جهان داستانی محمدرضا صفدری

حسن میرعابدینی

آن‌چه تحت عنوان «ادبیات داستانی ایران» می‌شناسیم، پدیده‌ای است تاریخ‌مند که با تلاش اثرآفرینان متعدد در زمانی صدساله شکل گرفته است؛ و از ۱۳۰۰ شمسی که «یکی بود یکی نبودِ» محمدعلی جمال‌زاده منتشر شد تا امروز تغییر بسیار کرده و شکل‌های روایی گوناگون را آزموده است. تاریخچهٔ داستان کوتاه هر کشوری را براساس مجموعه‌داستان‌های برجسته‌ای دوره‌بندی می‌کنند که بیانگر تحولی جدی در شیوهٔ داستانگویی‌اند. محمدرضا صفدری (متولد ۱۳۳۳، خورموج) جزو معدود داستان‌کوتاه‌نویسان سال‌های پس از انقلاب است که خواندن داستان‌هایش ما را وامی‌دارد تا توقف کنیم و بیندیشیم، برگردیم و زندگی‌مان را دوباره بنگریم.

در «کتاب جمعهٔ» شمارهٔ ۷ (۲۲ شهریور ۱۳۵۸) داستان کوتاهی چاپ شده بود به نام «سیاسنبو». احمد شاملو در مقدمه‌ای بر آن، نوشته بود «این قصه... چیزی بسیار بیشتر از نخستین تجربه‌های یک نویسنده است». شاملو با اینکه بعضی از اصطلاحات محلیِ قصه را نامأنوس یافته بود، با شیفتگی از زبانِ نوشتاریِ آن سخن گفته بود. وی داستان‌های دیگر او، «علو» و «اکوسیاه»، را هم به چاپ رساند. بدین ترتیب، سابقهٔ انتشار داستان‌های صفدری به چهل سال پیش می‌رسد؛ چهل سالی که با تجربه‌گرایی برای یافتن راه‌های تازهٔ روایتگری گذشته است. او نویسنده‌ای «جدی» است چون آهسته و پیوسته نوشته و چاپ کرده و درواقع، نوشتن را، با همهٔ مشکلاتی که برای زندگی‌اش پدید آورده، به عنوان سرنوشت خود انتخاب کرده است.

یک دهه بعد، سه داستان چاپ‌شده در «کتاب جمعه»، بخش آغازین نخستین مجموعه داستان نویسنده، «سیاسنبو» (۱۳۶۸)، را تشکیل دادند. این داستان‌ها در بازنمایی دنیای پسرکی جنوبی، از طرح و پیرنگی مهیج برخوردارند زیرا، در بزنگاه رواییِ مناسبی، نگاه بازی‌وارِ نوجوان با مشاهدات او از مسائل عمومی و حادِ زندگی مردم درمی‌آمیزد تا خشونتی تصویر شود که انسان‌ها را آسیب‌پذیر می‌کنند. (صفدری بعدها نیز از راویان ناموثق مانند کودکان و زنان و مردان پریشان‌احوال برای بازنمایی رنجِ جاری در زندگی مردم جنوب بهره می‌جوید - و این بخشی از شگرد قطعیت‌گریز اوست). هرچند این سه داستان از بی‌قراری‌های سیاسی/اجتماعی نخستین سال‌های پس از انقلاب رنگ گرفته‌اند، دقت زیادی نمی‌خواهد که دریابی داستان پیشروِ فارسی، قصه‌گوی گرم‌دهانی یافته است. خوانندگان داستان‌هایی که صفدری متعاقباً منتشر کرد، با صدای تازه‌ای در ادبیات داستانی ایران مواجه شدند. صدای صفدری تازه بود زیرا روایتگری متفاوت داستان‌هایش، نشانگر تفاوت ماهوی آنها با اجتماع‌نگاری‌های سیاست‌زده و احساساتی یکی دو سال قبل و بعد از انقلاب ۵۷ بود. صفدری در مجموعه‌داستان دوم خود، «تیلهٔ آبی» (۱۳۷۷)، نشان داد که در جنبهٔ هنری دادن به تجربهٔ زیستهٔ خود، از زمانه جلوتر است. زیرا قدرت این را دارد که برش‌هایش از زندگی را خوب انتخاب کند و با افکندن برقی از تابشی اسرارآمیز بر آنها، به خواننده امکان دهد تا با جلوه‌های گسترده‌تری از زندگی و زمانه آشنا شود. همین تابش اسرارآمیز است که داستان را از شرح ملال‌آور زندگی روزمره می‌رهاند و با اشاره‌هایی تلویحی، در عمق گسترش می‌یابد و تجربه‌های تازه‌ای از معنا را عرضه می‌کند. او می‌تواند، ضمن روایت قصهٔ یک شخصیت، وجهی دیگرگون به آن بدهد و به تجربه‌ای فردی، بُعدی دیگر ببخشد و آن را به تجربه‌ای همگانی -یا بشری- بدل کند. یعنی همان انتظاری که از هر داستان کوتاهِ درخشان داریم. آیخن‌باوم، فرمالیست روس، «رمان را به گردشی طولانی در مکان‌هایی متفاوت تشبیه می‌کند که بازگشتی آسوده به دنبال دارد و داستان کوتاه را به بالا رفتن از تپّه - تا به ما چشم‌اندازی دهد که فقط از چنان ارتفاعی قابل رؤیت است». درواقع، نویسندهٔ داستان‌کوتاهِ موفق، برشی از واقعیت را برمی‌گزیند اما چنان کلیتی به آن می‌بخشد که گویی خواننده را از تپه‌ای بالا می‌بَرد و منظری از زندگی بشری را پیشِ روی او می‌گذارد.

از نیمهٔ دوم کتاب «سیاسنبو»، مثلاً در «چتر و بارانی»، «کوچهٔ کرمانشاه» و «چاقوی دسته قرمز»، تندی و صراحت رئالیستی رنگ‌گرفته از فضای سال‌هایی که امید به تغییری بنیادی در جامعه پدید آمده بود، جای به درونگراییِ شاعرانه و سوگناکی می‌دهد. نویسنده در این داستان‌ها، به جای توصیف حادثه، نقبی به پیچیدگی روح انسان‌های هول‌زدهٔ سال‌هایی می‌زند که کابوس جنگ و بحران، بر امید به تغییر سایه می‌افکند: صفدری مشاهده‌گر تیزبین و شاهد زمانهٔ خود است، زیرا در داستان‌هایش روح زمان را متجلی می‌کند. نویسندگان شاهد روزگار، تاریخ را از طریق روایت‌های فردی بازنمایی می‌کنند. مگر می‌شود «سنگ سیاه» و «دو رهگذر» را فراموش کرد -مرثیه‌هایی جانگداز در بازنمایی ویرانی روحِ از ریشه‌درآمدگانی که سرگردان عرصه‌های هول و جنونِ مهاجرت، جنگ و... می‌شوند. حالا هم که این داستان‌ها را می‌خوانیم، از روشنای تنیده‌شده در تار و پود آنها، شگفت‌زده می‌شویم. در داستان‌هایی از این نوع، نویسنده موفق می‌شود به جای توصیف احساسات، این احساسات را در مخاطب برانگیزد.

پسرک جنوبیِ قصه‌های اولیهٔ او را جوانی اندوه‌زده می‌یابیم که جست‌وجوگرِ ازدست‌داده‌های خود است. سیر و سیاحت او هم حاصل گذر از مکان‌ها و مرایاست و هم برآمده از تعمقی ذهنی برای یادآوریِ آنچه بر او گذشته. این داستان‌ها حول بازنمایی سرگذشت آدمیانی شکل می‌گیرند که در عرصهٔ زندگی گم شده‌اند و بسیاری چیزها را هم گم کرده‌اند. تکرار این مضمون در آثار بعدیِ صفدری، این فکر را قوت می‌بخشد که شاید «ازدست‌دادن و ازدست‌رفتگی» درونمایهٔ غالب داستان‌های او را می‌سازد. می‌توانم آنچه دربارهٔ داستان «تیلهٔ آبی» نوشته‌ام را تا حد درونمایهٔ غالب بر آثار وی گسترش دهم: با روش او در ساخت و پرداخت setting، هر داستان «به نماد منطقه‌ای در شرفِ ویرانی بدل می‌شود تا سرزمینی هرز، جهانی از دست‌رفته و آشفته، ساخته شود که جستجوی ساکنانش سرانجامی نمی‌یابد».[1]

صفدری داستان‌هایی می‌نویسد پر از حسرتِ نرسیدن و جا ماندن؛ و مفقود شدن روابط انسانی و همدلی‌ها. ماجرای داستان‌های مجموعهٔ «تیلهٔ آبی» نیز در فضایی جنوبی رخ می‌دهند اما دیگر حادثه چندان اهمیتی ندارد: قصه از شکاف بین اندیشه و زبانِ بیانگر آن، و بین امور واقعی و تخیلی، سربرمی‌کشد. نویسنده از مکان‌های پرت‌افتادهٔ بومی برای بازنمایی شخصیت‌ها و فضاهایی غریب بهره می‌جوید؛ و سعی می‌کند به جای پرداختن به حوادث «مهیّج» بیرونی، انسان‌ها را از درون، به کمک زبان و فرمی توصیف کند که هدف عمده‌اش، گریز از قطعیت‌اندیشی است. دغدغهٔ توجه به صناعت نوشتن، در بهترین داستان‌های او، برآمده از تار و پود متن، و نشانگر گرایشی طبیعی، و نه تصنعی، به فرم و زبان است. بنابراین، این گرایش می‌تواند تاکیدی باشد بر نیروی تغییردهندهٔ زیباشناسی و هنر. شخصیت‌های چهار داستان پایانیِ مجموعهٔ «تیلهٔ آبی»، که بر زمینه‌ای عینی/ ذهنیِ به جست‌وجو برآمده‌اند، در ناکجایی به‌هم بدل می‌شوند، انگار آدم‌های خواب و کابوس‌های ما اکنونیانی باشند که، پس از آن امیدِ اولیه به تغییر، سال‌هاست پیِ وهم‌هایمان دوانیم. گویی همچون شخصیت‌های داستان «تیلهٔ آبی» سرگشتهٔ گمشده‌ای هستیم در فضایی بازی‌وار- یا درگیرِ تقلای عبثی هستیم که به بهترین وجه در نوشته‌هایی از قبیل «دلگریخته» نموده شده است. صفدری وهم و هراسِ جای‌گزیده در تار و پود زمانه‌ای «همه کارش آشوب» را به جلوه درمی‌آورد.

او، که بلد نیست راه‌های کوبیده و پاخورده را طی کند، انگار آمده است تا تغییر کند. دیری نمی‌گذرد که مکان‌ها و فضاهای مألوفِ تجربه‌های زیسته و اندیشیده‌اش را با رئالیسمی وهمناک روایت می‌کند؛ و شخصیت‌های پری‌زده‌ای را به بازی درمی‌آورد که گاه شخصیت‌های داستانی غلامحسین ساعدی در «ترس و لرز» را به یادمان می‌آورند. صفدری به هیاهوی ذهنیِ چهره‌هایی داستانی میدان می‌دهد که گریزان از فضایی سوگستانی به لابیرنت‌های ذهن پناه برده‌اند تا صداهای ناخواستنیِ بیرون را نشنوند. در این داستان‌ها سایهٔ موضوع و شیوهٔ پرداختِ رمان «من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم» (۱۳۸۱) مشهود است. در این رمان، که با جمله‌های طولانی‌اش ما را به هزارتوی تلخیِ تاریخ‌مان راه می‌نماید، افسانه‌های بومی لایهٔ زیرینِ ماجرا را می‌سازند و حضور سایه‌های وهم در کنار آنچه واقعی می‌نماید، فضای مبهمِ شاعرانه‌ای پدید می‌آورد که، در آن، مرزی بین عقل و جنون نیست- نوعی بازی ذهنی با خواننده از طریق وارد کردن او به دالان پر پیچ و خمی از سرنخ‌های گمراه‌کننده. نویسنده کوشیده است با امکانات قصهٔ پریان، رمانی امروزی بنویسد.

صفدری در داستان‌های کوتاه موفقِ خود، وهمِ جاری در باورها و افسانه‌های مردمِ جنوب را بهٔ عنصری اساسی از داستان‌های خود بدل می‌کند. و موفق می‌شود فضایی محلی را به مدد شگرد داستان‌نویسی مدرن، جهانی سازد. او، جز آثاری که نام بردیم، قصه‌های دیگری هم نوشته است: «افسانه‌های چهل‌گیسو» (۱۳۸۳)، «سنگ و سایه» (۱۳۹۲) و «با شب یکشنبه» (۱۳۹۶). و در همهٔ آنها، اندوه این سال‌های تلخ ما را تصویر کرده است. دستش توانا باد تا همچنان رَنج ببرد و بتواند از انبوهِ اندوهانی بنویسد که ویژگی خاص داستان‌هایش را می‌سازند.

۱-حسن میرعابدینی، دههٔ هشتاد: داستان کوتاه ایرانی، کتاب خورشید، تهران ۱۳۹۷، ص۲۶۷.

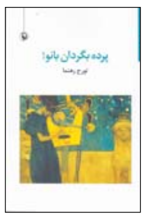
عکس: رئوفه رستمی

شیرازه

اسفندیار و سمفونی نُهُم

• **شرق:** «پرده بگردان بانو!» دفتر شعر تازه‌ای از تورج رهنماست که در نشر مروارید منتشر شده است. از تورج رهنما تاکنون آثار زیاد و متنوعی در حوزه ادبیات منتشر شده است؛ این آثار هم ترجمه‌های او از ادبیات آلمانی را شامل می‌شود و هم شعر و قصه و نیز آثاری درباره ادبیات ایران و آلمان و... تأثیر این گستره کاری را در شعرهای تورج رهنما در کتاب «پرده بگردان بانو!» نیز می‌توان دید. شعرهایی که چنان که رهنما خود در پیشگفتار کتاب به‌روشنی توضیح داده است هم روایی‌اند و هم به جهان خواب پیوند می‌خورند. «خواب‌کردار»بودن جهان را به تعبیر رودکی، چه‌بسا در بعضی شعرهای مجموعه «پرده بگردان بانو!» بتوان به‌روشنی دید. در این شعرها گاه با جهانی مواجه می‌شویم که در آن گویی چیزها سر جای خود نیستند و مکان‌ها و چیزهایی که در جهان واقعی یا در جهانی که به تعبیر متعارف واقعی تلقی می‌شود، هریک به جا و زمینه‌ای مشخص وابسته‌اند، از زمینه خود جدا شده‌اند و این‌گونه است که گاه در این شعرها با گونه‌ای اغتشاش مواجهیم و در این اغتشاش طنزآلود است که پرده از ظاهر معقول و منطقی همه‌چیز برداشته می‌شود و این به همان نگرشی بازمی‌گردد که در پیشگفتار کتاب، آنجا که شاعر از حذف فعل در شعرهایش سخن می‌گوید، به آن اشاره کرده است. رهنما می‌نویسد: «زبان ما وسیله انتقالِ اندیشه ما و اندیشه ما نشانگرِ روزگار و شرایطی است که ما در آن زندگی می‌کنیم. جای تردید نیست که در این ایجازگرایی اجزائی در زبان نیز قربانی می‌شوند. من این کار را در وهله نخست با حذف شماری از افعال انجام داده‌ام، یا دست‌کم از آنها با گشاده‌دستی استفاده نکرده‌ام. اما دلیل بهره‌گیری از این شیوه چیست؟ - می‌دانیم که فعل، نظام جمله را تضمین می‌کند و اجزای آن را به هم پیوند می‌دهد. اما در جهانی که پیوندها سست است، چگونه می‌توان از فعل برای بیانِ منظور یاری جست؟».

ارجاع به تاریخ و ادبیات کهن ایران و نیز ارجاع به هنرهای دیگری نظیر موسیقی و نمایش و نقاشی از ویژگی‌های شعرهای رهنما در کتاب «پرده بگردان بانو!» است. در تخیل شعری او شعر، قصه، افسانه، تاریخ، نمایش و... در فضایی خواب‌گونه به هم می‌آمیزند و اینها البته همگی درعین‌حال در پیوند با واقعیت‌هایی عینی‌اند نه جدا از آن واقعیت‌ها، اما واقعیت عینی در این شعرها اغلب به‌صورتی تمثیلی و استعاری حضور دارد نه به‌صورت بی‌واسطه. در بعضی شعرهای کتاب رگه‌هایی از طنز را می‌توان تشخیص داد. این طنز در بعضی شعرها آشکارتر است و اساس شعر را تشکیل می‌دهد و بعضی شعرها نیز تلخ‌اند. نکته دیگر این شعرها سعی در برقراری پیوندی میان تفکر و تأمل است. رهنما در این کتاب خواسته است احساس را به تأمل پیوند بزند و در پیشگفتار کتاب هم از این پیوند سخن گفته است. به اعتقاد رهنما تفکر عنصر جدایی‌ناپذیر شعر است. او در پیشگفتار کتاب دراین‌باره می‌نویسد: «شعر، تنها محصولِ نیروی تخیل نیست، بلکه نیروی تفکر نیز دست‌کم به همان اندازه در پدیدآوردن آن دخیل است». او در ادامه تأکید می‌کند و توضیح می‌دهد که پیوند این دو عنصر در شعر اگرچه ضروری است اما کافی نیست: «اما پیوند این دو عنصر هم هنوز کافی نیست. عنصر زبان و شیوه استفاده از آن را نیز باید به این مجموعه افزود».



پرده بگردان بانو!
(مجموعه شعر)
تورج رهنما
نشر مروارید

از تورج رهنما چنان‌که اشاره شد، آثار زیادی در زمینه‌های مختلف مربوط به ادبیات ایران و آلمان منتشر شده است. او نه فقط مترجم تعدادی از آثار ادبیات آلمان به فارسی که مترجم برخی آثار ادبیات معاصر ایران به آلمانی هم هست که از آن میان می‌توان به ترجمه داستان‌های صادق هدایت، صادق چوبک و محمدعلی جمال‌زاده و ترجمه نمایش‌نامه «چوب به دست‌های وَرَزیل» غلامحسین ساعدی به زبان آلمانی اشاره کرد.

دفتر شعر «پرده بگردان بانو!» شامل ۷۱ شعر از تورج رهنماست. آنچه می‌خوانید شعری است با عنوان «سمفونیِ نُه» از این مجموعه؛ شعری که از یک‌سو ارجاع به سمفونی نُهُم بتهوون دارد و از سوی دیگر به داستان رستم و اسفندیار در شاهنامه: «کاش پیش از نبرد/ سمفونیِ نُه/ به دیدارِ اسفندیار می‌رفت./ کنارش می‌نشست،/ با او شطرنج می‌باخت/ و می‌کوشید او را/ از نبرد منصرف سازد./ کاش پس از نبرد،/ سمفونیِ نُه/ به دیدارِ اسفندیار می‌رفت./ کنارش می‌نشست،/ به دلجویی‌اش می‌پرداخت/ و از حالِ زارِ رستم خبر می‌داد،/ اما از ناشنواییِ استادش/ سخنی بر زبان نمی‌آورد».

از دیگر آثار تورج رهنما می‌توان به مجموعه شعرهای «صدف و قصه تنهایی او»، «تا سرزمینِ چلچله‌ها، تا ماه»، «در سکوت گل سرخ» و نیز کتاب‌های «برشت، فریش، دورنمات» و «داستان‌های طنزآمیز امروز» اشاره کرد.

نوشته‌هایی از شمیم بهار

شرق: «توی تاکسی اول ساکت بود بعد شروع کرد باز از پدرش حرف زدن و قضیه‌ی تصادف ماشین و از خانه‌شان که شمیران بود اینجا که رسید یکدفعه گفت شمیران را که دیده بود میخواست جاهای دیگر را ببیند به شوفر تاکسی گفت برگردد شهر و برگشتیم شهر و باران هم که ول کن نبود به شوفر گفت برویم توپخانه شاید هیچ اسم دیگری یادش نیامد رفتیم میدان توپخانه و گفت پیاده شو خلاصه آمدیم پایین و همینطور زیر باران راه افتادیم توی خیابانها که مثلا تهران را ببینیم اولش همه‌اش مردم را تماشا میکرد و من از فرنگی‌بازیش عصبانی بودم و یک طوری بود که دلم میخواست توی این حرفها کشیده نشوم ولی پابه‌پای من میامد و ذوق کرده بود و مرتب میگفت چه خوب بعد دیدم نه نمیشود و باران هم که بود داشتم بیشتر عصبانی میشدم و لج کرده بودم خلاصه توی دلم گفتم یک راه رفتنی نشانش بدهم و پیچیدیم پایین و افتادیم به رفتن و حسابی تماشا کردن من هم شروع کردم به توضیح دادن طوری که آدم از سر غیظ توضیح میدهد و اول هم پرس و جو کرده بود که من کدام مقاله‌ها را مینویسم زیر باران که بودیم شروع کردم به گفتن این که توی روزنامه چکار میکنم و خبرهای همان روز را هم برایش تعریف کردم که خوب یادم هست یک بابایی زده بود مادر و خواهر و بچه‌اش را زخمی کرده بود یادم نیست چرا ولی درست که حرف نمیزد و همه‌اش انگلیسی بود با این که ما کلی توی مدرسه انگلیسی خوانده بودیم بعدش هم رفته بودیم کلاس خصوصی مرتب باید میپرسیدم یعنی چی تازه بعدش هم میگفت این را نمیشود به فارسی گفت و همه‌اش از این بازیها بود یعنی اینقدر هم بد نبود و یک حالتی داشت که نمیدانم چطور بنویسم».

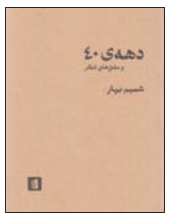
آنچه آمد سطرهایی است از یکی از بهترین قصه‌های کوتاه تاریخ قصه کوتاه فارسی؛ قصه «ابر بارانش گرفته‌ست» از شمیم بهار، نویسنده‌ای که جز چند قصه که در دهه ۴۰ و اوایل دهه ۵۰ از او در مجله «اندیشه و هنر» منتشر شد، دیگر قصه‌ای منتشر نکرد؛ اگرچه در زندگی‌نامه او که به قلم داریوش کیارس در پایان کتاب اخیرا منتشرشده «دهه‌ی ۴۰ و مشق‌های دیگر» آمده «از آغاز ۴۰سالگی منحصرا در کار نوشتن رمان بوده است». آنچه اما عجالتا از قصه‌های او در دسترس است همان چند قصه چاپ‌شده در «اندیشه و هنر» است در دهه‌های ۴۰ و اوایل ۵۰؛ همان قصه‌هایی که اکنون دفتر نخست «دهه‌ی ۴۰ و مشق‌های دیگر» را شامل می‌شود. «دهه‌ی ۴۰ و مشق‌های دیگر» مجموعه نوشته‌هایی داستانی و غیرداستانی از شمیم بهار است که با اجازه خود او در نشر بیدگل منتشر شده است. این مجموعه شامل سه دفتر است و آثاری از شمیم بهار را شامل می‌شود که در طول دهه ۴۰ و نیمه اول دهه ۵۰ نوشته شده‌اند. دفتر اول کتاب شامل قصه‌های شمیم بهار است؛ قصه‌هایی که اولین بار در مجله «اندیشه و هنر» منتشر شده‌اند. این قصه‌ها عبارت‌اند از: «اینجا که هستیم» ، «پاییز»، «ابر بارانش گرفته‌ست»، اردیبهشت چهل‌وشش»، «شش حکایت کوتاه از گیتی سروش» و «سه داستان عاشقانه».

شمیم بهار اما به‌جز قصه‌نویسی، در نشریات مختلف یادداشت‌هایی درباره ادبیات و سینما هم می‌نوشت. این یادداشت‌ها که دفتر دوم کتاب «دهه‌ی ۴۰ و مشق‌های دیگر» را تشکیل می‌دهند، عبارت‌اند از: «یادداشت درباره‌ی تنگسیر»، «چهره‌ی ناشناخته‌ی ولادیمیر نابوکف»، «مدیر مدرسه و نون‌والقلم و جلال آل‌احمد»، «مشکل ترجمه‌ی الیوت و نقدی بر ترجمه‌ی چهار کوارتت»، «درباره‌ی یک تجربه‌ی سینمایی»، «توضیحی درباره‌ی سیاوش در تخت جمشید(کار فریدون رهنما)»، «راهنمای فیلم»، «میکلانجلو انتونیونی/ آگراندیسمان(۱۹۶۶)»، «ستنلی کوبریک/ راز کیهان(۱۹۶۸)»، «فرنکلین شفنر/ بهترین مرد(۱۹۶۴)»، «آرتور پن/ بانی و کلاید(۱۹۶۷)»، «ژان- پییر ملویل/ سامورایی(۱۹۶۷)»، «هوارد هاوکز/ الدورادو(۱۹۶۶)» و «فرنک پری/ شناگر(۱۹۶۸)». دفتر سوم کتاب «دهه‌ی ۴۰ و مشق‌های دیگر» فیلمنامه‌ای است از شمیم بهار با عنوان «عاشقانه» که چنان‌که در توضیح داریوش کیارس در پایان کتاب آمده، تنها اثر باقی‌مانده «از طرح‌ها و فیلمنامه‌های تمام و ناتمام نیمه‌ی اول دهه‌ی پنجاه» شمیم بهار است.

نسلی که دسترسی‌اش به مجلات قدیمی دشوار بوده، قصه‌های شمیم بهار را اغلب یا در اینترنت یا احیانا در نسخه‌هایی که این قصه‌ها در آنها کنار هم و در یک کتاب به‌صورت افست چاپ شده خوانده است. اکنون انتشار «دهه‌ی ۴۰ و مشق‌های دیگر» فرصتی است برای بازخوانی این قصه‌ها که حالا دسترس‌پذیرتر شده‌اند. شمیم بهار تا سال‌ها جزء طیفی از نویسندگان ایرانی بود که آثارشان ناخوانده و در حاشیه مانده بود. در سال‌های اخیر قصه‌های او و مورد اقبال مخاطبان جدی‌تر ادبیات قرار گرفت. سطرهایی از یکی از مهم‌ترین قصه‌های او، «ابر بارانش گرفته‌ست»، در آغاز این نوشته آمد. اینک قسمتی از یکی از یادداشت‌های سینمایی دفتر دوم این کتاب که یادداشتی است درباره فیلم وسترن «الدورادو» به کارگردانی هوارد هاوکز: «الدورادو یک وسترن بسیار خوب و بسیار ساده و بسیار گرم و بسیار غنی‌ست- اثر یک استاد: هوارد هاوکز. فیلم اما از یک طرف (اولا) دقیقا از سنت وسترنهای هالیوود دنباله‌روی میکند و (ثانیا) اساسا بازسازی وسترن پیشین هاوکز ریوبراووست: و بنابراین برغم (یا به دلیل؟) تا این اندازه در قید سنت بودن نمونه‌ی درخشانی‌ست از خلاقیت هاوکز - یک فیلم کامل و بی‌نقص. فیلم از طرف دیگر در همه‌ی لحظه‌ها و مطلقا به دور از هر تعقید یا هر به اصطلاح نوپردازی متظاهرانه‌ی رسم روز یک اثر نمایشی خالص باقی میماند: و بنابراین نه تنها بدل نمیگردد به مجموعه‌ای از یک رشته فکر (رشته فکرهای احتمالا تصنعی که بشکل مفاهیم عمیق در پس حرکتهای دوربین و میزانسنهای هر صحنه مخفی میشوند و به زحمت میکوشند به واقعیت زندگی نزدیک شوند) بلکه به یکباره به خلق سینمایی واقعیت میرسد.

همه‌ی این نکته‌ها اگر دیدارهای مکرر از فیلم و حرف زدن از فیلم و حتی نوشتن و بسیار نوشتن درباره‌ی فیلم را لذتبخش میگردانند یادداشتی کوتاه از این دست را (متضمن دلایل موفقیت فیلم) تقریبا غیرممکن میسازند. شاید تنها از راه جزئیات و مثالهای متعدد و فهرست‌وار بتوان درباره‌ی چندتایی از مایه‌ها و ظرافتها و صحنه‌های خوب فیلم توضیح داد - و فیلم البته پر از چیزهای خوب است.

استخوان‌بندی قالب فیلم. با در نظر داشتن این که فیلم کم و بیش به شخصیتهای اصلی و عاملهای کلی ریو براوو وفادار باقی میماند (و بدون مقایسه‌ی دو فیلم با یکدیگر یا طرح مسئله‌ی بازساختن فیلمی که یک بار ساخته شده و پاسخ شوخی/ جدی هاوکز در این مورد - که همه بحث‌هایی دیگر است) نگاهی میاندازم به قالبی که هاوکز و نویسنده‌ی داستان فیلم - لی برکت - پدید میسازند: یعنی نحوه‌ی گرد آوردن دوباره‌ی قهرمان فیلم (در اینجا کول تورنتن) و یک مست و یک جوان بی‌تجربه و یک پیرمرد در شهر الدورادو و بیان مبارزه‌ای که به‌هرحال به نفع آنان خاتمه می‌یابد. و میبینیم که مشکلهای اصلی در دستهای هاوکز همه مسائلی بسیار بدیهی مینمایند: تداوم و توازن و یکپارچگی فیلم - بدون یک صحنه‌ی اضافی و یک شخصیت اضافی و بدون حتی یک لحظه‌ی تلف شده یا خسته‌کننده و بدون حتی یک مکث در وزن کلی فیلم و برغم تضاد ظاهری بین سطحها و لحنهای مختلف صحنه‌ها...».



دهه‌ی ۴۰ و مشق‌های دیگر
شمیم بهار
نشر بیدگل

عطف

تصویری افسونگر از تبای

• **شرق:** نمایش‌نامه‌های کلاسیک یونانی، بسیاری از مفاهیم و موقعیت‌های مربوط به انسان و جهان را که امروزه همچنان برای ما مسئله‌اند، در بر دارند. این نمایش‌نامه‌ها با اینکه قرن‌ها از پدیدآمدن‌شان می‌گذرد، هنوز کهنه نشده‌اند و همچنان آثاری خواندنی‌اند و گویی نه‌فقط متعلق به زمانه خود؛ بلکه به مسائل انسان امروز نیز پیوسته‌اند. نشر بیدگل چندی است که در مجموعه نمایش‌نامه‌هایی که منتشر می‌کند، بخشی را هم به ترجمه و انتشار نمایش‌نامه‌های کلاسیک یونانی اختصاص داده است. «زنان فِنیقی» اثر اوریپید، نمایش‌نامه‌نویس مهم یونانی کلاسیک پیش از میلاد، ازجمله این آثار است. این نمایش‌نامه که با ترجمه غلامرضا شهبازی منتشر شده، چهارمین کتاب از مجموعه نمایش‌نامه‌های کلاسیک یونانی نشر بیدگل است. «زنان فنیقی»، چنان‌که در توضیح پشت جلد ترجمه فارسی این نمایش‌نامه آمده، «با داشتن شخصیت‌های نمایشی شناخته‌شده و گوناگونی مانند ادیپوس، یوکاسته، آنتیگونه، کرئن، تیرزیاس، پولونیکس، اتئوکلس و منوسئوس یکی از پرشخصیت‌ترین و پیچیده‌ترین نمایش‌نامه‌های اوریپید است». در این توضیح همچنین درباره درون‌مایه و ساختار این نمایش‌نامه آمده است: «این نمایش‌نامه که نخستین‌بار حدود ۴۰۹ پیش از میلاد بر صحنه رفته است، تاریخ شوم خاندان لائیوس را پس از سقوط تراژیک ادیپوس، پادشاه تبای روایت می‌کند. اوریپید در این نمایش‌نامه تجربی که ساختاری کمابیش اپیزودیک دارد، با دورشدن از شکل بسته درام‌پردازی در سودای آن است که تصویر تمام‌نمای افسونگری از شهر تبای بیافریند».

ترجمه فارسی «زنان فنیقی» با دو مقاله درباره این نمایش‌نامه همراه است؛ یکی مقاله «اسطوره در نمایش‌نامه زنان فنیقی» نوشته آیتا هیلتِن و دیگری مقاله‌ای با عنوان «زنان فنیقی» نوشته آنا اِی. لاماری. شخصیت ادیپوس برای اهل ادبیات و به‌ویژه ادبیات نمایشی و حتی فراتر از اینها برای علاقه‌مندان دیگر حوزه‌های علوم انسانی شخصیتی آشناست. اگرچه شاید بسیاری ادیپوس را با تراژدی «ادیپ شهریار» سوفوکل بشناسند؛ اما او در آثار ادبی و نمایشی دیگری از یونان باستان هم حضور دارد که «زنان فنیقی» اوریپید ازجمله این آثار است. در مقاله «اسطوره در نمایش‌نامه زنان فنیقی» ضمن بررسی پیشینه اسطوره ادیپوس در آثار ادبی به‌جامانده از یونان باستان به شیوه مواجهه با این اسطوره در «زنان فنیقی» اشاره شده است. به اعتقاد آیتا هیلتِن «هیچ

زنان فنیقی
اوریپید
ترجمه غلامرضا شهبازی
نشر بیدگل

نمایش‌نامه موجود دیگری به اندازه زنان فنیقی مضمون ادیپوس را به مسائل تاریخی عام‌تری مانند آینده مشروطه آتن ربط نمی‌دهد». در مقاله بعدی کتاب با عنوان «زنان فنیقی»، آنا اِی. لاماری درباره این نمایش‌نامه می‌نویسد: «زنان فنیقی به‌عنوان یکی از پیچیده‌ترین نمایش‌نامه‌های اوریپید، برای بررسی مسائلی مانند تأثیرگذاریِ خطاهای تاریخی، سطوح چندگانه روایت، تغییرات در ریتم، ارائه رویدادهای داستانی واحد از طریق کانونمندسازهای مختلف و نیز تعریف فضای روی صحنه و پشت صحنه، زمینه‌ای مساعد فراهم می‌کند». به اعتقاد آنا اِی. لاماری «یکی از چشمگیرترین ویژگی‌های زنان فنیقی استفاده چندگانه از اسطوره است». او می‌نویسد: «در زنان فنیقی رزم‌نامه تبایی صرفا بخشی از زرّادخانه اوریپید نیست؛ بلکه روایت کامل این رزم‌نامه یکی از دغدغه‌های دراماتیک اصلی اوست».

آنچه می‌خوانید، قسمتی از این نمایش‌نامه است:

«همسرایان: درد زادن فرزندان دردی‌ست طاقت‌فرسا! اما همه زنان، تمامی آنها! دوستدار فرزندان خویش‌اند!

پولونیکس: مادر، اینکه من بدین‌جا به میان دشمنان آمدم هم از روی خرد بود و هم از نادانی. بی‌شک تمامی مردان دلباخته سرزمین خویش‌اند و اگر کسی خلاف این گوید، آن مرد تنها دلباخته کلمات است و دلش برای جای دیگری می‌تپد؛ اما مادر از آن می‌ترسیدم که برادرم دامی برایم پهن کرده باشد و مرا هلاک سازد. برای همین شمشیر از نیام کشیدم و در آن حال چشمانم هر کنجی را می‌کاوید، با پروا در شهر گشتم. تنها یک چیز مرا از این ترس می‌رهاند و آن پیمان ترک جنگ توست؛ آن پیمان و باوری که به تو دارم مرا بر آن داشت که قدم به درون دیوارهای خانه پدری‌ام بگذارم. و آن‌گاه که پس از دیرزمانی چشمم به کاخمان، محراب‌های خدایان‌مان، زمین‌های بازی کودکی‌ام که در آنها بالیدم و چشمه‌های دیرسی افتاد سیل اشک از چشمانم روان شد! چه ناجوانمردانه تمام اینها را از من دریغ کردند! چشمانم از اشک تر شد، مادر! و بعد اندوه پشت اندوه، تو را می‌بینم مادر نازنینم با آن گیسوان بریده و جامه‌های ژنده سیاه بر تن! آه! از این تیره‌بختی! مادر چه سهمناک است که اهل یک خانه به خون یکدیگر تشنه باشند! و سازش و دوستی چه اندازه دشوار است! و پدر نابینایم چگونه در این کاخ با ظلمتی که اسیر آن است سر می‌کند؟ و دو خواهرم چه حال و روزی دارند؟ یقین دارم آن دو نیز از آوارگی من ناشادند».