ادبیات ما

سال دوم – شماره‌های ۲۳ و ۲۴ – اول شهریورماه ۱۳۹۰

ویژه‌نامه‌ای برای آرتور شنیتسلر
علی قاسمی و اشعارش
و
شکار کبک اثر رضا زنگی‌آبادی

ویژه‌نامه‌ای برای آرتور شینسلر (علیرضا عطاران، معین فرخی، ملیحه بهارلو و فائزه اثناعشری) – پرونده‌ای برای «شکار کبک» نوشته رضا زنگی‌آبادی (سینا حشمدار، آرش معدنی‌پور و امین علی‌اکبری) – شعر امروز ایران «ویژه‌نامه‌ای برای علی قاسمی» (سهند آقایی، حسین ایمانیان، شاهین شیرزادی، فرشاد سنبل دل) – قسمت اول داستان «ساندویچ ژامبون با نان چاودار» نوشته چارلز بوکوفسکی (ترجمه علی امیریاحی) – داستان‌هایی از لیلا سعید، امیر حسین نخجوانی و مینو کلانتر مهدوی – اشعاری از عرفان لاجوردی و زهره جعفرزاده) – ترجمه زندگی‌نامه و داستانی از الیف شفق (مژده الفت)، دو ترانه از راجرواترز (فریبرز نریمانی) و شعری از چارلز بوکفسکی (ملیحه بهارلو) – نگاهی نو از مجتبا گلستانی (تاویل متن، بخش اول)، ادبیات خیابان انقلاب از سینا حشمدار (معرفی طوطی اثر زکریا هاشمی)، نوشته‌ای از سهند آقایی، نگاهی به وضعیت نقد در جامعه (مصطفا انصافی) و قمار آخر بخش چهارم (امین علی‌اکبری) – ویژه‌نامه‌ای به مناسبت انتشار اینترنتی مجموعه داستان «تهران دوستت دارم» اثر سروش رهگذر با نوشته‌هایی از سینا حشمدار، داوود آتش‌بیک، امین علی‌اکبری، و علی امیریاحی به همراه گفت و گویی با سروش رهگذر از داوود آتش‌بیک.

سرمقاله

سینا حشمدار: من که فکر می‌کنم مار گزیده اگر زنده بماند، که مانده، دیگر از هیچ چیزی نمی‌ترسد. تجربه این را به من آموخته. و بعد از این جان‌کندن است که شخص می‌تواند راحت‌تر از قبل کار کند، بجنگد و با سختی‌ها کنار بیاید. حتا به علت به‌دست آوردن این زندگی دوباره، مطمئناً می‌تواند تمرکز بیشتری داشته باشد. می‌تواند تجربه کند و اگر اشتباه هم رفت برایش اهمیتی نداشته باشد.

من مطمئن هستم که زهرِ مار یا زهرِ هر بنی بشر دیگری اگر نکشد، که نکشته، اتفاقا تبدیل به پادزهری نجات‌بخش می‌شود. مگر غیر از این است که تمام واکسن‌ها را از خود میکروب‌ها می‌سازند؟ میکروبی ضعیف شده.

به جد اعتقاد دارم که گذر از این مرحله سخت و سنگین برای ادبیاتی که تا دم مرگ رفته و برگشته، ما را از طرفی منتج به پوست‌کلفتی و در نهایت به قول مهدی یزدانی‌خرم، داستان‌نویسی و ادبیات را پوست اندازی می‌رساند. اینبار ما هستی کهم جلو می‌رویم و با قدرت بیشتری می‌تازیم.

بروم سر اصل مطلب. از علل اصلی‌ای که این روند رو به جلو را می‌تواند به تعویق بیندازد فراموشی مفهوم مهمی‌ست به اسم: «فردیت».

فکر می‌کنم تصور اشتباهی که احتمالا از خوانش‌های غلطمان از این مفهوم شکل گرفته است، فردیت را با انزوا و تک‌پری و جدای از جمع بودن هم معنی دانسته. تصور غلطی که می‌گوید برای حفظ فضاهای شخصی و به بهانه شبیه هم نشدن به انزوا باید رفت! و یادمان رفته فردیت تنها زمانی معنا دارد و می‌تواند به وجود بیاید که گروهی شکل بگیرد. در دل کار گروهی است که استعدادهای فردی توانایی رشد دارند و از تندروی و کندروی محفوظ می‌مانند و در کل مفهوم فردیت مفهومی‌ست که در قیاس با جمع معنا پیدا می‌کند و چه‌طور می‌شود در تنهایی به گزینه‌ای به غیر از تنهایی! فکر کرد.

فردیتی که در اجتماع شکل بگیرد دیگر نه غربتی با مفهوم ادبیاتِ زنده پیدا می‌کند و نه به یکسان‌سازی و کپی‌کاری می‌رسد. این شکل از فعالیت سابقه درخشان آنچنانی در سنت‌های ادبی ما ندارد و شاید عمرش به چند دهه بیشتر نرسد. نکته مهم هم این است که یکی از عوامل شکوفایی ادبی ما در دهه طلایی چهل و پنجاه شروع همین محافل و گروه‌ها است که جدای از ایجاد فضایی رقابتی، باعث ایده گرفتن افراد از یکدیگر و انرژی جمعی پیدا کردن است. این اتفاق آنقدر در آن دوره تاثیرگذار بوده که در مهم‌ترین کتاب‌های این دوره مثل: «سفر شب»، «شب هول» «شب یک شب دو»، «کریستین و کید» می‌توانیم تاثیرات مستقیم و غیر مستقیم این جریان را به‌وضوح شاهد باشیم.

درباره این موضوع و آسیب‌شناسی‌هایش در آینده بیشتر صحبت خواهیم کرد.

سهم نسل من و تو، باد هوا شد؟*

آرش معدنی‌پور: بحث ادبیات نسلی، از دیدگاه ما، یک بحث حذفی نیست؛ ما، نسل ما، نمی‌گوییم که: این باشد و آن نباشد، و یا فلان‌طور «باید» باشد و بهمان‌طور «نباید» باشد، اصولا من فکر می‌کنم که نسل ما، شکر خدا، خیلی اهل باید-نباید نیست، خیلی اهل حکم‌صادر کردن هم نیست، نه به‌دنبال تعیین خط و مرزهای دست و پاگیر بی‌خودی است، نه به‌دنبال حذف کسی، یا چیزی، یا گروهی. این درست است که نسل ما هم، درنتیجه‌ی سال‌ها تو سری خوردن و سرکوب‌شدن، و سال‌ها مجال حرف زدن پیدا نکردن، در جاهای خاصی و درلحظه‌های حساسی، به‌شدت دچار حس کینه‌جویی و انتقام می‌شود، اما، به‌تجربه انگار برای همه‌ی ما ثابت شده‌است که: «این راه‌اش نیس»، و خدا می‌داند که همین جمله به ظاهر ساده، اصلا و ابدا دست‌آورد کمی نیست، آن هم برای نسلی، که تمامی نسل‌های پیشین‌اش، متفق‌القول و به ضرس قاطع به‌عنوان بی‌قاعده‌ترین و بی‌فکرترین و بی‌آرمان‌ترین و خیلی «بی...ترین»های دیگر می‌شناسندش.. پس بحث ادبیات نسلی به هیچ‌وجه یک بحث حذفی نیست، بلکه بحث بر سر این است که چرا در حوزه‌ی ادبیات داستانی، نسل ما، هنوز جایگاه و خواستگاهش را پیدا نکرده‌است. تاکیدم روی ادبیات داستانی است، چون در خیلی حوزه‌های دیگر، خوشبختانه، این اتفاق افتاده؛ مثال بارزش موسیقی است، که چند سالی هست که اتفاقات بسیاربسیار مبارکی در آن وادی افتاده، و یک سری جریان‌های نیمه‌رسمی (و یا کاملا غیررسمی)، اما به‌شدت جدی و بااستعداد، در فضای سبک‌هایی مثل رپ و راک و بلوز و... که در بازه‌ای کمی متفاوت‌تر از سلیقه‌ی عُرفی و کوچه‌بازاری‌های شبه‌مدرن و «همه‌چی آرومه» بازی‌های تکراری قرار می‌گیرند، آدم‌های زیادی شروع به کار کرده‌اند، که هم در زمینه‌ی موسیقی، هم خوانندگی، و هم کلام، توانسته‌اند کاری بکنند، که کم یا زیاد، کم‌نقص یا پر از عیب و ایراد، اما حرف نسل ما را به صدای بلند زده‌اند و می‌زنند، و جالب این‌که توانسته‌اند مخاطب خودشان را هم پیدا کنند.

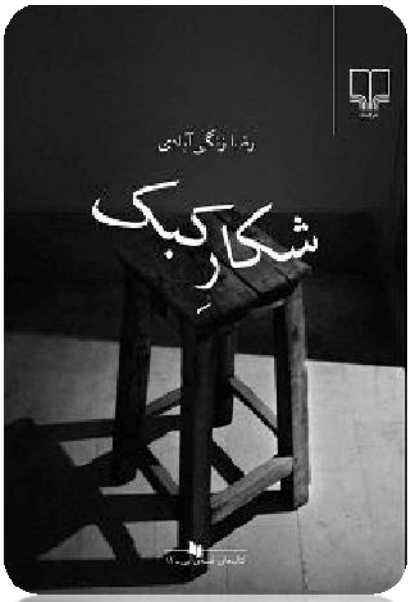
در حوزه‌ی شعر هم، این حرکت انجام شده‌است، و جریان‌هایی که در این ده-پانزده ساله‌ی اخیر در شعر بوجودآمده‌اند، با زبانی امروزی و صریح، نگاهی به‌شدت به‌روز و متفاوت (و گاهی حتی متفاوت‌نما، چه ایرادی دارد؟)، فارغ از تغزل‌های آبکی و تهوع‌آور، فارغ از «چه سری و چه دمی و عجب پایی»، شعرهایی نوشته‌اند که یک بیت‌شان می‌ارزد به هزاران‌هزار «از در درآمدی و من از خود به‌در شدم» و «همه‌شب نهاده‌ام سر چو سگان بر آستان‌ات»...

جالب است که حتی در سینما هم، که وابستگی کاملی به بحث سود و سرمایه دارد، و به دلایل عدیده‌ای، سن‌وسال و سابقه‌ی کسی که به‌عنوان مولف کار (مشخصا کارگردان) قرار است کاری انجام دهد، معمولا از یک حدی بالاتر باید باشد (چرا؟ به هزار دلیل مسخره)، اما باز هم نشانه‌های مبارکی از حضور و بروز نسل ما دیده می‌شود، نمونه‌ی متاخرش «بغض» رضا درمیشیان، که با وجود همه‌ی کمبودها و ضعف‌های‌اش، تلاشی و جهشی است به سمت‌وسوی همین حرف‌هایی که زدیم و... اما، در حوزه‌ی ادبیات داستانی چه؟ چه کسی حرف نسل ما را زده و می‌زند؟ نمی‌گویم که نیست، که شاید —و به‌احتمال زیاد- بوده‌اند کتاب‌هایی که نوشته‌شده و هنوز منتشر نشده‌اند، منتشر شده و خوب پخش نشده‌اند، پخش شده و دیده نشده‌اند، و یا این‌که به گوش و به چشم من و ما نیامده‌اند... اما، در هر صورت به نظر می‌رسد که از نظر کمیت هم که نگاه کنیم، این یکی از حلقه‌های گم‌شده‌ی ادبیات امروز ماست، آن‌هم در این دوره و زمانه‌ی پر از حرف، برای این نسل پر از اتفاق، به نظرم خیلی خیلی جای یک‌سری از قصه‌ها و حرف‌ها خالی است، قصه‌ها و حرف‌هایی از جنس زمان... نبود؟

* شهیار قنبری

ویژه‌نامه‌ای برای «شکار کبک» نوشته رضا زنگی‌آبادی

در گفت‌وگویی که با رضا زنگی‌آبادی انجام داده‌ام مفصل به داستان انتشار «شکار کبک» پرداخته‌ایم. این کتاب قرار بوده اوایل دهه هشتاد منتشر شود و به عللی کار به تعویق افتاده و در نهایت به اینجا ختم شده. نمی‌دانم اگر این کتاب آن زمان منتشر می‌شد تا به حال چه اتفاق‌هایی برایش افتاده بود. آیا تا به حال فراموش شده بود و رفته بود کنار باقی کتاب‌های آن سال یا مثل «همنوایی شبانه...» هنوزم که هنوز بود خوب می‌فروخت و همه دوستش داشتند. چیزی که الان می‌توانم درباره این کتاب بگم این است که «شکار کبک» واقعاً کتاب قدرتمندیست که خبر از نویسنده توانایی می‌دهد. کتابی که هم برای نویسنده‌اش و هم برای ادبیات ایران حرکتی رو به جلو محسوب می‌شود.



"شکار کبک» داستانی‌ست که از همان ابتدا تا انتهایش در حال دست و پنجه نرم کردن با کلیشه‌هاست. کلیشه‌هایی که بر خلاف تصور ظاهری، کار نویسنده را بسیار سخت کرده‌اند زیرا نویسنده سراغ موضوعی رفته که نمونه واقعی و خیالیش را چه در صفحات حوادث روزنامه‌ها و چه در فیلم‌ها و داستان‌ها بارهای بار دیده‌ایم. قاتل زنجیره ای که زن ها را با خشونت تمام می‌کشد و جنازه‌شان را داخل چاه می‌اندازد. قاتل زنجیره‌ای که اعتیاد دارد، در کودکی بهش تجاوز شده و از همه کس و همه چیز متنفر است و قصد احترام گرفتن از زمین و زمان را دارد.

انتخاب چنین موضوع آشنایی و تبدیل کردنش به رمانی درجه یک بی‌شک تنها از عهده نویسنده‌ای کار بلد و باهوش برمی‌آید. نویسنده ای که خوب می‌داند داستانش را از کجا شروع کند و چه‌طور پیش ببرد. او در این داستان سعی کرده به جزئیات شخصیت قدرت، قاتل سریالی زن‌ها، بپردازد و زندگی او را از ابتدا تا انتها روایت کند. قدرت در این داستان نماد انسانی‌ست که از اجتماعش ضربه خورده، آدم‌های اطرافش همه‌جوره او خرد کرده‌اند و او احساس توامان ترس و نفرت را همواره از کودکی در وجود خود داشته است.

شخصیتی که در داستان در تقابل با قدرت قرار می‌گیرد مراد است. مراد-دایی ناتنی قدرت- مهم‌ترین شخصیت داستان است-حتا مهم‌تر از شخصیت اصلی- و به هیچ عنوان به کلیشه نزدیک نمی‌شود. اتفاقا او شخصیتی دارد که در داستان‌های مشابه جایگاهی نداشته. مراد در کودکی به قدرت نزدیک می‌شود و اولین کسی‌ست که می‌تواند اعتماد او را جلب کند. قدرت او را دوست داشته، تا زمانی که مراد به او تجاوز می‌کند و نفرتی کور کننده و افسار گسیخته را در دل او به وجود می‌آورد. این تنفر تا جایی پیش می‌رود که قدرت چندین بار تلاش می‌کند و نقشه قتل مراد را می‌کشد و هر بار به شکست مواجه می‌شود. چون مراد از او قوی‌تر است. این قدرت نداشته جنون او را نسبت به آدم‌ها چند برابر می‌کند. تا جایی که قدرت برای انتقام از مراد خواهر او، نامادری‌اش را می‌کشد ولی باز هم آرام نمی‌گیرد.

مراد با دختری که قدرت از کودکی با او بزرگ شده و به او علاقه دارد ازدواج می‌کند. این اتفاق نفرت مراد را چند برابر می‌کند. دختر به عنوان نیمه‌ی ضعیف وجودی مراد، نیمه‌ی زنانه‌اش، از اولین برخوردی که با مراد داشته به او علاقه‌مند می‌شود و از یواش یواش از قدرت دور می‌شود. مراد نیرویی دارد که در وجود قدرت نابود شده یا شاید از ابتدا وجود نداشته و این انتخاب اسم هم بی‌شک تعمدی بوده از طرف نویسنده برای گوشزد کردن این موضوع. این ضعفی که در درون شخصیت اصلی داستان وجود دارد بعد از مدتی تبدیل به خشونتی مهار نشدنی می‌شود. خشونتی که به سراغ انسان‌های ضعیف‌تر از خود می‌رود و آن‌ها را به آسانی می‌کشد.

قدرت برای فرار از نفرتی که نسبت به آدم‌های روستا-پدرش، مراد و دیگران-داشته به شهر می‌رود. پیرزنی بی‌کس اولین طعمه قدرت است. او بدون هیچ دلیلی پیرزن را خفه می‌کند. سپس سراغ زن جوانی می‌رود که چند بار با او خوابیده و با وجود اینکه زن را حسابی دوست داشته او را خفه می‌کند. زن‌های خیابانی، دیگر طعمه‌های او هستند و این روند ادامه دارد تا جایی که پلیس به او مظنون می‌شود و در نهایت دستگیرش می‌کند.

مراد شبیه به اسمی که دارد، تا انتهای داستان مراد دست نیافتنی قدرت می‌شود. مرادی که او هیچگاه نمی‌تواند آن را به‌دست بیاورد. مرادی که او احتیاج داشته تا بتواند مانند باقی اهالی روستا راحت زندگی کند. وقتی که قرار است قدرت را در ملا عام اعدام کنند، مراد بر پشت‌بام خانه‌ای در دوردست نشسته و صحنه جان دادن او را تماشا می‌کند و وقتی که قدرت می‌میرد پایین می‌رود و زندگی عادی‌اش را ادامه می‌دهد.

پرداخت داستانی قدرتمند نویسنده، توانسته از موضوعی آشنا، داستانی به‌شدت جذاب و پرکشش خلق کند. داستانی پر تعلیق، با زبانی روان و فرمی مناسب. داستان "شکار کبک» به گفته خود نویسنده پر است از تصاویر زیبایی که مثل یک قاب حرفه‌ای تنظیم شده‌اند. "شکار کبک» لحظه‌های پرتعلیق و ستودنی زیاد دارد. درست که این کتاب باید چندین سال قبل منتشر می‌شده، ولی آن‌قدر خوب است که این وقفه چیزی از رنگ بو و جذابیتش کم نکرده باشد و هم‌چنان خواندی و جذاب باشد.

سینا حشمدار

گفت‌وگو با «رضا زنگی‌آبادی»-سینا حشمدار

با سلام و تشکر از اینکه دعوت من رو برای گفت‌وگو قبول کردی، می‌خوام برای سوال اول درباره پیشینه کاریت بپرسم. اینکه چی شد که سراغ ادبیات اومدی و ادامه دادی؟

با تئاترهای دانش‌آموزی فکر کنم شروع شد بعد مجله‌ی فیلم را دست بچه‌های همان گروه تئاتر دیدم و رفتم انجمن سینمای جوان و فیلم سوپر هشت ساختم. بعد به مدت بیش از یک سال راه طولانی کرمان – تهران را با اتوبوس می‌آمدم و می‌رفتم و آن‌قدر پیله کردم تا در مرکز گسترش سینمای مستند و تجربی آن روزها (سال 72) فیلمنامه‌ای کوتاه تصویب کردم و بایرام فضلی (فیلمبردار صاحب سبک این روزها) را بردم کرمان و این فیلم 16 میلیمتری را با فیلمبرداری او ساختم اما در حین ساخت اعتنایی به اصلاحاتی که بر فیلمنامه وارد کرده بودند؛ نکردم. نتیجه: بعداز مونتاژ جلوی فیلم را گرفتند و حتی می‌خواستند هفتاد هزار تومان پولی که برای قسط اول داده بودند پس بگیرند اما فیلم ماند که ماند که هنوز مانده. آن سال‌ها محمد مهدی عسگرپور (مدیر عامل خانه‌ی سینما به هنگام متلاشی شدن!) معاونت مرکز بود و گفت برو خدارو شکر کن خسارت ازت نمی‌گیریم و حرف فیلمو دیگه نزن. (آیا این فروپاشی نتیجه آن سیاست‌ها و رفتارهاست؟) بدین ترتیب بخشی از جوانی‌ام در اتوبوس‌های کرمان –تهران تلف شد؛ آن وقت‌ها 24 سال داشتم. با این سرخوردگی شروع به داستان‌نویسی کردم و کم‌کم دنیای ادبیات برایم جدی و جدی‌تر شد. اگرچه وسوسه‌ی سینما کماکان با قدرت در وجودم هست و چندتا سریال ابلهانه‌ی تلویزیونی هم در این سال‌ها ساخته‌ام.

می‌شه بپرسم چه سریال‌هایی بوده؟ فقط کارگردانی کردی یا فیلمنامه هم برای خودت بوده؟

من اواسط دهه هفتاد در برنامه‌های نمایشی تلویزیون دستیار اسماعیل میهن‌دوست (نویسنده، کارگردان، منتقد، مترجم، ...) بودم. یکی دوتا از فیلمنامه‌هایم را در قالب همین برنامه‌ها اسماعیل میهن‌دوست ساخت. بعد هم سریال تلویزیونی نسبتاً موفقی به نام خانه‌ی شماره سیزده به تهیه کنندگی رضا جودی ساخت که در این سریال من هم منشی صحنه بودم و هم دستیار کارگردان اصلا به تنهایی گروه کارگردانی بودم با این‌که نه آدم زبر و زرنگ دست و پا داری هستم نه آدم خوش سر و زبانی؛ به طرز هولناکی ساکتم البته به جز هنگام کارگردانی و مصاحبه! متاسفانه بسیاری از بازیگران و عوامل این سریال دیگر در بین ما نیستند؛ اسماعیل داورفر، حسین کسبیان، جهانگیر فروهر، مهری مهرنیا، فاطمه طاهری، و فؤاد نجف‌زاده که تصویربردار این سریال بود و انسانی شریف، نجیب، باسواد و کاربلد. اولین بازی جدی تلویزیونی ستاره اسکندری هم در همین سریال بود. این سریال تجربه بسیار خوبی برای من بود و به نوعی اسماعیل میهن‌دوست استادم است در این زمینه. من برنامه‌ریزی و کارگردانی را از او آموختم. وقتی مجبور شدم برگردم کرمان در آنجا در شبکه استانی سریال سازی را به شیوه شبکه سراسری راه انداختم و سریالی سی قسمتی برای پخش هر شب در ماه رمضان نوشتم و ساختم. به نام سایه دیروز. طرح این فیلمنامه از دوست بسیار عزیزم زنده‌یاد سعید موحدی بود. مدت کوتاهی اوضاع بر وفق مراد بود و من هم نویسندگی و کارگردانی میکردم و هم تهیه کنندگی و حتی بازیگری در فیلم خودم. بعد هم دولت عوض شد، مدیران عوض شدند، اوضاع عوض شد و کارگردان‌های درجه سه و چهار و پنج که در تهران بیکار بودند سر از شبکه‌های استانی درآوردند و برنامه‌های بسیار ابلهانه‌تری با برآوردهایی چند برابر ما ساختند. و کماکان مرغ همسایه غاز است حتی اگر این مرغ به قول کرمانی‌ها دچار بیماری کله‌بادو باشد.

پس این‌طور که من از حرفات متوجه شدم، سریال‌سازی و کار در رسانه ملی برات یه دغدغه جدی محسوب می‌شه و دوست داری تو این زمینه به صورت حرفه‌ای کار کنی، نه؟ چون همون‌طور که خودت هم می‌دونی خیلی از بچه‌های نویسنده هستند که الان با تلویزیون کار می‌کنند و تنها به بحث درآمدی اون فکر می‌کنند. پس اگه شرایط دوباره برگرده و بستر آماده بشه به صورت حرفه‌ای و جدی سراغ این کار می‌ری، فقط در زمینه فیلمنامه یا کارگردانی و غیره؟

فیلم‌سازی البته دغدغه من است نه حضور در رسانه‌ی ملی. سریال‌سازی هم خب به نوعی تخصص من است و به شکل حرفه‌ای کار کرده‌ام و صاحب تجربه شده‌ام. حالا کو تا بستر آماده بشه! آدم خوشبینی نیستم. اوضاع سینما هم کم از تلویزیون ندارد. وقتی شرایط از شکل معمول و عادی آن خارج می‌شود همه‌چیز دفرمه می‌شود. شرایط اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی به هم ربط دارند. من چندتا فیلمنامه برای فیلم سینمایی دارم. باید زیادی، خیلی زیادی خوشبین و خوش‌شانش باشم که بتوانم اولین فیلم بلندم را بسازم. آن هم در این شرایط. عاقلانه این است که دیگر وقتم را صرف کارهای بیهوده‌ای مثل کار در تلویزیون و دویدن دنبال تهیه‌کننده نکنم و به دغدغه‌ی اصلی و مهمم که رمان‌نویسی است بپردازم.

به نظرت اگه دو مجموعه اولت توسط ناشرهای معروف‌تری چاپ می‌شد چقدر تو آینده کاریت تاثیر داشت؟ می‌خوام بدونم به نظرت کتاب‌های اول یه نویسنده بیشتر جنبه تجربی دارند یا نه هر کدوم به عنوان یه اثر مستقل باید نگاه جدی بهشون داشت.

اول این‌که ما در جایی زندگی می‌کنی که جایگاه آدم‌ها هیچ ربطی به لیاقت و شایستگی آن‌ها ندارد. و دیگر این‌که اتفاقاً کتاب اول من را یکی از ناشران خوب و مطرح آن روزها یعنی فکر روز چاپ کرد با قرارداد و حق‌التالیف برای اولین کتاب یک نویسنده. کتاب خیلی خوب توزیع شد و نقدهای زیادی هم بر آن نوشته شد آن روزها هم مثل حالا هیچ‌کس من را نمی‌شناخت. اما آن سال‌ها هنوز جوایز ادبی شکل نگرفته بودند و نقدها هم در مطبوعات بود و فضای مجازی به این شکل گسترده نبود. و نویسندگان دهه‌ی هفتاد هم به قول عادل فردوسی‌پور در اوج بودند؛ ابوتراب، مندنی‌پور، نجدی، صفدری، رضا جولایی، جعفر مدرس صادقی، و... بودند.

اما کتاب دومم، بله خوب توزیع نشد. اگرچه دیگر جایزه گلشیری راه افتاده بود و داستانی از این مجموعه هم در کتاب نقش 81 هست.

آینده‌ی کاری هرکسی به خود او بستگی دارد. نوشتن کاری است عمری نه موقتی. بسیاری پر سر و صدا می‌آیند و زود ناپدید می‌شوند و کسانی می‌مانند که آهسته و پیوسته کار کنند حتی اگر کارهای آن‌ها چاپ نشود. نویسنده خودش باید خوانندگانش را مجبور کند که بروند کارهای قبلی و ندیده‌اش را پیدا کنند و بخوانند. و این فرآیندی زمان‌بر است. به قول کرمانی‌ها کار از یک سال و دو سال و ده سال هم بدر است.

نوشتن همواره فرآیندی تجربی است. وقتی کتابی چاپ می‌شود با نقدها و خوانش‌ها متعدد روبرو می‌شود و در این بین این‌که کتاب، کتاب چندم نویسنده است هیچ اهمیتی ندارد و نباید داشته باشد. کتاب اول بسیاری از نویسنده‌ها بهترین کتاب آن‌ها هم هست. اما این‌که یک نویسنده کی تصمیم بگیرد که اثرش را چاپ کند حرف دیگری است.

چقدر خودت رو وام‌دار ادبیات جنوب می‌دونی؟ فکر کنم از لحاظ موضوعی بیشتر به چوبک گرایش داشته باشی تا کسی مثل احمد محمود. ولی از لحاظ فضاسازی حداقل من کسی رو ندیدم که بخواد از زندگی مردم منطقه‌ش چنین روایتی داشته باشه. منظورم روایتی بدون نگاه ناسیونالیستی(چه افراطی و چه ملایم!) و صرفا داستانی و خشن.

1. ادبیات، ادبیات است، یعنی باید باشد. شمال و جنوب و شرق و غرب و بومی و روستایی و شهری و آپارتمانی ندارد. این‌ها برچسب‌هایی است که بعداً به اثر می‌چسبانند. و بیشتر در این‌جا. مثلاً آیا به کارور در آن‌جا می‌گویند نویسنده آپارتمانی؟ به داستان وقتی از عشق حرف می‌زنیم از چی حرف می‌زنیم می‌گویند داستانی آپارتمانی و خودشان را خلاص می‌کنند؟ یا مثلا در مورد صدسال تنهایی می‌گویند: «قسمی از ادبیات بومی که حوادث آن در روستایی به نام ماکوندو، در آمریکای لاتین می‌گذرد.» یا بی‌واسطه و بدون پیش‌داوری به عنوان رمانی برجسته با آن برخورد می‌کنند.

این‌جا با یک پاراگرف تکلیف یک کتاب را روشن می‌کنند و خلاص. این‌جا ما وقت‌مان را صرف کتاب‌ها و چیزهایی می‌کنیم که دوست نداریم و حال‌مان را بد می‌کنند. این‌جا ما همه خودمان را گرفتار رسالتی عظیم کرده‌ایم و کماکان سوار بر اسب چموش پدرسالارانه و مردسالارانه می‌خواهیم دیگران را به راه راست هدایت کنیم، نصیحت کنیم، توبیخ کنیم؛ که پسرم چرا کتاب چاپ کرده‌ای؟ فکر نمی‌کنی زود است و کم تجربه‌ای؟، دخترم برو کمی فارسی یاد بگیر!، جوانک چرا کتاب تو می‌فروشد و کتاب منِ پیرمرد نمی‌فروشد؟ اصلاً چرا این‌همه مزخرف می‌نویسی، مگر نمی‌دانی مزخرف نوشتن فقط حق مسلم من است. این‌جا نمی‌دانند سکوت هم برای خودش حرفی است.

2. اما حکایت تاثیری پذیری و گرایش به نویسنده‌های ایرانی پیچیده‌تر از این حرف‌هاست. در سال 57 در حول و حوش انقلاب پسر عموی من سرباز نیروی هوایی در تهران بود و بعد با چمدانی پر از کتاب برگشت. در این چمدان هم کتاب «چگونه فولاد آبدیده شد» بود هم کتاب‌های ژول ورن و کتاب‌های بسیار دیگر پسر عموی دیگر که سه چهار سال بزرگتر از من بود و در دوره‌ی راهنمایی شبی داستانی از یکی از آن کتاب‌ها برایمان‌خواند که من بعدها متوجه شدم داستان زنبورک‌خانه ساعدی بوده. بعدتر در اوایل دهه شصت که خانه‌ها را به دنبال موارد مشکوک می‌گشتند. دختر عمویم این چمدان کتاب را در تنور سوزاند. در دوره‌ی راهنمایی محمد شریفی (باغ اناری) معلم علوم ما بود و برای ما کتاب می‌آورد. به گمانم کتاب عقیل عقیل دولت‌آبادی را او برای‌مان آورد. داستان‌های دولت‌آبادی در همان فضایی می‌گذشت که ما در آن زندگی می‌کردیم و مدت‌ها نویسنده محبوبم بود. من یک هفته کامل در خانه ماندم و کلیدر را خواندم بی‌آنکه بفهمم زیادگویی دارد یا ندارد و اصلاً هر چیز دیگری فقط با ولع می‌خواندم در آن سال‌ها همه‌ی کتاب‌های او را می‌خواندم. بعدها که ادبیات برایم جدی‌تر شد ساعدی و چوبک را خواندم و احمد محمود را کم‌تر بی آن‌که دلیل خاصی داشته باشد.

3. بالاخره هر داستانی در یک فضایی رخ می‌دهد و نویسنده هرچه آن فضا و زبان را بهتر بشناسد موفق‌تر است. پیشتر در ادبیات ایران روستا جایی آرمانی، آرام و پر از صلح و صفا و دوستی بود که همه را دعوت می‌کردند به روستا برگردد. اما در داستان‌های من این‌گونه نیست بلکه فضایی خشن خرافاتی پر از تعصب و نادانی و بیسوادی و... است. مسخره است اگر کسی برای این داستان بنویسد که بخواهد از زادگاه و شهرش تعریف کند.

در مورد کرمان که ما اصلاً یک باستانی پاریزی داریم که یه‌جورایی ثابت می‌کنه تمام آدم‌های روی کره‌ی زمین کرمانی هستند! او حتی به شیوه‌ی بامزه‌ای ثابت می‌کند سعدی شیرازی، کرمانی است. و البته پاریس هم چیزی بیش از همین پاریز خودمان نیست و برای اولین بار کسانی از پاریز ولایت نویسنده رفته‌اند و در اروپا جایی به نام پاریس را بوجود آورده‌اند. خواندن کتاب‌های باستانی پاریزی را به همه توصیه می‌کنم.

می‌دونی به نظرم مهم‌ترین نکته کتاب تو برمی‌گرده به نوع نگاهت به بحث موقعیت مکانی شخصیت‌ها و همون‌طور که خودت گفتی هیچ نگاه خوب و بد یک‌طرفه‌ای نداره و محوریت با داستانیه که روایت می‌کنی و این داستانه که موقعیت رو می‌سازه. در مورد تقسیم‌بندی‌ها، منم با تو هم عقیده‌ام ولی در جایی که تقسیم‌بندی عامل قضاوت بشه. یعنی با یک کلمه ادبیات روستایی یک کتابی رو بالا ببری یا بکوبی. ولی نگاهی که خودم به این قضیه دارم بیشتر برای باز کردن موضوعه و اینکه بتونیم راحت‌تر درباره‌ش صحبت کنیم. مثل ژانرهای داستان‌نویسی یا اینکه مثلا به کارور مینیمال می‌گن.

هر تقسیم‌بندی به نوعی در درون خودش سلسله مراتبی دارد و این اصلاً خوب نیست. حتی پایبندی به ژانر هم محدود کننده است. اصلاً هر تعریفی از هر چیزی محدود کننده و تقلیل دهنده است. حالا مایی که با این سیستم آموزشی بزرگ شده‌ایم عادت کرده‌ایم همه‌چیز را به تعریفی مختصر و مفید تقلیل بدهیم. پست‌مدرن در یک سطر، مدرنیسم در سه سطر، مکتب فرانکفورت در یک پاراگرف، فرمالیسم در نیم سطر،... که حفظ کنیم و محکم بکوبیم توی کله‌ی یه بیچاره‌ی از همه‌جا بی‌خبری.

این بحث‌های حاشیه‌ای هستش و تندروی‌های اینجوری همیشه وجود داشته. بحث پایبندی به یه ژانر خاص نیست. منظورم نقد یه اثره. وقتی ما می‌خوایم سراغ نقد یه اثر بریم با این تقسیم‌بندی‌ها فقط می‌خوایم مسیر حرکت‌مون رو مشخص کنیم، که فکر می‌کنم اجتناب‌ناپذیر باشه. مگه اینکه بل‌کل زیاد اعتقادی به نقد نداشته باشیم یا حداقل اون‌قدر ارزشمند ندونیم‌ش.

نقد در واقع اثر مستقلی با سبک و زبان خاص خود است که باید خواندنی باشد. و اصلاً وظیفه‌ی آن آن‌طور که بعضی‌ها خیال می‌کنند این نیست که بگوید اثر خوب است یا بد بلکه نقد براساس نگاه منتقد خوانشی را پیشنهاد می‌کند و می‌گوید اگر این اثر را این‌طور بخوانید و به این نتایج می‌رسید. و دیگری می‌گوید آن‌طور بخوانید و به این نتایج احتمالی برسید. بعضی از نقدهای شکار کبک همین ویژگی را دارند و خوانشی را پیشنهاد می‌کنند و اصلاً وضعیتی را آشکار می‌کنند. ما نباید همین‌جوری

یک سری کتاب که با هم متفاوتند زیر عنوان آپارتمانی و یا هر چیز دیگری قرار بدهیم و بگوییم که مثلا ادبیات آپارتمانی خوب یا بد است، بلکه باید به چند و چون وضعیتی که به این‌جا ختم شده است بپردازیم. آیا باید به این وضعیت وفادار بمانی، آنقدر وفادار که چیزی از تویش دربیاید. یا رخدادی دیگر باید این وضعیت را دگرگون کند. اصلا آیا این شکل نوشتن به اشباع رسیده است. وفاداری کیارستمی به نوعی از سینما که از نظر دیگران گرفتار غلط‌های دستوری و ابتدایی است منجر به ارتقا بیان و روایت سینمایی در جهان می‌شود و اصلاً زبان سینما را گسترده‌تر می‌کند. پس قضیه اشراف و شناخت یک وضعیت است. که فرا رفتن از آن و یا وفاداری به آن به درک جدیدی منتج می‌شود. هرکسی باید مثل خودش بنویسد و حساب و کتاب کند آیا وفاداری به آن منتج به رخدادی تازه و وضعیتی دیگر می‌شود؟ (مثل کیارستمی) بیشتر این‌چیزهایی که به عنوان نقد و یادداشت نوشته می‌شود. آن‌ها که انشانویسی‌ها کسل‌کننده و عقده‌گشایی هم نیست در بهترین حالت؛ اگر حرف‌های خاله زنکی در باره‌ی نویسنده نباشد حرف‌های خاله زنکی در باره‌ی متن است. مثلاً: فصل دوم کمی طولانی است، می‌شود دو سطر از پاراگراف آخر صفحه ده کم کرد، نویسنده‌ی کرمانی عجب کرمانی نوشته، کویر وای کویر و کویر است که کویر است با خاک و خلش که در صفحه هشتاد در چشم خواننده فرو می‌رود، عق! حالم بد شد، نویسنده آیا زیسته یا شمایل منقرضی از زیستن را در پس متن پیدا و پنهان می‌نمایاند، نویسنده در اثر دومش کمی شبیه نویسنده در اثر اولش است، برو بینیم بابا! یارو فکر کرده رمان نوشته، اصلا نمی‌داند رمان تصادم گفتمان‌ها در شکلی فرامتنی رو به پایین است که در ناخودآگاه متن رو به بالا می‌رود و هایپرتکسی را متعین می‌سازد که جهان و اجتماع، بله و البته اجتماع ما را درهم می‌پیچاند یا پیچانده ....

در هر حال تقسیم‌بندی اگر من‌درآوردی نباشد برای اینکه دیالوگی در بگیرد بد نیست. موافقم.

فعالیت‌های ادبی- هنری دیگه‌ای هم به غیر از نوشتن داری؟

در کرمان انجمنی مستقل داریم که جلسات داستان‌خوانی و نقد برگزار می‌کند. کار فیلمنامه‌نویسی و نوشتن گفتار متن برای فیلم‌های مستند هم هست و فیلم‌سازی. طراحی و صفحه‌آرایی کتاب و مجله و روزنامه هم هست و همکاری با نشریات محلی و البته فصلنامه ادبی و مستقل خوانش که از سال 85 آن را در کرمان درمی‌آوریم و من دبیر تحریریه آن هستم. شماره چهارده این فصلنامه اکنون زیر چاپ است. و متاسفم که مشکلات توزیع باعث شده است که این فصلنامه‌ی مستقل و جدی خوب دیده نشود و به دست مخاطبان بالقوه‌اش نرسد.

منظورت از مشکلات پخشی چیه؟ بلاخره همه ما می‌دونیم که چاپ مجله تو این شرایط افتضاح اقتصادی و مخاطبی و گرونی‌های کاغذ و هزار تا چیز دیگه واقعا کاری فرسایشی و سختیه. اون‌وقت شما تمام این سختی‌ها رو باهاش کنار می‌آیی، چطور نمی‌تونید فکری برای عرضه بهتر کارتون بکنید. فکر کنم یکی از مهم‌ترین قسمت موضوع همین عرضه درست باشه. نه؟

خب بله وقتی بخواهی کار مستقل انجام بدهی مکافات شروع می‌شود. حالا اگر بخواهی به کسی باج ندهی اوضاع سخت‌تر می‌شود. وقتی نخواهی وارد بازی «من از تو تعریف می‌کنم تو از من تعریف کن. من هندونه زیر بغل تو میدهم تو هندونه زیر بغل من.» بشوی از سوی غیر دولتی‌ها هم بایکوت می‌شوی.

1. پخش‌کننده‌ها زیر بار مجله و کتابی که در شهرستان دربیاید نمی‌روند. 2 . اگر بخواهیم کارها چاپخانه را در تهران انجام بدهیم گران‌تر می‌شود و مشکلات بیشتر. 3. اگر بخواهیم مثلا دو هزارتا مجله را از کرمان بفرستیم تهران برای پخش چهل درصد هم بدهیم برای پخش بعد پخش برود از روی دکه‌ها مجله‌ای که معلوم نیست چقدر فروش برود جمع کند و باز بفرستد برای ما کرمان اوضاع پیچیده‌تر می‌شود. به جهت مشکلات اقتصادی نمی‌توانیم روال چاپ منظمی داشته باشیم و گاهی این فصلنامه می‌شود سال‌نامه. البته خودمان کم‌کم نمایندهایی در شهرستان‌ها و تهران پیدا کرده‌ایم. چشمه، ثالث، اختران، توس، ... مثلا در تهران.

به این‌ها این را هم اضافه کن که مثلاً من با سینا یا ایکس آشنا می‌شوم و بعد مجله را از کرمان برای او پست می‌کنم و سینا وبلاگ و یا سایت پربیننده‌ای هم دارد اما معرفت این‌که دو سطر در معرفی آن بنویسد را ندارد و یا اینکه مثلا لینک سایت مجله‌ی ما را بگذارد. درهرحال ما خودمان باید بیشتر کار کنیم و توقعی از کسی نداشته باشیم و نداریم.

من که به شخصه می‌بینم این مشکلات برای مجلاتی که در همین تهران منتشر می‌شوند هم وجود داره، فقط یه مقدار نوعش متفاوته. اینجا هم اگه بخوای مستقل و بی‌واسطه جلو بری کار کردن برات یه مقدار سخت می‌شه. و بدتر از همه واسه اینکه بخوای مجله‌ت رو به‌فروش برسونی مجبوری رو طرح جلد هر شماره‌ت عکس هنرپیشه‌ها و موزیسین‌ها رو بزنی... منظور من بیشتر این بود که یه راه حلی، یه پیشنهادی... بلاخره یکی باید این مشکل رو حل کنه. مشکل ارائه آثار خوب رو...

ما هم در این چند سال راه‌های مختلفی رفته‌ایم و تجربه کرده‌ایم حالا داریم شیوه‌های دیگه‌ای رو هم امتحان می کنیم و امیدواریم.

درباره نگارش "شکار کبک» بگو. ایده داستان واقعیه؟ همچین شخصیتی تو کرمان یا جای دیگه وجود داشته یا اینکه تو از نمونه‌های مشابه الهام گرفتی؟

نوشتن و چاپ این رمان آن‌قدر طول کشیده است که دیگر یادم نمی‌آید که ایده‌ی این داستان کی، کجا و چطور به ذهن رسید. اما نمونه‌هایی از این شخصیت را فراوان در اجتماع خودمان دیده‌ایم. نمونه مشهور آن ممد بیجه بود. در پاکدشت به گمانم. که چند سال قبل دستیگر و اعدام شد. امروزه این نمونه‌ها بیشتر شده‌اند.

تو فیلم‌نامه‌هات هم این رگه خشونت و مرگ وجود داره؟ چون متاسفانه من اون کارهایی که نام بردی رو ندیدم ولی چون مجموعه داستان‌هات رو خوندم، می‌تونم بگم که تو مجموعه داستان خوبِ، گاه‌گرازها این رگه‌های خشونت و مرگ و قتل به وضوح وجود داشت و بعضی داستان‌ها به طرح اصلی داستان بدل می‌شد.

اصلاً بهتر است حرف فیلمنامه‌هایی که تلویزیون تصویب کرده است نزنیم. ولی این فیلمنامه‌هایی که ساخته نشده‌اند بله یه جورایی رگه‌هایی از خشونت در آن‌ها هم هست به جز یکی که البته در باره مرگ است اما طنز است و همه‌ی شخصیت‌های آن پیرزن و پیرمرد هستند و فضای شادی دارد. بله حالا که از این زاویه نگاه می کنم در بیشتر داستان‌های آن مجموعه هم خشونتی آشکار و پنهان وجود دارد.

دقیقا از کی شروع به نوشتن شکار کبک کردی؟ سبک نوشتنت چه‌جوریه؟ با یه طرح کلی شروع می‌کنی و بعد تو بازنویسی‌های چندین و چندباره قصه‌ت شکل می‌گیره یا کلیت موضوع و بیشتر جزئیات برات واضحه و فقط رو پرداخت کار می‌کنی؟

سال 81 بعد از چاپ مجموعه داستان گاه‌گرازها برای محک توانایی و دست‌گرمی در رمان‌نویسی این کار را شروع کردم.

من از کسانی هستم که شروع کردن برایم بسیار سخت و ترسناک است. اما هیچ ابایی از بازنویسی‌های متعدد ندارم. کلیتی از کار باید در ذهنم باشد و مدت‌ها در ذهنم بماند تا وقتی که هیچ چاره و بهانه‌ای برای فرار از نوشتن برایم نماند. در شروع ممکن است فقط یک جمله یا دو سه سطر بنویسم و بعد در نشست‌های بعدی این مقدار نوشتن بیشتر و بیشتر می‌شود. در اوایل کار مرتب برمی‌گردم و از اول شروع می‌کنم تا کار روال طبیعی خودش را پیدا کند. بخاطر فیلمنامه نویسی ذهنی تصویری دارم و به خوبی می‌توانم فضا و حرکت آدم‌ها و رفتارشان را تجسم کنم و بعد در قالب کلمات بیاورم.

یعنی تمام این مدت از سال 81 تا موقعی که کتاب به دست نشر رسید این پروسه نوشتن و بازنویسی به‌طور مرتب ادامه داشت یا در حین نوشتن وقفه پیش اومد و سراغ کارهای دیگه‌ای رفتی؟

نه بابا! سال 82 تمام شده بود شاید هم 83 . وقتی بود که کامران محمدی و محسن فرجی بچه‌های هم نسل را تحت عنوان نسل پنجم دور هم جمع کرده بودند و دوشنبه‌ها شاید هم سه‌شنبه‌ها کافه هفتاد و هشت پاتوق بچه‌ها بود. یکی از همان روزها پیمان اسماعیلی گفت مجموعه داستانم را دادم ققنوس تو هم رمان‌ات را ببر ققنوس. من هم رمان را همین‌طور دست‌نویس کپی کردم و بردم دادم آن‌جا. رمان را خواندند و نپذیرفتند شاید همان دستنویس بودن توی ذوق‌شان زده بود. بعد بازنویسی کردم تایپ کردم دادم مسعود احمدی که کارهایم را ویرایش می کند. کار را ویرایش کرد. دادم افق خواندند و پذیرفتند و قرارداد بستند. حالا شده بود سال 84 . گفتند مجوز نمی‌گیره فعلاً صبر کن تا اوضاع بهتر بشه، تا 88 صبر کردم بهتر نشد! تا نمایشگاه کتاب سال 89 نشستم و کن فیکون‌اش کردم و دادم چشمه که شد شکار کبک.

پس از سال 88 تا 89 یه بازنویسی اساسی انجام دادی؟ پس چرا هیچ اسمی از مسعود احمدی در کتاب نیامده؟

بله. فقط فصل اول تقریباً به همان شکل قبلی باقی مانده. اولاً که یک کتاب را بیش از یک میلیون بار می‌شود ویرایش کرد. ثانیاً چشمه برای خودش ویراستار دارد. ثالثاً مسعود احمدی باتجربه و کارکشته توصیه کردند سر این چیزها که اسم او باشد یا نباشد با ناشر کل کل نکن بگذار کتاب هرچه زودتر چاپ شود. مسعود احمدی هم ویراستار باتجربه‌ای هستند و هم خودشان کرمانی هستند بر آهنگ، ریتم و واژه‌های گویش کرمانی مسلط هستند و چون دو مجموعه قبلی من را هم ویرایش کرده‌اند به قول گزارشگران فوتبال یک جورایی به هماهنگی رسیده‌ایم. با علی حسن‌آبادی هم ناهماهنگ نبودم خوشبختانه. فقط با نمونه‌خوان‌های چشمه هماهنگ نشدم که نشدم بعد از ویرایش، متن را انگولک می‌کردند. آخر سر هم با تغییر محل تولدم از کرمان به تهران زهرشان را ریختند!

دیالوگ‌نویسی‌های "شکار کبک» یکی نقاط قوت این کتاب به حساب می‌آید. در کل من دقت کردم نویسنده‌هایی که فعالیت فیلم‌نامه‌نویسی هم دارند در دیالوگ‌نویسی خیلی موفق‌ترند. تو اینجوری فکر نمی‌کنی؟

بعضی‌ها البته به دیالوگ‌ها ایراد داشته‌اند. اما تجربه فیلم‌نامه‌نویسی و فیلم‌سازی به نوعی دیگر هم در کار نمود دارد به خصوص در تصویرسازی حتی بعضی جاها افراط شده است. اما از شیوه‌های روایت سینمایی هم استفاده کرده‌ام که اگر یک منتقد سینما کتاب را بخواند متوجه می‌شود. جاهایی انگار جامپ است؛ به یکباره از جایی، فضایی پرت می‌شویم به فضایی دیگر. جاهایی دیزالو است فضا آرام آرام جایش را به فضایی دیگر می‌دهد.و جاهایی صدای خارج از کادر، صدای صحنه‌ای که نمی‌بینیم روی صحنه‌ای دیگر می‌آید. همزمان باید یک صحنه را با صدا تجسم کنیم و یک صحنه را با تصویر. این‌ها چیزهای است که کسی به آن اشاره نکرده است. این‌ها البته در سینما به سادگی انجام می‌شود و وقتی جای آن‌ها درست باشد تاثیرگذار است. اما درآوردن آن‌ها با کلمات طوری که همان حس را بوجود بیاورد سخت است اگرچه در ظاهر آسان به نظر برسد.

حداقل به نظر من و چیزی که من دستگیرم شد به این شدت نبود. شاید اگه کار اپیدوزیک نبود، این شکست‌ها و پرش‌ها بیشتر نمود پیدا می‌کرد. و اگه بخوام از این تصاویر که به نظرم اومد مثال بیاورم تمامی از صحنه‌های مرگ گرگو بود که چنین احساسی برداشت می‌شد و همون طور که خودت اشاره کردی بیشتر برای چسب سر پلان‌ها و ته پلان‌ها از این موضوع استفاده کرده بودی. ولی از این تکنیک‌های سینمایی، جدای از پیشبرد خط داستانی، فقط برای فضاسازی استفاده کردی یا هدف دیگه‌ای هم داشتی؟

سینما از شیوه‌ی روایت رمان بسیار سود برده و می‌برد. ما هم می‌توانیم از شکل روایت در سینما سود ببریم. با وجود فیلم‌ها وکلیپ‌ها خوانندگان هم با بیان سینمایی

به خوبی آشنا هستند. بله می‌شود برای فضاسازی و حتی ریتم کار از این شیوه‌ها استفاده کرد و اصلاً به خواننده در تجسم فضا و رفتار شخصیت‌ها کمک کرد. سینما شاید چیز دیگری بیش از این برای رو کردن نداشته باشد اما هنوز بسیاری از امکانات روایی رمان به فعل درنیامده. تجربه‌های بی‌شماری هنوز با این فرم روایی می‌شود انجام داد.

به نظرت اگه تو به هر دلیلی، مثلا موضوع رمان جدیدت مجبور می‌شدی به هیچ وجه از گویش کرمانی استفاده نکنی، باز هم می‌تونستی چنین دیالوگ‌های روونی بنویسی؟ ببین منظورم اینه که دیالوگ‌نویسی، با وجود آشناییت به فیلمنامه، برات به یه اسلوب خاص و یه تکنیک داستان‌نویسی تبدیل شده یا تسلطت روی زبان و گویش‌ها باعث رسیدن به این موفقیت شده؟

گویش هر منطقه صرف‌نظر از واژگان دارای نحو و موسیقی خاصی است که در ناخودآگاه آدم‌های هر منطقه ثبت می‌شود. ساده‌انگارانه است اگر گمان کنیم صرف وجود واژگان محلی و منطقه‌ای می‌تواند زبان و دیالوگ‌های اثر را بسازند. این زبان و لحن با مررات ساخته می‌شود و وقتی که شکل طبیعی پیدا می‌کند بنظر می‌رسد هیچ اتفاقی نیفتاده است. (همانطور که ما حین تماشای جدایی نادر از سیمین فراموش می‌کنیم که یک دوربین روی دوش کلاری است و دارد فیلمبرداری می‌کند و یکی دارد صدا می‌گیرد و چند نفر هم کابل‌ها جمع می‌کنند. بس که طبیعی به نظر می‌رسد یا فیلم بودن یا نبودن کیانوش عیاری.)

گویش هر منطقه صرف‌نظر از واژگان دارای نحو و موسیقی خاصی است که در ناخودآگاه آدم‌های هر منطقه ثبت می‌شود. ساده‌انگارانه است اگر گمان کنیم صرف وجود واژگان محلی و منطقه‌ای می‌تواند زبان و دیالوگ‌های اثر را بسازند. این زبان و لحن با مررات ساخته می‌شود و وقتی که شکل طبیعی پیدا می‌کند بنظر می‌رسد هیچ اتفاقی نیفتاده است.

انتخاب واژگان و ساخت و پرداخت طبیعی آن سخت است. وگرنه اگر یکی گویش قدیم‌تر کرمان را بشنود خیال می‌کند زبان آلمانی و فرانسوی در یک قوطی با هم قاطی کرده‌اند. حتی نسل جدیدتر کرمانی‌ها هم از آن چیزی سردرنمی‌آورند. تازه گویش کرمان، جیرفت، بم، سیرجان و رفسنجان با هم متفاوت است. این زبان برای کسانی که کرمانی نیستند به نظر کرمانی می‌رسد با آهنگ و لحنی خاص و به نظر کرمانی‌ها هم گویش کرمانی نیست. اما این فقط یک زبان داستانی است که طعم متفاوتی دارد و اصلا کار هر کسی است که ادعای نویسندگی دارد. با تمرین و تجربه به دست می‌آید و به دست نویسنده به طبیعی‌ترین شکل ممکن باید ساخته شود که توی ذوق نزند. نمایشنامه‌نویسی و فیلمنامه‌نویسی هم می‌تواند به آن کمک کند.

بحثت به نظرم بیشتر به محورهای جانشینی برمی‌گرده و منظور من بیشتر به محورهای هم‌نشینی و نحو کلامی برمی‌گشت و نحو کلامی بیشتر بر اساس شناختی ذهنی نویسنده از شخصیتش شکل می‌گیره. فکر کنم منظورم رو نتونستم خوب منتقل کنم. اگه شخصیت قدرت کرمانی نبود، باز هم همین قدر برات ملموس بود؟

من در فضایی می‌نویسم که از آن شناخت دارم آدم‌ها هم جزیی از این فضا هستند و باید بسته به داستان شکل بگیرند. انچه قدرت را ملموس می‌کند هماهنگ شدن او با فضا و فضا با اوست. اما نویسنده باید بتواند در فضاهای مختلف بنویسد. اگر مجموعه گاه گزارها را خوانده باشی می‌بینی در آن‌جا سعی کرده‌ام فضاهای متفاوتی را تجربه کنم. پاسخ شما به نوعی منفی است یعنی ملموس نبود.

در اولین نسخه این رمان قدرت اصلاً شمال بود و عروس و دامادهایی که برای ماه عسل می‌آمدند می‌کشت! وسطای کار فهمیدم که ملموس نیست به قول شما. آوردمش وسط کویر و بیابان ملموس شد!

بحث جانشینی و هم‌نشینی هم دیگر تکراری شده. به طور خلاصه از فرمایشات جناب یاکوبسن اینطور استنباط می‌شود که هرچه ما به محور جانشینی نزدیک بشویم در واقع به بیان شاعرانه نزدیک شده‌ایم. و روایت در رمان و داستان بر روی محور همنشینی (مجاز مرسل) است. حالا اگر در ترکیب این بسامد محور جانشینی عمده بشود ما با داستان شاعرانه روبرو هستیم اتفاقی که در داستان‌های بیژن نجدی می‌افتد یعنی بسامد ترکیب‌ها بروی محور جانشینی هم وزن و گاهی بیشتر از محور همنشینی است. حالا در بحث واژهای یک گویش از این توانایی زبانی هم می‌توانیم در هر دو محور بهره بگیریم. مثلا جایی مادر قدرت می‌گوید یه اشک شاش. در کرمان اشک واحدی برای میزان کمی از یک مایع است. مثلا یه اشک آب. حالا این ترکیب هم یه‌جورایی بر محور همنشینی است یعنی مایعی با واحد اندازه‌گیری آن. و از طرفی یه‌جورایی بر محور جانشینی است. اشک و شاش دور از هم‌اند. انگار شاش، جانشین چشم شده است! و شرمنده بابت این مثالی که دلچسب نیست!

تا یادم نرفته بگویم که وقتی حرکت بر محور جانشینی کنشی را تولید کند و پیش ببرد و فضایی را بسازد ما با داستان شاعرانه روبرو هستیم. (بهترین مثال باز هم نجدی است) در غیر این صورت با قطعه‌ی ادبی یا نثر شاعرانه.

می‌خوام وارد جزئیات شخصیت قدرت بشم. به نظرت اون درگیر عقده‌های روانی هستش؟ مثلا درباره شخصیت قاتل داستان سنگ صبور - هندی- حتا خود چوبک هم گفته که تحت تاثیر نظریات فروید شخصیتش رو خلق کرده. درمورد قدرت هم همین‌جوری بوده؟

نه از روی تئوری‌های ادبی می‌شود داستان نوشت و نه از روی تئوری‌های روانشناسی. این‌ها بعداً می‌توانند به هنگام نقد و در خوانش‌های خاصی از متن سردرآورند. برای من فضا و شخصیت خاصی برای شروع کفایت می‌کند و بعد داستان خودش مسیر خودش را پیدا می‌کند و بسیاری موارد ناخواسته، ناخودآگاه و حتی انباشت متن‌های دیگر است که متن‌های روانشناسی هم ممکن است جز این خوانده‌ها باشند و ناخودآگاه از جایی سر برآورند.

به نظرت شکار کبک اسم مناسبی برای کتابت هست؟ به نظرم اسم کتاب از اول این نبوده چون اون قسمت شکار کبک زیاد تو داستان پررنگ نیست یا اگه بهتر بگم اون قسمت مثل چند قسمت دیگه هست، مثل گرگو و دوقلوها.

اسم کتاب در هوای زیر صفر بود. که بعد شد شکار کبک که فکر می‌کنم مناسب است. و شخصاً از این فصل راضی‌تر هستم. ضمن این‌که حادثه‌ی اصلی و موتور محرک داستان هم اتفاقاً در این فصل شکل می‌گیرد اگر این فصل و رخداد این

فصل شکل نمی‌گرفت داستان هم متوقف می‌شد. به هر حال استعاری هم هست این اسم.

تغییر اسم با پیشنهاد نشر صورت گرفت یا نظر خودت بود؟

نظر خودم. در بازنویسی آخر این اسم را انتخاب کردم. گمان نکنم ناشر در این موارد نظر بدهد یا دخالتی بکند. نمی‌دانم.

دخالت که نه ولی پیشنهاد تغییر اسم از طرف نشر چیز غریبی نیست. در مورد اپیزد شکار کبک با نظرت موافق نیستم رضا جان. می‌دونی، به‌نظرم اتفاقا اون تیکه و بحث تجاوز به قدرت، دست نویسنده رو باز کرده. انگار نویسنده قشنگ می‌خواد توضیح بده که ببینید به این علت شخصیت من شده اون قاتل حرفه‌ای. من با خودم فکر کردم اگه اون یه تیکه خاص تو داستان نبود، شخصیت قدرت چقدر تاویل‌پذیرتر می شد و چقدر مخاطب می‌تونست ذهن خودش رو بیشتر درگیر بکنه. اون یه تیکه مثل یه جواب سریع می‌مونه به سوال ذهنی مخاطبت که چی شد که قدرت این‌جوری شد. نه؟

ممکن است. اما موضوع شکل فعلی رمان است. که این مسئله در این فصل است. و گرنه رمان می‌توانست به شکل‌های دیگری هم باشد. ولی حالا به این شکل است. و در واقع تلاش برای انتقام از مراد او را به راه‌های دیگر می‌کشاند پاسخ خشونت با خشونت هی خشونت را باز تولید می‌کند و به آن ابعاد وحشیانه‌تر و هولناک‌تری می‌دهد. با این وجود نویسنده تو "شکار کبک» در مورد شخصیت‌های اصلی داستانش قضاوت می‌کنه و خودش راهی که مخاطب باید (در این باید به شدت جای تردید است) بره رو می‌ره. چون بحث انتقام گرفتن از مراد می‌تونست خیلی درونی‌تر باشه و خیلی دلایل دیگه واسش شکل بگیره، دلایلی که همین الان هم تو داستان وجود داره.

نویسنده که بنده‌ی خدا بیرون متن ایستاده و کاری به این حرف‌ها ندارد ما می‌توانیم درباره راوی داستان حرف بزنیم که آن هم مثل زبان و دیالوگ‌ها در ظاهر به نظر ساده می‌آید راویی بیرونی است که برخی می‌گویند دانای کل است و برخی او را محدود به دید قدرت می‌دانند. اما در خوانشی متفاوت راوی می‌تواند خودش شخصیتی باشد با کارکردی خاص و برای رسیدن به این خوانش باید به نوع حضور راوی دقت کرد و این‌که کانون دیداش در هر صحنه چگونه است و اگر احیاناً دارد قضاوت می‌کند از چه موضعی دارد قضاوت می‌کند و اصلا کیست؟ که من البته در این مورد توضیح بیشتری نمی‌دهم. فقط می‌گویم این رمان آن‌قدر که ساده به نظر می‌رسد ساده نیست. فقط ترفندهایش بسیار پنهان و درونی است و به چشم نمی‌آید. مسلم همینه. اگه پنهانی و دورنی نبود که به این خوبی در نمی‌اومد. و منظور من دقیقا انتخاب‌های خود رضا زنگی آبادی به عنوان نویسنده‌ست نه راوی. راوی یکی از انتخاب‌های تو بوده. من در مورد این انتخاب تو و اطلاعاتی که راوی داستانت در موقعیتی خاص به مخاطب می‌ده بحث دارم وگرنه راوی کارکرد داستانی خوبی داره و به نظرم خوب انتخاب شده و زیاد هم تفاوتی نداره که دانای مطلق باشه یا سوم شخص محدود.

البته بسیار تفاوت دارد. هر ترکیب از رخدادها منتج به نتیجه‌ای متفاوت می‌شود. و هر راوی‌ای البته. اما در هر صورت وقتی یکی و دوتا از این رخدادها چیده شدند خود شخصیت‌ها و حوادث داستان را پیش می‌برند و از دست نویسنده هم کاری ساخته نیست. اما در این‌که می‌شد به شکل دیگری داستان پیش برود و روایت شود. خب بله شکل‌های بی‌شماری است.

این بحثی‌ست که من از آن طفره می‌روم. نمی‌شود آن را شکافت. اگر روای در موقعیت‌های خاصی اطلاعاتی میدهد. حتماً قصد و منظوری پشت آن بوده. که باید آن منظور را خواننده پیدا کند. حتی اگر آزاردهنده باشد. ما مفعولیم و در روایت روای‌ای مسلط دست و پا می‌زنیم. آزار دهنده است، می‌دانم.

فیلم «تاریخچه خشونت» ساخته کراینبرگ رو دیدی؟ اگه دیدی نظرت در موردش چیه؟ به‌نظرت چقدر در بحث شکل‌گیری خشونت به ایده‌های تو نزدیکه؟

ندیده‌ام.

خب پس پیشنهاد می‌کنم حداقل الان که از رمانت حسابی دور شدی ببینش. نوع نگاهش به خشونت تا حدودی شبیه هستش به نگاه تو. "شکار کبک» چقدر درگیر ممیزی شد و چند وقت تو ارشاد موند؟

شکار کبک در شهریور 89 از سوی نشر چشمه برای مجوز ارائه شد و هشت ماه بعد در اردیبهشت 90 بدون هیچ دخل و تصرف و اصلاحیه‌ای مجوز گرفت. همین کتابی که می‌خوانید به ارشاد فرستاده شد.

بابت این موضوع بهت تبریک. خودت می‌دونی، کمتر نویسنده ای همچین اقبالی داره که ارشاد پا تو کفشش نکنه. کار جدیدی در دست چاپ یا نگارش داری؟

این رمان البته همان‌طور که گفتم در موارد دیگر بسیار کم شانس بوده و خیلی معطل مانده است. مجموعه داستانی به نام «یک روز مناسب برای شنای قورباغه» که سرگرم بازنویسی آن هستم. رمانی به نام «در روزهای آخر اسفند» که پنجاه صفحه‌ای پیش رفته است و رمانی شاید بلندپروازانه به نام «چشم‌ها» که از قبل از محاصره کرمان بوسیله آقا محمدخان شروع می‌شود تا ازاله بکارت از این شهر و پس از آن تا روزگار معاصر. فعلاً برای اطلاع از آن برهه‌ی تاریخی، تاریخ کرمان می‌خوانم و باستانی پاریزی. آرام آرام شروع کرده‌ام به نوشتن و همزمان یادداشت‌برداری و کمی هم پرس و جو و تحقیق و بعداز ظهرهای گرم و طولانی کرمان را همراه با دوست شاعرم مازیار نیستانی با ترجمه‌ی کتابی از آلن بدیو کوتاه می‌کنیم.

امیدوارم این مربع، باستانی پاریزی، مازیار نیستانی، بدیو و کرمان به سرانجام خوبی برسه و ما به زودی شاهد داستان‌های جدیدت باشیم. به شخصه شکار کبک رو بهترین رمان این دو سه ساله می‌دونم و معتقدم تو نگاهش به بحث موقعیت و مکان، پیشنهاد جدیدی به ادبیات ارائه داده. امیدوارم موفق باشی. اگه در آخر حرفی مونده بفرمایید..

لطف داری و قربانت.

یه سوال همین‌جوری و یه ذره بی‌ربط. دیروز کارلوس فوئنتس مُرد. نظرت در مورد فوئنتس چیه؟

فقط آثورا را خیلی وقت پیش خوانده‌ام نظر خاصی ندارم. راستش اصلا نمی‌دونستم زنده‌اس. خودمان مگر کم گرفتاری داریم. بنده‌ی خدا لابد مثل ما ایرانی‌ها این‌همه کار نصفه و نیمه و ناتموم نداشته و کار دیگه‌ای غیر از مردن براش باقی نمونده بوده. فرق‌شان با ما این است که آن‌ها می‌میرند ما میرانده یا مُرداننده می‌شویم!

رقصی عصیانی در میانه‌ی کویر
یادداشتی بر «شکار کبک» امین علی‌اکبری

«شکار کبک» رمانی‌ست که نه به دنبال فرم است و نه به دنبال خلق فضایی مالیخولیایی و عجیب و غریب. شاخصه ی اصلی این رمان، شخصیت محوری ست. رضا زنگی آبادی در آخرین اثر داستانی خود، شخصیتی به نام "قدرت" را در مقابل چشم مخاطب قرار می دهد و مخاطب را در مسیر سرنوشت قدرت که در نهایت به تباهی منتهی می شود همراه می کند. در واقع همین همراهی مخاطب با قدرت، از کودکی تا نوجوانی و جوانی، این شخصیت را برای مخاطب باورپذیر می کند و او را مشتاق که تا پایانِ سرنوشت قدرت پیش برود و او را همراهی کند. به نظر من، شخصیت پردازی در این رمان آنقدر مهم هست که بشود فقط از این منظر به این اثر پرداخت. نویسنده، لایه های مختلف شخصیت و رفتار و زندگی قدرت را روایت می کند و در این روایت است که عنصر خشونت بیش از هر امر دیگری به چشم می آید و مخاطب را بر آن می دارد تا به جستجو پیرامون علل گرایش این شخصیت به خشونت بپردازد. قدرت، شخصیت اصلی داستان است.

همه چیز از روزی شروع می‌شود که پدر، یک "نَری" به خانه می‌آورد تا سه چار تا از مادیان را آبستن کند، نری به مادر حامله ی قدرت حمله می کند و او را از بین می برد، و این برای قدرت شروعِ تنزل است، شروع تباهی‌ست، و در چشم او مسبب همه‌ی این تباهی و سیاهی، پدر است. پدری که کمی بعدتر دختری به نام خاور را به زنی می گیرد و برادر این زن، مراد که دایی ناتنی قدرت باشد، به قدرت تجاوز می کند! این بس نیست برای اینکه حتی طرح خشونت طلبی در ذهن نوجوانی از روستاهای دورافتاده‌ی کویر، شکل بگیرد؟

رضا زنگی‌آبادی، در پرداختی روان‌شناسانه از ضخصیت قدرت، این اجازه را به مخاطب می‌دهد تا هرطور که خودش صلاح می‌داند و تشخیص می‌دهد، در مورد قدرت قضاوت کند، و این شاید برگ برنده ی نویسنده باشد در امر شخصیت پردازی داستانش! اینکه به خودش این حق را نداده که قدرت را به شخصیتی خوب یا بد تبدیل و در ذهن مخاطب فروکند. همین است که مخاطب در برخی وقایع داستان، حتی برای قدرت دل می سوزاند. مراد به او تجاوز می کند، پدرش بارها و بارها و در واقع در یک زمان‌بندی بی‌نهایت، او را مورد توهین و تحقیر قرار می‌دهد، حتی در روایتی از کودکی قدرت، او را در کلاس درس می بینیم که مورد تمسخر دسته جمعی هم‌کلاسی‌هایش قرار می‌گیرد. همه‌ی اینها می‌تواند حس ترحم مخاطب نسبت به قدرت را برانگیزد. اما هیچکدام دلیل رفتنِ او به سراغ عنصر خشونت نمی شود. خشونتی که به مرور زمان از حالت یک عنصر بیرونی خارج می شود و در واقع حل می‌شود در خصوصیات رفتاری او! پرداخت رضا زنگی‌آبادی، در فضاهایی از داستان که مانور کاملی روی خشونت دارد، قابل قبول است و سیاهی و تلخی و تباهی محض را به بهترین نحو ممکن به تصویر می کشد. بدون شک، صحنه های پیاپی درگیری قدرت با مراد و تلاش او برای ازپاانداختن حریف، از نقاط قوت نفسِ داستان است. این مبارزه در نهایت اشاره‌ای هم دارد به مقوله‌ی ضعیف کُشی و اینکه میل به انتقام نمی تواند صرفا موجب حصول نتیجه در ذهن و عمل منتقم شود. همانطور که مبارزه ی قدرت بر علیه مراد و حتی بر علیه پدرش، در نهایت موجب پس رفت موقعیت او می‌شود.

قدرت، بدون شک یکی از عجیب‌ترین و متفاوت‌ترین شخصیت‌های داستانی چند سال اخیر است. شخصیتی که خشونت را در وجود خودش ورز می‌دهد و حل می کند و برای تخلیه ی فوران روحی‌اش و احیاناً رسیدن به حس غریب انتقام، شروع به تعریف رابطه‌ای جدید با "زن"ها می کند. تعریفی که می‌تواند در مورد او مربوط باشد به تصویر ذهنی‌اش از تنها قهرمان زندگی‌اش یعنی مادرش، که از دیدِ قدرت به نوعی همه‌ی این اطرافیان در مرگ او سهیم بوده‌اند. قدرت به سراغ زن های دور و نزدیک زندگی‌اش می رود و هرکدام را به شکلی مشابه از بین می‌برد. شروع «شکار کبک»، توصیف رخدادِ یکی از همین قتل‌هاست که در واقع آخرین قتل هم هست و منجر به لو رفتن قدرت می شود. قدرت، سه زن را از بین می برد، یکی زنی خیابانی که در واقع آخری است و ما در ابتدای داستان با او روبرو می شویم، یکی خاور، نامادری‌اش، و یکی هم طلعت، دختر پیرزن صاحب خانه! ارتباط او با زن‌ها – به طور مثال با فالو، دختری که از کودکی در کنار قدرت بزرگ شده – شکل و شمایل خاص خودش را دارد و عنصری تاثیرگذار در روند خشونت‌طلبی قدرت محسوب می‌شود. برای او، همه چیز در یک لحظه و در حالتی نزدیک به مسخ و گاه لبریز از منگیِ تخدیر رخ می دهد و پارچه‌ای که به دور گلوی زن پیچیده می‌شود و در نهایت، جنازه‌هایی که هر کدام به یک چاه پرتاب می‌شوند.

"شکار کبک» آنقدر اصولی روایت شده که می‌توان این حکم را در موردش صادر کرد که هیچ بخش و قسمت اضافی ای ندارد و همه چیز به بهترین شکل ممکن در کنار هم قرار گرفته و ساختاری کلی و مشخص را ترتیب داده. از فضاپردازی و توصیف صحنه ها هم نباید غافل بود، نویسنده با وجود اینکه به سراغ کویر کرمان رفته و روستایی دور را به تصویر کشیده، اما دچار زیاده گویی و تفسیرهای بیش از اندازه نشده و تلاش کرده تا همه چیز را به حد نیاز به تصویر بکشد! در نهایت، پرداختن به خشونت که کم‌وبیش در همین یکی دو سال گذشته هم در چند نمونه‌ی داستانی دیگر دیده شده، نقشی مهم را در داستان‌پردازی این روزهای ادبیات ما بر عهده گرفته و موجب خلق فضاها و شخصیت هایی متفاوت با آنچه که به وفور در داستان‌هایی بی شمار خوانده‌ایم شده است. خلق یک شخصیت عاصی و منزوی و دیگرگونه که همه ی داستان تحت تاثیر عوالم روانی او قرار می‌گیرد و اتفاقاتی را شکل می‌دهد که به طور مثال در مورد قدرت نهایتاً منجر می شود به چوبه ی دار و مرگی که ظاهراً در پسِ خشونت پنهان بوده و رخ نموده! خشونتی که در ابتدا یک عنصر بیرونی بیش نبود و در نهایت به امری ذهنی و رفتاری تبدیل گردید.

«شکار کبک» بدون شک یکی از بهترین‌های ادبیات داستانی سال گذشته است که مخاطب را خیلی زود مجذوب خود می کند و بی‌لحظه‌ای توقف پیش می‌برد تا مشاهده‌گر این روایت تلخ و تباه از زندگی پسری جوان در گوشه‌ای دورافتاده از کویر باشد، پسر جوانی که اجتماع را برای خود در هیبت غولی بی‌شاخ‌ودم می‌بیند و به تقابل با آن می‌پردازد. «شکار کبک» روایتی قوی از انهدام آدم های ناشناس یک جامعه است.

تاریخچه خشونت در ادبیات داستانی معاصر -سینا حشمدار

این یادداشت قصد دارد با گذری سریع -به واسطه گستردگی موضوع- از ادبیات معاصر، ریشه‌های خشونت را در داستان‌های دوره‌های مختلف مورد بررسی قرار دهد. هدف این است که پیشینه این موقعیت داستانی در ادبیات معاصر معلوم گردد تا بتوانیم با خوانشی درست به سراغ رمان تاثیرگذار «شکار کبک» برویم. در این یادداشت سعی کرده‌ام از زمینه‌های مختلف خشونت نام ببرم و کتاب‌های مهم را معرفی کنم. امید است در فرصتی دیگر هر کدام از این سرفصل‌ها گسترده شده و به جزئیات آن پرداخته شود.

مفهوم زن در فرهنگ ایرانی، به عنوان موجودی ضعیف، آسیب‌پذیر و ناتوان در تقابل با جنس قوی! شناخته شده است و همواره در چنین شخصیت‌هایی نمود پیدا می‌کند و بسیار کم دیده‌ایم زنی در داستانی عصیانی داشته باشد یا سعی کند در شرایط موجود تغییری به وجود آورد. البته نمی‌شود از تجربه‌های شهرنوش پارسی‌پور و همچنین غزاله علیزاده گذر کرد و این گذاره بیشتر درباره نویسندگان مرد و همراه با استثنائات صادق است.

صحبت درباره درست و غلط بودن این باور و ریشه‌یابی علل آن، موضوع بحث ما نیست و نمی‌شود به سادگی به آن پرداخت. ارتباط این بحث با زمینه خشونت در ادبیات به آنجایی برمی‌گردد که بیشترین قربانیان داستان‌هایی با مضمون خشونت، زنان هستند و همواره این زنانند که مورد حمله قرار می‌گیرند، زخمی می‌شوند، ضربه جسمی و روحی می‌بینند و گاهی به شیوه‌های گوناگون و بعضاً وحشیانه مورد تجاوز قرار می‌گیرند و کشته می‌شوند. و احتمال می رود چنین برداشتی به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه در ذهن مولف تثبیت شده است که منتج به چنین اتفاقاتی در داستان‌ها شده است.

نمونه این برخوردها را می‌توان در رمان سنگ صبور به وضوح دید. صادق چوبک به گمان من در این رمان به‌شدت عصبانی بوده. عصبانی بوده و عصبانی نوشته. کارکرد نشانه‌شناسیک قاتل در این داستان با توجه به پیش زمینه‌ای که چوبک در کتابش در وصف شرایط موجود آورده -ترسیم فضایی تلخ و پر از ناامیدی، خسته‌گی و شکست- بیشتر به راه حلی شبیه است برای نجات انسان‌ها. البته این نگاهِ نجات‌بخشی از راه خشونت و مرگ را هدایت پیش‌تر تجربه کرده. برای مثال در داستان «س.گ.ل.ل» انسان‌ها برای نجات دنیا و رهایی از دست زندگی نکبت‌باری که دارند تصمیم می‌گیرند با تزریق آمپولی دیگر بچه‌دار نشوند و در نهایت شخصیت‌های اصلی داستان پیش از وقوع این اتفاق خود را می‌کشند. ولی تفاوت اصلی داستان چوبک با آن داستان هدایت در شیوه انتخابی نویسنده‌هاست. هدایت خودکشی را پیشنهاد می‌کند و چوبک قتل را. شاید ریشه این موضوع بیشتر به ذهنیت اگزیستان هدایت برگردد که از بیخ هر نوع منجی‌ای را نفی می‌کرده حتا منجی دیوانه‌ای که آدم‌کشی می‌کند!!

ولی قاتل در این کتاب چه شخصیتی دارد؟ آیا قاتل رمان چوبک شبیه به قاتل فیلم‌فارسی‌های دهه چهل و پنجاه فکر می‌کند و رفتار می‌کند؟

قاتل داستان فلسفه دارد. فکر می‌کند و به کاری که انجام می‌دهد به شدت باور دارد. او این کارها را رسالتی انسانی می‌داند در برابر مبارزه با گناه و فساد، در برابر مبارزه با سوزاک و سفلیس و راه حلی برای رهایی انسان‌های گرفتار در این ضد هنجار.

شیوه قتل او نیز در راستای همین رسالتی‌ست که او برای خود تعیین کرده. او سیانور -با دُز پایین برای جلوگیری از مرگ آنی- به خورد زن‌ها می‌دهد تا مرگ آنها را لحظه به لحظه مشاهده کند. جان کندن‌شان را نگاه کند و بتواند در ثانیه‌های آخر زندگی‌شان چیزهایی برایشان نقل کند که شاید در هیچ وضعیت دیگری امکان گفتن آنها را ندارد.

اما آیا ضعف زنان در مقابله با قدرت مردان تنها دلیلی‌ست که مرد هندی دست به قتل آنها می‌زند؟ آیا چوبک، از زنان بدکاره به عنوان طعمه‌های قاتلش استفاده کرده تا به گفته هوشنگ گلشیری نظریات فروید را در رمانش اجرا کند؟ مرد هندی مشکل جنسی دارد. همان‌طور که احمد در نیمه اول داستان عقده جنسی داشت. همان‌طور که زن‌های همسایه همگی عقده جنسی دارند. همان‌طور که جامعه سیاه مورد نظر چوبک پر است از عقده‌های سرکوب شده و تنهایی.

یکی از ایرادهایی که می‌شود به چوبک گرفت، وقتی‌ست که انگار حوصله‌اش تنگ می‌شود و حرف‌هایی که در سر دارد را در دهان شخصیت‌هایش می‌گذارد و همین‌جاست که دستش رو می‌شود و داستان یک پله به عقب می‌آید و ارزش ادبی‌اش را از دست می‌دهد. به همین علت هم هست که متن از زایش می‌افتد و به قصه‌ای تمام شده و مرده بدل می‌شود. به همین خاطر است که شخصیت‌های داستان‌های چوبک جاودانه نشده‌اند. مرد هندی به وضوح بارهای بار اعلام می‌کند که زن‌ها را می‌کشد تا جهان را از فساد نجات دهد. آنها را می‌کشد تا جلوی گناه کردن‌شان را بگیرد و به همین علت است که بعد از مدتی کوتاه این کار برای او به امری مقدس بدل می‌شود و او را وامی‌دارد که زن‌های بیشتری را به دام بیاندازد.

در ادامه سیر داستان‌نویسی ایران، خشونت در شب هول با اروتیسم پیوند می‌خورد و حد اعلای خود می‌رسد. هرمز شهدادی در صفحه 200 از رمان شب هول -به گمانم فصل نهم این رمان- دست به روایت داستانی می‌زند که بی‌شک هیچ هم‌تایی در ادبیات معاصر ایران ندارد و از لحاظ تکنیک، موضوعیت، زبان، شخصیت‌پردازی و... رمان ایرانی را با فضاهای جدیدی آشنا می‌کند و در آن فضا به حد اعلا می‌رساند. صحبت درباره این رمان و این فصل جادویی را به فرصتی دیگر واگذار می‌کنم و هدفم تنها یادآوری این نکته بود که نمونه دورنی و پرداخت شده خشونت را در این فصل از رمان جاودانه «شب هول» که انگار جامعه هنوز برای درک آن آمادگی لازم را ندارد، ببینید.

در ادامه و در نسل دوم و سوم از نویسندگان، خشونت معنای جدیدی پیدا می‌کند. خشونت در این نسل، به‌واسطه اتفاق‌های موازی سیاسی اجتماعی‌ای که می‌افتد صورت‌های جدیدی می‌گیرد. برای مثال خشونتی که رضا براهنی از آن در «بعد از عروسی چه گذشت» یاد می‌کند تا پیش از آن نمونه موفق داستانی نداشته. این خشونت در رمان‌های «رازهای سرزمین من» و در قسمت‌هایی از «خانه ادریسی‌ها» نوشته غزاله علیزاده نیز مشاهده می‌شود.

در واقع در دل این داستان‌ها اعتراضی وجود دارد، اعتراضی که به سرانجام نمی‌رسد و نویسنده تنها در حد روایت‌گر داستان باقی می‌ماند-و نه روشنفکر و مبارز-. این بخش از ادبیات بیشتر به ادبیات روشنفکری طعنه می‌زند. این خشونت، در دل این داستان‌ها اعتراض‌هایی بودند به مسائل روز اجتماعی و در این ادبیات، دیگر شاهد آن جنس از پیام‌های اخلاقی که در مدیوم‌های جهان‌شمول و درباره بشریت!! نوشته شده بود نیستیم. برای مثال علی اشرف درویشیان در رمان سلول.. روایتی دارد از خشونت دستگاه قضایی علیه مبارزان سیاسی. یا ناصر ایرانی در رمان «زنده‌باد مرگ» نیز به سراغ همچین موضوعاتی می‌رود و به ادبیات مبارز چپی دامن می‌زند.

از دیگر نمودهای ادبیات خشونت در دهه شصت، باید به ادبیات جنگ نیز اشاره کرد. این دسته از نویسندگان رودررو با خشونتی مواجه بودند که دیگر نه بازی بوده، نه قصد تادیب آدم‌ها را داشته و نه به رساله‌ای بر علیه دولت می‌پرداخته. جنگ با خشونت و وحشتی که در ذات خود به همراه دارد انسان‌ها را می کشد/شهید می کند و این خشونت محض، تاثیر غیرقابل انکاری در نسلی از نویسندگان می‌گذارد که چنین تجربه‌هایی را از نزدیک داشته‌اند و حال خود را ملزم به روایت آن تجربه‌ها می‌دانند.

برای نمونه مجموعه داستان «من قاتل پسرتان هستم» یا «سفر به گرای 120 درجه» نوشته احمد دهقان. این نویسنده در رمان «سفر به گرای 120 درجه» با بی‌رحمی تمام دست به خلق فضایی می‌زند سیاه و پر از خشونت. حبیب احمدزاده در رمان تحسین شده «شطرنج با ماشین قیامت» آدم‌کشی در جنگ را به عنوان پیش فرض حل شده داستانش در نظر می‌گیرد و این خصوصیت اصلی این جریان از ادبیات است. جریانی که برای کلیت موضوع دلیل دارد و وقتی وارد جزئیات داستان می شود تمام اتفاقات را به عنوان بدیهیات در کنار هم قرار می‌دهد. حبیب احمد زاده در مجموعه داستان «شهر جنگی» موفق‌تر بوده و توانسته داستان‌نویسی مدرن را با جنگ پیوند بزند. در دیگر تجربه‌ها باید به رمان «فال خون» نوشته داوود غفارزادگان نیز اشاره کرد.

در ادامه سیر داستان‌نویسی فارسی و در زمینه ریشه‌های خشونت در آثار داستانی، به مجموعه داستان «شرق بنفشه» نوشته شهریار مندنی‌پور می‌رسیم. این مجموعه داستان بر محوریت عشق و خشونت پایه‌گذاری شده است و تقریبا در تمام داستان‌ها از عشق‌های آتشینی یاد می‌کند که سرانجامی جز جنون و قتل و خون‌ریزی ندارند. در این مجموعه داستان نیز زنان قربانیان اصلی این اتفاقات هستند.

مندنی‌پور ریشه آدم‌کشی/زن‌کشی شخصیت‌هایش را در عشق می‌داند و با نگاهی اسطوره‌ای به عشق شخصیت‌پردازی می‌کند و داستانش را پیش می‌برد. نمود این خشونت و جنون در دومین داستان این مجموعه، «شامِ سرو و آتش» به خوبی دیده می‌شود. داستانی که در قبرستان روایت می‌شود و مردی به واسطه عشق، دست به قتل زن‌هایی می‌زند که به قبرستان می‌آیند. ذهنیت راوی/قاتل در این داستان‌ها آن‌قدر اسطوره‌ای و نمادین است که شاید بشود از خیر خشونت نهفته در این اتفاقات گذشت و آن‌ها را نیز با سویه‌ای نمادین تعبیر کرد.

«هیس» اولین اثر محمدرضا کاتب نبود ولی بعد از انتشار آن در سال 1378 بهترین و معروف‌ترین اثرش شد. خشونت در این کتاب، به خشونت در «سنگ صبور» چوبک نزدیک است و در جاهایی از آن نیز عبور می‌کند. در این داستان هم با قاتلی سریالی مواجه هستیم که زنان را سر می‌برد. قاتلی که به شیوه فیلم‌های هالیوودی کم‌حرف است و مثل آب‌خوردن آدم می‌کشد. کاتب در این کتاب با الهام از شخصیت واقعی‌ای که آن روزها به خفاش‌شب معروف شده بود و با به‌کار گیری فرمی نو و خلاقانه رمانی قابل قبول و جذاب خلق می کند. نکته مثبت داستان کاتب، قرار دادن خشونت به عنوان زیر ساخت قصه‌اش است. خشونتی که راوی در زندان محکومین به اعدام با آن روبه‌رو می‌شود هیچ نمونه‌ی بیرونی در آثار داستانی معاصر نداشته. جایی که پایگاه خشونت است و مانند جنگ، در آن خشونت امری‌ست بدیهی. آدم‌ها در چند قدمی مرگ ایستاده‌اند و راوی چقدر خوب چنین فضایی را خلق می‌کند. این کتاب چه از لحاظ توصیف صحنه‌ها و چه از لحاظ شیوه نزدیک شدن به خشونتی نامعلوم و ریشه‌های آن، نمونه‌ای بسیار موفق در ادبیات داستانی ایران به‌شمار می‌آید. نمونه‌ای که به هیچ عنوان دست به توجیه و تحلیل نمی‌زند و این وظیفه را به عهده مخاطب می‌گذارد. اتفاقی که در هیچ یک از داستان‌هایی با مضامین مشابه نیافتاده بود.

بحث درباره کتاب‌های دیگر را به فرصتی دیگر می‌سپارم. خشونت در ادبیات به هیچ عنوان نکته مثبت یا منفی‌ای نیست. همان‌طور که استفاده از دیگر مضامین به‌تنهایی حسن یا قبح اثری به شمار نمی‌آیند. استفاده خلاقانه نویسنده از این موضوعات است که اثری را شاخص و دیگری را آبکی می کند.

درست است که رمان «شکار کبک» در اولین سال دهه 90 منتشر شده ولی سنت داستان‌نویسی‌اش مربوط به دهه 80 است. دهه‌ای که در آن استفاده از کلیشه‌ها بسیار باب شده بود. در این دهه رضا زنگی‌آبادی سراغ موضوعی می‌رود که به نسبه پیشینه‌ای سنگین در ادبیات داستانی دارد و اگر ریشه ادبی آن را در نظر نگیریم اتفاق آشنایی در جامعه دهه 80 بوده است و این دو موضوع کار نویسنده را به مراتب سخت کرده است. تحلیل موفقیت نویسنده در این رمان را به یادداشت‌های بعد ارجاع می‌دهم.

بعد از انتشار این یادداشت متوجه شدم که علی شروقی، در هفدهم اسفند 1391 در یادداشتی مشابه به بررسی ریشه‌های خشونت در ادبیات معاصر پرداخته است که برای جلوگیری از بروز هر سوتفاهمی، لینک آن یادداشت را نیز قرار می‌دهد.

بازنویسی تاریخ خشونت-علی شروقی

بر فرشی از برف و شکوفه
چند تکه‌ی پراکنده، به بهانه‌ی خواندن «شکار کبک»
آرش معدنی‌پور

1- در تصانیف حکما آورده‌اند که: کژدُم را ولادت معهود (=معمول، متداول) نیست، چنان‌که دیگر حیوانات را؛ بل احشای (=اندرونه‌ی شکم) مادر را بخورند و شکمش را بدرند و راه صحرا گیرند و آن پوست‌ها که در خانه‌ی کژدم بینند اثر آن است. باری، این نکته پیش بزرگی همی‌گفتم، گفت: دل من بر صدق این سخن گواهی می‌دهد و جز چنین نتوان بودن؛ در حالت خُردی با مادر و پدر چنین معاملت کرده‌اند، لاجرم در بزرگی چنین مُقبِل‌اند (=نیک‌بخت، بخت‌یار) و محبوب!

(گلستان سعدی/ویرایش هوشنگ گلشیری/نشر ققنوس/صفحه 150)

2- فاوست: اکنون جای هیچ ترس از آن نیست که من این تعهد را زیرپا بگذارم. چیزی که من به‌درستی وعده می‌دهم این است کههمه‌ینیرویم را به‌کار خواهم بُرد. من بیش از اندازه به خود نازیده‌ام، اکنون باید یکی باشم از جنس خودت. روح اعظم مرا به چیزی نگرفته، طبیعت به‌رویم بسته می‌شود، رشته‌ی اندیشه‌ام گسیخته است، و من از هرگونه دانشی دلزده‌ام. سوداهای آتشینم در غرقاب شهوت است که باید تسکین یابد. بگذار، درون پرده‌های جادویی و نفوذناپذیر، معجزه‌های تازه تکوین یابند! بیا تا خود را در همهمه‌ی زمان، در موج‌هایآشفته‌ی سرنوشت، دراندازیم! و سپس، بگذار تا درد و کامیابی، موفقیت و ناکامی، به هرگونه که در توان دارند پشت‌سرهم بیایند. از این پس، مرد باید پیوسته و مدام سرگرم باشد.

مفیستوفلس: هیچ حدومرزی، هیچ هدفی، برای‌تان معین نشده‌است. اگر خوش دارید که اندکی از هرچیز بچشید و آنچه را که در برابرتان می‌یابید در چنگ بگیرید، به دلخواه خودتان عمل کنید. پس، خودتان را به من بسپارید و کمرو نباشید!

(فاوست /یوهانولفانگ فون گوته /ترجمه‌ی م. ا. به‌آذین /نشر نیلوفر /صفحه‌ی 46)

3- جانور انسانی تا بدان‌جا که صرفا ذاتشمدنظر باشد باید در همان گروه همتایان زیست‌شناختی‌اش دسته‌بندی شود. چشمداشتی که این جانورِ به طورِ سازمان یافته کشتارگر، از برپا کردن تپه‌های عظیم [از قربانیان خویشتن] دارد، شریف‌تر از چشم داشت موش کور یا حشرات گوشتخوار نیست، و به‌دنبال همان اهداف بقا و رضایت‌خاطر است. وی در مقام مکارترین و شکیباترینِ حیوانات ظاهر می‌شود و سرسخت‌تر از سایر آن‌ها، خود را وقف امیال بی‌رحمانه‌ی قدرت خویشتن می‌سازد.

(اخلاق، رساله‌ای در ادراک شر /آلنبدیو /ترجمه‌یباوندبهپور /نشر چشمه /صفحه 82)

4- و من، که می‌کوشیدم تا هرچه نیکوتر ببینم، در این منجلاب، مردمانی سراپا برهنه را دیدم که از گل و لجن پوشیده‌بودند و چهره‌هایی دژم داشتند، و نه تنها با دست خود، بلکه با سر و سینه و پاهای خویش، با هم در زدوخورد بودند و با دندان یکدیگر را پاره‌پاره می‌کردند.

استاد بزرگوار گفت: «پسرم، اینجا ارواح کج‌خُلقانی را می‌بینی که در زندگانی خود زیر سلطه‌ی خشم و غضب بودند، و مایلم این را نیز به‌یقین بدانی که در زیر آب کسانی دیگر هستند که آه می‌کشند و چنان‌که با دیدگان خویش می‌توانی دید، از هر جانب که می‌چرخند، از آه‌های خود حباب‌هایی در سطح آب پدید می‌آورند.

این در لجن فرورفتگانمی‌گویند: ما در فضای تابناکی که آفتاب بدان نشاط می‌بخشید، افسرده‌دل بودیم و پیوسته درون خویش را با دودی تلخ انباشتیم، و لاجرم، اکنون در این لجنزار سیاه، محکوم به افسردگی جاودان شده‌ایم...

این سخنان را با کلماتی نامفهوم ادا می‌کنند، زیرا منظور خویش را با کلمات مشخص نمی‌توانند گفت»

(کمدی الهی، دوزخ /دانته آلیگیری /ترجمه‌ی شجاع‌الدین شفا /انتشارات امیرکبیر /صفحه 181)

5- آب را گل نکنیم:

در فرودست انگار، کفتری می‌خورد آب...

(هشت‌کتاب /سهراب سپهری /انتشارات طهوری /صفحه 351)

شعر امروز ایران
ویژه‌نامه‌ای برای علی قاسمی
سهند آقایی

یادداشت علی قاسمی:

تنها یک نفر شاعر آماتور درباره‌ی شعر خودش حرف می‌زند.از قطار «ترامادول» تا «آمریکا» اتفاقی که افتاد شکل‌گیری تدریجی سوژه‌ای بود که هم کارگزار جنسیت خویشتن بود ،هم کارگزار تاریخ ادبیات فارسی و هم کارگزار کنش سیاسی. به این ترتیب اگر نگوییم مکالمه ،دست کم آمد و شدی میان تاریخ ادبیات ،سیاست و جنسیت (در هر دو معنای سوشال و بیولوژیک آن)در جریان بوده است.این سه ساحت با «دوباره آمریکا...»به عیان‌ترین وجه ممکن درگیر یکدیگر می‌شوند.آنچه به نظرم قابل تاکید می‌رسد، تعدد لحن‌های به کار گرفته شده در شعرهاست که متاسفانه در غیاب نسخه‌های صوتی شعر روی کاغذ چندان پیدا نیستند.هرچند حتی‌الامکان سعی کرده‌ام شعرها نحوه‌ی فیزیکی خوانش خود را تحمیل کنند.با فرض توفیق در انتقال لحن‌ها برخی از این شعرها را تنها از جهت تجاوز از حد منطقی شعر کاغذی که در تحمیل خوانش و حمل کردن لحن‌های متعدد شعر کاغذی را توقیف می‌کند رونوشتهای مبضوطی از شعر اجرایی می‌دانم.منتها شعر اجرایی در معنی حداقلی آن که احتمالن فاقد هرگونه رخداد (هپنینگ)بوده، صرفن به جهت اتکایِ بر تعدد الحان که از طاقت کاغذ خارج است،درست پس از شعر کاغذی و در آستانه‌ی یک شعر اجرایی کامل قرار می‌گیرد.با این اوصاف برخی از این شعرها حین خوانده شدن در محضر مخاطب، شعرهای اجرایی در معنای حداقلی آن و از این جهت شعرهای اجرایی بسیار بدی هستند.توضیح نکته‌ی فوق از آن جهت اهمیت داشت که دانسته باشیم این شعرها به لحاظ بوطیقایی در چه برزخی شکل گرفته‌اند.

اما «چرا شخصی می‌نویسم؟» را باید جای دیگری مفصل‌تر توضیح بدهم . به هرحال در توصیف آنچه از خلال شعر مقدمه‌ی مجموعه «عرفان نه آتفه» و سپس تقدیم‌ها و سایر اسامی علم به نظر می‌رسد . باید بگویم در واقع نوعی اختلاط حوزه خصوصی/حوزه عمومی که خانه‌ها و خیابان‌ها را سیاسی می‌کند ،در فرم شعرها بازتولید می‌شود.این در واقع بازتولید تضاد حوزه خصوصی/حوزه عمومی در فرم شعرهاست.و شاید همان وجهی از تقدیم باشد که در مقاله‌ی «تقدیم شعر» مورد ارجاع در شعر مقدمه مغفول مانده است.

علی قاسمی

تهران_اردیبهشت 91

عرفان نه ، آتفه

این تقدیم ها را که از تو پس بگیرند
تقریباً چیزی برای من نمی ماند
ببخشید که همیشه رمانتیک شده اند
که تحلیل کارآمدی از انزوای روشن فکری ندارم
و بیشتر از پیشگویی های فروغ چیزی نیست که نشانت بدهم
برای اینکه آمریکا سالانه هشت میلیون تن گندم را به اقیانوس می‌ریزد
برای اینکه چرا جنگ هشت سال طول کشید
ببخشید که تحلیلی ندارم
یک روز چشم باز می‌کنم و در حالی که می‌بینم تمام کتاب ها به تو تقدیم شده اند
تقدیم ها را از تو پس می گیرم
تقدیم یک عمل غیر اخلاقی است
پشت هر تقدیمی حقوق مؤلف زیر پا له شده اند
اینها قرار نبود بیانیه ای درباره تقدیم باشند
بیانیه را قبلا یکی نوشته و من خوانده ام و تو خوابیده ای
این ها قرار بود یک شعر باشند که به تو تقدیم نمی شد
شعری که احتمالا می توانست به راحتی از ممیزی ارشاد عبور کند
شعری که به سختی از تو عبور کرده است

علی قاسمی - 90/04/20

علَم

با خودم می‌بری زیارت؟
دورت بگردم، نمی روم، به راه می بری ام، براه
از هزاروسیصد آغوش تو بالا اگر برویم داریم: یک جامعه مدنی و یک انتخابات آزاد
من اگر پول داشتم که نمی رفتم می ماندم همینجا درسم را تمام می کردم، نگاه را تمام می کردم، دوست را همینجا
دورت بگردم ؛ چطور نوشته اند آنان که «نظربازیا» که با صاحب این وقت عزیز

وقتی که هر کس به خانه اش می رود ، یاد می کند از اندوه دسته جمعی مترو

گهگاه دو نفر، قد بلند، از شانه هام دست افشانده اند حتی؛ بوی مکه و امداد می دهند

دورت بگردم، آغوش در خودت نشسته در خیابان ملکوت

کودتا راه می اندازم فردا می‌دهم نظامی لبهات را ببوسد

نمانده است حتی زمانی که در خود پیچیده ، روزگارت را سیاه و مدام بر تو شبیه می شود

ایستاده بودی و نمی دانستی

ایستاده بودی و بوسه های شریکی

ایستاده بودی و صوفی

که بر وزارت ارشاد می گذشت انگشت می مکید و نذر می کرد

او یک آدمی است که میداند آنان که به نام کوچکشان می‌بوسی در سطرهای بعدی به کلماتت ضرب الاجل می‌دهند و دستت را خط می‌اندازند

رفتار او رفتن است که دست سمتش دراز می شود که دور را صدا کند نمی شود

اگر صداش به من رسید صداش می کنم اگر نه می دهم تمام خرقه اش را دیوانه کنند

پس پس بیا به راه امن تر است

گاهی حاجت گرفته ام از دستهای خودکشی

نگاه شده باشی اگر از دور گهگاه شبنامه را روی تخت پهن کرده ام و خودم روی زمین دراز کشیده ام

«روزگار است» این را آقای حسن شهید نورائی می‌گوید می‌داند

او در زندگی دیگر به هدایت اعتقاد ندارد این را من می گویم می دانم

اگر ایران قطعنامه بعدی را بپذیرد نپذیرد امّت را در ران تو معتاد می کنند

و یک کبوتر که از گنبد سازمان ملل پر زد را در آسمان ایران می اندازند

موشک ها را آقای هاشمی رفسنجانی شخصاً از کره شمالی خریده است

این را من می گویم می دانم که جهان را میان پیرهنم به مذاکره برده ام

هنوز یک دبّاغ میان عبدالکریم داریم

و حتی اینکه من از تهران های پس از اخبار ترسیده ام

آغوش که می زنم اتفاق عجیبی است برای رفتن ات که می رسد به دانستن هر بارو می گویم که نوشتن نمی توانم

اینجاست که باید بپرسی و نمی پرسی و جمله است که از میان سینه ات بیرون می زند برود سر کلاس بنشیند

برو به شکار سطر و هر کجا زن دیدی دشنام را توی خوابیدنت نگه‌دار

ترسناکتر از دستهای ترور بوسیده ام گاهی و برنامه فردا را ریخته ام

من یک آدمی هستم که دانسته ام لبهات را شریکم با این سطر

89/12/3 - **علی قاسمی - خیابان قزوین/امیرآباد**

حواشی و تعلیقات حواری 13

با پاهای دور تو

از آن سفرها که نرفته بودیم بازگشته بودم

با دستهای از سرم برنمی داری، پل های نترس

و دریا که به کارم نمی آمد

و دریا که در موجهاش گم نمی شدی

دریا که از این دست، یک قرن یائسه با خود برده بود

این آخری که تو بودی، مارکو؛

از آخرین های رفتنهات،دیگر به ردّ خونی زن برنگرد.

***

دارم از سفرهای روی سینه ام

دارم از سینه های انکار می کنم هم بر می گردم.

«ما حروف آخریم»

دارم از شما هم کلمه

دارم از آن طرف های کلمات

هم.

و از صدا که نمی ماندی

از پرنده که روی پوست کشیده شب می افتادی

و هر کسی که مثل همیشه اگر بود، برای تو نبود

«چقدر سؤال می پرسی!!»

دریا به سینه بند تو احتیاج دارد

***

قرون وسطی بود..

برنگشته بودی هنوز که شهر فاحشه ی چشمهات

همیشه در اتاق خالی مردی

همیشه در حرامی مردی تفسیر می شد :

«مرا به باب استفعال ببرید» _مرا به باب استفعال بردند_

«مرا به باب استفعال راست کنید» _مرا به باب استفعال راست کردند_

و پسرانم به باب استفعال ذبح شدند

این اتاق خالی مردی بود

این بوی خالیده شدن

ادامه ی منطقی ته ریش مچاله

ادامه ی سیگار ارزان

ادامه ی نان

آن

بود.

«آن»

مثل وقتی از رفتار اتاقم عکس گرفته باشم

تنهاست..و صداست..و ثانیه ای پیش از میلاد است

مرد برنمی گردد که

***

با پاهای من مارکو؛

به وقت گریه های قابیل

به احتمال ضعیف شهادت

به ردّپای عجول خدا برگرد

خدایا برنگرد، از دوربین تو عکس گرفته بودیم

از جنگ های صلیبی با پاهای هم بر می گردیم

چشمهات

مجدلیه به اتاق خالی مردی سرازیر می شوند

آغشته مردی به دیررسیدن هات که همیشه می شود

این خداها دست به دعا می برند، باران می فرستند،گند می زنند

به سطر اول نه،

به نقطه چین اندام کسی

به قدمت جنگ های کسانی

علیرغم عکس هایی که از خدا در دست است

با پاهای خودت برگرد

سرانگشت های گلیت را بشور

بگو به رسیدن هات دیر نکنند

بگو به نهنگ ها که دچار یأس فلسفی ات می کنند

دریا از این دست،یک قرن یائسه با خود برده، برو

بگو

دریا ارجاع نیمه کاره ای است.

قطار ترامادول

من همون قطار ترامادول ، به مقصد اتوپیام

واسه ابژیدن سوبژه های ...نه،واسه سوبژیدن ابژه های..

رفت....

***

شاعر که از ابتدا به دنبال روایت تازه ای بود

شبی چند بار خودش را از پا می انداخت، به مرد بودن عادت نداشت

و در ادامه تصمیم به اتخاذ رسم الخط زنانه گرفت

***

من که هنوز سر در نیاورده ام از جنبش های چی

"از های مشخص خیلی مقدمن به من

و طی چهل سال گذشته سعی می کردم شلوار بپوشم"

زیر نکته های مؤنثم را خالی می کنم ..حالا انگار...اه، دراز نشد، راه های مثلا "به سوی می رفتند"

***

مخابرات بینامتنی ام خراب شده ؛ از بس که در سطوح ثانوی، از دنبال خودم دنباله ساختم.

***

"کلمه ها که در نمی رن

در که به روی کلمه بسته نمی مونه"

و مادر که بعداً قرار شد باشه ، مثل کلمه ی زشتی بی هوا اختراع شد

مادر تنها کلمه بود "(مثل همون) سرآغاز معروف"

زبان را سر زا، دوباره به دست کلمات سپرد

***

با قطار ترامادول به جمهوری رفتم

روی سینه های بازدم زنی لرزیدم

و شعری بلند خواندم:

"من الا الا

من به ذکر الا، خدا شدم من الا شدم" ... مطمئن نیستم

که با فرمول بهنجاریِ کودک فرویدی ، از استخر کلمات پاشیده شدم بیرون

یا فقط از استخر کلمات پاشیده شدم بیرون

***

«چگونه از دلایل نقلی دل کندم؟»

تیراژ: 2 جلد

یکی برای شخصیت حقوقی کفش هام که فکر می کرد از من ربوده

و کمی از یکی را با قطار ترامادول برای شعرهای کسی فرستادم که بیرون متن خیلی مراقب فعل ها بود

***

تاریخ را دوباره از انحنای زن روی قلمدان شروع کردم.

در کافه های پس از هفتاد ، صدای دورگه ای که منسوب به من بود، از لبهای سرخ شنیده می شد

بعدها، در شلیته ای قجری، کمی از کراوات کسی را پیدا کردند که در می 1968 حوالی پاریس دیده شده بود

" ممنون ام برتولوچی ،ممنون ام"

***

ظاهراً در ازدحام خطوط ریلی چند ایستگاه اشتباه آمده ایم

***

شما به سرگذشت سه روزه ی شهری رسیده اید که هنوز بقایای آن یافت نشده:

روز اول_مانکنی تحت تأثیر هالوژن لخت شد

روز دوم_پایان سلطه ی بوتیک

آدمکی درست وسط پرچم دستهایش را از هم باز کرده

روز سوم_کودتای دکلته مانکن ها را سر جای خود می ایستاند

روز چهارم_داشت شروع می شد که شهر

پمپی وار

پکید

روز چند هزارو پنجم_روایت روز چهارم نامعتبر است؛ آدم ها همچنان مثل روز اول لباس می پوشند

***

حالا دوباره به ایستگاه درست،.. رد شدیم

***

مأیوس از خوانش منحرف چشم های دختری برمی گشتم

تن داده بود به سوره های زمخت نیروانا

که آخری اش را «کرت کوبین»، بالای دوبلکس ای دلنشین، به همراهی شاتگان سروده بود

باید سری به آکادمی آغوش های نرم عمومی می زدم.، زدم؟؟!

[...]

***

اصلاً به میل کلماتم چه مربوط که دستخط ام چقدر شبیه کیست؟

کیست که سپرده بود

در شلوغی خلوتی کلک شعرهام را بکنند

دیدم اصلاً شبیه کلماتم که هیچ، کلماتشان نیستم

ترجمان تورم هیچ رگی [هم] نبودم

تاریخ هم تاس نریخته بود که قرعه به نام داس های دیوانه بیفتد

فعلاً ساکن همین ریل های روانی ام

***

به خواستگاری تختخواب نجیبی می رود؛ مردی که مأیوس از خوانش منحرف چشم های دختری برمی گشت

بازدم اش خبر از پایان فلسفه می داد ، دختری که از خوانش منحرف چشم هاش مردی بر می گشت

یا مردی که برمی گشت؟؟

تختخواب را به خانه می آورد

و روی آن خواب دختری را می بیند

که مأیوس از خوانش منحرف چشم هاش بر می گشت.

***

این شعر، دیگر رنگ هیچ مصوتی را به خود نمی بیند

مگر مصوتی که قد علم کند جلوی سکته هاش

لب روی لب هاش و صدای دورگه اش را خالی کند توی سطرهاش

"قریه ام"

قریه ساکن دایره بود، دایره قسمت

و قسمت ما قریه بود و از دست و زبان کسی،کسانی برآمده بود

که در قاف،سی تا را یکی می شد و تا مدینه یک نفس بال می زد

یعنی که پرنده بود

"در من مقام کنید"

اما ما هر یک صراط شدیم مستقیم و رفتیم به سمت آنارشی؛

نقل است بومیانی لیبرال داشت ،که قریه را به لش کشیدند و

قریه مدائن شد

که ترک هاش ساده از گلوی کسی پایین نمی رفت

قریه ام؟ "نه"

من نقطه مهم جهان را به ذهن داده ام

من نقطه مهم جهان ام ، اهم نکات جهانم

به ذهنم خطور کنید تا قریه را خطور دهم به ذهنتان

من قطار ترامادول ام

من آقای معمولی کتاب های رئالم

من افق دید موسام که اواخر تور را شتاب کرد و به نقطه مهم جهان ارجاع داد

پرسه های بی زال سیمرغ و چرخه های ایده آل حیاتم

با من اوین را به خانه بیاورید و هر کجای حرف های اضافه کسی بگذارید که بیرون متن خیلی مراقب فعل هاست

مطمئن باشید شما را به سطری ارجاع می دهم که آب زیر کاهش نمی رود

من شما را به نقطه مهم جهان بالاخره ارجاع می دهم

لطفاً در من جماع کنید

و بیخود خود را در نکات مهم جهان حرام نکنید

من، نقطه مهم جهانم

Based on a true Story

برای عاطفه اسماعیلی

گشاد کرده صفری به دور جهان یعنی که هیچ
یا از گشادی های مثل من
سال های پیش از دورگه شدن و پیش از سال های شدن
عبور کرده بود خودش را
دوباره
نکرده بود عبور خودش را در سال های پریده شدن از رنگ و پیش
من است و دوراز گشادی های مثل قبلی
بشینیم و نشسته هستیم در سینما و سرگذشت مختصر جهان
ماسیده باشد روی پرده
اما نگاه نکنیم و از برجستگی های گشادهای هم کیف کنیم
الله..ال آه
مادر فعل های ماضی که بچه های رسیده ات را مدام کشیده بودی
توو
تو
جای دهان تو روی تمام زخم های جهان،توو
سیگار های جهان
تمام ملافه های زنان فلان جهان
***
همیشه خمیده های قبیله دیده تر از دیدنی های عشیره ترند، خیس
تر، خیلی، مثل فهمیدن
پیرمردانی که یک فشنگ را نگه داشته اند
یک زن و یک فشنگ را نگه داشته اند
برای دریدن
دردیدن یک شاعر بیشعور
که طوری سرگذشت مفصل جهان را به جاهای نرم مربوط کرد
که حتی هیچکس در لحظه ی متورم فلان اش هم نفهمید چطور
می شود دختری را به گشادی های جهان ربط داد
***
در یکی از گشادی های جهان
بزرگ ترین دایره ی جهان
به صفر ترین مرد زمان
گفته بود بخواند ، نخوانده بود، نخواست

Based on a true story

غدیر کرده بود دستهاش را که هزاره را اینبار
بنا کند
شما را بیشتر از اینها منتظر منظور خود نمی گذاردم
***
چشمهایی باز کرده برای بستن درهای باز زخم
باز کرده که چشمهام را ببندم نگاهش کنم و از درهای بسته یاد
شعور عقربه نیفتم
خانه ای که زن را جارو می کند توی چین و چروک های نرمی که
زن را فراموش می کنی جارو نمی کند
روسری هایش را حراج کرده و روی عورتش دخیل بسته اند که
باب الباب لبالب حوائج و اصلا گفتی ابژه ی حجّ
باید مثل شکل های پیر مدینه چرخید برای نشاندن نشانه یکجا که
نگاه کنی در نرود بینی چگونه جهان را گرد می کند به رقم اعشار
گالیله
***
گاهی هم فرض کرده ام تو را که در تعرقم سفر میکنی
گاهی هم فرض ورزیده ام
گاهی هم رجز خوانده ام
فعل مناسبی برای ارتکاب گونه های تو صرف نمی شوم
مرد نمی شوم اما
با کفشهات روی کجای دوبوار دویده بودی
زخم بودی روی کفشهات
درد بودی لای موهای ویرجینیا دویده بودی که در کتابی مرگیزه
شد برای ابد
چرا بودی؟ هستی و زمان توی نفسهات فرض می شود
می شد شده است شده بود بشود خواهد
سفری از صفر آغاز می شوی به من که مقارن مردی شده ام که با
هم به سمت یک، نه،دو نه ، سه سه سه و هرسه می دانیم اگر
مثلث شویم
تراژدی فقط یکی را نشانه می رود
نشانه می رود در سمت موقعیت تو از دست برود
حالا این خط دو سمتش را پیدا می کند و زاویه گشاد می شود روی
من که سه... من که دو... یک... صفر...تمام می شود چرای فلسفی
و چگونه ی منطقی که جلوی همین چشم ها یکی را اصل بدیهی
تراژیک قرار داده یود
***
اسماعیلی دویده بودی ام روی چاقو که از همیشه تیزتر بود
از ابراهیم چاقو تیزتر بود بودی
و گوسفند آشیلی دویده بودی ام روی گزلیک دسته استخوانی
نمردی ام، کور شدی ام، کر شده ام نمی شنوم که مردی مثل پدر
فریاد می زند نبین
ببین که از حالا سنگم می زنند، حجّت می کنند مردان غار که
گریه می کنند هنوز برای سنگسار
و در این باب حتی،
تو را حتی، دوست دارم

حالا که عقربه ای
دایره ام نمی کنی
بخواب روی پنج و گشاد کن صفری به دور من
یعنی که هیچ
دارد مردی فرار می کنم از من
دارد فرار می کند از من پایی
دارد فرار می کند جایی از من
***
داری سعدی می شوی که استعاره کنی هرچه لبخند عمومی؟
جغدم کنی برای ملتی رمان اختگی شوم خواجه؟
حالا که اصلا وقت شیراز نیست
بزرگراهی کف کرده در بلوغ رِی
***
بیا اگر در مشت های سوسیال تو زنی نامربوط گره می خورد
اگر حرفی برای این دهه یدی که بیضاء کنی برای قرن و قافیه پا نمی دهد بیا
زنی اگر به موهاش مهاجری صومعه سر داد بیا
که در فلسطین فکرهای خدا اتاقی دخانی وعده کنیم
***
این که می بینم زنی نیست
اعتصاب عمومی است
جنگ هسته ای است که به نفع اتم تمام می شود
فردا در ویرانه های آغوشت، مردانه تا می کنی با من،می دانم
مردانه می دهی ایران ام کنند
مردانه می دهی ام به ناندرتال
و نهضت شهوانی در زیر من پای بیانیه ای امضاء می شود
که ربطی به ایران مشتهام ندارد
یادت باشد، تو مرا تحویل این تظاهرات دادی
این که می بوسی لب نیست
مجاز است ، مشقی است
این ها اشاره به سمت های تو نیست
فقط شبیه این شده
شبیه اینکه دیده باشمت بروی سمت روایت
این صدای راوی نیست که
و گرنه باید کنار تو نگاه می کردم به
از من زنی فرار می کردی هزار و یک سرم روی پاهات شب می شد
این ها فقط زنی است از تو
«زنی» از تو نیست
نه اینکه شکلی صلیبی از آلتت بگویم
نه اینکه روی حسرت تاریخی قاعدگی کنی اصرار خونی اما
شکل بگیری حول اما
دوش بگیری زیر اما
فقط صدای جایی از من از گزاره های تو بیرون زده
بالا گرفته
این روسری دست از سر گلوی جای من برداشته
این جای من آن جای مردی است که فرار می کند
این جا پاریس نیست
***
حالا تو برقص در قانون اساسی
تو در روزنامه عربده بریز
و دست های خنثای زنی که در مرامنامه منحصراً برای خود ماده ای دارد
دارد بندهای بعدی را می نویسد؛ بازهم با فعل فخیم جمعه
یک زن آنطور که پلوتونیم می تواند روایت کرده باشد
طوری که تهران را زیر پستان بگیرد.اینطوری
مصائب فاعل
یا
LD
از روی شانه های مربع
تو ای خطای باصره
دنبالت کرده ام تا قرن نوزده
مسائل عجیبی هست هنوز در اندامی که اوقاتم را تلخ می کند
و مردان بزرگی در قرن نوزده کز کرده اند
خطاب به پروانه ی پریودی نوشته بودم :
"فندک بگیرم پروانه قشنگ؟
عجیب نیست که تو آن پایین مانده ای ،من تمام شرافت یک مرد را لخت کرده ام برات "
دوانده بودم تنها را به سمت تو
تنها دویده بودم را خط زده بودم از شعار معاصر
با این دلایل موجه، تسامح جنگل را چریکانده ام به سمت فَعَلٌ فَعَلٌ فَعَلٌ فَعَل فَعَلٌ فَعَلٌ فَعَلٌ فَعَل
دویدم آنقدر که دچار کشیدگی مصراع چپ شدم
راست شدم ، مشروطه را کتک زدم با صدای بلند مقابل مربعی که سیگار تکانده بود توی همیشه
خیانت می کنم به اخلاق هندسه
از شانه های شکسته مربع تف می کنم به شرافت قائمه
صاف می روم به سمت ساده خط
می روم در تنهایی لخت و شریف باشم
***

در جماهیر شرقی نشانده بودند تو را جای آن علامت مجهول
علامت معصوم
علامت مغموم
علامت مجروح
علامت کامل
علامت مبهم
علامت مؤمن
علامت فاعل
علامت مفعول
پیچیده بودی توی پرچم و نافت علامت آن جمهوری تفنگ
من که از سینه های تو روییده بودم
تو که از نخاع من شکفته بودی
ما توی نخ هم بودیم
توی نخ هم
***
اما مربوط نمی شوم اصلاً به پارافین
کسی به نام من چشم به خورشید باز نکرد
کسی به نام من دست به خود نبرد
کسی برای نامیدنم نمرد
***
کز کرده اند پیله های عمل نکرده توده های در خود غنوده، خلقی
که می توانست دیوانهٔ تو باشد
لاتی که نام تو را روی بازوش خال بکوبد
مسائل عجیبی هست در اندامی که اوقات تلخش را به غزل آورده
و هر ساعتی ، پروانه ای در مطلع منفجر می شود
کنار نمی آیم اصلاً
وقتی چقدر نیت حرامزاده کردم و باز زن توی سطر خنثی می شد
وقتی چقدر فاعل شرقی کشتم و متن خودش را می بست به من
وقتی چقدر تنهایی وقتی برای زن بودن و نتایج انقباض negative
وقتی شهید منقش تحویل گرفتم از جماهیر شرقی به جای سینه هات
زنی ساختم مستعار که با من در آستانه شریعت خوابید
و چنان به دیدن جسمانی اش نیازم بود که حجت قرمز فصلی برای خوابیدن
دستی که فوق چهار زانو به دیدار پیشانی ام آمد
خیابان را به من شرعید ، خودش را به خیابان شرقیده از من
خودش در سطر قبل تمام شد
و در این سطر فاعل خودش را به شما می بازد
زناشویتس

فرم فروغ میرقصد در ظهیرالدوله
فرم فروغ با آن تن برهنه بی شرم
با خلط خونی پروین با ران اهلی ایاز
اریده اند باز مرا
با لهجه عزیز شیخ
و حضور ابژیده رندان در غزل شماره 24
حتی اگر رقصیده باشم با ساقه عینک
حتی اگر روی تیتر خونی صبح شنبه ای گریسته باشم
و با شماره آخر جریده ای شریف
رفته باشم توقیف اریده اند مرا
شمایلی خراب هر بار به اسمی از نام های تو نشست درالفبا
و گرنه من عاشق الف بودم که تا «یا» هزار کلمه به زبان مادری با من می زن اد
حرف هایی که داری با من نمی زن اند
و سؤالی از نمی پرسند روی انگشت اشاره ام قیام کرده و با من
نمی زنی حرفهایی که با من می زن اند
نه می داری ام کنار حلقه پهلوت
نه می فرمی در نام فروغ
نه سمت های هزار و سیصدی از تکامل خال
هم در شلوغ گره می کنی توی مشتهام
هم در اتاق می رقصی توی سیم
_الو؟
_سینه های قشنگتو بده جلو
_الو؟ شما؟
_غولم ، غول سطر ، غول متن، غول غزل، غول مفعول فاعلات فعل
_کجاست اونجا؟
_اینجا... سیاسی شده لحن قهوه
شلوغ شده کوچه های تنم
ریختیم توی روزنامه جیغ بود و جرقه ارّه بود وعرق
شهید برادرانم عاشق تو بود و نبودی
اینجا کجاست، کجایی از تنم که ارّه دویده ریده توی هیکلم
_الو؟
_دادم جلو ،ببین
تو رو به محتوا قسم فرم فاحشه نکنید
فرم فروغ فاحشه نکنید
مرزم کنید دور ظهیرالدوله مرزم کنید
فرضم کنید توی ظهیرالدوله فرضم کنید
_برو آقا،برو، برو وا نستا

آقا رفت

آقـای خطرناک،آقـای کنیـاک، کـه بـا بـوی تنـد دهـنش رسـیده بـود بـه معضل فندک

***

لهجـه عزیـز سـفر داشـتم در حلـق حالـت رفتنهـات رفتنهـاش رفـتن همـه ها

لغتی بلیغ بودم در تبعید از مادری به پدری به زبان بی

روزی به زبان کشیدی ام رکیک

پرت شدم از لبهات

و گرنه من لفظ غائب هند بودم

عاشق بلوک خطرناک فارسی شدم

عضله 819اعلام استقلال کرده بود

برایم نامه می نوشت

دوباره آمریکا

خب!

با دستهای از سرم برنمیداری بیا

و روی عضـلات یـک دختـر نوشـته بـود فیلادلفیـا کـه مـن دیگـر نفهمیدم

شاید حتی به خواستگاری ات آمدم

و کشـتی مـا کـه در شـط خروشـیده مـی رود و مـی رود کـه دوبـاره آمریکـا ... کشف هم نمی شود

اما کریستف های جوان که شاید روزی...

شط های جوان که شبی شاید...

و پیاله هاست فعلاً که روی زمین واژگونه اند

و من که واژگونه ترینم

بیا

و درآمدنت شتاب یک بوئینگ را با خود بیار

دست بینداز در همین کنار

همان زبان درهمین دهان

و سال های پنجاه را به رختخواب ببریم

ها؟ با من شجاعی؟

مـی روم اصـلا کنـار مشـت هـای در بـاد مـی ایسـتم اسـم خـودم را دراقتصاد غیر دولتی بنویسم

می روم در لب های تو شرکت کنم

اما دیگرکار از کار گذشته است

درست یادم نیست؛

سخنان نغز گفته بودم

بعد سربه سرم گذاشته بودند

گفته بودند باید زودتر بروم، به قهر گفته بودند حتی

یعنـی در واقـع اینطـور بـوده کـه مـن خبـر نداشـتم کـه شـبانه یـک اسـب از توی خستگی های من فرار کرده

بعـد هـم از حقـوق طبیعـی خـود در نـوع خاصـی از شـعر نـاب دفـاع کـرده است

اما از ما گذشته بود

من حرفهایم را در قطعنامه زده بودم

خوابهای شاملو شده بودم

" نـه آبـم داد نـه دعـایی خوانـد تنهـا خنجـر بـه گلـویم نهـاد و دراحتضاری طولانی مرا کشت"

آمریکای من بر دو قسم است

آن که از شیر مادر حلال تر است

دو دیگـر آن صـدای زمزمـه ای از دور once upon a time in America

خیلی دور

در چهارنعل

دیالکتیک شیهه و شلاق

و فساد چرم در تولید انبوه

اگر اسب به سمت جاهلی براند چه می شود؟

کسـی کـه فقـط بلـد باشـد از راههـای نامشـروع کنـار عاطفـه مـرگ هـای خودش را مدام عوض کند

خط ام را عوض کن

کذب است

حالا بیا به من روایت دیگری از ماجرای مک فارلن

حالا بیا روی مادرم اصلاً بایست

بیا حرفها را کنار بگذاریم و توی جهان بکنیم

وقتـی هنـوز زن را درخـت مـی خـوانم و صـدای توسـت کـه از اجـلاس سران به گوش می رسد

آمریکا !اما این هم دلیل نمی شود

یک روز هم فهمیدم که همه چیز بهانه بوده است

جاکشـها آنقـدرها هـم کـه مـی گفتنـد لیبـرال نبودنـد و عاطفـه هـم آنقدرها درخت نبود که حتی یک روز فکر کردم میوه هم دارد

که البته داشت!

و یک روز هم بالاخره... بله!!

اذانی که فیلادلفیا را درنوردیده می رفت

در فرودگاه یقه ام را چسبید؛ "إرجعی إلی ربّک"

یـک روز هـم بـه تـو مـی گوینـد : " مـا نمـی دانسـتیم و اگـرهم مـی دانستیم به شما نمی گفتیم

چنـد تـا مشـت گـره خـورده تـوی سـاکمان کـار گذاشـتیم و قـرار بـود بـا مک دونالد درآمریکا

نشسته روی آسمان های بلند

نقطه پرگار وجود
و آخر مرگ های جهان
بیعت کنیم
دیدم حجاب خود بودم ،چون برخاستم آمریکا در میانه نبود
"تو اصفهان منی
تو رستم دستان منی
آلوده کرده ای مرا میان دستهای بی حاصلی
اندیشه هایی که می کنم از آغوش تو سنگ
آنجا که بریده دیده ام سرهای خویشتن را چوگان
منتظرم کشت مرا کشت مرا کشت"
مرده بودم
اما
بروز نمی دادم
یک نفر زیر زبانم تعهدش را از نبضم پس می گرفت
دست خودم نبود
وقتی یک ایالت خودمختار در بخشهایی از من حرف خودش را
می‌زد، دیگر دیر شده بود
بعد هم در ستادی که در 1390/1/24 در منزل آقای شاهین
شیرزادی تشکیل شد از رفتن حرف زدیم
فقط از رفتن
دستم برای خودش می رود کجا؟
ما دیده ایم دستی را که در تنهایی وضو را باطل می کند
یا دستی که تاریکی را از پلک های عزیزم کنار می‌زند
دستهایی هم هست که خیلی خوب نعره می‌کشند
آدمیزاد چه کارها که نمی کند!
دستم را به سفارت می فرستم و همه چیز را امضا می‌کنم
بله ، احمد را نمی توان کشتن، نمی‌توانستم
احمد را، نمی‌توانستم

90/1/28

حاشیه‌نویسی بر مجموعه‌شعر «چگونه از دلایل نقلی دل کندم»، نوشته‌ی علی قاسمی -حسین ایمانیان

رئالیسم به‌مثابه‌ی پیکار: صورت‌بندی تازه‌ای از رادیکالیسم شعری

اگر ایدئولوژی فرم‌گرایانه‌ی دهه‌ی هفتادی را، همان دیدگاه تقلیل‌گرا و مبتذلی که همه‌ی پیش‌برنده‌گی‌های رادیکال و نوجویانه‌ی شعر را در بزک‌کردن شمایل شعر جست‌وجو می‌کرد، کنار بگذاریم و از مؤلفه‌های جزءنگارانه‌ی ریتوریقایی هم چشم‌پوشی کنیم، کلیت شعر امروز ایران را می‌توان در دو جریان شناسایی کرد؛ نخست جریان رئالیستی، و دیگری شعرهایی که سرتاپا انتزاعی‌اند و هیچ نسبتی با امور سیاسی و اجتماعی حاکم بر زندگی امروز انسان ایرانی ندارند. اتخاذ چنین نظرگاهی، طبعاً دوقطبی‌هایی مثل محافظه‌کار-رادیکال را از داوری‌های محدود به شمایل رهایی می‌بخشد و تمایز اصلی را مجدداً در افقی سیاسی صورت‌بندی می‌کند. تأکید بر رئالیسم هم‌چون نام‌گذاری تازه‌ای بر ادبیات رادیکال، نقطه‌ی پایانی است بر غلط‌خوانی موجود که نوعی آوانگاردیسم انتزاعی و شمایل‌زده را رادیکالیسم می‌پنداشت؛ به این ترتیب اکثریت گفتمان‌های شعری دهه‌ی هفتاد، به‌خصوص آن‌هایی که درگیر مسابقه‌ی ثبت اختراعات شعری بودند و مدام متن‌هایی "پیشنهاد دهنده" عرضه می‌کردند، عیناً با گفتمان‌های شعری عامه‌پسندی که در دهه‌ی هشتاد موقعیتی هژمونیک کسب کردند، یک‌کاسه شده و می‌توان همه‌ی آن‌ها را شعرهایی انتزاعی خواند. این صورت‌بندی مجدد پهنای محافظه‌کاری را گسترش می‌دهد و هردوی گفتمان‌های غالب در دهه‌های هفتاد و هشتاد را تحت عنوان شعر محافظه‌کار بازنام‌گذاری می‌کند.

بدیهی است که دست‌گذاشتن بر رئالیسم و الصاق آن به بدنه‌ی رادیکال شعر امروز، نیاز به بازتعریف آن مفهوم دارد. طبعاً روایت قرن نوزدهمی از ادبیات رئالیستی در این‌جا مراد نیست و حتی رئالیسم مورد نظر لوکاچ نیز به‌تمامی گویای وجه برسازنده‌ای نیست که در احیای این اصطلاح وجود دارد؛ به‌خصوص آن‌که قرائتی فاشیستی از نظریه‌ی ادبیات متعهد تحت عنوان «رئالیسم سوسیالیستی» در شوروی معنای اصطلاح مذکور را چنان آلوده است که تصور عام از ادبیات رئالیستی با گزارش‌نویسی از زندگی روزمره یا همان ایدئولوژی راست‌نمایی و باورپذیری، ویژه‌گی‌هایی که ادبیات را تماماً به بازتولیدکننده‌ی وضع موجود و شدت‌بخشیدن به فرهنگ مسلط وامی‌دارند، این‌همان ساخته است. در این‌جا فرصت آن نیست که گزارشی از تطور مفهوم رئالیسم در تاریخ فلسفه و نقد ادبیات به دست دهیم و دست‌آخر به مونتاژی از نظریات موجود بسنده کنیم یا نظرگاه یک فیلسوف متأخر را که تصادفاً بر رئالیسمی نو انگشت گذاشته، دربست بپذیریم؛ چنین چیزی علاوه بر آن‌که مصداق "ترجمه‌نویسی" است با نفس رئالیسم مورد نظر این نوشتار در تضاد است، چرا که دلیل بنیادی مؤکدکردن رئالیسم، شدت‌بخشیدن به وجه انضمامی شعر و وفاداری آن به حقیقت، و به این ترتیب مسلح‌ساختن شعر علیه وضع موجود است، و نه سرسپردن به دست‌آوردهای حاضرآماده‌ای که منتقدان غربی در شرایطی تماماً جدا از شرایط انضمامی ما، پیش گذاشته‌اند.

شعر انتزاعی شعری است که با خواندن آن هیچ خللی بر واقعیت ایجاد نشود و چه عناصر تماتیک و چه وجه فرمال شعر، هیچ نسبتی با شرایط انضمامی جهان پیرامونی برقرار نکنند. بهترین نمونه برای چنین شعرهایی همان تعبیرسازی‌های عوامانه‌ی جریان غالب شعر فارسی است؛ در این شعرها صرف وجود یکی‌دو تصویر و استعاره و دیگر تمهیدات شعری ازریخت‌افتاده، بی‌آن‌که بتوان آن‌ها را با هیچ کنش نقادانه‌ای علیه وضع موجود نشان‌گذاری کرد، تمام بار شعر را به دوش می‌کشند و کافی است همین تمهیدات جنبه‌ای احساسات‌زده و تعابیری خوشایند فرهنگ طبقه‌ی مسلط پیدا کنند تا به شعری پرمخاطب و باب سلیقه‌ی مصرف‌کننده‌گان بورژوا بدل شود. در شعر انتزاعی هیچ مسأله‌ای تولید نمی‌شود؛ همه‌چیز از قبل مشخص و آماده است و کلیشه‌های جاری ازپیش‌آماده‌ای که فربه‌گی زبان شعر هر دوره را می‌سازند، عیناً، بی‌هیچ جهت‌گیری یا حتی شدت‌یابی تازه‌ای، درون متن بازسازی می‌شوند. اگر به محصولات شبیه‌به‌هم و بی‌هویت شعر امروز نگاهی بیندازیم، خنثی بودن آن‌ها کاملاً واضح به چشم می‌آید؛ نه‌تنها هیچ "شعریت‌جویی" بدعت‌گذارانه‌ای، هیچ تلاشی برای ازسرگیری پیش‌فرض‌های شعری و المان‌های ارزش‌گذار یا زیبایی‌شناختی شعرنویسی وجود ندارد، که حتی سویه‌های پیش‌تاز قبلاً تجربه‌شده نیز به‌کلی کنار گذاشته‌اند و صرفاً دم‌دستی‌ترین تمهیدات شعرساز "مصرف" می‌شود و بنا به عادت تکراری‌ترین شیوه‌پردازی‌های ممکن "احضار" می‌شود؛ بی‌آن‌که مؤلف هیچ ارتباط فلسفی یا زیبایی‌شناسانه‌ای مابین وضعیت انضمامی زمانه‌ی خود و المان‌های برگزیده‌شده‌ی شعرهایش جست‌وجو کند. اوج چنین خنثی‌بوده‌گی در شعرهای احساسات‌زده‌ای یافت می‌شود که در حین تسخیر خیابان‌ها با بدن مردم و احیای امر سیاسی در سال 88، از سوی قشر محافظه‌کار و عوامانه‌ی شعر امروز عرضه شد و یک اپورتونیسم فرهنگی تمام و کمال به انجام رسید. آن‌جایی که خیابان به زمین سیاست بدل شده بود و همه‌ی مکان‌ها و موقعیت‌ها از معنای هرروزه و معمول‌شان تهی شده بودند و مناسبات اجتماعی یک‌سره دگرگون شده بود، پوپولیسم حاکم بر جریان غالب شعر فارسی، برای وانمایی یک "هم‌دردی" با مردم، شعرهایی عرضه می‌کرد که نه‌تنها هیچ نسبتی با آن دگرگونی بنیادین نداشت، که یک‌سره با همان سازوکارهای احساسات‌زده، کلیشه‌ای و مبتذلی نوشته شده بودند که پیش‌تر برای بازنمایی موقعیت‌های برآمده از سوزوگدازهای عاشقانه‌ی نوجوان‌های طبقه‌ی مرفه پرداخته و فربه شده بود. خطابه‌ی شاعر محافظه‌کار به کشته‌گان در خیابان، با همان زبان و با همان لحنی نوشته شده بود که پیش‌تر در خطابه‌هایی به معشوقه‌ی احساساتی‌اش مکرر شده بود. مجموعه‌ی «22 مرثیه برای تیرماه»، نوشته‌ی شمس لنگرودی یکی از نمونه‌های درشت چنان اپورتونیسم و ابتذال توامانی است؛ جز محتوایی برگرفته شده از رسانه‌های سرمایه‌داری و تن‌دادن به نمادپردازی‌های برساخته‌ی "وانموده‌ها"، و مصرف آن‌ها بی‌هیچ مداخله‌ای درون شعرها، هیچ نسبت حقیقی‌ای بین آن‌چه در دل خیابان‌ها می‌تپید و آن‌چه شاعر محافظه‌کار عرضه کرده بود و اتفاقاً مشتی احساساتزده‌ی خرده‌بورژوا هم برای‌اش کف می‌زدند، وجود نداشت. در این نوشتار معنایی که از "انتزاع" مراد می‌شود، معطوف به عدم وفاداری‌ای این‌چنین به شرایط انضمامی‌ای است که شعر در بستر آن تولید می‌شود؛ چنین معنایی با رادیکالیته‌ای که در "یک‌سویه‌نگری" هنری و شدت‌بخشیدن و برجسته‌سازی برخی المان‌های متن متفاوت است و این معنای اخیر از انتزاع اتفاقاً در ضدیت با وضع موجود و مسلح‌شدن علیه آن، و به این ترتیب به تولید شعرهایی انضمامی، و چنان‌چه در این یادداشت از آن نام می‌بریم: "رئالیستی"، منتهی می‌شود.

احضار شیوه‌پردازی‌های شعرنویسی از پیش‌موجود، آن‌چه در بند قبل شرح داده شد، تنها یک‌سویه‌ی تولید شعرهایی انتزاعی و محافظه‌کارانه است؛ سویه‌ی دیگر آن، که به فاصله‌ی یک دهه پیش از این خود به جریان غالب شعر فارسی بدل شده بود، همان ایدئولوژی "پیشنهاد" یا پافشاری بر "جامه‌پردازی" شعر است: نوعی وسواس در پیش‌گذاشتن یک رنگ‌ولعاب شعری ظاهراً تجربه‌نشده، تمایلی وحشتناک به بزک‌کردن ریخت شعر و عرضه‌ی (نا)ترکیب‌بندی‌های از هم پاشیده و ارائه‌ی یک بی‌بندوباری متنی. چنین تلاش‌هایی آن روی سکه‌ی محافظه‌کاری احساساتزده و کلیشه‌پردازانه‌ای است که پیش‌تر بحثش رفت؛ وسواس‌هایی تماماً معطوف به "شمایل" شعر که هر روز یک نابه‌سامانی ریخت‌شناختی جدید را سرهم کرده و تحت عنوان تازه‌ای در بوق و کرنا می‌کردند. تفاوت این دسته‌ی دوم با نوع اخیرتر محافظه‌کاری استیلایافته‌ی شعر فارسی در دو دهه‌ی اخیر، در تفاوتی محدود به شیوه‌ی بازنمایی آن‌ها از "بی‌چیزی"شان، قابل رصدکردن است؛ اگر محافظه‌کاری ابتذال‌زده، عوامانه و احساساتی دهه‌ی هشتاد، همان که زیر عنوان "ساده‌نویسی" عرضه می‌شد، بالاآوردن آن "بی‌چیزی" بر سطح کاغذ و نوعی ارزش‌دهی ایدئولوژیک بدان بود، محافظه‌کاری دهه‌ی هفتادی همه‌ی تلاشش را می‌کرد تا "بی‌چیزی"اش را زیر ازهم‌گسیخته‌گی ریخت‌شناختی‌اش پنهان کند و با دست‌یازیدن به تمهیدات بزک‌کننده آن "بی‌چیزی" را، آن فقدان مسأله و رادیکالیته را، با غلتیدن در چاله‌ی شمایل، وابگذارند و به آن پشت کنند. مجموعه‌شعری که با نام "شعر آخرین سیستم" در انتهای آن سال‌ها عرضه شد، خود دردنشانه‌ای تمام‌عیار از وضعیت ایدئولژیک آن زمان، یا همان آوانگاردیسم خام دهه‌ی

هفتادی است؛ آوانگاردیسمی که تماماً غرق در محافظه‌کاری بود و پرسش از حقیقت و مسأله‌ی رستگاری را به کلی کنار گذاشته بود.

شعر رئالیستی اما دقیقاً در منفیتی دیالکتیکی حاصل می‌شود که گفتمان‌های رادیکال شعری در برابر هردو جریان بالا پیش می‌گیرند؛ شعر رادیکال امروز نه‌تنها کنش نوشتن را به احضار شیوه‌پردازانه فرونمی‌کاهد و همه‌ی کنش‌گری یا جست‌وخیز زبانی و فرمی‌اش را از فربه‌گی زبان شعری، یا تجربه‌های شعری پیش‌تر آزموده شده، و به همین دلیل "از کار افتاده"، گدایی نمی‌کند و به رونویسی آن‌ها نمی‌پردازد، که در پی برساختن "سیاست شعر" است: با تولید یا بازتولید هر شعر، با نوشته‌شدن و "به صدا درآمدن" هر شعر گشایشی در وضع موجود حاصل شود و متن واقعیت از پس "به کار افتادن" آن شعر، به وسیله‌ی سوژه‌گی‌ای که شعر پیش گذاشته و خواننده‌های فردش را در آن سوژه‌گی واحد به یک اجتماع ارتقا داده و به این ترتیب به تولید سوژه‌گی اشتراکی برآمده است، مجدداً نشانه‌گذاری می‌شود. چنان شعری از این رو رئالیستی است که همه‌ی مؤلفه‌های هستی‌شناختی‌اش در ارتباط با واقعیت برقرار جهت‌دار شده، فرم یافته و تشدید شده‌اند؛ رئالیسم شعرهای رادیکال، نه به معنای تن‌دادن به واقعیت که برعکس، به معنای مسلح‌شدن آن‌ها علیه واقعیت است. از سرآغاز هنر مدرنیستی، دیگر سودای بازنمایی کورکورانه و خنثای واقعیت محلی از اعراب ندارد و امروز، "رئالیسم احیاشده" به‌کلی از ایدئولوژی بازنمایی رهایی یافته است. اگر سه‌گانه‌ی لاکانی امر خیالی، امر نمادین و امر واقعی را، در افقی دیگر، در چارچوب مسائل این نوشتار به کار بگیریم، می‌توان رئالیسم مورد نظرمان را نه معطوف یا سرسپرده به "واقعیت" که درگیر با "ناممکنی" بیان امر واقع لاکانی دانست. رئالیسم کهنه، همان که در ایدئولوژی "سوسیالیسم واقعاً موجود" به ابتذال کشیده شده، تماماً غرق در کپی‌برداری از امر نمادین یا همان نظام برساخته‌ی واقعیت یا نظم موجود است؛ رئالیسم کهنه مدت‌ها است هیچ جایگاهی جز در صنعت فرهنگ‌سازی ندارد و مسأله‌های بنیادین هنر رادیکال از آن برگذشته است. بازنمایی پیش‌شرط برناگذشتنی رئالیسم کهنه است، درحالی که شعر مدرن بیش از یک قرن است که پارادایم‌هایش عوض شده و یک‌سره درگیر با ایده‌ی بیان "امر نمایش‌ناپذیر" یا "امر ناگفتنی" است؛ همان چیزی که کانت در "نقد قوه‌ی حکم" با "امر والا" یادش می‌کند و بعدها لیوتار در توضیح هنر پست‌مدرنیستی مجدداً به کارش می‌گیرد. این‌چنین است که رئالیسم احیاشده بیش‌تر برسازنده‌ی فرم‌های رادیکال و تجربی است تا درگیر محدودیت‌سازی در مؤلفه‌های مربوط به محتوا، محدودیت‌هایی که از بازنمایی سرچشمه می‌گیرند و دیگر یک‌سره از اهمیت ساقط شده‌اند. آن‌چه تنها نسبت مستقیم و تنها تناظر یک‌به‌یک ممکن مابین مؤلفه‌های محتوایی شعر رئالیستی با واقعیت را مدنظر می‌آورد، بازسازی شیءنگارانه یا عینیت‌پردازانه‌ی فضای شعر با المان‌های برگرفته از واقعیت بسترساز شعر است؛ به عبارت دیگر، تنها سطح مضمحل‌نشده‌ی بازنمایی صرفاً در فضاسازی شعر رئالیستی رادیکال خلاصه می‌شود. وجود چنین نسبتی از به بن‌بست درافتادن نشانه‌های تماتیک شعر جلوگیری می‌کند و اجازه نمی‌دهد عرصه‌ی دلالت به‌کلی از دست برود؛ به این ترتیب یکی از مهم‌ترین معضل‌های هنر مدرنیستی، یعنی غرق‌شدن در انتزاع یا از دست شدن رابطه‌اش با زنده‌گی واقعی و شرایط انضمامی، با برساختن کم‌ترین حد هم‌خوانی با واقعیت، با صرف فضاسازی ابژکتیو، برطرف می‌شود، آن هم نه به عنوان یک محدودیت که به عنوان یک امکان.

شعر رئالیستی با تمرکز بر تجربه‌گری انضمامی، به محض آن‌که "به کار می‌افتد"، جهانی برپا می‌دارد که سوژه‌ها با استقرار در آن واقعیتی شکل‌زدایی شده را، واقعیتی بیان‌ناشدنی که در شعر "زبانی" شده را، درواقع فرم هنری‌ای را که حاوی امر واقع لاکانی است، تجربه می‌کنند؛ چنین است که شعر رادیکال نسخه‌های پیش‌تر "به زبان آمده"ی واقعیت انضمامی را کناری می‌نهد و از فرم‌های مستعمل موجود در تاریخ شعر مدرن، یا بهتر، از قالب‌های حاضرآماده‌ی شعری یا همان "احضار شیوه‌پردازانه" صرف‌نظر می‌کند و خواننده‌اش را، سوژه‌های منفردی را که بازتولیدکننده‌ی امر شاعرانه‌اند، سوژه‌هایی را که اکنون در یک سوژه‌گی تجربه‌نشده مستقر شده‌اند، به تجربه‌ای تکین و زیستن در "سیاست شعر" دعوت می‌کند. چنین تعریفی از رئالیسم، آن سه‌گانه‌ی مفهومی لیوتار: هنر رئالیستی، هنر مدرنیسم و هنر پست‌مدرنیسم، را مضمحل می‌کند و بر این نکته تأکید می‌کند که کنارگذاشتن رئالیسم نه‌تنها به وفاداری به تولید "امر والا" و تلاش برای ارائه‌ی "امر نمایش‌ناپذیر" در اثر هنری منجر نمی‌شود که به تولید آثار جلی‌ای منجر می‌شود که غرق در ایدئولوژی "هنر برای هنر" و نوعی تکنیک‌سالاری بی‌قیدوبند خواهند بود؛ عیناً مشابه آن‌چه در دهه‌ی هفتاد بر گفتمان مسلط شعر فارسی حاکم شد و بی‌درنگ در دهه‌ی بعد، به انتزاعی دیگر، به محافظه‌کاری‌ای که این‌بار از آوانگاردیسم به پوپولیسم غلتیده بود، استحاله پیدا کرد.

با این تفاصیل شعر رئالیستی، شعری که انضمامی شرایط زیستی خود و جامعه‌اش تولید می‌شود و هم‌زمان از درافتادن به دام کژخیالی‌های احساساتزده و شهوت آوانگاردیسم معطوف به شمایل، سرپیچی می‌کند نه‌تنها تجربه‌های فرمی تازه‌ای را جست‌وجو می‌کند و از یک‌نواختی ملال‌آور شعرهای آزادِ مبتنی بر سطرسازی و ترکیب‌بندی نحوی استاندارد امتناع می‌کند، که از

مضمون‌پردازی‌های خوشایند فرهنگ طبقات مسلط و نیز از به سر بردن در انتزاع و شخصی‌شدن‌های افراطی خودداری می‌کند و نشانه‌ی سلاح‌اش را مستقیم به سمت واقعیت می‌گیرد؛ چنین شعری، به طریقی دیالکتیکی، همان‌قدر که از مکررکردن تجربه‌های گذشته و مشق‌نویسی‌های فرمال، و هم‌چنین از بی‌ریختی همه‌گیر جریان‌های محافظه‌کار کناره می‌گیرد و تجربه‌های فرمال تازه‌ای را که آبستن مسأله‌سازی‌های ویرانگرند، جست‌وجو می‌کند، عیناً نسبتی روشن و قابل درک با شرایط انضمامی موجود نیز برقرار می‌کند و با تن‌ندادن به انتزاع، سمت‌وسوی پیکار شعر را نیز، علیه وضع موجود و نهادها و نیروهای تشکیل‌دهنده‌ی آن، برجسته و پررنگ می‌سازد؛ به عبارت دیگر، شعر رئالیستی، همان شعری که نماینده‌ی حقیقی رادیکالیسم در تولید امر شاعرانه است، علاوه بر نوجویی‌های فرمال و سرپیچی از کلیشه‌های ریخت‌شناسانه، در وهله‌ی نخست شناساننده‌ی شرایط اجتماعی‌ای است که از دل آن برآمده و در وهله‌ی دوم، با به کار افتادنش، با نوشته‌شدن، به صدا درآمدن یا زمزمه‌شدنش، هم‌چون کنشی سیاسی علیه همان شرایط اجتماعی، عمل‌گر می‌شود. ترکیب این دوسویه‌گی، تجربه‌گرایی فرمال از سویی، و از سوی دیگر، بازنشانه‌گذاری و پیکار توامان با وضع موجود، است که رادیکالیسم شعری امروز را برمی‌سازد و آن را تحت عنوان رئالیسم، مجدداً صورت‌بندی می‌کند؛ مهم‌ترین دلیل احیای اصطلاح رئالیسم نیز، تأکید بر ضدیت با انتزاعی‌گرایی محافظه‌کارانه‌ای است که گفتمان‌های آوانگارد شعر امروز را یک‌سره بلعیده و اخته‌شان کرده است.

شعرهای علی قاسمی، به آن معنایی که در این نوشتار برای "شعر رئالیستی" پیش گذاشته شد، شعرهایی تماماً رئالیستی‌اند؛ و چنین حکمی فارغ از ارزش‌گذاری کیفی شعرهای او، و صرفاً تأکیدی هستی‌شناختی بر نخستین شعرهایی است که از او منتشر شده است. حال به جای آن‌که بحث‌های بالا عیناً در مورد شعرهای او تکرار شود، به زبانی دیگر، و این بار با عباراتی عینی‌تر و ملموس‌تر، به ذکر نکاتی پیرامون شعرهای قاسمی پرداخته خواهد شد. به این ترتیب، خواننده‌ی این یادداشت به نمونه‌ای نقادانه از کاربست نظریاتی که پیش‌تر شرح داده شد دست خواهد یافت و خود به کاربست وسیع‌تر و بسط‌یافته‌تر آن‌ها خواهد پرداخت و بنابراین کنش نقادانه را کامل خواهد کرد و به سرانجام خواهد رساند:

1) این شعرها آینه‌ای تمام‌نمایند از زندگی نسل جوان امروز؛ با خواندن این شعرها عیناً مسائل یک نسل از جوان‌های این مملکت پیش چشم پدیدار می‌شوند و این خود از دو مسیر حاصل می‌شود: الف) از فرم ازهم‌پاشیده، گسسته و واسازی‌شده‌ی شعرهای بلند، که هم‌چون روزمره‌گی‌های کشدار و بی‌سرانجام این نسل، ادامه پیدا می‌کنند. پایان‌بندی شعر، پاراگراف‌بندی آن و دیگر تقسیم‌بندی‌های کمی آن نیز، از هیچ منطق زیبایی‌شناختی و ساختاری خاصی خبر نمی‌دهند و صرفاً تکرار یک سیالیت ساختاری، و به این ترتیب، کاملاً دل‌بخواهی است؛ درست هم‌خوان با ماه‌ها و سال‌هایی که از زیستن همان نسل سپری می‌شود و همین تقسیم‌بندی‌های کمی سال و ماه، تهی از هر معنایی‌اند و صرفاً از بیرون به زندگی آن‌ها خیره می‌شوند. شعرهای قاسمی نیز، همه هم‌چون منظومه‌ای که آغاز و انجام ندارد و مضامین و عبارت‌های تکراری، و هر بار با ترکیب‌بندی‌های تصادفی، شعر را ادامه می‌دهند. جداکردن شعرها از یک‌دیگر، و تقسیم شعرها به سه دفتر، هیچ‌کدام توجیهی زیبایی‌شناختی و ساختاری ندارند. می‌توان، و باید، همه‌ی شعرها را پشت هم و در یک نشست خواند یا شنید، و به هیچ تقسیم‌بندی‌ای میان آن‌ها قائل نبود. ب) از فضاسازی اپژکتیو شعرها و دغدغه‌های تکه‌پاره‌ای که در سطرهای شعر طرح زده می‌شوند، اما رقیق و به سرانجام نرسیده، ناتمام و مغشوش باقی می‌مانند. مهم‌ترین نکته اما وجود ابژه‌هایی در شعر است که هویت‌سازترین ابژه‌های زیستی آن نسل است و هم‌زمان، پاشیده‌شدن آن ابژه‌ها در متن شعر، بنیادی‌ترین مؤلفه در فضاسازی شعرها است. به زبان ساده‌تر: کافی است شعرهای قاسمی را بخوانی تا از اصلی‌ترین، مسأله‌دارترین و متمایزکننده‌ترین ابژه‌هایی که زندگی نسل و طبقه‌ای از مردم، که شاعر متعلق به آن‌ها است، درگیر آن‌ها است، آگاه شوی. هر دو مسیر نشان‌دهنده‌ی آن است که شعرهای مورد بحث منضم به شرایط اجتماعی‌ای است که در بستر آن تولید شده است؛ به این ترتیب، در این‌جا، با انتزاع محافظه‌کارانه و پشت گوش انداختن زندگی روبه‌رو نیستیم. پروبلماتیک شعرنویسی قاسمی، عیناً همان پروبلماتیک زیست آدم‌های هم‌نسل و هم‌طبقه‌ی او است: تحقق رئالیسم.

2) آن‌چه در بند قبل شرح داده شد، بیش از هر چیز نشان‌گر اصالت این شعرها است؛ قاسمی نه درگیر راضی‌نگه‌داشتن گفتمان‌های آوانگارد موجود است و نه سودای پشت سر گذاشتن آن‌ها را دارد. هیچ خبری از تکنیک‌سالاری و تمهیدپردازی‌های توخالی در کار او نیست: شاعر بیش‌تر از آن‌که در گذشته و داشته‌های شعری زمانه‌اش غرق شده باشد، درگیر با مسأله‌سازهای زندگی خویش است. چنین خصیصه‌ای، وجود اصالت در شعرهای او، منجر به تولید "شعر-زیست" علی قاسمی شده است. شعرهای قاسمی شعرهای "ضعیفی" است اما، اصالت آن نیز در همین ضعف‌اش قابل ردیابی است؛ اگر طراوت و سرراستی دغدغه‌مندی‌های شعرش را به بهای تکنیک‌پردازی‌های افراطی و وانمایی یک تمهیدسالاری گذشته‌نگر واگذار می‌کرد کلیت کارش، درست مشابه بیش‌تر مجموعه‌شعرهایی که در بوتیقایی مشابه نوشته شده‌اند، از رئالیسم به آوانگاردیسم

تقلیل می‌یافت و سویه‌های رادیکالی که برسازنده‌ی "شعر-زیست" اوی‌اند، یک‌سره از دست می‌شد. اما همه‌ی این‌ها به معنی آن نیست که شعرهای کتاب صرفاً بیان غیرهنرمندانه‌ی مسائل یک جوان دغدغه‌مند است، هرگز، علی قاسمی آن‌قدر سطرهای درخشان تولید کرده که نمی‌توان بر خلاقیت شاعرانه‌اش شک برد؛ با این همه اما، شعرهای او هنوز ضعیف‌اند و گاهی، در سطرهایی پشت‌سرهم، نوعی "بی‌چیزی" را پیش می‌نهند. شعر او سطرهای بی‌چیز زیاد دارد، سطرهایی که از تولید امر شاعرانه برکنار و ناتوانند و می‌بایست به دست شاعری زبان‌بلدتر از او حذف می‌شدند.

3) نجات شعر قاسمی در گرو شناخت او از بوتیقایی است که در آن می‌نویسد؛ به بیان دیگر، آن‌چه شعر او را ارتقا می‌دهد و از ضعف مفرط کنونی‌اش رها می‌سازد، عمیق‌شدن شعرنویسی او بر المان‌های هویت‌ساز شعرهایش و برجسته‌کردن و شدت‌بخشیدن بدان‌ها است. قاسمی باید علاوه بر پروبلماتیک‌های رئالیستی موجود در شعرش، که رادیکال‌کردن آن نیز خود به شناختی فلسفی از بنیان‌های کنش شعرنویسی خویش نیاز دارد، المان‌های فرمال و حتی ریتوریقایی شعر خود را خوب بشناسد و همه‌ی آن‌ها را تا نهایت‌شان پیش ببرد؛ تنها با شدت‌بخشیدن و رادیکال‌کردن همه‌ی سویه‌های فلسفی، بوتیقایی و ریتوریقایی شعرش است که می‌تواند آن اصالت را توسعه دهد و "شعر-زیست"اش را به تولید یک اجتماع شعری، به "سیاست شعر" گسترش دهد. گشایش شعر او، در وهله‌ی نخست در گرو رهایی از "ضعف" مفرط شعرهایش و اصرار بر فشرده‌نویسی است؛ طوری که خواننده در حین به کار افتادن شعر در معرض فشرده‌ترین و سلسله‌وارترین رگبار امر شاعرانه قرار بگیرد و به این ترتیب شعر او را تسخیر کند و در سوژه‌گی برساخته‌اش مستقر کند. آن‌چه می‌تواند امر شاعرانه‌ی موجود در متن را مضاعف کند و "آنِ" شدیدتری برای کارهای قاسمی مهیا کند، چیزی جز برگذشتن از تکرار بسته‌بندی‌های از پیش موجود نحوی و سرپیچی از کلیشه‌پردازی در ترکیب‌بندی‌های زبانی در مقیاس‌های مختلفی مثل واج، واژه، جمله و پاراگراف نیست. کنارگذاشتن ترکیب‌بندی‌های مستعمل به‌هیچ وجه هم‌ارز با از دست شدن بلاغت نیست، بل‌که جست‌وجو و کشف بلاغت‌های کم‌تر تجربه شده، و تولید افت‌وخیزهای تازه‌ی آوایی، مهم‌ترین رهیافت چنان شعرهایی برای تشدید "آنِ" شعر و مضاعف‌ساختن نیروهای تولیدکننده‌ی سوژه‌گی‌ای است که توان تسخیر شعر را می‌افزاید و "کار"کرد آن را شدت می‌بخشد.

بندر کنگان

30 اردی‌بهشت 1391

نگاهی به «چگونه از دلایل نقلی دل کندم/ شعرهای علی قاسمی»-شاهین شیرزادی

1. این نوشته بیشتر حال هوای یک معرفی را دارد تا نقد. «چگونه از دلایل نقلی دل کندم»، مجموعه‌ای از شعرهای «علی قاسمی» است که تعدادی از شعرهای آن بر روی این سایت عرضه شده، دفتری از شعرهای شاعری جوان که از جدی بودن شعر برای او حکایت دارد. این مجموعه از ده شعر تشکیل شده است که در سه دفتر عرضه شده‌اند، به انضمام شعری با نام «عرفان نه، آتفه» که حکم مقدمه را دارد. به زعم نویسنده‌ی این سطور، در این روزها که ساده‌نویسی بازار شعر را انباشته، «چگونه از دلایل نقلی دل کندم» با تاثیرپذیری‌هایش از شیوه‌ی شعری رضا براهنی و همچنین برخی شگردهای رایج در دهه‌ی هفتاد، برای علاقه‌مندان این جبهه از شعر می‌تواند قابل توجه تلقی شود.

2. یکی از دشواری‌های شاعری در این روزها مسئله‌ی موسیقی شعر است. هرکس در روزگار ما شاعر باشد، و از قضا ساده‌نویس یا نیمایی‌سرا نباشد، با این دشواری آشناست. القای نوعی از وزن، و نغلتیدن به دام عروض. در شعرهای علی نیز لحنی است، لحنی که سوار بیشتر سطرهاست. اما از نظم‌های عروضی در این شعرها خبری نیست، حتی نظمی مثلا فروغوار. یعنی حتی آغاز سطرها را هم در عروض نمی‌شود

چید. اما لحن هست. و لحنی که در بیرون از عروض یافت می‌شود همیشه لحن بهتری است. این لحن از کجاست؟ نامعتبر بودن کشش مصوت‌ها در فارسی راهی بیرون از عروض برای لحن‌سازی شاعر فارسی زبان می‌گشاید. کوتاه یا بلند ادا شدن مصوت‌ها در زبان فارسی تغییر معنایی ایجاد نمی‌کند، و خواننده می‌تواند شعری را که در عروض نوشته نشده با کمی کوتاه‌تر یا کشیده‌تر خواندن مصوت‌ها آهنگین قرائت کند. هرچند این لحن در شعرهای مختلف علی قاسمی (به استثنای شعر مقدمه‌وار «عرفان نه، آتفه» پارودی نیما و معدودی بخش‌های دیگر) تقریبا یکسان می‌ماند (این چیزی است که در فایل صوتی شعرهای علی قاسمی قابل تشخیص است)، و در اواخر مجموعه کمی تکراری و خسته‌کننده می‌شود.

3. نشاندن ضمیر پرسشی به جای اسم (جنبش‌های چی)، نشاندن حرف اضافه به جای اسم (ازهای مشخص)، نشاندن اسم به جای صفت (سینه‌های بازدم زن)، جدا

کردن صفت از موصوف و سرگردان ساخت آن در جمله (هر یک صراط شدیم مستقیم-)

حذف فعل (لب روی لب‌های و صدای دو رگه‌اش را خالی کند توی سطرهاش)، آوردن فعل لازم به جای متعدی (عبور کرده بود خودش را)، آوردن جمله‌ی غیر دستورمند(بنشینیم و نشسته هستیم در سینما و سرگذشت مختصر جهان ماسیده باشد روی پرده)،

بخشی از بازیگوشی‌های زبانی علی در این شعرها هستند.

4. مسئله‌ی بعدی، مسئله‌ی گونه‌های زبانی (Language Styles) در این شعرهاست. چند گونه‌ی زبانی متمایز را در این مجموعه می‌توان تشخیص داد؛ گونه هایی با حیطه‌ی واژگانی و ارجاعات و گاه ساخت‌های نحوی متمایز و خاص خود؛ هرچند که این گونه‌ها کاملا قابل تمایز نیستند و گاه نمی‌توان به راحتی تشخیص داد که یک سطر در کدام گونه‌ی زبانی ساخته شده‌است.

نخستین گونه‌ای که می‌توان در این شعرها تشخیص داد گونه‌ای زبانی است آکنده از کلمات عربی و ساخت‌های آرکائیک، و گاه ارجاعات تاریخی و صوفیانه. لحنی که با کمی تسامح می‌توان آن را مشابه گونه‌ی قجری به کار رفته در شعر بلند «تحشیه بر دیوار خانگی» از «پگاه احمدی» دانست. برای مثال سطرهایی چون «در من مقام کنید» (ص 20)، «و در ادامه تصمیم به اتخاذ رسم‌الخط زنانه گرفت» و «با خلط خونی پروین، با ران اهلی ایاز» (ص 49)، «می‌دهم تمام خرقه‌اش را دیوانه کنند» (ص 68) و ترکیباتی چون «عروض قرمطی»، «شاعر فحل» و ... نماینده‌ی این گونه‌ی زبانی هستند.

گونه‌ی قابل تشخیص دیگر را در سطرهایی می‌توان یافت که آکنده از ارجاعات و اصطلاحات علمی، فرهنگی یا سیاسی هستند، و گاه با کلمات لاتین. سطرهایی چون «مخابرات بینامتنی‌ام خراب شده» (ص 13)، «که با فرمول بهنجاری کودک فرویدی از استخر کلمات پاشیده شدم بیرون» (ص 15)، «مانکنی تحت تاثیر هالوژن لخت شد» (ص 16)، «جهان را چگونه گرد می‌کند به رقم اعشار گالیله» (ص26)، «تمام می‌شود چرای فلسفی و چگونه‌ی منطقی که جلوی همین چشم‌ها یکی را اصل بدیهی تراژیک قرار داده بود» (ص 27)، «بیا اگر در مشت های سوسیال تو زنی نامربوط گره می خورد» (ص 30) و «مردانه می‌دهی‌ام به ناندرتال» (ص 30)...

اما گونه‌ای بسیار متفاوت با اینها، گونه‌ای که راه یافتنش به شعر یکی از سنت‌های شعر در دهه‌ی هفتاد بوده‌است، و همچنان در شعرهای نوگراتر سابقه دارد؛ گونه‌ی زبانی محاوره، در شعرهای این مجموعه نیز حضوری قابل تشخیص دارد. «ازهای مشخص خیلی مقدمن به من / و طی چهل سال گذشته سعی می‌کردم شلوار بپوشم» (ص 13)، «کلمه‌ها که در نمی‌رن/ در که به روی کلمه بسته نمی‌مونه» (ص 14)، «الو؟ / سینه‌های قشنگتو بده جلو» (ص 51)، «برو آقا، برو، برو وانستا» (ص 52)، «حکم تعلیقش چه زود رسیده» (ص 57) و ...

بسیاری از سطرهای این مجموعه با ترکیب این گونه‌ها در جمله‌ای واحد ساخته شده‌اند: »ما هر یک صراط شدیم مستقیم و رفتیم به سمت آنارشی...»، «نقل است بومیانی لیبرال داشت که قریه را به لش کشیدند و قریه مداین شد» و ...

همچنین با سطرهایی مثل«Based on a true Story»«ارجعی الی ربک»، «once upon a time in America» و ... می‌توان از تغییر زبانی (Code Shifting) نیز در مجموعه سخن گفت.

5. ارجاعات بی‌شمار «چگونه از دلایل نقلی دل کندم» که نام‌های خاص (فروید، برتولوچی، کرت کوبین، گالیله، حسن شهید نورائی و ...) و مفاهیم و اتفاقات سیاسی (قانون اساسی، جامعه‌ی مدنی، انتخابات آزاد، قطعنامه، اجلاس سران و ...) تنها بخش کوچکی از آن هستند، در برخی شعرها به حد بینامتنیت یا ساخت پارودی رسیده‌اند؛ مثل حضور بوف کور در شعر «قطار ترامادول»، حضور درهم آمیخته‌ی براهنی و شاملو در شعر «عَلَم»، پارودی «افسانه»ی نیما در شعر دوم دفتر «چرا نمی‌چکید» و پارودی سازی متون مذهبی در برخی سطرها. اما در مجموع حضور این همه ارجاع ممکن است برای برخی از خوانندگان کمی آزاردهنده باشد.

6. اما سوال آخر. سیاست در کجا به این شعرها می‌رسد؟ این را باید از آقای «سارتر» پرسید که از قضا بیرون این متن ایستاده است، توجه خاصی به فعل‌ها ندارد، اما حواسش بدجوری پیش ایدئولوژی برسازنده‌ی این متن است. کدام ایدئولوژی؟ قرار نیست علی به این سوال جواب بدهد اما من چرا... شعر فارسی، سال‌هاست که دوگانه‌ی شعر متعهد و غیرمتعهد را پشت سرگذاشته است، مطمئنا به نفع شعر غیر متعهد. شعر امروز متعهد نیست، متعهد هم نمی‌کند. به آقای سارتر توصیه می‌کنم چنین انتظاری از شعر امروز فارسی نداشته باشد. در بخش اعظم شعر امروز، دستی هست که زیر همه‌چیز را امضا می‌کند. سیاست، در این شعر حرف نمی زند، تبدیل به شیئی عتیقه و غیر قابل لمس می شود، که بدون هیچ درگیری از کنار شعر رد می‌شود. وقتی علی می‌نویسد: »این که می‌بینم زنی نیست/ اعتصاب عمومی است/ جنگ هسته‌ای است که به نفع اتم تمام می‌شود» سطرها به رغم ظاهر آشکارا سیاسی‌شان، هیچ محتوای سیاسی قابل تشخیصی ندارند. شعرهای علی برخلاف نظر یکی دوستان مشترکمان، معرض دیالکتیک سکس و سیاست نیست. سیاست در شعر علی حضور پربسامد ارجاعاتی اخته است. همین.

قرار دعوا سرِ شعرِ علی قاسمی -فرشاد سنبل‌دل

شعر قاسمی ارزش خواندن دارد. چون خنثی نیست، چون موضع دارد، تکلیفش را با ادبیات فارسی روشن میکند و جایگاهش را می‌شناسد. به سنت ادبی حمله میکند ولیکن قبل از آن موقعیت خود را در همان سنت تشخیص می‌دهد.هر چند همین عامل است که باعث می‌شود این شعرها از شاعرشان رام‌تر باشند،محافظه‌کارتر باشند.شاعری که از او حرف میزنم (احتمالن برای من آشناتر است)،راجع به امروز شعر فارسی حرف دارد، مسئله دارد.درباره‌ی شعر اجرایی که آن را به عنوان بخشی از آینده‌ی شعر فارسی تشخیص داده انتقاد کرده و نوشته و به اندازه‌اش هم پز نظری‌اش را به رخ کشیده‌است.این شعرها اما _گفتم_آرامترند. حمله میکنند ولی نهایتن سنت بلافصل خود (شعر دهه هفتادی) را میزند.گند لحن هفتادی را در میاورد و جلو سنتش میگذارد،میپوید تو این ریختی هستی و حالا من خرابت میکنم. البته که بعضی جاها هم انگار که اداشان را درمی‌آورد که گند خودش در میاید.از ابژه‌ی تمسخر شکست میخورد و مسخره می‌شود. به خاطر مجموع همین‌هاست که خنثی نیست. او با وضعیت فعلی شعر فارسی مسالمت نکرده و نخواسته در ظاهری سالم و صالح شعری بی‌بحران یا بهتر است گفته شود بی خاصیت تولید کند. نه ساده‌نویسی کرده و نه به هر قیمتی آنتی‌تز دهه هفتاد بوده که بخواهد هرطور شده در مقابل آن قرار بگیرد و بر این مبنا هم رفتار کند.اصلن قاسمی با دسترسی به همه‌ی دستآوردهای شعر متاخر فارسی با آن مواجه میشود و از تمام این امکانات استفاده و سوءاستفاده می‌کند.«سوءاستفاده می‌کند» یعنی از همان دستآوردها علیه همان دستآوردها استفاده می‌برد.آنچنان که مسئله زبانیت در شعر او نه به عنوان دستورالعمل ساخت شعر بلکه به عنوان ابزار ورود به شعر و اتفاقن طرح پرسش از همان زبانیت زبان و ضرورت‌های زبان شعر است.ارجاع مستقیم به بحثی نظری و درگیری شعر در طول شعر با آن _حتی در موقعیت نفی آن مبحث_تقریبن در تمام اشعار قاسمی به چشم می‌خورد.شاعر برای شعرش بحران می‌تراشد،و هر بحران تراشیده شده نتیجه‌ی نظر موکد شاعر به فرم است.فرم بحران زده شعر قاسمی وجود ندارد که در انتهای متن حل و فصل شود؛میآید که به عنوان سوالی بی‌جواب درباره‌ی «شعر» باقی بماند.این سوال خود پاسخی است به این سوال «شعر چرا نوشته شده؟» این ایده برخی شعرهای قاسمی را در باره‌ی ضرورت و امکان شعر می‌سازد.حال آنکه متاسفانه شاعر معتاد به شعر فارسی است. میل شعر به خرابکاری در بدنه‌ی شعر فارسی‌ست اما به کرّات در شعر مهار می‌شود.لحن غاخر قاسمی آن را مهار می‌کند؛(هرچند سعی دارد با شیوه‌های تکراری و دهه هفتادی هنجارشکنی کند.) ارجاعات پیاپی و سرگیجه آورش به علوم انسانی شعر را مهار می‌کند؛ شاعرانگی‌ش شعر را مهار می‌کند.شعریت را به نفع شاعرانگی معمول زمین می‌زند.

شعر قاسمی را دو ذهن متضاد تولید می‌کند که هر وقت قلم به دست یکی می‌افتد به نفی دیگری می‌پردازد. در این دعوا بندها به جان هم می‌افتند.گروهی طرفدار شاعرانگی شعر معمول و گروهی طرفدار بیرون زدن از آن: حال آنکه تکلیف شعر را طرفی روشن می‌کند که آخرین نوبت را داردو می‌تواند از پایان بندی استفاده کند.اینجا تکلیف را پایان‌بندی روشن می‌کند.وقتی شاعرانگی می‌برد میشود:

پرت شدم از لب‌هات

وگرنه من لفظ غائب هند بودم

عاشق بلوک خطرناک فارسی شدم

اما وقتی شعریت برنده می‌شود،می‌نویسد _می‌گوید:

من یک آدمی هستم که دانسته‌ام لب‌هات را شریکم با این سطر

(ماچ)

پس شعر قاسمی ارزش خواندن دارد .بله!چون مسئله دارد و نسبت به خودش سهل‌انگار نیست.به اینکه چرا نوشته شده جواب می‌دهد.و اتفاقن جوابش همانجاست که منتشر نمی‌شود(نمی‌تواند بشود).قاسمی ارجاعات مستقیم و واضح می‌دهد. اسم می‌برد که مخاطب را یاد شعر متعهد دهه چهل و پنجاه می‌اندازد مثلن آنطور که از قطعنامه شاملو سراغ داریم.ولیکن این هم برایش مسئله است.ضرورت اسم بردن،ضرورت ارجاع مستقیم را انگار از مقدمه «ظل الله» براهنی فهمیده باشد.آنجا که زیستگاه زبان فارسی دیگر اجازه پرده‌پوشی را نمی‌دهد.نه اینکه _تنها_ افشاگری کند ،سیاسی باشد یا... بلکه اصلن راجع به هر چیزی حرف بزند.از همه‌ی زبان استفاده کند (نه امکانات زبان که در زبانیت مطرح شده است) از همه‌ی واژگان زبان. بدون فکر کردن به تاریخ انقضای شعر حاوی اسم عَلَم.قاسمی به تاریخ ادبیات نگاه نمی‌کند؛شعرش بماند یا نماند،اصلن ماندگاری را اولویت شعر نمی‌داند.خوب هم می‌کند که نمی‌داند.بله شعر او همان را که می‌خواهد می‌گوید؛می‌گوید و خودش را حرفی می‌کند،خیلی هم حرّاف می‌شود،بد هم می‌شود،خسته هم می‌کند اما اجازه بدهید بکند و اصلن خیلی جاها شعر «بد»ی باشد. شعر «بد» شعری است که با زیبایی معمول زاویه دارد.عصبی و اعصاب خوردکن است.حیف آنکه قاسمی خودش از این می‌ترسد و خیلی هوای مخاطب خوشگل پسند را دارد. کلی سطر قشنگ و سطر خوب لابه‌لای رمیدگی‌های ناب و سرسام‌آورش جای می‌دهد و این بی‌جاست. قشنگ است و بی‌جاست.کاش تصمیم میگرفت شعر «بد» بنویسد.

واضح است؛این مقال نقد بر مجموع اشعار علی قاسمی نیست؛صرفن دعوت است برای دیدن این شعرها.اگر هم انتقادی می‌کند و یا دعوایی با شعر دارد برای این است که بگوید چطور باید به این شعرها نگاه کرد.(پیشنهاد کند که چطور نگاه کنیم.)

والسلام

فرشاد سنبل‌دل

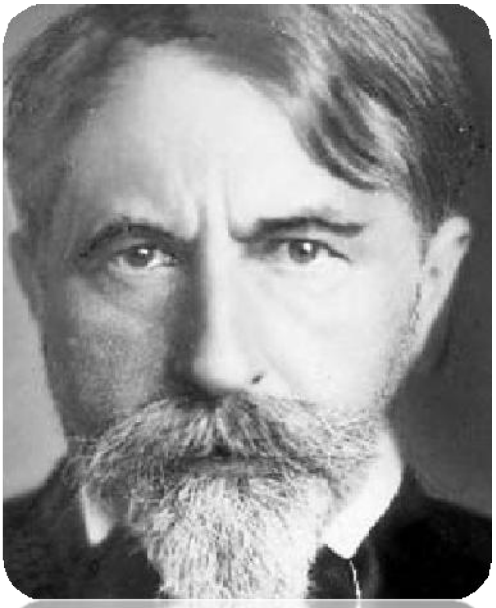
دانشکده ادبیات دانشگاه تهران

اردی‌بهشت نود و یک

ویژه‌نامه‌ای برای آرتور شنیتسلر و کتاب بازی در سپیده‌دم و رویا

آرتور شنیتسلر پانزدهم ماه می سال1862 در وین به دنیا آمد و در 21 اکتبر 1931 در زادگاهش درگذشت. او اولین بار با ترجمه نمایشنامه‌ی «چرخ‌وفلک» به مخاطب فارسی زبان معرفی شد. معروفترین اثری که وی تا به‌حال منتشر شده کتاب «بازی در سپیده‌دم و رویا» می‌باشد که از دو داستان بلند مجزا تشکیل شده است. ترجمه این کتاب با علی‌اصغر حداد بوده. مترجم توانای آلمانی که معلوم است برای کار خود ارزش قائل است. این دو داستان از منظرهای مختلفی قابل بررسی است. داستان بازی در سپیده‌دم یکی از خذاب‌ترین داستان‌هایی‌ست که تا به‌حال خوانده‌ام. داستان بلند رویا، همان‌طور که بارهای بار گفته شده است نمود کامل نظریات فروید در داستان‌نویسی است. داستانی که استنلی کوبریک با اقتباس از آن فیلم « Eyes wide shut» را ساخته است. «انتقام گربه» و «فردا در تاریکی» نیز از مهم‌ترین آثار ادبی او به‌شمار می‌آیند.

در این پرونده سعی کرده‌ایم معرفی تقریباً جامعی داشته باشیم از آثار و زندگی این نویسنده بزرگ اتریشیِ آلمانی زبان.



مروری بر آثار و زندگی آرتور شنیتسلر -ترجمه: فائزه اثناعشری

آرتور شنیتسلر فرزند یوهان شنیتسلر ، پزشک برجسته ی اتریش- مجارستانی(1835-1993) و لوییز مارکبریتر (1838-1911)بود. پدرِ مادرش هم پزشک بود. بنابراین خانواده مسلم می دانستند که آرتور باید در مدرسه ی مشهور پزشکی وین درس بخواند و حرفه ی خانوادگی را ادامه دهد. در نوجوانی اشعارش در روزنامه های مهم چاپ شدند. او از همان زمان در نواختن پیانو چیره دست بود. شنیتسلر در 1879 در دانشگاه وین تحصیل پزشکی را آغاز کرد و در سال 1885 فارغ التحصیل شد. یک سال بعد در بیمارستان عمومی وین مشغول به کار شد. برادربزرگترش ژولیوس ، جراح بود و خواهرش ژیسلا نیز، که پنج سال از او کوچک تر بود با مارکوس هایک که او هم پزشک بود ازدواج کرد. آن طور که شنیتسلر در یادداشت های روزانه اش آورده، او همواره حرفه ی پزشکی را با خصویات روحی خود نامتجانس می دانست. با این که پزشکی به او بینشی منحصر به فرد بخشید و ذهنش را روشن کرد، به باور خودش با "طبیعت هنری" او تناسبی نداشت(خاطرات،9 می 1886). شنیتسلر در کلینیک پدرش به کار مشغول بود و به او در ویرایش مجله ی پزشکی اش کمک می کرد، تا این که مرگ پدر در 1893 به او فرصتی داد تا کلینیک را رها کند.

اما گریز از تسلط پدرسالارانه دشوار بود. شنیتسلر یک سال بعد از مرگ پدرش، دچار توهم شنیداری شد. صداهایی می شنید که درگوشش جملاتی نامفهوم را زمزمه می کردند. تنها صدای مشخص از میان آن ها، صدای پدرش بود (24خاطرات، اکتبر 1894). دو سال بعد، او دچار عارضه ی وزوز گوش شد که تا آخر عمربا او همراه بود. عجیب نیست اگر میان بیماری شنیتسلر و این که او هرگز در طول حیات پدرش صدای او را نشنید، ارتباطی روانشناختی را متصور شویم. چون شنیدن این صداها دقیقا پس از مرگ پدرش آغاز شد.

شنیتسلر پس از مرگ پدرش پزشکی را رها کرد. دیگر فقط چند بیمار خصوصی را می پذیرفت و به نوشتن روی آورده بود. او نسبتا دیر به دنیای ادبیات وارد شد. اولین نمایشنامه اش وقتی 31 ساله بود روی صحنه رفت. اما موفقیت های زود هنگامش به سرعت او را به نویسنده ای معتبر تبدیل کرد. او را بیشتر با آناتول (1888-91) مجموعه نمایشنامه ای درباره ی یک وینی جوان و لاس زدن، یک تراژدی عاشقانه که در 1984 نوشته شد، می‌شناسند.

آثار بعدی اش از نظر فرم چنان بدیع بود که او را در رده ی پیشگامان مدرنیسم ادبی قرار داد، و از نظر محتوا چنان هزلی که سانسور، تعقیب حقوقی، و شکایت را برایش به دنبال داشت. آرتور شنیتسلر در 19 نوامبر 1917 در یادداشت های روزانه اش می نویسد: "کارهیچ نویسنده ای به اندازه ی من مورد سوء استفاده قرار نگرفته است." در درجه ی نخست در میان آن ها نمایشنامه ی رقص دسته جمعی است که در 1896-7 نوشته شد و داستان کسی که فقط شجاع بود که در استفاده از تک گویی درونی، بر اولیس جیمز جویس مقدم است.

او تا روز مرگش در 1931، مجموعه ای از نمایشنامه ها و داستان هایش را که دو رمان حجیم را هم در بر می گرفت منتشر کرد. انتشار این آثار به او جایگاهی متسحکم نه تنها در میان نویسندگان وین؛ بلکه در میان نویسندگان مهم آلمانی زبان جریان مدرنیسم بخشید.

در چند دهه ی اخیر، انتشاراتی های مهمی آثار شنیتسلر را دوباره منتشر کردند. در 1968 یک اتوبیوگرافی از او که درباره ی دوره های نخست زندگی اش بود با نام "جوانی من در وین" منتشر شد. اما کشف یادداشت های روزانه ی او اتفاق مهم تری بود. محققان به خوبی از وجود خاطرات دست نویس او مطلع بودند، اما هیچ سرمایه گذاری برای انتشار آن ها پیدا نمی شد، تا این که آکادمی اتریشی علوم موافقت کرد که از چاپ نسخه ی کامل یادداشت های روزانه حمایت کند. این خاطرات از سال 1879 آغاز می شوند، وقتی که شنیتلر 16 ساله بود و تا 19 اکتبر 1931 ، یعنی دو روز پیش از مرگ او ادامه دارند. این یادداشت ها 8000 صفحه هستند. با محاسبه ای ساده می توان دریافت که طی 52 سال، او 16079 روز را ثبت کرد. بسیاری از نوشته هایش تنها ثبت کوتاه فعالیت های شنیتسلر، دیدارهای اجتماعی اش، نمایش هایی که می دید یا کتاب هایی که می خواند هستند، اما باقی نوشته ها ما را با ی احساسات و نظرات شنیتسلردرباره ی دوستان و اطرافیانش آشنا می کنند. بعضی نظریات ثابتش درباره-ی بنیان های روانشناختی و وضعیت معمولا پیچیده ی روابطش نیز در خاطراتش منعکس است. جزئیات روابط پیچیده و متعددش با زنان گوناگون نیز در این نوشته ها آمده اند. یادداشت های روزانه ی او او طعم شخصی قدرتمندی دارند و منبعی ارزشمند برای تاریخ ادبیات و فرهنگ هستند. این خاطرات حامل معنایی درباره ی چگونه زیستن شنیستلر هستند. در مطالعاتی که اخیرا درباره ی شنیتسلرانجام می شود از این یادداشت ها کمک گرفته می شود .

شنیتسلر رویاهایش را نیز ثبت می کرد. بیش از 600 رویا دردفتر خاطرات او ثبت شده اند و آن را به منبعی ارزشمند از تجربیات شنیتسلر، نه از جهان بیرون، که از ضمیر ناخودآگاهش تبدیل کرده اند.

شنیتسلر حتی وقتی که به طور تمام وقت به عنوان پزشک به کار مشغول شده بود، بیش از هر چیز مجذوب روان شناسی بود. توجه شنیتسلرنیز مانند فروید به مطالعات ژان مارتین کارکوت در پاریس درباره ی خواب مصنوعی جلب شده بود. با پذیرش این شیوه، او موفق به درمان بعضی انواع فلج تارهای صوتی شد(مواردی که بیماران صدایشان را بدون هیچ دلیل فیزیولوژیکی از دست می دادند). او کارش را با اعمال بیهوشی موضعی و انجام عمل جراحی جزئی ادامه داد، کارهایی مثل هیپنوتیزم کردن و بعد کشیدن دندان بیمار. به علاوه او با شیطنت از بیماران تحت هیپنوتیزم می خواست که او یا همکارش را به قتل برسانند. البته از قبل مطمئن می شد که هیچ سلاح یا وسیله ی خطرناکی در دسترس بیمار قرار نداشته باشد. عجیب نبود که چنین شیوه هایی با انتقاد روبه رو شدند و او هیپنونیتزم را رها کرد. بعد از آن توجه شنیتسلر به آن چه که دیگر وینی هم عصرش، هوگو فون هوفمنستال آن را "قلمرو غارمانند وجود" نامیده بود جلب شد. این علاقه در داستان های Lieutenant Gustl و (1924) Fraulen Else که بر تک گویی های درونی تاکید می کند آشکار است. Fraulen Else زن جوانی را در آخرین ساعات زندگی اش و پیش از این که دست به خودکشی بزند روایت می کند. جست-وجو در ناخود آگاه در داستان رویا(1926) و آخرین داستانش، پرواز به سوی تاریکی (1931) که از درون ذهن مردی روایت می شود که در حال ابتلا به پارانویا است، نیز آشکاراست.

درباره ی شباهت های میان کار شنیتسلر و فروید بسیار گفته شده است. مشهورترین آن ها سخن خود فروید است. در شصتمین سالگرد تولد شنیتسلر، فروید برایش نامه ای اعتراف گونه فرستاد که توضیح می داد که او همواره از شنیتسلر دوری می کرده، چون احساس می کرد که شنیتسلر نسخه ی دومی از اوست و عقایدش به طرزی عجیب با عقاید او منطبق است: " قطعیت گرایی تو همانند شکاکیتت، چیزی که مردم ممکن است نامش را بدبینی بگذارند، شیفتگی تو نسبت به واقعیت ناخودآگاه و انگیزش های غریزی در انسان، آن طور که تو سنت های فرهنگی جامعه مان را کالبدشکافی می کنی، جای گیری تمام اندیشه هایت بر روی دو قطب عشق و مرگ، تمام این ها در من احساس آشنایی بر می-انگیزد." شنیتسلر خود کارهای فروید را دنبال می کرد. او تفسیر رویاهای فروید را به محض انتشار مطالعه کرد. به علاوه، از آن جا که هر دو به اجتماع بزرگ وینی های تحصیلکرده و لیبرال از خانواده های یهودی تعلق داشتند، ارتباطات شخصی زیادی هم با داشتند. ژولیوس، برادر شنیتسلر، هر شنبه با فروید ورق بازی می کرد و شوهر خواهرش مارکوس هایک همان پزشکی بود که رشد سرطان در فک فروید را تشخیص داد. در 16 ژوئن 1922، فروید شنیتسلر را به خانه اش دعوت کرد. آن دو پس از آن هم دیدارهای بسیاری با هم داشتند. فروید در نامه ای به شنیستلر می نویسد:" احساس من این است که تو از راه شهود- البته شهودی که نتیجه ی مطالعه ی عمیق است- تمام آن چه را که من با کار سنگین و سخت روی اشخاص یاد گرفتم، دریافته ای." اما شنیتسلر دلسردی ناگهانی اش نسبت به فروید را با نوشتن جمله ای در دفتر خاطراتش به ما نشان می دهد: " شخصیت او به طور کلی مرا جذب می کند، و من تمایلی خاص در خود احساس می کنم تا درباره ی تمام مغاک های کار(و هستی ام) با او حرف بزنم. اما فکر نکنم این کار را انجام دهم"(خاطرات، 16 آگوست 1922). روان کاوها همیشه به نظر شنیتسلر دچار نوعی شیدایی بودند، به خصوص وقتی که درباره ی عقده ها و نمادها سخن می گفتند.

شنیتسلر ازجهت نقشی که در حیات فرهنگی وین در آستانه ی ورود به قرن جدید بازی کرد، از فروید متمایز می شود. در دهه ی 1890، او متعلق به حلقه ی نویسندگان " وین جوان" بود که در کافه گرینستد گرد هم می آمدند. این حلقه شامل هرمان بر منتقد، نمایشنامه نویس، و رمان نویس، هوگو ون هوفمنستال ، فلیکس سلتن و تعدادی دیگر بود.

بینش روان شناختی داستان ها و نمایشنامه های شنیتسلر تا حد زیادی برخاسته از تجارب اروتیک اوهستند که در خاطراتش به فراوانی یافت می شوند.

شنیتسلر پس از روابط پیچیده و متعددش با زنان مختلف، با اولگا گسمن (1882-1970)، خواننده و بازیگر 21 ساله آشنا شد و پس از مدتی با او ازدواج کرد. اولگا گسمن از طبقه ی متوسط یهودیان وین بود. آن دو صاحب دو فرزند با نام های هاینریش (1982-1902) و لی لی (1909-1928) شدند. ازدواج برای شنیستلر شادی ای غیرمنتظره ای به همراه اشت." هر احساسی قابل پیش بینی است، به جز احساس انسان نسبت به فرزندش"(خاطرات، 15 فوریه 1907) اما ازدواج آسان نبود. شنیتسلر آشکارا شخصیتی پیچیده داشت. ازدواج آن ها در سال 1921 از هم پاشید. بحران های طولانی مربوط به زندگی مشترک به طور مفصل در خاطرات شنیتسلر ثبت شده است. او نوشته است که برای بیش از یک سال هر روز صبح در حالی که از شدت خشم به گریه افتاده بود از خواب بیدار می شد. تاثیر این جدایی بر زندگی

بچه ها هم زیاد بود. هاینریش بزرگ تر و مقاوم تر بود، اما لی لـی، رفتـار عجیبـی در پیش گرفت. او دیوانه وار عاشق یک افسر فاشیسـت ایتالیـایی شـد و بـر ازدواج بـا او اصرار کرد. اما یک سال پس از ازدواج ناموفقش با هفت تیر به زنـدگی اش پایـان داد. شنیتسلر تقریبا سی سال زودتر در نمایشنامه ی "لاس زدن" با کنایه ی غریبی این موقعیت را پیش بینی کرده بود(خودکشی فرزندی محبوب، یـاس پـدری کـه بـه جـا مانده است). غلبه ی مفهوم مرگ بر آثار او را با نگاه به سایر داستان هایش هـم مـی توان دریافت. در بیشتر آن ها مرگ به طور ناگهانی اتفاق مـی افتـد، در قالـب یـک حادثه و بیشتر اوقات در یک دوئل.

با وجود این، شیفتگی شنیتسلر نسبت به مرگ، بسیار فراتر از انتقادی اجتماعی اسـت. در ادبیات آلمان، مرگ درون مایه ای غالب است. مانند "مرگ در ونیز" توماس مـان (1912) ، مرگ ویرژیل هرمان بورش (1945) یا نمایشنامه ی هوفمانستال" احمق و مرگ"(1894) که در آن مرگ، مثل یک قاضی قاضـی دربـاره ی چگونـه زیسـتن انسان قضاوت می کند. ریلکه بر تولید انبوه مرگ در شهرهای مـدرن نظـر دارد و بـا رویکردی فردگرایانه بر مردن هر شخص تاکید می کند، و هایدگر زنـدگی کـردن در برابر مرگ را شرط هستی اصیل می داند. پیش زمینه های سکولار و لیبرال شنیتسلر مانع می شد که او نگاهی عرفانی به ساخت مرگ داشته باشد. تحصـیلات پزشـکی اش به او کمک کرد تا بتواند به مرگ با وضوح بنگرد.

در نمایشنامه ی رقص دسته جمعی واقع گرایی اروتیک شنیستلر تصویری بی تعـارف از جنیست مذکر به دست می دهد. شوهرانی که همسرشان را ایده آل می دانند امـا به خود اجازه می دهند که معشوقه اختیار کنند، تضاد میـان عاطفـه و شـهوت را کـه فروید در " درباره ی تمایل همگانی بـه پسـتی در حـوزه ی عشـق" (1912) از آن سخن گفته به تصویر می کشد. در این تصـویر، مـردان زنـان را در دو قطـب متضـاد مریم مقدس و فاحشه می بینند. این نمایشنامه در ابتدا ممنوع بود اما در سـال 1921 به روی صحنه رفت. اجرای آن برای شنیستلر تهمت های زیادی را در پی داشت.

با این که شنیتسلر یکی از چهره های مهم جریان مدرنیسـم اسـت، قـرار دادن او در یک دسته ی خاص دشوار است. آثار او متنوعند، اما اوهرگز کاری در مقیاسـی بـزرگ مثل اولیس، در جست وجوی زمان از دست رفته یا کوهستان جادویی ارائـه نـداد. بـا وجود این در سال 1914، شنیتسلر دریافت که آکادمی نوبل در نظر دارد که جـایزه را به طور مشترک به او و پیتر آلتنبرگ بدهد (یادداشت های روزانه، 1 آگوسـت 1914). اما شروع جنگ مانع برگزاری مراسم اهدای جوایز نوبل در آن سال شـد. در مجمـوع، این که شنیتسلر شاهکار بزرگ ادبی ای نیافرید، با تنـوع و تجربـه گرایـی پیوسـته‌ی آثارش در تطابق است.

مدرنیسم شنیتسلر در نمایشنامه هایش آشکار می شوند که در جایی میـان محافظـه کاری و نوآوری قرار می گیرند. بیشتر آثـار او جنجـال برانگیـز بودنـد. هـم بـه سـبب توصیف صریحی که از رابطه ی جنسی ارائه می دادند و هم به خاطر موضع شدیدی که علیه سامی ستیزی در آثارش به چشم می خـورد. توانـایی شنیتسـلر بـیش از هـر جای دیگری در نمایشنامه هایش آشکار می شود: ایجاز، گفـت وگوهـا و تاکیـد او بـر بدن انسان به عنوان محمل اصلی تجربیات زندگی و مرگ، که تحصیلات پزشکی اش هم در آن تاثیر داشت. توجه شنیتسلر بر اصلی ترین جنبه هـای حیـات، آثـار او را از گزند زمان محفوظ داشته است. تا جایی که تام اسـتاپپارد (در کشـور ناشـناخته) و استنلی کوبریک (در چشمان کاملا بسته) به اقتباس سینمایی از آن ها دست زده‌اند. پس از انتشـار نمایشـنامه ی رقـص دسـته جمعـی شنیتسـلر بـه عنـوان نویسـنده ی پورنوگرافی شناخته شد. چون در این نمایشنامه ده شخصیت قبل و بعـد از رابطـه ی جنسی با زنی فاحشه به تصویر کشیده شده اند. این نمایشنامه در سال 1950 توسـط ماکس افلس فیلمسازی آلمانی الاصل به تصویر در آمد. فـیلم او بـه زبـان فرانسـه ساخته شده بود و نامش La Ronde بود. فیلم بـا اسـتقبال زیـادی روبـه رو شـد. بـه خصوص از طرف انگلیسی زبـان هـا. تـا جـایی کـه امـروزه اثـر شنیتسـلر در دنیـای انگلیسی زبان‌ها با نام La Ronde شناخته شده است. شنیستلر یک بار در مقابل این انتقاد که به نظر می رسد موضوع همه ی کارهایش یکی است پاسخ داد:" من درباره عشق و مرگ می نویسم. دیگر چه موضوعاتی برای نوشتن وجـود دارنـد؟" تنهـا اثـر شنیتسلر که فاقـد درونمایـه ی جنسـی اسـت، " پروفسـور برنهـردی " اسـت. ایـن نمایشنامه درباره ی پزشکی یهودی است که با کشیشی کاتولیک درباره ی ایـن کـه بیمار در آستانه ی مرگ را از وضعیت خود مطلع کنند یا نـه دچـار چـالش مـی شـود. شخصیت اصلی این داستان را شنیتسلر با الهام از شخصیت پدرش نوشت.

شنیتسلر درداستان های کوتاهی، مثل "بند سبز" نشان می دهد که یکی از استادان مسلم این نوع ادبی نیز است.

شنیتسلر سال های پایانی عمرش را در ویلایی مجلل مشرف بر وین گذارند و بیشـتر اوقاتش را به نوشتن سپری کرد. او در سال 1931 درگذشت.

آدولف هیتلر آثار شینتسلر را" کثافت یهودی" می‌نامید. در اتـریش و آلمـان نـازی‌هـا انتشار آثار او را ممنوع کرده بودند. در سال 1933، که ژوزف گوبلـد کتـاب سـوزان در برلین و دیگر شهرها را به راه انداخت، آثار شنیتسلر هم در میان آثار سایر نویسـندگان یهودی مثل انیشتین، مارکس، کافکا، فروید و استفان‌زیگ به آتش سپرده شد.

نمایشنامه‌ها

آنـاتول(1983)، لاس زدن (1895)، بـازی منصـفانه (1896)، رقـص دسـته جمعی(1897)، طوطی سبز (1899)، راه خلوت (1903)، فاصله(1904)، کنتس میزی یا مهمانی خانوادگی (1907)، ساعت هـای زنـده(1919)، دامنـه ی وسـیع(1911)، پروفسور برنهاردی (1912)، کمدی اغوا (1924).

رمان‌ها

بئاتریس (1901)، راه گشوده، تریس (1928)، داستان هـای کوتـاه، مـردن (1895)، کسی که فقط شجاع بود (1900)، برتا گارلان (1900)، گرونیمـوی نابینـا و بـردارش (1902)، پیشگویی (1905)، بازگشت کازاناوا به خانه (1918)، داستان رویا (1925-1926)، بازی سپیده دم (1926)، پرواز به سوی تاریکی (1931).

آثار غیرداستانی

جوانی در وین، (اتوبیوگرافی که پس از مرگش در 1968 منتشر شد.)

یادداشت های روزانه(1879-1931)

کمدی کلمات و نمایشنامه های دیگر(1917)

یادداشتی بر «رُمان کوتاه رویا» از آرتور شنیتسلر و فیلم «چشمان باز - بسته» ساخته «استنلی کوبریک» - نوشته‌ی «راینر جِی. کائوس»

ترجمه از: ملیحه بهارلو

رمان کوتاه "رویا" (Dream Novella) از آرتور شنیتسلر(Arthur Schnitzler) و فیلم "چشمان باز-بسته" (Eyes Wide Shut) از استنلی کوبریک (Stanley Kubrick)، از یک طرف شباهت بسیاری به هم دارند و از طرف دیگر، خیلی با هم فرق دارند. استنلی کوبریک وقایع داستان را از وین در آستانه‌ی قرن بیستم به نیویورک در آستانه‌ی قرن بیست‌ویکم منتقل کرده است. قهرمان های اصلی کتاب، زوج فریدولین (Fridolin) و آلبرتینه (Albertine) هستند که به ویلیام(بیل) و آلیس تغییر نام داده‌اند و تام کروز(Tom Cruise) و نیکول کیدمن (Nicole Kidman) نقش آن‌ها را بازی می‌کنند. تابوها و مشکلات روابط نامشروع در ازدواج، در وین در آن برهه خاص از زمان، جزیی از رمان رویا است که حذف آن، حذف بخش ناچیزی از حال و هوا و فضای فانتزی رمان وینی است که با قرار دادن آن در نیویورک کنونی به پیام جدیدی تفسیر و تبدیل شده است.

سؤالات مشخصی در رابطه با محدوده ی بین واقعیت و خیال، و وابستگی متقابل آن‌ها در فیلم می‌تواند مطرح شود. فریدولین و آلبرتینه هرکدام در تلاش برای برآورده کردن امیال سرکوب شده‌ی خود هستند، فریدولین در واقعیتی خواب‌گونه و آلبرتینه در خوابی نزدیک به واقعیت. نسبتِ واقعیت در رویای آلبرتینه و نسبتِ خیال در واقعیت فریدولین، به‌طور دقیقی توسط کوبریک مورد پرسش قرار گرفته است.

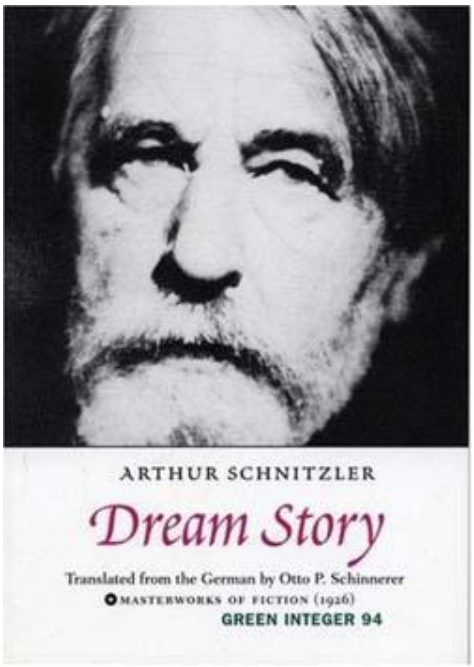
قرار است با پهلوی هم قرار دادن جزء‌به‌جزء فیلم و کتاب، در آن‌هاتجدیدنظر کنم.

داستان زناشویی و ازدواج، از ابتدای تاریخ تا کنون، همیشه محدودیت‌هایی داشته و علیرغم آزادی در زمینه‌های مختلف، فروپاشی تابوها و تغییرات در ارزش های اخلاقی، تمایل برای داشتن رابطه ی نامشروع جنسی در ازدواج، نه تنها شدت خود را از دست نداده، بلکه توسط تمایلات، احساسات و خیال های ناخودآگاه ما، پیوسته درمعرض خطر است. آرتور شنیتسلر که دکترای پزشکی داشت، به خاطر توصیفات هوشمندانه‌اش از فرایندهای روانی، مورد تحسین "زیگموند فروید" (Sigmund Freud) قرار گرفته بود. آن‌ها با هم دوست نبودند، اما احترام زیادی برای یکدیگر قائل بودند. گفته می‌شود که تنها هم‌بازی بودن بچه های فروید و شنیتسلر، فرصت ارتباط بین آن دو را فراهم می کرده است.

آرتور شنیتسلر در سال 1862 در وین به دنیا آمد و در 1931 در همان جا درگذشت. رمان "رویا"ی او اولین بار در سال 1925 در مجله‌ی "خانم" (Die Dame) در شماره‌های ماه دسامبر 1925 و مارس 1926 چاپ شد. در همان سال، رمان توسط انتشارات "فیشرورلاگ" (Fischer Verlag) در برلین به‌صورت کتاب، منتشر شد. داستان درباره‌ی یک زن و شوهر بورژوا است که در موقعیت خوبی قرار دارند. مرد، سی وپنج سال دارد و دکتر است، در یک کلینیک بیماران‌اش را عمل می کند و به آن‌ها رسیدگی می کند. زن، چند سال جوان‌تر از مرد است و به‌نظرمی‌رسد که کاملا غرق در وظایف‌اشبه‌عنوان همسر و مادر است.

قالب زمانی داستان، سی وچهار ساعت است که از ساعت نه شب شروع می شود، از جایی که دختر کوچک خانواده، درحال خواندن یک افسانه با صدای بلند است و در بین خواندن آن به خواب می‌رود. (این افسانه، نقش مهمی در کتاب دارد. موتیف‌های اصلی کتاب یعنی شب، تنهایی، سفر و ماجراجویی، در همین اول داستان و در این افسانه مطرح می‌شوند و در آینده از آن‌ها استفاده می‌شود. مثلا کشتی بادبانی در افسانه، یک‌بار دیگر در رویای آلبرتین ظاهر می‌شود. ارتباط بین رویا، خاطره، واقعیت بیرونی و درونی در کتاب با این افسانه، باید در یک مطالعه ی جداگانه مورد بررسی قرار گیرد.) وقتی پدر کتاب را می بندد و می گوید که وقت خواب است، دختر کوچک یک‌دفعه با وحشت از خواب بیدار می‌شود. پرستار می‌آید و دختر را به تختش می‌برد. هنگامی که پدر و مادر تنها می‌شوند، درباره‌ی بالماسکه‌ی شب قبل و آن‌چه در جو اغواکننده‌ی مهمانی بر آن ها گذشته بود، حرف می‌زنند. به یکدیگر می‌گویند که چگونه دوباره تمایل به رابطه با کس دیگری را داشته اند و چطور در رویارویی با این موضوع، راحت و آزاد بوده اند و حتی تا شب بعد از مهمانی هم همچنان مجذوب و شیفته‌ی عشقی بوده‌اند که مدت‌ها بوده تجربه نکرده بوده‌اند.

مکالمه‌ی آن دو کم‌کم کشیده می شود به آرزوها و خیال‌های مخفیانه‌ی دیگرشان که آلبرتینه در ابتدا شروع به صحبت درباره‌ی آن می کند و از کشش اروتیک‌اش به مرد جوانی صحبت می کند که در طول آخرین سفرشان به دانمارک، در هتل دیده است و این کشش و علاقه، بعد از دیدن علاقه از طرف مقابل، به آلبرتین خیلی چیزها داده است. حتی در آن دوره، احساس نزدیکی بیش‌تری به فریدولینمی کرده و از بودن با او لذت بیش‌تری می‌برده است. در پاسخ به سؤال درباره ی تجربیات این چنینی از طرف مرد او از دختر خیلی جوانی با موهای روشن رها شده بر شانه‌اش می‌گوید که در ساحل دیده بود و علیرغم کشش دوطرفه، به مرد دستور داده بود که از او دور شود. وقتی مکالمه ی فریدولین و آلبرتینه به پایان رسید، روابط شان تیره شده بود و هرکدام منتظر بود دیگری کاری بکند و فضا را عوض کند. اما آلبرتینه فکر می کرد که در آینده هم باید در مورد چنین چیزهایی صحبت کنند.



در این هنگام خدمتکار در می زند و به فریدولینمی‌گوید که باید فورا برای معاینه به بالین یک بیمار برود.

خدمتکار پالتوی پوست او را مـی آورد و او بـه سـرعت، همسـرش را تـرک مـی کنـد، درحالی که افکارش جای دیگری است. وقتی که به خانه‌ی بیمارش می‌رسد، بیمـار، مُرده است. او جواز دفن را صادر می کند و پنجره را باز می کند تا هـوای گـرم بهـاری وارد اتاق شود. ناگهان "ماریانه" (Marianne) دختر مرد مرحوم، علاقه و میـل اش را به او آشکار می‌کند. علیرغم این فکر سریع که اگـر دختـر، معشـوقه‌ی او بـود، زیبـاتر به‌نظرمی‌رسید، احساسات‌اش نسبت به او همچنان بی‌تفاوت باقی می‌مانند. بعد از به صدا درآمدن زنـگ خانـه و وارد شـدن نـامزد ماریانـه بـه اتـاق، فریـدولین کـه از آن موقعیت خلاص شده، خانه را ترک می کند. آن‌ها را با هـم تنهـا مـی‌گـذارد و بـدون داشتن هیچ مقصد معینی در دل شب شروع به راه رفتن می کند.

در راه، به عده‌ای دانش‌آموز مست برمی‌خورد که تلوتلو می‌خورندو یکی از آن‌ها بـه او تنه می‌زند، مرد بی‌خانه‌ای را روی نیمکت یک پارک می‌بیند، و یک فاحشه‌ی خوش قیافه ریز نقش، نظر او را به خود جلب مـی کنـد. او بـا زن بـه خانـه‌اش مـی‌رود، امـا به‌خاطر کمرویی و شرمی که علت‌اش را نمی‌داند، نمی‌توانـد بـه زن، تمـایلی داشـته باشد.

زن را به طرف خودش می کشد و شروع به عشق‌بازی با او می کند، همـان‌طـور کـه ممکن است به هر دختر معمولی یـا زنـی کـه عاشـق اش اسـت، عشـق بـورزد. زن، مقاومت می‌کند و احساس شرم می کند، و سرانجام، فریدولین از او دست می‌کشد.

وقتی به خیابان برمی‌گردد، سعی می کند شماره‌ی خانه را به خاطر بسپرد تـا روز بعـد برای او شراب و شکلات بفرستد.

به راهش ادامه می دهد و به یک قهوه‌خانه‌ی سطح پایین می‌رسد. در آن‌جا یکـی از دوست‌های قدیمی‌اش را می‌بیند که با هم در رشته‌ی پزشکی درس خوانده بودند، اما او هرگز موفق نشده بود تحصیلات‌اش را بـه پایـان برسـاند و بـه‌جای آن، پیانیسـت خیلـی خـوب و بااسـتعدادی شـده بـود. اسـم او "ناختیگـال" (Nachtigall) اسـت. ناختیگال یک‌دفعه به یاد بدهی هشت سال پیش‌اش به او می‌افتد که حالا می‌توانـد آن را از کیف پُر از پول‌اش پرداخت کند.

فریدولین از این موضوع تعجب می کند و کنجکاو می‌شود. ناختیگال می‌گویـد بـرای یک محفل خصوصی و محرمانه در جایی که خودش هم نمـی‌دانـد کجاسـت، پیـانو می نوازد. بعد از اصرار بیش از حد فریدولین، ناختیگال موافقـت مـی کنـد کـه او را بـا خودش به آن محفل ببرد و رمز عبور را به او می‌گوید. اما قبـل از آن، فریـدولین بایـد یک دست لباس مخصوص و ماسک تهیه کند.

طبق پیشنهاد اجاره‌دهنده‌ی لباس، فریدولین خرقه‌ی مخصوص راهـب‌هـا را انتخـاب می‌کند. در مورد اتفاقاتی که بین او، اجاره‌دهنده‌ی لباس و دخترش می‌افتد، در این‌جـا خیلی گذرا صحبت می‌شود. دختر، لباس دلقک‌ها را پوشیده و به نظر می‌رسـد دیوانـه باشد. او امیال اروتیک فریدولین را تحریک می کند.

یک کالسکه با کالسکه‌ران‌اش که با کلاه نـوک‌تیـز و دراز و لبـاس سراسـر سـیاهی، بی حرکت بالای کالسکه نشسته است، جلوی بنگاه اجـاره‌ی لبـاس ایسـتاده اسـت و فریدولین را به یاد کالسکه‌ی تشییع جنازه می‌اندازد. این همان کالسکه‌ای اسـت کـه ناختیگال را به مکان ناشناس می برد. فریدولین بـه سـرعت کالسـکه‌ای مـی‌گیـرد و پشت سر ناختیگال به خانه‌ی ویلایی خارج شـهر مـی‌رود. اسـم رمـز ورود بـه خانـه "دانمارک" است که او را به یاد خیال های اروتیک خـود و آلبرتینـه در طـول آخـرین سفرشان به دانمارک می‌اندازد.

سپس جو اسرارآمیز خانه، او را احاطه می کند. زنان نقاب‌دار و شوالیه‌ها در لبـاس‌هـای رنگارنگ، قدم‌زنان بالا و پایین می‌روند.

اتاق مقابل از نور خیره‌کننده‌ای اشباع شده بود و در آن‌جا خانم‌ها بـی‌حرکـت ایسـتاده بودند، هرکدام با یک سر بنده‌ی تیره که سر، پیشـانی و گـردن‌شـان را مـی‌پوشـاند و یک نقاب توری سیاه روی صورت‌شان، درحالی که قسمت‌های دیگر بدن‌شان کاملا برهنه بود. چشمان حریص فریدولین میان اندام‌های باریک و زیبا و هیکل‌های جوان و اندام‌هایی در غایت شکوفایی سرگردان بود؛ و در حقیقت، هرکدام از این اندام‌هـای برهنه، هنوز به‌صورت یک راز باقی مانده بودند و از پشت نقاب‌ها، چشم‌هایی درشـت با نگاه‌هایی ژرف و عمیق و رازآلود به سوی او مـی‌درخشـیدند و لـذت سـیری‌ناپـذیر تماشا به درد تقریبا تحمل‌نکردنیِ اشتیاق تبدیل می‌شد.

ناگهان یک بانوی لاغر و جوان به او نزدیک می‌شود، صدایش به‌نظـر آشناسـت، امـا صورت‌اش پشت نقاب، مخفی است. به او اخطار می کند که فورا خانه را تـرک کنـد، اما فریدولین می‌خواهد با او بماند و علیرغم خطری که زن بـه آن اشـاره کـرده، از او می‌پرسد که می‌تواند دوباره او را ببیند یا نه؟ او امتناع می کنـد. از فریـدولین دربـاره‌ی رمز داخل خانه سؤال می کنند، اما او فقط رمز ورود را می‌دانـد، نـه رمـز خانـه را. از او خواسته می‌شود که نقاب‌اش را بردارد. در ابتدا نمی‌پذیرد و بـانویی کـه لبـاس راهبـه پوشیده، اعلام می کند که حاضر است گناه او را به گـردن بگیـرد، امـا فریـدولین کـه می‌خواهد مانع این کار شود، اعلام می‌کند که آماده است نقاب‌اش را بردارد، اسم‌اش را بگوید و همه عواقب‌اش را می‌پذیرد. زن از او تقاضا می کند که ایـن کـار را نکنـد، زیرا این کار باعث نجات‌اش نمی‌شود و درحالی‌که به سـمت دیگـران برمـی‌گشـت، گفت: "من این‌جا هستم، در اختیار شما، همه‌ی شـما!" و لبـاس تیره‌اش، انگـار کـه به‌صورتی سحرآمیز از تن‌اش به زمین افتـاد و بـا بـدن سـفید و درخشـان‌اش، راسـت ایستاد. قبل از این که فریدولین بتواند چهره‌اش را ببیند، توسط دیگران به بیرون رانده شد. به اطراف‌اش نگاه کرد و سعی کرد همه‌چیز را خوب به‌خاطر بسپارد تا بتوانـد آن خانه را دوباره پیدا کند.

کالسـکه از مسـیر پیچیـده‌ای او را بـه شـهر برگردانـد. حتـی خـود کالسـکه هـم بـا پنجره های تیره و مات و درهای قفل شده‌اش تصـویر وهـم‌آلـود و ترسـناکی داشـت، درهایی که به‌نظرمی‌رسید از طریق یک مکانیزم نامرئی، خودبه‌خود باز می‌شدند.

دوباره به آن چه که در انجمن مرموز بر او گذشته بود، فکر کرد و با خودش عهد کـرد که تا آن زن زیبـا را دوبـاره پیـدا نکـرده، از پـا ننشـیند، زن زیبـایی کـه بـا برهنگـی خیره‌کننده‌اش او را مجذوب خود کرده بود. تازه در آن لحظه بود کـه بـه یـاد آلبرتینـه افتاد و احساس کرد که مجبور اسـت او را هـم دوبـاره بـه‌دسـت بیـاورد؛ امـا آلبرتینـه نمی‌توانست مال او باشد، مگر این‌که با هر زنی که آن شب دیده بـود، بـه او خیانـت کند، باید با آن زن برهنه، با دلقک، با ماریانه، و با آن فاحشه‌ی کم‌سن و سـال در آن خیابان باریک بخوابد تا بتواند دوباره آلبرتینه را به‌دست بیاورد.

فریدولین ساعت چهار صبح به خانه می‌رود و آلبرتینـه را مـی‌بینـد کـه بـا آرامـش در خواب است، ولی یک‌دفعه با صدای خنده‌ی ناگهـانی و بلنـد خـودش از خـواب بیـدار می‌شود و فریدولین از او می‌خواهد که خواب‌اش را تعریف کند.

در این رویا، در موقعیت‌های مختلف، انگار موازی با تجربیات فریدولین در شب گذشته، آلبرتینه در میان خیالات اروتیک‌اش زندگی می کند. این خیالات ورای مرزهای معمولی می‌روند و از لحاظ شدت، با هیچ چیزی که او تا به حال در بیداری حس کرده است، قابل مقایسه نیستند. او به فریدولین می‌گوید:

"یقینا در زندگی آگاهانه‌ی ما چیزی پیدا نمی‌شود که از لحاظ سبکبالی و آزادی، با خوشبختی مطلقی برابری کند که من در این خواب احساس می کردم. و با این حال، در تمام آن مدت، حتی برای یک لحظه از تو غافل نبودم."

هوس های او در آن مجلس عیش‌ونوش در خواب‌اش، با یک سری امیال سادیستی تشدید می شوند و اوج آن در به صلیب کشیده شدن فریدولین است که او بدون هیچ احساس ترحم و دلسوزی‌ای اجازه می‌دهد این اتفاق بیفتد.

"می خواستم درحالی که تو را به صلیب می کشیدند، حداقل صدای خنده‌ی مرا بشنوی. بنابراین تا جایی که می‌توانستم، بلند و پرسروصدا خندیدم. فریدولین، این همان خنده‌ای بود که با آن از خواب بیدار شدم."

برخی از نویسنده ها سعی می کنند رویای آلبرتینه را در حد یک مانیفست ببینند. این منجر به پیچیدگی ها و اظهارات خیلی متناقضی می شود. مثلا در تفسیر "ویلیام ایچ. رِی" (William H. Rey)، هیچ ارجاعی به این حقیقت نیست که رویا از طریق صحبت کردن درباره ی آن توضیح داده می شود و درک می‌شود. بنابراین آن‌طور که "رِی" می‌گوید، رویا تنها عاملی برای حذف "شرم و کمرویی حاصل از آگاهی" و "رهایی از شهوت جنسی" نیست، بلکه مکانیزم های پیچیده‌ای مثل خلاصه کردن رویا، جایگزین کردن آن با چیزهای دیگر، تغییر مکان آن، وارونه نشان دادن حقیقت، و مهم‌تر از همه، سانسور رویا را نیز شامل می‌شود.

فریدولین تصمیم می گیرد از آلبرتینه انتقام بگیرد و حتی از او جدا شود. صبح روز بعد، خرقه‌ی راهب و کلاه زائر را که باید به اجاره‌دهنده‌ی لباس برگرداند، برمی‌دارد.

او روی برنامه‌ی آن روز خود با دقت و جزئیات کامل کار کرده است.

اما به هرحال فراموش می کند نقاب را با خودش ببرد. این اشتباه بعدا باعث می شود آلبرتینه به ماجرای فریدولین در آن شب پی ببرد. البته این حدس و گمان می توانستبه صورت دیگری آشکار شود، مثلا آلبرتینه از طریق خواندن خاطرات روزانه‌ی فریدولین از ماجرا باخبر شود.

این اشتباه، تنها ارجاع به تفکر فرویدی نیست. کاملا واضح است که شنیتسلرهمه ی انواع تفسیرهای عمیق روانی را در کار خود می‌آورد، برای نمونه می‌توان از مطالعه‌ی "هرتاکروتکف" (HerthaKrotkoff) روی رمان رویا نام برد.

هرکسی می توانست به آسانی وسوسه شود که از ویژگی های معمول در عنوان و تم کارهای فروید و شنیتسلر، تصویرهای گسترده و غیرضروری بسازد. ایده‌ی قرار دادن تفسیرهای علمی فروید از رویا در قالب یک رمان، خیلی کمک‌کننده است.

برای نویسنده های دیگر، ارتباط با نظریه های فروید اغلب تا حدی گریزناپذیر به نظر می‌رسد. این نشان‌دهنده‌ی امکانات و محدودیت‌های "رویا" در مقابل "واقعیت" است.

نکته ی دیگر این است که ممکن است موفقیت های اصلی شنیتسلر در این خصوص به راحتی نادیده گرفته شوند. شواهد روشنی وجود دارد مبنی بر این که شنیتسلر قبلا در سال 1880 از بینش‌های عمیق روانی، در ادبیات استفاده کرده بوده، یعنی خیلی قبل‌تر از انتشار "تفسیر خواب" (Interpretation Of Dreams) فروید در سال 1900. طرح ناتمام شنیتسلر با عنوان "شب بهاری در اتاق کالبدشکافی" (Spring Night In The Surgery Theater)شاهدی بر این ادعاست که بیست سال قبل از "تفسیر خواب" نوشته شده بود. بدون اغراق باید گفت که حتی قبل از 1894، نوشته های شنیتسلر همان بینش ها و عقایدی را آشکار می کرده که در کارهای بعدی‌اش به‌عنوان عقاید تحت تأثیر فروید از آن‌ها نام برده‌اند. مشخصا می‌توان از این ویژگی های اصلی در کارهای او نام برد: اعماق پنهان شخصیت، سطوح مختلف آگاهی، غلبه و سلطه ی ضمیر ناخودآگاه بر ضمیر آگاه و هوشیار، تردید درباره ی آزادی اراده، آگاهی از اهمیت رویاها، تأثیر عظیم تجربیات کودکی بر رشد و پیشرفت برداشت‌های جنسی و اهمیت روانی تأثیرات جنسی.

"کینیتزگا" (Kenneth Segar) عقیده دارد شنیتسلر نسبت به دیگران درک عمیق‌تری از زندگی مردم دارد و علت آن هم شغل اولیه‌اش به‌عنوان پزشک است؛ ولی او هم به شباهت هایی بین فروید و شنیتسلر در واژگانی که به کارمی برند اشاره می کند. به عنوان مثال، یک چیز مشخصا قابل توجه، مفهوم شنیتسلر از "آگاهی میانی" (Middle Consciousness) است که آن را به‌صورت یک موقعیت متوسط تعریف می کند و درست مثل مفهوم "قبل از خودآگاهی"(Preconscious) فروید است. این یک حالت نیمه‌آگاهانه بین "ناخودآگاهی" و "قبل از خودآگاهی" است که "مایکل شفِل" (Michael Scheffel) آن را دقیقا در بازجویی دوطرفه‌ی فریدولین و آلبرتینه از یکدیگر می‌بیند.

فریدولین، قهرمان داستان، علاوه بر انجام وظایف پزشکی‌اش، همه ی مکان های شب قبل را بعد از اعتراف رویای آلبرتینه جستجو می کند. اما این گردش برای او فقط مجموعه‌ای از ناامیدی به‌همراه دارد. دنبال ناختیگال می‌گردد، ولی او کاملا ناپدید شده است. وقتی لباس را به اجاره‌دهنده‌ی لباس تحویل می‌دهد، دختر او را یک بار دیگر می بیند و مجبور است بپذیرد که دخترک، فاحشه‌ای بیش نیست. شکلات هایی که می خواهد به فاحشه‌ی جوان، "میتسی" (Mizzi) بدهد، شخصا نمی تواند به دست‌اش برساند، زیرا در این اثناء، دختر در بیمارستان بستری شده است. می‌خواهد با بودن با ماریانه، دختر مرد مرحوم، از آلبرتینه انتقام بگیرد، اما وقتی دوباره ماریانه را می‌بیند، یک بار دیگر خودش را نسبت به او بی‌تفاوت می‌یابد و باز هم با ناامیدی خانه‌ی او را ترک می‌کند.

در واقع، فریدولینیک‌جور زندگی دوگانه را برای خود تصور می کند: از یک‌سو یک دکتر قابل اعتماد، پُر کار و درحال پیشرفت، یک همسر نجیب، مرد خانواده و پدری مهربان، و در عین حال یک مرد بی‌بندوبار و شهوت‌ران، و بی‌اعتنا به احساسات دیگران که فقط به دنبال هواوهوس خودش است.

این چشم‌انداز در آن لحظه برای او به طرز عجیبی مطبوع و دلپذیر بود، و چیزی که همه ی این ها را برای‌اش دلپذیرتر می کرد این بود که قصد داشت بعدها، زمانی که آلبرتینه خودش را در پناه زندگی آرام خانوادگی و زناشویی اش، امن و آسوده تصور می کرد، خونسرد و لبخندزنان به گناهان خود نسبت به او اعتراف کند تا انتقام عمل تلخ و ننگینی که همسرش در خواب، نسبت به او روا داشته بود را بگیرد.

سعی می‌کند دوباره آن خانه ی ویلایی را پیدا کند، جایی که در آن، زیبایی واقعی را دیده بود، و به راستی پیدایش می کند؛ اما نامه‌ای به او داده می‌شود که اخطاری دوباره برای متوقف کردن پرس‌وجوی‌اش درباره‌ی آن محفل است.

او به‌طور مکرر و متناوب سعی می‌کند تا خودش را از دنیای هرروزه و آشنایش خاطرجمع کند. به خانه تلفن می کند، بعد از معاینه‌ی بیماران‌اش به همسر و بچه‌اش سر می‌زند و با آسودگی می‌فهمد که مادر همسرش در خانه‌شان است و این‌که دخترش مشغول یادگیری زبان فرانسه است.

اما وقتی به پله‌هامی‌رسد، دوباره این احساس را دارد که همه‌ی این نظم، تعادل و امنیت در زندگی‌اش، درواقع یک توهم و دروغ بوده است.

در قهوه‌خانه، در روزنامه‌ی عصر درباره‌ی تلاش برای خودکشی خانم بسیار زیبا و دلربایی به نام بارونین د. مطلبی می خواند که او را به یاد زنی می‌اندازد که در آن محفل مرموز می خواست زندگی اش را به خاطر او به خطر بیندازد. فریدولین به محل نگهداری اجساد در انستیتوی پاتولوژی-آناتومی می‌رود و در آن‌جا جسد زنی را پیدا می کند که سعی می کند آن را شناسایی کند؛ اما به خاطر می‌آوردکه صورت آن زن، تمام شب پشت نقابی، پنهان بوده است و می فهمد از وقتی که برای اولین بار آگهی را در روزنامه خوانده است، زنِ خودکشی کننده بی‌چهره را به صورت چهره ی آلبرتینه تصور کرده است. و به راستی، همان طور که او اکنون با وحشت به آن پی می‌بُرد، بی‌وقفه همسر خودش در هیأت زنی که جستجو می‌کرد، در نظرش مجسم می‌شد.

بعد از بدرودی احساسی و گیج کننده از زن مورد علاقه‌اش، که با احساس گناه همراه است، فریدولین در ساعات اولیه ی صبح به خانه می‌آید. کنار صورت آلبرتینه، نقابی را که آن روز صبح فراموش کرده بود با خودش ببرد، می‌بیند. به خود می‌لرزد و شروع به گریه می‌کند. بعد دست آلبرتینه را احساس می‌کند که موهایش را نوازش می‌کند. تصمیم می‌گیرد همه چیز را به او بگوید. آلبرتینه با آرامش به او گوش می دهد و با لبخند می‌گوید که هر دوشان باید از سرنوشت سپاسگزار باشند که از همه‌ی آن ابهامات و گرفتاری ها نجات پیدا کرده‌اند، از آن ماجراهای واقعی و رویایی. در پاسخ به تردید فریدولین که می‌پرسد آیا مطمئن است یا نه، می‌گوید: "از این احساس‌ام همان‌قدرمطمئن‌ام که حس می کنم واقعیت یک شب و یا حتی واقعیت سراسر زندگی یک انسان، در عین حال نمی‌تواند در اعماق وجود انسان، حقیقت کامل داشته باشد."

فریدولین آهی کشید و به آرامی گفت:

"و هیچ رویایی، به تمامی، خواب و رویا نیست."

آلبرتینه سر او را میان دستان‌اش گرفت و آن‌را با محبت روی سینه‌اش گذاشت و گفت: "حالا واقعا بیدار شده‌ایم، حداقل برای یک مدت طولانی."

رُمان در همان جایی که آغاز شده بود، به پایان می‌رسد، با دختر کوچک، با پرتو پیروزمندانه ی نور خورشید و خنده ی روشن کودکی از اتاق مجاور، روز جدید آغاز می‌شود. در رمان، تعامل بین قهرمان‌های داستان، فریدولین و آلبرتینه، به همان خوبی تعامل بین نقش‌های فرعی است. نتیجه‌ی رویارویی‌های فریدولین با زن‌ها، بیان کننده‌ی یکی از تکنیک‌های خاص شنیتسلر است. او برای از پس هم آمدن‌های شب و روز در داستان‌اش دلیل‌های محکمی دارد و تصمیم‌های دقیقی برای آن هامی‌گیرد. شروع و پایان داستان با بچه‌ی خانواده تعریف می‌شود. می‌توان "رمان رویا" را به هفت بخش تقسیم کرد. بخش های چهارم و پنجم به طور عمده با دنیای ناخودآگاه سروکار دارند. سازگاری بین دنیای درونی و بیرونی، و بین رویا و واقعیت، در اختلاف ها و توافق های بین قهرمان‌های داستان نشان داده می‌شود -یک‌جور تعادلی که خیلی ناپایدار است و فقط در شادیِ آن لحظه به آن‌ها داده می‌شود.

مدت خیلی زیادی بود که استنلی کوبریک قصد داشت رمان "رویا"ی آرتور شنیتسلر را به فیلم تبدیل کند. او امتیاز فیلم را در سال 1971 خریداری کرد. خود شنیتسلر هم در سال 1930 فیلم‌نامه‌ای نوشته بود. به درخواست کارگردان، "جورج ویلهلم پَبست" (Georg Wilhelm Pabst) که می‌خواست امتیاز فیلم‌های دیگری را بر پایه ی کارهای شنیتسلر بگیرد، او نسخه ی خطی یک فیلم صامت را نوشت. در این فیلم‌نامه، او حضور واقعی در مجلس رقص را در نظر می‌گیرد که در رمان تغییر پیدا کرده به یک خاطره‌ی مشترک از آن مهمانی که بعدا دوباره در فیلم کوبریک تبدیل شده به مهمانی‌ای در خانه‌ی "ویکتور زیگلر" (Victor Ziegler) دوست مشترک زوج. اما فیلم‌نامه ناتمام ماند. پبست آن را رد کرد و دلیل آن هم معلوم نشد. اگر می توانستیم دو نسخه ی فیلم را با هم مقایسه کنیم، خیلی جالب بود اما الآن این امکان وجود ندارد. حتی برای مدت زیادی، این موضوع هم معلوم نبود که خود کوبریک حق استفاده از نوشته‌یشنیتسلر را دارد یا نه.

در فیلم کوبریک، قهرمانان شنیتسلر تبدیل به بیل و آلیس هارفوردمی شوند. ساختار فیلم کوبریک، کات ها، ضمیمه‌ها و تغییرات در رمان را به کار می‌گیرد تا بهتر بتواند آن را به صورت یک فیلم دربیاورد. توالی اتفاقات در کل داستان و همچنین بیش‌تردیالوگ ها، اساساً شبیه کتاب شنیتسلر هستند و دقیقا از کتاب اقتباس شده‌اند.

یکی از مهم‌ترین اختلافات بین فیلم و کتاب این است که در پایان فیلم، ویکتور زیگلر، دوست خانواده ی هارفورد، نظرش را درباره ی کل داستان، به بیل می‌گوید. ویکتور اعتراف می کند که خودش هم در آن مجلس عیش‌ونوش بوده است و می گوید: "اگر می‌فهمیدی که چه کسانی در آن مهمانی شرکت کرده بودند، شب را تا صبح نمی توانستی بخوابی." بیل با تردید، درباره ی زن زیبایی که به او اخطار داد، سؤال می کند. ویکتور جواب می‌دهد که او فقط یک فاحشه بوده است و همه‌ی آن ماجرا درواقع، هیچ چیز نبوده، فقط یک نمایش ساختگی بوده که مانع از حرف زدن او درباره ی آن محفل بشود. آن زن هم معتاد به مواد مخدر بوده و مرگ‌اش برای محفل اصلا مهم نبوده است. این مکالمه که اتفاقات اسرارآمیز آن شب را قابل توضیح می کند، در اثر شنیتسلر نیست.

تفاوت دیگر، در زمانِ سالی است که رمان در آن واقع شده است. در اثر شنیتسلر، در اواخر فصل کارناوال است که مردم دوست دارند به بالماسکه بروند و با پوشیدن لباس های عجیب و غریب و زدن نقاب، در مجالس رقص شرکت کنند. علاوه بر این، انتخاب این زمان به این معنی است که داستان در پایان زمستان اتفاق می افتد. در نسخه ی کوبریک، وقایع در زمانی قبل از کریسمس اتفاق می‌افتند که نشانه‌ای از دور هم جمع شدن‌ها و مهمانی‌های خانوادگی است.

رمز عبور برای پذیرش به محفل خصوصی در کتاب شنیتسلر، "دانمارک" (Denmark) است و اشاره دارد به آن تجربه‌ی اروتیک و اغواکننده‌ی قهرمانان

داستان در سفرشان به دانمارک، درحالی که در فیلم کوبریک، رمز عبور "فیدلیو" (Fidelio) است که سمبلی برای وفاداری و صداقت (fidelity) است.

همچنین قسمت مفقود در نسخه ی کوبریک جایی است که آلبرتینه خاطرات اش با فریدولین را در زمان کوتاهی قبل از نامزدی شان به یاد می‌آورد و می‌گوید که انتظار داشته آن موقع، فریدولین حرفی را که درست و بجا بوده، بر زبان بیاورد تا با او به هرجا که می‌خواسته، برود. نکته‌ی دیگر این که در داستان شنیتسلر، نقطه‌ی اوج داستان در پایان رمان است و همه ی موضوعات، هنگام صحبت درباره‌ی آن‌ها مثل خواب و رویاهایی هستند که تمام شده‌اند؛ اما در فیلم کوبریک، نقطه‌ی اوج فیلم، رفتن بیل به مجلس عیش‌ونوش آن محفل خصوصی است.

همچنین کوبریک این اختیار را به خود می‌دهد که داستان را به روش خودش، پس‌و پیش کند. برای او فیلم، یک نوع هنرمندانه روایت کردن داستان است. بنابراین روایت فیلم‌گونه با روایت ادبی تطابق پیدا می کند و قسمت هایی از آن را می‌پوشاند. درکی که کوبریک از خودش به عنوان یک هنرمند دارد، این است که متعلق به قرن نوزدهم است، اگرچه فیلم در نیویورک امروزی روایت می‌شود.

کوبریک در یکی از مصاحبه هایش در رابطه با موضوعات فیلم های اولیه‌اش گفته است:

"نمایش واقعیت، هیچ تأثیر و قدرتی ندارد و از یک حدی فراتر نمی رود. این روزها بیش‌ترعلاقه‌مند به داستان‌های خیالی و غیرمحتمل هستم."

و اضافه می‌کند:

"همیشه از نمایش موقعیت های کمی سوررئال به یک صورت رئالیستی لذت برده ام. همیشه میل شدیدی به افسانه ها، اسطوره ها و داستان‌های سحرآمیز داشته‌ام. به نظر من، آن ها نسبت به داستان های واقع‌گرایانه، به تجربیات کنونی ما از زندگی واقعی نزدیک‌ترند و فقط اساساً به سبک خاصی درآمده‌اند."

در "چشمان باز-بسته" اشارات و نشانه های زیادی در اسم مکان ها وجود دارد، مثلا "رستوران ورونا" (Restaurant Verona) یا "کافه سوناتا" (Caf'e Sonata) یا "کافی‌شاپ گیلیسپی" (Gillespie's Coffee Shop).نمادهای دیگر شامل متن روزنامه ها، آگهی ها و پوسترها می‌باشد. هنگامی که بیل در تاکسی نشسته و در حال رفتن به محل جشن و محفل خصوصی است، در طول راه یک تابلوی نئون با پیام فریبنده ی "تعطیلات مبارک" ظاهر می شود. کوبریک اشاره های کنایه‌دار و حتی بدبینانه‌تر دیگری هم می سازد، مثلا روزنامه‌ای که بیل در آن خبر مرگ زن مرموز بر اثر مواد مخدر را می‌خواند، "تعطیلات استثنایی" نام دارد. تیتر اصلی صفحه‌ی اول: "خوش شانسی که زنده‌ای" هم خیلی دراماتیک است. وقتی بیل می خواهد "نایتینگل" (Nightingale)را در بار مشروب فروشی ملاقات کند، پشت سرش پوستری با این متن دیده می‌شود: "نهایتا همه خارج می‌شوند."

مکان ها، سبک معماری، دکوراسیون داخلی و مبلمان خانه ها هم اهمیت بسزایی در فیلم های کوبریک دارند. برای بیل، قهرمان فیلم کوبریک، مکان محفل خصوصی به معنی قطب مخالف خانه‌ی خودش است. این‌جا مکانی است که هم به بیل و هم به آلیس، توهین و بی‌احترامی می‌شود.

در دکوراسیون داخلی خانه‌ی ییلاقی که محل محفل خصوصی است، آینه ها اتفاقات مجلس عیش‌ونوش را به صورت تصویری دوبرابر منعکس می کنند. همچنین برخلاف صحنه های دیگر فیلم، در این صحنه ها تنوع رنگ زیادی دیده می شود و با نورپردازی خاصی فیلم‌برداری شده‌اند که کنتراست بیشتری ایجاد کنند.

در مقابل رنگ های گرم ویلای ویکتور زیگلر، که مهمانی شروع فیلم در آن‌جا برگزار می شود، و مساوی با جشن بالماسکه در رمان شنیتسلر است، مکان مجلس عیش‌ونوش با رنگ های سرد، تیره و افسرده کننده به تصویر کشیده شده است. در آن‌جا اتفاقات، با سرود خشک و خشن فرقه، پررنگ‌ترمی‌شوند، در مقابل آهنگ های ملایم والس در ویلای زیگلر. یک ماشین قرمز در پارکینگ خانه ییلاقی پارک شده است، فرش ها و پرده ها قرمزند و فرشی که در مرکز مراسم و تشریفات مذهبی قرار گرفته نیز قرمز است.

فرمی که مراسم مذهبی مجلس در آن اتفاق می افتد، دایره‌شکل است. حتی زنان نیمه‌برهنه به صورت یک دایره، دور کشیش اعظم جمع شده‌اند. همچنین، معماری اتاق توسط منحنی‌هایی مشخص می‌شود و بنابراین نشان‌دهنده‌ی این است که اتاق، مرکز اتفاقات و رویدادها است. قرار گرفتن این صحنه از فیلم، تقریبا در میانه ی فیلم هم تصادفی نیست.

دلیل شرح رمان شنیتسلر با جزئیات کامل به این خاطر بود که بتوانم تفاوت های کار کوبریک را به صورت دقیق‌تری نمایان سازم. جایگاه مرکزی رویا در نسخه‌ی کوبریک، ضعیف شده است، اما اهمیت احساسی آن منتقل شده است. اهمیت رویا در رمان، نیازمند توضیح و تفسیر دقیق‌تری بود که کوبریک به آن نپرداخته است.

به طور خلاصه می توان گفت که دنیای کلی سمبل ها و موتیف ها در فیلم به بهترین صورت به تصویر درآمده است، مثلا کیف دستی زردرنگ مرد دانمارکی در رمان شنیتسلر و مربی در فیلم کوبریک.بُعدرویاگونه و اسرارآمیز در فیلم از طرق مختلفی به تصویر کشیده می‌شود، از قبیل استفاده از رنگ های خاص، نورپردازی متفاوت، حرکت سریع یا کند دوربین و یا حرکت پیوسته‌ی آن، مثلا حرکت افقی(pan shots) و رزولوشن تصاویر.

اجازه بدهید آخرین نظرم را هم بدهم و این بحث را تمام کنم. کوبریک به روش‌های ظریفی بین فیلم هایش ارتباط برقرار می کند، به‌عنوان مثال، پلاک ماشین شخصیت اصلی فیلم، 9987 است. این شماره، به سال تولید فیلم ماقبل آخرش "غلاف تمام فلزی" (1987) (Full Metal Jacket) و سال تولید همین فیلم "چشمان باز-بسته" (1999) اشاره دارد.

«احساس گناه» در داستان [کور و برادرش]

علیرضا عطاران

«لکن او چون یک قربانی برای گناهان گذرانید.»
«کتاب مقدس ـ عبرانیان ـ 10»

«آرتور شنیتسلر»، پزشک و نویسنده‌ی اتریشی در ماه مه سال 1862 در وین به دنیا آمد. او در رشته پزشکی تحصیل کرد، اما زیاد در این حرفه کار نکرد و به سوی نویسندگی کشیده شد. نخستین اثرش را در سن هیجده سالگی منتشر کرد. و از مهمترین آثار او می‌توان به مجموعه داستان «گریز به تاریکی» و داستان‌های بلند «بازی در سپیده دم» و «بئاتریس» و «رویا» [از این رمان فیلمی با نام «چشمان باز بسته» توسط استنلی کوبریک ساخته شده است.] اشاره کرد.

مهمترین ویژگی این نویسنده، تأثیر روان شناسی در نوشته‌هایش است. به عبارتی اگر به تعریفی از رمان «روانشناختی» قائل باشیم که می گوید: رمانی که به احساسات، عواطف و ویژگی‌های ذهنی و روانی شخصیت‌ها و مهمتر به انگیزه‌ها و چرایی رفتار آن ها توجه نشان می‌دهد، بی‌گمان نویسنده از این شیوه بیشترین بهره را برای تحلیل و خلق شخصیت های داستانی‌اش به عمل آورده است. اما این همه توانایی نویسندگی او نیست، بلکه دو ویژگی مشخص دیگر در آثار او قابل مشاهده است.

نخست آن‌که «آرتور شنیتسلر»؛ علاوه بر این‌که به تجزیه و تحلیل روانی شخصیت‌هایش می‌پردازد، به ارزش‌های اخلاقی نیز توجه خاصی نشان می‌دهد. برای همین در اکثر داستان‌هایش؛ سعی می‌کند که لایه‌های عمیق‌تر شخصیت‌هایش را بکاود، تا به کشف امکانات نهاییِ روح انسانی نائل آید.

به عنوان نمونه در داستان «فرولاین الزه»، روایت دختر جوانی است که برای نجات جان پدرش از شر طلب کارانش، دست به سوی مرد ثروتمندی دراز می کند، اما با پیشنهاد نامشروع مرد مواجه می شود. تا آنکه زن در یک تناقض درونی گرفتار شده و در نهایت اقدام به خودکشی می کند.

یا در داستان «رویا» ـ که فیلمی نیز از روی آن ساخته شده است ـ مضمون داستان در باره انحطاط اخلاقی و زوال خانواده است. به عبارتی بحرانی که در زندگی زناشویی زن و مرد جوانی اتفاق می‌افتد، خود معلول پوچی و بیهودگی زندگی جامعه بورژوازی است.

اما دومین ویژگی نویسنده، آنجاست که گرچه او سعی می کند، لایه‌های عمیق‌تر شخصیت ها را بکاود، اما این کاوش و جستجو؛ بطور مشخص در متن واقعیت زندگی جریان دارد. ویژگی که شاید بتوان نام آن را «رئالیسم اخلاقی» گذاشت. تا جایی که در بیشتر داستان های او ـ شاید هم همه نوشته‌هایش ـ با پیچیدگی‌های ذهنی؛ از آن نوع که در آثار نویسندگان ذهنی وجود دارد، روبرو نیستیم.

در اینجا اشاره به این نکته لازم است که گرچه ادبیاتی که بخواهد مردم را با عدالت اخلاقی درگیر کند، کم نبوده اند. اما شاید اعمال «رئالیسم اخلاقی» در آثار هیچ یک از نویسندگان دیگر بدین گونه مطرح نشده است. نویسنده‌ای که خواننده را درگیر زندگی اخلاقی کند، از او بخواهد که انگیزه هایش را به محک بکشد و اشاره کند: واقعیت آن چیزی نیست که تحصیلات قراردادی خواننده به او آموخته است. و مهمتر پرسش هایی اساسی در باره آدمی را در ذهن مخاطب ایجاد کند، پرسش هایی که ما را در راه تصفیه‌ی انگیزه ها رهبری کنند و بپرسد که در ورای غرایز پسندیده‌ی ما چه چیزی ممکن است نهفته باشد. چون هیچ چیز مهم تر از این نیست که دریابیم در پشت آن غرایز چیزی نهفته است.

اما اوج کار نویسنده در داستان «جرونیموی کور و برادرش» قابل مشاهده است. جایی که نویسنده بدون آنکه به سوی داستان «روان‌شناختی» کشیده شود، داستانش را به شیوه‌ای واقعی ـ رئالیسم ـ یعنی در متن زندگی حقیقی خلق می‌کند. ضمن اینکه تم مشخص «اخلاق» در این داستان بطور برجسته قابل مشاهده است. تا جایی که صفت «رئالیسم اخلاقی» آن را از دیگر آثارش متمایز می کند. اما پیش از آن که بیشتر در باره این داستان بنویسم؛ بهتر است خلاصه‌ای از آن را شرح بدهم.

داستان ««ژرونیمو کور و برادرش» یکی از داستان های مجموعه «گریز به تاریکی» است. در این داستان با زندگی دو برادر سرگردان مواجه هستیم که با نوازندگی و تکدی گری گذران می‌کنند.

نویسنده شرح می دهد که پریشانی دو برادر از زمانی آغاز شد که پدرشان دچار مشکل مالی می‌شود. آنگاه پس از مرگ پدر، آن دو مجبور می‌شوند آنچه دارند، بفروشند تا بتوانند قرض های پدر را بپردازند. سپس دوران سختی را پشت سر می گذرانند. آنوقت از آنجا که نمی توانند کاری پیدا کنند؛ ــ بخصوص که برادر کوچکتر نقص عضو دارد و از رفتن به مدرسه نیز امتناع کرده است. به ناچار برادر کور نوازندگی می کند و برادر بزرگ نیز کمک و همراهش است؛ و به نوعی از او مراقبت می کند. اما این که چرا برادر بزرگتر او را رها نمی کند و پی سرنوشت خود نمی‌رود، همان تم و مضمون داستان است که در پایین به آن اشاره خواهم کرد.

باری در ادامه داستان می خوانیم که برادران به مسافرخانه‌ای وارد می شوند، تا برای مسافران و رهگذرانی که از آنجا گذر می کنند، نوازندگی کرده و پولی دریافت کنند. آنوقت یکی از مسافران موقع رفتن؛ یک سکه یک فرانکی به برادر بزرگتر می‌دهد و بعد در یک فرصت مناسب، نزد برادر کوچکتر ـ کور ـ می‌رود و می‌گوید:

«حواس‌ات باشد؛ یک موقع گول نخوری!»

[برادر کور] می‌پرسد: «چرا؟»

[مسافر] می‌گوید:

«به برادرت یک سکه ی طلا دادم.»

شکل گیری داستان با این حادثه آغاز می‌شود. یعنی برادر کور که حالا تحت تأثیر دروغ مسافر قرار گرفته؛ نزد برادر بزرگتر می‌رود و می‌گوید:

ـ «سکه طلا را بده تا لمس‌اش کنم. خیلی وقت است طلا دستم نگرفته‌ام!»

کارلو [برادر بزرگ] می‌گوید:«چه طلایی؟»

ژرونیمو [کور] می‌گوید:«طلایی که طرف داده بود!»

ـ کارلو با تعجب می‌گوید: «طلاییِ نداده بود! کدام طلا؟»

آنجاست که نسبت به برادرش بدبین می شود. این بدبینی زمانی به یقین مبدل می‌شود که برای آن دلیل پیدا می کند. یعنی می‌پندارد؛ چون برادرش با دختر خدمتکار مسافرخانه سروسری پیدا کرده، پس می خواهند طلا را با همدیگر خرج کنند.

از اینجا به بعد؛ نویسنده دیگر کاری به ذهن و افکار برادر کوچکتر ــ کور ــ کاری ندارد، بلکه سعی می کند به درون شخصیت برادر بزرگتر نفوذ کند، و تشویش ها و عذاب وجدان او را نشان دهد. یعنی بگوید که آدمی است سرگشته، ناامید و دل شکسته، با روحی مملو از احساس گناه. و مهمتر ناتوان در برابر سرنوشت قرار گرفته است.

اما این چه عاملی است که باعث شده برادر بزرگ نتواند خودش را از این ماجرا بیرون بکشد، چه احساسی است که در ذهن و روان او جا خوش کرده و به هیچ وجه توان کنار آمدن با آن را ندارد.

نویسنده در ابتدای داستان از ذهن برادر بزرگ؛ بدینگونه روایت می کند: سال های دور؛ زمانی که دو برادر مشغول بازی بودند، برادر بزرگتر یک تیر پرتاب می کند که این تیر به طور اتفاقی به چشم برادر کوچکتر می خورد و باعث نابینایی او می‌شود. برادر بزرگ که خود را مقصر می داند؛ این «احساس گناه» چنان در ذهنش تأثیر بدی می‌گذارد که نمی‌تواند خود را ببخشد، و مدام این «احساس گناه» او را رنج می‌دهد. و این همان «پی‌رنگ» داستان است.

نویسنده باز روایت می کند: برادر بزرگتر پس از این اتفاق؛دوران سختی را می‌گذراند، حتا تصمیم می‌گیرد خودکشی کند. اما زمانی که برای اعتراف؛ نزد کشیش می رود. از کشیش ـ شاید هم از ندای وجدانش ـ می‌شنود:

ـ «به جای فکر کردن به خودکشی، وظیفه‌ات این است که زنده بمانی. و تا وقتی زنده هستی، در خدمت برادرت باشی.»

اکنون در اوج داستان؛ وقتی برادر بزرگ می بیند که مورد اتهام خیانت قرار گرفته است، اتهامی که نه می تواند آن را از خودش بزداید، از سویی دلش نمی‌خواهد ــ بخاطر همان احساس گناه ـ برادر را ترک کرده و او را رها کند. پس دچار بحران می‌شود و دست به رفتاری می‌زند که درون‌مایه داستان را می‌سازد.

برادر بزرگ تصمیم می گیرد از دو نفر از مسافرانی که تازه به مسافرخانه آمده بودند، دزدی کند. او پس از اینکه موفق می شود؛ سکه ای طلا بدزدد و آن را به برادرش بدهد. برای این که دزدی‌اش لو نرود؛ صبح خیلی زود دوتایی از مسافرخانه خارج می‌شوند. بین راه برای این که دل برادر کورش را به دست بیاورد می‌گوید:

«این سکه را به این خاطر به تو ندادم که یک وقت آن را گم نکنی و یا خرجش نکنی.»

اما با اینکار نه تنها سوءظن برادر کوچکتر نسبت به او رفع نمی شود که بدبین‌تر می‌شود. و این طنز تلخ داستان است.

آنوقت این سرخوردگی تازه با بحرانی که از پیش در ذهن برادر بزرگتر چنگ انداخته بود، عذاب و آزردگی او را دو چندان می کند. زمانی که در می‌یابد؛ این دلیل نتوانسته توجیه مناسبی باشد، مهمتر دزدی اش ـ که به نوعی خودش را قربانی کرده است ـ اما این کار نه تنها سودی برایش نداشته که برادرش را نسبت به او بدبین‌تر کرده است.

پایان داستان با درون‌گرایی ذهنی برادر بزرگ ادامه پیدا می کند، تا این که حادثه‌ای رخ می‌دهد. یعنی ژاندارمی مسلح آنها را دستگیر می‌کند. آنوقت در بین راه همه چیز برای برادر کور مکشوف می شود. پس به یکباره می ایستد و گیتارش را می‌اندازد. آنگاه برادر بزرگ را بغل می کند و می‌بوسد.

برادر بزرگ که هنوز باور نکرده است، اما همین که:

«لبخند برادرش را آمیخته با یک حالت مهربانی و خوشوقتی دید و این حالت را ندیده بود مگر در هنگام بچگی. باورش شد که او دوباره برادر خود را به چنگ آورده بود. آه، ...نه. بهتر از این، دل او به دست آورده بود.»

شاید هم در آن لحظه زیر لب نجوا کرد: «لکن او چون یک قربانی برای گناهان گذرانید.»

درباره‌ی «بازی در سپیده‌دم و رؤیا»
قصّه همیشه از دلِ شب آغاز می‌شده است
معین فرّخی

اتفاقی می افتد، کاری می کنیم و بر اثرش کاری دیگر، اتفاقِ بعدی و باز بعدی و باز هم بعدی؛ این گونه است که زندگی ما ادامه پیدا می کند. زندگی دومینووار پیش می‌رود و هر لحظه‌اش بر دیگری اثر می‌گذارد و در نهایت، این دومینوها راهِ زندگی ما را می سازند. ما –از میان هزاران احتمال ممکن- این راه را خودآگاه یا ناخودآگاه انتخاب کرده‌ایم، مدار زندگی‌هایمان از مدار کسان دیگر گذشته یا در هم رفته یا اصلن به هم نخورده؛ امّا آیا همه ی این ها را ما انتخاب کرده‌ایم؟ اگر جور دیگری انتخاب می کردیم چه می‌شد؟ آیا نمی‌شد جورِ دیگری این بازی را ادامه داد؟ اگر می‌شد، آیا نتیجه فرقی می کرد؟این بازی دومینووار –که نامش را زندگی گذاشته‌ایم- مهم‌ترین نقطه‌ی تلاقی دو نوول «بازی در سپیده‌دم» و «رؤیا» از آرتور شنیتسلر است.

xxx

در «بازی در سپیده‌دم» شنیتسلر ما را درگیر این بازی می کند، ما خودِ بازی را دنبال می کنیم، با همه‌ی هیجان، گنگی و بی‌خبری‌اش از آینده. «ویلهلم» (افسر جوانی که «ویلی» می خوانندش) یک روز صبح از خواب بیدار می شود چون که هم‌قطار سابقش برای قرض کردنِ هزار گولدن به سراغش آمده است. ویلهلم هم پولی در بساط ندارد و متأسفانه نمی‌تواند کمکی کند، از دایی‌اش هم دیگر نمی‌تواند پول قرض بگیرد، البته شاید بشود با قمار پول را جور کرد، تنها راه همین است. ویلی به مهمانی می‌رود و وقتِ خداحافظی توجهِ خانم جوانی را می بیند و فکر می کند می‌تواند مهمانی را برای قمار ترک نکند، همان جا بماند، او مسئولیتی در قبال هم‌قطار سابقش ندارد. اما از قبل گفته باید برود، پس به محل قمار می‌رود و تصمیم می‌گیرد زود برگردد و بازی نکند. اما بازی می کند و می‌برد و می‌برد. شب تصمیم می‌گیرد به خانه برگردد، چند ثانیه دیر به قطار می‌رسد و به کافه بازمی‌گردد و تصمیم می‌گیرد دیگر بازی نکند یا اگر بازی کرد محتاط باشد، بازی می کند، می برد و می برد و می‌برد. چهار هزار و دویست گولدن می‌برد، بیش از حقوق چند سالش. اما «میلی به راستی جهنمی» او را به ادامه‌ی بازی ترغیب می کند. ویلی می‌بازد، هر چه برده می‌بازد، پول قرض می‌کند باخته‌اش را جبران کند، همان را هم می‌بازد و باز می‌بازد. یازده هزار گولدن بده کار می‌شود. در نیم ساعت ورق برمی‌گردد. ویلی نه تنها پولِ هم‌قطار سابق را جور نمی کند که خود هم در مخمصه‌ای هزاران بار بدتر گیر می‌افتد. اگر تا دو روز دیگر پول را جور نکند، شغلش را از دست می‌دهد، آبرویش می‌رود، همان بهتر که بمیرد. باقی داستان تلاش ویلی است برای جورکردنِ پول. پیش دایی‌اش می‌رود و او می‌گوید که پول‌هایش را به زن تازه‌اش بخشیده؛ پیش زن‌دایی‌اش می‌رود و او بازی‌اش می‌دهد. اگر ویلی چند ثانیه زودتر به ایستگاه رسیده بود و سوار قطار می شد، اگر ویلی از بازی زودتر دست می کشید، اگر، اگر، اگر... امّا ویلی از میان هزار امکان به این بن‌بست رسیده است.

قمار «بیست‌ویک» که ویلی در آن می‌بازد، شباهت زیادی به زندگی دارد. هر کس ورقی می‌گیرد و با آن تصوری از آینده‌اش پیدا می کند و سر آن شرط می‌بندد. ورق تازه می‌گیرد، ورق برمی‌گردد و تصویر قبلی به هم می‌ریزد. هر ورق می‌توانست ورق دیگری باشد و شرایط شرایط دیگری، اما نیست و باید با همین ها ادامه داد. می‌شود در قمار خطر کرد و به وادی‌های سرک‌نکشیده سرک کشید، می‌توان آرام و محتاط ادامه داد. جالب است که نوع روایتی که شنیتسلر برای این نوول در نظر گرفته هم به این بازی شبیه است. شنیتسلر –شاید با تکیه بر پیشینه‌ی نمایش‌نامه‌نویسِ خود- داستان را در فصل‌های کوتاه‌کوتاه روایت می کند، انگار هر صحنه پرده‌ای است از ماجرای پُرهیجان ویلی. داستان پیش می رود و هر فصل به مثابهِ ورقی تازه که به خواننده داده شده بازی را پیش می‌برد. ما ورق را می‌گیریم (فصل را می‌خوانیم) و می‌بینیم بازی عوض شده است، معادلات به هم ریخته است و مشتاقانه منتظرِ فصل بعد می‌مانیم (ورق بعدی چیست؟ این بازی چه‌طور ادامه پیدا می کند؟) و هر چه به پایانِ داستان نزدیک‌تر می‌شویم، بیش‌تر مطمئن می‌شویم که دست تقدیر پایانِ تلخی برای ویلیدر نظر گرفته است، اما باز در انتظار کورسوی امیدی می‌مانیم، شاید ورقِ تازه‌ای بازی را دگرگون کند (مثل ویلی که می‌دانست اگر باز هم ورق تازه‌ای بگیرد باز هم خواهد باخت، امّا باز ورق دیگر می گرفت). این‌گونه است که شنیتسلر اوّل زندگی ویلی را شبیه به یک بازی می کند و سپس با درگیرکردنِ ما در ماجرا (و بازی‌دادنِ ما) تجربه‌ی قمار را در سطحی دیگر به خواننده هم منتقل می کند. و به این شکل، ما هم مشتاقانه به بازی ادامه می دهیم و داستان را با لذت و استرس قماربازان می‌خوانیم، هر چند می‌دانیم پایانش خوش نخواهد بود.

xxx

بازی دومینووار زندگی که در «بازی در سپیده‌دم» حضوری عینی داشت، در«رؤیا» شکلی درونی‌تر و پیچیده‌تر به خود می‌گیرد. اگر در نوول اوّل، فقط ویلی را می‌دیدیم که درگیر این بازی است و دیگران هم‌بازی او بودند، در «رؤیا» دیگر چندان در متن قضیه قرار نمی‌گیریم، اتفاق‌ها گذشته‌اند و جریان زندگی بر آن‌ها سرپوش گذاشته است، حالا سرپوش برداشته می‌شود، میل‌های درونی و سرکوب‌شده مجال بروز پیدا می کنند و رؤیای شنیتسلر شکل می‌گیرد. فریدولین، پزشک جوان، پس از حدود 10 سال زندگی مشترک با همسرش آلبرتینه، متوجه «امکان» خیانت همسرش به او می‌شود، می‌فهمد ممکن بود در سفری تفریحی همسرش زندگی‌اش را رها کند و با افسری دانمارکی فرار کند، همان طور که خود فریدولین هم ممکن بود در موقعیتی مشابه با دختر نوجوانی رابطه‌ای آغاز کند. این امکان‌ها می‌توانست تحقق یابد (ورقی دیگر رو شود) و زندگی روندی دیگر به خود بگیرد، همان‌طور که ازدواج فریدولین و آلبرتینه هم یکی از امکان‌هایی بود که می‌توانست محقق نشود. روبه‌رو شدنِ فریدولین با این امکان‌ها باعث سردرگمیِ او می‌شود، او به فضایی پرتاب می‌شود که در آن هر آن چه اتفاق نیفتاده می‌توانست اتفاق بیفتد و شاید فقط «تصادف» یا «تقدیر» بوده که او حالا با همسر و دخترش زندگی می کند. «رؤیا» که منبع اقتباس کوبریک برای آخرین ساخته‌اش (چشمان باز بسته) بوده است، شرح

سفر شخصی و درونی فریدولین است در مواجهه با امکان های زیادی که می‌توانست و می‌تواند زندگی‌اش را تغییر دهد.

دنیای پرماجرا امّا بـه نسـبت کوچـک «بـازی در سـپیده دم» در «رؤیـا» آرام‌تـر و گسترده‌تر می‌شود. پرسه‌ی فریدولین در شهر ایـن امکـان‌هـا را گسـترش مـی‌دهـد و آدم‌های بیش‌تری از مدار زندگی هم می‌گذرند. درگیری شخصی فریدولین کم‌کم به درگیری جامعه هم بدل می‌شود. یک دانش‌جوی جوان به فریدولین تنه مـی‌زنـد و او که می خواست به او واکنش نشان دهد، یک لحظه تـا تـهِ قضیه را در ذهـن تصـور می‌کند، این‌که دعوای سختی با دانش‌جو شکل بگیرد و کار بالا بگیرد و حتا به دوئل بکشد. امّا این فقط یک «امکان» بود کـه مـی‌توانسـت اتفـاق بیفتـد امـا نمـی‌افتـد. فریدولین به بستر مُرده‌ای می‌رود و آن‌جا دختر مُرده به او می‌گوید کـه حاضـر اسـت نامزدش را رها کند و عشقش را نثار فریدولین می کند، امّا فریدولین این درخواسـت را رد می‌کند (اگر نمی‌کرد چه؟ اگر زنش با افسر دانمارکی فرار می‌کرد چـه؟) فریـدولین اتفاقی –از طریق دوستی- از مهمانی بالماسکه ی غریبـی بـا خبـر مـی شـود. وقتـی نیمه شب برای خرید لباس بالماسکه می‌رود، فروشنده دخترش را با دو مرد در انتهـای مغازه غافل‌گیر می کند (اگـر فریـدولین وسوسـه نمـی‌شـد بـه مهمـانی رود چـه؟)بـه بالماسکه می‌رود که در آن‌جا زن‌ها تنهـا صورتشـان را پوشـانده‌انـد و جـز آن کـاملن برهنه‌اند. حضور ناموجه فریدولین در آن بالماسکه با مناسکِ آن مهمـانی هـم‌آهنـگ نیست، پس آن ها او را در آستانه ی مجازاتی سنگین می برند. امّا زنی که قبلن هم در این مهمانی به فریدولین هشدار داده بـود کـه بایـد آن محـل را تـرک کنـد، حاضـر می شود گناه او را به گردن بگیرد و جای او مجازات شود. فریدولین مجبـور مـی شـود مهمانی را ترک کند (همه‌ی آن زن‌های برهنه تجلی میل جنسـی، حالـت مرمـوز و رؤیاگونه‌ی مهمانی). فریدولین به خانه برمی‌گردد و آلبرتینه را می‌بینـد کـه در خـواب می‌خندد. آلبرتینه که بیدار می‌شود، برای او از خوابی که می‌دید می‌گوید؛ خوابی کـه در آن توانسته به فریدولین پشت کند و به راحتی ببیند کـه او عـذاب مـی کشـد، بـه صلیب کشیده می‌شود، امّا او کمکش نکرده و در دشتی با افسر دانمارکی زنـدگی‌اش را ادامه داده است.

این جاست که نام داستان معنا پیدا می‌کند: رؤیـا. در سـفر شخصـی فریـدولین در شهر، همه چیز در دست‌رس و دست‌نیافتنی است، همان طور کـه در خـواب‌هـای مـا این‌گونه است. مزّه‌ی همه چیز چشیده می‌شود امّا چیزی پایدار نمی‌مانـد. صـحنه‌هـا دقیق توصیف می شوند امّا فرّارند و خلاصه فریدولین که بی‌خواب شده بود، انگار بـه فضایی وارد می شود که در آن مرز میان خواب و بیداری باریک شده است، همان‌طور که مرز میان آن‌چه اتفاق افتاده و آن‌چه نیفتاده کم‌رنگ می‌شـود. بـه هـر حـال، چـه اتفاقات آن شب خواب بوده باشد چه نه، آن شب سفری بوده از خودآگاه حـواس جمـع و حسابگرِ فریدولین به دنیای ناشناخته، شلوغ و پُرخطـر ناخودآگـاهش. فریـدولین –و به موازات او همسرش آلبرتینه و در حالتی کلی‌تر جامعه، یعنـی اتـریش در آغـاز قـرن 20- نیمه شب از وجه رسمی و پذیرفته‌شده‌ی خود فاصله می‌گیرند و اجازه می‌دهنـد تمایل‌های ناخودآگاه و سرکوب‌شده تجلی پیدا کنند.

xxx

این‌جا، نقطه‌ی اشتراک دیگری میان این دو نوول به چشم می‌خورد: شب. این دو نوول –و البته دیگر داستان های شنیتسلر- نمودِ زمانه ی شنیتسلر انـد، یعنـی دورانـی که سنت‌های کهنه کم‌کم رنگ می‌باختند و بی‌بندوباری و عقده‌های سـرکوب‌شـده ترسی پنهان در جان مردم به جا گذاشته بود، امّا شکوه و زرق وبرقِ اتـریش قـرار بـود پوششی باشد بر اضطراب دائم طبقه‌ی بورژوازی. افسر داستان «بـازی در سـپیده‌دم» و پزشکِ «رؤیا» هر دو روزها در کامل تشخص و قدرت به کار خود مشغول اند، یکی بر سربازان فرمان می راند و دیگری بیمارهای خود را معاینه می کنـد، در شـلوغی روز می‌توانند صدای درون خود را نشنیده بگذارند، امّا وقتی روشنایی روز فـرو مـی‌افتـد و شهر خاموش می شود در کافه‌ای یا در مهمانی شبانه‌ای درونِ مضطرب و بی‌احتیـاط آن ها آشکار می شود. به خاطر همین می‌توان ادعا کـرد کـه در ایـن دو اثـر شنیتسـلر شب افشاکننده ی چیزهایی است که زیر پوست شهر می تپد، در واقـع سـکوتِ شـب اجازه می‌دهد که همهمه ی دائمی و آرام درون مشوّش آدم ها شـنیده شـود و طنـین بیندازد. هم پزشک و هم افسر شب های غریب و پرحادثه‌ای را می‌گذرانند و در مقابله با درونیات خود به مشکل جدی برمی خورند، فقط بخت با یکی از آن ها یـار اسـت و می تواند شب را به صبح برساند و «پرتو پیروزمندانه ی نور» را ببینـد، بـا دیگـری نـه. این دیگر بازی تقدیر است.

*عنوان از شعری است از محمد مختاری

ادبیات ما متعلق به تمام جامعه ادبی‌ست ...

ساندویچ ژامبون با نان چاودار (قسمت اول)
نوشته چارلز بوکوفسکی-ترجمه علی امیرریاحی
برای همه پدرها

ترجمه تحت الفظی HAM ON RYE گوشت یا گوشت خوک بر روی نان سبوس‌دار است. البته کماکان HAM معنای ژانبون هم می‌دهد. اما نکته‌ای که قابل ذکر است اینکه برای این عنوان کتاب بوکوفسکی تفسیرها و معناهای مختلفی بیان شده. ظاهرا HAM ON RYE به لقمه‌هایی گفته می‌شود که در زمان کودکی بوکوفسکی، بچه ها به مدرسه می بردند تا در زنگ تفریح بخورند. همچنین گفته می‌شود بوکوفسکی این کتاب را در مقابل رمان نویسنده مهم هم عصرش سالینجر به نام CATCHER IN THE RYE (که به ناتور دشت ترجمه شده است) چنین نام نهاده است. علاوه بر این از آنجایی که RYE نام مشروب آمریکائی است ظاهرا HAM ON RYE به بازیگر بدی گفته می شود که در مستی بهتر بازی می‌کند، همچنین مزه‌ی گوش بعد از مشروب. در کنار اینها، از آنجایی که این رمان یک شبه اتوبیوگرافی است عده ای معتقدند بوکوفسکی به زندگی خودش و گرفتار بودن مانند تکه گوشتی میان دو نان، یعنی خودش در میان پدر و مادر اشاره دارد. بنابر این ساندویچ ژانبون، یا تکه گوشتی میان دو نان، چندان ترجمه غلطی نیست. با این همه از آنجایی که در زندگی نامه‌های مختلفی که از بوکوفسکی نوشته یا ترجمه شده است این رمان وی را با همین عنوان «ساندویچ ژانبون با نان چاودار» ترجمه کرده اند، و من هم همان را برگزیدم به چند دلیل. اول اینکه معنای عنوان مذکور را دربر دارد، دوم اینکه رمان با این عنوان در زبان فارسی شناخته شده است، و سوم اینکه به گمانم لحن و آهنگ این عنوان چندان با لحن کل کتاب بی ربط نیست.

قطعا احتمال دارد کسانی باشند که ترجمه‌های بهتری از این عنوان به ذهنشان خطور می‌کند، در این صورت مسرور کننده خواهد بود اگر با بنده در میان بگذارند. م.

اولین چیزی که یادم می‌آید، مخفی بودن زیر یک چیزیست. زیر یک میز. من پایه میز را میدیدم، پای آدم ها را، و بخشی از رومیزی را که آویزان بود. آن زیر تاریک بود و من آن زیر بودن را دوست داشتم. به گمانم در آلمان بودیم، و من یک یا دو سال بیشتر نداشتم. سال 1922. من زیر میز حس خوبی داشتم و ظاهرا هیچکس از بودن من در آنجا خبر نداشت. نور روز تابیده بود بر روی فرش و پای آدمها. من نور روز را دوست داشتم. پای آدمها چندان جالب نبود، نه چنان‌که رومیزی آویزان، نه چنان‌که پایه میز، نه چنان‌که نور روز.

بعد، دیگر هیچ چیز نبود... و بعد یک درخت کریسمس. شمعها. پرندگان تزئینی: پرنده‌هایی با شاخه‌های کوچک توت بر منقارشان. یک ستاره. دو مرد درشت که دعوا میکنند و فریاد می‌کشند. آدم‌هایی که می‌خورند. آدمهایی که همیشه در حال خوردن‌اند. من هم. قاشق من خراب بود و من برای غذا خوردن مجبور بودم قاشق را با دست راست بردارم. اگر با دست چپ بر می داشتم قاشق از راه دهانم منحرف میشد. من دوست داشتم قاشق را با دست چپم بردارم.

دو نفر بودند: یکی درشت تر با موهایی فر، دماغی بزرگ، دهانی بزرگ و یک عالمه ابرو. آنکه درشت تر بود همیشه به نظر عصبانی می‌آمد. اغلب هم داد میزد. آن یکی ریزه تر بود، ساکت، با صورتی گرد، رنگ پریده، و چشمانی درشت. من از هردوشان میترسیدم. گاهی شخص سومی هم آنجا بود، زنی چاق که لباسی میپوشید با بندهایی در گلوگاه. او سنجاق سینه بزرگی میزد، و روی صورتش خال های گوشتی‌ای داشت که ازشان موهای کوچکی بیرون زده بود. همه او را «امیلی» صدا میزدند. آنها آدم‌های خوشبختی به نظر نمی‌رسیدند. امیلی مادربزرگ بود، مادر پدرم. اسم پدرم «هنری» بود، اسم مادرم «کاترین». من هیچ‌وقت به اسم صدایشان نکردم. من «هنری جونیور» بودم. این آدمها اغلب آلمانی صحبت میکردند، و اوایل من هم.

اولین چیزی که از حرفهای مادربزگ یادم میآید این بود: «همتونو تو گور می کنم»! این را اولین بار وقتی گفت که ما میخواستیم شروع کنیم به غذا خوردن، و بعدها بارها و بارها قبل از شروع غذا همین را تکرار کرد. خوردن به نظر خیلی مهم بود. ما پوره سیبزمینی و آب گوشت میخوردیم، مخصوصا روزهای یکشنبه. ما همچنین گوشت کباب شده، سوسیس آلمانی،کلم آب‌پز، نخودفرنگی، ریواس، هویج، اسفناج، لوبیا سبز، مرغ، کوفته، اسپاگتی با مخلوط نشاسته و گوشت و همچنین پیاز آب پز، مارچوبه، و هر یکشنبه کلوچه توت فرنگی و بستنی وانیلی میخوردیم. برای صبحانه ما نان تست و سوسیس، کیک تازه یا وافل با بیکن و نیمرو داشتیم. و همیشه آن میان قهوه بود. اما بهترین چیزی که من یادم می‌آید پوره سیب‌زمینی‌ست و آب گوشت و مادر بزرگ که میگفت «هموتونو تو گور میکنم!»

بعد از آنکه ما به آمریکا رفتیم، مادربزرگ اغلب به دیدن مان می‌آمد، از پاسادنا تا لس‌انجلس با چرخ دستی قرمزش. ما اما به ندرت با فورد مدل تی مان به دیدنش می‌رفتیم.

من خانه مادربزرگ را دوست داشتم. خانه کوچکی زیر انبوه شاخه‌های آویزان درختان فلفل. امیلی همه قناری‌هایش را در قفس‌های جداگانه‌ای نگه میداشت. یک‌بار را به خوبی یادم است. حوالی عصر میخواست روسری سفیدی را روی قفس‌ها بیندازد تا پرنده‌ها بتوانند بخوابند. بقیه هم نشستند روی صندلی و شروع کردند به صحبت. آنجا یک پیانو بود. من نشستم پشتش و کلیدها را فشار دادم و به صداهاشان گوش کردم. آن کلیدهای انتهایی پیانو را بیشتر دوست داشتم، جایی که انگار دیگر به سختی صدایشان درمی‌آید — صدایی مانند افتادن تکه‌های یخ روی یکدیگر.

پدر با صدای بلند گفت: «بس کن دیگه!»

مادربزرگ گفت: «ولش کن بچه رو! بذار بازیشو بکنه.»

مادرم لبخند زد.

مادربزرگ ادامه داد:« این پسره، وقتی خواستم از گهواره بلندش کنم بیوسمش خودشو کشید بالا و یه مشت خوابوند تو دماغم.»

آن‌ها شروع کردند به صحبت کردن و من رفتم سراغ پیانو.

پدر پرسید: «چرا نمیدی اونو کوکش کنن؟»

بعد به من گفتند که میرویم به دیدن پدربزرگ. پدربزرگ و مادربزرگ با هم زندگی نمیکردند. به من گفته بودند که پدربزرگ مرد بدی است و دهانش بوی گند میدهد.

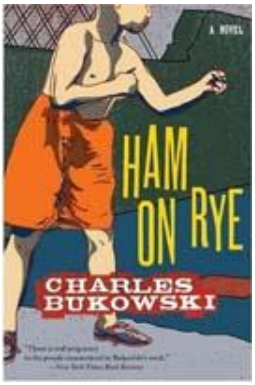
«چرا دهنش بو گند میده؟»

کسی جواب نداد.

«چرا دهنش بو گند می‌ده؟»

«مشروب میخوره»

ما سوار فورد مدل تی شدیم و رفتیم برای دیدن پدربزرگ «لئونارد». وقتی ما رسیدیم او ایستاده بود روی ایوان جلو خانه‌اش. پیر بود اما کاملاً صاف ایستاده بود. او قبلا افسر ارتش آلمان بود و وقتی شنیده که سنگ فرش خیابانها از طلاست به آمریکا آمده



دستهاش را باز کرد وقتی نزدیک شدم بوی گند نفسش رو شنفتم. بوی اذیت کننده‌ای بود، ولی او زیباترین مردی بود که من در زندگی دیده بودم، برای همین ازش نترسیدم.

با او رفتم داخل خانه‌اش. مرا به سمت صندلی‌ای راهنمایی کرد.

«بشین، لطفا. خیلی خوشحالم که میبینمت.»

رفت به اتاقی دیگر. بعد با جعبه فلزی کوچکی برگشت.

«مال توئه. بازش کن»

من نتوانستم درپوش جعبه را باز کنم.

«بیا، بذار ببینم.»

او درپوش ظرف را شل‌تر کرد و باز برگرداند به من. من درپوش را برداشتم و آن زیر یک نشان صلیب شکل بود. یک نشان آلمانی با یک روبان.

گفتم: «نه! پیش خودتون باشه»

گفت: «مال توئه. این فقط یه نشان چسبوندنیه»

بود. خیابانها آن طور که فکر میکرد نبودند بنابر این سرکارگر یک شرکت ساختمانی شد.

کسی از ماشین پیاده نشد. پدربزرگ با انگشتش به من اشاره کرد. یک نفر در را باز کرد. من پیاده شدم و به سمت او راه افتادم. موهایش یک دست سفید بودند، و بلند، و ریشش یک دست سفید بود، و بلند، و وقتی نزدیکتر شدم چشمهایش را دیدم که میدرخشیدند، انگار آبی روشن، و به من نگاه میکردند. من با کمی فاصله از او ایستادم.

گفت: «هنری! تو و من، ما همدیگه رو میشناسیم. بیا تو خونه.»

«مرسی»

«بهتره که بری، ممکنه نگرانت بشن»

«باشه. خدافظ»

«خداحافظ هنری. نه، صبر کن...»

من ایستادم. او دو انگشتش را کرد توی جیب جلویی شلوارش و به سختی یک زنجیر بلند طلا کشید بیرون. بعد ساعت جیبی و زنجیر طلا را سمت من گرفت.

«مرسی پدربزرگ...»

آنها بیرون منتظر من ایستاده بودند، من داخل فورد مدل تی شدم و ما آنجا را ترک کردیم. در طول راه آنها درباره چیزهای مختلفی حرف زدند. آنها همیشه حرف می‌زنند، و آنها همه راه تا خانه مادربزرگ را حرف زدند. آنها درباره موضوعات مختلفی حرف زدند اما حتی یک‌بار هم از پدربزرگ چیزی نگفتند.

داستان

«مادربزرگ محمود»

لیلا سعید

صدای اکبر آقا از زیر زمین مغازه می آید.

- جان آق دکتر، برنج‌های این‌دفعه‌مون حرف نداره، من تعجب می کنم می‌گویید قبلی‌ها شپیش زده بودند...

- اکبر جان! تو مثل اینکه چشمهات درست نمی بینه. خدا پدرت را بیامرزه شپشهای برنج آن دفعه ات هم هیکل من بودند.

محمود وارد مغازه می شود.

- اکبر آقا! اکبر آقا! یک سیگار می خواهم با یک آلوچه.

صدای اکبر آقا همچنان از زیر زمین مغازه می آید.

- به.... سام علیکم آق محمود. کار و کاسبی خوبه عمو جان؟! حاج عزت چطوره؟! خیلی سلام بهشون برسون.دکتر جان! این آق محمودی که می بینید، یکی از پسرهای گل محل ماست، خودش و مادربزگش چند ماه قبل از شما آمدن تو این محل . دو تایی با هم تو این خونه کناری دکون ما زندگی می کنند. محمود جان خیلی به حاج عزت سلام برسان. بگو که ما مخلصشان هم هستیم.

دکتر رو به محمود می پرسد:

- حاج عزت کیه؟

محمود سر را بالا می گیرد، سینه را به جلو می دهد و با صدای بلند می گوید:

- مامان بزرگم.

اکبرآقا از زیر زمین می گوید:

- شیرزنیه به مولا.

دکتر از محمود می پرسد:

- پسرم! سیگار رو واسه کی می خواهی؟

صدای اکبرآقا از زیر زمین می آید:

- واسه مامان بزرگش می خره دکتر جون!.

آقای دکتر رو به محمود می گوید:

- عزیزم! می دانی سیگار واسه بدن ضرر دارد؟ خوب نیست آدم سیگار بکشه...

محمود با اخم می گوید:

- ولی من می خواهم وقتی بزرگ شدم مثل ننه عزتم سیگار بکشم....

اکبر آقا در حالیکه گوشه کیسه بزرگ برنجی را در دست دارد و روی پله ها می کشد، نفس نفس زنان بالا می آید. محمود، اکبر آقا را که می بیند چشمانش گرد می شود، لبانش به خنده باز می شود و می گوید:

- ا..... اکبر آقا! سیبیل گذاشتی؟!

آقای دکتر نگاهی به اکبر آقا می اندازد و به خنده می گوید:

- ا..... راست میگه ها. من اصلا متوجه نشدم. مبارک باشد اکبر جان.

اکبرآقا گونه اش سرخ می شود. سرش را پائین می اندازد و زیر چشمی به محمود نگاه می کند و می گوید:

- ای جلب! به این می گویند مرد! ببین چه زود سبیل را تشخیص داد!

دکتر دستی به سر محمود می کشد و به خنده می گوید:

- ایشالا... بزرگ میشوی، مرد می شوی،یک سبیل خوشگل مثل مال اکبر آقا در می آوری..

محمود با اخم می گوید:

- نه، من سبیل اکبر آقا را دوست ندارم. دلم می خواهد سبیلم مثل مال مامان بزرگم بشود.

دکتر و اکبر با چشمانی گرد به هم نگاه می کنند. اکبرآقا نچی می کند، سر تکان می دهد و می گوید:

- بر شیطان لعنت. پسر جان خوب نیست آدم در مورد مادربزرگش اینطوری حرف بزند ها!

و رو به دکتر ادامه می دهد:

- پیرزن بیچاره، یک محل روش حساب می کند،آنوقت ببین نوه اش چطوری...

دکتر در حالیکه نگاهش را به محمود دوخته می پرسد:

- پسرم مادربزرگت سبیل دارد؟

- آره! سبیل اش از مال اکبر آقاهم بزرگتراست .تازه از سبیلهای شما هم بهتر است. هر روز هم تو آینه ی دستشوییمون با قیچی صافش می کند...

اکبرآقا با صدای بلند می خندد، سر تکان می دهد و می گوید:

- ای بابا، بچه های این دوره و زمانه، چه خیالبافند!! مال این ویدیو هاستها، وا... ما هم بچه بودیم.

- شما مادربزگ این بچه را دیدید؟

- آره! حاج عزت تو این محل معروف است. نه که شما تازه آمدید، نمی شناسیدش. شیر زنیه به مولا. چند ماه پیش یک دزد را خودش دست گیر کرد. همین سوپر گوشت طیاری هست، تو نبش کوچه عباسی، نصفه شب هم بود، یکهو دیدیم صدای داد و بی داد محل رو برداشته، چی شده چی نشده؟!! دیدیم حاج عزت یک دستی خر دزده را چسبیده.... یک محل روش حساب می کنه به مولا.

دکتر چشمانش را تنگ کرده و آرام روی ریش خود دست می کشد، و به صدایی آهسته می پرسد:

- اکبر آقا! حالا خودمانیم سبیل هم دارد؟

- نه خدا پدرت را بیامرزه این بچه یک چیزی می گه، آقای دکتر! دیگه از شما بعیده این حرفها...

محمود به هر دو نگاهی می اندازد، پا بر زمین می کوبد و می گوید:

- بابا! به خدا راست می گم، مامان بزرگم سبیل دارد...

اکبرآقا رو به محمود می گوید:

- بچه جان مگه تو آلوچه نمی خواستی؟! خوب برو از اون گوشه بردار دیگر..

و رو به دکتر با صدای آهسته ادامه می دهد:

- کوچک که بوده پدر و مادرش را تو تصادف از دست می دهد. این بچه پدر و مادر بالا سرش نیست دیگه، این پیرزن بیچاره هم که دیگر جان بچه بزرگ کردن ندارد، آن هم بچه های این دوره و زمانه!!!

و با خنده سر تکان می دهد و می گوید:

- می گوید مادربزرگم سبیل دارد!!!

اکبر آقا کیسه را که بلند می کند صورتش سرخ می شود ، زبانش را از دهان خارج می کند و به نفس نفس می افتد، کیسه را روی زمین رها می کند و می گوید:

- آخ!! دکتر جان یک کمکی بدهی بد نیست ها، از کت و کول افتادم.

آقای دکتر هم گوشه ای از کیسه برنج را می گیرد، بعد از چند قدم هر دو به نفس نفس می افتند،محمود که تمام این مدت به اکبرآقا و دکتر خیره مانده بود می گوید:

- اگه الان ننه عزت اینجا بود این کیسه را با یک انگشتش بلند می کرد، می انداخت تو ماشین.

اکبر آقا، نفس نفس زنان می گوید:

- آره به مولا! همینطوری دزده را دستگیر کرد.

محمود لب و لوچ اش را بالا می گیرد و ادامه می دهد:

- شماها مگه دمبل نمی زندید؟!

آقای دکتر لبخند زنان می گوید:

- مگه ما وقت دمبل زدن هم داریم؟

- ولی مادربزرگ من هر روز صبح دمبل می زند، می گوید اگه اینکار را بکنی قوی می شی، می توانی چیزهای سنگین را بلند کنی. به خدا دروغ نمی گویم، تازه آهنگ هم می گذاریم، یکی و دوتا، دو تا و سه تا.....

دکتر و اکبر آقا به محمود خیره می مانند. اکبر با چشمان گرد می پرسد:

- پس آن صدایی که اول صبح تو زیر زمین مغازه می پیچد از خونه شماست؟

محمود در حالیکه آلوچه را می مکد، سیگاری که اکبرآقا روی پیشخوان گذاشته بر میدارد و جایش پول می گذارد و به حالتی کشدار می گوید:

- آرررره

و لی لی کنان، در حال بیرون رفتن از مغازه می خواند:

- یکی و دو تا، دو تا و سه تا.....

دکتر و اکبر همچنان با دهان باز و چشمان گشاد، کیسه برنج را در دست دارند و رفتن محمود را نگاه می کنند:

- اکبر جان! یک دقت هم نکردی ببینی این خانمه سبیل دارد یا نه؟!

- والا... دکتر جان چی بگم، چادرش را خیلی سفت نگه می دارد، من همیشه از رو دماغ تشخیصش می دهم...

«مبارزه»

امیرحسین نخجوانی

افکار در سرم فریاد می زنند و یکدیگر را هول می دهند. انگشت سبابشان را بالا می آورند و هی می گویند: من، من؛ مرا بنویس، من.

اما من همه را از در ذهنم بیرون می کنم. یکی می ماند، هر کاری می کنم نمی رود. می فهمم این همان است که باید بنویسم، امتحانات ترم. اما نه، الان که وقت نوشتن نیست.

دو هفته به امتحانات مانده، در طول این ترم به خاطر مشکلاتی که برایم پیش آمد خوب به درس هایم نرسیده ام. استرس دارم. درس ها همه در اتاقند، یکی لبخند می زند. یکی آن طرف کنار کمد ایستاده، سرش پایین است، به من نگاه نمی کند. یکی دندان قروچه می کنند، سبیل کلفتش را تاب می دهد و با حالت تهدید آمیزی نگاهم می کند. یکی به دیوار تکیه داده مشت به کف دستش می کوبد و به من خیره شده، دو تاشان هم بی خیال کنار هم رو به روی تختم روی زمین نشسته اند و دارند گپ می زنند.

از پشت میزم بلند می شوم، به ساعت نگاهی می اندازم؛ ساعت 11 صبح است. کاش بجای خیال بافی کمی درس می خواندم؛ جزوه ی مقاومت را بر می دارم و ولو می شوم روی تخت.

اخلاق از همه کوچک تر است و از همه بزرگ تر مقاومت مصالح. بد جوری چپ چپ نگاهم می کند. حق با اوست به او خیلی کم لطفی کرده ام. استاتیک آرام است. می‌آید کنارم و دلداریم میدهد. معادلات اما میرود طرف او و در گوشش پچ پچ میکند.

صورتم را تکانی می دهم. میروم آشپزخانه از یخچال بطری آب را بر می دارم، می آیم که بخورم صدای مادرم در سرم می پیچد « با بطری آب نخور چند دفعه باید یه حرف رو بهت بگم» لیوانی بر می دارم.

خیلی نامرد است این معادلات ، دو ماه پیش به من می گفت: « خیالت از جانب من راحت باشد عین هلو می پرم در گلویت. » حالا کنار او ایستاده. انصافا او هم حق دارد، از آن روزی که این حرف را به من زد، من حتا جواب سلامش را هم ندادم. لابد الان دارد به مقاومت می گوید: « حیف محبت که به این نیمچه مهندس پیزوری بکنی، می خواهم سر به تنش نباشد، بزن لت و پارش کن این نالوتی را. »

جزوه را بر می دارم و می روم سر میز نهار خوری، شاید پشت میز نهارخوری تمرکزم بیشتر شود. شاید فقط توی اتاقم پیدایشان می شود.

اقتصاد و اخلاق که به شدت گرم صحبت بودند، دوباره پیدایشان میشود.کنار هم روی مبل نشسته اند. زمین شناسی جلوی در اتاق خودم ایستاده. خیره به من نگاه می کند، مقاومت حالا به دیوار رو به روی میز نهار خوری تکیه داده، اخم کرده، بِر و بِر دارد مرا نگاه می کند و سر تکان می دهد. معادلات هم با آن سبیل کلفتش کنارش است. استاتیک دستش را می گذارد روی شانه ام.

می گویم : می خوام مبارزه کنم.

زمین می آید طرفمان می گوید « می خواهم داور مبارزه شوم» هر دو قبول می کنیم. استاتیک که مربی من است، معادلات هم مربی او می شود. اخلاق و اقتصاد هم تماشا چی اند، هیچ کس را هم تشویق نمی کنند. مقاومت بالاخره می آید جلو رو به رویم می ایستد. خیلی جدی در چشم هایش نگاه می کنم. با صدای سوت زمین مبارزه آغاز می شود.

فصل اول تنش.

«بارانی مشکی»

مینو کلانتر مهدوی

باران می آمد، چه بارانی!از صبح یک نفس باریده و خیابان ها را پر از آب کرده.بارانی مشکیش را پوشیده،خودش را در آینه نگاه می کند.از وقتی بارانیش را خریده، دوست دارد هر روز باران بیاید.

خیلی بهت میاد.

مثل بچه ها چرخ می زند و به سر تا پایش نگاه میکند.

به پاترلت هم میاد.

وا می رود تا اسم ماشینش را می آورم.

تند می رود طرف پنجره و تا کمر خم می شود.همین طور ماشین را قفل نکرده آمده بالا تا نشانم دهد به سلیقه ی خودش چه گلی کاشته.

سلانه سلانه می روم توی اتاق، روفرشی هایم را همان جا کنار تخت در می آورم.

می خوای یه رو فرشی نو برات بخرم؟

می دانم چرا پرسید،چون همیشه صدایشان کلافه اش می کند که روی قالی شف شف میکند و روی سرامیک ها تق تق.

می نشینم جلوی آینه ،شانه می زنم،خودم را در آینه نگاه می کنم،خطی زیر چشمم ظاهر شده، تا چند روز پیش، نبود. می دانم که نبود.

می خواهی چایت را عوض کنم؟

جواب نمی دهی، به جای چای کتاب می خواهی،آن هم فروغ، آن هم حتما همان شعر همیشگی.

کتاب می خواهی چه کنی از حفظ برایت می خوانم.

موهایم را جوری جمع می کنم که تار های سفیدشان لای سیاه ها یک جوری گم گور شوند.سفید ها ده تا شده اند ،شمردم، به ده تا رسیدند.

می روم سمت کتابخانه صاف می روم سمت فروغ و شعر همیشگی را باز می کنم و از حفظ بلند می خوانم. آن روز ها رفتند آن روز های خوب ...آن روز های پر از پولک...می مانم، دیگر نمی خوانم. از کی این همه دل نازک شده ام.

چاییت سرد شد.خب همین طور که می خونی چای هم بخور.عوضش کنم؟

نه نگاه به من می کند نه چای فقط کوتاه می گوید نه خوبه.

فروغ را سر جایش می گذارم تا به آنجا نرسم که می گوید اکنون زنی تنهاست که اشک ها پیروز می شوند.

باران می آمد، چه بارانی، خیابان ها پر از آب شدند. نمی شود قدم از قدم برداشت. بوق ماشین ها را بگو که جابه جا می رود توی گوشم. ولی هیچ کدام آشنا نیست.

پرده ها را کنار می زنم، پنجره را باز می کنم آفتاب می آید تو. مایل می تابد تا... می رسد به کتابخانه.

می نشینم روی مبل چایم را نمی نوشم تا سرد شود. کتاب را کنارم می گذارم، ورق هایش را بُر می زنم و می بندمش.

صد صفحه ات مانده آقای خوش قول،تا نخوانی نگاه به کتاب هم نمی کنم.چشمهایش را می بندد یعنی گرفتار بوده و امشب اگر سر شب، خوابش نبرد، مراسم رمان خوانی هر شب را طبق مقرراتش مو به مو اجرا می کند.

سرم را تکیه می دهم به پشتی مبل و لب به چای نمی زنم،تا حالا حتما یخ کرده.

شعر

عرفان لاجوردی

شاعر به روایت خود:

شانزدهم دی ماه هزار و سیصد و شصت به دنیا آمدم، در تهران، در هوای سرد. حقوق خواندم، تا آخرش که در دانشگاه درس می دهند. وکیل شدم و مشاور هزار و یک شرکت. پول و اشک و خنده و لج آدم ها را خوب در می آورم. تفریحاتم شعر است و داستان های ناتمام و تنهایی.

.1

نقاشی نیامدن ماه را کشید؛
آن آسمان خالی خودخواه را کشید.
تصویر ماه در کف مرداب خواب بود
روی لب پلنگ فقط آه را کشید.
یک جای دور، در ته چشمان میشی اش
از گرگ سایه های هر از گاه را کشید
تنهایی دو دست خودش را نگاه کرد،
تنهایی دو سایه ی همراه را کشید
از بس کویر توی نگاهش نشسته بود
هِی جای رود، منظره ی چاه را کشید
روز تولدش وسط آسمان شهر
نقاشی نیامدن ماه را کشید.

.2

آیا دوباره صورتم را بوس خواهی کرد
یا چشم های میشی ات را لوس خواهی کرد؟
سی سالگی سن غم انگیزی است؛ می دانی؟
وقتی که یک احساس نامانوس خواهی کرد.
وقتی کسی را که فقط یک بوسه می خواهد
با این صدای خسته ات مایوس خواهی کرد.
حالا که تنهایی چه کاری با غزل هایت
در دفتر خوش نقشه ی درّوس خواهی کرد؟
حجم سیاهی و سپیدی جهانت را
از سهم موهای خودت معکوس خواهی کرد؟
آیا دوباره خنده ای را دوست خواهی داشت؟
آیا دوباره صورتی را بوس خواهی کرد؟

.3

دستان تو هنوز مرا ناز می کند؟
آغوش سمت بچگی ام باز می کند؟
وقتی ببینیم، الکی ذوق می کنی؟
وقتی ببینمت دلکم ناز می کند؟
آیا هنوز رابطه ای را میان ما
این ذهن خنگ بد غلغ احراز می کند؟
بن بست را معاشقه ی کودکانه ات
یک کوچه باغ خوشگل دلواز می کند؟
تجدیدی حرارت خردادی تو را
شهریور هوای تو ممتاز می کند؟
این جوجه اردکی است که هِی فکر می کند
آیا دوباره قوی تو پرواز می کند؟

باران می آمد از صبح، یک نفس. بارانی اش را پوشید،صبح زود، صبح که نه، شب بود،ماموریت که می رفت صبح نشده سوار پاترلش می شد.روی تخت نشستم، یقه ی بارانی مشکیش را جلوی آینه صاف می کند و نیم نگاهی یک لحظه ای می اندازد و کیف به دست می رود. فرصت نمی دهد، بگویم کی برمی گردی یا توی این باران نرو. آسمان امان نمی دهد یک نفس می بارد.

لیوان چای را می ریزم توی ظرف شویی. اصلا نخواستم.

رو فرشی هایم را نمی پوشم می گذارم کنار تخت بماند، اصلا نمی خواهمشان دیگرولی دور هم نمی اندازم. می خواهم جلوی چشمم باشند.می نشینم روی تخت ،می گذارم اشک هایم بیاید گلویم را بد جوری می فشردند.آسمان امان نمی داد یک نفس از صبح تا شب...جاده ها را لیز کرده بود، جاده که لیز شود انگار جاده ماشین را هدایت می کند نه فرمان.

بالشت ها را کپه می کنم پشت سرم.کتاب را از کاغذ سفیدی که لایش است باز می کنم.این صدصفحه ام برای من، باصدای بلند می خوانم.

زهره جعفرزاده

تکرار کن در خود منِ خوش باورت را
بالا بیاور پیش این دنیا سرت را
پرواز کن تا اوج ، تا جایی که باید!
پرواز کن حتی اگر بال و پرت را...
احساس خوبی باش و با من زندگی کن
ازمن بنا کن انتخاب آخرت را!
صد سال هم تنها بمانم ، باز هستی
پایان بگیرم ، نقطه ی آغاز هستی
شبهای بی خود گریه دارم را گرفتی
تنهاییِ بی اعتبارم را گرفتی
سرما به خوابم می زند ، یخ کرده ذهنم
می ترسم از دنیای بی تو ، از خودم ، غم!
از بودنِ بی وقفه ات در شب... و روزم
از رد پاهای گذشته ، تا هنوزم
از بیقراری های قبل و بعدِ دیدار
از گریه کردن پشت تنهاییِ دیوار
برگرد از این فردای خوبی که نداری
[از بدبیاری، پشت هم هی بد بیاری....]
دنیای بی احساس خود را زیر و رو کن
یک اتفاق تازه با من آرزو کن

ترجمه

زندگی‌نامه و داستانی از الیف شفق (Elif Shafak)

مژده الفت

الیف شفق با انتشار 12 کتاب در طول بیش از یک دهه اخیر به عنوان یکی از نویسندگان معاصر ممتاز کشور ترکیه مطرح شده است. او به دو زبان ترکی و انگلیسی می‌نویسد و 8 کتاب او رمان داستانی بوده. کتاب های شفق در کشور ترکیه با استقبال و فروش زیادی مواجه بوده و در سایر کشورها به بیش از 20 زبان ترجمه شده و جوایز مختلفی را کسب کرده است.

الیف شفق در کشورها و شهرهای بسیاری زندگی کرده که اثر این زندگی در دنیای چندفرهنگی را در کتاب ها و هم در زندگیش می‌توان دید. او در فرانسه به دنیا آمده و در مادرید و عمان بزرگ شده و به غیر از ترکیه، در چند ایالت آمریکا و کشور انگلیس هم زندگی کرده است.

اولین رمان او به نام «صوفی» در سال 1998 در ترکیه برنده جایزه «رومی» شد. این جایزه به بهترین کتاب در زمینه ادبیات عرفانی اهدا می شود. اولین رمانی که او به زبان انگلیسی نوشت در سال 2004 منتشر شد. رمانی به نام «تقدس نخستین دیوانگی‌ها». اما 6 سال بعد یکی از رکوردهای فروش کتاب ترکیه با کتاب «چهل قانون عشق» به ثبت رسید. این کتاب یکی دیگر از رمان هایی است که شفق به زبان انگلیسی نوشته و در کشورهای آمریکا و انگلیس انتشار یافته است. آخرین رمان او که در سال 2011 در ترکیه و 2012 در انگلیس به چاپ رسیده است «شرافت» نام دارد.

به طور خلاصه در توصیف نویسنده می‌توان به جمله‌ای از «اورهان پاموک» نویسنده نام دار ترکیه اشاره کرد که در جائی گفته: «شفق، بهترین نویسنده دهه اخیر ترکیه است».

جوایز

- نامزد جایزه بین المللی ادبی دوبلین IMPAC برای کتاب «چهل قانون عشق» (2012)
- جایزه بنیاد نویسندگان و روزنامه نگاران ترکیه (2009)
- جایزه بهترین داستان از سوی انجمن نویسندگان ترکیه برای رمان «خیرگی» (2000)
- جایزه رومی برای رمان «صوفی» 1998

و همچنین نامزدی برای چندین جایزه ادبی در کشورهای فرانسه، انگلیس و ایتالیا.

مسئله خانوادگی

صبح یک شنبه س. ایستادم توی ایستگاه قطار و به اونائی که الان راحت خوابیدن، غبطه می‌خورم. سالهاست که اینجا نیومدم ولی امروز دیگه واجب بود. کمیته یک نفره استقبال از پدر و مادر زنم! سطر به سطر روزنامه ای رو که واسه سرگرم شدن خریدم، خوندم حتی همه آگهی هاشو. بین این همه وسیله نقلیه مادر زنم قطار رو انتخاب کرده. هواپیما سوار نمی شه (وای مثه پرنده توی آسمون؟ نه! راحت نیستم) اتوبوس سوار نمی‌شه (اگه راننده خوابش ببره چی؟) ماشین شخصی سوار نمی‌شه (اگه خدای نکرده راننده ماشین روبه‌رو مست باشه؟)

قایق و کشتی هم که نداریم پس فقط قطار می‌مونه دیگه!

خنده‌ام می‌گیره. تا حالا اینطور چار چشمی منتظر خانواده زنم نبودم. معلومه که وضعیت خونه خیلی خسته م کرده. بلکه اونا بیان و با دخترشون حرف بزنن شاید به حرف اونا گوش کنه. بالاخره قطار می رسه و همه به تکاپو می‌افتن. به چهره مسافرا نگاه می کنم. همونطور که فکر می کردم بین اولین کسانی که پیاده می‌شن چهره آشنائی می‌بینم. مادر زنم با کت و دامن آبی روشن و کیف مارکدار و موهائی که به دقت جمع کرده بالای سرش. دستش رو مثه پادشاهی بالا می بره و ژست سلام کردن می‌گیره. سریع می‌رم جلو و می‌گم: خوش اومدین. پس بابا کو؟

عجیبه. بابا گفتن به پدرزنم برام سخت نیست ولی نوبت به مادرزنم که می‌رسه نمی‌تونم بگم مادر.

"داره می‌آد. اخلاق عدنان رو نمی دونی؟ یواش... یواش! تموم راه جدول حل کرد هی می گم عدنان! دو کلمه حرف بزن. نخیر! سرش توی جدوله و تموم راه زیرلب می‌گه حیوان پنج حرفی؟ حرف اشاره روسی ..."

همین موقع پدرزنم می رسه و می زنه پشتم و می‌گه: "چطوری داما ؟" با همون لبخند و محبت همیشگی. چمدان رو از دستش می گیرم. اووه! چه سنگینه. مطمئنم تمومش وسایل مادرزنمه. پدر زنم یه پیژامه و فوقش چند تا لباس داره. ولی مادرزنم؟ ده دست لباس و برای هر لباسی، کفش مناسب و برای هر کفشی، کیف مناسب و انواع وسایل آرایش و گل‌های سر.

اگه خجالت نمی کشیدم از پدرزنم می‌پرسیدم آدمی به این آرومی چطور سی و چهار سال با چنین زنی زندگی کرده؟!

سوار ماشین می شیم . از آب و هوا می‌گیم که خنثی‌ترین موضوع بحثه! از همه چی، ترافیک و آلودگی هوا و توریسم حرف می زنیم. فقط از موضوع اصلی حرف نمی‌زنیم "نالان " که دختر اوناست و چهار ساله که زن منه.

یکهو ماشینی بدون راهنما زدن از خط راست می پیچه جلوی ماشینم. فحش می‌دم و داد می‌زنم و بعد در مقابل مادرزنم، حس یه بچه دبستانی خطا کار رو پیدا می کنم. پشت چراغ قرمز دو دختر گل‌فروش می‌آن جلو. با خودم فکر می‌کنم برای زنم گل بخرم ولی بلافاصله خشم درونم بیدار می‌شه. چرا این قدر از زنم عصبانیم؟

بالاخره می‌رم سر موضوع. "حال نالان زیاد خوب نیست."

مادرزنم می‌گه: "چطور یعنی؟"

ولی توی چهره‌اش تعجبی دیده نمی‌شه. حتماً حدس زده. هر چی باشه این قدر تجربه داره که بفهمه الکی دعوتشون نکردم بیان .

"دخترم نالان خیلی نا..." یکی بوق می‌زنه و نمی‌فهمم مادرزنم چی گفته؟

"نازنازی "؟

" ناراضی "؟

"نابلد "؟...

می‌گم : "نالان خیلی عوض شده "

می‌گه: "معلومه. مگه آسونه؟ زنی که زایمان می کنه همه هورموناش زیر و رو می‌شه"

می‌گم: "مادرجون..."

این کلمه واسه خودمم غریبه‌س. از روز نامزدیمون به بعد مادر صداش نکردم.

" ...اگه چیز ساده‌ای بود شما رو خبر نمی‌کردم موضوع جدی‌تر ازین حرفاس"

مادر زنم اخم می‌کنه و پدرزنم نگاهشو ازم می‌دزده. تا خونه ساکت می‌مونیم.

توی خونه زیر پرده های تور، پارچه کلفت زدیم. این جور نباشه بچه نمی‌خوابه. بوی بچه،

بوی شیر، بوی تنتورِ یُد، بوی افسردگی همه جا رو گرفته. حس گناه آزارم می ده. درست زمانی که بیش از هروقت باید زنمو دوست داشته باشم، دوسش ندارم. زنی که عاشقش بودم رفته و جای اونو زنی گرفته که تموم روز با لباس خواب توی خونه می چرخه، دچار توهمه و سر وضعش نامرتبه و حواسش پرته. انگار بازم گریه کرده. چشماش قرمز و متورمه.

وقتی نالان روبه‌روی مادرش می‌ایسته تضاد عجیبی بین‌شون هست. ناخن های مانیکورشده مادرش، آرایش بی نقص و موهائی که حتی سفر با ترن نامرتب شون نکرده در مقابل لباس خواب سبز و پر از لکه نالان.

اونا رو به حال خودشون می‌ذارم و از خونه می‌زنم بیرون. به زن های مرتبی که توی خیابون هستن نگاه می کنم. دلم می‌خواد چشمامو باز کنم و خودمو توی شهری ببینم که هیچکس رو نمی‌شناسم و هیچ مسئولیتی ندارم. کاش مرخصی بگیرم و برم یه جای دور. از خودم، ازین مرد قسی القلبی که می خواد زن و بچه شو بذاره و بره تفریح بدم می‌آد. معده‌ام می‌سوزه

شاید از عذاب وجدانه.

نیمه شب برمی‌گردم خونه. همه حس‌های بد رو بیرون در جا می‌ذارم.

همه توی سالن خوابیدن. زنم روی کاناپه. مادرش روبه‌روش . پدرش روی مبل و بچه توی گهواره

محبت عجیبی توی دلم نسبت بهشون حس می‌کنم. مثه یه بچه مچاله می‌شم و روی فرش کنار اونا می‌خوابم.

***

از زیر چشم نگاه می کنم. فکر می‌کنه خوابم. بوی گند مشروب پیچیده توی خونه. خدا می‌دونه از کجا می‌آد؟ برم وایسم جلوش و بگم " آی داماد! معلومه تا حالا کجا بودی؟" ولی نه!

این مسئله بین دخترم و شوهرشه. فردا می‌گه مادرزنم دخالت می کنه. این همه مدت ساکت موندم و ریختم توی خودم که دخترم ناراحت نشه. توی ماشین که گفتم نالان دختر نازنینیه فقط نگاه کرد. تازه می‌گه نالان عوض شده. معلومه که عوض می شه. مگه خودت عوض نشدی؟ اما تقصیر دختر خودمه. همون موقع هم بهش گفتم گشتی، گشتی اینو پیدا کردی؟ ولی حرفمو گوش نکرد.

***

تکون نمی خورم. پشتم گرفته ولی بلند نمی‌شم. بذار فکر کنن خوابم. بی‌صدا گریه می کنم. می‌خوام نه مادرم ببینه و نه شوهرم. من دارو نمی‌خورم. می‌گه افسردگی بعد از زایمانه. تازه مادرم رو دعوت کرده و متحد شدن علیه من! می‌گن چرا پرستار نمی گیری؟ بچه مو بدم یه غریبه بزرگ کنه؟ از کارم استعفا دادم. بیرون هم نمی‌رم. کسی رو هم نمی‌خوام ببینم. یه دوست قدیمی زنگ زده بود، جوابشو ندادم. چی بگم؟ اون از عشق‌ها و هیجانای زندگیش می‌گه. من از چی بگم؟ از پوشک بچه؟

***

آهسته خرخر می‌کنم یعنی خوابم. سال‌هاست همین کارو می‌کنم. زنم کـه نـق می‌زنه. دخترم که می‌رنجه و قهر می‌کنه می‌رم توی چمبره خودم. بدون دعوا و جر و بحث.

دخترم و زنم روی کاناپه خوابیدن و دامادم روی زمین ولو شده. توی ذهنم جدول حل می‌کنم. بالاخره شماره نه عمودی رو پیدا کردم!

***

توی گهواره با چشمای باز به صداها گوش می‌دم. طرف راستم مادرم. طرف چـپ مادربزرگم. روبه روم پدربزرگ. روی زمین پدرم. همه خـوابن. آیـا چـون مـن بـه دنیـا اومدم همه‌شون این قدر ناراحت و آشفته‌ان یا زنـدگی کـلا چیـز مزخـرف و ناراحـت کننده‌ایه؟ من با دانسته‌ها و احساس‌های خودم به دنیا اومدم اما باید اونـا رو فرامـوش کنم.

بزرگ شدن یعنی اینکه همـه چـی رو پـاک کنـی و از اول یـاد بگیـری. لـرزش عجیبی حس می‌کنم بین این آدما!

***

صـبح دوشـنبه‌س. افـراد خـانواده بیـدار مـی‌شـن. کمرهاشـون درد مـی‌کنـه و بینی‌هاشون گرفته. هجوم افکار آشفته همه‌شونو بی‌تاب و پر از اضطراب کرده.

« کسی در خانه نیست»
ترانه‌ای از راجر واترز
برگردان: فریبرز نریمانی

من دفترچه سیاه کوچکی دارم که شعرهایم در آن است
کیسه‌ای دارم که مسواک و شانه‌ام در آن است
گاهی اگر سگ حرف‌شنویی باشم، آن‌ها استخوانی برایم می‌اندازند
بند کفشی دارم که نمی‌گذارد کفش‌هایم از پایم در آیند
و بلوزهای آستین پفی
سیزده کانال تلویزیونی مزخرف دارم که می‌توانم از بین‌شان انتخاب کنم
من چراغِ برق دارم
و یک حس ششم
و قدرت درک حیرت‌آور
که به من می‌گوید
هر وقت بخواهم به تو زنگ بزنم
کسی در خانه نیست
من موهای فر دارم
و آثار پنهان نشدنی آتش سیگار، روی پیراهن مورد علاقه‌ام
روی انگشت‌هایم
لکه‌های زردی نیکوتین دارم
و یک قاشق نقره‌ای که به زنجیر وصل است
یک پیانوی بزرگ دارم که با آن ته مانده وجود به فنا رفته‌ام را سرپا نگه می‌دارم
چشمانی دارم که دیوانه‌وار زل می‌زنند
و نیاز مبرم به پرواز
اما مقصدی برای پرواز ندارم
آه.... عزیزم
وقتی گوشی را بر می‌دارم
هنوز کسی در خانه نیست
من یک جفت چکمه پاشنه‌دار برای صحنه دارم
و ریشه‌ای که دارد می‌خشکد

Nobody home

I've got a little black book with my poems in
Got a bag with my toothbrush and comb in
When I'm a good dog, they sometimes throw me a bone in
I got elastic bands keeping my shoes on
Got those swollen hand blues
Got thirteen channels of shit on T.V. to choose from
I've got electric light
And I've got second sight
And amazing power of observation
And that is how I know
When I try to get through
On the telephone to you
There'll be nobody home
I've got obligatory Hendrix perm
And inevitable pinhole burns
All down the front of my favorite satin shirt
I've got nicotine stains on my fingers
I've got a silver spoon on a chain
I've got a grand piano to prop up my mortal remains
I've got wild staring eyes
And I've got strong urge to fly
But I've got nowhere to fly to
Ooooh, babe when I pick up the phone
There is still nobody home
I've got a pair of Gohills boots
And I got fading roots

مهربون باش

چارلز بوکفسکی

برگردان: ملیحه بهارلو

همیشه می‌گن
به نظرات بقیه احترام بذارین
حالا مهم نیس نظراتشون
چقدر منسوخ،
احمقانه
یا نفرت‌انگیز باشن.
می‌گن باید
به خطاهای زندگی‌شون،
به عمر هدر رفته‌شون،
با مهربونی نگاه کنین،
بخصوص اگه
سنی ازشون گذشته باشه.
اما همه‌ی کار ما همینه:
پیر شدن.
اونا خیلی بد، پیر شده‌ان،
چون توجه نکرده‌ان به زندگی‌شون،
روی اون تمرکز نکرده‌ان،
نخواسته‌ان یه چیزایی رو ببینن،
چشم‌شون رو، رو همه چی بسته‌ان.
تقصیر اونا نیس؟
پس تقصیر کیه؟
من؟
به من گفته‌ان
نظرات‌مو
ازشون مخفی کنم،
به‌خاطر ترس از
وحشت اونا.
پیر شدن، جُرم نیس.
اما چیزی که شرم‌آوره،
عمدا تلف کردنِ زندگیه،
بین این همه زندگیِ
عمدا تلف شده.

"Be Kind"

we are always asked
to understand the other person's
viewpoint
no matter how
out-dated
foolish or
obnoxious
one is asked
to view
their total error
their life-waste
with
kindliness
especially if they are
aged
but age is the total of
our doing
they have aged
badly
because they have
lived
out of focus
they have refused to
see
not their fault
whose fault
mine
I am asked to hide
my viewpoint
from them
for fear of their
fear
age is no crime
but the shame
of a deliberately
wasted
life
among so many
deliberately
wasted
lives
is

"**Charles Bukowski**"

بی‌حسی آرام‌بخش
ترانه‌ای از راجر واترز
برگردان: فریبرز نریمانی

- الو؟ الو؟ الو؟
کسی اونجاست؟
اگر صدام رو می‌شنوید، تایید کنید
کسی اونجا هست؟
از صداتون حس می کنم که حالتون خوب نیست!
من می‌تونم کمک‌تون کنم حالتون خوب بشه
می‌تونم کاری کنم تا دوباره سر پا بشید
و آروم باشید
باید اول یک سری سئوال ازتون می‌پرسم. برای اطلاعات اولیه
می‌تونید بگید کجاتون درد می کنه؟
- درد ندارم، تو داری دور و دورتر می‌شوی
مثل دود یک کشتی در افق دور دست
امواج حضورت رو حس می کنم
لب‌هات تکون می‌خورند اما نمی‌شنوم چه می گی
وقتی بچه بودم یک روز تب کردم
حس می کردم دست‌هام مثل دو تا بادکنک شدن
حالا دوباره همان حس رو دارم
اگر می‌تونستم بگم، باز هم تو نمی‌فهمیدی
حال من گفتنی نیست
به یک بی‌حسی آرام‌بخش رسیده‌ام
- بسیار خوب
حالا یک سوزن کوچیک بهت می‌زنم
دیگه درد نمی کشی
شاید فقط یک کمی احساس کسالت کنی
می‌تونی رو پاهات وایستی؟
خوبه، داره تاثیر می کنه
این کمکت می کنه که به زندگی ادامه بدی
بجنب، وقتشه راه بیفتی
-درد ندارم، [تنها چیزی که احساس می کنم اینه که] تو داری دور و دورتر می‌شی
و من می‌تونم امواج حضورت رو حس کنم
لبهات تکون می‌خورند اما نمی‌شنوم چه می‌گی...
وقتی بچه بودم
از گوشه چشمم
شبح‌هایی را می‌دیدم که زود رد می‌شدند
تا سرم را می‌چرخوندم که ببینم‌شون، رفته بودند
من اما، دیگه نمی‌تونم با انگشت بگیرمشون
[چون‌که دیگه] اون بچه بزرگ شده
و رویاهاش مردن
و من به یک بی‌حسی آرام‌بخش رسیده‌ام

Comfortably Numb

Hello? Hello? Hello?
Is there anybody in there?
Just nod if you can hear me
Is there anyone at home?
Come on now
I hear you're feeling down
Well I can ease your pain
Get you on your feet again
Relax!
I'll need some information first
Just the basic facts
Can you show me where it hurts?
There is no pain you are receding
A distant ship smoke on the horizon
You are only coming through in waves
Your lips move but I can't hear what you're saying
When I was a child I had a fever
My hands felt just like two balloons
Now I have got that feeling once again
I can't explain, you would not understand
This is not how I am
I have become comfortably numb
O.K
Just a little pinprick
There will be no more, ah!
But you may feel a little sick
Can you stand up?
I do believe it is working, good
That'll keep you going through the show
Come on it's time to go
There is no pain you are receding
A distant ship smoke on the horizon
You are only coming through in waves
Your lips move but I can't hear what you're saying
When I was a child
I caught a fleeting glimpse
Out of the corner of my eye
I turned to look but it was gone
I cannot put my finger on it now
The child is grown
The dream is gone
I have become comfortably numb

نگاه نو

تأویل متن (بخش اول)

مجتبا گلستانی

گفتارهایی در باب نظریه‌ی ادبی و هرمنوتیک

شاید برای فهم علم هرمنوتیک ابتدا باید پرسش هایی را فهمید که اساس هرمنوتیک را شکل داده اند: آیا یک متن حاوی معنا یا پیام معینی است؟ آیا نیّت نویسنده است که معنای متن را تعیین می کند؟ آیا تأویل متن به پیش‌دانسته ها و پیش فرض های خواننده وابستگی دارد یا تأویل متن تنها در افق خودِ متن امکان‌پذیر است؟ چگونه خواننده می تواند به افق متن پای بند و مقیّد بماند؟ آیا تأویلِ هر کس برآمده از آگاهی و تجربه های زیسته ی خودِ اوست؟ آیا دو تأویل گر قادرند به تأویلی مشترک برسند یا تأویل یکدیگر را بفهمند یا بپذیرند؟ نسبت تأویل و فهم تأویل گر کجاست؟ آیا فهم تأویل گر به حیطه و توانایی های شناختیِ او ربط دارد یا آن که تأویل به هستی او یا به عبارت بهتر، به شیوه ی هستی او بستگی پیدا می کند؟ چنین پرسش های مقدماتی و اولیه‌ای، انبوهی از پرسش های فلسفی دیگر را، اعم از معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی، پیش روی ما قرار می‌دهد. و اساساً به دلیل همین‌گونه پرسش هاست که در قرن بیستم، فیلسوفانه‌ترین کتاب ها در هرمنوتیک نوشته شده‌اند یا دست‌کم در لابه‌لای سطرهای این کتاب‌ها از هرمنوتیک نیز سخنی به میان آمده است؛ تا بدان جا که فیلسوف بلندآوازه‌ای چون مارتین هایدگر از «فلسفه به منزله ی هرمنوتیک» سخن می‌گوید و کار فلسفه را، از بنیاد، «تأویل» معرفی می‌کند. اما اگر بخواهیم به زبانی ساده سخن بگوییم، هنگامی که، مثلاً، ما در زندگی روزمره ی خود با صمیمی‌ترین دوست خود دچار «سوءتفاهم» یا «بدفهمیِ» رفتار یکدیگر می‌شویم، همچنان پای پرسش‌هایی که پیش‌تر مطرح کردیم، در میان است و با اندکی تسامح می‌توان گفت که در چنین رویدادهایی، در اصل، این هرمنوتیک یعنی «تلاش برای فهم» یا «تلاش برای مفاهمه» است که در دوستیِ دو طرف به «بن‌بست» رسیده است. پس در زندگی روزمره نیز هرگونه «سوءتفاهم» یا «بدفهمی» بی‌درنگ به پرسشِ «چگونه فهمیدن» و «چگونه فهماندن» منتهی می‌شود و از این جاست که در می‌یابیم مبحث «فهم»، از اساس، با زندگی روزمره‌ی ما پیوند دارد و محصور در مسایل بغرنج فلسفی و کتاب های پیچیده ی فیلسوفان نیست.

ریچارد پالمر در کتاب «علم هرمنوتیک» درباره ی رسالت هرمنوتیک و نسبت آن با نظریه ی ادبی می‌نویسد: «وظیفه‌ی تأویل و معنای فهم، هنگامی که با اثر سر و کار داریم، متفاوت با هنگامی است که با عین سر و کار داریم، چرا که این دو در آن هنگام فرآرتر و تاریخی‌ترند. "اثر" [work] همواره نشانی از کار انسان دارد و خودِ کلمه نیز متضمن این امر است، زیرا اثر همواره اثر انسان (یا اثر خدا) است. از طرف دیگر، "عین" [object] نیز می تواند اثر یا عینی طبیعی باشد. استفاده از کلمه ی "عین" در اشاره به اثر تمایز مهمی را متبلور می‌سازد، زیرا باید اثر را به منزله ی عین نبینیم بلکه به منزله ی اثر ببینیم. نقد ادبی باید "روش" یا "نظریه"ای را طلب کند که به‌ویژه متناسب با رمزگشایی اثر [یا کارِ] انسانی در اثر، یعنی "معنا"ی آن باشد. این عملِ "رمزگشایی"، این "فهمیدن" معنای اثر، کانون علم هرمنوتیک است. علم هرمنوتیک مطالعه‌ی فهم و به‌ویژه وظیفه‌ی فهم متون است.»

اساساً دو مکتب عمده‌ی فرمالیستی در نظریه ی ادبی، یعنی «نقد جدید» و «فرمالیسم روسی» با آن که شاخه‌های درونی متفاوت و بعضاً متضاد داشته‌اند، در یک چیز دارای اتفاق نظر نسبی بوده‌اند: اعتبار و اولویت متن. همان‌طور که رامان سلدن در کتاب «راهنمای نظریه ی ادبی معاصر» یادآوری می کند، می‌توان مکتب‌های نظریه‌ی ادبی را با توجّه به رویکرد آن‌ها در قبال سه‌گانه‌ی «نویسنده و متن و خواننده» طبقه بندی کرد؛ و البته می دانیم که طبیعتاً این طبقه بندی نسبی است و بیش از هرچیز برای تسهیل کار پژوهش در نظریه های ادبی خواهد بود؛ زیرا مکاتب نظریه ی ادبی، نفیاً و اثباتاً، در برابر این سه عنصر ساکت و بی‌تفاوت نیستند و چنین نیست که بتوان مکتبی را به بحث در یکی از این سه عنصر محصور و منحصر دانست. با این مقدمه باید گفت که نظریه پردازان مکتب نقد جدید و فرمالیسم، هر دو، دغدغه ی متن را داشتند و تا حدودی از درون قلمرو ادبیات یا زبان‌شناسی با مساله ی نقد مواجه می‌شدند و مبادی نقد ادبی را طرح می کردند. با این همه، نظریه هایی نیز وجود داشته که پیش از آن که از درونِ ادبیات یا زبان شناسی و صرفاً به خاطر نقد ادبی با مساله ی زبان و ادبیات روبه‌رو شود، رویکردی فلسفی را نسبت به این مسایل اتخاذ کرده است. مقصود، مکتب «هرمنوتیک» است که امروزه از چنان ابعاد گسترده‌ای برخوردار است که گستره‌ای وسیع از هستی شناسیِ فلسفی گرفته تا مباحث «هوش مصنوعی» را در بر می گیرد. به گفته ی جوئل واینسهایمر در کتاب «هرمنوتیک فلسفی و نظذیه ی ادبی»، «امروزه‌روز این‌طور تصوّر می‌شود که قلمرو هرمنوتیک از محدوده‌ی الهیات و فلسفه بسی فراتر می‌رود و جامعه‌شناسی، زیبایی‌شناسی، تاریخ‌نگاری، حقوق و به‌طور کلّی علوم انسانی را نیز شامل می‌شود. و با عنایت به این که فلسفه‌ی مابعدتحصلی رفته‌رفته به نقش فهم هرمنوتیکی در علوم طبیعی نیز اذعان کرده است، دلیل خوبی در دست داریم که ادعای گادامر را مبنی بر جهان‌شمول بودن گستره‌ی هرمنوتیک به جد بگیریم. این گسترش دامنه‌ی هرمنوتیک، از حالت نوعی مساعدت تفسیریِ موضعی و فرعی به نحوه ای از فهم که بسیار اساسی است و جنبه‌ای جهان شمول دارد، متضمن چیزی بیش از گسترش کمّی است. یک دگرگونی کیفی...» هم ازاین‌روست که سخن گفتن از هرمنوتیک، ما را به گستره و محدوده ای فراتر از قلمروها و محدوده های قرن هجدهمیِ علم هرمنوتیک رهنمون می‌شود.

همان‌طور که در عبارت های نقل‌شده از ریچارد پالمر اشاره شده بود، مساله‌ی «تأویل متن» و «فهم» اصلی‌ترین دغدغه‌ی هرمنوتیک فلسفی مدرن است؛ و مساله ی «تأویل متن» و «فهم» نیز مستقیماً به عنصر «خواننده» ربط پیدا می کند و ازاین‌رو، نقد هرمنوتیکی در شمار نقدهای خواننده‌محور قرار می‌گیرد. در این چند نوشتار، ضمن بررسی مسایلِ طرح شده در گفتار هرمنوتیکی، از نمایندگان اصلی هرمنوتیک که عموماً از دلِ سنّت فلسفی آلمان برآمده‌اند، سخن گفته خواهد شد. با آن که به هنگام گفت‌وگو در باب هرمنوتیک پرهیز از بحث فلسفی اجتناب‌ناپذیر خواهد بود، طبیعی است که ما تا بدان جا در سرزمین پهناور هرمنوتیک گشت می‌زنیم که با نظریه‌ی ادبی نسبتی استوار داشته باشد. با این همه بخش عمده‌ی کارهای کسانی چون مارتین هایدگر و هانس گئورگ گادامر و پل ریکور اساساً مباحثی

فلسفی است که صرفاً در حوزه‌ی ادبیات کاربرد ندارند و نمی‌گنجند؛ هرچند که این کارها برای تأویل متون ادبی و فهم نیز نتایجی عظیم در بر داشته‌اند. هدف اصلی کتاب بزرگ و دوران ساز «هستی و زمان» نوشته‌ی مارتین هایدگر طرح دوباره‌ی «پرسش از معنای هستی» است و به تعبیر جوئل واینسهایمر در کتاب «هرمنوتیک فلسفی و نظریه‌ی ادبی»، کار هایدگر صرفاً تعیین روش‌شناسی علوم انسانی نیست، «بلکه تعیین‌کننده‌ی چیزی است که برای دازاین از هر علمی اساسی‌تر است. طرح هایدگر معرفت‌شناسانه نیست، بلکه هستی‌شناسانه است، و در نظر او، فهم صرفاً نحوه‌ای از معرفت نیست، بلکه نحوه‌ای از هستی نیز هست. بنابراین، هایدگر دامنه‌ی موضوع فهم هرمنوتیکی را به فراسوی متون خاص و تمامی چیزهای تاریخی دیگر بسط می‌دهد تا فهم هستی را شامل شود.» بنابراین، پاسخ پرسش از معنای هستی «نوعی معنا» خواهد بود و این پاسخ «باید به طریقی دریافت شود که هرگونه معنایی دریافت می‌شود: یعنی از راه تأویل.» این نکته‌ای است که هایدگر نیز خود در کتاب «هستی و زمان» به زبان پیچیده‌ی هستی‌شناسانه‌ی خود در توصیف «پدیدارشناسی هرمنوتیکی» بیان می‌کند: «معنای روشیِ توصیف پدیده‌شناختی، تعبیر [auslegung/interpretation] است. Λόγος [لوگوس] پدیده‌شناختیِ دازاینْ خصلتِ ρμηνεύειν [هرمنوآین، تأویل] دارد، که از طریق آن، معنای اصیل هستی، و نیز آن ساخت های بنیادینِ هستیِ خودینه‌ی دازاین بر هستی‌فهمی متعلّق به خود دازاین ابلاغ [و معلوم] می‌شوند. پدیده‌شناسی دازاین، هرمنوتیک در دلالت نخستینیِ این واژه است، که طبق آن، مشغله‌ی تعبیر را نشان می‌دهد. اما اکنون تا جایی که با عریان سازی معنای هستی و ساخت‌های بنیادین دازاین به‌طور کلّی، افق برای هر مطالعه‌ی اونتولوژیکیِ بعدیِ هستنده‌های ناهم‌سنخ با دازاین گشوده می‌شود، این هرمنوتیک همچنین هرمنوتیک به‌معنای پردازش شروط امکان هر پژوهش اونتولوژیکی به‌طور کلّی خواهد بود. و سرانجام تا جایی که دازاین، به‌عنوان هستنده‌ای با امکان اگزیستانس، از تقدّم اونتولوژیکی نسبت به همه‌ی هستنده‌ها برخوردار است هرمنوتیک به‌مثابه تعبیر هستی دازاین معنای مخصوص سومی را نیز در بر دارد که عبارت است از اگزیستانسیالیته ی اگزیستانس، و این معنا اگر از نظر فلسفی فهمیده شود نخستین معنای آن است.»

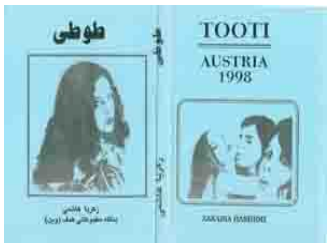
در عبارت های دشواری که ـ از سر دانستگی و دقّت به‌تمامی ــ از «هستی و زمان» هایدگر (از ترجمه ی فارسی به قلمِ آقای دکتر عبدالکریم رشیدیان) نقل شد، وی از چند معناییِ هرمنوتیک سخن گفته و از تعبیرهایی همچون «عریان سازی معنای هستی» و «لوگوس پدیده‌شناختی دازاین» دم زده بود که با دیدگاه‌های وی درباره‌ی پدیدار همچون نقطه‌ی مقابل «پوشیدگی» یا «در ــ اختفا ــ بودگی» (Verdecktheit/covered-up-ness) پیوند دارد و همچنین با تفسیری که وی از لوگوس به‌منزله‌ی «مجال دیده‌شدنْ دادن» ارائه می‌دهد.

هرمنوتیک در اصل واژه‌ای یونانی است و سابقه‌ی کاربردی و مفهومیِ آن به یونان باستان می رسد. در زبان باستان یونانیان، فعل «هرمینویین» یا «هرمنوآین» [Hermēneuein] را در معنای «تأویل کردن» به کار می‌بُردند و اسم «هرمینیا» [Hermēneia] را در معنای «تأویل». ریشه‌ی این کلمه نیز به کلمه‌ی «هرمس» باز می‌گشت که در آیین های یونان باستان، الهه‌ی خبر و پیام‌آوری از جانب خدایان به شمار می رفت؛ و یونانیان کشف زبان و خط را که دو ابزار مهم درک و انتقال معنا هستند، کار هرمس می‌دانستند. امروزه نیز اصطلاح هرمنوتیک به همین مساله‌ی فهم معنا یعنی «فهمیدن» و «فهماندن» اشاره دارد. فعل «هرمینویین» در یونانی دارای معنایی سه گانه بوده است: نخست «گفتن» یعنی ادای ملفوظ کلمات، دیگر، «توضیح دادن» و در نهایت «ترجمه کردن»؛ همه‌ی این معانی را می‌توان در واژه های «تأویل» و «تفسیر» و «تعبیر» به وجهی که بعدتر خواهیم گفت، گرد آورد. کار هرمس نیز با توجّه به این معنای سه‌گانه «بازگویی» و «فهم‌پذیر کردن» و «ترجمه»ی پیغام خدایان یا به تعبیر مارتین هایدگر آوردنِ «پیام تقدیر» بود. به گفته ی ریچارد پالمر، «این عملِ واسطه شدن و "به فهم رساندن" پیام یا خبر که با نام هرمس قرین شده است در استعمال قدیم این لفظ نیز در تمامی سه وجه اصلی معنای "هرمینویین" و "هرمینیا" مضمر است... با این همه هر یک از این معانی [یعنی بیان کردن و توضیح دادن و ترجمه کردن] مقوّم معنای مستقل و مهم تأویل است. پس لفظ تأویل می تواند به سه چیز نسبتاً متفاوت اشاره کند: بازگویی شفاهی، تبیین قابل فهم، و ترجمه از زبانی دیگر... با این همه می باید توجه کرد که مبنای "کار هرمس" در هر سه مورد باقی است: یعنی چیزی که بیگانه، غریب، جدا افتاده در زمان، مکان، یا تجربه است به صورت آشنا و حاضر و قابل فهم درمی آید.» در این جاست که دوباره به تعبیرهای هایدگریِ «عریان سازی معنای هستی» و «لوگوس پدیده‌شناختی» بازمی‌گردیم و عبارت هایی چون پدیدار به‌مثابه نقطه‌ی مقابل «پوشیدگی» یا «در ـ اختفا ـ بودگی» (Verdecktheit/covered-up-ness) و لوگوس به‌منزله‌ی «مجال دیده‌شدنْ دادن» از نو معنا می‌یابد.

بازگردیم معنا و دلالت های هرمنوتیک. آن‌گونه که ریچارد پالمر در کتاب «علم هرمنوتیک» درباره‌ی قلمرو امروزین هرمنوتیک می‌نویسد، «این کلمه از همان ابتدا بر علم تأویل دلالت داشته است، به ویژه اصول تفسیر متن، اما میدان علم هرمنوتیک (تقریباً به طور زمانی) بدین‌گونه معنی شده است: 1ـ نظریه‌ی تفسیر کتاب مقدس، 2ـ روش شناسی عام لغوی، 3ـ علمِ هرگونه فهم زبانی، 4ـ مبنای روش شناسی علوم انسانی 5 ـ پدیدارشناسی وجود و پدیدارشناسی فهم وجودی، 6 ـ نظام‌های تأویل، هم متذکرانه و هم بت‌شکنانه، که برای رسیدن به معنای نهفته در زیر اسطوره‌ها و نمادها، مورد استفاده‌ی انسان قرار می‌گیرند.» او در ادامه با تاکید بر این که این تعاریف شش‌گانه بیش‌تر سیر تاریخی هرمنوتیک را در دوران جدید نشان می‌دهند، با توسّل به این تعاریف، هرمنوتیک را، به‌طور کلی، دارای شش جنبه می‌داند: جنبه‌ی تفسیری کتاب مقدس، جنبه ی لغوی، جنبه‌ی علمی، جنبه‌ی مربوط به علوم انسانی، جنبه‌ی وجودی و جنبه‌ی فرهنگی.

طبیعتاً ما نیز با توجّه به این تعاریف شش‌گانه و با عنایت به معانی کهن هرمنوتیک، به حوزه هایی که پای متن یا تأویل متن در میان باشد، وارد می شویم و با حفظ کلیات بحث خود در باب نظریه‌ی ادبی از علم و روش هرمنوتیک در نقد ادبی سخن خواهیم گفت. هرمنوتیک دارای چند چهره‌ی اصلی است که مباحث هرمنوتیکی عمدتاً با نام آن ها شناخته می شوند، کسانی چون فردریش اشلایرماخر، ویلهلم دیلتای، مارتین هایدگر، هانس گئورگ گادامر، پل ریکور؛ و ما، به اختصار، از آثار این اندیشمندان و نیز از نظریات ادموند هوسرل و فلسفه ی پدیدارشناسی در باب تأویل و «دریافت» یاد خواهیم کرد.

ادبیات خیابان انقلاب (بخش چهارم)
طوطی نوشته زکریا هاشمی
سینا حشمدار



طوطی/رمان
نویسنده زکریا هشمی
سال چاپ 1348
بنگاه مطبوعاتی هدف (وین)
انتشارات میهن

پیش گفتار: در این یادداشت سعی کرده‌ام اول از همه به مقوله شهری‌نویسی و رئالیسم موجود در کارهای شهری بپردازم. چیزی که چهل و چند سال پیش در رمان «طوطی» بدون هیچ جار و جنجالی به آن پرداخته شده. سپس ساختار رمان «طوطی» را بررسی می کنم. ساختاری که به موازات اتفاقات ادبی مهم در آمریکای شمالی و به گونه‌ای شبیه ولی متفاوت شکل می‌گیرد.

بررسی تمام زوایای این رمان بدون شک در یک یادداشت امکان پذیر نیست. به همین دلیل سعی کردم به نکات اساسی بپردازم تا در فرصتی دیگر به تجزیه ساختار جملات و گفت‌وگوها و چیزهایی از این دست بپردازم.

وقتی زکریا هاشمی کتاب «چشم باز، گوش باز» را منتشر کرد، بسیاری به لحن گزنده او در بازگو کردن اتفاقات جنگ خرده گرفتند. به علت انتشار این کتاب در خارج از ایران، مخاطبان این کتاب بیشتر کسانی بودند که به علت رانده شدن از فضای داخل، همه چیز و همه کس را سیاه و تاریک و بد می‌دیدند و نمی‌توانستند تصور کنند که زکریا هاشمی که خود را در سنتی جدای از سنت‌های حکومتی می داند، تصویری از جنگ ایران عراق ارائه دهد که بیشتر به تصور نویسندگان جنگی‌نویس داخل کشور شبیه باشد. تصویری که کشته‌شدگان در جنگ را شهید می نامد و از سربازان کم سن و سال بسیجی می‌گوید که چه‌طور جلوی گلوله ایستادند تا از مملکتشان، عقیده شان و شرف‌شان دفاع کنند. او با جسارت تمام و با تحکم کامل گفت کسانی در این جنگ حضور داشتند که نه از سر اجبار، بلکه با ایمان و اعتقاد قلبی به کشور و دین شان به جبهه آمده بودند و اینان بودند که با گذشتن از جان‌شان جلوی عراقی ایستادند که از طرف تمام دنیا حمایت می‌شد و از همه سلاح و مهمات می‌گرفت.

راستش را بخواهید از حرف های زکریا هاشمی خوشم آمد. معلوم بود آدمی نیست که از بیرون به داستان نگاه کند و حرفِ الکی بزند. کسی نیست که مثل این خواننده ی عزیزِ مرتد نشده مان بیرون گود بنشیند و درشت درشت بگوید و کاری کند که همه دوربین ها همیشه سمتش باشد. برعکس، داخل ماجرا هست، کنار گلوله و کشتار بوده و وقتی از تکه تکه شدن دوستش صحبت می‌کند واقعا آن را حس کرده و وقتی برگشته خاطراتش را بی کم و کاست نوشته است و حسابی روی این واقعیت‌نگاری تاکید دارد. این نوع نوشتار باعث می شود اگر جاهایی خلاف جریان حاکم هم صحبتی شود، باورپذیر و قابل درک باشد، نه ناله کردن و مظلوم‌نمایی.

من رمان «چشم باز، گوش باز» را نخوانده ام. دلیل اصلیش هم این است که به دستم نرسیده و مطمئنم اگر داشتمش ثانیه‌ای در خواندنش تعلل نمی‌کردم. چون سبک کاری زکریا هاشمی را دوست دارم و می دانم بلد است چطور از دل واقعیات اطرافش داستان بیرون بکشد. اتفاقی که دقیقا در داستان طوطی افتاده. کتابی که هاشمی آن را اولین بار در سال 1348 منتشرش کرد. کتابی جسورانه که از چند منظر مختلف جای بحث دارد. اولین نکته درباره رئالیسمی است که در کارهای هاشمی دیده می شود. با وجود نگاه نویسنده به واقعیات اطرافش و بازگو کردن آن ها به ساده‌ترین شکل ممکن، داستان‌های او می‌توانند به آسانی سمت خاطره‌نویسی‌های حوصله سربر بروند و آن ارزش ادبی خود را از دست بدهند.

متاسفانه صحبت هایی که پیرامون این رمان همواره وجود داشته در حالتی از شک و دودلی می‌گشته و هنوز خیلی ها نمی‌توانند موضع‌گیری درستی نسبت به آن ارائه دهند و ترس برچسب عامه پسند خوردن باعث شده تا سکوت درباره این کتابِ تاثیرگذار و جریان‌ساز بیشتر از دیگر کتاب‌های مهم «دوران طلایی» شود.

بدون شک رمان «طوطی» اولین کار و تنها کاری نیست که با فضای شهری و با راوی اول شخص و بسیار نزدیک به خاطره نویسی نوشته شده. پیش از این کتاب هم داشته‌ایم کتاب هایی که بازتاب‌دهنده زندگی روزمره قشرهای مختلف اجتماعی بوده‌اند و سعی کرده‌اند آینه‌ای باشند از نسل و جایگاه اجتماعی مردم خاصی که نویسنده به هر علتی خود را روایتگر آن‌ها قرار داده. ولی این کتاب خصوصیت‌های مهمی دارد که خود را یک سرگردن از کتاب های پیش از خود بالاتر می کشد؛ کتاب هایی که شاید امروزه کمتر نامی از آن ها مانده باشد. این کتاب از فصل های چند صفحه‌ای تشکیل شده و راوی اول شخص داستان را روایت می‌کند.

«طوطی» داستان دو دوست است که زندگی‌ای تکراری و در عین حال لوتی‌منشانه دارند. آن ها طبق عادت هر روزه، عصرها از خانه بیرون می‌زنند سراغ مشروب فروشی ها می‌روند و عرق کیشمیش دو آتیشه و خوراک می خورند و حسابی لول می شوند. از کافه‌ای بیرون می‌آیند و به کافه دیگری می‌روند و وقت می‌کشند تا شب شود. شب یک‌راست سراغ شهر نو می‌روند و شب را در کنار فاحشه‌ها صبح می کنند. صبح می‌خوابند و عصر دوباره همین منوال را طی می‌کنند.

اگر بخواهیم درباره پیرنگ کلی داستان حرف بزنیم شاید نشود چیز زیادی به پاراگراف بالا اضافه کرد. از صفحه اول؛ تا انتهای کتاب این برنامه ی کلی این دو دوست، به اسم‌های هاشم(راوی) و بهروز است ولی در جزئیات، نویسنده به زیبایی توانسته از دل این تکرار، داستانی پر حادثه و پرکشش برای علاقه مندان به این فضاها روایت کند.

این خرده روایت ها از لحاظ قدرت داستانی و تکنیک روایی در یک سطح نیستند، طوری که گاهی با فصل هایی بسیار عالی و پرکشش مواجه می‌شویم و بعضی اوقات دل‌مان می‌خواهد چند صفحه را رد کنیم و سراغ فصل بعد برویم -انصافاً تعداد این فصل های کسالت‌بار آنقدرها زیاد نیست که به کلیت رمان لطمه وارد کند- اتفاقی که باعث شده این کتاب بیشتر سمت خاطره نویسی برود و به زندگی واقعی نزدیک‌تر شود. همان طور که در زندگی واقعی هر کسی روزهای شلوغ و کسل کننده را در کنار هم تجربه می‌کند.

از لحاظ ساختاری، رمان «طوطی»ساختاری مینیمال را ارائه مـی دهـد. سـاختاری که با حذف کلان روایت‌های مرسوم در داستان‌های کلاسیک و عامه‌پسـند پـیش از خود و با ساختارِ روایی اپیدوزیک، توجه اصلی داستان را به سمت خرده روایت‌ها بـرده و ادبیات را از دام پرداختن به کلیات بیرون می کشد. پرداختن به موضوعات شهری بـا دغدغه های اجتماعی که با مسائل اخلاقی گره می خورد همیشه برای نویسندگان به راه رفتن بر لبه ی تیغ شبیه بوده. نویسنده با کوچکترین چرخش قلمش می‌توانـد ایـن سبک داستان ها را به سمت کلیشه‌های شعاری حال به‌هم‌زن کـه ازقضـا در آن دوره مقبولیت زیادی در بین مخاطبان داشته، هدایت کند. تجربه ثابت کرده این کلیشه هـا به سراشیبی تندی می مانند کـه بیـرون کشـیدن داسـتان از آن کـار خیلـی سـختی می‌شود.

اما زکریا هاشمی با پیشنهاد چنـین سـاختار و فرمـی و رعایـت جزئیـات و فـرار از گرایش به سمت اخلاقیات، به روایت داستانش پرداخته. این فرم داستان را به سـمت داستان های شخصیت محور پیش می بـرد. نمونـه ایـن ادبیـات را در «نـاتور دشـت» سالینجر به خوبی می توانید ببینید که با فاصله زمانی کمی نسبت به طـوطی نوشـته شده.

ساختارِ اپیزودیکِ «طوطی»، آن را به عنوان رمانی مدرن در ادبیات دوران طلایی مطرح می کند. طوطی بر اساس خرده داستان های هـر فصـل جلـو مـی‌رود و بعـد از مدتی برای جلوگیری از تکرار به نقطه عطف داستان می رسد. جـایی کـه درسـت در یک سوم پایانی، داستان به دام تکرار می افتد و یواش یواش خسته کننـده مـی شـود، بهروز و هاشم به چیزی در دوستی‌شان پی می‌برند که تا آن لحظه به آن فکر نکرده بودند و شاید در آن لحظه تنها به علت مستی زیاد و جسارت ناشی از مسـتی بـه آن پی برده‌اند و آن را بیان می کنند.

نویسنده در این نقطه از داستان، با آشـنایی‌زدایـی از مفهـوم کـلان دوسـتی، بُعـد جدیدی به شخصیت‌های داستانش می‌دهد و ضربه محکمی به مخاطب وارد می کند. دوستی هاشم و بهروز تا پیش از این شبیه به باقی دوستی های داستان‌ها و فیلم‌های آن دوره بوده؛ پر از ازخودگذشتگی و مرام و معرفت و... و تنهـا در آن موقعیـت خـاص است که این اتفاقات معنای خود را از دست می‌دهد و داستان وارد مرحله ی جدیـدی می‌شود. مرحله‌ای که دیگر شخصیت‌ها آن احساس قبل را نسبت به یکدیگر ندارند.

هاشم از نیمه‌های داستان بـا طـوطی آشـنا مـی‌شـود و در پایـان‌بنـدی نیـز ایـن شخصیت از همه پررنگ‌تر می‌شد. شاید پایان‌بندی این کتاب، کمی شـعاری باشـد و آن خلاقیت صحنه‌های قبل را به همراه نداشته باشد ولی در مجمـوع خـوانش‌هـای درست و دقیق از این کتاب می‌تواند به عنوان نمونه‌ای خوب در ادبیات فارسی باشـد. نمونه ای که توانسته هم مخاطب جدی را قانع کند و هم کـاری کنـد کـه کتـاب از دست مخاطب غیر حرفه‌ای و علاقه‌مند به چنین فضاهایی نیافتـد. موفقیتی کـه تـا پیش از این در ادبیات ما بسیار کمرنگ بوده و هست.

در ماه های بعـد قصـد دارم اگـر فرصـتی دسـت داد ادبیـات شـهری معاصـر را بـا شهری نویسی در دیگر کشورها مقایسه کنم. مطمئنم در آن یادداشت صـحبت هـای زیادی از این کتاب به میان خواهد آمد.

سهند آقایی

1

قرار است این نوشـته شـاخه بگیـرد از خطـوطِ درهـم و خمیـده ی دو حاشـیه بـر جنگل های دو کتابِ دریایی و قریع‌الدهر الی الابد، تـا امـروز: در شـباهنگامِ بیسـت و دومِ فروردین ماهِ سالِ هزار و سیصد و نود، راهِ پریشانِ ذهنِ مرا تا کاغـذ هـای باطلـه، هنگامی که این هدفونِ تابه‌تا و گره‌خورده، در گوشِ بی‌هـوشِ بنـده، امـواجِ مطـنطنِ گروهِ دیوانه ی «آرکایو» را نوازنده است، طی کند. چنانکه خواننـدگانِ یادداشـت‌هـای این نگارنده به تجربه دیده‌اند، چون طایرِ فکرِ شاعری چـون مـا، بـه جـای اشـتیاق، افتاده باشد به پنچری، نثرِ پریشان نوشتن خود حکایتی ست بی واژه که تـوفیرش، دور نماندن است از شما؛ از تنهایی... پس به مولانا! نمی‌خواهم وقتتان را بگیـرم؛ یعنـی آی‌آدم‌ها! کمربندهایتان را ببندید که اینبار می‌خـواهم بنشـینم کنارتـان و دو «پـاره» بخوانم برایتان و سری تکان بدهیم و ماجرا کنیم با هم؛ این روزها چـه مـی گوینـد؟! معاشرت! به صرفِ هر چه که بود! سلف‌سرویس! آن‌لیمیت!

2

و اما جرئت می گیرم از پیرِ هرات و شیخِ انصار، خواجـه عبـدالله، آنجـا کـه گفـت: «غریب با غریب الف گیرد»، تا مصیبت‌نامه را بی هـیچ قیـد و احتمـالی، غریـب‌تـرین شاهکارِ ادب فارسی بنامم؛ یعنی این منِ غریب، به غرابتِ این اثر، جربزه می گیـرد تـا شما را دعوت کند به خواندنِ چندین‌باره‌ی این شاهکار، که به قولِ مصـحح و اسـتادِ ارجمندِ ادب فارسی، دکتر شفیعی کدکنی، «از منظرِ عرفانی و جایگاهِ معرفت شناسـی این منظومه که بگذریم، جانبِ اجتماعی آن بی‌مانند است و به لحاظِ ارزش هایی که از بابت ثبت مسائل زندگی توده های شهری و روستایی و تصویر غم ها و شادی هـای ایشان دارد نه تنها در میانِ آثار عطار یگانه اسـت کـه در کـل ادبیـات منظـوم زبـان پارسی بی همتاست. تجاوز دلیرانه ی دیوانگانِ عطار به «تابو»های حاکم بر جامعـه و تاریخ، درین اثر، به گونه ای است که شاید در ادبیات جهـانی کمتـر بتـوان هماننـدی برای آن یافت و تا آنجا که می دانم در ادبیاتِ ملل اسـلامی نظیـری بـرای آن دیـده نشده است.»(مصیبت نامه: عطار نیشابوری، به تصحیح دکتر شفیعی کدکنی، تهـران، انتشارات سخن؛ ص 29)

حالا بنده برای شما، من بابِ تبرک و نمونه‌ی خروار، چند حکایت بخـوانم از ایـن کتاب، تـا آتـش بـه دامتـان بیفتـد و زیـن پـس، هرگـاه یـادِ مصـیبت نامـه کردیـد و مصیبت‌نامه خواندید، مرا در یادهای عزیزتان، بی نصیب نگذارید؛ و هم امیدوارم عـذر مرا بپذیرید در این باره که توضیحاتی نشانده‌ام پیش و پسِ بیت‌های عطار.

حکایت

[مردی سوی دیوانه‌ای می‌رود و از او می‌پرسد آرزویت چیست؟ دیوانه می‌گوید: ده روز است که گرسنه‌ام. مرد به او می‌گوید فورن برایت قوتی فراهم می‌آورم؛]

سوی آن دیوانه شد مردی عزیز / گفت هستت آرزوی هیچ چیز؟

گفت ده روز است تا من گرسنه / مانده‌ام لوتیم باید ده تنه

گفت دل خوش کن که رفتم این زمانت / از پی حلوا و بریانی و نانت

[لیک دیوانه می‌گوید: هیس! اگر خدا بشنود...]

گفت غلبه می‌مکن ای ژاژخوای! / نرم گو تا نشنود یعنی خدای

کر نیم، آهسته کن آواز را / زانکه گر حق بشنود این راز را

هیچ نگذارد که نانم آوری / لیک گوید تا به جانم آوری

حکایت

[شیطان به عادتِ مالوفِ چندین هزارساله‌اش، به درگاه پروردگار سجده می کند و در این هنگام میان او و عیسی بحثی درمی‌گیرد تا ما نتیجه‌ای بگیریم؛ ظاهرن و باطنا...]

سجده‌ای می‌کرد ابلیس لعین / گفت عیسی در چه کاری این چنین؟

گفت من بیش از همه عمری دراز / سجده عادت کرده‌ام زانگاه باز

عادتم گشتست این زان می‌کنم / گر همه سجدست تاوان می‌کنم

عیسی مریم بدو گفت ای سقط! / می‌ندانی هیچ و ره کردی غلط

تو یقین می‌دان که اندر راه او / نیست عادت لایق درگاه او

هر چه از عادت رود در روزگار / نیست آن را با حقیقت هیچ کار

حکایت

[غزان حمله کرده‌اند و هر کسی در آن قیامت می‌کوشد که خود را نجات دهد؛]

وقت غز خلقی به جان درمانده / هرکسی دستی ز جان افشانده

رخت می‌کردند پنهان هر کسی / پیشوایان گم شده در هر پسی

[اما دیوانه‌ای می‌رود بر بلندای بام و پیراهنش را پرچمِ چوبی می کند و در هوا تکان می‌دهد و می‌گوید: ای دیوانگی! تو را برای چنین روزی نگاه داشته‌ام...]

رفت آن دیوانه بر بامی بلند / ژنده‌ای را بر سر چوبی فکند

چوب گردانید گرد سر بسی / می نه اندیشید یک جو از کسی

گفت ای دیوانگی! من، بینوا / دارم از بهر چنین روزی تو را

حکایت

[نو کامنت؛]

بود مجنونی نکردی یک نماز / کرد یک روزی نماز آغاز باز

سایلی گفتش که ای شوریده رای / گوییی خشنودی امروز از خدای

کاین چنین گرمی به طاعت کردنش / سر نمی‌پیچی ز فرمان بردنش

گفت آری گرسنه بودم چو شیر / چون مرا امروز حق کردست سیر

می‌گزارم پیش او نیکو نماز / زانکه او با من نکویی کرد ساز

کار گو چون مردمان کن هر زمان / تا کنم من نیز همچون مردمان

عشق می‌بارد از این شیوه سخن / خواه تو انکار کن خواهی مکن

شرع چون دیوانه را آزاد کرد / تو به انکارش نیاری یاد کرد

3

از ذکر شیخ ابوالحسن خرقانی می‌خواهم همینجا پاره‌ای بیاورم در حاشیه‌ی این نوشته، لیک از آن حاشیه ها که واسطه باشد به عقدِ رشته‌رشته‌ای که شما در ذهن‌های زیبایتان، منظومش کنید ان‌شاءالله؛

«و گفت چه گویی در کسی که در بیابانی ایستاده بود، بر سر دستار ندارد، در پای نعلین ندارد، در تن جامه ندارد و آفتاب در مغزش می‌تابد و آتش از زیر قدمش برمی آید چنانک پایش را بر زمین قرار نبود و تاب در دلش می آید که در ایستادن قرار نیاید و از پی شدن قرارش نبود و از پس باز آمدن راه نیابد متحیر مانده باشد در بیابان؟»

4

عزیزِ ما، اخوانِ ما گفت:

سه ره پیداست

نوشته بر سر هر یک به سنگ اندر

حدیثی که‌ش نمی‌خوانی بر آن دیگر

نخستین: راهِ نوش و راحت و شادی

به ننگ آغشته اما رو به شهر و باغ و آبادی

دو دیگر: راه نیمش ننگ نیمش نام

اگر سر برکنی غوغا

وگر دم در کشی آرام

سه دیگر: راهِ بی‌برگشت بی‌فرجام...

حالا من بنده فقط می خواهم نگاه کنیم با هم به سه‌راهِ اخوانی و آنگاه سه‌راهِ دیگری که دیگران و دیگرانی هم گفته اند و در این میان، عطرآمیز کرده توی مصیبت‌نامه، روحِ مولانای ما، عطار ما، عزیزِ ما:

طالبی مطلوب را گم کرده بود / روز و شب سر در جهان آواره بود

از غمِ جان و جهان بفریفته / در جهان می‌رفت جانی شیفته

...

عاقبت در راهِ او آمد سه راه / بر سرِ هر راهِ او خطی سیاه

بر سر هر یک نبشته کای غلام / گر فرو آیی بدین ره تو تمام

گر چه این راهی‌ست دشوار و دراز / هم برآیی عاقبت زین راه باز

بر ره دیگر نبشته کای سلیم / گر فروآیی بدین راه عظیم

یا برآیی زین ره آخر ناگهان / یا ازین جا برنیایی جاودان

بر سیم بنبشته بد کای مردِ پاک / گر فرود آیی بدین راهِ هلاک

برنیایی تا ابد هرگز دگر / نه نشان از تو بماند نه خبر

محو گردی گم شوی ناچیز هم / زین چه فانی‌تر بود؟ آن نیز هم

القصه فلان گفت که تو اندر لااله‌الاالله، فقط به لااله می‌روی ولی، باور بفرمایید بنده نمی‌خواهم به لااله‌الاالله غافل شوم از آن که سه‌راهِ عطاری، شریعت و طریقت و حقیقت است و سه‌راهِ اخوانی، چیزی‌ست به کلی جز این و شادا که به دامنِ من یکی آنقدر باران نشسته است که مبرا باشم از این حرف‌ها و این وصله‌ها... آنجا که گفته‌ام:

اصلن پنجره را که پاک کنی چه می‌شود؟

بیا امتحان کنیم از روی دستِ هم!

صندلی‌های تکی پر از فلسفه‌اند
پر از حکمت‌های پر از سوالِ بعد
سوال بعد هم دو راه دارد...

راهِ عطار هر چه بود و نبود، امید بود و خواستن و رسیدن؛ و راهِ اخوان، هر چه بود و نبود، یکی که معمولن باید باشد تویش نبود؛ یکی بود و... یکی نبود؛ امید هم نبود؛

...
بهل کاین آسمان پاک
چراگاهِ کسانی چون مسیح و دیگران باشد
که زشتانی چو من هرگز
ندانند و ندانستند کان خوبان
پدرشان کیست؟
و یا سود و ثمرشان چیست؟...

و اما دلم بگوید برایتان که دوراهِ ما طفلکی ها، بلانسبتِ شما، نه اینوریه نه اونوری؛ یعنی نرودا گفت اسپانیا جوانیِ ما بود و من می گویم که آبِ انگور خوش است؛ یعنی تهِ تهش عطار می‌ماند روی تاقچه، اخوان می‌نشیند کنارش و ما... قربانِ همه‌تان بروم! پذیرایی کنید از خودتان! ببخشید که من اینقدر حرف می‌زنم؛ عادتِ بدی ست می‌دانم؛ از این مصیبت نامه بنوشید برای فکر کردن؛ از این چاووشی بخورید برای گریستن و گاهی هم که وقت کردید، از این یادداشت های در حاشیه بخوانید که گفت: الشعیر وقایه الکافور؛ یعنی جو نگهدارِ کافور باشد... بیش از این هم ز ما نمی‌آید. همین. والسلام.

پیوست:
گهی سنگم، گهی آهن، زمانی آتشم جمله
گهی میزانِ این سنگم، گهی هم سنگ و میزانم (مولوی)

پس از خواندن بسوزان (بخش پنجم) نگاهی به وضعیت نقد در جامعه

مصطفی انصافی

1- منتقدان ادبی ما چه کسانی هستند؟ منظورم از منتقد کسی است که حرفه و تخصص اش در نوشتن، نقد رمان و مجموعه‌داستان و شعر باشد؟ این همه جلسه‌ی نقد کتاب در سراسر کشور برگزار می‌شود. کدام یکی از این جلسات منتقد دارند؟ هر کسی که پشت تریبون نقد یک کتاب بوده خودش نویسنده ی کتابی دیگر بوده. یعنی حرفه اش نقد نیست. حرفه اگر نقد نباشد دوستی و رفاقت وسط می‌آید. تعارف های مرسوم پیش می آید. تیغ نقد کند می شود و نمی‌برد و وقتی تیغ نقد نبرد هزار سال هم که بگذرد، رمان و مجموعه داستان اگر چاپ شود بر همین منوال و با همین ضعف‌ها منتشر می‌شود. کدام یک از همین نویسندگان که در جایگاه منتقد راجع به کتاب‌ها حرف می‌زنند با رویکردهای نقد ادبی آشنایند و در نقدهایشان که آن را با کارگاه مقدماتی داستان اشتباه می‌گیرند به کار می‌بندند؟

2- در سینما وضعیت کمی بهتر است. سال هاست مجلات فیلم و دنیای تصویر و در این چند سال اخیر مجله های دیگر مثل 24 وضعیت نقد سینما را ارتقا داده‌اند. البته باید اذعان داشت که فیلم دیدن و نقد فیلم نوشتن خیلی خیلی راحت تر از کتاب خواندن و نقد کتاب نوشتن است. در نقد سینمایی هم البته به شخصه نقدهای ریز و درشت بسیار دارم که در این نوشته نمی‌گنجد. اما در کمترین حالت، کم و بیش منتقدانی پرورش یافته اند که کارشان اختصاصا فیلم دیدن و نقد فیلم نوشتن است. این منتقدان اگر با هر دلیلی از کاری خوش شان بیاید می‌نویسند و اگر بدشان بیاید باز هم می نویسند. دو سال پیش هم که سینما صاحب یک تریبون در تلویزیون با نام هفت شد. برنامه‌ای که با تمام نقاط ضعف‌اش و البته نقطه ی قوتی به نام مسعود فراستی در جامعه ی فرهنگی به شدت تاثیرگذار بود. همین حالا هم که هفت همه چیزش دارد تغییر می کند، می‌شود نزدیک به ده منتقد حرفه‌ای مسلط به سینما را پیشنهاد داد برای این برنامه. هیچ فکر کرده‌اید اگر چنین برنامه‌ای برای ادبیات در تلویزیون امکان حضور می‌یافت چه کسی باید در جایگاه منتقد کتاب‌ها را نقد می کرد؟ فکر کنید.

3- حرف هفت به میان آمد. هفت برنامه‌ی مهمی نه فقط برای سینما بلکه برای همه ی جامعه بود. تمام تلاش اش هم یک چیز بود: این که باب گفت‌وگو را باز کند. فرهنگ نقدکردن و نقدشدن را نهادینه کند. هفت، این اواخر صریح‌تر و بی‌پرده‌تر حرف می‌زد. بی‌تعارف‌تر حرف می‌زد. قاطعانه‌تر (و البته و متاسفانه نه لزوما درست‌تر) نظر می‌داد. موافقان و مخالفان را روبه‌روی هم می‌نشاند و به گفت‌وگو وامی‌داشت. از دل این گفت‌وگوها (اگر چه به دلیل اجرای بد جیرانی هیچ کدام به مسیر درست هدایت نمی شد، اما) فرهنگ گفت‌وگو متولد می شد. کسانی که به نام مخالفت با جریان روشنفکری و نفی غرب‌زدگی (نام‌هایی که یک عمر از آن نان خورده‌اند) تاب نیاوردند این حرف ها را، این شفافیت‌ها را، به معنای دقیق کلمه دیکتاتور هستند و کوچک‌ترین درک و شعوری نسبت به دموکراسی که در هر جامعه‌ای ارتباط مستقیم با فضای نقد آن جامعه دارد ندارند؛ این ها در زمره‌ی «عبادی الذین یستمعون القول و یتبعون احسنه» نیستند؛ به نام اسلام قلابی شان نان می خورند، نه برای اسلام محمدی.

4- این است که هیچ وقت فرهنگ نقد در جامعه ی ما نهادینه نشده. هنر را با سیاسی کاری اشتباه گرفته‌ایم. به احترام موی سپید هنرمندی احترام قلابی بار خودش و اثرش کرده‌ایم و او را فراتر از نقد خوانده‌ایم. هر وقت هم منتقدی با صراحت و قاطعیت اثری را ضعیف و به‌دردنخور و مزخرف خوانده سیل اتهام روانه‌اش شده که مغرض است و بی ادب است و فرهنگ و آداب نقد را نمی‌داند. آن ها که با نقد مثل شعر رفتار می کنند و معتقدند نقد باید لطیف و آرام باشد چیزی از نقد سرشان نمی شود. کار نقد تشخیص سره از ناسره است بر اساس یک رویکرد مشخص و تشخیص سره از ناسره تعارف برنمی دارد و رودربایستی نمی فهمد. منتقد باید باسواد باشد و بر رسانه‌اش و رویکردش در نقد مسلط باشد. خجالت نکشد از موی سپید و تجربه ی هنرمند. رودربایستی و تعارف هم نداشته باشد با اثر. نویسنده و مخاطب نقد هم اگر با نگاه منتقد مخالف هستند نباید منتقد را مغرض بدانند. این چنین می شود فرهنگ نقد و نقدپذیری را در جامعه نهادینه کرد و به تبع آن پیش رفت به سوی دموکراسی.

قمار آخر (بخش چهارم)
سال بلوا
امین علی‌اکبری

نگاشته‌ای پیرامون عباس معروفی و جهان داستانی‌اش، با نگاهی به «سال بلوا»

«اما تو در عکس نیستی»

در ابتدا که این ستون را راه انداختم و شروع کردم به شخصی‌نگاری در مورد کتابهایی که می خواندم و دوستشان می داشتم، حسرتی پررنگ در دلم جاخوش کرده بود که:

«کاش فکری هم به حال بیشمار کتابی که تابحال خوانده‌ای و ازشان گذشته‌ای، می‌کردی»

و از این حسرت رد می‌شدم، چون بنا بر این بود که کشفی جدید رخ دهد، کشفی که تمام و کمال برمی‌گردد به احوالات شخصی و احیاناً خاطره‌ها و تجربه‌هایی مرتبط! پس این حسرت ماند گوشه‌ی دلم و از رنگ‌ورویش هم کاسته نشد، تا اینکه پیشنهادی در این میانه مطرح شد و «سال بلوا»ی عباس معروفی، از میان آن همه کتابی که خیلی قبل‌تر از این‌ها خوانده شده بودند و روزگاری با آنها گذرانده شده بود، بیرون کشیده شد و ورق خورد و جلو رفت. ورق خورد و جلو رفت و در واقع این دومین خوانش من از این اثر بود. هرچند سال‌ها می گذشت از روزی که برای اولین بار با آن روبرو شدم.

حول‌وحوش سال هشتادودو یا هشتادوسه، نوشهر، روزهایی خوش و آرامشی دیگرگونه و کتابخانه‌ای لبریز از کتاب، و من، جویا و بی‌نشان، از بین بی‌شمار کتابی که می‌شناختم و نمی‌شناختم، «سال بلوا» را بیرون کشیدم که بخوانم. نسخه‌ای قدیمی که چند برگی در میان آن رها شده بود و باید با احترام با آن برخورد می شد تا حال و روزش از آن بدتر نشود. اما چیزی که در این میانه جلب توجه می کرد و هنوز هم در ذهنم جریان دارد، طرح جلد آن نسخه بود. جلدی مشکی رنگ که روی آن طرح پیراهنی سفید بود، رها شده در دست باد انگار، با آستینی بلند و اگر اشتباه نکنم شاخه گلی زرد رنگ و پژمرده بر تصویر پیراهن نمایان.

این شروع ماجرا بود. و بعد از آن هرچه بود گشت‌وگذار در باغهای پرغم‌وغصه‌ی جهان داستانی نویسنده‌ای بود که انگار کوهی از تلخی و ناامیدی به سیر سرنوشت و اشکهای نباریده و روایتهای بی‌شمارِ مرگ بر دوش داشت. گشت‌وگذاری که تا امروز و پس از سالیانی نه چندان دراز نیز ادامه داشته و رسیده به خوانشی دوباره از «سال بلوا». پس نوشتن در این ستون را باری دیگر غنیمت می‌شمارم و می‌روم سراغ تمام حرفهایی که درباره‌ی او و داستان‌هایش برای سالیان در دل داشتم و جایی نبود تا این حرفها را بیرون بریزم. باشد که اگر شد، ادای دِین که نه، بارِ سنگین این ارادت چندین و چند ساله به نویسنده‌ای را که با آثارش زندگی کرده‌ام از دوش خود زمین بگذارم.

سالها قبل، یکی داشت با عباس معروفی مصاحبه می‌کرد و از او پرسید:«نویسنده ها معمولا همه ی شخصیت‌های داستان هایشان را دوست دارند، اما کدامیک از این شخصیت‌ها برای شما عزیزتر است؟» و او به انضمام تلخی‌ای که در آن سالها در نگاهش موج می‌زد، گفت: «همه‌ی این شخصیتها، خودِ من‌اند. آیدین من هستم، آیدا من هستم، اورهان، نوشا، حسینا و هرکدام از اینها بخشی از سرنوشت من‌اند» (ضمن اینکه آن چیزی از سوال و جواب را که در تهِ ذهنم مانده بود، نقل کردم)

در واقع شاید یکی از مهمترین نکات در داستان های عباس معروفی همین شخصیت‌ها باشند که برای بعضی‌شان برای همیشه در ادبیات داستانی ما ماندگار شده‌اند، شخصیت‌هایی از قبیل آیدین و آیدا (سمفونی مردگان)، نوشا و حسینا (سال بلوا) و یا آقای امانی و پسرانش و انسی دخترش (فریدون سه پسر داشت) که به هر حال نقشی تاثیرگذار در بخش های مختلف این ادبیات داشته‌اند. همه ی اینها دچار شخصیت‌هایی متفاوت و قابل تامل بوده‌اند و همین جنبه از کار بوده که آنها را ماندگار کرده! برای منِ مخاطب، سرنوشت آیدا و ازدواجش با آقای آبادانی و دوری‌اش از خانواده و وقایعی که بعدها بر او می‌رود، فراموش‌شدنی نیست و آیدا یکی از پررنگ‌ترین شخصیت‌های داستانی عباس معروفی است که در ذهنم مانده. هرچند که بعدها با نمونه ی تعمیم‌یافته و تکمیل‌شده‌ی آن، نوشا (سال بلوا) مواجه می شویم که خود به تنهایی بار روایت یک دوره و روزگار عجیب و پرماجرا را به دوش می‌کشد. بله، شخصیت ها در داستان های معروفی نقش مهمی را بر عهده دارند. حسینای کوزه‌گر و سورملینای سفال‌گر و کارگاهی که آیدین در آن روز و شب گذراند، فراموش‌شدنی نیستند، حسینا همچون ققنوسی بر آتش خود نشست و خاکستر شد تا روزی که مگر دوباره بر همان خاکستر سربرآورَد. بله، شخصیت ها همیشه دغدغه ی عباس معروفی بوده‌اند. حتی شخصیت‌ی مثل باسی (سال بلوا) که در ابتدا فقط اشاره‌ای می‌شود که او نوه‌ی میرزا حسن است و در حین کار هم گاه‌گاهی نامی از او به میان می‌آید و بعد در نهایت او می‌شود گوش شنوای روایت سالی که بلوا رخ داده بود، و او حالا کودکی ست هشت ساله که نوشا را از نزدیک می‌بیند و بر سرنوشت تلخ او می‌گرید. پس عباس معروفی پر بیرا نگفته بود که شخصیت های داستان هایش را زندگی کرده و حدیث نفس خودش را از دهان آنها بازگو می کند. در مورد سایر شخصیت ها هم اتفاقی مشابه رخ می دهد، به طور مثال شخصیت دکتر معصوم، بازی تلخ با المان هایی مثل موزر و لباس مردانه بر تنِ نوشا و او را «آقا جان» خطاب کردن و ... باعث شکل‌گرفتن شخصیتی شده که نمی‌شود به راحتی از کنارش گذشت. اینها، دغدغه های عباس معروفی‌اند، دغدغه‌هایی که گاه نیز در متن اثر رخ می نمایند و جمله هایی را خلق می کنند که ارزش بارها و بارها خوانده‌شدن را دارند و دیگر حتی می‌توانند برشی از زندگی و شخصیت و گذشته‌ی هر یک از مخاطبان نیز باشند. در بحث‌های این چنینی، موارد زیادی را می‌شود در کارهای او مثال آورد و مورد بررسی قرار داد. مثل بحث «پدر» یا حتی همان بحث «برادرکُشی» که بارها و بارها درباره ی آنها صحبت شده و فقط همین اشاره بس که نه سرهنگ نیلوفری و نه تاجر درگذشته‌ی سمفونی مردگان و نه امانی، هیچکدام شخصیت‌هایی نیستند که بی‌دلیل و بی‌طرح و سبقه‌ی ذهنی خلق شده باشند و

همه‌ی آنها نشات گرفته از ذهنی هستند که با مبحث پدر درگیری داشته و آن را به مبحثی قابل تامل بدل کرده، همینطور بحث برادرکشی را!

اما شاید برای مخاطب، مهم‌ترین جنبه در نفس داستان های معروفی، تلخیِ سرشار باشد. تلخی‌ای که جزء جدایی‌ناپذیر قلم عباس معروفی است و انگار او را بی این تلخی ها نمی‌توان در تصور آورد. بی حرف و حاشیه! تلخ‌تر از سرنوشت آیدین؟ تلخ تر از پایانِ اورهان؟ تلخ تر از فروریختنِ آیدا؟ تلخ‌تر از سرنوشت پرتکرار مجیدِ امانی؟ تلخ‌تر از روزهای سرد و برفی عباسِ تماماً مخصوص؟ تلخ‌تر از تصویر نوشا در لباسی مردانه و صورتی که زخم هایش از کوبش موزر است، نه از ابتلای جذام؟ تلخ‌تر از سرنوشت سیاووشان که چون مسیح مصلوب شد بر درختی نزدیکِ دار؟ تلخ تر از غصه خوردن های مدام سرهنگ نیلوفری که اطاعت امر کرده بود و آمده بود به سنگسر تا بلکه لطف ملوکانه شامل حال‌اش شود و به نان ونوایی برسد، که هیچوقت هم نرسید؟ تلخ‌تر از مرضِ ناامنی عالیه خان که از اتاق های با درِ بسته می‌ترسید؟ تلخ‌تر از روزهای حسینا که بوی خاک می‌داد و نوشا هم بوی خاک می‌داد و کوزه‌های خانه‌ی نوشا همه ممهور به مهر حسینا بود؟ بی‌حرف و حاشیه! عباس معروفی می‌نویسد که تلخی‌هایش را رها کند، نه که فراموش کند که فراموش شدنی نیستند، که رها کند و باز برگردد سراغشان و روی کاغذ بیاوردشان و بگذارد پیش چشم مخاطب و بگوید: " تابحال این همه تلخی دیده بودی؟ خوانده بودی؟"

ختم کلام اینکه، کتاب های معروفی از آن دست کتاب هایی هستند که در آن ها به جمله هایی برمی‌خوری که بادلیل با بی‌دلیل، با مابه‌ازایی در زندگی خودت یا بی مابه‌ازا، برایت فرق دارند با بقیه‌ی کتاب، با همه‌ی جمله‌های این‌چنینی که تابحال خوانده‌ای، انگار که جنسی دیگر دارند و تلخی‌شان با همه‌ی تلخی های دیگر فرق دارد. و حالا برای این خاتمه، فقط چند خطی از همان جمله‌ها:

«خیلی دلم می خواست تو روبروی من می نشستی تا بگویم نگاه کن که چقدر خوار و ضعیف می‌شوند؟ چرا فکر نمی کنند؟ آدم مگر هر حرفی به زبانش آمد می‌گوید؟ نگاه کن چقدر حقیرند، مثل بچه‌های لجباز روح آدم را می‌جَوَند که حرف خودشان را به کرسی بنشانند. آدم دلش می جوشد و سر می‌رود. نه به عشق فکر می‌کنند، نه گذشته ها یادشان می‌آید، و یادشان نیست که روزی گفته‌اند: دوستت دارم».

ویژه‌نامه‌ای به مناسبت انتشار اینترنتی مجموعه داستان «تهران دوستت دارم.» نوشته «سروش رهگذر»

مجموعه داستان «تهران، دوستت دارم» نوشته «سروش رهگذر» شامل داستان های، «پروانه‌ها دروغ می‌گویند»، «گند زار»، «ماهی‌ها شیر کاکائو دوست ندارند!»، «برفک_____ها»، «حیوانات خانگی»، «نان برنجی»، «مترو» و «تهران دوستت دارم» می‌باشد که اولین بار در اسفند ماه 1390 از طرف نشر الکترونیک عروض منتشر شده است.

داستان های این مجموعه فضاهای متفاوتی دارند. از فضاهای شهری و روستایی گرفته تا قبرستان و آسایشگاه بیماران روانی. قصه ها نیز متفاوت هستند. بعضی ضرب‌آهنگ تندی دارند و بعضی کند روایت می شوند. شخصیت های مرد داستان ها پررنگ‌تر هستند. نقش زن در داستان‌ها در نوسان کمرنگ و پررنگ شدن است و معنای آن چیزی بین زن اثیری و داف های امروزی در چرخش است. نکته دیگر این مجموعه توجه خاص مولف به موقعیت‌های مکانی داستان‌هایش است. جوری که هیچ کدام از داستان ها در هیچ موقعیت دیگری نمی‌توانند روایت شوند و این موضوع نشان می‌دهد که نویسنده آگاهانه و مسلط به داستان بوده و نهایت استفاده را از عناصر داستانیش گرفته است.

همان طور که شاهدیم، زبان در ادبیات ما در حال تغییر است. همان طور که زبان عامیانه ما در حال شکستن و متحول شدن است. نشانه های این تغییر را برای مثال می‌توانیم در ترانه‌های روز و در شعر مشاهده کنیم. به خصوص ترانه های سبک های آلترناتیو که دیگر به هیچ اصولی پایبند نیستند و همان طور سروده می‌شوند! که گفته می‌شوند. وبلاگ نویس‌ها نیز ادبیات مختص به خودشان را دارند و بعد از نزدیک به یک دهه فعالیت، به زبانی شیرین و روان و همراه با طنزی خلاقانه رسیده‌اند. نمودهای دیگر این تغییر را در صنف های مختلف کاری و حتا در نوع حرف زدن مجری‌های رسانه ملی هم می‌توان مشاهده کرد. حال اگر در این شرایط داستان نویس نتواند هنگام استفاده از مضامین روز، زبان داستانی خود را با موضوع مربوطه تطبیق دهد بی شک از قافله عقب خواهند ماند و داستانش به اثری مرده و بی کشش تبدیل می‌شود. در این وضعیت او یا باید مثل عده‌ای از نویسندگان در

همان دنیای قدیمی و خسته‌کننده خود سیر کند و به اندک مخاطب رو بـه تقلیلش قانع باشد یا دست به خلق زبانی تصنعی و زننده بزند و یا، در صورتی کـه خلاقیـت و هوش و نزدیکی به فضا را داشته باشـد، بـه سـاختاری درسـت رسـیده و راه را بـرای آیندگان هموار کند.

«سروش رهگذر» نویسنده با استعداد و جوانی ست و از جوانی خـود در راه تجربـه فضاها و داستان های متفاوت استفاده کرده. این مجموعه داسـتان بـه معنـای واقعـی تجربه‌گرا است و نویسنده‌اش از تجربه کردن و به خطا رفـتن ترسـی نـدارد. او سـعی کرده قدم‌هایی در راه رسیدن به زبانی نو بردارد و به مرحله‌ی خـوبی هـم رسـیده. او بیشتر انرژی و خلاقیت خود را معطوف زبان کرده و حیف است که این کتاب با چنـد داستان خیلی خوب و خوبی که دارد دیده نشود.

پی‌نوشت: در شماره‌های پیشین نیز درباره این موضوع صحبت کرده بودیم. نویسـنده‌ای که تصمیم به انتشار اینترنتی اثرش می‌گیرد بی‌شک تمام درها را به روی خود بسته دیده و این گزینه را به عنوان گزینه آخر اجرا کرده. تجربه ثابت کرده عمر مفید کتاب ها در اینترنت از یک ماه تا یک سال تجاوز نمی‌کند و این معضل بزرگی‌ست. آن هم در شرایطی که دیگر دامنه سخت‌گیری‌های ارشـاد از ممیـزی و سانسـور عبـور کـرده و یـواش یـواش دامنگیـر انتشاراتی ها شده. در این میان ما تلاش داریم تا جایی که توانش را داریم و ازمـان سـاخته است راه را برای ارائه این آثار هموار کنیم. در ایـن راسـتا از تمـام نویسـندگان، شـاعران و مترجمان مجدد دعوت می‌شود آثار منتشر شده در اینترنت را برای ما ارسال کنند.

سینا حشمدار

گفت‌وگو با «سروش رهگذر»
داوود آتش‌بیک
چرخه قدرت، به بهرام صادقی هم رحم نکرد

سروش رهگذر بعد از شنیدن جواب رد از هشت ناشر، مجموعه داستانش را به صورت اینترنتی و فایل پی‌دی‌اف منتشر کرد تا علاقه‌مندان به ادبیات به شکل زیرزمینی با داستان‌های او آشنا شوند. با این که داستان‌ها از سطح کیفی خوبی برخوردارند، تا این لحظه، خودش معتقد است بازخوردهایدرخوری نداشته. او فارغ التحصیل روان‌شناسی بالینی است و این روزها بیشتر وقتش را روی پروژه‌ای در رابطه با روانشناسی و ادبیات می‌گذارد.

با تمام زحماتی که کشیده بودی مجموعه داستان تهران دوستت دارم منتشر نشد. چرا؟

جواب خیلی ساده است.کسی حاضر به انتشارش نشد.

چه جاهایی بردی برای انتشار؟

نزدیک به هفت یا هشت ناشر در مدت یک سال مجموعه بنده را بررسی کردند و به غیر از اولین ناشر مدنظرم که طولانی‌ترین روند بررسی را داشت و آن‌را لایق نشر ندانست، مابقی فقط و فقط به یک دلیل "غیرقابل چاپ بـودن" از انتشـارش سـرباز زدند

وقتی مشغول نوشتن داستان‌ها بودی فکر می‌کردی مجوز نگیرند؟

فکر می کنم هرکسی مدتی در فضای ادبیات ایران زندگی کند مـی‌دانـد چطـور بنویسد تا این مشکل مرتفع شود. بنده هم کار منتشر شده داشتم.. سال 88 نشر افراز و هم تعداد زیادی مجموعه گروهی..

یعنی فکر می‌کردی مشکلی برای نشر ندارند؟

دقیقا می‌دانستم باید کجاها از خط قرمـز عـدول نکـنم امـا مشـکل جدیـدی بـه مشکلات قبلی اضافه شده بود که آن هم این بود که اخیرا این خود ناشرها بودند که سطح اول بررسی و همان دادن مجوز را بازی می‌کردنـد. مـن کـارم توسـط ناشـرها حذف می‌شد. حتی سه تا از ناشرها در تماس‌های تلفنی مفصلی کـه بـا مـن داشـتند جوری صحبت می کردند که انگار عزیزی را از دست داده و در پی تسلیت و دل‌داری هستند! همان ترس جدید "ستاره دار" شدن گویا.

اگر ناشرها می‌فرستادند ارشاد، ارشاد رد نمی‌کرد؟

این را نمی دانم. ولی خود ناشرها صراحتا به من گفتند کلا قید مجموعه را بـزنم چون سیاست گذاری های ارشاد را بهتر از من بلدنـد.. پـس مـن چیـزی بـرای گفـتن نداشتم!

آن ها هم حق دارند البته. مشکلی که برای چشمه به وجـود آمـده بخاطر همین چیزهاست. فکر می‌کنی راه حل چیست؟

هرکسی راه حل خود را دارد. من ناشـر نیسـتم و بـه طبـع چشـم داشـت مـالی و اقتصادی این وسط ندارم. راه حل من همـین کـاری بـود کـه انجـام دادم. کتـاب را اینترنتی منتشر کردم. این تنها راه حلی بود که می‌توانستم احترام شخص خودم را بـه اثری که به آن ایمان دارم، اثبات کنم.

یک دوره ای، مثلا اگر کاری از گلشیری مجوز نمی گرفت، آن قدر بین نویسنده ها و منتقدهای مطرح دست به دست می شد که کم کم افستش می افتاد توی پیاده روهای انقلاب و دیگـر لازم نبـود حتمـا منتشر شود. مثلا اتفاقی که برای جن نامه افتاد. ولی حالا، وقتی کاری مجوز نمی گیرد، دست کم منتقدها و نویسنده های مطـرح، سـکوت می‌کنند. سکوت مطلق.

موافقم و البته سر این موضوع بحث هـم دارم. ببینیـد دوسـت مـن، نویسـنده در فضای کنونی وقتی قصد دارد کاری را منتشر کند علاوه بـر مشـکل قبلـی ممیـزی، مشکل جدیدی هم پیدا کرده. یک جورهای قوز بالا قوز! و آن این است که همین که در فضای ادبیات کشور حالت خاصی از عـدم تـوازن قـدرت بوجـود آمـده کـه بـرای راحتی، من از آن به مشکل "خودی ها" اشاره میکنم . یک نوقلم هـم اگـر وبلاگـی بزند و چندهفته فقط به صورت مرتب رویدادهای ادبی را دنبال کند متوجه یک سری از اسم ها میشود که هر روز و هر روز تکرار میشوند. این اسـم هـای سـاده گـاهی تـا آنجا قدرت پیدا می کنند که حتی نویسنده های پیشکسوت هم حتما باید از مجرایآنها

بگذرند به نحوی تا مجال بروز بیابند و البته من برای تمام حرفهایم مثال کافی دارم که اخلاق حکم می کند اینجا نامی را نبرم.

خودی ها چه کسانی هستند؟ چه کسانی این ها را تکرار می کنند و تبدیلشان می کنند به خودی و باقی می‌شوند غیرخودی؟

ببینیدنه تنها در ادبیات بلکه در هرکدام از سطوح مختلف جامعه معاصر ما از سیاست تا اقتصاد و ورزش بگیرید تا هنر و فرهنگ این یکدسته قلیل هستند که بر اوضاع مسلط بوده و با استفاده از ابزارهای متعدد که در مثال اینجای من ناشرهای بنام، روزنامه ها و نشریات مختلف و حتی شبکه های اجتماعی برخوردارند، گرداننده ی امور هستند. مثال ساده ورزشی همه فهمش مخصوصا که این روزها تیم های بزرگ ایرانی مسابقات متعددی با سایر تیم هادارند، گاهی در پرطرفدارترین آنها بازیکنانی می بینیم که بچه هشت ساله هم می فهمد که این بابا اصلا بازیکن فوتبال نیست! بدون هیچ سابقه ورزشی و کاملا گمنام. اما یک شبه. با کمک روزنامه ها و نشریات تبدیل به یک مافوق ستاره می شود که البته فقط و فقط گل خراب می کند! سوال اساسی این جاست که او از کجا و با حمایت چه کسانی به این جا رسیده؟ و تکلیف این همه استعداد گم‌نام در لیگ های دسته پایین‌تر چه می‌شود؟ برگردیم سر همین ادبیات خودمان : نظری پای مجموعه ام در خود سایت ناشر آماده بود که مشکل اصلی چاپ نشدن اثر من فقط "نداشتن پارتی" بوده. شاید باورتان نشود ابتدا خودم با این نظر مخالف بودم اما...

ببینید آقای رهگذر، من نمی فهمم که این ها چطور باید به چنین قدرتی رسیده باشند ؟ این‌ها که قطعا از رانت برخوردار نیستند. چطور به این جای‌گاه می رسند و چرا بقیه نمی‌توانند برسند؟

چرا! دیگران هم می توانند. همانطور که هرزگاهی اسامی جدیدی به آن ها اضافه میشود

پس فضای آزادی است برای همه؟

قطعا. فقط به خودتان بستگی دارد که چطور فکر کنید و چطور بخواهید بمانید. این مسئله اصلی ست.

وقتی این بحث راه افتاد نویسنده یمطرحی، نوشت بله. همینطور است. ما باندیم. شما هم بروید کار گروهی کنید و در روزنامه های خودتان، خودتان را نقد کنید. موافق نیستی با این نگاه؟

چرا. برگردیم سر بحث اولمان. برای یک نویسنده جوان چه اتفاقی در راه نشر اثرش بوجودمی آید؟ ابتدا یک سد بزرگ پیش روی خود دارد به نام ممیزی. باید خیلی نگاه ظریف سیاسی داشته باشی که بدانی در دوران کدام وزیر و رئیس کارت را تسلیم بررس هایشانمی کنی. اگر کارت خوب باشد و ناشر مناسبی هم بیابی در موقعیت مناسبی نیز مشورت گرفته و کارت را بفرستی امکان انتشارش زیادتر میشود. حتا اگر کار شما منتشر شود تازه اینجا مشکل دومی نمود میابد: کارتان دیده نخواهد شد. و این از اولی خیلی سهمیگن‌تر است. خیلی از بزرگان معتقدند مهم کیفیت کار است. اگر کارتان خوب باشد به هرحال دیده خواهد شد. من هم تا چند مدت پیش به این حرف اعتقاد راسخ داشتم اما در بحبوحه های اخیر متوجه شدم که خیر! بسیاری از کارهای خوبی که اخیرا منتشر شده را خواندم و بازهم به همان تاییدیه نانوشته گروه قدرت رسیدم. نمونه اش نویسنده پابه سن گذاشته‌ای که جدیدا کارهایشان را پشت سرهم منتشر کردند. من اولین مجموعه ایشان را خواندم و کاملا متحیر بودم چرا بازده مناسبی ندارد. تا اینکه بعد از چند ماه چند نفر از این اسامی کذایی در یک حرکت کاملا خودجوش! در چند روز چند سطر در وبلاگ هایشان در باب کار ایشان نوشتند. الان ایشان از جمله نویسندگان اخیر ما هستند که پدیده ی امسال محسوب می شوند!

سوال من این است که در این شرایط، گروه هایی که نگاه دیگری دارند نمی توانندشبکه های خودشان را راه بیندازند تا بعد در تعدد گروه‌ها، حق هیچ کس ضایع نشود؟

چرا راه می اندازند. به اسم هم قابل شناسایی هستند. انجمن و گروه و نشریه دارند. البته یا نهایتا در این رویارویی قدرت مغلوب شده و بعد از چند مدت سایتشان بسته می‌شود یا یکجورهایی در گروه اصلی ادغام میشوند

این کارهای خوب دیده نشده را هم می توانید نام ببرید؟

چه اسم های جوانی که این سال ها در کنار من نوشتند و من با سطر سطرنوشتنشان درس گرفتم و حالا نیستند و هیچ کس ازشان خبری ندارد. خانمی بود که منتخب دوره های اولیه جایزه هدایت بود. چند سال بعد اتفاقی دیدمشان و ایشان فقط با پوزخندی به آن روزها از بحث گذشتند! این سئوال همیشگی عذاب آور من است: واقعا چه کسی جوابگوی این استعدادهای به هرز رفته خواهد بود؟

جدا از شما و یکی دو نفر دیگری که کارهایشان را روی نت گذاشتند، خیلی های دیگر نوشته های غیرقابل انتشارشان را توی کشوی میز تحریرشان چپاندند و سکوت کردند. چرا نویسنده‌ها تا این حد انعطاف پذیر شده اند؟

برای اینکه صدافسوس کشور ما در ورطه ای رو به قهقرافرو میرود. من میگویم مگر نویسنده داستان هایش را از همین مردم نمی‌گیرد؟ خوب به عنوان مثال تکلیف چیست وقتی یک نوجوان در ایستگاه اتوبوس مابین چند زن و بچه با دوستش با کلماتی احوال‌پرسیمی کند که همین ده 15سال پیش مردهای جاافتاده وقتی می خواستند در خلوتشان از این کلمات استفاده کنند برای همدیگر چند بار از "خیلی ببخشید" استفاده می کردند؟ من می‌گویم وای به حال نویسنده‌ای که در درجه اول به خودش به راحتی یک "آب خوردن" دروغ می گوید. من به آقایان می‌گویم شماها باید از این دسته از نویسنده ها بترسید!

وزارت فرهنگ و ارشاد در بخش های سینما و موسیقی به تعامل نسبتا خوبی با هنرمندان رسیده. یعنی بالاخره، فضا طوری هست که هرکسی که حداقلی را رعایت کند می تواند آهنگ بسازد. یا توی سینما چیزهایی نشان داده می شود که به نظر خط قرمز می رسند. با این که مخاطبان ادبیات صدها بار کمترند، چرا ارشاد در این زمینه با هنرمندان وارد تعامل نمی‌شود؟

برای اینکه همان‌طور که گفتم در این مبحث حساسیت های بسیار بالایی وجود دارد. خیلی خیلی بیشتر از سینما و موسیقی و اینجا بدترین خیانتی که یک نویسنده

میتواند در درجه اول به قلمش و سپس به جامعه اش بکند این است که خیلی راحت دروغ بگوید و "واقعیت"ها را نادیده بگیرد. و این سرآغاز شکست هاست. من اصلا فکر می کنم جامعه‌ای که اخلاقش را ببازد، همه چیزش را باخته است. حتی اگر با سوخت هسته‌ای موشک به فضا بفرستد.

انگار روحیه‌ی شجاعت و مقاومت هم در میان داستان‌نویسان ما به کلی مرده.

آن هم تنها به این دلیل که کتابش مجوزی بگیرد و کارش چاپ چندم پیدا کند و اسم و رسمی به هم بزند که همین روزها در نمایشگاه به این و آن پشت جلد کتابش را امضا بدهد و عکس بگیرد! این کاملا نماد خودفروشی یک انسان است. من معتقدم نویسنده‌ای که به غیر از اثرش، ابزار دیگری برای ابراز وجود دست و پاکند، اصلا نویسنده نیست. یک شومن کار نابلد است. مگر همین حرفها را چنددهه پیش سارتر گلوی خودش را پاره نکرد و نگفت؟ پس کجا رفت تعهد و رسالت قلم‌هایمان؟

آقای رهگذر، در مجموعه‌ی شما، از نظر من با دو جور داستان مواجهیم. داستان هایی که خوبند و داستان‌هایی که خوب نیستند. بگذار صریح‌تر بگویم: مثلا داستان دوم مجموعه که خیلی سعی کرده‌ای با لهجه زبان بسازی. فکر می‌کنی می‌شود با لهجه به زبان تازه‌ای رسید؟

ابتدا بگویم من کمتر مجموعه‌ای از پیشینیان تا معاصرها را به خاطر دارم که همه کارهایشان در یک سطح مثلا خوب و ممتاز باشد. امادر داستان دوم در پی بازی های زبانی نبودم. چرا اینکه داستان به فراخور درون مایه‌اش، خودش این‌گونه روایت را طلبید. لهجه‌ای هم در کار نیست. تمام سعی‌ام را کردم تا لهجه بوجود آمده به هیچکدام از لهجه های کشورم ربطی نداشته باشد. یکجورهایی از هر لهجه، تکه کلامی برداشتم. با اینکه چنین داستانی به واقع در مکان و زمانی دقیقا مشخص به وقوع پیوسته بود متاسفانه. هدف فقط همان "سیلی کافکا" بود. نمی خواستم مردم خیلی زود بنا به همان نظریه علمی که اخبار ناگوار خیلی زود فراموش می شوند. این اتفاق ناگوار و زشت از خاطر جمعی کشورم زود پاک شود.

شکستن زبان معیار و خلق لهجه به نظرت تجربه موفقی بوده؟ زبان را تقلیل نمی‌دهد؟

به تجربه اشمی‌ارزید و البته این داستان بیشتر از هر داستان دیگر این مجموعه حتی در شبکه‌های مجازی بازخورد داشت.

نمی‌شد مثلا در داستان اول به جای شکستن زبان معیار، با کلمه و لحن به زبان مورد نظرت برسید؟

منظورتان از شکستن زبان معیار را متوجه نمی‌شوم.

مثلا جایی نوشته‌اید : اونسر. نمی‌شد بنویسید آن‌سر و به همین زبان برسید؟ با لحن.

خوب وقتی احسان می‌گوید: اون‌سر نیمکت. یعنی همان طرف دیگر نیمکت. این زبان واقعی ست. به نظرم باید اینطور نوشته می شد تا به لحن شخصیت پارت اول نزدیکتر باشد. یکجورهایی داستان را بسیار خودمانی‌تر دارد تعریف می‌کند.

پس از نظر شما نمی‌شود فقط با کلمه، لحن را خلق کرد؟ حتما باید چنین شکست‌هایی صورت بگیرد؟

در بحث اولی که با هم داشتیم در این مورد صحبت کردم. کار اصلی نویسنده گوش کردن است در وهله اول. بعد تعریف کردن و گفتن. در درجه نهایی نوشتن. پشت سری من در اتوبوس در محله‌ای از جنوب تهران، به دوستش می‌گوید : من این سرمی شینم. این زبان مردم ماست . چیزی که به شدت برای من مهم است وفاداری محض به این زبان است. تا مادامی که داستان های رئال می نویسم و مستقیما از دل همین مردم.

بعد ما می رسیم به داستان‌های ساده تری که از پیچیدگی های دو داستان اول برخوردار نیستند وزبان روانی دارند. من فکر می کنم قصه های خوب مجموعه هم همین‌ها هستند. به طور کلی، هرجا که خط کمرنگی از قصه در داستان شما دیده می‌شود داستان های خوبی خلق می شوند. مثلا ماهی‌ها ... و حیوانات خانگی بهترین‌های این مجموعه اند از نگاه من. موافقی که در بعضی از داستان ها، از قصه‌گویی فاصله گرفته ای؟

دقیقا کجا از قصه‌گویی به نظر شما فاصله می‌گیرم؟

مثلا در داستان مترو یا حتا خود تهران دوستت دارم.

می‌دانستممی‌خواهید به داستانی مثل مترو اشاره کنید یا حتی برفکها یا همان "تهران..." واقعیت این است که در این داستان ها به خصوص دوتای اولی اندکی به عمد خواستم از قصه‌گویی به نفع فاکتورهای دیگری در داستان فاصله بگیرم.. به اصطلاح تجارب فرمی این مجموعه هستند. من در هر مجموعه چند کار به این شکل هم دارم. مثل یک خواننده‌ی منصف پاپ که سعی می کند در یک آلبوم چند نوع تراک برای ارضای سلایق مختلف داشته باشد.

بگذارید درباره ی همین تجارب فرمی یکمی صحبت کنیم. مثلا برفک‌ها ساختاری دارد که به نمایش‌نامه یا حتا فیلم‌نامه نزدیک است. چرا باید این ماجرا را در قالب داستان تعریف کرد و مثلا یک نمایش‌نامه یا فیلم‌نامه ی کوتاه برایش ننوشت؟ چه چیزی بود که آن را برای شما داستانی ادبی کرد نه یک فیلم کوتاه؟

خیلی ساده: نوشتن یک "داستان کوتاه" از دریچه یک دوربین. یا به قول شما چگونه می توان یک فرم از ژانر فیلمنامه نویسی را در قالب داستان کوتاه هم تجربه کرد؟ عرض کردم. از این نوع داستانها می توان به عنوان "تجربه" نام برد. من در هر مجموعه‌ام، سعی داشته‌امداستان هاییاین‌گونه برای عرضه داشته باشم.

یا داستان آخر انگار ادای دینی است به شهر تهران.ولی به جای این که قصه‌ای در دل تهران بیافتد راوی سعی می‌کندفضاها را بگوید. می‌شود بی قصه به دل شهر رفت و شهر را طوری خلق کرد که نفس بکشد و به یاد بماند؟

ببخشید سئوالتان را با سئوال جواب می دهم ولی خودتان چه جوابی برای این سئوال دارید؟

من فکر می کنم برای این که مکان بتواند نفس بکشد حتما باید اتفاقی در آن مکان بیافتد، یا قصه‌ای پیش بیاید، تا تبدیل به مفهوم شود.

آیا سفر یک جوان برای دیدار با معشوقه‌اش، نمی‌تواند فی نفسه یک قصه باشد؟

ولی این سفر رنگ و بوی استعاری دارد. خودش مفهوم است. می‌تواند برای مکان مفهوم سازی کند؟

"تهران؛ دوستت دارم!" سراسر از این اتفاقات ریز است. از نشستن مرد روغنی کنار راوی در ون، تا آدرس اشتباه دادن به پیرمرد در اتوبوس. خوردن کارت عابربانک.. تا گم شدن نهایی. منتهی همه و همه در خدمت توصیفات متعدد شهر است. مثل یک فیلم مستند. اینجا "تهران" یک نماد می شود. از معشوقه... از یک هسته ی مرکزی... مثل یک میدان.. با تمام نمادهای متعدد هر روزه‌اش... که از بس دیده می شود دیگر تکراری شده و خود تهرانی هانمی‌بیندش.. ولی من نظر دوستی را داشتم که از روزی که این داستان را خوانده نسبت به میدان "آزادی" نظرش عوض شده! اما شاید چیزی که در این داستان در لحظات نگارشش در دو سال پیش از هرچیزیمهم‌تر بود که چطور میشود یک داستان نه چندان کوتاه عاری از اکت‌های خاص و رایج کلیشه‌ای این روزهای ادبیات ایران نوشت و خواننده را تا به آخر دنبال خودت بکشی؟ برای همن در بازنویسی های اولیه همیشه از دوستانی که اثر را می‌خوانندمی خواستم میزان تعلیق کار را بسنجند. دیدم موفق شده‌ام . شما هم که همین الان با بنده صحبمی‌کنید و شاید منتقد این کار..اما کار را تا به آخر خوانده‌اید.

بله. میزان کشش این داستان با این که خط قصه ی پررنگی ندارد خوب است.

می‌دانید چرا؟ چون نویسنده با نگاه یک شهرستانی دانشجو به یک تهرانی، خواسته بگوید "ببین"... تهران را به عنوان مرکز حکومت فعلی کشورت بهتر ببین. تمام تیپ های این داستان هیچکدام فارسی بی‌لهجه ندارند. همه شهرستانیند. و این شهر 720ملت شده پایگاه تمام ایران... و راوی که بالاخره به هوای فردی که در پایان فردیتش اصلا وجود خارجی ندارد... گم می شود.. حل می شود... و این شاید نکته مستتر در این داستان باشد... یکی از ناشرها گیر اصلی اش روی همین موضوع بود که من با انتخاب نام این داستان روی مجموعه حساسیت ها را رویش خیلی بالا برده‌ام. اینقدر که سیاسی‌نویسی از این اثر برداشت می‌شود و امکان دارد عنوان را خیلی زود معکوس مفهومی کرده و انگ های به نویسنده بزنند! من فکر می کنم انتشار بعضی از داستان ها این مجموعه جسارت ویژه ای می طلبیدند.. مثل همین "تهران.." وگرنه حیوانات خانگی را می‌شود با دستکاری چند سطر در یک مجموعه گروهی در همین بحبوحه سخت‌گیرهای ممیزی هم منتشر کرد. گرچه در تمام این سال هاینوشتنم عادت به گفتن درباره کارهایم را تا این اندازه نداشته‌ام اما سه داستان "پروانه ها..." ، "نان برنجی" و "تهران.." داستان های راحتی نبوده و بسیار اذیتم کردند.

چرا فکر می کنی حساسیت ها روی این داستان بیشتر از حیوانات خانگی است؟ آن جا هم به شکاف هایی که وجود دارند پرداخته‌ای. به قول خودت، 720ملتی بودن را نوشته‌ای.

بحث "جسارت" است. بحث این است که در این داستا ن ها لااقل تا آنجا که توانسته‌ام با خودم روراست بوده ام. حتی از منظر روان‌شناختی با ناخودآگاهم کنار آمده‌ام تا حدودی و سانسورچی های ذهنم را از کار انداخته‌ام. ولی در "حیوانات خانگی" بزرگ‌ترین چالشم پرداختن به قصه ای از زبان یک غیرهمجنس است که همین باعث شده از خودم فاصله بگیرم.

شکاف های سنت و مدرنیته تا این حد عمیقند؟ آن طور که در حیوانات نوشته‌ای مثلا.

در جامعه ما بله. هنوز هم شکاف بین این دو به خصوص در تقابل نسل ها بیداد می کنند. گاهی اینقدر که من حرف‌های خواهر 5سال کوچک‌تر از خودم را نمی‌فهمم! و فکر میکنم تلاش‌های این سال‌ها برای نزدیکی و تفاهم این دو نه تنها کافی نبوده بلکه بر دامنه این گسست افزوده است و موجب جبهه‌گیری های مملو از قصه گاهی مابین نسل‌هامی‌شود.

و به عنوان سوال آخر،این روز ها مشغول کار تازه ای هستی؟ برنامه‌ای برای مجموعه داستان یا رمان بعدیت داری؟

قصدم این است که با تمرکزی چندباره و عمیق تر بر ادبیات کلاسیک ایران برای صدایی کاملا نو در مجموعه بعدی ام باز هم به خلوت خودم بازگردم. البته اگر با همین منوال تا آن‌زمان از پا نیوفتم و همچنان سختی این راه بی پایان را دوام بیاورم. همچنین این روز هاپروژه هایی در مورد شخصیت های نویسندگان معروف و تاثیرگذار ایرانی شروع کرده‌ام. سال گذشته در نشریه "والس" مقاله‌ام در مورد آثار و شخصیت صادق هدایت منتشر شد اینبار نویسنده‌ای بسیار تاثیرگذار و جریان ساز دیگری را نشانه رفته‌ام که برعکس هدایت از مقبولیت عام برخوردار نبوده. سند همان در "چرخه قدرت" نبودن زمانه خودش!. "بهرام صادقی". فکر می کنم بد نباشد این گفتگو را با یک درخواست از طرف من تمام کنید. خیلی خوشحال می شوم خوانندگان عزیز این گفتگو هرگونه مقاله و کتابی در باب ایشان به صورت رفرنس دارند به بنده اطلاع بدهند. ادبیات ما فارغ از این همه هوچی‌گری و نان به هم قرض دادن های آبکی مدیون ایشان است و افسوس که هیچ کس حتی سراغ ندارد ایشان کجا مدفون هستند؟!

واقعا کجا مدفون شده؟

دیدی برادر. دیدی این چرخه قدرت چقدر به ناحق قدرتمند می‌شود؟

البته بهرام صادقی کم هم دیده نشده!

نه به اندازه ای که دیگر هم نسلانش به حق یا ناحق دیده شدند. نشان به آن نشان که مثلا بوف کور هدایت دو رقمی شد زبان هایی که به آن ترجمه شده. و یا ریاست مطلقه گلشیری انگار پایانی نخواهد داشت! در حالی که کتاب عظیم و جریان سازی مثل "ملکوت" تازه این شاهکار امسال به زبان انگلیسی ترجمه و منتشر شد. صادقی همان سالی که من متولد شدم در حالی رفتکه حتی همسایه هایشنمی دانستند او واقعا که بود!

یادداشتی بر کتاب «تهران دوستت دارم»

امین علی‌اکبری

" تهران، دوستت دارم " مجموعه داستانی ست متشکل از هشت داستان کوتاه که مهم‌ترین نکته در مورد این داستان ها، شاید تفاوت‌های آشکار موضوعی و شکلی‌شان باشد. داستان‌هایی که هر کدام تجربه‌ای متفاوت و عمیق – خواه موفق و خواه ناموفق - برای نویسنده شان به شمار می آیند. اما شاید بهتر باشد برای پرداختن به مجموعه داستان " تهران، دوستت دارم " ابتدا از مسائل کلی و مشترک بین داستان ها صحبت کنیم و بعد احتمالا برسیم به نگاهی به تک‌تک داستان‌ها. چیزی که در نهایت امر و پس از خواندن این مجموعه در ذهن مخاطب حضوری پررنگ دارد، درگیری با شخصیت هاست، و این درگیری فقط و فقط به دلیل نزدیک بودن و آشنابودن این شخصیت هاست، شخصیت هایی که هر کدامشان را در زندگی روزمره‌مان بارها و بارها دیده‌ایم، و هنگام خواندن این مجموعه احساس می کنیم که می شناسیم شان و برایمان دور از ذهن نیستند، و شاید این آشنایی هم برگردد به فضا و مکانی که سروش رهگذر برای برخی از داستان هایش تعریف و خلق کرده است. هرچند همانطور که در ابتدا هم اشاره کردم، داستان های این مجموعه آنقدر با هم فرق دارند و هر کدام به یک شکل و به یک فرم و با زبانی متفاوت نوشته شده‌اند که شاید نشود در این مورد خاص حکمی کلی صادر کرد. اما به طور مثال در فضاهای شهری‌ای که در چهار داستان آخر به طور مشخص دیده می‌شود، می‌توان ردپای حضور مخاطب در خلال داستان را نیز به وضوح دید و اینکه مخاطب خودش را در آن فضا و مکان حس می کند و به راحتی با نویسنده و داستانش و شخصیت هایش مواجه می شود، به طور مثال در داستان "مترو"، با موقعیت مکانی‌ای مواجهیم که برای اکثریت مخاطبین امروزی آشناست و تمام توصیف های صورت گرفته در مورد کفش های مسافران، در ذهن مخاطب مابه‌ازای تجربی و بیرونی دارد. در داستان آخرِ مجموعه که هم نام با خود مجموعه هم هست، این اتفاق در مورد خودِ شهرِ دوست‌داشتنی نویسنده، یعنی تهران، می‌افتد و نام خیابان ها و نمادهای مختلف شهری، بر نزدیک بودن و باورپذیری موثر اثر، تاثیری مهم می گذارد. پس تا اینجای کار با تعدادی شخصیت نزدیک و مقداری موقعیت مکانی شناخته شده مواجهیم که می‌تواند به پیش‌برد داستان در ذهن مخاطب کمک کند.

اما همین مسئله را می‌شود بسط داد به داستان های دیگر این مجموعه و به نتیجه‌ای کلی رسید. به طور مثال در داستان اول با تعدادی دانشجوی رشته‌ی روان شناسی مواجهیم که برای انجام تحقیق و تکمیل پروژه‌شان به یک تیمارستان می روند تا با تعدادی بیمار مصاحبه کنند. در این داستان البته وجه چشمگیر، زبان است، که در ابتدا به صورت تک‌گویی ها و دیالوگ‌هایی به زبان کاملا محاوره و با استفاده از المان های کوچه‌بازاریِ این زبان پیش می‌رود و در بخش بعدیِ داستان، به دلیل موضوع، با گردشی ناگهانی در زبان و برگشت به زبان کلاسیک و کهن مواجهیم. دانشجوی راوی که در حال مصاحبه با یکی از بیماران است، ناگهان خود را در لباس بیماران روانی می‌یابد و هرچه تلاش می کند تا خود را از اتاق خارج کند، موفق نمی‌شود. این داستان البته از موضوع جذاب – هر چند غیربکر – برخوردار است و می شود گفت که قابلیت تبدیل به داستانی بهتر و احتمالا بلند را، داشته و دارد، و به هر طریق، اینجا این موضوع در قالب یک داستان کوتاه نشسته و تجربه ی بدی هم نبوده. اما اگر بخواهیم برگردیم به همان مبحث شخصیت ها، در این داستان نیز به دلیل همان استفاده از تکه کلام ها و گویش های رایج این روزهای جوانان، به نوعی آشنایی می‌رسیم که البته این‌بار تا انتهای داستان پیش نمی‌رود.

مسئله ی متفاوت‌بودن داستان ها در "تهران، دوستت دارم" مسئله‌ی مهمی‌ست. داستان هایی که شاید فقط و فقط نتایج تجربه‌گرایی نویسنده بوده‌اند و اینکه این جسارت را در خود دیده که به سراغ موضوعاتی مختلف با قالب های فرمی و زبانی مختلف برود و بخت خود را در نگارش این‌چنین داستان هایی بیازماید. به طور مثال در داستان "ماهی ها شیرکاکائو دوست ندارند!" با یک موضوع ساده و مشخص مواجهیم، زوجی که به همراه فرزندشان در جاده‌ای به قصد مسافرت پیش می‌روند، در این میان تلفنی به مرد می شود و داستان را به اوج می برد، و فرود این داستان، دیالوگی ست که هر چند کوتاه، میان این زوج درمی‌گیرد و به حسی قابل تامل از سوی زن می‌انجامد. از طرف دیگر، در " تهران، دوستت دارم " با داستانی مواجه می‌شویم به نام «برفکـــــــــها» که به شدت فرم‌گراست و تجربی و فضایی خاص و البته دلچسب را خلق کرده، داستانی که به نظر من یکی از بهترین داستان های مجموعه ی "تهران، دوستت دارم" است. فرم در این داستان حرف اول را می‌زند و همه‌ی تمرکز نویسنده را به خودش معطوف داشته، همینطور با داستانی دیگر مثل داستان "گندمَزار" مواجهیم که آنقدر به اتفاقات این سال های درج‌شده در صفحه ی حوادث روزنامه های‌مان نزدیک است که احساس می کنیم شرح و گزارش یکی از همان حوادث است. داستان تجاوز دسته جمعی به یک زن و مرگ او، در روستایی دور افتاده، که اتفاقا در این داستان هم سروش رهگذر توانایی‌اش را در بکارگیری فرم، به طور متنوع، به رخ می‌کشد و اتفاقا در بحث دیالوگ‌ها و شخصیت‌پردازی هم نسبتاً موفق است. این داستان را نیز می‌توان در کنار «برفکـــــــــها» جزو بهترین های "تهران، دوستت دارم" قرار داد. اما این تفاوت در داستان ها و ناهمخوانی موضوعی و موقعیتی آنها به همین‌جا ختم نمی‌شود و با داستانی روبرو می‌شویم به نام "حیوانات خانگی" که در یک خانه و با حضور اعضای خانواده می گذرد، داستان دختری از این خانواده که در شهری دیگر دانشجو است و حالا، بعد از برقراری رابطه با دوست خود، در شک و تردید درباره‌ی بارداری خود به سر می برد و این شک تا انتهای داستان نیز گریبان او را رها نمی کند. اگر بخواهیم اشاره‌ای هم داشته باشیم به داستان "نان برنجی" می‌توانیم بر شخصیت‌پردازی متفاوتش و اینکه از لحن ها و خصوصیات رفتاری متفاوت، به بهترین شکل ممکن بهره برده شده، اشاره کنیم. داستان مردی معتاد که خودش کارمند کلینیک ترک اعتیاد است، داستان جوان معلولی که دست فروش فیلم است و داستان همسر این دست‌فروش که در نهایت، شرح همخوابگی او با مرد معتاد را، در یک فضای تلخ و مالیخولیایی، و با زبانی پریشان و به‌هم‌ریخته، می‌خوانیم. همه‌ی این نمونه‌ها – به اضافه ی نمونه های دیگری که مسلماً قابل بررسی هستند - می‌توانند گواهی باشند بر اینکه "تهران، دوستت دارم" گلچینی ست از نمونه های مختلف داستانی در قالب‌های مختلف زبانی و فرمی و موضوعی.

اما مسئله ی آخری که می‌توان در مورد آن بحث کرد، این است که سروش رهگذر، ضمن پرداخت و شکل‌دادن داستان هایش در قالبِ کلیِ فلسفی، و گاه با گرایش های مشخص در موضوعات داستان ها، به نوعی "حذف پایان‌بندیِ عامدانه" دست زده و در بیشتر داستان هایش، همه چیز را در حالتی از تعلیق و ابهام رها می کند و همه چیز را به مخاطب وامی‌گذارد. هرچند این امر به خودی خود مجموعه را با مشکلی مواجه نمی کند اما به طور موردی و جزئی در بعضی از داستان های ایجاد حسِ رهاشدن از سوی نویسنده را در مخاطب به دنبال دارد و او را در نوعی بلاتکلیفی رها می کند.

در نهایت، باید انتشار اینترنتی این اثر را به فال نیک گرفت و مواجهه با نویسنده‌ای با دغدغه های فرمی و زبانی را امری مفید به حساب آورد. نویسنده‌ای که تلخ می نویسد و سیاه و رها، به طوری که مخاطب تا ساعاتی پس از پایان مجموعه، در درون احساس نوعی تهوع و سیاهی می کند و مدام در ذهن خود با شخصیت های این مجموعه درگیر است و زندگی سراپا سیاه و گاه کثیف شان را مرور می‌کند. و در واقع این را هم می‌توان گواهی شمرد بر موفق بودن این مجموعه. هرچند همانطور که اشاره شد این مجموعه از داستان های معمولی‌ای هم رنج می‌برد که می شد برای‌شان فکری کرد.

نگاهی به مجموعه داستان «تهران دوستت دارم»
داوود آتش‌بیک

بعضی از نویسنده‌ها هم هستند که اساس کارشان را روی تجربه کردن بنا می کنند و در هر داستان تازه‌ای که می‌نویسند، قابلیت‌های تازه‌ای از خودشان، از امکانات نویسندگی را محک می‌زنند. سروش رهگذر در مجموعه داستان تهران دوستت دارم همین مسیر را پی گرفته. مسیری خطرناک که می‌تواند نتایجی سینوسی داشته باشد. داستان‌های مجموعه، هرکدام تجربه‌ی تازه‌ای هستند که گاه موفق بوده‌اند و گاه، مجموعه را چندین پله تقلیل داده‌اند.

متاسفانه خبری از بوی صفحات کاغذی نیست و اگر، با چند کلیکساده صفحه‌ی اول کتاب را روی مانیتور بیاندازید، از همان اولین خط‌های داستان اول گیر می‌افتید. داستان اول مجموعه، با زبانی کوچه بازاری و شکسته و البته، جذاب آغاز می‌شود و در نهایت به زبانی کهن و فاخر می‌رسد. رهگذر برای خلق مضمونی تازه، این مسیر زبانی را طی کرده که اتفاقا در هر دو نوع تجربه، موفق بوده. چه جایی که به زبان کوچه بازاری نزدیک می‌شود و چه آن جا که زبانی فاخر می سازد،و همچنین در مسیریکه برای تبدیل این دو زبان طی کرده. اگرچه در داستان دوم همین تجربه‌ی مشابه، موفقیت داستان اول را نتوانسته به همراه داشته باشد. چرا که تجربه‌گرایی نویسنده قرار نیست او را محدود به نظم و انسجامی ساختاری کند. دست‌های او در استفاده از امکانات ادبیات باز است و شلنگ تخته انداز پیش می‌رود. زبان را هرکجا که بخواهد می‌شکند و ساختار را هرکجا تشخیص بدهد بهم می‌ریزاند . لهجه‌ای که نویسنده در این داستان ساخته و معیاری را که زیر پا گذاشته تا برپایه‌های آن مضمون دیگری را سوار کند، نتوانسته در شکل دادن به فضای مورد نظر نویسنده، نقشی درخور ایفا کند. انگار لهجه‌ای خلق شده تا خلق شده باشد.تا تجربه‌ی تازه‌ای از جغرافیا در ادبیات رقم خورده باشد. تجربه‌ای از لهجه‌ای که ظاهرا مربوط به هیچ زمان و مکان خاصی نیست. درحالی که در جای جای داستان مشخص است نویسنده سعی داشته بار معنایی داستان را به وسیله‌ی خلق جغرافیایی تازه با زبان و لهجه‌ای متفاوت منتقل کند که خب، نتوانسته. چرا که همخوانی میان لهجه و مکان و روایت برقرار نمیشود و داستان نمیتواند مضمونی واحد را شکل دهد.

وقتی نویسنده‌ای در مجموعه داستانی دست به تجربه‌گرایی می‌زند، داستان‌هایی متنوع با موفقیت‌هایی نسبی کنار هم چیده می‌شوند. چرا که نویسنده، بیشتر از این‌که روی توانایی‌های خودش در نویسندگی تکیه زند، سعی می‌کند فضاهای تازه‌ای را بنویسد که می‌تواند ربطی هم به توانایی و انتظار نویسنده‌اش از ایده و مضمون نداشته باشد. مثلا در ادامه‌ی این مجموعه می‌رسیم به داستانی به نام برفک، که ساختاری نمایش‌گونه دارد. ولی این شکل از روایت بیشتر از این‌که ربطی به مضمون یا ساختار کلی داستان داشته باشد، صرفا تجربه‌ای بوده برای نویسنده تا در این ساحت هم قلم زده باشد. داستانی نوشته باشد با کمک دوربین. این که آیا این نوع روایت نسبتی با مضمون داستان داشته یا نه، در درجه‌ی بعدی اهمیت قرار داشته برای نویسنده.

هرجا که نویسنده دست از تجربه کردن کشیده و سعی کرده داستانی با توجه به توانایی‌های خودش خلق کند، اگرچه نتوانسته داستان تکان دهنده‌ای بسازد ولی به درجه‌ی خوبی از استانداردهای داستانی رسیده. داستان حیوانات خانگی، یا ماهی‌ها شیرکاکائو دوست ندارند، اگرچه نسبتی با تجربه‌گرایی باقی مجموعه ندارند، ولی از باقی داستان‌های مجموعه یک‌سر و گردن بالاترند. ساختار منسجمی به خود می‌گیرند. و در خلق فضاهایی که مدعی آنند، موفقند. در داستان ماهی‌ها... ما با داستانی ساده روبه‌روییم. داستانی که در سطح اتفاق می‌افتد ولی بخاطر زیرکی نویسنده‌اش، در سطح باقی نمی‌ماند. در این داستان، با بازی‌های فرمی و زبانی مواجه نیستیم و روانی نثر آدم را یک‌لحظه به شک می‌اندازد که آیا نویسنده‌ی همه‌ی این داستان‌ها یک نفر است! همینطور داستان حیوانات خانگی، که اگرچه نگاه بدبینانه‌ی باقی مجموعه را یدک می‌کشد و از شکاف‌های عمیقی که در جامعه شکل گرفته می‌گوید، ولی در روایت و زبان، سر راست است.

داستان پایانی مجموعه، در تجربه‌گرایی افراطی نیست. اگرچه شکلی از روایت را پیش می‌گیرد که قصه در آن به کم‌رنگ‌ترین شکل ممکن حضور دارد ولی، خواننده را تا پایان به همراه می‌کشد. چرا که نوشتن فضاهای آشنای تهران، با نگاهی متفاوت و البته دقیق ریزبین برای هرکسی که کوچک‌ترین تجربه‌ای از این شهر داشته باشد جذاب است. فضاهایی بیش از حد رئال و نزدیک به دنیای واقعی که متاسفانه نسبتی با مضمون استعاری داستان و نشانه‌هایی که اغلب شاعرانه‌اند، ندارد. داستانی به شدت واقع‌بین، در لحظاتی بدبین، که تهران را بی‌قصه گویی دقیقا همان‌طوری که هست بازسازی می کند تا درنهایت به مضمونی شاعرانه برسد.

یادداشتی درباره داستان «گندم زار» از مجموعه داستان «تهران دوستت دارم»

علی امیرریاحی

«تقصیر از تو نیست برار» داستانی از مجموعه «تهران دوستت دارم...»

گند مزار داستان عجیبیست با زبانی غریب. شاید یک رئالیسم محض. مکان داستان باید جایی در لرستان باشد. گویشها که به چیزی شبیه این دلالت میکنند، و همین روایت با گویش محلیست که باعث شده داستان به دشواری خوانده شود: «ناصر بیحوصله عقبتر شد، احمدم وارد حلقه آمد.»

البتهبه طور کلی این زبان اذیت کننده نیست، و به سرعت به عنوان زبان داستان پذیرفته میشود. اما سختی خواندن که جا به جا خواننده را در مسیرش کند یا متوقف میکند صرفا به دلیل استفاده از گویش نیست بلکه اصولا زبان در این داستان به نوعی غیرمعمول است؛ شاید یک نوع بازی زبانی یا به هم ریختنش برای رسیدن به فرمی متفاوت و استفاده از قابلیت‌های زبان، یا حتی برای دادن لایه‌های بیشتری به داستان. هرچند گاهی نویسنده تا به جایی پیش رفته که به لحاظ دستوری غلط است. درواقع نویسنده اصول دستوری را فدای زیبایی شناسیاش کرده تا اثری هنری خلق کند؛ جسارتی ستودنی.

شاید این کندی حرکت خواننده را، نویسنده با جملات کوتاه خواسته است به نوعی جبران کند: «سفت بود و گرم. نفسم به زحمت بالا میآمد. تفم به سختی پایین. داشتم له میزدم. مثل دله. طیب تنبان پایین کشید؛ نگاه نکردم.»

روایت هم اما گمراه کننده است؛ گاه در اول شخص و گاه در دانای کل محدود. البته مطمئن نیستم چقدر این داستان با توجه حجم و مقدار اتفاقاتش مجال چنین چرخشی را داشته اما به نظرم اگر روایت در اول شخص میماند و بدون آنکه درگیر عواطف راوی بشود به گمانم داستان آسیبی نمیدید و خواننده میتوانست به لذتی که نویسنده برایش فراهم کرده برسد.

خوشبختانه روایت مانع دیگری برای کند کردن خواننده ایجاد نکرده است با پرشهای زمانی الا دو خط ابتدایی داستان که درواقع پاراگراف اول داستان و مدخلش محسوب می شود:«.. چشمامو بستم. صدای جیغ بود تو سرم، صدا. خش خش ساقه‌ها میشکست زیر دست و پا. و باد؛ دور بود اما بود، هیوزید تو گندمزار. شاید محو کنه صدای شیونش، میان ما... باران نگرفت.» این شروع دو خطی وقتی هیچ مشابه تکنیکی دیگری در طول داستان ندارد، کمی به چشم میزند، یا کمی از داستان بیرون میزند. اما چند منظور در پس اش هست: اول اینکه این فلاش فوروارد –که درواقع دو جمله انتهایی داستان است- قرار است رابطهای با انتهای داستان برقرار کند؛ هم به لحاظ زمان اتفاق و هم به لحاظ لحن و حس. شاید یک نوع ایجاد بالانس یا توازن میان ابتدا و انتها. همچنین زبان در این دو جمله به شدت معرفی میشوند، حتی به شکل اغراق شده ای!

با این همه به گمانم فاصله گرفتن از رمانتیسم یا اصولا درونتیات و عواطف راوی به شدت به تکنیکی بودن داستان کمک میکرد. چرا که اصولا اهمّ داستان درباره فشاریست که عدهای «وزیر مزیر» و بالا دستی به پایین دستیها وارد میسازند، و جوانانی که هیچ آیندهای پیش چشمشان نمیبینند و عزیزانشان را از دست میدهند به دلیل قولها و وعده‌های عمل نشدهی عدهای بالا دستی، به سمت یک تجاوز دسته جمعی سوق داده میشوند. و این تضاد طبقاتی نه تنها در سطح «وزیر» بلکه بین ده بالایی و پایینی، پسر کدخدا و رعیت نیز در جریان است؛ وزیر یا شخص مهمی به آبادی میآید «با خانوم». بساط عیش محیا میکند و به گندم زار میرود. احتمالا بعد از عیش خبرش به جوانان میرسد آنها دنبال مرد مذکور میکنند اما تنها آن «خانوم» را به دست میآورند. در اینجا هم ابتدا طیب و برادرانش هستند که باید به عیش-تجاوزشان برسند حتی برادر کوچکتر نابالغشان، چرا که پسران کدخدایند و اهل ده بالا. و چیزی از این غمگینانهتر نیست که تنها وسیله‌ی انتقام این مردان زناناند. این داستان به تنهایی، بدون آنکه ذرهای به شعار و ابتذال معمول در این موضوعات نزدیک بشود، بیانگر رنج موجود درمیان لایه‌هاست. لایه‌هایی از مردم که از درخت و یا پشت بام یا دار بست میافتند، یا دست کم سکندری میخورند. افتادن و سقوط کردن اصولا المان تکرار شوندهی مردم این داستان است. پدر از داربست میافتد «اسماء» از بام، راوی از درخت و برادر سکندری میخورد. و زمین همیشه برای خون زنان تشنه است و زنان همیشه وسیله ای برای انتقام گرفتن و لذت و تجاوز اند. عادل (!) لباس سیاه عزایش را تنها برای تجاوز به آنچه غنیمت میخوانندش از تن به در میآورد.

برای همین رنج متأثر کنندهٔ موجود در این داستان است که معتقدم باید کماکان از هرنوع جمله و لحن رمانتیکی جدا پرهیز کرد. که این اتفاق رمانتیک، نه به تمامی بلکه تا حدی، در دو جملهی ابتدایی داستان افتاده است.

«گندمزار» که احتمالا پیش از آنکه زمین‌های خانواده راوی «مال شهریا» شوند «گندم زار» بوده، یک داستان گروتسک مسلم است که اشاره های چندی هم به مذهب دارد. شروع داستان با بالا رفتن راویست از «تایله» که ظاهرا درخت مقدسیست که مردم به آن دخیل میبندند اما حاجتی نمیگیرند: «دیدی ما پایین بستیم، خبری نشده، رفتی بالا؟» ضمن اینکه راوی جایی میگوید «دستم گرفت به دخیلا. خدانشناسی سیم دخیل بسته بود» . همچنین پیش از آنکه برای تجاوز به زن مذکور بروند ابتدا به مسجد میروند و نماز میخوانند، دست کم به خاطر نگاه ملا. همچنین نگاه استهزاء آمیز به برخورد ملا با دختری که از بام افتاده و او تنها برایش قرآن میخواند، و در نهایت راوی که نامش اسلام است کسیست که زن را سنگسار میکند و «خون سرخ غلیظ شتک زد روی ساقه‌های گندم» و روی صورت راوی که نامش اسلام است./