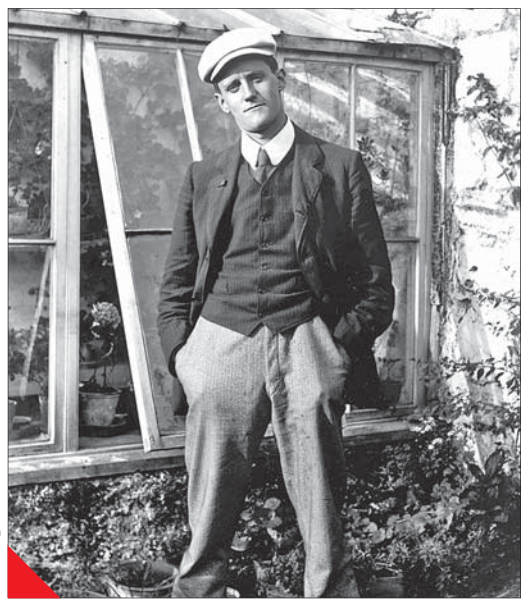
تهران- دوبلین (۲)

چه شد که دوبلین به این روز افتاد؟

نگار خوشنویس

در «نستور»، بخش دوم اولیس، راس ساعت ۱۰صبح، شاهد آنیم که استیفن ددالوس به بچه‌های مدرسه تاریخ درس می‌دهد. در حین تدریس، استیفن به تامل در مفهوم تاریخ در نظر ویلیام بلیک – شاعر رمانتیک انگلیسی – می‌پردازد. نستور یکی از کوتاه‌ترین بخش‌های اولیس است. در این‌جا قصد بر آن نیست تا خلاصه‌ای از وقایع اولیس ارایه کنیم. تاکید ما بیشتر بر طرز تلقی استیفن از تاریخ و نسبت آن با ادبیات است. در سیر وقایع اولیس، در بخش قبلی، استیفن که در عزای مادرش به‌سر می‌برد، با «هینز» -دانشجوی انگلیسی ادبیات فولکلور ایرلند- بر سر شکست ایرلند و دلیل غلبه انگلیس بگومگو می‌کند. بالطبع از آنجا که هینز انگلیسی است، هرقدر هم که بخواهد خود را علاقه‌مند به فرهنگ ایرلند جا بزند، نمی‌تواند عوالم استیفن را درک کند. در همان بخش اول، هینز دلیل شکست سیاسی ایرلندی‌ها را به تاریخ منتسب می‌کند و با جمله «به نظر می‌رسد تاریخ را باید شماتت کرد»، سروته قضیه را هم می‌آورد.

استیفن در بخش دوم به تدریس تاریخ مشغول است که با نگرش بلیک با تاریخ کلنجار می‌رود. بلیک بر این باور است که تنها بخشی از الهامی که لازمه دگرگون ساختن واقعیت مادی به حقیقت الاهی است، در دسترس بشر قرار دارد. طرز تلقی بلیک از تاریخ، روایتی دون و تمثیلی است که با دریافت الوهی از حقیقت جهان توفیر می‌کند. در ادامه بخش دوم، استیفن با مدیر مدرسه آقای دیزی مواجهه‌ای دارد که باز هم از شرح دلایل این دیدار و حوادث قبل و بعد آن در بافت داستانی اولیس صرف‌نظر می‌کنیم. آقای دیزی که به رغم ایرلندی‌بودن، سیادت انگلیس بر ایرلند را قبول کرده است، هم نظر با بلیک و حتی هگل، در جدل با استیفن، «کلیت تاریخ بشر را حرکتی به سوی هدفی بزرگ، که همان تجلی الاهی باشد» تشریح می‌کند. به عبارتی تاریخ در گذر زمان به تعالی و تکامل می‌رسد. ولی برای استیفن تاریخ تنها مستمسکی برای توجیه شکست سیاسی ایرلند در برابر انگلیس است. یکی از جنبه‌های مهم بخش نستور در اولیس، تقابلی است که میان تاریخ و ادبیات برقرار می‌شود. استیفن نمی‌تواند دلیل شکست را نتیجه منطقی و منتج از حرکت تعالی جوی تاریخ درک کند. آیا مسیر تاریخ همواره همان است که فاتحان برای شکست خوردگان نقل معانی می‌کنند؟ شکست‌خوردگان صحنه سیاست در برابر روایت شبه‌تاریخی اربابان چه کاری از دستشان برمی‌آید؟ استیفن بر خلاف نگرش آقای دیزی که سازشکاری و تبانی با انگلیسی‌ها را اقدامی در مسیر حرکت تاریخ قلمداد می‌کند، از بلیک و هگل رویگردان می‌شود و تفکری ارسطویی را برمی‌گزیند. از نظر استیفن شخصیت‌های تاریخی، ساکن «اتاق امکان‌پذیری‌های لایتناهی» هستند. جویس، اصطلاح امکان‌پذیری‌های لایتناهی را از کتاب متافیزیک ارسطو اخذ کرده است. ارسطو میان «امر واقع» - آنچه اتفاق افتاده است، ماوقع- و «امر ممکن»- آنچه امکان دارد اتفاق بیفتد- تمایز قایل می‌شود. در هر لحظه از زمان امکان‌پذیری‌های لایتناهی برای اتفاق‌های مختلفی وجود دارد، ولی فقط یکی از این امکان‌پذیری‌ها محقق می‌شود. حیرت استیفن در بخش نستور مبنی بر این است که آیا می‌توان از امور ممکن صرفا بر حسب اینکه واقع نشده‌اند، چشم‌پوشی کرد؟ جالب‌تر اینجاست که در سیر ذهن سیال استیفن، همین تمایز ارسطویی در کتاب «بوطیقا»ی ارسطو نیز وجود دارد. تفاوت بین شعر (ادبیات) و تاریخ، در توازی با تمایز امر ممکن و امر واقع قرار دارد. شاعر بر آنچه ممکن است اتفاق بیفتد تمرکز می‌کند و مورخ بر آنچه واقعا رخ داده است.


عکس: Corbis

دریافت استیفن و جویس از ادبیات و به‌خصوص رمان، دفاع از امکان‌پذیری‌های محقق‌نشده تاریخی است. اموری که گرچه در سطح بالقوگی ممکن‌ها باقی می‌ماند ولی به هیچ‌وجه، ذهنی و انتزاعی نمی‌شود. برای همین استیفن از پذیرش فلسفه آقای دیزی سرباز می‌زند و می‌گوید: «تاریخ کابوسی است که می‌کوشم از آن بیدار شوم.» جویس، در جایگاه نویسنده‌ای ایرلندی، از رمان توقع به‌خصوصی دارد. در ۱۹۱۲، جویس در سخنرانی خود درباره دنیل دفو و رمان رابینسون کروزوئه، ضمن ستایش از نویسنده‌ای که از منظر جویس بنیانگذار رمان انگلیسی است، مساله‌ای را مطرح می‌کند که به نوعی مساله استیفن ددالوس نیز هست. آیا آن طور که ادیبان انگلیسی ادعا می‌کنند، رمان در پیوستگی با آثار ادبی پیشین انگلیس قرار دارد یا اینکه برعکس، رابینسون کروزوئه، گسست دورانی تازه را از دوران‌های پیشین حکایت می‌کند. جویس طرفدار نظریه دوم است. رمان، پیوستگی تاریخی را به گسست مبتلا می‌کند. به زعم جویس، از رابینسون کروزوئه به بعد انگلیسی بودن با تصرف و تملک معنی پیدا می‌کند و این خبر از تحولی می‌دهد که دولت- ملتی را به امپراتوری مبدل می‌کند. شأن سیاسی رمان به منزله گسستن از روایت پیوسته تاریخ حاکمان یا به تعبیر استیفن «بیداری از کابوس تاریخ»، دوبلین را به جلوه یکی از امکان‌پذیری‌های لایتناهی در نزد همه مخاطبان اولیس در می‌آورد. کوتسیا، نویسنده آفریقای جنوبی، آن‌گاه که اولیس را می‌خواند نقشه دوبلین جویس را با سرزمین خودش منطبق می‌کند و منادی امکان‌پذیری هنوز محقق‌نشده‌ای می‌شود که نوید رهایی از پیوستگی تاریخی حاکمان می‌دهد. اورهان پاموک، تعقیب قانونی و زندان خانگی را به‌جان می‌خرد، زیرا که جلوه‌ای از دوبلین «اولیس» را در استانبول حی و حاضر می‌بیند. ترینیداد نایپل در رمان «شورشی‌ها»، خصیصه‌ای دوبلین‌وار پیدا می‌کند تا مگر کابوس جیمز احمد و ایادی کودتاچی‌اش به بیداری منجر شود. برای آقای دیزی وضعیت تاریخی، از مبنایی متافیزیکی برخوردار است که انسان‌ها لزوما توانا به درک آن نیستند. اما استیفن، به امکان‌پذیری‌های لایتناهی فکر می‌کند و در پاسخ به آقای دیزی، که خیلی هم از منظور استیفن سر در نمی‌آورد، جلوه خدا، «فریادی در خیابان» است.

درباره «تریو تهران» رضیه انصاری

سه‌لته غیاب‌های درهم کلاف

امیر جلالی

«تریو تهران» دومین کتاب رضیه انصاری است که پس از «شبیه عطری در نسیم» از جانب انتشارات آگه به چاپ رسیده است. «تریو تهران» متشکل از سه داستان است که ویژگی‌هایی به غیراز توالی روایت آنها را به یکدیگر متصل کرده است. در هرسه داستان به نحوی با بازنویسی داستان‌هایی از قبل موجود سروکار داریم. داستان اول، ملهم از نمایشنامه «اشغال» بهرام بیضایی است. داستان دوم، خوانش دوباره «آرامش در حضور دیگران» غلامحسین ساعدی از منظر محدود به شخصیت منیژه همسر سرهنگ است. و داستان آخر، از اپرای سالومه اشتراوس تاثیر پذیرفته است. یکی از جاذبه‌های کتاب اخیر رضیه انصاری همین گفتن و بازگفتن درهم آمیخته است. از طرف دیگر، یک گزاره نامریی و مکتوم نیز در تجربه خوانش کتاب جاخوش کرده است. ما به دوران تازه‌ای وارد شده‌ایم. آنچه پیش از این گفته شده محتاج بازنویسی است. فهم متن‌های چند دهه پیش به سوءتفاهم شبیه‌تر است. این چه اتفاقی است که زمان روایت را در مصاف با فهم ما از دوران تاریخی قرار می‌دهد.

دو رشته نازک و ظریف سه داستان را به‌هم وصل می‌کند؛ نخست اینکه در هر سه داستان با روایت زنانی روبه‌رو هستیم که مخلوق تخیل مردان هستند. به بیان بهتر، آنکه روایت شده بود، حالا خود راوی است. این زنان، در سه دوره تاریخی متفاوت با غیاب مردان دست و پنجه نرم می‌کنند. عالیه در اپیزود اول، بازیگری است که شوهرش در کوران حوادث بعد از شهریور ۲۰ مفقود شده است و در هنگامه حضور متفقین، با خانواده همسرش زندگی می‌کند. در خلال داستان اتفاقاتی پیش می‌آید که او موفق می‌شود به کمک قریحه بازیگری خود غیاب را به تجربه دردناک حضور دیگر کسانی قلب ماهیت دهد که همچنان مقاومت می‌کنند. داستان دوم، منیژه همسر دوم سرهنگ را در داستان مشهور ساعدی مجددا احضار می‌کند. منیژه نیز در وضعیت تاریخی متفاوتی با عالیه به همان موفقیت نایل می‌آید. با اتو کردن لباس‌های شوهر مفقودش حضور او را در اشیای خانه منتشر می‌کند. داستان آخر، واگویه‌های زنی است که جست‌وجو را در پس‌زمینه مهاجرت‌های سال‌های اخیر پی می‌گیرد. رضیه انصاری سعی کرده تا در هر اپیزود از زبانی متناسب با آن وضعیت تاریخی استفاده کند. احتمالا تا همین جا، معلوم شده که «تریو تهران» داستان ازهم‌گسستگی روابط انسانی یا عاطفی در بطن شرایط سیاسی دشوار و نابسامان جهان‌سومی است. مرد داستان اول را نیروی سیاسی حاکم به بیرون از زندگی خصوصی‌اش پرتاب می‌کند. این غیاب، در وهله نخست فیزیکی است. اما مرد داستان عالیه، سرهنگی است که به بیماری فراموشی دچار شده است. بنابراین شروع غیابش ذهنی و روانی است. اما مرد داستان آخر، هنرمندی است که جلای وطن می‌کند و به نیت زندگی بهتر صحنه را ترک گفته است.

دومین رشته اتصال داستان‌ها با هم، توالی دوران‌هایی از تاریخ معاصر و تفاوت یافتن تجربه‌های مشابه در پس‌زمینه‌های متفاوت است. شهریور ۲۰، دوران پهلوی دوم و نحوه زندگی در شرایط پس از انقلاب، لحظه‌هایی هستند که شخصیت‌ها را در دامنه‌گذار ممتد زمان در کنار هم و در عین حال دور از هم قرار می‌دهد. رضیه انصاری، بر خلاف شیوه رایج داستان‌نویسان ایرانی در سال‌های اخیر به مفهوم «نسل» متوسل نمی‌شود. به عبارت دیگر، تاثیر سیاست بر زندگی خصوصی زن‌های داستان، پدیده‌ای واحد را با شدت‌ها و فشردگی‌های خاص خود متمایز می‌کند. تجربه عالیه تنها به تجربه شخصی و نسلی او محدود نمی‌شود. منیژه نیز در تجربه او ذخیره شده است. نسل‌ها با یکدیگر جمع نمی‌شوند. تجربیات آنها به شکل کلافی است که هر یک تجربه دیگری را نیز فارغ از ناهمزمانی و حتی ناشناختگی حمل می‌کند. حذف، طرد و تبعید تنها سه شکل متفاوت از تاثیر قدرت بر زندگی خصوصی آدم‌های داستان است. اما غیاب به قوت خود باقی می‌ماند و زندگی خصوصی را مجروح می‌کند.

اتفاق‌هایی که در داستان‌های رضیه انصاری از چشم زنان بازگو می‌شود، بر خلاف چینش داستان‌ها اثرگذار می‌شوند. تجربه غیاب هنرمندی که به واسطه فضای بسته و راکد فرهنگی تن به مهاجرت می‌دهد و قید پیوندهای انسانی خود را می‌زند، منشأ رجوع به تجربه غیاب‌های قبلی است. در داستان اول، عالیه راه ناتمام همسرش را ادامه می‌دهد. در داستان دوم، منیژه راهی برای ادامه دادن نمی‌بیند. سرهنگ از قبل دیوانگی را برگزیده است و در نظرش این بهترین شیوه برای برخورد با زندگی‌اش است.

در داستان آخر، زن با آنکه در قطار به طرف مرد جلای‌وطن‌کرده عازم است، با رفتار مرد موافق نیست. در واگویه‌هایش جسته و گریخته به مرد انتقاد می‌کند. با آنکه مرد می‌گذارد و می‌رود، زن از تغییرات محیط پیرامون خود در رنج و نگرانی است. تا جایی که ممکن است می‌کوشد تحولات را به اطلاع مرد برساند. اسکناس تازه‌ای که منتشر شده، آلودگی هوای شهر و دگرگونی روحیه آدم‌ها از مصادیق تغییراتی است که به زن غیاب مرد را یادآوری می‌کند.

«تریو تهران» به جز اینها، تاریخ ادبیات معاصر ایران را نیز طرف خطاب خود قرار می‌دهد. به زبان تازه‌ای می‌خواهد داستان تازه را در تکرار نوشته‌های قبلی ردیابی کند. مردان نویسنده تا توانسته‌اند حضور زنان را در تخیل خود حک و اصلاح کرده‌اند. اما زنان مخلوق تخیل آنها هیچ‌گاه فرصت بازگویی روایت غیاب‌های خود را نیافته‌اند. از این بابت در جمع‌بندی نهایی می‌توان گفت که داستان که زمانی نوشتن از چیزی بود، حالا با نوشتن از چیزی که نیست، هیولای درنده نوشتن و لکنت را می‌تاراند. قصه‌گو، سرگردان و بی‌حافظه با نوشتن از نیستان، هستی نانوشته را پس می‌زند.

تریو تهران
رضیه انصاری
ناشر: آگه
چاپ اول: ۱۳۹۲
قیمت: ۶۰۰۰ تومان

درباره «داستان هفت نفری که به‌دار آویخته شدند»

کدام زندگی؟ کدام مرگ؟

جواد ماه‌زاده: به‌تازگی داستان بلندی از لیانید آندری‌یف، ترجمه حمیدرضا آتش برآب از مجموعه کتاب‌های نشر هرمس در ادبیات روس، منتشر شده که متعلق به سال‌های آغازین قرن بیستم و معرف نحله‌ای در ادبیات روسیه است که نگاهی نهیلیستی و دیدگاهی تمسخرآمیز درباره مرگ و زندگی داشت. آندری‌یف بیشتر نمایشنامه می‌نوشته تا داستان اما دو داستان «داستان هفت نفری که به‌دار آویخته شدند» و «یکی بود، یکی نبود» که در این کتاب آمده، جزو شناخته‌شده‌ترین و بحث‌انگیزترین آثار وی محسوب می‌شوند. آندری‌یف با انتخاب ماجرایی واقعی درباره سوءقصد به یکی از وزیران رژیم تزاری، داستان هفت محکوم به اعدام را بازگو می‌کند تا از ورای آن به طرح جهان‌بینی خود درباره تلاقی غریزه زندگی و غریزه مرگ بپردازد. این داستان روایتگر روزهای آخر زندگی پنج تروریست محکوم به مرگ است که زمان اعدامشان همزمان می‌شود با به‌دار آویختن یک راهزن جانی و کارگری که اربابش را به قتل رسانده. دلیل صدور حکم اعدام برای این دو نفر با پنج نفری که قصد ترور وزیر را داشته‌اند متفاوت است. نویسنده تفاوت در اعمال و باورهای این هفت نفر را دستمایه داستانی می‌کند تا این سوال را پیش بکشد که آیا کیفیت مرگ انسان‌ها با یکدیگر متفاوت است؟ آیا رفتارها و اهداف متفاوت، بر یکسان بودن سرنوشت (مرگ) افراد تاثیر می‌گذارد؟ آیا همه ابنای بشر در آستانه مرگ یکسان و مشابه نیستند؟ آیا می‌توان گفت مرگ باعزت و شرافت متفاوت از مرگ بی‌عزت و توام با رذالت است؟ آیا وقتی پای نیستی و عدم در میان باشد، مرگ با مرگ فرق می‌کند؟

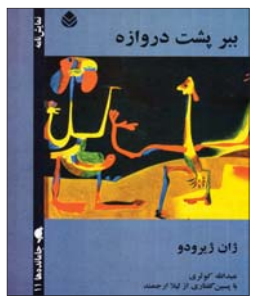
موضوع دیگری که نویسنده در این داستان برجسته می‌کند، حالات و رفتارهای انسان‌ها در آستانه مرگ است. اینکه آنها با اطلاع از زمان مرگشان چه حسی پیدا می‌کنند و چه نگاهی به گذشته و آینده‌شان دارند. آیا زندگی از نظر اینان پوچ، بی‌ارزش و بی‌هدف نیست؟ او می‌گوید وقتی هر لحظه باید منتظر فنا بود، زندگی پوچ و مسخره است، وای به اینکه زمان مرگ را هم به آدم اطلاع بدهند و ترس را به جانش بریزند. این داستان بلند از لیانید آندری‌یف، علاوه بر واکاوی مقوله مرگ، به روانکاوی آدم‌هایی پرداخته که تا روزها و ساعاتی دیگر به پای چوبه‌دار می‌روند و درحالی که نگاه آنها به نیستی متفاوت از یکدیگر است، در پایان همگی به یک باور مشخص می‌رسند و آن اینکه پذیرش مرگ، لزوما تلخ و دشوار نیست و می‌تواند با شیرینی و مضحکه همراه باشد. از این‌رو «داستان هفت نفری که به‌دار آویخته شدند» نیشخندی به مرگ و قهقهه‌ای به زندگی است که ذره‌ای ارزش زیستن در آن نیست. خنده جوانک کارگر که به جرم قتل اربابش به مرگ محکوم شده، سراپا تمسخر زندگی و حکم دادگاه است. ورنر نیز که جزو گروه آرمانگرای تروریستی است، تجربه اعدام را شیرین می‌یابد چون آن را مرگی منحصر به فرد و ویژه تلقی می‌کند که نصیب هر کس نمی‌شود؛ خصوصا در روزگاری که دنیای اطراف مملو از پلشتی و ناملایمتی باشد. به بیان دیگر، هرکه بار رنج‌اش بیش، مرگ برای او شیرین‌تر. از همه شخصیت‌ها جالب‌تر، دزد راهزنی است که مرگ را با بی‌خیالی می‌پذیرد و آن را جزوی از زندگی‌اش تلقی می‌کند. زمانی که او را دقایقی پیش از اعدام وارد محوطه می‌کنند، با طنزی شگفت و در عین حال واقعی، دنبال صندلی و جای راحتی برای نشستن می‌گردد. او خیالش راحت است که در آن دنیا، دست‌کم هرچه نباشد، جای راحت برای همه هست. وقتی کشیش نزد او می‌رود تا برایش تقاضای آمرزش کند، با همان شوخ‌طبعی و بی‌خیالی خودش او را پس می‌زند و می‌گوید ریا و دروغ کافی است. فصل آخر داستان، شاهکاری از تلافی تراژدی و کمدی است. نگاه تمسخرآمیز نویسنده به مرگ، در این فصل به اوج خود می‌رسد و شخصیت‌ها در روندی که کاملا واقع‌گرا توصیف شده، دو به دو به استقبال مرگ می‌روند. حرکت آنها به سمت چوبه‌دار به قدری سرخوشانه و معمولی است که انگار قرار است از دری خارج و وارد محیطی دیگر شوند. آنها – خواه دزد و قاتل و خواه معتقد به آرمانی سیاسی – چنان آسان مرگ را پذیرا می‌شوند که ذره‌ای از ابهت مرگ و شیرینی زندگی برجا نمی‌ماند. این فصل اگرچه با طنزی عمیق‌تر از فصل‌های قبل همراه است، همچنان رئالیستی و عاری از شعار پیش می‌رود. در یکی از صحنه‌های جالب‌توجه این فصل، اسلحه‌ای از دست یکی از سربازان می‌افتد ولی هیچ‌یک از هفت نفر، تمایلی به برداشتن آن ندارند و اساسا رغبت و علاقه‌ای نسبت به این اتفاق از آنها پدید نمی‌آید. حتی با همان روحیه شوخ‌طبعانه و عادی خود، به سرباز تشر می‌زنند که بلند شود بایستد و بی‌عرضگی را کنار بگذارد. این اثر را می‌توان داستانی با پشتوانه فلسفی تلقی کرد. نویسنده تعرضی به مکاتب مخالف وارد نمی‌کند و با انتخاب هوشمندانه داستانی رئالیستی، به طرح نظرات خود در حوزه‌های اخلاق و فلسفه می‌پردازد. آندری‌یف می‌گوید می‌توان پوچی و ناامیدی از زندگی را منطقی دانست، وقتی این پرسش‌ها همیشه در ذهنتان جولان می‌دهد که: برای کدام هدف؟ برای چه؟ برای که؟ و برای چه مدت؟ طنز و کنایه‌ای که آندری‌یف در داستانش به کار می‌گیرد، نه به معنی کنار آمدن با مرگ است و نه ستایش آن. نگاه طنزآلود او به زندگی، ناشی از بی‌مقدار و حقیر خواندن آن است و نه همراهی با انقلابیونی که به دنبال مرگ باعزت هستند. او آغوش خود را برای مرگ نگشوده ولی معتقد است که وقتی همه چیز رو به مرگ و نیستی می‌رود، دیگر چه جای شادی و غرور و سرور، چه جای امید و آرزو؛ آرزوهایی که اغلب برآورده نمی‌شوند و چنانچه به آنها دست یابیم، کوتاه‌مدت و فناپذیر خواهند بود. زندگی همچون صحنه نمایشی است که نباید آن را جدی گرفت چراکه در نهایت خواهی مرد و کیفیت مرگ تاثیری در سرنوشت بشر نخواهد داشت. در نظر او، توجه به نوع و کیفیت مرگ، چنان مضحک است که یک قاتل و راهزن را هم به خنده و شوخی می‌اندازد.

داستان هفت نفری که به‌دار آویخته شدند
لیانید آندری‌یف
مترجم: حمیدرضا آتش برآب
ناشر: هرمس

مرور

دو کتاب تازه نشر قطره

تروای معاصر



«ژان ژیرودو» نمایشنامه‌نویس معاصر فرانسوی است که در آثارش جهان دراماتیکی را خلق کرده و از این حیث قابل مقایسه با نمایشنامه‌نویسان بزرگ گذشته است. «ببر پشت دروازه» در سال ۱۹۳۵ منتشر شد و ماجرای آن، یک روز قبل از آغاز جنگ تروا روی می‌دهد. در این نمایشنامه، هکتور با استدلالی خردمندانه می‌کوشد ترواییها و یونانی‌ها را وادارد تا تفاوت‌های خود را نادیده بگیرند. اما نیروهای دیگری در جریانند که برخورد میان این مردم را ناگزیر می‌کنند. منتقدان زیادی معتقدند که این نمایشنامه درواقع به رابطه میان فرانسه و آلمان پیش از جنگ جهانی دوم اشاره دارد. ژیرودو از جمله نمایشنامه‌نویسانی است که با تمرکز بر مشکلات سخت زندگی، همواره نگران وضعیت آدمی است. شور و هیجانی که در نوع نگاه ژیرودو وجود دارد حتی در جایی که پیش‌پاافتاده‌ترین پدیده‌ها را با عناصر ماورای طبیعی رودررو قرار می‌دهد، دیده می‌شود. از جمله مضامین عمده آثار او تفاوت میان افرادی از فرهنگ‌های مختلف، به‌خصوص فرانسوی‌ها و آلمانی‌هاست. ژیرودو در شمار آن دسته از نویسندگان قرن بیستمی است که سفرهای دیپلماتیک زیادی داشته است. چرا که او در سال ۱۹۱۰ در وزارت امور خارجه فرانسه استخدام شد و در آنجا بخشی از کارش رابطه با مطبوعات و گردآوری اطلاعات بود. او همچنین در طول جنگ جهانی اول به خدمت نظام رفت. از آثار ماندگار دوران جنگ برای ژیرودو، به‌جز جراحات جسمانی، آشتی میان فرانسه و آلمان بعد از جنگ جهانی اول بود. ژیرودو برآورد خود از برقراری آشتی دو کشور را در کتاب «دوست لیموزنی من» تصویر کرد که با ستایش زیادی روبه‌رو شد.

نکوداشت کافکا

«لابیرنت» با عنوان فرعی «هزارتو»، نمایشنامه‌ای است از فرناندو آرابال، نمایشنامه‌نویس و هنرمند مشهور اسپانیایی که در سال ۱۹۵۶ نوشته شده و در مجموعه جامانده‌های نشر قطره به فارسی منتشر شده است. آرابال از جمله مهم‌ترین آوانگاردهای تئاتر معاصر اروپا به شمار می‌رود و زندگی او به‌واسطه پیچیدگی‌های شخصیتی‌اش همواره بحث‌برانگیز بوده است. همچنین به دلیل نگرش عجیب آرابال، آثار او نیز از هجوم نقدها و نظرهای ضدونقیض فراوان در مجله‌های ادبی در امان نمانده است. آرابال شاید از معدود نویسندگان اسپانیایی است که در زمینه‌های مختلفی مثل رمان، شعر، تئاتر و فیلمنامه دستی داشته و در همه این زمینه‌ها نیز با موفقیت روبه‌رو شده و مورد استقبال جهانی قرار گرفته است. لابیرنت را می‌توان اثری کافکایی نامید که بستر روایت آن جهانی به هم ریخته و پرآشوب است. این نمایشنامه به همراه دو نمایشنامه دیگر با نام‌های «پیک‌نیک» و «سه‌چرخه» در قالب یک تریلوژی در انتشارات کاتدرای اسپانیا منتشر شده است. لابیرنت به توضیح پسگفتار ترجمه فارسی، «تکوداشتی است برای کافکا، که به آرابال الهام بخشیده» و حتی نام دومی که او برای نمایشنامه در نظر داشته و در دستنوشته‌هایش زیرنویس کرده «بزرگداشت ک» بوده است.

شکل‌های زندگی

بازی بخت‌ها

نادر شهریوری (صدقی)

«بازی کردن جسارت می‌خواست و تو این را داشتی»[1]

بازیگر کودکی است که سنگ‌ریزه‌ها را اینجا و آنجا می‌گذارد و تپه‌های شنی می‌سازد تا از نو ویران‌شان کند. کودک بازی می‌کند، از بازی کناره می‌گیرد اما از نو به آن باز می‌گردد، او وجود را بر اساس یک غریزه بازی می‌فهمد و نه پدیده‌ای متعالی.

گل‌بانوی کتاب «بازی آخر بانو» نوشته بلقیس سلیمانی در زندگی پرماجرای خود نیز وجود را بر اساس غریزه بازی می‌فهمد، لحظاتی خود را به زندگی می‌سپارد و لحظاتی به زندگی چشم می‌دوزد، لحظاتی بازی می‌خورد و مغلوب می‌شود و لحظاتی بازی می‌دهد و پیروز می‌شود. در هر دو حال گل‌بانو بازی را تا نهایت آن پیش می‌برد. آن را ویران می‌سازد و از نو تپه‌های شنی می‌سازد.

گل‌بانو همراه مادر و برادرش در یکی از روستاهای اطراف کرمان در خانه عزیزالله‌خان اسفندیاری کار می‌کند. خانواده گل‌بانو به عنوان خدمتکار خانوادگی اسفندیاری تحت تاثیر همه جانبه آن خانواده قرار دارند. گل‌بانو اما تحت تاثیر فکری فرزندان خانواده اسفندیاری قرار می‌گیرد و کتاب‌خواندن را از همان کودکی شروع می‌کند. سیر حوادث در این داستان پیاپی است، نامزدی گل بانو با حیدر پسرعموی مادرش، کشته‌شدن فرزندان اسفندیاری، ورود سعید به عنوان معلم به روستا و تعلق خاطری که میان او و گل‌بانو به وجود می‌آید. مشکل ادامه تحصیل گل‌بانو و تصمیم عجیب گل‌بانو به ازدواج با ابراهیم که همسری نابارور دارد و گل‌بانو را تنها به منظور بچه‌دارشدن می‌خواهد و بالاخره فرآیند داستان موقعی که گل‌بانو استاد فلسفه دانشگاه شده است. رمان تماما حول گل‌بانو می‌گردد. نام رمان که از استعاره بازی بهره‌مند است و حول بازی‌های گل‌بانو چرخ می‌خورد. زندگی از نظر گل‌بانو، کودک و هراکلیتوس از بیخ و بن بی‌گناه است، نوعی بی‌گناهی که فاقد بار ارزشی است، فراتر از آن که عین ضرورت و یا به یک تعبیر، عین عدالت است، هراکلیتوس تا به آنجا پیش می رود که فریاد می‌زند «نبرد موجودات بی‌شمار، چیزی جز عدالت ناب نیست، نه بی‌عدالتی که باید تاوان داد و نه گناهی که وجدان را معذب می‌کند. بلکه نوعی بازی، نوعی بی‌گناهی». جهان به مثابه کلی که چرخ می‌دهد و چرخ می‌خورد اما در هرحال بازی ارایه می‌دهد و آدمی با چرخش گوی‌وار جهان، بخت خود را در هر چرخ می‌آزماید و با هر عددی که تاس بر زمین می‌ریزد ضرورتا شکلی جدید از بازی و یا فی‌الواقع شکلی از زندگی تجربه می‌شود. در بازی بخت‌ها البته آنچه غیبت دارد وجدان معذب است. در وجدان معذب، روح در موقعیتی ولو موقت و دوگانه قرار می‌گیرد و نسبت به جهان، در عدم پذیرش به سر می‌برد. در این شرایط آدمی تامل می‌کند زیرا موضوع را، خود را و جهان را جدی می‌گیرد و به‌این‌سان خود را از ساحت بازی دور نگه می‌دارد. گل‌بانو در تمام زندگی‌اش چه در موقعیتی دشوار و چه در تصمیم‌گیری‌های مهم فاقد وجدانی معذب است.

«گفتم: پس همه کارها رو به دلیل عشقتان انجام دادین.

گفت:نمی‌دونم، شاید، محرک‌ها و انگیزه‌های نهان و فراوان برای هر عملی وجود دارد شاید سعید بهانه بود، من می‌خواستم از چنگ مادرم بگریزم... شاید می‌خواستم...

پس دنبال سعید نرفتین؟

چرا، رفتم، اما دیر رسیدم، مثل همیشه.

خیلی دردناکه ، شما بهای سنگینی رو پرداختین.

چرا شما می‌خواین همه چیز را متعالی بکنین؟ من بهایی نپرداختم فقط ماجراجویی کردم همین.»[2]

ماجراجویی گل‌بانو، آری‌گفتن به هر پیشامدی است و آری‌گفتن به پیشامد بلد بودن بازیگری است. پیشامد در زندگی زنی مثل گل‌بانو وجود مردانی است که طالب او هستند و می‌خواهند با او ازدواج کنند: حیدر، سعید، ابراهیم و آخری آنان، مردی به نام حاج صادق است که تفاوت سنی زیادی با گل‌بانو دارد اما در عین حال مزایایی هم دارد که گل‌بانو را به فکر فرو می‌برد «آیا حاج صادق می‌تواند مردی باشد که در این چند سال اخیر منتظرش بوده‌ام؟ مردی در آستانه ۶۰سالگی با ثروتی کلان و پسری جوان. آیا او مثل پسرعمویش ابراهیم نیست؟ باشد، اصلا خود ابراهیم باشد. نه. ابراهیم نه؟ از او بدم می‌آید. بدت می‌آید. واقعا بدت می‌آید نمی‌دانم، نمی‌دانم ...»[3]

به هراکلیتوس بازگردیم؛ هراکلیتوسی که در برابر تمام گستاخی‌های جهان، غریزه ناآرام بازی را پیشنهاد می‌دهد. گل‌بانو ناآرام است از پنجره‌اش به بیرون نگاه می‌کند. پژوی یشمی اهدایی حاج صادق در کنار پیکان طوسی‌رنگ او پارک شده است اما او آن را نشانه‌ایی از رسیدن به تفاهم و پایان بی‌سروسامانی و البته پایان بازی تعبیر نمی‌کند که به عکس میل به بازیگوشی و رقابت، آن هم در آن ساعت از شب در او غلیان می‌کند، منتها این‌بار میدان مسابقه اتوبان است «آیا وقت آن نرسیده است که در یک مسابقه ماراتن او را پشت سر بگذارم، ماشین را روشن می‌کنم ... نمی‌دانم کی وارد اتوبان قم شده‌ام؟ .... باید او را پشت سر بگذارم، باید از او بگذرم، باید با تمام توان از دامنه اقتدار او بگریزم، باید بروم تا پایان زمین تا انتهای زمان»[4]

اندوه مانع آن می‌شود که آدمی به بازی‌های جهان آری بگوید و برعکس «تردید، شوع طبعی، سرزندگی و بازیگوشی»[5] از علایم تندرستی و اشتیاق به بازیگری است و افزون بر همه اینها انگیزه‌ای قوی برای اعمال اراده و ارتقای خود است، همه اینها در گل‌بانو وجود دارد اما در مفهوم بازی چیزی اساسی وجود دارد که چه بسا ممکن است ادامه بازی را به وسیله گل‌بانو ناممکن سازد* و آن تعیین قاعده بازی است. از نظر نیچه جهان یک طرف دیگر بازی است تا زمانی که بازی آدمی با جهان ناشی از لبریزبودنش است بازی برای فرد به معنای واقعی کلمه ممکن است زیرا فرد در این صورت می‌تواند قاعده بازی را «خود» تعیین کند زیرا که او سرشار از هستی، نیرو و زندگی است و میل به ماندن دارد بنابراین طرف دیگر بازی به همان میزان ضعیف است. در اینجا اگرچه پیشامدها سرورانه به سراغ فرد می‌روند اما اراده فرد و سرشاری‌اش و سرزندگی‌اش سرورانه‌تر با او سخن می‌گوید، در واقع این فرد است که ابعاد بازی را تعیین می‌کند. اما آنگاه که توازن قدرت کمی به هم بخورد ...، تعیین ابعاد بازی چه بسا از دست فرد خارج می‌شود، در این صورت دیگر این اراده قاهر است که ابعاد بازی را تعیین می‌کند مساله درباره گل‌بانو تماما آن است که او بازی خود را تا کجا می‌تواند ادامه دهد؟

پی‌نوشت:

۱، ۲، ۳، ۴، ۵) به ترتیب صفحات ۲۱۰، ۲۸۸، ۲۶۲، ۲۱۷۲۶۵، از کتاب بازی آخر بانو نوشته بلقیس سلیمانی

*ممکن است عنوان کتاب «بازی آخر بانو» دال بر ناممکن‌بودن بازی برای همیشه باشد.