ویژه‌نامه جوانان مشهد

میلاد ۲۳

ضمیمه روزنامه شهرآرا ◆ ازفرهنگ،هنر،ادبیات ◆ ۱۱ مهـــر ۱۳۹۸ ◆ شماره روزنامه: ۲۹۳۸

گفت‌وگو با میلاد حسینی که رمان تازه منتشرشده‌اش در جغرافیای مشهد می‌گذرد

همیشه حق با راوی نیست

درباره عمران صلاحی با صدای فریدون فروغی بخوانید یاد میلاد

ترمیم استخوان‌های شکسته درآمدی کوتاه به سینمای افغانستان و افغانستانی‌ها...

وقتی همه انتخابشان را کرده‌اند نقدی بر «ماجرای نیمروز: رد خون» با نگاهی ویژه به شخصیت‌پردازی فیلم

سه تقه روی در همیشه معنای مرگ می‌دهد مدرسه با ما چه کرد و چه خاطراتی برای ما به یادگار گذاشت؟

تمام‌شدن کوپن جعبه کمک‌های اولیه مستندنگاری

به ناخن می گشایم
عقده‌ها از موی ژولیده
سیه‌بختم، چه سازم؟
در خور موشانه‌ای دارم

نادر مشهدی

کافه‌داش آقا
روزگاری پاتوق
اهالی هنر و
ادبیات
این شهر بوده.
به حرمت این
خاطره مشهد
نام این صفحه
تا اطلاع ثانوی
«کافه‌داش آقا»
خواهد بود

حبیبه جعفریان

رونالدو مدام اشک‌هایش را با پشت ساق دستش و آستینش پاک می‌کند و می‌گوید هیچ‌وقت این را ندیده بودم؛ «اوه خدایا! فکر می‌کردم یک چیز FUN است! اوه! ببخشید.» و باز گریه می‌کند

لحظه گریستن مرد همیشه پیروز

پیرس مورگان، روزنامه‌نگار و مجری معروفی است در بریتانیا که سال‌هاست برنامه‌های خیلی محبوب دارد؛ از همین‌هایی که اسمشان هست صبح به‌خیر یک چیزی یا یک جایی. اسم برنامه مورگان هست «صبح به‌خیر بریتانیا»؛ برنامه ۱۰-۱۲ روز پیش مورگان مصاحبه بلندی بود با کریستیانو رونالدو. تا این جای کار همه‌چیز عادی است یا دست‌کم من فکر می‌کردم عادی است. اما لحظه‌ای در مصاحبه هست که مثل همیشه به ما ثابت می‌کند هیچ‌وقت هیچ‌چیز عادی نیست.

در دقیقه ۲۳ مصاحبه، مورگان با رونالدو درباره پدرش حرف می‌زند. یادش می‌آورد که پدرش بعد از اینکه در آنگولا و موزائیک برای دولت پرتغال جنگید هیچ‌وقت آن آدم سابق نشد و بقیه عمرش را با اعتیاد به الکل سر کرد و آخر جان بر سر همین گذاشت. مورگان از رونالدو می‌پرسد این ماجرا چه تأثیری روی او داشته؟ آیا هیچ‌وقت به این فکر می‌کند که چی شد که پدرش شد این آدم؟ رونالدو کمی این‌دست آن‌دست می‌کند و می‌گوید وقتی صحبت از پدرش می‌شود خیلی کلمات درست و دقیقی برای توصیف رابطه‌اش با او ندارد. این‌ها را با همان میمیک معروفش که همیشه یک لبخندِ نصفه‌نیمه فاتحانه ضمیمه‌اش است و قرار است حس مرد همیشه پیروز را القا کند می‌گوید. بعد مورگان خبر از کشف ویدئویی در تلویزیون نروژ می‌دهد در سال ۲۰۰۴ که پدر رونالدو را دم در خانه‌اش در نروژ -خانه‌ای که رونالدو برایش خریده بوده- نشان می‌دهد. ویدئو یک دقیقه بیشتر نیست. پدر جملاتی می‌گوید درباره اینکه به پسرش افتخار می‌کند اما کسی که همیشه حواسش به کریس بوده مادرش بوده است. می‌گوید مادرش محافظ اوست، یک بادیگارد پنج‌ستاره. دوربین روی صورت رونالدوست که به جلو خم شده و زل زده به این ویدئو. اول با همان لبخند مقتدر، بعد در چند صدم ثانیه با طوق سرخی دور چشم‌ها، و بعد گریه. مورگان تیر خلاص را زده است. رونالدو سه‌بار می‌آید که جمله‌ای بگوید اما نمی‌تواند. مدام اشک‌هایش را با پشت ساق دستش و آستینش پاک می‌کند (دقیقا همان‌طور که همه‌مان وقتی ۱۰ سالمان بود پاک می‌کردیم) و می‌گوید هیچ‌وقت این را ندیده بودم؛ «اوه خدایا! فکر می‌کردم یک چیز fun است! اوه! ببخشید.» و باز گریه می‌کند.

۱. وقتی این مصاحبه را می‌دیدم دلم برای چیزی خیلی خیلی تنگ شد؛ برای شغلم به‌عنوان یک روزنامه‌نگار؟ برای تجربه دوباره لحظاتی که آدرنالین تو را جابه‌جا می‌کنند؟ برای روبه‌رو شدن با یک ستاره؟ برای پدرم؟

۲. من از کریستیانو رونالدو متنفرم؛ با اینکه همیشه یک رئالی بی‌برو برگرد بوده‌ام. مهم‌ترین امتیاز این نوع نفرت‌ها این است که حس تو درباره آن آدم را از قضاوت تو درباره آن آدم با وضوح کور کننده‌ای جدا می‌کند. رونالدو به‌عنوان یک آدمیزاد، رونالدو به‌عنوان یک فوتبالیست. این‌ها برای تو مثل بهشت و جهنم از هم متفاوتند. اما می‌دانید بعد چی می‌شود؟ روزی از روزها یک مصاحبه از راه می‌رسد که تمام این یقین و وضوح کور کننده را روی سرت خراب می‌کند. مصاحبه‌ای که در آن رونالدویی که ازش متنفرم می‌گوید هیچ‌وقت نتوانسته «واقعا» با پدرش حرف بزند، چون او همیشه مست بوده. دارد می‌گوید «من یک‌جور اعتیاد به برنده‌بودن دارم. دست خودم نیست.» دارد می‌گوید از مشهوربودن خسته و فرسوده است چون شهرت نمی‌گذارد خودت باشی و این کسالت‌بار و ترسناک است، مثل حبس خانگی است.

۳. دلم برای لحظه‌ای که می‌فهمی هیچ‌چیز آن‌طور که ما فکر می‌کنیم نیست تنگ شده است؛ لحظه‌ای که می‌فهمی آدم‌ها و اشیا واقعا از آنچه در آینه به نظر می‌رسند به ما نزدیک‌ترند. دلم برای شغلم که این جادو را به زندگی ما ارزانی می‌داشت تنگ شده است.

عبدالجواد موسوی

این انانیت وقتی به اثر هنری بدل می‌شود چندان توی ذوق نمی‌زند اما وقتی این منم‌منم‌ها تحت‌عنوان تاریخ شفاهی منتشر می‌شود چیز حال‌به‌هم‌زنی از آب درمی‌آید

هیچ کس دست به سیاه و سفید نمی‌زند

تعمیم‌دادن حال خودمان به کل عالم از مصیبت‌های روزگار ماست. از نیمای بزرگ که می‌گفت: «خانه‌ام ابری است/ یک‌سره روی زمین ابری است»، تا آدم‌های هیچ‌کاره‌حسنی که گمان می‌برند چون دل و دماغ هیچ‌کاری را ندارند پس عالم و آدم از همه جهان دلگیرند و هیچ‌کس دست به سیاه و سفید نمی‌زند، همه و همه گرفتار نفس نفیس خویشتنند. البته این انانیت وقتی به اثر هنری بدل می‌شود چندان توی ذوق نمی‌زند اما وقتی این منم‌منم‌ها تحت‌عنوان تاریخ شفاهی منتشر می‌شود چیز حال‌به‌هم‌زنی از آب درمی‌آید. این‌ها را گفتم تا بگویم بزرگ‌ترین مشکل اغلب چیزهایی که ذیل عنوان تاریخ شفاهی می‌بینیم و می‌خوانیم همین «انا ربکم اعلی» است. طرف جوری از نقش خود در تاریخ سیاسی و اجتماعی و ادبی سخن می‌گوید کانه اگر او نبود لیل و نهاری در کار نبود و یا تاریخ دیگری در زندگی بشر رقم می‌خورد. البته بخشی از ماجرا طبیعی است. وقتی شما سوژه یک موضوع قرار می‌گیرید طبیعی است که جهان را از منظر خودتان روایت کنید اما باید حواستان جمع باشد که این روایت را دیگران هم می‌شنوند و می‌خوانند و خوب است بدانید این‌قدر که شما برای خودتان مهم هستید برای دیگران مهم نیستید. گاهی نیز کسی که به سراغ شما می‌آید باید حواسش را جمع کند و اگر شما به بیراهه رفتید تذکر بدهد که: فلانی! پیش از من و تو لیل و نهاری بوده است و پس از تو نیز زندگی ادامه خواهد داشت. ناشر هم باید بداند این میزان از خودشیفتگی حال‌به‌هم‌زن است و مخاطب خیلی آن را نمی‌پسندد. این روزها تاریخ شفاهی بازار پر رونقی دارد. شاید برای این‌که مردم حال و حوصله خواندن تاریخ -آن هم به‌صورت خشک و رسمی و آکادمیک- را ندارند و دلشان می‌خواهد قصه بشنوند. اما یادمان نرود که قصه‌گویی هم آدابی دارد و اگر قصه‌گو شیرین‌کاری‌های یک نقال حرفه‌ای را بلد نباشد نه‌تنها کسی به داستان او گوش نخواهد کرد بلکه به تاریخ هم بی‌اعتماد خواهد شد.

داود عمارتی مقدم

مثل همیشه، این‌ها ظاهر ماجراست. سؤالِ اصلی این است که قرنی پس از این قرن، تاریخِ این روزگار چگونه نوشته خواهد شد؟

المجاز قنطرة الحقیقة*

معمولا هرچند وقت یک‌بار، مجموعه نامه‌های خصوصی و عمومیِ بزرگان این مرز و بوم، از ادبا و دانشمندان گرفته تا دولتمردان و سیاستمدارانِ کهنه‌کار، در قالب کتابی به طبع می‌رسید و در دسترس مردم و محققان قرار می‌گرفت (هنوز هم، البته نه به‌اندازه گذشته، چنین است). از نامه‌های صادق هدایت و آل‌احمد بگیر تا نامه‌های امثال مصدق و دیگران. این نامه‌ها، گاه مجموعه ارزشمندی از اسناد دست اول را در اختیار مورخان قرار می‌داد تا به واسطه آن، رویدادهای زمانِ نگارش نامه‌ها را بازسازی کنند. ایمیل که آمد و جا افتاد و فراگیر شد و قاطبه اهل فکر، استفاده از آن را به استفاده از نامه‌های کاغذی ترجیح دادند، پرسش‌هایی را هم با خود به همراه آورد. مثلا این‌که از این به بعد، چگونه می‌توان به مجموعه مکاتبات افراد سرشناس دسترسی پیدا کرد؟ آیا فرد، پیش از درگذشت، در متن وصیت‌نامه‌اش، علاوه‌بر تعیین سرنوشت مایملکش، باید نام کاربری و پسورد (گذرواژه) ایمیلش را هم در اختیار بازماندگان قرار دهد؟! یا اصلا چگونه می‌توان فهمید که آن بزرگ در طول حیاتش به چه کسانی ایمیل زده و با چه کسانی مکاتبه داشته است؟ البته ناگفته پیداست که وقتی ایمیل‌های یک‌نفر اهمیت تاریخی داشته باشد این سؤال‌ها مطرح می‌شود، وگرنه ما آدم‌های معمولی که نام کاربری و پسوردمان را هم با خودمان می‌بریم زیر خاک.

هنوز درگیر این سؤال‌ها بودیم و داشتیم با تعطیل‌شدن صنعت نامه‌نگاری کنار می‌آمدیم که شبکه‌های اجتماعی، رفته‌رفته صنعت ایمیل‌نگاری را هم به حال تعلیق درآوردند! حالا پرسش‌ها چند برابر شده‌اند: ظاهرا حالا دیگر به جز پسورد ایمیل، دسترسی به صفحات مجازیِ (از قبیل فیس‌بوک و اینستاگرام و...) افراد کله‌گنده هم -البته پس از درگذشتشان ضروری می‌نماید. چه بکنیم؟ چه نکنیم؟ اگر طرف نامه یا به‌طور کلی سند مهمی را مثلا در صفحه اینستاگرامش منتشر کند و صفحه‌اش هم خصوصی باشد، برای بازسازی صحنه‌های تاریخی باید دست به دامن فالوئرها بشویم؟!

مثل همیشه، این‌ها ظاهر ماجراست. سؤالِ اصلی این است که قرنی پس از این قرن، تاریخ این روزگار چگونه نوشته خواهد شد؟ به نامه‌هایِ خصوصیِ بزرگان و تاریخ‌سازان که تقریبا دیگر دسترسی نداریم (مگر این‌که خودشان عمومی‌اش کنند)، بسیاری از رویدادها و اسناد و... هم که پیش از ورود به جهان واقعی و ثبت در کتاب‌ها و اوراق کاغذی، ابتدا صفحات مجازی را تسخیر می‌کنند (درست همان‌طور که بسیاری از سفره‌های رنگین غذا پیش از فرایند بلع و هضم و دفع از مسیر اینستاگرام می‌گذرند)؛ با این اوصاف، آیا نباید به حال مورخان قرون آینده دل سوزاند؟ البته کار برای مورخان نشد ندارد. راه این یکی را هم پیدا می‌کنند به‌هرحال. اما مسئله این است: فعلا به تواریخ «غیر مجازیِ» تاریخ‌نگاران معاصر چندان اعتمادی نیست، وایِ به روزگاری که تاریخ‌ها براساس اسناد منتشره در فیس‌بوک و اینستاگرام و... نوشته شوند!

*مجاز پل حقیقت است.

در تفاوت‌ها و شباهت‌های دو هنرمند که در دهه هشتاد درگذشتند

درباره عمران صلاحی
با صدای فریدون فروغی بخوانید

سلمان نظافت یزدی

فریدون فروغی: تولد: ۹ بهمن ۱۳۲۹/ مرگ: ۱۳ مهر ۱۳۸۰

«دق کردن فریدون فروغی را به جمیع اهالی موسیقی ایران که سینما، رادیو، تلویزیون و مغازه‌ها را تصرف کرده‌اند، تبریک می‌گویم. او همان‌طوری جان داد که علی خوشدستِ «تنگنا» مُرد.»[1]

عمران صلاحی: تولد: ۱۰ اسفند ۱۳۲۵/ مرگ: ۱۱ مهر ۱۳۸۵

«هنوز زخم‌های از دست‌دادن ممیز عزیز التیام نیافته بود که مرگ دوستی عزیز و هنرمند ما را غافلگیر کرد... عمران دوست عزیز چهل ساله من آنقدر شاد و زنده بود که مرگ از کنار او با احتیاط عبور می‌کرد. به قول محمود دولت‌آبادی او خود زندگی بود.»[2]

در نسبت فریدون فروغی و عمران صلاحی چیزی نگفته‌اند چون اصلا چیزی نیست که بگویند، جز این‌که این دو بزرگوار هر دو در مهرماه درگذشته‌اند و از بخت بد نویسنده، هیچ‌گاه در زندگی‌شان مراوده‌ای هم با یک‌دیگر نداشته‌اند. یکی متولد تهران است و دیگری متولد اردبیل. فریدون فروغی در روستای «قرقرک» دفن شده است و عمران صلاحی در قطعه هنرمندان بهشت زهرا. حتی در زیرردِه‌های «ویکی‌پدیا» هم هیچ اشتراکی با هم ندارند. البته عمران صلاحی اهل ترانه نوشتن هم بوده است و سیمین بهبهانی درباره ترانه‌های او گفته است: «من از سال ۴۸ با عمران آشنا شدم. آن‌موقع من در رادیو ترانه می‌سرودم و بعد عضو شورای ترانه شدم که ترانه‌های بچه‌ها و جوان‌ها را می‌دیدم. من بودم و نادر نادرپور و رویایی و صهبا و بیژن جلالی و فریدون مشیری و کسان دیگر که روی ترانه‌ها نظر می‌دادیم. و عمران را آن‌جا دیدم که خیلی جوان بود. هجده‌نوزده ساله تقریبا. عمران ترانه‌هایش را می‌آورد آن‌جا می‌دیدم که بسیار پسر با استعدادی است و ترانه‌هایش لطف دیگری دارد.» اما خب دست روزگار حتی از مسیر ترانه هم این دو نفر را به هم نرسانده است تا بتوان در نسبت آن‌ها چیزی نوشت.

اما قبل از اینکه بخواهم اعتراف کنم، نسبت مختصری میان این دو نفر هست که با نخ انتشارات «ثالث» به هم وصل می‌شوند. انتشارات «ثالث» درباره فروغی و صلاحی دو کتاب منتشر کرده است؛ «خفته در تنگنا» (زندگی‌نامه خواننده موسیقی ملی ایران فریدون فروغی) از یوسف یزدانی که در ۲۰۸ صفحه و توسط نشر «ثالث» در سال ۱۳۸۲ چاپ شده و کتاب «عمران صلاحی» در مجموعه تاریخ شفاهی نشر «ثالث» که گفت‌وگوی کیوان باژن با صلاحی است درباره زندگی و آثار او.

باید اعتراف کنم که به هیچ روشی نمی‌توان این دو بزرگ را به هم پیوند داد جز اینکه در طی تصمیم غریبی ناگهان خواستم که درباره هردویشان بنویسم. حالا اینکه فروغی در ته نمودار اندوه ایستاده است و صلاحی در ته نمودار طنز، دیگر مشکل من نیست که حضرتِ حرام، مولوی، در مثنوی معنوی گفته است: «جان گرگان و سگان هر یک جداست / متحد جان‌های شیران خداست» و فریدون و عمران هم هرکدام جانی از جان‌های متصل فرهنگ و هنر این سرزمین هستند و ماندگارشدن در حافظه ادبیات و موسیقی این سرزمین از دیگر ویژگی‌های مشترک این دو نفر است.

در این میان فریدون فروغی هم همانند فرهاد بیش از همه با مسئله حذف درگیر بوده‌اند و جالب اینکه هردوِ این‌ها در تولیدات آثاری که با نارضایتی مردم در پیش از انقلاب پیوند داشته است، موفق بوده‌اند و حتی کارهایی از این دو خواننده هنوز هم به مناسبت‌های ملی و میهنی از تلویزیون پخش می‌شود.

اما این سرنوشت آدم‌ها، مسیر موسیقی ما را با چالش‌های جدی روبه‌رو کرده است. نمونه‌های بی‌شماری از این نوع برخوردها داشته‌ایم که اگر اتفاق نمی‌افتاد ما امروز حداقل آرشیو قوی‌تری از خوانندگان بزرگی چون فریدون فروغی داشتیم.

اما خب اوضاع برای عِمران یا عُمران صلاحی [که به گفته خودش عِمران درست‌تر است اما برایش فرقی ندارد که ضمه یا کسره خوانده شود.] بهتر بوده است و او توانسته هم مطبوعات قبل و هم مطبوعات بعد از انقلاب را تجربه کند و نزدیک ۲۹ کتاب به چاپ برساند؛ تنها یک اثر کم‌تر از ۳۰ کاری که از فریدون فروغی برایمان به یادگار مانده است.

عمران صلاحی از شاعران ماندگار این سرزمین است که شعرهایش در میان حافظه جمعی مردم راه یافته است؛ از جمله آن‌ها «خونه باهار» است که می‌گوید: «کمک کنین هلش بدیم، چرخ ستاره پنچره / رو آسمون شهری که ستاره برق خنجره» و آخرش که می‌گوید: «آهای فلک که گردنت، از همه‌مون بلن‌تره / به ما که خسته‌ایم بگو، خونه باهار کدوم‌وره؟»

او از معدود نیمایی‌نویسانی است که طنز را به شعر نیمایی آورده است. نادر نادرپور درباره عمران صلاحی گفته است: «من عمران صلاحی و هادی خرسندی را شاعرانی می‌دانم که در قلمرو شیوه نیمایی از طنز، مایه گرفته‌اند. نخست درباره عمران صلاحی سخن می‌گویم که چون از سالیان پیش او را می‌شناختم، به گروه ادب امروز در رادیو-تلویزیون نیز دعوتش کردم و از ذوق فراوان او برای تهیه برنامه‌های ادبی آن روزگار بهره یافتم. در سخن عمران صلاحی چند عنصری که غالبا ناسازگارند با یکدیگر جمع شده‌اند و این عناصر، عبارتند از: طنز تلخ، اندوه ژرف، و بیان ظریف و ساده: **بر صندلی نشستم/ و تکمه‌های باز کتم را / بستم/ یک شاخه گل به دستم/ عکسی به یادگار گرفتم/ با تنهایی/ در های و هوی آب و هیاهوی بچه‌ها**

و گاه‌گاه این سه عنصر، از عالم تنهایی شاعر به دنیای همگان راه می‌یابند و با چهارمین عنصر -که همدردی باشد- درمی‌آمیزند و آن‌گاه شاعر را در سرودن شاهکار کوچکی این‌گونه، یاری می‌دهند: **در یک هوای سرد پس از باران / مردی رمیده بخت / با سرفه‌های سخت دیدم که پهن می‌کرد / عریانی خودش را روی طناب رخت.»**

۱. بخشی از یادداشت حمیدرضا صدر، در مجله «فیلم» به بهانه درگذشت فریدون فروغی
۲. بخشی از یادداشت کامبیز درمبخش به بهانه درگذشت عمران صلاحی

تورج شعبانخانی

مقدمه‌موسیقی نوین

مقدمه نوشتن بر «تنگنا»ی مردی که خود به همراه تنی چند، مقدمه‌ی موسیقی نوین ایران نوین بودند کار سختی می‌نماید. چه! من نه تنها با «فریدون فروغی» همکار بودم و کارمان را با هم شروع کردیم، بلکه در لحظات سرد و خفقان یک دوست صمیمی به شمار می‌رفتیم. و من بر «تنگنا»ی ایشان چه بنویسم که حالا جز یک خاطره و تصویری سیاه و سفید از او برایم نمانده. او حاصل یک دهه اوج و دو دهه انزواست. اما فریدون فروغی می‌توانست بماند و به جای بیست سال سکوت و خانه‌نشینی به فعالیتش ادامه دهد و یاریگر فرهنگ و هنر این مملکت باشد. دهه‌ای که گذشت چه توفانی و پر تلاطم بود؛ دهه‌ای که غولان بزرگ ادبیات و هنر این مرز و بوم را خاک به آغوش کشید. کسانی همچون هوشنگ گلشیری، محمد مختاری، حمید مصدق، احمد شاملو، مازیار، شهید ثالث، فریدون مشیری، بزرگ علوی، جمالزاده، علی حاتمی و این اواخر فریدون فروغی و فرهاد و خیلی کسان دیگر که همگی حاصل یک دوران پر از تحول و دگرگونی بودند.

آشنایی من با فریدون فروغی به آخرین سال‌های دهه چهل برمی‌گردد. درست زمانی که هرکدام از ما، در مکان‌های مختلفی به اجرای آهنگ‌های فرنگی مشغول بودیم و هنوز موج نوی موسیقی پاپ به خوبی اوج نگرفته بود. سال ۱۳۴۹ بود که من در جایی گیتار می‌زدم و می‌خواندم. مرحوم «خسرو هریتاش» کار مرا پسندید و برای موسیقی فیلم «آدمک» با هم قرارداد بستیم. وقتی هریتاش در مورد خواننده این اثر سوال کرد. با وجود اینکه نظر عده‌ای بر خواندن من بود، اما فریدون را معرفی کردم. او در آن زمان به آثار سیاهان، خصوصا «بلوز» و افرادی چون «ری چارلز» علاقه مفرطی داشت و من بر اساس شناختی که از ایشان داشتم، دو ترانه «آدمک» و «پروانه من» را به وی سپردم. این درست زمانی بود که ما تقریبا ۲۰-۱۹ سال سن بیشتر نداشتیم.

فریدون پس از «آدمک» رسما به یک خواننده‌ی محبوب و سرشناس تبدیل شد و بعدها با دیگر دوستان آهنگساز، چون «منفردزاده»، «محمد شمس» و «واروژان» کارش را ادامه داد. بعدها خودش نیز به آهنگسازی برای ترانه‌هایش روی آورد و با وسواس عجیبی به فعالیت هنری خود ادامه داد.

ما در تمام آن سال‌ها با هم ارتباط داشتیم. اما نوع دیگر ارتباط و دوستی ما در سال‌های بعد از انقلاب بود که خانه‌مان بیشتر از پنج دقیقه با هم فاصله نداشت و ما در چنان شرایطی همدیگر را ملاقات می‌کردیم و برای هم ساز می‌زدیم و می‌خواندیم. در حقیقت دوران سال‌های تنهایی و خانه‌نشینی ما بود که ناگفته‌های بسیاری داشت.

فریدون از آن‌هایی بود که هرگز بر خلاف عده‌ای، هنرش را با ابتذال همسو نکرد و بر آنچه معتقد بود پایدار ماند و وطنش را ترک نکرد. تنها زیست و تنها مرد. رسم هنرمندکشی در این مملکت تاریخ دیرینه‌ای دارد و فریدون همه‌ی اینها را بر رفتن از ایران ترجیح داد:

«واسه رفت دیگه دیره
تن من این جا اسیره
خاک اینجا چه عزیزه
عاشق قدیمی گیره»

بخشی از مقدمه تورج شعبانخانی در کتاب «خفته در تنگنا» / یوسف یزدانی

به سینمای افغانستان و افغانستانی ها
درآمدی کوتاه
با نگاهی به فیلم
«شکستن هم‌زمان بیست استخوان»
اثر برادران محمودی
که به تازگی
اکران آن آغاز شده است

ترمیم استخوان‌های شکسته

علی باقریان

شاید بسیاری از سینمادوستان ایرانی ندانند، اما از زمان ساخت «عشق و دوستی» (۱۹۴۶/ ۱۳۲۴)، یعنی اولین فیلم بلند سینمای افغانستان، سینماگران بسیاری در این کشور به عرصه آمده اند که آثاری درخور آفریده اند و جوایز بین المللی معتبری را برای سینمای ملی خود به ارمغان آورده اند. سینمای افغانستان یا شاید بهتر باشد بگوییم «نهاد سینما در افغانستان» در زمان شاه امان ا... خان، آخرین پادشاه «امارت افغانستان» (۱۸۲۳-۱۹۲۶)، پا گرفت. عمده همت شاه امان ا... خان صرفِ این امر شد که مقدماتِ نمایشِ فیلم مثل واردکردن پروژکتور و ساخت سالن را فراهم آورَد. در دوران «پادشاهی افغانستان» (۱۹۲۶-۱۹۷۳)، به‌ویژه در ایام آخرین حکمران آن، یعنی محمدظاهرشاه، که چهار دهه قدرت را در دست داشت، با افزایش سریع تعداد سالن‌ها سینما بیش از پیش وارد عرصه عمومی شد. در این سالن‌ها، اغلب فیلم هندی اکران می کردند، زیرا هنوز خود افغانستانی موفق به ساخت یک فیلم قابل قبول نشده بودند. «عشق و دوستی» هم که تصویربرداری آن را در ولایت لَغمان انجام داده بودند، بی کمک سینماگران هندی به سرانجام نمی‌رسید. تا سال‌ها بعد از این نیز در افغانستان لابراتواری وجود نداشت و فیلم‌ها در آمریکا چاپ می‌شدند. محمدداوودخان که حکومت پسرعموش، محمدظاهرشاه، را در کودتایی آرام و بدون خون‌ریزی سرنگون کرد و «جمهوری افغانستان» (۱۹۷۳-۱۹۷۸) را تشکیل داد و خود را «رئیس جمهور» خواند اندیشه‌هایی مترقی داشت؛ بنابراین، به سینما نیز اهمیت می‌داد. رشد و شکوفایی سینمای افغانستان در زمان او آغاز شد. محمدداوودخان که با حمایت کمونیست‌ها محمدظاهرشاه را از قدرت خلع کرده بود، چون خواست از آن‌ها فاصله بگیرد، با واکنش شدید آن‌ها مواجه شد، تاآنکه «حزب دموکراتیک خلق افغانستان» در جریان «انقلاب ثور» او را ترور کرد و حکومتش را برانداخت. اگرچه پس از محمدداوودخان کشور دچار هرج‌ومرج شد و با مداخله نظامی شوروی در دوران حکومت‌های کمونیستیِ «جمهوری دموکراتیک افغانستان» (۱۹۷۹-۱۹۸۷) و «جمهوری افغانستان» (۱۹۸۷-۱۹۹۲) هفت رئیس جمهور بر سر کار آمدند، سینما اهمیت و جایگاه خود را از دست نداد، اما، بنابه اقتضائات حکومت‌های کمونیستی، وجهه‌ای ایدئولوژیک یافت و میزان سانسور آن افزون شد. اما مصیبتی بزرگ‌تر در راه بود: در ایام «دولت اسلامی افغانستان» (۱۹۹۲-۱۹۹۶)، عرصه بر سینما تنگ شد، تاآنکه با قدرت‌یافتن طالبان و استقرار «امارت اسلامی افغانستان» (۱۹۹۶-۲۰۰۱) به کل ازبین رفت. اما، پس از سقوط طالبان و تشکیل دولت موقت و دولت انتقالی که به استقرار «نظام جمهوری اسلامی افغانستان» انجامید، دوباره اندک‌اندک این کالبد بی‌جان حیاتی تازه یافت و زندگی از سر گرفت.

بایست توجه داشت که سینمای افغانستان به چند دلیل هرگز مجالی برای رشد و نتیجتا بروزوظهور در سطح جهان نداشته است. برخی از این دلایل عبارت‌اند از دست‌به‌دست‌شدن مکرر قدرت، دخالت‌های نظامی و جنگ‌افروزی‌های قدرت‌هایی نظیر شوروی و آمریکا، اختلافات دامنه‌دار داخلی، سنت‌های متعصبانه‌ای که خصم هنر، به‌ویژه هنرِ غربیِ سینما، بودند. درواقع، نبود حداقلی از امنیت را که برای رشد هنرهای گروهی لازم است دلیل اصلی رشدنکردن سینما در افغانستان می‌توان دانست. در هر دوره‌ای که این کشور کمتر درگیر چنین مسائلی بوده و بیشتر رنگ آرامش را به‌خود دیده صنعت سینما نیز بیشتر رشد کرده است، چنان‌که عده بسیاری از سینماگرانی که در آغاز مطلب به آن‌ها اشاره کردیم در همین ۱۵-۱۶ سال اخیر ظهور کرده‌اند؛ البته در همین دوران هم توجه بیش از حد به فیلم‌های خارجی به سینمای افغانستان آسیب زده است. اگرچه در افغانستان قدرت تقریبا همیشه در دست پشتون‌ها که قوم غالب هستند بوده است، آن‌ها چندان به سینما نپرداخته‌اند و اغلب سینماگران افغانستانی از تاجیک‌ها و هزاره‌ها هستند که فیلم‌هاشان را نیز به‌زبان فارسی می‌سازند. از جمله فیلم‌سازان پیش‌کسوت افغانستان می‌توان به این‌ها اشاره کرد: صدیق برمک با فیلم‌های «بیگانه» (۱۹۸۶) و «اسامه» (۲۰۰۳) و «جنگ تریاک» (۲۰۰۸)، عتیق رحیمی با فیلم‌های «خاک و خاکستر» (۲۰۰۴) و «سنگ صبور» (۲۰۱۲)، سونیا ناصری کول با فیلم «لاله سیاه» (۲۰۱۰)، برمک اکرم با فیلم‌های «بچه کابل» (۲۰۰۹) و «وژمه، غزل‌نامه عشق افغانی» (۲۰۱۳)، و از جمله فیلم‌سازان جوان این کشور به حسن ناظر با فیلم «آرمان‌شهر» (۲۰۱۵)، رؤیا سادات با فیلم «نامه‌ای به رئیس جمهور» (۲۰۱۷)، صحرا کریمی با فیلم «حوا، مریم، عایشه» (۱۳۹۸)، یوسف بره‌کی با فیلم «مینه سرگردان» (۲۰۱۵)، شهربانو سادات با فیلم‌های «در خانه و دور» (۲۰۱۳) و «گرگ و گوسفند» (۲۰۱۶). کشور افغانستان از سال ۲۰۰۲ فیلم‌هایی را به‌عنوان نماینده خود به آکادمی اسکار معرفی کرده است که برخی از فیلم‌های پیش‌گفته ازآن جمله‌اند. آخرینِ این فیلم‌ها «حوا، مریم، عایشه» است که همین چند روز پیش آن را به آکادمی معرفی کردند. همه این آثار درباره افغانستان و افغانستانی‌ها هستند و محصول افغانستان و افغانستانی‌ها، اما لزوما در آنجا آن‌ها را نساخته‌اند و کشورهای دیگری، از جمله ایران، نیز در ساختشان سهیم بوده‌اند، زیرا فیلم‌سازان افغانستانی یا نمی‌توانسته‌اند در کشور خود کاری تولید کنند یا برای پرداختن به موضوعاتی مانند «مهاجرت» که مهم‌ترین دغدغه بسیاری از مردم افغانستان است نیازمند حمایت‌های مادی کشورهای مقصد بوده‌اند یا اساسا خود در خارج از کشور مسکن داشته‌اند.

صدیق برمک

عتیق رحیمی

رؤیا سادات

صحرا کریمی

برادران محمودی، یعنی نوید و جمشید، که به‌ترتیب در سال‌های ۱۳۵۹ و ۱۳۶۲ در افغانستان متولد شده‌اند و از نسل آخر سینماگران کشور خود هستند در ایران سینما آموخته‌اند و هم اینک مانند بسیاری از هم‌میهنان خود یا به‌قول خودشان وطن‌دارهاشان در کشور ما اقامت دارند. سینمادوستان ایرانی حالا آن‌ها را خوب می‌شناسند؛ برادران محمودی طی یک دهه فعالیت خود با مشارکت یکدیگر چند سریال و فیلم ساخته‌اند. برخی از فیلم‌های سینمایی ایشان در جشنواره‌های داخلی و خارجی به توفیقاتی دست یافته‌اند و برای ما کاملا آشنا هستند: برادر کوچک‌تر، جمشید محمودی، که بیشتر در عرصه فیلم‌سازی فعال بوده است و دستیاری امثال مهدی صباغ‌زاده و سامان مقدم را تجربه کرده است فیلم‌نامه «چندمتر مکعب عشق» (۱۳۹۲) و نیز «شکستن هم‌زمان بیست استخوان» (با نام بین‌المللیِ «رونا، مادر عظیم») (۱۳۹۷) را نوشته و کارگردانی کرده است. تهیه‌کننده هردوِ این فیلم‌ها برادر بزرگ‌تر او، نوید محمودی، بوده است. نوید محمودی که چند مجموعه‌شعر و مجموعه‌داستان دارد خود نیز «رفتن» (با نام بین‌المللیِ «فراق») (۱۳۹۵) را کارگردانی کرده و نیز فیلم‌نامه «هفت‌ونیم» (۱۳۹۷) را که هنوز اکران نشده است. نویسنده و تهیه‌کننده فیلم اول او و تهیه‌کننده فیلم دومش، برادر کوچک‌ترش، جمشید محمودی، بوده است. در خبرها آمده بود که برادران

محمودی پروانه ساخت یک فیلم کمدی به‌نام «بزدل» را هم دریافت کرده اند، فیلمی که نوید فیلم‌نامه آن را نوشته و هموتهیه اش خواهد کرد و جمشید کارگردان آن خواهد بود. اما، اگر فیلم‌های برادران محمودی را دیده باشید، می دانید که آن‌ها بیش از هر گونه‌ای به «تراژدی» مایل‌اند، تراژدی مهاجران افغانستانی که از میدان جنگ فرار می کنند تا مگر به امنیت برسند، اما مشکلات تازه ای را پیش پای خود می بینند. فیلم «مردن در آب مطهر» نیز که همین ماه پیش پروانه ساخت گرفت و نوید نویسنده و کارگردان آن خواهد بود و جمشید تهیه کننده اش به‌نظر تراژیک می آید. اینکه برادران محمودی خود جلای‌وطن کرده اند قطعا در این دل‌مشغولی مؤثر بوده است، چنان که فیلم‌سازی نظیر صدیق برمک، تا در کشور خود بود، همواره فیلم‌هایی می ساخت که داستان آن‌ها در افغانستان می گذشت و درباره مسائل داخلی آنجا بود.

باری، پیش از این، از برادران محمودی «چند متر مکعب عشق» و «رفتن» را دیده ایم. اما حالا مدتی است که فیلم دیگری از ایشان نیز اکران شده است که همان «شکستن هم‌زمان بیست استخوان» باشد. این فیلم داستان مادری پیر به‌نام «رونا خاوری» است که دو پسر متأهل به‌نام‌های «عظیم» و «فاروق» دارد و یک دختر مجرد به‌نام «هنگامه». رونا در خانه پسر کوچک خود که فاروق باشد زندگی می کند، زیرا به‌شدت دل‌بسته سه فرزند اوست که تنها نوه‌هاش هستند: عظیم و همسرش از فرزندآوری عاجزند. فاروق تصمیم می گیرد به اروپا مهاجرت کند، اما نمی خواهد مادر خود را همراه ببرد؛ بنابراین، رونا، علی‌رغم میل خویش، باید از نوه‌هاش جدا شود و به خانه عظیم برود که دخترش نیز در آنجا ساکن است. عظیم نیز، با آنکه علاقه شدیدی به مادرش دارد، از این پیشامد ناراضی است و برادر خود را بابت آن سرزنش می کند. در این حیص‌وبیص، اتفاقاتی برای رونا می افتد که باعث می شود فرزندان او در موقعیت و وضعیتی جدید قرار بگیرند و مجبور شوند تصمیماتی تازه بگیرند. در «شکستن ...»، مانند دو فیلم پیشین برادران محمودی مسئله «مهاجرت» و عوامل و موانع و نتایج آن در کانون توجه قرار دارد که ضمن آن محملی فراهم می شود برای بحث از مشکلات مهاجران افغانستانی، به‌ویژه آن‌ها که مقیم ایران هستند، به‌گونه‌ای که هر سه فیلم اکران شده ایشان را می توان در یک راستا قلمداد کرد: افغانستانی‌هایی که قانونی یا غیرقانونی به ایران می آیند، اغلب، موفق نمی شوند زندگی بی‌دردسری را در کشور ما آغاز کنند: کار پیدا نمی کنند یا، اگر کاری نصیبشان شود، حقوق بخورونمیری دارد، تحت‌پوشش بیمه قرار نمی گیرند، از همه مهم‌تر اینکه دیگران با آن‌ها، فقط برای اینکه «خارجی» هستند، چنان که شایسته مقام یک انسان است رفتار نمی کنند: یک افغانستانی ساکن ایران، اگر نیاز مبرمی به پیوند عضو داشته باشد، حتی با پول هم نمی تواند آن را بخرد؛ حتی فروشنده هم حتما بایست افغانستانی باشد.

در چنین وضعی، آنچه باعث دوام‌آوردن این مهاجران می شود هم‌زبانی و همدلی ایشان با یکدیگر است، اگرچه مشکلات گوناگون مجال چندانی برای هم‌زبانی و همدلی باقی نمی گذارد؛ بماند که خود این مهاجران افغانستانی نیز هنوز در قید سنت‌ها و تعصبات نابجایی هستند که زندگی در غربت را بیش از پیش برایشان دشوار می سازد. برادران محمودی که خود مشکلات زندگی در ایران را با گوشت و پوست و استخوان درک کرده اند در آثار خود، از جمله این آخری، از وضع مهاجران افغانستانی ساکن ایران وصفی به‌دست می دهند که منصفانه به‌نظر می رسد: ایشان در آثار خود نه افغانستانی‌ها را جملگی فرشته‌خو تصویر کرده اند نه ایرانی‌ها را یکسره دیوسیرت به‌تصویر کشیده اند. علی‌رغم همه اشتراکات شکلی و محتوایی بین این سه فیلم، فیلم سوم برادران محمودی یک تفاوت مهم با دو فیلم پیشین ایشان دارد و آن اینکه سازندگانش در آن موقعیت و وضعیت یک انسان در معنای عام آن را به‌تصویر کشیده اند، نه فقط موقعیت و وضعیت یک افغانستانی مهاجر را: عظیم و فاروق، پیش از هر چیز، مردانی زن‌دار هستند که هم‌زمان با اداره زندگی زناشویی خود بایست فکر نگهداری از مادر خود نیز باشند. آن‌ها باید جوری رفتار کنند که حق هیچ‌کس زائل نشود. برادران محمودی این بار اثری عرضه کرده اند که دلالت‌های معنایی گسترده‌تر و عام‌تری دارد و از این منظر می توان گفت که قدمی به پیش برداشته اند. جز از این منظر،

به‌سختی بتوان ادعا کرد که «شکستن ...» پیشرفتی در کار آن‌ها به‌حساب می آید: در فیلم‌نامه این کار، مشکلاتی هست که بعید است بشود آن‌ها را رفع‌ورجوع کرد؛ مثلا معلوم نیست که رونا چرا باید هشت سال با خانواده فاروق زندگی کند؛ صرفِ وابستگی به نوه‌ها توجیه خوبی نیست، آن هم در حالی که عظیم نیز در همان شهر زندگی می کند. این هم معلوم نیست که یک زن ۷۰ ساله که دیابت دارد و هر دو کلیه اش را از دست داده چطور تا این سن سرپا مانده و جز دوسه زخم هیچ نشانه‌ای بروز نداده است.

در شکل و اجرا نیز شباهت‌ها و تفاوت‌هایی بین «شکستن ...» و دو فیلم پیشین هست: برادران محمودی همیشه با افراد مشخصی کار می کنند و مثلا کار فیلم‌برداری و تدوین و ساخت موسیقی را که همیشه هم ناظر به موسیقی بومی افغانستان است غالبا به یک نفر می سپارند: تأکید آن‌ها بر گرفتن قاب‌هایی که با خطوط عمودی به چارگوش‌هایی باریک تقسیم شده اند، و نیز تدوین صوری در همه آثارشان مشهود است؛ گویی می خواهند بر تنگناها بیشتر تأکید کنند. برادران محمودی، پشت‌صحنه، به‌ناگزیر کمتر از هم‌وطنان خود استفاده می کنند، اما جلو دوربین بیشتر به ایشان، مثلا به بازیگرانی چون فَرشته حسینی میدان می دهند. این طبیعی است و تعجبی ندارد؛ اینکه در فیلم‌های برادران محمودی یک ایرانی نقش یک افغانستانی را بازی می کند چندان وجهی ندارد و تعجب برمی انگیزد. البته این معلوم است که آن‌ها می خواهند در استفاده از بازیگران حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای توازنی برقرار کنند، اما به‌نظر می رسد رفته‌رفته بیشتر توجه خود را معطوف به استفاده از بازیگران مشهور کرده اند تا ضمنا موفقیت فیلم خود در گیشه را نیز تضمین کنند: بازیگرانِ ایرانیِ مشهورِ (؟!) فیلمِ اولِ ایشان ساعد سهیلی، ساعد سهیلی سال ۹۱، و نادر فلاح و علیرضا استادی بودند، در حالی که در فیلم دوم آن‌ها امثالِ محمدِ شمسِ لنگرودی و نازنین بیاتی و بهرنگ علویِ حضور داشتند، هنرپیشه‌هایی که حضورشان در چنین فیلمی را به‌سختی می توان توجیه کرد. احتمالا، در ادامه همین روند بوده که برادران محمودی از بازیگری چون محسن تنابنده برای ایفای نقش اصلی فیلم سومشان استفاده کرده اند. البته نمی توانیم صورت، و استادی او در ادای لهجه‌های مختلف را در این امر نادیده بگیریم، اما واقعیت آن است که تنابنده در «شکستن ...» کاری نکرده که بگوییم فقط او از عهده انجام‌دادن آن برمی آمده است، و لا غیر.

بتوانند به‌سهم خود پرچم سینمای افغانستان را به قله‌های مرتفع‌تری برسانند باید بیش از این‌ها بکوشند.

برادران محمودی از بازیگری چون محسن تنابنده برای ایفای نقش اصلی فیلم سو مشان استفاده کرده‌اند. البته نمی توانیم صورت، و استادی او در ادای لهجه‌های مختلف را در این امر نادیده بگیریم، اما واقعیت آن است که تنابنده در «شکستن ...» کاری نکرده که بگوییم فقط او از عهده انجام‌دادن آن برمی آمده است، و لا غیر

نقدی بر «ماجرای نیمروز: رد خون» با نگاهی ویژه به شخصیت‌پردازی فیلم

وقتی همه انتخابشان را کرده‌اند

محمدعلی محمدپور

◆◆◆

«رد خون» در لفظ حداقل حامل دو معناست؛ به یک معنا، دنبال کردن رد خون ریخته شده است برای یافتن عامل خون‌ریز. چنان‌که در فیلم، گروه اطلاعاتی جمهوری اسلامی به‌دنبال ازبین‌بردن سرکرده منافقان در خاک عراق هستند تا انتقام خون‌های ریخته‌شده را بگیرند. در معنای دیگرش اشاره به خانواده‌ای است که دوپاره شده، مقابل هم قرار گرفته‌اند و ردی از خون وژنتیک هر کدام در دیگری وجود دارد. چنان‌که در ماجرای تشکیل گروهک منافقین این گونه شد. یعنی خانواده‌هایی بودند که عضو یا اعضایی از آن‌ها پشت به وطن کردند و حتی به روی هم‌وطن خود اسلحه کشیدند. در فیلم مهدویان هم شاهد زنی هستیم که همسر، فرزند و برادرش این‌سو مانده‌اند و خودش آن‌سو به سازمان مجاهدین پیوسته است. پس رد خون را باید این‌جا جست‌وجو کنیم.

صحنه آغازین فیلم جایی است که صادق (جواد عزتی) می‌خواهد تابوتی را که جنازه یک منافق داخلش قرار دارد از تابوت شهدا جدا کند. این شروع خوب و مربوطی است که در ادامه به یک گزافه‌گویی می‌افتد. انگار قرار است مهدویان در دقایق زیادی همچون یک «آنچه گذشت» یادمان بیاورد در «ماجرای نیمروز ۱» چه دیده‌ایم و با چه کسانی طرف بوده‌ایم. کدام‌هایشان هنوز هستند و چه کسانی دیگر نیستند، شهید شده‌اند یا از گروه جدا شده‌اند؟ و چه کسانی اضافه شده‌اند؟

ما در یک‌سوم اول فیلم شاهد خرده‌داستان‌هایی هستیم که هیچ ربطی به درامی که قرار است با آن روبه‌رو شویم ندارند. شخصی به گروه اضافه شده که می‌شنویم در انتخابات شرکت کرده است اما به قصه فیلم ربطی ندارد. لابد قرار است تیپ آدم‌هایی را بازی کند که بین مأموریت اطلاعاتی‌شان و ورود به سیاست مردد بوده‌اند.

اساسا آدم‌های فیلم در حد تیپ باقی می‌مانند و هرگز شخصیت نمی‌شوند. چون شخصیت از تضاد می‌آید. تضاد به معنای مسئله‌داشتن و در کشمکش بودن با خود، اطرافیان، ایدئولوژی و جامعه است. آدم‌های «رد خون» همه از پیش تصمیمشان را گرفته‌اند و راهشان را انتخاب کرده‌اند. بنابراین فاقد هرگونه تضادی هستند. صادق به کل سخت‌گیر است و البته بدبین به نفوذی‌ها. او به کاریکاتوری از صادق قبلی تبدیل شده و اساسا کوچک‌ترین سمپاتی‌ای در مخاطب ایجاد نمی‌کند. آن‌قدر بدون کنش است که حتی به شهیدشدن نیروی خوبش، شادکام، هم واکنشی ندارد. و تازه یک‌چیز بدتر این‌که در چندجای فیلم از موضع انفعال وارد می‌شود و تهدید به استعفا می‌کند.

همچنین کمال (هادی حجازی‌فر) را داریم که تیپ آدم‌های تندرو، خودسر و انتقام‌جو را بازی می‌کند. او بیش از آنکه امتداد کمال «ماجرای نیمروز ۱» باشد گویی که از «لاتاری» بریده شده و به «رد خون» الصاق شده است، همان‌قدر تندرو و متعصب. او هم فاقد هر گونه تضادی است و تصمیمش را از پیش گرفته است. ضمنا هیچ‌گونه نکته دوست‌داشتنی‌ای هم ندارد که حس ما را برانگیزد. یک تیپ سومی هم داریم که آن را «مسعود» (مهدی زمین‌پرداز) نمایندگی می‌کند. تیپ آدم‌هایی که اعتماد می‌کنند، خوش‌بین هستند و البته از اعتمادشان ضربه می‌خورند. او و نیروی نفوذی‌ای که باعث قتلش می‌شوند هیچ‌کدام نقشی در پیشبرد درام ندارند.

آدم دیگر فیلم، «افشین» (محسن کیایی) است که متوجه می‌شویم همسرش جزو مفقودین جنگ بوده است. اجازه دهید در این جا نیز اشتباه مهدویان در دیر ورود کردن به درام اصلی را تکرار نکنیم و وارد داستان شویم! «افشین» حین نگاه کردن به عکس‌هایی که از مقر منافقین در عراق گرفته شده اتفاقی با عکس همسر مفقودشده‌اش روبه‌رو می‌شود. بدین‌ترتیب او متوجه می‌شود همسرش، «سیما» (بهنوش طباطبایی)، به منافقین پیوسته است. جالب است که «افشین» کوچک‌ترین تعهدی به کار سازمانی‌اش ندارد و به‌راحتی عکسی را که برای سازمانش خیلی مهم است به دلایل شخصی پنهان می‌کند. از همین رفتار او متوجه می‌شویم که افشین کوچک‌ترین تردید و درگیری ذهنی‌ای در خود ندارد. دواقع در حالی که مسئله دوراهی تعهد سازمانی و زندگی شخصی می‌تواند به یکی از بزرگ‌ترین گره‌های داستانی تبدیل شود به‌راحتی آدم ما در این‌باره تصمیمش را از پیش گرفته است. تازه «کمال» هم پس از اینکه از موضوع باخبر می‌شود دچار هیچ‌گونه تردیدی نمی‌شود. او می‌داند که می‌خواهد برود خواهرش را به‌خاطر اصول شخصی خودش بکشد. بدتر اینکه رفتار او هم ربط خاصی به تعهد سازمانی یا میهنی ندارد.

می‌رسیم به شخصیت زن فیلم. گفته می‌شود «سیما» اسیر جنگی بوده که به ناچار برای گریختن از دست بعثی‌ها به سازمان مجاهدین پیوسته است؛ در حالی که ناچار بودن، پشیمانی یا حتی تردید را هرگز در او نمی‌بینیم. او از خیانت به وطن پشیمان نیست. چیزی که ما می‌بینیم این است که از بودن بین مجاهدین اصلا ناراضی نیست. فقط و فقط یک دلبستگی داخل میهن دارد که آن هم فرزندش است.

با ترسیم همه این‌ها، اِشکال کار آن‌جایی ظاهر می‌شود که ما هیچ کسی را در جبهه حق نداریم تا با او همذات‌پنداری کنیم یا لااَقل دوستش داشته باشیم. اما وقتی در سوی مجاهدین (باطل) قرار می‌گیریم نسبت به «سیما» و دوستش، «زهره» (هستی مهدوی‌فر)، سمپاتی پیدا می‌کنیم، دلمان برایشان می‌سوزد که همراه اندیشه‌های انحرافی شده‌اند. عجیب است وقتی «سیما» به خاک و خون کشیده شدن و آتش گرفتن هم‌وطنانش را می‌بیند خم به ابرو نمی‌آورد اما وقتی خودش با سایر منافقان در تنگه گیر می‌کند ما در کمال تأسف بهشان حس دلسوزی پیدا می‌کنیم. میزانسن به قدری اشتباه است که ما به‌جای خوشحالی از توقف پیشروی منافقان، درگیر پای قطع‌شده زهره که با تمام جزئیات نمایش داده شده می‌شویم.

به شکل عجیبی در صحنه قلع‌وقمع‌شدن منافقان، هیچ جمعیتی از نیروهای خودی نمی‌بینیم. یعنی نیروهای مجهز منافقان که یکی پس از دیگری شهرها را می‌گیرند و پیش می‌آیند ناگهان در مقابل چهارپنج (!) نیروی کلاشینکف‌به‌دست جبهه خودی (که یکی‌شان هم «کمال» است) گرفتار می‌شوند و با چند شلیک هلیکوپتر به کلی از بین می‌روند. در صحنه مضحکی در همین لحظات ناگهان «سیما» به اراده فیلم‌ساز بی‌سیم به دست می‌گیرد تا ارتباطش با کمال برقرار شود و صحنه‌ای به اصطلاح اشک‌آور را رقم بزند!

در نهایت صحنه پایانی فیلم را داریم که باز خنثی و دوست‌نداشتنی است. «سیما» خودش را به اکباتان رسانده و با فرزندش در پارک مواجه می‌شود. این‌جا می‌بینیم که او به فرزندش هم علاقه خاصی نشان نمی‌دهد. بدون احساس خاصی فرزندش را نگاه می‌کند و راحت از او جدا می‌شود. در ادامه «افشین» می‌آید کنارش می‌نشیند. «کمال» هم آن بالا با اسلحه دوربین‌دار در کمین است. باز در این صحنه به‌شکل اشتباهی ما امیدواریم نزند! یعنی ما نه طرف «کمال» و «افشین» که طرف «سیما» هستیم.

«سیما» در گفت‌وگویش با «افشین» او را متهم به افکار ارتجاعی می‌کند. (یعنی «سیما» همچنان پشیمانی از منافق‌شدن را نشان نمی‌دهد!) آیا افکار افشین ارتجاعی است؟ پاسخی وجود ندارد. «افشین» در اوج انفعال، فقط «سیما» را راهنمایی می‌کند طوری برود که تیر نخورد. «کمال» هم تیر را نمی‌زند. معلوم است در اینجا که هیچ‌کس هیچ‌کاری نمی‌کند، او هم نمی‌زند! به کل تعلیقی هم به وجود نمی‌آید. «سیما» می‌رود. «صادق» سر و کله‌اش پیدا می‌شود. «افشین» و «کمال» سلاح‌هایشان را تحویل می‌دهند و می‌روند. نمای لانگ از بالا می‌بینیم. «صادق» می‌نشیند. ما می‌مانیم و صادقی که دوستش نداریم. اول فیلم با آخر فیلم چه فرقی می‌کند؟ اصلا چیزی شروع نشده که پایان بپذیرد. فارغ از اتفاق تاریخی، در قصه فیلم همه‌چیز همان که بوده، باقی می‌ماند.

محمدحسین مهدویان

چطور تیم برتون، چهره‌ای دیگر از بدترین و بدنام‌ترین کارگردان تاریخ سینما ساخت؟

نقشه شماره ۱۹۹۴ برای اد وود

«وقت به‌خیر دوستان. شما به ناشناخته‌ها، چیزهای مرموز و غیرقابل توضیح علاقه‌مند هستید و به همین خاطر اینجایید. ما برای اولین بار قصد داریم چیزی را که اتفاق افتاده برای شما تعریف کنیم. همه شواهد را هم به شما نشان می‌دهیم. این شواهد بر اساس شهادت مخفیانه ارواح خبیثی استوار شده که از آزمون‌های وحشتناک، بلاهای ناگهانی و مکان‌های حادثه‌خیز جان سالم به در برده‌اند. دوستان من! دیگر بیش از این نمی‌توانیم این راز را مخفی نگه داریم. آیا شما توان رویارویی با حقایق تکان‌دهنده دزدان مقبره فضایی [در فیلم تیم برتون: داستان واقعی زندگی اد وود جونیور] را دارید؟»

این جملات را «کریزول» در ابتدای یکی از بدترین فیلم‌های تاریخ سینما، یعنی «نقشه شماره ۹ از فضا» (۱۹۵۹)، می‌گوید و تیم برتون سال‌ها بعد همان جملات را با تغییراتی در ابتدای فیلمش درباره بدترین کارگردان تاریخ سینما در دهان بدل «کریزول» می‌گذارد. فکر می‌کنید چیزی کم‌مایه‌تر و کم‌هزینه‌تر از فیلم‌های درجه B هم می‌تواند وجود داشته باشد؟ باید بگوییم بله، فیلم‌های درجه Z. فکر می‌کنید کارگردانی وجود دارد که با ساخت آبکی‌ترین و سخیف‌ترین فیلم‌هایی که می‌توان ساخت به شهرت برسد؟ باید باز هم بگوییم بله: ادوارد دی وود جونیور؛ کسی که کل دهه ۵۰ و ۶۰ را تلاش کرد کارگردانی مثل اورسن ولز شود اما فیلم‌سازی بالاتر از اد وود نشد، آن هم نه در زمان حیاتش، بلکه دهه‌ها بعد از اینکه همسرش او را با «دهان گشاده و چشمان باز» جوری که «انگار ته جهنم را می‌دید» روی تختش پیدا کرد. اد وود را ترکیبی از شجاعت و بی‌کفایتی می‌دانند، کسی که هم مسخره شد و هم تحسین. او به طرز غریبی پیشوای ایرج ملکی ما ایرانی‌هاست؛ همان‌هایی که معتاد فیلم‌ساختن‌اند، فارغ از کیفیت کارشان، و عاشق دیدن از پشت دوربین بی‌خیال نادیده گرفته‌شدن توسط دنیا و خنده‌ها و تحقیرها.

اد وود علاوه بر اینکه کارگردانی بود با فیلم‌هایی پر از خطاهای آشکار، جلوه‌های ویژه ارزان و دم‌دستی، دیالوگ‌های عجیب و پلات‌های مضحک، انسان عجیبی هم بود: زیر لباس‌های مردانه‌اش لباس زنانه می‌پوشید (چون مادرش وقتی او بچه بود لباس دخترانه تنش می‌پوشاند) و فکر می‌کرد می‌تواند تفکرات و گرایش‌هایش را به‌نوعی در فیلم‌هایش هم وارد کند؛ البته این کار در «گلن یا گلندا؟» (۱۹۵۳)، اولین فیلمش، انجام داد. کارگردانی که در طول کودکی‌اش مجلات زرد می‌خواند، فیلم‌های وسترن می‌دید و بیش از همه به بلا لوگوسی، بازیگر نقش دراکولا، علاقه‌مند بود. اد وود سال‌ها زیر تمام این القاب و بدنامی‌ها مدفون بود اما این‌ها باعث نشد جنون تیم برتون برای نمایش شخصیت‌های عجیب و غریب، بدترین کارگردان تاریخ سینما را از تابوت تاریخ بیرون نکشد: «فیلم‌هایش غیرعادی هستند. شبیه آن‌ها ندیده‌ام، نوعی شاعرانگی بد و نامناسب، حشوگویی، درست مثل اینکه پنج جمله را معمولی‌ترین آدم‌ها عین هم بگویند چیزی که من هم می‌توانم بگویم (خنده) با این حال صداقت و صمیمیتی در آثار او هست که بسیار عجیب و غریب به نظر می‌رسد و همیشه فکر می‌کنم تا حدی قابل‌دستیابی است. این نوعی احساس سورئال، صمیمانه و غیرعادی به آثار او می‌دهد. شاید ابلهانه به نظر برسد اما لحن فیلم [«نقشه شماره ۹ از فضا»] چنان شوم، ملال‌آور و کُند بود که به طرزی ابلهانه واقعی می‌نمود. درست به همین خاطر است که من با این مسئله که افراد از واقعی یا ناواقعی بودن، طبیعی یا غیرطبیعی بودن چیزی حرف می‌زنند مشکل دارم. معنای این واژه‌ها برای من بسیار شخصی و ذهنی است. مردم ممکن است نگاهی به اد وود بیندازند و بگویند «کاملا جعلی و غیرواقعی است» اما برای من واقعی یعنی همین.»[1]

در دهه ۱۹۸۰، لری کاراسوزسکی و اسکات الکساندر که در دانشکده هنرهای سینمایی دانشگاه کالیفرنیای جنوبی تحصیل می‌کردند هم‌اتاقی بودند، شیفته اد وود شدند. شکست فیلم Problem Child که آن‌ها فیلم‌نامه‌اش را نوشته بودند باعث شد بیش از پیش به اد وود علاقه‌مند شوند و به‌نوعی با او هم‌ذات‌پنداری کنند. آن‌ها با دنیس دی نووی و تیم برتون برای تهیه فیلم به تواقف رسیدند و قرار بود مایکل لمان فیلم را کارگردانی کند. دلیل آن‌ها برای انتخاب لمان هم جالب بود؛ آن‌ها فکر می‌کردند لمان از فیلم‌نامه خوشش می‌آید چون او هم آن‌زمان «هادسون هاوک» (۱۹۹۱) را ساخته بود، یک فاجعه تمام‌عیار، چه از نظر مالی و چه از نظر نگاه منفی منتقدان به فیلم. با این حال مشغولیت لمان باعث شد خود تیم برتون روی صندلی کارگردانی بنشیند. هر کسی که اندکی با فیلم‌ها و خلق‌وخوی تیم برتون آشنایی داشته باشد متوجه شده است که او همیشه دنبال تصویر کردن شخصیت‌هایی است خوش قلب، تنها و دورافتاده که یا یا به آنچه که می‌خواهند نمی‌رسند یا کاملا درک نمی‌شوند: «احساس می‌کنم هر فیلمی که تابه‌حال ساخته‌ام واقعی است اما از دید دیگران این فیلم‌ها مسخره به نظر می‌رسند.» این جمله تیم برتون احتمالا همان جمله‌ای است که اد وود آن را کاملا درک می‌کرد.

نقطه دیگری هم برای نزدیکی احساسی تیم برتون به زندگی اد وود وجود دارد. زمانی که اد وود دنبال ساخت اولین فیلمش بود با لوگوسی آشنا شد، بازیگر نقش‌های دراکولا و کسی که در سال‌های آخر عمرش کاملا فراموش شده بود. همکاری آن‌ها که بیشتر به رابطه‌ای پدر-پسری شبیه بود در چندین فیلم ادامه پیدا کرد اما لوگوسی در میان فیلم‌برداری فیلم «نقشه شماره ۹ از فضا» از دنیا رفت. برتون گفته است رفاقت وود و لوگوسی او را به یاد دو رفیقش انداخته است: «من مجذوب نوعی خوش‌بینی منحرف‌شده عجیب شده بودم. حسی که قصد همراهی با آن را داشتم، تا حدی فرسوده شده بود و اد وود همانی بود که مرا قوت دوباره بخشید. رابطه‌اش با بلا لوگوسی را که در کتاب‌ها خوانده بودم رمانتیزه کردم و در عین حال هم سعی کردم احساس خودم را درباره وینسنت پرایس ابراز کنم. در حقیقت کل مسئله رابطه را شامل می‌شد نه فقط وینسنت پرایس بلکه هرکس دیگری را. یک ترکیب بود. بخش زیادی از رابطه به رفاقتم با یکی از دوستانم که مُرد باز می‌گردد. منظورم آنتون فورست -طراح صحنه بتمن است که خودکشی کرد. او کسی بود که مراقبش بودم و احتمالا همان مشکلات بلا را داشت.»[2]

شاید افراد کمی قبل از فیلم تیم برتون اد وود را می‌شناختند، کارگردانی که به شیوه ای عجیب در فیلم‌هایش زندگی می‌کرد، اشتیاقی بی‌نهایت برای ساخت فیلم‌های بد داشت و رؤیاهای بزرگ در سر می‌پروراند. ادوارد دی وود جونیور در گم‌نامی و بدنامی زندگی کرد ولی سال‌ها از مرگش گذشت تا تیم برتون در سال ۱۹۹۴ او را به شهرتی برساند که سال‌ها نتوانسته بود با فیلم‌هایش و یا حتی در رویاهایش به آن دست پیدا کند.

---

۱ و ۲. از گفت‌وگوی کاوین اسمیت با تیم برتون. ترجمه حامد عزیزیان. مجله سینما و ادبیات. شماره ۵۳. تیر و مرداد ۹۵.

کاظم کلانتری

اد وود به طرز غریبی پیشوای ایرج ملکی ما ایرانی‌هاست؛ همان‌هایی که معتاد فیلم‌ساختن‌اند، فارغ از کیفیت کارشان، و عاشق دیدن از پشت دوربین بی‌خیال نادیده گرفته‌شدن توسط دنیا و خنده‌ها و تحقیرها

شماره هفتاد و سوم، یازدهم مهرماه ۱۳۹۸

همیشه حق با راوی نیست

گفت‌وگو با میلاد حسینی
که‌رمان تازه‌منتشرشده‌اش
در جغرافیای مشهدمی گذرد

فاطمه خلخالی استاد

عکس: سعید گلی

«شب‌شمس» ماجرایی است که از عصر یک روز پاییزی در مشهد آغاز می‌شود و تا صبح فردایش ادامه می‌یابد؛ ساعت‌هایی پرالتهاب برای خانواده «محمود شمس» که با خبر ناگهانی مرگ «نامی»، نوه خانواده، مواجه می‌شوند. در حقیقت مرگ «نامی»، تنها نوه ذکور خانواده، نشانی از افول این خاندان دارد که سرسلسله آن‌ها به سردار «رضا شمس‌سلامی» برمی‌گردد. همین که میلاد حسینی از دل چند ساعتِ یک شبانه‌روز، داستانی ۱۸۰ صفحه‌ای درآورده، نشان می‌دهد او قصه‌پرداز خوبی است. «شب شمس» با خرده‌روایت‌های فراوانی که نویسنده وارد اثر کرده، در عرض گسترش پیدا کرده است. اما نقطه تمایز «شب شمس» با بسیاری از آثار داستانی ایرانی، انتخاب مکانی واقعی برای جغرافیای داستان است؛ مکانی که ماهیت آن جزوی از پلات داستان محسوب می‌شود. منطقه «احمدآباد» و میدان «فلسطین» مشهد جولانگاه روایت پرحادثه «شب شمس» است.

برای شهر پرمناقشه‌ای مثل مشهد که تاکنون نتوانسته آن‌طور که باید و شاید از دل داستان‌ها سر برآورد، ظهور آثاری مثل «شب شمس»، جدا از هرگونه قضاوتی، نشانه خوبی است؛ نشانه‌هایی که اخیرا همچون جرقه‌هایی خبر از اتفاقات خوبی در داستان‌نویسی این شهر می‌دهد. میلاد حسینی متولد سال ۱۳۷۱ مشهد و دانشجوی ارشد رشته معماری در دانشگاه تهران است. او که از سال ۹۵ در تهران حضور دارد، اکنون در گروه ادب و هنر روزنامه «سازندگی» فعالیت می‌کند و پیش از این نیز تجربه همکاری با ماهنامه «تجربه» و هفته‌نامه «صدا» را داشته است.

«شب شمس» نخستین اثر داستانی منتشرشده اوست که مراسم رونمایی آن به تازگی در کتابفروشی «چشمه‌دلشدگان مشهد» برگزار شد. گفت‌وگوی «میلان» با این نویسنده جوان، درباره نقاط ضعف و قوت رمان و داستان‌نویسی مشهد بود.

◆◆◆

راوی داستان «شب‌شمس»، به‌جز فصل آخر، سوم‌شخص محدود است و هر فصل وارد ذهن یکی از شخصیت‌ها می‌شود: محمود عابدی، یوسف، جلیل، یحیا و بقیه. به نظرم یکی از نقاط قوت کار همین بود؛ به‌این دلیل که واقعه اصلی داستان و حتی برخی خرده‌روایت‌ها را از نگاه شخصیت‌های مختلف می‌دیدیم. چنین فرمی را از ابتدا انتخاب کرده بودید یا موقعی که می‌نوشتید به این نتیجه رسیدید برای آنکه قضاوت بهتری از ماجرا بدهید، از زاویه دید افراد مختلف روایت را دست بگیرید؟

قبل از نوشتن، همه این‌ها شکل گرفته بود. وقت نوشتن داستان ابتدا فرم کارم را شکل می‌دهم. قبل از اینکه داستان را شروع کنم، به ساختمان آن فکر می‌کردم که چه جنس کاری می‌خواهم داشته باشم. دقیقا همان‌طور که گفتید برای من این‌طور شکل گرفت که در هر فصل یک سوم‌شخص محدود به ذهن، کاملا پشت سر شخصیت‌ها باشد. دانای کلی نیست که همه‌چیز را بداند. قبل از نوشتن هر فصل، طرح کلی و خلاصه قصه را آماده می‌کردم و می‌دانستم راویِ این فصل قرار است چه تکه‌ای از ماجرای کلی را روایت کند و چه بخشی از خرده‌روایت‌ها را. اینکه به بعضی اتفاقات از چند زاویه نگاه می‌شود، بخشی‌اش شاید به علاقه من به ویلیام فاکنر برمی‌گردد و جنس روایت سیال ذهن و نگاه کردنش به یک اتفاق از چند زاویه. موقع نوشتن، آگاهانه از آثار ادبی تأثیری نگرفتم، ولی درمورد فاکنر که جزو نویسنده‌های محبوب من است، احتمالا این اتفاق افتاده است. البته نمی‌خواستم کارم به پیچیدگی کارهای فاکنر شود و این ادعا را هم ندارم که بگویم خواستم کاری شبیه او انجام دهم. تنها یک مثال است. مثلا عباس معروفی هم در «سمفونی مردگان» چنین کاری را کرده که به یک اتفاق از چند زاویه نگاه کند؛ برای اینکه ما به‌عنوان مخاطب بتوانیم قضاوت بهتری داشته باشیم. یک جور بازی با واقعیت موجود است که درواقع می‌گوید هیچ‌چیزی آن‌طور که ما فکر می‌کنیم نیست، حقیقت محض وجود ندارد، همیشه حق با راوی نیست و هرکسی اتفاق را از نگاه خودش روایت می‌کند.

◆◆◆

لحن راوی شما می‌توانست در هر فصل –به تناسب شخصیتی که محدود به ذهن اوست– تغییر کند، اما این اتفاق نیفتاده است. به‌نظرتان درآوردن لحن برای راوی، مخاطب را به شخصیت نزدیک‌تر نمی‌کرد؟

بعضی جاها تلاش کرده‌ام این کار را با به‌کارگیری اصطلاحات و ریتم فکرکردن و پراکندگی حوادث انجام دهم، ولی اینکه در نحو جمله‌های روایت این اتفاق بیفتد، نه چنین کاری نکردم. درواقع در دیالوگ‌ها انجامش دادم. احساس کردم باید رمان یک‌دستی خود را داشته باشد.

◆◆◆

پس این یک‌دستی در روایت آگاهانه بوده.

بله. یعنی خودم به ایجاد لحن‌های متعدد در روایت فکر کرده بودم اما احساس کردم از یک‌دستی دور می‌شود. اگر فقط دو یا سه راوی داشتیم، می‌شد با آن کنار آمد، اما در وضعیت فعلی که راوی‌ها و پرسوناژها زیاد هستند نمی‌شد. دقیقا به همین دلیل هم بود که من از لهجه مشهدی استفاده نکردم، به جز یکی دو بار که اصطلاحاتی را به ناگزیر آوردم. دوست داشتم لهجه را به کار بگیرم اما بافت یک‌دستش از بین می‌رفت.

◆◆◆

ملاک انتخابتان برای اینکه راوی پشت‌سر کدام شخصیت راه بیفتد و از ذهن او ماجرا را ببینید چه بود؟ به این دلیل چنین سؤالی را می‌پرسم که مثلا برای «مامانی» با اینکه مادر خانواده است و نقش اساسی دارد، فصلی را اختصاص نداده‌اید اما «شیدا» که نوه خانواده است یک فصل مجزا دارد. در حالی که «شیدا» چیزی به روایت اصلی اضافه نمی‌کند. فقط شخصیت خودش بیشتر ساخته می‌شود و متوجه می‌شویم چقدر از مرگ «نامی» دچار استرس شده. «سجاد»، شاگرد «شیدا»، در ابتدای همین فصل و از خلال دیالوگ‌ها یک روایت فرعی را برایمان می‌گوید که هیچ ارتباطی به داستان ندارد. آخرش هم ما دستگیرمان نمی‌شود که «سجاد» دارد از چه چیزی صحبت می‌کند. می‌خواهم بدانم چرا راوی شما ذهن «شیدا» را روایت کرده اما از آن طرف، اصلا با ذهن «مامانی» کاری ندارد؟ درصورتی که مادر، در خانواده‌های ایرانی خیلی محور است.

بعد از اینکه ایده داستان شکل گرفت شروع کردم برای هرکدام از شخصیت‌ها تک‌نگاری‌های جدا نوشتم و براساس اینکه کدام شخصیت مهم است، فصلی را برایش اختصاص دادم. فصل اول را با «محمود عابد» (سرایدار) شروع کردم؛ برای این که یک آدمِ کمی دورتر به ماجرا بود و مایل بود به روایتی که دارد اتفاق می‌افتد نزدیک شود. درواقع موضعی تقریبا شبیه موضع خواننده داشت. بعد تکه‌تکه جلو رفتم و تعمدا مثلا شخصیتی مثل «آذر» -که یکی از کلیدی‌ترین شخصیت‌های قصه است- غایب بود، مشغول کار دیگری بود و با نبودنش تعلیق ایجاد کردم. اما درباره اینکه به ذهن «مامانی» وارد نمی‌شویم، تعمدی بود. حتی برایش اسم نگذاشتم. درعوض ذهن خواهرش را که یک شخصیت فرعی و تیپیکال است می‌بینیم. درواقع نقش خواهرش پررنگ‌تر است. بیشتر بازی با این مفهوم بود که شخصیت «مامانی» در جریان زندگی این آدم‌ها چندان تأثیرگذار نبوده. نصیحتی که «مامانی» به پسرش می‌کند اهمیتی ندارد، حالش که بد می‌شود خیلی برای کسی اهمیت ندارد، نوه‌اش حتی برای پدربزرگش دلسوزی بیشتری دارد. او درواقع شخصیتِ در سایه‌ای است.

◆◆◆

یعنی خانواده «محمود شمس» مردسالار بوده؟

اجازه چنین برداشتی وجود دارد. این تقابل را هم می‌توانیم ببینیم که «محمود شمس» سال‌ها یک‌نوع برخورد را با «مامانی» داشته، اما پسرهایش با همسرانشان برخورد دیگری دارند. درواقع مسیری که بچه‌هایش دارند طی می‌کنند، مسیر دیگری است که او دوست ندارد.

◆◆◆

ولی من این‌طور به نظرم آمد که شما فقط دست به حذف «مامانی» زده‌اید و یک سؤال بی‌جواب ایجاد کرده‌اید که چرا مادر خانواده نیست؟ چون ما کنشی از «محمود شمس» ندیدیم که نگاه مردسالارانه‌اش را نسبت به زنش نشان بدهد.

زمان داستان خیلی کوتاه - دوازده‌سیزده ساعت- است تا در دل آن اثبات کنم و بگویم «محمود شمس» مردسالار است. هیاهوی زیادی در داستان هست و هر آدمی که صدای بلندتری دارد وارد داستان می‌شود و بخشی از روایت را پیش می‌برد. کماکان فکر می‌کنم ضرورتی نداشت که «مامانی» بخشی از روایت را ببرد جلو. چون دیگرانی بودند که حضور داشتند. اما درباره «شیدا» که سؤال کردید این لزوم وجود داشت؛ هم برای خرده‌روایت‌هایی که داخل فصل «شیدا» می‌آید و هم برای آن ماجرای کافه که انتهای فصل می‌آید. در پلاتِ خیلی ساده‌ای که من داشتم، خرده‌روایت‌ها خیلی مهم بودند؛ یعنی اگر من می‌خواستم معطوف شوم به قصه‌محوری، می‌توانستم خیلی کوتاه‌تر بنویسم و حتی می‌شود یک داستان کوتاه از این ماجرا درآورد. برای من بیشتر از گره داستانی، روابط آدم‌ها مهم بود. «شیدا» جوان‌ترین شخصیت رمان بود و من تلاش کردم خیلی کوتاه، نگاه او را هم به ماجرا نشان دهم و درگیری‌های فکری‌ای را که به وقت مرگ یکی از عزیزانش دارد نشان بدهم.

◆◆◆

درواقع همین اتفاق افتاده؛ یعنی فقط درگیری‌های فکری او را می‌بینم ولی چیزی به داستان اضافه نمی‌شود؟

قرار نیست هر فصل در خدمت ماجرای محوری من باشد. به این مقید نبودم که فصل «شیدا» هم باید بخشی از گره داستانی را پیش ببرد، چون کش‌دادن آن هیاهوی اصلیِ ناشی از مرگ «نامی»، شاید خسته‌کننده می‌شد. من در بازنویسی و جانمایی صحنه‌هایی که انجام دادم، به این ریتم نهایی رسیدم.

◆◆◆

شما خودتان در خصوص «مامانی» می‌گویید زمان داستانتان آن‌قدر کوتاه بود که فرصت نبود بخواهید آن نگاه مردسالارانه را در داستان نشان بدهید. خب اگر ما بخواهیم از همین دید به فصل «شیدا» نگاه کنیم و فرصت داستانی را در نظر بگیریم، پس دلیلی برای بیان روایت‌های غیرمرتبط نباید وجود داشته باشد. یعنی من می‌گویم اگر فرصتی برای بیان خرده‌روایت‌هایی مثل صحبت‌های شاگرد «شیدا» بوده، پس انتظار معقولی است که بخواهیم جایی هم برای نشان‌دادن نگاه مردسالارانه در خانواده شمس وجود داشته باشد. اگر هم زمان داستانی خیلی فشرده بوده، پس چه لزومی داشته این روایت‌های غیرمرتبط در داستان بیاید؟

این سلیقه من و نظر من به‌عنوان خداوند این روایت است. آن چیزی که من درباره داستان فکر می‌کنم چنین اقتضایی داشت با چنین فصل‌بندی‌ای، و اینکه چنین شخصیت‌هایی باید حرف می‌زدند. خیلی اعتقادی به این موضوع ندارم که لزوما همه باید در رمان، حق حرف‌زدن داشته باشند. من به‌عنوان داستان‌نویس، کاری را انجام می‌دهم که احساس می‌کنم باید در آن داستان انجام شود؛ حتی اگر آدمی تعمدا حذف شود، دیده نشود و به جایش آدم دیگری که نباید دیده شود، حضور داشته باشد. ممکن است اشتباه کرده باشم؛ یعنی ممکن است، اگر «شیدا» نبود و «مامانی» بود، کار شکل بهتری می‌گرفت، این را درباره بقیه فصل‌ها هم می‌شود گفت. ما داریم از یک رمان فرضی حرف می‌زنیم که وجود ندارد و ممکن بود اگر باشد، رمانی بهتر از این باشد. به‌همین‌دلیل تأکیدی روی هیچ کدامش ندارم. دفاع هم نمی‌کنم و چنین ادعایی ندارم که شکل روایت فعلی، کامل‌ترین روایت موجود است.

◆◆◆

انتخاب سوژه‌ای مثل «شب شمس» از سوی هر نویسنده‌ای، به نظرم جسارت می‌خواهد. کلا نوشتن درباره ساعت‌های پس از مرگ و تصویرکردن واکنش اطرافیانِ متوفی سخت است، هم توی داستان، هم توی فیلم. حتی در خیلی کارهای ادبی یا سینمایی خودمان می‌بینیم وقتی نوبت به نمایش‌دادن این بخش‌ها می‌رسد، یک‌طوری سانسور اتفاق می‌افتد. چون آن کارگردان یا نویسنده نمی‌تواند به‌خوبی از پس تصویرکردن این صحنه‌ها بربیاید. ولی شما رفته‌اید توی دل ماجرا. داستانتان از ظهر روز مرگ «نامی» شروع می‌شود تا صبح فردایش. دقیقا سخت‌ترین لحظاتی است که ممکن است یک خانواده با مرگ عزیزش روبه‌رو شود. واکنش شخصیت‌های داستان به مرگ «نامی»، شبیه هم نیست و

اینکه به بعضی اتفاقات از چند زاویه نگاه می‌شود، بخشی‌اش شاید به علاقه من به ویلیام فاکنر برمی‌گردد و جنس روایت سیال ذهن و نگاه کردنش به یک اتفاق از چند زاویه. موقع نوشتن، آگاهانه از آثار ادبی تأثیری نگرفتم، ولی درمورد فاکنر که جزو نویسنده‌های محبوب من است، احتمالا این اتفاق افتاده است. البته نمی‌خواستم کارم به پیچیدگی کارهای فاکنر شود و این ادعا را هم ندارم که بگویم خواستم کاری شبیه او انجام دهم. تنها یک مثال است

بریده‌ای از کتاب «شب شمس»

می‌دانست عروس را حتما باید مامانی با تایید شمس بزرگ انتخاب کنند و او تازه به نوزده سالگی نزدیک می‌شد. به همین راحتی از دختری که مثلا عشقش بود دل کند. حتی گاهی در ذهنش دلیل ول کردن مکانیک و خروج از دانشگاه فردوسی را مرجان می‌دانست، هرچند می‌دانست دلیلش این نیست. لعنت بر دکتر ناصری. هیچ‌چیز را تا تهش نگه نمی‌دارد. حالا بچه‌هایش هم دارند اسیر همین وضعیت می‌شوند. سارا که خیلی زود مُرد و حالا نامی هم در آستانه مرگ قرار دارد... حتی شاید مرده باشد. هر موقع به احتمال مردن نامی فکر می‌کند، طعم قورمه‌سبزی می‌آید تودهانش. تا کی قرار است این‌طور باشد؟

دوبار پیایی پشت چراغ قرمز میدانِ هتل‌ها یت‌گیر می‌کنند. دوست دارد میدان را جوری که دلش می‌خواهد صداکند. دیگر میدانی وسط نیست و چند خط، تلاقی چند خیابان را به‌هم می‌رساند و سال‌هاست که خیابان طالقانی از شروعش مسدود شده. اما میدان واقعی همین است. باید وسیع باشد و وسطش خالی. دورش هم یک هلال تورفته که یادش نرود دبیرستانش را آن‌جا شروع کرد، در همان ساختمان مکمل میدان، و شاکی بود که چرا زمستان‌ها بستنی نمونه دستگاه بستنیش را خاموش می‌کند. این بولوار دوران خوشی یوسف را روایت می‌کند، البته وقتی هنوز مثل حالا مرتب نبود، سال‌هایی که ساعت‌های طولانی بَر بولوار و توی کوچه‌پس‌کوچه‌هایش می‌چرخید و تمام ساندویچ کثیف‌هایش را امتحان کرده بود. مسیرش دورتر می‌شد، اما خوراک‌هندی‌های اغذیه یاس ارزشش را داشت، حتی گوشت و مرغش. کاش قورمه‌سبزی هم می‌داشت.

احمدآباد کثیف‌تر بود آن موقع. تونل کشیِ مترو هنوز گند نزده بود به هرچه درخت و پیاده‌رو است. پیاده‌روهای شمالی تنگ‌تر و درخت‌های وسط بولوار بلندتر. صدام دستش به این جا نمی‌رسید و مشهد مدام شلوغ‌تر می‌شد. پرسه‌زنی و دنبال دخترهای مانتوخاکستری دبیرستان سعدی راه‌افتادن با بوی خاکِ بیست سال بعد آمیخته شده بود. خاک را با تمام وجودش تومی‌داد و حالا وقتی از کنار این تلویزیون آکواریوم‌شده رد می‌شوند، تمام ذرات و بویش را حس می‌کند، مثل طعم پنیرهایی که هیچ‌وقت از یاد نمی‌رود.

نوشتن از مرگ برایم پرچالش بود؛ به همین خاطر مدام درباره‌اش می‌خواندم، چه آثار داستانی و چه فلسفی، از فلاسفه رواقی گرفته تا معاصر. تحقیقات میدانی هم داشتم؛ به این صورت که با آدم‌هایی که این اتفاق را تجربه کرده بودند صحبت می‌کردم. به‌جز این‌ها به حافظه خودم هم رجوع کردم؛ چیزهایی که از کودکی در این‌باره تجربه کرده بودم. حاصلش این بود که هر آدمی می‌تواند واکنش متفاوتی داشته باشد. درواقع این‌طور نیست که همه ما باید در مواجهه با مرگ عزیزانمان شیون و زاری کنیم

در عین حال، هرکدام به‌خوبی اتفاق می‌افتد. ما هیچ واکنشی را نه تصنعی می‌بینیم نه زننده، نه غیرواقعی. تقریبا همه صحنه‌ها طبیعی جلوه می‌کند. وقتی من می‌خواندم حس می‌کردم چقدر نوشتن از این لحظات سخت بوده، به‌خصوص فصل «آذر». شما تا چه‌حد با این موضوع چالش داشتید و برای اینکه واکنش‌ها طبیعی از کار دربیاید، چه‌کار کردید؟

خوشحالم به‌عنوان منتقد و خواننده توانستید این ارتباط را برقرار کنید. برای من ماجرای پرریسکی بود که از این لحظات خیلی حساس حرف بزنم و ممکن بود قابل درک نباشد. ممکن بود مخاطب، داستان را پس بزند و بگوید نه! واکنش اطرافیان در لحظات بعد از مرگ این‌گونه نیست و شکل دیگری دارد. این را اول از همه بگویم که کلا مسئله مرگ برای من مسئله جذابی است. چون شیفته زندگی هستم پس طرف مقابلش، یعنی مرگ، هم برای من اهمیت دارد و ارزشمند است. نوشتن از مرگ برایم پرچالش بود؛ به همین خاطر مدام درباره‌اش می‌خواندم، چه آثار داستانی و چه فلسفی، از فلاسفه رواقی گرفته تا معاصر. تحقیقات میدانی هم داشتم؛ به این‌صورت که با آدم‌هایی که این اتفاق را تجربه کرده بودند صحبت می‌کردم. به‌جز این‌ها به حافظه خودم هم رجوع کردم؛ چیزهایی که از کودکی در این‌باره تجربه کرده بودم. حاصلش این بود که هر آدمی می‌تواند واکنش متفاوتی داشته باشد. درواقع این‌طور نیست که همه ما باید در مواجهه با مرگ عزیزانمان شیون و زاری کنیم، خودمان را بزنیم، یا راحت گریه کنیم. واکنش‌های مختلفی اتفاق می‌افتد، از سکوت محض گرفته تا حتی خندیدن و عصبی‌شدن. نوشتن از این‌ها برای من بخش سختی بود. به خصوص لحظه اولی که آدم‌ها با خبر مرگ مواجه می‌شوند و شکل‌گیری این پرسش که «اصلا مردن چیست؟»

◆◆◆

جاهایی در داستان هست که به نظرم، این راوی نیست که دارد حرف می‌زند، بلکه صدای نویسنده است که می‌شنویم. برای حرفم هم دلیل دارم. دقیقا درباره بخش‌هایی حرف می‌زنم که مربوط به سلطان محمود غزنوی است. اگر فقط در یک فصل، با این ماجرا مواجه می‌شدیم - مثلا در فصل «یوسف» - ما قبول می‌کردیم این اتفاق از خلال ذهن اوگذشته و راوی سوم‌شخص محدود به ذهن «یوسف» آن را بیان می‌کند، اما وقتی ماجرای محمود غزنوی در فصل‌های مختلف تکرار می‌شود، آن‌جا دیگر نمی‌توانیم بپذیریم راوی دارد حرف می‌زند. به‌بیان دیگر در این بخش‌ها شبیه به دانای کل عمل کرده‌اید و در روایتتان نقض غرض اتفاق افتاده.

این راوی را باید دوربینی در پشت سر یک شخصیت بدانیم که گاه می‌تواند فاصله بگیرد، گاهی می‌تواند نزدیک شود و بالأخره چیزهایی را از کل داستان می‌داند؛ نمونه‌اش موتیف ماجرای نسبتِ سلطان محمود غزنوی و امیر مسعود غزنوی است. این بازی بیشتر از اینکه فقط برآمده از ذهن یوسف باشد، موتیفی است که در دل خانواده تکرار شده؛ یعنی شوخی می‌شود با آن. اما درواقع راوی است که تمام این‌ها را دارد به هم پیوند می‌زند. یعنی یک راوی که کل این‌ها را به هم می‌چسباند. آن راوی، شخص من نویسنده یا دانای کل نیست؛ برآمده از آن روح ناشناخته‌ای است که ممکن است در داستان ناظر باشد.

◆◆◆

اینکه علاوه بر راوی سوم‌شخص محدود، یک راوی بیرونی دیگر هم در «شب‌شمس» داشته باشیم، در الگوی داستانی شما جا نمی‌گیرد. فرم داستان و فصل‌بندی‌ای که انجام داده‌اید، بر این مسئله دلالت دارد که ما دقیقا با راوی سوم شخص محدود سروکار داریم. من فکر می‌کنم اگر شما اشاراتی می‌کردید به این‌که مثلا تاریخ بیهقی توی خانواده «محمود شمس»، موضوع بحث بوده، طوری که همه اعضای خانواده در ذهنشان به ماجرای سلطان محمود غزنوی فکر می‌کردند، آن‌موقع این مسئله هم قابل قبول بود که در

فصل‌های مختلف و در مواجهه با ذهن شخصیت‌های مختلف، با این مسئله روبه‌رو شویم. اما در شرایط فعلی نمی‌شود این را پذیرفت.

به نظرم منافاتی ندارد. می‌توانم نمونه‌هایی بگویم که این بازی در آن‌ها انجام شده است. خیلی نباید مقید به تکنیک در روایت باشیم. البته نباید این مسئله هم باشد که هرجا سوتی دادیم، این اجازه را به خودمان بدهیم که بگوییم حالا خیلی نمی‌خواستم مقید به تکنیک باشم. ولی لزوما انتخاب یک موتیف در کل داستان، نقض زاویه‌دید نیست. در داستان اشاره می‌شود که «تاریخ بیهقی» درکتابخانه این خانواده وجود داشته. این ادعا را ندارم که همه اعضای خانواده «محمود شمس»، از صفر تا صد «تاریخ بیهقی» را حفظ هستند. این یک بازی است که در واقع اتفاق می‌افتد. نسبت‌هایی است که بیشتر از همه توی ذهن «یوسف» است و آن‌قدر توی زندگی و حرف‌زدنش اتفاق افتاده که به بقیه شخصیت‌ها راه پیدا کرده. حتی خیلی جاها ممکن است به‌عنوان یک شوخی به آن نگاه شود که «یوسف» آن را راه انداخته. ولی می‌توانیم حالا این نظر شما را هم بپذیریم.

◆◆◆

یکی از ویژگی‌های مثبت کار شما که مخاطب حرفه‌ای را راضی نگه می‌دارد این است که به فهم و شعور خواننده اهمیت داده‌اید و در دادن اطلاعات داستانی، مستقیم‌گویی نمی‌کنید. اجازه می‌دهید خواننده خودش از خلال روایت‌ها اطلاعات لازم را کشف کند. موقع خواندن کتاب، به نظرم می‌آمد خیلی حواستان به این موضوع بوده.

چون خوانده‌شدن رمانم برایم خیلی مهم است. از آن‌دست نویسندگانی نیستم که بگویم مهم نیست خواننده چه نظری دارد. سعی می‌کنم حواسم جمع باشد که برای خوانده‌شدن خیلی کارها را نکنم. همان‌طور که در داستان می‌بینید برخی قسمت‌ها را خیلی توضیح نداده‌ام. یعنی دلیل نمی‌بینم که لزوما هر اتفاقی را که در داستان می‌افتد توضیح بدهم. یک ضریب هوشی را باید برای مخاطب قائل شد. او خودش می‌فهمد دیگر. دلیل ندارد که من همه اینها را تکرار کنم.

◆◆◆

«شب شمس» پر از خرده‌روایت و حرکت داستانی است. تقریبا هیچ‌کجا، داستان راکد نمی‌شود و صحنه‌ها از پی هم شکل می‌گیرند. در عین حال پیرنگ اصلی شما خیلی ساده است و قصه‌ای برای تعریف ندارد. از این جهت نگران نبودید که نتوانید تمام خوانندگانتان را راضی کنید؟ منظورم مخاطبانی است که دنبال شنیدن قصه هستند.

این نگرانی را نداشتم که شاید خواننده داستان را پس بزند. چون همه‌چیز برمی‌گردد به چگونه نوشته‌شدن. داستان خیلی قصه ساده و تکراری‌ای دارد و رمان‌ها و فیلم‌های خیلی زیادی را می‌شود نشان داد که این چنین ماجرایی داشتند. همه داستان‌ها تقریبا نوشته شده‌اند. اما مهم این است که شما چگونه دارید این قصه را تعریف می‌کنید و این چگونگی برای من مهم بوده. نمونه خیلی محبوبی را بخواهم برای خودم اسم ببرم رمان‌های اورهام پاموک هست. به طور مشخص «آقای جودت و پسران» رمانی نزدیک به هزار صفحه است که بدون ماجرای محوری جلو می‌رود. در این رمان با نسل‌های مختلف یک خانواده آشنا می‌شویم بدون اینکه اتفاق مهمی وجود داشته باشد. از این نظر تلاش کردم حداقل از کارهایی که دوست دارم و با این جنس از روایت، بازی کردند چگونه‌نوشتن را یاد بگیرم. لزوما اینکه من بخواهم یک ماجرای پیچیده را انتخاب بکنم نشان‌دهنده مهارتم نیست. چگونگی شکل‌دادن روایت مهم است. ولی این را هم بگویم که قصه را به‌شدت دوست دارم. حتی فکر می‌کنم در کارهای بعدی‌ام خیلی قصه‌گوتر بشوم.

◆◆◆

در فصل مربوط به «محمود شمس» با یک واقعه از مشهد ۱۳۰۰ روبرو می‌شویم. رضا شمس‌سلامی شخصیتی است که شما به این واقعه تاریخی افزوده‌اید و ما حدود پنج صفحه با روایتی تاریخی مواجه می‌شویم که از نظر معنایی در داستان کارکرد دارد، ولی از نظر روایی از دیگر بخش‌ها مجزاست. نمی‌دانم خودتان هم این گسست را قبول دارید؟

می‌دانم که این بخش می‌تواند پرمناقشه‌ترین بخش رمان من باشد. چون روایت کاملا جدایی را نسبت به بقیه فصل‌ها تجربه می‌کنیم و یک‌باره از فضای قبل فاصله می‌گیریم. به مواجهه مخاطب با این بخش فکر کردم ولی انتخابی بود که انجامش دادم و در طرح کلی کارم بود. از طرفی حواسم بود که وارد تاریخ‌گویی صرف نشوم و آن را تبدیل به متنی داستانی بکنم. نکته‌ای که برایم مهم بود، اشاره به وقایع مشهد در کودتای ۱۲۹۹ و اتفاقات بعدش در بهار ۱۳۰۰ بود که اهمیت تاریخی دارد ولی به آن خیلی توجه نشده است. می‌خواستم حرکت قوام‌السلطنه را در اطراف باغ «ملک‌آباد» نشان بدهم و اتفاقاتی را که همان حوالی در سال ۹۴ روی می‌دهد. خودم اصلا قضاوتی درباره این بخش نمی‌کنم. چون ریسک کردم و می‌دانم فضای متفاوتی دارد که حتی شاید به رمان ضربه بزند. این‌قدر راحت می‌توانم بگویم. نه دفاع صرف می‌کنم و نه مطلقا ردش می‌کنم. فقط نظرها را دنبال می‌کنم.

◆◆◆

اینکه مشهد را به‌عنوان جغرافیای داستانتان انتخاب کردید، کار ارزشمندی است. چون خودتان می‌دانید ما حتی در بین آثار نویسندگان مشهدی، داستان‌هایی با جغرافیای مشهد خیلی کم داریم. داستان‌ها یا در پایتخت می‌گذرد یا در یک ناکجاآباد. درواقع اینجا بوم‌نویسی خیلی کم اتفاق افتاده. فقط چند نمونه داریم مثل «خیابان بهار آبی بود» از آقای آتش‌پرور و به‌تازگی هم رمان «دوران چرخ» نوشته خانم آسیه نظام‌شهیدی؛ به‌علاوه داستان‌های کوتاه پراکنده.

داوود آتش‌بیک هم در مجموعه داستان «خودزنی»، صحنه‌هایی از پاساژهای بولوار «سجاد» را نشان داده است.

◆◆◆

بله. غیر از این‌ها ما آثار چندانی نداریم. باتوجه به اینکه شما چندین سال است در تهران ساکن هستید، چطور شد ماجرا را به این شهر نبردید؟

من سر انتخاب یک ناکجاآباد و حتی یک شهر کوچکی مثل نیشابور تردید داشتم. چون آن زمان، دانشجوی نیشابور بودم و نصف هفته را آن‌جا زندگی می‌کردم. از طرفی مشهد را خیلی دوست دارم ولی می‌ترسیدم داستان را در این شهر به تصویر بکشم. چون نوع روابط آدم‌ها در شهرستان‌ها با پایتخت فرق می‌کند. تردیدی نیست که مشهد کلان‌شهر است اما ساختار روابط به‌گونه‌ای است که همسایه‌ها همدیگر را می‌شناسند و می‌دانند مثلا اینجا خانه فلانی است. در مشهد، سنت کماکان مهم است. هیچ بعید نیست من الان بروم بیرون و یک آشنا ببینم. از این نظر شما نمی‌توانید در مشهد گم شوید، اما توی تهران در خلال قصه‌ها و فضاها می‌شود گم شد. سختی کار من همین بود. ولی درنهایت انتخاب خودم را کردم. از یک حسرتی هم شروع شد. غزاله علیزاده برای من نویسنده ویژه و محبوبی است. همیشه این حسرت را داشتم که چرا او نیامد «خانه ادریسی‌ها» را توی مشهد روایت کند؟ چرا ناکجاآبادی به اسم «عشق‌آباد» را انتخاب کرد؟ درحالی که خیلی از داستان‌نویسان این نظر را دارند که ناکجاآباد او، همان مشهد است. دیگر اینکه همیشه برایم سؤال است چرا مثلا وقتی ما با درخت‌های بولوار «وکیل‌اباد» خاطره‌بازی می‌کنیم و از دیدن یک ویدئوی ده‌ثانیه‌ای از آن کیف می‌کنیم آن را توی داستان‌ها نمی‌آوریم؟ چرا حرم قبل از توسعه پیداکردنش توی داستان‌ها وجود ندارد؟ چرا داستان غیرتوریستی از حرم و منطقه اطراف حرم نداریم؟ مسئله روایت از شهر برای من خیلی مهم است، چون جدا از بخش قصه‌گویی‌اش می‌تواند از لحاظ مستندنگاری اهمیت داشته باشد. شاید مثلا ۵۰ سال دیگر بولوار «احمدآباد» وجود نداشته باشد و تبدیل به یک اتوبان عریض و طویل شده باشد، تمام راسته مغازه‌ها تخریب شده باشد. برای دیگر شهرها هم ممکن است پیش بیاید که دیگر شهرها هم تخریب شده باشند. ما چرا مکان‌های مهم حرم را در داستان‌ها نیاورده‌ایم؟ حتی «کوهستان‌پارک» که ما در بچگی از آن خاطره داریم، می‌تواند بستر روایت باشد؛ «پارک‌ملت» همین‌طور و خیلی جاهای دیگر. اتفاقا بعد از اینکه مشهد را برای مکان داستانم انتخاب کردم، روایتم خیلی بهتر شکل گرفت، چون هیچ شهری را به‌اندازه مشهد نمی‌شناسم. درواقع وقتی که من می‌خواهم به روح شهر برسم باید آن شهر را خوب بشناسم. من نمی‌خواهم غُر بزنم ولی واقعا برایم سؤال است چرا ما از مشهد روایت نداریم؟ مهدی یزدانی خرم در رمان «خون‌خورده» یک فصلی درباره مشهد دارد و خیلی خوب توانسته کار کند. شخصا شاهد بودم که چطور آن کلیسا را دور میدان «ده‌دی» پیدا کرد؛ جایی که در ذهن من مغازه ساندویچی‌هایش بیشتر به چشم می‌آمد، اما او آن گوشه، کلیسایی پیدا کرد که حتی من ندیده بودم. براساس همان تجربه‌های محدودم یک مطلب دیگر را هم به جرئت بگویم که در مقایسه با شهرهای دیگر، مشهد بچه‌های خیلی بااستعداد و خوب‌خوانده و مسلطی دارد که باید قدرشان دانسته شود. مشهد خیلی آدم‌های درجه‌یکی دارد. حتی ما ظرفیت مطبوعاتی خیلی خوبی را در این یکی‌دو سال اخیر توی همین «شهرآرا» دیدیم. ضمیمه‌های «میلان» و «شهربانو» و «شهر» توانسته‌اند حداقل از مؤسسه «همشهری» الان بهتر باشند. این همه آدم علاقه‌مند و مستعدِ و بدون ادعا. من توی یکی از کلان‌شهرها افرادی را دیده‌ام که با خواندن چند کتاب، ادعاهای عجیب و غریبی دارند، اما توی مشهد کسانی هستند که با وجود مطالعه زیاد و تسلط به موضوعات مختلف هیچ ادعایی ندارند و دیده نمی‌شوند.

◆◆◆

کتاب ایراد نگارشی و دستوری آشکاری هم دارد. شما وقتی در روایت، فلاش‌بک می‌زنید، از فعل ماضی استفاده می‌کنید و برای زمان حال هم افعال مضارع را به‌کار گرفته‌اید. اما موارد متعددی وجود دارد که در زمان حال، افعال ماضی شده‌اند. می‌توانم نمونه‌هایش را نشان بدهم. احتمالا در نقد و تحلیل‌هایی که روی کتاب صورت خواهد گرفت، باز هم به این نکته اشاره شود.

اگر این‌طور باشد درست است و قبول دارم. برخی تکه‌ها برمی‌گردد به مدت زمان کوتاه اتفاق. البته در روایت سیال ذهن، زمان فعل می‌تواند در فلاش‌بک‌ها و زمان حال دقیقا یکسان باشد. اما در تکه‌هایی که روایت، سیال نیست توجیهی برایش وجود ندارد.

◆◆◆

رمان دومتان در چه مرحله‌ای است؟ آن هم در مشهد می‌گذرد؟

نوشتنش رو به پایان است اما بازنویسی‌اش هم فرآیندی اساسی دارد. بله توی مشهد می‌گذرد و تلاش کرده‌ام تجربه تازه‌ای از مواجهه با شهر داشته باشم. از «شب شمس» حجیم‌تر است و فضایش هم کمی متفاوت‌تر.

◆◆◆

ممنون از وقتی که برای «میلان» گذاشتید.

همیشه برایم سؤال است چرا مثلا وقتی ما با درخت‌های بولوار «وکیل‌اباد» خاطره‌بازی می‌کنیم و از دیدن یک ویدئوی ده ثانیه‌ای از آن کیف می‌کنیم آن را توی داستان‌ها نمی‌آوریم؟ چرا حرم قبل از توسعه پیداکردنش توی داستان‌ها وجود ندارد؟ چرا داستان غیر توریستی از حرم و منطقه اطراف حرم نداریم؟ مسئله روایت از شهر برای من خیلی مهم است، چون جدا از بخش قصه گویی اش می تواند از لحاظ مستندنگاری اهمیت داشته باشد. شاید مثلا ۵۰ سال دیگر بولوار «احمدآباد» وجود نداشته باشد و تبدیل به یک اتوبان عریض و طویل شده باشد، تمام راسته مغازه‌ها تخریب شده باشد. برای دیگر شهرها هم ممکن است پیش بیاید

عکس: مژده میرنژاد

مدرسه با ما چه کرد و چه خاطراتی برای ما به یادگار گذاشت؟

سه تقه روی در همیشه معنای مرگ می‌دهد

محبوبه عظیم‌زاده

مدرسه بزرگ‌ترین مانعی بود که بین من و مامان وجود داشت. این را روزی فهمیدم که مامان مُرد و کم‌کم داشتم مفهوم «غیرممکن‌بودن» چیزی را درک می‌کردم، آن هم به ضربتی‌ترین و شدیدترین شکل ممکن؛ دیدار دوباره ما دیگر در دنیای واقعی میسر نبود و موکول می‌شد به عالم خواب و رؤیا. تا مدت‌ها مدام توی ذهنم با خودم کلنجار می‌رفتم. به خودم و هر چه میز و صندلی و نیمکت و تخته‌سیاه بود بد و بیراه می‌گفتم. از ریخت و هیکل هر چه مدرسه بود بیزار بودم. مدرسه باعث شده بود همان چندسال کوتاهی را که می‌توانستم کنار مامان باشم از دست بدهم. اگر از قبل می‌دانستم که در اثنای یازده سالگی و دوازده سالگی‌ام، وقتی که تازه قدم گذاشته‌ام به مقطع راهنمایی، با فاجعه مرگ مادرم روبه‌رو می‌شوم، قطعا مدرسه‌رفتن و سواد آموختن را محول می‌کردم به دوره‌های بعد زندگی‌ام و تمام آن سال‌ها را می‌نشستم وَر دل مامان و از کنارش جُم نمی‌خوردم. حالا، بعد از گذشت ۱۶ سال از آن‌روزها، مدرسه هنوز هم من را یاد مادرم می‌اندازد. به مامان هم که فکر می‌کنم یاد درس و مدرسه و میز و نیمکت کلاس اول راهنمایی‌ام می‌افتم؛ یاد روزی که خانم معاون در کلاس را کوبید و گفت: «عظیم‌زاده وسایلشو جَم کنه اومدن دنبالش.» مامان یکشنبه مرد، یکشنبه صبح؛ وقتی که من مدرسه بودم. یکشنبه‌ها زنگ اول زبان انگلیسی داشتیم و زنگ دوم پرورشی. معلم پرورشی‌مان که آمد توی کلاس، پنج‌شش دقیقه بیشتر نگذشته بود که در کلاس کوبیده شد، یک جورِ غیرمطمئن. مثل اینکه طرف دارد از خودش می‌پرسد بکوبم یا نکوبم؟ ضرباهنگش هنوز توی سرم است. سه‌تا تقه به فاصله هرکدام ۲-۳ ثانیه. هیچ‌وقت فکر نمی‌کردم حافظه افتضاحم بتواند اتفاقی را با این تمرکز روی جزئیات درون خودش ثبت کند. معاون اول مدرسه‌مان بود، با همان تیپ و قیافه همیشگی‌اش. مانتو و شلوار و مقنعه سِت و بادمجانی رنگ. در را آرام باز کرد. نیامد داخل. فقط سرکی کشید توی کلاس. سلام کرد. چشمش را توی کلاس چرخاند. به من که رسید توقف کرد، سریع اما رویش را برگرداند. رو کرد به معلم پرورشی‌مان و گفت: «عظیم‌زاده باید بره. اومدن دنبالش.» با حرفش انگار بمبی را توی کلاس ترکاند. برای دانش‌آموزانی که همیشه معطل بهانه‌ای بودند تا وقفه‌ای را لابه‌لای درس و مشق‌ها ایجاد کنند یک محرک عالی بود. آن هم سر کلاس پرورشی که جدای از بحث بی‌تفاوتی جمعی‌مان نسبت به صحبت‌هایی که سر کلاس گفته می‌شد، معلمش هم یک معلم بی‌رمق و بی‌حال بود که اصولا واکنش بچه‌ها برایش هیچ اهمیتی نداشت. خیلی راحت می‌شد سر کلاسش جولان داد. یک‌مرتبه هم عصبانیتش را ندیده بودم، شادی و خنده‌اش را هم. اصولا آدم بی‌واکنشی بود. سر چنین کلاسی تمام اتفاق‌ها غلظت دوچندانی پیدا می‌کرد. توی

کلاس ولوله‌ای به پا شـد. بچه‌ها هو کردند و برگشتند سمت من. مرضیه چشـمک زد. الهام با تعجب به من خیره شـده بود. یکی می‌گفت: «چی شده؟» و یکی می‌گفت: «چرا؟» همه برگشـته بودند عقب و زل زده بودند به من. من میز آخر وردیف آخر می‌نشستم. چون قدم بلند بود بچه‌ها همیشه اعتراض می‌کردند که اگر جلو بنشـینم نمی‌توانند تخته را ببیننـد. معلم‌ها هم همیشه من را می‌نشـاندند آخر کلاس. تنها مرتبه‌ای که توانسـتم تا آن‌زمـان روی نیمکت جلو بنشـینم به لطف معلم کلاس اولم بود. عادت داشت هر هفته جای بچه‌ها را جابه‌جا کند تا در حق کسـی اجحاف نشود. من را که نشاند ردیف اول نیمکت‌های کنار دیوار، همه بچه‌ها نق‌نق کردند اما باز هـم از حرفش پایین نیامد. فقط آمد دهانش را گذاشت کنار گوشم و گفت: «تو برو کنار دیوار بشین.» زل زدم توی چشم‌هایش. خندید. من هم خندیدم. فهمیدم می‌خواهد هوایم را داشـته باشـد. توی دلم حس پیروزی داشـتم؛ در نبردی که یک طـرف آن من بودم و طرف دیگـرش کل بچه‌های کلاس، و در ایـن بین اولین معلـم زندگی‌ام هم طرف من بود. دوسـت داشـتم سـرم را بالا بگیرم، رو کنم به تک‌تک بچه‌های کلاس و پوز خندی بهشـان بزنم و جا و مکانی را که حالا برای مدتی از آنِ من شـده بود بکنم توی چشمشان.

آن‌روز هم ردیـف آخر بـودم. روی نیمکت‌های چوبی زهـوار در رفتـه کلاس نشسـته بـودم و در آن رخوت همیشگی زنگ‌های پرورشـی لم داده بودم به دیوار و مثلا داشتم به صحبت‌های معلممان گوش می‌دادم. از اینکـه کل کلاس روی من زوم بـود ذوق کرده بودم، آنـی و علنی. حس بزرگی می‌کردم. حـس اینکه مثلا بچه‌ها ببینید دنبال من آمده‌اند و دنبال شـما نه. توی دلم داشـتم می‌رقصیدم و بشکن می‌زدم که قرار است از شر این فضای راکد خلاص شوم. کلاسی که همیشه برایم بطالت محـض بود و هیچ‌وقت احسـاس نکردم برایم عایدی خاصی به ارمغان خواهد آورد و نیاورد هم. مدرسه، اگر هم قرار بود در آینده از من یک آدم حسابی بسـازد و تحویـل جامعه بدهـد، قطعا ایـن زنگ‌های بی‌روح پرورشی نقشـی در آن نداشتند. در مفیدترین حالتش دسـته‌جمعی شعر و سـرودی می‌خواندیم یا طـرح و الگویی را رنـگ می‌کردیم. انگار فقط از سـر وظیفه، هم مـا و هم خانـم معلم، باید یک سـاعت از صبح‌های سـیاه یک‌شـنبه را اختصاص می‌دادیم به آن و بعـدش خلاص تا هفته دیگر. از بقیه کلاس‌ها هم آبی گرم نمی‌شـد. تمامشـان محدود می‌شد به پشت میزنشینی و فقط نوشتن و نوشتن. من هنوز هم وقتی توی اینترنت پرسـه می‌زنم، سـرک حسـرت‌گونه‌ای به وضعیت مدرسـه‌ها و دانش‌آمـوزان در آن طرف آب می‌کشم و دلم می‌خواهد تجربه‌شـان کنم. از فضای کلاس‌ها و جَوی که تـوی آن درس می‌خوانند گرفته، تـا لباس‌هـای رنگارنگی که به تنشـان اسـت و حتی خورد و خوراکی‌های خوش‌رنگ و لعابی که توی ظرف ناهارشان است. انگار تک‌تک آن‌ها نمادها و عناصری هستند که نوید روزهای خوبی را به بچه‌ها می‌دهند.

اما خیلـی ناگهانـی همه چیـز تغییر کـرد. از خودم پرسیدم چرا باید چنین اتفاقی بیفتد؟ چرا باید بیایند دنبـال من توی مدرسـه؟ اتفاقی که نه قبـل از آن و نه بعد از آن به جز زمان‌هایی که ناخوش می‌شـدم برایم تکرار نشد. نه اینکه تابوی غیرقابل‌شکستنی باشد اما اولویت همیشـه این بود که تا حد امکان هیچ فعالیتی جایگزین مدرسه نشـود و به بیان دیگر اصلا چه معنی داشت تا تقی به توقی می‌خورد بیخیال درس و مدرسه بشویم؟ با این تفاسـیر قطعا دلیل خیلی خیلی مهمی وجود داشت و من یک جواب بیشتر برایش پیدا نکردم: مامان مرده!

به طرفه‌العینی تمام آن سرخوشی کودکانه و احمقانه جـای خـودش را داد بـه یـک حـس بد. یـک حس خیلی خیلی بد و شوک‌آور. مثل اینکه یک اجل معلق سـر راهت سبز شـده باشـد، زل زده باشد توی تخم چشـم‌هایت و به تـو بدترین خبـری را که ممکن اسـت بشـنوی بگوید. خبری که ماحصل آن، چیزی جز احساس بدبختی تمام‌عیار نبود. نگاهم را دوختم به معلم پرورشـی. منتظـر اجازه‌اش بـودم. با همان بی‌تفاوتی همیشگی سـرش را تکان داد که یعنی من رخصتـم را داده‌ام. دفتر و دسـتکم را گذاشـتم توی کوله‌پشتی‌ام و از کلاس زدم بیرون. خانم معاون بیرون منتظر ایسـتاده بود. با من تا طبقه پایین هم‌قدم شـد اما کلمه‌ای بینمان رد و بدل نشـد. جفتمان شنیده و نشـنیده از فاجعه‌ای که می‌توانسـت برای یک دختر ۱۱-۱۲ سـاله اتفاق بیفتد باخبر بودیم و ترجیحمان سکوت بود. سکوتی که هیچ‌وقت به این شکل بینمان برقرار نبود. همیشـه اگر سـکوتی هم بینمان شـکل می‌گرفت ماحصل تنبیه و توبیخ من بود از جانب او که چرا ناخن‌هایت را نگرفتی یا سـاق جوراب‌هایت کوتاه است یا موهایت دیده می‌شود و از این طور صحبت‌ها، که همیشـه می‌گفتنـد و هیچ‌وقت هم چیـزی تغییر نمی‌کرد. بعد، من می‌شدم آن موجودی که باید متنبه شـود، و او می‌شـد آن معاون با ابهتی که باید مقابلش عجز و لابه می‌کردی که این مرتبه را بیخیال شود. این مرتبه اما دلش به حالم سوخته بود. فهمیدنش سخت نبود. شـاید دلش می‌خواسـت بغلم کند و دلداری‌ام بدهد ولی رویش نمی‌شـد. نمی‌خواسـت فاصله بین مـنِ دانش‌آموز و خانم معاون مدرسـه را بشـکند. من ولی دوسـت داشـتم همان‌جا و همان لحظه زانو بزند جلوِ پایم، من را در آغوشـش بگیرد و نوازشم کند، مثل مـادری که دختـرش را، مثل مامان کـه از الآن به بعد دیگر نداشـتمش و شـاید ناخـودآگاه از همان لحظه داشتم تقلا می‌کردم که جای خالی‌اش را به هر طریق ممکن پر کنم. شـاید اگر آن روز فقط برای چندلحظه می‌توانست به آن غرور لعنتی‌اش پشت پا بزند، از لباس معاونتش در بیاید و با یک لباس بزرگ‌تر و در قالب یک دوست و رفیق در آغوشم بکشد، (چیزی که در آن لحظه هم به آن محتاج بودم و هم مشـتاق) می‌توانست برایم یک خاطره خوب از مدرسه به جا بگذارد. خیلی‌ها اصلا گمان نمی‌کردند این اتفاق من را اذیت کند! جمله‌ای که همین الآن هم از این و آن می‌شنوم و درواقع اولین واکنش اطرافیان بعد از مطلع‌شدن از نبود مامان، این است که «تو سنی نداشتی، چیزی نمی‌فهمیدی اون موقـع» و من متعجبـم از این که فهمیـدن برای آن‌ها دقیقا چه معنایی دارد! یا مثلا دلداری‌هایشان شکل و شمایل عجیب و غریبی داشت. یکی از خانم‌هایی که توی مجلس ختم مامان حضور داشـت (که هیچ‌وقت هم نفهمیدم که بود) مرا بوسـید و با همان لهجه ساده و روسـتایی‌اش گفت: «غصه نخـور دختر جان! ما که اصلا پدر مادرامونو ندیدیم.» این قیاسـی را که به زور می‌خواسـتند بچپانند توی مغزم درک نمی‌کردم. اگر هیچ‌وقت نبینی‌اش سـخت‌تر است یا اینکه اول برای یک‌مدت هرچند کوتاه داشـته باشـی‌اش، امنیت و عظمت وجودش را درک کنی و بعد از دستش بدهی؟ سـؤالی که همیشـه توی ذهنم اسـت و هیچ‌وقت هم دوستش ندارم. رسیدیم به دفتر. خاله‌ام توی دفتر بود. دفتر مدرسه طوری بود که به محض ورود، میز مدیرمان به چشـم می‌خورد. ظاهرش دقیقا همان ظاهری بود که می‌شـد برای مدیرهـا در نظر گرفـت؛ یک عینک تمام‌فریـم مشـکی و بزرگ به‌عـلاوه یک تُـن صدای بلنـد و تیز که می‌توانسـت اگر اراده کند بـا یک فریاد مدیرمآبانه همه دانش‌آمـوزان را در جا میخکوب کند. دو تا تقه محض ادب به در زدم و وارد شـدم. چهره‌اش شبیه همیشـه بود، جدی و کمی اخمو؛ با این تفاوت که یک نگرانی خاصی هم به آن اضافه شـده بود. یک جور نگرانیِ این مرتبه غیرمدیرمآبانه و از سر دلسوزی. یک خانم چادری کنار میزش ایسـتاده بود. پشـت به من. وقتی که برگشـت تازه متوجه شـدم کـه خاله‌ام است. ضربه دوم اینجا بود. مهر تأیید خبر مرگ مادرم. برگشت. نگاه کرد. لبخند زد و سلام کرد. چیزی نگفتم. فقط داشتم با چشم‌های مبهوت آن‌ها را نگاه می‌کردم. مدیرمان با همان چهره نگرانش پرسید: «این خانم چه نسـبتی باهات داره؟» گفتم: «خالمه.» سـری تکان داد و صحبت دیگـری نکرد. هیچ حرف دیگری هم رد و بدل نشد. مثل یک آدم مسخ‌شده فقط خداحافظی کردم و دنبال خاله‌ام راه افتادم. آژانس دم در مدرسـه منتظر بود. نشسـتیم صندلی عقب. هی منتظر بودم خاله‌ام چیزی بگوید ولی چیزی نگفت. من ولی طاقتم نیامد. پرسیدم: «چی شده؟» رویش را از پنجره گرفت و گفت: «هیچی! حال مامان یه‌کم بد شده.» خنده‌ام گرفت. مگر بدتر از آن هم می‌شد؟ مامان آن موقع فقط یک جسـم بی‌جان بود روی تخت. بدون هیچ حرف و حدیث و سـخنی و حرکتی. رویم را برگرداندم و سرم را چسباندم به پنجره ماشین.

تـا آن لحظه هـم منتظر بودم یک‌نفـر بیاید و یک سـیلی بخواباند زیر گوشـم و بگویـد که من دارم اشـتباه می‌کنم، که مامان نمـرده و من می‌توانم دوبـاره برگـردم سـر کلاس مزخـرف پرورشـی و به صحبت‌های خسته‌کننده معلمم گوش بدهم. اولین مرتبه‌ای بود که نمی‌خواستم پایم را از مدرسه بگذارم بیرون. اولین قطره اشـکم آن‌جا از چشمانم سُر خورد و افتاد. ماشـین که بـه پیچ کوچه‌مان رسـید صدای عبدالباسـط و سـیاهی پرده‌ها که از در و دیوار آویزان بود با تمام شدت زد توی صورتم.

نمی‌دانم چندروز مدرسـه نرفتم. اما خوب به یاد دارم محبوبه‌ای که بعد از این وقفه نمی‌دانم چند روزه وارد مدرسـه شـد، دیگر آن محبوبه‌ای نبود که آن یکشنبه صبح پایش را از مدرسه گذاشـته بود بیرون. همه‌چیز عوض شده بود. بزرگ شده بودم، رشد کرده بودم. این را خیلی خـوب می‌فهمیدم. من یک آدم جدید بودم با یک پی‌ریزی جدید. دیگر صبح‌ها برای بیدارشـدن از خواب و رفتن به مدرسـه جان نمی‌کندم، سـر ساعت بیدار می‌شدم. دیگر از سرویس مدرسه جا نمی‌ماندم، سر ساعت سر ایسـتگاه بودم. دیگر درس‌خواندن‌ها و امتحان‌دادن‌ها را پشـت گوش نمی‌انداختم. شده بودم یکی از بچه‌های درس‌خوان کلاس. حتی دیگر از کلاس پرورشـی متنفـر نبودم. سـعی می‌کردم از همـان لحظاتی که تـا همین چندوقـت پیش معتقد بودم بطالت محض است، شده یک نکته و یک حرف به دردبه‌خور را بکشم بیرون. آرام‌تر شده بودم و زمخت‌تر. هنوز هم هسـتم. فکر می‌کنم در تک‌تک آن لحظه‌ها داشتم تمرین می‌کردم تا مفهوم «دختر خوب بودن» را به عینیت برسـانم. همان چیزی که مامان همیشه سفارشـش را می‌کرد: «دختر خوبی باش و درست را بخوان.» حتی فکر می‌کنم حرف بابا هم در این قضیه بی‌تأثیر نبود، آن‌روزی که می‌خواسـت برود ماشـین را از گاراژ در بیـاورد. از درِ زیرزمیـن آمـد تـو. دید که نشسته‌ام توی زیرزمین و دارم گریه می‌کنم. دستم را گرفت و بلندم کرد و با خودش برد توی ماشین. رفتیم بیرون. پرسید: «چرا گریه می‌کنی؟» گفتم: «هیچی. همین‌طوری.» ماشـین را نگه داشـت کنار خیابان و گفت: «مامانتون دیگه نیست. نبودنشم سخته، ولی حالا که نیس یه‌جوری رفتـار نکنین که بقیه فک کنن ناتوانین و از عهده کاراتون برنمیاین.»

بچه‌هـا روی درِ کلاس یـک کاغذ چسـبانده بودند و رویش پیام تسـلیتی نوشـته بودند. متـن دقیقش را یادم نمی‌آید اما قسـمت بالای کاغذ اسـم و فامیلم را نوشـته بودند و قسمت پایین آن طلب صبر و سلامتی بود. همیشـه فکر می‌کردم آگهی تسـلیت‌ها را برای آدم‌بزرگ‌ها می‌نویسـند. این یکی اما خطابش فقط من بـودم. چقدر توی ایـن مدت کلمه «تسـلیت» را شـنیده بودم. وقتی بچه‌های کلاس و معلم‌ها و خانم مدیر آمدند خانه، تک‌تکشان این لفظ را تکرار کردند. هنوز اشـک‌های رضوان و هق‌هق‌های مرضیه را هم یادم مانده. تک‌تـک این لحظه‌ها دوبـاره برایم مرور شـد. گریه‌ام گرفته بود ولی گریه نکردم. دو تا تقه زدم به در و وارد کلاس شدم. دیر رسیده بودم چند دقیقه. ریاضی داشتیم. من که وارد کلاس شدم یک‌هو تمام همهمه کلاس خوابید. جوّ سنگینی بود. همه ساکت بودند. فکر می‌کردم هـر لحظه امکان دارد در و دیوار کلاس روی سـرم خراب شـود. همه بچه‌ها به احترام من بلند شدند، مثل وقت‌هایی که معلم‌ها وارد کلاس می‌شدند. سلام کردم و یک‌راسـت رفتم ردیف آخر، پشت میزم نشستم و زل زدم به تخته سیاه.

عکس: امین خسروشاهی /

خدمات تأمین اجتماعی و هر چیز اجتماعی دیگر یك معنی بیشتر ندارد: درد که کسی را نمی کشد

تمام‌شدن کوپن جعبه کمک‌های اولیه

قاسم فتحی

مثل گوشت توی شله‌زرد همین که آمدند داخل توی چشم بودند. ماسک کهنه‌ای روی صورت دخترش بود و سفیدی موهایش دیده می‌شد. خودش هم که مادری بود سرحال اما شکسته. توضیح این شکستگی همیشه برایم سخت بوده. مثلا آدم چروک دور چشم‌ها و دست‌ها و پیشانی را یک جوری جمع و تفریق و جذر و تقسیم می کند بر چیزی که قابل توصیف نیست، یک‌جور جوانی و شوری که ایزوگام شده. این چیزها را فقط این‌جا می‌بینم؛ جاهای شلوغی که مردم مجبورند شلوغش کنند، چون چاره دیگری نیست. این مادر و دختر انگار صاف از مریضخانه آمده بودند؛ یعنی بعدش خودش به همه ما، به همه آن‌هایی که در یکی از دفاتر کارگزاری بیمه نشسته بودند، گفت نمی‌تواند بیشتر از این معطل بماند و باید دخترش را برگرداند به درمانگاه، چون تعداد برگه‌ها و زمان دفترچه بیمه تمام شده؛ مثل من، یعنی مثل همه ما. اما من باید به درمانگاهی می‌رفتم در همان اطراف. زن، دخترش را کنار صندلی من نشاند. ملت، مثل طناب روی قرقره شل‌وِلی بودند. موجی که با هر فشاری فقط می‌توانست خیلی کوتاه تکان بخورد. توی یک ذره جا، مکانی که نهایتا می‌تواند دفتری باشد با سه کارمند، بیش از ۶نفر نشسته بودند و چیزی حدود ۱۰۰نفر ایستاده. دفترچه‌های تأمین اجتماعی را گرفته بودند دستشان؛ دفترچه‌هایی که راه را برای آدم باز نمی‌کنند، خلوتی ندارند و فقط تو را از یک شلوغی به یک شلوغی دیگر می‌کشانند. همه آن‌هایی که آمده بودند کارشان سه‌چیز بود: یا می‌خواستند دفترچه تمدید کنند یا دفترچه را عوض کنند یا اینکه پول بیمه

تکمیلی‌شان را بگیرند. توی این شلوغی هیچ سؤال و جواب صمیمی و لحن مهربانانه‌ای شکل نمی‌گیرد. در فضاهایی که خدمات دولتی ارائه می‌دهند انگار بستری از نزاع پهن شده و متصدی و ارباب‌رجوع تمام تلاششان را می‌کنند تا همدیگر را سرجایشان بنشانند. متصدی از شلوغی و حقوق کم و خیلی چیزهای دیگر می‌نالد، و ارباب‌رجوع هم می‌خواهد تمام حقوق اجتماعی و شهروندی و حتی باقی حقوقش را بازبستاند. درواقع هم خدمات‌دهنده و هم خدمات‌گیرنده مستضعفند و طلب‌کار، و مطلقا نمی‌خواهند زیربار هیچ ظلمی بروند. درواقع، آن چیزی که این‌جا مختل می‌شود «بینش» آدم است و تا حد زیادی اعصاب. اما گروهی هم مانند این مادر و دختر از جای دیگری می‌آمدند؛ بینش و اعصاب و این چیزها برایشان کوچک‌ترین اهمیتی نداشت. به رئیس و مرئوس و باقی چیزها هم التفاتی نداشتند، جز همان چندبرگ توی دفترچه و تاریخش.

◆◆◆

شلوغی آن‌جا مثل ترافیک روان بود؛ در هرصورت و با هرکیفیتی باز هم اعصابت را به‌هم می‌ریخت و ناچار می‌شدی دستت را محکم روی بوق بکوبانی و با ایما و اشاره شروع کنی به فحاشی بصری. شلوغی بیمارستان‌ها و مراکز خدمات دولتی هم همین‌طورند. حتی اگر نوبت بگیری، صندلی به مقدار کافی وجود داشته باشد و اپراتوری نوبت تو را تندتند صدا بزند بازهم این صدای زیاد و این نفس‌های زیاد و بوی زیاد و رفت‌وآمد و لولیدن و دیدن آدم‌های جورواجور عصبی‌ات می‌کند. با این فرق که تو فقط آن‌ها را نمی‌بینی، بلکه ناخوآگاه یا خودآگاه درگیر بعضی از مسائلشان هم می‌شوی. غرق‌شدن در آن غبار مسموم تمام حواس آدم را از ریشه می‌سوزاند. حرف حساب همه ما آن‌جا یک چیز بود: «زودتر دفترچه‌های بیمه‌مان را تمدید و تعویض کن که برویم توی یک صف شلوغ دیگر با دکترهایی که می‌خواهند از شلوغی ما زودتر خلاص شوند.» طبیعتا برای آرامش و کمی نشستن زیر باد کولر و دیدن یک دکور زیبا و آکواریوم‌هایی با ماهی‌هایی رنگ‌ورنگ و تُپلی باید بیشتر پول بسلفی تا دکتر به‌جای فرار، کمی بیشتر با تو حرف بزند و حتی دست‌هایش را از توی جیب‌هایش دربیاورد. تو ناخودآگاه آن‌جا خوب می‌شوی و دکترت عین یک معلم خصوصی علاوه‌بر بیماری‌ای که تخصص است برای باقی امراضت هم نسخه می‌پیچد. به معنی دقیق‌تر، هرچه بیشتر پول بدهی دکترت هم بیشتر می‌فهمد.

از آن زن و دختر غافل نشوم. آن‌ها خودشان حداقل نیاز به کمک دونفر دیگر داشتند. دخترش مدام از روی صندلی بلند می‌شد و می‌نشست. بعد مادرش آمد جلو محکم نشاندش روی صندلی؛ محکم یعنی باعث آزار دیگران نشود توی آن شلوغی. ماسکش را درآورد. بیشتر که نگاه کردم دیدم ماسک سوراخ است، سوراخ بزرگی هم داشت. بعد گفت دهنش را باز کند. دخترعقب‌مانده ذهنی بود و بدتر اینکه دندان‌هایش عفونت کرده بودند، رسیده بودند به عصب و همین داشت او را کلافه می‌کرد. زن بغل‌دستی با بچه‌اش بلند شد و رفت به سمت دیگری. تکان‌های صندلی زیاد شده بود. بعد خودِ مادر ماسکی از جیبش درآورد و گذاشت روی صورتش تا ببیند دندان‌های دخترش در چه حالی‌اند. دست کشید روی گونه‌های دختر. گفت: «نگران نباش عقبِ عقبه. هرچی عقب‌تر، دردش کم‌تر.» و دست کشید رویشان. باور کنید داشت دلداری‌اش می‌داد. داشت آرام‌آرام با انگشت اشاره دندان سیاه‌شده‌اش را ماساژ می‌داد (گزارش دندان‌هایش را برای دخترش می‌گفت و من هم می‌شنیدم). دختر با دهان باز، آخ می‌گفت و همان‌طور که می‌خندید، بلند شد رفت پشت صندوق صدقات شیشه‌ای و یک دفترچه بیمه از پشتش درآورد. نفهمیدم کی و کجا و چطور آن را دید. داد دست مادرش. بازش کرد و گفت: «این دفترچه مال کیه؟ خانم زاده؟» دفترچه را گرفت طرف من. نامش بود «زینب حسین‌زاده». فکر می‌کرد اسمش سه جزء مستقل دارد. بعد یکی از متصدیان گفت: «بذارش همین‌جا. صاحبش خودش پیدا می‌شه. بالأخره می‌آد دنبالش.» همان متصدی چنددقیقه بعدش با مردی دعوا کرد که تقریبا تا نصف طول کمربندش کلید آویزان بود ازش و به‌خاطر اینکه چرا دفترچه‌اش را با اینکه هنوز سه برگه داشت عوض نمی‌کنند، سروصدا راه انداخته بود. خانم متصدی می‌گفت که قانون است و او هم یک فحش نسبتا بد به آن قانونی داد که برای برگه‌های دفترچه‌اش تعیین تکلیف می‌کند. زن ماسکش را کشید پایین و گفت که چرا جلوِ بچه‌اش فحش بد داده؟ مرد نگاهی کرد به دخترش و گفت: «برو بابا! خدا روزیتو جای دیگه‌ای حواله کنه. انگار بچه مدرسه‌ایه.» این مرد البته آن‌طور که نشان می‌داد خیلی هم درویش و بیگانه با جیفه دنیا نبود. چون سروصدا راه انداخت که می‌رود پدر صاحب‌بیمه را برای این قانون هِر تکی درمی‌آورد ولی چون ماشینش را بدجایی پارک کرده الآن نمی‌تواند. با بدوبیراه رفت بیرون ولی تا وقتی که ما بودیم برنگشت.

پشت‌بندش یکی داد زد که «زینب حسین‌زاده» است و آمده دنبال دفترچه‌اش. کسی حتی نگاه نکرد به او. مادر اما دوست داشت «زینب حسین‌زاده» از دخترش بابت پیدا کردن دفترچه‌اش تشکر کند. یعنی من با نگاهش این‌طور فهمیدم. کارت شناسایی هم ازش نخواستند. دندان‌درد دخترش واقعا داشت او را عذاب می‌داد. هنوز شماره ۵۵۰ بود، و آن‌ها و همه ما شماره‌هایمان بالای ۶۰۰ بود. داشتم از دندان‌درد آن دختر عذاب می‌کشیدم. انگار یک گلوله آتش بود و آن تکان‌هایی که از سر استیصال به خودش می‌داد و روی صندلی جابه‌جا می‌شد قلب آدم را فشار می‌داد. درد خودم را فراموش کرده بودم. من سینوزیتم عود کرده بود و راه بینی‌ام را بسته بود و تا مغز سرم سوت می‌کشید از درد. کلافه شده بودم؛ برای همین آمدم این دفترچه تاریخ‌گذشته را دوباره تمدید کنم تا لااَقل بیات نشود. پشت همان صندوق صدقات شیشه‌ای چندتا شماره رهاشده بود. شماره ۶۰۰، ۶۰۳، ۶۱۰ و ۶۲۰. یعنی حداقل ۲۰ تا ۳۰نفر جلوتر می‌افتادیم. رفتم یک‌دانه‌اش را دادم به این مادر و دختر و خودم هم یکی‌اش را برداشتم و مال خودمان را گذاشتم همان پشت. همین‌طور هم شد. فقط ۵نفر مانده بود تا شماره‌شان خوانده شود و من ۸نفر. شماره را به دخترش نشان داد و او فقط برای دیدن شماره، ماسکش را برای چندثانیه درآورد و دوباره گذاشت سر جایش.

◆◆◆

همه آدم‌هایی که این‌جا ایستاده‌اند می‌دانند بودونبود آن دفترچه خللی توی زندگیشان ایجاد نمی‌کند. یعنی برای مریضی‌های بزرگ‌تر و سخت‌علاج‌تر هزارتا برگه‌های این دفترچه هم افاقه نمی‌کند و بیشتر به درد همین مرض‌های دم‌دستی و سرپایی می‌خورد. با این دفترچه، فقط کمی دیرتر، کهنه و دوریختنی می‌شوند و شاید هم کمی در مخارجشان صرفه‌جویی کنند. من که هیچ‌وقت ندیدم بین بیمارستان و بیمه با بیمار رابطه عاشقانه‌ای وجود داشته باشد! معلوم نیست این تأمین اجتماعی از کدام مدخلی نشئت گرفته وگرنه هرطور فکر می‌کنم می‌بینم بیشتر یک ناامنی و تحقیر اجتماعی محسوب می‌شود. این دفترچه را دستت می‌دهند ولی باید صبح خیلی‌زود بروی فلان درمانگاه که توی صف سونوگرافی‌اش ۳۰ نفر آدم دیگر روی زمین و صندلی نشسته‌اند، یا اگر بروی دندان‌پزشکی اثر بی‌حسی‌اش زودتر از اثر بی‌حسی مطب شخصی از بین می‌رود. نمی‌دانم چطور است که حس خرید جنس دست‌دوم به آدم دست می‌دهد. متریالی که می‌توان با این دفترچه‌ها گرفت ظاهرا در حد جعبه کمک‌های اولیه است که گاهی شانس یار می‌شود و جنس خوبش گیر آدم می‌آید و برای چندسال برایت کار می‌کند.

◆◆◆

کار آن زن و دختر تمام شده بود. من هنوز نشسته بودم. دیدم با ماسکی روی دهان برگشته و تنه‌زنان راسته باجه‌های این دفتر را گز می‌کند تا برسد به‌جایی که ما نشسته بودیم. زیر پاهایمان را نگاه کرد. یک مشکل تازه به‌وجود آمده بود. می‌گفت کارتش را گم کرده. همه پاهایمان را کمی دادیم بالا. بعد با هر شماره‌ای که اعلام می‌شد نگاهی به فیش نوبت می‌انداخت. چیزی زیر صندلی‌ها پیدا نکرد. زن مسن خودش سرش را خم کرد تا زیر صندلی‌ها را ببیند. هیچی نبود. یکی از خانم‌ها پرسید: «کارتش شناسایی بوده؟» زن مسن گفت: «نه، کارت شناسایی نیست. مَن کارته.» زن گفت: «مَن کارتو که برمی‌دارن. دیشب پاتروم لامپ کهنه جلوِ خونه مارو بردن مَن کارت که دیگه معلومه.» مردی گفت: «از اون خانم بپرس.» پشت صندلی که آن خانم نشسته بود با کاغذ سفیدی «نامنویسی» را سرهم نوشته بودند که از دور و نزدیک ناموسی خوانده می‌شد. صدای ضعیف زنی شماره‌ها را می‌خواند و هربار چندنفر اشتباهی می‌رفتند دم باجه چون ۶۷۷ را ۷۷۷ شنیده بودند. زن ظاهرا موقع رفتن یک نوبت اضافه از دستگاه گرفته بود و آن را با خنده ملیح و زمزمه حرفی دم‌گوش به خانمی هدیه داد. دعا کردم پیاده همه این راه را به درمانگاه نرود. راه رفتن زیاد دندان‌درد را بیشتر می‌کند.

«اینجانب، دنیل بلیک»، داستان انحطاط‌خدمات اجتماعی در انگلستان است

به‌جای سؤال درباره رو دهام از قلبم بپرسید

◆◆◆

«اینجانب، دنیل بلیک» (۲۰۱۶) داستان بروکراسی غول‌پیکر و ترسناک انگلیسی است. دستگاهی که برای اعطای حداقل حقوق شهروندی چنان آنان را سرکوب می‌کند و می‌داند که دست آخر یا باید بمیرند یا از آن قوانین تمکین کنید. کن لوچ، فیلم‌ساز پُرآوازه انگلیسی، در این ۵۰سالی که فیلم ساخته صدای طبقه کارگر انگستان بوده؛ راوی له‌شدن و درهم‌شکستن انسان‌هایی شرافتمند، تهی‌دست و زحمتکش که بناست از «رفاه» اروپایی بهره‌مند شوند. اگر افسانه‌های زندگی آسوده و حقوق بیکاری در اروپا را باور دارید، باید حتما «اینجانب، دنیل بلیک» را با چشمان باز ببینید؛ ببینید که چطور داروینیسم در تاروپود سیستم خدمات اجتماعی دنیای غرب توانسته خانواده‌های زیادی را به خاک سیاه بنشاند.

تمام آنچه که «دنیل» برای آن تلاش می‌کند حق ارائه یک درخواست و رسیدگی است. مجبورش می‌کنند از این حلقه به آن حلقه بپرد، گاهی اوقات عجله کند و گاهی منتظر بماند. برخی از دستورات آن‌قدر غیرمنطقی هستند (مثلا اینکه بعید است او ۳۵ ساعت در هفته به‌دنبال پیدا کردن شغل بوده و هنوز کار پیدا نکرده؛ باید ثابت کند این کار را کرده) که ناگزیر باعث این برداشت می‌شوند: سیستم (که توسط دولت محافظه‌کار درب‌وداغون‌تر شده) از قصد به‌گونه‌ای مهندسی‌شده که مردم را در دریافت خدمات رفاهی سر بدواند. این اتفاق، طراحی شده است و به یک بخش کوچک و یا تنها به مسئله اشتغال محدود نمی‌شود. لوچ نشان می‌دهد که متخصصان، کارشناسان و همه آن‌هایی که در اعطای این خدمات به شهروندان دخیلند بیشتر به شیادهایی می‌مانند که قانون را برای مردم عادی به روش خودشان بلغور می‌کنند تا پول به جیب بزنند. در نتیجه نه تنها خدماتی به شهروندان تعلق نمی‌گیرد که بیشتر به انزوا و دست آخر مرگ زودرس آن‌ها کمک می‌کنند. مشاوران این فیلم در قامت رزمندگانی ظاهر می‌شوند که حتی به آن‌هایی که دست‌هایشان را به نشانه تسلیم بالا آورده‌اند هم شلیک می‌کنند. مشاورانی که بیشتر برای گمراه‌کردن با مراجعانشان مواجه می‌شوند نه تسهیل امور. نگاه کنید به پرسش و پاسخ‌های مکانیکی و بدون ذره‌ای عاطفه در ابتدای فیلم. متخصص سلامتِ پزشکی بدون اینکه کوچک‌ترین توجهی به صحبت‌های بلیک بکند صرفا از او می‌خواهد به پرسش‌های احمقانه‌ای پاسخ بدهد که نه به روشن‌شدن ماجرا کمک می‌کند و نه به سیر پرونده او. قلب بلیک مشکل دارد اما او از نظر آن‌ها باید کار پیدا کند اما او حق ندارد درباره این‌ها حرف بزند، نباید از اوضاع قلبش بگوید بلکه روده و سازوکار متابولیسم و دفع، نکات مهم‌تری به‌نظر می‌رسند.

روایتی از عکس هانیه ندافی

رد دود روی چادر گل‌درشت

امیرمنصور رحیمیان پسرک ایستاده بود دم در و داخل را نگاه می‌کرد. نور بریده‌بریده از پنجره‌های بالایی ریخته بود توی سالن خالی مرغداری. مردها زیر تریشه‌های نور خط خط دیده می‌شدند. چند کبوتر آن بالا، بال‌زنان از شیشه‌های شکسته رد می‌شدند و به داخل یا خارج سالن می‌رفتند. چندتایشان هم روی خفتی آهن‌های سقف چرت می‌زدند. دود سنگین و خاکستری‌رنگی با رخوت همراه با گردوغبار در هوا شنا می‌کرد و بوی تریاک را می‌کوبید زیر پره‌های بینی. «اسحاق» از زیر چشم نگاهی به خواهرزاده‌اش که داشت این‌پا و آن‌پا می‌کرد، انداخت. با چشم و ابرو اشاره‌ای بهش کرد که یعنی: «می‌ریم، الاناس که بریم!» هُرمی که از ذغال‌های سرخ منقل بلند می‌شد، تصویر دو مردی را که پشتش بودند کج‌ومعوج می‌کرد. تاس‌ها را توی مشت استخوانی‌اش ورز داد. فوتی به پشت دستش کرد و آن‌ها را اول داد توی سینی. انگاری تخم چشم پسرک را ریخته باشد کف سینی مسی؛ چشمش غلت خورد پی تاس‌ها. چهار و سه. نیش «سلیمان» تا بناگوشش چاک خورد. زیرپوش آبی چرکش داشت زار می‌زد به هیکلش. سبیلش پرپشت نشسته بود بالای دهان بی‌دندانش. نفسش را ذره‌ذره همراه با دود قی کرد بیرون و خنده حال‌به‌هم‌زنی کرد. صدا پیچید در سالن و توی گودی دیوارها فرو رفت.

-رد کن تا بیاد! هشت خونده بودی!

دستش را دراز کرد سمت اسحاق. دست تا مفرق آرنج ماه گرفتگی داشت و روی سیاهی جابه‌جا موزه بود بیرون. پسرک با بیزاری نگاهش کرد. چندشش شد. نگران سر برگرداند و به محوطه بزرگ و خالی پشت سرش نگاه کرد. بیابان زیر شلاق آفتاب خشک شده بود و ردّ چرخ تا جلوِ انبار کوبیده شده بود. موتور قدیمی و لکنته دایی اسحاق یک کتی نشسته بود روی جک. همان موتوری که تا اینجا روده‌هایشان را آورده بود بالا از بس تکان‌تکان خورده بود روی دست‌اندازها. ترک موتور از دایی پرسیده بود کجا می‌روند و جوابش را نامفهوم و گنگ باد برده بود. توی دست‌انداز بعدی هم مهره‌های پشت اسحاق خورده بود توی صورتش. فکر کرد الان است که از زور لاغری پیراهنش سوراخ شود و کمرش بشکند. بهش گفته بود: «اگه صبر داشته باشی و به «خان‌جان» چیزی بروز ندی؛ موتورو می‌دم باش دور بزنی. اصلا می‌دم یه ساعت بری باغ قربون لالِ سیب بکنی.» حالا سه ساعت بیشتر بود که بَست نشسته بود پای منقل و قمار می‌کرد و کلیدها را گذاشته بود توی جیبش. فکر کرد خان‌جان الان حتما با آن چادر گل‌درشتش چشمش به در خشک شده و آمده بیرون دم در منتظر ایستاده. پشتش تیر کشید. یاد قربان افتاد که بیلش را فرو می‌کرد در گِل و لب‌ها و دست‌هایش را تکان می‌داد و صداهای غریب در می‌آورد از خودش.

-پیرزن می‌دونه اسحاق عملیه. جوش تورو می‌زنه. تو یتیمی. بابا نه‌نه رو سرت نی. بیچاره ش نکن.

باز نگاه کرد به مردها که نشسته بودند و توی دود کمرشان خم شده بود. جلوتر رفت و ایستاد بالای سر دایی‌اش که داشت چرت می‌زد. سلیمان سرش را بالا آورد و با دست سیاهش اشاره کرد: «بیا. بیا بشین» بدش می‌آمد از او، از دهان بی‌دندانش، از سبیلش، از استخوان‌های کتفش که زده بودند بیرون، از خال گنده روی دستش که مو درآورده بود، از خودِ خودش. نمی‌خواست آن‌جا باشد؛ نه به‌خاطر این که سلیمان آن‌جا بود، به‌خاطر این که خان‌جان دمِ درِ باز خانه‌شان منتظر ایستاده بود. چشمان پیرش را کوچک کرده بود تا آفتاب نزند و به آخر جاده نگاه می‌کرد که هیچ‌کس در آن نبود.

میلان
فصلنامه جوانان مشهد

شماره هفتاد و سوم، یازدهم مهرماه ۱۳۹۸
صاحب امتیاز: شهرداری مشهد
مدیرعامل مؤسسه شهرآرا: مجید خرمی
سردبیر: توحید آرش‌نیا

دبیر میلان: سلمان نظافت یزدی
مدیر هنری میلان: جلال حاجی‌زاده
عکس جلد: سعید گلی
ویرایش عکس: میلاد سمنگانی

با تشکر از: محمدرضا هاشمی، بنیامین یوسف‌زاده
نشانی: میدان شهدا، نبش دانشگاه ۱
روابط عمومی: ۳۷۲۴۳۱۱۰
شماره پیامک: ۳۰۰۰۷۲۸۹