یک کتاب، دو نویسنده: آبشوران علی‌اشرف درویشیان، به‌روایتِ احمد غلامی و سعید رضوانی

اعلام جمهوری ادبیات

احمد غلامی: کتاب «آبشوران» علی‌اشرف درویشیان را دوباره خواندم. آن هم پس از سال‌ها. اصلا فکر نمی‌کردم این کتاب این‌گونه اثر عمیقی بر روی من بگذارد. قبل از اینکه بخواهم به کتاب «آبشوران» بپردازم، یک سؤال بحثم را شروع می‌کنم. چرا این کتاب را برای بحث پیشنهاد دادم؟ اعتراف می‌کنم که به‌سختی خودم را راضی کردم تا آن را بخوانم. اما الان نه‌تنها پشیمان نیستم بلکه احساس رضایت می‌کنم. اما مفهومم چرا مفهوم؟ در ادامه بحثم را به آن خواهم پرداخت.

سعید رضوانی: می‌دانید که در آستانه سومین سالگرد درگذشت علی‌اشرف درویشیان هستیم. در این مدت صرف‌نظر از بارهای یادکردهای بجا و ارزشمند از این نویسنده مهم تاریخ ادبیات معاصر ما، من شخصا ندیده‌ام که کسی به ادبیات، به کارنامه ادبی او و به مسائل مهمی که این نویسنده با آن خواهم پرداخت.

رضوانی: اجازه بدهید ابتدا چند نکته دیگر را در پاسخ به سؤالی که بحث را به آن آغاز کردید عرض کنم، یعنی در این رابطه که چرا «آبشوران» را برای بحث پیشنهاد کردم. درویشیان نویسنده بسیار انگزاری بود. دراین‌باره نخست باید گفت بسیاری از ایرانیانی که امروز بیش و کم زنجاه‌ساله‌اند و مقارن وقوع انقلاب کودک یا نوجوان بودند با آثار درویشیان شکل‌خوان شدند. «آبشوران»، «فصل نان»، «از این ولایت»، کودکی و نوجوانی این نسل را ساخته است. دیگر اینکه این نسل، همان که امروز بیش و کم در دهه شصتم زندگی است، عدالت‌طلبی اجتماعی خود را نیز در درجه اول مرهون درویشیان است. اصولا مفهوم عدالت اجتماعی در ذهن بسیاری از آنان با آثار درویشیان شکل گرفت. درویشیان، نهال این عدالت‌طلبی را در دل کسانی کاشت که لزوما بازنده شرایط نابرابر اجتماعی نبودند. کسانی که اگر درویشیان برایشان داستان نمی‌گفت شاید نه نامی از محله‌های داستان‌های وی می‌شنیدند نه هرگز از شرایط زندگی ساکنان آنها باخبر می‌شدند. به این ترتیب، درویشیان را نمی‌توان به بهانه فرم ساده آثارش یا اینکه ارزش هنری آنها محل تردید است نادیده گرفت. تاریخ ادبیات را فقط قله‌های هنری و زیباشناختی نمی‌سازند، بلکه آفریده‌های انگزار در جامعه و انسان‌ها نیز جزء لاینفک تاریخ ادبیات‌اند. آری، درویشیان انگزار بود. ضمن آنکه من اصولا معتقد نیستم که آثار درویشیان را به لحاظ تاریخ نازلند. کتابی‌هایی که تا این اندازه در نسلی از خواندگان اثر گردانند و پیام و ناوشویش در ذهن آنان ماندگار شده که بی‌ارزش و نازل نمی‌توانند بود. خود شما در صحبت‌تان به بهانه‌های ارزش‌های داستان‌های درویشیان اشاره کردید. نخست اینکه درویشیان از جامعی می‌نوشت که آثار درویشیان آن را خوب می‌شناختند. همین امر ضامن قوام و قوت رئالیسم داستان‌های او بود. رئالیسم درویشیان جای‌جای به اشارات ظریف و پنهان هم مزین شده است. شما بر یکی از این اشارات دست گذاشتید. مقصودم این نکته است که سیلاب از اطلاعی نیست. فضولاتی را می‌آورد که نشان از تغییراتی در لایه‌های زیست‌بوم مرفه جامعه دارد. تغییرات اقتصادی و فرهنگی. با آن قسمت که از دهن داستان «خانه ما» که نقل کردید مخالفم. جفتر خوب است ماموس، به هر سوراخ سنبه‌ای می‌رود که می‌خواهد. آن زمان بر در داستان آورده شده. سرسنبه به ما می‌گوید طاهرا این بدر مفلوک که از عهده تأمین معاش خانواده‌اش برنمی‌آید سوکوراش به دستگاه امنیتی کشور هم افتاده است. نکته اخیر اینکه اصولا ملاوی و مقیاس ما در ارزیابی آثار نویسندگان‌مان چیست. درویشیان را با چه کسانی می‌سنجید که معتقدند ما نام او درخور آنچنان ما نیست. مگر تاریخ داستان‌نویسی مدرن ما را جز چیست و کاوکاها ساخته‌اند که درویشیان در نظر نیاید؟

غلامی: به نکات شوق‌برانگیزی اشاره کردید. اینکه درویشیان نهال عدالت‌طلبی در دل کسانی کاشت که الزاما از طبقه و قشر نیست به بخواهیم به عقب برگردیم. واقعا درویشیان تاثیرگذارترین نویسنده اجتماعی است که خودتانش کنم. داستان‌های درویشیان مهم‌ترین توانایی‌های درویشیان در مقام نویسنده اشاره دارند. اما در داوری‌ها درباره کار وی این نکته مغفول مانده است که او فضاساز بسیار خوبی است. درنهایت همین فضاسازی است که موجب شده داستان‌ها و داستانی درویشیان در خاطره ما بمانند و انگزار شوند. کمتر خوانده‌ای چهل داستانی درویشیان را فراموش می‌کند. هرچند لغت، تجربه داستان‌های آنها را در خود دارند. این خودانه‌ایی این امر به واسطه فضاسازی محقق شده است. اصولا آثار ادبی از طریق فضاسازی خوب در خاطر می‌مانند. به واسطه بیرنگ. نقش بیرنگ در این رابطه بسیار کمتر از فضاسازی است. علاوه بر این همین فضاسازی موفقیت‌ها را مابوس می‌کند و حس قهرمانان داستان را به خواننده منتقل می‌کند که باز از اسباب انگزاری درویشیان است. فضای داستان‌های درویشیان اگر بنویسند آنها محمد محمود و علی‌اشرف درویشیان است. محمود از جوینت می‌آید و درویشیان از غرب. یکی از فرهنگ جنوب و دیگری از فرهنگ کردی. هر دو اینها مرزهای بومی خود را می‌شکنند و درنهایت را به ادبیات مرکزنشین تحمیل می‌کنند. صدایی می‌آورند از من صدا. مهمتر از اینها صدای آنها درهای تازه را خلق می‌کند. ساعدی و براهنی از میان ترکزبان‌ها می‌آیند. درویشان کردزبان است. گلشیری از مرکز دولت‌های پیشین ایران. اصفهان. به مدرسه می‌رسیدیم و چوب می‌خوردیم» (از داستانِ «خانه ما»).

رضوانی: اجازه بدهید ابتدا چند نکته دیگر را در پاسخ به سؤالی که بحث را به آن آغاز کردید عرض کنم، یعنی در این رابطه که چرا «آبشوران» را برای بحث پیشنهاد کردم. درویشیان نویسنده بسیار انگزاری بود. دراین‌باره نخست باید گفت بسیاری از ایرانیانی که امروز بیش و کم زنجاه‌ساله‌اند و مقارن وقوع انقلاب کودک یا نوجوان بودند با آثار درویشیان شکل‌خوان شدند. «آبشوران»، «فصل نان»، «از این ولایت»، کودکی و نوجوانی این نسل را ساخته است. دیگر اینکه این نسل، همان که امروز بیش و کم در دهه شصتم زندگی است، عدالت‌طلبی اجتماعی خود را نیز در درجه اول مرهون درویشیان است. اصولا مفهوم عدالت اجتماعی در ذهن بسیاری از آنان با آثار درویشیان شکل گرفت. درویشیان، نهال این عدالت‌طلبی را در دل کسانی کاشت که لزوما بازنده شرایط نابرابر اجتماعی نبودند. کسانی که اگر درویشیان برایشان داستان نمی‌گفت شاید نه نامی از محله‌های داستان‌های وی می‌شنیدند نه هرگز از شرایط زندگی ساکنان آنها باخبر می‌شدند. به این ترتیب، درویشیان را نمی‌توان به بهانه فرم ساده آثارش یا اینکه ارزش هنری آنها محل تردید است نادیده گرفت. تاریخ ادبیات را فقط قله‌های هنری و زیباشناختی نمی‌سازند، بلکه آفریده‌های انگزار در جامعه و انسان‌ها نیز جزء لاینفک تاریخ ادبیات‌اند. آری، درویشیان انگزار بود.

فاصله میان ما فقط یک انقلاب بود. ظهر تابستان بود. شاید کلاس سوم راهنمایی بودم. نمی‌دانم چندساله بودم. حوصله‌اش را ندارم حتی به یاد بیاورم آن سال‌ها چندساله بودم. شاید همین روز داستان «آبشوران». چیز ناکامی بود و ناکامی‌دادن انقلابی. شاید شرمی بین ما بود. وقتی ما در ظرفهای کرم تابستان کار می‌آوردیم. شاید او در زندان با خاطره زندان‌رفتن‌هایش بود. آن لقاء شرم بین ما همواره باقی ماند. حتی زمانی که برای آخرین بار به خانه‌اش در کرج رفتیم را نیز با بوی صرفه کرمی برای آخرین بار به خانه‌اش در کرج رفتیم را نیز با بوی صرفه جوئی خوش. این یک بدشانسی بزرگ بود. اگر بلند می‌شدم و به دستشویی می‌رفتم همه می‌فهمیدند که او از خواب نابسانی بیدار می‌کردم و هم باید چوب بی‌خوابی آنها را می‌خوردم و هم کتاب «آبشوران» نیمه‌تمام می‌ماند. پس با او دانگشت دست دمغام را فشار دادم و به خوابش کتاب ادامه دادم. با خواندن داستان‌ها قلبم بشدت می‌تپید. یعنی می‌شود روزی من هم مثل درویشیان بنویسم؟ درویشیان صدای هموم فقیرید. ما فقیر نبودیم اما در فکر فقر زندگی می‌کردیم. شانه به شانه آن. با خودم گفتم

گامبی
محسن حامد
انتشارات بلم
چاپ اول: ۱۳۹۸

افزایش سرعت زندگی در سال‌های اخیر، توجه به شعر کوتاه از طرف شاعران و خوانندگان شعر را افزایش داده است. اما باید توجه کرد که کم‌بودن تعداد کلمات یا سطرهای یک شعر، از لزوم توجه به ساختارسازی و ساختارشکنی و همین‌طور شاخص‌های دیگر شعری در آن نمی‌کاهد.

باید اشاره کنم که شعر کوتاه در تاریخ شعر فارسی، عقبه‌ای طولانی و حتی باستانی دارد تا آنجا که در کتاب‌های به انشائی‌زیبایی که به کمک تصویرسازی کارسازتر شده، در سطرهای زیادی از این مجموعه دیده می‌شود که در صورت توجه بیشتر به ساختار و همچنین لزوم دیالکتیکی‌بودن فضای متن، شعر حامد شرایط بهتری پیدا خواهد کرد: «.../ مرگ مثل نوازش باد است/ ای درختان می‌بیچید/ و برگی را به مهمانی خود می‌برد/ که می‌بینیم آشنایی‌زدایی توامان از مفهوم باد و مرگ در بستر تصویرسازی، پایان‌بندی خوبی برای شعر «تلگرام» (ص ۲۷) شده است. استفاده از حروف اضافه در شعر، باید دقیق باشد؛ چراکه در بسیاری موارد تلاش مستقیم روی اجزا می‌گذارد و به نظر می‌رسد حامد باید روی این بخش بیشتر کار کند تا شعرش حالت توصیفی-توضیحی به خود نگیرد که البته در مواردی مشاهده شده. در شعر «تخته‌نرد» با آغاز خوب به لحاظ زاویه دید، امکانات خوبی را به شعرش بدهد، اما باید توجه کرد که صرف دست‌یافتن به یک یا چند تصویر در متن، شعر نمی‌شود و مسئله ساختار مهم است و ایجاد آن به عنوان یک بستر همراز با محتوا و فرم، شعر را شکل می‌دهد.

در شعر جالبتر، بند اول از دید مسائلی برخوردار است و شاعر توانسته نشان‌دادن به‌جای گفتن را به اجرا درآورد: «حتا باد که هم می‌خواهد/ زیر جین پیراهن تو باشد». ایجاد تضاد موضوع که وجود باد به حرکت وابسته است و احساس او رسیدن به زیر پیراهن است و ایستادن، در انتقال وضعیت عاشقانه متن نقش مهمی داشته و با اجرای خوبی هم همراه بوده که ناشی از دید خوب شاعر و عینی‌گرایی مناسب اوست. اما در ادامه، مسیر متن منجر به ساختارزایی لازم نمی‌شود و ارتباط ارگانیک با چیزی برای کشف نیز وجود ندارد. استفاده از اصطلاحات در شعر خطرناک است و می‌تواند آنچنان کشف طرف را به همراه داشته باشد که نشانی از نشان‌دادن ندارد. این وضعیت در مورد شعر «دماوند» (ص ۱۴) و شعر «لیوه» (ص ۱۷) نیز صادق است. در شعر «مقبره» (ص ۱۸)، اجرا‌ها به خوبی نشسته است: «قندال/ کودکی را دیگر به باد نمی‌آورد/ با دست‌های‌مان صبح/ به استقبال دهای رفتیم که بوی باروت می‌داد/ و بی دل سرد/یم/ به خیابانی که می‌خوام می‌گذر/ گلوله‌های یاس دیوارها سرخ شدند/ و آزادی/ ممدانی شی که قطعه دورش زدیم/ هی دورش زدیم...».

علاوه بر انتخاب فعل «به‌دنیادوردن» برای قندال که در ارتباط با کودکی مؤثر شده است، کاربرد دوگانه‌ی قندال برای کودک و برای جک (نقنک) نیز جای شاعر را نشان داده است. توجه شود که کودک و جنگ با نشانه‌های دوگانه و درهم تنیده‌شدای در این شعر حضور دارند: دستمال‌های سفید، دهانی که بوی باروت به‌جای شیر می‌دهد، گلوله‌ها و... این عناصر در یک ارتباط دیالکتیک توانسته‌اند ساختار شعر را شکل دهند و در کنار معناهایی همچون همین عوض‌شدن اسم خیابان، مسیر متن را به طرز مناسبی طرح کند. علاوه بر اینها، تصویرسازی حاصل از سرخ‌شدن گلوله پای دیوار، به طرز مناسبی به تصویر شروکردن خون می‌رسد. همچنین استفاده از تکنیک تکرار در انتهای شعر، با تغییر معنی «دورزن» همراه بوده است که اجرای خوبی در ساختار متن بافته است. توجه به طبیعت زبان و زبان طبیعی که در اشارات نیما نیز داریم، در شعر کارساز است و حامد نیز در جاهای زیادی به این امر توجه داشته است: ارجمله: «نیستی/ و این سروده‌ها/ سنگین/ سنگین/ به پای تو می‌نشینند/ برف می‌شوند» که دروافع با لحن‌سازی عاریت گرفته‌شده از زبان ترکی (سنگین/ سنگین) همراه است. در تصویرهای ساخته‌شده نیز اختصاص رفتار برف به سروده (شعر)، استحاله مناسبی است. توجه به انشائی‌زیبایی که به کمک تصویرسازی کارسازتر شده، در سطرهای زیادی از این مجموعه دیده می‌شود که در صورت توجه بیشتر به ساختار و همچنین لزوم دیالکتیکی‌بودن فضای متن، شعر حامد شرایط بهتری پیدا خواهد کرد: «.../ مرگ مثل نوازش باد است/ ای درختان می‌بیچید/ و برگی را به مهمانی خود می‌برد» که می‌بینیم آشنایی‌زدایی توامان از مفهوم باد و مرگ در بستر تصویرسازی، پایان‌بندی خوبی برای شعر «تلگرام» (ص ۲۷) شده است. استفاده از حروف اضافه در شعر، باید دقیق باشد؛ چراکه در بسیاری موارد تلاش مستقیم روی اجزا می‌گذارد و به نظر می‌رسد حامد باید روی این بخش بیشتر کار کند تا شعرش حالت توصیفی-توضیحی به خود نگیرد که البته در مواردی مشاهده شده. در شعر «تخته‌نرد» با آغاز خوب به لحاظ زاویه دید، امکانات خوبی را به شعرش بدهد، اما باید توجه کرد که صرف دست‌یافتن به یک یا چند تصویر در متن، شعر نمی‌شود و مسئله ساختار مهم است و ایجاد آن به عنوان یک بستر همراز با محتوا و فرم، شعر را شکل می‌دهد.

در شعر جالبتر، بند اول از دید مسائلی برخوردار است و شاعر توانسته نشان‌دادن به‌جای گفتن را به اجرا درآورد: «حتا باد که هم می‌خواهد/ زیر جین پیراهن تو باشد». ایجاد تضاد موضوع که وجود باد به حرکت وابسته است و احساس او رسیدن به زیر پیراهن است و ایستادن، در انتقال وضعیت عاشقانه متن نقش مهمی داشته و با اجرای خوبی هم همراه بوده که ناشی از دید خوب شاعر و عینی‌گرایی مناسب اوست. اما در ادامه، مسیر متن منجر به ساختارزایی لازم نمی‌شود و ارتباط ارگانیک با چیزی برای کشف نیز وجود ندارد. استفاده از اصطلاحات در شعر خطرناک است و می‌تواند آنچنان کشف طرف را به همراه داشته باشد که نشانی از نشان‌دادن ندارد. این وضعیت در مورد شعر «دماوند» (ص ۱۴) و شعر «لیوه» (ص ۱۷) نیز صادق است. در شعر «مقبره» (ص ۱۸)، اجرا‌ها به خوبی نشسته است: «قندال/ کودکی را دیگر به باد نمی‌آورد/ با دست‌های‌مان صبح/ به استقبال دهای رفتیم که بوی باروت می‌داد/ و بی دل سردیم/ به خیابانی که می‌خوام می‌گذر/ گلوله‌های یاس دیوارها سرخ شدند/ و آزادی/ ممدانی شی که قطعه دورش زدیم/ هی دورش زدیم...».

علاوه بر انتخاب فعل «به‌دنیادوردن» برای قندال که در ارتباط با کودکی مؤثر شده است، کاربرد دوگانه‌ی قندال برای کودک و برای جک (نقنک)، نیز جای شاعر را نشان داده است. توجه شود که کودک و جنگ با نشانه‌های دوگانه و درهم تنیده‌شدای در این شعر حضور دارند: دستمال‌های سفید، دهانی که بوی باروت به‌جای شیر می‌دهد، گلوله‌ها و... این عناصر در یک ارتباط دیالکتیک توانسته‌اند ساختار شعر را شکل دهند و در کنار معناهایی همچون همین عوض‌شدن اسم

نقدی بر مجموعه شعر «گامبی» نوشته محسن حامد

تصویرها کوتاه نمی‌آیند

آرش نصرت‌اللهی
شاعر و منتقد ادبی

شرح شطحیات شاعر

نامه‌هایی به فلیسین
اینگبورگ باخمن
ترجمه فواد نظیری
نشر نیو

شرق: «نامه‌هایی به فلیسین» نوشته اینگبورگ باخمن، به تعبیر مترجمش «نامه‌هایی است حدیث بی‌قراری عاشقانه که در زمان جنگ جهانی دوم، جهانی را الغا می‌کرد. بی‌آنکه هیچگاه از تصاویر شاخه‌شدن‌اش به ما کار بکند. در یکسی از فصل‌های این کتاب به تاریخ ۱۲ مهر ۱۹۲۵ باخمن به مدیرعامل نوشته است. پس از اینکه سال‌ها از دهم جزا اینکه با تنهایی خود سر کنم، پس همان‌جا، به عاقلت تنها جایی است که می‌توانم به‌نهایت باشم». او همچنین از مرگ می‌نویسد و اینکه از فکردرن به آن دیوانه می‌شود. «از یقین به آن بسیار دورم. من گنه محو می‌شوم، پس می‌توانم زندگی‌ام شده باشم». و سرگرمی داشته باشم». و شوریختم از اینجاست این‌همه!». باخمن سال‌ها قبل از مرگ تراژیک‌اش‌ش در سن ۴۷سالگی بر اثر آتش‌گرفتن جمه‌خوابش از یک سیگار و مرگ بعد از سه هفته به خاطر جراحات ناشی از سوختگی که شایعاتی نظیر خودکشی و قتل را هم در پی داشت، به مرگ و ترسش می‌نویسد: «مرگ را دیگر دوم. من از ۱۹۲۱ از در مصاحباه‌ای از همان مظاهر مهاجرت به وجود و حرمت آسمان به سنتره بردارد». تراژیک نامه‌ها با خودنوشت‌نامه باخمن مطابقت دارد: دوران تحصیلی او در پاریس ۱۹۲۶-۱۹۲۱ درست بعد از پایان جنگ. چنان که در یادداشت‌های کتاب آمده شده. این نامه‌ها نشانه‌های روشنی از گرایش ادبی دارند: نه‌فقط به خاطر اینکه هرگز نتندند بلکه از آن روی که بسیاری از قطعات نزدیک به یادداشت‌های خاطرات یا شکلی از نامه‌نگاری‌اند. باخمن شاعر را همپای پل‌ال در مهم‌ترین شاعران آلمانی‌زبان در سال‌های ۱۹۵۰ می‌داند که پس از مولوکست به ناراقربی زبان آلمانی پرداختند به تعبیر برخی از منتقدان، این اوج غنایی شعری بود که اکاهی از هول و هراس جنگ دوم جهانی را القا می‌کرد. «نامه‌هایی به فلیسین» نوشته اینگبورگ باخمن، ترجمه فواد نظیری، نشر نیو، چاپ اول: ۱۳۹۸، ۱۶۰ صفحه، ۱۲۰ هزار تومان

تصویرها کوتاه نمی‌آیند

افزایش سرعت زندگی در سال‌های اخیر، توجه به شعر کوتاه از طرف شاعران و خوانندگان شعر را افزایش داده است. اما باید توجه کرد که کم‌بودن تعداد کلمات یا سطرهای یک شعر، از لزوم توجه به ساختارسازی و ساختارشکنی و همین‌طور شاخص‌های دیگر شعری در آن نمی‌کاهد.

باید اشاره کنم که شعر کوتاه در تاریخ شعر فارسی، عقبه‌ای طولانی و حتی باستانی دارد تا آنجا که در کتاب‌های به انشائی‌زیبایی که به کمک تصویرسازی کارسازتر شده، در سطرهای زیادی از این مجموعه دیده می‌شود که در صورت توجه بیشتر به ساختار و همچنین لزوم دیالکتیکی‌بودن فضای متن، شعر حامد شرایط بهتری پیدا خواهد کرد: «.../ مرگ مثل نوازش باد است/ ای درختان می‌بیچید/ و برگی را به مهمانی خود می‌برد» که می‌بینیم آشنایی‌زدایی توامان از مفهوم باد و مرگ در بستر تصویرسازی، پایان‌بندی خوبی برای شعر «تلگرام» (ص ۲۷) شده است. استفاده از حروف اضافه در شعر، باید دقیق باشد؛ چراکه در بسیاری موارد تلاش مستقیم روی اجزا می‌گذارد و به نظر می‌رسد حامد باید روی این بخش بیشتر کار کند تا شعرش حالت توصیفی-توضیحی به خود نگیرد که البته در مواردی مشاهده شده. در شعر «تخته‌نرد» با آغاز خوب به لحاظ زاویه دید، امکانات خوبی را به شعرش بدهد، اما باید توجه کرد که صرف دست‌یافتن به یک یا چند تصویر در متن، شعر نمی‌شود و مسئله ساختار مهم است و ایجاد آن به عنوان یک بستر همراز با محتوا و فرم، شعر را شکل می‌دهد.

در شعر جالبتر، بند اول از دید مسائلی برخوردار است و شاعر توانسته نشان‌دادن به‌جای گفتن را به اجرا درآورد: «حتا باد که هم می‌خواهد/ زیر جین پیراهن تو باشد». ایجاد تضاد موضوع که وجود باد به حرکت وابسته است و احساس او رسیدن به زیر پیراهن است و ایستادن، در انتقال وضعیت عاشقانه متن نقش مهمی داشته و با اجرای خوبی هم همراه بوده که ناشی از دید خوب شاعر و عینی‌گرایی مناسب اوست. اما در ادامه، مسیر متن منجر به ساختارزایی لازم نمی‌شود و ارتباط ارگانیک با چیزی برای کشف نیز وجود ندارد. استفاده از اصطلاحات در شعر خطرناک است و می‌تواند آنچنان کشف طرف را به همراه داشته باشد که نشانی از نشان‌دادن ندارد. این وضعیت در مورد شعر «دماوند» (ص ۱۴) و شعر «لیوه» (ص ۱۷) نیز صادق است. در شعر «مقبره» (ص ۱۸)، اجرا‌ها به خوبی نشسته است: «قندال/ کودکی را دیگر به باد نمی‌آورد/ با دست‌های‌مان صبح/ به استقبال دهای رفتیم که بوی باروت می‌داد/ و بی دل سردیم/ به خیابانی که می‌خوام می‌گذر/ گلوله‌های یاس دیوارها سرخ شدند/ و آزادی/ ممدانی شی که قطعه دورش زدیم/ هی دورش زدیم...».

علاوه بر انتخاب فعل «به‌دنیادوردن» برای قندال که در ارتباط با کودکی مؤثر شده است، کاربرد دوگانه‌ی قندال برای کودک و برای جک (نقنک)، نیز جای شاعر را نشان داده است. توجه شود که کودک و جنگ با نشانه‌های دوگانه و درهم تنیده‌شدای در این شعر حضور دارند: دستمال‌های سفید، دهانی که بوی باروت به‌جای شیر می‌دهد، گلوله‌ها و... این عناصر در یک ارتباط دیالکتیک توانسته‌اند ساختار شعر را شکل دهند و در کنار معناهایی همچون همین عوض‌شدن اسم

علی‌اشرف درویشیان و تکنیک شکنجه و شتاب

علیه تروریسم ادبی

شیما بهره‌مند

آیا فیاد‌کشیدن تکنیک می‌خواهد؟ علی‌اشرف درویشیان این پرسش را ناگهان به میانه یکی از قصه‌هایش با نام «چگونه یک قصه از بند می‌گریزد» پرتاب می‌کند. پس درویشیان از همان سال‌ها، از ۱۳۵۶ که در بند این قصه‌ها را نوشته در مظان این اتهام ادبی بوده است که به فرم بی‌اعتناست، یا تکنیک را نادیده می‌گیرد و از سبک ادبی مدرن چندان مایه‌ای نگرفته است و خود به این خردگیری‌ها واقف بوده که اقرار می‌کند به نوشتن با شتاب که حکایت‌ها داشته است و «قصه‌های بند» چند حکایت از همین شتاب‌هاست که بیشتر به صورت و اقتضای روزگار مربوط است تا انتخاب درویشیان. «هنگامی که پس از یک سال در سلول و بند موقت گذراندم و به بند دائمی رفتم تازه نشستم به فکرکردن: ده سال دیگر می‌بایستی زندانی می‌کشیدم. البته ده سال به شرطی که به اوضاع حاد و فوق‌العاده‌ای بر نمی‌خوردیم» و بعد راوی/نویسنده از وضعیتِ بند می‌گوید که کتاب تازه و بامحتوا در دسترس نبود و هر ماه هم به بهانه بازرسی بند، دسته‌دسته کتاب‌های خوب مانده را جمع می‌کردند و از همه وخیم‌تر اینکه امکان نوشتن وجود نداشته و تا پیش از سال‌های پنجاه اثر می‌شد ترجمه و دستخطی به بیرون فرستاد، کیم بعد از بررسی ساواک، یا از طریق چیاندن نوشته در آنه ساکی یا جاسازی در شیرازه کتابی یا لوله خالی خمیردندانی و از این دست ترفندها... آن سال‌ها اوضاع رو به وخامت گذاشته بود و دیگر نمی‌شد لاروبی زد برای بیرون‌فرستادن مکتوبی و خلاصه کلام، تمام راه‌ها مسدود شده بود و تنها ارتباط با بیرون به‌واسطه نامه‌ای بود که هفته‌ای یک بار می‌شد نوشت و به بیرون فرستاد. «فکر می‌کردم و نقشه می‌کشیدم. اگر می‌گذاشتند کتابی به خارج بفرستی می‌شد روی حروف معینی را نقطه گذاشت که در خارج از زندان آن حروف را دنبال هم بچینند و مطلبی به دست آورند؛ اما برای این کار احتیاج به چند کتاب فقط داشتی و همین بود یک قصه را در اختیارم بگیرند چند کتاب هارفصه‌های قصه را