طرحی از انو دیکس

یادداشتی درباره «خوف»، رمان تازه شیوا ارسطویی

من، دیگری است

لاله کشاورز

تعبیر رازآلود رمبو، «من، دیگری است» در آغاز قرنی که گذشت، تدریجا از هیات سطری شاعرانه به یکی از فرمول‌های تفکر مدرن دگرگونی پیدا کرد. مطابق با این فرمول هر نفسی در وهله اول از خودش منفصل است. جمله رمبو را تکمله‌ای بر «می‌اندیشم، پس هستم» دکارت نیز تلقی کرده‌اند. آن «من» که می‌اندیشد، همان «من»ی نیست که هست. اتفاقا دیگری آن «من» است. به تبع این تحول، ادبیات از شکل قالبی برای بیان نفس، تغییر ماهیت می‌دهد و به‌جای آن، مدل‌هایی از میل‌ها، صحنه‌ها و فضاهایی را فراهم می‌آورد که در عین ساختارناپذیری، شخصیت روایی را از شرح حال او مجزا می‌کند.

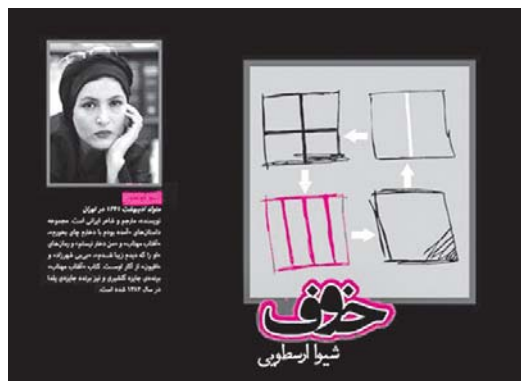
«خوف»، رمان تازه شیوا ارسطویی با همه تاکیدها بر مقوله ترس، بیش از هرچیز ماجرای انهدام نفس و دیگری‌شدن «من» را بازگو می‌کند. ادبیات داستانی ایران، مدت‌هاست چنین کتابی به خود ندیده است. شگفت‌زدگی و هیجان حین و بعد از خواندن رمان را نه می‌توان و نه باید مخفی نگه داشت. شخصیت اصلی رمان زنی است به اسم «شیدا» که نویسنده است. سه شخصیت دیگر کتاب، مثل اقماری هستند که گرداگرد شیدا پرسه می‌زنند. نغمه، ژینوس و کاوه هرکدام در موقعیت‌های مقتضی داستان بر صحنه ظاهر می‌شوند و در زندگی شیدا تاثیر می‌گذارند. شیدا با آنکه نویسنده است، بیش از نوشتن می‌هراسد. ژینوس زنی است که به ملال زندگی زناشویی دچار آمده و از طرق مختلف با مکانیسم جبرانی خود سعی در فایق‌آمدن بر بن‌بست عاطفی خود دارد. نغمه، تمثالی از زن موفق و مستقلی است که مدام در نقاط مختلف جهان در سفر است. کاوه، روشنفکر مخالف‌خوان، حبس‌شده در خانه و نگرانی است که با توهم، بدبینی و تنهایی دست‌وپنجه نرم می‌کند. البته اینها همه آدم‌های رمان نیستند. در فواصل فصول پای کسان دیگری نیز به کتاب باز می‌شود. شاید مهم‌ترین آنها، مظهری‌فرد، دیپلمات سابق، استاد دانشگاه، عاشق خواننده سابق و شیفته اشعار استادشهریار باشد. در سیر روایت رمان – به‌جز فصل آخر- مظهری‌فرد، شیفته شیدا شده است، به هر دری می‌زند تا او را از آن خود کند. هیچ‌چیز مانع او نیست. نغمه هم به همین منوال با مردی ساکن سوئد درگیر است. ژینوس هم با شبح خیانت زناشویی دست‌وپنجه نرم می‌کند. شیدا در سوییتی واقع در باغی ساکن است که پسر مالک آن مبتلا به شیزوفرنی است. مدام بر در سوییت شیدا قفل می‌زند. سر سگ‌های باغ را گوش‌تاگوش می‌برد. به کانال کولر ضربه می‌زند و در توهمات خود دست‌نشانده فرمانده و رییسی است که در جیب خود مخفی نگه داشته است. ارایه این خلاصه خامدستانه از «خوف» گرهی از کار مخاطب و منتقد بازنمی‌کند. لازم به تاکید است که همه این مطالب تا فصل آخر رمان صدق می‌کند. در فصل آخر ورق برمی‌گردد و روایت پوست می‌اندازد و ماجرا به شکل دیگری در می‌آید.

شیوا ارسطویی برای نام‌گذاری هریک از بخش‌های رمان از تعبیر «قول» استفاده کرده است. تعبیری غلط‌انداز و گمراه‌کننده که تا اواخر آن دلالتش بر مخاطب آشکار نیست. ما، مای مخاطب نمی‌دانیم که این آدم‌ها- شیدا، نغمه، ژینوس و کاوه- با چه کسی حرف می‌زنند. راوی‌ها هیچ‌کدام انگیزه روایت خود را مشخص نمی‌کنند. طفره می‌روند و حرافی می‌کنند. ولی «قول»، سرنخی است که راوی دیگری در اختیار مخاطب قرار داده تا اندکی تکلیفش با روایت روشن باشد. «قول» متضمن این است که اظهارات هریک از شخصیت‌ها از حقیقت وجودی‌اش ناشی نمی‌شود، بلکه آنچه می‌خوانیم قول، یا نقل‌قول‌هایی است که به نام این اشخاص منتسب است.

هنری جیمز در آغاز «تصویر یک زن»، ایزابل آرچر را ایستاده روی فرشی توصیف کرد که آن فرش روی چمن‌های باغی پهن شده است. چنین شروعی برای آشنایی با ایزابل آرچر، فتح‌باب هوشمندانه‌ای است. با خواندن رمان درمی‌یابیم که ایزابل از تشخیص مکان‌های داخلی و فضاهای خارجی عاجز است. در «خوف» با شکل دیگری از کاربست تکنیک آینه‌داری (foreshadowing) مواجهیم. شیدا تفاوت بین زندان و خانه را درک نمی‌کند. سوییت باغی‌اش را با زندان فعالان سیاسی زن در قبل از انقلاب اشتباه می‌گیرد. تازه به همین دریافت آغازین هم نمی‌توان دلخوش بود. در فصل آخر متوجه می‌شویم که کل «قول»های شیدا و نغمه و ژینوس، هذیانات وهمناک کاوه است. روشنفکر و مترجمی که به تجزیه حسی و ترخیص ادراکی دچار شده است. او شکست زندگی خصوصی و وحشت‌های سیاسی خود را با سعی در تبدیل یک‌زن به سه‌زن تسکین می‌دهد. درواقع راوی حقیقی کاوه است. اما فعلا از گره‌گشایی بخش‌های پایانی چشم‌پوشی می‌کنیم و به دشواری خود را در موقعیت همان مخاطبی فرض می‌گیریم که چشم‌وگوش‌بسته تازه رمان را دست گرفته است. مکان متغیر مناسبی برای ردیابی وقایع است. گفتیم که شیدا تمایز بین خانه و زندان را درک نمی‌کند. پسر دیوانه سرهنگ صاحب‌باغ، شیدا را در سوییتش زندانی کرده است. علاوه‌براین آسایش را نیز از او سلب کرده است. آب، برق و تلفن را قطع می‌کند. اطرافیان شیدا وضعیت او را درک نمی‌کنند. به‌جز نغمه که از ایران دور است و کاری از دستش برنمی‌آید. کار وقتی بیخ پیدا می‌کند که مظهری‌فرد با لطایف‌الحیل، چمدانی پر از موادمخدر را در خانه او قرار می‌دهد.

«خوف»، در عین حال گزارش نیز هست. گزارشی که فقط با میانجی ادبیات و رمان ممکن می‌شود. گزارشی که مشابه آن، از عهده هیچ تحلیلگر کارکشته‌ای برنمی‌آید. ترس متغیر هوشمندانه‌ای است برای وصف سراسیمگی آدم‌هایی که در معرض توفان سیاست ویران و تکه‌تکه‌اند. زمانی کنراد در مونولوگ درونی مفصلی نوشته بود: «ترس همیشه به‌جا می‌ماند. آدمی از پس ویران‌کردن همه منویات درونی‌اش برمی‌آید: عشق، نفرت و ایمان و حتی تردید، اما تا مادامی که در قید حیات است، نمی‌تواند ترس را ویران کند.» تلقی کنراد در «خوف» شیوا ارسطویی به شکل دیگری بروز کرده است. برخلاف اغراق شیدا در ترسیدن، که درجای خود سرنخی برای ماجرای اصلی رمان محسوب می‌شود، ترس حس ناپایداری است. ترس در درازمدت به شکل ترس در آدم‌ها لانه نمی‌کند. تیغه تیزی دارد که نفس را به قیمت بقا، ریش‌ریش و متلاشی می‌کند. کری رابین، در تحلیل ترسی که کنراد وصف می‌کند، ناتوانی کنراد در فایق‌آمدن بر ترس را حاصل رفتار دوگانه فرد دربرابر ترس‌های سیستماتیک تحلیل می‌کند. از منظر کری رابین، در زندگی سیاسی شهروندان دولت مدرن دو ترس توام با هم دست‌اندرکار تاثیرگذاری بر شخصیت افراد هستند. او یکی از این ترس‌ها را «ترس هابزی» می‌نامد. در تجربه این ترس فرد به حکومت پناه می‌برد تا مگر بر ناامنی و خباثت انسان علیه انسان غلبه کند. حضور پلیس و همسایه دلخوشی‌هایی هستند که آدم‌ها را از شر یکدیگر مصون نگه می‌دارد. اما به‌زعم کری رابین، برخورداری از حس امنیت مستلزم کرنش دربرابر قدرت مستقری است که با همه مزایا و امکاناتش شهروند مدرن را پیشاپیش، موجودی حقیر و ضربه‌پذیر می‌سازد. همین زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا راه برای بروز «ترس منتسکیویی» هموار شود. منتسکیو در «نامه‌های ایرانی»، وضعیت‌های متفاوتی را توصیف و تحلیل کرد که «ازبک»-شخصیت‌محوری «نامه‌های ایرانی»-به مدد ترس نوعی اخلاق و شیوه اعمال قدرت را طرح‌ریزی می‌کند. رابین ترس‌های منتسکیویی را حاصل چاپلوسی و تملق فرد در برابر نظام سیاسی می‌داند. این ترس برخلاف ترس‌های هابزی یکسویه نیست. آدم‌ها توامان با ترس‌های منتسکیویی هم از شر مجازات نجات می‌یابند و هم به پاداش دلخوشند. شاید تحلیل کری رابین، بافت نظری مناسبی برای بازخوانی «خوف» باشد.

گذشته از طعنه کنایه‌های زبانی شیوا ارسطویی به روال خلق ادبیات در وضعیت موجود، در رمان «خوف»، انتقاد اصلی و جدی او به آنچه از آن به ادبیات زنان مراد می‌شود، خلاصه در این ایده است که نوشتار زنان به‌هیچ‌روی زنانه نیست و آنان عملا به مجریان و صحنه‌گردانان فانتزی‌های مردانه تبدیل شده‌اند. کلام زنانه، یا فتیش و ساخته و پرداخته مردانی مثل مظهری‌فرد است یا ماحصل تجزیه شخصیت کاوه



شیدا، حامل دو ترس همزمان با هم است. از یک‌طرف با پسر اسکیزوفرنیک صاحبخانه‌اش کلنجار می‌رود، از طرف دیگر گرفتار مظهری‌فرد دیپلمات سابق شاعرپیشه اشک‌دم‌مشک است. ترس شیدا از پسر همسایه ترسی هابزی است. او می‌تواند با کمک‌خواستن از پلیس یا حتی مظهری‌فرد بر این ترس فایق آید اما ترس از مظهری‌فرد که در تاروپود رمان با برنامه‌ریزی اعمال می‌شود، منتسکیویی است. شیدا دربرابر این ترس ظاهرا حق تصمیم‌گیری دارد. می‌تواند به چرخه نظام تشویق و تنبیه وارد شود و با صرف‌نظر از انسجام شخصیت خود از ترس رهایی یابد. البته، شیوا ارسطویی به همین بسنده نکرده است. در شوک پایانی رمان متوجه می‌شویم که هرسه شخصیت شیدا، نغمه و ژینوس مخلوق هذیان‌ها و نشنگی‌های کاوه هستند. به‌عبارتی این سوال پیش می‌آید که اگر پسر سرهنگ و مظهری‌فرد در تبانی با یکدیگر باشند یا اینکه هرکدام محصول جانبی آن دیگری باشد، آن‌وقت ترس‌خوردگی فرد به چه شکلی درمی‌آید؟ چنین ترسی با مکان، خانه‌ای که به شکل زندان در آمده است، باغ و جهنم را در هم ادغام می‌کند. «خوف» رمان جسورانه‌ای است. شیوا ارسطویی با مهارت در لابه‌لای کلام شخصیت‌های زبان‌پریش خود، با ادبیات زمانه‌اش نیز تسویه‌حساب کرده است. ژینوس- یکی دیگر از مخلوقات هذیانی مردان متلاشی دربرابر سیاست جاری- دلش می‌خواهد داستان‌نویسی یاد بگیرد تا بتواند خیانت و خیانت در خیانت زندگی عاطفی خود را به ادبیات تبدیل کند. گرچه در بخش‌های دیگری از «خوف» ژینوس دست‌نشانده مظهری‌فرد است تا با بهانه داستان‌نویسی در زندگی شیدا جاسوسی کند. برخورد شیدا با ژینوس بی‌اندازه درخور تامل است: «گفتم روی من حساب نکنند. یک زن تکراری دیگر با یک قصه تکراری دیگر که خیال می‌کرد ماجرای منحصربه‌فردش با یک مرد تکراری دیگر، باید در تاریخ ثبت شود. همه‌چیزش تکراری بود. از ترس‌های من تکراری‌تر.»

گذشته از طعنه کنایه‌های زبانی شیوا ارسطویی به روال خلق ادبیات در وضعیت موجود، انتقاد اصلی و جدی او به آنچه از آن به ادبیات زنان مراد می‌شود، خلاصه در این ایده است که نوشتار زنان به‌هیچ‌روی زنانه نیست و آنان عملا به مجریان و صحنه‌گردانان فانتزی‌های مردانه تبدیل شده‌اند. کلام زنانه، یا فتیش و ساخته و پرداخته مردانی مثل مظهری‌فرد است یا ماحصل تجزیه شخصیت کاوه. کاوه زن را از وجود متحدش به شکل سه تیپ زن درآورده است. نماینده اولین تیپ شیداست که ترس‌هایش کلیشه‌ای و مظهر زن هیستریک رنجور و آسیب‌دیده به‌شمار می‌آید. تیپ دوم، زن موفق و توانمندی است که در اقصانقاط جهان پرسه می‌زند و در ضمن برخورداری از استقلال مالی توانایی نه‌گفتن به مردها را نیز دارد. سومین تیپ، کسی نیست جز ژینوس، زن میان‌مایه‌ای که خشم و امیدهایش همواره تحت‌الشعاع اقدامات و تصمیمات مردانه است. رد این سه‌زن را در فهرست آثار منتشرشده در این سال‌ها و تعریف و تمجیدهای متعاقب آن و نیز اظهار امیدهای بیهوده برای آینده کاری آنها به‌راحتی می‌توان پی گرفت. انگار که مردها دیگر حوصله نوشتن فانتزی‌های خود را ندارند و حتی این کار را نیز به زنان محول کرده‌اند.

دو خصیصه دیگر «خوف» را نباید از قلم انداخت. یکی برجستگی جسارت نویسنده است. در حین خواندن رمان، امکان‌پذیرشدن چنین روایتی در زبان و زمان بارها مخاطب را به حیرت وامی‌دارد. از این بابت در زمره آثاری است که در تلاقی تجربه‌های دهشتناک نویسنده با زبان، گذشته از ارزش ادبی سندی تاریخی نیز هست. ولی نه مثل اسنادی که کاوه در زیرزمین خانه‌اش آرشیو کرده است. خصیصه دیگر کتاب، توانایی رشک‌برانگیز نویسنده در کاربست زبان شاعرانه است. شاعرانگی در مراحل مختلف تحول روایت نقش دارد. شاعرانگی شیوا ارسطویی، انعطاف‌پذیری خاص خودش را داراست. گاه به طنز می‌گراید و گاه به دینامیسم اتفاقات پیش‌آمده در قصه ریتم می‌دهد. این شاعرانگی جزو جدایی‌ناپذیر اثر محسوب می‌شود و با حذف آن پیگیری متن ناممکن است. شاعرانگی از جنبه‌ای دیگر بازوی اجرایی متن در باورپذیری راوی اعتمادناپذیر (unreliable narrator) است. از همه اینها گذشته، موفقیت شیوا ارسطویی مرهون توانایی او در ایجاد شیوه‌ای است که به کمک آن می‌توانیم به خودمان نگاه کنیم و ببینیم که در مصاف با وضعیت، چگونه بقا یافتیم. اگر قرار باشد از طرز داستان‌پردازی ارسطویی به فرمول ساده‌ای برسیم در مقام مثال می‌توانیم آدم ۳۲ساله‌ای را فرض بگیریم که یک‌روز صبح به این نتیجه می‌رسد که دست‌آخر باید به تجزیه حسی تن دهد. بنابراین در فانتزی خود به دونفر یکی ۱۰ساله و دومی ۲۲ساله تقسیم می‌شود. در حالت رفت‌وبرگشتی خودش را کودکی می‌بیند ۱۰ساله، شلنگ‌تخته‌انداز و بی‌خیال. دومی سال آخر دانشکده است و زندگی را صحنه‌ای برای وقوع آرمان‌های خود می‌بیند. در ۱۰ساله و ۲۲ساله حسرت ترس‌خورده خیالباف جای خود را به امید می‌دهد. امیدهایی کودکانه و جوانانه. مضاف بر اینکه این وسط هشت‌سال اخیر هم گم‌وگور می‌شود. هرچه باشد این دو شخص خیالی، در خیال آن ۳۲ساله سابق، قرار است خیلی کارها کنند. ۳۲ساله، ۲۲ساله و ۱۰ساله فانتزی مثالی ما سه‌نفر نیستند، در لحظه روایت چهارنفرند. شاید دستاورد اصلی شیوا ارسطویی در همین فرمول خلاصه شود. در اواخر کتاب، لابه‌لای یکی از واگویه‌های شخصیت پریشان‌حال، مخاطب با خواندن این جمله برای لحظاتی روی کلمات درجا می‌زند: «لابد شیوا هم به هندی شیداست.» به‌هرحال برای آنها که هنوز از داستان‌نویسی ایران دل نکنده‌اند، «خوف» کتاب بی‌بدیلی است.

ادامه از صفحه ۷

مراسم تدفین روشنفکری

در نوشتن نمایشنامه «رستم و سهراب»، نویسنده تا چه اندازه به انتقال جزبه‌جز متن اصلی پایبند بوده است؟ سوالی که اسلامیه در پاسخ به آن تاکید داشت: **«صحنه‌ها با در نظر گرفتن نسخه‌های مختلف شاهنامه و توجه به تاریخ حماسی آن دوره و امکاناتی که وجود داشته، صحنه‌پردازی شده است.» اما معتقد بود که: «من باید صحنه را بازسازی کنم اما سعی کرده‌ام آن را در راستای آن روحیه‌ای که بر شاهنامه هست، بسازم نه متن دقیق آن. مثل زمانی که مثلا یک شعر شاملو را بخواهید برایش صحنه ایجاد کنید یا موسیقی بسازید، خوب مسلما چیزهایی را از خودتان با توجه به فضای کار در صحنه می‌آورید. همچنان که حتی در متن «رستم و سهراب» من شخصیت «سودابه» را وارد داستان کرده‌ام در صورتی که «سودابه» در متن رستم و سهراب شاهنامه نیست. اما دیدم با وجود اینکه «کاووس» هست و چون همسر «سودابه» بود من او را هم به نمایش‌نامه آوردم.»**

اسلامیه اما در بسیاری از آثار دیگر نیز از این شیوه استفاده کرده است، هم در «رضا ماکسیم» و هم در «ماجرای شگفت‌انگیز دیوید نیوسام» در «مهتابی و ملکوت» نیز از یک داستان واقعی که در صفحه حوادث روزنامه خوانده است، موضوع کتاب خود را وام گرفته.

از او در این‌باره می‌پرسم، می‌گوید: **«در «رستم و سهراب» هم گفته‌ام که من برای آنکه بتوانم عناصر دراماتیک را وارد اثر کنم، ناگزیر به برداشت‌های خود از آرمان‌ها و روح حاکم بر فضای شاهنامه استفاده کردم. در «مهتابی و ملکوت» هم به همین شکل، من اتفاقی را که در یک روزنامه خواندم پیگیری کردم و تلاش کردم تا تمام پرونده آن جریان را مطالعه کنم و شخصیت‌ها را خوب بشناسم تا بتوانم آنها را بنویسم. در «ماجرای شگفت‌انگیز دیوید نیوسام» هم بسیار از متن‌های تاریخی مانند کتاب «پاسخ به تاریخ» نوشته محمدرضا شاه استفاده کردم. شما وقتی نگاه کنید می‌بینید که سنکا ۴۰۰سال بعد از سوفوکل ادیپ را به جای آنکه از آغاز بخواهد بنویسد از جایی شروع می‌کند که شهر دچار وبا و طاعون شده است. البته خب او تخیل یا دریافت‌های خودش را آن‌طور که فکر می‌کنیم وارد کار نکرده، اما دقیقا از جایی آغاز کرده که اعتقاد داشته بهتر و تاثیرگذارتر است و همین‌طور هم هست؛ در اصل فکر کرده که از کجا بنویسد که بتواند حرفش را بزند، من هم همین‌طور، فکر می‌کنم چگونه بنویسم که حرفی مفید را بگویم و منابع را هم از دست ندهم.»**

با رسیدن کلام به سنکا می‌خواهم که از «اویدیپوس» بگوید. اعتراف می‌کنم که انتشار دو اثر اساطیری یکی از یونان باستان و دیگری از شاهنامه ایران و هم‌زمانی چاپ‌شان هم خیلی جالب توجه است. با این همه با یک پرسش، گفت‌وگو را به پایان می‌رسانم، اینکه اشتیاق یک مولف نمایشنامه‌نویس به ترجمه نمایشنامه‌ای باستانی از کجا ریشه می‌گیرد؟ **«البته من «رستم و سهراب» را حدود ۲۰سال پیش نوشته بودم. کارگردان صاحب‌نام امروز تئاتر که نمی‌خواهم نامش را ببرم، از متن خوشش آمد و گفت کار را اجرا می‌کند و من هم متن را به او دادم از اجرا خبری نشد و یکی، دوبار هم سراغ متن را گرفتم و متن هم بازنگشت و من دوباره آن را نوشتم که البته این یکی خیلی بهتر و دقیق‌تر هم شد و فکر می‌کنم این نمایش‌نامه در آینده خیلی مورد توجه قرار بگیرد. اما اویدیپوس؛ یعنی تنها فرزند لایوس و یوکاسته که فال‌بینی به پدرش لایوس می‌گوید از یوکاسته صاحب فرزندی می‌شود که او را خواهد کشت و با مادر خود ازدواج می‌کند. این سرگذشت اودیپ است که پدرش به خاطر پیش‌بینی، او را به چوپانان می‌دهد تا سربه‌نیستش کنند اما چوپانان او را به مرو‌یه همسر پولوبوس می‌سپرند. اودیپ از کسی می‌شنود که فرند پولوبوس نیست و برای اینکه بفهمد که در واقع کیست نزد فال‌بین می‌رود و فال‌بین به جای گفتن حقیقت ماجرا به او می‌گوید پدرش را خواهد کشت و با مادرش ازدواج خواهد کرد، اودیپ به خانه برنمی‌گردد و باقی جریان که هم پدرش را در آن می‌کشد و هم با مادرش ازدواج می‌کند که صاحب فرزند هم می‌شود. و اشتیاقم همان لذتی است که گفتم لذت آفرینش و نوشتن و برای من دلیل خاص چندانی هم نمی‌خواهد.»**

پای حرف‌های همسایه

«آلبر کامو» به روایت «اورهان پاموک»

در تنگنای هر دو جناح

ترجمه: امیر جلالی

لابد از اثر گذشت زمان است که خواندن آثار نویسندگان را هیچ به یاد نمی‌آوریم، مگر اینکه با جهانی دوباره دیدار کنیم که شناختمان از آن، مدیون اولین‌بار خواندن آنها و یادآوری شورهای جوانانه‌ای باشد که در ما بیدار کردند. چنانچه با نویسنده‌ای اُخت شدیم، دلیلش تنها این نیست که او ما را به جهانی هدایت می‌کند که دست از سرمان بر نمی‌دارد، بلکه دلیلش این نیز هست که ما، این مایی که هم‌اینک هستیم تا حدی دست‌پرورده خود اوست. کامو، عین داستایفسکی، عین بورخس، برای من در زمره این جنم نویسنده است. نثر چنین نویسنده‌هایی آدم را به چشم‌اندازی هدایت می‌کند که در انتظار آن است تا با معنا، تا با القا، سرشار شود، وگرنه، ادبیات با طرح‌هایی متافیزیکی- عین زندگی- از امکان‌هایی نامحدود برخوردار است. نویسنده‌هایی از این‌دست، اگر موقع خواندن جوان باشی و سری پرامید داشته باشی، هوایی‌ات می‌کنند تا تو هم بخواهی کتاب بنویسی.

کامو را در اوان ۱۸سالگی، به تاسی از پدرم که مهندس ساختمان بود، قبل از داستایفسکی و بورخس خواندم. دهه ۵۰، موقعی که «گالیمار» کتاب‌های کامو را یکی بعد از دیگری منتشر می‌کرد، پدرم، در صورتی‌که خودش در پاریس نبود تا بخردشان، ترتیبی می‌داد تا آنها را به استانبول می‌فرستادند. با دقت بسیار خواندن کتاب‌ها، به این خاطر بود که او دوست داشت درباره آنها بحث کند. هر چند هرازگاهی زور خودش را می‌زد تا «فلسفه ابزورد» را با کلماتی شرح دهد که مرا شیرفهم کند، مراد حاصل نشد تا خیلی بعدتر که من به اینکه حرف حسابش چیست، عقلم قد داد: این فلسفه، نه به میانجی شهرهای بزرگ غرب یا از اندرونی امارات و ابنیه‌ای با معماری شکوهمندشان، بلکه از طریق جهانی حاشیه‌نشین، نیمه‌مدرن، نیمه‌مسلمان، نیمه‌مدیترانه‌ای مثل مال خودمان به دست ما می‌رسید. چشم‌اندازی که محل وقوع «بیگانه»، «طاعون» و بسیاری از داستان‌های کوتاه کامو بود، همان چشم‌انداز کودکی‌اش بود و دلبستگی‌اش، توصیفاتی دقیق از خیابان‌ها و باغ‌های آفتابگیری بود که نه به غرب تعلق داشت نه به شرق. پای کاموی «افسانه ادبی» هم وسط بود: پدرم به همان اندازه که شیفته شهرت زودهنگام او بود، همین که خبر رسید مرده، پشتش لرزید. هنوز جوان و زیبا، آن هم در تصادف رانندگی، روزنامه‌ها برای «ابزورد» نامیدنش سرودست می‌شکستند.

مثل خیلی‌های دیگر، پدرم هاله جوانی را در نثر کامو پیدا می‌کرد. حالا که آثارش را بازنگری می‌کنم، چنین به نظرم می‌آید که انگار اروپا در کتاب‌های کامو هنوز هم مکان جوانی بوده، جایی که احتمال وقوع همه چیز می‌رفته. انگار که هنوز فرهنگش لت‌وپار نبوده؛ انگار که آدم با تعمق در جهان مادی هنوز می‌توانسته از جوهر آن سر در بیاورد. چه‌بسا اینها بازتابی از فرانسه بعد از جنگ باشند، فرانسه ظفرمندی که نقش محوری خود در فرهنگ جهانی و به خصوص ادبیات را مجددا اعلام می‌کند. برای روشنفکران سایر نواحی جهان، فرانسه پس از جنگ، گذشته از ادبیاتش به‌خاطر تاریخش نیز، ایده‌آلی ناممکن است. امروزه بیش از پیش برایمان آشکار است که این برجستگی فرهنگی فرانسه بود که به اگزیستانسیالیسم و فلسفه «ابزورد»، نه فقط در اروپا، که همچنین در آمریکا و کشورهای غیرغربی، در فرهنگ ادبی دهه ۵۰ چنان جایگاه شامخی بخشید.

چیزی از سنخ همین خوشبینی جوانانه بود که کامو را واداشت تا قتل حاکی از بی‌قیدی عربی به دست قهرمان فرانسوی «بیگانه»، بیش از آنکه مساله‌ای مربوط به استعمار باشد، فلسفی به نظر بیاید. این است که وقتی نویسنده‌ای برخوردار از مدرکی در فلسفه از میسیونری خشمگین، یا هنرمندی پنجه در پنجه شهرت، یا چلاقی سوار بر دوچرخه، یا از مردی همراه با صنمش رهسپار به سمت ساحل سخن می‌گوید، می‌تواند از چنبره با تاملی فراگیر و خیره‌کننده بیرون بجهد. در همه این داستان‌ها، جزییات پیش‌پاافتاده زندگی بازسازی می‌شوند، عین کیمیاگری که فلزات بی‌ارزشی را به ملیله نثری فلسفی دگرگون می‌کند. گفتن ندارد که شالوده کار، تاریخ طولانی رمان فلسفی فرانسوی است که سهم کامو در آن، کمتر از «دیدرو» نیست. آمیزگاری بی‌دردسر این سنت- که مبتنی برظرافت‌طبعی نافذ و تا حدی تکلف در سخن، توام با لحنی کم‌وبیش تحکم‌آمیز است- با جمله‌های کوتاه همینگوی‌وار و روایت رئالیستی وجه منحصربه‌فرد کامو محسوب می‌شود. هرچند چنین مجموعه‌ای، به سنت داستان کوتاه فلسفی برساخته «پو» و «بورخس» نیز متعلق است، داستان‌هایی که کاموی رمان‌نویس، صبغه، تحرک و فضای داستان‌های خود را مدیون آنهاست.

مخاطب لاجرم با دو مقوله دست‌وپنجه نرم می‌کند: فاصله میان کامو و موضوعش و شیوه ملایم و نجواگرش در روایت. در اینکه مخاطبانش به ژرفای داستان پی ببرند، بلاتکلیف به نظر می‌آید و ما را در تعلیق میان دغدغه‌های فلسفی و متن رها می‌کند. این نظر شاید پسمانده نکبت معضلاتی باشد که کامو در واپسین سال‌های زندگی‌اش با آنها دست به گریبان بود. برخی طنین آن را در پاراگراف آغازین داستان «لال» می‌یابند، آنجا که کامو تعمدا به معضلات پیری اشاره می‌کند. در داستان دیگری؛ «هنرمند، حین کار» در می‌یابیم که کامو در آخرین روزها به سختی زندگی می‌کند و ملال حاصل از شهرت بسی جانفرساست. ولی آنچه به‌حق کامو را به خاک سیاه نشاند و خرد و خرابش کرد، بی‌تردید جنگ الجزایر بود. او فرانسوی الجزایری‌تباری بود که میان عشقش به مدیترانه و ارادتش به فرانسه له‌ولورده شد. با آنکه به دلایل خشم ضداستعماری و شورش خشونتبار لجام‌گسیخته به‌خوبی واقف بود، نمی‌توانست مثل سارتر علیه دولت فرانسه موضع مشخصی اتخاذ کند، آخر رفقای فرانسوی او با بمب‌هایی کشته شدند که اعراب- یا به زعم روزنامه‌های فرانسوی، «تروریست‌ها»یی- در جنگ برای استقلال به کار می‌بردند. و این شد که به این نتیجه رسید لام‌تاکام حرفی نزند. سارتر، در مقاله‌ای که پس از مرگ دوستِ به سالیان خود نوشت، ژرفای خم‌اندرخمی را افشا کرد که در پس سکوت شرافتمندانه کامو مکتوم بود.

در تنگنای هر دو جناح، کامو ترجیح داد تا در «میهمان» دوزخ روانشناختی خود را کشف کند. داستانی تماما سیاسی که چهره سیاست در آن، چیزی نیست که به دلخواه برای خود بر می‌گزینیم، بلکه تصادفی ناخوشایند است که مجبور به پذیرش آنیم. آدمی به‌سختی می‌تواند با این نحو شخصیت‌پردازی ناسازگاری کند.

خاطرات و تالمات

ادامه از صفحه ۷

۲ بیراه نیست که مصدق و نیما، همواره دو شخصیت مورد علاقه مصطفی اسلامیه بوده‌اند، روشنفکری که همواره با تاریخ و ادبیات نسبت نزدیکی داشته و با روایت‌هایش از تاریخ - زندگینامه دکتر مصدق (فولادقلب) و زندگینامه نیما یوشیج (به کجای این شب تیره)، نشان داده است که «روایت» همواره با «تاریخ» سروکار دارد. و بیش از آنکه متون تاریخی باشند، تاریخ میل به متن شدن دارد.

جدا از روایت خاطرات و دوران‌ها، کارنامه کاری مصطفی اسلامیه، خود بیانگر دورانی است که اسلامیه و هم‌نسلانش سپری کرده‌اند. دورانی که امر سیاسی در آن دوپاره شد و به نوعی جای خود را به تاریخ/ فرهنگ داد. این‌دست روشنفکران تحت‌تاثیر نیروی گریز از مرکزِ وضعیتی پساانقلابی، ناگزیر به حاشیه رانده شدند و این «پرتاب‌شدگی» نوعی واگرایی ذهنی را موجب شد که در برخی آثار و رویکردهاشان خود را نشان داد. وضعیتی که در آن «تخیل آگاهانه» (=توهم آگاهانه)ای که نیچه معتقد است هر امر سیاسی‌ای حامل آن است، دو شقه شده و به تخیلِ بدون آگاهی و آگاهی بدون تخیل بدل می‌شود. با این همه این واگرایی در چنین وضعیتی خود را به عنوان تنها راه تداوم و بقا نشان می‌دهد و با وجود اینکه در بسیاری موارد امر سیاسی جای خود را به تاریخ می‌دهد، تخیلی که نسبت چندانی با وضعیت موجود ندارد، اما خود به نوعی سیاسی می‌شود. چرا که در امتداد خود، می‌تواند «نوشتن» را به نوعی کنش سیاسی بدل کند. مصطفی اسلامیه، گرچه بیشتر بر تاریخ تمرکز دارد اما روایت‌هایی از تاریخ ارایه می‌دهد که در خوانش انضمامی آن می‌توان نسبت‌هایی با وضعیت موجود را در آنها پیگیری کرد. زندگینامه دکتر محمد مصدق، «فولادقلب» در فاصله بین دو گسست، روایت می‌شود: فاجعه کودتای ۲۸ مرداد و رخداد انقلاب ۱۳۵۷ و روایتی است که با «گردآوری قطعه‌های پراکنده و کنار هم چیدن لحظه‌های فراموش‌ناشدنی تاریخ مردمی که با زندگی دکتر مصدق پیوند یافتند.» نوشته شده، برای شناساندن «شخصیت اسطوره‌واری که از بالاترین قشر اشرافیت قاجار برخاست، به پاریس و نوشاتل رفت، به میان مردم بازگشت.» و البته نگاه سیاسی (و نه فقط تاریخی) آن را در جای‌جای روایت و به‌خصوص در پایان‌بندی آن می‌توان پی گرفت: «و در نخستین روزهای بهار آزادی پس از انقلاب، در پی دعوتی که روزنامه‌ها از مردم کرده بودند، روز دوشنبه ۱۴ اسفند ۱۳۵۷، هزاران نفر، پیاده و سواره، از کوه و دشت، از تهران و شهرستان‌ها در سکوتی زایرانه به سوی احمدآباد، تبعیدگاه و مزار دکتر مصدق سرازیر شدند. شاید با این آرزو در دل که کاش می‌توانستند مسیر تاریخ خود را از همان جایی پی بگیرند که ۲۵ سال پیش به دست «آن قوم بدانديش در آغوش بهاری» افتاده بود که گلش به قول نیما یوشیج، «از خون و زخم بود».» در زندگینامه نیما یوشیج نیز رگه‌های سیاسی بسیاری هست که ضمن بازخوانی «نیما» به وضعیت موجود تنه می‌زند و روایت تاریخی از نیما را به روایتی سیاسی نزدیک می‌کند. آنجا که «در زمان اوج‌گیری جنبش جنگلی‌ها نیما تفنگ به دست گرفت و به آزادی‌خواهان شمال پیوست.» یا وقتی تجربه‌های سیاسی دورانش را به شعر درآورد و شعرش نیز وضعیتی سیاسی پیدا کرد. از این‌رو در «نامه مردم» شعر امید پلید (اسفند ۱۳۱۹) را سرود «با مضمون صبح روشنی که «بگشاده به رنگ خون خود پر» و شبی سیاه‌رو در پی آن است تا با دم پر از سمومش آلوده بدارد آن را...» یا شعر «نه، او نمرده است» در سالگشت دوست بربادرفته‌اش، دکتر تقی ارانی و البته اوج این رویکرد در سال‌های دهه ۳۰، که «نیما در زمستان ۱۳۳۰ آمین‌گویان شعر مرغ‌آمین را سرود که بشارت می‌داد: رستگاری روی خواهد کرد و شب تیره، بدل با صبح روشن گشت خواهد. و بعدتر «دل فولادم» را در زمستان ۳۲ سرود، زمستانی که دادگاه نظامی، دکتر مصدق را به سه سال زندان محکوم کرد. این است که روایت زندگی مصدق و نیما در دورانی که جریان غالب ادبیات اخیر ما از هرگونه مواجهه با تاریخ چشم‌پوشی کرده و به روایتی یکپارچه و خنثا تن داده، اهمیت خود را بیشتر نشان می‌دهد. زندگی کسانی که خاطرات و تالمات ملتی را «به دوش کشیدند» و «تالمات عمومی» نوشتند و گفتند. همان‌طور که نیما در نامه‌ای می‌نویسد. «ملت را که تربیت می‌کند؟ شاعر می‌تواند از عهده این کار برآید، به شرط اینکه... شعر تصویرات مختلفه زندگی عصر و تالمات عمومی باشد... شاعر لازم است که نترسد، غیرمقید و جری و مستقبل باشد. قد