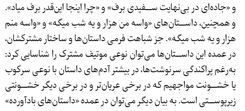
شیرازه

بادآورده را باد می‌برد

شرق: «داستان‌های بادآورده» نوشته احمد غلامی، که اخیرا در ویراست تازه‌ای در انتشارات نگاه بازچاپ شده است، مجموعه‌ای است از بیست‌وپنج داستان کوتاه در فرم مشترک. این داستان‌ها بر اساس ایده پراکندگی آدم‌ها و سرنوشت آنها در ذهن نویسنده شکل گرفته است. «داستان‌های بادآورده» در وهله نخست بادآور مجموعه«داستان پرمخاطب» آدم‌هاست که بین مخاطبان از طیف‌های مختلف اقبال پیدا کرد و جایزه کلشیری دوره یازدهم را نیز از آن خود کرد. اما با پیش‌رفتن در داستان‌ها، تفاوت‌های بنیادین این دو کتاب آشکار می‌شود. خاصه آنکه در مجموعه«داستان اخیر، موفقیت‌ها بیش از هر چیز داستان‌ها را پیش می‌برند. شخصیت‌ها نیز تنوع و گستردگی بیشتری دارند. آدم‌های از طیف‌های فکری- خاستگاه‌های طبقاتی متفاوت در دوره‌های مختلف تاریخ معاصر، با رفتارها و واکنش‌ها و تجربیات زیسته محضربه‌فرد که نشانگر پراکندگی محسوب آدم‌ها حتی در بستر زمانه و محیط مشترک است. اما آنچه در «داستان‌های بادآورده» به چشم می‌آید فرم این داستان‌هاست. هر بیست‌وپنج داستان مجموعه چنان‌که از عنوان کتاب نیز برمی‌آید، به شکل نامه- درآمده‌اند که البته این، تنها ظاهر ماجراست؛ هر داستان، امضایی بر خود دارد و از مکانی فراسانه شده است: «ارسالی از...». نویسنده با این شیوه سعی داشته تا خواننده مرز بین نویسنده و دیگری را از میان بردارد، و به بیان دیگر دست به جعل مرز میان نویسنده و راوی بزند، با این خطوط را بازتعریف کند. تا حدی که در برخی از داستان‌ها راوی و نویسنده نامه و نویسنده یکی می‌شود و بسدون مرز در کنار هم داستان را پیش می‌برند. «واقعیت» ارجمله دغدغه‌های همیشگی احمد غلامی در داستان‌هایش بوده است. با اینکه غالب داستان‌های او برآمده از تخیل صرف است و مانند هر نویسنده دیگری وامدار واقعیت زیسته، تجربیات و ادراکش از جهان پیرامونش، داستان‌هایی است که به‌طرز مصرانه‌ای با واقعیت زندگی آدم‌ها نسبت دارد. تجربه خود او از مواجهه خواننده‌ای با کتاب‌هایش حکایت از همین اهمیت واقعیت دارد، او بارها نقل کرده است که خواندنگان «آدم»ها، از هر طیف، چه مخاطب عادی و مردم کوچه‌وبازار و چه منتقدان ادبی و اهالی ادبیات، از او پرسیده‌اند که آیا این آدم‌ها را از کجا نوشته می‌شناسد؟ یا در مواجهه با داستان‌های جنگ او ازجمله «تو می‌گسی من اونو کشتم؟» پرسیده‌اند از کجا این واقعیت دارد؟ هنوز هم بسیاری از مخاطبان «جریحه»گر فکر می‌کنند صحنه انفرادی تجربه شخصی نویسنده بوده است. حال آنکه نویسنده این کتاب را چندسالی قبل از این تجربه نوشته است. احمد غلامی معتقد است سبک مستندگونه یا راهکارهایی از این دست موجب باورپذیری هرچه بیشتر داستان می‌شود. گویا وقتی داستانی را می‌خوانیم، ناخودآگاه با خود فکر می‌کنیم این ماجراها برای خود نویسنده اتفاق افتاده است. جایگاه تخیل در ادبیات و داستان‌نویسی مبرهن است اما نویسنده برای نوشتن و خلق و عینیت‌بخشیدن به تخیل خود باید واقعیتی را بسازد یا جعل کند که گاه از خود واقعیت واقعی‌تر است. این درست کار ادبیات است. در «داستان‌های بادآورده» وقایع‌انگاری یا باورپذیری، از طریق نامه‌هایی صورت می‌گیرد که گویی به دست نویسنده رسیده و راوی در آنها سرنوشت خود را روایت کرده است. برای همین مخاطب، خیلی زود با داستان‌ها و راویان‌شان اُخت می‌شود و واقعیت داستان را حس می‌کند. گرچه ما جیری بیشتر از آنچه راوی از سرگذشت خود در نامه نوشته است، نمی‌دانیم. گاه سرنوشت در نقطه



داستان‌های بادآورده

احمد غلامی
نشر نگاه

فرهنگ، جامعه و مطبوعات

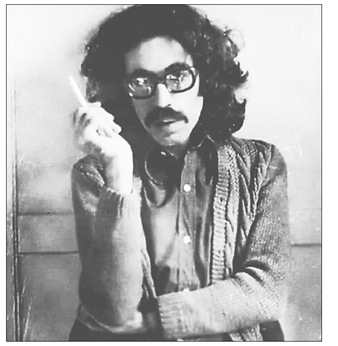
عباس نعلبندیان وجود ندارد

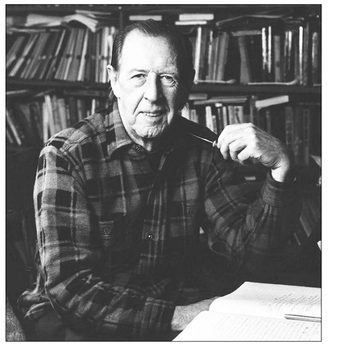
شیما بهرمند

ستاره‌ی پاردیسه

موفقیت نمایش‌نامه «پژوهشی زرف و سترک و نو در سنگواره‌های دوره بیست‌وپنجم زمین‌شناسی، یا چهاردهم و بیستم و غیره، فرقی نمی‌کند»، به‌تعبیر محمود استادمحمد، آغاز ویرانی عباس نعلبندیان بود. این ویرانی، تاکنون راویان چندی داشته است و طرفه آنکه همه این راویان‌ها، خاطره نعلبندیان را در فضای تار و تاریک تجربه نمایشی و منش و سلوک او در مقام هنرمندی نک‌افتاده و طردشده، بازنمایی می‌کنند. در این میانه، «ویژه عباس نعلبندیان» با چند مقاله از بابک احمدی، حمید امجد، محمد چرم‌شیر، امیرحسین سیادت، سهند عبیدی و دو پیوندان شامل سه گفت‌وگو با نعلبندیان و نمایش‌نامه «داود و اوریا» به‌ضمیمه نوشتاری از امجد درباره آن، شیوه دیگری در پیش گرفته است. مکتوبات خواندنی این شماره از «دفترهای تآتر نیلا»، با پس‌زدن اسطوره کلیشه‌ای نعلبندیان به بازخوانی آثار او در متن اجتماعی پرداخته است. خاصه متن حمید امجد که تکه‌ای است از کتاب در دست انتشار «بازی‌های جزء و کل، طرح خوانشی از آثار نعلبندیان» و مانند دیگر آثار پژوهشی او نمونه درخوری از مواجهه تمام‌عیار با یک پرتره هنری است که به‌نقل از خود او «پی‌جوی مسیرهای گاه موازی و گاه متلاقی نعلبندیان به‌منزله جزء و فضای روشنفکری به‌منزله کل خواهد بود در سیر دگردیسی‌های شان در زمانه‌ای که خود به‌سرعت به‌سوی دگرگونی می‌رفت». آنچه در این متن از «کل» مراد می‌شود همان جریان روشنفکری زمانه‌ای است که نعلبندیان در حکم جزئی در برابر این کل، به کشف تناقضات آن و بازتعریف خود برخاست و از همین‌رو مطرود و منفور شد. امجد بسا و دارد فهم متن آثار نعلبندیان، نیازمند فهم گفتمان یا گفتمان‌هایی است که متن در مکالمه با آنها خلق شده است. «بررسی نسبت متن نعلبندیان با فضای زمانه‌اش انتخاب ما نیست، گمشده ماست». حمید امجد اشاره می‌کند که بخش عمده نقد و تفسیرهای موجود درباره کارنامه نمایشی نعلبندیان، خاصه متون این سال‌های اخیر از «تکرار زندگینامه همخوان با سازوکارهای اسطوره‌پردازی فراتر نمی‌روند. با این‌حال در متن‌ها به حاشیه می‌پردازند». این متون البته حاوی تعابیری هستند که ایمازی از عباس نعلبندیان در روزگارش به‌دست می‌دهد: نوسنده بیگانه، «تابعه‌ای درنگ‌ناشده» یا «شاراتی مُعَلق‌بوس»، «نوچوان روشنفکرنوش»، شاگرد که «زنده‌زنده‌خورش» که تا پیش از شاهکارش (پژوهشی زرف و سترک و نو...)، «پایش به هیچ تالار نمایشی نرسیده»، «جوانی تاثری که روشنفکران را نخل می‌بندد»، و دست‌آخر هم این متون با رمز و رازِ خودکشی او درمی‌آمیزد. اما در نظر امجد، کار نقد و تحلیل با تفسیر این نیست که اثر را از دسترس درک و دریافت دور کند. گرچه برای نزدیک‌شدن به تراژدی نعلبندیان و رسیدن به خوانشی فارغ از هاله‌های روزوارانه‌ای که طی این سال‌ها و دهه‌ها گرد نام و آثار او شکل گرفته، زدودن غبار کلی‌گویی و بازیابی مسیر حرکت نویسنده و دادوستد او با جهان معنایی پیرامونش مقدمه‌ای ناگزیر به خوانش این آثار است. کاری که از غالب نقد و تحلیل‌های موجود تاکنون نپرداخته. اما امجد در مقاله اثر سه سرشار است از ارجاعات دقیق تاریخی و کشف هجرانی‌ها و رمزکاوی مسایل و گفتمان‌های مطرح در حال شوند این دوران. به‌خوبی از پس آن برآمده است. او با ساخت اثر نعلبندیان «چون و کل» و بازهای این دو، به صورت‌بندی دست می‌زند که نعلبندیان را در مقام جزئی در برابر کل می‌نماند: «در مراحلی از ارادت نعلبندیان، آثارش از تجربه و حرکت تناقض‌ها در درون و بیرون خویش و مصادیق باورهایش، و کوشش برای بازیابی خویش و گسّش مسیر حداکثانه خود در شرایطی که در تاریخ دیگر بود، به‌ضد و نقد می‌کشید به اثرات تناقض‌های درونی خود بر یکپارچگی کُلی‌اش پای بفشارد و هر گرایش به تجزیه و فردیت و انشعاب را خصمانه بشمرد و نفی کند».

نعلبندیان با نام او ناخوانی‌اش عضوی از کارگاه نمایش بود. از فضای محروم و ستمدیده‌ای برخاسته بود که خواداران خلق از آن حمایت می‌کردند اما به او پرچسب فرمالیسم می‌زدند که در آن زمان از حد ناسزا بدتر بود. بابک احمدی در مقاله‌اش تحت عنوان «داستان بارش مرگ» می‌نویسد: «نعلبندیان تابع نداشت. و اتاقی در کارگاه به او دادند تا بخوابد. اکثر زمانی که آن‌جا می‌خوابید، اکثر کوشه‌نشینی تئوس قرلاخ بود و ما هرگز نخواهیم دانست از پاره تورماهی که آنها چنین غذا کشید». تورماهی که در این مقاله نامکشوف می‌ماند، در مقاله بعدی: «خواتش نعلبندیان در متن زمانه‌اش» از دل مواجهه نعلبندیان با امر کلی روشنفکری زمانه‌اش به‌منزله جزء و فضای روشنفکری به‌منزله کل خواهد بود در سیر دگردیسی‌های شان در زمانه‌ای که خود به‌سرعت به‌سوی دگرگونی می‌رفت». آنچه در این متن از «کل» مراد می‌شود همان جریان روشنفکری زمانه‌ای است که نعلبندیان در حکم جزئی در برابر این کل، به کشف تناقضات آن و بازتعریف خود برخاست و از همین‌رو مطرود و منفور شد. امجد بسا و دارد فهم متن آثار نعلبندیان، نیازمند فهم گفتمان یا گفتمان‌هایی است که متن در مکالمه با آنها خلق شده است. گرچه برای نزدیک‌شدن به تراژدی نعلبندیان و رسیدن به خوانشی فارغ از هاله‌های روزوارانه‌ای که طی این سال‌ها و دهه‌ها گرد نام و آثار او شکل گرفته، زدودن غبار کلی‌گویی و بازیابی مسیر حرکت نویسنده و دادوستد او با جهان معنایی پیرامونش مقدمه‌ای ناگزیر به خوانش این آثار است. کاری که از غالب نقد و تحلیل‌های موجود تاکنون نپرداخته. اما امجد در مقاله اثر سه سرشار است از ارجاعات دقیق تاریخی و کشف هجرانی‌ها و رمزکاوی مسایل و گفتمان‌های مطرح در حال شوند این دوران. به‌خوبی از پس آن برآمده است. او با ساخت اثر نعلبندیان «چون و کل» و بازهای این دو، به صورت‌بندی دست می‌زند که نعلبندیان را در مقام جزئی در برابر کل می‌نماند: «در مراحلی از ارادت نعلبندیان، آثارش از تجربه و حرکت تناقض‌ها در درون و بیرون خویش و مصادیق باورهایش، و کوشش برای بازیابی خویش و گسّش مسیر حداکثانه خود در شرایطی که در تاریخ دیگر بود، به‌ضد و نقد می‌کشید به اثرات تناقض‌های درونی خود بر یکپارچگی کُلی‌اش پای بفشارد و هر گرایش به تجزیه و فردیت و انشعاب را خصمانه بشمرد و نفی کند».





«بیرونِ در»، «دهه‌ی ۴۰ و مشق‌های دیگر»

تعهد به جوهر قصه‌گویی

علی شروقی

بله دولت‌آبادی قصه می‌کوید

متاسفانه بله! امکان قیاس که فراهم می‌آید. فاصله زود خودش را نشان می‌دهد. فاصله نویسنده‌ای از جنس و جنم محمود دولت‌آبادی و نویسنده‌ای که اِی... می‌نویسد... فاصله قصه‌گویی و ایجاد تعلیق و انتظار که بعد چه می‌شود با به‌زور کش‌دادن یک وجب حرف که آن‌چنان حرفی هم نیست از اساس با اینکه فقط حرف است، بدون قیف، بدون قاب و اسکلتی که شکل بدهد به حرف، آن را جدا کند از عادت، و آهنگ‌های تازه، آهنگ‌های کهنه، آهنگ‌های فراموش‌شده، آهنگ‌های سرکوب‌شده یک حرف را به صدا درآورد.

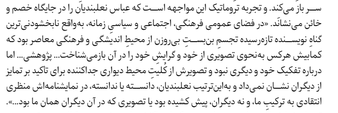
دولت‌آبادی به اعتبار تازه‌ترین رمانش - «بیرون در» - که اوایل امسال منتشر شد، بار دیگر نشان داد که قصه‌گویی چیره‌دست است با سبک و زبان ویژه خود. شمیم بهار سال‌ها پیش در مقاله‌اش درباره ولادیمیر نابوکف نوشت: «مگر اما قصه‌گوبودن - و فقط قصه‌گوبودن - چه عیبی دارد؟» و دولت‌آبادی قصه‌گوست و قصه‌گویی است چیره‌دست، به این معنا که می‌داند چه چیز را کجای داستان رو کند، نشانه‌هایش را چطور تعبیه کند که کل‌درشت نزند و داستان زود لو نرود، درون شخصیت‌هایش را چطور بکاود و چگونه بین شرح حوادث و کندوکاو کاراکترهایش تعادل برقرار کند و فضا را چطور به‌نحوی طراحی کند که تأثیری را که می‌خواهد بر مخاطبش بگذارد.

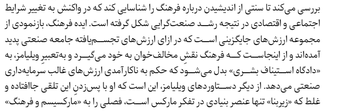
بیایم از این کلیشه مرسوم خلاصه‌کردن دولت‌آبادی در «جای خالی سلوج» و «کلیدر» فاصله بگیریم و «بیرون در» را فارغ از این مقایسه بخوانیم، اگرچه وسوسه‌کننده است بپرداختن به اینکه اینجا، در «بیرون در»، نیز همچون «جای خالی سلوج» مردی می‌رود و گم می‌شود؛ پس می‌شود بحث رفتن گم‌شدن و «خاطی‌کردن» مرد را در «بیرون در» و «جای خالی سلوج» موضوعی گرفت برای بحثی مفصل در باب جهان محمود دولت‌آبادی با محوریت همین رمان‌ها. می‌شود بگردیم ببینیم رد این خاطی‌کردن به اینجای مختلف آیا در کارهای دیگر دولت‌آبادی هم هست و اگر هست چگونه است و به چه ترتیب و... .

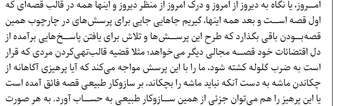
اینجا اما قصد من نه پرداختن به این وجه ماجرا، بلکه اشاره‌ای است به نقل و سنگینی «خانه» به‌مثابه «جاروبازی مسقف» در رمان کوتاه: «در مغازه‌ی «ناهکاه» و «دولت‌آبادی در قصه‌ای پیش می‌کشد که وقایع آن در ماه‌های آخر حکومت پهلوی، در بحبوحه انقلاب، رخ می‌دهد و مضمون اصلی قصه نیز زنی است سیاسی که در زندان بود و با بازشدن درِ زندان‌ها بیرون آمده و به موازات جوانهای تشکیلاتی‌اش در شرکت ماجرایی شبیه قصه است: دکتر معمایی که می‌کوشد از آن گرفتاری که آن جوان‌ها بدان گرفتار شده‌اند با تو از قصه‌ای که وقایع آن در جنان مطلق زمانی‌اش اتفاق می‌افتد، این باشد که عضو مکانی خاص در این قصه خیابان و عرصه عمومی باشد و تصاویر خاص تصاویر مردم و اجتماعات و تظاهرات و نظایر بهها. دولت‌آبادی اما هوشمندانه از ارائه این تصاویر و کوبیدن داستان به خیابان بپرهیز می‌کند و بر این از طرز دیدی مدوّن می‌آید که همان قصه‌ها در کنار هم، پرسکتیوی تاریخی است. یعنی دیدن آن در کفر زمان و نه صرفا در لحظه وقوع.

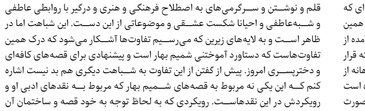
در «بیرون در» مکان‌ها همان مکان‌هایی بسته و محصورند: کافه‌فرانسه، خانه‌ای که آفاق در آغاز قصه می‌گوید: «در آن روزها، در آن روزها... خانه حق‌آفاق که با مادرش در زندگی می‌کند و نیز جعبه دربسته‌ای که گویی سلاح در آن است و قرار است بیایند آن را بربندد و نمی‌زند و به تعویق می‌اندازند و کوچه و خیابانی که اِی... محدود است و کوتاه و در بن‌بسته. نقطه تقل مکان‌های بسته‌ای است در روزگاری که همه دارند از خانه‌ها بیرون می‌آیند و تأکید دولت‌آبادی بر جزئیات این مکان‌های بسته و سعی در هر چه جسم‌بدیرترکردن این مکان‌ها خود نشان از اهمیت آنها در ساختار قصه دارد. قصه با صورتِ در خانه‌ای بیگانه آغاز می‌شود. حضور در اتاقی تاریک و با پنجره‌ی به خانه خود تمام می‌شود؛ با پنجره‌ی اتاق به مادر. در آن میان مسیری پیموده می‌شود تا کره از او می‌شنشت گشوده شود. این مسیر حاوی دو جیز است: عشق و مرگ. مسیر با وقوف به جوانه‌زدن عشقی آغاز می‌شود و با وقوف به مرگی هولناک به آخر می‌رسد. پس «بیرون در» آیا قصه‌ای تمام است، بی‌امید؟ به این قاطعیت اگر نخواهیم بگوییم می‌شود گفت که قصه اضطرابِ است و ترس و انتخاب در حالت مادن، انتخاب قطعیت نیست. پس «بیرون در» قصه دیروز است که امروز، با نگاه به امروز از دیروز و درک امروز از مظرد دیروز و اینها همه در قالب قصه‌ای که اول قصه است و بعد همه اینها، کیریم جاهایی جیزی جای برپسش‌های دیگر شکوفه است. البته فرهنگ، بازنمودی از مجموعه ارزش‌های جایگزینی است که در ارای ارزش‌های تجربه‌اگه جامعه صنعتی بنیاد آمده‌اند و از اینجاست که فرهنگ نقش مخالف‌خوانی به خود می‌گیرد و به‌تعبیر پیلوماز، به «داده‌ای استیلای بشری» بدل می‌شود که حکم به تاکید می‌گیرد که آیا برهنگی ناگهانی از صنعتی می‌شود. از دیگر دستاوردهای پیلوماز این است که او با پسزدن این تلقی جاافتاده و غلط که «زرینه» تنها عنصر بنیادی در قصه‌گویی است، فضایی را که در دیگران هما با بود... ما دموکراسی حقیقت، هنر برابری، فرهنگ در سرحاهان حمل می‌کنیم. اما در خیابان، باد هما جست. سنت بزرگ و انسانی نوعی شوخی نیش‌دار است که در کتاب‌ها به کار می‌آید. اما همین‌ها را که به زمین بگذاریم و به گردادگرد خود بنگریم جهان واقعی بیشتر رخ می‌نماید. این «موقعیت ناسازه» است: یعنی این نوع از سنت. این نوع غبار. «در هر کوه‌نمای از سوسیالیسم که از حدود ۱۹۰۰ به این‌سو سر بر آورد، هدف بنیاد نهادن آزادی و برابری بیش از پیش متروک مانده». از این‌روست شاید که تاخت‌وتازهای اوول -که بیشتر خطابش سوسیالیست‌ها بودند تا سوسیالیسم- بر انکار آزادی استوار است: «ما همه، با هر درجه از وفاداری، با باید از آزادی‌های اساسی تشکیل اجتماعات و آزادی بیان به دفاع برخیزیم با انکار کنیم». تجربه جوح اوول از دید ریموند پیلوماز تجربه یک قرباتی است که گویه پیامدهای یک جامعه دروار را تلقی می‌کند. شیوه خاص اگاهی این جامعه را عمیقا در خود نگاه می‌دارد و این تجربه از همان نوعی هزارنوعه‌دهشتناوجهاد حکایت دارد. پیلوماز با تمرکز بر نیروهایی که جهان ما را تعریف دادهاند و همچنان در حال تغییر دارند، از پیش‌زمینه «مورکاسی و صنعت، مصنعه، فرهنگ را بازخوانی می‌کند. کتاب «فرهنگ و جامعه» تاریخ تطور و تحول مفهوم «فرهنگ» از نخستین سال‌های پُرتب‌وتاب انقلاب صنعتی و طوفان درهم‌پیچیده‌ای است که این تحولات را بدید آورد تا به امروز و آنچه در اساس دوران مدرن می‌گذرد. او معتقد است از آنجاکه فرهنگ همیشه سیاسی است، دگرگونی‌های اجتماعی که جوّه آفاترین این فرایندهای سیاسی را می‌زند، در کوردها و رفتارهای فرهنگی بازتاب می‌یابند. در مقدمه کتاب، او دستگیری و روشنگر مترجمان این کتاب، علی‌اکبر معصوم‌بیگی و نسترن موسوی آمده است که «فرهنگ» در نظر پیلوماز، هم در معنای انسان‌شناختی به کل شیوه زندگی و روزمره قدما و هم در معنای مدرن‌های گوناگون دلالت از جامعه ملی و قبیله و دهکده جرها یکار می‌رود. مهمتر از همه، برای درک نوع فهم و شیوه تحلیل پیلوماز باید خاستگاه فکری او را نگاه‌داشت که هرگونه تجربه و تحلیلی در حوزه فرهنگ بر آن استوار شده است. ابزارهای مفهومی ریموند پیلوماز به‌عنوان یک مارکسیست و امدار نظریه طبقه‌بنیاد مارکسی است. او از معادله ریموند- ویلیاز فراتر می‌رود و به‌جای آن مفهوم «مارتیالیسم فرهنگی» را پیش می‌کشد که اساس ایده او درباره فرهنگ است. «مارتیالیسم فرهنگی» چنان‌که در یادداشت مترجمان آمده، رویکردی فرهنگی است که می‌کوشد عمل فرهنگی را در متن و ساختارهای نهادی ازجمله صنعت تعریف کند. پیلوماز همواره در دور، در سنت فرهم‌ها و شکل‌ها و الزامات و محدودیت‌های فرهنگی و هم‌جوشی، شیوه‌های تولید و بازتولید. «مارتیالیسم فرهنگی» دربردارنده تحلیل دقیق ارتباط میان جنبه‌های اقتصادی و سیاسی و فرهنگی است و این همان دغدغه است که پیلوماز در کتاب مصلح «فرهنگ و جامعه» دنبال می‌کند. او در این کتاب تاریخچه‌ای از ایده فرهنگ و تحول آن در انگلستان و ادامه‌های آن در جهت‌دهم تا اواسط قرن بیستم به‌دست می‌دهد، در و این مسیر، آثار بیش از چهل نویسنده ازجمله کارل مارکس، کارلایل، متیو آرنولد، هارکس، پیلیام موریس، اسکار وایلد و ری‌لیس اوبلرت، را بررسی می‌کند تا سنتی از اندیشیدن این مواجهه است که عباس نعلبندیان را در جایگاه خود، حاش می‌نشاند. «در فضای عمومی فرهنگی اجتماعی و سیاسی زمانه، به‌واقع تاخیرنوشی‌ترین هژار و به شیه مبکه». جز شباهت قصی داستان‌ها و ساختار متشرکشان، در عمده این داستان‌ها می‌توان نوعی موتیف مشترک را شناسایی کرد. رفتار به‌تفکیک خود و دیگری نیز، در بیشتر آثارهای داستان‌های او نشانی سرکوب یا خشونت مواجهه که در بیان‌ترتیب نعلبندیان، دانسته یا نادانسته، در نمایشنامه‌اش منظری انتقادی به ترکیب ما، و نه دیگران، پیش کشیده شود یا تصویری که در آن دیگران ما را نشان می‌دهد. تا جایی که در آن دیگران ما را نشان می‌دهد، در کوران واکنش‌های بوشیده در قبال همین تصویر بد که شکل می‌گرفت: «در شرایطی که کفتمان‌های مسلط زمانه و فضای عمومی روشنفکری... باعث می‌شدند او، چون «وجه‌المصالحه جدل‌ها و رقابت‌ها میان قدرت رسمی با هم و نیز جناح‌های قدرت غیررسمی با آن‌ها و با هم، در موقعیت قربانی‌بالادران ایستی قرار گیرد، و در عمل نقریا همه آن تصویری که داده بود بی‌اعتنا یا خاموش شنید... و این ابتدای ویرانی بود».

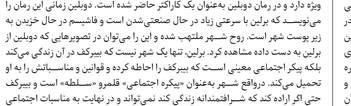
جز ارجاعات منبعی و فرامتنی سیاسی که در قبال هرادهای متن اقامه می‌شود و از تسلط امجد بر آثار نعلبندیان و روشنفکری روزگارش حکایت دارد، و فوریت این‌بوصی‌هایی که عمده ۱۰۲ می‌رسد، آنچه در متن قابل تامل است نسبت نعلبندیان با جریان روشنفکری است که او را طرد می‌کند و مقدمات ویرانی‌اش را فراهم می‌کند... ساختار «بیرونی»- سرنار است از هرامسرگذشت‌های ایده‌پردیده که لاحلای هم نقل می‌شوند» و سازوکار روایتگری‌اش نیز

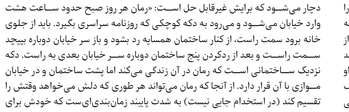


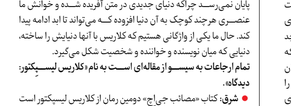












فرهنگ و جامعه، ریموند پیلوماز، ترجمه علی‌اکبر معصوم‌بیگی و نسترن موسوی، نشر نگاه

برلین در فاصله‌ای صدساله: نگاهی به دو رمان «برلین الکساندرپلاتس» و «ابرها بزرگ بودند و سفید بودند و در گذر»

قدم‌رو به سوی مرگ: چپ راست، چپ راست، چپ

پیام حیدرقزوینی

برلین، ۱۹۲۹: آزادی از زندان و شروع مجازات

«این‌جا در آغاز، فرانتس بیبرکُف زندان تکِل را ترک می‌کند. زندانی که به واسطه زندگی بیهوده پیشین‌اش در آن محبوس بوده است. در برلین به سختی می‌تواند دوباره روی پای خود بایستد. اما سرانجام موفق می‌شود. از این بابت خوشحال است و حالا سوگند یاد می‌کند که شرافتمند باشد». بسیاری از شخصیت‌های شاهکارهای ادبیات جهانی، هر یک به دلایل مختلف، متمایز و یگانه شده‌اند و جایی در تاریخ رمان به خود اختصاص داده‌اند. فرانتس بیبرکُف «برلین الکساندرپلاتس» یکی از آنهاست که هم در تاریخ ادبیات آلمانی‌زبان و هم در میراث ادبیات جهانی جاودانه شده و در جایی که فقط مختص به خود اوست برای همیشه قرار گرفته است.

آلفرد دوبلین در «برلین الکساندرپلاتس» از لحظه‌ای خاص، لحظه آزادی از زندان، به سراغ سرنوشت فرانتس بیبرکف رفته و رمانش از جمله آن داستان‌هایی است که آغازی درخشان دارند: «جلو دروازه زندان تکل ایستاده بود. آزاد بود. روز گذشته، پشت دروازه، روزگار دوزخی آقای ایلز» براهنی و... اینها همه نمونه‌هایی از قصه مدرن ایرانی‌اند، پس منحصربه‌فرد بودن نویسندگان‌شان نه به اعتبار مدرن‌بودن بلکه به اعتبار سبک شخصی و چگونه مدرن‌بودن است و شمیم بهار هم اگر منحصربه‌فرد می‌نماید به همین اعتبار است و نه حتی به اعتبار «نوستالژی غیاب» و کهیدبا بودن‌اش در این سال‌ها.

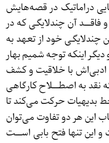
به هر صورت قصه‌نویسی ایران از آغاز تا اواخر دهه ۵۰ به‌خصوص در فاصله اواخر دهه ۳۰ تا اواخر ۴۰ گنجه‌ای است با طبقات و کشوهای بی‌شمار و تودرتو که چه بسا تمام محفظه‌هایش هنوز آن‌طور که باید کاویده نشده یا اگر شده هنوز تمام و کمال به محک نگاهی واقعا انتقادی آزموده نشده است.

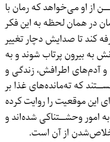
در آن دهه هم رئالیسم درخشان دولت‌آبادی یا می‌گیرد و هم قصه‌های بهرام صادقی که به قول براهنی در «رویای بیدار» کارکردهایش گاهی از جهان پیسه‌مردن سر در می‌آورد (نقد به مضمون) و هم رئالیسم غریب، شگفت و برمرزوار قصه‌های ساعدی که با رئالیسم جادویی قیاس می‌شود که آن روزها هنوز در اینجا یک اسم بود و نه یک رایج شده بود. «سنگ صبور» چوبک نیز در همین دوره نوشته و منتشر می‌شود، اگرچه یک تانوالیسم ما را از به‌جاآوردن چوبک آن‌گونه که باید باز داشته، اما اینکه براهنی در برهمزدن این کلیشه کوشش‌بی‌ثمر دیگر درآمده است. از طرفی گلستان هست با نثر آهنگین و ساختمان اندیشیده قصه‌هایش در قصه‌هایی نظیر «از سیم روی زاغه» و «از روزگار رفته حکایت» و «طوطی مرده همسایه من» و «عشق سالهای سبز» و «مهتید امیرشاهی و دیگرانی از قصه شمیم بهار یا جند قصه‌های که از او در «اندیشه و هنر» به چاپ رسید و بعد دیگر چیزی از او منتشر نشد تا جوهرا از همه قصه‌ها در کنار هم، یک‌جا، کرد. قصه «دهه ۴۰ و مشق‌های دیگر» منتشر شد و این فرصتی است تا یک جا و کنار هم و پیوسته به هم ببینیم و بخوانیم قصه‌هایی را که پیش از این باید جداجدا در اینترنت پیداشان می‌کردی یا در شماره‌های «اندیشه و هنر» (با فرض دسترسی به آن شماره‌ها که اصل بهار برای همه کس میسر نبود).

به قطع و یقین نمی‌توان گفت اگر ما نه مخاطبان اصلی آن روزگار قصه‌های شمیم بهار بودیم، یعنی روزگاری که قصه‌ها در آن برای اولین بار چاپ شد، چه واکنشی به آن قصه‌ها داشتیم و آیا به اندازه الان از خواندن‌شان به هیجان می‌آمدیم یا دغدغه‌ای دیگر داشتیم و اصلا آن‌ها به چشمان نمی‌آمد؟ می‌خواهم به چیزی برسم که به کمانه جدا از تمام ارتباط‌هایی که میان قصه‌ها در نسبت با رئالیسم سنتی - که اینجا بهار در این دوران از دیگرانی که همزمان با کمی زودتر از او می‌نوشتند - نیست - حال و هوایی است که این قصه‌ها را در ظاهر و به لحاظ موضوعی به قصه‌های سال‌های اخیر ایران نزدیک می‌کند. منظورم قصه‌هایی است که موضوع‌شان زندگی طبقه متوسط رو به بالای شهرنشین است و مکان‌های موضوعی‌شان کافه‌ها و بارگاه‌ها و رستوران‌ها و... قصه‌هایی که شخصیت‌ها عمدتا در آن‌ها آدم‌هایی‌اند که انگار خواب‌زده‌اند و امروز، با نگاه به امروز از دیروز و درک امروز از مظرد دیروز و اینها همه در قالب قصه‌ها که اول قصه است و بعد همه اینها، کیریم جاهایی جیزی جای برپسش‌های در جراجوب قصه‌ها بدون بلغی بگذارد که خود این برپسش‌ها و تلاش برای یافتن پاسخ‌هایی که در کرک همه دل اقتضائات قصه قصه مجالی دیگر می‌خواهد؛ مثلا قضیه قالب‌قیرکردن مردی که قرار است به صرف کلوله کشته شود، اما را به این برپسش می‌واهم می‌کند که آیا برهنگی ناگهانی جان‌کاه مانده به صدا آنکه نباید مانند مانده باجکاند، بر سازوکار طبیعی قصه فائق آمده است یا این پرهیز را هم می‌توان جزئی از همین سازوکار قصه‌ها‌ی‌ی به حساب آورد. به هر صورت سالگیر مهمی است «در «بیرون در»، هم در طرح و توطئه قصه‌ها و هم به‌عنوان موتیفی هنرآدهنده؛ شالوده ماکارد ماکارد در مان با سلاح به هم ریخته است را، سلاحی که به‌واقع پایوشی است برای ماکارد تا از زندانی شود و غریه‌هایی که ماکارد به آنها اعتماد کرده به حریفش رخنه کنند و زندگی‌اش را از هم بپاشاند.

در مورد اول، باید در قصه‌های شمیم بهار نیز بسیاری از عناصر قصه‌های کافه‌ای و دختریسری امروز هست اما شمیم بهار با توجه خلاقانه به ساختمان قصه، با اویوت‌بخشیدن به قصه‌گویی به جای شرح صرف و واگویه ملال‌آور کارهای روزمره طبقه متوسط به بالای شهرنشین، با درماتیک‌کردن زندگی این طبقه و کشاندن قصه‌ها‌یش به لحاظ و عرصه‌های دیگر و تهدید آن آدم‌ها از جانب «دیگری» و نیز با خلق ایرانیانی از خارج‌برگشته که اکنون با جیکی بیگانه اما نه یکسره بیگانه به جامعه خود می‌نگرند و مناسبات آن جامعه را درک نمی‌کنند، تنش‌هایی دراماتیک در قصه‌هایش پدید می‌آورد که بسیاری از قصه‌های امروز فاقد آنند و فاقد آن چندلایگی که در قصه‌های شمیم بهار هست و این چندلایگی خود از تعهد به جوهر قصه و قصه‌گویی ما می‌آید و دیگر اینکه توجه شمیم بهار به ساختمان قصه در نقدهای ادبی‌اش با خلاقیت و کشف ریزه‌کاری‌هایی هم که روزها است که نقد به اصطلاح کارگاهی فاقد آن است و بیشتر روی نقط بدیهیات حرکت می‌کند تا اینکه دنبال کشف باشد. در باب این هر دو تفاوت می‌شود در آینده به تفصیل سخن گفت و این تنها فتح باب است برای این جبر.

دهه‌ی ۴۰ و مشق‌های دیگر، شمیم بهار، نشر بیدگل





قصه‌های شمیم بهار هست و این چندلایگی خود از تعهد به جوهر قصه و قصه‌گویی ما می‌آید و دیگر اینکه توجه شمیم بهار به ساختمان قصه در نقدهای ادبی‌اش با خلاقیت و کشف ریزه‌کاری‌هایی هم که روزها است که نقد به اصطلاح کارگاهی فاقد آن است و بیشتر روی نقط بدیهیات حرکت می‌کند تا اینکه دنبال کشف باشد. در باب این هر دو تفاوت می‌شود در آینده به تفصیل سخن گفت و این تنها فتح باب است برای این جبر.

دهه‌ی ۴۰ و مشق‌های دیگر، شمیم بهار، نشر بیدگل

برلین، ۲۰۱۶: اسبردست چیزهای کوچک روزمره

«دیسوز که خاک هنوز نوتوتاره بود و خیس، مردی در برلین زندگی می‌کرد که خود را رمان می‌نامید به این امید که این اسم برایش موفقیت به همراه آورده و خوشبختش کند. مادر سالخورده‌اش هـزار کیلومتر دور از او و در جنوب غربـی زندگی می‌کرد و در هفته چندین‌بار و آخر هفته‌ها تقریبا همیشه به او تلفن می‌زد تا بپرسد پس بالاخره کی سراغش می‌آید و کاوش را یکسره می‌کند».

اینکه آدم خیال کند اگر اسمـی روی خودش بگذارد خوشـبخت می‌شود در حالی که مادرش فرسنگ‌ها دور از او مدام در تلفن می‌گوید از زندگی خسته شده و می‌خواهد که او بیاید با هفت‌تیرش جانش را بگیرد، به همان اندازه که موفقیتی طنزآمیز به نظر می‌رسد به همان اندازه تلخ و سیاه هم هست. رمان نام قه