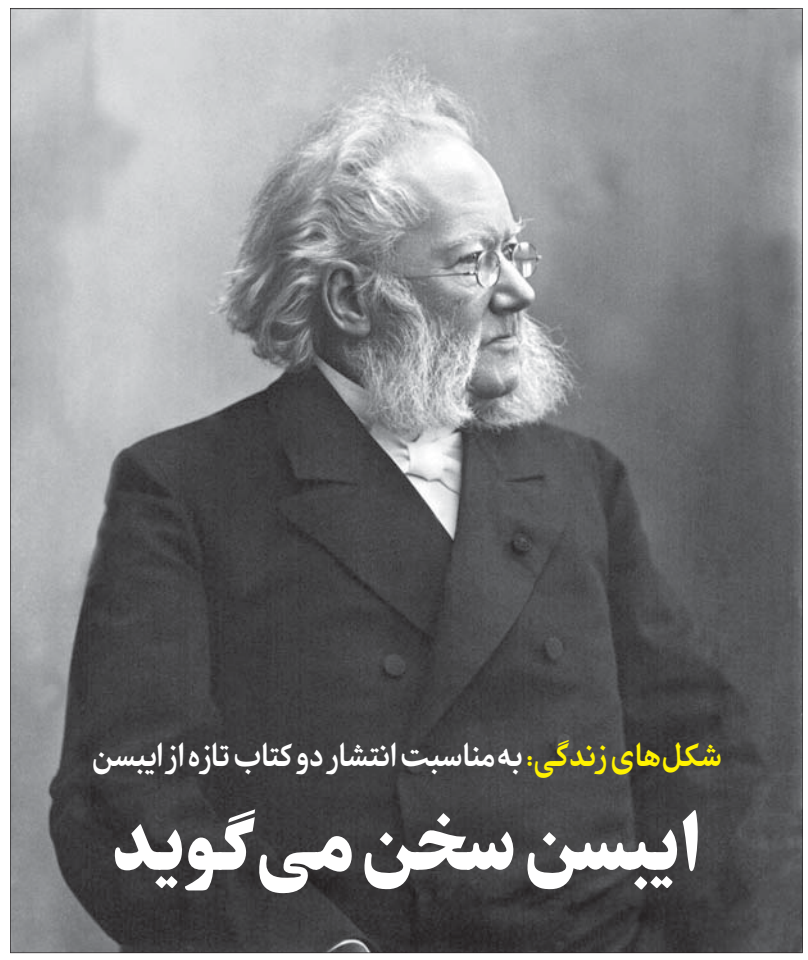
نادر شهریوری (صدقی)



شکل‌های زندگی: به مناسبت انتشار دو کتاب تازه از ایبسن

ایبسن سخن می‌گوید

ممکن است عشق ایبسن به «هدا گابلر» مانند عشق فلوبر به «اما بوواری» و عشق تولستوی به «آنا کارنینا» باشد اما معشوق ایبسن از نظر خلق‌وخوی و شخصیت از آن دو متفاوت‌تر است. معشوقه ایبسن کم‌وبیش شباهتی به «مدهآ»ی اوریپید دارد. ایبسن «هدا گابلر» را این‌طور معرفی می‌کند: زیبای رنگ‌پرنده، سرد اما مصمم، افراطی و لجوج که به دنبال معنایی در زندگی است، اما بلافاصله می‌گوید که مقصودش از معنا در زندگی نه آرمانی اجتماعی بلکه آرمانی کاملا شخصی است. او در پی تحقق‌بخشیدن به خواست «خود» است. «خود»، «فرد» و یا دقیق‌تر بگوییم «فرد افراطی» فارغ از تأثیر بر دیگران، حتی در مقابل آنان قرار می‌گیرد، فردگرایی به این معنا فاقد همدلی، بردباری و گذشت است.

مدهآ، سرشار از سبعیت و شقاوت بدوی در پی عشقی آتشین و افراط در آن، نه‌تنها خود حتی فرزندانش را نیز می‌کشد و هدا گابلر با همان افراط، طفلی را که در شکم دارد می‌کشد و درنهایت با گلوله‌ای به شقیقه «خود را برای خود» می‌کشد. در این هردو افراط و عناد لجوجانه حد و مرز ندارد. آنچه مدهآ و هدا گابلر را از اما بوواری و آنا کارنینا جدا می‌کند همانا عناد بی‌حدومرز است که همچون هر صفت بی‌حدومرزی درنهایت پاسخی جز مرگ، مرگ خود و دیگران برای آن نمی‌توان تصور کرد. همچنین در این دو - مدهآ و هدا گابلر و همین‌طور قهرمانانی مشابه- نوعی کنشگری دراماتیک وجود دارد، منظور از این نوع کنشگری آن است که تمامی دیگر وقایع و اتفاقات درام حول کنشگر دراماتیک نظم و انسجام پیدا می‌کنند.

به نظر نیچه تراژدی به یک معنا ریشه در پرستش دیونوزوسی دارد، دیونوزوس، از خدایان یونان از ویژگی‌های آن سرمستی افراطی است که حد و مرزی نمی‌یابد و تعدیل نمی‌شود و درنهایت تجسد خود (آپولون) را در درام تراژیک به صورت مرگی محتوم به نمایش درمی‌آورد. تراژدی از نظر نیچه در لحظه تلاقی دیونوزوس و آپولون رخ می‌دهد: آن‌گاه که عنصر پریشان، تزلزل‌ناپذیر و ناآرام دیونوزوس در مرگ تراژدیکی شکلی معین و مشخص (آپولون) می‌یابد. بدین‌سان مرگ سرنوشت نهایی و محتوم تراژدی است. شخصیت‌های ایبسنی متناسب با حال‌وهوای تئاتر مدرن که ایبسن از برجسته‌ترین آنان است، با نوعی تراژدی که شباهتی به تراژدی یونان دارد، نمایش داده می‌شوند. بی‌رحمی ربکا وست در «روسمرسهولم» رقص وحشیانه و همراه با غیظ شدید نورا در «خانه عروسک» و خودخواهی فزون از حد و افراطی روبک در نمایش «وقتی ما مردگان سر برداریم» همه از ویژگی‌های دیونوزوسی در دوران اخیر است که درعین‌حال شباهت به «مدهآ»ی اوریپید و تراژدی‌های یونانی دارد.

ربکا وست، شخصیت مرکزی نمایش «روسمرسهولم» چنان که گفته شد نمونه سرنوشتی تراژیک است: ربکا زنی جوان، سرزنده با گذشته‌ای مشکوک و مبهم است که با ناپدری خود زندگی می‌کند، او خود را به خانه روسمر می‌رساند تا مهری در دل او اندازد و عشقی آتشین برای خود دست‌وپا کند. ربکا در پی تحقق خواست خود، دیونوزوس‌وار هیچ حد و مرزی را رعایت نمی‌کند، اما آنچه در وهله اول مانع تحقق خواست ربکاست، همسر روسمر است. بیتا (بی‌تا) همسر روسمر زنی نازاست. ربکا از این موضوع استفاده می‌کند و با برنامه‌ای شیطانی به زن نازا تلقین می‌کند که روسمر بچه می‌خواهد و بهتر آن است بیتا به خاطر روسمر هم که شده از سرِ راه او کنار برود تا روسمر احساس خوشبختی کند. درنهایت تلقینات خودخواهانه ربکا کارساز می‌شود و بیتا درنهایت قبول می‌کند که در خانه روسمر نماند تا مانع از خوشبختی وی نشود.

«ربکا: اون باور کرده بود که به عنوان زنی که بچه‌دار نمی‌شه، حق نداره اینجا باشه، بنابراین کم‌کم تصور می‌کرد که موظفه از سر راه تو بره کنار و جاش را بده به کس دیگری.

روسمر: تو هم، تو هم هیچ سعی نکردی که منصرفش کنی؟

ربکا: نه».[۱]

بیتا که صادقانه روسمر را دوست می‌دارد، نمی‌تواند از روسمر جدا بماند و از طرفی هم با تلقینات مدام ربکا فکر می‌کند که ماندنش در آنجا به‌هرحال باعث بدبختی روسمر می‌شود، بنابراین چاره را در این می‌بیند که خود را از بین ببرد تا روسمر به خواسته‌اش -که صاحب اولادشدن است- برسد و خوشبخت شود. بیتا سرانجام خود را از پل به رودخانه آسیاب نزدیک خانه‌اش می‌اندازد و غرق می‌شود. اما این تمام ماجرا نیست چون اگر تمام ماجرا بود فرق چندانی با نمایش‌های رایج و سریال‌های مشابه نداشت. این ایبسن است که می‌نویسد، او انسان دیونوزوسی را به نمایش درمی‌آورد. ابزار انسان دیونوزوسی خواست اوست، خواستی که با هیچ حد و مرزی تعدیل نمی‌شود. شخصیت دیونوزوسی را نمی‌توان با معیارهای مرسوم درک کرد، کمااینکه مدهآ را نمی‌توان درک کرد و همین‌طور ربکا را. اساسا «درک‌کردن» و «فهمیدن» هر فرد و حتی چیزی، محدودکردن و در چارچوب قراردادنش است. درحالی‌که عنصر دیونوزوسی در چارچوب قرار نمی‌گیرد. ربکا اگرچه به‌خاطر عشق خودش، بیتا را وادار به خودکشی می‌کند اما آنگاه که روسمر به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد واکنشی به‌کلی غیرمنتظره از خود نشان می‌دهد.

«روسمر: [نزدیک‌تر می‌شود] ربکا اگر الان ازت خواستگاری کنم، همسر دوم من می‌شی؟

ربکا: [یک لحظه ساکت می‌ماند، بعد از شادی فریاد می‌کشد] همسرت! همسر تو! من!»[۲]

روسمر فریاد شادی ربکا را به فال نیک می‌گیرد و سعی می‌کند با دادن انگیزه به ربکا چشم‌انداز روشن‌تری برای او تصویر کند. درست در حین همین گفت‌وگو که می‌توانست سرانجامی بگیرد، ربکا با تحکم از پذیرش درخواست روسمر امتناع می‌کند.

«روسمر: کمکم کن از زیر این بار خلاص بشم، ربکا، بیا همه خاطرات رو در آزادی و سعادت و شور غرق کنیم. اون‌وقت تو تنها همسری می‌شی که تا به حال داشته‌ام.

روسمرسهولم

وقتی ما مردگان سر برداریم

هنریک ایبسن
بهزاد قادری
نشر بیدگل

ربکا: [با تحکم] دیگه هیچ‌وقت دراین‌باره حرف نزن، من هیچ‌وقت همسرت نمی‌شم».[۳]

اصرار روسمر البته آب در هاون کوبیدن است. نمی‌خواهد حد و مرزی را بپذیرد تا زندگی‌اش شکلی معین (آپولون) پذیرد، او روسمر را تهدید می‌کند که در صورت اصرار بیشتر از آنجا می‌رود.

«ربکا: [یک‌بار دیگر آرام و با تحکم] گوش کن، جدی می‌گم. اگه در این مورد اصرار کنی از روسمرسهولم می‌رم».[۴]

تهدید ربکا به رفتن از روسمرسهولم همچون به‌هم‌زدن محکم در توسط نورا در خانه عروسک، پژواکی دیونوزوس‌وار دارد.

ادامه نمایش قربانی‌کردن خویش به شیوه‌ای نیهیلیستی است. ربکا بعد از آنکه روسمر را از نقش خود در خودکشی بیتا آگاه می‌کند، این‌بار تصمیم می‌گیرد کفاره گناهش را با غرق‌کردن خود در داخل نهری که بیتا خود را در آن غرق کرد بپردازد، او با این کار توهم «شرافتمندبودن» را در ذهن روسمر به وجود می‌آورد و در پی آن «ایمان روسمر به انسانیت دوباره جان می‌گیرد و دوباره آماده می‌شود رسالت خود را دنبال کند اما به‌گونه‌ای پارادوکسی احساس می‌کند باید نشان دهد که او هم زندگی رها از قید و بند را قبول دارد و فکر می‌کند تنها راه نشان‌دادنش این است که همراه با ربکا خود را در داخل نهر اندازد و سر آخر هر دو توافق می‌کنند که چنین کنند».[۵]

«وقتی ما مردگان سر برداریم»، آخرین نمایش ایبسن است که به سال ۱۸۹۹ نوشته شده است. جیمز جویس آن را یکی از بزرگ‌ترین آثار ایبسن و در ردیف نمایش‌هایی می‌دانست که با «خانه عروسک» شروع شده بود و با یک حسن‌ختام و در ادامه مسیری که ایبسن در پیش گرفته بود به «وقتی ما مردگان سر برداریم» منتهی شده بود. روبک هنرمند سالخورده چهره اصلی این نمایش است. او خسته و ناراضی از زندگی زناشویی خود با مایا می‌خواهد در این اواخر عمر در چهره واقعی خود ظاهر شود و به‌عبارتی خودش شود. در اینجا ایبسن تلاش می‌کند تا تألمات، تأثرات و آرزوهای یک هنرمند در اواخر کارش را به تصویر درآورد.* روبک، هنرمندی که مجسمه‌ساز است اکنون در سالخوردگی‌اش به‌رغم شهرتی که دارد، درمی‌یابد که اهمیت زندگی به‌مراتب بیشتر از هنری است که او به آن پرداخته است و یا به یک تعبیر زندگی به‌مثابه امر طبیعی - ناتورال- اهمیتی بسیار بیشتر از تمامی مصنوعاتی دارد که از زندگی و یا با ابهام از آن ساخته می‌شود و همچون اضافه بر زندگی به آن تحمیل می‌گردد.

«ایرنا: بعد از تو من بارها... به عنوان مدل وایستاده‌ام

روبک: من تو را به این کار کشوندم - چه‌قدر کور بودم اون‌موقع- مجسمه سرد و بی‌روح رو به زندگی و سعادت و عشق ترجیح می‌دادم.»[۶]

این وجه از توجه به زندگی به‌مثابه غایت و هدفی نهایی که نسخه‌ای جز خود ندارد، درعین‌حال وجهی از نگاه ناتورالیستی است که در توصیف ایبسن معمولا از آن غفلت می‌شود. از طرفی دیگر چیزی در این آخرین نمایش ایبسن وجود دارد که آن را متفاوت از دیگر نمایش‌های ایبسن می‌کند و آن وجهی سمبولیسم است که ایبسن به نمایش خود می‌دهد، شاید چنان که مایکل میر می‌گوید «او از رئالیسم مرسوم خسته شده و قصد داشته همچون استرینبرگ... به زبان شعر و سمبولیسم روی آورد»[۷]. آخرین گفت‌وگوی روبک و ایرنا، بیانگر وجهی سمبولیستی است که درعین‌حال به آخر نمایش حس و حالی آزاد و شادمانه نیز می‌دهد.

«روبک: اون بالا عروسی‌مون را جشن می‌گیریم، ایرنا

ایرنا (با غرور): خورشید می‌تونه بی‌پروا نگاه‌مون کنه

روبک: همه فرشته‌های روشنایی می‌توتند بیان به تماشامون، همین‌طور همه شیاطین تاریکی، با من می‌آیی، عروس از بند رسته من؟

ایرنا: آره، از میون این مه غلیظ رد می‌شیم و بعد یکراست می‌ریم به بلندترین قله که زیر طلوع کهربایی خورشید طلابارون می‌شه».[۸]

بااین‌حال و به‌رغم وجه سمبولیستی آخرین نمایش، ایبسن از بزرگ‌ترین استعدادهای تئاتر مدرن، نویسنده‌ای واقع‌گرا است، او حتی آن‌هنگام که تراژدی می‌نویسد، تراژدی را چنان می‌نویسد که ما می‌توانیم خودمان و موقعیت خودمان را در صحنه ببابیم. برای روشن‌شدن این مسئله می‌توانیم ایبسن را با شکسپیر مقایسه کنیم. «شکسپیر خود ما را به صحنه آورده بود، نه موقعیت‌های ما را، عموهای ما به‌ندرت پدران‌مان را می‌کشند و قانونا حق ندارند با مادران‌مان ازدواج کنند (هملت)، ما با عجوزگان جادوگر سروکار نداریم (مکبث) پادشاهان ما معمولا به ضرب دشنه کشته نمی‌شوند و دشنه‌زن‌ها جام‌شان را نمی‌گیرند (مکبث و ریچارد سوم و غیره) وقتی هم که پول نقد از کسی قرض می‌کنیم تعهد نمی‌سپاریم که بدهی‌مان را به‌صورت چند سیر از گوشت تن‌مان به طلبکار پس بدهیم (تاجر ونیزی)[۹]». بدین‌سان ایبسن با آثار خود نقص‌های شکسپیر را به‌صورتی رئالیستی رفع می‌کند تا بدان حد که به تعبیر هارولد بلوم در نمایش‌نامه‌های ایبسن به‌جای آن‌که تماشاگر دیگران باشیم خودمان و موقعیت واقعی خودمان را مشاهده می‌کنیم.

پی‌نوشت‌ها:

* ایبسن (۱۹۰۶- ۱۸۲۸) در هنگام نوشتن «وقتی ما مردگان سر بر داریم» (۱۸۹۹) هفتادویک سال داشت، روبک نیز در این نمایش هفتاد سال دارد از جهاتی می‌توانیم آخرین نمایش ایبسن را آرزوها و تأثرات خود ایبسن در نظر آوریم.

۱، ۲، ۳، ۴. روسمرسهولم، هنریک ایبسن، بهزاد قادری

۵. هنریک ایبسن، رانالد گری، حسن ملکی

۶ و ۸. وقتی ما مردگان سر برداریم، هنریک ایبسن، بهزاد قادری

۷. به نقل از پیشگفتار وقتی ما مردگان سر برداریم، مایکل میر، بهزاد قادری

۹. عروسکخانه، هنریک ایبسن، منوچهر انور

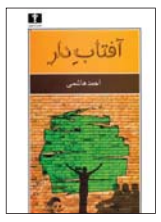
روسمرسهولم، هنریک ایبسن، بهزاد قادری، نشر بیدگل

وقتی ما مردگان سر برداریم، هنریک ایبسن، بهزاد قادری، نشر بیدگل

عطف کتاب

زندگی فرودستان

«سهم من از نور آفتاب پنجره‌ای است که از میان آن کوچه باریک و خانه‌های قدیمی‌اش دیده می‌شود. مدتی است ساختمان روبه‌رویی را کوبیده‌اند و دارند می‌سازند. سروصدایشان آن‌قدر زیاد است که دیگر به‌سختی صدای جیغ و داد بچه‌ها را موقع بازی‌کردن می‌شنوم. دعواهای زن‌وشوهری همسایه‌ها بیشتر، شب‌هاست. زمانی که کارگاه ساختمانی تعطیل است. بعضی روزها دم غروب، دختر و پسرهای نوجوان مسیرشان به این کوچه می‌افتد. بعد به اطراف خود نگاه می‌کنند و اگر کسی نباشد، گوشه‌ای می‌نشینند... نمی‌دانند من این بالا هستم؟ شاید هم می‌دانند و به آدمی که بین زمین و هوا معلق مانده اهمیت نمی‌دهند. ساعت نه صبح است. مردهای خانه نانشان را خریده‌اند. بچه‌ها راهی مدرسه شده‌اند. حالا وقت آن است که زن‌ها زنبیل به دست بروند دنبال سبزی...» این بخشی از رمان «آفتابِ دار» احمد هاشمی است که مدتی است توسط نشر نیلوفر منتشر شده است. «آفتاب دار» اولین رمان هاشمی است که در آن به آدم‌های پایین‌شهر تهران و به‌اصطلاح طبقات فرودست پرداخته شده است. «آفتاب دار» سه شخصیت اصلی دارد که رمان به زندگی آنها پرداخته است. در توضیح پشت جلد رمان درباره داستان این کتاب آمده: «آفتاب دار یک رمان طنز نیست، ماجرای آدم‌هایی است که با قاعده خودشان زندگی می‌کنند و رسم دنیا برایشان خنده‌دار است. داستان در روزی آغاز می‌شود که رضا با نقشه یک کار بزرگ وارد خانه کبری‌خانم می‌شود. یدی که دیگر از شکار تاکسی‌های شب‌کار خسته شده، با او همراه می‌شود و ماجراها با حضور اسدخیاط، آشغال‌فروش، ابوقاهر، ساقی، دختر آش‌فروش و عباس‌قراضه پیش می‌رود. رحیم همچنان در فکر ماهی است و پس از سال‌ها، رضا انتقام آقارضاموتوری را می‌گیرد و...». دیالوگ‌ها و موقعیت‌هایی که در «آفتاب دار» نوشته و تصویر شده‌اند طنزآمیزند اگرچه آن‌طور که در توضیح خود کتاب آمده، این رمان را نمی‌توان اثری طنز نامید. آدم‌های این رمان در موقعیتی خاص به‌سر می‌برند و زندگی‌شان میان تخیل و واقعیت جریان دارد. «آفتاب دار» به زندگی آدم‌هایی پرداخته است که کمتر در روایت‌های رسمی دیده می‌شوند و صدایشان کمتر شنیده می‌شود. در بخشی دیگر از این رمان می‌خوانیم: «ماهی تا آن‌موقع دفتر



آفتابِ دار

احمد هاشمی
نشر نیلوفر

ما نیامده بود؛ البته چیزهایی درباره شغلم می‌دانست. وقتی رضا گفت قاپوچی، رنگش پرید. گفت آن‌قدر زبان ترکی می‌داند که بفهمد قاپوچی دربان است و از آنجایی که رضا همه رفقایش را با پسوند شغلشان صدا می‌زند، نتیجه گرفت من دربان یک اداره هستم. تمام شواهد علیه من بود. نه ماشین آنچنانی داشتم و نه سر و وضعم مطابق مد روز بود. قرارهایم را در ساندویچی می‌گذاشتم و سوسیس سیب‌زمینی سفارش می‌دادم. من گفتم به‌هرحال دربانی هم یک شغل است. نسرین گفت البته که یک شغل است، اما بعید می‌دانم ماهی از آن زن‌هایی باشد که ظهرها تاس‌کباب درست کند، بگذارد توی بقچه و ببرد برای همسرش که نشسته در دکه نگهبانی و علمک در ورودی را بالا و پایین می‌کند. بعد از آن، حرف به مفهوم عشق واقعی کشیده شد. رضا داستان مردی را تعریف می‌کرد که بعد از سال‌ها از خارج برمی‌گردد و می‌رود سراغ عشق قدیمی‌اش. مرد شرایط خوبی ندارد و در تعقیب‌وگریز است... .»

رستاخیز کلمات

مروری بر مجموعه‌داستان «لندن شهر چیزهای قرمز»

برخورد نزدیک از نوع سوم

سروش مظفرمقدم

مجموعه‌داستان «لندن شهر چیزهای قرمز» نخستین اثر نوید حمزوی، مجموعه‌ای از دوازده داستان در فضای مهاجرت است. حمزوی تخیل شوخ‌طبع دارد. فانتزی طنزآلودی که گاه شبیه پارودی می‌شود: اغراق و هجو جهان پیرامون. بدین سبب بیشتر داستان‌های این مجموعه از چند نظر جذاب و تازه به نظر می‌رسند. نثر ساده و بی‌حاشیه که البته خالی از ضعف و برخی کاستی‌های دستوری و نحوی نیست، فضاها و موقعیت‌های طنزآلود، راوی اول‌شخص شوخ‌طبع که گاهی به خودزنی روی می‌آورد، و البته موضوعاتی بدیع و جالب توجه. نوید حمزوی برخلاف نویسندگان نسل پیش از خود در ادبیات مهاجرت، سعی نمی‌کند تا با واقع‌نمایی‌های تلخ و تراژیک، خواننده‌اش را تحت‌تاثیر قرار دهد یا با استفاده از شگردهای زبانی و ساختاری، متنش را رمانتیک جلوه دهد. در بیشتر داستان‌های او، ما با شخصیت راوی طرف هستیم. راوی رند و طنازی که از هر موقعیتی برای کنایه‌زدن به شرایط عجیب و گاه مضحک خویش بهره می‌گیرد. بدین‌سان قهرمانان اصلی این داستان‌ها در عین وقوف به شرایط خویش، به نوعی مکاشفه طنزآلود نیز دست یازیده‌اند. از این جنبه، کار نوید حمزوی با سایر همگنانش متفاوت است. در داستان «یکی‌شدگی در جامعه یونایتد کینگ‌دام»، شخصیت قهرمان داستان با کنار هم قراردادن سلسله‌ای از استدلال‌ها و ارجاعات مکرر، سعی می‌کند به خودش بقبولاند که می‌شود شهروندی خوب و واقعی شد! او ضمن بازگویی موقعیت خویش، به وسوسه‌های ذهنی و دغدغه‌های روزمره‌اش نیز اشاره می‌کند. از همخانه‌شدن با زنی موبلوند گرفته تا یافتن کاری با موقعیت اجتماعی مناسب. جالب اینجاست که این قهرمان پیشاپیش شکست‌خورده می‌داند که با همه این تمهیدات نیز نمی‌تواند شهروند درجه‌یکی باشد. داستان به شکلی گروتسک‌وار به پایان می‌رسد: بدل‌شدن مرد راوی به کارمند دون‌پایه اداره پست سلطنتی در کنار صندوق پستی قرمزرنگی که جنب یک گورستان قدیمی قرار دارد. حمزوی برای پیشبرد روایتش از شگردهایی نامألوف استفاده می‌کند. او به‌جای کاربست نظام خطی داستانی، با شکستن خط طولی روایت و بخش‌بندی داستان‌هایش، بدون ورود به جریان سیال ذهن یا ارجاعات مبهم، متن را بدل به سلسله‌ای از بندهای کوتاه و بلند روایی می‌کند. شماره‌گذاری این بندها نیز، موجب پدیدآمدن منطقی تازه در داستان می‌شود. داستان‌هایی چون «بنگ بنگ» و «لندن شهر چیزهای قرمز» نیز از این جهت متفاوت‌اند. در این داستان‌ها از مقدمه‌چینی معمول نشانی نیست. راوی در کسری از ثانیه ما را به جهان خویش وارد می‌کند. در داستان «بنگ بنگ»، خواننده متوجه می‌شود پسر راوی داستان مدتی است که به لندن آمده و در سومین ازدواجش با زنی انگلیسی از آن‌دست زن‌های فرنگی وسوسه‌برانگیز، دچار مشکلی کوچک شده است. مشکل پسر راوی، حضور سگ در زندگی‌اش است. او با حدتی غیرطبیعی ضد حیوانات خانگی خصوصا سگ‌ها است. در قسمت‌های بعدی داستان مرد ایرانی بدل به چهره‌ای ضد سگ شده است و با برپایی کمپینی در لندن، خواهان حذف حضور سگ‌ها در مترو و اتوبوس

لندن شهر چیزهای قرمز

نوید حمزوی
نشر نیماژ

و اماکن عمومی است. حادثه در این داستان به شکلی نامألوف و بدون توجه به منطق استعلایی بیرونی رخ می‌دهد. قهرمان داستان که همان پسر راوی است، به سگ‌کشی یا ترور سگ‌ها روی می‌آورد و نهایتا در مرز اخراج از کشور قرار می‌گیرد. ریتم و شتاب روایت، ویژگی اغراق‌آمیز و حادثه‌جویانه سرشت داستان، شکل بیان روایت و بسیاری عناصر ریزودرشت دیگر به خواننده این امکان را می‌دهد که از خواندن این متن لذت ببرد. در داستان «تاریخ کوتاه ادبیات انگلیسی»، حمزوی سعی می‌کند تا با استفاده از عناصر بصری مانند تصویر و اعداد در ساخت متن، کرانه‌ای از داده‌ها را به یکدیگر متصل کند. بدین‌سان که خواننده از خلال خواندن متن، تمرکز بر تصاویر و بازسازی خرده‌روایت‌ها، پازل داستانی را کامل کند. البته نویسنده در این کارگاه دچار کژتابی نیز می‌شود، چراکه گاه خواننده عادت‌زده توان هم‌پوشانی این داده‌ها را نخواهد داشت. در حقیقت داستان «تاریخ کوتاه ادبیات انگلیسی»، نوعی تفسیر علیه تفسیر رسمی است. چیزی که نویسنده سعی در بازتولیدش، به‌مثابه عنصری شبه‌دراماتیک دارد، اما از این تفسیر نیز در نهایت، به‌نفع بازگفتن داستانی در شرف وقوع سود جسته می‌شود. او با تیزهوشی خاصی می‌کوشد تا داستان‌ها به یک یا چند شگرد روایی شناخته‌شده محدود نشوند. و ازاین‌رو است که در مجموعه «لندن شهر چیزهای قرمز»، خواننده شاهد اقسامی از شیوه‌های بیان است. در داستان «حلزون» و «اولین جنگ خلیج‌فارس»، عینیت و ذهنیت در وضعیتی غافلگیرکننده و اغراق‌آمیز در هم تنیده‌اند: «خواب می‌بینم: کسی به انگلیسی مایل به عربی، که به‌شدت بوی جنگ ایران و عراق را می‌دهد در گوشم زمزمه می‌کند که وقتی نمانده است تا گلوی دوست جدیدم را، که من حلزون صدایش می‌کنم، چاقو چاقو کنند...»

این داستان، حول محور کابوس‌های نویسنده جوان ایرانی می‌چرخد. او، به‌همراه سیزده نویسنده از ملیت‌های مختلف (اکثرا خاورمیانه‌ای) به جشنواره ادبی شعر و داستان لندن دعوت شده است. در ادامه، خواننده به فضایی گروتسک‌وار و وهم‌آلود سفر می‌کند. جنگ، کشتار، بمباران شیمیایی، ماسک‌های ضد گاز، خشونت و ترور و طولانی‌ترین نبرد کلاسیک قرن بیستم. همه این‌ها در فاصله دو داستان‌خوانی رخ می‌دهد. داستان‌خوانی مرد عراقی و داستان‌خوانی راوی. این‌همه را نوید حمزوی با هوشمندی و در قالب پاراگراف‌هایی کوتاه و پرریتم، تداعی می‌کند. پایان داستان نیز به مکاشفه‌ای شبیه است که هم رنگ آرامش و صلح دارد و هم رنگی از تمنیات سادیستیک. در سایر داستان‌های این مجموعه نیز، نویسنده سعی دارد به‌جای ارائه روایت‌هایی طویل و اجتناب‌ناپذیر، خواننده‌اش را با هیجان و غافلگیری‌های داستانی، که در قالب کشف‌های کوچک و بزرگ رخ می‌دهند، به وجد آورد. شاید برجسته‌ترین نقطه ضعف حمزوی، پرداخت زبانی و نوع نثرنویسی‌اش است: حذف بی‌قاعده برخی افعال و حروف اضافی، شتاب‌زدگی و نایکدستی زبان داستانی. به‌جز این، مجموعه‌داستان «لندن شهر چیزهای قرمز» اثری جذاب و قابل تأمل است.

واقعیت در سینمای بنی‌اعتماد

نسیم آصف: «زیر پوست قصه‌ها» کتابی است از سعید عقیقی که به سینمای رخشان بنی‌اعتماد پرداخته و به‌تازگی در نشر روزنه به چاپ رسیده است. این کتاب در هشت فصل نوشته شده و گفت‌وگویی با بنی‌اعتماد نیز به پیوست کتاب منتشر شده و در آخر هم سالشمار زندگی او آمده است. نویسنده کتاب در پیش‌درآمدش، به‌واسطه طرح پرسش‌هایی هدف خود از نوشتن کتاب را شرح داده است. او در ابتدا این پرسش‌ها را مطرح کرده که: واقعیت در سینمای ایران چه مسیری را دنبال می‌کند؟ آیا مسیر واقع‌گرایانه فیلم‌سازی، از طریق اتصال به پایان‌بندی آرمانی و واقع‌گریز موفق می‌شود تناسب خود را حفظ کند، یا فصل پایانی هر فیلم، دستاورد منطقی همان رخدادهای گسترش‌یافته در متن واقع‌گرایانه است؟ او در ادامه این توضیح را داده که هدف این کتاب بررسی و تحلیل جزء‌به‌جزء فیلم‌های بنی‌اعتماد نیست اگرچه بنا به ضرورت به این امر نیز پرداخته شده است. کتاب کوشیده به‌واسطه حرکت میان نقد زیبایی‌شناسانه و مطالعات اجتماعی، به این دو پرسش پاسخ دهد که: «واقعیت در فیلم‌های بنی‌اعتماد چه جایگاهی دارد؟» و «دسته‌بندی فیلم‌های او بر مبنای واقع‌گرایی تا چه حد امکان‌پذیر است؟». براین‌اساس، کتاب این دو پرسش را در آثار مستند و داستانی بنی‌اعتماد و در هشت فصل با این عناوین پی گرفته: «واقعیت به عنوان سند»، «واقعیت به عنوان داستان»، «واقعیت به عنوان میزانسن»، «واقعیت و تاریخ: شباهت‌ها و تفاوت‌ها»، «واقعیت پنهان: زنان در آستانه»، «واقعیت و انتزاع: بانوی اردی‌بهشت»، «واقعیت و اجتماع: زیر پوست شهر» و «واقعیت در گذر زمان: قصه‌ها». در توضیح پشت جلد کتاب، «زیر پوست قصه‌ها» بخشی از یک تحقیق گسترده عنوان شده که «درباره رابطه فیلم و واقعیت در سینمای ایران است، که با استفاده از ترکیب نگره مؤلف، نقد جامعه‌شناختی و ملاحظات ساختارگرایانه به عنوان الگویی کاربردی، به بررسی فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد می‌پردازد. بنابراین، تقسیم کتاب بر مبنای جست‌وجوی لحن و فضای واقع‌گرایانه در آثار فیلم‌ساز صورت گرفته، رابطه واقعیت و مستندهای او در فصلی جداگانه بررسی شده و سه فیلم بانوی اردیبهشت، زیر پوست شهر و قصه‌ها به عنوان کانون تمرکز جلوه‌های گوناگون واقعیت، بخش‌های پایانی کتاب را تشکیل داده‌اند».

سینمای فرهادی و پروسه گسست

«بوطیقای گسست» عنوان کتابی است از مازیار اسلامی که به سینمای اصغر فرهادی مربوط است و به‌تازگی در نشر چشمه منتشر شده است. مازیار اسلامی در مقدمه کتاب، ایده کلی‌اش در باب سینمای فرهادی را مطرح کرده و سپس در فصل‌هایی جداگانه به فیلم‌های او پرداخته است. او در مقدمه‌اش، سینمای فرهادی را «محصول گسست تاریخی برساخته دوره اصلاحات در تاریخ سینمای ایران» دانسته است. گسستی تاریخی که دوگانه سینمای پیش و پس از انقلاب را دچار بحران می‌کند و فضایی نو می‌آفریند. اسلامی، سینماگران مختلفی را محصول این بحران می‌داند و دو شکل از مواجهه با گسست ناشی از این بحران را در سینمای این دوره از هم متمایز می‌کند. یکی، «امتناع از پذیرش چنین خلأیی و انکار آن» است که در گفتار رسمی با عنوان سینمای ملی یا معناگرا از آن یاد می‌شود و دیگری، «واکنش بی‌کنشانه به این بحران» که معتقد است در وضعیت ابزورد موجود امکان تغییر امور وجود ندارد. اسلامی در ادامه، سینمای فرهادی را متفاوت از دو شکل مذکور و امکانی تازه می‌داند: «در سینمای فرهادی اما به‌تدریج امکان تازه‌ای شکل می‌گیرد، نه در حکم پاسخی قطعی در برابر خلأ معنا، بلکه نوعی تلاش برای حدگذاری بر این خلأ بی‌معنایی. نوعی تجربه آستانه‌ای به معنای جداکردن درون و بیرون این خلأ. تلاش برای نشان‌دادن این‌که چیزها می‌توانند جور دیگری باشند؛ در این تلاش، او چشم‌اندازها را به‌گونه‌ای تغییر می‌دهد تا وضعیت، خلأ بی‌معنایی، آن‌گونه که در نور رستگاری‌بخش و نجات‌باورانه دیده می‌شود، یعنی کژوکوژ، معوج، ازریخت‌افتاده، و تیره، آشکار شود؛ یا به تعبیر آدورنو ساده‌ترین چیز که درعین‌حال ناممکن‌ترین چیز نیز هست. و این خصلت ناهمساز فیلم‌های فرهادی است: عملیات رستگاری و نجات مداوم و پیوسته که عمیقا و باطنا نومیدانه است. اگر امکانی هم باشد تنها با پذیرش نومیدی و ناممکنی موجود در آن متصور است». اسلامی اهمیت سینمای فرهادی، خاصه از «چهارشنبه‌سوری» به‌بعد را، فقط در مواجهه متعهدانه با این گسست خلاصه نمی‌کند بلکه اهمیت سینمای او را تلاش برای «درونی‌کردن خود بحران گسست» هم می‌داند: «حرکت سینمای او، حرکت بطئی این گسست و جدایی تا اعماق روایت است، رسوب بطئی این گسست در دل خود روایت؛ روایت‌های ازهم‌گسیخته، گسست‌ها و جدایی‌هایی که خود نیز مبتلا به گسست می‌شوند.» او سینمای فرهادی را «نام خاص» این پروسه گسست و جدایی تاریخی می‌داند که از ۱۳۷۶ شروع می‌شود و در نهایت بالقوگی آن جامعه را از درون دچار گسست و جدایی می‌کند. «سینمای او دقیقا بر حول‌وحوش این لبه تیز، خطرناک، شکننده و سستِ پرتگاهِ گسست فعال می‌شود، نقطه‌ای که سینمای ایران عمدتا برای عدم مواجهه با خطرات آن، یا با توسل به طناب مهار معنا و بی‌معنایی بر لبه آن می‌ایستد یا اساسا، خود را از ایستادن بر لبه آن معاف می‌کند». «بوطیقای گسست» در شش فصل با این عناوین نوشته شده است: «رقص در غبار: عشق یعنی رقصیدن روی خرده‌شیشه»، «شهر زیبا: رئالیسم نارس؛ تقابل فیلیا و اروس»، «چهارشنبه‌سوری: بیماری اتوس»، «درباره الی: تئاتر قضاوت»، «جدایی نادر از سیمین: خانواده مقدس» و «گذشته: منتظر پارالاکس».

بوطیقای گسست

سینمای اصغر فرهادی
مازیار اسلامی
نشر چشمه

زیر پوست قصه‌ها

سینمای رخشان بنی‌اعتماد
سعید عقیقی
نشر روزنه