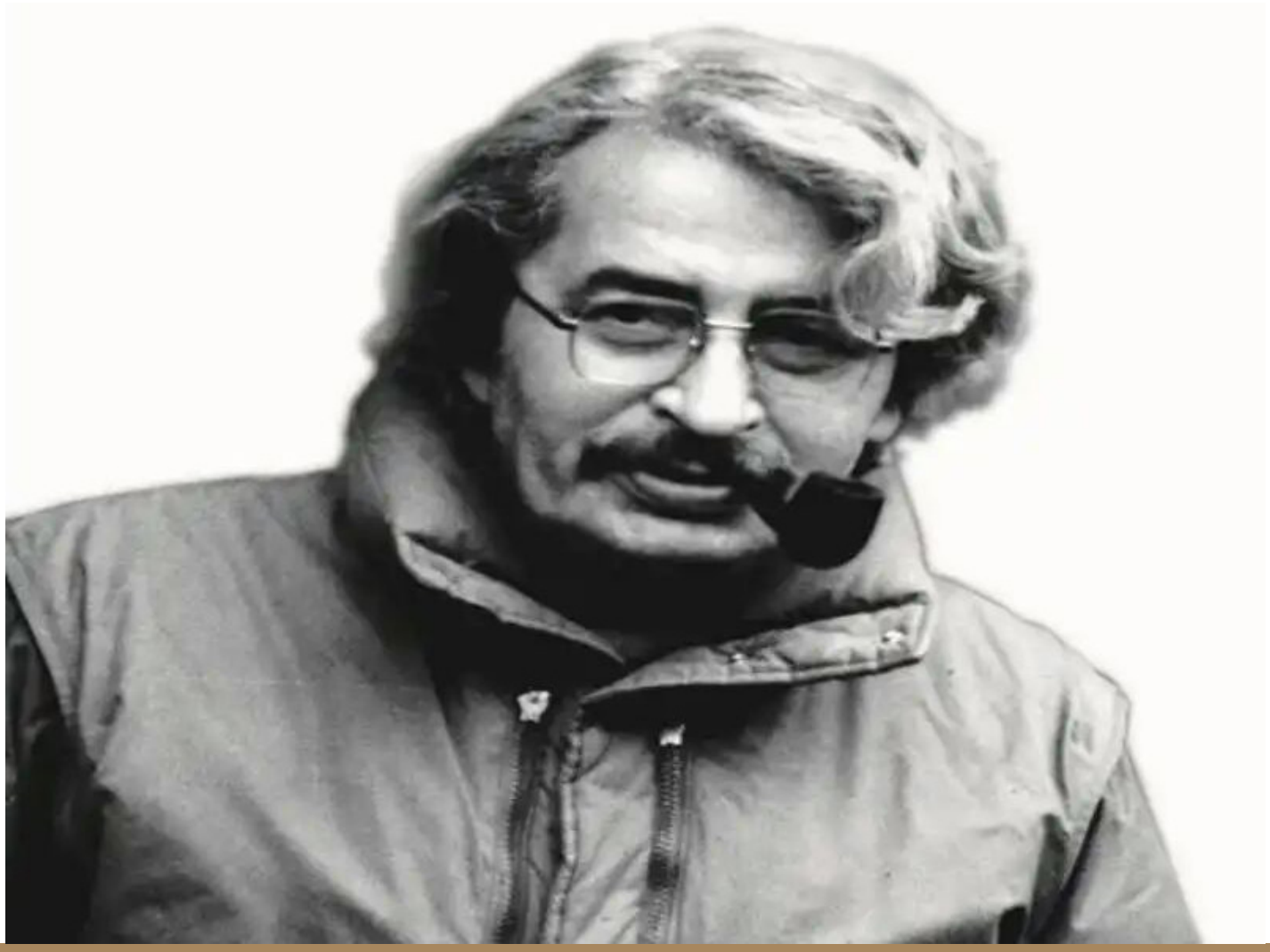
sada
فرهنگی/هنری و ادبی
فصلنامه سَدا/شماره ۳/ تابستان۱۳۹۸/ ۴۴ صفحه

نصرت رحمانی
صدای انقراض یک نسل



انگار این جا همه هوایی شده اند!
مکتب مینی مالیسم
بررسی موردی شعرسیلورستاین
پایان‌هایی که می‌گریزندآغاز و پایان در سینما و ادبیات
به تصویر کشیدن تجربه‌های زیستی
نقد و تحلیل فیلم کوتاه مرد کاغذی

و شب هنگام
چون جرم سایه‌ها
در هرم نیرگی
تبخیر می‌شدیم
_
در پرسه‌های شبانگاهی
در جاده‌های مه‌آلود
چون برگ‌های مردهٔ پاییز
دنبال یکدیگر
زنجیر می‌شدیم
در زیر پای رهگذر مست لحظه‌ها
تسلیم می‌شدیم، لگدکوب می‌شدیم
نابودمی‌شدیم

یک خندهٔ ملیح
کمی شرم
به... به... چه (سوریریزی)
تنم‌رخ
نه، این طور... خوب
یک لحظه... آه...
تیک، تاک
_
بسیار خوب
خوانندهٔ عزیز آزاد باش دیگر
یا نور خوب و زاویهٔ مرغوب
شش در چهار و فوری
عکسی از آن جناب گرفتم!
_
و با این عکس...
یک لحظه‌ی عبث زندگی‌ات را
تثبیت کرده‌ام
اما... در این میان حماقت خود را نیز
تأیید کرده‌ام

نصرت رحمانی

فرهنگی/هنری و ادبی
فصلنامه سَدا/شماره ۳/ تابستان۹۸/۴۴ صفحه

صاحب امتیاز:شهریار قنبری
مدیر مسئول و سردبیر: الهام اسدالهی
زیر نظر شورای نویسندگان

t.m/chanelsada

sada.journal.۲۰۱۸@gmail.com

همکاران این شماره:
ایرج بلوچی، فرشاد وکیلی ،ایرج فاضل بخششی، مهشاد لسانی ،سیناعبدالرحیمی، نورالله نصرتی،فاطمه آزادی، زهرا کرمی، سعیدشعبانی،شکیلا خوش‌کردار،زهرامبرهن، محمد تقی مرتاض هجری،مجتبی مقدم، سعید تشکری،ریتا محمدی، علیرضا خسروانی ،مریم عطارچی، یاسر سهرابی،حسن خدابنده،کتایون پیرشالکوهی،مسعود اصغرنژاد بلوچی،محمدرضا شهبازی،شهرام اقبال زاده، کاظم هاشمی، کیانوش کشوری، علی حاتم، سجاد آریایی،رضازنگی‌آبادی مجید مصطفوی، حمید ژیان‌پور، شهریار قنبری، علی رفیعی وردنجانی

فهرست ..... شماره صفحه

داستان ۲
خط و موج ۳
آنسوی حنجره ۵
کهن‌ژن ۶
«مرگ در گذشته» ۷
بنزین ۷
صبوری ۹
رادیوی اف ام موج صد و سی و هشت ۱۰
خواب خرگوشی ۱۰
سایه ها، اسب و دوچرخه ۱۲
چند متر فاصله ۱۳
درباره داستان ۱۴
از راز سرنوشت انسان ۱۴
انگار این جا همه هوایی شده اند! ۱۵
گفتگو در داستان ۱۶
مکتب مینی مالیسم ۱۶
ساموئل بکت ۲۰
شاعرانگی در داستان ۲۲
شعر ۲۴
درباره شعر ۲۶
بررسی موردی شعرسیلورستاین ۲۶
نصرت رحمانی صدای انقراض یک نسل ۲۸
بررسی اجمالی بحران مخاطب در شعر معاصر فارسی ۳۲
اندیشه ۳۴
نکاتی پیرامون فرم و محتوا در هنر ۳۴
چگونگی ظهور و گستره فاشیسم ۳۵
پایان‌هایی که می‌گریزند آغاز و پایان در سینما و ادبیات ۳۶
مصاحبه ۳۸
به تصویر کشیدن تجربه‌های زیستی ۳۸
درباره فیلم ۴۰
نقد و تحلیل فیلم کوتاه مرد کاغذی ۴۰
اعلان صلح آمیز- تاریخ ستیزآمیز ۴۱
از نفس افتاده ۴۳

الهام اسدالهی

خاطره ی مشترک ما

موضوعی که این‌روزها طرحش بسیار باب شده و دغدغه‌اش مثل چوب خشکی بیخِ گلوی جامعه فرهنگی را گرفته ضرورتِ خواندن کتاب و سیر و سلوک در وادی ادبیات است. بررسی‌های متفاوتی از ابعاد مختلف این مقوله هم ارائه شده. بررسی‌های اجتماعی نشان می‌دهد افراد کتاب‌خوان وجهه مقبول‌تر و شخصیت و رفتار و حتی هوش اجتماعی بالاتری دارند.

یاد اولین کتابی که در دستِ خواندن گرفتم، می‌افتم. «امیر ارسلانِ نامدار» را از کتابخانه پدر کش رفتم و دور از چشم همه، وقتی که در خواب قیلوله مرداد ماه بودند، گوشه انباری شروع به تورق و خواندن کلمات و جملات ثقیل کردم. طوری که صفحات قهوه‌ای رنگش لای انگشتانم خرد می‌شد و اگر تصاویر کتاب کمکم نمی‌کردند، از کلیت قصه هیچ نمی‌فهمیدم. امیر ارسلان عاشق بود. عاشق فرخ لقا و من عاشق هر دوی آنها شده بودم در صفحات کاهی که با بوی نای انباری یکی شده بودند.

کتاب را نخواندم آن را بلعیدم. بعدها تمام مردان زندگی ام را با امیر ارسلان مقایسه می کردم. نه پدر، نه برادر و نه هیچکس دیگری شبیه امیرارسلان نبود. امیر ارسلان برایم خاطره ی دور شاهنامه بود که پدر بزرگ می خواند. شب مرگ سهراب پدربزرگم جان داد و من تا صبح برای رستم و تهمینه و سهراب گریه کردم و بقیه برای پدربزرگم.

بعدترها ترجمه های ذبیح الله منصوری فضای کاهی انباری ام را پر می کرد. کتاب بعدی بوف کور بود و کارم سخت‌تر. نه بخاطر فضای سیاه سورئال و شخصیت گنگ زن اثیری و حالت غریب و ناشناخته راوی. به این‌خاطر که این‌بار باید به اتاق و کتاب‌خانه برادر بزرگتر و سخت‌گیر دست‌برد می‌زدم.

بوف کور را روی پنجره اتاقی که به سمت کوچه باز می‌شد خواندم.

روبروی خانه های تو سری خورده. یک چشمم به کتاب بود و چشم دیگر به رفت و آمد اهالی خانه. برادر منع کرده بود بوف کور را بخوانم.

وقتی چای روی سه قطره خون ریخت تصمیم گرفتم دیگر دست به کتاب‌های برادر نزنم اما...

کم‌کم دل و جراتم بیشتر شد و مدیر مدرسه جلال آل احمد و چشمهایش بزرگ علوی را لمیده بر بالش برادر خواندم و گوژپشت نتردام را روی تراس و...

بماند که بعدها برادرم از حالت گرد و متعجبی که تعمدی و تصنعی به چشمان و حالت نیمه‌باز لبان و غنچه شده‌ام می‌دادم، فهمید که بوف کور را خوانده‌ام و با دو تشر هم بند را آب دادم و بعد از آن دست به غلافم تیزتر شد.

دخترکی سیزده‌ساله چرا برای خواندن داستان‌ها و رمان‌ها آن همه رنج و ترس را به جان می‌خرید؟ برای اینکه به تکامل برسد؟ برای این که به بالندگی روح برسد؟ قطعا نه! شجاعانه اعتراف می‌کنم، یگانه محرک و انگیزه‌ام در آن سن، رویاپروری بود. بشر قبل از هر چیز نیاز به تخیل و رویا برای تحمل واقعیات زندگی دارد و ادبیات بهترین وسیله برای پروراندن رویاست. هنوز هم تنها مفر و پناهم از روزمرگی ادبیات است.

هنوز هم عاشقانه امیر ارسلان و فرخ‌لقا را دوست دارم. هنوز هم شب سال پدر بزرگم برای رستم و تهمینه و سهراب گریه می کنم.

هنوز هم شوق ادبیات در دلم جوانه می زند. گویی کودکی هستم که بازی های جدیدی یاد گرفته است. بوف کور برایم در نویسنده های دیگر ادامه پیدا کرده است. وقتی نویسنده‌های سرزمینم می‌گفتند همه از زیر پالتوی هدایت بیرون آمده اند خوب خوب آن را درک می کنم.

ادبیات برای من که حالا کودکی سی و چند ساله هستم پرواز به رویایی عاشقانه است. برای جدا شدن از جایی که هستم و رفتن به عرصه‌ای که در آن نیستم.

و این تنها خاطره‌ی من نیست. خاطره‌ی همه‌ی شماست که در قلم من نشسته است و حالا حس همذات پنداری تان را ناخنک می کشد.

برای نسلی که شبیه هم زیستند و زندگی کردند و عشق ورزیدند. برای همه‌ی شما و من این داستانی نوشته شده است.خاطره‌ی مشترک ما

داستان

ایرج بلوچی

خط و موج

به زری گفتم : بوی کفنو حس میکنی؟ ! زیر چشمی نگام میکنه. گفتم: وقتی ام ام امیرو هم غرق شد همین بو می اومد. مث حالا که ها ها هانیه توی گوشیش غرق شده و معلوم نیست که که کی نَ نَ نعشش بالا بیاد. لبای ما ما ماتیک مالیدش رو جمع میکنه و برام پشت چشم نازک میکنه. گفتم: تو تو تخم هم نداری که لا لااقل بگم ، ما رو تخمتم حساب نمیکنی !

چطور بوی گند کفنو حس نمیکنه، نمی دونم . شاید چون خودشم همین بو رو گرفته، کلش از بوی کفن پر شده باشه. گفتم عزیز دلم ، کِ کِ کثافت عوضی! این کیه که شبا تو تو رختخواب هم ولمون نمیکنه و هی باهاش چت میکنه؟ این بار انگار صدامو شنیده باشه، میگه: مو مو موجی بدبخت، حق حق حقت بود موج اِنف جا جا جار سرت رو برده بود. امل جان انگارتا منو کفن نکنی ول کنم نیستی با این کفن کفن کفن کفن گفتنت!

صدای اسدو توی گوشام می پیچه که توی خیابون برق دستاشو مشت کرده بود و میگفت : «تا شاه کفن نشود، این وطن وطن نشود.» بعد کفن کفن کفنا ردیف می شن و عباس و ولی و ممد و کریم و قَن قَن قنبرومین و بقیه ی بچه های محله محله محله می پیچن و می رن توی قبر تا شاه دفن بشه و خودشون با بدن های پوره پاره، پاره پوره ، بی غسل و کفن از سومار و دارخوین و فکه سر در می ارن تا صدام خرمشهر رو محمره نکنه و حصر آبادان با رمز یا زهرا شکسته بشه.

حالا تو تو توی کثافت عوضی هم مثلا زَ زَ زهرایی؟ یا مثلا این بابک زهرایی که حالا اسمشو عوض کرده ، انگار یادش رفته که یه زمانی خط چهار رو راه انداخت. خط ها همه مشخص بودن. مثل حالا نبود که فقط خط لبه و خط چشم و خط . . . خط امام حزب توده هم بود که به قول راه کارگری ها از مسکو تا واشینگتن ایستگاه داشت و خط بود و خط بود و خط.

مث حالا نبود که خط کهریزک تجریشو که سوار می شی، می بینی اون گوشه دختر و پسری رو که توی این شلوغی و بلبشو عشقو فراموش نکردن. درست روبروی علامت نو اسموکینگ، پسردر حالیکه یه دستش با موبایل ورمی ره، دست دیگشو که دور دور گردن دختر انداخته، می بره روی صو صورتش و با لَ لَ لبش بازی میکنه و بعد دستشو می کشه تا زی زی زیردکمه های بسته ی مانتو دوخ دوخ دختر، و دختر غرق در موبایلش فقط با انگشتاش کار میکنه. که مرد کور جوراب فروش سر میرسه و پسر دستشو بالا می اره و دو لنگه جوراب می خره و به طا طا طا طالقانی که می رسن هر دو پیاده می شن.

پیاده میشی و بی انکه خستگی هزارو چهارصد کیلومتر راه را از تن در کنی قبراق و سرحال از ترمینال خزانه خودتو با هزار زحمت به بلوار الیزابت میرسونی و پشت سر میلیونها نفر رو به دانشگاه قامت می بندی و به پی پی پیرمرد اقتدا میکنی و می می میمیری برای صداش که میخونه: «ایاک نعبدو و ایاک نستعین « و بعد از نماز بر میگردی و دوباره اتوبوس سوار می شی و در راه برگشت، هزارو چهارصد کیلومتر، صداش رو باخودت زمزمه میکنی که « اهدنا الصراط المستقیم، صراط الذین انعمت علیهم غیر المغضوب علیهم و لا الضالین». اشک هاتو پا پا پاک می کنی و می گی: فدای مرامت که میخواستی دل همه رو به دست بیاری. تو مجلس خبرگان رو صندلی هم ننشستی و عبات که مصداق حدیث کسا بود و همه از هر طیف زیرش جا می شدن، رو پهن کردی روی زمین و گفتی: ما برای صندلی با شاه نجنگیدیم. و بعد که مومو مومو مرد، توی خیابون فَ فَ فریاد کشیدی که « پیام طا طا طالقانی شَ شَ شَ شهادت است و شورا.»

حالا که شاه هفتاد کفن پوسونده و این وطن، وطن وطن نشده، اسدو که تو خیابون برق مشتاشو گره کرده بود و می گفت: تا شاه کفن نشود، این وطن وطن وطن نشود، راه افتاده توی تلوزیونهای خارج و میگه: راه آزادی وطن وطن وطن از دمکراسی می گذره! حالا که غَ غَ عباس و کِ کریم و قَ قَ قنبر و ولی و ممد و مُحتقی مُحتقی مُحتقی و بقیه ی بچه های مَ مَ مَ محله نیستن که بی خیال تجاوز اجنبی، کفن شاه رو دربیارن، با سر و دست سالم از فکه و دارخوین و سومار بِ بِ برگردن خونه هاشون، عصرا روی دیوارک جمع بشن و بحث کنن، آخر شب هم سیب زمینی بزنن زیر آتیش و فردا صبم برن مِ مِ مدرسه ! ! !

به زری گفتم: عزیز من، این روزا بد هم که بو بکشی خوب بوی کفن رو می شنوی . مث هوایی که آلوده شده، گل گل گل هایی که می زی زیر خاک رفتن و پرستوهایی که بی بازگشت نغمه ی نا نا نامیدی سردادن. بیا و کمُ کمُ کمکش کن این دختر بیچاره، این ها ها ها هانیه ی بدبخت ، از این کِ کو کو کوفتی در بیاد. اگه نجنبی باید چِ چِ چ جِسدشو تحویل بگیری! حالا امروز چه روزیه گفتم، این خط و این نِ نِ نِ نشون!

به امیرو هم گفتم: کا کا کا کاکاجان این راهش نیست. سینه به موج دادن و با ماموراِ درافتادن آخر و عاقبت نداره. اصلا تو فکر کن من موج موج موجی، خل شدم ، به سرم زده ، اُمل و قدیمیم، اما آخه کدوم هم هم هم همکارما ما مامادر قحبه ای نِ نِ نِ نصف شب سِ سِ سِ سه ساعت با آ آ آ آدم چ چِ چ چت میکنه و فَ فَ فَ فردا صبح ساعت هَف هَف هفت میره اداره؟ حالا میخون کِه کِه کِه کهریزک تحویلم بدن ، بدن . ولی مطمئنم یه روز بر میگردم، از پیرمرد کورتوی مترو دولنگ جوراب می خرم و طا طا طا طالقانی پیاده میشم . . .

فرشاد وکیلی

آنسوی حنجره

پشت حنجره ام. نگاه کنید اینجا! خودم که میگویم هنوز هم همانجا جایی توی آشیانه نشسته و با نوک منقار لابد بقایای رشته های ماهیچه و تارهای صوتی را زیر و رو میکند. نمیدانم اما چرا آوازش؛ آوازش...»او» میگوید همه اش خیال است. به پیشنهاد هم او بود که اول دفعه رفتم دکتر. و دکتر. و باز هم دکتر.که اینطور! پس فکر میکنید پرنده ای آنجا(پشت حنجره تان) لانه دارد و حالا مدتهاست که دیگر آوازش را نمیشنوید؟!(صدایش به بازدم خش دار یک آرکئوپتریکس۱ صد و پنجاه میلیون ساله میمانست.) چه؟ مدتهاست صدایش قطع شده؟ حرفی نمیزند باهاتان!؟ عجیب است خب بله. خیلی عجیب. آآ کنید. بیشتر بیشتر. آآآآ...خب بس است. آه! البته. البته که دردتان را میفهمم. نسخه ای که نوشته بود را مچاله کردم و پراندم پشت زبانم. سعی کردم قورتش بدهم.گیر کرد. سرفه زدم. خم شدم و با مشت یک دست کوبیدم پشت کمرم. مدتی همانجا بود تا آخر سر سر خورد رفت پائین یا من اینطور حس کردم. چند وقتی تظاهر کردم که اوضاع روبه راه است. تا اینکه باز هم «او» بود که گفت دست از این بازی ها بردارم. بازی نمیکردم. حالا هم بازی نمیکنم. فقط حس میکنم سوالاتی وجود دارند که بایستی بی رودربایستی پرسیدشان. و چرا باید این حق را از خودم دریغ کنم؟چرا؟! مثل همینکه آن پرنده ای که پشت حنجرهٔ من لانه دارد چرا دیگر صبح ها برایم نمیخواند!؟ شما ممکن است بگویید اصلا پرنده ای نیست و لانه ای و ... من میگویم شاید که او میخواند و من گوش هام سنگین شده اند؟ چهل سال که آنقدرها هم پیر نیست! هست؟ پس چرا صدای اخبار تلویزیون و گفتگوی همکارهایم را که حین گردش در صفحات مجازیشان مدام نق نق میکنند را اینقدر واضح میشنوم؟ پروفسور گرامی دانشگاه□□□. باسلام. بنده سالهاست که تمامی مقالات و کارهای شما در مجلات و کنفرانس های بسیار سطح بالا را دنبال میکنم و حالا اگر اجازه بفرمائید(و امیدوارم که این متن سطح پائین و بی ربط ام خللی در رابطه صمیمی شما و عالم مکاشفات علمیتان ایجاد نکند) میخواهم بپرسم دست کم شما که اکثر کتابهای معتبری که جهان علم را متحول کرده اند خوانش فرموده اید(یا دست کم من اینطور برداشت کرده ام)، پاسخی برای سوال من دارید؟ همم...خب شاید هم. این هم حرفی ست. آپوپتوز!۲. یعنی مثل یک سلول واقعی؟ که دیگر کارش تمام..؟ نمیتواند؟ که!..؟ تحقیقات بیشتری لازم است، البته!..حالا هرقدر هم که به «او» بگویم که آپوپتوز یعنی چه و باقی ماجرا؛ باز حرف خودش را میزند. دست بردار دیوانه. و میزند زیر خنده و میرویم کنار دکه بستنی فروشی. بعد زیر چنارهای هرس شدهٔ پارک مینشینیم و آفتاب پشتمان می افتد و بچه های داخل سرسره های روبرو را نگاه میکنیم که چرخ میخورند و میخندند و چرخ میخورند و خنده میکنند تا فرو میروند و از اَنظرف غیبشان بزند. اصلا بیا خودمان چندتا پرنده بخریم و نگه داریم، ها؟ اینطوری شاید حالت هم جا بیاید! و حالم که جا نیامد روز هفتم یکشان را چپاندم ته حلقم تا شاید صدایش را اَنطور که میخواهم بشنوم. بگو آ.آآ. آآآآ...لاشهٔ بدبو، خیس خورده، چروک و تکه تکه اش حالم را بهم زد. بوی ترش اسید همراه با سنگینی سرب فوران زد داخل بینی و لای شکاف های مغزم.

هفت روز تمام بالا آوردم و لب به چیزی نزدم. خودم را با همدم نامرئی و تندمزاج اسید-سربی ام حبس کردم توی اتاق. نه سر کار رفتم و نه حتا ثانیه ای بیرون آمدم. برای اجابت مزاج هم اگر چیزی بود! دو گلدان شیشه ای کنار پنجره بسته کفایت میکرد. صبحی صدای کِلِش کِلِش پاهایش بود که داشت باقی پرنده ها را با قفس هاشان میبرد روی تراس و دقیقه ای بعد پَر دادشان به آسمان. و همین خود «من» بودم که بالافاصله از روی تخت جست زدم. تفنگ بادی پدربزرگم را برداشتم. از کنار گلدان ها گذشتم. پرده سفید را زدم کنار. چفت پنجره را باز کردم و همه را قبل از آنکه آنقدر دور شوند که نشود دیدشان، زدم. سقوط کردنشان بر سقف های هندسی گنبدی، مدور، شیروانی و مسطح را تماشا کردم. نفس عمیقی کشیدم و بعد از اتاق بیرون رفتم و با هم نشستیم و صبحانهٔ مفصلی خوردیم و آنروز رفتم سر کار. محل کارم مثل همیشه بود. آره، یک چند روزی کسالت داشتم. حالا؟ نه! اوضاع خوب است. بدک نیست ام. میگویی چه؟ من که حرفی ندارم. هرچه شما بگویید. چاره ای هم هست مگر؟ به عمرم هیچوقت با آن پشت کار و دقت کار نکرده بودم. حتا وقت های استراحت و غذا را بی وقفه کامپیوتر. لابلای کاغذها. ترقی کردم. حقوقم چندبرابر شد. پژوهشگر ارشد. رئیس ام حالا روی خوش نشانم میداد. تا یکروز آن روی خوش و صندلی معاونت اش را با هم تعارفم کرد. پس نزدم! و بیشتر کار کردم. و میخواستم بیشتر ترقی کنم. کتاب هم میخواندم. بیشتر و بیشتر از هرموقع میخواندم. از همه چیز که دستم میرسید. کار میکردم، میخواندم،میخوردم و میریدم. وقت خالی نمیگذاشتم بماند. پرش میکردم. مثل چاله ای که یک عصر جمعه نهال گلابی را در آن کاشته بودم. و با بیلچه که تو دستم مانده بود کنارش نشستم و پائیز بعد از ظهر را که لخت داشت پائین میسرید میپائیدم. آنجا یکبار، یک لحظه برای یک ثانیه فقط حسش کردم. صدا کرد. شنیدم اش. اطمینان دارم. از همانجا. پشت حنجره. بعد هرچه سعی کردم و زور زدم دیگر هیچ صدایی نیامد. به او گفتم و چشم غره ای رفت و با انگشت اشاره آرام زد به پیشانی ام. چرا با خودت این کار را میکنی؟ همه چیز دارد خوب پیش میرود و تو باز... نمرده بود. رفتم پیش دکتر. وقت ندارند. با شمام! به نوک دراز آرکئوپتریکسی اش نگاه کردم. به یک انقباض، نسخه مچاله شده از ته احشاء ام بالا پرید. (کاشک یادم بود و قبلش تمام شک هایم را هم لایش پیچیده بودم.) بین عق زدن هایم گفتم که صدایش را شنفته ام. همین! در که خورد بهم مثل یک بچه مدرسه ای بعد از شنیدن زنگ دویدم سمت خیابان. از خطوط ممتد پشت چراغ راهنما جهش کردم. بوق ماشین ها، سوت پلیس و دردِ سر خودم را هم به یک ورم گرفتم. دست توی جیب بر جاذبه کهکشان دیگری قدم میزدم و برای خودم آواز گنگی میخواندم. نبش چهارراه بعدی هوس کردم لگد محکمی بر پایهٔ چشم عظیم الجثه شیشه ای بکشم؛ که مراقبم بود. تکه های قدیمی تمثال با صدا پخش شدند کف پیاده رو. یا من اینطور حس کردم! همراه با آژیر ماشین گشت به جاذبهٔ زمین برگشتم. در نظم عمومی اخلال ایجاد کرده بودم. خب کرده بودم؛ حرفی نبود. مست بودم بودم یا مواد زده بودم؟ بگو آ.آآآ...»او» بی معرفتی نمیکرد و هر روز سر ساعت مشخص به ملاقاتم می آمد. و من هم از اتاق مخصوصم تعریف میکردم که جا تا جا از بلندگوها بزرگ عمودی صدای آواز انواع پرندگان را برایم پخش میکردند. همانجا با گونه ای از پرندگان شرقی آشنا شدم که در طول عمرشان حتا بیشتر از پرستوهای دریایی شمالگان۳ سفر میکنند! چه باحال! آره محشره! اوضاع بیرون خوب است؟ مثل همیشه. خب طبیعی ست. اوضاع داخل خوب است؟ مثل همیشه. خب آنهم طبیعی ست. چند روز بعد که حال خوشم حسابی بیخ حلق حالشان را گرفته بود؛ بعد از امضاهایی که برای یادگاری پای فرم ها و اینکه قول بدهم حتمن سلام گرمشان را برسانم؛ از جمع کردند، فرستادنم تیمارستان. تشخیص ما اینست که مورد شمارهٔ xxx دچار عارضهٔ توهم زدگی مزمن میباشد. خواهشمند است رسیدگی کنید. رسیدگی کردند و از آنجا که در سلامت عقلم هیچ شکی باقی نگذاشتم رهایم کردند به حال خودم. میتوانی بروی. حالا؟ کجا؟ میشود اینرا هم ببرم همراهم؟ این چشم بند؟ آن فقط مال آدم های دیوانه است عزیز من. برای یادگاری میخواهم فقط، همین. خوب. بنظر نمیرسد اشکالی داشته باشد. فقط بهتر است به کسی نشانش ندهی. چشم بند را گرفتم و از چهارچوب بزرگ خروجی بیرون آمدم. «او» نیامده بود. یعنی دیر کرده بود. مگرنه حتمن میداند کجا باید پیدایم کند. باری، تا وقتی که پیدایش شود میخواهم همینجا روی نیمکت بنشینم و آفتاب به پشتم بزند و چشم بند را بر چشم هام بکشم و فکر کنم به آن پرنده ای که پشت حنجره ام لانه دارد. حتا اگر شما بگوئید اصلا پرنده ای نیست و لانه ای و... من میگویم دارم حسش میکنم که جایی همانجا لابد توی آشیانه نشسته با نوک منقار دارد بقایای رشته های ماهیچه و تارهای صوتی را زیر و رو میکند.

۱-آرکئوپتریکس: پرنده-خزنده متعلق به حدودا ۱۵۰ میلیون سال پیش.

۲-آپوپتوز: مرگ برنامه ریزی شده سلولی در بدن.

۳-Arctic tern(پرستوی دریایی شمالگان): گونه ای پرنده دریایی مهاجر که طولانی ترین مسافت مهاجرت بین جانداران را دارد.

ایرج فاضل بخششی

کهن‌زن

فضاپیما به‌آرامی بر روی کره خاکی فرود آمد. فرمانده به گروه کاوشگر دستور داد تا برای کاوش آماده شوند. داده‌های زیست‌محیطی سیاره که از ابزارهای سنجش روی بدنه بیرونی فضاپیما جمع‌آوری می‌شدند یکایک بر روی نمایشگر بزرگ اتاق راهبری به نمایش درمی‌آمدند. اکسیژن بیست‌ویک درصد، گاز خطرناک در هوا موجود نیست، نم هوا سی‌وپنج درصد، جاذبه یک جی و ... فرمانده لبخند بر لب گفت: «ساعت چهارده در خروجی بزرگ فضاپیما برای گروه کاوشگر باز شود.»

گروه کاوشگر درحالی‌که تفنگ‌های خود را به همراه داشتند سوار بر یک نفربر کوچک و مجهز به ابزار کاوش زمینی از فضاپیما بیرون آمدند. آن‌ها پنج نفر بودند که فرماندهی ایشان در اختیار یک ستوان زن جوان از بخش نگهبانی فضاپیما بود.

گرانش سیاره، نزدیک به گرانش خودساخته فضاپیما بود. این نزدیکی سبب شده بود که گروه کاوشگر در طول سفر با نفربر احساس راحتی داشته باشند و هدایت خودرو برایشان به‌سادگی امکان پذیر باشد. آن‌ها هنوز یک ساعت بیشتر به‌پیش نرفته بودند که با دره باریکی در برابر خود روبرو شدند. ستوان با هماهنگی فرمانده فضاپیما، گروه کاوشگر را به داخل دره راهبری کرد. آن ها چند کیلومتر در پیچ‌وخم‌های دره به‌پیش رفتند تا این که با یک سازه‌ی بزرگ هرمی شکل روبرو شدند.

نفربر در فاصله کوتاهی از کوه فلزی و استوار که سر به آسمان کشیده بود، ایستاد. با دستور ستوان، یکی از افراد گروه کاوشگر که مهندس شناخت مواد بود از نفربر پیاده شد و به‌سوی این سازه‌ی عظیم حرکت کرد. او هنگامی‌که به کنار کوه فلزی رسید ابزار سنجش مواد را از کوله پشتی خود بیرون آورد، بر روی بدنه فلزی آن گذاشت و عینک دنیای مجازی را بر روی چشمانش قرارداد. دیگران درحالی‌که با شگفتی به سازه غول آسا نگاه می‌کردند یک به یک از نفربر پیاده شدند و به‌سوی مهندس رفتند. در همان زمان صدای سوت کوتاهی از دستگاه بلند شد.

مهندس چند لحظه‌ای در سکوت به از پشت عینک به بدنه کوه فلزی نگاه کرد. سپس درحالی‌که با هیجان عینک را از روی چشم‌هایش برمی‌داشت رو به ستوان کرد و گفت: «دستگاه سنجش مواد، جنس کوه را شناسایی کرده است. باور نمی‌کنید! این کوه از پلاتین ناب است. میلیون‌ها سال عمر دارد و میلیاردها می‌ارزد!»

ستوان به‌آرامی به سازه‌ی پلاتینی نزدیک شد و آرام بر روی سطح صاف آن دست کشید. سپس با تردید پرسید: «این کوه طبیعی است؟»

مهندس که دوباره عینک را بر روی چشم گذاشته بود پاسخ داد: «آه! ساخت یک موجود هوشمند است. بخش بالایی سازه یک‌تکه و پر است و در پایین، دیواری به پهنای دو متر اتاقی را از دید ما پنهان کرده است.»

ستوان به‌سوی نفربر بازگشت تا با فرمانده‌ی فضاپیما برای ادامه‌ی کاوش گفتگو کند، اما دیگر افراد گروه در همان‌جا ایستاده بودند و با کنجکاوی به این دیوار سازه‌ی شگفت‌انگیز دست می‌کشیدند.

چند دقیقه بعد ستوان درحالی‌که به‌سوی مهندس می‌رفت با صدای بلند گفت: «فرمانده اجازه‌ی ادامه‌ی کاوش را داد. چقدر زمان نیاز دارید که دیوار این سازه را بشکافید؟»

مهندس کمی با خود فکر کرد و پاسخ داد: «حدود دو ساعت.»

ستوان گفت: «پس زودتر شروع کنید.»

مهندس با کمک یکی دیگر از افراد گروه ابزار برش لیزری را از پشت نفربر برداشتند و آغاز به کارکردند. دوساعت ونیم بعد حفره‌ی مستطیل شکل بزرگی بر روی سازه‌ی پلاتینی بریده شد. مهندس با کمک نفربر و افراد گروه تکه‌ی بزرگ بریده شده را از بدنه‌ی سازه‌ی پلاتینی بیرو ن کشید و درحالی‌که با خشنودی و لبخندزنان به سوراخی که در دل سازه ایجاد کرده بود، اشاره می‌کرد به ستوان گفت: «ورودی اتاق در اختیار شما است قربان!»

ستوان لبخندی زد و به مهندس و همکارش گفت: «لطفاً شما دو نفر همین بیرون بمانید و مراقب باشید. شاید این موجودات هوشمند همین دوروبرها باشند و از این کار ما خوششان نیاید.»

سپس رو به دیگران کرد و گفت: «ما به داخل اتاق می‌رویم.»

ستوان و همراهانش وارد اتاق شدند. فضای داخل تاریک بود ولی بخش‌هایی از دیوار به دلیل شکاف بزرگی که در دیوار ورودی ایجاد شده بود، کمی روشن تر بودند. بر روی دیوارهای اتاق در یک‌سو با خطی ناشناس نوشته‌ای کنده شده بود و در سوی دیگر نقاشی های زیادی بر روی دیوار دیده می‌شدند.

ستوان و همراهانش به نوشته های روی دیوار نزدیک تر شدند. خط و زبان نوشته برایشان ناآشنا و بیگانه بود. یکی از همراهان ستوان که زیست کیهان شناس بود به‌سوی دیوار نقاشی شده رفت و با کنجکاوی به نقاشی های روی دیوار نگاه کرد. ستوان و همراه دیگرش با کمک چراغ قوه‌لهایی که با خود داشتند، نوشته‌های روی دیوارها را نگاه می‌کردند و در همین حال به‌سوی زیست شناس کیهانی گام برمی‌داشتند.

زیست شناس کیهانی بدون اینکه سرش را به‌سوی آن دو برگرداند با هیجان گفت: «شگفت انگیز است. انگار آن‌ها منتظر ما بودند. برایمان پیام گذاشته‌اند! »

ستوان رو به او کرد و با کنجکاوی پرسید: «آن ها چه کسانی هستند؟ چه پیغامی برای ما گذاشته‌اند؟»

زیست کیهان شناس درحالی‌که با انگشت به نقاشی‌های روی دیوار اشاره می‌کرد گفت: «هنوز نمی‌دانم. این شکل‌ها، فرگشت انسان هوشمند را نشان می‌دهد. اولین تصویر یک انسان‌نماست. اگر همین‌طور به جلو برویم تا انتهای این ردیف به انسانی همانند خودمان می‌رسیم و جالب است که پیشرفت فناوری و ابزارسازی را با نمایش چند ابزار مهم در کنار هر انسان نشان داده‌اند.»

ستوان با شگفتی به نقاشی‌های روی دیوار نگاه کرد و در پاسخ گفت: «آن ها مانند ما نیستند بلکه خیلی شبیه به ما هستند. این خط بالای سر هریک از این شکل‌ها چیست؟»

زیست کیهان شناس سرش را تکان داد و گفت: «فکر می‌کنم طول عمر هر نسل است. در هر جهش مهم در فرگشت و دستیابی به فناوری، شکلی جدید کشیده‌اند. اگر دقت کنید با فرگشت و پیشرفت فناوری طول این خط نیز بر روی هر شکل بلندتر شده است.»

همراه ستوان درحالی‌که به انسان‌های انتهای خط فرگشت نگاه می‌کرد پرسید: «نفر آخری انگار از داخل منفجر شده است. این یعنی چه؟!»

زیست کیهان شناس با تردید گفت: «نمی‌دانم. اگر دقت کنید از اولین انسان‌نما یک دایره قرمز در بدن آن‌ها دیده می‌شود تا به اینکه به آخرین نفر می‌رسد و این دایره، انگار آخرین نفر را از بین می‌برد.»

ستوان ناگهان متوجه یک پیکان شد که از آخرین نفر به بیرون اشاره می‌کرد. او نور چراغ‌قوه خود را در سمت سر پیکان جابه‌جا کرد تا اینکه به یک سری نقاشی جدید رسیدکه در نگاه اول در اتاق نیمه‌تاریک به‌سادگی دیده نمی‌شدند. او زیست‌کیهان شناس را صدا کرد و گفت: «اینجا را ببینید! به نظر می‌آید که توضیحی برای آخرین شکل، نقاشی کرده‌اند.»

زیست کیهان‌شناس با دقت به نقاشی های کشیده شده که نردبان دی‌ان‌آ، سلول‌ها و زیست کره را در کنار یکدیگر نشان می‌داد، نگاه کرد. سپس گفت: «به نظر می‌رسد بخش مهمی از پیام ما در اینجا است. آن‌ها تلاش می‌کنند به ما بگویند به‌هم‌ریختگی در شرایط زیستی کره، سبب شده است که یک ژن قدیمی در داخل سلول‌ها، فعالیت غیرعادی از خود نشان دهد و در یک بازه‌ی زمانی کوتاه، نسل این موجودات هوشمند را از بین ببرد. در حقیقت این ژن، مرگ سلول‌ها را بسیار سرعت بخشیده است.»

ستوان به طعنه گفت: «ژن مرگ! زیست کره، عامل تخریب خود را می‌کشد؟» و درحالی‌که به نقاشی‌ها نگاه می‌کرد پرسید: «چه چیزی این ژن را فعال کرده است؟»

زیست کیهان شناس پاسخ داد: «نمی‌دانم. شاید آن‌ها هم نفهمیده‌اند که چگونه این جهش ژنتیکی روی داده است ولی در این نقاشی‌ها پافشاری دارند که نشان دهند این رخداد بی‌ارتباط با تخریب و آلودگی زیست‌کره‌شان نیست!»

او درحالی‌که به بخشی از نقاشی روی دیوار اشاره می‌کرد ادامه داد: «اینجا را نگاه کنید! در اینجا گونه‌های انقراض یافته حیات وحش و گیاهان را با دقت به تصویر کشیده‌اند»

ستوان نور چراغ‌قوه‌اش را بر روی آن بخش دیوار انداخت و با شگفتی هزاران تصویر کوچک دید که بر روی دیوار نقاشی شده و همه دیوارهای کناری را نیز پوشانده بودند.

در همین هنگام همراه دیگر آن‌ها فریاد زد: «اینجا را نگاه کنید!».

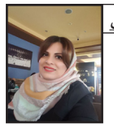
ستوان و زیست کیهان شناس به آن‌سو برگشتند. در کنار سه یا چهار شکل پیش از آخرین انسان، پیکانی به سمت بالا کشیده شده بود. ستوان نور چراغ‌قوه را در جهت پیکان جابه‌جا کرد که ناگهان با تصویر شگفت آوری روبرو شد؛ شکل یک منظومه‌ی خورشیدی در کنار سقف اتاق کشیده شده بود و انسانی در میان منظومه‌ی ستاره دار با چند حیوان و چند گیاه ایستاده بود.

ستوان با تردید پرسید: «این منظومه‌ی خورشیدی ما نیست؟!»

زیست کیهان‌شناس لبخندی زد و پاسخ داد: «درست تشخیص دادید. آن دو زمین و خورشید هستند. من فکر می‌کنم ما به خانه پدرانمان آمده‌ایم و در این اتاق در حال مشاهده‌ی آینده‌ی خودمان هستیم!»

چیدن یک سیب بی‌اجازه‌ست؟ مرد، اشک زن را با دستش پاک می‌کرد، چشمان زن را می‌بوسید. اندوهش را فرو می‌خورد، و می‌کشت تا شاید برای دلخوشی زنش رنگین کمانی در آسمان پیدا کند.

مهشاد لسانی



«مرگ در گذشته»

«اقای خسرو زکریا مطمئنید که می خواهید بمیرید؟»

خسرو سر تکان می دهد و می گوید: «مطمئنم!»

شوراب با چنین مفهومی و علامت سوالی شروع می شود و قلاب را توی یقه ی خواننده می اندازد تا او را بگیرد و پرتاب کند میان دریای داستانی و جهان بینی شخصیتهای داستان عمیق و پرخون.داستانی که از کوچه های باریک شهر بندری هامبورگ المان شروع می شود و تا دبستان تربیت تهران ادامه دارد و دستهایش را از شانه هایت بر نمی دارد.این کشش و تعلیق تا به آخر با خواننده است و لحظه ای او را رها نمی کند.

کیوان ارزاقی آلمان جدید را مثل کف دستش می شناسد.او انقدر واضح و روشن از زوایای تاریک و روشن و فرهنگ زندگی در هامبورگ می گوید که گویی وطنش همانجا بوده.

شوراب پر از خرده روایتهای نوستالژیک،روابط عشقی،کنشها و واکنشها و روابط انسانیست.نویسنده به واسطه ی تجربه و دانشی که دارد، تکنیک و آیرونی را خوب می شناسد.همانطور که شهرهای هامبورگ و تهران را می شناسد. او از ورزش والیبال و مسابقه ی فوتبال برای پیشبرد و دراماتیزه کردن موقعیتها بهره برده و به خوبی از پس موازی سازی آنها بر آمده است.

«خسرو زکریا» شاید همان اسطوره ی کهنِ تنها افتاده و مهجور باشد که از عاشقی شیرینش جا مانده و در دنیای واپس زدگیها سرگردان است.

جالب اینجاست که در عین استفاده از اسطوره سازی رمانهای کلاسیک،قلم کیوان ارزاقی قهرمان پرور و هیروساز نیست.

انتگونیستهایش به اندازه ی پروتگونیستهای داستان،پررنگند. کاراکترهای فرعی داستان مثل «پریا» به اندازه ی کاراکترهای اصلی پرارزشند و به پویایی و جذابیت داستان کمک می کنند. بهره گیری از اشیا در راستای شخصیت پردازی در رمان شوراب موج می زند.وقتی آفاق در ناف المان برای شام سالاد شیرازی درست می کند و کنار کوکوسبزی می گذارد به خودی خود شخصیتش برای خواننده بیرون می ریزد یا وقتی پریا موسیقی را با صدای بلند گوش می دهد و غذایش را ریز ریز می کند،معلوم است که سرخورده و غمگین است.آفاق نه فست فود می خورد نه دخترش پریا را که متولد آلمان است، خارجی بار آورده است او یک زن اصیل ایرانیست که کوشیده ایرانی بماند.خسرو یک آنالیزور سابق تیم والیبال بوده که حالا تنهاست و در پی کشف معمایی پیچیده ی زندگیش ذهن و گذشته اش را می کاود و می کاود. اشیا در این داستان نمود بیرونی دارند و کاربردی ثانویه که در جهت نشان دادن رفتارهایِ به هنجار و نا به هنجار انسانی کاراکترها، از انها بهره برداری شده.انگار کن که هر کدام جان دارند و قصه ای برای گفتن.

ریتم تند و پر انرژی داستان ،خواننده را با خود می کشاند و به ذهن مخاطب برای درک المانهای گنجانده شده،سرعت و توانایی می بخشد.

«شورآب» یک رمان مدرن در ساختار و در پرداخت سوژه است.این رمان را «نشر افق» به چاپ رسانده و به جرئت یکی از تکنیکی ترین و جذابترین کارهای کیوان ارزاقیست.

سینا عبدالرحیمی

بنزین

صبح ، بی هیچ رحمی از پشت پرده های پنجره ی اتاقش به داخل هجوم آورده بود . زنگ ساعت بالای سرش همچون رگباری بی امان بر سرش می کوبید. دستش را دراز کرد و ساعت را ساکت کرد. به بدنش کش و قوسی داد. دردی گنگ در فیله های کمرش سر باز می کرد و گم می شد. چشم هایش را به زحمت باز کرد. لمحه ای گذشت تا چشم هایش به روشنایی روز آمیخت . به ساعت نگاه کرد ، بازهم دیرش شده بود ، مکثی کوتاه کرد و گفت:» دوباره «. پتویش را مچاله بر روی تخت رها کرد و از اتاقش بیرون آمد. به دستشویی رفت، صورتش را شست ، با دست های خیس دستی در موهایش کشید و در آخر در آینه نگاهی لحظه ای انداخت. مادرش هنوز بیدار نشده بود. لباس هایش را به سرعت پوشید و تکه شیرینی خامه ای از یخچال برداشت و به دندان گرفت. خامه های سرد در سقف دهانش ماسید. از خانه بیرون زد. از کیف سرشانه ای اش که اریب انداخته بود دفترچه ای را بیرون آورد و به لیست کارهایی که پشت به پشت هم ردیف شده بودند و او می بایست تک تک آن ها را انجام می داد نگاه کرد.

واحد ارزی بانک آسایش

مغازه غلامی

دفتر امانی

دم انباشته شده در شش هایش را به حدت به هوا پاشید و به راه افتاد. گام هایش را تند تند تر برمی داشت. چیزی در مغزش انباشته شده بود. موتور بی کلاچش را از گاراژ خانه بیرون آورد و استارت زد.

از کوچه ی باریک به خیابان پیچید و در خیابان از لا به لای ماشین ها ، موتورش را به زور رد می داد. بادی گرم به صورتش می خورد و از میان تارهای زاغ موهایش رد می شد. در آن موقع از صبح ، باد برایش نوازشی مادرانه بود که داشت تازه از خواب بیدارش می کرد. در بچگی موتور سواری را دوست داشت. ترک موتور پدرش می نشست و در لذتی بی همتا خیال بافی می کرد اما حالا برایش نه تنها لذتی نداشت بلکه عذاب آور هم شده بود. صدای خسته و گیج موتور همچون ناله ای جهنمی و بی پایان ، گوش هایش را آماس می کرد . کار هر روزه اش شده بود. حداقل ۸ ساعت در روز. سرعت گرفت و باد با شدت بیشتری به صورتش خورد. حالا دیگر کاملا هشیار شده بود و خواب در سرش شکسته بود. به بانک رسید از موتور پیاده شد. خاموشش کرد و دزدگیر آن را زد. بانک خلوت بود . جز او و یک ارباب رجوع کلافه ی دیگر ، کسی در بانک نبود . زیر لب آرام گفت:» پولدارا هنوز از خواب بیدار نشدن «.

نوبت گرفت و بلافاصله صدای زنی شماره اش را خواند:» شماره ی صد و دو به باجه ی ۳ «.

بلند شد و پشت گیشه رفت. مردی کلافه که به زور می خواست خودش را منظم نشان دهد و سری تاس و سبیلی جو گندمی داشت گفت:» سلام «. این کارمند را تا حالا ندیده بود. روی صندلی پشت گیشه یله شد و گفت:» سلام. می خواستم یه پرینت از حساب آقای وامدار بگیرم.

« کدوم وامدار؟»

« حسین. رئیس شرکت پخش مواد غذایی نمونه «

با دست هایش چیزی تایپ کرد و بعد پرسید :

« کارمند شی؟»

با خنده گفت:» ویزیتور، کارمند، گاهی حسابدار، بعضی وقتا شر خر. آچار فرانسه شم».

از کارمند جوابی نیامد. سکوت کردند. هردو. دست های کارمند به کار افتادند. صدای تق تق دکمه های صفحه کلید کامپیوترش با ریتمی مکانیکی می آمد. کارمند گفت:» کارت ملی».

« همرام نیست «

« شرمنده . بدون کارت شناسی امکان پذیر نیست «

«همه منو میشناسن از همکاراتون بپرسین» و بعد رویش را به سمت کارمند بغل دستی او چرخاند. کارمند بعدی جوانی بود ۳۰ و چند ساله. ریشش را از ته تراشیده بود و انگار از موهای براقش روغن چکه می کرد. متوجه نگاه سنگین او شد و رو به کارمند مسن تر کرد و گفت:» آشناست . اشکال نداره . کارش راه بنداز «.

کارمند مسن تر دوباره دست به کار شد. این بار دستانش با شدت بیشتری بر صفحه کلید کامپیوتراش فرود می آمد و بعد پرینتر کنارش غرغری بریده کرد و کاغذی را از یک سمت بلعید و از سمت دیگر بالا آورد. کارمند مهری روی کاغذ زد و گفت:» ببخشید، لعنتیا آخر خدمتم منو به این جا منتقل کردن، به خاطر همین هم خیلی از مشتری های ثابت رو نمی شناسم. قوانین اداری این جور ایجاب می کنه که تا کسی رو نشناسیم نتونیم اطلاعات بقیه رو در اختیارش بزاریم».

«اشکال نداره.»

و سپس بلند شد و گفت:» ممنون «و راهش را از گرانیت های لیسیده ی کف بانک به سمت بیرون در پیش گرفت. کنار موتورش ایستاد به کاغذی که به دستش داده بودند نگاه کرد. قرار بود سازمان زندان ها که یکی از طرف قرارداد شرکت وامدار می شدند مبلغی به حسابش بریزند. به مبلغ چاپ شده بر روی کاغذ نگاه کرد. مبلغ از دیروز تا حالا تغییر کرده اما نمی دانست تا چه اندازه چون رقم قبلی را فراموش کرده بود. موتورش را استارت زد. کلاه ایمنی اش را پوشید. کمی فکر کرد تا کار بعدی اش را به یاد بیاورد.

غلامی. اسمش را که به یاد آورد کمی اخم هایش را درهم کشید. طرف حساب بد قولی بود. تقریبا این هفته را هر روز پیش او سر زده بود تا بتواند طلب وامدار را وصول کند و هر روز جوابی سر بالا شنیده بود. دوباره به راه افتاد و آرام و با طمانینه گاز موتور را بیشتر چرخاند و شتاب گرفت. در راه چراغ بنزین موتورش روشن شد. اول ماه بود اما هنوز حقوق نگرفته بود. دیگر عادت کرده بود به دیرکردهای حقوقش. همیشه سعی می کرد جوری خرج کند تا لنگ نماند و قرار نباشد از کسی قرض کند اما هیچگاه نمی شد. مثل همین ماه. می دانست تا مغازه ی غلامی و بعد از آن تا پمپ بنزین، موتور پشتش را خالی نمی کند. هوا داشت گرم تر می شد و این را می توانست از روی شقیقه های به عرق نشسته اش که زیر تسمه های کلاه کاسکت اش بودند لمس کند. خورشید نفرین شده ی تابستان بی امان از شهر تقاص می گرفت. از این احساس، از ساعات پیش رو، دلش زیر رو شد.

نمی دانست چطور یا از چه راهی مسیر را رفته بود اما خودش را جلوی مغازه ی غلامی دید. موتور را پارک کرد به مغازه ی او وارد شد. خودش نبود و شاگرد غلامی از پشت دخل نگاهش کرد و آرام گفت:» سلام «

«سلام. آقای غلامی کجاست؟ «

«نمی دونم هنوز نیومده»

«پس می شینم تا بیاد «

«معلوم نیست کی بیاد «

«مگه کجاست؟ «

سکوتی کوتاه بینشان زد و خورد می کرد. نگاهی به شاگرد غلامی انداخت. اسمش را فراموش کرده بود اما هر وقت که او را می دید احساس ترحم می کرد. پسری بود بلند قد و نحیف. با این که بیست و پنج سالی داشت اما در نگاه اول با آن صورت آبله رو و صدای دو رگه، نو بالغ می نمود.

دوباره پرسید»نگفتی، مگه کجاست؟»

«امروز نمیاد «

«اسمت چی بود؟» این جمله را با متانت خاصی پرسید.

«کاوه «

با استیصال پرسید:» کاوه جان غلامی کجاست؟»

«نمی دونم «

«ببین کاوه الان یک هفته است که منو گذاشتین سر کار و هی امروز فردا می کنین. وامدار از سر من خالی می کنه. تو به غلامی نزدیک تری. بهش بگو تسویه حساب کنه. به خدا خسته شدم بس که اومدم و هی منو سر دوندین.»

«من کاره ای نیستم و نمی تونم دخالت کنم «

«چرا؟»

«این جور چیزا به من مربوط نمیشه. دخالت کنم می ندازتم بیرون «

«وامدار از سر من در میاره به جاش. تو به جای من، می گی چه کار کنم؟»

«از من نشنیده بگیر. شنبه ساعت ۱۰ با یکی قرار داره. حتما میاد. همون موقع بیا. این روزا الکی وقتت هدر نده. فقط بهش چیزی نگی لطفا.»

«ممنون «

و راهش را گرفت تا از مغازه بیرون بیاید. کاوه گفت:» موتورت رو می فروشی؟»

رویش را برگرداند و گفت:» خودم با چی این ور و اونور بشم پس؟»

کاوه با لبخند گفت:» یکی بهترش بخر «

«با کدوم پول؟ «و راهش را به بیرون باز کرد و به موتورش استارتی زد و قبل از رفتن دستی برای کاوه بالا برد. مرده دردی در سرش همچون اژدهایی چند سر با تکانه هایی شدید از خواب بیدار می شد. شاید چون دیشب خوب نخوابیده بود. با این درد بیگانه نبود. مدت ها این درد را می شناخت تقریبا از زمانی که با ملیحه آ شنا شده بود. ملیحه دختری بود که سه ماه می شناختش با اینکه به او می گفت دوستش دارد اما دوستش نداشت تنها می دانست بودنش بهتر از نبودنش است. تنها می خواست او باشد. همه چیز زندگی اش دیگر تکراری شده بود، کار، مادرش، دوستانش، اما ملیحه هنوز ملال آور نشده بود. کار هر شبه اش شده بود. همین که از سر کار به خانه برمی گشت به اتاقش می رفت و با ملیحه حرف می زد. از کوچکترین اتفاق هایی که برایش در طول روز افتاده بود تا غم و غصه هایش را با او در میان می گذاشت سپس آرام تر می شد حتی اگر این آرامش دروغی دلاویز بیش نبود. شنیده بود که به دخترها فقط باید گفت دوستت دارم و او مرتبا این حرف را میزد. اوایل این تدبیر جواب داده بود اما اخیرا این حرف هم دیگر برای بهبود رابطه شان کارگر نیفتاده بود. تا دیروقت شب پیام می دادند و حرف می زدند اما اوایل حرف های عاشقانه می زدند اما در هفته های اخیر بیشتر و بیشتر بحث شان شده بود. گاهی چنان از دست هم عصبی می شدند که نمی دانست برای چه دارند ادامه می دهند فقط می دانست بهم عادت کرده بودند حتی به این فکر کرده بود که اگر دختری بهتر گیرش می آمد احتمالا ملیحه را فراموش می کرد اما آیا ملیحه هم همین کار را می کرد؟

به خیابانی فرعی پیچید. مقصد بعدی کجا بود؟ امانی. آهی از ته دل کشید. هر چه جلوتر می رفت

شلوغی خیابان بیشتر می شد این خیابان فرعی به میدان آزادی می خورد و هیچوقت سابقه نداشت که در این وقت از روز ترافیکی سراسیمه داشته باشد. عابرین پیاده گروه به گروه به میدان اصلی می شتافند. چیزی که برایش عجیب می آمد. شبیه این تصویر را در قرآن برای توصیف روز جزا خوانده بود. به زور از لابه لای ماشین های خسته می گذشت. صدای بوق، گرمای هوا، کلافگی راننده ها، عقل را از هر بشری زایل می کرد. به یکباره میلی مبهم در دلش جوشید. دوست داشت همه را بکشد. هر راننده ای. هر عابری. هر جنبنده ای. از فحش هایی که راننده ها بهم می دادند احساس کرد که این میل می تواند همگانی باشد. جمعیت در هم قفل شد و ترافیک از حرکت ایستاد. موبایلش در جیب بغلش شروع به لرزیدن کرد. پشت انبوه ماشین ها ایستاد گوشی اش را از جیب بیرون آورد. روی صفحه ی گوشی اش نوشته بود «مادرعزیزم « گوشی را برداشت و گفت:» الو؟»

مادرش گفت:» دوباره که پتو تو مرتب نکردی و اومدی بیرون. والله اگر به دیوار گفته بودم تا حالا اثر کرده بود. من آخرش از دست تو می کشم خودمو. چند بار باید بهت بگم؟ تو کی می خوای اصلاح بشی؟ گوشی را قطع کرد. عرقی سمج از گوشه ی شقیقه، خودش را به زیر چانه اش سراند. برای راننده ی جلویی بوقی ممتد زد و گفت:» یالا حرکت کن دیگه «

دوباره گوشی اش زنگ خورد. مادرش بود. گفت:» الو «

«تلفن رو من قطع می کنی؟ کاش پدرت زنده بود می دید که بچه اش چه برخوردی با مادرش می کنه «

دهانش خشکیده بود و اندک آب جمع شده در آن را به زحمت پایین داد و گفت:» پشت ترافیکم دستم خورد. زود بگو چه کار داری؟ پشت موتور نمی تونم زیاد حرف بزنم «.

«برای شب میوه بگیر مهمون داریم «

«پول ندارم «

«مگه حقوق نگرفتی؟»

«نه هنوز «

«همه جا تو سری خوری فقط برای مادرت گردن کلفتی. به خیال خودت رفتی سر کار.»

گرمای هوا مغزش را مغز پخت می کرد و حرف های مادرش همچون تیشه ای بران در بدنش فرو می رفت.

مادرش ادامه داد» به خورده پول برات کارت به کارت می کنم. میوه هایی را که باید بگیری یادداشت کن «» گفتم که پشت موتورم. برام اس ام اس کن. خداحافظ. « و تلفن را قطع کرد. انبوه جمعیت پیاده رو به یکباره به خیابان و لابه لای ماشین ها ریخت. مردم همچون سیلی بودند که هر چیزی را در مسیر خود می غلطاندند و پیش می رفتند. از روی موتور سرک کشید جرثقیل زرد رنگی را دید که در نزدیکی های میدان پارک شده بود. احساس کرد بالادست تصادف هولناکی رخ داده است که این چنین مردم را به خودش فرا می خواند. می خواست فرمان موتور را بپیچاند و راه آمده را بر می گشت اما دیگر امکانش وجود نداشت. همراه با سیل جمعیت و ماشین ها به جلو رانده می شد. هر چه جلوتر می رفت جزییات بیشتری از صحنه برایش شفاف تر می شد. دو جرثقیل زرد رنگ به فاصله ی چند ده متر تا یک دیگر پارک شده بودند. دور تا دور جر ثقیل ها را توری های حصاری کشیده بودند تا جمعیت به آنها نزدیک نشوند. پشت حصارها و پشت به جرثقیل ها ماموران پلیس ایستاده بودند و با باتوم ها و سپرهایشان برای جمعیت خط و نشان می کشیدند تا جلوتر نیایند. چشمش ثابت ماند. بر بلندای جرثقیل ها دو تن بی جان با گردن هایی خم شده آویزان بودند. با اینکه باد نمی آمد جنازه ها اندکی تکان تکان می خوردند. گوشی اش زنگ خورد. نگاه کرد. روی صفحه ی گوشی اش نوشته بود «زندگیم « گوشی را برداشت و بی حوصله گفت:» سلام ملیحه «

«سلام خوبی؟»

«بد نیستم تو خوبی؟»

«خوبم. کجایی؟»

صدا به سختی می رسید و به همین خاطر گوشی را تا آنجا که می توانست به گوشش فشار داد.

«تو خیابون. اینجا شلوغه. میشه بعدا بهت زنگ بزنم؟»

«مگه چی شده؟»

«دو نفر اعدام کردن»

صدای پشت تلفن لحظه ای ترک برداشت اما فرو نریخت.

«اوه، واقعا؟»

«آره «

«ازشون فیلم بگیر»

«چی؟ «

«از جمعیت، از اعدامی ها، فیلم بگیر»

«نمیشه «

«تو رو خدا. خواهش می کنم «.

«با ورکن نمی شه «

«اگر نگیری دیگه نه من نه تو «

«باشه «

«همین الان بگیر. من قطع می می کنم تا تو زودتر بگیری. کارت تموم شد برام بفرست فیلم ها رو. مواظب خودت باش. بای»

صدای بوق ممتد تلفن از گوشش گم شد. تلفنش را محکم در دست گرفت. سیل جمعیت او را جلوتر برده بود. دوربین گوشی اش را باز کرد و از جمعیت، ماشین ها، ماموران، جرثقیل ها و اعدامی ها فیلم گرفت. چیزی حدود ۲ دقیقه.

اینترنت گوشی اش را روشن کرد و آن را برای ملیحه فرستاد و ملیحه در جواب فرستاد:» ممنون عزیزم « و چند قلب قرمز رنگ در ادامه و او هم با همین قلب ها جواب ملیحه را داد. مردم با داستان هایی بر لب، با قصه هایی در سینه و ایده هایی خام در ذهن، کم کم از هم متفرق می شدند. گویی سهم امروز شان را از زندگی گرفته بودند. گوشه ای راه باز شد و او بی درنگ همچون زندانی ای فراری از مهلکه گریخت. موتورش را به کوچه ای فرعی هدایت کرد. حالت تهوع داشت. هنوز چند متری در کوچه نرانده بود که موتورش خاموش شد. بداقبالی امروزش تکمیل شده بود. موتور بنزین تمام کرده بود. از موتور پیاده شد و آن را کشان کشان زیر سایه ی درختی پارک کرد. از کیفی که به همراه داشت بطری آبی بیرون آورد و به صورتش زد و چند لحظه ای در فکر فرو رفت. صدای زنگ اس ام اس گوشی اش آمد. گوشی را باز کرد و پیام را دید.

«صد تومن زدم به کارتت، گلابی، موز، انگور، خیار سبز. یادت نره «

نگاه ماتش در صفحه ی گوشی محو ماند. حررات خورشید از زیر سایه ی هاشور خورده ی درخت بر فرق سرش می بارید. شقیقه اش نبض داشت و بی امان می کوبید. صدایی زنانه در ذهنش نجوا می کرد. آمیخته ای از صدای ملیحه و مادرش. سرش دوران داشت و دوست داشت آن را به جایی محکم می کوبید. روی جدول سیمانی کنار درخت نشست و دستش را به دور تن چروکیده ی آن حلقه کرد. ته مانده ی آب بطری را پای درخت ریخت. گوشی اش دوباره زنگ خورد. زنگ خورد. زنگ خورد. زنگ خورد. به صفحه ی گوشی نگاه کرد. آقای وامدار در حدقه ی چشمانش جا خوش کرد.

«سلام آقا «

«معلوم هست کجایی؟»

«از صبح دنبال کارهام».

«با غلامی چه کار کردی؟»

«گفت شنبه «

«معلوم هست داری چه غلطی می کنی؟ یک ماهه که بازیچه ی این یارو شدی. « وامدار نفسی چاق کرد و ادامه داد «بقیه ی کارها رو ول کن. فردا انجامشون بده. هر جا هستی خودت رو سریع برسون دفتر. ماشین منو بردار برو دنبال خانومم برسونش خونه ی پدرش.»

«چشم «

«فقط سریع برو»

«چشم» و بعد صدای بوق تلفن بود که در گوشش شنا می کرد. می خواست از حقوقش به وامدار بگوید. می خواست بگوید که پول لازم است. می خواست بگوید که بنزین موتورش تمام شده است و در کوچه ای نامعلوم گرفتار آمده است اما این جملات در گلویش شکسته بودند. سعی کرد بلند شود اما پاهایش شانه خالی کردند. دوباره روی جدول یله شد و دستش را محکم تر به تن درخت گره زد. می خواست تنه ی درخت را در آغوش بگیرد، سرش را به درخت تکیه بدهد اما نای این کار را هم نداشت. احساس کرد چیزی در مغزش پاره شده است. دوست داشت بخوابد و دیگر بیدار نشود. روی جدول سیمانی تعادلش را از دست داد و بعد پای درخت به زمین افتاد. چشمهایم تار شده. گوش هایم نمی شنود. صدای موتور و داداشی گفتن اشکان...

می دوم سمت اتاق

تمام موهایم را با ماشین بابا می تراشم و عکس آنیتا را با قیچی تکه تکه میکنم.

مامان صدای ماشین ریش تراشی را که می شنود می پرد توی اتاق! با دیدنم جیغ کوتاهی می کشد. اول به سرِ کچل و موهای روی لباسم، بعد به تکه های عکس که روی فرش پخش است؛ نگاه می کند. می گوید:

-اداهای جدیدته؟ این دختره کیه؟

-برو بیرون مامان

- بابا بهت پول میدم چرا خودتو مثل سابقه دارا کردی؟نه به اون ژل مالیدنت نه... داد می زنم

بُ. ر.و. بیرون ما ما ن...لطفا!!

-گفتم این دختره کیه

-به قرآن خودمو از پنجره می ندازم پایینا

سرش را تکان می دهد و به اشکهایم خیره می شود. در نگاهش چیزی ایست که عذابم می دهد.

جلو می آید یک چک پولِ پنجاهی روی موهایی که کف اتاق ریخته می اندازد

-برو دیدن اشکان. اینم پولِ دسته گل حداقل رو این پول دیگه قمار نکن

دستم را روی چشم هایم می گذارم. مامان نیست اما عطر تنش در اتاق مانده. درِ اتاق را می بندم

تکه عکس ها و موهایم را از پنجره به بیرون پرت می کنم. در آسمانِ شب، موها و تکه های کاغذ در هم پیچ خورده اند و باد هر کدام را به گوشه ای هُل می دهد.

پنجره را می بندم و خودم را با ضرب روی تخت می اندازم.

صدای مامان در مغزم می نشیند:

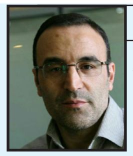
-تاتر بازی کردنت تموم شد جارو برقیو برمی داری و گند کاری هاتو ماله می کشی حالیت شد؟

زیر لب می گویم:

-حالیم شد

و چشمهایم را می بندم...

نوراله نصرتی



صبوری

چمدان به دست دور دنیا را گشتی تا دیگر خانه‌ات را نبینی. گفتی دلت در آن شکسته. دم آخرین سفر بی‌بازگشت، دوباره به این خانه برگشتی.

حالا کلاهی هم که این‌همه سال به سرت گذاشتی و چشم‌هایت دنیا را از زیر آن دید، روی چمدان گوشه‌ی همین خانه به یادگار مانده. در چمدانت جز دست‌نوشته‌های زیاد و بوی آوارگی چیزی نیست دوست من. دست‌نوشته‌هایت را هنوز نخوانده‌ام اما همین که چمدان و کلاه سفرهایت در کنج این خانه جا خوش کرده‌اند می‌دانم حال و هوایت چه بوده. آن‌که همیشه خیال می‌کنی دلت را شکست، از تو شکسته‌تر شده اما اهل نوشتن که نبوده و نیست، اهل گفتن هم زیاد نبوده. هر وقت مرا دیده با مهربانی از تو پرسیده. زیاد از حال و روز تو گفته باشم، گفته‌ام بد نیست. هیچ‌وقت که خوب نبوده‌ای. حالت را می‌گویم. همیشه تلخ و نالان و شاکی بودی. مدام جمله‌ی اول رمان یک نویسنده‌ی حزب‌زده اما خوب و خوش قلم روس را تکرار می‌کردی. «چپق»اش را در جوانی خوانده بودی و آن جمله اولش را «یه‌جورایی» وصف حال خودت می‌دانستی. نوشته بود: گهواره‌ی من ارابه‌ی کولی‌ها بود» ... اما او از تولدش نوشته بود و کودکی‌اش پیرمرد! از آن کلمه‌ی کولی‌ها و خانه بدوشی‌اش خوشت آمده بود. «یه‌جورایی» کودکی‌ات را لاپوشانی کرده‌ای همیشه. از کودک درون داد سخن دادی خیلی جاها. اما ور خوداگاهت همیشه خیال کرده خیلی بزرگی.

آدم کوچکی نیستی مرد! هیچ‌وقت نبودی. نبودی که روزی و روزگاری - گیرم چند صباحی- کلهات بوی قرمه‌سبزی! گرفت. مشت‌ومالی هم نوش‌جان کردی و کیسه کمیته‌های مشترک یا غیرمشترک به تنات خورد. گیرم زود سر عقل آمدی و فهمیدی آن چه دنبالش می‌گردی با شلنگ تخته و هیاهو و یارگیری و گروه‌بازی و فحاشی و فحش خوری پا نمی‌دهد. نمی‌گویم کشفاش کردی این دنیای خواندن و نوشتن و ادبیات را. به آن برگشتی. فهمیدی سال‌ها عربده حزبی و اردوکشی خانگی و خیابانی تاب مقاومت در برابر یک اثر یک شعر و داستان خوب را ندارد. فهمیدی امثال شاه‌شجاع و ارغون‌شاه و مرشدکامل‌ها و قبله‌عالم‌ها و اعوان و انصار این‌طرفی و آن‌طرفی‌شان با تمام باد و بروت و خیمه و خرگاه‌شان، ریق رحمت یا لعنت خدا را سرکشیده و فصل خسته‌کننده‌ای از کتاب درس تاریخ بچه‌دبیرستانی‌ها شده‌اند اما ارواح عطار و حافظ و هدایت و نیما هر صبح هر ماه هر سال هر روز و روزگار که چشم باز می‌کنی، حی و حاضر گوشه خانه‌ها و زندگی‌ها پرسه می‌زنند و زنده‌اند...

آدم کوچکی نبودی مرد! که سر عقل آمدی و برگشتی به هوایی که هیچ‌وقت کهنه نمی‌شود، بلکه گاه به نفس‌بریده‌ها جان می‌بخشد. آن زخم چاقو هم که قلتشنی از گروه فشار رقیب نیمه‌شبی توی کمرت کاشت چه زخم خوبی بود! به تمام آن شور و حال شلوغ‌بازی‌ها که می‌توانست نگذارد به خودت و کاغذ و قلم و کتاب‌های شعر و داستان برگردی، تیر خلاص زد. شاید تیغه‌ی آن چاقو را باید بوسید. خودت این را گفتی، با شیطنت هم گفتی به ملاقاتت که آمده بودم. یک گوشه‌ی چشم‌های خندان‌ات هم به آن سفیدپوشی بود که چندبار آن طرف‌ها پلکید و به تخت تو هم سری زد و حواست پرت شد. هم او بود که خیر و برکت آن تیغه‌ی چاقو را کامل کرد و آن کودک درونت را که چه متوقع و تشنه‌ی محبت و مادری بود، از پستوی بی‌قراری‌ها و داد و فریادهای حزب‌بازی بیرون کشید. بار اول که به ملاقاتت آمدم از رفقا رنجیده بودی که آفتابی نمی‌شدند تا دسته‌گلی برایت بیاورند و قوت قلبی بدهند. اما چند روز بعد خوشحال بودی گورشان گم شده و خودت هم نمی‌خواستی دیگر به پست‌شان بخوری. کتاب آیدای شاملو را می‌خواستی برایت بیاورم و چشم‌های همیشه خسته و بیقرارت آرام‌تر بودند. آدم کوچکی نبودی مرد، اگر عاشق آن سفیدپوش صاحب چشم‌های خسته‌ی سبز شدی که به طلایی می‌زدند، که پرمشغله و خسته بود و مهربانی‌اش در حق پابندشده‌های زخمی و دردمند همه‌ی تخت‌ها به یک حد و یک جور بود، که نمی‌توانست پا به پای کودکی‌های مدفون تازه برانگیخته‌ی تو، بی‌هوا جست و خیز کند.

آنقدر خوب بود که بگوید با تو هست. کاش خواهری به فهمیدگی و مهربانی او داشتم. به من گفت که بهت بگویم با تو هست. اما بیشتر از این خواستی. آن هم وقتی گله‌گله قلتشن با هزارهزار چاقو که از جنس آتش و آهن بودند، روز به شب نرسیده زخمی و کشته روی هم پشته می‌کردند. سفیدپوش‌ات باید می‌رفت. هم می‌خواستند برود، هم با همان بی‌قراری که برای خوب شدن زخمت داشت، می‌خواست برود. نگرانش بودی و نگران کودکی‌ات که تازه یاد بازی‌بازی افتاده بود و دلدادگی یا بازی دلدادگی. تمام ته‌مانده‌های رسوب‌کرده‌ی توی کله‌ات از زمان کل‌کل‌هایت با رفقا یا رقبای حزبی‌ات را خواسته یا ناخواسته به کار گرفتی تا نرود. نه تنها نرود که این روپوش و ردای سفید از تن‌اش بیرون بیاورد. دل به آقا معلمی کج‌دار و مریز و نوشته‌ها و ترجمه‌های شکسته

بسته‌ی تو و شعرها و غزل‌هایی که توی آستین‌ات پرورده و پنهان کرده بودی تا به پایش بریزی، خوش کند. زیر آتش و خون نرود و خودش را نفله‌ی احساسات و قربانی شعار و شور خون‌ریزی و سیاست بازی نکند. نمی‌فهمید چه می‌گویی یا چه می‌خواهی. مردانی و کودکانی روی تخت‌های کثیف بیمارستان‌های صحرایی یا شهرهای جنگ‌دیده با زخم‌های ناسور داغ، با کودکانی در خانه و جوانی‌ها و کودکی‌های نکرده در پس تن‌های آش و لاش منتظر بودند. بی‌قرار چشم‌انتظاری آنها بود خواهر سفیدپوش من. سبزی نگاهش در لهیب گرما و آتش آنجا که می‌رفت حتما رنگ طلا به خود می‌گرفت. گفت با تو هست. خواست تو هم باشی.

بستن چمدانت را از همان‌موقع شروع کردی. بی‌حوصلگی‌ات شاید تقصیر بی‌قراری برای او نبود. آن بازی‌های جدی قبل از چاقو خوردنت شیره جانت را مکیده بود. بعد از آن طوفان‌ها و آن کشتی شکسته‌ی تو و رفقایت، همگی به دربا ریختید؛ عده‌ای شنا بلد بودند و عده‌ای خوراک ماهی‌ها شدند. تو به ساحل امنی رسیده بودی با تخته‌پاره‌ای که آن قلتش فشاری با ضرب چاقویش زیر پایت انداخته بود. سفیدپوش با نگاهی که به عسل مانند کرده بودی در دوران شاعری‌ات، آنجا در ساحل طوفان‌زده ایستاده بود. کودکی‌ات بیقرار او بود و او چشم به کشتی‌های دیگر داشت، با مردان و کودکانی که کشتی‌های شکسته‌شان در لهیب روان آتشفشان‌های مهیب شناور بود.

می‌بینی که از سر هم‌نشینی با تو شاعر شده‌ام! آتشی که آن سفیدپوش در سوله‌های زیر خاک در آن دشت داغ آغشته به بوی چرک و خون، در هرم و حرارت آن شب‌ها و روزهایش شبیه هم بود، سوزاننده‌تر از آتش دل چاقو خورده و بغض گره خورده‌ات بود. کم‌طاقت بودی و رنجیده و چاقوی قلتشنی خورده و لابد جور و جفا دیده از سفیدپوشی که فرصت شنیدن عاشقانه‌های کاغذی‌ات را نداشت. حالا هم که با اعصابی مرتعش از امواج انفجار و دیدن تن ها و ارواح ریش ریش، سالیان سال است برگشته و نشانی از تو در این خانه یا این خانه در تو ندیده، حوصله‌ی شنیدن و حس و حال گفتن ندارد. چشم‌هایش میان چین وچروک‌ها دیگر همیشه به رنگ طلاست. هر وقت که مرا اتفاقی می‌بینند، سراغی از تو می‌گیرد و آرزوی سلامتی می‌کند. همین.

می‌دانم در هجوم این همه طوفان، هر که از جنس تو و دوستان‌ات بود و جنم ایستادن در برابر بادها را داشت و به سوراخ‌های تنگ عافیت نمی خزید و فرصت‌های حقیر برای نگاه داشتن کلاه چرکین خود نمی‌طلبید، بزرگ بود و از عظمت و حتی عصمت روح بهره‌ای داشت، چون تو که آدم کوچکی نبودی و نیستی مردا!...

دور دنیا را گشتی تا دیگر خانه‌ات را نبینی، گفتی دلت در آن شکسته. برای آخرین سفر، به خانه برگشتی. کلاهی هم که این‌همه سال به سرت گذاشتی، روی چمدان گوشه‌ی این خانه به یادگار مانده. در چمدانت جز بوی آوارگی و دست‌نوشته‌هایت چیزی نیست. حرف‌های بین سطور نوشته‌های تلخ و گاه پیچیده‌ات را، آن که دلت را شکست ساده گفت: از این همه جنگ و جدال خسته بود، صبوری نکرد، آواره شد...

فاطمه آزادی

رادیوی اف ام موج صد و سی و هشت

نوشین به جای خالی قاب عکس ها که روی دیوار مانده بود نگاه کرد. دست هایش را گذاشت روی شکم بزرگ وگِردش. چند لگد را سمت چپ شکمش حس کرد. دست کشید روی کاغذ دیواری‌های چرک و سیاه. دستش سیاه وخاکی شد. فکر کرد که دیروز همه‌ی عکسها را از روی دیوار جمع کردم. یعنی این یکی‌رو نکندم؟ تکه چسب کنده شده را چند بار توی دستش چرخاند و نگاه کرد. گفت:« رنگ چسبای دیروز سیاه بود.» روی پنجه پایش بلند شد، تا دستش برسد و بالای عکس را هم بکند. کلیدهای خانه را از کیفش در آورد، آویزانشان کرد به جا کلیدی کنار در حیاط.گفت:«آه، نیره خانم خونه‌اش‌رو کرده بوده عکاسی. چه قدر عکس و اعلامیه.»

رادیوی بزرگی را از جلو در آشپزخانه برداشت و گذاشت روی پله‌ها. زیرلب گفت:« خیلی کهنه‌س، قدیمیه ولی بذارمش گوشه‌ی حال روی اون میز چوبیه، جای خالی اون گوشه رو پر می‌کنه.» دنبال دستکش‌های نخی‌اش گشت تا دستش کند. همه جای خانه پراز خاک و دوده بود. فکر کرد که صدای شکستن ظرفی را شنیده. دور و برش را نگاه کرد. رفت توی آشپزخانه. بشقاب ملامینی افتاده بود جلو در آشپزخانه. خم شد و زیر کابینت‌ها را نگاه کرد. جز یک سوسک مرده که به پشت افتاده بود و چند پر پوست پرتقال خشک شده چیز دیگری ندید. با قدم های آهسته از توی راهرو رفت سمت حیاط. کامران با شلنگِ آب حیاط را می‌شست. روی پله‌ی ایوان نشست. گفت:« اول باید خونه رو جمع و جور کنیم. آشپزخونه‌رم باید حسابی بشوریم. حیاط‌رو بذار آخر سر.»

کامران دستش را گذاشت سرِشلینگ آب و با فشار، آب را پاشید سمت درختِ گردو. گفت:« نمی‌شه از این حیاط گذشت، حیفه. خفه شدیم تو آپارتمانای قوطی کبریتی.»

بعد شلینگ آب را گرفت سمت نوشین. نوشین دست هایش را گرفت جلو صورتش. چند قطره آب ریخت به سر و صورتش. گفت:«شوخیت گرفته؟»

سعی کرد به جاییِ تکیه دهد.کامران بسته‌ی طناب را از کنار شیرآب برداشت و باز کرد. نوشین گفت:«طناب‌رو محکم ببند به میخ. طناب رخت نیره خانم پوسیده‌س.»

کامران گفت:«این جا، رو دوس داری ؟»

«اگه حیاطش جنوبی نبود بهتر بود. بچه که بودیم با سحر و رویا از رو نرده‌های خونمون سُر می‌خوردیم. کیف می‌داد. می‌خوام به دخترمم یاد بدم.»

«دیگه چیزی نمونده، سروصدای دخترم خونه‌رو پر کنه. باید حسابی مراقب خودت و دخترم باشی.» نوشین به طناب نوی نارنجی نگاه کرد. از روی پله‌ی ایوان بلند شد و آمد کنار درخت گردو، ایستاد. گفت:« نیره خانم می‌گفت، گردواش خیلی درشته. نزدیک ده کیلو گردو می‌ده. پسرش قبل این‌که بره جنگ کاشته.»

کامران به برگ های نوک درخت نگاه کرد. گفت:« اون بالای بالا. نیگا کن. تازه گردو داده.»

نوشین گفت:« روی همه ی دیوارا رد عکس و اعلامیه های پسرش مونده. ببین می شه یه کاغذدیواری کنیم؟»

«فعلا نمی‌شه. کلی رفتیم زیر قرض. شبا دیرتر میام خونه، باید اضافه‌کاری وایسم.»

«با این وضع من؟» «گوشیمو می‌ذارم بغل دستم، تندتند بهت زنگ می‌زنم.»

نوشین گفت:«کاغذ دیواریش سیاه شده. هیچ کاریشم نمی شه کرد.کاش می‌شد شستش. بیا بریم ببین.»

نوشین وقتی از توی هال رد شد صدای پا شنید. پرِ چادر رنگی را لای در اتاق دید که زود بسته شد. کامران آمد توی هال. «چی‌کار می‌کنی؟»

« از دیشب که اومدیم این‌جا همش سر و صدا می‌شنوم.»

کامران گفت:«یه کم استراحت کن. مگه دکتر نگفت این یکی دو ماه آخر باید بیشتر استراحت کنی.»بعد دست گذاشت روی پیشانی نوشین. گفت:«چه قدر داغی، انگار تب داری.»

« واسه‌ی خاطر کاره،گرمم شده.» کامران در اتاق ها را یکی یکی باز کرد و بست، بعد رفت توی آشپزخانه.گفت:«خونه خالیه. باید اثاثارو زودتر .واسه همین هر صدای کوچیکی می‌پیچه.»

نوشین کنار کارتن‌های بسته بندی‌شده نشست گفت:«کی فرشارو می‌آرن؟ »

«زنگ‌می‌زنن‌قبلش.»

« هیچی توخونه نیس. پاشو یه نون سنگک و یه پنیر بگیر.ضعف کردم از گشنگی. تا بیای چای‌رو حاضر می‌کنم.»

نوشین از کنار کارتن‌ها بلند شد ،رادیو را از روی پله‌ها برداشت. فکر کرد که شاید نیره خانم بیاد دنبالش. با دستمال نم‌دار رادیو را دستمال کشید. روشنش کرد. موج‌هایش را چرخاند. صدای مارش جنگی از رادیو آمد. به هر طرفی موج را چرخاند، مارش جنگ و اخبار جنگ بود. «شنوندگان عزیز امروز جمعه هشتم اردیبهشت هزاروسیصد وشصت و یک، فرزندان شما به زودی خرمشهر را از دشمن پس خواهند گرفت. خونین‌شهر دوباره خرمشهر خواهد شد.»

زیر لب گفت:« لابد امروز یه روز خاص واسه جنگه.»

دستمالی از روی کارتن‌ها برداشت. جارو برقی را روشن کرد. شروع کرد به جارو کردن کفِ اتاق و گوشه‌های دیوارها. لوله‌ی جاروبرقی را بالا برد تا تارهای گرد و خاک را بگیرد. اتاق پنجره‌ی بزرگی رو به حیاط داشت. گفت:«این جا اتاق بچه می‌شه. با پرده های صورتی و یک عالمه اسباب بازی.»

از فکر شنیدن صدای خنده‌ی بچه، بلند خندید. گفت:«قربون دُخمل خوشگلم بشم.»

توی دفترچه یادداشتش نوشت. پرده‌ی صورتی رنگ . می‌خواست کمد بچه و چند تا چیز دیگر را هم اضافه کند، ولی ننوشت. سیم جارو را جمع کرد. جارو را کشاند توی هال. رفت سراغ دو اتاقی که در چوبی مشترکی داشتند. در بین اتاق ها را باز کرد. گفت:«باید این درو ور داریم. بشه پذیرایی.»

صدای لِخ لِخ دمپایی شنید. .همان‌طور که نفس نفس می زد بلند داد زد. کامران را صدا کرد. صدایی مثل نجوا شنید. زیر لب گفت:« انگار یکی داره لالایی می‌خونه.» گوش‌هایش را تیز کرد. هیچ صدایی جز صدای نفس‌های خودش را نشنید. هر سه اتاق خانه را گشت. توی حیاط رفت. صدای خش‌خش برگ های درخت گردو را شنید. پرِ چادررنگی را دید که از جلوی بند رخت رد شد. چند تا پیراهن بالاتنه کوتاه روی بنِد رخت کهنه تکان می‌خوردند. به گلهای نیلوفر آبیِ یکی از پیراهن‌ها نگاه کرد. آب از پیراهن‌ها چکه می‌کرد روی موزاییک‌های حیاط، فکر کرد که هر لحظه ممکنه طناب پاره شود و رخت‌ها بریزند روی زمین. رفت جلو، خواست پیراهنها را از روی بند بردارد. گفت:« چه پارچه‌ی وال قشنگی.» به موزاییک‌ها نگاه کرد. خشک بودند. هیچ پیراهنی روی بند نبود. صدای زنی را شنید. رفت ته حیاط. هیچ صدایی نمی‌آمد. تند برگشت توی هال، چند بار به گوشی کامران زنگ زد. «مخاطب مورد نظر در دسترس نمی‌باشد.» زیرلب گفت:«کجایی؟ یه نون خریدن چه قدر طول می‌کشه؟»

چند تا نفس عمیق کشید. در هال را که رو به حیاط باز می‌شد قفل کرد. صدای بلند سرود جنگی را شنید.« خرمشهر آزاد شد.»

بعد همه با هم می‌خواندند. « ممد نبودی ببینی، شهر آزاد گشته. خون یارانت پر ثمر گشته.»

دکمه‌ی رادیو روی خاموش بود. دکمه‌ی خاموش و روشن را چند بار بالا و پایین کرد. موج‌ها را چرخاند. می‌خواست آهنگی یا چیز دیگری گوش کند. دکتر همان‌طور که با دستش توی هوا شکل نت‌های موسیقی را می کشید گفته بود، موسیقی خیلی برات مفیده. ولی جز صداهای درهم و برهم چیز دیگری نشنید. با خودش گفت:« بی‌خود پیله کردم به این رادیو.»

باز رفت سر کارتنها. چسب کارتنی که رویش نوشته بود آَشپزخانه، را کند. دستش می‌لرزید. قوری چینی و فنجان ها را درآورد. صدای کشیده شدن چوب کبریت را روی سطح قوطی کبریت شنید. کتری را گذاشت روی شعله. شعله خاموش بود. فندک زد و گاز را روشن کرد.کبریت سوختهی کنار گاز را برداشت، داغ بود. تند برگشت توی هال و خودش را سرگرم کارتن دیگری کرد. عرق از پشت گردنش راه افتاده بود توی گودی کمرش. لباس‌هایش چسبیده بود به تنش. .روی همه‌ی دیوارها و سقف را طاق‌روف کشید. در رخت‌کن را باز کرد. بوی نم زد توی دماغش. وقت خریدن خانه مادرش گفته بود:«خونه‌ی جنوبی بو توش می‌مونه. .همه چیش برعکسه.»

توی دفترچه‌اش یادداشت کرد. خرید چوب لباسی و وان و وسایل حمام. یک کیسه به در حمام، آویزان بود. روی کیسه نوشته بود:« حنا.»

فکر کرد که لابد نیره خانم به سرش حنا می‌گذاشته. سوسکی از رختکن رفت توی حمام. خواست کیسه را بردارد ولی چیزی به در حمام آویزان نبود. کف حمام خیس بود. صدای نفس نفس زدن‌های کسی را شنید. تند در حمام را بست. سینه‌اش تندتند بالا و پایین می‌رفت. نفسش بالا نمی‌آمد. دست گذاشت روی قفسه‌ی سینه‌اش. همان‌جا را کمی مالید. گفت:«نفسم گیر کرده. بالا نمی‌آد.»

آمد توی آَشپزخانه. یک تکه روزنامه چسبید به دمپایی خیسش. روزنامه را از پایش کند. تاریخ بالای روزنامه نه اردیبهشت شصت و یک بود. گزارش، عملیاتی برای آزاد سازی خرمشهر. .سرش درد گرفته بود.دردی که از پیشانی‌اش پخش می‌شد توی تمام صورت و پشت سرش. دست گذاشت روی پیشانی‌اش. داغ بود، باز بالای سر همه‌ی ورقه‌های روزنامه را نگاه کرد. همه‌شان تاریخ امروز بودند. نهم اردیبهشت هشتادو یک. گفت:«اثاثارو که بچینم مهمونی می‌دم. ازشر این سر و صداها هم خلاص می‌شم.»

توی قوری چای دم کرد. دو فنجان چینی با چند تا خرما گذاشت توی سینی. چای ریخت توی فنجان‌ها .با خودش فکر کرد که، یه بچه کمه. دو تا، نه سه تا خوبه. بلند گفت:«این خونه باید پر سر و صدای بچه بشه.»

صدایش پیچید توی خانه‌ی خالی. چند بار دیگر هم جمله‌اش را تکرار کرد. بار آخر صدای دیگری پیچید توی خانه. فکر کرد که صدای کیه؟ چند بار دیگر هم صدا پیچید. نوشین دوید توی حیاط. پرِ چادر رنگی از جلو بند لباس رد شد. چند تکه لباس سربازی هم، روی بند بود. رفت جلوتر، بند رخت تکان می‌خورد. هیچ لباسی روی بند نبود. باز دوید توی هال و اتاق‌ها. دست گذاشت روی قلبش، تندتند می‌زد. رفت توی آشپزخانه. صدای زنی را شنید که شعری می‌خواند. صدای گریه و زاری بود. گوشهایش را تیز کرد. تنها توانست کلمات بلند بالا و رشید را بشنود. نشست روی زمین. صدا قطع شد. کامران را که دید گفت:«کی اومدی؟»گفت:«الان، نشنیدی کلید انداختم؟» نون سنگک و پنیررو گذاشتم روی کابینت آشپزخونه.»

کامران کارتن پیچ و مهره‌ها را برد توی راه پله.

نوشین گفت:« این رادیو مثه این‌که خرابه.»

کامران رادیو را روشن کرد.گوینده گفت:«امروز یه روز دیگه از فصل زیبای بهار شروع شد. بریم یه برنامه‌ی با نشاط و سرشار از خنده رو برای شما، تو روز تعطیل شروع کنیم.»

کامران گفت:«ماکه هیچ‌وقت رادیو نداشتیم.»

« بعد این‌که تمیزش کردم روشنش کردم. همش خبرای جنگ‌رو پخش می‌کنه. »

کامران گفت:« به مادرت زنگ بزن بگو بیاد پیش ما. »

نوشین گفت:«، تو آشپزخونه یه روفرشی انداختم. چایی حاضره.»

نوشین همان‌طور که از هال رد می‌شد به رادیو گوش داد. روی همان موجی بود که کامران تنظیم کرده بود.دوتا زن با هم حرف می‌زدند. نوشین فکر کرد نمایش رادیوییه. صدا را بلند کرد و گوش کرد.

«تا من زنده‌ام خونه‌رو نفروش.»

«مادرجان خونه‌ی کلنگی‌رو کی می‌خره؟ الان که این زن و شوهر می‌خوان بخرن بذار بفروشیمش.»

«پنجاه سالم بیشتر تو این خونه زندگی کردم . بابات. داداشت.»

«مادر جان دست از سر مرده‌ها وردار.آدمی که مُرد تموم شد. به فکر زنده‌ها باش.»

نوشین گوشش را برد نزدیکتر. چه قدرشبیه صدای نیره خانمه. باز موج را چرخاند. همان حرف‌ها روی همه‌ی موج‌ها تکرار می‌شد. کامران صدایش کرد. گفت:« کجا غیبت زد؟مگه گشنت نبود؟ نونش داغ بود. چسبید بهم. چند تا لقمه واست گرفتم.»

لیوان چای را داد دست نوشین. صدای رادیو می‌آمد. همان حرفها بود. انگار رفته بود روی دور تند. صداها در هم شده بود. صدای مارش جنگی، صدای زنی که لالایی می‌خواند و بعد شیون می‌کرد. صدای زنی که پشت هم می‌گفت:« اینجارو نفروش.»

گوش‌هایش را گرفت. به مادرش زنگ زد. مادرش گفت:« تو اون خونه‌ی به اون درندشتی یه زن حامله‌ی تنها، نمی‌ترسی؟ پاشو بیا اینجا.»

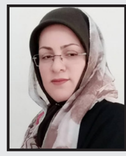
نوشین خواست بگوید که تنهایی داشته توی حمام قبض روح می‌شده. از اتفاقات خانه بگوید. از رادیو و سر و صداها و پَر چادر رنگیی که همه جای خانه می‌چرخید. اما حرفی نزد. گفت:« خیالتون راحت، من خوبم. نمی‌دونین چه خونه‌ای، مثه اولین خونه‌ای که خودمون داشتیم.»

به کامران گفت:«چیزیم نیس، هر وقت لازم شه می‌گم بری دنبال مامان.»

کامران گفت:«صورتت قرمز شده. شاید تبت رفته بالا.»

«فردا نوبت دکتر دارم. فقط لباسا رو پهن می‌کنم.»

نوشین لباس‌های شسته را ریخت توی لگن و برد توی حیاط. لباس سربازیی با پیراهن وال روی بند رخت کهنه بود. همان وقت پَر چادر رنگی را دید که از جلو طناب رد شد به بند رخت نیره خانم دست نزد. لباس‌ها را روی طناب نو پهن کرد. دست گذاشت روی شکمش. فکر کرد که انگار جنگ هنوز تمام نشده.



زهرا کرمی

خواب‌خرگوشی

مهری همانطور که آرام دست می‌کشد لای موهای بهم تنیده‌ی دخترش تا خوابش را سنگین کند، چشم به چادر و کیفش دارد که به جا رختی آویزان است. اصغر جلوی تلویزیون دراز کشیده و دو دست‌اش را زیر سرش بالشت کرده. هر شب این موقع به اتاقش می‌رفت و طولی نمی‌کشید صدای خُرخُرش بلند می‌شد اما امشب خیال رفتن ندارد گویا. همچنان محو برنامه‌های تلویزیون شده. مهری چشم از اصغر برمی‌دارد و خیره می‌شود به دخترک که با چشمان نیمه باز خوابیده و باریکه‌ی آب دهانش بالشت زیر سرش را خیس کرده. نمی‌داند از کجا، اما شنیده به این خوابها با چشم نیمه باز می‌گویند خواب خرگوشی. اصغر شروع می‌کند به عوض کردن شبکه‌ها. مهری دلش فرو می‌ریزد و گوشه‌ی چشمش می‌پرد. هر وقت اصغر می‌خواهد از پای تلویزیون بلند شود اینطور شبکه‌ها را زیر و رو می‌کند اما امشب بعد از بالا پایین کردن شبکه‌ها، باز روی یک شبکه ثابت می‌ماند. تن مهری داغ می‌شود و به یکباره موهای دخترک را چنگ می‌زند. دخترک تکانی می‌خورد و با غلتی، خود را از زیر پتو بیرون می‌اندازد. مهری همیشه از صدای گریه‌های بی صدای مادرش بد خواب می‌شد و عمدا خود را از زیر پتو بیرون می‌انداخت تا حواس مادر پرت او شود اما همیشه موفق نمی‌شد.

مهری آرام پتو را می‌کشد روی دخترک و همه‌ی حواسش را می‌دهد به اصغر. نگاهی به ساعت می‌اندازد. چرا امشب خیال ندارد بخوابد؟ صدای خُرخُرهای اصغر او را یاد خُرخرهای بلند پدرش می‌اندازد که نمی‌گذاشت گریه‌های مادر را بشنود. صدای نفس‌های منظم دخترک آرامش می‌کند. خیره می‌ماند به اصغر، که به تازگی تارهای سفیدی میان موهایش دویده. اصغر هم متوجه چین های ریز زیر چشم مهری شده؟ مادر چشمانش ضعیف شده بود و توی غذاهایش یا سنگ ریزه پیدا می‌شد یا مو اما پدر فقط داد و فریاد راه می‌انداخت. شاید هیچوقت نفهمید دلیل سنگ ریزه و موهای توی غذا چه بود. اصغر خمیازه‌ای بلند می‌کشد و کش و قوسی به خود می‌دهد. تلویزیون را خاموش می‌کند و از جا بلند می‌شود تا به اتاق برود که بوی ماندگی عرقش به صورت مهری می‌زند. قبل از رفتن به اتاق سرکی توی یخچال می‌کشد. چرخی توی آشپزخانه می‌زند و تا بخواهد به اتاق برود جان مهری را به لبش می‌رساند. بلاخره می‌رود و مهری با شنیدن صدای در اتاق، از جا می‌پرد، کیف به دوش می‌اندازد و چادر به سر می‌کشد و آرام از در خانه بیرون می‌خزد. وارد کوچه می‌شود و به آنی در تاریکی فرو می‌رود. تا رسیدن به خیابان اصلی باید راه زیادی برود. کوچه چرا اینقدر تاریک است؟ چرا یک لامپ هم روشن نیست؟ کوچه کش آمده یا همانطور طولانی بوده که انتهایش پیدا نیست؟ کوچه تاریک است و سرد، آنقدر که ممکن است حیوانی یا کسی به زن حمله کند. مهری دو پر چادر را به دندان می‌گیرد و شروع می‌کند به دویدن. صدای نفس‌های تندش در گوشش می‌پیچد و قلبش در سینه‌اش بالا و پایین می‌پرد. ۵ روز تمام مادر غذا نخورد وقتی فهمید پدر زن گرفته. اما نه به پدرش چیزی گفت و نه به مادرش حرفی زد. یک شبه پیر شد و رفت توی خودش. رازش را توی دلش آنقدر نگه داشت تا با خودش به گور برد. مهری شروع کرد به دویدن توی کوچه‌ی تاریک و سرد که مادرش را دید. مادر جلو آمد و دست‌اش را گرفت و از دویدن ماند. وسط کوچه مانده بود مادرش نبود. نمی‌دانست تنهایی چه کند، برود یا برگردد. به کجا باید می‌رفت؟ نمی‌دانست؟ اصلن برگردد که چه؟ که باز اصغر محبت‌های او را ببرد برای زنی که فکر می‌کند مهری ازش خبر ندارد؟ پدر به مادر گفته بود: خودت می‌دانی! دوست داری برو! دوست داری بمان و بچه‌ات را بزرگ کن. اینها را مهری شنیده بود و آن وقت‌ها نمی‌دانست یعنی چه؟ اما حالا خوب می‌داند. تنش به یکباره به عرق نشست و لرز به جانش افتاد. گم شده بود میان خود و تاریکی، صدای قلبش بلند و بلندتر می‌شد که صدای پایی را از پشت سرش شنید که داشت نزدیک و نزدیکتر می‌شد. صدای هق هق‌اش بلند شد. حتما اصغر است. نکند اشتباه کرده؟ نکند زنی در کار نباشد. اشک‌هایش را با پر چادر پاک کرد. هزار بار در دل دید که اصغر را در آغوش کشیده و بوسه بارانش کرده. مگر غیر از این بوده که برای بدست آوردنش خود را به آب و آتش زد. با این و آن جنگید. او شد یکطرف و بقیه یکطرف که اصغر را بدست بیاورد. اما حالا چه؟ نسیمی سرد میان کوچه پیچید و تن مهری به مور مور افتاد. دیگر صدای پا نمی‌آید، مهری آرام سر می‌چرخاند. کسی توی کوچه نیست جز خودش و تاریکی و نسیم سرد که می‌پیچد زیر چادرش، حس می‌کند نسیم هم دارد مسخره‌اش می‌کند. مادرش هم ماند و خودش. مونس تنهایی هایش شد مهری و غصه‌های شبانه‌اش. آخرش چه شد؟ پدر از غصه‌های مادر چیزی فهمید؟ مهری چادر را روی سرش مرتب می‌کند، اشک‌هایش دیگر خشک شده. با قدم‌هایی محکم به خانه بر می‌گردد. مادر دست‌اش را گرفته و لحظه‌ای رهایش نمی‌کند. حالا دیگر درد مادر درد اوست که نمی‌خواهد تکرارش کند.

سعیدشعبانی

سایه ها، اسب و دوچرخه

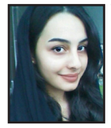
خورشید افتاده بود روی سینه زمین که رسیدند به سبخ زار. زمین سیاه، سفیدشده بود از نمک. نمک ها برق می زدند مثل ستاره در دل شب.
نایب ایستاد و از دوچرخه پیاده شد.دست کشید روی خورجین مخمل دوچرخه و گفت: تف! هرچی گل بود و نمک بوده پرت شده رو مخمل و چسبیده.کی می تونه پاکش بکنه؟!
کربلایی از روی اسب دهنه راکشید. اسب درجا ایستاد و فیره کشید.هُرم نفس اسب فاطی قطره های آب بینی اش پاشیده شد پس گردن نایب.
نایب ازجا در رفت و با کف دست پشت گردنش را مالید و نالید که : جا نبود بایستی الا رو سر و کول سبخ نشسته ی موا!
کربلایی گفت: چت شده نایب انگار هنوز دریا نرسیده دریا زده شدی؟ خوبه، شترجمازه نداری؟ خورجین اسب ریقوتو انداختی رو دوچرخه هندی.سلطان آفتاب و مهتاب و آسمون که نشدی؟!
نایب گفت: دندون به جگربگیر.صدای جاشوها از کدوم سمت بود؟!
کربلایی گفت: مانده تا برسیم. الان سبخ زار خشکه نمی فهمی؟ نرم که شد سم اسب خبردارمون می کنه!
نایب گفت: گفته باشُم. مثل دفعه های قبلی نیست ها. دوچرخه به آب دریا نمیشه داد. آب و آهن دشمن اونم آب شور دریا که زنجیر و گریس خوراکشه لامصب.
کربلایی گفت: حرفی نیست. اما باید هوای پاسگاه و بالا اومدن آب و داشته باشیم.
نایب گفت:مأمور جماعت بی وقت از پاسگاهش به در نمیشه خودت که خوب می دونی.

کربلایی گفت: تا ببینیم.اما نمک سبخ زار تازه بوده ندیدی؟ دریا تا نفس داره بالا میاد.
نایب گفت: کاشکی همی اول وقت بار رو تحویل میدادن.
-خیالت راحت تا ستاره تو آسمون هس هیچ خبری نیس.همین جا چای بار میذاریم تو هم خواستی چرتی بزنی بزن. باید توبره ببندم به دهن اسب. مُرد از گشنگی.
نایب خورجین مخملی ترگ دوچرخه را برداشت و گل و نمکش را تکاند، تا زد زیر سرش گذاشت و چشم دوخت به ستاره ها. بعد برگشت روی شکمش دراز کشید.کف دستهایش را روی نرمی نمک ها فشار داد و گوشش را به زمین چسباند.

کربلایی گفت:هوی جغله نکن، نکن که صدای دریا وباد می پیچه توی سرت!
نایب گفت:انگار که صدای جیرجیر زنجیر و رکاب مأمورا باشه.شاید ردِ دوچرخه رو گرفتن.
کربلایی گفت: نگفتم.صدای ملچ ملچ آب دریا و گل ساحله؛ باد توی گوشت ریخته. تو بخواب که طاقت نداری. تازه رد دوچرخه ی تو زیر سم اسب کور شد.کسی هم دنبال رد حیوون نمیاد.فقط ترسم اینه که جاشوها دیر برسن و مجبور باشن رو کائوچو بارخالی کنن. اگه مه بشینه ،باتلاقی میشه ئی سبخ زار. اسب خودشو درمیاره ولی دوچرخه... گفته باشُم. نباید تا اینجا بیاد.
نایب گفت: حرفات عینِ گپِ غولکه. تهِ دلِ آدمو خالی میکنه.
کربلایی گفت: تو لج هورُ ندیدی. الان همه جا خوابه اگه بیدار شد همی اسبِ سر به توبره برده، به جای خشکی میزنه به دل دریا. میدونی چند تا اسب با دستای خودُم دادُم به دهونِ ئی شل و گل سیاه. فقط مو می دونُم و ئی افسارچرم میرانی که مال پدربزرگم بوده و هی از سر اسبا افتاده و و مونده تو همی دستام. حالا بلندشو گوش به باد بده. بلند شو بادِ دریا سنگین و پُر خبره.مه داره میاد. خدا کنه نم ننشینه و زود رد بشه.
نایب بلند شد به آسمان نگاه کرد. چند قدم رفت سمت دریا. پا کوبید. زیر پایش نرم بود.
گفت: انگار رو شکم گاو بودیم داره بیدار میشه.
کربلایی بلند شد.توبره را باز کرد درش را گره زد و گفت: چراغ لیت رو امتحان کن.تو همین جا باش. علامت دادن میرم پای بار. مجبوریم بار دوچرخه رو بار اسب کنیم تا اینجا .فقط حواس تو به چراغ لیت باشه از همین جا.
نایب خورجین تا شده را برداشت باز کرد و چراغ لیت را امتحان کرد. کربلایی هم چراغش را امتحان کرد. نوری سفید از دل دریا خط کشید و بعد ناپدید شد.
کربلایی گفت: خودشونن.یا علی مدد.
افتاد جلو و افسار را کشید. گل زیر سم اسب کنده شد و محکم خورد به تخت سینه ی نایب که خیره شده بود به تاریکی دریا.
صدای جاشو ها می پیچید توی تاریکی و قاطی صدای برگشت دریا به ساحل می خورد.نوری سفید روشن شد و تاریکی را شکافت.اسب شیهه کشید.دوباره شیهه کشید. صدای کربلایی بلند شد که: په کجا غیبتون زده عجله کنید دریا برگشت. جاشوها صندوق ها را روی تخت های پهن کائوچو می کشیدند و جلو می آمدند تا رسیدند به کربلایی و اسب.توی تاریکی بار را بستند. دو صندوق بزرگ دو طرف شکم اسب آویزان شده بود. کربلایی طناب ها را محکم کرد. اسب تا زیر شکم به لجن نشسته بود و دست و پایش را تکان می داد. بعد یک بارگی از لای و لجن کنده شد.انگار ایستاده باشد روی دوپایش.کربلایی بار را محکم گرفت و نهیب زد به اسب.نایب لیت زد. دور بود. اسب زیر سنگینی بار تا سینه در گل فرو می شد. بیرون می آمد و فرو می شد.نایب دوباره لیت زد.کربلایی جواب داد نزدیک بود.اسب شیهه کشید.نایب جلو آمده بود. رفت پشت اسب و دست زیر بار گذاشت. اسب سبک تر شد و بیشتر از گل بیرون آمد.
کربلایی گفت: باید بارشو سبک کنیم شاید تا زانو فرو بره و نفس کم نیاره.
کارتن ها را از صندوق بیرون آوردند و نایب آنها را دو طرف ترگ دوچرخه آویزان کرد. اسب شیهه کشید.
کربلایی گفت: مه پایین اومده. زودتر دوچرخه رو به راه بده.
نایب گفت: مه و نمک نشسته روی زنجیر.گریس زنجیر رو خورده حتما زیر بار جر واجر میشه.
کربلایی عقب دوچرخه را بلند کرد و هل داد. دوچرخه روی یک چرخ راه افتاد و جلو رفتند.اسب ایستاده بود. کربلایی افسار را کشید. اسب جلوتر آمد و دوباره افسار که شل شد ایستاد دوباره کشید. اسب آمد اما افسار که دوباره شل شد اسب ایستاد.
کربلایی گفت: ارزششو نداره نایب باید دوچرخه رو ول کنیم. دریا برمی گرده و راهمون نمی ده.

بار دوچرخه را خالی کردند. نایب خورجین مخمل را روی شانه اش انداخت و کربلایی کارتن های چای را جفت کرد. نایب زیرشان رفت.کربلای کارتن ها را محکم کرد.نایب دست ها به زانو بلند شد.مه روی کارتن ها می نشست، اسب تا شکم در گل رفته بود.
گفت: دوچرخه که غرق میشه لااقل بار اسب رو سبک کنیم تا برسه به خشکی.
کربلایی بار اسب را خالی کرد. اسب را از گل بیرون کشیدند.اسب شیهه کشید. روی دوپایش ایستاد. رم کرد چند چراغ لیتِ دوچرخه، تاریکی را شکافته بود.
نایب گفت: کربلایی! چول شدیم!
کربلایی اسب رم کرده را ول کرد. اسب شیهه کشید. برگشت به طرف دریا و دمش را تکان داد، گل و لای چسبیده به دم اسب کنده شد. سر و صورت کربلایی و نایب از گل و نمک ناپدید شد. کربلایی به اسب نهیب زد. پرید و زیر دهنه را گرفت. اسب روی پاهایش بلند شد و سرش را تکان داد. افسار از پشت گوش هایش سر خورد، کنده شد و توی دست کربلایی ماند.
نایب گفت: ول کن ئی تخم بی بسم الله رو کربلایی. دراز بکش تا مأمورا رد بشن.
کربلایی افسار به دست دراز کشید پشت صندوق ها. اسب شیهه کشید خودش را پرت کرد سمت دریا کمی که رفت تا قوس کمر لای گل و لجن ناپدید شد. دست و پا زد. بیشتر فرو رفت. تا گردن پایین رفت.
نایب گفت: می بینی کربلایی؟ دیگه چی برامون مونده؟ ای تف به ئی بخت نامراد.
کربلایی افسار را مچاله کرد و پرت کرد به طرف نایب.
گفت: مگه نمی بینی نایب؟ مگه نمی بینی چی برامون مونده؟

شکیلا خوش‌کردار

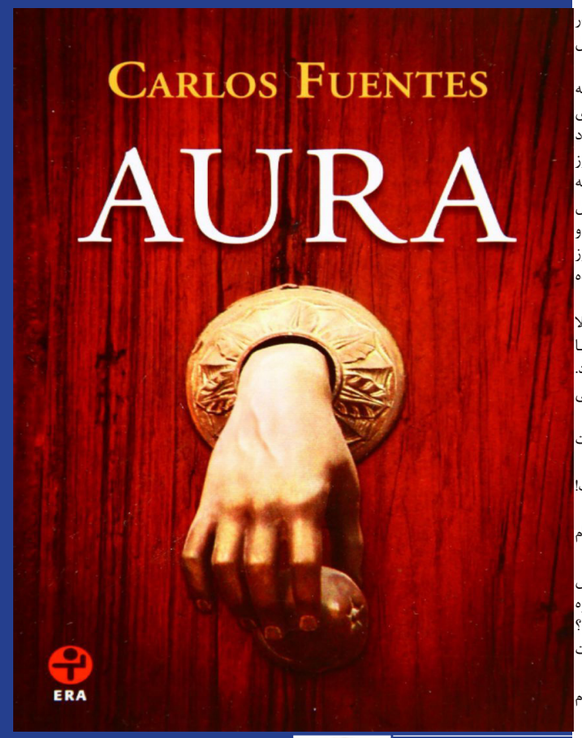


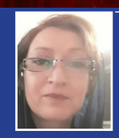
چند متر فاصله

مردی با موهای یک دست سفید که از پیشانی شروع به کم شدن کرده. قطره‌ای عرق از لا به لای موهای بالای شقیقه راه گرفته و در شیارِ عمیقِ روی گونه محو شده و او پایینِ افتادنش را ندیده!
زیرپوشی با لکه‌های زرد و یقه‌ی چرک که حلقه‌ی آستینش تا یک وجب پایین‌تر از سینه‌ی مرد آمده.
-«بسم الله الرحمن الرحیم... سلام بینندگان عزیز اخبار شبانگاهی... آغاز سال نو... سالِ...»
مرد، پارچه‌ی روی آینه را می‌اندازد و با زانوهایی که فاصله‌ی کمی تا زمین دارند و سینه‌ای که فرش گرد و خاک گرفته‌ی اتاق را نگاه می‌کند به سمت آشپز خانه می‌رود.
نم عرق صورتش را با دَمکنی آشپزخانه می‌گیرد و با کف دست به دیوار بالای سینک ظرف شویی می‌کوبد؛ ظرف‌های درون سینک بهم کوبیده می‌شوند و مگس از زیر دست مرد روی ظرف‌ها می‌افتد.
دمکنی را توی مشت فشار می‌دهد:«چشم می‌زنی به هم، یک سال دیگه هم می‌گذره!»
دمکنی را روی دار قالی و سر انگشت‌ها را به قالی می‌کشد:«سه روزه که دستم بهش نزدم! عیدت مبارک رفیق قدیمی! قول می‌دم تا آخر این ماه تمومت کنم!»
عکس طوبی را از دیوار بر می‌دارد و با همان دمکنی، خاک رویش را می‌گیرد:«اینم از خاک گیریِ سال جدیدِ ما! تموم شد رفت!»
-«پیدا شدن جسد مردی در رودخانه‌ای واقع در گیلان... این مرد که حدودا شصت سال داشته و خبر گم شدنش سه روز پیش طی علامیه‌ای منتشر شده بود، امروز عصر توسط دو شهروند گیلانی پیدا شد... .»
عکس را به دیوار برمی‌گرداند:«پیری و هزارتا دردسر طوبی خانم! فردا که بیاد از روز شروع این دار قالی یکسال می‌گذره و من هنوز تمومش نکردم!»
و دستش، بند جایی زیر شکمش می‌شود:«اینم یه دردسریه برا خودش! یه هفته‌اس خونه خرابم کرده! نه... نه طوبی! قهر نکن. غیر تو کیو دارم دردمو بهش بگم که یه توف تو صورتم نندازه و نگه برو بمیر مردیکه!»
سرش را زیر می‌اندازد و کش شلوارش را می‌گیرد:«درد بگیری! سر پیری برا من گردن راست کرده پدر سگ!»
پارچه‌ی روی آینه‌ی قدی را دوباره کنار می‌زند؛ کف یک دستش را زبان می‌زند روی موهایش می‌کشد. کرک‌های سفید به کف دستش می چسبند .
دست را با شلوار پاک می‌کند؛ پوست آویزان بازویش تکان می‌خورد.
با خودش چشم در چشم می‌شود؛ خیره! همان وقت که ابروهایش همراه گوشه‌ی لبها پایین کشیده می‌شوند، از خودش چشم برمی‌دارد تا صورتی را که مثل روزنامه‌ی دیروز مچاله شده را نبیند!
کسی با سنگ یا شاید چیز دیگری به در می‌کوبد.
چشم‌های مرد گرد می‌شوند. به رختخوابِ پهن شده‌ی روی زمین و ظرف‌های چیده شده‌ی کنارش نگاه می کند .
پیراهن طوسی را از کنار بالش چنگ می‌زند و پوشیده نپوشیده، لنگ‌لنگان تا در می‌دود.
دم در، چسب زخم را از پشت دست می‌کند و بعد کشیدن انگشت‌های شست و اشاره به یقه و دو طرف لبها در را باز می‌کند.
-«سلام حاج آقا؛ سال نو مبارک. غرض از مزاحمت اینکه بنده دو روز پیش اومدم، شما در رو باز نکردین؛ حالا نمی‌دونم خونه نبودین یا... به هر حال اومدم که اگه زحمتی نیست این عیدیِ ما را لطف کنید!»
ابروها را به هم نزدیک کرد و سر را خاراند تا بالاخره توانست به یاد بیاورد که این مرد با پیراهن چهارخانه‌ی سبز و کفش‌های براق، همان مرد نارنجی پوشِ جارو به دوش همیشگی است!
-«دو دیقه صب کن الآن پولتو میارم.»
و در حالی‌که باز، کمرش آسمان و سینه‌اش زمین را نگاه می‌کرد، داخل خانه رفت.
-«بهتر که بچه‌ها نبودن اصلا! خونه ریخت و پاشه!»
شلوارش را از پشت مبل تک نفره بیرون کشید و اسکناس ده تومانی را از لای بقیه‌ی اسکناس‌ها بیرون کشید و به حیاط برگشت.
مرد، دست به جیب، حیاط را برانداز می‌کرد.
پول را سمت مرد گرفت.
درِ خانه‌ی خانم همتی باز شد؛ از رو به رو، سمت چپ، درِ دوم!
-«چی چیو هی بهت میاد، بهت میاد؟! هیچی رو که من با این نمی‌بینم مادر!»
خانم همتی با عینک دودی‌ای که تا گونه‌هایش را پوشانده بود بیرون آمد و پشت سرش همان دختر بود!
-«عوضش خیلی شیک شدی!»
-«آقا جان! پولو نمی‌خوای بدی؟»
مرد تکانی خورد. مشتش را باز کرد و اسکناس توی دست نارنجی‌پوش سابق، ول شد.
خانم همتی اول چانه‌اش را بالا گرفت و بعد سرش را خم کرد؛ از بالای عینک نگاهی به دو مرد انداخت و لبهایش را کش داد:«سلام آقا پدرام! سال نوتون مبارک باشه، صدسال به این سال‌ها، خدا خانم‌تون رو بیامرزه! چه زن با کمالاتی بودن...»
دختر بازوی خانم همتی را کشید و سرش را پایین انداخت. پدرام فقط سر تکان داد و خیره‌ی دختر ماند.
خانم همتی بازویش را آزاد کرد:«شما چطوری پسرم؟ برای شمام ان شاءالله سال خوبی باشه! دلم روشنه که امسال دامن خانمت به امید خدا سبز می‌شه!»
مرد دولا شد و کف یک دستش را به سینه چسباند.
دختر باز هم دستش را بند بازوی خانم همتی کرد:«دیر می‌شه‌ها...»
-«خیلی خب... خیلی خب...! آقا پدرام باجازتون...»
و بالاخره راه افتادند سمت خیابان!
-«واقعا اسم این پیرپه پدرامه؟»

-«هیس! حداقل واستا یکم دور شیم بعد بپرس بچه‌جان!»
پدرام نگاهشان کرد. نگاهش کرد. اندامی را که انگار یکی با تمام حوصله و دقت تراشیده بود!
-«دست شما درد نکنه حاجی! ان‌شاءالله سال خوبی داشته باشین!»
پدرام در را بست؛ به آن تکیه داد و با دو دست زیر شکمش را گرفت و خم شد. پلک‌هاش را روی هم فشار داد، دماغش چین خورد، ابرهایش توی هم رفت و دندان‌های یکی در میانش روی لبِ پایینش آمدند و فشارش دادند:«لعنت بر شیطون!»
پسر، جفتِ دختر نشسته بود! دست‌هاشان بی‌ترس از چشم‌های غریبه روی تن هم حرکت و صورت‌هاشان همدیگر را لمس می‌کرد. باز عینک را بالا برد. پشت گوش‌هایش داغ شده بود و دست‌هایش مشت! دکمه‌ی اول پیراهنش را باز کرد و عرق پیشانی را گرفت.
دست‌شان روی پای همدیگر بود و سرها چسبیده به هم!
-«تو پارک جای این کاراست لامصبا؟!»
پسری از رو به رویش گذشت. پیراهن سفیدش تنش را قاب گرفته بود و کفشش برق می‌زد.
پدرام دکمه‌ی پیراهنش را بست. نوک انگشتش را زبان زد و خاک کفشش را گرفت!
پشت نیمکت را گرفت و از جا بلند شد. نگاه آخر را به دختر و پسر انداخت؛ آن‌ها هم بلند شده بودند.
-«می‌خواستین حال منو بگیرین فقط نه؟ لعنت بر شیطون!»
نفسی بیرون داد؛ کلید را توی جیب لمس و تکتک شعله‌های خاموش گاز را نگاه کرد. عینک ته استکانی را روی بینی گذاشت. دستش سمت عصای تکیه زده به دیوار رفت. دسته‌ی خمیده‌ی آن را لمس کرد و بعد عقب کشید؛ عصا تکانی خورد و آرام‌آرام زمین افتاد.
از خانه بیرون زد و دست به جیب و لنگ‌لنگان تا پارک رفت.
بیش‌تر نیمکت‌ها خالی بود و هیچ پیرمردی رویش شطرنج بازی نمی‌کرد و او حرص نمی‌خورد که دست‌کم مهره‌های شطرنج را هم نمی‌شنامد که برود و خودی نشان دهد! یک‌بار کنار چند پیرمرد نشسته و بازی‌شان را نگاه کرده بود؛ آن‌ها هم دعوتش کرده بودند که یک‌دست با برنده بازی کند و او گفته بود فقط منج بلد است و آن‌ها زده بودند زیر خنده و دندان مصنوعی یکی‌شان توی دهانش لق زده بود!
جای پیرمردها را جوان‌ترها گرفته بودند. چند مرد و زن جوان لباس ورزشی پوشیده و ورزش می‌کردند. بعضی‌ها هم روی نیمکت‌ها تخمه می‌شکستند!
-«روز اول عید، ساعت نه شب، جای این جنگولک بازیاس؟ مردم پاک خول شدن!»
دستش را بندِ پشت نیمکت و آرام‌آرام کمرش را برای نشستن خم کرد.
دختر و پسری رو به رویش بودند؛ بین‌شان به اندازه‌ی دو فرش دوازده‌متری فاصله بود و پدرام فکر کرد که برای بافتن یکی از آن‌ها چقدر وقت لازم دارد!
عینکش را از روی دماغش بالا برد.
پسر، جفتِ دختر نشسته بود! دست‌هاشان بی‌ترس از چشم‌های غریبه روی تن هم حرکت و صورت‌هاشان همدیگر را لمس می‌کرد. باز عینک را بالا برد. پشت گوش‌هایش داغ شده بود و دست‌هایش مشت! دکمه‌ی اول پیراهنش را باز کرد و عرق پیشانی را گرفت.
دست‌شان روی پای همدیگر بود و سرها چسبیده به هم!
-«تو پارک جای این کاراست لامصبا؟!»
پسری از رو به رویش گذشت. پیراهن سفیدش تنش را قاب گرفته بود و کفشش برق می‌زد.
پدرام دکمه‌ی پیراهنش را بست. نوک انگشتش را زبان زد و خاک کفشش را گرفت!
پشت نیمکت را گرفت و از جا بلند شد. نگاه آخر را به دختر و پسر انداخت؛ آن‌ها هم بلند شده بودند.
-«می‌خواستین حال منو بگیرین فقط نه؟ لعنت بر شیطون!»
-«کلید که تو جیبمه، گازم که خاموشه!»

سعی کرد کمرش را صاف کند.
می‌رفت خانه؛ شاید بچه‌ها پشت در منتظرش بودند یا شاید تلفن در حال زنگ خوردن بود.
موبایلش را که صفحه‌ی کوچکش به خاطر افتادن توی جوب یک لکه‌ی سفید بزرگ رویش افتاده بود، درآورد و مطمئن شد که گوش‌هایش هنوز سالم‌اند که زنگش را نشنیده! فاطمه تا دوسال پیش، بلافاصله بعد از سال تحویل به او زنگ می‌زد؛ اما پارسال و امسال خبری از زنگ نبود؛ پارسال، روز سوم عید با شوهر و بچه‌هایش آمده و زود رفته بود.
آن دختر... همین فاطمه بود؛ حالا یکی دو سال کم‌تر یا بیش‌تر! اما شبیهه هم نبودند، زیباتر از فاطمه بود. فاطمه عینِ طوبی بود؛ عین طوبی رنگ پریده و لاغر.
کلید را از جیب بیرون آورد و با انگشت اشاره چرخاند.
-«سلام آقا پدرام سال نو مبارک! خوب هستین ان‌شاء الله؟»
-«الحمدالله محمودآقا، سال نوی شمام مبارک.»
محمود همان‌طور کرکره‌ی مغازه‌اش را می‌کشید گفت:«خدا اموانتو بیامرزه آقا پدرام! تنهایی چیکار می‌کنی؟ می‌گم بیا خونه‌ی ما شام در خدمت باشیم؛ ها؟»
پدرام دستش را تکان داد:«بچه‌هام گفتن شب میان!»
و تندتر قدم برداشت تا نگاهش به نگاه محمود نیفتد!
جلوی در خانه، نگاهی به خانه‌ی خانم همتی انداخت. فاصله‌اش با خانه‌ی او شاید اندازه‌ی همان فرش شش متری بود که تا شش سال پیش می‌بافت و اگر امروز به او چندین سال هم وقت می‌دادند نه قدرت بافتن داشت و نه حوصله و چشمش را!
کلید را درون قفل انداخت؛ پا به حیاطش گذاشت و در به روی کوچه بسته شد.





زهرا مبرهن

آئورا داستانی پر کشش و عمیق

از راز سرنوشت انسان

یادداشتی بر رمان آئورا نوشته کارلوس فوئنتس

با رویکردی انسان شناختی در مورد پیرزنی به نام کونسوئلو که می خواهد به حضور همسرش ازگذر خاطرات ، تجسمی دوباره بخشیده و برای این هدف از تاریخ نویس جوانی که جویای کار است و برادرزاده اش استفاده می کند .
اما اینها ظاهر داستان هستند چرا که فوئنتس با این نشانه های ساده می خواهد پرده از راز سرشت انسانی بردارد ، چرا که با کمی دقت در می یابیم که نه تنها آئورا و پیرزن بلکه ژنرال (همسر پیرزن) و تاریخ دان نیز هر دو می توانند دو روی یک سکه باشند . دو روی متضاد از سرشت و جوهری واحد به نام انسان ، زشتی و زیبایی ، جوانی و پیری ، زوال و دوام ، زایش و مرگ از مفاهیم مورد تأمل در رمان آئوراست .
ص۶۸ : « پیش از آنکه دوباره زاده شوی ، باید دوباره بمیری »
راوی داستان چه در خواب و چه در بیداری ، مدام هم مرز شدن این دو روی متضاد را در نماد آئورا و کونسوئلو می بیند .
موضوع مورد توجه در رمان انسانی است که زیبایی را با تمام وجودش تمنا می کند (توجه به آئورا) و از زشتی و زوال می گریزد (یعنی از کونسوئلو) و نویسنده نشان می دهد که تضادها در ما رشد می کنند و انسان در مراحل مختلف زندگی مدام از یکی می گریزد و به دیگری روی می آورد و گاه در غفلتی خواب آلود ، با هر یک از این ها ، یکی می شود ..... و رمان حکایت از اشاره نقدآمیز نویسنده بر خو کردن به زوال روزمره گی ست .
کما اینکه در صحنه ای مرد جوان ناخواسته مثل آئورا و پیرزن روی میز غذا می خورد و ماشین وار به انجام کارهای تکراری و کسالت باری می پردازد که زمانی از آنها می گریخت !
در قسمتهای پایانی داستان صحنه ایست که راوی با دیدن عکسای خانوادگی کوسوئلو ، سایه خودش را در ژنرال می بیند .
گویا ژنرال روی دیگر خود اوست .در این صحنه وقتی راوی خود را بدون نقاب می نگرد در می یابد که گذر سالها بازی اش داده و او را دریافتن خود حقیقی اش چنین سرگشته کرده است . هم اوست که بازیچه این تقدیر قرار گرفته ، تقدیری که او را سرگرم فریبی کهنه یعنی « عشق » کرده است .
از خود می پرسم براستی عشق چیست ؟ آیا تمنای جسمی تشنه است که در پی زیبایی و حیات در جسمی جوان می گردد ؟ یا عشق می تواند در جسمی رو به زوال نیز هنوز به حیات خود ادامه دهد ؟
فوئنتس در کش و قوس یافتن پاسخ حقیقی این سوال در صحنه های پایانی داستان راوی را به یافتن وحدتی صوری یعنی یکی بودن خودش با ژنرال و سرانجام وحدتی درونی یعنی حس دوست داشتن پیرزن می رساند و عشق از وجود حیات بخش آئورا که راوی جوان تشنه تملک اوست به موجودی پیر با موهای نقره گون و لثه های بی دندان سفر می کند .
اما فوئنتس ، نمی گذارد که عشق از این سفر به قول شاملو تهی دست بازگردد ..... و داستان با حس دوست داشتنی اغماض گونه به پایان می رسد !
همان گونه که سایه های ابر ماه روشن را در برمی گیرد او نیز با خاطره آئورا ، پیرزن را در آغوش می گیرد و به خود نوید می دهد که دوستش می دارم و خود را باز می یابد . ناگفته نماند که اگر او خود را باز نمی یافت نمی توانست پیرزن را نیز همچون دختر جوان دوست بدارد ! گویا نویسنده به ما می گوید تنها آگاهی بر خویشتن است که انسان را آماده پذیرا شدن دیگری می کند .
از وقتی ژنرال به عکس نگاه می کند و در می یابد که خود اوست که پیر شده به تدریج روحش ، صیقل می یابد و در می یابد که آئورا و کونسوئلو دو روی یک سکه اند و تضاد ظاهری ، نمی تواند مانع دوست داشتن او شود ، به عبارتی ژنرال از گذر باز یافتن خویش به شناختی بیرونی می رسد و وحدت درون در او آرامشی برای درک وحدت بیرونی ، ایجاد می نماید و دستیابی به عشق حقیقی در این مرحله است که ممکن می شود!

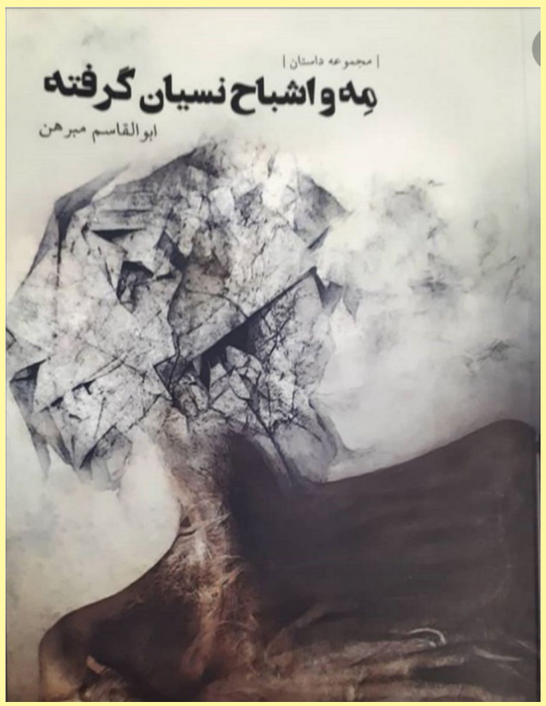
درباره داستان

انگار این جا همه هوایی شده اند!

نگاهی به مجموعه داستان مه و اشباح نسیان گرفته

محمد تقی مرتاض هجری

مِه و اشباح نسیان گرفته، آخرین کتاب(در حال حاضر) از داستان‌نویس گیلانی، «بوالقاسم مبرهن» آذر ماه ۹۶ توسط نشر فرهنگ ایلیا به بازار نشر راه یافت. پیش از این کتاب‌هایی در عرصه داستان‌های کوتاه از ایشان منتشر شده بود، اما آنچه نویسنده را نسبت به دیگر آثار ایشان متمایز می‌سازد همانا نگاه و شیوه نگارشی است که در نوشتن متن از آن بهره گرفته است. نثر جاافتاده، همراه با تجربه‌ای که در یکی دو دهه داستان‌نویسی کسب کرده، شناخت او را در این عرصه به وضوح نشان می‌دهد. نویسنده با نگاه جدید و همگام با دیگر نویسندگان شناخته شده معاصر، دشت به نوآوری زده است اما این بدان معنا نیست که با ساختارشکنی زمینه تازه‌ای مطرح کند. هرچند حضور ایشان در این عرصه دیر هنگام بود ولی خارج از تجربه هم نبود.
نویسنده در مجموعه «مِه و اشباح نسیان گرفته» با روایت غیرخطی و فراواقعی و با استفاده از تخیل ذهن‌گرایانه به بیان داستان‌های کوتاه و بلند می‌پردازد که بیشتر با حال و هوای سیال ذهن و ادبیات جادویی نزدیکی دارد. استفاده از چنین شیوه‌ای را باید از چند دهه قبل از ادبیات داستانی ایران، توسط نویسندگان نوگرا پی گرفت که خود با بهره گرفتن از شیوه نگارشی نویسندگان آمریکای لاتین و اروپایی بود. بی‌تردید استفاده از چنین شیوه در زمان خود نوعی از ادبیات پیشرو محسوب می‌گردید که تکانه‌ای برای دنیای داستان‌نویسی در جهان غرب بود.
هر چند امروزه با بجا گذاشتن آثار زیادی در این زمینه که با عنوان ادبیات پسامدرن از آن نام برده می‌شود، دنیای ادبی از آن عبور کرده و سر از شیوه‌های جدیدتر درآورده است. نویسنده در مجموع با استفاده از فرم داستان‌گویی کلاسیک به شرح وقایعی می‌پردازد که از جهان واقعی فاصله دارد. تاکید بر سیال بودن ذهن، خیال به هر کجا سرک می‌کشد و به هر جا کشیده می‌شود و متن را در یک فضای رمانتیک فارغ از زمان و مکان رها می‌سازد. کتاب مِه و اشباح نسیان گرفته، شامل هشت داستان کوتاه و یک داستان بلند است. اما داستان بلند «باد و خاستر» از ویژگی خاصی برخوردار است که می‌توان بدان پرداخت و مورد واکاوی قرار داد.
(تاج که بخواند بیدار می‌شوم، چشم‌هایم را توی رختخواب باز می‌کنم و به...) داستان باد و خاکستر با چنین جمله‌ای شروع می‌شود و به معرفی اعضای خانواده که زیر سقف چوبی که با سفره پلاستیکی به جای لمه‌ی چوبی چسبانده شده می‌پردازد. مادربزرگ، مادر، پدر و رختخواب خالی دایی که دست‌نخورده گوشه اتاق پهن است. راوی(مرتضی) که خود یکی از اعضای کوچک خانواده است به شرح وقایعی (تک‌گویی) می‌پردازد و معلوم نیست با چه کسی و برای چه منظوری سخن می‌گوید.
داستان بر محوریت شخصی به نام دایی دور می‌زند که چندان ارتباط نزدیک فکری با دیگر اعضای خانواده ندارد. زندگی و رفتارش از روی نظم و قاعده نیست. نه به کسی چیزی می‌گوید و نه دیگران چیزی از او می‌پرسند. اینکه کجا می‌رود و به‌دنبال چه چیزی می‌رود چندان مشخص و معلوم نیست.
نام گذاری او هم از روی انتخاب منطقی و انگیزه مقبول نبوده است. (مادربزرگ هم دایی صدایش می‌کرد. شاید هم وقتی به‌دنیا آمده بود همه گفته بودند دایی آمد. ص۵۱)
دایی با جثه استخوانی، لاغر، بلند، با گونه‌ای برجسته و زلف سیاه روی پیشانی که چندان هم پاگیر خانه و خانواده و زندگی نیست. بود و نبودش هم برای دیگران سوالی را برنمی‌انگیزاند و کسی هم با او کاری ندارد. حضور هر از گاهی او روزهایی است که خود را با ساختن سه‌تار و یا تعمیر چتر دیگران مشغول می‌سازد.
راوی(مرتضی) می‌گوید: از وقتی که خودم را شناختم، دایی چنین رفتاری داشت. کمتر با دیگران می‌جوشید. کمتر حرف می‌زد، با کسی هم ارتباط نداشت. نوعی شیدایی گنگ‌گونه و حیران‌زده و بی‌خیال از عالم و عامی و همه آن‌هایی که در اطراف او زندگی می‌کردند، بود. نه لال بود و نه مجنون، در خودش بود و در سکوت همیشگی بدون اینکه حرفی از او شنیده شود. راوی(مرتضی) ضمن معرفی دایی، تصویری هم از خانواده کوچک او که در پای دامنه کوه زندگی می‌کنند، ارائه می‌دهد. مکانی که در بیشتر روزها و مواقع سال پوشیده از مِه است و با آبادی‌های اطراف هم‌چون ملپوری، ایکه‌سری، سوته‌سری، گوریسری و سیاه‌سری که چندان هم اسامی آن شناخته شده نیست در ارتباط هستند. اما آن‌چه بیش از هر چیز پرسشی را مطرح می‌سازد، هویت اصلی دایی است که با وضعیت روحی و شخصیتی مورد اشاره که غیرعادی و طبیعی بودن‌اش بر کسی پوشیده نیست و روزی که از خانه بیرون رفت دیگر برنگشت، چه انگیزه‌ای برای پیدا کردن او ایجاد می‌کند که ناگزیر به ترک آبادی شوند و سر از شهرها و مکان ناشناخته درآورند. چه، خانواده دایی خوب می‌دانستند که او سال‌ها با چنین رفتاری نه چندان بسامان روبه‌رو بوده است.
حضور یا غیبت او هم چندان غیرعادی به نظر نمی‌رسیده است جز اینکه دانسته شود که از مدت‌ها قبل با معضل روحی و روانی روبه‌رو بوده که از دید دیگران پنهان مانده است. از طرفی جستجو و تکاپو برای پیدا کردن و به شهرهای دور و نزدیک رفتن، چندان هم منطقی به‌نظر نمی‌رسد. چه شهرها با ساختمان‌هایی بلندمرتبه، نیمه‌کاره و به حال خود رها شده، راسته دکان‌ها با کفن‌های آویزان و حضور صدها کلاغ که در همه‌جا به چشم می‌خورد و یک گله سگ گرفته ولگرد، راسته کفن‌فروشان و بوی تند کافور که همه‌جا پخش شده است، همه از نمادهایی است که مخاطب را با خود درگیر می‌سازد. انگار روز رستاخیزی است که همه ناگزیر به رفت و آمد در آنجا هستند. به‌ویژه که جستجو و تلاش در شهری است که عناصر تشکیل دهنده شهر، ساختمان‌ها، مغازه‌ها، فروشندگان و آدم‌ها در لحظه حضور و تجسم پیدا می‌کنند و در لحظه‌ای دیگر از نظرها محو می‌گردند، آن‌گونه که از اول هم نبوده‌اند.
تاج با همان خروس صبحگاهی بار دیگر شروع به خواندن می‌کند. خروسان آبادی‌های اطراف را با خود هم‌صدا می‌سازد. مشتی کلاغ روی پنجره‌های شکسته نشسته‌اند. آبادی در خواب فرو رفته است. یک‌دسته ابر روی سوته می‌نشیند. مِه همه جا را پر می‌کند. مادربزرگ حیران نگاه می‌کند، با خود زمزمه می‌کند، انگار این‌جا همه هوایی شده‌اند. به کارگیری نمادهایی از این‌دست به کرات در متن به کار گرفته شده است. برای درک بهتر باید رمز و راز آن را گشود. با این‌همه داستان‌های مِه و اشباح نسیان گرفته و داستان بلند باد و خاکستر متنی است ذهنی، به‌گونه‌ای که مرز خیال و واقعیت را مخدوش می‌سازد. انگار آدم‌ها از جلگه‌ی پوشیده از مه عبور می‌کنند، بدون آن‌که چهره آن‌ها به وضوح دیده شود.



مجتبی مقدم

گفتگو در داستان

«سخن بر من فرو می ریخت. مغلوب می شدم. زیر سخن می ایستادم از غایت مغلوبی»
– مقالات شمس. شمس الدین محمد تبریزی

تفکر است که زبان را می سازد و زبان است که تفکر را شکل می دهد. فرایندهای پیچیده ی ذهن در خلق افکار، به گفتار تبدیل می شوند و گفتار هم به نوبه ی خود در شکل گیری طریقه ی اندیشیدن آدمی موثر است. گفتگو در داستان علاوه بر انتقال اطلاعات، پیشبرد درام، ایجاد کشمکش و شناساندن شخصیت ها به مخاطب، هسته ی فکری و اینکه چگونه شخصیت به این افکار و عقاید و باورها رسیده را نیز نشان می دهد. یک نویسنده با بازنمایی و بازآفرینی دیالوگ آدم های داستانش ما را با ساخت فکری آنها آشنا می کند و ما از طریق شناخت این ساخت فکری پی به کمیت و کیفیت گفته های این آدم ها می بریم. یک رابطه ی دوار که چرخشی علی معلولی را شامل می شود.

واژه ها و گزاره هایی که بر زبان شخصیت جاری می شود فقط جزئی از زبان او را شکل می دهد و در نوشتن دیالوگ هایی هر چه بهتر باید به فرا زبان (لحن، زیر و بمی صدا، آهنگ و لطافت و خشونت) و زبان بدن نیز اهمیت داد. فرا زبان اهمیت را از چه گفتن به چگونه گفتن می برد. اینکه شخصیت کلمات و جملات را با چه آهنگی و با چه زیر و بمی و ریتم و مکث و تاکیدی می گوید و اینکه فیزیک دهان و دندان ها و فک باعث می شود اصوات او چگونه به گوش برسد می تواند نویسنده ی حساس به تنوع ساختمان گفتاری هر انسان را به سوی خلق دیالوگ هایی درست و مناسب و متنوع برای آدم های داستانش رهنمون سازد. نویسنده ی کار بلد به علم زبان بدن نیز مسلح هست. حالات چهره و حرکات گردن و شانه و دست و پا و سایر اجزای بدن هنگام گفتن و شنیدن بخش مهمی از گفتار هر انسان را شکل می دهد که در نوشتن دیالوگ نباید دور از نظر باشند. زبان بدن بخش غیر کلامی گفتار هر فرد است. به همین علت است که هر کدام از افراد قومیت ها و مشاغل و حرف و طبقات مختلف جامعه هنگام ادای جملات، حرکات متفاوت و مخصوص به خود را دارند. حتی اگر گاهاً از اصطلاحات و جملات مشابه ای استفاده کنند به دلیل تفاوت در لحن و حرکات بدن، آن اصطلاحات و جملات یکی نخواهند بود. پس توجه ی نویسنده به اجزای شکل دهنده ی دیالوگ (کلام، فرا زبان و زبان بدن) می تواند علاوه بر خلق دیالوگ های درست و کاربردی به تنوع و باور پذیری هر چه بیشتر آن دیالوگ ها و در نهایت غنای زبان گفتاری اثر بینجامد.

در نوشتن دیالوگ نه تنها آنچه شخصیت بر زبان می آورد را باید مدنظر قرار داد بلکه به آنچه نمی گوید یا نمی تواند بگوید یا نمی داند که بگوید هم باید توجه کرد. نویسنده ای که ناگفتنی ها را هم در نظر می گیرد علاوه بر اینکه جملاتی که متعلق به شخصیتش نباشد را در دهان او نمی گذارد ذهن مخاطب زیرک را به سوی اینکه شخصیت چه حرف هایی را نمی تواند بزند جلب می کند. مساله ای که اصطلاحا به آن سپید خوانی می گویند. این توجه به ناگفته ها به خلاء گفتار در شخصیت و در نهایت خلاء زبانی آدم های آن زیست بوم و تفاوت شان با زیست بوم های دیگر اشاره خواهد داشت. آن طریقی که آدم های یک داستان افکار و نیازها و عشق و دشمنی و ترس ها و... خود را می گویند و آن طریقی که نمی گویند هویت آنها را در یک اثر داستانی شکل می دهد.

معمولا هم در نوشتن و هم در نقد ادبی گفتگو و روایت داستان از هم تفکیک می شوند اما نباید فراموش کرد که گفتگو خود نوعی روایت است که باید به خوبی با روایت داستان در هم آمیخته شود طوری که منفک از هم به نظر نرسند. گفتگو و دیالوگی که هر شخصیت با دیگری و دیگران به کار می برد نوعی ناب و بی واسطه از روایت خود است. شخصیت داستانی در جملاتی که بیان می کند در

کنار مکملیت برای روایت راوی نویسنده چیزی از طریق روایت کردن منحصر به فرد خود به آن روایت و در نهایت به داستان می افزاید.

گفتار و گفته های هر فرد در داستان متاثر از تاریخچه ی شخصی (گنجینه ی لغات، جمله سازی و جمله بندی، شیوه ی بیان)، خانوادگی، قومی و بومی و در نهایت ملی می باشد. چینش کلمات کنار هم و تبدیل آن به جمله و جملات و شیوه ی بیان آن توسط شخصیت، قدرت و کامیابی ها و ضعف ها و زخم ها و آسیب های شخصی و قومی و ملی او را نشان می دهد. دیالوگ های یک شخص پیش از آنکه بخواهد هویت شخصی و جمعی اش را جار بزند و اطلاعات بدیهی بدهد آنها را با ظرافتی نامحسوس و به صورت غیر مستقیم بیان می کند. نوشتن یک گفتگوی شناسنامه دار و قابل استناد به دقت نویسنده در طراحی گفتگوهایی با این مشخصات برای آدم های داستانش نیازمند است.

گفتگوی درونی، یعنی آنجایی که آدمی در ذهن با خود گفتگو می کند و حاصل آن به گفتگوی بیرونی ختم می شود و تشابهات و تفاوت های این دو نوع گفتگو و اینکه گفتگوی درونی چه مسیری را طی می کند و چه می شود که وقتی بر زبان شخصیت جاری می شود همانی نیست که در ذهن بوده علاوه بر جذابیت، وجوه مختلف آدمی را پیش چشم مخاطب می آورد. کسب مهارت شنیدن و شناخت گفتگوی ذهنی و قلمی کردن آن موجب می شود گفتگوهای یک اثر داستانی به نزدیکی حد اعلی گفتگو نویسی نزدیک شوند. هر انسانی در هر روز زندگی اش شاهد گفتگوهای ذهنی متعددی در روان پیچیده ی خود می باشد. این گفتگو کننده های ذهنی حاصل درون و برون هر انسان هستند که برخی از ساکنین دائم و برخی دیگر موقت ذهن اویند. آدمی در هر لحظه ی زندگی و در برخورد با وقایعی که با آنها روبرو می شود شروع به گفتگو در ذهن خود می کند که این گفته ها می توانند شخصیت خاص خود را داشته باشند. (گفته های خوش بینانه و بدبینانه، قضاوت گر و سرزنش گر، مهربانانه و همدلی برانگیز، پرسش گر و شکاک، رسمی و از جانب قدرت و والد محور، مذهبی و عاشقانه و...). گوش سپردن مدام و به اختیار در آوردن این گفتگو ها دست نویسنده را در هر چه بهتر نوشتن گفتگو باز می گذارد.

کاربلد شدن در گفتگو نویسی به داشتن گوش های حساس جهت شنیدن گفتگوی آدم ها و همین طور گفتگوی ذهنی نویسنده با خود و داشتن چشمانی خستگی ناپذیر برای خواندن هر چه بیشتر و حافظه ای نیرومند و ورز داده شده جهت به یادسپاری و به یاد آوردن و تمرکز و ظرافت برای ساختن گفتگو نیازمند است و ممکن است یک نویسنده در یکی دو کتاب به آن نرسد. گفتگو مثل دیگر اجزای یک داستان بی مقصد است و هر لحظه در مسیر و در حال شدن است و اگر نویسنده دل خوش کند به الگوی گفتگو نویسی همیشگی اش پیش از آنکه متوجه شود این الگو کهنه می شود و بوی نا می گیرد چرا که گاها ذهن آدمی راحت طلب و سهل انگار است و ممکن است به کمینه ی یک دیالوگ، که همانا انتقال اطلاعات است کفایت کند و چشم بر ظرایف و دقایق آن بپوشاند. پس یک نویسنده با هر تعداد نوشته، هر لحظه باید طوری گفتگوی آدم ها را نظاره کند که انگار بار اول است که می شنود. چرا که یک نویسنده نه تنها دیالوگ های آدمی را ثبت و بازنمایی و بازآفرینی می کند بلکه با گذراندن آنها از صافی ذهن و روان خود دیالوگ هایی تازه را به ادبیات و جهان واقع پیشنهاد می دهد.

سعید تشکری*

Sent from my iPad۱۶
مکتب مینی مالیسم Minimal
*رمان نویس و عضو بین المللی کانون جهانی تاتر i.T.C.A

تعریف مینی مالیسم :

ساده گرایی یا مینی مالیسم یک مکتب هنری است که اساس آثار و بیان خود را بر پایه سادگی بیان و روش های ساده وخالی از پیچیدگی معمول فلسفی و یا شبه فلسفی بنیان گذاشته ست. سادگی موضوعات و بیان آنها ه فرم خاص، مثل اشکال هندسی، مشخصه ی این سبک است. مینی مالیسم را عموما جنبشی در مخالف با اکسپرسیونیسم انتزاعی می دانند، جنبشی که بر هنر دهه ۵۰ میلادی حکمفرما بود.این اصطلاح نخستین بار توسط [ریچارد ویلیام]، فیلسوف هنر انگلیسی در۱۹۶۵ به کار رفت. هر چند باید گفت [ویلیام] در مقاله ی خود تحت عنوان هنر مینیمال، ضمن ارائه نظریه اش در مورد به حداقل رساندن محتوای هنری آثار بی شمار پنجاه سال گذشته حتی یک هنرمند را به عنوان شاهد مثال نیاورد.مینی مالیسم آخرین جریان عمده ی مدرنیست ها است و همه ی آنچه بعد از آن آمده است را پست مدرنیسم می دانند.

هنرهای تجسمی آمریکایی در اواخر دهه ۱۹۶۰ و اوایل دهه ۱۹۷۰ میلادی، گسترش پیدا کرد. و به سرعت به یک جنبش هنری تازه تبدیل شد که بیشتر با خلق آثار سه بعدی [به جای دو بعدی] همراه بود. جریان اصلی جنبش سادهگرای آمریکایی را میتوان در آثار [تونی اسمیت]، [دانالد جاد]، [کارل آندره]، [دان فلاوین]، [رابرت موریس]، [سول لوویت]، [جان مک کراکن] دانست. سادهگرایان بر این باورند،که با زدودن حضور فریبنده ی ترکیببندی و کاربرد موارد ساده و اغلب صنعتی، که به شکلی هندسی و بسیار ساده شده، کنار هم قرار گرفته باشند، میتوان به کیفیت ناب رنگ، فرم، فضا و ماده دست یافت.آثار هنرمندان ساده گرا، گاه کاملاً تصادفی پدید میآمد و گاه، زاده شکلهای هندسی ساده و مکرر بود. سادهگرایی نمونه ی کاملی از ایجاز را در خود دارد و بیانگر سخن [رابرت براونینگ] است : Less is more [کم زیاد است.

این جمله که خود شالوده ی مدرنیسم است، به این مطلب اشاره می کند که مینی مالیسم در مدرنیسم ریشه ای عمیق دارد و اغلب به عنوان عکس العملی دربرابر،اکسپرسیونیسم، درست زمانی که مینی مالیسم به پایداری رسید، مرزهایش شروع به از بین رفتن کرد. قبلا در اواسط دهه ۶۰ میلادی، افرادی خود را پست مینی مالیست (یا پراسس process) می خواندند. هنرمندان پست مینی مالیست، مانند [ریچارد سرا]، [بری لوا] و [رابرت موریس]، با استفاده از موج دادن، پاره کردن، پراکنده کردن و کارهای تصادفی دیگر، با اشیایی چون سرب، نمد و بلبرینگ، دیسیپلین و نظم مینیمالیسم را به چالش کشیدند. مکتب مینی مالیست در هنر:

هنر مینی مال Minimal art] سادهگرایی در هنر مینی مال[را میتوان زاییده هنرمندان روس، دوره پس از انقلاب اکتبر روسیه دانست،که فرمالیسم رسید، مرزهایش شروع به از بین رفتن کرد. قبلا در اواسط دهه ۶۰ میلادی، افرادی خود را پست مینی مالیست (یا پراسس process) می خواندند. هنرمندان پست مینی مالیست، مانند [ریچارد سرا]، [بری لوا] و [رابرت موریس]، با استفاده از موج دادن، پاره کردن، پراکنده کردن و کارهای تصادفی دیگر، با اشیایی چون سرب، نمد و بلبرینگ، دیسیپلین و نظم مینیمالیسم را به چالش کشیدند. مکتب مینی مالیست در هنر:

هنر مینی مال Minimal art] سادهگرایی در هنر مینی مال[را میتوان زاییده هنرمندان روس، دوره پس از انقلاب اکتبر روسیه دانست،که فرمالیسم رسید، مرزهایش شروع به پایداری و ساختارگرا بودند، و به ایجاز نمایی و اشکال هندسی گرایش داشتند. مانند [مالویچ] با اثر[سفید روی سفید]اش. تجربیات هنرمندان روسیه در دهه ۱۹۵۰و ۶۰ میلادی، بر هنرمندان اروپا و امریکا مانند: مجموعه تابلوهای تماما سفید [رابرت راشنبرگ،[جوان، و کارهای تکرنگ] ایو کلین]، و مجموعه آثار[اکروم پیرو مانتزونی] اثر گذاشت، و به نوع دیگری بر کارهای میناکاری روی مس اثر [رابرت ریمن] و آثار [آگنس مارتین]که ترکیب شیارهای نامحسوس روی زمینه تکرنگ بود، تاثیرگذاشت.

مینی مال آرت Minimal Art، از اواخر دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۱۹۶۰ در ایالات متحده آمریکا آغاز شد. نقاشی ها و مجسمه های مینی مال، معمولا از اشکال هندسی، یا شکل های ساده تشکیل شده اند. آن روزها، نام های دیگری نیز برای این جنبش پیشنهاد شده بود از جمله نقاشی روش مند، هنر ABC و هنر سریالی که بیانگر اهداف و اندیشه های اجرایی این هنر بودند. شاید بتوان گفت که هنر مینی مال، دو ویژگی عمده وجود دارد، استفاده از [قوانین فیزیک]، در خلق آثار و استفاده از [استعاره ها و نشانه ها]. هنر به ندرت در فضای خالی از تئوری مطرح می شود و رشد می کند. مینی مال آرت، همچون هنری اصیل، فرزند زمانه ی خودش بود .هنگامی که آثار مجسمه ای مینی مال برای نخستین بار در ۱۹۶۳ در گالری های نیویورک به نمایش در آمد، ابتدا اکثر منتقدان ادبی برای آنچه می دیدند آمادگی نداشتند چه برسد به مخاطبان عام. در این موقعیت، منتقدان محافظه کار، با مشاجرات پر سرو صدای قلمی خود به این امر واکنش نشان دادند. در وهله ی نخست، [کلمنت گرینبرگ] در تازه های مجسمه سازی، به مینی مال آرت حمله کرد و آن را با [طراحی خوب] تکنیک دیزاین] مقایسه کرد. علاوه بر مسائل دیگر، هنرمندان مینی مال آرت را، به سوء تفاهم به نوآوری ونوظهوری تهی متهم نمود.

تمامی این انتقادات در اثر مخالفت هنر مندان مینی مال، با ویژگی های اقتصادی در حال پیشرفت رخ داد. زیرا از نقطه نظر اقتصادی، ایالات متحده آمریکا در دهه ۱۹۶۰ آغاز عصر سرمایه داری متاخر را، با تولید و مصرف انبوه تجربه می کرد. و رسانه های همگانی مانند تلویزیون، در دسترس همگان قرار گرفت، تا به صورتی موثر و دقیق، مزایای هنرتبلیغاتی، تعداد فزاینده ای از محصولات جدید را به خانه ها بیاورد.

هنر مندان به شیوه های گوناگون، به این تحولات واکنش نشان دادند. اگرچه تعدادی هم کاملا بی تفاوت باقی ماندند. در حالی که [آپ آرت Up Art] نشانه های ابتذال جامعه ی مصرفی را با یک هنر رفیع در هم می آمیخت، [مینی مال آرت]، از مصالح پیش ساخته استفاده، و اصل تقسیم کار را به [هنر آبستره] منتقل کرد.

در سوی دیگر طرفداران [مینی مال آرت][Minimal Art] بیش از اینکه به احساسات شخصی و بیان آنها، علاقه مند باشند، نگاهشان به یک روش منطقی و مفاهیم [فیزیک عمومی] مانند [تصاعد های ریاضی] و جاذبه بود. مینی مالیست ها،از خط های راست و طراحی های صنعتی، بسیار استفاده می کردند. آنها استفاده از هنرشان را، برای محصولات تجاری ممنوع کرده بودند.]

آپ آرت و مینی مال آرت [Up Art & Minimal Art] ، با گنجانیدن منطق تولید سریالی در درون هنر، شرایط تغییر یافته ی جامعه ی مصرفی سرمایه داری متاخر را، بازتاب دادند. آنها فاصله ی میان فرهنگ های عالی، آن طور که در نهادهای مختص به خودش عملی می شد را از یک سو، و فرهنگ عامه را که بیشتر به عنوان کلیشه ای، ریشخند یا کنار زده می شد از سوی دیگر کم کردند. باید گفت، قصد آنها همواره، انتقاد صریح نبوده، بلکه برای آنها هنر، هنوز هم الگو یا نمونه ای از تغییر، برای زیبایی های زندگی معنا و مفهوم می داد.

تنها از طریق گسست از [مدرنیسم فرمالیستی] و شکل گرایی رواج یافته در [مینی مال آرت] بود،که ماهیت متداول هنر، مورد شناسایی قرار گرفت. لذا دیگر امکان نداشت که در مورد آنچه هنر بود وآنچه هنر نبود، قانون وضع کرد. برای ایجاد این موقعیت باز و آزاد ، در دهه ۱۹۶۰ هنرمندان باید مبارزه می کردند. به خاطر همین یک دلیل هم که شده، می بایست [مینی مال آرت]Minimal Art را به عنوان یک سنگ بنای مهم، در مسیر آزادی هنر بدانیم.

مینی مالیسم و نظریه ی مارسل دوشان در هنر

در سال ۱۹۶۵] باربارا رُز [طی مقایسه ای، [مینی مالیسم] را با اندیشه و آثار [مارسل دوشان [پیوند داد .اهمیت دوشان در این نکته بود که چگونه اشیاء [حاضر –آماده] اعتبار تفکر زیبایی شناختی ما را، در خصوص [مفهوم کار] به عنوان عنصری اساسی در هنر خدشه دار می کند. دوشان با ارائه آثار [حاضر – آماده] نقش هنرمند و نیز صناعت هنری را به حداقل رساند. او برای اشیاء صرفاً کاربردی، ارزش زیبایی شناسانه، قایل شد و اساس این ارزش را، انتخاب ذهن هنرمند دانست نه داشتن مهارتهای ابزاری. اندیشه ی [مارسل دوشان] به نوعی بیانگر [روابط جانشینی Paradigmatic در نظام نشانه شناسی Semiotics [است و از دو جنبه دارای اهمیت؛

۱- تغییر شیء از متنی به متنی دیگر

۲- نام گذاری آثار، آن گونه که، شیء در متن کاربردی روزمره اش با نامی خاص خوانده می شود .

همین تفکرات و دستاوردهای مارسل دوشان و آثار [حاضر □ آماده]، [دن فلاویـن] را بر آن داشت، تا برای خلق آثار [مینی مالیسمی] خود از لامپ های فلورسنت استفاده کند. زیرا این لامپ ها اشیایی خنثی بود.

هنروادبیات درمینی مالیسم:

[مینی مالیسم] در ادبیات، سبک یا رویکردی ادبی است که بر پایه فشردگی وتراکم و ایجاز بیش از حد محتوای اثر نمود پیدا می کند. [مینی مالیستها] در فشردگی و ایجاز تا آنجا پیش میروند که فقط عناصر ضروری اثر، آن هم در کمترین و کوتاهترین شکل، باقی بماند. به همین دلیل کم حجمی، از مشخصترین ویژگیهای این آثار است.

[مینی مالیسم] درادبیات داستانی و نمایشی را [کوتاه نویسی] و [کوتاه کوتاهنویسی[خواندهاند. کوتاهنویسی مینیمالیستها نظر بسیاری از منتقدان ادبی را به خود جلب کرد، آنها نظر موافقی، با اینگونه داستان و نمایشنامه ها نداشتند. زیرا به عقیده آنها مینی مالیستها بیش از حد شاخ و برگ عناصر ادبیات را میزنند! و لطف و روح ادبیات از بین میرود. بعضی از منتقدان بد بین، [مینی مالیسم] را با نامهایی مانند [واقعگرایی سوپرمارکتی]، [ادامس بادکنکی شیک] و [مینی مالیسم پیسیکولایی] خواندند. از مهمترین نویسندگان این سبک می توان به [ریموند کارور]اشاره کرد. داستانها، و نمایشنامه های [مینی مالیستی]، مقدمهگریز هستند، در صورتیکه مقدمه در [رمان و نمایشنامه ی بلند] و [داستان و نمایشنامه ی کوتاه] از بدو پیدایش، همواره، یکی ازعناصر ساختاری نویسندگان، بوده است.

ازنویسندگان بزرگی چون [شکسپیر] تا [داستایوسکی] و[تولستوی] [گرفته تا [ماکسیم گورکی] ، [آگی دی موپاسان] ، [فاکنر]، [کافکا] ، [جویس] [تونتون وایلدر] ، [استرینبرگ] و... ، مقدمه را به عنوان پلی برای ورود به داستان ونمایشنامه، استفاده کردهاند.

عناصر [مینیمالیستی] در ادبیات داستانی و نمایشی :

در داستان و نمایشنامه [مینی مالیستی]، فرصت برای مقدمه و حاشیه وجود ندارد و فقط باید اصل کلام را گفت. باید توجه کرد که نمی توان هر داستان یا نمایشی، را صرفاً» به این دلیل که کوتاه است و حجم کمی دارد، داستان ونمایش [مینی مالیستی] دانست. بخصوص داستانها و نمایشنامه هایی که، به طور اتفاقی کوتاه شده اند و دارای ویژگی های [مینیمال] یا [فلاش فیکشن] نیستند.

داستانها ونمایشنامه های [مینیمال] همچنین با قالب هایی چون ،طرح [plot] [یا [اسکچ] و لطیفه [تکدوت] متفاوت هستند. این سه قالب از لحاظ حجم و فشردگی روایت بسیار شبیه یکدیگر می نمایند و گاهی حتی تمایز دادن آنها، کار دشواری است.پیروان داستان ونمایش] مینی مال] ، در انتخاب وگونه بندی مناسب، برای اینتوع ادبی، نیز واماندند .] ادگار آلن پو] ، داستان کوتاه را داستانی می داند، که دریک فرصت زمانی ثابت و مشخص خوانده شود. و داستان کوتاه کوتاه را داستانی می داند، که قبل از آنکه خواننده بخواهد به روی صندلی جابجا گردد، به پایان برسد.]رنست همینگوی[هنگام مصاحبه با [پاریس ریویو] paris

چیزی که مشخص است ، مخاطب، در هنگام مواجهه با آثار مینی مال ، باید بسیار فعال عمل کند . او همچون فردی است که قصد حل معمای بسیار پیچیده را دارد . هیلت می گوید :] نویسندگان مینی مال، خلاقیت و ابتکار را به خواننده آثار خود تقدیممی کنند . آنان اطلاعات و دانسته های خود را با خواننده تقسیم می کنند و از آنان می خواهند تا در درک مفاهیم به آنان یاری رسانند. او مهمترین ویژگی مینی مالیسم را هنر] مقتصد بودن [می داند . روشی که نویسندگان برجسته ای چون چخوف ، جویس و همینگوی به آن علاقمند بودند] . نویسندگان [مینی مال] به دو گروه افراطی و معتدل تقسیم می گردند. نویسندگان افراطی تنها با انتخاب چند واژه که در ظاهر هیچ ارتباطی با هم ندارند ، مبادرت به خلق آثار [مینی مال] می کنند . در صورتیکه نویسندگان میانه رو ، در قالب یک پاراگراف و چندین سطر ، یک احساس یا یک صحنه قابل فهم را به تصویر در می آورند . از میان نویسندگان [مینی مال] ، نویسندگانیچون : [ریموند کارور] ، [توبیاس وولف] ، [آن بیتی] ، [باب آن میسون] [سوزان مینوت] و [ادبی اورتون]، [سام شپارد]، [ادیوید ممت]، [ریچارد براتیگان]، [لوییس بونویل]، در حوزه های داستان، نمایشنامه و فیلم نامه ی [مینی مال]، از ارزش و اعتبار خاصی برخوردارند . اما کارور، که از اصطلاح [مینی مال] بیزار بود ، می گفت : [این واژه تداعی کننده یک تصویر کوتاه ریز زندگی است و به آرزوهای کوچک مرتبط است] . در حالیکه هدف ، بیان مفاهیم پیچیده و عظیم جهانی می باشد . این افراد] همینگوی[را پیشگام نثر موجز ، کم حرف و زمخت می دانند .]جی دابلیوس توماس] ، شیوه ها و تکنیک های ادبی آثار [مینی مال] را این چنین بر می شمرند :-۱ به دنبال ایده های کوچک در میان ایده های بسیار بزرگ و عظیم باشید . برای بررسی روابط فرزند و والدین ، قالب رمان ضروری است . نویسنده ی [مینی مال] باید از چنین موضوع گسترده ای ، تنها یک ایده و نقطه نظر بسیار کوچک را گزینش کند . به طور مثال خستگی بچه در ماشین .-۲سر آغاز اثر هنری ،ادبی نباید دارای زمینه چینی و مقدمه ی گسترده باشد . هنگام خلق اثر] کوتاه کوتاه] ، نباید چندین صحنه را به توصیف گذشته ی ماجرا اختصاص داد . باید راه حلی پیدا کرد که تمام ماجراهای مهم در یک پاراگراف و صحنه گنجانیده شود . به همین دلیل اثر را می توان از میانه اش آغاز کرد :]مردی می دود ، بمبی در حال خنثی شدن است ، ....[مخاطب، باید بلافاصله خود را در این فضا احساس کند .

۳- نویسنده باید بر روی یک صحنه تکان دهنده ، با ارزش و قوی ، همچون خیابان ویران ، تمرکز کند . با یاری یک یا چند واژه ، می توان یک تابلو و عکس بسیار تاثیر گذار خلق کرد .

۴- باید کاری کرد که مخاطب تا پایان اثر ، به پیشگویی و حدس مبادرت ورزد . ایجاد رمز و راز در اثر ، مخاطب را تا مدتی طولانی حفظ می کند.

۵- با ارائه یک نماد یا مرجع معتبر ، می توان بسیاری از مفاهیم را بدون آنکه نیازی به توصیف باشد ، بیان کرد . در این مرحله نویسنده با انتخاب یک واژه ، که ماجرایی را برای تعریف دارد ، می تواند موجز نویسی کند . به طور مثال واژه]کشتی تایتانیک [خود بیانگر یک ماجرا با مضامین خاص خود است . در این حالت نباید به نمادها و مراجع تاریخی مهم اشاره داشت ، زیرا مسئله ، بسیار پیچیده از ذهن می گذرد .

۶- نویسنده باید پایان اثر را کمی پیچیده و مبهم خلق کند.

در یکی از نمایشنامه های] ساموئل بکت [به طور مثال پرده بالا می رود ، صحنه ای نیمه تاریک ظاهر می شود ، چیزی به جز آشغال روی صحنه نیست ، صدای ضبط شده ی آدمی که گریه می کند به گوش می رسد . پس از آن صدای باز دم و نفس کشیدن که با بازی نور همراه اوست . سپس دوباره صدای گریه . بیست و پنج ثانیه بعد پرده پایین می آید .اجرای این اثر کوتاه در رادیو و تبدیل بالا رفتن پرده به ساند افکت چرخ دنده ها و به جای استفاده از نور، از اصوات کوتاه شده چون]فریم های عکس[از ساند افکت هایی ترکیبی مثل]امواج دریا[،]تیک تیک ساعت[،]صدای قطار[،]صدای خروس[و]انفجار[، باعث شد نوعی نمایشنامه نامه رادیویی بسیار شگرف و تاثیر گذار آغاز شود.

البته چنین شیوه ای در آثار نمایشی رادیویی، صحنه ای و تلویزیونی دارای تاثیر گذاری بیشتری به جهت شنیداری و بصری به نسبت آثار مکتوب هستند .همچنان که در اثر] سفید برفی (یکی از شخصیت ها می گوید:]آنها به شکل و قالبی اعتماد می کنم ،که یک قطعه ی کوچک باشد.[

هنر موسیقی در آثار رادیویی]مینی مال[:

عبارت [مینی مالیسم] (در موسیقی، برای اولین بار در رادیو و نمایش های رادیوییدر سال ۱۹۶۸ توسط]مایکل نیمن Michael Nyman [دربررسی قطعه ی یادگیری بزرگ اثر]کورنلیوس کارنئوس Cornelius Cardew's [به کار برده شد. قرنها بود که بسیاری از موسیقیدانان سرکش و جسور از نحوه حرکت و جهت پیشرفت موسیقی احساس نارضایتی می کردند. آنها معتقد بودند که هنر موسیقی نباید به سمتی برود که در آن تکنیک های غیر ضروری یا بقول آنها]آرتیستیک [بر نفس موسیقی غلبه کند. سرآغاز انقلاب و پیدایش این تفکر در موسیقی با مدرنیسم آغاز شد.]پیر بولز Pierre Boulez ۱۹۲۵ [و]کارلهینز اشتوکهاوزن۱۹۲۸ Karlheinz Stockhausen [از جملههنرمندان فرانسوی و آلمانی بودند که سبک خاصی از موسیقی که] سریالیسم [Serialism نامیده می شد را پایه گذاری کردند، موسیقی ای که پایه و اساس آن]تکرار[بود. شیوه تصنیف موسیقی با استفاده از ایدههای است که چند بار]تکرار[میشود. یک قطعه]مینی مالیستی[موسیقی معمولاً]تم کوتاهی[را در بردارد که ممکن است]ملودیک[یا ریتمیک باشد. این تم سپس]بارها[،]تکرار[میشود اما به تدریج]تغییر[میکند. آهنگسازانی که قطعات] مینی مالیستی[نوشته اند شامل]فیلیپ گلاس]hilip Glass[استیو ریچ Steve Reich]و]تری رایلی Terry Riley]مونت یانگ La Monte Young [ ]هستند[. آهنگسازانی هم مانند] جان آدامز John Adams [، از شیوههای]مینی مالیستی[در آثارشان استفاده کردهاند اما آن را با شیوههای دیگر ترکیب کردهاند. موسیقی]مینی مالیستی[پس از اجرا و پخش در نمایشنامه های رادیویی، در دههههای ۶۰ و ۷۰ میلادی برای اجرای کنسرت ها نیز محبوب شد. آهنگسازان]مینیمالیست[کار خود را در حالی شروع کردند که آهنگسازان زیادی قطعاتی میساختند که بسیار پیچیده بوده و درکش برای شنونده سخت بود.

آثارنمایشی رادیویی در]مینی مالیسم[:

نمایشنامه]رادیویی[، داستانی است که در] رادیو[مثل صحنهٔ نمایش به وسیلهٔ]صداپیشگان[اجرا می شود. بنابراین، از جهت استخوان بندی حوادث و شروع و ختم و صحنه آرائی و کلام،]تفاوتی با بازخوانی یک رمان و داستان[ندارد. پس از گذشت ۸۰ سال از اجرای نمایشنامه] رادیویی[در بی.بی.سی، ما به سختی قادریم که به نمایشنامه ها، به همان صداقت و سادگی پیشینیان و بهره گیری از نظریات]فروید[،]لاکان[،]استانیسلاوسکی[،]دریدا[، و صاحبنظران حوزه] نمایشنامه رادیویی[همچون]آلن بکت[، استاد نمایشنامه نویسی دانشگاه کنت انگلستان، به مقوله] نمایش و شنونده[، در رسانه] انتزاعی و استعاری[رادیو می پردازدعمل کنیم. شاید آن دسته از شنوندگانی که سادهلوحانه و با طیب خاطر در ماشین های خود داستانهاونمایشنامه های [کوتاه] را می شنیدند و آن را یک نمایشنامه رادیویی تصورمینمودند، در فهم این موضوع که]تئاتر رادیویی[نوپا همچون]سینمای اولیه[دارای ارتباطات محوری و اساسی با]صحنهٔ نمایش[است، شکست خوردهاند. شاید هم آنگونه که در دیگر اشکال تئاتر نادیدنی امکان رخ دادنش وجود دارد، این افراد خود را با بازیگران و رویدادها، در]رادیو[بیگانه احساس کردهاند، همان چیزی که]سوزان ملروز (Susan Melrose)[آن را]ویژگی انعطاف پذیر تئاتر theatre›s felt specificity [نامید.]آلن بک Alan Beck[مینویسد:]رادیو رسانهای نادیدنی [می باشد. ما صدای بازیگران، جلوههای صوتی و قالبهای صداگذاری را در یک اتاق یا اتومبیل میشنویم، اما هیچ محل یا فضایی برای نگاه کردن یا نگریستن به آنها نداریم. هیچ چیزی تحت عنوان حرکات بدنی بازیگر و صحنهپردازی وجود ندارد، با این وجود زمانی که ما به یک اجرا]گوش[فرا میدهیم، صدای بازیگران نشانهای پنهان از حرکات بَدنیشان است و ما از همین موضوع انتزاعی [و تنها بر پایه ی آنچه که شنیدهایم]به طور خودکار حرکات فیزیکی بازیگران را درک میکنیم. این یک پدیدهٔ شنیداری و چرخشی پیچیده است که از تحرک و پویایی صدای هنرپیشه در هنگام ادای جملات یا به اصطلاح]تنظیم صدا[در مقابل میکروفون نشات میگیرد. علاوه بر این کیفیت صدای ایجاد شده که در استودیو با بکارگیری موانع اکوستیکی ایجاد میگردد، همچنین جلوههای صوتی ایجاد شده همزمان با اجرا، به اضافهٔ واکنشهای جانبی همزمان]از قبیل اکو، پژواک، نامفهوم شدن صدا[همگی در ایجاد جلوههای صوتی]خارج از چارچوب[موثرند. ترکیب این المانها و اجزا از طریق میکس چند شبکهای و چند وجهی [همزمان با اجرا]صورت میگیرد، اما علاوه بر این کارگردان برنامه باید با]میکس مجدد[و ایجاد]فضای ذهنی دورتر[،]موسیقی[و] افکتها[را هم، در طول فرایند تدوین تهیه نماید. در اجرای نمایشنامه ی رادیویی]مینی مال[نیز] تحرکات آوایی[و]اکوستیک [در پیوند با حالات بازیگران در ارتباط با میکروفون، به اضافهٔ شیوهای که آنها برای ادای کلمات به کار میبرند، و همچنین کاربردهای عایقهای صوتی] متن و اجرایی[میافریند که در آن شنونده کاملا میتواند در ذهن خویش به]صحنهآرایی [کوتاه و فشرده بپردازد، که این موضوع شامل دیدههای ذهنی ما از حرکات فیزیکی بازیگران نیز هست.این مطلب ممکن است به قدر کافی واضح و روشن به نظر برسد، اما در محتوای برخی از ابزار نظریات اجرا چنین ادعا میگردد که نمایشنامههای رادیویی شخصیتی چندلایه را به وجود میآورند که نوعی دگراندیشی پساساختاری را موجب میشوند.این نظریات میافزایند که اجرادر رادیو بخصوص در سبک]مینی مال[تمامی زبانها، موضوعی جهت نمایش] معانی و مفاهیم[هستند. و بنابراین در ظاهر گولزننده خود، دارای نوعی کنش در اتمسفر میباشند تا مخاطب را] وادار به کنش ذهنی[کنند].مارتین اسلین[، تاکید میکند گوش دادن به نمایشنامه رادیویی، بیشتر شبیه به خواب دیدن است تا خواندن یک رمان. مثل هر نوع دیگری از نمایشنامه، نمایش رادیویی با آنچه که با حضور تخیلی گویندگان و درکِ تلویحی متن مربوط میشود، در ارتباط است. این امر نوعی تعامل زیرکانه است که ما آن را]صحنهپردازیِ شنیداری [aural scenography مینامیم که در آثار داستانی] مینی مال[بر آن تاکید گذاری بسیاری می شود : تجسم محل]موقعیت[که میتواند]واقعی[یا]خیالی[باشد، در زمان]گذشته[یا]حال[اتفاق بیافتد؛ و]محیط[که چکیدهٔ]تجسمی[است که ممکن است اشکال مختلفی از]واکنشهای[موثری را که گفته شد به تحرک وادارد. آیا ادبیات] مینی مالیسم[با اجرا در] رادیو[به بهترین شیوه ی]ارایه[ی خود به]مخاطب[نزدیک نشده است؟. متن یک نمایشنامهٔ رادیویی حاوی نکات] شنیداری چندلایهای[است، که با کنارزدن موانع] ادراکی[و]ضمیر ناخودآگاه[به سوی درک]داستانی واژهها[و ضمیر ناخودآگاه آدمی که محل بروز] احساسات[،]محفوظات[، و]عواطف[است، هجوم میآورد. هیچکس حضور]فیزیکی[ندارد؛ نه]بازیگران[، و نه]مخاطبان[و]شنوندگان[. نمایشنامهٔ رادیویی[برای ما در جایگاه]شنوندگان[نوشته و اجرا میگردد، که البته این نوشته شدن و اجرا نه به وسیله نویسنده] نادیدنی[، بلکه به واسطهٔ تعاملات صوتی بازیگرانی که]غایباند[و]آواهایی[که در ذهن ما جریان مییابند، نمود پیدا میکند. و این رسانه می تواند با شکوه ترین و تاثیر گذارترین پل ارتباطی میان مخاطبین یعنی شنوندگان با آثار]مینی مالیستی[خود باشد.

تمام. خرداد ماه نود و یک.

فهرست منابع و ماخذ :

۱.آرنابولدی،ماریو،بیدارشفرم،مینانوری،چ دوم ، مرکز ، ۱۳۸۰

۲. اعرابی ، بنفشه ، بعد هندسی میزانسن ، دانشکده هنرو معماری ، تهران ، ۱۳۸۵

۳. ایتن ، یوهانس ، طرح و فرم ، فرهاد گشایش ، چ چهارم ، مارلیک ، ۱۳۸۶

۴. براکت ، اسکار ، تاریخ تئاتر جهان ، چ ۳ ، هوشنگ آزادی ور ، مروارید ، ۱۳۷۶

۵.حسینی مهر ، ناصر ، تاثیرات نقاشی مدرن بر تئاتر ،

۶. دامود ، احمد ، اصول کارگردانی تئاتر ، چ سوم ، مرکز ، ۱۳۸۰

۷. دامود ، احمد ، بازیگری و پرفرمنس آرت ، مرکز ، ۱۳۸۴

۸. شوبرت ، اوتمار ، تصویر صحنه ، سعید فرهودی ، اطلاعات ، ۱۳۶۹

۹. college brockett,Oscar,the essential ۶th,theathre,Harcourt,brace,publisher ۱۹۹۶,edition

۱۰. Froum futurism to the Goldberg ruselee,performance edition ۲,Abrams,inc.publishers,newyork th,present,harryn

دیکشنری و سایت ها :

۶th , dictionary,Oxford university press ۲۰۰۰,۱۱,advanced,learner's

۱۲.www.bauhause.de

۱۳.www.big sleep.wordpress.com

ریتا محمدی

نویسنده: سامئل بکت
مترجم: ابوالحسن نجفی
قسمت اول

درباره نویسنده:
رمان نویس، نمایش نامه نویس و محقق ادبی.
در ایرلند زاده. در کالج ترینیتی درس خواند، به تدریس زبان فرانسه پرداخت. به پاریس رفت، تا آخر زندگی درآن جا ماند.
تقریباً تمام آثار خود را به زبان فرانسه نوشت و سپس خودش و یا دیگری به زبان انگلیسی برگردانده است. از این رو او را نویسنده ی فرانسوی زبان به شمار می آورند.
مهم ترین رمان های او: مورفی، مالون می میرد، ملوی... مهم ترین نمایش نامه ی او: در انتظار گودو، همه ی افتادگان، دست آخر... درسال ۱۹۶۹ جایزه ی نوبل ادبی به او تعلق گرفت.

بیرون رانده

پلکان بلند نبود. من هزاربار پله هایش را شمرده بودم، چه هنگام بالا رفتن و چه هنگام پایین آمدن، اما رقم دیگر در حافظه ام نیست .هیچ وقت نفهمیدم که باید پایم روی پیاده روست بگویم یک و وقتی آن پایم روی اولین پله است بگویم دو و همین طور تا آخر، یا اصلاً پیاده رو را به حساب نیاورم. بالای پله ها که می رسیدم باز سرهمین قضیه گیرمی کردم. از طرف دیگر، مقصودم از بالا به پایین است، عیناً همین طور بود، اغراق نمی کنم. نمی دانستم از کجا شروع کنم و به کجا ختم کنم. این حقیقت امر است. بنابراین به سه رقم کاملاً متفاوت می رسیدم و هیچ وقت هم نمی فهمیدم کدامش صحیح است. و وقتی که می گویم رقم دیگر در حافظه ام نیست مقصودم این است که هیچ کدام از آن سه رقم دیگر در حافظه ام نیست. البته وقتی هم در حافظه ام یکی از ان سه رقم را، که حتماً آن جا هست، پیدا می کنم فقط همان را پیدا می کنم و نمی توانم آن دوتای دیگر را از آن به دست بیاورم. و حتی اگر دوتایش را پیدا می کردم باز سومی اش را

نمی دانستم چیست. نه، باید هرسه تا را با هم در حافظه پیدا کردتا بشود آن ها را، هرسه تا را، شناخت. این کشنده است، خاطره ها را می گویم.

پس بعضی چیزها را نباید فکر کرد، همان هایی که برای آدم عزیزند. یا نه اصلاً باید آن ها را فکر کرد، چون اگر فکرشان را نکنی خطر این هست که آن ها را یکی یکی در حافظه پیدا کنی. یعنی باید مدتی، یک مدت حسابی، فکرشان را بکنی هر روز و چند بار در روز، تا وقتی که یک لایه لجن رویشان را بگیرد به طوری که دیگر نتوانی از آن رد بشوی. این قاعده ی کار است.
تازه شماره ی پله ها ربطی به قضیه ندارد. چیزی که می بایست به ذهن سپرد این بود که پلکان بلند نبود و این را من به ذهن سپردم. حتی برای بچه، درمقایسه با پلکان های دیگر که می شناخت بلند نبود، از بس آن ها را هر روز می دید و از آن ها بالا و پایین می رفت و روی
پله هایشان بازی می کرد، قاپ بازی یا بازی های دیگرکه حتی اسم شان را فراموش کرده است. آن وقت این برای مرد بالغ، مرد کامل بالغ، چه اهمیتی داشت؟
بنابراین سقوط چندان سخت نبود. در حین سقوط صدای بسته شدن در را شنیدم و این برایم درعین سقوط، مایه ی دلگرمی بود. زیرا معنایش این بود، که مرا تا تو کوچه تعقیب نمی کنند و چوب بر نداشته اند تا پیش چشم رهگذرها چوبم بزنند. زیرا اگر قصدشان این بود، در را
نمی بستند، بلکه آن را باز می گذاشتند تا اشخاص که توی دهلیز جمع می شدند بتوانند از کتک خوردن من لذت ببرند و عبرت بگیرند. پس این بار به همین راضی شده بودند که بیرونم بیندازند و خلاص. پیش از این که توی گودال راه آب قرار بگیرم فرصت کردم که این استدلال را به نتیجه برسانم.
در این وضع و حال، هیچ چیز مجبورم نمی کرد که فوراً بلند بشوم. آرنجم را، عجیب است که یادم است، به پیاده رو تکیه دادم. گوشم را گذاشتم کف دستم و شروع کردم درباره ی وضعم، که برایم نامأنوس هم نبود، به فکر کردن. اما صدای ضعیف تر، ولی تردید ناپذیر درکه دوباره محکم به هم خورد مرا از عالم رؤیا به در آورد که در آن جا منظره ی دلکشی از گل و گیاه خودرو، که بسیار رؤیایی بود، داشت نقش می بست. همین باعث شد که سرم را بلند کردم در حالی که کف
دست هایم را روی پیاده رو گذاشته و ساق هایم را کشیده بودم که فرار کنم. اما این فقط کلاهم بود که از میان هوا چرخ می خورد و آرام به طرف من پایین می آمد. گرفتمش و سرم گذاشتم.
آن ها، حسب الامر خدای خودشان، آدم های بسیار درستی بودند. می توانستند این کلاه را نگه دارند، اما مال آن ها نبود، بلکه مال من بود. آن وقت آن را به من پس دادند. اما طلسم شکسته بود.
چه جور شرح این کلاه را بدهم؟ و برای چه؟ وقتی که جمجمه ام به حدّ ابعادش رسید، نمی گویم به حدّ نهایی بلکه به حداکثر، پدرم به من گفت: بیا پسرم برویم کلاهت را بخریم؛ انگار از ازل، در مکانی معین، پیشاپیش وجود داشت. یک راست سراغ کلاه رفت: من حق اظهار نظرنداشتم، کلاه فروش هم همین طور. بارها از خودم پرسیده ام که آیا قصد پدرم این نبود که مرا خوار بکند.
و آیا به من حسادت نمی کرد که جوان و زیبا بودم، خوب لااقل شاداب بودم، در حالی که خودش دیگر پیر و آماسیده و کبود شده بود. از آن روز به بعد دیگر اجازه نداشتم که سربرهنه بیرون بروم و موهای زیبای بلوطی ام در هوا افشان باشد گاهی، درکوچه ی دورافتاده ای، آن را برمی داشتم و دردست می گرفتم، اما می لرزیدم. هرصبح وعصرمی بایست تمیزش کنم. جوان های همسنم، که به هرحال گاه گاه مجبور به حشر و نشر با آن ها بودم، مسخره ام می کردند. اما من به خود
می گفتم موضوع کلاه نیست. آن ها شوخی هاشان را به کلاه من بند می کنند به عنوان یک چیز مضحک که سخت توی چشم می خورد، چون آن ها ظریف نیستند. من همیشه از کمی ظرافت مردم این زمان تعجب کرده ام، منی که روحم از صبح تا شب به جستجوی خودش در تقلا بود. اما شاید هم از روی مهربانی بوده باشد، از آن نوع مهربانی هایی که مثلاً دماغ گنده ی آدم قوزی را به جای قوزش مسخره می کنند. پس از مرگ پدرم می توانستم از شّر این کلاه خلاص بشوم، دیگر مخالفی نبود، اما این کار را نکردم. ولی چه جور شرحش را بدهم؟ یک وقت دیگر.
بلند شدم و راه افتادم. دیگر نمی دانم چه سن و سالی داشتم. آن چه برایم اتفاق افتاده بود آن قدر مهم نبود که جزو سنوات تاریخی زندگی ام به شمار آید. نه گهواره ی چیزی بود و نه گور چیزی. بلکه آن قدر شبیه گهواره های دیگر و گورهای دیگر بود که سردرگم می شوم. اما گمان نمی کنم اغراق باشد که بگویم در سن کمال بودم. یعنی به اصطلاح در کمال تسلط به نیروهای روانی ام. بله، تسلط را که داشتم. به آن سمت کوچه رفتن و برگشتم تا به خانه ای که مرا بیرون انداخته بود نگاه کنم، منی که هرگز هنگام رفتن پشت سرم را نگاه نمی کردم. چه زیبا بود! لبِ پنجره ها گل های شمعدانی بود. من سال ها توی نخ شمعدانی ها رفته ام. شمعدانی ها خیلی بدجنس اند، اما آخرسر توانسته بودم هرکاری می خواهم با آن ها بکنم. در این خانه را، بالای پلکان کوچکش، من همیشه به شدت تحسین کرده ام. چه طور آن را شرح بدهم؟ در بزرگ تو پری بود که رنگ سبز به آن زده بودند و درتابستان یک جور نمدزین برآن می گرفتند که خط های راه راه سبز و سفید داشت با سوراخی که از آن یک کوبه ی بیرگ آهن تراش خارج
می شد و شکافی داشت به اندازه ی شکاف صندوق نامه ها که یک ورقه ی مسی فنردار آن را از دخول غبار، حشره ها و گنجشک ها حفظ می کرد. و دیگر همین. در دو طرف در، دوجرز همرنگ بود و زنگ خانه روی جرز دست راست قرار داشت. پرده ها از ذوقی سلیم حکایت می کرد. حتی دودی که از یکی از لوله های دودکش خارج می شد، دودکش آشپزخانه، انگار با حزن و حرمانی بیشتر از دود خانه های همسایه کش و قوس م یآمد و در هوا مستحیل می شد، و آبی ترهم بود. در طبقه ی سومین و آخرین، به پنجره ام که به شکل موهنی گشوده بود نگاه کردم. چنان رُفت و روبی می کردند که نگو.
من آن ها را می شناختم. حاضر بودم توی این خانه بمیرم. انگار در عالم رؤیا باز شدن در و خارج شدن پاهایم را دیدم.
بی پروا نگاه می کردم، زیرا می دانستم که آن ها از پشت پرده ها مرا نمی پایند، گرچه اگر دلشان
می خواست می توانستند این کار را بکنند. ولی من آن ها را می شناختم. همه توی سوراخ های خودشان رفته بودند و هرکس به کارخودش مشغول شده بود.
ولی آخر من که کاریشان نکرده بودم شهر را درست نمی شناختم، شهرمحل تولدم و محل اولین قدم هایم در زندگی و سپس همه ی قدم های دیگرم که ردّ مرا کاملاً محو نکرده اند. آخر من خیلی کم از خانه بیرون می رفتم! گاه گاه به کنار پنجره می رفتم، پرده ها را پس می زدم و بیرون را نگاه می کردم. اما زود به کنج اتاق برمی گشتم، همان جا که تختخواب بود. من در کنج این هوا احساس ناراحتی می کردم و در آستانه چشم اندازهای بی شمار و آشفته احساس گمگشتگی. با این حال در آن زمان هنوز می توانستم، وقت ضرورت، دست به عمل بزنم. ولی اول نگاهی به آسمان می کردم، که آن مد کذایی از آن می آید و در آن خط جاده ها مشخص نیست و آدم ها در آن جا مثل بیابان آزادانه ول می گردد و به طرف نگاه کند هیچ چیز مسیرنگاه را سد نمی کند حدّ خود بینایی.

برای همین است که، وقتی اوضاع خراب است، نگاهم را بالا می برم، این کار حتی یکنواخت می شود اما کار دیگری از من برنمی آید، بالا می برم به سوی آسمانی که، حتی اگر ابری باشد، حتی اگر سربی باشد، حتی اگر بارانی باشد، روی آشفتگی و کورشدگی شهر و ییلاق و زمین لمیده است.
جوان تر که بودم گمان می کردم که زندگی درمیان دشت و دمن خوش است، به صحرای ماه آباد رفتم. فکر و ذکرم دشت و دمن بود و به صحرا می رفتم. صحراهای خیلی نزدیک تر دیگری هم بود، اما صدایی به من می گفت: شما صحرای ماه آباد را لازم دارید، آخر من کمتر به خودم «تو»
گفته ام. حتماً عامل ماه در این قضیه بی تأثیرنبود. اما صحرای ماه آباد اصلاً خوشایند نبود، اصلاً
من، سرخورده و در عین حال آسوده، از آن جا برگشتم. بله، نمی دانم چرا من هروقت که سرخورده ام، و البته بارها در اوائل سرخورده ام، در همان حال، یا در حال بعد، احساس آسودگی مسلمی هم کرده ام.
راه افتادم، چه راه افتادنی. پایین تنه ام خشک و سخت بود، انگارطبیعت زانو به من نداده بود، و پاهایم در دو طرف مسیرحرکتم به نحو غیرعادی از همدیگر فاصله داشتند. درعوض، بالاتنه ام گویی براثر یک فعالیت جبرانی، مثل کیسه ای که آن را سرسری از کهنه پاره پرکرده باشند شل و ول بود با تکان های غیرمنتظر لگن خاصره ام به این ور و آن ور لق می خورد. بارها سعی کرده ام که این عیب ها را رفع کنم، بالاتنه ام را راست بگیرم، زانویم را تا کنم و پاهایم را مقابل یک دیگر قرار دهم. زیرا من دست کم پنج شش عیب داشتم، ولی همیشه نتیجه یکی بود، یعنی اول تعادلم را از دست می دادم و بعد زمین می خوردم. آدم هنگام راه رفتن نباید به فکر باشد که چه کار
می کند، مثل نفس کشیدن. و من هنگامی که راه می رفتم به فکر نبودم که چه کارمی کنم، راه رفتنم همان طور بود که گفتم، و چون شروع می کردم به این که ببینم چه کار می کنم چند قدم به طرزی نسبتاً مطلوب پیش می رفتم و بعد زمین می خوردم. بنابراین تصمیم گرفتم که خودم را آزاد بگذارم. این وضع، به نظرمن، لااقل تا حدودی، معلول نوعی تمایل ذاتی است که من هرگز نتوانسته ام خودم را از آن به کلی خلاص کنم و سال های تأثیر پذیری من، یعنی سال هایی که برتشکیل شخصیت حاکم اند، طبعاً بهای آن را پرداختند، مقصودم دوره ای است که از اولین افت و خیزها پشت صندلی تا کلاس دهم، که پایان تحصیلاتم بود، تا چشم کار می کند ادامه داشته است. بنابراین عادت زشت را داشتم که وقتی در شلوارم تَبَوّل یا تَغَوّط
می کردم و این اتفاق به طور نسبتاً اوائل نزدیک ساعت ده یا ده ونیم می افتاد دلم می خواست حتماً روز را ادامه بدهم و به آخر برسانم، انگار هیچ خبری نشده است. حتی فکر این که تنبانم را عوض کنم یا خودم را به دست مامان بسپارم که از خدا می خواست به من کمک کند از حد تحمّلم بیرون بود، نمی دانم چرا، و تا وقت خوابیدن همان طور می پلکیدم، در حالی که محصول لبریز شده ی وجودم، داغ و تلق تولوق کننده و متعفّن میان ران های کوچکم یا چسبیده به کپل هایم بود. در نتیجه منجر شد به این حرکات محتاطانه و خشک و گشاد گشاد پاها و این
نوسان های لاعلاج بالاتنه، به منظور ایزگم کردن و وانمود کردن که من آدمی لابالی و خوش احوال و سرزنده ام، و واقعی جلوه دادن توضیحاتم درباره ی خشکی کمربه پایینم که آن را به پای رماتیسم ارثی می گذاشتم. شورجوانی ام اگر چنین شوری داشتم برسر این کار تلف شد و من آدمی شدم ترش رو و، پیش از وقت، بدگمان و مشتاق جاهای پنهانی و وضع افقی. این ها
چاره های بیچاره وار دوران جوانی است و توضیح دهنده ی هیچ چیز نیست.
پس اشکالی درکار نیست. بی ترس، استدلال های عقلانی را دادمه دهیم، پرده ی ابهام به قوّت خودباقی است.
هوا آفتابی بود. در خیابان پیش می رفتم و خودم را تا می توانستم به پیاده رو نزدیک می کردم. وقتی که به راه می افتم پهن ترین پیاده رو هم برایم پهن نیست و من از ایجاد مزاحمت برای مردم نا آشنا وحشت دارم. پاسبانی جلوم را گرفت و گفت: سواره رو جای سواره ها ست و پیاده رو جای پیاده ها.
خیال می کردی کتاب «عهد عتیق» است. تقریباً عذرخواهی کردم و به پیاده رو رفتم و با تنه خوردن ها و تنه زدن های وصف ناپذیر بیست قدمی درآن جا پیش رفتم تا لحظه ای که مجبورشدم خودم را به زمین بیندازم که مبادا بچه ای را زیردست و پایم له کنم. یادم است که بچه زین کوچکی به پشت خود بسته بود بازنگوله هایی. لابد خیال می کرد کرّه اسب است یا چه بسا یابو. دلم می خواست لهش می کردم، من از بچه ها نفرت دارم، وانگهی خدمتی هم به او بود، اما از تلافی می ترسیدم. همه با هم قوم و خویش اند، و همین است که امیدی برایت نمی گذارد. حق بود که در کوچه های شلوغ جاده هایی درست می کردند مخصوص این جغله های نکبتی با آن کالسکه ها و خروس قندی ها و ورورک ها، باباها و ننه ها و ننه جان ها و توپ ها و بادکنک ها خلاصه همه ی آن خوشبختی کوچک کثافتشان. بنابراین افتادم و افتادنم باعث کثافتدان یک خانم پیر پُرپولک، پُرتوری شد که حتماً صد کیلویی وزن داشت. از زووزه های او طولی نکشید که عده ای جمع شدند. امیدوارم بودم که استخوان رانش شکسته باشد، استخوان ران پیرزن ها زود می شکند. اما نه آن طورهم، نه آن طورهم. از شلوغی استفاده کردم و در رفتم و زیرلب فحش
می دام، انگار که مظلوم من بودم. البته که مظلوم هم بودم، اما نمی دانستم ثابت کنم. هیچ وقت بچه ها را، شیرخوره ها را اینچ نمی کنند، هرکاری هم کرده باشند پیشاپیش روسفیدند.
حاضرم آن ها را با طیب خاطر لینچ کنم. نمی گویم که خودم این کار را می کنم، نه، من آدم خشنی نیستم، اما دیگران را به این کار تشویق می کنم و همین که کارشان تمام شد حاضرم یک سور هم به اشان بدهم. اما هنوزافت و خیز و پیچ و تابم را از سرنگرفته بودم که پاسبان دیگری جلوم را گرفت، عین پاسبان اولی، به حدّی که خیال کردم همان است. تذکر داد که پیاده رو مال همه ی مردم است، انگار مسلم بود که من نمی توانم جزو همه ی مردم باشم. بی آن که لحظه ای هم به فکر هراکلیت بیفتم، گفتم: یعنی می گویید توی جوی آب بروم؟ گفت: هرجا می خواهید بروید، اما همه جا را نگیرید. من بالای لبش را که دست کم سه سانتیمتر بلندی داشت نشانه گرفتم و نفسم را برآن دمیدم. و این کار را به گمانم با حالتی طبیعی انجام دادم، مثل کسی که زیرفشار سخت حوادث آه بلندی می کشد. اما یارو خم به ابرو نیاورد. لابد کالبد شکافی یا نبش قبر عادت داشت.
گفت: اگر عرضه ندارید مثل همه ی مردم راه بروید بهتر است توی خانه تان بمانید. نظر خود من هم کاملاً همین بود. و از این که مرا دارای خانه ای می دانست هیچ بدم نیامد. در این لحظه، چنان که گاهی اتفاق می افتد، عده ای که تشیع جنازه می کردند ازآن طرف رد شدند. معرکه ای بود از جنب و جوش کلاه ها و پیچ و تاب هزارها هزار انگشت.
من مشخصاً اگر قرار بود علامت صلیب به خودم بکشم البته این کار را به شایستگی انجام
می دادم: از پایین بینی تا ناف، از پستان چپ تا پستان راست. اما آن ها با تماس سریع و
نا مشخصی نوک انگشت هایشان یک جور آدمک چمبک زده ای را به صلیب می کشند که هیچ وزن و تشخّصی ندارد، زانوها زیر چانه و دست ها به اطراف رها شده. سمج ترین آدم ها ایستادند و چیزهایی زیرلب زمزمه کردند. پاسبانه هم سیخ ایستاد، چشم هایش را بست و سلام داد. توی کالسکه های پشت سرجنازه، آدم هایی را می دیدم که با حرارت حرف می زدند، لابد صحنه هایی از زندگی آن مرحوم یا مرحومه را به یاد می آوردند. به نظرم شنیده ام که زین و برگ کالسکه ی نعش کش در این دو مورد با هم فرق دارد، اما هیچ وقت نفهمیدم که فرقشان در چیست. اسب ها باد در می کردند و پشکل می انداختند، انگار که به جمعه بازار می رفتند. هیچ کس را ندیدم که زانو بزند.

علیرضا خسروانی

شاعرانگی در داستان
(استعاره)

از آن‌چه میان هنرها مشترک است نمی‌توان به سادگی گذشت. شعری که در یک نمایشنامه جریان دارد یا داستانی که در یک تابلوی نقاشی. این تعبیر شاید کمی شاعرانه باشد اما اشتراکاتی که در همه‌ی هنرها و انواع ادبی وجود دارد غیرقابل انکار است. ویلیام فاکنر -نویسنده- همان‌گونه که شاعر را موسیقی‌دانی شکست خورده می‌داند - که دلیلی روانشناختی است مبنی بر آهنگ نهفته در شعر. داستان‌نویس را نیز شاعری شکست خورده می‌داند. که این نظر نیز دلیلی بر اشتراکات متعدد در شعر و داستان است.

هرچند درروایت‌های جاری در مثنوی‌های کلاسیک و اشعار نو(مدرن و پست مدرن)
دو سویه بودن این رابطه نیز، کاملاً مشهود است.

چو ضحاک شد بر جهان شهریار
برو سالیان انجمن شد هزار
سراسر زمانه بدو گشت باز
برآمد برین روزگار دراز
نهان گشت کردار فرزانگان
پراگنده شد کام دیوانگان
هنر خوار شد جادویی ارجمند
نهان راستی آشکارا گزند
شده بر بدی دست دیوان دراز
به نیکی نرفتی سخن جز به راز

این چند بیت که آغاز داستان ضحاک از شاهنامه است تأییدی بر این مدعاست. فردوسی برای شروع ماجرایی بی‌نظیر تنها در چند بیت، توصیف بی‌بدیلی از جَو حاکم بر آن زمانه به تصویر می‌کشد. که اگر از دید داستانی به این شاهکار ادبی بنگریم می‌توان همه‌ی عناصر داستان نویسی را، از زاویه دید (دانای کل نامحدود) گرفته تا شخصیت پردازی و دیگر عناصر تشکیل دهنده ی یک رمان، در آن مشاهده کرد. و البته مثال‌های بی‌شمار دیگری از ادبیات کلاسیک ایران و جهان در این زمینه :
(مثنوی معنوی از مولانا- لیلی و جنون ، شیرین و فرهاد از نظامی گنجوی ،ایلیاد و اودیسه اثر هومر و ...)

و یا اشعار روایی برخی از شاعران معاصر (نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، سیاوش کسرایی، حمید مصدق و...)
به قسمت آغازین شعر کتیبه «اخوان ثالث» توجه کنید:

«فتاده تخته سنگ آنسوی‌تر ، انگار
کوهی بود
و ما این سو نشسته، خسته انبوهی
زن و مرد و جوان و پیر
همه با یکدیگر پیوسته، لیک از پای
و با زنجیر
اگر دل می‌کشید سوی دلخواهی
به سویش می‌توانستی خزیدن، لیک
تا آن‌جا که رخصت بود
تا زنجیر...»

به واضح، زاویه‌دید اول شخص و فضاسازی را -که از عناصر داستانی است- در این شعر می‌بینیم.
اما آن‌چه قابل توجه است وام گرفتن داستان‌نویسان از ویژگی‌ها شعری در روایت‌هاست، یعنی روی دیگر این مقوله.

در بسیاری از داستان‌های واقع‌گرایانه که از زبانی شاعرانه برخوردارند، نویسنده با استفاده از انواع آرایه‌های ادبی، صنایع لفظی و حتا شعری، از جمله: تشبیه و استعاره، تکرار و واج‌آرایی، کنایه و مجاز، تضاد، جان‌بخشی و جاندارپنداری، حس آمیزی و...، نثر داستان را شاعرانه می‌کند. و یا از دیگر مشخصه‌های شاعرانگی، مانند انواع استعاره غیر بلاغی (استعاره مفهومی و قطب استعاری«مجازی» برای ارائه مفهوم نهفته در داستان استفاده می کند. چنانکه در بعضی از داستان‌ها اگر عناصر تشکیل دهنده و ماجرا وجود نداشته باشد(به دلیل وجود آرایه‌های ادبی و حتا وزن عروضی) با شعر اشتباه گرفته می‌شود:
گل به سر انگشت‌های سلوچ موم بود.
گل بر آن انگشت‌ها (جای خالی سلوچ، دولت‌آبادی، ص۱۲)

دست‌هایش را بی‌هوا در هوا تکان می‌داد.بال بال می‌زد(همان، ص۱۳)
صورتم را به صدای خنده‌اش می‌چسباندم (یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، نجدی، ص۴۷)
آب طاهر را بغل کرده بود(یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، نجدی، ص۷)
آجرها هم آمدند. مادر فاطی هم در آن صدایی که هوا را پاره کرده بود با من به بیرون از اتاق پرت شده بود (همان، ص۴۷)
پرده‌ای که به باد تکیه داده بود تا وسط اتاق می‌آمد و پاهای توری خودش را به من می‌مالید(همان، ۴۸)
صدای افتادنش را تمام گیاهان شنیدند (همان، ص۷۴)
من، مردی مفرغی رنگم که چهارسال دیگر به چهل سالگی می رسم. حافظه ی سمج و فکرهای مدامم را با سکوت در برابر آدم‌های پرصدا جبران می‌کنم. (ماه نیمروز، مندنی پور، ص۴۸)
همیشه برای من همین طور است. مثل سایه ی یک تیر چراغ برق ندیده گرفته می‌شوم. (همان، ص ۴۹)
نور چراغ مهتابی خیابان از لای پرده‌ی پنجره روی سقف افتاده بود ، مثل یک ماهی ، ماهی مهتابی پوزه باریکی که دمش به چوب پرده چسبیده و زنجیر جارِ بلوری توی شکمش فرو رفته. (همان، ص۵۶)

استعاره

اما از میان انبوه آرایه‌های ادبی مشترک در شعر و داستان، تشبیه در میان نویسندگان رواج بیشتری یافته است. که در بیان و توصیف صحنه‌ها، موقعیت‌ها و حتا شخصیت پردازی به وی کمک بسیاری کرده و خوانش داستان را نیز برای مخاطب لذت‌بخش‌تر می‌کند. این خصیصه ممکن است از ساده‌ترین نوع تشبیه گرفته تا پیچیده‌ترین مشتقات آن یعنی انواع استعاره (مکنیه- مصرحه) برای داستان‌نویس مورد استفاده قرار گیرد.
تشبیه -در علم بیان- مانند کردن چیزی است به چیزی دیگر و دارای چهار رکن است (مشبّه - ادات تشبیه- وجه شبه- مشبّه به) و استعاره -که از مشتقات آن است- به عاریت گرفتن یک عبارت است به‌جای عبارت دیگر بر اساس شباهت بین آن دو ، و از چهار رکنِ تشبیه، تنها یک رکن آن را دارد (مشبّه یا مشبّه به) .

باز امشب ای ستارهٔ تابان نیامدی
باز ای سپیدهٔ شب هجران نیامدی

بعنوان مثال در بیت بالا از شهریار محبوبِ شاعر (مشبّه) حذف شده و «ستاره تابان و شب هجران» (مشبّه به) به جای آن (بعنوان استعاره) آمده است.

و یا مثال زیر از گلستان سعدی:
«شب را به بوستان با یکی از دوستان اتفاق مبیت افتاد. موضعی خوش و خرّم و درختان درهم، گفتی که خردهٔ مینا بر خاکش ریخته و عقد ثریّا از تاکش آویخته.»
گل‌ها و سبزه‌های رنگارنگ (مشبّه) حذف شده و به جای آن خرده‌ی مینا (استعاره) آمده است. همچنین خوشه‌ی انگور (مشبّه) حذف شده و به جای آن عقد ثریّا (استعاره) آمده است.

و یا در این بیت از نظامی:
گفتا که مرو به غربت و می بارید
از نرگس تر، به لاله بر مروارید
واژه‌های نرگس ، لاله و مروارید در معنای اصلی خود به کار نرفته‌اند، بلکه به ترتیب استعاره از چشم، چهره‌ی زیبا و اشک هستند.
حال با این تعاریف، نویسندگان داستان نیز با استفاده از این آرایه‌ها تصاویر پایداری در ذهن خواننده ایجاد می کنند:

همه‌ی چراغ‌ها و حتا زنبوری‌ها روشن بود، و کاروان‌سرا از دور به دهکده‌ای در مه شبیه بود (سمفونی‌مردگان، معروفی ص۹)
مثل باد از بیخ گوش آدم می‌گذشتند (همان، ص۱۵)
چشم‌های مادر از قعر فرورفتگی‌ها، در سقف مانده بود، مثل لانه‌ی چلچله‌ها در تنه‌ی درختان پیر (همان ص۱۹)
دهانش مثل ماهی تازه صید شده باز و بسته می‌شد (یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، نجدی، ص۱۵)
گلوی مرتضی مثل کاغذ سمباده شده بود(همان، ص۱۷)
گازوئیل مثل استفراغ قاطی استخر می‌شد (همان، ص۱۸)
صدایی نرم مثل علف (همان، ص۲۲)
دانه های باران نرم بود مثل صبح (همان، ص۳۸)
صدا شبیه سورتمه اسبی روی یخ یا شیشه بود (همان، ص۵۳)

کوچه مثل طناب باز شده از گردن ورزاهای ذبح شده افتاده زیر پنجره ام (همان، ص ۹۶)
عقیل مثل یکی از همین پایه ها بود. معلق (عقیل عقیل، دولت آبادی، ص ۳۸)
گریه، دختر نابالغی است در خانه‌ی غریبان(همان ص۲۳)
خود کلوخ بود. کلوخ شده بود، کلوخی بر کتل (همان، ص۱۷)
لب‌هایش لرزیدند، لرزه‌ی پوست گرده گوساله‌ای وقتی خرمگسی آن را بگزد (همان،ص۳۶)
قلبش می‌تپید. تکه ذغالی گداخته در سرماهای نیم شب... (جای خالی سلوچ، دولت‌آبادی، ص۳۸۰)
مرگان کاری ترین زن زمینج، شمشیر دو دمه (همان، ص۱۰۸۸)
رود در هفت شاخه و هر شاخه اژدهایی پیر ، نرم وخاموش می خزید (همان، ص ۹۹۷)
تپش قلب مرگان تندتر شد. پرنده‌ای در جاذبه نگاه یک افعی (همان، ص ۴۰۰)
زمین چون چشم یتیمی حسرت زده بود . پهن، بی پایان و بی گناه (کلیدر، دولت آبادی، ج۱ ص۱۹۸)
پاییز برگ شده‌ای از کوچه می‌گذشت (همان، ص۱۱۲)
خودمان را ریختیم لای بچه‌ها (دوباره از همان خیابان‌ها، نجدی، ص۴۸)
پشم‌هایش ریخته (همان ، ص ۵۲)
تشتی پر از چراغ -چراغ اتاق عمل-(همان)
چشم‌هایش درخشش سرب از زنگ ساییده شده دارند (ماه نیمروز، مندنی پور، ص ۵۵)

استعاره مفهومی

گاهی هم داستان‌نویسان از دیگر انواع استعاره (استعاره مفهومی) برای تفهیم و زیباتر شدن اثر استفاده می‌کنند که البته نباید آن را با استعاره‌ای که از تشبیه مشتق می‌شود اشتباه گرفت. چرا که استعاره مفهومی -طبق نظریه لیکاف و جانسون (زبانشناسان آمریکایی)- فهماندن یک ایده بر اساس یک ایده یا حوزه‌ی مفهومیِ دیگر است.
جرج لیکاف معتقد است استعاره تنها مختص زبان نیست و سرتاسر زندگی روزمره انسان -از جمله اندیشه و عمل او را - در بر می‌گیرد.
به عنوان مثال در جمله (قیمت‌ها بالا رفته) که در بین همه‌ی انسان‌ها مشترک است، برای نشان دادن وضعیت اقتصاد و یا (کمیت ها) از مفهوم (بالا رفتن) که مربوط است به حوزه‌ی (جهت‌ها) استفاده می شود. البته لازم به ذکر است در استعاره‌ی مفهومی بین ایده‌ها و حوزه‌ها قطعا ارتباطی موجود است که -برای تفهیم موضوع- مورد توجه و استفاده قرار می‌گیرد.
یا وقتی در ارتباط بین دو نفر گفته می‌شود (این رابطه به بن بست رسیده است) برای تفهیم وضعیتِ یک رابطه‌ی عاشقانه از مفهومی دیگر (راه) استفاده می شود. ارتباط این دو مفهوم هم می‌تواند این باور باشد که عشق یک سفر از مبدأ به مقصد است.
حال طبق نظریه لیکاف و جانسون اگر نویسنده‌ای بخواهد از این نوع استعاره در داستانش استفاده کند، باید آن را در خلال روایت بیان کند نه در ترکیب واژگان.
به‌عنوان نمونه می‌توان به داستان نشانی از احمدرضا احمدی (ادبیات کودک) اشاره کرد. که در آن کودکی برای درمان سرفه‌ی مادربزرگش به داروخانه می‌رود و هرگاه شربت را از جایش در می‌آورد صدای سرفه‌ای را می‌شنود که استعاره از رنج مادربزرگ است و پس از طی کردن مسیر طولانی و پر از رنج به داروخانه می‌رسد. در بین راه با پاسبانی که صدای سوت می‌دهد، سرکارگر کارخانه پودر لباسشویی که از دهانش کف بیرون می‌زند، تلفن چی که صدای زنگ تلفن می‌دهد و زن تایپیستی که وقتی دهانش را باز می‌کند صدای دستگاه تایپ می‌دهد، برخورد می کند . که هرکدام استعاره از روزمرگی آدم ها و فرورفتگی آن‌ها در مشاغل است. در پایان هم تنها نوازنده خیابانی که همراه دیگر نوازندگان تار می‌زند و از دهانش گل‌های داوودی و گل یخ بیرون می‌ریزد ، صدای سرفه‌ی برخواسته از شیشه کودک را می‌شنود و همراه او به داروخانه می‌رود. که این اتفاق هم می‌تواند استعاره از بهبودی مادربزرگ کودک باشد. از پایانِ تأویلی این داستان هم می‌توان برداشت‌های متفاوتی کرد که همین هم می‌تواند تعریف لیکاف از استعاره‌ی مفهومی باشد. که به گفته‌ی او در زندگی همه انسان‌ها در جریان است.
«از پشت شیشه‌های کیوسک تلفن ، خیابان را دیدم که برف می‌بارید. در میان دانه‌های برف نوازندگانی را دیدم که با هم حرف می‌زدند.
از دهانشان گل‌های داوودی و گل‌های یخ بر کف خیابان می‌ریخت. یکی از نوازندگان ایستاد و من را نگاه کرد. شیشه خالی شربت سینه را از جعبه‌ی آن بیرون آوردم، صدای سرفه‌ی مادربزرگ را شنیدم، صدای سرفه‌ی مادربزرگ را مرد نوازنده شنید ، خندید. نشانی را به مرد نوازنده دادم.
با مرد نوازنده به داروخانه رفتم و یک جعبه‌ی شربت سینه خریدم. شیشه‌ی پر از شربت سینه را از جعبه‌ی آن بیرون آوردم. صدای سرفه‌ی مادربزرگ را نشنیدم، صدایی شنیدم که نمی شناختم.
از مرد نوازنده نام صدا را پرسیدم، گفت:
-صدای تار من است، من نوازنده تار هستم ... (نشانی، احمدی، احمدرضا)»

قطب استعاری

رومن یاکوبسن (زبانشناس روسی، ۱۸۹۶-۱۹۸۲) معتقد است همان‌طور که نویسنده در آثار نثر از مجاز (یعنی از جز به کل رسیدن) برای تفهیم اثر خود استفاده می‌کند. شاعر نیز به استعاری کردن شعر گرایش دارد. حال آن‌که اگر یکی از مشخصه‌های شعر، قطب استعاری باشد ، هرگاه نویسنده‌ای در داستان خود از این مشخصه استفاده کند، خواه ناخواه شاعرانگی را در اثرش لحاظ کرده است. به تعبیر یاکوبسن، قطب استعاری یعنی گسترش کلام به کمک محور جانشینی. البته جانشینیِ اولاً مبتنی بر شباهت و همانندی و ثانیاً محدود به عناصر کوچک زبانی (واژه، عبارت و جمله و...) نیست . بلکه گاه در سطح کلانِ روایت اتفاق می‌افتد. یک داستان جانشین داستان دیگری می شود. که در این صورت از چند جنبه از جمله شخصیت، زمان، مکان، توصیف و خلق تصویر مورد توجه قرار می‌گیرد. یعنی ممکن است شخصیتی جایگزین شخصیت دیگر شود و یا تداخل شخصیت صورت پذیرد. و یا از لحاظ زمانی، گذشته و حال در هم آمیخته شوند و مکان پیچیده و مبهم شود. همچنین ممکن است تصاویر خیالی و واقعی آمیخته شوند. بهترین مثال ها برای پرداخت این نوع استعاره، داستان‌های شهریار مندنی‌پور هستند که از این ویژگی به‌خوبی برای شاعرانه کردن داستان‌هایش استفاده می‌کند:
سفرهایی برای مراد پیش می‌آمد. برای کارهای عجیب که علتشان را نمی فهمید و اهمیت هم نمی‌داد: در شهری، با تفنگی دور زدن، ترکاندن یکی از چراغ های یک خیابانی ... در شهر دیگری ، با لگد خراب کردن پلکان چوبی یک خانه متروک ...، سرقت عروسک دختر بچه‌ای در پارک شهر کشوری سوم ... اما این مسیرهای طولانی زمینی ... نیکویی بودند تا مراد همچنان او را اربابان دانایی دیگری آشنا کند: همه کس و همه حرف، اما همیشه، همه جا یک مرد درخشان سفید گیسو، در ردایی ابری همراهشان بود که مراد هیچ از او نمی‌گفت. (داستان کوتاه ارباب کلمات، ماه نیمروز، مندنی پور شهریار، ص۱۱۶)
داستان ارباب کلمات درباره‌ی مردی است قوی اما تهی مغز که همه اورا مسخره و با حیوانات مقایسه می‌کنند. مرد تصمیم می‌گیرد که بیاموزد. به خدمت پیری می‌رود و می‌خواهد که از منطق و فلسفه و ... برایش بگوید و او را تعلیم دهد. پیر ابتدا از او می‌خواهد که هرکاری را که می‌گوید انجام دهد. مرد می‌پذیرد و به خدمت پیر در می آید. در انتها که پیر کارهایی برخلاف عرف انجام می‌دهد ، مرید به مخالفت با او بر می‌خیزد و...
داستان مندنی پور ناخودآگاه مخاطب را بیاد داستان خضر و حضرت موسی می‌اندازد و این همان قطب استعاری است و استفاده‌ی نویسنده از جایگزینی شخصیت‌ها از طریق شباهت اعمال (پیر و خضر - مراد و موسی). که ذهن خواننده را معطوف می‌کند به سمت ماجرایی قدیمی (برای درک بهتر داستانی که در زمان حال روایت می‌شود).
به هر روی می توان نتیجه گرفت که شاید تشبیه و استعاره (از هر نوعی) به‌علت داشتن صراحت در توصیف، جزئی از استخوان‌بندی اصلی داستان تصور شوند. اما به هر حال از ارکان تخیل هستند که آن نیز از ویژگی‌های مهم شعر است و داستان، آن را -به مانند شاخصه‌های دیگر شاعرانگی- به عاریه می‌گیرد.
و به مانند بسیاری دیگر از اشتراکات شعر و داستان -زبانی و مفهومی- در پیشبرد روایت، تفهیم ماجرا ، به تصویر کشیدن صحنه‌ها و شخصیت پردازی به مدد نویسنده می‌آیند. و یا به زیباتر شدن آن می‌افزایند.

منابع:
مصاحبه شمس لنگرودی در نشست داستان شاعرانه(کانون عصر چهارشنبه‌ی ما)
مجموعه داستان کوتاه، یوزپلنگانی که با من دویده اند، نجدی بیژن
مجموعه داستان کوتاه، دوباره از همان خیابان‌ها، نجدی بیژن
مجموعه داستان کوتاه، ماه نیمروز، مندنی‌پور شهریار
مجموعه داستان کوتاه، آبی ماورای بحار، مندنی‌پور شهریار
رمان عقیل عقیل، دولت آبادی محمود
رمان جای خالی سلوچ، دولت آبادی محمود
رمان کلیدر، دولت‌آبادی محمود
رمان سمفونی مردگان ، معروفی عباس
داستان کوتاه نشانی، احمدی احمدرضا
نشانه شناسی تخیل و استعاره در داستان نشانی، فاطمه کاسی و محمدصادق بصیری
استعاری شدن زبان در داستان‌های شهریار مندنی پور، ابراهیم محمدی، رضا موصلی
علوم و فنون ۱ و ۲، دوره متوسطه دوم (رشته ادبیات و علوم انسانی)

مریم عطارچی

در جای خالی
تنها
واژه ی نیامدن
مینشیند

کلمات
رفتن را نایاب میدانند
در امیدی به نفس افتاده
این جنون به شعر
می نشیند
اما
این شعرِ نگفتن است
صفحه ی حوادث
سر و دست میشکنند برای این کلمات

دندان های ریخته بر زمین
همان هویت سالهای درازیست
که پدر
در جدول دنبالش میگشت
راهی
میان انقلاب و بهبودی
این صورت براماسیده
رد کدام پنجه (مشت)را قاب میکند
و دهان
میزبان عنکبوتیست با چشم های
درشت
بر سر تیزی قلم میرقصد
و بر گوش تو آونگ میشود

این بدن
درد میکشد
خاک میخورد
تا هیچ پیش می رود
و در درشت ترین تیر روزنامه به زبان
می نشیند:
سی نمای آزادی آتش گرفت....

این درخت
سالهاست حلقه ای اضافه نکرده
و
میوه اش
با باور نرسیدن ثمر می دهد
حلقه ی انگشت تو
طناب می شود
نفس را می برد
و این جسد
تاب می خورد
تاب می خورد
تاب.....

شعری می شود
که شاعرش را به بازی گرفته است.
۱
تمام ترسم از آن است
که این سخت
این صخره
در زیر مَدّ مِهر تو
دفن شود
در زیر مَدِّ مِهرِ تو....
گیسوی رها شده در باد
در پی این بیرق بی فروغ
تنها نشانی بود که یک تنه
دنیا را
تکان داد
تمام ترسم از آن است
که ماهی وار تر از ماهی
دل به فراموشی دهم
و هر صبح
بعد از غروب
به دنبال درد زایشی دوباره
به خاطر نیاورم
که نباید دل به دریا
زد.....

یاسر سهرابی

کعبه‌ی خودباوری را بی گمان گم کرده است
هرکه خود را دوره‌گردِ حرف مردم کرده است
ما تماشا را گناه از چشم روزن دیده‌ایم
چشم دل روشن اگر ما را تجسم کرده است
هر کسی درباره‌ام بد گفته تأثیری نداشت
گرچه دریا را زبانش زهر کژدم کرده است
دیگران را پشت دیوار دلت همسایه باش
دل پذیر از پیش مصرع خطّ سوم کرده ا ست
آن که بر بوم سیاه زندگی گُل می‌کشد
در بهشتی مه گرفته، پُر توهم کرده است
من پریشان‌گوی خاطر جمع و مردم سنگ راه
خوشه‌چین معنی از من نان گندم کرده است
هر خیابان خانه‌ات را می‌رسد امّا دلم
آن نشانی را که گفتی پشت در گم کرده است.
**
آسمانی شده از آتش ما دود و کبود
زندگی سوختن از این سر سیگار نبود
تلخ تریاک و تماشای تو از گوشه‌ی چشم
نشئه‌ی نیم نگاه از تو در این کشف و شهود
نخ به نخ قصّه و رؤیای تو را بافته‌ام
سقف این خانه پر از مه شده از دود...
وَ دود...
سهم من ماندن و از پستی تو کوه شدن
ولی از چشم خودم گریه و سر رفتن رود
بهتر است آینه را رو به خودش خواب کنم
شاید آسوده شود از تب این نقش و نمود
زیر و رو می‌شود از گفتن رازی همه عمر
عشق تو زیر زبان بود و من از عمق وجود
به خیابان زدم از برزخ بی‌خوابی و باز
سایه‌ای پشت سرم همسفر آینه بود

محمدرضا شهبازی

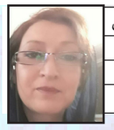
تقدیم به حکیم طوس(روایت بی پایان)

آن روز
که زال را به دنیا می آوردی
مرا سیمرغ
به آشیانه خود می برد
حیران و گم در این فضای سنگی
و آنگاه که رستم را به سختی زادی
عقده از روایت نقالان گشودی
امروز من از فراز این کاخ بلند
به سهراب های کالی می نگرم
که بی حمایت سیمرغ می میرند
و کج خیالی زال ها
ما سهراب های مکرریم
در رگ های این روایت بی پایان
مرغ هایی به سیمرغ نرسیده
مرغ های کال

***

حسن خدابنده

مثلا درخت سیب
می بینی
فاصله وابستگی را از کلمات می گیرد
اما
من که کلمه نیستم
تو که کلمه نیستی
برای همین است که این فاصله
من را به تو
تو را به من
وابسته می کند
وابسته تر
وابسته تر
**
تمام زنگ جغرافیا
به نقشه ای فکر می کردم
که زخم هایش،
همه‌ی زخم هایش
همسایه ی دریاچه‌های نمک شده اند

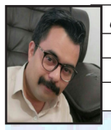


زهرا مبرهن

همیشه ترا در پس وپیش واژه ای گم میکنم !
اندوهی کهنه در من جا ریست
مویه ای پنهان
که نمیگذارد باتو
از لبخند آفتاب
وشکوفه های سپید یاس
سخن بگویم
همیشه ناگفته ای
لحظه های صافم را
با تو مچاله میکند!

کتایون پیرشالکوهی

به تماشای کدام پنجره نشسته ای
که خیال بهار
برای قراری پنهان
بی تاب چشم های توشده است
تمام شعرهایم را
درچشم های اساطیری تو
به آوازخواهم نشست
حتی اگرباد
غریب ترین لهجه ی شمالی ام را
به اسارت ببرد



مسعود اصغرنژاد بلوچی

خسته ام
بی تو از پله بالا نمی روم
کاش می دانستی شروع از تو
پایان از تو
یعنی من نبودم و نیستم
طوطی جان! جانی نمانده است
از همه چیز
تنها خاطره باقی می ماند
زمین عاشقان را می بلعد
عکس جان و جان و جان نیز از من دریغ شد
آن هم ...
به خواست خودم
کاش بفهمی....
آینه بیرون از ما نیست
من
سرافراز فروتنی های نداشته ام
در گریه
راه می روم
نمی رسم به کوچه ی لبخند
انگار کره ی زمین
زیر پاهایم کوچک شده است
دلم را می فشارند ابرها
قدم دارد تا می شود
پایان من
مثل همه مرده هاست.
**
آخرین نامه
نمی گنجد در تو
سودای فروپاشی
که عظیم است
با پُک هایی
که پلک ها را
بسته وا می دارد
در مسافرت
در بندهای پوتین سربازی
در بندر فرو رفته در مه
در اضطراب نامه ی آخرین...
که خیلی وقت پیش
برای جنگ
پست شده است
تنها حقیقت ...
که جنگی در کار نیست دیگر
و
دختر
نمی تواند سربازش را
بار دیگر
در آغوش بگیرد.

شهرام اقبال زاده

ادبیات همه سالان: بررسی موردی شعر سیلورستاین

بیش از دو دهه است که در غرب به ویژه در ادبیات کودک مقوله‌ای با عنوان «بینابین نویسی» و «ادبیات مرزی یا گذار» و «ادبیات با مخاطب دوگانه»، در نقد و نظریه ادبی مطرح شده است. رد پای این گونه آثار را در رمان‌های چارلز دیکنز، مارک تواین و یا آثاری چون شازده کوچولو و ناتور دشت سلینجر و...می‌توان یافت. در ایران نیز می‌توان شعرهای فولکلوریک شاملو مانند پریا و...برخی اشعار مشیری، سپهری، فروغ، احمدرضا احمدی و قیصر امین‌پور و حتی عمران صلاحی و یا داستان‌های مرادی کرمانی و دو خرمای نارس فریدون عمو زاده‌ی خلیلی و برخی نوشته‌های فرهاد حسن‌زاده و جمشید خانیان و اثری چون هزار و یک سال مدنی پور و... را در این گونه‌ی ادبی جای داد.

من در نشر قطره برای اولین بار در تاریخ نشر ایران شماری از آثار تالیفی و ترجمه را با عنوان «ادبیات همه سالان» در مجموعه‌ی خود منتشر کرده ام.

اما اکنون و اینجا بر آنم با بررسی موردی اشعار شل سیلورستاین, برخی ویژگی‌های این نوع آثار را با شما در میان گذارم.

یکی از دشواری‌های بررسی شعرهای سیلورستاین, گذشته از ژرف‌اندیشی‌ها، نوآوری‌ها و طنز چند لایه و زبان خاص و جایگاه ویژه‌ی او در تاریخ ادبیات معاصر و گستره‌ی فراگیر نوشته‌هایش و مرز سیال خیال او بین ادبیات کودک و بزرگسال است؛ به‌طوری که ویراستاری به نام ویلیام کول کتاب درخت بخشنده او را که اولین کتاب‌های وی و از بهترین آثار اوست به دلیل نوسان بین ادبیات کودک و بزرگسال رد کرد. به طور کلی آثار او در گروه سنی خاصی نمی‌گنجد و همه در هر سنی می‌توانند مخاطب او قرار بگیرند؛ حتی آثاری از او که در کتابفروشی‌های کودک به فروش می‌رسد، باز از سوی مخاطبان بزرگسال مورد توجه زیادی قرار می‌گیرند.

او بی‌گمان نویسنده، طنز پرداز، شاعر و فیلسوف بزرگ دل‌های بزرگ و پر تپش و سر زنده است.

با توجه به گستره‌ی وسیع مطالبی که سیلورستاین در آثارش مطرح می‌کند، از بد غذا خوردن کودک و کثیف بودن وحمام نرفتن و خراب کردن اسباب بازی، تا انتقاد از اقتدارگرایی بزرگسالان, درک نکردن کودکان، اهمیت ندادن به احساسات و عواطف آن‌ها، آموزش و پرورش نادرست و عقب‌مانده، آلوده کردن محیط زیست، جدایی انسان از طبیعت و پدیده‌ی از خود بیگانگی، تا پیچیده‌ترین مسایل اجتماعی همچون انتقاد از فردگرایی افراطی، ستم بر فرودستان و بی‌عدالتی، دفاع از صلح و انتقاد از نظامی‌گری و جنگ افروزی، چهره‌ی پلید انحصارات، هیچ‌یک از نیش قلم گزنده و نقاد او در امان نمانده است.

بدون توجه به مخاطب،بدون ایجاد

بر این اساس، از زوایای گوناگون می‌توان به آثار وی پرداخت. سیلورستاین در وجود هر کودک، یک بزرگسال و در وجود هر بزرگسال یک کودک را می‌بیند و در یکی از نوشته‌هایش، کوکان را کهنسالانی به شمار می‌آورد که باید رویاهای خود را برای آن هنگام منجمد کنند. او بر آن است که کودک و بزرگسال باید زبان و جهان متفاوت یکدیگر را درک کنند و به تفاهم برسند. او به حقوق برابر اما متفاوت بزرگسال و کودک معتقد است.او اعتقاد دارد که بزرگسالان باید دنیای به ظاهر ساده، اما عمیقا انسانی کودکان را لمس و درک کنند و بازی‌ها و شیطنت‌های آن‌ها را نه صرفا بازیگوشی بیهوده، بلکه کار خلاق و آموزنده‌ی کودکانه برای ارتباط با پیرامون و شناخت آن به شمار آورند و گام به گام آنها را برای پذیرش بار سنگین مسیولیت زندگی آماده کنند.

مخاطب شعرهای او هم بزرگسالان و هم کودکانند زیرا شعرش، شعر تردید است، اما تردید او و تردید شکاکانه‌ی فیلسوفان بدبین و یا پست مدرن‌های واقعیت‌گریز نیست، بلکه تردید او در شناخت عرفی ما از جهان پیرامون است. تردید در درستی گفتار و کردارمان, تردید در درستی شیوه‌ی رفتار ما با کودکانمان از یک سو و ایجاد تردید در کودک و نوجوان و چگونگی کار و کردارش با پیرامونش، با پدر، با مادرش، با اسباب بازی‌اش، با مداد و دفترش و با آموزگارش و ...از سوی دیگر. کوتاه سخن، در چگونگی رفتار همه با همه است، چگونگی برخورد انسان با انسان و انسان با طبیعت و اشیا!

او ما را به شک وا می‌دارد، شکی که به اندیشه‌ای ژرف منجر می‌شود. شکی که باید به یقینی تازه بیانجامد. اما نه هرگز یقینی نهایی و حقیقتی ایستا! برای او هیچ کمال مطلقی وجود ندارد – در عین اعتقاد به کمال و کمال جویی – و در یکی از شعرهایش به این نکته اشاره می‌کند. با وجود آنکه می‌داند که رفتار کنونی و متعارف بشر درست نیست، اما تردیدی در امکان دستیابی به شناختی نوین برای تغییر و اصلاح چنین رفتاری روا نمی‌دارد.

سیلورستاین انسانی است کمال‌جو و حقیقت‌خواه و گویی باخود – شاملو وار – می‌گوید «ای یقین گمشده بازت نمی‌نهم!». شعر او شعر اعتراض است، اعتراض و انتقاد به فرد فرد ما از خرد و کلان. بینش او بینشی فرد گرایانه و به اصطلاح سیاسیون، لیبرالی نیست، او نه تنها رفتار نادرست فردی را نمی‌پذیرد، بلکه به روابط نادرست و غیر عادلانه‌ی اجتماعی نیز معترض است و به عنوان شاعر نیک می‌داند ذات شعر اعتراض است!

اما اعتراض او اعتراضی سنجیده و مبتنی بر اندیشه‌ای ژرف و سازنده است و با وجود عمیق‌ترین احساسات انسانی و بار عاطفی و معنوی شعرهایش، راه خود را از خیل شعارپردازان احساساتی و جزم‌اندیش افراطی از یک‌سو و خیال بافی‌های فردگرایانه‌ی جامعه‌گریز از سوی دیگر جدا می کند.

سیلورستاین هیچ‌گاه و به هیچ‌وجه برآن نیست که عقاید و آرمان خود را به بزرگسالان و یا آموزش‌های اخلاقی خود را به کودکان تحمیل کند و به طور کلی به نتیجه‌گیری قطعی و اندرزگویی خشک نمی‌پردازد و حتی با برشت تفاوت دارد -با وجود تمامی شباهت‌ها در روش و تکنیک و درونمایه – هر چند برشت هم می‌گفت «من نمی‌گویم حق با من است، می‌خواهم بدانم آیا حق با من است؟» برشت نیز قصد تحمیل عقایدش را ندارد، اما به جانبداری آگاهانه دست می‌یازید، تا مخاطب را به فکر وادارد که خود به نتیجه‌گیری بپردازد. رولان بارت در این باره می‌نویسد: « نمایشنامه‌های برشت اساسا اخلاقی است. یعنی نمایشنامه‌ای است که همراه تماشاگر می‌پرسد: در موقعیتی که پیش روی ماست، چه باید کرد؟ چگونه‌ی نمایشنامه‌های برشت این است: در یک جامعه‌ی بد چگونه می‌توان خوب بود؟ کار برشت زدودن خرافه است. اخلاق او تحکمی نیست. کار او طرح یک پرسش است، در اندرون یک بلاهت. آثار انعطاف‌پذیر او به یک پرسش ختم می‌شود». در واقع شعرها و نمایشنامه‌های برشت و شعرها و داستان‌های شل سیلورستاین بیننده و خواننده را بدون این که پاسخ حاضر و آماده‌ای در اختیارش قرار دهد، وا می‌دارد تا در باره ی مشکلات بیندیشد.

شعرهای سیلورستاین با وجود سادگی، تاثیری ژرف بر خواننده می‌گذارند. او در شعرهایش تجربه‌های پیش پا افتاده‌ی زندگی را چنان دقیق بیان می‌کند که هم مایه‌ی لذت و هم شگفتی می‌شود. او چون صیادی کارکشته واژگان را چون کبکی خرامان یا تذروی تیز پرواز لحظه‌ای در دام می‌کشد تا حلقه‌ی سیلورستاین نشان به پای آنها بیاندازد تا با بارقه‌ی خلاقیتش، شعله‌ی پرواز را برافروزد و واژگان آتشین‌اش را وادارد تا به سراسر جهان پرواز کنند. حقا که این واژگان دلنشین و خوش پر و بال همچون عقاب‌هایی دور پرواز چه خوش دل‌ها را صید می‌کنند! یاری شعر او، مرز مخاطبان را به هم ریخته و در سراسر جهان از کودک و نوجوان و میانسال تا پیران زنده‌دل، از دوستداران شعر او هستند. دابلیو. اچ. آودن می‌نویسد : «کتاب‌های خوبی وجود دارند که فقط برای بزرگسالان مناسب‌اند...اما هیچ کتاب خوبی نیست که فقط برای کودکان مناسب باشد» و یا سی اس لو یس نیز نوشته است: «... داستانی که فقط کودکان از آن لذت ببرند، داستانی بد است...» در عین حال یکی از پژو هشگران ادبیات کودک به نام نامی لیویس می‌نویسد: «...نویسندگان همواره خود به مرزبندی دقیق سنی مخاطبان آثارشان آگاه نبوده‌اند... بسیاری از بهترین شعرهای کودکان و نوجوانان اشعاری هستند که شاعر هنگام سرودن، بچه‌ها را در ذهن نداشته، اما گاه شاهکاری در زمینه‌ی شعر کودک و نوجوان خلق کرده است».

جان راوتاونسند منتقد برجسته‌ی ادبیات کودک نیز می‌نویسد: «کودکان بخشی از بشریت هستند. ادبیات آنها بخشی از ادبیات است.» شاید یکی از موفق‌ترین نویسندگان تاریخ ادبیات کودک در این زمینه شل سیلورستاین یا آن گونه که خود دوست داشت بچه‌ها صدایش کنند «عمو شلبی» باشد!

بسیاری از بهترین شعرهای کودکان و نوجوانان اشعاری هستند که شاعر هنگام سرودن، بچه‌ها را در ذهن نداشته، اما گاه شاهکاری در زمینه‌ی شعر کودک و نوجوان خلق کرده است

کاظم هاشمی

نصرت رحمانی
صدای انقراض یک نسل

برگرفته از کتاب «بن بست از دوسو»

نصرت رحمانی شاعری است که سعی میکند شهر و آنچه در آن میگذرد را در شعر خود بازتاب دهد. رحمانی میکوشد مکانها، آدمها، آداب و رسوم، اشیاء و هر چیزی را که در زندگی با آنها سر وکار دارد، بی هراس و بی پروا به روی کاغذ بیاورد. از این رو، با خواندن شعر رحمانی می‌توان با فرهنگ و تاریخ روزگار او آشنا شد. رحمانی کمتر به طبیعت توجه می‌کند بلکه سعی می‌کند مواد اولیه‌ی شعرش را از محیط پیرامون خود و از میان مردم کوچه و بازار وام بگیرد. شعر رحمانی ریشه در خاک و فرهنگ این سرزمین دارد. در واقع، او به خوبی به این مسئله واقف است که «پشتوانه‌ی فرهنگی برابیک شعر مانند ستونهای یک خانه است که مایه استواری و استحکام شعر میشود »(زرقانی، ۱۳۸۳: ۴۰۴).

یکی از مضامینی که در دهه‌ی سی وارد شعر نو می‌شود و به نوعی شعر را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد، مسئله‌ی پرداختن شاعران به عشق جسمانی و تجاهر به فسق و گناه و به نوعی مبارزه با اخلاقیات حاکم بر جامعه است. شاعران در این امر چنان به افراط می‌گرایند که حتی عنوان مجموعه‌های شعری خود را نیز از میان واژگان مربوط به این وادی انتخاب می‌کنند؛ به عنوان مثال، فرخ تمیمی، نام اولین مجموعه‌ی شعری خود را «آغوش» (۱۳۳۵) می‌گذارد. البته ناگفته نماند که مضامین اروتیکی، قبل از دهه‌ی سی نیز به شعر نو راه یافته بود و اسلامی ندوشن و توللی در راه‌یابی این نوع مضامین به شعر نو مؤثر بوده‌اند، اما همانگونه که اشاره کردیم، اوج آن را در دهه‌ی سی می‌بنیم. حال سؤال اینجاست که چه عاملی باعث رواج این مضمون شد؟ در پاسخ به این سؤال باید گفت که این امر نتیجه‌ی شکست جنبش ملی در ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ بود. « اگر شکست نامنتظر خیزش انقلابی مردم در ۲۸ مرداد، برای مجلات، مفری برای انباشتن کیسه‌ها بود، در روشنفکران (بویژه هنرمندان) نوعی بی‌اعتمادی گسترش یابنده و عمیق نسبت به هرگونه آرمانخواهی و آرمانگرائی به وجود آورده بود و چشم‌اندازهای آینده را در منظرشان هر دم چنان مخوف‌تر و ترسناک‌تر می‌نمود که نتیجه‌اش نوعی احساس ترسبار بی‌پناهی و سرگشتگی و خودکشی بود؛ وسکس (و لذاتخواهی به طور عموم)، نزدیک‌ترین محل آرام کردن عصیان‌ها، و خیامانه‌ترین پاسخ به بی‌پناهی و بی‌انگیزگی‌شان بود. پس به مرور سیاست در نشریات کم‌عمق‌تر و مبتذل‌تر شد، و میل به لذت‌جویی، که به مرور به انواع اعتیادها و فاحشه‌خواهی‌ها و میل به ابتذال و عصیان‌هائی از ایندست کشید، عمیق‌تر و گسترده‌تر شد. و دامن شعر را نیز گرفت و شعر مسلط نیمه اول دهۀ سی (پس از کودتا)، شعری عصیانی یا خودشکنانه، شهوت‌آلود، رمانتیک و عموماً سیاه شد: اشعاری سرکشانه و احساساتی که احساس غبن و انتقامجویی از خود و جامعه و زندگی و حکومت و سیاست در آن موج فسادی دچار شده است؟ آیا گناه از خود اوست یا از آنهایی که وعده‌های دروغین دادند، امیدهای عبث «تزریق کردند»، آرزوهای طلائی پروراندند، در باغ سبز نشان دادند و سرانجام خیانت کردند، او را به بیراهه کشیدند و خود گریخته] اشاره به رهبران حزب تودۀ ایران دارد[آیا گناه از اوست یا از محیطی که جای زیستن نیست، برای او تنگ و خفقان‌آور است، هیچ وسیلۀ تفریح ندارد،وسیلۀ اموزش و پرورش ندارد، کاری در خور او مهیا نکرده و طبع سرکش و حاد او را به عصیانی منفی واداشته است؟»(همان. ۳۲۹-۳۳۰).

کوتاه سخن آن‌که، کودتای ۲۸ مرداد و خفقان ناشی از آن باعث شد، شاعرانی که دچار نوعی یأس فلسفی شدید شده بودند، لاقیدی و انکار در پیش بگیرند و عصیان خود را به شکل مبارزه با اخلاقیات حاکم بر جامعه و به نوعی به نوعی رفتارهای بودلری نشان دهند. در شعر این شاعران یا صلای مستی و فراموشی است، یا مرگ اندیشی و ناامیدی و یا مضامین اروتیکی. بدین ترتیب تصویری که از روشنفکر ایرانی ارائه می‌شود، اغلب جز موجودی سرگشته و تنها و مأیوس نیست که از نظر او دیگر زندگی معنایی ندارد؛ زشت است و پلشت.

رحمانی بین گرایش و تنفر نسبت به مضامین اروتیکی در نوسان است؛ بدین‌معنی که، گاه نسبت به این مسائل رغبت نشان می‌دهد و گاه هم از این مسائل دوری می‌کند. در شعر «خون شعر» می‌بینیم که رحمانی شاعر به این مسائل پشت پا می‌زند و شعر را در خدمت اهداف انسانی قرار می‌دهد. این شعر، تاریخ آذر ۱۳۳۱ را در پای خود دارد؛ یعنی هنوز کودتا به وقوع نپیوسته و از قیام مردمی سی تیر نیز مدت زیادی نگذشته است. روزگار، روزگار جنبش‌هاست. از این رو، رحمانی به خود می‌آید و به شعر از زاویه‌ای دیگر نگاه می‌کند؛ شعر باید آزادی باشد و رهایی:

ز پایم باز کن گیسوی ای زن!
برو، تن بستر مرد دگر ساز.
ز لب‌هایم بکن، خار لبت را
برو، مردم مرا دادند آواز
(رحمانی، ۱۳۸۹: ۳۱)

اما خیلی سریع، رحمانی، تعهد خود را فراموش می‌کند و باز از هوس و هوسرانی سخن می‌گوید:

داغم به لب ز بوسه یک زن که شامگاه،
زخمی نهاد بر دلم و آشنا شدیم.
با یک گناه عهد ببستیم و او مرا،
نشناخت کیستم! سپس از هم جدا شدیم!
(همان. ۵۷)

در شعر«شاعر» باز رحمانی از این مسائل دوری می‌کند، و اذعان می‌دارد که «شاعر بازو و لب و سینه نیست»:

شاعر نشدم تا بنویسند که: «نصرت
ما تشنه‌ی آغوش هوس‌خیز تو هستیم
مستانه گنه در شب تاریک چه زیباست
برخیز و بیا کز می اشعار تو مستیم»
-
این نغمه‌ی من نیست، ببندید دهان را
خواهم به لب چشمه‌ی خورشید بمیرم
من شاعر بازو و لب و سینه نبودم
خواهم که در این ظلمت جاوید بمیرم
(رحمانی، ۱۳۸۹:۷۱)

اما این بیزاری و تنفر چندان نمی‌پاید و باز رحمانی به سراغ مضامین اروتیکی می‌رود؛ به طوری که در شعر «کولی» صریحا اعلام می‌کند که غم شهوت‌پرستی در رگانش جاری است:

زمان زنجیری شیطان مست بود
«شمایان» مست از افیون هستی!
غمی شیرین به رگ‌هایم روان بود،
غم خودکامی و شهوت‌پرستی
(رحمانی،۱۳۸۹ : ۸۹)

اینگونه تجاهر به فسق و گناه و به نوعی رفتارهای ملامتی‌گونه و بودلری، در واقع، نتیجه‌ی شکست جنبش ملی در ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است. همانگونه که قبلاً نیز اشاره کردیم، کودتای ۲۸ مرداد و خفقان ناشی از آن باعث شد شاعران که دچار از هم گسیختگی روحی شده بودند راه لاقیدی و انکار در پیش بگیرند و عصیان خود را به شکل مبارزه با اخلاقیات حاکم بر جامعه و به نوعی رفتارهای بودلری نشان دهند. دکتر شفیعی‌کدکنی در این باره چنین می‌نویسد: «طبعاً از درونمایه‌های دیگری که بقایای دورۀ قبلی است و در این دوره]از کودتای ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۰[شکل عصیانی‌تری به خودش می‌گیرد، یکی هم ستیز و درگیری‌ای است که شعرا با اخلاقیات حاکم بر جامعه دارند. نفرت و دشمنی آنها با نهادها و اصول سنتی اخلاق حاکم بر جامعه- خواه در شکل دینی و خواه در شکل عرف اخلاقی حاکم بر جامعه- آشکار است. به علاوۀ نوعی کفر گفتن و نوعی تجاهر به فسق و این تمی بود رایج و حاکم بر تفکر شعرای آن دوره:

به هر حال، این حالت ستیز با اخلاقیات و امورمحترم در بطن جامعه چیزی بود که درآن دوره به چشم می‌خورد و در حقیقت یکی از عوارض آن دوره بود. »(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۶۲).

رحمانی از شاعرانی است که در این وادی به شدت به افراط گراییده؛ به طوری که، پربیراه نیست اگر بگوییم در این وادی، هیچ یک از شعرای هم نسل او به پایش نمی‌رسند. رحمانی پشیزی ارزش برای نام و ننگ قائل نیست، وی یک ملامتی به تمام معناست:

درنگی رهگذر آخر درنگی
به پیش پای تو خوابیده سنگی
به زیر سنگ مردی خفته آرام
که‌می‌خندید‌برهرنام‌وننگی

(رحمانی، ۱۳۸۹: ۴۱)

وی در این موارد چنان پیش رفته است که به سادگی در باره‌اش می‌توان گفت، رحمانی «مباهات به فسق می‌کند». وی حتی واژه‌ی «بدنام» را به عنوان لقب برای خود برگزیده است:

حلقه بر در زدم صدا برخاست
- کیست؟
گفتم که شاعر بدنام!
گفت: امشب که نوبت تو نبود
شب دیگر بیا و بستان کام
(همان. ۱۱۲)

رحمانی در شعر ایران همان نقشی را ایفا می‌کند که بودلر در شعر فرانسه:

سنگ بدنامی، بر جامِ زن
کوس رسوایی، بر بامِ‌زن.

(همان.۲۹۷)

دهه‌ی سی دهه‌ی انحطاط فکری است؛ غم شاعران، غم خیانت معشوق است و بس! تن، بستر، آغوش، خیانت و... واژه‌هایی هستند که در اغلب مجموعه‌های شعری این دهه به چشم می‌خورند:

بگشای در، که آن زن هر جایی
لیلی کسی که هرگیم آموخت
تن را به بستر دیگری انداخت،
در باز کن، که جانم از این غم سوخت
(رحمانی،۱۳۸۹: ۹۲)

یکی دیگر از مضامینی که در شعر معاصر، فراوان به چشم می‌خورد، مسئله پناه بردن به افیون و می است. البته ناگفته نماند که مسئله‌ی اعتیاد به مواد مخدر مختصّ قرن اخیر نیست، بلکه این بلیه در بین شاعران دوره صفویه نیز دیده می‌شود، و در واقع از دوره‌ی صفویه است که شعر به قهوه‌خانه‌ها راه می یابد.

حال سؤال اینجاست که چه عاملی باعث شد که این شاعران به این مصیبت دچار شوند و این چنین شعرشان بوی تریاک و الکل بدهد؟

دکتر شفیعی‌کدکنی در این زمینه چنین می‌نویسد: «این ویژگی بیشتر در نتیجۀ یأس و شکست بعد از ۲۸ مرداد برای روشنفکران به وجود آمده بود. در آن جوّ یأس و مرگ، اندک اندک، مضامین و تم‌هایی از قبیل ستایش میخانه و می و پناه بردن به افیون و هروئین رواج یافت و بسیاری از شاعران این نسل در «غبار گم شدند» اینها همه نتیجه شکست ۲۸ مرداد بود – هروئین بعد از ۲۸ مرداد مسأله عجیبی شده بود همچنین حشیش »(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۶۱). در واقع، روشنفکران به دنبال دارویی می‌گشتند تا کمی از دردشان بکاهد و برای لحظاتی هرچند اندک، غم شکست را از ذهنشان بزدایند.

رحمانی در شعر «تریاک» صریحاً به این موضوع اشاره و می‌کند و بر تارک آن چنین می‌نویسد: « آیینه روشن روح هنرمندان جوان ما از غبار گذشته‌ها زنگار گرفته. پس شگفت نیست اگر بشنویم که در آغوش فراموشی افیون و الکل پناه می‌برند. شعر زیر گلایه مادری از فرزند هنرمند خویش است. ولی این شکوه تنها، شکوه یک مادر نیست! بلکه شکوه همه مادرها و پدرهاست که چشم به راه هنر درخشان فرزندان خویش نشسته‌اند. من در این شعر «خود» را نمونه آن دسته از هنرمندان قرار داده‌ام تا شائبه تهمت بر کسی نرود »(رحمانی، ۱۳۸۹: ۴۸).

- نصرت! چه می‌کنی سر این پرتگاه ژرف
با پای خویش، تن به دل خاک میکشی !
گمگشته‌ای به پهنۀ تاریک زندگی
- نصرت! شنیده‌ام که تریاک می‌کشی
(همان. ۴۸)

در واقع هدف رحمانی از سرودن این شعر، به نوعی اعتراض علیه جامعه‌ای است که غبار همه جای آن را فراگرفته و بسیاری از روشنفکران و هنرمندان را به کام خود کشیده است. رحمانی با این شعر علیه ناهنجاری‌های جامعه عصیان می‌کند و صدایش را به گوش همگان می‌سانند.

رحمانی یک ملامتی است؛ ظاهرش ملامت است و باطنش سلامت. رحمانی با سرودن شعرهایی مانند تریاک، خود را بدنام می‌کند تا بدین صورت علیه جامعه و سنت‌های غلط حاکم بر آن عصیان کند، و از این حیث شاید شبیه باشد به بودلر در فرانسه. رحمانی آدم عجیبی است، خود او در مصاحبه‌ای چنین می‌گوید: «دربارۀ خودم جایی نوشته‌ام که نصرت رحمانی از جمله بیماری‌هائی است که در هر قرن یک نفر به آن مبتلا می شود! ما شاعران، آدم‌های دیوانه، یاغی، و به هر حال غیرعادی هستیم و در میان شاعران، پدیدۀ «رحمانی» همان طور که گفتم اپیدمی ناشناخته‌ای بود. در آن فضای بعد از ۳۲ کسی آمده بود که صدای تازه‌ای داشت. زبان کوچه و بازار را به کار می‌برد. مسائل، آدم‌ها و فضای زندگی شهری مردم عادی و روشنفکران را تصویر می‌کرد. علیه اخلاقیات حاکم، علیه ریا و دروغ شورش می‌کرد. از «سقاخانه»ها، کوچه ها، مساجد و بازارها: و حتی از «شهرنو» تصویر می‌داد. از واقعیت‌هایی که دیگران یا نمی‌دیدند یا نمی‌خواستند ببینند! از زندگی و از مردم و از شکست. از نسلی از دست رفته»(سرکوهی،۱۳۶۹: ۱۷).

رحمانی شورشگری است که با سرودن شعرهایی مانند تریاک، سقاخانه، شهرنو، مادر و... به نوعی علیه ناهنجاری‌های جامعه عصیان می‌کند، اما برخی از کوته بینان این‌گونه شعرها را به خود او نسبت دادند و همین امر باعث شد شخصیت او بر شعرش سایه بیفکند و شعرش در حاشیه بماند. محمود استاد محمد در گفتگو با مهدی اورند در این زمینه به نکته ظریفی اشاره می‌کند: «آدمی مثل «رمبو» مثلاً با همۀ جنونش با همه بیماری‌هایش با همۀ تناقضات شخصیتش جامعۀ ادب و هنر فرانسه فقط به خاطر جرقه‌های ذوقی رمبو می‌آید یک جایگاه والا یک مقام خیلی شامخ برایش قایل می‌شود و فراموش هم می‌کند «رمبو» چه کرده و جنونش چه تاثیراتی داشته. آن وجه شخصیت خودش بود و تاثیراتش هم فراموش شد و رفت «ژان ژنه» دزدی کرد، حبسش را هم کشید و تمام شد رفت. آن پرونده سرقت و چاقوکشی ولگردی و عیاشی بسته شد. توی دخمه های دستگاه قضایی فرانسه پوسید و رفت اما نمایش «ژان ژنه» ماند. »(اورند، ۱۳۸۸: ۲۰۴)

متأسفانه، اشعار نصرت رحمانی تحت الشعاع نگاه به ظاهر اخلاق‌گرایانه کوته‌بینان قرار گرفت و همین امر باعث شد شعرش در حاشیه بماند و نتواند جایگاه واقعی خود را پیدا کند. دریک کلام،کوته بینان به ظاهر اخلاقگرا بر او « زخمی زدند عمیق تر از انزوا»، اما چه باک! رحمانی شاعر را همین بس که نیمای بزرگ خواننده‌ی شعرش باشد و تائیدکننده‌اش: «آن چیزهایی که در زندگی هست و در شعر دیگران سایه‌ای از خود نشان می‌دهد. در شعر شما بی‌پرده‌اند. اگر این جرات را دیگران نپسندند برای شما عیب نیست! ... تجدد در شعرهای شما با متانت انجام گرفته است! اگر در معنی تند رفته‌اید. در ادای معنی دچار تندروی‌هایی که دیگران شده‌اند نشده‌اید! »(رحمانی،۱۳۸۹: ۱۹).

همانگونه که قبلاً اشاره کردیم بعد از کودتای ۲۸ مرداد، روشنفکران که دچار ازهم گسیختگی روحی شده بودند، در کوچه ها و خیابان ها آواره و سرگردان شدند و در نتیجه، برای تسکین خود به تریاک خانه ها و میخانه ها پناه بردند. خود رحمانی در این زمینه چنین می گوید: «شکست سبب شد که ما، ما که مبارزان جوان آن دوره بودیم و یکسره در خدمت آرمان‌های مبارزه، تبدیل شویم به مشتی آوارۀ خیابان‌ها و میخانه‌ها و قهوه خانه‌ها! امید، شاهرودی، سهراب سپهری، منوچهر شیبانی در آن فضای درد و یأس و شکست و آوارگی، به تهران سرازیر شدند تا ما شویم (آخر کسی نبود حالمان را بپرسد)... ما نسلی بودیم که یأس و درد و شکست و دربدری و آوارگی کشیده بود. و من صدای این نسل را فریاد زدم »(سرکوهی،۱۳۶۹: ۱۷).

در واقع هدف رحمانی از سرودن این شعر، به نوعی اعتراض علیه جامعه‌ای است که غبار همه جای آن را فراگرفته و بسیاری از روشنفکران و هنرمندان را به کام خود کشیده است.

نصرت رحمانی که به گفته‌ی خود صدای این نسل را فریاد می‌زند در چند شعر به این آوارگی‌ها و شبگردی‌ها اشاره کرده و به نوعی انقراض نسل خود را به تصویر کشیده است. نکته‌ای که در اینجا باید بدان اشاره کنیم این است که در شعر رحمانی منظور از «من»، «ما» است. به عبارت دیگر، هر جا رحمانی از «من» سخن می‌گوید، در واقع، از «ما» سخن می‌گوید؛ یعنی از یک نسل. خود او می‌گوید: «من وقتی در شعر می‌گویم «من»، یعنی «من‌ها» یعنی ما، وقتی می‌گویم «لیک من خاموش خاموشم» یعنی ما خاموش خاموشیم »(بقایی (ماکان)، ۱۳۸۶: ۲۳۳).

آخرین عابر این کوچه منم
سایه‌ام له شده زیر پایم
دیده‌ام مات به تاریکی راه
پنجه بر پنجره‌ات می‌سایم (رحمانی، ۱۳۸۹: ۳۶)

جوانانی که می‌خواستند جهان را تغییر دهند اکنون در کوچه‌ها و خیابان‌ها سرگردان و آواره شده‌اند و مادران را نگران و غمگین چشم به راه خود گذاشته‌اند:

مادر! منشین چشم به راه بر گذر امشب
برخانهٔ پر مهر تو زین بعد نیایم
آسوده بیارام و نکن فکر پسر را
بر حلقهٔ این خانه دگر پنجه نسایم
(همان. ۵۸)

رحمانی حدیث نسلی را باز می‌گوید که در اوج جوانی پیر شد؛ نسلی فریب خورده که به جای تندیس آزادی، «عبار» و آوارگی نصیبش شد. حدیث رحمانی حدیث جوانانی است که از ناهنجاری‌های جامعه به تنگ آمده‌اند اما کاری از دستشان بر نمی‌آید مگر ویران کردن خود!

ای سنگفرش راه که شب‌های بی‌سحر
تک بوسه‌های پای مرا نوش کرده‌ای
ای سنگفرش راه که در تلخی سکوت
آواز گام‌های مرا گوش کرده‌ای
-
هر رهگذر ز روی تو بگذشت و دور شد
جز من که سال‌هاست کنار تو مانده‌ام
بر روی سنگ‌های تو با پای خسته... آه!
عمری به خیره پیکر خود را کشانده‌ام
(رحمانی،۱۳۸۹: ۱۲۳)

اوج این آوارگی‌ها و شبگردی‌ها را در شعر «پرسه‌های شبانگاهی» می بینیم. در این شعر رحمانی، لگدکوب شدن نسل خود را در زیر چکمه‌های استبداد، ساده و صمیمانه به تصویر می‌کشد:

و شب هنگام
چون جرم سایه‌ها
در هرم تیرگی
تبخیر می‌شدیم
-
در پرسه‌های شبانگاهی
در جاده‌های مه‌آلود
چون برگ‌های مردهٔ پاییز
دنبال یکدیگر
زنجیر می‌شدیم.
در زیر پای رهگذر مست لحظه‌ها
تسلیم می‌شدیم، لگدکوب می‌شدیم
نابودمی‌شدیم
(همان. ۲۸۱)

همانگونه که قبلاً نیز اشاره کردیم، بعد از کودتای ۲۸ مرداد، شاعران که دچار سرخوردگی روحی و عاطفی شده بودند به نوعی مبارزه‌ی منفی روی آوردند که پرداختن به مضامین اروتیکی و مبارزه با اخلاقیات جامعه، پناه بردن به می و افیون و مرگاندیشی و ناامیدی عجیب و غریب سه شاخصه‌ی بارز آن بود. در قسمت‌های قبلی درباره‌ی مضامین اروتیکی و اعتیاد سخن گفتیم، اکنون به بررسی مسئله‌ی یأس و انعکاس آن در شعر رحمانی می‌پردازیم.

شکست خیزش ملی در سال ۱۳۳۲ باعث شد که شاعران- که اغلب روشنفکران بودند- دچار نوعی یأس فلسفی شدید شوند و در نتیجه راه لاقیدی و انکار در پیش بگیرند. در واقع، «مشخصه ادبیات معاصر را... می‌توان بدبینی دانست... بدبینی به قدرت‌های مستقر به تأسیسات سلطه اجتماعی و به زندگی زیر سایه‌ی این قدرت‌ها»(آل‌احمد، ۱۳۴۴: ۶۰).

رحمانی یکی از شاعرانی است که در این وادی به افراط گراییده و صدای شکست را شدیدتر منعکس کرده است. او خودش در مقدمه‌ی «ترمه» اشعار خود را «اشعار سیاه» می‌خواند و خطاب به خواننده‌ی خود چنین می‌گوید: «... و تو ای خوابزده! بیهوده در سراب اشعار سیاه من به دنبال خورشید گمشدهٔ خود می‌گردی[،] جز گوری تهی و تابوتی قفل شده چیز دیگری نخواهی یافت... به توام... به تو ای خواننده[،] چشمانت را به دست کلمات جذامی بیرحم شعار سیاه من مسپار که در آن اگر روزنه‌ای پیدا شود درمان نیست! دردی است که تمام زندگی‌ات را برای پنهان کردن آن هدر کرده‌ای!... من برای تو ای خواننده جز طلسم سیاه‌بختی و یأس هدیه‌ای همراه نیاورده‌ام!»(رحمانی، ۱۳۸۹: ۱۵۱-۱۵۲).

همانگونه که قبلاً نیز اشاره کردیم این یأس‌گرایی و مرگاندیشی، در واقع، یک نوع مبارزه‌ی منفی علیه حکومت بود. رحمانی، خود در این باره چنین می‌گوید: « بعد از ۳۲ عده‌ای خودشان را فروختند به دستگاه، رفتند آنطرف. عده‌ای هم رفتند بسار و بفروش شدند! ما ماندیم با آرمان‌های خودمان، تا حقیقت، آزادی و عدالت و انسانیت را پاس داریم. و شکست خودمان را بسرائیم، از یأس خود علیه نظم مستقر حربهٔ اعتراض بسازیم. اما شکست سبب آن شد که ما به درون خودمان، به کنه وجودمان نگاه کنیم. مثل «کافکا». همین جا بود که از نیما جدا شدیم. ما میراث‌دار «هدایت بودیم» که به ما نزدیک‌تر بود. از همه آگاه‌تر بود و زودتر از همه ما مسائل را فهمیده بود. نوشته بود و آن آخر کار هم آخرین اعتراض خود را به صورت خودکشی به چهرهٔ ما ترکاند» (سرکوهی،۱۳۶۹: ۱۹).

رحمانی صدای نسلی را منعکس می‌کند که دربدر و آواره است، نسلی که می‌خواست اما نتوانست! در واقع، رحمانی، انقراض نسل خود را می‌سراید. از این رو، پرپیراه نیست اگر دیوان او را «غم‌نامه» بنامیم. البته ناگفته نماند که اخوان ثالث نیز در این وادی شدیداً به افراط گراییده، اما به قول داریوش آشوری: «رحمانی می‌خواهد در سیلاب خون و لجن خود را غرق سازد و می‌خواهد با فنا کردن خود در آن، وجود آن سیلاب را گواهی کرده باشد... اخوان، در عین حال، طبیعت «رحمانی» را هم ندارد که خود را در این ظلمت غرقه سازد و از فرو رفتن در لجن‌زارهای آن پروا نداشته باشد... شاملو و رحمانی شاعرانی هستند که چون نمی‌توانند جهان را شاعرانه، زیبا و آراسته ببینند خود را در سیاهی و تباهی آن غرق می‌کنند، تا با نابودی خود پوچی زندگی در چنین زمانه‌ای را گواهی کرده باشند. رحمانی از این جهت از همه تندروتر بوده است. او چشمانش را هرچه گشاده‌تر به چرک و خون و لجن می‌دوزد و بینی‌اش را باز می‌کند که بوی گند را هرچه ژرف‌تر ببوید. شاملو و رحمانی به خود رحم نمی‌کنند تا به زمانه‌ی خود رحم نکرده باشند. طبع شاعرانه‌ی آنان هرچه را که آلوده به پستی و گند است، نیست و نابود می‌خواهد.آن‌ها در فکر نجات خود نیستند تا چیزی را با خود نجات نداده باشند. به همین جهت در شعر و زندگی آن‌ها دلیری بیشتر است و نابودی نزدیکتر»(آشوری، ۱۳۸۰: ۱۹۰-۱۹۳).

نکته‌ای که در اینجا باید بدان اشاره کنیم این است که برخی از اندیشمندان بر این باورند که انسان امروزی در ورطه‌ی پوچ‌گرایی افتاده و خدا و ارزش‌های انسانی را از دست داده است. هربرت مارکوزه معتقد است: «در جهان نوظهور تکنولوژی، طبقه‌ی کارگر نفوذ خود را از دست داده و مبارزات منفی و اعتصاب‌های آنان در راه وصول حقوق خود چندان نتیجه‌بخش نبوده است: طبقه‌ی کارگر دیگر گروه مشخصی که در برابر جامعه مقاومتی از خود نشان دهد محسوب نمی‌شود. از سوی دیگر سازمان مدیریت صنعتی و تکنولوژی امروز که بر بنیان نظام سرمایه‌داری استوار است، مسئولیت خود را از یاد برده و بصورت ماشین بوروکراسی درآمده است. دیگر از نتایج بوروکراسی مذکور، کاهش امورتحقیقاتی در مؤسسات علمی است و هدف اصلی این مراکز در بخش خصوصی یا دولتی، به برداشت سود بیشتر از خدمات فنی و تولیدی مبدل شده است. از این رو، بی‌آنکه هدف روشنی وجود داشته باشد، احساس کینه‌توری و سرخوردگی از همه چیز، خاصیت انسان روزگار ماست.»(مارکوزه، ۱۳۶۲: ۶۶). زندگی به رحمانی شاعر، به جای قلب، کویری داده است که هیچ گل امیدی در آن نمی‌روید؛ کویری که تباهی و شکست تمام آن را پوشانده است. همچنین زندگی به وی، به جای چشم کویری هدیه کرده که در آن نگاه‌های شاعر را خاک کرده‌اند. در چنین شرایطی رحمانی در دامان مرگ پناه می‌جوید:

بر سینه‌ام مکاو، کویریست جای دل
تف کرده از لهیب نفس‌های کرکسان
امیدهای من همه در آ و فنا شدند
جز جای پا نماند از آنها به جا نشان
-
بر دیده‌ام مخواب که گوریست جای چشم
در آن نگاه‌های مرا خاک کرده‌اند
هرگه که طرح عشق کشیدم به گونه‌ای
با زهر کینه طرح مرا پاک کرده‌اند
-
تابوت من کجاست؟ که در انتظار مرگ
در این کویر شب زده تنها غنوده‌ام
ای مرگ سرگذار دمی روی شانه‌ام
شعری برای آمدنت من سروده‌ام
(رحمانی، ۱۳۸۹: ۴۰)

اگرچه یأس و بدبینی تم اصلی اشعار رحمانی را تشکیل می‌دهد، اما گاه رگه‌هایی از امید و روشنی نیز در بعضی از اشعارش دیده می‌شود:

بر تیله‌ی کودکان ولگرد
بر نور فرست پست فانوس
بر تلخی دیرمان نارنج
بر سنگ و ستاره، جام و ناقوس
-
بر آب و هوا و خاک و آتش
بر لوحه، قلم، شراب و شمشیر
بر عشق، هوس، خیال و کینه
بر شعر، کتاب، بوسه، زنجیر
-
شعری است که هر کسی شنیده است
«پایان شب سیه سپید است»
(همان.۴۳)

نه! رحمانی مرد این میدان نیست. او با امید و شور و نشاط بیگانه است. آنچه در شعر او بیشتر از هر چیز دیگری به چشم می‌خورد یأس و بدبینی است. در واقع، بدبینی، قلب و زبان رحمانی شاعر را تسخیر کرده است:

زندگی بازیست!
ما خود صحنه می‌سازیم تا بازیگر
بازیچه‌های خویشتن باشیم
وای زین درد روان‌فرسای
من بازیگر بازیچه‌های دیگران بودم
گرچه می‌دانستم این افسانه را از پیش
زندگی بازیست!
زندگی بازیست!
(همان.۱۵۵)

در این شعر ما با یک شاعر باروک روبرو می‌شویم. رحمانی در این شعر به مانند شاعران عصر باروک -قرن هفدهم- معتقد است که زندگی نوعی تئاتر است و این نهایت بدبینی را می‌رساند. «تئاتر در عصر باروک فقط نوعی هنر نبود. رایج‌ترین نماد دوران بود. خدا می‌داند چند بار در قرن هفدهم گفته شد: زندگی یک تئاتر است.... شکسپیر بزرگترین نمایشنامه‌های خود را حدود سال ۱۶۰۰ نوشت، پس یک پای او در دوران رنسانس است و یک پای دیگر در عصر باروک. آثار شکسپیر پر از قطعاتی است که زندگی را نوعی تئاتر می‌خواند. در نمایشنامهٔ هر طور که بخواهید، می‌گوید:
دنیا همه صحنه‌ای است،
و مردان و زنان بازیگران:
به صحنه می‌آیند و از صحنه می‌روند؛
و هر کس در عمر خود بسیار نقش‌ها
که بازی می‌کند.
و در مکبث، می‌گوید:
زندگی سایه‌ای است لغزان، بازیگری بینوا،
که بر صحنه می‌خرامد، مهلت خود را
به دلهره می‌گذراند
و دیگر خبری از او نمی‌شود؛ زندگی داستانی است
پر شور و غوغا، اما بی‌معنا،
که ابلهی روایت کرده‌است

شاعران باروک یا زندگی را صحنهٔ تئاتر می‌خوانند یا آن را به رویا تشبیه می‌کنند. برای مثال، شکسپیر می‌گوید: ما خمیرهٔ سازندهٔ رویاهاییم و حیات ناچیزمان با خوابی پایان می‌یابد»(گردر، ۱۳۹۰: ۲۶۴-۲۶۵).

رحمانی سرشار از غم و نفرت و بدبینی است. او به جز غم و درد چیز دیگری نمی‌بیند و یا نمی‌خواهد ببیند. رحمانی سرخورده و کسل است، شعرش از تاریکی مطلق می‌گذرد، زبانش جز به گفتن غم نمی‌چرخد؛ تنها کلمه‌ای که به او یاد داده‌اند، غم است، غم:

دو چشم تیره که عمری به چهرهٔ من زیست
به هرچه ریخت نگه، درد و نفرت و غم بو د
دو چشم تیره که در سوگواری یاران
تمام عمر سیه‌پوش و غرق ماتم بود
(رحمانی، ۱۳۸۹: ۱۵۹)

«خوش‌بینی» واژه‌ای است که در قاموس رحمانی جایی ندارد. به قول براهنی، رحمانی تبدیل به یک غول یک چشمی شده است که جز زشتی‌ها چیز دیگری نمی‌بیند. وی در نقدی که بر «حجم سبز» سهراب سپهری می‌نویسد، در مقایسه‌ی رحمانی و سپهری چنین می‌گوید: «در این جزیرهٔ متروک، به جای آن که سپهری، مثل بعضی‌ها (مثلا نصرت رحمانی) تبدیل به غول یک‌چشمی شده باشد و زندگی را کثیف ببیند، بدل به یک موجود غیرواقعی یک چشم دیگر، یک فرشتهٔ یک چشم بی‌وزن که از هوا، آسمان یا آب سر درآورده است، می‌شود»(براهنی،۱۳۷۱. ج۱: ۲۸۳).

بدبینی و سیاه‌بینی رحمانی هیچ وقت پایانی ندارد، او در این بدبینی و نومیدی غرق گشته است. رحمانی، هیچ امیدی به بهبودی اوضاع ندارد، از نظر او تاریکی هرگز از بین نخواهد رفت:

همرهم، همه قصه‌ام هرسرزمینی دوزخی است
تیره و دم‌کرده چون آغوش خورشید سیاه
در رگ هر کوچه ماسیده خون عابری
بر سر هر چارسو خشکیده فانوس نگاه (رحمانی،۱۳۸۹: ۱۸۸--)

رحمانی شاعر یأس است. در شعرش خنده و نشاط نیست، جوانی نیست، اندوه است و ماتم. بر پیشانی وی نوشته‌اند: غم! او آفریده شده است که اشک بریزد، غمگین باشد، راست همچو مرغ بوتیمار. شعر رحمانی را باید خواند و گریست:

راستی ای مرغ
ای هم‌گام با غم‌های جاویدان
هیچ می‌دانی
هم‌رهی داری در این اندوه بی‌فرجام
هم دلی گمنام
داستانش چون تو جان‌فرساست
عاشق دریاست
پیشه‌اش زاری است (رحمانی، ۱۳۸۹: ۲۲۶)

همانگونه که قبلاً نیز اشاره کردیم، اگر چه رحمانی شاعر یأس و اندوه است، اما با این حال، گاهی نور امید نیز دربعضی اشعارش به چشم می‌خورد:

ای عفیف!
قفل‌ها فاسق شرعی در و زنجیرند
قفل‌ها...
-
راستی واسطه‌ها هم گاهی حق دارند
رمز آزادی در حلقه‌ی هر زنجیرست
قفل هم امیدی ست
قفل یعنی که کلیدی هست
قفل یعنی که کلید!
(همان. ۲۷۹-۲۸۰)

رحمانی نماینده‌ی نسلی است که در اوج نیروی جوانی به ناگهان خود را فریب خورده و تنها دید. نسلی که دیگر به اراده و تدبیر اعتقاد ندارد. این نسل در همه چیز و همه کس «به سوءظن می‌نگرد». این نسل دیگر بر نمی‌خیزد؛ یعنی عرضه‌اش را ندارد. رحمانی و یارانش مارگزیدگانی هستند که از ریسمان سفید و سیاه می‌ترسند. در یک کلام، بی‌باوری و بدبینی امان این نسل را بریده است:

یک خندهٔ ملیح
کمی شرم
به... به... چه (سورپریزی)
نیم‌رخ
نه، این طور... خوب
یک لحظه... آه...
تیک، تاک
-
بسیار خوب
خوانندهٔ عزیز آزاد باش دیگر
با نور خوب و زاویهٔ مرغوب
شش در چهار و فوری
عکسی از آن جناب گرفتم!
-
و با این عکس...
یک لحظه‌ی عبث زندگی‌ات را
تثبیت کرده‌ام
اما... در این میان حماقت خود را نیز
تأیید کرده‌ام
(رحمانی، ۱۳۸۹: ۳۰۰-۳۰۱)

نکته‌ای که در اینجا باید بدان اشاره کنیم این است که اگرچه گاهی بوی نهیلیسم از شعرهای رحمانی به مشام می‌رسد، اما در واقع چنین نیست و واقعیت‌های درونی رحمانی شاعرِ چیز دیگری است. همانگونه که قبلاً نیز اشاره کردیم این یأس و ناامیدی یک نوع مبارزه منفی است علیه نظم مستقر. نهیلیسم به معنای «نه‌گرایی یا نیست‌گرایی یا هیچ‌گرائی و بی‌گرایشی است. روشی است که موضوعات تحمیل شده بر اندیشه‌های بشری را به نوعی نفی می‌کند»(علی بابائی، ۱۳۶۹: ۸۱۹).

خود رحمانی در این باره چنین می‌گوید: «نهیلیسم به معنایی که می‌گویند هرگز در شعر من نبوده است. «ناتورالیسم» چرا همان طور که خودت گفتی به عنوان اعتراض به هنجارهای حاکم. «نهیلیسم» اگر به معنای نفی و رد ارزش‌های انسانی، عدالت طلبی، اومانیسم و انسان‌دوستی است، نه! شعر من هرگز چنین نبوده است. بیش‌تر درآن گرایش به نوعی «آنارشیسم» هست. یعنی شورش علیه هر چیز مستقر. علیه نظم موجود. یعنی گرایش به انسان‌دوستی و آزادی و عدالت»(سرکوهی،۱۳۶۹: ۱۹).

پس به این ترتیب، شعر رحمانی با دنیای نهیلیسم فرسنگ‌ها فاصله دارد. در واقع، رحمانی زندگی موجود در جامعه را نفی می‌کند نه خود زندگی را. رحمانی در جامعه‌ای زندگی می‌کند که درآن خبری از انسان‌دوستی و آزادی و عدالت نیست. ارزش‌های انسانی فرو ریخته و زشتی و پلشتی همه جا را فرا گرفته است. به عبارتی، رحمانی در جامعه‌ای زندگی می‌کند که لجنزاری بیش نیست. در چنین جامعه‌ای اگر چیزی پیدا شود بی‌گمان شیر نیست؛ کرم است و مگس، و رحمانی شاعر، پوچی زندگی در چنین جامعه‌ای را فریاد می‌زند. هم از اینجاست که نام دفتر شعری خود را «میعاد در لجن» می‌گذارد و در آن بر مرگ انسان و انسانیت مرثیه سر می‌دهد:

گفتم:
-کنام شیر لجن‌زار نیست، نیست!
خط است و خال
گذرگاه کرم‌ها
اینجا نه کشتگاه عشق و غرور است
میعادگاه زشتی و پستی است.

(رحمانی، ۱۳۸۹ :۳۰۷)

رحمانی شاعر یأس است. در شعرش خنده و نشاط نیست، جوانی نیست، اندوه است و ماتم. بر پیشانی وی نوشته‌اند: غم! او آفریده شده است که اشک بریزد، غمگین باشد، راست همچو مرغ بوتیمار.

در برخی از شعرهای دفتر «حریق باد» این نومیدی و بدبینی تا حدودی کنار گذاشته می‌شود و نور امید و مبارزه در دل رحمانی تابیدن می‌گیرد:

من از تعهد شمشیر و قلب بیزارم.
نه از وقاحت تیغ برهنه‌ی تهمت.
نه از شماتت نفرت
که گاهوارهٔ من تلخ تلخ می‌نالید:
(رحمانی،۱۳۸۹: ۵۰۲)

فضای شعر رحمانی یادگار نسلی است آواره و ویران. رحمانی و یارانش فرزندان دانستن و نتوانستن بودند؛ هرچه خواندند و دانستند به کارشان نیامد که نیامد. رحمانی حدیث «انهدام» نسل خویش را باز می‌گوید، و هم از اینجاست که شعرش از درد و دریغ و اندوه لبریز است:

این روزها
اینگونه‌ام:
فرهادواره‌ای که تیشه‌ی خود را

گم کرده است
آغاز انهدام چنین است
اینگونه بود آغاز انقراض سلسله‌ی مردان
یاران
وقتی صدای حادثه خوابید
بر سنگ گور من بنویسید:
یک جنگجو که نجنگید

اما... شکست خورد
(همان. ۵۴۰)

به راستی چرا چنین است؟ چرا رحمانی بین یأس و امید این چنین در نوسان است؟مهدی زرقانی در این باره چنین می‌نویسد: «درست به یاد دارم که دکتر شفیعی کدکنی در جایی نوشته‌اند: «هر هنرمند بزرگ در مرکز وجود خود یک تناقض دارد و اگر روزی به از بین رفتن یکی از نقیضین منجر شود کار هنرمند تمام است. خلاقیت هنری چیزی جز ظهورات گاه‌گاه این تناقض نیست» به نظر می‌آید تمام خلاقیت هنری رحمانی را باید، ناشی از همین تناقض خجسته‌ای دانست که در مرکز وجودی او قرار داشته است. اینکه او هم به مولانا علاقه‌مند بود، و هم به خیام، نمود و نمادی از همین تناقض فکری است. دو سوی تناقض وجودی او عبارتند از جدال مرگ و زندگی، عشق و نفرت، سکوت و فریاد. او هیچ‌گاه نمی‌تواند تکلیف خود را با یکی از دو سوی این نقیض‌ها معلوم کند و همین امر چنان خلاقیتی به او داد که حتی کسی مثل نیما بر اولین مجموعه شعرش -که نیمه سنتی- است مقدمه‌ای نوشته و شعر او را در مرتبه‌ای خاص نشانده است»(زرقانی، ۱۳۸۳: ۲۱۸).

با این همه، تعداد شعرهایی که نور امید درآن‌ها دیده می‌شود به ده شعر هم نمی‌رسد. رحمانی شاعری است که یک عمر غم شکست یک نسل را به دوش کشید. او غمگنانه زیست، غمگنانه نوشت و غمگنانه مرد. به قول خودش: «خدا شب را آفرید، غم را آفرید و من را آفرید»:

تلخم مپیچ ای دوست تلخم
آری رهایم کن در این مرداب جانکاه
بگذار در این واپسین دم
با درد خود دلگرم باشم
ناگاه تیری از کمین برخاست، بنشست
تا پر میان سینه‌ی من
–
دیدم که جنگل سنگ شد در دیدگانم
شب نرم‌نرمک ریخت در رود روانم
صیاد من کیست؟
جز شاخ‌های سرکش پر شوکت
دیرینه‌ی من
بگذار و بگذر
بگذار در این واپسین دم
گه گاه با لیسیدن خوناب زخم
سرگرم باشم
(رحمانی، ۱۳۸۹: ۶۰۶)

فضای شعر رحمانی یادگار نسلی است آواره و ویران. رحمانی و یارانش فرزندان دانستن و نتوانستن بودند؛ هرچه خواندند و دانستند به کارشان نیامد که نیامد

منابع :

-آشوری، داریوش. (۱۳۸۰). شعر و اندیشه. چ ۳. تهران: مرکز .
-آل احمد، جلال. (۱۳۴۴). ارزیابی شتابزده. تبریز: ابن سینا.
-اورند، مهدی. (۱۳۸۸). نصرت رحمانی. تهران: ثالث.
-براهنی، رضا. (۱۳۷۱). طلا در مس (در شعر و شاعری). ج ۱. تهران: نویسنده.
- بقایی(ماکان)، محمد. (۱۳۸۶). شاملو و عالم معنا (به همراه گفتگویی منتشر نشده با نصرت رحمانی). تهران: مروارید.
-رحمانی، نصرت. (۱۳۸۹). مجموعه‌ی اشعار. چ ۳. تهران: نگاه.
- زرقانی، مهدی. (۱۳۸۳). چشم اندازهای شعر معاصر ایران. تهران: ثالث.
- سرکوهی، فرج. (۱۳۶۹). [مصاحبه با نصرت رحمانی]. آدینه. دی ۱۳۶۹. صص ۱۶-۲۱
- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۷). ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت. تهران: سخن.
- شمس لنگرودی، محمد تقی. (۱۳۷۰). تاریخ تحلیلی شعرنو. ج۲و۳. تهران: مرکز.
- علی بابایی، غلامرضا. (۱۳۶۹). فرهنگ علوم سیاسی. تهران: ویس .
- گردر، یوستین. (۱۹۹۱ / ۱۳۹۰). دنیای سوفی (داستانی درباره تاریخ فلسفه). ترجمه‌ی حسن کامشاد. چ۱۳. تهران: نیلوفر.
- مارکوزه، هربرت. (۱۳۶۲). انسان تک ساحتی. ترجمه‌ی محسن مؤیدی. چ ۳. تهران: امیرکبیر.

کیانوش کشوری

بررسی اجمالی بحران مخاطب در شعر معاصر فارسی

شرایط در حال تحوّل جامعه ی ایرانی در گذار تدریجی از دوران سنت در ابعاد مختلف فرهنگی، اجتماعی... در مقطع زمانی پیش و پس از انقلاب مشروطه و به تبع آن و متأثر از فضای هنر و ادبیات اروپا، دگرگونی به وجود آمده در عرصه ی هنر و ادبیات ایران، چه از نظر ظهور فرم های نو و چه از لحاظ پرداختن به موضوعات جدید که همراه با تازگی و نوآوری بود، از مهم ترین دلایل اقبال مردمی به شعر آن دوره شناخته می شود. از کمی پیش از وقوع انقلاب مشروطه، به تدریج مضامین اجتماعی و سیاسی با صبغه ی مبارزاتی و میهن پرستانه در شعر منعکس می شود که در فضای شعر پیش از آن مسأله ی تازه ای است. در بسیاری از این اشعار، درون مایه های اجتماعی - سیاسی - انقلابی، آمیخته شده است با مضامین همیشگی شعر غنایی. این مسأله باعث می شود که این نوع شعر علیرغم شتاب زدگی و سطحی نگری همزادش با اقبال عمومی بیشتری روبرو شود، چرا که مردم می توانند از طرفی از طریق آن دردها و آرمان هایشان را فریاد کنند و از طرفی دیگر به دلیل بازتاب مسائل انسانی و عاطفی، از خواندن آن حظ هنری ببرند. غم دوری از یار و فراق معشوق با اندوه خفقان حاکم بر جامعه و خشم و حسرت از نابسامانی مملکت آمیخته می شود و هر کسی از ظنّ خود یار شعر می شود. این مسأله، در اشعار، ترانه ها و تصانیف آن دوره به خوبی نمایان است. از سوی دیگر و از پس این دوره، به تدریج در دهه های بعد شعر نو فارسی هم که محصول ادامه ی همین تحولات همه جانبه است باز هم ملهم از ادبیات اروپا، علی الخصوص شعر فرانسه، شکل تازه ای دارد. نیما بر آن است تا شعر زمان خود را از بند واگویه های تکراری برهاند و آن را از کلی نگری به سمت رَصَد جزییات ملموس زندگی هدایت کند. او با مطرح کردن مسئله ی تعهد شاعر در قبال انسان و جامعه، آن را به صورت جدّی وارد شعر می نماید. نیما، به لحاظ فرمی، تبعیت مطلق از اوزان عروضی و از حیث محتوایی کلی بافی و پرداختن به مسایل ذهنی و غیر واقعی و نیز معشوقه محوری در شعر کلاسیک را نمی پذیرد.

این نوع نگرش به شعر و در شعر که پس از نیما توسط شاعران پیروش در دهه های بعد ادامه پیدا می کند نیز با استقبال مخاطبان زیادی روبرو می شود، چرا که این اشعار نیز(این بار با وفاداری به ماهیت هنری شعر) مردم و مخاطبان خود را نادیده نمی گیرند. به همین خاطر است که با وجود دشواریهای درک کامل و درست آثار شاعران پیشرو این جریان برای مخاطبان عام(به دلیل سمبلیک بودن اکثر این اشعار) دهان به دهان منتشر می شوند. در مقطعی دیگر، شاعران «موج نو» ظهور می کنند که مسیر حرکتشان اساساً با جریان شعر نیما متفاوت است. موج نویی ها که به شدت باز تحت تأثیر شعر اروپا به ویژه سوررئالیسم و دادائیسم فرانسوی اند، نه به نمادپردازی شعر نیمایی معتقدند نه به قواعد فرمی شعر او که در زمان خود شعر مدرن محسوب می شد و نه حتی به موسیقی که تا آن زمان جزء ذاتی شعر فارسی در همه ی اَشکال و در همه ی دوره های پیشین بود. از بطن این جریان «شعر حجم» شکل می گیرد و نوعی شعر را متکی بر خیال شاعرانه و توجّه به عناصر فرمی و پرهیز آگاهانه از پای بندی به هر گونه تعهد اجتماعی، درست در نقطه ی مقابل «جریان شعر متعهد» پدید می آورد... .

در نگاهی کلی به این روند می توان نتیجه گرفت که بر خلاف شعر برگرفته از نظریات نیما که سیر تکاملی خود را به صورت منطقی و اصولی طی کرده و توانسته است بیشترین تأثیر را بر مسیر حرکت جریان شعر معاصر بگذارد و نیز در جذب مخاطب چه از نوع عام و چه از اهل فن و خوانندگان حرفه ای توفیق یابد، جریان موج نو و شعر حجم، علیرغم تأثیر مقطعی شان، پس از مدتی فروکش نموده و با وقوع انقلاب تقریباً به فراموشی سپرده شده اند. ناپایداری این جریانات و ناتوانی آنها در تثبیت خود و بالطبع عدم توفیق در جذب مخاطبان شعر دلایل مختلفی از جمله، تغییر شرایط اجتماعی و در نتیجه تغییر ذائقه ی مخاطبان و همچنین بی توجهی این جریانات نسبت به واقعیات فرهنگی، تاریخی دارد که همین عامل اخیر، خود به تنهایی می تواند افول زود هنگام هر نوع نگرش به شعر را در پی داشته باشد.

امّا از جمله جریانات شعری پس از انقلاب که ماهیت و سرنوشتی مشابه با جریان های موج نو و شعر حجم داشت و به طور جدی با بحران مخاطب روبرو شد، جریان موسوم به شعر دهه ی هفتاد است. شاعران دهه ی هفتاد، معتقد بودند که شعر، امروزه موضوعی کاملاً علمی- تخصصی شده است و سالهاست که فلسفه، روان شناسی، جامعه شناسی و... وارد ادبیات جهان شده و نگاه ها و شیوه های جدیدی در آن به وجود آورده است، پس برای درک صحیح و برقراری ارتباط با چنین آثاری باید به این اطلاعات آگاه بود و اگر خواننده ای(حتی مخاطبان جدی شعر) از معلومات مورد نظر برخوردار نباشد و نتواند این گونه آثار را بفهمد مشکل از خود اوست! همان طور که اشاره شد، شعر معاصر فارسی از ابتدای حیات خود، یکسره وام دار و متأثر از شعر اروپا بوده است. در شعر دهه ی هفتاد نیز این وابستگی، احتمالا به دلیل انقطاع کامل از سنت ادبی گذشته ی خود، بسیار پررنگ تر و ملموس تر از پیش خودنمایی می کند و ردپای تئوری ها و تجربیات پست مدرنیست های غربی در آن به خوبی نمایان است. اگر در دهه های پیش، خواننده در مواجهه با شعر مدرن پسانیمایی، علیرغم برخورد با شکلی غریب که تصوّر او را از شعر به معنای شکلی منظم و مبتنی بر وزن عروضی بر هم می زد، به واسطه ی زبان ساختارمند(هرچند سمبلیک و گاهی دشوار و مبهم) و نیز محتوای این اشعار می توانست به طور نسبی با آنها ارتباط برقرار کند، از آنجا که در شعر دهه ی هفتاد، بیشتر انرژی شاعر صَرف هنجارگریزی ها و ساختارشکنی های فرمی و معنایی و محتوایی و زیباشناختی و... می شود و شعر هیچ تعصبی برای رعایت اسلوبی خاص و دستورالعملی مشخّص و تبعیت از شیوه ای ویژه، چه در شکل و چه در متن ندارد و به سهولت از مؤلفه های اشعار و حتی نثر سبک های مختلف و ژانرهای ادبی، هنری دیگر مثل: ادبیات داستانی، سینما، نمایشنامه، موسیقی و...استفاده می کند و در صدد نیست تا پیامی به مخاطبش بدهد و... او را در چنبره ی این نگاه متکثرانه گرفتار کرده و باعث گسست او از اثر می شود. شعر دهه ی هفتاد به هیچ وجه از معیارهای شعر پیش از خود تبعیت نمی کند و علاوه بر شرایطی که ذکر شد شکل مضطرب اشعار و گریزان بودن از هر نوع تعریف منطقی و چهارچوب مشخص، دلیل دیگری برای فاصله گرفتن مخاطب از آن می شود.

نتیجه طبیعی است که در ادبیات دیدگاه های متفاوت وجود داشته باشد. در گذشته هم، تغییرات تاریخی -اجتماعی - سیاسی و... در ایجاد سبک های مختلف ادبی تأثیرگذار بوده است. از این منظر، می توان سبک خراسانی را با سبک عراقی و سبک اخیر را با سبک هندی، مقایسه نمود. البته این قضیه از جهت زمینه سازی برای وقوع تجربیات تازه، همواره به نفع شعر تمام شده است. به هر حال مخاطب در هر دوره حق دارد شعر زمان خود را بخواند و مسلم است که هر نوع نگرش هم مخاطب خود را پیدا کند، امّا مقدار زمانی که آن نگرش در عرصه ی شعر باقی می ماند و نیز گستره ی مخاطبان آن جریان، متفاوت است. گذشته از دلایل توفیق یا عدم توفیق این جریان ها در جلب نظر مردم به ویژه از جنبش مشروطه تا دهه ی هفتاد، دلایل عدم اقبال عمومی به شعر در دو دهه ی اخیر، خود حدیث دیگری است. در مقطع مذکور، بخش بزرگی از جامعه ایرانی به خاطر وجود مشکلات در زندگی روزمره و از طرفی ظهور رسانه های مختلف، به ویژه رسانه های دیداری و اینترنت، دچار تغییر و از منظری، تنزل درک و ذائقه ی فرهنگی هنری شده است و دیگر رغبت ندارد وقت بگذارد شعر بخواند و ارتباط عمیق عاطفی یا معنایی با آن برقرار نماید. این در حالی است که می دانیم برقراری این رابطه، برای درک یک شعر (با تصوری که از شعر با ارزش ادبی داریم) ضروری است. در این شرایط، اگر هم کسی(از جماعت مورد اشاره) تمایلی به شعر داشته باشد، نهایتاً به سراغ نوعی از آن می رود که بتواند با آن تفریح کند که شاید بسیار سطحی است و از کمترین ارزش ادبی و زیباشناختی برخوردار است. این یک واقعیت است که شعر، دیگر هنر اول مملکت ما نیست! شعری که در طول قرن ها پرچم دار فرهنگ و هنر کشور ما بوده است. ظهور و بروز ابر رسانه های قرن بیستمی، فرهنگ مبتنی بر تعمق را تحت شعاع قرار داده و خود، مبانی و معیارهای جدید فرهنگی- هنری برای جامعه به وجود آورده است.

همان طور که اشاره شد شعر دیگر مانند گذشته مورد توجه جامعه ایرانی نیست و شاید به همین خاطر است که شاعران امروز، آن چنان که باید و شاید دیده نمی شوند و نامشان هم برای بسیاری از مردم ناشناخته است. نشریات و محافل حرفه ای شعر هم که در گذشته در حرکت پویای شعر و شاعران نقش زیادی به عهده داشتند حالا دیگر بسیار کم رنگ و کم اثر شده اند... .

با این همه باید گفت شاعران یا خلاقند یا مقلّد. شاعران خلاق که همان معدود چهره های شاخصند، صاحب نگاه زیباشناسانه و مستقل اند و شخصیت و فردیت و تجربه های شخصی شان، در برخورد با مسائل مختلف در شعرشان تجلی پیدا می کند، امّا شاعران مقلّد، به تلاش برای دانستن فنون شعری و شناخت ابزار آن بسنده کرده اند، و از درک مسائل به روشی منحصر به فرد عاجزند. به رغم وجود همه ی موانع مختلف بر سر راه روی آوردن جامعه به شعر، معلوم است که در هر مقطع از دوران پر فراز و نشیب شعر معاصر، هر گاه شاعری هوشمندانه ضروریات تاریخی زمانه ی خود را درک نموده و توانسته است با فهم درست شرایط در شعر دوره ی خود به نوآورهای اصیل دست بزند مخاطب حقیقی شعر نیز قدر او و اثرش را دانسته و از آن بهره مند شده است.

علی حاتم

نکاتی پیرامون فرم و محتوا در هنر

ابتدا ضروری است به این نکته اشاره شود که در نظریه‌های ادبی نوین، فرم و ساختار به معنای «تمامیت یک اثر» است، که شامل محتوا نیز می‌شود.
به عبارتی درونمایه‌های معناشناسانه اثر، فرمال هستند و به گستره‌ی شکل و ساختار تعلق دارند، نه در تقابل و جدا از ساختار. محتوای اثر که مجموعه مفاهیم و معناهای اثر، و همچنین تحلیل‌هایی است که پس از تجزیه و تحلیل فرم بدست می‌آید، تنها پس از خلق اثر و شکل‌گیری ساختار و فرم پدید می‌آید، نه پیش از آن.
از سوی دیگر، باید به این نکته توجه داشت که در تحلیل اثر، محتوا (content) با موضوع (subject) و همینطور با تم یا مضمون(theme) و یا با» ایده»، فرق دارد. محتوا که شامل همه مفاهیمی است که مخاطب هم در شکل‌گیری آن نقش دارد، نمی‌تواند مقدم بر فرم و ساختار اثر باشد.
اغلب گفته می‌شود، اندیشه‌هایی که یک مولف در سر دارد و نوع نگاهش یا ایده‌هایش یا موضوعی که بدان می‌پردازد همان محتوا یا پیام است. ولی اینگونه نیست.
چون اولا ایده‌ها، نحوه اندیشیدن، انگاره‌های ذهنی، مضامین مورد علاقه یک مولف و ... هیچ‌کدام در نهایت بدون فرم و ساختار زبان(هر نوع تفکر نظام مندی که محتوایی را تولید می‌کند وابسته به نظام زبان به مثابه یک ساختار است) و همینطور ساختار فرهنگی و اجتماعی و بازی‌های زبانی حاصل از آن، وجود ندارد. علاوه براین، معنا در خلا شکل نمی‌گیرد. ما ابتدا جهان را به مثابه یک فرم و ساختار می‌بینیم و درک می‌کنیم. یک سنگریزه به تنهایی حاوی هیچ معنایی نیست، در ارتباط با سایر اجزای جهان است که معنا می‌یابد؛ همان‌گونه که یک سوپاپ، در ارتباط با سایر اجزا و ساختار کلی ماشین معنا و کاربرد دارد.
ثانیا: پس از شکل‌گیری فرم، ممکن است محتوایی پدید آید که مولف حتی بدان فکر نکرده باشد. یونگ در این زمینه مثال جالبی دارد. وی اثر را مثل فرزندی می داند که پس از تولد، علیرغم خواست مادر براه خود می رود و شخصیت مستقل خود را پیدا می کند و توسط دیگران مورد داوری قرار می گیرد . از این رو، «محتوا» با نوع نگاه، موضوع، ایده و نیت مولف فرق دارد؛ و پس از شکل‌گیری فرم، محتوا و معناهای متعدد اثر از طریق تحلیل و دریافت مخاطب شکل می‌گیرد.
بنابراین، در خلق اثر «چگونه» گفتن همواره مهم‌تر از «چه» گفتن است. هنرمند اگر عناصر فرمال را درست نشناسد یا موفق به خلق فرم و ساختاری صحیح(که بخشی از آن ناخودآگاه است) نشود، حرفش به خودی خود هیچ اهمیتی ندارد. در هنر، در غیاب فرمی بدیع و فقدان ساختاری خلاقانه، حرف یا پیام در حد یک بیانیه تنزل می‌یابد.
هیچ اثر درخشانی نیست که بتوان گفت در ارائه محتوایش موفق بوده ولی فرمش ناموفق است. یا در ارائه فرم موفق بوده ولی در ارائه محتوای ناموفق است. اگر فرم ناموفق باشد، محتوی نیز در نمی‌آید.(بحث بد یا خوب یا ارزشگذاری نیست ، چون ممکن است ما با محتوای اثری موافق نباشیم یا برحسب سلیقه فرم اش را نپسندیم).
در واقع بدون فرم، محتوایی وجود ندارد و این فرم است که محتوا را تولید می‌کند، نه بالعکس. چون معنا قبل از صورت پدید نمی‌آید. همان‌گونه که مفاهیم قبل از ساختار و فرم زبان اساسا وجود ندارند، مگر اینکه کسی همچنان طرز فکر مُثُلی و افلاطونی داشته باشد. که پژوهش‌های فلسفی، علمی و زبانشناسی اخیر این نگرش را به‌چالش کشیده‌اند.
ما اساسا خارج از ساختار زبان نمی‌توانیم به شکلی نظام‌مند و در نتیجه محتوایی فکر کنیم. بنابراین معنا مقدم بر صورت نیست.
عده‌ای بر این عقیده‌اند که «محتوا در ذات اشیا و پدیده‌ها است و در نهایت می‌توان آن را مستقل از فرم دانست» البته این بستگی به دیدگاه ما نسبت به صورت و معنا دارد:
اینکه معنا را مقدم بر صورت بدانیم یا صورت را مقدم بر معنا. یا به بیانی دیگر ذهن مقدم بر زبان است یا بالعکس. از سوی دیگر می توان صورت و معنا را وابسته به هم دانست. همان طور که ذهن و زبان وابسته بهم هستند و هیچیک بدون دیگری وجود ندارد. اما معنا را نمی‌توان به طور کامل از صورت منفک، جدا و مستقل دانست. مگر اینکه به نگرشی ماورایی و روحانی باور داشته باشیم که برای معنا اصالت قائل است: «در آغاز کلمه بود و آن کلمه خدا بود.» یعنی کلمه فقط ابزاری است درجه دوم برای بازنمایی معنا و ذات خدا. البته اینجا هم با این تناقض روبرو هستیم که بدون همان کلمه چگونه می‌شود مفهوم را بازنمایی کرد.
در هرصورت هنرمند باید پیش از هر چیز ابتدا به فرم کار خویش متعهد باشد. چون اگر فرم اثر درست و مناسب نباشد، سایر تعهدات از اجتماعی و سیاسی گرفته تا اخلاقی ، در متن اثر ابتر می ماند.

سجاد آریایی

چگونگی ظهور و گستره فاشیسم

اصطلاح فاشیسم از کلمه «فاشیمو»به عاریت گرفته شده که به عنوان شعار اتوریته و قدرت در روم باستان عنوان می‌شده است و نام بسته‌ای بوده از چند میله و یک تبر که از آن برای دسته‌های پیشرو در سپاه رزم از آن استفاده می‌کرده‌اند. در زمان معاصر موسولینی برای علامت پیراهن سپاهش آن را دوباره احیا کرد و بدین‌گونه این اصطلاح در ایتالیای زمان موسولینی شایع گردید.
در واقع فاشیسم معجونی است از عقاید مسلک‌ها و مکاتب سیاسی مختلف قبل از آن برخلاف سایر مکتب‌های سیاسی که در ابتدا ،شاید مدت‌ها و حتی قرن‌ها روی آن‌ها بحث شده و به مرور در دل مباحث مربوطه یک فلسفه پخته نیز حاصل شده تا در اثر و عمل یک جامعه واقع شوند،فاشیسم قبلاً یک فلسفه و مبنای استدلالی و عقلی به‌وجود نیاورد بلکه جمعی گرد آمده و به رهبری یکی از افراد خود دست به اعمالی زده و در نهایت به قدرتی رسیده‌اند ولی در ادامه فعالیت‌های خود ملاحظه کرده‌اند برای توجیه اعمال خود در مواجهه با اذهان عمومی جامعه،احتیاج مبرم به وضع فلسفه دارند تا رفتار و عقاید خود را بر حق جلوه دهند. سپس در میان فلسفه‌های مکاتب گذشته جستجو کرده‌اند تا ببینند عمل خود در کدامیک از آن‌ها تائید شده تا همان توجیه را وارد فلسفه خود نمایند.
از مجموع این توجیهات فلسفه نوین فاشیسم به‌وجود می‌آید و این تنها مسلک و مرام سیاسی است که دارای چنین خاصیتی می‌باشد چرا که این رویکرد در تضاد با دیگر مکاتب سیاسی از جمله کمونیسم و دموکراسی است که عمل به شیوه،مدت‌ها بعد از وضع فلسفه آن به مرحله اجرا قدم گذاشته است.در حقیقت منش فاشیستی همواره به پیش آمدها و وقایعی که باید در برخورد با حوادث انجام پذیرد، دچارتغییر شده است. به هر حال می‌توان فاشیسم را این‌گونه تعریف کرد؛روشی از حکومت که به حد افراط حالت استبدادی،دسته جمعی و انقلابی دارد. این شیوه حکومت ابتدا در ایتالیا به اجرا در آمد،سپس به عنوان فرانشیسم تحت لوای ژنرال فرانکو در اسپانیا و بعد از آن تحت عنوان نازیسم در آلمان شکل گرفت.
در بسیاری از کشورهای اروپایی دیگر نیز تمام یا بعضی عناصر فاشیستی مورد قبول احزاب سیاسی واقع شد و همچنین رهبران برخی از کشورهای آمریکای جنوبی،از جمله پرون رئیس جمهور آرژانتین آن را پذیرفتند.
ظهور فاشیسم در هر کجای دنیا تحت یک سری عوامل بوده تا این شیوه حکومتی بیشتر رشد و نمو پیدا کند که از آن جمله می‌توان به انشعاب و تجزیه‌ی اجتماعی حاصل از جنگ،شیوع کسادی بازار اقتصاد،کشمکش بین سرمایه‌داران و جنبش‌های کارگری،تنزل عقاید مذهبی و اخلاقی بین توده‌ها،بیم سرمایه‌داران و طبقه متوسط از ظهور و به قدرت رسیدن سوسیالیسم و کمونیسم اشاره کرد.
به همین دلایل فاشیسم در درجه نخست به طبقه متوسط و بعد از آن به سوداگران،بانکداران،صاحبان کارخانجات و صنایع که از سوسیالیسم و کمونیسم وحشت داشتند،متوسل گشت.روحانیون و مذهبیون نیز در آغاز از ترس کمونیسم که مذهب را کاملا مردو می‌دانست به ترقی و صعود فاشیسم کمک کردند.
فاشیسم در اکثر موارد موفق گردید دهقانان و کشاورزان را که از جنبش‌های کارگران صنعتی خشمگین بودند به‌دنبال خود بکشاند و حتی دسته‌ها و گروه‌های عظیم کارگرانی را که از اعتصابات منجر به شکست و از کشمکش‌های بین افراطیون چپ و احزاب لیبرال خسته شده بودند،با خود همرا کند. فاشیسم حزبی به رهبری افراد هوشمند و فعال به‌وجود آورد که در فنون تبلیغات جدید مهارتی به سزا داشته و مردم به نحو استمرار و حالتی از آشفتگی و هیجان نگاه می‌داشتند. جوانان حزب را از کودکی با لباس‌های متحدالشکلی به‌صورت گروه‌های نظامی مانند درآورده و افکار فاشیستی را در ایشان تلقین کرده و غالباً آن‌ها را به مارش و رژه در خیابان‌ها وا می‌داشتند تا این‌که حزب به قدرت می‌رسید .با به قدرت رسیدن حزب، تمام احزاب دیگر را منحل کرده و مؤسسات دموکراتیک و آزادی مطبوعات ،اجتماعات،مجالس ملی و اتحادیه‌های کارگری آزاد را از میان برمی‌داشتند.انتخابات صورت ظاهری داشت و تنها کاندیدهای مورد نظر حزب انتخاب می‌شدند و هیچ احدی جرات ابراز مخالفت را نداشت.
فاشیسم یا به‌وسیله‌ی روش‌های مبتنی بر اعمال زور و خشونت مانند ایتالیا و اسپانیا و یا به‌وسیله تخریب و ضعیف کردن مؤسسات دولت دموکراتیک، سپس تحمیل اکثریت پارلمانی در قوه‌ی مقننه و یا انتخاب لیدر حزب به‌عنوان پیشوای کل کشور،مانند آلمان و آرژانتین به قدرت می‌رسید. با شکل‌گیری حکومت فاشیستی معمولاً روش امپریالیسم ،میلتاریسم و توسعه‌ی اراضی و سیاست خارجی متجاوز را در کشورهای دیگر پیش می‌گرفت.در داخل از هر نوع انتقاد با کمال خشونت و بی‌رحمی به‌وسیله‌ی سپاه متحد حزب و پلیس‌های مخفی جلوگیری می‌شد.
در انگلیس،سر اوسوالدموسلی در سال هزارونهصدوسی و یک،حزبی به‌نام اتحادیه فاشیست های انگلیس تاسیس نمود که به پیراهن سیاهان انگلیس شهره شدند ولی در سال هزارو نهصدو چهل از طرف دولت انگلیس شخص وی در زمان جنگ توقیف شد و حزب منزور نیز از میان رفت. در کشورهای آمریکایی نیز گروه‌های فاشیستی به نام‌های مختلف ازجمله، پیراهن نقره‌ای‌ها و کلمبیان‌ها به‌وجود آمدند که در درجه‌ی نخست شدیداً بر ضد سیاهان و در درجه دوم مخالف یهودیان بودند.
فاشیسم افسانه‌ای وضع کرد که می‌گفت:«ملت آلمان ماموریتی خاص از طرف تقدیر و سرنوشت دارد که بر تمام جامعه بشری و لااقل بر همسایگان خود حکومت کند و فرد به منظور لزوم تجاوز و جنگ باید کاملا مطیع دولت یا نیمه خدای رسانید و او را تنها فردی معرفی کرد که قادر است ملتی را از زوال نجات داده و به هدف«ماموریت تاریخی» خود برساند.

مدت‌ها بعد از وضع فلسفه آن به مرحله اجرا قدم گذاشته است.در حقیقت منش فاشیستی همواره به پیش آمدها و وقایعی که باید در برخورد با حوادث انجام پذیرد، دچارتغییر شده است.فاشیسم کمک کردند.

رضا زنگی‌آبادی

پایان‌هایی که می‌گریزند آغاز و پایان در سینما و ادبیات

۱ ـ ماشین زمان، کانت، آگوستین قدیس، طناب هیچکاک

الف: در بارهٔ زمان

آغاز و پایان؛ مسئله‌ای مبهم و غیر قابل حل که آرام آرام از دست فیلسوفان رها شد و در دست فیزیک‌دان‌ها گرفتار آمد بی‌آن‌که آن‌ها هم بتوانند پاسخ سر راستی به این دو پدیده بدهند. انفجار بزرگ و تخریب بزرگ تئوری‌های هستند که هنوز با شک و تردید به آن‌ها نگاه می‌شود. امروزه فیزیک‌دان‌ها هستی را بر اساس دو تئوری توضیح می دهند؛ نظریه نسبیت عام و مکانیک کوانتوم. «نسبیت عام ساختمان کلان هستی را توضیح می‌دهد و مکانیک کوانتوم با پدیده‌های بسیار کوچک سروکار دارد؛ بدبختانه این دو با یکدیگر ناسازگار هستند!» (منبع ۱، ص۵۴) پرداختن به این مفاهیم همراه است با پرسش‌هایی درباره‌ی زمان و فضا. بدون مفاهیم زمان و فضا نمی‌توان از رویدادهای جهان سخن گفت.

«دلیل امانوئل کانت در کتاب سنجش خرد ناب (Critic of Pure Reason) برای اثبات پیدایش جهان این بود که اگر هستی نقطه‌ی آغازی نداشته باشد، پس پیش از هر رویدادی، مدت زمان نامحدودی سپری شده است و این به نظر کانت امری مردود است. برای اثبات ازلی بودن جهان می‌گفت که اگر هستی نقطه‌ی آغازی داشته باشد، مدت زمان نامحدودی پیش از آن سپری شده است، بنابراین چرا باید جهان در یک لحظه معین پدیدار گردد؟ خواه جهان هستی ازلی باشد یا نباشد، امتداد زمان تا بی‌پایان در گذشته ادامه می‌یابد. اما امروزه دانشمندان می‌گویند مفهوم زمان پیش از پیدایش جهان بی‌معنی است. و البته این را آگوستین قدیس قبل از دانشمندان به گونه‌ای دیگر بیان کرده است. زمان یک خاصیت هستی است که خداوند آفریده است و پیش از خلق عالم وجود نداشته است.» (ک۱، صص ۲۴ و ۲۵)

چه از آغاز و پایان هستی سخن بگوئیم چه از نسبیت عام و فیزیک کوانتوم، چه فلسفه، به مسئله زمان می‌رسیم. همان عنصر اساسی جهان رمان و سینما. در این مورد شاید بشود سخن آگوستین قدیس را این‌طور بیان کرد. زمان یک خاصیت جهان رمان و سینماست که نویسنده (کارگردان) با شروع متن آن را می‌آفریند و می‌تواند هیچ ربطی به زمان در جهان واقعی نداشته باشد. ماریو بارگاس یوسا در کتاب عیش مدام که به رمان مادام بواری می‌پردازد (در واقع عاشقانه آن را ستایش می‌کند) چهار شکل از زمان را از درون این رمان استخراج کرده است. (ک۲، ص۱۸۲) رمانی با روایت خطی که در ظاهر ساده به نظر می‌رسد.

شکل مواجهه با زمان در واقع شیوه‌های روایت داستان‌ها را ارتقا داده و جهان تازه‌ای مقابل مخاطب قرار داده است. بسط یک لحظه‌ی کوتاه به اندازه‌ی یک رمان چند جلدی و یا فشرده کردن زمانی طولانی در یک جمله یا پلانی چند ثانیه‌ای نمونه‌هایی از بر خورد با زمان هستند. مثلاً وقتی هدایت در داستان داش آکل می‌نویسد: «هفت سال به همین منوال گذشت» با همین جمله‌ی کوتاه هفت سال به جلو می‌رود.

ادبیات داستانی و فیلم از پس هر دو نوع این برخوردها با زمان برآمده‌اند. اما سینما به جهت عینی بودن تجربه‌های متفاوتی با زمان کرده است. که رمان از پس آن بر نمی‌آید در سینما نمایش یک کنش می‌تواند به اندازه‌ی خود آن کنش به طول انجامد مثلاً خوردن یک لیوان آب اما برای این کنش در رمان نمی‌توان زمانی قائل شد. علاوه بر این سرعت فیلمبرداری و سرعت نمایش این کنش نیز می‌تواند زمان آن را کم و زیاد کند که نمونه‌ی حیرت‌انگیز آن را در مسابقات فوتبال جام جهانی دیدیم تصاویری که با سرعت پانصد تا هزار فریم در ثانیه پخش می‌شدند. بر همین اساس در سینما تجربه‌هایی شده است که در آن سعی شده زمان فیلم با زمان یک واقعه به یک اندازه طول بکشد ماجرای نیمروز (فرد زینه‌مان) تجربه‌ای در این راستاست. اما فیلم طناب هیچکاک با بازیگوشی و جسارت بیشتر؛ تجربه‌ای منحصر به فرد را شکل داده است که حرف‌های خود هیچکاک هم راهگشاست هم با مزه. «من ساختن طناب را به صورت یک جور کار نمایشی سخت قبول کردم. نمایش آن در تئاتر به همان مدت زمان واقعی که قصه طول می‌کشید اجرا شد. واقعه از لحظه‌ای که پرده بالا می‌رفت تا زمانی که فرو می‌افتاد بی‌وقفه جریان داشت من از خودم پرسیدم آیا از نظر فنی ممکن است فیلم را به همین صورت بسازم؛ بعد دیدم تنها راه انجام این منظور آن است که فیلمبرداری هم به همان صورت مداوم انجام شود یعنی در ماجرایی که در ساعت هفت ونیم شروع می‌شود و ساعت نه و ربع تمام می‌شود وقفه‌ای پیش نیاید و این فکر ابلهانه برایم پیدا شد که فیلم را در یک نما بگیرم. وقتی که به گذشته فکر می‌کنم می‌بینم کار مهملی بوده.؟» (ک۳، ص۱۴۶)

عنصر شکل دهنده‌ی روایت داستانی زمان است. چرا که داستان را به عنوان جوهره‌ی رمان و فیلم این‌طور تعریف می‌کنیم. سلسله‌ی رخدادها بر اساس توالی زمانی. بر این اساس اولین رخداد آغازگر داستان است و آخرین رخداد هم داستان را به انجام می‌رساند اما این کیفیتی است که بعداً از درون متن روایی قابل دریافت است (همانند پیرنگ) وگرنه متن داستانی (فیلم داستانی) به خصوص در دوره‌ی اخیر این نظم زمانی را به هم زده است همان چیزی که به عنوان روایت غیر خطی از آن نام می‌بریم بر این اساس متن روایی از هر جایی می‌تواند شروع شود گاهی آخرین رخداد داستانی شروع کننده متن است و اولین رخداد پایان دهنده‌ی متن. جالب آن که معمولاً ما در بازگویی و تعریف یک فیلم یا رمان از هر کجا که شروع شده باشد آن را به شکل خطی تعریف می‌کنیم جز در مورد تجربه‌های نابی که اساساً در قالب حقیر بازگویی و تعریف نمی‌گنجند مثل بوف‌کور هدایت و دونده‌ی امیر نادری که باید با آن‌ها رو در رو شد. ولی یکی از این سریال‌های۲۶ قسمتی در قالب یک پاراگراف می‌گنجد و آن‌ها که نگاه می‌کنند به تجربه‌ای فراتر از تعریف همین یک پاراگراف دست نمی‌یابند.

ب: در بارهٔ آغاز

تا این جا دو نوع آغاز و پایان را از هم تفکیک کردیم آغاز و پایان داستان که در متن مستتر است و معمولاً ذهن مخاطب با آن خو گرفته است و آغاز و پایانی که متن با آن شروع می‌شود و پایان می‌یابد.

اما آغاز کجاست و کجا تمام می‌شود؟ دیوید لاج هم پاسخ مشخصی ندارد و می‌گوید: «.. به هر حال برای خواننده رمان همیشه با همان جمله‌ی اول شروع می‌شود (که البته شاید همان جمله‌ای نباشد که رمان‌نویس قبل از همه‌ی جمله‌ها نوشته است.) سپس نوبت به جمله بعدی باز هم جمله بعدی و... یک سئوال سخت دیگر هم این است که آغاز رمان کجا تمام می‌شود در پاراگراف اول، چندصفحه اول، یا فصل اول؟ هر طور که تعریفش کنیم آغاز رمان نوعی آستانه یا درگاه است که جهان واقعی را که در آن زندگی می‌کنیم. از جهانی که رمان‌نویس در خیالش ساخته است جدا می‌کند به قول معروف ما را می‌برد تو.» (ک۴، ص۲۶)

به نظر می‌رسد چه به لحاظ تجربه‌ی نوشتن چه به لحاظ حوادث داستان آغاز با نوعی قطعیت همراه است و پایان با نوعی ابهام و عدم وضوح.

ج: در بارهٔ پایان

گاهی به پایان رساندن داستان به معنی مرگ راوی است؛ اگر شهرزاد همان شب اول داستان را به پایان می‌رساند این اتفاق رخ می‌داد اما او پا در هزارتویی از قصه‌ها می‌گذارد و پیش از پایان مسیر را به قصه‌ای دیگر می‌کشاند و هی پایان را به تعویق می‌اندازد.

دیوید لاج از قول جورج الیوت می‌گوید: «پایان داستان نقطه‌ضعف اکثر نویسندگان است اما بخشی از این ضعف بر می‌گردد به خود پایان که در بهترین حالت هم نوعی نقض اثر است.» (ک۴، ص۳۷۳)

بخشی از مشکلاتی که در مورد آغاز گفتیم در مورد پایان هم صدق می‌کند همان سئوال که پایان واقعاً کجاست. در این مورد هم دیوید لاج حرف‌هایی دارد. «یکی پایان داستان رمان (حل وفصل کردن یا فیصله دادن به مسائلی که در ذهن خوانندگان مطرح شده است یا حل و فصل نکردن و فیصله ندادن به این مسائل) و دیگری یکی دو صفحه آخر متن که اغلب نوعی موخره یا بعدالتحریر است و سرعت را کاهش می‌دهد تا به توقف می‌رسد.» (ک۴، ص۳۷۴)

علاوه بر این او بین پایان داستان کوتاه و پایان رمان هم تفاوت‌هایی را ذکر می‌کند. «داستان کوتاه اساساً پایان‌گراست زیر آدم داستان کوتاه را با این توقع شروع می‌کند که زود به آخرش برسد، اما در رمان هیچ تصور دقیقی نداریم که کجا تمام می‌شود معمولاً داستان کوتاه را یک‌نفس می‌خوانیم و پایانی که برای آن قائل هستیم نوعی کشش مغناطیس‌وار در ما به‌وجود می‌آورد که باعث می‌شود پیش برویم اما رمان را در فواصل نامنظمی می‌خوانیم بارها کتاب را برمی‌داریم و پایین می‌گذاریم و حتی شاید ناراحت بشویم از این که به پایان رمان رسیده‌ایم.» (ک۴، صص ۳۷۳ و ۳۷۴)

پایان‌ها معمولاً بیش‌تر از آغاز محل بحث و بررسی بوده‌اند ما برای آغاز هیچ نامی نداریم. اما برای پایان نام‌های زیادی تاکنون ابداع شده است؛ پایان قطعی، پایان باز، پایان تلخ، پایان خوش (happy end) پایان مبهم و ... و این پایان تلخ و پایان خوش در سینما پای تهیه‌کنندگان را به میان کشیده است و در بسیاری موارد تهیه‌کنندگان به‌جای مؤلفین در باره‌ی پایان تصمیم گرفته‌اند و معمولاً پایان خوش را توصیه کرده‌اند تا تماشاگر با حال و احوالی خوش و راضی از تاریکی سینما بیرون برود و فیلم بفروشد. از سوی صاحبان قدرت این نوع پایان کماکان توصیه می‌شود؟ آن‌ها اگر زورشان به کل یک اثر نرسد به پایان آن گیر می‌دهند و تناقضی را شکل می‌دهند؛ آن‌چه بر پرده‌ی سینماست هیچ ربطی به آن‌چه در اجتماع می‌گذرد ندارد.

در سال‌های پایانی دهه‌ی چهل و اوایل دهه‌ی پنجاه نوعی سینمای اجتماعی در ایران شکل گرفته بود که مشخصه‌ی آن نوعی پایان تلخ بود و نمونه‌ی شاخص آن فیلم تنگنا (امیر نادری/۱۳۵۱) است.

۲ ـ ماشین مادام بواری، تختخواب پروست، مچ دست دولت‌آبادی

الف: آغاز

ماشین زمان همه‌چیز را له می‌کند. نوشتن (زندگی) مبارزه با ماشین زمان است و آدم‌های معدودی در این نبرد پیروز می‌شوند. همه‌ی آن‌چه در بالا راجع به آغاز و پایان گفتیم حرف‌هایی است از پس نوشته‌ها. رمان‌ها بالاخره با کلمه‌ای آغاز می‌شوند و با کلمه‌ای به پایان می‌رسند. اما برای رسیدن به این اولین کلمه نویسنده از خوان‌های متعددی می‌گذرد. آغاز برای نویسنده کجاست؟ چه میسری طی می‌شود تا رسیدن به قطعیت و نوشتن اولین کلمه؟ در ذهن دولت‌آبادی مارال کی تن به آب زد بی‌آن‌که بداند نگاه گل‌محمد خیره‌ی اوست؟ کی، چه‌وقت مرگان از خواب بیدار شد و دید شوی‌اش نیست؟ در چه مقطع و دورانی از زندگی دولت‌آبادی این اتفاق‌ها افتاده است؟ «مرگان قهرمان جای خالی سلوچ بعد از حدود بیست و اندی سال که از نخستین یادهایش می‌گذشت، بار دیگر در آخرین ماه‌های دوره‌ی محکومیت به سراغم آمده و یک هفته‌ای مرا در زندان اوین کلافه کرده بود و حالا هم دوباره مرا به خود دچار کرده بود.» (ک۵، ص۱۰۳)

چطور و چگونه زخم‌هایی چند هزارساله، زخم‌هایی ازلی و ابدی در وجود هدایت جمع شده بود که به شکل اولین جمله‌ی بوف کور در می‌آید؛ در زندگی زخم‌هایی هست که ... جمله‌ای که برای‌مان کلیشه شده است و گاه و بی‌گاه آن را برای دردها و زخم‌های حقیرمان به کار می‌بریم.

شروع یک رمان، خلق جهانی است که موازی با جهان نویسنده و بعدها خواننده به زندگی ادامه می‌دهد و با هر بار خواندن از نو آغاز می‌شود و پایان می‌یابد. آغاز و پایانی که برای نویسنده سال‌ها طول می‌کشد. «حالا کلیدِ پایان یافته است. اثری که حدوداً پانزده سال عمر مرا ـ بهترین دوران عمرم، از ۲۸ سالگی تا ۴۳ سالگی ـ وقف خود کرده بود.» (ک۵، ص۵۲)

این بیست و هشت سالگی همان سنی است که پروست هم با همه‌ی جان‌کندن‌ها هنوز به سطر اول نرسیده بود. «در سال ۱۸۹۹ روزگار پروست سخت بود بیست و هشت سالش بود هیچ کار خاصی در زندگی نکرده بود هنوز در خانه‌ی پدر و مادرش زندگی می‌کرد هرگز پول به دست نیاورده بود همیشه بیمار بود و از آن بدتر در طول چهار سال گذشته کوشیده بود رمانی بنویسد که هنوز به جایی نرسیده بود»(ک۶، صص ۱۸۵و ۱۸۶)

باید یازده سال دیگر هم می‌گذشت تا پروست سرانجام نوشتن را آغاز کند در سی‌ونه سالگی در آن اتاق معروف که به دیوارها و سقف آن ورقه های چوب پنبه نصب شده بود. چهارده سال از عمرش را در تختخوابی باریک زیر انبوه پتوهای پشمی نازک دراز کشید وقت‌اش را صرف نوشتن رمانی بیش از حد معمول طولانی کرد.

رمان‌هایی از این دست کل زندگی مؤلف را تحت تاثیر قرار می‌دهد. برای شروع چنین آثاری و رسیدن به اولین سطر سال‌ها طول می‌کشد. مثل شعر هم نیست که بیت اول را خدایان هدیه کنند. از خدایان هم کاری ساخته نیست کل زندگی‌ات را باید تقدیم خدایان بکنی تا آب حیات گوارای وجودت شود و در معبد زندگانِ همیشگی جایی برای خودت دست و پا کنی.

فلوبر بعد از ناکامی در نوشته‌های اولیه و سرخوردگی از قضاوت دوستانش در باره‌ی متن اولیه وسوسه قدیس آنتوان به قاهره سفر می‌کند و این سرخوردگی آن‌قدر وخیم است که مدت‌ها طول می‌کشد تا فلوبر از آزار آن خلاص شود. و علیرغم آن‌که داستانی واقعی نقطه‌ی عزیمت فلوبر به رمان مادام بواری است باز هم مدت‌ها طول می‌کشد تا او نوشتن را آغاز کند نوشتنی که چهار سال و هفت ماه و یازده روز طول می‌کشد. «فلوبر نوشتن مادام بوواری را در جمعه شب ۱۹ سپتامبر ۱۸۵۱ آغاز کرد و در ۳۰ آوریل ۱۸۵۶ به پایان برد یعنی دوره‌ای شامل چهار سال و هفت ماه و یازده روز. وقفه‌ها بسیار اندک بوده و بنا بر محاسبه‌ی من (یوسا) روزهایی که نتوانسته کار کند روی هم رفته نزدیک به یک دهم این مدت می‌شود فلوبر از آدم‌هایی بود که بنابر عادت جز در خانه‌ی خود نمی‌توانست بنویسد. (ک۲، صص۷۷ و ۷۹)

ب: عزلت

«در عزلت نویسنده نوعی خودکشی هست. آدم در عزلت خودش تنهاست، و همواره درک نشدنی، همواره خطرناک. بله پاداشی باید آن را که خطر کرد و برون شد و نوشت. بین کسی که کتاب می‌نویسد و اطرافیان او همیشه باید نوعی جدایی باشد عزلت همین است. عزلت یافتنی نیست می‌سازیمش، ساخته می‌شود وقتی متقاعد شدم که باید تنها باشم، که تنها بمانم تا کتاب بنویسم، ساختمش. عزلت در عین‌حال مبین چیز دیگری هم هست: مرگ، یا کتاب.» (ک۷، ص۱۲ و ۱۳ و ۱۵)

در واقع همه‌ی آن‌ها که به نوشتن رو می‌آورند همواره در ذهن‌شان مشغول خلق شاهکاری هستند که کل ادبیات را تکان خواهد داد. اما آن‌ها که ادبیات را تکان داده‌اند سال‌ها از پس این عزلت برآمده‌اند. جویس هفده سال پروست و فلوبر و دولت‌آبادی خودمان را هم که گفتیم. سخت‌ترین کار و مانع برای خلق شاهکار همین مداومت است. وقتی که خیال می‌کنی همه‌چیز راجع به نوشته‌ات می‌دانی و مقابل کاغذ سفید می‌نشینی متوجه می‌شوی که تقریباً هیچ نمی‌دانی بعد از مدت‌ها جان کندن و نوشتن چند صفحه به هنگام بازخوانی به این نتیجه می‌رسی که مزخرف‌تر از این تا به حال ننوشته‌ای؛ رها می‌کنی گاهی برای مدتی گاهی برای همیشه. فقط از پس مبارزه‌ای مداوم و رو در رو کم‌کم بر این احساس‌ها پیروز می‌شوی چیزی می‌نویسی که هیچ تصوری از آن نداشتی از پس این مقاومت و مداومت تصویرها و صحنه‌هایی از اعماق ناخودآگاه بر صفحه‌ی کاغذ جاری می‌شود نوشتن فقط هنگام نوشتن شکل می‌گیرد و نویسنده را با خودش می‌برد. نویسنده نه از آغاز چیزی می‌داند و نه از پایان ساختمان اثر در ضمن کارکردن به دست می‌آید. «نوشته یعنی ناشناخته پیش از نوشتن در کمال روشن‌بینی حتی آدم هیچ نمی‌داند که چه خواهد نوشت.» (ک۷، ص۴۱)

«امیدوارم خود کار، یعنی نشستن و نوشتن، نیروهای پنهانی و شگفتی‌آور مرا که در هر انسانی نهفته است، بیدار کند. همچنان آرزومندم که در پایان کار، مثل همیشه از انجام آن دچار شگفتی بشوم و از خودم بپرسم، آیا این منم که چنین کاری انجام داده‌ام؟!» (ک۵، ص ۲۸)

«معروف است پروست ماهیت و چیستی چیزی را که می‌نوشت تا زمانی که آن را ننوشته بود متوجه نمی‌شد هنگامی که در سال ۱۹۱۳ نخستین مجلد در جستجوی زمان از دست رفته منتشر شد هیچ تصوری از حجم عظیمی که سرانجام به خود گرفت نداشت پروست گمان می‌کرد که کل کتاب در نهایت سه گانه خواهد شد حتی امیدوار بود که دو بخش دوم یک مجلد شود. لیکن جنگ جهانی اول به کل این برنامه را تغییر داد، و چاپ مجلات بعدی را چهار سال به تاخیر انداخت مدت زمانی که پروست کشف کرد چیزهای تازه‌ی بسیار زیادی برای گفتن دارد و متوجه شد برای گفتن آن‌ها چهار جلد کتاب دیگر نیاز دارد. کتاب پانصد هزار کلمه‌ای اولیه به یک میلیون و دویست و پنجاه هزار کلمه بسط پیدا کرد.»(ک۶ ، صص۱۲۷ و ۱۲۸)

همه‌ی این دقت‌ها وسواس‌ها و رنج‌ها ساختمانی را می‌سازد که یوسا با جزئیات و ریزبینی آن را شرح می‌دهد. «امیدوارم بتوانم این را با پیاده کردن بعضی از تکه‌هایی که بر روی هم ماشین مادام بواری را می‌سازند و آن را به کار می‌اندازند (کلمات از خود فلوبر است) نشان بدهم.» (ک۲، ص ۹۱)

و این ماشین تا وقتی‌که فلوبر زنده بود به حرکت خود ادامه می‌داد و با هر چاپ مادام بواری او در آن دست می‌برد و تغییراتی در آن اعمال می‌کرد. «این بدان معنی است که کمال‌گرایی فلوبر به راستی فرایندی پایان‌ناپذیر است نیاز به کمال سرانجام به صورت نظامی تجلی می‌یابد که استوار بر اصلی ساده است: کتاب در زمانی خاص منتشر می‌شود اما هرگز تکمیل نمی‌شود. نوشتن این کتاب اگر مرگ نویسنده در میان نبود، هرگز پایان نمی‌یافت. اگر فلوبر ده سال دیرتر می‌میرد، بسا که این کتاب هنوز تکمیل ناشده می‌بود. این کتاب بنابر ماهیتش، و نیز بنابر ماهیت روش فلوبر برای آن که به راستی تکمیل شود نامیرایی نویسنده را لازم داشت.» (ک۲، صص۹۴ و ۹۵)

پایان همواره دور از دسترس است. آن دورها میان سراب هرچه به طرفش می‌روی نمی‌رسی، نزدیک که می‌شوی پا به فرار می‌گذارد.

منابع

۱- تاریخچهٔ زمان، استیون هاوکینگ، محمدرضا محجوب، شرکت سهامی انتشار، چاپ ششم ۱۳۷۸

۲- عیش مدام، ماریو بارگاس یوسا، عبدالله کوثری، نیلوفر، اول ۱۳۸۶

۳ - سینما به روایت هیچکاک، فرانسوا تروفو با همکاری هلن جی اسکات، پرویز دوایی، سروش، اول۱۳۶۵

۴- هنر داستان‌نویسی، دیوید لاج، رضا رضایی، نی، اول ۱۳۸۸

۵- نون نوشتن، محمود دولت‌آبادی، چشمه، دوم ۱۳۸۹

۶ -پروست چگونه می‌تواند زندگی شما را دگرگون کند، آلن دوباتن، گلی امامی، نیلوفر، اول ۱۳۸۵

۷- نوشتن / همین و تمام، مارگریت دوراس، قاسم روبین، نیلوفر، اول ۱۳۷۶

پس از تجدید چاپ مجموعه داستان «سر سبیل‌هایت را نجو» بر آن شدیم تا با خانم فرحناز علیزاده مصاحبه‌ای داشته باشیم. «سر سبیل‌هایت را نجو» مجموعه داستانی است که در سال ۱۳۹۶ توسط انتشارات مروارید به چاپ رسیده است. «سر سبیل هایت را نجو» ۱۴ داستان کوتاه را در حجم ۱۰۷ صفحه در بر می‌گیرد که هر کدام لحن و روایتی مستقل دارند. فرحناز علیزاده پیش از این کتاب، دو مجموعه داستان دیگر «آقای قاضی چه حکمی می‌دهید؟» و «مکاشفه» را به چاپ رسانده است.

در آغاز ضمن تشکر از خانم فرحناز علیزاده بخاطر قبول این مصاحبه، به عنوان مدخل گفتگو شمهای از زندگی داستانی خود را بیان نمایید:
نویسنده مجموعه داستان «آقای قاضی چه حکمی می‌دهید؟» نشر گل آذین سال ۹۱
مجموعه داستان مکاشفه‌چاپ اول مهر ۹۲، نشر قطره/چاپ دوم دی ۹۲
رتبه دوم نقد در جشنواره اصفهان ۱۳۸۶
مدرس کارگاه داستان نویسی در فرهنگسرای اخلاق و برگزاری نشست‌های نقد کتاب(به مدت۶ سال)
مدرس کارگاه داستان و مکاتب ادبی در فرهنگسرای خاوران به مدت ۳ سال
مدرس انواع نقد ادبی(نقد سنتی، فرمالیسم، روان شناسی، جامعه شناسی، ساختارگرایی ...) در فرهنگسرای خاوران
مدرس عناصر داستان در فرهنگسرای امید (قسمت آموزش) برقراری نشست‌های نقد ادبی در خانه کتاب و فرهنگسرای فردوس، اخلاق، آفتاب، خاوران و... در سال ۹۳
چاپ مقاله‌ی روان‌شناسی از فروید تا لاکان در کتاب عیار نقد(خانه کتاب) سال ۱۳۸۸
چاپ مقاله ساختارگرایی در کتاب عیار نقد (خانه کتاب) سال ۱۳۸۹
اجرای برنامه رادیویی: نقد کتاب به همراه آقای حکیم معانی، سعید اسلام زاده، خانم علوی در رادیو صدای آشنا مانند: نقدکتاب کوری،سارا ماگو /زندگی نو، پاموک و...
اجرای برنامه رادیویی در رادیو گفتگو: در باب زنانه نویسی/ نقد روان شناختی فروید و...
اجرا و نوشتار بیش از صد برنامه(مثل همیشه نیست)در رادیو فرهنگ زیر نظر آقای یوسف نیا
رتبه دوم مسابقه داستانی نویسندگان جوان کانون ادبیات ایران(دست‌های سرد)۱۳۸۶
برگزیده داستانی(قطعه نود) در جشنواره زاهدان سال۱۳۸۵
برگزیده داستانی(سگ ،دست، ساعت) در جشنواره بانه
شایسته تقدیر در دومین همایش استانی داستان رامهرمز سال۸۹
برگزیده پنجمین جشنواره سراسری طنز مکتوب ۱۳۸۹
برگزیده داستانی در جشنواره صادق هدایت«حالا بست نشسته‌ام اینجا» سال ۹۰
برگزیده دومین دوره جایزه ادبی چراغ مطالعه سال ۹۰
برگزیده دومین جشنواره لیراو سال ۹۱
برنده رتبه دوم جشنواره ادبی ایران سال ۹۱
راه یافته به مرحله نهایی اولین جشنواره ادبی هفت اقلیم سال ۹۰
رتبه دوم داستانی(هیچ وقت دیر نیست) در فرهنگسرای اشراق
مدرس کلاس داستان نویسی پژوهشگاه دانش آموزان رشد سال ۸۸-۸۷
داور جشنواره هدی در سال ۸۸
داور جشنواره لیراو در سال ۹۰
داور جشنواره ادبی هفت اقلیم در سال ۹۱
دانش آموخته دوره ۲۴ جلسه‌ای نقد ادبی شهر کتاب/ دکتر امیرعلی نجومیان
دانش آموخته جلسات آشنایی با میشل فوکو و عقایدش(۱۲ جلسه) در شهر کتاب سال ۹۰
دانش آموخته جلسات (۱۲ جلسه) نظریه روایت در شهر کتاب، استاد نجومیان، سال ۹۱
دانش آموخته دوره سه ساله نقد ادبی در کانون اندیشه جوان و دارنده مدرک و امتیاز برتر دانشجویی در این دوره
دانش آموخته دوره های حوزه هنری آرژانتین(رمان مدرن و پست مدرن)(دکتر حسین پاینده)
دانش آموخته دوره‌های نشانه‌شناسی ساختارگرا (شهر کتاب، دکتر حسین پاینده)
منتقد کتب دشت سوزان ، رولفو / تنهایی پر هیاهو، بهومیل هرابال، و غیره... در سرای اهل قلم
نقد کتاب شطرنج با ماشین قیامت در کتاب نگاه نگاران
همراه با بیش از صد نقد مکتوب در ماهنامه‌های معتبر چون: نقد و بررسی کتاب، کتاب ماه ادبیات ، گلستانه، جهان کتاب، کتاب هفته و مطبوعات ادبی و روزنامه های کارگزاران، فرهنگ آشتی، فرهیختگان، اعتماد، اعتماد ملی، شرق و...
اجرای بیش از پانصد نشست نقد در فرهنگسراها، لطفا برای آشنایی بیشتر به وبلاگ «دریچه‌ای به داستان و نقد» مراجعه کنید تا با عکس و گزارش خبرگزاری‌هایی چون ایسنا، مهر، آرتنا ، ایبنا وغیره بیشتر آشنا شوید.

به تصویر کشیدن تجربه‌های زیستی

(گفتگو با فرحناز علیزاده منتقد و داستان‌نویس)

مجید مصطفوی

لطفا بفرمایید چه شد که به نویسندگی روی آوردید و اولین داستان شما چه بود؟ حس وحال آن روزتان برای رونمایی اولین کتابتان چطور بود؟

اولین داستانم که جایزه گرفت برمی‌گردد به دوران دبیرستان که موضوعش درباره جنگ بود. فکر کنم همان موقع ها بود که به استعدادم پی بردم. البته قبل از آن هم چند تا رمان بصورت عامیانه نوشتم که چاپ نشد. بعدها وارد کلاس داستان نویسی مرحوم جلالی زنوزی شدم.
متاسفانه کتاب اولم یک سال در ارشاد خاک خورد.برخی از عناوین داستان‌های این مجموعه که پیش از این تعدادی از آنها حائز رتبه در جشنواره‌های داستان نویسی نیز شده‌بودند عبارت است از: زایده‌های سفید، آقای قاضی چه حکمی می‌دهید؟، قندیل‌های بی‌رنگ، فقط نگویید معذرت‌خواهی بود، خون روی جدول سیمانی، همش بهتونه، باید فاصله‌ها را در نظر داشته باشیم، مانای پدر، انبوه گزنه‌ها، شاید احتمالا حتما و یک کپه خاک. انتشار اولین مجموعه داستان من با نام «آقای قاضی چه حکمی می دهید؟» توجه مطبوعات را به خود جلب کرد. داستان «شاید، احتمالات، حتماً» در سیزدهمین جشنواره‌ی گلشیری به مرحله‌ی نهایی داوری این بنیاد در بخش تک داستان درسال ۹۱ راه یافت.

در زمینه داستان نویسی که یکی از راه های نشر فلسفه زندگی می باشد، چه توصیه ای برای کسانی که اول راه هستند دارید؟

فکرخوبی هست ولی طوری نباشد که فلسفه بر داستان چیره شود. هر نویسنده‌ای که دارد می‌نویسد یک ایدئولوژی فکری دارد ولی نباید طوری باشد که ایدئولوژی قالب فکری خودش را بصورت پیام یا شعار به خواننده انتقال دهد. بهتر است متن پرسشی باشد تا خواننده به آن فلسفه برسد. بقول فروید ما آدم‌های مسئله داری هستیم که مسئله‌ها را با نوشتن می‌خواهیم حل کنیم. پس برای کسانی که اول راه هستند نباید به شهرت یا درآمد فکر کنند، چون نوشتن صبر تحمل بالا وعشق درونی می‌خواهد. در طی این سالها با دوستانی روبه رو بودم که از استعداد خوبی برخوردار بودند ولی به دلیل نداشتن پشتکار لازم و تلاش نکردن، هنوز کتابی منتشر نکرده‌اند و نام‌شان در هیچ ماهنامه و حتی جشنواره‌ای به عنوان نویسنده ثبت نشده و برعکس افرادی که از استعداد نسبی برخوردار بودند ولی با پشتکار و تلاش زیاد در حال حاضر در زمره نویسنده‌ها هستند و صاحب کتاب و حتی نقد مکتوب شدند.

پرداختن به مسائل اجتماعی یکی از گونه های ادبیات است که امروزه مخاطب فراوانی بین نسل جوان پیدا کرده است. چنانچه از عنوان این ژانر ادبی برمیآید، نویسنده در آن به مسائل اجتماعی می‌پردازد و می‌کوشد تا از دریچه داستان، این موضوع‌ها را بازگو کند. در کتاب «سر سبیلهایت را نجو» همین تم یا مضمون خاص را دنبال میکردید؟

من هم مثل خیلی‌های دیگر خوب در همین اجتماع زندگی می‌کنم. اما در کتاب سرسبیل‌هایت را نجو تم یا مضمون خاصی برای داستان مدنظر نداشتم. معتقدم برای هر سوژه بنا بر فراخور حال شخصیت و گرانیگاه موقعیتی او باید ژانر آن را انتخاب کرد. پس در تمامی ژانرها دست می‌برم و تجربه‌ورزی می‌کنم تا چه مقبول افتد و به کار آید. البته در ابتدای نگارش من هم مثل نویسندگان دیگر درگیر بیان مسائل اجتماعی بودم و گاها هستم. ولی در حال حاضر بیشتر دوست دارم روی مسائل روان شناسی و ساخت شخصیتهای ناب و خاص تمرکز کنم. مثل داستان سه پله آخر، که آدمها در دنیای مجازی دارند غرق می شوند.

چه عاملی سبب نوشتن مجموعه سر سبیل هایت را نجو شد؟ تجربه‌های زیستی عینی و ذهنی و مکانی و زمانی در نوشتن این مجموعه نقش داشتند؟

داستان باید باورپذیر باشد. درست است که داستان دروغی است که نویسنده آن را به بهترین شکل به واقعیت تبدیل می‌کند.
اما من برای این داستان مجبور شدم به مکان‌های بروم که مردها باشند. مجبور شدم محیط زندان را تجربه کنم، هرچند دورادور. و کلی در این خصوص تحقیق و جستجو کردم . جاهایی رفتم که لحن مردانه و لمپن داشتهاند تا بتوانم تجربه زیستی داشته باشم..

همیشه بین عنوان و درونمایه ارتباط خاصی وجود دارد؟ چرا این عنوان را برای مجموعه داستانتان انتخاب کردید؟ با توجه به اینکه عنوان مردانه است؟

سعی می‌کنم اسم‌ها، سوالی و چالش برانگیز باشد تا بحال هم سعی کردم اسم کتاب‌ها پرسش برانگیز باشند. ولی همانطور که می‌دانید انتخاب نام کتاب بستگی به ناشر هم دارد. یادم است اسم اولین مجموعه‌ام را یکی از مترجم‌های خوب و پرکار معاصر پیشنهاد داد و کتاب سوم هم که توسط خود ناشر نامش انتخاب شد و اسمی که من انتخاب کردم چون با اسم یکی از کتاب‌های نشر هماهنگی داشت؛ حذف شد.
ناشر گفته بود کتابی هست بنام اینجا کسی مرده است از خانم ضحی کاظمی که بخاطر همین نام کتاب تغییر یافت. عکس روی جلد را هم خود ناشر انتخاب کرده بود.

زبان و لحن روایت داستانهای سرسبیلهایت را نجو چگونه است؟

سعی شده براساس شخصیت انتخاب شود. هر شخص لحن و زبان و گویش خودش راداشته باشد.

سهم زنان را در ادبیات داستانی چقدر میدانید؟

زنان امروز ما خیلی پرکار شدن. د خیلی فعال هستند. و این خیلی خوب هست. و فکر میکنم که جایگاه خوبی را میتوانند در ادبیات ایران داشته باشند. فقط به شرط اینکه آن را جدی بگیرند و از روی دست هم نوشتن دوری کنند. از کلیشهها دوری کنند چون صرف نوشتن و چاپ کردن مهم نیست، آن اینکه شما بتوانید یک چی زجیدی به خوانند انتقال دهید مهم است، وگرنه چیزی را بنویسم که دیگری نوشته چیز خاصی نیست. من دیر مجموعهام راچاپ کردم چون فکر میکردم اگر قرار است چیزی به عنوان صدای من داه شود به خواننده یک صدای جدیدی باشد.

در خاتمه از آینده داستانی خود بگوید چه کتابهای دردست انتشار یا ارائه در نمایشگاه بینالمللی کتاب امسال دارید؟

در حال حاضر مشغول نوشتن یک رمان و یک اثر پژوهشی تحقیقی درباره ژانرها و مکاتب ادبی هستم. نگارش رمان که تقریبا به اتمام رسید و در حال بازنویسی آخر آن هستم. پایان اردیبهشت ماه به دست ناشر سپرده خواهد شد. کار پژوهشی نیز درواقع خروجی تدریس من از مباحثی پیرامون ژانرها و مکاتب ادبی و روایت راویان متعدد که قصد دارم در قالب یک کتاب منتشر شود. چند مجموع داستان هم دارم تا در آینده چاپ شود.

حمید ژیان‌پور

نقد و تحلیل فیلم کوتاه مرد کاغذی

این فیلم محصول سال ۲۰۱۲ میلادی است و به‌صورت سیاه‌وسفید توسط شرکت والت دیزنی تولید و ساخته‌شده است. سبک تولید آن به‌صورت ترکیبی از پویانمایی کلاسیک و رایانه است. کارگردان فیلم جان کارس می‌باشد. وی متولد نیویورک به سال ۱۹۶۷ و دارای مدرک تحصیلی کارشناسی هنرهای زیبا از آمریکا است.

نقد و تحلیل

عنوان فیلم (مرد کاغذی) بخشی از هویت فیلم است. مرد کاغذی تناقضی لطیف بوده که دست‌مایه بیان غیرکلامی کارگردان قرارگرفته است. در بیان غیرکلامی، مخاطب مجذوب برداشت‌های ذهنی یا تفسیری خود از پدیده می‌شود.

در این فیلم شش‌دقیقه‌ای، ماهیت مرد، پدیده‌ای است که مورد شناسایی قرار می‌گیرد. شناخت پدیده از طریق پدیدار یا همان بیان غیرکلامی شخصیت‌های اصلی فیلم است. ازاین‌رو به نظر می‌رسد، کارگردان مخاطب را به کنکاش در ماهیت پدیدارشناسی رابطه میان مرد و زن، وامی‌دارد. این بدان معنا است که فیلم دارای رویکرد روش‌شناسی است و در تحلیل فیلم سعی می‌شود به‌طور کاربردی و بابیان علائم و نشانه‌های عناصر درونی فیلم، به بخشی از این رویکرد اشاره شود. در این صورت تحلیل روش‌شناسی فیلم، می‌تواند دست‌مایه تأملات نویسندگان رمان باشد. بعدازاین مقدمه به تحلیل محتوای فیلم می‌پردازیم.

فیلم واجد نوعی بیان غیرکلامی است که هسته مرکزی آن تبیین رابطه‌ی عاشقانه است و در آن عشق برای مرد تعریف می‌یابد. ازاین‌رو ماهیت مرد، معرف فهم عمیق او از مفهوم عشق است. ماهیت رابطه عاشقانه در فیلم، در سه عنصر بیانی ارائه‌شده است. این سه عنصر محور و هسته مرکزی فیلم است که انسجام بیان درونی فیلم را به وجود آورده است.

همه ماهیت فیلم در این سه تصویر یا بیان نهفته است. بین این سه تصویر، رابطه‌ای طولی وجود دارد که یکی علت دیگری است و از همه مهم‌تر بقیه‌ی بیان فیلم، حول محور این سه بخش، بسط مفهومی می‌یابد. در این صورت

است که می‌گوییم فیلم دارای material است. اکنون به رابطه طولی هسته فیلم می‌پردازیم.

تصویر نخست، معرف تنانگی زن است.

تصویر دوم، معرف مهم‌ترین علت و انگیزه امیدواری مرد است. تصویر لبهای زن بر روی کاغذ تموج می‌یابد و به نشانه امید در دل مرد به حرکت درمی‌آید.

تصویر سوم، اوج بیان عمیق و معرفت‌شناختی کارگردان در شکل دادن به امید، بیان‌شده است. این نشان می‌دهد که امید چگونه جهت می‌یابد. آیا مردقادر است به امید برخاسته از انگیزه‌های تنانگی زن، جهت بدهد؟ پاسخ به این پرسش بخشی از پدیدارشناسی ماهیت مرد است که کارگردان مخاطب خود را درگیر آن کرده است. اگر مرد توانسته باشد به امید برخاسته، جهت بدهد، در این صورت رابطه عاشقانه او چگونه تبیین خواهد شد؟

مخاطب به دنبال شواهدی برای بازشناخت ماهیت مرد در برانگیختگی برخاسته از تنانگی زن است. توجه کنید کاغذ از دست مرد می‌لغزد و چهره مرد مغبون می‌شود. این مهم‌ترین پیام فیلم است. مرد مغبون خویش است زیرا نتوانسته است به عشق برخاسته از تنانگی زن جهت بدهد. این مفهوم می‌تواند مبین بیان اگزیستانسیالیستی باشد. اگزیستانسیالیست به این معنی که شخص به زندگی معنا می‌دهد. در این فیلم این معنا، برخاسته است اما نوخواسته نیست. زیرا عشق به زن ریشه در باور مرد به خویشتن خویش است. به سکانس ابتدای فیلم توجه کنید.

چه مفهومی برداشت می‌شود؟

مرد در سمت چپ کادر قرار دارد و در سمت چپ او دوسوم فضا باز است. در سکانس بعد، زن دوسوم فضای سمت چپ مرد را پر می‌کند. در فیلم، سمت چپ اشاره به نقطه‌ای نامعلوم دارد که ناشناخته و مبهم است و سمت راست اشاره به نقطه قابل‌تکا است. ازاین‌رو ماهیت مرد در فیلم دست‌مایه شناخت قرار می‌گیرد و کارگردان از آغاز نشان می‌دهد که زن، ناشناخته، پیچیده و مبهم است و به شکل‌گیری ماهیت مرد (دوسوم فضای مبهم) معنا می‌دهد. توجه کنید که حضور زن در دوسوم تصویر، چگونه منجر به ایجاد معنای تعادل شده است.

در سکانس زیر، مرد به ناگاه بخشی از ماهیت غریب خود را می‌یابد.

ترن که حرکت می‌کند نشانه‌های تنانگی زن به رقص درمی‌آید (کاغذ تموج می‌یابد).

زیبایی این رقص در نگاه زن به مرد هویدا می‌شود. این درونی‌ترین نوع بیان غیرکلامی است.

به موسیقی فیلم توجه کنید که تا چه اندازه ترجمان بیان غیرکلامی رابطه میان زن و مرد است.

در سکانس زیر، مرد مغلوب فشار تحکم جبر جامعه است که به‌وسیله نمای زیبایی از مشت گره شده کارفرما نشان داده‌شده است.

مرد اما به رهایی می‌اندیشد و آن را در آن‌سوی پنجره باز (به قول سهراب سپهری) می‌یابد.

در پنجره باز، ماهیت او معنا می‌یابد و امید برخاسته از عشق (حرکت کاغذ نماد آن است) بر بلندای آسمان (به‌ظاهر) بی‌هدف، اوج می‌گیرد.

این بی‌هدفی، راه خود را به‌سوی روزنی از امید به ساختن و شدن و هستی (اگزیستانسیالیسم) باز می‌کند.

بعدازآن، عشق، چون نور جهت می‌یابد... راهی به‌سوی ساختن و شدن.

و زن نماد این ساختن است. نماد معنای شدن، بودن و هستی مرد است.

اکنون مرد، راهی قلمروی لطیف زن می‌شود. جایی که نشانه‌های برخاسته از تنانگی زن (لب‌های او روی کاغذ) بر لوح سفید وجود مرد نقش بسته است و مرد، مرد کاغذی می‌شود با نشانه‌های بعد تنانگی زن بر لوح سفید وجودش.

داستان ماهیت مرد، عاشقانه پایان می‌یابد و مرد به زندگی خویش معنا می‌دهد. در این معنا نقش تنانگی زن همه هستی مرد است.

اعلان صلح آمیز – تاریخ ستیز آمیز

نگاهی به فیلم ی اثر دیوید آیر

شهریار قنبری

با صدای مهیب انفجار وارد فیلم می شویم. بلافاصله بعد تصویری از سواری در میان تاریکی و گرد و غبار.. در پس زمینه تاریک و غبار آلود ویرانی مشاهده می شود که یادآور سکانس آخر الزمانی فیلم ترمیناتور است. سواری داخل کادر هنوز به انتهای آن نرسیده است فردی از داخل تانک برسرش خراب می شود و سوار را می کشد. لگام اسب را باز می کند. نوازشش می کند، بعد رهایش می کند. شروع طوفانی و کوبنده ی فیلم لحظه ای کوبنده تر می شود که اسب رها می شود و این دوگانگی و تضاد خلاصه ای از فیلم است. رنگ سفید اسب در تقابل با سیاهی این تضاد را تشدید می کند. سوار کشته می شود و قاتل علی رغم شیوه ی بی رحمانه و تکان دهنده اش به اسب زندگی می بخشد و به درون تانک بر می گردد. با ورود دان(فرد قاتل) به تانک وارد قصه اصلی می شویم. یک گروهان پنج نفره که یکی شان کشته شده است و تانک هم باید تعمیر شود. همین فضای بسته و خفه پر است از خشونت. افراد گروه هم مثل تانک خسته و دلزده و کثیف هستند. شمایل زنده ای از تانک به عینه در رفتار و ظاهر و کلامشان می توانیم مشاهده کنیم. در عین حال گروه تضادهای زیادی با هم دیگر دارند. شاید بشود آنها را نمادی از مردم آمریکا و چند ملیتی بوده این کشور به حساب آورد. ..... یک سرباز دورگه آمریکایی – مکزیکی، ....یک سرباز خشن اما کاری و پراز انرژی .....یک سرباز مذهبی، و در آخر دان فرمانده آنها شخصیتی است تیپیکال که مجموعه ای از همه ی خصلت های سربازهای دیگر را در خود دارد. در واقع سربازهای داخل تانک و فرمانده شان مکمل همدیگر هستند. در این میان شخصیت سرباز مذهبی می بینیم هنگام حمله و در حالت جنگی دچار چرخش شخصیتی می شود و از حالت آرامش تبدیل به یک شخصیت دیگر می شود که تضادی جذاب از نظر شخصیت پردازی به حساب می آید. گروهان بر می گردد. خسته و مجروح. دان در خلوت خودش جایی که فقط سربازان به اسارت گرفته شده نگاهش می کنند فشاری را که تحمل می کند نشان می دهد. انگار او جنگ را دوست ندارد. به اجبار اینجاست و در نگاهش و در ناله ی خفه ای که از دهانش خارج می شود تنفر زیادی نهفته است. آن قدر هم مغرور است که دوست ندارد کسی ضعفش را ببیند. نگاه اسرا هم شبیه اوست. زاویه دوربین از فشاری که بر دان آمده با کات شدن بر روی اسرا هوشمندانه و جذاب است. هنوز جنازه ی رفیقشان از تانک دور نشده دستور این است که دوباره به میدان رزم بر گردند. پسر جوانی خودش را به فرمانده معرفی می کند. نفر جایگزین سرباز کشته شده است. با چهره ای معصوم . خودش را دستیار جدید معرفی می کند. فرمانده نمی خواهد باور کند . شاید هم نگران است. علی رغم این که عصبانی است در چهره اش نگرانی هم دیده می شود.

-اسمت چیه؟

-نورمن

-چن وقته تو ارتشی؟

-هشت هفته

-اونجا خونته؟ فهمیدی چی میگم؟ تو نباید دوستای زیادی داشته باشی.

بلاهتش در دیالوگی که با افراد گروهان دارد به خوبی نمایان است.

-جلو کجاست؟ خط مقدم کجاست؟

-هرطرف که بری آلمانی ها همونجان.

نه سیگاری است. نه اهل خشونت. برعکس توی وسایلش کتاب دیده می شود. می گوید که تایپیست(تلگرافچی) است. حضورش در گروهان را اشتباه ارتش توصیف می کند اما آنها معتقدند که ارتش هیچ وقت اشتباه نمی کند. ابتدا توسط گریدی سرباز مذهبی پذیرفته می شود که نزدیکی بیشتری با روحیه او دارد.

نورمن کارش را با تمیز کردن تانک و پاک کردن خون فرد کشته شده شروع می کند. از اینجا به بعد است که تماشاگر متوجه می شود شخصیت اصلی فیلم نورمن است و اتفاقاتی که قرار است برای او بیفتد. در واقع ناپایداری فیلم نورمن است و چالشی که او با جنگ و مسائل و مصائب آن دارد. در واقع فیلم سکانس به سکانس در حال پیشرفت و برجسته کردن شخصیت نورمن، مشکلاتش با جنگ و ناتوانی اش دربرابر خشونتی است که بر فضای فیلم حاکم است و همه حتا سرباز مذهبی هم آن را پذیرفته اند. دختری که از کنار جاده با دوچرخه اش می گذرد. نگاه سردش به نورمن. چهره جذابش که خالی از هرچیزی حتا عشق است. باقی گروهان معتقدند این دختر می تواند به خاطر یک شکلات ساده دمار از روزگارش در بیاورد اما نورمن نمی خواهد این مسئله را بپذیرد و در مقابل خنده بقیه پوزخند تمسخر آمیزی میزند. درست در سکانس بعدی حرفهای بقیه گروهان به اثبات می رسد. چند دختر کوچک از میان درختان به تانک پدر حمله می کنند و آن را به آتش می کشند. توی درگیری بعدی هم گروه دبستور دارد با چند ضد تانک که در منطقه ای معین تانک ها را نابود می کنند و جلوی پیشرفت را می گیرند مقابله کند. صحنه ای که برای نورمن پر از خشونت است و توی این صحنه با این که پشت تیربار ایستاده است اما فقط نظاره گر است و کوچکترین گلوله ای شلیک نمی کند. باورش نمی شود جنگ و کشتن به این سادگی باشد. درگیری که تمام می شود توسط گوردو کتک می خورد اما فقط گریه می کند و حاضر نیست حرف گوش بدهد. درگیری که تمام می شود حمله به سربازهای نیمه جان دشمن و بردن عنایم و تیرخلاص زدن شروع می شود. گوردو... و به بقیه می پیوندند. گریدی به سراغ سربازن نیمه جانی مرود و برایش دعا می خواند. فرمانده می ماند.

-من بهترین تیرانداز ارتش نهم بودم. اما حالا پیش توام.

-من آموزش دیدم تا ۶۰ کلمه در دقیقه تایپ کنم. من واسه تانک آموزش ندیدم. اما سعی ام رو میکنم. فرمانده خشونتش را در قولی که به باقی اعضای گروهان برای زنده ماندنشان داده توجیه می کند و سعی می کند به نورمن بقبولاند که باید تغییر کند. نورمن حتا حاضر نیست دشمنی را که چند لحظه قبل سربازان همراهش را در مصافی سخت و پراز آتش و مرگ بکشد. تلاشهای دان فرمانده هم برای مجاب کردن وی به سرانجامی نمی رسد تا این که فرمانده مجبورش می کند. تفنگ را دستش می دهد. دستش را روی ماشه فشار می دهد تا سرباز دشمن کشته شود. حتا با این که فرمانده نورمن را مجبور می کند مدفوعش را بخورد بازهم نورمن تمایلی به دردست گرفتن اسلحه و کشتن دشمن ندارد. در حالات و احساسات و حرکات سایر اعضای گروهان و فرمانده، حتا گریدی سرباز مذهبی تمایل به کشتن و خشونت از روی عادت و اجبار به نمایش گذاشته شده است.

هالیوود علی رغم ساخت فیلم های گیشه ای و پرفروش، آثار در خور توجه و گوناگونی درباره جنگ ساخته است. همه ی این فیلم ها از زوایای مختلف به جنگ نگاه کرده اند. همه ی این آثار را هم می توان آثاری متفاوت و شایسته تقدیر دانست. فیلم های مثل خط باریک قرمز، غلاف تمام فلزی، نجات سرباز رایان، فهرست شیندلر و از این دست. اما وجه تمایز فیوری با دیگر آثار جنگی، نگاه فیلمساز به مقوله ی جنگ است. فیوری بیشتر از این که فیلمی درباره جنگ باشد و ابعاد مختلف آن را در چارچوب خودش مورد بررسی قرارداده باشد، مرثیه ای درباره زندگی است. هرچند وجه غالب جنگ به تمامی بر آن سایه انداخته است و در پایان زندگی در مقابل جنگ مغلوب می شود. اما تاثیر نگاه فیلمساز به زندگی مهم ترین مولفه ای است که در ذهن تماشاگر جا می ماند. اگر مبحث پیرنگ را شاکله ای اصلی حوادث و روابط فیلم در نظر بگیریم. فیلم با همان ویژگی های آثار جنگی به اتمام می رسد. با این همه می توان گفت فیلمساز اثری کامل درباره ی انسان و زندگی در درون جنگ ارائه کرده است.

تانک را می توان شخصیت اصلی فیوری به حساب آورد. در واقع تانک استعاره ای از خشم است. نماد جنگ و خونریزی است و وحشی و پرخاشگر. بنابراین کسانی که این مرکب خون آلود بی رحم را سوار می شوند باید شبیه خودش باشند. با همین پرخاش و خشم است که می توان جوایش را داد. آتشش نزنی آتش ات می زند. دهانش را پرخون نکنی دهانت را پر خون می کند و سرتاسر جنگ پراست از تانک، و این جنگ است که رودروی زندگی قرار می گیرید و آن را می سوزاند. این ناپایداری بزرگ نظم زندگی را برهم می زند تا آنجا که نه باوری می ماند، نه اعتمادی و نه حتا انسانی.

شاید تنها فرد گروهان که عاری از هرگونه احساسات و عواطف و پر از خشونت است ... باشد. اما شاید واقعیت جنگ را وقتی نورمن و او کنار هم هستند و نورمن هم دیگر مردی شده شبیه جنگ و شبیه آنها برزبان می آورد.

سکانس اصلی فیلم ، چیزی که البته سکانس خانوادگی ،حرف اصل و درون مایه فیلم به حساب می آید سکانس ورود نورمن و دان به درون خانه ای در میان شهر است.

دان و نورمن وارد خانه می شوند. کسی بجز یک زن توی خانه نیست. اسلحه را به طرفش نشانه رفته اند. وقتی خواهرزاده زن هم از زیر تخت بیرون آورده می شود دان دیگر مطمئن است که کسی توی خانه نیست. چند دقیقه بعد دان دستور می دهد برایش آب گرم کنند. چند کلامی با خواهرزاده زن حرف می زند. اینجاست که شمایل دان از یک فرمانده گروهان خشن تبدیل به مرد خانه می شود. توی جیب کیفش تخم مرغ گذاشته است با صابون. یک نشانه ساده از زندگی. بلافاصله بعد موسیقی و پیانویی که توسط نورمن نواخته می شود زندگی را پخش می کند توی خانه. دختر نورمن را با صدایش همراهی می کند. اعتماد دان به عنوان فرمانده و اعتماد زن و خواهرزاده اش به عنوان مالکین خانه جلب می‌شود. به نظر می رسد فرمانده نقش جدیدش را دوست دارد. زن در حال آماده کردن غذاست. دختر و نورمن با همدیگر هستند. نورمن برای دختر از عشق می گوید و این که توی آینده اش عشق جاودانه ای دیده است. همه چیز آرام پیش می رود و تمام نشانه های یک زندگی و آرامشی که در سایه حضور مرد و زن به عنوان پدیدآوردگان یک زندگی و آرامشی که حاصل آن است به خوبی دیده می شود. زن هم تا اقتدار مرد را می بیند و این که قصد آسیب رساندن به وی را ندارد و فقط می خواهد سر و تن خودش را بشوید به آن اعتماد معنای بیشتری می بخشد. اما با ورود دیگر اعضای گروهان به این آرامش خدشه وارد می شود. چیزی که همچنان پابرجاست حضور دان به عنوان فرمانده- مرد خانواده است که اقتدار خودش را هنوز از دست نداده است. گروهان سعی می کنند این عدم اعتماد را به زن و خواهرزاده اش تزریق کنند. از خشونت دان می گویند و این که در زمان حضورشان در آفریقا با بی رحمی به ستون فقرات اسبها شلیک می کرده و آن ها را از پای درمی آورده است. دان این حرف ها را شوخی بامزه ای قلمداد می کند.

ذهنیت ما بلافاصله به سکانس ابتدایی فیلم می رود که دان بعد از کشتن سرباز آلمانی اسب سفید را رها می کند و در دل به دروغ بقیه می خندیم.

حضور گروهان در کنار زن و خواهر زاده اش مهم ترین سکانس فیلم است و کارگردان با هوشمندی تمام جنگ را در برابر زندگی قرار می دهد و می بینیم که جنگ با حیله و دروغ و تزویر به مقابله با زندگی رفته است. تمام فیلم در برابر این چند سکانسی که گروهان در خانه و در کنار هم هستند تحت شعاع قرار می گیرد.

درست مثل زندگی در درون جنگ هم حضور گروهان در کنار هم و به عنوان یک خانواده دیری نمی پاید و گروهان مجبور به ترک خانه می شوند.

از این جا به بعد گروهان دوباره بر می گردد به حالت اولش. این بار نورمن با مرگ اِما خواهرزاده زن که عشقی در بینشان رشد کرده بود . تبدیل به آدمی می شوند خشن، بی رحم ، دلزده و کثیف. درست شبیه دیگر اعضای گروهان.

گروهان دستور دارد که از یک سه راهی محافظت کند. بلافاصله به آنجا اعزام می شوند. این بار دیگر نورمن خیلی راحت اسلحه در دست می گیرد و خیلی راحت شلیک می کند و آدم می کشد. حضورشان در سه راهی با مشکلاتی مواجه می شود. گروهان تصمیم می گیرد همانجا بمانند و از سه راهی مواظبت کنند.

سکانس جذابی است. فرمانده علی رغم میل گروه می خواهد که در تانک بماند. آن را خانه خودش معرفی می کند. دان معتقد است که این بهترین کار است هرچند همه آنها در مواجه با لشگر پرتعداد دشمن کشته خواهند شد. خیلی زود بقیه هم با او همراه می شوند.

جنگ آغاز می شود و بعد از کش و قوس فراوان گروهان همه نابود می شوند. تنها کسی که زنده مانده است نورمن است. او هم با ترفند دان و قایم شدن در زیر تانک زنده می ماند.

وقتی بعد از چندین روز که جنگ تمام شده است و سربازان خودی نورمن را از میان تانک خارج می کنند نورمن حالتی دوگانه دارد. شاید از جنگ بیزار شده است و دوست ندارد که اینجا باشد. شاید هم شمایلی مثل دان پیدا کرده است و حالا اوست که جنگ را ادامه خواهد داد.

نگاه کوبریک به سیستم نیز نگاهی بدبینانه می‌باشد در حقیقت این سیستم روی دیگر همان بدویت سنتی است که به ابزار مدرن مسلح گردیده.

علی رفیعی وردنجانی

یادداشتی بر سینمایی «قاطر»
ساخته کلینت استوود

از نفس افتاده

قاطر ، آخرین ساخته کلینت استوود تجربه ای نوین از کهنسالی یک قهرمان ملی است که اکنون همانند یک قاطر برای دیگران بار جا به جا می کند . سینمایی «قاطر» اگرچه از دل یک مولف ابرقهرمان برخاسته اما به شکست در برابر شخصیت خود اعتراف می کند . شخصیت اصلی بر پایه داستان واقعی نیویورک تایمز شکل گرفته اما مصداق بارز شخصیت مولف با همه گذشته پرافتخار او است . به نظر من «قاطر» عقب نشینی ایستوود به لحاظ تکاپو در حیطه قهرمان پروری است . قهرمانی که ۹۰ سال سن دارد ، باغ بان برتر جغرافیای خود است و اکنون که خود را ترد شده از سوی خانواده می بیند ، برای پر کردن خلع تنهایی و ثروت طعم لذیذ وسوسه را می چشد .

هی بلوندی

قبل از هرچیز لازم می دانم این توضیح را اضافه کنم که سیر صعودی شخصیت ایستوود در وسترن آمریکایی همچنان ادامه دارد اما ظاهر و زمان آن تغییر کرده است . قهرمان اگر نیروی مبارزه و دوئل را در خود نمی بیند با استفاده از هوش به شکست رقبا می پردازد . همچنان مولف گرایش به تولید سینمایی یک داستان فارغ از محصولات سیاسی و اقتصادی آن دارد و این هویت هنری یک اثر داستانی را حفظ می کند . انتخاب درست قاب ، بازی های مناسب و اجتناب از زیاده گویی شاخصه های اصلی آثار ایستوود هستند . شخصیت کما فی السابق غرور یک آمریکایی وطن پرست را حفظ کرده و در مواجهه با بیگانه (شرقی ها و ...) با تردید و شک رفتار می کند . این بلوندی وسترنِ اسلحه به کمر اگر با گفتمان توانایی پیشبرد هدف خود را نداشته باشد از شش لول خود استفاده می کند و این شش لول سینمایی است که ایستوود به مخاطب ارائه می دهد . با همه این تفاسیر «قاطر» محصول تجربه ای است از یک قهرمان ملی که نه تنها از خانواده بلکه کم کم از جامعه در حال ترد شدن است . این تبعید به مثابه تنهایی و کهنسالی نیست بلکه نشان دهنده تغییر گرایش جامعه برای رسیدن به نیازهای بدیهی خود است . نگاهی که شخصیت داستان به اینترنت و استفاده از آن دارد یک نگاه عقب افتاده نیست بلکه احساس مبارزه جویانه ای است که با شکست رو به رو می شود .

وقتی شیر ، قاطر می شود

نقطه ضعف داستان به زعم من چرایی گرایش به همکاری با یک باند خلاف کار نیست بلکه چگونگی آن است . یک داستان هر اندازه چهره واقعی به خود گیرد تا مادامی که چگونگی و چرایی مکمل یک دیگر نباشند نمی تواند انگیزه دراماتیک پیدا کند . انگیزه ایستوود از به نمایش گذاشتن چنین شخصیتی پس از ثبت خاطره ای قهرمانانه از خود در ذهن مخاطب چه بوده است . این که وقتی شیر پیر شد ، قاطر می شود و همه از او سواری می گیرند . انگیزه دراماتیک چرخه ادبیاتی دارد ، فراز و فرود ابژه یکی از ویژگی های هنرمندانه مولف است و مقابله به مثل لازم دارد . در سینمایی «قاطر» ، ایستوود از موضع تهاجمی خود خارج شده است و پس از بیان چرایی در اجرای چگونگی نقطه ضعف های خود را با آرایش سینمایی پوشانده است . جا دارد اشاره ای کنم به «داستان استریت» ساخته دیوید لینچ و شخصیت کهنسال قصه . لینچ به خوبی پیر شدن مردی که قهرمان زندگی خود بوده است را به تصویر کشیده و چگونگی زیستن قهرمانانه شخصیت را در داستان با مقابله به جهش تکنولوژیک زندگی ، هنرمندانه به تصویر کشیده است این عامل عنصری است که ایستوود با توجه به پیشینه خود هرگز نمی تواند در «قاطر» به آن بپردازد . از سوی دیگر این قیاس اگرچه شاید معالفارق باشد اما در تحلیل عناصر هنری ابزاری است که استفاده از آن لازم است . باید اعتراف کرد که شخصیت ایستوود به لحاظ زمانی و ظاهری عمیقا به شخصیت داستان نزدیک است اما این نزدیکی دلیل بر انتخاب درست مولف نیست . اگرچه ایستوود توانایی به نمایش گذاشتن همه حسیات و ظواهر انسانی برپرده نقره ای را دارد اما این گزینه در برابر شرایط جوی یک داستان اقتباسی از اولویت های حذف است ، چرا که اگر جای دزد و پلیس (ایستوود و کوپر) در داستان تغییر کند ، داستان استوار روایت خود را ادامه می دهد . انگیزه قاچاقچی برای انتقال یک انگیزه فراتر از نیازهای انسانی است . این عمل به دلیل خفه کردن جاه طلبی درون شخصیتی است که وطن پرستی و کار را به خانواده خود ترجیح می دهد . البته که خود این گرایش دارای تناقض است اما این تناقض موجب رسیدن به نقطه قاچاق در درام نمی شود . خیلی ساده بر اساس چند دیالوگ جوانی نزد ایستوود می رود و با اِهدا کارت ویزیت پیشنهاد کار می دهد . شخصیت که چیزی برای ازدست دادن ندارد اگرچه با تعجب اما وارد گاراژ می شود و در مهلکه می افتد . بار منطقی ضعیف داستان عاملی است بر ناتوانی در به تصویر کشیدن چگونگی یک عمل جنایی و دراماتیک . تقریبا اتفاقات در فیلم نامه «قاطر» به شکل تصادف شروع و با یک تصادف به تصادف بعدی متصل می شوند . اصلا بد نیست که تصادف عامل ایجاد درام باشد اما به شدت غیر منطقی است که تصادف عامل ارتباط لحظات داستانی در یک فیلمنامه باشد . چرا و از کجا نیروی پلیس به دنبال این گروه قاچاقچی است صرفا بر اساس چند نشانه متداول قابل قبول نیست . شخصیت پلیس چه ویژگی های منحصر به فردی نسبت به یک پلیس قابل تصور در ذهن بیننده دارد ؟ ارتباطی که بین دزد و پلیس بر قرار می شود از چه ویژگی های نوینی برخوردار است و ... . اگرچه «قاطر» ایستوود زنگ خطر زندگی سینمایی وی را به صدا در آورده است اما همچنان تماشایی است و بسیاری از مناسبات فرهنگی و هنری (مانند خطاب کردن ایستوود به سیاه پوست که همچنان کاکاسیاه بیان می شود) قابل لمس است و می توان درس های زیادی از سینمای این وطن پرست آمریکایی کسب کرد .

فرهنگی/هنری و ادبی

فصلنامه سدا/ شماره۳/ تابستان۹۸/ ۴۴ صفحه