ماهنامه ادبیات داستانی چوک

چوک

شماره بیستم، فروردین ماه ۹۱ ، سال دوم ، رایگان

اولین نشریه الکترونیک (pdf) ادبیات داستانی ایران

خبرهای ادبی

بررسی موسیقی فیلم«شیرین»

نقدو بررسی رمان «پیچش پیچ»

شخصیت‌های اختلالی در ادبیات

بررسی آثار اقتباسی در سینمای ایران

داستان ترجمه«رستگاری» اثر«آن پینو»

بررسی داستان فیلم «وقتی نیچه گریست»

نقد فیلم« اسب جنگی» اثر« استیون اسپیلبرگ»

بررسی نمایش « قصه پادشاه سرزمین قصه‌ها»

جامعه شناسی– داستان، «جامعه و کتابخوانی»

معرفی فیلم« رانندگی» اثر«نیکولاس ویندینگ رفن»

بررسی مکتب رئالیسم درداستان« بندر » احمد محمود

بررسی داستان کوتاه«فتحنامه مغان» اثر«هوشنگ گلشیری»

این شماره همراه با: نیلوفر انسان، محمد خالوندی،فرحناز علیزاده، محمدرضا کوهستانی، هوشنگ گلشیری، مصطفی علیزاده، ایوب بهرام، عباس کیارستمی، مسعود کیمیایی، احمد محمود، محمود دولت آبادی، هنری جیمز، دونالد بارتلمی، پینجاس پری، استیون اسپیلبرگ،نیکولاس ویندینگ رفن و آن پینو

سخن سردبیر

با افتخار، بیستمین ماهنامه ادبیات داستانی چوک را تقدیم شما عزیزان می کنیم.

سالی که گذشت، سال بسیار سختی بود برایم. سالی که از هر سو باری به دوشم بود و ادبیات هم که سنگینی خودش را داشت با آن همه توقعاتی که از سوی اهالی ادبیات هر روز عنوان می شد. راه اندازی سایت و اضافه شدن بخش های شعر و عکس و ترجمه و بخش های دیگر هم کارهای ساده ای نبود. اما همگی از من تنها هم بر نمی آمد. اما از آنجا که همیشه دنیای ادبیات من را با دوستانی به غایت با معرفت رو به رو کرده است، تمام این بارها را شانه به شانه هم به دوش کشیدیم. روزی با وبلاگ شروع کردیم و امروز با بخش های مختلف سایت و ماهنامه در خدمت علاقمندان هستیم اما نگاه چوک و چوکیان هیچ گاه به این سطوح ختم نمی شود. ما راه دور و درازی را برای خود ترسیم کرده ایم. راهی پر پیچ و خم و به این فعالیت ها بسنده نخواهیم کرد. باید بتازیم تا طرحی نو دراندازیم. بسیاری دوستان در طول سال دست یاری سوی ما دراز کردند که بی آن که نامی برده شود که مبادا نامی از قلم بیفتد، سپاسگزار همگی شان هستم. عده ای از دوستان هم محض تفریح چند گامی با ما آمدند، بعد متوجه شدند که یا پای کار عشق باید باشند، یا اینکه راه خودشان را بروند. خوشحالیم که دیگر بستر و پایه های این کانون به همت دوستان و دوستداران محکم شده است اما همانطور که گفته شد راهی بس دور و دشوار پیش روست.

هر روزتان نوروز

نوروزتان پیروز

ماهنامه ادبیات داستانی چوک

«چوك» پرنده‌اي است شبيه جغد كه از درخت آويزان مي‌شود و پي‌درپي فرياد مي‌كشد.

کانون فرهنگی چوک

سردبیر : مهدی رضایی

هیئت تحریریه: نگین کارگر، شادی شریفیان، حسام ذکاخسروی، سروش رهگذر، سیدمجتبی کاویانی، لیلی مسلمی، محمد اکبری، حسین برکتی، مجتبی اسماعیل‌زاده، بهروز انوار، راضیه مقدم، محمدرضا عبدی و طیبه تیموری‌نیا (ویراستار)

info@chouk.ir

chookstory@gmail.com

آدرس اینترنتی:

www.chouk.ir

فهرست

داستان و درباره داستان

خبرهای ادبی/ مجتبی کاویانی.....۷

نقدوبررسی رمان «پیچش پیچ» اثر«هنری جیمز»/ «فرحناز علیزاده» ۱۰

بررسی داستان کوتاه« فتحنامه مغان» اثر«هوشنگ گلشیری»/ مصطفی علیزاده.....۱۳

بررسی مکتب رئالیسم در داستان«بندر» اثر«احمد محمود»/ محمد خالوندی.....۱۵

جامعه شناسی- داستان، «جامعه و کتابخوانی»/ ایوب بهرام.....۲۷

تئاتر- داستان، «قصه پادشاه سرزمین قصه‌ها«اثر«محمد رضا کوهستانی» /«راضیه مقدم».....۲۹

روانشناسی- داستان،«شخصیت‌های اختلالی در ادبیات» (۲) / سروش رهگذر.....۳۲

داستان کوتاه«اول» اثر«نیلوفر انسان».....۳۳

بررسی بهترین داستان‌های کوتاه، داستانی از «دونالد بارتلمی» /مجتبی اسماعیل‌زاده.....۳۶

انگولک ادبی«این راه به ترکستان است» /مهدی رضایی.....۳۹

سینما- داستان

سینما- اقتباس، بررسی آثار اقتباسی در سینمای ایران/«بهروز انوار»..... ۴۱

بررسی داستان یک فیلم،«وقتی نیچه گریست» اثر«پینچاس پری»/«محمد رضا عبدی»..... ۴۴

نقد فیلم«اسب جنگی» اثر«استیون اسپیلبرگ »/ «محمد محمودی»..... ۴۶

معرفی فیلم«رانندگی« اثر«نیکولاس ویندینگ رفن« / «نگین کارگر»..... ۴۸

بررسی موسیقی فیلم«شیرین» اثر«عباس کیارستمی»/ «حسام ذکاخسروی»..... ۵۰

بخش ترجمه

داستان ترجمه«رستگاري» اثر«آن پینو»/ «لیلی مسلمی»..... ۵۲

مصاحبه با «آن پینو»/«شادی شریفیان»..... ۵۳

مقاله«اهمیت اوج داستان»/ «نگین کارگر»..... ۵۵

((چوك تريبون همه هنرمندان))

خبرهای ادبی

www.chouk.ir

خبرهای ادبی،

فرهنگی و هنری از شعر و داستان تا سینما و تئاتر و موسیقی همه در

سایت" کانون فرهنگی چوک"

***خبرگزاری چوک* روزانه با ده‌ها خبرجدید**

در بخش مقاله و نقد و گفتگوی این سایت هر روز یک پست جدید بخوانید.

انجمن داستان چوک، انجمن شعرچوک، انجمن عکس چوک هرهفته شنبه‌ها با آثاری از شما عزیزان به روز است.

خبرهای تکمیلی دربخش خبرگزاری سایت کانون فرهنگی چوک

«بانک هنرمندان چوک» جهت معرفی هرچه بهتر و بیشتر هنرمندان عزیز راه اندازی شده است. هنرمندان عزیز می توانند به سایت کانون فرهنگی چوک مراجعه کنند.

سیمین دانشور

۱۳۰۰–۱۳۹۰

یاد و نامش جاودان

شهبانوی ادبیات ایران در گذشت

سیمین دانشور نویسنده رمان مشهور «سووشون» و مترجم برجسته کشورمان پس از تحمل سال‌ها بیماری عصر پنجشنبه ۱۸ اسفند در تهران درگذشت.

سیمین دانشور، نویسنده پیشکسوت و همسر جلال آل احمد در سال ۱۳۰۰ در شیراز متولد شد. وی که در خانواده‌ای فرهنگی پرورش یافته بود پس از تحصیل در رشته ادبیات فارسی به دانشکده ادبیات دانشگاه تهران راه یافت و در سال ۱۳۲۸ مدرک دکتری ادبیات خود را دریافت کرد. دانشور سال‌ها به عنوان استاد دانشگاه در رشته‌های مختلف از جمله باستان‌شناسی و تاریخ هنر به تدریس پرداخت.

از آثار وی می‌توان به مجموعه داستان‌های آتش خاموش، شهری چون بهشت، به کی سلام کنم؟ پرنده‌های مهاجر و رمان‌های سووشون، جزیره سرگردانی، ساربان سرگردان و کوه سرگردان اشاره کرد.

مهم‌ترین اثر او رمان «سووشون» به ۱۷ زبان ترجمه شده و از محبوبیت و معروفیت ویژه‌ای برخوردار است.

اغلب آثار دانشور از جمله ترجمه‌های وی بارها تجدید چاپ شده است. به تازگی نیز مجموعه «چهل طوطی» شامل داستان‌ها و افسانه‌های هندی،ترجمه مشترکش با جلال آل‌احمد، از سوی نشر علم منتشر شده. این کتاب نخستین بار سال ۱۳۵۱ با عنوان «چهل طوطی اصل» از سوی انتشارات موج به چاپ رسیده بود.

تنها ترجمه مشترک آل‌احمد و دانشور منتشر شد

مجموعه «چهل طوطی»شامل داستان‌ها و افسانه‌های هندی است که با ترجمه مشترک سیمین دانشور و جلال آل‌احمد منتشر شده است. این کتاب نخستین بار سال ۱۳۵۱ با عنوان «چهل طوطی اصل» از سوی انتشارات موج منتشر شده بود.

متن این اثر برگرفته از کتابی است با نام «The Wisdom of India»که زیر نظر نویسنده‌ای به نام «لین یوتانک» منتشر شده. یوتانک، نویسنده‌ای چینی است که سبک نوشتاری غیررسمی و در عین حال سیقل‌خورده‌اش در زبان چینی و انگلیسی او را به عنوان یکی از تاثیرگذارترین نویسندگان نسل خودش مطرح کرد. بسیاری از ترجمه‌های او از متون کلاسیک چینی هم در غرب مورد توجه قرار گرفت و بارها در صدر جدول پرفروش‌ترین آثار نشست. در توضیح این کتاب آمده»: این کتاب تنها کار مشترک زنده‌یاد جلال آل قلم «جلال آل احمد» و بزرگ بانوی اهل قلم «سیمین دانشور» است.تحریر و ترجمه این کتاب نمونه‌ای است از قصه‌ای کهن که در سرزمین پر راز و رمز هندوستان می‌گذرد. برگردان این داستان عمیق و عتیق با نثری هنرمندانه انجام گرفته است.

قصه‌های این کتاب بی‌شباهت به حکایت‌های «هزار و یک

شب» نیست؛ داستان‌ها اغلب با جملاتی ساده از مکر زنان می‌گویند و در سراسر کتاب می‌توان حکایت‌ها و اندرزهایی را مشاهده کرد که یکی از ویژگی‌های ادبیات کشور هند و زبان سانسکریت است. این قصه‌ها با محوریت یک طوطی نوشته شده‌اند. متن اصلی کتاب به زبان سانسکریت نوشته شده است. ترجمه دانشور و آل‌احمد با طرح‌هایی از اردشیر محصص همراه شده‌است.

این کتاب سال ۱۳۵۱ با عنوان «چهل طوطی اصل» از سوی انتشارات موج منتشر شده بود و بعد از آن از سوی ناشران دیگری هم به چاپ رسید .مجموعه «چهل طوطی» با ترجمه سیمین دانشور و جلال آل‌احمد در ۶۰ صفحه و به بهای سه هزار و ۲۵۰ تومان از سوی نشر «علم» منتشر شده است.

جایزه قلم همینگوی به یك نوقلم رسید

«تجو کول» نویسنده نو قلم با نوشتن نخستین کتاب داستانی‌اش جایزه قلم همینگوی را برد.

به نقل از آسوشیتدپرس، جایزه قلم همینگوی که از سوی بنیاد همینگوی به اثر داستانی برجسته سال اهدا می‌شود، جایزه ۱۰ هزار دلاری سال ۲۰۱۲ را به کول 36ساله اهدا کرد. این نویسنده برای نوشتن کتاب «شهر باز» شایسته دریافت این جایزه شناخته شد. این کتاب داستان زندگی پزشکی نیجریه ای است که سفری فیزیکی و روحی را تجربه می‌کند. این کتاب در شمار فهرست نامزدهای حلقه منتقدان آمریکا نیز قرار دارد. این نویسنده که در نیجریه متولد شده و رشد کرده به تازگی راهی نیویورک شده است. به گفته آندره دوبوس از اعضای گروه داوری این جایزه، کول در این کتاب همان کاری را کرده که کافکا می‌گوید : دریای یخ زده درون ما را آب می‌کند .

دیگر نامزدهای دریافت این جایزه امی والدمن برای «مطیع» و استفانی پاول واتس برای «فقط چیزی که نیاز داریم« بودند.

جایزه قلم همینگوی از سال ۱۹۷۶ به وسیله مری همینگوی همسر نویسنده فقید برنده جایزه ادبی نوبل تاسیس شده و مریلین رابینسون و ادوار پی.جونز از جمله برگزیدگان سال‌های پیش این جایزه هستند. پاتریک همینگوی پسر ارنست همینگوی این جایزه را در تاریخ اول آوریل (۱۲ فروردین ۹۱) در کتابخانه پرزیدنت جان اف کندی به کول اهدا می‌کند.

آلبوم جدید همایون شجریان منتشر شد

«ای جان جان بی‌من مرو»، تازه‌ترین آلبوم همایون شجریان و گروه دستان توسط شرکت فرهنگی و هنری دل آواز، امروز منتشر شد. آلبوم «ای جان جان بی‌من مرو »به آهنگ‌سازی «سعید فرجپوری» با اشعار مولانا، سعدی و سیاوش کسرایی در ده قسمت ساخته‌شده است. این اثر شامل قطعاتی چون: تصنیف «بی من مرو» شعر از مولانا، ساز و آواز «رها نمی‌کند ایام» با شعری از سعدی، تصنیف «آن دلبر من» با شعری از مولانا، قطعه بی‌کلام «لزگی»، ساز و آواز شکسته «دست به جان نمی‌رسد» با شعری از سعدی، تصنیف «شب ستاره‌کش» با شعری از سیاوش کسرایی، قطعه بی‌کلام ضربی، ساز وآواز «دست بنه بر دلم» شعر از مولانا و تصنیف «طرب منم» با شعری از مولاناست. نوازندگان آلبوم جدید همایون شجریان عبارتند از (حمید متبسم) تار، (پژمان حدادی) تنبک و بم دایره، (بهنام سامانی) دف و دایره، (سعید فرجپوری) کمانچه، (شهرام غلامی) عود، (رضا آقایی) قیچک، (پویا سرایی) سنتور.

در دویستمین سال تولد چارلز دیکنز، قدیمی‌ترین فیلمی که بر اساس شخصیت یکی از آثار او ساخته شده، کشف شده است

در ماه فوریه، برایونی دیکسون، از متصدیان موسسه فیلم بریتانیا "مرگ جو بیچاره" را که تاریخ ساخت آن به مارس ۱۹۰۱ بر می گردد، کشف کرد. تاکنون کارشناسان بر این باور بودند که قدیمی‌ترین فیلمی که بر اساس آثار دیکنز ساخته شده، "اسکروج" یا "روح مارلی" است که تاریخش به نوامبر ۱۹۰۱ بر می گردد. خانم دیکسون گفت: "کشف چنین فیلم نادر و منحصر به فردی فوق العاده است. این فیلم در وضعیتی عالی قرار دارد." موسسه فیلم بریتانیا به مناسبت دویستمین سال تولد چارلز دیکنز این فیلم را در کنار سایر اقتباس های شاخص سینمایی از آثار دیکنز نمایش می‌دهد. "مرگ جو بیچاره" روزهای ۹ و ۲۳ مارس در این موسسه در ساوت بنک لندن به نمایش در می آید. این موسسه اعلام کرده است که در آینده، دی وی دی این فیلم را نیز عرضه خواهد کرد.

کشف تصادفی خانم دیکسون در حال جست و جوی فیلم های قدیمی چینی به این فیلم برخورد کرد. او در حال خواندن یک کاتالوگ، اشاره ای به فیلم مرگ جو بیچاره دیده بود و متوجه شده بود که عنوان این فیلم، اشاره ای به شخصیت جو در رمان "خانه قانون‌زده" دارد. خانم دیکسون پس از بررسی پایگاه داده های موسسه فیلم لندن، متوجه شد که این فیلم به عنوان بخشی از یک مجموعه، تحت عنوان "مرد پسر ژنده پوش را ملاقات می‌کند" فهرست شده و تاریخ ساختش به اشتباه ۱۹۰۲ ثبت شده است. این فیلم که تنها یک دقیقه است، جو را نشان می‌دهد که در سرمایی سوزان، مقابل دیوار یک کلیسا جان می‌دهد. یک نگهبان به جو که در حال جارو کشیدن خیابان، ناگهان بر زمین می‌افتد کمک می‌کند و در حال مرگ، او را در بغل می‌گیرد. این فیلم به کارگردانی جورج آلبرت اسمیت، کارگردان پیشرو، در سال ۱۹۵۴ از سوی یک مجموعه دار در شهر برایتون به نام اسمیت به موسسه فیلم بریتانیا داده شده است. مسئولان موسسه فیلم بریتانیا بر این باورند که لورا بیلی، همسر کارگردان، نقش جو را بازی کرده و تام گرین در نقش نگهبان ظاهر شده است. ظاهرا این فیلم در شهر برایتون نزدیک لندن فیلمبرداری شده است. شباهت‌هایی بین داستان دختر کبریت فروش اثر هانس کریستین اندرسن و قصه زندگی جو وجود دارد. دختر کبریت فروش هم داستان کودکی فقیر است که در سرمای خیابان جان می‌بازد.

سروده‌های «مایاکوفسکی» با عنوان «بر اوج صدایم» منتشر شد

مجموعه شعرهای کوتاهی از ولادیمیر مایاکوفسکی با عنوان «بر اوج صدایم» با ترجمه سارا ابوطالبی منتشر شد. ترجمه اشعار این مجموعه پیش‌تر به زبان فارسی منتشر نشده بودند. مایاکوفسکی در سال 1893به دنیا آمد و سال ۱۹۳۰ از دنیا رفت. از این شاعر و نمایشنامه‌نویس روسی به عنوان یکی از مطرح‌ترین هنرمندان آینده‌گرا و انقلابی کشورش یاد می‌شود. او معتقد بود به هر طریقی شده باید ذهنیات خود را بیان کند و برای رسیدن به هدفش حتی از شعر خواندن در کوچه و خیابان هم ابایی نداشت. در بخشی از این کتاب آمده: «شب، آسمان را پیشکش کند بر ستارگان. در چنین ساعاتی یک نفر برمی‌خیزد روزگاران، تاریخ و همه عالم هستی را به اشارت می‌خواند «مجموعه شعر «بر اوج صدایم» سروده ولادیمیر مایاکوفسکی با ترجمه سارا ابوطالبی در ۹۶ صفحه و به بهای پنج هزار تومان از سوی نشر «مینا» منتشر شده است.

نقد و بررسی رمان«پیچش پیچ»

اثر«هنری جیمز»/ «فرحنازعلیزاده»

*فرافکنی نمایشی تمایلات

هنری جیمز رمان نویس و منتقد آمریکایی در نیویورک در خانواده‌ای با فرهنگ ایرلندی - اسکاتلندی تبار زاده شد. اجدادش از مهاجران ایرلندی و بسیار ثروتمند بودند؛ پدرش مردی ادیب،نویسنده ای برجسته در الهیات؛ متفکر و شخصیتی پرجاذبه بود که در تربیت فرزندان خود به شدت دقت و وسواس داشت. بدین ترتیب هنری در محیطی با فرهنگ پرورش یافت.

"جیمز خالق رمان‌های رئالیستی و مدرن روان کاوانه است. او در بیشتر آثارش به شرح زندگی ثروتمندان، اشراف و زنان پرداخته"؛ گفته‌اند او برای آشنا شدن به خلقیات زنان در مجالس حضور می‌یافته تا با رفتارها و حالات درونی زنان بیشتر آشنا شود.او پیر زنان را به حرف می‌کشیده تا به دنیای درونی آنان راه یابد." او دوستدار شکل زندگی طبقه اشراف دوره معروف به عصر ویکتوریایی انگلیس بود و از رفت وآمد با اشراف و ثروتمندان جهان دیده احساس لذت می کرد"۷ اشراف دوستی و توجه جیمزبه زنان را می‌توان در آثاری چون"تصویر یک زن"، " بالهای کبوتر" ،"سفراء" ،"جام زرین" به خوبی مشاهده کرد.

داستان پیچش پیچ که در ترجمه فارسی آن توسط علی اصغر مهاجر به نام «تنگ اهریمنی» ترجمه و به چاپ رسیده، مشهورترین داستان جیمز است که به درونمایه سرکوب جنسی اشاره دارد. این داستان یکی از ارزشمندترین داستان‌های ارواح در ادبیات نیز هست. رمان از سال ۱۹۲۴ که "ادنا کنتون" تحلیل فرویدی آن را منتشر کرد تا به امروز کانون بحثهای بسیار بوده است.ده سال بعد،"ادموند ویلسون" با مقاله‌ی " ابهام هنری جیمز" تفسیر کنتون را استحکام بیشتری بخشید.

پیچش پیچ به طور خلاصه داستان معلمه‌ی انگلیسی جوانی است که معلمی و مراقبت دو کودک زیبا را که در عمارت قدیمی باشکوهی زندگی می‌کنند، برعهده می‌گیرد. پدرو مادر دو کودک مرده‌اند وقیم قانونی آنها عموی مجرد سرحال و خوش خلقی است که در لندن زندگی می‌کند و چندان در بند مراقبت از بچه‌های تحت قیومیتش نیست. او معلمه جوان را به این شرط استخدام می‌کند که تمام مسئولیت‌های ملک ییلاقی‌اش را برعهده بگیرد و تحت هیچ شرایطی با شکایت از مشکلاتش در آن جا مزاحم او نشود. معلمه که نقش راوی را در متن نیز ایفا می‌کند و بیست سال بیشتر ندارد؛ در نگاه اول دلباخته مایلز، فلورا و عمو می‌شود.

همه چیز ظاهرا در بلای رو به راه است، البته به جز معمای ناخوشایند رابطه‌ی بین معلمه‌ی قبلی (میس جیل) و پیشخدمت قبلی(عمو پیتر کانت) ؛که حالا هر دو مرده اند. مسئله گیج کننده دیگر اخراج مایلز از دبستان است. مایلز در بستان به شاگردان دیگر "صدمه" می‌زند و همین بانی اخراج او می‌شود. معلمه از روی شایعات و اطلاعات مختصری که مستخدمه (خانم گروز) به او می‌دهد، کشف

می‌کند که میس جسل و کانت با هم رابطه داشته‌اند. این رابطه متاسفانه گاه در حضور بچه‌ها صورت می‌گرفته و به همین دلیل اثر کمرنگی از فساد در مایلز وفلورا بر جای گذاشته است.

معلمه از زمان ورودش به بلای چندین بار شبح میس جسل و کانت را می‌بیند و نتیجه می‌گیرد که این اشباح به نحوی دنبال بچه ها هستند و نیت شیطانی آن‌ها اغفال روح بی غل و غش بچه‌ها است. اعمال خود بچه‌ها هم هرچند به ظاهر بهنجار و معمولی است ولی از نظر معلمه نشان دهنده‌ی آن است که نگرانی‌هایش چندان بی پایه نیست. در پایان روایت، فلورا کوچولو با معلمه دشمن می‌شود و خانم گروز، او را به شهر می‌برد. معلمه با مایلز در بلای می‌ماند و برای نجات روح او با شبح پیتر کانت می‌جنگد.در اوج مبارزه‌ی نهایی، ظاهرا معلمه پیروز می‌شود و روح شریر را فراری می‌دهد، اما پسرک از عذاب حشتناک بیرون راندن روحی که تسخیرش کرده در انتها می‌میرد.

هیچ خلاصه‌ی کوتاهی نمی‌تواند حق پیچیدگی‌های و وحشت بی‌نظیر داستان جیمز را ادا کند، اما مسئله‌ی اصلی ما در اینجا بررسی امکان‌های تفسیر و تعبیر این داستان است. خود جیمز در مقدمه‌اش بر جلد دوازدهم مجموعه آثارش در چاپ نیویورک، قائل شدن هرگونه معنای روانی برای پیچش پیچ را رد می‌کند و می‌گوید که این داستان یک بازیچه ی تمام و کمال است برای "به دام انداختن آن‌هایی که به سادگی نمی‌توان به دام انداخت"

«ادموند ویلسن» در جستارش درباره‌ی پیچش پیچ متذکر شده است که هیچ کس جز معلمه هرگز دیدن شبح پیتر کانت و میس جسل را اذعان نمی‌کند. اینکه بچه‌ها این اشباح را می‌بینند فرض گرفته می‌شود، چون از رفتار عجیبشان این را استنباط می‌کنیم، اما در حقیقت این فقط گفته‌ی معلمه است. خانم گروز، مستخدمه‌ی ساده و بی‌سواد که نامش دال بر واقع بینی او نیز هست، به رغم فرصت‌های متعددی که پیدا می‌کند ،هرگز هیچ یک از این دو شبح را نمی بیند. او هم فقط با تکیه به حرف‌های معلمه‌ی بسیار حساس چنین پنداری دارد.

از لحاظ روان شناسی معلمه دچار هذیان است و این هذیان‌های نتیجه سرکوب امیال جنسی است. اشباح، فرافکنی نمایشی تمایلات جنسی نابهشیار او است. چنان که جیمز در همان آغاز داستان برایمان می‌گوید، او "کوچکترین دختر ازدختران متعدد یک روستایی بی‌چیز" بوده است. بنابر این می‌توانیم استنباط کنیم که در این جهان محافظت شده‌ی زنانه، والدین و جامعه‌ی متوسط الحال ویکتوریایی ،که از لحاظ سرکوب‌گری دست پیوریتن‌ها را هم از پشت می بسته است، غرایز لیبدویی بهنجار معلمه با قدرت تمام سد شده است. او مسلما شیفته‌ی عموی بچه‌ها شده "یک آقای به تمام معنا، مرد عزبی در عنفوان جوانی، با هیکلی که تا به حال، جز در خواب یا رمانی قدیمی، در برابر دخترکی دستپاچه و هیجان‌زده از کشیش نشینی در همپشایر پدیدار نشده بود"

جالب آن که وقتی اولین بارشبح کانت ظاهر می‌شود؛ شبح لباس عمو را به تن دارد. شبح دربالای برجی پدیدارمی‌شود که در نگاه فرویدی نماد مردانگی است. همان‌طور که میس جسل اولین بار در کنار رودخانه که نماد زنانگی است، ظاهر می‌شود. از نشانه‌های فروید می‌توان به تکه چوب‌هایی اشاره کرد که فلورا با آنها بازی می‌کند. دخترک سعی می‌کند دکل بادبان یک کشتی را (نماد مردانگی) در سوراخ مخصوصش فرو کند؛ این عمل زیر نگاه معلمه در زمانی که روح میس جسل ظاهر می‌شود، رخ می‌دهد.

تعبیر فرویدی داستان از نگاه ادموند ویلسن در جستارش درباره‌ی پیچش پیچ بدین گونه است:

" وقتی با توجه به این اشاره‌ها به عقب بر می‌گردیم، به راحتی می‌توانیم به کمک مقایسه نتیجه بگیریم که داستان در اساس ترسیم شخصیت معلمه است؛ تصورات دلگیر و گناهکارانه‌ی او و نحوه‌ی رفتارش نسبت به آنها، از لحظه‌ای که روی دیگر روایتش را بررسی می‌کنیم، گویی جیمز تصویر دقیق و پریشان کننده‌ی دختر یک روستایی بی‌چیز را ترسیم می‌کند با آگاهی طبقاتی طبقه‌ی متوسط انگلیسی ناتوان از این که تکانه‌های جنسی طبیعی‌اش را حتی نزد خودش اذعان کند و " اقتدار" بی‌امان به سبک انگلیسی که قادرش می‌سازد تا به فرودستانش حتی مقاصدی را بقبولاند و تحمیل کند که کاملا ناشی از گمراهی‌اند و اصلا نفعی برای دیگران ندارند...حال می‌فهمیم که داستان واریاسیونی از یکی از درونمایه‌های آشنای: دختر ترشیده‌ی نام انگلساکسون است."(ص۹۵)

در واقع اینبار نیز جیمز با توجه و مرکزیت قرار دادن زن جوانی در شرایط جدید به اختلاف طبقاتی و تفاوت نگاه نسبت به جهان می‌پردازد که در اکثر کارهای او دیده می‌شود و از بن مایه‌های کاری این نویسنده محسوب می‌شود. انتقاد به فرهنگی دست و پا گیر که در زمان ویکتوریایی دیده می‌شود که خود بانی جنبش و تکاپوی جوانان در سیطره‌ی سنت‌ها اسیر شود. معلمه‌ی جوانی که در قید و بند سنت‌ها گرفتار است و تمایلات جنسی‌اش را سرکوب کرده بدین گونه این امیال را فرافکنی کرده و بروز می‌دهد. چیزی که فروید به آن اشاره می‌کند" امیال سرکوب شده‌ی ما در خواب‌های‌مان عرض اندام می‌کنند. خواب‌های ما تحقق نمادین رویاهای ما است."

پیچش پیچ اثری ماندگار و بیاد ماندنی‌ست که"نوآوری" را سر لوحه کار خود قرار داده است، پس به راحتی می‌توان گفت راز ماندگاری آثار جیمز به علت نو آوری یعنی پرداخت به درون شخصیت‌ها و بررسی ذهنیت آن‌ها در دوره‌ای است که کمتر به این امر بهاء داده می‌شد.

منابع :

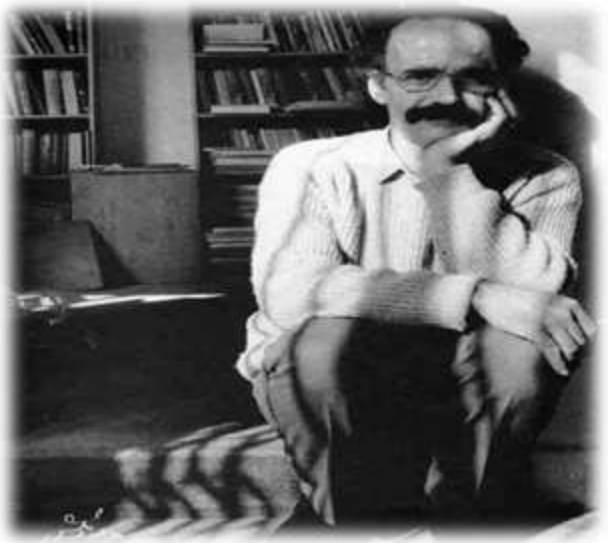
۱- باکنر، تراویک؛ تاریخ ادبیات جهان؛ عرب علی رضائی؛ تهران: انتشارات فرزان

۲-گرین، ویلفرید؛لی مورگان؛ جان ویلینگلهم؛ ارل لیبر؛ مبانی نقد ادبی؛ فرزانه طاهری؛ چاپ اول، تهران: نشر نیلوفر، ۱۳۷۶

۳-شایگان فر،حمید رضا؛ معرفی مکاتب نقد ادبی(همراه با نقد و تحلیل شواهد متونی از ادب فارسی) ،تهران: انتشارات دستان.

بررسی داستان کوتاه از منظر زاویه دید

داستان «فتحنامه مغان» اثر «هوشنگ گلشیری»/ مصطفی علیزاده



داستان کوتاه «فتح‌نامه مغان» داستانی بسیار گیرا و تامل برانگیز و البته تلخ از هوشنگ گلشیری است. این داستان را می‌توانید در مجموعه «نیمه تاریک ماه» انتشارات نیلوفر بخوانید. (در ارجاع به شماره صفحه ها، چاپ دوم این کتاب را مدنظر داشته ام.)

گلشیری، این داستان ۲۵ صفحه ای را از زاویه دید اول شخص جمع (ما) روایت می‌کند. در نگاه اول، انگار بسیاری از قصه‌هایی که با این زاویه دید روایت می‌شود را می‌توان به راحتی به شیوه اول شخص مفرد (راوی «من») هم نوشت؛ بی آنکه تغییر چندانی در شیوه روایت صورت پذیرد. اما با دقت بیشتر درمی‌یابیم که راوی اول شخص جمع، ظرفیت‌ها و کارکردهایی دارد که گاه حتی کار بست این شیوه روایت را ضروری می‌نماید.

یکی از کارکردهای راوی «ما» شخصیت بخشیدن به جمع و گروه (به جای فرد) و متبلور و نیز پر رنگ ساختن نقش گروه،جماعت و جمعیت است. در داستان‌هایی که از زاویه دید راوی «ما» استفاده می‌شود، عموماً این کارکرد به چشم می‌خورد. در این داستان‌ها، «ما» در واقع، یک گروه یا جمع و جامعه (یا بخشی از جامعه) را نمایندگی می‌کند و یک «شخصیت جمعی» پدید می‌آورد. مثل داستان «یک گل سرخ برای امیلی» از ویلیام فاکنر، یا همین داستان فتحنامه مغان. در خصوص استفاده از این ظرفیت در داستان فتحنامه، در سطور بعد بیشتر خواهم گفت.

یکی دیگر از کارکردهای راوی اول شخص جمع، به عنوان مثال، قرار دادن جمع-گروه در تقابل با فرد و بدین ترتیب برجسته نمودن تنهایی و انزوای شخصیت (فرد) است. گلشیری از این ظرفیت راوی «ما» در داستان «سبز مثل طوطی، سیاه مثل کلاغ» استفاده می‌کند. که در آن تنهایی و انزوای شخصیت اصلی قصه، حسن آقا، در تقابل با راویان قصه، ظهور و بروز بیشتری می‌یابد.

راوی جمع، کارکردهای دیگری از این دست نیز دارد که طرح آن، موضوع این یادداشت نیست.

اما، فتحنامه مغان؛ به نظرم، در فتحنامه، گلشیری از «ما» در سه سطح و صورت بهره می‌برد:

۱- در بخش قابل توجهی از داستان، به ویژه صحنه‌های مربوط به حضور راویان در می‌خانه برات، «ما» جمعی چندنفره(۳-۴ نفر شاید) را نمایندگی می‌کند. «ما» در این سطح، محدود به گروه کوچک دوستان و مشتریان قدیمی برات و میخانه‌اش می‌باشد.

نیمی را از جیبش در آورد و چهار استکان خالی را پر کرد. گفت: «لوبیان ندارم، می‌بخشید»

و ما هرچهار نفر برگشتیم و بیرون را نگاه کردیم. نمی‌شد، آن هم این طوری...(صفحه ۳۱۶)

۲- در قسمت‌هایی از داستان، «ما» نماینده بخش نسبتاً بزرگتری از جمعیت است. که از ۳-۴ نفر افراد نزدیک به برات فراتر می‌رود. (این سطح را با مسامحه می‌توان درون دو سطح دیگر دید و مستقل در نظر نگرفت)

...مینی بوس همچنان دور می‌زد و آیه می‌خواند و شعار می‌داد و ما هم شعار می‌دادیم و از سر و کول هم بالا می‌رفتیم...(صفحه۳۲۹)

۳- در صحنه‌های تظاهرات و جوشش مردم در خیابان‌ها، ما، یا به قول خود گلشیری(در متن داستان) «ما، همهٔ ما» نمایندگی جامعه ای می‌کند که هیجان‌زده و پرشور و همراه با هم حرکت می‌کنند.

و ما، همهٔ ما، که از کوچه‌ها به خیابان برگشته بودیم و از دکان ها بیرون پریده بودیم، از خیابان‌ها به جلو رانده شده بودیم و به دست هامان نگاه می‌کردیم، به دست‌های خالی‌مان. ... (صفحه ۳۱۳)

گلشیری، حرکت توده‌ای مردم، هیجان‌زدگی جمعی، و در کل قصهٔ یک جامعه منقلب شده را با استفاده از راوی «ما» پررنگ تر می‌کند. او تمهید زیرکانه و دقیق و البته جالبی برای استفاده مضاعف از ظرفیت‌های راوی«ما» به کار می‌بندد. و این هنرنمایی در صفحه بیستم قصه رخ می‌دهد. جایی که برات (که روزگاری، «وقتی می‌خواستند عملش کنند، صف ما که می‌خواستیم خون بدهیم، یک دور تمام دور بیمارستان پیچید» - صفحه۳۱۵) در میدان شهر و در میان صلوات و تکبیر جماعت حاضر حد شرعی می‌خورد. مقاومت برات می‌شکند (او تسلیم نمی‌شود، بلکه شکست می‌خورد) و جماعتی که شاهد اجرای این حد بوده اند، بعد از آن نماز جماعت می‌خوانند و خطبه‌ها را می‌شنوند و بعد به خانه‌هایشان می‌روند. آنها می‌روند خانه‌هایشان تا در نبود برات، دیگر «ما»یی در کار نباشد. و تجزیه می‌شوند. در این نقطه، راوی برمی‌گردد و تبدیل به «من» می‌شود. (صفحه ۳۳۰)

صدوق تلفن کرد، گفت: «خجالت نمی‌کشی؟». . .

از اینجا تا دو صفحهٔ بعد، راوی «من» باقی می‌ماند. که این «من»، نه یک «من» مشخص و خاص، که هر«من» و در واقع هر یک از اجزای آن «ما» است. این «من»، تکه‌ای از «ما»ی متلاشی شده‌ایست که بعد از شکستن برات و فاتحه خواندن بر «می» و «میخانه» (و در واقع در هم شکستن مقاومت پنهان و ناخودآگاه «ما»)، جدا افتاده است.

بعد از دو صفحه (در صفحه ۳۳۲)، این «من» ها دوباره با راه افتادن مردان چراغ به دست در کوچه و خیابان به قصد پیدا کردن بطری های دفن شده در بیرون شهر(میل به بازگشت به هندوستان وجود)، مثل قطره‌های جدا افتاده آب یکی یکی به هم می‌پیوندند و دوباره «ما» می شوند. (شاید بتوان «می» و «بطری»ها را نمادی از تمایلات «ما» دانست که به دلیل هیجان‌زدگی جامعه و متعاقبا به ضرورت دگرگونی‌های اجتماعی، فراموش یا منع شده بودند). این «ما»ی دوباره شکل گرفته تا پایان داستان باقی می‌ماند.

داستان فتحنامه مغان، جدا از بحث شیوه روایت و منظر تکنیکی، داستانی خواندنی و زیباست. توصیه می کنم که بخوانید و یادی هم از هوشنگ گلشیری کنید که استاد مسلم داستان نویسی بوده است.

بررسی مکتب رئالیسم بر پایه داستان«بندر»

اثر«احمد محمود»/ «محمد خالوندی»

رئالیسم نوعی تضاد با رمانتیسم است، نوعی فضای برونی (objectif) در برابر فضای ذهنی یا درونی(subjectif) رمانتیسم و مقابله‌ی هنرمندانه‌ای برای از بین بردن این فضا توسط رئالیسم.

رئالیسم در نقاشی با گوستاو کوربه (۱۸۱۹- ۱۸۷۷) آغاز شد و تئوری او که « هنر برای هنر را پوچ می‌دانست » در همین راستا به برپایی نمایشگاهایی جنجالی پرداخت . اما رئالیسم به عنوان مکتبی هنری در فراتسه متولد شد و پایه‌گذاران آن هنرمندانی نه چندان معروف مثل شانفلوری- مورزه- دورانتی بودند.

تبیین نظریه

رئالیسم نوعی تضاد با رمانتیسم است، نوعی فضای برونی (objectif) در برابر فضای ذهنی یا درونی(subjectif) رمانتیسم و مقابله‌ی هنرمندانه‌ای برای از بین بردن این فضا توسط رئالیسم.

رئالیسم در نقاشی با گوستاو کوربه (۱۸۱۹- ۱۸۷۷) آغاز شد و تئوری او که «هنر برای هنر را پوچ می دانست« در همین راستا به برپایی نمایشگاهایی جنجالی پرداخت. اما رئالیسم به عنوان مکتبی هنری در فراتسه متولد شد و پایه‌گذاران آن هنرمندانی نه چندان معروف مثل شانفلوری- مورزه- دورانتی بودند.

نام رئالیسم نخست توسط شانفلوری به میان آمد در ۱۸۴۳ آنان به مبارزه با انواع گوناگون هنرها پرداختند و در این میان تنها آثار بالزاک را می‌پذیرفتند. اکنون نوعی تحول ادبی در تضاد با رمانتیسم شکل گرفته بود. عصر رئالیست عصر انتقادی است. در برابر برتری حساسیت ذهنی و نیروی تخیل، با سلاح آگاهی روشن‌بینانه به مقابله بر می‌خیزد تا جایی که نیچه عصر خود را « عصر اراده نامحدود و رسیدن به آگاهی» می‌نامد. و تن فیلسوف فرانسوی علیه رویا و تجربه قیام می‌کند و رنان نویسنده را نظیر فیلسوف و دانشمند می‌داند و می‌گوید «وقتی نویسنده بتواند آنچه را که قطعی است قطعی بشمارد، آنچه را که محتمل است محتمل بداند و آنچه را ممکن است ممکن، باید وجدانش راحت باشد»

رئالیسم طرفدار تشریح جزییات است وقتی بالزاک می‌گویید «تنها تشریح جزئیات می‌تواند به آثاری که با بی‌دقتی (رمان) خوانده شده‌اند ارزش لازم را بدهد.» این طرفداری از آگاهی عینی و دقیق که بر رئالیسم غربی حکم‌فرما است زائیده شرایط فکری و اجتماعی خاصی است. عصر، عصر علم و فن است. همه متفکران بزرگ زمان می‌کوشند به روش آگاهی و روش عمل دقیقی دست یابند: شناختن دنیا برای تغییر دادن آن درباره این شناخت و نتیجه این آگاهی ها هم به هیچ وجه خیال بافی و پناه بردن به عالم رویا جایز نیست. علوم، روش‌های دقیق خود را دارند و قوانینی که در زمینه واقعیت بدست آمده است – از قبیل مفید بودن، تحول، انتخاب طبیعی و مبارزه‌ی طبقاتی – درعین حال که به ما امکان عمل در مورد دنیا را می‌دهد، ما از اینکه در خارج از حدود آنها اقدام کنیم منع می‌کنند و به یک پذیرش عمقی مجبورمان می‌سازد.

تیبوده منتقد و فیلسوف فرانسوی رمان رئالیستی را فرو نشستن یک هیجان می‌داند. رئالیسم را نتیجه نوعی سرخوردگی می‌شمارند که به دنبال سال ۱۸۴۸ و زائل شدن رویاهای بزرگ حاصل شده است. البته شکی در این نیست که نوعی بدبینی رئالستی وجود دارد رنان می‌گویید که « حقیقت اندوه‌بار است» و نیچه «حقیقت را مرگبار» می‌خواند. رومانتیسم فرانسه با «نبوغ مسیحیت» اثر شاتو بریان آغاز می‌شود که بیان‌گر ایمان است اما پاسخ رئالیسم به این دوران، اثر انتقادی«تاریخ منابع مسیحیت« اثر رنان است که بر شک و تردید مبتنی است. در برابر خوشبینی سیاسی ویکتور هوگو ولامارتین، نیهیلیسم اجتماعی فلوبر و دیگران به میان می‌آید. (سید حسینی ۱۳۸۴: ۲۷۳-۲۷۷-۲۷۹)

قهرمان‌ها و موضوع اثر رئالیستی

نویسنده رئالیست به هیچ وجه لزومی نمی‌بیند که فرد مشخص و غیر عادی و یا عجیبی را که با اشخاص معمولی فرق دارد بعنوان قهرمان داستان خود انتخاب کند. او قهرمان خود را از میان مردم و از هر محیطی که بخواهد گزین می‌کند و این فرد در عین حال نماینده هم‌نوعان خویش و وابسته به اجتماعی است که در آن زندگی می‌کند، این فرد ممکن است نمونه برجسته و موثر یک عده از مردم باشد ولی فردی مشخص و غیر عادی نیست. مثلا وقتی‌که نویسنده رئالیست می‌خواهد جنگ را موضوع کتاب خود قرار دهد هیچ شکی نیست که در انتخاب قهرمان، افسر جزء یا سرباز را بر فرمانده‌ی لشکر ترجیح می‌دهد، زیرا آن سرباز به میدان جنگ خیلی نزدیک‌تر و تاثیرات آن محیط در او خیلی بیشتر از فرمانده است. و علت تمایل بارزی که رئالیست‌ها به افراد "کوچک وبی اهمیت" نشان می‌دهند همین است.

در مورد موضوع اثر نیز نویسنده رئالیست به هیچ وجه خود را مجبور نمی‌بیند که مثل رمانتیک‌ها عشق را موضوع رمان قرار دهد. زیرا در نظر نویسنده‌ی رئالیست عشق نیز پدیده‌ای است مانند سایر پدیده‌های اجتماعی و هیچ رجحانی بر آنها ندارد و چه بسا نویسنده رئالیست کتابی بنویسد که در آن کلمه‌ای از عشق وجود نداشته باشد و در عوض از مسائل دیگری بحث شود که اهمیت آنها خیلی بیشتر از عشق است . همچنین حوادث تصادفی دور از واقع و بی‌تناسب در آثار رئالیستی دیده نمی‌شود، مثلا کسی به شنیدن یک نصیحت تغییر اخلاق و روحیه نمی‌دهد یا کسی از عشق نمی‌میرد. وحدت مصنوعی در آنها وجود ندارد، بلکه وقایع آنها تعدادی حوادث عادی و چه بسا حقایق آشفته‌ای است که پشت سر هم اتفاق می‌افتد، ولی نویسنده رئالیست می‌کوشد که با استفاده از تاثیر محیط و اجتماع خارج و وضع روحی قهرمانان خود، روابط طبیعی را که در لابلای حوادث وجود دارد، نشان دهد. (لازم به ذکر است که این مبحث یعنی قهرمان‌ها و موضوع اثر رئالستی از شکل نگاری رئالیستی‌ای که پاینده در کتاب داستان کوتاه در ایران جلد اول "داستان های رئالیستی و ناتورالیستی " به نحوی نادیده گرفته شده خصوصا بحث موضوع در این آثار.)(سیدحسینی ۱۳۸۴: ۲۸۸-۲۸۹)

نقد داستان کوتاه بندر – احمد محمود

در این روش نقد که مبتنی بر نظریه است و بخش اعظم آن از کتاب پاینده است با توجه به عناصر شکل دهنده ساختاری که داستان‌های رئالیستی را می‌سازند به بررسی و تحلیل و تبیین داستان بندر که نمونه ای ناب از رئاللیسم است رئالیسمی که شعار نمی‌دهد و با نهایت فروتنی نویسنده در آن، در برابر واقعیت سر فرود می‌آورد و تنها به مشاهده‌ای موشکافانه و در نهایت یک باز آفرینی می‌پردازد بی آنکه بخواهد آشکارا حرفی بزند. این شاید به نظر بارت نوع سطحی و پیش پا افتاده‌ای از عقب رفتن نویسنده از متن باشد اما به هر حال حاکی از شکلی دیدگاه است که به خوبی در داستان های محمود پیداست نویسنده‌ای که به شدت از حیث فرم داستانی شبیه به چخوف است یعنی ادامه همان پیرنگ‌های ساده و به گونه ای بدونه نقطه اوج و گره گشایی در داستان و ایجاد آن در ذهن مخاطب اتفاق مدرنی که با چخوف شروع شد هر چند خود او را رئالیست نمی‌دانستند.

ویژگی‌های داستان کوتاه رئالیستی

۱- مکان در داستان رئالیستی

توجه به ثبت واقعیتی که در چشم همگان یکسان به نظر می رسد شاید با اختراع دوربیین عکاسی در ۱۸۳۹ هم‌زمان شده و شاید بتوان پیدایش دوربین عکاسی، هم رشد رئالیسم در نقاشی را فزونی بخشید و هم موجبات رواج این جنبش را در ادبیات داستانی فراهم کرد. دوربین همان هدفی را ایجاد می‌کند که نهایتا آمال رئالیست‌ها بود: توصیف یک مکان، ثبت یک رویداد، در زمان و مکانی خاص با وفاداری اکید به جزئیات عینی. راوی داستان بندر به عنوان یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های آن :

ورقه‌های سفید آهنی سقف انبارهای گمرک، نور خورشید را باز می‌تاباند . آفتاب ولرمی، سرتاسر بندر را روشنی بخشیده است. مردم، تنبل و بی‌حال و وارفته به نظر می‌رسند. به ندرت صدایی شنیده می شود. همه چیز آرام و بی تکان است. نگهبانان گمرک، سینه عدل‌های پارچه تکیه داده‌اند و سیگار دود می‌کنند. شب قبل باران مختصری زده و زمین را تر کرده و حالا، ازعدل‌های پارچه، واگن متروک، دیوارهای آجری انبارها، شیروانی‌ها، زمین و...از کلبه‌های کارگران بخار گرم بر می‌خیزد .

سگ‌ها، با تهیگاه‌های فرو رفته، که غالبا دست‌ها و پاهای شان زیر چرخ قطار مانده و قطع شده است، زیر آفتاب پهن شده‌اند و زمین را بو می‌کنند.

ساختمان بزرگ گمرک، با کاشی‌های فیروزه‌ای رنگش می‌درخشد. امواج ریز و آبی دریا، زیر نور خورشید، چشم‌کارگران را می‌زند.

کارگران اسکله‌ها و راه آهن، با دیلمی به دست و یا پتکی به دوش، اینجا و آن جا پراکنده‌اند. (محمود۲۹:۱۳۵۳)

در این صحنه، مکان داستان که بندرگاه و محل کار کارگران است همچون تابلویی رئالیستی برای خواننده ترسیم شده است. نویسنده با اتخاذ رویکردی رئالیستی، مکانی را برای رویدادها برگزیده است که با موضوع داستان هم‌خوانی دارد. به منظور القای این موضوع که وضعیت زندگی کارگران در این مکان است، نویسنده از تکنیک توازی ((parallelism استفاده کرده است. ایماژسگ‌هایی با "تهیگاه‌های فرو رفته" و دست‌ها و یا پاهای قطع شده که برای یافتن غذا زمین را بو می‌کشند، توازی دارد با ایماژ کارگرانی که "با دیلمی به دست و یا پتکی به دوش" در جای جای بندر به چشم می‌خوردند و ایضا قوتی لایموت تلاش می‌کنند. جزییات ذکر شده درباره این مکان (انعکاس نور خورشید بر روی ورقه‌های سفید آهنی در سقف انبارهای گمرک؛ بلند شدن بخار گرم از عدل‌های پارچه،

واگن‌های متروک، دیوارهای آجری انبارها، شیروانی‌ها، زمین و کلبه‌های کارگران؛ تلالو کاشی‌های فیروزه‌ای رنگ ساختمان گمرک، وغیره) با چنان عینیتی توصیف شده‌اند که گویی این صحنه‌ی آغاز یک فیلم سینمایی است و دوربین با حرکتی کند محل رویدادهای فیلم را به دقت و با نمایی درشت (کلوز آپ) نشان می‌دهد.

در فیلم‌های سینمایی، استفاده از نمای درشت به کارگردان امکان می‌دهد تا مکان‌ها و اشیاء را از نزدیک به تماشاگران فیلم نشان دهد. فیلم برداری آهسته و با استفاده از لنزهایی که جزییات یک مکان یا شی را به وضوح نشان می‌دهند، بی‌شباهت به نحوه‌ی استفاده‌ی نویسندگان رئالیست از زاویه دید عینی نیست. (حسین پاینده ۱۳۸۹: ۳۱- ۳۳ -۳۴- ۳۵)

۲- زاویه‌ی دید در داستان رئالیستی

داستان‌نویسان رئالیست وسواس زیادی در انتخاب زاویه دید به خرج می‌دهند، زیرا پایبندی آنان به بیان صورت مشهود واقعیت ایجاب می‌کند که از میان همه‌ی گزینه‌های روایت داستان، متقاعد کننده‌ترین و باور پذیرترین منظر را برای آشکار ساختن واقعیت برگزینند. شیوه روایی مناسب برای تحقق هدف رئالیست‌ها قاعدتا عبارتست از روایت کردن داستان از منظر سوم شخص عینی یا اول شخص ناظر، زیرا در هر دوی این روش‌ها، کسی نظاره گر رویدادها می‌شود و صرفا مشاهداتش را گزارش می‌کند. پیداست که روایت دانای کل نامحدود، آنگونه که در داستان‌های دوره‌های پیش از رئالیسم به کار می‌رفت، بهترین گزینه برای روایت کردن داستان‌های رئالیستی نیست، زیرا راوی سوم شخص که همه چیز را می‌داند و می‌تواند با نفوذ به ذهن شخصیت‌ها احساسات درونی یا اعتقادات بیان نشده‌ی آن‌ها را به خواننده اطلاع دهد، اصل بنیادین رئالیسم «بسنده کردن به نشان دادن واقعیات مشهود« را نقض می‌کند . با این حال ، باید تاکید کرد که استفاده از راوی سوم شخصی که صدای شخصیت‌ها را تابعی از صدای خود می‌کند، در بسیاری از داستان های رئالیستی رواج دارد. دیدگاه دانای کل و هم چنین شکل های تعدیل شده‌ای از رویتگری سوم شخص دانای کل در داستان های رئالیستی نویسندگان ایرانی به کرات به کار گرفته شده‌اند. (پاینده ۱۳۸۹: ۳۸-۳۹)

زاویه دید در داستان کوتاه بندر : که براساس سنت‌های قبلی نام گذاری به عنوان دانای کل نمایشی- عینی نیز نامیده شده است اما لازم به ذکر است در مرد راوی در داستان با مشکلاتی زیادی رو برو هستیم این که در نام گذاری‌ها هنوز مشکلات اساسی وجود دارند (فرض مثال راوی دانای کل محدود یعنی چه؟ اگر دانای کل است چگونه محدود است) یا حتی تبیین راوی‌های جدیدتر و نیز ضعف نظریه و به روز رسانی نظریه‌ها در این مورد و یا حتی ترجمه متون امروزی‌تر در باب راوی و روایت. ما را بر آن می‌دارد تا به تبیین و ترجمه‌ی منابع امروزی‌تر بزنیم لازم به ذکر است که در این رابطه وحید رنجبر که زبان شناس است در این زمینه کتابی به نگارش در آورده که دسته بندی جدیدی بر اساس آخرین نظریه‌های روایتی کسانی چون ژرار ژنت یا بارت، مارتین وکنان است و هر گونه تقسیم و دسته بندی را بر اساس روای انجام داده‌اند من نیز در راستای نیازهای خود برای بررسی داستان بندر از کتاب ایشان استفاده کردم. ایشان در کتاب راوی می‌گویند که راوی دارای ویژگی‌های است که بر شیوه‌ی روایت و میزان تاثیر او بر روند داستان و طرز تلقی خواننده از داستان تاثیرگذار است. این ویژگی‌ها را این‌گونه بر می‌شمرند: زاویه دید و دانش تفسیری (که از ویژگی‌های ذاتی و پایه‌ای راوی هستند) و نیز ساختاره (که از ویژگی‌های عرضی راوی و از امکاناتی است که به راوی افزوده می‌شود) تمام دسته بندی‌های کتاب و اساسا گونه‌های روایتی بر اساس راوی انجام می‌شود اما لازم می‌دانم که هر یک

از موارد بالا را به صورت خلاصه از کتاب آقای رنجبر تعریف کنم :

۱- راوی : کسی یا چیزی که داستان به زبان او و از دید او برای خواننده-شنونده تعریف می‌شود راوی می‌نامیم. (رنجبر ۱۳۸۹: ۱۶)

۲- زاویه دید: جهان بینی راوی و نوع نگرش او به دنیای داستان، دیدگاه و جایگاه او نسبت به داستان و رویدادهای داستان است به دو صورت من و او می باشد. (رنجبر ۱۳۸۹: ۱۸)

۳- دانش تفسیری : با توجه به دانش راوی از ذهنیات و تفکرات شخصیت‌های داستان و نقش تفسیری او در مواجهه با رویدادها و بیان آنها، می‌توان انواع راوی را به دو نوع مفسر و بیننده تفکیک کرد. (رنجبر ۱۳۸۹: ۲۴)

۴- ساختاره : در شیوه‌ی روایت هر زاویه دید راوی، سه ساختاره دستوری اول شخص، دوم شخص و سوم شخص به کار برده می‌شود. که به تفصیل در باره هر کدام از این شیوه‌ها خواهم گفت. ضمیرها و افعال در مورد قهرمان داستان در روایت به صورت اول شخص، دوم شخص و سوم شخص بیان می‌شوند. البته به کار بردن صورت‌های زمان گذشته و زمان حال افعال نیز در روایت تاثیر گذار است و هر کدام محدودیت‌ها و امکاناتی را نیز فراهم می‌آورند.

۵- کانون روایت: در راوی به گونه‌ی روایتی ناظر یک ویژگی فرعی نیز باید مورد توجه قرار گیرد به نام کانون. با توجه به اینکه راوی در این گونه‌ی روایتی، ناظری است جدای قهرمان که داستان را روایت می‌کند اگر راوی فقط همراه قهرمان داستان باشد و فقط رویدادهایی را که قهرمان در آن حضور دارد، روایت کند چون کانون توجه روایت، متمرکز بر یک شخصیت (قهرمان) می‌باشد، او را راوی «یک کانونه« می‌نامیم، ولی اگر غیر از قهرمان داستان کانون روایت در بخش‌های مختلف داستان تغییر کند و راوی با گونه‌ی روایتی ناظر رویدادهایی را که قهرمان در آن حضور ندارد روایت کند و یا شخصیت‌های دیگری از داستان را نیز همراهی کند او را راوی «چند کانونه« می‌نامیم. (رنجبر ۱۳۸۹: ۲۵-۲۶)

و به بر اساس داده‌های بالا وحید رنجبر زاویه دید– راوی (زاویه دید بر اساس دسته‌بندی‌های گذشته و راوی بر اساس کتاب آقای رنجبر) مورد استفاده‌ی داستان بندر را راوی ناظر چند کانونه می‌نامد (یا همان زاویه دید دانای کل نمایشی یا عینی) که احمد محمود در چند جای داستان آن را رعایت نکرده و به اصطلاح، نویسنده وارد متن شده است که در ذیل به آن می‌پردازیم.

تعریف ناظر بیننده‌ی چندکانونه(دانای کل نمایش/عینی):

این راوی را دانای کل نمایشی- عینی نیز نامیده‌اند. راوی موجودی برتر است که بر خلاف دانای کل نامحدود (ناظر مفسر چند کانونه) از افکار و درونیات شخصیت‌ها اطلاعی ندارد و تنها و تنها مانند یک دوربین عمل می‌کند. (البته وحید رنجبر در کتاب ص ۶۳ بخشی از داستان «برف و سمفونی ابری » نوشته‌ی « پیمان اسماعیلی » را استفاده کرده برای این گونه روایتی.)

۱- کانون توجه راوی تغیر می‌کند و روی شخصیت‌های مختلف می‌چرخد. که کارگران در داستان هستند. ساختاره و شناسه‌ی دستوری که برای شخصیت‌ها به کار برده می‌شود همگی سوم شخص است.

۲- زاویه‌ی دید راوی او می‌باشد چرا که از منظری بیرونی و خارج از شخصیت‌های داستان را روایت می‌کند.

۳-راوی بیننده است و به اظهار نظر نمی‌پردازد جزء در چند مورد که ورود نویسنده به متن را داریم. به فعل‌ها دقت کنید که دال بر بیننده بودن راوی در کل روایت هستند:

پاراگراف اول ص ۲۹ جای که می‌گوید مردم، تنبل و بی حال و وارفته به نظر می‌رسند و یا در پاراگراف دوم: نگهبانان گمرک، سینه‌ی عدل‌های پارچه تکیه داده‌اند و سیگار دود می‌کنند و در همان پاراگراف بخار گرو بر می‌خیزد یا در خط بعدی سگ، با تهی‌گاه‌های فرو رفته و...

اما در مورد ورود نویسنده به متن: (بخش پایانی درص ۲۹ : صدای قطاری که از اسکله به محوطه‌ی گمرک می‌آید، خشک است و یکنواخت و این صدا سکوت بندر را که زیر آفتاب پهن شده است، نمودارتر می‌کند و یا در: نفتکش بزرگی که پهلو می‌گیرد، با ابهت سوت می‌کشد و لحظه‌ای بعد، بندر را تکان می‌دهد یا در بخش پایانی ص ۳۰ با هم اختلاط می‌کنند و لای درز لباس‌ها را می‌کاوند و به موی زبر و کثیف که به نمد می‌ماند چنگ می‌اندازند و با هم حرف می‌زنند. و یا حتی در ص ۳۱ ابتدای پاراگراف و کارگران زمخت که با لباس تیره کنار خط ایستاده‌اند ص ۳۱ و قطار دیگری می‌آید و تنه سنگینش را با صدایی خشک و... همچون اژدهایی خشمناک – یا در ص۳۲ همان ابتدا جایی که می‌گوید و چشم‌های گرسنه‌شان برقی گریزنده می‌زند. در میانه صفحه آن‌جایی که می‌گوید: مرغ‌ها و خروس‌ها و جوجه‌ها زمین را می‌کاوند و دانه‌ای نمی‌یابند. زمین، سیاه است. و در نهایت در خط آخر صفحه‌ی پایانی : سگ‌های مسخ شده، وارفته و سر درگم ، زمین را می‌کاوند و چیزی نمی‌یابند. ورود نویسنده به متن را داریم چرا که از امکانات راوی بیننده چند کانونه (دانای کل نمایشی- عینی) به دور است اما تعبیر زیبایی در اینجا از استاد عزیز آقای احمد محمدی دارم که در خصوص ورود نویسنده در این پاراگراف‌ها می‌گفت اینجاها همان نقاطی است که خود محمود هم خشمگین و نالان است از شرایط اجتماعی و بی عدالتی‌های زمانه، که نهایت خشم و انزجار او را در این پاراگراف‌ها می‌بینیم)

لازم به ذکر است که استفاده محمود از این دیدگاه و عقب کشیده او از متن و اجازه دادن برای پرسه زنی مخاطب از ویژگی‌های این دیدگاه است که اساسا لحنی خنثی را ایجاد می‌کند و از فضای دیکتاتور مابانه متن را دور، و دموکراسی را برای آن حاکم می‌کند تا مخاطب خود به کنکاش بپردازد و نمود ابتدایی باشد از متن‌های خوانندگی که به مخاطب اجازه ظهور و بروز می‌دهد ویژگی‌هایی که اساسا مدرنند. و برتری نگاه محمود را در تحلیلی عمیق از جامعه نشان می‌دهد بی آنکه شعار دهد یا بلند، محتوا را فریاد زند.

۳- شخصیت و شخصیت پردازی

نویسنده رئالیست علاوه بر اینکه زمان و مکان داستان را به دقت و با ذکر جزئیات فراوان شرح می‌دهد، شخصیت‌ها را نیز به گونه‌ای معرفی می‌کند که خواننده بتواند آن‌ها را به سهولت در مخیله‌ی خود تصور کند.گفتار و رفتار شخصیت‌ها نیز در داستان کوتاه رئالسیتی می‌بایست با جایگاه اجتماعی آنان و نیز با تربیتی که در خانواده و نظام آموزشی دریافت کرده‌اند هم خوانی داشته باشد. نویسنده‌ی داستان‌های رئالیستی به منظور ایجاد حادثه و بر ساختن پیرنگ باور پذیر، موقعیت‌هایی از زندگی روزمره‌ی اقشار و طبقات متوسط یا تحتانی جامه را برای داستانش بر می‌گزینند، موقعیت‌های محتمل و باورکردنی، و می‌کوشد تا همه چیز عادی و مطابق واقع جلوه کند. نویسنده رئالیست در بازنمایی واقعیت، نه راه مبالغه را در پیش می‌گیرد و نه راه انکار را. به سخن دیگر، وقایع و شخصیت‌های داستان های رئالیستی، نه بزرگتر از رویدادها و انسان‌های جهان پیرامون ما هستند و نه کوچک‌تر از آن‌ها. از این رو، در داستان‌های رئالیستی معمولا از رویدادهای ماوراء طبیعی یا مکان‌های خیالی اجتناب می‌شود. مهم‌ترین عنصر داستان‌های رئالیستی، شخصیت است و شخصیت پردازی واقع نمایانه و متقاعد کننده، یکی از عمده‌ترین اهداف هر نویسنده‌ی رئالیستی است. شخصیت‌های داستان رئالیستی معمولا از جایگاه اقتصادی – اجتماعی سطح پایینی بر خوردارند و دچار مشکلاتی می‌شوند یا تجربه هایی را از سر می گذرانند که با جایگاه فرو مرتبه‌ی آنان

در سلسله مراتب اجتماعی تطابق دارد. نمونه سنخی این شخصیت‌ها را به وضوح می‌توان در داستان‌های محمود،ساعدی ،دولت آبادی دید. (پاینده ۱۳۸۹ : ۴۵-۴۶-۴۷)

شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان بندر احمد محمود

در داستان محمود با تیپ‌هایی از کارگرانی طرف هستیم که از طبقه‌ی اجتماعی فرو دست هستند افرادی که سر و وضع درست حسابی ندارند یا حتی ارزش اجتماعی چندانی، خسته و بی حال و وارفته هستند و توی این پوچی، سرگردانی ، سکون و انتظار تنها چیزی که از جامعه به اصطلاح مترقی به آنها رسیده است و ماشین‌ها نشانه‌ی آن هستند و محمود تقریبا همه جا حتی در دیالوگ‌های کارگران از آن استفاده کرده است. افرادی که تنها به فکر امرار معاش هستند و شاید وقت گذرانی، و پیر و جوانشان فرقی نمی‌کند، با آن‌که توی بندر زندگی می‌کنند. بندری که پر است از کشتی‌هایی که می‌آیند و می‌روند جایی که باید به نظر دارای شرایط اقتصادی خوبی باشد اما مردمش به بار بری مشغول‌اند و حضور نگبانان گمرک با سر و وضع تمیز در ساختمان‌های شیک با کاشی‌های فیروزه‌ای که انگار بد جوری به آدم‌های محمود دهن کجی می‌کنند ،در تقابل آشکار با زندگی و سر و وضع کثیف و ناجور همین مردم است و خبر از جامعه‌ای است در نهایت بی‌عدالتی و بندر جایی است با زمینی سیاه بی‌هیچ عایدی برای آنان، حیوانات از سگ‌هایی با تهی‌گاهایی فرو رفته ودست و پاهایی که زیر چرخ های قطار مانده و قطع شده همه‌ی چیزی است از ثروت و تکنولوژی برای مردم بندر و در توازی با کارگران و سگ‌هایی مثله شده که همه جا ول‌اند مثل کارگرها و هیچ قدرتی از خود ندارند اینها آدم‌های داستان بندر هستند.

۴- توصیف در داستان رئالیستی:

داستان کوتاه رئالیستی را معمولا «گوشه ای از زندگی» می‌نامند. منظور از کاربرد این تعبیر این است که داستان کوتاه رئالیستی می‌بایست بر یک رویداد خاص متمرکز شود و واقعیت آن رویداد را به طرزی دقیق بازنمایی کند. این دقت حکم می‌کند که نویسنده بکوشد تا توهمی از واقعیت به وجود آورد، بدین معنا که گرچه داستان از تخیل نویسنده نشات گرفته است، اما خواننده هنگام خواندن داستان احساس کند که عین واقعیت به او نشان داده می‌شود. به همین سبب، در صحنه‌های داستان‌های رئالیستی حتی شکل ظاهری اشیاء بی‌اهمیت مفصلا شرح داده می‌شود، چندان که خواننده گاه احساس می‌کند شرحی غیر داستانی از مکان واقعی یا توصیفی عینی از اشیاء واقعی در آن مکان را می‌خواند و نه داستانی بر آمده از تخیل را . (پاینده ۱۳۸۹ : ۵۳)

ورقه‌های سفید آهنی سقف انبارهای گمرک، نور خورشید را باز می‌تاباند. آفتاب ولرمی، سرتاسر بندر را روشنی بخشیده است. مردم، تنبل و بی حال و وارفته به نظر می‌رسند. به ندرت صدایی شنیده می‌شود. همه چیز آرام و بی‌تکان است .

نگهبانان گمرک، سینه عدل‌های پارچه تکیه داده‌اند و سیگار دود می‌کنند. شب قبل باران مختصری زده و زمین را تر کرده و حالا، ازعدل‌های پارچه، واگن متروک، دیوارهای آجری انبارها، شیروانی‌ها، زمین و... از کلبه‌های کارگران بخار گرم برمی‌خیزد.

سگ‌ها، با تهی‌گاه‌های فرو رفته، که غالبا دست‌ها و پاهای شان زیر چرخ قطار مانده و قطع شده است، زیر آفتاب پهن شده اند و زمین را بو می‌کنند. ساختمان بزرگ گمرک، با کاشی‌های فیروزه‌ای رنگش می‌درخشد. امواج ریز و آبی دریا، زیر نور خورشید، چشم کارگران را می‌زند. کارگران اسکله ها و راه آهن، با دیلمی به دست و یا پتکی به دوش، اینجا و آن جا پراکنده‌اند. (محمود۱۳۵۳:۲۹)

در این بخش نیز راوی داستان بندر در نمایی درشت به توصیف دقیق تمام جزئیات بندر، خصوصا انبار گمرک که به

عنوان نهادی دولتی که آنرا پر از عدل‌های پارچه با آن سر و وضع ساختمان‌ها و نگهبان‌هاش می‌پردازد در راستای همان تقابل و ساختمان گمرک را به وسیله‌ی همین توصیف‌های عینی و دقیق برایمان برجسته و نوعی نشانه می‌کند و یا حیواناتی که آنجا هستند همه‌ی جزئیات به دقیق‌ترین شکل بیان شده‌اند به همین ترتیب ذکر کردن ویژگی‌های شخصیت‌ها در ص ۳۰: با هم اختلاط می‌کنند و لای درز لباس‌ها را می‌کاوند و به موی زبر و کثیف خود که به نمد کهنه می‌ماند چنگ می‌اندازند و با هم حرف می‌زنند. این‌ها تنها بخشی از توصیف‌های دقیق و پر از جزئیات نویسندگان رئالیست است تا نوعی کشف و شهود در مخاطب ایجاد کند.

۵- پیرنگ در داستان رئالیستی

بر خلاف سایر عناصر داستان کوتاه رئالیستی که تا به اینجا هر یک را جداگانه و با آوردن بخش‌هایی از برخی داستان‌هایی کوتاه مورد بحث قرار دادیم، پیرنگ عنصری است که نمی‌توان کارکرد آن را با نقل قول‌های کوتاه نشان داد، بلکه برای فهم ویژگی‌های آن و نحوه عملکردش در داستان کوتاه رئالیستی لازم است که کل متن یک داستان را بخوانیم. مکان یا زاویه دید یا شخصیت پردازی، همگی جزو عناصری از داستان کوتاه هستند که می‌توان برای بحث درباره‌شان مصداق‌هایی از آن‌ها را از کل یک یا چند داستان انتزاع و بررسی کرد. مثلا می‌توان یک صحنه‌ی خاص را به تفضیل بحث کرد و نشان داد که از چه زاویه دیدی در داستان استفاده شده است و آن زاویه دید چه کارکردی در داستان دارد که سایر گزینه‌ها در زاویه دید فاقد آن هستند. یا می‌توان توصیف راوی از یک مکان را، به عنوان نمونه‌ای از توصیف‌های مشابه آورد از این نظر که آن توصیف تا چه حد با ملاک‌ها و روش‌های رئالیسم در ادبیات همخوانی دارد، بررسی کرد. لیکن پیرنگ هر داستانی در بر گیرنده‌ی همه ی وقایع آن است، نه این یا آن واقعه‌ی خاص. از این رو نمی‌توان یک رویداد واحد را از کل داستان جدا کرد و به عنوان نمونه‌ای از رویدادهای داستان مورد بررسی قرار داد. به سبب همین محدودیت، در این جا به مطرح کردن نکاتی عام در خصوص پیرنگ بسنده می‌کنیم.

پیشتر اشاره کردیم که داستان‌های متداول تا قبل از پیدایش جنبش رئالیسم، عموما واجد عناصری ماوراء طبیعی بوداند. در بسیاری از این داستان‌ها، رویدادهایی رخ می‌دادند که با منطق دنیای واقعی امکان ناپذیر می‌نمود، مانند جاندار شدن و صحبت کردن اشیاء، یا بازگشت زمان به عقب. پیرنگ داستان‌های رئالیستی از چنین رویدادهایی عاری هستند. فراموش نکنیم که نویسنده رئالیست می‌کوشد تا وانمود کند داستان او رنگ و بویی از زندگی واقعی دارد. اگر در واقعیت، آن گونه که ما هر روز تجربه‌اش می‌کنیم، هرگز نمی‌شود که شیء بی‌جان همچون انسان راه برود یا حرف بزند، پس در ادبیات هم که به زعم رئالیست‌ها باید آینه‌ی واقعیت باشد این قبیل رویدادها واقعی به نظر نمی‌رسند و باید از آنها اجتناب کرد. این بخشی از راهبرد موسوم به باور پذیری در ادبیات رئالیستی است که هیچ عنصری از داستان (بویژه رویدادهایش)، غریب و ناممکن جلوه نکند. به همین سبب، پیرنگ داستان‌های رئالیستی با سه ویژگی از داستان‌های غیر رئالیستی متمایز می‌شود، که عبارت‌اند از :

۱- پیروی اکید از اصل علت و معلولی : درداستان های رئالیستی ، هر واقعه ای از واقعه پیشین منتج و خود به واقعه ی بعدی منجر می شود . به سخن دیگر ، زنجیره ای از وقایع به صورت علت ومعلول ، پیرنگ داستان های رئالیستی را به وجود می آورند که می توان آن را با نمودار زیر نشان داد:

الف←ب ←پ← ت←ث ←...

نخستین رویداد داستان، وضعیتی مفروض است که به سبب وجود یک کشمکش موجب رویدادی دیگر می‌شود. در هر داستان رئالیستی، وضعیت نخستین (الف) حکم علت، و واقعه ی

بعدی (ب) حکم معلول را دارد؛ اما خود رویداد (ب) در ادامه‌ی داستان علتی می‌شود برای رخداد (پ) که معلول (ب) و علت (ت) است، و به همین ترتیب الی آخر. تبیین پیرنگ داستان، یعنی توضیح دادن درباره‌ی این که وقایع داستان بر مبنای چه رابطه‌ای علی به یکدیگر وصل می‌شوند و زنجیره‌ای از رویدادها را به وجود می‌آورند .

۲- اجتناب از رویدادهای نامحتمل: وقایع نامحتمل به اتفاق‌هایی اطلاق می‌شود که بسیار به ندرت و در شرایط کاملا استثنایی ممکن است رخ بدهند. مثلا این که مادری به علت فقر مجبور شود بچه‌ی خود را سر راه بگذارد، اما بیست سال بعد زمانی که آن کودک به مردی جوان و ثروتمند یا دارای جایگاهی بالا مرتبه در جامع تبدیل شده است آن مادر بتواند فرزند خود را بر اثر یک تصادف دوباره ببیند و اکنون از علامتی که از بچگی روی بازوی او بود فرزندش را تشخیص بدهد و بدین ترتیب مادر و فرزند دوباره در کنار یکدیگر زندگی کنند، رویدادی نامحتمل محسوب می‌شود. همچنین است هم‌زمانی دو رویداد نامرتبط و تاثیر گذاشتن آن‌ها بر یکدیگر به نحوی که باعث تغییر مسیر وقایع داستان شود. برای مثال، گلاویز شدن شخصیت اصلی با قاتلی که قصد جان او را کرده است و سپس پرت شدن شخصیت اصلی از طبقه‌ی دهم ساختمان مرتفع محل سکونتش به بیرون و هم‌زمان با این واقعه، عبور کامیونی حامل تشک و افتادن شخص پرتاب شده از ساختمان بر روی این تشک‌ها و لذا آسیب ندیدن او و امکان بازگشتش به داستان و انتقام گرفتن از قاتل. این قبیل رویدادها معمولا در پیرنگ داستان‌های رئالیستی گنجانده نمی شود زیرا نامحتمل هستند و با نقض اصل باور پذیری و (واقعیت نمایی) ماهیت رئالیستی داستان را زیر سوال می‌برند.

۳- ساختار سه بخشی (آغاز – میانه- فرجام)

مطابق با این ساختار، داستان کوتاه از سه پاره‌ی اصلی تشکیل می‌شود: آغاز، اوج و فرجام. در آغاز داستان، نویسنده با زمینه چینی، زمان و مکان رویدادها و نیز شخصیت اصلی را معرفی می‌کند. سپس در(کنش خیزان) داستان، کشمکشی ایجاد می‌شود، که یا از انواع موسوم به کشمکش بیرونی است و یا نوع مرسوم به کشمکش درونی در اوج داستان، پاسخی به کشمکش داده می‌شود و سپس در (کنش افتادن) ضرباهنگ رویدادها آهسته می‌شود و داستان با گره‌گشایی به فرجام می‌رسد. (پاینده ۱۳۸۹ : ۵۷-۵۸-۵۹-۶۰-۶۱-۶۲)

پیرنگ در داستان رئالیستی بندر

پیرنگ در این داستان از برخی جهات با پیرنگ‌های معمول در داستان‌های رئالیستی متفاوت است و بسیار به پیرنگ در داستان‌های چخوف نزدیک است؛ یعنی پیرنگ‌هایی ساده با نقه اوج‌هایی کمرنگ و به نوعی بدون گره‌گشایی و بدون آن نظمی که در داستان‌های موپاسان دیده می‌شود اما به هر حال پیرنگ داستان بندر داری ویژگی‌هایی است:

الف- از حیث روابط علی: در داستان ابتدا ورود قطار را داریم که بعد اشاره می‌کند به باربرهایی که منتظر قطار هستند و بردن بارها و باز انتظار برای آمدن قطار بعدی، نوعی حرکت دایره‌ای که می‌توان روابط علی را کم رنگ در آن مشاهده کرد، داستان بیش از آن که در طول حرکت کند بیشتر در عرض حرکت می‌کند و ما با جزئیات بیشتری از دنیای داستان و آدم‌های آن آشنا می‌شویم چرا که زمان دراماتیک آن (زمانی که داستان اتفاق می‌افتد) بسیار کم است و زمانی قبل از ظهر تا ظهر است که در زمان حال داستان روایت می‌شود.

ب-از رویدادهای نامحتمل خودداری شده و دقیقا رئالیستی است و همان شکل دایره‌ای نیز گواه بر آن.

ج - ساخت سه بخشی (شروع – میانه - پایان)

در این بخش نیز با عناصر کلاسیک طرح روبه رو نیستیم یعنی نوعی کنش درونی که زیاد هم ضربان آن را لمس نمی‌کنیم در داستان هست ورود قطار. تقابلی که بین آدم ها، ساختمان‌های گمرک و ماشین‌هاست با انسان های بی‌چیز و وارفته‌ی محمود اما این کنش در خلال رویدادهای داستانی به نقطه اوجی آن چنانی در داستان ختم نمی‌شود مگر در بیرون از دنیای داستان و با نوعی گره‌گشایی در ذهن مخاطب و نیز خبری از پایان و پایان بندی نیست، در این ارتباط که در بندری که این همه اجناس جور واجور کشتی‌ها و ماشین‌های شیک و حتی انبارهایی گمرکش پر از عدل‌های پارچه است مردم‌اش چگونه گرسنه و فقیرند و زمین سیاه است . و حتی عنوان داستان بندر به نوعی نمادین می‌شود و بندر را آنطور به خاطر می‌سپاریم که محمود دیده یا پیشنهاد می‌دهد. همه‌ی نکات ذکر شده خبر از شکل جدیدی از پیرنگ می‌دهند که اساسا در داستان‌های چخوف دیده شد و بعد شکل کامل‌تر آن توسط همینگوی ایجاد گردید.

۶- زمان در داستان‌های رئالیستی

همچون پیرنگ، زمان نیز عنصری است که در همه‌ی رویدادهای داستان محقق می‌شود، نه در یک رویداد خاص، به بیان دیگر برای بحث در باره‌ی طرح زمانی هر داستان باید کل داستان را خواند تا به نتیجه رسید. زمان در داستان‌های رئالیستی بر خلاف داستان‌های غیر رئالیستی مانند حکایات که زمان در آن نقشی ندارد زمان عنصری ساختاری و اساسا تقویمی و خطی است و مکمل پیرنگ علت و معلولی است. در بحث راجع به پیرنگ گفتیم که رویدادهای داستان رئالیستی به صورت زنجیره‌ای و با منطقی علی به یکدیگر مربوط می‌شوند. اکنون باید بیفزایم که این رویدادها بر حسب الگوی تقویمی زمان رخ می‌دهند . مقصود از الگوی تقویمی زمان، پیروی از مفهوم خطی‌ای است که مطابق با آن، زمان از گذشته شروع می‌شود، به حال می‌رسد و سپس به سوی آینده ادامه می‌یابد. و این نکته هم در راستای همان باورپذیری رئالیستی و نزدیک شدن به دنیای واقعی است. (پاینده ۱۳۸۹ : ۶۲-۶۶)

اما الگوی زمان در داستان کوتاه بندر همان طور که در بالا اشاره شد زمان در این داستان‌ها خطی است در داستان بندر نیز راوی فاصله زمانی قبل از ظهر را تا از ظهر انتخاب نموده است و داستان نیز در این فاصله‌ی زمانی اتفاق می‌افتد.

۷- نثر در داستان

هدف اول و آخر رئالیست‌ها، چنان که پیش‌تر اشاره کردیم، به دست دادن رونوشتی از واقعیت است. برای نیل به این هدف، نثر ابزاری کارآمد و بسیار مهم محسوب می‌شود و نویسنده رئالیست توانا باید بتواند از این ابزار به موثرترین روش ممکن استفاده کند. نثر شکلی از زبان است که در مراوده‌های روزمره بین آحاد مردم به کار می‌رود. برای کارهایی مانند خرید مایحتاج در بقالی یا پرسیدن نشانی و... ، کسی معمولا از شعر به عنوان وسیله‌ی بیان استفاده نمی‌کند، به همین سبب، نثر خود به خود نشانی از زندگی روزمره دارد و کارها و تعامل‌های آشنا در زندگی واقعی را در ذهن تداعی می‌کند. از یاد نبریم که زندگی روزمره همان موضوعی است که داستان نویسان رئالیست بازآفرینی آن و نیز کاوش در چند و چون آن را در ادبیات وظیفه خود می‌دانند. از این حیث استفاده از زبان منثور در داستان‌های شان ندارد. استفاده از نثر همچنین یکی از وجوه تمایز داستان‌های رئالیستی از انواع روایت‌هایی است در گذشته (تا پیش از ظهور رئالیسم در ادبیات) نوشته می‌شدند. تا پیش از پیدایش داستان کوتاه به منزله‌ی یک ژانر نو در ادبیات، بسیاری از گونه‌های مختلف قصه‌های عامیانه و نیز شعرهای روایی به زبان منظوم نوشته می‌شدند. یکی از مشخصه‌های متمایز کننده داستان کوتاه، کاربرد نثر در آن است که همچنین باعث می‌شود که داستان هر چه بیشتر به واقعیت تقرب پیدا کند.

داستان کوتاه رئالیستی به نثر نوشته می‌شود، اما صرف کاربرد نثر نیست که کیفیتی ررئالیستی به داستان می‌دهد. نثر رئالیستی ویژگی‌هایی دارد که برخی از مهم‌ترین آن‌ها به شرح زیر است:

۱- شفافیت روایی در برابر فصاحت بلاغی: در روایت های پیشارئالیستی، وقتی واسطه ی بیان منثور بود، صرف زیبا بودن زبان اهمیت داشت و جزو ارزش‌های ادبی مناقشه ناپذیر محسوب می‌شد. فصاحت، از جمله ویژگی‌های نثر کهن و متن کلاسیک بود اما در داستان رئالیستی، فصاحت جای خود را به شفافیت در زبان می‌دهد. که نمونه‌ای از آن را در داستان «بندر« می بینیم. (پاینده ۱۳۸۹ : ۷۲-۷۳)

راوی داستان محمود بیرون داستانی است،که به توصیف بندر با زبانی ساده می‌پردازد و خواننده به سهولت در می‌یابد که اینجا بندر است و حتی ساختمان‌ها و آدم‌ها و حیواناتش را می‌بیند این شکل توصیف‌های محض و عاری از صناعت ادبی، مقدمه‌ای می‌شود برای خلق دنیای آدم‌های محمود و محمود همچون یک گزارشگر به روایت این دنیا می‌پردازد تا تقابل‌ها و بی‌عدالتی‌هاش را به ساده‌ترین زبان اما روشن‌ترین و صمیمی‌ترین شکل آن که تصوری دقیق از انسان در آن دوران است را نشان دهد.

۲- کار کرد ارجاعی در برابر کارکرد مجازی: در نتیجه این گرایش به بیان شفاف، زبان در نثر رئالیستی در درجه‌ی نخست کارکردی ارجاعی دارد و نه مجازی. وقتی زبان در ظرفیتی مجازی استفاده می‌شود، هر چیزی می‌تواند استعاره‌ای برای اشاره‌ی غیر مستقیم به چیز دیگری باشد. برای مثال، گل نرگس در شعر کهن استعاره‌ای است که غالبا برای اشاره به چشم معشوق و همه‌ی خصوصیات ممتازی که شاعر در معشوق می‌بیند (زیبایی،حجب و...) به کار می‌رود. اما در داستان‌های رئالیستی از توصیف های مجازی دوری شده و در عوض تکیه بر ثبت عینی و بی‌واسطه رویدادهاست. (پاینده ۱۳۸۹ : ۷۸)

۳- زبان متعین در برابر زبان انتزاعی: بر خلاف جنبش‌هایی مانند سوررئالیسم یا مدرنیسم که معطوف به کاوش در ذهن هستند، رئالیسم معطوف به عین است. داستان کوتاه سوررئالیستی حال و هوایی وهمناک دارد و اوهام و کابوس‌ها و خیال پروری‌های غالبا ترسناک شخصیت اصلی را به نمایش می‌گذارد. امر سوررئال ترکیبی از واقعیت و فراواقعیت، یا آمیزه‌ای از امر عینی و امر ذهنی است...(پاینده ۱۳۸۹ : ۸۳)

۴- زبان محاوره‌ای در برابر زبان رسمی: در بخش مربوط به «شخصیت و شخصیت‌پردازی« اشاره کردیم که شخصیت‌های داستان کوتاه رئالیستی معمولا از اقشار متوسط یا پایین جامعه هستند؛ به سخن دیگر، در زمره‌ی نخبگان قرار نمی‌گیرند بلکه جزو عامه‌اند. به سبب همین جایگاه اجتماعی، این شخصیت‌ها یا بی‌سوادند و یا چندان تحصیلاتی ندارند، و اغلب همان قدر فقیر هستند که ناآگاه خرافی. در بخش مربوط به زاویه دید متذکر شدیم که راوی داستان کوتاه رئالیستی معمولا یا اول شخص است که خود در داستان حضور دارد، ویا شوم شخصی که از درون ذهن شخصیت اصلی خبر دارد. اکنون باید اضافه کنم نثری که نویسنده برای روایت داستان بر می‌گزیند، ارتباط تنگاتنگی با این هر دو عنصر (شخصیت و زاویه دید) دارد. طرز بیان راوی از نوع شخصیتش ناشی می‌شود و چون شخصیت‌های داستان‌های رئالیستی به طور اعم و اخص در زمره محرومان جامعه‌اند (بسیاری از مواقع در زمره‌ی رانده‌شدگان و قانون شکنان) هستند، گفتار این شخصیت‌ها بسیار عامیانه و منعکس کننده‌ی سطح نازل سواد و آگاهی و فر هنگ است. از جمله مشخصه‌های نثر رئالیستی این است که به گفتار روزمره‌ی عامه‌ی مردم در کوچه و بازار نزدیک است و از زبان فخیمانه یا رسمی و منشیانه به دور می‌شود. (پاینده ۱۳۸۹ : ۸۸-۸۹)

در داستان محمود نیز با تمام ویژگی های ذکر شده طرف هستیم این نمونه‌ای از دیالوگ‌هایی است که در داستان بندر رد و بدل می شود. در ص ۳۰

- دیروز سه صندوق از انبار توشه بردم دکان علی سبیل .. ای بدک نبود .. نه زار گرفتم.

- میدونی برادر ، من دوازده زار دارم . اگه امروز هجده زار کار کنم، کیفم کوک میشه ... یه تومن رو میذارم واسه ناهار و شام، دو تومن میدم یه بلیت می خرم ... شاید خدا خواست و دری به تخته خورد.

و الا آخر همین چند خط دیالوگ ادایی است بر نظریات بالا که چگونه آدم‌های بی‌بو و خاصیت محمود که به گونه‌ای نیز داری لحنی عامیانه هستند از طریق همین دیالوگ‌ها افکار و منش خود را نشان می‌دهند.

مراجع :

۱- رضا، سید حسینی(۱۳۸۴)مکتب‌های ادبی، جلد اول، تهران: انتشارات نگاه

۲- پاینده،حسین(۱۳۸۹) داستان‌های کوتاه در ایران (داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی) جلد اول، تهران : انتشارات نیلوفر

۳- رنجبر، وحید (۱۳۸۹) راوی،کرمانشاه: انتشارات باغ نی

۴- محمود، احمد (۱۳۵۳) «بندر« ، زائری زیر باران، چاپ دوم تهران : انتشارات امیر کبیر

جامعه شناسی– داستان

«جامعه و کتابخوانی»/ ایوب بهرام

در گذشته‌ای نه چندان دورکه نه روزنامه‌ها زیاد بود نه مجلات آنچنانی فراوان، می‌بینیم که آمار مطالعه‌ی داستان در ایران بسیار بیشتر از حال حاضر بود. درحالی که حتی از نظر تعداد با سوادها نیز نسبت به امروز تفاوت فاحشی وجود دارد. اگر با یک نگاه گذرا و غیر حرفه‌ای هم به خانواده‌های گذشته و امروز داشته باشیم، تعداد افراد با سواد هر خانواده نسبت به امروز شاید به گزافه نباشد که بگوییم یک به سه یا بیشتر باشد. یعنی از هر سه نفر افراد –فرزندان- خانواده به زور یک نفر اهل سواد می‌بود تازه پدر و مادر که جای خود دارد و آن زمان توقعی هم نبود. اما امروز اگر یک خانواده چهار نفری را در نظر بگیریم -البته در شهر که در روستا این تعداد بالطبع فرق خواهدداشت-حداقل سه نفر با سواد است.

اما می‌بینیم که در همان دوره چه در رابطه با ادبیات داستانی و چه در رابطه با شعر با آن که با سواد کم بود ولی همان تعدادکم رغبت زیادی به مطالعه نشان می‌دادند. حالا چرا این گونه بوده که مثلا روزنامه‌ی نسیم شمال (سیداشرف‌الدین گیلانی) در زمان ورود به بازار درآنی فروخته می‌شد و به مثابه برگه طلا دست به دست می‌شد وکم نیستند چون نسیم شمال که در آن دوره شعرشان قبول عام یافته چون شهریار و نیما و کمی این سوتر سهراب و اخوان و در داستان‌نویسی صادق هدایت ،جلال آل احمد، بزرگ علوی و غیرو...و باید دید که علت چیست که در این دوره یک دفعه قطاری از این نام آوران علم و ادب چون مرواریدی سر از صدف ادبیات این مرز و بوم بیرون می‌آورند؟

چرا مردمان آن دوره که از ما فاصله زمانی زیادی ندارند شعررا خوب می‌فهمند داستان را خوب می‌شمارند؟ چرا؟ مگر نه عصر ما عصر ارتباطات است؟چرا نوشته‌ی امروز ما شعر معاصر ما چرا خواننده ومخاطب زیادی ندارد؟ چرا؟ یعنی خدای نکرده با این همه مدرک که روی هم انبار شده کسی قبول می‌کند که بگوییم سواد شعرخوانی و داستان خوانی کم شده. بنده به سهم و دید خود می‌گویم نه !پس چه؟چه شده؟

وقتی درسال ۱۲۷۴علی اسفندیاری‌نامی در یوش مازندران دیده به جهان گشود شاید هیچ کس فکر نمی‌کردکه چه انقلاب ادبی در راه است. اما نیما که بود از کجا آمد و چه شدکه این پوستین ژنده را آبروی دیگر بخشید.ن یما روستایی زاده‌ای بود از دل مردم.که سخن مردم شنیده ودرد هایشان را چشیده بود. او دیده بود که دیگر با این ابزار دست و پا گیر نمی‌شود حرف زد.حرف دل را زد. به قول اخوان نیما یوشیج دریافته بودکه دیگر کاری ازدست شعر کلاسیک بر نمی‌آید.

پس وقت دگرگونی بود پس گفت و سرود و خواند تا شد. در کوتاه مدتی شعر او که منعش می‌کردند و نکوهشش می‌نمودند قبول عام یافت. هنوز زنده بود که نهال ظریف و ضعیف او که که با جان کاشته بود و با جان آبیاری کرده بود، درخت تناوری شد که سرتاسر ادبیات این مرز و بوم را درنوردید. در کوتاه مدتی خیلی از نوسرایان پا به عرصه‌ی شعرنو گذاشتند که شاید تا مدت‌ها چون آنها ظهور نکند. در

داستان نیز چنین اتفاق افتاد. کمی بعد از خط شکنی نیما انقلابی در ادبیات داستانی رخ داد و نویسندگان نام‌آوری پا به عرصه‌ی داستان نویسی نهادند وآثار گران بهایی را خلق نمودند. اما حرف این است که چرا چنین شد؟چرا یک دفعه چنین اتفاقی افتادکه بعد چند دوره سکوت و رجعت یک دفعه شعر و داستان رونق می‌گیرد همه شعر وداستان می‌خوانند؟

اگر به ادبیات دوره نیما برگردیم می‌بینیم حرف، حرف معقولی است. حرفی است در حد خواست و درخواست عامه‌ی مردم. وقتی نیما شعر می‌خواند مردم حفظ می کردند. چون با زندگی روزمره‌ی آنها مغایرتی ندارد. حرفی از کلیشه و تکرار نبود. هرچه بود حرف دل مردم بود کما اینکه وقتی درکلیدر گفته می شود به دل می نشیند و وقتی از زبان داش‌آکل جاری می شود،همه‌گیر می‌شود و در سووشون و چشمهایش و مدارصفردرجه به اوج می‌رسد. مردم می‌خوانند. چرا چون حرف حرف آنهاست. از چهارچوب دیگری نیامده. بومی است.مال خود است.گوینده وشنونده حرف هم راخوب می فهمندتبادل ذهنی خوبی دارند.خواهان وخوانده یکی است. تولید با عرضه مطابقت دارد. برای همین است که تیراژ بالاست و قیمت پایین چون درک متقابلی وجود دارد. اما امروز چه؟ ما برای که می‌سراییم؟ما برای که می‌نویسیم؟ خودمان هم نمی‌دانیم؟ تیراژ برای چه پایین است؟ مردم بی‌سواد شدند؟ نه بلکه ما حرف هم را نمی‌فهمیم. ما درگیر تکنیک وفرم هستیم که نکند شعر من کلیشه ای باشد!

یا می‌گوییم این تصویر تکراری است ولش کن .خودمان را می‌کشیم یه شعرعجیب وغریب می‌گوییم که شاید خودمان هم از آن سر در نمی‌آوریم چه رسد به مردم بیچاره. چرا چون برای مردم شعر نمی گوییم برای نقاد شعر می‌گوییم.

چطور است گلچین گیلانی با اینکه در ایران نیست شعری می سراید که سالخورده‌ی ما هنوز از حفظ است. اما من نوعی در کنارگوش اساتید دیگر زندگی می‌کنم اما هیچ کس شعر و داستان مرا نمی‌فهمد؟

چرا؟ چون من دارم ادای داستان‌نویس را در می‌آورم. کسی که دارد برای داستان نسخه می‌پیچد من نمی‌گویم کارش را بلد نیست نه اتفاقا استاد است ولی برای مردم خود می نویسد. او ذائقه مردم ما را نمی‌داند. ما می‌خواهیم به حرف او عمل کنیم و سپس می‌شود اینی که هست و می‌بینیم.

تمام هول و ولای نویسنده این است نکند من طبق سخن فلانی عمل نکرده باشم. نکند فلان نکته را رعایت نکرده باشم. نکند سوژه تکراری باشد و فلان بشود.کسی به فکر خواننده نیست. ما اصلاً یادمان رفته برای که می‌نویسیم. یا برای چه می‌نویسیم. نویسندگانی چون مارکز چگونه چنین جایگاهی پیداکرده اند؟ فقط با قبول کردن این واقعیت که به کجا تعلق دارند و برای که می‌نویسند. من کجا زندگی می‌کنم؟ مهم نیست مهم این است که بدانم برای که می‌نویسم. اگر نویسنده و شاعر ما به بافت اجتماعی خود برگردد و باسلائق مردم خود آشنا باشد وحرف دل آنها باشد، مطمئنا مردم ما به کتابفروشی‌ها برمی‌گردند. کتاب‌فروشی‌هایی که کم کم دارند فراموش می‌کنند کتابی هم به جز کتاب کمک درسی وجود دارد.

تئاتر – داستان بررسی نمایش «قصه پادشاه سرزمین قصه‌ها»

اثر «محمد رضا کوهستانی» / «راضیه مقدم»

شخصیت ها:

سهراب(۱۲ساله)/قصه نویس پیر/ پادشاه/ پیک/ پیشگو/ دخترپادشاه/مبارک/غول چراغ جادو/ چوپان دروغگو/گروه نمایشگران.

ماجرا از زمانی شروع می‌شود که پدربزرگ مثل همیشه به خواب سهراب می‌آید و برایش قصه تعریف می‌کند. اما سهراب از شنیدن این قصه‌های قدیمی با پایان‌های کسل‌کننده خسته می‌شود. ***(صدای سهراب: یعنی چی بابابزرگ؟ چرا قصه‌های شما همش این طوری تموم می‌شه؟)***. ***او*** تصمیم می‌گیرد این قصه‌ها را تغییر دهد***(صدای سهراب: ولی من تصمیم گرفتم چند تا از این قصه ها رو یک کم دست کاری کنم که قشنگ تر بشن!/صدای قصه نویس پیر:یعنی چی؟!توحق نداری ندونسته و بی دلیل دست ببری توکتاب قصه‌ها سهراب! این کتاب قدیمی وارزشمنده)***تا آنها را برای بچه‌ها مجذوب ترکند***(صدای سهراب: ولی من می‌خوام کاری بکنم که بچه بیشتر از این قصه‌ها خوششون بیاد،چون قصه‌های شما همش قدیمی ان و...)***واین عاملی می‌شود تا در سرزمین قصه‌ها، درست در روز تولد دختر پادشاه همه چیز بهم بریزد. هر قصه از روند طبیعی خودش خارج شود. پس دیگر روباه، کلاغ را گول نمی‌زند تا پنیر از دهنش بیفتد وقصه‌هایی دیگر. و به همین علت مدام ازطرف پیک خبرهای نگران کننده‌ای به پادشاه سرزمین قصه‌ها می‌رسد. و او می‌فهمد تمام این درد سرها از سهراب بوده.(***پادشاه: ولی خبر داری که پسرکی به اسم سهراب این کاروکرده/قصه نویس پیر: سهراب؟! پس بالاخره کارخودش رو کرد؟/پادشاه: مگه تو اونو می‌شناسی قصه نویس پیر؟/قصه نویس پیر: بله پادشاه می‌شناسمش،حتی می‌تونم حدس بزنم چه جوری تونسته این کارو بکنه،آخه می‌دونید پادشاه،سهراب نوه‌ی نوه‌ی نوه‌ی منه!)*** با این اوضاع پادشاه سعی می‌کند از قصه‌نویس پیر برای حل مشکل کمک بخواهد. در پایان با آمدن سهراب و دیدن خراب شدن اوضاع پی به اشتباه خود می برد ***(سهراب: ولی من دوست نداشتم این جوری بشه!!/قصه نویس پیر: تو ناخواسته کاری کردی که اون و بقیه بچه‌های سرزمین قصه‌ها، ناراحت و غمگین باشن...می‌تونی با کنجکاوی رمز و راز قصه‌ها رو کشف کنی و پنداراشونو بفهمی.حتی می‌تونی قصه‌های جدید بنویسی)*** و با پاک کردن آنچه خودش به آخر قصه‌ها اضافه کرده دوباره همه چیز به روال عادی برمی‌گردد.

می‌دانیم که شروع هر داستانی با برهم زدن روند تعادل، آغاز می‌گردد. روندی که همیشه لازمه‌ای می‌شود برای خلق یک داستان. و در اینجا این سهراب کوچک است که برعکس همیشه با شیطنت که خاصه‌ی دوران کودکی‌اش هست این آرامش را در سرزمین قصه‌ها به هم می‌ریزد تا داستان شکل بگیرد. ***(صدای سهراب: ولی من تصمیم گرفتم چند تا از این قصه‌ها رو یک کم دست کاری کنم تا قشنگ‌تر بشن!)***

اگر در این داستان سرزمین قصه‌ها را به عنوان هسته مرکزی در نظر بگیریم قصه‌ها وحوادث تماما حول محور آن اتفاق می‌افتند. پس می‌توان گفت بسط قصه در این نمایشنامه بیشتر بر پایه حادثه استوار است. چیزی که خاصه قصه است." عموما بنیاد قصه بر حادثه گذاشته شده است و قهرمان‌ها و شخصیت‌های قصه،کمتر فردیت و خصوصیت درونی خود را نشان می‌دهند و روان‌شناسی فردی و تاکید بر خصایص و صفات آدمی، از ویژگی‌های داستان‌های امروزی است."[1] و حوادث هستند که به خوبی به عنوان عنصری قوی و البته تهدید کننده در جهت طرح داستانی حرکت می‌کنند. و در اینجاست که مدام به پادشاه خبر از حوادثی ناگوار داده می‌شود.

(پیک: دیشب آن لاک پشت دهانش را باز نکرده است و۲تا مرغابی اینقدر بال زده اند که جانشان در رفته است ومرده اند) *یا قصه گیس گلابتون* ***(صدای دختر: گیس گلابتون در آخر قصه به جای کوه،به خانه‌ی دیو بدجنس رفت ودیو او را خورد)*** *اشاره به و قصه‌های عامیانه‌ی دیگر.*

و می‌بینیم که از کنار هم چیدن این قصه‌هایی فرعی خط و طرح اصلی داستان شکل می‌گیرد.

همین طور می‌توان به بازی‌های زبانی زیبا و مسلط که منجر به یکدستی زبان می‌شود در داستان اشاره کرد. مثل ادبیات پادشاه:: ***(کافی است،«خبر بپاش» یا «مثال پرتاب کن» یا سهراب ،«بِچِگد» اینجا پیش ما)*** و یا دختر پادشاه ***(صدای دختر: نمی‌توانم پدر،جشن تولدم« پرپر شد»)*** و این استفاده از زبان تا جایی پیش می‌رود که کاملا در شخصیت‌پردازی پیشگو به عنوان عنصری غالب نقش ایفا می‌کند ***(پیشگو: آرام،سَرَن کَلَن هُویدا/پادشاه: هان،آروم دارد سروکله ی یکی پیدا می‌شود،خب کی؟/ پیشگو: پَس ریک شَطونِ پُر معما/ پادشاه: یک پسر شیطان و کنجکاو؟ پیشگو: باکَمک چَریغِ جَد غَوولی/ پادشاه: باکمک غول چراغ جادو؟)***

علاوه برکارکردهای زبانی که باعث طنز قوی و البته شیرین در کارشده که مخاطب خود را به نشاط دوچندان می‌کشاند.

می‌توان به جایگزینی صفات شخصیت‌ها با هم، در روند افزایش طنز آن نیز اشاره کرد.

وقتی غول که همیشه با نیروی جادویی قدرتمند نمود پیدا می‌کند این بار بر عکس همیشه مثل چوپان می‌شود ***(غول:کمک کنید،کمک کنید،گرگ اومده کمک کنید، اون کلاه نمدی من کجاست، فلوتم، فلوتم کجاست؟)*** وبلعکس چوپان دروغگو صفات غول را می‌گیرد. که از این دست تضادها درکار به وفور دیده می‌شود و باعث طنز بیشتر می‌شود.

از خصوصیت دیگر این نمایشنامه اشاره به قصه‌های عامیانه است. قصه جنبه‌ای است که باعث رشد کودک می‌شود چه از نظر شخصیتی و چه از جنبه روحی او.

"قصه‌ها در شکل کنونی‌شان همه سطوح شخصیت انسانی را بیان می‌کنند.آنها به ذهن تکامل نیافته‌ی کودک، درست مانند بزرگسالان دسترسی می‌یابند و بر آن تاثیر می‌گذارند. به طوری که" فریدریش شیلر" شاعر آلمانی می‌گوید: «در قصه‌هایی که در دوران کودکی برای من گفته می‌شد، معنی ژرف‌تری وجود داشت تا از معنایی که حقیقت زندگی به من آموخته بود.» پس قصه ها با ارایه‌ی نمونه‌های شخصیتی روانکاوی شده،؛پیام‌های مهمی را به سطوح خودآگاه، نیمه

[1] جمال میر صادقی،عناصر داستان ،نشر شفا

آگاه و ناخودآگاه ذهن باهر درجه‌ای از رشد کـه باشـد، انتقـال می‌دهند. چون در قصه‌ها موضـوع برسـر مسـائل کلـی انسـان است، و به خصوص پیرامون مسائلی که ذهن کودک را سرگرم می‌کند، باعث رشد«من» درحال شـکفتن کـودک مـی‌شـوند. درعین حال هیجان‌ها وفشارهای روانی نیمه آگـاه وناخودآگـاه او را تسکین می‌دهند. قصه‌ها به فشـار وهیجـان‌هـای «نهـاد» تجسم واعتبار مـی‌بخشـند و امکانـاتی فـراهم مـی‌سـازند کـه کودک این فشـارها وهیجـان‌هـا را در همـاهنگی بـا نیازهـای «من»و«فرا- من» تسکین دهد."[۲]

که در این داستان با اشاره به این قصه‌ها و کارکرد درست آنها در زندگی به مخاطب نشان داده می‌شود که باید در حفظ این قصه‌های کهن کوشا بود.

و در پایان باز مثل تمام داستان‌های کودکانه ،شخصیت اصـلی قصه پی به اشتباه خود می‌برد و همه چیز با پایـان خـوش بـه اتمام می‌رسد. چیزی که از خصوصیات قصه‌های عامیانـه هـم هست.(***توضیح صحنه: سهراب بـه آرامـی کتـاب را بـاز می‌کند ومشغول پاک کردن می‌شود،زمان به عقـب بـاز می‌گردد...صـدای شـادی وهلهلـه‌ی مردمـان شـنیده می‌شود ،دختر پادشاه بسیارخوشحال است)***

در کل می‌توان گفـت داسـتان بـا بـازی‌هـای زبـانی فـراوان و نیازداشتن به پس زمینه‌ی قبلی به برخی از قصه‌هـا و رجـوع به آنها بیشتر مخاطب نوجوان را می‌طلبد تا مخاطـب کـودک را.

علاوه بر آن از این نکته مهم هم نباید غافل شـد**" نمایش بـا هر وسیله وامکانی قابل اجراست. فقط کـافی اسـت بـه نیروی تخیل خود متکی باشیم."**[۳]

---

[۲] . کودکان به قصه نیاز دارند، نویسنده: برونو بتلهایم،نشر افکار

[۳] . یادداشت هایی درباره قصه نویسی ونمایش نامه نویسی،محسن مخملباف،انتشارات حوزه هنری

روانشناسی – داستان

«شخصیت‌های اختلالی در ادبیات» (۲) / سروش رهگذر

در ادامه موضوع شماره قبل، در این قسمت به بررسی و آشنایی با اختلالات شخصیت دسته دوم (cluster B) می‌پردازیم. این دسته با توجه به نشانگان همه‌گیرتر و موارد ملموس‌ترش در جامعه، گویا برای خوانندگان، آشناتر به نظر می‌رسند. دسته‌ی "B" عبارت است از چهار اختلال شخصیت ضداجتماعی (antisocial)، مرزی (borderline)، نمایشی (histrionic) و خودشیفته (narcissistic)؛ افراد مبتلا به این دسته اغلب نمایشی، نامتعادل و هیجانی به نظر می‌رسند.(کاپلان، ۱۳۸۷، ۴۰۹)

اختلال شخصیت ضداجتماعی:

شخصیت‌هایی بی‌اعتنا توام با بی‌پروایی با الگویی نافذ و فراگیر در تجاوز به حقوق دیگران. فاقد فاکتورهای هماهنگ‌کننده با هنجارهای اجتماعی، فریبکار، حقه‌باز با الگوی دروغگویی مکرر. دارای عنوان‌های مستعار متعدد. تحریک‌پذیر و تکانشی. در عین حال فاقد قدرت پروراندن نقشه‌ای در سر هستند. این افراد معمولا از کرده‌های خویش هیچ‌گاه دچار پشیمانی و اصطلاحا عذاب وجدان نمی‌شوند. (کاپلان، ۱۳۸۷، ۴۱۹)

با مرور همین چندسطر، چقدر شخصیت معروف و جنجالی ادبی و سینمایی برایمان تداعی می‌شوند!

اختلال شخصیت مرزی:

بی‌ثباتی شدید در دوقطب افراطی در روابط بین‌فردی و البته اشکال و ابهام در خودانگاره خویش. اغلب تلاش‌هایی مضطربانه برای اجتناب از ترک شدن دارند. در حوزه‌هایی همچون ولخرجی یا اعتیاد و روابط جنسی به شدت تکانشی هستند تا آنجا که به فرد صدمه می‌زنند. در این شخصیت‌ها ژست (gestures) یا تهدید به خودکشی یا خودزنی مکرر تکرار می‌شود.(کاپلان، ۱۳۸۷، ۴۲۱)

اختلال شخصیت نمایشی:

خودنما و نمایشی. احساساتی و به شدت توجه‌طلب؛ تا آنجا که زمان‌هایی که مرکز توجه نیستند، به شدت رنج و مشقت می‌بینند. مشخصه‌ی تعاملاتشان با دیگران اغواگری یا تحریک‌پذیری جنسی است. و همواره از ظاهر خویش برای جلب توجه دیگران استفاده می‌کنند.

القاپذیر (suggestible) و دارای سبک تکلمی افراطی مبنی بر حدس و گمان هستند.(کاپلان، ۱۳۸۷، ۴۲۴)

این توضیحات چطور؟ برایتان آشنا نیستند؟

اختلال شخصیت خودشیفته:

خودبزرگ‌بین (در خیال یا رفتار)، نیاز به مقبولیت، رفتارها و نگرش‌های پرافاده (arrogant) همراه با فقدان حس همدلی در این نوع از اختلالات شخصیت به وضوح دیده می‌شود. این شخصیت‌ها دائما دارای مشغولیت‌های ذهنی خیالی موفقیت، قدرت، زیبایی، استادی و ذکاوت هستند. احساس محق بودن (entitlement) بکنند؛ یعنی به شکلی نامعقول انتظار دارند افراد خودبه‌خود تسلیم خواسته‌هایشان بشوند. حسودند و در روابط بین‌فردی استثمارگر به نظر می‌رسند.(کاپلان، ۱۳۸۷، ۴۲۵)

در شماره آینده به اختصار به معرفی دسته‌ی آخر اختلالات شخصیت می‌پردازیم. همراه با موارد مثالی این اختلالات در شخصیت‌های آثار ادبی. به این امید که علاقمندان در ادامه پروسه نگارش این موضوع، نگارنده را از مثال‌ها و موارد تداعی شده‌اش که همانا هدف اصلی مطرح ساختن و نگارش این سری از سلسله یادداشت‌های "روانشناسی-داستان" در جهت برجسته نمودن نقش کارکردهای علم روان‌شناسی در هنر ادبیات است، محروم نکنند.

* کاپلان و سادوک، خلاصه روانپزشکی (ویراست دهم ۲۰۰۷)، تهران: ارجمند، ۱۳۸۷.

Soroosh_rahgozar@yahoo.com

داستان کوتاه«اوّل»

متولد ۱۶ اردیبهشت ۱۳۶۲ هستم. تهران به دنیا آمدم و همین‌جا بزرگ شدم. فرزند خانواده‌ای کارمند که از تلاش‌های خانواده برای ساختنِ یک زندگیِ خوب، تنهایی‌های کودکی‌اش به من رسید. توی همین تنهایی‌ها، زیرِ آفتابِ ظهری که از پنجره‌ها، توی کلِ پذیراییِ خانه پهن می‌شد، می‌نشستم به انشا نوشتن. کلیشه است اگر بگویم جذاب‌ترین درسِ در تمامِ دورانِ تحصیل برایم درسِ انشا بوده؟ یا اگر بگویم که همیشه بهترین نمره‌ها را از درسِ انشا گرفته‌ام؟ کلیشه است اما به هر حال این‌طور بوده! هر چند که نمی‌تواند ربطِ مستقیمی هم به علاقه‌ی آدم به نویسندگی داشته باشد. دوست دارم بگویم که علاقه به نوشتن را مدیونِ پدربزرگم هستم. گاهی وقت‌ها برای بعضی از موضوعاتی که سر زنگِ انشاء نصیبمان می‌شد، حتی یک کلمه هم توی سرم نمی‌چرخید. این‌جا بود که پدربزرگ به دادم می‌رسید و بعد از گفت و گو راجع به موضوع و به اصطلاح باز کردنِ دیدِ من نسبت به آن، کلِ انشاء را برایم می‌نوشت و بعد من می‌نشستم و زبانِ خیلی خیلی کلاسیکِ پدربزرگ را جوری عوض می‌کردم که هم سن و سال‌های خودم و معلمِ انشاء هم بپسندند. برای خودم یک پا کودک-ویراستار بودم! اولین بار ۱۲ ساله بودم که بعد از خواندنِ یکی دو رمانِ عاشقانه تصمیم گرفتم یک رمانِ عاشقانه بنویسم که به صفحه‌ی دو نکشیده رمانم تمام شد! خلاصه که هر موقع فرصتی بوده من چیزی نوشتم. گاهی مطلبی در وبلاگ، گاهی گزارشی برای یک روزنامه یا سایت، گاهی یک شعرواره، و گاه گاهی هم داستانی. اما داستان نویسی جدی را از سالِ ۸۷ و با کارگاهِ داستان نویسیِ مهسا محب‌علی شروع کردم و جدی‌ترین داستان‌هایم را در این سه سال نوشته‌ام. حالا هم در حالِ گذراندنِ کارگاهِ رمان‌نویسیِ حسین سناپور هستم که به نوعِ خود تجربه شیرین و آموزنده‌ای است برایم. راستی اگر از احوالاتِ تحصیلی‌ام جویا شوید، مثلا کارشناسِ ارشدِ مطالعاتِ فرهنگی هستم! حرفِ دیگری نیست جز تلاشم برای جدی و جدی‌تر شدن در عرصه‌ی ادبیات که هم‌چنان ادامه دارد.

نیلوفر انسان

چرا این‌طور نگاه می‌کنید؟ نه شاخ دارم و نه گوش‌های دراز! فقط از این که باید یک‌سال دیگر صبر کنم، دردم آمده و این شکلی -شبیهِ گلِ وارفته- شده‌ام. این‌که دیگر چپ‌چپ نگاه کردن ندارد. به کسی هم ربط زیادی ندارد و فقط یک چیزی است بین من و خودم. راستش این ماس‌ماسک خودش اصلاً مهم نیست. اصل مطلب چیز دیگری است. خوب طبعاً من هنوز آن‌قدر احمق نشدم که هر سال، سال‌مرگِ خاله جان بزرگه که می‌رسد، شال و کلاه کنم و بعد از کلی قائم باشک با جنابِ همسرخان، از تهران راه بیفتم بروم دماوند تا فقط آن، چی بهش می‌گویند، همین نامچه، را هم بزنم و بیایم تهران، از اولش هم از این کارها بدم می‌آمد. اما خوب حالا، رازِ اصلیِ ماجرا،

خودِ همین خاله خانوم است. خاله جان بزرگه‌ی خدابیامرز خوب زنی بود. پنج سالِ پیش مُرد. بزرگ خاندانِ خانواده‌ی بی‌انتهای پدری بود و امکان نداشت کسی با یک کوه گِره بیاید پیش خاله جان بزرگه و بعد از حرف زدن با او گره‌گشایی نشود!

اول‌ها همه می‌گفتند عاقله زن است و حرف‌هایش، حرفِ خیر. بعد گفتند نفسش حق است و جان دارد. کم‌کم گفتند دست خیر دارد و این اواخر کار داشت می‌کشید به سِحر و جادو. خودش خبر نداشت که این‌همه خاصیت برایش ردیف کرده‌اند. به هر حال یک جورهایی شده بود چشم امیدِ همه. چه وقتِ بودنش و چه بعد از مرگش و خوب من هم با همه‌ی بی‌اعتقادی‌ام، این اواخر دیگر از این قاعده مستثنی نبودم.

چاره‌ای نداشتم. گِره‌ای به زندگی‌ام افتاده بود که هزار دندان هم چاره‌اش نمی‌کرد. دستِ آخر، یک‌بار که با چشمِ گریان رفتم سراغِ مامان، یادم آورد که اگر به تنهایی از پسِ این گره بر نمی‌آیم، دست به دامانِ خاله جان و حلیمش شوم. مشکل اما یکی دو تا نیست. با همسر خان چه باید می‌کردم؟ راستش جرات هم نمی‌کردم هر سال بهش بگویم که راه افتاده‌ام این همه راه گز کرده‌ام تا دماوند برای آن حلیمِ کذایی، فقط هم به خاطر خیرات و نذری و این حرف‌ها. سال اول بهش گفته بودم که برای به هم زدنِ حلیم و ثواب و از این حرف‌ها می‌روم و همسر خان بعد از اینکه با چشم‌های وغ کرده‌اش نگاهم کرد، کتابش را - گذاشت زمین و بعد از خنده مفصلی بهم گفت: "نگو دختر! زشته! تو مثلا لیسانسِ این مملکتی!" از آن‌وقت به بعد دیگر حتی یک کلمه هم حرفی نزدم و حتی یادآوری نکردم که سال‌روزِ فوتِ خاله جان است. جرات نداشتم حتی اسمِ حلیم و خاله جان را کنار هم بیاورم.

دیگر همه فهمیده بودند که همسر بنده یک چیزیش هست. حتی مامان که آن اوایل یک دامادم می‌گفت و صد دامادم از دهانش می‌ریخت، وقتی که دید هر سال به جای گفتنِ اصل ماجرا چیز دیگری سرِ هم می‌کنم تا به حلیمِ خاله جان برسم، گفته بود :"خوب کاری می‌کنی مادر! این پسر ماشالا همه رو از بالا نیگا می‌کنه! یکی هم نیست بهش بگه بابا جون بیا پایین! فکر کردی کی هستی حالا؟ ۴ کلاس بیشتر و کمتر که این حرف‌ها رو نداره پسرجون!"

راست هم می‌گفت اما مامان نمی‌دانست که من برای همین ۴ کلاس بیشتر و کمتر است که هر سال تا دماوند گَز می‌کنم. راستش من یک جورهایی زندگی عادی خودم را به هم ریخته بودم تا در کنکور ورودی فوق لیسانس پذیرفته شوم. که فاصله‌ام را با همسر خان کم کنم. جان می‌کندم تا جلوی همسر خان و رفقایش کم نیاورم و توی جمع حرفی برای گفتن داشته باشم، اما انگار فایده‌ای نداشت. چند بار هم سر همین چیزها جر و بحثمان شد. یک بار بهش گفتم :"لااقل دیگه اینقدر متوجه باش که توی جمع آدم را ضایع نکنی جنابِ دُکتر." این جنابِ دُکتر را گفته بودم تا متلک بیندازم و بهش بفهمانم که دُکتر بودن و کتاب خواندن برای داشتنِ عاطفه و محبت و شعور شاید لازم باشد، اما قطعا کافی نیست. اگر فکر کردید بهش برخورد و یا ناراحت شد و یا حداقل فهمید که متلک می‌اندازم سخت در اشتباهید. به جایش گفت: "تو هم لااقل توی جمعی که رفقای من هستن دیگه اینقدر متوجه باش که سر ۴ تا مسئله جدی از اون ۶ تا دونه رمانی که خوندی فاکتِ علمی نیاری واسم." ۴ سالِ تمام می‌شد که افتاده

بودم دنبالِ کنکور فوق لیسانس و کُلِ سال را مشغول درس خواندن بودم تا روز موعودِ کنکور برسد. اما درست همان‌روز که سر می‌رسید انگار هرچه خوانده بودم بَک اِسپیس خورده بود و آخرِ امتحان، جز یک دستِ خیس از عرق و یک حُلقومِ خشک و یک کامِ چسبناک در دهانم، چیزی باقی نمی‌ماند. اگرچه از این بابت خیالم راحت است که سه‌سال اول را هرطوری بود از همسرخان پنهان کردم، اما ماه پشت ابر نماند و پارسال بالاخره دستم رو شد.

امسال می‌شود پنجمین‌سالِ کنکورِ فوق لیسانسِ من و سالِ سومی بود که من دست به دامانِ خاله جان بزرگه شده بودم. خاله جان بزرگه که رفت، دختر بزرگش سرِ اولین سال‌مرگش به همه خانواده زنگ زد و گفت که خواب مادرش را دیده و در خواب با قیافه‌ای گرفته بهش گفته، اگر هرسال وقتِ رفتنِ من بساط حلیم‌پزان به پا نکنی نمی‌بخشمت. خاله جان در خواب تاکید کرده بود که خانواده باید بداند که سایه‌ی نفسِ حقش هنوز سرشان مانده و همچنان هیچ‌کس در خانواده برای حل مشکلاتش تنها نیست. حالا هم ۴ سال بود که بساطِ همین ماس‌ماسک، این نامچه را می‌گویم دیگر، اصلا گوشتان را بیاورید جلو، -هممیین خیرات و نذرری- به‌پا می‌شد و همه خانواده جمع می‌شدند که به جای خاله جان با حلیمِ خیراتی و نذری‌اش، درد و دل کنند و آن‌را هم بزنند و حاجت خود را از دستانِ دور از دسترسِ خاله جان بخواهند. هرسال هم هرکس به نوبتی که به محل رسیده بود، حلیم را به‌هم می‌زد. این یک قانون بود و دخترِ بزرگِ خاله سرِ این موضوع ابدا با کَسی شوخی نداشت و غیر از این را حق‌خوری می‌دانست. مامان حق را به دُخترخاله می‌داد و می‌گفت نوبت در برآورده شدنِ حاجت مهم است و خاله جان برای نفر اول بیشترین انرژی را می‌گذارد و این خیلی در روا شدنِ حاجت‌های کذاییِ ما مهم بود. خوب از همین جاست که من دردم می‌گیرد. سه‌سالِ پیش که من هم از سرِ ناچاری تن به هم‌زدنِ حلیم سپرده بودم، سرِ بهانه جور کردن برای همسر خان، زمانی رسیدم که درست نیم ساعت قبلش نفر اول سر رسیده بود، پارسال هم فقط سرِ ۵ دقیقه دیر جنبیدن از خانه –خودتان خوب می‌دانید که در تهران ۵ دقیقه چقدر می‌تواند سرنوشت‌ساز باشد- و امسال هم که دستِ باران در کار بود و ترافیکی که دنبالش آمد. سه‌سال است که نفر اول نیستم و حالا از این دردم گرفته که با احتساب اینکه سال چهارم را هم دیر رسیدم، احتمالا هم-چنان پشت کنکور خواهم ماند و یک لیسانسیه‌ی به‌درد نخور باقی.

بررسی بهترین داستان‌های کوتاه

داستان کوتاه«بعضی از ما دوست‌مان کلبی را تهدید می‌کردیم» اثر «دونالد بارتلمی»/مجتبی اسماعیل زاده

دونالد بارتلمی در سال ۱۹۳۱ در فیلادلفیا به دنیا آمد. نوشتن را از ده سالگی شروع کرد و در طی ۴۵ سال نویسندگی چهار رمان و بیش از ۱۲۰ داستان کوتاه منتشر کرد. او در سال ۱۹۷۲ جایزه ملی کتاب کودک آمریکا را دریافت کرد. بارتلمی یکی از بنیان‌گذاران اصلی رشته نویسندگی خلاق در دانشگاه هوستون (واقع در شهر هوستون ایالت تگزاس آمریکا) بود و سال‌ها در این دانشگاه به تدریس آن پرداخت. او در سال ۱۹۸۹ بر اثر بیماری سرطان درگذشت .

بارتلمی را عموما پدر داستان پست مدرن می‌دانند. بیشتر آثارش درونمایه‌ای فلسفی دارند و اعتقاد به اگزیستانسیالیسم و پست مدرنیسم در زیر لایه‌های داستانش قابل مشاهده است. بارتلمی در داستان‌هایش دست به خلق موقعیت و جهانی می‌زند که در آن همه چیز با توجه به موقعیت موجود، نسبی و اختیاری است و انسان‌ها در آن حالتی ناسازگار دارند. او منطق خشک و سختی را بین شخصیت‌هایش حاکم می‌کند و چیزی که روایت می‌کند نحوه استفاده آنها از این منطق برای برقراری ارتباط در جامعه و زندگی در آن است.

او چندان اعتنایی به اصول و قواعد پایه و اولیه تعریف شده برای داستان کوتاه نمی‌کند و نوآوری در بیشتر داستان‌هایش جریان دارد و همین باعث آفرینش سبک جدید اش می‌شود . دو عامل مهم که در شکل‌گیری تفکرات داستانی بارتلمی تاثیر داشته‌اند و در زندگی شخصی او نیز نمود پیدا کرده‌اند، تحصیل در رشته‌ی فلسفه و اعزام شدنش به مناطق جنگی برای خدمت سربازی است.

داستان کوتاه ِ "بعضی از ما دوست مان کلبی را تهدید می‌کردیم" یکی از بهترین و ساده‌ترین داستان‌های ِ دونالد بارتلمی است. به این دلیل که بارتلمی در نوشتن این دست از داستان‌های کوتاه (حجم نسبتا کم، زبان ساده و جدی، حوادث هولناک در عین این‌که گاهی در ذهن خواننده به صورت طنزوار هستند) موفق‌تر است .

برخی از دوستان ِ کلبی ویلیامز که او را بخاطر رفتاری که در پیش گرفته بود تهدید کرده بودند، حالاتصمیم به دار زدن کلبی می‌گیرند. چرا که خیلی تند رفته و پا از حد خود بیرون گذاشته است. آنها برای این کار خود منطقی قوی دارند و بدون توجه به حرف‌ها و درخواست‌های کلبی، به عنوان جمعی از دوستان او، دار زدنش را حق طبیعی خود می‌دانند چرا که خیلی تند رفته است.

از متن داستان در ابتدا :

(بعضی از ما زمان درازی دوست‌مان کلبی را به دلیل رفتاری که در پیش گرفته بود، تهدید می‌کردیم و حالا او خیلی تند رفته بود، و تصمیم گرفتیم دارش بزنیم. کلبی می‌گفت صرف اینکه تند رفته بود، او انکار نمی‌کرد که تند رفته بود، دلیل نمی‌شد که به دار آویخته شود. می‌گفت هرکسی بالاخره گاهی تند می‌رود. ولی ما به این استدلال چندان توجهی نمی‌کردیم)

بارتلمی از همان ابتدا همه چیز را ساده روایت می‌کند و چیزی را پیچ نمی‌دهد. او در توصیف چیزی اغراق نمی‌کند و واقعیت‌ها را همان طور که هستند، با زبانی خشک و سرد رویات می‌کند. او در عین تدارک دیدن یک شروع ساده، یک شروع هولناک می‌آفریند که با این چنین شروع‌هایی در داستان‌های دیگر بارتلمی نیز مواجه هستیم. مثلا در داستانی دیگر با عنوان

"درباره فرشتگان" داستان این گونه شروع می‌شود : (مرگ خدا ، فرشتگان را در وضع غریبی قرار داد) . او در همان ابتدا برخی از معادلات را در ذهن خواننده در هم می‌شکند . بسیاری از منتقدان، داستان نویسیِ بارتلمی را علاوه بر افرادی چون سارتر و جویس، به خاطر آغازهای غیرمنتظره، هولناک و خشکی که ارائه می‌دهد به کافکا نیز نزدیک می‌دانند.

بارتلمی در این داستان، نمایی از دنیایی جدید به نمایش می‌گذارد. دنیایی که مملو از قراردادها و واقعیت‌هایی است که از هر طرف محدود شده‌اند. او در این داستان قرارداد های جدیدی را مطرح می‌کند و خواننده مجبور به پذیرش منطقی است که خود بارتلمی آن را در داستان جاری کرده و شخصیت‌ها نیز با پیروی از همین منطق پیش می‌روند. منطقی که خشک و هولناک است و به بسیاری از عوامل مربوط و مهم دیگر توجهی ندارد.

در این داستان، راوی همه چیز را تا لحظه آخر خشک و بی‌عاطفه روایت می‌کند . روایت او به گونه‌ای نیست که احساسات خواننده برانگیخته شود. او و دوستانش (جامعه‌ای که بارتلمی روایتشان می‌کند) یک صفت مشترک دارند و آن در عین جدیّتی که دارند بی‌خیالیِ مطلق است، که این امر در جهت رسیدن به دنیای خود خواسته‌شان صورت می‌گیرد . آنها استدلال دیگران را نادیده می‌گیرند و به تفکرات خود چنان ایمان دارند که با وجود آگاهی داشتن از اینکه کارشان کاملا خلاف قانون است، حتی لحظه‌ای در درست یا غلط بودن تصمیم شان درنگ نمی‌کنند و این برخورد قاطع را راه حلی برای اصلاح شرایط موجود زندگی جامعه‌شان می‌دانند و حتی در مقابل حفاظت از محیط زیست و درختان آن احساس مسوولیت می‌کنند .

از متن داستان :

(انتخاب چوبه دار یا درخت را باید به عهده کلبی می‌گذاشتیم ، چون به هر حال دار، دار او بود. کلبی گفت که بالاخره هرکس گاهی تند می‌رود و ما نباید این همه سخت می‌گرفتیم. هاوارد با صراحت گفت که همه این حرف‌ها قبلا زده شده و کلبی فقط باید انتخاب می کرد، چوبه دار یا درخت؟)

(با عجله گفتم که صحبت کردن از سیم کاملا بی‌مورد است. چون به درخت اسیب می‌زد . سنگینی کلبی باعث می‌شد که شاخه بشکند و در این دوره و زمانه‌ای که توجه به محیط زیست روز به روز در حال افزایش است، ما نمی‌خواستیم چنین عملی را مرتکب شویم، می‌خواستیم؟)

بارتلمی به مانند داستان‌های دیگر، در این داستان نیز نشان داده که زبان داستان برایش اهمیت بسیاری دارد.

ماجرای دارزدن یک نفر با تصمیم دوستانش، تنها بخاطر این که تند رفته است به گونه‌ای روایت می‌شود که انگار اتفاقی کاملا طبیعی و عادی در حال جریان است، و از سوی دیگر لحن کاملا جدی راوی در عین اینکه حادثه‌ای عاطفی و رنج بار اتفاق می‌افتد، موجب پدید آمدن یک طنز تلخ می‌شود. این در حالی است که راوی و سایر دوستان کلبی کاملا سرد و بی احساس هستند و سعی دارند برای او مراسم خوب و آبرومندانه‌ای را تدارک ببینند.

دوستان کلبی در عین اینکه برای خواننده به سبب کافی نبودن دلیل کارشان افرادی غیر منطقی و سنگ دل هستند، در پاره‌هایی از داستان نشان می‌دهند که اگر چه تصمیم بر دارزدن کلبی گرفته‌اند، اما هنوز خیلی چیزها در مورد کلبی برای‌شان مهم است .

از متن داستان :

(کلبی گفت که به نظر او پذیرایی با نوشیدنی فوق‌العاده است. ولی نگران هزینه آن بود. با مهربانی گفتیم اصلا نگران نباشد که بالاخره ما دوستان عزیز او بودیم و اگر گروهی از دوستان عزیز او نتوانند جمع شوند و کار کوچکی برای او انجام دهند، پس این دنیا به چه دردی می‌خورد ؟)

طرح این داستان، مانند بسیاری از داستان‌های کوتاه دیگر بارتلمی، اصول طرح‌های خطی و سنتی را آنچنان رعایت نمی‌کند و با وجود اینکه راوی داستان (دوست کلبی) نوید حادثه‌ای بزرگ را در همان ابتدا به خواننده می‌دهد، اما عواملی مانند شخصیت پردازی، نقطه ی اوج و گره‌گشایی، معنای درخور توجهی در این داستان ندارند. ولی در هر صورت تم اصلی داستان و اتفاقی که روایت می‌شود به اندازه‌ای ناب و جذاب است که خواننده را به بیرون متن پرت نکند و تا خط آخر پای داستان نگه دارد.

یکی از ویژگی های دیگر این داستان، وجود تلمیح‌هایی است که در داستان‌های بارتلمی به وضوح و اکثرا قابل مشاهده هستند، نام‌هایی حقیقی از افراد مشهور، سازمان‌ها ، آثار هنرمندان و نویسندگان دیگر و در برخی موارد فیلم‌های سینمایی آمریکا که موجب می‌شود داستان‌های کوتاه او در بیشتر موارد دارای پانویس‌های متعددی باشند.

نکته قابل توجه در این داستان، که سبک و سیاق داستان نویسی بارتلمی را به سمت تفکرات کسانی چون سارتر نزدیک می‌کند، تدارک دیدن شخصیت‌هایی برای داستان است که در هیچ صحنه‌ای از خدا و مذهب و گناه و زندگی بعد از مرگ انسان صحبتی نمی‌کنند. از سوی دیگر این مسئله یکی از دغدغه‌های ادبیات مدرن و پست مدرن است که زندگی بر پایه علم و شرایط موجود را قابل قبول تر از زدگی بر پایه مذهب می‌داند .

بارتلمی در این داستان مانند بسیاری از دیگر داستان‌هایش مسئله پوچ‌گرایی و بیهوده بودن زندگی انسان در تقابل با زندگی ملال انگیز و پر حسرت را به نمایش می‌گذارد. با این تفاوت که در پایان داستان نگاه مثبتی به زندگی دارد و حس نا امیدی را به خواننده منتقل نمی‌کند. راوی که تمامی صحنه‌های دارزدن کلبی را مشاهده کرده و حتی برای فراهم شدن ان زحمت کشیده است، در پایان داستان عمل انجام گرفته از سوی خودش و دوستانش را بیش از پیش برای مخاطب توجیه پذیرتر می‌کند.

از متن داستان در انتها :

(دو موضوع که بیشتر از بقیه یادم مانده، یکی نگاه تشکر آمیز کلبی بود (وقتی به او گفتم در مورد سیم چه پیشنهادی داده بودم. دیگر اینکه از آن به بعد هیچ کس تند نرفته است)

داستان کوتاهِ "بعضی از ما دوست‌مان کلبی را تهدید می‌کردیم " از مجموعه داستان " مرد ماسه‌ای " نوشته دونالد بارتلمی و ترجمه افشین رضاپور انتخاب شده است.

انگولک ادبی

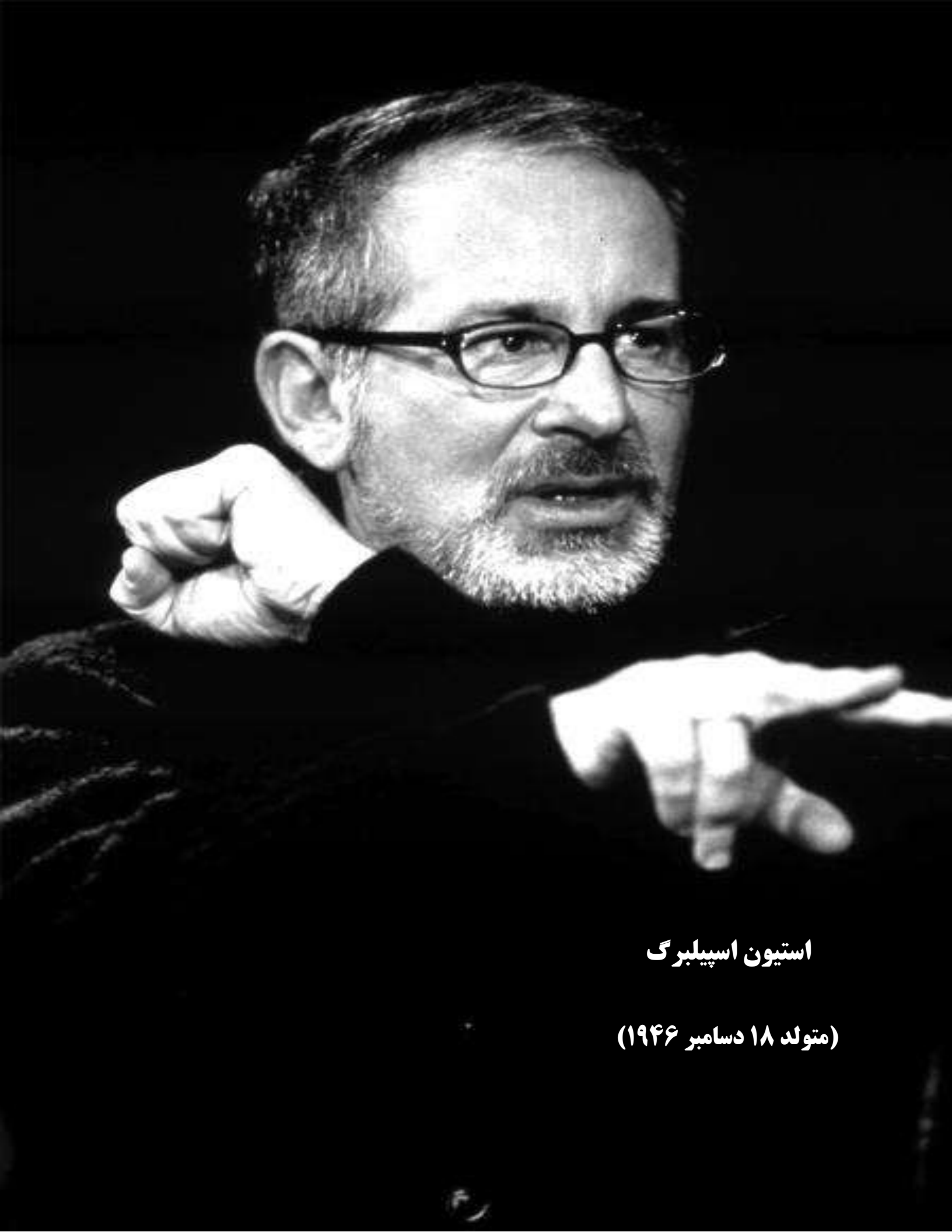
«این راه به ترکستان است»/مهدی رضایی

یکی از مصیبت‌های جامعه ادبی ما مهاجرت است. این که چرا در یک مملکت نباید طیف‌های مختلف عقیدتی بتوانند مثل آدم در کنار هم زندگی کنند، مبحث چرتی است که نپرداختن به آن بهتر است. از آن جهت این مبحث چرت و مزخرف است چون در کشورهای دیگر چنین چیزی دیده نمی‌شود و هر کس عقاید خود را آزادانه بیان می‌کند. با هم مباحثه می‌کنند و ...

اما در مجموع چنین اتفاقی در کشور ما رخ نمی‌دهد و این مسئله باعث شده که عده‌ای هنرمند از نویسنده و شاعر و بازیگر گرفته تا حتی نقاشان و عکاسان از کشورمان مهاجرت کنند. بعد از خروج چندی از این هنرمندان، مهاجرت هم به شکل و شمایل حرکات روشنفکری اضافه شد و این طور در جامعه جا انداختند که هرکس مهاجرت می‌کند، هم خیلی هنرمند است و هم خیلی هم محبوب.

متاسفانه وقتی این تفکر حاکم شد عده‌ای هنرمند دیگر هم که اصلا نام و نشانی هم نداشتند، اما واقعا نمی‌شود هنرشان را نادیده گرفت نیز مهاجرت کردند به آن امید که تحویلشان می‌گیرند و می‌توانند آثار بهتری را خلق کنند. هر چند که شاید تحویلشان هم گرفتند و خانه و زندگی هم به آنان دادند اما مسئله اینجاست که واقعا اثری نتوانستند از خودشان خلق کنند. رفتند که آثار بهتری بیافرینند اما همان آثار قبلی خودشان را تکرار نکردند. طبق یک آمار سرانگشتی که با بعضی از دوستان انجام دادیم با توجه به شرایط حال و اوضاع هنرمندان مهاجر، متوجه شدیم از ده‌ها هنرمند برجسته و کارکشته فقط و فقط یکی از آن‌ها همچنان فعال است که همان یک هنرمند فعال را هم دنیایی از افسردگی و ناامیدی را می‌توان در یادداشت‌های شخصی اش خواند. وقتی به مبحث روانشناسی این مسئله وارد شدیم فقط به این مسئله رسیدیم که ما ایرانی‌ها زمانی هنرمان بروز می‌کند که در کشورمان باشیم و انبوه کمی و کاستی‌ها را با پوست و استخوان خودمان درک کنیم، آن زمان است که جوهره هنرمان روان می‌شود و آثاری در خور توجه منتشر می‌کنیم. مهاجرت هنرمندان ما واقعا چه دردی از جامعه ادبی ما دوا کرد؟ چه گلی به سر ادبیات ما زد؟ جز آن بود که تا الان همان هنرمندان با وجود خفقان سانسور می‌توانستند باز هم آثار در خور توجهی را منتشر کنند و لااقل در این دریای بی‌کران ادبیات حضور داشته باشند تا اینکه در گوشه‌ای از این دنیا به درد «از چه بنویسم؟» مبتلا شوند. بعضی‌هاشان اصلا نه مشکلی برای نوشتن داشتند و نه مانعی بر سر راهشان بود، اما این ژست روشنفکری بود که آن‌ها را از این کشور دور کرد به امید بهتر خلق کردن. اما چه خلقی؟! کجاست آثار در خور توجه این هنرمندان که ما هیچ نمی بینیم؟

بیشتر حرفم با جوانان هم سن و سال خودم است که گاه می‌شونم که می‌گویند: بالاخره من هم می‌روم. من به فلان کشور می‌روم. و سوال من این است که می‌روی چه کار کنی؟ هنرمندی که از دغدغه‌هایش دور می‌شود دیگر چیزی خلق نمی‌کند و یا اگر خلق کند چندان درخور توجه نمی‌شود. پس تو را به خدا به جای این ادا و اصول‌های روشنفکری بنشینید و هنرتان را به کار بیندازید. به هرحال شب هر چقدر هم که طولانی باشد، بالاخره سپیده صبح هم در راه است.



استیون اسپیلبرگ

(متولد ۱۸ دسامبر ۱۹۴۶)

سینما، اقتباس

بررسی اقتباس درسینمای ایران/ «بهروز انوار»

درک کلمه اقتباس در سینما خود می‌تواند راه حلی باشد برای، هم کارگردانی که از اثری دیگر اقتباس می‌کند و هم نویسنده یا هنرمندی که از اثرش اقتباس می‌شود. و این می‌تواند سرآغازی باشد برای آنها تا درک کنند که قرار نیست در یک فیلم تماما جزییات اثر اول به تصویر کشیده شود. دلیل این امر تفاوت زبان سینما با دیگر مدیوم‌های هنری و در کل تفاوت هنرها و البته انواع نگرش‌ها با هم است.

در سینمای ایران سه نوع اقتباس انجام گرفته:

یک:

الف: اقتباس از آثار ادبی و هنری کهن

آثاری همچون حسن کچل ساخته علی حاتمی و شب قوزی اثر فرخ غفاری و ...

در این آثار به دلیل عدم حضور نگارنده اثر کهن در زمان حال، سازنده فیلم با هر سلیقه و روشی که خواسته فیلمش را ساخته و گاه در آثار همچون لیلی و مجنون کارگردان فارسی ساز تصمیم می‌گیرد پایان خوشی را برای داستان در نظر بگیرد که به سلیقه آن روز و اغلب روزهای سینمای ایران مطابقت کند.

این نوع فیلم‌ها بیشتر در دوره پیش از انقلاب ساخته شده و اغلب کارهایی با سطح کیفی متوسط یا پایین ساخته می‌شدند و تنها جنبه سرگرمی داشتند و چندان به ایجاد فرمی جدید یا ارائه محتوایی جدید در سایه داستان جذاب قدیمی نداشتند. تنها می‌توان دو اثر فریدون در تخت جمشید و شب قوزی را آثاری با جنبه‌های هنری بالا و فرم های جدید در این زمینه دانست.

ب:اقتباس از آثار نویسنده‌های معاصرخارجی

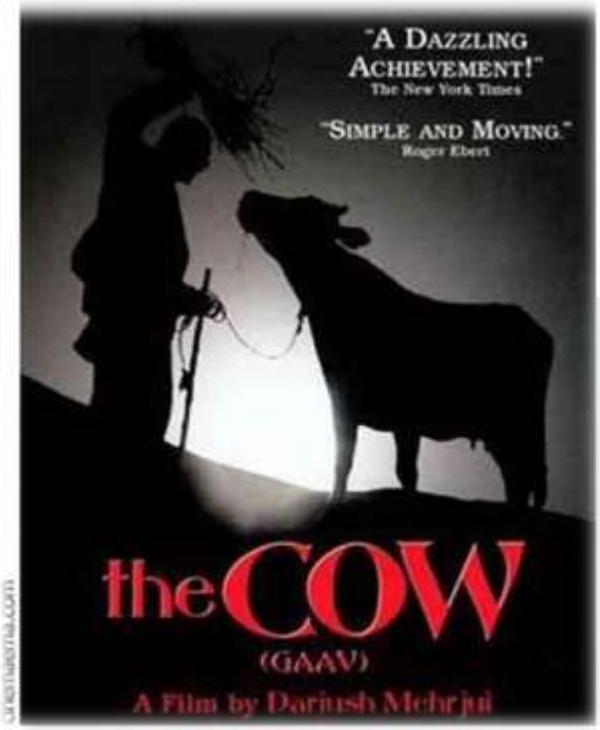
در این نوع آثار به خاطر مرگ نویسنده و نپیوستن ایران به قانون کپی رایت و البته مشهور نشدن فیلم در سطح جهانی مشکلی بین صاحبان اثر اولیه و ثانویه پیش نیامد. تنها مشکل عمده در فیلم پری ساخته داریوش مهرجویی پیدا شد که آن هم به نوع و روش اقتباس و ساخت فیلم مرتبط نمی‌شد و اعتراض وکیل سلینجر نویسنده رمان «فرنی و زویی» به خاطر عدم اجازه از نویسنده را به همراه داشت که آن هم خیلی زود ختم به خیر شد!

در آثار دیگر همچون شب‌های روشن ساخته فرزاد موتمن که سعیدعقیقیِ فیلم‌نامه‌نویس از کتاب «شب‌های سپید» داستایوسکی اقتباس کرده بود مشکل خاصی مشاهده نشد و اعتراضی از جانب صاحب اثر یا بازماندگان صورت نگرفت. شاید بهترین فیلم از این نوع اقتباس را بشود به «ناخدا خورشید» عنوان کرد که بر اساس رمان داشتن و نداشتن

ارنست همینگوی توسط ناصر تقوایی ساخته شده بود. فیلم‌های دیگری همچون سارا ساخته داریوش مهرجویی، خواهران غریب ساخته کیومرث پوراحمد، اینجا بدون من ساخته بهرام توکلی را می‌توان از فیلم‌های اقتباسی موفق از آثار معاصر خارجی دانست.

دو:اقتباس از آثارجدید با همکاری خود نویسنده

این اتفاق گاه با حضور نویسنده به عنوان فیلم‌نامه‌نویس و گاه به عنوان مشاور فیلم نامه انجام می‌شود. اغلب اقتباس‌های سینمایی از آثار جدید در ایران به این شکل انجام می‌شد. آثاری همچون سریال و مجموعه فیلم‌های قصه‌های مجید که نویسنده فیلم‌نامه همان نویسنده رمان و داستان‌ها، یعنی هوشنگ مرادی کرمانی بود. در این نوع اقتباس‌ها به علت حضور نویسنده اثر ادبی در جریان نگارش فیلم نامه مطمئنا نویسنده و کارگردان به تعاملات و تفاهماتی می‌رسند که از



مشکلات احتمالی بعد از ساخت جلوگیری می‌شود. این می‌شود که اثری همچون گاوخونی یا قصه‌های مجید بدون هیچ حاشیه نوشته و ساخته می‌شوند.

یکی از دلایلی که در این آثار اعتراض یا مشکلی به وجود نیامد به خاطر همین بود که نویسنده در جریان نگارش فیلم‌نامه و ساخت آن بود و تغییرات را جز به جز قبل از اکران می‌دید و خود البته اگر تخییراتی بود به جان می‌خرید. گرچه در اکثر این آثار گاه جنبه ادبی بر جنبه سینمایی غالب می‌شود. مانند فیلم «نان و شعر» کیومرث پوراحمد که از همان سلسله فیلم‌های قصه‌های مجید است که کاملا فضای نوشتاری و ادبی در فیلم دیده می‌شود و جنبه‌های تصویری و سینمایی کمرنگ‌تر هستند.

حتی این ضعف به نوعی در فیلم خوبی همچون گاو مهرجویی هم دیده می‌شود که فیلم سراسر تحت الشعاع اثر اولیه است و هیچ‌گونه خلاقیت تصویری سوای چیزی که در داستان «عزاداران بیل» است دیده نمی‌شود.

سه:

برای اینکه این نوع اقتباس را بررسی کنیم سری به فیلم «خاک» ساخته مسعود کیمیایی می زنیم که از داستان «آوسنه بابا سبحان» نوشته نویسنده بزرگ ایران یعنی محمود دولت آبادی ساخته شده است.

مسعود کیمیایی فیلم را با اجازه دولت آبادی ساخته و بعد به نمایش عموم در آورده. اما در نگارش و ساخت فیلم هیچ‌گونه مشورتی از نویسنده نگرفته که در سینمای اقتباسی مرسوم در دنیا، گرچه کاری شایسته است اما هیچ معمول و مرسوم هم نیست و کارگردان وظیفه‌ای ندارد که از نویسنده در نگارش فیلم نامه کمک بگیرد. به هر حال هر اثری سوای

رابطه بینامتنی با آثار دیگر، خود یک اثر مستقل می‌تواند باشد و امضای صاحب اثر باید پای اثرش باشد.

گرچه فیلم خاک فیلم خوبی از آب در نیامد، اما اعتراض دولت آبادی به کیفیت فیلم نبود. او خیلی هم فیلم را از این لحاظ ستوده. تنها تغییر برخی المان‌ها و نگرش‌ها را مورد حمله قرار داده:

" من متاسفم. نه برای خودم زیرا تاب شنیدن زخم زبان این و آن را دارم. حتی برای کیمیایی هم متاسف نیستم چون او باز هم یک فیلم پرفروش ساخته است... من تنها برای «آوسنه‌ی باباسبحان« متاسفم. دلم می‌خواست از یک داستان ملی فیلمی چنین ساخته شود. چنین نیز می‌پنداشتم اما نشد و باباسبحان‌ها به تاراج رفتند. یکبار در زمین و یکبار در فیلم!"

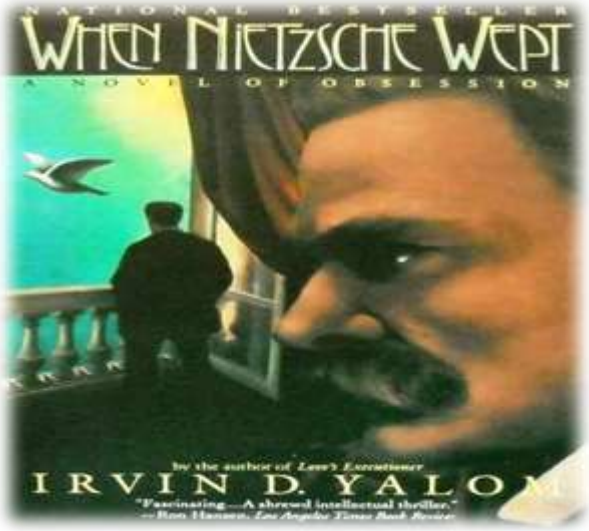
بعد از ان هم دیگر دولت آبادی با هیچ کارگردانی همکاری نکرد و حتی عطای بازیگری را که زمانی در فیلم گاو سودای آن را در سر داشت را به لقایش بخشید و حالا با خواندن آثار زیبا و مبهوت کننده او باید بگوییم که چه خوب که بخشید و تمرکزش را روی نوشتن گذاشت.

نمونه دیگرفیلم «به همین سادگی» ساخته رضامیرکریمی بود که شباهت فاحشی به داستان کوتاهی از علی اصغر عزتی پاک داشت. اما رضامیرکریمی کاملا منکر آن شد که از داستان او الهام گرفته و از آن بدتر فیلم آژانس شیشه‌ای بود که حاتمی‌کیا مصر بود که اصلا فیلم «بعداز ظهر سگی» سیدنی لومت را ندیده است. این نشان می دهد که در سینمای ما هنوز معنا و مفهوم واقعی اقتباس درک نشده.به طوری که فیلم اقتباسی وقتی موفق می شود که کاملا به متن اصلی وفادار باشد و بعد بین نویسنده و کارگردان هیچ اختلاف سلیقه‌ای نباشد و اگر باشد فیلم دارای حاشیه و مشکل می‌شود. و بدتر از همه اینکه برداشت از داستان یک نویسنده دیگر را گاه به شکل یک ننگ می‌دانند و سعی می‌کنند آن قدر تغییرات نابجا انجام دهند که کسی متوجه نشود که این فیلم از کدام متن برداشت شده.

این می‌شود که مخصوصا پس از انقلاب فیلم‌های اقتباسی موفقی مشاهده نمی‌شود. با وجود منابع عظیم ادبی و داستانی در ادبیات ایران این یک اتفاق عجیب می تواند باشد.

داستان فیلم «وقتی نیچه گریست»

اثر «پینچاس پری»/محمد رضا عبدی



وقتی نیچه گریست/ محصول ۲۰۰۷

کارگردان: پینچاس پری (Pinchas Perry)/

نویسنده‌ی: اروین یالوم (Irvin D. Yalom)

داستان فیلم:

لوسالومه، معشوقه‌ی سابق نیچه بدون اطلاع وی نزد دکتر جوزف بروئر پزشک مشهور وین می‌رود و از او می‌خواهد تا برای درمان حملات میگرنی نیچه راه حلی بیندیشد. لوسالومه با شیوه‌ای طنازگونه در رابطه با مشکل نیچه با بروئر صحبت می‌کند و از او می‌خواهد تا تمام سعی و توان خود را جهت بهبود وی به کار بندد. به اعتقاد او نیچه برای تن در دادن به فرایند درمان بسیار مقاومت خواهد کرد و از اینرو از بروئر می‌خواهد تا با هر ترفندی شده نیچه را به جلسه‌ی درمان بکشاند و در رابطه با این قرار ملاقات نیز هیچ صحبتی با او نکند. لوسالومه چند جلد از کتب نیچه را که حاوی افکار و اندیشه‌های اوست به بروئر می‌دهد تا با دنیای ذهنی او بیشتر آشنا شود. بروئر موافقت می‌کند و پس از مدتی به بهانه‌ی اینکه مجذوب اندیشه‌های نیچه شده و دوست دارد او را از نزدیک ملاقات کند وی را به دفتر کارش دعوت می‌کند. اما در همان جلسه‌ی اول نیچه احساس می‌کند که بروئر با ترحمی که نسبت به او روا می‌دارد قصد چیرگی بر او را دارد. او لطف و ترحم بروئر را تعبیر به قدرت می‌کند و هدف از آن را تسلط بر خویشتن می‌داند. در نتیجه بین آنها جر و بحثی رخ می‌دهد و نیچه جلسه را ترک می‌کند. بروئر اما بواسطه‌ی قولی که به لوسالومه داده است چاره‌ی راه را در این می‌بیند که به روش دیگری متوسل شود. او با نیچه توافق می‌کند که در عوضِ درمان حملات میگرنی او تحت درمان روان‌تحلیلی وی قرار گیرد تا بتواند بر احساس پوچی خود غلبه کند. در واقع هر دوی آنها در آنِ واحد هم نقش بیمار را برای همدیگر بازی کنند و هم نقش درمانگر را. به این ترتیب، نیچه برای درمان آلام روحی و روانی بروئر برمی‌آید و بروئر برای درمان آلام جسمانی او. هدف بروئر از این کار صرفاً جلب توجه نیچه و تن در دادن او به فرایند درمان است. غافل از اینکه خیلی زود با کمک نیچه پی به جوانب حل نشده‌ای از روح و روان خود می‌بَرد. به مرور زمان بروئر در رابطه با درگیری عاطفی شدید خود با برتا (یک از مراجعین قدیمی‌اش) پرده بر می‌دارد. دختر هیستریک زیبایی که یاد و خاطره‌ی او هنوز در ذهن بروئر سنگینی می‌کند و عدم حضور فیزیکی‌اش به شدت احساس می‌شود. بروئر به قدری درگیر ذهنی این دختر شده که تمامی آنچه از زندگی به دست آورده و داراست معنایش را از دست داده است. نیچه سعی می‌کند ابتدا با توسل به شیوه‌های رفتاری، هیبت و تقدس برتا را در ذهن بروئر بشکند تا او دست

از این عشق بیمارگونه بردارد. اما هیچ یک از این شیوه‌ها کارساز نیست و سایه‌ی برتا روز به روز در یاد و خاطره‌ی بروئر بیشتر می‌گسترد. اینجاست که نیچه با استناد به افکار و اندیشه‌های خود دست به دامان فنون اگزیستانسیالیستی می‌گردد. او از بروئر می‌خواهد تا خود را از نو بنا کند و با خودِ واقعی‌اش رو در رو شود. او باید سعی کند تا با این تصور آرمانی برتا درآویزد. بروئر آنچنان دچار رنج وجودی عمیقی شده که بین آنچه که هست با آنچه که می‌خواهد باشد فاصله‌ی درازی دارد. در تمام طول این مدت بروئر با هم صحبت همیشگی خود یعنی زیگموند فروید در ارتباط است. آن دو هر از گاهی در رابطه با فراز و نشیب روند درمان و شخصیت نیچه با یکدیگر گفتگو می‌کنند. سرانجام بروئر تحت هیپنوتیزم فروید قرار می‌گیرد و در میان رؤیاهایش دست از همه تعهدات و قید و بندهای زندگی کاری و خانوادگی می‌کشد و همه‌ی اطرافیانش را به شوق وصال برتا ترک می‌کند. اما طولی نمی‌کشد که می‌فهمد برتا با پزشک تازه‌کار دیگری روابط عاشقانه برقرار کرده است. اینجاست که بروئر پی به شکننده بودن تجسم ذهنی خود از برتا می‌بَرد و قداست او جلوی چشمانش به یکباره فرو می‌ریزد. بروئر پس از طی یک فراز و نشیب طولانی در سرازیری درمان قرار می‌گیرد و با خود واقعی‌اش ارتباط برقرار می‌کند. اینجاست که نیچه هم لب به سخن می‌گشاید از رابطه‌ی عاطفی نافرجامش با یک عشق قدیمی (لوسالومه) می‌گوید.

تحلیل فیلم:

یالوم یکی از بزرگترین روان‌درمانگران عرصه‌ی اگزیستانسیال است که تا کنون کتب فراوانی از او به چاپ رسیده است. "مامان و معنی زندگی"، "دژخیم عشق"، "روان‌درمانی گروهی"، "روان‌درمانی اگزیستانسیال"، "هنر درمان"، "خیره به خورشید (غلبه بر هراس از مرگ)"، "هر روز نزدیکتر از پیش"، "دارم به پلیس زنگ می‌زنم"، "مسئله‌ی اسپینوزا" و "درمان شوپنهاور" همگی از آثار ناب این نویسنده‌ی خلاق و درمانگر خبره‌ایست که سالهای سال خاک اتاق درمان خورده است. یالوم در تمامی آثار خود سعی می‌کند تا رواندرمانی را در قالب رمان و داستان به خواننده‌ی حرفه‌ای آموزش دهد. به همین سبب او را با عنوان "درمانگر قصه‌گو" می‌شناسند. کتابهای او سرشار از رموز پنهان فرایند درمان است. اصول رواندرمانی به زبانی ساده و بسیار گویا در کتابهایش آموزش داده می‌شود و بر هر روان‌درمانگری واجب است تا پیش از ورود به عرصه‌ی درمان آنها را خوانده باشد. رمان "وقتی نیچه گریست" یکی از موفق‌ترین آثار یالوم در این عرصه به شمار می‌رود. شخصیت‌های این رمان علیرغم اینکه همگی واقعی‌اند اما روند تاریخی داستان دستکاری شده است. و یالوم این کار را به عمد انجام داده تا بتواند با کمک شخصیتهای داستان، پیام اصلی داستان را برساند و اصول و مبانی درمان را با توجه به اهمیت اصل ارتباط درمانبخش آموزش داده باشد. او در همه‌ی کتابهایش به اهمیت برقراری ارتباط مؤثر بین درمانگر و بیمار تأکید می‌ورزد و ارتباط را مهمترین اصل درمان می‌داند. آنچه که در رمان "وقتی نیچه گریست" کاملاً وضح و گویاست. علیرغم نقش‌آفرینی زیبا و شباهت گریمی آرمند اسنته (در نقش نیچه) و بن کروز (در نقش بروئر) به کاراکترهای اصلی رمان باید گفت، آنچه که بر اهمیت مطالعه‌ی کتاب "وقتی نیچه گریست" نسبت به تماشای فیلمِ آن می‌افزاید شتابزدگی کارگردان در خلق سکانس‌های مختصر و کوتاست. از اینرو اگر پیش از دیدن این فیلم نسبت به خواندن رمانش اقدام کرده باشید قطعاً متوجه کم و کاستی‌های این فیلم خواهید شد. "وقتی نیچه گریست" در جرگه‌ی آثاریست که چالش‌های وجودی هر بیننده‌ای را غلغلک می‌دهد و او را با کاراکترهای اصلی داستان همراه می‌سازد. این اثر صرفاً یک "عشق‌درمانی" ساده نیست بلکه مواجه شدن با شکافی‌ست بین آنچه که هستیم و آنچه که می‌خواهیم باشیم (اصالت وجود).

محمدرضا عبدی
abdi.mreza@yahoo.com

نقدفیلم«اسب جنگی»

اثر« استیون اسپیلبرگ»/محمد محمودی

کارگردان: استیون اسپیلبرگ/ نویسنده: استیون اسپیلبرگ و کاتلین کندی، براساس رمانی از مایکل مورپورگو/جلوه‌های ویژه: لی‌هال و ریچارد کورتیس. طراحی صحنه: ریک کارتر. تدوین: مایکل‌کان/ موسیقی: جان ویلیامز/ بازیگران: جرمی ایرووین، امیلی واتسون، نیلس آرمستراپ، تام هیدلستون و...

((اسب. رفاقت یک انسان با حیوان. پیروزی در خرید اسب و آغاز یک مرحله‌ی بحرانی. درگیری خانواده ی کشاورزی فقیر با مالک زمین زراعی. مالکی زورگو از باقیمانده‌های فئودالیسم در بریتانیا در برابر سدّی بزرگ، تلاش، عشق، موفقیت، کم می‌آورد. پدری خسته از جنگ و عصبانی از کار اشتباه خود که شاید دست تقدیر آن را رقم زده می‌خواهد تقدیر اسب را رقم بزند. مرگ یا پیروزی اسب. مادری فداکار که این بار هم جلوی لوله‌ی تفنگ می‌ایستد و تقدیر پیروزی اسب و شادی پسرک را رقم می‌زند. تلاش جوانی امیدوار. عبور از سنگلاخ‌های زمینی سخت که می‌توانند نمادی از دنیا و چاله چوله های آن باشد. باز هم پیروز می‌شوند. و این پیروزی یعنی عبور از بحران اول با سربلندی.

آغاز جنگ یعنی شروع بحران دوم. آلبرت و اسب درگیر بحران جنگ شده‌اند. جنگی که به زور دو برادر را از هم جدا می‌کند. حضور اسب در ارتش بریتانیا شروع روایت انسان‌هایی است که به نوعی با جنگ در ارتباط‌اند و روایت قصه‌ی این انسان‌ها به وسیله‌ی ورود یک اسب درندگی‌شان و در واقع روایت جنگ از لنزها و نگاه‌های متفاوت. و این در حالی است که خود اسب در هر روایت بحرانی را پشت سَر می‌گذارد و بیشتر به یک ایده آل برای قهرمان شدن نزدیک می‌شود. سخت کوشی اسب از یک سو و از سویی دیگر تلاش‌های آلبرت و ورود و عبور از جنگ برای رسیدن به اسب روایتی پُر امید را در کوران جنگ جهانی به تصویر می‌کشد. سکانس برتر فیلم. بحرانی دیگر. اسب و آلبرت در یک قدمی هم. هردو خسته و زخمی.

اسب باید کُشته شود. آلبرت اسب را صدا می‌زند. حیوان باهوش صاحب خود را می‌شناسد. اما هنوز بحران به پایان نرسیده است. پایان جنگ اعلام می‌شود. اموال ارتش را به مزایده گذاشته‌اند. اسب را باید بفروشند. آلبرت شکست خورده باز هم اسب را از دست داده است. اما این بار هم در حیرت و ناباوری بیننده بحران پشت سر گذاشته می‌شود و آلبرت و اسب سربلند به روستای خود باز می‌گردند.

عبوری سربلند و قهرمانانه از بحران‌ها خط اصلی داستان را تشکیل می‌دهد. امید حاصل از تلاش‌ها و سختی‌ها در صحنه‌های ملال انگیز و نا امید، حسّ بیداری و تازگی را به انسان بیننده منتقل می‌کند. فیلم تمام مشخصه‌های یک فیلمنامه‌ی کامل قهرمان محور را به خوبی در فرمی عمیق و هیجان برانگیز پیاده می‌کند. هرچند که فیلمنامه یک فیلمنامه‌ی اقتباسی از رمانی به نویسندگی مایکل مورپورگو

محسوب می‌شود اما کاملاً آزاد و مستقل برداشت شده و به خوبی قدرت نمایی هنری می‌کند.

اسپیلبرگ، کارگردانی که میزانسن‌های فوق العاده‌ای می‌چیند و می‌داند که چگونه از دوربین تا جایی که توان دارد کار بکشد و بازیگران را چگونه به وَجد روحی آورد که در قصه غرق شوند. بازیگرانی که شعار نمی‌دهند و فقط خودشان هستند و بازی می‌کنند و بازی درنمی‌آورند.

فیلمبرداری فیلم در سطح بسیار بالایی قرار دارد و همراه با هر لحظه ی فیلم پا به پای شخصیتها حرکت می کند و روایتگری تصویری‌اش را به اوج می‌رساند. موسیقی فیلم روایتگر حماسه‌ی قهرمانی‌های شخصیت‌های فیلم است. ترس، اضطراب، شادی، خروش، خشم، امید را از تک تک شخصیتهای فیلم وام می‌گیرد و آنها را در قالب ملودی های حماسی و شورانگیز عرضه می‌دارد. این برآورد صدایی بالا را فیلم مدیون صدابرداری و صداگذاری عالی است که حتی کوچکترین صداها از دستش فرار نمی‌کنند طراحی صحنه نیز کاملاً در خدمت دکوپاژ کارگردان است و اصلاً از دکوپاژ بیرون نمی‌زند.

در نهایت می‌توان گفت فیلم از هر حیث درجه ی A را کسب می‌کند. قهرمان سازی و قصه‌پردازی دو مقوله‌ی گمشده‌ی سینمای ایران را به خوبی در این فیلم می‌توان مشاهده کرد. قهرمان به سبک کلاسیک واری پس از پشت سر گذاشتن بحران‌های متعدد اسطوره می‌شود و این نشان دهنده‌ی قدرت سینمای آمریکاست که حتی یک اسب را هم می‌تواند تبدیل به یک قهرمان الگو کند.

داستان روایتگر قصه‌ای است که تمام جوانب و ملاک‌های قصه نویسی را رعایت می‌کند و در کنار فرمی که ارایه می‌کند قصه به راحتی بدون حتی ذره ای بیرون زدن از فرم اتوماتیک‌وار روایت می‌شود. و این همان عجز سینمای ایران است که به اغلب نویسندگان امروز نیز سرایت کرده و شیوه‌ی خرده پیرنگ یا ضد پیرنگ را در پیش گرفته‌اند که ادای روشنفکری مدرن درآورند. ارتباط سینمای آمریکا با ادبیات غنی داستانی این امکان مهم را به آنان داده است. ارتباطی که سال‌هاست بین سینما و ادبیات در ایران قطع است. تمام مواردی که برشمرده شد مشخصه ی فیلمی است که هر بیننده‌ای را وادار می‌سازد با ذهنیاتی درگیر فیلم را تجزیه و تحلیل کند و در آخر لذتی بی‌نظیر از تماشای فیلمی کلاسیک با پارامترهای مدرن سینمای آمریکا را تجربه کند. شما هم تجربه کنید.))

معرفی فیلم «رانندگی»

اثر «نیکولاس ویندینگ رفن»/ترجمه«نگین کارگر»

تهیه کننده: میشل لیتواک، جان پالرمو، مارک پلات، گیگی پریتزکر، آدام سایجل/ فیلمنامه: حسین امینی
بر اساس رمان رانندگی نوشته «جیمز سالیس»
بازیگران: رایان گاسلینگ، کری مولیگان، برایان کرانستون، کریستینا هندریکس، ران پرلمن، اسکار ایزاک، آلبرت بروکس
موسیقی: کلیف مارتینز/فیلم بردار: نیوتن توماس سیگل
تدوین: متیو نیومن/استدیو: بولد فیلمز- آدلات اینترتینمنتز- مارک پلات پروداکشنز- سید پروداکشنز
تاریخ اکران: ۲۰ می ۲۰۱۱ در جشنواره کن- ۱۶ سپتامبر ۲۰۱۱ در ایالات متحده امریکا/زمان: ۱۰۰ دقیقه
کشور تولید کننده: ایالات متحده امریکا
زبان: انگلیسی/رده سنی: آر/بودجه: ۱۵ میلیون دلار
فروش گیشه: ۷۰۶۶۷۵۳۹ دلار

فیلم رانندگی در ژانر هیجانی با کارگردانی کارگردان دانمارکی نیکولاس ویندینگ رفن است. فیلمنامه این فیلم بر اساس رمانی با همین نام، اثر جیمزسالیس توسط فیلمنامه نویس ایرانی حسین امینی نوشته شده است.
مانند کتاب، این فیلم در مورد یک بدلکار فیلم های هالیوودی است که شب‌ها به دزدها کمک می‌کند که از صحنه جرم فرار کنند. پیش از اکران در سپتامبر ۲۰۱۱، این فیلم در فستیوال‌های فیلم بسیاری مانند فستیوال فیلم کن ۲۰۱۱ نمایش داده شد و به عنوان دارنده بهترین کارگردانی انتخاب شد. ویندینگ در مورد فیلمش گفت: این فیلم از فیلم‌های "هالووین" و "ترانسپونتر" تاثیر گرفته است.

طرح داستان فیلم:
راننده‌ای بی‌نام (با ایفای نقش رایان گوسلینگ) در آپارتمان ارزانی زندگی می‌کند و مکانیک، بدلکار و همدست دزدان در گریز است. او با نام مستعار کار می‌کند و هیچ گاه دو بار برای یک نفر کار نمی‌کند و فقط ۵ دقیقه برای انجام کار آن‌ها وقت صرف می‌کند. او همسایه‌اش ایرن(کری مولیگان) را در آسانسور ساختمان می‌بیند و بعدها به او و پسر کوچکش بنیسیو(کادن لئوس) در رفع مشکل خودرو اش کمک می‌کند. شنون(برایان کرنستون) صاحب گاراژی است که راننده در آن مشغول به کار است. شنون همچنین هماهنگی بقیه کارهای راننده را نیز انجام می‌دهد. او برین رز(آلبرت بروکس)، یکی از اعضای دسته گانگسترها را متقاعد می‌کند که برای راننده یک ماشین دست دوم بخرد تا قابلیت‌های رانندگی او را بسنجد. همکار برین یک گانگستر یهودی است(ران پرلمن) که نام مستعار نینو را برای خود انتخاب کرده است.
راننده ماشین ایرن را به گاراژ شنون می‌برد و سپس ایرن و پسرش را تا خانه‌شان می‌رساند. کم‌کم زمان بیشتری را با ایرن و پسرش می‌گذراند تا اینکه یک روز همسر ایرن، استاندرد(اسکار ایزاک) را می‌بیند که تازه از زندان آزاد شده است. استاندرد به یک گانگستر به نام کوک(جیمز بیبری) بدهکار است، وقتی او را در زندان دیده کوک او را کتک زده و او را تهدید کرده که باید از یک مغازه دزدی کند و گرنه به سراغ ایرن و بنیسیو خواهد آمد.
راننده قبول می‌کند که در دزدی به استاندرد کمک کند تا بتواند قرضش را پس بدهد.

بلنچ(کریستینا هندریکس) همدست کوک هم در این سرقت شرکت می‌کند. استاندرد در هین دزدی تیر می‌خورد و می‌میرد.راننده با بلنچ و پول ها فرار می‌کنند. یک ماشین آن‌ها را تعقیب می‌کند و راننده به یک متل می‌رود و در اتاق متوجه می‌شود که مقدار پول خیلی بیشتر از آن چیزی است که فکرش را می‌کرده است. آنها متوجه می‌شوند که ماشینی که تعقیبشان می‌کرده کوک و افرادش هستند. دو نفر از افراد کوک به آن ها حمله می‌کنند و مجموعه‌ای از حوادث هیجانی را در ادامه فیلم باعث می‌شود...

جوایز: برنده جایزه بهترین نقش مکمل و بهترین موسیقی در جشنواره انجمن منتقدان فیلم بوستون

- ✓ برنده بهترین کارگردانی در فستیوال فیلم کن
- ✓ نامزد دریافت جایزه بهترین بازیگری برای نقش مکمل برای آلبرت بروکس
- ✓ برنده جایزه بهترین فیلم امریکایی در فستیوال رابرت
- ✓ نامزد دریافت جایزه بفتا در بخش‌های بهترین کارگردانی، بهترین تدوین، بهترین فیلم و بهترین بازیگر مکمل زن(کری مولیگان)
- ✓ نامزد دریافت جایزه اسکار برای بهترین دست آورد در تدوین صوتی برای لون بندر و ویکتور ری انیس

جهت اطلاعات بیشتر در مورد سایر جوایز این فیلم به لینک زیر مراجعه فرمایید.

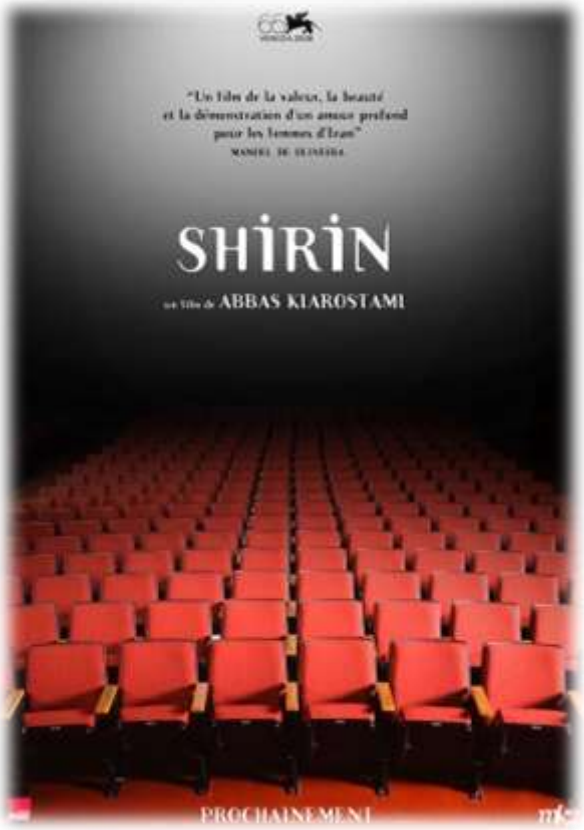
http://www.imdb.com/title/tt0780504/awards

منبع:
http://en.wikipedia.org/wiki/Drive_(2011_film)

موسیقی فیلم«شیرین»

اثر«عباس کیارستمی»/ حسام ذکا خسروی

شنیدن بخشی از رپرتوآر موسیقی ارکسترال ایران



چشم ها را باید بست

فیلم را باید شنید

داستان شنیدن یا موسیقی گوش دادن و یا فیلم دیدن؟ مسئله این‌ها نیست مسئله کیارستمی است!

" دنیاهای ناشناخته‌ای به روی هنر موسیقی گشوده شده بود اما موسیقی هیچ یک از این قلمروها را نپیمود. نخست در حاشیه آن به تامل ایستاد. از دیدن منظره آن همه گنج‌های نهفته به هیجان آمد بر خود لرزید و تنها در همین سال‌های اخیر بود که سرانجام چند گامی برداشت پیش رفت افق هایی را دید که باز هم نورانی‌تر بودند.

پاک‌ترین موسیقی امروز در میان همه گروه‌ها و لایه‌های جامعه در همه‌ی کشورها و آنسوی همه مرزها و فراتر از همه دریاها دوستان ناشناخته ای را می‌یابد و به خود می‌کشد. در این مفهوم که تنها مفهوم واقعی نیز هست موسیقی را می‌توان جهانی نامید."

دبوسی نوشته لویی لالوا

استفاده موسیقی به عنوان ابزار در سینمای کیارستمی شاید مسئله‌ای کم اهمیت باشد چرا که فیلمساز آنرا واجد انگیزش درام نمی‌داند. سینمای کیارستمی سینمایی است بی موسیقی. اما کارگردان در شیرینش دست به تجربه‌ای دیگر زده و آن همانا جا دادن آثاری از چند موزیسین شهیر ایرانی در میان روایتی که آنرا می‌شنویم. و برای این کار اتفاقا سراغ آهنگسازانی را گرفته که تم و جنس موسیقی شان لایه‌هایی از حال و حس موسیقی ایرانی را دارد. آهنگسازانی چون حشمت سنجری/ثمین باغچه بان/مرتضی حنانه/حسین دهلوی. روایتِ قصه‌ای ایرانی همراه قطعات

انتخابی که آنها هم جنس موسیقی ایرانی را دارند با زبانی جدید و بدیع.

اثری که نمی‌دانی آنرا ببینی یا بشنوی! شیرین چنین اثری است که مخاطب هم می‌تواند تصویر را خاموش کند و تنها روایت را که همراه با چیدمان فکر شده موسیقی همراه هست گوش دهد و یا اینکه پیچ صدا را بگرداند و تصویر را همراهی کند و قصه خودش را خلق کند.

نکته‌ای که وجود دارد این است که ساختار این فیلم به کارگردان این اجازه را داد که روایتش را همراه موسیقی گرداند و این انتخاب این مسئله را می‌رساند که کارگردان موسیقی را می‌شناسد و حتی می‌تواند اثری بسازد که موسیقی بر روی آن تصنیف شود. شیرین نشان داد که کارگردان با موسیقی در آثارش معاندتی ندارد.

" کار هنر از نقطه عزیمت از واقعیت شروع می‌شود. واقع گرایی خیلی عنوان درستی نیست. من تصور می‌کنم واقعیت یک الگو است. تصورم از این پیش داوری این است که چون آدم‌ها در فیلم من نقش خودشان را بازی می‌کنند اغراقی در کار نیست .... تصورم این است که حوادث و قصه و آن چه هم که در فیلم می‌گذرد واقعیت‌هایی هستند که وجود دارند و تصادفا ضبط شده‌اند.

اگر سراغ روایت شنیداری قصه را بگیریم و خود را درگیر قصه‌ای کنیم که تماشاگران هم آنرا تماشا می‌کنند یک سیر روایی کلاسیک را دریافت خواهیم کرد که اوج و فراز و فرود و تغزل و حماسه را در خود دارد. خشم و خون و بوسه و کنار در هم تنیده شده‌اند. دوری و نزدیکی / فصل و وصل خسرو و شیرین را تجسم بخشیده.خط روایی موسیقی نیز از همین سیر خط می‌گیرد. تم‌های حماسی در صحنه‌های جنگ و خون. تم‌های لیریک و رومانس در صحنه‌های عاشقانه. سرگشتگی و گمگشتگی تمام آدمیانی که روزگاری شاید عاشق بوده‌اند در تم پایانی و تیتراژ فیلم در قطعه ارکسترال "فروغ عشق" از ساخته‌های حسین دهلوی. لاجرم در عشق هم نادان و هم دانا شدم ...

فیلم یادواره‌ای از موزیسین‌های ایرانی است که برخی از قطعات سمفونیک‌شان بر تصویرهای فیلم سینک شده و آنقدر تاثیرگذار و هم سو با روایت است که می توان تنها فیلم را شنید و چشم‌ها را تا پایان فیلم بسته نگه داشت!

داستان ترجمه «رستگاری»

نویسنده« آن پینو» / مترجم «لیلی مسلمی»

جمعه‌ی پیش از عید پاک بود و از کوهستان‌های اطراف باد سردی می‌وزید. وینس در ژاکتش بیشتر فرو رفت و متحیر بود از اینکه روی چه حسابی حکم شده آن روز، روز خوبی است. وینس دلش حضور او را می‌خواست، درست در همان نقطه که دختر با صدای بلند راجع به وعده‌ی رستگاری برای جمعیت حاضر موعظه می‌کرد. وینس اعتقادی به این چیزها نداشت؛ او ایمانش را بر سر لوله‌ی تفنگ گذاشت و دختر هم ایمانش را سپرد دست خدا. در اولین دیدارش سعی کرد دیدگاه او را تغییر دهد اما دختر مطمئن بود وینس مورد لعن خدا قرار خواهد گرفت. دید که دختر طریق پارسایی خود را در پیش گرفت و تک تک حرفهایش در پوشی بود بر تمام امیال غیرمجاز وینس که اشتیاق وصف ناپذیری در او برانگیخته بود. وقتی به آن نقطه نزدیک شد، جمعیتی را دید که سرپا ایستاده‌اند و در هیاهوی جمعیت مشتاقانه گوش سپرده‌اند به موعظه‌ی دختر و در عین حال مشغول مطالعه‌ی بروشورهای تبلیغاتی هستند. راه را از میان جمعیت به طرف او باز کرد و جلو رفت؛ دختر به محض شناخت او یاد نقاب پنهانی چهره‌ی خود افتاد و سکوت کرد. با حالتی دستپاچه، سریع به جمعیت نگاهی انداخت و تنها او را مورد خطاب قرار داد و گفت:" آیا از اعمالت توبه کرده‌ای؟ بقای جاودانگی روحت در خطر است." وینس برای مسائلی چون جاودانگی کوچکترین اهمیتی نمی‌داد. فقط دلش می‌خواست آن شب‌های پرعطش و روزهای بی‌خوابی به پایان برسد. تنها با لمس تن او تبش فروکش می‌کرد و دست‌های لطیف دختر او را به سوی آب‌های آرام هدایت می‌کرد.

وینس لب گشود: " نجاتم بده."

دختر نمی‌توانست باعث رهایی روح او شود اما مطمئنا راههای دیگری وجود داشت که باعث رستگاری یک مرد شود.

مصاحبه‌ای با «آن پینو»

مترجم «شادی شریفیان»

آن پینو دوران کودکی هنرمندانه‌ای را با هنر، رقص و کلاس‌های موسیقی پشت سر گذاشته است، بنابراین طبیعی‌ست که بخواهد نویسنده شود. بعد از ده سال فعالیت بعنوان پیشخدمت و آشنایی با چهره‌های مشهور بسیار، او دوباره به کالج بازگشت و در دو رشته‌ی تاریخ و زبان اسپانیایی مشغول به تحصیل شد و پس از آن مدرک کارشناسی ارشد خود را در اداره ی آموزش عالی بدست آورد . او از این مدرک در شغلش در دانشگاه هیوستون بهره برد. *آن* با همسر خود "دن اولیوارز" و خرگوشش بنام " کدبری"زندگی می‌کند. زمانی‌که مشغول نوشتن رمان و داستان کوتاه هایش نباشد، می‌توانید او را در حال دویدن در خیابان های هیوستون در حال آمادگی برای مسابقه ماراتن بعدیش یا در آشپزخانه در حال تمرین دستورات جدید آشپزی گیاهخواران، یا در حال مطالعه یک کتاب خوب پیدا کنید.

نخست، اجازه بدهید برای کسب مقام اول در مسابقه داستان نویسی String of 10 مجله Flash Fiction Chronicles برای داستان کوتاه "رستگاری" به شما تبریک بگویم. داور مهمان "جوئل ویلانس" هنگام نظردهی در مورد این داستان چنین نوشته بود :

یک داستان خوب احتیاج به کاراکترهای خوب دارد و "رستگاری"دو کاراکتر خوب دارد . ساختار داستان ، کشش جنسی ضمنی بین وینس و جذابیت ترس از کتاب مقدس را خیلی دوست داشتم. تحلیل شگفت انگیزی دارد. وقتی اشتیاق مذهبی در برابر جذبه‌ی حیوانی قرار می‌گیرد، همواره تنها یکی از آنها برنده خواهد شد.

Flash Fiction chronicles: در مورد تجربه‌تان در مسابقه برای ما بگوئید؟ انگیزه‌تان از شرکت در آن چه بود؟ آیا کلماتی که ردیف شده بودند ایده‌ی مسابقه بود؟ چقدر زمان صرف نوشتن آن کردید؟

آن: حدود یک سال است که من یک سری دستنوشته‌های عجولانه جمع کرده‌ام، برای همین این مسابقه یک رقابت چالش برانگیز بود. محدودیت تعداد کلمات مرا هیجان زده کرده بود. می‌دانستم دشوار است. پیش‌نویس آن حدود نیم ساعت وقت گرفت، اما تا چند روز دوباره به آن بر می‌گشتم، تغییراتی می‌دادم و دوباره خوانی می‌کردم تا مطمئن شوم داستان همانی‌ست که می‌خواهم.

FLASH FICTION CHRONICLES: جوئل جذب کاراکترهای داستانی شما شده بود . کاراکترهایتان را چطور خلق کردید؟

آن : من ده سال در رستوران‌ها و کلوب‌های شبانه پیشخدمت بودم. همه جور آدمی دیدم، وقتی قابلیت شما برای پرداخت اجاره خانه‌تان به این بستگی داشته باشد که چقدر طرفت را روانشناسی کنی (بشناسی) ، حرفه‌ای می‌شوی. من مطمئنم که ناخودآگاه موقع نوشتن خیلی از تجربیات زندگی واقعیم را به میان می‌آورم، اما هرگز این احساس را نداشته‌ام که دارم کاراکترهای خودم را خلق می‌کنم. من فقط آنها را آنجا می‌گذارم و بعد می‌نشینم و تماشایشان می‌کنم.

FLASH FICTION CHRONICLES: آیا می‌توان از "رستگاری " بعنوان نمونه‌ی نوعی داستان‌های کوتاه شما نام برد؟ اگر اینطور است؛ با باقی کارهای شما چه وجوه اشتراکی دارد؟ اگر خیر، از چه لحاظ متفاوت است؟

آن: سبک آن از آنچه که معمولاً می‌نویسم شاعرانه‌تر است. من واقعاً خودم را بیشتر از یک دیالوگ نویس می‌دانم. با چنین محدودیت کلمه‌ای، نمی‌توانستم به کاراکترهایم اجازه وراجی بدهم. احتیاج به کلماتی داشتم که معانی و تصاویر متعددی را درخود بگنجاند، و این به معنای آن بود که سبک فشرده تری نسبت به حالت عادی انتخاب کنم.

FLASH FICTION CHRONICLES: از خوانندگان انتظار دارید هنگام خواندن داستان‌هایتان چه چیزی از آنها برداشت کنند ؟

آن: دلم می خواهد مردم اینطور احساس کنند که انگار کاراکترهای من را می شناسند، طوری که اگر در خیابان یا در میان جمعیت آنها را ببینند می‌شناسند.

FLASH FICTION CHRONICLES: نصیحتی برای نویسندگانی که می‌خواهند داستان کوتاه کوتاه (داستانک) بنویسند دارید؟

آن :لازمه ی نوشتن داستانک این است که شما حساب همه‌ی کلمات را داشته باشید. در مدرسه به ما می‌آموزند که هر چه بیشتر بهتر؛ اما اگر فقط به این منظور بنویسید که تعداد کلمات مشخص شده را پر کنید، در حقیقت تاثیرگذاری داستانتان را کم می کنید. هر کلمه ای که زائد و غیر ضروری ست را حذف کنید ، و وقتی که فکر می‌کنید دیگر کمتر از این نمی‌شود، حتی باز هم یک کلمه دیگر را حذف کنید. از اینکه تا چه اندازه باید کم گویی کنید شگفت زده می‌شوید.

FLASH FICTION CHRONICLES: شما در کنار داستان کوتاه، داستان بلند هم می‌نویسید. کدامیک را ترجیح می‌دهید و چرا ؟

آن :من دوست دارم خودم را درگیر نوشتن رمان کنم - زندگی تان را شلوغ می‌کند و کار بسیار سختی است. اما داستانک کاملاً تفریحی‌ست و چالش متفاوتی دارد. البته تنها یک کلمه می‌تواند همه چیز را بهم بریزد، بنابراین باید برای وارد کردن یک صحنه یا کاراکتر بیشتر و دقیق تر فکر کنید.

FLASH FICTION CHRONICLES: ممکن است بگوئید چه نویسندگانی شما را تحت تاثیر قرار داده‌اند و چرا؟

آن : من از نویسنده‌ای خوشم می‌آید که مرا وادار به فکر کردن کند. من بارها "صد سال تنهایی" و "خشم و هیاهو "را خوانده‌ام چون غیر ممکن است با یکبار خواندن کاملاً آنرا بفهمید. کورمک مک‌کارتی، گابریل گارسیا مارکز، ویلیام فاکنر و هورو آردیجیس هم در فشرده‌گویی و نوشتن داستان‌های لایه‌ای چند سطحی ماهر هستند. همین‌طور طرفدار پر و پا قرص هجو هستم، خصوصاً ولتر و داگلاس آدامز.

FLASH FICTION CHRONICLES: در جستجوی Google سه سایت برای نوشته هایتان پیدا کردم. در حال حاضر روی چه‌کار می‌کنید و برای آینده چه برنامه ای دارید؟

آن: می‌خواهم همه پروژه‌های داستانی روی وبام را برای مبتدی‌ها روی یک سایت منتقل کنم. من چند سری مختلف کاراکتر داشتم که با آنها کار می‌کردم و اینکه همه آنها یک جا نیستند کم کم دارد مایه زحمت می‌شود. رمان "گرداب"ام بزودی منتشر می‌شود، و بنابراین برای معرفی کتابم می‌توانم داستانک بیشتری بنویسم. غیر از آن برای تمام کردن یکی ازکارهایم هم مشغول هستم. عموماً سعی می‌کنم خیلی خودم را تحت فشار نگذارم. انتشار کتاب خلاقیت شما را نابود می‌کند، به این صورت که احساس می‌کنید همیشه باید در صدر باشید. من نمی‌خواهم فراموش کنم در درجه اول برای چه می نویسم، تنها دلیل آن لذت است. بازشناسی خوب است، اما من برای شروع سفر آماده ام.

«اهمیت اوج داستان»

مترجم« نگین کارگر»

مهم نیست چقدر برای نوشتن طرح داستان خود وقت می‌گذارید؛ مهم نیست که چقدر شخصیت‌ها را در موقعیت‌های مختلف قرار می‌دهید و یا ایده داستان شما چقدر جذاب است، با هیچ یک از آن ها نمی‌توانید جای خالی یک اوج ضعیف را پر کنید. اما اوج داستان چیست؟ تفاوت آن با پایان بندی چیست و چرا تا این اندازه مهم است؟

"اوج" نقطه برجسته داستان شماست. نقطه‌ای که باید در آن خواننده اوج هیجان را تجربه کند، زمانی که کارکترها بیشترین خطر را تجربه می‌کنند و همه چیز همزمان و محکم به پیش می‌روند.این همان دلیلی است که مردم به خاطر آن داستان می‌خوانند. شاید به خاطر آن باشد که اوج واقعی در زندگی معمولی به ندرت اتفاق می‌افتد و یافتن آن در یک داستان تنها راه ممکن برای تجربه این هیجان است.

"اوج" چیزی ورای آخرین سکانس داستان است.در شرایط ایده آل، اوج اولین و آخرین نقطه در داستان است که طرح داستان، کارکترها و کشش داستان همگی با یکدیگر ایفای نقش می‌کنند و لحظه‌ای است که همه چیز را تغییر می‌دهد.

حال با این همه وظیفه چطور"اوج" می‌تواند انتظارات خواننده را برآورده کند؟ چطور ممکن است لحظه‌ای را بیافرینیم که بتواند خواننده را راضی کند؟

یکی از مهم‌ترین کلیدها برای رسیدن به این هدف این است که خواسته‌های خوانندگان خود را برآورده کنید. آغاز داستان باید به گونه‌ای باشد که از همان جمله اول خواننده را برای رسیدن به اوج داستان آماده کند. البته این بدان معنا نیست که شروع داستان و مقدمه چینی‌های شما به عنوان سرنخ برای خواننده عمل کند.

شاید بهترین توصیه برای داشتن بهترین اوج ساده ترین توصیه باشد:

اگر می‌خواهید در حرکت سوم از اسلحه استفاده کنید باید در حرکت اول آن را در جیب کت گذاشته باشید.

این بدان معنا است که راه حل باید در سریع‌ترین زمان ممکن به خواننده داده شود هرچند او نداند که آنچه که در دست دارد، راه حل و کلید حل ابهام است.

مانند رفع ابهام در داستان،"اوج" هم نوعی دریچه رهایی احساساتی است که در درازای داستان به آن‌ها پرداخته‌اید. کشش و جاذبه‌ی داستان شما به خواننده این امکان را می‌دهد که از فرار کردن شما در لحظه خطر در اوج داستان شگفت‌زده شود. این بسیار خوب است اما در عین حال بدین معنا است که شما زمان زیادی برای اتمام داستان خود ندارید. این حالت به شکل کلی خصوصیت یک "اوج" خوب است که باید به پایان داستان نزدیک باشد.

یک مثال بسیار خوب از این مورد فیلم" بازگشت پادشاه" است. اگرچه فیلم خوبی است اما تاخیر در پایان داستان پس از "اوج" ایراد بزرگی برای آن محسوب می‌شود اگرچه مدت زمان فیلم پس از اوج در مقایسه با قبل از آن بسیار کمتر است اما این بخش خیلی طولانی تر به نظر می‌رسد چرا که بسیاری از احساسات و پیش بینی‌های مخاطب در بخش اول به پایان رسیده است.

بسته به سبک نوشتار شما، ممکن است شما "اوج" را از اولین چرک‌نویس خود بدانید و یا ندانید، مهم نیست که داستان را به چه روشی می‌نگارید، داستان باید به گونه ای باشد که گویی شما همیشه می‌دانسته‌اید "اوج" آن در کجاست، پس برای اوج آماده باشید، به مخاطبان خود شوک وارد کنید و سپس داستان را در بالاترین نقطه تمام کنید.

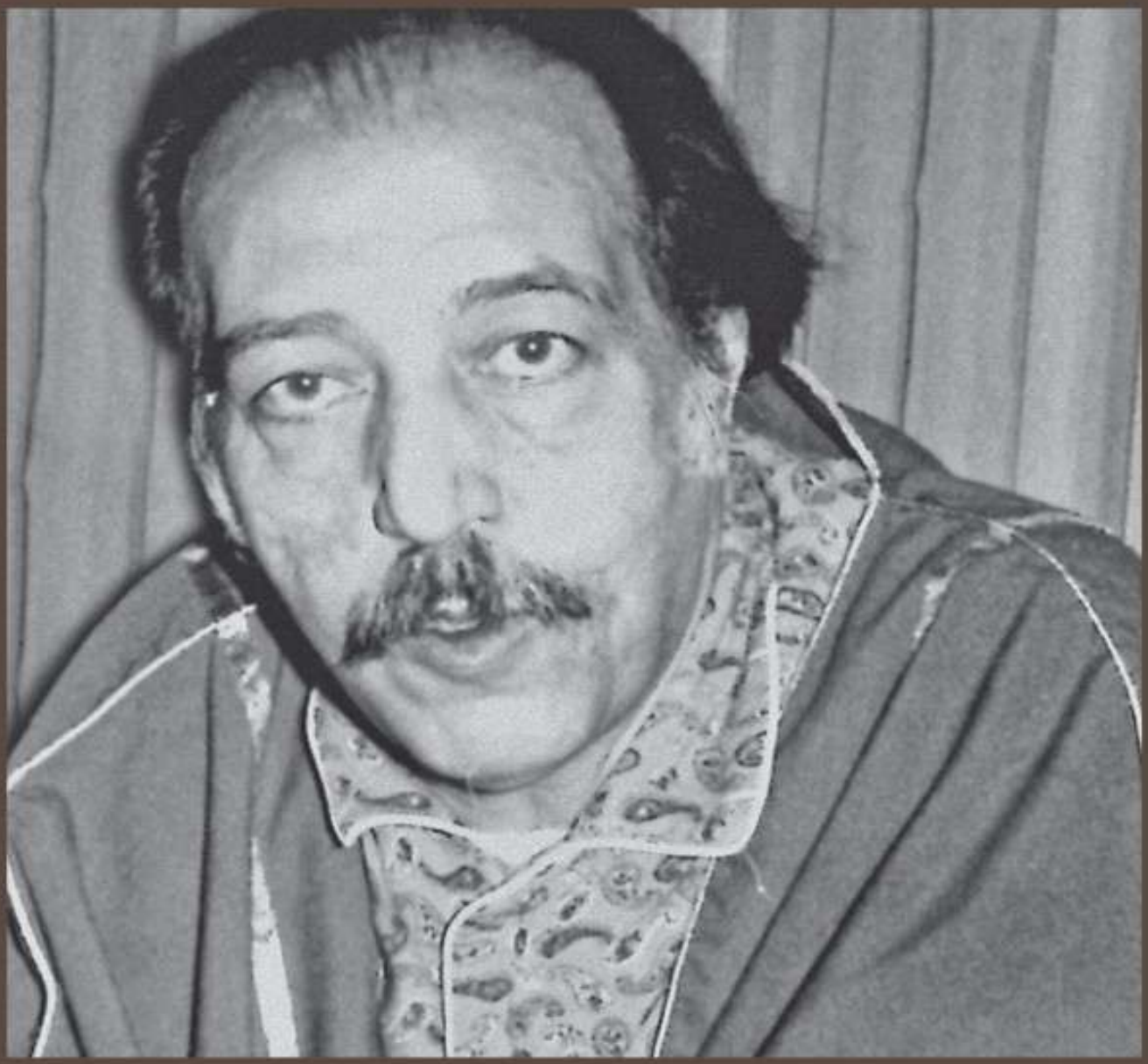
ترجمه نگین کارگر

http://andscifi.hubpages.com/hub/The-Importance-of-Climax-in-your-story

بخارا

شماره ۸۵ . بهمن - اسفند ۱۳۹۰. هشت هزار تومان

• ژاله آموزگار • آیدین آغداشلو • ایرج افشار • عبدالحسین آذرنگ • محمد آصف فکرت • محمدافشین وفایی • محمد ابراهیم باستانی پاریزی • محمدرضا باطنی • سیمین بهبهانی • منوچهر پارسا دوست • ناصرالدین پروین • تقی پورنامداریان • ناصرتکمیل همایون • ابراهیم تیموری • اسماعیل جمشیدی • بهاءالدین خرمشاهی • پرویز دوایی • شهرام زارع • محمدرضا شفیعی کدکنی • سیروس شمیسا • محمود طلوعی • محمود عنایت • غزل مصدق • عزت الله فولادوند • فرزانه قوجلو • کریم کشاورز • جواد مجابی • محمدعلی موحد و یادنامه فریدون توللی •



قصه ای دیگر به پایان رسید
حتی اگر کلاغ قصه ها هم به خانه رسیده باشد
باز هم پرواز «چوک» را پایانی نیست.
www.chouk.ir