آیماژ

سینما، تئاتر و ادبیات

تاثیر زمان در خلق اثر هنری و کشف رویدادهای ذهنی

سال اول، شماره ششم، دو ماهنامه، آبان ۱۴۰۲، ۷۷ صفحه

تاثیر زمان برساخت یک طرح درست برای فیلم سینمایی / هر زمان، در جستجوی زمان / تیک‌تاک، بوم! / زایش مسئولیت از حافظه / پرونده تادئوش ماریا کانتور / سفرنامه‌ی مزار اهل عبور / نوشتار، درک زمان و فرار از واقعیت محدود / تأثیر خاطره و زمان بر آثار ادبی / زمان به وقت حافظه / همواره به حافظه بازمی‌گردیم / در تمنای بازیابی هویت از دست رفته / خوردن عصای زمان / رز روسی / هنری که زمان را تغییر می‌دهد

به نام خدا

ایماژ

سال اول | شماره ششم | آذر ماه ۱۴۰۲ | نشریه فرهنگی، ادبی و هنری ایماژ

درباره ایماژ

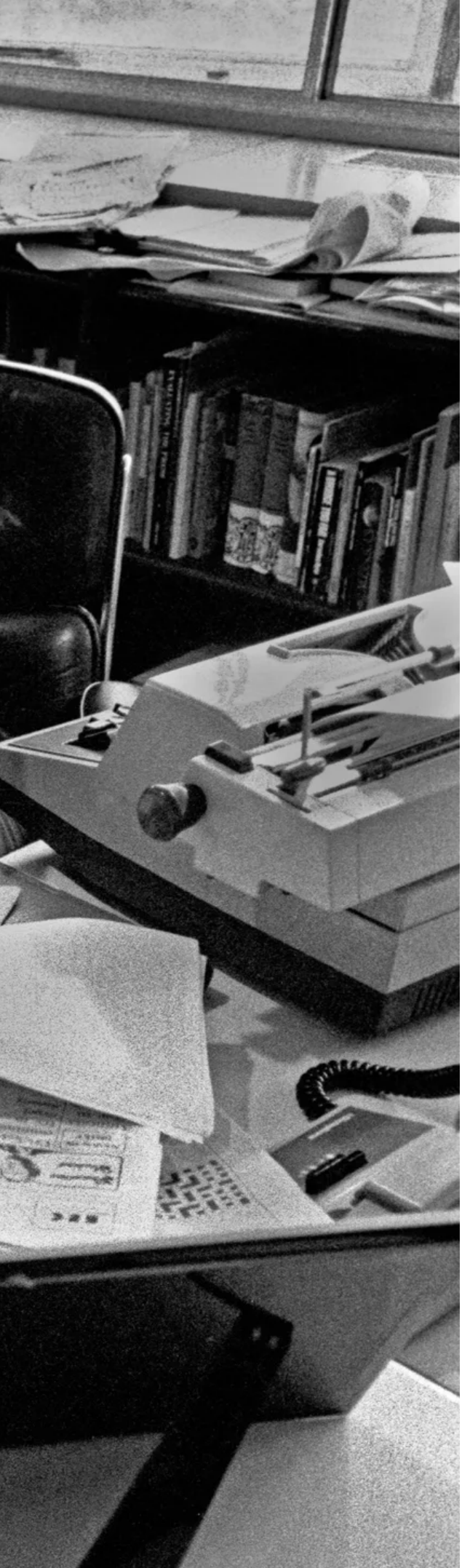
ایماژ نشریه‌ای فرهنگی، هنری، ادبی است که به صورت دو ماهنامه از دی ماه ۱۴۰۱ پا به عرصه نشریات و مجلات مستقل نهاده است. در این نشریه دانشجویان و استادان از سراسر ایران در باب مسائل مختلف مقالاتی را به نگارش در می‌آورند. علاقه‌مندان می‌توانند مقالات و مطالب خود را از طریق راه‌های ارتباطی که در زیر لحاظ شده برای سردبیر ارسال کنند.

همچنین لازم به ذکر است که مطالب نشریه ایماژ، تنها ارائه دهنده دیدگاه‌های شخصی نویسندگان آن‌هاست و لذا دیدگاه اصلی نشریه محسوب نمی‌شود. مقالات ارسالی پس از دریافت قابل بازگشت نخواهد بود.

صاحب امتیاز: شایان رهسپار عظیمی
سردبیر و مدیر مسئول: شایان رهسپار عظیمی
طراحی قالب صفحات: محمدحسین منتظری
گرافیک و صفحه آرایی: محدثه ملکی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: نشر شهر علم

تحریریه (براساس نحوه قرارگیری مطالب): شایان رهسپار عظیمی، آیدا محمدی‌زاده، محمد ایمانوردی، مائده مشفقی، امیررضا احمدی، سپهر اسدی، مائده کاظمی، شقایق درخشان، پگاه سالمپور، ریحانه کوهکن، نیلوفر قائم مقام ، ایلیا صوفی، پوریا راحت، کیمیا قاسم‌پور، مرجان عزیزی، پارسا شاهسواری، سپهر یاسری، آزاد کبیری، مهرداد برمایون

imajmagazine imajmagazine@gmail.com www.imjamag.ir



فهرست مقالات

یادداشت سردبیر..... ۵

بخش سینما

تاثیر زمان بر ساخت یک طرح درست برای فیلم سینمایی..... ۷

هر زمان، در جستجوی زمان..... ۱۲

تیک‌تاک، بوم!..... ۱۴

زایش مسئولیت از حافظه..... ۱۸

بخش تئاتر

سخن سرپرست بخش تئاتر..... ۲۳

پرونده تادئوش ماریا کانتور..... ۲۴

بخش ادبیات

یادداشت سرپرست گروه ادبیات..... ۳۶

شعر..... ۳۷

سفرنامه‌ی مزار اهل عبور..... ۳۸

نوشتار، درک زمان و فرار از واقعیت محدود..... ۴۳

تأثیر خاطره و زمان بر آثار ادبی..... ۴۶

زمان به وقت حافظه..... ۴۸

در تمنای بازیابی هویت از دست رفته..... ۵۰

همواره به حافظه بازمی‌گردیم..... ۵۵

سیاه مشق

خوردن عصای زمان..... ۵۶

رز روسی..... ۵۷

موسیقی

هنری که زمان را تغییر می‌دهد..... ۷۳

یادداشت سردبیر...

تاثیر زمان بر خلق اثر ادبی

زمان، یکی از مهم‌ترین عواملی است که بر خلق اثر ادبی تأثیر می‌گذارد. زمان می‌تواند به عنوان زمینه‌ای برای داستان، به عنوان عاملی در شکل‌گیری شخصیت‌ها و انگیزه‌های آنها، یا به عنوان عنصری در ایجاد حس تعلیق یا کنجکاوی در خواننده عمل کند.

زمان به عنوان زمینه داستان

زمان می‌تواند به عنوان زمینه‌ای برای داستان عمل کند و به خواننده کمک کند تا درک بهتری از فضای داستان و شخصیت‌های آن داشته باشد. به عنوان مثال، داستانی که در دوران قاجار اتفاق می‌افتد، با داستانی که در زمان حال اتفاق می‌افتد، تفاوت‌های زیادی خواهد داشت. تفاوت‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و حتی تکنولوژیکی، تأثیر زیادی بر داستان و شخصیت‌های آن خواهند داشت.

زمان به عنوان عاملی در شکل‌گیری شخصیت‌ها

زمان می‌تواند به عنوان عاملی در شکل‌گیری شخصیت‌ها عمل کند. شخصیت‌های داستان، در طول زمان، تغییر می‌کنند و رشد می‌کنند. این تغییر و رشد می‌تواند ناشی از وقایع و تجربیات زندگی آنها باشد. به عنوان مثال، شخصیتی که در دوران کودکی شاهد خشونت بوده است، ممکن است در بزرگسالی، شخصیتی خشن و پرخاشگر باشد.

زمان به عنوان عنصری در ایجاد حس تعلیق یا کنجکاوی

زمان می‌تواند به عنوان عنصری در ایجاد حس تعلیق یا کنجکاوی در خواننده عمل کند. به عنوان مثال، داستانی که با یک معما یا راز آغاز می‌شود، خواننده را به ادامه خواندن داستان ترغیب می‌کند تا از پایان آن مطلع شود. همچنین، داستانی که با یک حادثه یا اتفاق غیرمنتظره پایان می‌یابد، می‌تواند حس کنجکاوی خواننده را برانگیزد تا در آینده داستان را دنبال کند.

نتیجه‌گیری

زمان، یکی از مهم‌ترین عواملی است که بر خلق اثر ادبی تأثیر می‌گذارد. زمان می‌تواند به عنوان زمینه‌ای برای داستان، به عنوان عاملی در شکل‌گیری شخصیت‌ها و انگیزه‌های آنها، یا به عنوان عنصری در ایجاد حس تعلیق یا کنجکاوی در خواننده عمل کند. نویسندگانی که به تأثیر زمان بر خلق اثر ادبی آگاه هستند، می‌توانند آثاری خلق کنند که عمیق‌تر و ماندگارتر باشند.

پیشنهاد برای نویسندگان

نویسندگانی که می‌خواهند تأثیر زمان را در آثار خود به کار ببرند، می‌توانند نکات زیر را در نظر داشته باشند:

به فضای داستان و شخصیت‌های آن توجه کنند و تأثیر زمان را بر آنها در نظر بگیرند.

از وقایع و تجربیات زندگی شخصیت‌ها برای ایجاد تغییر و رشد در آنها استفاده کنند.

از معماها و رازهای جذاب برای ایجاد حس تعلیق یا کنجکاوی در خواننده استفاده کنند.

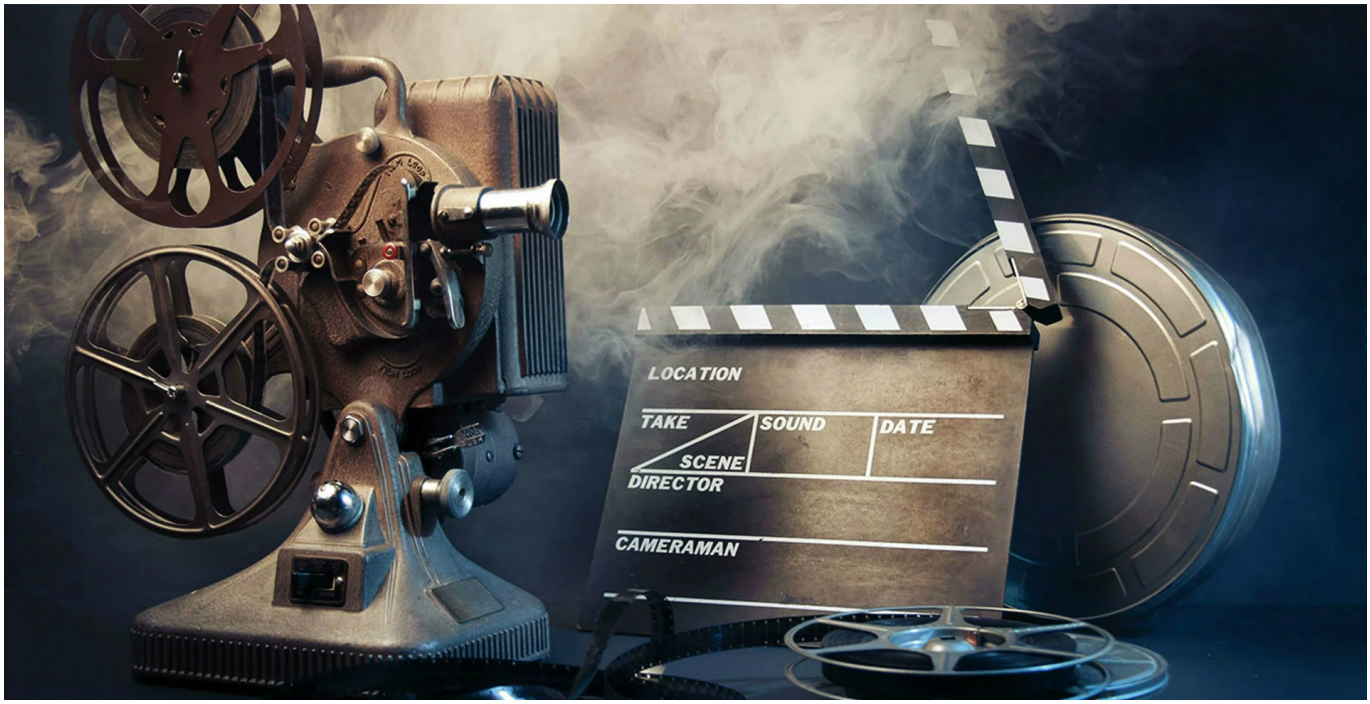
با توجه به این نکات، نویسندگان می‌توانند آثاری خلق کنند که تأثیر زمان بر آنها به خوبی نمایان باشد و خواننده را به تفکر و تأمل وادارد.

در ادامه دعوت می‌کنیم همراه ما باشید تا در سه بخش سینما، تئاتر، ادبیات به مفهوم دقیقی از این اصطلاح دست پیدا کنیم.

ارادتمند شما

شایان رهسپار عظیمی

سینما Cinema



تاثیر زمان بر ساخت یک طرح درست برای فیلم سینمایی

نویسنده:شایان رهسپار عظیمی

چون فیلمنامه یک متن دراماتیک است، برای نوشتن طرح فیلمنامه ناگزیر از آشنایی با مفهوم اصلی و اولیه‌ی «درام» هستیم. حتماً کلمه¬های درام و دراماتیک بسیار به گوشتان خورده است . مباحث فراوانی در خصوص درام و ساختار دراماتیک از زمان ارسطو تاکنون مطرح شده که جای طرح آنها در این جزوه‌ی مختصر نیست. اما همین مقدار لازم است با مفهوم درام آشنا باشیم تا طرح فیلمنامه خود را همچون نقشه یک ساختمان دراماتیک (فیلمنامه) بدون توجه به عناصر و مصالح درام و چینش صحیح رویدادها بر اساس زمان منطقی و زمان داستانی طراحی نکنیم.

زمان داستانی چیست؟

بدون زمان حوادث و اتفاقات رخ نمی دهند و گره های داستانی ایجاد نمی شوند. حذف زمان باعث فروپاشی زنجیره داستان می شود. هیچ شخصیتی شکل نمی گیرد و واقعه ای رخ نمی دهد. در اصل هر حرکت طولی و عرضی در داستان به حرکات قبلی و بعدی خود بستگی دارد. البته در برخی داستان ها، نویسنده زمان را در نظر نگرفته و از حادثه ای به حادثه دیگر می پرد. حتی در این نوع داستان ها نیز نظم خاصی حاکم است فقط ترتیب کنش ها رعایت نشده است. اما خواننده با این کار گیج خواهد شد و ممکن است توجه خود را به مسائل اصلی داستان از دست بدهد.

برخی نویسندگان مانند امیلی برونته، ویرجینیا ولف و چند تن دیگر سعی در پنهان کردن زمان در داستان های خود داشتند. اما کسی نمی تواند این عنصر را انکار کند زیرا باعث ناهمگونی و بی نظمی می شود. امروزه نیز برخی نویسندگان ایرانی بدون هیچ دلیل مشخصی زمان را برهم زده و صحنه ها و وقایع نامفهوم پدید می آورند و گمان خود آثاری جذاب و متفاوت خلق می کنند. اگر نویسنده می خواهد زمان را برهم زند باید دلایل منطقی و طرحی مشخص داشته باشد. این جریان مدرنیته باعث شده است برخی نویسندگان برای پوشاندن ضعف های خود از این روش استفاده کنند. این دسته از نویسندگان اصلا با برونته و ولف قابل قیاس نیستند. زیرا آن ها برای برهم زدن زمان داستان های خود دلایل منطقی داشتند.

نویسندگان برای برهم زدن زمان و توالی حوادث معمولا از سه روش استفاده می کنند:

۱. جریان سیال ذهن
۲. جا به جایی حوادث و صحنه ها
۳. بازگشت به عقب

برای مثال مارسل پروست در کتاب جستجوی زمان از دست رفته سعی کرده است با استفاده از روش جریان سیال ذهن گذشته و حال را به هم پیوند بزند. استفاده از این شیوه ها نیازمند برنامه ریزی و طراحی منسجم و هدفمند است. اما در کل نویسندگان باید بدانند که زمان چیز قابل انکاری نیست و باید همیشه به آن وفادار بمانند.

عمـل:

واژه‌ی «درام» از واژه‌ی قدیمی یونانی «دران» (Dran) گرفته شده که صرفاً به معنای امروزی

«عمل» است. همچنین واژه‌ی ترکیبی «درومِنا» (Dromena) در زبان یونان باستان معنی «عمل انجام شده» را می‌داده است. از آنجا که یونان باستان مهد نوشتن و اجرای نمایش (دراما) و نظریه پردازی درخصوص اثر نمایشی (دراماتیک) به ویژه از سوی ارسطو ـ فیلسوف و نظریه پرداز یونانی ـ بوده است و بدین دلیل ریشه‌ی درام یونانی است.

در هر حال، اثر دراماتیک ـ از جمله فیلمنامه ـ بدون آنکه شخصیت‌های موجود در آن اثر (طرح ، داستان یا اصل فیلمنامه) برای رسیدن به یک هدف دست به یک یا چند «عمل» مهم و تاثیر گذار بزنند، به اثر یا طرح دراماتیک تبدیل نمی‌شود. اهمیت وجود عنصر عمل در یک اثر دراماتیک، یک اصل کلاسیک درام (نمایشنامه) نویسی و فیلمنامه نویسی است.

شخصیت:

عمل دراماتیک از سوی «شخصیت» یا شخصیت‌های درام سَر می‌زند. به عبارت دیگر شخصیت دراماتیک مطلوب‌ترین شخصیت برای یک فیلمنامه استدر وهله‌ی اول کسی است قصد رسیدن به هدفی (چیزی) را دارد و برای این «قصد» خود ، حاضر است «اقدام به عمل» کند، یا دست به عملی موثر و تعیین کننده بزند. وقتی می گوییم عمل موثر ، یعنی اینکه عمل او ، شرایط خاصی را به شرایط دیگری تبدیل و به اصطلاح وضع را عوض کند. به عبارت دیگر، وضعیت و خواسته‌ها و اعمال شخصیت، با ماجرای اصلی داستان (طرح) فیلمنامه گره می خورد و هر آنچه در باره‌ی او گفته می‌شود ، درباره‌ی ماجرای اصلی طرح و پیش برنده‌ی آن است.

شخصیت باید «باورکردنی» باشد. برای باور کردنی بودن شخصیت باید میان سن و سال و موقعیت و جنسیت و درجه‌ی فکری و روحی و جسمی او و اعمالی که انجام می‌دهد، «تناسب» وجود داشته باشد. اگر شخصیت دست به اعمالی بزند که توانایی انجام آنها را ندارد یا این توانایی‌ها به مخاطب معرفی نشده باشد، باور نکردنی می‌شود. وقتی مخاطب شخصیت را باور نکند، تمام داستان (فیلمنامه) را باور نخواهد کرد. چرا که درام یا داستان یا طرح فیلمنامه، چیزی جز نتیجه‌ی اعمال شخصیت نیست. یعنی حوادث و ماجراهایی که داستان فیلمنامه و نهایتاً طرح کلی فیلمنامه را می‌سازند، ماحصل تصمیماتی است که شخصیت در شرایط بحرانی می‌گیرد و نتیجه‌ی اعمالی است که او انجام می‌دهد.

ویژگی دیگری که لازم است شخصیت درام (فیلمنامه) ما دارای آن باشد و از زمان طراحی فیلمنامه یا نوشتن «طرح فیلمنامه» باید به آن توجه کنیم «بُعد » و «عمق» شخصیت است. به زبان ساده یعنی اینکه شخصیت فیلمنامه باید «بُعد پنهان» داشته باشد. معمولاً در عالم حرفه‌ای فیلمنامه نویسی ، فیلمنامه‌هایی را قوی¬تر می¬دانند که در جریان آن لایه‌های درونی و عمق شخصیت در طول داستان آرام آرام برای مخاطب کشف و روشن می‌شود.

اگر شخصیت ساده و به اصطلاح «قالبی» باشد، مخاطب (تماشاگر) رفتارها و اعمال او را پیش بینی می‌کند و کل طرح و فیلمنامه ، اثری «کلیشه‌ای» از آب در می‌آید. این ابعاد پنهان شخصیت و پیچیدگی‌های چند لایه یا چندین لایه‌ی شخصیت است که باعث می‌شود تصمیم‌هایی غیر از تصمیم‌های آدم‌های عادی و سطحی در طول داستان (فیلمنامه) بگیرد تا به نوبه‌ی خود ماجراهایی دراماتیک و تاثیرگذار و دارای عمق به وجود آید.

«عمق» شخصیت همانقدر باعث به وجود آمدن طرح و سپس فیلمنامه‌ای بهتر و موثرتر می‌شود که ما انسان‌ها در زندگی عادی نیز تحت تاثیر انسان‌هایی عمیق یا دارای ویژگی‌های خاص و منحصر به فرد و قرار می‌گیریم. البته منظور این نیست که شخصیت درام باید موجود عجیب یا خاص یا لزوماً انسان پیچیده و فیلسوف و متفکری باشد، بلکه مقصود این است که شخصیت درام ـ که ما باید از همان زمان طراحی فیلمنامه به آن توجه کنیم ـ نباید بدون سیاست و تدبیر و زیرکی دست به عمل بزند و نباید همواره افکار و باطن‌اش «رو» باشد . عمق شخصیت باعث می‌شود مخاطب همواره کنجکاو باشد تا ببیند بعداً چه رفتار و عمل و تصمیم موثری از شخصیت سر خواهد زد و چه ماجرایی اتفاق خواهد افتاد ؟ و... بنابراین عمق و بُعد شخصیت باعث جذاب بودن او می‌شود. جذابیت شخصیت ، جذابیت طرح و فیلمنامه را سبب خواهد شد.

نکته‌ی مهم دیگر آنکه شخصیت اصلی (محوری) طرح باید «همدلی» و «همراهی» مخاطب را برانگیزد. همدلی مخاطب با جذابیت ، عمق و «حقانیت» شخصیت اصلی برانگیخته می‌شود. به عبارت دیگر ما به عنوان نویسنده‌ی طرح و فیلمنامه باید میان خود ، مخاطب خود و شخصیت اثرتان «علاقه مشترک» یا همدلی ایجاد کنیم.

ضرورت دراماتیک ایجاب می کند یک فیلمنامه ، یک « شخصیت اصلی» یا محوری داشته باشد. اگر تعداد شخصیت محوری پیش از یک نفر باشد، طرح (فیلمنامه) دچار تعدد شخصیت و مخاطب (تماشاگر) دچار سردرگمی می‌شود. البته این یک اصل نیست، اما در شروع کار فیلمنامه نویسی، بهتر است این اصل را رعایت کنیم!

شخصیت محوری را همچنین «قهرمان» درام (فیلمنامه) هم می گویند. در مقابل او شخصیت یا نیروی «مخالف» یا نیروی بازدارنده قرار دارد که چنان که از نامش پیدا است ، ضد یا مخالف و مانع عقاید و اعمال شخصیت محوری است . نیروی مخالف می‌تواند هم یک شخصیت انسانی دیگر (ضد قهرمان) و یا صرفاً یک نیروی مخالف، مثلاً شرایط خاص اجتماعی یا جغرافیایی یا ... باشد. شخص یا نیروی مخالف نمی‌گذارد شخصیت محوری به هدفی که می‌خواهد به آن برسد، دست پیدا کند. نهایتاً آنکه شخصیت اصلی یا محوری ، به عنوان یک شخصیت موثر و دراماتیک، باید هدف، عمق، قدرت و جسارت دست زدن به اقدام برای رسیدن به هدفی مهم و «والا» و انگیزه‌ای قوی داشته باشد. انگیزه عاملی است که شخصیت را به حرکت در می‌آورد و او را به جدال با نیروی مخالف برای رسیدن به هدف وادار می‌سازد. شخصیت قوی و دراماتیک، انگیزه‌ای قوی برای جدال و کشمکش لازم دارد.

کشمکش:

مخالفت یا «تضاد» شخصیت اصلی و شخصیت یا نیروی مخالف با همدیگر، «کشمکش» یا جدالی را فراهم می کند (باعث می‌شود) که دیگر عنصر مهم درام و فیلمنامه است و طبعاً در نوشتن طرح فیلمنامه نیز وجود این عنصر حیاتی است. در طرح فیلمنامه حتماً باید جدالی فراهم شود که طی آن شخصیت محوری، در رسیدن به هدف خود شکست بخورد، یا پیروز شود، یا به دیدگاهی تازه‌تر دست پیدا کند و ... در هر حال جدال یا کشمکش بین شخصیت محوری و شخصیت یا نیروی مخالف ، موتور محرکه‌ی کل داستان، و بنابراین عنصری مهم در سرتاسر طرح است. طرح ، کشمکش یا جدال شخصیت محوری را از زمان معرفی او و هدفش و عملی که برای رسیدن به آن هدف انجام می‌دهد تا حل مشکل یعنی رسیدن به هدف، یا نرسیدن به هدف یا رسیدن به هدفی بهتر و برتر و دیگر در همان مسیر، دنبال می کند.

جدال یا درگیری شخصیت اصلی ، می‌تواند در سه نوع کلی اتفاق بیافتد:

۱- شخصیت اصلی با فرد یا گروه دیگری وارد

منابع: راودراد، اعظم و میرزاده طرقی، احسان، ۱۳۹۶، نشانه‌شناسی تصویر زن در سینمای اصغر فرهادی (تحلیل نشانه شناسانه فیلم‌های سینمایی رقص در غبار، درباره الی و گذشته) / کریمی، جلیل و قلی پور، سیاوش و هوری، مریم، ۱۴۰۰، تصویر زن در سینما تحلیلی بر ده فیلم دهه ۸۰ خورشیدی / رضوانی، سلمان، ۱۳۸۵، فمینیسم و رسانه‌های تصویری

جدال و کنش و واکنش (کشمکش) شود (انسان بر ضد انسان)
۲- شخصیت اصلی با نیرویی بیرونی یعنی طبیعت، جامعه و... جدال کند (انسان بر ضد طبیعت و واقعیت موجود)
۳- ممکن است شخصیت اصلی با برخی از تمایلات یا خصلت¬های درونی خود درگیر باشد (انسان بر ضد خود)

البته شخصیت اصلی در آن واحد، می‌تواند با هر سه نیروی مخالف در جدال باشد . طرح‌های قوی معمولاً هر سه نوع کشمکش (جدال) را در خود دارند.

اصل علت و معلولی :

شاید شنیده باشید که گاهی در صحبت از ضعف‌های یک طرح یا فیلمنامه به ضعیف بودن منطق علت و معلولی در آن طرح یا آن فیلمنامه اشاره می‌شود. منظور از این امر، ضعیف بودن «رابطه‌ی علت و معلولی» بین ماجراهای فیلمنامه یا طرح است. رابطه‌ی علت و معلولی چیست و چرا اگر در طرح فیلمنامه نباشد، آن طرح یا فیلمنامه اساس و منطق دراماتیک ندارد؟
اساساً طرح فیلمنامه نشان دهنده‌ی رابطه‌ی علت و معلولی بین رویدادهایی است که به طور زنجیره‌وار در داستان (خود فیلمنامه) اتفاق می¬افتند. هر رویداد یا اتفاق معلول اتفاق قبلی و علت اتفاق بعدی است و این زنجیره‌ی محکم علت و معلولی باعث استحکام دراماتیک طرح و فیلمنامه می‌شود. برعکس، وقتی این رابطه در طرح فیلمنامه‌ی ما وجود نداشته باشد، «تصادف» و وقوع اتفاقات و رویدادها یا ورود اشخاص به طور ناگهانی به داستان فیلمنامه ادامه داستان را رقم می‌زنند. وقتی در هنگام ساختن و پرداختن قصه¬ی فیلمنامه یعنی نوشتن طرح، به تصادف پناه می‌بریم، منطق دراماتیک طرح ما ضعیف است و یک حادثه (رویداد) از دل حادثه¬ی قبل از خود بیرون نمی‌آید و همچنین یک حادثه یا ماجرا، ایجاد کننده‌ی حادثه بعدی نمی‌شود. این ضعف رابطه‌ی علت و معلولی باعث ضعیف و بی‌اساس شدن طرح و نقشه¬ی دراماتیک ما برای نوشتن فیلمنامه می‌شود؛ فیلمنامه ¬ای که خود نیز به نوبه‌ی خود اثری غیر دراماتیک ، بی‌منطق و ناموفق خواهد شد.
توجه به اصل علت و معلولی خصوصاً در مرحله‌ی نوشتن طرح فیلمنامه از آن جهت اهمیت اساسی دارد که در طرح فیلمنامه فقط آن دسته از اعمال شخصیت و یا ماجراها و حوادثی نوشته می‌شوند که با هم رابطه‌ی علت و معلولی دارند و این اعمال و این ماجراها به هم مربوط هستند، یعنی زنجیره وار به هم متصل‌اند و طرح کلی فیلمنامه، و بعداً ارتباط منطقی بین اجزا و عناصر فیلمنامه‌ی اصلی ما را می‌سازند. بنابراین ، طرح فیلمنامه شامل سیر حوادث اصلی و مهم فیلمنامه با تکیه بر روابط علت و معلولی است.
اگر چه ممکن است شخصیت‌ها و ماجراها و موقعیت‌های متعددی در ذهن و تخیل نویسنده‌ی طرح (برای فیلمنامه اصلی که خواهد نوشت) وجود داشته باشد، و به عبارت دیگر ممکن است علت‌های فراوانی وجود داشته باشند که معلول‌های خود را به دنبال بیاورند، اما در مرحله‌ی نگارش طرح فیلمنامه ، رابطه‌ی علت و معلولی بین انگیزه و عمل شخصیت‌های محوری و مخالف و ماجراهایی که در پی آن می‌آید، مشخص و معدودند. یعنی طرح شامل دو یا سه رابطه‌ی علت و معلولی اصلی است. پس در طرح فیلمنامه، جایی برای نوشتن از موضوعات و انگیزه‌ها و عمل‌های شخصیت یا شخصیت‌هایی که زنجیره‌ی اصلی حوادث ، یعنی طرح اصلی

را کامل نمی‌کنند، نیست. حال می‌توان گفت: طرح فیلمنامه ، منتخبی از حوادث زندگی شخصیت‌هاست که در نظمی منطقی و با معنا (علت و معلولی) کنار هم قرار گرفته‌اند.

ساختار بندی طرح :

ساختار بندی، شیوه و مرحله‌ای است که ماجراها (حوادث) اصلی داستان فیلمنامه را سازماندهی می‌کند و داستان را در مسیر زمان (مدت) فیلمنامه شکل می‌دهد. در اینجا باید از عبارتی بسیار معروف در فرهنگ «ساختار دراماتیک» و درام نویسی (و فیلمنامه نویسی) یاد کنیم، یعنی «ساختار سه پرده‌ای».
ساختار سه پرده‌ای الگوی کلاسیک درام نویسی بوده و هست و کماکان در مورد فیلمنامه‌های سینمایی و تلویزیونی به قوت خود باقی است.
ساختار بندی طرح (و فیلمنامه‌ی نهایی) بر اساس سه پرده، پس از مشخص شدن عناصر اصلی و اولیه‌ی طرح یعنی شخصیت اصلی، انگیزه و هدف او و همچنین، شخصیت یا نیروی مخالف، ضروری می‌شود. چرا که ساختار (سه پرده‌ای) نمودار اعمال شخصیت و جدال او با نیرو یا نیروهای مخالف در طول زمان فیلمنامه تا رسیدن یا نرسیدن به هدف است. بنابراین در ساختار سه پرده‌ای باید طرح ما به این سوالات پاسخ دهد:

۱- پرده اول: شخصیت محوری کیست و خواسته‌اش چیست؟
۲- پرده دوم: شخصیت محوری چه می‌کند تا به هدفش برسد و چه چیزی یا چه کسی یا چه نیرویی با او مخالفت می‌کند؟ سه یا چهار مانع اصلی که شخصیت محوری طی راه بر آنها فایق می‌آید کدامند؟
۳- پرده سوم: سرانجام چه وقایعی شخصیت را به هدف می‌رساند یا نمی‌رساند؟

در یک فیلمنامه‌ی تلویزیونی (۹۰ الی ۱۰۰ دقیقه‌ای) زمان پرده اول حدوداً ۲۰ الی ۲۵ دقیقه ، پرده دوم حدوداً ۴۵ الی ۵۰ دقیقه و پرده سوم حدوداً ۲۵ الی ۳۰ دقیقه خواهد بود.
بر اساس همین اصل «ساختار سه پرده‌ای» در نوشتن درام و فیلمنامه ، کلیت فیلمنامه نیز لازم است با این ساختار پنهانی و نامرئی اما مهم و موثر، منطبق باشد. این انطباق باعث می‌شود تا در طراحی داستان فیلمنامه خود نقاط و بخش‌های اصلی طرح را ـ مرحله به مرحله ـ مشخص کنیم: یعنی نقطه‌ی شروع، نقاط عطف (اول و دوم) ، نقطه‌ی اوج، و «فرود» یا گره گشایی.
نقطه‌ی شروع لحظه‌ی آغازین برخورد و درگیری شخصیت اصلی و شخصیت یا نیروی مخالف است. به این نقطه مرحله‌ی «گره افکنی» هم گفته می‌شود . قبل از نقطه‌ی شروع یا مشخص شدن گِرِه‌ی طرح (ساختار) فیلمنامه، تعادلی در زندگی شخصیت یا شخصیت‌های اصلی به چشم می‌خورد. همه چیز به آرامی پیش می‌رود، بعد این تعادل به هم می‌خورد. به دنبال نقطه‌ی شروع ، به اوج گیری عمل می‌رسیم . کشمکش (جدال) همچنان ادامه می‌یابد تا جایی که ماجراها بدون پیروزی یا شکست شخصیت اصلی یا اتفاقی مهم و تاثیر گذار در زندگی او نمی‌تواند پیش برود.
یعنی درست در لحظه‌ای که مشخص می‌شود شخصیت اصلی (قهرمان) برنده است یابازنده یا باید تغییر مهمی در شیوه‌های مبارزه خود بدهد، این همان نقطه‌ی تحول یا نقطه‌ی عطف است. طرح فیلمنامه می‌تواند چند نقطه‌ی عطف داشته باشد، اما شکل معمول و اصولی طرح دارای دو نقطه‌ی عطف است . در نقطه‌ی عطف دوم ، تحولی تعیین کننده‌تر و تاثیر گذارتر از نقطه‌ی عطف اول اتفاق می‌افتد، به نحوی که هیچ راه بازگشتی برای شخصیت اصلی، یا هیچ راه دیگری برای ادامه‌ی ماجراها وجود ندارد. پس نقطه‌ی عطف یا نقطه تحول دوم، همزمان نقطه‌ی اوج اصلی یعنی نقطه‌ای است که شخصیت اصلی در آن دقیقاً به پیروزی یا شکست دست می‌یابد، یا به نگرشی جدید در باب موضوعی که به خاطر آن در جدال با دیگران یا با خودش بود می‌رسد، بقیه طرح (و بعداً اصل فیلمنامه به تفصیل) شامل «فرود» یا «گره گشایی» خواهد بود.

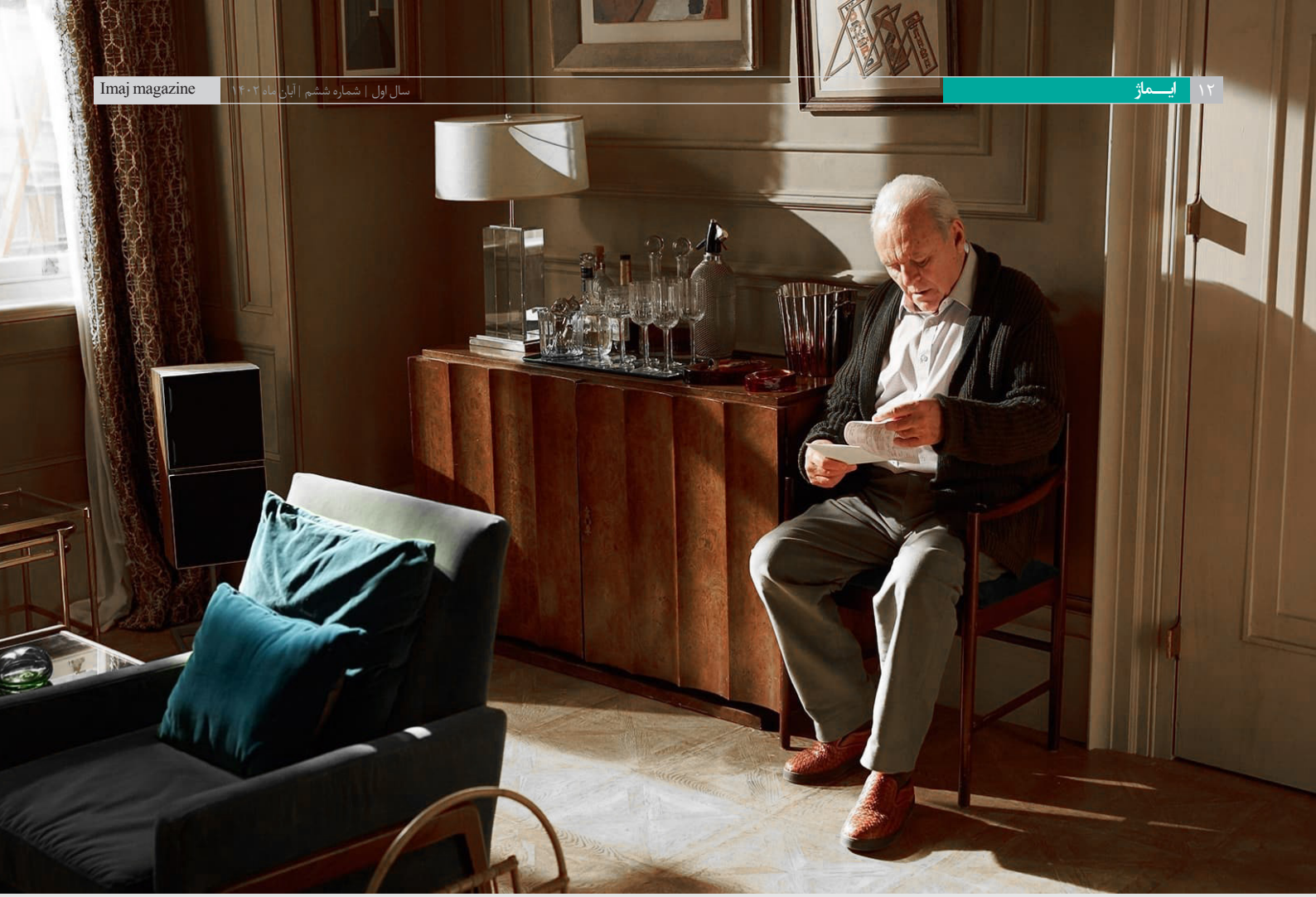
ارزیابی نهایی طرح :

هدف شما از نوشتن طرح تمرکز بر اعمال شخصیتی بوده است که «نیاز» یا «انگیزه» و نهایتاً هدفی داشته و همچنین با موانعی بر سر راه خود برای رسیدن به هدف مواجه شده است. این موانع، باعث کشمکش و ایجاد ماجراهایی شده که به نقاط عطف و سپس نقطه اوج و نهایتاً فرود انجامیده است. شما نوشتن طرح را یا براساس موضوع و یا با الهام از یک شخصیت شروع کرده‌اید تا تحقق یک «مضمون» را در طول اثر (فیلمنامه) بر بستر یک «موضوع» و از طریق «اعمال شخصیت» پیگیری کنید تا مخاطب نیز قصه‌ی زندگی و جدال‌های شخصیت را دنبال کند و با پیروزی یا شکست او تحت تاثیر مضمون قرار گیرد. پس نهایتاً طرح نهایی باید مشخص کند که شما قصه‌ی چه کسی (شخصیتی) و قصه‌ی چه چیزی (مضمون و موضوعی) را نوشته‌اید.
البته برای فراهم آمدن یک اثر درماتیک و نوشتن طرح به عنوان زیربنای اولیه‌ی آن اثر، جدا از آشنایی با عناصری که برشمردیم، عناصر شرایط دیگری هم دخیل هستند که مستقیماً از وجود «شخص» طراح و نویسنده ناشی می‌شوند. ذوق، خلاقیت ، قدرت تخیل، آگاهی از مبانی علومی چون روانشناسی و جامعه شناسی و در جریان اخبار و رویدادهای مهم روز بودن، و خصوصاً در موقع نوشتن طرح و فیلمنامه‌ای بر تولید در مرکز سیمای استان ، آشنایی با اقتضائات بومی و منطقه‌ای به معنای اصیل و واقعی کلمه باعث می‌شوند تا شما در قالب طرحی که نوشته‌اید، نطفه‌ی خلق فیلمنامه و سپس فیلمی را فراهم آورید که وقتی در قالب نهایی خود متولد شد، ناقص الخلقه ، بی‌دست و پا و بی‌سر و زبان نباشد، مورد توجه و علاقه مخاطب قرار گیرد و نهایتاً بر او تاثیر بگذارد.
اکنون با طرح سوالاتی به ارزیابی نهایی طرح خود می‌پردازید. در مسیر این ارزیابی، سوالاتی که برای خود طرح می‌کنید، ناظر بر کلیت طرح و شامل سوالاتی از کیفیت مضمونی و ساختاری (شکلی) طرح است:

۱- آیا شخصیت اصلی انگیزه و هدفی قوی و مهم دارد؟
۲- آیا مضمون طرح حاوی نگاه و بینشی جدید درباره‌ی انسان و مردم و جامعه در برخورد با یک موضوع است؟ اساساً مضمون اصلی، روشن و قابل فهم است؟
۳- آیا شخصیت اصلی را می‌توان دوست داشت و با او همدلی همراهی کرد؟
۴- آیا شخصیت مخالف (ضد قهرمان) به اندازه‌ی شخصیت اصلی قوی و با انگیزه است؟
۵- آیا طرح دچار تعدد موضوع و تعدد شخصیت اصلی نیست؟ به عبارت دیگر، طرح مشخصاً قصه‌ی چه کسی و چه چیزی را می‌گوید؟
۶- آیا ماجرا توسط شخصیت اصلی به موقع شکل می‌گیرد؟ آیا نقطه‌ی شروع زودتر یا دیرتر از زمان لازم در فیلمنامه آغاز نمی‌شود؟ به عبارت دیگر آیا داستان به موقع آغاز می‌شود؟
۷- آیا بین حوادث ارتباط علت و معلولی وجود دارد یا آنکه رویدادها به طور تصادفی و بدون منطق وبدون دلیل مشخص به‌وقوع می‌پیوندند؟
۸- آیا لحظه‌ی اوج به موقع فرا می‌رسد و دیر یا

زود اتفاق نمی‌افتد؟
۹- آیا عمل و اقدامی که شخصیت اصلی انجام می‌دهد تا نقطه‌ی عطف اصلی داستان خلق شود، عمل مهم و تعیین کننده‌ای است؟
۱۰- آیا مجموع عملکردهای شخصیت و اتفاقات (ماجراها) تا رسیدن به نقطه‌ی پایانی و نتیجه گیری ، طرح حاوی «امری شگرف» هست تا دریچه‌ی تازه‌ای به معنای زندگی، هم به روی شخصیت یاشخصیت‌ها و هم به روی مخاطبان گشوده شود؟
۱۱- آیا طرح کشمکش خوبی دارد؟ و آیا پایانی قاطع و مشخص دارد؟

پس از این مرحله، خواندن طرح برای دوستان و همکاران دیگر که به «زبان مشترک» یا «زبان درام» با ما درخصوص کارمان نظر می‌دهند و کاستی‌های آن را با توجه به عناصر درام و ساختار سه پرده‌ای گوشزد می‌کنند.



هـــر زمـــان، در جـستـجـوی زمـــان!

نقد و بررسی فیلم پدر اثر فلورین زلر

نویسنده: آیدا محمدی‌زاده

* نقد حاوی افشا سازی بخش‌هایی از داستان فیلم است.

ادراک زمان از عملکردهای ضروری و ماهوی مغز انسان‌ها در بدو تولد است و در صورت پیش آمد هرگونه بیماری و اختلال در نظام مغز و تشکیل بازخورد عدم پذیرش، زمان در مواجهه با آلزایمر و زوال عقل ، دچار مخاطره شده و در نتیجه آن زمان در زندگی شخص بیمار تغییر شکل یافته و کارکردهای عمومی مغز را نظیر قدرت تفکر، به خاطرآوری و استدلال گزینی را به مرور زمان و به وسیله زمان تحت تاثیر قرار داده و سپس از دست خواهد داد و نوعی از سفر ذهنی در زمان را تجربه خواهد کرد که تغییر شکل زمان و حافظه و ادغام آن‌ها سبب رخداد این اختلالات شناختی شده، مغز و حافظه به برخی از اتفاقات را که از لحاظ عاطفی و احساسی بیمار، ضربه‌ای اساسی و دارای اهمیت متحمل می‌شود را مداوم یادآوری می‌نماید .

فلورین زلر بیست و پنج ساله که در پس انتشار دومین رمان خود، جایزه ادبی فرانسه که به رمان‌های ادبی نگارش شده توسط روزنامه‌نگاران اهدا می‌شود را دریافت نمود و خود را میان مهم‌ترین نام‌های ادبیات معاصر فرانسه قرار داد و پس از آن به نگارش نمایشنامه‌ها و کتب ادبی و فعالیت در روزنامه‌ها پرداخت. در سال دو هزار و بیست میلادی در اولین تجربه سینمایی خود اثری مهم به جهان عرضه نمود که با شش نامزدی در مراسم اسکار و دریافت جایزه بهترین بازیگر نقش اول مرد و جوایز متعدد برای بهترین فیلمنامه از آکادمی سینمایی اسکار و آکادمی بفتا و جایزه سزار که نشان از اهمیت این اثر در عصر معاصر دارد.

فیلم پدر، تکرر داستان رهایی فرزند از نگهداری و تیمار والد بدخوی و بیمار خود نیست، بلکه بازگویی نو از درون شخصیت‌ها و افکار حقیقی آن‌ها است. آنتونی(با بازی آنتونی هاپکینز) دچار زوال عقل شده است و در این رویارویی سازگاری با افراد برایش بسیار طاقت فرسا است، پرستار قبلی پس از مشاجره با آنتونی خانه را ترک نموده و آن (با بازی اولیویا کولمن) -فرزند بزرگتر آنتونی- در آشفتگی و پریشانی است، چرا که به سبب این رویداد، سفرش به پاریس با شخصی که به تازگی با او آشنا شده به تعویق می‌افتد، یافتن پرستاری که مراقبت از آنتونی را برعهده بگیرد

نیز کمی دشوار شده چرا که آنتونی آنان را به روش‌های متعددی از خود و خانه‌اش می‌راند. آنتونی وابستگی غریبی به ساعت مچی و ساعتی که اشاره می‌کند در سر او است، دارد و مدام در پی زمان و عقربه‌هایش است. پس از مواجهه با مردی که او را نمی‌شناسد که شباهت بسیاری با همسر سابق آن دارد که آنتونی در تمامی زمان‌ها انسان‌های منفور زندگی خود را به شمایل او می‌بیند، آنتونی شخصی دیگر را با نام آن ملاقات می‌کند و بر اساس عوارض وارده از سوی بیماری‌اش، او را می‌پذیرد و آن هم در صورتی که دانسته‌هایش به چالش کشیده می‌شود. زمانی که لورا(با بازی ایموجن پوتس) برای مصاحبه کاری به ملاقات آن و آنتونی می‌آید آنتونی با اجرای نمایشی جالب سعی در طرد کردن لورا دارد اما شباهت وی به لوسی دختر از دست رفته آنتونی این امر را به تاخیر می‌اندازد، آن، از جهت، آن که از پدر به سبب سخنانش که او را به طمع به دارایی او یعنی خانه‌اش و بد ذات و نا مهربانی متهم می‌کند، دل شکسته است و به نشانه غم آن لیوان چای همیشگی او می‌شکند و لحظه‌ای به قتل پدر فکر می‌کند تا روانش تسکین یابد. همسر جدید آن -پائول(با بازی روفوس سوئل) به آن پیشنهاد می‌دهد که به توصیه پزشک معالج پدر را به مرکز توانبخشی بسپارد، آن با پزشک معالج تماس می‌گیرد اما زلر نتیجه‌ای از این تماس به مخاطبانش ارائه نمی‌کند. روزها می‌گذرد، بیماری پیشرفت می‌کند، آنتونی همه چیز را در سلامت کامل درک و دریافت می‌نماید، آن از وضعیت خود کمی ناراضی است ولیکن به خطر افتادن زندگی شخصی‌اش نیز برایش غیر قابل تحمل است. آنتونی در زمان گم شده است وعده‌های غذایی تکراری مرغ و گم شدن مداوم ساعتش و معاشرت با لورا و دلتنگی پایان ناپذیر آنتونی برای لوسی هنرمند که در تصادف جان خود را از دست داده و توهین و آزار و اذیت از سوی پائول و دروغ‌های آن، گویی آنتونی در یک هزارتو بی معنی گرفتار شده است. پس از آخرین مشاجره آنتونی و پائول، آن بیش از همیشه تحت فشار است و همراه آنتونی به دکتر برای بررسی وضعیت او مراجعه می‌کنند. پس از عادت کردن آنتونی به لورا زمان در جهش نیست و او مانند شخصی سلامت و عادی به زندگی روزانه خود ادامه می‌دهد، پس از ملاقات لوسی خونین که بر تخت بیمارستان است در خواب یا بیداری که برای آنتونی معنایی قابل درک نیست, تا اینکه دوباره آن چهره ناآشنا که خود را آن می‌نامد، مجدد نمایان می‌شود اما این مرتبه نه بعنوان آن و یا پرستارش لورا بلکه بعنوان پزشک مرکز توانبخشی سالمندان دارای بیماری‌های روانی.

فلورین زلر بسیار در ایجاد تناقص و از بین بردن مبحث زمان و مقیاس زمان بسیار زیرکانه عمل نموده تا تماشاگران و مخاطبانش را به چالش بکشد، اما باید گفت طبق آثار پیشین او که پدر از آن‌ها الهام گرفته شده است، او سعی داشته این چنین حکایتش را بازگو کند، آن از ابتدا قصد ترک آنتونی را داشته و اگر هم زمانی دچار عذاب وجدان است سعی در پنهان عواطفش و سریع تر به اتمام رسیدن اهداف خود داشته است و از جهت که آنتونی فقط برخی افراد خاص را ملاقات می‌کند این است که، با این که او دچار اختلال در درک زمان است، آن توانست با استفاده از بیماری و پزشک معالج آنتونی به مقصود خود برسد، بی آن که آنتونی بتواند او را به بی مهری متهم کند.

تیک‌تاک، بوم!

بررسی نقش زمان در فیلم‌های علمی تخیلی

نویسنده: محمد ایمانوردی

سینمای علمی تخیلی

سینمای علمی-تخیلی با قدمت بیش از صدسال یکی از ژانرهای پرطرفدار سینما است. این فیلم‌ها با ویژگی‌های علمی، تخیلی و بصری، ذهنِ نوآفرینِ انسان را با خود همراه می‌کنند و به جست‌وجو در رؤیاهای عجیب‌وغریب می‌برند. فیلم‌های این ژانر زاییده تخیل نویسندگان و کارگردانانی هستند که می‌کوشند در بستر مباحث علمی خیال‌پردازی‌های خود را به مدد ابزار و زبان سینما عینیت بخشند. در بعضی فیلم‌ها، ژانر علمی-تخیلی به ژانرهای ترسناک، اکشن و ماجراجویی شباهت دارد. اصطلاح علمی-تخیلی در فرهنگ لغات انگلیسی آکسفورد این‌چنین تعریف می‌شود: «داستانی خیالی بر مبنای اکتشافات علمیِ مسلم فرض شده یا تغییرات محیطی به‌ویژه که اغلب در آینده یا سیارات دیگر گذرد و سفر در زمان یا فضا را به همراه دارد. این اصطلاح تا قبل از ۱۹۲۰ کمتر استفاده می‌شد»

در این‌گونه، سینما و ادبیات داستانی، علمی-تخیلی را مقابل داستان واقع‌گرا قرار می‌دهد. نویسندگانی مانند ژول‌ورن، اچ جی ولز، شکل عجیبی از زندگی که توسط علم آفریده‌شده را به تصویر می‌کشند. هرچند که برخی معتقد هستند این‌گونه‌ی داستانی منشأ قدیمی‌تر دارد اما به‌طورمعمول به برخی اتفاق‌های داستانی مانند سفر قهرمان‌ها با کشتی‌های فضاپیما از زمین به مریخ در داستان‌ها به علمی-تخیلی تعبیر می‌شوند. اتفاق‌هایی که در دنیای واقعی و تکنولوژی آن زمان بشر امکان‌پذیر نیست البته سبک رئالیسم جادویی و ویژگی‌های آن نیز ممکن است با ژانر علمی-تخیلی شباهت‌هایی داشته باشد اما در رئالیسم جادویی الزاماً یافته‌های علمی بشر موردتوجه نیست، درصورتی‌که در علمی-تخیلی، علم همواره معنایی ضمنی به‌جز آنچه عموماً پذیرفته‌شده دارد و این‌معنا هیچ ارتباطی به مضمون ندارد، مضمون می‌تواند راجع به هر چیزی باشد.

چهره اصلي‌اي که در توسعه اين سينما مؤثر بود، يكي از پدران بنيان‌گذار سينماي علمي-تخيلي هم محسوب مي‌شود: ژرژ مه‌ليس فرانسوي؛ شعبده‌بازي تعليم‌ديده و مالك تئاتري كه در صحنه‌پردازي‌هاي خيالي تخصص داشت و در ويژگي‌هاي تكنولوژي فيلم و خصوصاً در توان اين مكانيسم براي خلق حسي كاملاً جديد از زمان و مكان، قابليت فوق‌العاده‌اي براي گسترش تلاش‌هاي خيال‌پردازانه خود يافت. مه‌ليس دريافته بود كه فقط با به راه انداختن دوربين خود و توقف آن مي‌تواند صحنه‌هايي خارق‌العاده از ظاهر شدن و محو شدن اشيا و افراد خلق كند، تقريباً هر چيزي را به حركت درآورد و بدون ترك استوديوي خود در مونتري فرانسه شخصيت‌هاي خود را به سفرها و كاوش‌هاي تخيلي بفرستد. به‌طور مثال در اثر سفر به ماه که بدون شك مشهورترين اثر او محسوب مي‌شود، اين برداشت ۱۶ دقيقه‌اي از اثر سفر به ماه ژول‌ورن (محصول ۱۸۶۵ ميلادی) داستان مردان زميني بلندپروازي است

که به کمك توپي عظيم خود را به ماه پرتاب مي‌كنند. در اين‌گونه فيلم‌ها عنصر خيال چنان با علم مخلوط مي‌شود كه جدا كردن آن ممكن نيست و گاهي ماهيت علمي بودن اثر زير سؤال مي‌رود. عنصر كليدي در فيلم‌هاي اين ژانر «زمان» است، چراكه داستان‌هاي فيلم‌هاي علمي و تخيلي كه به‌اختصار SCI-FI هم ناميده مي‌شوند، تقريباً در تمامي موارد در آينده اتفاق مي‌افتند؛ جايي كه بشر به پيشرفت‌هاي علمي چشم‌گيري دست‌يافته و اين پيشرفت‌ها نتايج بسيار مهمي براي جوامع و تأثيرات عظيمي بر زندگي بشر ايجاد كرده‌اند. البته اين تأثيرات غالباً منفي پيش‌بيني مي‌شوند؛ چنان‌كه در بيش‌ترِ فيلم‌هاي علمي و تخيلي، آينده‌اي سياه و رقت‌انگيز و فاجعه‌بار براي نسل بشر و كره زمين متصور شده كه يا به‌دلايل آلودگي‌ها و صدمات زيست‌محيطي، يا به دليل توسعه تكنولوژي‌هاي مخرب همچون تسليحات گوناگون، يا به دليل هجوم موجودات بيگانه از ساير سيارات، بقا و تداوم نسل بشر با خطر مواجه شده است. مجموعه فيلم‌هاي جنگ ستارگان اثر جورج لوكاس، ماتريكس اثر ليلي(اَندي) و لانا واچوفسكي، مجموعه فيلم‌هاي نابودگر اثر جيمز كامرون و سياره ميمون‌ها اثر تيم برتون از بهترين فيلم‌هاي ژانر علمي و تخيلي به شمار مي‌آيند. نويسنده‌هاي اين نوع فيلم‌ها (و داستان‌ها) فكر و تخيل خودشان را رها مي‌كنند تا به آينده بروند و آن‌چيزي را كه در اثر پيشرفت علمي امكان‌پذير نيست، در سينما به تصوير بكشند؛ در فيلم‌هايي پرهزينه كه تمايلات و آرزوهاي گاهي دست‌نيافتني انسان‌ها و گاهي بيم‌ها و ترس‌هايشان را نشان مي‌دهد. اين قصه‌هاي پرياني و دنياهاي جادويي از دهه ۷۰ تابه‌حال پرفروش‌ترين گيشه‌هاي سينماهاي دنيا را با ماشين زمان و قالیچه‌هاي پرنده و مريخي‌ها از آن خودشان كرده‌اند در سينماى ايران نيز مي‌توان به نمونه‌هايي از سينماى علمي-تخيلي دست پيدا كرد. نمونه‌هايي كه البته بيشتر به فانتزي و تخيل گرايش داشته‌اند تا نزديك‌شدن به ژانر علمي-تخيلي. البته كه لازمه‌ی توليد در اين ژانر، ذاتاً به يافته‌ها و تكنولوژي‌هايي علمي وابسته است و نكته‌ی مهمِ ديگر اين‌كه سهم زيادي از فيلم‌هاى فانتزي سينماى ايران درواقع براى مخاطبِ كودك و نوجوان توليدشده‌اند و نه بزرگسالان.

نمایش «زمان» در فیلم‌های علمی-تخیلی

زمان، مؤلفه‌ای مشترک و انکارناپذیرِ گستره‌ی سینما و فلسفه، در هر دو ساحت، به‌شدت قابل‌بحث، دارای نظریه‌های متنوع، نقدپذیر و دارای تفاسیر گوناگون است و البته که زمان، بستری در راستای آفرینش ایده‌های خلاقانه در سینما نیز هست. با توجه به رویکرد فیلم‌های موردمطالعه این مقاله که در مورد سفر به فضا هستند، چگونگی تعریف زمان و مناسبات آن از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند زیرا زمان، به‌واقع یک قرارداد انسانی است و می‌تواند بر مفاهیم انسان شناسانه اگزیستانسیالیستی منطبق گردد. از دیگر سو، ماهیت علمی سفر به کیهان خواه با الگوی علمی-واقعی، خواه با الگوی تخیلی-فانتزی و خواه با الگوی تلفیقیِ علمی-تخیلی - مستلزم تغییراتی در مفاهیم و تعاریف اصلیِ مؤلفه‌ی زمان است. نمی‌توان سفری را به سیارهای دیگر متصور شد بی آن‌که به تفاوت‌های زمان در مبدأ و مقصد نیندیشید. به‌همین‌دلیل، ظرفیت‌های فراوانی را در فیلم‌نامه و کارگردانی فیلم‌های علمی-تخیلی با محوریت سفر به کیهان می‌توان یافت که به برخی از مهم‌ترینِ آن‌ها در ادامه اشاره می‌شود.

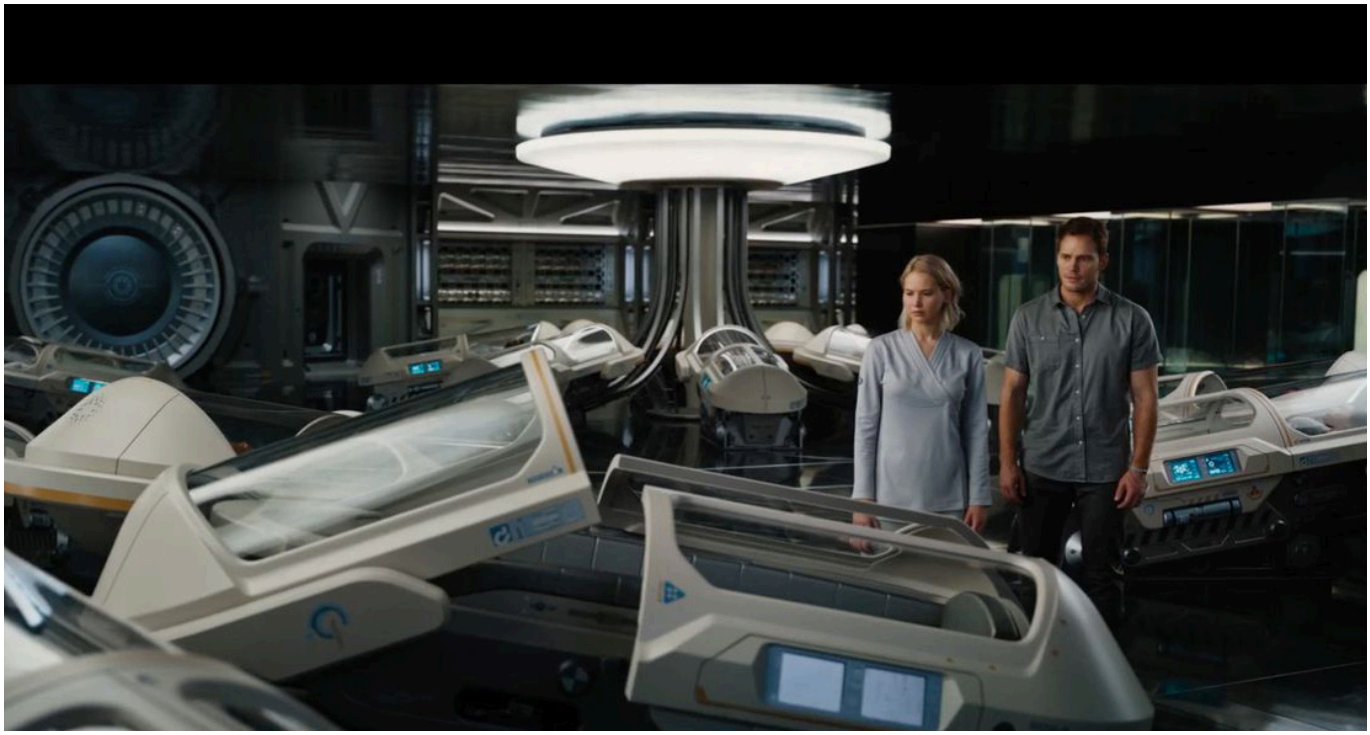
زمان در فیلم «میان ستاره‌ای»

فیلم سینمایی میان ستاره‌ای به کارگردانی کریستوفر نولان محصول سال ۲۰۱۴ میلادی است. خلاصه قصه این فیلم این است که درزمانی دور، سیاره زمین دیگر قابل سکونت نیست. مواد غذایی بسیار کم شده، طوفان‌های شنی تمام مزارع را به نابودی کشانده‌اند و حال دانشمندان ناسا در پی جستجوی یک سیاره دیگر در کهکشانی دیگر هستند تا خانه‌ای جدید برای نسل بشر فراهم کنند و قهرمان قصه که پدر دو فرزند نیز هست، فرزندان خود را رها می‌کند تا به جستجوی خانه‌ی جدید انسان باشد. فیلم میان ستاره‌ای نیز از دو مقطع زمانی بهره می‌برد اما به‌گونه‌ای نسبتاً متفاوت. از طرفی با توجه به همکاری و همراهی کیپ تورنِ فیزیک‌دان با پروژه، که یکی از مشهورترین و رایج‌ترین نظریه‌های علمی برای فیلم‌نامه میان

ستاره‌ای در نظر گرفته‌شده، این فیلم را می‌توان در دسته علمی‌ترین آثار علمی-تخیلی تاریخ سینما طبقه‌بندی کرد. دوبرش زمانیِ میان‌ستاره‌ای، متناوباً به نمایش درمی‌آیند. به‌عبارتی شاید بتوان مقاطع زمانی این فیلم را این‌طور نیز عنوان کرد که «زمانی درگذشته» و «زمانی در حال»، یا «زمانی در حال به‌وقوع‌پیوسته» و «حال در حال وقوع». این تنوع در نگاهِ تاویلی به مقاطعِ زمانی در این فیلم مستقیماً به هسته‌ی علمیِ به کار گرفته‌شده در آن وابسته است که اساساً پرداختن به جهان‌های موازی از دریچه سینما است. جهان‌های موازی دقیقا تکرر اکنون/ حال کش‌دار و ممتد و پایان‌ناپذیری است که با هر تغییر زاویه‌ای در نگاهِ تماشاگر می‌توان به کشف تازه‌ای نائل شد و از دریچه‌ای نو به آنچه همین چند لحظه پیش رخ‌داده، نگریست. بدیهی است وقتی فیلم‌سازی قصد پرداختن به مسئله علمی جهان‌های موازی و پرش‌های زمانی را داشته باشد، ناگزیر است از شیوه بیانی متفاوتی نیز در گفتمان روایی خود بهره جوید. البته که داستان فیلم در آینده‌ای رخ می‌دهد که آفت‌های مخرب گیاهی و بحران اکسیژن زندگی مردم را شدیداً با بحران مواجه نموده است. البته که جایی در فیلم لزوماً به آینده‌بودنِ زمانِ وقوعِ داستان اشاره نمی‌شود و لذا تماشاگر می‌تواند آن را زمانِ حالِ استمراری نیز ببیند. شاید تنها در سکانس‌های پایانی است که با مقایسه‌ی محیط زندگی شخصیت‌ها - که ایستگاهی دریکی از حلقه‌های زحل معرفی می‌شود - با خانه پدری کوپر که به‌پاس زحمات او و دخترش بازسازی‌شده و از آن مراقبت می‌شود، و نیز با نگاهی به معماری نوین و سازه‌های پیشرفتهِ محیطی، بتوان تفاوتِ میان «گذشته» و «آینده»، یا «اکنونِ تمام‌شده» با «اکنونِ پیوسته‌ی در حال وقوع» را تمیز داد. میان‌ستاره‌ای، ابتدا با جمله‌ای در زمان حال از زبان مورفی پیر شنیده می‌شود و فورا قطع می‌خورد به همان دورانی که وی در جمله‌اش از آن یاد می‌کند؛ دوران کشاورزی و کاشت ذرت و زمانی که خانواده کنار هم بودند. داستان آغاز می‌شود و تا اواخر فیلم بر همین خط زمانی - اکنونِ در حال وقوع - پیش می‌رود. با توجه به نوع روایتی که نولان برگزیده، پژوهش‌گر معتقد است یکی از جذاب‌ترین روش‌های استفاده از مؤلفه زمان در فیلم‌های علمی-تخیلی در این فیلم کارشده است. گسستی مبهم و مرموز در زنجیره فضا-زمان یافت می‌شود که به انسان فرصت دوباره‌ای برای ادامه زندگی می‌دهد. و چه ایده‌ای از این موجه‌تر برای بازی با مؤلفه‌ی زمان در یک فیلم‌نامه‌ی سینمایی! «زمان» به معنای واقعیِ این واژه، همان‌اندازه سیال، تعمیم‌پذیر، شبهه‌دار و درعین‌حال دهشتناک به نظر می‌رسد که دانشمندان حوزه فیزیک و نجوم نیز بدان معتقدند. این درست خلاف باور عامه مردم است که به نظر می‌رسد بسیاری از آنان زمان را عنصری معمولی و کم‌ارزش می‌پندارند و به‌سادگی از کنارِ عبورِ بی‌رحمانه‌ی آن می‌گذرند.

زمان در فیلم «مسافران»

فیلم سینمایی مسافران به کارگردانی مورتن تیلدام محصول سال ۲۰۱۶ میلادی. در فیلم مسافران، به مؤلفه‌ی «زمان» نگاهی متفاوت و چندلایه شده است. سفری «۱۲۰ ساله»، با سفینه‌ای فوق‌پیشرفته، مجهز به سامانه خودکار دفع شهاب‌سنگ، با پنج‌هزار مسافر و ۲۵۸ خدمه سفینه به مقصد سیاره‌ای دوردست اما قابل سکونت به نام هوم‌اِستِد، در حال انجام است. «زمان» در مسافران معنایی به‌مراتب عمیق‌تر و ارزش‌مندتر را داراست، تا اندازه‌ای که برای جلوگیری از پیرشدنِ حاصلِ «گذرِ زمانِ» سرنشینان، آن‌ها را با تکنولوژی خواب مصنوعی در کپسول‌هایی ویژه محافظت می‌کنند و طبق برنامه، به‌صورت خودکار «چهار ماه» قبل از رسیدن به مقصد بیدارشان می‌کند. چهار ماه با مناسبات زمینی‌ها زمانی طولانی است اما در مقیاسی وسیع‌تر و در قیاس با سفری که طول مسیری به‌اندازه‌ی «۱۲۰ سال» دارد، «زمان» بسیار ناچیزی محسوب می‌شود که صرفاً بابت آماده‌سازی روحی و روانی مسافران پیش از رسیدن به مقصد از آن یاد می‌شود. درواقع مدتی معادل شاید ۱۵ دقیقه زودتربیدارشدنِ صبحگاهی برای زمینی‌ها، پیش از خروج از منزل و رفتن به محل کارِ خود! داستان اصلی وقتی آغاز می‌شود که بر اثر سانحه‌ای که سفینه را دچار نقص فنی می‌کند، جیم پرستون «۹۰ سال» زودتر از موعد مقرر بیدار می‌شود. پژوهش‌گر معتقد است وحشت‌زدگی پرستون هنگامی‌که از مسئله آگاه می‌شود را شاید بتوان با حیرانی انسان طی هزاران سال



حیات بر زمین متناظر دانست که از طرفی گلایه‌مند و مبهوت عمر کوتاه خود است و از سویی نیز به‌درستی نمی‌داند چگونه همان‌مدتِ محدود را سپری کند و سرگشته است. حدود یکسال جیم پرستون در سفینه تنهاست و به طرق مختلف می‌کوشد برای خود دل‌مشغولی‌هایی درست کند و نهایتاً مأیوس می‌شود و تلاش می‌کند دوباره به خواب عمیق رفته و از رنج بی‌نهایتیِ که در این «زمانِ طولانی و کش‌دار» بر او می‌گذرد رهایی یابد که نهایتاً بی‌ثمر است و راه دیگری برمی‌گزیند. آئرورا، زنی جذاب است که پرستون بیدارش می‌کند و به او علاقه‌مند می‌شود. پس از مدتی رابطه عاطفی میان آن‌ها شکل می‌گیرد و از دیدگاهی می‌توان این‌طور پنداشت که شاید تنها عنصری که بتواند اندکی با مؤلفه‌ی انکارناپذیرِ «زمان» مقابله کند و رنجِ گذرِ آن را برای انسان قابل تحمل‌تر و فلسفه‌ی وجودی‌اش را آسان‌فهم‌تر نماید، اکسیر عشق باشد. آئرورا را نمی‌توان صرفاً یک جفت یا یک شخصیت مقابل در متن فیلم‌نامه برای پرستون پنداشت بلکه او آمده است تا «درک زمان» را برای مرد ساده‌تر کند و رنج‌هایی که بر او می‌رود را آسان نماید. این زن شاید منجیِ پرستون در هزارتوی زمانی طولانی و به‌غایت تحمل‌ناپذیر است که چنین پدیدار گشته. این‌گونه است که نگاه به مؤلفه‌ی زمان برای تیلدام، متفاوت است. این فیلم‌ساز می‌کوشد «زمان» را در مقیاسی وسیع و در بستر داستانی علمی-تخیلی به نمایش بگذارد و طبعا نگاه اگزیستانسیالیستی وی به فلسفه هستی‌گرا در چنین روایتی اجتناب‌ناپذیر است.

زمان در فیلم «به‌سوی ستارگان»

فیلم سینمایی به‌سوی ستارگان به کارگردانی جیمز گری محصول سال ۲۰۱۹ میلادی است. در فیلم به‌سوی ستارگان، طی داستانی که در «آینده» رخ می‌دهد، تنها یک مقطع زمانی وجود دارد. دوره‌ای که انسانِ رؤیاپرداز آرزومند، علی‌رغم تولیدمثل و ارتباطاتِ ژنتیکی، همچنان حیرانِ کیهان است و هر روز و هرلحظه ابعاد جدیدی از ذهن و قلبِ تحلیل‌گر و درعین‌حال، احساسی و تجربه‌گرای وی در مواجهه با آن‌چه برای مواجهه با آن آماده نیست، کشف می‌شود. سرگرد مک‌براید، سختی‌های بسیاری را متحمل می‌شود و خود را در معرض خطرات زیادی قرار می‌دهد تا بلکه پدر خود را بیابد. «زمان» در این فیلم دارای معنایی فراتر از صرفاً یک مؤلفه خطی-نموداری مطابق آموخته‌های علمی است. درواقع برای یافتن پدرِ مخفی‌شدهِ سرگرد در سیاره نپتون راه درازی در پیش است که نخستین و مهم‌ترین مانع جدی بر سر راه فرزند، «زمان» است و وی باید با آن کنار بیاید و هر رخدادی که به‌وقوع می‌پیوندد، به‌واقع می‌تواند به‌نوعی حاصل تفاوت‌های معنایی و کاربردی در «مفهوم زمان» میان سیاره زمین و سیاره نپتون باشد. این فیلم علی‌رغم استفاده فلسفی از «مفهوم زمان» در بستر داستانی که برگزیده است، نسبت به سایر آثار منتخبِ مورد مطالعه، وابستگی کم‌تری به «مؤلفه زمان» دارد و بیش از آن، به ابعاد دیگری از رویکرد اگزیستانسیالیست‌ها مانند «فلسفه آزادی» از دیدگاه

اگزیستانسیالیستی توجه می‌کند. انسانِ مختار در انتخاب و آزاد در اراده، قادر است کاملاً منحصربه‌فرد رفتار کند و تصمیماتی بگیرد و انتخاب‌هایی داشته باشد که بسیاری از تعاریف را دستخوش تحول نماید. البته که در این فیلم، بی‌تردید همراه تمام دیدگاه‌های متنوع به رویکرد اگزیستانسیال، مؤلفه زمان هم‌چنان قدرتمند و تاثیرگذار است و نمی‌توان از آن به‌سادگی چشم پوشید، حتی اگر فیلم‌سازی چون جیمز گری این‌گونه «انتخاب» کند که بنیاد اصلیِ درامِ داستانش را بر نقطه‌ی دیگری جز «زمان» بنا کند. سرگرد، در آزادی کامل، انتخاب می‌کند که خطرات را بپذیرد تا پدرش را بیابد، زیرا این موضوعی مهم و بنیادین در زندگی اوست. در عین حال که این «زمان» است که اساساً چنین بحرانی را برای وی پدید آورده است.

«نتیجه‌گیری»

همان‌طور که بررسی شد در سه فیلم انتخابی این مقاله مؤلفه زمان نقشی مهم و پررنگ را در پیرنگ داستانی این فیلم‌ها ایفا می‌کنند. در فیلم میان ستاره‌ای تأکید زیاد بر تفاوت زمانی بین زمین و سیارات دیگر در کهکشان دیگر بود، در فیلم مسافران تأکید بسیاری بر زمان طولانی سفر ۱۲۰ ساله می‌شود. شخصیت اصلی ۹۰ سال زودتر از رسیدن به مقصد از خواب بیدار می‌شود و درعین‌حال تنهاست. او در بستر زمان طولانی است که احساس وحشتناک تنهایی می‌کند و فیلم تأکید می‌کند که گذر زمان بی‌آنکه خود متوجه اش باشیم چقدر می‌تواند هم کش‌دار و عذاب‌آور باشد و هم زودگذر و شیرین. در فیلم به‌سوی ستارگان نیز مؤلفه زمانی تأکیدی دارد بر اینکه فردی چگونه ۳۰ سال تمام در سیاره‌ای دورافتاده و در ایستگاه فضایی نپتون زنده مانده وزندگی کرده و حال پسر بعد از این‌همه سال ناچار است به دنبال پدر برود و این فاصله زمانی طولانی را هم به‌تنهایی باید سپری کند! رنجی عظیم که درنهایت سرگرد روی مک براید به‌خوبی از پس آن برمی‌آید.

زایـش مـسئولیت از حافـظه

نویسنده: مائده مشفقی

حافظه‌ی من از تکرار روزها و در پیِ آن تکرار مسئولیت‌ها، مرا به رویا فرار می‌دهد. رویا مرا به دو خیال پرتاب می‌کند، تخیل‌هایی که مرا از جبرِ تکرار می‌رهانند و مرا به موجودی مختار بدل می‌کنند. تخیلِ شماره‌ی یک: تصویری از بیماریِ خودخواسته که بر خود حادث می‌کنم تا به موجودی کافکایی مسخ شوم. بدین ترتیب اراده می‌کنم که تنها در اتاقکی بمانم و با پیکر نامتجانس خود دیگران را ازخود فراری داده و این چنین از بار مسئولیت‌های خویش بگریزم. چه کسی به یک پیکر بیمار و نامانوس مسئولیتی محول می‌کند؟ اما اندکی بعد از این تصویر، اتاقک مرا تنگ می‌آید و به فکر فراری عظیم‌تر، این بار از جنس ناپدید شدن، می‌افتم.

تخیلِ شماره‌ی دو: در این تصویر مسخ شدگی را نه بر پیکرم بلکه بر حافظه‌ی خود فرو می‌برم. من چنان دست از حافظه‌ی خود شسته که خانه‌یمان، همان که در انتهای راهرویی سبز به درختِ پیوندمان وصل می‌شود، ترک می‌کنم. جاده‌یِ سفر را سر گرفته و فرار می‌کنم، تکرار می‌کنم؛ فرار می‌کنم، از تمام تعریف‌هایی که مرا می‌سازند. من از جبر مسئولیت‌های خویش آزاد می‌شوم.

فیلم مردمان باران (The Rain People)، فیلم کمتر شناخته شده‌ی فرانسیس فورد کاپولا ساخته شده در سال ۱۹۶۹ همان فیلمی‌ست که دومین تخیل مرا به تصویر در آورده است و این همان رانه‌ای است که مرا به سمت نوشتن یادداشتی بر این فیلم کشانده است. کاپولا در این فیلم به تقابل با قراردادها می‌پردازد. قراردادهایی که عادت‌های ذهن و حافظه‌ی ما را شکل می‌دهند. او که با بودجه‌ای اندک و عده‌ی کمی، فیلمی جاده‌ای تقریبا بدون فیلمنامه‌ی مشخص و تا حد زیادی بداهه می‌سازد، اما تصویر جدیدی از یک فیلم جاده‌ای در مقابل چشمان مخاطب به نمایش می‌گذارد. این بار زنی سفر خود را با ماشین به مقصدی نامعلوم آغاز می‌کند تا مخاطب شاهد روایتی مدرن از آمریکایی که به زیستگاه بازندگان بدل شده است، باشد. در این یادداشت به نقش حافظه‌ی شخصیت‌ها در شکل گیری مسئولیت‌ها و تصمیم‌گیری آن‌ها پرداخته می‌شود.

حافظه‌ی زمان- و مکان‌مند:

فیلم مردمان باران فیلم گریختن‌ها و نو شدن‌هاست، فیلمی است از قبل و بعدها. قبل و بعدی که شخصیت‌ها را به انسان‌هایی جدید بدل کرده است. تمام فلش‌بک‌هایی که مخاطب آن‌ها را به عنوان بخشی از حافظه و خاطره‌ی کاراکترها می پذیرد، تصاویری بیگانه از آن‌ها را نمایش می دهند، گویی ما در این خاطره‌ها شاهد مردمان دیگری هستیم. مردمانی که یا به اجبار و یا خودخواسته زیست جدیدی را تجربه می‌کنند. همه‌ی آن‌ها از خانه‌ی خود فاصله دارند. در واقع جسم آن‌ها از مکانی که به آن عادت کرده بود و حافظه‌ی آن‌ها را شکل می داد، دور افتاده است. می توان گفت که آن‌ها در پی کشف نوعی از حافظه‌ی خود هستند که اجتماع- و مسئولیت گریز است و میل به زیستنِ تخیل‌های خود دارد. به باور هنری برگسون در کتاب ماده و حافظه، دو نوع حافظه وجود دارد. حافظه‌ی عادت که همان حافظه‌ی کمتر شخصی است، زمان را از گذر ثانیه‌های قراردادی و تکرار ماده و جسم در مکان درک می کند. حافظه‌ای

که به ما این امکان را می دهد تا هر روز خود را بازشناسیم و مسئولیت‌هایمان را به یاد آوریم. این حافظه بازنمود اجتماعی ماست و از نوع دیگری از حافظه که تخیل می‌کند فاصله می‌گیرد. این نوعِ دیگرِ حافظه را می‌توان حافظه‌ی شخصی یا ناب نامید. حافظه‌ای که کمتر از حافظه‌یِ عادت مکان‌مند، و بیشتر زمان‌مند است و و مخزنی است برای تخیل‌ها، رویاها و گذشته‌ی تجربه نشده‌ی ما. اما زمان در این نوع حافظه فارغ از زمان فیزیکی و قراردادهاست که با حذفِ اکنون، همواره در آینده فرو می‌رود و لحظاتی که خود را تکرار نکرده‌اند انتظار می کشد. ما در این حافظه تخیل می‌کنیم، خاطرات را مرور می کنیم و خودِ خارج از قراردادهای اجتماعی را بازمی‌شناسیم. هیچ‌کس حق تصرفِ این حافظه را ندارد چون به قید مکان در نمی‌آید و تماما شخصی و درون ذهن ما اتفاق می افتد.

ناتالی در پیِ خرگوش سفید به سوراخِ جاده فرو می‌رود.

هزارپا گفت: "تو چه کسی هستی؟"
سوالِ خوبی برای باز کردن سرِ صحبت نبود. آلیس خجالت‌زده جواب داد: "در حالِ حاضر درست نمی‌دانم آقا -تنها چیزی که می‌دانم این است که امروز صبح که بیدار شدم چه کسی بودم، به گمانم از آن موقع تا الان چندین بار تغییر کرده باشم."

فیلم با باران آغاز می شود. باران، مردمانش را به شوریدن فرا می خواند. ناتالی، شخصیت محوری و زنِ فیلم نخستین بار در آغوش همسرش در تختخوابِ زناشویی‌اش ظاهر می شود. همسرش همانند مرده‌ای بر پیکر ناتالی افتاده است. نگاه بیگانه‌ی ناتالی بر دستان همسرش که از بازو تا انگشتان مرد را در می نوردد، لحظه‌ی بیدار شدن حافظه‌ی رویدادهای شخصیِ او است. ناتالی به یاد می آورد که چه کسی است. در واقع او همانند آلیس تنها می داند حین بیدار شدن چه کسی بوده است و در ادامه همانی نیست که همیشه قرار بوده باشد. او می داند که انسان به قول موش در داستان آلیس در سرزمین عجایب چیزی نیست جز حافظه و عظمت. در واقع حافظه بخش اساسی ناتالی است. بخش تعیین کننده‌ی خود و همان بخشی که از تکرارِ گذشته‌ی او در لحظه‌ی حال، هر صبح با ناتالی از خواب بیدار می شود. نگاه ناتالی، این سوال‌ها را فریاد می زند: "من چه کسی هستم؟ وجود این هستی درک کننده برای خودم به تنهایی چه معنایی دارد؟" درر واقع ناتالی در پی گسستن از گذشته‌ی تکرارشونده و کشف بخشی از وجودش، گذشته‌ای که آن را نزیسته است و یا شاید آن را فراموش کرده است، می باشد. او می بایست از اکنون بگسلد. پس پیکر خود را از زیر آوار دست همسرش، می رهاند. ناتالی برای نو شدن، نیاز به قطع دستانی دارد که با تکرارشان بر پیکر او آوار می شوند.

سپس شاهد قاب کلوز آپی از ناتالی در حمام هستیم که به تعبیر من لحظه‌ی غسل تعمید اوست. آب نقاب‌ها، نقش‌ها، مسئولیت‌ها و هر آن‌چه که ناتالی را به ماندن در خود کنونی‌اش پیوند می دهد، می شوید. آب او را آماده‌ی رفتن می کند، همانند کودک تازه متولد شده‌ای که غسل داده می شود.
ناتالی خانه و همسرش را ترک کرده و با فاصله گرفتن از تکرارِ نقش همسر بودن، در پی بازیابی خاطرات و خودِ بدون مسئولیت و آزاد است. او قبل از آغازِ سفرِ جاده‌ای خود به خانه‌ی پدر و مادرش می رود و به مادر می گوید که نمی خواهد وینی، همسرش را، برای همیشه ترک کند، فقط برای مدت کوتاهی، حتی به مدت نصف روز نیاز به آزاد بودن دارد. با ورود پدر به تصویر و نگرانی او از حضور دخترش در آنجا، به خاطره‌ای از جشن عروسی ناتالی پرتاب می شویم که همه در آنجا شاد و مشغول رقص و پایکوبی هستند. فلش بک به زمانی که مخاطب در آن‌ها حضور نداشته، دلالت بر شخصی بودن این بخش از حافظه‌ی ناتالی دارد. در ادامه این را در مورد کاراکترهای دیگر هم مشاهده می کنیم. ناتالی میل به دور شدن از واقعیت و زیستن در خاطرات خود و آینده‌ای را دارد که غیر قابل پیش بینی است. او به دنبال کشف سرزمین عجایب خود به جاده می رود و سفرش را آغاز می کند. وقتی برای نخستین بار از تلفن عمومیِ پمپ بنزینی با همسرش تماس می گیرد متوجه می شویم که او باردار است. ناتالی که تا پیش از این در نقش فرزند و همسر تکرار می‌شد، حال مجبور به پذیرفتن نقشی دیگر است. او دیگر نمی خواهد به این سه‌گانه‌ی فرزند-همسر-مادر تن دهد. ناتالی به وینی میگوید: "او حامله است." و در جواب وینی که می پرسد چه کسی باردار است، می گوید: "او، من، همسرت". ناتالی وجودهای مختلفی برای خودش قائل می شود و تقلا می کند وجودی را که بین زن بودن و همسر وینی بودن قرار گرفته است، یعنی خودش را دوباره پیدا کند.

ملاقات با مرد باران

ناتالی به راندن در میان ایالت متحده‌ی آمریکا ادامه می دهد. او در مسیر مرد جوانی را در کنار جاده می بیند که با ساکی به انتظار ماشینی برای سواری ایستاده است. ناتالی به او سواری می دهد. مرد که جیمی نام دارد، می‌خواهد تا به نام کیلِر شناخته شود. او این اسم را از بازی در تیم فوتبالِ دانشگاهی به همراه دارد. وقتی کیلِر اسم ناتالی را می پرسد، او بعدَ از مکثی می گوید که نامش ساراست. ناتالی با پنهان کردن نام حقیقی‌اش می خواهد هویت و وجود جدیدی از خود بسازد. کیلر به ناتالی می گوید که در پی پیدا کردن کاری به سمت پدر دختری می رود که با او در دانشگاه همکلاسی بوده است. آن‌ها شب را در متلی می گذرانند. وقتی کیلر وارد اتاق ناتالی می شود، او را در حال آرایش کردن می بیند. ناتالی از او می خواهد که تی‌شرت‌اش را در بیاورد تا بدن یک فوتبالیست را ببیند. کیلر این کار را انجام می دهد. ناتالی در ادامه و با انجام بازی "سایمون میگه" کارهای دیگری از کیلر می خواهد و کیلر همه ی آن‌ها را انجام میدهد. ناتالی متعجب به او می گوید که کیلر مطیع‌ترین مردی هست که تا به حال دیده است. کیلر می گوید مطیع است، چون در این صورت همه چیز راحت‌تر است. کیلر شروع به تعریف گذشته و خاطراتش می کند و ما در این جا باز هم با فلش بک‌هایی از گذشته ی شخصیتی در فیلم مواجه می شویم. کیلر بخش شخصی حافظه‌ی خود را بازگو می کند. او که در یک بازی فوتبال ضربه‌ای به سرش وارد شده است، دیگر نمی تواند به بازی فوتبال ادامه دهد. در خلال فلش بک کیلر تصویری از او را می بینیم که کودکانه برگ‌های پاییزی را جارو می کند. او به ناتالی می گوید که دانشکده مقداری پول به او داده تا آنجا را ترک کند. وقتی نات به او می گوید تا پولش را قایم کند، او همانند کودکی که از قواعد بازی بزرگسالان چیزی نمی داند می گوید که کسی پولش را از او نخواهد گرفت. او اذعان می دارد که نه دیگر می توانسته به فوتبال ادامه دهد و نه مجبور به رفتن به کلاس‌ها و کارهای دیگر بود. در واقع کیلر همانند کودکی است که دیگر قادر به پذیرش مسئولیتی نیست. بر خلاف ناتالی که خودخواسته از حافظه‌یِ عادت خود که یادآور مسئولیت‌های او هستند گریخته است، کیلر ناخواسَته مجبور به ترک حافظه‌ی عادت خود شده و همانند کودکی بی گذشته، جهان را شخصا کشف می کند. ناتالی با آشنایی با کیلر ناخواسته به مادری برای او بدل می شود. همان هویت جدیدی که او را گریزان کرده و اکنون در جاده قرار داده است. در واقع تلاش ناتالی برای فرار از مسئولیت‌ها تلاشی بی نتیجه به نظر می رسد. تلاشی که قبل از شکل گیری به شکست محکوم می باشد.

بعد از رسیدن به مردی که به کیلر قول شغلی را داده بود و عدم استقبال دوست دختر سابق کیلر از او، آن‌ها مجبور به ترک آن‌جا می شوند.

آن‌ها سرانجام موفق به پیدا کردن شغلی برای کیلر می شوند و ناتالی می تواند بار دیگر از مسئولیت خود، اینبار نسبت به کیلر بگریزد. کیلر در یک مزرعه‌ای که شبیه باغ وحش است مشغول به کار می شود. در آن‌جا پرنده‌های بسیاری را می بیند که در قفس حبس شده‌اند. ناتالی کیلر را ترک می کند.

وسوسه‌یِ مردِ قانون

در یک سوم پایانی فیلم، ناتالی به پلیسی موتور سوار برخورد می کند. در واقع این دومین بار است که یک مرد ناتالی را متوقف می کند. همان چیزی که شوهرش موفق به انجام آن نشد. همان چیزی که شوهرش بارها از پشت تلفن از او خواسته بود. چیزی که کیلر و پلیس را موفق به نگه داشتن ناتالی کرده است و همسرش را نه، همان میل به حافظه‌ی ناب اوست که به دنبال فرار از قید ماندن و عادت کردن، او را همانند آلیس به

دنبال رفتن، تازه شدن و گم شدن در سرزمین عجایب می کشاند. پلیس او را متوقف می کند تا جریمه‌اش کند. جریمه‌ای که با گذشت زمان سنگین‌تر خواهد شد. ناتالی برای پرداخت جریمه مجبور به است به همان مزرعه‌ای برگردد که کیلر در آنجا مشغول است. با وارد شدن به مزرعه انقلابی را می بینند که کیلر به پا کرده است. خیل عظیمی از پرندگان که در حال تخریب هستند همه جای مزرعه را گرفته‌اند. وقتی به قسمت نگهداری پرنده‌ها می روند، کیلر را می بینند که پرندگان را از قفس آزاد می کند. کیلر بی مسئولیت نیست. کیلر تنها از حافظه‌ی عادت خود فاصله گرفته و به همین جهت از بُعد سیستماتیک به انسانی بی هویتِ اجتماعی تبدیل شده است. اما او خود را در برابرِ قفس‌ها و زندان‌های اجتماع قرار داده است و مسئول است تا آزاد باشد و آزاد کند. کیلر که همواره با القابی مثل احمق، عقب مانده و بی مسئولیت خطاب می شود، از تمام خطاب کنندگانش مسئول‌تر است.

ناتالی دعوت پلیس برای قرار شبانه را می پذیرد. او کیلر را رها می کند و به قرار شبانه‌اش می رود. او به خانه‌اش می رود. او در یک کاروان در بخش کاروان نشین زندگی می کند. گویی پلیس هم از خانه‌اش دور افتاده است. ناتالی بی خانمانی است که در مسیرش با کسانی که از قضا آن‌ها هم از جغرافیای خود فاصله گرفته‌اند آشنا می شود.

ناتالی با دیدن دختر پلیس که در فاصله‌ی کمی از آن‌ها در اتاقکی است، از ازدواج پلیس می پرسد. مرد به او می گوید که خانه و همسرش را در آتش سوزی از دست داده است. مرد بی خانه همان مرد بی گذشته است. ناتالی که از گذشته ی خود فرار می کند، با دو مردی آشنا می شود که به اجبار گذشته‌ی خود را ترک کرده‌اند.

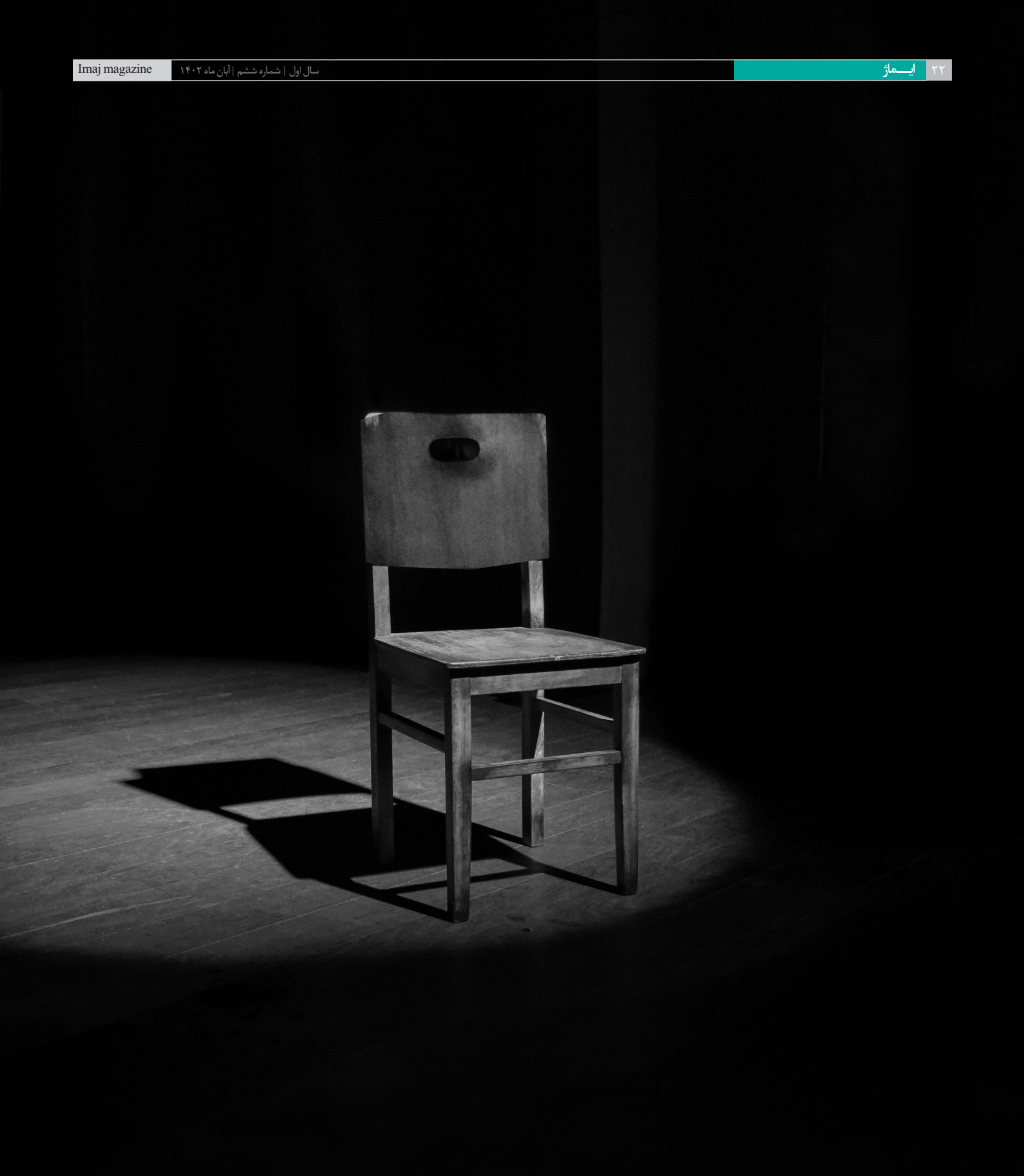
بازگشت مرد باران

در زبان آلمانی پارادوکسِ تکان دهنده‌ای در کلمه‌ی سوگواری وجود دارد. این کلمه از دو کلمه‌ی مستقل و متضاد به وجود آمده است، از کلمات عزا و جشن. مرگ عزایی است که جشن گرفته می شود. پایان فیلم را می توان در این پارادوکسِ آلمانی خلاصه کرد. پایانی هولناک اما روشن و امیدوارکننده. کیلر جایی در ابتدای مسیرش با ناتالی، برای او از مردمان باران می گوید: "مردمان باران، مردمی هستند که از باران ساخته شدند. و وقتی که گریه می کنند ناپدید می شوند. چون آن‌ها از آب هستند. آن‌ها شبیه مردم عادی هستند."

پایان کیلر، شبیه پایانِ مردم باران هست. آن‌ها نمی میرند، تنها ناپدید می شوند. به همین دلیل پایانِ کیلر جشنی بزرگ است. کیلر از آغاز تا پایان فیلم آزاد بود و به همین دلیل در هیچ ذهنی پایان نمی پذیرد. همانطور که خودش گفت: "من قهرمان بودم و همه این را به یاد داشتند."

پایانِ ناتالی، شروع بازگشتِ او به مسئولیت است. جبری که ثمره‌ی انتخابِ مختارانه‌ی ناتالی است، او را بر می گرداند. ارجاعش می دهد به حافظه‌ای که این جمله را فریاد می زند: "تو آبستنِ مسئولیت‌هایت هستی."

سرانجام ناتالی مادرِ تمامِ مسئولیت‌هایی است که آن‌ها را سر راه رها کرده بود. و جملات او به کیلر در پایان فیلم، گواهِ این نگاه است: "من ازت مراقبت می کنم. من ازت محافظت می کنم. وینی ازت مراقبت می کنه. بهش زنگ می زنم. اون میاد دنبالمون. و تو میای باهامون زندگی می کنی. ما یه خانواده میشیم. تو، من و وینی."



تئاتر Teatre

من خیال میکنم آنچه حقیقتا مسبب است ما در فهرست زندگان شمارش شویم همین نیروی شگرف خیال کردن است. در اینجا ما آن کس باشد که این سطور می نویسد و زندگان، کسانی که اینان را میخوانند و مرگ هنوز بر ایشان آغاز نشده.

زندگان را تنها خیال است که به دیگری متصل کرده،چرا؟-از آن روی که شاهزاده بزرگوار فرمود: آن زمان که این کالبد خاکی را بشکافیم،درون آن رویاهای مرگباری را می یابیم و به یقین ترس از همین رویاهاست که عمر مصیبت بار را چونین طولانی می کند.همه ما زندگان در موهوماتمان به یکدیگر مانندیم و اگر هم نه به چنین یقینی،دست کم میتوان گفت در وحشتناک ترین هایشان،شباهت های بی مانند یافت می شود.
حال...
چه شود اگر رویا را، که خیال راه بر او هموار میکند،وحی قلمداد کنیم؟ اگر لحظه آغاز آن را نقطه عزیمت اکنون به آینده بدانیم،که با توسل به آنچه بر او گذشته است تلاش میکند راه را روشن کند...

من خیال میکنم آنچه فرد حقیقتا بی آنکه بداند بر اساس آن دست به رویابافی می‌زند تاریخی است که بر او روا گشته است،بالاخره تمام آن لبخند ها و دروغ های شیرین،شب های به صبح نینجامیده و خانه های آتش گرفته باید جایی برای از نو زنده شدن، درست پس از مرگشان در زندگی، داشته باشند...

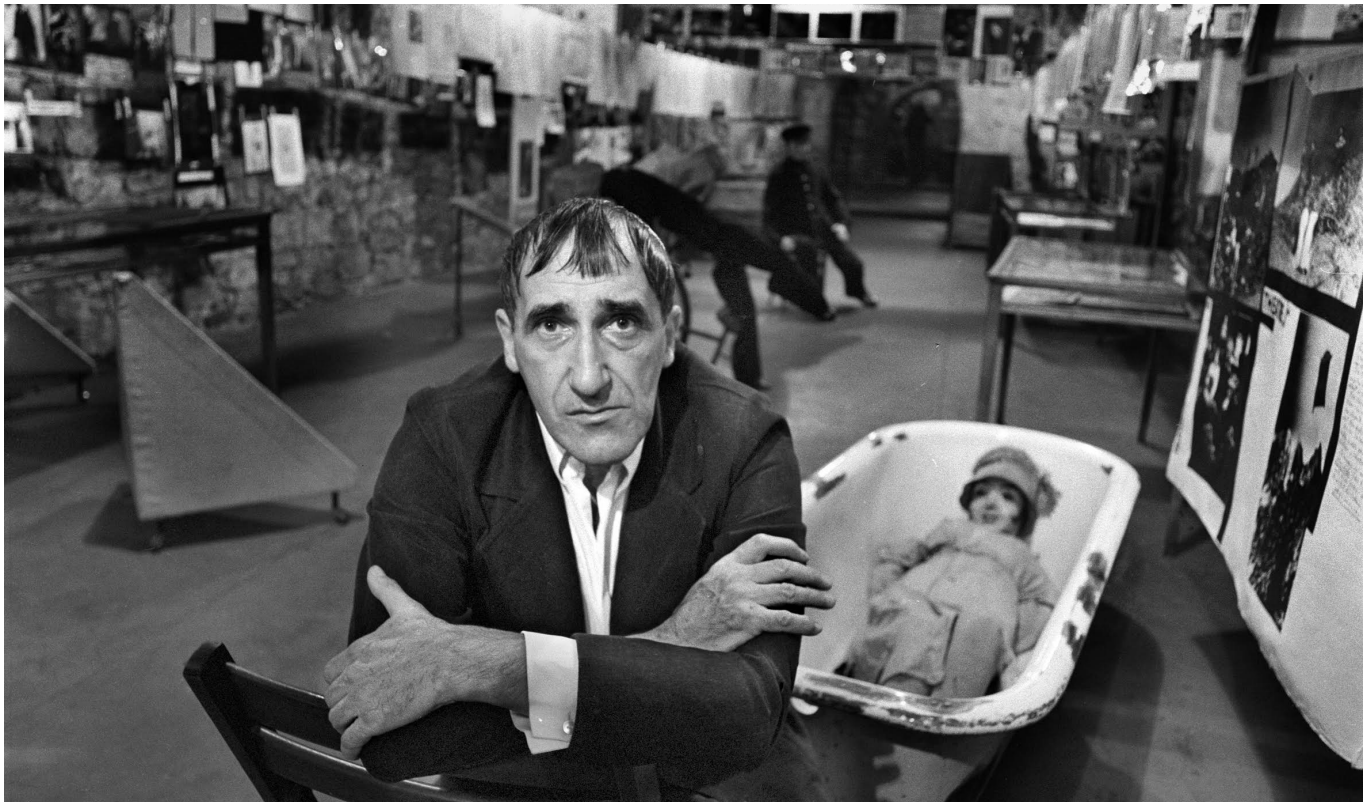
جایی شبیه یک اتاق یا هر جای محقری که آلوده به خیال باشد. درست ترش آن است و البته دردناک ترینش که چیز ها در زندگی هیچ وقت به کلی فراموش نمی شوند،تنها راه دیگری را برای حضور در زندگی میزبان پیش میگیرند و به راستی که از پالایش تمام این نقاط کور راه سازش با روز های پیش رو آغاز می شود.من خیال میکنم این پالایش را رویا محقق می کند.

اینک در ششمین شماره،تلاش کرده ایم آنچه تاریخ فردی نامش می‌نهیم را در رویاهایی کشف کنیم که قلم امکان آشکار شدنشان را می‌دهد.رویاهایی که در بررسی اولیه متوجه شدم بی آنکه از وجود یکدیگر مطلع باشند در نقاطی مشترک از زندگی نویسندگانشان به یکسان در خیال شکل گرفته.همه آن‌ها نوید از وجود رستاخیزی هولناک میدهد.رستاخیزی که خاطرات خدایان برگزاری اش هستند. در وجود نویسندگان این شماره هم مانند دیگران لحظاتی از روز های بد گذشته هنوز به زندگی ادامه میدهند با این تضاد،که تو گویی هیچ شباهتی به آنچه آنها واقعا در گذشته تجربه کرده یا نکرده اند ندارد.

حال تلاش شده تا با قرار دادن خودمان در رویای دیگری به تعبیری از گذشته دست پیدا کنیم که شاید تا پیش از این امکانش مهیا نبوده است،چرا که گاها رویاها میتوانند در هم بیامیزند،زاد و ولد کنند و چیزی را به بار آورند که پیش تر گمان می کردیم مرگ ان را برای همیشه از ما گرفته است،در اینجا فراموشی را مرگ می‌خوانم.

حالا به این فکر می‌کنم،اگر روزی ما،همه نویسندگان این شماره به تسلیم مرگ،محو شویم،این سطور باقی مانده از ما،می‌توانند شرحی باشند بر مختصر لحظاتی که در زندگی بر ما سخت یا مهم گذشته است ؟ لحظاتی از همان عمر مصیبت بار که میتوانند با بقایشان پس از ما در رویای دیگر بازماندگان، راه ورود به آینده را در پس شرحی که از تاریخ می‌دهند باز کنند....

سرپرست بخش تئاتر: امیررضا احمدی



پرونده تادئوش ماریا کانتور به انضمام لحـظاتی از چـند زنـدگی بـی ربـط

یک نمایشنامه علمی-تخیلی

نویسندگان: سپهر اسدی، مائده کاظمی، شقایق درخشان، پگاه سالمپور، ریحانه کوهکن، نیلوفر قائم مقام
تدوین: امیررضا احمدی

همه‌ی آنچه که ارائه می‌شود، از بین رفته و دیگر وجود ندارد. هرآنچه که می‌خوانید از خاطرات، احیاء شده است.

۱

به ساختن صندلی ها ادامه دهید؛
شکستن آنها قصور و تاکید بر شکستی مفتضحانه است.

جهان را باری دگر ساختند.
آدم‌ها به مرگ بازگشتند.
اما همه چیز را فراموش ساختند.
هرآنچه ماند پاره‌هایی مأنوس از زندگی‌شان است.
حال، صدای تانگو به‌روشنی می‌آید.
می‌رقصند.
همه می‌رقصند.
مردی زانو زده کودکی دارد به‌آغوش
قنداق شده در لحاف.
در پسش، زنی با نِی.
اما چیزی تغییر نکرده.

- بخشی از قطعه‌ی «شب خاموش (کریکوتاژ)»، تادئوش کانتور، ۱۹۹۰

مریم مقدس در جایگاه مادر تادئوش:
اتاق خیال،مگه اصلا چقدر زمان هست ؟ نکنه همه این داستان ها ذهن من باشه و همه اینا دروغ برای اینکه خودمو قانع کنم ؟
شصت سال پس از ورود تئاتر به ایران است؛ زنان ارمنی تبریز در جشن‌های نمی تونم بفهمم خسته شدم کاش بدن هامون وجود نداشت،دلیل اصلی همه این ها نفس نکشیدنه، گیر کردنه ،مجبور بودنه.
چقدر متزلزل همه چیز و چقدر همه چیز رو حساب نیس اگر ولش کنم تکلیفش چی میشه
چقدر خوبه چقدر بزرگه و چقدر وجود من براش کمه. چقدر تو رسوندش

کم توانم !
جنگ و پیروز نشدن!
نکنه خفه شم
قلم می ایسته
تصویر
تصویر
تصویر

صحنه بازخواست تو یه اتاق شیشه ای وسط یه بلک باکس بزرگ بدون تماشاگر و فقط من و اون.
شاید یک اشتباه تو سپردن این مسئولیت، شاید مغز دیگه ای براش باید انتخاب میشد
و چقدر احمقانه که این جملات به زبون میاد این هم یه کار دیگه برای فرار
احمقانه.
احمقانه
احمقانه

نمیخوام بلند شم حوصله تغییر شو ندارم شاید هم {نمیخوام} کلمه مناسبی نباشه یا شاید باشه
پوچ پوچ پوچ

فرق داره نقطه اتصالی بین دنیای من و دنیای بقیه
تلاش کردن برای اینکه هیچ چیز این طور نباشه، شاید این طور میشه زنده موند

اجبار
نباید بی حرکت بشه این قلم حتی زمانی که من حوصله اصل ماجرا رو ندارم
اون ور سیاهی رو نمیبینم.
نمی‌بینمت هیچ زمان
همیشه نبودی ولی خیلی وقته هستی .
اجبار
تعیین کن چقدر بنویسم
انتخاب کن چقدر اطلاعات بدم
زمان داره میگذره و میگذره و میگذره و چه چیزی جز گذر زمان عذاب آوره؟
این جا یه چیزی پنهونه یه چیزی که هست ولی دیده نمیشه
لج لج لج لج لج

بلد نیستم تو یه نفری یا دوتا شخص جداگانه. خوب یا بد؟
چرا تموم نمیکنی؟

لهستان، سال ۱۹۱۴

تصویری از رژه‌ی سربازان در خیابان‌ها می‌بینیم. این تصویر، در حال حاضر وجود ندارد و صرفا برگرفته از آن چیزی‌ست که در حافظه‌ی تاریخی یک ملت، حک شده‌است. جنگ جهانی اول آغاز شده و لهستان، صحنه‌ی جنگ میان روسیه و آلمان است. پیرمردی روی یک صندلی نشسته و از پنجره به رژه‌ی سربازها نگاه می‌کند.

روستای ویلوپله در ۱۳۰کیلومتری شهر کراکوف، خانه‌ی کشیش بخش، ۱۶آوریل ۱۹۱۵

{در خانه، انبوهی از صندلی‌های مانند هم وجود دارد. روی یکی از آنها کشیش و روی دیگری ماریان لئون کانتور نشسته‌اند. فرزند ماریان لئون کانتور متولد می‌شود. نامش را می‌گذارند تادئوش ماریا کانتور.}

تادئوش نوزاد در گهواره :
یکی پس از دیگری،
به تدریج
در دنیای روزمره متولد می‌شوند؛
در پست‌ترین سطح زمین، در نیمکره‌ی هستی.

{ نور که باز تر می شود کانتور بزرگ را میبینیم که گهواره را در حالی که کف زمین خوابیده با پا،تاب میدهد }

کانتور بزرگ: قامت من در تئاتر قرن بیستم را استواری‌ای است که همواره مسحور می‌نماید. شکلی که تئاتر من دارد همچنان به‌شکلی از معما برای شما بازشناسی می‌شود. هنگامی که از خرابه‌های نقطه‌ی شروع جنگ جهانی دوم شکلی جدید از تئاتر برمی‌خیزد، نیلوفری آبی از مردارترینِ مردارها است که فرد به‌هنگام دیدنش چاره‌ای جز مسحور شدن ندارد. در این مطلب به این خواهند پرداخت که چگونه از خلال خاطراتی ویران، من تئاتری را می‌سازم که از طریق شکافتن شالوده‌های مرسوم ادراک صحنه‌ای،تماشاگر را با تاریخی شخصی احاطه می‌کند.

میدان اصلی روستای ویلوپله، سال ۱۹۲۰

{تادئوش پنج‌ساله بر روی یک صندلی نشسته و به روبروی خود؛ کلیسای کوچک، خانه‌ی کشیش بخش و گورستان کاتولیک‌ها نگاه می‌کند. پشت سر او کوچه‌های محله‌ی یهودی‌ها و گورستان دیگری قرار دارد. اولین مدرسه‌ی تادئوش هم در ویلوپله واقع است. همان مدرسه‌ای که کودکان پابرهنه و ژنده‌پوش در میانه‌ی کار در مزارع، سری هم به آن می‌زنند. تادئوش مجذوب این دنیای روزمره است. مسابقه‌های دویدن با بچه‌های روستا در میان جنگل‌ها، چمنزارها و راه‌های ماسه‌ای و مغازه‌های میدان. در دنیای کودکانه‌ی تادئوش، دنیای نادیدنی ماورائی، بی هیچ مراسمی با واقعیت روزمره، در هم می‌آمیزد.}

زن پشت پنجره: ویلوپوله، محل تولد تادئوش، همواره محل مناقشه‌ی میان آلمان و روسیه بر سر لهستان بوده است امری که بعدتر رخداد مؤثر بر زندگی‌اش، جنگ جهانی دوم، ماشه‌ی آغازش خواهد شد. در ۱۹۲۵ خانواده‌اش او را در اولین دوره‌ی دبیرستان کازیمیرز برازینسکی شهر تارنوف ثبت نام کردند. او در آنجا علوم انسانی، بالأخص ادبیات و زبان‌های لاتین و یونانی باستان را فرا گرفت. در همین مدرسه بود که برای اولین بار نقاشی کردن را آغاز نمود.

تادئوش پنج ساله در حال دویدن :
در هرگامی
جستجویشان می‌کردم

بیهوده...
سرم را بالا می‌گرفتم،
ابرها مانند ملائک،
و استاد ریش‌سفید،
فرشته در حال حرکت
پشت سر من
و پدرم، که به مادرم می‌گفت:
او به جنگ رفته.
نادیدنی،
و اندک زمانی بعد از آن نیز،
جناب کشیش،
ناپدید شدند.

خیابان موربی کنار میدان شهر ویلوپله، سال ۱۹۲۲

{ دو هنگ ارتش لهستان را در حال رژه می‌بینیم. تادئوش هفت‌ساله و مادرش در حال گذر هستند.}

مادر: اونها سربازن، اون چیزهایی که روی شونه‌هاشون گذاشتن هم تفنگه. با اون تفنگ‌ها دشمن‌های ما رو می‌کشن. سربازا اینجوری راه می‌رن. اونها رژه می‌رن.

تادئوش هفت ساله: مردم هر جوری دلشون بخواد راه می‌رن، به هرطرفی، اما سربازها همشون تو یک مسیر راه می‌رن، شونه به شونه، پشت سر هم، منظم.

بازیگر نقش تادئوش هفت ساله: تادئوش حس می‌کرد که اینگونه سختگیری برای راه رفتن، نسبتی با طبیعت انسان ندارد. اینگونه بود که ارتش پیاده‌ی نظام خاکستری را رژه‌کنان، به اتاق محقر خیال خود وارد کرد.

کراکوف، آکادمی هنرهای زیبا، ژوئن سال ۱۹۳۳

معلم تاریخ : پس از موفقیت در آزمون‌های نهایی خود، من جمله لاتین و یونانی باستان، به کراکوف نقل مکان کرد و در دانشگاه پرآوازه‌ی یاگیه لونیان شروع به تحصیل نمود. تنها دو هفته پس از این اتفاق، او انصراف داد و در آکادمی هنرهای زیبای کراکوف مشغول به تحصیل شد.
در آنجا او با جنبش هنری جوان لهستان به رهبری ویسپیانسکی آشنا شد و با تئاترهای اسلواکی، اشتاری و یک تئاتر درخشان و موزیکال و در حال رشد به رهبری کارول شیمانوفسکی مواجه شد. او در همین حین به تحصیل در رشته نقاشی و طراحی صحنه در دانشگاه هنری مشغول بود.
در همین میانه‌ی دو جنگ جهانی بود که او با آثار افرادی چون ویتکیه‌ویچ و ادوارد گوردون کریگ مواجه شد.

{تادئوش بدر راهرو آکادمی به اثری از ویتکیه‌ویچ خیره‌شده.}

منزل کانتور، آپارتمان کوچک سه‌اتاقه، چسبیده به دیوارهای محله‌ی یهودی‌نشین کراکوف، سال ۱۹۳۹

{جنگ جهانی دوم؛ نازی‌ها لهستان را اشغال کرده‌اند.}

همسرایان یک هنگ از ارتش نازی ها : پس از جنگ جهانی دوم و سلطه‌ی نازی‌ها در لهستان - که با تأسیس اردوگاه‌های کار اجباری و نیز پاکسازی نژادی همراه بود - این کارگردان جوان ۲۴ ....

کانتور بزرگ در یکی از اتاق های خانه :
همه‌ی این‌ها از خیلی وقت پیش شروع شده،
از خیلی پیش‌تر، مدت‌ها پیش‌تر از این،
پیش‌تر از این نمایش.
در خیال من و شاید در طبیعت من....

همسرایان یک هنگ از ارتش نازی ها :... این کارگردان جوان ۲۴ ساله، به کارهای زیرزمینی تئاتری با همراهان جوان خود نمود. تجربه‌هایی این دوران، او را برای مواجهه‌ی فرمی و رویکرد محتوایی با اثر خود آماده می‌ساخت....

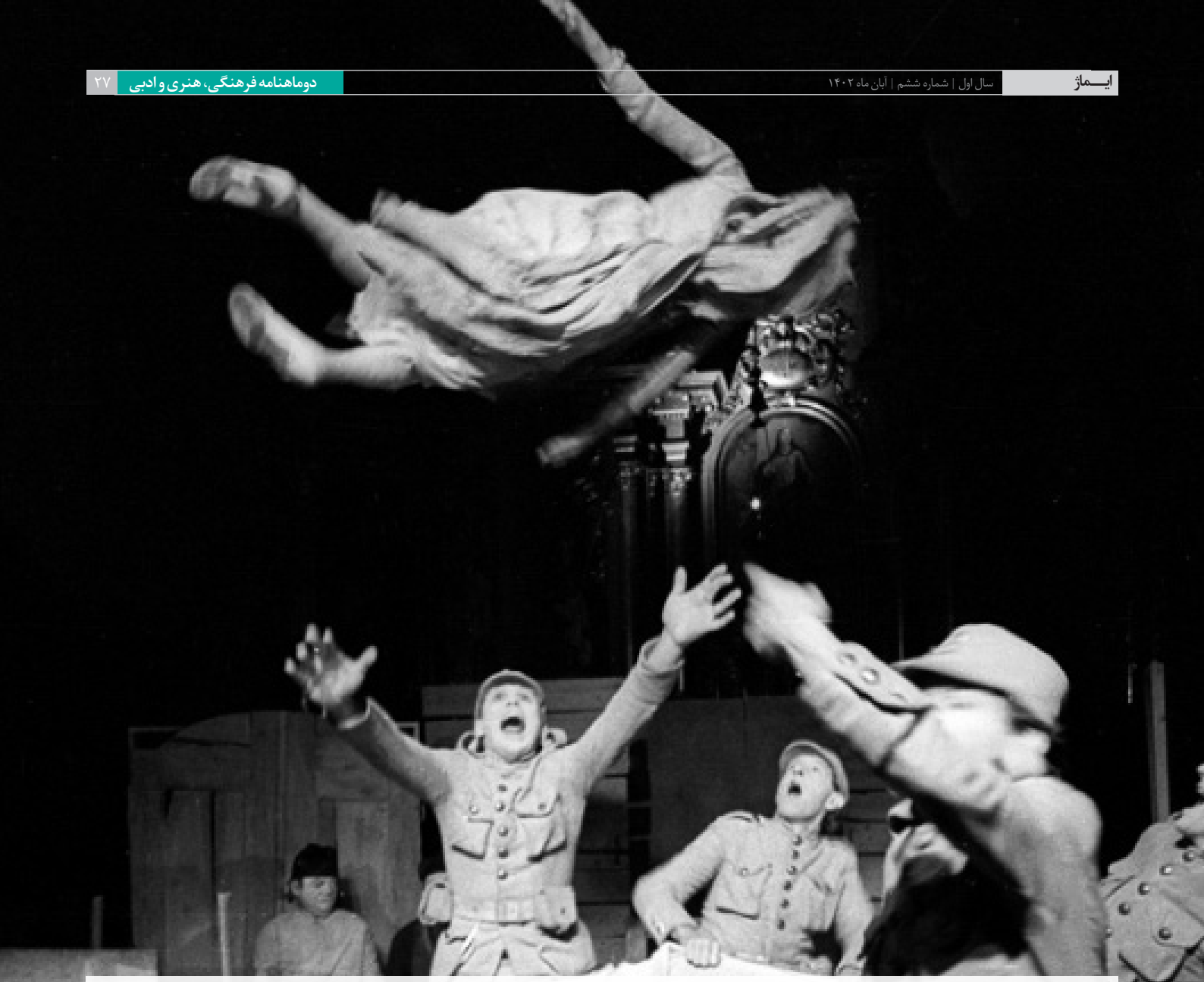
کانتور بزرگ در یکی دیگر از اتاق های خانه :
نقش دقیقی از پایان حک شده است،
از پایان زندگی،
از مرگ،
از فاجعه،
از پایان جهان.

{در همه‌ی مناطق متصرفه، حکومت نظامی برقرار شده. لهستان تبدیل شده به آزمایشگاهی برای اجرای تئوری‌های نژادی.}

هاینریش هیملر، افسر اس اس: حذف کردن نژادهای خارجی از سرزمین‌های متحد شرقی یکی از اهداف بنیادی‌ست. ما همچنین خون خوب به دست می‌آوریم که می‌توانیم برای خودمان استفاده کنیم و در غیر این صورت آن خون را نابود می‌کنیم.

یک سرباز لهستانی : دوره‌ی اشغال، دوره‌ی انزوای کامل ساکنین لهستان است. واقعیت متراکمی که در زندگی آنها وجود دارد اما، سبب پرسش‌هایی در باب چیستی واقعیت می‌شود. دوران اشغال، همزمان می‌شود با پیدایش تئاتر زیرزمینی و ارزش‌های کاملا جدید. هنرمندان، خواستار واقعیت هستند؛ واقعیت هیچ بودن، واقعیت به صفر رسیدن.

امیررضا احمدی : شما فکر میکنید اشغال یعنی چی؟ یعنی تحت چه شرایطی میتونیم بگیم چیزی به اشغال درآمده ؟



۲
سلام آقای کانتور !

{مصاحبه}

- مکان، اتاق محقر خیال استاد که باقی‌مانده‌ای است از یک خانه‌ی سوخته، کاملا محقر. دودکشی در وسط خانه قرار دارد.

استاد :
من عظمت را
از واقعیت پایین‌ترین طبقات
به دست می‌آورم.
و هراسی از نمایش آن
در نازل‌ترین شرایط ندارم،
در فقر، در بیچارگی،
در خنده و در طنز،
در کفر و در خجالت،
در اتاق محقر تخیلاتم،
در خانه‌ام،همین جایی که شما نشستید!

آقای اسدی: میشه لطفا کمی از زندگی تئاتریتون برای ما بگید ؟

استاد: زندگانی تئاتری من به دو بخش تقسیم می‌شود: پیش از «کریکوت ۲» و پس از «کریکوت ۲». نخستین اثرم....

{ اولین کوشش‌های تئاتری تادئوش با نگارش یک نمایشنامه شروع شده.}

استاد: .... مرگ تینتاژیل اثر موریس مترلینک به سال ۱۹۳۸ بود. سپس تحت اشغال نازی‌ها تئاتری زیرزمینی در کراکوف را بنیان گذاشتم که در آن آثاری از نویسندگان لهستانی چون اسلواکی و ویسپی‌یانسکی اجرا رفتند.در این برهه از زیست حرفه‌ای ام، به عنوان فارغ التحصیل نقاشی و طراحی صحنه، علاقه‌ی ام بیشتر به آن چیزی بود که در آوانگاردیسم روس رخ داد: کانسترکتیویسم؛ چه در آثار تایرف، چه در شیوه‌های بازیگری میرهولد، که حرکات منقطع در سیستم بیومکانیکی‌اش بعدها تأثیر خود را در بازنمایی مرگ در تمام آثارم نمایش داد.

به سال ۱۹۵۶،پس از بنیان‌نهادن تئاتر «کریکوت ۲» دچار تغییری در اجراهایم شدم. نخستین اجرای این گروه متن «مرکب‌ماهی» از استانیسلاو "ویتکاسه" ویتکی‌یویچ بود: اثری مربوط به هنرمندی مرده در برزخ، که می‌یابد دولت کمونیستی آثارش را پس از مرگ سوزانده است. در این درام انتزاعی ویتکی‌یویچ، که خود در صدد آن بود که به «فرم ناب» در درام دست یابد، مواجهه‌ای هجوآمیز میان فردی است همه‌چیز باخته با شاهی خیالی در جهان خویشتن.
در این اجرا من تمهیدی را اندیشیدم که بعدتر در آثارم مشهود تر شدند: چینش محیط، اشیاء و بازیگران در طی فرایندی پیچیده که در طی آن مخاطب با اشکال، ضربه‌ها و تنش‌هایی روبرو می‌شود که تخیلش را برای ورود به فضای پیچیده‌ی نمایشنامه باز می کند.
من در اجرایی دیگر، دیوانه و راهبه (۱۹۶۳)، تغییراتی را در شیوه‌ی بازنمایی اجرایی بازیگران با متن ارائه دادم: سازه‌ای ملقب به «ماشین مرگ» که بازیگران مجبور بودند آن را بر روی صحنه کنترل کنند (در صورت شکست، از سن به بیرون پرت می‌شدند.) از این سو، کنش آنان نمی‌توانست پیرنگ را بر روی صحنه طوری اجرا کند که در شکل مرسوم صحنه‌ای، توهمی از شخصیت به‌دست دهد؛ بدین گونه، کنش‌های صحنه‌ای این کار بیشتر به خارج از صحنه ارجاع داشتند.

{ صداهای غریبی همچون برپایی یک سوگواری به گوش میرسد }

منزل خانواده‌ی کانتور، آوریل سال ۱۹۴۲

{خانواده از مرگ پدر باخبر می‌شوند. پس از شکست لهستان، ماریان کانتور، به جنبش مقاومت مسلحانه پیوسته‌بود اما در سال ۱۹۴۰ به دلیل انتشار یک روزنامه‌ی زیرزمینی توسط آلمان‌ها دستگیر شد و در ۲۰ فوریه‌ی ۱۹۴۲ به بازداشتگاه آشویتس منتقل شد.
پدر با آنها زندگی نمی‌کرد. به نظر می‌رسید که با زن دیگری زندگی می کند و در مدرسه‌های محلی، مشغول به تدریس است.
پدر تادئوش کشته‌شد اما پس از مرگ، تادئوش او را با دستگاه احیاء خاطره و در هیئت شخصیت تازه‌سرباز در نمایش "ویلوپله ویلوپله" بازگرداند}

آقای اسدی: اما آن شکل از اجرایی که شما را با آن بازشناسی می‌کنند، به رویکرد شما به اشیاء بازمیگردد. شما چنین اذعان داشته اید که : «چه کسی گفته که اشیا در هنر مرتبه‌ای پایین‌تر و بی‌اهمیت‌تر از انسان دارند. آن‌ها نیز عناصری با جان و روح هستند» (حسینی‌مه ر، ۲۱۹: ۱۳۹۰).
در سال ۱۹۴۴، مشغله‌ی ذهنی شما چنین است که اشیاء در زمان جنگ کارکرد خود را از دست داده‌اند. این طرز تفکر خود را چطور توضیح می دهید ؟

آپارتمان ماگدالنا استرینسکا، کراکوف، ژوئن سال ۱۹۴۴، اجرای بازگشت اولیس

{اولیس در مرکز صحنه، روی یک صندلی بلند نشسته‌است. کمی بعد، او نه روی صندلی، بلکه روی یک تکه مقوا می‌نشیند.}

استاد نشسته روی مقوا: بگذارید که به داستانم در باب شئ بازگردم
به لحظه‌ای که نمی‌دانستم کیفی پوسیده به دست دارم،
نمی‌دانستم که باید با آن چه کار کنم.
و فکرم بود که آینده‌ام را در آن بگذارم.
هر چه می‌دانستم این بود که نباید تکرار کنم ژست خویش را
از سال ۱۹۴۴، حتی اگر
واقعی‌بودگی و شئ
همچنان ارزش داشت و شانسی بزرگ
برای ماندن به نزدم برای مدتی طولانی.
آگاه بودم که این را در جنگ ساختند
برعلیه همه زیبایی‌ها، به ۱۹۶۳، چیزی نبود آن مگر
ژستی پالایش شده و... زیبایی‌شناسی.
همان گاه بود کاری کردم که آینده‌ام را تصمیم
می‌گرفت: شتابان و جوری «بی سر و صدا»،
من آن شئ را ق ا ی م کردم»
(کانتور، به نقل از کوبیالکا، ۲۰۰۹:۱۱).

اقای اسدی: نمایشگاه مردمی شما در (۱۹۶۳)، مشهور به ضدنمایشگاه، این نگاه شمارا عیان می سازد. در این نمایشگاه، اشیائی وجود دارند که به یکدگیر نامرتبطند اما در قرارگیری با توالی زمانی و مکانی خود معنا می‌یافتند؛ دلالت معنایی از طریق تصادف شکل می‌گرفت و نه از راه معیارهای از پیش داده شده، گویی که این نمایشگاه آینده‌ی تئاتری شما را پیش می‌بینند....
استاد: رجعت بسیار به اشیاء و چینش وقایع در شکلی از پیش تعیین نشده و غریب، برای تداعی رخداده‌ها. می‌توان چنین تصور کرد که تاریخ در آثار من، آن گونه در برابر ما است که والتر بنیامین در تز پنجمش از تزهایی درباره‌ی مفهوم تاریخ می گوید.

آقای اسدی: آقای بنیامین ؟

{ والتر بنیامین به داخل صحنه آمده و پشت میکرفن ضبط صدا قرار میگیرد }

والتر: بریم ؟ .... تصویر حقیقی گذشته تیز و تز....ببخشید .... دوباره ؟ ..... تصویر حقیقی گذشته تیز و تند می‌گذرد. گذشته را فقط در هیبت تصویری می‌توان به.....

مسئول اتاق فرمان: هیات .....

والتر: ببخشید ؟

مسئول اتاق فرمان: هیات آقا.... نه هیبت ...

والتر: بله،حق با شماست...عذر میخوام ... فقط در هیات تصویری می توان به چنگ آورد که در آن لحظه که می‌توان بازش شناخت، درخشان گردد و از آن پس دیگر هرگز دیده نشود» (بنیامین، ۱۵۴:۱۳۸۷). تمومه ...

مسئول اتاق فرمان: آره آقاجون کافیه،بیا بیرون

استاد: تصویر گذشته، در تصاویری از گذشته که نزد تماشاگر درخشان ظاهر می‌شوند و به سبب طبع گریزپذیر زمانی تئاتر، به‌سرعت محو.

اسلو، سال ۱۹۷۱

تادئوش کنار بنای یادبودی عظیم‌الجثه، با شکل صندلی ایستاده است.

خاله مانکا: تغییر یک اتفاق چقدر می تونه جذابو باب میل بشه که حاضر باشی واقعیت رو از اون دریچه ببینی؟
میتونی این اتفاقاتی که تا الان تو زندگیت افتاده رو طور دیگه ای به خاطر بیاری؟ نه اینکه طور دیگه ای بهش نگاه کنی، نه. قشنگ مو به مو با جزییات بهش فکر کنی ولی اون چیزی نباشه که واقعا بوده. خودتم بدونی اینو. یعنی بگی من می دونم که هفته پیش تو رستوران ماهی خوردم ولی تصمیم میگیرم که بدونم هفته پیش کافه بودمو به جای غذا به یک بستنی راضی شدم. میدونم که اون ناهار تو رستوران رو با یکی از همکارام که از قضا با هم رابطه دوستانه خوبی هم داریم سفارش دادم ولی تصمیم میگیرم بدونم بستنی تو کافه رو تنها خوردم. میز رستوران چهار نفره بود ولی تو کافه رو صندلیای پایه بلند پشت کانتر نشسته م . می دونم که تو رستوران یک ژاکت کوتاه تنمه و بارونیمو پشت صندلی آویزون کردم. ولی تو کافه از شدت گرما با یک تاپ و دامن تابستونه پا رو پا انداختمو صندل لا انگشتی پای راستم الاناست که به جاذبه زمین تسلیم بشه و کامل از پام در بیاد. ولی نمی دونم تاپ و دامنم چه رنگیه. فقط یک رنگ خاکستری مایل به سفید پاشیدم رو کل این تصویرا.

حالا میخوام سعی کنم تو ذهنم همه اینا رو با رنگ آمیزی یادم بیاد. کار سختیه چون اینا ساخته ذهن منه. کار سخت تریه چون احتمالا یه جایی تو این تصویرا رو کاشتی تو حافظه من.
احتمالا تو یه جایی گفتی دوست داشتی آشنایی ما اینطوری می‌بود. تو هوای گرم؟ نه . تو از گرما متنفری!

۳
تئاتر مرگ

گالری کشیشتوفوره، ۱۵ نوامبر ۱۹۷۵، اجرای کلاس مرده

بر روی صحنه، نیمکت‌هایی قرار دارد. بازیگران با مانکن‌هایی در دست وارد می‌شوند و روی صندلی‌ها می‌نشینند.

{ کانتور بزرگ روی صحنه حاضر است و در زمان نشستن تماشاچیان بر جایگاه متن زیر را قرائت می کند }

بازیگر نقش کانتور بزرگ: پس از انتشار بیانیه‌ی «تئاتر مرگ» (۱۹۷۵)، تجربه‌ی تئاتری کانتور دگرگون می‌شود.

کانتور بزرگ: ما مجبور خواهیم بود که خاطره را به‌عنوان تنها واقعیت موجود بپذیریم. به این معنا که باید یک مدل عقلانی از خاطره بسازیم و ابزارهای بیانی و قلمرو فعالیتش را تعریف کنیم... (کوبیالکا به نقل از ویتز، ۱۰۷: ۱۳۹۴). در این برهه از فعالیت تئاتری خویش،من به مفهوم حافظه، تاریخ، اسطوره، آفرینش هنری و نقش هنرمند به مثابه یک تاریخ‌نگار در قرن بیستم می‌پردازم.

یکی از مانکن‌ها: نخستین اجرایی که چنین فرمانی می‌برد، همین است؛ تجربه‌ای بی‌نظیر از در باب حافظه‌ی انسان در فضایی خارق العاده. تادئوش که معمولاً در فضاهای با اشکال غیرمرسوم اجرا می‌کرد، در اینجا شیوه‌ی مواجهه‌ی تماشاگر را کمی نزدیک‌تر به شیوه‌ی رسمی تفکیک فضای تماشا و اجرا تبدیل نموده

یکی دیگر از مانکن ها: اما در این نمایش ما قامت‌هایی عادی و سالمند هستیم: پیرمردی با دوچرخه، زنی پشت پنجره، سرباز جنگ جهانی اول، پیرمرد کر، زنی با گهواره‌ی کوکی، دوقلوها، سرایدار و...

یکی دیگر از مانکن‌ها: نمایش صرف آن است که ما سالمندان دست به بازسازی خاطرات از دست رفته‌ی خویش بزنیم. هرچند که این کار با حضور و دستور خود تادئوش شکل می‌گیرد.او در این ارکستر، کنداکتوری است که همچون اجرای زنده‌ی یک سمفونی، حین رهبری فیلارمونی دیده می‌شود.

یکی دیگر از مانکن ها: حرکات ما منقطع‌اند،یادآور مرگ. همچنین چون کارهای بسیار کارگردان، استفاده از مانکن بسیار است.

کانتور بزرگ: مانکن به مثابه تجسد "واقعیت پایین‌ترین مقام."
مانکن به مثابه مولد عصیانگری.
مانکن به مثاب شئ پوچ. یک فاساد [Facade؛ نمای بیرونی ساختمان، در اینجا معنی استعاری «تظاهر»]. پیامبر مرگ. مدلی برای یک بازیگر (کانتور به نقل از کوبیالکا، ۲۳۴: ۲۰۰۹).

زنی با گهواره کوکی: بخواب بچه ، صدای آژیر تموم دنیام رو پر کرده
نمی‌دونم چی بگم واقعا فقط میتونم بگم زیادی خسته و از صداها،بوها و تموم چیز هایی که اذیتم می‌کنه، مثل خاطرات،مثل رنگ‌سبز، مثل گیر دادن یک عالمه حروم زاده به دخترا، مثل تروماهایی که هیچ وقت تمومی نداره و نمی‌دونم چکار کنم از شرشون خلاص شم
مثل ننوشتن و تا آخرین ثانیه ها صبر کردن
وای خودکارم تموم شد وسط نوشتن

پیرمردی با دوچرخه:
باید بدوئم باید انقدر بدوئم که یادم نیاد دقیقا کجام.
از جایی که هستم دور می‌شم چون باید دور شم تا برسم به جایی که دوباره قراره دور شم.
نمیدونم تا کجا باید بدوئم... از خیابونا و صدای موتورا دور میشم،
از چراغ قرمز می‌دوئم از میون این آدمای عجیب که نگاهشون تنها یه چیز بهم میگه: برو...
می‌رم. کجا! نمیدونم. میون راه از کنار چندتا کاغذی که روی زمین افتاده میگذرم
با خودم فکر میکنم نکنه چیز مهمی توشون نوشته شده اما نه، الان چیزی مهم نیست.
نفس کم میارم و کنار یه دیوار توی یه کوچه بن‌بست می‌ایستم،
آخ تکرار! دوباره باید بدوئم، انقدر زیاد که یادم نیاد که یادمه؛ که یادم بره اگر هنوز یادمه؛ اما نه، نیست

زنی با گهواره کوکی:
یعنی فکر کنم هشت دقیقه دیگه فرصت دارم برای نوشتن، فکرکنم این خودکار هم داره ته میکشه
انگار بدتر میشم و نمی‌تونم سعی کنم که کار دیگه ای انجام بدم
الان دارم انجام میدم
من واقعا میترسم حقیقت و بگم تموم جونم گر می‌گیره وقتی با خودم تنها میشم و مینویسم
نرسیدن از رنگ سبز دم پایی
خونه قدیمی کرمان ، مادر، پدر، بچه آخر
این تموم چیزی که وقتی خود کار میاد دستم مینویسم دیگه ازشون بی زارم
نمیخوام هیچ وقت خودکار بگیرم دستم
خیله خب فکرکنم باید یه چیزی درست و حسابی بنویسم
تا بتونم ذهنم و خالی کنم

مانکن پیرمرد با دوچرخه :
تو چی؟ یادته!؟ منم که افتادم توی چاله تکرار..
باید بدوئم از میون آدمایی که پرت میشن روی زمین، از کنار یه پرنده مرده.
از بین ماشینایی که متوقف شدن، از کنار کتابفروشی‌ای که هرروز بهش سرمیزدم، از کنار تماسی که از مامان دارم.
مامان، خوبم. تهران آرومه، نگران نباش.
دروغ می‌گم و تو میدونی که دروغ، دروغه...
باید برم سرکار، باید برم خونه، باید برم..
یه جایی که نمیدونم کجاست، الان می‌دونم کجام اما نمیدونم یه کم بعد که میدونم کجاست، کجام..

مانکن زنی با گهواره کوکی:
نمی‌دونم چرا گذاشتم آخرین لحظه بنویسم توی حیاط بارون زده پلاتویی که عوض شده
قرار شده بی درنگ بنویسم و من دستم درد گرفته و هنوز دو صفحه هم

نشده کلا با نوشتن غریبه شدم، انگار ترسیده باشم ولی خوشحالم که همه رو دارم بی درنگ و بدون فکر کردن مینویسم، این روزا زیادی با خودم قهرم آخ دستم
قلکرکنم باید استراحتش بدم
وای دارم فکر می کنم شاید دارم بهونه میارم برای ننوشتن
تموم چیزی که دارم بگم اینکه زیادی به خودم سخت گرفتم دیگه وقتشه خودمو از ته دل ببخشم
گاهی اوقات خوشحالم
ولی از اینکه نتونم مادرم و خوشحالم کنم میترسم

پیرمرد با دوچرخه :
سخته... دوباره دارم فکر میکنم، من نباید فکر کنم که دارم فکر میکنم..
من میخوام باشم اما نیستم، یا شاید نیستم و می‌خوام باشم... اینجا کجاست! من کی‌ام؟
چقدر نوشتن سخته چون باید فکر نکنم که کجام، کی‌ام..
چندلحظه چشمامو میبندم که یادم بره، دو نفر اون سمت خیابون جیغ میکشن! یکی سرم داد میزنه بدو..
نمیخوام کسی کمکم کنه.

هربار ته هر دوییدن میخورم به یه کوچه بن بست، اولش فکر میکنم بده. خیلی بده.
ولی یکم که نفسم بالا میاد تا دوباره بتونم بدوئم، میفهمم چیزای بد یا خیلی بد چقدر میتونن خوب یا خیلی خوب باشن.

زنی با گهواره کوکی :
سخت ترین بخش اینکه من الان هیچی نمی‌شنوم و واقعا توی دنیای خودمم
از نوشتن میترسم....
بخواب بچه،بخواب صدای آژیر تموم دنیارو پر کرده....

{ تادئوش پرده را می اندازد }

صدای ناپلئون: اثر مهمی که زندگی کانتور را به هنرش متصل می‌سازد، ویلوپوله، ویلوپوله (۱۹۸۰) است. در این اجرا ما تاریخ خانواده‌ی کانتور را می‌بینیم:

{ پرده باز می شود }

تادئوش خردسال: من در میانه‌ی صحنه نشسته‌ام و این متنِ نقشم است [...] مادربزرگم کاترینا [...] الان مادرم پیداش می‌شود: هِلکا [...] دایی کارول [...] خاله مانکا [...] دایی اولک [...] خاله یوزکا [...]، از این به بعد سرنوشتشان، تحت تأثیر دگرگونی‌های جدی، نافرجام خواهد بود. آنان اگر زنده هم می‌ماندند باز دشواری‌ها و سرخوردگی‌های مداوم را تاب نمی‌آوردند» (به نقل از حسینی‌مهر، ۲۲۷: ۱۳۹۰)

هلکا: اجرا شامل پنج بخش است: عروسی، ریشخند، تصلیب، اعزام اَدَش به جنگ، شام آخر.
مادربزرگ کاترینا: اجرا با حضور عروسکی در جلوی صحنه آغاز می‌شود. با دستور کانتور و شروع اثر، دو خاله‌ی او با نُه سرباز وارد می‌شوند.
دایی کارول: سپس در میان دیالوگ‌های دو دایی او در باب پدربزرگ تادئوش، که مُرده، زمان رخداد تشریح می‌شود.
دایی اولک: پس از خروج این دو، شاهد مراسم دردناک عروسی پدر کانتور، ماریان، با مادرش هلکا خواهیم بود. سپس خروج تماشاگران، با سربازی صلیب بر دوش.
خاله یوزکا: این اجرا روندی در بازسازی خاطرات شخصی و جمعی است. در اینجا مفهومی به نام اتاق خاطرات شکل می‌گیرد که کانتور از آن برای ایجاد رخداد تئاتری بهره می‌گیرد. در اجرایی دیگر از پروژه‌ی خاطرات کانتور، بگذارید که هنرمند بمیرد (۱۹۸۵)، این اتاق خاطرات به انبار خاطرات تغییر می‌یابد. در اینجا، رویدادها دیگر به شکل خطی اجرا نمی‌شدند، بلکه با یکدیگر تداخل زمانی داشتند.
مائده: کانتور در اثر هرگز بازنمی‌گردم (۱۹۸۸) مفهوم جدیدتری را خلق کرد که مهمان‌سرای خاطرات نام داشت. در اینجا کانتور به اوج خویش‌بودگی و مواجهه با «دیگران» می‌رسد. در این مفهوم، او خود را به منظور برداشتن دوپارگی میان خود و مخلوقاتش و در کنش صحنه‌ای اثر غرق می‌سازد....
ببخشید،من اشتباه خوندم....

۸ دسامبر سال ۱۹۹۰، اجرای امروز روز تولد من است
پایان. مرگ تادئوش.

{ درحالی که اجرای ویلوپله ادامه پیدا میکند پرده می افتد }

۴
صحنه،خاطره،کانتور،مرگ و ما

{ تمرین نگاری }

-مکان،کلیسایی حوالی ویلوپل است،محل تمرین یکی از پروژه ها

اقای اسدی: کانتور هم در فرصت تدریس خود در سالیان ۱۹۴۸ و ۱۹۶۸ و نیز در گروه خویش، تمرینات بسیاری را مرتبط با خاطره و اشیاء ارائه می‌داد که ذهن بازیگران خود را برای مواجهه با رخداد صحنه‌ای حافظه‌محور آشنا سازد.

کانتور بزرگ: ریحانه،ازت میخوام که به اشیاء درون خونت به مثابه آثاری هنری نگاه کنی. بعد، این اشیا رو به شکلی نمایشگاهی بچین تا معنی دیگه ای پیدا کنن.مثلا چی میشه اگه رنده رو به مثابه شی هنری نگاه کنی؟یا دمپایی رو ؟ سعی کن یک معنی متضاد خلق کنی ،خب، حالا بنویس

ریحانه(خاله یوزکا): شب است و هوا خنک
دختری در سن کودکی اش روی رختخواب های دوخته شده برای خونه تکونی شب عید بازی میکند
همه چیز خوب است و به بهترین شکل زمان جلو می‌رود
منتظر پدرش است چون قول گرفته برای کادو عید به او دم پایی سبز رنگ عکس سگ را هدیه بدهد
حال تنها نگرانی آن دیر کردن پدر است
و به فکر فرو می‌رود که ، نکند دم پایی را خریده اند و دیگر نمیتوان آن را داشت
با صدایی از فکر در می آید
صدای پسر دایی اش، بیا برویم کوچه تا بچه گربه تازه به دنیا آمده را ببینی
چشمانش سبز رنگ و بدنش سفید است
با شتابی چون گوله کاموای افتاده روی قالی خودش را به گربه میرساند
زیبایی چشم گیر گربه از یاد میبرد نگرانی دیر کردن پدر و ترس نداشتن دم پایی مورد علاقه اش را
صدای موتور برق را در چشمانش روشن میکند
قامت بلند پدر برای او مثل معجزه ای برای پروانه است
پروانه ای که از پیله اش در می آید
دستان پدر کارتنی از کفش را نمایان میکند
دخترک دوان دوان به سمت شانه های پهن روان می‌شود
خود را غرق میکند در دریایی از محبت و عشق پدر
امنیت داشته ای که هیچ گاه او را نگران نمیکند مبادا کسی او را دوست ندارد
جعبه را باز میکند
خوشحالی بی وصف او دنیایش را پر از ستایش خوبی ها میکند
صدای جیغ گربه خوشحالی اش را در یک آن میبلعد
انگار گربه ی تازه به دنیا آمده ی محله ی سراسیاب
زیر ماشین جانش را خیلی زود دوباره به خدا می‌دهد
انگار خدا دلش برای او تنگ شده بود
همه حواس ها به سمت گربه رفت
حتی یادش می‌رود دم پایی رها شده سبز رنگ را بر دارد.

آقای اسدی: کانتور از آنان خواست سپس کاتالوگی از این‌ها تدارک دیده شود و از دوستان برای دیدن نمایشگاه خود دعوت کنند. بازخوردشان چه خواهد بود؟ دیدن چنین مواجهه‌ای مؤثر خواهد بود
امیررضا : اون گربه توی اون داستان چیکار میکنه؟ چرا باید وقتی از رویای کودکی حرف میزنیم پای یک گربه سیاه زشت وسط بیاد؟ این گربه از رویای کدوم شما بیرون آومده و حالا توی این نوشته داره زندگی میکنه ؟

نیلوفر(مریم مقدس) : اون روز که رفتم خونه پدر بزرگ احتمالا از روز های شیرین زندگیم بود که آفتاب فقط نمی تابید،گرم میکرد. غذا ها فقط سیر نمی کردند، مزه داشتن.
بابا بزرگ سیگارش رو روشن کرد و با دقت اخباری که ساعت نه و دو بعد از ظهر هم دیده رو مرور میکنه. انگار اون هم لا به لای اخبار های فیک و بازاری دنبال یه چیزی میگرده
شاید دنبال چیزی که از دست داده . اخه بابا بزرگ توی جنگ مجروح شده خیلی چیزا رو لا به لای اخبار جا گذاشته بابابزرگ فقط تنش رو اونم تیکه تیکه از میدون جنگ بیرون کشیده.
من از حموم اومدم و با موهای خیس کنار بابابزرگ نشستم . حوله رو دور موهام هندی بسته بودم و سرم از سنگینی حوله به این طرف و اون طرف میچرخید.
مثل همین امروز که گیج و مبهم میون هزار تا خاطره دارم دنبالت میگردم .
نگام میوفته به ساعت
دقیقا ساعت هشت شبه
گربه سیاه بلاخره اومد.

کانتور بزرگ : بالاخره پیداش شد ....

نیلوفر(مریم مقدس): اون قدر هوا تاریکه که فقط چشم های برق زده اش رو میبینم که بهم زل زده از داخل چشماش دو تا طناب کشیده شده به چشم های من از چشمام داخل بدنم رفت و پیچید دور مغزم، گلوم، قلبم و دست هام . گربه سیاه از راه دوری اومده بود خیلی دور....
خسته نبود ولی از جاش حرکت نمی کرد، اتفاقی منو ندیده بود بلکه پیدام کرده بود
بارها حرف نزدم انگار که منم میدونستم بابت چی اومده ولی در حقیقت نمیدونستم.
گربه سیاه با همون طناب منو از جام بلند کرد آورد بین زمین و آسمون.
چیزی نمیگفت ولی خوب نگام میکرد .
شاید از اون روزه که میتونم چشم خونی کنم و از چشم آدم‌ها حرف هایی که تو مغزشونه رو بفهمم . گربه منو آروم بالا برد و آروم نگه داشت و آروم زمین گذاشت .
گربه سیاه با طناب هاش دورم یه دایره کشیده
دایره ای پر از خلاء
دایره ای که هیچ چیز توش تغییر نمیکنه . دایره هر چیز جدید چه خوب چه بد رو نمپذیره
عین علف هرز میپیچه دور پای تازه وارد و کم کم اونو بیرون میکنه .
اونشب گربه سیاه غیب شد و شد غایب ترین حاضر
رفت ولی طناب هاشو قطع نکرد و از اون روز شهر شد پر از گربه های سیاه

کانتور بزرگ : حالا نوبت خاطرس،پگاه سعی کن یک خاطره ای رو بیاد بیاری،هرچیزی،این خاطره برای تو چه تصویر،رویداد یا حتی یک شی رو

تداعی میکنه ؟

آقای اسدی: خاطره،تمرینی برای بازیگران «کریکوت ۲».هدف آن است که دید چه عناصر بصری می‌تواند تجربه‌ای تئاتری از آن خاطره بسازد.

امیررضا: پنجره.توی نوشته ای که ازش خواستم بیدرنگ و بدون فکر درباره هر چیزی بنویسه به پنجره به عنوان یک ابژه در لحظه ای کاملا بی ربط به اصل موقعیت اشاره شده بود، من از رو میخوانم :
.....یه پنجره شیشه ای مشجر کوچیک حدودا مربعی که فریم سفیدی داره و انگار یه بخشهایی از فریمش زنگ زده و رنگش پوسته کرده.
این پنجره انتهای یک راهروی باریکه و کنارش یک دره که این راهرو رو وصل میکنه به ساحل دریا.
اینجا که میگم یک کلبه ست. اما نه مثل کلیه های توی فیلمها، چوبی.
اینجا چون هوا شرجیه کلبه ها رو از سیمان میسازن.
دو طرف این راهرو دو تا اتاق هست که تو یکیشون خانوما لباس عوض میکنن و تو یکی دیگه آقایون.
لباسامو درمیارم و لباس تمرین میپوشم .....

پگاه (خاله مانکا): خونه ای که من توش بزرگ شدم یک خونه حیاط دار بود که از هر طرف پنجره های بلند قدی داشت و همون پنجره ها دری بودن که از اون عبور و مرور میکردیم. یعنی هر لحظه ما برای اینکه بریم تو حیاط باید از این چهارچوب گذر میکردیم. پنجره بزرگ به وسعت یک دیوار که آفتاب هر روز نور آفتاب رو از خودش عبور میدادو کل خونه رو روشن میکرد و بدون اقراغ شبهایی هم که آسمون صاف بود می شد ماه و ستاره ها رو از دریچه همون پنجره تماشا کرد.
مثلا به این فکر کن که روی تختت دراز کشیدی هر چنبنده ای که در حال حرکته از پرنده ها بگیر تا ردی که هواپیماها تو آسمون ایجاد میکنن و حتی حرکت ابرها تو آسمون رو می تونی ببینی. بعد اگه چیزی توجهتو جلب کنه می تونی همون چهارچوب کشویی رو روی ریل حرکت بدی، در رو باز کنی و از همون دریچه بری بیرون.
بهترین روش هم بود برای دزدکی بیرون رفتنای دوران بلوغ که کسی متوجه نشه تو تو اتاقت نیستی ، تو راحت از پنجره بیرون میری و همه فکر میکنن تو اتاقت خوابیدی!
پنجره ها اما به جز وجهه دلنشینی که دارن خیلی وقتا هم ترسناک بودن. مثلا یادم میاد تابستونا می‌رفتیم خونه مامان بزرگ که یه ویلای بزرگ و پر دار و درخت بود. و همیشه تو اتاقی می خوابیدیم که مامان تو اون اتاق بزرگ شده بود. این اتاق هم یک پنجره قدی داشت که می خورد به حیاط خلوت. اما این پنجره واقعا ترسناک بود. من شبها برای اینکه خوابم ببره مجبور بودم جهت خوابیدنمو عوض کنم که چشمام بهش نیفته.

اون خونه پنجره های دیگه ای هم داشت که یکیشون جتی از اونی که گفتم ترسناک تر بود. یادمه یکی از فامیل های ما که نقاش برجسته ای هم هست، یک تابلو شمایل از امام علی کشیده بود. و به مادربزرگ من هدیه داده بود.
مامان‌بزرگ هم به دلیلی که هیچوقت نفهمیدم این تابلو رو گذاشته بود تو فرورفتگی یکی از پنجره های اتاق مهمون خونه، و پرده رو هم کشیده بود که دیده نشه. درست یادم نیست چند ساله بودم ولی یک روز که خیلی کوچیک بودم هنوز، آراد پسر دایی بیش فعال و شر و وحشی من که یکی از تفریحاتش ترسوندن من بود ، به من گفت بیا میخوام یه چیزی بهت نشون بدم، و شروع کرد به تعریف کردن که اتاق مهمون خونه یک جن زندگی میکنه و همینطور که داشت با آب و تاب قصه می‌بافت پرده جلوی قاب عکس رو کشید و اون شمایل رو به من نشون داد. از اون روز دیگه اون خونه و پنجره هاش دیگه مثل سابق نشد واسه من.

آراد خیلی شیطون بود . همش در حال فعالیت و بازی و ورزش بود و این وسطا تا دسش به من می‌رسید یه چیزی میگفت که یا یه حرکتی می کرد که باعث می‌شد خیلی وقتا از ترس تب کنم.

اون نقاش برجسته ای که گفتم پدربزرگ آراد بود و اونا توی یکی از اتاق های طبقه بالای خونه شون که یک جورایی انباری هم محسوب می‌شد تابلوهای ایشون رو به دیوار زده بودن. این اتاق یک چراغ خیلی کوچیک و کم سو داشت که خیلی وقتا هم خاموش بود. تنها نوری که روی این تابلو ها که اکثرا پرتره زن ها و مردهای عریان بودن می‌افتاد از نورگیر مربعی خیلی کوچیکی بود که تو سقف اتاق تعبیه شده بود. یک پلکان کوچیک بیشتر شبیه نردبان هم به دری که درست کنار نورگیر بود بود میخورد و همون راهی بود برای رفتن به پشت بام.
در طی سالیان روی اون پنجره لکه های سیاه رنگی افتاده بود که از پایین که نگاه می کردی شبیه یک سایه نشون داده می‌شد. و آراد من رو می‌برد تو اون اتاق و خودش بیرون می‌موند و در رو روی من می‌بست و من و با اون همه چشمی که داشت درسته قورتم می داد و اون سایه تنها می‌ذاشت. من هیچوقت دلم با اون اتاق هم صاف نشد.

آقای اسدی: استاد قدیمی،عکسی معروف که کپی آن وجود دارد را انتخاب کنید. از ویژگی‌های بصری (مانند چارچوب آن) برای نقطه‌ی شروع استفاده کنید. کانتور خود همیشه از نقاشی‌هایی چون لاس منیناسِ ولاسکز، شام آخر داوینچی یا قایق مدوسای ژریکو استفاده می کرد. حالاتِ چهره افراد، لباس‌هایشان، ترکیب‌بنده و دیگر عناصر را استخراج کنید و آن را بازسازی کنید.تکنیک بعدی اشیا\متن

کانتور بزرگ : فکر کنم نوبت شقایقه، تو کیو بازی میکنی .... ؟

شقایق: پیر مردی با دوچرخه ....

کانتور بزرگ: خب اگر اینطوره،به اون پرنده مرده فکر کن،به کاغذایی که روی زمین افتادن،به اون بن بست

آقای اسدی: شئ کوچکی را گرفته و با آن بازی کنید و سپس داستان‌های را تعریف کنید، چالش‌ها و زمان‌هایی جدید خلق کنید. سپس یک متن را گرفته و آن را حین بازی بارها و بارها تکرار نمایید. چگونه این متن به مثابه شئ بکار می‌رود؟ چنین تمرینی نباید بیش از پنج از دقیقه به ازای هر متن به طول بیانجامد.

کانتور بزرگ: بنویس شقایق،بنویس...

پرنده: زندگی سختی داره
زن پشت پنجره: شاید زندگی سخت براش راحتتره
پرنده: امروز خیلی دوییده، تو میدونی کجا رفته بود؟
زن پشت پنجره: چقدر دلم میخواست اون باشم. همیشه برگردم توی این

کوچه بنبست و ساعتها روبه روی اون
ایینه روی دیوار به خودم خیره شم و یادم نیاد کی ام
پرنده: چرا فکر میکنی که اون نمیدونه کیه؟
زن پشت پنجره: خودش فکر میکنه
پرنده: چرا فکر میکنی که اون نمیدونه کیه
زن پشت پنجره: خودش فکر میکنه.
پرنده: شاید من اونو بهتر از تو بشناسم، اون خیال میکنه هرچقدر بیشتر بدوه بیشتر قراره از چیزایی که میخواد دور شه. دیروز موقع دوییدن خورد به یه ادم اون ادم افتاد روی زمین .. مجبور بود بدوه پس نتونست برگرده... رسید به این بنبست، جلوی ایینه وایساد. میدونی چی میگفت؟
زن پشت پنجره: فقط میدونم حتما بخاطر یه تنه زدن غیرعمدی به یه ادم تا تونسته گریه کرده
پرنده: میگفت یادت رفت.. یادت رفت که باید صبر میکردی. باید صبر میکردی ولی یادت رفت....
زن پشت پنجره: تو میدونی چرا داره اون کاغذراو جمع میکنه؟
پرنده: کدوم کاغذا؟
زن پشت پنجره: همونایی که اون روز از کف خیابون چندتاشونو برداشت
پرنده: اون همیشه چیزایی که افتاده باشن کف خیابون براش جذابه.
زن پشت پنجره: خب چرا جمعشون میکنه، کجا میبره؟
پرنده: بعضیاشونو میذاره پشت اون ایینه، بعضیا هم داخل یه دفتریه که فقط خودش میتونه بهش دست بزنه.
زن پشت پنجره : چندتا کاغذ پاره چه اهمیتی داره!؟
پرنده: از کجا میدونی کاغذپاره است؟
زن پشت پنجره: گفتی یه دفتر!؟
پرنده: اهمیت داره؟
زن پشت پنجره: چیزایی که نشه بهشون دست زد، همیشه مهمن. شاید فکر میکنه چیزایی که مهمن رو باید نگه داره...
پرنده: باید دور بریزه؟!
زن پشت پنجره: من فقط فکر میکنم همه چیز یه روز تموم میشه، حالا تو میتونی برای نگه داشتنشون چه توی یه دفتر یا پشت یه ایینه یا توی خودت جون بکنی ولی تموم میشه.
پرنده: شاید...
زن پشت پنجره: تو میدونی توی اون کاغذا چی نوشته شده؟
پرنده: نه. فقط یکیشون
زن پشت پنجره: چی؟
پرنده : یه روز که از میون شلوغی تا این بن بست دوییده بود جلوی همون ایینه وایساد، یکی از اون کاغذارو باز کرد و رو به من گفت: مراقب خودت باش.

{ پایان تمرین }

ادبیات
Literature

به نام نیست

نقش کردم رخ زیبای تو بر خانه‌ی دل

خانه ویران شد و آن نقش به دیوار بماند

تنها چیزی که ما با خود به عنوان یک انسان حمل می‌کنیم، خاطره‌هایی است که از گذر ایاممان داریم.خاطره‌هایی اغلب مخدوش و تحریف شده -به واسطه‌ی گذر زمان -که در سینه‌ی ما این مخزن الاسرار آدمی سال‌ها خاک خورده‌اند.که برجسته‌ترین‌هایشان به وجهی خاطراتی خطرآمیز است.هرچه انسان بیشتر خطر کند و از دایره‌ی عادات معمول پا فراتر نهد، گزاره‌های بیشتری برای تعریف و روایت از خود خلق کرده و به جا گذاشته است.وقتی که زندگی تو یا من قرار است در قالب روایتی یا به هر شکلی ارائه شود، پا در حوزه‌ی داستان و قصه‌گویی می‌نهد.اگر روایت خوبی نداشته باشی شنیده نمی‌شوی، قطع می‌شوی، بی جریانی و جریانی در تاریخ خاطرات نداری.پیامبران همواره والاترین روایات را داشتند، یا مدعی می‌شدند به صاحب روایات وصل‌اند، خاطره‌ی ازل و ابد را می‌دانند.و تمام زمان را به نحوی پیموده‌اند.پیامبران یا حتی اساطیر و یا اساسا قهرمانان همواره زندگی‌های سرشار از خطری را از سر گذرانده‌اند.و در خاطر جمعی ما راهی عمیق یافته‌اند، خاطره‌ی عاشورا را مرور کنید که چگونه مرگ خاطره‌ای می‌ماند.مرگ مجموعه‌ی خاطرات ما است و همیشه اخرین خطر و احتمال.برگمان در مهر هفتم با مرگ خاطره می‌سازد با خاطره‌ی مرگ می‌رقصد.من تا خاطره دارم هستم.

در خاطره‌ی پدر و مادرم روزی من به دنیا آمدم.خاطره‌ای که باعث شد من تصادفا بین شما و این قلم، قلبم و مجرای هدایت عقلم قرار بگیرم.من خودآگاه یا ناخودآگاه خاطره‌ای وسعت گرفته هستم، تا به الان، شاید به فردا نکشد.اما هر بار هر سال، در یک روز به خصوص،یاد خاطره‌ی تولدم می‌کنم.هر بار هر سال در روز و هفته‌ها خود را تکرار کرده‌ام.خود را تقویم ایام تکثیر کرده‌ام.حتی در این ورق، جمله‌ها کلمه‌ها، ویرگول‌ها و نقطه‌ها را تکرار کرده‌ام.در جزئیات بیشتری فرو می‌روم، تا به ناتکرار، پشت تکرارهای خود واقف‌تر شوم.

من هر بار و هر روز می‌نویسم : تکرار

من اما هر بار و هر روز چیز دیگری با حس دیگری می‌نویسم : ناتکرار هنر، شعر، ادبیات، سینما و ... همه ناتکرار این تکرار هستند.چیزی از زندگی با خود دارند، اما زندگی نیستند.گویی چیزی فراتر است. جادویی انگار به میان آمده است.این جادو جادوی ورد ناتکرار است. هرچه جزئیات امر را بیشتر ببینیم، دقیق تر بشنویم، عمیق تر غور کنیم، در تکرار نقش‌های زندگی، نقش‌های بیشتری میبینیم.این چیزی است که جهان تنها به واسطه‌ی علوم نظری‌اش به ما ثابت کرده.از ابتدای تاریخ حتی فلاسفه‌ی یونان هم به شکل‌های داخل چیزها و اشیا اندیشه کرده‌اند و تا به امروز که ما متوجه اتم‌ها و نمودارها و مدارها شده‌ایم.و چه آن کیهان بیرون از ما که هر لحظه در حال انبساط است.مسئله و پرسش از اول یک چیز بوده.اما این جوابی که ما می‌دهیم است که یکسره بهتر و متکامل‌تر می‌شود. انسان دوبار از یک رود نمی‌گذرد.به نحوی می‌توان گفت، هر بار پس خاطره‌ای است.پس انسان به نحوی از یک مکان هیچ خاطره ای ندارد،زیرا که وابسته به زمان است و زمان پیش‌رونده به سوی مرگ.و تنها حافظه زبان است.خاطره نه جایی در زمان دارد نه جایی در مکان، محل استقرار خاطره در زبان است.این زبان است که راوی و حافظ خاطره‌ای در زمان می‌شود.

امروز - جهت تاکید زمانی - فیلم اوپنهایمر نولان را دیدم، تمامش همین بود : که زبان‌ما - اسناد تاریخی -وقایع او را چگونه به خاطر می‌آورد، او چگونه خاطره‌ای است برای تاریخ بشریت ؟ و زبان اثر در نهایت چه خاطره‌ای از او در تاریخ سینما رقم می‌زند؟ اساس تاریخ نیز به نحوی خاطره ای در ساحت زبان است.در نهایت تمام رویدادها و تمام مسائلی که از سر می‌گذارنیم، تبدیل به ابژه‌ای در موزه‌ی سینه‌ی ما به واسطه‌ی زبان خواهد شد.ما در بسیاری از آن‌ها بایکدیگر وجه اشتراک داریم : فرهنگ عامه

ما مرجوعیم و من ارجاع آنم.برای من همیشه خاطره و خاطره بازی جزو عادات روزمره بوده، انگیزه‌خلق نوشته‌ها.روز و روزگاری که بر من گذشته، به ترتیب تصادف و حادث، امور بنیادین را این‌طور دیده، کشف کرده‌ام.شب به خانه آمدم، جریانات قلب و ذهنم را با شعر مرور کرده‌ام، یاد چند خاطره‌ی دیگر افتاده‌ام و به آینده‌ی خاطرات، ممکن و ناممکن پیشنهاداتی عرضه داشته‌ام.هستی من در گروی این خاطرات و داستان‌ها است.من مجبور شده‌ام و ضرورتی را دریافتم که به عنوان یک انسان دنبال روایت خود بگردم، روایت خود را بسازم، من به مقداری که رفتم و خاطره دارم هستم، وگرنه نرفته که نیست است.

از آنجلوپولوس نقل قولی می‌آورم :

«آثار خود من بیشتر بر آنچه خاطره ی جمعی می نامیم اش استوار است، تا بر خاطره‌ی فردی مشترک، یا بر خاطره‌ی تاریخی جمعی، و بدین صورت که زمان در مکانی یکسان درهم ریخته شود، تغییر زمان به میانجی فلاشبک، نه با خاطره ی فردی بلکه با یک خاطره ی جمعی تناظر دارد و این مهم بی یک برش محقق شد.»

هست ما همان خاطره‌ی گسترش یابنده‌ی ما است.تخت جمشید خاطره‌ای است تجسم و بنا یافته از نیاکان ما، مقبره‌ی حافظ یادی است از مرگ او که هنوز در خاطر ما محفوظ است و مصداق‌ها الی ابد. اما این قصه‌ها و صحبت‌ها چگونه قرار است در دنیای ادبیات و هنر رخ دهد و درونی شود ؟ غبار زمان چه تاثیری در نوشته‌ی نویسندگان بزرگ ما گذاشته است ؟ در مقالات پیش رو به این‌ها بیشتر خواهیم پرداخت.به پیوست یک سفرنامه که فرمی از خاطره نگاری است.

سرپرست بخش ادبیات: ایلیا صوفی

شـــعر

نویسنده: ایلیا صوفی

۱

حافظه‌ام از دست می‌رود
زبان بی‌زبانی را برای بهتر ساختن زبانم
تا وطن
نامه‌های زیادی هر روزه به پستِ ما می‌خورد
از خاطره‌خواهیایی
که به خاطر خودت می‌خواهمت
ولی اما ها
من
و
تو ها
گفتن به عشقت را
در نمی‌مانا
از این که حالت چطوری ؟
از چرا با من
از زیرانداز بوریا در دست نای تو
نفسناک بهانه‌ی شش‌هات
به کبوتر می‌روم شعر
تا خالی‌ترین پروازش را
در پنجه تو بوسه رها

۲

که تعلیم، علم است
حافظه‌ی من چقدر عادتِ عالم‌ها آدم‌ها است
چقدر خوب
خداروشکر
که حافظه از رضا رفت
چقدر خوب که شب شد
چقدر خوب که شمس
آخر
حافظه‌ام
تو کجا می‌روی
قاعده این نیست
که شب
که روز
قاعده این طور
که شب
که شب
که روز
که روز
گور پدر هرچه بی تو، چه شب چه روز
هر قاعده‌ای هرزگی است
حافظه‌ام ذهن بی‌قاعدگی
نه این شعر
فهمی از حافظه‌ی تاریخ تکراری
این شعر
صوفی
نخواه، ایلیا آن خلسه‌ی نعش تکراری

مردم ما مرده پرستیم
ما حافظه‌ی روزانه نداریم
سالی یک‌بار
حافظه‌ی ما جمعی است
با یادهای رفته‌ی‌مان
از انباشت حضور قلب تو
منفجر می‌شوم
پیکر خاطرات
یکسره گریه
دختر ای
ای تو ای زیباترین دختر
حافظه‌ی عشق چرا نمی‌سوزد
چرا فقط این‌جا
همین نقطه‌ی کوچک
در صراحی سوراخ قلبم
حفره‌های باب در اسفنجی
سرشار از داغی رفتن روح از خاطره‌ی تن بود

برای منزل نخست: دامغان، و مسجد تاریخانه در شانزده تیرماه ۱۴۰۱ به ثبت کج دوربین رسید.

سفرنامه‌ی مزار اهل عبور

نویسنده: ایلیا صوفی

۱

آغاز :

به زیارت اهل عبور در قبوری از سنگ ایستاده، آبی میان آسمان و جاری
در میان الواح و دل که قلم نزد کیست که راز را پنهان را می‌نویسد؟
با پدر رفتم، مقصد وطن بود و نخست خاطره‌ام در کودکی در جستجو که
گم شده بودم. حالا می‌رفتم تا آن‌تکه،آن بخش، آن نقش را که رقم خورده
بود در قلب دلم معمور معمار مرمت کنم.

نخست مقصد دامغان بود.شهر کویر و سکوت، شهر سکوت و کویر، شهر
یدالله، شهر رویا :

زخم ظریف عقربه در من بود
وقتی که دایره کامل شد
معماری بیابان
همراه با روایت عقربه تکرار شد
من با خیال و عقربه مخلوط بودم
و عقربه،
بر روی یک بیابان
بیابان دیگری می‌ساخت.

و ساخت آتش، عبادتگاهی از ورای تاریک، تاریخ، تاریخانه که از نخستین‌ها
بود. و مردی را ملاقات کردیم به صداقت کویر به سوختگی خورشید و با
قلبی بر کف دست ها، دست میداد و به سادگی‌دوست بود.چه راست
می‌گفت وقتی که مرده بود،مردنش طعم صمیمیت عشق را در سرخی
نگاهم دوباره رنگ کرد.با خاطره ره می‌زنم تا او پل شود برای نوشتنم تا عبور
از متن تو و من که حاشیه‌خواهم تا حاشیه رفتن و گرفتن.اما او ...

۲

میانه

انبوه درخت، درختان انبوه.در حرکت اسب سیاه، سکون او ثابت باقی است.کسی بر مزارش با پای زار رفت و ندانست و گفت: او نیز بنده ای بود. خواست بگوید همه بنده‌اند، او اما بند خداست، حرمت گذار حق را، تا که قدر حرمت شوی !
و در مزار نوشتم :

در آواز اوی بال
در ذکر پرنده پر
در ذکر پرنده بال
در راز پرنده پر

و ذکر او :

بایزید گفت: اگر حقیقت حال خود از شما پنهان دارم، زبان ملامت دراز کنید، و اگر به شما مکشوف گردانم حوصله شماطاقت ندارد با شما چه باید کرد؟
و چون کار او بلند شد سخن او در حوصلهٔ اهل ظاهر نمی‌گنجید. حاصل هفت بارش از بسطام بیرون کردند. شیخ می‌گفت: چه مرا بیرون کنید؟
گفتند: تو مردی بدی. تو را بیرون می‌کنیم
شیخ می‌گفت: نیکا شهرا!که بدش من باشم
نقل است که در همسایگی او گبری بود و کودکی داشت. این کودک می‌گریست که چراغ نداشتند. بایزید به دست خویش چراغی در خانه ایشان برد. کودکشان خاموش شد. ایشان گفتند: چون روشنایی بایزید درآمد، دریغ بود که به سر تاریکی خویش شویم
در حال مسلمان شدند و گفت به سینهٔ ما آوازی دادند که: ای بایزید! خزاین ما از طاعت مقبول و خدمت پسندیده پراست. اگر مارا می‌خواهی چیزی بیاور که ما را نبود
گفتم: خداوندا! آن چه بود که تو را نباشد؟
گفت: بیچارگی و عجز و نیاز و خواری و شکستگی
و گفت: سی سال خدای را یاد کردم. چون خاموش شدم، بنگریستم حجاب من ذکر من بود
گفت: مدتی گرد خانه طواف می کردم، چون به حق رسیدم خانه را دیدم که گرد من طواف می‌کرد.
و گفت: خدای شناسان ثواب بهشت است و بهشت وبال ایشان
و گفت: سوار دل باش و پیادهٔ تن
و گفت: کمال عارف سوختن او باشد در دوستی حق
و گفت: ثواب عارفان از حق، حق باشد
و گفت: هرکه را برگزیند فرعونی را بدو گمارند تا او را می‌رنجاند
و گفت: عارف به هیچ چیز شاد نشود، جز به وصال
و گفت: هرگز این حدیث را به طلب نتوان یافت، اما جز طالبان نیابند
پرسیدند: که راه حق چگونه است؟
گفت: تو از راه برخیز که به حق رسیدی.
گفتند: به چه به حق توان رسید؟
گفت: به کوری و کری و گنگی.
گفت: آنکه چون بیمار شوی تو را بازپرسد و چون گناهی کنی توبه پذیرد، و هرچه حق از تو داند از او پوشیده نبود

(از متن تذکره الاولیای عطار)

۳

میانه

و آب و خاک و آتش که هرچه هست در هرچه نیست فروشده است و از خاکستر آتش؛ بوی دود عشق به هر کرانه شش‌جهت می‌آورد.که آرامگاهش سنگ مزارش شکافته بود و کودکی در آن دست می‌برد و بو می‌کرد و می‌خندید.

از ذکر او :

نقلست که شبی نماز همی کرد آوازی شنود که هان بوالحسنو خواهی که آنچه از تو می‌دانم با خلق بگویم تا سنگسارت کنند شیخ گفت: ای بار خدایا خواهی تا آنچه از رحمت تو می‌دانم و از کرم تو می‌بینم با خلق بگویم تا دیگر هیچ کس سجودت نکند آواز آمد نه از تو نه از من
و گفت: خدای عزو جل از خلق نشان بندگی خواست و از من نشان خداوندی
و گفت: همه چیزها را غایت بدانم الا سه چیز را هرگزغایت ندانستم غایت کید نفس ندانستم و غایت درجات مصطفی علیه السلام و غایت معرفت
گفت: کارخویش را باخلاص ندیدم تا آفریدهٔ تنهائی خویشتن را ندیدم
و گفت: در سرای دنیا زیر خاربنی باخداوند زندگانی کردن از آن دوستر دارم که در بهشت زیر درخت طوبی که ازو من خبری ندارم
گفت: من نگویم که دوزخ و بهشت نیست من گویم که دوزخ و بهشت را به نزدیک من جای نیست زیرا که هر دو آفریده است و آنجا که منم آفریده را جای نیست
وگفت: در رحم مادر بسوختم چون به زمین آمدم بگداختم چون به حد بلاغت رسیدم پیر گشتم
گفت: همه آفریده او چون کشتی است و ملاح منم و بردن آن کشتی مرا مشغول نکند از آنچه من در آنم
و گفت: از خویشتن بگذشتی صراط واپس کردی
گفت: عافیت را طلب کردم در تنهائی یافتم و سلامت در خاموشی
و گفت: با خلق خدا صلح کردم که هرگز جنگ نکردم و با نفس جنگی کردم که هرگز صلح نکردم
وگفت: خدای تعالی همه اولیا و انبیا را تشنه درآورد و تشنه ببرد
گفت: آنکس را که حق او را خواهد راهش او نماید پس راه بر وی کوتاه بود
گفت: یک نفس با خدا زدن بهتر از همه آسمان و زمین
گفت: هر که بدین جهان از خدا و رسول و پیران شرم دارد بدان جهان خدای تعالی ازو شرم دارد
و گفت: چون خداوند تعالی تقدیری کند و تو بدان رضا دهی بهتر از هزار هزار عمل خیر که تو بکنی و او نپسندد
و گفت: عشق بهره‌ایست از آن دریا که خلق را در آن گذر نیست آتشیست که جان را در او گذر نیست آورد بردیست که بنده را خبر نیست در آن و آنچه بدین دریاها نهند باز نشود مگر دو چیز یکی اندوه و یکی نیاز

(از متن تذکره الاولیای عطار)

شانزدهم تیرماه ۴۰۱ در خرقان و مقبره‌ی شیخ ابولحسن خرقانی

۴

میانه

به زیارت اهل عبور در قبوری از سنگ ایستاده سفید، میان ظلمت مرگ و جریان از باد و از یاد برنده‌ی تاریخ.اما آنکه ثبت است بر جریده‌ی عالم دوام او، دلش را زنده ساخت به جنون و زنده کرد به عشق.یکی زبان را؛ اصالت ایرانی و یادگار کهن را زنده بود، و دیگری صدای آن زبان شد و یادگار حکمت شاعران بزرگ این وطن را، در خودش تن کرد و برد به معراج صدا.او خاك پاک پای مردم صاحب اندیشه بود، آن که حافظ را از تصویر به صوت در بسامد کشاند.و در حافظه‌ی صوت ما شکل سیمرغی شد که سال ها به پرواز برده بود و رفته بود صدا را تا هفت شهر عشقی نماند که او هفت خطا‌ش نباشد.

منم بنده ی اهل بیت نبی /ستاینده‌ی خاک و پای وصی
حکیم این جهان را چو دریا نهاد /برانگیخته موج ازو تندباد
چو هفتاد کشتی برو ساخته /همه بادبانها برافراخته
محمد بدو اندرون با علی /همان اهل بیت نبی و ولی
خردمند کز دور دریا بدید /کرانه نه پیدا و بن ناپدید
به دل گفت اگر با نبی و وصی /شوم غرقه دارم دو یار وفی
همانا که باشد مرا دستگیر /خداوند تاج و لوا و سریر
خداوند جوی می و انگبین /همان چشمه ی شیر و ماء معین
اگر چشم داری به دیگر سرای /به نزد نبی و علی گیر جای
گرت زین بد آید گناه منست /چنین است و این دین و راه منست
برین زادم و هم برین بگذرم /چنان دان که خاک پی حیدرم
دلت گر به راه خطا مایلست /ترا دشمن اندر جهان خود دلست
نباشد جز از بی پدر دشمنش /که یزدان به آتش بسوزد تنش
هر آنکس که در جانش بغض علیست /ازو زارتر در جهان زار کیست

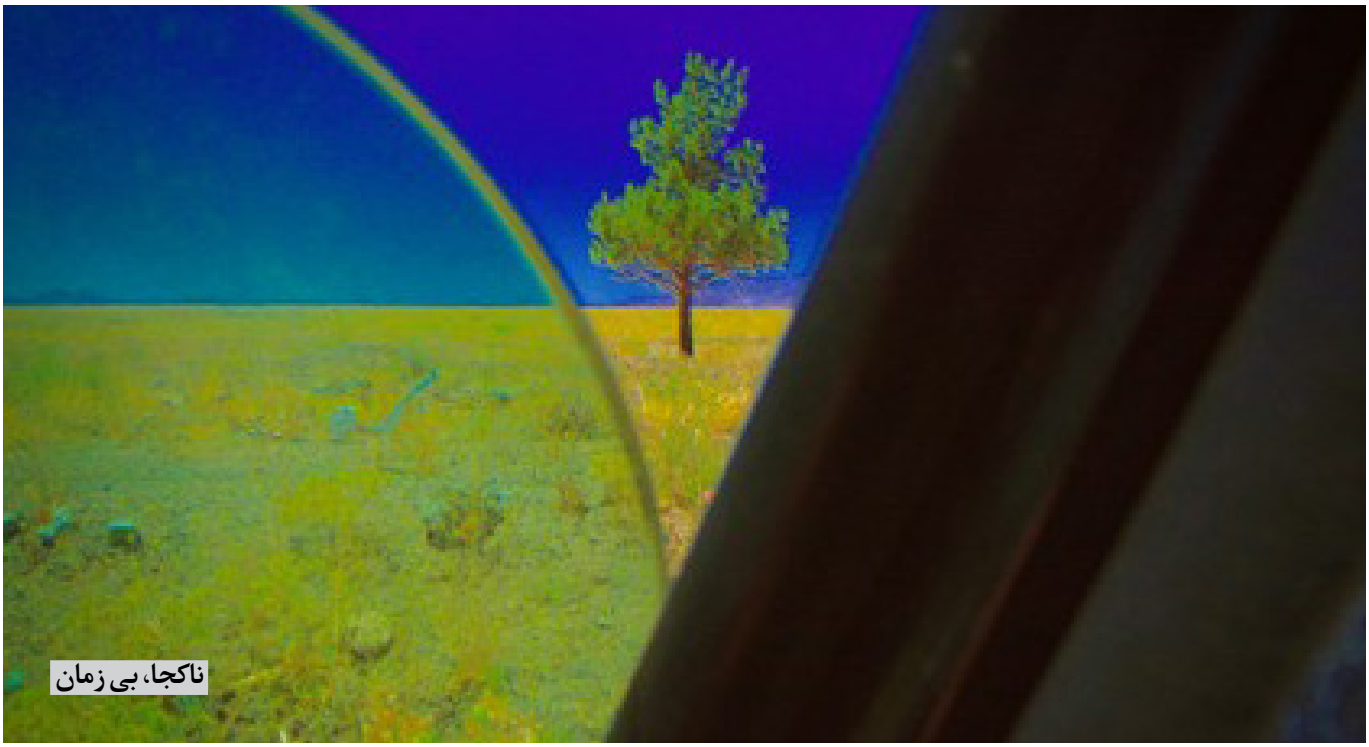
هفدهم تیر ماه ۴۰۱ در زیارت حکیم توس و استاد محمدرضا شجریان

هفدهم تیرماه ۴۰۱ در زیارت شیخ ابوالقاسم گورکانی

۵

میانه

به زیارت اهل عبور در قبوری از انعکاس آسمان در زمین مدفون، و مفتون از صدا چه سیم کشیده به ساز شکل‌پوست، خشک و خشک و خشک، از کجا می‌آید این‌آوای دوست؟
پیش از رسیدن به مقصد سفر، پیش از رسیدن به معبر خطر، پیش از رسیدن به مامن وفا، تربت که از حیدر بود ما را به خود خواند و را خواند تا اعتبار فاعلی، فعل به او بسپاریم و بنگاریم که در مسیر بادیم و باد از او است و بید از او است مجنون.



ناکجا، بی زمان

۶

مقصد

به زیارت اهل عبور در قبوری از پنج، پنجه آفتاب تابان، تابنده، بنده شود، بنده کی شود؟ بند او شود، بنده تا شود. خمود خمیده تا آستان در، تابنده‌ها.
مقصد، مبدا بود. خاطرم ابتدا وقتی که گم، گم که کمک! انتها وقتیی که

گم تر، گم تر که کمک کمک!
اما کسی اما در تن در وطن گم-پیدا نمی‌کند. و گم پیدا که شد :
به شوق به دست به وصل به دست به هست به دست به وصل رسیدم
در تا در به در در رسیدم ...

تلقین و درس اهل نظر یک اشارت است
گفتم کنایتی و مکرر نمی‌کنم
حافظ

بیست تیر ۴۰۱ در زیارت عطار، خیام، و چهارمین گوهر تابناک سعید بن سلام

۷

پایان

به زیارت اهل عبور، او که مقصد است. گفت هرجا روی پروایی است. پروانه‌وار، پله پرواز پیله معبر کن. پروا بشکاف مغز سر را، بشتاب رنگ وطن را تنت را، مرکزش را سرخ تر از همیشه کن، بتپ بتپ، تپیدن نظم نبضت، دست نمرده‌ایی، دست نبرده‌ایی، با لا ببر، با با ببر، پشت گوش بینداز همه عالم را همه آدم را همه خاتم را که انگشت، اشاره انگشتر منم، در کوچکت خارج در کوچکی ماوا و الله مع صابرین. صادقینت که به صداقت وعده داد سلام. مدام گفتیم تا تمام، تا تمام جاده راکه رفتم. وقت برگشت است، حالا

کجاست؟ حالت کجاست؟ حالم می‌رود که ببیند حالم کجاست؟
گفت همان؟ همان او، او همان او همان، او همان همان او را که همان او را که همان او که او همان را همان می گویید؟
ما که روزگاری بود که کس جلوه‌ی مقصود ندید، گفتیم آری همان، همان آری همان، او آری همان، همان را می گوییم. ریل لرزید از عبور تن در کلمه زبان و زمان برهنه طوری به سمت افق دراز کشید که انگار رو به رو رویا است و هرچه هست با ما است. کسی که گفت او اینجا است و آنجا است گوش اگر کرم نشده باشد. گاهی صدا گاهی طلب گاهی نیاز گاهی طرب به هوش از ابتدا به انتها نشسته در پرواز آسمان به سر به در به پر، پرواز. در انتها در سلام می گوید، می گویند، می گوییم، می گویم.

نوشتار
درک زمان و فرار از واقعیت محدود

نویسنده: پوریا راحت

مقدمه:

زاده زمان، دردِ نهان، خونین جان بی‌امان
بیگانه‌ای و ناتوان؟ من خود سیاهم نه جهان
اول تویی آخر همان، گر اهل پندی این بدان
ساقی تویی، تشنه خودت، شیطانِ ذهنم بس گران
نادان و سرگردان همی در کوچه زردِ خزان
فریاد کشد اشکِ قلم، در جستجوی باران
پایان این مشکین بیان شد آن جوان، خاکِ مکان

ویران شود این خاندان، آیینِ طوفانِ زمان

نه خلق می‌شود و نه از بین می‌رود، اما جاویدان هم نیست؛ همین‌قدر مجهول و متناقض. همه می‌دانیم که با وجود زیستن در میان رشته‌های زمان، اساسا با مفهوم آن بیگانه‌ایم. شعر ابتدایی، همین حالا، در لایه‌ای از زمان متولد شد، اما در باطن از نادانی نسبت به خالقش عاجز و گله‌مند است. خواندن، مقوله‌ای است که در مقام برادر فرازمینی نوشتار، سینه سپر می‌کند. فرازمینی، چون در خواندن، نوعی مستانگی احساس می‌شود؛ در ادامه بیشتر به این

فرضیه پرداخته شده است. این مقاله سعی دارد تا با عبور از تعاریف مفهومی و عملیاتی زمان و واقعیت -که نه در ظرف این نوشته جا دارد و نه ممکن است- به تصویری ذهنی از ربط ادبیات و بنیان‌های انتزاعی، یعنی همان متغیر زمان و واقعیت برسد. نگاه متن، ماهیتی کلی‌نگر داشته و در راستای بستر محدود زندگی به نوعی تکامل/نتیجه رسیده است. فرض این است که زمان، علت لازم و کافی موجودیت مرگ است، نوعی محدودیت. اگرچه که افلاطون این مهم را صرفا جدایی روح از بدن تلقی کرده است و به زندگی جاودانه اعتقاد داشته، اما در یک بررسی مروری، این مسئله که مرگ در آثار ادبی و فلسفی صاحب‌نظران متاخر و معاصر، خود نوعی سوال بدون پاسخ است، کار را دشوار می‌کند. دسته‌بندی زمان به عنوان یک واقعیت ذهنی یا عینی، دقیقا وجه اختلاف جبهه ارسطو و کانت، پرسش بی‌پاسخ دیگری است. سخن ژان پل سارتر ، فیلسوف اگزیستانسیالیست، رمان‌نویس، نمایش‌نامه‌نویس و منتقد فرانسوی، الگوی مقاله پیش رو است؛ او در کتاب هستی و نیستی ، مرگ را به عنوان یک واقعیت قطعی پذیرفته، همچنین به خواننده پیشنهاد می‌کند که زندگی خود را به گونه‌ای بسازد تا با آگاهی از مرگ/مرز به معنایابی ختم شود.

عینی یا ذهنی بودن زمان

چهارمین آهنگ آلبوم نیمه تاریک ماه از پینک فلوید ، زمان نام دارد که رنگ و بوی یک مکاشفه درونی را دارد. در واقع، شاید بهتر است بگوییم با نوعی اعتراف به بازگشت‌ناپذیر بودن زمان از دست رفته مواجه هستیم. برای همه ما پیش آمده است که زمان را مفهومی نسبی یا متغیری وابسته فرض کنیم، مثلا وقتی در مترو تنها باشید، بر زمان متمرکز هستید و اگر دوستی همراهتان باشد، توجه به این مهم کمرنگ‌تر می‌شود. شاید همه‌چیز از این جهت، به نظریات آلبرت اینشتین مرتبط باشد و اصولا با پدیده‌ای نسبی سر و کار داشته باشیم، اما به موازات مثال مترو، داستان‌پردازی و مطالعه نیز به همین ترتیب کار می‌کند؛ زمان را می‌رباید، لغزش می‌آفریند، یا حداقل زمان را از وادی ذهنیت، به عرصه عینیت تقلیل می‌دهد و در اصل آن را مستقل از پرداخت‌های ذهنی می‌انگارد.

در همین آهنگ، ادبیات دلسوزانه پینک فلوید به شنونده گوشزد می‌کند که «لحظات تشکیل‌دهنده این روز پوچ، به سرعت سپری می‌شود». «تو در گذراندن ساعت‌هایت ولخرجی می‌کنی، با خودت می‌گویی که جوانی، زندگی هم که طولانی است و هنوز وقت برای تلف کردن داری، اما روزی به خود می‌آیی و می‌بینی که ده سال گذشت و شلیک شروع مسابقه را از دست دادی». «خورشید به طور نسبی همان خورشید است اما تو امروز پیرتر شده‌ای، یک روز نزدیک‌تر به مرگ».

راست است که انسان‌ها به سرعت دیوانه‌وار زمان پی نمی‌برند، مگر همه، آن هم در یک برهه زمانی خاص! امسال کوتاه‌تر از پارسال؛ چیزی شبیه به آن دستگاه‌های شهربازی، که باید چکش بر سر موش‌های کور می‌زدی -و اغلب کار دشواری بود- حتی ثانیه‌ای قادر نیستیم که انگشت اشاره سوی چیزی بگیریم و بگوییم که آهان! این است زمان. برنامه‌هایی که هیچوقت عملی نمی‌شوند؛ زمانی که سر رسیده و عجب این است که همیشه انتظار سخنان بیشتری را داریم.

مثلث نوشتار، زمان، واقعیت

یکی از شیوه‌های سینمای مدرن و در کل ادبیات نمایشی، ایجاد پیچش در خط زمانی داستان است. صحبت از تکنیک فلاش‌بک نیست. نمونه کلی این مقوله، در آثار کوئنتین تارانتینو مشهود است؛ معمولا در مقام آرایه‌ای، در خدمت خط‌های زمانی موازی. گاهی اما فرایند تا این حد شسته و رفته نیست؛ در چنین حالتی -که بیشتر در سینمای روانشناختی و تخیلی رخ می‌دهد- تشخیص توهم از واقعیت تا عطف نهایی و چه‌بسا تا بی‌نهایت معلق می‌ماند.

در یک فرمول دیگر، می‌توان زمان را بستر تولد باور شناخت؛ نوک پیکان نوشتار به سمت واقعیت است و در پایان این مسیر، دانش احتمالا به مهر اعتماد مزین خواهد شد. جریان تکامل متن به ارزش در فرایند مکتوب کردن دانش را باید جدی گرفت؛ خلق واقعیت مطلوب نویسنده، گاه از نگاه منتقدان ادبیات جامی‌ماند. بنابر نوشته‌های مایکل تالبوت در کتاب جهان هولوگرافیک تحقق مادی برساخته‌های ذهنی ممکن است و به جنبش فراروانی یا Psychokinesis تعبیر می‌شود.

زمان همچنین آفریدگار دلتنگی است؛ خواه برای گذشته‌ای دور، خواه برای آینده‌ای نزدیک. در مورد حالت اول، مقوله حافظه و خاطره را عوامل اصلی می‌دانیم، حالت دوم اما مبتنی بر آرزو و انگیزه است. در روانشناسی چیزی به نام اثر پیش‌زمینه وجود دارد؛ قرار گرفتن در معرض یک عامل، به صورت ناخودآگاه در پاسخ به عامل بعدی اثرگذار است. مثلا فرض کنید مکالمه‌ای درمورد کتاب در جریان است، پس از این مکالمه از مخاطب می‌خواهید تا با حرف «ن» یک واژه بگوید، ذهن او احتمالا به سراغ کلمات «نویسنده» و «ناشر» خواهد رفت. در ابعاد بزرگتر، وقتی خواننده اطلاعات یک رمان فلسفی را دریافت کند، احتمالا تا مدتی با رویکردی موشکافانه به تحلیل دنیا بپردازد. اگر سلیقه و علاقه مخاطب متمایل به نوع خاصی از ادبیات باشد، این قضیه دوباره صادق است و بر انگیزه و هدف فرد، تاثیر قابل توجهی خواهد داشت. رابطه نوشتار و زمان از زاویه متمرکز بر حافظه را می‌توان به حس بویایی تشبیه کرد. بارها برای ما پیش آمده که در یک فضای غریب، وجود یک عطر آشنا، موجبات سفری هیجان‌انگیز به گذشته‌ای به‌یادماندنی را فراهم کند. ادبیات و مخصوصا شعر نیز چنین کارکردی دارند و محرک حافظه‌اند. گاهی هرچند ناخودآگاه، یک بیت شعر ممکن است بنای واقعیت/فضا-زمان را از ریشه ویران کند؛ حتی شده برای چند ثانیه.

نوع‌شناسی داستان‌های مبتنی بر زمان

لحظات متصل به هم، با کمک چسب قوی حافظه؛ مکانیزم زمان می‌تواند تا همین اندازه ساده هم باشد.

آثار علمی-تخیلی کلاسیک، معمولا با تکیه بر یک خط زمانی تخت، خیابان یک طرفه زمان را متصور شده‌اند که در آن نبض ساعت زیرنظر گرفته می‌شد؛ پیشروی شخصیت اصلی در جهت محور زمان، اغلب اجتناب ناپذیر است. برای مثال ماشین زمان از اچ. جی. ولز در این دسته‌بندی قرار دارد. نوع دیگر، تلاطمات غیرخطی زمان را نشانه می‌رود. انعطاف در زمان مشهود است و حرکت برخلاف جهت ساعت ممکن. مثلا سلاخ‌خانه شماره پنج از کرت وانه‌گت ، داستان سفر غیرخطی بیلی پیلگریم را روایت می‌کند که در آن از ترتیب در لحظات اثری نیست. در این نوع، زمان به مثابه پازلی است که دریافت هر قطعه آن بستگی به حال دل جهان دارد!

گاهی حافظه مانند خمیربازی تغییر شکل می‌دهد. شاهد این نوع، صد سال تنهایی اثر گابریل گارسیا مارکز است. رئالیسم جادویی -ژانر این کتاب- به همان فرارفتن از واقعیت محدود اشاره دارد. زمان لغزنده بوده و حافظه، خود در نقش یک شخصیت مکمل احضار شده است. تداخل خاطرات با زمان حال و تفاوت رخدادهای بازیابی شده با واقعیت، از برجسته‌ترین نکات این نوع است. رقصیدن و

جنبیدن در چرخه‌ها، نوع آخر داستان‌های مبتنی بر زمان در این مقاله است. رمان کافکا در کرانه از استاد خمیدن زمان، یعنی هاروکی موراکامی از این دسته است . شخصیت‌ها در چرخه‌های زمان رفت و آمد می‌کنند و نوعی از زمان را به نمایش می‌گذارند که در آن احساسی غیرواقعی اما معطر به چاشنی انعطاف القا می‌شود.

نویسندگی، هنر سفر در زمان

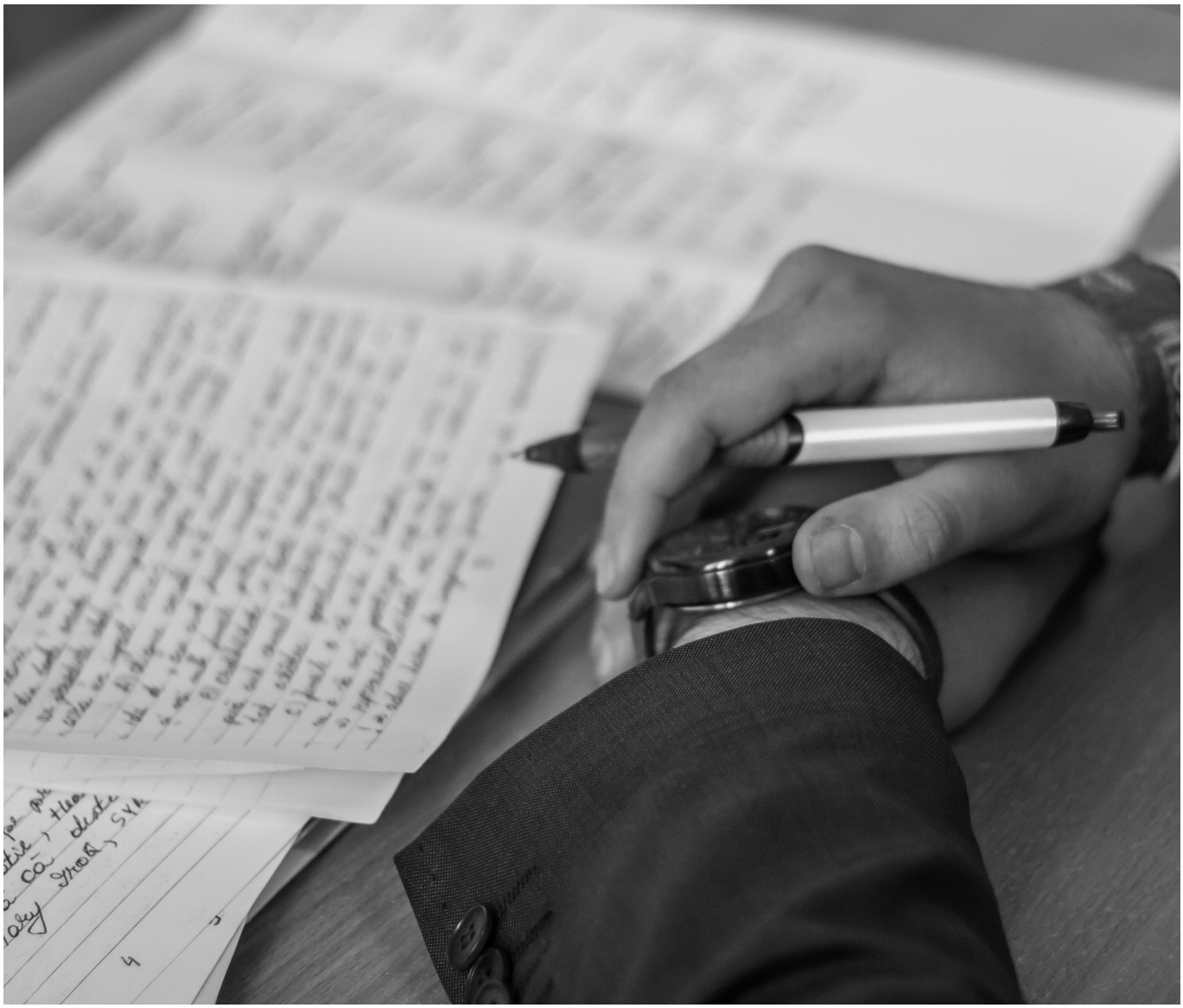
همه‌چیز به بازی با زمان ختم نمی‌شود!

بار دیگر باید گفت، هر رویایی که به قلم تحریر درآمد، احتمالا روزی و به نحوی به حقیقت بدل خواهد شد؛ حتی صرفا برای خود نویسنده. ادبیات نه تنها باید متعهد به روزگار خود باشد، بلکه باید تا جای ممکن چشم‌اندازی از آینده را هم تهیه و ترسیم کند. در پیشه ادب و نویسندگی، هر کلمه ممکن است دروازه‌ای به گذشته یا آینده باشد و هر خط نیز، مسیر سفری موافق یا مخالف با مسیر زمان. هر داستان، پلی است به یک یا چند بازه زمانی مختلف در واقعیت‌هایی معلوم یا نامعلوم. ادبیات نه تنها راهنمای سیر و سفر نسل بشر است، که هر کتاب خود راهنمای جاده‌های داستان خودش است. کتاب راهنمای کهکشان برای اتواستاپ زن‌ها ، مصداق همین ادعا است.

سخن پایانی

اگر جوهر زندگی را در بی‌رنگی آب یافتیم، جوهر ذهن خلاق انسان هم، عاقبت رنگ نوشتار به خود می‌گیرد.

در امتداد مسیر لغزنده زمان و در بستر این مقاله، سعی شد تا رابطه سه عنصر نوشتار، زمان و واقعیت بررسی شود. دنیای نوشتار، مخاطب را به خیال و امکانات ناشناخته دعوت می‌کند. این متن، نوشتار را در مقام جادویی برای رهایی از دستان محدودیت‌ها شناسایی کرد. استفاده از شعله متن در تاریکی جهل و پاسخ به اغوای خیال برای فراتر رفتن، پیام اصلی نویسنده است. در آخر، این مهم به عنوان سفینه یا یک محمل قلمداد شد؛ از این حیث می‌توان نویسندگی را به هنر سفر در زمان ترجمه کرد.



تأثیر خاطره و زمان بر آثار ادبی

نویسنده: کیمیا قاسم‌پور

احساسات و عواطف ما از تجربیات و ذهنیتی که داریم، نشأت می‌گیرد و زندگی ما را به صورت ناخودآگاه تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. گاه از خاطره‌ای تلخ در گذشته می‌آید و ما را از آینده‌ای نامعلوم می‌ترساند. به همین ترتیب یک نویسنده نیز در هنگام نوشتن از تجربیات خود الهام می‌گیرد و تحت تأثیر محیط، زمانه و خاطرات خود می‌نویسد.

مرور خاطرات، گذر زمان و جریان سیال ذهن باعث خلق آثار برجسته‌ای شده است. نویسندگان از جریان سیال ذهن برای انعکاس دقیق شخصیت‌ها، جابه‌جایی بین حوادث و رویدادهای داستان بهره می‌گیرند. اولین رمان‌هایی که به این شیوه به بازار عرضه شد، رمان دوروتی ریچاردسون و جمیز جویس است و در همان دوران مارسل پروست رمان در جستجو زمان از دست رفته را نوشت. کمی بعد، در سال‌های ۱۹۲۷ و ۱۹۲۹ ویرجینیا وولف و ویلیام فاکنر آثار برجسته‌ای خلق کردند.
در این شیوه از داستان‌نویسی، نویسنده به‌جای تکیه بر زمان و چهارچوب بیرونی بر ذهنیت شخصیت‌ها سوار می‌شود. با آن‌ها سفر می‌کند و قدرت حافظه و ادراک را به تصویر می‌کشد. دیدگاه‌های فلسفی و روانشناختی که در این دوران مطرح شد نیز بی‌تأثیر نبود. تحقیقات زیگموند فروید و کارل یونگ درباره ماهیت ضمیر ناخودآگاه و ذهن در پیدایش داستان‌های سیال ذهن تأثیر داشت.

البته هر یک از داستان‌نویسان به شیوه‌ی خاصی جریان سیال ذهن را نوشته‌اند که می‌توان عقاید متقابل و متضاد آن‌ها را یافت. با این وجود وجه اشتراک زیادی دارند که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم و تأثیر زمان و خاطره بر خلق آثار ادبی را بررسی می‌کنیم.

تعریف زمان در آثار ادبی

در داستان‌های جریان سیال ذهن که زمان اهمیت ویژه‌ای دارد، بحث دو نوع زمان مطرح می‌شود. ساعت یا همان ساعت قراردادی که وجود دارد و دقایق و ثانیه‌ها طبق آن جلو می‌رود و تمام حرکات، اعمال و حالت ما به آن بستگی دارد. دوم همان زمان درونی است که انسان در هنگام تعمق به آن دست پیدا می‌کند و در حافظه ناب خود آن را برای همیشه نگاه می‌دارد. به عبارتی زمان مکانیکی، ساعت را به صورت مداوم می‌سنجد و پیش می‌رود. در حالی که امکان دارد ذهن یک دقیقه یا یک ساعت را به اندازه چندین روز نشان دهد و داستان این قابلیت را دارد که آن را به نمایش بگذارد.
در لحظه نیز این اتفاق برای هر یک از ما می‌افتد؛ به‌طور مثال به خاطره‌ای در کودکی پرت می‌شویم، زمانی که در خانواده دعوایی رخ داده، آن را بارها و بارها به ذهن می‌آوریم. شاید این خاطره به اندازه یک ساعت مکانیکی باشد؛ اما حافظه یا خاطره به اندازه‌ی روزها و ماه‌ها آن را کِش می‌دهد.
بنابراین تأثیری که خاطره و تجربه بر شخصیت‌های داستان سیال ذهن می‌گذارد عمیق است. انگار که ذهنیت آن‌ها را می‌شکافد و از دیدگاه آن‌ها، ما را به داستان دعوت می‌کند. کم‌کم به گذشته‌های دور می‌برد، به سمت خاطرات دور و نزدیکی که ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر دارند. همانند بخشی از داستان خشم و هیاهو که بنجامین (بنجی) سرما را احساس می‌کند و خاطره‌هایی پشت سر هم تداعی می‌شود:
«همان لحظاتی به نرده باغ می‌رسند و کدی پیشنهاد می‌دهد از زیر نرده عبور کنند. صدا خوک‌ها می‌آید و گل‌ها به آن‌ها برخورد می‌کردند، جرق جرق صدا می‌دادند. در همین لحظات کدی گفت: «دست‌هایت را از جیبت در نیار. والا یخ می‌زنند. تو که نمی‌خوای برای کریسمس دست‌هایت یخ بزند.»

ناگهان ذهن بنجامین به سمت خاطره‌ای دیگر پرواز می‌کند و در ادامه دیالوگی کاملاً متفاوت را می‌خوانید که ارتباط موضوعی عمیقی دارند.
«ورش گفت: «بیرون خیلی سرده. لازم نکرده بری بیرون»
در اینجا موضوع سرما و احساس یخزدگی بیشتر در مخاطب نفوذ می‌کند و هم‌زمان ذهنیت شخصیت را لو می‌دهد. به عبارتی در این داستان به دغدغه، اهداف و ترس‌های شخصیت به‌صورت غیرمستقیم پی می‌بریم و هم‌زمان از اتفاقات، تجربیات و روایت لذت می‌بریم. اینکه چگونه با این ظرافت اجزا داستان با یکدیگر پیوند می‌خورد و تنها از طریق خاطره و زمان پیش می‌رود.
در واقع گذشته و خاطراتش دقیقاً مانند بوی عطری است که ما را به همراه خود می‌کشاند. اکثریت مردم اعتقاد دارند احساس بویایی با حافظه در ارتباط است. چه بسا که تمام احساسات با حافظه و خاطرات درگیر هستند و مارسل پروست آن را از دیدگاه شخصیت داستان بیان می‌کند:
«خاطرات عشق از قانون‌های عام حافظه که خود پیرو قانون‌های عام‌تر عادت‌اند، مستثنی نیستند. از آنجا که عادت همه چیز را سست می‌کند، آنچه ما را بهتر به یاد کسی می‌اندازد، درست همانی است که از یاد برده بودیم. از همین روست که بزرگ‌ترین بخش یاد ما در بیرون از ماست، در نسیمی بارانی، در بوی نای اتاق یا بوی آتشی تازه افروخته، در هر آنچه که آن بخش از خویشتن را باز می‌یابیم ...»
پس همان‌طور در دنیای واقع نیز چنین است. در دنیای تخیلی داستان نیز همه چیز بر اساس خاطره و زمان رخ می‌دهد. خاطرات ناگهان زنده می‌شود و ما را با جریان سیال ذهن پیش می‌برد.

بررسی زمان در اثر به سوی فانوس دریایی

در داستان‌های ویرجینیا وولف دو نوع زمان؛ یعنی هم بعد مکانیکی و قراردادی، هم بعد عاطفی و درونی زمان را می‌بینیم. به گفته منتقدان نیز توجه به عنصر زمان در داستان‌هایش به حدی است که تقریبا هر چیز دیگری را از ذهنش پاک کرده است.
البته در برخورد ویرجینیا وولف با مقوله زمان نکته مهم دیگری نیز وجود دارد و آن اهمیتی است که وولف برای «لحظه» قائل است. در رمان فانوس دریایی لحظاتی را داریم که ذهن شخصیت حالتی وحی‌گونه دارد و ورای زمان و مکان می‌رود. او پیش از رمان فانوس دریایی در یادداشت‌های روزانه خود نوشته بود: «گاهی زندگی نیمه عارفانه و بسیار عمیق زنی که در یک فرصت باید گفته شود به ذهنم راه می‌یابد. در آن، زمان به کلی از بین خواهد رفت، آینده به نحوی از گذشته شکوفه خواهد زد. یک حادثه، مثلاً افتادن یک گل آن زندگی را در بربگیرد. تئوری من این است که عمل واقعی اصولاً وجود ندارد؛ زمان نیز همین‌طور»
این شیوه برخورد با زمان منحصر به وولف نیست. مارسل پروست نیز در اثر «در جستجو زمان از دست رفته» آن را «تأثیرات منحصربه‌فرد» می‌نامد. اساساً اثر پروست کوشش از دست رفته قهرمانی‌ست که می‌خواهد دوباره خاطرات را تسخیر کرده و آن‌ها را زیست کند. هر چند که این تلاش ذهنی تا پایان رمان به نتیجه‌ای نمی‌رسد. با این حال پروست درس بزرگی به خودش و تمام مخاطبان می‌دهد. اینکه در جستجوی نگرانی‌های گذشته یا تحولات آینده نباشیم، بلکه لحظه را با حدت و شدت بیشتری زندگی کنیم.
همان‌طور که خودش در جلد هفتم کتاب نیز اشاره می‌کند: «آنکه در درون من است، آن یگانه دیروز و امروز را دریافت، آن نهاد ورای زمانش را یافت. همو که هر آینه به واسطه یگانگی گذشته و حال پدیدار می‌شد و خود را بر تنها زمینه‌ای می‌یافت که به او امکان وجود و بهره بردن از ذات چیزها را می‌داد، تنها زمینه؛ بیرون زمان»

زمان در جستجو زمان از دست رفته

رمان مارسل پروست نسبت به دیگر داستان‌های جریان سیال ذهن با صراحت بیشتری به مقوله زمان می‌پردازد. زمان همه جا در لابه لای سطور این کتاب دیده می‌شود؛ حتی یک لحظه هم خواننده را رها نمی‌کند.
هر چیز کوچکی راوی داستان را به یاد گذشته می‌اندازد و هر حادثه کم اهمیتی ماجرایی را در ذهنش زنده می‌کند. از جمله حوادثی که در رمان ۷ جلدی مارسل پروست می‌توان نام برد؛ تماشای کلیسا در مارتین وبل در جلد اول، درختان زال زالک در بلبک در جلد دوم، باز کردن دکمه‌های پوتین در گراند هتل بلبک و بوی بنزین در جلد چهارم، صدای عبور قطار در یک روستا در جلد ششم است.
پروست این موضوع را درک کرده بود که تجربه در یاد خانه می‌کند و خاطره‌ای است که در گذشته و حال جاری می‌شود. آنچه به اثر پروست وحدت می‌بخشد درونمایه حال است که تمام حوادث گذشته را به یکدیگر پیوند می‌دهد و از آن تصویری یگانه می‌سازد که مانند صحنه‌های فیلم از جلوی چشمان ما عبور می‌کند. همان‌طور که پروست از زبان شخصیت این موضوع را می‌گوید:
«ما سال‌های گذشته را نه در ترتیب پیاپی، روز به روزشان که در خاطره ثابت مانده در خنکا یا آفتاب زدگی بامداد یا شامگاهی، زیر سایه این یا آن مکان جدا یافته بسته، ساکن، گم و از حرکت مانده، دور از هر چیزی دیگری را به یاد می‌آوریم ...»
خلاصه اینکه اکثر نویسندگان کوشیده‌اند به شیوه‌ی خود زمان را به کار گیرند. بعضی مانند وولف و جویس گذشته و آینده را برمی‌دارند تا آن را به کشف شهودی و محض از لحظه مبدل کنند. برخی دیگر مانند پروست و فاکنر آینده را از آن می‌گیرند و بعد آزادی، تصمیم‌گیری و اعمال بشر را حذف می‌کنند.

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه گفته شد، تعریف زمان در داستان‌نویسی قرن بیستم، ترتیبی از حوادث متوالی نیست، بلکه جریانی دائمی و متوالی در ذهن فرد قلمداد می‌شد که وقایع گذشته و نگرانی از آینده در لحظه حال سرازیر می‌شود و بازنگری گذشته و پیش‌بینی آینده در هم می‌آمیزد.
هدف اصلی اکثر نویسندگان در جریان چنین داستان‌هایی تجسم یک لحظه در سراسر زمان است. لحظه‌ای که شخصیت تمام خاطرات خود را مرور می‌کند و نگاهی عارفانه و اشراقی نسبت به رخدادهای زندگی گذشته پیدا می‌کند. به عبارتی در این داستان‌ها تقابل میان دو زمان؛ مکانیکی و عاطفی به‌خوبی دیده می‌شود. از یک سو زمان حالت سلسله‌وار خود را دارد و به‌ترتیب دقایق و ثانیه‌ها رخ می‌دهد. از سوی دیگر در سطح عمیق‌تر ذهن شخصیت حرکت می‌کند که برای انسان از اهمیت زیادی برخوردار است. قبل از شکل‌گیری چنین نگاهی در ادبیات سیر وقایع داستانی به‌صورت خطی و تک بعدی بود. به عبارت دیگر تحولی که این شیوه در داستان‌نویسی ایجاد کرد بسیار عمیق‌تر از پس‌وپیش کردن وقایع داستانی است. این روش دست نویسنده را در بیان روایت، جابه جایی مداوم کانون روایت و نمایش عمیق لحظه‌های احساسی باز می‌گذارد و مخاطب را به سفر در زمان می‌برد. به همین علت تمام آثاری که به مقوله زمان می‌پردازند را می‌توان داستان زمان نامید.

زمان به وقت حافظه

نویسنده:مرجان‌عزیزی

ساعت یا حافظه؟

برای درک زمان و گذر آن به ساعت محتاج‌تریم یا حافظه؟(در این مقطع تفاوتی بین حافظه کوتاه مدت و بلند مدت قایل نمی‌شویم. منظورمان شکل کلی حافظه به عنوان محلی برای ثبت وقایع و احساسات و هیجانات مربوط به آنهاست.)

اگر انتخاب‌تان ساعت است، بد نیست مبتلایان به بیماری آلزایمر یا کودکان در مرحله پیشازبانی را از نظر بگذرانید. در بیماری آلزایمر که ویژگی اصلی آن افت تدریجی حافظه است و سایر ویژگی‌های آن از جمله افت در توانایی تفکر و برنامه‌ریزی، تغییرات در شخصیت و رفتار، مشکلات در زبان و روابط و گم کردن مکان و زمان را می توان به همان یک ویژگی اصلی متصل کرد، تقویم و ساعت مکانیکی هنوز وجود دارد (به عنوان وسیله ای برای نمایش زمان) اما درکی از زمان حاصل نمی‌کند و همان‌طور که در بالا اشاره کردیم اختلال در بازشناسی زمان از ویژگی‌های بارز این بیماری است. می‌پرسید چرا؟

حال بیایید سراغ کودکان در مرحله پیشازبانی برویم. آنجا که حافظه بلند مدت در حال شکل‌گیری است. ساعت مکانیکی و تقویم باز هم به عنوان جدی‌ترین ابزار نمایش زمان هنوز وجود دارند اما آیا کودکان، زمان را از آن طریق درک می‌کنند؟ معتقدید کودکان در آن دوران درکی از زمان ندارند؟ سخت در اشتباهید. از قضا همان‌جاست که الگوهای زمانی در حافظه کودک شکل می‌گیرد و بعدها حداقل در توانایی او برای درک مدیریت و برنامه‌ریزی کارهای روزانه کمک می‌کند. می‌پرسید چگونه؟

بیایید در همین آغاز تکلیف‌مان را با زمان روشن کنیم. وقتی از زمان حرف می‌زنیم از چه حرف می‌زنیم؟ آن چیزی که ساعت‌های مکانیکی نشان‌مان می‌دهد یا آنچه که از طریق حواس خود (دیداری، شنوایی، بویایی ...) درمی‌یابیم؟ مثل تماشای فرسودگی یک ساختمان در طول سال‌ها، رشد یک کودک در برابر چشمان‌مان، مشاهده‌ی تغییر نور و میزان صدا در طول روز و شب و ... و یا آنچه که در بیان قصه‌ای (توالی رخدادها) و یا روایتی (بازنمایی قصه) حس می‌کنیم؟ آنجا که زمان می‌تواند کش بیاید یا صاحب وزن شود (به اصطلاح سنگین و نفس‌گیر). می‌گویید مثل چه؟ بیایید یک تکه از داستان «آل» از کتاب «ایل من بخارای من» نوشته «محمد بهمن بیگی» را با هم بخوانیم.

زلیخا با اندوه و حسرت تماشاگر بی‌قرار این صحنه‌های دل‌آویز و آرزوانگیز می‌شد. جنب و جوش جنین را احساس می‌کرد. صدای پای طفل را می‌شنید. دست به شکم می‌برد و در آرزوی پسر آه می‌کشید. پسری که در این بازی‌ها، خودنمایی‌ها و زورآزمایی‌ها شرکت کند. آرزو می‌کرد که او نیز به جای کنیز و زرخرید، کودکی آزاد به دنیا بیاورد. کودکی نر و نیرومند تا مایه‌ی فخر و مباهاتش شود. کودکی که کانون سرد خانواده را گرم و فروزان سازد. به مدرسه برود، درس بخواند، جوان و پهلوان شود و پشتیبان او و دخترانش گردد.

همانطور که مشاهده می‌کنید در این مواقع تنها زبان است که نمودار کننده‌ی زمان می‌شود. می‌تواند آنی را در سالی بیان کند و سالی را در آنی! و از همین طریق به زمان چگالی دهد. بی‌وزنش کند تا از خاطر ببریمش یا چنان سنگین‌اش کند که گویی تمام عمر همان یک لحظه بود.

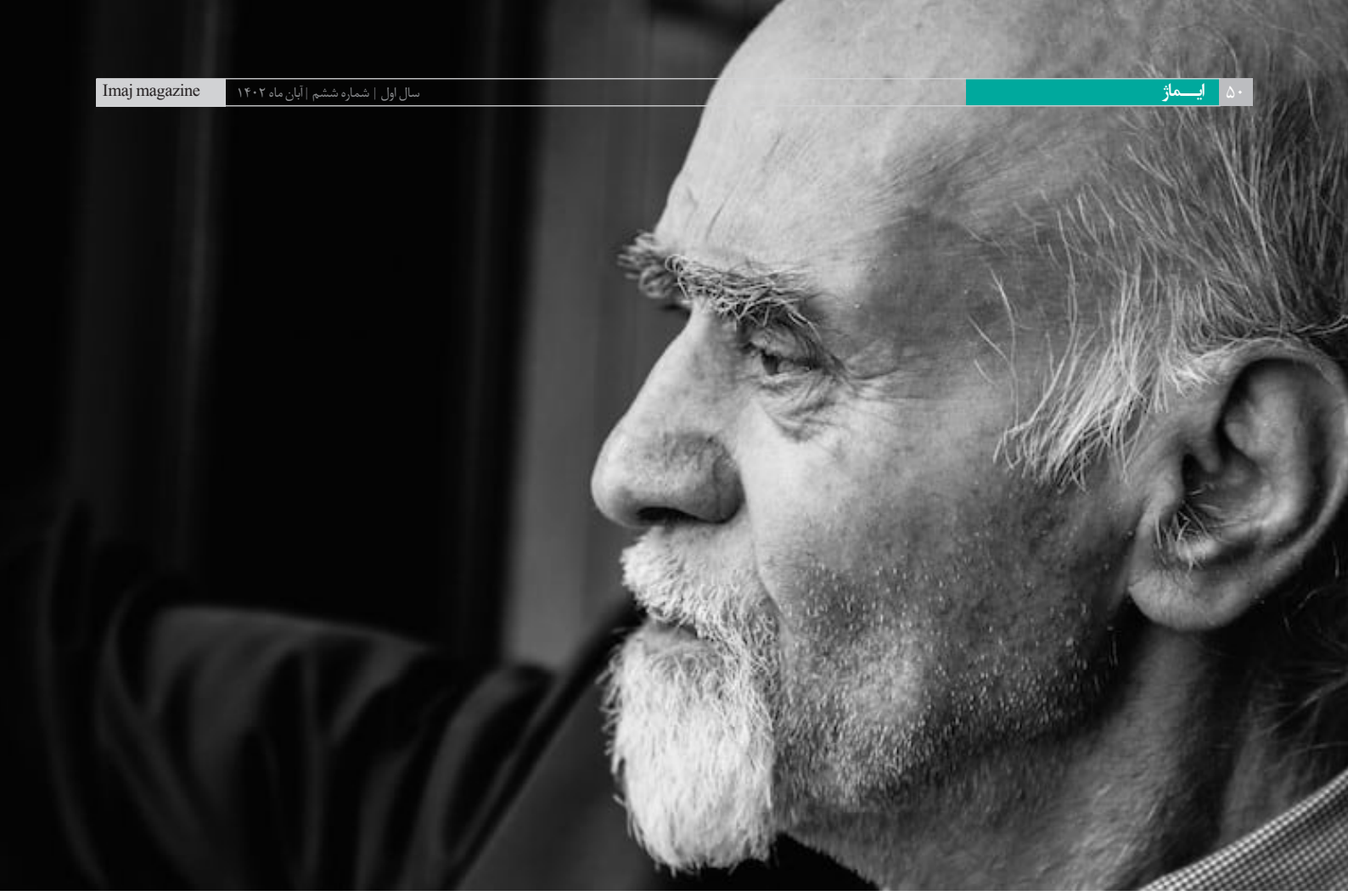
حال به سوال خود بازگردیم. شما بگویید: زمان کدام است؟

زمان، همه‌ی این صورت ها باید باشد. هر شکلی از زمان، از شکل دیگرش اثر می گیرد و بر شکل دیگرش اثر می گذارد. اما اجازه دهید از «پورتر ابوت» و «پل ریکور» بهره ببریم و آنچه که ساعت‌های مکانیکی نشان‌مان می‌دهد را به قول «پورتر ابوت» ساعت انتزاعی و آنچه که با حافظه و حواس و زبان درک می کنیم را به قول «پل ریکور» ساعت انسانی بنامیم.

درک ساعت انسانی از همان آغازین مراحل تولد همراهمان است. در روزهای نخستین تنها دستاویزمان برای شکل دادن به تعریفی از زمان، حواس‌مان است. آنچه کودک در آغازین روزهای زندگی خود از زمان درک می کند، همان الگوهای تکرارشونده‌ی روزمره هستند. همانند تغییر روشنایی و صدا در ساعات مشخصی به صورت مداوم، رفتار منظم و تکرارشونده‌ی والدین (خوردن و خوابیدن در ساعات مشخص، ریتمِ بازی کردن و ارتباط گرفتن با کودک و ...) و ارتباط بین این پدیده های تکرار شونده. اگر چه این تعریف بسیار نابسنده و ناقص به نظر می‌رسد، اما همین اندک، پایه‌گذار درک درست و دقیق ما از زمان در آینده و کسب مهارت¬های مدیریت زمان در بزرگسالی می‌شود. در بزرگسالی هم هنوز حواس می‌توانند مرجعی برای درک زمان باشند، اما ممکن است به واسطه‌ی حضور سایر ابزارهای شناخت زمانی کمتر به آنها رجوع کنیم یا بهره ببریم یا حتی در صورت بهره بردن، متوجه نقش‌شان در بازشناسی زمان شویم. بعدها با شکل گیری حافظه و انبار شدن خاطرات در آنها و یادگیری زبان، شکل کاملتری از زمان را درک می کنیم. بدین ترتیب که حافظه با ثبت وقایع در خود (بگذریم از صافی‌ای که حافظه برای خود قایل است و تنها آنهایی را در خود نگه می‌دارد که با احساسات قوی‌تری همراه باشند) و در اختیار ما قراردادنشان پس از ثبت، کمک به فهم «پیوستگی زمان» می کند. مفاهیمی چون گذشته، حال و آینده از همین‌جا حاصل می‌شود. جایی که می‌توانیم توالی رویدادها را در خطی بهم پیوسته از زمان تجربه کنیم؛ در طول این خط عقب رویم و گذشته را تجربه کنیم، جایی که هستیم بمانیم و حال را تماشا کنیم و یا جلو رویم و رخی از آینده را ببینیم. و از همه مهمتر در این پیوستگی، هویتمان را بازیابیم.

حال اگر ادعا می‌کنید بازشناسی ساعت انسانی چندان اهمیتی در بازشناسی زمان (همان ساعت مکانیکی) ندارد، باز باید شما را به همان مثال‌های آغازین بازگردانم و نشان دهم تا چه اندازه در خطا هستید.

اختلال در بازشناسی ساعت انسانی، نه تنها موجب اختلال در بازشناسی ساعت مکانیکی می‌شود، که در صورتی می‌تواند موجبات اختلال در بازشناسی هویت را هم فراهم کند. آنچه که پسِ افتِ حافظه روی می‌دهد و ناگهان همه چیز را بهم می‌ریزد، نه تنها از دست رفتن وقایع زندگی، که از دست رفتن «پیوستگی زمان» است. در این گمگشتگی است که خود را گم می کنیم. دقیقا آنچه که بیماران آلزایمری تجربه می کنند. گذشته از پاک شدن خاطرمان از آدم‌ها و داستان‌هایشان در زندگی‌مان، توالی بین آنچه را هم که به خاطر می‌آوریم، از دست می‌دهیم. گاهی ماجرایی از گذشته را چنان که در حال وقوع است، تجربه می کنیم و در این جابجایی‌های نابهنگام، تعریفی که از خود داریم را از دست می‌دهیم و دیگر هیچ اهمیتی ندارد ساعت‌ها و تقویم‌ها چه می گویند. ما درکی از زمان و گذر آن نخواهیم داشت.



در تمنای بازیابی هویت از دست رفته

نگاهی به شعر اسماعیل رضا براهنی

نویسنده: سپهر یاسری

((مسبب حقیقی و تنها مسبب دوستی چنین است: فراهم آوردن آینه ای که دیگری بتواند تصویر گذشته‌ی خود را ببیند، تصویری که بدون نجوای ابدی خاطرات رفقا مدت‌ها پیش ناپدید شده بود))

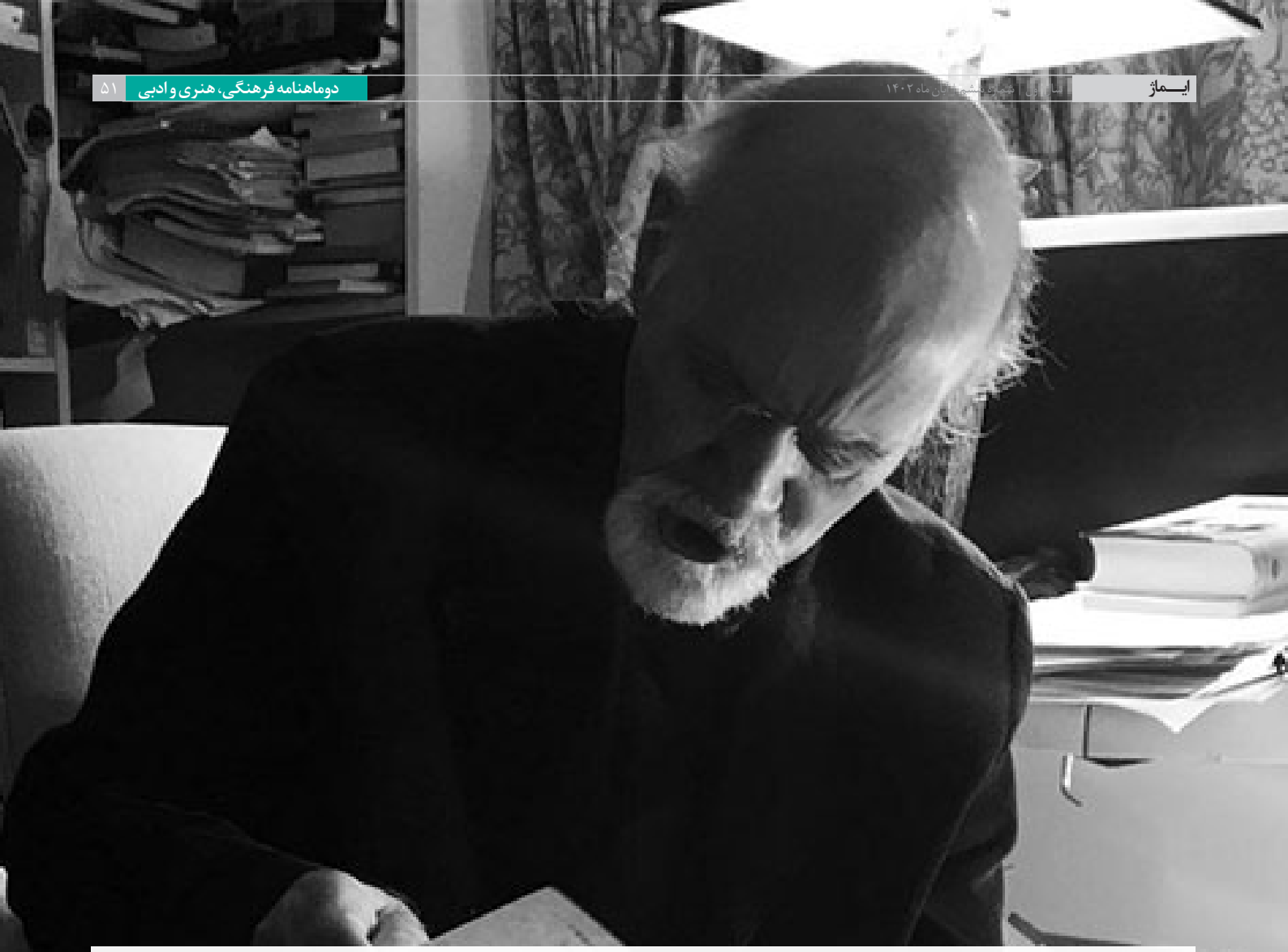
شعر اسماعیل رضا براهنی، بیش از هر چیز من را به یاد جمله‌ی بالا از کتاب ((هویت)) میلان کوندرا می‌اندازد. شعری که از دریچه چشمان خونین اسماعیل شاهرودی(در گذشته ۴ آذر ۱۳۶۰)، یادآور رنج سال‌های دراز در به دری است که همچنان امتداد می‌یابد. این شعر که متاثر از شعر زوزه‌ی آلن گینزبرگ است عصیانی است علیه فراموشی، بی تفاوتی و هر آن چیزی که این نسل را از هویتش جدا می‌کند.

در فروردین سال ۱۳۶۱ که براهنی سرودن شعر بلند اسماعیل را به پایان رساند، اسماعیل‌های این وطن روز به روز بیشتر پای خود را به مذبح می‌گذاشتند. براهنی این مرثیه را تبدیل به شعر کرد تا نه التیامی بر زخم‌هایمان، بلکه تلاشی برای بازیابی خاطرات مخدوش در جهت پیوستن به [آینده] باشد.

خوانش برای یاد

در همان ابتدای کتاب، براهنی شعر را به خاطره‌ی مخدوش دوستش، اسماعیل شاهرودی، تقدیم می‌کند. گویی از همان ابتدای کتاب مشخص است که این شعر تلاشی برای بازیابی خاطره‌های مخدوش است. همچنین به جای مقدمه، با ارجاع‌هایی به قرآن، تورات، مثنوی، کتاب ترس و لرز سورن کی‌یر کگور و بخشی از شعر فروغ فرخزاد، راز کامیابی هر نسل را نه پیروی از نسل گذشته بلکه ایمان آن نسل می‌داند.

قسمت ابتدایی شعر گفتگویی سوگناک با اسماعیل شاهرودی در مورد اسماعیل شاهرودی است. براهنی در این قسمت سعی در یادآوری خاطره‌هایی دارد که به واسطه‌ی اسماعیل شاهرودی آن‌ها را ثبت کرده. قسمت ابتدایی این گفتگو، مانند قسمت ابتدایی هر سوگی نشانی از انکار دارد. گویا براهنی نمی‌خواهد مرگ دوستش را بپذیرد(گورت کجاست که به مدد عشق تو را از اعماق آن بیرون کشم؟) و حتی به نظر من یکی از دلایل به وجود آمدن این شعر جاودانه کردن یاد او است(اما به من بگو گورت کجاست تا ابریشمی از کلمات بر آن بریزم!).



این خاطره‌ها علاوه بر اینکه یادآور رویدادهای شخصی بین این دو است، یادآور خط و مشی اجتماعی و سیاسی روشنفکران آن روزهای ایران نیز هست. خط و مشی‌ای که نشان از نوعی ((تناقض ابدی)) دارد. ورطه‌ای که اسماعیل شاهرودی یکی از نمایندگان بلامنازع آن است و حتی به زعم من خود براهنی نیز در این دایره می‌گنجد. شاعری که سال‌های زیادی از عمر را خود را وقف مبارزه سیاسی در شعر کرد اما در ادامه این تعهدگرایی تام جای خود را به شعر زبان شناسی و فرم‌گرایی محض داد.

ای امیدوار به این خیال که زمانی ((چرچیل)) در خیابان ((استالین)) ظهور خواهد کرد
و رفقایت برای معالجه شاش بندت تو را به ((مسکو)) خواهند فرستاد
ای متناقض ابدی! عاشق ((استالین))، ((دوگل))، ((آل احمد))، ((هوش‌مینه))، زنی رنگین چشم، و ((سیاوش کسرایی))، با هم!

در ادامه شعر، برای براهنی رنج‌های سال‌های زیاد اسماعیل شاهرودی تداعی‌گر رنج متحمل شده‌ی آن روزها می‌شود. تا جایی که دوزخ اسماعیل، همان دوزخ تجربه شده‌ی آن روزهای ایران است:

جنگ است اسماعیل، جنگ است!
با جنون همیشه جوان تو همرنگ است!

و براهنی راز شاعر شدن را، همین گذر از دوزخ می‌داند و لزوما شاعر بودن ربطی به نوشتن شعر ندارد و پالایش در این دوزخ، هر کسی را می‌تواند شاعر کند. مثل خود اسماعیل که شاعرانگی وجودش، از هر شعری که گفته پیشی می‌گیرد:

زیرا شاعر کسی است که دوزخ را تجربه کرده باشد
حتی اگر شعری هم نگفته باشد
و دوزخ تجربی است
تو آن را تجربه کرده‌ای، حتی اگر شعرهای چندان عالی هم نگفته باشی
گفتم که شاعرتر از شعرهای خودت هستی. و انسان باید اینطور باشد
شعرهایی هستند که شاعرتر از شاعرهاشان هستند-مثل شعرهای احمد
و شاعرهایی هستند شاعرتر از شعرهاشان- مثل تو

در ادامه همچنان براهنی با رفیق خود صحبت می‌کند. اما این

دوست تبدیل به دریچه‌ای برای ورود به فضای رعب انگیز مسلسل و خمپاره می‌شود. گویا براهنی برای شرح آن روزهای ایران از چشمان اسماعیل مدد می‌گیرد. چراکه او با آن شرایط نابسمان عجین بوده است و این جهان قیقاج، فقط می‌تواند با چشمانی قیقاج دیده می‌شود:

عینکت را بردار اسماعیل، این جهان قیقاج
را با چشم‌های قیقاجت ببین
مواظب باش روی مین‌ها پا نگذاری
جنگ است اسماعیل، جنگ

دیدن دنیای خوف انگیز از دریچه‌ی شاعری که راز ((سنگر و ستاره))، ((نیزه و خون)) و ((عشق و مرگ)) را می‌داند، کاری بسی آسان است.
علیرغم اینکه اسماعیل شاهرودی در خط به خط این شعر رسوخ کرده، اما از جایی به بعد، اسماعیل شعر به هیبت‌های مختلفی در می‌آید و لزوما فقط اسماعیل شاهرودی اول شعر نیست. این سیر چرخش در مخاطب(اسماعیل)، ناشی از همان ویژگی دریچه‌وار بودنی است که پیش¬تر به آن اشاره کردم. یعنی خود اسماعیل شاهرودی دریچه‌ای می‌شود برای به یاد آوردن رنج‌هایی که اسماعیل‌هایی دیگر در حال تجربه‌ی آن هستند. گاهی این اسماعیل می‌تواند جوان‌های مبارز در جبهه‌های جنگ باشد و گاهی هم این اسماعیل، خود خاک خوزستان است، که حالا دارد از خون سرخ می‌نوشد:

خوزستان!
هشتاد سال جهان شیر سیاه تو را نوشید
حق داری که حالا خون سرخ بخواهی

در ادامه، براهنی راز در به دری، بی هویتی و تمام رنج‌های متحمل شده را آن دسته از افراد مزوری می‌داند که فقط به فکر منافع خویش هستند و در زمانه‌ای که وحشت بر ایران چیره شده، عطای وطن را به لقایش می‌بخشند. از نظر براهنی دوشندگان واقعی خوزستان همین‌ها هستند. کسانی که حتی وقتی در ایران هستند نیز، پشت حصار درختان باغ‌هایشان پنهان شده‌اند تا مبادا لکه‌ی خونی بر صورت‌هایشان بپاشد. براهنی این‌ها را تقبیح می‌کند چراکه از نظر او هیچ‌کدام از آن‌ها تجربه‌ی دوزخ نداشته‌اند و اصالت را نمی‌توان از چهره‌های رنج نکشیده آنان دریافت کرد. اما آنان حتی تجربه‌ی بهشت را هم نیز ندارند. آنان در برزخی گرفتار شده‌اند که فقط مخصوص خودشان است: برزخ بی‌هویتی.

خوزستان! دوشندگان تو جوانان ما نبودند
اینان بودند
و آن‌هایی که جنگ‌ها را می‌سازند ولی هرگز
آن‌ها را نمیجنگند
آدم‌های بسیار بسیار شیک، مبادی آداب و با
کراوات

براهنی اما در برابر این جنگ، بی‌هویتی و در به دری تسلیم نمی‌شود و همچنان به دنبال روزنه‌ای نور از فراز ویرانی‌ها است. همان طور که در ((به جای مقدمه)) از زبان سورن کی‌یر کگور تصریح می‌کند که راز سعادت هر نسل، نه پیروی از نسل آینده بلکه ایمان آن نسل است. این ایمان با مبارزه با کشش مرگ ابدی گره می‌خورد و به آن نه می‌گوید. همین مبارزه است که باعث می‌شود خوزستان از زیر خروارها خاک، تمام شهرهای جهان را روشن کند.

ولی هیچ‌کس خاک را نمی‌تواند ویران بکند
آبادان را دیگران ساختند، ویرانش کردند
خرمشهر را ساختند، ویرانش کردند
خود بسازید، تا ویرانش نکنند
فقط خاک ابدی است، فقط انسان ابدی
فقط مبارزه‌ی شور هستی با کشش مرگ
ابدی است
خوزستان!
شهرهای جهان را چراغان کردی!

قسمت پایانی شعر، کمی بیشتر رنگ و بوی امید به خود می‌گیرد و از مرثیه‌ای سوگناک برای اسماعیلی به وسعت ایران تبدیل به مناجاتی با نیرویی الهی برای دادن نوید آینده بهتر، می‌شود. نیرویی که به زعم براهنی، شاعر خودش و شعرهایش است. شاید این نیرو همان آینده‌ای باشد که شرط ابدی شدن آن، تسلیم و قربانی شدن در گذشته است. به همین شرط است که مادر زمان ما را از نو می‌زاید و قوچ عصر نو برای نجات اسماعیل‌مان از ناکجا سر می‌رسد.

اسماعیل دیگر و دیگر و دیگر
سر بر روی سنگ بگذار
نترس!
قوچ عصر نو از ناکجای ناگاه عطا می‌شود

خوانش برای فرم

از لحاظ ساختاری، شعر رضا براهنی شعری متعهد است. یعنی شعر در خدمت بیان مقصودی است و لزوما به قصد یافتن شعریت خود نیست. این ویژگی کلی در شعر اسماعیل، یادآور دفترهای پیشین براهنی علی‌الخصوص کتاب ((ظل‌الله)) است. جایی که صراحت زبان، فرآیند آشنایی‌زدایی را نفی می‌کند و کلام شاعر فرقی با صحبت‌های روزمره مردم کوچه و خیابان ندارد. این نفی در بعضی از قسمت‌های شعر اسماعیل نیز مشهود است. قسمت‌هایی در شعر وجود دارد که مخاطب از فضای شاعرانه شعر کنده می‌شود و گویی با قسمتی بریده شده از یک رمان طرف است.

و فریدون خان بطری اسکاچ را در می‌آورد
صدای ریختن اسکاچ روی یخ اشتهایش را باز
می‌کند
گرچه یک روز تنیس و سونا نرود نقرسش
عود می‌کند
شوفر آقا پیاده می‌شود تا شانه‌های تخم مرغ
را پشت ماشین می‌گذارد

همانطور که در مثال بالا مشهود است، در این قسمت از شعر نه فضای شاعرانه‌ای توسعه داده می‌شود، نه صنایع ادبی‌ای به کار گرفته می‌شود و نه خبر از پیچیدگی‌های زبانی است. براهنی خیلی صریح می‌خواهد مقصودش را بیان کند و ابایی ندارد که ممکن است که از فضای شاعرانه خارج شود.
با وجود اینکه شعر گاهی از فضای خود خارج می‌شود، اما براهنی در جاهای زیادی از این شعر دست به نوآوری‌های ساختاری نیز زده است. هر چند که این نوآوری‌ها نیز در خدمت بیان مقصودی و در جهت تعهدگرایی است، اما همین آشنایی زدایی‌های ساختاری نوید شاعری را می‌دهد که سال‌ها بعد به کل از تعهدگرایی عبور می‌کند و رو به شعری می‌آورد که شعر زبان شناسی است. نمونه برجسته این اشعار را در کتاب ((خطاب به پروانه‌ها)) می‌توان جست. برای مثال در شعر اسماعیل، براهنی از عنصر تکرار به خوبی استفاده کرده است.

که آفتاب روزی که آفتاب روزی که آفتاب
روزی
بهتر از آن روزی که تو مردی خواهد تابید

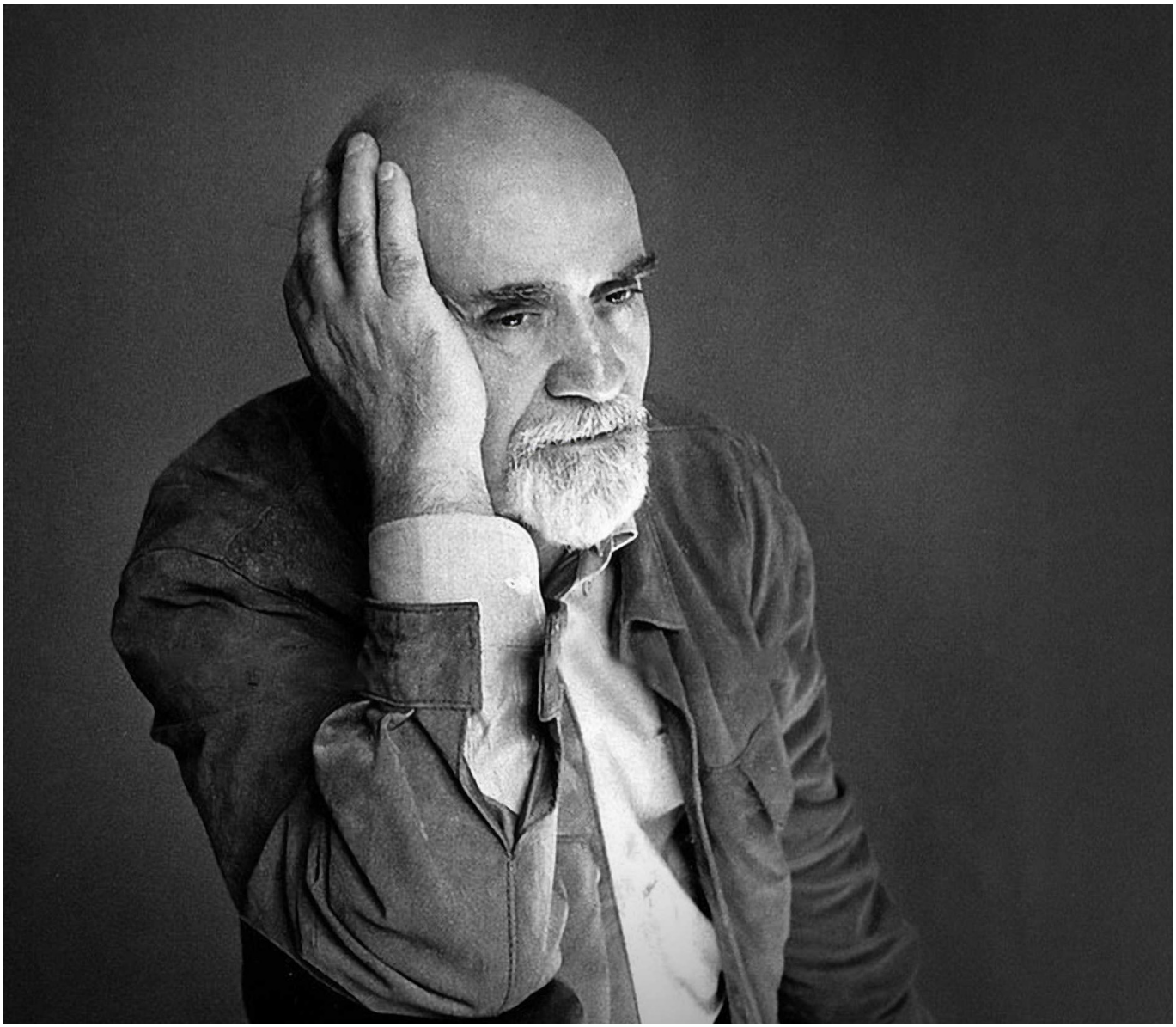
تسلسل تابیدن آفتاب علاوه بر اینکه صرفا بیان شود، اجرا نیز می‌شود و شاعر برای استفاده از تکرار توجیه دارد. یا او حتی برای اتصال قسمت‌های مختلف شعر نیز از تکرار استفاده کرده است. برای مثال عبارت ((زجر روانم بود که مرا شطح خوان کرده))، جاهایی آورده شده

که براهنی از تجربه دوزخ و سختی‌ها صحبت می‌کند و انگار تکرار آن مثل نخی نامریی آن قسمت‌ها را بهم متصل می‌کند.
در جایی نیز توالی بین سه قسمت شعر اتفاق می‌افتد. یعنی هر قسمت از آنجایی تمام می‌شود که قسمت قبل از آن شروع شده است و باز هم اتصال در این سطح حفظ می‌شود.

مرده باد شاعری که راز سنگر و ستاره را نداند
زنده باشی تو که این راز را می دانستی
...
مرده باد شاعری که راز نیزه و خون را نداند
زنده باشی تو که راز سنگر و ستاره را هم می‌دانستی
...
مرده باد شاعری که راز عشق و مرگ را نداند
زنده باشی تو که راز نیزه و خون را می‌دانستی

جمع بندی

اگرچه شعر اسماعیل بهترین شعر رضا براهنی نیست اما می‌توان آن را به چند دلیل یکی از تاثیرگذارترین اشعار او دانست. فضای احساسی حاکم در شعر به علت فقدان اسماعیل شاهرودی، حس همدلی مخاطب را بر می‌انگیزد و او را با خود همراه می‌کند. همچنین یکی از محورهای مهم شعر اسماعیل، جنگ است و رویکرد ضد جنگی‌ای که براهنی در آن سال‌ها برمی‌گزیند، شعرش را به یکی از آثار هنری برجسته این حوزه تبدیل می‌کند. از لحاظ فرم نیز براهنی حالت گذاری را در شعر خود تجربه می‌کند. شعری که نه دیگر رنگ و بوی صراحت تمام و کمال ظل الله را دارد و نه هنوز به جسارت کتاب خطاب به پروانه‌ها دست به آشنایی زدایی زده است.
در پایان باید بگویم شعر اسماعیل از دل تجربه‌ی دوزخ بیرون آمده است و تلاشی برای بازیابی هویت از دسته رفته نسل گذشته و کمک به نسل آینده برای ساختن آن است.



همواره به حافظه بازمی‌گردیم

(نقش حافظه در ساخت روایت سوم)

نویسنده: پارسا شاهسواری

حافظه‌ام می‌گوید: «من این کار را کرده‌ام.»
اما غرورم می‌گوید: «من نمی‌توانم چنین کاری کرده باشم»
و محکم می‌ایستد. سرانجام، حافظه جا می‌زند.
فردریش نیچه؛ فراسوی نیک و بد؛ گزاره ۶۸

مقدمه

در این سطوری که از نیچه خواندیم، نوعی اشارت به دوگانگی بازنموده شده است. اینکه حافظه در جدال و دیالکتیک با غرور حاضر آمده. از جدلی سخن می‌راند، که یکی از خودرانه، به این مفهوم که در خودآگاه، و دیگری اما در ناخودآگاه پدیدار گشته است. البته بنا به ذوق فکر ما نه هر دو در مطلق البته. بلکه حافظه وابسته به الگوی منحصر به خود، نوعی جهت و کشش به خودرانه و کششی دیگر به سمت دیگر که دیگررانه باشد دارد. غرور نیز این‌چنین، که البته به زعم نیچه می‌تواند زاییده‌ی نوعی کردار اخلاقی باشد. نیچه که عادت دارد به اخلاق ریشخند بزند، این‌جا هم نوعی کیفیت وابسته به اخلاق را در میان می‌کشد. هدف ما اینست چنین رابطه‌ای را میان متن و خواننده‌ی متن، در ادبیات واکاوی کنیم. نویسنده این سطور البته فقدان نوعی واژه‌ی مقابل - متضادِ واژه‌ی متن، که خواننده‌ی متن را استعاره باشد احساس می‌کند. اما بیایید معامله‌ای کنیم: آنچه به زبان بدل گشته را امر غرورمند و گرایشش را به اخلاق و آنچه به خواننده زبان بازمی‌گردد را امر حافظه در نظر بگیریم. هر متن زاییده‌ی نوعی خالق است. چنان که در واژه، آن را نویسنده می‌خوانیم. نویسنده زاییده خود را در زبان‌شده، بار دیگر ملاقات می‌کند. گویی خود خویشتن را. مسئله‌ی دیگری نیز در میان است. گمان نمی‌بریم در تاریخ هنر جهان، بشری بوده باشد که هر واژه را در کنار واژه‌ی دیگر برانداز کرده باشد و با انتخابی حداکثری گزاره‌ای ساخته باشد. صحبت ما با شعر البته نسبتی ندارد و بیشتر سر آن دارد تا مسیر خود در رمان را پیگیری کند. نویسنده - رمان نویس الگویی زبان‌مند را می‌آفریند. اما این آفریدن نسبت مستقیمی دارد با مسئله غرور. آن‌گاه که گفتن حاصل شد حتما غرور در میان شد. کیفیت غرور در امر نوشتن، به زعم ما این‌طور است که گویی نویسنده، مسئولیت آن پذیرفته تا روایت را عهده‌دار باشد. گفتن به گفتمان می‌رسد. روایت کردن نیز به گفتمان می‌نشیند؛ گفتمان در دیالکتیک معنا می‌یابد. این جدلِ دیالکتیکی، با استناد به گفته‌ی ارسطو، به اغناء کشش دارد. این کشش عَمدتاً به فرستنده‌ی پیام می‌گراید. رو به اثبات او. ما گمان می‌بریم این تمنای اغناء در امر زبان‌مند، دست‌کم در مقادیری حداقلی هم از نوعی کردار اخلاقی، که غرور باشد ناشی می‌شود.

بشر در گفتن به یقین رسید. اما با تکیه بر کدامین توجیه ؟

غرور است که روایت می‌کند

در مقدمه گفتیم که این غرور ماحصل نوعی کیفیت دوگانه است که با هم در جدل‌اند. امر خودرانه و امر دیگر رانه. هر زبان‌شده را نوعی روایت و، هر از زبان‌فهم‌شده را نیز روایتی دیگر. روایت اولیه را متن و روایت ثانویه را خواننده‌ی متن در نظر بگیریم. آنچه بر ما اهمیت دارد این نیست که امر زبان‌شده، از چه کیفیات روایت‌مندی‌یی برخوردار است. آنچه بر ما اهمیت دارد این است که روایت ثانویه، وابسته به امر حافظه، چه روایت ثالثیه‌ی دیگری باز می‌سازد؟ آنچه روایت ثالثیه خوانده‌ایم ماجدلِ دو راویت سابق است. هر دو روایت نیز اما مشتق شده از امر زبان‌مند اند. هر امر زبان‌مندی و نه فقط کتابت و نگارش متنی. که حتی خواننده در ذهن، زبان می‌سازد. این زبان گرچه در انتزاع اما موجود است. وجود دارد. هر دو زبان نیز از انتزاع ناشی می‌شوند. گرچه متن در هیئت واژه و ادبیات درآمده اما در ساخت نوعی الگو، مشتق‌شده‌ی نوعی انتزاع بوده است. پس ما همنشینی و بهتر است بگوییم ملاقات دو امر زبان‌شده‌ی هر دو انتزاعی را ناظریم. و روایتی سوم که آن هم انتزاعی‌ست. گرچه هرمنوتیک و تاویل‌شناسی امروز در صدد آن است که برخوردی واحد و مستقیم با خود متن داشته باشد آنهم بی‌وابسته به هر چیز دیگر. اما در نظر ما این آرمان ره به جایی نمی‌برد. این ادعا پا را از گلیم خود فراتر می‌گذارد. اما فرض کنیم که هرمنوتیک مدرن به این ایده دست یافت و توانست هر چینش و الگویی را منحصر به خود کشف کند. و پیام را رمز بگشاید. اما پیش‌بینی این مسئله سهل است که وابسته و به وسیله‌ی نوعی از قرارداد، این تمنا ارضا می‌شود. قراردادی که وظیفه‌ی آن، یکسان‌سازی و یکپارچگی عناصر موجود در متن است. این قرارداد اما در مرحله‌ی دوم از رمزگشایی پدیدار می‌شود. و با استناد به افلاطون، به همان میزان از حقیقت دور می‌افتد. که یک‌مرتبه، حداقل، عقب می‌افتد. این البته گمان ماست، شاید به اشتباه. اما بیایید به موضوع خودمان بازگردیم. روایت سومی که وابسته به حافظه است. امر زبان‌شده توسط رمان‌نویس که قطعاً وابسته به نوعی کیفیت حافظه‌مند است؛ و تاویل و روایت ثانویه، که توسط خواننده‌ی امر زبان‌شده بازساخته می‌شود نیز وابسته به نوعی کیفیت حافظه‌مند است. حتی اگر به فرض، خواننده‌ی متن از کسان نزدیک ما باشد و برای ما، تاویل خود را بازگوید، این، ما، در صدد ساخت روایتی دیگر برخواهیم آمد و این زنجیره و الگو تا بی‌نهایت می‌تواند ادامه داشته باشد. که البته این روایتِ ساخته‌شده‌ی دیگر هم وابسته به کیفیت حافظه‌مند است.

حافظه ؛ فراموشی ؛ یادآوری

حافظه، خود، نیز حاوی دو کیفیت متضاد است که با هم در جدل‌اند: یادآوری و فراموشی. با استناد به بخشی از گفتگوی مارتین هایدگر درباره فراموشی و دست یابی به نوعی تعریف از این کیفیت، در پی آنیم تا در نظر گیریم این دو کیفیت تا چه اندازه، برساخته‌ی روایت ثانویه را شکل می‌بخشند؟

هایدگر می‌گوید: «چیزی خود را از ما مضایقه می‌کند و پنهان می‌سازد. وقتی من چترم را در آرایشگاه جا می‌گذارم، این چگونه رویدادی می‌تواند باشد؟ من - با خود بردنِ چتر - را فراموش کرده‌ام، اما نه خود چتر را و ...». اینجا مفهومِ پنهان شدن، از دید مخفی شدن، پدید می‌شود. اما خودِ این پنهان شدن وابسته به چه کیفیت دیگری، موجود می‌شود؟ شاید، کیفیت نوعی خواست. تمنای چیزی غیر از به فرض چتر. چتری که در رویکرد متن‌محور ما می‌تواند از یادبردن صحنه‌ای یا فعلی یا کنشی در بطن متن و رمان باشد. می‌شود این ادعا را داشت که قطعاً واژه‌ای در به فرض، رمان مادام بوواری وجود دارد که از دیده‌ی تمام مخاطبینِ تاریخِ خوانشِ این کتاب جا مانده باشد. دست‌کم یک حرف اضافه که به چشم نیامده باشد. این روایت دوم، می‌شود روایتی بدون آن یک، حرفِ اضافه. حالا به فرض اگر مخاطب صحنه‌ای را از یاد برده باشد. یا اگر با گونه‌ای از مخاطب روبرو باشیم که صحنه‌هایی را از خاطر برده باشد. آن وقت چه بر سر این روایت دوم آمده؟ با این همه فقدان! راویت اول که متنِ زبان‌شده است، در جدل با روایت دوم که با بسیار فقدان موجود است، بر سر یادآوری و از یادآوری به رمزگشایی، روایت سومی می‌سازد. هایدگر یادآوری را اینطور تعریف می‌کند: «یادآوری، حاضرسازی چیزی است که من در آن زمان، یا در زمانی خاص، تجربه کرده‌ام.» در این گزاره، امر تجربی که امر به یادآوردن است وابسته به کیفیت زمان است. هایدگر تاکید را به واژه خاص سپرده است. این خاص که به زعم ما به امر حافظه مرتبط می‌شود تجربه روایت سوم را باز می‌سازد. اما به یادآوردن لحظه‌ای نه روایتِ اول که روایت دوم. خواننده‌ی متن، با استفاده از امر فراموش‌شده، امر یادآوری‌شده را رقم می‌زند. و تجربه‌ای تازه در تاویل بازمی‌گشاید. این زنجیره تا بی‌نهایت مرتبه ادامه پیدا می‌کند.

حاصل ملغمه‌ای است که حالا با استناد به گفته‌ی ارسطو، در کشش به سمت خواننده متن، در اغناء، ارضا می‌شود. آنجا که خواننده متن بنا به مکانیزمی توجیهی، به یقین فلان تاویل و فلان تفسیر می‌رسد. این روایت سوم می‌تواند ارتباطی به متن اولیه داشته باشد اما این احتمال نیز وجود دارد که ارتباطی مطلق و مستقیم با متن اولیه نداشته باشد. این احتمال، این نکته را اثبات می‌کند که متن از تاویلی واحد برخوردار نیست و این ایده کنار می‌رود که بشود متن را مستقیماً تفسیر کرد. جهت، همواره رو به حافظه است و حافظه وابسته به بسیار صفات است. شناختِ هر صفت لازم اما شاید ممکن نباشد. هر اندازه ما در تلاش باشیم این صفات را بازشماریم باز انگار که چیزی کم است و شمارش ناکافی جلوه می‌کند. بنابراین نتیجه می‌شود هر برساخته‌ای با تکیه بر امر حافظه‌مند شکل یافته است. حافظه به تاویل الگو می‌بخشد. حافظه است که در صدد گفتمانی تازه از متن برمی‌آید. نه تاویل به نفع و اغناء نویسنده؛ و نه در دفاع از متنِ مطلق، با در نظر نگرفتن خواننده متن که عامل بسیار مهمی است.

نتیجه‌گیری

نتیجه می‌شود روایت سومی در میان است. این روایت سوم وابسته به حافظه‌ی یک پایگاهِ متغیر است. این پایگاهِ متغیر، در تجربه‌ی برساختن این روایت، از مسیر یقین عبور کرده است. یقین هر چه باشد، چه از هدف پیام دور باشد چه نزدیک، موجود است. این موجودیت، در نفسِ خود، از آرایشی آزاد منشانه برخوردار است. چرا که وابسته به نوعی الگوی توجیهی، که یقین‌مندی را در مقصد و در جهت، هدف‌مند است پدید آمده. گرچه این متن به موارد نه چندان تازه‌ای اشاره نداشته یا گمان بریم که از سطح و گزاره‌ی سهل به دور نیست، اما در نظر ما، هر اندازه در مسیر زبان پیشروی کنیم، شناختی مستحکم‌تر حاصل می‌شود. استحکامی که می‌بایست رو به مطلقیت تکامل داشته باشد. شناختی متکامل که از مسیر کیفیتی زبان‌شده ناشی می‌شود. تکاملی که حتی، ازمسیر حافظه عبور می‌کند. بحث ناتمام است. اما در نهایت، سپاس‌گزاری خود را نسبت به آکام مقدم که همسفر این متن بوده به جا می‌آورم. همین‌طور دوست عزیزم ایلیا صوفی که از اعتماد شانه خالی نکرده. قدردان او هستم. از شایان رهسپار عظیمی عزیز نیز که در فراهم‌آوری این بستر می‌کوشد سپاس‌گزارم.

Short Story

سیاه‌مشق

خوردن عصای زمان

نویسنده: آزاد کبیری

هنوز از نیمهٔ ظهر نگذشته بود. شمعون وارد اتاق نیمه روشن سلیمان نبی می‌شود، اربابش را نشسته پشت به پنجره می‌بیند، دود توتون به او چشم دوخته بود، به شمعون. می‌لرزد، دو سمت عبای سیاهش در هم باز و بسته می‌شود. دستانش بلند، کش آمده، و سرش مثل هرم گرما ناپیدا است. شمعون می‌داند که نباید چیزی بگوید. نزدیک‌تر می‌رود، بی‌آنکه صدایش از صدای راه رفتن مورچه‌ای بلندتر شود، نامه‌ای که با خود آورده بود را روی میز خالی و خاکی کنار سلیمان می‌گذارد و با احتیاط بیرون می‌رود و در را به آهستگی می‌بندد. مثل نسیم آمد و رفت، روی پوست حس شد اما به چشم نیامد، نه بویی نه صدایی. محو بود، مثل خواب که به چنگ نمی‌آید، ولی گرم است، خفه می‌کند.

سلیمان پیر عصایش را در مشت گرفت، با همان دستی که سیگار بین انگشتان آن داشت دود می‌کرد. از دور انگار که از عصا دود بلند می‌شد، از دور یعنی از آن سوی پنجره، به چشم مردی خسته که دمی از کارش دست کشیده و چشم‌اش افتاده به نوری بی‌فروغ با دودی از آن اتاق سنگی. سلیمان آهی کشید، دودی بیرون داد و بلند شد. قامت که راست کرد، کف دستش را روی سردست نقره‌ای عصایش گرداند وکورمال با پا دنبال صندلش گشت. یک کدام را پیدا کرد، دومی دورتر افتاده بود. یک‌پا برهنه، کشان کشان رفت تا رسید به صندل دوم. تق تق عصایش در اتاق نیمه‌روشن بازمی‌تابید، تمامی نداشت، مثل صدای تیشه‌ای که سال‌هاست از بیرون می‌آمد، بیرون همین پنجره، و هر پنجره‌ای در این قصر. نامه را یادش نرفت. برداشت. در اتاق را باز کرد و وقتی وارد راهرو شد، دید که همهٔ خدم و حشم به سرعت سرپا ایستادند و موج سکوت از نزدیک‌ترین تا دورترین فرد پیش رفت تا آنکه بعد از چند ثانیه، جز صدای جلزِ آتش سیگار و تقِ عصا صدایی نبود. پیش رفت. از میان‌شان گذشت. موسی. به هیچکس و هیچ‌چیز نگاه نمی‌کرد - و مگر می‌شود؟ -. شمعون پشت سر او می‌آید، مثل شبح روی دیوار کشیده می‌شود، و همهٔ آن جمع را در خود یکی می‌کند، انگار که آینه. ارباب پیر رسید به پای پله‌ها. پا گذاشت روی اولین پله و نامه را باز کرد، با آن دستی که خالی مانده بود، تای نامه را صاف کرد و اندک اندک، پله به پله، خواند. نامه سه صفحه بود، بوی نم می‌داد، چند جایش سیاه، دود گرفته. خواند:

«هنوز زیادی جوانم و نمی‌دانم از کجا بگویم... و از هر کجا بگویم برای شما نه تازگی دارد و نه این واقعیت بیرونی را عیناً بیان می‌کند. این بیرون همه چیز درهم است، و به نوشته نمی‌آید، بیاید از هم می‌پاشد. مثل رنگ زدن دیواری زیر آب، تا که بخواهم رنگی بمالم، آب هر چه رنگ است در خود حل می‌کند. کلمات ازهم می‌پاشند در این بین، و هیچ چیز نمی‌ماند وقتی به شما برسد، به سال‌های بعد، شاید به پیری. ولی نمی‌توان که دست روی دست گذاشت و سکوت کرد، کاری که شما سال‌هاست می‌کنید. می‌دانید این چندمین نامهٔ من است؟ و می‌دانید از آخرین نامهٔ شما چقدر می‌گذرد؟

از این بگویم که در این سوی مدیترانه همه رعیت‌ها به کار خود مشغولند، بی‌آنکه زحمتی برای ما باشند، تا سایهٔ شما روی این سرزمین باشد، همه به کارشان می‌رسند و خطایی نمی‌کنند. دیوارها همینطور دارند کشیده می‌شوند، بلندایشان به چهل متر رسیده، و در جاهای دیگر به پنجاه متر حتی. بلوط‌های اطراف را از راه کنده‌ایم و چوبش را به سرزمین‌های اطراف برده‌ایم، سود خوبی نصیبمان شده و با پشتوانهٔ چنین زمین پر معدنی، که هم درونش و هم روی‌اش پر از نعمت است، کارمان لنگ نمی‌ماند. شما بگویید، آن سو، نزد شما، همه چیز بر قرار است؟

...

از آنکه نمی‌توانم شما را از نزدیک ببینم می‌سوزم. به روی خودم نمی‌آورم.

یک روز خدمت شما می‌رسم؛ ولی می‌دانم بعد از دیدارمان دیگر نمی‌توانم گذر ساعت‌ها را بپذیرم. خواهم مرد. می‌بینید چه حیرانم؟

...

فراموش نکردم، هنوز شب‌ها شمع‌های بلند را می‌بینم که با ورودم خاموش می‌شوند، بادی اطرافم هست. شعله‌شان را سرد می‌کند. نزدیکشان که می‌شوم اشکشان سرازیر می‌شود، بیشتر و تندتر، اما بی‌شعله. اتاق را ماه روشن نگه می‌دارد. چند شب است همینطور مانده، بی‌آنکه احتیاجی به شمع داشته باشم. این نامه را با نور ماه می‌نویسم. یادتان هست؟

این را هم به خودم و هم به شما می‌گویم، هر چه را که تاکنون خلق کرده‌ایم، پیش از ما پای کسی روی ساحلش یا چنگ طماع جستجوگری روی تنه‌اش بوده است. با این تکرار، حالی نمی‌ماند برای‌مان. هر چه قدر بخواهیم بزرگتر بنا کنیم، حتی از شیشه، باز در جایی یا زمانی تقلیدی نابلد جلوه خواهد کرد از چیزی دیگر، از چیزی کهنه‌تر یا نوتر. که همهٔ این‌ها، با این چشم که بخواهیم نگاه کنیم، رونوشتی از هم‌اند.

... فراموش نکرده‌اید؟ بعد از این همه سال هنوز خط مرا می‌شناسید؟ بدون نام و بدون آن‌که لفظ به خصوصی به کار برم؟ سلالهٔ ما حافظهٔ خوبی دارد و این بر مرگ غلبه می‌کند».

سرانجام سلیمان به بالای قصر رسید. به بالکن فراخی که در دو سوی آن نخل‌های خمره‌ای قرار داشت، موازن و مقارن یکدیگر. شمعون دو سوی بالکن را نگاه می‌کند، انگار بار اولش باشد. تا دورها معلوم است، حتی فراتر از قلمروی سلیمان. سلیمان دستش را تکان داد، ورق‌های نامه تکانی خوردند. شمعون این فرمان را می‌فهمد و برمی‌گردد به پایین، انگار که نیامده باشد بالا، سریع، همان‌جا و همان‌زمان. سلیمان تکیه داد به عصا. ایستاد. ایستاده ماند. همهٔ کسانی که در پایین دست مشغول کندن زمین‌اند، به او نگاه می‌کنند. او هم بار سنگین نگاهش را روی دوش آن‌ها نهاد. خیره ماند. نه بست و نه گرداند. چشم در چشم. همانطور ماند. هنوز از نیمهٔ ظهر نگذشته بود.

رز روســـی
بر اساس مرغ دریایی اثر آنتوان چخوف

نویسنده: امیررضا احمدی

۱
میخواهم با رویا آغاز کنم

سلام مادر. امیدوارم خوب باشی.دلم برایت تنگ شده.کاش میتوانستم تورا ببینم.کاش هنوزم مثل سابق میتوانستیم هر چهل و پنج روز یا دست کم سی روز یک بار یکدیگر را در خانه تهران ملاقات کنیم.قبول دارم،در دورانی هم که این وعده بینمان پا برجا بود خیلی درست و حسابی یا آنطور که تو دوست داشتی باهم وقت نمیگذراندیم،باری به علت مشغله های زیاد و حجم تمرینات کاری ام،پروژه های تحقیقاتی،مطالعاتم یا جلساتی که روزی چهار-پنج ساعت حداقل باید با گروهم برگزار میکردیم تا پروژه عقب نماند، باری به سبب جشنواره فیلمی که در دانشگاهمان برگزار شد و بارها به علت ناخوشی احوالاتم.باورت نمیشود که امروز،از همه آن کارها متنفرم.میبینی؟خوبی نامه نوشتن این است که هرچه میخواهم را صادقانه میتوانم برایت بنویسم بی آنکه نگران واکنش تو بعد از شنیدن این جمله باشم.از کارم متنفرم.حالا اگر پشت تلفن بود یا رو در رو این را به تو میگفتم، ساعت ها نگاهم میکردی،غصه میخوردی و اشک میریختی از آن جهت که من تمام زندگی تو بودم و هستم و بعد از آن خواهر نافرمان و پدر لمپنم تنها به من امید بسته ای،اما مادر،بزرگترین امیدواری ها هم روزی رنگ باخته وبه حسرت مبدل میشوند.گفتم حسرت،خاطرم هست که دفعات متعددی هم به بهانه طولانی شدن زمان تمرین تا نیمه های شب،از تو درخواست میکردم که اگر ناراحت نمیشوی،یا ساکت را جمع نمیکنی و بروی، به خانه نیایم و شب را کنار رفقا صبح کنم.ولی همه اینها فقط به این خاطر بود که حوصله حرف های امیدوار کننده تو درباره ادامه زندگی یا درد دل هایی که پدر و دیگران مسبب آن بودند را نداشتم.ترجیح میدادم کل شب را صرف الکل و مواد مخدره کنم تا باز به آن خانه برگردم و علیرغم اینکه،در آن شب هاکسی در خانه منتظرم بود باز میل نداشتم تورا ببینم.همه اینها را میدانم و تلاشم را هم میکنم تا از یادم نروند.من بابت همه شان متاسفم.اما لازم است بدانی که از تمام آن رفقا هم امروز بیزار شده ام.این یکی را هم اگر از زبان خودم میشنیدی غصه تنها شدنم در آینده را میخوردی و یقینا اگر اینجا بودی هرگز نمی گفتمش.باور میکنی؟کسانی که روزی جای خانواده ام بودند را هم دیگر نمیتوانم تحمل کنم،اصلا،از هر شلوغی و جمعیتی که فکرش را بکنی بریده ام،دیگر نمیکشم،نه حوصله حرف ها و ایده های اجرایی و تحقیقاتی شان را دارم که هیچ وقت راه بر هیچ جریان تازه ای باز نکرد،نه تاب شنیدن ابراز خوشحالی شان از این بابت که دوست ها هیچ وقت یکدیگر را ترک نمی کنند. حقیقتا این اوخر،شنیدن این آخری به جای اینکه حالم را بهتر کند غمگینم میکرد،به یاد آوردن این مسئله که چه کسان زیادی در زندگی ام آمدند و رفتند یا گاها ترکشان کردم یا تنهایم گذاشتند و من مجبور بودم بعد از هر کدامشان به سراغ همان آدم های تکراری ثابت قدم بازگردم، غمگینم‌میکرد.

با همه اینها دلم خوش بود حداقل شبی یک بار با تو تلفنی صحبت میکنم و هفته ای یک بار وقتی حنا با بچه هایش به خانه مان می آید میتوانم تورا در تماس تصویری ببینم،که این حداقل را هم از ما گرفتند.راستی حال حنا چطور است؟ ام اسش رو به بهبودی است یا اینکه،خدایی نکرده اتفاق بدی افتاده؟میدانم که خط عبور هواپیما های جنگی حالا که به پایتخت رسیده تا

اصفهانم ادامه دارد،گفتم نکند به خاطر صداها و تهدید های جدیدی که هر روز از اینطرف و آنطرف به گوشمان می خورد حنا مضطرب شده و بیماری اش شدت گیرد؟ولی مطمئنم بچه هایش سخت ترسیده اند،خب،حق دارند،فقط امیدوارم کار بچه ها درست شده باشد و به زودی اینجارا ترک کنند،آن دو دختر نازنین خیلی استعداد دارند،دلم برای آنها هم خیلی تنگ شده.کاش آن موقع که اینترنت هارا قطع نکرده بودند،وقتی تو اصرار میکردی تصویری با ایشان تماس بگیرم مرتب بهانه نمی آوردم.از حال پدر نمیپرسم چون میدانم اگر بد باشد هم راستش را به من نمیگویی،حقیقتا مهم هم نیست،من خیلی وقت است که خودم را بی پدر میدانم،از همان موقع که برای آخرین بار از خانه رفت قیدش را زدم،هرچند بعد از اینکه تو خیانتش را بارها توجیه کردی و به خانه راهش دادی خودم را از بودن دوباره تان کنار هم مسرور نشان دادم اما حقیقت این است که هیچ وقت درکت نکردم چطور میتوانی چیزی را که یک بار بالا آورده ای دوباره بخوری....امیدوارم حال او هم خوب باشد و هنوز هفته ای سه بار به خانه بیاید تا خود را به در و همسایه نشان دهد، مبادا که کسی خیال سواستفاده از تنهایی تو یا دزدی از خانه به سرش بزند،به قول خودت،امیدوارم هنوز باهم دوست باشید چون یادم است آخرین بار میگفتی زناشویی تعریف دیگری دارد....

هرچند میتوانستم این حرف هارا برای وقتی بگذارم که تو را در خانه تهران ملاقات میکنم اما گفتم شاید بد نباشد قبل از آمدنت، از برخی چیز ها مطلع شوی تا مجبور نباشم وقتی هم دیگر را بعد از یک سال میبینیم مثل همیشه دروغ بگویم،یکی دیگر از دلایلمم این بود که از سرانجام حرف هایی که یک سال پیش پس از شنیدنشان دیگر پایت را در خانه ام نگذاشتی با خبر باشی.فکر کنم گفتم خسته شدم،یا دیگر نمیخواهم ادامه دهم یا چیزی شبیه اینها،درست است که تورا بعد از آن مکالمه دیگر ندیدم اما صحبت اخر تو تمام یک سال گذشته ام را درگیر خود کرد، {وقتی بر میگردم که بدانی در زندگی چه کار میخواهی بکنی}.

من یک سال به این جمله فکر کردم و حدس میزنم امروز جوابش را میدانم،جوابش را هم در این آخرین اثری که مشغول نوشتنش هستم داده ام.درباره آن چیزی نمیگویم تا بیایی و برایت بخوانم،آن وقت شاید کمی غمگین شوی و آخرین امیدت که من باشم مثل دیگر امید های زندگی ات به حسرت تبدیل شود اما حداقلش این است که خیالت راحت میشود میدانم با زندگی چه کار میخواهم بکنم.فقط این به نظرم عجیب آمد، از کجا فهمیدی این روز ها به جواب این سوال نزدیک شده ام که خبر از آمدنت داده ای؟نمیدانم،شاید هم اشتباه کرده ام و آن نامه را تو نفرستادی.اما دست خط نامه ای که الان کنار لپ تاپ است و تقریبا شش روز پیش به دستم رسید بیشتر از هرکس به دست خط تو شباهت دارد،البته تا جایی که من به خاطر دارم.از طرفی؛ از بین تمام کسانی که این روز ها منتظر دریافت خبر یا نویدی از آمدنشان هستم، تو تنها کسی به نظرم آمدی که اگر این نامه متعلق به او باشد،لحنش درست و منطقی خواهد بود.تقریبا هیچ یک از این کسانی که گفتم با چنین ادبیات و لحن زیبایی صحبت نمیکردند یا حداقل کلمات را اینچنین زیبا پشت هم ردیف نمی چیدند.البته چرا.به زعم من جز تو تنها یک نفر دیگر هست که اگر عزم نوشتن کند،گمان کنم همینقدر زیبا از آب در می آید،هرچند طبق آخرین خبری که از او دارم در مسکو ساکن شده،به عنوان یک بازیگر معرکه تحسینش کردند و اگر بخواهد هم، اطرافیان اجازه نمیدهند دوباره پایش به این کشور باز شود،آن هم به خاطر معشوق قدیمی اش که من باشم،هرگز،هرگز امکان ندارد او چنین نامه ای برایم بفرستد،با اینکه آرزو میکنم اینطور باشد.

مادر،شاید تینا تنها کسی باشد که این روز ها بیشتر از تو دلم هوای دیدنش را کرده و تا پیش از نوشتن این حرف ها، بارها احتمالات اینکه آن دست خط از آن او باشد را دوره کردم و در نهایت بیخیالش شدم،یعنی فکر میکردم که بیخیالش شدم.خاطرم هست اخرین باری که تورا دیدم او همچنان ایران بود و ما باهم بودیم،مجال اینکه چه گذشت نیست اما همین بس که بدانی او هم تا حدی به همان دلیلی که تو ترکم کردی و دیگر سراغم را نگرفتی تنهایم گذاشت.هرچند همه دلیلش آن نبود.زمزمه های وقوع جنگ در ایران به پیوست روابط روسیه و اوکراین تازه شایع شده بود و اگر خاطرت باشد مصادف بود با همان دورانی که مجوز آخرین اجرایم لغو شد و جلوی چاپ دیگر شماره های مجله را هم گرفتند.او هم که کارش از هرچیز برایش مهم تر بود به تبع احوالات بهم ریخته و افسردگی شدیدم حس کرد که دیگر نمیتواند ادامه دهد. هرکس هم نداند تو میدانی که وقتی کارکردت در زندگی یک نفر را از دست بدهی بعد از آن تبدیل به یک موجود دور انداختنی میشوی.یک ابژه کثیف و زشت که دیگر حتی به درد خوشگذرانی هم نمیخورد.نه اینکه تینا تماما به این دلیل ترکم کرد اما گویی دیگر تاب این را نداشت که صبح ها وقتی بیدار میشود ببیند، کسی که دوستش دارد و روزی قوی ترین تکیه گاه در نظرش آمده، صد ها کاغذ سیاه و مچاله در اتاق کارش رها کرده و تنها رویکردی که در همه شان پیوسته دنبال میکند، مرگ است.دیگر نمیتوانست با کسی به اتاق تمرین برود که هیچ میلی به تئاتر نداشت و از هر گونه بازنمایی دلسرد بود.چیزی که روزی تنها خلوتگاه معشوقش برای فکر درباره چگونه بازآفرینی پدیده ها به نحوی بود که هردوشان دوست میداشتند و فکر میکردند همه چیز باید اینگونه رقم بخورد تا زندگی زیبا تر جلوه کند. شبی هم که مطمئن شد،تنها نقطه اشراکش با من که همان درک واحد از فرآیند خلق یک اثر هنری بود حالا به سمت رانه ای مرگبار و بدپیکر جریان یافته و هیچ دستاوردی جز سانسور و ممنوع الکاری ندارد،وسایلش را جمع کرد،مرا در حالی که پشت میز کار،خودم را به خواب زده بودم، بوسید و رفت.با اینکه همیشه یقین داشتم،روزی پشیمان میشود و برمیگردد اما هروقت به این مسله فکر میکنم میبینیم،کار درست را کرد.من هیچی نیستم مادر.مگر یک نفر تا کجا میتواند به هر چه از نوجوانی تا پایان دوران دانشجویی در سرش بافته نرسد؟یا یک نفر تا کجا میتواند پای تمام ناکامی ها و بداقبالی های کسی که دوستش دارد بماند؟مگر پدر وقتی دید تو هیچ جوره به آنی نزدیک نمیشوی که چهل سال سعی کرد از تو بسازد نرفت؟یا حنا وقتی دید هیچ جوره نمیتواند مادر باشد،مادر بماند و مادری کند شوهرش ماند و سازش کرد؟با همه اینها تینا یک فرشته بود مادر.او بود که وقتی از همه آدم ها دلسرد بودم و یقین داشتم آدم دوست نداشتنی هستم که هیچ وقت هیچ عایدی برای دیگران نخواهم داشت وارد زندگی ام شد،و تنها توقعش هم این بود که همان عشق تکه تکه شده و مختصری که در جانم مانده بود و دیگر میلی برای ابرازش به دیگران نداشتم را نثارش کنم. او بهترین بازیگری بود که میشناختم. اصلا به همین دلیل است که در این یک سال دست به تمرین هیچ اجرایی نزدم.چه بازیگری را، کی و کجا میخواهم پیدا کنم که دیالوگ های مسخره من را آنطور منحصر به خود،به شکلی که گویی همه شان از روح بزرگوار خودش برخاسته اجرا کند؟

حالا درباره همه اینها باید مفصل صحبت کنیم و مطمئنم تو حرف هایی خواهی زد که دیدم را به این جدایی عوض میکند،اما مشکل اینجاست که حتی مطمئن نیستم این نامه را چه کسی برایم فرستاده.آخر چه کسی میتواند نامه خطاب به من را اینگونه آغاز کند :

{ هیوا ،عزیز ترین من که از تو دور ماندم
در تاریخ بیست و نهم آبان ماه، به دیدنت می آیم،
امیدوارم بتوانم تو را پشت همان میز همیشگی ببینم
امیدوارم تورا با موهای فر و تیشرت های رنگی ببینم }

میدانی مادر؟ جدای از لحن و بیان شیرینی که این نامه دارد،آنچه توجهم را به خودش جلب کرده این است که غیر از تو فقط تینا بود که هر وقت دست به قلم میبرد تلاش میکرد تعداد کلماتی که در هر سطر به کار میبرد باهم یکسان باشد.اگر دقت کنی در همین نامه بسیار مختصر،چنان ظرافت و دقتی نهفته که اگر کسی مثل تو آنچنان که من میدانم اهل قلم و کتاب نباشد نمیتواند متوجهش شود،نامه شامل چهار جمله است که در هر سطر آن هشت کلمه به کار رفته،در هر سطر تنها از دو حرف ربط استفاده شده. و من تمام این را از آن رو به وی نسبت میدهم، که خاطرم هست وقتی متن های تکه پاره ام را در اتاق تمرین تحویلش میدادم،این چنین تغیرشان میداد و همه حروف اصلی و حروف ربط را باهم یکسان و برابر میکرد تا بتواند تمامشان را با آوایی موزون در صحنه اجرا کند ، همین وقت ها چنان محو تماشایش میشدم که حتی خیال نبودن یا نشنیدنش را هم در روزی چون این از یاد میبردم،گویی او را تا ابد روی صحنه آثارم جاودانه میدانستم و همین هم شد که هیچ وقت به فکر تغییر در ساختار نگارشم نیفتادم،او قرار بود تا همیشه بماند و همه چیز را با همین رویه اصلاح کند و به اجرا رساند،هرچند،من اینطور فکر میکردم. جدای از اینها نام نویسنده مجهول مانده است،گویی نویسنده قصد داشته بی آنکه با معرفی اش خاطراتی را در سرم احضار کند، من را برای لحظات کوتاهی از موقعیت فعلی که میداند پس از دوری از او، هیچ شباهتی به دوران خوش گذشته ندارد جدا کرده و به آنچه از شمایل خودم در آن دوران به خاطر می آورم بازگرداند.موفق هم شده است.پس از خواندن همین چهار جمله تصمیم گرفتم تیشرت های رنگی راه راه را از بخچه بالای کمد خارج کنم و دوباره به رگال لباس ها بیاویزم،نه اینکه در این دوران مرتبا مشکی پوشیده باشم اما دیگر رغبتی هم به آن همه هیجان و شوری که از اینجور لباس ها میگرفتم نداشتم.نمیدانم.شاید هم مثل همیشه اشتباه میکنم و این نامه با بقیه نامه ها هیچ فرقی ندارد،اصلا از همه این تفسیر ها هم که بگذریم حدودا چهار-پنج نفر دیگر هم هستند که در این چند سال پیش از تو و تینا مرا ترک کردند.به شکل جالبی درباره همه شان هم اینچنین میپنداشتم که روزی پشیمان شده و دوباره به سراغم می آیند، همه شان هم من را هم با موی فر دیده اند،هم پشت میزکار همیشگی ام هم با تیشرت های رنگی.چه فرقی میکند،نمیخواهم حالا که این موقعیت دست داده و کسی به هر دلیلی قرار را بر این گذاشته که سری به من بزند حال خودم را با مرور گذشته بهم بریزم.نویسنده این نامه هرکسی که باشد من از دیدنش خوشحال میشوم. این روز ها بیشتر از هر چیز میل دارم یک اتفاق عجیب،مثل همین ملاقات ناگهانی با کسی که هیچ ایده ای درباره هویتش ندارم غافلگیرم کند،بلکه بخشی از یادهای گذشته در پس سرم بیدار شود و از این حال مایوس کدر خارجم کند.بعد از تمام کردن این نامه هم دیگر باید دست بجنبانم.سه روز دیگر بیست و نهم است و خانه همچنان شلوغ و بهم ریخته.کتاب ها روی هم تلنبارند،لباس هارا جمع نکرده ام،سوسک ها توی سینک آشپزخانه دیگر جایی برای تخم گذاری ندارند و کلی کاغذ به در و دیوار هنوز آویزان مانده.تازه نمایشنامه را هم هنوز تمام نکرده ام.احتمالا فرد مورد نظر هر کسی باشد تنها کسی خواهد بود که این نمایشنامه را پیش از اجرا میخواند یا میشنود.تا اینجا که معرکه شده و مطمئنم بعد از اتمامش حالم بهتر می شود،شاید هم توانستم دوباره به صحنه برگردم،در هر حال؛ این هارا برایت نوشتم تا اگر سه روز اینده یکدیگر را دیدیم از همه چی با خبر باشی و دیگر سوالی من باب شمایل و حالت کرخت این روزها برایت باقی نماند،از حالا بدان که اگر سه روز دیگر در خانه را باز کردم و با همان چهره همیشگی مواجه شدی هیچ دلیلی برایش ندارم جز اینکه بخشی به علت شرایط این روز های جامعه است،بخشی به علت شرایط کاری ام و بخش کثیری به خاطر اینکه ترجیح میدادم به جای تو،تینا را ببینم،مادر،دعا کن که تینا را ببینم...

هیوا
بیست و ششم آبان ماه
تهران-خانه امیرآباد

۲
آه،شب شیرین

{برش هایی از نمایشنامه های هیوا}

توضیح صحنه: (ترپلف پشت میز کارش مشغول به کار میشود،از بیرون صدای رعد و آتش بازی قوت گرفته،نور ترقه هایی که در آسمان منفجر می شوند،گاها فضای اتاق را روشن میکنند،صدای کوبیدن به در اتاق)

صدای زن: آقای کارگردان؟ (صدای در) آقای کارگردان ؟

ترپلف: الان کار دارم،باید صحنه آخر رو بازنویسی کنم....

صدای زن: درباره اجرا باید باهاتون صحبت کنم

ترپلف: بگو

صدای زن: علیرغم اینکه گروه بازبین عاشق اجراتون شدن و متنش را خاضعانه ستایش کردند اما متاسفانه مجوز اجراتون به شکل محیر العقولی لغو شده

ترپلف: چطور ممکنه؟سایت باز شده،مردم از سراسر دنیا بلیط تهیه کردن که بیان اجرای منو ببینن،حالا یک ساعت قبل از اجرا مجوز رو باطل کردن ؟

صدای زن: بله آقای کارگردان،همینطوره، البته اتفاقاتی هم که توی شهر در جریانه در این تصمیم بی تاثیر نیست

ترپلف: چی شده ؟ نمیتونن ببینن مردم جشن گرفتن و خوشحالن؟

صدای زن: مسئله این حرفا نیست، همه به مناسبت افتتاحیه اجرای شما بعد از سالها،به خصوص که در شب تولدتون تصمیم به شروع دوره اجراها گرفتین،توی میادین و خیابون های اصلی تجمع کردند،هزاران مرغ دریایی به نیزه کردند و درحالی که آتیششون میزنن اسم شمارو صدا میکنن....

ترپلف: خب، اینکه خیلی خوبه،دیگه خیالشون میتونه راحت باشه که درصد خوبی از اجرا گیرشون میاد

صدای زن : البته که اتفاق خجسته ای برای همه ماست،اما طی بیانیه ای اعلام کردند که شما تمام این شلوغی هارو از قبل برنامه ریزی کردین تا عده ای در خفا بتونن به اعمال ضد ملیشون برسن،اونها شمارو مقصر ترور نخست وزیر اعلام کردند ...

ترپلف: من ؟ چطور میتونم توی روز تولدم دستور ترور نخست وزیر رو بدم،اونهمه باج سیبیل گرو گذاشتم که بعد بکشمش؟مسخرس.در هر حال بهشون بگو من این نمایش رو توی خونه خودمم که شده اجرا میکنم

صدای زن: اونها توی خونتونن آقای کارگردان،خیلی وقته که مستقر شدن،اصلا برای همین اومدم اینجا،میخواستم بپرسم به چیزی برای پذیرایی احتیاج ندارید ؟

(ترپلف از روی صندلی بلند میشود،برق خانه دچار اتصالی شده و یکی از پنجره های اتاق میشکند،صدای جمعیت که همزمان نام ترپلف را فریاد میزنند از دور به گوش میرسد،ترپلف شروع به گشتن اتاق میکنن،سراسیمه به سمت در میرود و آن را باز میکند،زنی میانسال وارد اتاق می شود)

یوکاستا: من تورو اینجوری تربیت کردم ؟

ترپلف: مادر،چی شده ؟

یوکاستا: از این اخلاقت متنفرم که وقتی یک گندی میزنی همه چیزو انکار میکنی

ترپلف : برای اجرا اومدی ؟

یوکاستا: قبلا از تو اجرا زیاد دیدم ادیپ،ولی فکر این یکی رو دیگه نمیکردم

ترپلف\ادیپ: ولی اسم من ترپلفه

یوکاستا: حالا همون،لعنت به این اسم که هیچی جز بدبختی برامون نداشت

ترپلف\ادیپ: مگه من چیکار کردم؟دوباره همون حرفای تکراری درباره تئاتر و پول و آینده؟

یوکاستا: نه این یکی فرق میکنه،میخوام بدونم چرا پدرتو کشتی؟

ترپلف\ادیپ: زنا کار بود مادر،چند بار تو خیابونای مختلف با چندتا دختر جوون دیده بودنش

یوکاستا: خودت چی؟دیده بودیش ؟

ترپلف\ادیپ: البته،دختر آخری که باهاش بودم سر اینکه بابا مخشو زد منو ول کرد

یوکاستا: اینکه دلیل نمیشه،توهم مخ منو زده بودی

ترپلف\ادیپ: قبول کن شوهر خوبی برات نبود

یوکاستا: حالا که چی؟ اینجوری تنها شدم خوبه؟من تورو قاتل بار آوردم ؟

ترپلف \ادیپ: بس کن مادر، تو که اصلا بزرگ شدن منو ندیدی

یوکاستا: تو همون چند ماه،یک بار از زبون من حرف بد شنیدی؟کسیو جلوت کشتیم؟برا کسی نقشه کشیدیم که یاد گرفتی ؟

ترپلف\ادیپ: نیازی به نقشه نبود،همون دفعه آخر که با دوست دخترم دیدمش کار جفتشونو تموم کردم،از طرفی من و تو حالا راحت تر میتونیم زندگی کنیم،اصلا این حرفا برای چیه؟ بگو ببینم،حال بچه چطوره ؟

یوکاستا: حیوون خیلی لگد میزنه

ترپلف\ادیپ: بابایی قربونش بره،طاقتش سر اومده بچم

یوکاستا: یعنی الان تنها نگرانیت همینه؟

ترپلف\ادیپ: پس چی ؟

یوکاستا: مردم ریختن توی شهر،کلی مجسمه شبیه تو توی دستشونه،چشماشونو در میارن،سرهاشونو میکنن و با دندون پاره میکنن،اینجوری میخوایم اینو بزرگ کنیم ؟

ترپلف\ادیپ: اینا فقط تولد منو جشن گرفتن،خطری ندارن....

یوکاستا: ولی من ناراحتم ادیپ،از اینکه پدرت دیگه نیست احساس خوبی ندارم،دلم براش تنگ شده

ترپلف\ادیپ: این حرفا یعنی چی؟ میخوای تمومش کنی؟اونم حالا که نزدیک اومدن بچس ؟...

یوکاستا: تو گناهکاری ادیپ...

ترپلف\ادیپ: قبلا هم برات گفتم،من اصلا نمیدونستم اون پدر منه،نمیتونی سی سال منو دست یک سوپور سپرده باشی و توقع داشته باشی که پدرمو بشناسم،من فقط اونو دست تو دست دوست دختر سابقم دیدم و بعدش دیگه نفهمیدم چی شد

یوکاستا: منم اشتباه کردم،اون تورو نمیخواست،من مجبورش کردم که بچه دار بشیم

ترپلف\ادیپ: حرف خوبیه برای روز تولدم ...

یوکاستا: نه،نمیخوام آزارت بدم،فقط حس خوبی ندارم...

ترپلف\ادیپ: این تقصیر من نیست که همیشه به خانومای سن بالا علاقه مند میشم،کی دوست داره یک بچه از مادرش داشته باشه؟

یوکاستا: حالا که هر دو میدونیم،میخوام تمومش کنم، باید برم

ترپلف\ادیپ: من چی؟ احساسات من اصلا مهم نیست ؟

یوکاستا: به نظرم میاد تنها حسی که الان باید داشته باشی شرمه،تو الان فقط باید شرمنده باشی،احساس خجالت کنی و از صمیم قلبت بخوای که کور بشی و دنیا روی نبینی، بلکم یک روز از شدت عذابی که میکشی عفو بشی و بمیری...

ترپلف\ادیپ: چاره چیه که به هیچی جز یک لیوان مشروب نیاز ندارم ؟

یوکاستا: من مادرتم حرومزاده،چطوری انقدر راحت باهاش کنار میای ؟

ترپلف\ادیپ: تو بگو، چیکار باید بکنم ؟

(یوکاستا پیراهنش را درمی آورد،وسط اتاق می اندازد،برای چند ثانیه به ادیپ نگاه میکند اما او هیچ واکنشی ندارد،سپس یک میز عسلی از طرفی به مرکز صحنه می آورد،روی آن می ایستد،بند شلوارش را از آن جدا میکند،به قلاب میخ شده در سقف گره میزند و خود را حلق آویز

میکند،شلوارش آهسته از پایش می افتد،ادیپ فریاد میزند،جلوی چشمانش را میگیرد،به طرف میز تحریر رفته،خودکاری برمیدارد و میخواهد دو چشم خود را از کاسه در آورد،یکی را به سختی از حدقه بیرون می کشد،خون بر زمین جاری و از درد به خود می پیچد.صدای کوبیدن درب.ادیپ به سختی به طرف درب می رود و آن را باز می کند)

آنتیگونه: (با خنده زیاد) چرا اینشکلی شدی ؟

ترپلف\ادیپ : هیچی،عام،یک چیزی رفته بود تو چشمم،خواستم با این درش بیارم....

آنتیگونه: ولی کلشو در آوردی آره ؟ (همچنان می خندد)

ترپلف\ادیپ: آره دیگه ....

آنتیگونه : اومدم باهات خداحافظی کنم

ترپلف\آنتیگونه : کجا میخوای بری ؟

آنتیگونه : میرم بمیرم

ترپلف\ادیپ:مسخره

آنتیگونه : جدی میگم

ترپلف\ادیپ: برو بابا ...

آنتیگونه : جدی میگم هایمن،واقعا میرم بمیرم

ترپلف\ادیپ\هایمن: پس من چی؟ هایمن؟ عشق اساطیریمون چی میشه ؟

آنتیگونه : هایمن! عشق اساطیری واقعا ؟ تو این موقعیت؟ بشاش به این حرفا، یکم عقل داشته باش

ترپلف\ادیپ\هایمن: اون زمانی که ازت خواستگاری کردم،هم پدرمو میشناختی هم وضع زندگیمونو،الان چی شده که من نمیدونم ، آخ ...(انگشت در چشمش میکند)

آنتیگونه : چی شد ؟

ترپلف\ادیپ\هایمن: هیچی فک کنم یک چیزی رفت توش

آنتیگونه : بله اون موقع همه چیو میدونستم،ولی اون موقع بابات هنوز دست به اعدام اسیرای جنگی نزده بود،نهایتا شکنجشون میداد،حالا وضع فرق کرده

ترپلف\ادیپ\هایمن : این بابایی که میگی دایی خودتم هست،اون بیاد پایین تو و خواهرتم سرتون میره زیر آب

آنتیگونه : ما کجای این سیستم بودیم که بعدش بخوایم حساب پس بدیم ؟

ترپلف\ادیپ\هایمن: هیچ جا، ولی دخترای ادیپ که هستین،این جنگم سر پسرای ادیپ راه افتاد...

آنتیگونه: کرئون اول یارکشی کرد،اون بود که داداش بدبخت منو گذاشت سرلشکر گردان های درجه یک درحالی که میدونست اونطرف،اون یکی برادرم فرماندهی عملیات های نظامی رو برعهده داره

ترپلف\ادیپ\هایمن : اونم اینجور نمیکرد تهش چیزی غیر از این از پسرای ادیپ بر نمیومد ...

آنتیگونه : الان اینارو میگی که مثلا از رفتن منصرفم کنی آره ؟!

ترپلف\ادیپ\هایمن: من تورو دوست دارم آنتیگونه،الانم تنها چیزی که ازت میخوام اینه که چشماتو رو این جنگ چند ساله کرئون و خاندان ادیپ ببندی و برای یک بارم که شده به من فکر کنی،به خودت،به همه چیزایی که بینمونه،انقدر سخته؟

آنتیگونه : بین ما الان کلی خون به ناحق ریخته شدس هایمن،تو چرا نمیتونی یک بار به کسی غیر از خودت فکر کنی؟

ترپلف\ادیپ\هایمن: من درباره تو حرف میزنم چون همه چیزم تویی،نمیتونم به کسی جز تو فکر کنم ...

آنتیگونه: اگه منو دوست داری پس باید درک کنی که چرا این تصمیمو گرفتم،هایمن من نمیتونم با تو توی سواحل جزیره های کرئون قدم بزنم در حالی که میدونم چند ماه بعد قراره جسد آدمای بیگناه رو زیرش دفن کنن،اگه جنگه اگه بحث اعتراضه منم توش سهم دارم،من نمیتونم چشممو روی همه اینا ببندم،از طرفی میدونم اگه تورو کنار خودم نگه دارم کار احمقانه ای کردم،آخر این راهی که من میخوام برم یا خودکشی تو زندان های پدرته یا تیربارون در ملاعام ...

ترپلف\ادیپ\هایمن: اگه بحثه مردنه پس منم هستم

آنتیگونه: این تقدیر آنتیگونس که با مرگ گره خورده، نه هایمن

ترپلف\ادیپ\هایمن: این چه مبارزه ایه که از همین الان طرف بازندش مشخصه ...

آنتیگونه: من اینارو نمیدونم هایمن،من فقط اومدم اینجا که به تو بگم نه و بمیرم(به طرف در میرود و خارج میشود)

ترپلف\ادیپ\هایمن: شما همتون همینید،جز بدبخت کردن اطرافیانتون و کسایی که دوستتون دارند هیچ کار دیگه ای بلد نیستین،فقط یاد گرفتین پدرتونو بکشید و با مادرتون بخوابید، وقتی هم همه چیز تموم شد پشت تقدیر و جبر خدا قایم بشید و درباره وظیفه اجتماعیتون هعی زرت و زورت کنید

(صدای بسته شدن درب.هایمن گریه میکند،کنترل احوالاتش از دستش خارج شده،سراسیمه در اتاق دنبال چیزی میگردد،به کشو میز تحریر میرسد،یک چاقو از آن بیرون میکشد،روی میز می ایستد،از بیرون صدای:

{ برقص ماری،بیشتر،بیشتر برقص ماری }

شنیده میشود.هایمن تلاش میکند ژستی اساطیری به خود بگیرد،تا حدی ناموفق است،چاقو را بالا میبرد اما ناگهان درب اتاق باز می شود)

ماری: (با آوایی محزون) فرانتس ؟

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس‌ویتسک:(سرش را آرام با حالتی زجر آور به طرف او برمیگرداند) ماری ؟

ماری: فرانتس ؟

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک: برای منم میرقصی ماری ؟

ماری : میتونم همه چیزو توضیح بدم

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک:(در حالی که آهسته با چاقوی در دستش به طرف او میرود) یعنی چشمای اونم تورو همینقدر زیبا میبینن ؟

ماری: فرانتس همه اون ماجرا یک اتفاق بود،من نمیخواستم

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک: لب هات،اسم اون رو هم همینجوری تلفظ میکنن ؟ ماری: اون شب مهمونی که تو نیمدی،اون شب همه بودن،همه با همسراشون اونجا بودن،آقای دکتر،سرهنگ،اونم اونجا بود،من زیاد خورده بودم چون تو نبودی که هوامو داشته باشی،همه وقتتو صرف اون سیرک مسخرت کردی بدون اینکه یک لحظه به من فکر کنی ....

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس‌ویتسک:(در حالی که همچنان آهسته به طرف او میرود) میگفتن ستاره اون شب تو بودی،هنوز از رقص دو نفرت با اون ویولونیست حرف میزنن،ماری؟ میشه برای منم برقصی ؟

ماری: اون باهام حرف زد،موهامو نوازش کرد،پیشونیمو بوسید و اشک هامو پاک کرد،ولی من همه مدت چشمام بسته بود و فکر میکردم اون تویی،فکر میکردم تو هستی،تو اونجا بودی فرانتس....

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک: تو خیلی زیبایی ماری،زیبایی مثل گناه ....

ماری: خواهش میکنم فرانتس،ازت خواهش میکنم...

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک:(در حالی که به چند قدمی ماری رسیده) یعنی میشه گناه در نهایت انقدر زیبا باشه ؟

ماری: (با آوایی محزون شبیه ابتدا) فرانتس ؟

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس‌ویتسک: ماری ؟

ماری: فرانتس ؟

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس‌ویتسک: ماری ؟

{ فرانتس چاقو را در قلب ماری فرو میکند و بیرون میکشد،ماری روی زمین می افتد،خودش را به طرف پنجره میکشد،به سختی خودش را از لبه پنجره نشان میدهد،درب پنجره را باز میکند،نور از بیرون روی ماری می افتد،صدای تشویق جمعیت بیرون به گوش میرسد،فرانتس ویتسک پس از این چاقوی در دستش را رها می کند،صدای اصابت چاقو با کف اتاق در فضا اکو میشود و ماری از پنجره آویزان می شود و جان میدهد،صدای اکو اصابت چاقو دو بار دیگر تکرار میشود،صدای کوبیدن به درب اتاق.فرانتس به دستانش نگاه میکند،چاقو را از زمین بر میدارد و در کشو پنهان میکند،با تکه پارچه ای که از لباس ماری روی زمین جا مانده خون کف اتاق را پاک میکند،درب اتاق به آرامی باز میشود }

لیدی مکبث: (با صدای آهسته) مک ؟

{ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس‌ویتسک\مک صدای اورا نشنیده و به پاک کردن زمین ادامه میدهد }

لیدی مکبث : (همچنان آهسته اما کمی بلند تر از قبل) مک ؟

{ مک ناگهان به طرف او بر میگردد و روی زمین مینشیند، از دیدن او شوکه شده اما پس از چند لحظه نفس راحتی میکشد}

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک: (با بغض) کارو تموم کردم،بیا،پاکش کن،پاکش کن (گویی به گریه افتاده)

لیدی مکبث : جمع کن خودتو

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس‌ویتسک\مک: بیرون دارن دعا میخونن ؟

لیدی مکبث : مردم همه جارو گرفتن،دارن برای پیروزی انقلاب دعا میکنن

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک: چرا من نمیتونم بخونم؟ وقتی داشتم تمومش میکردم صدای بیت آخرشونو شنیدم،چرا آمین نگفتم؟ چرا نتونستم بگم ؟

لیدی مکبث: تو کار درستو کردی،هر جنگی خون داره،هر انقلابی هم قربانی میخواد

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک: چرا من باید اینکارو میکردم ...؟

لیدی مکبث: چون در غیر اینصورت اون تورو میکشت احمق،تو خون یک آدم بیگناه رو نریختی،یک پلیس پاپتی وطن فروشو خلاص کردی

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک: میتونستم فرار کنم،برم بین جمعیت یا اصلا خونه نمونم...

لیدی مکبث: ردتو زده بودن،هرجا میرفتی گیرت میوردن

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک: یعنی بعد این دیگه سراغم نمیان ....؟

لیدی مکبث: تنها بود ؟

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک: آره

لیدی مکبث: پس دیگه تمومه،اگه تنها بوده یعنی کس دیگه ای از این ماجرا خبر نداشته

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک: عکس و فیلمام تو آرشیو دوربینای خیابونیشون هست

لیدی مکبث: احمق،دارم بهت میگم مسئول گیر انداختن تو فقط اون بوده،اگه غیر این بود کلی سرباز دنبالش میریختن تو خونه،خیابونا کیپ تا کیپ قفله،امشب همه چیز تموم میشه،منم باید برم

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک: کجا؟ حالا که منو تو این لجن گیر انداختی میخوای بری ؟

لیدی مکبث: من بهت گفتم اینکارو بکن تا جونتو نجات بدم ، ولی حالا نمیتونم با یک قاتل زندگی کنم

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک: (با فریاد) من قاتل نیستم ...

{ لیدی مکبث پرده پنجره ای که جنازه ماری پشت آن است را کنار میزند،مک از ترس به خودش میپیچد }

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک: خواهش میکنم،من بدون تو نمیتونم ادامه بدم،مگه نمیگی امشب تمومه،بعدش باهم میریم،هر جایی که تو بگی

لیدی مکبث: من نمیتونم سر آیندم ریسک کنم،نمیتونم پشتمو با خیال کسی گرم نگه دارم که هر لحظه ممکنه ببرنشو اعدامش کنن،این خونا پاک نمیشن مک

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک: من پاکشون میکنم، من فقط یکم ترسیده بودم،حرفای احمقانه زدم،الان خوبم،ببین،کی میخواد منو به خاطر کشتن یک خائن به وطن محاکمه کنه

لیدی مکبث: خداحافظ مک (میرود)

ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک: (شروع به پاک کردن با الکلی که روی میز است میکند) بهت قول میدم پاکش میکنم،پاکش میکنم بث،نرو،خواهش میکنم،من اینکارو نکردم که جفتمون عذاب بکشیم،حرفای منو میفهمی؟وقتی هیچی اونجور که میخواستیم پیش نرفت پس دلیلی هم نداشت اونو زنده بزارم،و اگر نه ترس اینکه یک روز پیدام کنن و به خاطر بستن یک خیابون تیربارونم کنن هیچ وقت نمیزاشت راحت زندگی کنم،من اینکارو به خاطر هر دومون کردم ....

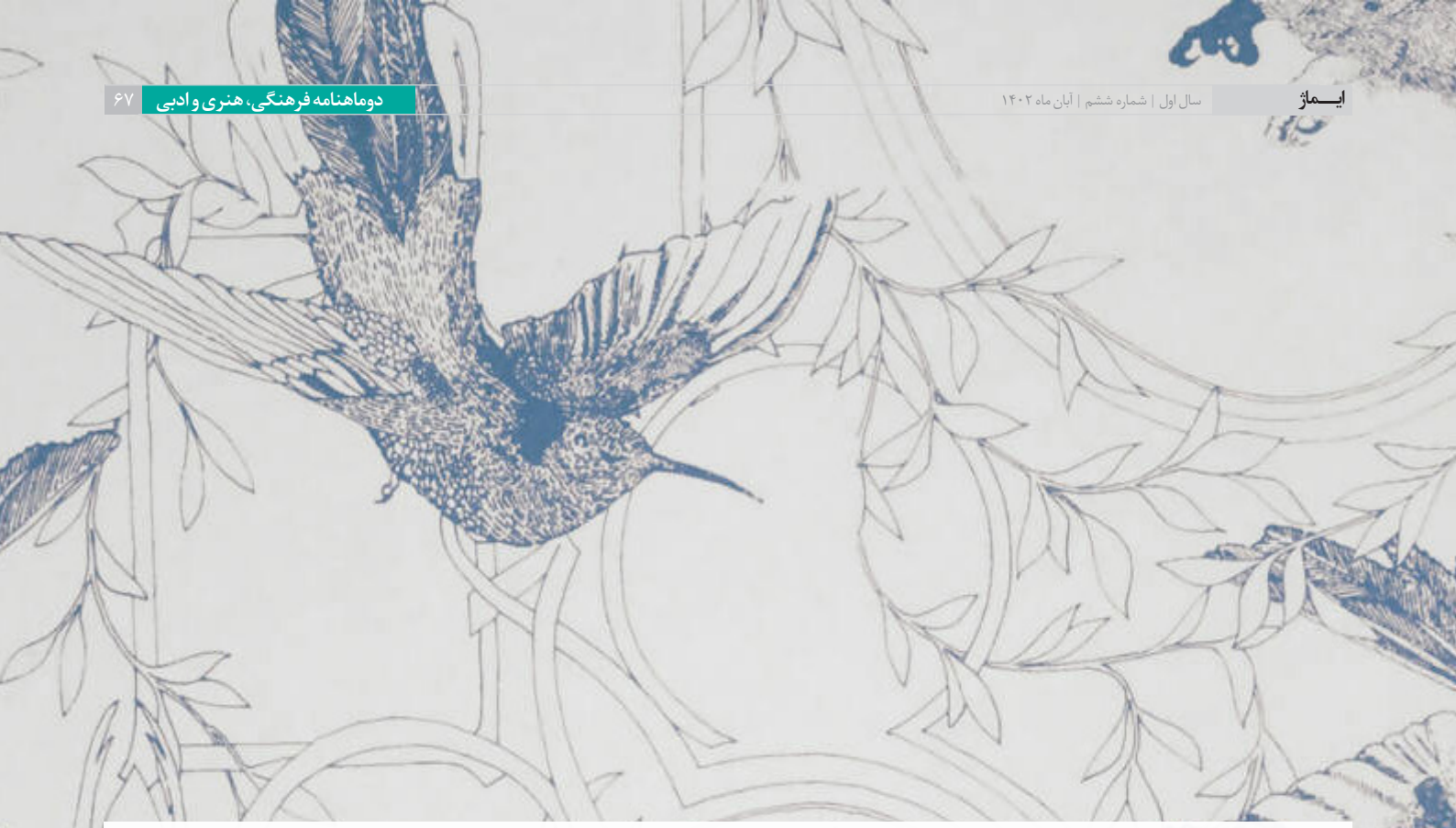
(در حالی که مک مشغول شستن دستانش است مده وارد میشود)
مده : کاش وجود نحس خودتم میتونستی پاک کنی ...
ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک\ژازون: باور کن منم به این فکر کردم،دنیایی که توی اون مده نباشه
مده: ولی تو این دنیا هم ژازون هست هم مده.اینو باید هردومون قبول کنیم،ولی تو میتونی از همسر جدیدت بخوای که به خاطر تو منو سر به نیست کنه،مثل همون کاری که من برات کردم،یادته؟
ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک\ژازون: یادمه،ولی من مجبورت نکردم،تو به خاطر خودت پدرتو ول کردی...
مده: چرا تو منو ول نکردی و نرفتی؟
ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک\ژازون: برای اینکه چند سال باهات زندگی کردم،برای اینکه دوست داشتم
مده: یعنی من دیگه زن تو نیستم؟
ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک\ژازون: نه
مده: یعنی انقدر دوستش داری که به خاطرش قید منو میزنی ؟
ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک\ژازون: نه
مده: پس چی؟دلیلش چیه؟
ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک\ژازون: علتش تویی
(مده شروع به خندیدن میکند)
مده: تو هیچ وقت از دست من راحت نمیشی ژازون،تو میتونی باعث رفتن من از این خونه بشی،میتونی بخوای دیگه زنت نباشم ولی من هیچ وقت بیخیال تو نمیشم
ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک\ژازون: به خاطر همین چیز هاست که میخوام بری،چون ازت میترسم
مده: از چی ؟ از چشمام؟ دستام ؟ چیه من تورو میترسونه که توی اون ادم نیست ؟
ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک\ژازون: فکر میکنی به خاطر یک عشق تازه دارم این حرفارو میزنم ؟یا میخوام همه چیزو از اول تجربه کنم؟ مده من نه فقط از تو که از عشق هم متنفرم، از این تعهد،از اینکه هر روز صبح مجبور باشم چشمامو به روی یک نفر باز کنم حالم بهم میخوره،مده من نباید ازدواج میکردم
مده : پس فقط این یکی نیست،خیلی های دیگم ممکنه جای من روی اون تخت بخوابن ...
ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک\ژازون: هرچند نمیخوام مرورش کنم ولی بهت قول میدم که تو زودتر فراموش میکنی،اون تخت خوابی که ازش حرف میزنی،یادته کی اول ترکش کرد ؟کی اول گذاشت دستای یکی دیگه بیفته روی بدنش؟کی اول وزن یکی دیگه رو روی خودش تحمل کرد؟
مده: من، ولی قبل از اون تو بودی که سرد شدی،تو بودی که منو بغل میکردی بدون اینکه یک ذره از حس گذشته رو به من داشته باشی
ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک\ژازون: چون ترسیده بودم،چون به جایی که ایستاده بودم یا کاری که میکردم اعتماد نداشتم
مده : حالا اعتماد داری ؟
ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک\ژازون: برو مده،منو به حال خودم بزار
مده : ژازون؟ منو اینجوری ول نکن،یک چیزی بگو،شک کن،احساس گناه کن،ژازون بهت التماس میکنم،تمنا میکنم،فقط یک لحظه نشون بده که ناراحتی،فقط یک لحظه با چشمات بهم نشون بده به کاری که میکنی شک داری،باهام حرف بزن،من همه چیو درست میکنم،هرکاری بخوای میکنم فقط باهام حرف بزن،حرف بزن ....
{ ژازون شروع به کتک زدن مده میکند، در حالی که او را میزند دختری جوان وارد اتاق میشود،ژازون بی توجه به او ادامه میدهد،پس از چندی نگاهش به او می افتد.... }
ترپلف\ادیپ\هایمن\فرانتس ویتسک\مک\ژازون: نینا....؟
{ به طرف او میدود ، سپس .....

۳
اینک، او سخن میگوید

سرانجام،ساعت هشت شب روز جمعه،برابر با بیست و نهم آبان ماه به خانه هیوا میرسم،شاخه گلی که از مسکو تا تهران حتی بیشتر از چمدان ها و وسایل خودم مراقبش بودم،شوربختانه کمی طراوتش را از دست داده اما همچنان با کمی آب و اسپری آن روی گلبرگ ها میتوان به بقایش امیدوار بود.باورم نمیشود،بعد از یکسال دوباره میتوانم این خانه را ببینم،آجر های سه سانتی اش هنوز به صلابت خود برقرارند،چراغ های خانه آقای جعفری روشن اند و دست کم میتوان امیدوار بود اگر هیوا خانه را عامدانه یا از سر ضرورت های کاری ترک کرده باشد،مثل تمام وقت هایی که کلید را در خانه جا میگذاشتم یا قفل درب ورودی بد قلقی میکرد،زنگ واحد ایشان را بزنم تا حداقل پشت درب واحد خودمان منتظر هیوا بمانم.هرچند،بعید است مرا بجا بیاورد.درست که یکسال چیزی را آنچنان در صورت آدمی و طریقه حرف زدنش تغییر نمیدهد اما یقینا مجال توضیح این امر که یکسال رفته بر من چنان گذشته که حتی مادرم به دلیل تشکیل خطوط ناهمسان کناره چشمان و روی پیشانی ام در بدو دیدنم در فرودگاه مرا بجا نیاورد، پشت آیفون برای آقای جعفری ممکن نخواهد شد.
امیدوارم هیوا در خانه مانده باشد.زنگ واحد هشت را میزنم.درب باز می شود،آسانسور مثل همیشه در طبقه سوم گیر کرده،پس هنوز آقای غفاری مدیریت ساختمان را بر عهده دارد،چون یقینا در صورت تغییر مدیریت حداقل به وضعیت آسانسور، آن هم در ساختمانی که دو واحدش را کسانی مالک اند که یکی همراه خواهر و دیگری همراه مادر ویلچرنشینش زندگی میکند رسیدگی میشد.پلکان را تا طبقه چهارم بالا میروم،تمام مدت به این فکر میکنم که چهره ام را در لحظه ای که هیوا درب واحد را باز میکند چطور باید حفظ کنم تا نشانی از بغض و پشیمانی در آن نباشد،میمیک های مختلف را در پاگرد هر طبقه با خودم تمرین میکنم و هربار یک ایده متفاوت برای اولین مواجهه ام با او بعد از این یکسال به ذهنم میرسم.اول؛ اینکه با چشمانی درشت و اشک آلود و لب های خندان،دو دستم را روی دهانم بگیرم و در حالی که میخندم اشک بریزم تا او آغوشش را باز کند و من فورا کیفم را از شانه رها کنم و در حالی که حواسم به شاخه گل در دستم هست تا مبادا به چهارچوب درب یا جا کفشی،البته اگر هنوز در طرف سمت چپ واحد باشد،گیر کند به طرفش بدوم.دوم؛ به محض باز شدن درب پیش دستی کنم و اورا به آغوش بکشم،اگر چنین کنم،دیگر نیازی به میمیک خاصی در صورت ندارم و فقط باید حواسم به شدتی که بازوانم سرش را به شانه ام فشار میدهند و ضربان ممتد قلبم باشد،که به لطف بالا آمدن از پلکان، این دومی به خوبی اجرا میشود و طبیعی جلوه میکند.سوم؛ سرم را کمی به طرف پایین خم میکنم،نه آنقدر که چهره ام معلوم نباشد نه آنقدر که بتواند اجزای صورتم را کامل ببیند،تا حدی که مردمک چشم ها در حالتی چسبیده به بالای پلک ها دیده شود و حالتی از خجالت زدگی را القا کنند،برای لب ها هم،می توانم دو طرفشان را کمی به سمت گونه ها کش دهم تا هم چال سمت راست صورتم خونمایی کند و هم کمی خنده رو به نظر برسم،این آخری وسوسه کننده است،چون این امکان را مهیا میکند که

کیف را به جای شانه با دو دستم نگه دارم و اگر هم دستانم به طرف پایین باشند و کمی پایین شکمم قرار بگیرند، دیگر معرکه است.
به لطف پنجره های هر پاگرد تمامشان را امتحان میکنم و به همین سبب بالا رفتنم حدودا هفت-هشت دقیقه طول میکشد. هیچ کدامشان را دوست ندارم،فکر دوباره به این اینکه هیچ وقت از نظر ژستیکال بازیگر خوبی نبودم آن هم در این وضعیت قطعا ناراحت تر از میزانی که واقعا هستم نشانم میدهد. اصلا چرا آنقدر که باید ناراحت نیستم؟ نه ناراحتی ام به حدی است که زمان باز شدن درب واحد کمکم کند، نه آنقدر خوشحالم که بی مهابا به داخل خانه بدوم نه حتی کمی خجالت زده !پشیمان هم که نیستم. منطقا یکی از این چهار احساس الان باید چنان دلم را آشوب کند که نتوانم به این مزخرفات فکر کنم. مهم نیست. یک کاریش میکنم.
پشت درم. حالا که زنگ را زدم حس میکنم کمی مضطربم. نمیدانم با دستانم چه کار کنم. یک لحظه به مو، یک لحظه به گوشه سایه های پشت چشم، یک لحظه به کیف و یک لحظه به بالای جا کفشی بندشان میکنم.
هیوا درب را باز میکند. بوی همان عود همیشگی به مشامم حمله میکند و همین کافی است که به گریه بیفتم اما هیوا گویی پیش تر، از زمانی که توی راه پله بودم مشغول گریه بوده و چنان با دستمال چشمانش را خشکانده که زیرشان هنوز سرخ است. صورتم را کاملا میبیند، لبخند میزنم:
-سلام
-خوش اومدی...
جلوی گریه ام را دیگر نمیگیرم، این همان آدمی است که همیشه اشک هایم را نگه میداشتم تا در حضور او جاریشان کنم، هیوا در آستانه درب می ایستد، فورا شانه ام را میگیرد و مرا به آغوش میکشد. در حالی که اشک ها روی شانه اش میچکند اما بر خلاف او که حالا قطعا چشمانش را بسته نگه داشته خانه را تماشا میکنم. تا اینجا همه چیز همانطور است که به خاطر می آورم. خیلی بد شد، قلبم آنطور که فکر میکردم بدون افت، ضربانش را حفظ نکرد و هیوا قطعا این را تشخیص میدهد. مهم نیست، برای تظاهر به چیزی اینجا نیامدم. لعنتی، هنوزم رایحه این عطرش برایم تحریک کننده است، نت کنیاک توامان با چوب دارچین. امیدوارم امشب بتوانم خودم را حفظ کنم. برای لحظه ای مرا روبه روی خودش قرار میدهد و سپس دوباره به آغوش میکشد، اینبار من هم چشمانم را میبینندم و بازوانم را محکم دور کمرش حلقه میکنم. به این فکر میکنم که اگر یکسال دوری اش را تجربه نمیکردم یا بنا بر این نبود که دوباره برگردم، بازهم بغل کردنش برایم اینچنین لذت بخش و خواستنی بود؟
-تولدت مبارک
-مرسی
-بیا تو، بیا تو، ببخشید من یکم هول شدم، بزار من این چراغم روشن کنم، عه، آهان لامپشو در آوردم، ببخشید
میدانستم که همیشه میل دارد خانه در کم نورترین حالتش باشد، به قول خودش، تنها در این شرایط بود که میتوانست تمرکز کند و بنویسد اما به اصرار من مجبور بود همیشه همه چراغ های خانه را روشن نگه دارد چون خیلی قبل تر از اینا به او گفته بودم حتی احساس تاریکی در یک محیط هم حالتی از ترس و خفگی را برایم تداعی میکند
-الان درستش میکنم
لامپ را از بالای هود پایین می آورد و در پیچ لوستر میچرخاند، نورش آبی است اما خانه را به اندازه کافی روشن میکند. در لحظاتی که هر دو به این فکر میکنیم سر صحبت را از کجا باز کنیم و هیوا به بهانه درست کردن چایی خودش را مشغول میکند، به جاهای مختلف خانه سرک میکشم، اتاق خواب همان اتاق خواب است منتهی ملحفه روی تخت به جای نارنجی، سبز شده، به شکل عجیبی ادکلن های روی دراور بر خلاف گذشته که ماه به ماه به تعدادشان اضافه میشد هنوز همان جمعیت را دارند، هنوز بوی خوش بو کننده لوندر از حمام و دستشویی به مشام میخورد و میز کارش در اتاق کار....
دسته های کاغذ های کاهی که هیوا همیشه علاقه داشت نمایشنامه

هایش را روی آنها بنویسد حالا چنان میز را پر کرده اند که مشخصا به سختی جا برای لپ تاپ و چراغ مطالعه باقی مانده است،چند برگ را بر میدارم که بخوانم
-اگه رفتی سراغ برگه ها از حالا بگم هیچ کدومشون کامل نیستن،ولی دوست دارم سر وقت همشو برات بخونم
بعید میدانم همه شان در این چند ساعت قابل خوانش باشند.تازه اگر نخواهیم درباره دوران اقامت من در مسکو یا آنچه هیوا در این یکسال گذرانده حرف بزنیم،فکر میکنم حرف هایی که باید امشب به او بگویم به قدری درگیرش میکنند که دیگر نه میلی برای خوانش هیچ اثری در او باقی می ماند نه رمقی برای شنیدن هیچ چیز در من.
-خب،کادوی من کجاست ؟
-یک جوری رفتار میکنی انگار سه ساعت رفتی سر اجرا و برگشتی
-هرچی،من کادو میخوام امشب،فکر کردی یک شام درست کردی تمومه ؟چی پختی حالا ؟ گرازه ؟
حدسم درست بود.محال بود هیوا منتظر کسی باشد که دوستش دارد و دست به آشپزی نزند. این را از جایی به یاد دارم که وقتی درباره آدم های مورد علاقه اش تا پیش از من صحبت میکرد،هنگامی که بحث به زمان اولین ورود آن شخص به این خانه میرسید اضافه میکرد : (و از اونجایی که من آشپز فوق العاده ایم براش سنگ تموم گذاشتم ...) و از همین مرور خاطرات در اولین دیدار هایمان هم بود که فهمید من آدمی هستم که عشق کم نظیری به غذا و کسانی که خوب غذا درست میکنند دارم.غذای امشبم فقط یک غذای معمولی نیست.استیک گراز که همراه شراب سرو میشود.هیوا در تمام دوران رابطه مان قول داده بود این غذا را که ایده اش به شکلی کاملا بچه گانه در مکالمات دوران آشنایی مان مطرح شده بود درست کند،قرار بود در اولین دیداری که در خانه اش باهم خواهیم داشت آن را برای من سرو کند اما ....
-گفته بودم هیچ وقت قولی که دادم رو فراموش نمیکنم ، یادته ؟
اولین باری که به اینجا آمدم،مطمئن شدم دوستش دارم.آن شب نه برنامه ای بود نه قرار از پیش تعیین شده ای، چه بسا اگر آن شب لوله آب شهری در محله خانه پدری ام نشت نکرده بود و من دعوت هیوا برای اینکه به خانه اش بیایم تا دوش بگیرم را قبول نمیکردم،حالا از تجربه سه ساله ای که با او داشتم و قطعا تا پایان زندگی به عنوان بهترین سال های جوانی ام ازش یاد میکنم محروم مانده بودم.آن شب هیوا برایم از کار گفت،از نگاهش به ادبیات و وقتی صحبت به امر اجرا رسید دیگر کاملا خودم را باخته بودم.همین طولانی شدن صحبتمان هم باعث شد برای شام به یک پاستای بلونیز ساده که تازه خوب هم دم نیامده بود اکتفا کنیم،این قولی هم که از آن صحبت میکند متعلق به همان شب است،به او گفتم : (قرار ما استیک گراز و شراب بود،من رو کشوندی خونت ماکارونی جلوم میزاری؟) و او پاسخ داد : (اون هم به وقتش) بعد ها فهمیدم شرایط درست کردن آن را هم داشته و فقط به این خاطر که نمیخواسته بر خلاف تجربیات اشتباه گذشته برای آدمی که هنوز مشخص نیست میماند یا میرود،سنگ تمام بگذارد تصمیم به درست کردن غذایی ساده تر گرفته است ،عموما تمام آن آدم ها بعد از چنین شبی، به خاطر همین تجمل گرایی که هیوا خرجشان کرده بود از او فاصله میگرفتند.
-گفته بودم به وقتش ...
چهارسال گذشت و حالا وقتش رسیده؟شامی که قرار بود بهانه ای برای آغاز رابطه مان باشد حالا تبدیل به شام آخرین دیدارمان می شود. هیوا،کاش میتوانستم به تو بگویم که چقدر از این زندگی متنفرم،زندگی که تمام آرزو های دلپذیر را چنان خواستنی در عالم رویا جلوه گر میکند،تا به امید محقق شدنشان به تو ثابت کند،خوابیدن لذت بخش است،طلوع خورشید لذت بخش است،گذر ایام لذت بخش است.اما،در آستانه ای که به چنگ کشیدنشان بیش از هر وقت دیگر ممکن خواهد شد ،صلابت و پایداری دنیا چنان رنگ باخته و جلوه ای تغییر پذیر به خود میگیرد که گویی همه عالم قد علم کرده تا چهره هولناکی از زندگی را به تو بنمایانند.صورتی که به واسطه دیدنش توان پذیرش ترسی زجرآور را به تو اعطا میکند.ترسی که پس از پذیرشش راه ورود به عالم هر اوهام امیدوار کننده و رویایی، بسته خواهد شد.کاش میتوانستم به تو بگویم که امروز حتی از رویا بافی هم متنفرم.
-اینو دیدی ؟
-رزه ؟
-بهش میگن رز روسی،باید تو تاریکی باشه،یک لیوان آب هم برای اینکه ریشه کنه کافیه
-این برای منه ؟
-بله متاسفانه،تموم مدتی که تو راه بودم دستم بود،اون وقت تو میخوای به من کادو ندی!
-من همچین حرفی نزدم
همین؟ یعنی اینها تمام حرف هایی هستند که دونفر بعد از سه سال زندگی به اصطلاح عاشقانه، بعد از یکسال دوری،آن هم در دو کشوری که مدت هاست مالامال جنگ و فریادند،وقتی بهم میرسند برای هم دارند؟
هیوا شمعی روشن میکند،قطعه ای از تامینو را پخش میکند و رو به رویم مینشیند،درباره اوضاع کاری ام میپرسد،قطعا به او نمیگویم که به هرچه میخواستم نرسیدم،تظاهر میکنم که همه چیز طبق برنامه پیش رفته و خبر هایی که درباره ام شنیده،که البته همه شان آنطور که من میخواستم سازماندهی و طراحی شده بودند تا به گوش او برسند،درست بوده و چیز دیگری برای گفتن ندارم.در جواب به سوالی که درباره زندگی عاطفی فعلی اش میپرسم اظهار میکند که بعد از من حوصله زندگی کردن هم نداشته چه برسد که بخواهد شریک زندگی فرد دیگری باشد.
-من هم نه،حوصله هیچ کس رو نداشتم
-چی شد که به برگشت فکر کردی؟
-طولانیه،الان گرسنم
-کم حرف شدی
-گرسنمه دیگه،یادت رفته ؟
میخندد و پس از اینکه سیگارش را خاموش میکند به آشپزخانه بر میگردد.سکوتی که تا پیش از این در خانه جاری بود،هر چند حالا تا حدی با صدای تامینو تلطیف شده اما به شکلی آزار دهنده،حال خانه را به حالتی از خلع رسانده،صدای جلز وولز گوشت گراز در تابه فلزی حالا به صدای تامینو افزوده شده است،چشمم به یک پرنده تاکسیدرمی شده میخورد که به دیوار اصلی خانه،مشرف به پذیرایی میخ شده و دور گردنش را ربان قرمز پیچیده اند.
-جریان این چیه ؟
-یک مرغ دریاییه
-این همونه ؟
-اوهوم
-چرا اینشکلیش کردی ؟
-یکی از دوستام بلد بود،کلاغ و اینجور چیزا تاکسیدرمی میکرد،دادم اینم همونجوریش کنه
-اون روز گفتی اشتباه کردم،کلی معذرت خواهی کردی نامرد،تموم مدت نگهش داشتی؟
-خودت دوست داشتی یکی از اینا داشته باشی
-من گفتم از خودشون خوشم میاد نه جنازشون،حالا حیوون بیچاره رو خشک کردی چسبوندی به دیوار ؟
- بیخیال طینا، کارای عجیب تر از اینم کردم
-چی مثلا ؟
-تئاتر رو کنار گذاشتم،از مجله استعفا دادم،زبان درس دادم....
-تا اینجا که این شرم آور ترینشونه
صورتم را از رویش بر میگردانم و به آن پرنده بیچاره نگاه میکنم،به چشمانش که هنوز حس



و حال لحظه اصابت تیر به قلب صاحبش را حفظ کرده اند،سینه بر آمده اش،تاکنون هیچ تمثالی را این چنین به خودم نزدیک حس نکردم،انگار گواه تمام دورانی که از این خانه جدا مانده بودم و به هیوا فکر میکردم که حالا،در نبود من چطور شب و روز را در خانه اش میگذارند،چطور مینویسد و به چه مضامینی برای اجرا فکر میکند،در دیدگان این موجود بدبخت میخ شده به دیوار وجود دارد. کاش میتوانستم با او حرف بزنم چون یقینا هیوا خوش ندارد،تمام شبهه هایی که یکسال در سرم با ایشان کلنجار رفتم را صریح و صادقانه برطرف کند.حتی شاید بیشتر از اینی که حس میکنم از من متنفر شود.

شام را روی کانکس چسبیده به دیوار میچیند.چطور متوجه نشدم؟اینجا قبلا جای میز ناهارخوری بود.بوی خون سرخ شده گراز تمام خانه را پر کرده است.دو گیلاس را از بالای کابینت انتهایی آشپزخانه پایین می آورد و کنار ظرف غذا روی کانکس میگذارد.چرا نگاهم نمیکند؟

-چرا نمیشینی ؟

موزیک به قطعه ماه سرخ تایگرلیز میرسد،هر دو مشغول خوردن میشویم و او پیشنهاد میکند اولین گیلاس را به سلامتی بازگشت من بنوشیم،کاش قبول نمیکردم.هنوزم حرفی برای گفتن نداریم،حالا مجبورم بحث را اینطور باز کنم ...

-چرا تئاتر رو کنار گذاشتی؟

-ترجیح دادم بیشتر بنویسم،هیچ راهی برای کارکردن تئاتری پیدا نکردم که توی اون بتونم از همه سبک های قردادی یا حداقل از اون شیوه ای که ما باهم کار میکردیم فاصله بگیرم.اگرم بود من بلد نبودم.توی متن به نظرم این کار عملی تر اومد

-یعنی دیگه نمایشنامه هم نمی نویسی؟

-چرا ولی نه برای اینکه یک وقتی به اجرا برسن،چندتاییشونم تو این یک سال چاپ کردم ولی به هیچ کس اجازه اجراشونو ندادم. الان بیشتر به داستان فکر میکنم

-تو که از قصه و داستان همیشه متنفر بودی ...

-هنوزم هستم،راستشو بخوای خودمم درست نمیدونم چیز هایی که مینویسم توی چه سبک یا چه فرم ادبی میتونن دسته بندی بشن،گاها با این ایده که فلان موضوع رو به یک نمایشنامه تبدیل کنم شروع میکنم اما در نهایت میبینم که داستان کوتاه نوشتم،بعضی وقت ها هم به نیت داستان شروع میکنم و آخر سر به نمایشنامه میرسم

-خب تهش که چی؟بالاخره تو چی مینویسی ؟

-میدونی،جدیدا فهمیدم چیزی که مهمه سبک نو یا کهنه نیست،مسئله فرم های ادبی متفاوت هم نیست،فکر میکنم چیزی که حداقل برای من مهمه خود نوشتنه،بدون توجه به هیچ چیز،نوشته ای که سر منشا مستقیمش خیالات و احوالات نویسندنشه.ی همچنین مزخرفی . تو بگو

-از چی ؟

-چی شد که برگشتی ؟

-نباید بر میگشتم ؟

-من که مطمئن بودم بر میگردی

-از کجا ؟

-نمیدونم،ولی مطمئن بودم که ...

-پشیمون میشم ؟

سکوت میکند. حق با اوست.پشیمان شدم،خیلی زودتر از زمانی که فکر میکردم پشیمان شدم،همان لحظه که روی صندلی هواپیما نشستم و خلبان نام فرودگاه مقصد را اعلام کرد پشیمان شدم،وقتی به این فکر کردم که وقتی دوباره چشمم به روی آسمان باز شود دیگر نه هیوا کنارم است،نه راهی برای آمدن به خانه اش

دارم،نه دیگر خبری از سالن تئاتری است که هر دومان آرزو داشتیم روزی روی صحنه اش اثری را به اجرا برسانیم،حسرت خوردم و پشیمان شدم.
هیوا به خوردن غذا ادامه میدهد
-یکی دیگه ؟
-ممنون.من خیلی عوض شدم ؟
-لاغر تر شدی،چشمهاتم بزرگتر شدن،چال لپتم عمیق تر شده
-پیر شدم
-تو یکسال ؟
-برای تو یکسال بوده
-چرا جواب ایمیل هامو نمیدادی؟
-با کدوم اینترنت جواب میدادم ؟
-یک ماه بعد از اینکه رفتی شبکه هارو قطع کردند،تو اون یک ماه من هر روز برات ایمیل زدم
-نمیتونستم،باید از یک جایی شروع میکردم
-فراموش کردن منو ؟
-آره
-نامه هایی که فرستادم رو چی؟به یکیشونم نمیتونستی جواب بدی ؟
-سپرده بودم هرچی از طرف تو ارسال میشه رو پیش خودشون نگه دارن
-چرا؟
-میترسیدم نفرینم کرده باشی،میترسیدم ازم متنفر باشی،هر شب خواب میدیدم که نگام میکنی ولی منو نمیشناسی.من دو ماهه که ایرانم.از وقتی اومدم هر روز کنار تئاتر شهر قدم میزنم،چند بارم تا نزدیکی خونت اومدم ولی نتونستم زنگ بزنم.ول کن،بزار شاممونو بخوریم
نمیدانم چه شد.یک لحظه یاد جمله ای از تورگینیف افتادم که پیش تر در یکی از اجراهایمان بر اساس مرغ دریایی، از زبان نینا،لحظه ای که بعد از مدت ها دوباره ترپلف را میبیند بیان می شد،میزانسن آن صحنه را هیوا شبیه همین امشب طراحی کرده بود،نینا و ترپلف در سکوت باهم شام میخوردند،نینا زیر زبان زمزمه کرد (و خدا یار تمام آوارگان بی پناه باشد)، همانجا بعد از یک سال دست به گریه گذاشت ...
-چرا گریه میکنی ؟
-مهم نیست،ول کن،غذاتو بخور
-طینا ؟
-باباچیزی نیست الان تموم میشه،بیا،ببین،تموم شد
با حالتی اجبارانه میخندم و اشک هایم را پاک میکنم
-پس تقریبا هر دومون به چیزایی که میخواستیم رسیدیم،تو یک نویسنده شدی،منم هنرپیشه،در واقع هنوز دوتامون توی یک لجن دست و پا میزنیم، این خوبه
-آره،فوق العادس
-ولی قبول داری هیچی مثل اون روزا نمیشه؟حتی اگه تو بهترین موقعیت ممکن هم باشی ،باز خیال اون شهرت و اتفاقاتی که سه-چهار سال پیش آرزو داشتیم یک روز برامون اتفاق بیفته یک چیز دیگس
-ولی دیگه امکان نداره
-اره،هیچ وقت،برای من که عمرا
-تو که اوضاعت بهتر از منه،ستاره مشهور ایرانی روی صحنه های مسکو،مدل تبلیغاتی،فقط نمیدونم برای از حالا به بعد چه خوابی برای من دیدی که برگشتی ...
-برنگشتم هیوا،قرار نیست بمونم
-آهان
رنگش پرید.هرچند میدانم در این لحظات همیشه سعی میکند به روی خودش نیاورد که چقدر صحبت مطرح شده برایش مهم است و توی دلش را خالی کرده اما من میفهمم،سرعت پلک زدنش آرام تر شد،همان لبخندی که از ابتدا داشت را حفظ کرده و سعی میکند سریعتر بشقابش را تمام کند تا سیگار بکشد،تحمل نمیکند،گیلاس سوم را به تنهایی تمام میکند و سیگارش را آتش میزند
-کجا میری ؟
-تعهد دادم که برگردم،به خاطر اتفاقایی که افتاده اجازه هیچ مهاجرتی رو نمیدن،خودمم دوست ندارم اینجا بمونم
-پس چرا اومدی؟
-به خاطر تو،باور کن،فقط به خاطر تو،دلم برات تنگ شده بود،باید باهات حرف میزدم،دیگه نمیتونستم اونجوری ادامه بدم،میخواستم بدونم بعد از من زندگیت چطور پیش میره،باید مطمئن میشدم از اون وضعی که داشتی بیرون اومدی و حالت خوبه...
-همشو بهت میگم،ازت متنفر شدم،درست فکر کردی،شب و روز نفرینت کردم،همه عکس ها و چیزایی که برام نوشتی رو پاره کردم با اینکه میدونستم هیچ وقت نمیتونم فراموشت کنم،کارمو از اول شروع کردم،تا جایی که تونستم کارای قبلی رو اصلاح کردم و به چاپ رسوندم اما همزمان،یک هفته عصبانی بودم،یک هفته ناراحت،یک هفته نا امید، بعدشم متوجه شدم هیچ احساسی نسبت به هیچی نمیتونم داشته باشم،تنها چیزی که برام موند چهره تو بود،هنوزم هر جا قدم میزنم یا تو هر جمعی میرم مثل آدمیم که یک چیزی رو گم کرده اما نمیدونه چیه،چشمم توی پیاده رو میچرخه،مداما سرمو اینطرف اونطرف میکنم تا پیداش کنم اما هیچی جز خرابی و بدبختی نمیبینم،هیچی نیست جز آدمایی که حالشون از خودشونم بهم میخوره،گاها میشنوم که کسی صدام میکنه اما سرمو که بر میگردونم کسیو نمیبینم...
-چرا اینارو میگی؟چرا اینشکلی ؟ ....
-مگه برا شنیدن همینا نیمدی؟توقع داشتی با خوشحالی از این حرف بزنم که خیلی راحت با رفتنت کنار اومدم و به کارم ادامه دادم،طینا بعد تو من نه از کارم که حتی از خودمم متنفرم،آدمی که همیشه تو اوج بدبختی ته دلش باز یک چراغو روشن میزاره تا شاید خوشبختی یک روز چهره خودشو زیر نور اون نشونش بده به نظرم حال بزنه و این بدتره که من نمیتونم همچین آدمی نباشم.
طینا من نمیتونم دوستت نداشته باشم،تورو خدا بمون،بمون یا صبر کن تا منم همراهت بیام
از همین میترسیدم.از روی صندلی بلند میشوم،پیراهنمو میپوشم و دنبال کیفم میگردم...
-چیکار میکنی؟ طینا خواهش میکنم،اصلا شنیدی من چی گفتم؟
-مادرم منتظرمه
-میرسونمت
-نه خودم میرم
-چرا اینجوری میکنی،حداقل شامتو بخور،بزار حرف بزنیم
-من خیلی خستم هیوا،حوصله خودمم ندارم،تو همه چیو همونجوری که من میخواستم بشنوی شنیدی و حالام حق داری که این حرفارو بزنی،ولی بدون منم حال خوبی ندارم،هنوزم وقتی روی صحنم نمیدونم با دستام چیکار کنم،همه بهم میگمن هنرپیشه ولی خودم میدونم که هیچی نیستم،هنوز نمیدونم روی صحنه چطور باید بایستم،هنوز به صدام تسلط ندارم،تو نمیدونی وقتی آدم میدونه بازیش افتضاحه،وقتی رو صحنه از تاریکی میترسه و دیالوگ یادش میره چقدر شرم آوره،باید بر میگشتم تا یادم میومد برای چی رفتم،شاید اونطرف تا الان همه چی بد بوده ولی با وجود همه اتفاقات من حس میکنم دارم بزرگ میشم،از روزی که برگشتم و به همه جاهایی که باهم میرفتیم و رویابافی میکردیم سر زدم،حس میکنم حال بهتری دارم،بهترم میشم،هیوا، من تازه دارم میفهمم برا ما،که یا بازی میکنیم یا می سازیم یا مینویسیم،مهم آرزو ها،تشویق،شهرت یا همه اون چیزایی که من و تو یک روز بهش فکر میکردیم نیست،این مهمه که چقدر حاضریم برای رسیدن به همه اون چیزا صبر کنیم،هیوا،اون چراغی که ازش حرف میزنی توی قلب منم هنوز روشنه،نمیگم به اندازه قبل ولی هنوز یک چیزایی رو بهم نشون میده،اینکه

هنوز کارمو دوست دارم،تورو دوست دارم
روی صندلی نشسته و حتی اشک هم نمیریزد.
فقط به من چشم دوخته.شاید نباید توی این موقعیت تنهایش بگذارم ولی میدانم ماندنم با در نظر داشتن اینکه در نهایت باید به خانه برگردم بیشتر عذابش میدهد.ته گیلاسم را مینوشم.رو به رویش مینشینم و دو نخ سیگار روشن میکنم.
در سکوتی که حالا هیچ موزیکی از شدت سنگینی اش کم نمیکند،بدون حتی یک کلمه سیگارمان را میکشیم.بلند میشوم،یک لیوان آب از آشپزخانه می آورم،رز روسی را در آن میگزارم، روی دراور اتاق خواب قرارش میدهم،چراغ اتاق را خاموش میکنم و به طرف درب واحد میروم
-هر روز آبشو عوض کن،آهان اینم یادم رفت بگم،هر روز ممکنه رنگش عوض بشه،نزار بهش نور برسه،هر وقتم رنگش عوض شد دوتا اسپری آب به برگ هاش بزن.....
درب واحد را باز میکنم
-کادومو نمیدی؟
بلند میشود،مرغ دریایی روی دیوار را بر میدارد و در حالی که کفش هایم را میپوشم روی جا کفشی میگذارد.چشمم که به آن پرنده می افتد میخواهم دوباره گریه کنم اما خودم را کنترل میکنم.به هیوا نگاه میکنم.چهره اش همچنان عاری از هر حالت غمگین و مضطرب است.
-کاش اون روز به جای این،منو میکشتی
از شانسم آسانسور راه افتاده و خوشبختانه در همین طبقه توقف کرده است
-خداحافظ
وارد آسانسور میشوم و تا طبقه همکف در آینه به خودم نگاه میکنم،زیر چشمانم را پاک میکنم،هیچ حس خاصی ندارم،تمام این حرف ها را باید میزدم.تقصیر من نیست که خیال میکرد آمدم بمانم.وانگهی صدای وحشتناکی به تنم رعشه می اندازد،آسانسور بین طبقات دوم و سوم گیر میکند،چراغش خاموش می شود و فقط هر چند ثانیه یک بار به شکل چشمک زن اتصالی میکند،با مشت به درب میکوبم
-کمک،کمک،آسانسور گیر کرده
کلید زنگ اضطراری کار نمیکند،از بیرون صدای همسایه ها می آید که از صدای شنیده شده در حیرت اند،احساس خفگی میکنم،بی اختیار به درب آسانسور مشت میزنم،صدای آقای جعفری به گوشم میخورد
-آقای جعفری؟آقای جعفری ؟
-جانم؟
-من تو آسانسور گیر کردم
همهمه دیگر همسایه ها به صدای جیغ های من اضافه می شود
-شما چی شنیدین ؟
-فک کردم صدا گلوله از بیرونه
-نه آقا از بالا سر ما اومد
-واحد آقا هیوا ؟
-بله گویا
-خب برید ببینید درو باز میکنه!
صدای گلوله؟ از واحد هیوا ؟ احساس خفگی ام بیشتر شده،حالا نه تنها به درب آسانسور که به دیواره ها و سقف هم مشت میزنم
-هیوا،هیوا؟
این اسم را چنان با جیغ صدا میزنم که حتی اگر اتفاقی هم نیفتاده باشد دیگران را به دلهره وا میدارد،صدای گرومپ گرومپ پای همسایه ها که از طبقات مختلف به سمت بالا میروند را میشنوم
-چی شده؟
-میگن درو باز نمیکنه
-نکنه بلایی سر خودش آورده ؟
-تنها بود ؟
-مهمون داشت فک کنم
-شما دیدین مهمونشو؟
-خاحافظی کردن ، رفت فک کنم
-من اینجام،تو آسانسورم،آسانسور گیر کرده
-شنیدین؟
-الان میایم خانوم ،تو با من بیا بریم
-بریم آقا
-خب درو باز کنید بریم تو
-آقا هیوا؟جعفریم، آقا هیوا ؟
-یک جوری باید بریم تو آقای جعفری
چشم هایم سیاهی میرود،نفسم بند آمده،ارام و زیر لب میشنوم که فقط هیوا را صدا میکنم،بلایی سرش نیامده باشد،خدایا منو ببخش،فقط چهره اش متعلق به زمانی که صحنه آغاز نمایشی را کارگردانی میکرد به خاطرم می آید،حالا صدایش را هم میشنوم(نور خیلی زود میاد،نترس،نفستو حبس کن تا تماشاگرا بشینن،به هیچ چیز فکر نکن،من پشت صحنه میمونم و دستاتو میگیرم،از هیچ چیز نترس،من کنارتم)
-یا خدا بیچاره شدیم
-چی شده؟
-زنگ بزنید آمبولانس
-چی شده آقای غفاری؟
-گلوله خورده
-از کجا؟بیرون که خبری نبود امشب
-خودش زده
-یا قمر بنی هاشم
-به صد و ده زنگ بزنم یا اورژانس ؟
-زنگ بزن اورژانس
-الهی بمیرم
هیوا،پس چرا نور نیامد؟من میترسم .چیزی نیست،فقط من اینجام، نمایش الان شروع میشود. من بازیگر بدی هستم؟اصلا.پس چرا انقدر میترسم؟ صدای نفس هایشان داخل سکوت سالن، چشم های وق زده شان که توی تاریکی درست دیده نمیشود، چرا من از همه اینها میترسم ؟اگر مرا هو کنند ؟ من پرده را میکشم،نمیگذارم هیچ چیز اذیتت کند،آنها فقط تورا نگاه می کنند،نگاه میکنند و لذت میبرند،مطمئنم تا به حال هیچ چیزی به زیبایی تو روی این صحنه ندیده اند.نور آمد؟آمد،من باید بروم.

۴
روایت نویسنده از زبان مرغ دریایی

آن شب،یعنی بیست و نهم آبان ماه حوالی ساعت هشت،هیوا را بی قرار تر از تمام یکسالی که اینجا هستم دیدم.صورت اصلاح شده،موهای مرتب،حتی تیشرت های رنگی اش را هم دوباره به رگال آویز کرده بود و یک سبز فسفری برای آنشب انتخاب کرد،خانه در مرتب ترین حالت خودش بود،دقیقا مثل وقت هایی که مادرش از شهرستان می آمد و همه جارا برق می انداخت. البته که زمان سکونت من بر دیوار منزل او با اغماض به همین یک سال هم میرسید،که آن هم اگر پس از زمانی که مرا در سواحل سرخرود شکار کردند،بحششان نمیشد و تینا بر سر این بدخلقی نمیکرد که چرا به خاطر من باید جان یک پرنده بی نوا گرفته شود،میسر نمیشد. به همین خاطر هیوا دو سال تمام بعد از آن واقعه،مرا در جعبه مرطوبی نگه داشت که با پد الکلی ضدعفونی شده بود تا بوی زخمی که با تیر بر قلبم جا باز کرده ، کسی را آزار ندهد. با امید اینکه روزی مرا به دست تینا بسپارد.پس از رفتن تینا هم بود که یک شب،وقتی هیوا داشت تمام متعلقات او را دور می انداخت جعبه ای که در آن آرمیده بودم را یافت و مرا به این دیوار الصاق کرد.از جایی که من هستم و به خاطر دارم،تقریبا دیدم به کل خانه هیوا اشراف داشت،از سمت چپ به درب ورودی واحد و به ترتیب از همان سمت به جهت راست،آشپزخانه،اتاق کار و ورودی اتاق خواب را هم میدیدم و در پیش زمینه کل سالن خانه در نظرم شفاف و کامل بود.

نامه چهار جمله ای که حدودا نه روز پیش از آن شب بدست هیوا رسیده بود،آنقدر توسط خودش با صداها و الحان مختلف خوانش شده بود که میدانستم آن شب آنجا چه خبر است. حتی اشتیاق هیوا برای اینکه دوست داشت دست چه کسی قلم به نگارش آن نامه برده باشد هم برایم محرض بود،از آن رو که عادت داشت هر وقت چیزی مینویسد،در حین نگارش و مکررا پس از اتمام مطلب،آن را بلند بلند با خودش بخواند و اصلاح کند،حرف هایی که در نامه خطاب مادرش ذکر کرده بود را هم کاملا میدانستم.هیوا دوست نداشت آن شب،وقتی زنگ خانه به صدا در می آید،چشمانش به دیدن هیچ کس جز تینا-یا آنطور که خود آن دختر دوست داشت ازش یاد شود-طینا روشن شود. دلش برای مادرش تنگ بود،از طرفی بازگشت تمام معشوقه های قبلی اش از سر پشیمانی،که احتمال وقوع تمامشان را بارها در نمایشنامه های مختلفی که مینوشت پیش بینی کرده بود، می توانست چنان خرسندش کند تا دوباره به زندگی و احوالات سابقش باز گردد،اما هیچ کدام نمیتوانستند،شور و هیجانی که آن شب به واسطه احتمال دیدن طینا بعد از یک مدت طولانی به جان هیوا افتاده بود را ایجاد کنند. همین شور و هیجان مضاعف چنان درگیرش کرده بود که از صبح آن روز تمام نوشته های کامل و ناقص خودش در این یک سال دوری از وی را دوره کرد،بلکم بداند یا بفهمد در لحظه مواجهه با طینا یا در کل مدت شبی که قرار بود با آن شخص مجهول بگذراند چگونه باید رفتار کند و از چه چیز هایی باید صحبت به میان آورد. این هم به آن سبب بود که در کل یک سالی که پشت سر میگذاشت،شاید نهایتا دو یا سه بار به دیدن کسی رفت یا با کسی در خانه ملاقات کرده بود.تقریبا حرف زدن با دیگران را به خاطر نمی آورد،عادت کرده بود فقط برای خودش،آن هم با زبان و لحنی که ترجیح میداد و با واقعیت موجود بسیار متفاوت بود،در متن هایی که مینوشت یا اتود هایی که به صورت ذهنی و بیدرنگ از خودش ضبط میکرد حرف بزند. نهایت دیالکتیک موجود در زندگی اش محدود به شنیدن و خواندن آثارش و اصلاحاتی بود که روی آن ها اعمال میکرد.حق داشت که حالا برای دیدن یک شخص که فارغ از هویتش،قرار بود حالتی شاد و مهیج را به حداقل یک شب زندگی اش اهدا کند دلهره داشته باشد،اما،آنچه او به روی خودش نمی آورد و تنها من میفهمیدم این بود که خوانش مجدد تمام آن آثار احساسی را در خاطرش تداعی میکرد که همیشه از وجود آن در زندگی اش می ترسید و متنفر بود،احساسی که به واسطه ترک شدن توسط آدم هایی که همواره در دوره ای دوستشان می داشت برایش شکل گرفته بود وشهوت روحیه غمگین به قول خودش مادرزادی اش را به حدی ارضا میکرد که به سختی میتوانست پس از تمام شدن دوران یک شخص در زندگی با آن کنار بیاید.احساسی که حالتی از طرد شدن داشت و هیوا سرمنشا ازلی اش را در دوران کودکی اش یافته بود،یعنی همان زمانی که پدرش،او و مادرش را ترک کرد.

آن شب به هر نحوی که بود برابر تسلط این حالت همیشگی بر خودش غلبه کرد و تصمیم گرفت جور دیگری رفتار کند.تصمیم گرفت در مواجهه با آن شخص تظاهر به هیچ چیز و هیچ حالتی نکند که ذاتا متعلق به احساسات او در آن لحظه نیست.باخودش قرار گذاشت که خودش باشد و حرف هایی را بازگو کند که همیشه دوست داشته به آن شخص بگوید اما مجال آن برایش مهیا نشده.پس تمام کاغذ هارا دسته بندی کرد،روی میز کارش گذاشت،لحظه ای رو به روی کتابخانه یعنی تنها نقطه ای که من به آن دید نداشتم قرار گرفت،چیزی را از کشوی پایینی آن برداشت،بیرون آمد و درب اتاق را بست.اما باز هم نتوانست.در حالی که سرگرم مرتب کردن کوچکترین موارد بهم ریخته در خانه بود،می شنیدم که با خودش تمرین میکند

-سلام آیدا،خیلی خوشحالم میبینمت

-مادر،خیلی دلم برات تنگ شده بود

-به به، پگاه خانوم،خوش اومدی

-ببین کی اینجاست،بیا اینجا ببینم

-تینا؟ اخ تینا،تینا

-لعیا،من میدونم بعد اون کاری که کردم نمیتونی درست بهم نگاه کنی ولی یک لحظه سرتو بیار بالا...

-مریم،به خدا من خیلی دوست دارم

-داری میری؟بابا یکم اینجا پیش من بمون من تنهام...

در حال تکرار کردن همین مزخرفات بود که زنگ خانه را زدند،این موقعیتی بود که بار ها در نمایشنامه های موخرش تجربه کرده بود اما اینبار از آنجایی که تصمیم گرفته بود اجازه ندهد هیچ چیز مثل سابق پیش برود،جلوی چشمانش را گرفت، رو به روی آیفون ایستاد و کلید باز شدن درب ساختمان را فشرد.فورا به اتاق خواب رفت،ادکلن محبوبش را زد،عود روشن کرد، روی میز گذاشت و پشت در منتظر شد.سر و صدای تجمعات مردمی بیرون از خانه شدت گرفته بود،درست خاطرم نیست صدای ترقه و شادی به خاطر تصرف جایی بود یا صدای گلوله اسلحه هایی که گاها گروهک های مختلف توده در سطح شهر روی هم میکشیدند،هر چه بود به سختی میشد صدای موزیکی که هیوا روی حالت پخش گذاشته بود را شنید،حتی برای لحظه ای دود گاز اشکاور از پنجره باز آشپزخانه به داخل آمد و من هم نتوانستم هیوا را درست دنبال کنم،شنیدم که به سرفه افتاد و فورا درب پنجره را بست اما دود چنان زیاد بود که نمیتوانستم چهره هیوا را درست ببینم.این وضعیت ادامه داشت که صدای زنگ واحد را شنیدیم.هیوا که درب را باز کرد تنها یک کلام از زبان شخص پشت درب شنیدم:

-سلام

بدون هیچ حس خاصی مملو از شادی،غم یا خشم.درب کاملا باز شده بود اما دود اجازه نمیداد ببینم،آن شخص مجهول که نه روز تمام فرآیند زندگی هیوا را به طور کامل دگرگون کرده بود،آن هم تنها به سبب یک نامه چهار جمله ای،

چه شکل و شمایلی دارد. حواسم را کاملا جمع چهارچوب درب کرده بودم تا اگر لحظه ای دود امان داد چهره اش را ببینم و از طرفی امید به اینکه طینا در آن چهارچوب قرار گرفته باشد مضطربم کرده بود. صدای شلیک گلوله در فضا پیچید. اول خیال کردم از بیرون شنیدم یا شاید همانطور که سابقا اتفاق افتاده بود به سمت یکی از پنجره های خانه اشتباها شلیک شده اما اینطور نبود. دود بالاخره کنار رفت و هیچ کس در چهارچوب حضور نداشت. چشمم را پایین انداختم و تنها دخترکی را افتاده از روی صورت به زمین دیدم که خون از پهلوی سمت چپش شره کرده و حالا تا مرکز پذیرایی، روی سرامیک های مرمرین خانه سر میخورد و به پایین دیواری که من آنجا هستم می رسد. هیوا همانطور سر جایش ماند، فقط دستی که با آن اسلحه را نگه می داشت، کمی پایین تر و نگاهش مستقیم به سمت جسد دختر معطوف بود.

صدای آژیر پلیس از بیرون خانه، گویی عقربه های ساعت را دوباره به ادامه دادن وا داشت، هیوا ابتدا پلکی زد، سرش را به اینطرف آنطرف چرخاند، لحظه ای به من چشم دوخت و بعد رفت تا درب واحد را ببندد، قطعا نگرانی در باب کنجکاوی همسایه ها بی مورد بود چون آنقدر در این یک سال از این صداها شنیده بودند که دیگر برایشان جای سوال نبود. حتی اگر گلوله ای در نزدیک ترین فاصله با آنها شلیک می شد، جای تعجبی برایشان نداشت. نهایتا سری به مشاعات ساختمان و کوچه میزدند آن هم اگر توان تشخیص این را داشتند که صدا متعلق به ترقه بوده یا تانک واسلحه.

جسد که توسط هیوا رو برگرداند، بالاخره چهره اش را دیدم. طینا بود. موهایش را به حالتی پسرانه کوتاه کرده بود، حجمشان هم کمتر از آخرین باری بود که اورا دیده بودم و البته بسیار لاغر تر از میزانی که حدسش را میزدم، چشمانش مثل خودم، باز مانده بودند و خط و خطوط حوالی پلکش را میشد کاملا دید. برایم عجیب بود که یک سال زندگی دور از وطن، میتواند یک دختر جوان و تا این حد زیبا را از شکل بیاندازد. هیوا وقتی صورتش را دید بر خلاف آنچه توقع داشتم گریه نکرد، درست نمی دانستم او هم چنان که من، به سبب وجود دود نتوانستم در لحظه اول چهره دختر را تشخیص دهم، متوجه طینا نشده و ماشه را کشیده یا از قضا، او را دیده و تصمیمش را عملی کرده است. هنوز هم نمیدانم. شاید، ارجحیت عمل را تنها بر این دال گذاشته بود که به هر نحوی شده اینبار دیگر طرد نشود، یا دست کم، او کسی باشد که دیگری را از خود میراند.

جسد طینا را از روی زمین بلند کرد و روی مبل گذاشت، شاخه گلی را که پایین چهارچوب درب افتاده بود برداشت و روی پای طینا گذاشت، شبیه رز بود اما گلبرگ هایش از رز های معمولی بزرگتر و محکم تر به نظر می رسیدند، سیاهی موجود در پس قرمزیشان بیشتر جلوه میکرد تا نمای سرخی که از گلبرگ های یک رز معمولی میشناختم. ساقه اش هم زخیم تر بود و کناره های گلبرگ ها را یک نوار کاغذی مشکی کوتاه پیچیده بودند. هیوا چند دقیقه رو به روی جسد طینا نشست اما باز هم گریه نکرد، با موبایل چند عکس از زوایای مختلف از او گرفت، چند بار نور را تغییر داد و در نهایت همه چیز را به حالت اول بازگرداند. به سراغ کیف دستی طینا رفت، فارغ از خرت و پرت هایی که در کیف هر دختر جوانی یافت میشود یک پاکت سبز رنگ بیرون کشید. پشت آن نوشته شده بود، (اینک، او سخن میگوید). هیوا این را بلند خواند و مجددا رو به روی طینا نشست، سه کاغذ داخل پاکت بود و هیوا تمامشان را با صدای بلند خواند.

محتویات کاغذ ها شبیه یک نامه یا دلنوشته نبود، حتی چندان شباهتی به یک اتود نمایشی یا برشی از یک داستان هم نداشت، آنچه جالب توجه آمد این بود، که طینا، گویی پیش از آمدن به خانه هیوا، یا شاید بعد از همان زمانی که آن نامه چهار جمله ای را برایش فرستاده موقعیت ملاقات امشب با او را متصور شده و دست به نگارش آن مطالب برده بود. احساساتش پیش از ورود به خانه، حالتی که باید در مواجهه با هیوا داشته باشد، حرف هایی که احتمال میداد از زبان او بشنوند و احتمالا حرف هایی که می آمد تا بگوید را نوشته بود، شاید به این خاطر که حفظشان کند تا چیزی از قلم نیفتد. درباره آن شاخه گل عجیب هم گفته بود که با نام رز روسی از آن یاد میکنند و باید همیشه در تاریکی و در یک لیوان آب بماند تا هر روز رنگ عوض کند و ریشه بدواند. فکر کنم این را هم پیش بینی کرده بود که هیوا قرار است مرا به عنوان کادوی تولد به او هدیه بدهد، اما تا جایی که به یاد می آورم، هیوا حتی نمیدانست که آن شب، شب تولد طینا بوده است هر چند، این مسئله برای من سوال شده بود که چرا نگارنده آن نامه، در چنین تاریخ مشخصی قرار بر ملاقات هیوا گذاشته است. هیوا دو بار نوشته های طینا را با صدای بلند خواند. سپس بلند شد و به اتاق کارش رفت، دنبال چیزی گشت اما پیدا نشد، دست آخر سراغ کانکس توی هال آمد و برگ های کاهی را که حاوی آخرین نوشته ناقصش بود یافت. به اتاق کار بازگشت و مشغول نوشتن شد، بیرون هنوز صدای داد و فریاد برقرار بود. من به طینا نگاه میکردم که چشمانش هنوز باز بودند و خون همچنان از پهلویش روی زمین سر میخورد. شبیه خودم شده بود. شبیه همان لحظه ای که هیوا تیرش را سمتم نشانه رفت و من از صورت روی شن های داغ ساحل افتادم. احتمالا او هم تا مدت ها چشمانش باز میماند، یا شاید مثل من، تا زمانی که چیزی یا تمثالی شبیه خودش را ببیند. پس از آن را دیگر ندیدم. همان لحظه بود که احساس کردم چشم هایم دارند از جا کنده میشوند، شاید بر اثر جراحات وارده از دود گاز اشک آور بود، یا شاید به این خاطر که تمام آن مدت میل داشتم اشک بریزم و نمی توانستم یا شاید، چون انقدر باز مانده بودند که دلشان برای یک تاریکی ابدی تنگ شده بود. حس از دست دادن چشمانم زمانی قوت گرفت که هیوا از پشت میز کارش بلند شد، یک لیوان آب آورد، رز روسی را داخلش گذاشت و به سمت کلید چراغ ها حرکت کرد. نمیدانم خانه تاریک شد یا چشمانم میل داشتند از آن پس همه چیز، حتی خورشید فردا را هم خاموش ببینند. فقط شنیدم مردمک های خشک شده ام روی خون طینا که تا پایین دیوار جاری بود افتادند و صدای مشمئز کننده ای ساطع شد، سپس، صدای قفل درب واحد و صداهای بیرون از خانه که حالا بیشتر به صدای کوبه طبل و بوق شیپور می مانستند.

پایان

موسیقی Music

هنری که زمان را تغییر می‌دهد

موسیقی کلاسیک نمادی از تکامل فرهنگی

نویسنده: مهرداد برمایون

موسیقی کلاسیک در دوره‌ای متمایز از سدهٔ ۱۷ تا اوایل سدهٔ ۲۰ شکل گرفت. این دوره با تأسیس مدارس موسیقی و پدید آمدن ساختارهای موسیقیایی پایدار، به تدریج از دورهٔ رنسانس و باروک تشکیل گرفت و به قوه‌ای نهادینه در جامعهٔ موسیقی تبدیل شد.

موسیقی کلاسیک در طول تاریخ خود نه تنها به عنوان یک شاخه هنری بلکه به عنوان جزءی از فرهنگ و جوامع مختلف نقش داشته است. این دوره از موسیقی اغلب به عنوان یک نمایندهٔ فرهنگ و ارزش‌های جامعه شناخته می‌شد و تأثیرگذاری زیادی بر روی ادبیات، نقاشی، فلسفه و حتی سیاست داشته است.

در این دوره، تکنیک‌های موسیقی به حد کاملی تجویز و ثابت شده و این اصالت تا سده‌های بعدی اثرگذاری خود را ادامه داد. اهمیت موسیقی کلاسیک در اینجا نه تنها به آثاری که باقی مانده است بلکه به تأثیرات آن بر سبک‌ها و اصول موسیقی در ادامهٔ تاریخ موسیقی نیز بازمی‌گردد.

نغمه‌های اعجاب‌انگیز؛ ملودی و تئما در دورهٔ موسیقی کلاسیک

دورهٔ موسیقی کلاسیک، با تمرکز بر توازن بین اجزاء مختلف موسیقی و تأکید بر استفاده از ساختارهای ریاضی، ویژگی‌های منحصر به فردی داشت که به شکل ژرفی تأثیرگذاری بر تکامل موسیقی داشته است.

۱. استفاده از ساختارهای مشخص:

یکی از ویژگی‌های مهم موسیقی کلاسیک، استفاده از ساختارهای مشخص و قواعد هنری است. آثار موسیقی در این دوره معمولاً به ساختارهایی مانند سوناتا، سیمفونی، کنسرتو و کوارتت طبقه‌بندی می‌شدند که این ساختارها به ترتیب مراحلی را از تعریف موضوع تا تکرار و توسعه آن دنبال می‌کردند.

۲. تئما و ملودی:

تئما یا موضوع موسیقی در دوره کلاسیک بسیار مهم بود. آهنگ‌سازان تلاش می‌کردند تا تئمایی جذاب و قوی را ایجاد کنند و سپس آن را در طول آثار توسعه دهند. ملودی‌های زیبا و قابل به یادآوردن از جمله ویژگی‌های موسیقی کلاسیک بودند.

۳. هارمونی و آکورد:

استفاده از هارمونی و آکوردها در موسیقی کلاسیک به شکل دقیقی اجرا می‌شد. این ویژگی نه تنها به زیبایی آثار کمک می‌کرد، بلکه به ایجاد تأثیرات احساسی و انتقال پیام‌های عمیق نیز کمک می‌کرد.

۴. کنتراپوینت و پلیفونی:

در موسیقی کلاسیک، اجزاء مختلف صداها به شکل پلیفونی (هم‌زمانی

چندین ملودی) یا کنتراپوینت (هم‌زمانی ملودی با هم‌زمانی‌های تزئینی) اجرا می‌شد. این ترکیب‌های پیچیده از صداها به آثار عمق و اجزاء متعددی می‌بخشید.

۵. دینامیک و احساسات:
در موسیقی کلاسیک، دینامیک (تغییرات در شدت صدا) و انتقال احساسات به شکل دقیق و حساسانه انجام می‌شد. این امکان به آهنگ‌سازان می‌داد که احساسات متفاوت را در طول یک آثار بیان کنند.

۶. تنوع ارکسترال:
استفاده از ارکستر در موسیقی کلاسیک به صورت گسترده‌تر و کارآمدتری انجام می‌شد. ترکیب مختلف سازها از سازهای چوبی گرفته تا مسلسل‌ها و پرکاشن‌ها، به تولید صداهای غنی و پویا کمک می‌کرد.

۷. توازن و هماهنگی:
یکی از عناصر مهم موسیقی کلاسیک، توازن و هماهنگی بین اجزاء موسیقی بود. این توازن باعث ایجاد یک آثار یکپارچه و همگرا می‌شد.

۸. استفاده از فرم‌های معین:
در موسیقی کلاسیک، استفاده از فرم‌های معین و قالب‌های شناخته‌شده مانند آلمان، رومانس، مینوئت و آریا متداول بود. این فرم‌ها به آثار اندازه و تنظیم مشخصی می‌دهند.

در نهایت، ویژگی‌های موسیقی کلاسیک نشان‌دهندهٔ عمق و پیچیدگی این دوره از موسیقی هستند. استفاده از ساختارهای دقیق، توجه به جزئیات موسیقی، تنوع صداها و ایجاد تأثیرات احساسی باعث شکوفایی و ارتقاء این سبک در تاریخ موسیقی شده است.

جلوه‌گری در آهنگ با آثار نام‌آوران دورهٔ موسیقی کلاسیک

دورهٔ موسیقی کلاسیک باعث ظهور و برقراری ارتباط با بسیاری از آهنگ‌سازان بزرگ و نام‌آور شد که آثاری بی‌نظیر ایجاد کردند. این نوازندگان و آهنگ‌سازان با تأثیرگذاری در تکنیک‌ها، ساختارها و معناهای موسیقی کلاسیک، برخی از جاودانه‌ترین آثار تاریخ موسیقی را خلق کردند.

۱. یوهان سباستیان باخ (۱۶۸۵-۱۷۵۰):
یوهان سباستیان باخ، یکی از بنیان‌گذاران اصلی موسیقی کلاسیک و باروک، آثاری کامل و متنوع از آهنگ‌سازی ارائه داد. او از سازهای مختلف بهره می‌برد و آثاری چون "مسیح شناسایی‌شده" را خلق کرد که هنوز هم از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

۲. وولفگانگ آمادئوس موتسارت (۱۷۵۶-۱۷۹۱):
موتسارت به عنوان یک نوازنده و آهنگ‌ساز عبوری برای دوره کلاسیک محسوب می‌شود. او بیش از ۶۰۰ آثار متنوع از جمله سمفونی‌ها، کنسرتوها و اپراها خلق کرد و به عنوان یکی از بزرگ‌ترین نمایندگان این دوره شناخته می‌شود.

۳. لودویگ وان بتهوون (۱۷۷۰-۱۸۲۷):
بتهوون با آثاری همچون نهمین سمفونی و پیانوسونات‌های خود، از دورهٔ کلاسیک به دورهٔ رمانتیسم انتقال یافت و پلی بین این دو دوره را شکل داد. او تأثیر چشمگیری بر روی تکنیک‌ها و ساختارهای موسیقی گذاشت.

۴. ژوزپهه هایدن (۱۷۳۲-۱۸۰۹):
ژوزپهه هایدن، آهنگ‌ساز اتریشی و یکی از پیشگامان توسعهٔ سمفونی، بیش از ۱۰۰ سمفونی نوشت. او با ایجاد تغییرات در ساختار سمفونی‌ها و آثار اجرایی ارکسترال، به تکامل موسیقی کلاسیک کمک کرد.

۵. کریستوف ویلیبالد گلوک (۱۷۱۴-۱۷۸۷):
گلوک، نوازنده و آهنگ‌ساز آلمانی، به عنوان یکی از نخستین نمایندگان موسیقی کلاسیک شناخته می‌شود. آثارش در سبک‌های مختلف از جمله اپرا و موسیقی کنسرت باقی مانده است.

۶. کریستوفر ویلیبالد گلوک (۱۷۱۴-۱۷۸۷):
این آهنگ‌ساز و نوازنده آلمانی نقش مهمی در توسعهٔ سمفونی‌ها و موسیقی کنسرت ایفا کرد. آثارش تأثیر چشمگیری بر رشد و تکامل موسیقی کلاسیک داشت.

این نمونه‌ها تنها بخشی از نمایندگان برجسته دورهٔ موسیقی کلاسیک هستند. هر یک از این آهنگ‌سازان با آثار خود به توسعه و شکوفایی این سبک در تاریخ موسیقی کمک بزرگی کردند و همچنان اثرات آنها در موسیقی جهانی حاضر است.

سفری در زمان؛ اثرات فراگیر موسیقی کلاسیک بر تاریخ هنر

دورهٔ موسیقی کلاسیک یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین دوره‌های تاریخ موسیقی است که اثرات عمیقی بر رشد و توسعهٔ این هنر داشته است. اهمیت موسیقی کلاسیک در ابعاد مختلفی از فرهنگ، هنر و اجتماعی قابل تأکید است.

۱. تأثیر بر توسعهٔ تکنیک‌ها و ساختارها:
دورهٔ موسیقی کلاسیک تأثیر زیادی بر رشد و توسعهٔ تکنیک‌ها و ساختارهای موسیقی داشت. این دوره بهبود و تکمیل تکنیک‌های نوازندگی، آهنگ‌سازی و تنظیم‌سازی را به همراه داشت که این تغییرات در تاریخ موسیقی به شکل ژرفی احساس می‌شود.

۲. ارتباط با فرهنگ و جوامع:
موسیقی کلاسیک به عنوان یک نمایندهٔ فرهنگ و ارزش‌های جوامع خاص شناخته می‌شد. این دوره از موسیقی نه تنها به عنوان یک هنر بلکه به عنوان جزءی از هویت ملی و فرهنگ جامعه شناخته می‌شد و تاثیرات زیادی بر ارتباطات اجتماعی داشت.

۳. انتقال احساسات و پیام‌ها:
موسیقی کلاسیک با استفاده از هارمونی‌ها، ملودی‌ها و تنظیمات مختلف، توانایی انتقال احساسات و پیام‌های عمیق را داشت. آثار این دوره قادر بودند احساسات متنوع از جمله شادی، غم، افتخار و اندوه را به نحو واقعی بر جمهوری منتقل کنند.

۴. تأثیر بر دوره‌های بعدی:
موسیقی کلاسیک تأثیر چشمگیری بر دوره‌های بعدی موسیقی داشت. تکنیک‌ها، ساختارها و استفاده از اجزاء مختلف موسیقی کلاسیک در دوره‌های رمانتیسم، ایمپرسیونیسم و مدرنیسم نیز به کار گرفته شد.

۵. تکامل ارکسترال و سازها:
موسیقی کلاسیک به توسعهٔ ارکستر و افزایش تنوع سازها کمک کرد. نوازندگان و آهنگ‌سازان از سازهای مختلف بهره بردند و این تنوع سازها به تولید صداهای پویا و غنی کمک کرد.

۶. ارتباط با هنرهای دیگر:
موسیقی کلاسیک در ارتباط با هنرهای دیگر

نیز نقش مهمی داشت. آثار موسیقی کلاسیک تاثیرگذاری زیادی بر ادبیات، نقاشی، ادبیات و فلسفه داشت و به تعمیق فهم هنر به صورت کلی کمک کرد.

۷. حفظ و انتقال ارزش‌ها:
موسیقی کلاسیک آثار بی‌نظیری را به جامعه تاریخی تقدیم کرده است که ارزش‌های اجتماعی، فرهنگی و هنری را حفظ و به نسل‌های آینده منتقل کرده‌اند.

۸. الهام‌بخشی و ارتقاء ذوق هنری:
آثار موسیقی کلاسیک تا به امروز به عنوان منابعی از الهام‌بخشی و ارتقاء ذوق هنری برای هنرمندان جدید شناخته می‌شوند. این آثار توانسته‌اند هنرمندان جدید را در آفرینش آثار بزرگ و معناپردازی به چالش بکشند.

هنری که جامعه را می‌لرزاند؛ تأثیرات اجتماعی و فرهنگی
دورهٔ موسیقی کلاسیک با تمرکز بر توازن میان تکنیک‌های موسیقی و ارتباط با جوامع مختلف، تأثیرات فراوانی در ابعاد اجتماعی و فرهنگی داشت. این تأثیرات از نقش آثار موسیقی در جامعه و توانایی آنها در انتقال ارزش‌ها تا ارتباط موسیقی با هنرهای دیگر، به شکل ژرفی احساس می‌شد.

۱. انتقال ارزش‌ها و احساسات:
موسیقی کلاسیک از طریق آثار خود توانست ارزش‌ها، احساسات و مفاهیم فرهنگی را به نسل‌های آینده منتقل کند. آثار این دوره قادر به ایجاد تأثیرات عمیقی بر مخاطبان بودند و ارتباطی ناپذیر با احساسات انسانی داشتند.

۲. شکوفایی هنری و توسعهٔ فرهنگ:
دورهٔ کلاسیک باعث شکوفایی هنری بی‌نظیری در جوامع مختلف شد. آثار موسیقی باعث ایجاد یک محیط فرهنگی پویا شد که اثرات آن تا به امروز باقی‌مانده است.

۳. تأثیر بر هویت ملی:
آثار موسیقی کلاسیک به عنوان نماینده‌هایی از هویت ملی و فرهنگ جامعه شناخته می‌شدند. این موسیقی قدرتی داشت که احساسات و ارزش‌های ملی را به نحوی واقعی منعکس کند و در ایجاد افتخار و انگیزه ملی نقش داشت.

۴. تأثیر در ارتباطات اجتماعی:
موسیقی کلاسیک نه تنها در ایجاد ارتباط بین افراد و گروه‌ها نقش داشت، بلکه به عنوان یک ابزار اجتماعی برای ترکیب افکار، احساسات و تجارب مختلف بود. کنسرت‌ها و نمایش‌های موسیقی به جمع‌آوری مخاطبان از انواع مختلف جامعه کمک کرد.

۵. ارتباط با هنرهای دیگر:
موسیقی کلاسیک با هنرهای دیگر نیز ارتباط و تأثیراتی داشت. این موسیقی به عنوان یک نماینده از هنر و فرهنگ، در ایجاد ارتباط با نقاشی، ادبیات و معماری نقش داشت و تجمع این هنرها باعث ایجاد ارتباطات فرهنگی گسترده‌تر شد.

۶. انتقال تاریخ و هویت:
آثار موسیقی کلاسیک به مثابه یک سنجاق بین نسل‌های مختلف عمل کردند و تاریخچه و هویت فرهنگی را به نسل‌های آینده انتقال دادند. این ارتباط با گذشته به افراد احساس هویت و تعلق بیشتری به فرهنگ خود داشت.

۷. تأثیر بر تفکر فلسفی و انسان‌شناسی:
موسیقی کلاسیک به تفکر فلسفی و انسان‌شناسی نیز تأثیرات مهمی داشت. آثار موسیقی کلاسیک به نوعی می‌توانستند انسانیت و ارتباطات بین افراد را بیشتر درک کنند و به توسعهٔ تفکر انسانی کمک کنند.

۸. تشویق به خلاقیت و نوآوری:
موسیقی کلاسیک به عنوان یک منبع الهام‌بخشی برای هنرمندان و آهنگ‌سازان جدید وارد دوره‌های بعدی شده است. آثار این دوره قادر به تشویق به خلاقیت، نوآوری و آفرینش آثار جدید بوده‌اند.

به طور خلاصه، موسیقی دوره کلاسیک با تأثیرات اجتماعی و فرهنگی خود به شکل عمیقی بر رشد و توسعهٔ جوامع، هنر و ارتباطات انسانی تأثیر گذاشته و تا به امروز نقش مهمی در تاریخ هنر و انسانیت دارد.

به سوی هارمونی جدید: تغییرات فرهنگی و تکنیکی در دورهٔ موسیقی کلاسیک

دورهٔ موسیقی کلاسیک به عنوان یکی از دوره‌های مهم و تأثیرگذار در تاریخ موسیقی، تکامل و تغییراتی را تجربه کرد که به شکل ژرفی در موسیقی و ابعاد مختلف آن تأثیر گذاشت. این تغییرات از نظر تکنیکی، سبکی، ساختاری و فرهنگی بوده‌اند.

۱. تکنیک‌های نوازندگی:

در دوره کلاسیک، تکنیک‌های نوازندگی به شکل قابل توجهی پیشرفت کرد. آهنگ‌سازان و نوازندگان بهبودهای جدی در تکنیک‌های نواختن موسیقی‌های خود ایجاد کردند که این تغییرات به افزایش پویایی و احساس در آثار کمک کرد.

۲. تغییر در ساختار آثار:

دوره کلاسیک با بهره‌گیری از ساختارهای مشخص و قواعد هنری، تغییراتی را در ساختار آثار موسیقی ایجاد کرد. این دوره به ساختارهایی مانند سوناتا، سیمفونی و کنسرتو اهمیت زیادی داد و تاثیرات عمیقی روی ساختارهای موسیقی بعدی داشت.

۳. تنوع موضوعات:

موسیقی کلاسیک با عرضه تنوع بیشتری از موضوعات و ایده‌ها به آثار، تجدید نظر در موضوعات مورد استفاده قبلی را نشان داد. این تغییرات موسیقی را از جنبه‌های مختلف تحول داد و آثار جدید و متنوعی را به وجود آورد.

۴. توسعهٔ ارکستر و سازها:

توسعهٔ ارکستر و افزایش تنوع سازها از ویژگی‌های اصلی موسیقی کلاسیک بود. تنوع سازها و ترکیب‌های مختلف آنها به آثار امکان ایجاد صداها و اثرات جدید در موسیقی را داد.

۵. تأثیرات فرهنگی و اجتماعی:

موسیقی کلاسیک در تبلور سلایق فرهنگی و اجتماعی دوره خود تأثیر فراوانی داشت. این موسیقی به عنوان ابزاری برای انتقال ارزش‌ها، احساسات و مفاهیم جامعه به نسل‌های آینده عمل کرد.

۶. تغییر در استفاده از هارمونی‌ها و آکوردها:

استفاده از هارمونی‌ها و آکوردها در موسیقی کلاسیک تغییراتی را تجربه کرد. این دوره توانست به شکل عمیقی هارمونی‌ها را تنظیم کند و این تغییرات به برجسته‌تر شدن این عنصر در موسیقی کمک کرد.

۷. ارتباط با هنرهای دیگر:

موسیقی کلاسیک تازه‌ترین تکنیک‌ها و سبک‌های هنری را با دیگر هنرها ادغام کرد. این ارتباطات با نقاشی، ادبیات و فلسفه به ایجاد ارتباطات جدید و الهام‌بخشی در دنیای هنر کمک کرد.

۸. تاثیر بر دوره‌های بعدی:

موسیقی کلاسیک به عنوان یکی از پایه‌های اصلی توسعهٔ دوره‌های موسیقی بعدی عمل کرد. تکنیک‌ها، ساختارها و الگوهای موسیقی کلاسیک در دوره‌های رمانتیسم، رمانتیسم موسیقی، ایمپرسیونیسم و مدرنیسم نیز تأثیرگذاری داشتند.

۹. ارتباط با مفاهیم فلسفی و انسان‌شناسی:

موسیقی کلاسیک به تفکرات فلسفی و انسان‌شناختی نیز تأثیر پرداخت. آثار این دوره توانستند تأملات انسانی را با اهمیت خاصی درآورند و تعاملات بین انسان و محیط را مورد تأمل قرار دهند.

۱۰. انتقال تکنیک‌ها و آثار:

موسیقی کلاسیک توانست تکنیک‌ها، سبک‌ها و آثار خود را به نسل‌های آینده انتقال دهد. این انتقالات به ایجاد تعداد زیادی آثار موسیقی در دوره‌های بعدی کمک کرد.

به طور کلی، دورهٔ موسیقی کلاسیک با تکامل و تغییرات چشمگیر خود به رشد، توسعه و الهام‌بخشی برای دوره‌های بعدی موسیقی کمک کرد و تأثیراتی عمیق در تاریخ هنر و موسیقی داشت.

پایان دورهٔ کلاسیک موسیقی، نقطهٔ عطفی مهم در تاریخ این هنر بود. تغییرات و تکامل‌هایی که در این دوره اتفاق افتاد، تاثیرات بزرگی بر مسیر تکامل موسیقی و سبک‌های موسیقی بعدی گذاشت. این دوره به عنوان یک دورهٔ بزرگ و تأثیرگذار، همچنان در تاریخ موسیقی جایگاه خود را حفظ می‌کند.

سیلاب گرفت گرد ویرانه عمر
و آغاز پری نهاد پیمانه عمر
بیدار شوای خواجه که خوش خوش بکشد
حمال زمانه رخت از خانه عمر

حافظ

سال اول، شماره ششم، دو ماهنامه، آبان ۱۴۰۲، ۷۷ صفحه

www.imajmag.ir
imajmagazine
imajmagazine@gmail.com