهران شهر بی‌آسمان» داستان دیگری است. روایتِ یک رجاله به‌نام کرامت، از ایادی شعبون بی‌مخ که «در تاریکی روشنایی را می‌پایید.» کرامت یک‌لاقبا شعبون بی‌مخ را که دیده بود، فقط هفده سال داشت. دو سالی می‌شد که از دکان حبیب بیرون آمده بود. بیکار می‌چرخید. توت‌پـزان بود، با رفقا رفته بودند فرحزاد توت بخورند. میان میدانچه ایستاده بودند و از چندمتری به درختی کارد می‌پراندند. کارد دست به دست می‌شد. کرامت همیشه به هدف می‌زد. شعبون همان‌جا او را دید. «دیده بود جوانکی با پشت لب سبز چطور چاقو را از این دست می‌گیرد و هنوز به دسـت دیگر نداده به یک اشـاره تیغه را آزاد می‌کند و تر و فرز به سمت هدف پرتاب می‌کند. او را دیده بود و پسندیده بود.» همان‌جا هم چاقویی خوش‌دست‌تر تحفه داده بود. زندگیِ دیگر کرامت از همان پای درخت توت پا گرفت و پایش به ماجراهای سیاسـی و باغچه بالاشهر و بساط منقل و حقه وافور باز شد و در تمام بزنگاه‌های تاریخی یک پای ماجرا بود. «شـعبون بی‌مخ می‌چرخید، می‌چرخید، می‌چرخیـد...» و کرامت و نوچه‌های دیگر را هم می‌چرخاند. تمام این لحظات از چشم کرامت روایت می‌شود. بدون ارجاع مشخص به تاریخ وقایع هم پیداست که کرامت از کدام غائله می‌گوید. «دوباره با وانت‌بار پلاکارد آورده بودند. چهارپایه هم بود. آدم‌های شیک‌وپیک با پالتوهای مشکی و کلاه‌های شاباگاه از آن بالا می‌رفتند و توی بلندگوی دستی حرف می‌زدند... صحبت از وطن بود و توطئه اجانب که به کمین نشسته‌اند تا همه‌چیزمان را بگیرند. اما شاه جوان‌بخت سایه‌اش بر سر ملت بود...» کرامت نگاه می‌کرد و «به یک تکان رگ گردن را از هر دو سـو می‌شکست. آدم‌ها عقب می‌نشسـتند و به قدوبـالای کرامت نگاه می‌کردنـد؛ مردانگیِ یک ملت تمام‌قد روبروی‌شان ایسـتاده بود.» و بعد «چاقوها! چاقوهای ضامن‌دار، با دسته‌های صدف، مزین به نقش زن، کوه، ستاره، نخل، دریا، قایق و باز هم زن!» به اذن شعبون به اشاره‌ای تیغه‌ها از غلاف بیرون می‌آمد. شعبون گفته بود مصدق با توده‌ای‌ها دسـت‌به‌یکی کرده تا شـاه را از مملکت بیرون کنند. «بنا بود پیرمرد همچین که پا را از کاخ می‌گذارد بیرون، حقش را بگذارند کف دستش... نیامد.» تا مرگ تختی، که چشم‌وچراغ شهر بود و «مرگ او هر مرگ دیگری را برای همیشه در ذهنش کم‌رنگ کرد.» سـربند این مرگ، کرامت از شـاه، از شعبون برید. «مرگ تختی کار را یک‌سره کرد. دور شاه خط کشید.» زمانه تغییر کرده بود. دیگر از قیصر و داش‌آکل خبری نبود. اما باز هم توده‌ای‌ها به خیابان آمده بودند. سـومکایی‌ها هـم بودند، بچه‌های بقایی هم. «برنامه این بود: غارت باشـگاه توده‌ای‌ها و دفتر روزنامه‌هاشـان.» گلوله و رگبار مسلسل بود. روی دیوارها نوشته بودند: یا مرگ یا مصدق. بین مردم احمد چکمـه‌ای را دیده بود، از یاران قدیم که می‌گفت «دوره ما تموم شد.» اما دوره رجاله‌ها تمام نشده بود. طیب هم کمی پیش‌تر بریده بود. کرامت با خود گفته بود «احدالناسـی نیست که توی پرونده‌ش یکی دو لکه سیاه نداشـته باشد. الحق که این ملت نجات پیدا کرد. همه تغییر کردند!» رجالگی اما هنوز ادامه داشـت. چهلتن به‌جای بازنمایی تاریخ در سـایه شخصیت کرامت، امکان‌پذیری رجاله‌ها را در تاریخ ردیابی می‌کند. اینکه رجالگی چگونه کار می‌کند. برخلاف تصور کلیشـه‌ای در ادبیات ما، چهلتن در مواجهه با فیگور لمپن، کلیتی یکپارچه به‌دست نمی‌دهد. جاهلِ پامنار و لات آب‌منگل با ادبیاتی ته‌شهری، لمپنِ «تهران شـهر بی‌آسمان» نیسـت. چهلتن، رجاله را در میدانی از نیروها ترسیم، و رجالگـی را به‌عنوان مجموعـه‌ای از امکان‌پذیری‌ها شناسـایی می‌کند. با خَلق این مجموعه اسـت که او می‌تواند مدار رجالگی را نشان دهد، اینکه این مفهوم تاریخی کلیتی تعریف‌پذیر نیست، انعطاف‌پذیر است و در هر لحظه از تاریخ، خود را به‌شکلی نشان می‌دهد. رجاله‌های هدایت متعفن بودند و طماع، بی پول و شهرت می‌دویدند. در همه‌شان ولنگاری و هرزگی بود. رجاله‌های چهلتن هم. آن‌ها شکل عوض می‌کردند از دورانی به دوران دیگر، اما شـهوت و شـهرت و پول سه نشانِ مدام‌شـان بود و البته شهوتِ سـلاخی. راوی بوف کور از دریچه پستوی تاریکش قصابی روبه‌رو را رصد می‌کرد و کرامت خود قصابی داشت و شیفته شهله‌کردن و سلاخی بود. اینکه «تهران شهر بی‌آسمان» هنوز از پس سالیان معاصر ما مانده است، به‌خاطر تصوری است که چهلتن از جهان ما می‌سازد. او با پس‌زدن کلیشه لمپن، مُدالیته یا روحیه رجالگی را نشان می‌دهد، با تاکید بر خُلق کرامت و عادات او. رجاله‌ها در وضعیت‌های مختلف تاریخـی در مکان‌ها و چهره‌های متفاوتی ظاهر می‌شـوند. آن‌ها نه ابژه‌های تاریخی‌اند، نه سوژه‌ها. رجالگی در تلقی اخیر، دیگر نه در شـمایل شـخصیت ظاهر می‌شود، نه رفتار اسـت و نه کنش. بلکه مجموعه‌ای اسـت از خصیصه‌های شخصیت یا کرونوتوپیی که توانمند است اما توان کنشـی ندارد. کرامت و همتایانش در عینِ دستیابی به‌حدی از قدرت و توان، خود دست‌نشانده‌هایی هستند که توان کنش ندارند. آنها به خدمت گرفته شده‌اند تا به‌اقتضای وضعیت واکنش‌هایی نشـان دهند. کرامت برخلاف تصور خودش نمی‌توانـد از زورش اسـتفاده کند، بلکه از زور او اسـتفاده می‌کنند. رجاله‌ها، در معرض امکان‌های مختلف، همواره در حال کنش‌اند اما درواقع ردای دیگری را به دوش می‌کشند. چهلتن تا حد زیادی توانسته به «رجاله‌ها» و «رجالگی»، جلوه‌ای از «داسـمان» یا کسانِ هایدگری ببخشـد. در قید کسان زیستن، خاصیت رجالگی است. داسمان، به‌صراحت سخن نمی‌گوید. از پسِ کنارهم‌چیدن یا مونتاژ همزمانِ عناصر مختلف اسـت که در تجربه‌ای متفاوت از حرکت خطی زمان، در اکنونِ ما درک می‌شود. چهلتن در رمان خود تعابیر کلیشه‌ای از گذشته را کنار می‌زند، اینجا گذشته دیگر «همچون فیلمی نیسـت که بر پرده ذهن، یا پرده زمان حال افکنده شود.» او ناتوانی ادبیات را از ساختن ایماژی از زمان، زمانِ تاریخی نشان می‌دهد، از این‌رو هرگونه داوری را در رمان به تاخیر می‌اندازد، تا تصوری از داسمانِ خاص رجالگی بسـازد. شاید ایده رمان این باشد که تاریخ ما، تاریخ «غیرت» است. اینکه هر کدام از ما در مدار تجربیات گذشـتگان قرار می‌گیریم و نه لزوما در امتداد خط فرضی تاریخ. به‌تعبیر هایدگر: «کسـان چیزی همچون سوژه‌ای کلی نیست که بر فراز سر کثرتی از سوژه‌ها معلق باشد.» مواجهه انتقادی با داسمان اما، «سقوط» اسـت. همراهی‌نکردن با تجربیات گذشته. سقوط از رسـم زمانه، که انسان را از داسـمان رها می‌کند. اما روی دیگر سکه، «پیشرفت» و گریز به کسان است. و این آخری کارِ رجاله‌ها است.کرامت «از بطون کارش سر در نمی‌آورد. کاری که می‌کرد این بود: در تاریکی روشنایی را می‌پایید.»

۱. بر مزار صادق هدایت، یوسف اسحاق‌پور، ترجمه باقر پرهام

بازخوانی «شرق بنفشه» شهریار مندنی‌پور پس از دو دهه

ناپدید نوپدید

پویا رفویی

ظرف حدودا سـه دهه اخیر، ادبیات داسـتانی ایران در سطحی وسیع و به اشکال مختلف، شخصیت‌های بسیاری را ناپدید کرده اسـت. فهرست ناپدیدشـدگان داستان‌های ایرانـی آن‌قـدر عریض و طویل اسـت که می‌تـوان از ژانر «ناپدیدشدگان» سخن به میان آورد: «سلوچ» دولت‌آبادی، «کاتـب» خانه‌روشـنان هوشـنگ گلشـیری، و «ذبیح» و «ارغوان» شرق بنفشه شهریار مندنی‌پور احتمالا از مشاهیر این ناپدیدشـدگان به شمار می‌آیند. انتشـار مجدد «شرق بنفشـه» مندنی‌پور بهانه و نمونه خوبی است تا با گذشت بیش از بیست سال از پدیداری این داستان کوتاه اثرگذار، در احوال ناپدیدان داستان اخیر ایران نظر کنیم.

راوی «شرق بنفشه» در ظاهر ماجرایی عاشقانه را بازگو می‌کند کـه طرفین آن- ذبیح و ارغـوان- با علامت‌گذاری کتاب‌های ادبـی خاصی مثل «بـوف کـور»، «آناکارنینا»، «لیلی و مجنون» و «دن کیشـوت» بـرای یکدیگر پیام‌های عاشقانه می‌نویسند. فضای شاعرانه شیراز توام با نثر تغزلی مندنی‌پور، قرائن بسـیاری به‌دسـت می‌دهـد تا مخاطب اقناع شود که با داستان عاشـقانه‌ای سروکار دارد. با آن‌که محمود دولت‌آبادی و هوشنگ گلشیری در نگارش داستان ناپدیدان فضل تقدم دارند، «شرق بنفشه» مندنی‌پور نمونه بهتری از این ژانر مفروض به حسـاب می‌آید. دلیل این امر آن است که در این داسـتان دو نفر ناپدید می‌شوند و راوی در بزنگاه داسـتان و با زبان آمیخته به طرز شـعری حافظ، خبر از آن می‌دهد که شـخصیت‌ها محو شـده‌اند. در آغاز داستان با متون رمزآلودی سروکار داریم: «مثل الهامی، ناگاه دیدم که زیر بعضی از حرف‌های کلمه‌های کتاب نقطه‌ای گذاشته شـده. نقطه‌ها به رنگی میانه بنفش و نیلی بود.» در ادامه راوی حروف علامت‌دار را کنار هم می‌نشـاند و به متن نامه‌های ذبیح و ارغوان دسـت پیدا می‌کند. همه این رمزگـذاری و رمزخوانی‌ها هم در فضـای کتابخانه‌ای رخ می‌دهد که به‌قول راوی از هفتصد سال پیش به این طرف معماری آن دست‌نخورده باقی مانده است. به‌عبارتی، فضا تمهیدی می‌شود تا دریابیم که ماجرا از عصر حافظ تا زمان وقوع رویدادهای داستان، تنها یک ماجرا است و به‌تعبیری «یک قصه بیش نیست.» البته مندنی‌پور دو مکان دیگر را نیز در «شرق بنفشه» برجسته کرده است: حافظیه و گورستان. حافظیه با پیرمرد فال‌فروش و رفت‌وآمدهایش اندک نشانی از حافظ و جهان شـعری‌اش به‌دست نمی‌دهد. هرچه در خواندن داسـتان پیش می‌رویم، قرائن بیشـتری به دست می‌آوریم که راوی، همان حافظ غزل‌سرا است که در میانه دهه هفتاد شمسـی ژانر ادبی خود را تغییر داده است و در این زمان به‌جای غزل، داستان کوتاه می‌نویسد. اما قبرستان جایی است که مادر ذبیح - شخصیت عاشق داستان- را در آنجا دفن کرده‌اند. این مکان به‌تدریج به میعادگاه عاشق و معشوق مبدل می‌شود. به‌اقتضای شرایط زمانی، کتابخانه و حافظیه از امکان خاص قبرستان برخوردار نیستند. ذبیح در پیچ‌وواپیچ زندگی روزمره نقاش ساختمانی فرهیخته‌ای شده اسـت که به کتاب و ادبیات دلبستگی شدیدی دارد و در طرف مقابل، ارغوان دانشـجوی رشـته ادبیات فارسی است. در فضای دانشگاه تصور دیگری از ادبیات رواج دارد و از خلال نامه‌ها پیداسـت که متن مکتوب در نظر ذبیح و اسـتادان ادبیات فارسـی از زمین تا آسمان تفاوت می‌کند. در داسـتان مطالب و ارجاعات متعددی درباره «وصال» و «فراق» و رابطه این دو مفهوم با «ازل» و «ابد» می‌خوانیم. درنهایت، عاشق و معشوق از قید تن رها می‌شوند و به مقام ناپدیدی نائل می‌آیند و به خیل کثیری از جماعت ناپدیدان ادبیات متاخر ایران می‌پیوندند. پرسـش اینجا اسـت که از چه‌رو ادبیات به‌جای آن‌که ناپدیدان را هویدا کند، یا شرایطی را رقم زند که نادیدنی‌ها دیدنی شـوند، میل به ناپدیدسازی مخلوقات خـود پیدا می‌کند. درواقع، بخش جالب‌توجهی از شخصیت‌های ادبی دوران خاصی از تاریخ اخیر ایران در ستون آگهی گمشـدگان جای گرفته‌اند. بازخوانی داستان مندنی‌پور مجال مغتنمی اسـت تا میل به ناپدیدسـازی را بازنگری کنیم و از کجا که ردی از آنها نیز بتوان پیدا کرد.

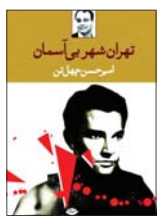
برخلاف همه نشـانه‌های دال بر این‌که «شرق بنفشه» داستانی عاشقانه است، مکان‌ها و میدان نیروهای متن خبر از چیز دیگری می‌دهد. بزنگاه روایت، ناپدیدشـدن ذبیح و ارغوان اسـت. بدون این اتفاق داستان از محرک اولیه برای روایت‌شـدن برخوردار نیست. اما لازم است در محرک‌های دیگری کـه روایت از کنار آنها به‌سـادگی می‌گذرد، اندکی بیشتر تامل کنیم. ذبیح وقتی به نزد پیرمرد فال‌گیر حافظیه می‌رود و جایی نزدیک به گـور، در کنار آجرهایی چهارصد ساله، تحت نظارت نگهبان‌های حافظیه فال می‌گیرد، فالش غزل «نماز شـام غریبان چو گریه آغازم» از آب در می‌آید. و البته از دل صحبت‌هایی که ردوبدل می‌شود درمی‌یابیم که فال‌گیر دوسـت ندارد این غزل را برای ذبیح بخواند. شیراز «شرق بنفشه»، دگرگونی یافته است. بر دیوارها حالا به‌جز شعارهای انقلاب، جملات دیگری نیز نقش بسته است. در جای دیگری از داستان می‌خوانیم که ذبیح کوپن‌های مادر متوفایش را می‌فروشـد. لب‌کلام این‌که بـه گواهی قرائن، دورانی به‌سر رسیده و دوران تازه‌ای هنوز جا نیفتاده است. امکان بسـیاری از رفتارها منتفی شده اسـت. امور زیادی بی‌معنی شده‌اند. لازم است متن زندگی مجددا رمزگذاری شـود و از منطق‌الطیر عطار گرفته تا دن‌کیشوت سروانتس جملگـی طـوری خوانده شـوند کـه در امتـداد مفهوم جدیدالولاده فرهنگ قرار گیرند. از این منظر تاریخ، سیاست و هنر در هم ادغام می‌شوند و پس از جرح‌وتعدیل‌هایی به فرهنگ مبدل می‌شوند. راوی به دفعات به‌اقتضای روایت به مخاطبان خود یادآوری می‌کند که عشاق «شرق بنفشه» از قید تـن رسـته‌اند. در انتها هم می‌بینیم کـه آنها بخار می‌شـوند و از آنها چیزی به‌جز کلماتی علامت‌گذاری‌شده در آثـار ادبـی به‌جـا نمی‌مانـد. علاوه‌بـر این در سـبک داستان‌نویسـی مندنی‌پور با هیستری کلمات مکرر مواجه هستیم. نمونه‌های«سایه سرو سرو»، «دو جفت چشم سرد سـرد»، مصداق‌هایی از این تکنیک مکررنویسی هستند. در ساختار سنجیده و معمارانه «شرق بنفشه»، این تکرارها از یک طرف با متن‌های رمزگذاری‌شـده ذبیح گره خورده‌اند، و از طـرف دیگر با دو مـار که در پایان داسـتان، مقدمات ناپدیدی عاشق و معشوق را فراهم می‌کنند. دلالت دیگری را هم می‌توان افزود. کلمات مضاعف‌سازی‌شـده، حاکی از آن‌اند که زبان تازه‌ای در آسـتانه نضج‌گرفتن اسـت. زبانی که به‌محض پدیداری، ناپدید می‌کند. نشانه‌های محوشدن مختص به ناپدیدشـدن ذبیـح و ارغوان نیسـت. از کمی قبل‌تر می‌بینیم که ذبیح از ارغوان می‌خواهد تا چسب‌های شیشه را از پشـت پنجره‌اش پاک کند. این چسب‌ها یادآور بمباران هوایی دهه قبل است. در جای دیگری ذبیح نقشی را محـو می‌کند که خود بـر دیوار خانه یکی از مشـتریان نقاش سـاختمانی کشیده است. ذبیح که پیش‌تر از نوشتن بر دیوارهای فضای بیرونی صرف‌نظر کرده اسـت، حال از نقش چهره‌ای بر دیوار درونی خانه‌ای نیز چشم می‌پوشد. او تنها می‌تواند با رمزگذاری متون ادبی، جایی برای خود باز کند که البته چنین جایی به هیچ کار جز به کار محوشـدن نمی‌آید. در «خانه روشنان» گلشیری نیز که در آستانه دهه هفتاد شمسـی به نگارش درآمده است، فرایند مشابهی را شاهدیم. کاتب (دهه هفتادی) با محوشدن از شاعر (دهه شصتی) فاصله می‌گیرد. به این‌ترتیب احتمالا بتوان فرضی را مطرح کرد که بنابراین، روایت داستان ایرانی تغییر مسیر می‌دهد. دیگر راوی، شخصیتی را خلق نمی‌کند، بلکه این شخصیت‌ها هسـتند که با ناپدیدشدن خود راوی را به تنها مرجع وجودی خود مبدل می‌کنند.حافظِ مندنی‌پور، حافظ نثرنویس دهه هفتادی، نمی‌توانـد «به یاد یار و دیار بگرید زار»، زیرا از قبل ماهیت مکان تغییر یافته است. این می‌شود که در همان شـیراز خود نماز شـام غریبان به‌جا می‌آورد. درواقع، روایتی شبه‌عاشقانه بدیلی است برای توجیه آن‌که موجودات نابجا و نابگاه باید هرچه زودتر زحمت را کم کنند و به هیأت کلمه درآیند. آن‌هم، نه کلماتی «نوپدید»، بلکه مابازاهایی باشند برای بدن‌های «ناپدید». بدین‌سان است که میدان نیروهای تازه، امکان‌پذیری واحدی موسوم به «کنش فرهنگی» را محقق می‌سـازند. در این معنـی، مندنی‌پور داسـتان عاشـقانه خود را به پای فرهنگ شبه‌مکتوب باز- رمزگذاری‌شـده خود قربانی می‌کند. «شرق بنفشه» هرچه باشد، داستانی عاشقانه نیست. برخلاف روایت عاشقانه در ادبیات مدرن، در «شـرق بنفشـه»، نه زندگی بیماری تولید می‌کند و نه نشـانه‌ها به خلق معنایی تازه منجر می‌شود. عشاق به هیچ آسـتانه‌ای نمی‌رسند. عاشق بدون میانجی و ابتدابه‌ساکن با تکیه بر مکتوبات پیشین، متن عاشقانه‌اش را خلق می‌کند. درواقع، هیچ‌یک از طرفین رابطه عاشـقانه در برخـورد به موانـع از محدودیت‌های خود از شـناخت طرف مقابل آگاه نمی‌شـود. ارغوان برای ذبیح حامل هیچ رازی نیسـت. این عاشـق دهه هفتادی به‌جای رازآلودگی محبوبش، خودش رمز تولید می‌کند. برای رمزگشـایی هم به چیزی جز ناپدیدشدن نیازی نیست. ذبیح در مکان‌هایی مثل حافظیه و کتابخانه که بر سر راهش سد می‌سازند، به قبرسـتان پناه می‌برد و همان‌جا اسـت که بر مزار مادرش «بی‌بی عطری» درمی‌یابد معشوق ارزش زیستن ندارد و این دو می‌توانند ناپدید شـوند و به علائمی مبدل شوند که در کتاب‌های ادبی زیر بعضی از کلمات حک شـده‌اند. مقارن با این سیاسـت ذبیح «شرق بنفشه»، در عرصه فرهنگ نیز تحولات مشابهی رخ می‌دهد. نویسنده ایرانی می‌آموزد که بر مزار مادر (زبان مادری)، یا با تصلب فرم‌ها نثر بنویسد و به‌بهای ناپدیدسازی شخصیت دردسرساز روایت خلق کند، و یا با فرسایش نحو و اضمحلال بیان، شعر بیافریند. گذشته از این، در داسـتان شخصیت حاشیه‌ای دیگری هم هست: «یک زمانی، مندنی‌پور نامی، ساده‌لوح، برای این کتابخانه‌ها رمان خریـده بود.» برخلاف این شـگرد داستان‌نویسـان مدرنیسـت که خـود در دل روایت حضور پیـدا می‌کنند، «مندنی‌پور» داستان، رمان‌هایی را به کتابخانه آورده است کـه به‌زعم راوی از کتابخانه خارج شـده‌اند. راوی با رمان سـروکار چندانی ندارد، او می‌خواهـد ذبیح و ارغوان را به کتاب تذکرةالاولیا ضمیمه کند. در پایان به نظر می‌رسد که کار را به اتمام رسانده است و از نتیجه‌اش نیز رضایت دارد. «شـرق بنفشـه» نمونه‌ای درخور از متن دورانی است که «نوپدید»های آن «ناپدید» می‌شوند.

رویداد

بازنشر آثاری از چهلتن و مندنی‌پور در آستانه نمایشگاه کتاب

ماه در نیمروز

در آستانه نمایشـگاه کتاب امسال چند کتـاب مهم از ادبیات داسـتانی ایران که سـال‌ها پیش منتشـر شـده بودند و مدت‌ها بود که امکان انتشـار نداشتند تجدیدچاپ شده‌اند. آثاری از امیرحسن چهلتن و شهریار مندنی‌پور این‌روزها در انتشـارات نگاه و مرکز به چاپ رسیده‌اند تا بعد از سال‌ها باز هم این آثار در دسـترس مخاطبان باشند. «تهران، شـهر بی‌آسـمان» و «ساعت پنج برای مردن دیر است» دو کتاب از امیرحسـن چهلتن‌اند که هردو توسط نشر نگاه تجدید چاپ شده‌اند. «تهران، شـهر بی‌آسـمان» رمانـی از چهلتن اسـت که درواقـع یکی از سـه‌گانه تهران اوسـت. چهلتن همواره در آثار مختلفش به تاریخ و شهر توجه داشته و در «تهـران، شـهر بی‌آسـمان» نیز حضور این دو مضمون دیده می‌شوند. در روایت این رمان یک جاهل چهره‌ای محوریـت دارد و پدیده لمپنیسـم در روایت به تصویر کشـیده شـده است. «سـاعت پنج برای مردن دیر است»، مجموعه داسـتانی از چهلتن اسـت کـه این نیـز بعـد از سـال‌ها امکان انتشـار یافته و به چاپ سـوم رسیده اسـت. این مجموعه شامل ۹ قصه با نام‌های «سـاعت پنج برای مردن دیر است»، «تصادف محض»، «زنی چای درسـت می‌کرد»، «زنی به ماه عسـل می‌رود»، «زنی در وبترین ایستاده بود»، «زنی روی چمن‌ها نشسـته اسـت»، «نویسـنده در پاگرد آخر»، «دارالشفاء» و «یک سونای داغ» است. ویژگی‌های



اصلی آثار چهلتن در داستان‌های این مجموعه نیز دیده می‌شود. در بخشی از قصه اول کتاب که عنوان مجموعه نیز برگرفته از نام همین داستان است: «زن آمده بود و رفتـه بود. خط نور از درز باریـک میان لته‌ها پـرده را اریب می‌برید. صبح از پشت شیشه‌های کدر باز هم درخشـان بود. مادر آمد؛ گفت: بیدار نمی‌شـوی؟ پس‌زمینه پهنه آب بود. رود می‌شـد اما صدایی نداشت. گیـج بود و فقط بو را می‌شـنید. مادر نـان گرم می‌کرد. دماغـش را خاراند. آنجا بالشی سرخ بود و پلی که از روی جاده‌ای می‌گذشـت. آب دریا بالا آمد و او چرخید...». «شـرق بنفشه»، «آبی ماورای بحار» و «ماه نیمروز» نیز آثاری از مندنی‌پور هسـتند که پیش از این و در دهه‌های هفتاد و هشـتاد منتشـر شـده بودند و حالا در انتشارات مرکز تجدیدچاپ شـده‌اند. «شرق بنفشه» ازجمله آثار مهم مندنی‌پور اسـت که مهم‌ترین ویژگی‌های آثار مندنی‌پور در آن دیده می‌شوند. مندنی‌پور در آثارش زبان و فرمی قابل‌توجه دارد و «شـرق بنفشه» از این حیث اثری مهم به‌شمار می‌رود. «آبی ماورای بحار» مجموعه داسـتانی است شـامل یازده داستان کـه این‌روزها به چاپ هفتم رسـیده است. در پشـت جلد این کتاب آمده: «کابوس‌هایم همیشـگی‌اند. اما وقتی خودم به پـای خودم آمـده‌ام به این دنیای نحس کلمات، که ارواح اشیا و آدم‌هایند، به‌طمع کام‌گرفتن از کلمات، دیگر چه جای گله.» «ماه نیمروز» نیز مجموعه داسـتانی است از مندنی‌پور که هشت قصه را دربر گرفته و در نشر مرکز به چاپ هفتم رسیده است.

کندو - ۲

کله

احمد غلامی

محسـن مسـافرچی گفـت: «سـگ‌پدر اعصابمو خورد کرد.» هوشـنگ هِری گفـت: «یه‌حب بنـداز بـالا درسـت می‌شـه.» قهوه‌چی گفت: «واسـه‌چی هر روز با یکی گلاویز می‌شی؟» مسافرچی گفت: «تف به این کار، دستتو مث گداها جلو این و اون دراز کنی، آخرشم هرچی در میاری باید خرج این لگن کنی!» هوشنگ هری گفت: «هی گازو می‌بندی به نافش، خب ماتحتش رو می‌ذاره زمین.» قهوه‌چی استکان چای را گذاشت جلوشان. مسافرچی گفـت: «از اولم دلم نبود سـوارش کنم. گفت دربسـت، دودل شـدم.» قهوه‌چی گفت: «خب گیرش چیه؟» مسـافرچی با مشت کوبید روی میز و گفت: «تف به گور پدرش!» همه برگشتند. خجالت‌زده گفت: «شرمنده، خیلی داغونم!» رفت تو خودش. احمد چترباز آمد تو. مثل کرکس نگاهی به همه میزها انداخت تا هرکجا سفره پهن است همان‌جا بنشیند. وقت ناهار نبود. روی میزها جز چای چیزی نبود. روبه‌روی مسافرچی نشست و گفت: «کاسـبی چطوره داداش!» مسـافرچی نشنید. شاید هم شنید و جوابش را نداد. مسافرچی که گوشه سبیل‌هایش را می‌جوید به قهوه‌چی گفت: «برم کلانتری؟» تا اسم کلانتری آمد، هوشنگ هری از ترس خودش را جمع‌وجور کرد. قهوه‌چی گفت : «واسـه‌چی بری کلانتری، به کسـی زدی؟» مسـافرچی کلافه گفت: «نه‌بابا!» احمد چترباز چایش را هورت کشید و گفت: «از دست ما کاری برمیاد داداش؟» مسافرچی باز جوابش را نداد. احمد چترباز شـاکی شـد، زل زد توی چشم‌های او تا صدایش را درآورد و دعوا راه بیندازد. اما مسافرچی تو خودش بود. قهوه‌چی گفت: «می‌شـه یه‌کلام بگی چه مرگته؟!» مسافرچی گفت: «نکنه بره کلانتری، تو دردسر بیفتم؟» هوشنگ هری گفت: «از من می‌شنوی هرچی شده پاتو کلانتری نذار!» قهوه‌چی گفت: «ای‌بابا اول بذار بگه چی شده، بعد نسخه بپیچ!» مسـافرچی گفت: «نمی‌خواستم سوارش کنم.» قهوه‌چی گفت: «اینو صدبار تا حالا گفتی، بعدش چی شد؟» گفت: «اومد جلو نشست.» قهوه‌چی گفت: «خب اینم گفتی، بعدش...» گفت: «یه ساک آبی دستش بود!» قهوه‌چی گفت: «خب، بعدش...» هوشـنگ هری گفت: «توش پر جنس بود؟» مسافرچی جوابش را نداد. قهوه‌چی گفت: «زبون به دهن بگیر ببینم چه مرگشـه!» مسـافرچی گفت: «زیرچشمی به ساکش نگاه کردم. گفت، می‌خواهی بدونی این تو چیه؟ گفتم من راننده‌م، مفتش که نیستم! از اولم نمی‌خواستم سـوارش کنم. گفت، ولی می‌دونم دوست داری بدونی این تو چیه! گفتم، داداش پیاده‌شو، نه پول می‌خوام نه دنبال شر می‌گردم.» هوشنگ هری بلند شـد، کفش‌های پاشنه‌خوابیده‌اش را پوشید و لخ‌لخ‌کنان رفت نزدیک‌تر نشست. مسافرچی گفت: «در ساک رو باز کرد و گفت، نگاه کن این کله زنمه!» احمد چترباز نیم‌خیز شـد که از جا بلند شود، گفت: «مفت می‌گه بابا!» قهوه‌چی گفت: «بشین احمدخان ببینم چی می‌گه!» مسـافرچی گفت: «زانوم می‌لرزید، موهای سیاهشو دور دسـتش پیچیده بود، گفت شبا این‌جوری با موهاش بازی می‌کردم. زدم رو ترمز و گفتم پیاده شـو، وگرنه می‌رم پیش پلیس. خندید و گفت، نامردی نری، همین الان برو. منو می‌ترسـونی! می‌گم همدسـت منی، می‌گم زنمو تیکه‌تیکه کردم، تو هم پول گرفتی هر تیکه‌شو یه‌جا بندازی.» دسـت‌های مسافرچی می‌لرزید. گونه‌هایش خیس عرق بود، مثل آدمی که تب داشت. احمد چترباز گفت: «نامردو می‌بردی کلانتری!» مسافرچی جوابـش را نداد. قهوه‌چی گفت: «چکار کردی؟» گفت: «بردمش بیرون شـهر پیاده‌ش کردم و زدم به چاک.» همه سـاکت شدند. گفت: «یعنی بهتر بود می‌بردمش کلانتری؟» کسـی جوابش را نداد. هوشـنگ هری زد روی میز و گفت: «اسـکولت کرده بابا!» بعد خندید و خندید، ریسـه رفت، کج شـد و افتاد کف قهوه‌خانه و بریده‌بریده گفت: «می‌شناسمش، اسکولت کرده!» همه شوکه شدند و چشم دوختند به او. قهوه‌چی گفت: «پاشو بنال ببینم جریان چیه؟» گفت: «یه‌بار تو تاکسی دیدمش. سوار شد. داشتم می‌رفتم یافت‌آباد جنس بخرم. نشست کنار راننده و همین فیلمو بازی کرد. هر دو یافت‌آباد پیاده شدیم. داشتم از جلو می‌رفتم که رسید و گفت، واسه جنس اومدی تو این جهنم؟ جوابشو ندادم. گفت، نترس بابا این کله الکیه، هرجا بخوام مفت برم این کلکو سوار می‌کنم. گفتم، تو رو علی راسـت می‌گی؟ در ساک رو باز کرد و کله رو انداخت زمین.» احمد چترباز گفت: «چه جونورایی پیدا می‌شـن!» مسافرچی بهت‌زده همه را نگاه می‌کرد. از اینکه دستش انداخته بودند خیلی شاکی بود.

هوشـنگ هری گفت: «راننده‌تاکسیا همشـون اسکولن!» مسافرچی گفت: «خفه‌شو بنگی!» بعد یک‌دفعه زد زیر خنده و گفت: «حرف نداری هوشـنگ‌خان!» قهوه‌چی گفت: «خدا رو شـکر واسه صنار کرایه بوده.» مسـافرچی گفت: «خدایی نمی‌دونین چی کشـیدم! پام نمی‌کشید برم خونه، تو چشم زن و بچه‌م نگاه کنم. خدایا شکرت!» بعد بلند شد و گفت: «از صبـح کار نکردم، بزنم بیرون شـاید دو زار گیـرم بیاد.» احمد چترباز گفت: «منو تا یه‌جایی ببر!» مسافرچی گفت: «انگار امروز هرچی چترباز به تور ما می‌خوره!» خندید و از قهوه‌خانه زدند بیرون.

قهوه‌چی استکان‌ها را جمع می‌کرد. هوشنگ هری برگشت سر جای همیشـگی‌اش و گفت: «یه چایی!» قهوه‌چی برگشـت و بـه او زل زد. هوشـنگ هری سیگاری درآورد و گذاشت گوشه لبش و چندبار فندک زد که روشن نشـد. قهوه‌چی آمد جلو. فندکش را گرفت، تکان‌تکان داد، زد و آتش را گرفت و گفت: «راس گفتی؟» گفت: «دروغم چیه؟» قهوه‌چی گفت: «بگو به‌جون مینا!» مینا، زنش بود که از دسـتش ذله شده و رفته بود. گفت: «بی‌خیال شـو!» قهوه‌چی گفت: «راس گفتی؟» گفت: «نه!» قهوه‌چی عصبانی شـد و گفت: «واسـه‌چی دروغ گفتی؟» گفت: «خب دلـش می‌خواس یکی بهش دروغ بگه!» قهوه‌چی گفت: «تو علم غیب داری؟» هوشنگ هری خمار شده بود. سیگار از گوشه‌لبش افتاد روی میز. دست برد سیگارش را بردارد که قهوه‌چی مچش را گرفت و گفت: «چرا رنگش کردی؟» هوشنگ مچ دستش را کشید و فریاد زد: «رنگش نکردم لاکـردار! مگه رحم نداری، مگه مروت نـداری، مگه نمی‌دیدی چه‌جور جلزولز می‌کرد! دلـت می‌خواس تا آخر عمر الکی‌الکی زندگی کوفتش بشـه! هان!» بعد که دید قهوه‌چی جوابش را نمی‌دهد، فریاد زد: «خب بگو... دلت می‌خواس زندگی رو واسـه زن و بچه‌ش سیاه کنه، یه‌جنازه می‌افتـاد رو خـودش و زن و بچـه‌ش که چی بشـه!» قهوه‌چی گفت: «خیلی‌خب، حالا واسـه من دور بردار!» سـیگار را برداشـت و گذاشت گوشه‌لب هوشنگ هری و