«بارانداز غربی» کلتس و ابزوردیته جهان پول

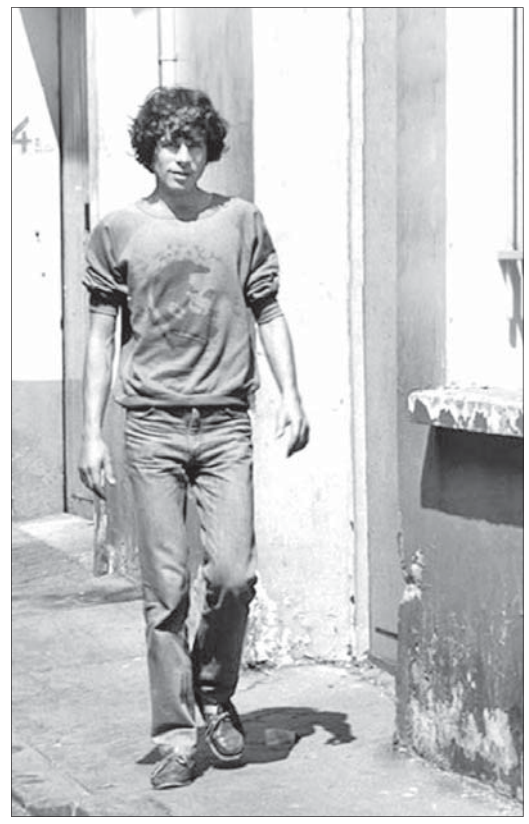
پول عدم است

بابک ذاکری

پول. همه‌چیز در نمایش‌نامه «بارانداز غربی» حول پول شکل می‌گیرد. موریس کش، مسئول معتمد یک خیریه که اختیار صندوق خیریه به دست اوست، گویا در امانت خیانت کرده است و تصمیم گرفته خودش را بکشد. او می‌خواهد از شر پول خلاص شود. با جگوار و رولکس و کفش‌ها و لباس‌هایی که برای هرکدام هزارها هزار پرداخت کرده، آمده است در بارانداز غربی خودکشی کند. پول. پنیس منیک، زنی که همراه کش به بارانداز آمده نیز می‌خواهد بداند پول‌ها چه شده. منیک از کش می‌پرسد: «با این پول چیکار کردین موریس؟» موریس یادش رفته است. منیک گمان می‌کند کش دروغ می‌گوید: «فکر نکنین من احمقم. هفت میلیون پول که خرج خرید سیگار برگ نمی‌شه.» منیک، منشی کش به ظاهر با او همراه شده تا به او کمک کند که به نحوی از شر خودش خلاص شود، اما او در پی این است که دریابد پول‌ها کجاست. او در نگاه کش یک عفریته است.

این دو برای اینکه کش خودش را بکشد به بارانداز غربی آمده‌اند. در جایی‌که سگ‌ها و ولگردها به نوبت اولی در شب و دومی در روز حکم‌رانی می‌کنند. انبار دور افتاده محل زندگی خانواده‌ای است مهاجر که سال‌هاست نتوانسته‌اند ویزای اقامت دریافت کنند. خانواده برای اینکه آینده فرزندانشان را تأمین کنند با یک کشتی باری به آنجا آمده‌اند. از جایی دور افتاده که کسی آن را نمی‌شناسد. پدر خانواده، ردلف، مجروح جنگی است که نه کسی آن را به یاد دارد و نه کسی به آن اهمیت می‌دهد. پسر بزرگ خانواده، شارل، باید خانواده را تأمین کند. یک مادر و یک خواهر و پدری مجروح، پیر که کم‌کم دارد مشاعرش را از دست می‌دهد. او سردسته یک گروه خلاف‌کار سه نفره است، فک و ابد اعضای این باند خلاف‌کاری‌اند. ابد که در کل نمایش حرف نمی‌زند یک سیاه پوست است. فک در پی اغوای خواهر چهارده ساله شارل است. کسی نمی‌داند در ذهن ابد چه می‌گذرد. او فقط عمل می‌کند. اما مادر شارل نیز در پی اغوای کش است که او را تیغ بزند یا دست‌کم او را راضی کند که به عنوان یک فرد محترم پادرمیانی کند که آنها درنهایت ویزای اقامت دریافت کنند. شارل و فک می‌خواهند این دو نفر را درست و حسابی بچاپند. پول. آنها به دنبال پول هستند. خود پول و نه کارت اعتباری و جگوار و ساعت گران قیمت.

داستان نمایش‌نامه در چنین فضایی شکل می‌گیرد. روایت‌ها در چنین فضایی ساخته می‌شود. اما آنچه در نمایش‌نامه به سان یک معما برای همه مطرح است این است که پول، داشتن و نداشتنش، چگونه سرنوشت‌ها را دگرگون کرده است. پول چنان چیزی مهیب و در دسترس، برای کش، و چنان چیزی دست‌نیافتنی و رستگاری‌بخش برای دسته‌دزدان به مدیریت شارل و خانواده‌اش که از موهبت آن محرومند، چیزی است که «بارانداز غربی» را شکل داده است. پول در «بارانداز غربی» تنها چیزی است که باعث ارتقاء می‌شود و البته تنها چیزی است که سبب بدبختی و بیچارگی است. پول یک دسیسه است و هم‌زمان برای نجات از وضعیت نکبت‌بار ساکنان «بارانداز غربی» پول تنها چاره نجات است. بوی پول که به شارل و دسته‌اش از یک‌سو و خانواده‌اش از سوی دیگر می‌خورد، تمام معادلات و روابط عوض می‌شود. پول به عمق نفوذ می‌کند. بوی پول اما خود پول نیست. بوی پول در نهایت کشنده است. پول اگر برای منیک شیک‌پوش بویی است خوشایند و به خوشایندی رایحه عطرهای گران‌بها، برای ساکنان بارانداز غربی مانند بوی مشک است برای زهتاب. کشنده است. چنان‌که آخر کار مادر می‌میرد، شارل کشته می‌شود و دخترک خانواده، کلر، تنها کسی که نمی‌خواهد کش را سرکیسه کند، مورد تجاوز قرار می‌گیرد. منیک



تک و تنها و پای پیاده کوشش می‌کند از بارانداز غربی خارج شود و چه‌بسا همان سرنوشتی برایش رقم بخورد که کلر پیش‌بینی کرده است هنگامی که از او خواهش می‌کند که بارانداز را ترک نکند. سگ‌ها و ولگردها صدای تتق‌تتق کفشش را خواهند شنید و کل محله سرک خواهد کشید و او را خواهند پایید، اما هیچ‌کس به کمکش نخواهد آمد. او با آن کفش‌ها نمی‌تواند فرار کند.

با این شرح می‌توان گفت که کلتس در «بارانداز غربی» پول را به مثابه چیزی توصیف کرده است که تصاحبش و البته عدم تصاحبش با نحوی از تباهی همبسته است و درهر دوحال پول، یا اگر متن را به مثابه متنی انتقادی در نظر بگیریم درباره روابط پولی و کاری، نظامی که پول را به‌کار می گیرد، نظامی است که در نهایت همگان را به تباهی می‌کشاند.

کش به عنوان کسی که از گفتمان پول بیش از هرکسی مطلع است، در بخشی از نمایش‌نامه از نگاه پیش‌پاافتاده این جماعت به خشم می‌آید. او گفتمان پول را، به مانند الهی‌دانی که از نادانی مردم در عذاب است، برای اینها که هیچ از پول نمی‌فهمند توضیح می‌دهد:«کش: (به شارل) چرت و پرت. زودباوری‌تون، سلیقه‌تون، همش چرت و پرته. اگه وقت داشتم، براتون یه دوره آموزشی بورس می‌ذاشتم، اونجا این سلیقه مزخرفتون رو از دست می‌دادین. دست از ستایش چیزی که وجود نداره برمی‌داشتین. دوست بیچاره من پول وجود خارجی نداره، لااقل این رو یاد می‌گرفتین؛ پول توی جیب نمی‌ره، پول اون جوری که شما تصورش می‌کنین، چرت و پرته... پول اون جوری که شما دوستش دارین، مثل خورده نونیه که ما می‌ریزیم تو حیاط خلوت واسه سگ‌ها.» در نظر آورید کش که یادش نمی‌آید پول‌ها را چه کرده است و منیک که دست از سر برنمی‌دارد برای اینکه بفهمد او پول‌ها را چه کرده است. تصور کنید کش چون نمی‌تواند به یادآورد که پول‌ها را چه کرده است تصمیم گرفته خودکشی کند. تصور کنید که کش می‌پندارد پول وجود خارجی ندارد و درعین‌حال به‌دلیل نبودن چیزی که وجود خارجی ندارد می‌خواهد خودکشی کند. با چنین تعبیری شاید «بارانداز غربی» را بتوان نمایش‌نامه‌ای ابزورد در نظرگرفت. همین کش هنگامی که از پرسش‌های منیک مستأصل شده است به او می‌گوید: «مگه من تو سن و سال بازنشستگی نبودم؟ تو سنی که یه مرد معمولی و بی‌گناه آخرین روزهای زندگیش رو با خیال راحت با پس‌انداز شخصی خودش به پایان می‌رسونه و کسی اون رو با پول آدم‌های دیگه به دردسر نمی‌اندازه؟ ... و حالا بله، شما هم مثل اون‌های دیگه رفتار می‌کنین، شدین نفر اولی که از راه می‌رسه و می‌گه: آخه پس چی شد این پول؟ ... همه‌جا دنبال اسراری می‌گردین که اصلا وجود ندارن». «...مخصوصا پول رو می‌سپرن به من تا بندازنم تو مخمصه و منتظرم می‌شن اون گوشه‌موشه‌ها تا حساب پس بدم...».

بیانیه کش درباره پول و خشمش از تلقی پیش‌پاافتاده ساکنان بارانداز غربی که گمان می‌کنند «برای فکرکردن باید پول داشت»، «برای فرارکردن باید پول داشت» و حتی برای بهشت‌رفتن باید درآمد کافی با برگه پرداخت مالیات داشت، مهیب بودن سرنوشت آنها را بیشتر روشن می‌کند. در انتهای نمایش‌نامه شارل به فک می‌گوید:« وقتی می‌میریم، روحمون پرواز می‌کنه و حاضر می‌شه مقابل خداوندی که قضاوت می‌کنه و تصمیم می‌گیره کی بره بهشت و کی بره به جهنم. ازمون یه‌جور سرانه سالانه اون پولی که در آوردیم رو می‌خواد و برای اثبات اظهاراتمون، باید یا یه فیش حقوقی یا اظهارنامه مالیاتی، همراهمون باشه. همه اونایی که ثابت شه درآمدشون از یه حدی بیشتر بوده می‌رن به بهشت، و اونای دیگه به جهنم. اون‌ها لباس‌ها رو هم بررسی می‌کنن (درحالی‌که کت و شلوارش کش را بررسی می‌کند.) مارک سه روتیه.» اما با توجه به بیانیه کش، «این مردم را معادی مقدر نیست.» آنها محکومند زیرا به دنبال رهایی از طریق چیزی هستند که اصلا وجود ندارد. به چیزی دل‌خوش کرده‌اند که حتی داشتنش و در پی‌آن بودن نیز ورطه‌ای مهیب پیش رو می‌گشاید؛ چنان‌که برای کش.

در این میان ابد مانند یک بدعت‌گذار در مذهبی است که پول را ستایش می‌کند. او تنها کسی است که گاهی کار می‌کند، تنها کسی است که پس‌انداز می‌کند و هرگز حرف نمی‌زند. او تنها کسی است که عمل می‌کند. هم نجات می‌دهد، یک‌بار کش را نجات می‌دهد و یک‌بار او را می‌کشد. شارل نیز به دست او کشته می‌شود. او تنها کسی است که به‌راستی غریبه است، رنگ پوستش سبب می‌شود که حتی با داشتن پول نتواند تمایز را از بین ببرد. اگر تفاوت خانواده رودلف و کش در پول داشتن و نداشتن است، تفاوت ابد و بقیه در این است که هیچ‌گاه نمی‌تواند بر تمایز سرپوش بگذارد. او تنها کسی است که به پول امید نبسته و سلاح را به ارث برده است؛ یک کلاشینکف روسی قدیمی که در دقیقه ششصدوپنجاه گلوله شلیک می‌کند و با آن می‌توان کله ششصدوپنجاه نفر را پکاند. ابد است که می‌فهمد «تنها چیزی که می‌خوایم اینه که کله‌ها رو خوب منفجر کنیم» و برای این کار احتیاجی به ابزار مدرن نیست. در بارانداز پول ستایش می‌شود، اما آن‌که زنده می‌ماند بدعت‌گذاری است که سلاح در دست دارد. در جهان ابزوردی که پول، به‌عنوان یک نیستی، عمل می‌کند، عمل ابد، یا ضد عمل او، برایش نجات‌بخش است.

بارانداز غربی
برنار مری‌کلتس
ترجمه زیبا خادم‌حقیقت
نشر بیدگل

ازکارانداختن ماشین میل و «در خلوت مزارع پنبه» برنار-ماری‌کلتس

در تالار تشریح

شیما بهره‌مند

فرانسه پس از مِه شصت‌وهشت. احیای تئاتر، موج نو تئاتر فرانسه و «تئاتر مردمی» که پاتریس شرو، کارگردانِ مطرح دهه هفتاد از آن سخن می‌گفت. شرو در میانه شوک جنبش مه، در همین سال‌ها بود که با برداشتی تازه از تئاتر مردمی ویلار، تماشاخانه‌ها و به‌تعبیری فراموشخانه‌های تئاتر را در حومه پاریس و مکان‌های حاشیه‌ای به مراکز فرهنگی معتبری تبدیل کرد، مراکزی که با هیچ تئاتری در فرانسه قابل‌قیاس نبود. شرو در همان روزگار به تفسیری برشتی از اصول «تئاتر مردمی» رسید و حتا به‌خاطر همکاری‌اش با اتحادیه‌های کارگری و دانش‌آموزی خصلتی انقلابی‌تر به این سبک داد. ویلار حدود یک دهه پیش‌تر از مِه شصت‌وهشت، «تئاتر مردمی» را بنیان گذاشت. «هدف او این بود که مخاطبان جدیدی را متناسب با نظریه تئاتر مردمی خود گرد آورد. تئاتر تا آن زمان نهادی متعلق به طبقه متوسط محسوب می‌شد. او سعی داشت علاوه‌بر طبقه کارگران، مخاطبانی را از تمام اقشار زحمتکش جذب کند.» ویلار خطاب به منتقدان چپ‌گرای خود ازجمله سارتر از مردمی سخن گفت که در پرولتری خلاصه نمی‌شد. او خود را ملزم نمی‌دانست تئاتر انقلابی خود را با تعاریف مرسوم از طبقه کارگر منطبق کند و باور داشت «درهای تئاتر باید به روی همه باز باشد.» تئاتر ملی در نظر او تئاتری بود که مردم را فارغ از اختلافات طبقاتی‌شان کنار هم می‌نشاند. پس چندان بعید نیست که شرو با این پیشینه فکری و در اوج پختگی کاری سروقت نمایش‌نامه‌نویسی چون برنار-ماری‌کلتس برود. «نویسنده‌ای که خود باعث شهرتش شد.» شرو از کلتس، نمایش‌نامه‌های «جدال با سگ‌های سیاه»، «در خلوت مزارع پنبه»، «بازگشت به صحرا» و «بارانداز غربی» را روی صحنه برد و در تمام این اجراها خوانشی سراسر سیاسی از متنِ کلتس به‌دست داد، چنان‌چه تا هنوز هم منتقدان و شارحان تئاتر و حتا مخاطبان، کلتس را در مونتاژ با اجراهای شرو درک می‌کنند. تکنیک و سبک شرو خاصه در نحوه استفاده از فضا نشان می‌دهد که اجزای اجرا هم‌چون فضا و بازی او با فضا، تنها جنبه فرمی ندارد، بلکه دیالوگی میان درونمایه اثر و چشم‌انداز سیاسی او است، یا مونتاژی که او از متن و صحنه به‌دست می‌دهد. پس از شکست تلخ مبارزان مِه، نوبت تحلیل‌ها و بازنگری در جهان تازه یا دست‌کم فرانسه تازه رسید. کلتس در تمام نمایش‌نامه‌هایش از قدرت و خشونت آن نوشت و اینکه سلب آزادی، نشانه ترس و رقابت و نفرت است. شرو نیز در تمام آثاری که روی صحنه برد چنین دغدغه‌هایی داشت، چه در «مستخدم عوضی» ماریوو و «پلاتونفِ» چخوف و چه در آثار کلتس. اما مورد اخیر بیش از همه جوهر انتقادیِ شرو را نشان داد: اینکه «خشونت نه یک مضمون داستانی، بلکه یکی از واقعیت‌های زندگی است.»

کلتس خاصه در نمایش‌نامه «در خلوت مزارع پنبه» خشونت و سرکوبی را شناسایی می‌کند که چندان سرراست و صریح نیست. مسئله دیگر بر سَر سرکوب به‌شکل صریح آن نیست. سرکوب، معنا و صورتی دیگر به خود گرفته است. سرمایه‌داری با دستکاری میل و رمزگذاری آن بنا دارد جریان‌های سیال میل را به سیطره خود درآورد، کنترل کند و چه سرکوبی از این مهلک‌تر که «بدن‌ها» خود موضوع رمزگذاری قرار گیرند. «در خلوت مزارع پنبه» سراسر از خلال دیالوگ‌های دو مرد بیگانه با هم شکل می‌گیرد: «قاچاق‌فروش» و «خریدار». همه‌چیز در مناسبات خریدوفروش تعریف می‌شود. فروشنده به‌صراحت می‌گوید که به هیچ بی‌عدالتی در جهان باور ندارد، هیچ مرزی بین دارا و ندار یا هر انسان و حیوانی که بتواند به چشمان انسان و حیوان دیگر نگاه کند، نمی‌شناسد الا مرز میان خریدار و فروشنده. «چراکه هر دو دارای میلند وهم دارای موضع میل.» قاچاق‌فروش می‌خواهد چیزی به مرد خریدار بفروشد زیرا به‌قول خودش «کاسب» است. «برایتان آشکار نمی‌کنم چه چیزی در اختیار دارم و به شما عرضه می‌کنم... هر فروشنده‌ای درصدد ارضاکردن میلی‌ست که هنوز نمی‌داند، حال آن‌که خریدار همیشه میلش را با ردکردن آنچه به او عرضه می‌شود ارضا می‌کند.» فروشنده در برابر انکارِ خریدار که میلی به چیزی ندارد تا آن را بخرد، اصرار دارد که همیشه میلی پنهان در کار است. «کار من پر کردن خلأ میل است، یادآوردن میل، میل را واداشتن تا به خود نامی دهد، آن را تا خشکی کشاندن، به او شکل و وزنی دادن، با بی‌رحمی ناگزیری که در دادن قالب و وزن به میل است.» تا میانه‌های نمایش که خریدار بر قانونی‌بودن مبادلاتش در روز و در جایی عمومی تأکید می‌کند، فروشنده یا به‌تعبیر کلتس، قاچاق‌فروش در قامت شَر ظاهر می‌شود، اما چندی بعد خریدار نیز با تردید در قانونی که خود از آن دَم می‌زند و وجود میلی پنهان در درونش، این جانبداری را برهم می‌زند. قاچاق‌فروش از خریدار می‌خواهد که خود را آزاد از بندِ دیگری و تنها تصور کند انگار «با درختی سخن می‌گوید، رو به دیوار زندانی، یا در خلوت مزرعه پنبه که در آن قدم می‌زند در شامگاه...» هرچه پیش می‌رود، مخاطب نیز به تردید می‌افتد که خریدار خود محکوم است یا همدست، قربانی راهزنی است یا دست قانون به راهزن رسیده است. «شاید شما فقط یک خادم قانون هستید با لباس مبدل، از آن‌دست که قانون در هیأت راهزن می‌پرورد...» در ادامه خریدار خود را در تاریکی می‌یابد در وضعیتی چون تکه‌تکه‌شدن در تالار تشریح یا حتا وضعیتی به‌مراتب سخت‌تر. خریدار هر آن خود را در معرض تبهکاری علیه قاچاق‌فروش می‌بیند و از او می‌خواهد اگر او را به اقدامی علیه خودش واداشت، دست‌کم شهادت دهد که او روشنایی را صدا زده و در تاریکی جا خوش نکرده، بلکه در آن غافلگیر شده است. فروشنده شامگاه را زمانِ فراموشی می‌خواند، زمان سردرگمی. نمایش‌نامه هیچ توضیح صحنه‌ای ندارد. تنها در ابتدای آن چندخطی مختصر و دایره‌المعارفی «قاچاق‌فروشی» را تعریف کرده است: «بده‌بستان تجاری کالایی ممنوع یا به‌شدت تحت نظارت است...» آخر نمایش‌نامه اگر برگردیم به این متنِ کوتاه و بازخوانی‌اش کنیم بیش از هر چیز شق دوم این تعریف خودنمایی می‌کند: «به‌شدت تحت نظارت». گرچه در نظر اول، کالای فروشی پنهان می‌نماید اما درواقع آنچه پنهان است میلی است که گویا به هر تقدیر باید پیدا شود تا امکان نظارت و سمت‌وسو دادن به آن ازسوی سیستم فراهم شود. کلتس در این نمایش‌نامه خوانشِ دیگری از «میل» ارائه می‌دهد که هیچ نسبتی با آنچه هم‌بسته فقدان است، ندارد و همین خوانش انتساب او را به جریان موج نوِ تئاتر فرانسه نشان می‌دهد، جریانی که علیه برداشت‌های روان‌کاوانه و ساختار و آداب تئاتر بورژوازی ایستاد. او هم‌چنین با تعریف دو نقشِ «قاچاق‌فروش» و «خریدار» و برهم‌زدن توازن منطقی این نقش‌ها، پرده از ناکارآمدی رویکردهای جامعه‌شناختی -که همه‌چیز را در حول نقش‌ها تعریف می‌کنند- برمی‌دارد و نشان می‌دهد که «نقش»دادن طریق دیگر رمزگذاری میل‌ها است. اصرار قاچاق‌فروش به خریدار مبنی بر شناسایی میل، نوعی ازکارانداختن ماشین میل است. قاچاق‌فروش خریدار را به تالار تشریح می‌برد تا تکه‌تکه ناخودآگاه او را احضار کند، ناخودآگاهی که همان میلِ رمزگذاری‌شده است. از نظر او رابطه بدن‌ها تنها برمبنای «دِین» تعریف می‌شود، از این منظر هر بدن، بدهکاری ابدی است و به فرایند دادوستد خاموش درمی‌آید. قاچاق‌فروش دست‌آخر برای آن‌که خریدار و خود را از این وضعیت برهاند، پیشنهاد می‌دهد که او بیش از این خود را خسته نکند و میل کس دیگری را قرض کند «میل را می‌توان دزدید، می‌توان قرض گرفت...» و البته این همه، تنها یک روایت است از «در خلوت مزارع پنبه» نوشته نمایش‌نامه‌نویسی که به‌گواه آثارش سخت دل‌بسته ژیل دلوز بود، فیلسوف/منتقدی که باور داشت، سرمایه‌داری بر ویرانه‌های «میل» بنا شده است.

در خلوت مزارع پنبه
برنار ماری‌کلتس
ترجمه تینوش نظم‌جو
نشر نی

عطف کتاب

نامه‌هایی دیگر از پراگ

نیما ارمغان: «...فکر می‌کنم که هرقدر که بیشتر از عمر آدمی می‌گذرد، بیشتر نیاز دارد که به کودکی‌اش برگردد، بیشتر اشتیاق دارد که کودکی‌اش را تصور کند و به آن‌چه در کودکی می‌اندیشید تحقق بخشد... در زمانی که دایره عمر دیگر دارد بسته می‌شود بر آن چندساله معدود کودکی متوقف مانده‌ام، زمانی که می‌توانستم پرواز کنم بی‌آن‌که قوانین پرواز را بشناسم، بلد دقیق‌تر بیاندیشم تا بعدها که سر در کتاب‌ها فرو بردم و تمام تلاش‌ام را وقف آموختن کردم...» این‌ها بخشی است از یکی از نامه‌های پرویز دوائی که این‌روزها در قالب کتاب چاپ شده است.

«روزی تو خواهی آمد»، عنوان دیگری از مجموعه نامه‌های پرویز دوائی است که به‌تازگی در نشر جهان‌کتاب منتشر شده است. دوائی در بخشی از متن ابتدایی کتاب با عنوان «باز هم...» درباره این کتاب نوشته: «...چندتایی نوشته هست در این‌جا که طی این سه چهارساله اخیر در مجله گرامی جهان‌کتاب ظاهر شده بود و حالا دوستان جهان‌کتاب با لطف همیشگی‌شان خواستند تا به صورت مجموعه‌ای دربیاید، که این است... باز هم(همه‌اش باز هم شد!) به چه کار کسی یا کسانی بیاید، متاسفانه از پیش‌بینی این فقیر خارج است. گمان ندارم که بر علم و اطلاع و دانش کسی بیافزاید (چیزی که بنده خودم از آن بهره بسیار اندکی دارم)؛ مثل گذشته فقط این امید هست که به‌سبب کوتاه‌بودن نوشته‌ها (و لاغری کل کتاب)، اگر مرور این حرف‌ها بر خواننده احتمالی چیزی نمی‌افزاید، چیزی (به‌جز وقت و وجه پرداختی) ازشان کم نکند، و اگر آدم خواسته باشد که توقع‌اش را قدری بالاتر ببرد، خدا کند که (به‌قول عرفا!) دِماغ یا وقت خواننده را یک ذره ناچیز خوش کند». آن‌چه در این کتاب آمده، همگی نامه‌هایی واقعی بوده که دوائی برای دوستان نوشته و به‌قول

روزی تو خواهی آمد
پرویز دوائی
نشر جهان‌کتاب

خودش برای چاپ در این کتاب «پاکسازی‌های ضروری و الزامی» در آن‌ها اعمال شده است. بقیه مطالب، «تفکرات تنهایی و گفت‌وگوهایی‌ست با خویشتن خویش در گذرگاه‌های این شهر در تلاش برای آوردن و شرکت‌دادن یاران غایب عزیز در کنار خود...». پیش از این مجموعه‌ای دیگر از نامه‌های دوائی، در دو کتاب با عناوین «درخت ارغوان» و «به‌خاطر باران» در نشر جهان‌کتاب منتشر شده بود. نامه‌های دوائی، مهملی است برای بروز افکار و احساسات مختلف او که در طول زمان بروز کرده‌اند و غالب این نامه‌ها از چارچوب شخصی بیرون‌اند و به‌عبارتی انگار این نامه‌ها فرمی خاص از نوشتارند که میان مرز شخصی و جمعی حرکت می‌کنند. این نامه‌ها، جابه‌جا پر است از خاطرات دور و نزدیک دوائی و در این‌جاها حکم زندگی‌نامه‌ای خودنوشت هم دارد. نثر دوایی در غالب نامه‌ها، نثری داستانی است و از این نظر هم این نامه‌ها را می‌توان به‌عنوان قطعاتی داستانی در نظر گرفت. در تکه‌ای از نامه‌ای دیگر از این کتاب می‌خوانیم: «در آن دوره به‌خصوص، یعنی فضای بلافاصله بعد از ۲۸ مرداد، سیاست‌بازی بساطش به‌شدت با چوب و چماق و توسری و بعضا گلوله گرم برچیده شده بود و آثارش فقط به صورت آه حسرت شاعران چپ‌گرا به‌جا مانده بود و اندوه و سرخوردگی‌ها، منعکس در اشعار نمادین... و ما هم از حزب ملت ایران (بر بنیاد پان‌ایرانیسم) و آرمان بازگرداندن هفده شهر قفقاز به وطن (قفقازی‌ها چه گناهی کرده بودند؟) کناره گرفته بودیم...»

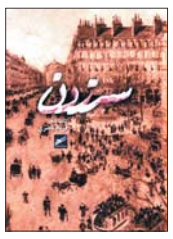
مرور

تازه‌های شعر در نشر «حکمت‌کلمه»

چند پرده از تاریخ

پارسا شهری

پرسه در خاطرات تباه



«به حکمتی عاشقانه در کلمات معتقدم/ که صبح کلمات را روشن می‌کند». مجموعه‌شعر «سر زدن» فریاد ناصری با دو دفتر «براده‌های پریشانی» و «دفتر ژانت و آوازهای ایرانی»، جز شعرهایی عاشقانه، نگاهی نیز به تاریخ دارد و آنچه بر مردم در تاریخ معاصر ما رفته است. در شعری با عنوان «احتضار»، راوی گویا خطاب به پسرش می‌گوید «مدام در حال به‌یادآوردنی مدام در حال حافظه» و این درست وضعیتی است که خودِ شاعر به آن گرفتار آمده است انگار. شاعر در تمام شعرها در حال به‌یادآوردن تکه‌ای از گذشته و اتصال آن با وضعیت کنونی است. از نکات به‌چشم‌آمدنی این مجموعه، شعرهای عاشقانه/سیاسی آن است. شعرهایی که در سطرهای نخست، لطیف و عاشقانه آغاز می‌شود و در ادامه رگه‌هایی سیاسی آن را به سمت‌وسوی دیگر می‌کشاند. شعرِ «ابوالفضل بیهقی» شاید روشن‌ترین شعر این مجموعه باشد که از این سنخ است. «آن گل‌های کوچک بهانه بود/ افتادن توپ در حیاط‌تان هم/ ما یک مشت بچه که/ همه عاشق تو بودیم/ اما تو همه‌مان را عاصی و دیوانه کردی/ یکی شعارنویس روی دیوارها شد/ یکی زندانی/ یکی اعدامی/ یکی نکشید/ به آخرین سیم‌های خودش دست برد/ یکی.../ من هم تاریخ‌نویس این جماعت شدم/ ابوالفضل بیهقی/ که روایت‌هام/ همه غمگین‌ترین شعرهای جهان شدند». در این دو دفتر، شعرهایی هم هست که درباره خودِ نوشتن است، درباره کلمات و شعر. «زندگی جنگ بود/ نوشتن شکست/ ما با شکست‌هایمان جنگیدیم/ نیما آن‌قدر تنها ماند/ که حرف‌های همسایه را نوشت/ منتقدان می‌گویند/ احساسات/ ارزش شعر را پایین می‌آورند/ با احساسات شاعران بازی می‌کنند/ این حرفِ وقتی‌ست/ که جهان راست بود/ شاعران دروغ می‌گفتند/ حالا که جهان دروغ بزرگی بیش نیست/ شعر راست می‌گوید/ ما در تنهایی می‌میریم/ و هم‌سایه‌هامان/ عکس‌های شاعرانه ما را/ به دیوار خانه‌هاشان می‌زنند». دفتر دوم این مجموعه چند شعری دارد که این بخش را از شعرهای دفتر نخست متمایز می‌کند، گرچه حال‌وهوای تمام شعرهای «سرزدن» کم‌وبیش یکی است. تکرار یک حرف یا کلمه، شعرهایی از دفتر دوم را به شعرهای به‌اصطلاح «زبانی» بدل می‌کند. شعرهایی که در حرکت حرف یا حروفی ساخته می‌شود و در بازی با زبان خلق می‌شوند. برای نمونه شعر «مضطر» که در آن کلمه، «ضرورت» یا عبارتی، «به‌شکل توده‌ی یک گوشت هجوم می‌آوریم به...» مدام تکرار می‌شود و شعر در همین تکرار حیات می‌یابد. اینجا، راوی شعر خود را در تکرارِ کلمات تکرار می‌کند و این‌گونه «ما» زاده می‌شود: «دهان من صفوفَ متحد مردان است». شعر دیگر «کتابت گردن» است یا «نیست» که با چیدن نیست و چندین کلمه دیگر شعری کوتاه و خواندنی به‌دست می‌دهد. «با چشمان نیست دیدمت/ در راه نیست دنبالت آمدم/ در شهر نیست پی‌ات را گرفتم/ در خیابان نیست/ در کوچه‌ی نیست/ خانه‌ی نیست.../ و خاطراتم این‌گونه شکل گرفت/ دنیای نیست/ قلبم را زنده کرده/ قلبی را که نیست». شعر «گم» و «ب» نیز به همین ترتیب از تکرار و بازی با حروف شکل می‌گیرد. «سر زدن» با بیش از هفتاد شعر کوتاه و چندصفحه‌ای چنان‌که از عنوان یکی از شعرها می‌آید، «شرح بیداریِ» ما است در زمانه‌ای که «هرکس به فکر زخم‌های زندگی خود بود» و در یک کلام «پرسه در خاطرات تباه» است با خبرهایی که جز خبرِ رفتنِ رفته نمی‌آورد.

سر زدن/ فریاد ناصری

از ریخت‌افتادنِ تاریخ

«وقت خواندن متنی‌ست که از فعل‌هاش می‌افتد/ از اشخاص/ تاریخ/ اشیاء و باغ‌ها/ صندلی‌ها و تخت‌ها/ از وقت که بیهوده کُشنده پیش نمی‌رود». مجموعه‌شعر «چند صورت از مستی» سروده سمیرا یحیایی است با دَه شعر نسبتا بلند و منظومه‌وار. شاعر می‌نویسد وقت خواندنِ متنی است که از گذشته نمی‌گوید: «به عقب برنمی‌گردم». اما گذشته خود در می‌رسد و خود را به شعرها تحمیل می‌کند. چنان‌که شاعر در بندِ بعد می‌نویسد: «چه‌گونه بازنگردم...» به گذشته‌ها، به تکه‌مانده‌های کابوس و «سایه‌ام که عقب می‌رود... رفت‌وآمد مدام...». از اینجاست که شاعر رویکرد مضمونی خود را آشکار می‌کند. همواره تکه‌ای از گذشته به شعرها سرک می‌کشد و چه‌بسا روایت را نیز به‌دست می‌گیرد. شعرهای مجموعه «چند صورت از مستی» را شاید بتوان شعرهای شهر خواند یا شاید شعرهای خیابان. زیرا غالب شعرها از شهر می‌گوید و تنِ شهر را هم‌بسته با مردمان آن در بزنگاه‌های تاریخ روایت می‌کند. تهران، کافه‌های انقلاب، میدان آزادی و مکان‌های شاخص دیگر تا راوی می‌رسد از «تهرانی که کولی‌ام نمی‌دهد راحت» بار سفر می‌بندد و خیال را پر می‌دهد تا جلفا، اصفهان: «شهر دیگری در راه است» راوی شهر را با تمام خاطرات و کابوس‌هایش به‌یاد می‌آورد و این است که آخر هر شعر که روایتی است و قصه‌ای دارد، در سیاهی کابوس تمام یا رها می‌شود: «و مرگ یکسره بی‌درمان است» یا «ندارمت نیستم/ کار تمام است». در یکی از شعرهای پایانی کتاب که عنوان کتاب را نیز بر خود دارد؛ «چند صورت از مستی» اشباح در می‌رسند، اشباحی که «پشت پلک/ در رفت‌وآمدند/ دارد عفوت مدامم می‌شود/ سربازِ تمام‌وقتِ سلامتی» و بعد در میان این‌همه کابوس «تاریخ از ریخت می‌افتد». شعر «چند صورت از مستی» شاید از بهترین‌های این دفتر باشد، به‌لحاظِ کلمات و ترکیباتش و هم به‌خاطر ایجاز در روایت. این مجموعه‌شعر جدا از پرداختن به شهر که به تجربیات جمعی اشاره دارد، از «مرگ» نیز بسیار سخن می‌گوید، اما مرگ نیز اینجا پدیده‌ای جمعی است. خبری از مرگ محتوم و مقدر نیست که به هر تقدیر فرا می‌رسد و انسان را درمانده می‌کند. مرگ اینجا، خود راویِ دردهای تاریخی است و ازاین‌رو غالبا جایی که مرگ هست، تابوت و خون و دود و جنگ هم پیدا می‌شود. دست‌آخر هم مجموعه با لکه‌ای خونِ جامانده تمام می‌شود: در شعر «پوسیدگی» لکه‌ای مانده است، لکه‌ای جوهر یا خون. و همین لکه است که جان می‌گیرد، تکان می‌خورد، سر در می‌آورد، و شعر را پیش می‌برد. «...لکه‌ها و موریانه‌ها که تو می‌گفتی لکه‌اند تنها لکه‌هایی درشت و سیاه/ می‌گفتم جوهر پاشیده نمی‌شود این‌طور/ می‌گفتی یک‌بار که از هم پاشید می‌بینی...» و او لکه‌ها دیده بود.

چند صورت از مستی/ سمیرا یحیایی