ندا هنگامی از نمایش «نیم روز اسکاتلند» می‌گوید

تئاتر محل اندیشه است نه سرگرمی

عکس: مهدی آشنا

شهروند| سال‌هاست هنرمندان صاحب‌نام بسیاری با همراهی هنرجویان و دانشجویان خود آثاری را خلق و به صحنه برده‌اند؛ شاید در نگاه نخست این مسأله ریسک بزرگی به نظر برسد که همراه با افرادی که هیچ‌گاه تجربه صحنه را نداشته‌اند نمایشی را خلق و در معرض تماشای مخاطبان قرار دهید؛ به این واسطه بسیاری از هنرمندان، به‌خصوص کارگردان‌هایی که در این حوزه شناخته شده‌اند هیچ‌وقت چنین خطری را نمی‌پذیرند.

این روزها در یکی از سالن‌های خصوصی تهران شاهد اجرای نمایشی با عنوان «نیم روز اسکاتلند» به کارگردانی ندا هنگامی هستیم که با همراهی تعدادی از هنرجویان‌اش اجرا می‌شود. نمایشی که مانند سایر آثار این کارگردان به شکلی کاملا حرفه‌ای به صحنه رفته و قواعد و دیدگاه‌های موجود در مورد چنین کارهایی را شکسته است؛ بی‌شک این مسأله نشان از تبحر و نگاه متفاوت این کارگردان دارد. به این بهانه گفت‌وگویی با ندا هنگامی طراح و کارگردان این نمایش داشته‌ایم که می‌خوانید:

به نظر می‌رسید نمایش شما بیش از این‌که برای تماشاخانه ارغنون طراحی شده باشد، برای بلک‌باکسی بزرگتر مثل سمندریان طراحی شده است.

خیلی دوست داشتم و تلاش بسیاری کردم تا از سهمیه خودم در تئاتر شهر برای سالن چهارسو یا قشقایی استفاده کنم؛ اما واقعیت این است که وقتی یک‌سال و نیم با بچه‌هایی تمرین می‌کنی که قرار است برای نخستین‌بار، آن هم با متن، ایده و مضمون سخت به صحنه بروند؛ تمایل زیادی دارند تا سریع نتیجه کار خودشان را در بازخورد با مخاطب ببینند. این مسأله در مناسبات مدیریتی که بازیگرت کیست و چقدر می‌فروشی جایی ندارد و بچه‌ها دچار سرخوردگی می‌شوند و اثر اصطلاحاً بیات می‌شود. در میان پیشنهادهایی که داشتیم تماشاخانه ارغنون به نظر من بهترین بود. از سمت مدیریت هم پیشنهاد منصفانه‌ای وجود داشت. علاقه‌مند بودم بچه‌ها تجربه تقابل با مخاطب را پیدا کنند.

از بازیگر سخن گفتید. این نمایش پیشتر با تیم دیگری تمرین شد. چهارسال پیش چه اتفاقی رخ داد که آن زمان روی صحنه نرفت؟

در یادداشت بروشور نوشته‌ام که چه رخ داده است. ایده اجرای «مکبث» را با تعدادی از بچه‌ها آغاز کردم که توان آمدن بر سر تمرین طولانی داشته باشند؛ چون خودم هم مشغول تمرین کردن بودم. نگاه و تحلیلی که به این اثر شکسپیر داشتم احتیاج به تمرین طولانی داشت. آن بچه‌ها، از بازیگران بسیار موفق تئاتر امروز هستند. اما کار با آن گروه به انجام نرسید؛ چراکه دوست داشتند سریع به نتیجه برسند. این خصلت دانشجویان تئاتر است و این پروسه در مدت زمان کوتاه جواب نمی‌داد.

ولی همان زمان هم تمرین‌های طولانی را پشت سر گذاشتید.

بله، این‌که بچه‌ها بفهمند وارد چه پروسه‌ای شده‌ایم را پیش رفتیم؛ ولی هر روز یکی می‌آمد و می‌گفت که کاری به او پیشنهاد شده و سه روز نیستم یا فرد دیگری می‌گفت برای فیلمبرداری دعوت شده است و... شما اجرا را دیدید که موبه‌مو به فرد ارتباط دارد. اگر کسی نباشد، شخصی شریک بازی خود را از دست می‌دهد. برای همین ترکیب به خوبی درنمی‌آمد. واقعا به یک تیم تمام وقت نیاز داشتم و این ۱۱ نفر یک‌سال هر روز سر تمرین بدون غیبت حضور داشتند.

گروه نخست خروجی دانشجویان شما در دانشکده سینما و تئاتر بودند. گروه جدید را کجا کشف کردید؟

این گروه بچه‌های آموزشگاه آقای تارخ هستند که من در آنجا تدریس می‌کنم. الان حدود سه‌سال است که تدریس در این موسسه را شروع کردم. این بچه‌ها همه فارغ‌التحصیلان آنجا هستند. به عشق سینما به آنجا می‌آیند و بعد با یک شگفتی به نام تئاتر مواجه می‌شوند. کسانی که مصمم‌تر هستند تا پوست بیندازند در تئاتر باقی می‌مانند. کار «نیمروز اسکاتلند» به شکل تعاونی، در طول یک‌سال با جیب خود بچه‌ها جلو رفته است. یعنی پول گذاشتند، پلاتو گرفتند، سر تمرین رفتیم و با چالش‌ها روبه‌رو شدیم و خوشبختانه آقای سعید عادل‌پور از همکلاسی‌های خود این گروه، تهیه‌کننده کار شدند.

اقتباس شما از «مکبث» است؛ اما اسم اثر تغییر کرده است. البته خیلی چیزهای دیگر هم تغییر پیدا کرده است. وقتی به اثر دقت کنیم با دو مقوله متفاوت روبه‌رو می‌شویم، تقلیل و تکثیر. نمایش به شدت تقلیل‌گراست چراکه یک نمایش پنج پرده‌ای به یک نمایش تک‌پرده‌ای خلاصه شده است؛ اما در سوی دیگر تکثیر شده است، چون با پنج مکبث و لیدی مکبث مواجهیم. فلسفه این کار چیست؟

یکی از شگفتی‌های آثار شکسپیر و ماندگاری آنها، همین نگاه متفاوت برای جوامع متفاوت است. شاید همین است که هر کارگردانی دوست دارد یک بار در زندگیش کاری از آثار شکسپیر را تجربه کند. چیزی که در این اثر برایم مهم بود این است که مکبث و لیدی در مقام یک انسان چه می‌شود که دست به چنین جنایتی می‌زنند. به این فکر می‌کردم قطعا آدم‌ها خلأیی دارند و خلأ این زن و مرد را مونولوگ‌های رضا گوران که باعث شد نمایش به «نیمروز اسکاتلند» تغییر نام پیدا کند بیان می‌کند. آن خلأ عشق بین دو انسان است.

درواقع رابطه عاشقانه میان این زوج از بین رفته است که پایشان به هر جنایتی باز می‌شود. حال این‌که چرا تکثیر می‌شوند به نظر من یونگ و روانشناسی تابع او جواب می‌دهد. من درون خودم یک مکداف دارم، یک مکبث، یک لیدی مکبث و یک جادوگر دارم. همه می‌دانیم که داریم. معتقد نیستم که مکداف چیزی جدا از مکبث است. مکداف هم آدم می‌کشد و این ولی است که تفاوت این جنایت‌ها را مشخص می‌کند. می‌خواستم بگویم حتی لیدی مکداف می‌تواند لیدی مکبث باشد. جادوگران هم لیدی مکبث هستند. سربازان هم می‌توانند چنین باشند. در خود متن چنین آمده «نگاه شما بر اسکاتلند سرباز می‌آفریند و زنان را به میدان جنگ می‌آورد.» یعنی زنان می‌توانند لباس عوض کنند و سرباز شوند. این نگاه خود شکسپیر است. او خودش در متن اشاره می‌کند. دقیقاً در متن بعد از مرگ لیدی مکداف گویی لیدی مکبث هم تمام می‌شود و دست به خودکشی می‌زند. انگار اینها به یکدیگر وابستگی دارند. نمی‌شود آنان را از هم جدا کرد.

در تحلیل‌های دانشگاهی عموما می‌گویند درونمایه اثر شکسپیر زیاده‌خواهی مکبث است؛ اما در اثر شما به نظر می‌رسد درونمایه تقدیر هست. من این مسأله را در بازیگر سفیدپوشی مشاهده می‌کنم که تلاش می‌کند مانع رویدادها شود؛ ولی موفق نمی‌شود که تقدیرها را جابه‌جا کند و در نهایت هم اسیر می‌شود. انتخاب چنین درونمایه‌ای براساس چه اندیشه‌ای بود؟

سفیدپوش یک وجه از لیدی مکبث است که کر و لال است. نمی‌تواند حرف بزند. یک نقصی دارد که اگر آن را نمی‌داشت لیدی مکبث دست به چنین جنایتی نمی‌زد. زمانی که لیدی می‌میرد او برای نخستین‌بار حرف می‌زند و می‌گوید «مرده».

ولی هیچ‌گاه آزاد نمی‌شود.

هرگز، برای این‌که وابسته به مکبث است. وقتی مکبث می‌میرد او هم پایان دارد. وقتی لیدی می‌میرد هنوز ادامه دارد؛ چراکه او وابسته به بخش‌هایی از مکبث است. به محض مرگ مکبث او را هم از صحنه حذف می‌کنیم. در تور اسیر می‌شود و می‌میرد. سفیدپوش ما وجه صادقانه آدم‌هاست که می‌خواهند جنایات رخ ندهند و تاجها به سر نروند، آدم‌ها دانکن را نکشند و لطفاً از این خوابی که خود بدان زدید بیدار شوید که جنایتی رخ داده است. به‌هرحال به دلیل نقصی که دارد ناموفق است. نمی‌تواند جلودار سرنوشت شود. در طراحی دالان‌های انسانی می‌خواهم بگویم چیزی مکبث را به سمت هکات می‌برد. چیزی او را به سمت جادوگر می‌برد و او خودش چندان تمایلی به آن ندارد. بخش شیزوفرنی مکبث که مدعی است می‌جنگد و آدم می‌کشد، کسی از پشت سرش می‌گوید «سرباز و ترس!» اینها بخش‌هایی از شیزوفرنی مکبث است که سعی کردم آن را با انسان معاصر مقایسه کنم. بتوانیم در آن دلایل شخصی بیابیم. من هم مکبث را بفهمم، منی که به‌عنوان یک انسان ممکن است هیچ ربطی به آن پادشاهی و سیستم نداشته باشم.

چرا وجه مثبت یک انسان موفق به ممانعت از یک جنایت نمی‌شود؟

به نظر من موفق می‌شود. نمی‌توانیم بگوییم ناموفق بوده است. اگر در نمایش دقت کرده باشید یکی از تلخ‌ترین و تراژیک‌ترین لحظات، مرگ لیدی است. من نمی‌خواستم بگویم لیدی آدم بدی است و واقعاً بد نیست. آدم‌ها نمی‌خواهند جنایاتی در این حد کنند. یعنی اگر آگاه باشند دست به چنین کاری نمی‌زنند. این یک خصلت انسانی است.

حال این سوال مطرح می‌شود که مخاطب چه میزان می‌تواند تحلیل روانشناختی شما از متن مکبث را دریافت کند؟

صادقانه بگویم؛ هدف من این بود که این اثر را برای دانشجویان تئاتر و علاقه‌مند به فهم و تحلیل و دانش دراماتیک آغاز کنم. طبیعتا این اثر باید رویت شود. خیلی از دوستان به من گفتند چقدر مخاطب عام می‌تواند با این اثر ارتباط برقرار کند. سعی کردم در کانسپت اجرا، اجرایی لذتبخش دیداری را ترتیب ببینند تا لذتش را ببرد. قطعا دریافت شما از اثر به‌عنوان یک تحصیلکرده تئاتر جذاب‌تر است؛ چراکه نشان می‌دهد مرا درک کردید. این برای من لذتبخش است. ولی نمی‌توان جواب قطعی داد که مخاطب عام تمامی نشانگان را دریافت خواهد کرد. جسورانه باید بگویم نمی‌کند؛ اما برایش سوال پیش می‌آید که چرا قاشق و چنگال. چرا تاج کاسه است. چرا رنگ لباس‌ها عوض می‌شود. ممکن است پاسخ را در اجرای من نگیرد؛ چون اجرا پرفشار و پرریتم است تا او پاسخ بگیرد. با این حال معتقدم تیم ما در طرح سوال موفق خواهد بود.

برخی که نگاهی کارکردگرا به اثر هنری دارند نسبت به چنین آثاری گارد می‌گیرند که حال مخاطب چگونه می‌تواند به ادراکی از اثر دست یابد. شما چنین نگاهی با محوریت کارکردگرایی را می‌پذیرید؟ چگونه می‌شود کمک کرد مخاطب خوب ببیند؟

توقع من این است که سایت‌هایی مثل تیوال که جمعیت علاقه‌مند تئاتر به آن سرازیر می‌شوند یا دیگر سایت‌های فروش، موظفند تماشاگر را تربیت کنند. اسم این کار روی خودش هست، تجربی. ما دیدگاه خودمان را می‌رویم تجربه کنیم با تیمی که حاضر به تجربه است. معتقدم حتما به مرور تماشاگر زیباشناسی خود را در اثر پیدا می‌کند. البته خیلی جاها من خودم را سانسور و سعی کردم به او هم نگاه کنم. برای همین رنگ و طرح آوردم. برای همین است که صحنه را لخت کردم و تنها نشانه گذاشتم تا مخاطب را درگیر نکنم و اجازه به او دهم فهم کند. برای همین بدن را دخیل کردم. برای این‌که بتواند برخی مفاهیم را آگراندیسمان کند. شاید اگر قرار نبود که به آن بخش از مخاطب فکر کنم، این میزان ریزه‌کاری به آن نمی‌افزودم. مثل فوت کردن لیدی مکبث و افتادن همه مکبث‌ها. این کدگذاری است که مخاطب با ما همراه شود. من خوشحالم که جمعیتی سمت تئاتر می‌آید که متخصص این رشته نیست. روزها آرزو داشتیم این افراد بیایند و تئاتر ببینند. خود من در تجربه هجده ساله‌ام بسیار خوشحالم افرادی پای تئاتر می‌نشینند که تئاتر را نمی‌شناختند و نمی‌دیدند. من تلاش کردم او هم حداقل حظ بصری ببرد.

آیا این ممکن نیست در بروشور کلیدهایی برای درک اثر وجود داشته باشد؟

من نشانه‌ای به شکل پرفورمنس قبل از شروع اجرا در حیاط تماشاخانه داریم تا مخاطب را برای دیدن نمایش آماده می‌کنیم. نشانه‌هایی مثل گردنبند که حاوی نشانه است را به او می‌دهیم. با این پرفورمنس به او می‌گوییم قرار نیست اجرای قصه‌گویی ببینند. باید به آن فکر کند. برای این مسأله نیم ساعت به او فرصت می‌دهیم. می‌شود مخاطب را آماده کرد؛ ولی از سنجاق شدن بدم می‌آید. دوست دارم به مخاطب احترام بگذارم. درک نکردن اشکالی ندارد. می‌گویم این کار را درک نمی‌کند. قطعا با این شیوه آشنا می‌شود و دو کار بعدی را درک می‌کند. از همین رو سنجاق کردن خودم و تنبل کردن ذهن مخاطب، حس می‌کنم ذهنش را طراحی می‌کنم. می‌خواهم اثر مرا کشف کند حتی اگر موفق نشود. برود به سوالات خطور کرده به ذهنش پاسخ دهد. چند سایت را باز کند و نظرات دیگران را بخواند. برای همین است که می‌گویم تیوال نقش مهمی دارد. در آن پرسش و پاسخ میان افراد پاسخ‌ها گرفته می‌شود.

برخی کارگردانان نسبت به تیوال گارد می‌گیرند و معتقدند که در آنجا هر نظری بدون کنترل منتشر می‌شود و در درازمدت باعث سلب مخاطب خواهد شد. از یک سو عده‌ای معتقدند که تیوال نوعی دادن آزادی به افراد است. نظر ما دراین‌باره چیست که افرادی در تیوال مشخصا برای پاسخگویی به این سوالات باشند؟

قطعا باید چنین باشد. من این آزادی را دوست دارم و معتقدم هر کسی محق است نظرش را بگذارد؛ اما به‌عنوان کسی که هجده‌سال است که در این حوزه هستم، درسش را خواندم و تدریس می‌کنم، مخاطب ما نیاز به هدایت دارد. مخاطب تئاتر از یک سالی به سمت تئاتر آمده و هنوز آماده دیدن تئاتر ما به معنای تفاوت شیوه‌ها نیست. او برای خودش تئاتری را تعریف کرده گاهی شبیه سریال‌های تلویزیونی که باید قصه داشته باشد. اینجایش غم باشد و آنجایش شادی. مرا شبیه خوراک سال‌هایی که گرفته می‌بیند. بیشتر تماشاگران ما می‌آیند با چنین اثری مواجه شوند. مگر ما چقدر دانشجوی تئاتر یا مخاطب جدی داریم که دغدغه‌مند است؟ من خوشحالم که آن مخاطب به سمت تئاتر می‌آید ولی این مخاطب نیاز به رهبری دارد. باید بداند اگر می‌آید «نیمروز اسکاتلند» را می‌بیند قرار نیست فیلم سینمایی فلان را ببیند که در آن عشق و فرار وجنون و آه و ناله است. باید بفهمد در سالن متفاوتی است و تشویق شود که این تئاتر را تجربه کند. تجربه کردن را دوست داشته باشد؛ نه این‌که ما به‌عنوان صاحبان اندیشه و فرهنگ، خودمان را به خاطر فروش و مخاطب و نظر مثبت سطح تفکرمان را پایین ببریم. باید کمی هم مخاطب زحمت بکشد و مرا درک کند. به نظر من تکلیف تئاتر روشن است. تئاتر محل اندیشه است و اگر کسی فکر می‌کند تئاتر برای سرگرمی است مسیر غلط است و باید او را تربیت کرد تا بداند قرار است اندیشه‌های متفاوتی را تجربه کند.

حتی تئاتر سرگرم‌کننده هم می‌تواند در این طبقه‌بندی قرار گیرد.

دقیقا. همه گونه‌های تئاتر حق حیات دارند و به شکل موازی. مخاطب من اگر آگاه باشد دیگر حق انتخاب ندارد که فقط سرگرم شود. باید تمام تئاترها را پوشش دهد. اگر مخاطب حقیقی این کالای فرهنگی است؛ وگرنه هنوز به معنای واقعی با مخاطب حقیقی تئاتر مواجه نشدیم. این تعداد فروش‌ها هنوز مخاطب حقیقی تئاتر آمارش مشخص نشده است. اینها آمار تصادفی تئاتر است. نمی‌توانیم اگر ۲۰هزار نفر از یک تئاتر دیدن کردند این آمار حقیقی تماشاگران است. نه، ممکن است این افراد تماشاگران حقیقی آقا و خانم ایکس هستند. من هنوز به این آمارها تردید دارم و باورشان ندارم. ما نیاز به زمان داریم تا به میزان مخاطب حقیقی تئاتر دست یابیم. هنوز در مرحله آزمون و خطاییم.

یادداشت

اسطوره‌سازی مدرن در مجموعه شعر «فعلاً بدون نام»، سروده فرزاد کریمی

فیض شریفی
شاعر و پژوهشگر ادبی

شعرهای مجموعه فعلاً بدون نام در رشد و گسترش خود، ابعاد اسطوره را در لحن و زبان و سبک شعری شکل داده، کشف ظرفیت‌های دیگری در حوزه زبان را باعث شده است. کریمی، دارای تفکر اسطوره‌ای است. این عمده‌ترین و مسلط‌ترین شیوه اوست و به قول بارت، اسطوره گفتار اوست.

در شعرهای این مجموعه، هنجارگریزی زمانی تبدیل به زبان معیار شده است. اشعار صفحه‌های ۲، ۳، ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۱۷، و ۱۸ برشی زمانی و خطی و ممتد به وجود آورده و در میانه زمان ایستاده، به گونه‌ای که بخشی از زمان بی‌ابتدا و ازلی پشت سر اوست و بخشی مقابل او. او سفری چرخه‌ای یا دورانی را آغاز می‌کند: «این سوگ سیاووشان نیست/ هلهله‌ای عقیم است/ در دوراهی‌های گلو/ به سوگندان مؤکد/ و عبور از وَر گرم/ من سیاووشم به آتش عذاب/ دخت زیبای‌هاماوران ...» (ص ۵۹). شاعر به اسطوره‌ای فارسی اشارت دارد و خود را سیاوش می‌داند. اما آخر شاهنامه خوش نیست چون پس از این همه سال، این همه هلهله، محبوب او که از مقابل می‌آید، دیر به داد سیاوش زمانه‌اش رسیده است؛ دیر به داد آن بخش آنیمای شاعر رسیده است.

کریمی تعمد دارد جوانب اسطوره‌ای کلامش را ارتقاء دهد و زبان را به خاستگاه اصلی‌اش برگرداند. این لحن تغزلی، حق به جانب، گاهی سرزنشگر و سرشار از اندوه و مرثیه‌های نوستالژیک است: او خود را در شعری با البیاتی، شاعر بزرگ عرب، مقایسه کرده، با زبانی تغزلی و تحسرانگیز می‌گوید: «البیاتی!/ امیر کام‌هزار و یکم را هم گرفته است/ و شهرزاد/ در ظهر بازار بغداد/ اشعار عاشقانه تو را زمزمه می‌کند» (ص ۳۶).

کاربرد واژگان و ترکیب‌های تصویری در هماهنگی با محور اسطوره‌ای داستان پیش رفته است. کریمی درصدد برکشیدن مقام خدایگانی خود نیست. فرامن در اسلوب بیانی شاعر، معشوق است. او معشوق را پیامبرگونه می‌ستاید: «تأویل اسطوره‌های مادینه/ خدای آب/ خدای روشنایی/ خدای برکه در شب مهتاب/ تو/ تأویل رمزهای مقدس...» (ص ۶۳ و ۶۴).

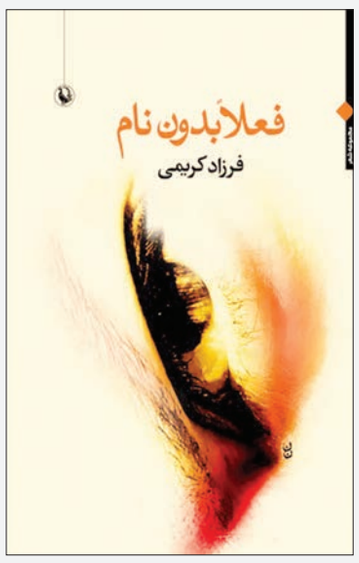
گاهی این زبان یا لحن اسطوره‌ای اشارتی دارد به واقعه‌ای که شاعر با ساختارشکنی اسطوره‌ای یا اسطوره‌زدایی، اسطوره‌ای دیگر خلق کرده است: «دو حجم مساوی از امتداد تراش سنگ/ از جنس عاج/ و تجربه‌ای دوگانه از مکیدن نور/ و بیرون آمدن ناقه‌ای به اشارت دست/ این معجزه توست/ وقتی که من عاشق می‌شوم ...» (ص ۳۷). گویا معجزه شاعر، تولد زن است که در پیوند با واقعه اسطوره‌ای دیگر، کاملن ظهور می‌کند: «هر دو امتداد تراش سنگ را/ به مرمر شانه‌ها/ به مکیدن نور/ و حضور یکپارچه ماه/ بعد از اشارتی به شق‌القمر ...» (ص ۳۸). و باز ادغام اسطوره‌ای دیگر در پیوند با اسطوره‌های پیشین: «و دستی که در موهات می‌بری و بیرون می‌آوری به ید بیضا/ و این دو پاره من است که دست‌هات را می‌خواهد/ به تمامی نور/ به وقت تجلی که تحمل طور/ و چشم‌های سیاهت که باطل‌السحر است ...» (ص ۳۹).

کریمی با واکنش‌های حیرت‌آور کلامی و با انواع روایت‌ها از زن حرف می‌زند. با زبانی که ترکیبی است از سه زبان: ساده نوشتاری امروزی با جوانه‌هایی از آرکائیسم، عاطفی محاوره‌ای و کهن. مداوم و بی‌وقفه از حضور جاری زنی حرف می‌زند که در خواب و بیداری و در نوشتار بر او نازل می‌شود.

همان هنگام که شاعر آدرس از زنی زمینی می‌دهد، او را پرو بال می‌دهد و زمانی که تصویری آسمانی به او می‌دهد، گویا هیچگاه این معشوق جلوه‌ای زمینی نداشته است: «من به سحر چشم‌هات ایمان دارم/ و اژدهایی که در نواحی نگاه خفته است/ این صرفن یک شناخت تاریخی‌ست/ از شیطنت‌های‌هاجر/ از گونه‌های سوفیا لورن/ و لانه کبوتری/ به شاخه شاخه زیتون/ در چشم‌های تو/ چشم‌های تو از دنیای افسانه‌ها می‌آیند ...» (ص ۸۲).

افسانه‌ها و اساطیر می‌آیند و راوی هیچ‌وقت قهرمان داستان معشوق نبوده است: «و چشم‌های تو در داستانی جدید/ من هیچ‌گاه قهرمان داستان تو نبودم/ حالا از سر روایت کن/ یکی بود/ یکی نبود/ دو تا چشم زیتونی بود/ دو تا طره خرمایی/ ... و این قصه که قهرمان خودش را دارد/ مثه یه کوه بلند .../ مثه یه خواب کوتاه .../ یه مرد بود .../ یه مرد ...» (ص ۸۵). این از شگردهای کریمی است که با تکنیک‌های جدید، با هموارکردن زبان و رام کردن لحن‌های متفاوت در متن، از زیتون و خرما می‌گوید، از زنی حرف می‌زند و ترانه فیلم رضا موتوری. او با صدای زن رفته است.

پایان قصه هم همین است و آخرین شعر که راوی باز می‌خواهد از سر بنویسد و نقشی از دو غزال زیر پیشانی بکشد و صدف‌های میان دو عقیق و چاکی جوان برای گریبانی تنگ. راوی نمی‌خواهد بمیرد، کنار کتیبه‌ای از سنگ‌های قیمتی که پیر نمی‌شود و نمی‌میرد: «این قصه دیگری‌ست/ حکایت دستهام روی کتیبه دست‌هات/ حکایت لب هم روی کتیبه لبهات/ و انحنای استخوانهام/ بر زنانگی مکتوب تو تا ابد/ و این کار آسانی نیست/ که من پیر باشم/ و تو در تمام طول داستان جوان بمانی» (ص ۸۷).



معشوق در بیشتر اشعار کریمی حضوری درونی شده و جدی دارد. معشوقی که روی کتیبه هست، در دل راوی هست، روی کوزه نقش بسته، گل کبود در دستش هست، زنی است که در مینیاتور خیام دیده می‌شود، در اشعار مولانا هم دیده می‌شود.

این زن اثیری مساوی است با اعتقادات کهن ما که ریشه‌های هندی، قرآنی، اوستایی و تاریخی دارد؛ هی می‌رود به نوستالژیا و برمی‌گردد. آدم از این زن خاطره و حافظه دارد. گذشته زیبایی دارد. می‌شود بر رگ و عصب او هنوز دست کشید.بلوغ داغی دارد. این زن یک بخش رمانتیک و روحانی دارد و بخشی که عذابت می‌دهد. شاعر با بخش زیبا و زشتش کنار می‌آید. او این زن را نمی‌کشد. او این زن را مثل شراب توی تاقچه می‌گذارد، روی کتیبه می‌کشد و نقدش می‌کند. آنچه را که از این زن یا فرهنگ و گذشته به دردش می‌خورد، در زندگی امروزش به کار می‌برد. آنچه به دردش نمی‌خورد، خاک نمی‌کند چون می‌داند دوباره سر بلند می‌کند. زنی یا محبوبی زمینی، عشقی افلاتونی، اروتیسم (هماهنگی ذهن و قلب و جسم) و عشق کم‌رنگ سیاسی، اینها همه مثل فرهنگ ایران در هم ادغام شده‌اند و زن نماد این همه هست و نیست.

جهان هستی‌شناسانه کریمی، جهانی سیال و پیوسته متغیر است که شخصیت‌ها و عناصر آن مدام در حرکتی آونگ‌وار به ضد خود مسخ می‌شوند. این ساختار و مدل هنری دیگرگونه است و بازتاب خشاخش پردلهره آونگی است که هیچ‌گاه بر یکی از دو قطب خیر و شر آرام نمی‌گیرد و گشاده‌دستی ناپرهیزکارانه‌ای نیست اگر بگوییم بهترین دفتر شعر امروز این دو دهه است که جهان کهن و معاصر را در خود می‌گوارد اما راوی امروزین کهن الگوی شک و جست‌وجو باقی می‌ماند.