ادامه از صفحه ۸

روزگار کرونایی چگونه می‌گذرد

کرونایی ۴

تو می‌توانی/ جز آن‌که بوده‌ای و هستی، باشی!/ باشی دختر طبیعت، پسر بوم و بر/ تو می‌توانی جهان را، جهانیان را/ چنان‌که باید و شاید/ دوست بداری!/ به کوه و جنگل و ستاره، شامگاهان سلام کنی/ درود گویی به دریا و ماهیان و مرجان هر بامداد/ ابرها و پروازهای تابان مرغان آزاده را/ غنیمتی شمری چون دیدار خویش و پیوندان/ روادار، با هرچه روی از آن برتافتی/ سازگار با تپش‌های پنهان عالم در ژرفای جانت/ تو می‌توانی آدمی، تمام آدمیان باشی/ و از تو ایمن گردد جهان و هرچه در آن/ دیوان آز و کین و ستم را در چاهسارشان فرو دار!/ بگذار تا زمین فرشتگی نوپدید را/ بگستراند ایمن بر مدار فرزانگی/ فردای این بلای عالمگیر به یاد خواهی آورد: / «که رستگاری جاوید در کم‌آزاری است.» (۹۹/۱/۱۱، کوی نویسندگان.)

خیلی جدی شد، از قبای دانشمند محترم (!) دربیایم و همان رند لاابالی بشوم که هستم. طنزهای کوتاهی در همان اوایل کرونا که هنوز این‌قدر ازش نمی‌ترسیدیم درباره شاعران معاصر نوشتم و بعد مفصل به کرونابیان عزلت‌گزیده پرداختم. کرونایی‌ها را می‌گذارم برای بعد چون چندان چاپ‌شدنی نیستند، برای اینکه یادداشت یک روزه‌ام، خوش‌فرجام باشد تکه‌ای از شوخی با جماعت شاعر را - که خودم هم مشمول آن هستم- برایتان می‌فرستم:

دراوصاف شاعری

- مقرر شد: هجده هزار یورو جایزه کسی خواهد بود که از بین ده هزار کتاب شعر چاپ‌شده، یک شعر بیابد که معنا و مفهومی قابل اعتنا داشته باشد و معادل این مبلغ یا کمی بیشتر تا سی هزار یورو به‌عنوان جریمه از چهار منتقد رسمی ستانده می‌شود که نتوانند تفاوت نرم‌افزاری این شعرها را با جریان سخت‌افزاری کاه و یونجه و زباله‌های صنعتی ثابت کنند.

- گزارش شده: در تون کوره‌های آهک‌پزی، کاغذهای حاوی اشعار این ناشاعران شهیر، به‌سختی می‌سوزد و عملا فقط دود می‌دهد، کلمات مندرج در این اوراق، از جنس سنگ و سفال بوده و قابل اشتعال نیستند.

- پیشنهاد شد: در مراسم افتتاح خانه‌موزه یکی از شاعران واقعی، چهل هزار شاعر نو و کهنه فعال فعلی را در جلو خان این موزه گردن بزنند، البته با رعایت ترتیب سال‌های شاعری آنها و با مدیریت بهداشت شهری که کوچه پس از آن قربانی متدیک، همچنان تمیز و عبورکردنی باشد. چهل هزار بعدی این شاعران را فعلا در کویر مرکزی -دور از تبلیغات مرسوم‌شان- نگه دارند تا خانه‌موزه دیگری آماده گشایش و جشن شعر شود.

- اگر تا حالا شمار شاعران به هشتاد هزار نرسیده تا مجوزگرفتن و چاپ این وجیزه، به آن تعداد خواهد رسید.

- می‌گفت شعرگفتن به خودی خود چندان مشکل نیست، این موردی برجسته از بیمارهای واگیردار است. مشکل اینجاست که تو حالا بخواهی آن را به‌عنوان شعر به یک آدم - هرکه می‌خواهد باشد- قالب کنی.

- یکی از شکل‌های اصلی این‌جور شعر گفتن‌ها، دلسوزی به حال خود و جلب ترحم افراد ساده‌دل به حال کسی است که در ورطه عشق افتاده است و شب هجران را نمی‌تواند به روز وصال پیوند بزند. اصلا مشکل شخصی تو به ما چه مربوط است، الدنگ!

- برای این‌جور شاعران نوع زندگی مرفه و کامیابی که دارند گفتنی نیست، شعرشان اقتضا می‌کند که درمانده و پریشان‌خاطر به نظر آیند. این یک نوع تقلب مالیاتی است که شخص درآمد سرشار خود را با فقیر و عاجز جلوه‌کردن، تا میزان بخشودگی قانونی تنزل می‌دهد. در شعر همه‌شان دردمند و تشنه و گرسنه ماجرا (!) هستند.

- مدعی هستند که نظم زبان و ساخت نحوی و چگونگی ادراک را به‌هم زده‌اند یا ساختاری شگفت‌انگیز بدان بخشیده‌اند. شوربختانه بعضی دشمنان می‌پندارند ساخت مغز و نظم عصبی حضرات عیب و علتی پیدا کرده.

- ناشاعرهای جوان حسودی‌کنان به ناشاعران کهن‌سال. شاعران کهن‌سال از حسادت به قدما دق‌مرگ می‌شوند.

- وقتی تیراژ کتاب شعر سیصد نسخه نافروش مانده است، سزاست که هشتاد هزار شاعر موجود، لای جرز بروند تا به استحکام منازل شهری کمک مستقیم کرده باشند.

- فکر می‌کرد شعر ارث پدری‌اش است، سر ارثیه با سایر وراث جنگید، حیف‌ومیل ارث بادآورده آسان‌ترین کار است.

- دشوار است بتوانم ادعای شاعری و شعور ادبی تو را هضم کنم، همان‌طور که ادعای خلبانی موش کور را.

- اراجیف ناشاعر جوان آن‌قدرها بد نیست که مزخرفات شاعر پیر، شعر در این میان کاملا بی‌تقصیر است.

- هرکس در خلوت خود شاعر است، حتی در خانواده و محله‌اش. چراغ کوچک خود را به روشنای آفتاب میاور!

- اگر در اوان جوانی چند شعر فرخی و رودکی را خیلی خوب می‌فهمیدیم و لذت ذاتی آن را احساس می‌کردیم آن‌وقت سی چهل سال عمرمان برای سرودن این چیزها که چاپ کرده‌ایم هدر نمی‌شد.

- هنوز دیر نشده تا خلاص شوی از توطئه مداومی که علیه تو صورت داد نوجوانی‌ات، با بی‌سوادی جاه‌طلبانه.

مثالی از تحول زبانی و تأثیر آن بر شعر: واو و یای مجهول

امید طبیب‌زاده

هر نظام (system) شعری ذیل نظامی زبانی شکل می‌گیرد، و در این میان همواره نظام زبانی دستِ بالا را دارد، زیرا اولاً تا زبانی وجود نداشته باشد شعری پدید نمی‌آید، و ثانیاً هر تغییری در نظام زبانی دیر یا زود در نظام شعری هم منعکس می‌شود، اما هیچ تغییری در نظام شعری منجر به بروز تغییری در نظام زبانی زبان‌های زنده نمی‌شود.

تغییر در نظام‌های شعری را به سه دستهٔ تحول، نوآوری، و دگرگونی می‌توان تقسیم کرد. تحول به تغییری گفته می‌شود که به دنبال تحولِ زبان رخ می‌دهد اما آن‌قدر شدید نیست که باعث ازبین‌رفتن کلّ نظام بشود؛ نوآوری به تغییری اطلاق می‌شود که مطلقاً ربطی به تحول زبان ندارد و صرفاً به دلایل زیبایی‌شناختی و برای آشنایی‌زدایی صورت می‌پذیرد؛ و بالاخره دگرگونی به تغییری اطلاق می‌شود که غالباً به دنبال تحول‌های شدید زبانی رخ می‌دهد و به ازمیان‌رفتن کل نظام شعری و گاه ایجاد نظام جدیدی منجر می‌شود. در این معنا تحول و دگرگونی به ترتیب حاصل تغییرات اندک و شدید زبانی هستند، اما نوآوری ربط چندانی به تغییرات و تحولات زبانی ندارد و عمدتاً به مسائل فرهنگی مرتبط می‌شود. در اینجا به‌عنوان مثالی از تحول زبانی و تأثیر آن بر نظام شعری، به‌اختصار به تحول تاریخی «واو و یای مجهول» در نظام آوایی زبان فارسی و تأثیر آن در نظام قافیهٔ شعر فارسی اشاره می‌کنیم.

همان‌طور که اشاره شد، تحول به تغییری در زبان اطلاق می‌شود که دیر یا زود و به‌اجبار، در نظام شعری نیز ظاهر می‌شود، اما از آنجا که سنت‌های ادبی خاصه در فرهنگ‌های قدیم و برخوردار از علوم ادبی، غالباً مانع از وقوع قطعی و ناگهانی هر تغییری می‌شوند، بروز عینی تحول‌های زبانی در نظام‌های شعری به‌تدریج و اندکی پس از بروز نهایی و قطعی تحول در زبان رخ می‌دهد. مثلاً تحول تاریخی «واو و یای مجهول» در نظام آوایی زبان فارسی ازجمله تحول‌های مهم زبانی است که عاقبت راه خود را در نظام شعری فارسی نیز باز کرد. می‌دانیم که فارسی میانه در فهرست واجی خود دارای دو مصوتِ «یایِ» مجهول (/e:/) و «واوِ» مجهول (/o:/) بوده است. این دو مصوت تا فارسی نوی آغازین، یعنی تا قرن‌های اولیه اسلامی نیز به حیات خود ادامه دادند اما از آن زمان و به‌تدریج از زبان فارسیِ ایران حذف شدند و «یایِ» مجهول مبدل به «یایِ» معروف (/i/)، و «واوِ» مجهول نیز مبدل به «واوِ» معروف (/u/) شد. تا زمانی که دو واج «واو» و «یایِ» مجهول در زبان فارسی وجود داشتند، هیچ شاعری «یا» و «واوِ» مجهول را با «یا» و «واوِ» معروف قافیه نمی‌کرد، و حتی تا مدت‌ها پس از تمام‌شدن این تحول آوایی در زبان نیز، سنت ادبی مانع از این می‌شد که شعرا مثلاً «کور» یا «شور» (هر دو با «واوِ» معروف) را با «زور» یا «گور» (هر دو با «واوِ» مجهول) قافیه کنند؛ یا «شیر= مایع نوشیدنی» و «گرمی؛ با «یایِ» نسبت» (هر دو با «یایِ» معروف) را با «شیر= حیوان درنده» و «دمی=

یک دم؛ با «یایِ» نکره» (هر دو با «یایِ» مجهول) قافیه کنند. مثلاً محمدتقی سپهر کاشانی (۱۲۱۶-۱۲۹۷ه‌ق) همواره به شاعر هم‌عصر خود وصال شیرازی (۱۱۹۷-۱۲۶۲ه‌ق) ایراد می‌گرفت که چرا در شعرش واو و یای مجهول را با واو و یای معروف قافیه کرده است. سپهر این عمل را مغایر سنت و نشانهٔ بی‌سوادی شاعرانی چون وصال و حتی قاآنی می‌دانست. از سوی دیگر داوری شیرازی (۱۲۳۸-۱۲۸۴)، فرزند وصال نیز همواره به این قبیل ایرادگیری‌های سپهر با شعر پاسخ می‌داد و تصریح می‌کرد که زمانِ رعایت چنین دستورالعمل‌های بیهوده‌ای گذشته چون زبان تغییر کرده است و شاعر دیگر لازم نیست خودش را اسیر قیدوبندهای بیهودهٔ زبان قدیم کند:

آن‌که پنجه سال افزون از کتب سر برنداشت
چون نیارد سر برون از اصطلاح شاعری
گر بگویی او نخواند از اوستادان هیچ شعر
این سخن یافه است لایبتاع من لایشتری
ور بگویی خواند و از این نکته‌ها آگه نبود
افترا بوده است ای نفرین به جان مفتری
اوستادی همچو او را کی توان گفتن نیافت
فی‌المثل یاءِ خری را فرق از یاءِ خری
پیش از این گر کس نمی‌بسته است در یک قافیه
مهتری با مهتری یا بهتری با بهتری
بوده زان رو کین دو یا را گاهِ خواندن بوده فرق
زانکه جایز نیست با افسونگری افسونگری
یا که سیر و سیر را یکسان نگفتی مردمان
همچنان کایدون شنیدستیم از اهل هری
در زمان ما خری را با خری بندند خلق
گر همی سازش بودشان بر سر چرب‌آخوری

اما بالاخره تحول زبان بر سنت ادبی غلبه کرد و باعث شد تا امروزه حق را کاملاً به شاعرانی چون قاآنی و وصال و داوری بدهیم که در قوافی خود چندان مراعات تمایز میان یا و واو مجهول و معروف را نمی‌کردند. امروزه این تحول چنان در نظام قافیهٔ شعر فارسی تثبیت شده است که حتی شاعری چون ملک‌الشعرای بهار، که هم حافظ سنت شعری و هم استاد مسلم فرازونشیب‌های تاریخی قافیه و تحولات آوایی مربوط به آن در زبان فارسی بوده است، خود کراراً واو معروف را با واوِ مجهول قافیه کرد؛ مثلاً او در قصیدهٔ «مجلس چهاردهم» گوید:

بلبلش نوحه‌گر از فرقت مردان شریف
قمری‌اش مویه‌گر از مرگ وکیلان غیور (معروف)
آید آواز سلیمان ولی از ملک عدم
می‌رسد بانگ مدرس ولی از عالم گور (مجهول)
هر سحرگاه بروبد ره و بیراه، نسیم
به امیدی که کند مؤتمن‌الملک عبور (معروف)
جای کیخسرو بگرفته فلان گبر به زر
جای مستوفی بنشسته فلان رند به زور (مجهول)

یا باز همو در قصیدهٔ «بهشت و دوزخ» واو معروف را با واوِ مجهول قافیه کرد:

خوش گفت این حدیث که شرط است کادمی (معروف؛ یایِ نسبت)
گام آنچنان نهد که نتالد ازو زمی (معروف)
مخرام ای نبوده به یک درد غمگسار
مخرام ای نکرده به یک زخم مرهمی (مجهول؛ یایِ نکره)

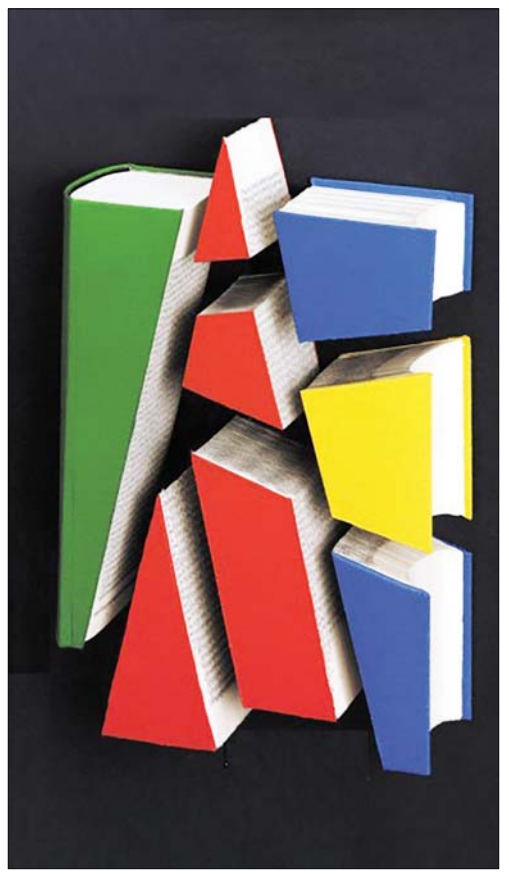
البته باید توجه داشت که دو مصوت واو و یای مجهول هنوز هم در فارسی افغانستانی و تا حدی نیز در فارسی تاجیکستانی وجود دارند، بنابراین جای تعجب نخواهد بود اگر شاعران افغانستانی و تاجیکستانی هنوز در قوافی خود به تفاوت‌های بین مصوت‌های مجهول با مصوت‌های معروف حساس باشند و به آن توجه داشته باشند و آنها را با هم‌قافیه نکنند.

نگاهی به مجموعه داستان «زنی که دهانش گم شد» ماهرخ غلامحسین‌پور

بارِ این تحقیر خودخواسته

لیلا درخش

ماهرخ غلامحسین‌پور در تمام داستان‌های مجموعه «زنی که دهانش گم شد» به ویرانی روابط بین انسان‌ها پرداخته است. این ویرانی فقط محدود به روابط عاشقانه زن و مرد نیست؛ همه شخصیت‌ها توان خیانت به حقوق دیگری را دارند، اما او فقط بیانگر فروپاشی اخلاقی شخصیت‌های اثر است نه ارائه‌دهنده نگرشی جامعه‌شناسانه یا روانکاوانه در فضایی داستانی. فقط توصیفگر شتاب‌زده‌ای‌ست از خیانت و همین امر باعث شده است فضایی تیره و مملو از بدبینی بر کل داستان‌ها سیطره یابد. کتاب در ژانری واقع‌گرایانه با المان‌هایی رمانتیک نوشته شده است. دوره‌های زمانی داستان‌های کتاب با هم متفاوتند و این باعث می‌شود مخاطب با دنیاهای زیستی نویسنده همراه شود. گویی هر داستان رویکردی از تجربه‌های شخصی نویسنده است و این برداشت با عبارات نخستین هر داستان چون: «برای مادرم و دست‌هایش، هم او که یک آواز می‌شنود همیشه از دوردست» در ابتدای داستان «مدرسه‌ای که اسمش پیروز بود»، «به یاد اتوبوس ۱۲۴ محله برانیک که مرا جا گذاشت» در ابتدای داستان «دیگران»، «برای علی و اختراعات ساکت خاموشش که مابین روزمرگی ما گم شد»، در ابتدای داستان «مردی که یک دوچرخه کهنه دارد ایلان ماسک نیست» و... باعث تأکید بیشتری در ذهن مخاطب می‌شود. نام کتاب از داستان پنجم گرفته شده است؛ داستانی که به نوعی فضای فکری‌اش بر تمام داستان‌های دیگر کتاب هم سایه انداخته است. «زنی که دهانش گم شد» روایت دوستی دو زن است به نام‌های سارا و رعنا. در ابتدای داستان با توصیف رابطه‌ای حتی عمیق‌تر از دوستی مواجهیم، اما از ابتدای ورود رعنا کم‌کم متوجه عمق بدبینی سارا می‌شویم و می‌بینیم که کینه و خشمی از پس رفتار هر دو نمایان است. ابتدا رعنا خشم بی‌دلیل خود را بر سر میزبان فرو می‌ریزد و از پس حمله‌های او بغض و کینه قدیمی سارا نمایان می‌شود. مخاطب در پارادوکس رفتاری شخصیت‌های اثر حیران است تا بند پایانی داستان که نویسنده راز سربه‌مهر رعنا و همسر سارا را بر مخاطب آشکار می‌کند. اما کدام مخاطب نکته‌سنجی از همان واکنش نخستین رعنا به مرخصی همسر سارا احتمال این خیانت را نمی‌داد؟ برملاشدن زودهنگام گره داستان شاید از منظر فنی مهم باشد اما ضعف اصلی نیست. مهم‌ترین ضعف داستان تن‌دادن مبهم هر دو زن به خیانت شخصیت مرد داستان به خود و سپس به یکدیگر است. گویی سارا و رعنا هر دو آگاهانه تن به آزار و پذیرش تحقیر و خیانت داده‌اند و بار این تحقیر خودخواسته قطعا در رفتار رعنا بیشتر نمایان است. به عبارتی ضعف ساختاری در برابر کاستی‌های محتوایی چندان مهم نیست. نبود منطق روایت در باقی داستان‌ها هم بارها تکرار می‌شود به گونه‌ای که مخاطب بی‌هیچ دلیلی محکوم به پذیرش تحمل خیانت شخصیت‌هاست. جنس خیانتی که بر تمام نُه داستان کتاب سایه انداخته است از منظر روان‌شناسی بیشتر معطوف به پرورش‌نیافتن صحیح آنیما (ویژگی‌های زنانه) و آنیموس (ویژگی‌های مردانه) است تا باقی علل بی‌وفایی زوج‌ها نسبت به هم. مردان کتاب عمدتا آنیموس (ویژگی‌های مردانه) قوی و آنیما (ویژگی‌های زنانه)ی ضعیف دارند و همین امر باعث می‌شود که نفهمند چه آسیبی به زنان داستان می‌زنند. مثلا در داستان «نفرین مارتینا» مرد داستان به واسطه جذابیت ظاهری زنی کاخ رؤیا و زندگی مطلوب حال خود با نامزدش را به کرشمه‌ای می‌بازد و دل به مهر دیگری می‌سپارد. این دنیای خوشی پایدار نیست و به زودی رنگ می‌بازد و او بعد از سه ماه دوباره در پی نامزد خویش (مارتینا) می‌رود، بی‌آنکه بداند نوع رفتارش چه تأثیر مخربی بر مارتینا داشته است. داستان از زبان مرد روایت



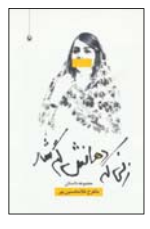
می‌شود و تمام ویژگی‌های زنانه مارتینا نقاط ضعف او عنوان می‌شود، اما نکته قابل تأمل چنین رابطه‌ای نگاه تضعیف‌شده بانویی نویسنده است که حتی از پس روایت چنین تمی هم هرگز نتوانسته است نگاهی از موضع قدرت به شخصیت زن داشته باشد و مارتینا همچنان خود را مشتاق دیدار با مردی می‌داند که روزی به راحتی او را پس زده است. یعنی دوباره تحمل و پذیرش خیانت در شکلی متفاوت تکرار می‌شود. رضا براهنی سراسر تاریخ ادبیات ایران را تحت تأثیر نگاه مردانه می‌داند. او در کتاب «تاریخ مذکر» مردسالاری و کم‌توجهی به حضور زنان در تاریخ ادبیات را مورد نقد و بررسی قرار داده است؛ اما در ادبیات معاصر ایران داستان‌نویسانی چون سیمین دانشور، منیرو روانی‌پور و... این فضای مردسالارانه را شکستند.

بنا بر این رجعت به تصاویر ضعف با پذیرندگی خشونت و تحقیر زنان در مجموعه «زنی که دهانش گم شد» بازگشتی ناخوب به فضای مردسالارانه در ادبیات ایران است.

زبان روایت داستان‌ها ساده و روان است اما عبارات و اصطلاحات زبان محلی به‌جا و ضروری یا حتی در جهت زیبایی متن به کار نرفته است. یکی از معیارهای سنجش ارزش و دوام ادبیات داستانی تناسب میان «کارکرد عنصر زبان» با کاربران آن، یعنی«شخصیت‌های داستانی» است. زبان با گزاره‌های برون‌زبانی و اجتماعی از جمله: جایگاه اجتماعی، سن، جنسیت، تحصیلات، محیط، شغل و سلسله‌مراتب قدرت کاربران رابطه تنگاتنگی دارد، اما در این نُه داستان کمتر رابطه‌ای تنگاتنگ میان زبان و شخصیت‌ها برقرار شده است. نویسنده در آغاز کتاب خود را متولد بهبهان معرفی می‌کند و سپس اشاره می‌کند که «هنوز هم خودم را همان‌جا جا گذاشته‌ام». شاید همین اشاره رازگشای کاربرد بی‌دلیل اصطلاحات محلی باشد. گویی هر جا، حتی بی‌دلیل، آوردن اصطلاحی او را به خاطرات گذشته‌اش پیوند داده است، غافل از اینکه منطق کاربردش برای مخاطب آشکار نیست. او در ادامه این معرفی نوشتن را تنها راه ارتزاق خود می‌داند. نویسنده با این گفته توقع مخاطب را تا حدی بالا می‌برد و انتظار خواندن مجموعه داستانی به قلم نویسنده‌ای حرفه‌ای را در او به وجود می‌آورد، اما حقیقت همانی‌ست که او خود در پایان معرفی نخستین کتابش بیان می‌کند: «می‌نویسم چون احساس می‌کنم وطن مهاجران در به دری چون من کلمه است». همین توصیف کافی‌ست تا بدانیم در بخش وسیعی از کتاب با پریشانی‌های تجربی و زبانی و فنی نویسنده روبه‌روییم نه با مجموعه داستانی قوی.

روان‌بودن روایت‌ها اگر با وسعت جهان‌بینی شخصیت‌های کتاب آمیخته می‌شد می‌توانست عمده انتظارهای مخاطبان حرفه‌ای داستان را تأمین کند، اما متأسفانه شتاب‌زدگی در روایت، فقدان جهان‌بینی و اصالت محتوایی، تکرار تم خیانت، تأکید بر فروپاشی اخلاقی شخصیت‌ها در تمام داستان‌ها، ضعف شخصیت زنان در برابر مردان و از همه مهم‌تر توصیف‌های زن‌ستیزانه بانویی نویسنده از چهره زنان به داستان‌ها آسیب زده است.

ژاک آلن میلر (روانکاو) در مصاحبه‌ای در پاسخ به اینکه چرا برخی مردم می‌دانند چگونه عشق بورزند و برخی نه؟ می‌گوید: «لکان به طرز زیبایی عادت داشت بگوید، عشق‌ورزیدن یعنی دادن آنچه که نداری؛ عشق‌ورزیدن یعنی اینکه تو فقدان خودت را تصدیق کنی و آن را به دیگری بدهی، آن را در دیگری قرار دهی. عشق‌ورزیدن، دادن آنچه که داری، چیزهای خوب و هدایا نیست، دادن چیز دیگری است که تو در اختیار نداری، چیزی که به فراسوی تو می‌رود. برای انجام چنین کاری تو باید فقدان خودت را تقبل کنی، اختگی خودت را، آن‌طور که فروید عادت داشت بگوید و این اساسا زنانه است. فرد تنها از یک موضع زنانه است که می‌تواند واقعا عشق بورزد. عشق‌ورزیدن آدمی را زنانه می‌کند. برای همین است که در یک مرد، عشق همیشه اندکی خنده‌دار است. ولی اگر به خودش اجازه دهد که توسط استهزا مورد نهیب قرار گیرد، آنگاه دیگر از مردی خودش خیلی مطمئن نخواهد بود». این توصیف از عشق را اگر درست بدانیم و در مقایسه با روابط عاشقانه داستان‌های مجموعه «زنی که دهانش گم شد» بررسی کنیم درمی‌یابیم نگاه ابزاری کاراکترها و بدتر از آن نگاه ابزارانگارانه زنان به خود شکلی تضعیف‌شده از روابطی سطحی را نشان می‌دهد.



زنی که دهانش گم شد
ماهرخ غلامحسین‌پور
نشر مروارید

شیرازه

تک‌گویی‌های زنانه نمایش‌نامه‌های معاصر

● **شرق:** «تک‌گویی‌های مدرن برای زنان» گزیده‌ای است از تک‌گویی‌هایی که از نمایش‌نامه‌های معروف نیمه دوم قرن نوزدهم تا دهه ۱۹۷۰ از سوی کریس سالت انتخاب شده‌اند تا مهارت و قوه خیال هنرجویان رشته نمایش را درگیر کند. کریس سالت، نمایش‌نامه‌نویس، شاعر، کارگردان تئاتر و مدرس مرکز بازیگری لندن است. او در این کتاب تک‌گویی‌ها را تا جای ممکن براساس سن، تیپ‌های شخصیتی و درون‌مایه‌های متنوع انتخاب کرده است. هدف او از انتخاب این تک‌گویی‌ها و انتشارشان در قالب یک کتاب، همسوکردن هنرجویان رشته تئاتر با قطعه‌های قابل اجرا در آموزش‌های نمایش است. سالت در مقدمه‌اش درباره هدفش از تدوین این کتاب نوشته: «هدف من همسوکردن شما با قطعه‌های مصاحبه است که نه‌فقط برای خودتان مناسب‌اند؛ بلکه به کار مصاحبه‌ای که پیش‌رو دارید، هم می‌آیند. به‌این‌ترتیب می‌توانید ویژگی‌های کیفی خاص خود را به‌عنوان هنرمند به شخصیتی بدهید که برگزیده‌اید. هنگامی که شما را برای آزمون عملی بازیگری فرامی‌خوانند یا از شما می‌خواهند تا متنی را با خونسردی بخوانید...، یا می‌خواهند متنی را از قطعه‌هایی که قبلا روی آنها کار کرده‌اید، برای‌شان اجرا کنید؛ بنابراین لازم است پیشاپیش چند قطعه نمایشی را نزد خود آماده داشته باشید یا یک قطعه کلاسیک و یک قطعه معاصر معمولی برای ورود به مدرسه تئاتر یا قطعه‌ای برای آزمون نمایش، گروه‌های فرعی تئاتر یا حتی برای یک کارگزار. به‌هرروی کاوش در متن نمایش‌نامه یا اجرای یک تک‌گویی- حتی بدون هیچ هدفی- تجربه‌ای ارزشمند خواهد بود. چنین تمرینی ذهن شما را پویا می‌کند و گوهر خلاقانه درون‌تان را زنده نگه می‌دارد». کریس سالت، به کارگردانی‌های پرهزینه در زمینه تئاتر شهرت دارد و تا امروز با بسیاری از بازیگران بزرگ تئاتر انگلستان همکاری کرده است. او همچنین کتاب‌های زیادی هم درباره

تک‌گویی‌های مدرن برای زنان
ویراسته کریس سالت
ترجمه محسن کاس‌نژاد
نشر بیدگل

اجرا و شیوه‌های بازیگری منتشر کرده که «کارآمدی بازیگری» یکی از آنها است. او چندین کتاب هم با عنوان تک‌گویی‌های مدرن و کلاسیک برای مردان و زنان منتشر کرده که «تک‌گویی‌های مدرن برای زنان» ازجمله آنها است. در این کتاب تک‌گویی‌هایی از آثار مهم و مشهوری مثل «مادمازل ژولی»، «اولین نمایش‌نامه فانی»، «بافندگان»، «آوازخوان طاس»، «رؤیای امریکایی»، «زنی بی‌اهمیت»، «شبی بیرون از خانه»، «باغ‌وحش شیشه‌ای» و... انتخاب شده است. در آغاز هر تک‌گویی، توضیحاتی مختصر درباره هر نمایش‌نامه و نویسنده‌اش آمده تا آشنایی مقدماتی با متن برای خواننده وجود داشته باشد. کتاب با نمایش‌نامه‌ای از آگوست استریندبرگ، «مادمازل ژولی»، آغاز می‌شود. بسیاری استریندبرگ را پدر تئاتر قرن بیستم می‌دانند. او با دعوت از بازیگرانش برای نزدیک‌شدن به اجراهای رئالیستی، الگوی سنت کلاسیک تصنعی سده نوزدهم را درهم شکست و تغییر داد. استریندبرگ نمایش‌نامه «مادمازل ژولی» را به‌عنوان نخستین تجربه از سِری تراژدی‌های رئالیستی توصیف می‌کند که در آن دیالوگ‌ها کاملا معاصر هستند. یکی دیگر از نمایش‌نامه‌های کتاب که تک‌گویی آن از سوی کریس سالت انتخاب شده، «اولین نمایش‌نامه فانی» از جرج برنارد شاو است. نمایش‌نامه‌ای که درواقع بزرگ‌ترین موفقیت تجاری شاو بود که در سال ۱۹۱۱ میلادی ۶۲۲ بار در وست اِند به روی صحنه رفت. نمایش‌نامه یک کمدی ساتیری درباره اخلاق ظاهرسازانه طبقه متوسط، شکاف عمیق میان ارزش‌های فرزندان و پدران و مادران‌شان و بیهودگیِ «صورت خود را با سیلی سرخ نگه‌داشتن» و سرتاسر کار، برخوردی با منتقدان تئاتر است. فانی دختری جوان از خانواده‌ای ثروتمند است که دوره کارشناسی‌اش را در دانشگاه می‌گذراند و زیر چتر حمایتی پدر و مادرش خوب تربیت شده است. او نمایش‌نامه‌ای نوشته که پدرش برنامه‌ریزی کرده است تا توسط بازیگران حرفه‌ای به‌عنوان هدیه تولد او اجرای خصوصی شود. پنج منتقد برجسته تئاتر هم به مراسم دعوت شده‌اند و گفت‌وگوهایی فریبکارانه میان آنها درباره نویسنده ناشناس در جریان است. داستان فانی روایت دو خانواده خوشنام است که فرزندان‌شان را دستگیر و زندانی می‌کنند و به‌این‌خاطر با شرایط ناخوشایندی مواجهه می‌شوند. کریس سالت در بخشی دیگر از مقدمه‌اش نوشته: «پیشنهادهای من را به حساب حکم قطعی نگذارید. من فقط کوشیده‌ام چند رهنمود ساده یا چند سرنخ پنهان در زبان یا نحو را در اینجا بیاورم. هیچ‌یک از این رهنمودها سرنوشت‌ساز نیستند- چطور می‌توانند باشند؟- ولی امیدوارم دست‌کم بتوانند شما را در پژوهش‌های شخصی‌تان یاری دهند. در این کتاب، تک‌گویی‌ها به ترتیب سنی قرار گرفته‌اند؛ از کم‌سن‌وسال‌ترین شخصیت‌ها آغاز شده و با سالخورده‌ترین‌شان پایان می‌گیرد. امیدوارم این آرایش بتواند شما را در گزینش مناسب‌ترین قطعه‌ها یاری کند».