یادداشت

یادداشتی بر دفتر شعر «تازه‌هوایی برای چاشت»

دغدغه‌های تغزلی

لادن نیکنام

قسمت نخست این یادداشت روزگذشته منتشر شد اینک بخش پایانی آن را می‌خوانید.

■■■

وقتی در شعر «گون و کتیرا» می‌خوانیم:

معلم
از شغل پدرم می‌پرسد
می‌گویم: اصفهان دور است
اما پدرم درکرت‌هایش
که همین نزدیکی‌هاست
برزیگری می‌کند
هر چند همین روزهاست
نان خالی هم گیرمان نیاید
سخت‌کوش‌ها تا بیخ گوش‌مان آمده‌اند
گون و کتیرا هم
کار هر کسی نیست. (ص ۴۶)

دیگر چه بخواهیم و چه نخواهیم به سفری در خط زمان خواهیم رفت. ما در سایه این شعر به ایماژهای آشنا برمی‌خوریم که در حافظه مدور تاریخی‌مان به طریقی بارها گفته شده و هر بار هم که هنوز می‌شنویم برای‌مان تازگی دارد؛ تکراری دردناک و واقعی. گویی می‌فهمیم که مانند شاعر دیگر کار زیادی از دست‌هامان برنمی‌آید. اما در عین حال به دلیل طراحی هوشمندانه شبکه تداعی واژگان در این شعر نمی‌توان یکسر دل به ناتوانی سپرد. ما در پس پشت این واژه‌ها هنگام مواجهه با سطرهای نانوشته به نوعی سپیدی محض هم می‌رسیم. می‌پرسید چرا و چگونه؟ می‌گویم شاید به دلیل آنچه ریشه در ضمیر ناهوشیارمان دارد. شاید این ویژگی قومی است که هرگز نمی‌توانند ناامید باشند.

در عین حال ما این نوع نگاه و سبک شاعرانه «سیدرضا علوی» را در شعر «حروف تاریک» به طریقی بهتر و زیباتر می‌توانیم بازجوییم:

مثل این است که شاخک‌های حسی خاک
مشت زلزله را باز و
ترس همیشگی زمین را
در دل دریا ریخته باشد.
تا از دلفین‌ها، شاعر
و از بلوط‌ها، کاغذ
و شاید هم
قایق بسازد. (ص ۴۳)

در این شعر، آن چه بیش از هر چیزی ما را درگیر خود می‌کند انتخاب صحیح واژه‌ها در محور جانشینی و همنشینی است. اتفاقی که می‌تواند در ناخودآگاه شاعر در لحظه خلق به وقوع پیوسته باشد و مای خواننده هنگام خواندن می‌توانیم به کشفش نائل شویم. اما لطف این اتفاق در این است که در ذهن شاعر این فعل و انفعالات در سطحی غریزی روی داده است و از همین منظر متن شعر سخت به دلمان می‌نشیند.

در شعرهای کوتاه بخش پایانی هم می‌توان گاه به شعرهایی برخورد که در نهایت ایجاز به معنایی درخشان و بدیع اشاره داشته است. اما تمامی این شعرها به یک اندازه از این موهبت برخوردار نیستند. در واقع وقتی توی خواننده این بخش از کتاب را دوباره به شکلی مجزا بخوانی به شاعری برمی‌خوری که دغدغه‌های تغزلی خود را به شیوه‌ای واحد سروده است. این شیوه واحد در بعضی اثرها شانس بالایی برای درگیر کردن مخاطب دارد و در بعضی کارها اقبال چنین رخدادی چندان پرفروغ نیست. مثلاً وقتی می‌خوانیم:

گیلاس‌ها
که به هم نگاه می‌کنند
رنگ برمی‌دارند
و به تو
رنگ می‌بازند! (ص ۹۹ شعر ۲۱)

و یا در شعر ۵ همین بخش کتاب:

رود که بودی
بی‌محابا می‌خروشیدی
به دریا که پیوستی
آرامت یافتم
اکنون
اقیانوس خفته‌ای (ص ۷۹)

به ترکیبی طبیعی و متوازن از تصاویر و تشبیهات برمی‌خوریم که بیانگر نگاه عاشقانه شاعر به پدیده‌های حول و حوش خود بوده که برای ما در عین آشنا بودن، بدیع می‌نماید. از این دست ترکیب‌های دقیق در تمام شعرها به وضوح دیده نمی‌شود و شاید این رویدادی است اجتناب‌ناپذیر برای شاعری که دغدغه‌های تغزلی داشته و به هر کجا که رفته و سرکشیده از عسلویه تا وین به همراه خود داشته است.

فکر می‌کنم می‌توانم شاعر را در این جا به مصداق تعبیر حضرت حافظ به دیوانه‌ای تشبیه کنم که بار امانت را به قرعه‌ای ازلی با خود به همه جا برده و کشیده و همچنان می‌برد: (آسمان بار امانت نتوانست کشید/ قرعه کار به نام من دیوانه زدند) و حال می‌توانم از توی خواننده بپرسم فکر می‌کنی شاعرانی با این ویژگی‌های متنوع و متضاد در روزگارمان به وفور یافت می‌شوند؟

پاسخ با تو تا بروی و این دفتر شعر را بخوانی و ببینی هستند شاعرانی که به گوشه‌گوشه جهان جغرافیایی و زمان حال حاضر سفر می‌کنند، تجربه می‌کنند و توشه این راه‌های بسیار را به ما با دست و دلی باز معرفی می‌کنند. جهانی که هنوز هم ناگفته‌های بسیار دارد و لذت کشف را هرگز، هیچ‌گاه، از ما دریغ نخواهد کرد. به قول شاعر دفتر «تازه‌هوایی برای چاشت»:

شعر پاورچین، پاورچین می‌آید.
آنکه می‌شنود
شاعر است. (ص ۷۰)

بخش پایانی

■ **خودتان را کنار بکشید خانم روشنفکر**

مروری بر «خانم نویسنده» نوشته طاهره علوی‌ناهید

نویسنده‌ای میانه‌سال، خشن، مهربان، پرتوقع، عصبی و کم حرف به مردی به نام سهراب علاقه‌مند می‌شود و با او ازدواج می‌کند. سهراب از همسر قبلی خود که مرده است، دختر چهارساله‌ای دارد به نام پرستو. ناهید از همان آغاز، روشنفکرانه با دخترک برخورد می‌کند و به او می‌گوید که نمی‌خواهد جای مادرش را بگیرد، بلکه می‌خواهد با او دوست باشد. پدر و دختر به آپارتمان دوخوابه و کوچک ناهید نقل مکان می‌کنند. وسایل آنها و نیز توجه بیش از حد سهراب به آسایش پرستو، باعث می‌شود که ناهید «خلوت» لازم برای نوشتن را از دست دهد؛ ضمن اینکه پرستو کم‌ترین توجهی به ناهید نشان نمی‌دهد و به شکلی افراطی به پدرش وابسته است. حضور پدر و دختر، خواه ناخواه به این جمع «شکل خانواده» می‌دهد و همین باعث می‌شود که پای همسایه‌ها به خانه ناهید باز شود و آنها در کار و زندگی او کنجکاوی نشان دهند، دخالت کنند و حتی «از پرستوی مظلوم» در مقابل «ناهید سردرفتار» جانبداری کنند.

رمان با دیدگاه دوم شخص (خطابی) نوشته شده است و تصویری کلی از فرهنگ، باورها، عقاید و حرف و حدیث‌های خانواده‌ها، خصوصاً پیرترها، به خواننده ارائه می‌دهد. داستان حول مسائل روزمره این خانواده و به دور از حادثه می‌چرخد. البته «موقعیت‌های» روزمره، خود به خود گونه‌ای حادثه یا اتفاق جلوه می‌کنند مانند تنها خوابیدن ناهید و خرامیدن سهراب و پرستو روی تختخواب دونفره، یا حامله نشدن ناهید و تلقین حاملگی به خود که سرانجام به یاس و اندوه ختم می‌شود- امری که چه بسا نشانه و نماد سترون بودن و ناباروری روشنفکران در شرایط کنونی باشد. موقعیت دیگر که جای حادثه را می‌گیرد و خوب در متن می‌نشیند، «نجواهای عاشقانه» ناهید و بی‌اعتنایی سهراب به آنهاست: «می‌دانستید برای دوست داشتن شوهرتان قبل از همه احتیاج دارید تحسین‌اش کنید ولی او کلمات قصار را نمی‌دانست و «اوشو» را نمی‌شناخت...» (ص ۸۹)

مکمل این موقعیت، دوری ناهید از ادبیات و پرداختن به سهراب است، اما سهراب شخصیت باثباتی ندارد و تحت‌تاثیر شائبه‌هایی است که می‌آید. البته از رهگذر این واقعیت واقعی و نیز واقعیت داستانی مقبول، به شکلی به راوی موجه می‌رسیم. با توجه به این که رمان از اثری فمینیستی فاصله گرفته و با نگاه زنانه نوشته شده است، و راوی در ارزش گذاری سهراب و دیگران دخالت نمی‌کند، لذا نباید در بازنمایی رفتار و کردار آنها گزینشی عمل کرد و فقط آن وجوهی را به تصویر می‌کشاند که به نفع خودش و به ضرر سهراب و پرستو باشد. در حالی که متن نشان می‌دهد که نویسنده توان آن را داشت که با بازکردن عرضه‌های دیگری از رویدادها، راوی خود را از راوی موجه دور کند.

مهم‌ترین حادثه این رمان، زندانی شدن سهراب است که با شخصیت‌پردازی پیشین او همخوانی ندارد. البته واکنش ناهید نسبت به این موضوع که در عین حال الگویی از وفاداری زن نسبت به شوهر است، به نحو مطلوبی بازنمایی شده است. پرداخت جزئیات این بخش و درون‌نگری ناهید، نسبت به این مشکل از قوی‌ترین قسمت‌های رمان است. خصوصاً اینکه خواننده در ذهن خود به فرمول «رنج ناهید از تنهایی»، سپس مرحله اشتیاق او برای زندگی مشترک و همزمان از دست دادن خلوت و تنهایی و دوباره تمایل شدید به حفظ کانون خانواده، می‌رسد - که این سومی با درونگاوی توام با تشویش و دلتنگی ناهید همراه است. اما پس از وصول به نقطه دلخواه تا زمان مرگ سهراب، با مالیخولیای بدبینی شوهر مواجه می‌شود؛ هر چند رابطه‌ای عاطفه‌ای بین ناهید و پرستو پدید می‌آید.

داستان به لحاظ موضوع تکراری است، اما شیوه اجرای آن انتخاب پلات مناسب از یک سو و دیدگاه و لحن بسیار موثر (صمیمی و تا حدی غمناک)، خصلت کنایی و طنزآمیز لحن و گزینش جمله‌های کوتاه و رسا، در مجموع هم‌کناری و دلنشینی بین روایت، پلات و داستان به وجود آورده است.

گرچه شخصیت‌ها اساساً تیپ هستند، اما وجه فرهنگی داستان در حد و اندازه‌ای است که خواننده ایرانی را متوجه نکات تازه‌ای در عرصه ویژگی‌های فرهنگی جامعه می‌کند و خواننده غیرایرانی (در صورت ترجمه اثر) با الگوهای فرهنگی جامعه ما آشنا می‌شود. در مقوله شخصیت‌پردازی به گونه‌ای کار شده است که خواننده می‌تواند بخش‌های اضافی مربوط به شخصیت‌ها را حذف و یا چیزی بر آنها بیفزاید. این امر بیشتر به شخصیت خود ناهید معطوف می‌شود که به‌عنوان یک زن روشنفکر در اسارت سنت‌ها است، جامعه مردسالار حقوق اولیه‌اش را نادیده می‌گیرد ولی می‌خواهد به شکل فردی تغییری در مناسبات میان انسان‌ها پدید آورد، درحالی که با این رویکرد حتی قادر نیست عواطفش را هم بروز دهد.

■ **مرز نامحسوس دیوانگی و گدایی**

مروری بر خاطرات عاشقانه یک گدا نوشته حسن فرهنگی

راوی اول شخص، مردی است با لحن خودمانی، شوخ، آدمی جدی و در عین حال سر به هوا، سطحی و در ضمن عمیق که گرچه در ساختارهای نحوی نثر او واژه‌ها، افعال و تکیه کلام‌های آذری هم می‌بینیم، اما لحن پرشتابش چنان موثر است که خواننده از آن می‌گذرد. بهانه روایت این داستان سراپا جعلی که توانسته تا حدود زیادی باورپذیر شود، عشق به دختری است «که باید اسمی برایش پیدا کند.» راوی به شکل دورانی در اطراف این عشق مانور می‌دهد، پای دیگران را به میان می‌کشد- حتی دوست دارد پای تمام ساکنان شهر را - به گدایی می‌افتد، اما پول‌ها را در صندوق صدقات می‌ریزد. ناوک نام استعاری دختر که راوی خود انتخابش می‌کند، انگیزه‌ای می‌شود تا عشق یک بده و بستان معرفی شود. حتی راوی تا آنجا پیش می‌رود که به حرف آلبر کامو برسد: «عشق، سوءتفاهمی بیش نیست. ما خیال می‌کنیم عاشق همدیگر شده‌ایم... فقط پای لذت در میان است. تنها پیرها هستند که عاشق می‌شوند.» ناوک هر دختری می‌تواند باشد؛ با هر شغلی و موقعیتی مشروط بر این که خوشگل باشد. از چشم راوی از کتف به بالا، عشق بین دو جنس را رقم می‌زند: «مزخرف است اگر بگوییم روحت زیبا بود. مزخرف است اگر بگوییم عاشق درون تو شده بودم. اصلاً تا آن روز درونت را ندیده بودم... تا کی باید بنشینم و برای خودم دروغ سر هم بکنم که تو انسان بزرگی بودی و غیره و غیره... مسخره است اگر بگوییم چنان معنویات عمیقی داشتی که دلم را سوزاند.» (ص ۲۷)

راوی از سارتر نقل قول می‌آورد که عاشقی یا خودخواهی است یا خودآزاری. اما ضمن اینکه می‌خواهد ثابت کند «عشق، همان کشش به زیبایی است» در پی اثبات این امر است که عاشقی هر دوی اینها است. با این وجود در پی گمشده‌ای است که کنارش باشد، چون نمی‌تواند تنها بماند. دختری که قرار است مثل ناوک قلب عاشق را بشکافد، قابل اعتماد نیست، پس «اسمت را گذاشتم الستیک یعنی آرزو، خواسته.» (ص ۴۴)

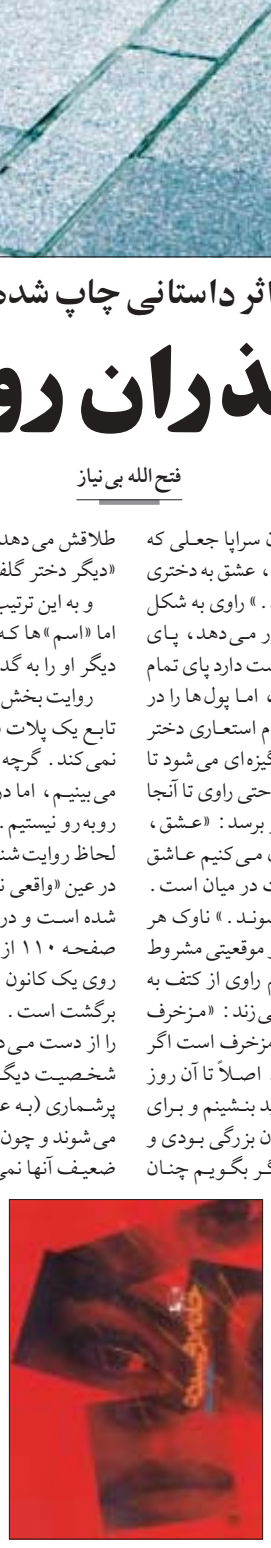
اما تاکید می‌کند که «آدم‌ها فقط و فقط و فقط در چهره هستند که با دیگری متمایز می‌شوند... تو از گرده به پایین همانند ناوک هستی الستیک... تو با چهره‌ات الستیک منی و به این دلیل است که می‌گویم زیبایی روح معنی ندارد.» (ص ۴۸)

و چون زن اثیری و آرمانی وجود ندارد، الستیک «گریزپاست»، پس راوی در پی او به چهره‌نگاری او می‌پردازد که استعاره‌ای است از تملک سیمای او. اما با این هم اقناع نمی‌شود. با دختر زیبای گلفروشی ازدواج می‌کند و الستیک را به‌خاطر زیبایی او فراموش می‌کند. خروپف دختر در خواب که نماد روزمرگی و تکراری بودن زندگی زناشویی است- او را از دختر دلزده می‌کند و فردای آن روز طلاقش می‌دهد. این روند به حدی تکرار می‌شود که «دیگر دختر گلفروشی نبود که زن من نشده باشد.»

و به این ترتیب به دنیای گلفروشی پرتاب می‌شود، اما «اسم»ها که ظاهراً از نظر او اهمیتی ندارند، بار دیگر او را به گدایی می‌کشانند.

روایت بخش آخر (از ص ۱۱۱ تا ۱۳۵) بدون اینکه تابع یک پلات فرعی باشد، از پلات اصلی تبعیت نمی‌کند. گرچه چند مولفه پست‌مدرنیستی در داستان می‌بینیم، اما در مجموع با یک متن پست‌مدرنیستی روبه‌رو نیستیم. بنابراین تغییر جهت پلات اصلی به لحاظ روایت‌شناسی، بی‌دلیل باقی می‌ماند. داستان در عین «واقعی نبودن» به نحو تحسین‌انگیزی باورپذیر شده است و در مجموع مدرنیستی است. پلات تا صفحه ۱۱۰ از نوع دورانی، با تمرکز ذهنی و عینی روی یک کانون و اطلاع‌افزایی در هر چرخه از رفت و برگشت است. از صفحه ۱۱۰ به بعد، این خصلت را از دست می‌دهد، خصوصاً به این علت که هیچ شخصیت دیگری کانون روایت نمی‌شود اما افراد پرشماری (به عنوان شخصیت) وارد فرآیند داستان می‌شوند و چون داستان تک‌صدایی است، صداهای ضعیف آنها نمی‌تواند توجیهی برای چرخش روایت باشد. به زبان دیگر بگوییم: وقتی بستر داستان در مرز بسیار حساس واقعیت عینی و انتزاع [از واقعیت] - و نه فراواقعی - شکل می‌گیرد، برای اینکه روایت که خصلتی جعلی دارد، دچار تفرق نشود و از این بابت خواننده را در باورپذیری‌اش مردد نسازد، و نیز انسجام خط روایت حفظ گردد، باید پلات در همان بستر پیشین حفظ شود. نمونه موفق این رویکرد را می‌توان در داستان‌های کوتاه «شهر مینیاتوری» (هادی تقی‌زاده)، «جیب‌های بارانی‌ات را بگرد» (پیمان اسماعیلی)، داستان بلند «کفش‌های شیطان را نپوش» (احمد غلامی) و دو رمان «آبی‌تر از گناه» (محمد حسینی) و «زنگ کلاغ» (فرهاد بردبار) دید. مگر این که حسن فرهنگی خواسته باشد راهبرد گریز از انسجام را در پیش گیرد که چنین اتفاقی نیفتاده است (و چه بسا متن به آن جواب ندهد) با این حال نمی‌توان منکر خلاقیت نویسنده، خصوصاً در ایجاد حلقه‌های واسطه روایی شد. در واقع به اعتبار همین حلقه‌ها - از حیث معنا و ساختار است - که تجمع آن‌همه آدم (حدود هزار نفر) و تغییر حالت (نمی‌گویم شخصیت) راوی تا حدی توجیه روایی پیدا می‌کند.

یکی از شاخص‌ترین عناصر این داستان، کنایه و طنزی است که با لحن نیز در هماهنگی است. کارکرد طنز بیشتر در لایه فوقانی است - هر چند در جاهایی مثل بخش بینامتنی سقراط - در لایه زیرین هم قرار می‌گیرد. بیشترین توفیق در کاربرد طنز صریح این بوده که شکل روایت به فکاهی گرایش پیدا نکرده است. این طنز مکمل لحن قلندرمآبانه راوی است که گاهی حتی مسائل عام زندگی بشری را طرح می‌کند. بخش‌هایی که به نقل از روزنامه‌نگار آمده است و راوی در هیئت کسی که دارد داستان می‌نویسد وارد متن شده است (رویکرد فراداستانی) مسائل عام را تا حد مسائل هستی‌شناسانه ارتقا می‌دهند، اما نمی‌توان منکر حقیقت ایدئولوژیک آنها شد. (ایدئولوژیک به معنای غیرسیاسی آن) در مجموع رویکرد نوآورانه نویسنده در گزینش بستر نامتعارف داستان و نیز شکل دورانی آن، اثر را به اعتقاد نگارنده یک سر و گردن از رمان قبلی حسن فرهنگی «نویسنده نمی‌میرد، ادا در می‌آورد» بالاتر می‌برد، چون سوای برخی پیچیدگی‌ها برای خواننده عادی، خوشخوان است.



■ **شکافی در آینه**

مروری بر داستان بلند «تل عاشقون» نوشته محمدرضا مرزوقی

دانای کل روایت این داستان بلند، زبان و لحن یک بوشهری را دارد به همین دلیل بعضی واژه‌های محلی به نثر تحمیل شده‌اند. هرچند در کنار این واژه‌ها به پاره‌ای کلمات غیرداستانی مانند مطنطن، «توجیه‌ناپذیر» و استفهام‌آمیز بر می‌خوریم. داستان به دو دلیل عمده مدرنیستی است: نخست این که ذهن خواننده را متوجه امری می‌کند که ظاهراً گره اصلی داستان است. سودابه دوست مریم که مقیم بوشهر است، مرد متاهلی را که دوست دارد به قتل می‌رساند و حالا مریم که وکیل است همراه شوهرش به بوشهر می‌رود تا از او دفاع کند. ژاله دوست دیگر مریم و سودابه هم به شهر می‌آید. خواننده در پی فهمیدن آخر و عاقبت سودابه است، در حالی که جزئی‌نگری نویسنده درباره مریم، خصوصاً فرافکنی‌های او و بخشی از کانون روایت را به مریم انتقال می‌دهد. ضمن اینکه اتفاق اصلی، یا آن چیزی که روایت را بسط می‌دهد، خارج از حال و آینده سودابه شکل می‌گیرد. دوم اینکه گونه‌ای قرینه‌سازی غیرکلاسیک در پلات سامان داده می‌شود که از درون ساختار «داستان سودابه» نتیجه نمی‌شود یا حاصل فراز و فرودهای آن نیست، بلکه حاصل مناسباتی است که بر مریم، شوهرش و ژاله احاطه و سیطره پیدا می‌کنند. به این ترتیب موقعیت تازه‌ای ساخته می‌شود که محصول موقعیت اول نیست، اما قرینه تمام‌عیار آن است، بی‌آن که برای اثبات خود نیازی به ارجاعات واقع‌گرایانه داشته باشد. این قرینه‌سازی و تنهایی کلافه‌کننده مریم از قوی‌ترین بخش‌ها در لایه زیرین و لایه ظاهری اثرند. با این حال در همین خلاقیت، یک مولفه نادیده گرفته شده است، مولفه‌ای که خود می‌تواند در دو بستر انشقاق پیدا کند: نخست درونکاوی شوهر مریم و دوم درونکاوی ژاله.

از منظر قرینه‌پردازی، شخصیت مریم را داریم که در حد لازم ساخته شده است. به بیان دیگر خواننده در او گونه‌ای «آمادگی» می‌بیند، صرفنظر از نوع برخوردش- تمکین یا توسل به خشونت. اما از چشم همین قرینه‌پردازی، این آمادگی جز در یکی دو رفتار گذرا در لایه فوقانی، اصلاً به درون ژاله و شوهر مریم نفوذ نمی‌کند. البته این غفلت در حد و اندازه‌ای نیست که ماجرا «گنگ» شود و خواننده از گرایش‌های آنها به کلی بی‌خبر بماند، اما گرایش‌ها اساساً واکنشی‌اند.

حال آن که در یک اثر مدرنیستی، درون‌نگری بیشتر به سازوکارهای آغازگر در ذهن شخصیت‌ها معطوف است تا واکنش آنی. ضمن این که، گذشته شخصیت‌ها نیز باید کارکرد خود را داشته باشد و همچون امر «حال» عمل کند. وقتی مریم می‌گوید: «بالاخره باید یه‌جوری برای این زندگی معنایی دست و پا کرد»، و راوی می‌پرسد: «مرد آیا شنیده حرفش را؟»

یا مورد کوتاهی مانند «مریم در چهره ژاله نشانه‌هایی از تبسم مرد را می‌بیند. همسانی بین دو دلداده را می‌توان از شباهت ناگهانی چهره‌شان حدس زد، از برق یکسان چشم‌ها» (ص ۹۶)، چرا نباید همین نکته‌های هوشمندانه عینی در عرصه ذهن- چه‌بسا هر سه نفر کارکرد داشته باشند؟ مثلاً به جای نطق خط به‌گونه مریم در صفحه ۵۲.

گرچه داستان به دلیل پرداختن به مریم، توصیف مکان‌ها و نیز تمهیدات قرینه‌پردازی، کند پیش می‌رود، اما به سمت ایجاد تعلیق شدید، خواننده را قویاً به دنبال خود می‌کشد. توصیف مکان‌ها و اشاره به تاریخچه آنها که به دور از اطناب صورت گرفته است، در خوشخوانی متن بی‌تاثیر نیست. دینامیسم عمده روایت در بخش‌های مربوط به دیدار سودابه و دادگاه، که ظاهراً جلوه اصلی داستان‌اند، در عین حال با استفاده از عنصر «غیاب» حقیقت را به پس می‌راند تا از چشم خواننده پنهان نگه دارد.

جدا از لحن مناسب، می‌توان به ایجاز اشاره کرد که اگر منجر به حذف آن دو مورد نمی‌شد، خصلت بهینه می‌یافت. پایان‌بندی باز داستان نیز انتخاب بجایی بوده است، که در واقع نوعی «کیستی» و «چیستی» پیش روی مریم می‌گذارد. هر شکل دیگری از پایان‌بندی، آسیب شدیدی به روایت می‌زد. مریم باید به «مریم سیاه» پناه می‌برد و سرنوشتش پیش او رقم می‌خورد.

خبرها

گزارشی از رونمایی کتاب «غزل غزل‌های سلیمان»

مهر: کتاب غزل غزل‌های سلیمان بیش از آن که ترجمه‌ای از غزل سلیمان باشد روایتی جدید از آن است و در واقع بیش از حضرت سلیمان آن را باید به روان‌شید نسبت داد. فرخنده حاجی‌زاده - مدیر نشر ویستار - و ناشر کتاب «غزل غزل‌های سلیمان» با اعلام اینکه مراسم جشن این کتاب اولین تجربه ویستار در برپایی رونمایی کتاب است تصریح کرد: زمانی که درگیر مشکلات انتشار و کسب مجوز کتاب بودم با این نظر مواجه شدم که نزدیک شدن به کتب مقدس تنها از جانب غول‌های ادبی امکان‌پذیر است اما من با همه احترامی که برای دکتر خانلری و شاملو و . . . که پیشتر غزل سلیمان را ترجمه و بازسرایی کرده بودند قائلم، تصور می‌کنم نباید در پی مقدس سازی کلیه روایت‌ها بود. وی افزود: همگان می‌توانند به آثار کلاسیک نزدیک شوند و این رویکرد نباید منحصر به چهره‌های شاخص و شناخته شده ادبی باشد. هر اثر را باید مستقل از دیگری مورد توجه قرار داد. حاجی‌زاده ادامه داد: گاه دیده شده است تفاوت‌های عمدی و قراردادی برای ثبت تکنیک و فضاسازی‌های تازه منجر به اداهای فرمی شده است اما به‌نظر می‌رسد روان‌شید با ایجاد فضایی تغزلی حسی، ما را به دیدن محبوبی گاه زمینی و گاه ازلی می‌برد. وی در تشریح این اثر گفت: درهم‌تنیدگی شاعر با عاشق و معشوق ویژگی دیگر این کتاب است. ما همواره در اشعار خود از هجر نالیده‌ایم ولی تمام این اشعار سخن از وصل می‌گویند. ضمن اینکه رمانتیسم حاکم بر اثر نیز فاقد جنبه‌های اروتیک است. در ادامه مراسم علی باباچاهی با تبریک به شاعر و ناشر این کتاب تصریح کرد: من دچار نوعی بحران قضاوت درخصوص مسئله بازسرایی هستم. بازسرایی به چه معنا است؟ اینکه متن معتبر و تاویل‌پذیر و ترجمه شده‌ای وجود داشته باشد و بخواهیم برداشتی تازه از آن به دست دهیم چه صورت و معنایی پیدا می‌کند؟ آیا نویسنده‌ای که می‌خواهد حرف و درونیات خود را به شعر بیاورد می‌تواند متنی دیگر را دستمایه قرار دهد؟ باباچاهی گفت: اگر قرار باشد تلنگری از بیرون موجب سرودن شاعر شود پس صدای خودش کجاست؟ اگر هم اینها سروده‌های خود او هستند این سبک بیان را قبلاً ادبیات سپری کرده است مگر اینکه توفانی در شاعر درگرفته باشد و توفان‌واره‌هایی نوشته شده باشد. عمران صلاحی از دیگر حاضران در مراسم با اشاره به پیشینه اشعار عاشقانه و تاثیرپذیری شاعران دیگر از آنها گفت: لیلی و مجنون و خسرو و شیرین در زمره آثاری بوده‌اند که بهانه‌ای برای دیگران شده‌اند تا درونیات خود را بروز دهند و به‌نظر می‌رسد قطعات روان‌شید هم با همین انگیزه سروده شده باشند. باید بگوییم هر کس اثر انگشت خودش را دارد. در نخستین جشن کتاب نشر ویستار علاوه بر نامبردگان، چهره‌هایی چون محمود معتقدی، پگاه احمدی، علی‌اشرف درویشیان، لیلا صادقی، ایرج ضیایی، ری‌را عباسی، میترا الیاتی، شمس آقاجانی، محمد حسن بیگی، یزدان سلحشور و . . . حضور داشتند.

ادامه از صفحه ۱۵

بعضی نمایش‌ها را که می‌بینم تعداد تماشاگران از تعداد بازیگران آن کمتر است، در حالی که ۵۰ درصد تئاتر تماشاگر است. برخی تماشاگر را از تئاتر حذف می‌کنند و این به‌نظر من یک توطئه علیه تئاتر است، چون این حالت به آنان آزادی عمل می‌دهد تا هر کاری می‌خواهند، روی صحنه انجام دهند و به تماشاگر اهمیت نمی‌دهند. در نمایش‌هایی که ما در تالار سنگلج روی صحنه می‌بردیم، تعداد تماشاگران به حدی بود که بازیگران را هیجان‌زده می‌کرد و آنان تمرکز خود را از دست می‌دادند. اشکال عمده تئاتر ما این است که دولتی است. پس از انقلاب من به همراه چند نفر دیگر ۱۸ ماه مسئول تئاتر کشور شدیم و یکی از افتخارات ما این بود که هیچ نمایشی در آن دوران سانسور نشد. پس از آن دوران، زمانی که رکن‌الدین خسروی نمایشی را روی صحنه برد، وقتی می‌خواست از نمایشش عکس بگیرد، مانع او شدند و او حتی نتوانست از نمایشی که خود کارگردانی کرده بود، عکسی داشته باشد. تئاتر مجموعه‌ای از رنگ، موسیقی، حرکت و . . . است. اگر غربی‌ها تئاتر مدرن روی صحنه می‌برند، مدرنیته ریشه در فرهنگ آنان دارد، اما بعضی از ما فکر می‌کنیم نمایش‌هایی که روی صحنه می‌بریم مدرن است، در حالی که این نمایش‌ها در واقع بی‌معنی است و افرادی که نمایش ایرانی اجرا می‌کنند، موفق‌تر از کسانی هستند که ادا درمی‌آورند. در کانادا نمایش «آرش» را دیدم که به شکل مدرن اجرا شد. در این نمایش جای تماشاگران و بازیگران عوض شده بود و آرش برای رسیدن به قله کوه از جایگاه تماشاگران بالا می‌رفت. وقتی تیر را رها کرد تیر به پشت صحنه و در حقیقت پشت تماشاگران پرتاب شد و از نظر هم پنهان شد که در آن حالت می‌توانستی تمامی داستان را به‌خوبی لمس کنی. هیچ فرمی به این نمایش تحمیل نشده بود و همه‌چیز در خدمت نمایش بود. در حالی که هیچ‌وقت در ایران اجرای اینچنینی از آرش ندیدم. با گروهی از مهاجرانی که از کشورهای مختلف به کانادا آمده بودند گروه تئاتری تشکیل دادیم و ۱۰ نمایشنامه از ۱۰ ملیت مختلف نوشتیم که همه تماشاگرانی که این نمایش را می‌دیدند با آن ارتباط برقرار کردند. وقتی این نمایش روی صحنه رفت، مطبوعات و رسانه‌های کانادا به سراغ ما آمدند و دولت به ما ۵۳ هزار دلار بودجه داد و این شروع خوبی برای گروه ما بود و این گروه تثبیت شد.

سخنان والی در کافه تیتر

منبع: مهر