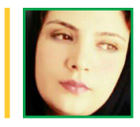
نگاه

کلاسیک‌خوانی

هفتادسالگی «پرواز بر فراز آشیانه فاخته»



سمیه کاظمی‌حسنوند
داستان‌نویس

هفتاد سال از انتشار «پرواز بر فراز آشیانه فاخته» شاهکار کن کیزی می‌گذرد؛ رمانی که منتقدان آن را یکی از نامتعارف‌ترین و بهترین رمان‌های تاریخ ادبیات می‌دانند. این رمان از زمان انتشارش در ۱۹۶۲ تا به امروز، همچنان بازنشر می‌شود و در بیشتر فهرست رمان‌های بزرگ جهان هم حضور دارد؛ رمانی که از آن به‌عنوان یکی از کلاسیک‌های جهان یاد می‌کنند. به فارسی نیز سه ترجمه دارد، که آخرینش ترجمه حسین کاظمی‌یزدی در نشر کتاب‌سرای نیک است.

«پرواز بر فراز آشیانه فاخته» داستان عصیان و سرکشی است. عصیان انسانی که مقهور یک سیستم سرکوبگر شده و این سیستم، هیولاوار، همه‌چیز او را بلعیده. انسانیتش را، معیارها، علایق، اهداف و حتی خاطرات او را مصادره کرده و حالا از او چیزی نمانده جز یک تفاله ترس‌خورده که با هر اتفاق کوچکی شلوارش را خیس می‌کند و رنگ می‌بازد و... تمام ماجرا در یک آسایشگاه بیماران روانی در آمریکا می‌گذرد. یک مشت دیوانه ترسو که سیستم سرکوبگری به فرماندهی خانم راچد آن را با بی‌رحمی تمام اداره می‌کند، راوی یک دورگه سرخپوست است. آقای برامدن! با هیکل بزرگ و درشتی که چشم‌ها را خیره می‌کند. زاویه دید آقای برامدن، دوربین این روایت است و این دوربین به نحو شگفت‌انگیزی رسالت خودش را به‌خوبی انجام می‌دهد. در این روایت گاهی راوی گریزی به زندگی خودش می‌زند. از سرخپوست‌هایی که کنار آبشار، ماهی آزاد شکار می‌کنند و سیستمی که می‌خواهد آنها را از سرزمین پدریشان بیرون کند.

در این آسایشگاه همه‌چیز بر مدار و قانون سیستم می‌چرخد. خانم راچد اهرم‌های نامرئی فشار را در دست دارد و یکه‌تاز این میدان نابرابر است. در سوی دیگر، دیوانه‌هایی هستند که یارای مقابله با این سیستم را ندارند! چون کوچک‌ترین سرکشی از قوانین با برخوردهای خشن و وحشتناکی روبه‌رو می‌شود و بلافاصله با قرص و آمپول و شوک الکتریکی به دنیای هپروت فرستاده می‌شوند. اما جایی تازه‌واردی به آسایشگاه می‌آید که قوانین را به چالش می‌کشد. مک مورفی با آن هیکل استخوانی و موهای قرمز که از قضا، خوره قمار است. قمار روی هرچیز و هرکس. جا و زمانش اصلا مهم نیست. شوخ‌وشنگی مک‌مورفی در همان بدو ورود به خانم راچد و بقیه می‌فهماند که مک‌مورفی از قماش این آدم‌های هرروزه‌ای که با آنها سروکار دارند، نیست! و اینجاست که صف‌آرایی شروع می‌شود. حالا خانم راچد با سیستم طویل و عریض در یک‌سو است و در سوی دیگر مک‌مورفی و چندتا آدم شل‌وول، دیوانه زهوار‌درفته، که انگشت به دهان مک‌مورفی را دید می‌زنند! مک‌مورفی رند، شوخ، قمارباز یک‌تنه ایستاده است و قصدش تغییر سیستمی است که با انسان‌ها رفتاری غیرانسانی و شنیع دارد! در جای‌جای رمان، خواننده با این موضع‌گیری‌ها از زبان مک‌مورفی مواجه می‌شود:

«معمولا در هر موقعیتی اقلا یک فرد وجود دارد که نباید قدرتش را دست‌کم گرفت!»

«در این دنیا برای کفری کردن آدم‌های رذلی که می‌خواهند همه‌چیز را از آنچه هست، برایت سخت‌تر کنند، راهی بهتر از این نیست که وانمود کنی از هیچ‌چیز دلخور نیستی!»

وجه اجتماعی این رمان هم حائز اهمیت است، وجهی که در آن سیستم و جامعه بزرگ و تمامیت‌خواه می‌خواهد تمام فردیت و ارزش‌ها، هنجارها، علایق و... را در خودش هضم کند تا به یکدستی مطلوب و مورد نظرش برسد. این سیستم، سقف را کوتاه کرده و آدم‌ها باید خود را به اندازه و حجم از پیش‌ساخته درآورند. در اساطیر یونانی آمده است غولی به نام پروکروستس در کنار جاده الئوسیس در آتن زندگی می‌کرد، او رهگذران را به بهانه مهمان‌نوازی به خانه خود می‌برد و روی تختی می‌خواباند و اگر از طول تخت کوتاه‌تر بودند آنقدر آنها را می‌کشید یا با چکش بر بدنشان می‌کوبید تا به اندازه تخت منحوسش شوند و اگر بلندتر از تخت بودند، پاهایشان را اره می‌کرد تا بالاخره به اندازه تخت درآیند. اما تسیوس او را به همین شکل مجازات کرد و برای اینکه او را به اندازه تخت درآورد سرش را برید! حالا به جای تسیوس، قهرمان مک‌مورفی است و این جدال نفس‌گیر در سراسر رمان برای مخاطب بسیار خواندنی و جذاب است و این شاید بهترین مثال از مواجهه این انسان با سیستم سرکوبگر موردنظر باشد؛ سیستمی که در آن انسانی با دست‌های خالی در برابر آن قدعلم می‌کند! اما مگر ارسطو در تعریف اینکه قهرمان تراژدی کیست! نمی‌گوید: قهرمان تراژدی در ما هم حس شفقت را بیدار می‌کند و هم حس وحشت و هراس را. او نه خوب است و نه بد، بلکه مخلوطی از هردو است. حالا در این رمان قهرمان تراژدی مک‌مورفی است و این نگاه نویسنده به قهرمان هم قابل ملاحظه است! چراکه تاوان رستگاری، رنج است و این رنج، انسان را به رستگاری می‌رساند.

«قدرت فیلم» به بررسی الگوهایی می‌پردازد که فیلم‌ها را محبوب و به یادماندنی می‌سازد

جذابیت پنهان سینما

آرمان ملی- گروه ادبیات و کتاب: هاوارد سوبر از برجسته‌ترین اساتید سینما در آمریکا است که با کتاب «قدرت فیلم» درک دیگری از سینما به ما می‌دهد. او در این کتاب، به‌قول جف گیلمور مدیر جشنواره فیلم ساندنس به ما می‌گوید چرا فیلم بیش از یک قرن هنر مسلط است و اینکه چرا همچنان از این قدرت در زندگی ما برخوردار است. دیوید کوپ فیلمنامه‌نویس «مرد عنکبوتی» و «ماموریت غیرممکن» هم در این باره می‌نویسد: «آنچه را که زمانی ارسطو برای درام انجام داد، اکنون هاوارد سوبر برای فیلم انجام داده؛ کتابی عمیق و کوتاه که خواندن آن به شکل معجزه‌آسایی سرگرم‌کننده است.» فورد کاپولا هم تک‌تک صفحات این کتاب را حکیمانه و آزادی‌بخش و مملو از فهم روشنی می‌داند که هاوارد سوبر از داستان‌گویی سینمایی دارد. آنچه می‌خوانید نگاهی است به کتاب «قدرت فیلم» که با ترجمه خشایار قشقایی از سوی نشر بیدگل منتشر شده است.

بهنام حسینی
مترجم و منتقد سینما

هاوارد سوبر در دانشگاه یو.سی.ال.ای دوره‌های فیلم تدریس می‌کند و دانشجویانش اغلب از او می‌خواستند که یادداشت‌های مربوط به این دوره‌ها را منتشر کند که بالاخره نتیجه، کتاب «قدرت فیلم» بود که در ۲۵۹ بخش به ترتیب الفبایی منتشر شد. بسیاری از آنچه سوبر می‌گوید روی آنچه که یک فیلم را عالی می‌کند متمرکز است، گرچه مثال‌های او از سینمای آمریکاست، ولی همچنین اشارات گذرایی به ژانر علمی‌تخیلی به ویژه فیلم «۲۰۰۱: اودیسه فضایی» وجود دارد، بنابراین او خود را محدود به ژانرهای معمول نمی‌کند. به‌عنوان مثال در بخش «تصادف»، شیوه آمریکایی به‌طور معمول این نیست که در پایان فیلم شخصیت‌ها را از بین ببریم درحالی‌که در انگلیس اگر در خدمت طرح قصه باشد هیچ ترسی از آن وجود ندارد. قبل از آنکه فیلم‌هایی را برای رد این نکته مانند سوبر مثال بیاوریم، به این توجه کنید که این موارد اغلب استثناهایی در قاعده کلی هستند. در بخش «پایان‌ها، شادمانی» سوبر به لیست طولانی فیلم‌های معروف آمریکایی اشاره می‌کند که به‌این ترتیب پایان نیافته‌اند، ولی میزان بحث و جدل بین کارگردان و استودیو برای استفاده از این شیوه تعجب‌برانگیز است. در بخش «متحد» شخصیت‌های اصلی به وسیله کاراکترهایی که با آنها مرتبط هستند تقویت می‌شوند، چه نقش‌های مکمل یا ضدقهرمانان که همیشه خوب به خاطر سپرده می‌شوند. ضدقهرمانان درحقیقت نمی‌خواهند هیچ عمل قهرمانانه انجام دهند تا هنگامی که مجبور شوند. برای فهم عوامل جذاب‌شدن شخصیت‌هایتان، نگرش آنها را بررسی کنید. جالب اینکه سوبر با گفتن این نکته که مرحله دعوت به ماجرا (از مراحل الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل در کتاب «قهرمان هزارچهره») واقعا یک الگوی بچگانه است، به جوزف کمبل طعنه‌ای می‌زند. در بخش «کشمکش»، فرد بررسی از کل طرح داستان است، که بیش از آنکه درباره اعمال یک فرد مشخص باشد، اطمینان ایجاد می‌کند، خواننده را از آنچه قرار است توسط داستان حل‌وفصل شود، آگاه کند. همانطور که قابل قیاس با وقتی است که در نقطه اوج یا بزنگاه شخصیت اصلی تصمیم می‌گیرد که کاری باید انجام شود. از طرفی به مساله رویارویی مربوط می‌شود؛ چراکه به صورت معمول قهرمان برای انجام عملش نیاز به سرپیچی از بالادست خود دارد. سوبر برای کسانی که مطمئن نیستند که چگونه «گفت‌وگوها» (بخشی از کتاب) را سامان دهند، اشاره به جایی کرده که روایت داستانی هرگز با زندگی واقعی مطابقت نخواهد داشت؛ چراکه برای مردم سخت است که همه وقفه‌های بین آنها را درک کنند. همچنین با «اکتشاف» (بخشی دیگر از کتاب) نشان می‌دهد که باید به تماشاگر اجازه داد که نکات را خود دریابد و اطلاعات را به صورت آنها نکوبید. مقایسه او بین استنلی کوبریک و جورج لوکاس تحت‌عنوان «داستان» جذاب است؛ جایی که دومی وقتی پای نبردهای فضایی در میان بود هیچ توجهی به علم نداشت و گفتن اینکه لوکاس را به یقین می‌توان اولین کسی در نظر گرفت که نبردهای فضایی پرسروصدایی را ساخت گرچه مثال‌های نقض خوبی از کارگردانانی مشتاق آورد که از استفاده جنگ‌های فضایی به‌عنوان الگو اجتناب می‌کنند. در بخش «چیزی را که مخاطبان می‌خواهند بهشان بده» سوبر اشاره می‌کند که کارگردانان باید به مخاطب بیش از آنچه طلب می‌کند بدهد. اما برخلاف نظر سوبر، لوک اسکای واکر تا اینجا تنها در شش اپیزود از جنگ ستارگان حضور داشته است. (اشاره به اینکه شخصیت محبوب سینمایی در همه ۹ اپیزود سری جنگ ستارگان حضور نداشته است، برخلاف گفته سوبر در این بخش) تشریح اینکه «قهرمانان» (بخشی دیگر از کتاب) در مقایسه با شخصیت‌های شرور فیلم‌ها خارجی (بیگانه) هستند باید شما را به فکر به فروبرد، بخصوص که بعد از حل‌وفصل بحران‌ها به آنها نیاز نیست و در غروب آفتاب محو می‌شوند. تعجبی ندارد که این الگو در سینمای وسترن اینقدر خوب کار می‌کند. البته در صحت این نظریات سوبر درباره قهرمانان زن اطمینان کمتری وجود دارد؛ چراکه چندین شخصیت قابل توجه در فیلم‌هایی که برشمرده وجود دارد. منظور این است که او شخصیت‌هایی مثل الن ریپلی (شخصیت قهرمان زن در سری فیلم‌های بیگانه با نقش‌آفرینی سیگورنی ویور)، رز سایر (فیلم ملکه آفریقایی با بازی کاترین هپبورن) و پرنسس لیا (شخصیتی در سری فیلم‌های جنگ ستارگان با بازی کری فیشر) را کاملا نادیده می‌گیرد. همچنین با «فیلم‌های وحشت» (بخشی دیگری از کتاب) سوبر در نقطه مقابل وحشت روانی که می‌تواند بسیار ترسناک‌تر باشد، روی هیولاها تمرکز می‌کند. حداقل با هیولاهای واقعی شما می‌دانید چه موقع پنهان بشوید. در قیاس اینکه چرا بعضی «شرورها» را بیشتر از قهرمانان دوست داریم نیز روشن است که به خاطر اینکه آنها تنوع بیشتری می‌پذیرند. می‌توان اینطور فکر کرد که گاهی بیننده-خواننده آرزو دارد قهرمانان بتوانند غیراخلاقی یا خودپسندانه رفتار کنند و با آن به‌منزله نوعی تطهیر درونی برای آزادکردن بعضی احساسات برخورد کند. اگر قهرمانانتان بیش از حد پاک به‌نظر می‌رسد به آنها بعضی اعمال ضدقهرمانان را بدهید تا باعث نقصانی در آنها باشد. آگاهانه تقریبا ادله غیرقابل انکار در فیلم است. اگر چیزی در فیلم است پس به قصدی در آنجاست. همین امر در نثر نیز صادق است، زیرا چرا وقت صرف جزئیات چیزی بکنیم که به‌هرحال بعدتر ضروری نیست؟ چیزی که پیشتر به آن پی نبرده بودیم، زمان‌هایی از تاثیر «فقدان» (بخشی دیگر از کتاب) روی شخصیت‌های مختلف فیلم‌ها بود، که در یک داستان مکتوب وقت زیادی می‌برد تا همان پرداخت ایجاد شود. چیز دیگری که با فیلم‌ها می‌آید ولی در نثر نمی‌شود به آن دست یافت، انتظار «پرسونا» (بخشی دیگر از کتاب) است که توسط بازیگران برای انواع خاصی از کاراکترها به صورت بداهه برای بازآفرینی انتخاب می‌شود که از زیاده‌گویی در متن فیلمنامه جلوگیری می‌کند. نکته‌ای که فیلم‌های انگلیسی را از فیلم‌های آمریکایی متمایز می‌کند این است که ما آماده‌ایم شخصیت‌ها اگر مجبور باشند، اصول اخلاقی خود را زیر پا بگذارند و اعمال بدی را انجام دهند. در بخش «مغالطه واقعیت» جزییاتی که سوبر از فیلم «کازابلانکا» را شرح می‌دهد جالب است و تلنگری است تا یادآوری کند که فیلم را زمانی دوباره ببینم. آنالیز سوبر در بخش «تکرار» درباره اینکه چرا دوست داریم برخی فیلم‌ها را بارهاوبارها ببینیم به دلیل احساسات لذت‌بخشی است که از آنها دریافت می‌کنیم. اما این مساله شامل بسیاری فیلم‌های خشن هم می‌شود، که با اندیشیدن درباره‌اش شاید بتوان گفت این پیروزی نهایی در پایان است که محرک دیدن این‌گونه فیلم‌هاست. درسی برای همه شما نویسندگان تازه‌کار در بخش «ساختار» است. داشتن یک طرح قوی برای بیننده-خواننده این اطمینان را تضمین می‌کند که شما می‌دانید چه کاری دارید انجام می‌دهید. این به بخش «داستان‌های واقعی» مرتبط است؛ چون به این خاطر دراماتیزه نمی‌شوند، که برای بالابردن غلظت درام استفاده شوند. وقتی صحبت از تلویزیون در مقابل می‌شود نمی‌توان به طور کامل موافق ادعای سوبر باشیم که هیچ فراخوان به ماجرایی (مرحله‌ای از الگوی سفر قهرمان) در بسیاری از قسمت‌های آزمایشی سریال‌ها وجود ندارد، چون این نوع کاربری پیش از درگیرشدن در ماجرای سریال وجود دارد. در غیر این صورت عدم پرداخت شخصیت برخلاف تاریخچه داستانی که برای نمایش چگونگی رسیدن به این نقطه به آن ارجاع داده می‌شود درحقیقت برای این انجام می‌شود، که تضمین کند داستان‌ها می‌تواند بدون توالی روایت شود. چیزی جالب دیگر کتاب این بود که گرچه کاربرد «تراژدی» در آمریکا مجاز است، اما به‌عنوان کلمه استفاده از آن ممنوع است. یکی از آن ضعف‌های اخلاقی کوچک منجر به تمایل برای رعایت‌نکردن قانون آزادی بیانی که همه در ظاهر رعایت می‌کنند. در روزگار معاصر شاید کمی نیاز به سعه صدر در برخورد با چنین کلماتی وجود دارد. از طرفی دیگر با بخش «آیرونی» سوبر نمی‌تواند تفاوت بین آن و معنای دوگانه (کنایه) را تشریح کند و این شاید دلیلی است که هالیوود هم نمی‌تواند هیچ‌کدام از آنها را داشته باشد. درنهایت با بخش «نوشتن چیزی که از آن مطلعید» سوبر می‌گوید که نوشتن کمتر به تجربه شخصی و بیشتر به دانشی که دارید مربوط است. او کاملا خردمندانه به این نکته درست اشاره می‌کند که نویسندگان علمی‌تخیلی با خدشه واردکردن در آینده کار خود را شروع می‌کنند. در اواخر کتاب اینکه کدام فیلم‌ها محبوب سوبر هستند کاملا مشخص شده یا بهتر بگوییم فیلم‌هایی که او با آنها بیشتر مانوس بوده است. کتاب را بخوانید و حلاجی کنید و امیدوار باشید درصد خوبی از فیلم‌هایی را که سوبر به آنها استناد کرده حتما ببینید.

آنچه را که زمانی ارسطو برای درام انجام داد، اکنون هاوارد سوبر برای فیلم انجام داده؛ کتابی عمیق و کوتاه که خواندن آن به شکل معجزه‌آسایی سرگرم‌کننده است

کتاب داستان

درباره کتاب «چتری که باد برد»
نوشته تبسم غبیشی

بیگانه در خانه

مهدیه کوهیکار
داستان‌نویس

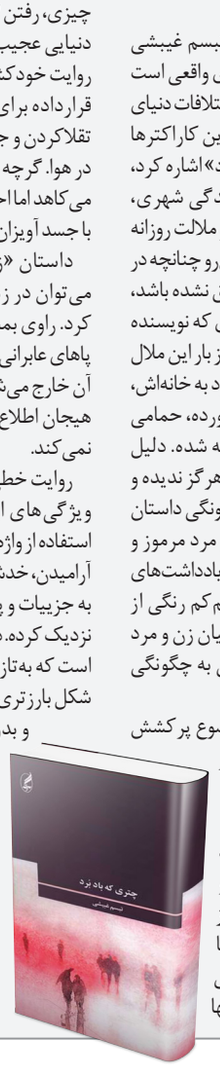
مجموعه‌داستان «چتری که باد برد» نوشته تبسم غبیشی شامل نُه داستان، درباره آدم‌هایی برخاسته از دنیای واقعی است که با واکنش‌های متفاوتشان در برابر دوگانگی‌ها و اختلافات دنیای درون و بیرون، قصه‌ها را شکل می‌دهند. از جمله این کاراکترها می‌توان به راوی داستان «یادداشت‌های کوچک زرد» اشاره کرد، زنی که خستگی ناشی از فشار کار و معضلات زندگی شهری، توش‌وتوانی برایش باقی نگذاشته است. فرسودگی و ملالت روزانه موضوعی آشنا برای مخاطب دنیای امروز است، ازاین‌رو چنانچه در خلال شرح آن، اتفاق، تصویر یا موقعیت تازه‌ای خلق نشده باشد، خواننده لذت کافی را از داستان نخواهد برد. نکته‌ای که نویسنده از آن مطلع بوده و با آفرینش موقعیتی تازه توانسته از بار این ملال بکاهد. راوی که پرستاری پرمشغله است، پس از ورود به خانه‌اش، با آشفتگی عجیبی روبه‌رو می‌شود. با غذایی نیم‌خورده، حمامی کثیف و بوی سیگاری که هوای خانه از آن انباشته شده. دلیل این آشفتگی وجود هم‌خانه‌ای است که راوی او را هرگز ندیده و جز جنسیتش از او چیزی نمی‌داند. جذابیت معماگونگی داستان را مبادله یادداشت‌های کوتاه و بلند میان راوی و مرد مرموز و چسباندن آنها به در و دیوار خانه، دوچندان می‌کند. یادداشت‌های زردرنگ اولیه شکوه و شکایت است و گله. اما کم‌کم رنگی از احترام به‌خود می‌گیرند و درنهایت به دلبستگی میان زن و مرد می‌انجامند. بی‌اینکه خواننده، تا سطر پایانی، پی به چگونگی شخصیت و کیفیت ورود مرد به خانه راوی ببرد.

در داستان «سفید»، نویسنده، باردیگر، از موضوع پرکشش ورود یک غریبه به خانه راوی بهره برده است. این‌بار غریبه زن نسبتا جوانی است که در صبح یک‌روز جمعه خود را در جای صاحبخانه می‌یابد. مرد پس از بحث‌وجدل‌های بسیار با مهمان ناخوانده، چاره را در تماس با پلیس می‌بیند. ورود پلیس و دیالوگ‌های میان او و زن و مرد، اطلاعات اندکی از زندگی شخصیت‌ها را آشکار می‌سازد: این دانسته‌ها اما تا پایان، درحد تکه‌های به‌هم‌ریخته یک پازل باقی می‌مانند و کمکی به پیشبرد داستان نمی‌کنند و تنها سبب سردرگمی خواننده می‌شوند. البته این نکته را نباید از نظر دور داشت که خلق این موقعیت عجیب کافی است تا داستان، علیرغم کاستی‌هایش، تا مدت‌ها در ذهن مخاطب باقی بماند.

«درز خاکستری سرامیک‌ها» را شاید بتوان متفاوت‌ترین داستان این مجموعه نامید. این تمایز را جمله آغازین داستان به‌خوبی نمایان می‌سازد: «از خودم آویزان شده بودم». سوژه واقعی و پرتکرار فقر تم اصلی داستان است، اما بیان متفاوت نویسنده و استفاده از ویژگی‌های نامتعارفی چون بخارشدن در هوا، باقی‌ماندن لای پرزهای فرش، برگشتن توی بدن، ردشدن از چیزی، رفتن لای شیارها و عباراتی از این دست، لذت رویارویی با دنیایی عجیب و فراواقعی را به مخاطب می‌چشاند. بهانه این نوع روایت خودکشی راوی است. مرگی که نویسنده آن را دستاویزی قرارداده برای بازنمایی گذشته مرد و مرور خاطرات او در حین تقلاکردن و جان‌کندن و حرکت‌کردن غیرارادی دست‌وپاهای او در هوا. گرچه خلق جملات تازه و بدیع اندکی از تلخی این تجربه می‌کاهد اما احتمال ورود ناگهانی دختر کوچک راوی و مواجهه او با جسد آویزان پدر فضای تاریک و تلخی را بر داستان می‌گسترد.

داستان «زنده» را نیز، به دلیل انتخاب نوع و جنس راوی، می‌توان در زمره دیگر داستان‌های متفاوت مجموعه محسوب کرد. راوی بمب ساعتی‌ای است که در گوشه‌ای از مترو چشم به پاهای عابرانی دوخته که بی‌خبر و پرشتاب سوار قطار می‌شوند، از آن خارج می‌شوند یا در انتظار رسیدن آن لحظه‌شماری می‌کنند. هیجان اطلاع از چیستی راوی تا آخرین جملات خواننده را رها نمی‌کند.

روایت خطی، نثر ساده و استفاده از دیالوگ‌های کوتاه از دیگر ویژگی‌های این مجموعه است، سادگی نثر البته گاه به‌دلیل استفاده از واژه‌های غیرداستانی و کهنه‌ای چون کاشانه، آویختن و آرامیدن، خدشه‌دار و از یک‌دستی خارج شده. همچنین عدم اشاره به جزییات و پرداخت نامناسب برخی شخصیت‌ها، آنها را به تیپ نزدیک کرده. در داستان «سایه سوزان» که درباره پدر و مادر جوانی است که به‌تازگی دختربچه خود را از دست داده‌اند، این موارد به شکل بارزتری نمود پیدا می‌کند. استفاده از دیالوگ‌های سطحی و بدون عمق و تمایل به بازسازی رابطه گسسته میان زن و مرد با رفتارهایی تکراری شخصیت‌ها را به تیپ و داستان را به کلیشه نزدیک کرده. بااین‌همه، وجود همان چند داستان متفاوت در این مجموعه کافی است تا خواننده با خوانش آن، خود را مهمان تجربه‌ای تازه کند.



نام کتاب: **چتری که باد برد**
نویسنده: **تبسم غبیشی**
ناشر: **آگه**

کتاب رمان

درباره کتاب «درساژ اندوه»
نوشته مهدیه مطهر

آشوب اسطوره‌ای

سعیده امین‌زاده
داستان‌نویس

آدمی را از اسطوره گریزی نیست؛ در این صورت، این اسطوره است که به قصه چارچوب می‌دهد و نظامی از تشبیه برقرار می‌کند که در آن میان مشبه و مشبه‌به پیوندی تنگاتنگ و انکارناپذیر وجود دارد. اما آنچه در این بین اهمیت دارد یافتن وجه شبه‌مناسب است تا در سایه آن بتوان به درک درستی از رابطه اسطوره‌ای رسید. برای رمان «درساژ اندوه» این فرآیند شکلی پیچیده و چندلایه می‌یابد.

در لایه اول تشبیهات اسطوره‌ای «درساژ اندوه»، آنچه بیش از همه رخ می‌نماید، این‌همانیِ انسان با اسب است. راوی تلاش می‌کند با آوردن مستنداتی از آنچه اسب‌ها در طی تاریخ از سر گذرانده‌اند، شباهت‌هایی عمده میان آنها و آدمی بیابد و این نقطه شروع عزیمت او به سرزمین اسطوره است. او با روایتی کوتاه از رخشِ رستم قصه را آغاز می‌کند. نقلی از فردوسی‌نامه می‌آورد که اشاره به شم تشخیص خطر و هوش سرشارِ رخش دارد. در کنار آن واکنش رخش را به تلخی رخدادِ پیش‌رو در نبرد رستم و سهراب در جمله‌ای نشان می‌دهد. رخش آنچنان ملتهب و اندوهگین است که پاپیش نمی‌گذارد و قصد گریز از مهلکه را دارد؛ زیرا او هوشیارتر از رستم به عواقب نبرد آگاه است. راوی این پاپس‌کشیدن از معرکه را در نسبتی میان خود و فرزندش می‌بیند. گویی بوی خطر را می‌شنود، اما همچون اسب زبانی رسا برای اخطار ندارد. اما در ادامه این نسبت به‌هم می‌خورد. پسرکِ او تبدیل به اسبی می‌شود که در رفتارش بوی فاجعه‌شنیدن پیداست. پسر که پندار نام دارد، گویی همان رخشی است که گاه با سهراب و گاه با فریدون و دیگر قهرمانان شاهنامه جا عوض می‌کند. همین سرگشتگی در پذیرفتن نقش نیز به‌نظر می‌رسد دلیل رفتن او به قهقرا باشد. گرچه راوی مدام سرنخ‌ها را به مسیرهایی کور می‌اندازد که کشف شباهت‌ها را دشوار می‌کند.

لایه بعدی نظام تشبیهی رمان، به سرنوشت قطعی و گریزناپذیر انسان‌ها در طول تاریخ می‌پردازد. در این لایه حجم انبوهی از مشبه‌به وجود دارد که بلاتکلیف به دنبال مشبه و وجه‌شبه خویش می‌گردند. از اسفندیار و سیمرغ گرفته، تا زروانیان و سکاها مدام در ذهن راوی مرور می‌شوند، بی‌آنکه رشته‌ای محکم از ارتباط میان آنها با شخصیت‌های داستان بتوان یافت. همگام با شخصیت اصلی داستان، زنی سروین‌نام که تهمینه‌وار به دنبال سهراب گمشده خویش است، سیلی از استعارات و نام‌های اسطوره‌ای طی داستان جریان می‌یابد که گاه به نقطه هدف می‌رسند و گاه همچنان سرگردان و سیار به راه بی‌پایان خویش ادامه می‌دهند. این تعلیق و عدم تعیّن شاید از جهتی نشان از ذهن پریشان راوی داشته باشند، اما از جانبی دیگر از بحران وجه‌شبه در این رمان حکایت دارند. بحرانی که حتی به عناوین فصل‌های رمان تسری می‌یابد و به سردرگمی در یافتن سرنخی از پیوند میان اسطوره و مؤلفه‌ای که به آن ارجاع می‌دهند، دامن می‌زند.

اما این نظام تشبیهی، در کنار حجم بالایی از اسطوره‌ها که فشرده و موجز در آن گنجانده شده‌اند، ویژگی بارز دیگری نیز دارد و آن تأثیرش بر روند ارتباطی شخصیت‌های داستانی است. اسطوره در این رهگذر به‌جای آنکه به این روابط عمق ببخشد، آنها را از معنا تهی می‌کند. اسفندیاری که مقابل تهمینه یا گردآفرید قرار می‌گیرد، گفت‌وگویی ابزورد با او رقم می‌زند که از آن هیچ مقصودی متبادر نمی‌شود و بر دانسته‌های اندک مخاطب چیزی نمی‌افزاید. همراهی‌ها عموما عاری از عواطف است، زیرا آدم‌ها مجالی برای بروز هیجانات خود نمی‌یابند. حضورشان وقفِ یافتن تشابه میان اسطوره و واقعیت این‌جایی و اکنونی می‌شود بی‌آنکه بتوانند در این میان سروسامانی به کشمکش‌های حل‌نشده‌شان بدهند. از این‌رو برخوردها برق‌آسا و آنی رخ می‌دهد و شخصیت‌ها به سرعت از برابر هم می‌گذرند، بی‌آنکه تعارض‌های میان همدیگر را با ساختن تاریخچه‌ای نشان دهند. به همین خاطر صحنه‌ها نیازمند قطعاتی عمده و ضروری برای تکمیل‌شدن هستند. اما درعین‌حال این ویژگی می‌تواند از بحرانی بزرگ در روزگار ما نیز پرده بردارد. بحرانی که با مفاهیم تنگ‌حوصلگی، خودمحوری، خودبسندگی، محو تدریجی همدلی از تعاملات، شتابزدگی و سرگردانی انسان امروزی گره خورده است. شاید از این‌روست که به عصر آشوب اسطوره‌ای رسیده‌ایم و زیست ما در جهانی از مشبه‌های سردرگم و همواره به دنبال مشبه‌به و وجه شبه، در جریان است. جهانی که به سمت آنتروپی در شباهت پیش می‌رود، زیرا در هیچ پدیده‌ای شکلی مشخص یا تمایزی که بتوان تشابهی را با دیگری برای آن متصور شد، وجود ندارد.

نام کتاب: **درساژ اندوه**
نویسنده: **مهدیه مطهر**
ناشر: **افق**