شیرازه

شخصیت‌های داستانی

● شرق: «شخصیت‌پردازی در ادبیات داستانی» با عنوان فرعی پژوهشی در نقش پروتوتیپ‌ها در آفرینش ادبی عنوان کتابی است از شیرین‌دخت دقیقیان که چند سال پیش به چاپ رسیده بود و اخیرا نشر مروارید چاپ تازه‌ای از آن به دست داده است. این کتاب در سه فصل نوشته شده و هر فصل نیز شامل چندین بخش است. در فصل اول کتاب که به پیشینه شخصیت در آثار داستانی اختصاص دارد، نخست به شخصیت در ادبیات کهن پرداخته شده و سپس شخصیت‌پردازی در سیر تکامل سبک‌های ادبی مورد بررسی قرار گرفته است. در اینجا سیر تکوین شخصیت در سبک‌های کلاسی‌سیسم، رمانتیک، رئالیسم، ناتورالیسم و سوررئالیسم مورد توجه بوده است. در پایان فصل اول نیز به پیشینه کاراکترپردازی و تیپ‌های ادبی پرداخته شده است.فصل دوم کتاب به پروتوتیپ و دیدگاه‌های گوناگون درباره آن مربوط است. در ابتدای این فصل این پرسش مطرح شده که نویسنده چگونه و با طی چه مراحلی موفق به آفرینش کاراکترهای داستانش می‌شود. همچنین به اینکه کاراکترهای داستانی چقدر واقعی یا چقدر ذهنی هستند نیز توجه شده است. موضوع اصلی این کتاب یعنی پروتوتیپ‌ها در این فصل طرح شده است. نویسنده کتاب در بخشی از پیشگفتارش درباره موضوع کتاب و دلیل اصلی نوشته‌شدن آن آورده: «یکی از انگیزه‌هایی که نویسنده را به نوشتن این کتاب واداشت، ترجمه کتاب لئونید گروسمن در بررسی و نقد آثار داستایوسکی بود. گروسمن آثار داستایوسکی را در ارتباط تنگاتنگی با زندگی‌نامه او بررسی و نقد کرده و به کشف پیوندهای آشکار و نهانی میان درون‌مایه‌های آثار داستایوسکی با رویدادهای زندگی خصوصی او و نیز رخدادهای مهم تاریخی آن عصر، پرداخته است. در این اثر... برای نخستین‌بار با اصطلاح پروتوتیپ آشنا شدم که تاکنون در هیچ‌یک از کتاب‌ها و مقالاتی که در مورد فن داستان‌نویسی و ادبیات داستانی به فارسی منتشر شده، مبحثی به آن اختصاص نیافته است. متأسفانه به منابع غیرفارسی هم در این زمینه دسترسی نداشته‌ام. درحالی‌که شناخت پروتوتیپ‌ها، یعنی نمونه‌هایی که ذهن نویسندگان را تحریک به خلق یک کاراکتر کرده است، در روند خلاقیت ادبی، همانند نقش آنها در نقد ادبی، اهمیت بسیار دارد. شناخت پروتوتیپ‌های آثار مشهور ادبی، مانند پلی است که منتقد یا خواننده را به پشت مرزهای بسته ذهن نویسنده در فرایند آفرینش ادبی رهنمون می‌شود. از سوی دیگر، پروتوتیپ‌ها اغلب دارای پیچیدگی‌های ظریفی هستند که گوناگونی آنها را موجب می‌شوند. گاه شناخت همین پیچیدگی‌ها، کلید درک یک اثر ادبی به شمار می‌رود».نویسنده در فصل سوم کتاب نیز به گوناگونی پروتوتیپ‌ها پرداخته و انواع آن را بررسی کرده است: «با نگاهی به آثار طراز اول ادبیات جهان و بررسی زندگی‌نامه و یادداشت‌های شخصی نویسندگان آنها، می‌توان دریافت که پروتوتیپ‌ها و روند تبدیل آنها به کاراکترهای ادبی، گوناگونی و پیچیدگی بسیاری دارند. در برخی موارد نمی‌توان یک کاراکتر را از نظر پروتوتیپ‌های سازنده آن، در یک گروه جای داد. اما در بیشتر موارد، می‌توان حالت غالبی برای آن در نظر گرفت. این وجه غالب می‌تواند یک پروتوتیپ سیاسی، تاریخی، ادبی یا طبقاتی باشد». در این فصل با مرور مشهورترین آثار ادبی، شانزده نوع پروتوتیپ طبقه‌بندی شده و نمونه‌های آنها نام برده شده و برخی به تفصیل مورد بررسی قرار گرفته‌اند. شانزده نوع پروتوتیپی که در این فصل دسته‌بندی شده‌اند عبارت‌اند از: پروتوتیپ تاریخی، هنرمند به‌عنوان پروتوتیپ، پروتوتیپ مذهبی، پروتوتیپ سیاسی، پروتوتیپ طبقاتی، گروه‌های انسانی به‌عنوان پروتوتیپ، پروتوتیپ‌های ژورنالیستی، پروتوتیپ ادبی، پروتوتیپ‌های اساطیری و حماسی، پروتوتیپ‌ها در زندگی خصوصی نویسندگان، پروتوتیپ‌ها در قلمرو خودزندگی‌نامه، پروتوتیپ در زمینه‌های خاص و متمرکز، حالت‌های روحی و بیماری‌های روانی به‌عنوان پروتوتیپ، پروتوتیپ در حدیث نفس، پروتوتیپ تخیلی و پروتوتیپ فلسفی. در بخش مربوط به پروتوتیپ فلسفی می‌خوانیم: «پروتوتیپ‌های فلسفی را باید انتزاعی‌ترین نوع پرتوتیپ‌ها دانست. در آثاری که مقوله‌های فلسفی و دستگاه‌های گوناگون فلسفی، ایده اصلی و مرکزی داستان را تشکیل می‌دهند، پروتوتیپ‌ها نیز به حیطه تجرید فلسفی گام می‌نهند. در این‌گونه آثار، نمادها نوعی پروتوتیپ به‌شمار می‌روند که رنگ فلسفی به خود گرفته‌اند. مقوله‌هایی چون هستی، وجود، مرگ، قدرت و زمان از این جمله‌اند. به کار بردن پروتوتیپ‌های فلسفی اغلب تضادی با پروتوتیپ‌های گوناگون انسانی ندارند و همزیستی و تلفیق آنها منجر به خلق کاراکترهای آثار داستانی-فلسفی می‌شوند». کتاب این‌گونه آثار را به دو دسته تقسیم کرده است: دسته اول آثاری که بر اساس دستگاه فلسفی خاص و مشخصی نوشته شده‌اند؛ مثل آثار سارتر. دسته دیگر آثاری هستند که در آنها نویسنده بی‌آنکه در پی اثبات دستگاه فلسفی معینی باشد، اثری با سویه‌های فلسفی می‌نویسد. در این بخش دو اثر مورد بررسی قرار گرفته‌اند: «پاییز پدرسالار» از گابریل گارسیا مارکز و «سیذارتا» از هرمان هسه.

شخصیت‌پردازی در ادبیات داستانی

شیرین‌دخت دقیقیان

نشر مروارید

شکل‌های زندگی: چهل سال پس از انتشار «شازده احتجاب»

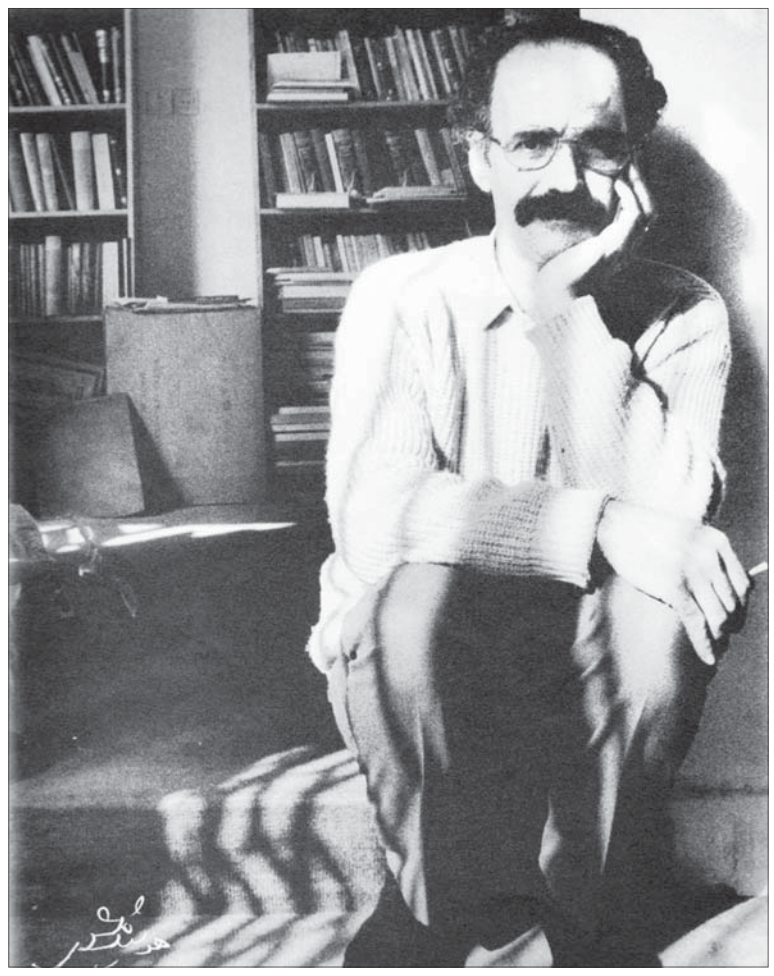
خودآگاهی سقوط

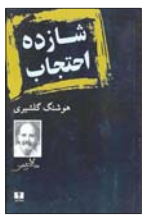
نادر شهریوری (صدقی)

«سر شب که شازده پیچیده بود توی کوچه، در سایه‌روشن زیر درخت‌ها، صندلی چرخدار را دیده بود و مراد را که همانطور پیر و مچاله توی آن لم داده بود».[1] داستان «شازده احتجاب» از ملاقات شازده با مراد، خدمتکار خانوادگی خاندان احتجاب، شروع می‌شود. مراد که گهگاه برای گرفتن چند تومانی پول برای گذران زندگی نزد شازده می‌رود، هر بار خبر مرگ آشنایان و خویشان شازده را نیز به وی اطلاع می‌دهد. شازده که مراد را پیام‌آور مرگ و به تعبیری دقیق‌تر «سمبل» مرگ می‌داند، چون در همه صحنه‌های مرگ حضور دارد، این بار با دیدن ناگهانی مراد مطمئن می‌شود که مرگ خودش فرا رسیده است. شازده پس از دیدن مراد به خانه خود و اتاق کهنه و گردگرفته‌اش می‌رود و تلاش می‌کند که آخرین شب زندگی‌اش را با دیدن عکس‌ها و یادآوری خاطرات سپری کند. رمان «شازده احتجاب» از یک نظر بیان گذشته و در پی آن یادآوری خاطره‌های دور و نزدیکی است که به ذهن شازده می‌آید. این خاطره‌ها در ذهن شازده به صورت جریان سیال ذهن یعنی آنچه در ذهن راوی می‌گذرد، بی‌آنکه از سیری پشت‌سرهم و خطی تبعیت کند تداعی می‌شود و بنابراین با به‌هم‌ریختگی زمان همراه است: از کودکی تا بزرگسالی، از زندگی با همسرش، فخرالنسا که موردعلاقه‌اش بود تا خیلی دور و دورتر که به ظلم و ستم جد کبیر بازمی‌گشت و... .

خاطره‌های شازده با سرفه‌های پیاپی که ناشی از وخامت حالش است، قطع و وصل می‌شود و سیر آن با مکث سرفه‌ها، گاه تغییر جهت یافته و سمت و سویی دیگر به خود می‌گیرد تا آنکه شدت‌یافتن سرفه‌ها منجر به مرگ وی می‌شود. در پایان داستان که پایان زندگی شازده نیز است، باز این مراد -سمبل مرگ- است که پیدایش می‌شود تا خبر مرگ شازده را به شازده اطلاع دهد. «مراد: شازده جون، شازده احتجاب عمرش را داد به شما، شازده پرسید: احتجاب؟ مراد گفت: نمی‌شناسیدش؟ پسر سرهنگ احتجاب، نوه شازده بزرگ، نبیره جد کبیر افخم امجد... شازده گفت: آهان. مراد: سل گرفت بدنش شده بود مث دوک، دیگه نمی‌شناختش. خدا بیامرزدش».[2] طنز نهفته در این قطعه از «شازده احتجاب» به هیچ رو واقعی‌بودن کلیت داستان را تحت‌الشعاع قرار نمی‌دهد.

مراد «سمبل» مرگ است و شازده احتجاب بنا بر باور «اسطوره»ای به رابطه میان حضور نابهنگام «مراد» و «مرگ» باور دارد. این باور اسطوره‌ای- غیرعقلانی- از شدت واقعیتی که گلشیری ارائه می‌دهد نمی‌کاهد که بالعکس بر ابعاد آن تأکید می‌کند. اساسا اهمیت «شازده احتجاب» از یک نظر به واسطه تصوری است که نویسنده از واقعیت ارائه می‌دهد، این واقعیت با واقعیت مشخص، ابژکتیو و پوزیتوی که بیانگر فضای غالب آن سال‌هاست تفاوت دارد* و این البته بر اهمیت گلشیری می‌افزاید. با «شازده احتجاب» گلشیری درمی‌یابیم که رمان صرفا منعکس‌کننده «واقعیت عینی» نیست بلکه پارامترهای مهم دیگری نیز وجود دارد؛ مانند آنچه در ذهن شخصیت‌های داستانی می‌گذرد و همین‌طور باورهای اسطوره‌ای و استفاده از «سمبل**»های بی‌توضیح که تصورات آن تماما در ذهن رخ می‌دهد؛ اینها فی‌الواقع بخش جدایی‌ناپذیر از امر واقعی می‌شود که تنها گوشه‌ای از ابعاد به‌دست‌نیامدنی واقعیت را آشکار می‌سازد. از منظری دیگر نیز می‌توان «شازده احتجاب» گلشیری را داستانی رئال تلقی کرد، رئال در اینجا بدین معناست که شخصیت‌های داستانی، همان‌طور که از نظر تاریخی و منطقی می‌توان از آنها انتظار داشت، عمل می‌کنند. این رمان «مدرن» نه فقط روایتی واقعی از زوال اشرافیت که در همان حال مملو از تصاویری است که هرکدام دقیق و واقعی‌اند و به هیچ وجه تخیلی، واهی و اغراق‌آمیز نیستند. «در ساختمان این رمان انضباطی دقیق رعایت شده است. با نفوذ تدریجی در این ساختمان تودرتو و شاعرانه، درمی‌یابیم که همه اجزای آن به هم مربوط است، طرح وقایع خوب ساخته شده و مجموعه‌ای از یادها و حالت‌ها بر اساس نقشه‌ای حساب‌شده به نتیجه مطلوب رسیده است. تصویرها، اعمال آدم‌ها و توصیف‌های طبیعی برای گسترش منطقی درونمایه داستان به کارگرفته شده است».[3] شازده احتجاب همچنین داستانی جدی است، گو اینکه واجد طنز است و گاهی طنزی بسیار تلخ اما طنز تلخ آن هیچ از جدیت هولناک آن کم نمی‌کند. واقعیت می‌تواند همواره واجد طنز، طنزی تلخ و سیاه، باشد. این دیگر بر عهده ادبیات است که طنز نهفته در واقعیت را آشکار سازد: مادری دست پسرش را می‌گیرد و می‌آورد حضور جد کبیر و می‌گوید «نمی‌دانم چی‌چی قربان، این بچه گوش به فرمان من نیست، همه‌اش با کفترهایش بازی می‌کند، از مکتب فرار می‌کند، بفرمایید فراش...» جد کبیر هم داد می‌زند: «میرغضب‌باشی!»[4] میرغضب‌باشی که همواره حضور دارد، حاضر می‌شود و جد کبیر پسربچه را به دست او می‌سپرد. واضح است که مادر برای زهرچشم‌گرفتن بچه‌اش را نزد جد کبیر آورده و جد کبیر هم به همین دلیل بچه را به میرغضب‌باشی تحویل می‌دهد و همه این کارها بدین منظور که از بچه زهرچشم گرفته شود و او رام گردد. اما سیر امور روندی دیگر پیدا می‌کند. مادر پسر که می‌بیند پسرش فقط خرخر می‌کند، می‌گوید «نمی‌دانم چی‌چی عالم، از سر تقصیراتش بگذرید. به چی‌چی مبارکتان ببخشیدش». جد کبیر هم داد می‌زند: «نبر میرغضب»، میرغضب هم می‌برد و سر بریده را می‌اندازد جلوی پای جد کبیر. شازده گفت: «هیچ میرغضبی تا آن روز نشنیده بود: نبر...».[5]





این طنز حادثه‌ای که در آغاز عجیب و غیرمعمول جلوه می‌کند و خواننده انتظار ندارد آن را در متن داستانی جدی مشاهده کند به‌واسطه ذهنیت خلاق گلشیری در چارچوب کلی داستان و سیر منطقی آن قرار می‌گیرد و «هزل و طنز نهفته در آن جایش را به خشم و یأس می‌دهد» و حادثه اتفاق افتاده با ته‌مایه‌ای از طنزی تلخ و دردناک به پایان می‌رسد؛ طنزی که از قضا مشابه آن را در تاریخ به وفور مشاهده کرده‌ایم. «زمان» از جمله موارد مهم در «شازده احتجاب» است. در «شازده احتجاب» از یک طرف مواجه با زمانی می‌شویم که نوعی توالی لحظات تحت قانون بیرونی را نمایان می‌سازد و از طرف دیگر مواجه با زمانی می‌شویم که تحت قانون درونی یعنی در «ذهن» شازده می‌گذرد. گلشیری این دو زمان را توأماً در «شازده احتجاب» لحاظ کرده است، گو اینکه زمانی در ذهن شازده احتجاب می‌گذرد و او آن را به‌صورت خاطره‌هایی گاه طولانی و گاه مختصر بیان می‌کند که این زمان تمامی کتاب را دربر می‌گیرد اما گلشیری در همان حال و همزمان بر زمان خطی یعنی بر آغاز و پایان یک دوره تاریخی سپری شده نیز تأکید می‌کند.*** به بیانی دیگر سقوط شازده احتجاب که با مرگ او همراه است در همان حال می‌تواند فرایند تاریخی از زمانی باشد که سپری شده است و بنابر منطق زمان بیرونی (زمان خطی) بازگشت آن ناممکن است.

پی‌نوشت‌ها:

* رمان «شازده احتجاب» در سال انتشارش، ۱۳۴۸، توجه جامعه ادبی را برانگیخت و گلشیری را به شهرت رساند. در آن سال‌ها و سال‌های بعد از آن رمان «شازده احتجاب» صرفا به‌عنوان رمانی تاریخی تلقی می‌شد که زوال محتوم اشرافیت- جامعه فئودالی- را نمایان می‌سازد و کمتر به وجوه دیگر این رمان و تکنیک گلشیری توجه می‌شد.

** «سمبولیسم را می‌توان هنر بیان افکار و عواطف نه از راه شرح مستقیم و نه به‌وسیله تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس در نظر گرفت بلکه می‌توان سمبل‌ها را از طریق اشاره به چگونگی آنها و استفاده از نمادهایی بی‌توضیح برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده در نظر گرفت». (به نقل از سمبولیسم، چادویک، ترجمه مهدی سحابی)

*** جالب آن است که زوال شازده احتجاب به‌صورت خودآگاهی بروز پیدا می‌کند یعنی شازده احتجاب و اطرافیان و همراهانش حتی فخری، کلفت شازده، نیز با آگاهی از وضعیت خود به لحاظ «ذهنی» درمی‌یابند که جز سقوط هیچ راه دیگری در پیش‌رویشان قرار ندارد.

۱، ۲، ۴) شازده احتجاب، هوشنگ گلشیری

۳) صد سال داستان‌نویسی ایران، حسن میرعابدینی

۵) نظریه رمان و ویژگی رمان فارسی/ محمد رفیع محمودیان

در سطرِ رو به خانه... از کنار نگاه

ادامه از صفحه ۸

ازکنارنگاه

اوا خرلاخ (آمستردام ۱۹۴۸) ، شاعر ـ بانو، نویسنده و مترجم، در آمستردام زندگی می‌کند. برای نخستین مجموعه شعرش، به سال ۱۹۹۴ برنده جایزه یان کامپرت و نیز نامزد جایزه‌های جغد زرین و ف.س.ب شد. به خاطر مجموعه کارهایش در سال ۲۰۰۰ جایزه پ.س. هوفدپرایس را دریافت کرد. اوا خرلاخ در کنار شعر برای بزرگسالان، برای کودکان نیز می‌نویسد. مجموعه «هی آقای الاند» او به سال ۱۹۹۸ دو جایزه مهم دیگر نصیب او کرد. از اوا خرلاخ تاکنون مجموعه‌های بسیاری منتشر شده است.

«کار خرلاخ در عین متغیر بودن از هماهنگی بسیار برخوردار است. چون تمام شاعران بزرگ به وحدت در تنوع شکل می‌دهند و تنوع را در وحدت به نمایش می‌گذارند. اوا خرلاخ دنیایی را نقش می‌زند که لزوما امن یا آرامش‌بخش نمی‌توان نامید: هیچ‌چیز آن‌چنان‌که می‌نماید نیست، همیشه امکان باژگون‌شدن تمامی چیزها یا باژگون‌کردنشان وجود دارد. واقعیت مجموعه‌ای از تضادها و ناسازه‌ها است، دست‌کم برای آن که موشکافانه مشاهده می‌کند. و خرلاخ می‌تواند نگاه کند، خوب نگاه کند. از طریق مشاهده‌اش ـ چه به صورت دیدن یا توضیح دادن یا عکس گرفتن- درواقع هویت ظاهری چیزها و بداهت دروغین‌شان را از آن‌ها می‌گیرد. همه‌چیز به جنبش درمی‌آید، مبهم می‌شود و معنای تازه می‌گیرد. ساختار بیش‌تر پیچیده جمله‌هایش بازتاب همین جنبنده چندگانه است.» (به نقل از اظهارنظر هیئت داوران پ.س. هوفدپرایس)

به نظر بعضی از منتقدان این مجموعه مرامنامه اوا خرلاخ است. شیفتگی اوا خرلاخ به «مشاهده» مهم‌ترین درونمایه کار اوست. در این مجموعه از بیرون واقعیت به آن نزدیک می‌شود. او می‌کوشد این را از طریق جزئیات عینی نشان دهد. اما مسئله تنها این نیست، تصویرهای به ظاهر آشنا در بسیاری از شعرها جور درنمی‌آیند. خود می‌گوید، «آنچه مرا به خود مشغول می‌دارد، جست‌وجو کردن حاضر در غایب و برعکس غایب در حاضر است». به‌عنوان مثال، در شعر «هتل» که ترجمه‌اش در این مجموعه آمده است، فضایی ماورایی حاکم است. با آن‌که هر جمله منطقی و جدا از بقیه جمله‌ها دارای معنایی روشن است، اما رابطه جمله‌ها با یکدیگر، اگر وجود داشته باشد، با اشکال دستگیر خواننده می‌شود و از این‌رو نمی‌توان با این شعر چون یک واحد معنایی برخورد کرد.

در جمله اول زنی بامداد بیدار می‌شود و جای کسی را که به ظاهر شب پیش کنار او خوابیده بوده است خالی می‌بیند. این شخص غایب می‌تواند همسر، فرزند، یا مادر و خواهر و حتی یک دوست باشد. جمله دوم از کسی می‌گوید که حذف شده است (از چه و به چه علت بماند) آیا این شخص حذف‌شده همانی است که دیشب کنار پرسونای شعر خوابیده بوده و حالا غایب است و نکند همان کودکی باشد که به هیچ زبانی صحبت نمی‌کند و در ایستگاهی (نامشخص) پیدایش کرده‌اند؟ شاید باد شدید او را برده باشد. این‌که کسی در چنین موقعیت بحرانی به ویولون‌زدن مشغول باشد، شاید همانقدر بی‌دلیل و بیهوده است که کسی شعر بسراید. اما این ویولون‌زدن دیشب اتفاق افتاده است و شاید همین کار بی‌جهت باعث بحران باشد. دوران سیرک پرسونا در زمان گذشته است اما شاعر گذشتن سریع چیزها در آن دوران را با به‌کاربردن فعل مضارع نقل می‌کند («که همه‌چیز به سرعت می‌گذرد») و این خود نشان‌دهنده گذرابودن زمان در تمام دوران‌هاست (که امری بدیهی است). این «شاید»ها را می‌توانیم تا پایان شعر ادامه دهیم تا دست‌کم به روایتی فانتزی دست پیدا کنیم. اما شاعر، (چنان که پیشتر ذکر شد) خود می‌گوید، «آنچه مرا به خود مشغول می‌دارد، جست‌وجوکردن حاضر در غایب و برعکس غایب در حاضر است». و باز در جایی دیگر می‌گوید: «من جمله‌ها را بی‌ترتیبی می‌نویسم و آن‌ها خودشان در گفت‌وگو با خود این‌سو و آن‌سو می‌پرند». این را البته دیگر شاعران مطرح (در هر زبان و هر فرهنگ) نیز، هرچند با عبارت‌هایی متفاوت، گفته‌اند. چرا راه دور برویم. بیدل خودمان در پاسخ کسی که معنی را تابع لفظ می‌داند، می‌گوید:

«معنایی که شما تابع لفظ دارید، آن نیز، لفظی بیش نیست. آنچه مِن‌حیثُ هِیَ هِی معنی است به هیچ لفظ درنمی‌آید...».

به هرحال، شعر در پی آن ناگفتنی و نادیدنی است و وسیله دیگری جز زبان ندارد، پس فضایی می‌آفریند تا خواننده را به اندیشیدن وادارد.

هتل

بامداد کنار من نخوابیده‌ای.
کسی از فهرست سلسله‌مراتب جهانی
به علت استفاده از مواد مخدر حذف شده است
و در ایستگاه H. کودکی را یافته‌اند
که به هیچ زبانی تکلم نمی‌کند.
باد سخت تا شدّت ۱۰ در دریا.
دیشب کسی بی‌جهت بنا کرد به نواختن ویولون،
نمی‌توانم بشنوم،
مرا به‌یاد دوران سیرکِ من می‌اندازد
که همه‌چیز به سرعت می‌گذرد، سریعتر از تو،
سریعتر از خرگوش به هنگام کف‌زدن.
به‌راستی باید از اینجا برویم،
کسی از کنار پنجره در پرواز است،
اینجا هم درست مثل اُستاِنده[4] می‌شود،
آن بار که چنان توفانی برخاست
که همه چیز را از جا کند، نعل اسب‌ها،
کلاه‌خودها، تازه شب که توانستیم باز یکدیگر را
سخت بچسبیم، له و لورده، در سال باز وزیدیم،
مستقیم به سمت آسانسور. یکی روی پله نی می‌زد،
شیر آبی باز بود و آواز می‌خواند،
یکی در وان حمام ویولون می‌زد
و کودکی که به هیچ زبانی تکلم نمی‌کرد
کنار در، بغلِ رخت‌آویز ایستاد و با دست‌های برافراشته،
بال‌های سوخته ما را به کار گرفت، بامداد، کنار من
نخوابیده‌ای، راهبندان در بزرگراه A9، خارق‌العاده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. گروه کبرا را هنرمندان جوانی از دانمارک، بلژیک و هلند تشکیل داده و نام کبرا را از حرف اول کپنهاگ، حروف اول و دوم بروکسل و حرف اول آمستردام گرفته بودند. از نظر اینان هنر واقعی و زنده تنها توسط انسان‌های آزاد آفریده می‌شود. با هرچه که سر راه این آزادی باشد باید جنگید، به‌خصوص با قراردادهای زیباشناختی. هنر باید به طور مستقیم از سرچشمه کهن‌اش زاییده شود. پس خودجوشی و صراحت لهجه دارای اهمیت هستند. این گروه نمونه‌های بیان خودجوش را که با انواع «لایه‌های» زیباشناختی پوشانده نشده باشد، بیش‌تر در نقاشی کودکان و هنر بومی آفریقا می‌یافت.

۲. این تصویر خودساخته نویسنده است (در ضرب‌المثل‌های هلندی نیست). اینجا موزها را به جای واژه‌ها گرفته است. گمان می‌کنم منظورش این است که در شعر، واژه‌ها مثل موزها نیستند که یکدیگر را نبینند، بلکه رابطه فی‌مابینشان است که در شعر اهمیت دارد.

۳. شعر هرمتیک، شکلی از شعر مبهم و مشکل است، مانند مکتب نمادگرایی، که در آن زبان و تصویرپردازی شخصی است و نیروی مبین صدای واژه‌ها به اندازه معنایشان دارای اهمیت است. واژه هرمتیک به هرمس تریس مجیستوس (Hermes Trismegistus به معنای سه بار بزرگترین هرمس) اسطوره‌ای، مؤلف فرضی تعالیم هرمتیسم (Hermeticism)، اشاره دارد.

۴. شهری است ساحلی در بلژیک.

مرور

نگاهی به «مردن با پایان باز» ساناز داودزاده‌فر

مرگ پایان ندارد...

پرویز حسینی

«مرگ از لابه‌لای شب‌بوها پیدا/ من بادبادکی در دستم/ مرگ کوچک بود/ کوچک/ اندازه‌ی چند حفره‌ی گلوله‌ای/ که روی سینه‌ام مانده» (شعر شماره ۲، صفحه ۷).

ساناز داودزاده‌فر مجموعه‌شعر اولش را در سال ۲۰۱۶ با ترجمه عربی منتشر کرد که با استقبال هم روبه‌رو شد و چاپ دوم آن سال بعد درآمد. آن مجموعه که در سوریه با عنوان «امشی علی حروف میته» (روی حروف مرده راه می‌روم) منتشر شده، شامل شعرهایی با مضمون زندگی، جنگ، مرگ و کمی عشق بود. اکنون کتاب دوم او با عنوان «مردن با پایان باز» به زبان فارسی پیش چشم ماست. این کتاب چند ویژگی منحصربه‌فرد دارد که مهم‌ترین آنها پرداختن به جنگ‌های درونی خاورمیانه و به‌ویژه سوریه و عراق است، به‌همین‌دلیل کابوس مرگ به شکل‌های مختلف دست از سر شاعر برنمی‌دارد: تیرباران، اعدام، دار، چاقو، گلوله‌باران دسته‌جمعی، انفجار، مین و... و این مرگ‌ها و مردن‌ها گویی در خاورمیانه نفرین‌شده، تمامی ندارد و به‌همین‌دلیل شاعر به عمد عنوان «مردن با پایان باز» را بر کتاب نهاده، زیرا که پایانی برای مرگ نیست و مردن همیشه به شکلی متفاوت در راه است و حتی از درهای بسته هم می‌گذرد.یادمان باشد این مرگ‌ها با مرگ‌های معمولی و عادی فرق دارد. مرگی که به‌ناگزیر برای همه هست بر پیشانی همه از بدو تولد نوشته شده، اما مرگی که شاعر از آن سخن می‌گوید، مرگی اجباری نیست، مرگی است به معنای کشته‌شدن؛ تو را می‌کشند بی‌هیچ بهانه‌ای: «زندگی/ فاصله‌ی شلیک تفنگ‌هاست/ کارخانه‌ی اسلحه‌سازی/ از رگ گردن به ما نزدیک‌تر/ انسان/ یعنی میزان باروتی/ که برای مرگ/ هزینه خواهد شد» (شعر ۲۷ ص ۳۷).

و چنین است که با توجه به بسامد بالای واژگان مربوط به مرگ و مردن می‌توان گفت زندگی چیزی نیست جز مرگی تلخ و دترمینیستی که ما را در چنگال خود گرفته است و به عبارت دیگر همه آدم‌ها در خاورمیانه زندگی مرگ‌باری دارند. به قول شاعر «مایی که درونمان غسالخانه بزرگی است/ با ذخیره‌ی چندین سال مرده/ بی‌زیست شده‌ایم میان بسیاریِ مرگ/ و زیستن که همیشه در ما غیبت داشت».از سوی دیگر، خشونت کلمات شعرهای «ساناز داودزاده‌فر» برخاسته از محیط زیست ما در خاورمیانه است و چگونه می‌توان نرم و نازک و نوازش‌گرانه شعر سرود وقتی به کودکان کمربند انتحاری می‌بستند و حتی میوه و تنقلات آنها به چاشنی انفجار متصل بود؟!بدین ترتیب شاعر زن ما ناچار می‌شود از عشق و عاطفه سخنی به میان نیاورد و به عبارتی بهتر، شعری مردانه‌وار بسراید!... البته نباید از نظر دور داشت که لابه‌لای همین کلمات خشن و پر از خشم، عشق به صلح و انسانیت را می‌توان مشاهده کرد: «در آغوشم پیراهنت/ در آغوشم ریل/ قطار/ و تو.../ از من که گذشتید/ ایستادید» (شعر ۱۵ ص ۲۰). شاعر گاهی از عشق هم می‌نویسد، اما عشق و خوشبختی در تفکر خانم داودزاده‌فر حیاتی کوتاه دارند: «هنوز هم که می‌نویسم عشق/ صورتم سرخ/ دست‌هایم آبی/ موهای سفیدم، سیاه/ فصل‌های بی‌خیال تو را که می‌دوزم/ از درز کوک‌ها/ بوران می‌آید./ خوشبختی/ یک ذوب‌شدن کوتاه است» (شعر ۶- ص ۱۱).شاعر درهرحال در هردو مجموعه‌اش، شاعری تلخ، مرثیه‌سرا، مرگ‌اندیش و ناامید است و شاید هم نتوانیم خیلی از او ایراد بگیریم چون او هم در خاورمیانه متولد شده است؛ جایی که: «مادرم لالایی‌اش/ صدای کلاشینکف داشت/ وقتی کودکی‌مان/ پیرگونه بزرگ می‌شد» (از شعر ۴۷- ص ۷۳).

عطف

شاخ آفریقا

از «سه‌راه آذری تا منهتن» عنوان مجموعه داستانی از رضا قاسمی است که اوایل امسال به چاپ رسید و مدتی پیش چاپ پنجمش در نشر نگاه منتشر شد. هم‌نام‌بودن نویسنده این کتاب با نویسنده کتاب «همنوایی شبانه ارکستر چوبها»، در ابتدا حواشی‌ای پیرامون این مجموعه داستان به همراه آورد تا جایی که نویسنده کتاب به این ماجرا واکنش نشان داد و در چاپ‌های بعدی اثرش نیز عکسی از او در ابتدای کتاب منتشر شد. «از سه‌راه آذری تا منهتن» شامل شش داستان کوتاه با این عناوین است: «هیس»، «شاخ آفریقا»، «پفک‌های خاکستری»، «از سه‌راه آذری تا منهتن»، «استنبولی با ماست می‌چسبه» و «ماریا هنوز گریه می‌کند». داستان‌های این مجموعه به روایت اول‌شخص نوشته شده‌اند و در اغلب آنها تصویری از وضعیت پیرامون نویسنده به دست داده شده است. در بخشی از داستان «هیس» می‌خوانیم: «درخت توت از کمر چند گره خورده و مردی روی چمن تکیه داده به آن و سوت می‌زند. مرا که می‌بیند، کمرش را می‌چسباند به گره زمخت درخت و شروع می‌کند به خاراندن. صورتش چند چروک درشت برمی‌دارد و می‌شود کسی که انگار سوت نمی‌زد...».