نگاهی به کتاب «یاکوب فون‌گونتن» آثروبرت والزر

تسلیم اراده یا تعلیق خواست

ماهان سیارمنش: روبرت والزر بعد از مرگ بود که جایگاهش را در ادبیات مدرن به دست آورد. اگرچه تعدادی از معاصرانش همچون رابرت موزیل، فرانتس کافکا و والتر بنیامین در زمان زندگی‌اش به ستایش از او پرداختند، در سال ۱۹۶۰ و بعد از انتشار نسخه‌های خطی بسیار کوچکش بود که به شهرت دست یافت.

رمان «یاکوب فون‌گونتن»، دفترخاطرات یک دانش‌آموز در مدرسه‌ای برای خدمتکاران است که پیش از این داری شهرت قابل ملاحظه‌ای بر و ناموری‌اش در این سال‌ها کاستی پذیرفته است. او در ابتدای مدخلش می‌اندیشد که چه اتفاقی بر سرش می‌آید: «آدم اینجا چیز زیادی یاد نمی‌گیرد. کمبود معلم داریم. ما بسرپچه‌های آموزشگاه کمبود معلم داریم. ما بسرپچه‌های آموزشگاه بنیامینا به جایی نخواهیم رسید. یعنی همه ما در زندگی آینده‌مان موجوداتی خواهیم شد بسیار حقیر و توسری‌خور. کاری که آنها با ما می‌کنند درست بالا این است: فروکردن صبر و اطاعت تحت گلاه‌ها. ما دو خصیه‌ای که نوید موفقیتی اندک می‌دهد یا اصلا هیچ موفقیتی به دنبال ندارد...» (صفحه ۷).

یاکوب از فرزندان یکی از اعضای شورای شهر استان است و در طلب آزادی. از خانواده خود جدا می‌شود تا بتواند به تجلیی رویگار بگذراند. پاره‌ای از منتقدان معتقدند که یاکوب با آنکه سعی می‌کند از تحت تسلط درآمدن بگریزد، وارد مدرسه‌ای سلسله‌مراتبی می‌شود و مدیر را می‌دارد که در نرفش پر او ظاهر شود. چون سه پدر و نه معلمان مدرسه‌اش از هیچ آزادی‌ای برخوردار نبودند و همین جست‌وجوی یا آزادی است که او را به مدرسه‌ای می‌کشاند که نظام سلسله‌مراتبی در آن اهمیت بالایی دارد. طبق گفته یاکوب، مدرسه بنیامینا در عصر کشاکش کبر افتاده و شهر اطرافش در کشاکش با جمهوری‌خواهی است، اطرافی که اصلش برابری تمام انسان‌هاست. یاکوب از زبان برادرش می‌گوید که برابری نوعی برده‌داری است. چون افسرا از ارتباط‌گیری با آدم‌ها لازمه برابری آزادی است، محروم می‌کند. چون توده ایدئال‌هایی ندارد، به بندگی درآمده‌اند و هیچ فرصتی برای نشان‌دادن آزادی خود در اختیار ندارند. یاکوب به کار این پارادوکس جمهوری‌خواهی روبه‌رو شده، خواب می‌بیند خدمتکاری شده که سرور نوشوشش است. «البته در این کره خاکی یک چیزی هست که بهش می‌گویند پیشرفت، اما این فقط یکی از هزار دروغ‌هایی است که کاسبکارها شایع کرده‌اند تا بتوانند با وقاحت و بی‌رحمی هرچه بیشتر از توده‌ها پول دربیاورند. توده‌ها بردگان روزگار ما هستند و فرد برده افکار عمومی. هیچ چیز جز زیبا و طراز اولی وجود ندارد. زیبایی و نیکی و درستی را باید در خیابان بیستی، یکو بیستیم، بلندی خواب و خیال بیافی‌ی؟» (صفحه ۸۱). خدمتکار، سرور سرنوشتش است. چون آزاد است به هر آن که احتیاج دارد، کمک برساند. قیاسی که یاکوب از خود به دست می‌دهد تصادفی نیست. صبح خدمتکاری نمونه است. کسی که خود را وقف رستکاری دیگران کرد، کسانی برای رستکاری به او نیاز داشتند، ولی او به کسی دیگر نیاز نداشت. خدمت‌کردن نیازی به فداکاری ندارد. برعکس او از تبدیل به فردی می‌کند که نه کسی متوجه حضور او می‌شود و نه محدود به یک مکان باقی می‌ماند. یاکوب معتقد است یک خدمتکار به ابدیت دسترسی دارد، چنان‌که هیچ‌گاه کارش تمام و یا کامل نمی‌شود. دو مشخصه‌ای که در دروس مدرسه بر آن تاکید می‌شود، صبوری و اطاعت هستند. هیچ‌کدام از این دو منوط به تسلیم اراده یا تعلیق خواست نیست، بلکه هر دو تعمدی‌ترین خصوصیات هستند و سوژه را وادار می‌کنند که همه به حال و هم به آینده نظر داشته باشد.

روجیل توبیاس، از منتقدان این اثر، معتقد است یاکوب میان دو حالت متن تقسیم شده است. در یک وجه، در جهانی که نشان می‌دهد، شرکت می‌جوید. از طرف دیگر، این جهان را از دور و نقطه‌ای مناسب به پای خواننده آشکار نیست. خلق می‌کند. او هم خودکاوست و هم دیگرکو. اگرچه در تمام داستان از اول‌شخص استفاده کرده است و به‌فهرگیری از شیوه دیگرکو را غیرممکن می‌سازد. یاکوب همزمان دانش‌آموزی در مدرسه است که درباره‌اش می‌نویسد و هم نویسنده‌ای که رؤیای آنجابودن را در سر می‌پروراند؛ این دو نوع رویکرد را نمی‌توان به‌طور کامل از یکدیگر جدا کرد. چنان‌که درون این دفترخاطرات، او سوژه‌ای است که هم خاطرات را روایت می‌کند و هم روایت می‌شود. اندیشه انسان را از دیگران خود و او را در جهان می‌گیرد. اندیشه انسان را از دیگران خود و او را در جهان عملی، باید از اندیشه روگردان و از کلمات -که ما را در خود محبوس می‌کنند- جدا شد. بنابراین یاکوب باید برای شروع زندگی جدید، از نوشتن احتراز جوید تا در جهان اندیشه زندانی نشود و در نتیجه بتواند با جهان آزاد بیرون از خود ترکیب و فردی عملی واقع شود. چنان‌که کراوس به یاکوب می‌گوید: «... من دیگر دارم می‌روم، می‌روم با به جهان بکذارم؛ می‌روم سر کار. امیدوارم تو هم به‌زودی مجبور شوی همین کار را کنی. مسلما هیچ چیزی نمی‌کنی. آرزو می‌کنم. ضربه‌ای بخورد به آن عقل ناقصت و بروی بالا...» (صفحه ۱۹۶). گویی وقتی یاکوب از ما دور می‌شود و نقش خدمتکاری خود را می‌پذیرد تا به کسی کمک کند، دیگر همان راوی ما نیست که فقط به اندیشه‌های خود قدرت تجسم می‌بخشد. او ماموریت خود را که همانا خدمت به خلق است، به ما نشان می‌دهد.

یاکوب فون‌گونتن
روبرت والزر
ترجمه ناصر غیاثی نشر نو

مروری بر «هوموفابر» اثر ماکس فریش

تقدیر علیه اعداد

شرق: «هوموفابر» نوشته ماکس فریش از مهمترین رمان‌های قرن بیستم در زبان آلمانی است که زندگی مهندس دانش‌فابر را روایت می‌کند. اوکه به جهان‌بینی عقل‌گرایانه باور دارد به اطلاعات موافچه با دانشگاه عاشقانه در باورهایش دچار می‌شود. از این‌روست که در اثر داستان چنین می‌خوانیم: «وسیتم در صورتی که بمیرم؛ همان اعداد را نامه‌ها و دفترهایم باید از بین بروند. هیچ چیز آن حصت ندارد. در دنیا بون. بون بورن... در نور. در شروق پایدار می‌مانم و با علم بسه ایکه من در نور روی زمین زیر آسمانت و دیرا حل می‌شوم. باید یایداری کرد. یا به عبارت دیگر ابدیت در لحظه. ابدی‌بودن: در وجود بوده‌ام. پرداخت ماکس فریش به مسئله جوبت انسان مدرن در رمان ستوونی است. او خود در خطابه‌ای که در مراسم دریافت جایزه ادبی زوریخ در سال ۱۹۵۸ ایراد کرد از تنهایی انسان سخن گفت: «من به سبب هراسی که از تنهایی دارم، می‌نویسم. اگر در تاریکی آواز می‌خوانم دلیل آن دشمن است؛ و علت این هراس به اعتقاد فریش به‌هوتی است. مدرن است. حس تفوقچی، مترجم این رمان در مقدمه خود از عنوان رمان آغاز می‌کند و می‌گوید که در تئوری مدرنیسم‌شناسی قدیم: «هوموفابر» به «انسان عمل‌گرا» خطاب می‌شده است در مقابل مفهوم «هومولوژن» به معنای «انسان بازیگر» یعنی کسی که نقشی را که بر عهده‌اش نهاده‌اند بازی می‌کند. در فرن بیستم ماکس شلر و هانا آرنت مفهوم فلسفی تازه‌ای به آن دادند. آنها در ادامه تکامل فرضیه داروین، انسان را حیوانی تکامل‌یافته و از «حیوان ابزارساز» یا «حیوان عمل‌گرا» نام نهادند». «ماکس فریش برای معرفی موجودفرین رمان خود این عنوان را برگزید و نام شخصیت اصلی رمانش را تیز والترفابر گذاشت. مهندس والتر فابر انسانی است که به سرنوشت و تقدیر اعتقاد ندارد و همه مسائل دنیا را از دریچه علم رفتی می‌نگرد. او به این باور است که تمام اعداد مهم‌اند. به روح و سرنوشت و دنیای دیگر و به طور کلی هرچه که ملموس نیست. اعتقاد ندارد و معتقد است انسان می‌تواند سرنوشت خود را چون بنا درنظرفرق عاقلانه ریاضی و آمار تعیین می‌کند. او سرنوشت را مجموعه پیش‌آمدهایی می‌داند که قابل محاسبه و بیش‌بینی‌اند. اما شگفت آنکه خود او بر اثر یکی از همین تصادف‌های قابل پیش‌بینی از پا درمی‌آید. در انتهای این رمان روزشمار زندگی و آثار ماکس فریش آمده است. فریش متولد ۱۰ ماه به ۱۹۱۱، دانش‌آموخته رشته زبان آلمانی و معماری است. او با رمان جوانی ادبی مختلفی را دریافت کرده است از جمله جایزه کنراد فردیناند مایر در سال ۱۹۳۸، جایزه ویلهلم رابه در ۱۹۵۵ و نیز جایزه ادبی شهر زوریخ در سال ۱۹۵۸. همان سالی که از او دو اثر «بیدارمان و آتش‌افروزان» و «خشم‌گران فلیپ هونس» منتشر شده بود. در این روزشمار اتفاقات جالب زندگی او ازجمله دیدارهایش با چهره‌های سرشناس و تاثیرگذار نیز آمده است که از جمله آنها دیدار او با برتولت برشت در زوریخ است و سال ۱۹۲۸. زبان رمان «هوموفابر» که در جایی مقطوع و بدون فعل است تمایلاتی واقعیات روزگار خود است و همان طور که مترجم اشاره می‌کند فریش آن را «سبوه دفتر خاطرات نوشته است و جمله‌هایی را بدادشت کند که به متن تلگرام بیشتر شباهت دارد. «این جمله‌ها ویژگی دیگری نیز دارند: اغلب بدون فعل‌ها به کار برده می‌شوند. آن شیوه نشان می‌دهد که فابر سبه فعل که اجرا، جمله را به انجام می‌دهد، اعتقاد ندارد. فریش خوب می‌داند در جوامع صنعتی امروز که همان ابزارساز» نام نهادند-. «ماکس فریش برای معرفی موجودفرین رمان خود این عنوان را برگزید و نام شخصیت اصلی رمانش را تیز والترفابر گذاشت. مهندس والتر فابر انسانی است که به سرنوشت و تقدیر اعتقاد ندارد و همه مسائل دنیا را از دریچه علم رفتی می‌نگرد. او به این باور است که تمام اعداد مهم‌اند. به روح

هوموفابر
انسان ابزارساز
ماکس فریش
ترجمه حسن نقره‌چی
نشر نیلوفر

یک کتاب، دو نویسنده: واهمه‌های بی‌نام‌ونشان غلامحسین ساعدی به‌روایت احمد غلامی و اکبر معصوم‌بیگی

کارناوالِ ترس

بازگشت شبحِ ساعدی میان مردم

احمد غلامی: ساعدی پایان‌ناپذیر است و مجموعه داستان «واهمه‌های بی‌نام‌ونشان» یکی از نشانه‌های پایان‌ناپذیری او است. به‌طور اتفاقی با این کتاب آشنا شدم. پشت وبترین یک کتاب‌فروشی چشمم به آن افتاد. واکنش اولیه‌ام جزیی خز این بود که مگر ساعدی کتابی هم به این نام دارد؟ حدود سه دهه پیش بود، زمانی که برخی از جریان‌های سیاسی سابهٔ غلامحسین ساعدی را هم با تیر می‌زدند. با شوق توی کتاب‌فروشی رفتم و کتاب را خریدم. خریدن کتاب ده دقیقه طول کشید. اما خواندن آن چیزی حدود ده سال بعد اتفاق افتاد. شاید اگر آن روزها، در آن روزهای پُرشتاب و شعار آن را می‌خواندم این‌گونه شیفته‌اش نمی‌شدم. با کنار آیام. شبح ساعدی داشت به میان مردم بازمی‌گشت. «واهمه‌های بی‌نام‌ونشان» پرآست از اشباحی که ساعدی آن را به‌وضوح دیده است. اشباحی از جنس خود او که در حال بازگشت به میان مردم بودند. اولین بار که داستان‌های «واهمه‌های بی‌نام‌ونشان» را خواندم، برایم بی‌شباهت به داستان‌های رئالیسم جادویی مارکز نبود. خاصه داستان «سعادت‌نامه». اما داستان «آرامش در حضور دیگران» چیز دیگری بود. داستانی در قد و قواره داستانی بی‌بدیل. به‌راستی داستان‌های ساعدی به جند بار خواندن می‌ارزد. ازجمله همین داستان‌های «واهمه‌های بی‌نام‌ونشان». عجیب است نویسندگان ایرانی که کارهایشان ارزش چند بار خواندن داشته باشد اندک‌اند. اما آثار ساعدی نه‌تنها به چند بار خواندن می‌ارزد، بلکه در دور خواندن می‌توان نکته تازه‌ای در آن پیدا کرد». با اکبر معصوم‌بیگی، «واهمه‌های بی‌نام‌ونشان» را همزمان با هم دوباره خوانده‌ایم. آن‌هم از پس سال‌های دور و با تجربیاتی متفاوت.

احمد غلامی: مجموعه داستان «واهمه‌های بی‌نام‌ونشان» را که می‌خوانیم اولین چیزی که به ذهن می‌رسد آنکه انگار این داستان‌ها با نویسنده‌اش ارتباط دارند و فارغ از نسبت با ساعدی نیستند.

اکبر معصوم‌بیگی: درست است. خیلی‌ها تاکیدشان بر این بوده که یک فضای روان‌شناختی برکار ساعدی حاکم است و این فضا متاثر از شغل ساعدی بوده و درس پزشکی که خوانده، و چون با این سامان سروکار داشته و اغلب در بیمارستان روزبه با رازی با عددای روان‌پریش یا روان‌نژند سروکار داشته که از نظر جامعهٔ موجود دارای تعادل روانی نبودند، طبیعتاً تحت‌تاثیر آنها بوده است. ولی در عین حال، ساعدی نویسنده‌ای است که به نظر می‌رسد به دلیل عقاید اجتماعی‌اش، اینکه ظرفدار تحول اجتماعی است و طبعاً از سکون و محافظه‌کاری گریزان، اساساً باید آدم خوش‌بینی باشد. یعنی آدم تلخی نباشد. باید به آینده نظر داشته باشد و این‌قدر به حال توجه نکند و سیاهی نبیند. شاید بتوان گفت شیخ‌وار معدود نویسنده‌هایی باشد که در مسلک اجتماعی خودش آدمی خوش‌بین است و نظر به آینده دارد. اما در داستان‌هایش فرق می‌کند. با این حال، نسبت محکمی بین خودش و داستان‌ها وجود دارد، حتی در زندگی شخصی‌اش هم همین‌طور است. به یک نکته باید توجه تام داشت. ساعدی از معدود نویسندگان ایرانی است که در آثارش در عین توجه به مسائل اجتماعی، توجه ام به این مسائل وجود دارد: تنهایی، پیری، وانهادگی، عزلت، زوال، طردشدگی. نداشتن جذابیت برای دیگران و... . غرضم این است که لزوماً نمی‌شود این نگاه را به شغلش یا سوگرش یا ادمهای خاص تقلیل داد و واضح است که ساعدی با ادمهای خودش هم درگیر بوده است.

نکته دیگر اینکه مضمون و لایت‌موتیف (نقش‌مایه) و تمانیکی که در کارهای ساعدی هست چیست؟ آنچه در کار ساعدی هست و ساعدی را به نحو زیادی از اکثر نویسنده‌ها ممتاز می‌کند، مسئله تنهایی و ترس از غریابه و غریبه‌هاست. برای نمونه، در تمام داستان‌های او این مجموعه را ذکر می‌کنم: «دو برادر» و «سعادت‌نامه». در «دو برادر» یک زندگی ساکن را شما هم‌بیم. برادر بزرگ به بهانهٔ بیماری با هر چیزی دیگری اکثراً از کار کردن آن می‌زند. کتاب می‌خواند، سیگار می‌کشد. روزنامه می‌خواند و به هر حال تُن به کار نمی‌دهد و برادر کوچک چورکش او در زندگی است. بیرد و از برادر کوچک می‌خواهد که برود و کار بکند. اما دخالت‌های بیجا نمی‌کند. خودش را کنار می‌کشد و اجازه می‌دهد تصمیم‌ها و کارکردها و رفت‌وآمدهای زندگی را بکند. این جنبه از کار ساعدی از او را از بسیاری از اجتماعی‌نویسان ما متمایز می‌کند. یعنی آن تصوری را که نسبت به هر اجتماعی‌نویس باید داشته باشید که خوش‌بینی را ترسیم کند. در کار ساعدی نمی‌بینید.

اکبر معصوم‌بیگی: ساعدی جامعه و آدم‌هایش را تصویر می‌کند. بهترین تصویر را هم می‌دهد. در اکثر کارهای ساعدی، یک پایان‌بندی کلی نمی‌بینید که به زور بخواهد آن خوش‌بینانه را ترسیم کند. چون به جامعه و تاریخ نعهد دارد و یک بحران شدید را درمتن جامعه و آدم‌هایش می‌گیرد. اما دخالت‌های بیجا نمی‌کند. خودش را کنار می‌کشد و اجازه می‌دهد تصمیت‌ها و کارکردها و رفت‌وآمدهای زندگی را بکنند. این جنبه از کار ساعدی از او را از بسیاری از اجتماعی‌نویسان ما متمایز می‌کند. یعنی آن تصوری را که نسبت به هر اجتماعی‌نویس باید داشته باشید که خوش‌بینی را ترسیم کند. در کار ساعدی نمی‌بینید.

احمد غلامی: آدم‌های ساعدی غالباً با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کنند و همواره نوعی مرگ‌آهی در آنها وجود دارد. اما بیش از آن‌که از مرگ بترسند، از خود زندگی بترسند و همین ترس زندگی هم‌راس با ساعدی می‌شود. ترس ساعدی از خود زندگی به‌معنای زندگی هم‌راس دارند. ترس تنها یا عنوان ساعدی می‌شود. ترس از خود زندگی به‌معنای زندگی هم‌راس دارند. اکثر کارهای ساعدی دچار فروپاشی می‌شوند و این فروپاشی ناشی از این امر است که آنها ناگزیر می‌شوند تصمیم بگیرند و انتخاب کنند و با تصمیم بگیرند و انتخاب کنند، آنها را دچار اضطراب و دلهره می‌کند. پس با دو مفهوم ترس و دلهره روبه‌رو هستیم. ترس در معنای کی‌یر کگوری، اجتناب از امکان‌های تهدیدآمیز است که از بیرون وارد می‌شوند. ترس در معنای کی‌یر کگوری، اجتناب از امکان‌های تهدیدآمیز است که از بیرون وارد می‌شوند. اما دلهره دلهره‌ای است که از درون می‌جوشد. دلهره دلهره‌ای است که از درون می‌جوشد. ترس در معنای کی‌یر کگوری، اجتناب از امکان‌های تهدیدآمیز است که از بیرون وارد می‌شوند. این مفهوم ترس در کارهای ساعدی منطبق با دیدگاه کی‌یر کگور است. اما دلهره دلهره‌ای است که از درون می‌جوشد. ترس در معنای کی‌یر کگور می‌گوید مسئله انسان است که با کارهایش، در کار ساعدی نمی‌بینید. مسئله این است که ما کارهایمان را انجام می‌دهیم. همین کمدی ایرانی است. آنچه در کار ساعدی نمی‌بینید. همین کمدی ایرانی است. آنچه در کار ساعدی نمی‌بینید. بلکه پذیرش زندگی و چشم در چشم زندگی ایستادن و باورداشتن به یک خواست را می‌بینیم. زمانی که سرهنگ فرمان می‌دادند و فرمان می‌برده در حالت آرامش و سکون بوده. اما زمانی که وضعیتش تغییر می‌کند و دیگر نه فرمان می‌دهد و نه فرمان می‌برد، نمی‌تواند سکان خودش را نگه دارد و سکانش کج و معوج می‌برد. همین دوران است که بحران زندگی‌اش شروع می‌شود و انانیه و خانه و زندگی و مرغداری‌اش را می‌فروشد و می‌رود پیش دخترانش، مه‌لقا و ملیحه. اما همان ذم که به این تصمیم می‌رسد که با دخترانش زندگی کند به‌نگاهی استحکام می‌کند. اشتباه کرده و از کارش پشیمان می‌شود. بالاخره آن مرغداری و خانه، زندگی روزمره‌ای را برایش تزریق داده بود که می‌توانست آنجا سکونش را ادامه دهد. اما پشیمانی فایده‌ای ندارد و اینجاست که بحران‌های سرهنگ شروع می‌شود. همین‌جاست که منیژه می‌گوید خود شما گفتید باید جیزهایی باید اتفاق افتاده بذیرفت. درواقع به شخصیت خودش باداوری می‌کند که برای پیشرفت باید به یک باور چسبید. اگر می‌خواهیم آرامش داشته باشیم. آن آرامش به این نیاز دارد که یک باور را با شور دنبال کنیم. من احساس می‌کنم منیژه، یک‌قهرمان این مجموعه داستان است و شاید افراط نباشد اگر بگویم در داستان‌های دیگر ساعدی نمی‌توانیم جهرهای مثل منیژه ببینیم که این‌گونه شجم در جشم زندگی دارد و از واهمه‌ها تُهی است و اگر هم واهمه‌ها را می‌بیند خاکستر نشین می‌شوند و به کداری روی می‌آورند. اینجا هم مثل داستان «دو برادر»، با دو برادر روبه‌رو هستیم. کبوا دغدغه ذهنی ساعدی است که یک‌جور هابیل و قابیل معاصر را در داستان‌هایش بسازد و این دوگانه تاریخی را در بطن داستان‌های امروزی وارد کند. این برادرها در داستان «گـ.ا» هم وجود دارند. در این داستان، برادرها مثنی دو قطب ناهمنام هستند که همدیگر را دفع می‌کنند و تنها جیزی که می‌تواند بین آن برادرها خشونتی به وجود بیاورد، ماترکی است که از این بیرزن باقی مانده و ازقضا خُرد و حقارت‌بار است و این حقارت‌باری ماترک در داستان نشان می‌دهد که ما به جز جنس آدم‌هایی روبه‌رو هستیم؛ آدم‌هایی که حقارت آن به تباهی می‌دهد و به این حال، دائم در جستن هستند. از این‌روست که کیوبا از واقعیت خودش فاصله می‌گیرد و به یک‌گونه واقافیت تبدیل می‌شود و کارش به تیمارستان می‌کشد. در نهایت می‌بینیم همه عناصر و شخصیت‌های داستانی در «آرامش در حضور دیگران»، به‌نوعی ادامه شخصیت‌هایی هستند که در داستان‌های دیگر ساعدی دیده‌ایم: مرد جوان، مرد جسم‌آبی، دکتر، منیژه و دیگران. تفاوت و یک‌گونه شخصیت منیژه در پایان داستان خود را به‌خوبی نشان می‌دهد. وقتی ساعدی داستان‌های دوخشان داستان را رقم می‌زند، پایانی که در داستان‌های خودش و حتی داستان‌های فارسی هم نظیر ندارد. منیژه می‌آید پردوها را رسیدیم که سرهنگ دوباره به زندگی برمی‌گردد.

معصوم‌بیگی: در عین حال که در پایان‌بندی داستان «آرامش در حضور دیگران» درآمیختگی انسانی در کار است، پایان‌بندی داستان به این صورت است که پایان‌بندی در کار نیست که منیژه با آب بیاورد: از این‌رو او در کف دست خودش آب را می‌آورد. می‌دانیم که آب در فرهنگ ایرانی و در فرهنگ‌های دیگر، سمبل پاکی و زلالی و پاکیزگی و بی‌غشی است. شخصیت منیژه هم به‌عنوان شخصیتی یک‌به این اثر ساعدی، بی آنکه به‌اندازهٔ یک مثقال کلیشه‌ای را رقم بزند، نجات‌بخش است. آن نقطه مرکزی است که کل شخصیت‌های داستان گرد این محور به‌تعبیر کی‌یر کگور، «ایمان» و به‌تعبیر ساعدی «نقطه مرکزی تات» امید، می‌توانند بایستند تا از استعدادهای زمینی‌بودن خارج می‌شوند. این نکته‌ای است که داستان‌های ساعدی را متمایز می‌کند.

معصوم‌بیگی: شما در هیچ داستان‌نویس دیگری این میزان از غرایب را نمی‌بینید. نه‌فقط غرایبی که بیرونی هستند بلکه خود آدم‌ها که به‌صورت غرایب درمی‌آیند. یعنی فقط وقایع و تافت و زمینهٔ داستان‌ها نیستند که غرایب را پدید می‌آورند. خود آدم‌ها انگار دچار مسخ می‌شوند. مثل داستان «گ.ا» ساعدی که آدم‌ها انگار دچار مسخ شدند و به موجوداتی که نمی‌خواهند تبدیل می‌شوند. یعنی این حالت مسخ در آدم‌های ساعدی جنان انگار فضای می‌افتد که با وجود غریب‌بودن، ما این‌ها را به‌عنوان موجوداتی مسخ‌شده که به جیز دیگری تبدیل شده‌اند، باور می‌کنیم. این روندی است که کوبیه به خود «طوبی» اتفاق می‌افتد. گرجه طبیعی نیست. این اتفاق در کارهای ساعدی متمایز است؛ یعنی به‌صورت غرایب درآمدن آدم‌هایی که خودشان از غرایب وجود دارند. یک‌جور مسخ و دگردیسی اتفاق می‌افتد و آدم‌ها را از ماهیت معمول خودشان (امرار نداریم معمول) بیرون می‌آورد. یعنی جیزی دیده می‌شود. جنان‌که در کارهای ساعدی در مورد کسانی که دچار جنون می‌شوند، نمی‌توانیم بکوییم به جنون مبتلا شدند. با معیارهای ماست که سرهنگ «آرامش در حضور دیگران» دچار جنون می‌شود. ظاهرا مسخ نمی‌تواند آن شرایط را توجیه کند. اما بقیه می‌توانند تحمل کنند و با آن کنار بیایند. یعنی دیگران علی‌رغم همه کشاکش‌هایی که پیدا می‌شوند، سرانجام می‌توانند با شرایط کنار بیایند. پس جوان جشم‌آبی، مهلت، مه‌لقا و ملیحه می‌توانند با این شرایط کنار بیایند. اما سرهنگ نمی‌تواند. بنابراین نمی‌توان گفت جنون دیوانگی است، بلکه یک‌جور دیگرگونه شخصیتی را می‌بینیم. می‌توان طور گفت شیوهٔ ساعدی اراده افسانه‌ای را نقل می‌کند، ولی افسانه‌ای که در واقعیت اتفاق می‌افتد. با این‌طور بگوییم که آن حقیقت در ذهن یا ذهنی که در واقعیت خودش را نشان می‌دهد، به این ترتیب در هم قفل می‌شوند. ساعدی کاری می‌کند که آن عناصر غریب میان بزنده و گرم موازی این دو قطب، برای خواننده به‌عنوان یک‌جزء از عناصر و شخصیت‌های داستان شکل باوردیذیر پیدا کند.

غلامی: بروبم سراغ دو قصه «گـ.ا» و «خاکسترنشین‌ها» که انگار به‌نوعی در ادامه هم هستند. در قصه «گـ.ا» بیرزنی هست که مدام از کارهایش گله می‌کند و او را به کاری وادار می‌کند. اما دخالت‌های بیجا نمی‌کند. خودش را کنار می‌کشد و اجازه می‌دهد شخصیت‌ها و کارکرد با دیگران کار خودشان را بکنند. این جنبه از کار ساعدی او را از بسیاری از اجتماعی‌نویسان ما -جنان‌که شما تک‌تک‌شان را اسم آوردید- متمایز می‌کند. یعنی آن تصوری را که نسبت به هر اجتماعی‌نویس باید داشته باشید که خوش‌بینی را ترسیم کند. در کار ساعدی نمی‌بینید.

غلامی: جالب است که روایت دو داستان «دو برادر» و «سعادت‌نامه» افسانه‌ای است، اما در بستر واقعیت شکل می‌گیرد. اما واقعیتی هست، وقایع واقعی است، اما لحن روایت افسانه‌ای است و در این داستان‌ها

معصوم‌بیگی: این پارادوکس در داستان‌های ساعدی اتفاق می‌افتد و اتفاقاً پارادوکس بسیار خوبی هم است. در داستان‌نویسی جهان هم جیزی است که در ذهن‌شان وجود دارد. در اینجا هم بسا با آدم‌هایی روبه‌رو هستیم که رو به جنگل ایستادند که پُر از جیاهو و واهمه و غرایب است. زنی درآیه که نسبت به شوهرش جون‌ترا است و در ازای فضای دیگری، از پنجره بیشتی به دشت که رو به زندگی باز می‌شود، نگاه می‌کند. همچنین پارادوکس مرگ و زندگی را هم اینجا داریم. نکته مهم این است: آدم‌هایی که ساعدی آدم‌هایی داشته باشیم. آن آرامش به این نیاز دارد دو برادر روبه‌رو هستیم که یکی برای گداها دعا جاپ می‌کند و برادر دیگر که مفت‌خور است و تلاش می‌کند به‌شکلی اکل‌وار از برادرش ارتزاق کند و زمانی که اینجا تدبیرآمیز است که از بیرون وارد می‌شوند. این مفهوم ترس در کارهای ساعدی منطبق با دیدگاه کی‌یر کگور است. یعنی مفهوم ترس در کارهای ساعدی منطبق با دیدگاه کی‌یر کگور است. این مفهوم ترس در معنای کی‌یر کگوری، اجتناب از امکان‌های تهدیدآمیز است که از بیرون وارد می‌شوند. اما دلهره دلهره‌ای است که از درون می‌جوشد. ترس در معنای کی‌یر کگوری، اجتناب از امکان‌های تهدیدآمیز است که از بیرون وارد می‌شوند. در کارهای ساعدی منطبق با دیدگاه کی‌یر کگور است. اما دلهره دلهره‌ای است که از درون می‌جوشد. ترس در معنای کی‌یر کگور می‌گوید مسئله انسان است که با کارهایش، در کار ساعدی نمی‌بینید. مسئله این است که ما کارهایمان را انجام می‌دهیم. همین کمدی ایرانی است. آنچه در کار ساعدی نمی‌بینید. بلکه پذیرش زندگی و چشم در چشم زندگی ایستادن و باورداشتن به یک خواست را می‌بینیم. زمانی که سرهنگ فرمان می‌داده و فرمان می‌برده در حالت آرامش و سکون بوده. اما زمانی که وضعیتش تغییر می‌کند و دیگر نه فرمان می‌دهد و نه فرمان می‌برد، نمی‌تواند سکان خودش را نگه دارد و سکانش کج و معوج می‌برد. همین دوران است که بحران زندگی‌اش شروع می‌شود و انانیه و خانه و زندگی و مرغداری‌اش را می‌فروشد و می‌رود پیش دخترانش، مه‌لقا و ملیحه. اما همان ذم که به این تصمیم می‌رسد که با دخترانش زندگی کند به‌نگاهی استحکام می‌کند. اشتباه کرده و از کارش پشیمان می‌شود. بالاخره آن مرغداری و خانه، زندگی روزمره‌ای را برایش تزریق داده بود که می‌توانست آنجا سکونش را ادامه دهد. اما پشیمانی فایده‌ای ندارد و اینجاست که بحران‌های سرهنگ شروع می‌شود. همین‌جاست که منیژه می‌گوید خود شما گفتید باید جیزهایی باید زندگی‌اش را رقم بزند. درواقع به شخصیت خودش باداوری می‌کند که برای پیشرفت باید به یک باور چسبید. اگر می‌خواهیم آرامش داشته باشیم. آن آرامش به این نیاز دارد که یک باور را با شور دنبال کنیم. من احساس می‌کنم منیژه، یک‌قهرمان این مجموعه داستان است و شاید افراط نباشد اگر بگویم در داستان‌های دیگر ساعدی نمی‌توانیم جهرهای مثل منیژه ببینیم که این‌گونه جشم در جشم زندگی دارد و از واهمه‌ها تُهی است و اگر هم واهمه‌ها را می‌بیند خاکستر نشین می‌شوند و به کداری روی می‌آورند. اینجا هم مثل داستان «دو برادر»، با دو برادر روبه‌رو هستیم. کبوا دغدغه ذهنی ساعدی است که یک‌جور هابیل و قابیل معاصر را در داستان‌هایش بسازد و این دوگانه تاریخی را در بطن داستان‌های امروزی وارد کند. این برادرها در داستان «گـ.ا» هم وجود دارند. در این داستان، برادرها مثنی دو قطب ناهمنام هستند که همدیگر را دفع می‌کنند و تنها جیزی که می‌تواند بین آن برادرها خشونتی به وجود بیاورد، ماترکی است که از این بیرزن باقی مانده و ازقضا خُرد و حقارت‌بار است و این حقارت‌باری ماترک در داستان نشان می‌دهد که ما با جه جنس آدم‌هایی روبه‌رو هستیم؛ آدم‌هایی که حقارت آن به تباهی می‌دهد و به این حال، دائم در جستن هستند. از این‌روست که کیوبا از واقعیت خودش فاصله می‌گیرد و به یک‌گونه واقافیت تبدیل می‌شود و کارش به تیمارستان می‌کشد. در نهایت می‌بینیم که سرهنگ به تیمارستان می‌کشد. در نهایت می‌بینیم همه عناصر و شخصیت‌های داستانی در «آرامش در حضور دیگران»، به‌نوعی ادامه شخصیت‌هایی هستند که در داستان‌های دیگر ساعدی دیده‌ایم: مرد جوان، مرد جسم‌آبی، دکتر، منیژه و دیگران. تفاوت و یک‌گونه شخصیت منیژه در پایان داستان خود را به‌خوبی نشان می‌دهد. وقتی ساعدی داستان‌های دوخشان داستان را رقم می‌زند، پایانی که در داستان‌های خودش و حتی داستان‌های فارسی هم نظیر ندارد. منیژه می‌آید پردوها را رسیدیم که سرهنگ دوباره به زندگی برمی‌گردد.

غلامی: به نکته دقیقی اشاره کردید. ما بیرونی‌ترین جلوهٔ این خواهندگی را در وقایع بلعیدن می‌بینیم. این وقایع در بلعیدن در داستان «ترس‌ولرز» به جایی می‌رسد که آدم‌های داستان آن‌قدر می‌خورند که دیگر قادر نیستند از جایشان تکان بخورند. این وقایع بلعیدن در داستان «خاکسترنشین‌ها» در نوزاد برادر کوچک‌تر (عباس)، دیده می‌شود که باید دندانه و ما آنها را بیش از آنکه موجوداتی زمینی ببینیم، موجوداتی فرازمینی می‌دانیم که دارند از استانداردهای زمینی‌بودن خارج می‌شوند. این نکته‌ای است که داستان‌های ساعدی را متمایز می‌کند.

معصوم‌بیگی: شما در هیچ داستان‌نویس دیگری این میزان از غرایب را نمی‌بینید. نه‌فقط غرایبی که بیرونی هستند بلکه خود آدم‌ها که به‌صورت غرایب درمی‌آیند. یعنی فقط وقایع و تافت و زمینهٔ داستان‌ها نیستند که غرایب را پدید می‌آورند. خود آدم‌ها انگار دچار مسخ می‌شوند. مثل داستان «گ.ا» ساعدی که آدم‌ها انگار دچار مسخ شدند و به موجوداتی که نمی‌خواهند تبدیل می‌شوند. یعنی این حالت مسخ در آدم‌های ساعدی جنان انگار فضای می‌افتد که با وجود غریب‌بودن، ما این‌ها را به‌عنوان موجوداتی مسخ‌شده که به جیز دیگری تبدیل شده‌اند، باور می‌کنیم. این روندی است که کوبیه به خود «طوبی» اتفاق می‌افتد. گرجه طبیعی نیست. این اتفاق در کارهای ساعدی متمایز است؛ یعنی به‌صورت غرایب درآمدن آدم