روزنامه شرق

ادبیات

عبدالوهاب شهیدی: خواننده دنباله‌رو نباشد — صفحه ۸

روایت بهرام بهرامیان از توقیف سه‌ساله «پریناز» — صفحه ۹

روزنامه — صفحه ۱۰

طرحی از آنجل بولیگان

«این وصله‌ها به من می‌چسبد»،
تاملی بر نسبت ادبیات و روزنامه‌نگاری

پنج وصله ناجور

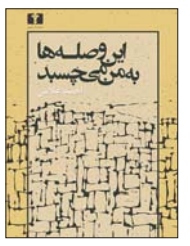
امیر جلالی

۱ مسلما «این وصله‌ها به من می‌چسبد»، مثل هر کتاب دیگری باب‌طبع عده‌ای است و بی‌تردید بسیاری را نیز راضی نمی‌کند. مثل هر کتاب دیگری در اختیار همه قرار می‌گیرد، اما در نهایت عده‌ای را در کنار بسیاری نشان‌دار می‌کند. «من یک‌شبه صاحب سه جنازه شدم. مشروطه مادرم بود که زودتر از برادرم و زنش مرد.» با همین دو جمله آغازین، تا حدی معلوم می‌شود که با کتابی نامتعارف سروکار داریم. قصد نداریم با ارایه خلاصه‌ای از داستان، ارزیابی و در ادامه تفسیری به یقین «خاص و تازه» نقد «قابل قبول و گویایی» از اثر به دست بدهیم. برعکس، غرض بر جسته‌سازی پنج کیفیتی است که «وصله‌ها» را از وجه غالب ادبیات داستانی ایران متمایز می‌کند. کیفیت اول، ویژگی ژنریک آن است. تکلیف مخاطب با ژانر کتاب روشن نیست. نویسنده هیچ قرارداد از پیش تعیین‌شده‌ای با مخاطب منعقد نمی‌کند. از این رو، گاه خیال می‌کنیم کتاب اتوبیوگرافی روزنامه‌نگاری به‌اصطلاح دوم‌خردادی است که دیوانه‌وار صحنه فعالیت مطبوعاتی را ترک می‌کند تا با گشت وگذار منطق دورونزدیک ایران مراحل داغدیدگی و سوگواری را پشت‌سر بگذارد. از جنبه‌ای دیگر، کتاب به جلوه سفرنامه‌ای درمی‌آید که در تداوم سنت تک‌نگاری‌های آل‌احمد و ساعدی با بهانه‌ای روایی موقعیت زندگی را در نواحی دور از مرکز ایران بازگو می‌کند. عده‌ای ممکن است جنون دن‌کیشوت ایرانی را در سیمای مردی بازیابند که به همراه لندرورش بی‌هدف جاده‌ها، روستاها و شهرهای سر راه پرسه می‌زند. راوی برای لندرورش نام «کی‌یرکه‌گور» را انتخاب کرده است. بخش چشمگیری از کتاب، مکالماتی است که میان راوی و لندرور درمی‌گیرد. بعضی‌ها ممکن است «وصله‌ها» را کتابی سیاسی قلمداد کنند. از چشم آنها، سفر و مرگ کم‌وبیش همزمان سه تن از نزدیکان صرفا بهانه‌ای است تا فضایی فراهم آید که بتوان در آن دلایل شکست جریانی سیاسی را معین کرد. برخی هم ممکن است با گوشه چشمی به سینما «وصله‌ها» را تکرار تجربه فیلم‌های جاده‌ای ویم وندرس در عرصه ادبیات داستانی ایران بشناسند. نقطه عزیمت‌های دیگری را هم می‌شود به این فهرست اضافه کرد، ولی قدرمسلم مخاطب در آستانه خوانش کتاب با قراردادهای ژانری پیش‌نهاده سروکار ندارد. این ویژگی که در بین آثار داستانی اخیر کمتر به چشم می‌خورد، از روحیه‌ای سرچشمه می‌گیرد که ادبیات را در مفهوم موسع خود منوط به اخلال در زنجیره‌های تسلسل علت‌ها و معلول‌ها تعریف می‌کند. به بیان ساده‌تر، رمان در تاریخ تکوین خود با هیوم معاصر است. رمان، در سیر تاریخی خود نه هر روایتی، که روایت دگرگونی و دستکاری زنجیره‌های نظم علی است. مورسوی کامو مادرش می‌میرد و بی‌دلیل یا به قول خودش به‌خاطر نور شدید آفتاب دست به جنایت می‌زند. راوی پیتر هانتکه به محض شنیدن خبر مرگ مادرش از تلویزیون با تقلا می‌کوشد تا برای زنان آلمانی بین دو جنگ پرونده‌ای تنظیم کند و از این طریق تاریخ مکتوم آدم‌هایی مثل مادرش را به شکل متن عرضه کند. اما راوی «وصله‌ها»، با مرگ مادر شروع می‌کند و حتی به مخاطب چنین القا می‌کند که سعی در رجعت به دوران کودکی‌اش دارد و لابد دوباره با روایت موجود گمگشته‌ای روبه‌روییم که به این در و آن در می‌زند تا ریشه‌های خود را باز شناسد. با همه این پیش‌بینی‌ها متن را تعقیب می‌کنیم و هر صفحه‌ای که جلو می‌رویم، می‌بینیم که راوی مرتبا «افق انتظارات» ما را جرح و تعدیل می‌کند. «وصله‌ها» به‌جای آنکه شخصیت‌ها و موقعیت‌ها را بازنمایی کند، وضعیت‌هایی می‌آفریند که مخاطب را به انفعال دچار می‌کند. رفتار منفعلانه مخاطب و راوی، از انهدام توالی کنش‌ها و واکنش‌ها نشات می‌گیرد. وضعیت و اتفاقات به وقوع پیوسته در کتاب تعادل کنش رخ داده و واکنش درخور را بر هم می‌زند. در نتیجه، بلافاصله نمی‌توان مسیر روایت را تشخیص داد.

۲ «وصله‌ها» رمانی سطحی است. راوی‌اش هم سخت به سطحی‌نگری مبتلاست. حتی از این هم بیشتر، انتقادی است علیه «اسطوره عمق» در زمینه داستان. همه‌چیز کتاب در سطح می‌گذرد؛ از جاده‌ها گرفته تا تجربه مواجهه و ادراک آدم‌هایی که در طول مسیر، راوی و ما با آنها آشنایی می‌یابیم: «اعتقادم را به هر چیزی که بتواند دیگری را تحت‌تاثیر قرار بدهد، از دست داده‌ام. اصلا چه دلیلی دارد بخواهیم آدم‌ها را متاثر کنیم. اگرچه از روز اول همه این نوشته‌ها برای این نوشته شدند که خوانده شوند. نوشته شدند تا بی‌اهمیت شوند و از شکوه و جلال‌شان کاسته شود.» سطحی‌نگری که غالبا با ابتذال و ضعف و بیهودگی در اذهان قرین است، در اینجا در پس‌زمینه‌ای متفاوت طرح و بسط پیدا می‌کند. از این منظر، «وصله‌ها» حسابش را با حسب حال‌ها و شرح نفس‌های رایج در داستان‌نویسی ایران جدا می‌کند. قرار نیست با نوشتن چنان تاثیری ایجاد کنیم که مثلا زندگی شکست‌خورده یا رویاهای به حسرت مبدل شده یا بحران‌های کلیشه‌ای زندگی خصوصی در قالب روایت و متن مکتوب از معنایی عمیق برخوردار شوند. بخش اعظم نیروی روایت‌گران ایرانی، خصوصا ظرف یک‌دهه گذشته صرف معنا بخشیدن به لحظه‌های بی‌معنی و حتی ضدمعنی لحظات زیسته شده است. گزاره امری این شکل داستان‌نویسی تحت‌لوای تئوری‌های حاضر آماده و حرافی‌های بسته‌بندی‌شده به زندگی ازهم‌گسیخته و تباهی ملازم با آن «عمق» می‌بخشد. اتفاقا ادبیات عمیق، صورتی از نهیلیسم است که نوشتن را معادل با ثبت و ضبط احوال یومیه توجیه می‌کند. به عبارتی، زندگی بی‌ارزش را به سادگی با روایی‌شدن ارزشمند جا می‌زنند. آمیزه روایت و حافظه، زمان نازیسته در متن ثبت می‌کند و در فرآیندی از ابتدا تا به انتها ایدئولوژیک همه ناکامی‌ها به تاریخ ضمیمه می‌شوند. در ادامه نویسنده و مخاطب، مطابق با اخلاق بردگان و با تکنیک‌های کارگاهی و فنون داستان‌نویسی روز یاد می‌گیرند به‌شکل پانویس تاریخ فاتحان درآیند. «وصله‌ها» با این سیاست روایت‌گر از بنیاد سر ناسازگاری دارد. آدم‌های کتاب شخصیت‌پردازی نمی‌شوند، همگی در وضعیتی پیشافردی قرار دارند. مثلا در بخش «مرنجاب» می‌خوانیم که آدمی ۳۰سال در یک مکان اتراق کرده است و هیچ دلیلی برای ماندنش ندارد به‌جز اینکه گمشده است. تمایل راوی در آغاز بازگشت به روستای کودکی و شاید احیای احساسات و وحیات ایام کودکی باشد، اما هرچه جلوتر می‌رویم اتفاقات سطحی بر سطح جاده بر سطح نقشه پهن‌شده ایران قضیه مرگ‌های سه‌گانه را پیچیده‌تر می‌کند. احمد غلامی در عین ساختار سطحی و طنزآلودش فرم‌های پیچیده‌ای را آفریده است. بنابراین خصیصه دوم «وصله ها»، سطحی‌شدن روایت به نیت هرچه پیچیده‌تر کردن فرم است.

۳ در«وصله‌ها»، مفهوم حرکت، فراتر از جابه‌جایی میان دونقطه فرضی یا واقعی است. به جاده‌زدن و بی‌مقصد از کویر تا لب دریا را طی‌کردن مصداقی از حرکت نیست. درست برعکس، در نهایت حرکت و تغییر مکان نوعی بی‌حرکتی وجود دارد. حرکت، در «وصله‌ها» از جنس تاثیر است و نه کنش. ما با سفر، سیاحت یا زیارت مواجه نیستیم. اگر همه‌چیز در حرکت است و فراتر از این اگر همه‌چیز بدون حرکت‌دادن، خودش در حال حرکت است؛ بنابراین حرکت کنشمند مکان به مکان چیزی به‌جز بی‌حرکتی نیست. ژیل دلوز در فصلی از مصاحبه‌اش با کلیر پارنت با عنوان «در باب برتری‌های ادبیات انگلیسی-آمریکایی» ادبیات را به گزینش «گریز» در قیاس با سفر تعبیر می‌کند. تفاوت گریز با سفر به‌زعم دلوز، همان تفاوت میان شکل‌گیری «من»های تازه در قیاس با نقل و انتقال «من»های موجود است: «توینبی نشان می‌دهد که بیابانگردها در مفهومی دقیقا جغرافیایی نه مهاجراند و نه مسافر؛ بلکه بر عکس، آنها که از جای خود جم نمی‌خورند، آنها که مستظهر به استپ‌اند، آنها که با خیزی بلند بی‌حرکت‌اند، همان‌ها خط گریز را روی نقطه تعقیب می‌کنند، همان‌ها بزرگ‌ترین مخترعان سلاح‌های تازه‌اند. ولی تاریخ هیچ‌وقت درصدد فهم بیابانگردهایی برنیامد که نه گذشته‌ای داشتند و نه آینده‌ای. نقشه‌ها، نقشه‌های شدت‌ها هستند. جغرافیا همانقدر که فیزیک در حرکت است، ذهن و تن در حرکت نیز هست. لارنس که بر ملویل خرده می‌گیرد، انتقادش به سبب آن است که وی بیش از حد سفر را جدی گرفته است. سفر چه بسا رجعتی به توحش باشد، منتها چنین رجعتی درجازدن است. در سفر همیشه راهی برای بازقلمرویابی هست: همیشه آدمی پدر، مادر (یا از این دو بدتری) را در سفر باز می‌یابد. «بازگشت به توحش ملویل را ملول کرد... و چیزی از گریختنش نگذشته است که او برای «بهشت» سوز و بریز راه می‌اندازد، در منتهی‌الیه سفر شکار وال، خانه و مادر جای دارند.» (ژیل دلوز، کلیر پارنت. دیالوگ‌ها) بنابراین یکی از تهدیدها تبدیل گریز به سفر است. کل جابه‌جایی‌های «وصله‌ها» از این بابت نوعی مقاومت در برابر سفر و حفظ هویت و موقعیت پیشین است.

۴ شخصیت رمان پیش از آنکه ماحصل تضاد باشد از دل پارادکس سر بر می‌کند. رمان‌های بد به بازنمایی تضادهای موجود می‌پردازند. از درگیری شخصیت‌ها با محیط، جامعه یا خودشان دم می‌زنند. حال آنکه رمان مولد وضعیت‌های پارادکسی است.گذار از تضاد به پارادکس یکی از حدفاصل‌های رمان کلاسیک از رمان مدرن است. تصور حاکم بر ادبیات داستانی امروز ایران راه را بر



در«وصله‌ها»، مفهوم حرکت، فراتر از جابه‌جایی میان دونقطه فرضی یا واقعی است. به جاده‌زدن و بی‌مقصد از کویر تا لب دریا را طی‌کردن مصداقی از حرکت نیست. درست برعکس، در نهایت حرکت و تغییر مکان نوعی بی‌حرکتی وجود دارد. حرکت، در «وصله‌ها» از جنس تاثیر است و نه کنش

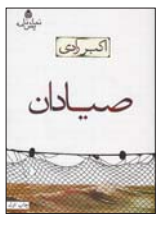
هر پارادکسی می‌بندد. آنچه در سطح وسیعی شاهد آن هستیم بیان تضادهایی است که سازشکارانه با آنها کنار آمده‌ایم. از طرف دیگر با گفتمانی رو در رو هستیم که پیوسته در توجیهی شبه- تاریخی راه را بر هر پارادکسی می‌بندد. در «وصله‌ها» با شدت‌های متفاوتی پارادکس را تجربه می‌کنیم. راوی هم با کی‌یرکه گور سخن می‌گوید و هم با مخاطبان زنده. در مرحله بعدی این مخاطب فرضی شامل همه مخاطبان نمی‌شود. راوی با مخاطب فرضی علیه مخاطبان بالفعل بگومگو می‌کند. انگار که مخاطبان ادبیات گم شده‌اند. عملا هیچکس در اینکه مخاطب واقعی کتاب است یقین حاصل نمی‌کند. مرز میان توهم، رویا و هشیاری شدیدا مخدوش شده است. کی‌یرکه گور احساسات مذهبی دارد. آدم‌های رمان از معرفی خودشان ناتوان‌اند. در کنار همه اینها راوی از منظر سیاسی نه در زمره مخالفان است و نه موافقان. او فقط می‌کوشد تا توحش سفر را با گریزی بی‌پایان مهار کند و در پایان حتی از روایت‌گری نیز می‌گریزد. پارادکس دیگر، پارادکس روزنامه‌نگاری است که با ادبیات پیش می‌رود و توامان در مصاف با ادبیات پاره پاره‌های خاطراتی از دوران فعالیت مطبوعاتی در ذهنش احضار می‌شود. او نه دیگر روزنامه‌نگار است و نه نویسنده. با این همه نحوه نقل خاطره از جانب لندرور و راوی هیچ فرقی نمی‌کند. لندرور سخنگوی احمد غلامی درست مثل راوی حافظه دارد و احساساتش را بیان می‌کند. در واقع، «وصله‌ها» دو راوی دارد و همه وقایع هم دوبار نقل می‌شوند. راوی اول ارگانیک و بر مبنای شور حیات لب به سخن می‌گشاید. راوی دوم مکانیکی است. اما این دو راوی را نمی‌توان با لندرور و راننده‌اش متناظر دانست. اتفاقا پارادکس درست همین‌جاست. لندرور- کی‌یرکه گور- روایت ارگانیک را عرضه می‌کند. در کنارش راننده موضعی کاملا مکانیکی دارد. میان این دو نسبت سر و بدن دلالت نمی‌کند. زبان و قدرت تکلم حد تمایز انسان و شیء نیست. در وضعیت روایی احمد غلامی انسان و شیء در تکلم عین هم هستند. این دو راوی، در سطح جان یا مراتب زندگی با هم متفاوت‌اند. غیاب و مرگ مادر در مرزهای میان جسم و جسد اخلال می‌کند. سه جنازه‌ای که راوی یک‌شبه صاحب آنها شده، در تصادف رانندگی مرده‌اند. کی‌یرکه گور، که هر بار خطاب کردنش مستلزم تکرار کلمه «گور» نیز هست، تکرار همان حادثه است. منتها هربار حادثه در بافت متفاوتی اتفاق می‌افتد. رابطه راوی و کی‌یرکه گور مثل رابطه جنین و تن مادر است. این دو در مراتب حیات با هم تفاوت دارند.

۵ «وصله‌ها» کتابی است با سیزده فصل. همیشه اندکی خرافه برای خرافی‌نبودن ضرورت دارد. «وصله‌ها» کتابی است درباره نحسی. صفحه ساعتی را فرض بگیریم که دایره‌اش به‌جای دوازده قسمت، سیزده قسمت دارد. دایره‌ای با سیزده قطاع. مسلما قطاع‌ها با هم مساوی نیستند. دایره را نمی‌توان به ۱۳ قطاع مساوی با هم تقسیم کرد. این مدل هندسی، تعریف مناسبی برای نُحوست است. نحوست کلنجاری بی‌وقفه و ناممکن با شرایطی است که نمی‌توان تغییرش داد. این شرایط کنش و واکنش پی‌درپی ایجاد نمی‌کند. اما نفس تماس انفعالی با آن «من»های تازه‌ای را قوام می‌بخشد. چطور می‌توان بر نحوست فائق آمد؟ هر پاسخی به این سوال در حقیقت نحوست خلل وارد می‌آورد. نحوست دقیقا آن وضعیتی است که نمی‌توان بر آن فائق آمد. به جای جست‌وجو برای راه‌حل تنها می‌توان گریخت. اما گریختن نباید با تغییر مکان یا سفر هم ارز باشد. گریختنی که در وصله‌ها می‌بینیم گریز به قبل از نحوست است. به دیگر سخن، مکان بعدی حامل حالت قبلی وضعیت است. در مکان باید آنقدر جلو برویم که در زمان یک قدم به قبل از نحوست برسیم. نحوست «وصله‌ها» نحوست داستان فارسی هم هست. نحوستی که ادبیات و روزنامه را در هم ادغام کرده است. نحوست رمان‌هایی که گزارش‌های مطبوعاتی بدون تاریخ و مهملی از آب درآمده‌اند. و موازی با آن، گزارش روزنامه‌هایی که در غبار غلیظ وزان بر سطح رمان صدای خش‌خش آنها به گوش می‌رسد. در بین فصل‌های رمان فصل اول با مابقی فرق دارد. این فصل به منزله قطاع سیزدهم است. نحوست آغاز می‌شود و هربار تلاش برای جادادن قطاع سیزدهم به شکست می‌انجامد. اما با فشار بیشتر، با حد کافی برای فشردن قطاع سیزدهم دایره تا می‌خورد و صفحه به حجم دگرگونی می‌یابد. «وصله‌ها» ماجرای این دگرگونی است. راوی در ۱۲ فصل بعدی با قلمروزدایی از مکان خط گریزی رسم می‌کند که در مسیر آن، قطاع سیزدهم به چین‌خوردگی‌های کوچک‌تری تغییر شکل می‌دهد: «ترک‌کردن، گریختن، همان رد خطی به جا گذاشتن است. به زعم لارنس، عالی‌ترین هدف از ادبیات، عبارت است از «ترک‌کردن، ترک‌کردن... از افق گذشتن، به زندگی دیگری ورود پیداکردن... هم از این است که ملویل خود را وسط اقیانوس آرام می‌یابد. او واقعا از خط افق گذشته است.» (ژیل دلوز، کلیر پارنت- دیالوگ‌ها) خط گریز، همان قلمروزدایی است.» در جمع‌بندی نهایی «وصله‌ها» روایت کاملی نیست. راوی در پایان از ادامه ماجرا انصراف می‌دهد. «کی‌یر که گور» هم تمایلی به امتداد خط گریز ندارد. در عین تکمیل‌نبودن، رمان تمام می‌شود. در عرصه رمان‌نویسی روایت هیچ‌گاه کامل نیست، اما باید اطمینان حاصل کنیم که روایت اتمام یافته است. بین کامل‌بودن و تمام‌شدن چه تفاوتی وجود دارد؟ تمام‌شدن حاصل نوعی انقطاع است. از یک لحظه خاص نظم علی روزمره تغییر پیدا می‌کند و زنجیره‌ای از علت و معلول‌ها- چندان که در آغاز گفتیم- روال امور را تغییر می‌دهد. تمام‌شدن یعنی آنکه این زنجیره تحول یافته و دم به دم نوشونده هیچ‌گاه به نقطه عزیمت بازنمی‌گردد. در «وصله‌ها» با رجعت هیچ کاری نداریم. خط گریز به نقطه اول باز نمی‌گردد، بلکه مدام از محل عزیمت دور و دورتر می‌رود. در مقابل، کامل‌بودن، خیال آسوده‌ای است که هر عنصر ناهمگون و اخلال‌آفرینی را تادیب می‌کند و در نهایت همه چیز را به جای اول خود بازمی‌گرداند. اختلاف دیگر «وصله‌ها» با شکل غالب رمان‌های فعلی در همین است. اکثر رمان‌هایی که این روزها به زیور طبع آراسته می‌آیند، کامل‌اند و ناتمام. آنقدر کاملند که حتی اگر نوشته هم نمی‌شدند باز کامل بودند. چه‌بسا اگر به منصه ظهور نمی‌رسیدند کمالشان بیشتر بود. با این همه، در نهایت کامل‌بودن ناتمام‌اند. «وصله‌ها» خلاف مسیر حرکت می‌کند. رمان از تمامیت خود به بهای ناکاملی‌اش صیانت می‌کند. آنچه کامل نیست، در رمان کمال نمی‌یابد. البته با خواندن «وصله‌ها» درمی‌یابیم که چرا روزنامه‌نگاران دوران اصلاحات در این سال‌ها این همه رمان‌های کامل ناتمام نوشتند و این روال رمان‌نویسی را به کرسی نشاندند. پاسخ این پرسش، دست‌کم یکی از پاسخ‌ها، این است که نفس زندگی از خیلی قبل‌تر به یک رمان خام‌دستانه تبدیل شد. هرچند در ادامه سبک زیستن خود به شکل یک رمان بد درآمد. بدون این پنج وصله ناجور، زندگی ناتمام با رمان‌هایی کاملا کامل جور در آمد.

عطف کتاب

اینک خورشید در مه دمیده است

«صیدگاه، سپیده‌دم، مه‌آلود است. ته صحنه صیادان با سرهای آویخته پشت‌هم به صف ایستاده‌اند. قیافه‌ها مشخص نیست؛ تنها طرح اندام‌ها دیده می‌شود. جای افراد غایب را صیادان تازه گرفته‌اند. جلوی صحنه، پرده سفیدی روی یک جسم بزرگ را پوشانده است. یک ضربه طبل. صیادان خم می‌شوند. ضربه دیگر. صیادان به یک حرکت تور را از زمین برمی‌دارند و روی شانه می‌اندازند؛ سپس با ضربه‌های طبل و حرکات موزون تور می‌کشند. در این هنگام مردی لنگ‌لنگان وارد می‌شود. پایش را باند کلفتی پیچیده، بارانی گرمی پوشیده، تعلیمی ظریفی در دست دارد و آرام طرف پرده می‌رود. اندکی می‌ایستد و با احترام به آن خیره می‌شود؛ آنگاه قیچی کوچک از جیب بیرون می‌آورد و نوار پرده را قطع می‌کند. پرده می‌افتد و مجسمه رامیار پیدا می‌شود. مرد با رضایت به مجسمه نگاه می‌کند. یک‌دور دور آن می‌چرخد؛ بعد در حالی که تعلیمی را با ضربه‌های ریز به کفلش می‌زد، می‌ماند و محو تماشای مجسمه می‌شود. آیا این یعقوب است؟ معلوم نیست؛ زیرا که او در میان مه پشت کرده به ما ایستاده است. همین دم ایوب با لباس صید، کلاه‌کاسکت، فانوسی در دست، زنبیلی بر یک دوش و تور کوچکی بر دوش دیگر از عمق صحنه پیدا می‌شود. چهره‌اش فشرده و بیدار است و اندام سخت و استوار. با وقار و محکم گام برمی‌دارد و به‌سوی ما می‌آید. همزمان صیادان با رِنگ طبل تور می‌کشند، سوت بلند کشتی صحنه را پر می‌کند، مجسمه نرم‌نرمک لبخند می‌زند، و... اینک خورشید در مه دمیده است.» آنچه آمد صحنه دهم و پایانی نمایشنامه «صیادان» اکبر رادی است که در سال۱۳۴۸ نوشته شده و بعد در سال۱۳۵۴ برای چاپ دومش مورد بازنویسی قرار گرفت و به‌تازگی هم چاپ پنجم این نمایشنامه توسط نشر قطره منتشر شده است. صحنه دهم نمایشنامه درواقع تابلویی است از آینده صیادانی که در صحنه‌های پیشین نمایشنامه شرحشان رفته است؛ صیادانی که مسخ شده و در نهایت تسلیم اوضاع شده‌اند. رادی در این نمایشنامه به سراغ آدم‌هایی رفته که زیر چرخ روزمره زندگی به انفعال و منفعت‌طلبی روی آورده‌اند و با حل‌شدن در جریان روزمره زندگی امکان کاری جز آنچه هرروز می‌کنند را از دست داده‌اند. مکان کلی نمایشنامه صیادان بندری در شمال ایران است و غالب شخصیت‌های آن صیادان و ماهی‌فروشان هستند. زبانی که رادی در روایت صیادان به کار برده زبانی محاوره‌ای و به عبارتی همان زبانی است که شخصیت‌های نمایش در گفت‌وگوهای روزمره‌شان به کار می‌برند و کلمات همان‌گونه که شنیده می‌شوند در متن نمایشنامه رادی آمده‌اند.



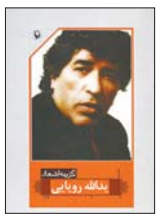
صیادان
اکبر رادی
نشر قطره
چاپ اول ۱۳۹۳

نگاه

شعر متعهد می‌کند

«تمام حرف بر سر حرفی است که از گفتن آن عاجزیم.» گزیده اشعار یدالله رویایی با این عبارت از «هفتاد سنگ قبر» آغاز می‌شود. اشعار این مجموعه گزیده‌ای است از دفتر شعرهای «بر جاده‌های تنها»، «ترانه‌ها»، «از دوستت دارم»، «شعرهای دریایی» و «در جست‌وجوی آن لغت تنها» و مانند دیگر آثار رویایی با اندیشه‌ها و ایده‌های شعری او همراه است. رویایی در مقدمه این مجموعه؛ «رویایی در معبر حرف» -که خود مقاله‌ای مفصل، خواندنی و سرشار از ایده است- از شعرهای این مجموعه از زبان، استعاره، هرمنوتیک، فرمالیسم، تعهد و البته شعر حجم می‌نویسد: «... شعرهای اول من، اولین بالش‌های من در شعر بود، در جاه‌طلبی بال می‌زدم، از تجربه‌های گوناگون سر در می‌آوردم، آنچه مرا بیشتر جذبه می‌داد، سهم هنر کلامی در شعر بود و جست‌وجوهایی در شکل و کشف عوامل سازنده آن، از خود قطعه «بر جاده‌های تهی» بگیر تا «اتود»ها، زندگی لغت و بهترین جای آن در مصرع و زندگی مصرع و بهترین جای آن در فضای قطعه، که مرا به کشف اوزان تازه و استعدادهای تازه لغت می‌کشید...» در ادامه «شاعر»، به تلقی‌ای اشاره می‌کند که منتقدان همواره در متهم‌کردنش به کار می‌بردند: «من هیچ‌وقت فرمالیسم را به عنوان یک اتهام نمی‌گرفتم. برای اینکه فکر می‌کنم که مشغله فرم مشغله محتواست و محتواها و فکرها همیشه در زرق‌وبرق اطرافشان که نه لزوما دکور و تزئین باشد، بلکه در ساختمان ارایه‌شان بهتر ارایه می‌شوند... . مضمون اصلا با تکوین فرم تکوین پیدا می‌کند. من پیش از اینکه بخواهم شعر بسازم به چیزی فکر نمی‌کنم، یعنی مضمون و محتوای شعر من با تکوین فرم تکوین پیدا می‌کند. بیشتر اوقات برای من، این فکرهای من نیست که از سر من روی کاغذ می‌آید. مسیر برعکس است. یعنی مثل اینکه خیال می‌کنم آن چیزی که می‌نویسم فکرهایی است که از کاغذ برمی‌خیزد و نه اینکه از سر من روی سفیدی کاغذ بیاید.»

رویایی از مفهوم بنیادی و همیشه مطرح «تعهد» نیز می‌نویسد. «بیایید شعر متعهد را فراموش کنیم و به جای این بحث‌ها قبول کنیم که شعر پیش از آنکه متعهد باشد باید متعهد کند.» او معتقد است شاعر اگر شاعر است درونش به تمام مسایل جهان و حیات دورو برش حساس و گذراست و اگر شاعر درونی گیرنده نسبت به زمانش ندارد، شاعر نیست. شاعر در



گزیده اشعار یدالله رویایی
۱۳۳۳ تا ۱۳۷۸
انتشارات مروارید
چاپ پنجم: ۱۳۹۳

بخشی با عنوان «تعاطی فرم و تعهد» از تعهد شعری این‌طور می‌نویسد: «اگر می‌خواهید بگویید که شعر باید شرح و بسطی را به میان مردم ببرد باید بگویم که شعر این وظیفه را ندارد. اصلا زبان شعر زبان شرح نیست... شاعر واقعا باید از درون متعهد باشد و چون درون متعهد دارد همان‌طور که در بیانیه حجم هم نوشته‌ایم شعرش پیش از آنکه متعهد باشد، متعهد می‌کند؛ یعنی او یک درون متعهد دارد و در نتیجه شعرش تعهدآور است.» با این همه شعرهای رویایی به شدت زمینه اجتماعی دارد. منتها همان‌طور که خودش معتقد است، نوع طرح این زمینه‌های اجتماعی/سیاسی از درون متعهد شعرش برمی‌خیزد، پس متفاوت است. زبان و بیان دیگری پیدا می‌کند که به گفته شاعر، «اینها یک حضور ناآگاهانه است که در شعر شاعر خود را بروز می‌دهد.» پس بیان شعر، بیان آنچه که هست، نیست. بلکه بیان آن چیزی است که نیست و شاعر آن را خلق می‌کند. چراکه «شعر، یک گزارش و یا یک روایت نیست.»در این مقدمه/مقاله حرف‌هایی از بیانیه سوم شعر حجم هم هست. رویایی در پاسخ به اینکه پس از گذشت ۳۰سال از بیانیه شعر حجم اگر بخواهید از نو آن را بنویسید، چه چیز بر آن اضافه یا از آن کم می‌کنید می‌گوید، پاسخ به این سوال دریچه‌ای یا موقعیتی باز می‌کند برای طرح مانیفست سوم شعر حجم: «بعد از سی سال آنچه بر پوست و گوشت ما گذشته است. بر ما و بر این کهکشان پراکنده شاعران حجم، که در سراسر این جهان تعاطی پیدا و پنهان دارند، ضرورت بیانیه‌ای دیگر را طلب می‌کند... چراکه ذهن من هم هیچ‌گاه بر آنچه که بود نمی‌ایستد و توقف نمی‌کند.» رویایی از شرایط سیاسی و اجتماعی آن زمان، سال‌های آخر دهه ۴۰ می‌گوید که هنرمندان حجم‌گرا را به دیدی مجهز کرده بود که شرایط سیاسی- اجتماعی پس از خودشان را، حدس بزنند و ببینند. مردم دوست دارند (و اشتباه می‌کنند) که در یک اثر مدرن کلید کشف کنند. ولی یک شعر حجم معما نیست کلید نیست. خود اثر دلیل و خودش کلیدش است.» در دورانی که نهادهای ادبی مستقر بیش از هر دوران دیگری پا گرفته و به‌نوعی جای «ادبیات» و «نویسنده» نشسته است، رویایی از فردیت و ادبیات به عنوان امری فردی می‌نویسد: «ما می‌باید بالاخره یک روز آن چیزی را که منتقدها و متفکرها در گفتنش تردید می‌کنند، یک‌بار برای همیشه بگوییم، باید بگوییم که فرد همه‌چیز است. فرد تعیین‌کننده است، بخت جامعه در فرد است... حالا دیگر عصر ما عصر فرد و ارزش فرد است.» و معتقد است، شاعر (نویسنده) باید با کشف ارزش‌های فردی، خود و خودش را متعلق به تمام مردم دنیا کند. یعنی خودش را متعلق نکند، به هیچ‌کس و هیچ‌چیز. رویایی این تلقی از ادبیات و شکل‌گیری آن در انزوا و با تاکید بر فردیت را در آخر این مقدمه/مقاله مطرح کرده است. اما شعرهای این مجموعه پس از این مقدمه طولانی با شعر «پایان»، آغاز می‌شود: «شاید این لحظه، لحظه آخر/ شاید این پله آخرین پله است/ شاید این تن که با من است اکنون/ سایه‌ای باشد از تنی دیگر، / میوه‌ای از آفریدنی دیگر، / میوه‌ای تلخ، شاخه‌ای بی‌بر؟ / خواستم پر دهم رکاب گریز/ پشت کردم به پله پایان/ تن من لیک با من بود/ لحظه آخرم گرفت عنان/ که: کجا؟ بسته است راه سفر! /... / ایستادم، تنم که با من بود، / زیر پرهای واژه رویا شد/ در رگم آشیانه زد تردید/ پرسشی ز آن میانه نجوا شد: / شاید این لحظه، لحظه آخر؟ ...»