ماهنامه ادبیات داستانی چوک

چوک

شماره سی و ششم، مردادماه ۹۲، سال سوم
اولین نشریه الکترونیک(PDF) ادبیات داستانی ایران

خبرهای ادبی
دو داستان ترجمه
یک داستان ایرانی
معرفی فیلم «رای مخفی»
بررسی تاریخ تئاتر در هند
مصاحبه با «هووارد گلدبلت»
اصول اولیه نمایشنامه‌نویسی
یادنامه‌ای برای «محمود کلابدره‌ای»
ترجمه مقاله‌ای بر نقد نظری و علمی
نقد و بررسی فیلم«آینه‌های روبه‌رو»
بررسی اقتباسی سینمای «هووارد گلدبلت»
نقد وبررسی مجموعه داستان«راه بی‌پایان»
بررسی داستان تابلوی«مداخله زنان اهل سابین»
فراخوان جایزه ادبی «شازده کوچولو»و «نارنج»
ترجمه بخش ششم مقاله «از حکایت به داستان کوتاه»
نقد و بررسی فمینستی مجموعه «داستان‌های زیر خاکی»
بررسی عناصر روایی در مجموعه شعر«حامد ابراهیم‌پور»
بررسی شخصیت‌پردازی در مجموعه داستان «حوالی کافه شوکا»

این شماره همراه با: محمد خالوندی، مجید قیصری، مجتبی کاظمی، هبه رماحی، محمود کلابدره‌ای
حامد ابراهیم‌پور، اصغرفرهادی، بابک پیامی، نگار آذربایجانی، مجید جنگی‌زهی
اصغر فرهادی،متینه حسینی، رابرت اف.مالر، چارلز ای.برسلر، هاجین
ژاک لویی، هووارد گلدبلت، پیتر ارنر،ترومن کاپوتی

ماهنامهادبیات داستانی **چوک**

«چوک» نام پرنده‌ای است شبیه جغد که از درخت آویزان می‌شود و پی‌درپی فریاد می‌کشد.

سخن سردبیر

با افتخار سی و ششمین ماهنامه ادبیات داستانی چوک را تقدیم شما می کنیم.

در ماه‌های آینده بخش ها و مطالب بهتر و متنوع تری را در ماهنامه ادبیات داستانی چوک و همچنین در سایت کانون فرهنگی چوک ملاحظه خواهید فرمود. این ماه که سی و ششمین ماهنامه منتشر می شود، هیچ وقت قابل قیاس از لحاظ فنی و محتوایی با شماره‌های آغازین نیست. قرار هم نیست که در این حالت و این جایگاه باقی بمانیم. بلکه هدف ما پیشرفت ماه به ماه به سمت نشریه‌ای حرفه‌ای و تمام عیار است که به لطف و یاری شما عزیزان شکل می گیرد.

دوستان بسیاری نسبت به فعالیت های کانون به خصوص این ماهنامه بذل توجه دارند و پیشنهاد پیگیری و انتشار کاغذی این ماهنامه را دارند. ما هم دلمان می خواهد که علاوه بر حالت الکترونیکی به فضای چاپی هم حرکت کنیم که این مسئله مراحل بسیاری را می طلبد که امیدواریم در آینده‌ای نه چندان دور این عمل به انجام برسد.

در کل، برنامه ها و اهداف بی شماری داریم که به مرور به اجرا درخواهد آمد و بی شک فعالیت امروزمان در آینده، بخش کوچکی از فعالیت گسترده‌ای خواهد بود که در نظر داریم به آن برسیم. خوشحالیم که برای هر فعالیت ادبی ای تا به حال به هیچ کسی که تمایل به فعالیت و همکاری داشته است، نه نگفته‌ایم و هیچ گاه فضا را برای کسی محدود نکرده‌ایم و هیچ گاه راه را بر کسی مسدود نساخته‌ایم. بلکه دقیقا بر عکس هدفمان ساختن راه برای خودمان و دیگر همراهان‌مان بوده و هست. به امید پیمودن راه‌های نرفته در عرصه هنر و ادبیات.

سردبیر : مهدی رضایی

هیئت تحریریه: بهاره ارشدریاحی (دبیربخش‌نقد) لیلی مسلمی (دبیربخش‌ترجمه)، حسین برکتی(مشاور)، بهروز انوار (دبیر بخش‌سینما) امیرکلاگر، نگین کارگر، شادی شریفیان، سیدمجتبی کاویانی، امین شیرپور، راضیه مقدم، مهران‌مقدر، محمد خالوندی، غزال مرادی، علی قلی‌نامی و طیبه تیموری‌نیا (ویراستار)

info@chouk.ir

chookstory@gmail.com

آدرس اینترنتی:

www.chouk.ir

آگهی : ۰۹۳۵۲۱۵۶۶۹۲

تمامی شماره‌های پیشین ماهنامه ادبیات داستانی چوک در سایت کانون فرهنگی چوک قابل دسترسی است. نشراین ماهنامه از سوی شما، به هرطریقی اعم از ایمیل، سی دی، پرینت کاغذی و... حسن نیت شما نسبت به این کانون تلقی می‌گردد. همیشه منتظر آثار، نقد، نظرات و راهنمایی‌های شما بزرگواران هستیم.

«چوک» تریبون همه هنرمندان

آشنایی با کلیه فعالیت‌های کانون فرهنگی چوک

فعالیت روزانه: انتشار ده‌ها خبر در بخش «**خبرگزاری چوک**» و انتشار یک یا چند پست در بخش «**مقاله، نقد، گفتگو**». دربخش مقاله نقد و گفتگوی این سایت هر روز می‌توانید یک یا چند مطلب جدید بخوانید. می‌توانید مقالات خود را برای ما ارسال کنید. می‌توانید نقدهایی که به آثار دیگران نوشته‌اید و یا دیگران نقدی به آثار شما نوشته‌اند را برای ما ارسال کنید. می‌توانید مصاحبه‌های خود را برای ما ارسال کنید. در این کانون بدون هیچ تبعیضی درخواست شما اجرا می‌گردد. این فضا را برای شما هنرمند گرامی ساخته‌ایم تا بتوانید با خیالی آسوده خود را به جامعه ادبی معرفی کنید.

فعالیت هفتگی: هرهفته روزهای شنبه سایت با آثاری از شما عزیزان در بخش‌های مختلف و متنوع به‌روز می‌شود. و همچنین جلسات کارگاهی نیز به‌صورت هفتگی برگزاری می‌شود که ورود به این جلسات فقط و فقط مخصوص اعضای کانون و آکادمی کانون فرهنگی چوک می‌باشد. این کانون تا به‌امروز بیش از صد جلسه کارگاهی برگزار کرده است.

فعالیت ماهیانه: کانون فرهنگی چوک هرماه، ماهنامه‌ای به‌صورت پی‌دی‌اف به جامعه ادبی ایران تقدیم می‌کند. این ماهنامه به بیش از ۱۰۰ هزار نفر در سراسر دنیا ارسال می‌شود و همچنین شما نیز می‌توانید ماهنامه‌های قبلی را از سایت دانلود بفرمایید. درضمن این کانون در طول سال جلساتی به‌صورت تفریحی برگزاری می‌کند و از طریق سایت اطلاع‌رسانی می‌شود و برای همه علاقمندان، شرکت در این جلسات آزاد است. این کانون تا به‌حال بیش از هفتاد جلسه ادبی-تفریحی برگزار کرده است.

فعالیت فصلی: کانون فرهنگی چوک در سال سه دوره آموزشی تخصصی داستان‌نویسی به سه طریق «اینترنتی، مکاتبه‌ای، حضوری» برگزار می‌کند که جهت آشنایی با دوره «**آکادمی کانون فرهنگی چوک**» می‌توانید به سایت مراجعه کنید.

فعالیت سالیانه: کانون فرهنگی چوک علاوه بر برگزاری جلسات هفتگی که فقط **مخصوص اعضای کانون** می‌باشد، همایش‌هایی هم سالیانه برگزار می‌کند. در شهریورماه هرساله همایشی با نام جشن سال چوک برگزار می‌شود. و در مواردی دیگر اگر اعضا اثری منتشر کنند، مراسم رونمایی نیز برگزاری خواهد شد. چوک در سال ۹۰ نیز همایش روز جهانی داستان کوتاه را در ایران برگزار کرد که می‌توانید عکس‌های این مراسم را درسایت ملاحظه بفرمایید.

«**بانک هنرمندان چوک**» جهت معرفی هرچه بهتر و بیشتر شما هنرمندان عزیز راه‌اندازی شده است

کانون فرهنگی چوک حامی انجمن‌ها، کانون‌ها، جشنواره‌ها، جوایز ادبی و همه هنرمندان

آکادمی داستان کانون فرهنگی چوک

هنر چو می پذیرد

جهت اطلاع از فعالیت های فصلی آکادمی کانون

فرهنگی چوک، به سایت بخش آکادمی داستان مراجعه فرمایید

www.chouk.ir

info@chouk.ir

تیم طراحان نسیم شمال

طراحی تبلیغاتی

بنر، بیلبورد و پوستر تبلیغاتی

با آخرین متدها و تکنیک‌های مدرن

نشریات، مجلات و گاهنامه‌ها

قدرتمند و کارآمد

بروشور، کاتالوگ و کارت ویزیت

جذاب و تاثیرگذار

مدیر بازاریابی : ۰۹۳۵۲۱۵۶۶۹۲ (رضایی)

مدیر فنی : ۰۹۱۲۸۰۶۳۴۵۸ (جلالی خواه)

info@nasimeshomal.ir

طراحی وب

پورتال و وب سایت‌های جامع

قدرتمند و کارا

وب‌سایت شرکت‌ها و ادارات

جذاب و کاربردی

فروشگاه‌های مجازی

پرمخاطب و کارآمد

وب‌سایت‌های شخصی

زیبا و شکیل

طراحی نمایشگاهی

دکوراسیون داخلی منازل و بازسازی

مطابق با آخرین متدهای روز دنیا

ادارات، فروشگاه ها و رستوران ها

چشم نواز و کارآمد

غرفه های نمایشگاهی

جذاب و تخصصی

طراحی تخصصی اتاق خواب

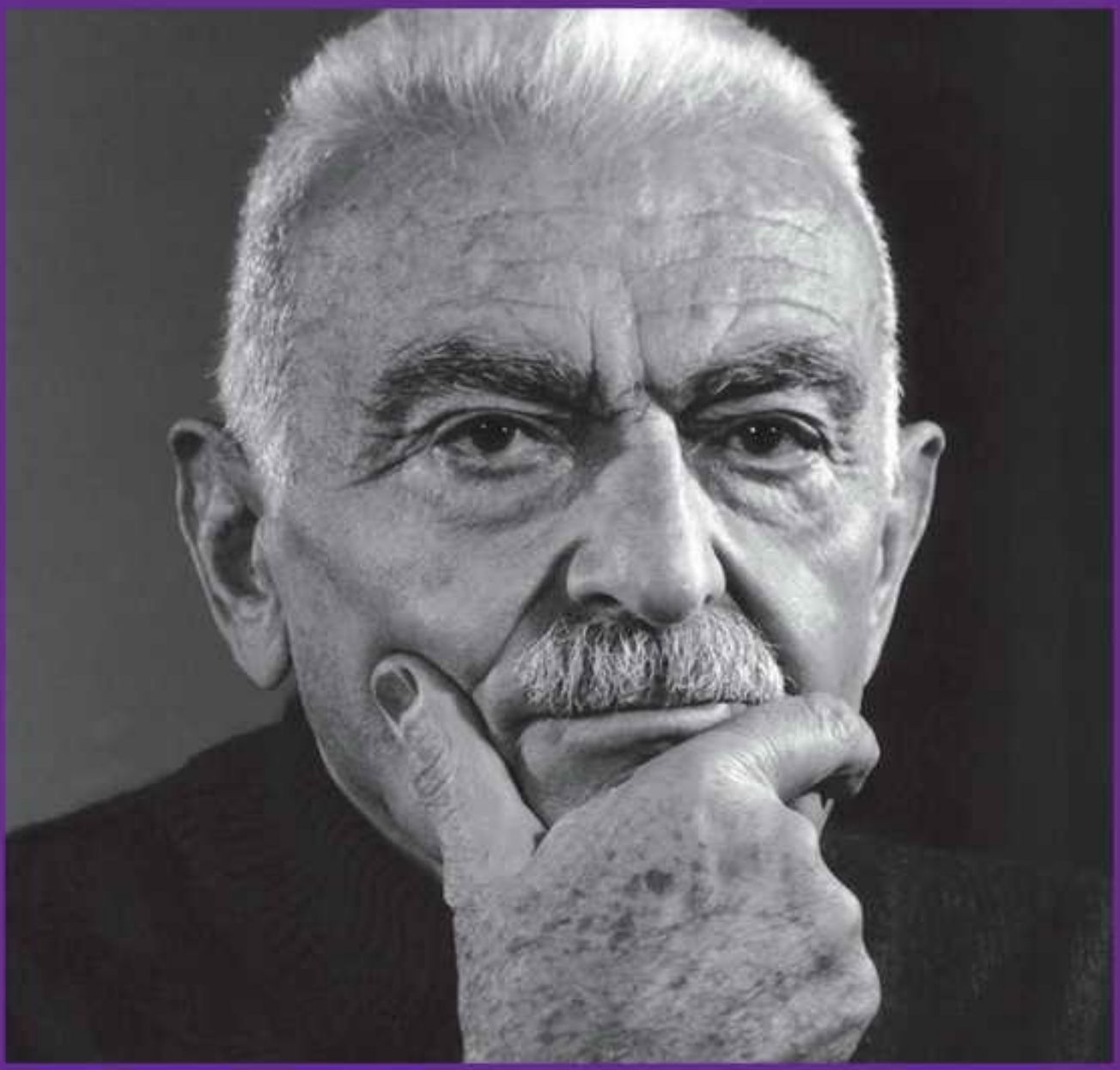
زیبا، شکیل و رویایی

بخارا

شماره ۹۳. خرداد - تیر ۱۳۹۲. پانزده هزار تومان

ایرج افشار • حسن انوری • عبدالحسین آذرنگ • سجاد آیدنلو • محمدابراهیم باستانی پاریزی • محمدرضا باطنی • سیروس پرهام
اسماعیل جمشیدی • بهاءالدین خرمشاهی • پرویز دوایی • جلیل دوستخواه • هوشنگ دولت‌آبادی • هاشم رجب‌زاده • شهرام زارع
داریوش شایگان • محمدرضا شفیعی کدکنی • بهروز عزبدفتری • سیروس علی‌نژاد • عبدالرحمن عمادی • کامران فانی • محمود فتوحی
فتح‌الله مجتبایی • ترانه مسکوب • مینو مشیری • احمد مهدوی دامغانی • محمدمنصور هاشمی • محمدجعفر یاحقی

جشن‌نامه یکصدسالگی استاد منوچهر ستوده و یادنامه محمد قهرمان



خبرها و فراخوان‌های ادبی، سید مجتبی کاویانی

فراخوان چهارمین دوسالانه‌ی داستان کوتاه نارنج

برای روزی از روزهای پاییز که زیر نارنج‌زارهای جهرم جمع می‌شویم و گوش به نوخسروانی‌های باربدی می‌دهیم. فصل نارنجی جشنمان را داستانی از شما کامل می‌کند. به هر سبک و شیوه‌ای که می‌نویسید حداکثر دو تا از داستان‌هایتان را بردارید و تا پایان مرداد به آدرس naranjnews@gmail.com بفرستید.

حضور ادبی‌تان همزمان با هشتمین سال تاسیس کارگاه باران، با همیاری اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی فارس، اداره کل نهاد کتابخانه‌های فارس،کانون آوای هم‌اندیشان جوان و نشریه‌ی بعد پنجم ممکن شد.

شرایط ارسال آثار:

- مهلت دریافت: پنج شنبه ۳۱ مرداد ماه ۱۳۹۲
- موضوع جشنواره: آزاد (هیچ محدودیت موضوعی وجود ندارد.)
- هر نویسنده می‌تواند حداکثر دو اثر به دبیرخانه نارنج ارسال نماید.
- حجم نوشته نباید بیشتر از سه هزار کلمه باشد.
- آثار ارسالی نباید پیشتر در جشنواره‌ای برگزیده شده باشد و یا در کتب، نشریات و رسانه‌های دیگر منتشر شده باشند.
- آثار می‌بایست با فونت B Nazanin، اندازه ۱۴ و همراه با مشخصات کامل نویسنده و خلاصه‌ای از بیوگرافی به نشانی naranjnews@gmail.com و یا در قسمت ارسال اثر سایت رسمی جشنواره به آدرس www.naranj.org ارسال گردد .
- نویسنده باید از نوشتن نام و مشخصات خود بر روی صفحات داستان خودداری کند و مشخصات خود را در فایل جداگانه‌ای بنویسد.
- برای انتخاب انجمن، گروه یا کانون برتر در فرم مشخصات، نام تشکل و انجمن خود را ذکر کنید.
- ارسال آثار به منزله قبول مقررات جشنواره است.
- تصمیم‌گیری در باره مسائل پیش‌بینی نشده به عهده دبیرخانه جشنواره است.
- به نفرات برتر تندیس جشنواره ، لوح تقدیر و جوایز نقدی اهداء می‌گردد.
- آثار منتخب در کتاب جشنواره چاپ خواهد گردید.

ارتباطات: تلفن دبیرخانه : ۲۲۲۹۱۰۰ – ۰۷۹۱
داخلی ۶
رسانه های رسمی جشنواره:
www.naranj.org
www.naranjonline.blogfa.com
پست‌الکترونیکی: Email :
naranjnews@gmail.com

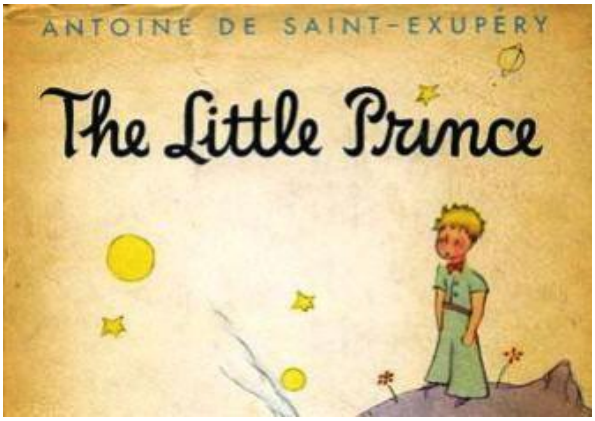
جشنواره داستان کوتاه نارنج

فراخوان سومین دوره جایزه ادبی«شازده کوچولو»

ویژه کودکان و نوجوانان داستان‌نویس زیر پانزده سال

سومین سالی است که با قصه‌های شما به دور دنیا می‌رویم: دنیای قصه‌ها، قصه‌های رنگارنگ. پس هرچه زودتر غول تنبلی‌تان را کنار بگذارید و چراغ جادو را از چنگش دربیاورید و با خودتان بیاورید به سرزمین عجایب. آن‌وقت قصه‌هایتان را بدهید به شازده کوچولوی ما، تا از بین شما نفر اول و شاهزاده سرزمین قصه‌ها را انتخاب کند.

موضوع جشنواره: آزاد/ قالب اثر: داستان کوتاه/ حجم اثر: حداکثر ۱۰ صفحه A4 / محدوده سنی: زیر ۱۵ سال



مهلت ارسال: ۱۵ شهریور ۱۳۹۲/اعلام نتایج: ۱ مهر ۱۳۹۲
روش ارسال اثر: کامنت کردن از طریق وبلاگ مسابقه یا فرستادن با فایل وُردبه ایمیل جشنواره:
princeprize2011@gmail.com
جوایز: مبلغ نقدی و تندیس شازده کوچولو برای نفر اول، بسته فرهنگی و دیپلم افتخار برای چهارنفر بعدی.
وبلاگ‌جشنواره:
http://www.princeprize.blogfa.com

برندگان جایزه بین المللی ادبی «لویک» ۲۰۱۳

میرسیا کارتارسکو و میشاییل روس به عنوان برندگان سال ۲۰۱۳ جایزه ادبی بین المللی لویک سوییس انتخاب شدند.

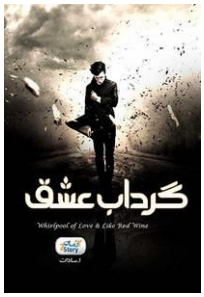
هیات داوران جشنواره «لویک» با اشاره به انتخاب‌های خود عنوان کرد: اثر اصلی این نویسنده متولد ۱۹۵۶ در بخارست یک سه گانه تخیلی به نام «اوربیتور» است. این شاهکار ادبی خاطرات نویسنده از بخارست سوسیالیستی دوران کودکی اش را به وسیله یک جریان داستانی انتهاناپذیر با سراسر جهان و همه زمان ها آشتی می‌دهد. کارتارسکو از تمام عناصر مورد استفاده نویسندگان کلاسیک همچون جاناتان سویفت و مارسل پروست گرفته تا عناصر داستان‌های تخیلی و ترسناک به شکل مسلط استفاده می‌کند تا هنرمندانه دنیایی را طرح ریزی کند که در مرکز آن نوجوان کوچکی ایستاده که در حقیقت کسی غیر از خود نویسنده در دوران نوجوانی نیست.

دومین برنده امسال میشاییل روس نویسنده برلینی متولد ۱۹۶۰ است. این نویسنده همان‌گونه که سفرهای زیادی را در دنیا انجام می‌دهد، در میان انواع ادبی نیز بسیار سفر می‌کند. روس در این زمینه می‌گوید: سفرکردن برای من گونه ای از اندیشیدن است. این نویسنده مرزهای میان علوم و ادبیات را پشت سر می‌گذارد و تمام آثار او حول محور نثر، تاتر، مقاله، فیلم، شعر و گلچین‌های ادبی می‌چرخد

جایزه ادبی لویک یک جایزه بین المللی است که از سال ۲۰۰۱ از سوی بنیاد قصر لویک تاسیس شده است. شهر لویک واقع در بخش آلمانی زبان کانتون والیس در کشور سوییس است. از زمان تاسیس این جایزه حدود یک میلیون فرانک سوییس برای حمایت از ادبیات صرف شده و علاوه بر این نویسندگان برگزیده اجازه پیدا می‌کنند به مدت پنج سال و در هر سال دو ماه در مکان های به جا مانده از قرون وسطی در شهر لویک اقامت کنند و ماهیانه مبلغ هزار و ۶۰۰ فرانک سوییس را به عنوان بورسیه دریافت کنند.

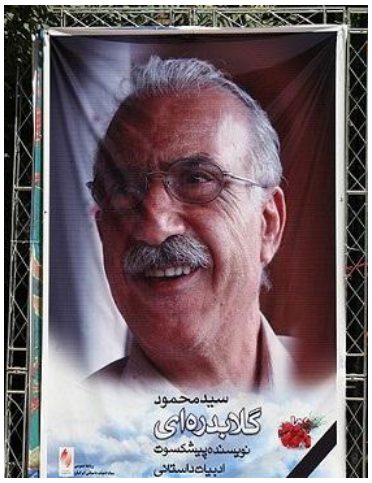
با اهدای این جایزه از نویسندگانی تجلیل می‌شود که با شیوه های ادبی در جستجوی حقیقت زنده و آشکار زبان در کانتون والیس به عنوان منطقه مرزی بین زبان‌ها و فرهنگ‌ها هستند. از برندگان پیشن این جایزه می‌توان فلیسیتاس هوپه، زیبیله لویچاروف، ماریل بیر، باربارا کوهلر، آدام زاگایووسکی، دورس گرونباین، لاوینا گرینلا و مارتین موزه باخ را نام برد.

رمان «گرداب عشق» و «سرخ سرخ چون شراب» منتشر شد



به گزارش خبرگزاری چوک: رمان «گرداب عشق» و رمان«سرخ سرخ چون شراب» نوشته«اشرف‌السادات سادات» در یک جلد منتشر شد. این رمان از سوی نشر پوریا در ۳۰۰۰ جلد به قیمت ۱۰۵۰۰ تومان روانه بازار شده است.

نویسنده در ابتدای این اثر می‌نویسد: این داستان برداشتی است، از یک زندگی. زندگی که هرکس به طریقی سپری می‌کند، گاه در گرداب آن غرق می شود و گاه با آن به اوج می رسد و...



سید محمود گلابدره‌ای (۱۳۰۸ -مرداد ۱۳۹۱)

جامعه‌شناسی، داستان: مجموعه داستان‌های زیرخاکی، مجید قیصری، محمد خالوندی

شعر، داستان: نگذار نقشه‌ها وطنم را عوض کنند، حامد ابراهیم‌پور، غزال مرادی

یادنامه محمودگلابدره‌ای: این روایتی است، شاید ...، مجید جنگی‌زهی

نقدوبررسی مجموعه داستان: راه بی‌پایان، هبه رمادی، بهاره ارشدریاحی

نقاشی، داستان: مداخله زنان اهل سابین ، ژاک لویی، امیر کلاگر

بررسی شخصیت‌پردازی در مجموعه داستان: حوالی کافه شوکا، یارعلی پورمقدم، ثریا داودی حموله

تئاتر، داستان: پیدایش تئاتر در هند، راضیه مقدم

تئاتر: اصول اولیه نمایشنامه‌نویسی، مهران مقدر

داستان کوتاه: چاه، متینه حسینی

نقد و بررسی مجموعه داستان «راه بی‌پایان»

نویسنده«هبه رماحی» ،«بهاره ارشدریاحی»

مجموعه داستان «راه بی‌پایان» نوشته‌ی «هبه رماحی» در سال ۱۳۹۲ توسط نشر آراسته، به بازار نشر عرضه شده است. این مجموعه داستان ۷۲ صفحه‌ای شامل ۷ داستان است با عناوین:

«صدای تلفن»، «کارگر»، «راه بی‌پایان»، «باید زنده بماند»، «گیوه‌های پیرمرد»، «مرد و باران، زن و خیابانی‌که تمام نمی‌شود» و «رنگ نقاشی».

اولین نکته‌ای که در مورد کتاب باید گفته شود، نیاز به ویرایش است؛ یکی دوجا غلط‌های املائی (که به آنها اشاره خواهم کرد) و عدم رعایت علائم نگارشی (به‌خصوص نقطه‌گذاری آخر جمله‌ها).

نکته‌ی دیگر کلیت روایات داستانی است. تمام روایات داستانی این کتاب از پیرنگ ضعیف و بحران‌های کلیشه‌ای رنج می‌برند. برای بازنویسی آنها نمی‌توانم آینده‌ای متصور شوم، چون ایده‌ی آنها قابل‌اصلاح نیست. در ادامه، در مورد تک‌تک داستان‌ها بحث خواهم کرد.

نثر خانم رماحی، روان و بدون سکته است. تصویرسازی ایشان هم قدرتمند و جزئی‌نگر. ولی مشکل این است که با داستانی مواجه نمی‌شویم؛ تصاویری که کنار هم چیده شده‌اند، ولی محوریت معنایی ندارند. ایجاد بحران و گره‌های داستانی، شخصیت‌پردازی، گره‌گشایی و... در تمام داستان‌ها عقیم مانده است. نویسنده دید درستی در مورد روایت ندارد و بی‌شک در زمینه‌ی عناصر داستان نیاز به آموزش و تجربه دارد.

مشکل بزرگ دیگری که در تمام داستان‌های مجموعه دیده می‌شود حضور نویسنده به‌جای راوی داستان است. نویسنده‌ای که قضاوت می‌کند، به داستان و کنش شخصیت‌ها مطابق سلیقه‌اش جهت می‌دهد و حتی در نهایت، نتیجه‌گیری اخلاقی هم انجام می‌دهد. در تمام داستان‌ها به‌جای اینکه کاراکترها خودشان در روایت پیش بروند و تصمیم بگیرند، این نویسنده است که تصمیم می‌گیرد، توضیح می‌دهد، قضاوت می‌کند و دخالت می‌کند.

شخصیت‌ها در تمام داستان‌ها در حد تیپ مانده‌اند. شخصیت خاکستری و بااراده نداریم. شخصیت‌ها یا سیاه‌اند یا سفیدند، فقیر یا غنی، با ایمان و کافر، خیاتنکار و درستکار و... آدم‌های بی‌حوصله و تنها دلتنگی در اکثر داستان‌ها حضور دارند که فقط آنها را می‌بینیم که یک گوشه نشسته‌اند و آه می‌کشند. یا ناامیدانه گریه می‌کنند. هیچ اکت داستانی از آنها رخ نمی‌دهد. بسیار منفعل و قابل پیش‌بینی‌اند. پرداخت نشده‌اند و لایه‌های عمیق روحی آنها واکاوی نشده است.

- **صدای تلفن**:

در مورد استفاده از قید و صفت‌های بیش از حد در این داستان، اشاره به دو نکته ضروری است:

۱- قیدها و صفت‌ها نه به‌خوبی انتخاب شده‌اند و نه در جای درستی از آنها استفاده شده است. به‌عنوان مثال:

(حسادت کوچکی در دلش نشست.)

(انگار کهنه‌گی صاحبخانه به اثاثیه‌ها سرایت کرده بود یا برعکس کهنه‌گی اثاثیه‌ها به صاحبخانه سرایت کرده بود.)؛ جمله‌ی دوم (بعد از برعکس) اضافه است.

۲- شاعرانگی زبان در خدمت متن نیست.

در مورد بحران داستان؛ مخاطب چرا باید این داستان را بخواند؟ بحران این داستان چیست؟

دغدغه‌ی روزمرگی و تنهایی یک انسان پیر نمی‌تواند بحران اصلی یک داستان‌کوتاه باشد. شاید بتوان از این ایده برای شروع یک داستان استفاده کرد، ولی کشش گره‌ی اصلی شدن را در آن نمی‌بینم.

فضاسازی ابتدای داستان کلاسیک و نسبت به حجم کل داستان بسیار زیاد است. هیچ اکتی در آن رخ نمی‌دهد. نگاه او به اشیاء و مناظر تکراری و توصیفاتی که کارکرد داستانی ندارند. عدم استفاده از نشانه یا المان و فلش‌بک، شخصیتی

بی‌گذشته و گنگ برای مخاطب می‌سازد. هیچ‌کدام از این اشیاء و مناظر او را به‌یاد چیزی نمی‌اندازند. نگاه خاصی نه در شخصیت و نه در کل روایت دیده نمی‌شود.

شخصیت اصلاً پرداخت نشده است. در واقع، ما با شخصیتی مواجه‌ایم که حتی به‌درستی به مونث یا مذکر بودنش هم پی نمی‌بریم. (تا اشاره‌ی مستقیم در انتهای داستان)

- **کارگر**:

در این داستان هم با معضل مستقیم‌گویی مواجه‌ایم. نویسنده باید به این نکته توجه داشته باشد که نیازی به تفهیم مطلب به خواننده نیست. مخاطب می‌تواند با استفاده از نشانه‌ها و المان‌های موجود در متن، در ذهنش گره‌گشایی انجام دهد. به‌عنوان مثال پیر و ناتوان بودن شخصیت اصلی با المان‌هایی که داده شده قابل‌حدس است. نیازی به توضیحات و اشارات مستقیم نیست. در صورت تکرار و تاکید روی یک مطلب، به شعور مخاطب توهین خواهدشد.

این توضیحات بیش از حد در مورد علت وقوع کنش‌ها هم دیده می‌شود؛ (زیر لب نجوا می‌کرد. دعا بود یا هرچه، مهم نبود.) اهمیت این کنش باید توسط مخاطب تشخیص داده شود. حتی اگر این عمل، در سیر روایت بی‌تاثیر و خنثی باشد، نویسنده (که کاملاً به‌جای راوی نشسته) نباید در مورد آن توضیح دهد.

- **راه بی‌پایان**:

پیرنگ این داستان بسیار کلیشه‌ای و به‌قول معروف فیلم فارسی از آب درآمده. خیانت مرد و آه و ناله‌ی زن. کل این داستان بلند به این موضوع می‌پردازد. توصیف‌ها، مستقیم‌گویی‌ها، تکرار، استفاده‌ی بیش از حد از قیدها و صفت‌ها بیشتر از داستان‌های قبلی مخاطب را آزرده می‌کند. مثلاً درجایی‌که شخصیت ناراحت و عصبانی است راوی می‌گوید: (برود کنجی بتمرگد و غمش را برای خودش نگه دارد.)

حرکات کاراکترها بسیار غیرواقعی و اغراق شده‌اند. نویسنده پرداختی روی تیپ‌های داستانش انجام نداده، بلکه فقط آنها را بین وقایع کلیشه‌ای حرکت می‌دهد.

داستان در آخر به تصویر ابتدایی روایت برمی‌گردد؛ زنی‌که بچه‌اش را سر راه می‌گذارد. همان گره‌ای که در ابتدای داستان گره‌گشایی شده است. مخاطب در آخر داستان با خودش فکر می‌کند تمام این فلش‌بک‌ها و روایت‌ها برای چه بود؟ چه‌چیزی را روشن کرد؟ آیا نویسنده قصد توجیه رفتار شخصیت زن را داشت؟ توصیف وقایع از لحظه‌ی آشنایی زن با مرد، با آن‌همه جزئیات و بعد ازدواجشان و خیانت مرد، چه گره‌ای را برای مخاطب باز می‌کند؟ آیا رفتار شخصیت زن معقول و قابل‌توجیه است که بعد از آگاهی یافتن از خیانت شوهرش، به اولین پارکی که می‌رسد، دچار انحطاط اخلاقی شود؟ مثل فیلم‌های کلیشه‌ای تلویزیون، ناگهان از ناکجاآباد سر و کله‌ی زنی خیابانی پیدا شود و به او سیگار تعارف کند. انگار در همان‌جا کمین کرده باشد و در نهایت چرا زن به خلاف کشیده می‌شود؟ آیا طلاق گرفته؟ و مهریه‌ای دریافت نکرده؟ که البته از نظر منطقی برای زن باردار حکم طلاق صادر نمی‌شود. آیا مرد را ترک کرده؟ چرا خانواده‌اش از او حمایت نکرده‌اند؟ براساس چه منطق داستانی یا چه حادثه‌ای زنی‌که در طول داستان نمازخوان است و به دعا و صبر و اعتماد اعتقاد دارد، یکباره زنی خیابانی می‌شود؟

تمام این سوال‌ها و سوال‌هایی مشابه اینها به این دلیل در ذهن مخاطب ایجاد می‌شود که نویسنده برش اشتباهی برای روایت داستانش انتخاب کرده است. داستان باید به چرایی به بن‌بست رسیدن زن بپردازد. در واقع داستان باید از لحظه‌ی آگاهی زن از خیانت مرد آغاز شود.

داستان در قالبی که بیان شده پر از شعار و دعوت به اخلاق‌گرایی است. اینکه اگر زن‌ها مراقب شوهرانشان نباشند، به آنها خیانت می‌شود. زن‌ها نباید به مردها اعتماد کنند و... در پشت این شعارها هیچ نکته‌ی ظریف داستانی نمی‌بینیم. همه‌چیز مستقیم و عریان بیان شده. شخصیت‌ها بسیار قابل پیش‌بینی‌اند. بدون منطق داستانی داخل یک پازل اجتماعی سطحی گیر کرده‌اند و خودشان هم نمی‌توانند خودشان را نجات دهند.

گمان نمی‌کنم راهکاری برای ویرایش این داستان در این شکل و فرمی که هست، وجود داشته باشد.

- **باید زنده بماند**:

با داستانی رو به‌روایم که شخصیت داستان کارگر عیناً در آن تکرار شده، فقط در اینجا سازدهنی می‌زند و کمی جوان‌تر است.ضعف داستان‌ها همانطور که قبلاً اشاره شد، استفاده از شخصیت‌های خوب یا بد، فقیر یا غنی، با رفتارهایی که اکتسابی نیستند و انگار در ژن آنها از اول وجود داشته‌اند.

چرا شخصیت داستان نمی‌تواند کار کند؟ آیا به‌علت مرگ مادرش دچار افسردگی و کارتن‌خوابی شده است یا اینکه تقدیر او حکم کرده که مورد ظلم و ستم ثروتمندان قرار بگیرد؟ مطمئناً حتی با ایجاد حس ترحم هم، حرف تازه‌ای در این داستان نخواهیم داشت.

- **گیوه‌های پیرمرد** :

فضاسازی داستان خوب است، ولی بحران روایت غیرواقعی است. پیرمردی نیک‌سیرت (شخصیت سفید) که با پای پیاده در باران به خانه می‌رود که گنجشک‌ها (یا تخم آنها) که در گیوه‌ی او هستند آسیب نبینند.

این روایت ایراد منطقی هم دارد. پیرمرد پاهایش را داخل گیوه‌ها می‌کند و می‌بیند که اندازه‌اش نیستند. انگار چیزی داخل آنهاست. آیا در این حین، تخم‌ها نمی‌شکنند؟ گنجشک‌ها نمی‌ترسند؟ له نمی‌شوند؟ فرار نمی‌کنند؟

نکته‌ی دیگر اینکه، چرا باید کسی که کارخوب انجام می‌دهد، یک تیپ کلیشه‌ای مثل معتمد پیر و نمازخوان محل باشد؟ ما هیچ تضاد و درگیری در داستان نمی‌بینیم او کاری را انجام می‌دهد که از او انتظار می‌رود. شاید اگر شخصیت بزهکار و بی‌رحمی این کار را می‌کرد، شخصیت‌سازی عمیق‌تری داشتیم و از عنصر غافلگیری (که متاسفانه در هیچ‌کدام از داستان‌های مجموعه دیده نمی‌شود) استفاده می‌شد.

- **مرد و باران، زن و خیابانی که تمام نمی‌شود**:

عنوان داستان را دوست داشتم. ولی با ورود به فضای داستان باز هم یک‌سری کسالت‌بار و تکراری از روایت‌های داستان‌های قبلی را داریم با فضایی کمی متفاوت‌تر.

چرا تمام شخصیت‌ها در تمام داستان‌ها در حال زجر کشیدن و گریه کردن هستند؟

چرا تمام شخصیت‌ها چشم‌های میشی، مژه‌های بلند، بینی قلمی و لب‌های غنچه دارند؟

از طرح این سوال‌ها می‌توان نتیجه گرفت که تمام شخصیت‌ها در حد تیپ مانده‌اند. اصالت و عمق ندارند.

جمله‌های غیرداستانی زیادی به‌چشمم خورد، مثل:

- از تهی سرشار بود.
- نیم‌ساعتی مجنون‌وار همان‌جا ایستاده بود.

روایت، ایراد منطقی بزرگی داشت؛ چطور دختر کوچکی در آن سن و سال می‌تواند تمام شب خودش را به خواب بزند و بیدار بماند؟ از نظر علمی هم چنین امری محتمل نیست.

- **رنگ نقاشی**:

در این داستان هم مانند داستان‌های قبل، یک شخصیت ستم‌دیده و خوب و پاک‌طینت داریم که مدام گریه می‌کند.

دو غلط املائی و نگارشی فاحش هم در این داستان دیده می‌شود:

- آب را پاچید روی صورتش!
- لحضه

از نظر منطقی هم در گره‌ی داستانی ایراد اساسی هست: چطور معلمی که در طول داستان اینقدر از خودش کنجکاوی نشان می‌دهد متوجه نمی‌شود که نرگس مدادرنگی ندارد؟

در آخر داستان باز هم به‌طرز آزاردهنده‌ای با نتیجه‌گیری نویسنده روبرو می‌شویم. نشانه‌های داستانی به ما نشان داده‌اند که نرگس به‌دلیل نداشتن مدادرنگی دریا را سیاه کشیده است و افسرده نیست. ولی می‌بینیم که نویسنده اصرار دارد که مخاطب را شیرفهم کند.

سخن آخر اینکه شاید بهتر بود به نویسنده‌ی جوان و تازه‌کاری که متولد سال ۱۳۷۱ است، قوت‌قلب داد و تشویقش کرد. ولی تصور می‌کنم وظیفه‌ی انسانی و حرفه‌ای به من حکم می‌کند که به ایشان پیشنهاد تغییرمسیر بدهم.

انتخاب کلمات، توصیف‌ها و نثر روان، ابزارهای خوبی برای شروع هستند، ولی ایده‌ها و جهان‌بینی نویسنده خام است. شاید کمی تجربه و نیز آموزش آکادمیک جدی از پایه (شناخت عناصر داستان) به ایشان کمک کند.

بررسی شخصیت‌پردازی در مجموعه داستان «حوالی کافه‌ی شوکا»

نویسنده«یارعلی پورمقدم»،«ثریا داودی حموله»

«هنر نسخه دوم جهان واقعی نیست؛ از این نکبت همان یک نسخه کافی است» ویرجینیا ولف

وجه تمایز نویسندگان در دوره‌های مختلف ادبی زبان است؛ از ابوالفضل بیهقی گرفته تا صادق هدایت، صادق چوبک، گلشیری... زمان ادبی را با ساختار زبان نوشتار می‌سنجند.

من «حوالی کافه شوکا» را جز داستان‌های فلش (flash story) می‌دانم که البته بیش از این در ادبیات کلاسیک هم نوعی از آنها را داشته‌ایم. نثر سهل و ممتنع داستان‌ها از چند زاویه‌دید قابل تعمق و تأویل است. پورمقدم به‌شیوه‌ی «خود» می‌نویسد و مصلحت وقت در آن می‌بیند تا یک داستان بلندرا در چندقالب هنری (خاطره-نمایشنامه-داستان) بریزد تا خواننده تصور کند ارتباط ارگانیکی باهم دارند و یا جداجدا می‌نویسد تا بگوید به‌هم مرتبط نیستند و زنجیره‌ی از هم گسسته‌اند که در این‌صورت شخصیت‌ها «تک‌بعدی»اند. به‌هرحال هر پازلی در هر قالب داستانی ویژگی منحصر به خود را دارد. در هر دو وجه «تک‌صدا»هایی شنیده می‌شوند که صدای راوی در متن شاخص شده و در ذهن باقی می‌ماند. به تعبیری پورمقدم به‌طور ضمنی و البته ذهنی در داستان هم«نمایش» را تصویر می‌کند. از این رهگذر خواننده با مضمون‌های چندمنظوره روبرو می‌باشد.

گرچه خوانش متن «حوالی کافه شوکا» لذت‌آور است و «خودگویی»ها پرداخت عالی دارند اما ذکر چند نکته ضروری می‌نماید. بیشتر داستان‌ها پیش‌درآمد داستان بعدی هستند و از نظر فضا و زبان و روایت به‌هم پیوستگی دارند. کافه شوکا مکانی برای ثبت حضور آدم‌هایی است که در زندگی مابه‌ازایی بیرونی دارند. ذهن مخاطبی را به‌خود مشغول کرده که دنبال محتوای زندگی هستند. متن روایی ریتمی تند دارد؛ به‌طوری‌که خواننده هم وادار می‌شود تند بخواند؛ به‌دور از سطح‌نگریی‌های پورمقدم

روایت‌پروری یا روایت‌سازی در دایره‌ی زمانی محدود به نمایش درآمده است.

زبان متن دارای فصاحت و زیبایی ادبی و خوش‌ساخت و تکنیکی است. نثر موسیقی‌وار و پرطمطراق است و «زبان» عنصر شاخص متن است و به‌قول رولان بارت آغاز و پایان زبان است که خواننده را به‌دنبال اثر می‌برد. در «خالباز» زبان روایت گزارشی است و با حرف زدن و صغری کبری بافتن او را دعوت به آرامش می‌کند و برای راوی وراج مرتفع کردن بغرنج‌ها زیاد مشکل نیست.

آن‌هم با واژه‌هایی‌که خاص پورمقدم است زیرا او با واژه‌های منحصر به‌خود شخصیت‌ها را روی صحنه می‌آورد. زبان راوی در «فال‌گیر» زبان حیله‌گیری و رندی و در «شب‌های مسکو» زبان ذهنی-کابوسی و خاطره‌ای است. اما لحن در تمام متن یک‌دست می‌باشد و شخصیت‌ها با یک لحن به صحنه می‌آیند و می‌روند. چکشی و تیز به‌هم حمله می‌کنند. همدیگر را می‌کوبند؛ مثلاً در پرداخت «الماس» بسیار موفق است و با درایت و وسواس‌گویی روی کمر مار حرکت کرده است که در ذهن مخاطب بسیار تأثیرگذار و کشف متن آن‌را لذت‌آفرین کرده است.

شخصیت‌ها از نقطه‌نظر روایی و حالات درونی قابل تأویل‌اند و عواطف سرکوب‌شده‌ی آنها با وسواس توصیف شده است. از لحاظ فیزیکی سالم ولی از لحاظ ذهنی و فکری بحث‌انگیزند.

گرچه عشق و عقل در آنها دنبال جمع نمی‌شود، با همند و تنهایند. می‌خندند و در رنجاند، ارزش‌های «فردی» خاصی ندارند، سعی دارند در ارتباط با دیگران معنی پیدا می‌کنند. دل‌بستن‌ها و دل‌کندن‌های آنان لحظه‌ای و از لحاظ ناخودآگاه بیشتر به ذهنیات روان‌کاوی فروید و یانگ نزدیکند. شیوه روایت تک‌صدایی و دیکتاتورانه؛ ولی صداهای دیگر شخصیت‌ها را هم شنیده می‌شود؛ مقوله‌ی طنز به‌طور جدی به‌کار گرفته شده است. مخصوصاً در «الماس و فال‌گیر» هرچه نور را بیشتر بتابانیم فضایی پر از دود و دم و افیونی و تلخ...که با روحیات شخصیت‌ها عجین است. وقتی درون خود را نمایش می‌دهند و در موقعیت‌های خاص خود سردرگم می‌بینند. در «خاطرات یک قهوه‌چی» نویسنده در بیان خاطرات دیدگاهی تلخ دارد. فقط در این خرده‌خاطرات حس دلسوزی برانگیخته می‌شود. نوع نگاه

جواد هفت‌ساله که در چهارسالگی مانده ملموس و پذیرش آن درحد طرح‌واره و درحد داستان‌های مینی‌مالیستی است.

در «فالگیر» فضا خوب توصیف شده است. رند و مکار است. او حرف نمی‌زند ولی موقعیت ترس و دلهره‌آور او در متن به‌وضوح شنیده می‌شود که به‌زعم من «فالگیر» بارزترین داستان مجموعه است؛ گرچه مقدمه‌چینی زیاد دارد. اغراق و مبالغه می‌کند. آسمان و ریسمان می‌بافد تا طرف مقابلش را فریب دهد.

البته طبق نوشتارهای پورمقدم حرکت تازه‌ای نیست، از کاه کوه ساختن وجه مبرز کارهای اوست. خودش را از تک و تا نمی‌اندازد. با ارائه تصاویر ملموس و متوسل شدن به نکته‌های تاریخی؛ افسانه‌ای و اسطوره‌ای چهره‌ی واقعیت را رنگ و لعاب تأویلی می‌بخشد.

در «استلا» نقشه قتل کشیده‌شده‌ای توصیف می‌شود. متنی‌که بیشترین حجم را به‌عهده دارد و مخاطب اصلی «حوالی کافه‌چی شوکا» است. بین بودن و مفهوم بودن سردرگم است. اما نفهمیدن مفهوم «بودن» درد عظیمی است که راوی با تشبیهات استعاره‌ای به آن اشاره می‌کند.

در واقع پورمقدم از گالری تشبیه و توصیف برای انتقال حس استفاده می‌کند. در «شب‌های مسکو» نوعی تعقید حس می‌شود. فضا توهم‌زا و رفتارها غیرمتعارف است. بازتاب کابوس‌ها در هاله‌ای از حرف‌ها و حرکات پنهان است. گرچه عمداً با مطرح کردن بعضی خاطره فرافکنی می‌کند. می‌خواهد بگریزد؛ شروع زیبا و پایان شعبده‌بازی پیدا می‌کند. «شب‌های مسکو» را طوری روایت می‌کند که خود را تبرئه کند اما خواننده تیزهوش پی به محکومیت راوی هم خواهد برد. به‌هرحال و نیتی شخصیت‌ها بین بدبینی و خوش‌بینی، سیاهی و سفیدی، تاریکی و روشنایی؛ مرگ و زندگی... دست و پا می‌زنند و برای رهایی از «فردیت» تلاش می‌کنند. موقعیت هر کدام خوب توصیف شده است. در کتاب بیشتر شخصیت‌ها شکست‌خوردگان عاطفه‌اند. گویی بند ناف همه را با قیچی نامرادی بریدند. البته روراستی صفتی است برای حسرت‌زدگان به آخر خط رسیده، در زندگی اجتماعی و فردی موفق نیستند. هیچ‌کدام متحول نمی‌شوند. بیشتر به احساس توجه دارند. در ضمن نویسنده از عنصر فلاش‌بک خیلی کم و لحظه‌ای استفاده کرده است. پیچیدگی رفتاری در «شب‌های مسکو» و «استلا» بیشتر است. در «خاطرات یک قهوه‌چی» شخصیت‌ها در مثلث استلا-لئون-روبرت (مارتا) بالا و پایین می‌شوند. به تلخی روی می‌آورند. شخصیت‌های تحقیر شده‌ی بدبخت روان‌پریش که هیچ دستورالعمل یا رفتار مشخصی

ندارند و تحت‌تأثیر محیط و اطرافیان هستند. پورمقدم کلمات را چکش‌کاری و صیقلی داده و حرکات و جنات و سکنات شخصیت‌ها با زبانی نمود پیدا می‌کند که خاص اوست به‌طوری‌که خواننده با ولع خط سیر داستانی را دنبال می‌کند. بگذرم از آب و رنگ متن که به‌وسیله کنایه‌ها، ضرب‌المثل‌ها و مترادف‌ها و توصیف‌ها آهنگین شده است، حسی‌که بعد از خوانش «حوالی کافه‌شوکا» به‌سراغ خواننده می‌آید بی‌اعتنایی است. شاید ذهنیت‌متکثر نقطه‌ی محوری روایت‌پردازی‌ها با چند تکنیک روایی که گاه هجویه یا اتوبیوگرافی و فلاش‌بک من‌گویی‌ها است. چندگانگی و هارمونیک متن نشان از انواع ساختارهای تصویری و شخصیت‌پروری و فضاسازی و لحن دارد.

جذابیت «حوالی کافه شوکا» به‌خاطر ترکیب چندگانگی ژانر و طرح مفاهیمی چون تنهایی، افسردگی، بیماری و خستگی‌های روحی و ذهنی و پریشانی‌های ذهنی و تألم‌های روحی-روانی است.

پورمقدم در خلق جهان داستانی موفق بوده اما در بروز سانتی‌مانتالیسم جلوتر از تا نوستالژیک‌های احساسی است، این نوع کابوس‌خوانی‌ها با حرکت فکری پورمقدم سازگاری بیشتری دارند؛ با زاویه‌دید متعارف و غیرمتعارف که تکرار نگاه نویسنده متن را تحت‌سیطره خود درآورده است.

با توصیفاتی‌که ارائه داده «حوالی کافه‌شوکا» را «رنج‌نامه» می‌نامم. گرچه به‌راحتی می‌توان کروکی داستانک‌ها را کشید و در آن موتیف‌های «حسرت» را نوشت، اتفاق‌های ریز و درشت را که کنار هم بگذاریم پازل کامل نمی‌شود بلکه به‌نظر می‌رسد نویسنده تکه‌هایی از ذهن و زبان اصلی را جاانداخته است، پورمقدم با به‌دنیا آوردن این شخصیت‌های معلول‌الحال دست خود را برای مخاطب رو می‌کند. زیرا نقطه عطف شخصیت داستان‌ها جرم و مجرم نیست بلکه بیماران جامعه‌اند؛ ثبات روانی ندارند و بیشتر اسکیزوفرنی‌اند که به‌نظر می‌رسد حداقل عقلانیت را دارند، کسانی‌که همدیگر را درک نمی‌کنند و چیزی به‌نام درک متقابل در وجود آنها مفهومی ندارد. پورمقدم این دیوانگان احساسی را در انواع اشکال ادبی و قالب ادبی-هنری ریخته تا مخاطب را به فراسوی تأویل ببرد.

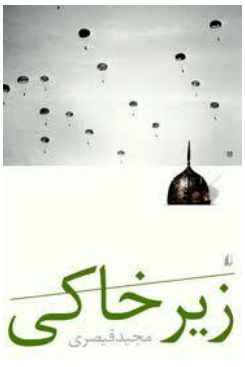
نویسنده«مجید قیصری»، «محمد خالوندی»

تبیین نظریه

زن بودن چیست؟ ادبیات و زنانگی چه رابطه‌ای با یکدیگر دارند؟ برای پاسخ به این سوال‌ها ابتدا لازم است که به تعریف جنس و جنسیت نگاهی بیندازیم و سپس بازتاب این مفاهیم را در ادبیات جستجو کنیم. «اصطلاح جنس» برای اشاره به آن‌دسته از تفاوت‌های کالبدی و فیزیولوژیک است که بدن زن و مرد را تعریف و مشخص می‌کند. در مقابل جنسیت به تفاوت‌های روان‌شناختی، اجتماعی و فرهنگی مذکرها و مونث‌ها مربوط می‌شود که به‌صورت اجتماعی برساخته می‌شوند و ضرورتاً محصول مستقیم زیست‌شناختی فرد نیست. (گیدنز۱۳۸۶: ۱۵۴)

از آنجاکه جنسیت تقریباً در همه‌ی جوامع یکی از شکل‌های مهم قشربندی اجتماعی است، بررسی آن اهمیت به‌سزایی پیدا می‌کند. «نهضت فمنیستی، بعد از قرون وسطا، با طرح این پرسش که آیا جنسیت زیست‌شناختی است یا فرهنگی؟ ذاتی و طبیعی و خدادادی است یا محصول فرهنگی؟ و آن‌چه به لحاظ زیست‌شناختی مرد است به‌طور ثابت و تغییر ناپذیر مردانه است و آنچه به لحاظ زیست‌شناختی زن است برحسب تعریف زنانه است؟ موجب پیدایش مجموعه‌ی بزرگی از نظریه‌هایی شده است که می‌کوشند نابرابری‌های جنسیتی را تبیین کنند.» (کلیگز ۱۳۸۸: ۱۳۸)

فمنیست‌ها با بیان این‌که جنسیت بر ساخته‌ای اجتماعی و درنتیجه متغیر و ناپایدار است، ادعای وجود هرگونه شالوده‌ی زیست‌شناختی برای تقسیم‌بندی‌های جنسی اجتماعی را به‌باد انتقاد گرفته‌اند. یکی از نمودهای این نابرابری جنسیتی نقش زنان در ادبیات است. تاریخ ادبیات شاهد اهمیت ناچیز به زنان و نقش اجتماعی آنان بوده است. بنابراین از اواخر سال‌های ۱۹۶۰ نقد ادبی فمنیستی به‌عنوان نگرشی آگاهانه و جمعی در ادبیات مطرح شد. ویرجینیا وولف با اثرش «اتاقی از آن خود» نقد فمنیستی را پایه‌گذاری کرد. این نوع از نقد سعی دارد تا نقش فرهنگ مردسالارانه را در تصویر ارائه شده از زن در آثار ادبی بیان و با نقد آن جایگاه واقعی زن‌را به‌عنوان موجودی مهم و تأثیرگذار بازنمایی کند.



نقد فمنیستی از دو منظر راه خود را پیش می‌گیرد. یکی با بررسی جلوه ارائه شده از زن در آثاری که نویسندگان مرد نگاشته‌اند و دیگری از طریق آثار نویسندگان زن.

اغلب نویسندگان مرد به‌دلیل نگاه جنسیتی به زن، جایگاه‌اش را تا پایین‌ترین حد ممکن تنزل داده‌اند که این نوع نگاه با نگرش اجتماعی، عرفی، مذهبی و سنتی جامعه که زن را به مثابه‌ی جنس دوم، پایین‌تر از مرد قرار می‌دهد، همخوانی دارد.

نویسندگان مرد، اغلب به‌طور ضمنی فرض می‌کنند که خواننده‌ی آثار آن‌ها مرد است و به همین سبب تصویر ارائه شده از زن در آثارشان به‌گونه‌ای است که با مقتضات فرهنگ مردسالارانه تطبیق دارد و اساساً همین فرهنگ را بازتولید می‌کند. (پاینده ۱۳۹۰ :۱۴۴)

نظام مردسالارانه که پیامد جامعه‌ی پدرسالارانه است، از نظر تاریخی نخستین ساختار تسلط و انقیاد محسوب می‌شود که خشونت، قدرت و سلطه‌گری را گسترش می‌دهد. در جامعه‌ی پدرسالار زن را سایه‌ای از مرد محسوب می‌کنند و هرآنچه که به مرد مربوط نباشد را در رده‌ی پایین‌تری از او قرار می‌دهند. بنابراین ادبیات اغلب در سیطره‌ی این نظام دست و پا می‌زند و به‌طبع آن نگرشی بنا به مقتضیات عرفی و مذهبی به جایگاه زن دارد. در این نوع ادبیات مرد هنجار و جایگاه اصلی تلقی می‌شود و زن انحرافی از آن است و به این ترتیب در آثاری‌که مردان خلق می‌کنند بین زن و مرد رابطه‌ی فرادست و فرودستی برقرار است و زن را تنها در قالب مادر و نقش‌های فرعی نشان می‌دهند که اغلب دارای احساسات ترحم‌برانگیز نسبت به اطرافیانشان هستند و در قالب فرشته‌ای ترسیم می‌شوند که باید فداکارانه از خود بگذرند تا فرزندان و همسرانشان در آرامش به‌سر ببرند.

فداکاری محض زنان و حس فرشته بودن، آنان را از هویت واقعی خود دور می‌کند و حتی در بیشتر موارد ظلم و خشونتی که از این طریق به آنان تحمیل می‌شود را نمی‌بینند.

کانل، درباره‌ی تصویر برجسته‌ی زن مورد علاقه‌ی جامعه مردسالار، که خود نام زن موکد بر آن می‌گذارد، چنین می‌گوید: «زنی‌است که مشخصه‌ی بارز آن فرمانبرداری، دلسوزی، پرستاری و همدلی است.»

به‌عقیده‌ی وولف زنان باید از سرکوب خواسته‌هایشان از طریق شعف زیانبار فرشته بودن آگاه شوند و به یگانگی اجتماعی خویش نه به‌عنوان نتیجه‌ی تآنیث خود بلکه به‌عنوان نتیجه‌ی یک نظام اجتماعی نابرابر بنگرند. او خواستار انسان شمردن زن است نه فرشته نامیدن وی.

تبعیض جنسیتی مانند نژادپرستی، اجتماع را از شکوفایی استعدادهای اعضایش محروم می‌کند. مردان را در قالب‌های شخصیتی انعطاف‌ناپذیر محبوس و گرامی‌ترین ارزش‌های فرهنگی که همان آزادی و ارزش‌های فردی‌اند را از زنان دریغ می‌کند.

نقد فمنیستی می‌کوشد تا نشان دهد زبان در آثار ادبی دارای چه نقش الگوهایی خاصه در آثار مردان هستند. زبان مهم‌ترین عامل در شکل‌گیری درک ما از دنیایی‌است که در آن زیست می‌کنیم و به همین دلیل است که برداشت از واقعیت در انسان‌ها شکل متفاوتی به‌خود می‌گیرد و ثابت نیست. (بیسلی ۱۳۸۵ : ۵۰)

ماهیت نقد فمنیستی اخلاقی است. زیرا فراموش نمی‌کند که یکی از مسائل زنان در آثار ادبی، انسان تلقی‌نشدن آنهاست. از همین‌منظر مجموعه داستان‌کوتاه زیرخاکی نوشته‌ی آقای مجید قیصری مورد بررسی قرار گرفته است.

در این مجموعه با چهار نوع مختلف کارکرد زن روبرو می‌شویم:

۱.داستان «پاپوش» که یکی از شخصیت‌های اصلی آن و راوی‌اش زن است.

۲.داستان‌های «زیرخاکی- ایستگاه هفت» که نقش زن در آنها فرعی است.

۳.داستان‌های «بلابل-درخت کلاغ» که زن در آنها نقش سیاهی‌لشکر را دارد.

۴.داستان‌های «نیسان-جیرجیرک-باغبان» که زن در آنها حضور ندارد.

در همه‌ی این داستان‌ها که از دیدگاه راوی ناظر نقل می‌شوند، نویسنده از داستان‌ها فاصله می‌گیرد و این امکان را برای مخاطب فراهم می‌کند که تفسیر و برداشت‌های شخصی خودرا از اتفاقات رخ داده داشته باشد و این از نکات برجسته‌ی تمامی داستان‌هاست و نوعی تبرئه‌ی راوی از هر ایرادی.

۱.داستان «پاپوش» که راوی‌اش زن است.

در این داستان‌ها یک نقطه‌ی اشتراک وجود دارد و آن جنگ است؛ جنگ به‌مثابه‌ی طاعونی است که با ویرانگری، انسان‌ها را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد و دلیل تمام وقایع ناهنجار داستان‌هاست. اما از دیدگاه فمنیستی نکات قابل‌توجهی در داستان‌ها به‌تصویر کشیده شده که در این مجال به آنها اشاره خواهد شد.

در آثار زنانه با نگاهی ظریف، ریزبین و حقیقی از اشیاء، مکان‌ها، شخصیت‌ها و دیدگاه‌های زنان روبرو هستیم. داستان پاپوش به‌عنوان تنها اثر این مجموعه که راوی آن زن است، باید ما را با این دنیای زنانه آشنا کند، اما راوی از آدم‌ها فاصله می‌گیرد و این رویکرد، خواننده را در آن‌طرف فاصله‌ی ایجاد شده نگه می‌دارد و از صمیمیت خواننده با راوی جلوگیری می‌کند. ما با زنی آشنا می‌شویم که حضورش موجب برقراری ارتباط ما با مرد داستان می‌شود. مردی‌که بیماری او را از مردانگی‌اش بازداشته است. اگرچه جهانگیر است اما جهان ویرانی که تصاحب کرده، خودش و همسرش را در مسیری هدایت می‌کند که امیدی به احساس خوشبختی در انتهایش وجود ندارد. پاپوش‌ها و دستکش‌ها نمادی از تمامی آن چیزی است که مرد را به مترسک تبدیل کرده است و جهانگیر به آن اعتراف می‌کند: «ببخشید، دست خودم نیست، جزء طبیعتم شده». او خود را مسبب ویرانی جهانش می‌داند اما در برابر آنچه که پیش آورده تسلیم است. این عامل جدایی و انحطاط را چونان کفنی می‌داند که لباس مرگ را بر تن زندگی‌اش پوشانده است.

زن داستان شرایطی به مراتب تأسف‌بارتر دارد. تنها چیزی‌که از زن بودنش باقی مانده، کت و دامن صورتی و لوازم آرایشی است که کفن‌ها احاطه‌اش کرده‌اند. زن در هوایی پر از تردید نفس می‌کشد و در زیر فشار الگوهای تحمیلی جامعه

هویتش به یغما رفته است. شروع برش زمانی داستان، هنگامی است که زن برای پایان دادن به این تردید روزش را آغاز می‌کند اما این تصمیم در سکوت مرگبار پایان داستان گم می‌شود.

دسته‌بندی‌های هویتی معناهای مجازی هستند که اجتماع و شرایط به انسان تحمیل می‌کنند و از نظر فردی تنها دستمایه‌ای می‌شوند برای وجودداشتن و نقش‌پذیری اجتماعی. باتلر می‌گوید: «محصول تکرار یک چیز مشخص است، چیزی‌که محصول دروغین پیوستگی یا انسجام را تقلید می‌کند. تکرار مداوم مجموعه‌ای مشخص از کنش‌ها –که بی‌گمان از شخصی به شخص دیگر متفاوت است- ایجاد کننده‌ی آن چیزی است که می‌توانیم جلوه‌ی هویت بنامیم‌اش. به بیان دیگر رشته‌ای از عملکردهای همانند یا مشابه جایگزین هویت من می‌شوند.»

از این من برای زن داستان تنها یک کت و دامن صورتی مانده که هنگام جمع‌آوری چمدانش آن‌را برمی‌دارد تا زن بودنش را نجات بخشد. اما در پاراگراف آخر داستان با گفتن «اصلاً مگر می‌شود این حرف‌ها را برای کسی تعریف کرد» این واقعیت را بر ما آشکار می‌کند که هویت تحمیلی جامعه آنچنان قدرتمند است که ته‌مانده‌ی زنانگی‌اش را نیز محو می‌کند، بی‌نام بودن زن دلیل دیگری بر این مدعا است.

تنها گریزگاهی که زن دارد مادری است که او نیز پیش از این قربانی این نگاه شده است و با گفتن «هرچی ننگ و عاره مال زنه» عصیانگری دخترش را ابتر می‌گذارد.

زن در رنج است. او حتی از تماس ساده با جهانگیر در عذاب است. «کافی بود توی تخت‌خواب بی‌هوا دستم بخورد به دستش یا پنجه‌ی پاش. تنم مور مور می‌شد. انگار شاخک زبر سوسک گرفته باشد به دستم.» زن عاصی داستان در عین تجربه‌ی مرگ تدریجی به تنها چیزی‌که در نهایت می‌رسد ترس از قضاوت جامعه نسبت به خودش است. از ابتدای داستان که عزمش را برای رهایی جزم کرده است با گفتن این که نمی‌دانم به کجا برم؟ چه بردارم؟ به ما می‌فهماند که شیوه‌ی عصیانگری را نیاموخته است. بیشتر گیج و سردرگم است.

او وقتی روی نقشه به‌دنبال مکانی‌که منشاء بدبختی خود می‌داند، می‌گردد، آن‌را نمی‌یابد. جزیره مجنون روی نقشه نیست، جزیره‌ای که مرد و زن را به انحطاط کشانده، قابل رویت نیست –جزیره به‌خودی خود نشان سکون و سردرگمی است- این جزیره، دیوانگی و گم‌گشتگی را هم با خود یدک می‌کشد. نشان می‌دهد که چرا زن و مرد داستان قادر به رهایی از شرایطی‌که گرفتارشان کرده و به‌قول جهانگیر تا لب گور همراهشان است، نیستند؛ گمشدگی منشاء دلایل این ویرانی‌ها در دل تاریخ، به‌خوبی نشان داده شده است.

هویت زن در این داستان به‌شدت مخدوش است، این نشانی از تعارض بین الگوهای موکد تحمیلی اجتماع و آن چیزی است که زن به‌عنوان یک انسان می‌بایست باشد. زن نه به‌عنوان زن، بلکه به‌عنوان همسرش تحت سلطه‌ی شرایط عرفی اجتماع، باید همراه و یاوری برای شوهرش باشد. آنجاکه می‌گوید: «اگر زن دیگری باشد حتماً با او می‌سازد» نشان می‌دهد که این الگوها تا چه حد در تفکر تاریخی زنان ماهم رسوخ کرده است. این اندیشه او را به عادت می‌رساند و چیزی از زن بودنش باقی نمی‌گذارد. او به‌خاطر ترس از پیش‌داوری‌ها و از دست رفتن آبرو، دوباره به سکون و سکوت می‌رسد.

زن و مرد، هر دو، در این زندگی قربانیانی هستند که رو به انحطاط حرکت می‌کنند اما با دلایل متفاوت؛ مرد به‌دلیل نقصان فیزیکی و زن به دلیل نقصان هویتی.

نمی‌توان از انتخاب نام هوش‌مندانه برای اثر سخن نگفت؛ پوشش در این داستان نشانه‌ای است که با دربرگفتن مرد، چگونگی انحطاط و در نهایت تبدیل زن به موجودی مسخ شده را تصویر می‌کند. حرکت با پا انجام می‌شود و وقتی‌که آن را می‌پوشانیم. «پاپوش» عاملی می‌شود برای عدم حرکت.

۲ . داستان‌های «زیرخاکی-ایستگاه هفت» که نقش زن در آنها فرعی است.

الف- در داستان زیرخاکی، نقش زن فرعی است. عاملی که اگر نبود داستان شکل نمی‌گرفت. زن این داستان هم

گرفتار همان دنیایی‌است که زن داستان پاپوش. روند بی‌هویت شدن زن در اینجا به اوج خود می‌رسد. اسم داستان هم نشانی از هویت مدفون‌شده‌ی زنان است.

باز زن، یک زن موکد با یک هویت جنسی است. اگر در پاپوش فکر تردیدبار به ذهن زن خطور می‌کرد، در اینجا ما به نهایت انحطاط اندیشه و هویت رسیده‌ایم.

مونس داستان برای مدفون شدنش تردیدی به‌خود راه نمی‌دهد. این دفن شکل نمادین اما گویایی است برای تمامی آنچه که زنان را به کام نیستی می‌کشاند. سهراب هم عملی فاجعه‌بارتر را مرتکب می‌شود. او با پذیرفتن زنده بگور کردن خواهرش، ماهیت انسانی مردانه را نیز زیر سوال می‌برد. شکل روایی این داستان گرفتار تزلزل می‌شود و منطق آن فدای مفهوم آن می‌شود. اگر امکانی برای فرار سهراب مهیا است، چرا مونس همراهش نمی‌رود؟!؟

شاید سهراب در طی داستان فقط به‌خاطر آنکه مورد سرزنش واقع نشود از گفتن ماهیت آنچه که مدفون کرده اجتناب می‌کند. ما با امتناع از پاسخ دادن و رفتارهایش به این موضوع پی می‌بریم.

روزنامه به‌عنوان نمادی از مجموعه عواملی که ساختار اجتماعی را طرح‌ریزی می‌کنند، پنهان‌کار و دروغ‌گواست. واقعیت را فدای مصلحت می‌کند و آنجاکه منفعت ایجاب می‌کند واقعیت را دگرگون جلوه می‌دهد. مردان آموخته‌اند که به‌هر شکلی‌که می‌توانند در برابر آنچه که نادرست می‌پندارد، قدعلم کنند. اما زنان، خود با تحمیل‌های اجتماعی همکاری می‌کنند. گویی بخش اعتراض و عصیانگری از اندیشه‌هایشان حذف شده است.

ما تلاش برای حفظ هویت برتر اجتماعی را در مردان داستان شاهد هستیم. آن‌جاکه مردان سعی می‌کنند برای بازگرداندن ارزش‌های انسانی خود داستانشان را به‌گونه‌ای دیگر برای روزنامه نقل کنند. یا سکوت سهراب برای حفظ شجاعت مردانه‌اش. اما این کنش‌های انسانی را در زن داستان شاهد نیستیم. او خود پیشنهاد رفتنش را می‌دهد. گویی از ازل تسلیم زاده شده است. زن خود قادر به رهایی نیست مگر اینکه مردانی باشند تا رهایی‌اش را رقم بزنند.

اسمی‌که سهراب خواهرش را به آن می‌خواند مونس است. نامی‌که هویت اجتماعی زن از لابه‌لای حروف درهم تنیده‌اش پیداست. نامی‌که الگوی زن جامعه‌ی مردسالار را به خوبی عیان می‌کند. اما همین زن در محل‌کارش نام دیگری دارد؛ شهناز، اسمی‌که نشان از همان تقابلی دارد که زنان را درگیر خود کرده است. حتی اگر در نهایت باز به تسلیم شدنشان بیانجامد. آنجاکه همکار خواهر سهراب بر اسم شهناز تأکید دارد، گاه متفاوت زنان به خودشان را عیان می‌کند. اگرچه در دنیای مختلط این عصیانگری نمادی از بدنامی است.

ب- داستان ایستگاه هفت ما را با دو دیدگاه نسبت به زن روبرو می‌کند. سربازها با برداشتن عکس‌های دختران پیرمرد، رویکرد جنسی خود را به زن عیان می‌کنند. اگرچه در نهایت نه به‌خاطر دخترها بلکه به‌خاطر آشنایی با پدر آنها دچار عذاب وجدان می‌شوند و به‌نوعی خود را تنبیه می‌کنند اما ما نشانی از تغییر نگاه‌شان به زن نمی‌بینیم.

جنگ سربازها را در شرایطی گرفتار کرده که دیگر برای اعمال‌شان چون و چرا نمی‌کنند. آن‌ها هم گمشده‌ای دارند که جنگ از آن‌ها گرفته است. اما نمی‌دانند این گمشده چیست و تا آخر داستان در این بی‌خبری باقی می‌مانند. گویا آن‌جا آخر دنیاست جایی‌که هیچ خبری به آن‌ها نمی‌رسد. وقتی راوی داستان زن را در جایگاه جلادهنده حوض می‌بیند، می‌فهمیم که چرا آنجا آخر دنیاست. در جواب سوالی که گفتید چرا آخر دنیاس؟ (اولاً من گفتم گویا دوماً جواب این سوال رو ندارم و فکر نمی‌کنم مهم باشه ثانیاً یه نقد که به همه‌ی سوال‌های متن جواب نمی‌دهد.)

اما در سمت دیگر این داستان پیرمردی را می‌بینیم که جنگ تمامی زندگی‌اش را از او گرفته است، او برای تنها چیزی‌که از خانواده‌اش باقی مانده به آب و آتش زده است. سربازها اگرچه ایستگاه هفت را به‌عنوان مکان رهایی و آزادی پیرمرد به او معرفی می‌کنند اما او حاضر به رفتن به آنجا نمی‌شود. چراکه عکس‌ها را که تنها دلیل آمدنش هستند همراه نبرده است.

انسانی‌ترین نوع نگاه به زن در این داستان و در نزد این پیر است. -پیرمرد نمادی از عقل و عرفان است- و به‌دنبال زنانی گمشده می‌گردد. زنانی‌که اشتباه معنی شده‌اند و او سعی در فهماندن اصل این معنی به نسلی می‌کند که در این گم‌گشتگی سهمی به‌سزا دارند. نام این پیرمرد یدالله است و هنرمندی است که هنرش مکان زندگیش را تبدیل به جایی کرده که توجه همه را به‌خود جلب نموده است. اگرچه جنگ همه‌چیز را دگرگون کرده، اما امید به پیوستگی پیرمرد و زنان

گمشده در پایان داستان باقی می‌ماند و ما کتاب را در حالی می‌بندیم که فکر تغییر آنچه که هست به آنچه که باید باشد در ما قدرت می‌یابد.

۳.داستان‌های «بلابل و درخت کلاغ» که زن در آنها نقش سیاهی‌لشکر را دارد

در داستان درخت کلاغ، دو زن یعنی مدیر مدرسه و ننه سولماز، اگرچه ظاهراً به‌دلیل تفاوت جایگاه شغلی باید باهم فرق داشته باشند، اما در همان دیالوگ‌های کوتاه متوجه می‌شویم که در اندیشه تفاوتی باهم ندارند. هردو تسلیم‌پذیر و احساساتی‌اند و شیوه‌ی برخوردشان با مسائل سنتی است.

تنها داستانی‌که زن در آن از منظری متفاوت معرفی می‌شود داستان بلابل است. اینجا زن شوم است و در همان عبور کوتاه‌اش، ثبات موجود را برهم می‌زند. زنی‌که هیچ‌کس تا آن لحظه او را ندیده است. این زن تجسمی از شیطان است. در این داستان به‌خوبی در یک جمله به‌تصویر کشیده می‌شود.

و اما در داستان‌های «نیسان-جیرجیرک-باغبان» که زن در آن‌ها حضور ندارد.

در تمامی این داستان‌ها، فارق از نگاه فمنیستی، این جنگ است که خانه و خانواده را نشانه رفته است. چه خودی‌ها و چه دشمن، همگی در انحطاط این پایداری قدیم سهم دارند. خصوصاً زنان که مورد تحدی‌اند؛ جنگ ارزش‌های انسانی را زیر سوال می‌برد.

منابع :

۱- گیدنز،آنتونی(۱۳۸۲). نظریه‌های جامعه شناسی، ترجمه حسن چاوشیان. تهران:انتشارات نگاه.

۲- کلیگز،مری(۱۳۸۸).درسنامه نظریه ادبی، ترجمه گروه مترجمان. تهران : نشر اختران.

۳- بیسلی،کریس(۱۳۸۵).چیستی‌فمینیسم.تهران:انتشارات روشنگران مطالعات زنان.

۴- پاینده،حسین(۱۳۹۰).گفتمان‌نقد. تهران:انتشارات نیلوفر.

۵- قیصری، مجید(۱۳۸۷). زیر خاکی. تهران: نشر افق.

یادنامه «سید محمود گلابدره‌ای» به بهانه اولین سالمرگش

« مجید جنگی‌زهی»

* این روایتی است، شاید...

نه!

این هرچه هست، خودش باید راوی خودش باشد. همین...

۱.

همه‌چیز از همان پلاکارد اطلاعیه مانند فرهنگ‌سرای خاوران سابق و جوان فعلی تحت امر معصومه فرد شاهین یا شاید شاهین فر شروع شد. کلاس‌های نوشتن و نویسندگی و داستانی‌که آتش غریبی را انداخت وسط جماعت کنکورخوان تالار مطالعه‌ی فرهنگ‌سرای مورد اشاره.

همه‌چیز به روندی که دست بنده و حتی ما نبود پیش می‌رفت که آخرین استاد محترم داستانی به‌دلایلی قهر فرمودند و بعد از دو یا سه‌هفته‌ای بی‌استادی و در نتیجه بی‌قراری نقد و نوشتن، دوباره پلاکاردی اطلاعیه مانند، بنده و ما را کشاند به کلاسی با استادی جدید الدعوت !

رفتیم و نشستیم و منتظر که کدام کت و شلوار پوش و شاید چادر به‌سر و احیانن مانتو به تن، از در وارد خواهد شد و داستانی دیگر دوباره آغاز خواهد شد؛ اما نشد. چشم که چرخاندم و چرخاندیم مردی آمد غریب صورت و سیرت با پوششی که نه کت و شلوار بود و نه آن شاید و احیان گفته شده در خطوط بالا. داد و هواری کرد و خودی نشان داد و معدودی را وادار به خروج از کلاس و بنده‌ی خدایی‌که انگار کی سوالی در ذهن داشت؛ دهان باز کرد به گفتن استاد!!!

کاش نمی‌گفت که غریب صورت و سیرت گفته شده هواری دیگر زد که، هوی! استاد نه اوستا، بعدشم اوستا جاش تو حمومه، اوستای دلاک حمومی!

این حرف‌ها، حرف‌های سال ۱۳۸۰ و برای زمانی است که یک مشت دختر و پسر جوگرفته‌ی ادبیات زده به سر دنبال دنیای جدیدی بودند که الان الحق وقت اعتراف است، غریب صورت و سیرت گفته شده مرد همین کار بود. مردی که از همان جلسه خودش را با مدلی که فقط خودش بلد بود به جماعت کلاس شناساند. عجب شناساندنی.

سد محمود قادری گلاب‌دره‌یی که آخرش نفهمیدیم گلابدره یا گلاب دره و از آن‌طرف دره‌ای یا دره‌یی یا دره‌ئی اما به استناد گفتار خودش همان‌که اول گفته شده دقیق و درست است و خلاص. مرد ناجور به اسم مبارکش و نوع نوشتن آن حساس بود و حتمن باید می‌بود.

۲.

مرد برای خودش لحن، نوشتار و نگارش خاص داشت و البته روش و به قول بعضی‌ها متد زندگی‌اش خاص‌تر!

لحن، نوشتار و نگارش مرد رفت توی عمق جان من و ما و نتیجه‌ی این، آن شد که هرجا رفتیم ملقب به صفات من در آوردی بودن و عقده‌ای شدن و الا آخر شدیم، نوش‌جان!

روش زندگی‌اش که کار ما نبود. مرد پول‌دار بود و نبود. مرد خانه داشت و نداشت. مرد را راننده‌ی محترم آژانس از حوالی تجریش سوار می‌کرد به مقصد فرهنگ‌سرای یاد شده و بعد از پایان کلاس این مسیر بلعکس می‌شد و امان به خدای پاک که یکی دوبار این جناب راننده دقایقی دیر رسید. مرد و بود داد و هوارهایی که فقط خودش دلیل‌ها داشت برایشان.

۳.

مرد خانه نداشت، به‌قول خودش برای دال یا همان عقاب خانه باید یکی از غارهای دارآباد باشد که بود.

مرد ابایی نداشت از گفتن قصه‌های ده‌سال بی‌خانمانی و به‌قول خودش ده‌سال هوم‌لسی‌اش در ینگه‌ی دنیا، آمریکا!

مرد پراید، پژو، ماتیز و الا آخر نداشت. وسیله‌ی مرد بال‌های نداشته‌اش و پاهایش بودند برای پیمایش دارآباد و گلاب‌دره.

مرد بود و نوشته‌هایش و همان بارانی پاره‌شده‌ی از جنس چرم به‌رنگ قرمز متمایل به قهوه‌ای با آن چکمه‌های بلند و انبوه ریش نامرتب و داد و فریاد و همین!

در هفته‌های بعد کلاس من و ما فهمیدیم که مرد دارایی‌ها و وابستگی‌های دیگری هم داشته. همسری طلاق گرفته به‌همراه دوتا پسر توی سوئد از مهم‌ترین دارای‌های مرد بودند. فضولی برای کشف لایه‌های پنهان مرد شروع شد.

.۴

مرد عاشق استادش بود. جلال آل‌احمد و در کنارش سیمین دانشور که آن‌ها را آق جلال و خانم سی‌می‌ن، می‌نامید. دنیایی از حرف‌ها و خاطرات داشت از این دو نابغه که می‌گفت مجال گفتن‌شان نیست. همین .

.۵

مرد روش قشنگی برای اخراج بعضی‌ها از کلاس داشت. جماعت کلاس را می‌نشاند به نوشتن آن‌چه که روایت می‌کرد... حرف‌هایی که بیشتر خاطرات بودند. خاطرات نیمه‌بلند در قالب جملات بلند و کش‌دار. آخرش فرد خاطی و رو به اخراج را با یک نسخه از نوشته‌ی مزبور راهی دفتر ریاست فرهنگ‌سرا یا همان خانم فرد شاهین یا شاهین فر می‌کرد. این یعنی خداحافظ، اخراج و دیگر نیا. اما طرف می‌آمد، شده با غلط کردم گفتن. بس‌که مرد خواستنی بود کلاس و درس و داستانش.

.۶

مرد پنج یا شش‌نفر را آینده‌دار خواند توی داستان و نوشتن و آن‌ها را ملقب کرد به نام، کرم نویسندگی و به‌قول و لحن خودش، کرم نی‌وی‌سن‌دگی!

این حضرات دیوانه شدند از این لقب. شد افتخارشان. مفتخر شدن هم عالمی داشت و دارد.

.۷

مرد گم شد. مرد رفت. مرد غیبش زد. همین!

.۸

گذشت. چهارسال. شاید شش‌سال. نی‌وی‌سن‌ده یادش نیست.

دوباره یک اطلاعیه کوچک توی زیرنویس شبکه‌ای تلویزیونی و کشف دوباره‌ی مرد توی فرهنگ‌سرایی دیگر. این‌بار جایی اعیان‌نشین و من توی شک که این همان گلاب‌دره‌یی است یا غیر آن.

در زدن و رفتن توی کلاس و دیدن مردی خوش‌پوش و اصلاح‌کرده که پیاده نبود و پژوی زیبایی زیر پایش بود. این یعنی این

مرد گلاب‌دره‌یی آن گلاب‌دره‌یی نیست اما بود. صدا همان صدا بود. نگاه همان نگاه بود.

مرد من و ما را شناخت و لحنش برگشت به سال‌ها قبل و هوار زد، های بچه‌اعیونا این جوجه، کرمه. کرم نی‌وی‌سن‌دگی. بله مرد همان بود که باید می‌بود.

.۹

مرد دوباره رفت. شاید هم من و ما رفتیم.

.۱۰

دوستی تماس گرفت و باور نکردم. به جایی‌که گفت تماس گرفتم و نگاهی به اینترنت و تلخ اما باور کردم. مرد بیمار بود و ناجور انگار رفتنی.

.۱۱

مرد رفت. وعده‌ی آخر، خانه‌ی هنرمندان. به تأخیر انداختند که شاید پسرهایش بیایند که آخر نفهمیدم آمدند یا نه؟

ماه رمضان بود اما باید می‌رفتم برای دیدار آخر. با خودم گفتم، حتمن که جای سوزن انداختن نباید باشد.

.۱۲

رفتم به هوای دیدار آخر اما جای سوزن که پیشکش، جای هزارتا چیز دیگر هم بود. هیچ‌کس نبود. مرد قهرمان بود، نویسنده بود، اهل دال و دارآباد بود، ده‌سال هوم‌لس بود، صاحب اسماعیل،

اسماعیل است، صاحب هزارتای دیگر بود و نبود اما توی حیاط خانه‌ی هنرمندان جای سوزن انداختن بود که بود و خدایی‌اش این عین نامردی بود. هیچ بزرگی نبود و شاید باید بازیگر و شاید مانکن و رقاصی می‌مرد تا جای سوزن انداختن نمی‌بود. یادم نیست که آقای دوربینی معروف بود یا نبود!!

مرد را آورند. دراز به دراز. نمازی ملت خواندند بر پیکرش و دو، سه‌تایی از حضرات سخن‌وری کردند و گلایه که این مرد خانه نداشت و الا آخر که دیر بود. ناجور دیر بود. بی‌فایده.

یکی از حضرات هم انگار حواسش نبود که اگرچه مرد رفته اما روحش که هست، زده بود توی جاده‌ی دروغ و الا آخر که کاش می‌شد رفت پشت تریبون و حلق مبارک را جوید و طرف را گذاشت پیش مرد و نماز نخوانده خاکش کرد اما نمی‌شد.

حرف‌ها تمام شد و مرد را سوار بنز بهشت زهرا کردند و بردند خاک کردند و پس فردایش بزرگ داشت گرفتند و تمام شد. همین

.۱۳

به همین راحتی تمام شد. این ۱ تا ۱۲ که ماقبل ۱ و مابعد ۱۲ هم داشت و به‌دلایلی بریده شدند، تمام شد و در همین چند صفحه مرد آمد و رفت و خلاص. مرد قصه‌ی ۱ تا ۱۲، چه با ماقبل و مابعد و چه بی آن‌ها!

سیدمحمود قادری گلاب‌دره‌ای داستان‌نویس، دال‌دره‌ی دارآباد...

خانه محقر استاد «محمود گلابدره‌ای» در سال‌های آخر عمرش

شعر، داستان «نگذار نقشه‌ها وطنم را عوض کنند»

بررسی عنصر روایی دراشعار «حامد ابراهیم‌پور»، «غزال مرادی»

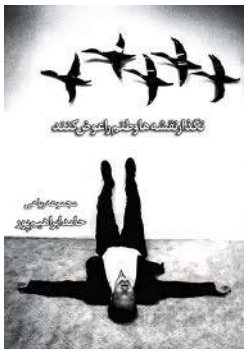
از جنگ پسرکشی را بلدیم

بررسی عناصر روایی در مجموعه شعر «نگذار نقشه‌ها وطنم را عوض کنند» حامد ابراهیم‌پور

پیش‌تر درگونه‌های دیگر شعر فارسی رابطه‌ی تنگاتنگ شعر و داستان را بررسی کردیم. اما این‌بار به ارتباط آن‌ها در کوتاه‌ترین گونه‌ی شعر کلاسیک فارسی می‌پردازیم. رباعی که یکی از خوش‌آهنگ‌ترین قالب‌های شعرفارسی است.

شاید نسبت رباعی به شعر را مانند نسبت داستان مینی‌مال به اقسام داستان دانست. مینیمال، همه‌ی عناصر یک داستان معمولی را در خود دارد؛ با این تفاوت که این عناصر با ایجاز و اختصار فوق‌العاده‌ای همراه است؛ تا آن‌جاکه برخلاف داستان‌کوتاه و رمان که «شخصیت» مهم‌ترین عنصر آن است، «ایجاز» را مهم‌ترین عنصر داستان مینیمال می‌دانند در رباعی نیز ایجاز و غافلگیری مهمترین عنصر آن است رباعی در ذات خود کوتاه است و همیشه از مصراع آخر یک رباعی به‌عنوان ضربه‌ی (تلنگر) شعر یاد می‌کنند.

در مجموعه «نگذار نقشه‌ها وطنم را عوض کنند» اتفاق شعری و داستانی آن به تکنیکی‌ترین وجه‌ممکن روی می‌دهد. در این مجموعه که شامل 114 رباعی است که در دو دفتر گردهم آمده است دفتر اول با عنوان «از جنگ فقط پسرکشی را بلدیم» با ۵۹ رباعی تاریخ ایران زمین را بازگو می‌کند. هر رباعی اشاره‌ای به یکی از رویداهای حماسی و تاریخی دارد. بسیاری بر این باورند که ذات رباعی یا داستان‌کوتاه مبنی بر اتفاق و یا مضامینی نظیر عشق و... و کمتر رویدادهای اقلیمی یا داستان‌های حماسی به آن وارد می‌گردد. اما این رباعی‌ها مثال نقضی بر این باور هستند. چراکه در این رباعی‌ها المان‌های شعری، عناصر داستانی و همین‌طور بینامتنیت میان اساطیر و شخصیت‌های تاریخی هم‌چون ماده‌ای شیمیایی به نسبت‌های درستی کنار هم چیده شده است.



راه شب و وقت سرخوشی را بلدیم
در قافله بانگ چاوشی را بلدیم
رستم شده‌ایم و می‌گریزیم از دیو
از جنگ فقط پسرکشی را بلدیم

شاعر با استفاده از نمادها در این رباعی به شخصیت‌پردازی می‌پردازد. در واقع این «ما» روایی را تصویر می‌کند. نکته‌ی مهم در این رباعی اعتراض شاعر است و تلنگری‌که در مصرع پایانی وارد می‌نماید.

بردی از یاد شرح دستورت را
گم کردی زیر آب گورت را
خوابیدی و موش گربه‌ات را بلعید
دندان زد موریانه منشورت را (صفحه ۱۳)

شاعر دوباره با نمادهای آشنا داستان دیگری را تصویر می‌کند با عنوان رویکرد اعتراضی، البته شاعر این رویکرد را در تمامی شعرها حفظ نموده است و نکته جالب این‌که او برتری محتوایی و برتری تکنیکی در شعر را به موازات هم پیش برده است و بنابراین این رباعی‌ها هرگز اثر منظومی از روایت‌ها نیستند بلکه شعرهایی به‌هرچه تمام‌تر هستند که بینامتنیت میان نمادها و داستان‌ها را برگرده خویش دارند.

باغی بودی برف کفن‌پوشت کرد
ماه‌ی بود یکه باد خاموشت کرد
تهمینه شدی و شوی دورت انداخت
سهراب شدی پدر فراموشت کرد (صفحه ۱۱)

در این رباعی هم شاعر دوباره داستانی اساطیری را بازگو می‌کند آن‌هم به شیوه‌ای غافلگیرکننده و به‌گونه‌ای که کاملاً از این اساطیر آشنایی‌زدایی کرده و با دیدی جدید و شاید بتوان ردپای نگرشی فمنیستی را در این اثر دید چرا که شاهنامه علی‌رغم اینکه رستم فرزندش را می‌کشد هنوز نگاه

قهرمان به او دارد درحالی‌که ابراهیم‌پور در این اثر از نگاه قهرمان‌پرورانه فردوسی آشنایی‌زدایی می‌کند. البته از تصاویر و کاربرد آرایه ادبی دو مصرع اول نیز نباید غافل شد. همان‌طور که شلوفسکس می‌گوید عملکرد اساسی هنر معکوس کردن روند عادت کردن است که ادراک ما در اثر روزمرگی به آن دچار گشته است. ما آنچنان به محیط اطرافمان عادت می‌کنیم که دیگر حتی آن‌را نمی‌بینیم. هدف شعر معکوس کردن این روند، ناآشناکردن اشیا، مشکل کردن صورت و پیچیده کردن هرچه بیشتر آن تا طول مدت درک و طلب بیشتر شود چراکه روند درک روندی زیبایی‌شناسانه است و باید طولانی باشد.

فریاد زمین بلند شد دیر زدند
زخمی‌که به این درخت انجیر زدند
باران آمد... تپانچه هم شاعر شد
آن‌روز که میرزاده را تیر زدند (صفحه ۲۶)

شاعر این‌بار داستان قهرمان‌ملی دیگری را بازگو می‌کند. داستان مرگ میزاده عشقی و او در این رباعی مانند یک شاعر وارد عمل می‌شود نه یک مورخ. او تعبیری خیال‌انگیز برای تپانچه پیدا می‌کند. تصویر و یا تعبیری که کمتر ممکن است به آن تپانچه نسبت داده شود. همان‌طور که گفته شد اساس کار ابراهیم‌پور در آشنایی‌زدایی است. نگاهی نو به پدیده‌ها و همان‌چیزی‌که فرمالیست‌ها آن‌را گوهر هنر می‌نامند. او آگاهانه شگردهای ادبی و عناصر خیال‌انگیز شعر را به‌گونه‌ای به‌کار می‌گیرد تا احساس لذت و درک در مخاطب با آشنایی قهرمان ملی یا اساطیر و همچنین با بیگانه‌سازی آن و حضور اندیشه و جهان‌بینی شاعر درآمیزد.

خون
خون
از درز جامه‌ها ریخت زمین
از دیوان‌ها چکامه‌ها ریخت زمین
خون‌های دهان فرخی‌یزدی‌ها
از سینه‌ی روزنامه‌ها ریخت زمین (صفحه ۳۱)

در این رباعی نیز شاعر داستان فرخی‌یزدی را نقل می‌کند اما این‌بار به‌شیوه‌ای عام و با جمع بستن این شخصیت رویکردی عام به آن بخشیده و این حادثه را عینیت و استمرار می‌بخشد. در واقع او تنها اشارتی به این حادثه می‌کند اما جهان‌بینی و اندیشه و حرف‌های خود را در این مصرع‌ها مستتر می‌دارد.

پنهان شده‌ایم زیرپای خودمان
درلانه‌ی گرگ آشنای خودمان
یوسف‌های دروغگویی شده‌ایم
زندانی چاه‌های نفت خودمان (رباعی پنجاه وهشت)

انتخاب رباعی‌ها نیز در این کتاب هوشمندانه است و پیوستگی میان آنها خود نیز داستانی است که شاعر روایت می‌کند. شاعر در واقع تاریخی را در هر رباعی مطرح می‌کند. شروع رباعی‌ها با داستان رستم و سهراب است و بعد به مرگ بردیا و حمله اسکندر تا بابک خرمدین و همین‌طور و در پایان آن به رویدادهای معاصر می‌رسیم نظیر کشته شدن میزاکوچک‌خان جنگلی. در واقع رباعی‌ها ازیک تا پنجاه و نه خود داستانی است روایتی تاریخی. که هر رباعی برهه‌ای از آن روزگاران را به‌تصویر کشیده است.

یک شعر نه! گریه‌ای کفن‌پوش است این
تابوت هزار شمع خاموش است این
آرام بریز... خون سهراب است آن
آرام ببر... سرسیاووش است این (صفحه ۵۲)

شاعر به بهترین وجه دو شخصیت اساطیری را وارد شعر می‌کند. البته در این رباعی ما با سراسر تلنگر روبروییم شاعر با آوردن دو شخصیت اساطیری که هر دو نماد مظلومیت هستند بی‌آنکه نیاز به توضیحی باشد یا از شعر دور بیفتد تلنگر را به ذهن مخاطب وارد می‌نماید. نکته دیگر اینکه این رباعی در صفحات پایانی این دفتر آورده شده است و نشان از انتخاب و اندیشه‌ی شاعر دارد.

در پایان «نگذار نقشه‌ها وطنم را عوض کنند» به لحاظ فرم و محتوا و شکل و شگردهای زبانی به‌کار رفته در آن و همین‌طور ارتباط محتوایی آن با تاریخ ایران‌زمین و دید اعتراضی و اندیشه شاعر اثر قابل‌تأملی است. اثری که شاید بارها و بارها باید خواند...

منابع:

نگذار نقشه‌ها وتنم را عوض کنند؛ حامد ابراهیم‌پور؛ ناشر فصل‌پنجم، چاپ اول تهران ۱۳۹۱

اصول اولیه نمایشنامه‌نویسی

«مهران مقدر»

متن نمایشنامه یکی از مهم‌ترین ارکان تشکیل‌دهنده نمایش است. نمایشی یافت نمی‌شود که متن نداشته باشد. متن صرفاً بیان کلمات توسط بازیگران نیست. همین‌که آنها بدون استفاده از کلام داستان یا مفهومی را به تماشاگر منتقل کنند از متن استفاده کرده‌اند. تاریخچه متن‌های ماندگار نیز مانند خود نمایش به یونان باستان بازمی‌گردد.

برای نوشتن یک نمایش هفت‌مرحله را درنظر می‌گیریم:

۱- مقدمه: دادن اطلاعات لازم مانند شناسنامه شخصیت و پرداختن به روابط او

۲- گره‌افکنی: در این بخش هنگامی‌که قصد شخصیت نمایش مشخص شد، ایجاد گره و ستیز بر سر راه او نمایش را به پیش می‌برد.

۳- درگیری و ستیزه: با خلق شخصیت‌هایی متضاد و قصد مشترک این حالت بوجود می‌آید. البته این درگیری بر دوگونه با خویشتن و با انسان‌های دیگر یا عوامل بیرونی است.

۴- دلهره: از اجزای ساختمان نمایشنامه نیست. بلکه مجموعه سوالاتی است که تا قبل از پاسخ در تماشاگر ایجاد دلهره می‌کند.

۵- نقطه اوج: هنگامی است که نتیجه همه درگیری‌ها مشخص می‌شود.

۶- گره‌گشایی: درگیری‌ها به‌پایان می‌رسد و به اصطلاح تمام گره‌ها باز می‌شوند.

۷- نتیجه نهایی: گره‌ها باز شده‌اند. ماهیت همه‌چیز مشخص است. هیچ ابهامی در ذهن تماشاگر وجود ندارد.

ایده نوشتن یک نمایشنامه می‌تواند منابع مختلفی داشته باشد. گاهی ایده یک نمایشنامه از اتفاقاتی که برای نویسنده بوجود آمده است ظاهر می‌شود. در این موارد نویسنده با علم و آگاهی و اشراف کاملی که بر موضوع دارد و با بررسی دقیق و همه‌جانبه آن شروع به نوشتن نمایشنامه می‌کند. گاه تمام داستان عیناً نقطه به نقطه مانند داستان اصلی است و گاهی نویسنده فقط به سوژه وفادار می‌ماند.

گاهی اوقات تجدید نظر و تفکر در باره مسائلی که ساده از کنار آنها می‌گذرید سبب خلق نمایشنامه‌ای جدید می‌شود که طبیعتاً موضوعی جسورانه خواهد داشت. چراکه به بیان مطلبی پرداخته شده است که برای ما امری کاملاً عادی و پیش‌پاافتاده تلقی می‌شود.

اما در اکثر مواقع نویسنده با الهام از زندگی دیگران قلم را برداشته و نمایشنامه‌ای را می‌نگارد که براساس بخشی از زندگی اطرافیانش است. در اینگونه از نمایش‌ها معمولاً دست نویسنده بخاطر درگیری عاطفی کمتری که با موضوع دارد قضاوت بهتری وجود دارد و نویسنده بهتر می‌تواند از همه جهات موضوع را بررسی کند و بی‌طرفانه‌تر متن خودرا بنویسد.

گاهی هم بیان حوادث و اتفاقاتی که برای افراد مهم پیش آمده در قالب یک زندگی‌نامه عنوان می‌شود و در واقع کل زندگی یک فرد تأثیرگذار به‌صورت متن نمایشی درمی‌آید.

برداشت آزاد از مطالب روزنامه و حوادثی که نقل شده است نیز یکی دیگر از منابعی است که می‌تواند به نویسنده کمک کند.

مسئله مهمی که در نوع نگارش متون نمایشی وجود دارد همانا نحوه کشمکش در نمایشنامه است. **کشمکش** انواع مختلفی دارد که در این فرصت به آنها می‌پردازیم:

۱- آدمی برضد طبیعت... از بارزترین نمونه‌های این نوع داستان‌ها (رابینسون کروزوئه) است.
۲- آدمی بر ضد سرنوشت... ادیپ شهریار
۳- آدمی بر ضد آدمی
۴- آدمی بر ضد خود... هملت
۵- آدمی بر ضد جامعه... دشمن مردم
۶- جامعه بر ضد اجتماع... در اعماق اجتماع

نحوهٔ معرفی شخصیت‌ها:

در نمایشنامه معرفی شخصیت‌ها به دو طریق انجام می‌گیرد:

۱. مستقیم: در نمایشنامه باید درون شخصیت‌ها را با حرف‌هایی که می‌زنند یا اعمالی که انجام می‌دهند نشان داد.

۲. غیرمستقیم: معرفی شخصیت‌های نمایشنامه توسط شخصیت‌های دیگر انجام می‌شود.

دیالوگ(گفتگو)

معنی لغوی آن گفتگو است ولی در نمایشنامه به معنی بحث و جدل است. در واقع به حرف‌هایی می‌گویند که بین دونفر رد و بدل می‌شود. مراد ما از دیالوگ در نمایشنامه بحث و جدلی است که در انتها منجر به کشف حقایق می‌شود.

کلمات را در دیالوگ می‌توان به سه‌گروه تقسیم کرد:

۱- عالی و فاخر: در گفتگوهای روزانه استفاده نمی‌شوند و فاقد بار عاطفی هستند.

۲- کلمات پست و سخیف: کلماتی هستند که معنی باطنی آنها حالت توهین، خشم و یا شوخی دارد.

۳- کلمات ساده و روزمره: این‌دسته از کلمات که به‌طور معمول هر روز از آن استفاده می‌کنید، دارای معنی باطنی دوستی، احترام، صمیمیت، خشم، ترحم و... است.

لحن، قدری در بیان کلمات مهم است که می‌تواند معنی عبارتی را معکوس کند. در هنگام نوشتن نمایشنامه، برای طبیعی و زنده‌تر شدن گفتگوها، خود را به‌جای هر کدام از اشخاص بازی بگذارید و متناسب با شخصیت آنها گفتارشان را تکرار کنید.

در گفتگوی نمایشی، ابتدا از طرف یکی از شخصیت‌ها، مطلبی گفته می‌شود و سپس از طرف شخص مخالف، ضد آن بیان می‌شود. در انتها باید یکی از طرفین بر دیگری غلبه کند تا این گفتگوها بی‌نتیجه نماند.

در نمایش دو نوع تصویر وجود دارد:

الف- تصویر عینی: تصویر عینی در واقع همان اعمالی است که اشخاص بازی در روی صحنه انجام می‌دهند.

ب- تصویر ذهنی: منظور تصاویر یا صحنه‌هایی است که شخصیت‌ها بوسیله گفتگو در ذهن بیننده ایجاد می‌کنند. در واقع تصاویر ذهنی همان اطلاعاتی است که تماشاگر کسب می‌کند.

وظایف گفتگو در نمایشنامه:

- بوسیله گفتگو می‌توان سن، جایگاه اجتماعی و نسبت شخصیت‌ها را با هم، برای بیننده یا شنونده معلوم ساخت.
- بوسیله گفتگو می‌توان داستان نمایش را جلو برد.
- با استفاده از گفتگو می‌توان حال و هوای نمایش را به تماشاگر القاء کرد.

توضیحات:

با نگاهی به اصول نمایشنامه‌نویسی عبدالحی شماسی و شناخت عوامل نمایش ابراهیم مکی

بررسی «پیدایش تئاتر در هند»،«راضیه مقدم»

اگرچه منشاء نمایش‌های شرق و غرب را می‌توان ریشه در مراسم و آیین‌های مذهبی و اجتماعی دانست اما در جوهره هر کدام از آنها تقلید و تزکیه به‌عنوان عناصر جذب بشر به‌سوی نمایش بوده است. که در این میان چون نگرش شرق و غرب درباره هستی و نیستی متفاوت بوده و از آن‌جاکه نمایش توضیح و نگرش‌های انسان در مورد حقیقت، طبیعت، آزادی و سرنوشت و معرفت و حکمت است، در نتیجه نمایش‌های شرق و غرب در شیوه بیانی هر کدام راه‌های جداگانه‌ای را رفته‌اند که برای پی بردن به این تفاوت‌ها لازم است نگرشی هرچند کوتاه در این نمایش‌ها داشته باشیم. پس سعی خواهد شد با نگاهی به نمایش در شرق به این تفاوت‌ها توجه شود.

نمایش در هند:

در مورد پیدایش تئاتر در هند داستان بسیار زیبایی وجود دارد که در ابتدا به آن اشاره خواهیم کرد: طبق این داستان «ایندرا»[1] که از وفور دشمن و کینه و حسد در جامعه

به تنگ آمده بود نزد «برهما»[2] می‌رود و به او می‌گوید: ما نمایشنامه‌ای می‌خواهیم که بتوان آن‌را دید و شنید. برهما پاسخ این نیاز را از محتوای وداهایی که وجود داشت برآورده می‌کند. او «ناتیا ودا» را آفرید که در رنگ هنری مرهون آنها روان بود و متن و موسیقی را به ترتیب از «ریک ودا» و «ساما» به عاریت گرفته بود. برهما پس از خلق این موجود تازه که «ناتیا ودا» نام داشت به ایندرا می‌گوید: قطعه‌ای از تاریخ برای تو آفریدم. اکنون برو به یاری سایر خدایان آن‌را باز نمایان. ایندرا اظهار ناتوانی می‌کند. بهاراتا که مردی عاقل و باهوش با صدپسر بود اجرای مراسم را به‌عهده گرفت، اما او به‌زودی فهمید که این کار بدون شرکت زنان ممکن نیست. پس او زنان را به یاری گرفت و مضمون را از جنگ بین خدایان به همکاری بین آنها تغییر داد. این عمل باعث شادمانی برهما شد و در نتیجه بهاراتا به‌سوی «شیوا» فرستاده شد. شیوا، بهاراتا را تحسین کرد، اما از او خواست رقص را هم به درام بیفزاید و این‌گونه بود که *تئاتر هندی ترکیبی شد از بازی و رقص و آواز.*

ولی در این میان محققین در مورد مبدأ و ریشه تئاتر هند دو عقیده دیگر دارند:۱. عده‌ای معتقدند که درام هند از سرودهای «ودا» سرچشمه گرفته است. ۲. دسته‌ی دیگر بنیاد تئاتر هند را خیمه‌شب‌بازی می‌دانند. اما اخیراً نظر سومی این دو عقیده را رد کرده و اصل درام هند را در ادبیات «پورانی» و حماسی می‌داند. اما مسلم این است که تئاتر یونان در پیدایش تئاتر هند تأثیری نداشته زیرا زمانی هندیان یونانیان را

---

[1] **انیدرا** (Enidra): انیدرا خدای توفان و پدیدآورنده رعد است، آنچه غالباً در تندیس‌ها و تصاویر انیدرا در دست راست او دیده می‌شود سلاح رعدآفرین نام دارد انیدرا را به هیات شاه آریایی جنگجو با پوستی زرین و سوار بر اسب یا ارابه طلایی که دو اسب کهر بابابال دام آویخته و افشان آن‌را می‌کشند تصویر شده است.

[2] براهما ایزد آفرینش در آئین هندو- در کنار ویشنو و شیوا، از ایزدان تریمورتی است. همسر براهما، ساراسواتی، ایزدبانوی دانش و شناخت است. بنا به باور هندوان، براهما را پنج دست و چهار سر بود که شیوا یکی از سرهای وی را برید. در شمال هند، او را با ریش‌سفید تصویر می‌کنند. بنا به باور هندوان، هریک از دست‌های براهما نمایانگر یک جهت جغرافیایی یا یک بخش از وداها است. در هند، پرستشگاه‌هایی هست که برای پرستش براهما بنیاد گشته‌اند؛ برجسته‌ترین این پرستشگاه‌ها، پرستشگاه پوشکاردر ایالت راجستان هند است.

شناختند که درام هندی کاملاً شکل گرفته بود. اما بنیان تئاتر هند را در «رقص» می‌توان جستجو کرد.

رقص:

در معابد هند قدیم، هنرمندان بوسیله حرکات و رقص و آواز، افکار فلسفی و مذهبی را برای مردم توصیف می‌کردند. پس رقص و موسیقی از عوامل جدانشدنی تئاتر کلاسیک هند است.

اما در پیدایش رقص علاوه بر برهما و شیوا که در بالا اشاره شد، «ویشنو» هم در پیدایی رقص و نمایش سهم زیادی داشته است. زیرا می‌گویند این ویشنو بود که به یکی از نزدیکان خود، «بهاراتا» فرمان داد تا صنعت نمایش را به آدمیان بیاموزد. به‌دنبال این فرمان بهاراتا رساله‌ای گردآورد که در آن از رقص، موسیقی، صحنه‌آرایی و بازسازی سخن رفته است.

اما در این رساله دو مکتب هند در سنت رقص و نمایش اهمیت دارد:

ـ **بهاراتاناتیام:** نمایشی است که در آن فقط زن‌ها می‌رقصند و بیشتر در ناحیه مدارس قرار داشته است و شامل پنج قسمت است: ۱- پرستش پروردگار که با حرکات دست و بازو نشان داده می‌شود. در این قسمت چهره کاملاً بی‌حرکت است. ۲- نوع دیگری از حرکات دست همراه با آواز، بدون خواندن اشعار. ۳- حرکات همهٔ بدن با آواز. ۴- انجام رقص کاملی که طی آن داستان‌نمایش تشریح می‌شود. ۵- تنظیم هم آهنگی پای هنرمند با ضرب‌های مختلف.

ـ **کاتاکالی**: نمایشی که اختصاص به مردهای جوان دارد و بیشتر در جنوب غربی هند به اجرا درمی‌آمده است. این

سبک که بصورت «پانتومیم» می‌باشد از رقص و بازی و موسیقی ترکیب یافته است. بازیگر کاتاکالی داستان را با چهره و دست‌ها و بدن خود شرح می‌دهد. بطوری که بیش از هر نوع رقص دیگری از بدن استفاده می‌شود. اما اوج نمایش کاتاکالی در «ابهی نایا» است که در آن بازیگر هم بدن و هم صورت خود را به عالی‌ترین وجهی به‌کار می‌گیرد و بازیگر نه تنها حالات ظاهری را نمایش می‌دهد بلکه باید حالات درونی را نیز مجسم کند. مثلاً اگر بازیگر قرار است که در جنگلی باشد، با رقص تمام حیوانات و گیاهان جنگل را مجسم کرده و حتی پرواز پرندگان و وزش باد در میان درختان را نیز برای تماشاگر ترسیم می‌کند.

در سبک کاتاکالی، رقاص، آوازهائی را که پشت صحنه خوانده می‌شود با رقص نشان می‌دهد و از پشت‌صحنه صدای آواز همراه با موسیقی شنیده می‌شود و با این وسیله داستان نمایش بیان می‌گردد. بازیگر باید بلافاصله این گفتگوها را با حرکات به تماشاگر نشان دهد. این حرکات درحالی‌که اشعار را تشریح می‌کنند، باید با ضرب شعر و موسیقی هم مطابق باشند.

موسیقی از عوامل مهم کاتاکالی است. ارکستر این نمایش به دودسته تقسیم می‌شود. یک‌دسته ضرب و ریتم بازی را معین می‌سازد و دسته دیگر آواز و اشعار را همراهی می‌کند.

همچنین چون کاتاکالی بیشتر با جهان اسطوره‌ای کاردار، در نتیجه خدایان قرار دادی را به نمایش می‌گذارد مثل: خدایان، شبه خدایان، سلحشوران، دیوان و غیره. به همین علت است که گریم (صورت‌سازی) در آن اهمیت بسیار دارد و کار بسیار مشکل و وقت‌گیری است. زیرا رنگ‌ها هر کدام معانی خاصی داشته. مثل رنگ سبز که برای شخصیت‌های پرهیزکار، صورت‌های ریش‌دار برای بدکاران و دیوان به‌کار می‌رود.

منابع و مواخذ:

تاریخ تئاتر جهان–اسکاربراکت

تاریخ تئاتر، تالیف: ویل دورانت، گردآوری: عباس شادروان.

تاریخ نمایش در جهان ـ تالیف جمشید ملک پور

ویکی پدیا

حصول سنتز میان تز و آنتی‌تز با مداخله زنان اهل سابین

داستان، داستان مداخله است. داستان کاتالیزورهایی پر از احساسات ناب زنانگی؛ میانجیگری زنان میان دو قدرت، میان مردان رومی و مردان اهل سابین. یکی متجاوز و دیگری مدافع و نیروی سوم که از جنس مخالف و دیگری است نیروی نزاع و جدل را بر علیه ویرانگری سوق می‌دهد؛ درست در تضاد با تخریب و نابودی تا زندگی و اجماع بیافریند. حالا اصل داستان چه می‌باشد؟

تابلوی «مداخله زنان اهل سابین» را ژاک لویی داوید کشیده است؛ با رنگ روغن. طرح این اثر در سال ۱۷۹۵ به ذهنش می‌رسد و در سال ۱۷۹۶ کار بر روی آن‌را آغاز می‌کند و نزدیک به چهارسال وقت خود را صرف این اثر می‌کند.

زنی‌که با لباس سفید و دست‌های ظریف از هم گشوده در مرکز تصویر قرار دارد «هرسیلیا» همسر رومولوس رومی و دختر تاتیوس سابینی است که در اینجا به‌طرز زیبایی میان همسر و پدرش قرار گرفته و کودکانش نیز در همان بین حائل شده‌اند. رومولوس که نیروی مقتدر تصویر است در پرتاپ نیزه به‌سمت تاتیوس که به‌صورتی تدافعی پس کشیده مردد است و جنگجویان دیگر شمشیرها را غلاف کرده‌اند.

علت درگیری رومیان با سابین‌ها برمی‌گردد به تصمیم رومولوس، رهبر و بنیانگذار رم. رومولوس و پیروانش به‌منظور تشکیل خانواده و بنیان نهادن جامعه‌ای نوین درصدد جستجو و سپس ربودن زنان برمی‌آیند. رومولوس در ابتدا با سابینی‌ها که تنها قوم حاضر در منطقه بوده‌اند در این رابطه مذاکره می‌کند اما سابین‌ها به‌علت ترس ظهور یک جامعه رقیب در همسایگی با این پیشنهاد مخالفت می‌کنند و به زنان اهل سابین هم اجازه ازدواج با رومی‌ها را نمی‌دهند. در پی آن رومی‌ها شروع به طرح نقشه برای ربودن زنان اهل سابین نمودند.

در داستان‌های کهن آمده است که رومولوس برای اینکه جامعه نوینی تشکیل دهد و ساکنان رم را صاحب زن کند مسابقاتی راه می‌اندازد و سابین‌ها را به آن مسابقات دعوت می‌کند. با این ترفند زنان سابینی را ربوده و مردان را از دم تیغ می‌گذرانند. به همین خاطر تاتیوس پادشاه طایفه سابینی به رم اعلان جنگ می‌دهد. سپاهیان تاتیوس به نزدیک پالاتینوس می‌رسند، زنان سابینی که از اسارت خود راضی نبوده‌اند، موقعیت را مغتنم شمرده، با بینش بر این موضوع که اگر سابینی‌ها جنگ را ببرند آنان شوهران خود را از دست می‌دهند و اگر رومی‌ها پیروز شوند پدران و برادرانشان را، در عملی دوجانبه شرایط صلح و میانجیگری را فراهم می‌سازند. پس از آن رومولوس، تاتیوس را برتقسیم قدرت و حکومت بر می‌انگیزاند و اینکه با پیوستن طایفه خود به لاتین‌ها جامعه و کشور واحدی را پدید آورند.

ژاک لویی داوید از این مضمون به نفع زمانه و شرایط عصر خود در فرانسه استفاده می‌کند. او تابلوی مداخله زنان اهل سابین را زمانی می‌کشد که فرانسه در بحبوحه اتفاقات و درگیری‌های خونین پس از انقلاب بوده و خود به‌خاطر هواداری از روبسپیر در زندان به‌سر می‌برده است. تابلو در کلیت خود پیشنهادی برای از نو متحد شدن مردم بعد از دوران خونریزی و درگیری‌های داخلی را در بردارد که به‌نحوی تأثیرگذار خود را القا می‌کند.

داستان کوتاه «چاه»

نویسنده «متینه حسینی»

– ای‌خدا هنوز صبحانه نخورده باید به خرده فرمایشات خانوم گوش کنم.

این‌ها حرف‌هایی بود که ناصر با خود می‌گفت. توران با قد کوتاه و هیکل چاقش درحالی‌که برگه‌ای در دست داشت به‌سراغ همسرش رفت و گفت:

«آقا ناصر اینها مایحتاج خونه است. بی‌زحمت عصر که از کار برگشتی دم رات بخر»

هنوز حرف توران تمام نشده بود که لیلی با صدای خواب‌آلوده گفت:

«بابا برای طراحی کلی وسیله می‌خوام پس کی بهم پول می‌دی؟»

مرد با قیافه‌ای گرفته و عبوس به‌سراغ لباس‌های چرک و پر از لک خود رفت و پوشید، سپس پوتین‌های خود را با عصبانیت به دیوار کوبید. زیر لب غرولند می‌کرد و می‌گفت:

«مگه من کارگر چقدر دراومد دارم؟ صبح تا شب سگ‌دو می‌زنم آخرش هم هیچی. چی می‌شد منم پشت میزنشین بودم و یه کار تمیز داشتم آخر ماه یه حقوق خوب می‌گرفتم؟»

صدای بوق ماشین افکارش را برهم زد. پشت در، وانت قراضه‌ی علیمراد ایستاده بود. در بار ماشین، تعدادی طناب ضخیم و ابزار بود. ناصر سوار ماشین شد بی این‌که حرفی رد و بدل شود. راننده از کوچه پس‌کوچه‌ها گذشت و به خیابان رسید. طبق معمول خیابان‌ها شلوغ بود. بعضی برای رسیدن عجله داشتند و چراغ قرمز را به‌سرعت رد می‌کردند. ماشین بالاخره ایستاد.

علیمراد ترمز دستی را کشید و گفت:

«باید چاه را آبی کنیم خیلی وقت نداریم[۳]»

پارک کوچکی بود که به‌نظر می‌آمد بیش‌تر پاتوق محلی‌ها باشد. ناصر پیاده شد و به‌سراغ چاه رفت. چاه مثل این بود که سال‌ها رنگ آب ندیده است.

علیمراد طناب‌ها را آورد. ناصر یکی از طناب‌ها را به کمر خود بست و با دست از محکمی آن مطمئن شد. تیشه کوچکی به دست گرفت و درحالی‌که یک سر دیگر طناب دست علیمراد بود وارد چاه شد. هرچه ناصر پایین‌تر می‌رفت نور ضعیف‌تر می‌شد. هر از گاهی صدای ضعیفی به‌گوش می‌رسید.

ناصر ایستاد، تیشه را برداشت و بر دل سنگ سیاه و محکم زد صدا در دل چاه می‌پیچید نفس کشیدن برایش سخت‌تر شده بود. تمام توان خود را جمع کرد و بر سنگ سفت و سخت می‌زد. ناگهان شی بزرگ با صدای مهیبی با سرعت از بالای چاه به پایین افتاد. ناصر هیچ راه فراری نداشت خود را جمع کرد و دستش را محافظ سرش قرار داد. شی فلزی بر روی او افتاد، انگار تمام بدنش خرد شده بود به آهستگی دستش را کنار برد و با چشمان گرد شده به شی می‌نگریست. موتور چاه بر روی بدنش افتاده بود. آستینش پاره شده بود و از دستش خون می‌آمد. گوشه‌ای از پیشانیش زخمی شده بود و قطرات گرد خون بر صورتش جاری بود. درد عجیبی احساس می‌کرد. نمی‌دانست در تاریکی چاه است یا تاریکی قبر.

صدای علیمراد و چند نفر دیگر به گوش می‌رسید که می‌گفتند:

«اوستا خوبی، اوستا ترا خدا جواب بده؟» ناصر توانی برای حرف زدن نداشت. هوای دم‌گرفته چاه امانش را بریده بود. موتور چون بختک بر روی او افتاده بود و فرصت تکان خوردن به او نمی‌داد. علیمراد طناب به کمرش بسته بود و از چاه به سرعت پایین می‌آمد، تا رفیقش را در آن حال دید فریاد زد:

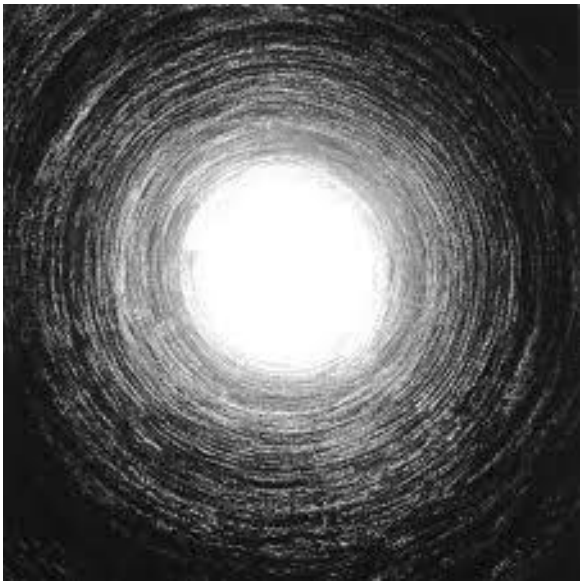
«اوستا حالت خوبه؟ ترا خدا جواب بده بیداری؟»

ناصر به‌زحمت چشمانش را باز کرد و سرش را به پایین تکان داد. علیمراد داد زد: «یه طناب دیگه بندازید»

طناب به داخل چاه انداخته شد. علیمراد به‌زحمت طناب را به دور موتور چاه انداخت. چند گره محکم زد دوباره داد زد: بکشید بالا موتور به‌سمت بالا کشیده می‌شد تا اینکه به دهانه چاه رسید و چند مرد آن‌را بیرون کشیدند طناب دوباره به پایین انداخته شد .

علیمراد این‌بار طناب را به کمر ناصر انداخت و با چند گره محکم کرد و فریاد زد: «مواظب باشید. به‌ستمش، زخمیه با احتیاط ببرینش بالا» طناب آهسته‌آهسته به‌سمت بالا کشیده می‌شد هرچه بالاتر می‌رفت پرتوهای

[۳] اصطلاحی در بین کارگران که درمورد چاه‌های خشک به‌کار می‌رود.



نور قوی‌تر می‌شد. ناصر بااحتیاط توسط دیگران بیرون آورده شد. بچه‌ها به تماشا آمده بودند و زنان در گوشه‌ای جمع شده بودند و با آهستگی درباره ماجرا صحبت می‌کردند. علیمراد هم از چاه بیرون آمد و به‌سراغ مجروح رفت. ناصر را با احتیاط در آمبولانس گذاشتند و به بیمارستان منتقل کردند. سپس با ربانکارد او را به اورژانس بردند. دو پرستار باعجله به‌سراغ او آمدند. یکی از آن‌ها از علیمراد پرسید: «چی شده؟ چه اتفاقی براش اوفتاده؟» علیمراد که از ترس و هیجان دست و پایش می‌لرزید گفت: «کارگره، موتور چاه روش اوفتاده» پرستار گفت: «شما برید کارهای پذیرش رو انجام بدید. ما می‌بریمش پذیرش دم دره» علیمراد به‌سرعت طول راهرو را طی کرد و در مقابل باجه‌ای که جلو آن نوشته شده بود پذیرش ایستاد و به مسئول آن گفت: «آقا ببخشید. رفیقم مجروح شده گفتند بیام این‌جا کارهای پذیرش‌رو انجام بدم.»

مرد پرسید: «دفترچه بیمه داره؟»

علیمراد گفت: «نه آقا دفترچه بیمه‌مون کجا بود؟ صاب کارمون چندماهه امروز، فردا می‌کنه و از بیمه خبری نیس. نمی‌شه شما کارهای پذیرش رو انجام بدی تا من برم کارفرما رو بیارم؟»

مرد درحالی‌که به برگه‌های روبروش نگاه می‌کرد گفت: «نه آقا، یا باید دفترچه بیمه داشته باشی یا باید هزینه‌ها رو آزاد بدی. پول داری؟»

علیمراد گفت: «هزینه‌اش آزاد چه‌قد می‌شه؟»

مرد بابی‌تفاوتی جواب داد: «نمی‌دونم. بستگی داره، زیاد می‌شه.»

علیمراد مأیوسانه نگاهش را پایین انداخت، دستی به موهایش کشید و بر نیمکتی که کنار دیوار بود نشست. بعد از چند دقیقه برخاست، از پله‌ها بالا رفت و از پرستاری که در ایستگاه پرستاری بود پرسید: «شما ندید رفقیم‌رو کجا بردند؟»

پرستار پرسید: «منظورتون آقاییه که مجروح بود نیم‌ساعت پیش آوردند؟» علیمراد گفت: «بله»

پرستار با انگشت به اتاق روبرو اشاره کرد و گفت: «اونجاند. دکتر داره معاینه‌شون می‌کنه.»

دکتر با چراغ‌قوه درحالی‌که با دو انگشت پلک‌های ناصر را باز کرده بود به درون چشمان او خیره شده بود.

بعد نبض بیمار را گرفت سپس یک برگه سفید برداشت و مشغول نوشتن شد. برگه را به دست علیمراد داد و گفت: «شما همرا ه بیمارید؟» بعد بدون این‌که منتظر جواب شود ادامه داد: «همین الان ام آر آی را انجام بدید.»

برانکارد در راهروهای بیمارستان به این طرف و آن‌طرف کشیده می‌شد و روبروی دری که با حروف لاتین بر آن نوشته شده بود MRI ایستاد.

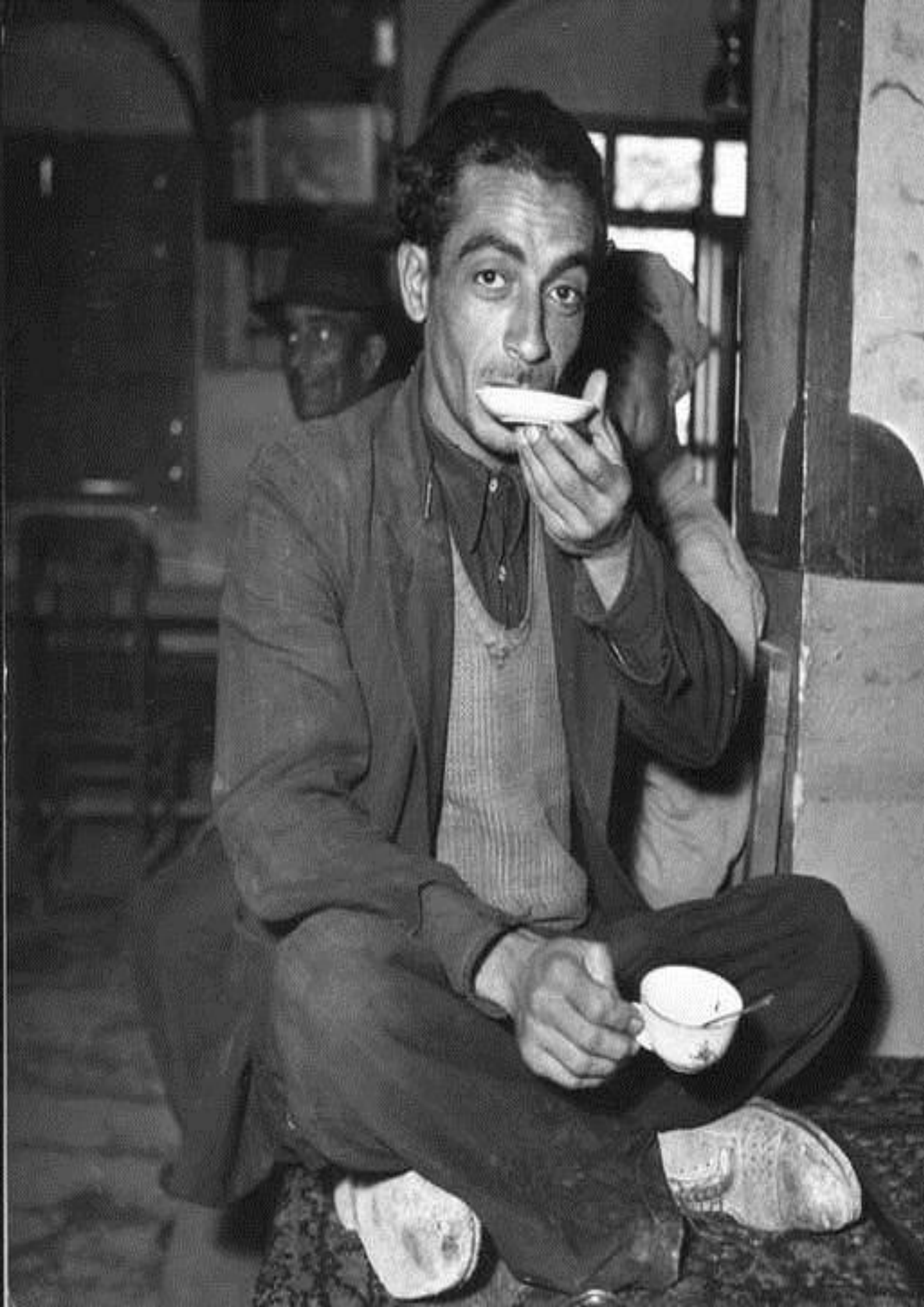
ناصر از روی برانکارد به تخت دیگری گذاشته شد. تخت باریک درون حفره‌ای فرو رفت. عکس‌ها یکی پس از دیگری و از زوایای مختلف گرفته می‌شد. هنوز از ام آر آی بیون نیامده بیمار را به فیزیوتراپی بردند و از دست و پای شکسته عکس گرفتند. علیمراد برای او ویلچری تهیه کرد و به‌سختی او را جابجا کرد. ناصر با تمام دردی که داشت با خود کلنجار می‌رفت، خدایا یعنی چیزی شده؟ این‌همه عکس برای چیه؟ چرا کسی چیزی نمی‌گه؟ اگه ذلیل و علیل بشم زنم پا داری می‌کنه یه بچه‌های بی‌چشم و روم؟ درد کلافه‌اش کرده بود. سرش گیج می‌رفت. انگار در دنیای دیگری بود.

علیمراد ویلچر را به جلو می‌برد و کلامی حرف نمی‌زد. ناگهان ایستاد. نگاهی به ناصر کرد و گفت: «چن‌دقیقه اینجا باش. من زود برمی‌گردم.»

سپس با گام‌های تند آنجا را ترک کرد. ساعت‌ها گذشت ولی خبری از علیمراد نشد. پرستارها و دکترها می‌آمدند و می‌رفتند. بیمارها با برانکارد جابه‌جا می‌شدند. صدای بلندگو هر از گاهی به‌گوش می‌رسید. ناصر چشم به‌راه علیمراد بود. خانم مسنی که لباس آبی بر تن داشت به‌سراغ او آمد و گفت: «آقا خبری نشد؟ بعد کمی مکث

کرد و گفت: «خونواده‌ت خبر دارن؟ می‌خوای بهشون زنگ بزنی؟»

ناصر فقط سکوت کرد و به انتهای راهرو نگاه می‌کرد. ساعت‌ها انتظار خسته‌اش کرده بود. دردهایش پایانی نداشت. چشمانش را بست تا شاید خوابش ببرد. ناگهان سنگینی دستی را بر شانه‌هایش احساس کرد. چشمانش را با بی‌حوصلگی گشود و به بالای سرش نگاه کرد. با شگفتی کارفرمایش را دید که بالای سرش ایستاده و به او لبخند می‌زند.



نگار آذربایجانی(کارگردان، نویسنده، تدوینگر، بازیگر) متولد سال ۱۳۵۲

یادداشت سینمایی: شخصیت ویژه، بهروز انوار

سینما، اقتباس: تابوت‌های دست‌ساز، ترومن کاپوتی، بهاره ارشدریاحی

معرفی فیلم: رای مخفی،بابک پیامی، امین شیرپور

نقد فیلم:آینه‌های رو به رو، نگار آذربایجانی، امین شیرپور

«بهروز انوار»

یکی از مشخصه‌های عمده سینمای ایران که به‌نوعی ضعف عمده‌ای هم حساب می‌شود عدم وجود شخصیت‌هایی است که بشود به‌عنوان یک شخصیت جدید قابل‌قبول دانست. از منظر پیش‌فرض‌های رفتاری در کنش‌ها و واکنش‌های آنها در زمان‌هایی از روایت فیلم که همه ما منتظر اتفاقی هستیم و اتفاقی دیگری توسط آن شخصیت رقم می‌خورد. این اتفاق گاه در فیلم‌های ایرانی وجود دارد. اینکه شخصیتی ما را غافلگیر کند (چه از لحاظ کنش‌هایی آنی و چه از لحاظ تمامیت شخصیتی‌ای که با آن روبرو هستیم) اما هرگونه اتفاقی به‌شدت چیده شده به‌نظر می‌رسد و ما رهایی فردی را در هیچکدام از شخصیت‌ها نمی‌بینیم. همه شخصیت‌ها در حال معرفی جامعه‌ای هستند که از آن سر برآورده‌اند و به گذشته‌ای که به آن تکیه کرده‌اند. خلاف جهت آب شنا کردنی وجود ندارد. قیصر با تمام یاغی‌گری‌اش نشان‌دهنده جامعه‌ای است که باعث یاغی شدن او شده. تمام شخصیت‌های تمام فیلم‌های فرهادی از چیدمانی رنج می‌برند که قبلا به‌طرز استادانه‌ای از روابط علی و معلولی نشات گرفته‌اند.

اما هر شخصیتی چه در واقعیت و چه در داستان و سینما برگرفته از جامعه است. اینطور نیست که کسی فکر کند مثلاً شخصیت اصلی فیلم ایتالیایی نفرین ساخته بلا تار بدون هیچ تاریخچه‌ای دچار اندوهی فردی شده است. هر جامعه‌ای در هر لحظه‌ای در حال زایش بی‌نهایت سوژه است. سوژه‌هایی که

می‌توانند به اساس و منشا خودشان وفادار بمانند یا به‌سمت فردیتی گاه خطرناک و مشکوک بروند.

سینمای ایران هنوز دچار نوعی از نگاه همچون نگاه فیلم گاو است. نگاهی فرویدی افراطی. ساختن مجموعه‌ای هر چند کوچک (گاهی حتی به اندازه یک نفر) اما نمایش‌گر جامعه‌ای بزرگ. اغلب خانواده‌های فیلم‌های ایرانی طوری چیده می‌شوند که بعدها منتقد بتواند به‌راحتی بگوید: پدر در این خانواده نماد آدم‌های فلان است و مادر نماد فلان. برادر بزرگتر مثلا نمادی از جوان‌های عصیانگر است و خواهر کوچکتر نماد دختران سر به هوا.

حالا فکرش را بکنید در در دنیای هنر (منظور، دنیای هنر در تمام دنیاست) در دور باطل مزخرفی افتاده‌ایم که آثار نقدها را تولید می‌کنند و نقدها آثار بعد از خودشان را.

اما وقتی فیلم‌ها در دوره‌ای براساس زندگی مردم ساخته می‌شوند و مردم هم تا ابد بر اساس همان فیلم‌ها زندگی می‌کنند با یک جامعه جهان سومی طرف هستیم. جامعه‌ای که یا همه دیده می‌شوند یا هیچ‌کس. جامعه‌ای وامدار به اسطوره‌های مرده. مشخصه شخصیتی این جوامع این است که فردیت آخرین راهکار زندگی است. همرنگ شدن شعار اصولی است برای رسوا نشدن.

بی‌شک پدیده سینمای ما در ده‌سال اخیر اصغرفرهادی است. کسی‌که فیلم‌هایش با روایتی رئالیستی آشکارا سعی در نمایش معضلات عمومی جامعه را دارد. حالا می‌توان شخصیت‌های فیلم فرهادی را بررسی کرد. آدم‌ها در فیلم‌های فرهادی قابل پیش‌بینی هستند. البته نباید شوک‌های داستانی را با شخصیت‌پردازی اشتباه گرفت و اینطور عنوان کرد که شخصیت‌های فرهادی غیرقابل پیش‌بینی هستند. چون اتفاقاً در فیلم‌های فرهادی بیشترین غافلگیری را داریم و این شگرد روایتی اوست. مثل شوک انتهایی فیلم چهارشنبه‌سوری یا شوک میانی فیلم درباره الی و... اما مثلاً شخصیت زن مستخدم در فیلم جدایی نماد یک زن مذهبی عامه از طبقه فرودست است. جان به جانش هم کنی همین است که هست. یعنی قسم دروغ نمی‌خورد و حجابش را رعایت می‌کند و

کنشی از او نمی‌بینیم که احساس کنیم در او فردیتی وجود دارد سوای آدم‌ها و طبقه‌ای که به آن مربوط است. شوهرش هم همینطور است. تعریف شده و چیده شده. آدم‌های فیلم درباره الی هم همینطور. هر کدام مثل رباط تعریف شده‌اند تا طوری باشند که داستان را شکل بدهند و این البته مهارت زیادی می‌خواهد اما کم‌کم سازنده را از مقام یک هنرمند به جایگاه یک تکنسین باهوش پایین می‌آورد. کاری‌که کارگردان‌های هالیوودی به‌نحوی قابل‌قبول همیشه در حال اجرای آن هستند. استفاده از فرمول شخصیت‌سازی و فروش خوب به‌خاطر قابل قبول بودن آنها.

اگر به شخصیت‌های داستان‌کوتاه‌ها و حتی رمان‌های خودمان از ابتدا یعنی از خود بوف‌کور سرک بکشیم می‌بینیم در ادبیات شخصیت‌های ویژه‌ی زیادی داریم. جالب است. شخصیت ویژه. این همان واژه‌ای بود که از ابتدای نوشته دنبالش بودیم. شخصیتی که یک تیپ خوب نباشد. یک مدل تکراری چه از واقعیت و چه از آثار قبلی نباشد. شخصیتی که در میانه‌ی فیلم احساس نکنیم کارگردانی پشت دوربین به او علامت می‌دهد. شازده در شازده احتجاب، شخصیت راوی در بوف‌کور، نادعلی شخصیت نیمه‌کاره مانده در رمان کلیدر، سوقی رقاصه در رمان کلیدر، مندو در چاه بابل نمونه‌های خوبی هستند از یک شخصیت ویژه. شخصیتی که سوای تحلیل‌های مرسوم با وام گرفتن از پیشینه و بسترهای فرهنگی خود، چیزی باشند که امکان بودنش هست اما تا بحال نبوده، یا بهتر، دیده نشده. شخصیتی که امکان بودنش نباشد به درد آثار تخیلی می‌خورد. شخصیتی که همانی باشد که باید باشد و قابل پیش‌بینی باشد ملال‌آور است. هر چند اگر جذاب و تاثیرگذار باشد مثل گل‌محمد کلیدر.

در این بین شخصیت‌هایی هستند انگشت‌شمار که به‌نوعی از قاعده فیلم ایرانی فاصله گرفته‌اند و در همان داستان و همان بستر تاوانش را هم پس داده‌اند. حسین در فیلم طلای سرخ نمونه بارز این‌گونه افراد است. کسی‌که به جامعه خود تعلق ندارد هرچند در همان رشد کرده. کارهایی که می‌کند ربطی به آن دار و دسته ندارد و تاوانش را هم می‌دهد. برای همین هیچ‌وقت حکومت به فیلم طلای سرخ به‌عنوان یک فیلم جنگی یا به قول خودشان دفاع مقدس نگاه نمی‌کند. اینگونه می‌شود که هم حسین تاوان فردیتش را می‌دهد و هم سازنده‌اش تاوان ساختنش را. چون این جامعه است که فرزندان ناخلفش را پس می‌زند. شخصیت ویژه مورد نظر حتی شبیه نقش اول کندوی فریدون گله هم نیست چون او هم دارد کاری می‌کند که عقوبت طبقه خودش است. نمونه دیگر این شخصیت‌های ویژه سبزیان فیلم کلوزآپ کیارستمی است. کسی‌که از نوعی دیگر از تنهایی رنج می‌برد یا برخوردار است. می‌خواهد خودش را به‌نحوی به جامعه و بستر دیگری بچسباند و اتفاقاً جذاب‌ترین گروه یعنی هنرمندان را برمی‌گزیند و یک خانواده ساده‌لوح هم قبولش می‌کنند اما او هم تاوانش را پس می‌دهد.

با این‌حال بدنه اصلی سینمای ما از نداشتن این شخصیت ویژه رنج می‌برد. فردیتی که وجود ندارد و جمعیتی که از فرط تکرار نخ‌نما شده و چیزی جز ملال را به مخاطب خاص و ابتذال را به مخاطب عام القا نمی‌کند.

و این ربطی به کیفیت سالن‌های سینما ندارد.

سینما، اقتباس

رمان«تابوت‌های دست‌ساز» نویسنده«ترومن کاپوتی»، «بهاره ارشدریاحی»

در سال‌های اخیر شاهد رنج بردن بدنه‌ی سینمای داخلی از ضعف فیلمنامه و بخصوص ایده و موضوع بوده‌ایم. در سری جدید سینما- اقتباس برآنیم که در این بخش، بین سینما و ادبیات را آشتی دهیم. در سینمای جهان سینمای اقتباسی از ادبیات داستانی بخش عمده‌ای از تولیدات سینمایی را به خود اختصاص می‌دهد. در سینما- اقتباس با معرفی رمان، داستان بلند و حتی نمایشنامه‌هایی که در ایران ترجمه شده و در دسترس هستند، امکان تبدیل آنها را به فیلمنامه‌ی اقتباسی مورد بررسی قرار می‌دهیم. پتانسیل‌سنجی موضوع داستان، تصاویر، تعدد و عمق شخصیت‌ها و امکان تبدیل آنها به فیلم از سرفصل‌های این بخش هستند. همچنین فیلم‌های موفق و مطرح سینمای جهان با موضوعی مشابه یا از همین نویسنده نیز در این قسمت معرفی می‌شوند تا امکان بالفعل شدن این پتانسیل‌ها برای مخاطبان و تولیدکنندگان آشکار شود. امید داریم با این تجربه بتوانیم گامی برداریم در یاری رساندن به فیلمسازان و فیلمنامه نویسان و ایده‌پردازان.

خلاصه داستان:

راوی داستان خود نویسنده (ترومن کاپوتی) است که به اختصار در طول داستان ت.ک. نامیده می‌شود. وی در پی شنیدن خبر یکسری جنایات زنجیره‌ای از یکی از دوستان قدیمی‌اش به‌نام جیک، که کارآگاه مسئول این پرونده است، به شهر محل حادثه می‌رود تا از نزدیک حوادث مشابه و سیر حدس و گمان‌هایی را که در فضای مشوش و پر تردید و دلهره‌ی شهر بر سر زبان‌هاست دنبال کند. در تمام این جنایت‌ها، امضای قاتل به‌چشم می‌خورد؛ قاتل قبل از به قتل رساندن مقتولین، آنها را انتخاب می‌کند و برای آنها تابوت دست‌سازی می‌فرستد. نویسنده به این نتیجه می‌رسد که این قتل‌ها با نقشه‌ی قبلی صورت گرفته‌اند و سناریوی قتل‌ها را همراه با دوست کارآگاه خود دنبال می‌کند. مظنون اصلی این حوادث، فردی است به‌نام رابرت کوئین که به‌خاطر مسئله‌ی آبرسانی از رودخانه به مزارع همسایه، مجبور شده بخشی از زمین‌ها و آب مصرفی‌اش را به آنها واگذار کند. پس از این شکست از آنها کینه دارد و یکی‌یکی، با فرستادن تابوت‌های دست‌ساز، به آنها اعلام می‌کند که نفر بعدی آنها هستند. نقطه‌ی اوج داستان آنجاست که نویسنده و دوست کارآگاهشان با قاتل احتمالی این جنایات، طرح دوستی می‌ریزند تا از نزدیک او را زیرنظر بگیرند. در طول دیالوگ‌های داستانی، مخاطب مرتب با این تردید دست و پنجه نرم می‌کند که آیا کوئین که نویسنده و کارآگاه او را قاتل می‌دانند، واقعاً دست به این جنایات زده یا بی‌گناه است؟ بار درام و عاطفی داستان با فرستاده شدن تابوت دست‌ساز برای نامزد جیک به اوج خود می‌رسد. در نهایت، تلاش‌های جیک برای اثبات گناه کوئین به نتیجه نمی‌رسد و نامزدش ادی نیز به قتل می‌رسد.

درباره نویسنده:

ترومن گارسیا کاپوتی، ۱۹۸۴-۱۹۲۴، متولد نیو اورلئان امریکا

در هفده‌سالگی ترک تحصیل و شروع به همکاری با مجله نیویورکر کرد. ترومن کاپوتی سبک شخصی خود را با نام رمان غیرداستانی ابداع نمود. در سال ۱۹۴۵ اولین مجموعه داستان کوتاه خود را با عنوان «میریام» در مجله‌ای منتشر کرد که

برای او جایزه ادبی «او هنری» را به ارمغان آورد.

در سال ۱۹۵۸ کتابی با عنوان «صبحانه در تیفانی» منتشر کرد که یکی از مشهورترین داستان‌ها در فرهنگ آمریکا شد که از آن فیلمی با همین نام نیز ساخته شد. او برای انتشار کتاب خود تحت عنوان «به خونسردی» ۶ سال کار کرد. کتاب در سال ۱۹۶۶ چاپ و خیلی سریع از پرفروش‌ترین کتاب‌ها در جهان شد. از این کتاب نیز نسخه سینمایی اقتباس شده است.

سبک نگارشی نویسنده:

رمان غیرداستانی-مستند، گزارش‌های رئالیستی ژورنالیستی جنایی/ ژانر: حادثه‌ای-جنایی

اقتباس از این داستان:

این داستان با موردتوجه قرار گرفتن از سوی ریموند چندلر و بیلی وایلدر تبدیل به یک فیلمنامه اقتباسی با این عنوان شد و یکی از شاهکارهای سینمای کلاسیک جهان نیز بر اساس آن ساخته شد.

اقتباس از آثار این نویسنده:

۱. فیلم *Breakfast* at Tiffany's (صبحانه در تیفانی): کارگردان Blake Edwards، فیلمنامه از Axelrod George با اقتباس از اولین رمان ترومن کاپوتی با همین نام، با بازی Audrey Hepburn ، محصول ۱۹۶۱ امریکا.

۲. فیلم In Cold Blood (در خون سرد): کارگردان Richard Brooks، فیلمنامه از Richard Brooks با اقتباس از رمان ترومن کاپوتی با همین نام، محصول ۱۹۶۷ امریکا.

۳. فیلم The Glass House: کارگردان Tom Gries، فیلمنامه از Truman Capote، محصول ۱۹۷۲ امریکا.

۴. فیلم Capote: کارگردان Bennett Miller، برشی از زندگی ترومن کاپوتی (فیلمنامه از Dan Futterman با اقتباس از کتابی نوشته Gerald Clarke) که به کشمکش‌هایی می‌پردازد که نویسنده (ترومن کاپوتی) هنگان نوشتن آخرین کتابش (درخون سرد) In Cold Blood داشته است، با بازی Philip Seymour Hoffman در نقش ترومن کاپوتیکه برای او اسکار بهترین نقش اول مرد را به‌همراه داشت)، محصول ۲۰۰۵ امریکا. برنده جایزه بهترین فیلم منتقدین امریکا، کاندید ۵ جایزه اسکار و...

۵. فیلم Infamous: کارگردان Douglas McGrath، برشی از زندگی ترومن کاپوتی فیلمنامه از Douglas McGrath با اقتباس از کتابی نوشته George Plimpton، با بازی Toby Jones در نقش ترومن کاپوتی، محصول ۲۰۰۶ امریکا.

- و حدود ۱۰ عنوان فیلم‌های سینمایی، سریال و فیلم کوتاه دیگر با نویسندگی فیلمنامه و یا اقتباس از آثار این نویسنده.

علل اصلی انتخاب:

ـ نویسنده‌ی این کتاب را می‌توان یکی از مشهورترین و موفق‌ترین نویسندگان داستان‌های معمایی و گزارش‌های رئالیستی ژورنالیستی- جنایی در دهه‌ی دوم قرن‌بیستم دانست که متاسفانه آثار او در ایران هنوز شناخته شده و در دسترس نیستند و تا جایی‌که من اطلاع دارم از این نویسنده رمان (صداهای دیگر، اتاق‌های دیگر) (Other Voices, Other Rooms)، با ترجمه‌ی رویا سلامت، نشر چشمه، رمان (به خونسردی) و مجموعه داستان (درخت شب) در ایران منتشر شده است.

- برخی رمان‌های کاپوتی را، به‌دلیل استفاده از گزارشات واقعی و ژورنالیستی، در زمره‌ی رمان‌های مستند قرار می‌دهند. همین امر، نشان‌دهنده‌ی قابلیت بالای این داستان در تبدیل به فیلم است.

ـ وجود دیالوگ‌های قوی و موجز که قابلیت استفاده در فیلمنامه را با کمترین تغییرات دارند.

ـ فضاسازی و توصیف‌های تصویری مناسب.

ـ عدم ذهنیت‌گرایی داستانی و عمل‌گرایی شخصیت‌ها.

ـ نداشتن تصاویر و حوادثی که نیاز به جلوه‌های ویژه‌ی خاص و عملیات پلیسی است که در فیلم ایجاد سکانس‌های

خشن یا کم‌جان و بی‌محتوا بکند؛ به‌قول معروف Action با تم هالیوودی. در ضمن، از نظر اقتصادی نیز فیلم پرهزینه‌ای نخواهد بود و به‌دلیل کشش بالای داستانی احتمال موفقیت آن در گیشه زیاد است. این داستان، در واقع، معمایی و رمزآلود است. می‌توان آن‌را به داستان‌های آگاتا کریستی شبیه دانست، با فضای مدرن و امروزی.

ـ شخصیت‌پردازی حرفه‌ای و قابل‌قبول.

ـ انسجام تصاویر و حوادث.

ـ وجود گره‌های قوی و قابل پرداخت در ژانر حادثه‌ای-جنایی.

ـ کشش بالای داستان و کشمکش‌های ذهنی مخاطب با چراهای داستان.

ـ پتانسیل سینمایی داستان، بالاتر از جنبه‌های ادبی آن قرار می‌گیرد.

ـ از آنجائی‌که نویسنده‌ی این رمان، یک خبرنگار بوده، نگارش داستان، از اصطلاحات و آرایه‌های سخت فهم ادبی خالی است. سبک نگارشی داستان را می‌توان با سبک نگارشی ارنست همینگوی مقایسه کرد، که فیلم‌های زیادی از داستان‌های او اقتباس شده‌اند.

مشکلات احتمالی:

ـبا ایجاد تغییرات کوچک می‌توان فضای وقوع حوادث داستان را ایران فرض کرد و باتوجه به فرهنگ بومی، آنرا تا حدی بومی‌سازی و مناسب فضای ایران امروز کرد. به‌عنوان مثال، علت دشمنی کوئین با قربانیان را موضوع دیگری دانست.

ـ محل وقوع حوادث، تهران انتخاب شود و باتوجه به تفاوت‌های فرهنگی غرب، بایستی تغییراتی در برخی صحنه‌ها و دیالوگ‌ها ایجاد شود.

ـ واضح است که مهم‌ترین قسمت اقتباس، بومی‌سازی فضاها و کاراکترهاست که هم به بدنه‌ی طرح داستانی صدمه نزند و هم مناسب نمایش در سینمای ملی و قابل قبول برای تماشاگر ایرانی باشد.

ـ نکته مهم دیگری که در اقتباس از داستان‌هایی با ژانر جنایی از داستان‌های امریکایی و اروپایی وجود دارد، حفظ انسجام فیلمنامه اقتباسی با رعایت وفاداری به داستان اصلی است.

عنوان کتاب: ترومن کاپوتی، تابوت‌های دست‌ساز (گزارش واقعی از یک جنایت آمریکایی)، ترجمه بهرنگ رجبی، انتشارات چشمه، بهار ۱۳۹۱

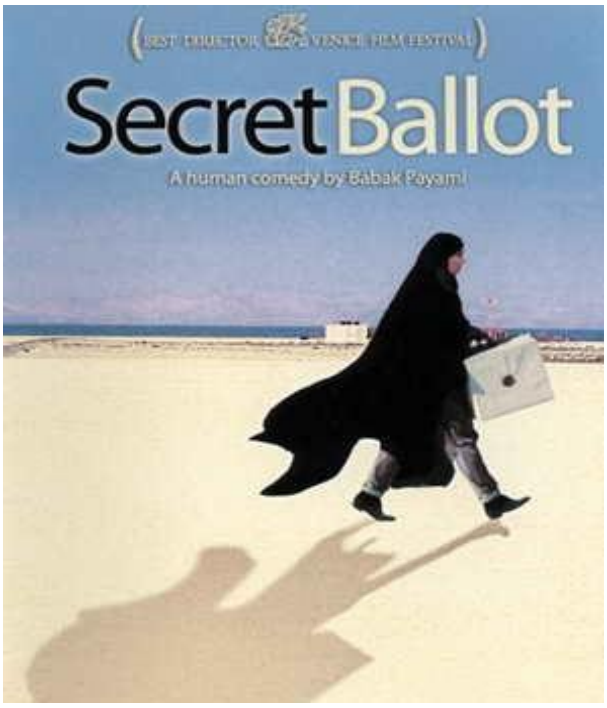
معرفی فیلم «رای مخفی»

کارگردان «بابک پیامی»،«امین شیرپور»

رأی مخفی فیلمی ایرانی محصول سال ۱۳۸۰ به کارگردانی بابک پیامی و براساس طرحی از محسن مخملباف است. بابک پیامی کارگردان ایرانی، فیلم رأی مخفی را در جزیره کیش ساخت و در سال۲۰۰۱ به‌خاطر آن موفق به دریافت پنج‌جایزه از جمله جایزه نپتک، یونیسف، Special Director از جشنواره فیلم ونیز شد. وی همچنین برای این فیلم نامزد دریافت شیر طلایی جشنواره ونیز هم شد. فیلم رأی مخفی به شرایط یک جامعه ایرانی در مساله انتخابات از منظری سوررئالیستی نگاه می‌کند و سوالاتی را در ذهن به وجود می‌آورد در مورد آن چیزهایی که به قطعی و قاعده‌مند بودن‌شان باور داریم. فیلمساز در این فیلم نماهای طولانی را در بستری از جغرافیای محیط به‌کار می‌گیرد و با نگاهی مینی‌مالیستی، تصویری می‌دهد از شرایط سیاسی و اجتماعی یک جامعه. حاصل اما تصویری خشن و تلخ است درباره امکان پیشبرد دموکراسی در جوامع بسته. ژانر فیلم کمدی است اما از کمدی‌های کاملاً معنادار که گاه تلخی بعدشان بیشتر از خنده‌دار بودن اول‌شان است. این فیلم در خارج از ایران بازتاب گسترده‌ای داشت و در ۲۶ کشور جهان در جشنواره‌های مختلف اکران شد و توانست جایزه‌های زیادی بدست بیاورد. «رأی مخفی» یک فیلم عالی است، حرف‌های زیادی دارد که هیچ‌کدام به سمت شعار نرفته‌اند. موقعیت یک زن شهری که با جسارت تمام به‌دنبال جمع‌کردن رأی روستاییان به جزیره‌ای در جنوب ایران می‌رود و یک نیمروز را با یک سرباز سرمی‌کند. سربازی که تنها همدمش شاید آن سرباز دیگر باشد و آن تفنگی که شیفتی به هم پاسش می‌دهند. موزیک متن فیلم هم خیلی مؤثر است، پلان‌ها، دکوپاژها، تدوین، فیلمبرداری، همه و همه مثل موج‌های دریا آرام و آرامش‌بخش است.

کارگردان: بابک پیامی/ تهیه‌کننده: مارکو موئلر/ نویسنده: بابک پیامی/ ژانر: کمدی/ بازیگران: نسیم عبدی، سیروس عبیدی، یوسف حبشی، فرخ شجاعی و... / موزیک: میشائیل گالاسو/ فیلمبرداری: فرزاد جودت/ تدوین: بابک کریمی/ طراح صحنه و لباس: ماندانا مسعودی/ استودیو: فابریکا، پیام، rai سینمافیکشن، شرمشیر/ توزیع کننده: سونی پیکچرز کلاسیک، Artificial Eye، Moviola، Filmcoopi Zürich و.../ تاریخ اکران: ۴سپتامبر ۲۰۰۱ (جشنواره فیلم ونیز)/ مدت زمان: ۱۰۵دقیقه/ محصول کشور: ایران، ایتالیا، کانادا، سوئیس/ زبان: فارسی/

خلاصه‌ی داستان فیلم: سربازی که در پاسگاه در ساحلی متروک خدمت می‌کند، از خواب بیدار می‌شود و درمی‌یابد که آن روز، یک روز معمول نخواهد بود. روز انتخابات است ولی ظاهراً کسی چیز زیادی درباره‌اش نمی‌داند. درست همان موقع که صندوق رأی با چتر از آسمان پایین می‌افتد، زن جوانی در ساحل پیاده می‌شود. در میان بهت سرباز معلوم می‌شود که زن مسئول این صندوق رأی‌گیری سیار است و بنابراین سرباز مجبور است فرمان‌های اورا اطاعت کند و با جیپ ارتشی و اسلحه‌اش اورا برای رأی‌گیری همراهی کند...



نقد و بررسی فیلم «آینه‌های روبه‌رو»

کارگردان «نگار آذربایجانی»، «امین شیرپور»

همه ته دلشان جور دیگری فکر می‌کنند

سال قبل و ماجرای فیلم‌های تحریمی حوزه هنری را که یادتان هست، پذیرایی ساده به‌خاطر چند دیالوگ و موضوعی که خیلی‌ها اشتباهی تفسیرش کرده بودند تحریم شد، بی‌خود و بی‌جهت فقط به این خاطر که یکی از شخصیت‌های زن فیلم قبل از برگزاری مراسم ازدواج حامله شده بود در قم اکران نشد و بعد از آن هم به ناحق نادیده ماند. برف روی کاج‌ها را هنوز نمی‌دانم چرا؛ بغض خیلی محدود اکران شد و بعد از آن هم باران کوثری در هر نمایش یا فیلمی که بازی کرد بدون دلیل خاصی یا او را حذف کردند یا اجازه‌ی اکران و نمایش به آن اثر ندادند. یک خانواده محترم و من مادر هستم هم که جنجال‌های خاص خود را داشتند. در این گیر و دار که خیلی‌ها از وضع سینمای ایران ناامید می‌شدند از جشنواره‌های مختلف گوشه و کنار دنیا خبر می‌رسید که فیلم آینه‌های روبرو به کارگردانی نگار آذربایجانی جایزه‌های مختلفی را دریافت می‌کند. قضیه وقتی جالب‌تر شد که مشخص شد موضوع فیلم در مورد دختری ترنس سکشوال است (افرادی که احساس می‌کنند جنیست ظاهری با جنسیت باطنی‌شان

فرق دارد و سعی در تغییر جنسیت خودشان دارند). بعد از این هم تلویزیون دولتی ایران پخش تبلیغ فیلم را منوط به حذف کردن تصویر آن و فقط پخش کردن صدا اعلام کرد! این اتفاق نه تنها برای فیلم بد نشد بلکه تیزر فیلم خیلی هنری‌تر شد و خیلی‌ها را برای دیدن فیلم کنجکاو کرد.

آینه‌های روبرو اولین اثر سینمایی نگار آذربایجانی است که فرشته طائرپور علاوه بر تهیه‌کنندگی آن، با آذربایجانی در نوشتن فیلمنامه نیز همکاری کرد. این فیلم که آذربایجانی سال ۱۳۸۸ جلوی دوربین برده بود، در بیست و نهمین جشنواره فیلم فجر (بهمن ۱۳۸۹) به نمایش درآمد و در بخش مسابقه نگاه نو دیپلم افتخار بهترین فیلمنامه برای آذربایجانی و طائرپور و دیپلم افتخار بهترین بازیگر زن برای غزل شاکری را بدست آورد. همچنین در جشنواره شهر، منتقدین و خانه سینما موردتوجه و استقبال زیاد مخاطبین قرار گرفت. این شروعی بود بر موفقیت‌های آینه‌های روبرو. بعد از آن اگر به‌طور خلاصه بخواهم بگویم روندی مثل جدایی نادر از سیمین فرهادی داشت و تقریباً در همه جشنواره‌های دنیا شرکت کرد! با حضور در فستیوال Divergent (تغییرجنسیت) در ایتالیا، توانست به صدمین حضور بین‌المللی‌اش برسد. تعداد دقیق جایزه‌های فیلم را نمی‌دانم اما در داخل کشور حداقل هشت جایزه و در خارج از کشور حداقل ۳۲ جایزه دریافت کرده. نگار آذربایجانی که پیش از این در سال ۱۳۸۷ در فیلم نسل سوخته به کارگردانی مرحوم رسول ملاقلی پور به ایفای نقش پرداخته بود و در فیلم شیدا هم دستیار تدوین بود در آینه‌های روبرو علاوه بر کارگردانی، نویسندگی را هم انجام داده. غزل شاکری که شاید نقش او در فیلم گلنار را به یاد داشته باشید پیش از این در سال‌های ۶۷-۱۳۶۶ در دو فیلم سینمایی بازی کرده بود اما تجربه‌ی سومش با وقفه‌ای ده ساله همراه بود. به گفته‌ی خودش از ابتدا اصلاً قرار نبوده رعنای آینه‌های روبرو باشد و قرار بوده طراح لباس فیلم باشد اما وقتی نگار آذربایجانی رفت‌وآمد او را با چادر سرصحنه دیده این نقش را به او سپرده. شاکری

توانسته کاراکتر زنی باطناً مذهبی را به‌خوبی و با یک معصومیت قابل‌توجه به نمایش بگذارد. در طرف دیگر فیلم، شایسته ایرانی (که به‌حق نام درخوری دارد) پیش از این در موج‌سوم آرش سجادی و آفساید جعفر پناهی خوش درخشیده بود دست به یک اقدام بسیار ریسکی زد و نقش یک ترنس را قبول کرد. نقشی که آنقدر آن‌را خوب و طبیعی بازی کرده که محال است بازی‌اش چندلحظه هم توی ذوق بزند. فقط کافی است جایی‌که در دستشویی مشغول اصلاح صورت خود با ژیلت بود و از اکرم (دوست رعنا) کتک خورد را به یاد بیاورید. شایسته ایرانی برای این بازی عالی ضمن نامزدی برای جایزه بهترین بازیگر زن در جشنواره‌های فجر، انجمن منتقدان سینما و آکادمی خانه سینما، در جشنواره آسیا پاسیفیک (استرالیا) و سیراکیوز نیویورک نیز نامزد دریافت جایزه بازیگری شد و توانست جایزه بهترین بازیگر فستیوال سیراکیوز را به دست آورد. از بازیگران دیگر فیلم می‌توان به همایون ارشادی به‌عنوان پدر آدینه و نیما شاهرخ‌شاهی به عنوان برادر وی اشاره کرد. کامل معلوم نیست که آیا بازی همایون ارشادی نچسب است یا شخصیتی که دارد. اگر مشکل از شخصیت باشد پس همایون ارشادی کارش را خیلی خوب انجام داده، در غیر اینصورت برعکس می‌شود. نیما شاهرخ‌شاهی هم که تعداد فیلم‌هایی که در آن‌ها بازی کرده دارد به محمدرضا شریفی‌نیا نزدیک می‌شود بالاخره یک نقش خوب بازی کرد. نقشی که حداقل می‌تواند در مواقعی احساسات مخاطب را برانگیزد، مثل سکانس داخل ماشین که در حال گریه با آدینه حرف می‌زد. به‌جز این‌ها پسربچه‌ی رعنا در فیلم که اسمش را هرچه گشتم پیدا نکردم هم بازی خیلی خوبی داشت، مخصوصاً وقتی در بغل رعنا گریه می‌کرد. وقتی فیلمی خوب باشد تقریباً همه‌ی بازیگران از آن نفع می‌برند، یکی از آن‌ها که از دیدنش در این فیلم خوشحال شدم رابعه اسکویی بود که نقش یک پرستار شوخ و شنگ را بازی می‌کرد

و حضورش باعث می‌شد در سنگین‌ترین قسمت فیلم فضا نرم‌تر شود و دوباره به حالت عادی برگردد.

فیلم مثل تبلیغی که تلویزیون پخش کرد با صدای صابر ابر شروع می‌شود و تصویر ریمل زدن ناشیانه زنی که بعداً می‌فهمیم رعنا نام دارد و همسر صادق (صابر ابر) است. رعنا به ملاقات صادق در زندان می‌رود و بعد از گفتگویی کاملاً عاطفی زمانی‌که وقت ملاقات به‌پایان می‌رسد و صادق می‌رود، گریه‌ی رعنا دل بیننده را می‌لرزاند و از همان ابتدا فیلم تاثیرگذاری‌اش را بر مخاطب آغاز می‌کند. شروعی برخلاف خیلی از فیلم‌های ایرانی که شروع‌شان خیلی آرام و ریتمیک است. فرشته طائرپور تهیه‌کننده این فیلم در گفتگویی گفته بود: «هنوز که هنوز است از دیدن سکانس اول فیلم در زندان متأثر می‌شوم و محال است گریه‌ام نگیرد.» با این شروع، رابطه شدیداً عاطفی رعنا و صادق مشخص می‌شود، بدون اینکه چیزی در فیلم گفته شود می‌فهمیم که صادق احتمالاً سرش کلاه رفته و اصلاً تیپ آدم‌های خلافکار نیست. رعنا هم زنی مذهبی است که حالا در نبود صادق برای درآوردن خرج زندگی‌اش یواشکی و طوری‌که مادرشوهرش متوجه نشود با ماشین صادق مسافرکشی می‌کند. روایت فیلم به‌صورت موازی است و در خط دیگر داستان با دختری آشنا می‌شویم به‌نام آدینه (با بازی شایسته ایرانی) و اخلاق و رفتارهای خاصی که دارد. داستان این دو در اواسط فیلم با هم یکی می‌شود و رعنا در ازای پول زیادی که آدینه به او می‌دهد باید او را به مقصدی که می‌خواهد برساند اما اتفاقات دیگری می‌افتد که مسیر زندگی رعنا و آدینه را کاملاً عوض می‌کند.

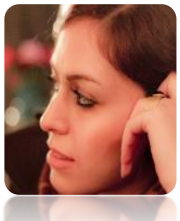
آینه‌های روبرو اولین فیلم بلند داستانی در سینمای ایران است که یکی از شخصیت‌های محوری آن، ترنس سکشوال است. به خودی خود موضوع فیلم خیلی‌ها را به سینما می‌کشاند اما آذربایجانی فیلمی نساخته که مستندوار حول محور این قضیه بچرخد. بلکه با استفاده از روابط عاطفی، مشکلات خانوادگی و تفاوت‌های فرهنگی و دینی بین آدم‌های مختلف درامی قوی و اجتماعی از کار درآورده. درامی که علاوه بر زیبایی‌های سینمایی ارزش‌های دیگری از جمله آشنا شدن عموم با مشکلات ترنس‌ها دارد. ایران جزو معدود کشورهایی است که چه از لحاظ دینی، چه از لحاظ قانونی عمل تغییر جنسیت را رسمی و قانونی می‌داند و پس از تغییر جنسیت برای افراد شناسنامه جدید صادر می‌کند. اما این

مسئله بیشتر به جامعه پزشکی و قانونی کشور محدود می‌شود. هنوز بسیاری از خانواده‌های ایرانی فرق بین ترنس‌ها و دوجنسه‌ها یا حتی منحرف‌های جنسی را نمی‌دانند. همانطور که در فیلم نشان داده می‌شود خانواده‌هایی هم هستند که به‌جای کمک به دختران‌شان مانع عمل آن‌ها می‌شوند و سعی می‌کنند با سرکوب کردن و حتی در بعضی مواقع با شوهر دادن آن‌ها از زیر این عمل و طبعاتی که در جامعه دارد شانه خالی کنند. آدینه‌ی این فیلم فردی است که از کودکی احساس مردانگی داشته و از خود رفتارهای مردانه بروز داده؛ رعنا هم مثل خیلی‌ها در جامعه هیچ اطلاعی از ترنس‌ها و مشکلاتشان ندارد و در آن سکانس سیلی زدن به آدینه نه فقط دم دستی‌ترین احساسش، بلکه رفتار و احساس پیش‌فرض همه جامعه را انجام می‌دهد. ادامه سفری که رعنا و ادی (شکلی که آدینه دوست دارد صدایش کنند) باعث می‌شود تا رعنا دید بهتری نسبت به ترنس‌ها پیدا کند و طرز تفکرش ۱۸۰ درجه فرق کند. یکی از ارزش‌های فیلم هم همین است که باعث می‌شود بینندگان آن مانند رعنا به دید منطقی‌تر و روشن‌تری نسبت به ترنس‌های اطرافشان برسند. ترنس‌هایی که تعدادشان حتی اگر خیلی معدود هم باشد باز هم باید بهشان توجه شود و این توجه در ایران سال‌هاست از طریق مقاله و کنفرانس برگزار می‌شود. اما آذربایجانی با ساخت آینه‌های روبرو دیدی هنری به قضیه بخشیده که این دید هنری تأثیر توجه به ترنس‌ها و درک اجتماعی آنان را چندین برابر می‌کند.

سینمای مستقل توانسته درامی اجتماعی بسازد و جور فیلم‌های دولتی که کیلویی لقب‌های فاخر می‌گیرند را بکشد. فروش فیلم به‌قول خود طائرپور درحدی نخواهد بود که سرمایه را بازگرداند اما قطعاً ارزش ساخته شدنش را داشته. آینه‌های روبرو در سینماهای محدودی در تهران و سپس شهرستان‌ها اکران شد و اطلاع خاصی از فروش آن در دست نیست. باتوجه به هزینه محدود ساخت فیلم، از آن لیست بلند بالای سازنده‌ها هم خبری نیست و فقط ده‌اسم در لیست هستند. تدوین فیلم را که سپیده عبدالوهاب انجام داده و ریتم مناسبی به نماها بخشیده. از طرفی فیلمبرداری تورج منصوری هم منطقی و اصولی است و هیچ‌چیزی از لنز دوربین نادیده نمی‌ماند. موسیقی فردین خلعتبری هم در بعضی لحظات به کمک فیلمساز می‌آید و تأثیر لحظات احساسی را چندین برابر می‌کند. اواسط فیلم دروغی که رعنا گفت نزدیک بود برایش مشکل درست کند اما فیلمنامه طوری جلو رفت که آن دروغ کم‌کم فراموش شد. در غیر این‌صورت فیلم یک تقلید از بازی با دروغ‌های اصغر فرهادی می‌شد. که خوشبختانه آذربایجانی این‌کار را نکرده و ماجرای دیگری برای شخصیت‌ها رقم زده. علاوه بر این‌ها حتی می‌شود دغدغه‌های اجتماعی فیلمساز را در بعضی سکانس‌های فیلم دید. مثلاً آن سکانس‌های ابتدایی که رعنا مسافرکشی می‌کند رفتار مسافرها و اتفاقاتی که برایشان می‌افتد نشان دهنده‌ی قشری از جامعه هستند.

در تمام طول فیلم تقریباً هیچ‌چیز اضافه‌ای وجود ندارد و تمام سکانس‌ها و نماها به‌جا و درست هستند اما چیزی‌که خیلی‌ها در اکران‌های مختلف فیلم اظهار می‌کردند این بود که پایان‌بندی فیلم هرچند خوب است اما به‌خوبی باقی فیلم نیست. منطقی هم که بخواهیم بگوییم انگار آذربایجانی و طائرپور فیلم را یک‌جایی تمام کرده‌اند اما دلشان نیامده کاراکتر دیگر با همان مشکلاتی که دارد دست‌وپنجه نرم کند برای همین چند دقیقه پایانی را در فیلم گنجانده‌اند. راستش هرچقدر هم که خودم فکر کردم راه دیگر و بهتری برای پایان فیلم به ذهنم نرسید. اما خب، برعکس خیلی از فیلم‌ها که فقط یک پایان خوب دارند این فیلم سرشار از لحظات احساسی، جذاب، گیرا و تأثیرگذار است که به‌راحتی می‌شود ضعف نه چندان بزرگ پایان‌بندی فیلم را نادیده گرفت. هرچند باید منصف باشیم و در مورد آینه‌های روبرو به‌عنوان اولین فیلم کارگردان قضاوت کنیم. کارگردان جوانی که اولین فیلمش توانسته موفقیت‌های گوناگونی برای خودش و فیلمش و همینطور هدف فیلمش بدست بیاورد. آینه‌های روبرو آغاز کننده راه جدیدی در سینمای ایران است که مشکلات اجتماعی به یکی از دغدغه‌های اصلی هنرمندان مبدل شده و با استفاده از ابزار سینما سعی در اصلاح عقاید غلط جامعه دارند.

ترجمه



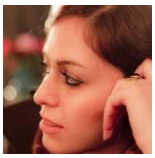
مصاحبه ترجمه: هووارد گلدبلت، شادی شریفیان

داستان: پای میز آشپزخانه،پیتر ارنر، شادی شریفیان

داستان:فرزندانی چون دشمن،ها جین، مجتبی کاظمی

مقاله ترجمه:ازحکایت به داستان کوتاه،رابرت اف. مالر، علی قلی‌نامی

مقاله ترجمه:مقدمه ای بر نقد نظری و علمی، چارلز ای. برسلر، علی قلی‌نامی



داستان «پای میز آشپزخانه»

نویسنده«پیتر ارنر»، مترجم«شادی شریفیان»

گوستانیا، کارولینای شمالی، ۱۹۸۸

افسر پلیس زن به او گفت که اگر خاک‌سپاری خانوادگی می‌خواهد باید مقدمات لازم را برای بازپس گرفتن جنازه‌ی پسر انجام دهد. اگر مشکلی ندارد دولت همه‌ی هزینه‌های خاک‌سپاری را به‌عهده می‌گیرد، ولی در این‌صورت جایی جز محدوده‌ی مشخص شده‌ی DOC در Murfreesboro نمی‌توانید او را خاک کنید. در هر دو حالت، لازم بود که خانوم آلپر فردا صبح به Caledonia برود تا برگه‌های هویت را امضا کند و وسایل شخصی او را بگیرد. باقی کارها انجام خواهد شد. اما لطفاً خانوم آلپر، این‌را بدانید که اگر می‌خواهید جسد پسرتان را به خانه ببرید باید یک متصدی کفن و دفن و وسیله‌ی حمل مخصوص خاک سپاری همراه شما باشد. بعد با صدایی آرام و متفاوت، صدایی‌که می‌خواست احساس تأسف را منتقل کند، گفت: طبق مقررات شما نمی‌توانید او را در ماشین خودتان به خانه انتقال دهید.

خانوم آلپر؟

جین آلپر پشت میز آشپزخانه نشسته است. فردا روز دیگری‌ست. تلفن روی زمین است. دیگر زنگ نمی‌خورد. صداهایی از بیرون پنجره‌ی باز آشپزخانه می‌آید ولی او نمی‌شنود. انگار یک‌نفر دارد چمن می‌زند. مطمئن نیست. هنوز امروز تمام نشده و او در سردخانه به پشت خوابیده است. جایی‌که هست خنک است و او سردخانه‌ی بزرگی را تصور می‌کند که جسدهای بسیاری پوشیده در پلاستیک‌های سیاه‌رنگ آنجا خوابیده‌اند، ناخن‌هایش به‌تدریج یخ می‌زند و این یخ تا پلک چشم‌های او بالا می‌آید. دلش می‌خواهد بخندد. ماه جون است. هوا خیلی سرد است. او تلاش خودش را کرده بود، خدا می‌داند که چقدر تلاش کرده بود. شاید می‌توانست بیشتر تلاش کند اما با مرگ اوبری و دوری برادرانش و اینکه می‌بایست روزی ۹ تا ۱۰ ساعت کار کند، واقعاً سخت بود. می‌توانست آنها را به‌جای دیگری ببرد، ولی به کجا؟ شارلوت؟ کسی را در شارلوت نمی‌شناخت. با افراد زیادی آشنایی نداشت. مردم می‌رفتند به همین سادگی، ولی او هیچگاه آنجا را ترک نکرده بود زیرا جایی بهتر از آنجا سراغ نداشت. به‌هرصورت، چندسالی بود که باید چیزی را که داشتی محکم می‌چسبیدی. او سرکار می‌رفت. کار، کار است. خب می‌توانستم بهانه‌ای جور کنم تا بتوانم تا فردا ساعت ۵ و نیم صبح لباس مرتب و تمیزی پیدا کنم. او کاری‌که می‌خواست انجام داده بود، انگار یک‌نفر داشت چمن‌ها را هرس می‌کرد. مطمئن نبود. هنوز امروز تمام نشده بود و او رو به پشت جایی دراز کشیده بود که سرد نگهش داشته بودند. او هم مانند پدرش لجباز بود ولی اوبری، وقتی پایش می‌رسید آدم ترسویی بود. اما جوردی هیچ‌وقت از هیچ‌کس یا هیچ‌چیز نمی‌ترسید. وقتی سه‌ساله بود فرش را پاره می‌کرد، گیاه نارس گوجه‌فرنگی را له می‌کرد، موهای دختر همسایه را می‌کشید. همسایه‌ها او را «آتش‌پاره» می‌نامیدند تا اینکه بزرگ شد، او واقعا شر بود. بعد دیگر او را به این اسم صدا نکردند. با انگشتانش در سکوت به میز ضربه می‌زد. خیلی سرد بود. به‌نظر نمی‌رسید کسی را نداشته باشد که به او اطلاع بدهد. وینس در ویلمینگتون و دیو و جولیا در سنت لوئیس. مهم این است که چطور بگوید. کی الان حقیقت را باور می‌کند؟ که او بالاخره با پدرش کنار آمد. این فقط یک ترس بود. آنجا اتفاقی افتاده بود. درست است؟ قرار بود تورا تغییر دهد؟ در روزهای ملاقات او می‌گفت، چی عزیزم، چی؟ اونا اذیتت می‌کنن؟ کسی بهت دست زده؟ و او سرش را تکان می‌داد، مسئله این نیست، و او را از خود دور می‌کرد و سرفه می‌کرد و می‌خندید و می‌گفت، خیلی احمقانه‌ست که آدم کارش به اینجا بکشه، احمقانه‌ست که با بهم خوردن درها بترسی و وقتی آن‌روز در راه خانه رانندگی می‌کرد فکر می‌کرد متوجه حرفش شده است. خیلی ساده بود. حتی خنده‌دار. چرا که او فکر می‌کرد دری آنجا نباشد. آن‌طوری‌که او این حرف را زد درها مستقل از آنچه او در آنجا انجام می‌داد به‌نظر می‌رسیدند ولی با این وجود او احساس می‌کرد آنرا فهمیده است. در بود و در. یکبار هم، یک‌روز دیگر، او سرش را طوری با عصبانیت به دیوار کوبید که انگار او آنجا حضور ندارد و آنقدر اینکار را تکرار کرد و تکرار کرد و تکرار کرد تا نگهبانان سر رسیدند و زن را از آنجا دور کردند، پیشانی او جر خورده بود و از آن خون می‌چکید. این مسئله سیر نزولی یکنواختی نداشت که ترس او را به‌هر کجا بکشاند. خیلی آهسته بود و بعضی از روزها اصلاً مشاهده نمی‌شد. بعضی از روزها به مادر اجازه می‌داد به او دست بزند. بعضی از نگهبان‌ها با او مهربان بودند. در چهره‌ی

بعضی از آنها می‌توانست این نگاه را بخواند که به او به چشم مادر خودشان نگاه می‌کنند که چهار ساعت رانندگی می‌کند تا به آنجا بیاید و تحقیر شود، بازرسی شود، لای پاهایش جستجو شود، فقط به عشق پسری‌که لایقش نبود. خیلی از آنها مجبور بودند از پشت شیشه ملاقات کنند اما برای مادر جوردی آلپر آنها قفل در اتاق وکیل را باز می‌کردند و جوردی می‌گفت: خیلی‌خب مامان، اینجا باید مثل وکیل‌ها حرف بزنی! دادخواستم چطور پیش می‌ره؟ و مادرش هر آنچه که می‌توانست به زبان بیاورد را می‌گفت، نمی‌دانی چقدر دلم برایت تنگ شده بود عزیزم و فقط کافی‌ست صبر کنی، دست‌های پسر گاهی به‌هنگام حرف زدن میز را چنگ می‌زد و گاه حرف‌هایی می‌زد که هیچ‌وقت در طول زندگیش نزده بود، از خودت بگو مامان، در مورد خودت حرف بزن و مادر سعی می‌کرد و پسر درحالی‌که محکم به میز چنگ زده بود گوش می‌کرد. اغلب صورتش را نمی‌تراشید، ولی بعضی روزها مادر یه آنجا می‌رسید و او ریش‌هایش را کامل زده بود و البته این ماجرا را بدتر می‌کرد نه فقط به این خاطر که رنگ‌پریده بود و گونه‌اش زخمی شده بود بلکه به‌واسطه‌ی انجام این‌کار انتظار زیادی از خود پیدا می‌کرد. خودش را مجبور می‌کرد به داستان‌های مادرش طولانی و بلند بخندد و وقتی صحبت می‌کند دائم لبخند به لب داشته باشد. تماشای تلاش پسرش او را خسته می‌کرد و پسر این خستگی را در چهره‌ی او می‌دید و بلند می‌شد و نگهبان را صدا می‌زد و می‌گفت، بگذارید برود. نه، کی باور می‌کنه؟ خدای من، چقدر بیرحم است. اما هیچ‌گاه کسی متوجه نشد حتی وقتی او قدش بلندتر از عموهایش شد طوری وارد اتاق می‌شد گویی در حال معذرت‌خواهی از چیزی‌ست. چراکه مردم از پسر روی برمی‌گرداندند. همیشه همین‌طور بود. مادر بهانه می‌آورد. او یک پسر بچه چاق با آرنج‌های گوشتالو بود. هیچ‌وقت گریه نکرد، گاهی اوقات جیغ می‌زد و بعضی شب‌ها اوبری نمی‌توانست نزدیک او بخوابد، می‌گفت بچه طوری به او نگاه می‌کند که نمی‌تواند نگاه یک بچه باشد. در، خنده‌دار است. انگار انتظار نداشت آنجا دری باشد. شاید مادر این‌را می‌دانسته است. مادر به میز نگاه می‌کند. بشقاب کوچکی با یک تکه‌نان نیمه‌خورده روی آن است. آن‌را به‌خاطر نمی‌آورد. همیشه غم و غصه به میزان زیاد بوده است ولی این مسئله جدید است و طوری بخشی از وجود او خواهد شد که رفتن اوبری هیچ‌گاه این تأثیر را در او نداشت. تلفن مثل شوک بود برای او. همین‌جا نشسته است و تلفن زنگ می‌خورد، افسر زن نگهبان حرف‌هایی می‌زند که از قبل حدس‌هایی زده بود. تنها فرزندم. حتی یک کلمه هم نمی‌تواند بگوید. همسرتان مرده است، شما بیوه شده‌اید. حتی از شنیدنش خوشحال هم شد. چرا آن‌را فریاد نزند؟ می‌نشیند، بی‌حرکت است، از دو همکار وراجش متنفر است، برندا و دنیس. (خبرهارو در مورد پسر جین شنیده‌ای؟ وحشتناک است، ولی پسر خیلی شری بود. اینقدر شرارت می‌کرد که همه می‌گفتن شبیه دونی اوزموند است) مسخره‌ست، نه؟ جالبه و بعد پای دستگاه نوشابه در مورد تو صحبت می‌کنند. *هوم، بذار زندگی منو هم زیر سوال ببره.*

اوایل تابستان است، ساعت از نه صبح گذشته است. پنجره باز است. باد در پرده‌ها پیچیده و آنها را به حرکت وامی‌دارد. پاهای جین آلپر روی زمین است. هنوز زمان زیادی مانده که زنجره‌ها با صدای بلند فریاد سردهند. منتظر می‌ماند.

داستان «فرزندانی چون دشمن»

نویسنده«ها جین»، مترجم«مجتبی کاظمی»

نوه‌های ما از ما متنفرند. پسر و دختر هفت و نه‌ساله‌ای که انصافاً یک‌جفت موجود از خودراضی، لوس و شلخته‌اند و هیچ احترامی نسبت به بزرگ‌ترها قایل نیستند. دشمنی آنها نسبت به ما حدود سه‌ماه پیش شروع شد. زمانی‌که قرار شد نام آنها تغییر کند.

یک‌روز عصر پسرک از این شکایت داشت که هم‌کلاسی‌های او نمی‌توانند اسمش را درست تلفظ کنند و باید اسمش را تغییر بدهند. می‌گفت: همشون منو چیکن (جوجه) صدا می‌کنن. من اسم معمولی می‌خوام، مثه همه آدما. اسم چینی او *چیگان شی* بود که تلفظ درستش برای غیرچینی‌ها دشوار بود.

خواهرش *هُوآ* هم لبانش را گرد کرد و چهره کودکانه‌اش را باد کرده بود داخل بحث پرید و گفت: منم می‌خوام اسممو عوض کنم. هیشکی نمی‌تونه اسممو درست بگه، بعضی از بچه‌ها منو هَوا صدا می‌زنن.

قبل از اینکه پدر و مادرشان پاسخی بدهند مادربزرگشان یعنی همسر من گفت: شما خودتون باید به بقیه یاد بدین که چجوری اسماتونو بگن. پسرک گفت: اونا همش به اسم مسخره من می‌خندن، اگه خودم هم چینی نبودم حتماً این اسمو مسخره می‌کردم. من به هر دوی آنها گفتم: شما باید تو تغییر دادن اسماتون خیلی دقت کنید، نباید عجله کنین. ما اسماتونو بعد از کلی مشورت و مشاوره با یک طالع‌بین مشهور انتخاب کردیم. پسرک زیر لب غرغرکنان گفت: فو، دیگه کسی به این مزخرفات اهمیت نمی‌ده. پسرمان رو به پسرک کرد و گفت: بذار یه‌کم در موردش فکر کنم، باشه؟

عروسمان مندی که چشم‌های بادامیداشت مداخله کرد و گفت: خب اونا باید یه اسم آمریکایی داشته باشن. اگه فردا پس‌فردا اسمشون غیر قابل تلفظ و سخت باشه خیلی به مشکل برمی‌خورن. خیلی وقت پیش باید اسمشونو عوض می‌کردیم. به‌نظر، پسرمان گوبین هم با او موافق بود. اگرچه در حضور ما چیزی بر زبان نمی‌آورد. من و همسرم از این قضیه ناراحت و ناراضی بودیم اما خیلی سعی نکردیم جلوی آنها را بگیریم. مندی و گوبین شروع کردند تا اسم مناسبی برای بچه‌ها بیابند. پیدا کردن اسم برای دختر سخت نبود. برای او اسم *فلورا* را انتخاب کردند، چون نام چینی او *هُوا* به‌معنای گل بود و البته این اسم جدید هم ریشه لاتین به‌معنای گل داشت. اما پیدا کردن یک اسم بامسما برای پسرک مشکل بود. اسم‌های انگلیسی معنای ساده‌ای دارند و اکثر آنها معنای کامل اسم چینی او را نمی‌رسانند. *شیگان* در چینی به‌معنای شجاعتی شگفت‌انگیز است. هیچ اسم انگلیسی نمی‌توانست طنین و غنای معنایی آن اسم را انتقال دهد. وقتی دشواری پیدا کردن معادل مناسب برای شیگان را با آنها در میان گذاشتم پسرک با غیض و ناراحتی گفت: «من اسم عجیب غریب و پیچیده نمی‌خوام. من فقط یه اسم معمولی می‌خوام، مثه چارلی، مثه لَری، یا جانی». اما من شدیداً با این کار مخالف بودم و هرگز اجازه نمی‌دادم.

اسم انسان تعیین‌کننده بخت و اقبال اوست. چون طالع‌بین‌ها با خواندن ترتیب و تعداد حرکت قلم برای نوشتن حروف اسم افراد، طالع و پستی بلندی زندگی آن‌ها را پیش‌گویی می‌کنند. هیچ‌کس نباید بدون فکر ودیمی نام خود را تغییر دهد. مندی به کتاب خانه عمومی رفت و چند فرهنگ نام را جستجو کرد. از یک کتاب کوچک نام کودکان که به امانت گرفته و تمام آن‌را به‌دقت خوانده بود نام *مَتی* را انتخاب کرد. به بقیه توضیح داد: این اسم کوتاه شده *متایلد* است که ریشه کهن ژرمنی به‌معنای دلیر در مبارزه داره. به‌معنای اصلی چینی‌اش *شیگان* کمی نزدیکه. علاوه بر اون کلمه انگلیسی *مایتی* به‌معنای پرتوان و نیرومند رو به ذهن متبادر می‌کنه. در پس ذهنم گفتم که نمی‌تواند درست باشد. به‌نظرم این اسم برازنده هم‌نشینی با نام خانوادگی ما یعنی *شی* نبود. پسرک با شوق فریاد زد: من دوسش دارم، همینو می‌خوام. به‌نظر برای مخالفت کردن با من مصمم و... بود. به‌خاطر همین چیز ی نگفتم. دلم می‌خواست گوبین با آن‌ها مخالفت کند اما او که روی صندلی گهواره‌ای خود تاب می‌خورد چای سرد می‌نوشید لام تا کام حرف نزد. قضیه حل شد. پسرک به مدرسه رفت و به معلمشان گفت که اسم جدیدی دارد- متی. یک‌هفته خوشحال بود اما رضایتش کوتاه بود. یک‌روز عصر به پدر و مادرش گفت: دوستم کارل بهم گفت *متی* اسم دخترونه است. مادرش گفت: غیرممکنه. پسرک ادامه داد: معلومه که دخترونه است. من از خیلی‌ها پرسیدم. همه می‌گن این اسم دخترونه است. همسرم که

دستانش را با پیش‌بندش خشک می‌کرد به پسرمان گفت: چرا نمی‌ری یه نگاهی بندازی گوبین؟ کتاب نام‌ها هنوز در امانت ما بود. گوبین آن‌را برداشت و قسمت جنسیت اسم را نگاه کرد. این اسم هم دخترانه و هم پسرانه بود. مطمئناً مندی به جنسیت آن توجه نکرده بود. غفلت و بی‌توجهی او بیشتر از بقیه چیزها کفر پسرک را درآورده بود و مادرش را به‌خاطر انتخاب یک اسم با جنسیتی نامعلوم و دوگانه سرزنش می‌کرد. با چشمانی پر از اشک پرسید: حالا چی‌کار باید بکنیم؟

بالاخره پسرمان با کف دست روی زانویش زد و گفت: من یه فکری دارم. این اسم، متی می‌تونه هم ریشه مت باشه. چرا ی آخرشو حذف نکنیم. پسرم، می‌تونی خودتو مت صدا کنی. چشمان پسرک از شادی برقی زد و گفت که این اسم را دوست دارد اما من مخالفت کردم و گفتم: به این کتاب نگاه کنید، نوشته مت کوتاه شده اسم متیو است. این اسم اصلاً قابل‌مقایسه با معنای اصلی شیگان نیست. پسرک با اوقات تلخی گفت: من‌که خودمو مت صدا می‌زنم. دیگه اسمم همینه. احساس می‌کردم چهره‌ام درهم کشیده می‌شود. چیزی نگفتم. بلند شدم و به بالکونی رفتم تا پیپ بکشم. همسرم پشت سرم آمد و گفت: حرف‌های نوه‌ات رو به دل نگیر، پیرمرد. اون فقط گیج و ناامیده. بیا تو و غذا بخور. گفتم: بعد از پیپ می‌آم. درحالی‌که به داخل برمی‌گشت گفت: زیاد دیر نکنی‌ها. شانه‌هایش بیش از پیش خمیده و افتاده بود. در زیر پایم ماشین‌ها چون نهنگ‌هایی رنگارنگ در خیابان خیس می‌لغزیدندو می‌گذشتند. ای کاش همه دارو ندارمان را در دالیانِ چین نمی‌فروختیم تا به اینجا بیاییم، کاش نمی‌آمدیم تا با خانواده پسرمان زندگی کنیم. گوبین تنها فرزندمان بود. فکر کردیم اگر با او بمانیم بهتر است. اما حالا آرزو می‌کنیم ای کاش هرگز به آمریکا نیامده بودیم. در سن و سال ما — همسرم شصت و سه است و من هم شصت و هفت‌ساله‌ام- و در این دوره و زمانه خو گرفتن با زندگی اینجا دشوار است. به‌نظر در آمریکا به افراد مسن تحقیرآمیز نگاه می‌کنند. هم من و هم همسرم فهمیدیم که نباید در زندگی نوه‌هامان دخالت کنیم. اما گاهی دست خودم نبود، نمی‌توانستم نصیحتشان نکنم. از نظر همسرم این عروس‌مان بود که بچه‌ها را لوس و نُنر بار آورده بود و مسبب اصلی بی‌احترامی آنها به ما بود. البته من فکر نمی‌کنم که مندی این‌چنین آدم پست و بدجنسی باشد. او بی‌شک مادر مهربان و آسان‌گیری برای فرزندان خود است. فلورا و مت غیر از چند نوع غذای بومی به هر چیز که رنگ و بوی چین داشت به دیده تحقیر می‌نگریستند. از این‌که به کلاس‌های آخر هفته بروند و خواندن و نوشتن الفبای چینی را بیاموزند متنفر بودند. مت می‌گفت: این مزخرفات اصلاً به‌دردم نمی‌خوره. هر وقت این حرف را می‌شنیدم تمام وجودم از عصبانیت می‌سوخت اما مجبور بودم خود را کنترل کنم. پدر و مادرشان آن‌ها را در کلاس‌های فوق‌برنامه آخر هفته ثبت‌نام کرده بودند اما مت و فلورا از نوشتن الفبای چینی سر باز می‌زدند و تنها برای اینکه یاد بگیرند چطور با قلم موی نوشتن الفبا نقاشی کنند سر کلاس حاضر می‌شدند. معلم آن‌ها یک هنرمند پیر اهل تایوان بود. دخترک ذاتاً خوش‌ذوق و قوی‌بنیه بود و استعدادی در هنر داشت اما پسرک به هیچ دردی نمی‌خورد غیر از خیال‌بافی. یقین داشتم که در آینده نزدیک یک ول‌گرد آس و پاس از آب درخواهد آمد. پسرک نمی‌توانست با قلم‌مو نی بامبو، ماهی قرمز یا منظره بکشد. فقط چند خط و ستون با جوهر می‌کشید و می‌گفت نقاشی انتزاعی کشیده است. با سایه‌های جوهر ورمی‌رفت، گویی با آب‌رنگ کار می‌کرد. گاهی اوقات در خانه هم همین کار را می‌کرد. دیدن صورت تپل و بانمک و چشمان باریکش هنگامی‌که غرق در شوق کار می‌کرد مرا به خنده وامی‌داشت. یک‌بار هم یک‌تکه کاغذ که چندستون جوهری به‌عنوان نقاشی روی آن کشیده بود به خانم معلم هنرش نشان داد. معلم در کمال‌تعجب از کارش تمجید کرد و گفت که خطوط را می‌توان به‌عنوان قطرات باران یا آبشار تفسیر کرد و اینکه اگر از محور افقی به آن نگاه کنیم چون ابر یا یک‌تکه منظره استنباط کرد.

در تنهایی با گوبین به این قضیه اعتراض کردم و گفتم: «این چه وضعیه؟». به او اصرار کردم که به بچه فشار بیاورد تا درس‌های جدی‌تری مانند علوم، ادبیات سنتی، جغرافی، تاریخ، دستور زبان و خوش‌نویسی یاد بگیرند. اگر مت واقعاً در این زمینه‌ها موفق نشود باید به فکر یادگرفتن حرفه‌ای باشد، مثل تعمیر ماشین و دستگاه‌ها یا آشپزی حرفه‌ای باشد. مکانیک‌های خودرو پولی خوبی درمی‌آوردند- من یک آشنای چینی در گاراژ دارم که انگلیسی هم نمی‌تواند صحبت کند اما ۲۴ دلار در ساعت درآمد دارد، غیر از مزایا و پاداش‌های سخاوتمندانه آخر سال.

برای پسرم توضیح دادم که سرگرمی‌های هنری فرزندانش را در زندگی به هیچ‌جا نخواهند رساند. بنابراین بهتر است بازی با قلم موها را کنار بگذارند. گوبین گفت که مت و فلورا هنوز بچه هستند و نباید به آن‌ها سخت‌گیری کرد. البته قبول کرد که با آن‌ها صحبت کند. مندی برخلاف گوبین علناً

حمایت خود را از بچه‌ها اعلان می‌کرد و می‌گفت باید اجازه دهیم تا فردیت بچه‌ها آزادانه شکل گیرد و رشد کند نه اینکه مثل چین در فشار و سخت‌گیری زندگی کنند. من و همسرم از موضع گرفتن عروسمان ناراضی و ناراحت بودیم. هر وقت که از او انتقاد می‌کردیم نوه‌هامان برای دفاع از مادرشان به ما دهن‌کجی می‌کردند و مسخره‌مان می‌کردند یا سرمان داد می‌زدند. من اصلاً به آموزش‌های ابتدایی در ایالات‌متحده اطمینان ندارم. واقعاً به‌درد نخور اند. معلمان دانش‌آموزان را مجبور نمی‌کنند تا آخرین حد توانشان سخت کار کنند. مت در کلاس سوم هم جمع و هم تقسیم را یاد گرفته بود اما دوماه قبل از او پرسیدم ۷۴ درصد ۱۵۸۶ دلار چند می‌شود. ولی به هیچ‌وجه نمی‌دانست چه‌کار کند. یک ماشین‌حساب به او دادم و گفتم از آن استفاده کند. حتی نمی‌دانست می‌تواند این عدد را با ضرب ۷۴٪ به‌دست آورد. از او پرسیدم: مگه ضرب و تقسیم یاد نگرفتی؟! جواب داد: یاد گرفتم، ولی پارسال. گفتم: خب هنوز باید یادت باشه چی‌کار کنی. بهانه‌اش این بود که: امسال ضرب و تقسیم کار نمی‌کنند و به‌خاطر همین بلد نیست. نمی‌دانستم چگونه حالی‌اش کنم وقتی چیزی را یاد گرفت باید در آن مسلط شود و آن‌را جزئی از وجود خود کند. به‌خاطر همین است که می‌گوییم علم و دانش ثروت است. انسان با افزودن آن در خود روز به روز ثروتمندتر می‌شود. معلمان در آمریکا به دانش‌آموزان تکالیف واقعی و به‌درد بخور نمی‌دهند. در عوض یک خروار پروژه‌های مختلف که برخی از آن‌ها خیال‌بافی جنبه زینتی دارد و تنها خودخواهی بچه‌ها را افزایش می‌دهد و سبب باد کردن بچه از غرور کاذب می‌شود. پسرمان مجبور بود به بچه‌هایش در انجام پروژه‌های درسی که در عمل تکالیف والدین بود کمک کند. انجام برخی از موضوعات تحقیقی حتی برای بزرگ‌ترها هم غیرممکن بود، موضوعاتی مثل فرهنگ چیست و چگونه به‌وجود می‌آید؟ نظرات خود را در مورد جنگ عراق بیان کنید. خطوط رنگ چگونه ایالت‌های آمریکا را از هم مجزا می‌کند؟ و یا اینکه آیا اقتصاد جهانی ضرورتی دارد یا نه، چرا؟. پسرمان مجبور بود در اینترنت یا در کتابخانه عمومی جستجو کند تا اطلاعات مورد نیاز برای انجام تحقیق را بیابد. اگرچه این موضوعات می‌توانست ذهن دانش‌آموزان را باز کند و اعتماد به نفس بیشتر به آن‌ها دهد، اما آن‌ها در سنین حساسی بودند که نیاز نبود از همین حالا مثل یک سیاستمدار یا محقق فکر کنند. بچه‌ها اول از همه باید بیاموزند چگونه از قوانین پیروی کنند و شهروندی مسئولیت‌پذیر باشند. هروقت که از فلورا می‌پرسیدم در کلاس چه رتبه‌ای دارد شانه‌هایش را بالا می‌انداخت و می‌گفت: من چه می‌دونم. به نظرم رتبه‌اش زیر متوسط بود. هرچند مطمئناً از برادرش پایین‌تر نبود. می‌گفتم: یعنی چی که نمی‌دونم؟!. جواب می‌داد: خانم گیلن مارو اصلاً رتبه‌بندی نمی‌کنه تو کلاس، همین. اگر این واقعاً درست می‌بود بیشتر از نظام آموزشی‌شان ناامید می‌شدم. چطور می‌خواستند در این اقتصاد جهانی بچه‌ها را رقابتی بار بیاوردند اگر در وجودشان حس پیشی گرفتن از دیگران و بهترین بودن را به‌وجود نمی‌آوردند؟ جای تعجب نیست که از نظر بسیاری از والدین آسیایی، مدرسه‌های عمومی فلاشینگ[۴] نامطلوب بودند.

بدون تعارف معتقدم که تحصیلات مقدماتی در اینجا بچه‌ها را به بیراهه می‌کشاند. پنج هفته قبل مت سر شام اعلام کرد که باید نام‌خانوادگی‌اش را تغییر دهد چون همان‌روز یکی از معلمان جایگزین او اسمش را به چای «شی» (Xi) اشتباهی «یازده»[۵] تلفظ کرد. کل کلاس از خنده روده‌بر شدند. بعضی از دانش‌آموزان هم بعد از آن قضیه پسرک را مدام مسخره می‌کردند و او را مت یازده صدا می‌زدند. فلورا هم خودش را قاتی بحث کرد و گفت: «آره، منم یه اسم فامیلی دیگه می‌خوام. دوستم رتا همین تازگیا اسم فامیلیشو عوض کرد، از این به بعد همه «وو» (Wu) صداش می‌کنن. بعضیا نمی‌تونستن اسم قبلیش که «اینگ»[۶] بود روتلفظ کنن. بچه‌ها مسخرش می‌کردن و می‌گفتن *ریتا به‌درد نخور*». پدر و مادرش از حرف‌های دخترک زدند زیر خنده اما من نمی‌تونستم بفهمم کجای مسئله خنده‌دار بود. همسرم به دخترک گفت: «خب وقتی بزرگ بشی و ازدواج کنی اسم خانوادگی شوهرتو می‌گیری». دخترک با فریاد پاسخ داد: «من اصلاً نمی‌خوام شوهر کنم». پسرک هم مصرانه گفت: «ما هر دو اسم خانوادگی جدید می‌خوایم». من از کوره در رفتم و سرش داد زدم: «تو نمی‌تونی این کارو بکنی، تو اجازه نداری. اسم خانوادگیت مال کل خانواه است. آخه تو که نمی‌تونی خودت رو از رشته اجدادت ببری». پسرک با دهن‌کجی قیافه‌اش را درهم کشید گفت: «اینا چرنده!». همسرم رو به پسرک کرد و گفت: «تو نباید با بابابزرگت اینجوری حرف بزنی». مندی و پسرم نگاهی به‌هم انداختند. می‌دانستم آنها به این قضیه طور دیگری نگاه می‌کردند. شاید چندین وقت بود

---

[۴] منطقه چینی نشین در نیویورک

[۵] در سیستم اعداد رومی XI یازده است.

[۶] Ng در انگلیسی خلاصه no good به‌معنای بی‌ارزش و به‌درد نخور است.

که قصد داشتند اسم‌خانوادگی بچه‌ها را تغییر دهند. با عصبانیت کاسه غذا را روی میز کوبیدم و انگشتم را به سمت مندی نشانه رفتم: «همه اینارو از چشم تو می‌بینم، همه تلاشتو کردی که بچه‌ها رو لوس بار بیاری. خوشحالی که می‌بینی بچه‌ها می‌خوان از رگ و ریششون ببرن و از کل شجره خانوادگی جدا شن. تو دیگه چه‌جور عروسی هستی؟ کاش نمی‌ذاشتم به خانواده ما ملحق شی». پسرم گفت: «پدرجان، خواهش می‌کنم اینطوری عصبانی نشین». مندی هیچ حرفی نزد ولی به هق‌هق افتاد و بینی کدو شکلش پر از چروک شد. بچه‌ها عصبانی شدند و به‌خاطر جریحه‌دار کردن احساسات مادرشان به من توپیدند. هرچه بیشتر ورور می‌کردند، بیشتر آتیشی می‌شدم. بالاخره از کوره در رفتم و فریاد زدم: «اگر بخواین اسم خانوادگی‌تونو عوض کنین، باید اینجا رو ترک کنید، برید بیرون. دیگه نمی‌تونین تو این خونه بمونین، چون دیگه به این خونواده تعلق ندارین». مت با خونسردی گفت: «مگه تو کی هستی؟ اینجا که خونه تو نیست». فلورا هم گفت: «آره، شما فقط مهمون مایید». با شنیدن این حرف هم من و هم همسرم دیوانه شدیم. اگر کارد به من می‌زدند خونم درنمی‌آمد. همسرم سر دخترک داد زد: «ما همه چیمونو تو چین فروختیم اومدیم اینجا، آپارتمونمومو، مغازه شیرینی فروشیمونو، که اینجا فقط مهمون شما باشیم، هان؟ این دیگه خیلی بی‌انصافیه. کی بهتون گفته اینجا خونه ما نیست؟»

دخترک دهانش رو بست، اما همچنان گستاخانه به مادربزرگش زل زده بود. پدرشان بی‌طرفانه همه را به آرامش دعوت می‌کرد: «خواهش می‌کنم، بیاین شاممون رو تموم کنیم». و با دهان بسته جویدن میگوی سرخ‌شده را از سر گرفت.

دلم می‌خواست سرش فریاد بزنم چون همیشه فقط به فکر خوردن بود، اما عصبانیتم را کنترل کردم. باورم نمی‌شد که چنین پسر بی‌مهر، بی‌وجود و ترسویی پرورش یافته ما باشد. البته انصافاً در حرفه خود استاد بود، یک مهندس طراح پل که سالانه درآمد تقریبی بالایی داشت اما در خانه زن‌ذلیل بود و با بچه‌ها بسیار با مدارا رفتار می‌کرد. پس از عزیمت به آمریکا این قضیه وخیم‌تر هم شده بود. انگار مردی بدون رای و عقیده بود. مثل سیب‌زمینی بی‌رگ شده بود. چندین‌بار خواستم رک و پوست کنده به او بگویم که باید مثل یک مرد زندگی کند، لااقل کمی مانند گذشته خود باشد.

اغلب من و مادرش با خود می‌گفتیم نکند پسرمان در رختخواب خود نیز منفعل و بی‌بخار است. اگر این‌طور نبود پس چرا همیشه تابع مندی بود. پس از آن بگومگوها تصمیم گرفتیم از خانه پسرمان برویم. گوبین و مندی کمکمان کردند تا درخواست اسکان که شهر به افراد پیـر ارائه کرده بود را تکمیل کنیم. زمان زیادی طول می‌کشید تا نوبت ما شود. اگر اینقدر پیر و بیمار نبودیم بسیار دور از آنها زندگی می‌کردیم، کاملاً مستقل، اما آنها تنها خانواده ما در این کشور هستند. بخاطر همین مجبور بودیم در نزدیکی آنها زندگی کنیم. بالاخره در یک آپارتمان یک‌خوابه در کوچه پنجاه و چهارم ساکن شدیم که گوبین برای ما اجاره کرده بود. گاهی اوقات به ما سر می‌زد تا ببیند چیزی کم داریم یا نه. هرگز از او نپرسیدیم که نوه‌هایمان چه اسم خانوادگی‌ای انتخاب کردند. حدس می‌زنم الان یک اسم خانوادگی آمریکایی دارند. چقدر تلخ و غمگین است که نام نوه‌های آدم در شناسنامه ثبت شده باشد ولی دیگر آنها را نشناسی. انگار خط خانواده در میان چیزهای بی‌شمار کم‌کم رنگ باخت و ناپدید شد.

هر وقت به این قضیه فکر می‌کنم قلبم تیر می‌کشد. ای کاش در مورد ترک چین بیشتر فکر می‌کردم. دیگر برگشتن غیرممکن است. دیگر مجبوریم باقی عمرمان را در جایی زندگی کنیم که نوه‌هایمان مانند دشمن‌مان رفتار می‌کنند. مت و فلورا معمولاً از ما دوری می‌کنند. اگر در خیابان به‌سمت آن‌ها برویم به ما تشر می‌زنند که دوباره مادرشان را شکنجه نکنیم. حتی یک‌بار تهدیدمان کردند که اگر بدون اجازه به خانه آنها برویم به پلیس زنگ می‌زنند.

نیازی نیست که کسی به ما متذکر شود. از وقتی‌که جدا شدیم دیگر قدم به خانه آنها نگذاشتیم. به پسرم گفته بودم که بچه‌هایش را تا زمانی‌که نام‌خانوادگی دیگری دارند به‌عنوان عضوی از خانواده نمی‌پذیریم. گوبین هرگز در مورد این قضیه حرفی نزد، اگرچه من هنوز هم منتظر جواب او هستم. وضعیت فعلی ما اینگونه است. پریروز همسرم با عصبانیت تمام می‌خواست به کارخانه بیسکویت‌سازی که محل کار عروسمان برود و یک پلاکارد دست بگیرد که روی آن نوشته: عروس من، مندی چِنگ بی‌چشم و روترین فرد در دنیا است. اما من جلوی او را گرفتم. این کار نتیجه‌ای نداشت. مطمئناً شرکت مندی به‌خاطر اینکه عروس مادر شوهری را راضی نمی‌کند اخراج نمی‌کند. به‌هر حال اینجا آمریکا است، جایی‌که باید اتکا به خود را یاد بگیریم و سرمان به کار خودمان باشد.

شرایط، *ملویل* را به نوشتن حکایت و داستان کوتاه، هر دو، سوق داد. پیش از این، در بارتلبی (۱۸۵۳) او کوشیده بود تا نظر عموم را به ظاهرِ رمانس خود جلب کند؛ امّا شکست پیر[۱۰۹] (۱۸۵۲) که نشان دهنده‌ی افزایش روزافزون احترام معقول منتقدان به رئالیسم است، دالّ بر این است که ایده‌ی رمانس منثور *ملویل* با مقادیری فراوان از لفّاظی‌های فلسفی، نصیحت‌گر و پرطمطراق، به‌زور می‌تواند برای فروش در تیراژ زیاد مناسب باشد. با شکست ناشی‌از عدم پذیرش پیر و فشار ناشی‌از مشکلات اقتصادی، او پذیرفت که برای نشریه‌ی متوسط *پوتنام* بنویسد. لیکن زوال حکایت‌های مجلّه‌ئی و سرخوردگی منتقدان از مزخرفات محض، *ملویل* را که تجارت‌خانه‌ی مجلّه را خوب می‌شناخت از آزمودن آن قبیل چیزها دل‌سرد کرده است. از این گذشته، جرح و تعدیلش، حتّی *تقلید نقیضه‌ئی*[۱۱۰] از فرمول حکایت بلند در داستان شهر هو[۱۱۱] (بخش ۵۴ موبی‌دیک) که باعث شد *ماه‌نامه‌ی نوین هارپر* قانع شود تا تریبونی برای تبلیغات موبی‌دیک شود، توانایی‌اش را به استفاده از فکاهی محبوب جنوب غربی برای اهداف خودش نشان می‌دهد.

به‌راستی، حکایت بلند که مُهر تأیید شرقی را بر پیشانی خود داشت، نیرویی برای رئالیسم بود زیرا نقّال (عکسِ راوی داستان لایه‌لایه) به‌مثابه یک شخصیّت، اغلب، متقاعد کننده بود و زیرا بسیاری از چنین روایت‌هایی، فکاهی‌شان را به‌منظور برخوردِ جدّی با ضعف‌های بشری کنار گذاشتند.[۱۱۲]

در قیاس‌با حکایت‌های معمولِ *هاوثورن* و *پو*، داستان شهر هو، باوجود خشونت‌آمیزی و خطرپذیری به واقع‌گرایی وفادار ماند. بارتلبی منشی یک داستان کوتاه کاملاً پرورده و مترقّی است. روایت که بااستواری در زمینه‌ئی اجتماعی قرار داده شده است هم‌زمان بازتابی از ذهن نماینده‌ی رسمی‌راوی است، بیش‌از آن‌که حکایتی درباره‌ی بارتلبی باشد سرگذشت آن نماینده‌ی رسمی [راوی] است. راوی از یک حالت ناخودآگاه نسبی به یک نوع خودآگاهی حرکت می‌کند که به‌طور شگفت‌انگیزی، نشانه‌اش سردرگمی شدید است. هرچند، بارتلبی ایستا است. او، به عنوان یک اجنبی عاطفی ظاهر می‌شود زیرا او مغایر با کم‌تجربگی نماینده‌ی رسمی در جهان وال‌استریت است. بنابراین، نماینده‌ی رسمی، او را مرموز و عجیب معرفی می‌کند زیرا راهی است که نماینده‌ی رسمی، بارتلبی را ببیند. در سرتاسر داستان، راوی به عنوان یک موجودِ بشریِ هوشیارِ باقی ماند که متأثّر از پیچیدگی‌های یک انسان تمام و کمال بود. زیرا، آن‌چه را منشی برای نماینده‌ی رسمی در نظر داشته است نه قابل تلخیص است نه قابل تحلیل، هرچند، *راز* به عنوان یک زیرساخت غنی باقی می‌ماند.

در قطب مخالف، برج ناقوس قرار می‌گیرد که آشکارا یک حکایت است. بانادونا، مکانیک پرومته‌ئی، علناً سمبولیک است و محدودیت‌های قانون طبیعت مزاحم او نمی‌شود. زمینه‌ی رنسانس ایتالیایی، بی‌ارتباط‌با زمان و مکان، در سبکی شاعرانه و تمثیل، در عین حال روان‌شناسانه و اجتماعی هم‌راه‌با ارجاعات ضمنی به ماتریالیسم آمریکایی و نخستین گناه [خوردن از درخت سیب] وسوسه‌برانگیز امّا محکوم‌به نابودی است.

هنوز حتّی این‌جا [آمریکا] یکی که به عنوان راوی دانای کل که ظاهراً به آزمودن آرمان‌های بزرگ‌منشانه وادار شده، کششی را از سوی واقعیّت احساس می‌کند، به‌تدریج بیطرفی اولیّه‌اش را کنار می‌گذارد و به انسانی دهه‌ی پنجاهی تبدیل می‌شود، خودش یک نقطه‌ی مرکزی و کانونی، هم‌چنان‌که گویی، ملویل، توهّم داستانی‌اش را نابه‌جا خواهد دانست. جای ملویل، با دیگر کارهای کوتاهش، در میانه‌ی راه تاریخ قصّه‌ی کوتاه آمریکا قرار دارد. قرینه‌سازی‌ها، به‌ویژه، بهشت عَزَبان و دوزخ دوشیزگان[۱۱۳] بر تمثیل تأکید می‌کنند و با به کارگیری عُلقه‌های مضمونیِ ثقیل انعطاف‌ناپذیر می‌شوند. در سیم‌بان[۱۱۴] و قحط خوشی[۱۱۵] به نظر می‌رسد که نیّت اخلاقی غلبه دارد. در بازنگری روشن می‌شود که ملویل در پیِ شکل‌هایی بود که مستعدِ پذیرش عمومی نشانه‌ی تلویحی و گونه‌های ترکیبی باشند.

مشکل منتقدان که در ارزش‌گذاری این قطعات بروز کرده است احتمال دارد تا حدودی نقایص آثاری، هم شامل حکایت هم شامل داستان کوتاه توجیه کرده باشد: یک تحلیل تمام و

کمال به کلّ بنیتو سِرِنو[۱۱۶] نیاز دارد. هرچند، یادآوری قصّه‌ها به اثرپذیری‌شان از توهّم واقعیّت دست می‌یابد. آن توهّم، جز در بنیتو سِرِنو، اساساً بر اعتبار اوّل شخص راوی مبتنی است که به عنوان *وارنر بِرت‌هاف* شناخته شده است، وقتی که «اکثر آن‌ها سرگرمِ نمایندگی حوادث واقعی هستند سرشار از زندگی هستند.»[۱۱۷] داستان‌هایی کوتاه، مانندِ من و بخاری‌ام[۱۱۸] و غذای درخت سیب[۱۱۹] و حتّی قوقولی قوقو[۱۲۰] با هجو طنزآمیز دنباله‌دارِ حکایت‌هایِ‌شان و ثنویّت‌های ساده‌انگارانه و پاسخ-های آسان خود، تجربیات راویان و برداشت‌های ساده‌ی آن‌ها را نمایش می‌دهد. در آن‌ها، تاکنون، عقاید مسلّم غیرمنتظره زیر و رو می‌شوند.

در کل، عوالم داستانی مختلط این سه رکن داستان‌نویسی، انتقالی گسترده را از رمانس و حقیقت‌مانندی پو به زمینه‌ی تیره‌ی خیال و واقعیّت هاوثورن و از آن‌جا به توصیف‌های نمایشی و تکیه بر حوادثی برای کاوش عمیق واقعیّت روزانه‌ی ملویل به‌وضوح نشان می‌دهد.

البتّه، جمع‌بندی خیلی دقیق است. ایرادات و امکان‌های فراوانی بر عدم توافق درباره‌ی جزئیّات وجود دارد. با این حال، انتقال را به عنوان حرکتی تاریخی که در تفسیر انتقادی به‌وضوح نشان داده می‌شود من توضیح داده‌ام و در قصّه‌ی این سه نویسنده‌ی عمده هم‌چنین در کارهای نویسندگان کم‌تر شناخته شده ظاهر می‌شود، اگرچه، مقیاسی از تمامیّت انتقال می‌تواند، این‌جا یا مجزّاً پیش‌نهاد شود. قصّه‌ی شهری، در حال گسترش بود. هرچند، شهر، تجسّمی‌از شرّ و گناه باقی ماند. حکایت‌نویس‌هایی مانندِ *فیتز جیمز اوبراین* و *فیتز هوف لودلاو* هم‌چنان‌که کابوس را [شهرهای پر از گناه] نمایش می‌دادند برای حقیقت‌مانندی بر صبغه‌ی محلّی شهر تکیه می‌کردند. *اوبراین* که برای بازار قصّه حَکَمی خوب بود، متأثّر از پو، *صداقت* او را به‌خاطر جزئیّات مشروح شهر نیویورک دیگرگون کرد. او، در جستُجوی فروش بیش‌تر، زمان و مکان و حوادث روزانه را به‌دقّت تشریح و تعریف کرد. محبوبیت در حال گسترش قصّه‌ی بومی منطقه‌ئی، عموماً، و صبغه‌ی محلّی نیوانگلند، خصوصاً، به یک اندازه مهم بودند. این گسترش آغازینِ حرکتی بزرگ‌تر، پیش‌از جنگ داخلی به اوج خود رسید، امّا، هم‌چنین، اغلب اوقات، صبغه‌ی محلّی داستان کوتاهِ *رُز تری کوک* و از جمله‌ی بهترین آن‌ها، درس عبرت آن پاتر و اِبن جکسون نادیده گرفته می‌شدند. *هَریِت پُرِسکات اسپوفورد*، سزاوار مانند اغلب استادان حکایت‌های اغراق‌آمیزِ تولیدی دهه‌ی پنجاه، هم‌چنین، استادی خود را در *بازنمایی نمایشی* در فروش جوراب بافتنی[۱۲۱] و هدیه‌ی سال نوِ یت نشان داد. در واقع، ویراستارْ *لوول* در نشریه‌ی *آتلانتیک* روندی را به کمال رساند و آن مجلّه، نماینده‌ی سمبولیک رودررویی با دفتر کلّ بونر شد. هم‌چنین، لوول بود که رئالیسم محافظ‌کارانه‌ی زندگی در آسیاب آهنی *رِبکا هاردینگ دیویس* را که حمله‌ئی ملالت‌بار و در عین حال، دامنه‌دار علیه نظام صنعتی است، تشخیص داد. و سرانجام شایسته‌ی یادآوری است که دبلیو. اچ. هوولز، یکی‌از نخستین داستان‌های کوتاهش را دقیقاً در گرماگرم جنگ داخلی نوشت. داستانی با عنوانِ *یک رؤیا*، یک نمونه‌ی عالی است تا نشان دهد تغییر شکل حکایت تا به کجا پیش‌رفته بود. از نظر *هوولز*، در حمله علیه نادرستی دیدگاهی احساسات‌گرای رؤیاگونه از زندگی نمایان می‌شود که خوش‌بینی رمانتیک و متداول به ناامیدی منجر می‌شود.[۱۲۲]

در حکایتی چاپ شده در سال ۱۸۵۶، بانوی نویسنده‌ی امیدواری، قاطعانه تعریف می‌کرد که «حکایت‌ها یک مشت مزخرفات محض هستند.»[۱۲۳] این‌جا، در تعبیر مدرن سردستی و تصادفی، نکته‌ی اصلی عصر ما جلوه‌گر می‌شود. وقتی زوال حکایت، موضوعی برای طنز شده بود پس می‌توانیم تصوّر کنیم که آگاهی‌از انحطاط این ژانر در سراسر بازار فروش گسترده شده بود. تغییر اجتناب‌ناپذیر بود و اگر من در عقیده‌ام صائب باشم که داستان کوتاه، به عنوان یک ژانر مستقل، در طول دهه‌ی ۱۸۵۰ پدیدار شد، پس ما چنان‌که *نورتروپ فرای* گفت، برای آزمایش آثار، مطابقِ اصول نویسندگان برگزیده، پو، ملویل و هاوثورن، سزاوارتر هستیم.[۱۲۴]

اگر منتقدی به تیزهوشیِ دبلیو. اچ. اودن بتواند در همه‌ی حکایت‌های پو، صناعت رمانس را به عنوان یک *خصیصه‌ی منفی*[۱۲۵] ارزیابی کند، پس بدبختانه، قابل درک است اگر نیم قرنی، نقد ملویل با کارهای خودِ او، اعم از حکایت‌ها، داستان‌های کوتاه و نوعی که مرکّب‌از هر دو است، کنار نیامده است و در پایه‌گذاری نقش خود در تاریخ قصّه‌ی کوتاه ما شکست خورده است.

منابع:

109. Pierre

110. Parody

111. The City-Ho's Story

۱۱۲. نگاه کنید به بحث *حکایت بلند و بهره‌گیری ملویل از آن* با عنوانِ کلّی‌ترِ داستان تعریف شده از *وارنر برت‌هوف* Warner Berthoff در:
The Example of Melville (Princeton, 1962), pp. 133-138
از میان نمونه‌های خواندنی حکایت‌های بلند متفاوت و جدّی، نگاه کنید به
- John of York (William C. Tobey), "Ben Wilson's Last Jug Race," Spirit of the Times, May' 24, 1851, p. 157;
-"Tom Wade and the Grizzly Bear," Spirit of the Times, June 14, 1851, pp. 194-195;
-"A Duel Without Seconds: A Daguerreotype from the State House of Arkansas," American Whig Review, XI (1850), 418-422;
-Philemon Perch (Richard Malcolm Johnston), "Five Chapters of a History," Porter's Spirit of the Times, Des.19, 26, 1857, pp. 241-242, 258-260.
در هریک از این داستان‌های کوتاه، یک شخصیّت، تجربه‌ئی را از سر می‌گذراند که عمیقاً، او را متأثّر می‌کند و نبود فکاهی، بر عکس‌العمل عاطفی عمیق دلالت می‌کند. در Tom Wade and the Grizzly Bear، تأثیر، بیش از آن‌که بر جنگ کردن عادی خرس وابسته باشد، بر ترس و بحران روان‌شناسانه‌ی یک شخصیّت ثانوی وابسته است.

113. The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids

114. The Lightning-Rod Man

115. The Happy Failure

116. Benito Cereno

117. Berthoff, p. 123.

118. I and My Chimney

119. The Apple-Tree Table
120. Cock-A-Doodle-Doo!

121. Knitting Sale- Socks

122. Rose Terry Cooke, "Eben Jackson," Atlantic monthly, I (1858), pp. 524-536;
-"Ann Potter's Lesson," atlantic Monthly, II (1858), 419-428;
-Harriet Prescott Spofford, "Knitting Sale-Socks," Atlantic Monthly, VII (1861), pp. 138-151;
- Yet's Christmas box," Harper's New Monthly Magazine, XX (1860), pp. 644-659;
-Rebecca Harding Davis, "Life in the Iron Mills," Atlantic Monthly, VII (1861), pp. 430-451;
-William Dean Howells, "a Dream," Knickerbocker; or New York
Monthly Magazine, LVIII (1861), pp. 146-150.

123. Alice B. Neal Haven, "Flora Farleigh's Manuscript. An Attack of Authorship and How It Was Cured," Godey's Lady's Book, LIII (1856), P. 430.
هم‌چنین نگاه کنید به مضحکه قصّه‌ی زنانه در
-Rose Terry Cooke, "Mis Muffet and the Spider," Harper's New Monthly Magazine, XX (1860), pp. 764-771;
و هجو چرک‌نویسی زنانه و ادبیاتِ تولیدانبوه در
-Fitz-James O'brien, "Sister Anne," Harper's New Monthly Magazine, XXII (1855), pp. 91-96.

124. Frye, p. 305.

125."Introduction," Edgar Allan Poe, p. vi.

به زودی تمام بخش های این مقاله به صورت پی‌دی‌اف از سوی کانون فرهنگی چوک در اختیار علاقمندان قرار خواهد گرفت.

ترجمه‌ی ویرایش چهارم «نقد ادبی؛ مقدمه‌ئی بر نقد نظری و عملی»، چارلز ای. برِسلِر، کالج پرِنتیس هال، ۲۰۰۷.

یادداشت مترجم: *این کتاب را پیش از این در سال ۱۳۹۰ آقای مصطفی عابدینی فرد با ویراستاری استاد فرهیخته دکتر حسین پاینده به انجام رسانیده‌اند. لیکن مطابق آن‌چه در قسمت «سخنی با خوانندگان» آمده است شایسته بود ترجمه‌ی دیگری صورت گیرد. به یقین ایرادات فراوانی خواهد بود اما امیدوارم با بازنگری و توصیه‌های اهل فن رفع گردد و به‌صورت کامل در دست‌رس علاقه‌مندان قرار گیرد. این کتاب در اصل انگلیسی حدود ۳۷۰ صفحه با خط ریز و پر دارد که هر صفحه را به حدود ۶۰۰ واژه می‌رساند. با این احتساب به‌نظر می‌رسد ترجمه‌ی آن نیز به همین حدود محدود گردد و مسلسل در این ماه‌نامه در معرض دوستداران قرار گیرد. این ترجمه به روح پاک و بزرگ استاد مسلّم زبان‌شناسی و زبان‌های باستانی، مترجم زبردست و ادیب برجسته، آقای دکتر* ***بهمن سرکاراتی،*** *عضو پیوسته فرهنگستان ادب نثار می‌شود. امید است روح پاک آن عزیز تازه درگذشته از منِ حقیر خرسند باشد.*

سخنی با خوانندگان

همانند سه ویرایش نخست، این ویرایش تازه از نقد ادبی، به‌عنوان متنی مکمّل برای دوره‌های مقدماتی ادبیات، نقد ادبی و دیگر رشته‌های علوم انسانی برنامه‌ریزی می‌شود. در همه‌ی چهار ویرایش، هدف این متن یکسان باقی مانده است: توانمند ساختن دانش‌جویان برای دست‌یابی به ادبیات از دیدگاه‌های عملی و نظری گوناگون و همچنین تجهیز آن‌ها با درکی عملی و نظری از این‌که منتقدان چگونه تفسیرهاشان را بسط می‌دهند. هدف کلّی متن، به‌دست آوردن راز اثر و تأویل کردن متون است. امیدوارم این متن به دانش‌جویان جرأت بدهد تا در گفتُگوهایی مشارکت کنند که در سراسر جهان در انجمن‌های ادبی مختلف انجام می‌شود.

همانند سه ویرایش پیشین، این چهارمین ویرایش هم به چندین مقدمه‌ی کلیدی وفادار می‌ماند. نخست، من تصوّر می‌کنم چیزی مانند یک خوانش «بی‌طرفانه» از متن وجود ندارد؛ عکس‌العمل‌های ما به متون، خواه عاطفی و ناخودآگاهند، خواه مدلّل و با ساختی عالی، همه‌ی تفسیرهای ما از عواملی زیرساختی سرچشمه می‌گیرند که ما را به عکس‌العملی مشخّص به یک متن معیّن وامی‌دارد. آن‌چه این عکس‌العمل‌ها و نحوه‌ی استنباط یک خواننده را از یک متن باعث می‌شود همان‌چیزی است که واقعاً اهمیت دارد. دانستن نظریه‌ی ادبی به ما امکان می‌دهد عکس‌العمل‌های ابتدایی و همه‌ی عکس‌العمل‌های بعدی را به هر متن تحلیل کنیم و از عقایدمان، ارزش‌های‌مان، احساسات‌مان و سرانجام برداشت‌های کلّی‌مان از یک متن موجود سؤال کنیم. برای درک چرایی عکس‌العمل یکسان ما به متون، ابتدا باید نظریه‌ی ادبی و کاربرد عملی ـ نقد ادبی ـ آن‌را بفهمیم.

دوم، چون واکنش‌های ما به متون مبانی نظری دارند من معتقدم همه‌ی خوانندگان یک نظریه‌ی ادبی دارند. ما خوانندگان، خواسته یا ناخواسته، فضایی فکری را بسط داده‌ایم که هنگام خواندن انواع مختلف متون، انتظاراتی مشخّص را در اختیار ما می‌گذارد. به‌هر صورت، ما هر متنی را که می‌خوانیم، معمولاً می‌فهمیم. روش‌هایی که ما برای تدوین تفاسیر عامّ و تفاسیر خاصّ (شخصی) به‌کار می‌بریم ما را، مستقیماً از نظریه‌ی ادبی و نقد ادبی ناگزیر می‌کند و بطور خودکار، ما را به هیأت یک منتقد ادبی عملی درمی‌آورد خواه ما متوجّه این فرایند بشویم یا نشویم.

مقدمه‌ی سوم من بر مشاهده مبتنی است که نظریه‌ی ادبی و روش شناسی (نقد ادبی) توأم هر خواننده یا آگاهانه یا ناآگاهانه است، یا تا حدود زیادی کامل یا ناکامل، یا با دانش کافی یا ناقص، یا التقاطی یا یک‌دست. بدلیل این‌که یک نظریه‌ی ادبی التقاطی، ناقص، ناکامل و ناآگاهانه، بیشتر مواقع، به تفاسیر غیرمنطقی، نامعتبر و تصادفی منجر نمی‌شود من معتقدم که یک نظریه‌ی ادبی بوضوح دقیق، منطقی و جامع خوانندگان را قادر خواهد ساخت تا روش‌های تفسیر متون

خاصّ خودشان هرمنوتیک شخصی‌شان را بپرورانند و به آن‌ها در جایگاه خواننده یاری می‌رساند تا ارزیابی‌های‌شان را از هر متن در روندی ثابت و پیوسته نظم ببخشند، شفاف کنند و توجیه کنند.

بدبختانه، بسیاری خوانندگان نمی‌توانند نظریه‌ی ادبی خود را تشریح کنند و دانشی در حدّ صفر یا اندک از تاریخ و تکامل اصول همیشه در حال بسط و گسترش نقد ادبی دارند. هدف این متن، این است که دانش‌آموزان و خوانندگانِ این چنینی را با نظریه و نقد ادبی، تکامل تاریخی آن و مراتب و مکاتب متفاوت نقد نظری آشنا کند، چون آن‌ها را در مقام خواننده قادر خواهد کرد تا انتخاب‌هایی آگاهانه، با دانش و سنجیده درباره‌ی روش‌های تفسیر خودشان داشته باشند.

اما چرا یک ویرایش تازه؟ مانند بسیاری مطالعات دانشگاهی دیگر، نقد ادبی یک شاخه‌ی علمی همواره متغیّر و پویا است. از زمان ویرایش سوم این متن، تحقیقات خلّاقانه‌ی بسیاری در نظریه و نقد ادبی نوشته شده است، منتشر شده است و اکنون هم مورد بحث و جدل قرار داده شده است. این ویرایش تازه، بسیاری از این مسائل تازه مطرح شده‌ی نظریه پردازان ادبی را برجسته می‌سازد و به خوانندگان امکان می‌دهد تا در مباحثات دقیق و بسیار روشنی مشارکت بجویند که در حوزه‌هایی مانندِ بوطیقای فرهنگی، مطالعات فرهنگی[1] گذر از استعمارگری و نظریه‌ی همجنس‌گرایی مردانه روی می‌دهد. افزون بر آن، این ویرایش چهارم، ۹۵ اصطلاح انتقادی تازه دارد که کمک خواهد کرد تا خوانندگان مفاهیم مختلفی را که نمایندگان مکاتب مختلف نقد ادبی مورد بحث قرار می‌دهند بهتر و کامل‌تر بفهمند.

همانند سه ویرایش پیشین، این ویرایش تازه، در فصل یک، دانش‌جویان را با مسائل اساسی نظریه‌ی ادبی آشنا می‌کند؛ فصلی‌که اکنون بر مباحث جزئی‌ترِ ماهیت و مفاهیم نظریه و نقد ادبی مشتمل است و منابع و وب سایت‌های خواندنیِ به روز شده‌ئی را در دست‌رس قرار می‌دهد. فصل دوم، نظریه و نقد ادبی را در چشم انداز تاریخی جای می‌دهد که با نوشته‌های افلاطون آغاز می‌شود و با میخائیل باختین، یکی از غول‌های قرن بیستمی نقد ادبی به‌پایان می‌رسد. خوانندگان متوجّه منتقدان نظریه پرداز دیگری خواهند شد، مانندِ پلوتینوس، جیووانی بوکاچیو، جان درایدن، جوزف آدیسون و پرسی بیش‌شِلی که کمک می‌کند تا دیدگاه‌هایی تاریخی که این چنین نویسندگانی در دست‌رس قرار می‌دهند برای بحث درباره‌ی نظریه‌ی ادبی معاصر گردآوری شود. فصل سه تا ده، همه بکلّی و بصورت اساسی بازنگری شده‌اند، هر جا هم لازم بود اصطلاحات تازه افزوده شد. در برخی فصل‌ها مانند فصل‌های سه تا ده، مکاتب تازه یا شاخه‌های مکاتب پیشین نقد، همچون فرمالیسم روسی و نظریه‌ی همجنس‌بازی مردانه اضافه شده است. همه‌ی این فصول، اساسی‌ترین مکاتب نقدی را معرفی می‌کنند که شکوفا شده‌اند و اکنون هم در قرن بیست و یکم به گسترش و توسعه‌ی خود ادامه می‌دهند: فرمالیسم روسی، نقد نو، نقد خواننده محور، ساختارگرایی، شالوده شکنی، تحلیل روانی، نقد فمینیستی، مارکسیسم، تاریخ‌گرایی نو یا بوطیقای فرهنگی، مطالعات فرهنگی، گذر از استعمارگرایی، نقد آمریکایی‌آفریقایی و نقد همجنس‌گرایی مردانه.

برای حفظ استمرار و تسهیل مطالعه، هر یک از فصل‌ها کاملاً شبیه هم سازمان‌دهی می‌شود؛ بدین‌گونه که با یک بخش معرفی مختصر شروع می‌کنیم و با بخش تکامل تاریخی هر مکتب نقد ادامه می‌دهیم. بخش بعدی، بخش فرضیّات است که به اصول فیلسوفانه‌ئی که هر مکتب نقد ادبی بر آن مبتنی است حرکت می‌کند. با بخش روش شناسی ادامه می‌دهیم و از یک راهنمای «کاربرد» برای توضیح تکنیک‌هایی بهره می‌گیریم که مکاتب مختلف نقد استفاده می‌کنند تا تفسیرهای‌شان را از متون، مبتنی بر فرضیات فیلسوفانه‌شان سازمان‌دهی کنند.

پس از بخش روش‌شناسی، یک‌سری پرسش‌های بازنگری شده‌ی تازه برای بخش تحلیل در فصول سه تا ده پدیدار می‌شود. این ویژگی سؤالاتی کلیدی قابل طرح از یک متن را برای دانش‌جویان فراهم می‌کند تا آن متن را از دیدگاه مکاتب نقد مورد بحث مرور کنند. همچنین برخی پرسش‌ها از دانش‌جویان می‌خواهند تا دانش تازه یافته‌ی خود را در یک متن بخصوص به کار ببرند. سپس بخشی تازه روی می‌نماید؛ نقدها و عکس‌العمل‌ها. این بخش مفاهیم کلیدی هر مکتب نقد را مختصر توضیح می‌دهد که با مفاهیم مطلوب نظر مکاتب دیگر نقد ادامه می‌یابد که ضرورتاً با فرضیات مکتب نقد مورد بحث سازگاری ندارند. با افزودن این بخش به هر فصل، شما خوانندگان آمادگی بهتری برای مشارکت در مباحث و مناظره‌هایی خواهید داشت که مربوط به نظرها و

عمل‌هایی می‌شود که شما سرانجام در روش شناسی روشنگر خود استفاده خواهید کرد. به‌دنبال بخش نقدها و واکنش‌ها بخش به‌روز شده‌ی مطالعه‌ی بیشتر و وب‌سایت‌ها برای جهت تحقیق و بررسی جای می‌گیرند. بخش تازه بازنگری شده‌ی مطالعه‌ی بیشتر، وب‌سایت‌های روزآمد را تکمیل می‌کند و مسیرهای هموار مضاعف تحقیق را درباره‌ی هر مکتب فراهم می‌کند. اغلب آدرس‌های اینترنتی لینک‌هایی به دیگر سایت‌ها هم دارند که فرصت‌های بیشتری را برای جسارت کردن و وارد شدن در دنیای همواره پهناور نظریه‌ی ادبی فراهم می‌آورد. در ادامه‌ی بخش وب‌سایت، بخش مقالات دانش‌جویی قرار می‌گیرند که به‌تازگی به تحریر درآمده‌اند. این مقالات مثال‌هایی برای تحلیل در دست‌رس قرار می‌دهند که در آن یک دانش آموز در حال تحصیل، اصول و روش‌های تفسیر مکتب نقد مورد بحث را به‌کار می‌گیرند. هر نویسنده‌ی دانش‌جو در گزینش متونی جهت تفسیر آزاد بودند. بیشتر متونی که آن‌ها برای تحلیل برگزیده بودند در بخش گزیده‌های ادبی در پایان این ویرایش می‌آیند.

همه‌ی فصول در این ویرایش تازه، بدقّت مورد ویرایش و بررسی قرار گرفته‌اند. در هر فصل، اصطلاحات کلیدی به شکل پررنگ نمودار می‌شوند و در فهرست روزآمدی که تکمله‌ی این ویرایش است جای می‌گیرند. این فهرست تازه، فهرست ویرایش پیشین را با ۹۵ اصطلاح بیشتر پی می‌گیرد. همچنین خوانندگان ویرایش‌های پیشین، احتمالاً متوجّه حذف یک فصل بشوند؛ این ویرایش نه ۱۱ فصل که ۱۰ فصل دارد. فصل‌های ۵ (ساختارگرایی) و ۶ (شالوده‌شکنی) از همان ویرایش سوم ادغام شده‌اند. چون ساختارگرایی مبنایی برای نظریه‌ی شالوده‌شکنی است، این دو فصل به هم پیوسته‌اند تا نوعی پیوستگی ایجاد کنند بی‌آن‌که به تکرارهای غیر ضرور نیاز باشد و همچنین شفافیتی برای بحث و بسط و گسترشی برای نظریه و عمل شالوده‌شکنی می‌افزاییم.

چون نقد ادبی یک متن مقدماتی است توضیحات درباره‌ی مکاتب مختلف نقد نباید جامع پنداشته شود بلکه چونان گامی اولیّه بسوی شکوفایی درکی از مفاهیم، اصول و روش‌شناسی تا حدودی دشوار و پاره‌ای اوقات آزاردهنده برای تحلیل متنی است. به همان قیاس، مقالات دانشجویان کارشناسی نباید همچون شاه‌کارهای ادبی پنداشته شوند بلکه باید بعنوان کوشش‌هایی برای به‌کار بردن نظریات ادبی گوناگون و روش‌شناسی‌های مختلف عملی در نظر گرفته شود. مربیان و دانش‌جویان، همین‌طور باید آزادانه این مقالات را با تشریح همه‌ی کارهای قوی و ضعیف نقد کنند. پس از خواندن این ویرایش جدید، امیدوارم خوانندگان تحقیقات خود را درباره‌ی نظریه و نقد ادبی با تشریح هر دو گروه هم متون نظریه‌پردازی پیش‌رفته و هم منابع ابتدایی نقد عملی و نظری ادامه دهند. مربیان می‌توانند یک بخش کامل ارجاعات برای همه‌ی فصل‌ها و یک بانک سؤالات ویژه‌ی آزمون‌ها تهیّه کنند.

تعریف نقد، نظریه و ادبیات

نظریه‌ی ادبی بحثی در ذهن ما رسوخ کرده است که تعیین می‌کند چگونه درباره‌ی ادبیات سخن بگوییم همچنین چگونه به تکلیف خود در برابر فرهنگ، عموماً، عمل کنیم. نظریه‌ی ادبی در دست‌رس قرار گرفته است و هیچ دانش‌جوی ادبیات بدون کنار آمدن با آن نمی‌تواند در اختیارش بگیرد.

تامس مک‌لاولین، *اصطلاحات نقد برای مطالعه‌ی ادبی*

به یک گفتُگو گوش بسپارید

برای یک لحظه تصوّر کنید در کافه پیاده‌رو یک بازارچه‌ی محلّی می‌نشینید. صندلی‌تان در جلو و دقیقاً وسط کافه و در نزدیک‌ترین جای به گذر بازارچه قرار دارد؛ جایی‌که همه‌ی فروشندگان از کنار شما عبور می‌کنند و در همان‌حال به چانه‌زنی برای معامله و گفت و شنود با دوستان خود مشغول‌اند. درحالی‌که نوشیدنی میوه‌ئی انرژی‌زای خود را مزمزه می‌کنید شروع می‌کنید به خواندن نسخه‌ای از روزنامه‌ی محلی خود. همچنان‌که می‌خوانید ناخواسته گفتُگویی را می‌شنوید که روبه‌روی شما میان زنی میان‌سال و پسر ظاهراً نوجوانش روی می‌دهد:

ـ مامان، شما که برای مهمانی شام هفته‌ی بعد خود دنبال کفش می‌گردید، لطفاً پنج‌دلار هم به من بدهید؛ می‌خواهم به تیمچه بروم.

ـ نه! من دوست دارم با من به فروشگاه بیایی و در انتخاب کفش‌های تازه کمکم کنی. من برای خرید چیزی به روحیه و جسارت و حمایت تو نیاز دارم.

ـ امّا مامان، من چه می‌دانم چه‌جور کفشی برای شما خوب است! من با بعضی از دوستانم قرار گذاشته‌ایم حوالی ظهر در تیمچه همدیگر را ببینیم و حالا هم ساعت دوازده و چهل و نه دقیقه است.

ـ *تیم*، من، جداً، می‌خواهم که با من بیایی امّا اگر می‌خواهی به تیمچه بروی همین حالا برو. این هم پول.

شما همچنان‌که نشسته به آن‌ها می‌نگرید، پسرک با خنده به پول‌ها که دست مادر است چنگ می‌زند و لاأُبالی‌وار به تیمچه می‌رود؛ مادرش هم درحالی‌که با چهره‌ئی مغموم دور می‌شود او را تماشا می‌کند. شما نمی‌دانید مادر چه احساسی دارد؛ او ناامید است؟ خشمگین است؟ دل‌شکسته است؟ او، واقعاً، انتظار داشت که پسرش، او را درحالی‌که کفش‌ها را جفت به جفت امتحان می‌کند همراهی کند؟ و آیا، اصولاً، او در تقاضایش از *تیم* برای همراهی مُنصف بوده است؟ و *تیم* چطور؟ آیا او بچّه‌ی لوس و بی‌تربیتی است؟ آیا او هیچ تفریحی پس از مدرسه دارد؟ خواهران و برادرانش چطور؟ آیا او، فقط، یک بچّه است؟ یک مثل بقیّه. این‌ها و پرسش‌هایی مانند این، از خاطر شما می‌گذرند و شما هنوز مادر و پسر را تماشا می‌کنید که هر کدام در جهتی متفاوت از هم جدا می‌شوند.

با گوش سپردن به گفتُگو، بی‌تردید، شما بخشی از آن شده‌اید. برای یک لحظه، علائق دو شخص دخیل، *تیم* و مادرش، بخشی از دنیای شما شده است. شما آن‌ها را را نظاره می‌کنید، موقعیت اجتماعی‌شان را ارزیابی می‌کنید، درباره‌ی احساسات‌شان می‌اندیشید و درباره‌ی بافت اجتماعی خانواده‌شان گمانه‌زنی می‌کنید و حتّا احساسات شخصی‌تان، موقتاً، متأثّر می‌شوند. همچنان‌که ملاحظه کردید *تیم* ول‌انگار دور می‌شد و مادرش با نگاهی اندوه‌بار به دنبال کار خود رفت. گفتُگو که تمام شد خواندن روزنامه را از سر می‌گیرید. مخلَص کلام، هرچند، شما ناظر داستان این مادر و پسر شدید همان‌طور هم اگر آن‌ها در یک داستان بودند، نه تنها، آن‌چه را گفته شد می‌خوانید، هر آن‌چه را هم ناگفته گذاشته شد می‌خواندید زیرا شما احساسات‌شان، خواسته‌های‌شان و عواقب کنش‌های‌شان را مجسّم می‌کنید. شما درحالی‌که شخصیّت‌های‌شان تکمیل می‌کنید همزمان آن‌دو را می‌پرورانید نه آن‌چنان‌که واقعاً هستند بلکه آن‌چنان‌که شما، شخصاً، آن‌گونه می‌پندارید. با این‌که بیگانه هستید، سریعاً، نقشی را در کنش‌های داستان بر عهده می‌گیرید، به پرسش‌هایی درباره‌ی سرشت شخصیّت‌ها، وقایع داستانِ‌شان و عکس‌العمل‌های عاطفی خودتان و آن دو درباره‌ی خط داستان پاسخ می‌دهید. اگرچه شما، واقعاً، داستانی را نمی‌خوانید، مانند یک منتقد ادبی، به پرسش‌هایی همانند آن‌ها پاسخ می‌دهید هنگامی‌که یک داستان را می‌خوانید. همانند یک منتقد ادبی ارزیابی می‌کنید، تفسیر می‌کنید و برای یک لحظه بخشی از خود داستان می‌شوید. همچنان‌که شما صدای آن دو را –*تیم* و مادرش- از فاصله‌ی دور می‌شنوید، همان‌طور، منتقد ادبی به گفتُگوهای چندگانه در متون ادبی گوش می‌سپارد. برای کمک به بررسی دقیق و جزء به جزء آن‌چه منتقدان ادبی نام‌ها را ارجاع می‌دهند به عناصر متنوع گفتُگوهای چندگانه که آن نام‌ها بخشی از گفتُگوها هستند: مؤلّف، خواننده، راوی، شخص مورد روایت، متن، ماهیّت و سرشت واقعیّت و غیره. مانند منتقد، نویسنده‌ی روسی، مقاله‌نویس و نظریه‌پرداز ادبی، میخائیل باختین، اصطلاح دیالوگ چندصدایی را ابداع کرد تا گفتُگوهای چندگانه‌ای را توضیح بدهد که در ژانری چون رمان رخ می‌دهد. هرچند، همه‌ی ژانرها، چنین تکنیک‌های واژگانی را بسط داده‌اند تا نه تنها عناصر تشکیل‌دهنده خودشان را تشریح کنند بلکه همچنین راه‌هایی را که معناهایِ‌شان را کشف کنند.

اکنون، می‌خواهیم به گفتُگوهایی دیگر گوش فرا دهیم که در ضمن یک داستان‌کوتاه روی می‌دهد:

به یک کلاس درس ادبیات گوش فرا دهید

لیندا بُلک‌وِل، با وجود اختصاص دادن کلاس ادبیات خود، به داستان‌کوتاه «آدم خوب سخت پیدا می‌شود» از *فلانری اُکانر* و با وجود علم به معیار اُکانر و لیست بالا بلندش از قهرمان‌های عجیب و غریب، نتوانست پیش‌بینی کند که آیا دانش‌جویانش، وقتی‌که به بحث درباره‌ی داستان‌کوتاه فراخوانده می‌شوند می‌توانند با خوشی با سکوتش، با سردرگمی‌اش یا ناکامی‌اش مواجه شوند. داستان، بزودی، می‌تواند متقاعد کند که خارق‌العاده است. او، همچنان‌که جلو کلاس می‌ایستد پرسشی به‌ظاهر ساده مطرح می‌کند: «به‌نظر شما اُکانر در این داستان در پی گفتن چه چیزی است؟ به عبارت دیگر، شما به‌عنوان یک خواننده چه برداشتی از این متن دارید؟»

اگرچه برخی از دانش‌جویان به بیرون پنجره خیره می‌مانند و بقیّه به ناگاه، جلد کتاب‌هایِ‌شان را جذاب می‌یابند! و عدّه‌ی کمی دستانِ‌شان را به شدّت به‌هم می‌مالند، سرش را به‌علامت موافقت تکان می‌دهد و *آلیس* نخستین کسی است که پاسخ می‌دهد: «من معتقدم اُکانر سعی می‌کند تا به ما

احوال خانواده‌ای را در حومه‌ی جورجیا در طول دهه‌ی ۱۹۵۰ تعریف کند. فقط نگاهی بیندازید به رفتار بچّه‌ها، جوئن استار و جان وسلی. آن‌ها به مادر بزرگ‌ِشان احترام نمی‌گذارند. در حقیقت آن‌ها تمسخرش می‌کنند.» پیتر به میان بحث می‌پرد: «امّا او سزاوار آن است که دست انداخته شود. زندگیَش یک نمایش بزرگ است. او می‌خواهد مانند یک خانوم رفتار کند. دست‌کش‌های سفید دست می‌کند و کیف‌پول برمی‌دارد. امّا او واقعاً فقط به خود فکر می‌کند. او خودخواه و خود سر است. گویا از دماغ فیل افتاده است.» *کارن* اظهار کرد: «شاید همان‌طور باشد امّا من فکر می‌کنم پیام واقعی داستان اُکانر درباره‌ی یک خانواده یا شخص خاص نیست بلکه درباره‌ی فلسفه‌ی زندگی است. اُکانر از *میس‌فیت* بهر می‌برد تا نظر شخصیَش را به زندگی جزء به جزء بررسی کند. وقتی‌که *میس‌فیت* می‌گوید «عیسا تعادل همه‌چیز را برهم زده است» اُکانر واقعاً دارد از همه‌ی خوانندگان تقاضا می‌کند یا روش زندگی خودشان را پیدا کنند یا از آموزه‌های عیسا پیروی کنند؛ در واقع، اُکانر دارد به ما می‌گوید ما همه یک انتخاب داریم؛ زندگی برای خودمان یا زندگی برای دیگران و به واسطه‌ی دیگران.»

جورج می‌گوید: «من فکر نمی‌کنم خوب باشد ما مسیحیّت یا هر مکتب فلسفی یا هر مذهب دیگری را وارد داستان کنیم. با تحلیل واژه‌های بخصوصی مانند *بلند*، *تاریک* و *عمیق* و با توجّه به این‌که او چطور و در چه شرایطی آن‌ها را تکرار می‌کند می‌توانیم استنتاج کنیم که متن اُکانر، غم‌انگیز و کمی سیاه است، نه خودِ اُکانر یا نظرش به زندگی. امّا یکسان دانستن فلسفه‌ی شخصی اُکانر درباره‌ی زندگی با معنای این داستان ویژه تا حدودی حماقت است.»

بتی می‌گوید: «امّا ما نباید فراموش کنیم که اُکانر یک زن است و همین‌طور یک تحصیل‌کرده. داستانَش کمی به یک دانشگاهی یا حرف‌هایی بی‌معنا می‌خورد، بحث فلسفی پوچ امّا بیشتر به زن بودن ارتباط دارد. اُکانر در جنوب بزرگ شده است و بهتر می‌داند و تعصب را تجربه کرده است زیرا او زن است و ما می‌دانیم نظر مردان جنوبی درباره‌ی زنان این است که آن‌ها «پاپتی، آبستن و در آشپزخانه» نگه داشته می‌شوند تا به همان اندازه که زن *بیلی* در این داستان بی‌هویّت است آن‌ها هم بی‌هویّت بمانند. عکس همه‌ی شخصیّت‌های دیگر، ما حتّا نام این زن را نمی‌دانیم. همین‌طور نمی‌دانیم خودِ اُکانر چقدر می‌توانست بی‌هویّت بماند؟ بنابراین پیام اُکانر ساده است: زنان سرکوب‌شده و ستم‌دیده‌اند. اگر آن‌ها دهانِ‌شان را باز کنند، اگر آن نظری داشته باشند و اگر آن‌ها آن نظر را اظهار کنند با یک گلوله در سرشان، همانند مادربزرگ کارشان تمام خواهد شد.

بارب می‌گوید: «من، هرگز، فکر نمی‌کنم این، نظر او باشد. می‌پذیرم که او از تجربیات شخصی‌اش درباره‌ی جنوب می‌نویسد امّا موضوع اساسی‌اش خودِ تعصب است؛ تعصب ضدّ آمریکائی‌های آفریقایی تبار. ما از طریق صدای مادربزرگ، نظر خانوم‌های جنوبی را درباره‌ی آمریکائیان آفریقایی تبار در می‌یابیم: آن‌ها پست‌تر از سفیدها هستند، بی‌سواد، بی‌چیز و کلاً نادان. نظر محوری اُکانر این است که ما، همه، برابریم.

مایک می‌گوید: «درست است. امّا اگر ما این داستان و داستان‌های دیگری را که در این نیم‌سال خوانده‌ایم یکجا در نظر بگیریم من درون‌مایه‌ای را می‌بینم که پیش از این، دفعات بی‌شماری درباره‌ی آن بحث کرده‌ایم: ظاهر امر در برابر واقعیّت. این، نظر اساسی اُکانر است. مادربزرگ مانند یک خانوم رفتار می‌کند – کسی‌که بشدّت نگران دیگران است– امّا در دلش، او فقط به خودش فکر می‌کند. او یک ریاکار است.»

دانیل فریاد می‌زند: « نه. این طور نیست. من با هیچ‌یک موافق نیستم. من مادربزرگ را دوست دارم. او مادربزرگ خودِ من‌را به‌یادم می‌آوَرَد. مادربزرگ اُکانر، کمی متکبّر است، امّا مادربزرگ چه کسی این‌گونه نیست؟ مانند مادربزرگ من، مادربزرگ اُکانر دوست دارد کنار نوه‌هایَش باشد، با آن‌ها بخواند و بازی کند. او جالب و با دل و جرأت است؛ او حتّا گربه‌ها را دوست دارد.»

جسیکا می‌پرسد: «امّا استاد بلَک‌وِل، اصولاً، ما می‌توانیم بدانیم فلانری اُکانر درباره‌ی این داستان چه فکر می‌کند؟ با این‌همه، او مرده است و مقاله‌ئی با عنوانِ «معنای حقیقی داستان "آدم خوب سخت پیدا می‌شود" چیست؟» ننوشته است. و از آن‌جایی‌که هرگز معنای آن را به ما نمی‌گوید، آیا داستان نمی‌تواند بیش از یک معنا داشته باشد؟»

استاد بلَک‌وِل فوراً متوجه می‌شود که پرسش جسیکا در این‌که داستان می‌تواند معانی چندگانه داشته باشد؟ نه تنها برای اساتید انگلیسی زبان و دانش‌جویانِ‌شان، برای هرکسی که هر متنی را می‌خواند، یک پرسش محوری است.

آیا یک متن می‌تواند بیش از یک معنا داشته باشد؟

نگاهی گذرا به بحث درباره‌ی داستان‌کوتاه «آدم خوب سخت پیدا می‌شود» از اُکانر در کلاس درس استاد بلَک‌وِل آشکار می‌کند که همه‌ی خوانندگان یک متن را مانند هم تفسیر نمی‌کنند. در واقع، همه‌ی هشت دانش‌جویی که دریافتِ‌شان را از داستان بازگو کردند تفسیرهای اساساً متفاوتی را ارائه کردند. آیا جز یکی از این تفاسیر، مابقی نادرست بودند؟ اگر این‌گونه است آن دانش‌جو چطور به این تفسیر درست رسید؟ به یک شکل دیگر، اگر تنها یک تفسیر درست از متن وجود دارد، **اصول هرمنوتیک** (مبانی تفسیر) کدام‌ها هستند که خوانندگان مجبورند برای تفسیر متن از آن‌ها بهره بگیرند؟ آیا هر یک از هشت دانش‌جو باید بکوشند تا منظوری را که اُکانر هنگام نوشتن داستانَش داشت یا معنایی را که داستانَش برای خوانندگان دهه‌ی ۱۹۵۰ داشت بازسازی کنند (**هرمنوتیک کشف**)؟ یا هر یک از دانش‌جویان باید بکوشند تا ناگفته‌های اُکانر را بجز مفروضات تلویحی مربوط به سیاست، جنسیّت، مذهب، زبان‌شناسی و بسیاری موضوعات دیگر، بررسی کنند (**هرمنوتیک تردید**)؟ با وجود این، شاید داستان اُکانر تفسیری چندگانه داشته است. آیا هر تفسیر این چنینی درست است؟ آیا هر چنین تفسیری می‌تواند و باید تحلیلی رضایت بخش و معقول تلقّی شود؟ به عبارت دیگر، آیا یک متن می‌تواند هر چیزی را که خوانندگان درباره‌ی آن اظهار می‌کنند در برداشته باشد یا اصول راهنمای تفسیر یک متن وجود دارد که اگر خواننده‌ای به تفسیری صحیح رسید بتواند الگوی کارش قرار گیرد؟ و به‌هر صورت، چه‌کسی می‌تواند اظهار کند که تفسیر چه‌کسی درست و معتبر است؟ تفسیر استاد انگلیسی؟ نقد استادانه؟ محقّق سرشناس؟ یا هر خواننده‌ی دیگری؟

آیا نیاز هست که یک خواننده، وقتی متنی را دارد می‌خواند به هر یک از این ویژگی‌ها فکر کند؟ آیا یک خواننده نمی‌تواند بدون تفسیر، به‌سادگی، از یک رمان لذشت ببرد؟ آیا ضرورت دارد کسی بتواند درون‌مایه‌ی کار را بیان کند، درباره‌ی ساختارش بحث کند یا لحن آن‌را تحلیل کند تا از خواندنِ خودِ رمان، به‌عنوان کار اصلی، لذّت ببرد؟

این‌ها و پرسش‌هایی همانند، دامنه‌ی نقد ادبی را که عمل مطالعه، تحلیل، تفسیر، ارزیابی و لذّت بردن از یک اثر هنری است تعیین می‌کنند. در نگاه نخست، مطالعه‌ی نقد ادبی ترسناک و مهیب به‌نظر می‌رسد. اصطلاحات اختصاصی چون **هرمنوتیک، بوطیقای ارسطویی، متافیزیک حضور، واسازی** و گروه دیگری از اصطلاحات خوفناک، به ناچار، با منتقد ادبی مواجه می‌شوند. با وجود این، فرایند واقعی یا عمل نقد ادبی به اندازه‌ئی که در وهله‌ی نخست به‌نظر می‌رسد نحس نیست.

چگونه یک منتقد ادبی بشویم؟

وقتی دانش‌جویان کلاس استاد بلَک‌وِل درباره‌ی داستان کوتاه اُکانر، «آدم خوب سخت پیدا می‌شود» بحث می‌کردند، هر یک از آن‌ها، مستقیماً، به پرسشی اساسی و جوهری آموزگار پاسخ می‌دادند: «به اعتقاد شما، اُکانر در داستانَش می‌خواهد چه‌چیزی به ما بگوید؟ اگرچه همه‌ی پاسخ‌ها تفاوت اساسی با هم نداشتند، هر دانش‌جو داستان را از دیدگاهی واحد بررسی کرد. نمونه را، برخی دانش‌جویان به مادر بزرگ اظهار علاقه کردند، امّا دیگرانی او را زنی خودخواه و متکبّر می‌پنداشتند. باز، دیگرانی عقیده داشتند اُکانر امور متنوع فرهنگی، اجتماعی و فلسفی مانند منزلت زنان و آمریکائیان آفریقایی تبار در اجتماع جنوب آمریکا یا هواداری از آئین مسیحیّت به عنوان اساس نگرش شخصی به زندگی، یا بافت خانواده در حومه‌ی جورجیای دهه‌ی ۱۹۵۰ را داشت بیان می‌کرد. همه‌نظری درباره داستان اُکانر داشتند که بدین طریق آن را تفسیر می‌کرد.

وقتی دانش‌جویان استاد بلَک‌وِل، نظرات خود را درباره‌ی داستان اُکانر بیان می‌کردند آن‌ها، عملاً، به یک منتقد ادبی تبدیل شده بودند. پیش از این، همه‌ی آن‌ها، با اندیشیدن درباره‌ی تنفّرهایِ‌شان و علائق‌شان در مورد اشخاص مختلف داستان، با نظرشان درباره‌ی موقعیّت، طرح و ساختار و با ارزیابی کلّی‌شان درباره‌ی خودِ داستان، با آن ارتباط عاطفی ایجاد کرده بودند؛ خواه آن ارزیابی، یک تفسیر اوج گیرنده باشد که در پی توضیح همه‌ی جنبه‌های متن است یا خیلی ساده، یک ارزیابی آشفته از معنای کلّی داستان باشد.

هرچند، هیچ‌یک از دانش‌جویان، آموزش رسمی در نقد ادبی نداشتند. همچنین، تا حدودی، درباره‌ی اصطلاحات مختصّ و پیچیده‌ی نظریه‌ی ادبی (گفتمان نقد) چیزی نمی‌دانستند. باز، هیچ‌یک با هیچ کدام از مکاتب رسمی و غیر رسمی نقد ادبی آشنایی نداشتند.

آن‌چه هر دانش‌جو انجام داد خواندن داستان بود. فرایند خوانش، خود، عکس‌العمل‌هایی را در درون هر دانش‌جو قطار می‌کند، پرسش‌ها، نظرات، عقاید و احساساتی را شکل می‌دهد که متن آن‌ها را برانگیخته است. این عکس‌العمل‌ها که با خودِ متن می‌آمیزند با نظریه و نقد ادبی مرتبط هستند.

اگرچه این دانش‌جویان به مهارت در اصطلاح‌شناسی و بسیاری از رویکردهای فلسفی و روش‌شناسی‌های متفاوت نقد ادبی رسمی نیاز دارند تا به منتقد تربیت یافته‌ی نقد ادبی تبدیل شوند، آن‌ها همین طور هم که متن اُکانر را می‌خوانند و درباره‌ی آن می‌اندیشند به‌طور خودکار به منتقد ادبی تبدیل می‌شوند. آن‌ها به تربیت رسمی در نقد ادبی یا تلاش برای درک نظریه‌ی ادبی نیاز ندارند. هرچند، در کنارِ مهارت در مفاهیم نقد و نظریه‌ی رسمی ادبی، این دانش‌جویان، مانند همه‌ی خوانندگان، می‌توانند به خوانندگانی انتقادی تبدیل شوند که بهتر می‌توانند عکس‌العمل‌های خود و دیگران را به هر متن دیگری درک و تجزیه ـ تحلیل کنند.

نقد ادبی چیست؟

ماتیو آرنولد، منتقد ادبی قرن نوزدهمی، نقد ادبی را چنین تعریف می‌کند: «کوششی بی‌غرضانه برای آموختن و ترویج بهترینِ آن آموخته‌ها و اندیشه‌ها در جهان.» برداشت تلویحی از این تعریف این است که نقد ادبی کوششی روشمند برای مطالعه، تحلیل، تفسیر و ارزیابی آثار ادبی است. سپس آرنولد استدلال می‌کند که این شاخه از دانش، به‌ضرورت، به‌دنبال آن است تا با قاعده‌مند کردن اصول زیبایی‌شناسانه و روش‌شناسانه معیاری بپردازد تا منتقد بتواند براساس آن به ارزیابی یک متن دست بزند. هرکسی بکوشد تا متنی را بدین‌گونه ارزیابی کند یک **منتقد ادبی** است؛ اصطلاحی که از دو واژه‌ی یونانی، krino، به معنی «داوری» و krites، به معنی «یک داور یا منصف» است. بنابراین یک منتقد ادبی یا kritikos، یک داور در زمینه‌ی ادبیات است. فیلیتاس، آموزگاری از قرن چهارم قبل از میلاد، نخستین نمونه‌ی چنین کسی است؛ کسی‌که در اواخر همان قرن، در الکساندریا، معلّم خصوصی کودکی شد که قرار بود با عنوان بطلمیوس دوم به پادشاهی برسد. در زمان داوری ادبیات، فیلیتاس، مجدّانه، به فعالیّت‌های منظم نقد ادبی مشغول بود.

با در نظر گرفتن کارکِرد و ارتباط نقد ادبی با متون، عمدتاً، آن را یک دانش قائم به‌ذات نمی‌پندارند چرا که ناگزیر از ارتباط با چیزی دیگر، یعنی، آثار هنری است. بدون اثری هنری، فعالیّت انتقادی وجود ندارد و از طریق این فعالیّت موشکافانه است که می‌توانیم، آگاهانه، به بررسی پرسش‌هایی دست بزنیم که به ما در تعریف انسان بودنِمان، نقد فرهنگ‌ِمان، ارزیابی اعمالِمان یا همان طورافزایش شناخت‌ِمان و لذّت‌ِمان هم از اثر ادبی هم همنوعانِمان یاری برساند.

منتقد ادبی، هنگام تحلیل یک متن، به پرسش‌هایی اساسی درباره‌ی ماهیّت فلسفی، روان‌شناختی، کارکِردی و توصیفی خودِ متن پاسخ می‌دهد؛ مانندِ

* آیا یک متن تنها یک معنای صحیح دارد؟
* یک متن همواره تعلیم‌دهنده است؛ یعنی، یک متن مجبور است همیشه چیزی به خواننده یاد بدهد؟
* یک متن فقط می‌تواند لذّت بخش باشد و نه چیزی دیگر؟
* آیا یک متن، در خوانندگان مختلف، به گونه‌ئی یکسان تأثیر می‌گذارد؟
* یک متن چگونه فرهنگ مؤلّف خود را می‌پذیرد؟
* آیا یک متن می‌تواند در برابر فرهنگ مأخوذ از مؤلّف مانند یک کاتالیزور عمل کند؟

از زمانِ فلاسفه‌ی یونان، افلاطون و ارسطو، تا این زمان، پاسخ به این پرسش‌ها و پرسش‌هایی نظیر این، مناقشه‌ی سختی را در بین خوانندگان و منتقدان باعث شده است. با پاسخ به سؤالاتی درباره‌ی داستان‌کوتاه اُکانر یا هر متن دیگری و با تعمّق در پاسخ‌ها، ما هم می‌توانیم در این بحث مشارکت کنیم. نمونه را، می‌توانیم از انگیزه‌های مادربزرگ در داستان‌کوتاه اُکانر، «آدم خوب سخت پیدا می‌شود» سؤال کنیم که می‌خواهد گربه‌اش را به تعطیلات خانوادگی ببرد. یا می‌توانیم بپرسیم که آیا حضور *میس‌فیت* و همراهانَش دلیل اساسیِ **بروز** تجربیات مادربزرگ است. در هر صورت با هر سؤالی که در ارتباط با متن اُکانر می‌کنیم ما خود را در مباحثه‌ای داخل می‌کنیم که هدف آن، بررسی لذّت و ارزش داستان‌کوتاه اُکانر است و در این‌حال، همزمان، به نقد ادبی و ایفای نقش منتقد ادبی عملی مشغول می‌شویم.

به‌طور سنّتی، منتقدان ادبی خود را یا به نقد عملی ملزم می‌دانند یا به نقد نظری. **نقد نظری** به نظریات، اصول، و

مبانی ماهیّت و ارزش هنر شکل می‌بخشد. همچنین نقد نظری با بیان اصول عامّ اخلاقی و زیبایی شناسانه‌ی هنر، چارچوب ضرور نقد عملی را فراهم می‌آورد. **نقد عملی ـ نقد کاربردی** ـ نظریات و مبانی نقد نظری را در یک اثر بخصوص به‌کار می‌گیرد. با بهره‌گیری از نظریات و اصول نقد نظری است که **منتقد عملی** معیارهای ذوق هنری را تعریف می‌کند و یک بخش بخصوص ادبیات را تشریح، ارزیابی یا توجیه می‌کند. تمایز دیگری هم میان یک منتقد عملی وجود دارد: منتقد عملی که فقط یک یا مجموعه‌ای از اصولی را مسلّم فرض می‌کند که یک منتقد هنگام ارزیابی یک اثر ادبی می‌تواند به‌کار گیرد ـ**منتقد مطلق‌گرا**ـ و منتقد عملی که نظریات متنوع و حتّا متناقض را در نقد یک متن اعمال می‌کند. نظریه‌ی ادبی اساس کار برای هر دو یا هر نوع دیگری از نقد است. بدون نظریه، هیچ نقد عملی در کار نبود.

نظریه‌ی ادبی چیست؟

هنگامی‌که «آدم خوب سخت پیدا می‌شود» اُکانر را می‌خواندیم، با طرح پرسش‌های خاصِ مرتبط با متن و حتّا پرسش‌های شخص‌تر، به ضرورت، با متن تعامل کردیم. نمونه را، سؤالاتی مانند این‌ها شاید به ما و خوانندگان مرتبط باشند:

* مادر بزرگ چه نوع آدمی است؟ آیا او مانند مادربزرگ من یا هر مادربزرگ دیگری است که می‌شناسم؟
* نقش یا کارکِرد *جوئن استار*، *جان وسلی*، *بیلی* همچنین مادر چیست؟
* چرا مادربزرگ Pitty Sing، گربه را، به تعطیلات خانوادگی می‌برد؟
* معنای صحنه‌ی رستوران برج چیست؟
* درست لحظه‌ای قبل از این‌که به او شلیک شود مادربزرگ چه شناختی از *میس‌فیت* داشت؟
* معنای این شناخت چیست؟

چنین پرسش‌هایی بلافاصله ما را در نقد عملی درگیر می‌کند. هنگام خواندن داستان کوتاه اُکانر یا هر متن دیگری مایلیم فراموش کنیم که ما آثار ادبی دیگری هم خوانده‌ایم. **(بینامتنی)** عکس‌العمل ما به هر متنی ـیا اصول نقد عملی که برای آن به‌کار می‌بریمـ مطابق عادت [عکس‌العمل شخصی] یا برنامه‌ریزی شده [عکس‌العمل اجتماعی]؛ یعنی، تا حدودی، این تجربیات ما هستند که تعیین می‌کنند چگونه به معنایی در داستان دست یابیم. وقتی، رمانی، داستان کوتاهی، شعری یا هر نوع ادبیاتی را می‌خوانیم، خواسته یا ناخواسته، یک فضای فکری یا چارچوبی را خلق می‌کنیم که تجربیات ما را در بر می‌گیرد. افزون بر آن، ملاک ما در اطلاق خوب یا بد، اخلاقی یا غیراخلاقی یا زیبا یا زشت به یک متن بخصوص به همین چارچوب همواره پویا وابسته است. اگر بتوانیم چارچوب روانی خود را به هنگام خواندن متنی به روشنی تجزیه تحلیل کنیم و چگونگی تأثیرپذیری مستقیم ارزش‌هایِمان و قضاوت زیبایی‌شناختیِمان را درباره‌ی همان متن از این فضای فکری تشریح کنیم، بی‌تردید، در مسیر بسط یک نظریه‌ی ادبی منسجم و یکدست قرار گرفته‌ایم. برداشتی (آگاهانه یا ناآگاهانه) که فهم و تفسیر کسی را از زبان، ساخت معنا، هنر، فرهنگ، زیبایی شناسی و مراتب ایدئولوژیک منعکس می‌کند. جایی‌که نقد ادبی متضمّن تحلیل ما از یک متن باشد، نظریه‌ی ادبی مرتبط است با دریافتِمان از عقاید، تصوّرات و برداشت‌های عقلانی از آن‌چه نقد ادبی واقعی بر آن قرار گرفته است.

بدلیل این‌که هر کسی که به متنی واکنش نشان می‌دهد همچون یک منتقد ادبی عملی است و بدلیل این‌که نقد عملی در انتظارات از پیش عادت شده‌ی خواننده ریشه دارد (فضای فکری او) هنگام خواندن یک متن هر خواننده حامی نوعی از نظریه‌ی ادبی است. هر نظریه‌ی خواننده، شاید، خواسته یا ناخواسته، کامل یا ناقص، با اطلاعاتی دقیق یا نقیض، منسجم یا نامتجانس باشد. یک نظریه‌ی ادبی ناقص، ناآگاهانه و در نتیجه مبهم، به تفسیرهایی غیرمنطقی، نادرست و بی‌نظم و نظام منجر می‌شود. از سوی دیگر، یک نظریه‌ی روشن، منطقی و بدون ابهام، خوانندگان را قادر می‌سازد تا با پی‌ریزی شیوه‌ای اصولی و قاعده‌مند، به نحوی مستدلّ، به توجیه و سامان دهی و تشریح ارزیابی خود از متن بپردازند.

یک درک بهتر از نظریه‌ی ادبی، می‌تواند از بررسی ریشه شناختی خودِ واژه‌ی theory به‌دست بیاید. از واژه‌ی یونانی theoria مشتق می‌شود و «نظر یا دیدگاه طبقه‌ی یونانی» معنی می‌دهد. بنابراین، نظریه‌ی ادبی به ما یک دید درباره‌ی زندگی می‌دهد و درکی از این‌که چرا ما متون را به این‌صورت تفسیر می‌کنیم. مکان‌های مختلف سالن تئاتر را در نظر بگیرید، ما، شنوندگان، شاید هم نشستن. بسته به این‌که

صندلیِمان کجاست ـنزدیک به سِن هستیم، در آخر سالن هستیم، در منتهی الیه سمت چپ یا راست هستیم، در ردیف وسط هستیمـ نظرِمان و در نتیجه تفسیرِمان از وقایع حادث شده‌ی روی سِن متفاوت خواهد بود. نظریه‌ی ادبی، با مجاز یا با حقیقت، از ما می‌پرسد، وقتی ما متنی را می‌خوانیم کجا می‌نشینیم. در طول خوانش متن، دقیقاً، چه‌چیز ما متأثّر می‌کند؟ فرهنگ‌ِمان؟ درک‌ِمان از ماهیّت خودِ ادبیات؟ دیدگاه‌های سیاسی یا اجتماعیِ‌مان؟ این‌ها و پرسش‌هایی مانند این (و پاسخ‌های‌ِشان)، مستقیم یا غیرمستقیم و خواسته یا ناخواسته روی تفسیرِمان و لذّت‌ِمان از یک متن تأثیر می‌گذارد. توانایی در تجزیه ـ تحلیل چنین تصوّرات مؤکّدی درباره‌ی این‌که «ما متون را چگونه بخوانیم» ما را، خوانندگان را، در پی‌ریزی یک نقد عملی روشن و منطقی برای خودِمان توان‌مند می‌سازد.

بنیان هر نظریه‌ی ادبیِ یکدست این است که ارائه‌ی یک خوانش کاملاً بی‌طرفانه از متن یا واکنش عاطفی یا خود انگیخته‌ی محض به متن ممکن نیست. زیرا نظریه با طرح این پرسش که چرا خوانندگان به‌نحوی خاص به متن واکنش نشان می‌دهند به بحث درباره‌ی تصوّرات و عقاید و احساسات آن‌ها می‌پردازد. بنابراین، هرگونه نظریه‌ی ادبی یکدست و منسجم، واکنش صرفاً متّکی به احساسات یا شمّ و شهود به متن، از توضیح عواملی اصلی که باعث آن واکنش شده‌اند عاجز است. مهم‌تر این است که چه چیز موجب آن واکنش شده است و یا آن‌که خوانندگان چگونه از متن، معنا بیرون می‌کشند.

ساختن معنا از متن

چگونگی دریافت معنا یا معناسازیِ ما خوانندگان از متن، به چارچوبی ذهنی بستگی دارد که هر یک از ما درخصوص سرشت واقعیّت برای خود ساخته‌ایم. این چارچوب یا **جهان-بینی**، مفروضات یا پیش‌فرض‌های (خواسته یا ناخواسته) ما درباره‌ی جهان را در برمی‌گیرد. نمونه را، همه‌ی ما در تقلّا هستیم پاسخ‌هایی برای پرسش‌هایی بیابیم؛ مانندِ

* اصول اخلاقی یا اخلاقیات برچه مبنایی استوار است؟
* معنای تاریخ بشر چیست؟
* آیا یک هدف فراگیر برای وجود بشر هست؟
* زیبایی، حقیقت و نیکی چیست؟
* آیا واقعیتی غایی وجود دارد؟

جالب است که پاسخ ما به این پرسش‌ها ثابت نیستند چرا که ما هنگام تعامل با دیگران و محیط پیرامون خود و در تأملات شخصی خود، همواره با چنین موضوعات مواجه می‌شویم و غالباً نظرات خود را تغییر می‌دهیم. امّا در هر صورت، واکنش ما به متن ادبی را عمدتاً پاسخ‌های ما به چنین پرسش‌هایی تعیین می‌کنند.

نظریه‌ی ادبی بر چنین چارچوبی ذهنی استوار است. این چارچوب خواه مستدلّ و منطقی باشد، خواه فقط بر پایه‌ی عادات و آموزه‌های پیشین افراد شکل گرفته باشد، در هر حال، خوانندگان از دریچه‌ی جهان‌بینی خود، به آثار هنری واکنش نشان می‌دهند و ارزیابی‌های ایشان از خوبی و ارزش و اهمیت خودِ هنر هم از این اساسی‌ترین نظریات فلسفیِ‌شان ناشی می‌شود. خوانندگان، خواسته یا ناخواسته، با بهره‌گیری از جهان‌بینی خودِشان به‌منزله‌ی معیاری جهت سنجش و ارزش‌گذاری تجاربِ خود، به اثر ادبی واکنش نشان می‌دهند؛ بدین نحو که بر پایه‌ی نظام عقایدِ جهان‌بینیِ‌شان به سامان‌دهی و ارزش‌گذاری هر یک از تجربیات فردی یا جمعیِ موجود در اثر می‌پردازند.

فرایند خوانش و نظریه‌ی ادبی

ارتباط میان نظریه‌ی ادبی و جهان‌بینی شخصی یک خواننده، به بهترین وجهی در عمل خوانش نشان داده می‌شود. زیرا ما به هنگام خواندن متن، دائم، با آن در تعامل هستیم. لوئیز ام. روزنبلَت در خواننده، متن و شاعر (۱۹۷۸) در طول عمل یا حادثه‌ی خواندن:

خواننده تجارب پیشین و شخصیت کنونی خود را به متن فرا می‌خواند. او، تحت نیروی جاذبه‌ی نمادهای منظّم متن، به تنظیم ذخایر خود می‌پردازد و به‌مدد موادّ اولیّه‌ی حافظه و فکر و احساس، نظمی نوین ایجاد می‌کند؛ یک تجربه‌ی تازه که برای خواننده، حُکم شعر دارد. این تجربه‌ی تازه، بخشی از نهر جاری تجارب زندگی خواننده می‌شود و از زوایای مهم زندگیَش ـ به عنوان یک انسان ـ درخور تأمّل می‌شود.

بنابراین، به‌نظر روزنبلَت، رابطه‌ی میان خواننده و متن یک‌طرفه نیست بلکه **تبادلی** است؛ یعنی، فرایند یا حادثه‌ای است که در زمان و مکانی خاص که متن و خواننده در یکدیگر تأثیر می‌گذارند رخ می‌دهد. از طریق تبادل و تعامل خواننده و

متن است که معنا خلق می‌شود زیرا همان‌طور که روزنبلَت معتقد است معنا نه صرفاً در ذهن خواننده واقع است و نه منحصراً در تعامل این دو با هم نهفته است. خواننده به منظور دست‌یابی به تفسیری از یک متن، (البته روزنبلَت به فراخور بررسی خود «شعر» اطلاق می‌کند) «شخصیت خود و صندوقچه‌ی بده ـ بستان‌های پیشین خود را [آن‌چه که برخی منتقدان «پیش‌ساخت» می‌نامند] به متن فرا می‌خواند و خود را در معرض فرایندی می‌گذارد که بوسیله‌ی آن، شرایطی تازه، نگرشی نو، شخصیتی جدید [و] چالش‌های ارزشی نوینی را تجربه می‌کند. بنابراین، خواننده می‌تواند به ردّ یا بازنگری در عناصر تشکیل دهنده‌ی جهان‌بینی خود بپردازد و یا آن‌ها را جزئی از وجود خود کند» از طریق این تجربه‌ی تبادلی، خوانندگان، خواسته یا ناخواسته، به تعدیل و اصلاح جهان‌بینی خود می‌پردازند.

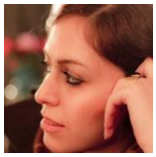
هیچ نظریه‌ی ادبی قادر نیست پاسخ‌گوی عوامل متعدد موجود در چارچوب ذهنی همه باشد زیرا خوانندگان تجربیات ادبی متفاوتی دارند. بنابراین، هیچ **فرانظریه** هم که در بر گیرنده‌ی تمامی برداشت‌های احتمالی خوانندگان از یک متن باشد وجود ندارد. پس، هیچ نظریه‌ی درست واحدی هم نمی‌تواند وجود داشته باشد، زیرا هر نظریه‌ی ادبی، مستقل از سایر نظریه‌ها، به طرح پرسش‌هایی معتبر از متن و درباره‌ی متن دارد؛ حال آن‌که، هیچ نظریه‌ای نمی‌تواند، به تنهایی، پاسخ تمامی پرسش‌های بجا درباره‌ی یک متن را در بر داشته باشد.

پرسش‌های معتبر و منطقی را که نظریه‌های ادبی متفاوت درباره‌ی یک متن طرح می‌کنند، اغلب، به‌کلّی، با هم تفاوت دارند. اگرچه ممکن است نظریه‌های مختلف، در تفسیر متن، عملاً، به موضوعات متعددی نظر داشته باشند، هر نظریه با جانب‌داری از موضع‌گیری‌های انتقادی بخصوصی، توجّه خود را، عمدتاً، بر یکی از عناصر فرایند تفسیری معطوف می‌سازد. نمونه را، یکی از نظریه‌ها بر خودِ اثر تأکید می‌ورزد و معتقد است که متن، به تنهایی، تمام اطلاعات لازم را برای دست‌یابی به تفسیری از آن دارد. این نظریه، متن را از زمینه‌ی تاریخی یا اجتماعیَش جدا می‌کند و روی شکل‌های ادبی موجود در متن، مانندِ صنایع بدیعی، گزینش واژگانی و سبک تمرکز می‌کند. نظریه‌ی دیگری می‌کوشد تا متن را در زمینه‌ی تاریخی، سیاسی، اجتماعی، دینی و اقتصادیَش قرار دهد. براساس این نظریه، با قرار دادن متن در چشم انداز تاریخیَش، می‌توان به همان تفسیری از متن دست یافت که مورد نظر مؤلّف و مخاطبان اولیّه‌ی اثر بوده است. نظریه‌ی دیگری، توجّه خود را، عمدتاً، به مخاطبان اثر معطوف می‌کند. این نظریه می‌پرسد که احساسات و پیشینه‌ی شخص هر خواننده چگونه در تفسیرش از متن تأثیر می‌گذارد. تمرکز نظریه‌ی ادبی یا بر جنبه‌های روان‌شناختی، زبان‌شناختی، اُسطوره‌شناختی یا تاریخی باشد و یا هر گرایش انتقادی دیگری، در هر حال، هر نظریه‌ی ادبی نخست بنیان نظری خود را پی می‌ریزد و آن‌گاه به ایجاد روش‌های خاص خود می‌پردازد تا خوانندگان بتوانند بر اساس آن روش‌ها، نظریه را به متون واقعی اعمال کنند. در واقع، نظریه‌ی ادبی یا دیدگاه ادبی، به انتخاب یک صندلی متفاوت در تئاتر و به موجب آن، فراهم کردن یک دید متفاوت از صحنه شبیه است. نظریه‌های و نظریه‌پردازان ادبی متفاوت شاید همه یک متن واحدی را مطالعه کنند امّا با بودن در صندلی‌های متفاوت، نظریه پردازان ادبی متفاوت به آن متن یا اجرا روی صحنه، بدلیل دیدگاه‌های منحصر بفردشان به گونه‌ئی متفاوت واکنش نشان می‌دهند.

اگرچه نظریه و روش‌شناسی هر خواننده در دست‌یابی به تفسیر متن متفاوت است دیر یا زود خوانندگان و منتقدانی طرف‌داری خود را از مجموعه‌ئی از عقاید مشابه اعلام می‌کنند و گرد هم می‌آیند تا بدین وسیله، **مکاتب نقد** مختلف پایه‌ریزی کنند. نمونه را، آن دسته از منتقدانی که به برجسته کردن موضوعات اجتماعی و تاریخی در متن قائل هستند منتقدان مارکسیست نامیده می‌شوند، حال آن‌که، منتقدان مکتب خواننده محور (گاهی با عنوان منتقدان واکنشِ خواننده یاد می‌شوند)، توجّه خود را بر واکنش‌های شخصی خواننده به متن متمرکز می‌کنند. از آن‌جایی‌که پیوسته دیدگاه‌هایی تازه درباره‌ی آثار ادبی شکل می‌گیرند بنابراین، مکاتب نقد و در نتیجه نظریه‌های ادبی نوین شکل می‌گیرند. مطابقِ جدیدترین نظریه‌ی نقد ادبی، یعنی تاریخ‌گرایی نوین یا بوطیقای فرهنگی که در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ شکل گرفت، متن را بایست از طریق پژوهش تاریخی تحلیل کرد چون تاریخ و داستان را جدایی‌ناپذیر می‌دانند. پیروان این مکتب که تاریخ‌گرایان نوین نامیده می‌شوند در پی آن هستند تا با برداشتن مرز میان تاریخ و ادبیات نوعی نقد را بنیان نهند که به انعکاس دقیق آن

چیزهایی بپردازند که ارتباط میان متن و زمینه‌ی تاریخیَش می‌خوانند.

نظر به این‌که مکاتب مختلف نقد (و نظریاتی که این مکاتب بر آن‌ها استوارند) پرسش‌های متفاوتی در خصوص اثر ادبی مطرح می‌کنند بنابراین، این مکاتب یک مجموعه از گزینه‌های ظاهراً بی‌پایان در اختیار خوانندگان می‌گذارند و ایشان می‌توانند از آن میان به‌منظور افزایش درک خود از متن و از جامعه و فرهنگ و ویژگی‌های انسانی خود دست به انتخاب بزنند. از این رو، قائل شدن به نظریه‌ی ادبی، ما را در شناخت بهتر ادبیات و تحمّل نظرات و عقاید دیگران یاری می‌دهد. نپذیرفتن نظریه‌ی ادبی یا بی‌اعتنایی به آن، ما را در دام این خیال باطل می‌اندازد که منتقدانی هستیم دارای علم غیب و بنابراین تنها تأویل درست و نهایی هر اثر ادبی را در آستین داریم. آن هنگام که با نظریه‌ی ادبی مخالفت می‌کنیم، به آن بی‌توجّه می‌مانیم یا آن‌را نادیده می‌گیریم، در خطر تلقّی کورکورانه از پنداشت‌ها و تعصّبات اغلب سؤال نشده‌ی خود قرار می‌گیریم. با روی آوردن به نظریه‌ی ادبی و نقد ادبی (کاربرد عملی آن) می‌توانیم در یک مباحثه‌ی ظاهراً بی‌پایان تاریخی درباره‌ی فطرت آدمی و مسائل مربوط به آن، همان گونه که در خودِ آثار ادبی بیان شده‌اند، شرکت کنیم. در این فرایند، ما می‌توانیم از تصوّرات خود سؤال کنیم، از جامعه‌ی خود، و از فرهنگ خود و این‌که چطور متون خود به تعریف و تعریف دوباره و دوباره‌ی این تصوّرات یاری می‌رسانند.



مصاحبه با «هووارد گلدبلت»

مترجم «شادی شریفیان»

ژانت سیور روزی را بخاطر می‌آورد که شوهرش، ریچارد سیور، موسس انتشارات Arcade، دست‌نوشته‌ای از «جمهوری شراب» (The Republic of wine) اثر Mo Yan را به خانه آورد. قطعه‌ای از آن را برای او خواند و گفت: «این نویسنده روزی برنده‌ی جایزه‌ی نوبل خواهد شد، خواهی دید.» این سومین رمان از Yo Man بود که به انگلیسی ترجمه می‌شد و پنگوئن، ناشر اصلی او، اخیراً از چاپ آن خودداری کرده بود. سیور سریعاً قرارداد آن‌را امضا کرد و Arcade اقدام به انتشار جمهوری شراب، بعنوان چهارمین رمان او با ترجمه‌ی هووارد گلدبلت کرد. او و Mo Yan هر دو با هم به خانه‌ی سیورها آمدند، ژانت از این اتفاق خیلی خوشحال شد. او به من گفت: «ترجمه نوعی هنر است. باید بتوانی کل یک فرهنگ را به فرهنگ دیگری منتقل کنی. عبارات مصطلح؛ زبان عامیانه و حالت گفتار. مسئولیت بزرگی است و نقش مترجم بسیار کلیدی است. هووارد فوق‌العاده است و Mo Yan ترجمه‌ی او را ستایش می کند.»

هووارد گلدبلت قهرمان پرسابقه‌ی آثار Mo Yan، و مترجم آثار متعددی از داستان‌های معاصر چین، برای صحبت در مورد هنر ترجمه، رابطه‌اش با Mo Yan و اینکه او دوستی‌اش با این نویسنده را مدیون یک سیگار است با قرار من موافقت کرد.

مصاحبه‌کننده: آیا قبل از اینکه شروع به ترجمه‌ی آثار Mo Yan بکنید با آثارش آشنایی داشتید؟

HG: بله. سال ۱۹۸۵ یک‌سالی را در Manchuria در Hardin زندگی کردم. در مورد ادبیات طی اشغال ژاپن می‌نوشتم و دیگر خیلی خسته‌کننده شده بود. بنابراین شروع به خواندن کتاب داستانی کردم که بتازگی منتشر شده بود، نام آن «داستان‌های چینی در سال ۱۹۸۵» بود. گردآوری ضعیفی داشت. شش یا هشت داستان از نویسنده‌هایی گردآوری شده بود که بعدها مشهور شدند، او یکی از آنها بود. تنها چندسال پس از انقلاب فرهنگی بود و نویسنده‌ها سعی داشتند راه خود پیدا کنند. داستان Mo Yan داستانی فوق‌العاده بود، عجیب و نامتعارف، و تقریباً انقلابی. دو یا سه‌سال بعد، وقتی به کلرادو برگشتم، یکی از دوستانم در هنگ‌کونگ بخشی از یک مجموعه داستان چینی را برایم فرستاد. The Garlic Ballads بطور کامل در آن شماره منتشر شده بود. خیلی تعجب کردم. تا بحال هیچ قطعه‌ی ادبی مرا تا این حد شیفته‌ی خود نکرده بود. بنابراین فوراً نامه‌ای به Mo Yan نوشتم و به او گفتم که مایلم آنرا به انگلیسی ترجمه کنم. او هم پاسخ مثبت داد.

مصاحبه‌کننده: اما کار ترجمه‌ی اولین کتاب او به همین‌جا ختم نشد.

HG: نه. من کار بر روی آن‌را شروع کردم، بعد سفری به Taipei رفتم و بطور وحشتناکی مریض شدم. نزد یکی از دوستانم اقامت داشتم و کاری جز خواندن نداشتم. او چند کتاب جدید خریده بود. *خوشه‌ی ذرت قرمز* یکی از آنها بود. فکر می‌کردم «این همان کتابی‌ست که ما باید با آن شروع کنیم، این همان کتابی‌ست که می‌تواند راه ادبیات چین را به غرب باز کند.»

مصاحبه‌کننده: چندتا از آثار ایشان را شما ترجمه کردید؟

HG: هفت‌رمان، یک مجموعه داستان و یک سرگذشت کوتاه.

مصاحبه‌کننده: کار کردن با او چطور است؟ وقتی از او سوالی دارید چگونه مطرح می‌کنید؟

HG: او در ارتباط با زمان و دانش‌اش خیلی سخاوتمند است. او یک خودآموخته است- تا مقطع چهارم یا پنجم تحصیل کرده و بعد او را از مدرسه اخراج کرده‌اند. اما او همه چیز خوانده است و در حد هر نویسنده‌ای که نام ببرید با ادبیات کلاسیک چین آشنایی دارد. مسلماً کارهای بسیار دیگری هم کرده است که من اطلاع ندارم. ما نوشتن را با

یکدیگر تجربه می‌کنیم. کنایات مخفیانه و بی‌قاعدگی فرهنگی. مردم معمولاً از من می‌پرسند چگونه با زبان او کنار می‌آیم، ولی زبان او مرا آزار نمی‌دهد. اگر کلمه‌ای را متوجه نشوم می‌توانم در فرهنگ لغات آنرا ببینم یا از کسی معنای آنرا بپرسم، مشکلی پیش نمی‌آید. چیزی‌که من با آن مشکل دارم آن اشارات یا تصویرهایی هستند که برای او کاملاً واضح و مشخص است، ولی برای من نه. پس برایش می‌نویسم و او برایم شرحی طولانی و توصیفی کامل می‌نویسد، مسلماً بدون اینکه ترجمه‌ی آنرا ارائه کند. حتی در گذشته گاهی بوسیله‌ی فکس نقاشی‌هایی برایم ارسال می‌کرد، زمانی‌که استفاده از فکس رایج بود. او خیلی بخشنده است. اما حالا به نقطه‌ای از رابطه‌ی کاری‌مان رسیده‌ایم که کمتر سوال می‌پرسم و او هم کمتر پاسخ سوال‌های مرا می‌دهد. گاهی هم اتفاقی می‌افتد که او یکی دو سوال مرا بی‌پاسخ می‌گذارد، فکر می‌کنم به این دلیل باشد که می‌خواهد من خودم آنها را تصور کنم.

مصاحبه‌کننده: اولین بار کی با او ملاقات کردید؟

HG: من او را تازمانی‌که دو یا سه کتابش به انگلیسی منتشر شد ندیده بودم. یکی از بهترین دوستانم به چین رفت و با او ملاقات کرد و او برگشت و به من گفت: این آقا خیلی مهربان است، برای مهمانش همه‌کاری می‌کند. بنابراین فکر می‌کنم این نشانه‌ی خوبی برای من بود چراکه می‌خواستم شش‌ماه بعد از آن برای صحبت در مورد «جمهوری شراب» نزد او بروم. این سومین رمان او بود که روی آن کار می‌کردم. من به آنجا رفتم و برای شام یکدیگر را ملاقات کردیم و می‌توانم بگویم نتوانستیم هیچ ارتباطی برقرار کنیم. خیلی ساده ما اصلاً حرفی با یکدیگر نداشتیم. پس در سکوتی عجیب نشسته بودیم و او سیگاری روشن کرد. من سال‌ها بود سیگار نکشیده بودم، اما با خود فکر کردم: «خب چرا که نه؟» پس گفتم: «ممکن است یک‌دانه هم به من بدهید؟» و او سیگاری به من داد و از آن‌زمان به بعد ما دوستان خوبی برای هم شدیم. البته این‌را هم بگویم که من به آمریکا بازگشتم و دوسال طول کشید تا توانستم دوباره سیگار را کنار بگذارم! او دیگر سیگار نمی‌کشد، اما آن‌زمان دائم می‌کشید. اینطوری بود که یکی از بلندترین رمان‌هایش را نوشت. نصف میلیون کلمه در هشتاد و سه‌روز. او با یک قلم چینی نشست و هشتاد و سه روز نوشت، چای نوشید و سیگار کشید.

مصاحبه‌کننده: آیا جنبه‌هایی از کار هستند که غیرقابل ترجمه باشند؟

HG: هم بله و هم نه. جنبه موسیقایی آن یکی از آنهاست. آوای چینی را به هیچ‌عنوان نمی‌توانید منتقل کنید. وقتی او صحبت می‌کند، من به صورت مخاطب نگاه می‌کنم و گویی آنها هیپنوتیزم شده‌اند. یکی از رمان‌های او نمونه‌ی خوبی عنوان کرده است. یک رمان وحشیانه است، هم زیبا و هم درعین‌حال ترسناک. داستان این رمان در اوایل قرن نوزدهم اتفاق افتاده است و در مورد «شورش بوکسر»ی‌ست در برابر مافیای غرب. یکی از کاراکترهای اصلی آن یک جلاد است و بعضی از این صحنه‌های خشونت بطور باورنکردنی تصویری هستند، خواندن آنها سخت است و به‌زحمت می‌توان آنرا ترجمه کرد ولی بطرز غریبی زیباست. بخش دیگر این رمان در مورد اپرای محلی است. آنچه که اینجا اهمیت بالایی دارد صدای کلمات است، بدون موسیقی. اپرای چینی تقریباً در هر خط قافیه دارد و زبان چینی خیلی راحت‌تر از زبان انگلیسی قافیه می‌سازد. یکی از راه‌های دست یافتن به آن این بود که در مورد قافیه‌ها نگرانی نداشته باشم و فقط معنا را ترجمه کنم. اما این راه به نتیجه نرسید. من ذخیره‌ی قافیه‌هایم را خراب کردم. گاهی ده‌تا پانزده قافیه در یک پاراگراف دیده می‌شد و من باید با حفظ معنا قافیه را هم حفظ می‌کردم، یا اگر کلمه‌ای پیدا نمی‌کردم که دقیقاً همان معنی را داشته باشد آنرا با ملایمت تغییر می‌دادم. بنابراین تاحدودی غیرقابل ترجمه بود، اما می‌شد برایش چاره‌ای اندیشید. شوخی، جوک گفتن و مسایلی از این قبیل هم غیرقابل ترجمه هستند. مخصوصاً جناس: مواقعی بوده که من باید از آنها صرف‌نظر می‌کردم. اما دوباره، در برخی موارد، می‌توانید راه‌حل‌هایی پیدا کنید. در یکی از رمان‌ها من می‌خواستم جوکی را ترجمه کنم که واقعاً خنده‌دار بود و شما را به قهقهه می‌انداخت ولی هیچ راهی نبود که آنرا به انگلیسی برگردانم. دو خط پائین‌تر روایتی آورده شده بود که مرا به‌یاد جوکی در انگلیسی انداخت. پس تنها کاری که کردم این بود که آن تکه را حذف کردم و دو سه خط پائین‌تر جوکی را که در انگلیسی مفهوم را بطور کامل می‌رساند نوشتم. چیزی که مهم بود این بود که باید یک تکه شوخی و طنز آورده می‌شد.

مصاحبه‌کننده: جی رابین، مترجم موراکامی یک‌بار گفت خوانندگان مدیون او هستند. چرا که هرچه آنها می‌خوانند از فیلتر مغز او گذشته و این کتاب‌ها فی‌الواقع کلمات اوست که می‌خوانند. آیا با این اظهار موافق هستید؟

HG: کاملاً. هرکسی که آثار Mo Yan را به انگلیسی بخواند در واقع آثار گلدبلت را خوانده است. منظورم از این حرف حس ابراز غرور و خودخواهی نیست. حقیقت است. می‌توانم بگویم در مورد همه‌ی زبان‌ها صدق می‌کند اما در مورد بعضی از زبان‌ها، مثل چینی یا ژاپنی بیشتر مصداق دارد. هرکسی که کتاب‌های Mo Yan را به انگلیسی بخواند در واقع کتاب گلدبلت را خوانده است. در زبان اسپانیایی یا فرانسه نویسنده تا حد زیادی به شما راهکار ارائه می‌دهد که چطور جلو بروید. ولی در زبان چینی و ژاپنی نویسنده امیدوار است که شما نکته را خوب بگیرید. در ژاپنی، بعنوان مثال، خبر در آخر جمله آورده می‌شود. ولی شما نمی‌توانید در انگلیسی همچین کاری بکنید. کلمات مال من هستند، اما این چیزی نیست که با افتخار اعلام کنم. هدف من در ترجمه‌ی زبان چینی این است که طوری خوانده نشود که گویی یک امریکایی آنرا نوشته است، بلکه بعنوان نوشته‌ی یک نویسنده‌ی چینی خوانده شود که به زبان انگلیسی مسلط است.

یکی از چیزهایی که برای تصمیم‌گیری روی آن مشکل دارم و از کتابی به کتاب دیگر آنرا تغییر می‌دهم، این است که تصاویر و نقل‌قول‌ها تا چه اندازه باید به سبک چینی باقی گذارده شوند. خصوصاً بهنگام کار با Mo Yan که از تصویرسازی حیوانات و مزرعه لذت می‌برد- او روستایی بوده است، طبیعی‌ست که در آثارش از این صنایع استفاده کند- بسیاری از نقل‌قول‌های او غیرقابل فهم هستند مگر اینکه آنها را کامل توضیح بدهد. اگر بخواهم به همان صورت ترجمه کنم مسخره می‌شود. این مشکلی‌ست که در زبان‌های چینی و ژاپنی و بسیاری از زبان‌هایی که نقل‌قول در آنها زیاد استفاده می‌شود وجود دارد.

مصاحبه‌کننده: آیا وقتی با سبک کار کردن او آشنا شدید کار کردن با او آسان‌تر شد یا سخت‌تر؟

HG: سوال‌تان کمی پیچیده است. من آثار چند نویسنده را ترجمه می‌کنم، تحت تأثیر Mo Yan هستم و بعد می‌روم سراغ یک نویسنده دیگر و بعد دیگری و این تأثیر یا افزایش می‌یابد یا از بین می‌رود. منظورم این است که، من با سبک Mo Yan خیلی راحت هستم ولی خواننده‌های زیادی هستند که برای آنها اینطور نیست. او هیچگاه به صفتی برنخورده که از آن استفاده نکرده باشد یا دوست نداشته باشد. او یک نویسنده‌ی دیکنزی‌ست. طرفدار جمله‌های بلند و برخلاف بقیه، چیزهایی‌ست که بیشتر ادیتورها آنرا حذف می‌کنند. مسلماً او ادیتورهایی از این قبیل در چین ندارد، اما ادیتورهایی هستند که با اجازه‌ی خود او این کار را می‌کنند و بعد من برای پست کردن رمان‌های او مورد انتقاد قرار می‌گیرم و این مسئله دیگر مرا آزار نمی‌دهد چراکه حقیقت را می‌دانم. ولی وقتی کتابی از او ترجمه می‌کنم احساس آزادی بیشتری می‌کنم، می‌دانم با چه چیزی می‌توانم خودم را آزاد احساس کنم و با چه چیزی نه. وقتی زبانی چون چینی و انگلیسی در کنار هم قرار می‌گیرند ترجمه‌ی ادبی نامفهوم درمی‌آید. بنابراین باید یک جمله را بفهمم و بعد آنرا دوباره به انگلیسی خلق کنم و مسلماً با زبان اصلی متفاوت است، اما امیدوارم از لحاظ کلی و تأثیری که می‌گذارد بهمان صورت باشد. الان خیلی بیشتر با او احساس راحتی می‌کنم تا نویسنده‌های دیگر. Mo Yan در تنظیم لحن در دیالوگ و روایت واقعاً ماهر است. کمی طول کشید تا این موضوع را فهمیدم!

متن زبان اصلی برگرفته ازسایت Granta

قصه‌ای دیگر به پایان رسید.
حتی اگر کلاغ قصه هم به خانه‌اش رسیده باشد،
بازهم پرواز «چوک» را پایانی نیست.

www.chouk.ir

هنرمندان، دوستان و همراهان عزیز
منتظر آثار، مطالب،مقالات، یادداشت‌ها و همچنین
نظرات، انتقادات و پیشنهادات شما هستیم.
«چوک» تریبون همه هنرمندان است.