

گاهنامه ادبی آنتی مان탈

با موضوع ادبیات و اسطوره

شماره چهارم، پاییز ۱۴۰۰

صاحب امتیاز:

پایگاه ادبی آنتی مانتال

شورای سردبیری:

ساحل نوری، مهدی قاسمی شاندیز،
پویان فرمانبر

دبیر داستان: آزاده محمدزاده و سعید بنایی

دبیر شعر: هیوا باجور

دبیر نقد و مقاله: محمد مروج و لیلا بالازاده

دبیر ترجمه: میلاد نصری

دبیر هنری، عکاس و مجسمه ساز: سینا نیری

طراح و صفحه آرا: لیلا بالازاده

ویراستار: سمیرا مسعودی

هیئت تحریریه:

لیلا بالازاده، طلایه رویایی، یگانه شیخ الاسلامی، علی

عظیمی نژادان، مهدی قاسمی شاندیز، محمد مروج،

حسین نظریان، صفورا هاشمی چالشری

با آثاری از:

نسرین اوصانلو، یاشین آزادیگی، فائزه پوریغمبر،

شایان جوادی، صدف حیدریان، سحر حسنوند

عموزاده، آریا خسروی، میلاد خدابخشی، حدیثه

سفری، رامین سفاریان، نازیتا شاه اسماعیلی، مصطفی

صمدی، فریبا عنابستانی، پویان فرمانبر، پژمان قانون،

شیما قاسمی، مهدی قاسمی شاندیز، سینا

کمال آبادی، مهدیه کوهی کار، امیرمحمد محدثی،

سمیرا مسعودی، مهدی محمودی، مژده نگهدار،

شیرین ورچه، سحر یحیی پور

۳ سرمتن

۴ نقد و مقاله

۱۲۸ شعر

۱۵۶ داستان

۱۹۴ شعر ترجمه

۲۲۳ داستان ترجمه

سرمتن

نخستین گاز ما به سبب سرآغاز پرسش‌هایی شد که هبوطمان را به دنبال داشت، به ادبیات گره خورد، با تخیل درآمیخت و برای کشف و دانستن چیستی خود، اسطوره‌ها را پدید آورد. داستان‌هایی به ظاهر حقیقی که خدایان را می‌آفرید، از هوشمندی و تدبیرشان به وجد می‌آمد. به مخلوقاتش قدرتی می‌داد ماورائی تا برای رنج‌های بشریش مرهم و کارگشا باشد و طوری به باور تخیل خود می‌نشست که انسان قربانی می‌کرد تا خدا و خدایان بر او ببخشایند هرچیزی را که خواستارش بود. اسطوره، داستانی مقدس بود، تاریخی حقیقی که همواره در ارتباط با واقعیت‌ها شکل می‌گرفت. علت و معلول‌هایی که پرسش‌های آغازین را طرح می‌کرد و سپس برای پاسخ خویش، می‌آفرید و جهان را بر شاخ گاو می‌لرزاند.

برای یافت حقیقت در تخیل غرق می‌شد و از پس آن، واقعیت را پدید می‌آورد و با فلسفه و تفکر درهم می‌آمیخت و حقیقتی می‌ساخت که در قلمرو فکر و ذهن و زبان انسان رسوخ کند و حیاتی تازه بیابد. و چه کسی می‌تواند بگوید که ما جز تخیل نیستیم؟

اسطوره، روایتگر ظاهری حوادث تاریخی بود اما در این بین صحت تاریخی‌شان اهمیتی نداشت، چون مفهوم نهفته در شرح داستان (story) برای معتقدان آن مسئله‌ای بود که زندگی خویش را براساس آن می‌ساختند. مفاهیمی چون دیدگاه آدمی نسبت به خویش، جهان و یا آفریدگار. اسطوره واکنشی بود برخاسته از ناتوانی انسان در مقابله با درماندگی و ضعف‌هایش، از عجز در برآوردن آرزوها و حتی ترسش از حوادث غیرمترقبه. این امر نهایتاً خدایانی ساخت که بعدها به منجیان، شهریاران و پهلوانان بدل شدند و گاهی هم به عکس، از قهرمانی عادی و عامی، موجودی اسطوره‌ای می‌ساخت و بالا می‌برد و او را به ویژگی خدایان می‌آراست، تا جایی که دیگر بشر نبود و بدل می‌شد به موجودی خارق‌العاده و بتی برای نجات و عبادت.

«من همواره اساطیر را بر تاریخ ترجیح داده‌ام!

زیرا تاریخ مُرکب از حقایقی است که در نهایت دروغ از آب در می‌آید و اساطیر دروغ‌هایی ساخته و پرداخته شده‌اند که به مرور به حقیقت تبدیل می‌شوند».

ژان کوکتو

شورای سردبیری آنتی‌مانتال



نقد و مقاله



جای امروز اسطوره

نویسنده: طلایه رویایی^۱

چکیده

اسطوره‌ها که زمانی شالوده‌ی تفکر، فلسفه و اخلاق را تشکیل می‌دادند کجا رفته‌اند؟ و امروز کجا می‌توان آن‌ها را بازجست؟ این مقاله در پی پاسخ به این پرسش‌ها صرف‌نظر از تعاریف کلی و رایجی که در مورد اسطوره وجود دارد، به‌طور مشخص به بررسی نظرات اندیشمندان می‌پردازد که درباره‌ی شکل‌ها و کارکردهای نو و امروزی اسطوره نظریه‌پردازی کرده‌اند؛ هم‌چون نیچه، بارت، کاسیرر، لوی استروس، فرای، الیاده و ... سپس در پی نقد آن نظراتی که شکل‌های نوین اسطوره و رفتار اسطوره‌ای را در جوامع صنعتی در مفاهیمی چون: قدرت، مُد، همسان‌گرایی و اساطیر رسانه‌ای (در ورزش، سینما، سیاست و...) جست‌وجو می‌کنند، به رویه‌ی دیگر اسطوره‌ی امروز نگاه می‌کند، که نه وجه قدرتمند و همه‌گیر و اعتقادی اسطوره، بلکه وجه نمادپرداز، رویایی، رازآمیز و یکتای آن است. ذهن اسطوره‌ساز انسان توانایی ازلی اسطوره‌سازی‌اش را مصروف ادبیات و هنر می‌کند که وطن اسطوره‌اند و اسطوره در فضای آشنایشان دوباره نفس می‌کشد و جان می‌گیرد. مقصود این مقاله بیش‌تر خلق اساطیر جدید در ادبیات و هنر نو است نه تکرار مضامین اساطیر کهن در فرم و زبانی تازه. شخصیت‌ها، زمان‌ها، مکان‌ها و رویدادها در ادبیات می‌توانند اسطوره‌های نو باشند که از فردیت انتزاعی خود بیرون آمده و کم‌کم ابعادی اساطیری می‌یابند، و تبدیل به اسطوره‌هایی می‌شوند و رای زمان و مکان؛ آن‌گاه می‌شود آن‌ها را چون نمادهایی اسطوره‌ای برای مسائل انسان امروز در نظر گرفت. چون لایه‌های نامکشوف ادبیات و هنر، آکنده از نمادهایی زاده‌ی ناخودآگاه است که گاه برای خود آفرینندگان‌شان نیز ژرفایش آشکار نیست، سال‌ها و قرن‌ها بعد از آن‌ها نیز می‌تواند بازگشوده شوند و این یعنی خلق مداوم اسطوره‌های نو در ادبیات و هنر.

واژگان کلیدی: اسطوره، اساطیر جدید، ادبیات جدید، اسطوره‌سازی، هنر مدرن، اساطیر رسانه‌ای

مقدمه

نیچه تمثیل زیبایی را درباره‌ی حقیقت به‌کار می‌برد: حقیقت مانند سکه‌هایی هستند که روی آن‌ها پاک شده و دیگر به عنوان سکه نیستند بلکه قطعه‌های فلزی‌اند. آیا این تمثیل زیبای نیچه را می‌توان برای اسطوره نیز به‌کار برد؟ آیا به‌راستی امروز اساطیر سکه‌هایی نیستند که روی آن‌ها پاک شده، دیگر قابل

^۱ عضو هیأت علمی پژوهشگاه میراث فرهنگی: (talayehroyayi7@yahoo.com)

استفاده نیستند و تبدیل به اشیایی موزه‌ای شده‌اند، خطاهایی فراموش شده؟ بحث این مقاله نیز همین است که اسطوره‌ها در جهان امروز به کجا رفته‌اند و چه می‌کنند؟ و جای اسطوره در جهان امروز کجاست؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها، سعی شده تا از تعاریف رایج، کلیشه‌ای و تکراری اسطوره صرف نظر شود و مستقیماً به نظرات اندیشمندانی پرداخته شود که در تفکر جدید ذهن و توان معنوی خود را مصروف چیستی اسطوره (های امروز) کرده‌اند؛ هرچند که دیدگاه‌هایشان بسیار متفاوت باشد.

به پرسش‌هایی نظیر این که اسطوره‌های امروز چیستند؟ آیا اصولاً جوامع امروزی اسطوره دارند؟ آیا اسطوره خاص جوامع سنتی است؟ و... از منظرهای گوناگونی پاسخ داده شده، اما آن‌چه مسلم است اسطوره‌های امروزی نتیجه شرایط امروز و پیچیدگی‌های امروزاند و با الگوهای اسطوره‌های کهن قابل تشخیص و شناسایی نیستند؛ حتی وقتی می‌گوییم اسطوره‌ها واقعاً مشخص نیست منظور کدام اسطوره است؟ اسطوره‌های تاریخی که محصول شرایط جامعه هستند، مثل اسطوره‌های قدرت و اخلاق و... یا اسطوره به-مثابه‌ی حقیقتی ازلی و رازآلود و رؤیاگونه؟

این مقاله با بررسی و نقد دیدگاه اندیشمندان جدید پیرامون اسطوره‌های مدرن، بر آن دسته از نظراتی تأکید می‌ورزد که بیش‌ترین نزدیکی را بر این برداشت محقق داشتند که در دنیای امروز، دنیای پیشرفت‌های مادی، صنعتی، تکنولوژیک، اقتصادی و هرآن‌چه که ظاهراً به زعم اکثریت مردم گواهی برتری ما نسبت به عهد باستان است، بهترین جای اسطوره‌ها که دیگر هاله‌ی تقدس‌شان را دور انداخته‌اند در ادبیات و هنر است؛ جایی که هنوز انسان رویاهایش را فراموش نکرده و تمام موجودات عجیب و اساطیری، وقایع غیرعادی، حتی عادی‌بودن‌های غیرعادی، نمادها، رازها و تخیل بکر آدمی به راحتی به بودن خود ادامه می‌دهد.

البته مقصود در این جا تنها بازسازی و بازخوانی اسطوره‌های کهن در ادبیات و هنر نیست، بلکه بیش‌تر ایجاد و آفرینش اسطوره‌های جدید در جهان رویای انسان مُدرن است. انسان عصر نو به اسطوره‌های نو احتیاج دارد. انسانی که ویژگی‌ها و نیازهای منحصر خود را در مقایسه با انسان گذشته دارد. انسانی که با همه‌ی ضعف‌ها، آرزوها، یاس‌ها و ناکامی‌هایش نیاز به اسطوره‌هایی دارد که قادر باشند به زندگی‌اش زیبایی و غنا ببخشند و این کار را به‌وسیله‌ی آشکار کردن روح انسانی و معنوی که در بطن این زندگی پرهیاهو پنهان است، انجام دهد یعنی با ادبیات و هنر.

اسطوره در نگاه نو

نیچه نخستین کسی بود که سعی در زنده کردن اسطوره‌های اصیل و ناب به عنوان تکیه‌گاه فرهنگ و هنر بشری داشت. بنابر نظریه‌ی مشهور نیچه، تراژدی یونان، اسطوره را هنگامی که زیر ضربات عقل، در معرض نابودی بود، مدت زمانی نجات داد. نیچه در احیای اسطوره، آن را نه فقط از دیدگاه زیبایی‌شناختی که از دیدگاهی بس دورتر در نظر داشت؛ این که، اسطوره تنها به مقوله‌ی زیبایی‌شناسی تعلق ندارد، بلکه بیان رسای اصل دیونیزوسی است و سراسر حرکت متقابل یا متضاد با سکون و طمأنینه و آرامشِ اصل آپولونی است. به گفته‌ی نیچه بر اثر چرخش تراژیکی که عارض روان یونانی شد کلمه‌ی (لوگوس) بر اسطوره غلبه یافت و آپولون بر دیونیزوس چیره گشت. در نتیجه انسان، بی‌نوا و فقیر، پیدایش دوباره‌ی اسطوره را انتظار کشید و زمینه‌سازی کرد. خواه بدان‌گونه که در درام‌های موسیقایی ریچارد واگنر مشاهده می‌شود و خواه

بدان‌سان که نیچه خود آن را باز می‌آفریند: یعنی فلسفه‌اش را در کتاب «چنین گفت زرتشت» از زبان حکیمی (زرتشت) باز می‌گوید که به‌جای استدلال بر حسب منطق به نقل شاعرانه‌ی حکمت خویش می‌پردازد. او در کتاب «زایش تراژدی» می‌نویسد:

هر فرهنگی بدون اسطوره، قدرت سالم طبیعی خلاقیت خود را از دست می‌دهد. تنها، افقی که با اسطوره‌ها تعریف شده، کل حرکت فرهنگی را کامل و یک‌پارچه می‌کند. اسطوره، تمامی قدرت‌های قوه‌ی تخیل و رؤیای آپولونی را از سرگردانی‌های بی‌هدف نجات می‌دهد. آن سقراط‌گرایی که کمر به نابودی اسطوره بسته، حال انسانی بی‌اسطوره ساخته که تا به ابد گرسنه، در چنبر تمامی اعصار گذشته ایستاده و زمین را برای یافتن ریشه می‌کاود و در فرهنگی مشارکت می‌کند که صرف نظر از هر آنچه می‌بلعد، نمی‌تواند به رضایت و خرسندی رسد و پر نیروترین و سلامتی‌بخش‌ترین خوردنی‌ها در تماس با آن به «تاریخ و نقد» تبدیل می‌گردد. (نیچه، ۱۳۷۷، ۱۷۲-۱۷۱)

از دیگر کسانی که برای احیای اسطوره و قرارداد آن در مرکز توجه‌مان کوشیده «کلود لوی استروس» است. او معتقد است هر جامعه‌ای خط فرهنگی خود را به‌وجود می‌آورد. آنچه برای او بیش‌ترین اهمیت را دارد آن است که بداند مغز چگونه عمل می‌کند، و پاسخ آن را در تحلیل اسطوره جست‌وجو می‌کند. او اسطوره را شکلی از منطق می‌شناسد و معتقد است که پیچیدگی این منطق کم‌تر از پیچیدگی منطقی نیست که در جوامع پیشرفته، در پژوهش‌های علمی به کار می‌رود. وی سرانجام به این نتیجه می‌رسد که حداقل دو نوع اندیشه وجود دارد: اندیشه‌ی علمی و اندیشه‌ی اساطیری جادویی، و این دومی به مسائل از زاویه دیگری راه می‌یابد و اعتبار آن دست کمی از اعتبار ره‌یافت اولی ندارد. «اندیشه‌ی وحشی» (چنان‌که لوی استروس آن را اصطلاح می‌کند) اصولاً با علامات و نشانه‌ها سروکار دارند نه مفاهیم و بر آن است که روش‌های منطقی و فکری یک جامعه را که در دل همین علامات و تصاویر نهفته است استخراج کند، علاماتی که در اساطیر و بر محمل‌هایی نظیر صورتک‌ها و آیین‌ها قرار دارند. در «اندیشه‌ی وحشی» این روش‌ها یک‌پارچه و همه-جانبه‌اند. به عکس اندیشه‌ی عملی اجزا را از هم تفکیک می‌کند؛ یعنی دانش و تفکر را به بخش‌های علم، تاریخ و فلسفه تقسیم می‌کند. (براکت، ۱۳۶۳، ۳۲-۳۱)

از دیدگاه روش‌شناسانه، کتاب «منطق اساطیر» که مهم‌ترین کار لوی استروس است در شناخت سخن هنری که خود آن را ارزیابی فرهنگ دانسته است، دقیق‌ترین و کامل‌ترین بررسی ساختاری (در هر گستره‌ی فعالیت فکری ساختارگرایان) محسوب می‌شود. هدف این کتاب صرفاً یافتن قاعده یا نظامی برای شناخت اساطیر نیست (هرچند این خود هدفی بزرگ است) بلکه هدفی بلندپروازانه‌تر است: شناخت ساختار و کارکرد ذهن انسان. به نظر لوی استروس ذهن انسان دارای ساز و کار ساختاری است که به هر ماده‌ی پیش روی خویش شکل می‌دهد؛ درحالی‌که تمدن و فرهنگ غربی، مقوله‌های تجریدی و نمادهای ریاضی را برای تسهیل کنش ذهن ایجاد کرده است، فرهنگ‌های دیگر اشکال منطقی دیگری آفریده‌اند که کارکردشان همچون کار مقوله‌های تجریدی و ریاضی است. بنابر نظریه‌ی مشهور لوی استروس کارکرد ذهن «پیشرفته» (ذهن انسان معاصر) با کارکرد ذهن «ابتدایی» (ذهن اقوامی که «وحشی» یا «ابتدایی» خوانده می‌شوند) یکسان است. فقط پدیده‌هایی که پیش روی آن‌ها قرار می‌گیرند یکسان نیستند. این پندار که «اقوام

ابتدایی» فاقد تمدن هستند، یا فرهنگشان شکل ناکامل فرهنگ اقوام «پیشرفته» محسوب می‌شود، انسان‌شناسان را به روش‌ها و نتایج نادرستی کشانده است. (احمدی، ۱۳۷۰، ۱۸۴-۱۸۳)

از نظر لوی استروس اسطوره «بیان تجربه‌ی زندگی» است و دریافت منطق شکل‌دهنده‌ی آن به معنای شناخت ساز و کار کنش ذهنی است که وجوه دیگر را در آن «تجربه‌ی زندگی» آفریده است:

اگر بتوانیم [کارکرد] ذهن آدمی در ساختن اسطوره را تعیین کنیم، آن‌گاه خواهیم توانست کارکردش را در سویه‌های دیگر نیز تعیین کنیم. (همان، ۱۸۷)

هر اسطوره هم‌چون گفتاری است که درون نظامی نمادین (به‌مثابه‌ی زبان) ارائه می‌شود، عناصر دیگر و قاعده‌های مناسبات درونی این نظام ناشناخته‌اند. راز دشواری پژوهش اساطیر این است که ما تقابل عناصر را در فرهنگ خود می‌شناسیم، اما در جهان اسطوره با منطق تقابل‌ها آشنا نیستیم. می‌دانیم که در ادبیات دینی و گاه عرفانی میان فرشته‌ها و شیاطین تقابل و پیکاری سخت وجود دارد، اما در اساطیر با تقابل‌ها و به‌ویژه با تقابل‌های دوگانه آشنا نیستیم. یعنی لوی استروس آن تصور رایج از اسطوره را نقد می‌کند و از قاعده‌ای یاد می‌کند که بنا بر آن هر اسطوره، معنای اسطوره‌ی دیگر را آشنا می‌کند؛ این که زمینه‌ی شناخت هر اسطوره، از راه دقت به سایر اسطوره‌ها فراهم می‌شود.

نگاه «بارت» اما به اسطوره بیش‌تر از جنبه‌ی تاریخی و اجتماعی آن است. او اسطوره را هم‌چون گفتار، نظامی از نشانه می‌داند و معتقد است که اسطوره یک گفتار است:

«طبیعتاً اسطوره هرگونه گفتاری نیست: زبان نیازمند شرایطی ویژه برای تبدیل به اسطوره است و ما اکنون به این شرایط می‌پردازیم. ولی آنچه که باید مطرح کرد این است که اسطوره نظامی ارتباطی است، یک پیام است. از این‌رو درمی‌یابیم که اسطوره نمی‌تواند یک آبژه، یک مفهوم یا یک ایده باشد. اسطوره اسلوبی از دلالت است. یک فرم است. سپس باید به این فرم محدودیت‌های تاریخی و شرایط به‌کارگیری را افزود و اجتماع را دوباره به آن محاط کرد. ولی با وجود این باید ابتدا آن را به عنوان یک فرم تعریف کرد. هرچه که در سخنی محقق باشد می‌تواند اسطوره به‌شمار رود.» (بارت، ۱۳۸۲، ۳۰)

در ادامه بارت ابعاد اسطوره را آن‌چنان گسترش می‌دهد که می‌گوید هر چیزی می‌تواند اسطوره باشد. منتها اسطوره‌هایی با تاریخ مصرف:

«پس آیا هر چیزی می‌تواند اسطوره باشد؟ به گمان من بله. زیرا جهان بی‌اندازه الهام‌بخش است. هر موضوعی در دنیا می‌تواند از موجودیتی بسته و خاموش به وضعیتی گویا و گشوده به تعلق اجتماعی گذار کند - زیرا هیچ قانونی خواه طبیعی و غیر آن سخن‌گفتن درباره‌ی چیزها را ممنوع نمی‌کند... اسطوره گفتاری است برگزیده‌ی تاریخ. اسطوره نمی‌تواند برخاسته از «طبیعت» چیزها باشد. چنین گفتاری یک پیام است و می‌تواند از نوشتارها یا اشکال بیان‌گری تشکیل شود. نه تنها سخن

نوشتاری، بلکه هم‌چنین عکاسی، سینما، گزارش‌نویسی ورزش، نمایش و تبلیغات، همگی می‌توانند در خدمت گفتار اسطوره‌ای قرار بگیرند.» (همان، ۳۱-۳۰)

به‌طور کلی می‌توان گفت که به اعتقاد بارت اسطوره‌ها بیش‌تر جنبه‌ی تاریخی دارند و تاریخ هم به سادگی می‌تواند آن‌ها را باطل کند، اما از آن‌جایی که هم‌چون یک گفتارند در نظام نشانه‌شناسی قابل بررسی‌اند. او جنبه‌ی راز و رمزگونه و شاعرانه‌ی اسطوره را در نظر ندارد و بر اسطوره به عنوان گفتاری که بیش‌تر توسط رسانه‌ها ساخته می‌شود تأکید داشته که ارزش‌های خودخواسته، توسط گردانندگان رسانه‌ها را تولید می‌کند. اسطوره‌هایی این چنین جاودانه نیستند و اغلب مدت‌زمان و تاریخ مصرف دارند.

تری ایگلتون منتقد انگلیسی، در کتاب «نظریه‌ی ادبی» یکی از دستاوردهای مهم ساختارگرایی را رمززدایی پیکر ادبیات می‌داند. و به این ترتیب می‌توان ره‌آورد رهایی‌بخش اسطوره‌شناسی ساختاری را برای فرهنگ و اندیشه‌ی معاصر، همانا برداشتن هاله‌ی راز و تقدس از اسطوره‌ها دانست. این روند راززدایی در نگرش بارت به اسطوره به اوج خود می‌رسد. (همان، ۲۳)

اساطیر رسانه‌ای

نوعی نگرش به اساطیر جدید وجود دارد و آن اساطیری هستند که جامعه‌ی صنعتی و مدرن از طریق رسانه‌ها و وسایل ارتباط جمعی به‌وجود می‌آورد. مثل شخصیت‌های کارتونی چون سوپرمن و یا ستارگان عرصه‌های ورزش، سینما و موزیک پاپ، و یا ایدئولوژی‌ها و اندیشه‌های مسلط در نظام‌های توتالیتر با تسلط و تقدسی اساطیری، یا حتی کمپانی‌های تجاری با مارک‌ها و برندهایی که هرکدام قادرند جایگاهی اساطیری پیدا کنند؛ همه موجد دیدگاه منفی متفکرینی چون بارت و کاسیرر نسبت به اسطوره هستند، میرچا الیاده می‌نویسد:

«تحقیقات اخیر، ساختارهای اساطیری تمثیلات و سلوک‌هایی را که از طریق وسایل جمعی بر جماعات تحمیل می‌شوند، روشن ساخته‌اند. این پدیده را می‌توان خاصه در ایالات متحده ملاحظه کرد ... افسانه‌شدن شخصیت‌ها به کمک وسایل ارتباط جمعی و تبدیل‌گشتن آن‌ها به‌صورت‌هایی نمونه و مثالی به ثبت رسیده است.» (الیاده، ۱۳۶۲، ۱۸۸-۱۸۷)

ارنست کاسیرر از جمله فیلسوفان ناقد اسطوره است که به جنبه‌های خطرآفرین گسترش اسطوره در جوامع امروزی اشاره دارد. او هم‌زمان با اوج‌گیری نازیسم در آلمان، چیرگی اندیشه‌ی اسطوره‌ای بر اندیشه‌ی خرد-باور را در نظام‌های سیاسی هشدار می‌دهد. او در دوران زندگی خود شاهد نضج اسطوره‌های سیاسی بود. آن‌ها را به ماری شبیه می‌کند که ابتدا شکار خویش را فلج ساخته و سپس به آن یورش می‌برد، مردم نیز بدون ایستادگی تسلیم این اسطوره می‌شوند. فعالیت خرد کند می‌گردد و شخصیت و مسوولیت فردی (به-سان جوامع بدوی) در میان اجرای مرتب و یکنواخت آیین‌ها رنگ می‌بازند.

به نظر کاسیرر، اسطوره را تنها از لحاظ ریشه‌شناسی واژگان و زبان نمی‌توان دریافت، چه زبان خود به گونه‌ی نمادین بروز می‌کند و بخشی از واقعیت بیان شده است. او زبان و اسطوره را همزاد می‌پندارد و معتقد است که اسطوره با زبان به پیدایی آمده و اندیشه‌ی نمادین و انتزاعی با زبان آغاز گشت. کاسیرر درباره‌ی اسطوره می‌گوید:

«اسطوره، هنر، زبان و علم همگی به‌گونه‌ی نماد نمایان می‌شوند. نماد نه به‌معنای صورت محضی که به کمک اشارات و ترجمان تمثیلی بر واقعیت محقق‌ی دلالت می‌کند، بلکه به مفهوم نیروهایی که هر یک از آن‌ها جهانی از آن خویش را می‌سازد و می‌نهد ... پس صورت‌های خاص نمادین نه تقلیدهای واقعیت، بلکه اندام‌های واقعیت‌اند، زیرا تنها به‌واسطه‌ی آن‌هاست که هر چیز واقعی به یک موضوع دریافت عقلی تبدیل می‌گردد و بدین‌سان به فهم ما درمی‌آید.» (کاسیرر، ۱۳۶۶، ۴۹-۴۸)

پل ریکور اما نظریه‌ای متفاوت درباره‌ی اسطوره دارد. او در مصاحبه‌ای می‌گوید: فقط آن اسطوره‌هایی اصیل هستند که بتوانند در پیکر آزادی بازتأویل شوند که منظور هم آزادی شخصی است و هم همگانی. بنابراین معتقد است که قدرت بنیادین اسطوره همواره باید با خرد انتقادی همراه شود. این انتقاد را باید با توجه به نکته‌ی زیر شناخت. این‌که:

«دو گونه کاربرد مفهوم اسطوره وجود دارد، یکی اسطوره هم‌چون گسترش ساختاری نمادین است. در این حالت حرف‌زدن از اسطوره‌زدایی بی‌معناست. زیرا این مترداف می‌شود با نمادزدایی - که امکانش را مطلقاً نمی‌توان پذیرفت. اما معنای دومی هم وجود دارد که اسطوره بدفهمی است، اگر ما اسطوره را به‌گونه‌ای لغوی تأویل کنیم، آن را نخواهیم فهمید. زیرا اسطوره اساساً نمادین است. در پیکر چنین تأویل نادرستی است که از اسطوره‌زدایی بحث می‌کنیم نه در مورد محتوای نمادین آن بلکه در مورد ساختارهای نمادین آن که در حد ایدئولوژی‌های جزئی متجسد می‌شوند.» (ریکور، ۱۳۷۳، ۱۰۴-۱۰۲)

او معتقد است انسان مدرن نه می‌تواند از اسطوره رها شود و نه آن را در شکل ظاهری‌اش بپذیرد، اسطوره همواره با ما خواهد بود. اما باید همیشه با آن برخوردی انتقادی داشته باشیم.

فروید اساطیر را در پرتو رویا تفسیر می‌کند و می‌نویسد: «اساطیر ته‌مانده‌های تغییر شکل‌یافته‌ی تخیلات و امیال اقوام و ملل... رویاهای متمادی بشریت در دوران جوانی‌اند. اسطوره در تاریخ حیات بشریت یعنی از لحاظ تکوین و تسلسل تیره‌های حیوانی، مقام رویا در زندگی فرد را دارد و معنای این سخن آن است که بررسی رویا، فهم بهتر اساطیر را ممکن می‌سازد و بی‌تردید رؤیا، اسطوره‌ی فرد آدمی است، حال آن‌که اسطوره رویای قوم و ملتی است. با این همه حقیقت این است که اولاً اگرچه نمادهای رؤیا و اسطوره مطلقاً عین هم‌اند، اما تحلیل رویا امکان می‌دهد که ریشه‌های لیبیدویی نمادهای جمعی را کشف کنیم. حال آن‌که اسناد و مدارک قوم‌نگاران بیش‌تر آن‌ها را می‌پوشاند و کم‌تر نمایان می‌سازد و ثانیاً اساطیر دقیقاً از همان قوانینی که حاکم بر رویاست تبعیت می‌کنند.» (باستید، ۱۳۷۰، ۳۳)

اسطوره‌ی هنر جدید

میرچا الیاده سرآمدگرایی در شعر و هنر را نوعی اسطوره‌ی جدید می‌داند و آن را نقد می‌کند و می‌نویسد که ناتوانی مردم و منتقدان و نمایندگان رسمی هنر، در فهم هنر کسانی چون «رمبو» یا «ون‌گوک» که با پرخاشگری از طرف آن‌ها (یعنی بی‌خبران) همراه بود و عواقب مصیبت‌بار بی‌اعتنایی نسبت به جنبش‌های نوآور مثل امپرسیونیسم و کوبیسم و سوررالیسم، درس عبرتی به منتقدان و عامه‌ی مردم و به سوداگران تابلو و گردانندگان موزه‌ها و فراهم‌آوردندگان مجموعه‌ها داد. امروزه، تنها وحشت آن‌ها این است که نکند به اندازه‌ی کافی پیشرفته نباشند و به‌موقع جلوه‌ی نبوغ را در اثر هنری که به نگاه اول، نامفهوم است در نیابند. او در باب این اساطیر نخبگان جدید، به کارکرد «نجات‌بخشی» هر چیزی که «سخت و مشکل» و دشواریاب است اشاره می‌کند. به‌ویژه در قبال آفریده‌های جدیدی که به آن برمی‌خوریم، بدین معنی که اگر سرآمدان شیفته‌ی **Finnegan's Wake** (بیداری فینیکی‌ها، یکی از نوشته‌های معروف جیمز جویس که نویسنده در آن زبانی غنی و پیچیده را به‌کار گرفته است) و نقاشی‌های آبستره می‌شوند، بدین جهت نیز هست که این‌گونه آثار معرف دنیا‌های بسته و عوالم سری غیرقابل نفوذی‌اند که تنها به دشواری تمام و به قیمت تحمل سختی‌هایی معادل آزمون‌های رازآموزی جوامع عتیق و سنتی، می‌توان به آن‌ها راه برد.

«در حقیقت، مجذوب افسون دشواریابی و حتی غیرقابل فهم بودن آثار هنری گشتن، حاکی از میل کشف معنایی نو و سری و ناشناخته تا آن زمان، در جهان هستی آدمی است. این‌گونه مردم آرزو دارند که «راز-آموخته» شوند و توفیق آن بیابند که معنای نهفته‌ی همه‌ی این ویران‌کردن‌های زبان‌ها و بیان‌های هنری، معنای تمام این تجارب «بی‌همتا» را که به نگاه اول گویی هیچ وجه مشترکی با هنر ندارند، بشکافند و دریابند.» (الیاده، ۱۳۶۲، ۱۹۳-۱۸۹)

به‌هرحال او بسیاری تجارب هنر جدید را از ساخت جدید زبان، که او آن‌ها را تخریب زبان می‌نامد گرفته تا آفرینش‌های هنر تجسمی نقاشی آبستره، که او آن‌ها را پرده‌های سفید یا پاره و سوخته‌شده می‌نامد، چندان نمی‌پسندد و آن را بحران هنر جدید می‌نامد. البته تأکید الیاده بر نمایشی و تصنعی بودن این سرآمدگرایی اغراق‌آمیز به‌نظر می‌رسد. او روح هنر مدرن را نادیده می‌گیرد و تمایلش را به ساختارشکنی در هنرهای ما قبل خود. به‌هرحال این تظاهرات هرچند ممکن است در برخی موارد واقعاً چندان اصیل و عمیق نباشد، اما قابل تعمیم به همه‌ی ابعاد نیست و نمی‌توان وجود معنا و عمق را در این‌گونه آثار انکار کرد.

اسطوره و ادبیات

در این بخش می‌خواهیم به رابطه‌ی اسطوره و ادبیات در نزد متفکرین و نویسندگان جدید بپردازیم، این‌که آیا اساطیر در ادبیات ادامه می‌یابند یا نه؟ به گمان «لوی استروس» پس از رنسانس، به‌ویژه در سده‌ی هفدهم، داستان‌هایی که بر اسطوره استوار بودند، جای خود را به رمان دادند. او در فصلی از کتابش به نام «از اسطوره تا رمان» به بررسی نقش ویژه‌ی رمان در جامعه‌ی جدید پرداخته و آن را با کارکرد اسطوره در جوامع «ابتدایی» همانند دانسته است. لوی

استروس تأکید می‌کند که «ساختار استوار به تقابل‌ها» که در پاره‌ای از اساطیر تبدیل به «ساختار متکی به توالی و تکرار» می‌شود، در مورد رمان نیز صادق است، جدا از شکل ارائه (مثل رمان‌های دنباله‌دار که به صورت پاورقی در مجلات چاپ می‌شوند) که یادآور توالی است. این دو ساختار را می‌توان در بنیان روایی رمان‌های مدرن نیز یافت. در کتاب «منطق اساطیر» لوی استروس، اسطوره را زبانی ویژه در نظر گرفته، روش تحلیل ساختاری زبان‌شناسی را درباره‌ی آن‌ها به کار می‌برد و ترکیب واحدهای اسطوره را براساس قاعده‌ی «قطعه‌بندی» کشف می‌کند. مفهوم «قطعه‌بندی» لوی استروس در ادبیات مدرن نقش مهمی داشته است. در این نوع ادبیات قطعه‌بندی جمله‌ها در این داستان که در نگاه نخست فاقد هر گونه منطق روایی بود، در پایان راه‌گشای فهم روایت می‌شود. استروس به گفته‌ی انسان‌شناس آمریکایی «ویلیام لپکینه» استناد می‌کند. «لپکینه» در پژوهش‌هایش در آمریکای جنوبی درمی‌یابد که هر یک از اساطیر سرخ‌پوستان هربار که روایت می‌شود، اسطوره‌ی تازه‌ای است. و این ویژگی است که ما در ادبیات و به‌ویژه در شعر تجربه می‌کنیم که با هر بار خواندن آن به دریافتی تازه دست پیدا می‌کنیم. این امکان دیگری است که بین شعر و اسطوره و شاید هر چیز دیگری (زیرا به قول بارت هر چیز می‌تواند اسطوره باشد) مشترک است و اسطوره‌ها با همین ویژگی‌هایشان تداوم می‌یابند.

کار لوی استروس در تاویل اساطیر بی‌شبهت به کار فروید در تاویل رویاها نیست. هر رویا استوار است بر روایتی ناکامل، زیرا به کنش یادآوری در بیداری وابسته است و جدا از این در خود کامل نیست؛ هربار که تاویل می‌شود پاره‌ای از جنبه‌های معنایی خود را از دست می‌دهد یا جنبه‌های تازه می‌یابد. ما تنها شماری از تصاویر و گفت‌وگوها را به یاد می‌آوریم و نه تمامی آن‌ها را، مهم‌ترین نکته‌ها را مرور می‌کنیم و نه جزئیات را. هر اسطوره نیز به نظر لوی استروس روایتی است ناکامل. رویا در ناخودآگاه فردی تمامیتش را از دست می‌دهد و اسطوره در ناخودآگاه جمعی. (احمدی، ۱۳۷۰، ۱۹۲)

بارت نیز معتقد بود که هر قطعه نشان هوشمندانه‌ای است و بارها از کل یا نظام کارآمدتر است. قطعه‌ها خود زندگی یکه‌ای دارند. ترکیب آن‌ها سخن را می‌آفریند و سخن از زندگی درونی قطعه‌ها آغاز می‌شود. او لذت قطعه‌نویسی را چنین توصیف می‌کند «این همه قطعه و این همه آغاز». (همان، ۲۱۲)

امروزه اسطوره و اسطوره‌شناسی در بررسی نقد ادبی معاصر مکانی ویژه‌ای دارد. بسیاری از نویسندگان همانند «رابرت گریوز» و «نورتروپ فرای»، نوع‌ها و ساختارهای ادبی را نمونه‌هایی می‌دانند که اساساً تکرارهای متنوعی از حکایات اساطیری هستند. (مقدادی، ۱۳۷۸، ۶۹)

نورتروپ فرای در مقاله‌ی ادبیات و اسطوره به اسطوره‌های فردی در آثار ادبی اشاره می‌کند و می‌نویسد:

اساطیر فردی، مجموعه‌ای اساطیری فراهم می‌آورند و آثار ادبی فردی، مجموعه‌ای تخیلی را که هیچ واژه‌ای برای تعریف آن نیست. اگر چنین لفظی وجود می‌داشت، آسان‌تر می‌توانستیم ادبیات را به عنوان مجموعه‌ی تخیلی بسته و محدودی، هم‌چون مجموعه‌ی اساطیری پرداخته و بسط و گسترش‌یافته و حاکی از تمدن و فرهنگ تلقی کنیم. یکی از نخستین کارویژه‌های اجتماعی اساطیر این است که به جامعه، دیدی خیالی از میثاق و مناسبات پایدارش با خدایان و با نظام طبیعت و نیز از سازمان درونی‌اش اعطا کند. وقتی مجموعه‌ای اساطیری، به ادبیات تبدیل می‌شود، کارویژه‌ی

اجتماعی ادبیات که اعطای دیدی خیالی از موقعیت بشری به جامعه است، مستقیماً از منبعی که همان نمونه و الگوی اساطیری ادبیات است، نشأت می‌گیرد. در این فرآیند اشکال نمونه‌ی اسطوره به قرارها و شگردها و انواع مقولات ادبی تبدیل می‌گردند؛ ولی فقط هنگامی که این قرارها و شگردها و انواع مقولات ادبی، همچون خصایص اصلی شکل و قالب ادبیات مورد قبول قرار گیرند، نسبت ادبیات و اسطوره خودبه‌خود، مبرهن و محرز می‌شوند.

اساطیر به عنوان مجموعه‌ی داستان‌های بهم‌پیوسته‌ای که از لحاظ قالب و صورت به افسانه و قصه‌ی عامیانه می‌پیوندند دارای خصایص ادبی‌اند. واژه‌ی یونانی **Mythos** که به معنای اسباب‌چیدن **intrigue** با بازشدن کلاف داستان و ماجراست، نشانگر پیوند اصلی اسطوره با ادبیات است. ادبیات وارث نوعی اساطیر است و بدین‌گونه داستان‌هایی در اختیار شاعر قرار دارد که از قبل سنتی سترگ محسوب می‌شود و از اقتدار و مرجعیت کلانی برخوردار است. شاعران اروپایی وارث اساطیر کلاسیک هستند که عاری از هرگونه مایه‌ی اعتقادی‌اند و سراسر به دنیای تخیل و شعر اختصاص یافته‌اند، همچنان که در تفسیر تمثیلی، اسطوره نیمه-شاعرانه است. بازآفرینی شاعرانه‌ی اسطوره، نیمه‌عقلانی، نیمه‌متفکرانه یا نیمه‌شناختی است. (فرای، ۱۳۷۸، ۱۱۶-۱۱۴)

از دیگر روابطی که بین اسطوره و هنرها برقرار است رابطه‌ی نشانه‌شناسانه و استعاری است. یونانیان مایه و مضمون تراژدی را اسطوره می‌نامیدند. اسطوره‌ای که راوی حکایت و داستانی است، ممکن است به زبان نوعی از انواع غنایی یا به زبان هنر پیکرتراشی و نقاشی گزارش شود. در این صورت آن هنرها، همگی نشانه-های (**Code**) مختلف اسطوره به‌شمار می‌روند؛ بدین معنا که مجموعه نشانه‌های روایت و حکایت (اسطوره، نشانه‌های مبنا و مرجع آن هنرها) محسوب می‌شوند. (هارالد، ۱۳۷۸، ۱۱۷-۱۱۶)

یکی از علل کششی که شاعران در خود به اساطیر احساس می‌کنند جنبه‌ی فنی دارد. زبان اسطوره، استعاری (**metaphoric**) است. آن‌جا که شارح یا مفسر اسطوره، معنای عمیق اسطوره را در تمثیل و مجاز سراغ می‌گیرد، شاعر با بازآفرینی اسطوره، معنای عمیقش را در ساختار مثالی (**Archetypal**) اسطوره می‌یابد. (فرای، ۱۳۷۸، ۱۱۷-۱۱۶)

میرچا الیاده ضمن اشاره به ساختار اساطیری رمان‌های جدید به مساله‌ی زمان اساطیری (در تقابل با زمان تاریخی) در آثار ادبی می‌پردازد: داستان منثور، خاصه رمان، در جوامع جدید، جایی را که نقل اساطیر و قصه‌ها در جوامع سنتی و مردمی دارد، گرفته است. حتی ممکن است ساختار «اساطیری» بعضی رمان‌های جدید را نمایان ساخت. همچنین می‌توان دوام و بقای مضامین بزرگ و آدم‌های اساطیری را، در ادبیات ثابت کرد. پس از این دیدگاه می‌توان گفت که شیفتگی جدید به رمان، مبین اشتیاق شنیدن هرچه بیش‌تر «داستان‌های اساطیری» است که دنیوی شده یعنی جنبه‌ی مینوی خود را از دست داده‌اند، یا همان مایه‌ی مینوی فقط در اشکال دنیوی پنهان گشته‌اند. خروج از حیطة‌ی زمان که از راه خواندن، خاصه خواندن رمان صورت می‌پذیرد، چیزی‌ست که پیش از هر امر دیگر، کارکرد ادبیات را به کارکرد اساطیر نزدیک می‌کند؛ قطعاً زمانی که با خواندن رمانی آن را درک و در آن سیر می‌کنیم همان زمانی نیست که در جامعه‌ای سنتی، از راه شنیدن اسطوره‌ای فعلیت می‌یابد. اما در هر دو مورد، از زمان تاریخی، فلکی و شخصی خارج

می‌شوند و در زمانی شگرف ماورای تاریخی و سرمدی غوطه می‌زنند. خواننده با زمانی غریب و خیالی که وزن‌های آن بی‌نهایت متغیر است (زیرا هر حکایت دارای زمان خاص خود است که منحصر و مخصوص به همان حکایت است) سر و کار پیدا می‌کند.

در پهنه‌ی ادبیات، نافرمانی از حکم زمان تاریخی، میل دست‌یابی به دیگر ضرباهنگ‌ها و وزن‌های زمانی را، غیر از وزنی که در آن مجبور به کارکردن و زیستنیم، (حتی به‌نحوی قوی‌تر از چنین سرپیچی در دیگر هنرها) می‌توان حدس زد. معلوم نیست که این آرزوی اعتلا بخشیدن به زمان خاص فرد که زمانی شخصی و تاریخی است و این میل به غوطه‌زدن در زمانی «غریب» چه خلسه‌آمیز باشد و چه خیالی، روزی از بین برود. اما مادام که این میل و آرزو باقی است، می‌توان گفت که انسان جدید هنوز دست‌کم بعضی بازمانده‌های «رفتار اساطیری» را حفظ می‌کند. اثرات چنین رفتاری در میل و ادراک و احساس مجدد چیزی با همان قوت و حدتی که نخستین بار داشته، در بازگردانیدن گذشته‌ی دوردست (دوران ازلیت) دیده می‌شود. داستان همیشه همان است: همواره همان نبرد با زمان، همان امید رهانیدن خود از نقل «زمان مرده»، از زمانی که پایمال و لگدکوب می‌کند و می‌کشد. (الیاده، ۱۳۶۲، ۱۹۴-۱۹۳)

ژان پل سارتر در مقاله‌ی ساختن اسطوره به شکل‌های جدید اسطوره در ادبیات نمایشی جدید اشاره می‌کند و می‌نویسد:

«اگر ما نمایش رمز و تمثیل را رد می‌کنیم در عین حال می‌خواهیم که نمایش‌های ما مبتنی بر اسطوره باشند. ما می‌کشیم تا اسطوره‌های بزرگ مرگ و غربت و عشق را به تماشاگران نشان دهیم. شخصیت‌های نمایش‌نامه‌ی «سوءتفاهم» آلبر کامو موجودات تمثیلی و استعاری نیستند، بلکه هستی واقعی و عینی دارند: مادری هست و دختری و پسری که از راهی دور آمده است. تجربه‌های دردناک آن‌ها به خودی خود کافی است. با این‌همه این شخصیت‌ها جنبه‌ی اسطوره دارند، یعنی سوءتفاهمی که میان آن‌ها جدایی می‌افکند می‌تواند تجسم همه‌ی سوءتفاهم‌هایی باشد که باعث جدایی انسان از خودش و از جهان و دیگر انسان‌ها شده‌اند.» (سارتر، ۱۳۵۷، صص ۷۰ - ۶۹)

در جایی دیگر به اسطوره‌سازی در ادبیات، اسطوره به معنای تصویری از رنج انسان مدرن تأکید می‌کند:

«هدف نمایش‌نامه‌نویسان این است که اسطوره بیافرینند و تصویری بزرگ و غنی از رنج‌های تماشاگران را به خود آن‌ها عرضه کنند. پس از این اندیشه‌ی دائمی رئالیست‌ها به دورند که می‌خواهند فاصله‌ی میان تماشاگران و نمایش را هرچه بیش‌تر از میان بردارند.» (همان، ۷۲)

استاد مهرداد بهار اسطوره‌شناس ایرانی ادامه‌ی زندگی اسطوره در ادبیات و اندیشه را ادامه‌ی زندگی طبیعی اسطوره و جبر آن و گریزناپذیر می‌داند. اسطوره‌ها تا روزی که به زندگی محسوس و عملی جامعه‌ی خود مرتبط باشند، درمیان توده‌ی مردم حیات دارند و روزی که با این شرایط تطبیق نکنند، از زندگی توده‌ی مردم خارج می‌شوند و از آن به بعد در زندگی روشنفکرانه، در ادبیات، فرهنگ و مطالعات این‌ها می‌توانند وارد شده و ادامه‌ی حیات بدهند. این جبر زندگی اسطوره‌ای است. (بهار، ۱۳۷۶، ۳۶۴)

نتیجه

قطعاً توانایی تجربه‌ی انسان در ساخت جهان اسطوره‌ای قدیم از میان نرفته و خودش را به شکل‌های مختلف نشان می‌دهد. اسطوره‌ها، نمادین، تخیلی، رازآلود و وهم‌انگیزند و دارای بینشی شهودی؛ این‌ها همه عواملی‌اند که در آفرینش آثار ادبی و هنری نیز مهم‌ترین نقش‌ها را دارند. بدین ترتیب مقصود از خلق اسطوره‌های جدید نه اسطوره‌سازی به آن معنا که در نظرات بارت و کاسیرر بررسی می‌شود و یا حتی قهرمان‌سازی است؛ چراکه چنین اسطوره‌هایی صرفاً با ابعاد همگانی و گسترده‌دادن به شخصیت افراد یا پدیده‌ها ساخته می‌شوند و معمولاً عمر کوتاهی دارند، بلکه مقصود خلق اساطیر جدید و نو در آثار ادبی است، چراکه اسطوره با رویا و راز و امیال پنهان انسان رابطه‌ای ناگسستنی دارد.

حال در پاسخ به این سؤال که جای اسطوره در زندگی امروز کجاست؟ می‌توان گفت وطن اسطوره آن‌جا که اسطوره‌شناسی و غریب و دورافتاده نیست، جهان ادبیات و هنر است. انسان جامعه‌ی صنعتی امروز خودآگاهانه به‌نوعی همسان‌سازی و یک‌شکل‌بودن قائل است. تمام تشخیص‌ها و فردیت‌ها در مقابل این یکسان‌سازی و الگوسازی‌هایی که عده‌ای آن را اسطوره‌های جامعه‌ی امروز می‌دانند مثل مُد و مصرف‌گرایی و... از بین رفته و آب می‌شود، اما درون دردمند و ناخودآگاه انسان با این جریان مخالفت می‌کند. فردیت آسیب‌دیده‌ی انسان در ناخودآگاه کارکردی وارونه پیدا می‌کند و در برابر یکسان‌سازی می‌ایستد. بدین ترتیب نوعی دوپارگی در نهاد انسان صنعتی و تکنولوژیک که غرق در از خودبیگانگی است شکل می‌گیرد و او را از درون متلاشی می‌کند.

اگر انسان مُدرن در خودآگاهی امروزش به‌دنبال یکسان‌سازی و هم‌گرایی و یک‌نواختی است، در ناخودآگاه دیروزی و اسطوره‌ای تلاش می‌کند از یکسان‌سازی گریخته و فردیت خویش را حفظ کند. به این دلیل ما در حوزه‌هایی که مستلزم بینشی ناب و ژرف هستند نشانه‌های آشکار بازگشت به اسطوره را می‌بینیم، مثل قلمروی ادبیات و هنر. کارکرد اجتماعی اسطوره در روزگار مدرن کارکردی است درونی و ناخودآگاه، بینش اسطوره‌ای از آن‌روی که از پهنه‌ی خودآگاهی و از قلمروی رفتارهای روزمره‌ی انسان خارج شده و در اعماق پنهان وی جا گرفته است، هر زمان که بتواند جولانگاهی بیابد سر برمی‌آورد. جولانگاه بنیادین کارکردهای اسطوره‌ای ادبیات و هنر است، مهر و نشان اسطوره را بیش‌تر از هر پدیده و هنجار اجتماعی دیگر بر خود دارد، چراکه ساز و کاری ناخودآگاهانه دارد؛ وجود سبک‌ها و شیوه‌های ادبی و هنری گوناگون به‌خاطر همین فردیت ناخودآگاهانه است که در آن‌جا ناخودآگاه انتقام خود را از خودآگاه می‌گیرد.

ادبیات و هنر جدید در واقع آن‌چنان فردی و ذهنی شده که کارکرد اجتماعی‌اش را از دست داده است و معماگونه و رازآلود است، معمایی که گاه به آسانی گشوده نمی‌شود زیرا آکنده از نمادهای شخصی است که برای شاعر و هنرمند ارزش و کارآرایی دارد و از آن‌جا که زاده‌ی ناخودآگاه است گاه برای خود آفریننده هم ژرفایش آشکار نیست. از آن‌روست که در برخی نقدها ابعاد نامکشوفی از اثر را سال‌ها و قرن‌ها بعد از خالق آن بازمی‌گشایند. این زمان مبهمی که ناخودآگاه خالق اثر با ناخودآگاه مخاطب ارتباط برقرار می‌کند، این دور شدن هرچه بیش‌تر اثر از خودآگاهی و قلمرو شناخت تجربی و کارکرد اجتماعی، ویژگی رویاگونه به آن می‌بخشد. اما این رویا هرچقدر فردی و هرچند با زبانی پیچیده، مخاطب خاص و گاه محدود خود را می‌یابد.

آیا نمی‌توان وقایع و شخصیت‌های بسیاری از رمان‌ها و آثار مدرن را اسطوره‌های امروز خواند؟ مثل شخصیت «گره‌گور سامسا» در رمان «مسخ» کافکا که ناگهان صبح که از خواب برمی‌خیزد و در رختخواب خود به یک حشره تبدیل می‌شود. یا قرار گرفتن «ژوزف ک» در موقعیت اساطیری مجرم بدون جرم در رمان «محاكمه»ی همین نویسنده؛ کرگدن شدن «برانژه» شخصیت نمایش‌نامه‌ی «کرگدن» اوژن یونسکو؛ موقعیت اسطوره‌گونه‌ی بی‌زمان و مکان دو شخصیت ولگرد و آواره «ولادیمیر» و «استراگون» در نمایش‌نامه‌ی جاودانی «درانتظار گودو»ی بکت؛ وقایع و شخصیت‌های اسطوره‌گونه‌ی رمان رویایی مارکز، «صد سال تنهایی» مثل به آسمان رفتن «رمدیوس» یا کشته‌شدن ناگهانی پسران بی‌شمار سرهنگ «آئورلیانو» که همگی نشانی بر پیشانی دارند؛ وقایع و شخصیت‌های فرازمانی و فرامکانی برترین اثر ادبی ایرانی «بوف کور»؛ شخصیت‌آشنای «شازده کوچولو»ی آنتوان دوسنت اگزوپری و بالاخره شخصیت‌های اسطوره‌ای که در رمان‌های مدرن چهره‌ی دیگر و کارکردی متفاوت پیدا کرده و شالوده‌شکنی می‌شوند مثل شخصیت «شیطان» در رمان «مرشد و مارگریتا»ی بولگاکف. حتی اگر به عقب‌تر بازگردیم آیا نمی‌توان «دن کیشوت» را اسطوره‌ی آرمان‌گرایی ازدست‌رفته‌ی امروز دانست؟

در نقاشی هم می‌توان از اشکال و موتیف‌هایی مثال زد که در اکثر آثار نقاشانی چون «دالی»، «شاگال»، «بروگل» و... وجود دارند که قابلیت این را دارند که ابعاد و کارکردهایی اسطوره‌ای پیدا کنند، مثل زنی با بدنی از کسوهای باز و نیمه‌باز در نقاشی‌های «سالوادور دالی» یا مردانی با کلاه و صورت‌های بدون نقش در آثار «رنه مگریت»؛ که البته بررسی هر کدام از این موارد و ویژگی اسطوره‌ای‌شان نیازمند تحقیقی جداگانه است.

به‌هرحال ما هنوز در جهانی زندگی می‌کنیم که هراس‌هایمان زنده‌اند و تا هراس‌هایمان زنده‌اند اسطوره‌هایمان هم به زندگی خود ادامه می‌دهند، شاید نه در باورها و عقاید بلکه در جهان شعر و ادبیات و هنر. ولی آیا می‌توان بین این دو تفکیکی قائل شد؟ آیا اسطوره‌ها نیز شکلی از ادبیات و هنر برای گذشتگان نبودند، شکلی از بیان رویا و هراس؟

منابع

- ۱- احمدی بابک. *ساختار و تأویل متن*، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۰.
- ۲- الیاده میرچا. *چشم‌اندازهای اسطوره*، ترجمه جلال ستاری، تهران، انتشارات توس، ۱۳۶۲.
- ۳- بارت رولان. *اسطوره، امروز*، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، تهران نشر مرکز، ۱۳۸۲ (چاپ دوم).
- ۴- باستید روزه. *دانش اساطیر*، ترجمه جلال ستاری، تهران، انتشارات توس، ۱۳۷۰.
- ۵- براکت اسکارچی. *تاریخ تئاتر جهان*، ترجمه هوشنگ آزادی ور، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۶۳.
- ۶- بهار مهرداد. *از اسطوره تا تاریخ*، گردآورنده و ویراستار ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۶.
- ۷- ریکور پل. *زندگی در دنیای متن*، ترجمه بابک احمدی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۳.
- ۸- سارتر ژان پل. *درباره نمایش*، ترجمه ابوالحسن نجفی، تهران، انتشارات زمان، ۱۳۵۷.
- ۹- شایگان داریوش. *بت ذهنی و خاطره ازلی*، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۱.

- ۱۰ - فرای نورتروپ. ادبیات و اسطوره، از کتاب *اسطوره و رمز* (مجموعه مقالات) ترجمه جلال ستاری، تهران، سروش، ۱۳۷۸.
- ۱۱ - کاسیرر ارنست. *زبان و اسطوره*، ترجمه محسن ثلاثی، تهران، نشر نقره، ۱۳۶۶.
- ۱۲ - مقدادی بهرام. *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*، تهران، انتشارات فکر روز، ۱۳۷۸.
- ۱۳ - نیچه فردریش ویلهلم. *زایش تراژدی*، ترجمه رویا منجم، تهران، نشر پرسش، ۱۳۷۷.
- ۱۴ - وینریچ هارالد. ساختارهای نقلی اسطوره، از کتاب *اسطوره و رمز* (مجموعه مقالات) ترجمه جلال ستاری، تهران، سروش، ۱۳۷۸.





مطالعه‌ی روند گذر از دوران مادر سالاری به دوران مردسالاری در اساطیر یونان باستان با توجه به رویکرد بازتاب از دستگاه پنج‌گانه‌ی ژیلبر دوران

نویسندگان: یگانه شیخ‌الاسلامی، نیر طهوری

چکیده

در این مقاله برآنیم تا بر مبنای اولین مرحله از دستگاه پنج‌گانه اسطوره‌شناختی ژیلبر دوران، یعنی مرحله بازتاب، که به‌عنوان اولین واکنش انسان در مواجهه با محیطی ناشناخته و جدید تعریف می‌گردد، به بررسی رویکردهایی بپردازیم که در اساطیر یونان باستان به انتقال قدرت از الهگان و ایزدبانوان اعظم به خدای مردان و ایزدان مذکر انجامیده است. در دوره‌ای از تاریخ، قدرت خلاقه زایش و باروری الهگان، دوره‌ای از مادر سالاری را شکل داد که با واکنش اقوام مردسالار مهاجم روبه‌رو شد و به خلق اساطیری انجامید که قدرت اصلی را متعلق به خدایان مذکر می‌دانستند. با قرار دادن روایات اساطیری یونان در مرحله‌ی بازتاب از دستگاه اسطوره‌شناختی ژیلبر دوران، این رویکرد مردسالارانه را در سه گروه بازتاب موقعیتی، تغذیه‌ای و جنسی تحلیل نموده و به این پرسش پاسخ می‌دهیم که چگونه اساطیر مادرسالار به اساطیر مردمحور و پدر مرکز تبدیل شدند. در بازتاب موقعیتی، خدای مذکر اقوام هندواروپایی از طریق ازدواج‌های متعدد با الهگان و ایزدبانوان بومی، جایگاه خود را تحکیم بخشید و نسلی از خدایان و قهرمانان متأخر را ایجاد کرد. از سوی دیگر، الهگان در برابر هم قرار گرفته، باوری یکسان و متحد به یک ایزدبانوی اعظم را زیر سوال بردند و با کشته‌شدن الهه‌ای نفرین‌شده به دست یکی از فرزندان زئوس، به پایان رسید... در بازتاب تغذیه‌ای، نیاز خدای زادگانی چون زئوس و هرکول به تغذیه از طریق شیر مادر انکار شد و نهایتاً، در بازتاب جنسی، قدرت خلاقه زایش در روایت تولد آتنا به نحوی عمومی و فارق از جنسیت بازتعریف گشت

کلیدواژگان: مادر سالاری، پدر سالاری، اساطیر یونان، ژیلبر دوران، رویکرد بازتاب

در این نوشتار با تکیه بر روایات اساطیری یونان باستان و مرور چهار رویکرد اصلی برای گذر از دوران مادرسالاری به دوران مردسالاری، روند تضعیف جایگاه الهگان بومی و مادرخدایان اعظم را پیگیری می‌کنیم. دوره مادرسالاری در مناطقی چون یونان و تمدن‌های مدیترانه تا زمانی استمرار داشت که اقوام کوچ‌نشین شمالی بر این سرزمین‌ها تسلط یافتند و تلاش کردند تا فرهنگ خود را غالب نمایند. با هجوم و غلبه اقوام مردسالار که عمدتاً از گروه مهاجران هندواروپایی بودند، باور به قدرت مطلق مادرخدای اعظم^۱ دچار دگرگونی‌هایی شد و به تضعیف نقش الهگان اعظم و ایزدبانوان قدرتمند انجامید. به کمک دستگاه اسطوره‌شناختی ژیلبر دوران، می‌توان واکنش این اقوام را در مرحله‌ی بازتاب موقعیتی، تغذیه‌ای و جنسی بررسی نمود و به این پرسش پاسخ داد که چگونه قدرت الهگان و مادرخدایان اساطیر یونان پس از تسلط فرهنگ جدید، به‌عنوان قدرتی زیردست و تحت فرمان خدایان مذکر قرار گرفت. این گذار اساطیری در آغاز تلاش کرد تا موقعیت خدایان مذکر جدید را محکم سازد و سپس نقش الهگان را به‌عنوان یگانه مادر پشتیبان، زاینده و تغذیه‌کننده زیر سوال ببرد. در واقع هدف از این پژوهش طبقه‌بندی و تحلیل روایات اساطیر یونان براساس رویکردی مطالعاتی است که روند انتقال قدرت از مادرخدایان به خدایان مذکر را مشخص می‌سازد. در نتیجه می‌توان با این بررسی و تحلیل، به یکی از بزرگ‌ترین پرسش‌های جوامع کنونی پاسخ داد که مردسالاری از چه زمانی آغاز شد و چگونه توانست قدرت‌های زنانه را به حاشیه براند.

روش تحقیق

این پژوهش، پژوهشی است بنیادی که به روش توصیفی-تحلیلی به معرفی دستگاه پنج‌گانه اسطوره‌شناسی ژیلبر دوران می‌پردازد و با اتکا بر نخستین مرحله آن، به‌عنوان نخستین واکنش انسان نسبت به محیط و فرهنگی جدید و ناشناخته، بر بیان مصادیقی از اساطیر یونان باستان ادامه می‌یابد که در این دسته‌بندی قابل تعریف و تحلیل هستند. منابع و مراجع مطالعاتی این پژوهش، متون دست اول و ترجمه‌شده لاتین و فارسی، از پژوهشگران مطرح این حوزه هستند که گاه در قالب مقالات علمی معتبر و گاه در قالب کتب مرجع، دایره‌المعارف‌ها و مستندات پژوهشی ارائه شده‌اند.

روایات اساطیری یونان، اغلب با این عنوان مشخص، در آثار اسطوره‌شناسانی چون هومر^۲، هسیود^۳، جان پین‌سنت^۴، لوک رومن^۵ و راجر لنسلین گرین^۶ جمع‌آوری شده‌اند. اما صدرالدین طاهری در کتاب خود با عنوان «ایزدبانوان در فرهنگ و اساطیر ایران و جهان» به‌صورت خاص نگاهی به نقش الهگان اساطیری و مادرخدایان دارد که بخشی از نوشتار خود را نیز به اساطیر یونان اختصاص داده‌است (طاهری، ۱۳۹۳). ناهید

^۱ در اسطوره‌شناسی ایرانی، معمولاً از اصطلاح ایزدبانو به جای مادرخدا استفاده می‌شود. اما از آنجایی که این مقاله به مطالعه تطبیقی اساطیر فرهنگ‌های مختلف می‌پردازد، همچنان در موارد مشخص از اصطلاح مادرخدا استفاده می‌کنیم.

^۲ Homer

^۳ Hesiod

^۴ John Pinsent (1922-1995)

^۵ Luke Roman

^۶ Roger Lancelyn Green (1918-1987)

توسلی نیز در مقاله خود با عنوان «زن و اسطوره» دوره‌ای از تاریخ را روایت می‌کند که در این نوشتار به‌عنوان دوران مادرسالاری معرفی می‌شود و در ادامه به تبیین نقش اسطوره‌ای زنان می‌پردازد. (توسلی، ۱۳۸۱). مقاله‌ای از محمدرضا حسنی جلیلیان با عنوان «تحلیل اسطوره دوشیزه-مادر» بسیار قابل تأمل و توجه است، زیرا بر نقش زاینده الهگان اساطیری تکیه می‌کند و از دوره‌ای یاد می‌نماید که الهگان بدون داشتن خدایی مذکر به‌عنوان شریک جنسی، به خلقت بکر دست می‌زدند و جهان مبتنی بر زایشی بود که بدون دخالت عنصر مردانه صورت می‌گرفت (حسنی جلیلیان و همکاران، ۱۳۹۳). درنهایت، زهرا معین در مقاله‌ای با عنوان «بانو خدایان و بانو اسطوره‌ها» نقش زنان را در باورهای اساطیری مللی بیان می‌کند که از غارنشینی و شکارگری با یکجانشینی و کشاورزی روی آوردند و در ادامه، با بیان مشابهات نیروهای زنانه و زمین، به ریشه‌یابی مفاهیم مرتبط با زنان و مادران در زبان‌های کهن می‌پردازد (معین، ۱۳۸۱). در راستای همین ایده، عباس محمدی اصل در بخشی از کتاب خود با عنوان «جنسیت و جغرافیا» به برهه‌ای از تاریخ می‌پردازد که اقوام کوچ‌نشین با اقوام یک‌جانشین برخورد کردند. او در این بخش یادآور می‌شود که فرهنگ مردم یک‌جانشین، فرهنگی مبتنی بر نیروی زمین برای استمرار کشاورزی و قدرت‌مدار خدایان بود؛ اما اقوام کوچ‌نشین فرهنگی مبتنی بر قدرت جنگاوری و زورآزمایی داشتند و از این رو به قدرت مردانه به‌عنوان قدرتی اصلی در جهان معتقد بودند (محمدی اصل، ۱۳۸۹). اما جالب‌ترین اثر در این موضوع خاص، کتابی است از جین شینودا بولن^۱ در بخش اول آن، به روایت کوتاهی از برخورد اقوام مردسالار مهاجر با فرهنگ‌های مادرسالار می‌پردازد و حتی تا جایی پیش می‌رود که تجاوز را زاینده‌ی این برخورد برای انتقال قدرت از مادرخدایان به خدای مردان می‌داند (بولن، ۱۳۹۵)... چنان‌که ویل دورانت نیز در «تاریخ تمدن» خود به بیان این برهه از تاریخ می‌پردازد و فرهنگ‌های بومی پیش از هجوم اقوام مردسالار و باور اساطیری ایشان را روایت می‌کند (دورانت، ۱۳۸۷).

ویرجینیا سیز^۲ و مانفرد اشمیت برابانت^۳ در کتابی با عنوان «آرکتایپ زنانه در جریان راز بشریت»^۴ به بررسی کهن‌الگوهای زنانه و تأثیر آنان در جوامع انسانی می‌پردازند. در نخستین بخش این کتاب، با تأکید بر این امر که جوامع اسطوره‌باور در دوره‌ای از تاریخ خود، به شدت تحت تأثیر کهن‌الگوها و نیروهای زنانه قرار داشتند، و به تفصیل روندی را بیان می‌کنند که فرهنگ مردسالار، به‌ویژه در جوامع یونانی و رومی، بر فرهنگ مادرسالار غالب شد. لذا از نقطه آغازین، به بررسی و تشریح کهن‌الگوهای زنانه و نیروهای مقدس ایشان می‌پردازند که مورد احترام و پرستش مردمان اسطوره‌باور قرار داشتند و در دوره‌ای از تاریخ و با هجوم اقوام مردسالار، به محاق فراموشی سپرده شدند.

درنهایت رویکرد این پژوهش که براساس دستاوردهای پژوهشی ژیلبر دوران شکل گرفته‌اند، بیش از هر چیز از مطالعات بهمن نامور مطلق بهره برده‌است که در مقالات و کتب منتشرشده از خود، به تفصیل به بررسی و تشریح این رویکرد و دستگاه پنج‌گانه اسطوره‌شناختی می‌پردازد (نامور مطلق، ۱۳۹۲). از سوی دیگر می‌توان

^۱ Jean Shinoda Bolen (1936-Now)

^۲ Virginia Sease

^۳ Manfred Schmidt Brabant

^۴ The Archetypal Feminine in the Mystery Stream of Humanity

رد پای این رویکرد را در مطالعات و مقالات دیگری چون مقاله‌ای از نجیبه رحمانی نیز پیدا کرد که با معرفی دقیق روش مطالعاتی دوران، به کاربرد آن در مورد پژوهشی خاص خود می‌پردازد (رحمانی و شعبانی خطیب، ۱۳۹۵).

دوران برتری و سلطه مادرخدایان

الهه‌های مادر در تمام اساطیر ملل گوناگون حضور و نقشی مهم و اساسی را بر عهده داشتند. از گذشته‌های دور تا به امروز، نقش مادر به‌عنوان عامل اصلی زایش و باروری غیرقابل انکار بوده‌است. مجسمه‌هایی با عنوان ونوس ویلندورف^۱ که از کهن‌ترین بت‌سازه‌های دست بشر بوده و عمری بالغ بر بیست‌وپنج هزار سال دارند، نخستین تلاش اقوام بدوی برای پرستش ایزدبانوانی به‌شمار می‌آیند که زمین را از سینه‌های بارور خود تغذیه کرده و با کمک اندام‌های جنسی‌شان، چرخ خلقت و زایش را به حرکت درمی‌آورند (Ekonoayan, 2006). حتی انسان‌های نخستین تا مدت‌ها نیروی زایش را تنها متعلق به زنان می‌دانستند و نقش مردان را در باروری آنان نمی‌پذیرفتند؛ اما با پی بردن به دخالت مردان در بسته شدن نطفه فرزندان، مرد را به‌عنوان شریکی در کنار مادر اعظم خلقت در نظر گرفتند و هم‌چنان بر جایگاه و تقدس ویژه‌ی مادرخدایان و ایزدبانوان تأکید نمودند (حسینی جلیلیان و همکاران، ۱۳۹۳).

تقدس یک زن به‌عنوان اصلی‌ترین عامل حیات و استمرار آن، برتری مقام و جایگاه ایشان را در جوامعی منجر شد که زندگی یکجانشین و مبتنی بر کشاورزی داشتند و علاوه بر دغدغه حیات و ممانعت خود، به رشد و نمو گیاهان و باروری محصولات کشاورزی نیز اهمیت می‌دادند. به تفسیر جوزف کمبل، نیروی زمین و جادوی زن یکسان و با یکدیگر در ارتباط و پیوند هستند (کمبل، ۱۳۹۷). این مسئله در اکتشافات باستان‌شناسانه نیز اثبات می‌گردد که دوره‌های آغازین کشاورزی بیش از هر دوره دیگری برای زنان و مادران احترام و تقدس قائل بودند و ایشان را به‌عنوان مظهری از نیروهای طبیعی و مافوق طبیعی، در زمین و آسمان، مورد پرستش قرار می‌دادند. چنان‌که «مردمان عصر کشاورزی عمیقاً پذیرفتند که زن، هم خود زاینده است و هم به زمین نیروی زایش و باروری می‌بخشد. او مادر انسان، زمین و مادر کبیر [به‌شمار می‌رفت] که چشمه زندگی در پستان‌های او جاری بود». لذا شباهت ملموس زن و زمین باعث شد نیروهای خلاقه و حیات‌بخش ایشان به یکدیگر پیوند خورند و در روند گذار از مرحله شکارگری به کشاورزی، بر جایگاه و اهمیت نقش زنان و مادران به‌عنوان نیروهای برتر طبیعت، بیفزایند (معین، ۱۳۸۱).

تمدن مدیترانه‌ای به‌عنوان یکی از کهن‌ترین تمدن‌هایی معرفی می‌گردد که پس از بین‌النهرین و مصر، در جزایر یونان شکل گرفت و بر فرهنگی مادرسالارانه استوار شد. در این منطقه از دوران نوسنگی پیکره‌هایی یافت شده‌است که مادری را با کودکی در آغوش، که معمول‌ترین شیوه برای تصور مادرخدایان بود، به‌نمایش می‌گذارد (طاهری، ۱۳۹۳). از سوی دیگر، ثروتمندترین بخش تمدن مدیترانه‌ای متعلق به جزیره کرت بود

¹ Venus of Willendorf

که هم از نظر موقعیت خاص جغرافیایی و موصلاتی و هم از نظر پیشرفت در فرهنگ و هنر مورد توجه تاریخ‌نگاران و باستان‌شناسان قرار گرفته‌است (دورانت، ۱۳۸۷). در این تمدن با وجود آشفتگی دینی و باورهای مذهبی، اتکا به نیروهای بارور طبیعت و پرستش خدایان در هیبت مادرانی با سینه‌های برجسته به چشم می‌خورد. تمامی آثار یافت‌شده از مادرخدایان این تمدن، در کنار ماری قرار گرفته‌اند که به نمادی برای این فرهنگ و ساطیر مردمان کرت تبدیل شده است. این فرهنگ که تا دوران مینوسی نیز به قوت خود ادامه یافت، مادر آسمانی را نگهبانی برای جامعه متصور می‌شد و جهان را چون نوزادی در آغوش او معنا می‌کرد (طاهری، ۱۳۹۳). درواقع جامعه در برخورد با مفهوم مرگ و نیستی، به دامان مادرخدایانی پناه می‌برد که با قدرت زایش و حمایت مادرانه خود، نه تنها در برابر مرگ قد علم می‌کردند، بلکه به حیات مادی و معنوی تمامی موجودات زنده برکت می‌بخشیدند. این باور آن‌قدر در سنت و فرهنگ ساکنان جزیره کرت ریشه دوانده بود که حتی قرن‌ها پس از غلبه اقوام مردسالار، خدای خدایان ژئوس نیز نتوانست ارج و قربی برابر با مادر خود، یعنی رئا، نزد این مردمان پیدا کند. از این رو ایزدبانوانی چون رئا^۱، گایا^۲ و هرا^۳ و حتی الهگان مصری وارداتی چون ایزیس^۴ از جایگاه والا و برجسته‌ای در اساطیر، فرهنگ و باور اصلی‌ترین بخش تمدن یونان برخوردار بودند (دورانت، ۱۳۸۷).

مهم‌ترین ایزدبانو در فرهنگ مردمان مدیترانه، ایزدبانوی گایا بود که به‌عنوان الهه زمین و منشا اصلی آفرینش در اساطیر یونان شناخته می‌شد. گایا، الهه زمین در باورهای اساطیری یونان است که بعضاً از او با عنوان الهه مادر بزرگ نیز یاد می‌شود و حتی در برخی روایات، خالق و مادر جفت آسمانی خود، یعنی اورانوس نیز به‌شمار می‌آید (توسلی، ۱۳۸۱). او در اثر قرارگرفتن اورانوس، خدای آسمان بر روی پیکرش، فرزندان بسیاری را به‌دنیا آورد؛ اما اندکی بعد، از زایمان‌های متعدد و بی‌وقفه خسته شد و به کمک فرزندش، کرونوس، اورانوس را پس زد. کرونوس نیز آلت نرینگی پدر آسمانی خود را به دریا افکند و بر اریکه‌ی قدرت او تکیه زد. اما نقش گایا در این‌جا به پایان نرسید. او به کمک رئا، همسر کرونوس، آخرین فرزندشان یعنی ژئوس را از بلعیده شدن توسط پدر نجات داد تا بدین وسیله نسل خدایان المپ را حفظ کند. ژئوس نیز دور از چشم کرونوس بزرگ شد تا سرانجام علیه او قیام کرد، برادران و خواهران خود را از بطن پدر آزاد نمود و با کنار زدن او، بر تخت خدایی نشست (برن، ۱۳۹۶).

عنصر فعال و باقی در گذار از اساطیر کهن تیتان‌خدایان به اساطیر متأخر المپ‌نشینان، ایزدبانوی زمین است که حتی با کنار رفتن آسمان به‌عنوان پدر، باز هم نقش حمایت و پشتیبانی خود را ادامه می‌دهد و در انتقال قدرت خدایی میان سه نسل از خدایان مذکر، نقشی کلیدی و مادرانه را ایفا می‌کند. درواقع خدایان المپ از دامان زمین، یعنی ایزدبانوی گایا، جان می‌گیرند و خود را به بلندترین نقطه آن، یعنی کوه المپ، می‌رسانند. اما این قدرت مطلق برای تفکر مردم‌محور اساطیر متأخر قابل هضم نبود. لذا بعد از او، رسالت باروری و

¹ Rhea

² Gaia

³ Hera

⁴ Isis

حاصل خیزی زمین به رئا، و پس از وی به دمتر^۱ واگذار گردید تا در نهایت دمتر نیز وظایف باروری خود را در کنار دخترش پرسفونه^۲ معنا کند (توسلی، ۱۳۸۱). هرا نیز به عنوان ایزدبانویی معرفی می‌شود که شهبانوی آسمان لقب گرفته و نقشی مهم و کلیدی را در باور مادرسالارانه و انتقال قدرت به فرهنگ مردسالارانه ایفا می‌کند. درواقع جایگاه و مقام این الهه نزد مردمان یونان، به‌خصوص ساکنان مناطق کوهستانی آن قدر والا بود که روایات مادرپرستی بسیاری پیرامون او نقل شده است (طاهری، ۱۳۹۳). در ادامه به این موضوع می‌پردازیم که چگونه زئوس توانست به وسیله‌ی ازدواج با الهگانی چون هرا و دمتر، به تثبیت موقعیت و جایگاه خود بپردازد و بر تفکر اقصی نقاط یونان تسلط یابد.

هجوم اقوام مردسالار

در برهه‌ای از تاریخ، اقوام هندواروپایی مهاجر، که بعضا با عنوان بیابان‌گردان سرزمین‌های شمالی و کوچ‌نشینان مردمحور از آن‌ها یاد می‌شود، به سمت سرزمین‌های جنوبی، از جمله یونان حرکت کردند و آن مناطق را تحت تسخیر خود درآوردند. فرهنگ این مردمان فرهنگی مبتنی بر قدرت جسمانی و زور بازوی مردان بود که از آن‌ها ملتی مردسالار و پدرمرکز می‌ساخت. درواقع ایشان اقوامی جنگجو بودند که با یورش و حمله به دیگر اقوام نیازهای خود را برطرف می‌نمودند. از این رو کنار آمدن با فرهنگ مادرسالارانه مردمان یکجانشین که زندگی مبتنی بر کشاورزی و صلح و آرامش داشتند، برایشان ممکن نبود. در جنگ و تهاجم آن چیزی که مورد توجه است، قدرت جنگاوری و آمادگی جسمانی است که در اکثریت مردان بیشتر از زنان به چشم می‌خورد. از این رو، دیگر خدای اعظم نباید خدای بانویی خردمند، مادر و زاینده باقی می‌ماند؛ بلکه باید با ویژگی‌های مردانه‌ای تعریف می‌شد که پیروزی در نبردها یا محافظت در برابر یورش‌ها را تضمین می‌کرد. لذا این مردمان مردسالار پس از پیروزی بر سرزمین‌های مادرسالار مغلوب، تلاش نمودند تا با ترویج باور، آیین و فرهنگ خود در سرزمین جدید، ثبات و موقعیتی مستحکم پیدا کنند. این اقدام با گذر از مادرخدای اعظم به خدای‌خدایان مذکر آغاز شد که بر جایگاهی فراتر از دیگر الهگان و ایزدان قرار می‌گرفت و ریاست آن‌ها را عهده‌دار بود (طاهری، ۱۳۹۳).

دستگاه اسطوره-انسان‌شناختی ژیلبر دوران^۳

ژیلبر دوران یکی از پژوهشگران مطرح حوزه اسطوره‌شناسی است که اغلب نظریات خود را در مثلی با سه ضلع اسطوره‌شناسی، مردم‌شناسی و تخیل ارائه می‌دهد و بدین ترتیب رویکردی مطالعاتی را در حوزه علوم انسانی پایه‌گذاری می‌نماید (رحمانی و شعبانی خطیب، ۱۳۹۵). یکی از دستاوردهای مهم علمی و پژوهشی دوران، معرفی دستگاهی پنج مرحله‌ای در مطالعات مردم-اسطوره‌شناختی بود که به پنج مرحله تکامل نگاه انسان به محیط پیرامون خود می‌پرداخت و به‌ترتیب شامل بازتاب، شم، کهن‌الگو، نماد و اسطوره می‌شد (نامور مطلق، ۱۳۹۲). درواقع به تعبیر وی بشر با گذر از این پنج مرحله از بعد حیوانی خود فاصله گرفت تا

¹ Demeter

² Persephone

³ Gilbert Durand (1921-2012)

در نهایت به مرحله تکامل یافته اسطوره پردازی و اسطوره باوری برسد. به بیانی دیگر، انسان به کمک قوه تخیل خود تلاش کرد تا در برخورد با ناشناخته‌ها توانمند گردد و پاسخ‌هایی برای پرسش‌های ذهنی خود و دیگر هم‌نوعانش بیابد. از این رو در پنج مرحله عملکرد تخیل خود را تقویت نمود و به خلق اساطیر دست زد (رحمانی و شعبانی خطیب، ۱۳۹۵).

نخستین مرحله از دستگاه ژیلبر دوران، مرحله بازتاب است که واکنش‌های بدوی انسان را در اولین مواجهه ایشان با جهان و محیطی جدید شامل می‌شود. در این مرحله تلاش انسان در جهت حفظ بقاست و پاسخی در برابر ضرورت‌های اولیه آن و اقدام جهت جلوگیری از سقوط، گرسنگی و انقطاع نسل به‌شمار می‌آید. این مرحله شامل سه بازتاب موقعیتی، تغذیه‌ای (هضمی) و جنسی است که هر کدام بنابر تعریف خود، منشأ شکل‌گیری نیرویی پویا در جهت ایجاد نخستین تصورات ذهنی هستند و به گفته دوران، شم یا قوه را ایجاد می‌نمایند. بازتاب موقعیتی موجب شکل‌گیری فهم و درک انسان از موقعیت و شرایطی می‌شود که در آن قرار گرفته‌است؛ بازتاب تغذیه‌ای بازبایی قدرت حیات و استمرار آن را به دنبال دارد و در نهایت، بازتاب جنسی به بقای نوع بشر و تکثیر آن در طی قرون متمادی می‌انجامد. با این تعاریف، نیروهای نهادینه شکل‌گرفته از این سه بازتاب در مرحله بعد به خلق کهن‌الگو، به‌عنوان تعاریف و تصاویر انتزاعی جمعی، و سپس نماد، به‌عنوان تصاویر عینی و فرهنگی، ختم می‌گردند تا در نهایت اسطوره‌ها را شکل دهند (نامور مطلق، ۱۳۹۲). با بسط این مفهوم به تمامی ادوار و تجربیات جدید بشری، می‌توان گفت که هر فرد یا قومی در برخورد با جامعه، فرهنگ و سنتی جدید دست به واکنش بازتابی می‌زند تا بقای موقعیتی، تغذیه‌ای و جنسی خود را تأمین نماید، به خلق قوه‌های پویا، کهن‌الگوهای جمعی و تعریف نمادهایی بپردازد که با فرهنگ و سنت ایشان مطابقت دارند و در نهایت اساطیری را به کمک این پنج مرحله روایت کنند که به آرامی از فرهنگ سرزمین مغلوب گذر کرده و به باور فرهنگ غالب نزدیک می‌شود.

بازتاب موقعیت

چنان‌که پیش‌تر نیز اشاره کردیم، اقوام مردسالار مهاجم برای تسلط یافتن بر فرهنگ و اجتماع سرزمین مغلوب یونان، تلاش کردند تا موقعیت خود را تثبیت نمایند و در ذهن، فرهنگ و باور اجتماع جدید پذیرفته شوند. در واقع ایشان هم‌چون کودکی بودند که به محض تولد، با محیطی جدید و ناشناخته روبه‌رو می‌شد و تمام رفتار خود را در جهتی سوق می‌داد که جایگاهش را در جهان طبیعت مشخص کند. ایشان در اولین اقدام که در گروه بازتاب موقعیتی تعریف می‌گردد، تلاش کردند تا پیوندی میان باورهای خود و باورهای بومی منطقه شکل دهند. پیش‌تر به نقش مهم هرا در باور بومیان یونان اشاره کردیم و از اهمیت و جایگاه او در باور این مردم سخن گفتیم. زئوس به‌عنوان خدایی وارداتی از قبایل مهاجم شمالی، با هرا وصلتی آسمانی کرد تا به موقعیت خود ثبات بخشد. پس از آن هرا به‌عنوان حامی ازدواج و زنان شوهردار معرفی شد تا بر اهمیت و جایگاه این ازدواج مقدس صحنه بگذارد (طاهری، ۱۳۹۳). اما این وصلت سیاسی زئوس نبود. خدای خدایان یونان با ازدواج‌های متعدد و ایجاد رابطه با معشوقه‌های بسیار، موقعیت خود را بیش از پیش تثبیت نمود. این امر در اولین وهله بقای نسل او را تضمین می‌کرد که قهرمانان، الهگان و خدایانی را به‌وجود

می‌آورد که از یک‌سو، نسب او و از سوی دیگر، نسبی زمینی، تیتانی و حتی خدایی داشتند؛ اما نکته قابل توجه در نسب‌نامه ایشان این بود که به‌عنوان فرزند زئوس معرفی می‌شدند و از نام او تقدس و ارزش می‌گرفتند. در وهله دوم، خدای اعظم خدایی مذکر بود که در کنار خود الهگان، زمینیان، ایزدبانوان و پریان متعددی را به‌عنوان همسر داشت. این تعدد معشوقه و همسر مانع از باوری متحد و یکسان به الهه‌ای اعظم می‌شد که جفت ازلی و ابدی زئوس به‌شمار می‌رفت. در واقع می‌توان گفت که در ترازوی نسب‌نامه خدایان، یک کفه به معشوقه‌ها و همسران متعدد زئوس اختصاص می‌یافت و کفه دیگر تنها شخص خود او را شامل می‌شد. از این رو، دیگر جفتی مشخص، به‌عنوان خدای بانوی خدایان، در کنار وی تعریف نمی‌شد و همین ترفند از قدرت ایزدبانوان در اساطیر یونان می‌کاست.

در مرحله‌ای دیگر از بازتاب موقعیت، فرهنگ مردسالارانه تلاش کرد تا قدرت زنانه در ایزدبانوان متفاوت را رو در روی هم قرار دهد تا بتواند راهی برای غلبه بر نیروی مطلق آن‌ها بیابد. اساطیر یونان آکنده از روایاتی هستند که آتنا، خدای بانوی بزرگ آتن، و هرا، ایزدبانوی بومی جزایر یونان، را رو در روی هم و در حال دسیسه‌چینی برای یکدیگر به‌نمایش می‌گذارند. یکی از بارزترین نمونه‌های این تقابل و رو در رویی را می‌توان در رقابت آتنا، هرا و آفرودیت بر سر سیب نفاق و زیبایی^۱ مشاهده کرد که جنگی خانمان‌سوز را میان یونان و تروا شکل داد و درنهایت به هیچ نتیجه‌ای جز ویرانی تروا و قتل عام مردم، به دور از چشم زئوس و با حمایت مستقیم خدای بانوان، نرسید (پین‌سنت، ۱۳۷۹).

شاید بتوان از اسطوره مدوسا^۲ به‌عنوان نقطه‌ی عطفی در رقابت و جنگ‌طلبی الهگان علیه یکدیگر یاد کرد که درنهایت به کشته شدن یک الهه توسط یکی از فرزندان زئوس، با حمایت مستقیم آتنا، ختم می‌گردد. بنابراین اسطوره، خدای پوزئیدون در معبد الهه آتنا با زنی زیبارو به‌نام مدوسا هم‌بستر شد و علاوه بر بی‌حرمتی به ساحت آتنا، جسم زیباترین و دل‌رباترین زن یونان را نیز در اختیار خود گرفت. پس از آن، آتنا تنها مدوسا را مورد خشم و غضب خود قرار داد و موهای زیبای او را به مارهایی تبدیل کرد تا هرکس با نگاه انداختن به‌صورت او، به هیبت سنگی سخت درآید. درنهایت آتنا به پرسئوس، یکی از فرزندان زئوس، کمک کرد که مدوسا را از پا درآورد و سر از بدنش جدا کند تا نقش مخوف آن را بر سپرش بیندازد و در جنگ‌ها از آن علیه دشمنان خود استفاده کند (Roman, 2010). این بخش از اسطوره به‌صورتی استعاری، پایان دوره مادرسالاری و آغاز سلطه مردان را به‌نمایش می‌گذارد که بر زور بازوی خدایان و خدای‌زادگان مذکر و قدرتمند تکیه دارد. پیش‌تر نیز اشاره کردیم که مار نمادی بود از تمدن کرت که بر مبنای فرهنگ مادرسالاری خود، تا قرن‌های متمادی پس از سلطه اقوام مرد سالار، ادامه داشت. با این حساب، جداسدن سر از بدن مدوسا، که با گیسوان مارگون در برابر پهلوانان و جنگاوران مدعی قد علم کرده و شکست‌ناپذیر تلقی می‌شد، به‌عنوان اعلام مرگ تمدن مادرسالار کرت تعبیر گردید. لازم به تأکید است که چنین خشونت و رفتار رقت‌انگیزی برای تأکید بر قدرت مردان و جدیت آنان در تصاحب مقام خدایی مورد انتظار است.

^۱ روایت کامل این اسطوره را می‌توان در منظومه ایلیاد هومر مطالعه کرد.

^۲ Medusa

چراکه بحث اصلی در دوران پدرشاهی، قدرت بدنی و جنگاوری ایشان برای حمله به اقوام دیگر و غارت اموال آنان یا محافظت از قوم خود و حفظ بقای نظامی ایشان است. (تصویر ۱)

بازتاب تغذیه‌ای

تغذیه کودک از طریق شیر مادر یکی از مفاهیمی است که در طول تاریخ و اساطیر ملل مختلف مقدس و حیاتی شمرده شده است. از گذشته‌های دور، شیردهی به نوزادان از سینه مادر یکی از الویت‌ها و وظایف مادران به‌شمار می‌رفت که سلامتی و زنده ماندن نوزاد را به‌عنوان موجودی ضعیف و شکننده تضمین می‌کرد و حتی در نقش ایزدبانوان اساطیری به‌عنوان مادران مقدس نیز منعکس می‌شد. چنان‌که در نخستین آثار تصویری و حجمی یافت‌شده از الهگان اساطیری، با تأکید بر نقش شیردهی آنان در تغذیه و رشد کودک، خدای بانوانی با سینه‌های برهنه و برجسته به‌تصویر درآمده‌اند. درواقع این الهگان به‌عنوان مادر اعظم تمام موجودات زنده، گیاهان، حیوانات و کائنات وظیفه داشتند که نقش خود را به‌عنوان حمایت‌گر و تغذیه‌کننده ایفا کنند و در بیانی نمادین، زمین و آسمان را از سینه‌های بارور خود تغذیه نمایند (Ekonoayan, 2006). (تصویر ۲)

در اساطیر یونان، ما با روایتی متفاوت و قابل تأمل از بزرگ‌شدن زئوس نوزاد در جزیره کرت برخورد می‌کنیم. بنابر اسطوره دوران کودکی زئوس، پس از تولد او و نجاتش از بلعیده‌شدن توسط کروئوس، مادر او، رئا، فرزندش را به جزیره پهناور کرت برد تا دور از چشم پدر در امان باشد. گایا نیز نمفی به‌نام آمالته^۱ را در هیبت یک بز ماده، برای تغذیه و شیردادن به زئوس راهی آن‌جا کرد تا او را به بهترین و مناسب‌ترین شیوه ممکن تغذیه نماید. لذا زئوس در جزیره کرت و با ترکیبی از شیر بز و عسل بزرگ شد تا سرانجام علیه پدر خود، کروئوس، قیام کرد و بر تخت خدایی تکیه زد (پین سنت ۱۳۷۹: ۲۲). در این روایت، نقش تغذیه مادرانه بر عهده حیوانی ماده گذاشته می‌شود تا خدای خدایان را بی‌نیاز از شیر و وجودی الهه‌ای معرفی کند که او را به دنیا آورده است. این تأکیدی است بر این امر که برخلاف تصور کهن، آن چیزی که الهه‌زادگان را به خدایان نیرومند تبدیل می‌کند، تغذیه و حمایت مادرانه نیست؛ بلکه قدرتی است که در وجود ایشان نهاده شده است. هر چند نقش حمایت‌گر الهه‌مادرانی چون گایا و رئا در ادامه حیات زئوس کودک غیرقابل انکار است، اما به‌عنوان عنصری جانبی معرفی می‌شود که می‌تواند با حمایت و تغذیه یک حیوان مقدس نیز جایگزین گردد. (تصویر ۳)

روایت دیگری که تلاش دارد سنت تغذیه از شیر مادر را تغییر دهد، روایتی است از دوره نوزادی یکی از فرزندان زئوس به نام هراکلس یا هرکول.^۲ هراکلس مشهورترین قهرمان اساطیری یونان بود که از رابطه میان زئوس با زنی فانی متولد شد؛ از این رو یکی از فرزندان زمینی خدای خدایان یونان به‌شمار می‌آمد که صفاتی نیمه‌خدایی و نیمه‌انسانی داشت. مادر هرکول پس از تولد فرزندش، از ترس خشم هرا، نوزاد را در گندمزاری

^۱ Amalthea

^۲ Heracles

رها کرد؛ اما الهه آتنا کودک را یافت و تحت حمایت و سرپرستی خود گرفت. آتنا که تحت تأثیر قدرت هرکول نوزاد قرار گرفته بود، هرا را قانع کرد که از سینه خود به نوزاد شیر دهد تا قدرتی الهی و خدایی در رگهای او جاری گردد. بنابر روایتی دیگر از همین اسطوره، زئوس هنگامی که هرا در خواب بود، هرکول را در آغوش او گذاشت تا از شیر ایزدبانوی بزرگ تغذیه کرده و خلق و خوی خدای گونه پیدا کند. باری، هرکول به محض به دندان گرفتن سینه هرا، او را زخمی کرد و با پاشیدن شیر او بر آسمان، کهکشان راه شیری را به وجود آورد (Roman, 2010). این اسطوره به صورتی کاملاً عملی قیام یک قهرمان مذکر را در برابر نیاز اصلی خود در تغذیه شدن توسط مادر به نمایش می‌گذارد. قهرمانی که علی‌رغم تلاش پدر و خواهر ناتنی خود، که هر دو از خدایان و الهگان اصلی یونان بودند، از نوشیدن شیر الهه‌مادر قدرتمند و کهنی چون هرا اجتناب می‌کند و حتی در ادامه ستیز علیه این باور کهن، دست به خلقتی شگرف در آسمان‌ها می‌زند. داستان در این جا به پایان نمی‌رسد و ستیز پایان‌ناپذیر هراکلس و نفرت هرا در روایات و اساطیر متعدد تکرار می‌شود. هرچند با توجه به معنای نام هراکلس، که «شکوه‌یافته از طریق هرا» معنی می‌گردد؛ به نظر می‌رسد که نوشیدن شیر هرا به او قدرتی ماورائی و خدای‌گون بخشید و رابطه‌ای غیرخونی، ولی معنوی را میان آن‌ها شکل داد تا هرا به‌عنوان کسی که هرکول را از شیر وجودی خود تغذیه کرده بود، مادر معنوی وی تلقی شود، اما هراکلس به این رابطه معنوی پشت‌پا می‌زند و اعلام می‌کند که از قدرتی که هرا به او بخشیده، بی‌نیاز است و از بدو تولد قهرمان زاده شده است. این قهرمانی مشخصاً مویذ نقش زئوس به‌عنوان پدر اوست که خون خدایی را در رگ‌هایش جاری ساخته است و این قدرت را داشته تا از مادری فانی و زمینی، خدای قهرمانی بزرگ و قدرتمند بیافریند. (تصویر ۴)

بازتاب جنسی

فرهنگ مردسالارانه برای غلبه بر قدرت مادرخدایان، از روش‌ها و حربه‌های متفاوتی استفاده کرد. از جمله ضد فرهنگی تحت عنوان «تجاوز» که از یک سو هیبت مقدس، غیرقابل تسخیر و معنوی ایزدبانوان را خدشه‌دار می‌کرد و از سوی دیگر بر این امر تأکید داشت که مردان با قدرت و زور بازوی خود حتی می‌توانند مادرخدایان و الهگان بزرگ را نیز در اختیار داشته باشند و تمامیت وجودی آن‌ها را، از طریق رابطه جنسی، به دست آورند (بولن، ۱۳۹۵). در اساطیر یونان روایات بسیاری نقل می‌شوند که بنا بر آن‌ها، خدایان مذکر و قدرتمند برای ابراز علاقه و دستیابی به تمامیت وجود یک زن، او را ربوده و مورد تجاوز قرار داده‌اند. زئوس با فریفتن زنان بسیاری، از جمله آکمنه و ائوروپا، آن‌ها را به هم‌آغوشی با خود وادار کرد و از طریق ایشان، نسلی از قهرمانان نیمه‌خدایی و خدایان را به وجود آورد (کاوندیش، ۱۳۹۰).

هادس، یکی از برادران زئوس که خدای جهان مردگان به‌شمار می‌رفت، پرسفونه، دختر زئوس و دمتر را ربود و به جهان زیرین برد تا همسر و ملکه او باشد. بنابر روایتی اسطوره‌ای، پرسفونه هنگام گشت و گذار در دشت‌های سرسبز، به چیدن نرگسی چلچراغ، که توسط گایا بر سر راه او قرار گرفته بود، طمع کرد؛ اما به محض دست زدن به گل نرگس توسط عمویش، هادس، دزدیده شد و به جهان زیرین فرو رفت. دمتر شکایت این امر را نزد زئوس برد، اما زئوس حق را به هادس داد. بنابراین دمتر مجمع خدایان المپ را ترک کرد و به زمینیان پناه برد. او در غم فراق دختر خود، تمام وظایف خداییش را از یاد برد و زمین از رشد و

زایش خالی شد. در نهایت خشکسالی و قحطی هولناکی زمین را در بر گرفت که خدایان را نگران کرد و زئوس را به یافتن چاره‌ای واداشت. زئوس هادس را راضی کرد تا پرسفونه را نزد مادرش برگرداند؛ اما هادس با نیرنگ و فریب، چندین دانه انار به خورد پرسفونه داد تا او را به وسیله طلسمی وادار کند که پس از مدتی به جهان زیرین بازگردد. از آن پس زئوس مقرر کرد که پرسفونه بخشی از سال را در کنار مادرش و بر روی زمین بگذراند و بخش باقی‌مانده را نزد همسرش، هادس و به‌عنوان ایزدبانوی جهان زیرین سپری کند. دمتر نیز به ناچار این شرط را پذیرفت؛ اما در طول مدتی که از دخترش دور بود، دست از کار می‌کشید و زمین را در زمستانی بی‌بار و برگ رها می‌کرد (برن، ۱۳۹۶). در واکنش به این عمل هادس، زئوس از برادرش طرفداری کرد و در برابر مقاومت و ناراضی‌تای دمتر، قانونی وضع نمود تا پرسفونه در عین حال که نقش همسری هادس و ملکه‌ی جهان زیرین را عهده‌دار بود، مدتی را در کنار مادرش و بر روی زمین بگذراند تا دمتر به وظایف خدایی خود نیز بپردازد. عملاً این واکنشی نیست که از یک پدر در برابر دزدیده‌شدن و مورد تجاوز قرار گرفتن دختر خود، که یکی از الهگان مهم المپ بود؛ انتظار می‌رود. اما سنت تجاوز در اساطیر یونان چنان ریشه دواند که به آرامی این امر را امری عادی و طبیعی برای خدایان مذکر جلوه داد و حتی به پادشاهان، پهلوانان و زمینیان نیز سرایت کرد.

از سوی دیگر، مسئله‌ی بکرزایی الهگان زیر سوال رفت و تلاش شد تا قدرت خلاقه ایشان که با زنانگی و ذات مادرانه ارتباط می‌یافت، مستقل از جنسیت و به‌صورتی عمومی مطرح گردد. تولد معجزه‌آسای الهه آتنا از پیشانی زئوس، یکی از بارزترین مثال‌هایی است که به عمومی‌سازی نقش زایش و باروری الهگان می‌پردازد. بنابراین اسطوره، هنگامی که متیس، همسر خردمند زئوس، کودکی را آبستن بود، گایا و اورانوس به خدای خدایان هشدار دادند که دومین فرزندی که از متیس متولد شود، علیه او قیام خواهد کرد و او را از اریکه قدرت به زیر می‌کشد. لذا زئوس متیس جادوگر و خردمند را که هیچ قدرتی نمی‌توانست در برابر عقل و خردش قد علم کند، با زیرکی فریب داد تا خود را به حشره‌ای کوچک تبدیل کند و سپس او را بلعید. اما مدتی بعد از سردردی شدید به ستوه آمد و به کمک هفائستوس پیشانی خود را شکافت. از پیشانی زئوس، آتنا، همان فرزندی که متیس باردار بود و زئوس از بیم تولد او کمر به قتل ایشان بسته‌بود، با لباس رزم و سلاح جنگی متولد شد. این تولد خشم‌هرا را برانگیخت و جدالی دائمی میان او و آتنا را موجب شد (Roman, 2010). (تصویر ۵)

شخصیت آتنا شخصیتی است که از جوانب متعدد، سنت نوحاسته‌ی مردسالارانه را به دست الهه‌ای مونث اجرا می‌نماید و از وجوه بسیار، بر برتری جنس مذکر اشاره دارد. در واقع او وظایف مردانه‌ای را عهده‌دار است که اقوام مردسالار بیش از همه بر آن‌ها تکیه دارند (طاهری، ۱۳۹۳). هر چند آتنا دوشیزه‌الهه‌ای است که هرگز تن به رابطه و عشق با هیچ خدای مذکری نداد، اما با افتخار از تولد معجزه‌آسای خود یاد می‌کرد و بر این امر تأکید داشت که از هیچ زنی زاده نشده است و تنها فرزند پدر خود است. پیش‌گویی گایا و اورانوس هرگز به واقعیت نپیوست و رابطه آتنا با زئوس روزبه‌روز بهتر و نزدیک‌تر شد. لذا به‌نظر می‌رسد آتنا الهه‌ای است که بر قدرت خدایی پدرش صحنه می‌گذارد و در موارد بسیاری که در این نوشتار به آن‌ها اشاره شد، به

غلبه و تحکیم نظام مردسالارانه کمک می‌کند. او که از یک سو به‌عنوان الهه خرد و از سوی دیگر به‌عنوان الهه جنگ و نبرد شناخته می‌شود، بی‌نیاز از هر قدرت مادرانه و زنانه‌ای عمل می‌کند و با تأکید بر این امر، یکی از نخستین روایت‌های بکرزایی خدای مردان را به شهرت می‌رساند. چه بسا اهمیت و نقش کلیدی آتنا در اساطیر یونان، مویده موفقیت وی در القای این مفهوم باشد و جدال و ستیز دائمی او با الهه هرا بر این تلاش صحنه می‌گذارد (Roman, 2010).

جداول، شکل‌ها و نمودارها



تصویر ۱: چلینی، بن‌ونوتو، قرن شانزدهم میلادی، پرسئوس و سر مدوسا، فلورانس (URL 1)



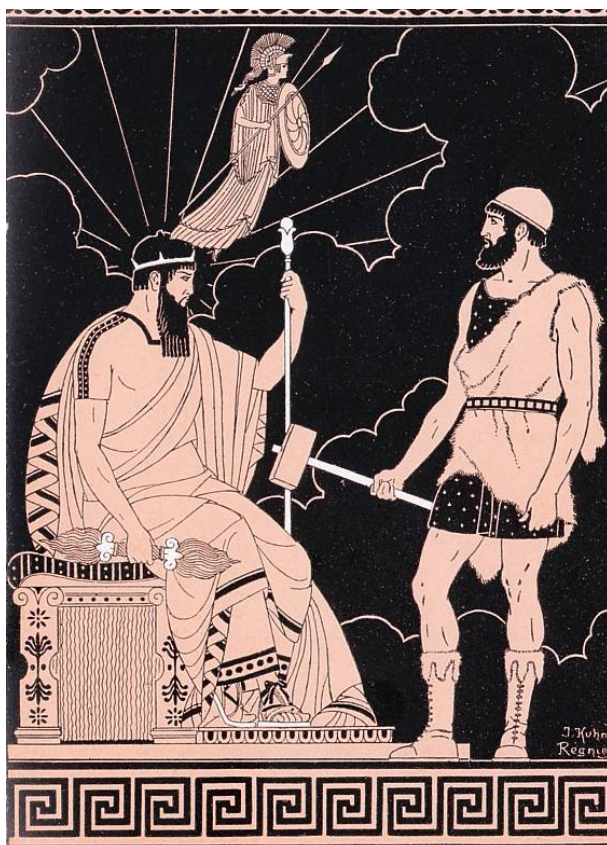
تصویر ۲: ۲۵۰۰۰ قبل از میلاد مسیح، ونوس ویلندورف، سنگ آهک، وین (Eknoyan 2006)



تصویر ۳: جوردینز، جیکوب، قرن ۱۷ میلادی، کودکی زئوس، رنگروغن روی بوم، پاریس (URL 2)



تصویر ۴: ۳۶۵ تا ۳۵۰ قبل از میلاد مسیح، هرکول و هرا، نقاشی روی سفال، لندن (URL 3)



تصویر ۵: ۱۹۳۶، تولد آتنا از سر زئوس، تصویر چاپی در کتاب (URL 4)

جدول ۱: بررسی روایات اساطیری یونان باستان در سه بازتاب موقعیتی، تغذیه‌ای و جنسی از دستگاه اسطوره‌شناختی ژیلبر دوران

بازتاب جنسی	بازتاب تغذیه‌ای	بازتاب موقعیت
عمومی ساختن قدرت خلاقه زایش و فارق از جنسیت معرفی کردن آن در تولد آتنا کشته‌شدن مدوسا به دست پرسئوس با کمک و حمایت آتنا	بی‌نیازی خدایان و قهرمانانی چون زئوس و هرکول از تغذیه شدن توسط شیر مادر	ازدواج‌های متعدد زئوس با الهگان، ایزدبانوان و حتی انسان‌های فانی قرار گرفتن الهگان چون آتنا، هرا و آفرودیته در برابر یکدیگر

نتیجه‌گیری

در نخستین مرحله از زندگی اسطوره‌محور، مادرخدایان به‌عنوان منشأ اصلی هستی و خلقت، والاترین قدرت ماورائی را در اختیار داشتند و بر مهم‌ترین دغدغه انسان، یعنی بخشیدن حیات و زندگی به جانوران و گیاهان، استمرار آن و پایان آن به‌وسیله مرگ نقش‌آفرینی می‌کردند. از این رو انسان‌ها پیش از شناختن و پرداختن به خدایان مذکر، الهگان و ایزدبانوانی را مورد پرستش قرار دادند و در اسطوره‌های خود پذیرا شدند که نقطه آغازین خلقت بودند و در برخی موارد، بدون دخالت هیچ عنصر مردانه، باروری انسان‌ها و جانوران و حاصل‌خیزی زمین را تحت سلطه خود داشتند. این باور دوره‌ای از مادرسالاری را در فرهنگ مناطقی شکل داد که تا پیش از غلبه فرهنگ مردسالار هم‌چنان ادامه داشت.^۱

اما با حمله و غلبه اقوام مردسالار، من جمله هندواروپاییان، تضعیف نقش الهگان و مادرخدایان اعظم سرزمین‌های مغلوب آغاز شد و آن‌ها را به‌عنوان قدرت دوم و پایین‌مرتبه‌تر از خدایان مذکر، به حاشیه راند. فرهنگ مردسالارانه برای غلبه بر قدرت مادرخدایان، از روش‌ها و حرب‌های متفاوتی استفاده کرد. این روش‌های متعدد بیش از همه در اساطیر متأخر سرزمین‌های تحت تسلط ایشان، از جمله یونان، متبلور شدند و مجموعه‌ای از روایات اساطیری را شکل دادند که با اساطیر مادرخدایی کهن و بومی تفاوت داشتند.

در این نوشتار، با توجه به دستگاه پنج مرحله‌ای ژیلبر دوران و نگاهی به اساطیر یونان باستان پس از تسلط اقوام هندواروپایی بر آن منطقه، روند تسلط اساطیر مردسالار بر اساطیر مادرسالار مورد دسته‌بندی و بررسی قرار گرفت. در ابتدایی‌ترین مرحله از دستگاه دوران که با بازتاب‌هایی در برابر نخستین برخورد و واکنش نسبت به محیطی جدید تعریف شده است، اساطیری شکل گرفتند که در سه گروه بازتاب موقعیت، بازتاب تغذیه‌ای و بازتاب جنسی قابل تحلیل و بررسی هستند. هدف از این اساطیر، تثبیت موقعیت فرهنگ مهاجمین و نفوذ عمیق به فرهنگ و باور مردمانی بود که پیش از هجوم اقوام هندواروپایی، در دوره‌ای از برتری مادرخدایان، الهگان و ایزدبانوان می‌زیستند.

در هر سه بازتاب موقعیت، تغذیه و جنسی اساطیری تعریف شدند که علیه قدرت ذاتی و خلاقه مادرخدایان قد علم کرده و خط بطلانی بر سنت‌های پیشین می‌کشیدند. در بازتاب موقعیت، زئوس، به‌عنوان خدایی هندواروپایی و غیر بومی، با ازدواج‌های متعدد توانست موقعیت خود را به‌عنوان خدای یونان تثبیت نماید و الهگان اعظم را به حاشیه براند. در عین حال با قرار گرفتن الهگانی چون آتنا و هرا در برابر یکدیگر، چند دستگی و عدم اتحادی ایجاد شد که از قدرت مطلقه ایشان می‌کاست. در بازتاب تغذیه‌ای، نیاز نوزاد و کودک برای تغذیه از شیره وجود مادر زیر سوال رفت و در دو روایت، کودکی زئوس و هراکلس دچار تزلزل شد. درنهایت در بازتاب جنسی، ضدفرهنگ تجاوز وارد گشت که حرمت وجودی و دست‌نیافتنی الهگان را خدشه‌دار کرد و تجاوز و تعرض را به‌عنوان روشی عادی برای دستیابی خدایان مذکر به زنان مورد علاقه

^۱ در اساطیر ایران نیز به مرور زمان مهر جایگزین ایزدبانوی اناهیتا می‌گردد و در باور زروانی، خلقت و زایش از بطن خدایی بدون جنسیت آغاز می‌شود.

خود به‌نمایش گذاشت. در این بخش بکرزایی که پیش‌تر منحصر به الهگان اعظم بود، با تولد معجزه‌آسای آتنا از پیشانی زئوس، از انحصار جنسیت زنانه خارج شد و زایش و خلقت را به‌عنوان امری عمومی و فارغ از جنسیت معرفی کرد. در ادامه نیز الهه آتنا با تأکید بر تولد بکر خود از پدر، بر این امر صحنه گذاشت و به تثبیت فرهنگ مردسالارانه در اساطیر یونان کمک شایانی کرد.

منابع

۱. برن، لوسیلا، ۱۳۹۶، اسطوره‌های یونانی، ترجمه عباس مخبر، چاپ هشتم، تهران، انتشارات مرکز
۲. بولن، جین شینودا، ۱۳۹۵، نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی زنان، ترجمه مینو پرنیانی، چاپ اول، تهران، انتشارات آشیان
۳. پین‌سنت، جان، ۱۳۷۹، اساطیر یونان، ترجمه باجلان فرخی، چاپ اول، تهران، انتشارات اساطیر
۴. توسلی، ناهید، زن و اسطوره، مجله کتاب ماه هنر، شماره چهل‌ونه و پنجاهم، مهر و آبان ۱۳۸۱، ۶۸-۶۰
۵. حسنی جلیلیان، محمدرضا و همکاران، تحلیل اسطوره دوشیزه-مادر. مجله ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی. دوره دهم، شماره سی‌وپنجم، تابستان ۱۳۹۳، ۱۳۶-۱۰۷
۶. دورانت، ویل، ۱۳۸۷، تاریخ تمدن، ترجمه احمد بطحانی و (دیگران). جلد اول. چاپ ششم. تهران، انتشارات علمی فرهنگی
۷. رحمانی، نجیبه؛ شعبانی خطیب، صفرعلی. بررسی جایگاه خیال و اسطوره در نقاشی قهوه‌خانه‌ای (روش ژلیبر دوران). مجله باغ نظر. دوره سیزدهم. شماره چهل‌ودو. آذر ۱۳۹۵. ۳۲-۱۹
۸. طاهری، صدرالدین، ۱۳۹۳، ایزدبانوان در فرهنگ و اساطیر ایران و جهان، چاپ اول. تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان
۹. کاوندیش، ریچارد. ۱۳۹۰، دایره‌المعارف مصور اساطیر و ادیان مشهور جهان، ترجمه رقیه بهزادی، چاپ دوم، تهران، انتشارات علم
۱۰. کمبل، جوزف، ۱۳۹۷، قدرت اسطوره، ترجمه عباس مخبر، چاپ چهاردهم، تهران، انتشارات مرکز
۱۱. کمبل، جوزف، ۱۳۹۸، قهرمان هزار چهره، ترجمه شادی خسروپناه، چاپ دهم، مشهد، انتشارات گل آفتاب
۱۲. محمدی اصل، عباس، ۱۳۸۹، جنسیت و جغرافیا، چاپ اول، تهران، انتشارات گل‌آذین
۱۳. معرک‌نژاد، سید رسول، ۱۳۹۳، اسطوره و هنر، چاپ اول، تهران، انتشارات میردشتی
۱۴. معین، زهرا، بانوخدایان و بانواسطوره‌ها (واژه زن در زبان‌ها و فرهنگ‌های مختلف و جایگاه آن در آیین زرتشتی)، مجله کتاب ماه هنر، شماره چهل‌ونه و پنجاهم، مهر و آبان ۱۳۸۱، ۵۷-۵۲
۱۵. نامور مطلق، بهمن، ۱۳۹۲، درآمدی بر اسطوره‌شناسی: نظریه‌ها و کاربردها، چاپ اول، تهران، انتشارات سخن
16. Best, Amy. (----). Greek Mythology. London. Future Publications
17. Hesiod. (2006). Theogony Works and Days Testimonia. Edited and Translated by Glenn W. Most. Massachusetts. Harvard University Publications
18. Iacovidou, Nicoletta. Breastfeeding in the Course of History. Med Crave Magazine. Vol. 2. 2015. I 6
19. Roman, Luke and Roman, Monica. (2010). Encyclopedia of Greek and Roman Mythology. New York. Facts on File Publications
20. URL 1: Cellini, Benvenuto. (16th C.E.). Perseus and the Head of Medusa. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perseus_by_Cellini_Loggia_dei_Lanzi_n06.jpg. (Access Date: 7/5/2021)

21. URL 2: Jordaens, Jacob. (1640 C.E.). Child Jupiter Nursed By Goat Amalthea. Paris: Louvre Museum. <http://arthistoryreference.com/t145/7103b.htm>. (Access Date: 2/10/2020)
22. URL 3: - (365-350 B.C.). Hera and Child Heracles. London: British Museum. https://gr.pinterest.com/pin/482659285046311330/?nic_v2=1a649NC7I. (Access Date: 2/10/2020)
23. URL 4: -. (1936 C.E.). The Birth of Minerva. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=birth+of+athena&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image>. (Access Date: 7/5/2021)





ادبیات و فرهنگ چگونه اسطوره‌ها را در دنیای امروز به خدمت خود می‌گیرد؟

نگاهی به پیچیدگی‌های رابطه‌ی میان اسطوره و ادبیات
داستانی در جهان غرب

نویسنده: علی عظیمی‌نژادان

گذری بر وضعیت اسطوره‌ها در دنیای امروز:

ج.ف.برلین در مقدمه‌ی کتاب اسطوره‌های موازی می‌گوید: «زبان متعارف مردم غربی به‌صورت روزمره از اصطلاحاتی برگرفته از اسطوره‌ها، به‌خصوص اسطوره‌های یونانی و رومی، آکنده است. یعنی عموم مردم همه روزه بدون این‌که به اسطوره‌های مشخصی فکر کنند در محاورات و گفت‌وگوهای روزمره‌ی خود به‌گونه‌ای از آن‌ها استفاده می‌کنند. به عنوان مثال رانندگی در سطح شهر می‌تواند ما را با «کائوس» یا هرج و مرج ترافیک مواجه کند. این واژه برگرفته از اسطوره‌های یونانی است که وضعیت اولیه‌ی چیزها را پیش از آفرینش توصیف می‌کند یا زمانی که به چهل آواز پرفروش گوش می‌کنیم «من ونوس توام» یکی از آن‌ها می‌تواند باشد که به نام الهه‌ی رومی زیباست. هنگامی که به خرید کفش‌های ورزشی نایکی (الهه‌ی یونانی پیروزی) یا میخانه مارس (نام خدای رومی جنگ) می‌روید به نوعی در ساحت اسطوره‌ای حضور دارید یا احتمالاً لاستیک اتومبیل ما ممکن است ساخت کارخانه‌ی لاستیک‌سازی «وولکانیزد» باشد که از وولکان، خدای رومی حامی آهن‌گری، گرفته شده است. همچنین در سفرهایی که می‌کنیم ممکن است به یک موزه سر بزیند که به افتخار میوزها یا ارواح حامی فرهنگ در اسطوره‌های یونانی نام گذاری شده‌اند. حال اگر یک روز شنبه سری به موزه‌ها بزیند واژه ساتردی نیز برگرفته از «ساتورن» خدای رومی کشاورزی است. اخبار از رادیو به گوش می‌رسد در اروپا (نام زنی که با زئوس خدای یونانی رابطه‌ی عاشقانه دارد) تدارکات لازم برای برگزاری المپیک (احیای مدرن بازی‌هایی که در المپ، ماوای خدایان یونان، برگزار می‌شد) دیپلمات‌ها در لندن (یکی از نام‌های لوگ، خورشید خدای سلتی) در این باره بحث می‌کنند که سرنوشت همه‌ی آن موشک‌های تور (خدای تندر اسکاندیناوی) تیتان(غول‌های یونانی) و ژوپیتر (نام رومی زئوس) چه خواهد شد. وقتی که در اداره هستیم ممکن است فردی یک همکار دمدمی‌مزاج را «مرکوریل» توصیف کند که از نام مرکوری همان پیام‌آور رومی گرفته شده است یا ممکن است درباره‌ی کسی که با او کار می‌کنیم افکار اروتیک (برگرفته از اروس، خدای یونانی عشق جنسی) داشته باشیم اما در این روزگار حساس به تجاوز،

ممکن است پیشروی عاشقانه به سمت یک همکار به پاشنه آشیل ما تبدیل شود و بسیاری از مسایل دیگر. درواقع این مثال‌ها نشان می‌دهند که در جوامع مدرن غربی با وجود تاکید و تمرکز فراوانی که در آنجا بر اسطوره‌زدایی و اسطوره‌شکنی موضوعات و مسایل و اشخاص می‌شود اسطوره‌ها به صورت‌های گوناگون مستقیم یا غیرمستقیم در میان افراد و در زندگی آن‌ها حضور دائمی دارند و درواقع انعکاس اسطوره‌ها را در زندگی افراد نه تنها می‌توان در کاربرد نام‌ها و عناوین اسطوره‌های کهن در بخش‌های مختلف جامعه جست‌وجو کرد بلکه فرم و صورت مهم‌تر آن را می‌توان در کارخانه‌های بزرگ و مهم اسطوره‌سازی از قبیل هالیوود و صنعت سینما، دنیای ورزش و صنعت مد و پوشاک، رسانه‌های مکتوب و مجازی و تصویری و... ملاحظه کرد. به‌طور کلی رسانه‌ها در دنیای مدرن امروزی نقش بسیار مهمی را در شکل‌گیری اسطوره‌ها ایفا می‌کنند. به عبارتی می‌توان گفت که اسطوره‌ها در جوامع مدرن بر دو دسته‌ی مختلف هستند: یکی اسطوره‌های فردی مانند هنرپیشه‌ها و خوانندگان مشهور غربی و بعضاً ورزشکاران محبوب و مدل‌های گوناگون و دیگری مفاهیم اسطوره‌ای به‌خصوص اسطوره‌های سیاسی مانند لیبرالیسم، کمونیسم و ناسیونالیسم افراطی (از نوع نگاه شووینیستی). اتفاقاً یکی از نخستین اندیشمندانی که در غرب با رویکردی نقادانه چیرگی رویکرد اسطوره‌ای بر اندیشه‌ی خردباور را در نظام‌های سیاسی قرن بیستم هشدار داد ارنست کاسیرر فیلسوف معتبر نئوکانتی آلمانی بود که به‌خصوص هنگام اوج‌گیری نازیسم در آلمان کتاب «اسطوره‌ی دولت» را نوشت و از آلمان به آمریکا مهاجرت کرد. او در بخشی از این کتاب مهم شکل‌گیری دولت را از یونان باستان تا قرون وسطا مورد بررسی قرار داد و پس از آن طبق دیدگاه‌های ماکیاولی نظریه‌ی کارلایل درباره‌ی قهرمان‌پرستی و افکار نژادپرستانه‌ی گوبینو را بررسی کرد و در طول این روند جایگزین شدن اسطوره را به‌جای خرد به‌خوبی نشان داد. کاسیرر که در دوران زندگی خود شاهد نضج گرفتن اسطوره‌های سیاسی بود، آن‌ها را به ماری تشبیه می‌کند که ابتدا شکار خویش را فلج می‌کند و سپس به آن یورش می‌برد و البته مردم نیز بدون ایستادگی به این اسطوره تسلیم می‌شوند. در این شرایط فعالیت‌های خرد کند می‌شود و شخصیت و مسئولیت فردی به سان جوامع بدوی در میان اجرای مرتب و یکنواخت آیین‌ها رنگ می‌بازند. به عبارتی بیشتر مردم در چنین موقعیت‌هایی به مرحله‌ای نزول می‌کنند که جوامع بدوی در آن به سر می‌برند و در این شرایط اسطوره‌ها که در دوران چیرگی خرد درواقع نابود نشده بودند از کنج انزوای خود بیرون می‌جهند چون انسان دیگر برای چیرگی بر دشواری‌ها دانش و خرد کافی ندارد. درواقع بنا به استدلال کاسیرر، انسان امروزی مانند انسان ابتدایی، آنجا که دانشش برای انجام کارها کفایت می‌کند فقط به دانش تکیه می‌کند و با جادو کاری ندارد اما به محض احساس ناتوانی، خطر و آینده‌ی نامعلوم به دامان اسطوره‌ها سقوط می‌کند و در اینجاست که به‌خصوص در حکومت‌های توتالیتر همه‌ی وظایفی که در جوامع بدوی بر دوش جادوگر قرار دارد رهبران اجرا می‌کنند. البته ابزار اصلی این دسته از حکومت‌ها ایدئولوژی است که آمیخته با اسطوره‌ها و مراسم آیینی است. نکته‌ی قابل توجه این است که بنا بر عقیده‌ی کاسیرر، نخستین گامی را که نازی‌ها برای چیره ساختن این اسطوره‌ها بر ذهنیت جامعه برداشتند همانا تغییر دادن کارکرد زبان بود. از نظر کاسیرر زبان در طول تاریخ دارای دو کاربرد دلالتی و جادویی بوده است. در جوامع بدوی سوبه‌ی جادویی کلام چیرگی دارد و در جوامع پیشرفته سوبه‌ی دلالت‌گر. در جوامع بدوی فقط جادوگر می‌تواند از کلام جادویی استفاده کند و بر نیروهای طبیعت اثر

بگذارد. کلام جادویی نازی‌ها نیز در همان دوران کودکی در کتابی به نام «زبان آلمانی نازی، واژه‌نامه‌ی آلمانی معاصر» که در واقع فرهنگ واژه‌های نازی‌ها بود بازتاب پیدا می‌کرد که تفصیل آن مسلماً در اینجا امکان‌پذیر نیست. رولن بارت نیز، فیلسوف ساختارگرای فرانسوی، زندگی بشر امروزی را گستره‌ای می‌داند که نه الزاماً امپراطوری نشانه‌ها (آن‌گونه که نام یکی از کتاب‌های خود بارت است) بلکه امپراطوری اسطوره‌های انگیزش‌دار است. بارت در کتاب معروفش موسوم به «اسطوره‌شناسی‌ها» که آن را به شیوه قطعه‌نویسی و در تقابل با نقد دانشگاهی و فرهنگستانی نوشته است نشانه‌های زندگی روزمره و حیات سیاسی و فرهنگی جامعه فرانسه را در دهه ۶۰ میلادی زیر ذره‌بین می‌گذارد و از اسطوره‌ها که زاینده‌ی نشانه‌های ناسالم هستند نقاب برمی‌دارد. پژوهش او در مورد دیدگاه‌های رایج جامعه‌ی خود، کاری کالبدشکافانه است و لحنش محکم و جسور، آمیخته با طنز، باریک‌بینی و نوآوری است. بارت در گزینش موضوع مقاله‌های اسطوره‌شناسی‌ها برای خود هیچ محدودیتی قائل نشده است و از امور و چیزهای مختلف زندگی به عنوان مظاهر اسطوره‌های زندگی معاصر نام برده است و خود بارت این مقاله‌ها را نقدهایی بر زبان فرهنگ عامه و برخورد با زبان آن از زاویه دید نشانه‌شناسی می‌داند. از جمله اموری که رولن بارت در کتاب اسطوره‌شناسی‌ها به عنوان موضوعات مورد بحث نام می‌برد می‌توان به بیفتک و سیب‌زمینی سرخ‌کرده‌ی فرانسوی، آگهی تبلیغاتی برای مواد پاک‌کننده، مدل موی هنرپیشه‌های فیلم‌های مربوط به رم باستان، ماجراهای جنایی جنجال‌برانگیز در رسانه‌ها، ازدواج مارلون براندو، بررسی جنجال ادبی بر سر اشعار دخترکی به نام مینودروئه، ستون اخترگویی مجلات زنانه فرانسوی، نقد فیلم، نقادی به سبک بورژوازی، مغز آینشتاین، تحلیل اسباب‌بازی کودک فرانسوی، جذابیت‌های جهانگردی، چارلی چاپلین و دو مقوله‌ی فقیر و پرولتاریا، آشپزی تزیینی مورد علاقه‌ی بورژوازی و... اشاره کرد. از کاسیر و رولن بارت که بگذریم آدورنو و هورکهایمر نیز، فیلسوفان مهم مکتب فرانکفورت، در کتاب معروفشان موسوم به دیالکتیک روشنگری از دیالکتیک خرد و اسطوره در نظریه‌ی انتقادی‌شان صحبت می‌کنند. لب‌گفته‌های آن‌ها این است که دوران روشنگری نتوانست خرد واقعی را به کرسی بنشاند بلکه در نهایت این خرد ابزاری که نتیجه‌ی منطقی‌اش فاشیسم است بر فرهنگ بشر چیره شد. آن‌ها در این کتاب برای توضیح و تفسیر خود از عقلانیت جدید (عقلانیت ابزاری) از بسیاری از داستان‌ها و اسطوره‌ها سود می‌جویند، از جمله داستان اولیس (از قهرمانان هومر) که آدورنو و هورکهایمر انسان بورژوا را مشابه‌ی این شخصیت قلمداد می‌کنند و داستان آلیس در سرزمین عجایب. از نظر این دو، شخصیتی مانند اولیس گرچه هربار خطرهایی را که برایش پیش می‌آید با نیرنگ زدن به خدایان از خود و همراهانش دور می‌کند اما در اینجا قربانی درونی می‌شود، یعنی قهرمان عنصری از شخصیت خود را قربانی می‌کند و به خفتی درونی تن می‌دهد. این نیرنگ‌بازی به اعتقاد نویسندگان دیالکتیک روشنگری شبیه همان کاری است که مسافر دنیای متمدن در میان قبایل وحشی می‌کند و با پیشکش کردن نگین‌های شیشه‌ای رنگارنگ و تعویض آن با عاج، بومیان را فریب می‌دهد. در اینجا به قول این دو نویسنده، خرد به ابزاری تبدیل می‌شود برای نیرنگ‌بازی و طعمه مناسبی می‌شود برای اسطوره که آن را بر باید و از آن خود سازد. این چنین خردی به اسطوره بازمی‌گردد و از آنجا به ایدئولوژی تبدیل می‌شود و ایدئولوژی‌ها هم در واقع نظام‌های بسته‌ای محسوب می‌شوند که هسته‌ی مرکزی آن‌ها از

نیمه‌ی حقیقت‌هایی تشکیل شده است که به عنوان حقیقت ارائه می‌شوند و از نظر آدورنو و بسیاری دیگر اصولاً ایدئولوژی‌ها در واقع امروز همان نقش اسطوره در دنیای کهن را ایفا می‌کنند.

نکاتی در توضیح مفهوم اسطوره:

به نظر می‌رسد که اسطوره نیز مانند بسیاری دیگر از مفاهیم مرتبط با علوم انسانی دارای معانی بسیار متفاوت و متنوعی است و براساس آن که کدام نظریه‌پرداز و کدام مکتب فکری رویکرد خویش را نسبت به آن بیان کند تعریف‌ها متفاوت می‌شود، بنابراین به قول زبان‌شناسان می‌توان گفت که اسطوره دالی است با مدلول‌های گوناگون. در اینجا صرفاً برای نشان دادن برخی پیچیدگی‌ها و تنوع در تعاریف به چند نمونه از این تعریف‌ها که بیشتر به ریشه‌ی لغوی اسطوره دلالت دارد اشاره می‌کنیم. بنا به یکی از ریشه‌یابی‌های لغوی که شاید برای نخستین بار توسط جیکوب گولیوس شرق‌شناس مطرح قرن هفدهم هلندی ابراز شده است اسطوره خود واژه‌ای است معرب از یونانی «هیستوریا» که احتمالاً واژه‌ی «استوری» در زبان انگلیسی به معنای تاریخ، داستان و قصه نیز از آن گرفته شده است. مهرداد بهار پژوهشگر توانمند اساطیر ایران نیز در این باره توضیح می‌دهد: «اساطیر جمع مکسر واژه‌ی اسطوره در عربی است. اسطوره خود واژه‌ای است معرب از یونانی هیستوریا به معنی جست‌وجو، آگاهی و داستان و از مصدر هیستورین به معنای بررسی کردن و شرح دادن است. بسیاری از واژه‌های اروپایی مثل میت انگلیسی نیز از واژه‌ی میتوس به معنای شرح، خبر و قصه گرفته شده است» به نظر می‌رسد که واژه‌ی اسطوره از زبان آرامی به زبان عربی راه پیدا کرد و از آنجا به زبان فارسی وارد شد. البته باید توجه داشت که در ادبیات کهن عربی و فارسی، اسطوره به صورت جمع یعنی اساطیر آمده و مفرد آن به کار نرفته است. هرچند در برخی کتاب‌ها چون لسان العرب گفته شده که اساطیر جمع اسطوره و اسطاره است به مفهوم یاهوها و در این رابطه سیروس شمیسا در کتاب «اساطیر و اساطیرواره‌ها» توضیح می‌دهد که به نظر او اسطاره به هیستوریا نزدیک‌تر است و اسطوره به هیستوری. به هرحال به نظر می‌رسد که برخلاف برخی اقوال معروف و تصور رایجی که اسطوره را با سخنان پریشان، بیهوده، باطل و خرافه و وهم یکسان قلمداد می‌کنند درست‌تر این است که ریشه‌ی اسطوره را از موتوس به مفهوم گنگ و خاموش بدانیم، یعنی سخنی که محتاج تفسیر است و باید به زبانی دریافتنی ترجمه و تاویل شود اما دقیقاً مشکل قضیه هم این جاست که هر فرد پژوهشگر و دانشمند اسطوره‌شناسی برحسب این که به کدام مکتب نظری و چارچوب ذهنی وابسته باشد تعریف و تفسیر ویژه‌ای از آن ارائه خواهد داد. به عنوان مثال یک نظر می‌گوید که واژه‌ی «میت» در یونان باستان ابتدا به مفهوم روایت، حکایت و افسانه نبوده است بلکه به چیزی قابل گفتن و بیان اطلاق می‌شده است و در کل یونانیان موتوس را گفته و بیانی می‌دانستند که با کنش و اجرا همراه باشد. اصطلاحی هم که آن‌ها در این رابطه به کار می‌بردند «درامنون» بود که به مفهوم اجرا کردن، به ظهور در آوردن و نمایش دادن بود. به عنوان مثال ارسطو در کتاب بوطیقایش می‌گوید که موتوس، چیزی جز طرح و پیرنگ نمایش نیست و از این رو به نظر او واژه‌ی موتوس تنها باید به داستان نمایش اطلاق شود. پس به عبارتی می‌توان گفت که در یونان باستان وجه اجرایی و نمایشی اسطوره از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود و کنش (پراکسیس) در اسطوره نقشی انکارناپذیر داشت و به باور آن‌ها اسطوره عبارت بود از تجربه‌ی زیستی که با فراگردهای روزمره‌ی آدمیان سروکار داشت. اما تعاریف دیگری بر اساس

دیدگاه آنتوان فور می‌توان ارائه داد که بر اساس مطالعاتش روی قصه‌های برادران گریم بود که طبق آن در مجموع می‌توان چهار مفهوم متداول از اسطوره را در نظر گرفت. اولین معنای آن، تظاهرات جمعی با خصوصیتی مستمر و پیگیر است که رولن بارت نیز در کتاب اسطوره‌شناسی خود با بررسی تخیلات جمعی مربوط به مد، آگهی‌های دیواری، سخنرانی‌های انتخاباتی و... بدین‌گونه تظاهرات نظر دارد. از منظری دیگر اسطوره به اعتقاد فور می‌تواند داستانی پرداخته درباره یک شخصیت تاریخی یا نیمه‌تاریخی باشد که فکر جمعی، آن را با هاله‌ای تخیلی درآمیخته است. مانند اسطوره‌ی ناپلئون یا اسکندر. اما دو بعد دیگر اسطوره مربوط به داستان و قصه می‌شود، همان‌گونه که برخی از کلمه‌ی موتوس به معنی افسانه و حکایت غیر واقعی دریافت کردند (که البته توضیح دادیم که برخی چنین عقیده‌ای ندارند) در این داستان‌ها گاه قهرمان یا شخصیت اصلی که متعلق به زمان‌های باستانی است محور اصلی داستان می‌شود و گاه هسته‌ی اصلی آن را جهان‌بینی و نگرش به جهان هستی تشکیل می‌دهد که به اعتقاد فور تنها به این‌گونه داستان‌ها می‌توان نام اسطوره اطلاق کرد. در ضمن از نگاه آنتوان فور تفاوت قصه و اسطوره تنها در درجه‌بندی است، نه در ماهیت آن. از منظر او قصه شکل بازی‌گونه و کودکانه‌ی اسطوره محسوب می‌شود. ژیلبر دوران نیز این اعتقاد را دارد و از قصه به عنوان اسطوره‌هایی که در حق آن‌ها بی‌مهری شده نام می‌برد و بنا به اعتقاد م.ج.دوری قصه اسطوره‌ای تضعیف یافته است. اما شاید یکی از کامل‌ترین و جامع و مانع‌ترین تعریف‌ها درباره‌ی اسطوره و توجه به برخی مصادیق آن از آن ویلیام دوتی باشد. او کتابی به نام اسطوره‌نگاری دارد که در آن تمامی مکاتب اسطوره‌ای را کنار هم گذاشته و سعی کرده که نقایص آن‌ها را رفع کند و نقاط قوت آن‌ها را در تعریف جدید خود بگنجانند. او می‌گوید که هر اسطوره در دل خود منظومه‌ای دارد و این منظومه متضمن شبکه‌ای پیچیده از اساطیر است که: (۱) از لحاظ فرهنگی اهمیت دارد (۲) دارای صور خیالی گوناگون است (۳) قصه‌ها و حکایاتی را دربردارد (۴) استعاره و نماد جزو لابنفک آن است (۵) برای این‌که تاثیرگذار باشد تصویرهای تجسمی و متنوعی را به کار می‌برد (۶) باورهای عاطفی و احساسی انسان‌ها را امکان‌پذیر می‌کند. (۷) متضمن روایات آفرینش و پیدایش عالم و بحث‌های هستی‌شناسانه در ساحت عالم و آدم است. (۸) به یکی از جلوه‌های واقعیت، صورت نمادین می‌دهد. (۹) نقش و منزلت آدمیان را معلوم می‌دارد.

گذری بر دوره‌بندی‌های تاریخی اسطوره‌ها در جهان غرب:

در تاریخ مغرب‌زمین نخستین صورت تفکر در قالب تمثیل، استعاره و مجاز و به‌طور کلی اسطوره ثبت شده است. بنابراین می‌توان گفت که به عبارتی اسطوره، نخستین برخورد انسان‌های به اصطلاح غربی و به‌خصوص یونانی با مسأله‌ی تفکر است و اندیشه‌ی فلسفی در مرحله‌ی بعدی به وجود آمد. درواقع جامعه‌ی یونانی در یک سیر تطوری از مرحله‌ی تمثیلی نمادین و محاکاتی بود که به مرحله‌ی تفکر فلسفی رسید. به عبارت دقیق‌تر در یک دورانی در یونان باستان جریان اصلی تفکر از مرحله‌ی بینش تصویری و نگاه و زبان تمثیلی، نمادین و استعاره‌ای فاصله گرفت و به مرحله‌ی تفکر حقیقت‌محور فلسفی رسید. اما انسان‌های پیشافلسفی اصولاً زندگی خودشان را درپرتو اسطوره‌ها، افسانه‌ها، حکایات و به‌طور کلی فولکلور شکل داده و معنی و تبیین زندگی را از این مجرا به دست می‌آوردند. پس اسطوره همچنان که گفته شد نخستین قدم در راه

خردورزی بود؛ یعنی کاری دشوار و سترگ برای معنا بخشیدن به جهانی بود که آدمیان در آن خود را سرگشته و بی‌پناه حس می‌کردند و از بسیاری چیزها می‌ترسیدند و پریشان می‌شدند چون نمی‌دانستند آن‌ها چرا و چگونه پدید آمده‌اند. این است که برای آفرینش، علل و اسبابی می‌تراشیدند و پیدایش درخت و کوه و دریا و جانوران و زن و مرد و... را این‌گونه توجیه می‌کردند و البته این خلق کیهان یا کائنات میسر و ممکن نبود مگر به دست ارباب انواع و خدایان. از این نکته که بگذریم بررسی‌های اسطوره‌شناسانی که اسطوره را پدیده‌ای فرهنگی به حساب می‌آورند و معتقدند که اسطوره نیز مانند هر پدیده‌ی فرهنگی دیگر در متن ساختارهای تاریخی و سیاسی به شکل و معنا می‌رسد نشان می‌دهد که میتوس (اسطوره) درنخستین آثار به جای مانده از یونان قدیم و درحماسه‌های عصر طلایی یونان، زبان پادشاهان و شاعران بوده است و مانند همه‌ی دوران‌های دیگر تاریخ به‌صورت‌های گوناگون به ساختارهای حقیقت و قدرت - اعم از کلامی و سیاسی و بدنی - پیوند می‌خورد. درحالی که لوگوس که اکنون ما آن را درچارچوب زبان اندیشه و منطق در نظر می‌گیریم زبانی چندپهلوی و پر از سایه‌روشنی بوده که لایه‌های زیرین جامعه تا قرن‌های پنجم و چهارم در گفت‌وگو با شاهان و بزرگان و هنگام اشاره به آن‌ها به کار می‌گرفتند. پس از این دوران درپی رشته‌های به‌هم‌پیوسته‌ای از دگرگونی‌های فرهنگی و سیاسی و از آن جمله استقرار دموکراسی در یونان، رواج ادبیات نوشتاری و جابه‌جایی شعر با نثر به عنوان مهم‌ترین رسانه‌ی ارتباطی، میتوس برای مدتی به حاشیه‌های زبان و فرهنگ تبعید می‌شود. از مهم‌ترین این دگرگونی‌ها باید به انتقال از سنت شفاهی به سنت کتبی درحفظ و یادآوری فرآورده‌های ادبی اشاره کرد که اسطوره را به عنوان گونه‌ای از ادبیات شفاهی از نظم، منطق و انسجامی که ملازم رویداد نوشتن و کتابت است دور می‌کند و به پدیده‌های کم‌تر واقعی پیوند می‌دهد. از منظری دیگر و به لحاظ دوران تاریخی نیز ما شاید بتوانیم اسطوره‌ها را به سه دوره تقسیم‌بندی کنیم. دوره‌ی اول اسطوره‌های هومری یا پیشا-افلاطونی هستند که درآن دوره ما می‌توانیم از تقدم میتوس بر لوگوس صحبت کنیم. این اسطوره یا میتوس پیش‌لوگوسی همیشه خود را به شکل افسانه‌ای که در آن قدرت‌های طبیعی به شکل موجودات انسانی ظاهر می‌شدند و ماجراهای آن‌ها نقشی نمادین برای جامعه‌های بشر داشته است خود را نشان می‌داده است: مانند اسطوره‌ی بهار، اسطوره‌ی خورشید و... در دوره بعدی که دوره‌ی گذار از میتوس به لوگوس است ما با اسطوره‌های افلاطونی سروکار داریم. فیلسوف مهمی که به عبارتی اسطوره‌های جدیدی بر ضد اسطوره‌های هومری ساخت. او به این دلیل اسطوره‌های تازه‌ای ایجاد کرد تا بتواند لوگوسی را که می‌خواهد به بحث بگذارد و هسته‌ی تاملات فلسفی و فکری‌اش قرار دهد، آن را توجیه کرده و مشروعیت بخشد. نقشی که اسطوره‌های عقلانی‌شده‌ی افلاطون بازی می‌کنند. این است که چگونه نظام افلاطونی از قبیل جهان مثل و ایده‌آلیسم افلاطونی را در برابر اسطوره‌های هومری قرار دهند. افلاطون اصول فکرش را بر مبنای ایده و لوگوس قرار می‌دهد و بدین ترتیب از میتوس فاصله می‌گیرد، ولی از منظری دیگر همین دنیای ایده‌ها به یک دسته مشروعیت اسطوره‌ای نیاز داشتند و افلاطون نیز بر اساس آن که این مشروعیت اسطوره‌ای را به دنیای ایده‌ها بدهد از اسطوره‌های خودش علیه اسطوره‌های هومری بهره می‌گیرد، برای این که افلاطون به دلیل مرگ سقراط ضد دموکراسی آتنی بوده است. در واقع اسطوره‌های هومری مانند تراژدی‌های آتنی به دموکراسی آتنی (به‌خصوص در دوران پریکلس) مشروعیت می‌داده‌اند و درواقع افلاطون برای آن که آن دموکراسی‌ها را به چالش بگیرد و زیر سوال ببرد به اسطوره‌های

مشروعیت بخش آن‌ها می‌تازد. اما دوره‌ی سوم از دوران رنسانس به بعد را در بر می‌گیرد. به‌طور کلی می‌توان گفت که از زمان افلاطون تا دوران رنسانس از اسطوره‌ها نشان زیادی نمی‌بینیم و می‌توان گفت که روایات اسطوره‌ای یونان باستان بیشتر در حوزه‌ی داستان‌های عامیانه، قصه‌های پریان و افسانه‌ها قرار می‌گیرند. رنسانس سرآغازی بود بر آشنایی دوباره‌ی اروپاییان با آثار ادبی یونان و رم باستان و به‌گونه دیگری لوگوس و میتوس را در برابر هم قرار داد. اروپای دوران روشنگری نیز از سویی به پیروی از دکارت، اسطوره‌ها را به نفع دانش‌های روشمند تجربی به حاشیه می‌راند و از سویی دیگر با رواج نحله‌های فکری-ادبی و هنری مثل رمانتیسیم، پاگیری ناسیونالیسم و نیاز اروپاییان به دستیابی به قصه‌ها و روایاتی که تشکل دولت‌شهرهای درحال ظهور اروپایی را تسهیل می‌کرد، رشد و رونق بی‌سابقه‌ی مطالعات اسطوره‌شناسانه و پیدایش نظریات گوناگون را در این زمینه شاهد هستیم. در این سال‌ها اسطوره‌ها به‌جای آن‌که زبان شاهان، پهلوانان و شاعران باشند، در قالب زبان اصیل و جانشین‌ناپذیر مردم کوچه و بازار، و در برابر زبان دربار و کلیسا قد علم می‌کنند. اما به‌طور کلی به‌خصوص از دوران روشنگری در اواخر قرن هجدهم به بعد، آن‌چه که در جهان غرب مسلط شد و شیوع بیش‌تری پیدا کرد چیزی بود که ما می‌توانیم از آن با عنوان «اسطوره‌ی تمدن غربی» یاد کنیم، اسطوره‌ای که جابه‌جایی میتوس با لوگوس را به عنوان نشانه‌ی چون‌وچراناپذیر پویایی، پیشرفت، علم و خردمندی ارج می‌نهد و در قالب اوصاف انتقال‌ناپذیر تمدن اروپایی به ذهن جهانیان انتقال می‌داد. این نوع نگاه درواقع به‌گونه‌ای در ادامه‌ی رویکرد افلاطون بود که در مدینه‌ی فاضله‌اش شاعری و شاعران را تبعید می‌کرد و در زمره‌ی نخستین کسانی بود که میتوس را با مفاهیمی چون خام، بدوی و غیرمنطقی یکی می‌گرفت. در واقع هنگامی که در قرن بیستم مردم‌شناسانی چون سرویلیام جونز، اندرولانگ، لوسین لوی برول و جیمز فریزر اسطوره را وجه بارز ذهنیت بدوی و ابتدایی قلمداد می‌کردند در ادامه‌ی اندیشه‌ی افلاطون می‌اندیشیدند و می‌توان گفت که روایت آن‌ها از انتقال بشریت از میتوس به لوگوس، زیربنای اسطوره‌ی تفوق و برتری چاره‌ناپذیر استعمارگران اروپایی بر استعمارشدگان آسیایی و آفریقایی بود. از طرفی دیگر بر اساس گفتمان مسلط روان‌کاوی و انسان‌شناسی ساختارگرایانه امثال کلود لوی استراوس و دیدگاه کارکردمدار مالینوفسکی انسان قرن بیستم به اصطلاح متمدن غربی دیگر نمی‌توانست خود را تافته‌ی جداافتاده‌ای از کل فرهنگ بشریت قلمداد کند، چراکه با وجود بسیاری از پیشرفت‌های فنی و تکنیکی و ظاهراً خردورزانه به قول اتو رنک از هوشمندترین شاگردان فروید همچنان انسان بدوی در درون هریک از افراد بشری وجود دارد؛ همان بخش طبیعی انسان یعنی غریزه‌ها، عواطف و کلاً آن‌چه که میراث سلاله‌ی حیوانی ما محسوب می‌شود که اگر ما به این بخش بدوی وجود خودمان آگاهی نداشته باشیم و با آن آشتی نکنیم همیشه ناخرسند خواهیم بود. البته شاید آشتی با دنیای حیوانی، آن‌گونه که اتو رنک می‌گفت برای ذهن متمدن، مطلوب نباشد و به‌گونه‌ای دیگر برایش تنش‌آفرینی کند اما آن‌چه که به واقعیت نزدیک‌تر است، این است که ناخودآگاه و خودآگاه ما در تقابل یکدیگر قرار دارند (البته به قول یونگ این‌ها مکمل و جبران‌کننده‌ی همدیگرند)، و شاید بهتر باشد که ما این تقابل را دیالکتیکی فرض کنیم. در چنین شرایطی ما می‌توانیم کفه‌ی خودآگاه خود را با بصیرت‌یابی از آن‌چه که در ناخودآگاه ماست سنگین‌تر کنیم و بنابراین به سوی فرهنگی خردپذیرتر و واقع‌بین‌تر برویم و گرنه غلبه‌ی ناخودآگاه، انسان را به سوی بدویت، خردگریزی و رویا خواهد برد. خردگریزی و رویایی که بنیاد اسطوره محسوب می‌شود. اصولاً

هرچه ناآگاهی انسان بیش‌تر باشد، انسان از اعمال خود شگفت‌زده‌تر می‌شود و زندگی‌اش غافلگیرکننده خواهد بود؛ همان‌گونه که آدمی در دو جنگ جهانی گذشته در شگفت بود که چگونه دنیای متمدن و خردپذیر غرب، چنین وحشیانه عمل کرد. در واقع جهان غرب از عصر دن کیشوت و دکامرون با تلاشی پیگیر به اسطوره‌زدایی از فرهنگ خود کمر بست و با این مبارزه‌ی دشوار به تدریج به این باور وهم‌آلود رسید که گویی تمامی خصوصیات انسان بدوی را از خود دور کرده است و با اندیشه‌ی علمی-تجربی تمدن پرشکوه خود را به پیش می‌برد، اما با نزدیک شدن به قرن بیستم این نیچه فیلسوف بنیان‌فکن و نقاب‌بردار بود که توجه فلسفه را به اسطوره بازگرداند و پس از او فروید و تمامی افراد وابسته به جنبش روانکاوی، ریشه‌های اسطوره را در ناخودآگاه و عواطف انسان یافتند. اسطوره‌هایی که باید به آن‌ها آگاه شد و بر آن‌ها فایق آمد. پس قرن بیستم همراه با ادامه‌ی روند اسطوره‌زدایی به‌خصوص از دوران روشنگری به بعد، عصر بازگشت به اسطوره‌ها و اسطوره‌پردازی، به قول ملتینسکی، نیز بود. مثلاً همراه هنرمندان و نویسندگانی چون جیمز جویس و فلینی و پازولینی که توجه به اسطوره‌ها را با اسطوره‌شکنی همراه کردند، امثال توماس مان و ژان آنوی بیشتر به اسطوره‌ها روی آوردند. مثلاً جویس، اولیس را در تکراری نامقدس تصویر می‌کند، پازولینی در انجیل به روایت متی چهره‌ی خدایی مسیح را برمی‌دارد و فلینی در ساتریکون گامی به سوی اسطوره‌زدایی برمی‌دارد.

رابطه‌ی میان اسطوره، افسانه و قصه‌های قومی:

پیش از رسیدن به موضوع اصلی این مقاله درباره‌ی رابطه‌ی میان اسطوره و ادبیات داستانی، شاید مناسب باشد که به تفاوت‌های میان اسطوره‌ها، افسانه‌ها و قصه‌های قومی بپردازیم، یعنی سه‌گونه‌ی مختلف داستان‌های سنتی که در سنت‌های شفاهی سراسر جهان وجود داشته‌اند. اسطوره‌ها از یک منظر به آن دسته از افسانه‌های سنتی اطلاق می‌شوند که بنیان دینی دارند و آفرینش جهان و ساکنان آن را توضیح می‌دهند. مضمون این قصه‌ها بیش‌تر آفرینش جهان و چگونگی به سامان درآمدن آن است و در آن هم راوی و هم مخاطب این قبیل قصه‌ها را واقعی تلقی می‌کنند. شخصیت‌های اصلی اسطوره‌ها معمولاً خدایان، الهه‌ها یا قهرمانان ماوراء طبیعی‌اند. این شخصیت‌ها با یاری گرفتن از فرزندان و اصحاب خود، جهان را شکل می‌بخشند و زندگی را پدید می‌آورند. آن‌ها در جریان یک سلسله ماجراجویی و جدال با نیروی شر می‌جنگند و خورشید، ماه، آب و آتش را آزاد می‌کنند. با‌دها را به سامان درمی‌آورند، غلات را می‌رویانند و راه و رسم کشاورزی را به انسان یاد می‌دهند. اسطوره‌ها عموماً در گذشته‌های دور اتفاق می‌افتند، یعنی در روزگاری که جهان هنوز به شکل امروز نبوده است. در واقع اسطوره‌ها توضیح می‌دهند که جهان چگونه به شکل امروز درآمده و آداب و رسوم، نهادها و تابوها چگونه شکل گرفته‌اند. البته شماری از پژوهشگران جدید با تکیه بر آثار روان‌کاوانی چون زیگموند فروید و کارل گوستاو یونگ، اصطلاح اسطوره را در تعریفی وسیع‌تر به کار می‌گیرند. در این کاربرد، اسطوره به نمادها و بن‌مایه‌های تکرارشونده‌ای اطلاق می‌شود که در میان همه‌ی مردم در نقاط مختلف جهان مشترک‌اند و مانند یک زبان مشترک، افکار، ارزش‌ها و عواطف بشر را بازگو می‌کنند. افسانه‌ها و قصه‌های قومی نیز در پیوندی نزدیک با اسطوره‌ها قرار دارند، اما در هر حال از

انواع متفاوتی از داستان‌های سنتی محسوب می‌شوند. افسانه‌ها تاریخ یک قوم هستند و حتی هنگامی که به مسائل دینی می‌پردازند، با اسطوره‌ها فرق می‌کنند، چون از رویدادهایی سخن می‌گویند که پس از آفرینش در جهان اتفاق افتاده‌اند و در آن‌ها هم راوی و هم مخاطب هردو آن‌ها را باور دارند و موضوعات مختلفی چون قدیسان، قهرمانان، ارواح، مکان‌های خاص و ویژگی‌های خاص جغرافیایی را شامل می‌شوند. افسانه‌ها در محدوده‌ی زمانی متاخری قرار دارند که در آن دنیا بیش‌تر به امروز شبیه است. شخصیت‌های داستان‌ها را نیز عمدتاً موجودات انسانی تشکیل می‌دهند. حال آن که شخصیت‌های اسطوره‌ای عموماً فرا-انسانی هستند. در واقع افسانه‌ها نیز محتوای تخیلی دارند، اما با یک شخصیت یا مکان جغرافیایی مرتبط می‌شوند تا شکل و شمایل واقع‌نما پیدا کنند. برای مثال می‌توان از تذکره‌های عارفان و افسانه‌های پهلوانی نام برد. اما قصه‌های پریان غالباً در سرزمین عجیبی اتفاق می‌افتند و از سحر و جادو و شخصیت‌های عجیب و غریب آکنده هستند و البته نه راوی و مخاطب هیچ‌کدام آن‌ها را باور نمی‌کنند. گرچه این قصه‌ها به موضوعات گوناگون می‌پردازند، اما در همه‌ی آن‌ها یک نوعی پی‌ریز کلی وجود دارد که بر اساس آن قهرمان در معرض آزمون‌های دشوار قرار می‌گیرد و یا ناگزیر می‌شود کارهایی به ظاهر ناممکن انجام دهد، تا با به دست آوردن حقوق موروثی خود یا ازدواج با زوج مناسب پاداش خود را بگیرد. این قبیل قصه‌ها معمولاً با «یکی بود یکی نبود» آغاز می‌شوند و با «باقی سال‌های عمر را به خوبی و خوشی گذراندند» پایان می‌یابند.

با توجه به نکات گفته‌شده و بر اساس آن‌چه که از شیوه‌ی پدیدارشناختی و مردم‌شناختی کند و کاو در اسطوره‌آمُوخته‌ایم می‌توان گفت که در اسطوره‌ها داستان‌هایی نقل می‌شوند که البته امری بدیهی و واضح هستند، اما آن داستان‌هایی که اسطوره‌ها نقل می‌کنند داستان‌هایی معمولی نیستند، بلکه داستان‌هایی هستند که شخصیت‌هایشان از مردم عادی برتر هستند. مثلاً کسانی چون ارباب انواع و خدایان و انسان‌های خداوار و نیاکان را شامل می‌شوند و از این رو مردم آن داستان‌ها را باور دارند و راست می‌پندارند، حال آن‌که مسلماً قصه‌ها را باور نداشته و نادرست می‌پندارند و به افسانه‌ها نیز عموماً کم‌تر باور دارند. به همین جهت هاله‌ای از قداست، اسطوره‌ها را دربرگرفته و آن‌ها در ابتدا ساحتی قدسی داشته‌اند و سپس به مرور زمان دنیوی و عرفی شده‌اند درحالی که قصه‌ها و تاریخ اشخاص و ملل مختلف از چنین مزیتی برخوردار نیستند. در نتیجه درپاره‌ای فرهنگ‌ها، اسطوره‌ها هر زمان که پیش آید و هرگاه که فرصت و مجال باشد و برای سرگرمی مردم، نقل و روایت نمی‌شوند، بلکه زمان نقل و روایت اسطوره که دارای صبغه یا جوهری لاهوتی و مینوی است، زمان خاصی است که گویی از زمان انفسی و آفاقی بیرون است و دری گشوده بر زمان سرمدی دارد و زمانی است که همیشه هست و جاوید و لایزال است و هرگز کهنه و فرسوده نمی‌شود و باید و می‌توان آن راز آورد تا از برکتش برخوردار شد. برعکس اسطوره‌ها اما، قصه‌ها و افسانه‌ها را همواره و در همه‌جا می‌توان باز گفت و باور داشت و یا نداشت و نقل را به علتی قطع کرد و زمانی دیگر از سر گرفت و یا ادامه داد و نیز به شنیدنش از آغاز تا پایان الزامی نیست، چون اصولاً قصه‌گویی برای سرگرم شدن و گذراندن اوقات فراغت به خوبی و خوشی است و قصه‌هایی که از این مقوله خارج‌اند و معنایی رمزی دارند، بیش‌تر به اسطوره شبیه هستند و در واقع اسطوره به روایتی مردم‌پسند و تا اندازه‌ای کج‌تاب‌اند. البته بنا به قول میرچا الیاده در بسیاری از مواقع، اسطوره تنزل پیدا می‌کند و به‌صورت افسانه و حماسه درمی‌آید، اما

ساختار و کنش آن از دست نمی‌رود و خلاقیت نخستین خود را حفظ می‌کند. پس به احتمال زیاد بسیاری از اسطوره‌ها بنا به دوره و موقعیت، به صورت افسانه درمی‌آیند و امکان دارد که پیام اصلی آن‌ها تضعیف و تخریب شوند، مگر این که کسی، معنای اصلی آن را با توجه به شکل کهن اساطیری برای مردم توضیح دهد. لذا ما افسانه‌هایی داریم که امروزه فقط برای سرگرمی هستند، اما در اعصار کهن، پیام‌های مهمی را با توجه به دوره‌ی خود منتقل می‌کردند. مانند افسانه‌های هفت خوان رستم که ما در افسانه‌ی هفت خوان متوجه می‌شویم که علاوه بر زور، خرد نیز مهم است. به‌طور کلی می‌توان گفت که اسطوره‌ها قصه‌هایی نیستند که بدون هدف و منظوری و تنها به لحاظ قصه بودن، نقل شوند.

در جریان تحول اسطوره‌ی قومی-مذهبی به اسطوره‌ی ادبی، تم‌های اسطوره‌ای اصیل به تدریج جنبه‌ی مذهبی و تقدس خود را از دست می‌دهند و جنبه‌ی ادبی به خود می‌گیرند. ادبیات نیز به‌طور گسترده‌ای از اسطوره‌های ادبی الهام گرفت. اسطوره‌ی ادبی به زمان و فضای ادبی محدود می‌شود و نویسنده این حق را به خود می‌دهد که معنای جدیدی به آن بیافزاید. در حالی که اسطوره جنبه‌ی مذهبی خود را از دست می‌داد، توجه قوم‌شناسان (مانند کلود لوی استراوس و ژیلبر دوران) و همچنین روان‌شناسانی چون فروید، یونگ و هیلمن را به خود جلب کرد که آن‌ها نیز در اسطوره‌ها سرنخ‌هایی برای تحلیل عملکرد روان‌شناسی انسان یافتند (عقدی ادیپ در زمره‌ی این‌هاست). در واقع در این‌جا، ادبیات نقش مهمی برعهده می‌گیرد و به محافظ اسطوره‌ها تبدیل می‌شود و بدین ترتیب اسطوره‌ها تداوم می‌یابند چون تحت پوشش ادبیات قرار می‌گیرند. دنیس روژمون بر این اعتقاد است که ادبیات، آئینه‌ای است که اسطوره را بدشکل و ریخت نشان داده و تصویری مبهم از اسطوره ارائه می‌دهد. ادبیات در وهله‌ی نخست، تقدس اسطوره را می‌زداید که این نخستین خسارتی است که به اسطوره وارد می‌شود و به محض این که اسطوره‌ها ویژگی باطنی و تقدس خود را از دست بدهند در ادبیات حل می‌شوند. بدین ترتیب اسطوره‌ی اولیه، دیگر دست‌نخورده باقی نمی‌ماند، بلکه به انبوهی از معانی بالقوه و منشا تغییرات و تحولات روایی تبدیل می‌شود. به همین دلیل است که کلود لوی استراوس به خود اجازه داده که بگوید که یک اسطوره از مجموعه‌متغیرها تشکیل شده است. در ضمن فیلیپ سلیر میان اسطوره‌ی ادبی و اسطوره‌ی قومی-مذهبی تفاوت‌هایی قایل شده است: یکی این که اسطوره‌ی قومی-مذهبی یک روایت اصیل، بی‌نام‌ونشان و جمعی است که حقیقت دارد. وقتی که این اسطوره به اسطوره‌ی ادبی متحول می‌شود، اصالت خود را از دست می‌دهد و جنبه‌ی حقیقی آن نیز از میان می‌رود. دوم این که برخی اسطوره‌های ادبی مستقیماً از ادبیات پدید می‌آیند مانند: تریستان و ایزوت، فاوست، دون ژوان، دون کیشوت، لو سید، رابینسون کروزوئه و گالیور. درست بر خلاف اسطوره‌های قومی-مذهبی که از افکار مردم و تخیلات آن‌ها نشات گرفته‌اند. سوم دیگر نموده‌های ادبی اسطوره که همچون اسطوره‌ی ادبی در نظر گرفته می‌شوند، مانند اسطوره‌ی شهرها مثلاً اسطوره‌ی شهر ونیز.

با توجه به نکات گفته‌شده این سخن که اسطوره بنیاد ادبیات است، سخنی گزاف نیست. چون انسان هرچه که در آغاز می‌دیده و نمی‌دانسته که چیست و نمی‌توانسته آن را از لحاظ علمی و منطقی تحلیل کند، آن را با تخیل و اندیشه‌ی ابتدایی پرورش می‌داده و چیزی به آن می‌افزوده است، در این جریان یک عالم خیالی به

وجود می‌آمد که در نهاد خود قانون‌مندی ادبیات را داشت. چون واقعیتی که به وجود می‌آورد و حتی به آن ایمان و اعتقاد داشت، پرورده‌ی تخیلی و حالتی بود که اصالت واقعی نداشت، اما چنان شکل گرفته بود که آن را واقعیت می‌پنداشت. البته درحالت اساطیری اولیه این روند ناخودآگاه بوده است، اما بعدها در اعصار تاریخی و خردورزی به‌طور خودآگاه و دانسته در هنر و ادبیات تجلی پیدا کرده است. به عنوان مثال امروزه می‌دانیم که سیماها و نقش‌های اساطیری چون دیو و پری و جانوران فراطبیعی مانند سیمرغ و یا حتی خدایان اساطیری واقعیت خارجی ندارند و زاده‌ی تخیلات بشر ابتدایی هستند که در دوره‌های بعدی رنگ بشری گرفته و حماسه‌ی ملی ملل مختلف را شکل داده‌اند.

بنا به برخی تعریف‌هایی که از اسطوره ارائه داده‌اند می‌توان گفت که بسیاری از آن‌ها با عباراتی نظیر: «اسطوره حکایتی است از» یا «روایتی است از» یا «قصه‌ای است از» یا «داستانی است از» یا «تصویر گروهی از انسان‌هاست» و... آغاز می‌شود. در واقع واژگانی چون قصه، داستان، روایت، وهم، خیال و تصویر و... که در این عبارات وجود دارد همه در حوزه ادبیات (چه کتبی و چه شفاهی، چه نظم و چه نثر) و نقد ادبی کاربرد دارند پس می‌توان گفت که یکی از موضوعات مهمی که میان داستان، قصه و اسطوره مشترک است و در نقد ادبی نیز جایگاه ویژه‌ای دارد مساله روایت است. ما در بیان داستان، قصه و اسطوره به روایت دست می‌زنیم و موضوعی را روایت می‌کنیم. پس کار اسطوره بنا به برخی تعاریف «روایت‌گری» است. به عبارتی در اسطوره‌ها چیزی، مساله‌ای یا تاریخی و... برای ما روایت می‌شود مثلاً میرچا الیاده از موسسان اسطوره شناسی پدیدارشناسانه درجایی می‌گوید: «اسطوره، روایت‌گر تاریخ مقدس است» ابوالقاسم اسماعیل پور اسطوره شناس ایرانی نیز در تعریفی از اسطوره‌ها می‌گوید: «اسطوره عبارت است از روایت یا جلوه‌ای نمادین درباره‌ی ایزدان، فرشتگان، موجودات فوق طبیعی و به‌طور کلی جهان شناختی که یک قوم به منظور تفسیر خود از هستی به کار می‌بندد و به‌گونه‌ای نمادین، تخیلی و وهم انگیز می‌گوید که چگونه چیزی پدید آمده؛ هستی دارد و از میان خواهد رفت» برخی نیز عقیده دارند که «اصولاً بشر از درون اساطیر بود که در قلمرو ادبیات، شعر، حماسه، تغزل، تراژدی و کمدی اصول هنر روایت داستان را یافت» اما یکی دیگر از موضوعاتی که مهم‌ترین حلقه ارتباطی اسطوره، ادبیات و هنر را تشکیل می‌دهد تخیل است و می‌توان گفت که هیچ هنری در جهان وجود ندارد که بتوان گفت، تخیل فعال هنرمند در آفرینش آن دخیل نبوده است. وونت روان‌شناس معروف بر این عقیده بود که: «آن چه جوهره یا ذات اسطوره را تشکیل می‌دهد این است که اسطوره، آفریده تخیل است و در التقای سه جریان تبیین پدیده‌های طبیعت، قصه‌های سرگرم کننده و افسانه‌های پهلوانی قرار دارد و در نتیجه زاده طبع شاعران و مورخان است» (باستید) البته در اینجا وونت تاکید می‌کند که حتی مورخان نیز وقایعی را که در جهان اساطیری رخ می‌دهد با تخیل خود روایت می‌کنند چنان که بعدها هایدن وایت آمریکایی که از متخصصان برجسته فلسفه تاریخ بود نیز بیش از همه بر تخیلی بودن تاریخ پافشاری می‌کرد. رز نیز در فرهنگ کلاسیک آکسفورد بر این قضیه تاکید می‌کند که اسطوره عبارت است از کوشش تخیلی و پیشاعلمی برای توضیح هر پدیده‌ای خواه واقعی، خواه خیالی که کنجکاوی اسطوره ساز را برانگیزد». داریوش شایگان فیلسوف برجسته ایرانی نیز به شباهت جهان اساطیری با نیروی تخیل خلاق شاعران و هنرمندان قایل بود و در قسمتی از کتاب می‌گوید: «جهان اساطیری شباهت

عجیبی با نیروی متخیله خلاق شاعران و هنرمندان دارد یا بهتر بگوییم که تخیل آفریننده شاعران و هنرمندان در اصل نقش اساطیری دارد زیرا یکی از خصایص ممیزه «میت» نیروی صورت بخشی فرافکنی یا طرح اندازی است که به انضمام قوه سحر کلام و آیین، اساس بینش اساطیری را تشکیل می دهد» البته شایگان در اینجا به «تخیل به ما هو تخیل»، نقش اسطوره‌ای می دهد و عنصر تخیل را در ذات خود، اسطوره‌ای قلمداد می کند اما به نظر می رسد هم چنان که ژوزف کمبل می گوید همان گونه که شاعران و هنرمندان در آفرینش هنری از تخیل خلاق خود بهره می برند، شخص اسطوره‌ساز نیز برای ساختن اسطوره از تخیل خلاق خود استفاده می کند اما از میان هنرهای مختلفی که بشر آفریده و میان جوامع رشد یافته است شعر پیش از دیگر هنرها دست به دامن اسطوره زده است و با آن پیوند برقرار کرده است زیرا هیچ گونه ادبی و هنری در طول تاریخ مانند شعر همزاد بشر نبوده و برای بیان احساساتش به اندازه آن کاربرد نداشته است به قول ابوالقاسم اسماعیل پور، جنبه شاعرانه اساطیر در سنت‌های باستانی قابل توجه بود و جوامعی که در آن‌ها کار هنری ویژه‌ای انجام نمی گرفت تمایل داشتند به درون مایه‌ها و تصاویر اساطیری به مثابه منبعی برای تشریح حالات درونی تکیه کنند. موریس هولباخ فیلسوف طبیعت‌گرای فرانسوی در کتاب نظام طبیعت می گوید: «اسطوره دختر فلسفه طبیعی بود که جامه‌ی شعر پوشید و تنها مقدر بود که طبیعت و اجزای آن را وصف کند و حتی از دوران باستان نیز نظر فلاسفه به شعر و اسطوره معطوف بود و بحث‌ها و شرح‌هایی درباره‌ی این دو مقوله بیان کرده‌اند؛ چنان‌که افلاطون در رساله‌ی فایدروس اغلب با شعر در قالب اسطوره سروکار دارد و این کتاب کلاً شرحی است درباره برخورد افلاطون با اسطوره.

پیش‌تر توضیح دادیم که افلاطون نخستین کسی بود که شعرا را از جمهوری خود بیرون راند و در واقع او شاعران را به سبب جنبه‌های نابخردانه کارشان به آکادمی خود راه نمی داد البته با نظری دقیق‌تر می‌توانیم بگوییم که خطر شعرا برای جمهوری و آکادمی افلاطون، خود هنر شعر یا خلاقیت شاعران نبوده است چون در آن زمان، شعر و حماسه، تراژدی و کمدی از اسطوره‌پردازی جدایی پذیر نبودند و مشکل اصلی افلاطون با خود مقوله‌ی اسطوره و اسطوره‌سرایی شعرا بود. اسطوره‌هایی که ساختار بنیادین حماسه‌های هومر و هزیود و تراژدی‌های سوفوکل، اوریپید و آشیل را تشکیل می‌دادند پس اگر افلاطون، شعر و شاعران را به آکادمی‌اش می‌پذیرفت باید ناگزیر، اسطوره پیوسته به آن را نیز قبول می‌کرد چون در یک بسته‌بندی ارائه می‌شدند بنابراین باید خردگریزی و منطق‌ستیزی اسطوره نیز پذیرفته می‌شد (البته در چارچوب خرد و منطقی که سقراط و افلاطون تعریف می‌کردند) جالب است که افلاطون در رساله «ایون» که حاوی مکالمه سقراط با یک سوفسطایی به نام ایون است شعر را محصول روی آوردن جذبه خدایی و الهام خدای هنر به شاعر می‌داند که نتیجه‌اش از میان رفتن عقل و هوش و اراده و حواس و عواطف شاعران و مخاطبان آن‌هاست. ایون خود از بزرگترین راویان و نقلان حماسه‌های ایلیاد و اودیسه و از شیفتگان و پیروان هومر بود و اعتقاد داشت که هیچ‌کس بهتر از او نمی‌تواند اشعار هومر را بفهمد و آن‌ها را تفسیر کند و هنگامی که در این رساله از سقراط نقل می‌شود که از ایون می‌پرسد که وقتی شعری را برای مردم می‌خوانی یا حماسه‌ای را روایت می‌کنی در آن هنگام عقل و هوشت به جاست یا از خود به در می‌شوی و خود را در محل وقوع آن سرگذشت‌ها می‌پنداری و همه‌ی آن‌ها را به چشم می‌بینی؟ ایون پاسخ می‌دهد که بی‌پرده باید

بگویم که وقتی داستانی حزن‌انگیز می‌خوانم چشمانم پر از اشک می‌شود و هنگامی که واقعه‌ای وحشت‌آور حکایت می‌کنم مو بر اندامم راست می‌شود و دلم می‌تپد و در این جاست که در ادامه‌ی بحث‌های میان سقراط و ایون از قول سقراط این‌گونه نتیجه‌گیری می‌شود که «این سخن که شاعران درباره خود می‌گویند راست است. تا جذبه‌ی خدایی به ایشان روی نیاورد و عقل و هوششان را نرباید شعر نمی‌گویند. از این رو هر شاعر فقط موافق الهامی که از خدای هنر می‌گیرد شعر می‌سراید و من برآنم که خدا می‌خواهد ما را بدان وسیله آگاه کند که آثار شاعران نه هنر انسانی است و نه از نوع کارهای انسانی بلکه اثری خدایی است و شاعر، آلت بی‌اراده و مترجم سخنان خدایی است که در درون او جای گزیده است» این قسمت از مکالمه سقراط و ایون، آدم را به یاد تلقین‌پذیری، فراموش‌کاری، بازیگری و دراماتیزه کردن در هیستریک‌ها می‌اندازد که به سرعت تحت تاثیر باورهای دروغین خود واقع می‌شوند چه از دیگران گرفته باشند و چه این‌ها از پندارها و رویاهای روزانه خودشان برخاسته باشد. به‌رحال از این نکته که بگذریم بیشتر منتقدان با بررسی مقوله شعر و دیدن دو جنبه‌ی «الهام بخشی» و «رمزی» زبان شعری متوجه این موضوع شده‌اند که این دو خصیصه به «طرق ابتدایی‌تر معرفت» مربوط است. در عین حال نظر به این که بینش و معرفت انسان‌های ابتدایی، اسطوره‌ای بوده است بنابراین توجه به این ارتباط، منتقدان جدید را به بررسی ماهیت اسطوره رهنمون شده است و تشابه شعر و اسطوره در این که در هر دوی آن‌ها تخیل وجود دارد، رنگ بیشتری به خود می‌گیرد. برخی از محققان برای اسطوره جنبه شاعرانگی قایل‌اند و بر این باورند که این جوهر شعریت در اسطوره‌ها از آن جهت است که اسطوره نیز مانند شعر، بخشی از آفرینش خود را مدیون نیروی تخیلی هنرمندانه است. به این ترتیب در عین استقلال هر دو حوزه شعر و اسطوره از هم برجستگی نیروی تخیل در هر دوی آن‌ها اجتناب‌ناپذیر است و یا به تعبیری دیگر، عنصر تخیل از مشترکات شعر و اسطوره به حساب می‌آید. اما برخی نظریه پردازان و منتقدانی که به بحث شعر و اسطوره پرداخته‌اند پا را از این مرحله فراتر نهاده و سخنان مبالغه آمیزی درباره پیوند این دو موضوع گفته‌اند به عنوان مثال اشگل منتقد، شاعر و مترجم آلمانی می‌گوید: «اسطوره و شعر یکی هستند و از هم جدا نشدنی هستند. روتون که خود این سخن را از اشگل نقل می‌کند در نقد آن می‌نویسد: «اگر سخن او را بپذیریم بیشتر از آن روی است که اروپاییان دوست دارند بیندیشند که اسطوره منحصرأ پدیده‌ای یونانی-رومی است بی‌آنکه هیچ‌گاه تشخیص دهند که اساطیر یونانی-رومی در صورت ادبی بسیار پیچیده‌ای حفظ شده‌اند» نورتروپ فرای نیز بعدها با جسارتی درخشان، اسطوره را با ادبیات یکسان می‌بیند و می‌گوید اسطوره، اصل ساختاری و سازمان دهنده شکل ادبی است.

می‌توان گفت که در میان منتقدان معاصر نورتروپ فرای بیش از دیگران به مبحث اسطوره در نقد ادبی به ویژه نقد کهن‌الگویی توجه نشان داده است که از جمله آثار مهم وی می‌توان به کتاب «اناتومی نقد» وی اشاره کرد. اما یکی دیگر از وجوه اشتراک اسطوره و ادبیات، مساله انتقال متنی و بینامتنی است؛ یعنی ارتباطی که هر متن با متن پیش از خود دارد، کار مولفان ادبی نیز صرفاً گزینش واژه‌ها از نظام زبانی نبوده است.

آنان پیرنگ‌ها و وجوه ژانری، جنبه‌های شخصیتی، تصویربرداری‌ها، شیوه‌های روایت‌گری و حتی جمله‌ها و عبارتهایی را از متون پیشین و یا حتی سنت ادبی می‌گیرند. اساساً باید توجه داشت که ماهیت اسطوره، بینامتنی است و به عنوان یک الگوی قابل تکرار در نظر گرفته می‌شود به عبارتی دیگر، ما اصلاً متن بدون بینامتنیت نداریم و شاید بتوان گفت که فقط آدم اسطوره‌ای بود که با اولین سخن خود، دنیایی بکر و هنوز بیان نشده به وجود آورد که توانست از مناسبت‌ها با دیگر متون برکنار بماند. بنابراین هنرمند می‌تواند با اصلاح اسطوره معروفی وانمود کند که آن را درست بیان می‌کند و یا با تمرین خلاقیت در کشف راه‌های جدید نگارش درباره اسطوره‌های کهن، اصالت خود را به نمایش بگذارد غالباً هم عظمت یک اثر ادبی بیش از آن که از اصالت نویسنده آن ناشی شود از درون مایه‌ها و تصویرهایی ناشی می‌شود که این اثر به صورت مشترک با متون دیگر دارد. به طور کلی می‌توان گفت که ادبیات در افسانه‌هایی که اسطوره در اختیارش می‌گذارد از یک سو مضمون‌هایی می‌یابد که می‌تواند آن‌ها را به دلخواه تغییر دهد یا حتی از اسطوره‌ای به اسطوره دیگر بپیوندد و از سوی دیگر به نمونه‌ها و شخصیت‌هایی که برایش حکم کهن الگو یا الگوی نخستین را دارد همچون الگوی خدایان و قهرمانان دست یابد. در عین حال باید توجه داشت که آن‌ها که بر تفاوت میان اسطوره و ادبیات، تاکید می‌ورزند عموماً برحسب مقوله‌های شکل و محتوا می‌اندیشند. هربرت رید می‌نویسد: «اسطوره و شعر از این نظر با هم تفاوت دارند که اسطوره به سبب تخیل پایدار است و این تخیل از طریق نمادهای لفظی هر زبانی قابل انتقال است اما شعر به واسطه زبان، پایدار است و جوهرش به آن زبان خاص تعلق دارد و ترجمه پذیر نیست» اگر همین اسطوره را بتوان به صورت نقاشی و نیز به صورت شعر نشان داد، ممکن است دلایلی برای قبول عقیده سی.اس. لوییس فراهم آید که گفته است اساطیر کلا ورای ادبیات‌اند و «ارزش اسطوره، ارزش ادبی خاصی نیست و درک یک اسطوره، تجربه خاص ادبی به شمار نمی‌رود» از نظر لوییس، رویدادهایی که در اساطیر ثبت گردیده مهم‌تر از اشکالی هستند که آن‌ها را ضبط و ثبت می‌کند؛ این همان چیزی است که از یک مسیحی انتظار می‌رود که در دفاع از انجیل بگوید. این درحالی است که انسان‌شناسی مانند کلود لوی اشتراوس به‌راحتی می‌گوید که: «اسطوره، شامل تمامی روایت‌های آن است» در عین حال منتقدان ادبی بسیار سخت‌گیرترند مثلاً فاوست گوته (محصول ۱۸۳۲) را روایت دل‌بخوایی تاریخ تراژیک دکتر فاستوس (۱۵۸۸) اثر مالو تلقی نمی‌کنند. درکل می‌توان گفت که اسطوره، فرایندی بی‌پایان است در حالی که یک اثر ادبی، فرآورده‌ای بسته و پایان یافته تلقی می‌شود. در یک اسطوره، هرکسی می‌تواند تا حدودی سهمیم باشد اما ناگزیر است حرمت یک پارچگی اصلی یک شعر یا نمایشنامه را حفظ کند. عدم درک این نکته، یا عدول از پذیرفتن آن به همان مباحثاتی منجر خواهد شد که درباره‌ی آثاری که زفی‌رلی در دهه ۱۹۶۰ با الهام از کات ساخت و در آن‌ها نمایشنامه‌های شکسپیر را به جای متن ادبی، همچون اساطیر گرفت و به منظور آن‌که شکسپیر را هم عصر ما سازد، شکسپیری متفاوت با آن‌که دانش‌پژوهان می‌شناختند خلق کرد. به عنوان نتیجه‌گیری نهایی شاید بتوان از این گفته ک.ک. روتون مدد گرفت که در فصلی از کتاب اسطوره‌اش که درباره‌ی اسطوره‌ها و نویسندگان است می‌نویسد: «هیچ‌کس تاکنون ثابت نکرده است که ادبیات در زمره‌ی اسطوره هست یا نیست و هیچ‌کس نتوانسته موقتاً تفاوت میان سخن مارک شورر که می‌گوید: «اسطوره، زیرساخت چشم‌پوشی ناپذیر شعر است» و سخن ریچارد چیس که می‌گوید: «شعر، زیرساخت چشم‌پوشی ناپذیر اسطوره است» را تعیین کند. درواقع وقتی منتقدی

در سطح چیس، دیدگاهی را که زمانی در کتابی عریض و طویل از آن دفاع کرده بود پس می‌گیرد ما به موقعیت مصالحه آمیزی سوق می‌یابیم که زمانی مالینوفسکی اتخاذ کرد و نوشت که: «اسطوره دربردارنده‌ی نطفه‌های حماسه، رمانس و تراژدی بعدی است» از نگاه او و «ویکری»، اسطوره عبارت است از «زهدانی که ادبیات هم از نظر تاریخی و هم از نظر روانشناسی از آن زاده می‌شود»

اسطوره و ادبیات داستانی و نمایشی: همچنان که گفته شد یکی از ابزارهای مهم و کاربردی برای رمان‌نویسان معاصر، اسطوره است؛ زیرا اسطوره‌ها در زمره‌ی کلان روایت‌هایی هستند که می‌توانند در موقعیت‌های گوناگون اجتماعی، سیاسی و فرهنگی محمل اندیشه، تجربیات و مسائل نوظهور بشری باشند و بر غنای هر نوع ادبی بی‌افزایند و در تحول ساختاری آن‌ها تاثیر بگذارند و پیوند روایت و معنا را مستحکم‌تر کنند. از این رو استفاده از اساطیر در قالب‌های ادبی معاصر به‌خصوص رمان، می‌تواند از دوجنبه فرم و معنا تامل برانگیز باشد به این معنا که اسطوره به دلیل شکل روایتی‌ای که دارد نه تنها می‌تواند بر فرم و ساختار صوری رمان به عنوان یک قالب روایی معاصر تاثیر گذارد بلکه به دلیل ارجاعات معنوی و معرفتی، می‌تواند ظرفیت‌های بی‌کرانه‌ای را در اختیار رمان‌نویسان قرار دهد به‌گونه‌ای که نویسنده بتواند به کمک زبان نمادین و تأثیرگذار اسطوره برای القای مفاهیم، معانی و تبیین اندیشه و بازتاب گفتمان‌های غالب جامعه استفاده کند. با آگاهی از چنین نقشی است که داستان‌نویسان امروزی در جست و جوی ساختار منسجم و چیزی که بتواند منعکس‌کننده‌ی نگرش جدید عصر، جهان و انسان باشد به روایت‌های اسطوره روی می‌آورند؛ زیرا باور دارند که وجود اسطوره می‌تواند به ساختار روایی متن انسجام بخشد و به ماندگاری، جذابیت و تاثیرگذاری آن کمک کند. رمان به واسطه‌ی استفاده از اسطوره، زمینه ساز بازخوانی و بازنگری داستان‌های اسطوره‌ای کهن است و هم خود بستری برای تبلور فضای اجتماعی سیاسی حاکم می‌شود. لوکاچ تاکید دارد که گرایش رمان ترکیب اسطوره و تاریخ است تا بتواند سیمای بشر را در تمامیت آن عرضه کند. در واقع می‌توان گفت که از کتاب «نظریه رمان» که پیش از سال ۱۹۱۴ نوشته شده است تا کتاب «معنای کنونی رئالیسم انتقادی» مفهوم و تصور جامعیت یا تمامیت بر اندیشه لوکاچ حاکم است. لوکاچ از پی هگل بر این باور بود که این مفهوم در یونان صورت بست و هنر و ادبی که در یونان از انسان تصویری هماهنگ و موزون رقم زدند، نقش پرداز این جامعیت هستند. به‌زعم لوکاچ در زیبایی‌شناسی یونان (که برابر با علم اخلاق است) معنا و صورت با یکدیگر مطابقت تنگاتنگی دارند و ادبیات و هنرهای تجسمی به سبب وحدت صوری‌شان، بیان‌گر تطابق و توافق شایان توجه میان زندگی و ارزش‌های انسانی‌اند. این نظام جامع یونانی را (که دوران کودکی آرمیده و فرزانه بشریت است) انسان مدرن به یاد می‌آورد و خواهان درک مجدد و بازیابی آن است اما از این پس این آرزو باید در جهانی تحقق پیدا کند که نه چون نظام یونانی، فضای محدودی دارد و نه نهادهایش وحدت یافته‌اند. دنیای مدرن برعکس دنیای پهناوری است که به پاره‌های بسیار تقسیم شده است و ترک برداشته است و در تضاد و تعارض و پیچ و تاب است. عصر رمان با این جهان پهناور و پیچیده، تطبیق می‌کند. رمان اساساً بیان‌گر مسیری است که فردی پیموده است تا درنهایت، جامعیت و انسجام و هستی و ذاتی را که تصویرش در کنه‌ی ضمیرش حک شده است متحقق سازد. اما این ماجرای است که به شکست محکوم است چون دیگر حد مشترک و میانجی ممکن میان روح و روان قهرمان و جهانی که

ارزش‌های سوداگری بر آن حاکم‌اند، وجود ندارد. این تضاد که نقش اساسی رمان مدرن، گشودن گره آن است موجب می‌شود که شخصیت رمان، آدمی مشکوک و مساله‌دار باشد. در واقع برخلاف قهرمان حماسه که کارهای شگرف و نمایانش، مبین ارزش‌هایی است که همه قبول دارند و تصدیق می‌کنند فردی که شخصیت رمان است، همواره در باطن به چیزی که امکان دارد تحقق پذیرد می‌اندیشد اما در عالم واقع با ناممکن مواجه می‌شود یعنی درمی‌یابد که تحقق آن معنی ناممکن است. به هر حال برای رسیدن به عرضه کردن تمامیت سیمای بشر آن‌چنان که مدنظر لوکاچ در ترکیب اسطوره و تاریخ برای پرداخت یک رمان حرفه‌ای بوده است به آثاری نیاز داریم که بتوانند از سطح تلمیحی اسطوره‌ها عبور کرده و اساس یک اسطوره را با همه عناصر آن در ساختار و عناصر روایی رمان حل کرده باشند. بنابراین روایت اسطوره‌ای به آن رمانی گفته می‌شود که بر اثر تحولات اجتماعی و اهداف سیاسی-فرهنگی و فکری یا دلایلی شخصی، با تغییر و تبدیل ساختاری و حل شدن در سطح پیرنگ روایی داستان، بن‌مایه و عناصر اسطوره‌ای خود را با شخصیت و خویش کاری‌های آن‌ها عجین کند و متن را در ارتباط آشکار یا پنهان با متون اسطوره‌ای عرضه کند با این توضیح که از منظر تحلیل بینامتنی، رمانی که بتواند هرچه بیشتر نشانه‌های محاکات و اقتباس از اسطوره‌ها را کتمان کند ارزش ادبی بیشتری خواهد داشت. به‌طور کلی در همه‌ی دوران‌ها تمایل به استفاده از اسطوره در آثار ادبی بخصوص ادبیات داستانی و نمایش‌نامه‌ها دیده می‌شود چراکه اسطوره‌ها منشاء زیبایی، احساسات و تفکر بوده‌اند. همچنان که اشاره شد بسیاری از نویسندگان که از اسطوره‌ها به انحاء مختلف در کار خودشان استفاده کرده‌اند.

مثلاً در قرن بیستم آثار بی‌شماری با بهره‌گیری از اسطوره‌های معروف مانند تزه یا تسئوس، هرکول، ارفه، ادیپ و آنتیگون نوشته شده‌اند یا به عنوان مثال اسطوره فاوست-که خودش به عبارتی صورت نوین‌تر شده اسطوره قدیمی پرومته یونانی محسوب می‌شود-از منظری دیگر خودش ارتباط وثیقی با افسانه قرون وسطایی «تئوفیلوس» در قرن سیزدهم میلادی دارد. در این افسانه، تئوفیلوس آدانایی کشیش قرن پنجم با ننگ دارنده جهان دوزخ به معامله می‌پردازد اما درنهایت به لطف باکره‌ی مقدس نجات پیدا می‌کند. جالب است که تصویری از این صحنه که او خودش را در قلمرو شیطان تسلیم می‌کند نزدیک در ورودی شمالی کلیسای نتردام پاریس به تصویر کشیده شده است اما در قرن شانزدهم میلادی کریستوفر مارلو با تصنیف نمایش دکترفاوستوس این اثر را جاودانه کرد و بعدها در اوایل قرن نوزدهم گوته شاعر و فیلسوف و نمایشنامه‌نویس با الهام از نمایشنامه مارلو و البته با ارجاعاتی به فلسفه، ادبیات و شعر مسیحی قرون وسطایی، رومی شرقی و یونانی اثری جاودانی خلق کرد و پس از گوته نیز بسیاری از آثار ادبی و هنری (به‌خصوص اپراهای مختلف) به تقلید یا با الهام از این کار نوشته شدند که در جای خود حایز اهمیت‌اند که از جمله مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به رمان متفاوت و مهم مرشد و مارگاریتا بولگاکف اشاره نماییم که در آن مارگاریتا شبیه گرشن عمل می‌کند و مرشد شبیه فاوست و از جمله اپراهایی که براساس این نمایشنامه نوشته شده‌اند می‌توان به کارهایی چون: فاوست شارل گونو، مفیستوفل اوریگو بویتو، دکتر فاوست بوزونی اشاره کرد. البته توماس مان نیز اسطوره فاوست را در یک زمینه‌ی قرن بیستمی با استناد به زندگی خیالی آهنگ‌سازی آلمانی به نام «آدریان لورکن» روایت کرد و برخی نیز نیچه را الهام‌بخش او در به وجود آوردن

این اثر می‌دانند. اسطوره دون ژوان نیز مانند فاوست بسیار مورد توجه نویسندگان و نمایشنامه‌نویسان برای اقتباس قرار گرفت. به طوری که می‌توان گفت از سال ۱۶۲۵ تا ۱۹۹۱ در اروپا قریب به شصت درام و داستان و منظومه بر اساس دون ژوان نوشته شده‌اند مانند: اغواگر شهر اشبیلیه نوشته تیرسودو بولینا اسپانیایی در ۱۶۲۵، دون ژوان یا ضیافت پیکره سنگی از مولیر فرانسوی در سال ۱۶۶۵، درام دون ژوان یا مکافات هرزگی نوشته کارلو گولدونی، اپرای دون جووانی ساخته موتسارت با لیبرتونویسی داپونته در سال ۱۷۸۷، تراژدی میهمان سنگی از الکساندر پوشکین روسی در ۱۸۳۰، قصه اکسیر حیات نوشته بالزاک رمان نویس مشهور فرانسوی در ۱۸۳۰، منظومه‌ی کمدی مرگ اثر تئوفیل گوتیه در ۱۸۳۸، شعر دون ژوان در دوزخ اثر شارل بودلر در ۱۸۴۹، پوئم سمفونی دون ژوان ساخته ریشارد اشتراوس، مرد و ابرمرد نوشته جرج برناردشاو در ۱۹۰۳، درام دون ژوان یا خاطر خواهان موهوم اثر م. د. گلدرو بلژیکی و... مسلماً میان این روایت‌های گوناگون از شخصیت دون ژوان تفاوت‌های زیادی وجود دارد و شاید بتوان گفت که در تاریخ ادبیات جهان به ندرت موضوع یا شخصیتی می‌توان پیدا کرد که به اندازه دون ژوان و سرنوشت و سرگذشتش به انواع مختلف، تعبیر و تفسیر شده باشد از تصویر آدم خوش‌گذران عیاش گرفته تا شرح حال فرد عصیان‌گر به ظاهر خدانشناسی که البته از دغدغه‌های حقیقت‌جویی و خداگرایی نیز خالی نیست. به عنوان مثال دون ژوانی که برای نخستین بار توسط کشیشی اسپانیایی به نام دومولینا تصویر شده است فرد باطناً خدانشناسی است که البته سخت به زندگی، شادخواری و خوش‌گذرانی و زن‌بارگی دل بسته است و بهشت برای او عالم عشق و عاشقی در همین جهان خاکی است اما قهرمان درام مولیر، شخصیتی مطلقاً هرج و مرج طلب است که هر قانون و حتی قانون مرگ را به هیچ نمی‌گیرد و چون از خوش‌خیالی به درآمد، دیگر هوس دل‌ربایی ندارد و به عبارتی نمرده، مرده است و از صحنه زندگی غایب و با گریز از خلا حیات خویش، شتابان رهسپار بازپسین دیدار با مرگ می‌شود و اتفاقاً همین ویژگی به گمان برخی بدان صبغه‌ای مابعدالطبیعی یا فلسفی می‌بخشد یا در مورد اسطوره مشهور آنتیگون گفتنی است که بنا به قول جورج استاینر، از دوران سوفوکل تا چندی پیش در حدود دویست آنتیگونه نوشته شده است. می‌دانیم که در داستان اصلی آنتیگونه (دختر ادیپ و یوکاسته) برادران آنتیگون موسوم به پولونیکوس و اتئوکلس در جنگ مخالفان هفت گانه شهر «تبس» همدیگر را می‌کشند. دایی آن‌ها موسوم به کرئون که پادشاه تبس بود تدفین پولونیکوس را به جرم خیانت ممنوع کرد. آنتیگون از این فرمان سرپیچی کرد و گفت که از قلبش فرمان می‌برد در نهایت او (آنتیگون) برادرش را به خاک می‌سپارد و به دستور کرئون، زنده به گور می‌شود پس در این اسطوره تراژدی‌وار، آنتیگون که منادی قانون نانوشته یعنی منشور قلب است با دایی‌اش کرئون که حافظ قانون نوشته یعنی نظم و فرامین دولتی و حکومتی است رو در رو می‌شود و در این تراژدی هر دو فرد به گونه‌ای محق هستند چون از یک طرف آدمی به عشق زنده است اما یکه تازی عشق به هرج و مرج می‌انجامد و کرئون در اینجا به عنوان مدیر و مدبر جامعه، نقش آفرینی می‌کند اما از طرف دیگر سخت‌گیری بدون انعطاف‌پذیری کرئون به زورگویی و خودکامگی می‌انجامد. از اینجا است که فیلسوف مهمی چون هگل، این تقابل را سر فرهنگ غرب دانسته است به هر حال همچنان که گفته شد تاکنون از نمایشنامه آنتی گونه سوفوکل آثار متعدد دیگری اقتباس شده است که از جمله مهم‌ترین آن‌ها در قرن بیستم می‌توانیم به کارهایی چون آنتی گونه ژان کوکتو، آنتی گونه ژان آنوی، آنتی گونه برتولد برشت اشاره بکنیم. آنتی گونه کوکتو شاعر، نویسنده،

نمایشنامه‌نویس و کارگردان برجسته‌ی فرانسوی در سال ۱۹۲۲ به اجرا درآمد با موسیقی هونگر و طراحی لباس شانل و نمایشنامه‌ی آنوی در سال ۱۹۴۴ نوشته و اجرا شد به‌عنوان مثال ژان آنوی، نمایش آنتی گون را تبدیل می‌کند به آدم‌هایی که در فرانسه دوران اشغال آلمانی‌ها زندگی می‌کنند و در واقع آنتی گون را از جامعه سوفوکل به روزگاری که آنتی گون مظهر ناسیونالیسم فرانسوی می‌شود منتقل می‌کند و کرئون در این برداشت که حکم مرگ آنتی گون را می‌دهد، نماینده‌ی نازیسم در فرانسه می‌شود.

بنا به برخی تفسیرهایی که از اقتباس آنوی از نمایش‌نامه سوفوکلس شده است در این اثر، شخصیت محوری و مرکزی کرئون است نه آنتی‌گون و در این کار، کرئون شخصیتی بسیار مردد و مضطرب دارد و اصولاً آغاز نمایش‌نامه‌ی آنتی‌گون آنوی با صحنه‌ی پشیمانی و عذاب کرئون آغاز می‌شود. با تفسیری می‌توان ابراز کرد که سوفوکلس، با صحنه‌های پایانی آنتی‌گونه امکان بالقوه‌ای را در کرئون تعبیه می‌کند که قرن‌ها بعد از آن درست در بحبوحه‌ی جنگ جهانی دوم و تقسیم فرانسه به دو جبهه‌ی سازش‌کار و مبارز، ژان آنوی آن را کشف و براساس همین امکان، کرئون را به شخصیت مرکزی نمایش‌نامه بدل می‌کند تا هر دو طرف تقسیم‌بندی ایدئولوژیک زمانه‌ی خود را پوچ و مضحک جلوه دهد و البته در دوران خود این‌گونه القا کند که خودش میان این هردو پوچی، طرف سازش‌کاری را گرفته است. در واقع تناقض درونی آنتی‌گون و کرئون در این است که آن‌ها می‌کوشند سکان‌دار سرنوشت و انتخاب‌گر باشد، اما هردو چیزی را انتخاب می‌کنند که برایشان انتخاب شده است. در قسمتی از این نمایش، کرئون عمل آنتی‌گون را به یک بازی کودکانه تعبیر می‌کند و می‌کوشد با بی‌اعتنایی به او، وجهه قهرمانانه‌ی عمل خلاف قانونش را بی‌اعتبار سازد. اما به‌رغم این تلاش، برای بی‌اهمیت‌جلوه‌دادن عمل آنتی‌گون، کرئون در نهایت مجبور می‌شود آنتی‌گون را زنده‌به‌گور کند. در واقع کرئون در نمایش آنوی هم‌چنان یک جنایتکار توجیه‌گر است، اما چون خودش نیز به توجیحات خود، باور چندانی ندارد در پایان هم‌چنان تنها و اندوهگین باقی می‌ماند. به‌رحال هم‌چنان که گفته شد، برخی باتوجه به برخی رویکردهای تمسخرآمیز کرئون علیه آنتی‌گون، آنوی را به راست‌گرایی و دفاع از فاشیسم و زیر سوال بردن مقوله‌ی تعهد سارتری و ایمان به نهضت مقاومت ملی متهم کرده‌اند.

اسطوره‌ی یونانی اورفئوس نیز از جمله اسطوره‌های با اهمیت و تاثیرگذار در جهان داستانی و نمایشی غرب بوده است که براساس آن نیز نمایش‌نامه‌های متفاوتی خلق شد. می‌دانیم که در روایت اسطوره‌ی اصلی، اورفئوس نوازنده‌ی بی‌نظیر چنگ برای بازگرداندن همسرش موسوم به ائورودیکه (اوریدیس) که با نیش یک مار به هلاکت رسید به جهان زیرین (مردگان) می‌رود. اورفئوس در جهان زیرین توانست پرسفونه را با صدای چنگ مجذوب کند و اجازه‌ی خروج ائورودیکه را از هادس (فرمانروای مردگان و جهان زیرزمینی) بگیرد، به شرط آن‌که تا لحظه‌ی خروج از آن‌جا به ائورودیکه نگاه نکند. اما در آخرین لحظه صبر و تحملش را از دست داد و به صورت همسرش نگاه کرد و او را برای همیشه از دست داد. برخی از نمایش‌نامه‌هایی که با الهام از اورفئوس نوشته شده‌اند عبارت‌اند از: «اورفئوس» ژان آنوی، فیلم‌نامه‌ی «اورفه» ژان کوکتو، نمایش‌نامه‌ی کوتاه «اورفئوس» تد هیوز و نمایش‌نامه‌ی «اوریدیس» نوشته‌ی سارا روهل.

به‌عنوان مثال، در فیلم‌نامه‌ی کوکتو، یک مربع عشقی وجود دارد یعنی در این‌جا اورفئوس هم عاشق همسر خود اوریدیس و هم عاشق شاهزاده‌خانمی است که سمبل مرگ است و در این فیلم‌نامه هم‌چنین راننده‌ای

وجود دارد که عاشق اوریدیس می‌شود. در اقتباس کوکتو، در نهایت آن شاهزاده‌خانم (مرگ) برای این‌که اورفه به همسرش برسد، خودش را قربانی می‌کند و برخلاف قانون منطقه پیش می‌رود. نکته جالب دیگر درباره‌ی این فیلم زمانی است که اورفئوس با همسرش از جهان مردگان به زمین بازمی‌گردند. او دیگر در زمینه‌ی کار هنری‌اش یعنی نواختن چنگ تلاشی نمی‌کند و حتی به انتقال مضحک رادیو بیش‌تر اهمیت می‌دهد تا به همسرش که آن‌قدر او را دوست می‌داشت؛ در این‌جا کارگردان و فیلمنامه‌نویس با طنزی سیاه شرایط هنرمند در قرن بیستم را به خوبی تبیین می‌کنند که از دغدغه‌های عادی انسانی تهی می‌شود.

اما در نمایش‌نامه «اوریدیس» سارا روهل، ما با یک تغییر زاویه‌ی دید مواجه هستیم و ماجرا به‌جای اورفئوس بر اوریدیس متمرکز شده و از زبان او روایت می‌شود. این‌بار قهرمان اصلی داستان اوریدیس است و برای پرداخت دوباره‌ی اسطوره، شخصیت‌های جدیدی به نمایش اضافه می‌شوند مانند: شخصیت پدر، سنگ-ها، مرد کرپه و به‌نظر می‌رسد که نویسنده همان‌گونه که شخصیت اصلی‌اش را زن قرار داده، تلاش کرده (و یا به شکلی ناخودآگاه) فضای اثر از لطافت و نرمشی زنانه الهام بگیرد؛ عشقی شورانگیز که در ابتدای نمایش تصویر می‌شود، با پارامترهایی زنانه اوج می‌گیرد و به تدریج نشانه‌های بدفرجامی‌اش آشکار می‌شود. در این نمایش برخلاف اسطوره‌ی اصلی که اوریدیس بر اثر سم مار می‌میرد، دلیل دیگری برای مرگ وی عنوان می‌شود؛ در این‌جا پدر اوریدیس مرده است و اوریدیس در طول نمایش هم‌واره با نشانه‌هایی از حضور و نظارت پدرش (که رابطه‌ی عاطفی خاصی با وی دارد) مواجه می‌شود. این ارتباط خاص باعث می‌شود که او در روز عروسی‌اش مرد مرموزی را که ادعا می‌کند از پدرش نامه‌ای آورده تعقیب کند و همین منجر به مرگش می‌شود.

اسطوره‌های دیگری نیز مانند «تریستان و ایزوت» به‌قول دنی دو روژمون، الگوی عشق‌وعاشقی در فرهنگ غرب شده است؛ بدین‌معنا که عشق را با رشته‌ی زناکاری به مرگ از درد عشق پیوند زده است. به‌زعم وی حتی برخی تروبادورها و خنیاگران قرون وسطای غرب، مبلغ مرام کاتارها یعنی مسیحیان مانوی‌مسلك غرب بودند که عشق و زناشویی را چون بازیگران اسطوره‌ی تریستان و ایزوت، ناساز می‌دانستند و رد این اندیشه را به اعتقاد او می‌توان در بسیاری از رمان‌های امروزی غرب مانند «لولیتا»ی ناباکف و «دکتر ژیاگو»ی پاسترناک پیگیری کرد. با توجه به مثال‌هایی که تاکنون از برخی اسطوره‌های قدیمی بیان شد و مثال‌های دیگری از این دست، می‌توان بیش‌تر به این نتیجه رسید که ما در اسطوره و با اسطوره زندگی می‌کنیم و آن اسطوره‌های جاودانی که به اشاره از آن‌ها یاد شد با فطرت و خمیره‌ی بشر عجین شده‌اند، و تا بشری وجود دارد با او هم‌خانه‌اند.

به‌زعم نورتروپ فرای، تورات نیز یک کتاب سرشار از اسطوره‌های عظیمی است که آبخور ادبیات غرب محسوب می‌شود و نویسندگان غرب از قرن‌ها پیش تا امروز (از جمله آثار جویس و اذرا پاوند) با الهام از تورات و به یاری تخیل خلاق خویش، آثاری آفریده‌اند و نورتروپ فرای این معنا را در تالیفات پیاپی‌اش ثابت می‌کند. به‌عنوان مثال آندره ژید در سال ۱۹۰۳ در کتاب «سرگذشت شائول»، شخصیتی را توصیف کرده که مضطرب است، جانی مشوش دارد و از این باب بی‌هم‌تاست (پرده‌ی ۳، صحنه‌ی ۸). قهرمانی که خدا ترکش گفته است و آرزوهایش و دیوان و اهریمنان درونش، بر او چیره شده‌اند و او را می‌درند و به فرجام، کاملاً

نابود می‌سازند (پرده‌ی ۵، صحنه‌ی ۵). ژید بعدها در کتاب «بازگشت جوان گریزیا به خانه و در بت شبع» داستان‌های انجیلی یا توراتی را دستاویز بیان مضامین اساسی اعتقادات اخلاقی‌اش، ستایش خواست و آرزو و سفرو شور و التهاب و ماجراجویی کرد؛ به‌شیوه‌ای غنایی و به‌صورت گفت‌وگو و غالباً در تضاد با روح حاکم بر متون اصلی.

ژان ژیرودو نیز علاوه بر آراستن اساطیر باستانی با سلیقه‌ی روز، موضوعات و داستان‌هایی از تورات نیز برگزید و به‌نحوی که ابداً راست‌کیشانه نیست، تفسیرشان کرد و چون وسیله‌ای برای بیان اندیشه‌های خاص خویش به کار برد. به عنوان مثال، در نمایش‌نامه‌ی «یهودیه» در سال ۱۹۳۱ به نقد کشیشان و خدایی می‌پردازد که با دختر جوانی به زیان شرافت و حیثیتش رفتار می‌کنند و او را چون ابزاری سربه‌زیر و فرمان‌بردار و کور به خدمت می‌گیرند. در این نمایش، البته شاه هولوفرن برعکس آن‌ها مدافع انسانیت و مردمی است و در نهایت مردی امروزی و از جهان ماست و عاشق زیبایی‌ها و شادی‌های زمینی و مخالف با مداخلات آسمان و هرگونه دخالت مذهبی. ژیرودو در «سدوم و عموره» در آستانه‌ی جنگ جهانی دوم به‌گونه‌ای غیب‌آمیز، رمز جهان‌شمول پایان جهان و بیماری امپراطوری‌ها را تذکر می‌دهد که با لعن‌ونفرین جامعه‌ای ملازمه دارد که در آن، رشته‌ی هم‌پیمانی زن‌وشوهر گسیخته است.

درعین‌حال تمامی اسطوره‌های دوام‌پذیر، نو و تجدید می‌شوند و سرپایندگی‌شان در همین قابلیت نوشدگی‌شان است. به بیانی دیگر چون پیام‌شان زمان گذراست، پس به زبان‌های مختلف و درزمانه‌های مختلف با ما سخن می‌گویند و نظر به همین اعتبار جاودانگی‌شان به شیوه‌های مختلف تعبیرپذیرند. به‌عنوان مثال، می‌توانیم به اسطوره‌ی ادیپ اشاره کنیم که به‌صورت‌های گوناگون تفسیر شده است. بیش‌تر ما البته با روایت فروید آشنا هستیم و عقده‌ی ادیپ در روان‌کاوی را می‌شناسیم، اما برخی نیز معتقدند که ادیپ، رمز انتقال قدرت از نظام مادرشاهی به نظام پدرسالاری و بازمانده‌ی کج‌تابی از دوران مادرسالاری است؛ بدین‌صورت که پسر، پدر را می‌کشد و مادر، تاج‌وتخت را به پسر می‌سپارد و با او زناشویی می‌کند. از جمله آثار ادبی که براساس اسطوره‌ی ادیپ و نمایش‌نامه‌ی سوفوکلس نوشته شده است، می‌توان به نمایش‌نامه‌ی «ادیپوس» نوشته‌ی آندره ژید و نمایش‌نامه‌ی «ماشین جهنمی» نوشته‌ی ژان کوکتو اشاره کرد. در این نمایش‌نامه‌ها، هم‌چنان که مرسوم است، بنا به سلیقه و قوه‌ی خلاقه نویسندگان تغییراتی در برخی وقایع و چارچوب شخصیتی کاراکترها ایجاد شده است. به‌عنوان مثال، آندره ژید در اثر خود به ماجراهای مهم این اسطوره از جمله تراژدی توجه زیادی ندارد و تنها موضوعات مهم این اسطوره را با عوامل پیچیده‌ی روحی-روانی انسان‌ها مرتبط می‌کند. در عین حال، ژان کوکتو در ماشین جهنمی به مقوله‌ی سرنوشت‌نگاهی تازه دارد و در این کار با اشاره به اسطوره‌ی ادیپ، عواملی اتفاقی و موثر را در تحقق عشق و سرنوشت بیان می‌کند. شخصیت ابولهلول در نمایش‌نامه‌ی ماشین جهنمی تا اندازه‌ی زیادی متفاوت از نمایش اصلی است. در این‌جا وقتی ادیپ جوان با ابولهلول مواجه می‌شود، او را به‌سان دخترچه‌ای می‌بیند؛ مدتی بعد این کودک به هیولای بال‌داری که نیمی از آن زن و نیمی دیگر ماده‌شیر است بدل می‌شود. دیری نمی‌پاید که ادیپ مغرور، افسون شده و دربرابرش مبهوت به خاک می‌افتد.

در صحنه‌ای دیگر از این نمایش، یوکاستا، ملکه‌ی خجول و ترحم‌انگیز اما هنوز زیبا، همراه تیرسیاس، پیشگوی نابینا که مصیبت او را پیشگویی کرده است به صحنه قدم می‌گذارد، درحالی‌که سرانداز او به دنبالش کشیده می‌شود و تیرسیاس، پایش را روی آن می‌گذارد. در این جا ملکه فریاد برمی‌آورد:

گرداگرد مرا چیزهایی گرفته‌اند که منفورم می‌دارند! این سرانداز، تمام روز مرا خفه کرده است؛ به شاخه‌ها گیر می‌کند؛ به محور چرخ ارابه می‌پیچد و اکنون تو روی آن پا گذاشته‌ای... این‌ها مرا وحشت‌زده می‌کند! مرا می‌کشد.

این همان سراندازی است که او خود را با آن حلق‌آویز می‌کند. در صحنه‌ی آخر نمایش نیز وقتی یوکاستا بر صحنه ظاهر می‌شود (و درحالی‌که فقط چشمان نابیناشده‌ی ادیپ است که او را می‌بیند) همین سرانداز را به دور گردن پیچیده است.

در همین نمایش‌نامه، عروسی ادیپ و مادرش با ظرافت و خیال‌پردازی تمام تصویر شده است. داماد و عروس او که در نتیجه‌ی مراسم تاج‌گذاری و حرکت طولانی همپای دسته و سنگینی جامه‌هایشان خسته و از پا افتاده‌اند، در حجله‌ی زفاف تنها مانده‌اند؛ حرکات و سکنت‌شان حالتی میان خواب و بیداری دارد، گویی در رویایی نا آرام به سر می‌برند. در ادامه، ادیپ، محض استراحت خود را بر پهنای بستر زناشویی می‌اندازد و در دم به خواب می‌رود؛ آن‌هم در حالتی که سر خسته‌اش بر پایه‌ی تخت‌خواب آویخته می‌ماند و بر گهواره‌ی خالی قرار می‌گیرد (که زمانی گهواره‌ی خود او بوده) و یوکاستا آن را به یاد کودک گم‌کرده‌اش نگاه داشته است. در این هنگام، هم‌چنان که ادیپ به خواب می‌رود، زن گهواره را تکان می‌دهد.

لازم به ذکر است که در رمان «پاک‌کن‌ها» نوشته‌ی آلن رب‌گریه نیز اسطوره‌ی ادیپ به‌گونه‌ای نمود پیدا می‌کند. هدف رب‌گریه از طرح این اسطوره در رمانش، اسطوره‌زدایی و شکستن قداست اسطوره است. به-هرحال مسئله‌ی نوکردن یا تجدید اساطیر کهن کاری مهم و سترگ و نوعی آفرینندگی است. بسیاری از رمان‌ها و نمایش‌نامه‌های موفق در سطح جهانی آن‌هایی بودند که موفق شدند اسطوره‌هایی مانند ادیپ، آنتی‌گون، گیل‌گمش، اورفتوس، الکترا و حتی داستان‌های اساطیری شاهنامه را به‌گونه‌ای روزآمد از نو آفریده و به زبان درخور امروز و در قالب اشخاص این زمانه نقل کنند، همچنان که به برخی از آن‌ها اشاراتی کردیم.

در واقع هنرمندان خلاق و متفکری چون ژان آنوی، ژان کوکتو، آندره ژید، رنه کالر، ژان ژیرودو، ژان پل سارتر، ژان کلوکاریر و پیتر بروک و بسیاری دیگر درعالم هنر چنین کرده‌اند. از جهاتی دیگر، رمان‌های مهمی چون «موبی دیک» از هرمان ملویل، «کوهستان جادو» اثر توماس مان، «مگس‌ها» اثر ژان پل سارتر و رمان‌های «ژرار دو نروال» و «پیرمرد و دریا»ی ارنست همینگوی و بسیاری از رمان‌های میرچا الیاده و ژول ورن، «شازده کوچولو»ی آنتوان دوسنت اگزوپری و «قصر» و «محاکمه» کافکا، «یولیسس» جیمز جویس و «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» مارسل پروست و ... نیز به انحای مختلف مستقیم یا غیرمستقیم دارای مفاهیم، مضامین، نمادها، رمزها، تمثیل‌ها، آرکی‌تایپ‌ها و شخصیت‌های اسطوره‌ای در ساختارشان هستند. برخی دیگر از نویسندگان و هنرمندان نیز با ترفندها و شگردهایی، خود موجد و خالق اسطوره‌های نوین در

کارهای خویش شده‌اند. به‌عنوان مثال، سارتر در نمایش‌نامه‌ی «مگس‌ها» به‌گونه‌ای از اسطوره‌ی معروف کلاسیک «الکترا» اقتباس کرده و همان موضوع انتقام خواهر و برادری به نام اورست و الکترا از مادرشان (که در اسطوره‌ی اصلی، کلای‌تمنستر نام داشت) و فاسقش را به‌خاطر قتل پدرشان دستمایه‌ی کار خود قرار می‌دهد. اما نویسنده برای بیان روشن مفهوم آزادی و مسئولیت، موضوع را نو کرده و تغییر داده است، تا آن‌جا که حتی معنای نهایی اثر واژگون شده است. یعنی در این‌جا، خواسته‌ی «تراژدی تقدیر محتوم» - که اسطوره‌ی خاندان اترید مشتمل بر زنجیره‌ی بی‌انتهای جنایت و مکافات، رساننده‌ی چنین معنایی است - با تراژدی آزادی که در آن قهرمان، موقعیتی خاص دارد که بر او تحمیل شده است اما در کمال آزادی و نیز مسئولیت تام و تمام، تمام کارش را انجام می‌دهد و عواقب و نتایجش را نیز باید به گردن بگیرد، جایگزین می‌شود. خود نویسنده در تصریح این معنا می‌گوید:

تراژدی، آینه‌ی قضا و قدر است. مع‌هذا نوشتن تراژدی آزادی به‌نظر ناممکن نیامد، زیرا تقدیر محتوم در دوران باستان، چیزی جز عکس آزادی، آزادی معکوس و مقلوب نیست. اورست برای انجام‌دادن جنایت و چیزی برتر از جنایت آزاد است: من او را قربانی آزادی نشان دادم، همان‌گونه که ادیپ، قربانی تقدیر خویش است.

در این اثر، درحالی‌که الکترا پس از کشتن مادرش به ندامت و پشیمانی دچار می‌شود به ژوپیترا پناه برده تا در کنف حمایت او باشد، اورست که با جنایتش به آزادی و رهیدگی رسیده و به‌گونه‌ای چاره‌ناپذیر، آزاد و منزوی و تنهاست، برای خود و قومش نماد و وسیله‌ی آزادی و رهایی‌بخشی است. درحالی‌که قهرمان سنتی امثال آخیلوس و راسین، قربانی عبرت‌انگیز و تسلیم‌شده‌ی تقدیر است.

شخصیتی که سارتر آفریده برعکس، سخن‌گوی فلسفه‌ی اگزیستانسیالیستی است که محورش نفی قدرت الهی و تایید و تصدیق آزادی انسان است. جالب است هنگامی‌که نمایش‌نامه‌ی مگس‌ها در سال ۱۹۴۳ یعنی در دورانی که ارتش آلمان، فرانسه را اشغال کرده بود به نمایش درآمد، سارتر ابراز کرد که هدف نمایش‌نامه رهناندن فرانسویان از وسوسه‌ی شرم و ندامتی است که نظام ویشی پس از شکست فرانسه بدان دامن می‌زد. آن وسوسه، تهدید خطری برای مبارزان نهضت مقاومت فرانسه بود که هر نوع اقدام خرابکارانه و جنایت‌کارانه‌شان (از نظر آلمانی‌های اشغال‌گر) موجب اعدام گروهان‌های بی‌گناه می‌شد.

یکی از نویسندگانی که در میان عموم مردم به‌خاطر خلق داستان‌های علمی-تخیلی ماجراجویانه شهرت دارد و می‌توان گفت که کتاب‌هایش پس از آگاتا کریستی در زمره‌ی محبوب‌ترین و عامه‌پسندترین کتاب‌هاست، فردی نیست جز ژول ورن. نویسنده، شاعر و نمایش‌نامه‌نویس مطرح فرانسوی که درعین‌حال بسیاری از پژوهشگران، نویسندگان و اسطوره‌پژوهان نوشته‌های او را از بسیاری جهات جزء آثار حرفه‌ای برای مطالعات اسطوره‌پژوهی قلمداد کرده‌اند. از جمله مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به کسانی چون میرچا الیاده، میشل بوتور و سیمون ویرن اشاره کرد.

به‌عنوان مثال، میشل بوتور در قسمتی از مقاله‌ی خواندنی خود در شرح رموز اساطیری رمان‌های ژول ورن می‌گوید که بیش‌تر آثار او متضمن نکاتی رمزی یعنی معماهایی نمادین است. مثلاً در داستان «خرید قطب

شمال» باتوجه به این که قطب، تنها مکان بی حرکت و ساکن کره‌ی زمین و رمز سرزمین موعود است، پس سرزمین موعود که نمایش‌گر امر مطلق است در شمال واقع است و ورودمان را انتظار می‌کشد. در حقیقت بهشتی است که در شمال‌گانه واقع است و انسان در آن همانند حضرت آدم در بهشت زیست می‌کند. یا درجای دیگری میشل بوتور توضیح می‌دهد که رمان «سفر به مرکز زمین» در حکم بازگشت به اصل است، زیرا هرچه که در زمین فروتر رویم از گزند سرمای زمان‌های آتی، جان به در برده و مصون می‌مانیم. با گذار از سرزمین‌های بیش‌ازپیش کهن، به گذشته بازمی‌گردیم.

عصر زرین، دوران شادکامی و فرخندگی و خجستگی در تاریخ است و اصلی مقدم و ازلی است. تمام کار و تلاش آدمی برای نیفتادن در موزه‌ی گشاده‌ای است که همواره می‌خواهد ما را به کام درکشد، یعنی همان تاریخ. اما وجود عناصر اسطوره‌ای در داستان‌ها و نمایش‌نامه‌های مختلف فقط مختص رمان‌ها و نمایش‌نامه‌های رئالیستی، رمانتیک، سمبولیک و... نیست، بلکه اصولاً یکی از پایه‌های مهم رمان‌های مدرنیستی و پست‌مدرنیستی نیز وجود نمادها، رمزها، آرکی‌تایپ‌ها و کلاً عناصر مختلف اسطوره‌ای است. این قضیه به-خصوص در ادبیات داستانی ذهنی نظیر «یولیسس» جیمز جویس، «در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته» مارسل پروست و «خشم‌وهیاهو» فاکتر نمود پیدا می‌کند.

تی.اس.الیوت شاعر، پژوهشگر و منتقد ادبی برجسته با اشاره به رمان «یولیسس» به عنوان کمال ژانر ادبی رمان، اهمیت بهره‌گیری جویس از ساختار اسطوره‌ای موثر و منسجم در متن این اثر را معادل کشفیات علمی اخیر برمی‌شمارد و می‌نویسد:

من این اثر را گویاترین بیان عصر حاضر تلقی می‌کنم، اثری که همه‌ی ما به‌گونه‌ای وام‌دار آن هستیم. بهره‌گیری جویس از اسطوره‌ی اودیسه هومر در یولیسس از اهمیت شایان توجهی برخوردار است. تا آن‌جا که از دیدگاه من از حساسیت و تاثیر یک کشف علمی برخوردار است. هیچ نویسنده‌ی دیگری پیش از جویس، ستون‌های رمان و یا دیگر ژانرهای ادبی را بر شالوده و بنیانی اسطوره‌ای، استوار نساخته بود. شاید ضرورت چنین امری تا پیش از ظهور بارقه‌های مدرنیسم احساس نمی‌شد.

نگرش فوق به روشنی بر جایگاه روایات اسطوره‌ای در تکوین چارچوب برخی از مهم‌ترین آثار ادبی مدرن دلالت دارد. یعنی نویسنده‌ی مدرن، به‌جای تلقی و پذیرش صرف اسطوره‌ها به عنوان باورهای کهن بشری، از آن‌ها به‌منظور شکل‌دادن به ساختار آثار خود، افزودن لایه‌های معنایی و غنابخشیدن به شخصیت‌ها و پیرنگ داستان‌های خویش بهره می‌گیرد. الیوت در بخش دیگری از مقاله‌ی خویش در این‌باره توضیح می‌دهد که:

بهره‌گیری از بافتار و مضامین کهن اسطوره‌ای با هدف برقراری هم‌گرایی و توازنی سنجیده میان عصر حاضر و دوران کهن، شیوه و اسلوب منحصربه‌فرد جویس، در یولیسس بوده که می‌بایست توسط سایر نویسندگان مورد تاسی قرارگیرد. این شیوه، موثرترین روش در راستای رهایی از بیهودگی، معنا باختگی و هرج‌ومرج گسترده‌ای است که بارزترین ویژگی عصر حاضر به شمار می‌رود.

به‌طور کلی جویس از بزرگ‌ترین نویسندگان مدرنیستی محسوب می‌شود. در آثار او گذر از جهان برون به جهان درون را ملاحظه می‌کنیم. در دوبلینی‌ها، دیدگاهی ناتورالیستی می‌یابیم همراه با هسته‌های

سمبولیسم. او در رمان «تصویرمرد هنرمند در جوانی» می‌کوشد، هنرمندی را وصف کند که با پیرامون خود رابطه‌ای ندارد. جویس در یولیسیس نیز نمادگرایی، ناتورالیسم و واقع‌گرایی را باهم آمیخته است. می‌دانیم که یولیسیس یا اودیسیوس قهرمان «اودیسه» هومر از فرماندهان یونان در نبرد تروا، پس از سقوط این شهر با کشتی به خانه‌ی خود بازمی‌گشت. کشتی او به سبب دشمنی نپتون در دریا سرگردان شد، اما سرانجام پس از بیست‌وپنج سال در به‌دری و رنج به خانه‌ی خود باز آمد. اما «یولیسیس» جویس برداشت جدیدی از این افسانه است. سفر یولیسیس جدید در شهرهای بزرگ امروز است و بیست‌وچهار ساعت طول می‌کشد. در داستان، حادثه‌ای ویژه که روزی را از روز دیگر جدا کند، روی نمی‌دهد. گویی جویس می‌خواهد بگوید که سیر انسان عادی در شهرهای این زمان، سیری اودیسه‌وار است. استیون ددالوس، قهرمان کتاب، به‌عبارتی تصویر افکار نویسنده است و در واقع خود اوست. سه بخش نخست کتاب در بردارنده‌ی کارهای عادی استیون از ساعت هشت صبح تا دوازده ظهر، در شهر دوبلین است. بخش دوم کتاب حاوی توصیف کارهای آقای بلوم است از ساعت هشت صبح تا شب. در آخرین بخش داستان، استیون و آقای بلوم به یک‌دیگر می‌رسند. این دیدار همانندی زیادی با جست‌وجوی تلماک پسر اودیسه هومری دارد. در آن داستان، تلماک که سال‌ها در جست‌وجوی یافتن پدر است سرانجام به او می‌رسد. استیون جویس پسری است که از پدر خود متنفر است، ولی با این‌همه به دنبال او می‌گردد و بلوم (اودیسه کتاب) مردی است که در جست‌وجوی فرزند است. این دو جویای یک‌دیگرند، البته آن‌ها پدر و پسر واقعی نیستند ولی پیوند عاطفی ویژه‌ای میان آن‌ها برقرار است.

درباره‌ی رمان مهم و چندجلدی «در جست‌وجوی زمان از دست‌رفته» از منظرهای متفاوت و متنوعی می‌توان سخن گفت، هم‌چنان که تاکنون پژوهش‌گران و منتقدین مختلف چنین کرده‌اند. اما از منظر اسطوره‌شناسی قضیه باید گفت که این اثر آکنده از اشارات یا تعبیرهای اسطوره‌ای است، به‌طوری که آلن گراهام حدود صدوپنجاه‌وشش تصویر از اسطوره‌های یونانی-لاتینی را در این رمان پیدا کرده است. البته مارسل پروست به اسطوره‌های دیگری نیز مانند اسطوره‌های سلتی، هندی، مصری، ایرانی-عربی نظر دارد و اتفاقاً نویسنده‌ای که پروست بیش از همه در کتاب خود از او نام برده است ویرژیل است. هم‌چنین، روایات تورات و انجیل نیز سهم به‌سزایی در این رمان دارند؛ چنان‌چه جلد چهارم این کتاب «سدوم و عموره» نام دارد. اما باید توجه داشت که اسطوره یا اسطوره-قصه‌ای که شاید بیش از همه در این رمان مشهود است و خود نویسنده نیز به تاثیر آن اقرار داشته است «هزارویک شب» است. پروست خود در جلد سوم این اثر در جایی می‌گوید:

رمان من شاید به وسعت هزارویک شب خواهد بود، ولی کاملاً متفاوت. بی‌شک هنگامی که کسی شیفته‌ی اثری است مایل است اثری کاملاً نظیر آن خلق کند، اما باید با علاقه و تمایل آن لحظه‌ی خود را فدا کند؛ به سلیقه‌اش نیندیشد و به حقیقتی فکر کند که بالاتر از سلیقه‌ی شماست. تنها در این صورت است که گاهی با آن‌چه که گمان می‌کردید رهاش کرده‌اید، برخورد می‌کنید و می‌بینید برخلاف آن‌چه تصور می‌کردید که فراموشش کرده‌اید، قصه‌های عربی یا خاطرات «سن سیمون» عصر دیگری را به رشته‌ی تحریر درآورده‌اید. (جلد سوم ص ۶۲۱)

درباره‌ی اشارات عینی و مشهود اسطوره‌ای این رمان نیز می‌توان به موارد بسیاری اشاره کرد. به عنوان مثال، خوانندگان از همان صفحات نخست کتاب با بشقاب‌های خانه بیلاقی رانی در کمبره آشنا می‌شوند که بر روی آن‌ها بعضی از قصه‌های هزارویک شب مانند «علی بابا» و «علاء الدین و چراغ جادو» نقش بسته است. هنگامی که راوی از یکی از شخصیت‌های اصلی رمان به نام «سوان» سخن می‌گوید که دارای زندگی عجیب و دوگانه‌ای است او را به علی بابا تشبیه می‌کند. یکی دیگر از شخصیت‌های رمان که بارها به اسطوره‌های گوناگون تشبیه شده است «بارن دوشارلوس» است که خود شخصیتی اسطوره‌ای دارد چراکه گاهی دیوی مهیب است؛ گاهی نگهبان گنجی نهفته است که به‌خصوص رمز سمس علی بابا را در اختیار دارد و قادر است درهای پنهان و بسته‌ی محافل غیرقابل نفوذ مانند محافل اشرافی را بگشاید. این شخصیت دوجنسی نه مرد است و نه زن، نه انسان، نه دیو، نه فرشته؛ در درونش غولی نهفته دارد که دیگران از آن بی‌خبرند.

درباره‌ی کاربرد اسطوره در برخی داستان‌های پست‌مدرنیستی نیز سخن بسیار می‌توان گفت که پرداخت دقیق به آن فرصتی دیگر می‌طلبد. اما در پایان می‌توان به برخی شباهت‌های تفکر اسطوره‌ای با تفکر پست‌مدرنیستی اشاره کرد. با توجه و تامل به آن‌ها می‌توان از یک منظر تفکر پست‌مدرنیستی را نزدیک‌ترین صورت تفکر به تفکر اسطوره‌ای دانست، چراکه در هر دوی این نوع تفکرها هم گونه‌ای از پیوند انسان و جهان وجود دارد، هم نوعی رویکرد هستی‌شناسانه، هم نوعی تفکرات رجوع به ریشه‌ها و اصل‌ها، هم مرگ مولف (چون در واقع، هیچ‌کدام از داستان‌های اساطیری را نمی‌توان به کسی یا کسانی نسبت داد)، هم تعدد روایات، نبود احساس پایان، خلط شخصیت‌ها و جنسیت دوسوگرا. البته مسلم است که تفصیل این موارد فرصتی دیگر را می‌طلبد.

اسطوره و مکاتب ادبی:

در همه‌ی مکاتب ادبی شناخته‌شده‌ی جهان می‌توان پیوند اسطوره با ادبیات را مشاهده کرد؛ زیرا در همه‌ی آن‌ها آثار ادبی مختلفی تولید می‌شود و این آثار از زاویه‌ی دید صاحبان و منتقدان آن مکتب، تحلیل و بررسی می‌شود. از آن جایی که در ادبیات عناصری مانند تخیل، رمز، مجاز، استعاره و تصویر - که از مشترکات اسطوره و ادبیات است - وجود دارد، در نتیجه تاثیر اساطیر را بر این مکتب‌ها - برخی کم‌تر و برخی بیش‌تر - نمی‌توان انکار کرد. اما از میان مکتب‌های ادبی در مکتب‌های کلاسیسیزم، رمانتیسم، رئالیسم (به‌خصوص رئالیسم جادویی)، سورئالیسم و سمبولیسم بیش از دیگر مکتب‌ها می‌توان رنگ‌وبوی اسطوره و افسانه را ملاحظه کرد.

در مکتب کلاسیسیزم که مبنایش بر تقلید از آثار کلاسیک یونان و روم باستان استوار است، بی‌شک نگاه و تحلیل اسطوره‌ای از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در این مکتب به پیروی از حماسه‌های یونان و روم آثار حماسی آفریده می‌شود و به تراژدی و کمدی که ارسطو در بوطیقای (فن شعر) خود مطرح کرده است، توجه ویژه‌ای می‌شود. در رئالیسم جادویی نیز که به درهم‌آمیزی امور غیرممکن و باورناپذیر با دنیای روزمره دلالت دارد، می‌توانیم استفاده‌های متعددی از عناصر اسطوره‌ای را ملاحظه کنیم.

این شیوه‌ی بیانی بیش‌تر در جوامع پیرامونی رواج پیدا کرد و در واقع کندوکاوی بود درارتباطات غریب ذهن ابتدایی این ملت‌ها - که به کلی با فرهنگ غرب بیگانه است - و اسطوره‌های بومی که در واقعیت‌های روزمره - ی زندگی امروزی، ادغام می‌شوند و دنیای خاصی را به وجود می‌آورند که در عین اختصاصی بودن برای هر یک از ملت‌ها شاید درآینده، رگه‌های مشترک آن‌ها نیز پیدا شود. باید توجه داشت که آثاری چون شاخه زرین فریزر، گرمسیر اندوهگین یا اندیشه‌ی وحشی کلود لوی استراوس در جلب توجه به این فرهنگ‌ها و جدی‌گرفتن آن‌ها و در نتیجه پدید آمدن این شاخه از مکتب رئالیسم بی‌تاثیر نبوده است.

مکتب سوررئالیسم نیز که یکی از اصول آن جادو است نمی‌تواند از اسطوره‌ها دست بردارد. جالب است که رضا سیدحسینی نویسنده‌ی کتاب «مکتب‌های ادبی» معتقد است که اولین نظریه‌پرداز سوررئالیسم افلاطون بوده که بنا به قول او ما با خواندن آثاری چون رساله‌های فایدروس و ایون با چنان عباراتی مواجه می‌شویم؛ گویی بر قلم آندره برتون جاری شده است. بدون شک افلاطون در این دو رساله سر و کارش با اساطیر بوده است. در مکتب سمبولیسم نیز چون رمز و نماد، عنصر اصلی آثار ادبی است و شاعر یا نویسنده از رمزهایی استفاده می‌کند که برای بازگشایی و خوانش آن‌ها باید اسطوره‌ها را آموخت، پس نمی‌توان مایه‌های اساطیری این‌گونه آثار را نادیده گرفت.

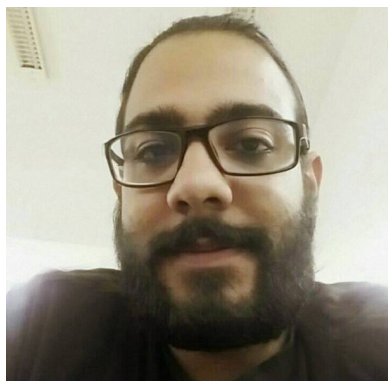
در مکتب رمانتیسم نیز اسطوره‌ها به صورت چشم‌گیری حضور دارند؛ به‌ویژه که رمانتیک‌ها با پر و بال خیال، پرواز می‌کنند؛ یعنی خیال خود را آزاد می‌گذارند تا به هر کجا که می‌خواهد و می‌تواند سیر کند؛ البته در این گردش، احتمال فرود در جهان اساطیری‌ای که خیال‌انگیزتر است بیش‌تر است. رمانتیک‌ها علاوه بر این که از اسطوره‌های کهن، به‌گونه‌ی خلاقانه و فردی استفاده می‌کنند، خود نیز به آفرینش اسطوره دست می‌زنند. این اسطوره‌پردازی «از همان شور و اشتیاق رمانتیک‌ها به وحدت و یگانگی اتحاد دوباره‌ی انسان و طبیعت، ذهن و عین و در نظر آوردن هدفی بی‌نهایت کمال یافته، اما غیرقابل دسترسی ناشی می‌شود».

منابع

۱. گذار از جهان اسطوره به فلسفه، محمد ضیمران، انتشارات هرمس.
۲. اسطوره، رابرت سیگال، ترجمه احمد رضا تقاء، نشر ماهی.
۳. جهان اسطوره‌شناسی با آثاری از میشل زرافا، میرچا الیاده، کریستوا و... ترجمه جلال ستاری، انتشارات مرکز.
۴. اسطوره، امروز، رولان بارت، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، انتشارات مرکز.
۵. اسطوره، ک.ک. روتون، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور.
۶. بت‌های ذهنی و خاطرات ازلی، داریوش شایگان، انتشارات امیرکبیر.
۷. اسطوره دولت، ارنست کاسیرر، ترجمه یدالله موقن.
۸. ادبیات و سنت‌های کلاسیک، گیلبرت هایت، ترجمه محمد کلباسی و مهین دانشور، انتشارات آگاه.

۹. تحلیل نقد، رمز کل، نقد ادبی در قرن بیستم، نوتروپ فرای، ترجمه صالح حسینی، انتشارات نیلوفر.
۱۰. گستره اسطوره، گفت‌وگوهای محمد رضا ارشاد با رامین جهاننگلو، ابوالقاسم اسماعیل پور، حورا یآوری، محمد صنعتی و... انتشارات هرمس.
۱۱. اسطوره‌های موازی، ج.ف. برلین، ترجمه عباس مخبر.
۱۲. فصلنامه پل فیروزه ویژه اسطوره زیر نظر جلال ستاری، مقالاتی از ستاری، شهلا حائری، سیمون ویرن، میشل لیور و...
۱۳. اسطوره و نماد در ادبیات و هنر، گفت‌وگوی فروغ اولاد و ابوالقاسم اسماعیل پور با جلال ستاری، نشر چشمه.
۱۴. مبانی اسطوره شناسی، عباس مخبر، انتشارات مرکز.
۱۵. اساطیر و اساطیرواره‌ها، سیروس شمیسا، انتشارات هرمس.
۱۶. درآمدی بر فولکلور ایران، محمد جعفری قنواتی، انتشارات جامی.
۱۷. مقاله اسطوره در شناخت ادبیات، مصطفی باباخانی، فصلنامه نقد ادبی شماره ۱۱ و ۱۲.
۱۸. مقاله سیر تحول اسطوره در ادبیات تطبیقی، محمدحسین جواری و سارا خواجوی، نشریه پژوهش‌نامه ادبیات غنایی شماره ۴.
۱۹. اسطوره‌های هرگز نمی‌میرند، گفت‌وگوی علی عظیمی نژادان با محمد ضیمران، نشریه کتاب هفته و سایت حضور.





مادرانگی آلوده: مطالعه‌ی روایی

زندان به‌مثابه‌ی نهادی آلوده و غریب^۱

نویسنده: تی فردریکسون^۲

برگردان: مهدی قاسمی شاندریز

چکیده

مطالعه‌ی حاضر چگونگی تجسم خیالی زندان را در ساحت یک مساله‌ی ساختاری-فرهنگی مورد بررسی قرار داده و هم‌زمان با استفاده از روش‌های روایی از زندان به‌عنوان یک امر واقعی و خیالی در خلال روابط پیوسته‌ی اجتماع با و درباره‌ی خودش صحبت می‌کند. با توجه به چگونگی بازنمایی زندان در ادبیات شرح‌حال‌نویسی، این مطالعه نشان می‌دهد که چگونه ترس فرهنگی از زندان در مواجهه با امر آلوده و غریب پدیدار می‌شود. مطالعات قبلی در رابطه با زندان این موضوع را از دیدگاه مرگ مدنی و رستاخیز پس از آن مورد بحث قرار داده‌اند. برخلاف مطالعات قبلی مطالعه‌ی حاضر به بررسی موتیف هیولای زنانه به‌مثابه‌ی امری حیاتی برای بازتعریف فهم زندان به‌مثابه‌ی یک امر آلوده و غریب در جوامع پدرسالار می‌پردازد. بررسی موتیف هیولای زنانه امکان خوانش مخصوصی از مجازات زندان را داراست و به‌جای آن که بر اساس یک اصل مردانه محروم‌ساز عمل کند، از نوعی پیوستگی و یکسان‌سازی برخوردار است.

واقعیت‌های خیالی

جرم‌شناسی فرهنگی علاقه‌ی مبرمی به تعامل با مفاهیم ساخته‌شده‌ی اجتماعی دارد که زیربنای مسائل مربوط به جرم و کنترل را تشکیل می‌دهند (فرل، ۲۰۱۳). علاوه بر آن محققان در زیرمجموعه‌ای خاص از جرم‌شناسی فرهنگی به سودمندی به‌کارگیری یک چارچوب روایی در بررسی چنین معناهایی اشاره کرده‌اند (اینگبرتسن، ۲۰۰۷؛ پیکارت و گریک، ۲۰۰۷؛ سورت، ۲۰۰۷؛ سوئکات، ۲۰۱۶). با این حال، احساساتی مانند اضطراب‌های فرهنگی بالقوه از زندان در فرآیند معناسازی بسیار کم‌تر از فرآیندهای تعریف و سازمان‌دهی که

^۱ . عنوان اصلی مقاله بدین شرح است:

“Abject (M)Othering: A Narratological Study of the Prison as an Abject and Uncanny Institution”

در توضیح عنوان مقاله باید گفت منظور از «دیگری بزرگ» که در انگلیسی با حرف بزرگ O نوشته می‌شود زبان، قانون و فرهنگ است و دیگری کوچک با حرف o هم به‌معنای مادر است. بنابراین، در زبان انگلیسی گاهی برای توصیف دیگری بزرگ و دیگری کوچک که مادر است از این عبارت استفاده می‌شود: m(O)ther.

^۲ . Tea Fredriksson

معنا را به ابزار مورد علاقه‌ی جرم‌شناسی معطوف می‌سازند مورد توجه قرار گرفته است. این مقاله در یک نگاه انتقادی از چگونگی بروز چنین روایاتی از اضطراب‌های فرهنگی مرتبط با زندان، یک تحلیل روایی از زندان‌نویسی‌ها را صورت می‌بخشد. اضطراب‌های فرهنگی که در فضای زندان جا خوش کرده‌اند، خود را از طریق روایت‌های تخلف و سرپیچی به هیولاشدن و دیگری‌بودگی نشان می‌دهند که در فرهنگ و هم‌چنین خط مشی جرائم مشهود است (گارلند، ۱۹۹۰؛ اسمیت، ۲۰۰۸). علاوه بر آن، روابط تاریخی بین زندان و وحشت موجود در ادبیات گوتیک بر اصلاحات زندان و هم‌چنین تصاویر ادبی و سینمایی زندان تأثیر گذاشته است (فیدلر، ۲۰۱۱). با گذشت زمان، میراث این وحشت به محلی برای ادغام واقعیت و داستان تبدیل شده است. ریشه‌دواندن مفهوم زندان در فرهنگ عامه و تأثیر مستقیم فرهنگ عامه در تصور مردم از زندان باعث شده است که افسانه‌ها و کلیشه‌های ترسناک درباره‌ی زندگی در زندان به حقیقت بدل شوند (سیسیل، ۲۰۱۵). یک مثال گویا از دهشت زندان و قابلیت جایگزینی حقیقت و داستان، وابستگی تاریخی و نزدیکی معماری زندان با آیین و رسوم عصر گوتیک^۱ است. معماری وحشت‌انگیز زندان‌های قرن نوزدهم عمداً طراحی شده بود تا بازتابی از نمای قلعه‌های گوتیک باشد. نمای بیرونی که با استفاده از جزئیاتی مانند سنبله‌ها و مجسمه‌های سنگی محکومین شکنجه‌شده، به‌گونه‌ای هنرمندانه برای انتقال تصویری ترسناک از زندان طراحی شده بود (گارلند، ۱۹۹۰). هدف صریح پشت این طرح شعله‌ور ساختن هرچه بیش‌تر آتش خرافات مردمی و الهام‌بخش داستان‌های ترسناک برای به وحشت انداختن عموم بود (فیدلر، ۲۰۱۱؛ اسمیت، ۲۰۰۹). به‌شکل موثری فضای بیرونی زندان به‌عنوان ابژه‌ای آلوده و دیگری‌هیولا در برابر جامعه‌ی متمدن و مترقی طراحی شده است. در نتیجه [فضای] زندان به شکلی آشکار و به‌عنوان ابژه‌ای آلوده از فضای جامعه دفع شد، درحالی‌که هم‌زمان برای انظار عمومی به نمایش درمی‌آمد. این عملکرد برای تجسم معنای زندان با هدف استخراج - و براساس آشنایی با - تخیلات گوتیک و وحشتی که با آن‌ها گره خورده طراحی شده بود (گارلند، ۱۹۹۰). نمای خارجی دو برابر از آن‌چه قرار بود در پشت آن جریان داشته باشد، وحشت امر غریب را ایجاد کرد؛ همان تجسم معنای مجازات. بنابراین روایت اصلی که جنبه‌ی خیالی زندان را پایه می‌ریزد، بدون شک براساس باورهای (وحشت) عصر گوتیک بنا شده است. درحالی‌که زندان‌های مدرن فاقد نمای بیرونی ترسناک گذشته هستند، جرم‌شناسی فرهنگی نشان داده است که چگونه رسانه‌های معاصر با تصاویر خیالی از زندان اشباع شده است و همان واقعیت‌های تخیل‌محور را که بر زیبایی‌شناسی دوره‌ی ویکتوریا متکی است تداوم می‌بخشند (سیسیل ۲۰۱۵؛ فیدلر ۲۰۰۷؛ اسمیت ۲۰۰۸). شمایل‌نگاری وحشت و آیین و رسوم روایی عصر گوتیک به شکل عمیقی در عملکرد ارتباطی زندان جای گرفته است، پدیده‌ای که چگونگی به‌تصویرکشیدن آن در هنر و فرهنگ به‌وضوح دیده می‌شود (گارلند ۱۹۹۰؛ اسمیت ۲۰۰۸). هنر و فرهنگ تفاوت زندان با سایر بخش‌های جامعه را مشخص کرده و پیوسته الهام‌بخش همان داستان‌های وحشت معماری قرن نوزدهمی زندان‌های ترسناک است (فیدلر، ۲۰۰۷). پیش‌شرط استفاده از تهدید به زندان - افکندن به‌عنوان یک امر نظم‌دهنده [و دیگری‌ساز] این است که جامعه خودش را از زندان متمایز ساخته و

۱. gothic: نام گوتیک را نویسندگان ایتالیایی دوران رنسانس برای این سبک در معماری، هنر و ادبیات اختراع کرده‌اند. در معماری دوران قرون وسطی، این سبک از نظر آن‌ها تقارن هندسی نداشت و در نگاه‌شان زشت و غیرکلاسیک جلوه می‌کرد. واژه‌ی گوتیک تا مدت‌ها لحن و مفهوم تحقیرآمیزی را تداعی می‌کرد.

آن را ترسناک جلوه دهد (اسمیت ۲۰۰۸، ۲۰۰۹). شاید مهم‌تر از هر چیزی این تمایزگذاری به جامعه این امکان را می‌دهد تا نسبت به زندان و ساکنانش به‌عنوان منبع کثافت و آلودگی اجتماعی نگاه کرده و احساس برتری و پاکیزگی خود را حفظ کند. در این چارچوب، زندان به‌عنوان یک نهاد پدرسالار تصور و درک شده است که مجازات شبه‌مردانه را اعمال می‌کند (اسمیت، ۲۰۰۸، ۲۰۰۹؛ واکنت، ۲۰۱۰). باین‌حال، این دیدگاه به‌جای آشکار ساختن اضطراب‌های اساسی، که جنبه‌های اجتماعی-نمادین زندان را شکل می‌دهند، بیش‌تر دچار خطای ابهام می‌شود؛ چیزی که مقاله‌ی حاضر سعی دارد آن را از طریق تجزیه و تحلیل روایی وحشت موجود در زندان‌نوشت‌ها توضیح دهد.

زندان به‌مثابه‌ی توهمی غریب (گوتیک)

زندان به‌عنوان یک امر آلوده‌ی طردشده برای جامعه شرح داده شده است، به شکل مقبره‌ای جاندار که ساکنانش در قامت شبیح، زامبی یا هیولا محافظت شده و به شکلی مرگ‌بار زندگی می‌کنند (اسمیت، ۲۰۰۹). از این‌رو زندان هم یک فضای ایمن است؛ زیرا هیولایان را مهار می‌کند، و هم محلی برای وحشت امر غریب است که در قامت یک آرامگاه تاریک برای دفن زندگان در نظر گرفته شده است. این مضمون مقبره و مردگان زنده به‌مثابه‌ی «مخزنی از سرکوب‌شدگان و ترس‌های اجتماعی مدفون» (فیدلر، ۲۰۰۷)، زندان را به امری غریب‌آشنا بدل می‌کند. امر غریب ابزاری مفید برای بررسی آستانه‌ی تحریک مجازات حبس از نظر میزان مرگ و زندگی، پاکیزگی و آلودگی و ایمنی و ترس به‌حساب می‌آید. یکی از جنبه‌های مرتبط این ابزار بررسی میزان غریب‌انگی ترس ناشی از مقبره به‌عنوان جایگزینی برای اضطراب‌های متمرکز در رحم است. موضع زندان به‌عنوان دیگری مطرود به‌هیچ‌وجه ثبات ندارد؛ در عوض، زندان به‌شکلی غریب از این موقعیت آلوده‌ی خیالی خارج می‌شود و به مواضع تحریک‌پذیرتری حرکت می‌کند، جایی که چراها و موقعیت‌های حاصل از وحشت آن زیر سوال می‌رود. هدف مطالعه‌ی حاضر بررسی این احساس هم‌زمان آلودگی و غریب‌آشنای زندان است. بدون شک به‌عنوان یک نهاد دیگری‌ساز، مانند نمونه‌هایی که در گفت-وگوهای مداوم جامعه با و برای خود از طریق هنر و فرهنگ نشان داده می‌شود (گارلند ۱۹۹۰)، زندان می‌تواند نشانگر دیگری آلوده‌ای باشد که جامعه برای حفظ احساس پاکیزگی، هویت و برتری سلسله‌مراتبی خود در مقابل آن قرار می‌گیرد. ویژگی سلسله‌مراتبی آلودگی به‌مثابه‌ی امر دیگری‌ساز ابتدا توسط کریستوا به‌عنوان کارکردهای هویت‌سازی مرتبط با هویت‌های مردانه و زنانه در جوامع پدرسالار تعریف شد، جایی که آلودگی نمایان‌گر سلسله‌مراتب قدرت از طریق دیگری‌سازی و سرکوب آن‌چه زنانه تلقی می‌شود قرار می‌گیرد (۱۹۸۲). این رویه‌ی هویت‌ساز، با وارد شدن به امر نمادین، به‌معنای رهایی از زنانگی، مادرانگی و امر پیشانمادین است، مادرانگی بدین ترتیب آلوده محسوب می‌شود. باین‌حال این تنها یادآور آلوده‌ی ریشه‌های پیشانمادین سوژه نیست. اجساد، غذاهای فاسدشده یا مایعات بدن همگی آلوده هستند، چراکه آن‌ها مادیت و ضعف سوژه را برجسته می‌کنند. این نوع شمایل‌نگاری وحشت در تصاویر زندان رایج است (سیسیل ۲۰۱۵؛ فلیشر و کری نرت ۲۰۰۹؛ اسمیت، ۲۰۰۸). حتی گفتمان آکادمیک زندان نیز در مفصل‌بندی اضطراب‌های فرهنگی مربوط به مجازات به‌مثابه‌ی یک امر انضباطی و دیگری‌ساز، از شمایل‌نگاری ژانر

گوتیک مشتق می‌شود (فیدلر ۲۰۰۷؛ اسمیت ۲۰۰۸، ۲۰۰۹). برای مثال، روش‌شناسی تحقیق درباره‌ی زندان به نادیده گرفتن تجارب زندانیان در رابطه با «وحشت زندان، [...] و بوی ترس و هیاهوی ناامیدی که توسط مردان و زنان افتاده در محبس احساس و شناخته می‌شود» متهم شده است (ریچاردز ۲۰۱۳: ۳۷۷). چنین نگاه انتقادی از فقدان وحشت در روش‌شناسی زندان از طریق اصطلاحات گوتیک خود ابراز تاسف می‌کند؛ در نتیجه همه‌گیری پنهانی وحشتی رازآلود در گفتمان زندان برجسته می‌شود.

مطالعه‌ی وحشت رازآلود زندان

مطالعه‌ی حاضر از تحولات صورت‌گرفته در تجلی فرهنگی مجازات که از چگونگی و دلیل وقوع امر آلوده سخن می‌گوید، در بازتعریف چرایی و موقعیت‌های زندان به‌مثابه‌ی شکل خاصی از مجازات آلوده و غریب بهره برده است و به بازتعریف ویژگی‌های ترسناک زنانگی در جوامع پدرسالار می‌پردازد (کرید، ۱۹۹۳؛ کرامر، ۲۰۰۰). این جزئیات به شکلی غریبانه آن‌چه را که مدت‌ها به عنوان روش‌شناسی امر آلوده در نظر گرفته می‌شد مورد سوال قرار می‌دهد. هم‌چنین یک بازتعریف اساسی از این‌که چرا امر آلوده‌ی کدگذاری-شده‌ی زنانه نظم و هویت سوژه‌ی جمعی یا فردی را در جوامع پدرسالار تهدید می‌کند. مفهوم مجازات به-طور کلی و زندان به‌شکل خاص، به‌مثابه‌ی یک عمل زنانه و نه مردانه، در این نوشتار بررسی شده است. با این حال، این چارچوب هنوز درباره‌ی مطالعات زندان یا عملکرد اجتماعی واقعیت‌های داستانی زندان مورد استفاده قرار نگرفته است، و بدین ترتیب این نوشتار درباره‌ی زندان به‌عنوان محلی برای دیگری‌ساز آلوده فاقد چنین تحولاتی است.^۱ باتوجه به این اختلاف در میان توسعه‌ی آلودگی به‌عنوان یک وسیله‌ی حیاتی از یک سو و مطالعات زندان از سوی دیگر، هدف مطالعه‌ی حاضر تلفیق مفهوم‌سازی جدیدی از آلودگی در درک عملکرد اجتماعی-نمادین زندان است. به‌عنوان مثال برای این چارچوب، مطالعه‌ی حاضر یک تحلیل روایی از سه روایت مختلف شرح حال نویسی در زندان را انجام می‌دهد. شرح حال نویسی به‌عنوان یک ژانر از اهمیت خاصی برخوردار است، صرف‌نظر از این‌که افرادی که تجربه‌ی واقعی زندان را داشته‌اند این کتاب‌ها را نوشته‌اند یا نه. در حقیقت ادعای واقعیت‌محور پشت این ژانر تجاری است - بر اساس یک داستان واقعی - که برای درک عموم از چنین روایت‌هایی اهمیت دارد.

زندان آلوده و غریب

امر آلوده ایجاد ترس می‌کند، چراکه به مرزها بی‌احترامی کرده و در نهایت هویت فردی، جمعی یا ملی را تهدید می‌کند. کریستوا آلوده‌انگاری را پاسخی به تهدیدهای آلودگی و بی‌نظمی توصیف می‌کند. امر آلوده در یک فرآیند تثبیت مرزها به‌منظور محافظت از هویت دفع می‌شود. اسمیت درحالی‌که از فرسودگی به‌عنوان

^۱. بسیار مهم: نه این مطالعه و نه ارجاعات متنی آن نباید به‌گونه‌ای خوانده شوند که در تایید نظریات زنانگی هیولامحور به‌شکلی طبیعی تلقی شده و از تعمیم هرگونه صفت کلی به مردانگی و زنانگی خودداری شود.

چارچوب خود استفاده نمی‌کند، فرهنگ مجازات را با اشاره به این‌که چگونه مجازات یک عمل انضباطی برای پاک‌سازی اختلال فرهنگی است قالب‌بندی می‌کند (۲۰۰۸: ۲۸). وی هم‌چنین با برجسته ساختن این-که نه تنها زندان یا ساکنان آن، بلکه ادغام این دو است که از نظر اجتماعی آلوده انگاشته می‌شود، زندان را به‌عنوان یک «نهاد آلوده» و مملو از «زندانیانی شرور» توصیف می‌کند (۲۰۰۸: ۹۰). زندان به‌دلیل این‌که مکانی برای انتقال آلودگی مجرمان مستعد به آلودگی است، خود نیز آلوده می‌شود. به موجب فرستاده شدن به چنین فضای آلوده‌ای زندانیان نیز به‌مثابه‌ی سوژه‌ی آلوده مشخص می‌شوند. بنابراین از نظر نقطه‌ای برای شروع و پایان این منبع آلودگی هیچ راهی برای تمایز بین این دو وجود ندارد. تلاش برای حفظ و تثبیت مرز به یک برزخ غریب‌آشنا تنزل پیدا می‌کند. امر غریب‌آشنا به معنای «امر آشنایی‌ست که ناآشنا می‌شود» (هرلی ۲۰۰۷: ۱۴۱)، با ایجاد تردید در چیزهایی که فکر می‌کردیم می‌شناسیم. با نگاهی به مطالعاتی از قبیل اسمیت می‌توان ایده‌هایی درباره‌ی زندان را به‌مثابه‌ی فضای توان‌بخشی و با هدف بهبود امر آشنازدایی‌شده دریافت. منشأ مفهوم امر غریب به‌عنوان یک چارچوب تحلیلی به زیگموند فروید و اثری که در سال ۱۹۱۹ منتشر کرد نسبت داده می‌شود. در آن‌جا، وی اظهار می‌دارد که امر غریب «به قلمرو وحشت تعلق دارد» (۲۰۰۳: ۱۲۳). اما مهم‌تر از آن این است که آن‌چه می‌ترساند «در واقع چیز جدید و عجیبی نیست، بلکه چیزی است که مدت‌ها برای روان (سوژه) آشنا بوده و تنها از طریق سرکوب برای آن ناآشنا شده است» (۲۰۰۳: ۱۴۸). بنابراین، امر غریب با واپس‌رانی آن‌چه سرکوب شده سوژه را به وحشت می‌اندازد، «این شکل از وحشت ریشه در آن‌چه قبلاً شناخته شده بود دارد» (۲۰۰۳: ۱۲۴)، اما تاکنون انکار شده است. درست شبیه امر آلوده که با طرد دیگری اتفاق می‌افتد، امر غریب با سرکوب چیزهایی مرتبط است که تهدیدی برای احساس هویت سوژه به‌حساب می‌آیند. روی‌هم‌رفته آن‌چه که به‌عنوان آلودگی دفع می‌شود می‌تواند به‌عنوان امری غریب(آشنا) بازگشته و دچار اضطراب شود. مفهوم بازگشت، موقتی‌بودن امر غریب را برجسته می‌کند؛ امر غریب به‌معنای آشکارسازی چیزهای جدید نیست بلکه درک این نکته است که چیزی در تمام مدت آن‌جا بوده است (تریگ، ۲۰۱۴: ۸۱). بنابراین امر غریب یک اضطراب غیرعادی و آزاردهنده است (اوهام گذشته به‌شدت در زمان حال احساس شده و ایجاد ناآرامی می‌کنند). علاوه‌بر آن این اضطراب می‌تواند از آینده نیز ناشی شود، هم مرده‌ها و هم کسانی که هنوز به دنیا نیامده‌اند می‌توانند معانی و عملکردهای درونی یک نهاد را تحت‌تأثیر قرار دهند (رویل، ۲۰۰۳). به‌طور خلاصه، امر غریب مرزهای پیرامون مفاهیم ظاهراً آشنای مربوط به تعاریف خود (self) و دیگری (other) از نظر مکانی-زمانی را برهم می‌زند. بدنه‌ی اصلی امر غریب را ماشین‌های خودکار و زنده‌به‌گور کردن تشکیل می‌دهند که مرز بین مرگ و زندگی را زیر سوال برده و همتای دیگری با آشنازدایی از تمایز بین خود و دیگری از خود می‌سازند. یونیفرم‌هایی که هدف‌شان جدا کردن افسران از زندانیان است، یکی از روش‌هایی است که در آن محیط غریب‌آشنای زندان، بعضاً دربردارنده‌ی دیگری‌ساختن از زندانیان به‌مثابه‌ی ابژه‌ی آلوده برای محافظت از شباهت آن‌ها با خود جمعی تداوم می‌یابد. اصرار بر شمایل‌نگاری وحشت در تصاویر فرهنگی و داخلی از زندگی در زندان جنبه‌ی دیگری از این مسئله‌ی تثبیت مرز است (سیسیل، ۲۰۱۵). تأثیر متقابل سرکوب یا حذف و بازگشت و یا ناآشناسازی از طریق چنین روش‌هایی نمایان می‌شود، چراکه زندان از آلودگی امتناع می‌ورزد و این امر تلاش‌های بیش‌تر برای حفظ مرزها را ضروری می‌سازد.

یکی دیگر از محققان برجسته در تحقیقات فرهنگی زندان که از قضا اسمیت نام دارد، درباره‌ی تصویر آلوده-ی زندان به‌گونه‌ای بحث می‌کند که زندان را به مفاهیم غریب‌آشنای اضطراب مرتبط می‌سازد. او زندان را به‌عنوان یک تاریکی فراگیر، یک «سیاه‌چال مرگ» که «اجساد تبعیدی از جهان» راهروهای آن را تسخیر کرده و «مانند ارواح و هیولایانی سردرگم میان مرگ و زندگی در تداوم‌اند» می‌بیند (۲۰۰۹: ۲۸). زیبایی-شناسی توهم وحشت در استناد به چنین تصویری واضح است و مطالعات اسمیت در همین راستا شکل می‌گیرد، توصیف کردن زندان به‌عنوان «خانه‌ی تاریک ارواح و هیولایان» (۲۰۰۹: ۲۹). در این‌جا زندان به‌عنوان فضایی مفهوم‌سازی می‌شود که تنها برای ایجاد «اشکال آزاردهنده‌ی روز رستاخیز» ساکنان آن را به چنین اجساد متحرکی تبدیل می‌کند (۲۰۰۹: ۶۱؛ ۲۰۹). تصور زندانی به‌مثابه‌ی مردگان متحرک و رستاخیز پس از آن، زندان را به بخشی از بدن جامعه تبدیل می‌کند که زندانیان را با «موجوداتی جسد مانند» هم‌سان می‌داند (۲۰۰۹: ۲۸). نامردمانی که هم مرده و هم زنده‌اند و از جامعه طرد شده‌اند. اضطراب زیبایی‌شناختی که در مطالعات اسمیت آورده شده است نه تنها با مفهوم‌سازی زندانیان به‌عنوان مردگان متحرک به وجود آمده است، بلکه با چگونگی تبدیل فضای زندان به چنین هیولوارهی آلوده‌ای عجین شده است. آن‌چه از بدن به‌مثابه‌ی آلودگی دفع می‌شود، مثل خون یا فضولات، با حفظ و تثبیت مرز همراه است (کریستوا، ۱۹۸۲). چنین شمایل‌نگاری هراسناکی از ضایعات جسمانی با تصویر تاریخی زندان در ساحت «دخمه‌ای خونین و ناپاک برای طردشدگان» مرتبط است (اسمیت، ۲۰۰۹: ۵) که به تداوم ایده‌ی زندان به‌مثابه‌ی امر آلوده برای بدن اجتماعی تداوم می‌بخشد. در مطالعه‌ی حاضر، این ایده از زندان به‌مثابه‌ی **سرداب مطرودان** بیش‌تر مورد بررسی قرار خواهد گرفت، چراکه ادعا می‌شود دفع امر آلوده و هم‌چنین تولید و دریافت آن، جنبه‌ی مهمی از چگونگی تصور مجدد زندان به‌مثابه‌ی امر آلوده به‌شمار می‌رود؛ به‌عبارت دیگر، زهدان هیولوارهی بدن به‌اصطلاح اجتماعی.

مطالعات پیشین به مفهوم زندان به‌عنوان یک فضای زهدانی شکل پرداخته‌اند (فیدلر، ۲۰۰۷؛ فرنت کلی، ۲۰۱۳). مفهوم‌سازی از زندان در فضای بسته به‌عنوان نمادی از زهدان، حاکی از وضعیت نوزاد و پتانسیل تولد بعدی برای ساکنان آن است. فیدلر دو روش را برای «بررسی فضای زهدانی‌شکل زندان» پیشنهاد می‌کند و می‌تواند یا به‌عنوان یک فضای مادرانه و پرورش‌دهنده و یا به‌عنوان محل تولد دوباره در نظر گرفته شود (۲۰۰۷: ۱۹۸). من‌گزینه‌ی سومی را پیشنهاد می‌کنم یعنی در نظر گرفتن زندان به‌عنوان مرکز تجلی زهدان هیولا که «در تلاش برای ایجاد زندگی جدید» از طریق اصلاح و تولد دوباره است، اما در نهایت «تنها در خلق هیولا» موفق است (کرید، ۱۹۹۳: ۵۶)). کرید با گسترش نظریه‌ی کریستوا درباره‌ی آلوده‌انگاری و انتقاد از دیدگاه سنتی زنانگی به‌عنوان امر آلوده، تأکید می‌کند بازنگری این‌که چرا زنانگی در جوامع پدرسالار امری آلوده است، فرضیه‌ی زنانگی بر پایه‌ی انفعال و قربانی‌شدگی را زیر سوال می‌برد. از دیدگاه کرید، زن ترسناک نیست به این دلیل که اخته شده و از نظر سوژه‌ی مردانه فاقد چیزی اساسی است، همان‌طور که در روانکاوی فرویدی وجود دارد، بلکه این ترس ناشی از ویژگی / اخته‌زنی اوست (۱۹۹۳). همان‌طور که کرید می‌گوید، این بازنگری «نظریات فروید را مبنی بر این‌که زن به دلیل اخته‌شدن سوژه را دچار وحشت کرده و پدر به تنهایی عامل اختگی در خانواده است تضعیف می‌کند» (۱۹۹۳: ۸). در عوض،

زنانگی به دلیل هیولابارگی خود است که سوژه را دچار وحشت می‌کند. اسمیت خواستار توسعه‌ی «مضامین جهانی‌تر و قابل‌تعمیم‌تری برای جرم‌شناسی فرهنگی مجازات» است (۲۰۰۸: ۷)، و ادعای من این است که هیولای زنانه یکی از این مضامین است. در چارچوب زن-هیولا، زنانگی رعب‌آور است چراکه تهدید به مجازات می‌کند نه به شکل مرسوم آن، بلکه نشان می‌دهد به‌عنوان مثال اگر مجازاتی صورت بگیرد چه اتفاقی خواهد افتاد. این دیدگاه زنانگی را در جایگاه آن‌چه که قدرت اخته‌زنی از طریق اتصال برای بلعیدن، بی‌احترامی و انحلال مرزهای هویت پیدا می‌کند، قرار می‌دهد. به‌طور خاص، این پتانسیل اخته‌کننده‌ی زنانه به‌عنوان تجسمی از زن-هیولا و اخته‌زنی مادرانه مورد بحث قرار گرفته است. «مادر اخته‌زن زندگی‌ای را که زمانی ایجاد کرده بود پس می‌گیرد» (۱۹۹۳: ۸۲). کرید تأکید می‌کند که «[برعکس] دستگاه تناسلی زنانه، زهدان نمی‌تواند به‌عنوان فقدان آلت تناسلی مردانه تلقی شود. زهدان محل اضطراب اختگی نیست، بلکه نشان‌دهنده‌ی «آکندگی» یا «خلا» است، اما همیشه به‌عنوان نقطه‌ی ارجاع خود به کار می‌رود» (کرید، ۱۹۹۳: ۲۳).

بنابراین مضمون زهدان هیولا مظهر تجلی زنانگی آلوده به‌مثابه‌ی نماینده‌ی خطرناک و قدرتمند است، نه یک مثال دلهره‌آور و منفعل از چیزی که دچار فقدان و نقص باشد. این مضمون از لحاظ فرهنگی به شکل یک «دهان سیری‌ناپذیر» تجسم می‌شود، سیاه‌چال مرموزی که تهدید به زادن فرزندی وحشتناک می‌کند به‌همان میزان که در مسیر خود هرچیزی را باهم درمی‌آمیزد (کرید، ۱۹۹۳: ۲۳). به‌طور خلاصه، این مضمون متجلی امر آلوده به‌مثابه‌ی مجازات به‌عنوان نوعی زنانگی است، در مقابل مجازات زنانگی یا مجازات در قالب زنانه‌سازی. مضمون زهدان هیولا بیانگر مجازات به‌مثابه‌ی زنانگی را از طریق بازیابی مجدد، همسان‌سازی و بیرون‌انداختن سوژه انجام می‌دهد. هنر و فرهنگ غالباً این بازیابی سوژه را با استفاده از محبوس‌سازی در شکل استعاره‌ی و مجازی خود در فضای در بسته بیان می‌دارند (کرید، ۱۹۹۳). به‌طور کلی، چنین فضاهای بسته‌ای به‌دلیل سرشار بودن از خشونت و رازآلودگی، فضای خفقان‌آور و انزوای نسبی آن‌ها از زندگی عادی ترسناک جلوه می‌کنند (کرید، ۱۹۹۳). این‌ها فضاهایی هستند که با دست‌کاری و خشونت جسمی و روانی خطر فروپاشی سوژه را ایجاد می‌کنند. علاوه‌بر آن، این فضاهای بسته نه تنها به‌دلیل ظاهر اغلب تاریک، ناخوشایند و مرموزشان، بلکه به‌دلیل تقابل هم‌زمان و همتایی دیگرگونه برای فضای امن و خانگی هراس‌انگیز به‌نظر می‌رسند (کرید، ۱۹۹۳). اختگی از طریق اتصال جنبه‌ی اصلی زنانگی هیولا محور اتفاق می‌افتد. این مضمون در نوشته‌های ابتدایی سایکس در رابطه با محنت زندان (۱۹۵۸) قابل استفاده است و نشان می‌دهد زندانیان ناتوان و اخته به‌سان کودکی شده‌اند که از لحاظ مدنی مرده است.

به‌عنوان شکلی از محرومیت اجتماعی، رنج و محنت زندان بر نوعی از فقدان اجباری مردانگی متمرکز است که در اشکال مختلفی از محرومیت مثل خودمختاری، روابط همجنس‌گرایانه و غیره ناشی می‌شود. با این حال، استفاده از زهدان هیولا به‌عنوان یک وسیله‌ی حیاتی، حبس‌شدن را به‌مثابه‌ی اختگی در اتصال در نظر می‌گیرد که با ایده‌ی زندان به‌عنوان دفع‌کننده و یا مرگ مدنی در تعارض است؛ در واقع، زندان به نوعی

اختگی مدنی تبدیل می‌شود، یک فرم کاغذی مقتدر و بی‌قواره^۱. در این بحث زندان را می‌توان به معنای جدید امر آلوده و محلی تصویر کرد که به‌جای کشتن و زنده‌کردن دوباره‌ی سوژه، آن را بلعیده و سپس دفع می‌کند.

اقتدار مادرانه اولین تجربه‌ی یادگیری هر فرد در حفظ و ایجاد یک شخصیت پاکیزه، مناسب و وابسته در ساختار یک جامعه‌ی پدرسالار است (کریستوا، ۱۹۸۲)، نکته‌ای که توان‌بخشی اجتماعی سعی در تکرار آن دارد. بنابراین، می‌توان اهداف توان‌بخشی زندان را بیان‌کننده‌ی همان فرآیندهای همسان‌سازی دانست که معمولاً در هر جامعه به زایمان نسبت داده می‌شود. هیولای زنانه در نهایت با پررنگ‌ساختن ضعف نظام نمادین و ادعای آن درباره‌ی سوژه-شهروندان [سوژه را] به وحشت می‌اندازد (کرید، ۱۹۹۳: ۸۳). زندان نیز این ضعف را برجسته می‌کند، چراکه زندانیان نشان‌دهنده‌ی شکست نظم نمادین هستند، زندانیانی که قادر نیستند به‌عنوان اعضای پاکیزه و درخور بدن اجتماعی عمل کنند. زندان در این‌جا نمادی از مادر اخته‌زن است که خواستار بازیابی سوژه به حالتی پیش‌نمادین است. بنابراین جرایم علیه نظام نمادین با معنای سنتی حقوقی خود جایگزین می‌شوند.

روش‌شناسی

باوجود این‌که تحقیقات پیشین مبنای محکمی درباره‌ی تاثیرات متقابل حقیقت و داستان درباره‌ی زندان فراهم ساخته است (سیسیل ۲۰۱۵؛ فیدلر ۲۰۱۱؛ گارلند ۱۹۹۰؛ اسمیت ۲۰۰۸، ۲۰۰۹)، این مجموعه از تحقیقات عمدتاً در گفتمان نادرستی از بازنمایی زندان، به‌جای بحث درباره‌ی احساسات معطوف به زندان و تجلی فرهنگی آن‌ها، گیر افتاده است. وقتی «زندان به شکل اسطوره و ماده وجود دارد» (اسمیت ۲۰۰۸: ۵۹)، بازنمایی آن به‌معنای فاصله‌ی بین یک واقعیت مادی و تصویری است که آن را نشان می‌دهد. این خطر بیش از آن‌که نشان دهد، اضطراب‌های اساسی در زندان را که به لحاظ فرهنگی تصور می‌شود پنهان می‌کند. برای جلوگیری از این مسئله، مطالعه‌ی حاضر یک رویکرد روانکوی-روایی را در پیش گرفته است. این امر می‌تواند بینشی از اضطراب‌های اساسی را که ممکن است روایت‌ها از طریق داستان به‌جای واقعیت بیان کنند، فراهم آورد؛ هم‌چنین، امکان بازتصویر زندان به‌مثابه‌ی یک عمل تنبیهی زنانه و نه مردانه را نشان می‌دهد. این مطالعه به‌جای بازنمایی واقعیت، متون داستانی را به‌عنوان نمایش‌های خیالی دارای بار عاطفی در نظر می‌گیرد. در نتیجه، این مطالعه نباید با مبحث بررسی میزان بزهکاری و نفوذ به «حقیقت [زندان به-مثابه‌ی] جهان‌های اجتماعی دور افتاده» اشتباه گرفته شود، بلکه در واقع حول تصوراتی است که در میان عموم مردم شایع است؛ داستان‌هایی که فهم فرهنگی ما از زندان را تغذیه می‌کنند. بنابراین، مفهوم زندان به منزله‌ی یک متن به‌معنای بازنمایی جنبه‌های دیگر زندان نیست، بلکه خود زندان است؛ همان‌گونه که به‌عنوان یک تصویر فرهنگی در گفت‌وگوهای مداوم جامعه‌ی غربی با خود و درباره‌ی خودش وجود داشته است. با توجه به نمایش متون و نه بازنمایی آن‌ها، مطالعه‌ی حاضر شرح حال نویسی‌ها را به‌عنوان روایت‌های

^۱ در پزشکی، در معاینه‌ی دهانه‌ی رحم زنان باردار، هنگامی که زایمان نزدیک باشد دهانه‌ی رحم به‌صورت یک ورقه‌ی کاغذی احساس می‌شود و از این طریق تشخیص می‌دهند که زایمان قریب‌الوقوع است و زن باردار باید بستری شود.

خیالی در نظر می‌گیرد، زیرا هدف آن‌ها تنها سرگرمی است (سیسیل، ۲۰۱۵: ۲۰۱). بنابراین سبک شرح حال نویسی فضایی هم‌زمان از روایت‌های حقیقی و ساختگی زندان را اشغال می‌کند. ارزش شوکه‌کننده‌ای که ادعای حقیقت‌گایی این سبک به روایت‌ها می‌افزاید نکته‌ی حائز اهمیت در این جاست، نه این که آیا این دعاوی در حقیقت درست هستند یا خیر. بنابراین شرح حال نویسان به‌عنوان شخصیت و راوی برای اهداف تجزیه‌وتحلیل در نظر گرفته می‌شوند، نه به‌عنوان نویسندگان یا مطلع به‌معنای جامعه‌شناختی کلمه. برای اهداف مطالعه‌ی حاضر، سه متن در نظر گرفته شده است: «نیوجک»^۱ نوشته‌ی تد کانور^۲، «نارنجی همان سیاه است»^۳ نوشته‌ی پایپر کرمان^۴ و «در شکم هیولا»^۵ نوشته‌ی جک هنری ابوت^۶. عناوین براساس میزان محبوبیت، شناخت عمومی و تحسین منتقدان انتخاب شده‌اند. متون تحت بازخوانی مکرر و دقیق قرار گرفتند که شامل بررسی نحوه‌ی روایت فضای زندان بود و این که چگونه ممکن است زندان به‌نوبه‌ی خود و به روشی بینامتنی با شمایل‌نگاری وحشتی درهم‌آمیخته بازنمایی شده و آن را آلوده و درعین حال غریب- آشنا جلوه دهد. انتخاب و کدگذاری نقل‌قول‌ها براساس چگونگی روشن شدن این مضامین بود؛ به‌عنوان مثال با تمرکز بر آسیب‌های جسمی-روانی، فضاها، تنگ و تاریک و فروپاشی هویتی.

زندان به‌مثابه‌ی مادری آلوده

جالب این جاست که داستان نیوجک با بحث درباره‌ی افق انتظارات، زندان را با تصورات آشفته‌ای از آینده‌ی آن‌گره می‌زند (نگاه کنید به رویل، ۲۰۰۳: ۵۶). روایت شخصیت تد زندان را به‌مثابه‌ی فضایی ترسیم می‌کند که به «بلعیدن هزاران زندانی» مشغول است، حتی اگر بیش از اندازه شلوغ بوده و بازهم به تعداد آن افزوده شود (۲۰۱۱: ۲۰۲). او هم‌چنین به دلیل ساکنان داخل زندان از آن به‌عنوان «زیست معلق» یاد می‌کند (۲۰۱۱: ۲۸۷)، که در آن حالت وجودی هر فرد در محفظه‌ای از نا-زندگی توسط دیگری خلاصه شده است. جنبه‌های زهدانی‌محور فضای زندان در چنین تصویری به وضوح دیده می‌شوند (فیدلر، ۲۰۰۷). این زندان زهدانی‌شکل به‌عنوان یک سیاه‌چال سیری‌ناپذیر تصویر می‌شود که به هر روشی برای تأمین اشتهاش رشد می‌کند. از این منظر، زندان در تعریف کریدز از زهدان هیولاباره این‌چنین خلاصه می‌شود؛ یک دهان سیری‌ناپذیر، یک سیاه‌چال مرموز که تهدید به زادن فرزندی وحشتناک می‌کند به‌همان میزان که در مسیر خود هرچیزی را باهم درمی‌آمیزد (کرید، ۱۹۹۳: ۲۷). روایت تد نمونه‌ای از مضامین مهم پیرامون زندان به-مثابه‌ی زهدان را از طریق تجسم آن در قالب یک دهان سیری‌ناپذیر به نمایش می‌گذارد که سیاست زندان و محبوس‌سازی آن را تغذیه می‌کند. این روایت بیانگر اضطراب در گسترش زندان‌های آینده است، چراکه برنامه‌ی ساخت و توسعه‌ی زندان‌های جدید در چندین سال آتی به‌معنای «برنامه‌ریزی برای کودکان» است

1. Newjack

2. Ted Canovre

3. Orange is the new black

4. Papier Kerman

5. In the belly of the beast

6. Jack Henry Abbot

(کانوفر، ۲۰۱۱: ۲۳۳). این تصویر از زندان در قامت فضایی که کارش بلعیدن است، به فهم زندان به مثابه‌ی فضایی که کارش درهم‌آمیزی و زدودن است اشاره دارد؛ همین درهم‌آمیزی در محیط خاص زندان است که باعث نابودی استقلال می‌شود، نه حذف شدن از باقی‌مانده‌ی اجتماع (سایکس، ۱۹۵۸).

مفاهیم درهم‌آمیزی و یکی شدن با فضای بسته که اساس مضمون زهدان هیولاباره را تشکیل می‌دهند به روش‌های مختلفی در متون کاوش شده نمود می‌یابند، یکی از آن‌ها درباره‌ی موضوع فروپاشی است. نیوجک تجربه‌ی زیست زندان را به غوطه‌ور شدن در یک «توده‌ی بزرگ آب» تشبیه می‌کند؛ همان‌گونه که قطرات آب یک کل را تشکیل می‌دهند، زندانیان نیز «همگی غوطه‌ور در آن» و در کنار هم این کل را تشکیل می‌دهند، صرف‌نظر از جایگاه و مقام رسمی‌شان همگی تابع قوانین زندان هستند (کانوفر، ۲۰۱۱: ۶۲). این مساله نشان می‌دهد که چگونه غوطه‌ور شدن در این تجربه از زندان به آسانی منجر به زدودن فردیت می‌شود، صرف‌نظر از عملکرد آن‌ها. زندانیان تبدیل به یک «یک توده بزرگ غیرقابل تشخیص مزین به رنگ سبز» می‌شوند که فردیت خود را از دست داده و به همتای آن دیگری تبدیل می‌شوند (کانوفر، ۲۰۱۱: ۲۲۱). به‌همین ترتیب، نگهبانان زندان در دریایی از یونیفرم‌های خاکستری مفقود می‌شوند، ماشین‌واره‌هایی توخالی که تنها هدف‌شان حفظ نظم موجود است (کانوفر، ۲۰۱۱: ۲۷۴). یونیفرم‌ها برای حفظ تمایز میان آن‌ها ضرورت می‌یابد وقتی که زندان تبدیل به یک محیط فراگیر می‌شود که مرزها را در هم شکسته، در سلب استقلال خود بی‌حدومرز عمل می‌کند و به فردیت نیز بی‌توجه است. این محرومیت به‌مثابه‌ی فروپاشی در روایت پایپر در «نارنجی همان سیاه است» نیز قابل توجه است. او پس از ورود به زندان، از وسایل شخصی‌اش و به دنبال آن از «خود» محروم می‌شود:

[نگهبان زندان] لباس‌های مرا در یک جعبه قرار داد. قرار بود آن‌ها را به لری پست کنند، مثل وسایل به‌جامانده از یک سرباز کشته‌شده در جنگ. [...] تنها در عرض چند دقیقه به یک زندانی تبدیل شدم. (کرمان ۲۰۱۰: ۴۰)

پایپر با محروم شدن از حق هویت فردی و از دست دادن استقلال خود، احساس می‌کند که به آستانه‌ی «غیر شخصی» پا گذاشته است (۲۰۱۰: ۶۴). شبیه به وضعیت یک سرباز کشته‌شده در جنگ، هویت او با ورود به زندان و درآمیزی با آن دچار زدودگی می‌شود. روایت او در این جا حاکی از آن است که وقتی فردی در گوشه‌ای از زندان از نظر پنهان می‌شود، فقدان استقلال موجود تجربه‌ای شبیه به نا-زندگی است. بنابراین، این روایت موید این ایده است که زندان برابر با مرگ مدنی است، تبدیل شدن به یک زندانی برابر است با از دست دادن زندگی و خود. با این حال، این فقدان یک تجربه‌ی تحول‌آفرین است. با تبدیل شدن به بخشی از زندان، پایپر فردیت فروپاشیده‌ی خود را به بخشی از یک کل متصل می‌کند.

مانند روایت پایپر، جک نیز نشان می‌دهد که چگونه زندان، ساکنان خود را با یکدیگر آمیخته و ترکیب می‌کند. علاوه بر آمیختگی خود با زندان، جک این تغییرات تدریجی را در دیگر زندانیان نیز مشاهده می‌کند:

بعضی می‌گویند آن‌هایی که با یکدیگر زندگی می‌کنند، به تدریج شبیه هم می‌شوند. زوج‌های متاهل شروع به «شبیه» شدن به یکدیگر می‌کنند چراکه حالت چهره‌شان از توافقی مشترک درباره‌ی

چیزهای اطرافشان سخن می‌گوید، زیرا رفتارها و خصوصیات اخلاقی‌شان شبیه هم شده است. می‌گویند این نشانه‌ای از عشق واقعی است – این‌که عاشق و معشوق در نهایت یکی می‌شوند. من آن را تجربه کرده‌ام. همه‌مان کرده‌ایم. و می‌دانیم که سال‌ها زندگی مشترک لازم است تا عشاق یکی شوند. معهذاً، هر بار که متوجه شباهت خودم به برادرهای قدیمی‌ام در زندان می‌شوم چیزی در اعماق وجودم مرا به لرزه می‌اندازد. (ابوت ۱۹۸۱: ۸۵)

در این‌جا جک، برخلاف تد، به مفهوم هم‌تا در میان زندانیان دیگر می‌پردازد. با اشاره به این‌که تا چه اندازه او و هم‌بندی‌هایش (برادران‌اش) به یکدیگر شباهت دارند، به بحث آمیختگی با زندان می‌پردازد. به‌خاطر این امتزاج اجباری با یکدیگر، فردیت زندانیان از بین می‌رود. علاوه بر آن، با مخاطب‌قراردادن هم‌بندی‌هایش به «برادر»، جک به پیش‌برد ایده‌ی زندان به‌مثابه‌ی یک فضای مجازیِ مادرانه دامن می‌زند. این جنبه‌ی مادرانه در چگونگی تعریف جک از **محکوم تحت سرپرستی دولت** بیش‌تر مشهود است: «محکوم به زندانی‌ای که دوران کودکی تا بلوغ خود را در نهادهای کیفری می‌گذراند» (ابوت ۱۹۸۱: ۱۱). برخلاف زندانیانی که (پیش از محکومیت) زندگی آزادانه‌ای داشته‌اند و می‌دانند همه‌چیز در آن‌طرف متفاوت است، «محکومین تحت سرپرستی دولت» هیچ درکی از آن ندارند. (ابوت ۱۹۸۱: ۱۲).

«جک ۳۷ ساله که زیر سایه‌ی زندان پرورش یافته است، هنوز خود را یک کودک نابهنگام می‌پندارد» (ابوت ۱۹۸۱: ۱۳). در نتیجه، می‌توان گفت که محکومین تحت سرپرستی دولت دچار نوعی از ناهنجاری انسانی می‌شوند که تنها می‌تواند حاصل زیست زندان‌محور و در نتیجه «محصول شرایط زندان» باشد (ابوت ۱۹۸۱: ۲۴). این محکومین به‌عنوان بخشی از ثمره‌ی بزرگ زندان به یک مادر دیرینه تعلق دارند. کرید توضیح می‌دهد که این مادر دیرینه و کهن‌سال قادر به زایش مجدد بدون نیاز به دخالت جنس مذکر است، او «نقطه‌ی شروع و پایان» است، و همان‌طور که زندگی را به ارمغان می‌آورد، آن را دوباره باز پس گرفته و می‌بلعد.

از همان ابتدای داستان نیوجک، ایده‌ی محکومین پرورش‌یافته زیر سایه‌ی دولت با استعاره‌ی زندان به‌مثابه‌ی یک مادر دیرینه گره خورده است، چراکه زندان در این‌جا به نقطه‌ی آغاز و پایان جک بدل می‌شود، یعنی همان‌گونه که زندان زیست او را فراهم کرده است، او را نیز می‌بلعد. علاوه بر آن شکلی از زیبایی‌شناسی که معمولاً با مفهوم زندان همراه است، نشان از وجود محیطی برای بیان حضور این مادر دیرینه و کهن‌سال است. این حضور غالباً در نحوه‌ی بیان روایت‌ها از وقایع آن قابل مشاهده است. چنین فضاهایی اغلب شامل راهروهای پیچیده و طویل، فضاهای محصور و بسته، دیوارها، کفاها و سقف‌های چرکین و آلوده، معابر باریک یا نظارت مداوم هوای ورودی می‌شوند (کرید ۱۹۹۳: ۱۸-۹؛ ۲۳). این نمونه‌ها را می‌توانیم در روایت‌های درخور شخصیتی به نام جک در داستان در شکم هیولا نیز بیابیم:

بیش‌ترین تأثیر عمیق و منفی بر روحیه‌ی من برمی‌گردد به اولین مواجهه‌ام با سلول انفرادی در کودکی به‌عنوان شکلی از مجازات به مدت طولانی. اولین بار که به زندان رفتم، سال‌ها از بیماری تنگنا هراسی^۱ رنج می‌بردم. هرگز رنجی عظیم‌تر از آن را در زندگی تجربه نکرده بودم، به شکلی که

^۱. claustrophobia

انگار داری در سلول محو می‌شوی. دچار تنگی نفس می‌شوی. چشمانات می‌خواهد از حدقه بیرون بزند. به گلویت چنگ می‌زنی. مثل ارواح خبیثه جیغ و فریاد می‌کشی. بازوهای ات هوای سلول را در هم می‌کوبد. در سلول سکندری می‌خوری و به خود می‌پیچی. پس از آن دچار گرفتگی عضلات می‌شوی. دیوارها با یک نیروی نامرئی از هر طرف به تو فشار می‌آورند. تلاش می‌کنی تا آن را به عقب برانی. فشار اکسیژن دچار اضطرابت می‌کند. پوچ و تهی می‌شوی. در حفره‌ی معده‌ات احساس خلا می‌کنی. عرق می‌زنی و بالا می‌آوری. درحال مردنی، یک مرگ سخت. مرگی که تو را به سخره گرفته و معطل کرده است. نگهبانان با چهره‌ای برافروخته دم در سلول‌ات هستند. در باز می‌شود. به تو حمله می‌کنند. علاوه‌بر همه‌ی این‌ها، نگهبانان وارد سلول‌ات شده و تا جایی که ممکن است تو را به باد کتک می‌گیرند. (ابوت، ۱۹۸۱: ۲۵)

این نوع از فضا محدودکننده، تنگ، چسبنده و تهدیدآمیز است، چراکه همه‌ی این خصوصیات در راستای حضور وحشتناک مادری دیرینه و کهن است که اخته می‌زند. و این درحالی است که «قدرت‌های فراگیر و ادغام‌کننده [...] برای فروپاشی و بازتولید دوباره‌ی زندگی» را داراست (کرید، ۱۹۹۳: ۲۲). این فروپاشی به‌ندرت از طریق نمایندگان خود انجام می‌شود که در مثال بالا برعهده‌ی نگهبانان زندان است.

ایده‌ی زندان به‌عنوان مادری آلوده در چگونگی نظارت و بازپروری به‌مثابه‌ی والدین قابل تعمیم است. مطالعات قبلی به این اشاره دارند که «نگاه خیره‌ی دولت» می‌تواند به‌عنوان یک جنبه‌ی اصلی از زندان مانند «والدینی [زندانیان] که هرگز نداشته‌اند» عمل کند (اسلوف، ۱۹۹۶: ۲). این نگاه خیره از طریق احساس نظارت مداوم که حبس به‌همراه دارد، ظاهر می‌شود و به آن نمایی همه‌جانبه می‌بخشد. نظم تنبیهی و والدی در این‌جا آینه‌ی تمام‌قد یکدیگراند. زندانیان به فرزندان و خود زندان نیز به همتای غریب‌آشنای والدین بدل می‌شود. این مسئله باعث ایجاد یک فضای سراسری می‌شود که توسط نظم نامرئی و احساس نظارت مداوم امکان‌پذیر است. این امر هم‌چنین زندان را به انعکاسی تاریک از فضای امن خانه و همتای غریب آن تبدیل می‌کند. حفظ و ایجاد نظم در این فضای غریب‌آشنای زندان چندان هم یک عمل فردی نیست، چراکه بیش‌تر نوعی درهم‌آمیزی با خود زندان است؛ دست‌هایی که براساس آن‌چه این نگاه خیره درک می‌کند، عمل می‌کنند. برای تشریح این قضیه، تد از مانند «مادر بچه‌های بزرگ شرور، ترش‌رو، کلافه، خطرناک و طلب‌کار» بودن صحبت می‌کند (کانوفر، ۲۰۱۱: ۲۳۴). در این‌جا، زندانیان به‌واسطه‌ی محیطی که در آن قرار دارند به وضعیتی کودکانه تقلیل می‌یابند (سایکس، ۱۹۵۸)، اما گاهی نیز این کودکان زندانی به هیولا تبدیل می‌شوند؛ زمانی که نگهبانان در قامت یک کل مادرانه ظاهر می‌شوند. تد مثل یک مادر برای فرزندان شرورش به‌عنوان مصداقی از خود زندان عمل می‌کند. علاوه‌بر آن، این یک‌پارچگی با زندان به‌عنوان یک تجربه‌ی زنانه، مادرانه و هراس‌انگیز نمایش داده می‌شود. هراسناک اما نه به‌خاطر کودک‌زدانیان شبه‌هیولای خود بلکه به این خاطر که تد خودش تبدیل به مجری قوانین هیولامحور زندان شده است. این مادرانگی و دیگری‌سازی آلوده با یکی‌شدن با زندان و نمایش آن در شمای زهدان هیولا از نظر هم‌آمیزی و نظم مادرانه ایجاد می‌شود (کرید، ۱۹۹۳). بنابراین می‌توان مفهوم زندان را به‌عنوان تجسم نگاه خیره‌ی والدین به شکل دقیق‌تری مشاهده کرد، به‌عنوان تجسم زهدان هیولا در اقتداری مادرانه که نمونه‌ای از قدرت آن بازپس-

گیری و بلعیدن سوژه است. در نتیجه، زندانیان هیچ هویت مستقلی در خارج از فضای آلوده و زهدانی شکل زندان ندارند. حتی اگر جک آزاد شده و به دنیای بیرون رانده شود، مطمئن است که دوباره به جای خویش برمی‌گردد:

من بارها و بارها برخواهم گشت. هربار می‌توانم یک دزد یا یک احمق بذله‌گو باشم که به‌جز آواز خواندن به سبک بلوز و پرداخت جریمه‌های خود در زندان هیچ تصور دیگری از زندگی ندارد. چرا؟ چون این همان چیزی است که دولت از کودکی به من یاد داده است. این کاری است که هم‌زیستی با زندان با یک مرد انجام می‌دهد. (ابوت، ۱۹۸۱: ۹۷)

تکرار غربانه‌ی بازگشت‌های بی‌پایان به مادرانگی در این‌جا کم‌تر به‌عنوان مسئله‌ی سازگاری با زندان و بیش‌تر به‌عنوان حل‌شدن در آن و اختگی از طریق ادغام مطرح است. همان‌طور که جک نیز در هنگام انتقال به آن‌جا چگونگی این کار را توضیح می‌دهد و اشاره می‌کند: «مرا به آن‌جا فرستادند تا به یک فرد لاابالی و الاف تبدیل شوم، تا مردانگی‌ام را از من بگیرند» (ابوت، ۱۹۸۱: ۷۹). دلیل جک برای زندانی شدن بسیار صریح است: ستاندن مردانگی‌اش از او.

به شکل موثری زندان نقش مادر اخته‌زن را بازی می‌کند. مادر اخته‌زن در روایت تد نیز قابل مشاهده است. زندان برای او جایی است که به ناچار «مردان» بالغ را کودک بار می‌آورد (کانوفر، ۲۰۱۱: ۲۳۴). این مفهوم به دیدگاه سایکس نیز که در آن حبس کردن نوعی تقلیل استقلال فردی از مرحله‌ی بلوغ به کودکی است مرتبط است که تهدیدی برای تصویر خود زندانی محسوب می‌شود (۱۹۵۸: ۷۵). با این حال این تهدید نوعی از اختگی و طردشدن از نظام نمادین نیست، بلکه بیش‌تر تهدیدی است از جنس بلعیده‌شدن توسط هیولای زنانه.

به‌دنبال فرآیندهای درهم‌آمیزی و فروپاشی، مفهوم رهایی وجود پیدا می‌کند. حبس در واقع روایتی تصویری از تعلیق زندگی است و دفع‌شدن از این فضا و پرتاب‌شدن به بیرون شبیه «بازسازی سناریوی تولد» است که می‌تواند یک تجربه‌ی بسیار هراس‌انگیز باشد؛ جایی که سوژه از یک فضای منزوی خارج می‌شود و از سرزمین «ناشناخته» سر در می‌آورد (کرید، ۱۹۹۳: ۵۶). اضطراب‌های ناشی از رفتار دیگران پس از این‌که زندان آن‌ها را از خود می‌راند در بین روایت‌های مختلفی از زندان مشهود است. به‌عنوان مثال، تد درباره‌ی این‌که حبس برای مضمولین آن چه تاثیراتی دارد ابراز نگرانی می‌کند:

اما آیا این چرخه‌ی سرنوشت‌ساز می‌تواند اصطلاح مناسبی برای نوعی تعلیق زندگی باشد که هم-چنان تو را پیر و ضعیف‌تر کرده، از جذابیت جنسی‌ات می‌کاهد و ارتباط کم‌تری با اجتماع را نسبت به قبل از ورودت به آن‌جا تقدیمات می‌کند؟ (کانوفر، ۲۰۱۱: ۲۸۷)

این مسئله در این‌جا نشان‌دهنده‌ی اضطراب‌های حاصل از تاثیرات زندان است. تجربه نشان داده است که اصلاحات (زندانیان) بیش‌تر به وخامت حال آن‌ها و نه بهبود آن صحنه گذاشته است (کانوفر، ۲۰۱۱: ۱۹). کسانی که دوباره به جامعه تزریق می‌شوند از بازگشت **غیرانسان** سخن می‌گویند که بیش‌تر با مضامینی

مثل تولد (دوباره) و (نا)مرگ همسو است (نگاه کنید به اسمیت ۲۰۰۹). خصوصیات نامطلوب در این جا خالص و حذف می‌شوند و این بازگشت از مرگ مدنی بیش‌تر شبیه شمایل‌نگاری زامبی‌ها در آخرالزمان می‌شود تا یک شهروند اصلاح‌شده. در این جا شباهت‌هایی بین انسانیت‌زدایی و شیطان‌صفتی زندانیان در فرهنگ عامه و مضمون امر آلوده وجود دارد: مفهوم زامبی.

شرح و تفصیل جزئیات مغز و بررسی «اندام مرتبط با تولید و سازمان‌دهی هویت» فرد (چاپلین، ۲۰۱۱: ۲۴۸)، نشان می‌دهد که مفهوم زامبی بیان نمادینی از اضطراب مربوط به امر آلوده و هم‌چنین فضای غریب-آشناست. این امر نشان‌دهنده‌ی تهی‌شدگی کالبد انسان از مفهوم انسانیت است. ازدست‌دادن قدرت فاهمه در کنار فضای کثیف و چرک‌آلود زندان (کرمان، ۲۰۱۰: ۹۲)، نشان‌دهنده‌ی زندان به‌عنوان محلی است که محصول خروجی آن هیولای مجنون است. به‌زندان‌افکندن درحالی‌که قصد اصلاح دارد، تهدیدیدی است برای تبدیل سوژه به افرادی آلوده با بدن‌های جریحه‌دار، و موجوداتی غریزی به‌جای عقل‌محور:

فراموش کردن روزها خیلی هم کار سختی نبود، نه روزنامه‌ای وجود داشت، نه مجله‌ای، نه ایمیلی، و از اون جا که از اتاق‌های تماشای تلویزیون هم خودداری می‌کردم، هیچ راهی برای تفکیک روزها از هم وجود نداشت. [...] بعد فهمیدم که باید مجازات واقعی تکرار بدون پاداش را یاد بگیرم. چطور می‌شود کسی بدون این‌که عقلش را از دست بدهد، وقت زیادی را در چنین محیطی بگذراند؟ (کرمان، ۲۰۱۰: ۳۰۶)

با استفاده از موتیف زهدان هیولا به‌مثابه‌ی یک وسیله‌ی حیاتی، این مسئله بیانگر ترس‌های حاصل از زندان است وقتی که «تلاش برای ایجاد زندگی دوباره» از طریق اصلاح و تولد دوباره، «تنها در خلق هیولا» موفق است (کرید، ۱۹۹۳: ۵۶). این مسئله در روایت جک نمود بیش‌تری می‌یابد، همان‌طور که می‌گوید: «وقتی از زندان خلاص شدی - اگر بتوانی البته - در آن بیرون توانایی انجام هیچ کاری را نداری، هیچ جرم و جنایتی» (ابوت، ۱۹۸۱: ۱۲۲).

مثال آخر از بازنمایی زندان به شکل زهدان یک هیولای زنانه که وظیفه‌اش فروپاشی و حل کردن در خود است در روایت داستان در شکم هیولا مشهود است، وقتی‌که از سلول‌های انفرادی و حفره‌ها می‌گوید. این حفره درحالی‌که یک مرز استوار میان خود و فضای اطراف‌اش ایجاد می‌کند، مرزهای درون و بیرون خود را از بین می‌برد. از چراغ‌ها نمی‌توان فرار کرد «حتی وقتی چشم‌هایت را می‌بندی، از راه پلک‌هایت وارد شده و تا مغز استخوان نفوذ می‌کند» (ابوت، ۱۹۸۱: ۲۹). بنابراین، می‌توان گفت که فضا از مرزهای بدن سرپیچی کرده و به درون رخنه می‌کند و در نهایت همتایی برای ذهن می‌شود. حتی اگر با بستن چشمان‌تان مانع ورود نور چراغ‌ها بشوید، برای جلوگیری از ورود بوی آن فضا به بینی خود ناتوان خواهید بود.

از آن جا که این چراغ‌ها هرگز خاموش نمی‌شوند، نمی‌توانید شب و روز را از هم تشخیص دهید. تنها راه فهمیدن آن با محاسبه‌ی تعداد دفعاتی که به شما غذا داده می‌شود قابل تخمین است. هیچ چیز بر روی دیوارها وجود ندارد که بتواند تخیل فرد را تحریک کند و هیچ توالت، تخت یا آب شربی. و شاید مهم‌ترین نکته برای این فضای خاص کف آن باشد. کف آن کج و دچار انحنا به سمت مرکز است که باعث می‌شود فرد

تعادل خود را از دست داده و مدام در نوسان باشد. در مرکز اتاق محلی برای دفع زباله‌ها وجود دارد که آلودگی‌های حاصل از پسماند آن‌ها به درون اتاق خزیده و سراغ ساکنین آن را می‌گیرد. این حفره‌ی مرموز هم‌زمان که بر ایجاد مرز و جداسازی فضای خود از دیگر فضاها پافشاری می‌کند، به مکانی برای فروپاشی مرزهای درونی و بیرونی در خود تبدیل می‌شود.

حضور اجسام خارجی با آن‌چه از خود به یادگار گذاشته‌اند مشخص می‌شود. امر آلوده‌ی دفع‌شده از آن‌ها باعث می‌شود که حضور زندانیان قبلی برای سکونت موقت در آن فضا به‌شکلی مبهم و در-زمانی احساس شود. آن‌ها آن‌چنان با آن فضا درهم‌آمیخته‌اند که حتی وقتی از آن دفع می‌شوند و غایب‌اند، در آن حضور دارند. تحت تاثیر آن فضا، حضور آن‌ها پیوسته در هوای آن تراوش می‌کند:

دنیایی که قرار است با آن روبه‌رو شوی مستراحی است مملو از تاریکی و لجن. یک دنیای زیرزمینی از چیزهایی که در یک فاضلاب کثیف در هم می‌لولند، انبوهی از گه و شاش و استفراغ. بوی پای شسته‌نشده و عرق تند تن‌های دیگری غیر از خودت زبانه می‌کشد، پس با بستن چشمانت هیچ آرامشی نداری. اگر هفته‌ها در آن سلول باشی که ممکن است تا ماه‌ها طول بکشد، این چیزها را فراموش نمی‌کنی و با «آن» زندگی خواهی کرد. وارد آن می‌شوی و ناگهان به بخشی از آن تبدیل می‌شوی. (ابوت ۱۹۸۱: ۲۹)

بنابراین، این حفره فضایی نیست که تنها زندانی را منزوی کرده و او را از بقیه جدا کند؛ هم‌چنین، مرزهای فیزیکی و زمانی را در مدیریت بدن‌ها و فضا-زمان خاص خود حل می‌کند. این حفره فضایی است که می‌بلعد و نمونه‌ی بارزی از مفهوم زهدان هیولا است. جک نمی‌تواند در این فضا زندگی کند، یا حتی به‌عنوان یک موجود جداگانه در آن وارد شود، او توسط این فضا جذب می‌شود، وارد آن شده و تبدیل به بخشی از یک کلیت مادرانه می‌شود.

انگاره‌های خیالی امر آلوده و غریب‌آشنای زندان

مطالعه‌ی حاضر به‌منظور بازتعریف جنبه‌های هراسناک زندان در ساحت یک خیال جمعی و از طریق بررسی زندگی‌نامه‌های زندان صورت گرفته است. به‌همین ترتیب، این مسئله عدم وجود یک تحقیق جامع در رابطه با «وحشت زندان» (ریچاردز، ۲۰۱۳: ۷۷) را بیان می‌کند و آن را از نقطه‌نظر روایت‌های شرح حال نویسی به‌عنوان یک ژانر داستانی تجاری و نه یک منبع قابل اعتماد از تجارب واقعی زندگی در زندان عنوان می‌کند. ایده‌ی داستان‌های ترسناک «براساس یک داستان واقعی» بن‌مایه‌ی این سبک از نوشتار است و باعث می‌شود زندان‌نویسی به‌گونه‌ای منحصربه‌فرد در تأثیرگذاری بر عموم مردم و درک آن‌ها از تجربه‌ی زندان قرار بگیرد. از این‌رو، تمرکز مطالعه‌ی حاضر بر این بود که چه ترس‌هایی در این بین نمایان شده و چگونه در آن ادغام واقعیت و خیال بیان می‌شوند، که بدون شک بر شکل‌دهی بسیاری از تصورات عمومی از زندان صحنه می‌گذارد. بخش تحلیلی این متن بر ترس و اضطراب آشکار در روایات بررسی‌شده متمرکز بود. با این حال،

نباید چنین استدلال کرد که این‌ها تنها احساسات موجود در آن فضا هستند، گرچه محبوبیت فراگیر وحشت در تصاویر به‌دست‌آمده از زندان ممکن است به ما چیزی درباره‌ی دیدگاه و احساسات مردم نسبت به زندان و سیاست زندان بگوید. همان‌طور که مطالعات قبلی اشاره کرده‌اند، زیبایی‌شناسی کلی انگاره‌ی زندان در وحشت و هراس خلاصه می‌شود (گارلند، ۱۹۹۰؛ اسمیث، ۲۰۰۸، ۲۰۰۹؛ فیدلر، ۲۰۰۷، ۲۰۱۱؛ سیسیل، ۲۰۱۵). این مطالعه نشان می‌دهد که این واقعیت‌های خیالی در شکل‌های مختلفی با شمایل‌نگاری وحشت هم‌راستا بوده و باعث بازتصویر دوباره‌ی زندان به‌مثابه‌ی هیولای زنانه می‌شوند. به‌همین ترتیب می‌توان گفت که این انگاره‌های مرموز و هراس‌انگیز از زندان در نمایش اضطراب مجازات پدران به‌عنوان شکلی از خشونت، نظم و اقتدار مادرانه و قدرت تولید مثل زهدان هیولا نقش مهمی ایفا می‌کنند. زهدانی که بدون هیچ کمکی و به شکل کاملاً مستقل خلق و تصویر می‌کند و نقش مردانه را غیر ضروری و ناممکن می‌سازد (کرید، ۱۹۹۳: ۲۷). در متون بررسی‌شده زندان وضع‌کننده‌ی مجازات-به‌مثابه‌ی-درهم‌آمیزی^۱ نشان داده می‌شود که سلب استقلال از افراد می‌کند و آن‌ها را با انحلال مرزهای هویتی‌شان به یک وضعیت کودکانه تقلیل می‌دهد.

وضعیت اضطراب زندانیان هنگام آزادی با مضمون زهدان هیولا پیوستگی بیش‌تری دارد، چراکه به ترس از تولد دوباره به شکل رویدادی هیولاباره نگاه می‌کند. این مطالعه نشان می‌دهد که مسئله‌ی زندان بیش‌تر در راستای شمایل‌نگاری وحشت است به‌جای آن‌که نشان‌دهنده‌ی یک فضای زهدانی‌شکل مادرانه باشد که مراقبت مادرانه و تولد دوباره را در شکل مثبت خود ایجاد کند (مقایسه کنید با فیدلر ۲۰۰۷). این مطالعه تصویری درخشان، صریح و آشفته‌کننده از مادر که نماینده‌ی قانون و مجری قصاص است به ما ارائه می‌دهد. بنابراین، زندان از نظر فرهنگی به‌عنوان فضایی ترسیمی می‌شود که از طریق درهم‌آمیزی و دفع هم‌زمان سوژه‌های مادون انسان مجازات خود را اعمال می‌کند. اضطراب عمومی زندان فقدان هویتی از طریق درهم-آمیزی و هراس از تبدیل شدن به سوژه‌ی آلوده را به همراه دارد، هم‌چنین تبدیل شدن به هیولا از طریق تلاش‌های بی‌نتیجه در دوباره‌اصلاح شدن که خود در ترس از امر آلوده ریشه دارند. درحالی‌که این اضطراب‌ها در انگاره‌های فرهنگی از زندان وجود دارد، اثری از خشونت نافذ مردانه وجود ندارد.

مفهوم برجسته‌ی زهدان هیولا نشان می‌دهد که چگونه زندان به‌عنوان فضایی که کارش بلعیدن است، شکل مجازات خود را زنانه جلوه می‌دهد. زندان در نتیجه در قامت یک حضور زنانه، و مهم‌تر از آن، به‌عنوان نقطه‌ی ارجاعی به مادر دیرینه‌ی خود ظاهر می‌شود. درواقع، زندان فضایی است که ساکنان‌اش را می‌بلعد، فضایی که در آن سوژه‌ی فردی از هم فرو می‌پاشد. این مفهوم با ایده‌ی قدیمی سایکس درباره‌ی زندان و سلب استقلال فردی ترکیب می‌شود، چراکه سلب استقلال فرد و به‌دنبال آن، انحلال وی در فضای زندان آن را به فردی ضعیف، درمانده، وابسته و تا مرز کودکی تقلیل می‌دهد (سایکس ۱۹۵۸: ۷۳، ۷۵). برخلاف تجارب دردناک زندان سایکس، دیدگاه هیولای زنانه توجه کم‌تری به موانع مردانه و تفاوت‌محور پیش رو دارد و بیش‌تر درباره‌ی تأثیرات تحمیل‌کننده‌ی زندان به‌عنوان یک زن سرکوب‌گر و متعالی تمرکز دارد.

¹ punishment-as-incorporation

تجلی فرهنگی زندان را می‌توان به صورت وحشت فردی و هم‌چنین جمعی از اخته‌شدن به وسیله‌ی ترکیب و انحلالی که زندانی‌شدن در پی دارد، در نظر گرفت؛ شبیه به ترس کودک از والدین مجازات‌گر و اخته‌زن خود (کرید، ۱۹۹۳: ۱۴۸). بنابراین، خصوصیات آلوده‌ی زندان نشان می‌دهد که مسئله‌ی به‌زندان‌افکندن یک نظم و سازمان دولتی محسوب نمی‌شود بلکه بیش‌تر به‌عنوان اقدامات یک نهاد زنانه-هیولایی تصور می‌شود که اعمال خود را از طریق اخته‌زدن و اختلاط پیش می‌برد.

مطالعه‌ی حاضر برای به‌تصویر کشیدن زندان از شمایل‌نگاری سنتی وحشت استفاده کرده است تا نشان دهد که بازنمایی فرهنگی زندان برای مردم به‌مثابه‌ی امری آلوده محقق می‌شود که تفاوت آن را برجسته می‌سازد. زندان نیز به‌وضوح در امتناع از آلوده‌ماندن تبدیل به مسئله‌ای غریب می‌شود، این غریب‌بودگی موقت در نمایش زندان به‌عنوان یک فضای آشفته‌کننده کاملاً مشخص است. گذشته، حال و آینده در نتیجه‌ی اشتباه‌های سیری‌ناپذیر زندان به‌عنوان یک دهان گرسنه و هیولاباره هم‌سو می‌شوند. خصوصیات تنانه‌ی آشکار زندان در انحلال زمان، هویت و حتی بدن‌ها مرزهایی را که امر آلوده در صدد تثبیت آن‌هاست از بین می‌برد. زندان هم‌چنین با سابقه‌ی طولانی خود و آینده‌ی احتمالی کنش‌های ضد انسانی باعث ایجاد آشفتگی می‌شود. علاوه‌بر آن به‌خاطر شباهت با فضای خانه، دچار هراس و آشفتگی می‌شود. در حقیقت، این خصوصیت زندان را می‌توان به سایر نهادهای دیگر از قبیل بیمارستان، مدارس و ... تعمیم داده و تمامی آن‌ها را به‌عنوان فضاهای غریب‌آشنا در نظر گرفت؛ صرف‌نظر از هدف متفاوت آن‌ها در مراقبت و تنبیه.

شباهت زندان با فضای خانه به‌دلیل یک باور جمعی که از قبل درباره‌ی زندان به‌عنوان یک دیگری آلوده‌ساز وجود داشته است هراس‌برانگیز می‌شود (اسمیت، ۲۰۰۸، ۲۰۰۹؛ گارلند ۱۹۹۰). در مقابل، فهم زندان به‌مثابه‌ی یک امر آلوده درک آن را به‌عنوان یک مرکز دارالتادیب و سودمند برای ارضای احساس غریب‌آشنای افراد جامعه نشان می‌دهد. زندان به‌مثابه‌ی یک هیولای زنانه به‌جای آن که یک نهاد بازپروری باشد، بیش‌تر شبیه یک نهاد انحلال و فروپاشی سوژه تا مرز «نشدن»^۱ است. به‌همین ترتیب، مضمون هیولای زنانه می‌تواند در توسعه‌ی «مفاهیم قابل تعمیم در جرم‌شناسی فرهنگی مجازات و تنبیه» (اسمیت ۲۰۰۸: ۷) کارآمد باشد؛ در صورتی که بتوان زندان را از نظر فرهنگی به‌مثابه‌ی زهدان هیولای یک بدن اجتماعی تصور کرد.

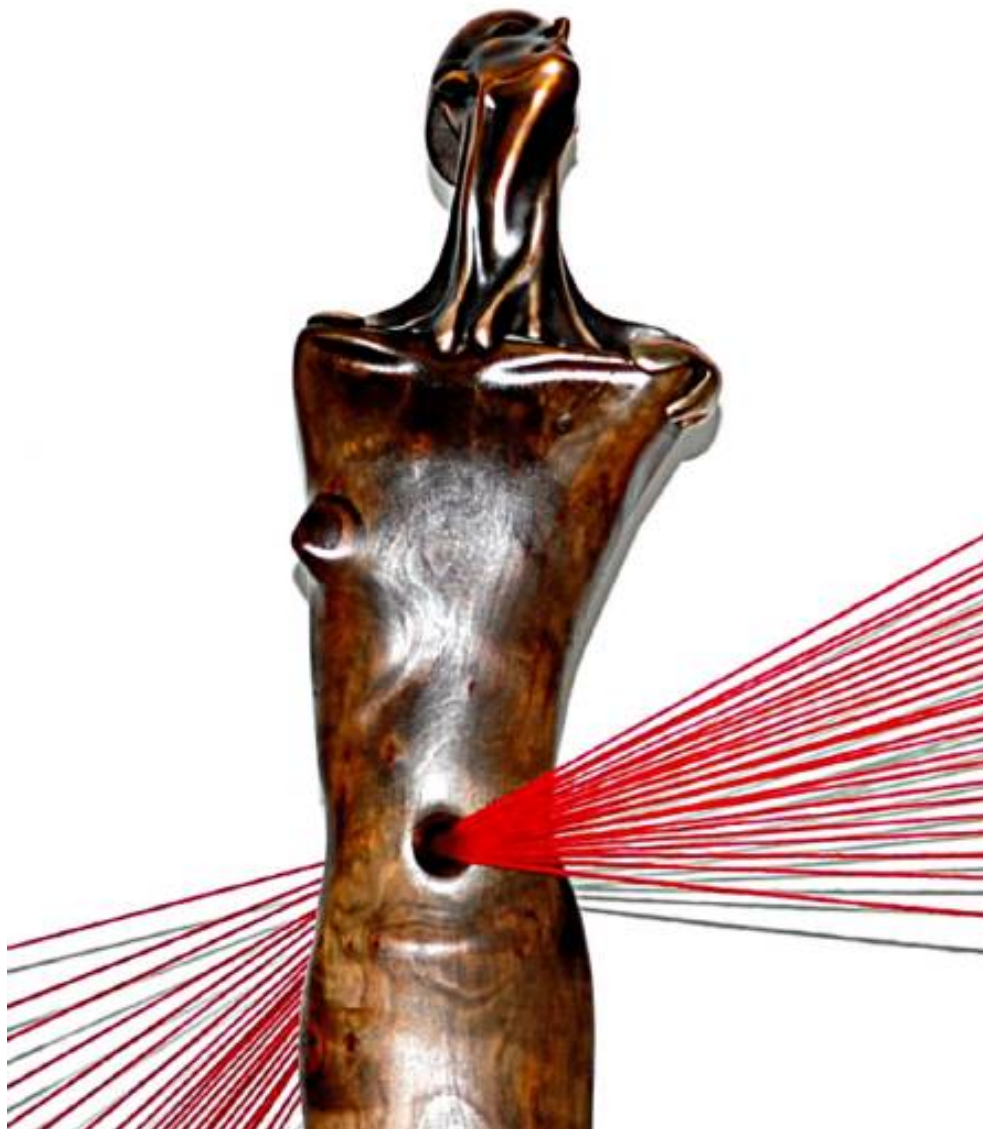
منابع

1. Abbott, J. H. (1981/1991). *In the belly of the beast: Letters from prison*. New York: Random House.
2. Cecil, D. (2015). *Prison life in popular culture*. Boulder: Lynne Rienner.
3. Chaplin, S. (2011). *Gothic literature*. London: York Press.
4. Conover, T. (2011). *Newjack*. London: Random House.

¹ un-becoming

5. Creed, B. (1993/2007). *The monstrous-feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. New York: Routledge.
6. Ferrell, J. (2013). Cultural criminology and the politics of meaning. *Critical Criminology*, 21, 257–271.
7. Fiddler, M. (2007). Projecting the prison: The depiction of the uncanny in *The Shawshank Redemption*. *Crime Media Culture*, 3(2), 192–206.
8. Fiddler, M. (2011a). A ‘system of light before being a figure of stone’: The phantasmagoric prison. *Crime Media Culture*, 7(1), 83–97.
9. Fiddler, M. (2011b). Superstition will add to its horrors: The early American penitentiary and its gothic shadow. *The Howard Journal of Criminal Justice*, 50(5), 465–477.
10. Fleisher, M., & Krienert, J. (2009). *The myth of prison rape: Sexual culture in American prisons*. Maryland: Rowman & Littlefield.
11. Garland, D. (1990/2012). *Punishment and modern society*. Oxford: Oxford University Press.
12. Hurley, K. (2007). Abject and grotesque. In C. Spooner & E. McEvoy (Eds.), *The Routledge companion to gothic*. London: Routledge.
13. Ingebretsen, E. J. (2007). Bodies under scandal: Civic gothic as genre. In C. J. Picart & C. Greek (Eds.), *Monsters in and among us: Towards a gothic criminology*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
14. Kerman, P. (2010/2013). *Orange is the new black*. London: Abacus.
15. Kramer, L. (2000). *After the lovedeath: Sexual violence and the making of culture*. California: University of California Press.
16. Kristeva, J. (1982). *Powers of horror, an essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
17. Pheasant-Kelly, F. (2013). *Abject spaces in American cinema*. London: I.B.Tauris.
18. Picart, J. K., & Greek, C. (2007). *Monsters in and among us: Towards a gothic criminology*. Madison: Fairleigh Dickinson.
19. Richards, S. (2013). The new school of convict criminology thrives and matures. *Critical Criminology*, 21(3), 375–387.
20. Royle, N. (2003). *The uncanny*. Manchester: Manchester University Press.
21. Sloop, J. (1996). *The cultural prison: Discourse, prisoners, and punishment*. Alabama: The University of Alabama Press.
22. Smith, P. (2008). *Punishment and culture*. Chicago: University of Chicago Press.
23. Smith, C. (2009). *The prison and the American imagination*. New Haven: Yale University.
24. Sothkott, K. (2016). Late modern ambiguity and gothic narratives of justice. *Critical Criminology*, 24, 431–444.

25. Surette, R. (2007). Gothic criminology and criminal justice policy. In C. J. Picart & C. Greek (Eds.), *Monsters in and among us: Towards a gothic criminology*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press
26. Sykes, G. (1958/2007). *The society of captives. A study of a maximum security prison*. Princeton: Princeton University Press.
27. Trigg, D. (2014). *The thing, a phenomenology of horror*. Hants: Zero Books.
28. Wacquant, L. (2010). Crafting the Neoliberal state: Workfare, prisonfare and social insecurity. *Sociological Forum*, 25(2), 197–220.





«روزهای خوشی» غرق در وجود:

ساموئل بکت و جنس دوم

(نگاهی به «روزهای خوشی» از منظر سیمون دو بووار)

نویسنده: سوزان هنسی [Susan Hennessy]

برگردان: صفورا هاشمی چالستری

روشن است که همواره متون مردانه‌ی اگزیستانسیالیست فرانسوی برای رمزگشایی از ابهام آثار ساموئل بکت [Samuel Beckett] به کار آمده‌اند. ساموئل بکت، نویسنده‌ای که اسم و رسمش با فلسفه‌ی اگزیستانسیال مارتین اسلین [Martin Esslin] و «تئاتر ابزورد» گره خورده است. می‌توانیم ذهنیت آلبر کامو را از طریق تئاتر ابزورد اسلین درک کنیم [Esslin, 2001(1961)] و همین‌طور پدیدارشناسی ژان پل سارتر [Jean-Paul Sartre] _ چهره‌ی شاخص و برجسته‌ی اگزیستانسیالیسم فرانسوی پس از جنگ را در تقابلی نظام‌مند با آثار بکت در دانش اولیه‌ی او بازشناسیم، آثاری که به نظر می‌رسد ناامیدی بشریت را دست‌مایه‌ی خود قرار داده و به دنبال پاسخی برای پوچی هستند. اخیراً پدیدارشناسی متجسم موريس مارلو پونتی [Maurice Merleau-Ponty] به «بکت و بدن‌ها» و به متن‌هایی در مورد «بکت و (هر لغتی را می‌توانید در این‌جا قرار دهید)» پرداخته است. نبود یک فیلسوف فرانسوی زن در مطالعه‌ی آثار بکت و غیابش از بحث‌های گسترده‌تر پدیدارشناسی اگزیستانسیال که نقش کلیدی را در توسعه‌ی آن ایفا کند مشهود و آشکار است و آن زن کسی نیست جز سیمون دو بووار [Simone] de Beauvoir که مشارکت او در مطالعات جنسیتی به‌طور موجه در زمان مرگش در آوریل ۱۹۸۶ در تیترو روزنامه‌ای اعلام شد: «زنان، شما همه چیز را مدیون او هستید!» [Appignanesi, 2005]. در حقیقت حوزه‌ی «بکت و بووار» حوزه‌ای ناشناخته در دوران مدرن است و تنها چیزی که در حال حاضر این دو نفر را به هم پیوند می‌دهد، اشتراک آن‌ها از زبان زندگی نامه‌نویسی به نام دیردر بایر [Deirdre Bair] و اقامت هم‌زمان آن‌ها در پاریس و امتناع بووار از انتشار نیمه‌ی دوم داستان کوتاهی از بکت به نام «آپارتمان» (داستان کوتاهی که نامش به « پایان» تغییر کرد) است [Knowlson, 1997,p.406].

بووار که در پیشانی تئوری فمینیست قرار دارد در روش خود یک پدیدارشناس است و حقیقتن تئوری‌های او می‌توانند همانند هم‌تایان اگزیستانسیالیست مرد در مورد بکت کاربرد داشته باشند. مارگاریت سیمونز [Margaret A. Simons] شرح می‌دهد که کتاب بووار تا حد زیادی تحت‌الشعاع شریک زندگی‌اش، سارتر

قرار دارد و در میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰ زمانی که بووار شروع به نوشتن خاطرات خود می‌کند، این فرضیه‌ی جنسیت‌گرا که او صرفاً شاگرد فلسفه‌ی سارتر بود عمیقاً در ادبیات تحقیقی قرار می‌گیرد [2004, p.2]. کمی قبل‌تر از آن که بکت به عنوان یک نویسنده، اولین موفقیت‌اش را کسب کند، در سال ۱۹۴۹ بووار «جنس دوم» را نوشت و این اثر متضمن جایگاه او در تاریخ فمینیسمی قرن بیستم (و اگر نه به‌طور گسترده در پدیدارشناسی) بود تا آن‌جا که الیزابت گروژ [Elizabeth Gros] او را یک فمینیست مساوات‌طلب می‌داند، فردی که تولید مثل را به عنوان مشخصه‌ی اصلی، معرف زنانگی ارزیابی می‌کند [1994, p.15]. بدن زن برای فمینیست مساوات‌طلب چیزی است که آزادی زن و توانایی او برای برابری را محدود می‌کند در حالی که با دیدگاهی منحصر به فرد و به عنوان ابزار دسترسی به دانشی درمورد فرایندهای زندگی، زن را به جهان عرضه می‌دارد. بدن‌های بکت، کانون تحقیقات علمی اخیر هستند و همچنان بدن زن به‌صورت وسیعی در ارزیابی‌های معاصر از طریق نظریه‌پردازان مرد مانند مارلو پونتی مطالعه شده است و با وجودی که بووار نظرات پدیدارشناسانه را ارائه می‌دهد و دارای دانشی بنیادی از تجربه زنانگی است، تجربه او نادیده گرفته می‌شود. دو اثر در سال ۱۹۹۰ توجه همگانی را به کاراکترهای زن بکت جلب کردند. اولین اثر، کتابی از لیندا بن زوی [Linda Ben-Zvi] با عنوان «زنان در آثار بکت: اجرا و چشم‌اندازهای انتقادی» (۱۹۹۲) و دومین اثر، کتابی از ماری برایدان [Mary Bryden] با عنوان «زنان در نثر و درام ساموئل بکت» (۱۹۹۳) است. اگرچه مقاله‌ی برایدان یک اثر پیگیر در مورد جنیست نیست بلکه بیشتر گزارشی است (شکل گرفته از کتاب «هزار پلات» نوشته‌ی ژیل دلوز [Gilles Deleuze] و فلیکس گاتاری [Felix Guattari]) در خصوص آن‌چه او به عنوان انحلال تدریجی هویت جنسی دوگانه در آثار بکت می‌شناسد، اما هر دوی این آثار در واقع ارجاعی گذرا به آثار بووار هستند. تاریخ نقد بکت به‌صورت گسترده به دو موج تقسیم می‌شود که توسط جریان‌های فلسفی تحت سلطه‌ی مردان هدایت شده است. اگر «جنس دوم» بووار را بازنگری کنیم، می‌توانیم به دیدگاه تازه‌ای در خصوص کاراکترهای زن بکت دست یابیم و با نگاهی از بیرون می‌توان خوانش جدیدی از پدیدارشناسی جنسیتی به شکلی فراتر از یک پاورقی صرف در مورد مطالعات بکت ارائه کرد.

سوزانا کلپ [Susannah Clapp] در فوریه‌ی سال ۲۰۱۴، کتاب ناتالی آبراهامی [Natalie Abrahami] با نام «مشتری بسیار مهم یانگ» در مورد آثار معیارمند بکت را با این مقدمه بازنگری می‌کند:

«شما باید بسیار زیاد جستجو کنید تا نمایشنامه‌ایی به شدت فمینیستی‌تر از روزهای خوشی بیابید، نمایشنامه‌ایی که اولین بار در سال ۱۹۶۱ به روی صحنه رفت. در مرکز نمایش زنی در مورد شرایط بشری حرف می‌زند. نمایشنامه می‌گوید می‌توانید یک کیف‌دستی داشته باشید و برای همه سخنرانی کنید» [2014, p.41].

پژوهشگران آثار بکت با انتشار بیانیه‌ی نسبتاً جسورانه‌ی کلپ اذعان می‌دارند که این مرد بزرگ تواضع کرده و اجازه داده است تا زنی با صدای بالقوه‌ی فلسفی دو چندان و به نظر من با بیانی آشکار شروع به صحبت کردن در چنین شرایطی کند. بنابراین باید به روزهای خوشی به عنوان یک نمایشنامه‌ی فمینیستی و در

نتیجه به بکت به عنوان یک نویسنده‌ی فمینیست ادای احترام کرد. تصاویر ابتدایی بکت از زن و مرد به ویژه در توافق با نظریه‌ی فکری دوآلیسمی دکارتی است که مقام مردانه را به شکل جایگاه مجلل و پر زرق و برق ذهن در نظر می‌گیرد و در آن زنانگی خود را به شکل هیولایی، بنده‌وار و تحلیل‌رفته با عملکردهای زیستی نشان می‌دهد. برآیدان یک فصل طولانی از کتاب خود را با نام «مهاجمان فضایی: زنان در داستان‌های اولیه» به نوع خاص جنسیت‌گرایی بکت اختصاص می‌دهد. بازنگری بن زوی از زنان بکت شامل مقالاتی است که عنوان آن‌ها گویای مطلب است مانند مقاله‌ی سوزان برنزا [Susan Brienza] با عنوان «کلوخ‌ها، فاحشه‌ها و هرزه‌ها: سوءاستفاده در داستان‌های اولیه‌ی بکت». در آثار نثر و اولیه‌ی بکت و نقد آن‌ها به خوبی نشان داده شده است که بکت حداقل زمانی نظرات مغرضانه و قاطعانه‌ایی در خصوص زنان داشته است، برای مثال در نوشته‌ی کوتاه و اولیه‌ی خود به نام «فرضیات» (۱۹۲۹) هنرپیشه‌ی مرد، مرد خلاق و اندیشمندی که نمی‌تواند به عنوان طعمه در برابر مساعدت‌های بدنی یک زن مقاومت کند از مرگ تبرئه شده است، اما برای ما شکی باقی نمی‌ماند که برای نویسنده «خشم در برابر گستاخی فراوان زنان و اشتیاق کمیاب و بسیار مداخله‌گر آن‌ها، مانند بیان ناخودآگاه تحسین در هنگام گذشتن از کنار مقبره‌ی میکلانژ در سانتا کروس [Santa Croce] برای قلب‌های آمریکایی» [Beckett, 1995, p.5] است. فاز اول نوشتن بکت با منبعی از کلیشه‌های جنسیتی و اروتیسم جنسی تعریف می‌شود، اروتیسمی که به واسطه‌ی زن تجسم می‌یابد، زنی که مرد را با پیشرفت‌های بی‌امان به ستوه می‌آورد. برای مثال سلیای مورفی، روسپی‌ای که همیشه در کمین گریز مورفی به قلمرو فیزیکی است و کمی مشکوک است که مورفی را با هستی زندگی و تمایل جسمی در برابر خواسته‌های عقلانی در ارتباط قرار دهد و راوی «عشق اول» از پیوند او با لولای روسپی می‌گوید که تمایلات جنسی، حریم شخصی او را بر هم می‌زند و در ربودن جسم (مرد به رحمت نعوظ، مرد است) از طریق حاملگی (زن مرا با بچه به ستوه می‌آورد، شکم و سینه‌هایش را نشان می‌دهد و می‌گوید این فقط بخاطر یک لحظه است) به اوج می‌رسد و نهایتاً زن را ترک می‌کند [Beckett, 2000, pp.70,84].

واقعیت این است که «روزهای خوشی» برای هر شخصی دارای لذتی منحصر به فرد است و زمانی که به مطالعه‌ی زنان بکت می‌رسد دارای اهمیت می‌شود، چراکه نمایشنامه‌ایی است که ما را با نکته‌ی اصلی به شکل وینی، زنی حدود پنج‌ساله که بدن‌اش بدون حرکت است مواجه می‌سازد. این شخصیت اصلی زن تا زمان به وجود آمدن‌اش، شخصیتی کمیاب بوده است. می‌توان گفت آثار اولیه‌ی بکت به عقلانیت برای کاراکترهای مرد اختصاص دارد، اما او در خلق وینی خیالی، شروع به جبران تعادل می‌کند. مجموعه آثار این نمایشنامه‌نویس در تلاش برای تعریف قاطعانه‌ایی از زنانگی است، اما وینی قدری در موقعیت خودش ممتاز و خاص است و به عنوان نماینده‌ایی بدون تفسیر از بشریت جهانی صحبت نمی‌کند، او زنی در موقعیت و کاراکتر خود است و این مساله با ویژگی‌های او و الصاق به متن فرهنگی نشان داده شده و شکل می‌گیرد. علاوه بر این، اگر به وینی به شکل محصول زمان خود نگاه کنیم، زنی است متاهل که در وجود و ابژکتیویته فرو رفته است (محدودیت‌های قرار گرفته بر بدن زن از منظر بیرونی) زنی که زمینه‌ی فرهنگی و تاریخی را روایت می‌کند، روایتی که منحصراً متعلق به خود او می‌باشد و می‌توانیم به آن به صورت موقعیتی جدید

بپردازیم و تئوری‌های برجسته‌ی فمنیستی را برای آن به کار ببریم، تئوری‌هایی که دلالت بر ورود به صحنه‌ی جهانی در کنار پدیدارشناسی معاصر فمنیستی دارند.

تماشاگر با بالا رفتن پرده و آغاز نمایش با صحنه‌ایی رو به رو می‌شود که شاید اکنون بیگانه و غیرقابل انعطاف باشد، چراکه در حدود پنجاه سال قبل روی صحنه رفته است. وینی در تمام مدت در هر دو پرده‌ی نمایش در مرکز صحنه قرار دارد و زمانی که برای اولین بار دیده می‌شود دقیقاً در مرکز تپه‌ایی با علف‌های سوخته با حداکثر سادگی و تقارن در صحنه تا کمر فرو رفته است [Beckett, 2006, p.138]. در این اولین تصویر صرفاً چیزهای زیادی وجود دارد که بازتاب تعریف بووار از زن است چنان‌که از نظر تاریخی «محدود به بدن» می‌باشد [1997, p.97]. بدن وینی در رحمی زمینی محصور شده است، رحمی که زن را به زمین گره زده است و در میان جوانه‌های خاک به قلمرو عرفانی‌اش می‌پردازد. اگرچه این زن به عنوان فمنیسم مساوات‌طلب تلقی می‌شود، اما زنی است که چرخه‌ی تولیدمثل به او گره خورده یا به او تحمیل شده است. به ویژه باید گرفتار شدن وینی از کمر به پایین را دارای اهمیت بدانیم. اورگان‌های تولید مثل وینی به شکل استعاره‌ایی عمل می‌کنند، این‌گونه که وزن سربی او را به زمین مقید کرده و از جامعه محروم می‌سازد. می‌توان گفت که حصار قسمت پایین بدن وینی، به او شکلی از حفاظت می‌دهد یا در کنش‌پذیری او به همراه فعالیت‌های خود محصور، ساختاری دفاعی است و زن مطابق گفته‌های بووار «قربانی گونه‌ها» است [p.52]. ایریش ماریون یانگ [Iris Marion Young] که از تجربه‌ی مجسم زن می‌نویسد، به بووار ارجاع می‌دهد و به ما یادآوری می‌کند که زن نه تنها در تهدید مداوم نگاه ابزاری و مادی، نگاه خیره‌ی مردان زندگی می‌کند، بلکه با تهدید مورد تجاوز قرار گرفتن فضای بدنی با تجاویزی که نمونه‌ی افراطی‌تر چنین تعرض فضایی و بدنی است مواجه می‌شود و به شکل نامحسوس‌تر، تعرض روزانه آگاهی بدنی او را شکل می‌دهد [2005, p.45]. ایریش یانگ مطرح می‌کند که زنان برای اقدام دفاعی در برابر این تعرضات، تمایل به طرح‌ریزی سدی وجودی بسته دور خود به عنوان ابزاری برای دور کردن تهاجم بالقوه از سوی دیگران دارند و اضافه می‌کند: «زن فضای خود را به شکل محدود و بسته به دور خود زندگی می‌کند و حداقل در بخشی برخی حوزه‌های کوچک را طرح‌ریزی می‌کند که در آن‌ها می‌تواند به عنوان یک سوژه‌ی آزاد وجود داشته باشد» [p. 45]. بنابراین وینی فردی را به یاد می‌آورد که چیزی از بازنمایی بصری زن محدود ایریش یانگ و مفهوم بدن زن بووار به صورت عمیقاً غرق شده در وجود خود است و به فرایندهای زندگی به جای شناخت آزادی روح محدود شده و از جان دادن به برتری داده شده به مردان و تصور مالکیت و زوال او، کیفیت‌های راکد و بی‌اثر و منفعل یک ابژه ممنوع شده است [p. 189]. در جایی که وجود مرد، تجسم و تلاشی برای خلق و سلطه بر جهان و طبیعت است، زن از نظر تاریخی همراه است با حالت سکون، همراه است با تکیه بر بردگی برای طبیعت و همراه با حفظ فضای بسته و انزوایی که مرد به کشمکش‌هایی ما بین اکتشاف و تلاش عودت می‌دهد. وینی از یک سو به عنوان موجودی ذهنی به شکل انسان وجود دارد، اما حالت او از زن بودن بر وجود او و بر بدن‌اش دلالت دارد و مقدر شده است تا در درون خودش بسته بماند تا به جای ذهنی بودن، عینی باشد و بیشتر وجودی تا دارای برتری.

حصاری در وجود که زندگی زن بوواری را نشان می‌دهد و امکانات زن در جهان وسیع‌تر را کاهش می‌دهد و منجر به خلق جهانی خصوصی یا حوزه‌های شخصی با آیتم‌های مادی در آن می‌شود که می‌تواند حق حاکمیت خود را ادعا و اثبات کند و در آن می‌تواند شخصیت‌اش را طرح‌ریزی کند. در حالی که مرد برای بووار تنها ذینفع در محیط بدیهی خود است (دارای پروژه‌های بیرونی‌ای که می‌تواند چهره‌ی جهان را تغییر بدهد) و زن پابند به وظایف همسری‌اش در خانه بایست از زندان داخلی خود قلمرویی بسازد تا در آن زنده بماند. روز وینی شروع می‌شود به شکلی که همه‌ی روزهای‌اش شروع می‌شود با صدای زنگ بلندی که مشخص می‌کند چه زمانی او باید بخوابد و چه زمانی بایست بیدار شود پس از مراجعه به کیف سیاه و جادار ننگینش [Beckett, p. 138] که حاوی اشیایی است که هویت او را می‌سازند و قلمرو او را شلوغ می‌کنند. از کیف وینی، خمیر دندان، مسواک، آینه، عینک، دارو، رژ لب، یک کلاه کوچک ساده با پره‌های تا خورده، ذره‌بین، شانه، جعبه‌ی موسیقی، سوهان ناخن و یک هفت تیر خوش‌دست به نام برونی بیرون می‌آید. همه‌ی آن‌ها بسط‌ها یا ابژه‌هایی هستند که با آن‌ها فرد می‌تواند بدن انسانی را تقویت یا تعدیل کند. محتوای کیف وینی به او امکان می‌دهد علی‌رغم ناتوانی غیرقابل عبور، کمال یا شادی را در بسط مادی بدن خود پیدا کند و وسایل‌اش باعث وقفه و دورنما یا چشم‌اندازی در دایره‌ایی از خودش هستند. از آن‌جا که زن بوواری، مثل وینی، نمی‌تواند آن‌چه را که انجام می‌دهد در هر حس ملموسی تشخیص دهد بایست به دنبال درک خود در چیزی باشد که دارد و در این حس که چنین پشتیبان‌هایی می‌توانند به سطحی ظاهراً غیرمنطقی از اهمیت در زندگی مثل آن‌چه روی صحنه رخ می‌دهد ترفیع یابند.

صحنه در پرده‌ی اول روی تسلط و اجرای وینی از اشیا متمرکز است و هر کدام از آن‌ها به پیش‌زمینه‌ی وجود بدنی وینی کمک می‌کنند. گروسز می‌نویسد (با ارجاع به پدیدار شناسی مارلو پونتی) بدن به واسطه‌ی رابطه‌اش با اشیا تعریف شده و این اشیا را هم تعریف می‌کند. این حس‌دهی و دادن فرم، ارائه‌ی ساختاری و زمینه‌ایی است که در آن ابژه‌ها واقع شده‌اند و در برابر آن بدن سوژه قرار گرفته است [1994, p. 87]. بدن هنرپیشه، وضعیت و دارایی‌هایش را می‌پذیرد و به‌طور خلاصه جسمانی بودن را همچون نقطه‌ی کانونی، چشم‌انداز و ابزاری منحصر به فرد و موجود آگاه به وظیفه‌ی جهان نشان داده می‌شود. بدن برای مورلی پونتی چشم‌اندازی مرکزی یا سازمان‌دهی شده است [Grosz, 1994, p. 90]، همان‌طور که برای سارتر مرکزی ابزاری از مجتمع‌های ابزاری است [Sartre, 2009, p. 350]. گروسز یک نقطه‌ی حیاتی و قاطع به وجود می‌آورد و مارلو پونتی برخی از دیدگاه‌های قاطع را در مورد فرم‌ها و ساختار تجسم انسان ارائه می‌دهد. او هرگز این تجربیات جسمانی خاص را که بر زنان تحمیل می‌شوند رد نمی‌کند یا نمی‌تواند شرح دهد [1994, p. 108]. به جهت تمرکز بر وینی بایست او را به عنوان چیزی فراتر از بدن جهانی فیزیولوژیکی بررسی کنیم، او زنی است با بدنی دفن شده، بدنی که محاط شده است و بازنمود کل تجربه‌ی وجودی او است. همان‌گونه که بووار با خلق تئوری‌های سارتر، هایدگر و مارلو پونتی می‌نویسد؛ بدن یک زن بدنی با عنصر ذاتی از وجود در جهان است. این بدن برای توصیف او به عنوان یک زن کافی نیست و به هیچ عنوان واقعیت زندگی هم نیست به جز آن‌چه به واسطه‌ی فرد آگاه از طریق فعالیت و در بستر جامعه تجلی پیدا می‌کند [1997, p. 69]. بنابراین اگر می‌خواهیم پیامد وسیع‌تری از حصر وجودی وینی را آن‌طور که

گروسز می‌نویسد درک کنیم باید به فعالیت‌ها، اشیا و خرد جامعه و کل موقعیت بدنی‌اش دقت کنیم. بدنی که مغایر با فرهنگ و رجعتی مقاوم و پایدار به گذشته‌ایی طبیعی است و این خودش یک فرهنگ یا یک محصول فرهنگی است [1994, p. 23]. تعاملات وینی با اشیا و با همراه آگاه یا نیمه‌آگاه خود، ویلی، ما را متقاعد می‌کند که بدن‌اش محصولی تمام و کمال فرهنگی و متعلق به زمان خود است.

وینی مانند هر همسر خانه‌دار خوبی در قلمرو خودش به‌صورت مرتب و به شکلی آیینی و شاید با برجسته‌سازی حس و درک آن‌ها برق می‌اندازد، پاک می‌کند و برس می‌کشد (عینک‌ها، چشم‌ها و دندان‌ها) و همچنین به عنوان ابزار کنترل و متوقف‌سازی جریان زمان در قلمرو خود عمل می‌کند. بووار می‌نویسد زن خانه‌دار در تمیز کردن‌ها و مراقبت‌ها خود را با علامت‌گذاری زمان فرسوده می‌سازد. او کاری انجام نمی‌دهد و حقیقتاً اکنون را جاودانه می‌سازد [1997, p. 470]. وینی در مراسم نظافت شخصی همانند اساس کار خانه‌داری به دنبال حفظ است تا خلق دوباره. او دندان‌های تازه مسواک شده‌اش را مثل اینکه اشیا غیرشخصی هستند بررسی می‌کند و تنها برای دفاع کردن از آن و به‌صورت شفاهی پیش‌بینی می‌کند که نه بهتر از قبل می‌شود و نه بدتر [Beckett, 2006, p. 139]. بدن وینی بخشی از خانه و اموال او است و او در غیاب آجرها و ملات‌های معمولی آن را مطابق با کدهای سفارشی تمیز می‌کند، تعمیر می‌کند و سازمان‌دهی می‌کند. وینی در برابر زوال فیزیکی با نفی خود و وسایلش با ابزار کوچکی که در دسترس دارد و پشتیبان نشانه‌ی کل شرایط فرهنگی و جنسیتی او است مبارزه می‌کند. مطمئن چیزی فراتر از انطباق وجود دارد، انطباقی که این شخصیت زن اصلی در انبار فوق‌العاده محدودش یعنی یک رژ لب و آینه دارد. بووار بیان می‌دارد که شخص، زن به دنیا نمی‌آید بل که زن می‌شود [1997, p. 295]. جنسیت برای بووار از نظر اجتماعی رفتاری آموخته شده را برخلاف جنس می‌سازد که از نظر بیولوژیکی از پیش تعیین شده است. زنانگی برای وینی چیزی است که با ابزار کار می‌کند، ابزاری که یک جسم را می‌سازد و حجاری می‌کنند و او از پشتیبان‌های کلیشه‌ایی زنانه به عنوان ابزاری برای ساخت مجدد زنیّت و هویت جنسی خود استفاده می‌کند. آن‌گونه که یانگ می‌گوید، زن که به‌صورت شیئی و دارایی در نظر گرفته می‌شود از بدن‌اش فاصله می‌گیرد. او خیره به خود در آینه، در مورد این که در نظر دیگران چگونه به نظر می‌آید نگران می‌شود، خود را می‌آراید، به آن شکل می‌دهد، خود را آرایش می‌کند [2005, p. 44]. نمونه‌ی افراطی زن امروزی که ماهیتش را تکمیل کرده و بدن خود را شکل‌دهی می‌کند و در نتیجه‌ی جراحی زیبایی، تزریق سیلیکون به سینه‌ها یا انجماد صورت با بوتاکس جنسیتی می‌شود. وینی در حالی که فیزیولوژی خود را از کار می‌اندازد، شادی‌های زودگذر را به دست می‌آورد [Beckett, 2006, P. 141] و زنی با تهاجم کمتر و شیوه‌ایی آشناتر، آراسته شده با سینه بند و گردن‌بند مروارید می‌شود و افتخار می‌کند که لب‌هایش را رنگ می‌کند و کلاه‌اش را حتی در انزوای واقعی بر سر می‌گذارد. بووار می‌گوید مدهای زنان با تجویز سینه‌بندهای محدودکننده و زیبایی‌های غیرمعمولی که پوشنده‌ی لباس را در بر می‌گیرند و ماهیت مصنوعی را به وجود می‌آورند باعث محروم شدن بدن زن از فعالیت می‌گردند [1997, p. 190]. جامعه به زن با لباس ناخوشایند نیاز دارد تا ایده‌آل ثابت جنس خود یعنی عروسکی از جسم باشد [Beauvoir, 1997, p. 546] مگر آن که بخواهد به عنوان یک آنارشیست ایستادگی کند. زمانی که وینی ماهیت را تغییر شکل

می‌دهد و به معنای واقعی کلمه محروم از فعالیت است تا از خود بتی برای مرد بسازد، شبیه به همان عروسک متحرک است.

وینی در پرده‌ی دوم با کلاهی که بر سر دارد تا گردن در زمین فرو رفته است (Beckett, 2006, p. 160) و آنچه در پرده‌ی اول، استقلال کم بدنی بود از بین رفته است. در اینجا او از آزادی پرمخاطره‌اش با به‌کاربری یا تعریف اشیایی که حالا از بین رفته‌اند لذت می‌برد. وینی حالا کاملاً بی‌حرکت شده بایست تا پایان نمایش تنها با صورت و صدا به عنوان ابزار بیان کار کند و او چنین می‌کند. او داستانی قطعه‌قطعه از دخترکی به نام میلدرد می‌گوید که عروسکی بزرگ و از جنس موم دارد [p. 163]. بووار به‌طور مفصل درباره‌ی اهمیت سمبولیک عروسک به عنوان یک ابژه می‌نویسد، ابژه‌ای که در آن دخترک می‌تواند تجسم خود وینی باشد. بووار معتقد است که پسر تغییر نفس می‌یابد، دیگری‌ای در آلت تناسلی که او را قادر می‌سازد تا از نظر بدنی مشخصه‌ی سوپژکتیویته [1997, p. 306] را به عهده بگیرد و به این سمبول برتری و قدرت افتخار کند. از طرف دیگر دختر که فاقد این نمایش طبیعی است تمامیت شخصی را به ابژه‌ای خارجی و غریبه می‌دهد و کلیت خود را به دیگری واگذار می‌کند و با عروسک، ابژه‌ای را که او را قادر می‌سازد تا از نظر بدنی چندگانه‌ی مجسم شده از زنانگی را خلق کرده و طرح‌ریزی می‌کند [p. 306] به همان شکل که تصاویر میلدرد و همزاد مومیای روح خود و عروسک روسی‌ایی که مینیاتور خودش است را ارائه می‌دهد. دفن زودرس وینی می‌تواند اقدامی محافظتی از تجربه‌ی تهاجم احتمالی به اندام پایین‌تر او باشد آن‌گونه که میلدرد در معرض آن قرار می‌گیرد، زمانی که وینی می‌گوید یک موش از ران برهنه‌ی او بالا می‌رود و باعث می‌شود که جیغ بزند [p. 165]. اگر میلدرد کودک‌کی خود وینی باشد (چه عینین و یا شاید به شکل کودک‌کی خود او) بی‌گناه در معرض تهاجم بدن به واسطه‌ی نیروهای متجاوز طبیعت قرار گرفته است (قاعدگی زنان و شروع مقاربت در میان آن‌ها) پس عروسکش با گردن‌بند مرواریدی و چشم‌های چینی آبی که باز و بسته می‌شوند (درست شبیه به چشم‌های وینی که فقط به‌صورت اتوماتیک باز و بسته می‌شوند با لبخند عاری از اصالت و شور و احساسات زنده، لبخندی که به تناوب و به‌صورت مکانیکی مطابق با دستور صحنه می‌آید و می‌رود) می‌توان گفت که ایده‌آل و آرمان وینی است، یعنی تصویری تباهی ناپذیر [p. 136].

به نظر می‌رسد وینی خود را در معرض همسان شدن با آرمان‌های انتزاعی قرار می‌دهد. نهایتاً ابژه‌ی وینی یا دیگری او به شکل نتیجه‌ی مستقیم با نگاه دیگران یا به ویژه نگاه مردان یعنی نگاه خیره‌ی مردسالاری جامعه، نگاه خیره‌ی گه‌گاه از سوی شوهر بی‌علاقه و بی‌تفاوت و نگاه همه‌جا حاضر خداوند (کسی که وینی در پرده‌ی اول به تناوب او را ستایش می‌کند) سوپژه‌ی ثابت، محافظ برتری مردان به دست می‌آید. وینی دهان و زبان بکت است. وینی مانند عروسکی خیمه شب بازی حرکت می‌کند، حرف می‌زند و اندیشه‌های از قبل پیش‌بینی شده‌ی زنانگی را جان می‌بخشد. برآیند ادعا می‌کند در جایی که به زنان بکت به شکل یک ابژه نگاه می‌شود در کل این نگاه از زبان خود ما است [1993, p. 107]. به نظر می‌رسد توصیف ارائه شده از وینی به عنوان یک عروسک خود ساخته مطابق با ادعای برآیدان باشد، اما من می‌گویم که عینی‌سازی زنان در درام بکت پیچیده‌تر از آن چیزی است که برآیدان به آن معترف است. اگر زن خودش را ابژه کند، به تبعیت از ارزش‌های مرد ساخته‌ی معیارهای اجتماعی است که پیش از این او را و آن‌چه را که او باید به

همان شکل انجام دهد تا خود را ناراحت و ناشاد و فاقد فرهنگ بیابد تعریف کرده‌اند. به نظر می‌رسد که وینی تار عنکبوت‌وار به سمت آسمان سرگردان و بی‌هدف باشد [Beckett, 2006, p. 152]، اما بکت نسبت به آمار حیاتی و جان‌بخش و زنانه‌ی او در توصیف‌هایی مانند خوب مانده، ترجیحا بلوند، تپل با بازوها و شانه‌هایی لخت و با سینه‌بندی شل و پایین و سینه‌هایی بزرگ [p. 138] که در سرتاسر نمایش به آن‌ها رجوع می‌کند صریح است. در یک بخش واضح با مونولوگی شش دقیقه‌ای و بریده‌بریده، وینی در گور کم عمق خود توسط آقا و خانم شوور یا کووکر مورد خطاب قرار می‌گیرد، آقا و خانمی که رسمن بیان می‌کنند که شاهد دفن شدن وینی تا کمر هستند: «تو دوره‌ی خودش، بد سینه‌ایی هم نبوده» [p. 165]. وینی مانند زنان در آثار اولیه‌ی بکت هنوز عمدتاً مخلوقی جنسیتی و زیستی است که مدام توسط شوور یا کووکر ارزیابی می‌شود. یانگ می‌نویسد:

«در فرهنگ ما که تمرکز تا بی‌نهایت بر سینه‌های یک خانم است، زن اغلب خود را بر اساس سایز و خط وسط سینه‌ها در معرض ارزیابی دیگران می‌بیند و واقعا هم این‌گونه است.» (2005, p. 76)

وینی در ثبات وجودی نمی‌تواند دست به انتخاب بزند اما به این شیوه‌ی غیرشخصی توسط شوور یا کووکر که نشان‌دهنده‌ی جامعه‌ی مردسالارانه است مورد تفتیش قرار می‌گیرد و زمانی که سینه‌هایش دفن می‌شوند ناپدید شدن آن‌ها تاثیر عمیقی بر اعتماد به نفس او دارد. در جایی که به شکل بسیار واضحی گمشدگان نیستند به نبودن آن‌ها اشاره می‌شود [p. 161]. برای شوور یا کووکر، وینی کمی بیشتر از روابط جنسیتی است، مرد می‌پرسد چرا ویلی او را بیرون نمی‌آورد (سوالی که ممکن است هر کدام از ما هم پرسیده باشیم) و به نظرش وینی با بدن دفن شده به درد شوهرش نمی‌خورد [p. 157]. زن در دوره‌ی وینی بهترین ابزار برای همتای مرد خود است، خدمتگزار مرد و شاید ویلی او را از آن گور بیرون نمی‌کشد زیرا که خودش وینی را در آن جا قرار داده است. وینی و ویلی برابر نیستند، همان‌طور که شوور یا کووکر مرتب این را بیان می‌کنند. این زوج دو موجود جنسی از گونه‌های مشابه نیستند. مرد و زن، یکی از آن‌ها سوژه یا فاعل و با وجودی مستقل و دیگری ابژه یا مفعول طراحی شده برای استفاده‌ی سوژه است: آن‌ها مرد و همسر هستند [p. 157]. اگر وینی خودش را به عنوان ابژه می‌بیند به دلیل این است که او برای شوهرش یعنی مرد دارای دسترسی به همان شکل متداول نیست. وینی مدام برتری خودش را انکار می‌کند و انفعالی خنثی را فرض می‌گیرد. بنابراین او به واسطه‌ی ویلی جایگاه خود را در جامعه بدست می‌آورد و شادی خود را تضمین می‌کند.

بووار زوج‌ها را «میتسین اصیل، ترکیبی بنیادی» می‌داند و اضافه می‌کند «همانند عنصری موقت یا دائمی در مجموعه‌ایی بزرگ ظاهر می‌شوند» (1997, pp. 67-68). بنابراین ازدواج از طرف جامعه، نهادی تصویب شده است و فرد تعهدات معینی برای هر دو طرف سهیم در این ائتلاف می‌دهد. برای مثال ممکن است ازدواج کنیم با این عقیده که انجام چنین کاری ما را خوشحال می‌کند. سارا احمد [Sara Ahmed] در کتاب اخیر خود به نام «میثاق شادی» (2010) درباره‌ی این مطلب می‌نویسد که چگونه شادی می‌تواند برای توجیه اشکال ظلم و ستم به کار برده شود و ازدواج گاهی یکی از این اشکال است. احمد که انگیزه‌ی خود را از جنس دوم می‌گیرد می‌نویسد که چگونه بووار به خوبی نشان می‌دهد شادی خواسته‌های خود را به

دیپلماسی، یک دیپلماسی امیدوار و پرتما تبدیل می‌کند، دیپلماسی‌ایی که مطابق با خواسته‌ایی نیازمند زندگی دیگران است. وینی مطابق با تمنایی زندگی می‌کند [2010, p. 2]. این خواسته که ویلی به او نگاه کند یا گه‌گاهی در حین انجام کارهای‌اش پاسخ او را بدهد تا وجودش را توجیه کند. حتی یک کلمه از طرف ویلی منجر می‌شود تا وینی بگوید: «آه تو امروز داری با من حرف می‌زنی، روز خوبی خواهد بود!» [p. 146]. کوچک‌ترین تصدیق از طرف شوهری که به ندرت دیده می‌شود باعث خوشحالی وینی می‌گردد و به او امکان به عهده گرفتن نقش شادی و همسری کاملاً وفادار را می‌دهد. مطابق با گفته‌های شاری بنستاک [Shari Benstock] وینی مسرور است چراکه بایست نقش خودش را در متن فرهنگی ایفا کند. او زنده است و روزها را سپری می‌کند همان‌گونه که اکثر همسرها و شوهرها زنده‌اند و روزها را سپری می‌کنند بدون پرسش درباره‌ی مفروضات وجودی خود بلکه با تمرکز بر نیازهای روزانه، ساعت به ساعت، دقیقه به دقیقه را رونویسی می‌کنند [1992, p. 174]. احمد نه تنها به فلسفه‌ی بووار ارجاع می‌دهد بلکه به «رازگونی زبانه» بتی فرایدن [Betty Friedan] اشاره دارد که در سال ۱۹۶۳ نوشته شده است یعنی فقط دو سال پس از روزهای خوشی و می‌تواند تقریبین موقعیت وینی را روایت کند:

«همسر خانه‌دار شاد، صورتی خیالی است که نشانه‌های کار را زیر لوای نشانه‌های شادی محو می‌کند. این ادعا است که زن‌ها خوشحال هستند و این خوشحالی در کنار کاری است که آن‌ها برای برآوردن اشکال جنسیتی انجام می‌دهند و نه به عنوان محصول ماهیت بلکه به صورت تجلی یک خواسته و میل جمعی». (2010, p. 50)

مطابق با نظرات احمد، ایده‌ی همسرخانه‌دار شاد می‌تواند به شکل نسل جدیدی از وبلاگ‌نویسان باشد که به یکدیگر آموزش چگونگی برعهده‌گیری این هویت را از طریق اینترنت می‌دهند. احمد می‌نویسد: «چنین وبلاگ‌هایی شامل دستورالعمل‌ها، نکات خانه‌داری، آموزش‌های مادری و توضیحات نظری هستند. توضیحاتی که همسرخانه‌دار را به شکل نقشی یا وظیفه‌ی اجتماعی مهم که باید مورد حمایت باشد شاد ثبت می‌کند. این کنش کلامی (من یک زن خانه دار شاد هستم) شورش برعلیه ارتدکسی اجتماعی است [pp. 52-53]. البته در وینی ما چنین نشانه‌هایی از شورش را نمی‌بینیم. در اینجا تسلیمی در برابر متن فرهنگی و جنسیتی پنجاه سال قبل وجود دارد که شادی را دائم مقابل چشم خود دارد، یعنی پیگیری چیزی که او را به متابعت و هم‌نوایی می‌کشاند. احمد می‌نویسد، متن‌های جنسیتی می‌توانند به شکل متن‌های شادی متصور شوند که مجموعه‌ایی از دستورالعمل‌ها را برای آن‌چه زنان و مردان باید انجام دهند تا شاد باشند فراهم می‌آورند [p. 59]. در چنین متن‌هایی شادی برای کسانی است که در چشم جامعه خوب به نظر می‌آیند.

وینی در مکان حقیقتاً و به شکل مجاز ریشه کرده است، چنان‌چه در متن فرهنگی و جنسیتی بغرنج می‌شود. متنی که شادی او را به شکل ازدواج وعده می‌دهد. ازدواجی که نخستین شاخص شادی است [Ahmed, 2010, p. 6]. شادی‌ایی که برای او به شکل متن تاتری با رانده شدن به سمت زمین با سیلی از کلمات و دستورها ساختاربندی شده است. این متن توسط مردی نوشته شده است که آثارش از راویان جنسیتی به تواتر از زمان‌های نه چندان دور به او رسیده‌اند. بووار شرح می‌دهد که چگونه اغلب ازدواج در

راضی کردن زن با شادی‌های تعهد داده شده شکست می‌خورد چنان‌چه زن را دچار فلجی و نقص کرده و او را محکوم به تکرار و روزمرگی می‌سازد [1997, p. 496]. زن، کالا و لنگرگاه مرد برای وجود است. مرد از طریق زن حفظ و تسلسل قبيله و قیومیت ایزه‌ها و وضعیت سمبل‌هایی که گرد آورده است را تضمین می‌کند و به نوبه‌ی خود دیگری را به شکل خود یکسان سازی می‌کند، بطوری‌که زن نیابتاً از موقعیتی در دل مدارا و نزاکت لذت می‌برد. زن قیمت بالایی برای نقش دارای احترام خود در جامعه می‌پردازد. به عبارت دیگر به عنوان همسر آن‌گونه که بووار می‌گوید «ازدواج مرد را ضعیف می‌کند که اغلب صحیح است اما این امر همیشه زن را نابود می‌کند» [p. 496]. بووار که خود با سارتر ازدواج نمی‌کند از نظر حرفه‌ایی در تمام طول عمر زندگی‌اش با سارتر متحمل رنج می‌شود چراکه کار، دستاوردها و سهم‌اش در حوزه‌ی پدیدارشناسی اگزیستانسیال و همه‌ی شهرت‌ش با یک شریک مرد همسان‌سازی می‌شود یا تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد یا رده‌بندی می‌شود [Simons, 2004, p.2].

شاری بنسناک اظهار می‌کند، اگر به این امکان توجه کنیم که «ویلی وجود دارد زیرا وینی ادعا می‌کند که او وجود دارد، او وجود دارد زیرا وینی به او دستور می‌دهد» بنابراین وینی باید متن مردسالاری را از نو بنویسد، متنی که او را به واسطه‌ی شوهرش رده‌بندی کرده است [1992, p. 179]. می‌بینیم و می‌شنویم که ویلی گه‌گاهی خود ما است و منحصرن یک داستان گو نیست. او نقش مرد غایبی را ایفا می‌کند که به ندرت در حوزه‌ی داخلی ظاهر می‌شود، اما با این حال مرکز ثابت و دائمی ارجاع است. حضور مرد در ایده‌آل وینی حضوری غایب است که بیشتر داستانی است تا واقعی، اما سراسر تحلیل رفته. وینی مرتباً به ویلی رجوع می‌کند و حرکت‌ها و اعمال‌اش را شرح می‌دهد و ویلی تنها ظاهر می‌شود، سرش را بالا می‌آورد و گه‌گاهی از آزادی و قدرت و اختیارش دفاع می‌کند. بنسناک به نکته‌ی مهمی اشاره می‌کند آن‌جا که می‌نویسد: «در نقض نقش سنتی، وینی زنی است که سوالات فلسفی منکوب‌کننده‌ایی می‌پرسد، اما آن‌ها را در شرایط سنتی زنانه به زبان خانگی قرار می‌دهد [p. 176]. برتری بالقوه‌ی وینی همیشه فرو رفته در وجود و ذات در شور و کوکر در کودک و ازدواج است در حالی که ویلی به شهادت صحنه دارای تماس برتری با جهان بیرون و جهانی است که به شکل روزنامه نمود پیدا می‌کند، روزنامه‌ای که ویلی سرتیترهای آن را برای وینی می‌خواند [Beckett, 2006, p. 142]. ویلی در ازدواج، قدرت و اعتبار است و اصول نخستین را برای همسر خوب آموزش دیده است. همسر خوب درست مانند مهیا کننده‌ی بووار در بازگشت به خانه و بازگشت به همسرش پس از یک روزکاری با برابری‌ها و بهترین‌هایش احساس برتری می‌کند: «او حوادث روز را بازگو می‌کند، شرح می‌دهد که چگونه با مخالفان به درستی بحث کرده است، از یافتن همسری که به او اعتماد به نفس می‌دهد اظهار شادی می‌کند، در مورد اخبار سیاسی و روزنامه‌ها نظر می‌دهد، با میل و رضایت برای همسرش بلند روزنامه می‌خواند به‌طوری‌که تماس زن با فرهنگ نمی‌تواند مستقل باشد» [1997, p. 483]. بنسناک ادامه می‌دهد که نقش‌های جنسیتی در این نمایش تغییر شکل داده‌اند. آنچه باید از نظر سنتی باشد موقعیت وینی در انتظار، ملازمت، خزیدن در حاشیه‌ی مرکز است، اما واقعیت درون نمایش به ویلی انتقال داده شده است [1992, p. 180]. به هر حال ویلی با دستورات وینی محزون نمی‌شود. او نسبت به آن‌ها مصون است. وینی به تکرار برای داشتن توجه او لابه می‌کند، توجه‌ایی که ویلی به ندرت به او دارد و

از ویلی عزیز بیچاره‌اش عذرخواهی می‌کند [Beckett, 2006, p. 139] و به او اجازه‌ی نادیده گرفتن خودش را می‌دهد. ویلی زمانی که تواضع به خرج می‌دهد به وینی گوش می‌دهد و با او صحبت می‌کند و وینی اطمینان مجدد و موافقت دائمی را جستجو می‌کند و با حق‌شناسی هر اراجیفی را که ویلی به سمت او پرتاب می‌کند دریافت می‌دارد و از آن‌ها به عنوان سوخت استفاده می‌کند تا سفرش را در کنار او طولانی کند. وینی به ازدواج خود و به این متن آویزان است و شادی خودش را چه از طریق عادت‌ها یا حس وظیفه یا چه از طریق تمایلات واقعی درخواست می‌کند و از شوهرش می‌خواهد او هم همین کار را انجام بدهد، چراکه فکر می‌کند جاذبه‌ی زمین، قدرت بی‌چون و چرای خود را برای هر دوی آن‌ها از دست می‌دهد: «ویلی، تا حالا به چیزی چسبیدی؟» [p. 152]. چه ازدواج وینی موفق بوده باشد یا خیر، هر روز برایش روز خوشی خواهد بود. شاید او باید خودش را عاری از مکان و هدف بداند، اما تراژدی این‌جاست که هدف و مکان وینی نهایتاً نابودی او است. برای وینی که سخن‌گویی است برای عصر خود، زن شدن چشم‌پوشی از برتری مستقل و خودمختار و کاملاً جذب متن فرهنگی شدن تا تلفیق با زمین در وجود، در شوهرش و تا نابودی است. یانگ می‌نویسد، در حالی که ما ذاتن موجودات سوپژکتیوی هستیم، تنشی بین برتری و وجود هست که زنانگی را شکل می‌دهد: «در حالی که موجودیت بدنی زنانه، برتری و آشکارگی برای جهان است، با این حال یک برتری مبهم و همزمان مملو از وجود است» [2005, p. 36]. همان‌گونه که می‌بینیم، برتری وینی با وجود هم‌پوشانی دارد [Young, 2005, p. 36] چنان‌چه مسئولیت‌های ازدواجی، آزادی او را می‌گیرد. در نهایت وینی خفه شده است چراکه وجود هم‌پوشانی می‌شود و تماماً او را جذب می‌کند. زمانی که در پایان نمایش ویلی کاملاً ظاهر می‌شود و تشخیص می‌دهیم که او برخلاف وینی برای ترک سوراخش در تمام مدت آزادی داشته است [Beckett, 2006, p. 166] پی می‌بریم که شاید ویلی به دنبال پناه در این وجود باشد در موقعیتی که همسرش خلق کرده است چنان‌چه به گفته‌ی بووار شوهرها و کودکان ولگرد چنین کاری می‌کنند [1997, p. 475]. تا این لحظه از نمایش، ما تنها بخش‌هایی از بدن ویلی را می‌دیدیم مثلاً پشت سرش در حالی که روزنامه می‌خواند یا یک بازوی در حال کار، اما درحالی که نمایش به انتها نزدیک می‌شود خود را اگرچه با کمی تفاوت اما نشان می‌دهد. او همچنین به سختی در نقش فرهنگی جنسیتی و طراحی شده‌اش قرار گرفته است. حتی با این پایان تلخ، وینی مطمئن نیست که آیا ویلی، بی‌مهر به سمت او می‌آید یا به دلایلی دیگر و مبرم‌تر. در حالی که وینی امیدوار است که شوهرش سرانجام در آشیانه‌ایی که ساخته است به او بپیوندد می‌پرسد: «ویلی، این منم که تو دنبالش هستی یا چیز دیگری است؟» [p. 167]. وقتی ویلی از کنار تپه بالا می‌رود مشخص می‌شود که او برخلاف وینی در پایان دادن به رنج‌هایش در شرایط خود آزاد است، در حالی که او به سمت همسرش می‌رود تا او را ببوسد یا به سمت پایانی قطعی‌تر برای پیوستن به رنج می‌رود و مانند هفت‌تیر خوش‌دستی که در تمام پرده‌ی دوم در دید وینی بود، نامشخص و تیره است، برای ما شکی نیست که یک زن کاملاً تسلیم بی‌حرکتی و به شکلی ضعیف با زمین یکی شده است. سرنوشت نامعلوم او پس از پرده‌ی نهایی توسط نگهبان مرداش تصمیم‌گیری می‌شود.

برایدان، اگزستانسیالیست و اغلب ساختار شدیداً زن‌گریز زن [1993, p. 7] را در آثار اولیه‌ی بکت تشخیص می‌دهد، اما او به تدریج به دنبال فرسایش موضوع جنسیتی اگزستانسیال از آثار خود است و حتی بیان می‌دارد که مطالعات جنسیتی برای تقویت قالب آهنی مردسالاری [p. 119] و ترویج مولریتی (قطب‌ها، ماهیت‌ها و ایده‌آل‌های معین و به شدت ساختاری) در تعیین هویت ما از کلیشه‌های زنانه است. من معتقدم برای آنجا که مدعی عمل‌گرایی فرد می‌شود از مطالعه‌ی زنان بکت اجتناب می‌کند (شاید در تلاش برای تطهیر نویسنده از زن‌گریزی) چراکه بی‌طرفی دلوزی در خصوص قطب‌های جنسیتی را می‌توان در تحول آثارش تشخیص داد به ویژه در جایی که توجه خود را به نوشتن درباره‌ی تاتر معطوف می‌سازد. برایدان به صورت قابل درکی کاراکترهای زنانه‌ی بکت را مطابق با اساس آثار خود بررسی می‌کند، آثاری که در خصوص آثار اولیه‌ی بکت می‌باشند. آثاری که در آن‌ها بیولوژی زنانه تا حد زیادی با جنبه‌ی تجاوز شرح داده می‌شود و زنان به صورت سوکوبی (روح خبیث ماده که با مردان خواب هم آغوش می‌شد) جسمانی به تصویر کشیده می‌شوند و بعد از آن درام و آثاری که مردان و زنان در آن‌ها بایست از شیفتگی با انگیزش‌های شهوانی گاهی با پرهیزگاری همراه با افزایش سن و فرتوتی یا با کناره‌گیری از واقعیتی سخت رها شوند و برایدان در کتاب خود یک فصل را به «مادر» اختصاص می‌دهد یعنی آرکی‌تایپ بکتی با مزیت برابری، اما نگرانی ابتدایی او در این خصوص است که بکت متعهد به آزمایش‌های پیاپی در حوزه‌ی جنسیتی می‌شود [p. 118]. کاراکترها، مزد و زن، همه در یک صحنه‌ی معین در سرتاسر مجموعه آثار بکت تکامل می‌یابند و همچون هویت‌هایی اثیری و سیال، مرزهایی بین حضور و غیاب، سوپژه و ابژه بودن، خود و دیگری، مناظری مه‌آلود هستند. همه‌ی کاراکترها (به جز در اثر آخر و معروف بکت به اسم چهارگانه) برای بکت دارای جنسیت هستند و جنسیت برای درک بخش‌های آگاه ضروری است، بخش‌هایی که او به ما عرضه می‌دارد. حتی اگر دوگانگی مردانه زنانه حقیقتاً هم تراز شدن با ذهن و بدن را متوقف سازد همان طور که ما از آثار اخیر بکت به آن می‌رسیم، باز هم تعداد بسیار زیادی از کلیشه‌ها یا آرکی‌تایپ‌های زنانه و اقرار به ذره‌بینی جنسیتی در هر جایی در مجموعه‌ی کتاب‌ها باقی می‌مانند. در کل، وینی تا حد زیادی ریشه در موقعیت تاریخی اجتماعی خود دارد و باید توجه کرد که او به عنوان نمونه و سرمشقی از زنان قبل از این اثر بکت مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

من نمی‌خواهم مولریتی‌های جنسی را در خوانش‌م از روزهای خوشی بکت تقویت کنم، اما تشخیص می‌دهم که تفاوت جنسی برای درک کاراکترهای موجود درست و صحیح است چراکه مرد و زن از فردی به فرد دیگر تقلیل‌ناپذیر هستند: «آن‌ها نمی‌توانند جانشین یکدیگر شوند، نه به دلیل کمیتی بلکه از لحاظ تفاوت در موجودیت و هستی یعنی می‌توان گفت تفاوت کیفیتی» [Irigaray, 2008, p. 75]. برایدان در قلع و قمع ظاهری جنسیت در تحلیل‌هایش از آثار بکت شاید به دلیل تلاش در جداسازی نویسنده از زن‌گریزی اولیه و جداسازی کاراکترهای اخیرتر از هویت‌های جنسیتی‌شان ناکام می‌ماند. دلوز می‌نویسد: «محدود و منحصر کردن فردی به چنین مولاری یا سوپژه‌ای خطرناک است، سوپژه‌ای که بدون خشک کردن یک چشمه یا متوقف کردن یک جریان، کاربرد و عملکرد ندارد» [2003, 321]. بنابراین راه‌حل میانه‌ایی بین رجزخوانی کلیشه‌های جنسیتی و تلاش در اثبات بلاتکلیفی جنسی در آثار بکت وجود دارد. به نظر من

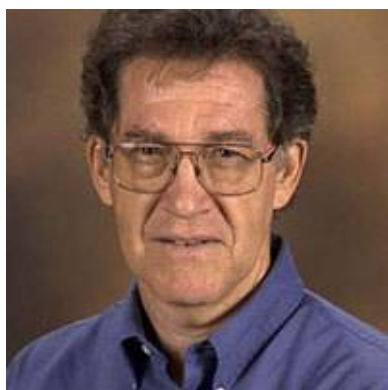
نادیده گرفتن توجه به چنین روش‌هایی که در آن‌ها جنس و نوع یعنی لنزی که از طریق آن موقعیت ما در جهان مورد بررسی قرار می‌گیرد و تجربه‌ی بشری را شکل می‌دهد می‌تواند تنها نیمی از داستان مگوی حال حاضر را بیان کند و تلاش می‌کند تا از موضوعات جنسی به ادغام و شبیه‌سازی زن و مرد عدول کند.

منابع

1. Ahmed, S. (2010). *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.
2. Appignanesi, L. (2005, June 10). Did Simone de Beauvoir's open 'marriage' make her happy?
3. *The Guardian*. Retrieved from
4. <http://www.theguardian.com/world/2005/jun/10/gender.politicsphilosophyandsociety>
5. Beauvoir, S. de. (1997). *The Second Sex* (H. M. Parshley, Trans.). London: Vintage Books.
6. Beckett, S. (1995). *Assumption*. In S. E. Gontarski (Ed.), *The Complete Short Prose: 1929-1989* (pp. 3-7). New York: Grove Press.
7. Beckett, S. (2000). *First Love and Other Novellas*. London: Penguin.
8. Beckett, S. (2006). *Happy Days*. In *The Complete Dramatic Works* (pp. 135-168). London: Faber
9. and Faber.
10. Benstock, S. (1992). The Transformational Grammar of Gender in Beckett's Dramas. In L. Ben-
11. Zvi (Ed.), *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives* (pp. 172-186).
12. Urbana: University of Illinois Press.
13. Ben-Zvi, L. (Ed.). (1992). *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*. Urbana: University of Illinois Press.
14. Brienza, S. (1992). Clods, Whores, and Bitches: Mysogyny in Beckett's Early Fiction. In L. Ben-
15. Zvi (Ed.), *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives* (pp. 91-105).
16. Urbana: University of Illinois Press.
17. Bryden, M. (1993). *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama*. Hampshire: Macmillan.
18. Clapp, S. (2014, February 9). Bring on the Odd Couples. *The Observer*, p. 31.
19. Deleuze, G., & Guattari, F. (2013). *A Thousand Plateaus*. (B. Massumi, Trans.). London:

22. Bloomsbury.
23. Esslin, M. (2001). *The Theatre of the Absurd*. London: Methuen.
24. Friedan, B. (2010). *The Feminine Mystique*. London: Penguin.
25. Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
26. University Press.
27. Hennessy, S. (2015). *Beckett and Being: A Phenomenological Ontology* (Unpublished doctoral thesis). Loughborough University, Loughborough.
28. Irigaray, L. (2008). *Conversations*. London: Continuum.
29. Knowlson, J. (1997). *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury.
30. Maude, U. (2010). *Beckett, Technology and the Body*. Cambridge: Cambridge University Press.
31. McMullan, A. (2012). *Performing Embodiment in Samuel Beckett's Drama*. London: Routledge.
32. Sartre, J.P. (2009). *Being and Nothingness*. (H. E. Barnes, Trans.). London: Routledge.
33. Simons, M. A. (2004). Introduction. In M. A. Simons (Ed.), *Simone de Beauvoir: Philosophical Writings* (pp. 1-12). Urbana: University of Illinois Press.
34. Young, I. M. (2005). *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press





فانتزی‌های سطح بالا و سطح پایین از

بازشناسی فمینیستی اسطوره

نویسنده: پاتریک دی مورفی [Patrick.D.Murphy]

برگردان: صفورا هاشمی چالستری

«این تکه‌هایی که در برابر تباهی خود آورده‌ام» رویکرد تی.اس.الیوت [T.S.Eliot] و بسیاری دیگر از مدرنیست‌ها در استفاده از اسطوره در شعر است. با این حال، در بسیاری از شعرهای معاصر این‌گونه نیست. تفاوت به ویژه با مشاهده‌ی اسطوره یا «بازشناسی اسطوره» در بین شاعران فمینیست آمریکای شمالی مانند اورسولا لو گوین [Ursula La Guin]، دنیس لورتوف [Denise Levertov]، آدرین ریچ [Adrienne Rich]، ماریل روکایزر [Muriel Rukeyser] و آن استنفورد [Ann Stanford] به خوبی نشان داده شده است. بازشناسی اسطوره شامل استفاده از موقعیت‌های سطح بالا و سطح پایین فانتزی است. به عبارت دیگر، موقعیت‌هایی که در دنیای قابل تشخیص قرار دارند اما از جنبه‌های خارق‌العاده و خیالی متشکل از وهمی و عجیب، مردد یا شگفت‌انگیز، پیچیده هستند (رجوع کنید به مورفی، «اسطوره» ۹۳-۲۹۱)؛ یا موقعیت‌هایی که دنیای ثانویه یا جایگزین را خلق کرده و یا با نوآوری، شاعر آن‌ها را ایجاد می‌کند و یا قبلاً توسط ادبیات ارائه شده‌اند. چنین موقعیت‌های خارق‌العاده‌ای تضاد ایجاد می‌کنند و یا فضای آزاد را برای ارائه‌ی انتقاد یا دیدگاه فمینیستی از جهان واقعی ایجاد شده به واسطه‌ی اجماع فرهنگی تحمیل شده توسط مردسالاری به وجود می‌آورند. آن‌ها همچنین قادر به القاء میراث اسطوره‌ای جایگزین برای رقابت با میراث فرهنگی دریافت شده در ذهن خواننده و فراهم آوردن پایه‌ای برای آثار شعری دیگر هستند. این میراث جایگزین غالباً مبتنی بر نظریه‌های پرستش الهه‌های پیشا-مردسالاری در فرهنگ‌های زن‌سالار [مادرسالار؛ در جوامع زن‌سالار خانواده‌ها توسط زنان اداره می‌شوند و اصل و نسب از مادران به فرزندان منتقل می‌شود] است؛ یا همان‌طور که ماری دیشازر [Mary K.DeShazer] می‌گوید، «زنان شاعر اغلب به دنبال ریشه‌های گم‌شده‌ی خود می‌گردند یعنی میراث مادرسالارانه و اسطوره‌ای که انرژی خلاقانه آن‌ها از آن نشأت می‌گیرد» (۳۸).

از همان روزهای ابتدایی که هیلدا دولیتل [Hilda Doolittle]، یکی از ایمانیست‌های مبتکر در میانه‌ی مدرنیسم فاخر از نظر زیبایی‌شناختی و فردی و تحت سلطه‌ی مرد، تلاش می‌کرد تا برداشت جدیدی از اساطیر کلاسیک داشته باشد، زنان شاعر نقش اصلی را در اسطوره‌شناسی معاصر ایفا کردند. اما باید توجه داشت که این اسطوره‌شناسی با هر دو شکل سنتی و مدرنیستی متفاوت است. کارهای معاصر، به ویژه توسط زنان شاعر، اسطوره‌پردازی تجدیدنظرطلبانه است. همان‌طور که آلیشیا اشتریکر [Alicia Ostriker]

آن را تعریف می‌کند، «شاعر به صورت هم‌زمان اسطوره یا داستان قبلی را تجزیه کرده و داستان جدیدی را می‌سازد که به جای حذف خود، شامل خودش می‌شود» (۷۲). من می‌خواهم این را اصلاح کنم و بگویم که این مفهوم تجدیدنظر یا بازنگری باید شامل نمادها، مکان‌ها و اصطلاحات اسطوره‌ای مانند هنج [بناهای باستانی و پیشاتاریخی که به صورت دایره از سنگ‌های بزرگ و یا چوب به صورت قائم چیده شده‌اند] و همچنین داستان‌های اسطوره‌ای باشد و شاعران زن و مرد هر دو می‌توانند در بازنگری و بازنویسی اسطوره مشارکت کنند، بازنویسی‌ایی که برانداز کلیشه‌های مردسالار است (رجوع کنید به مورفی، «جنسیت سیاره»). اکثریت قریب به اتفاق بازنشاسی اسطوره‌ای که توسط زنان و برخی از مردان انجام می‌شود، فمینیستی است و فمینیست در اینجا به اثری اشاره دارد که خواه خودآگاهانه توسط نظریه‌ی فمینیستی هدایت شود یا نه و یا در مبارزه با ستم جنسیتی نقش دارد. از این نظر این قضاوتی مبتنی بر پاسخ خواننده است که شعر را با توجه به تأثیر آن در جهان تعریف می‌کند نه اینکه نقش فرهنگی آن را با توجه به قصد یا خودآگاهی نویسنده تعریف کند. باید اضافه کنم که بیشتر این بازنشاسی اسطوره‌ای خودآگاهانه و عمداً فمینیستی است، اگرچه تعریف فمینیسم در بین نویسندگان متفاوت است.

- اشعاری از روکایزر [Rukeyser]، لوورتوف [Levertov]، ریچ [Rich] و لی‌گوین [Le Guin]

«شعر همچون نقاب» آغازگر کتاب «سرعت تاریکی» ماریل روکایزر [Muriel Rukeyser] است. در این قطعه، با عنوان فرعی اورفئوس، شاعر به اولین نوشته خود در شعر با این نام حمله می‌کند، زیرا منعکس‌کننده‌ی تأثیر اسطوره‌های سنتی مردسالار و سرکوب ملازم زن به عنوان سوژه است؛ زمانی که درباره‌ی اموری در آن شعر می‌نویسد، «این خودم بودم، شکافته شده، ناتوان از سخن گفتن، در تبعید خودم بودم» (سرعت ۳). همان طور که راشل بلاو دوپلسیس [Rachel Blau Duplessis] بیان می‌دارد:

بنابراین کاربرد قدیمی او از افسانه، دسترسی او به خودش را کم‌رنگ می‌کند. افسانه‌ی اورفئوس، نقابی بود که اکنون باید حذف شود، پس او در پایان شعر عهد می‌بندد: «دیگر هیچ نقابی! دیگر افسانه‌ای نیست!». اما در حالیکه عهد او به‌ویژه و به شکل قابل درکی ضد اسطوره‌ای است، این امتناع عملی توانمندانه است و برای اولین بار، اسطوره‌ی زنده است. (۲۹۳)

این بدان معناست که برای اولین بار، شاعر احساس آزادانه‌ای می‌کند تا اسطوره‌ها را بازنویسی کرده و خود و تجربه زنان را بنویسد. «شعر همچون نقاب» در پایان می‌گوید: «اکنون، برای اولین بار، خدا دست خود را بلند می‌کند/ قطعات متلاشی با موسیقی خاص خود به من می‌پیوندند» (سرعت ۳). او اسطوره‌ی پدرسالاری را به منظور بیان قدرت خود در اجرای پوئسیس بازنویسی به خود اختصاص داده است.

اگرچه «شعر همچون نقاب» ممکن است تجربه دستیابی به موفقیت فکری روکایزر را ارائه دهد که در آن او خودآگاهانه خود را قادر می‌سازد تا اسطوره‌ها را برای بازنویسی زنان، بازنویسی کند، اما او حداقل یک دهه قبل در «تولد ونوس» (۱۹۵۸) این روند را آغاز کرده بود. در حالی که در اکثر شعرهای بازنویسی شده از

شخصیت زن به عنوان راوی اول شخص استفاده می‌شود، روکایزر این اسطوره را از دیدگاه سوم شخص با افسانه‌ایی که کاملاً زنانه است ارائه می‌دهد. این تغییر دیدگاه با تأکید در این شعر پیش‌زمینه است: «قیام در/ اختلاط آب‌ها/ نه آنطور که آن مرد او را دید...// // جز صدایی مهیب در/ موج‌های عظیم سرنگونی پدر» (۱۶۱). از نظر خود روکایزر، ونوس به میوز [الهه‌ی شعر و موسیقی] و الهه‌ی امید تبدیل می‌شود، امید به آن‌چه که او آن را زمینی بایر و یک‌نواخت همچون «روزهای خوشی» آمریکایی می‌داند، آمریکایی که بر پایه‌ی جنگ‌های گذشته، خودکشی‌ها و سیمان ساخته شده و در «بدن آگاهی» به تصویر کشیده شده است (کتابی که در اصل «تولد ونوس» از آن برخاسته است).

اما در بیشتر موارد، برای روکایزر و همچنین دیگران، بازشناسی اسطوره، نشانه‌ی ورود به اسطوره‌شناسی به عنوان عملی لیبرالی نیست. مانند روند حل و فصل مناقشات یا حفاظت از میوز در برابر سنت شعری مردسالاری که ممکن است در خدمت شاعر زن باشد یا برای کاستن از تصور میوزی خارجی، شعر دارای بازشناسی اسطوره ممکن است شاعر را از اشباح مردسالار و سرکوب خود رها کند تا بتواند او را متعهد به پوئسیسی نو کند. با این حال، این پوئسیس نو نیازی به افسانه‌پردازی تجدیدنظرطلبانه ندارد. در مورد روکایزر، این به معنای آغاز دوره‌ای از اشعار تعریف شده به نام «زندگی» بود، تجسم قهرمانان زن و مردی که می‌توانند سنتی قهرمانانه و جایگزین را برای مردم آمریکا میسر سازند (رجوع کنید به دوپلسیز، ۲۸۸). اما همچنین این بدان معنا است که هر از چندگاهی روکایزر برای متریال شاعرانه ناگزیر برای بازنگری و نه بازگویی ساده به افسانه بازگشته است. به عنوان مثال در شعری در اواخر دهه‌ی ۷۰ به نام «افسانه»، او داستان ادیپوس و ابوالهول را از دیدگاه فمینیستی درباره‌ی ابوالهول می‌نویسد (نقل شده در گنبار، ۳۰۱).

دنیس لوورتوف [Denise Levertov] شاعری است که در بسیاری از علائق موضوعی روکایزر، به‌ویژه مخالفت با جنگ و تغییر موقعیت زنان در فرهنگ آمریکایی سهیم است. او به‌ویژه نمونه‌ی خوبی از زنی شاعر است که با اسطوره‌ی میوز و نقش منحصر به فرد الهام مردانه‌اش در سنت ادبی انگلیسی آمریکایی مبارزه می‌کند. لوورتوف در «چاه» به‌گونه‌ای آغاز می‌کند که گویی یک فانتزی سطح بالای رمانتیک با توصیفی کلی و مبهم از میوز دوشیزه را که از چشمه‌ای آب می‌کشد ارائه می‌دهد، اما بعد آن را با سطرهایی که در ادامه می‌آیند ارائه می‌دهد:

چهره‌اش

چهره‌ی بازیگری جوان

در نقش بانو آن سالیوان

او که هجی می‌کند

کلمه‌ی آب را

بر کف دست هلن کلر



و درهای جهان را

باز می‌کند. (۴۰)

لوورتوف از نماد سنتی و زنانه‌ی آب برای پیوند دادن دو واقعه، یکی تاریخی و دیگری خیالی استفاده می‌کند، این واقعه که زنی هدیه‌ی زبان را با زن دیگری به اشتراک می‌گذارد. لوورتوف با فانتزایی در سطح پایین از این واقعه‌ی تاریخی قادر است بر رابطه‌ی طبیعی بین میوز زن و شاعر زن بدون مفهوم فرعی جنسی که از لحاظ تاریخی برای تعریف رابطه‌ی میوز و شاعر مرد به عنوان رابطه‌ی ناهمگن استفاده شده است و به واسطه‌ی مفهوم میوز و شاعر زن به عنوان رابطه‌ی تابو و ناهمگن تاکید کند. همان طور که دیشازر [DeShazer] بیان می‌کند:

به نظر می‌رسد میوز زن برای زن شاعر مدرن از طریق اسطوره‌شناسی، منبع استعاری مهمی از انرژی تخیل را ارائه می‌دهد... اگر زن بخواهد از نقش خود به عنوان میوز فراتر رود و نقش شاعر، خالق قدرت‌مند و در عین حال وابسته به خود را بپذیرد باید در این افسانه‌های مردانه تجدیدنظر کند و داستان‌ها و استعاره‌های درست از تجربه زنانه‌ی خود را جایگزین آن‌ها کند. او با استناد به یک میوز زنانه و قدرتمند ... جغرافیای روان‌شناختی کاملاً جدیدی از تخیل ادبی زنان را تعریف می‌کند. (۴۴)

اما لورتوف هنوز به بازنویسی در افسانه میوز راضی نیست. لورتوف در «تصویرگری» منبع میوز را مانند شعرهای اولیه‌اش که به این امر اشاره دارند نه خارجی و نه متعالی می‌داند، بلکه این منبع را داخلی می‌داند: بینشی که از حافظه تولید می‌شود. این بازتعریف درونی و خارجی از میوز، هر ایده‌آلیسم متافیزیکی و استعلایی را که قدرت را برای پوئسیسی خارج از فرد ایجاد می‌کند نفی کرده و خلاقیت درونی و خودمحرک شاعر زن را تأیید می‌کند. لورتوف «تصویر» را این‌گونه به پایان می‌رساند: «جهت‌های اشتباه، نمادهای فراموش شده / همگی سفر روح را به یک مکان می‌سانند / از مبدا، یک چاه / زیر دریاچه‌ای که میوز آن‌جا قدم می‌زند» (۴۲). در حالی که منشأ بینش میوز، حافظه فردی است، لورتوف بیان می‌کند که این حافظه، آگاهی شخصی بنا بر گفته‌ی فروید نیست، بلکه خاطره‌ای است که از تجربیات فردی ناشی شده و توسط ناخودآگاه جمعی پایه‌ریزی و معنادار می‌شود، خاطره‌ای که تلویحاً زن است. این تصور از میوز به عنوان منبع الهام داخلی، چه از آگاهی فردی و چه از ناخودآگاه جمعی زنان، در «آوازی برای ایشتار» تقویت می‌شود، جایی که «ماه، بذری است» و «من یک خوک و یک شاعر // آن هنگام که او لب‌های سفید خود را برای بلعیدن من باز می‌کند، من هم لب‌های او را گاز می‌گیرم» (۷۵).

تجسم تغییر میوز از سوی لورتوف نه تنها بسط مفهوم‌پردازی خود از زن به عنوان شاعر نشان می‌دهد، بلکه همچنین الگوهای کهن‌الگویی غیر پدرسالار را منعکس می‌کند که به شدت در توسعه بازشناسی اسطوره به کار می‌روند. و باز هم به نقل از دیشایزر:

تحلیل‌گر یونگی، وون فرانز [M.L. Von Franz] برای هر دو جنس اظهار می‌دارد که قدرتمندترین نماد تمامیت و ادغام انسان، خود اصیل او است... انسان در خواب معمولاً این خود منسجم را به‌عنوان نگهبانی از نوع مردانه، یک گورو [معلم مذهبی] یا یک انسان خردمند نشان می‌دهد. اما «در رویاهای یک زن، این مرکز معمولاً به‌عنوان چهره‌ی یک زن برتر - یک کاهن، جادوگر، مادر زمین، یا الهه طبیعت و عشق مجسم می‌شود». همان‌طور که فرانز بیشتر توضیح می‌دهد، چنین الهه‌ای اغلب به شکل پیرزن خردمند یا دختران جوان با استعداد فوق‌العاده طبیعی ظاهر می‌شود. (۳۴-۳۵)

از نظر لورتوف، میوز به شکل دختری جوان و با استعداد آغاز و سپس به الهه‌ای عاقل، اما خطرناک تبدیل شد. اما برخلاف تصور سنتی مرد از رابطه میوز و شاعر در مورد پذیرش منفعل، جنسیت یا ازدواج، لورتوف رابطه را به شکل مبارزه‌ای شاد بین دو زن با برابری نزدیک بازنویسی می‌کند. می‌توان تحول مهم دیگری در این دگردیسی میوز از دختر جوان با استعداد به الهه تاریک را مشاهده کرد: رد تصویری فرشته‌ای، جسور و در عین حال باکره از میوز زنانه که اغلب توسط شاعر مرد تصویر می‌شود. این تجسم که از تقابل بین نور و تاریکی، الهام بخش و بلعنده، فرشته‌ای و اهریمنی است، به صراحت از نظر رشد خود شاعر زن به‌عنوان یک هنرمند در شعر «بال‌ها» نوشته‌ی لورتوف آمده است. این شعر، گوینده را دارای قوزی توصیف می‌کند که زن نمی‌تواند آن را ببیند و آن مرد مذکور آن را «قدرت سیاه // قدرتی معاند» توصیف کرده است (۱۶۱). اما زن تفسیر وی از آن را زیر سوال می‌برد و می‌پرسد «اگر در هوا رها شود / به منبع سفید // نور تبدیل شود چه؟» (۱۶۲) از نظر مرد قدرت بالقوه زن به‌عنوان یک شاعر، به‌عنوان سوژه‌ای مولف در نوع خود، و نه ابژه‌ی سخن گفتن یک شاعر مرد، «تاخوشایند و معاند» است، اما زن مولف قدرت بالقوه خود را می‌بیند. و زن در دام دوئالیسم باکره / فاحشه نمی‌افتد. لورتوف شعر را با این سوال باز می‌کند که: «آیا می‌توانم با یک بال پرواز کنم // بال سفید؟» (۱۶۲) پاسخ حتی اگر مرد بخواهد آن را انکار کند واضح است.

مانند لورتوف، آدرین ریچ [Adrienne Rich] نیز بعضاً در بخشی از شعرهای فمینیستی خود از بازشناسی اسطوره استفاده کرده است، بخشی از آن برای حل مسئله‌ی میوز برای یک شاعر زن و در بخشی دیگر برای اسطوره‌ای خلاق و ضد مرد سالاری. در این‌جا می‌خواهم فقط به چند شعر از «غواصی در لاشه‌ی کشتی» بپردازم. خلاقیت فی‌نفسه بازنویسی اسطوره نیست، بلکه شعری است که ضرورت چنین بازنگری را از طریق سکانشی کوتاه، رویایی یا فانتزی بیان می‌کند. بخش اول فراروایتی را ارائه می‌دهد، داستان خود شاعر که تلاش می‌کند آینده‌ای نو برای زنان تجسم کرده و بنویسد: «برای درک فردایی مهیج / از هر چوب‌کبریتی در آشپزخانه» (۱۱). قسمت دوم ارتباط بین ما و آن‌ها، بین مردی که در اتاق کناری خوابیده است و زنان شاعر و عاشقی که بیدارند و صحبت می‌کنند برقرار می‌کند. در سطر اول زنان در بینش اسطوره‌ای مردسالاری گرفتار شده‌اند: «ما رویاهای او هستیم / ما سر و سینه زنان را داریم / بدن پرندگان قربانی را» (۱۱). اما در سطر دوم، یک جراح مغز و اعصاب زن وارد اتاق مرد می‌شود «و شروع به تشریح مغز او می‌کند» (۱۲). کسب نقشی مردانه توسط زن به‌صورت سنتی به موازات کاوش در مغز مرد است که می‌تواند نه تنها الگوهای جدیدی از رفتار و روابط قدرت بین زن و مرد را به وجود آورد، بلکه زنان را قادر می‌سازد تا

مسیره‌های جدیدی را برای آینده جستجو کنند. ریچ، در پایان سطر میانی از زبان جراح مغز و اعصاب بیان می‌کند: «زن هیچ کدام از ما نیست / ممکن است باشد». و در سطر آخر اعلام می‌کند که «در خارج از چارچوب رویای مرد، ما از تپه سر می‌خوریم / دست در دست» (۱۲).

«ما» حفظ ایدئولوژیکی قدرت مرد را با رویای آن‌ها به عنوان «دیگری»، به عنوان جانوران اسطوره‌ای، شکسته است و از این نظر شاعر قادر است رویای جایگزین رابطه‌ی زن با زن را کشف کند. اما این توانایی برای شکستن رویای مردانه به صورت ضمنی نه تنها به فرض نقش‌های اجتماعی جدید بلکه به توانایی شاعر معرفی شده در قسمت اول در نوشتن زندگی خود و تصور آینده‌ای جدید برای زنان بستگی دارد، «تصور وجود / از چیزی که خلق نشده / این شعر / زندگی ما» (۱۱). همان طور که دشازر [Deshazer] به نقل از ریچ اشاره می‌کند، «هنگامی که زنی به دنبال صدا و موضعی شاعرانه است» با تصویر زن در کتاب‌های نوشته شده توسط مردان روبه‌رو می‌شود... اما دقیقاً آنچه که او می‌یابد این است که خود موجودی جذب شده، متغیر، متحیر و گاه الهام گرفته است که پشت میز می‌نشیند و سعی می‌کند کلمات را کنار هم بچیند» (۲۶). شاعر زن به جای اینکه بتواند این شخص را پیدا کند، باید او را در داستان بنویسد، به این ترتیب «داستان‌های قدیمی به واسطه‌ی دانش زن از تجربه زن تغییر می‌کند، کاملاً تغییر می‌کند، به طوری که دیگر نمی‌تواند پایه‌های فانتزی جمعی مردانه باشد» (اشتریکر، ۷۳).

ریچ در «غواصی در لاشه کشتی» که عنوان اصلی کتاب است، مخاطبان بازنویسی اسطوره را مانند «خواب‌گرد گمشده‌ی نخستین و چهره‌ی غرق شده» این شعر بسط می‌دهد تا مردان را در بر بگیرد. زنان و مردان برای برقراری روابط جدید قدرت و عشق باید از اسطوره‌های قدیمی رها شده و اسطوره‌های جدیدی به آن‌ها داده شود. نخست، مولف نسخه مردسالارانه تاریخ را برای یافتن واقعیت رد می‌کند: «چیزی که من برای آن آمده‌ام: / لاشه‌ی کشتی و نه داستان لاشه‌ی کشتی / خود آن چیز و نه اسطوره» (۲۳؛ گوبار ۳۱۳). او پس از یافتن «خود آن چیز» شروع به ساخت اسطوره جدیدی می‌کند که در آن بیگانگی دوگانه دیگری بودن طرد می‌شود. این حالت به صورت دو برابر زن‌آیش خود در سطر هشتم ظاهر شده و در آن شاعر تبدیل به پری دریایی و مردماهی می‌شود: «ما در بند فرو می‌رویم. / من زن هستم: من مرد هستم» (۲۴). هر دو در گذشته غرق شده‌اند، اما اکنون با بازگشت به مکان اولیه‌ی آمینوتیکی و رحم‌مانند «با حمل چاقو، دوربین / کتاب افسانه‌ها / که نام ما در آن‌ها وجود ندارد» دوباره متولد می‌شوند (۲۴). خود را آزاد کرده و سرانجام تصویری واقعی از اینکه چه کسی هستند را می‌بینند، نام این افراد جدید در «کتاب افسانه‌ها»ی قدیمی موجود نیست، زیرا آن‌ها نوعی بشریت هستند که یا هنوز وجود نداشته‌اند و یا در افسانه‌های سنتی آن ثبت نشده‌اند.

اینکه تصور این بشریت جدید بدون بازنگری و نقد اسطوره‌های قدیمی به سادگی با اسطوره‌شناسی جدید محقق نمی‌شود در «زندگی در غار» به وضوح ارائه شده است. ریچ در این شعر به شیوه‌ی ایده‌آل‌گرایانه‌ی افلاطونی «تمثیل غار» تجدیدنظر کرده و روشی را که مفهوم دیگری از قدرت مردسالاری بر آن بنیان نهاده شده است رمزنگاری می‌کند: زنان توسط مردان بدون هیچ‌گونه امکان تشکیل خود به عنوان سوژه متقابل، به عنوان چیزهای دیگر تصور می‌شوند: «هیچ‌کدام از آن‌ها، هیچ کس / مرا نمی‌بیند / آنطور که من آن‌ها را

می‌بینم» (۴۲). اگر این دیدن اتفاق بیفتد، شناخت دیگری به عنوان سوژه‌ی متقابل باید اسطوره‌های قدیمی را از بین ببرد. اما همان طور که اشتریکر [Ostriker] اذعان می‌کند، از آنجا که «نیاز به اسطوره از هر نوعی نمی‌تواند ریشه‌کن شود، پس بایست جایگزین شود» (۷۱).

بازنگری گسترده‌ی اورسولا گوین [Ursula Le Guin] درباره‌ی اسطوره در واقع با دیدگاه وسیع‌تری از گنجاندن زنان در اسطوره آغاز می‌شود. «دیگری» در انواع مفاهیم و دگرگونی‌هایش - زن، حیوان، زمین - با صدایی توأم با گنجایش، و به عنوان یک موضوع پرمعنی در شعرها و داستان‌های متعدد ترکیب می‌شود. کار او بیشتر بر روی زنان و بازنویسی فمینیستی متمرکز شده در طول زمان بسط می‌یابد. ریچ در شعر کار خود در زمینه‌ی اسطوره‌سازی تجدیدنظرطلبانه را با شعر «فرشتگان وحشی» در اولین کتاب چاپی خود با عنوان «آمفالوس / کوه سنت هلنز» (چاپ مجدد در گل‌های بوفالو) آغاز کرد. این شعر دارای فانتزی سطح پایینی است که در اسطوره‌شناسی شرکت می‌کند و در آن اسطوره‌های سنتی فقط احیا نمی‌شوند، همان طور که در شعرهای دیگر در فرشتگان وحشی مانند «داززی» این‌گونه است، بلکه یک سنت اسطوره‌ای جدید را وارد می‌کند. در اینجا این یک اسطوره‌ی شامانیستی [شمن‌باوری یا شمنیسم؛ نام یک رشته باورهای سنتی در برخی اقوام است که در دوران پیش از تاریخ در سراسر جهان وجود داشته‌اند] و تائوئیست‌گرا [فلسفه‌ی تائو؛ دینی منسوب به لائوتسه فیلسوف چینی که بر اداره‌ی مملکت بدون وجود دولت مبتنی است] است که استون‌هنج [یادمان‌های پیشاتاریخی] سنتی را می‌گیرد و آن را به شکل زندگی در خدمت یک ایمان قرار داده و زمین، کوه و سنگ را به‌جای انسان در مرکز جهان قرار می‌دهد. این شعر به خودی خود تنها به مسیر اسطوره‌نویسی تجدید نظرگرایانه اشاره دارد و در «فرشتگان وحشی» تنها با شعر پایانی، «آواز تائو» تقویت می‌شود که نشان‌گر تعهد لو گووین به فلسفه تائو است.

به هر حال، ابعاد تجدیدنظر و بازنویسی این اسطوره‌شناسی در شعرهایی مانند «دانا ۴۶» و «کارماگنول از سی‌ام ماه ژوئن» بیشتر در «واژه‌های سخت» ذکر می‌شود. «دانا ۴۶» صریحاً با بازگرداندن داستان کلاسیک زئوس و دانا، بازنویسی فمینیستی را ایجاد می‌کند. لو گووین در ۴۶ سالگی وقتی دیگر خیلی جوان و زیبا نیست، دیدگاه دانا در مورد خدا ارائه می‌دهد. دانا هنوز هم با شور و اشتیاق لذت عشق جسمی را می‌خواهد، اما خدای پدرسالار او دیگر نخواهد آمد، زیرا او به‌صورتی شوونیستی به دنبال خوراکی جوان‌تر است. در «کارماگنول از سی‌ام ماه ژوئن» یک شعر با فانتزی در سطح پایین فمینیستی به دست می‌آید که در آن راوی ابتدا خود را به عنوان جادوگر و سپس به عنوان الهه در حال رقص بر روی سینه‌ی شیوا [پادشاه شیوا؛ یکی از بلندپایه‌ترین ایزدان آئین هندو] تصور می‌کند. این شعر آمیزه‌ای عجیب و غریب از گفتارها، گویش‌ها و تصاویری است که از آمریکای معاصر به پایان چرخه‌ی کالپای هندو تغییر یافته است و بیش از هر چیز از بازنویسی فمینیستی کلیشه‌ی «جادوگر» برای تبدیل آن به تصویری از قدرت استفاده می‌کند. این تصویر به قسمت هندو شعر منتقل می‌شود که در آن زن در حال رقصیدن روی سینه‌ی شیوا است و از نظر سنتی به شکل خود رقصنده چندگانه‌ی مسلح شده تصویر می‌شود و به ما نه تنها در هر دو شعر به عنوان موضوع گفتاری زن داده می‌شود، بلکه در شعر دوم سازگاری مثبت زن از کلیشه‌های منفی منسوب به مرد به نوعی توانمندسازی خود تبدیل می‌گردد.

لو گووین با اعتقاد به ضرورت اسطوره برای فرهنگ و درک اینکه اسطوره‌های قدیمی با حذف زنان به عنوان موضوعات گفتاری، ما را شکست‌خورده به تصویر کشیده‌اند، جدول شاعرانه خود را به عنوان بخشی از روند بسط اسطوره‌های جدید برای آینده درک کرده است. لو گووین در «دختران بوفالو» اظهار داشت که او برای بازنویسی فمینیستی در اسطوره، خودآگاهانه مشغول نوشتن شعرهای فانتزی است. او در این باره متذکر می‌شود که «اغلب اوقات بازنویسی و تجدیدنظر شامل تغییر ساده‌ای در دیدگاه‌ها است». ممکن است مفهوم دیدگاه در حال تغییر باشد، مجبور به تغییر شود یا تغییر کند تا واقعیت ما روایت شود» (۷۵). واقعیت چیزی نیست که ما فکر می‌کردیم بوده است و بنابراین «رنالیسم» قدیمی، اساطیر مردسالاری باید جایگزین شوند.

«دانا ۴۶» از کتاب «واژه‌های سخت» مثالی از چنین تغییر دیدگاه را ارائه می‌دهد، اما دیدگاه مولف به همان اندازه که در «تاجی از برگ بو» منتشر شده در گل‌های بوفالو آمده کاملاً زنانه نیست. در اینجا لو گووین دیدگاه دافنه [Daphne] را در مورد وجود او به شکل «درخت آپولو» ارائه می‌دهد. لو گووین به جای «درخت زیبا با برگ‌های براق گویی با رضایت و خوشی سر خود را تکان می‌دهد» نوشته‌ی «ادیت همیلتون» [Edith Hamilton] (۱۱۵) بر سرزنش دافنه نسبت به آپولو تأکید می‌کند:

حس انگشتان‌ام را در موهایش

دوست داشت

پس آن‌ها را می‌گرفت، تاج گلی از آن‌ها می‌بافت،

و در میدان رژه

و میدان مسابقات

می‌پوشیدش،

انگشتان در حال مرگ من

آغشته به بوی آشپزخانه

در اطراف اجاق‌های سوزان

در هم قفل شده‌اند،

او گاهی

استراحت می‌کند

مدتی با من

اما، گویی



با ادامه شعر درمی‌یابیم که دافنه از ترس بکارت از آپولو فرار نکرده است، بلکه به این دلیل فرار کرده است که «حال و حوصله‌ای ندارد». آپولو نتوانست علاقه‌ی او را برانگیزد زیرا «به‌جای خواست ملاقات، یک اراده داشت؛ / هیچ مرکزی جز خودش، خورشید». تجاوز جنسی، تجاوز جنسی است و دافنه هیچ‌یک از آن‌ها را نخواهد داشت، حتی از طرف یک خدا. این شعر با تأکید بر پیروزی نهایی وی پایان می‌یابد: «او می‌گوید که افتخار می‌کند/ تا انگشتان‌ام را قهوه‌ای و شکننده، گره خورده/ در موهای روشن سرش بپوشم. او می‌خواند// سکوت من بر سر آوازی تاج می‌گذارد» (۸۰). سوزان گوبار [Susan Gubar] متذکر شده است که «خواه او مظهر تمایل مردانه باشد یا نماد ترس مردانه، نماینده‌ی نیازهای وی یا قصاص او، زن اسطوره، شخص خودش نیست» (۳۰۱). در حالی که ممکن است دافنه در پاسخ به آپولو سکوت کند، لو گوین او را به عنوان یک موضوع پرمعنی، «شخص خودش» تبدیل کرده است که نه تنها در اسطوره گنجانده شده، بلکه از طریق صدای او نیز نسخه قدیمی آن اسطوره را کاملاً برانداز می‌کند. لازم به ذکر است که لو گوین این کار را در سراسر «دختران بوفالو» در هر دو نثر و شعر اجرا می‌کند و دیدگاه‌های مختلفی از موضوعات مهم و پرمعنا را که قبلاً ساکت شده بودند به واسطه‌ی «دیگری» به عنوان ابژه برای تدبر و تصاحب از طریق قدرت استثنایی ادراک مردسالارانه ارائه کرده است.

- چرخه‌ی اسطوره‌ای استنفورد

ما در مورد راکایزر، لورتوف، ریچ و لی گوین به دنبال اشعار فردی هستیم. این شعرها به خودی خود احتمالات گسترده‌ی این شیوه‌ی نوشتن را نشان نمی‌دهند. اشتراکیک استدلال می‌کند «از آنجا که هسته‌ی اصلی اسطوره‌سازی تجدیدنظرطلب برای زنان شاعر در چالش و اصلاح کلیشه‌های جنسیتی مجسم در اسطوره است، تجدیدنظرطلبی و بازنویسی در ساده‌ترین شکل خود شامل حملات ضربتی به تصاویر آشنا و کنوانسیون‌های اجتماعی و ادبی از آن‌ها حمایت می‌کند» (۷۳-۷۴). به عبارت دیگر، شعرهایی که تاکنون مورد مطالعه قرار گرفته‌اند می‌توانند به عنوان بخشی از جنگ چریکی سرعتی، ساده و کارآمد و بلافاصله و با قدرت تأثیرگذار باشند. اما صحبت از تجسم‌های شاعرانه‌ی آن در این سطح از مبارزه، به ضرر وسعت و اهمیت اسطوره‌سازی تجدیدنظرپذیر خواهد بود. آثار طولانی‌تری نوشته شده‌اند که فراتر از آشنایی‌زدایی و اجازه دادن به سخن ساکت پیشین است. چرخه‌ها و توالی‌ها تلاش کرده‌اند تا درگیر مبارزات متفاوتی شوند تا خواننده را در این دیدگاه اسطوره‌ای جدید غرق کنند. در اینجا فقط می‌توانیم به یک چرخه‌ی شعر، «زنان پرسئوس» [نام پرساووش از نام یونانی پرسئوس گرفته شده که در اساطیر یونانی قهرمانی است که مدوسا را کشت تا شاهزاده آندرو مدا را از چنگال هیولای دریایی به نام قیطس نجات دهد. پرساووش، پسر زئوس خدای خدایان و قهرمانی نیمه‌خدا نیمه‌انسان است] نوشته‌ی آن استنفورد [Ann Stanford] به عنوان نمونه‌ای از این آثار نگاهی بیندازیم.

عنوان چرخه‌ی استنفورد، موجود در «در هوای مدیترانه» نشان‌دهنده‌ی وضعیت عینی زنانی است که استنفورد درباره آن‌ها خواهد نوشت. این زنان، دانا، گرایا [سه خواهر سپید موی]، مدوسا و آندرومدا، نه به دلیل اعمال خود بلکه به دلیل تسهیل در صعود پرسئوس به قامت قهرمانی در افسانه‌ها ظاهر می‌شوند. تاکنون دیدگاه آن‌ها درباره‌ی پرسه و ماجراهایی که وی در آن نقش داشته است کنار گذاشته شده‌اند.

این چرخه به‌طور طبیعی با دانا، مادر پرسئوس که توسط پدرش در خانه‌ای مفرغی منزوی شده است شروع می‌شود، جایی که ممکن است تحت مراقبت قرار گرفته و از بارداری کودکی برای او جلوگیری شود، کودکی که وحی دلفی آن را پیشگویی کرده که کشته خواهد شد. قسمت اول این شعر شش بخشی با تأمل در زندانی بودن دانا آغاز می‌شود. زندگی او به حالت تعلیق درآمده است زیرا تابع اراده و آرزوی پدر است: «من اینجا / در هوای محبوس گرفتارم» (۳۳). او فقط می‌تواند فعالیت‌های جامعه را تصور کند: «غیر واقعی از این فاصله / حرکت در یک گلدان / عاشقانی که به یک‌دیگر تکیه می‌کنند / جهانی که در پی کار خود است» (۳۳). استنفورد همانند لو گوین بازنویسی اسطوره را با تغییر دیدگاه دانا آغاز کرده است و در اینجا او انتقاد از اساطیر مردسالار و عذرخواهان و ستایشگران اصلی آن را در طول تاریخ شعر انگلیسی شروع می‌کند. استنفورد با مقایسه دنیای خارجی که دانا فقط می‌تواند با تصاویر ایده‌آل «مانند گلدان» تصور کند، ایده‌آل‌سازی‌ها و عاشقانه‌سازی‌های ستم بر زنان را که عمده بازگو کردن اسطوره‌ها و تجلیل از فرهنگ یونان به ویژه در دوره رمانتیک را تشکیل داده است مورد انتقاد قرار می‌دهد. مورد اخیر از طریق کنایه آشکار به «قصیده بر کوزه‌ی یونانی» نوشته‌ی کیتس [Keats] مورد تأکید قرار می‌گیرد. شاعران پیشین در امتناع از قبول دیدگاه زن، در نظر گرفتن زن در اساطیر کلاسیک، سیستم وحشیانه‌ی ستم مردسالارانه را منطقی و ایده‌آل کرده‌اند که باعث می‌شود فرزندان و همسران، اموال شوهر و پدران‌شان، اشیائی باشند که باید به خاطر خشنودی خدایان یا مماشات آن‌ها قربانی شده، تبعید شوند، به قتل برسند و مورد تجاوز قرار بگیرند.

قسمت دوم از شعر دانا، آزادی فردایی را نمایش می‌دهد که دانا در شب احساس می‌کند، زیرا او را از مشاهده «شب خود من است / برج و بارویی / سایه‌ای در سایه‌ها» (۳۵) با تنها نوری که از ماه می‌تابد محافظت می‌کند. اما این نور ناشی از یک الهه و یک نماد سنتی زنانه است، نه تنها به این دلیل که به پدرش اجازه می‌دهد او را تحت نظارت نگه دارد، بلکه به این دلیل که وسیله تجاوز به زئوس است، نوعی ستمگری است. اما دانا در ابتدا این عمل جنجالی را به عنوان یک عشق قلمداد می‌کند و می‌گوید: «درخشنده با آفتاب / معشوق من / مرا در منگنه می‌گذارد» (۳۶). در قسمت سوم و سپس در قسمت چهارم «من با آفتاب خوابیده‌ام / معشوقم / و صبح / کودک خورشید بیرون خواهد آمد / از تاریکی من» (۳۷). دانا در آرزوی آزادی خود از پدر، تجاوز به عنف توسط زئوس را وسیله‌ای برای رهایی می‌داند. این مسئله با توجه به خواسته‌های وی در مورد تمایل به فرار از حصر عمومی و «همسر یک ماهی‌گیر» شدن تقویت می‌شود (۳۷). فرار از پدر در این زمینه نمی‌تواند به معنای نوعی رهایی باشد که ریچ در «حالت نخستین» درباره‌ی آن می‌نویسد، بلکه فقط می‌تواند به معنای فرار از طریق دلبستگی و تبدیل شدن به دارایی یک مرد دیگر باشد.

این واقعیت همیشگی فرمان‌برداری از جنس مذکر و سوژه‌ی او بودن دانا در قسمت پنجم آغاز می‌شود و در این بخش او در مورد به دام افتادن خود در جعبه به همراه پرسئوس که توسط پدرش به دریا

انداخته شده است تأمل می‌کند. او به واسطه‌ی کودکی که به او چنگ می‌زند دفع می‌شود، تابع او می‌شود، همان‌گونه که به عنوان پدرش، تابع زئوس می‌شود، چراکه مستلزم قانون پدر سالاری شده است:

گرسنگی کشیدن، غرق شدن، خاموش شدن

هدایای من است

از پدرم

که مرا گرسنه‌ی عشق کرده

از معشوقم

که مرا غرق در تمنای عشق کرده

از پسرم

که بخاطر تولدش

در این صندوق متعفن می‌میرم. (۳۹)



دانا که به دام افتاده است، نه به خاطر معشوق خود بلکه به خاطر پسرش به زئوس متوسل می‌شود. دانا می‌فهمد که «ارزش» او اکنون در جامعه فقط به عنوان یک مادر است و اگر زئوس قصد دارد او را از دست پدری که قصد نابودی او را دارد نجات دهد، این کار را فقط در حد توانایی خدمت به او انجام خواهد داد.

در بخش آخر، قسمت ششم از دانا، او اکنون همسر ماهی‌گیری است که پرسئوس را در جزیره‌ای فقیر تربیت می‌کند و در این‌جا او نه تنها به عنوان یک همسر و مادر، بلکه به عنوان یک شی جنسی نیز مورد عینیت و تصرف قرار گرفته است: «و پادشاه به کرات به من نگاه می‌کند / زیبایی که خدایی را از بهشت فرود آورد / در این سرزمین رها شده» (۴۰)، همان‌طور که در شعر لو گوین این دانا می‌فهمد که علاقه زئوس کاملاً جسمی است، همان‌طور که علاقه‌ی پادشاه جزیره‌ی گووت این‌گونه است و این که نجات او از پدرش، اغوای او توسط زئوس و نجات او از غرق شدن در اقیانوس، هیچ یک از این‌ها آزادی را برای او فراهم نکرده، بلکه او نوعی سلطه را با دیگری معامله کرده است.

شعر بعدی این چرخه، گرایا[سه خواهر موی سفید]، بسیار کوتاه تر از دانا است. این سه خواهر فقط در مورد سرنوشت خود صحبت می‌کنند که «همیشه پیر، همیشه روی گردان / از بلوغ» نمایش داده می‌شوند (۴۱). برای این سه، امید هیچ تغییری یا آزادی وجود ندارد و استنفورد تنها سعی در برانگیختن ترحم خواننده دارد و ما را به این درک می‌رساند که هیولا در اینجا خواهران نابینا نیستند که یک چشم مشترک دارند بلکه فرهنگی است که اسطوره‌های آن‌ها هم‌چون سرنوشت هر موجود زنده‌ای به دیگری تحمیل می‌کند. این شناخت هیولای واقعی در شعری که در ادامه می‌آید، «مدوسا»، بیشتر مورد تأکید قرار گرفته

است، چراکه آن جزئیات اساسی را که غالباً از افسانه پرسئوس حذف شده است به خواننده یادآوری می‌کند: مدوسا در نتیجه تجاوز به او توسط پوزئیدون به یک هیولا تبدیل شد.

خدا بودن چیز بزرگی نیست

برای من

این بزرگی

خشم بود

بی هیچ رضایتی از طرف من

بی هیچ عشق‌بازی

تنها ناگوار

زمخت

همچون دستان مزرعه

و من آن را نمی‌خواستم.

موهای من از خشم پیچیده‌اند

ذهن من تنها نفرت را می‌شناسد.

من به انتقام فکر کردم

با آن زندگی کردم.

گیسوان من

مار شد

چشم‌هایم جهان را در سنگ دیدند. (۴۲)

پوزئیدون در این جا به شکل هیولای واقعی آشکار می‌شود و مدوسا فقط می‌تواند به واسطه‌ی وسواس هیولایی خود در انتقام به وحشی‌گری او پاسخ دهد. همان‌طور که می‌دانیم انتقام یکی از محدود انگیزه‌هایی است که در اسطوره‌ها و نمایش‌های یونانی برای زنان مجاز است. احساسی ظاهراً آنقدر شدید که زنان را قادر می‌سازد، اگر قهرمان داستان‌ها نیستند، حداقل ضدقهرمان باشند. در عین حال کلیشه‌های زنان را که اساساً غیر منطقی هستند تقویت می‌کند. اما در بازنویسی استنفورد، مدوسا نمی‌خواهد چنین قدرتی داشته باشد:

«زندانی خودم، آرزوی باخت دارم/ گیسوان ماری... / ... اما همواره تکرار می‌شوند/ فکرهای خدا و بدی‌های او» (۴۳). این آزادی مرد از مجازات است که جلوی مدوسا را می‌گیرد تا بتواند نفرت خود را کنار بگذارد. عجب الگوی نادری را استنفورد افشا می‌کند: تجاوز به عنف به عنوان اصلی‌ترین نیروی محرک برای زنانی که از عینی‌سازی منفعل به مخالفت فعال روی می‌آورند. اسطوره‌های مردسالار حتی زمانی که باید زنان قوی و فعال را به تصویر بکشد از تجسم آن‌ها با انگیزه شخصی امتناع می‌کند و همواره آن‌ها را به شکل واکنش‌پذیر نسبت به جنبش‌های مردانه و همیشه نوعی هیولا تجسم می‌کنند.

آخرین شعر «زنان پرسئوس» آندرومدا است. او علیه پدرش صحبت می‌کند، پدری که مانند پدر دانا بیشتر از این که به پیوندهای خون بین پدر و دخترش اهمیت دهد به سخنان یک ترانه اهمیت می‌دهد. آندرومدا دارایی او است که به عنوان قربانی استفاده می‌شود. اما فراتر از این، آندرومدا توهم عاشقانه‌ی پایان خوش را افشا می‌کند و بر خشونت مکرر نسبت به کودکان، به ویژه دختران که در اسطوره‌های قدیمی ظاهر می‌شود می‌نگرد: «اگر این یک داستان است، پس باید قهرمانی وجود داشته باشد» (۴۴). فقط در رابطه‌ی عاشقانه است که زن از طریق ستم پدرسالارانه توسط یک مرد دیگر نجات می‌یابد. اما همان طور که دانای استنفورد قبلاً روشن کرده است، رستگاری صرفاً تغییر اربابان است، نه آزادی.

بسیاری از شعرها و شعرهای فردی دیگر که اسطوره‌های کلاسیک را از دیدگاه فمینیستی بازنگری می‌کنند و یا دیدگاه زنانه را در اسطوره ارائه می‌دهند، منحصراً بر زنان این داستان‌ها متمرکز شده‌اند، زیرا صدای آن‌ها خاموش است و منکر این وضعیت تحت سلطه موضوع می‌شود. با این حال، در این‌جا استنفورد داستان پرسئوس را نیز به ما نشان می‌دهد، اما با دیدگاهی بسیار متفاوت از تصویر سنتی نسبت به پرسئوس. در واقع، استنفورد با ارائه ایده‌های خود پرسئوس در مورد داستان، میزان عینی‌سازی و کلیشه‌شدن وی را نیز آشکار می‌کند، درجه‌ای که عینیت مردسالارانه زنان باید به ناچار مردان را با توجه به ضروریات ظلم و ایدئولوژی غالب نیز عینیت ببخشد. در «پرسئوس» درمی‌یابیم که او نیز تحت شرایط تبعید مادرش مورد ظلم واقع شده است و مجبور است انتظاراتی را که قامت پدر به او تحمیل می‌کند برآورده کند و پادشاه لشکر کشیده را خشمگین سازد و این پادشاه است که می‌خواهد پرسئوس را از تصویر بیرون بیاورد تا بتواند به دنبال «دانایی» برود که او را برای اولین بار برای جستجوی رئیس مدوسا می‌فرستد. پس پدرسالاری، پسر و همچنین مادر را تحت فشار قرار می‌دهد.

پرسئوس استنفورد به سختی یک شخصیت قهرمانانه است. او موافقت می‌کند که سر مدوسا را بدست آورد زیرا، به ما می‌گوید، او جوان و ظاهراً احمق است. او در مورد گرایا می‌گوید: «من برای آن‌ها متأسف شدم / چراکه هم خدا و هم خرما را می‌خواستیم» (۴۶). و اما در مورد مدوسا، مرد نسبت به او نیز ابراز ترحم کرد و تشخیص داد که «شاید او زمانی زیبا بود / اما دیگر نیست» و همچنین لحظه‌ای پشیمانی را تجربه کرد: «من هرگز کسی را نکشته بودم» (۴۷). در مورد آندرومدا، او اذعان می‌کند: «اگر او زیبا نبود، من ممکن بود ادامه می‌دادم / به من هیچ ارتباطی ندارد که او آن‌جا چه می‌کند» (۴۷). به نظر می‌رسد که پرسئوس یک قهرمان بسیار عمل‌گرا است، زیرا او در این جناس بازیگری نشان می‌دهد: «من با دوشیزه‌ای ازدواج کردم، تمام اعتراضات را از بین بردم / با نگاهی به چهره مدوسا» (۴۷-۴۸). و البته او به خانه برمی‌گردد و زندگی را

برای مادرش بهتر می‌کند. چطور؟ با به سلطنت رساندن ماهی‌گیری که شوهر دانایی است. اما با وجود همه‌ی این‌ها، پرسئوس راضی نیست. او به عنوان پادشاه آرگوس احساس پوچی می‌کند و می‌پرسد: «و آیا این همه چیز بود؟ باید بیش از این باشد» (۴۸). شکوه پرسئوس بارها و بارها ناشی از ظلم و بی‌رحمی علیه زنان است، علیه زنانی که از فرصت زندگی خود، قهرمان خود بودن و سرگذشتی را به انتخاب خودشان داشتن محروم شده‌اند. شکوه و عظمت او سرانجام او را با پوچی همراه می‌کند زیرا این سیستم بر روی سیستمی بنا شده است که ممکن است او را ارباب کند اما سرانجام نمی‌تواند او را به عنوان یک سوژه‌ی کاملاً آزاد با دیگری یا خودش در ارتباط قرار دهد. او، مانند زنان، در دام پدرسالاری گرفتار شده است، اگرچه از مزایای سطحی آن ظلم برخوردار است. استنفورد در «زنان پرسئوس» به ما می‌گوید هیچ‌کس نمی‌تواند کامل باشد در حالی که در چنین اسطوره‌هایی گرفتار شده است و او فرایند شکستن این دام را با بازنگری در یکی از محبوب‌ترین اسطوره‌های آن آغاز می‌کند.

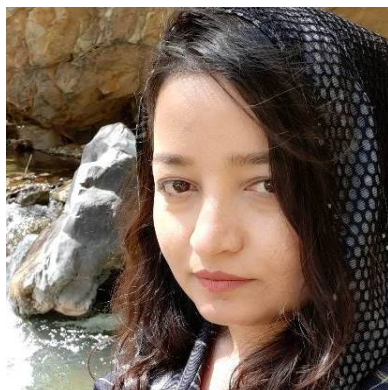
اشتریکر در «دزدان زبان» به این نکته اشاره می‌کند که «اسطوره‌سازی تجدیدنظرطلب در شعر زنان ممکن است به ما وسیله‌ای قابل‌توجه برای بازتعریف خود و در نتیجه فرهنگ ما ارائه دهد» (۷۱). بازناسی فمینیستی بخشی از پاسخ دادخواهی پرسئوس را ارائه می‌دهد: «و آیا این همه چیز بود؟ باید بیش از این باشد». اما این پاسخ را با «باید باشد» به جای «است» می‌دهد و یکی از مکانیسم‌های ایدئولوژیکی که مانع تحقق «باید باشد» می‌شود را افشا می‌کند: اسطوره‌شناسی ایدئولوژی مردسالار. اما اگر واقعاً اسطوره برای تمدن لازم است و از آن‌جا که اسطوره‌های قدیمی مسلماً در فرهنگ ما پخش شده‌اند، پس ما نه تنها باید اسطوره‌های قدیمی و ایدئولوژی مردسالارانه آن‌ها را رد کنیم، بلکه هم‌چنین باید این اسطوره‌ها را بازنویسی کنیم تا به زنان صدایی به عنوان یک سوژه‌ی مولف بدهیم و به اسطوره‌سازی جدید بپردازیم. بازناسی فمینیستی معاصر که در اینجا به صورت خلاصه مورد بحث قرار گرفت، نیرویی اساسی و پیشرو در این روند است.

منابع

1. DuPlessis, Rachel Blau. "The Critique of Consciousness and Myth in
2. Levertov, Rich and Rukeyser." *Feminist Studies* 3 Vi (Fall 1975).
3. Reprinted in *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*. Ed.
4. Sandra M. Gilbert and Susan Gubar. Bloomington: Indiana University
5. Press, 1979.280-300.
6. Gubar, Susan. "Mother, Maiden and the Marriage of Death: Women
7. Writers and an Ancient Myth." *Women's Studies* 6 (1979): 301-15.
8. Hamilton, Edith. *Mythology*. 1940. New York: New American Library, 1969.
9. Le Guin, Ursula K. *Buffalo Gals*. Santa Barbara: Capra, 1987.
10. *Hard Words and Other Poems*. New York: Harper & Row, 1981.
11. *Wild Angels*. Santa Barbara: Capra, 1975. Reprinted in *The Capra*
12. *Chapbook Anthology*. Ed. Noel Young. Santa Barbara: Capra. 1979.275-319.
13. Levertov, Denise. *Poems: 1960-1967*. New York: New Directions, 1983.
14. Murphy, Patrick D. 'Sex-Typing the Planet: Gaia Imagery and the Problem

15. of Subverting Patriarchy," forthcoming *Environmental Ethics*. 10
16. (1988): 155-68.
17. "Mythic and Fantastic: Gary' Snyder's 'Mountains and Rivers
18. without End," *Extrapolation* 26.4 (1985): 290-99.
19. Ostriker, Alicia. "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist
20. Mythmaking." *Signs: A Journal of Women in Culture and Society* 8 (1982): 68-90.
21. Rich, Adrienne. *Diving into the Wreck: Poems 1971-1972*. New York: Norton,
22. 1973.
23. Rukeyser, Muriel. *The Speed of Darkness*. New York: Random House, 1968.
24. *Waterlily Fire: Poems 1935-1962*. New York: Macmillan, 1963.
25. Stanford, Ann. *In Mediterranean Air*. New York: Viking Press, 1977.





«دوراهی»

نقد شعر «طلسم» اثری از سامان بختیاری

نویسنده: لیلا بالازاده

«طلسم»

کاتی کوتی کلماتی

کاتی کوتی کلماتی

کلماتی رونده در راهی دور تا راهی دورتر از دور

کلماتی چسبنده بر پای لنگ

از ابتدای این دروازه درهایی بسته تا دردی ناقص

انسانی ناقص تر

من

می رسم

نمی رسم

می رسم

نمی رسم

می رسم

نمی رسم

پاهایم ریلی موازی

و اینکه باید چمدان پا بشود تا در ایستگاه دستی بتکاند

برای باد

تو می توانی معطل بمانی در خودت و تاخیر بیندازی در عاشقی ات

می توانی چیزی بنوشی مثلاً

زهرماری شبیه این قطار

و هی فحش بدهی چمدانی را که بی من راهی شده

من کاتی

تو کوتی

من کلماتی می خواهم هرزه

من امروز می خواهم ریشم را بزنم خودم را هم

و تصمیم گرفته ام یقه ای را که تاکنون خفهام می کند

بچسبانم به میخ

تو می توانی هنوز در خودت معطل بمانی

و این راه این راه

کاتی کوتی

شاعر: سامان بختیاری



طی دوره های مختلف فلسفه وورزی، ذهن کنکاش گر انسان در پی کشف قوانین حاکم بر هستی و کسب قدرت و احاطه بر آن بوده است. با ظهور عصر روشن گری و علم گرایی، باور به اساطیر و ادیان دچار تزلزل شد و انسان عقل گرا به جای تکیه بر افسانه و اسطوره و خدایگان به اومانیسیم روی آورد. با این همه، آثار دین گرایی و اساطیر بر زندگی انسان امروزی هم چنان بارز است و حتی روی استدلال های علمی دانشمندان تاثیر می گذارد؛ آلبرت انیشتین فیزیک دان برجسته ی قرن بیستم در مواجهه با اصول مکانیک کوانتومی و درک احتمالاتی از پدیده های هستی می گوید: «خداوند تاس نمی اندازد!» با وجود اینکه خدای او از نوع خدای اسپینوزایی (خدا: طبیعت) است، اما به نظر می رسد رد پای قطعی گرایی مد نظر خداپرستان در این گفته ی او به چشم می خورد. در باورهای کهن، در حالی که ممکن است انسان از درک پدیده های عاجز باشد، اما به طور حتم خدایان یا اساطیری در ابعادی والاتر و توانمندتر از انسان وجود دارند که به حقیقت قطعی هر امری واقفاند و می توانند راه فتح ناممکن ها و ناشناخته ها را برای او هموار کنند. ادیان و فرقه های مختلف راه هایی برای بهره بردن از لطف نیروهای متعالی ارائه کرده اند که توسل به علوم غریبه و طالع بینی و جادو و طلسم از جمله این راه ها بوده است. می توان گفت اساطیر ملل کهن، بازتاب روشنی از مواجهه و کشف مردمان آن دوره با هستی و جهان پیرامون شان بوده است.

در این یادداشت با رویکرد ساختارگرایی جزئی‌نگر به بررسی محتوایی شعر می‌پردازیم. در ابتدا نام شعر، «طلسم»، نشانه‌ی اصلی را برای ورود به جهان شعر به دست می‌دهد. شعر با عبارت «کاتی/اکوتی/کلماتی» شروع می‌شود که بدون هیچ تعللی تصویری از جادو و جنبل (عامیانه) را می‌سازد. سطر «کاتی/اکوتی/کلماتی» دو بار تکرار می‌شود و این تکرار دوتایی چندبار دیگر نیز در این شعر رخ می‌دهد. در ادامه بررسی خواهیم کرد که چگونه شاعر از این تکرارهای دودویی برای بسط جهان شعر بهره برده است.

کلماتی رونده در راهی دور تا راهی دورتر از دور

کلماتی چسبیده بر پای لنگ

از ابتدای این دروازه درهایی بسته تا دردی ناقص

انسانی ناقص‌تر

از دیرباز عقیده بر این بوده است که کلمات، نوشته‌ها و نقوش می‌توانند به عنوان اوراد و طلسم‌ها، قدرت جادویی داشته باشند و افزون بر روش‌های عادی، به صورت راه‌حل‌های سری به کمک انسان بیایند. از طرفی طلسم کردن کسی، کنایه از افسون کردن و اعمال قدرت جادویی بر اوست. شاعر در دو سطر اول اورادی موهوم را تکرار می‌کند و کلماتی به کار می‌گیرد، این کلمات می‌توانند راه‌گشا بوده و در حالی که به پای لنگ مسافر چسبیده‌اند، همراه او باشند. دور بودن راه، کنایه از طولانی بودن و نامعلوم بودن مقصد آن است. کلمات به صورت مسافرانی به راهی دور قدم می‌گذارند (کنایه از آسان نبودن تاثیر طلسم) تا در نهایت همراه با پای لنگ به راهی دورتر از دور وارد شوند. راهی دورتر از دور، مسیر زندگی انسانی است که نقصی دارد و موجود کاملی نیست. واژه‌های لنگ و درد و ناقص تناسب معنایی دارند و در نتیجه برداشت ظاهری از نوع این نقص می‌تواند همان لنگ بودن پای انسان باشد، اما در معنای مرتبط با طلسم و جادو، این ایده را پرورش می‌دهد که انسان به تنهایی و بدون کمک خارجی امکان کمال ندارد. استفاده‌ی بهینه‌ی شاعر از صفت‌های دور و ناقص و نوع تفضیلی آن‌ها دورتر و ناقص‌تر به گستردگی فضای شعر کمک می‌کند.

من / می رسم / نمی رسم / می رسم / نمی رسم / می رسم / نمی رسم

در باور عامیانه و خرافات، می‌توان نهایت یک تردید بر سر دو انتخاب یا دو نتیجه را با شمردن تعداد گلبرگ‌های یک گل، تعیین کرد. هم‌زمان با پرپر کردن گلبرگ‌ها نام هر یک از دو پیشامد گفته می‌شود و گلبرگ آخر تعیین می‌کند که چه سرانجامی در کار است. این باور عامیانه ریشه در این عقیده دارد که تمام اجزای هستی در ارتباط زنجیرواری با یکدیگر هستند و آن نیروی برتری که تصور می‌شود دانای کل هستی است، از طریق گلبرگ‌ها جواب می‌دهد. این باور در مورد تفال و استفاده از جادو و طلسم و اوراد و اذکار هم صادق است. انسانی که خود را در برابر هستی ضعیف و بی‌یاور می‌بیند و توان توصیف منطقی پیشامدها را ندارد، به خلق افسانه‌ها و اسطوره‌ها دست می‌زند. شاعر با تکرار سطرهای می رسم / نمی رسم تقلای انسان را

در مددجویی از عنصری نامعلوم به نمایش می‌گذارد که به او بگوید آیا به مقصد می‌رسد یا نه. با توجه به اینکه انسان در راهی دور قدم گذاشته و پاهایش لنگ است و از آنچه ممکن است به سرش بیاید خبر ندارد، نیاز به نیرویی ماورایی احساس می‌کند.

پاهایم ریلی موازی

و اینکه باید چمدان پا بشود تا در ایستگاه دستی بتکاند

برای باد

پاها به خطوط موازی ریل تشبیه شده، طوری که بدن مانند قطاری روی آن سوار است. گویی خود شخص، همراه و هم‌قطار و هم‌مسافر است. آرایه‌ی جان‌بخشی به اشیا در پا شدن چمدان و دست تکان دادن او دیده می‌شود. با اینکه ظاهراً استفاده از تکرار در این سطرها به چشم نمی‌خورد، اما زمانی که شاعر تصویر دو پا و دو ریل موازی (تکرار دوتایی) را می‌سازد، با هدف‌گیری ناخودآگاه مخاطب، دوگانگی و تردید را به او القا می‌کند.

تو می‌توانی معطل بمانی در خودت و تاخیر بیندازی در عاشقی‌ات

می‌توانی چیزی بنوشی مثلاً زهرماری شبیه این قطار

و هی فحش بدهی چمدانی را که بی من راهی شده

«تو» در اینجا آن بخشی از تفکر انسان است که دچار شک و تردید و عدم قطعیت است و نمی‌تواند تصمیم قطعی بگیرد و هم‌چنان معطل است. او هم‌چنان منتظر امدادی غیبی است که بار مسئولیت را از روی دوش او برداشته و به او بگوید چه کار کند. این آزادی و انتخاب که «من» در پیش می‌گیرد، همانی آزادی دشوار و دلهره‌آوری است که در تفکرات اگزیستانسیالیست‌ها دیده می‌شود. به این معنی که انسان بدون استمداد از هر چیزی که خارج از اوست، به تنهایی دست به انتخاب می‌زند.

زهرمار مجاز از نوشیدنی تلخ و زهرآگین است؛ قطار، استعاره از زندگی پر از تردید و نقص، به این نوشیدنی تشبیه شده است و ماجرای پایان یافتن زندگی مادی سقراط، فیلسوف بزرگ یونانی، با سرکشیدن جام شوکران را به یاد می‌آورد.

در ادامه چمدان، استعاره از اسباب و لوازم زندگی است که همان صورت مادی وجود انسان است. راهی شدن چمدان به تنهایی را می‌توان به حیات خودسرانه‌ی بدن و زیست مادی او (مستقل از ذهن و اندیشه) تأویل کرد. بدن انسان بدون توجه به فلسفه‌ورزی‌های ذهنی او جزئی از طبیعت است و همانند هر عنصری در طبیعت، وارد راه حیات شده و به آن مشغول است. اندیشه‌ی انسان با تردیدهای خود درگیر است و نمی‌داند آیا در راهی قدم بگذارد که به مقصدش می‌رسد یا نه، با این حال وجه مادی او به راه افتاده و سوار قطار حیات شده است.

واژه‌های ریل، چمدان، ایستگاه و قطار در تناسب معنایی با یکدیگر فضای سفر و به راه افتادن را می‌سازند. در تشبیه به خطوط ریل و قطار، سفر انسان سفری درونی و روحانی است، در حالی که در تشبیه چمدان به بدن انسان، او راهی سفری مادی می‌شود. در اینجا نیز شاهد دوالیتی و جداسازی ذهن و جسم/روح و ماده هستیم.

من کاتی

تو کوتی

من کلماتی می‌خواهم هرزه

«کلمات»، استعاره از اوراد و طلسم‌های جادویی است. «هرزه» را می‌توان به معنای لابلایی در نظر گرفت، به این صورت که این اوراد برای عموم مردم به شکل یکسان تعریف و استفاده می‌شوند و هیچ وردی خصوصی و منحصر به فرد نیست. تمام ادیان و اساطیر، نسخه‌های یکسانی برای عموم بشر به دست می‌دهند و راه‌کاری فردی در کار نیست. همین‌طور «هرزه» را می‌توان به معنی بی‌حاصل و بی‌فایده نیز در نظر گرفت. راوی می‌گوید من کلماتی هرزه می‌خواهم و اعتراف می‌کند که این استمداد فایده‌ای برای او نخواهد داشت. تکرار یک‌درمیان من و تو در ابتدای سطور، نشانه‌ای دیگر از تضاد و تقابل دودویی است.

من امروز می‌خواهم ریشم را بزخم خودم را هم

و تصمیم گرفته‌ام یقه‌ای را که تاکنون خفه‌ام می‌کند

بچسبانم به میخ

امروز مجاز از زمان حال و هم‌چنین ایده‌های مدرن بشری است که در آن انسان هم ریش و هم خودش را می‌زند که فعل زدن برای خود، به قرینه‌ی لفظی حذف شده است. زدن ریش، نشانه‌ای برای تغییر و تصمیمی بزرگ است و خودزنی، از درگیری و عصیان‌ی درونی خبر می‌دهد. کلمات ریش و یقه و خفه در هم‌نشینی با هم، تصویر نزاعی را نشان می‌دهند که در آن انسانی در حال خفه شدن است. یقه‌جانشین از دستی است که گردنی را گرفته و در حال بستن راه تنفس است. شاعر از دو استعاره‌ی تودرتو استفاده می‌کند. یقه در ابتدا در حال خفه کردن است، اما در سطر بعدی، راوی همان یقه (مجاز از طرف دیگر نزاع) را می‌گیرد تا به میخ بچسباند. چسباندن یقه به میخ، معنای نزدیک درآوردن لباس و آویزان کردن آن به میخ را دارد که موجب رهایی از تنگ بودن یقه و خفگی می‌شود و معنای دور آن، حرکتی برای مقابله‌به‌مثل با طرف دیگر نزاع است. کلمه‌ی **تاکنون** اشاره به این دارد که عمر این درگیری به درازای عمر انسان بوده و همیشه این نزاع وجود داشته است.

انسانی که خود را در برابر هستی و راه زندگی ناقص می‌یابد، در ابتدا راه نجات خود را در بیرون از خود جستجو می‌کند؛ اما در ادامه، این اندیشه عصیان کرده و با همزاد سنتی معطل و درمانده‌ی خود نزاع

می‌کند، راه خود را جدا کرده و به خفگی ناشی از باور به نقصان پایان می‌دهد. او از امروز به بعد آزاد است تا به تنهایی قدم در راه زندگی بگذارد و نیازی به تغال و تردید و توسل به ماورای خودش ندارد.

تو می‌توانی هنوز در خودت معطل بمانی

و این راه این راه

کاتی کوتی

همان‌طور که گفته شد، شاعر چندین بار از آرایه‌ی تکرار دوتایی استفاده کرده است و دوگانه‌انگاری‌های اندیشه‌ی بشری را به زیبایی به نمایش گذاشته است. در سطر این راه این راه ظاهراً از تکرار استفاده شده، اما سطر بعدی **کاتی کوتی** نشان می‌دهد که با دو راه جدا از هم مواجه هستیم. همان‌طور که «من» در این شعر جانشین از صورت روحانی و «چمدان» صورت مادی است. انسان این شعر، در دوراهی باور به نیروهای ماورایی و پشت کردن به آن‌ها قرار گرفته است. پیشینه‌ی دوگانه‌انگاری در افکار بسیاری از فیلسوفان و ادیان دیده می‌شود. در باور زرتشتیان، هر چیزی در جهان روحانی (مینوگ: مینو) امکان داشتن صورت مادی (گیتیک: گیتی) را دارد و جهان هم به همین صورت به وجود آمد: مینو شکل گیتی به خود گرفت. دوگانه‌انگاری خدایان خیر و شر در آموزه‌های زرتشت، روشنایی و تاریکی در آیین مانوی و دوگانه‌انگاری دکارتی (ذهن و جسم) از دیگر موارد هستند. اندیشه‌ی وامانده بر سر دوراهی، معطل مانده و چشم به سوی ماورا دارد تا بهترین انتخاب را برای او برگزیند، در حالی که اندیشه‌ی رها قدم در راه گذاشته و عواقب انتخاب و تجربه‌های ناشی از آن را می‌پذیرد.





«خیانت کن به مادر»

نقدی بر مجموعه شعر «در دست انتشار» اثر پویان

فرمانبر

نویسنده: محمد مروج

اسطوره یکی از مهم‌ترین ابزارهایی است که نهادهای قدرت از طریق آن بر مردم یک سرزمین حکمرانی می‌کنند. آن‌ها به‌طور هدفمند از این ابزار در مقاطع مختلف بهره می‌گیرند تا سلطه‌شان مدام باشد. اسطوره‌سازی و اسطوره‌پروری می‌تواند دائمی یا مقطعی باشد و با توجه به شرایط روز تغییر کند. به عبارت دیگر بعضی اسطوره‌ها ثابت‌اند و بعضی تغییرپذیر. مثلن هنگام جنگ ایران و عراق نیاز به جوان‌هایی بود که سینه‌شان را جلوی گلوله‌ها سپر کنند، پس فضا حسینی و عاشورایی بود، اما بعدها که نیاز به تعامل و گفت‌وگو با سایر کشورها احساس می‌شد، اسطوره‌ی صلح حسنی موتیف مقید فضای رسانه‌ای بود. بنابراین اسطوره یک مسئله‌ی ثابت و بدون تغییر نیست و دائم شکل عوض می‌کند.

اما در این بین، هستند اسطوره‌هایی که ریشه‌ای و اساسی‌اند و گذر زمان تغییرشان نداده. «خانواده» و مناسبات درونی آن، یکی از این اسطوره‌های همیشگی است. در واقع خانواده خود به مثابه‌ی یک نهاد و نماد قدرت، تصویری مقدس از یک جامعه‌ی آرمانی ارائه می‌کند. جایی که در رأس آن یک مرد صاحب جان و مال افراد فرودست خویش است و نوع روابط بین آن‌ها و حدود و اختیارات عمل‌شان را مستبدانه تعیین می‌کند. به همین دلیل دولت‌ها و حتی شبه‌دولت‌ها با حفظ ساختار خانواده امکان تداوم حاکمیت خود را تضمین می‌سازند و خوب آگاهند که فروپاشی و ازهم‌گسیختگی این نهاد مساوی‌ست با نابودی خودشان. پسری که فرمان از پدر نبرد، چگونه فردا مطیع امر حاکم بزرگ خواهد شد؟! فرزند متولد شده در این چارچوب، باید مطیع و رام عامل بالادستی‌اش باشد تا روزی برسد که خود جانشین او شود. در چنین نهادی پدر با همدستی مادر گوشت قربانی را می‌بلعد و تکینگی و فردیت انسانی فرزندان را از آن‌ها می‌گیرد. به‌خاطر همین، فرزندگشی در یک خانواده‌ی ایدئولوژیک نه تنها غیرعادی نیست، بلکه در خیلی جاها به آن افتخار هم می‌کنند.

از اسطوره‌های ایرانی که درباره‌ی خانواده و مناسبات درونی آن هستند، می‌توان به مشی و مشیانه یا رستم و سهراب اشاره کرد. با توجه به تمهید بالا، به بررسی چند شعر از کتاب «در دست انتشار» سروده‌ی پویان فرمانبر می‌پردازم که موتیف مقیدشان درباره‌ی روابط پیچیده‌ی درون‌خانوادگی مثل عصیان فرزند است.

در کتاب در دست انتشار سی و چهار شعر وجود دارد که موتیف‌های مقید متنوعی دارند. از بین آن‌ها چهار شعر را انتخاب کرده‌ام که در آن‌ها اسطوره‌ی خانواده به چالش کشیده شده؛ «کمدی»، «پرجمعیت»، «رو به

پوچ» و «مادر». البته بعضی اشعار دیگر هم هستند که به عصیان فرزند و یا مادرانگی یا دیگر مسائل خانوادگی پرداخته‌اند، اما در این چهار شعر این موضوعات پررنگ‌ترند. به همین دلیل آن‌ها را برگزیدم.

قدیمی‌ترین اسطوره‌ی کل تاریخ، داستان آدم و حوا و رانده شدن‌شان از بهشت است. جایی که عصیان ابلیس بزرگ و فریب خوردن انسان‌های نخستین، دلیلی شد برای توجیه بدبختی و فلاکت بشر. به عبارت دیگر اگر امروز اوضاع خوب نیست، اگر زندگی سختی داری و اموراتت نمی‌چرخد، اولین عاملش تمرد اجدادی‌ست که وجودشان اثبات نشده! «نه» همیشه فلسفه‌ساز است، برعکس «آری» که سنگر جهل و نادانی‌ست. وقتی بله می‌گویی، می‌گذری، خلاص می‌شوی از پاسخ. اما نه، دلیل می‌خواهد، باید بجنگی برای اثبات‌ش. بخاطر همین، ایدئولوژی‌ها و مذاهب گوناگون بله‌قربان‌گو می‌خواهند. کسانی که نه می‌پرسند، نه به عصیان فکر می‌کنند، چون اگر بگویند نه، طرد خواهند شد. در واقع مبدأ و نقطه‌ی آغاز قصه‌ی مطرودان و رانده‌شدگان، ابلیس است. حال دوباره به خانواده برمی‌گردیم که زندگی در آن تمثیلی‌ست از بهشت. مراکز قدرت که همیشه آدمی را وابسته به خود می‌خواهند، خانواده را اولین محل اعمال اتوریته‌ی خود قرار می‌دهند:

حقیقت

می‌تواند مثل مادرم

در آشپزخانه اتفاق بیفتد

و یا برای انتظاری

که دارد می‌کشد سیگار

بر لبان برادر

پدر

این سه چشم نگهبان

(برجمعیت صفحه‌ی یازده)

در اینجا نگهبان کارکردهای مثبت و بیشتر منفی دارد. هم به بهانه‌ی مراقبت، مواظب هستند، هم فضای آزاداندیشی و رها عمل کردن را از تو می‌گیرند. مانند دوربین مداربسته‌ای که هم تصویر دزد را ثبت می‌کند، هم مراقب ورود و خروج توست! گویی بیشتر مچ می‌گیرد تا دزد. شاعر در این شعر به هیولایی که هر چشمش نماد یکی از اعضای خانواده است، می‌تازد و در انتها می‌گوید:

من خانواده‌ی بزرگی‌ست

کاش مثل او



چشم می‌کردید

که حقیقت

دو چشم دارد

در اینجا حقیقتِ دو چشم هم می‌تواند خود راوی باشد، هم معشوق آرمانی که شاعر به دنبال اوست. اشاره به کارکرد دوگانه‌ی اشیا و یا حتی مفاهیم (مثل نگهبان در بالا) در شعر مادر هم دیده می‌شود:

دری که آمده دیواری کند برام

به چه دردم می‌خورد؟

و یا پرنده‌ای که پر ندارد در سرم

(مادر صفحه‌ی سی و هفت)

در و دیوار هم در این بخش هم نقش محافظتی دارند، هم وظیفه‌ی محدودکنندگی. البته این قسمت تأویل دیگری هم دارد. واژه‌های مادر، در و پرنده‌ی بی‌پر (نوزاد تازه متولد شده) تداعی‌کننده‌ی پروسه‌ی زایمان است. به عبارت بهتر انسان از زهدانِ زندان‌مانند از راه در یا همان واژن بیرون می‌آید تا دیگر دیواری مقابلش نبیند، اما چه سود که:

پشت دری که دیوار است

جای فضای باز

در دیگری بسته‌ست

در انتهای همین شعر، راوی که از بایدها و نبایدهای تکراری خسته شده فریاد می‌زند:

زور است مگر

برنمی‌آید از من خوب

بدم می‌آید از نور

که هی تجاوز می‌کند به من

در این بخش هم با چندمعنایی مواجهیم. خوب و بد را چه کسی تعریف کرده؟ کدام مکتب فکری می‌تواند ادعا کند کامل است و مرز خیر و شر یا نور و تاریکی را می‌داند؟ پس از لحاظ سوپژکتیو اینجا راوی می‌خواهد از سر لجبازی هم که شده علیه هرآنچه خانواده خوب می‌داند، شورش کند. از سوی دیگر این قسمت یک تصویر عینی دارد: صبح شده و یک نفر می‌خواهد هنوز بخوابد، ولی مادرش پرده را کنار زده و نور خورشید به او تجاوز می‌کند و مانع خوابش می‌شود.

در هر خانواده به جز اعضای اصلی، عضو دیگری هم هست که تأثیرش بر خط فکری و باورهای ایدئولوژیک به مراتب مخرب‌تر از بقیه است. مسلسل‌های خطرناک که زمانی بر دوش سربازان جنگی بود و اکنون بر شانه‌ی خبرنگاران وابسته به اذهان شلیک می‌کند:

هر روز

تلویزیون را تنت می‌کنی

از دکمه‌ای به دکمه‌ی دیگر

(کمدی صفحه‌ی نه)

در این شعر، پدر و مادر و برادر با همدستی تلویزیون هر روز دروغ تحویل راوی می‌دهند و حتی مانع عشق‌ورزی آزادانه‌ی او می‌شوند:

و از چروک‌های پر از اما

روی آستینت دروغ بشنوی

بعد

با یقه‌ای که کسی نمی‌گیرد

خودت را مرتب کنی

تا مادرت راضی

و راضیه را

که یا ضامن چاقوست

یا چاق بی‌ضامن

دوست‌دخترت نگه داری

چروک‌های پر از اما در سطر اول می‌تواند اشاره به پدر باشد که پیشانی‌اش همیشه به‌خاطر نه گفتن و به نشانه‌ی مخالفت پر از چروک است. در چنین شرایطی باز راوی می‌خواهد عصیان کند و بر این وضع بشورد، اما به هر دلیلی موفق نمی‌شود و انقلابش در تنهایی شاهده‌ی به جز کمد دیواری ندارد:

بعد

مثل یک‌هجو

انقلاب کنی



لخت در اتافی

که دارد نگاهت می کند

کمد دیواری

انزجار راوی از مادرش در شعر «رو به پوچ» به اوج می رسد، تا جایی که او را از گرگ خطرناک تر می پندارد:

مادرم چوپانی ست

که از اول دروغ

و با دشمنی که از گرگ هم بزرگ تر

در آسمان چه گوسفندی می... می...

(رو به پوچ صفحه ی سی و سه)

البته مادر در اینجا تک معنایی نیست. هر انسان حداقل سه مادر دارد:

۱_ مادر بیولوژیکی که می زایدش. ۲_ زبانی که از کودکی با آن آشنا شده و حال به آن زبان می خواند و می نویسد. ۳_ وطن و سرزمینی که آن جا بزرگ شده. پس نفرت راوی در این شعر می تواند از هر سه ی این ها باشد. شاعر در رو به پوچ به جای عصیان و انقلاب فقط اشک می ریزد، طوری که دریای آرزوها در اشک هایش غرق می شود:

آن قدر غمگینم

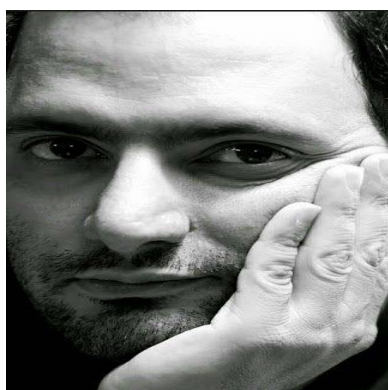
که دیگر اشک ندارم

غرق شده در یام



همان طور که دیدیم، پویان فرمانبر در این چهار شعر به مثابه‌ی سوژه‌ی اندیشنده‌راوی، برای اسطوره‌زدایی از مفهوم خانواده گاهی انقلاب می‌کند، برخی اوقات بی‌تفاوت می‌شود و حتی گاهی چاره‌ای جز گریه از سر خشم و ناتوانی ندارد. البته واضح و مسلّم است که سوژه‌ی خانواده به تنهایی مدنظر او نبوده، بلکه فضای معنایی و جو روانی موجود در آن نیز مورد توجه شاعر بوده. اگر جایی مادرش را گرگ می‌بیند و از او بدش می‌آید، منظور فقط مادر بیولوژیکی‌اش نیست. همان طور که گفتم ما چند مادر داریم. وطن هم به نوعی مادر ماست؛ اما کدام وطن؟ آیا باید مثل خیلی‌ها کورکورانه مام میهن را بیرستیم و هی بخواهیم انسان را فدایش کنیم؟ سرزمینی که همیشه جوانانش را گوشت دم توپ بخواند و در مواقع ضروری به کمک‌شان نشتابد، به چه دردمان می‌خورد؟ ما برای ساختن فردای بهتر برای آیندگان و نیز رفاه و آزادی خودمان هم که شده باید ساختارشکنی کنیم و مفاهیم اصلی را از نو بسازیم. مفهوم وطن هم عینی‌ست و هم متافیزیکی، بنابراین گرایش مطلق به یکی از این‌ها راهگشا نیست. مادر تو هم حامی جسم توست، هم از لحاظ روحی باید ساپورتت کند. اگر چنین نباشد، باید درستش کنی، بر او بشوری تا آزاد باشی، تا نفس بکشی و ازین عمر کوتاه لذت ببری. پس تو مجازی خائن به چنین مادری باشی. به عبارت بهتر، برای رعایت انسان چاره‌ای نیست جز اسطوره‌زدایی. پس نو شو و تازه باش و از تغییر، نترس.





یادداشتی بر

«نام تمام مردگان یحیاست»

اثر عباس معروفی

نویسنده: حسین نظریان

صد البته که بهتر است اهالی داستان آثار یکدیگر را به بوتهی نقد بگذارند، اما بی تردید تضارب آرا موجب پیش‌برد و هم‌افزایی هنری است. با همین رویکرد بد نیست که هنرمندان رشته‌های مختلف هنری در خصوص آثار یکدیگر موضع و موضوع داشته باشند. نقد اصیل و غیرسفارشی در پی خوانش منتقد/خواننده، سوال و پاسخ‌های احتمالی او شکل می‌گیرد. نوشته‌ی حاضر از نگاه یک شاعر به یکی از آثار عباس معروفی با نام «نام تمام مردگان یحیاست» می‌پردازد.

نام تمام مردگان یحیاست

پایان

اردیبهشت هزار و سیصد و شصت و هشت، تهران تا اردیبهشت هزار و سیصد و نود و هفت، برلین

همین کافی‌ست تا برای خواندندش ترغیب شده باشی، هرچند به تجربه ثابت شده که اغلب آثار موفق ادبیات در بازه‌ی زمانی محدود و معین شکل گرفته‌اند و شاید بشود گفت که آفرینش داستان از مواردی است که زمان، دردی از آن دوا نمی‌کند! بماند که نام عباس معروفی تداعی‌گر تجربه‌های درخشانش در سمفونی مردگان، سال بلوا، آخرین نسل برتر، دریاروندگان جزیره‌ی آبی‌تر و... است. پر بیراه نیست توقع اینکه «نام تمام مردگان یحیاست» تجربه‌های این سی سال را به ارث برده باشد؛ پیرامتنیت^۱ در هر حال بخش ناگزیر نام‌هاست _ تا متن تالی چه بهره‌ای از آن برده باشد_

«سال‌ها پیش قرار بود این رمان را به سپانلو تقدیم کنم، ناتمام ماند، زندگی‌ام دستخوش بلایایی شد که بسیاری از کارهام به تعویق افتاد، بهترین سال‌های خلاقه‌ی عمرم در غربت گذشت، بی‌دلیل، رفیقم سپانلو

^۱ . paratextualité

درگذشت. پدرم نیز از دلتنگی من افسرده شد، درگذشت. نوشتن این رمان سی سال طول کشید. با آن عاشقی کردم؛ گریستم؛ نوشتم و خوش بودم. با اجازه‌ی سپان، این رساله‌ی عشق را به بچه‌ها تقدیم می‌کنم. بی خود نترس ای بچه‌ی تنها/ نام تمام مردگان یحیاست»

به قول نیمای بزرگ، هیچ چیز اثر خودش با خودش نیست؛ اثر خودش با دیگران است. هیچ متنی خودبه‌خود به وجود نمی‌آید، در واقع متن قبلی را پاک می‌کند و به‌جای آن می‌نشیند. از همین رو در این رمان خواننده به سرعت درمی‌یابد که سرگذشت زندگی داور _ شخصیت اصلی داستان _ غلط‌خوانی داستان زکریای نبی است که در سنین پیری صاحب فرزند شد. به گمانم همین سرعت در دستیابی به داستان مقدم، ناشی از عدم توفیق معروفی در غلط‌خوانی است. اما می‌توان از زاویه‌ی روابط بینامتنی، این رمان را به‌نحوی یک بیش‌متنی^۱ تغییری برای داستان زکریای نبی به حساب آورد؛ داور در اینجا قبل از آخرین فرزندش؛ مندل، صاحب شش فرزند دیگر است که عمر هیچ‌کدام‌شان به دنیا نیست و در کودکی و نوجوانی می‌میرند.

زمان از عناصر برجسته‌ی داستان است که همواره مورد دستاویز نویسندگان قرار می‌گیرد. تا صفحات پایانی داستان و اشاره‌ی روایت به زمان جنگ هشت ساله‌ی ایران و عراق، دلالت مشخص و قطعی در خصوص زمان روایت وجود ندارد. منظورم حضور و برجستگی نشانه یا المان‌های مشخص به نمایندگی از زمانی معلوم است. هرچند در صفحه‌ی صد و هجده به سمنان اشاره می‌شود؛

آخر دو سال برای آقای میریکوتن شاعر تا سمنان رفتیم خواستگاری تا دختر آقای یزدی را برایش بگیریم...

و نیز اشاره به شهربانی و شهردار و عکاس در صفحه‌ی صد و سی و نه یا اشاره به سروان در صفحه‌ی پانزده. با توجه به عدم کارکرد و اثرگذاری اشاره به زمان جنگ در داستان و نیز فضای اساطیری _ عدم تسلط سیطره‌ی زمانی ویژه _ بهتر به نظر می‌رسید که این بی‌زمانی تا انتهای داستان ادامه پیدا می‌کرد. علاوه بر این، پایان‌بندی حاضر با در نظر گرفتن محدوده‌ی عمر انسان و امکان تخمین زمان روایت از سوی خواننده در انتهای داستان، با فضای اساطیری مورد ذکر هم‌خوانی ندارد.

صفحه‌ی سی؛ کسی که بتواند سنگ را نان کند، اگر معجزه‌گر نیست پس کیست؟ وقتی گیر می‌افتاد، با یک اراده‌اش کوه دهن باز می‌کرد تا او بتواند سرش را توی خورجین اسبش ناپدید کند، غیب شود از این عالم بیرون برود. نشنود، نبیند.

ماه را مثل نان نصف می‌کرد، یک تکه‌اش را می‌داد به ابراهیم، یک تکه به اسماعیل. خودش ستاره‌ها را می‌خورد. بعضی وقت‌ها هم نمی‌توانست بخورد. با دست از روی صورتش پاک می‌کرد می‌گذاشت توی جیبش برای وقت‌های نداری.

^۱ .Hypertextualite

صفحه‌ی صد و شصت و یک؛ داور هو کشید، کلاهش را در هوا چرخاند، همه‌ی پروانه‌ها رفتند توی کلاه. داور کلاه را گذاشت به سر پسرک.

صفحه‌ی یازده؛ اما تمام مردم در یک مسئله اتفاق نظر داشتند که داور صاحب کرامت است و معجزه می‌کند.

تغییر آهنگ زبان مستلزم تغییر راوی، پرسوناژ و فضای داستانی است. در بخش‌هایی از داستان که روایت که اتفاقاً موتیف آزاد هم نیست و تأثیری در پیش‌برد داستان هم ندارد، تقلیل زبان با تکیه بر سجع‌سازی به قصه‌های «شهرزاد و هزار و یک شب»، اگرچه مابه‌ازای فرمی دارد، خوش‌ننشسته است. در مواقعی نیز نویسنده بدون تکیه بر مابه‌ازای فرمی، داستان را دم‌دستی و با سجع‌سازی پیش‌برده که برای خواننده‌ی حرفه‌ای ادبیات کافی نیست.

صفحه‌ی بیست و پنج؛ بخشا باز از کوچه گذشت: «دزد غوره را گرفتند! ها! مزد نوره را گرفتند! ها!»

به غیر از یک مورد، روایت در کل داستان با دانای کل پیش‌می‌رود و نقل قول‌های مستقیم داخل گیومه آورده شده‌اند؛

صفحه‌ی صد و هفده؛ به ستاره‌ها نگاه کرد: «لیل! یحیا را بلد بودم. مسیحا را یادم بده.»

اما آن یک مورد چرخش راوی به زبان اول شخص از قول دوقلوهای داستان؛ ابراهیم/ اسماعیل است که نه توجیه فرمی دارد و نه کارکرد منطقی! حتی اگر با نگاه زیبایی‌شناسانه به وحدت دوقلوها و تعلیق میان آن دو نگریسته باشیم؛ زیرا این نگاه، روند یا تکنیک به غیر از این مورد در داستان بی‌سبب است.

صفحه‌ی صد و سی و هشت؛ من اسماعیل بودم؛ شاید هم ابراهیم. چه فرقی می‌کند؟ به هر حال یکی از ما اسماعیل بودیم. هیچ‌کدام از ما نمی‌دانستیم کدام‌مان زودتر به دنیا آمده. و مادر که ما را تنهای تنها به دنیا آورده بود، در آن کاهدان تاریک آنقدر سرش سیاهی رفته بود، یادش نمانده بود من زودتر آمده‌ام یا من؟

یکی از مهم‌ترین عناصر داستان شخصیت و شخصیت‌پردازی است. در این داستان فقط داور به سمت پرداخت شخصیت سوق داده شده که آن هم به واسطه‌ی افسانه‌وار شدنش خدشه‌دار گردیده (مضاف بر اینکه نویسنده هیچ‌نگاهی به تعالی پرسوناژ و مکالمه‌ی بین شخصیت‌ها نداشته و به قول ساروت^۱ مکالمه‌ی بطئی یا conversation Sub که طی آن گفتار واقعی طی گفتار خاموش یا درونی پیش‌برده می‌شود، نیز شکل نمی‌گیرد.)

^۱ . Nathalie Sarraute

تفاوت نویسنده‌ی مدرن با نویسنده‌ی سنتی رهایی از روش‌های مألوف و تغییر موقعیت از دانای کل به دانای محدود است تا از جایگاه همه‌چیزدانی‌اش فاصله بگیرد، به همین دلیل با تغییر زاویه‌ی دید، نویسنده بخشی از آگاهی‌هایش را از زبان کاراکترها به مخاطب عرضه می‌کند. معروفی کل اختیار پیش‌برد داستان را از زاویه‌ی دید دانای کل در صدارت خود گرفته و با این کار فرصت درگیر شدن بیشتر و بهتر مخاطب را از دست داده است.

پیش‌بینی نقاط کور از سوی نویسنده در داستان به مخاطب این اجازه را می‌دهد که خود پرده از سر یا اسرار ناشناخته‌ها بردارد و ضمن ایجاد انگیزه و اشتیاق در وی، حظ زیبایی‌شناسانه‌اش نیز دوچندان شود، معروفی اما با دکوپاژی که در همان ابتدا همه چیز را لو می‌دهد، از این امکان نیز بهره‌نجنسته است. وقتی مخاطب کل داستان را می‌داند و نویسنده از شگردهای تازه، شیوه‌های متنوع روایی و روش‌های نوین داستان‌نویسی مانند تغییر زاویه‌ی دید، جریان سیال ذهن، عدم وجود قهرمان و ضد قهرمان، تغییر موضع مفهوم شخصیت استفاده نمی‌کند، جذابیت متن برای پیگیری از سوی خواننده چیست؟

ابهام پل ارتباط میان نویسنده و خواننده و موجب دیربایی اثر است که پتانسیل و شانس خوانش متن را بالاتر می‌برد. زاینده‌گی، خلاقیت، تأویل‌پذیری یک متن تا حدود زیادی در گرو پیچش و ابهام به کار برده شده توسط نویسنده است. میزان مانور خواننده در داستان بستگی به غیبت و عدم حضور نویسنده دارد؛ اینکه حضور متن تحت سلطه‌ی نام و شهرت نویسنده نباشد (این مورد به دلیل ضعف اثر می‌تواند نمود پیدا کند؛ یعنی خواننده به‌خاطر حسن شهرت و سابقه‌ی خوب قبلی نویسنده، داستان را پیگیری کند، نه به خاطر خود اثر). نویسنده با استفاده از تمهیدات داستانی شکلی دیربای به داستان می‌دهد و خواننده را تا انتها به دنبال قصه می‌کشانند. این اثر معروفی اما عاری از هر گونه ابهام و به شکل غیرمنتظره‌ای سراسر است و بدون نیاز به تأمل و ژرف‌نگری ویژه است. به واقع در داستان ژرف‌ساختی در کار نیست و دعوت به خوانش از سوی اثر بی‌معناست.

سه‌گانه‌ی کشلوفسکی^۱ را به خاطر بیاورید؛ آبی، سفید و قرمز. نشانه‌گذاری در آبی، در سفید پی گرفته می‌شود و نشانه‌گذاری سفید در قرمز؛ در هر یک از قصه‌های سه‌گانه شخصیت‌های متفاوتی مطرح می‌شوند که با نشانه‌هایی در هر قصه با قصه‌ی بعدی در ارتباط هستند. علاوه بر اینکه هر یک از فیلم‌ها به تنهایی قابل بررسی‌اند، اما تماشای آن‌ها به ترتیب، موجب کشف ارتباط مابین آن‌هاست. این اثر (سه‌گانه) بر مبنای جنبش رمان‌نویسی موج نو در فرانسه شکل گرفته و کاربرد تکنیک مورد شرح، بسیار خلاقانه بوده و به

^۱ . Krzysztof Kieślowski

کیفیت‌های اثر افزوده است. در داستان معروفی در مواردی بی‌کاربرد و بی‌مقدمه به سال بلوا و نیز حسینا؛ شخصیت اول آن قصه اشاره می‌شود که بسیار ناپخته می‌نماید.

صفحه‌ی شصت و شش؛ داستان این‌ها در سال بلوا گذشت، سال‌ها قبل از آن و سال‌ها بعد از آن در روزگار قحطی دوران جنگ، روزهایی که روس‌ها شهر را قرق کرده بودند...

صفحه‌ی صد و چهل و چهار؛ حسینا را هم آنجا بارها دیده بود که کنار پنجره‌ی می‌فروشی کی‌پور خودش را نم می‌دهد...

انگار نویسنده، در مانده از همه‌جا فقط می‌خواهد یادآوری کند که من همان هستم که «سال بلوا» را نوشته‌ام! بر فرض که خواننده داستان سال بلوا را به یاد داشته باشد، کارکرد حضور سرزده‌ی حسینا در این بین را باید از آقای نویسنده پرسید. مارسل پروست^۱ می‌دانست که هیچ‌کدام از داستان‌هایش به گرد پای «جست‌وجوی زمان از دست‌رفته» نمی‌رسد و مارکز باور داشت که اقبال صدسال‌تنهایی برای او در داستان دیگری تکرار نخواهد شد؛ معروفی را نمی‌دانم!

نورسا، یحیا، مسیحا، ابراهیم، اسماعیل و میکائیل که پورو صدایش می‌زدند؛ فرزندان داور و دولیلی‌اند، البته به غیر از مندل و قبل از او.

مندل را با گرگور مندل^۲؛ کشیش پایه‌گذار ژنتیک کلاسیک اشتباه نگیرید!

مندل^۳ /mandal/ (اسم) «مندله» [قدیمی] خطی که عزایم‌خوانان دور خود می‌کشند و میان آن خط می‌نشینند و دعا یا افسون می‌خوانند: ندیده تنبل اوی و بدیده مندل اوی / دگر نماید و دیگر بود به‌سان سراب (رودکی ۵۲).

همان‌طور که می‌بینید نظام مشخصی در خصوص اسامی و انتخاب آن‌ها وجود ندارد. نام‌ها خواننده را در چرایی و کارکرد احتمالی خود در سیر داستان وا می‌گذارند.

کوهی، دولیلی، دوخیرون، نورسا، ملازلیخا و خواهرش، دختر پادشاه؛ نورسا نبات، دختر سروان خسروی؛ نیلوپر، خنسا؛ زن مندل؛ زن‌های داستان، و اولی یک پری‌واره است به جز نورسا که یک کتاب جلد چرمی شامل خسرو و شیرین، هفت‌پیکر، اسکندرنامه و مخزن‌الاسرار از نظامی را دوست دارد، زن‌های داستان بی‌پیکراند؛ بدن ندارند؛ فعلی از آن‌ها سر نمی‌زند! یعنی فقط زن‌اند! شاید خواننده با پیش کشیدن زمان داستان خود را از این سوءظن رها کرده، اما نویسنده را از این موضوع رهایی نیست که حتی شده یک زن

^۱ . Marcel Proust

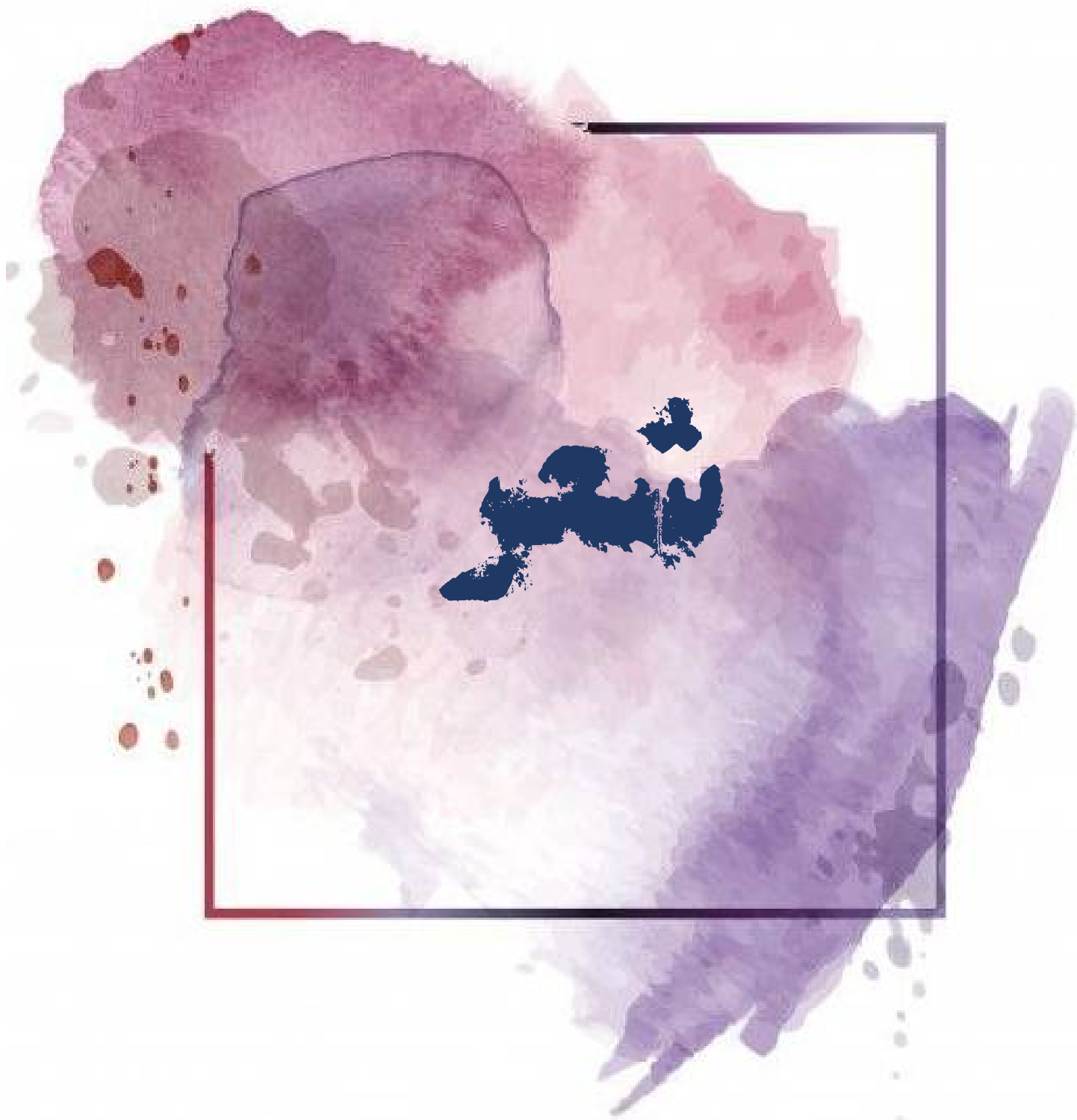
^۲ . Johann Gregor Mendel

^۳ . فرهنگ فارسی عمید

می‌توانست در داستان، تجسد و فردیت داشته باشد. هرچند پیش از این اشاره شد که داستان اصلاً به سمت شخصیت پردازی نرفته است، چه برسد به شخصیت پردازی زن!

صفحه‌ی شش؛ ابرها پرده پرده بر او می‌پیچیدند و سرگردانش می‌کردند؛ انگار خانه آتش گرفته بود، بچه‌هاش گم و پیدا از دود یادها، از ته دالان خاطره‌ها می‌دویدند؛ دورش را می‌گرفتند؛ سر و صدا می‌کردند؛ می‌خندیدند؛ حرف می‌زدند؛ نفس پیرمرد را درمی‌آوردند؛ عاقبت از چشم‌هایش سرازیر می‌شدند: «کجایی؟» این نوشته پس از یکبار خوانش داستان در مرداد چهارصد به دست آمد. قدر مسلم، مجموعه ابعاد فنی داستان مانع لذت‌های مکاشفه و خوانش‌های بیشتر گردیده است.







«کوتاهی»

شعری از نسرين اوصانلو

موی تو کوتاهی کرده
به دست‌های من فکر نکرده
و بهتر از کوتاهی موی تو
زقزق انگشت‌های من است
انگار جزایر قناری
به آن‌ها نوک زده باشند
و در ازای درازی روزها
آب‌ها دست از پا درازتر
ساحل را گز می‌کنند
این جا هیچ جنبنده‌ای
زنگ نمی‌زند
بوق اشغال ساحل گیسوم
از گیسوی تو بلندتر است
دست نگه‌دار!
پاهای بیچاره‌ام توی این جریان
جریان دارد
مثل تو که از ترانه‌ی لب‌های من گریزانی
ساحل‌شن‌ها را می‌خنداند
می‌پاشاند

و ترانه‌ی ترسوی تو
شور هرچه موسیقی را درآورده است

نه! بخوان!

بخوان مثل گوش ماهی‌ها مثل ماهی‌ها

مثل موی زنگ‌زده بخوان!

دمار از رگ‌های من دربیاور

دمار از دست‌های من

های من

پیچان و خیزان

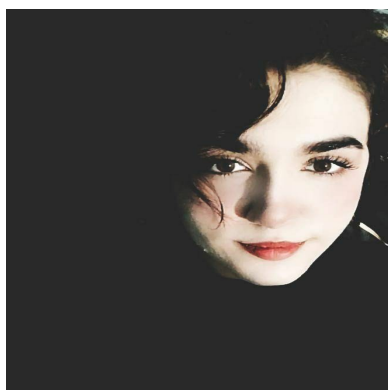
خیز برمی‌دارد موجی با تو

دیدنی از دیده‌ی من رمیده‌ای؟

رستگاری توی دست‌های توست

روی کنده‌ی متروک





شعری از «صدف حیدریان»

مثل سگی که جنازه‌اش
گلوی جاده را بسته است
و مرگ
لابه‌لای دندان‌هایش زندگی می‌کند
می‌ترسم
و خوب می‌دانم
تو که تنم بودی
استخوان‌هایم را تنها خواهی گذاشت
حالا که پوست از همه‌چیز غریبه‌تر
و خون از همه‌چیز نزدیک‌تر است
به سمت دیگر خیابان بیا
جایی که من ایستاده‌ام
و باد می‌خواهد
روحم را تکه‌تکه کند
و با خود ببرد...



شعری از «آریا خسروی»

نازیت را سنجاق کردم
به موی دخترکی اسرائیلی
بشکن سکوت
تا تجاوز کنم به سیانور
از لای شیار تپه‌های خط مقدمی
روی بالکن
فکر کنم به پستان‌هات
که جنگی کرده بود در بالکان
می‌لیسم رواندا
تا قوام بیابی گروهی
بیآوری بالا از چپ
راستی نکنی خوابیده با بلوک ده
که گاز می‌دهد برسد به لش‌بازی
و خیابانی نکند تا یازده
دو طرفه نیست
برای جنده‌های کاغذی
زیر گاو خیش
بز آورده هفت من
کشتار بهمنشیر
کار شما را خواهد کرد_آزاد
تا کار ندادی دستم
استراحت کن کمی

پاره می شوی
در عصری که پر شده از کارگر
خشم نداری طاقت
مرا بر سطر بزنی یا خط
خدایی میچاله‌ام کردی
و انداختی در قبر
سرفه‌های عروسکت زیر آوار درد
افتاد در حلب
خاورانی کرد با گور
که گم نمی‌کنم با مرگ
دست خط حریصم
انداخته توی چاله مخی
که تا ته فرو رفته در دورترین خفگی
کبودی می‌کنم گردن
با حال
تا موزه‌ام می‌کند
آشویتس





«من مارتین نیستم»

شعری از میلاد خدابخشی

درد که دیده نمی‌شود

باید کشیده باشی

من که نقاش نیستم

مرد رفت

دل وا پا پس

باید زنده‌زنده مُرده باشی

باید...

زن رفت

در باز شد و حالا ناگزیر است

بسته شود

باید توی تاکسی نشسته باشی و رفته‌رفته تا ته

رفته باشی

از تهران تا اصفهان شکسته باشی

و خواب خواب خواب دیده باشی

که در چندضلعی حُجره‌ای روی پل

زاینده‌رودی بلنده باشد از زیر پاش

و با بوسه‌ای از تمام مأمورها انتقام گرفته باشی

که هی تاب بخوری روی اسم طویلی

که در یادِ تو زندگی کند هنوز

جاده‌های سگته‌ای



خیابان‌های زوررقی
و کافه را با لب‌هایت خورده باشی
که قرض گرفته‌ای
زندگی مثل چاقو دارد از چاقِ من گوشت می‌برد نسناس
ما که خون نداشتیم اصفهان
از جانِ من چه می‌خواهی ای خونخوار
تو کوچه راضی کن فراموشم
تو آن چراغ بفرما که خاموشم
اگر مثل من یا مثل من
لب‌های خوردنی داری
یا که مثل من از باد می‌کنی نگه‌داری
و در آغوشِ سرمای تنگی می‌کنی بغل‌داری
اگر خایه داری میانِ دارونداری
از دار دنیا برای دادن از دست‌هایت بدهی
که از زنی کنی نگهداری
من هم به مشروب‌های الکی رضایت می‌دهم
من از تو رقص را بهتر بلدم مارتین
و خوب می‌دانم چطور فردا روز را برای فرشته باز کنم
تا در جست‌وجوی زمانِ از دست‌رفته‌ام یک دلِ سیر
تو حق داشتی مارتین
تو باید پس از دیوانه‌ی مستی با کُتِ دست‌ساز
به آب می‌زدی
تو باید می‌گفتی I miss you
ولی من

یا مثل من اگر بودی
و آن‌های مرا یا آن‌های مرا داشتی
می‌تمرگیدی
من مارتین نیستم
و گرنه خوب درک می‌کنم چرا به آب زد
انتظارِ مرا
دردِ مرا...
ول کن
تو نقاش نیستی!





شعری از «حدیثه سفری»

برای زنی که به آشوب می‌کشد
غنچه‌ای بخر
که وقتی سر از آب می‌آوری بیرون
گل شود!

مجنون می‌میرد
و من لیلای فرهاد دیگری
که دستش
بدون مرز
آلوده به میهنی دیگر است

دیگر به یاد نمی‌آورم
کشتارگاهی
که سرود نمی‌خواند
و هرچه هی دور
دود می‌شود
این نفت
پای سفره‌ای دیگر

چکمه‌ها
به جای دورتری می‌ریزند
و حیات

زنده به دور

در خاورمیانه پژمرده می‌شود





شعری از «رامین سفاریان»

زنِ در چشم‌های کافکاخوانده‌ای بود

خام نمی‌شد

خم نمی‌شد روی تختی که وا کرده بودم در لکان

تا لک‌لکی برای من بچه‌ای بیاورد پر از لک

آن قدر پیچیده بود سارا یا آنا یا همان که مرجان می‌زد صدایش

که گفتم هیچ زنی وجود ندارد!

چیزی زن نیست

به جز وجود

که آن را هم طلاق دادم

دیگر شعری شق نمی‌کند این قمر سیاه!

پری‌بلنده در عفونتی شده تمام تهران

گفته بودم در کافه‌ای که ته چشم سیاهت چپ کرده بود

اقدس بیاید و دستم!

نیامد پشت وب‌کمی که زیاد دلم گرفته بود

سعدی خودم را لای نیوده‌اش باز می‌کردم

یک‌سره ول می‌گشت در کشاله‌اش حسینی منزوی

آخر تلفنی را توی تنهایی‌ام ولو نکرد تا الو ... الو:

«آن‌همه پستانِ خیس خورده توی تشتِ ماه

دَف دَف دَف کی بود خانمِ تیمارستان؟»

من جنگلی بودم

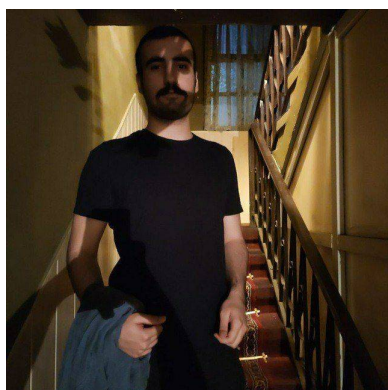
که داخلش برهنه راه می‌رفتی



با چشم‌هایی چقدر نفتی اگر تنت کنی لباس
درخت‌هام را از ته زده‌ای
دکمه‌هام را و نمی‌کرد
من را توی کشوهاش تا نمی‌کرد
تا نمی‌کرد با منی که مادرم زبانِ فارسی است
وگرنه چرا خواب‌های من این‌همه زن است؟
چرا هنوز از تورات به استریپ‌تیزِ عرفانم می‌آید
شخینه‌ای که چشم‌هایی از واویلا دارد؟ هان؟
مگر زندگی گور دسته‌جمعی ما نیست؟

مرگ

اتاقِ پُروی‌ست با دوربینی مخفی
برای این‌همه بدن که لختش نکردی
تنها قبری کنار گذاشته‌ام
آن هم قسطی!



شعری از «پویان فرمانبر»

بخچال که باز می‌شود

فقط باز می‌شود

تلویزیون

تنها با سکوت خانه می‌جنگد

و تیک‌تاک ساعت

تاکتیک تنهایی پنجره‌ای

که چشمی به عابر ندارد

رخت‌ها همه پژمرده

و شادی که عمری ست مرده

دیگر نه پا دارد که برگردد

نه لبخندی

که جا گذاشته باشد در کِشو

حتی سکینه

تنها برای رفتن است که می‌آید

وگر نه چرخ‌دنده‌های رنج

بی‌روغن که نمی‌چرخند

با خاطره حرف می‌زنم این‌جا

با خاطره حرف می‌زنم آن‌جا

اما نقطه تفاهمی

که هر دو می‌دانیم

نرسیدن است

مثل مهشید

که دست از سر شب‌های شعرم بر نمی‌دارد

و با این که می‌داند

هیچ کلمه‌ای

راست گو نیست به اندازه‌ی کافی

می‌خواهد به‌زور

خودش را جا کند لای سطرهام

لای این لحاف

تنها مرگ کارساز است

پای من نمان خواهش!

این تن

عمری‌ست خودش را بر دار کرده

به دنبال چیزهایی که بوده

از آن‌ها فرار کرده

برپا کرده جهنمی در این خانه

که می‌گفتند

راهی به بخت خواهد یافت

خواهش می‌کنم

از سر تقصیر این کلمات بگذرید

بگذارید

آرزوهایم را

به گور تخت‌خوابی ببرم

که می‌گویند

ناشاد کرد خیلی

زندگی با بی ...



شادی نکردن است

من می‌کنم

تا بیش‌تر نداشته باشم!



شعری از «پژمان قانون»



دم را بر نقطه فرو گذاشت و گفت: امروز روز شدیدی است که پرنده‌ی مرده از دستان ما می‌پرد؛ پس آن مرد بازیافته بود که آب از جوش افتاده، افتاده بر زانوانش که بر سوراخی مهیب لرزیده بود. آن مرد می‌دانست ساعت آویزان از دیوار شاهد است که او در تنهایی کف دستش را می‌شمارد، پرنده‌ی مرده را می‌بوسد و اندوهگین را با خودش حمل می‌کند. این‌طورها بود که انگشت به دندان گزید و گفت: آن‌زمان که بازی بودم به ولایت بندرنشینان تنها چرا از گلوهای بوسیده عبور نکردم؟! چرا هر دو چشمم کاسه‌ی افتاده از جوش را نمی‌دید؟!

پس او در خود می‌دردید کجا کافه‌ای که بنشینی با سایهات پستانی را تقسیم کنی کجاست؟ و آن‌گاه به آن پستان بگویی افتاده از جوشم مرا با خود ببر از ولایت بندرنشینان در تابستان که آن‌زمان سایه‌ام را رشته‌رشته می‌کنند و تو بی‌ما قدم به آب‌ها مگذار!

اما پستان‌ها فرو گرفته شد و راوی چنان گشت که از چهار جهت سنگ‌های غمگانه در وی نهاده بودند و او خدایا نمی‌گفت و در دره‌ی تاریک رها گشته با عمیق بود و چهار سنگ‌گران منهای رگ‌های از نفس افتاده که تاریکی را نمی‌دید تکه تکه به رازگاهش بردند. این‌طورها بود که راوی تابستان‌های گرم فکر کرد از آن ولایت بگریزد و موهای زن را زده، کوتاه کند و بر سفیدهای نافش بریزد و در آن لحظه از جنگ و جنگل‌های خشک و نفت‌ها به هر جا که بتواند سرش را بگذارد بر شانه‌ی لخت زنی فریبکار و بمیرد بی‌آن‌که به گلوله‌ها فکر کند؛ بی‌آن‌که شهوت یک گلوله‌ی سرخ او را در دره‌ی تاریک بیازارد و یا در بند باشد یا بگوید می‌نگریستم به گریستن و به گوشه‌ای فرو نخزیده به لطفی که ناکرده با دستانم بود نمردم.

این‌طورها بود که تا بعد از مدتی دره با او نرم نمی‌گشت و سیاهی در خورش اسید پاشیده بود و «او» پستان‌هایش را فرو گرفت و رفت و راوی خاک بر او پاشیده گفت: ای از بندبند دلم جدا شدی و رگنم را خشکیده خواستی و فریبی گشتی بر آب‌های عظیم سوراخ‌سوراخم خواه! که بعد از این مقام من آن کوه است که می‌سوزد و آشیان تو بر شیار دستانم تباه می‌گردد. ای این را که می‌سوزانی و شب‌ها و رویا با نورهای کم را که می‌سوزانی، تو نمی‌دانی که از جوش افتاده‌ام و آن پرنده‌ی مرده‌ای که از دستان ما پر زدی به روشنای غریب‌دهنده؛ پر زدی پس به جهانی فکر کن که در آن چشمانی سیاه به آدمیان در آسمان رها گشته نمی‌شاشد و هرگز نمی‌شاشد اما تو این را به سوختن برده‌ای؛ برده‌ای پس خبر نمی‌گیری که راوی

پستان‌های فرو گرفته تف به خورشید کرده و بر دریا شانه‌ی لختی دیده که به سرخ دعوتش می‌کند و کوه قاف از سرش گذشته.

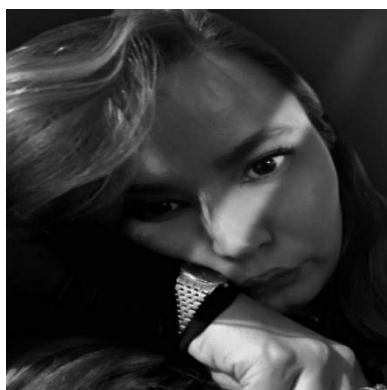
پس گفتم ای درخت بی‌شکوفه آیا تو در شب مهتاب به دریا شاشیده‌ای؟! آیا شاشیده‌ای که سطح آب مواج گشته و تو را از عظیم یک نیمه‌روشن دیده باشد و پرنده‌ای مرده پستانی بریده در منقار گیرد و باد به دستان تو ریزد و گوید:

از اشک ملرزا!

از تفتیده ملرزا!

چه آن که در دره‌ی تاریک دستان تو را پس فرستاده روزی در صحرای خشک لنگه‌کفش خواهد شد غریب!





شعری از «شی‌ما قاسمی»

همه چیز تمام است
و انسان روایت تلخی
که غمگین تر از مرگ افتاده روی تخت
تمام شده تخت
و هیچ چشمی تحریک نمی شود دیگر

همه می دوند
تا فردا به خانه زودتر بیاید
تمام شده وقت
و دشمنی که هنوز ایستاده روبه‌رو
زل می زند به چشم‌هام
تحریک نمی شوم دیگر
اما تسلیم به کار نمی آید

بالا بلند از آب و نمک
سبز مثل دامن مادر
کشور تمام نمی شود
اما خونی ست
زمین خونی ست
زمان خونی ست

و پستان‌هام که دیگر شیر نمی دهند به دهان معشوقه‌ام

خونی ست

زبان نمی‌شود تمام
تنها کلماتند که آتش می‌زنند به دژخیم خانگی
که توی تلویزیون هستند
که توی لباس
تخت‌خوابت
زمان تمام شده‌ست
و هیچ چیز برای شنود نیست
زبان لال و کلمات ما را از این خانه کوچ کرده‌اند





شعری از «مهدی محمودی»

غم قدم می‌زد روی خط افق

های‌های

و خورشیدها

سرخ از گریه

خونی‌تر می‌شدند

بی‌صدا تا

غروب کنند و خواب

سراغ مرا از شب بگیرد

جفت‌پاهایم را چه کسی قلم کرد

وقتی که من راه رفتم

روی خطی سپید و عمود از کلماتی که سر می‌خورند

تا سطر آخر این شعر

سینه‌سرخ‌ها اعدام یا اعلام می‌شوند

زیر پاهای درخت

از چشم‌هات خورشید غروب می‌کند پشت سینه‌ی من

هر کوه نماینده‌ی اندوهی بزرگ است

که انعکاس شعر مرا به دره می‌ریزد

دره همین‌جاست

سطر آخر این شعر

همین‌جا که اشک‌هایم

از طناب‌هایی تیره دار می‌زنند

اندوه را

همین جا که فرم شعر از سرخ خارج می شود
و گریه می شوید هرچه رنگ بود





شعری از «مژده نگهدار»

تکانه‌های برخاسته از خواهش دست
می‌شود نیروی که در سایه بایستی باز؟
گذار آخرین قدوم قدیم قداره
حماقت معنایی در تصویر ساختگی
هیچ خود را دیده‌ایم هرگز جز به آینه؟
شبیه هیچی که چی
چرا چون چ باشی ک می‌شوی؟
دست من بود اگر
دست‌دست نمی‌کردم به چشم
می‌نشاندمت
بگیر
تپانچه را بکش
از این گذار نمی‌رسد عبور
در کمینم حوالی خشم
عقب‌گرد کنید پله‌های مرگ
خونابه‌های دشت تمیز می‌شوند
بر شانه‌ی هزار ستاره‌ی برفی
چهارصد عبری
یکبار هم بی‌طرف
سم به صفحه‌ی نقطه‌چین شعر
گاف دادم



هدیانی که دارد می نویسم هنوز

نمی تواند افعال پیدا نکنم

گلیمم از آب بیرون

دروغم را چه آمده که در گرداب

هی می چرخد و می خندد هی

خاکستری

روی آتش بار سرخ چه می کند

چه می کنم اگر بازگردم

عازمم که در همیشه به رفت

بومم بارانی

شیروانی برنج

لیزم تا خوشه ها

قلم خیس تر از کلماتی که جوهر

پس می دهد

تا زانو فرو رفته در گل

به بوی تنی خوسته در خاک

دنبال چه می گردم

گرداگردم

زوزه ی شغال و قیل و قال جیرجیرکها

می شوم صدا

آهای کسی این جا هست

گیرم که

با من به چه کار راه می رود

کسی بیاید مرا حالی کند



کسی بگوید
از چنان جنگی که گلوله بارانم داد
چگونه به این جا آورده شدم
آن گاه که تو هم به تماشا ایستادی
و من تا زانو
همقد نیزار فرو رفته‌ام
و صدای تو در سرم
می پیچد که می خوانی
جنگل را به آتش کشیده‌اند دهقانان
پدربزرگ
دامنم را گرفت
و فرار کردم از هراس نسل
آخرین دانه را هم بخشیدم
که باز نگردم
جای این که ارزان بمیرم
زندگی کنم
و به قیمت هر دم و باز دم
بدوم تا ترس
و حمله کنم با چشم
به گله‌ی گاوهای وحشی
دست من بود اگر
اصلاً چرا اگر
موهای بافته‌ای که باید قیچی شان کنم
به هر کجایی که کی بروی سراغت می آیند

تا در ادامه‌ی جمله نیاید نقطه
از یک گذشته و روز کاغذی شده
بیا بدویم قرار
کنار درخت بید روی نیمکتی
استراحتگاه آفتاب موقت است
مقصودی هست تا در آن موقت وقت کنیم

سر

مایه نداشت تا از تو کمی بنویسد
سرمای تنم را تمیز بدهد از دی
سرمایه‌ی ما همین چند سرودست

که به جای برجا ماندن

جا انداخت

به جان مان افتاد

تو چه خوب می‌توانی برهانی از خودت

به آن چیزها که تو فکر

من عمل کردم

نگاهم کن خوب

عملی نشدم هنوز

اما آن قدر ته جیبم دارم

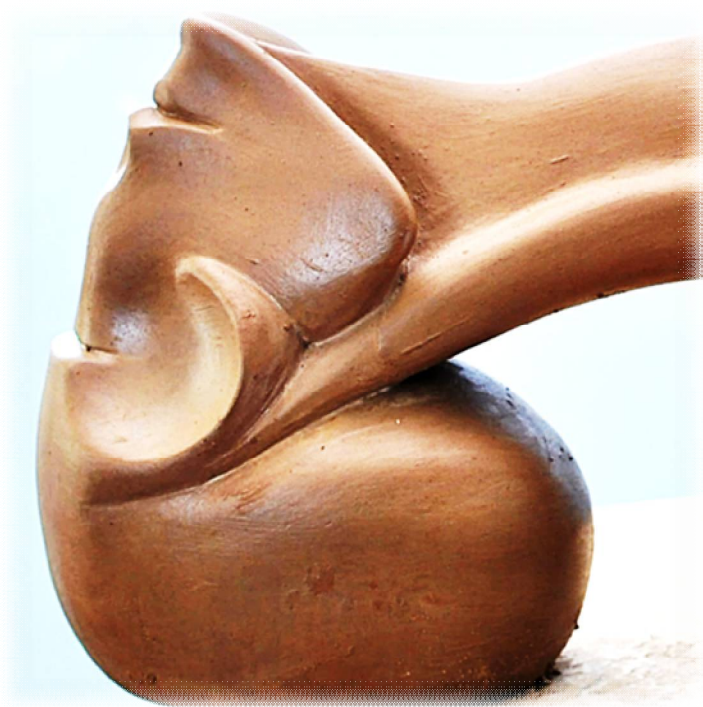
با آن خودکشی کنم

دستی که در جیب فرو نمی‌برم

مدام در حال رقصیدن

روی کاغذ

تمام مسیر را با من آمد خمار



وقتش رسیده خودکار را هم

تریاقی کنم





شعری از «سحر یحیی پور»

زاری در محله‌های قدیمی یک طرف
ترک آجرها جوانی چه کسی ست؟
که گیاهان بر مزارهای شریف خودسر می‌رویند
_ لای درزها _

تا هر کجا که مرزی نباشد

مثل تهران

که از هر طرف حصارهایش را انداخته است

و پوست کلفتی‌اش را می‌شود در آمارهای روزانه ترسید

گلوله را همیشه به تصویرهای قاب‌شده شلیک کرده‌اند

یعنی چشم‌های من که آجر به آجر زندگی را تصویر دیده‌اند

و سیمان را به هیچ صفحه‌ی دفتری نفوذ نداده‌اند

باید کنار بیایند با خشونت‌ی مسری

اگر اقیانوس در داشت

لابد به اتاقم برمی‌گشت

تا خون دست‌هایم را بشوید

من اتفاقاً کسی هستم

که تمایلی به جنگ ندارد

اما همیشه در او کسی به قتل می‌رسد



داستان



چشم شهلایی

نویسنده: سحر حسونند عموزاده

هر شب رأس ساعتِ هشت صدای جیغِ همسایه بالایی مان بلند می‌شود. من گوش‌هایم را می‌گیرم تا به‌قول مادر زباله‌دونی کس و ناکس نشوم، اما مادر در این چندوقت تا صدای‌شان را می‌شنید پنجره‌ها را می‌بست؛ در تراس را چفت می‌کرد؛ دستمال بلندی دور سرش می‌بست و جدوآباد هرکسی که به پروپایش می‌پیچید را می‌شست.

هر از گاهی هم قرص مسکنی را قورت می‌داد.

اما این بار مادر پنجره را نبست و از دستمال سر هم خبری نبود. همان‌طور که زیر لب چیزهایی زمزمه می‌کرد، شال و کلاه کرد و به بیرون رفت. من هم پشت سرش راه افتادم؛ دیدمش که پله‌ها را دوتایی به سمت بالا طی می‌کند، اما تا پایم را بیرون گذاشتم، مادر به‌تندی سمتم برگشت.

- باز توی الفبچه موی دماغ من شدی؟

- خب می‌خواستم بدونم کجا می‌ری.

به‌طرف در اشاره کرد و گفت:

- قبرستون! برو خونه تا پیام.

اما من که گوشم بدهکار نبود، دنبالش راه افتادم. چشم‌غره‌ای رفت و دوباره راه افتاد. هرچه جلوتر می‌رفتیم صدای جیغ‌وداد هم بیشتر می‌شد. ترس برم داشت، اما یاد حرف پدر افتادم که می‌گفت بعد من تو مرد خونه ای.

سینه‌ام را صاف و کمر قوز کرده‌ام را درست کردم و از مادر جلو افتادم.

مادر از پشت لباسم را کشید.

- ذلیل‌شده اومدیم و تو دعوا یکی خورد توی سرت، اون وقت من چه غلطی بکنم؟ جواب اون بابای گوربه‌گورشده‌ات رو چی بگم؟

و بعد ساکت شد؛ چون نزدیک خانه‌ی همسایه شده بودیم. دستش را بلند کرد در بزند که صداها خوابید. مادر کمی مکث کرد و بعد گوشش را به در چسباند. من هم گوشم را به در چسباندیم. به یکباره صدای زن همسایه بلند شد و گفت:

- پدرسگ!

من و مادر از جا پریدیم. باز صدای زن همسایه از لای در به بیرون سرک کشید؛ مادرقحبه گوش‌هایم سوت زد. مادر رنگش پرید و گفت:

- لاالله الا الله.

فکر کردم مادرقحبه معنی‌اش چه می‌شود؟

و بعد که به نتیجه‌ای نرسیدم فکر کردم مادر قهوه یعنی کسی که مادرش قهوه زیاد می‌خورد؛ اما مگر قهوه زیاد خوردن عیب است؟

کلمه‌ی جدیدی بود می‌توانستم هر وقت با متین توی مدرسه دعوایم شد، سرو سینه‌ام را بالا بگیرم؛ در چشم‌هایم زل بزنم و بگویم مادرقحبه و او ارغوانی شود و چون می‌دانم نمی‌تواند کاری از پیش ببرد، بردیا و آرش از گروهش جدا می‌شوند و با من همراه می‌شوند.

از این خیال شیرین می‌خواست لبخندی روی صورتم نقش بگیرد که باز صدای زن همسایه بلند شد و تعجب جای خودش را توی صورتم خوش کرد.

- معتاد مُفنگی!

برق از سرم پرید پس پسری که من و متین توی پارکینگ دیده بودیم پسر این زن بود. متین به او لقب «چشم شهلایی» داده بود؛ چون زمانی که دود سفیدی از لای یک لوله‌ی شیشه‌ای به بینی‌اش خورد، چشم‌هایم برگشت و شهلایی شد. من هم که یکبار داشتم تمرین می‌کردم چشم‌هایم را همان جور کنم، پدر پس‌گردنی به من زد و گفت:

- داری چکار می‌کنی پدرسگ؟

و بعد رو کرد سمت مادر؛ خواست به این بچه هست اداهش رو دیدی؟

مادر به سمت تلویزیون برگشت.

- بچه است می‌بینی که اسمش روی خودشه، بچه!

بعد تا چند روز پدر مرا زیرچشمی نگاه می‌کرد؛ چون که دیگر این کار را یواشکی انجام می‌دادم پدر هم فراموش کرد.

به مادر اشاره کردم که یا در بزند یا برویم؛ آخر اینجا ماندن چه فایده‌ای دارد؟

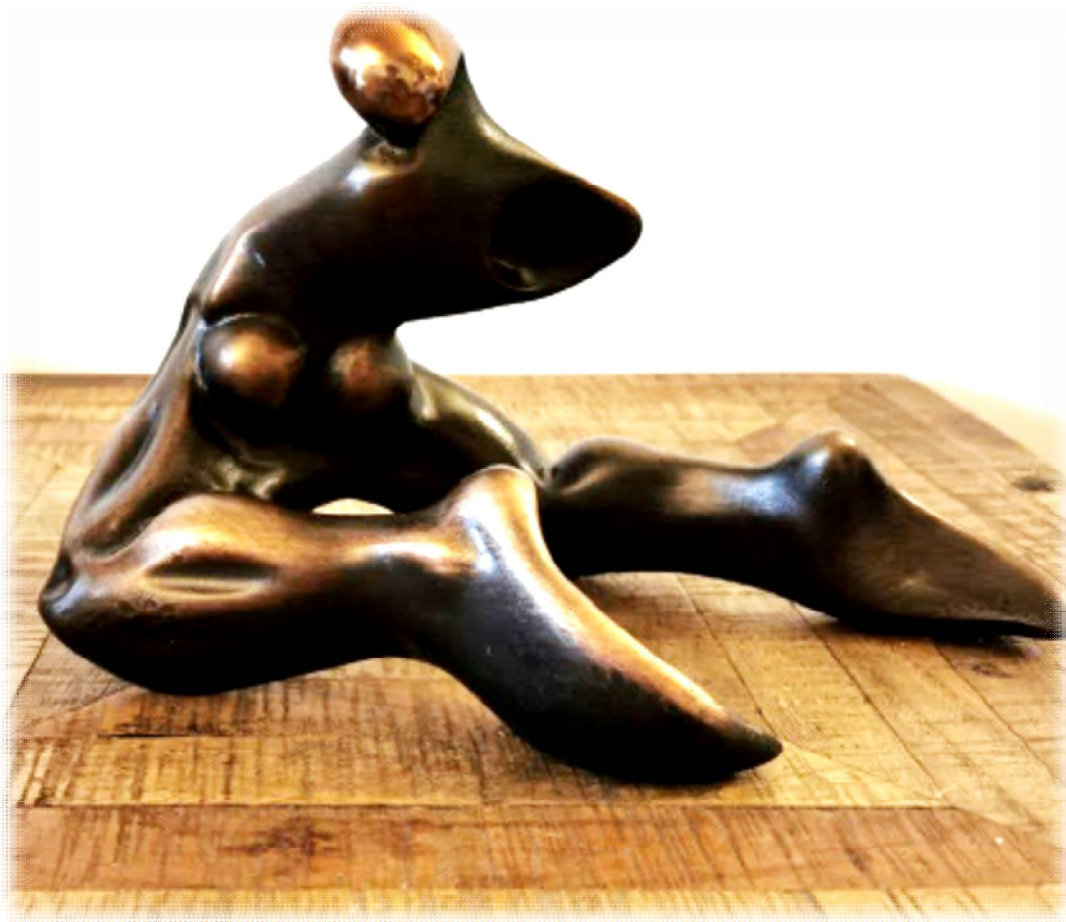
مادر که دودل مانده بود گفت:

- بهتره بریم به ما مربوط نمی‌شه، خون این معتاد الدنگ بیفته گردن ما.
زمانی که پایین می‌رفتیم چیزهایی مثل همسایه‌ها... پارکنیگ و کراک شنیدم.
روی مبل نشستم و از مادر پرسیدم:

- مادر قحبه یعنی چی؟

مادر در حالی که ارغوانی شده بود، انگشتش را به نشان تهدید بالا آورد و گفت:

- فراموشش می‌کنی!





عطر خوش چای

نویسنده: فریبا عنابستانی

مامان میل‌های بافتنی را توی دست‌هایش جابه‌جا می‌کند. نخ دراز کاموا را هزار دور می‌پیچد دور انگشت اشاره‌اش و دوباره شروع می‌کند، یکی زیر، یکی رو...

نگاهم زل شده روی چین و چروک‌های صورتش که حالا دیگر قابل شمردن نیستند. تا همین چند سال پیش، تا قبل از رفتن بابا، هنوز بیشتر صورتش صاف و تر و تمیز بود، آنقدری که می‌توانستم بشمارم؛ دو تا چروک زیر چشم چپش، سه تا چروک زیر چشم راستش، یک خط کوچولوی باریک روی پیشانی‌اش و شاید دو سه تا خط ریز کم‌جان دور لب‌هایش. آن وقت‌ها صورتش را که بند می‌انداختم، فقط کافی بود آرام زبانش را فشار بدهد گوشه لب‌هایش، آن وقت من با دو سه تا بند سریع، تمام موهای ریز و سمج دور لبش را می‌گرفتم و خلاص. اما حالا هر چقدر زبانش را فشار می‌دهد پشت لبش، باز گره نخ گیر می‌کند به پوست نازک و چروکش و بالاخره یک جایش را زخم می‌کند و خون می‌زند بیرون. دلم آشوب می‌شود وقتی می‌بینم یک تکه از گوشت ظریف صورتش چسبیده به نخ دور گردن من. هر دفعه با خودم می‌گویم: «دفعه بعد می‌فرستمش پیش یه آرایشگر غریبه که حداقل بتونه زخم صورت مشتری رو تاب بیاره.» اما وقتی دوباره زنگ می‌زند و با لحن طلبکارانه‌اش که سعی می‌کند پشت یک مهربانی ناشیانه پنهانش کند بهم می‌گوید: «مینا جان کی می‌تونی بیای یه دست بکشی به سروصورت من؟!»

دلم نمی‌آید بگویم نمی‌آیم. می‌ترسم از من دلخور بشود و فکر کند دارم از سر خودم بازش می‌کنم، برای همین پا روی دلم می‌گذارم و نخ را محکم‌تر دور انگشتانم نگه می‌دارم و آرام‌تر روی صورتش می‌کشم.

با خودم کلنجار می‌روم که چطوری سر حرف را با او باز کنم. اگر بفهمد آمده‌ام که برای همیشه ور دلش بمانم قشقرقی به پا می‌کند که بیا و ببین. مطمئنم تا شب نشده برم می‌گرداند خانه خودم اما من نمی‌خواهم برگردم. باید بهش بگویم کیوان آن آدم آرام و سربه‌راهی که نشان می‌دهد نیست. باید بداند که چهار سال است در جهنم زندگی می‌کنم و به خاطر خیلی چیزها سکوت کرده‌ام.

یکی از کامواها را برمی‌دارم و با لبخند نگاهش می‌کنم: داری چی می‌بافی مامان؟ لابد باز برای نوه‌ها آره؟!

بدون اینکه سرش را از روی بافتنی‌اش بلند کند، می‌گوید:

- گور بابای نوه‌ها! برای خودم می‌بافم.

می‌خندم و می‌گویم: باریکلا، خیلی هم کار خوبی می‌کنی. حالا چی می‌بافی؟

بی‌حوصله جواب می‌دهد: ژاکت.

دور و بر پاهایش، روی زمین چند کاموای سبز و زرد و بنفش و نارنجی ولو شده‌است. یک کاموای قهوه‌ای روشن هم توی دستش است.

-با همه‌ی این رنگا می‌خوای ببافی؟

سر تکان می‌دهد که یعنی آره.

می‌فهمم که دارد دانه‌های بافتنی را می‌شمارد اما سکوت نمی‌کنم:

-خب اینا که هیچ ربطی به هم ندارن. این رنگا اصلا به هم نمی‌آن. فقط شاید یه کم زرده به این قهوه‌ایه بیاد یا شایدم نارنجیه.

چند لحظه‌ای مکث می‌کند و وقتی شمردنش تمام شد می‌گوید: خیلی هم خوبه. می‌خوام چند رنگ ببافم. تازه دو تا رنگ دیگه‌ام تو کمدم دارم.

از تصور ژاکت بافته شده رنگین‌کمانی‌اش خنده‌ام می‌گیرد. بلند می‌شوم بروم آشپزخانه و دو تا چای بریزم و همان طور با خنده می‌گویم: از دست تو مامان. تو رو خدا یه نگا به سن و سالت بنداز، می‌خندن بهت به قرآن.

براق می‌شود به طرفم: گه خورده هر کی بخنده. بیا ببین کنترل تلویزیون کجاس! الان این سریاله شروع میشه.

کلی تلاش کردم سر حرف را باز کنم. تلویزیون که روشن شود تا یازده شب که وقت خوابش است، خاموش نمی‌شود. هیچکس هم حق ندارد بین سریال‌ها یک کلمه با او حرف بزند. سریال تمام شبکه‌ها را می‌بیند. به قول مهرداد، تا ته دیگ سریالا رو در نیاره ول کن نیست. باید حواسش را از تلویزیون پرت کنم. سینی چای را می‌گذارم روی میز، سرم را می‌کنم توی کیفم و بسته سوهان را می‌گیرم جلوی صورتش. مامان عاشق سوهان است. دارم بدجنسی می‌کنم، می‌دانم که قندش کمی بالاست و خیلی برایش خوب نیست اما چاره‌ی دیگری ندارم:

- بفرمایید مامان جان، ببین چی برات آوردم.

چشمانش برق می‌زند: رفته بودی قم؟!

-نه، یکی از دوستای کیوان برامون آورده چون می‌دونستم تو دوست داری گفتم بیارم اینجا با هم بخوریم.

یک تکه بزرگ و پر پسته از سوهان را می‌چپاند توی دهانش: چه پر مغزم هست.

می‌خندم: نوش جونت.

باید زودتر بگویم. از سوهان که سیر بشود، هوش و حواسش دوباره برمی‌گردد و یاد سریال‌هایش می‌افتد: مامان اگه اجازه بدی می‌خوام چند روز پیش‌تر بمونم.

خودش را کج و کوله می‌کند و می‌گوید: لازم نکرده من تنهایی راحت‌ترم.

از وقتی به یاد دارم مامان زن مستقل و محکمی بوده. اصلاً دوست ندارد کسی به نیت مراقبت از او کنارش بماند. صدایم را پایین‌تر می‌آورم: به خاطر تو که نه، به خاطر خودم.

انگشتش را دور دهانش می‌چرخاند و سعی می‌کند تکه‌های سمج سوهان را از لای دندان‌هایش بیرون بکشد. دلم به هم می‌خورد و صورتم را برمی‌گردانم.

-گفتم که لازم نکرده. درست نیست شوهرت و تنها بذاری. مرد که تنها باشه شیطون می‌ره تو جلدش و...

می‌پرسم وسط حرفش: رفته مامان، من کنارش بودم اما شیطون رفته تو جلدش.

چند ثانیه زل می‌زند توی چشم‌هایم و بعد انگار که اصلاً نشنیده باشه چه گفتم می‌گوید: چرت و پرت نگو گفتم بیا این کنترل و پیدا کن الان شروع میشه.

نمی‌دانم چرا! اما مامان آنقدری که به کیوان اعتماد دارد به من ندارد. اصلاً حرفم را باور نکرد. حتی فکر می‌کنم اصلاً نشنیده چه گفتم چون حتی کنجکاوی نکرد که جریان را برایش تعریف کنم.

دراز می‌کشم روی زمین و با کف دستم زیر مبل را می‌گردم. اصلاً حواسم به گرفتگی و درد گردنم نیست. در این وضعیت اهمیتی هم ندارد. کنترل را از زیر مبل می‌کشم بیرون و می‌دهم دستش. بلند که می‌شوم درد از بالای بازو تا زیر کتفم می‌پیچد. از شدت درد، دست راستم بی‌حس می‌شود. با دست چپم از بازو تا انگشت‌های دست راستم را ماساژ می‌دهم. حجم سنگین صدای تلویزیون می‌پیچد توی سرم.

- کمش کن تو رو خدا مامان جان. به خدا گوشای خودتم اینجوری اذیت می‌شه.

صدا را از سی و چهار می‌آورد روی سی و دو و غر می‌زند: کجاش زیاده! فقط بلدی از کارای من ایراد بگیری.

روی مبل چمباتمه می‌زنم و استکان چای را توی دست‌هایم نگه می‌دارم. عطر هل و دارچین که به دماغم می‌خورد حالم جا می‌آید و قد یک استکان سرخوش می‌شوم. بیشتر از خود چای، عاشق عطر و طعمی هستم که با آن ترکیب می‌شود. فرقی هم نمی‌کند هل باشد یا دارچین یا بهارنارنج یا زعفران. مهم این است که چیزی باشد که طعم خالص چای را نفهمی. درست مثل زندگی که به تنهایی هیچ مفهوم و خاصیتی ندارد. باید رنگی باشد، بویی باشد، عطری باشد که به آن معنا بدهد. عطری از جنس طبیعت، عشق، دوست‌داشتن و الا که زندگی بدون این‌ها فقط گذران سنگین لحظه‌هاست.

چشمم به صفحه‌ی تلویزیون است و فکرم پیش کیوان و آشوبی که در زندگی‌م به پا کرده. گفته بودم من و کیوان هیچ ربطی به هم نداریم. لیلاً اصرار کرده بود: کیوان عاشقته، به خدا خوشبختت می‌کنه مینا جان.

من داداشم و بهتر از تو می‌شناسم. گفته بودم از ازدواج فامیلی خوشم نیاید. عمو سگرمه‌هایش را کرده بود تو هم و گفته بود: سگ فامیل شرف داره به غریبه، فامیل گوشت هم بخورن استخوناشو دور نمی‌ریزن. گفته بودم نمی‌تونم به کیوان به چشم شوهر نگاه کنم، خجالت می‌کشم ازش، مثل داداشه برام. زن عمو ریزیز تو گوشت خندیده بود: یه دست بکشه به سر و گوشت خجالتتم می‌ریزه.

اگر یک دقیقه دیرتر از فکر و خیال می‌آمدم بیرون، میل بافتنی مامان حتما پهلویم را سوراخ کرده بود: اینا رو ساختن که امثال تو ببینن درس بگیرن. دختره رو به زور شوهر دادن به یه مرد پولدار زشت. حالام شوهره بهش خیانت کرده رفته سرش زن گرفته. حیف از دختر به این خوشگلی.

صورتتم را توی صفحه‌ی تاریک گوشی نگاه می‌کنم: حیف از من مامان!

معلوم بود که حرفم را شنیده اما خودش را می‌زند به آن راه: بشین نیگا کن ببینیم چی می‌شه بالاخره!

هیچ علاقه‌ای به تماشای سریال‌های بی‌مفهوم تلویزیون نداشتم و برای همین هرگز درک نمی‌کردم مامان چطور با لذت همه‌ی آن‌ها را می‌بیند و با جزئیات به خاطر می‌سپارد. چند دقیقه‌ای ناخواسته محو تماشای سریال می‌شوم.

دوربین از بالا دور اتاقی به هم ریخته چرخی زد. نزدیک پنجره نیمه باز اتاق سه پایه نقاشی کهنه‌ای به چشم می‌خورد که اطرافش پالت‌های رنگی، چند قلم مو در شکل‌ها و اندازه‌های مختلف و تعدادی بوم که با چند طرح ساده از طبیعت و حیوانات نقاشی شده بودند، به شکلی نامنظم قرار گرفته. روی بوم نقاشی، طرح نصفه نیمه‌ای از دو دست قلاب شده در هم که چیزی شبیه قطره‌های باران از لابه‌لای انگشت‌های بسته‌ی آن به زمین می‌چکید، دیده می‌شد. دست‌ها بیشتر شبیه چتر بودند و به نظر می‌آمد اگر از زاویه‌ای دیگر به نقاشی نگاه کنی واقعا تصویر چتر را در نگاهت تداعی خواهند کرد. دختر جوانی پاها را بغل گرفته و با صورتی خیس از اشک به در بسته اتاق تکیه داده بود و نگاهش در جایی بیرون از اتاق ثابت مانده بود. فریادهای نامفهوم چند مرد از پشت در اتاق به گوش می‌رسید.

مامان دست از بافتن کشیده، ژاکت رنگی نصفه نیمه‌اش را محکم توی بغلش گرفته و با حرص مچاله‌اش می‌کند. بالاتنه‌اش کاملا از مبل جدا شده و به سمت تلویزیون خیز برداشته است. چشم‌های گشادشده‌اش حتی قدرت پلک زدن را از دست داده‌اند: یا خدا! عموه‌اش اومدن. الانه که دختر بیچاره رو بکشن!

از هیجان مامان من هم هیجان زده می‌شوم و ناخودآگاه می‌پرسم: چرا بکشن؟

-گفته دیگه نمی‌خواد با مرده زندگی کنه، اینام رسم ندارن دختر طلاق بگیره، پس حتما می‌کشنش...

دستم را آرام می‌گذارم روی پاهایش: باشه مامان جان، حالا چرا آن قدر حرص می‌خوری؟ فیلمه واقعی نیست که.

صدایش را پایین می‌آورد، سری تکان می‌دهد و می‌گوید: فکر کردی تو واقعیت از این آدم کم هست؟!

زیر لب می‌گویم: نه، کم نیست.

یک ماه مانده به عروسی، اولین نشانه‌ها را در رفتار کیوان دیده بودم. خنده‌های بلند و بی‌پروایش با رعنا، دوست دوران دانشگاهم، در روز تولدش هنوز توی سرم است. مامان گفته بود: حالا شاید زیادی بهش خوش گذشته، نفهمیده داره چیکار می‌کنه، تو هم آنقدر سخت‌نگیر دختر، خندیدن که اشکالی نداره.

بابا عصبانی شده بود. رگ‌های صورتش آنقدر متورم شده بود که فکر می‌کردم الان است که خون از تمام صورتش بیرون بیاشد. اما حرف نزده بود. در سکوت خودش را جویده بود و هیچ نگفته بود.

یادم می‌آید که آن روز خیلی اتفاقی حرف‌هایش را با مامان شنیدم: هیچوقت فکر نمی‌کردم مجبور بشم اینطوری به برادر خودم باج بدم. دخترم و بدم به پسر هرزه‌اش که سهم ارث خودم و با منت بهم بده؟! مامان سعی کرده بود آرامش کند: فعلا که اون زورش از من و تو بیشتره چاره چیه؟

-گور بابای مال دنیا، همین فردا طلاق دخترم و می‌گیرم.

مامان هول کرده بود. دستپاچه سعی کرده بود بابا را راضی کند: قربونت بشم احمد آقا، می‌خوای بدبختمون کنی! والا به خدا کیوان پسر بدی نیست. جوونه! خب حالا یه دختر ترگل ورگل دیده دست و پاش شل شده یه لبخندم بهش زده. این مینا هم زیادی حساسه! داره ماجرا رو بزرگ می‌کنه. اصلا من خودم باهش حرف می‌زنم. به نظرم روش تو روی شما باز نشه خیلی بهتره. خودم بدم چه جوری حالیش کنم دخترمون همچین بی سر و صاحبم نیست.

کیوان به دست و پام افتاده بود و من که دلبسته اش شده بودم، بخشیدمش.

از پنجره به بیرون نگاه می‌کنم. هوا رو به خنکی گذاشته. ابرهای خاکستری بی‌حالی که توی آسمان پخش و پلا شده‌اند، خبر از یک بارندگی ریز و کم‌جان می‌دهند. بلند می‌شوم و به حیاط می‌روم. گلدان‌های شمعدانی و حسن یوسف و گل‌های دیگری که اسم هیچکدامشان را نمی‌دانم، نامرتب و شلخته روی قفسه فلزی‌ای که مهرداد با کلی غرغر درستش کرده بود، جا خوش کرده‌اند. تقریباً بیشتر قسمت‌های قفسه زنگ زده و من نگران از اینکه مبادا این زنگ‌زدگی‌ها باعث خشک شدن گل‌ها بشوند. نگاهم را از گل‌ها می‌گیرم و می‌چرخانم طرف دیگر حیاط. گوشه سمت چپ حیاط، سه کیسه بزرگ برنج، لخت و سنگین روی هم ولو شده‌اند. گاهی فکر می‌کنم آدم‌های این خانه اصلاً چشمی برای دیدن دارند یا نه! چرا چیزهایی را که من می‌بینم دیگران نمی‌بینند؟! باران کیسه‌ها را خراب خواهد کرد.

روبه‌رویشان می‌ایستم. در خیالم روی کیسه‌ی بالایی برنج، چشم و ابرو می‌کشم و برایش سبیل می‌گذارم. عین یک مرد چاق و خپل می‌شود که به پشتی تکیه داده و منتظر است برایش بساط چای و قلیان ردیف کنم. می‌روم نزدیکش می‌ایستم. دست‌هایش را باز می‌کند که بغلش کنم. زیر لب می‌گویم: بچه پررو ... و به خیال خودم می‌خندم. دست‌هایم را قلاب می‌کنم دور کمرش و با همه‌ی زورم می‌کشمش بالا. به هر زحمتی هست سه پله را بالا می‌روم و می‌گذارمش زیر پله. دومی را هم می‌توانم بلند کنم اما به سومی که می‌رسم به هن هن می‌افتم و مجبور می‌شوم بکشمش روی زمین. درد گردنم بیشتر شده اما اهمیتی نمی‌دهم. کیسه‌ها را می‌گذارم زیر پله کنار هم. انگار اجزای بدن مرد چاق از هم جدا می‌شوند.

پرده‌ی کثیف و زمختی را که مامان به سبک صد سال پیش با میخ زده به دیوار زیر پله، پایین می‌اندازم و برمی‌گردم توی حیاط. روی پله‌ی دوم می‌نشینم. نگاهم می‌افتد به درخت شاتوت. من می‌گفتم درخت شاتوته ولی مهرداد اصرار داشت که نه توت سیاهه. می‌گفت شاتوت با توت سیاه فرق داره اما خودش هم نمی‌دانست چه فرقی. برگ‌هایش تقریباً زرد شده‌اند اما هنوز انبوهی از شاخه‌های هرس نشده روی تنه‌اش سنگینی می‌کند. باید به امیر زنگ بزنم. می‌دانم که شاخه‌های درخت باید تا قبل از سرد شدن هوا هرس بشوند تا برای سال آینده بار خوبی داشته باشند اما می‌ترسم مثل همیشه جواب سر بالا بدهد. دلم نمی‌خواهد خودم را کوچک کنم. اگر نیاید، اگر بگویند به من ربطی ندارد، چه کار می‌کردم؟! این دیگر کیسه‌ی برنج نبود که با کمی زور بتوانم بلندش کنم. کار بلد می‌خواست که من نبودم.

شماره‌اش را از لیست شماره‌های موبایلم پیدا می‌کنم. صدایش که می‌پیچد توی تلفن تپش قلبم بیشتر می‌شود: بله بفرمایید.

-سلام امیر جان خوبی داداش؟

کمتر پیش می‌آید بهش بگویم داداش. نه اینکه دلم نخواهد، فاصله بینمان آنقدر زیاد است که خجالت می‌کشم. خشک و رسمی جوابم را می‌دهد، ولی اصلاً حالم را نمی‌پرسد. اما من می‌پرسم: زهره جون خوبه؟ پسر گلت چطوره؟ دلم برایش یه ذره شده. کوتاه و خلاصه جواب می‌دهد: خوبن. کاری داشتی؟!

معطل نمی‌کنم. تند و سریع حرفم را می‌زنم: این درخت شاتوت مامانینا هرس لازم داره، منم که بلد نیستم گفتم اگه زحمتی نیست...

نمی‌گذارد حرفم تمام شود: باشه بعدازظهر پیام.

عجیب است که کار را بهانه نکرد. نگفتم باید بروم سر ساختمان، پنجاه نفر آدم علاف منن. از وقتی به یاد دارم فقط سرش توی درس و کتاب بوده و دو دو تا چهارتای زندگی. الان هم وضعش بد نیست اما هنوز می‌دود که نمی‌دانم به کجا برسد!

باد می‌پیچد دور تنم و از یقه نیمه باز لباسم می‌رود تو و تن برهنه‌ام را نوازش می‌کند. لرزشی سریع توی تمام تنم حس می‌کنم. سردم می‌شود و برمی‌گردم توی اتاق. در را که باز می‌کنم صدایی بم و مردانه توی گوشم فریاد می‌زند: با ما نگران آینده خود نباشید. بیمه دانا، پشتوانه فردا.

کنترل را برمی‌دارم و دکمه بی‌صدا را فشار می‌دهم: حداقل موقع تبلیغات کمش کن مادر من!

مامان همان‌طور که نشسته، پاهایش را جمع می‌کند و روی مبل جابه‌جا می‌شود. سنگینی نگاهش را روی تمام هیكلم احساس می‌کنم اما بدون توجه می‌پرسم: ناهار چی می‌خوری؟ بی‌حوصله و سرد جوابم را می‌دهد: فعلاً چهار تا سیب‌زمینی بذار آب پز شه.

قابلمه را تا نیمه از آب پر می‌کنم و می‌گذارم روی گاز و شعله را زیاد می‌کنم. سیب‌زمینی‌ها را می‌شورم و می‌اندازم‌شان توی قابلمه. بی‌دلیل در فریزر را باز می‌کنم. هنوز چند بسته از گوشت‌های چرخ‌کرده و

خورشتی که ماه پیش برایش خریده بودم، مانده. با صدای بلند می‌پرسم: مامان می‌خوای با همین سیب زمینی و یه کم گوشت برات پیراشکی سیب‌زمینی درست کنم؟ تازه یاد گرفتم، خیلی خوشمزه‌اس.

مامان هم‌زمان که صدای تلویزیون را زیاد می‌کند با دستپاچی می‌گوید: نه نه دست به گوشتا نزنیا، اونا رو گذاشتم واسه مهمون.

روی سیب زمینی‌ها آب سرد می‌ریزم و همان‌طور که پوست داغ و نازکشان را می‌کنم می‌پرسم: مامان پوره یا کوکو؟ مامان می‌گوید: خدا رو شکر بالاخره فهمیدن این بچه بی‌گناهِه.

سرم را از اوپن آشپزخانه می‌آورم بالا: مامان شنیدی چی گفتم؟!

-ها چی می‌گی؟

-می‌گم کوکو یا پوره؟

-فرقی نداره، دو تاش خوبه فقط شورش نکنی‌ها!

سیب‌زمینی‌ها را رنده می‌کنم و با ادویه ورزشان می‌دهم. تخم‌مرغ‌ها را می‌شکنم توی ظرف. روغن داغ داغ شده. یک قاشق پر از مایه سیب‌زمینی می‌ریزم توی روغن. قبل از اینکه صاف و مرتبش کنم دورش طلاپی می‌شود. شعله‌ی گاز را کم می‌کنم.

صدای زنگ در خانه می‌پیچد. با عجله از آشپزخانه می‌دوم بیرون که پایم می‌رود روی چیزی شبیه مستطیل و دادم می‌رود هوا. می‌نشینم و کف پایم را بالا می‌گیرم. شکل یک مستطیل کوچک با شش دایره ریز کف پایم نقش بسته. غر می‌زنم: این دیگه چیه؟ مامان بی‌توجه به پلاستیک توی دستم نگاه می‌کند: آ... این مال بچه‌ام پرهامه. چقدر دنبالش گشت اون شب.

کف پایم را سفت فشار می‌دهم تا دردش آرام‌تر شود: آخه اسباب بازی بچه باید آن‌قدر کوچیک باشه؟

مامان می‌گوید: نمی‌دونم لنگه، لونگه چیه! بچه‌ام کلی از اینا داره.

از درد به خودم می‌پیچم: لگو مامان لگو. آخه بچه چار ساله لگو می‌فهمه چیه!

مامان از غرغره‌های پشت سر هم من عصبی می‌شود و میل‌های بافتنی‌اش را محکم‌تر به هم می‌کوبد. نمی‌دانم چرا هر وقت عصبی می‌شود سرعت بافتنش هم بیشتر می‌شود. انگار رابطه‌ای مستقیم و نگفته بین بافتنی و اعصابش است که خودش هم از آن خبر ندارد: چقدر غر می‌زنی تو، برو در و وا کن دیگه!

آیفون را برمی‌دارم و دکمه را فشار می‌دهم: امیره، زهره و آیدینم باهاشن.

مامان به سرعت بافتنی‌اش را می‌چپاند داخل یک کیسه‌ی پارچه‌ای و به سختی هیکل گنده‌اش را از روی مبل جدا می‌کند. پاهای خشک شده‌اش را تکان می‌دهد تا خون در آن‌ها به جریان بیفتد. جای نشست‌اش به‌اندازه دو توپ بزرگ تو رفته و گود شده. مامان طوری امیر را توی بغلش مچاله می‌کند که اگر نمی‌دانستم

کمتر از یک هفته است همدیگر را دیده‌اند، فکر می‌کردم شاید سال‌ها از آخرین دیدارشان می‌گذرد. دستم را جلو می‌برم که با امیر دست بدهم. آنقدر سریع دستم را می‌گیرد و رها می‌کند که حتی فرصت نمی‌کنم حسشان کنم. آیدین را غرق بوسه می‌کنم و برمی‌گردم آشپزخانه. مامان پشت سرم می‌آید و یواشکی در گوشم می‌گوید: یه بسته گوشت چرخ کرده از فریزر دربیار بیام یه چیزی درست کنم.

می‌گویم: همینا خوبه که، زیاد درست کردم.

مامان من و من می‌کند: نه... آخه می‌ترسم کم بیاد.

ظرف‌ها را می‌چینم روی میز که مهرداد هم از راه می‌رسد. مهرداد که می‌آید انگار جمعیت خانه چند برابر می‌شود. بلند و پشت سر هم حرف می‌زند و می‌خندد. مامان دانه دانه کباب تابه‌ای می‌گذارد توی بشقاب امیر و مدام از کار و بارش می‌پرسد: چه خبر امیر جان؟ تعریف کن مادرا! کارات خوب پیش می‌ره؟ اون پروژه‌ی کامرانیه چی شد؟ خریدارا پولاشونو دادن که بتونی کارتو شروع کنی؟!

امیر کوتاه و خلاصه جواب می‌دهد: نه، آره، خوبه، درست می‌شه...

صدای قاشق و چنگال مهرداد که بی‌دلیل به ته بشقابش کشیده می‌شود، اعصابم را تحریک می‌کند و درد وحشتناکی می‌پیچد توی گردنم. می‌خواهم بگویم آرام‌تر اما نمی‌گویم. می‌دانم که بی‌فایده است.

فکر می‌کنم شاید فرصت مناسبی باشد که درباره‌ی اختلافم با کیوان با امیر هم حرف بزنم. هرچه باشد او پسر بزرگ خانواده است. بدون مقدمه و ناغافل می‌پرسم وسط حرف‌های مامان و امیر: یه موضوعی هست که می‌خوام شما هم در جریان باشید داداش. مامان طوری سرم داد می‌کشد انگار کودکی کار نادرستی انجام داده باشد: هنوز نمی‌فهمی سر غذا نباید حرف زد!

مطمئن شدم که مامان می‌داند چه می‌خواهم بگویم. از چشم‌های سرخش فهمیدم که حاضر است هر کاری بکند که من از کیوان جدا نشوم. می‌خواست هر طور شده ارث پدرم را حفظ کند.

امیر بی‌تفاوت و سرد نگاهم می‌کند. بعضی آدم‌ها حتی به اندازه برگ‌های سیاه چای خاصیت ندارند.

مهرداد چشمک می‌زند و به شوخی می‌پرسد: چی شده؟! زیر لب می‌گویم: هیچی و از سر میز بلند می‌شوم.

آیدین کنج دیوار پذیرایی نشسته و سعی می‌کند پازلی با طرح موش و گربه را درست کند. کنارش می‌نشینم و دست می‌برم لای موهای فرفری پرپشتش و با دل انگشت سر کوچکش را نوازش می‌کنم. قطعه‌ای از پازل را می‌دهد دستم: اگه گفتمی این و باید کجا بذارم؟ مبهوت زرنگی و هوش کودکانه‌اش می‌شوم و تکه پازل را می‌گذارم سر جایش. دست‌های کوچکش را به هم می‌کوبد: آفرین درست گذاشتی.

پازل کامل شده را برمی‌دارد و با هیجان به مادرش نشان می‌دهد: ببین چه خوب درستش کردم.

زهره صورتش را می‌بوسد و آرام رو به من می‌گوید: روزی صد دفعه درستش می‌کنه. هر دفعه‌ام جوری ذوق می‌کنه انگار اولین باره درستش کرده. به صورت معصومش نگاه می‌کنم و لبخند می‌زنم.

مامان دوباره میل‌های بافتنی‌اش را برمی‌دارد و روبه‌روی تلویزیون می‌نشیند. زهره کنارش می‌نشیند و می‌گوید: خیلی دوست دارم بافتنی یاد بگیرم ولی سخته نه!

مامان بادی به گلویش می‌اندازد: سختی‌اش که سخته ولی اگه بخوای خودم بهت یاد میدم.

زهره می‌خندد: فکر نکنم استعداد بافتنی داشته باشم.

مامان به کمد کنار در اشاره می‌کند و می‌گوید: همه استعدادشو دارن. پاشو از طبقه پایین کمد یه میل بافتنی و کاموا بردار بیا اینجا.

هوای اتاق گرفته و سنگین است. مهتابی و لوستر کوچک وسط پذیرایی را روشن می‌کنم اما شرایط تغییر چندانی نمی‌کند. می‌روم پشت پنجره و قسمتی از پرده را کنار می‌زنم. امیر با دقت شاخه‌های خشک و قدیمی‌تر را از درخت جدا می‌کند. بعضی از شاخه‌های بریده شده کاملاً بی‌برگ و لخت شده‌اند ولی روی بعضی‌هایش تک و توک برگ‌های زرد و نارنجی و حتی سبز دیده می‌شود. آیدین روی شاخه‌ای بزرگ‌تر نشسته و با شاخه‌ای کوچک تر اسب خیالی‌اش را به حرکت تشویق می‌کند. ابرهای خاکستری تیره‌تر شده‌اند و از خورشید جز اشعه‌هایی کم جان و بی‌رمق اثری در آسمان دیده نمی‌شود.

پچ پچ آرام زهره زیر گوش مامان توجهم را جلب می‌کند. نمی‌خواهم فضولی کنم ولی حرف‌هایشان را می‌شنوم: امیر بدجور گرفتار شده مامان. مصالح گرون شده و نمی‌تونه به موقع آپارتمان‌ها رو تحویل بده. می‌ترسم خریدارا ازش شکایت کنن و بندازنش زندان.

مامان از ته دل آه می‌کشد: بمیرم الهی! پس بگو چرا بچه‌ام آن قدر تو خودشه. تو نگران نباش مادر. من شده خونه خودم و بفروشم نمی‌ذارم بچه‌ام بیفته زندان.

مهرداد روی مبل مچاله شده و خوابش برده است. تلویزیون بدون توجه به داشتن یا نداشتن مخاطب به کار خودش مشغول است. روی صفحه‌ی بزرگ و صافش سه توله شیر در حال خوردن شکاری هستند که مادر برایشان فراهم کرده. شیر مادر در فاصله‌ای نزدیک دور بچه‌هایش می‌چرخد و نگاهش در اطراف آن‌ها پرسه می‌زند. از کمد اتاق پتوی نازکی می‌آورم و می‌اندازمش روی مهرداد.

از جلوی مامان که رد می‌شوم، بدون اینکه سرش را از روی بافتنی‌اش بلند کند، می‌گوید: تو نمی‌خوای بری خونه‌ات؟ خیلی زشته زن بعد از شوهرش برسه خونه!

چند لحظه نگاهش می‌کنم و زیر لب می‌گویم: چرا! یه کار کوچیک دارم. انجامش بدم می‌رم.

دقایقی طولانی فکر می‌کنم. تا بالاخره یادم می‌آید قوطی رنگ آبی را کجا دیده بودم! پرده‌ی زیر پله را بالا می‌زنم. صورت مرد سبیل کلفت از هم باز می‌شود و با مهربانی به رویم لبخند می‌زند. دست می‌کشم روی سرش. قوطی رنگ را از پشت سرش برمی‌دارم. خدا خدا می‌کنم خشک نشده باشد. سعی می‌کنم با دسته‌ی قاشق، اطراف در رنگ را بالا بیاورم تا بتوانم بازش کنم. بعد از چند بار ضربه زدن، باز می‌شود. یک لایه از روغن رنگ، جدا شده و بالا مانده. این یعنی رنگ خشک نشده. با همان قاشق همش می‌زنم و می‌روم سمت

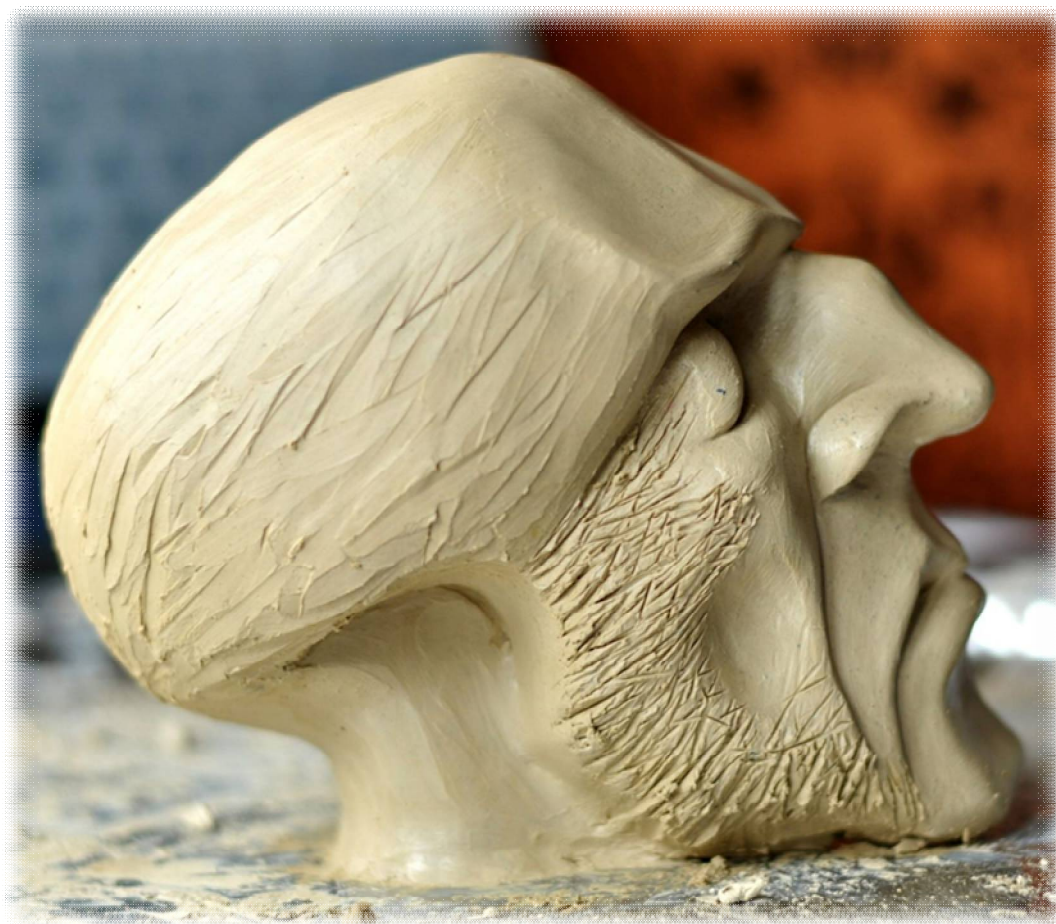
حیات. کار امیر تقریباً تمام شده. آیدین می‌آید و کنارم می‌ایستد: می‌خواهی چیکار کنی عمه؟ می‌خواهم دستم را ببرم لای موهای فرفری‌اش. اما رنگی شده‌اند. به یک لبخند قناعت می‌کنم: می‌خوام این قفسه رو رنگ بزنم. دوست داری کنارم وایسا نگاه کن. سرش را به سمت شانه‌اش خم می‌کند و روی پله‌ی اول می‌نشیند و دست‌های کوچکش را می‌گذارد زیر چانه‌اش. گلدان‌ها را از روی قفسه برمی‌دارم و می‌چینمشان گوشه‌ی حیات.

قلمو را می‌زنم توی رنگ. کمی سفت شده اما هنوز قابل استفاده است. از ردیف بالا شروع می‌کنم و آرام آرام رنگ را می‌کشم روی طبقه‌های پایین‌تر. امیر در سکوت از کنارم رد می‌شود. دست آیدین را می‌گیرد.

-پاشو بریم تو خونه. الان بارون میاد!

قلموی آخر را می‌کشم روی قفسه. یک قطره باران می‌چکد پشت گردنم. می‌لرزم! بلند می‌شوم و یک مشمای ضخیم می‌آورم و می‌کشم روی قفسه و می‌نشینم روی پله‌ی دوم.

باران، ریز ریز می‌بارد.





ما و مطب ساحلی دکتر «ی»

نویسنده: مهدیه کوهی کار

ما همه اینجا آمده‌ایم تا دکتر «ی» را ببینیم. نشستهایم توی بزرگ‌ترین سالن انتظار شهر، میان این دیوارها و زیر این سقف بلند شیشه‌ای. نفس داده‌ایم به هوای دم‌کرده‌ی این ساحل و چشم دوخته‌ایم به دریای این شهر که وقت گرگ‌ومیش هوا به سبزی می‌زند. از اینجا که نشستهایم تیرک چوبی توی آب و مرغ دریایی‌ای که کنار آن ایستاده به وضوح پیداست. پرندۀ همان‌طور که پایش را بالا گرفته، یکی از بال‌هایش را باز می‌کند، سرش را خم می‌کند سمت آن و پشت هم به آن ضربه می‌زند. تابلوی کج شده‌ی بزرگ قرمز «شناکردن ممنوع» و قلعه‌های ماسه‌ای کوچک روی ساحل را هم از این فاصله می‌توانم ببینم. ما همه اینجا روی صندلی‌هایی که پایه‌هایشان توی شن فرورفته نشستهایم، بی‌اینکه ترسی از بیماری داشته باشیم و بی‌اینکه ترسی از موج‌های بلند دریا به دل راه بدهیم. ما همه توی مطب ساحلی دکتر «ی» نشستهایم.

هوا گرگ‌ومیش بود که به ساحل رسیدم. هرچه به سالن شیشه‌ای نزدیک می‌شدم بوی شور دریا بیشتر می‌شد. نزدیک تابلوی قرمز «شناکردن ممنوع» که رسیدم چتر زرد کوچکی روی آب بالاوپایین می‌شد. دریا به سبزی می‌زد و موج‌ها خنک و نرم به ساحل هجوم می‌آوردند. تابلو کج شده بود و کسی با خط بچگانه روی میله‌ی فلزی آبی رنگش نوشته بود: غرق شدن ممنوع و به‌جای نقطه نون یک لبخند پت‌وپهن کشیده بود.

در شیشه‌ای سالن را که باز کردم کسی سر بر نگرداند. من آخرین نفر بودم و باید بعد از برداشتن یکی از مربع‌های چوبی از توی جعبه فلزی پایه‌بلند، روی نزدیک‌ترین صندلی به آدم‌ها می‌نشستم. حالا اما چند نفر بعد از من روی صندلی‌های سفید پلاستیکی نشستند و جلوتر از من، درست زیر سقف‌آویز رنگی کاغذی، انتهای صف سر می‌خورد توی سرایشی تند راهروی باریک و سفیدی که بالای آن، روی تابلوی بزرگی نوشته «پدران» و بعد می‌رسد به اتاق دکتر «ی».

شنیده‌ام منشی کوتاه و چاق دکتر، سرایشی ته سالن انتظار را بالا می‌آید، می‌ایستد توی درگاه و نفس‌زنان یکی‌یکی اسم‌ها را می‌خواند و بعد از آنکه با دستکش‌های زرشکی‌اش پرونده‌های فراخوانده‌ها را می‌دهد دست‌شان، چهار پنج‌تایی قدم می‌گذارند توی راهروی «پدران».

راهروی «پسران» اما سال‌هاست که خالی است، یعنی درست از وقتی که دکتر «ی» به اتاق پدرش اسباب‌کشی کرد و بیمارهای او به‌جای نشستن روی صندلی‌های سبز روی صندلی‌های سفید نشستند. حالا ساعت‌ها می‌شود که ما روی همین صندلی‌های قدیمی منتظریم، آن قدر که صدای امواج آبی شده دریا گوش‌هایمان را پر کرده و جز سکوت هیچ صدای دیگری نمی‌شنویم.

به‌گمانم دیدن دکتر «ی» به این انتظار طولانی بیارزد. او تنها متخصصی است که به این شهر کوچک ساحلی پا می‌گذارد. این‌طور که شنیده‌ام موهای سفید و ریش بلندی دارد و می‌گویند چند سالی است که دست‌هایش کمی موقع نوشتن می‌لرزد، اما مادر بزرگ می‌گفت: «همین دست‌های لرزون هنوز هم معجزه می‌کنند.»

شاید مادر بزرگ تا لحظه‌ی آخر به معجزه باور داشت. نشسته بود روی صندلی پارچه‌ای تکه‌دوزی شده‌اش و میل‌ها را تندوتند به هم می‌زد. قارقار کلاغ که از پشت پنجره بلند شد، دست از بافتن کشید و چیزی زیر لب زمزمه کرد، آوایی تک‌حرفی که صدایی شبیه «ی» داشت. بعد یکی از میل‌ها از لای انگشت‌هایش سُر خورد روی فرش. من لرزش غبغب شل‌ووارفته‌اش را دیدم و حرکت لکه‌ی قهوه‌ای بزرگ روی چانه‌اش را که شبیه قایقی مغروق کج و کوله می‌شد. انگار بخواهد چیزی بگوید و نتواند. بعد چشم‌های بادامی میشی‌اش به طرز عجیبی گرد شد. زل زده بود به جایی پشت سرم و من نگاهم را دوخته بودم به دایره‌های عینکش که گردتر شده بودند. انگشت‌هایم توی جوراب‌های دست‌بافت یخ زده بود و دندان‌هایم را کسی روی هم فشار می‌داد. مهره‌ی پشت گردنم که تیر کشید رگ آبی میان ابروهایم برجسته شد و بعد سرش خم شد روی سینه. من نفس عمیقی کشیدم و بعد دیگر هیچ ترسی نبود. کلاغ از پشت پنجره رفته بود و من در سکوت هنوز طنین حرف «ی» که چند لحظه پیش از دهان مادر بزرگ خارج شده بود را می‌شنیدم.

تخصص دکتر «ی» یک تخصص خانوادگی است، از پدر بزرگ به دوقلوهای پسر و حالا هم به نوه رسیده؛ اما اینکه پس از نوه به نتیجه هم می‌رسد یا نه کسی چیزی نمی‌داند، چون سال‌هاست که هیچ بیماری روی صندلی‌های سبز روبه‌روی راهروی «پسران» ننشسته.

بچه داشتن یعنی امید داشتن، این را مادر بزرگ می‌گفت. دست می‌کشید روی سرم و می‌پرسید: «پس چرا مادرت که تو رو داشت مرد؟»

و من به چشم‌های آبی و خندان مامان فکر می‌کردم. بعد عینکش را می‌داد بالا و خم می‌شد سمت من. حلقه‌ای از موهایم می‌افتاد روی گونه‌های سرخس و می‌گفت: «پس چرا من که مادرت مرد زنده موندم؟»

و من به چشم‌های میشی‌اش فکر می‌کردم که وقت شنیدن نام مامان خیس می‌شد.

دلّم می‌خواهد خم شوم سمت یکی از این آدم‌ها و آرام بپرسم: «شما می‌دونی دکتر «ی» بچه داره یا نه؟»

و یا بپرسم: «شما می‌دونی تخصص دکتر «ی» چی هست؟»

اما نمی‌پرسم، حتی از یک نفر نمی‌پرسم که کجایش درد می‌کند و چرا اینجاست. بعضی از این آدم‌ها مریض به نظر نمی‌رسند، یعنی نه آن قدر که بخواهند ساعت‌ها زیر آفتابی که از بالای این سقف شیشه‌ای می‌تابد بنشینند و برای یک طرفه شدن قضیه دکتر «ی» را ببینند، مثلا همین مرد عینکی که چشم دوخته به تیرک چوبی توی آب و پلک هم نمی‌زند. سرحال است و قبراق و شانه‌هایش همین حالاست که پیراهنش را بشکافد و بیرون بزند.

غیژ در که بلند می‌شود زن چاقی با سینه‌های درشت و النگوهای رنگی وارد سالن می‌شود. طناب قلاده‌ی میمون کوچکش را شل می‌کند تا حیوان به آرامی در را ببندد، پیش از آنکه رطوبت و نرمه‌باد از لای در مثل لشکر مزاحم مورچه‌ها هجوم بیاورد تو. زن که جلو می‌آید رد کفش‌های پاشنه بلند قرمزش روی ماسه‌ها جا می‌ماند. می‌ایستد و انگار که سالن پر از مهممه و پیچ باشد داد می‌زند: «خانوم‌ها، آقایان! یک لحظه به من توجه کنید.»

و کلاه حصیری بزرگی که سایه انداخته روی صورت گردش را کمی عقب می‌زند. یک دفعه دلّم می‌خواهد بدانم موهایش زیر این کلاه بزرگ حصیری چه رنگی است. هیچ‌کس به او توجه نمی‌کند. زن نگاهی به ردیف صندلی‌های سبز آن طرف سالن می‌اندازد و دوباره رو به آدم‌هایی که این طرف سالن، دور از هم، نشسته‌اند یک‌بار دیگر بلند می‌گوید: «خانم‌ها، آقایان، یک لحظه به من توجه کنید.»

بعد با آن هیكل سنگینش لق می‌زند و جلو می‌رود.

«با خرید محصولات ب.ب.ک یک روز متفاوت برای خودتون خلق کنید.»

دست‌هایش را از هم باز می‌کند و النگوهای رنگی‌ای که تا آرنجش رسیده را به صدا در می‌آورد. زیر نور آفتابی که از شیشه‌ها عبور کرده النگوهای رنگ‌ووارینگ پلاستیکی‌اش برق می‌زنند. انگار پرچم هفت ملت را دور ساعدش پیچانده باشد. من بیش از زن، محو میمون کوچک کنارش شده‌ام که سبد حصیری کوچکی با طرح لوزی‌های نارنجی توی دستش گرفته. زن دوبار محکم طناب قلاده‌ی میمون را می‌کشد. حیوان جست می‌زند و سبد را به سرعت می‌دهد دست زن. زن می‌خندد و آینه‌ی کوچکی را از لای خرت‌وپرت‌های توی سبد در می‌آورد و می‌دهد دست میمون. بعد با دو انگشت کلفتش لبه‌ی کلاه حصیری بزرگش را لمس می‌کند. از زیر کلاه فقط لب‌های قرمز و درشت زن و گونه‌های برجسته‌اش پیداست. میمون بند قلاده‌اش را می‌اندازد روی دستش و سمت راهروی «پسران» حرکت می‌کند. آینه‌ی کوچک دسته‌دار را رو به صندلی‌های سبز خالی و بعد رو به تک‌تک آدم‌های توی سالن نگه می‌دارد و دمش را تکان می‌دهد. حالا همه

به میمون نگاه می‌کنند. زن با اشتیاق فریاد می‌زند: «با محصولات ما امروزتون رو متفاوت‌تر از دیروز کنید.»

میمون از جلوی راهروی پرنور و خالی «پدران» رد می‌شود و برمی‌گردد سمت زن. یک لحظه نور تابیده از سقف منعکس می‌شود روی نگین‌های دسته‌ی آینه و می‌افتد توی چشم‌هایش. سرش را که محکم تکان می‌دهد، صدای موج‌ها هم بلند می‌شود. یکی از ته سالن می‌گوید: «فقط آینه داری توی سبده؟»

زن می‌گوید: «نه. خودکار چراغ‌دار و مداد رنگی هم دارم که به درد شما نمی‌خوره، مال بچه‌هاست، اما اگه می‌خواهید می‌تونم نشونتون بدم.»

مردی که به عصا تکیه داده دست می‌اندازد تا قلاده‌ی میمون را بکشد. میمون به سرعت جست می‌زند عقب، مکث می‌کند و دوباره برمی‌گردد جلوی ردیف صندلی‌های سفید. زن می‌گوید: «اون چیزی که به دردتون می‌خوره همین آینه‌ست.»

پیرزنی که ناخن‌های لاک‌زده‌ی پایش را ماساژ می‌دهد می‌گوید: «اما این آینه خیلی کوچیکه.»

زن چین‌های ریز دور یقه‌اش را مرتب می‌کند و لبه کلاه را کمی می‌دهد بالا اما هنوز هم چیزی جز همان تکه لبوی سرخ پیدا نیست. یک‌دفعه دلم می‌خواهد رنگ چشم‌هایش را ببینم. زن می‌گوید: «کوچیکه اما شما رو کمی بهتر از اونی که هستید نشون می‌ده.»

مردی که به عصا تکیه داده می‌خندد. زن نگاه می‌کند به مرد و بلند می‌گوید: «آینه‌ها دو دسته‌اند. یا شما رو بهتر از اونی که هستید نشون می‌دن مثل آینه‌های اتاق پرو و آرایشگاه‌ها یا بدتر از اونی که هستید مثل آینه‌های دستشویی.»

و دوباره دست می‌کشد به چین‌های یقه‌اش.

حالا دست‌های پیر و زشت میمون و آینه و دسته‌ی نگین‌دارش روبه‌روی من‌اند. نور آفتاب لک بزرگ پایین لبم را کمرنگ کرده و توی آینه از خستگی چندساعته‌ی انتظار توی صورتم اثری نیست. آینه که دور می‌شود فکر می‌کنم تلقین، کهنه‌ترین حس بشر است. مادر بزرگ ملکه‌ی عینکی سرزمین خرافات بود، با ارتشی وفادار از تلقین‌های جورواجور که هیچ‌وقت به او خیانت نمی‌کردند. دست می‌کشید روی زخم پاهای کوچکم و لب‌هایش را می‌جناباند. وقتی می‌پرسیدم خراشیدگی پای من چه ربطی به لب‌های او دارد می‌گفت: «معجزه توی همین کلمه‌هاییه که ما حیف‌ومیلش می‌کنیم.»

حتما به کلمه‌های خودش ایمان داشت که آن قدر کم حرف بود.

زنی از گوشه سالن داد می‌زند: «مسخره‌ست. این حقه‌بازیه. آینه، آینه است، خوب و بد نداره.»

میمون حالا به زن رسیده و دارد طناب قلاده‌اش را می‌دهد دست او. زن کمی خم می‌شود و دست می‌کند توی سبد. صدای به هم خوردن مدادها را می‌شنوم، صدای به هم خوردن چوب‌های رنگی را و بعد چشمم می‌افتد به قلاده‌ای شبیه قلاده میمون که توی دست‌های زن است.

«آینه کمک می‌کنه تا خودتون رو بهتر از اونی که هستید ببینید.»

و قلاده را تکان می‌دهد توی هوا.

«رنگ‌های دیگه‌ش هم هست کسی نمی‌خواد؟»

پیرزنی که ناخن‌های رنگی پایش را ماساژ می‌داد می‌گوید: «پناه بر خدا. من ندیده بودم کسی میمون رو حیوون خونگی‌اش کنه.»

زن می‌گوید: «حیوون حیوونه. چه فرقی بین سگ و گربه و میمونه؟»

کسی چیزی نمی‌گوید. زن دست می‌کشد روی سر میمون. می‌گوید: «شعر گفتم تاتی.»

و می‌خندد. تاتی چشم‌هایش را خمار می‌کند. زن می‌گوید: «خریدن این آینه یه فرصت استثنائیه چون برعکس آینه‌های دیگه همه‌ی حقیقت رو نشونتون نمی‌ده، یعنی درست همون چیزی که شماها دنبالش اید.»

مردی که یکی از چشم‌هایش را با باند بسته می‌گوید: «تو کی هستی که راجع به ما این‌طوری حرف می‌زنی؟»

زن آرام می‌گوید: «این کاریه که من و تاتی واسه هم می‌کنیم، اون کنار من آدم می‌شه و من واسه اون مامان می‌شم. یکی به من بگه وقتی این کوچولو سبد دست می‌گیره واقعا آدم می‌شه؟ نه. نمی‌شه. فقط واسه چند دقیقه یادش می‌ره که میمونه. همه‌ی ما یه جورایی این کار رو می‌کنیم. خود شماها، اومدید این‌جا که باورتون شه از اونی که هستید بهترید.»

کسی از ته سالن داد می‌زند: «چی می‌گه این؟»

و یک نفر دیگه بلندتر از اولی می‌گوید: «خفه‌شو!»

بعد سروصداها بلند می‌شود. تاتی سبد را می‌چسباند به خودش و خودش را می‌چسباند به زن. زن دست‌هایش را به نشانه‌ی تسلیم بالا می‌برد، طوری که چین‌های حاشیه‌ی آستین کوتاهش تکان می‌خورند.

«خانوم‌ها و آقایون! یه لحظه توجه کنید. من می‌دونم که دکتر «ی» تو قلب تک‌تک مردم این شهر خونه داره و به قول قدیمی‌ها دستش برای مریض سبکه.»

این جمله را بارها از مردم این جا شنیده‌ام. مادر بزرگ بیشتر از هزار بار این جمله را تکرار کرده بود.

«اما مگه جز اینه که دکتر «ی» هم همین... بذارید این جور ی بگم. شما همگی پیش دکتر «ی» اومدید تا مشکلات جسمی و روحی تون رو از بین ببره، تا شما رو از اونی که واقعا هستید بهتر کنه یا این طوری بگم شما رو بهتر از اونی که هستید به خودتون نشون بده. آره این جور ی بهتره بگیم.»

کسی از ته سالن داد می‌زند: «دهنت رو ببند.»

زن طناب قلاده‌ی تاتی را می‌پیچد دور دستش و حیوان دست می‌گیرد به قلاده‌ی نارنجی‌رنگ پلاستیکی‌اش. زن توی هیاهو فریاد می‌زند: «کدوم یکی از شما بعد از خوردن داروها سلامتی‌ش رو واقعا به دست می‌آره؟ منظورم اینه که همون آدم سابق می‌شه؟ ریه‌ای که خراب شده، قلبی که داغون شده، پایبی که شکسته، روحی که خراشیده شده بعد از خوردن دارو واقعا مثل قبل می‌شه؟ شما فقط با خوردن داروها خودتون رو از اونی که هستید بهتر می‌بینید.»

برای یک لحظه فقط صدای موج دریا به گوش می‌رسد. زن آینه را از دست تاتی می‌گیرد و رو به آدم‌ها، از همان جا که ایستاده، نشان می‌دهد. حس می‌کنم موقع این کار گوشه‌ی یکی از ابروهایش را به نشانه‌ی پیروزی بالا داده. چشم‌های حیوان پر از ترس شده و خُر خُر ضعیفی می‌کند. صدایی آشنا که من را یاد چانه انداختن مادر بزرگ می‌اندازد.

پسروانی از روی صندلی پلاستیکی بلند می‌شود و می‌گوید: «فکر نکن با این حرف‌ها می‌تونوی دکتر «ی» رو از چشم مردم این شهر بندازی.»

و دست می‌کند لای موهای پرپشتش.

«اینجا هیچ کس به اراجیفی که تو واسه آب‌کردن آشغال‌ها می‌خوای تو مغزمون فروکنی گوش نمی‌ده.»

زن آینه را آرام می‌گذارد لای مدادهای رنگی‌ای که نوک چندتایشان از سبد حصیری بیرون زده و می‌گوید: «باشه. باشه. خیلی خوبه که حتی جوون‌ها هم طرفدار دکتر «ی» هستند. جدا بهش حسودیم می‌شه. حالا آقا پسر شما می‌تونوی بگی تخصص دکتر «ی» چیه؟ شاید تونست به من هم کمک کنه.»

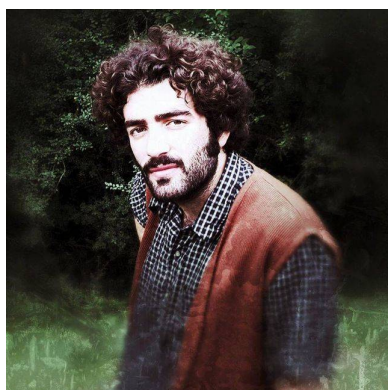
موج بلندی یک‌دفعه سینه می‌کوبد به پایه‌ی فلزی تابلوی «غرق شدن ممنوع». گوش‌هایم پر می‌شود از صدای موج. زن گوشه دامنش را تکان می‌دهد، لب‌های قرمزش را غنچه می‌کند و در حالی که سرش را کج کرده می‌پرسد: «کسی می‌دونه؟»

نگاه می‌کند به صورت تک‌تک ما و بعد بلندتر می‌گوید: «کسی آینه نخواست؟»

و در همان حال دست میمون را می‌گیرد و راه می‌افتد سمت در. آرام قدم برمی‌دارد و همان‌طور که گوشه دامنش را تکان می‌دهد صدای النگوهایش را در می‌آورد. کفش‌های قرمز پاشنه‌بلندش را می‌گذارد روی رد پای که پیش از این روی ماسه‌ها از خود به‌جا گذاشته‌بود و ترانه شادی زمزمه می‌کند، انگار دختر بچه‌ای باشد که بعد از بازی ظهرگاهی به خانه برمی‌گردد و یا دختر بچه‌ای است که به قصد بازی ظهرگاهی از خانه بیرون می‌زند.

از لای در، پیش از بیرون رفتن زن و میمون، پسر بچه نابینایی وارد می‌شود. زن جوانی که دست پسر بچه را گرفته می‌نشیند روی نزدیک‌ترین صندلی. بعد همان‌طور که کمک می‌کند تا بچه روی زمین بنشیند، از توی کوله‌پشتی‌اش سطل و بیلچه کوچکی در می‌آورد و می‌دهد دست بچه. کمی بعد از جا بلند می‌شود و مربع چوبی کوچکی از توی جعبه فلزی پایه‌بلند کنار در برمی‌دارد و مثل همه‌ی ما روی صندلی‌های سفید به انتظار می‌نشیند.

سرم را تکیه می‌دهم به دیوار شیشه‌ای پشت سرم و گوش می‌دهم به صدای فرو رفتن بیلچه توی ماسه‌ها که لابه‌لای صدای دریا گم می‌شود. موج‌ها بلندتر شده و من فکر می‌کنم چقدر ممکن است موج‌ها مطب ساحلی را هم مثل تابلوی کنار ساحل کج کنند؟ فکر می‌کنم اگر جای مادر این بچه بودم هرگز پسر را این قدر نزدیک موج‌ها نمی‌نشاندم. فکر می‌کنم شاید دکتر «ی» از ترس موج‌هایی که توی گرگ‌ومیش هوا به سبزی می‌زنند هیچ‌وقت بچه‌اش را به این شهر ساحلی نیاورده. زیرچشمی نگاه می‌کنم به راهروی «پسران» که هیچ بیماری روی صندلی‌های سبز مقابلش ننشسته و فکر می‌کنم به پسری که شاید سال‌ها بعد توی اتاق انتهای این راهرو مریض‌ها را ویزیت کند. بعد فکر می‌کنم شاید دکتر «ی» اصلاً پسری نداشته باشد. چشم‌هایم را باز می‌کنم و نگاه می‌کنم به تک‌تک چهره‌ی این آدم‌ها. شک ندارم حالا تنها کلام مشترک ما آدم‌های این شهر ساحلی همین «شاید» است. همه ساکت و بی‌حرکت به انتظار نشسته‌اند طوری که انگار هیچ‌وقت پا به این مطب ساحلی نگذاشته‌اند، مثل زن و تاتی که انگار هیچ‌وقت توی سالن نبوده‌اند، مثل صدای موج‌ها که انگار هیچ‌وقت پشت این دیوار شیشه‌ای خود را به میله‌ی تابلوی قرمز نکوبیده‌اند. همه‌جا نور آفتاب است و سکوت و انگار کسی روی تابلوی کنار مطب با شکلک خنده نوشته: گوش دادن ممنوع. چشم‌هایم را می‌بندم و به انتظار می‌نشینم، به انتظار منشی دکتر «ی» با آن دستکش‌های زرشکی و پرونده‌های بزرگش که هنوز خبری از او نیست.



بیمارستان سینا

نویسنده: امیر محمد محدثی

حوالی شش صبح از صدای ناله‌های کاوه از خواب پرید. روی صندلی کنار تخت بیمار خوابش برده بود. کاوه همین‌طور که به ملافه‌ها چنگ می‌زد و ناله می‌کرد کلمات نامفهومی از زبانش بیرون می‌آمد. کلماتی که معلوم نبود از تأثیر داروهای بی‌هوشی این‌طور نامعلوم و درهم‌بند یا از سکت‌های مغزی‌ای که دکتر بهمنش گفته بود از سر گذرانده. سیما نگران و آشفته و گیج از روی صندلی بلند شد و به سرعت خودش را به ایستگاه پرستاری بیمارستان سینا رساند. به پرستارها وضعیت کاوه را اطلاع داد و خودش زودتر از آن‌ها به اتاق بازگشت. کاوه همچنان ناله می‌کرد و چیزهای درهمی می‌گفت که برای سیما مشخص بود از کجای مغزش گذر می‌کند.

- دو تا امضا، شیراز پشت اون برگه. این رو قبول نمی‌کنن، نمی‌کنن، نمی‌کنن! ضامن کارمند. منم فالوده می‌خرم براتش پشت ارگ. برات... برات فالوده می‌خرم پشت ارگ.

برای سیما معلوم بود که کاوه در جایی از ذهنش دارد تمام سی سال کار در بانک را مرور می‌کند و ارباب رجوع را راه می‌اندازد.

دکتر برایش گفته بود:

- ممکنه یه چیزایی بگه که به‌نظر معقول نییاد یا حتی اون اول نشناسدت، چیز عجیبی نیست. نگران نباش.

دو پرستار همین‌طور که زیر گوش هم پیچ‌پیچ می‌کردند و خنده‌های ریزی داشتند، داخل آمدند و بالای سر کاوه ایستادند. نبض و فشارش را چک کردند و روی کاغذی چیزی نوشتند.

- خب آقای حامدی... آقا کاوه... می‌شنوی صدای من رو؟

پرستار جوان دست کاوه را گرفت و آرام تکان داد.

- آقا کاوه... صدای من رو می‌شنوین؟ به‌هوش اومدین دیگه...

کاوه اما همین‌طور حرف‌های نامعلوم می‌زد و چشم‌هایش بسته بود.

- انگاری نمی‌شنوه.

این را سیما گفت. پرستارها بی صدا نگاهش کردند.

- ضربانش خوبه. فشار چهارده روی هفت. بگو بیان خون بگیرن ازش برای آزمایش. یه آرامبخشم بهش بزن تا ظهر بخوابه، درد داره.

سرپرستار بیرون رفت و پرستار جوان کارها را راس وریس کرد. آرامبخشی توی سرمش زد و از اتاق خارج شد. سیما گیج بود. شیراز؟ فالوده؟ پشت ارگ؟ حرفهای کاوه او را یاد دوران نامزدی‌شان انداخت، پیش از آنکه او انتقالی بگیرد به تهران، پشت ارگ فالوده می‌خوردند و قدم می‌زدند. پاتوق همیشگی‌شان بود. جای امنی که دور از چشم همه آنجا می‌رفتند و فالوده به‌دست دورتادور ارگ را ده بیست دوری گز می‌کردند و حرف می‌زدند و خیال‌بافی می‌کردند. چند دقیقه بعد پرستار جوان دوباره آمد تو.

- آروم‌تر شده؟

- آره فک کنم.

پرستار آمد بالای سر کاوه و دوباره نبض و فشارش را چک کرد. به دستگاهی که ضربان قلبش را نشان می‌داد نگاهی انداخت و دوباره چیزی روی کاغذ نوشت. بعد گفت:

- تا ظهر خوابه. اگه می‌خواین برین خونه استراحت کنین، ظهر برگردین. اگه وسایل شخصی هم داره بیارین. یه چند روزی حداقل اینجا باید بمونه.

پرستار به صورت نگران سیما نگاه کرد و همین‌طور که از اتاق بیرون می‌رفت گفت:

- نگران نباشین. چیزی نمی‌شه.

سیما اما نگران بود. سروقت کت کاوه رفت. دسته کلید خانه‌اش را برداشت و توی کیف‌دستی‌اش گذاشت. باید می‌رفت تا برایش وسایلی بیاورد. دم در به صورت کاوه که حالا آرام خوابیده بود و ریش‌های سفیدش در این چند روز بیمارستان بالا آمده بودند، نگاهی کرد و بیرون رفت. در آسانسور دنبال آدرس دقیق خانه‌ی کاوه بود. یوسف‌آباد-کوچه‌ی شصت و هشت. هرچه فکر کرد پلاک خانه به یادش نیامد. چشمی خانه را می‌دانست. اسنپ را به همان مقصد گرفت و با خودش فکر کرد توی کوچه، ساختمان را که ببیند می‌شناسدش. در این یک سال و خرده‌ای، از وقتی کاوه تصمیم گرفته بود از هم سواسوا زندگی کنند یکی دو باری تا دم در خانه‌اش رفته بود. یکی دو بار که بد سرما خورده بود، برایش سوپ و شلغم و میوه برده بود دم در؛ اما بالا نرفته بود. چیزی در درونش اجازه نمی‌داد بعد از نزدیک سی و پنج سال زندگی حالا که کاوه بی‌هوا چنین تصمیمی گرفته وارد خانه‌اش شود. برایش انگار رفتن به درون خانه، پذیرفتن اتمام رابطه بود. کسی قبولش کرد. راننده همان حوالی بود. طولی نکشید که رسید. سیما سوار ماشین شد و کمی شیشه را پایین داد. تقریباً یک سال پیش بود، دور سفره‌ی هفت‌سین نشسته بودند که کاوه بی‌هوا گفته بود می‌خواهد یک مدت را تنها زندگی کند. گفته بود:

- نه تارکِ دنیا شدم، نه از زندگی با تو خسته شدم. فقط فکر می‌کنم باید یه مدت با خودم خلوت کنم و فکر کنم و یه چیزهایی بنویسم. واقعاً فقط همین.

- سیما بدون جوابی تا آخر به حرف‌هایش گوش کرده بود. فردای آن روز کاوه وسایل و کتاب‌هایش را کارتون زده بود که برود. معلوم بود از قبل خانه‌ای را دیده و اجاره کرده. دم رفتن هم به سیما گفته بود که هر وقت بخواید می‌تواند به او سر بزند و آدرسی را بر کاغذی نوشت و دستش داد. یک کلید را هم که کپی کرده بود روی این گذاشت و با خنده گفت:

- اگه زنگ زدی جواب ندادم این باشه دستت که یه وقت بو نگیرم.

سیما اما هیچ وقت به او سر نزد؛ مگر همان یکی دو بار. آن هم تا دم در خانه. ماشین به مقصد رسیده بود. پیاده شد. به ساختمان‌های کوچی نگاهی انداخت. از بین ساختمان‌ها، آن ساختمان با نمای آجری چیزی نبود که نشود شناختش. به در ساختمان که رسید دسته کلید را از کیف دستی‌اش در آورد. باید کلیدها را امتحان می‌کرد تا بفهمد کدام برای کدام قفل است. کلیدها را یکی یکی امتحان کرد تا در ساختمان باز شد. تازه هوا روشن شده بود. چند قدمی توی حیاط رفته بود که مردی از پشت سر صدایش کرد.

- خانوم... خانوم ببخشید...

سر برگرداند.

- بله؟

- کاری داشتین؟

- می‌خوام برم واحد آقای حامدی.

- نیستن.

- می‌دونم. کلید دارم. اومدم براش وسیله ببرم.

- کس و کارش این؟

سیما لحظه‌ای مکث کرد. نمی‌خواست تمام جریان را توضیح دهد که زنش است و کاوه همین عید پارسال بی‌هوا تصمیم گرفته مدتی تنهایی زندگی کند و آن‌ها یکدیگر را دوست دارند، ولی به این فاصله احتیاج دارند و این اتفاقی طبیعی در هر رابطه است. آن‌ها سی و پنج سال را عاشقانه زندگی کرده‌اند و این جدایی هیچ ربطی به علاقه‌شان ندارد و کاوه هم تارک دنیا...

- ببخشید خانوم...

- بله؟

- کی‌ش می‌شین؟

- خواهرشم.

ا ... ببخشید من نشناختم تون. خوبه آقا کاوه؟

- بهترن.

- اصلاً شبیهش نیستین ولی. من چون به چهره‌ی آدم‌ها خیلی دقت می‌کنم.

بعد مکشی کرد. سیما نمی‌دانست چه بگوید و همین‌طور به صورت مرد جوان نگاه می‌کرد.

- من نگهبانی‌م. کاری داشتین همین‌جام.

- حتماً.

سیما چند گامی برداشت و دوباره به سمت نگهبان بازگشت.

- آقای...

- کریم.

- آقا کریم. واحد چنده خونه‌ی کاوه؟

- طبقه‌ی سه. واحد شیش. می‌خواین هم‌راتون بیام؟

- نه، مرسی.

و دوباره راهش را از سر گرفت. در راه دو سه باری می‌خواست برگردد و از کریم بپرسد که در این یک سال چه کسانی می‌رفتند و می‌آمدند. کاوه با چه کسانی حشرونشر داشته؟ اما قید سوال و جواب را زد. نمی‌خواست ذهن کریم را به خودش مشغول کند. دکمه‌ی طبقه‌ی سوم آسانسور را زد. در که باز شد روبه‌روی در آسانسور واحد کاوه بود. چند لحظه‌ای پشت در ایستاد. نمی‌دانست وقتی در را باز می‌کند با چه چیزی ممکن است روبه‌رو شود. با خانه‌ای به‌هم‌ریخته یا خیلی منظم. اسباب و وسایلی جدید یا تنها همان‌ها که کاوه با خودش آورده. نمی‌دانست چه چیزی در انتظارش خواهد بود. کلیدها را یک‌به‌یک در قفل می‌چرخاند. بالاخره در باز شد. داخل که رفت لحظه‌ای در تاریکی ماند و بعد کلید برق را زد. خانه ساده و منظم چیده شده بود. یک میز دونفره‌ی ناهارخوری در حال بود و یک مبل دونفره روبه‌روی تلویزیون. کتابخانه‌ی کوچک چوبی‌ای کنار تلویزیون بود که پر بود از دفترهای شعر. حالی به او دست داد که برای خودش هم قابل‌توصیف نبود. اضطرابی که دلیلی برای آن نمی‌یافت. انگار داشت در چیزی سرک می‌کشید که نباید. و درعین‌حال حس و میلی در او بود برای سر درآوردن از همه چیز. روی مبل چند لحظه‌ای نشست و به دفتر شعرها خیره شد. به‌ترتیب چیده شده بودند. قرن به قرن. از رودکی و فردوسی و دقیقی شروع می‌شد و به نیما و فروغ و شاملو می‌رسید. بعضی از دفتر شعرها تازه بودند. سیما بعضی‌ها را می‌شناخت. دفترشعرهایی بودند که همیشه در خانه دست کاوه بود، اما مثلاً هرگز ندیده بود که کاوه، فروغ و شاملو و نیما بخواند. اصلاً هرگز میلی در او برای خواندن شعرهای نیمایی و پس از آن ندیده بود. برای او

شعر فقط غزل بود؛ آن هم فقط غزل همشهری‌هامان. به ساعتش نگاه کرد. حوالی هشت صبح بود. باید قبل از دوازده با وسایل به بیمارستان بازمی‌گشت. احساس ضعف شدیدی داشت. به آشپزخانه رفت. در یخچال را باز کرد. چیز زیادی در آن نبود اما همه‌چیز مرتب چیده شده بود. یک قالب کره، رب گوجه‌ای نصفه‌ای که مرتب سرش با مشمع‌ای پوشانده شده بود. یک شانه تخم‌مرغ و دو بطری آب و کره و مربا که همیشه صبحانه می‌خورد. از اینکه آن قدر همه چیز مرتب بود تعجب کرد. کاوه در تمام سی سال کارمندی‌اش یک‌بار هم نشده بود که بعد از صبحانه کره را روی میز ول نکند و سر مربا را همین‌طور باز به امان خدا نگذارد. تخم‌مرغی برداشت و در کتری انداخت. آب ریخت و گذاشت که جوش بیاید. از آشپزخانه بیرون آمد. مانند و شالش را روی مبل انداخت و به سمت اتاق خواب رفت. یک تخت دونفره و یک پاتختی کوچک کنارش که روش پر بود از کتاب. یک میز کوچک توالی که ریش‌تراش و یکی دو عطر رویش بود. عطرها را نمی‌شناخت. در عطرها را باز کرد و عمیق نفس کشید. تند و سرد. بی‌شبهت به سلیقه‌ی کاوه در تمام این سال‌ها او برایش عطرها گرم و شیرین انتخاب می‌کرد. از ضعف کمی سرش گیج می‌رفت. روی تخت نشست. نمی‌دانست باید برای کاوه چه چیزهایی ببرد. تصمیم گرفت هرچه به ذهنش می‌رسد را در یک ساک دستی بریزد و ببرد. کمد را باز کرد. یک چمدان کوچک دستی گوشه‌ی کمد بود که کاوه همیشه با آن به مأموریت می‌رفت. همان را برداشت و شروع به جمع کردن وسایل کرد. ریش‌تراش، عطر، یکی دو تا لباس زیر، شانه، بالشت مخصوصش. دیوان سعدی و حافظ، دمپایی روفرشی، مسواک و خمیردندان و عینک مطالعه. دیگر چیزی به نظرش نرسید که روی تخت بیمارستان به درد کاوه بخورد. آنقدر این دو روز، از وقتی خبر سگته را به او داده بودند از کت‌وکول افتاده بود که چمدان را بست و خودش را روی تخت انداخت. برای چند لحظه‌ای چشمانش را بست. چرتش گرفته بود که صدای سوت کتری از جا پراندش. تخم‌مرغ‌ها را از کتری در آورد و زیر آب سرد گرفت. هوای خانه برایش سنگین بود. پنجره را باز کرد. می‌خواست همین‌که تخم‌مرغ‌ها را خورد دوباره به بیمارستان برگردد. خانه شبیه آن چیزی نبود که فکرش را می‌توانست بکند. پر از کتاب‌های این‌ور و آن‌ور ریخته. لباس‌های نشسته و ظرف‌های غذایی که چندین روز بود که شسته نشده‌اند. این چیزی بود که از خانه انتظار داشت و این خانه بی‌شبهت به آن بود. انگار هرکس غیر از کاوه‌ای که تمام این سال‌ها برایش مثل یک بچه بود که مادریش را می‌کرد در آن زندگی می‌کند. توی همین فکرها بود که زنگ در خانه خورد. دوبار و پشت هم. مانده بود جواب بدهد یا نه. همان دلشوره دوباره سراغش آمد. و باز صدای زنگ در. در را که باز کرد کریم بود. چند لحظه‌ای به هم نگاه کردند. سیما که دید کریم چیزی نمی‌گوید گفت:

- بله؟ کاری داشتین؟

- شما... خواهر آقا کاوه نیستین. درسته؟

سیما لحظه‌ای جا خورد، اما سعی کرد خودش را از تک‌وتا نیندازد. حوصله‌ی دردسر را نداشت و از سریش بودن کریم هم بدش آمده بود.

- خواهرشم. می‌تونم باهام بیای بیمارستان خودت ببینی کاوه رو.

- نه. شما سیمایی.

سیما چشم‌هایش گرد شده بود. او را از کجا می‌شناخت؟ عکسی دونفره از خودشان در خانه‌ی کاوه نبود که مثلاً اتفاقی به چشم کریم خورده باشد و از روی آن شناخته باشدش.

- شما سیما خانومین. زن آقا کاوه.

سیما همین‌طور متعجب به کریم نگاه می‌کرد. نمی‌دانست چه می‌تواند بگوید.

- آقا کاوه خیلی از شما به من گفته.

- به شما؟

- بله. ما خیلی باهم حرف می‌زدیم. همون لحظه که اومدین فهمیدم که خواهرش نیستین. خواهرش لهجه‌ی شیرازی داره. شما لهجه ندارین. یکی دو بار صداش رو وقت تلفن حرف زدن آقا کاوه شنیدم. من صدا و تصویر خیلی خوب یادم می‌مونه.

سیما حوصله‌ی اینکه بخواهد چیزی را به کریم توضیح بدهد نداشت. ناخودآگاه آمد در را ببندد. کریم با دست مانع شد.

- ببخشید، حرف بدی زدم؟

- نه.

از اینکه ناخودآگاه می‌خواست در را روی کریم ببندد از خودش تعجب کرد. گیج بود. گیج خواب و خستگی و چیزهایی که داشت دستگیرش می‌شد. چیزهایی که شبیه کاوه نبود.

- راستش... اومدم یه چیزی بگم.

- چی؟

- اومدم... نمی‌دونم چه جوری بگم. یعنی...

یک ته‌لهجه‌ای در بعضی کلمات کریم بود که سیما نمی‌فهمید برای کجاست.

- یعنی می‌دونین... واقعا تقصیر من نبود.

- چرا قطره‌قطره حرف می‌زنی آقا کریم؟

کریم یکهو و بی‌هوا گریه‌اش گرفت. چشم‌هایش پر اشک شد و بعد زد زیر گریه و وسط گریه‌اش شروع کرد حرف زدن.

- به خدا من گفتم زیاده. من نمی‌خواستم بگیرم براش. می‌دونم اصلاً ممکنه ربطی به سکنه نداشته باشه ولی...

دماغش را دائم انتهای هر جمله بالا می کشید. گریه اش که گرفت، سیما فهمید کریم افغانستانی است. در دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران چندتایی دوست افغانستانی داشت که فارسی را بی لهجه حرف می زدند و لهجه شان تنها وسط گریه و خنده و عصبانیت معلوم می شد.

- چی بگیری براش؟

- روم سیاه. من از اولم به آقا کاوه گفتم این کاره نیست. گفتم از سنش گذشته. یه شب... همون اولها که اومده بود اینجا... داشتم آشغال می بردم سر کوچه دیدم نشسته تو همین پارک سر کوچه داره با چندتا جوون وید می کشه... اون هام دستش انداختن... این کاره نبود... اون هام فهمیده بودن... دود پیچید تو ریه اش یه جوری سرفه اش گرفت که...

- کاوه؟ سر کوچه وید می کشید؟

- والله اگر دروغ بگم. والله اگر...

سیما دوباره چشمش سیاهی رفت. داشت با خودش فکر می کرد که ای کاش اصلاً نیامده بود خانه‌ی کاوه. ای کاش می رفت خانه و یک چیزهایی جمع می کرد و می آورد. ای کاش...

- آن قدر سرفه کرد که دلم سوخت. خودم رفتم دستش رو گرفتم آوردمش تا خونه. یه آب دادم دستش. تا آروم شد. بعدش دیگه...

دوباره داشت گریه اش می گرفت که سیما گفت:

- بعدش چی؟

- بعدش گفت دلش می خواد این جور چیزها رو امتحان کنه و منم ای کاش لال می شدم نمی گفتم خودم براش می آرم. به خدا...

و دوباره زد زیر گریه.

زن طبقه‌ی بالایی سر صبحی با پارچه‌ای در دستش احتمالاً داشت می رفت نان بگیرد که سیما و کریم را در این وضعیت دید و با چشم‌های وقزده از کنارشان گذشت و تا از پاگرد بگذرد چشم از شان بر نداشت. سیما که ترسیده بود که مجبور شود به تک تک همسایه‌ها جواب پس بدهد که توی این خانه چه می کند، دست کریم را که گریه اش بند نمی آمد گرفت و آورد توی خانه. نشاندنش روی مبل و یک صندلی برداشت و خودش نشست روبه‌روش.

- حالا جای گریه بگو جریان چیه.

کریم توی صورت سیما که گویی هیچ حسی در آن نبود نگاه کرد و بغض و خلطش را باهم قورت داد و خودش را جمع کرد.

- والله از همون روز عذاب وجدان دارم. آقا کاوه آن قدر باشخصیت بود نمی خواستم اسیر دست چهارتا جوون بالا شهری بشه که دستش بندازن. واسه خودش قبول کردم که...

- خب.

- گاه گذاری وید بود و حشیش. یعنی اصلاً نه که همیشه. ماهی، دو ماهی می گفت بریم پشت بوم ستاره ها رو ببینیم و...

- حاشیه نرو کریم.

سیما این جمله را خیلی مطمئن و بدون هیچ حسی گفته بود. جوری گفته بود که انگار بازجویی است که نه کاوه ای می شناسد و نه برایش فرق می کند جریان چه بوده.

- نه که فکر کنین همیشه ها... نه... اصلاً... تفریحی... فقط دلش می خواست امتحان کنه. اصلاً این کاره نبود.

- بعدش؟

- اون شبم... یعنی دو شب پیش... رفتیم پشت بوم... منم باهش یه دودی گرفتم و گفتم می رم یه سر تو ساختمون بزنم و برگردم. وقتی برگشتم می گفت سرش درد می کنه و گیج می ره... یعنی می دونین... فکر کردم چون این کاره نیست شاید حالش یکم...

- بعدش؟

- خواستم... یعنی اومدم بگم بریم یه دکتری جایی که این یه برگ کاغذ رو داد بهم گفت بدمش به شما. نمی دونم چه جوری می دونست من شما رو...

حرفش را تمام نکرد. از جیبش یک برگ کاغذ در آورد و گرفت سمت سیما. سیما برایش همه چیز شبیه به خواب بود. از مشمع روی رب گوجه تا فروغ وشاملو و نیما و عطر سرد و تند آن ادکلن ها و اینها که کریم می گفت. انگار هنوز روی صندلی کنار تخت بیمار بیمارستان سینا خواب بود و داشت اینها را، این دریوری ها را می دید. کاوه هرگز لب به سیگار هم نزده بود. موقع دانشجویی سیما سیگاری بود که خود کاوه ترکش داده بود. یاد نگاه عجیب و حرف های دکتر بهمنش در بیمارستان افتاد.

- راستش سیما یه چیزی توی خون کاوه است که دادم دوباره آزمایش بگیرن ازش. چیز مهمی نیست البته. نگران نشو.

و هرچه سیما اصرار کرده بود که چه چیزی توی خون است جوابش را نداده بود. دکتر بهمنش رفیق صمیمی کاوه بود و همیشه هر وقت هر چیزی بود کاوه یک راست می رفت همین بیمارستان سینا پیشش. حالا سیما می فهمید که تعجب بهمنش از آزمایش کاوه از چه بود. حالا پچ پچ پرستارها برایش معنی پیدا می کرد. و فقط چرایی توی سرش مثل نبض رو شقیقه اش که هی می زد می رفت و می آمد.

- سیما خانوم...

سیما نگاهی به دست دراز شده‌ی کریم کرد که کاغذی در آن بود.

- والله من نه می‌دونم تو این برگه‌ها چیه... نه اون شب می‌خواستم این‌طوری بشه. این دو شب خواب به چشمم نیومده. همه‌ش فکر می‌کنم نکنه من...

- چیز دیگه‌ای هم هست؟

کریم لحظه‌ای ساکت ماند و سرش را پایین انداخت.

- هست؟

- نه.

-اگه حرف دیگه‌ای نیست پاشو برو که منم برم بیمارستان.

کریم لحظه‌ای خیره ماند. انگار هنوز حرفی توی دلش بود. انگار کاوه مرده باشد می‌خواست از زنش حلالیت کار نکرده را بگیرد. در این دو شب صدبار فکر کرده بود که اصلاً به او چه ربطی دارد. او فقط مرده‌شور بوده. خواسته لطف کند پیرمرد نرود ویلان و سیلان کوچه‌ها و این بالاشهری‌ها شود که دستش بیاندازد. خواسته لطفی کرده باشد. صدبار با خودش گفته...

- آقا کریم.

- بله.

- اگه حرفی نیست من باید برگردم بیمارستان.

کریم بی‌حرف بلند شد و رفت سمت در. لحظه‌ی آخر برگشت و بی‌آنکه به سیما نگاه کند گفت:

- نیت کردم اگه سالم برگردم آقا کاوه همین سالی دوبارم دود نگیرم. دیگه نمی‌ذارم خودشم بره سراغ...

حرفش را نتوانست تمام کند. بغض راه گلویش را بسته بود. کریم که رفت سیما به ساده‌دلی کریم فکر کرد. به اینکه شاید اگر همه چیز درست شد یک شب کریم را دعوت کند برای شام خانه‌شان. به کاغذ در دستش نگاهی کرد. با این اتفاق‌ها اصلاً نمی‌دانست چه چیزی انتظارش را می‌کشد. به ساعتش نگاه کرد. داشت دیر می‌شد. تخم‌مرغ‌ها سرد شده بود. نخورده روی میز ول‌شان کرد و ساک را برداشت و دوباره به مقصد بیمارستان اسنپ گرفت. دم در تا رسیدن اسنپ دو سه باری چشم چرخاند تا شاید کریم را ببیند، اما خبری نبود. سوار ماشین که شد گوشی‌اش زنگ خورد. از بیمارستان بود.

- بله؟

- خانم سمیعی؟

- بله. بفرمایید.

- زنگ زدم بگم زودتر برگردید بیمارستان. همسرتون به هوش اومدن.

- حتماً دارم میام.

گوشی را که قطع کرد چیزی در درونش آرام گرفته بود، اما نگرانی دیگری در او جان می گرفت. شیشه را داد پایین تا هوایی به صورتش بخورد. نمی دانست با این کاوه، با این کاوه که توی خونش رد مواد بود و فروغ می خواند و کره و مربایش را خودش جمع می کرد باید چگونه برخورد کند. کاغذ را باز کرد.

«سیمای عزیزم. الان توی وضعیتی ام که شاید دیگه نبینمت. چشم هام سیاهی می ره و حتی درست نمی دونم دارم چی می نویسم ولی دلم خواست واسه تو یه چیزی بنویسم. این مدت چیزهایی رو تجربه کردم که راستش شاید فکرشم نکنی. بهشون نیاز داشتم. هنوزم دارم. نفرت اینکه تو خونه پیش تو بمونم و... بعد اینکه بهمنش گفت حالم خوب نیست... نگفتم بهت... نتونستم بگم... نمی خواستم کسی برام دل بسوزونه... یه سال و خرده ای پیش، قبل عید... بهمنش بهم گفت خیلی نمونده... یه چیزی توی خونم پیدا کرده بودن که داشت دستگاه ایمنی رو... چه اهمیتی داره چی بود؟ اصلش این بود: مرگ. دلم نمی خواست کنارت بمونم و تو زیرم لگن بذاری و بشم یه پیزوری... یکی که دیگه شبیه همه ی این سال ها نیست. می خواستم همون جوروی که الان تو ذهنتم باشم. سیما... من خونه رو فروختم. می دونم باید بهت می گفتم ولی نمی دونستم چه جوروی. شیش ماه بعد اینکه اومدم اینجا بهمنش گفت خودبه خود خوب شدم. چه جوروی؟ خودشم نمی دونست. برای منم دیگه مهم نبود فقط دلم می خواست دیگه تا آخرش رو زندگی کنم. تا آخرش رو زندگی کنم و... حالم از همه ی اون سال های پشت باجه نشستن...»

لک چایی و چیز سیاه دیگری که سیما نمی دانست چیست بخشی از کلمات را از بین برده بود. سیما نمی دانست حال کاوه بد شده و چیزی روی کاغذ چپه شده یا این کار کریم است. کاغذ را برگرداند.

«خونه رو فروختم. تا یه ماه دیگه باید تخلیه کنی. می تونی بری خونه ی مامانت اینا که خالیه یا بیای اینجا جای من. حالم خیلی خوش نیست و سرم گیج می ره. می خواستم با پولش... اگه من نتونستم برم تو برو. توی دفترچه م نوشتم که کجاها می خواستم برم ولی دیگه تو اون خونه... امیدوارم درک کنی. منم می کردم. اگه نمی خواستی کسی برات دل بسوزونه منم درک...»

کاغذ مچاله بود و پر از لک و کثیفی. دیگر تک کلمه تک کلمه بود که سیما می توانست بخواند. سفر... مرگ... شیراز... سرگیجه. دست نوشته هایی در کشوی میز. اینها بود کلمات تک و توکی که معلوم بود بر صفحه و راستش دیگه چه فرقی می کرد؟ دیگه چه فرقی می کرد که مثلاً کاوه تهش مثل نامه های دوران نامزدی و جوانی شان نوشته باشد تنها دوستدار همیشه ات یا نه؟ تهش را با تاریخ امضا کرده باشد یا نه و ساعت دقیق اتمام نامه را آن زیر نوشته باشد یا نه؟ کاوه خانه را فروخته بود بدون آنکه به سیما بگوید و آنقدر او را آدم حساب نکرده بود که بعد از سی و چند سال دهنش را باز کند و بگوید که دارد می میرد. به بیمارستان رسیده بود. از ماشین که پیاده شد باران آرام شروع کرده بود به باریدن. چند لحظه ای دم بیمارستان ماند و به کاغذ نگاه کرد. برایش اس ام اسی آمد. دکتر بهمنش بود.

- سیما جان بیا بیمارستان. کاوه به هوش اومده. حالشم خوبه. منتظرتم.

سیما گوشی را بست و رفت سمت نگهبانی بیمارستان. سبد را داد دست نگهبان جوانی که تازه شیفتش را عوض کرده بود و گفت این را برساند دست دکتر بهممنش و بی آنکه نگاهی به نگهبان کند در نگهبانی را بست و افتاد توی پیاده‌رو. باران شدیدتر شده بود و سیما دوست داشت هرچه زودتر برود خانه تا چمدانش را ببندد.





باز هم داستان بنویس

نویسنده: سمیرا مسعودی

حتماً باید راهی باشد تا بتوانم در داستانم چروک‌های روی پیشانی‌ات را عمیق‌تر نشان دهم. موهایت بلوند نیست قهوه‌ای کمی روشن است، اما خودت یک بار گفتی موهایت را که بلوند می‌کنی چروک‌های روی پیشانی‌ات بیش‌تر خودشان را نشان می‌دهند. من کک‌ومک‌های روی پوست سفید صورت استخوانی‌ات را دوست دارم؛ اما راهی ندارم جز این‌که آن‌ها را زشت توصیف کنم. همین حالا که داری داستان مدرن‌ات را می‌خوانی و می‌دانم که هرگز نمی‌توانم چیزی بهتر از آن یا حتی مانند آن را بنویسم، راهی ندارم جز آن‌که سعی کنم روی پوسته‌های کنار ناخنت تمرکز کنم و فکر کنم چقدر فرم ناخن‌هایت را با جویدنشان از بین برده‌ای. تو هیچ‌وقت سعی نمی‌کنی مثل من حتماً کمی از زنانگی خودت را چاشنی داستان‌هایت کنی، ذهن تو فراتر از جنسیت‌ها پرواز می‌کند، فراتر از تمام محدودیت‌ها.

وقتی می‌بینم تمام عناصر داستان مدرن را به‌درستی در داستانت به کار بردی، باید سعی کنم بتوانم تعداد آن کک‌ومک‌های قهوه‌ای روی صورتت را در حالی که لایه‌ای از کرم ضدآفتاب را ناشیانه برای پوشاندنشان به صورتت مالیدی، بشمارم.

به برگه‌های توی دستانت نگاه می‌کنی و نگاهت خط به خط روی برگه حرکت می‌کند و هر خط که تمام می‌شود دستانت را کمی پایین‌تر می‌آوری و سکوت در سالن هم عمیق‌تر می‌شود. می‌دانم این سکوت چه معنایی دارد باز هم همه را شگفت‌زده کرده‌ای. تو این بار هم ماهرانه توانستی از یک عنصر واقعی داستانی مدرن و بدون اطناب بسازی و این منم که همیشه چند صفحه‌ای در داستانم اضافه است و همه‌ی حاضرین موافقت که باید حذف شوند و هیچ اهمیتی ندارد که ماه‌ها برای نوشتن آن چند صفحه تلاش کرده بودم.

نمی‌دانم چرا وقتی درحال خواندن داستانت هستی پاهایت را تکان می‌دهی. یک بار گفتی این راهی برای مقابله با اضطراب است، اما اضطراب برای تو چه معنی دارد وقتی حتی یک ایراد هم در داستانت پیدا نمی‌کنند! دلم می‌خواهد یک بار از تو بپرسم مثلاً همان دفعه‌ی قبل که داستانت را با داستان‌های «ریموند کارور» مقایسه می‌کردند، چطور توانستی اضطراب داشته باشی و باز هم پاهایت را تکان دهی؟ به صورت آدم‌های توی سالن نگاه می‌کنم و نمی‌دانم این لبخند ملایم روی صورتشان نشان چیست؟ یعنی هیچ‌کدام-شان آرزو نمی‌کنند کاش جای تو بودند؟ هیچ‌کدام‌شان دل‌شان نمی‌خواهد که دیگر نتوانی این‌قدر خوب بنویسی؟ کاش لااقل یک نفرشان پیشنهادی به تو می‌داد که می‌توانست داستانت را بد کند و تو می‌پذیرفتی؛ اما آبی از این‌ها هم گرم نمی‌شود!

می‌دانم که تو همین حالا که در حال خواندن داستانت هستی، ایده‌ی داستان بعدی‌ات را هم در ذهن پرورانده‌ای. همین چند روز پیش که گفتم چند وقتی است نمی‌توانم بنویسم و داستان‌هایم خوب از آب در نمی‌آید عجب قندی در دلم آب شد. با خودم گفتم چند وقتی نمی‌نویسی و از نظرها محو می‌شوی. اصلاً از کجا معلوم که حال‌حالاها بتوانی دوباره بنویسی و سال دیگر این‌موقع حتماً هیچ‌کس تو را به یاد ندارد؛ اما امروز چند روزی بیش‌تر نگذشته بود که یک داستان مدرن دیگر نوشتی و با خنده برگه‌های پرینت‌شده را در دستانت نشانم دادی. من داستانت را قبل از این‌که برای بقیه بخوانی خواندم اما الان کلمه‌ای از آن را یادم نیست چراکه باید سعی کنم بفهمم خط خنده‌ی کنار لب‌هایت از دفعه‌ی قبل چقدر عمیق‌تر شده و چهل‌سالگی چقدر توانسته بر تو غلبه کند. یک بار گفتم: به‌نظرت چهل‌سالگی چه فرقی با دیگر سن‌ها دارد؟ درحالی‌که آینده‌ی ماشین را تنظیم می‌کردی گفتم: فکر نکنم فرق زیادی داشته باشد؛ ولی من که چهل-ساله‌ام نیست، سی‌وهشت سالم است.

شاید اگر بتوانم تو را به سنت حساس‌تر کنم بتوانم تمرکزت را بگیرم و بحران نزدیک‌شدن به میان‌سالی طوری مغلوبت کند که دیگر داستان کوتاه را رها کنی و مثلاً چیز دیگری بنویسی. شاید از آن رمان‌هایی که مردم دستشان می‌گیرند و در حین خواندنش شاهزاده‌ی سوار بر اسب سفیدشان را تصور می‌کنند.

در میان خواندن داستانت سرفه می‌کنی و سرفه‌ات قطع نمی‌شود. اصلاً شاید همین سرفه‌ها هم بتواند رشته‌ی افکارشان را پاره کند و دیگر آن‌قدرها هم داستانت برایشان جذاب نباشد. من داستانت را خواندم مطمئنم که آن‌موقع این‌قدر طولانی نبود. پس چرا حالا آن‌قدر به‌نظرم طولانی‌تر می‌آید!

هرچقدر داستانت طولانی‌تر باشد من بیش‌تر مجبورم دنبال زشتی‌هایت بگردم تا بتوانم آن‌ها را به داستانت اضافه کنم. مثلاً صفحه‌ی پیش را که می‌خواندی من اصلاً نفهمیده بودم که از ماه گذشته تا الان چاق‌تر شده‌ای. باید یادم بماند که حتماً بعد از تمام‌شدن داستانت آرام در گوشت بگویم باید رژیم بگیرم.





آرزوهای قلبی

نویسنده: شیرین ورچه

اگر فریبرز آن روز نمی‌شنید که شیده پای تلفن پچ‌پچ‌کنان به خواهرش بگوید «خوبیش تو سرش بخوره. عرضه‌ی هیچ کاری نداره» و بعدش آن صدای ریز و سمج مدام توی گوش فریبرز وزوز نمی‌کرد که «تا حالا مگه کجای دنیا رو گرفتی»، این فکر به سرش نمی‌زد که اگر او هم زرنگ و دو دره باز بود، شیده یک‌خط در میان به او سرکوفت نمی‌زد و تحقیر آمیز نگاهش نمی‌کرد و کارش به اینجا نمی‌رسید که برود توی حمام و نیم ساعت بماند زیر دوش تا تلفن شیده تمام شود.

اگر هم به فکرش زده بود بد نیست قلیان و توتون با طعم‌های هلو و زردالو و عسل و نعنای و میوه‌های استوایی بخرد و با سفری که به ترکیه و ایران رفت تا خرده‌ریزهای مغازه‌ی صنایع دستی‌اش را تکمیل کند، چند تایی با خودش نیآورده و مردم بوگوتا هم از کشیدن قلیون خوش‌شان نیامده بود و ماتیاس که عمده فروش و انباردار بود، سر همین با او صمیمی نمی‌شد که در حین گپ زدن و سیگار دود کردن، پیشنهاد وارد کردن فیلترهای یک‌بار مصرف سیگار را به او بدهد و بگوید یک بار بزرگ بی‌آورند، با سودش می‌شود قلیان و توتون بیشتری خرید، آن وقت ماتیاس هم برنمی‌گشت بگوید «حرف نداره. هستم» و به پشتش نمی‌زد که بگوید، «بند و بساط دود و دخان همه جا خریدار داره برادر».

فریبرز او را به خانه‌اش دعوت کرده و برایش قلیان با توتونِ عسلی چاق کرده بود. ماتیاس پُک عمیقی زده و صدای کرخت‌کننده‌ی قُل‌قُل، گوشش را نواخته بود. دودِ معطرش را بو کشیده و طعم شیرین و گسش را که چشید، دچار چنان خلسه و لذتی شد که همان روز، قرار و مدارشان را با هم گذاشتند. بعد که موفقیت کوچکِ فروش چند سری قلیان کیفی و انواع توتون را با ماتیاس جشن گرفتند و گیلای‌های چیچاشان را به هم زدند و جرینگی صدا کرد، فریبرز همان‌وقت حرفِ وارد کردنِ فیلتر سیگار را هم پیش کشیده بود.

فردا صبحش شیده گفته بود «از پشش بر می‌ای؟ ختم روزگاره‌ها. فردا نگی اینم فلانه. از من گفتن. کیه که بشنوه؟» و بعد موهای خرمایی براق و تابدارش را جمع کرده بود پشت گردن بلند و کمر شلوار چسبان ورزشی‌اش را کشیده بود بالا که بیفتد توی گودی کمرش و عینکش را از روی میز برداشته و رفته بود سمت در و زیر لب، جوری که اصلاً مهم نبود فریبرز بشنود یا نه، گفته بود «برم پیاده‌روی».

اگر فریبرز به پچ‌پچه‌ی زیر گوشش که می‌گفت «حواستو جمع کن»، اهمیت داده بود و دلشوره‌اش را به خاطر عشق به شیده و چشم‌های پر ذکاوتِ بادامی و حسرتِ دیدنِ خنده‌ی شیرینش از خوشی موفقیتِ او پس نمی‌زد، فکرِ سودِ فروشِ فیلتر سیگار اینطور سرخوش و مستش نمی‌کرد. شاید از بینِ بارها و بارها که در تنهایی گریسته بود و به خودش گفته بود دست به هر چی می‌زند سنگ می‌شود و کاش به این خراب

شده نمی‌آمد و بعد از خالی کردن دلش، با امید روزهای نیامده، برای یک‌بار هم که شده به خودش قوت قلب نمی‌داد و شکستش را می‌پذیرفت و برمی‌گشت ایران کاری دست‌وپا کند و شیده و آریا را راضی کند برگردند، حرف ماتیاس را از این گوش می‌شنید و از آن گوشش خارج می‌کرد و با اینکه جوابش را نمی‌داد، پس ذهنش نگه نمی‌داشت که باشد برای روز مبادا.

فریبرز به شیده گفته بود باور دارد هر چیزی یک حکمتی دارد و حالا که زندگی می‌خواهد برای یک‌بار هم شده، دری برایش باز کند، نفوس بد نزند و دعا کند همه‌چیز خوب پیش برود. شیده چیزی نگفته و پرده‌ی زرشکی‌ها را کنار زده بود که آفتاب بتابد و نگاهش را سرانده بود به پاپیتال‌ها و درختچه‌های سبز و گل‌های نارنجی باغچه و بعد آن طرف خیابان، بی‌ام دلبیوی سفید برادر ماریانا، همسایه‌ی روبه‌روی . فریبرز همان طور که به انحنای بدن شیده چشم دوخته بود، به رفیق قدیمی‌اش بهزاد زنگ زده و او هم گفته بود که اتفاقاً یکی از رفقا کلی فیلتر سیگار در انبارش دارد و همه را با قیمت مناسب می‌شود خرید و عجب خوش‌شانس است و باورش نمی‌شود و اگر دو، سه روز دیرتر زنگ زده بود، نصیب یکی دیگر می‌شد و چه و چه و چه.

فریبرز سر انگشتی حساب کرده بود از فروش هر جعبه سود درست و حسابی می‌برد. با خیال پردازی تجارت بزرگ‌تر قلیان و اجاره‌ی خانه‌ای در محله‌ی بهتری در بوگوتا و خریدن یک ماشین دست دوم تمیز و یک سرویس گردنبند و گوشواره برای تولد شیده از تهران و تصور آن لحظه‌ی غافلگیر شدنش، توی صندلی هواپیما لمیده بود. وقتی برگشت باید حتماً باشگاه برود. شیده غر زده بود بازوهاش شل شده.

سه هفته‌ای که تهران بود، برایش یک عمر گذشت. می‌خواست بال در بیاورد و برگردد. دلش برای خواهرها و مادرش و بقیه‌ی خانواده تنگ شده بود اما همه‌ی حواسش پیش شیده و آریا و روزهای خوش آینده بود. به فریبا گفت می‌خواهد برای شیده گوشواره و گردنبندی بخرد که سنگ توش کار کرده باشند. سلیقه‌اش را قبول داشت و خودش وقت نمی‌کند همراهش برود. باید می‌رفت فیلترها را تحویل بگیرد و بفرستد بار و کارهای گمرکی را انجام دهد. خواهرش سنگ تمام گذاشته بود. یک سرویس گردنبند و گوشواره خریده بود که بیشتر از بودجه و انتظارش بود. فریبا گفته بود «گذاشتم روش ولی نمی‌خواد بگی. خودم جدا برایش چیزی گرفته بودم». تا برسد بوگوتا، بارها و بارها جعبه‌ی جواهر را باز کرده و با فکر انداختنش به گردن شیده، خون دویده بود به همه مویرگ‌هایش. تصور آن لب‌ها و دندان‌های ردیفی که با لبخند رضایتش بیرون می‌افتاد، ضربان قلبش را تندتر می‌کرد. پدرش هم همینطور عاشق مادرش بود. روزهای آخر عمر که مغزش کوچک شده بود و دیگر نمی‌توانست راه برود و بیشتر چیزها را فراموش کرده بود و مثل گربه‌ها دائم زبانش را بیرون می‌آورد و هوا را می‌لیسید، وقتی که مادرش می‌خواست جوراب پاش کند و ببرندش بیمارستان، با پنجه‌ی پا، سینه‌ی شل و آویزانش را مالیده بود. چقدر آن روز خندیده بودند به این کارش.

پایش که به فرودگاه رسید، انگار که رسیده باشد به سرزمین موعود. شیده را سخت فشرده بود و اگر اشتیاق و دلتنگی‌اش تا آن حد زیاد نبود، می‌فهمید که او به اندازه‌ی خودش هیجان زده نیست. تنش از سفر طولانی خسته بود اما شوق و ذوق نمی‌گذاشت خوابش ببرد. تازه می‌بایست هدیه‌ی شیده را هم تا روز تولدش، جای مناسبی پنهان می‌کرد که زودتر از موقع، پیدایش نکند و برنامه‌ی غافلگیری‌اش به هم نخورد.

بعد از تحویل بار و فرستادنِ فیلترها به انبار ماتیس و بی‌تاب و چشم انتظار که چکش را بدهد. بارها و بارها خودش را مجسم کرده بود که رفته توی بانک و چک را گذاشته روی پیشخوان و همینطور خیره به صفرهای قطار شده‌ی روی آن کاغذِ مهر و امضاء شده، مدارکش را گذاشته جلوی کارمند بانک و زن، لبخندِ دلنشینی زده و او هم قند توی دلش آب شده و به دو برگشته خانه تا آن عددِ دلنشین با صفرهای زیاد را در واریزی حساب‌شان، به شیده نشان می‌دهد. ماتیس چند روز بعدش زنگ زده بود که تقریباً همه‌ی فیلترها خراب است و به درد نمی‌خورد و همه را مرجوع می‌کند و اصلاً انتظار نداشته فریبرز همچین کاری بکند و آبروی او را پیش مشتری‌هایش برده و...

فریبرز همان لحظه انگار که سطل آب سرد روی سرش خالی کرده باشند، تنش یخ کرده بود و توضیح که روحش هم خبر نداشته و چند بسته را چک کرده و سالم بوده و فکر نمی‌کرده ممکن است بقیه‌شان ایراد داشته باشد و با استیصال پرسیده بود مطمئن است بیشترشان ایراد دارد؟ ماتیس هم گفته بود «بیشترش» و ادامه داده بود که تجارت شوخی سرش نمی‌شود و زودتر ترتیب خالی کردنِ انبارش را بدهد و بیخود این در و آن در می‌زند. به بدبختی‌اش نمی‌ارزد و فریبرز را مثل برادرش دوست دارد و به پیشنهادش فکر کند و بی‌خود به حرفش گوش نمی‌دهد.

پیشنهاد ماتیس از پس ذهنش مثل بچه‌ی نافرمان پریده بود وسطِ خیابانِ شلوغ و در هم ذهنش و گوش‌ی را قطع کرده و فشارش افتاده بود پایین و چشم‌هاش سیاهی رفته و زیر نگاهِ سرزنش بارِ شیده و سکوت زهر آگینش خرد شده بود و نفسش در نمی‌آمد. ته‌مانده‌ی جانش را جمع کرده و زنگ زده بود به رفیقش. گفت طرف فیلترها را به او انداخته و روی دستش مانده و انصاف نیست و تا قرانِ آخرش را نقد داده و جور کند جنس‌ها را پس بگیرد و ضرر بار را هم خودش می‌دهد اما فقط قبول کند و... رفیقش بعد از دو روز گفته بود «فریبرز به جان خودت هر چی زنگ می‌زنی جواب نمی‌ده ناکس. انگاری آب شده رفته تو زمین و شرمندتم داداش».

اگر شیده داد و هوار راه نینداخته بود که «خدا لعنتت کنه. نابودمون کردی. تو رو به زن و بچه داری چه؟ باید می‌موندی و دل مامان جونت و دست از سر ما و می‌داشتی...» و نگفته بود «دیگه تحملم تموم شده» و فریبرز جواب نداده بود «انصافم خوب چیزیه. یادت رفته با وعده و وعید برادر عزیزت اومدیم تو این خراب شده و هر چی داشتیم بالا کشید و یه لیوان آبم روش؟ چرا همون موقع جیکت در نیومد؟ یادت نیست به خاطر تو و آریا تن به غربت دادم؟ حاضر نیستی برگردیم چون دوست نداری خونوادهت بفهمن دووم نیاوردیم؟». شیده که از خشم چشم‌هاش سرخ شده بود و صدایش دورگه و خش‌دار، لیوان قهوه‌اش را کوبانده بود روی پیشخوان آشپزخانه و داد زده بود «فکر می‌کردم اینجا از اون زیرزمین‌نشینی نجات پیدا می‌کنیم. نمی‌دونستم هر کجای دنیا بریم، نکبت دست از سرمون بر نمی‌داره».

فریبرز که همان لحظه هم از گفتن حرف‌های خودش پشیمان شده و بدویراه‌های شیده را به حسابِ زبان‌درازی خودش گذاشته بود اما نمی‌خواست کم بیاورد، از جا بلند شده و کتش را از چوب رختی برداشته بود و با قیافه‌ی عصبانی و شاکی زده بود بیرون که شیده، بغض و اشکِ شکستنش را نبیند.

خونش به جوش آمده بود و بلندبلند با خودش حرف می‌زد که اگر آن فیلترهای نفرین‌شده‌ی سیگار تقلبی نبودند و داروندارش را به خاطر برآورده کردن آرزوی شیده برای یک سفر خانوادگی به ایران، نگذاشته بود پای آن، مغازه‌شان کمی رونق گرفته بود و چند مشتری پروپاقرص هم پیدا کرده بودند.

اگر به خودش بود، کار خودش را یکسره می‌کرد اما برای اینکه بتواند برای یک بار هم که شده، به شیده و حتی خودش ثابت کند می‌تواند موفق شود، به خودش قبولاند که بیش از اندازه سخت گرفته و دنیا را هزار گند و کثافت گرفته و لازم نیست کاسه‌ی داغ‌تر از آش باشد. فکر کرده بود فقط همین یک بار پیشنهاد ماتیاس را قبول کند، چیزی از دنیا کم که نمی‌شود. تولد شیده نزدیک بود. نمی‌شد در اوج ورشکستگی و نابودی یک‌کاره همچین هدیه‌ای بدهد. مسخره بود. مطمئن بود شیده توی دلش خواهد گفت «کادوت تو سرت بخوره. زندگی‌مون از دست رفت».

نفس عمیقی کشید و رفت توی خیابان به ماتیاس زنگ زد. ماتیاس هم سوتی کشیده و با خنده گفته بود «برادر، من که از اول هم بهت گفته بودم. عین آب خوردنه. همه چی ردیفه. امن امن. بچه‌ها هم اینور هوا تو دارن هم اونور. برسی ترکیه، پنج هزار تا جرینگی تحویل می‌گیری».

دو سه روز بعد بلیت خریده بود و بدون هیچ توضیح اضافی به شیده و آریا گفته بود قرارداد کاری بسته و پول خوبی به او می‌دهند و زود بر می‌گردد. شیده با اینکه شک کرده بود، پا پی نشده و فکر کرده بود بگذارد هر غلطی می‌خواهد بکند. شیده گیر نداده بود و مثل همیشه نبود که سر همه‌چیز سین جیمش می‌کرد. فقط به این فکر بود که فریبرز هرچه زودتر برود و او نفس راحتی بکشد و بهتر که ریختش جلوی چشم او نباشد. فریبرز فکر کرده بود هنوز دو ماه مانده به تولد شیده و رخت و لباس را در چمدان کوچکی بست. تا برسد خانه‌ی ماتیاس، دلش هزار راه رفته بود و هرچه ساعت پرواز نزدیک‌تر می‌شد، دلهره‌اش بیشتر و بیشتر می‌شد. ماتیاس که در را برایش باز کرد، توی چهره‌ی فریبرز خواند که دوبه‌شک است. فریبرز قبل از اینکه روی مبل بنشیند، رفته بود سمت دستشویی. شکم روی گرفته بود. به سروصورتش آب زد و آمد بیرون. ماتیاس زده بود روی شانه‌اش و گفته بود «برادر، نگران نباش. عین آب خوردنه».

اگر همان جا که ماتیاس بسته‌ها را هل داده بود جلوش و گفته بود بفرستد پایین و بعدش لب به هیچ مشروب الکلی و غیرالکلی و غذا نزند، از جا بلند می‌شد و می‌گفت پشیمان شده و بر می‌گشت خانه و همه‌چیز را به شیده اعتراف می‌کرد؛ بعد از در می‌زد بیرون و بی‌آنکه به هیچ‌چیز فکر کند، می‌رفت سمت کوه و جنگل‌های سرسبز و بارانی اطراف بوگوتا، دیگر لازم نبود توی فرودگاه تندتند ساعت مچی‌اش را نگاه کند و دوروبرش را بیاید و با دیدن پلیس کوتاه قد سیاه چرده‌ی برزیلی با یونیفرم آستین کوتاهی آبی - خاکستری و جلیقه‌ی ضدگلوله‌اش که به او نزدیک می‌شد، ضربانش آن‌طور بیش از تاب تحمل قلبش، گروپ‌گروپ بزند و وقتی از او می‌خواست که همراهش برود، گیج و گنگ و وحشت زده نمی‌شد و به‌جای دستپاچه شدن و بی‌هدف دویدن و نشنیده گرفتن فرمان ایست، دچار ایست قلبی نمی‌شد و می‌توانست در حال بستن قلاب گردن‌بند زنش باشد؛ نه این‌که شیده خودش موقع خالی کردن کمد فریبرز و جمع کردن رخت و لباس‌ها، جعبه‌ی کوچک مخملی را از لای پیراهن‌های تاشده‌اش پیدا کند.



تفتيح



چند شعر از لانگ لیو (۱۹۸۰، تایلند)

برگردان: فائزه پورپیغمبر

لانگ لیو (متولد ۹ سپتامبر ۱۹۸۰) شاعر و نویسنده‌ی مشهور استرالیایی است. او در اردوگاه پناهندگان تایلند به دنیا آمد، جایی که والدینش از بیم رژیم سرخ خمرهای کامبوج به آن پناه برده بودند. آن‌ها در سال ۱۹۸۱ به استرالیا مهاجرت کردند. آثار به‌نام او عبارت‌اند از: «عشق و بدبختی» (۲۰۱۳)، «لالایی» (۲۰۱۴)، «خاطرات» (۲۰۱۵)، «دنیای ما» (۲۰۱۶) و «دریای غریبه‌ها» (۲۰۱۸).

به عنوان یکی از سلبریتی‌های مشهور اینستاگرامی، لانگ لیو شاعری است که در رسانه‌های اجتماعی طرفدار زیادی پیدا کرده است. درونمایه‌ی آثار او را موضوعاتی هم‌چون عشق و دوستی، مسئله‌ی هویت، تنهایی و ... تشکیل می‌دهد و در نشریات مختلفی مانند نیویورک تایمز، گاردین و مجله‌ی صبح سیدنی به انتشار رسیده است. او هم‌اکنون با شریک و نویسنده‌ی همکارش مایکل فاودی در نیوزلند زندگی می‌کند.

یک نامه

نوشته‌اش باشکوه بود

خواندنش رنج‌آفرین؛

هر آن‌چه او نوشته بود

به زبان نرانده بود هرگز.

دروغ‌هایش تسکینم می‌دادند،

مگر حقیقتی که آن را به من مدیون بود-

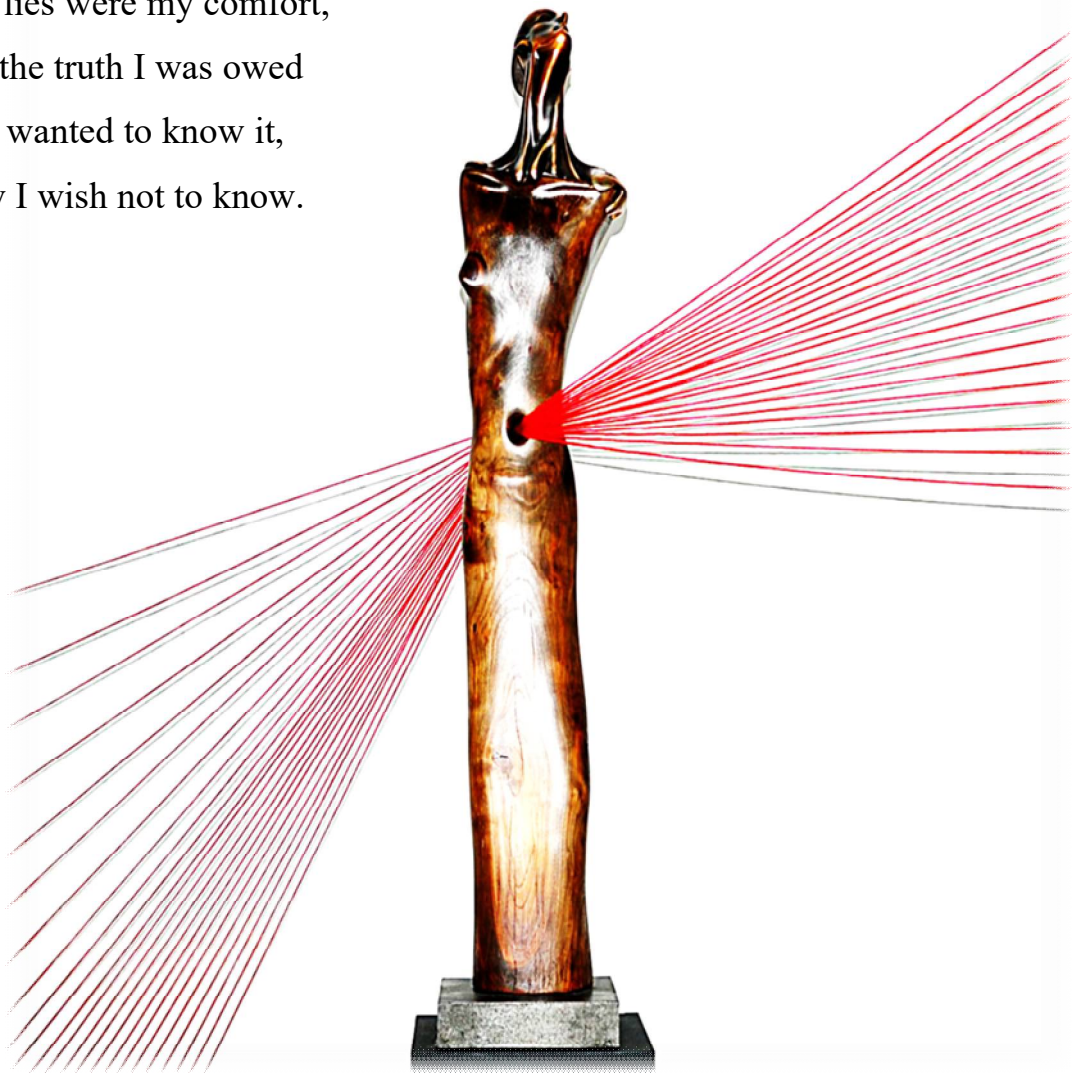
می‌خواستم حقیقت را بدانم،

حالا می‌گویم که کاش هرگز آن را ندانم.

A LETTER

It was beautifully worded
and painfully read;
the things he had written
he never had said.

His lies were my comfort,
but the truth I was owed
I so wanted to know it,
now I wish not to know.



زخمی



جای کبودی درد دارد
اما چندان نمی پاید،
آن در هر حال مرا
به حال همیشه وامی گذارد.

اما جراحی است
که قلب مرا بیش تر مجروح و زخمی می سازد،
چراکه جای یک زخم
همیشه داغی از خود بر جای می گذارد.

اگر از من بپرسی
که تو کدام یک هستی،
پاسخم به تو این است،
تو جای آن زخم هستی.

WOUNDED

A bruise is tender
but does not last,
it leaves me as I always was.

But a wound I take

much more to heart,
for a scar will always leave its mark.

And if you should ask me
which you are,
my answer is,
you are a scar.



جنایت تمام‌عیار

به تیغ‌های بسیار نبوده
که قلب من را شکافت،
زمانی که مرا
به دروازه‌ی مرگ هدایت کرد.

دستان او نبودند
که سلاخی‌ام کردند.
اما در هر حال مرا
به هلاکت رساندند.

سرد بود و سخت
بی‌افسوس و دریغی.
او که مرا
به جنبنده‌مرداری بدل کرد.

حالا زندانی این دردم،
حال آن که او آزاد است
به ارتكابی دیگر بار
و بدون ندامت.



THE PERFECT CRIME

It wasn't with knives
my heart he tore,
when he brought me
to death's door.

It wasn't his hands
that had me slain
but he had killed me
all the same.

Cold and callous
with no remorse,
he turned me to
a walking corpse.

And I am imprisoned
in this pain,
while he without
the slightest blame
free to do it
over again.

شناختنش



گر به قلبش ره می خواهی برد،
دریاب آن چه را که او را برمی آشوبد.

گر به اندیشه اش ره می خواهی جست،
بشنو واژگانی را که در سکوتش آرام می گیرند.

گر به روحش دست می خواهی یافت،
نظاره کن مسیر نگاهش را
آن گاه که خنده می نشانَد بر لب.

TO KNOW HIM

If you want to know his heart,
pay close attention
to what angers him.

If you want to know his mind,
listen for the words
that linger in his silence.

If you want to know his soul,
look at where his eyes are
when you catch him smiling



شعری از ریتا داو

برگردان: نازیتا شاه اسماعیلی

ریتا داو متولد سال ۱۹۵۲ اوهایوست. پدرش ریو داو اولین شیمی‌دان سیاهپوستی است که در صنعت لاستیک به کار مشغول شده است. داو علاوه بر تدریس در دانشگاه‌های مختلف آمریکا، من جمله دانشگاه ایالتی آریزونا و ویرجینیا، در سال‌های ۱۹۹۳ تا ۱۹۹۵ به ملک‌الشعرایی آمریکا دست یافت. در سال‌های ۱۹۹۴ تا ۱۹۹۶ نیز این عنوان را برای ایالت ویرجینیا تکرار کرد. همچنین او برنده جوایز متعدد من جمله گوندولین بروکس در سال ۱۹۸۵ و پولیتزر در سال ۱۹۸۷ می‌باشد.

اندک‌مکانی برای خود، برای اندیشیدن

تمام چیزی بود که او می‌خواست.

نصیبش اما، تنها کهنه‌هایی بود آویخته بر بند.

عروسک مفلوک از پای درآمده پشت در اتاق!

صندلی‌اش را به پشت گاراژ آورد.

اندکی غنودن به وقت قیلوله‌ی عصرگاه کودکان.

جلوی دیدگانش گاه، چیزی می‌آمد

پوسته‌ی له‌شده‌ی جیرجیرکی که دیگر خالی بود

یا شاید برگ شناور افرازی

روز دگر نگاهش در خلا می‌ماند و به خواب می‌رفت

تا که شاید جانش دوباره تازه گردد.

بهترینش اما زمانی بود یک‌ساعته.

قبل از آن که لیزا با آن لبولوچه‌ی آویزان از پله‌ها پایین آید و با آن چشمان پرسش‌گر او را در زمین موش‌ها بیابد.

و تعجب کند که چرا مادر قصر آرزوهایش را

آن‌جا برپا کرده

بعدتر که توماس غلت می‌زند و به او پشت می‌کند

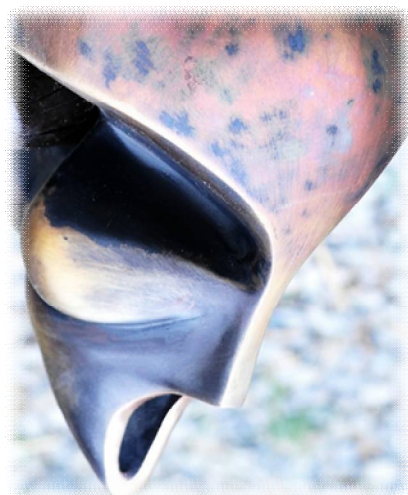
می‌اندیشد

به قصری برای یک ساعت

آن‌جا که او هیچ‌کس نبود

یک هیچ‌کس کامل

در میانه‌ی روز



DAYSTAR

She wanted a little room for thinking;
but she saw diapers steaming on the line,
a doll slumped behind the door.

So she lugged a chair behind the garage
to sit out the children's naps.

Sometimes there were things to watch –
the pinched armor of a vanished cricket,
a floating maple leaf. Other days
she stared until she was assured
when she closed her eyes

she'd see only her own vivid blood.

She had an hour, at best, before Liza appeared
pouting from the top of the stairs.

And just what was mother doing
out back with the field mice? Why,

building a palace. Later

that night when Thomas rolled over and
lurched into her, she would open her eyes
and think of the place that was hers

for an hour – where

she was nothing,

pure nothing, in the middle of the day.





شعری بلند از غیاث‌المدهون برگردان به فارسی از زبان آلمانی: مصطفی صمدی

غیاث‌المدهون شاعر فلسطینی‌الاصلی است که در سال ۱۹۷۹ در دمشق به دنیا آمده است و از سال ۲۰۰۸ در استه‌کلم زندگی می‌کند. دو مجموعه از آثار وی در سوئد و آخرین مجموعه شعرش، **آدرنالین**، در سال ۲۰۱۷ در میلان ایتالیا به نشر رسیده است. تم اصلی نوشته‌هایش در کتاب **آدرنالین** را جنگ، مهاجرت و مسائل خاورمیانه تشکیل می‌دهد که در آن غیاث‌المدهون جهان‌بینی ویژه‌ی خودش را به نمایش گذاشته است. کارهای وی به اکثر زبان‌های معتبر دنیا ترجمه شده است.

اگر در یک دنیای مجازی زندگی می‌کردیم

۱. جنگ به پایان رسیده است

جنگ به پایان رسیده است

اما در سرم

بمب‌ها می‌افتند هنوز

اگر در یک دنیای مجازی زندگی می‌کردیم

پنجره‌ی مشرف به خانه‌ات را با روزنامه‌ای الکترونیک تمیز کرده بودم

و گل رز پلاستیکی که روی قبر برادرم گذاشتم بزرگ می‌شد.

جنگ به پایان رسیده است

و دوستانی که برای خرید مرگ تازه به بازار رفته بودند، در راه کشته شدند

اگر در یک دنیای مجازی زندگی می کردیم

دوستانم را بازیافت می کردم

چون من به دوستان مستعلم احتیاج دارم

جنگ به پایان رسیده است

دوستانم صحیح و سالم به خانواده های خود بازگشتند

شهدا تماماً به مادران خود بازگشتند

مادران به خانه ها بازگشتند

خانه ها، خیابان ها، مساجد، چشم ها، پاها

اعضای بدن به صاحبان خود بازگشتند

انگشتان برگشتند به دست ها

حلقه ها به انگشتان

مدارس به بچه ها

بند رخت ها برگشتند به بالکن ها

عشاق به پشت بام

برادرم پیش مادرم بازگشت

و من بازگشتم به دمشق



اگر در یک دنیای مجازی زندگی می کردیم

فراموش می کردم که جنگ را به خاطر بیاورم

و به خاطر می آوردم که جنگ را فراموش کنم

آن چنان که مردگان ویژگی های صورت ژنرال را فراموش می کنند

و آن چنان که شهدا راه خانه را به خاطر می آورند

جنگ به پایان رسیده است

و هر کسی که می‌شناختم مُرده یا جنایتکار جنگی است
و یا جنایتکارِ جنگی مُرده

اگر در یک دنیای مجازی زندگی می‌کردیم
جنگ را خاموش می‌کردم
آن‌چنان که تو تلویزیون را

اما ما در یک دنیای دله به دنیا آمده‌ایم
و وقتی انسان در دنیای دله به دنیا می‌آید
زمان به ماشین تحریر بدل می‌شود
و مردگان شعر می‌شوند

یادداشت گمدی:

نبوغ دانته در برزخ نهفته است.

به آن فکر کن!

سپس بلافاصله خواهی فهمید که ما در اولین طبقه‌ی جهنم زندگی می‌کنیم.

۲. جنگ

سعی کردم جنگ را برایت از زبانی سامی به یک زبان هندواروپایی ترجمه کنم

تو مورد اصابت ترکش قرار گرفتی

سعی کردم تو را کمک کنم

سپس خبرها ما را محاصره کردند

شورای امنیت سعی کرد تسلیحات هوشمند برای ما بفرستد

اما نیروهای امنیتی هوش متوسط آنها را توقیف کردند

ما فحش می دادیم به صلیب سرخ

واتیکان اعتراض کرد

ما گوشت سگانی را می خوردیم که صاحبان آنها کشته شده بودند

فعالان محیط زیست اعتراض کردند

ما از غرق شدن نجات یافتیم

سپس حقوق اروپا اعتراض کرد

چگونه برای تو توضیح دهم

که این دنیا چقدر شبیه ضربات دستان لاغر

به دیوارهای ضخیم اتاق‌های گاز در اردوگاه‌های نابودی است، بی آن که تو از اختلالات پس از حادثه رنج

ببری؟

چگونه برای تو فرق بردگان خانه و بردگان صحرا را توضیح دهم، بی آن که سوریه را با سورآلیسم اشتباه

بگیری؟

چگونه می توانم در یک شعر واحد برایت بگویم:

دوستانم زیر شکنجه کشته شدند و تو زیباتر از نیویورک هستی

بی آن که لورکا در قبرش بخندد یا شعر خودش را از واقعیت جدا کند؟

پاورقی تراژیک:

مشکل دنیا این نیست که یک چهارم جمعیت آن به روان‌پزشک مراجعه می‌کنند.
مشکل این است، بقیه این کار را نمی‌کنند.



۳. شطرنج

وقتی که باد می‌گذشت
درخت را پیدا نکرد
و تبر به من نگاه کرد
درحالی که بین زبان‌ها گم شده بودم
آرام مثل صلح موقت
گیر کرده در یک سیاره‌ی آبی در حومه‌ی دوردست راه شیری
غزالی را دیدم که گرگی را پاره می‌کند
و خون از دندان‌هایش می‌چکد
زنان نزایی را دیدم
که به جنین‌های مرده شیر می‌دهند
دیدم مگسی الکترونیک از تویتر بیرون می‌شود
و بر سر جنازه‌های دوستانم وزوز می‌کند
من کشوری را دیدم که با یک قایق ماهی‌گیری در حال سفر است
و مردی که گوشت برادر مُرده‌اش را می‌خورد
نه استعارگونه آن‌چنان که در قرآن آمده است
بلکه به معنای واقعی کلمه، مردی جسد برادرش را می‌خورد
که در بمباران کشته شده بود
تا از گرسنگی نمیرد
باد عبور کرد
و درخت را پیدا نکرد



شهر را پیدا نکرد
کشور را پیدا نکرد
نه سگان پارس می کردند
نه قافله‌ای گذشت
همسر بیوهام به من نگاه کرد
و جنگ مثل بازی شطرنج منزه بود
بالا می‌رود قیمت بشکه‌های نفت
و پایین می‌آید بشکه‌های بمب تی‌ان‌تی بر شهرها
هوای پیمایها کتاب‌های درسی را لیس می‌زنند
و انگشتان کودکان را می‌مکند
در حالی که من ساکت‌م، مثل یک شهروند اروپایی
که از امتیازات جهان اول کیف می‌کند
و با معصومیت یک گرگ اهلی می‌پرسد:
تحمل کدام دشوارتر است:
زمستان سوئد یا بهار عربی؟

پاورقی ابزورد:

نیویورک تایمز می‌گوید: شیر سفید است.
پل سلان می‌گوید: شیر سیاه است.
مادرم می‌گوید: شیر موجود نیست.

۴. استعاره‌ای از یک دنیای مجازی

حق با دانته بود

این کمدی که شاهد آن هستیم، الهی است

یا منصف اگر باشم، باید بگویم؛

حداقل ۹۷ درصد آن الهی است

اگر نه، چطور توضیح می‌دهی که همه‌چیز اطراف ما شبیه استعاره‌ای از یک دنیای مجازی است!

گل‌ها از طریق زنبورها رابطه‌ی جنسی برقرار می‌کنند!

آدولف هیتلر گیاه‌خوار بود!

ما خوشحالیم زیرا ایالات متحده امریکا بمب اتمی بر توکیو نینداخته است!

طرفداران دیکتاتور برای ممنوعیت تظاهرات، تظاهرات کردند!

دوستت دارم!

خدا سرزمینی را می‌فروشد که پر از شیر و عسل است!

طبق گزارش جهانی شادی، فنلاند خوشبخت‌ترین کشور دنیا است!

و صلیبی که از گردن تو آویزان است

چیزی بیش‌تر از یک ابزار شکنجه‌ی رومی به حساب نمی‌آید!

پاورقی تراژی‌گمدی:

از آن‌جا که در آخر همه می‌میرند، میزان مرگ‌ومیر در سوئد و سوریه یکسان است.

Lebten wir in einer virtuellen Welt

1. Der Krieg ist zu Ende

Der Krieg ist zu Ende

aber in meinem Kopf

fallen die Bomben noch immer

Lebten wir in einer virtuellen Welt

hätte ich das Fenster, das auf dein Haus blickt, mit einer elektronischen Zeitung
geputzt

Und die Plastikrose, die ich auf das Grab meines Bruders gelegt habe, wäre
gewachsen.

Der Krieg ist zu Ende

und die Freunde, die auf den Markt gingen um einen frischen Tod zu kaufen,
wurden auf dem Weg gerötet.

Lebten wir in einer virtuellen Welt

hätte ich meine Freunde recycelt,

denn ich brauche gebrauchte Freunde

Der Krieg ist zu Ende

Und die Toten sind wohlbehalten zu ihren Familien zurückgekehrt.

Die Märtyrer kehrten im Ganzen zu ihren Müttern zurück,

Die Mütter kehrten nach Hause zurück,

die Häuser, die Straßen, die Moscheen, die Augen, die Füße, die Körperteile
kehrten zu ihren Besitzern zurück.

Die Finger kehrten zu den Händen zurück,

Die Ringe zu den Fingern,

Die Schulen zu den Kindern,

Die Wäscheleinen kehrten zu den Balkonen zurück,

Die verliebten zu den Dächern,

Mein Bruder kehrte zu meiner Mutter zurück,

Und ich bin nach Damaskus zurückgekehrt
Lebten wir in einer virtuellen Welt
würde ich vergessen,
mich an dem Krieg zu erinnern.
und ich würde mich daran erinnern, ihn zu vergessen, wie die Toten die
Gesichtszüge der General vergessen
und wie Märtyrer sich an dem Weg nach Hause erinnern.
Der Krieg ist zu Ende
Und alle, die ich kannte, sind tot oder Kriegsverbrecher
oder tote Kriegsverbrecher
Lebten wir in einer virtuellen Welt
würde ich den Krieg ausschalten wie du den Fernseher
Aber wir wurden in einer Hurenwelt geboren
und wenn der Mensch in einer Hurenwelt geboren wird, verwandelt sich die
Zeit in einer Schreibmaschine
und die Toten werden zu Gedichten
Komödiantische Anmerkung:
Das Genie Dantes liegt im Limbo verborgen.
Denk mal darüber nach
Dann begreifst du sofort, dass wir im ersten Kreis der Hölle leben

2. Krieg

Ich habe versucht, dir den Krieg aus einer semitischen in eine indoeuropäische Sprache zu übersetzen

Und da wurdest du von Splitten getroffen

Ich habe versucht dir zu helfen da umzingelten uns die Nachrichten.

Der Sicherheitsrat versuchte, uns intelligente Waffen zu schicken

Doch sie wurden von den nur wenig intelligenten Sicherheitskräften konfisziert.

Wir beschimpfen das Rote Kreuz, da protestierte die Vatikan.

Wir aßen das Fleisch von Hunden, deren Besitzer getötet worden waren, da protestierten die Umweltschützer.

Wir wurden vor dem Ertrinken gerettet, da protestierte die europäische Rechte.

Wie soll ich dir erklären, wie sehr diese Welt den

Schlägen magerer Hände gegen die dicken Wände der Gaskammern in den Vernichtungslagern gleicht, ohne dass du ein posttraumatisches Belastungstrauma bekommst?

Wie soll ich dir den Unterschied zwischen Haussklaven klären und Feldsklaven erklären, ohne dass du Serien und Surrealismus verwechselt?

Wie soll ich dir in einem einzigen Gedicht sagen:

Meine Freunde wurden UNTER Folter getötet, und du bist schöner als New York, ohne dass Lorca in seinem Grab lacht

oder sich die Poesie von der Realität abtrennt?

Tragische Fußnote:

Das Problem dieser Welt ist nicht, dass ein Viertel der Weltbevölkerung zum Psychiater geht.

Das Problem ist, dass der Rest nicht geht

3. Schach

Als der wind vorbeivehte, fand er den Baum nicht

Und Axt blickte zu mir, während ich zwischen den Sprachen verloren war,
ruhig wie der Waffenstillstand

Auf einem blauen Planeten festhängend, in einem weit entfernten Vorort der
Milchstraße.

Ich sah, wie eine Gazelle einen Wolf riss und ihr das Blut von den Zähnen
tropfte.

Ich sah unfruchtbare Frauen, die tot geborene Föten stillten.

Ich sah eine elektronische Fliege aus Twitter herausfliegen und die Leichname
meiner Freunde schwirren.

Ich sah ein Land in einem Fischerboot fahren, und einen Mann das Fleisch
seines toten Bruders essen.

Nicht metaphorisch wie im Koran, sondern einen Mann, der Leiche seines bei
der Bombardierung getöteten Bruders isst, um nicht zu verhungern.

Der Wind wehte vorbei und fand den Baum nicht,
fand die Stadt nicht, fand das Land nicht.

Weder bellten die Hunde noch zog die Karawane vorbei.

Meine verwitwete Ehefrau schaut zu mir, und der Krieg ist sauber wie das
Schachspiel.

Die Ölfässer steigen im Paris, und die TNT-Fässer sinken auf die Städte hinab,
die Flugzeuge lecken an Schulbüchern und nuckeln an Kinderfingern.

Und ich bin so still wie ein europäischer Bürger, der die Privilegien der Ersten
Welt genießt.

Und sich mit der Unschuld eines Hauswolfs fragt.

Was schwieriger zu ertragen ist: der schwedische Winter oder der arabische
Frühling?

Absurde Fußnote:

Die New York Times sagt: Milch ist weiß.

Paul Celan sagt: Milch ist schwarz

Meine Mutter sagt: Es gibt keine Milch



4. Eine Metapher aus einer virtuellen Welt

Dante hatte Recht.

Diese Komödie, die wir erleben, ist göttlich.

Und um Fair zu sein, sagen wir, sie ist mindestens zu 97 Prozent göttlich.

Wie willst du sonst erklären, dass alles um uns herum einer Metapher aus einer virtuellen Welt entstammt!

Die Blumen machen Sex durch Bienen!

Adolf Hitler war Vegetarier!

Wir sind glücklich, weil die Vereinigten Staaten von Amerika keine Atombombe auf Tokio warfen!

Diktatorenunterstützer demonstrieren für ein Demonstrationsverbot!

Ich liebe dich

Gott verkauft das Land, das voller Milch und Honig ist!

Finnland ist laut Weltglücksbericht das glücklichste Land der Welt!

Das Kreuz, das um deinen Hals hängt, ist nicht als ein römisches Folterinstrument!

Tragikomische Fußnote:

Weil am Ende alle sterben, ist die Sterberate in Schweden und Syrien gleich hoch.



دو شعر از باب هیگاک (شاعر آمریکایی)

برگردان: سینا کمال آبادی

باب هیگاک در سال ۱۹۶۰ در میشیگان متولد شد. سال‌ها یک کارگاه ریخته‌گری اتوماتیک موفق را اداره می‌کرد. سال ۱۹۹۵ اولین کتابش «افسانه‌ی روشنایی» را منتشر کرد، در حالی که هیچ مدرک دانشگاهی نداشت. هم‌زمان با انتشار چهارمین کتابش در سال ۲۰۰۴، توانست فوق‌لیسانس هنرهای زیبا دریافت کند. او در حال حاضر استاد نویسندگی خلاق در دانشگاه ایالتی ویرجینیا است.

نبودن دل را می‌سازد. همین است:

نبودن دل را می‌سازد

این‌جا جایی است که عنکبوت‌ها شب‌ها
بساط می‌کنند، این‌جا جایی است که کلاغی
تصمیم گرفت بنشیند. بعد پرید. پرید و جایی نشست
که هفته‌ی پیش کلاغ دیگری نشسته بود.
بادبان‌بودن چه آرامشی دارد

جز در توفان.

در مدت توفان، دلم می‌خواهد توفان باشم.

اگر توفان باشی

دیگر وحشتناک نیست

مگر زمانی که بایستد

و این یعنی مرده‌ای و نقشه‌ها

نقش بر آب شده است. درون قلب من

قلب دیگری است، درون آن قلب

مردی در جنگ به خانواده‌اش می‌نویسد:
شبیہ چاله‌کندن زیر باران.

**Absence makes the heart. That's it:
absence makes the heart.**

Here is where spiders set up shop
during the night, here is where a crow
decided to perch. Then it got up
and perched over there, beside
where another crow perched last week.
It would be peaceful to be a sail
except during the storm.
During the storm, I would like to be
the storm. If you're the storm,
there's nothing frightening
about the storm except when it stops,
then you're dead and the maps
are drowned. Within my heart
is another heart, within that heart,
a man at war writes home:
this is like digging a hole in the rain.



پیش روی مخفیانه



عاشق این تصور هستم
که از نردبانی بالا بروم و نردبان دیگری هم به دستم باشد،
که از نردبانی بالا بروم و درختی هم به دستم باشد،
عاشق این تصور هستم
که از درختی بالا بروم
به آن جایی نزدیک بشوم که باران نمی بارد،
ریاضت آسمان را لمس کنم، حاشیه‌ی بی بارانی را،
درست شبیه زمانی که زنی که دوستش دارم
گفت دیگر دوستم ندارد و من تصمیم گرفتم
دوستش داشته باشم چون که او دوستم ندارد.
یک سال که گذشت دوباره عاشقم شد
به این دلیل که جواب‌های منفی‌اش را دوست دارم.
هم‌چنین عاشق باران هستم
که پیش از رسیدن به علف، خودش را می کشد
عاشق علف هستم چون که قهوه‌ای می شود
عاشق قهوه‌ای هستم که رنگ تشنگی من است
عاشق تشنگی‌ام هستم که تمایل شدیدی به کشتن من دارد.
اما همه‌ی این‌ها تصور است،
مردی روی درختی روی نردبانی
روی نردبانی روی سیاره‌ای در منظومه‌ی شمسی
در شعری که برای زندگی‌اش می جنگد.
شبیه شهری که وقتی چشم‌هایم را می بندم، می بینمش
یا شبیه شب چشم‌های بسته‌ام
که شهر را می پوشاند،
یا شبیه مردم شهر
که بالا را نگاه می کنند
و مهتاب می خواهند، حتی یک ماه ناتمام
حتی کلمه‌ی ماه، آویزان از یک نخ هم کارشان را راه می اندازد.

Getting by

I love the idea of climbing a ladder
while carrying another ladder. Of climbing that ladder
carrying a tree. Of climbing the tree
to get closer to where rain
doesn't fall, to touch the asceticism
of the sky, the hem of drought.
As when the woman I love said
I don't love you anymore and I decided
to love her for not loving me.
Within a year, she loved me again
for loving her negations. In the same way,
I love the rain for killing itself
before it reaches the grass, I love the grass
for turning brown, I love brown
for being the color of my thirst, I love my thirst
for its willingness to kill me. But this is all
an idea, a man on a tree on a ladder
on a ladder on a planet in a solar system
in a poem that is fighting for its life,
like the city I see when I close my eyes,
or the night of my closed eyes
that falls upon the city, or the people
in the city who look up
and want moonlight, even a quarter moon,
even the word *moon* on a string will do.



داستان ترجمه



ولادی کوسیانسکیچ (آرژانتین، ۱۹۴۱)

Vlady Kociancich

دانشجوی خورخه لوئیز بورخس بود و اولین مجموعه داستانش با عنوان شجاعت^۱ را در سال ۱۹۷۰ منتشر ساخت. رمانش هشتمین شگفتی^۲ (۱۹۸۲) با استقبال خوبی در اسپانیا و آرژانتین روبه‌رو شد. بعد از آن دو رمان دیگر با عناوین پرتگاه^۳ (۱۹۸۵) و آخرین روزهای ویلیام شکسپیر^۴ (۱۹۸۴) و مجموعه داستانی با عنوان مرد خانواده‌ها^۵ را منتشر کرد.

^۱ .Coraje

^۲ .La octava maravilla

^۳ .Abisina

^۴ .Los ultimos de William Shakespear

^۵ .Un hombre de familias



شوالیه، مرگ و شیطان^۱

نویسنده: ولادی کوسیانسیچ

برگردان: یاشین آزادیگی

شوالیه‌ای والاتبار با اسبش در دشت ره می‌برید

زره‌ای پرصلابت بر تن و سپری نقره‌ای در دست ...

... صلیبی خونرنگ بر سینه‌اش

یادگار عزیز خدای در حال مرگش ...

ملکه‌ی زیبارویان، ادموند اسپنسر^۲

در اولین پیچ جاده که از میان جنگل می‌گذشت توقف کردم. ماه، تکه‌تکه از لابه‌لای نوک درختان گذشت و ناگهان بالای سرم کامل شد. ماهی که بی‌رحمانه بر بالاپوش آهنین‌ام نور می‌تاباند و از من شیخ شوالیه‌ای را می‌ساخت که روحیه‌اش را باخته بود و آنچه بر چهره داشت صرفاً ضعف و خستگی بود. حتی پرتو کم‌فروغی که از آسمان‌ها می‌تابید چشم‌هایم را می‌سوزاند. به خود اجازه ندادم که حتی لحظه‌ای به قطرات آزاردهنده‌ی عرقی فکر کنم که می‌خزید و هنگام عبور از روی پوستم و زیر وزن زره‌ام خودش را چند برابر می‌کرد و تا انتهای خط پشتم که اندکی هم خمیده بود پیش می‌رفت. روز بلندی را که در آفتاب سپری کرده بودم به خاطر آوردم و همچون مردانی که بعضی وقت‌ها این کار را می‌کنند بر شب و سیاهی درود فرستادم. داشتم سوار بر اسب به سمت کاخ پدرم می‌راندم. چیزی قویتر از بی‌صبری، شاید شادمانی حاصل از بازگشتی که مدت‌ها در انتظارش بودم، وادارم کرد در جاده درنگی احمقانه بکنم و درختی را که حروف اول اسمم را رویش حک کرده بودم تحسین کنم و در رمز و راز شاخ و برگ‌هایش گام‌های گمشده‌ی روزهای کودکی‌ام را بیابم. عجله‌ای نداشتم و داشتم از آرامش اندیشیدن به حضوری دوباره درخانه لذت می‌بردم که شب تسخیرم کرد.

وقتی پسر بچه‌ای از حمایت خوشایند دیوارهای دور تا دور زادگاهش دل می‌کند و از چهره‌ها و صداهای آشنا دوری می‌گزیند تا شهامتش را در جنگ بیازماید و یا خونس را در سرزمین دشمنان نثار کند و یا

^۱ . نام یکی از حکاک‌هایی است که در سال ۱۵۱۳ به دست هنرمند آلمانی آلبرخت دورر صورت گرفت.

^۲ . Edmund Espenser. از شاعران معروف دوران رنسانس که شعر بلند ملکه‌ی زیبارویان مهم‌ترین اثر اوست.

پیروزمندانه باز گردد، آن پسر بچه دیگر مبدل به یک مرد شده است. و وقتی آن مرد باز می‌گردد و اصلاً نمی‌داند چه چیزی را به نام پروردگارش به کف آورده و آنچه در روحش همچون وزنه‌ای سنگینی می‌کند چیست، دوست دارد دوباره همان پسر بچه‌ای باشد که قبلاً بوده است. به این چیزها فکر می‌کردم و صدای سم‌های اسبم دیگر چنان نبود که گویی در زمین نرم فرو می‌رفت بلکه به صدایی می‌مانست که به فلزی میان تهی برخورد کرده باشند. آب. آب باریکه‌ای که به زحمت در جریان بود و بیشتر به گل می‌مانست تا چیزی دیگر. درنگی کردم و به دور و برم نگاهی انداختم. شکل جهان در شب با روز فرق دارد و گرچه نمی‌توانستم از جاده چیزی جز خطی باریک را ببینم اما می‌دانستم که آن‌ها در انتظار منند. عنان اسب را کشیدم و آن را به سمتی هدایت کردم که احساس می‌کردم دیدارمان در آن جا رخ می‌دهد. قبل از پا گذاشتن به فضای باز جنگل تردید داشتم که چنین جایی وجود داشته باشد. ماه از سبزی و رشته‌های در هم تنیده‌ی گل‌های لطیف جنگل رنگ پرانده بود. این، زمینی نقره‌ای در دل جنگل بود و در میانش حلقه‌ی نورانی دیگری را دیدم که انگار به شکلی اسرارآمیز از دل زمین جوشید. از اسب پیاده شدم و به این آبگیر زل زدم و میلی شدید و نوستالژیک به شکلی لذتبخش وجودم را فرا گرفت. کلاخودم را در آوردم و برای اولین بار دستی به سر عرق کرده‌ام زدم. به سختی در میان نیزارهایی که بی‌صدا شکستند زانو زدم، و آبی به دست و رویم زدم. آب تازه، شفاف همچون شیشه، ناب، آب پاک. ناگهان فکری خطرناک‌تر از گناه بر سرم افتاد، این باور کفرآمیز که طبیعت پاک است. با صبر و حوصله، (چاره‌ی دیگری نداشتم) زره‌ام را در آوردم. کاری مضحک و عذاب‌آور بود زیرا کسی آن‌جا نبود تا کمکم کند و گرمایی که در طول روز بر من هجوم آورده بود نفسم را گرفته بود. قبل از پا گذاشتن به درون آب نیت کردم تا به خاطر این خطا و خطری که داشتم بر جان می‌خریدم از خدا طلب بخشش کنم و این قول را به او بدهم که با افزودن صف‌های دشمنان مسیح در ارتش زیرزمینی شیطان خطایم را جبران کنم، اما تصمیم گرفتم گناهم را با این کفرگویی سنگین‌تر نکنم. پیراهنی که بر تن داشتم مانع شنا کردنم در آب شد، پس آن را در آوردم و روی زمین انداختم. حالا می‌توانستم بی‌هیچ دغدغه‌ای از شنا لذت ببرم، و شیرجه بزنم و تمام قد، کش و قوسی به خود بدهم و در خنکای آبگیری که من را همچون پسر بچه‌ای دیده بود و حالا مردی را در آغوش گرفته بود غوطه خورم. مردی پیروز، گناهکاری بی‌توبه. وقتی با تنی برهنه از آب بیرون آمدم و موهایم را عقب دادم و با دست‌هایم آن را خشک کردم، اضطرابی ناشناخته بر جانم افتاد. زیر نور ماه، با شرم و خجلت و به شکلی ناشیانه لباسم را بر تن کردم زیرا شادمانی‌ام من را خسته کرده بود. می‌خواستم دوباره سوار اسبم شوم که احساس کردم دست راستم به پوستی خورد، به رطوبتی پر پیچ و خم. قبل از دیدن آنچه قرار بود ببینم دو چیز را احساس کردم: سیاهی و تنهایی را. گرچه ترس و بهت گلویم را انباشته بود اما نمی‌توانستم جیغ بزنم. آن موجود در یک‌آن، شبیه چیزهای دیگر بود اما در کل که نگاهش می‌کردی شبیه هیچ چیز نبود. او حتی شبیه موجوداتی که ترسناک‌تر بودند هم نبود زیرا آن‌ها هیولاهایی آشنا و پیش‌پا افتاده بودند: گرگ، بز، یا افعی. بی‌تناسب بود و مضحک، با خنده‌ای مردانه. دیدم به طرفم خم شد. بوی گندش را که پروردگارمان برای هشدار دادن به ما او را با آن نشان‌گذاری کرده احساس کردم. بویی که حتی در خواب هم تصورش را نمی‌کردم-البته اگر آن چیزی که داشت رخ می‌داد خودش خوابی نبوده باشد. با دستی که قادر نبودم کاملاً جمعش کنم شمشیرم را محکم گرفتم و قبضه‌ی صلیب ماندش را در مقابل چشمان خشمگین شیطان نگاه

داشتیم. او هم نه از من دور شد و نه به من نزدیک تر. در سکوتی عذاب‌آور از کابوس‌ها، سوار بر اسبم شدم. شیطان تعقیب نمی‌کرد، اما می‌توانستم بزرگ‌تر شدنش را در میان سایه‌ها حس کنم.

تلاش بسیاری کردم تا آرام شوم. به طرز بی‌شرمانه‌ای می‌لرزیدم زیرا ترس از ناشناخته‌ها شجاعت یک مرد را لکه‌دار نمی‌کند ناگهان، همچون پرنده‌ای که آشیانه‌اش را می‌بیند، برج و باروی مستحکم خانهم را دیدم که از بلندترین شاخه‌های درختان جنگل هم بلندتر بود و در هر پیچ جاده جلوی چشم‌هایم مدام ظاهر و ناپدید می‌شد. حالا انگار هیچ اتفاقی نیفتاده بود. آنچه بود خانهم بود و خانواده‌ای که چشم به راهم بود. مادرم، پدر مغرورم و دوستم گای^۱. مردی فرانسوی که از من جوانتر بود و هنوز هم داشت هنر جنگاوری را می‌آموخت. هیچ اتفاقی نیفتاده بود. نه نبرد زیبا و نه دشواری‌های نبرد، نه شکوه دریا و نه مصائب سفر. دیگر رفقای شجاع، ناب، قدرتمند و سربازان خدا را که گه‌گاهی هم نفرت‌انگیز بودند به یاد نیاوردم. تردیدهایی را که قبلاً داشتم هم به خاطر نیاوردم. تنها در زمان پیروزی یا در گرماگرم نبردی که نیمی‌اش برد بود و نیمی‌اش باخت عشقی برادرانه را نسبت به آن رفقا حس کرده بودم. باقیمانده‌ی اوقات، و در طول توقف‌های طولانی مدتی که چشم‌هایم را به نیرنگ و فساد، کشفیات هولناک تجاوز، کودکان قحطی‌زده و بدن‌های مثله شده گشود از مابقی جدا افتاده بودم. افکارم من را در بحبوحه‌ی ویرانی و چپاول پیروزی، با خود برده بودند و خشمگین کرده بودند. تنها یک فکر من را از تردیدهایی دور ساخت و اجازه داد ادامه دهم: اطمینان از نبرد به خاطر آرمان درست. با هدفی که علیرغم بشریت و خودم، جز دفاع از بهترین چیز در جهان نبود.

شوالیه‌های آلمانی به دوستم گای اعتراض کردند. گفتند که او به جهنم نزدیک‌تر است تا سعادت، به آتشی ابدی نزدیک‌تر است تا بهشت، غریبه‌ای که هنوز به مقام کشیشی نائل نیامده بود و به هیچ کدام از حلقه‌های برادری آشنا در زادگاهش تعلق نداشت. اما آن‌ها از گای چه می‌دانستند؟ شاید چون چندان در قید پاکدامنی نبود نسبت به ضعف‌بخشنده و فروتن بود. دوستم گای، باهوش، شجاع و شمشیرزنی قهار. دفعه‌ی بعد با یکدیگر خواهیم تاخت.

به پل متحرک قلعه که رسیدم نمی‌توانستم به چیزی جز گذشته‌ی زیبا و دورم فکر کنم. به روزهای شگفت‌انگیزی که از تردیدها و مسئولیت‌ها خبری نبود. روزهایی تقریباً بی‌اندوه. رکاب‌کش با اسبم رفتم تا از روی پل بگذرم که ناگهان فکری آزاردهنده در ذهنم خطور کرد. پل پایین آمده بود. چرا؟ نگهبانی آن دور و برها نبود. عادات جنگاوری و ادارم کرد توقف کنم و محتاطانه به دور و برم نگاهی بیندازم. ناگهان، در زیر پرتو مهتاب، در آن شبی که هم زیبا بود و هم ابری، کسی به سمتم دوید. خودم نه، بلکه دستم شمشیرم را محکم گرفت. اما او فقط یک زن بود: صدای خنده‌اش را شنیدم.

وسط پل به همدیگر رسیدیم. داشت می‌رقصید. دست‌هایش را دیوانه‌وار به اطراف تکان می‌داد، اول به چپ، بعد به راست، دامنش با وزش ناگهانی باد به پرواز در می‌آمد. کنجکاوانه به او زل زدم و نمی‌دانستم که چه بگویم یا چه کار کنم. آن جسم رقصان و فربه جلوی راهم را گرفته بود: زنی روستایی. با چشم‌هایی کاملاً

^۱ .Guy

باز، انگار داشت با دقت گوش می‌داد. خنده‌اش تیز و شرم‌آور. از او پرسیدم: «آیا در کاخ ضیافتی ترتیب داده‌اند؟»

صورتش را به طرفم چرخاند اما نه پاسخی داد و نه از رقصیدن دست برداشت. دیدم که دست لرزانش را به سمت عنان اسبم دراز کرد، اما جلوییش را نگرفتم. با خود گفتم: «شاید تمام این‌ها بخشی از یک بازی است، یک جشن» و به او اجازه دادم تا اسبم را به سمت دروازه هدایت کند.

«ای زن، آیا من را می‌شناسی؟»

بی هیچ کلامی، بی‌آنکه از رقصیدن دست بردارد، من را هدایت کرد. به محض آن که از روی پل گذشتیم، سوسوی آتشی را در تاریکی دیدم.

فریاد زدم: «پس ضیافتی را ترتیب داده‌اند!»

زن روستایی بی‌اراده خندید و انگشتش را به سمتم نشانه رفت. انگار داشت من را جلوی هیچ‌کس متهم می‌کرد، و بعد رقصان و جست‌وخیز کنان من را تنها گذاشت و در آخر درون دهلیزی کم فروغ ناپدید شد.

می‌خواستم تعقیبش کنم اما صدای فریادی وادارم کرد سرم را به طرف آتش بچرخانم. گروهی از مردها و زن‌ها حلقه‌ای بی‌تناسب را دور تا دور آتشی که ترق و تروق می‌کرد تشکیل دادند. انگار دلم برای چیزی تنگ شده بود که قادر نبودم به خوبی توضیح دهم. شاید آدابی رایج. نزدیک‌شان شدم. روی خرمن آتش، حالا می‌توانستم ببینم که خرمن آتش است. بدنی داشت از درد به خود می‌پیچید. وحشت‌زده بودم و آنچه را که می‌دیدم نمی‌توانستم باور کنم. با دست‌هایم جلوی بینی و دهانم را گرفتم و نزدیک‌تر رفتم. میان دود انبوه صورت دوستم گای را شناختم که به خاطر شکنجه از ریخت افتاده بود. خواستم خودم را توی آتش بیندازم و نجاتش دهم، اما دست‌های بی‌شماری من را به عقب کشاندند.

فریاد زدم: «گای، گای! آن‌ها چه بلایی بر سرت آورده‌اند؟»

چشم‌های آن پسر در حال مرگ باز شد و به من زل زد.

«هرمان . . .»

آن چهره‌ی دوست داشتنی شکلک درآورد و موفق شد لبخندی آشنا بزند و با درد مبارزه کند. با وجود جار و جنجال و فریادهای خودم کلماتش را به خوبی شنیدم.

گفت: «چیزی نیست . . .»

یأس و ناامیدی‌ام برای نبرد با حجم جمعیتی که زندان آهنین‌ام را باز هم سنگین‌تر کرده بود کافی نبود. وقتی من را رها کردند دیگر خیلی دیر شده بود. گای به یک شعله‌ی آتش مبدل شده بود.

من را به سختی از او دور کردند و با احترام چیزهایی را توضیح دادند که نتوانستم بفهمم. میان سرفه‌ها و حالت تهوع‌ها اجازه دادم زره‌ام را از تن در آورند، گذاشتم دست‌های دلسوز و نفرت‌انگیز پیراهنی ابریشمی و

کتی مخملی و شنلی را بر تنم کنند. گیج و وحشتزده اجازه دادم تا من را به اتاقی که پدر و مادرم در آن استراحت می‌کردند، هدایت کنند. از میان آدم‌هایی که نمی‌شناختم و آن جشن خوشامدگویی دردناک را آلوده کرده بودند گذشتم. دیگر صداهایی را که داشتند توضیح می‌دادند نمی‌شنیدم و تنها صدای دوستم گای را می‌شنیدم: «چیزی نیست . . .» حتی متوجه غلغله‌ای که در طول دهلیزها و تالارها به راه افتاده بود، غیاب خدمتکاران همیشگی و حضور آن جمعیتی که نامنظم و جورواجور بود نشدم. درمی‌نگشتم که من را از مادرم جدا کرده بود باز کردند و گیج و منگ به او نگاه کردم. جای او کنار تخت پدرم بود که انگار به خواب رفته بود. دستم را به طرفش دراز کردم و او هم با شنیدن صدایم صورتش را به سمتم چرخاند. چهره‌ی رنگ پریده‌اش بیشتر رنگ باخت.

«مادر، منم.»

با لحنی جوابم را داد که قبلاً نشنیده بودم.

«از این جا برو هرمان، از این جا برو! اوه، چرا مجبور شدی حالا برگردی؟»

«چه اتفاقی افتاده؟ گای را دیدم که . . .»

«آن‌ها او را به طاعون متهم کردند.»

فهمیدم پدرم مرده بود و گای به خاطر ایجاد رعب و وحشت محکوم شده بود. فهمیدم که من و مادرم نیز خواهیم مرد. از حال رفت و او را در آغوشم گرفتم و کنار پدرم گذاشتم. انگار خوابیده بود.

بعد از درون تالارهای متروک گذشتم. بعضی وقت‌ها ته‌مانده‌های رفتاری مودبانه باعث می‌شد تا کسی که در میان این فضای رعب و وحشت من را می‌شناخت در برابرم تعظیم کند و بعد غیب می‌شد. آرزوی نبرد و مرگی شرافتمندانه در میدان نبرد کردم. آرزوی دشمنی مرئی را کردم که به این جسم محکوم و این زرهی دیگر ارزش ببخشد. آرزو کردم آن‌جا نبودم: کاری از دستم ساخته نبود، صرفاً شاهدی بر به پایان رسیدن همه‌ی چیزهایی بودم که دوست‌شان داشتم.

توی حیاط جسد سوخته گای را دیدم. تل جسدها مدام داشت بزرگ‌تر می‌شد. رفتم و اسبم را آوردم و سوارش شدم. نمی‌خواستم فرار کنم. فقط می‌خواستم خیلی راحت از آن جا بروم. درک مرگ احمقانه‌ی آن‌هایی که به خاطرشان در شرق جنگیده بودم افسرده‌ام کرد. نبرد به خاطر کسانی که خواستم با شرافت خود و نشان پاک شجاعتم آن‌ها را نیز از شرف و حیثیت بهره‌مند سازم. سگی به دنبالم دوید. ناله می‌کرد. اما تنها نبودم. عواقب غم‌انگیز خانواده‌ی از دست رفته‌ام را بر دوش می‌کشیدم، عذاب بیهوده‌ی گای را، گایی که می‌دانستم بی‌گناه است. آغوش مادرم را بر دوش می‌کشیدم، خواب کاذب پدرم را و پسرعموهای مرده و غایبم را.

در آن صبح تابستانی طولانی با اسب در مسیری تکراری می‌راندم و سگم و خاطره‌ی دردناک آنچه اتفاق افتاده بود هم همراهم بودند. آن روز بعد از ظهر خودم را روی زمین سختی در جنگل انداختم و توانی برای

خوردن و خوابیدن نداشتیم. آرزوهای انسان هیچ وقت مثل زمانی که در آستانه‌ی بر باد رفتنند بیهوده به نظر نمی‌رسند. شب شد و من اصلاً متوجه نشدم. روی زمین دراز کشیده بودم و می‌توانستم چشم‌های دوستم گای را ببینم و دوباره صدایش را بشنوم: هرمان، چیزی نیست . . .»

دوباره صورت رنگ‌پریده‌ی مادرم را در میان سایه‌ها می‌دیدم و جسد دوک^۱ را که انگار در کنارم تجزیه شد. تمام شب به تنهایی از مردگانم نگهبانی کردم و در انتظار مرگ خود و سگم که کاملاً در خوابی شیرین فرو رفته بود، ماندم. طلوعه‌ی صبح با همان سرعتی که شب رمیده بود از راه رسید.

و من نمرده بودم. پوستم احساس تازگی می‌کرد و صورتم باطراوت شده بود. خداوند زندگی‌ام را بخشیده بود. در ناامیدی و خشم فریاد زدم و هنوز حلقه‌ی غم‌افزای مردمم احاطه‌ام کرده بود. غرور درد وادارم کرد با فریادی به پا خیزم و در این صبح پر تالو که انگار اولین صبح جهان بود مشت گره کرده‌ام را به سمت آسمان بگیرم.

فریاد زدم: «با نشانه‌ای ثابت کن که فراموشم نکرده‌ای. من هیچ دلیلی برای زندگی ندارم. به چیزی نیاز دارم تا ایمان بیاورم. چیزی به جز این ویرانی احمقانه، این هراس‌های بیهوده و این پوچی.»

دیگر چیزی نگفتم. حتی پرنده‌ها هم ساکت بودند. نه صدایی می‌آمد و نه برگی در باد خش‌خش می‌کرد. بی‌هدف به سمت اسبم رفتم. سگ هم تکانی به خود داد و شادمانه از پشت سرم آمد.

سوار اسبم که شدم، ناگهان دیدم در همان فضای باز جنگلی هستم که دو شب پیش در آن اتراق کرده بودم. نزدیک آب دو نفر را دیدم. یکی‌شان شیطان بود. آن دیگری مرگ غیر قابل درک، مرگ گل‌آلود و کثیف تن، که با دهانی بی‌لب به من می‌خندید و با صورتی بی‌چشم به من زل می‌زد و رکاب‌کش با اسبش به سمتم می‌آمد. به دور و برم نگاه کردم. مادرم، پدرم، و گای دیگر آن‌جا نبودند.

از خداوند بخشنده‌ی مهربانم تشکر کردم. کاری را که باید انجام می‌دادم انجام دادم. در معیت سگم، شیطان و مرگ به کاخم بازگشتم. از روی پل رد شدم و خودم را در راس روستاییانی قرار دادم که می‌گریختند و بار و بنه‌ی سنگین‌شان را بر دوش می‌کشیدند. مردان و زنانی که فرزندان‌شان، پدرها و مادرهایشان و برادرها و خواهرهایشان را رها کرده بودند. به آن‌ها گفتم: «من دوک هستم، ارباب شما.»

دستور دادم و پل بالا رفت.

^۱ Duke: از القاب اشراف اروپا



ماریا فرناندا آمپوئرو (اکوادور، ۱۹۷۶)

ماریا فرناندا آمپوئرو نویسنده و روزنامه‌نگار اکوادوری (زاده‌ی ۱۴ آوریل ۱۹۷۶ در گویاکیل) است. تمام کارهایی که تا کنون از وی منتشر شده، در ژانرهای داستان کوتاه یا نداستان است. موضوع عمده‌ی کارهای او خشونت خانوادگی است. این اولین داستانی است که از او به فارسی درآمده است.



مسیح

نویسنده: ماریا فرناندا آمپوئرو

برگردان: شایان جوادی

همه چیز از وقتی شروع شد که تب داداش کوچولوم بدتر شد.

آن قدر روزای مدرسه رو از دست داده بودم که حس می کردم انگاری هیچ وقت نرفتم، انگار از وقتی دنیا اومدم تنها کاری که باید انجام می دادم مراقبت از داداش کوچولوم بود. وقتی مامان می رفت سر کار، می موندم خونه و هر ساعت یه قاشق از دارو صورتیه و هر چار ساعت از دارو شفافه به داداشم می دادم.

مامان واسه تولدم یه ساعت با عددای گنده بهم داده بود.

بچه سبک بود، آن قدر که به سختی هم وزن چیزی می شد. انگار که یه دستمال کاغذی مچاله رو داده ن بغلم. اون نمی خندید. خیلی کم چشاشو باز می کرد.

یه شب، یکی از دوستای مامانم از صدای گریهش اعصابش خرد شد و با مشت زد در حمومو سوراخ کرد.

آقاهه به مامانم گفت: «خفهش کن. صدا اون جونورو ببر. اگه هم چین پتیاره ای نبود، هم چین بدتر کیبی و پس نمی نداختی. باید راحتش کنی.»

هی تفولعن می کرد و با مشت می زد تو در.

بهتر بود به در حموم می زد تا داداش کوچولوم. تا مامانم. ولی مامانم یه کم زد.

ما دیگه هیچ وقت اون دوست مامانمو ندیدیم، خریدن دارو صورتیه و دارو شفافه سخت تر شد، ولی مامانم با یه کم آب جوش داروها رو بیش تر کرد.

مامان همین جور که وایساده بود تا تب داداش کوچولومو بگیره، مشتاشو جمع می کرد. بعدش انگشتاش سفید می شد. اونم بعد از تکون دادن دماسنج تو هوا و نگاه کردنش زیر چراغ، یکم صدا از خودش درمی آورد. یکم صدا با زبونش و دندوناش. وقتی صدا از خودش درمی آورد یعنی بچه اون روز حالش بهتر بود.

بعضی آخر هفته ها می فرستادم خونه مامان بزرگ بابابزرگ.

بابابزرگم فرزندو همیشه می‌بردم قبرستون تا اول سری به مادرش، رزیتا، بزنه. بعدش می‌رفتیم لا پالما تا کوکاکولا با بستنی وانیلی بخوریم. یک دختر کوچولو با بابابزرگش. با یه لباس. بدون خواهربرادر. یه تک‌فرزند. لوس و نر. آخر هفته سریع تموم می‌شد و تا به خودم بیام اول هفته بود.

یه روز بعدازظهر که داشتم دارکوب زبله^۱ می‌دیدم، داداش کوچولوم شروع کرد به گریه. نرفتم سراغش. وقت دارو صورتیه بود، ولی نرفتم. می‌خواستم دارکوب زبله ببینم. کل قسمتو. واسه یه بار تو زندگی‌م که شده، یه قسمت کاملو بدون این که مجبور باشم ساعته که عددای گنده داشتو نگاه کنم، بدون اینکه مجبور باشم دارو رو با اون قاشق سفید گنده‌هه اندازه بگیرم، بدون این که مجبور باشم باهانش کلنجار برم که قورتش بده، که همه لباسام، مٹ همیشه‌ی خدا، چسبناک شه و بوی این چیزمیزا رو بگیره. می‌خواستم بوی دختر یو بدم که دارکوب زبله می‌بینه و هیچ کار دیگه‌ای نداره. حتی به جاهاییش که خنده‌دار نبودنم خندیدم. بلند، خیلی بلند، عینهو دارکوبه، تا صدا گریه‌های داداشم به گوشم نرسه.

بعد یه مدت، دارکوب تموم شد و عصر حجر^۲ شروع شد. کل اون قسمت‌م نگاه کردم.

وقتی که رفتم سراغش ببینم چجوره، بچه دیگه جیغ نمی‌کشید. دست زدم بهش. انگار که دستمو گذاشته‌م رو شمع روشن.

به همسایه گفتم، و همسایه زنگ زد مامانم.

«دارو صورتیه رو بهش دادی؟»

سرمو تکون دادم.

دکتر یه چندتا دارو سبز و شیاف برامون فرستاد.

مامانم نشونم داد چجوری شیافش کنم. من نمی‌خواستم. داداش کوچولوم عینهو این سگ قهوه‌ای کوچیکه که یه بار جلو خونه‌مون تاکسی زدش و با روده‌هاش که پهن سنگ‌فرش بود، زنده‌زنده ول شد تا بمیره جیغ کشید. درست همون جور جیغ کشید.

صورتی، بی‌رنگ، سبز، شیاف.

فرداش، داداشمو گذاشتیم پیش مامان‌بزرگ بابابزرگم و رفتیم کلیسای کریستو دل کنسوللو. تو محله‌ی سیاه‌ها بود، محله‌ی ممنوعه. من و مامانم انگاری دو اسکوپ بستنی وانیلی شناور تو کوکاکولا بودیم.

یه زن سیاه‌گنده به مامانم گفت ایمان داشته باشه.

«ایمان داشته باش، دونی‌ایتا^۳. مسیح معجزه می‌کنه.»

1. Woody Woodpecker

2. Flintstones

3. Doñita: خانم جوان، دوشیزه

بعدش پول خواست، پول خرد. چرا مامان خودش از مسیحش نخواست؟ آگه مسیح می‌تونست معجزه کنه، باید تو پول خرد غلت می‌زد، نه عینهو ما باشه، مایی که بعضی‌وقتا مجبور بودیم مسیرومونو پیاده بریم چون اونقدری پول نداشتیم که کرایه اتوبوس بدیم.

خانم سیاهه یه عروسک بچه کوچولو به مامانم فروخت تا از لباس قهوه‌ای مسیح آویزونش کنه. وقتی رفتیم تو کلیسا، یه‌عالمه از اون عروسک کوچولوها اینوراونور بود. همینطور قلبای کوچولو و پاهای کوچولو و دستای کوچولو و سرای کوچولو و بقیه اعضای بدن که سر درنیاوردیم چی‌ان. همین‌جور عکس و کارت و صورت‌حساب و نقاشی. رو یکی از کارتا نوشته بود، خداجون کمکم کن من فقد نه سالمه و سرطان دارم.

پرسیدم: «مامان؟ مسیح از بین این‌همه بچه از کجا می‌خواد بدونه کدوم داداشمه؟»

«چون خیلی باهوشه.»

اون‌جا بوی عجیبی می‌داد. مٹ بوی آدم پیرا، گردوخاک، مٹ وقتی که چند روز موهامو نمی‌شورم، مٹ گرما، مٹ وقتی که برق می‌ره.»

قبل از رفتن، مامانم یه شیشه خالی سس‌گوجه لس‌آند از جیبش درآورد و از یه شیر آب پرش کرد.

گفت: «این آب خوبه. آب گوارای مسیح، آب مقدس.»

یه قلپ بهم داد، ولی مزه‌ش مقدس نبود؛ مزه‌ش مٹ سس‌گوجه بود و یکمم ترش بود، و با خودم فکر کردم که آب با سس‌گوجه —عین چیزی که ما آخر ماه، وقتی شیشه سس تموم می‌شه، سر برنجمون می‌ریزیم— عمراً بتونه معجزه کنه. آب مقدس باید مزه‌ش مٹ کارامل، مٹ همبرگر دوپل باشه. نباید مزه آدم‌فقیرا رو بده. با اون مزه‌ی چرت و مزخرف تو دهنم، می‌خواستم سر کل دنیا هوار بکشم که حالی شون نیست، که تنها معجزه‌ی این‌جا واسه این زنه‌س که سر فروش اعضا کوچولوی بدن و کل اون عروسک-کوچولوهای چسبیده به دامن مسیحی که مزه‌ی سس‌گوجه آبکی می‌ده، پول گیرش میاد. داداش کوچولوم اون‌جا موند، یا درواقع، یه عروسک از ریخت‌افتاده مٹ خودش، که یه‌عالم عروسک همون‌قدر عجیب‌غریب دیگه، و سر و دست و پا و قلب دورشو گرفته بودن، انگاری که انفجاری چیزی شده بود.

مامانم یهو عصبانی گفت: «باید همون‌جا بمونه.»

منم تموم راه خونه رو گریه کردم، چون فهمیدم اونم نمی‌دونه داره چیکار می‌کنه.

توی خونه، مامانم یکم از آبه به داداش کوچولوم داد و یکمم ریخت رو سرش. داداشم چشاشو باز کرد و دهن بی‌دندون شو نشون موند. بالاخره، بهمون لبخند زد.

هفته‌ی بعد، قشنگ همون‌جور، با همون لبخند، گذاشتیمش تو یه صندوق سفید کوچیک که پول خریدشو آدامای محله جمع کرده بودن.

الان برگشته‌م مدرسه. باز برگشته‌م کلاس چهارم، جایی که از بقیه بزرگترم و هیچ دوستی ندارم.

وقتی ازم می پرسن خواهربرادر دارم یا نه، به بچه کوچولویی که از لباسای کریستو دل کنسوئلو آویزونه فکر می کنم و می گم نه.
اونای نمی فهمن.



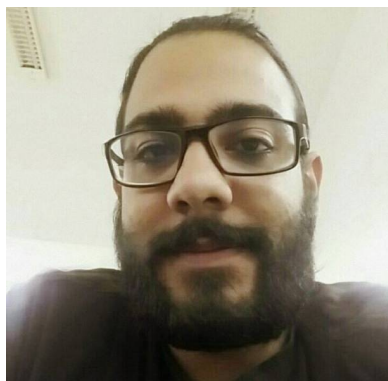


امی همپل^۱ (آمریکا، ۱۹۵۱)

امی همپل زاده‌ی ۱۴ دسامبر ۱۹۵۱ و نویسنده و روزنامه‌نگار آمریکایی است. وی در کالج بنیگتون و دانشگاه فلوریدا نویسندگی خلاق تدریس می‌کند و هم‌چنین برنده‌ی جوایزی مانند جایزه‌ی پن/مالمود و کمک‌هزینه‌ی گوگنهایم شده است. داستانی که در ادامه می‌آید از مجموعه‌داستان‌های گردآوری‌شده‌ی همپل توسط نشر اسکریبنر^۲ است. داستان با یک سوال آغاز می‌شود و بیش‌تر آن به پرسش‌هایی مربوط است که خواهر کوچک‌تر از مادر متوفی خود می‌پرسد.

^۱ Amy Hempel

^۲ . Scribner



سان فرانسیسکو^۱

نویسنده: امی همپل

برگردان: مهدی قاسمی شاندریز

می دانی من چه فکری می کنم؟

به نظرم به پس لرزه‌ها مربوط می شد. تنها کار آن می توانست باشد. طوری بود که انگار زمین داشت مثل تخته‌های بونگو^۲ زیر پاهای مان می چرخید. یادت است تو، بابا و من در حال خوردن نهار بودیم؟

تو گفتی: «فکر نکنم زلزله بود، نکنه تویی که داری میز رو تکون می دی؟»

این همان زمانی باید باشد که اتفاق افتاد. ساعت روی کمد -یک چیز کوچکی مثل آن- باید حتماً به روی زمین افتاده باشد. و میدی چگونه قرار بود بفهمد؟ در مطب دکتر؟ تمام آن سال‌ها روی یک تخت روان- پزشکی بی حرکت باشی و ناگهان ببینی تخت راه می رود.

خدای من! زمان آن پس لرزه‌ی بزرگ روی آن تخت بوده است.

میدی به تو چیزی نگفت، اما می دانی دکترش چه گفته است؟

از روی تخت جست زده و پرسیده: «خدای من، زلزله بود؟»

و دکتر در جوابش گفته: «به نظرت زلزله بود؟»

به نظر می رسد که به توافق رسیدیم. باید به چیزای مثبت زندگی فکر کنیم.

این همان لحظه‌ای است که فکر می کنم باید اتفاق افتاده باشد، نه بدین خاطر که برایم اهمیتی داشته باشد. میدی کسی است که می خواهد بداند. فکر می کند به خاطر این که دختر بزرگ تر است، حقش این است که بداند. با این حال، دختر بزرگ تر وقتی این اتفاق افتاد کجا بود؟ کدام دختر تو را پیدا کرد؟

وقتی میدی درباره‌ی ساعت سوال کرد، احساس کردم باید آن را بگویم.

گفتم: «بدنش هنوز گرمه. تازه مرده!»

¹ San Francisco

^۲. نوعی تخته‌ی اسکیت سواری

میدی گفت که جسم با خود فرد فرق دارد و ذات است که فردیت را تشکیل می‌دهد، و همین ذات، بدن را به همراه دارایی‌هایش -مثل ساعت- پشت سر می‌گذارد؟!

گفتم: «زمان درست مثل یک پیکان در حال پرواز».

گفتم: «میوه‌هام پرواز می‌کنن» و میدی گفت: «چی؟»

«میوه‌هام پرواز می‌کنن.» دوباره گفتم: «میوه‌هایی مثل موز هم پرواز می‌کنن.»

به این آسانی می‌توان سربه‌سر میدی گذاشت.

یادته چه قدر آسان بود؟

حالا میدی خیال می‌کند که من ساعت تو را برداشته‌ام. خیال می‌کند چون من اولین نفر بودم که به آنجا رسیدم و اولین کاری که کرده‌ام برداشتن ساعت بوده است. میدی دائم می‌پرسد: «کی ساعت مامانو برداشته؟ تو بودی اونو برداشتی؟»





لینک صفحات آنتی مانتال

وب سایت:

www.antimantal.com

اینستاگرام:

www.instagram.com/antimantal1

کانال تلگرام:

t.me/antimantal1

تویتر:

twitter.com/antimantal1

یوتیوب:

www.youtube.com/antimantal



