غزاله علیزاده و روح قوانین

حرمت‌شکنی از دادرسی

شیما بهره‌مند

«بروز آشفتگی در هیچ خانه‌ای ناگهانی نیست، بین شکاف چوب‌ها، تای ملافه‌ها، درز دریچه‌ها و چین پرده‌ها غبار نرمی می‌نشیند، به انتظار بادی که از دری گشوده به خانه راه یابد و اجزای پراکندگی را از کمین‌گاه آزاد کند». این عباراتِ آغاز رمان مطرح غزاله علیزاده «خانه ادریسی‌ها»، اینک دیگر در حکم مانیفستِ داستان‌نویسی او یا کلمات کلیدیِ فهم جهان داستانی‌اش عمل می‌کند. داستانِ «دادرسی» از مجموعه «چهارراه» نیز روایتِ این آشفتگی است در دوران پساکودتا که همه آرمان‌ها از کف رفته و دیگر انتظار بادی که بنا بود «از در گشوده به خانه راه یابد» در کار نیست. دورانی که به نقل از غزاله علیزاده «احمق‌اند اولند، و تعداد انسان‌های بی‌قاعده‌ای که بسازوبفروش‌ها در ساختمان‌های بدقواره‌شان علم می‌کنند چندین برابر خانه‌های بی‌حافظه مغز آن‌هاست و شور دلال‌ها معنای زندگی را با حیوانیت سرشت انسان برابر می‌کند».[۱]

«دادرسی» از روز جمعه اول مهرماه سالِ سی‌ودو آغاز می‌شود، تنها چند ماهی بعد از کودتا که به قولِ سرهنگ معزّ کار محاکم ارتشی رونق گرفته بود. سرهنگ که با سیاست سروکاری ندارد و تنها رؤیایش جورکردن خانه‌باغی بزرگ است که بتواند در آنجا بساط جوجه‌کشی راه بیندازد، به سودای ترقی و ترفیع و کسب درآمد، کارش به دادگاه‌های بعد از کودتا می‌رسد: «پس نوبت ما هم شد». سرتیپ قریب، معاونِ تدارکات ارتش او را فرامی‌خوانَد: «سرهنگ معزّ فردا بیایید دادرسی». همین‌جاست که سرهنگ روی لب تخت می‌نشیند و چشمش می‌افتد به کتابخانه نیمه‌خالی و کتابِ «روح‌القوانین» که برایش هدیه آورده بودند و چون سرهنگ اهلِ خواندن نبود، تا آن روز لای کتاب را هم باز نکرده بود. این‌بار هم کتاب را برمی‌دارد و به ورق‌زدن بسنده می‌کند، پس از یکی، دو صفحه پلک‌هایش سنگین می‌شود و رؤیای باغ کشاورزی و جوجه‌کشی سراغش می‌آید. «روح‌القوانین» اینجا کارکردی استعاری پیدا می‌کند. محاکم ارتش در راه است و حکم‌ها از پیش صادر شده‌اند: اعدام و حبس‌های طویل‌المدت که از بالادست می‌آید. قوانین از کار افتاده‌اند و دادرسی به مراسم آیینی یا صحنهٔ بازی شبیه‌تر است تا مکانی برای رسیدن به داد، و برقراری عدل و مراعاتِ قانون. این تنها یکی از شگردهایی است که غزاله علیزاده برای «حرمت‌شکنی»[۲] به کار می‌گیرد. حرمت‌شکنی در مفهومِ آگامبنیِ آن، به معنای بازگرداندن برخی از امور به استفاده آزادانه و بی‌قید از آن است. نوعی رابطه با مفاهیم، مکان‌ها، چیزها که از طریق جداسازی ممکن می‌شود: و اینجا در داستان «دادرسی» با جداسازیِ روح قوانین از دادگاه و فرایند دادرسی، در معرضِ دید می‌آید. اینجا با بی‌حرمت‌کردنِ دادرسی و محاکم فرمایشی است که چهره واقعی اقتدار قانون به‌مثابه نظم‌دهنده امور، آشکار می‌شود و آن هاله تقدیس‌شده و الهیاتیِ قانون وَر افتاده و رویه دیگری از خود نشان می‌دهد. نویسنده اینجا، قانون را که به ساحت دیگری تعلق داشت باز پس می‌گیرد تا بی‌قیدوبند واقعیتِ خود را عیان کند. این آشکارگی، به عیارِ معتبری در فصل هفتم تصویر می‌شود که یک شیطنتِ بچه‌گانه شبیه به بازیِ کودکان، دادگاه نظامی را به سخره می‌کشاند. علیزاده سر صبر مقدمه این صحنه را می‌چیند: «به شروع دادگاه نیم‌ساعتی مانده بود. سرهنگ، در انتظار، از پشت شیشه درختان کاج را تماشا می‌کرد. صبح بخاری افروخته بود... افسران دور بخاری حلقه زده بودند و با سرخوشی گفت‌وگو می‌کردند. معتقد بود کسی در خوش‌ذوقی به پای افسران نمی‌رسد... با ستایش آنها را نگاه می‌کرد. حیف، بین هم‌رتبه‌ها چند دشمن از قدیم داشت. از بچگی پاکت‌ها را باز می‌کرد. پشت درها گوش می‌ایستاد. سال‌های اول خدمت، تلفنخانه را انتخاب کرد تا شریک حرف‌ها باشد. زیر زبان همه را می‌کشید. زیرکی‌ها کرده بود. مشهور به چاپلوسی بود. می‌گفتند گزارش می‌دهد. با ورود او ساکت می‌شدند. مسائل مهم را برای فرمانده می‌گفت. اگر به خاطر خواسته‌ای همه متحد می‌شدند، او همچنان تکرو بود...» و علیزاده همین‌طور فهرستِ سجایای سرهنگ را برمی‌شمارد! تا اینکه ستوانِ سرخ‌رو با شیطنت می‌آید و پاکتی به او می‌دهد که از قرار حاوی دانه مرغ است که تازه از هلند رسیده و اسبابِ خنده حلقه افسران می‌شود و در همین حال، سرتیپ سَر می‌رسد و عتاب می‌کند: «معرکه گرفته‌اید؟ اینجا تماشاخانه نیست. دادرسی ارتش است. زود بروید دادگاه». به تعبیر آگامبن گذار از قلمروِ حرمت‌ها به قلمرو بی‌حرمت‌ها می‌تواند از راه استفاده بی‌جا یا نامناسب از این امور باشد: یعنی از راه بازی. درست مانند کودکان که با هر چیز کهنه‌ای که به دست‌شان بیفتد بازی می‌کنند و آن را به‌نوعی از کار می‌اندازند. در دادرسی نیز آنچه به حوزه سیاست و قانون تعلق دارد و بنا به عادت امور جدی تلقی می‌شود، در آنی به اسباب‌بازی بدل می‌شود. درست مانند محکمه ارتش در صحنه‌ای از داستان و کیفرخواستی که خوانده می‌شود. در میانه دادرسی، وقتی دادستان فریاد می‌کشید و پا بر زمین می‌کوبید و گریه‌کنان و با رعشه در برابر تصویر شاه آویخته به دیوار دادگاه از خیانتِ نخست‌وزیر سابق سخن سر می‌داد، صدایی تالار دادگاه را به همهمه انداخت و آشفتگی بروز کرد: «دادستان نشست، عرق پیشانی را خشک کرد. بر کاشی کف تالار، اجسامی کوچک فرومی‌ریخت، در سکوت طنین می‌انداخت، صدای سنگریزه می‌داد. همه گوش‌ها را تیز کردند، با چشم پی منشأ صدا می‌گشتند، متهمین زیر خنده زدند. قهقهه تا تَه تالار سرایت کرد. چهره رئیس دادگاه سرخ شد و چکش روی میز زد، گونه‌های آویخته لرزید و چشم دراند و فریاد کشید: کیفرخواست را بخوانید». از قضا برخلافِ تعریض سرتیپ، معرکه‌ای به پا شد و دادرسی ارتش شکلِ تماشاخانه گرفت. و اما صدا از دانه‌هایی بود که ستوانِ سرخ‌رو پیش از دادگاه برای سرهنگ آورده بود و به‌تلافیِ خشم و نفرتش از سرهنگ روزنی در آن گشوده بود که اینک به‌وقت، در میانه دادرسی، زمین تالار را انباشته بود و البته معرکه به همین‌جا ختم نشده بود: «دادستان برخاست دور خود گشت، دست به جیب برد و زیر میز خم شد. متن (کیفرخواست) پایین سکو افتاده بود. با نسیم می‌رفت و چرخ می‌زد. ستوان سرخ‌چهره قدم تند کرد، کاغذها را برداشت و دوید، پای او به میزی گیر کرد. زیر گام‌های پرشتاب دادستان افتاد. ضربه چکمه، راست خورد به گیجگاه او. دادستان خم شد، بازوی ستوان را گرفت. تاب سنگینیِ عضلات پیچیده مرد جوان را نیاورد، روی سینه او افتاد. ریزش ذره‌ها اوج گرفت؛ بی‌محابا می‌شرید و از سکو پایین می‌افتاد. هر دانه فواره‌وار با اوج و فرود پیش می‌رفت تا عاقبت، بر سری، شانه‌ای، پشت گردنی، زانو و دستی می‌نشست. چشم دانه‌ها را تعقیب می‌کرد... ستوان سرخ‌چهره برخاست کمر دادستان را گرفت، او را به خود می‌فشرد، رو به میز خطابه می‌برد. دادستان میان حصار بازوان او، بال‌بال‌زنان کلاه را از روی میز برداشت و بر سر گذاشت. اوراق کیفرخواست بار دیگر پایین افتاد. سرهنگ معزّ نشست، دکمه شلوار را باز کرد، پیراهن را بیرون آورد، زیر دانه‌ها گرفت... در باز شد و سرلشکر، کلت از کمر کشیده پا به تالار گذاشت. ستوان و دادستان را با هم گلاویز دید. از وحشت سوءقصد تیری به سقف رها کرد...». قانون و دادرسی اینجا، از حوزه قداست کَنده شده و از طریق بازیِ دانه‌ها، حواس‌ها از این حوزه پرت می‌شود. و اشیا (در اینجا: اوراق کیفرخواست) کارکردِ خود را از دست می‌دهد و یکی از اجزای معرکه‌ای می‌شود که در آن اشیاء از مصرف‌شدنِ فایده‌گرایانه بازمی‌مانند. این صحنه مضحکه‌ای را تصویر می‌کند که در آن قانون نه‌تنها از کار افتاده و به ساحتِ فرمان سپرده شده، بلکه فراتر از آن، اختیارات قانونی و سیاسی از طریق بازی به کار افتاده، خنثی و غیرفعال شده‌اند. حرمتِ دادگاه و دادرسی از بین رفته و ماهیتِ محاکم ارتشی پساکودتایی برملا شده است. از این‌روست که می‌توان داستانِ «دادرسی» غزاله علیزاده را عملیات حرمت‌شکنی از دادگاه‌های فرمایشی و بالادستیِ بعد از کودتا خواند. بازپس‌گرفتنِ قلمرو قانون و حق، از طریق حرمت‌شکنی از دادرسی ارتش، درست همان کاری است که آگامبن آن را رسالت سیاسی انسان معاصر می‌داند: اینکه امکان استفاده‌ای را که دستگاه‌های قدرت قبضه کرده‌اند از چنگ آنها درباوریم. برای این کار ابتدا باید استفاده به‌عادت از چیزها، اشیا و مفاهیم را شناسایی کرد و ماهیتِ قلب‌شده آن را توسط دستگاه قدرت رو آورد، تا صورت‌هایی برای از شکستن حرمتِ و به کار انداختنِ دوباره‌شان پیدا کرد. داستان «دادرسی» که از منظر سرهنگ روایت می‌شود، ابتدا این مفاهیم را جست‌وجو می‌کند که در فضای پس از کودتا معنایشان را یکسره از دست داده‌اند و طرفه آنکه سعی دارند خود را در پیوند با خاستگاه معنایی‌شان به جامعه قالب کنند. بار نخست که بحث از محاکم ارتش به میان می‌آید، فریده، زنِ سرهنگ که چندان سررشته‌ای هم از سیاست ندارد، با اخم می‌گوید: «محاکم ارتشی؟ روزنامه‌ها چیزهایی می‌نویسند، عکس اعدامی‌ها را چاپ می‌کنند، صبح پای گوشی خاله رفعتم می‌گفت با دیدن عکس‌ها دیشب خوابش نبرده. سرهنگ معزّ غرید: قضات که قصاب نیستند، مجری قانونند. (فریده:) باید بفهمیم این چطور قانونی است؛ اصلا چرا می‌کشند؟» و سرهنگ در جواب، اعدامی‌ها و کشتگان را خائن و جاسوس می‌خواند، کسانی که برنامه چیده بودند تا کشور را دودستی تحویل بیگانگان بدهند. و زنش را ارجاع می‌دهد به دادگاه نورنبرگ که جانیان نازی را محاکمه کردند. قانونی که فریده از آن سخن می‌گوید و می‌خواهد بداند «چطور قانونی است»، همان شیءای است که از کار افتاده و فراتر از آن، به قالبِ ادوات کودتا درآمده است. با از ریخت انداختن دادرسی است که می‌توان آن را در معرضِ یک استفاده ممکن جدید قرار داد.

غزاله علیزاده در نوشتن، خلاقیت منضبط و انضباط زبانی دارد. و به‌قولِ محمد مختاری این انضباط او را به «حرمت کلمات»[۳] می‌کشاند که با غصه از بی‌حرمتی‌های رفته بر آن سخن می‌گفت و نگران بود که معنای کلمات از دست برود. علیزاده باور دارد که «واژه امروز انگار توخالی شده است. عشق می‌گویند اما آدم احساس عشق ندارد از کلمات. درد می‌گویند اما حس درد ندارد کلمه». درواقع آنچه مختاری از آن سخن به میان می‌آورد، تُهی‌شدن کلمات از معنای واقعی‌شان است؛ اینکه کلمات و مفاهیم توسط دستگاه قدرت و سازوکارهای دیگری که جامعه را به انقیاد درمی‌آورند، از بار معنایِ حقیقی خودشان بیرون شدند. علیزاده در داستان‌هایش خاصه به‌طرزی صریح در داستانِ «دادرسی» سعی دارد تا روندی را که به مفاهیم و مکان‌ها حرمت می‌بخشد، شناسایی کند و با حرمت‌شکنی از آنها معنای تازه‌ای برایشان تدارک ببیند. ازاین‌رو یکی از سویه‌های سیاسیِ داستان «دادرسی» نه‌تنها زمان روایت، که مقارن است با روزگارِ پس از کودتا، بلکه صورت‌هایی است که علیزاده برای حرمت‌شکنی از امورِ در اختیار قدرت حاکم، به کار می‌گیرد. «دادرسی» همچون دیگرِ داستان‌های علیزاده، روایتِ رؤیای خانه و کابوس زوال نیز است و به تعبیر خودش «داستان همیشگیِ کژی و راستی است: سختی راستی و آسانی کژی. داستان دوره رؤیاهای بی‌خریدار. داستان تنهایی و انزوای رؤیابینان. رؤیابینان ملی و جهانی که یا در سیاست تنهایند مثل دکتر مصدق، و یا مثل آلنده، که یک‌تنه در برابر پینوشه ایستاد که هنوز هم در ارتش شیلی شلنگ‌تخته می‌اندازد. یا رؤیابینانی که در زبان تنهایند. در برابر کسانی که دست بالا با سیصد، چهارصد کلمه اموراتشان را بی‌دردسر رتق‌وفتق می‌کنند. و خنده‌دار نیست که انتظار داشته باشیم خوانای رؤیاهایی باشند که خود به چندین هزار کلمه یاری می‌رسانند؟».[۴]

پی‌نوشت‌ها:

۱، ۴. «رؤیای خانه و کابوس زوال»، غزاله علیزاده، مجله آدینه شماره ۱۰۸.
۲. «حرمت‌شکنی‌ها»، جورجو آگامبن، ترجمه صالح نجفی و مراد فرهادپور، نشر مرکز.
۳. «موقعیت اضطراب» نوشته محمد مختاری در پیوست کتابِ «با غزاله تا ناکجا»، انتشارات توس.

یک کتاب، دو نویسنده: چهارراه غزاله علیزاده، به روایت احمد غلامی و علی خدایی

آدم‌های پساکودتا

شاید کسانی که داستان‌های غزاله علیزاده را می‌خوانند، در یک حس مشترک باشند و آن حس، چیزی نیست جز افسوس از اینکه چرا این نویسنده با چنین آثار درخشانی این‌قدر زود از میان ما رفت، آن‌هم به مرگی خودخواسته. عجیب است در آثار داستانی او به‌ندرت می‌توان نشانه‌ای از بیزاری از زندگی یافت. توصیفات او از طبیعت چنان بدیع و منحصربه‌فرد است که خواننده را یاد اشعار نیما یوشیج می‌اندازد، به همان اندازه غریب. غزاله علیزاده استادِ نگریستن است و بیان آن نگریستن از جنسی دیگر. آنچه او می‌بیند همان چیزی است که همه ما می‌بینیم، اما او با تعابیری دیگر آنها را روایت می‌کند. زبانِ غزاله علیزاده شباهتی به هیچ‌یک از نویسندگان ایرانی ندارد. شاید تا حدودی نزدیک به ابراهیم گلستان باشد، در جاهایی به او نزدیک و در جاهایی نیز از زبانِ گلستان دور می‌شود. زبانِ ابراهیم گلستان با شعر و متون قدیم نسبت دارد، زبانِ غزاله علیزاده بی‌نسبت با ادبیات قدیم نیست اما رد پای زبانِ ترجمه را هم می‌توان در داستان‌هایش پیدا کرد. سبکِ نوشتار غزاله علیزاده حدِ فاصل هوشنگ گلشیری و ابراهیم گلستان است. این در میانه ایستادن، نه‌تنها در زبانِ داستانی او دیده می‌شود بلکه در روایت‌هایش نیز مشهود است. علیزاده در روایت‌هایش نه جزئی‌نگری می‌کند و نه کلیات را نشان می‌دهد. روایت‌های داستانی‌اش با نگریستن‌های دقیق و روایت به شیوه آهستگی توأمان است. از آن جزئی‌نگری‌ها و مشبک‌سازی‌های زبانِ گلشیری دور است و ضرباهنگِ زبان گلستان را نیز ندارد و در عین حال از هر دو شیوه سود جسته است. داستان‌های مجموعه «چهارراه» با یک نخ مرئی و گاه نامرئی به یکدیگر متصل شده‌اند؛ این نخ همان زمان داستان‌هاست. زبان و زمانی برای روایت آدم‌های پساکودتا. در داستان اول با عنوانِ «دادرسی»، غزاله علیزاده تکلیفِ خودش را با خواننده یکسره می‌کند و با صراحت نشان می‌دهد زندگی و زمانه آدم‌های داستان به کدام‌سو می‌رود. در پساکودتا، هرکس به شیوه‌ای در چنبره این رویدادهای تاریخی به راه‌های ناگزیر تَن می‌دهد. سرهنگ معزّ دست‌هایش به خون آلوده می‌شود و معلم سرخانهٔ دخترعموها، از آرمان‌های انقلابی‌اش دست می‌شوید و کارگزار حکومت پهلوی دوم می‌شود. آدم‌های دیگر داستان‌ها نیز ناگزیرند در همین فضا بخت خود را بیازمایند؛ در عشق‌ورزی یا بازگشت به یک زندگی جدید. درباره مجموعه داستانِ «چهارراه» با علی خدایی به گفت‌وگو نشسته‌ایم که می‌خوانید.

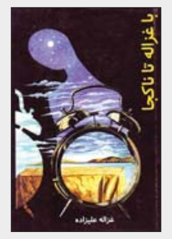
احمد غلامی: در داستان‌های غزاله علیزاده با تعبیری به نام «آهستگی» روبه‌رو هستیم. در آهستگی است که قادر خواهیم بود مناظر، آدم‌ها و دگرگونی طبیعت را به‌وضوح ببینیم. در سرعت همه‌چیز گم و ناپیدا می‌شود و آدم‌ها و اشیا جور دیگری به نظر می‌رسند. در آهستگی است که ما طعم زندگی و طبیعت را درک می‌کنیم و لحظه‌به‌لحظه با آدم‌های داستان زندگی می‌کنیم. غزاله علیزاده با آهستگی داستان‌هایش را روایت می‌کند. حتی کشش ماجراهای داستانش باعث نمی‌شود او ریتمش را تند کند. بااینکه داستان‌های غزاله علیزاده با آهستگی روایت می‌شود، اما نمی‌توان گفت آن‌ها کُند پیش می‌روند. او از شتاب غیرضروری و کُندی مخل پرهیز می‌کند. این داستان‌ها به آهستگی روایت می‌شوند، غیر از این هر تعبیر دیگری مرا به مقصود نزدیک نخواهد کرد. این داستان‌ها خصیصه‌های منحصربه‌فردی دارند که به‌جرئت می‌توان گفت در دیگر داستان‌های ایرانی پیدا نمی‌شود. ریتم و زبانی منحصربه‌فرد، دو ویژگی که درهم تنیده‌اند. گرچه در همه داستان‌های مجموعه «چهارراه» ازجمله «دادرسی»، «بعد از تابستان» و «جزیره»، داستان‌ها با گره‌افکنی جذاب و پرکشش می‌شوند، اما نویسنده سبک خودش را رها نمی‌کند و مجذوبِ کشش و کشف ماجرا برای خوانندگان نمی‌شود. او با ایجاد پاساژهایی از شتابِ داستان می‌کاهد و سبک را به شیوه‌ای طبیعی کنترل می‌کند. همه داستان‌های این مجموعه در عین پرکشش‌بودن ضرباهنگ و ریتم خود را از دست نمی‌دهند. آنچه به‌وضوح در داستان‌های غزاله علیزاده دیده می‌شود، اعتمادبه‌نفس نویسنده به فرجام کارش است. در هیچ‌کدام از داستان‌ها اضطرابِ ناشی از ضعف نویسنده دیده نمی‌شود. نویسنده می‌داند از دل خمیری که در دست‌هایش به آهستگی وَرز می‌دهد چه چیزی خلق خواهد شد. غزاله علیزاده تا حدودی با ابراهیم گلستان قابل مقایسه است، البته از جنس و جنمی دیگر و با توانایی کشف در راز و رمزهای زندگی زنان. زنان واقعی، زنان مدرن و سنتی با لحظه‌نگاری‌های ناب. حیرت‌انگیز اینکه همین ویژگی را نیز او درباره مردان به کار می‌گیرد و همه این‌ها چیزی نیست جز تکنیک داستان‌نویسی. اما چیزی که به داستان‌های غزاله علیزاده ارزش ماندگاری می‌دهند جهان‌بینیِ اوست. جهان‌بینی عمیقا دردمند، سیاسی و متعهدانه. تحلیلی عمیق از شرایط اجتماعی و رخدادهای آن و پسارخدادها.

علی خدایی: «چهارراه» آخرین کتابی است که در بررسی داستان‌های ایرانی در سال ۹۹ خواندیم. فکر می‌کنم این استمرار خواندنِ آثار ایرانی و بررسی ادبی در سال ۹۹، من را با جهان داستان ایرانی بیشتر آشنا کرد. کتاب «چهارراه» با چهار داستان ما را به دنبال خودش می‌کشاند. در جهان داستان ایرانی که من دارم درباره‌اش صحبت می‌کنم، من با کتاب «داستان یک شهر» احمد محمود به‌دنبال افراد تبعیدشده‌ای بودم که در بندر لنگه زندگی می‌کردند و از وقایع سال ۳۲ آسیب دیده بودند. داستان «دادرسی» به محاکمه آن‌ها می‌پردازد، به نوع رسیدگی به پرونده آن‌ها می‌پردازد. به همین دلیل انگار داستان «دادرسی» بخشی از حکایتی است که از نظر تاریخی ما آن را در «داستان یک شهر» می‌خوانیم و به‌این‌ترتیب تکه‌ای به تکه دیگر وصل می‌شود، منتها راوی‌ها مختلف‌اند. داستان بعدی که در کتاب «چهارراه» می‌خوانیم، داستان جهان فئودالی است که هنوز روستاها محل گذران اوقات تابستانی خانواده‌های ملاک، پولدار و صاحب‌رأی است و ما را با دهه‌های بعد از سی یعنی دهه چهل و پنجاه که آن‌ها به‌نوعی با آن آشنا هستند، روبه‌رو می‌کند. انگار «دختر رعیت» با دنیایی که برای ما از جهان فئودالی در شمال کشور و مبارزات جنگل نشان می‌دهد، به هم جفت می‌شوند. انگار ما آدم‌ها را می‌شناسیم و می‌دانیم این آدم‌ها از کجا آمده‌اند و در کدام داستان باید ظاهر شوند. در داستان دوم این کتاب، ما ظاهرشدن آدم‌هایی را می‌بینیم که در «دختر رعیت» شکل دیگرش را شاهد بوده‌ایم. در داستان «جزیره» هم جهانِ داستان ایرانی به دل می‌نشیند و ما آن را راحت‌تر می‌شناسیم. یادتان می‌آید که در «آواز کشتگان» دکتر مجموعه‌ای بود از تجربه‌های آدم‌هایی که می‌خواستند یا می‌خواهند دنیا را تغییر دهند. معلمی که در داستانِ «جزیره» حضور دارد، آرزوها و رؤیاهایش خیلی شبیه آن چیزی است که در داستان «آواز کشتگان» دکتر به‌صورت تجربه، عصارهٔ آن‌ها را بیان می‌کند و در داستان «سوچ»، دیدن آدم‌هایی که در یک دوره چه می‌کردند و بعد به کجاها رسیدند و بازی‌هایی که می‌کردند. فکر می‌کنم بررسی کتاب‌هایی که امسال داشتیم، کمک بسیار زیادی به ما کرد تا جهان داستانی نویسندگان کشورمان را بشناسیم و خطوط فکری‌شان را پیدا کنیم و به دنبال آن موفق شدیم جهان داستان ایرانی خودمان را شکل دهیم. در حقیقت نیمه پنهانِ آن کوه یخ که جهان داستانی است و آدم‌ها در آن زندگی می‌کردند، به خاطر این آشنایی، ما را بیشتر و بیشتر به خواندن این چهار داستان علاقه‌مند می‌کند. تنها فرقی که فکر می‌کنم بین کتاب‌هایی که اسم بردم و «چهارراه» وجود دارد، نثری است که ظرافت دارد، دلداده وصف اشیا است و زنانه است.

احمد غلامی: در داستان‌های غزاله علیزاده با تعبیری به نام «آهستگی» روبه‌رو هستیم. در آهستگی قادر خواهیم بود مناظر، آدم‌ها و دگرگونی طبیعت را به‌وضوح ببینیم. در سرعت همه‌چیز گم و ناپیدا می‌شود و آدم‌ها و اشیا جور دیگری به نظر می‌رسند. علیزاده با آهستگی داستان‌هایش را روایت می‌کند. حتی کشش ماجراهای داستانش باعث نمی‌شود او ریتمش را تند کند. بااینکه داستان‌های غزاله علیزاده با آهستگی روایت می‌شود، اما نمی‌توان گفت آن‌ها کُند پیش می‌روند. او از شتاب غیرضروری و کُندی مخل پرهیز می‌کند. این داستان‌ها خصیصه‌های منحصربه‌فردی دارند که در دیگر داستان‌های ایرانی پیدا نمی‌شود. ریتم و زبانی منحصربه‌فرد، دو ویژگی‌ای که درهم تنیده‌اند

غلامی: بحثم را با آخرین داستان مجموعه «چهارراه» یعنی «سوچ» ادامه می‌دهم: «فریده پیش پای پدر زانو زد. احمد از او تقلید کرد. پیرمرد دست‌های پُررگ و پی را چون بال پرنده تکان داد. فریده گونه را بر پتوی زبر فشرد و زانوی پدر را بوسید: برای من و همسرم دعا کنید! پیرمرد سر را بالا گرفت، خیره شد به حباب چراغ، دست بلند کرد و نور سفید را نشان داد، لب‌هایش جنبید، با صدای لرزان گفت: سوچ!» واژه «سوچ» در اینجا اشاره به معنای زندگی دارد. چراکه بیان این واژه از دهان پدر پیر در لحظه‌ای که قرار است برای دختر تازه‌عروسش دعا کند، حامل هیچ معنایی نیست و در آن لحظه بیش از هر چیز بی‌معنایی را تداعی می‌کند. سیر داستان نیز بر این بی‌معنایی تأکید دارد. بی‌معنایی یا معنای پوچی که بیش از آنکه حاصل تصمیم باشد، تصادفی است. فریده یکی از سه خواهران ترشیدهٔ میربلوکی است که دلباخته دکتر شقایقی است و در حسرت او پیردختر شده است. دکتر اینک زن‌باره‌ای است که دست بر قضا با دختر رؤیاهای احمد ایزدپناه یعنی لیلی ازدواج کرده است. نماد عشق احمد و لیلی، طاووس نقش‌شده بر دیوار خانه لیلی است که احمد در همان جوانی زیر آن طاووس می‌نویسد: «دوستت دارم» و نماد عشق فریده میربلوکی به دکتر، خودکار پنتل سفید است که دکتر آن را در کتابفروشی جا گذاشته است. دکتر شقایقی ازدواجش را حاصل رقابت بیهوده با عشاق لیلی می‌داند و اینک از زنش بیزار است و احساسات خودش را با زنان دیگر می‌آزماید. او از عشق تهی است و دچار شی‌وارگی شده است. از طرف دیگر احمد ایزدپناه، شیفتهٔ اشیا است: اشیای عتیقه. همه زندگی‌اش را عتیقه‌جات رقم می‌زنند که در غبار سالیان ارزش پیدا کرده‌اند. برعکس آدم‌ها که از پس غبار سالیان ارزش خود را از دست می‌دهند. عشق به عتیقه‌جات و ارزش مالی آن‌ها، احمد را به‌سوی فریده میربلوکی می‌کشاند تا عتیقه‌ها را حتی با پول قرضی بخرد، اما در عین مبادله به شکلی تصادفی عشقِ منجمدشده خودش را با عشق منجمدشده فریده مبادله می‌کند. آنچه مبادله‌ناپذیر است ارزش ماندگاری ندارد. طاووس، نماد عشق احمد ایزدپناه که بر دیوار خانه سرهنگ نقش شده است در میان تلی از خاک و آجر در هم می‌شکند، و فریده خودکار پنتل سفید را که نماد عشق ناکام او به دکتر شقایقی است، به باغچه و در میان گل‌های یاس می‌اندازد. اگرچه احمد ایزدپناه برای معامله و مبادله اشیای قیمتی آمده بود که جذاب‌ترین چیز در زندگی‌اش است، اما تصادفا اسیر رابطه‌ای تازه می‌شود که انتظارش را نداشته است. شاید «سوچ» بهترین و بامعناترین و بی‌معناترین واژه برای بیان این وضعیت‌ها و زندگی این آدم‌ها باشد.

خدایی: حرف‌هایم را با توجه به نکته‌ای که درباره «آهستگی» اشاره کردید ادامه می‌دهم. می‌خواستم در این قسمت درباره آدم‌های داستان‌ها صحبت کنم و اینکه آدم‌ها به کجا می‌رسند. دیدم بحث «آهستگی» به‌شدت به این‌ها ربط دارد. آهستگی‌ای که شما از آن یاد کردید و گفتید چگونه در داستان تأثیر می‌گذارد. این حس را دارم که انگار قرار نیست میوه‌های این داستان‌ها، کال چیده شوند. ما ظرافت‌های این چهار داستان را به حسابِ رسیدن می‌گذاریم و برای رسیدن میوه احتیاج به زمان داریم و این زمان را ما باید جوری در داستان نشان دهیم که خواننده به ناگهان طعم‌نچشیده به انتهای داستان نرسد. برای این کار، برای رسیدن، غزاله علیزاده در این چهار داستان از چه چیزهایی کمک می‌گیرد؟ در داستان اول، «سرهنگ» می‌خواهد در آخر کار، باغچه‌ای در کرج داشته باشد که حیواناتی را آنجا پرورش دهد. برای این رسیدن، یک واقعه تاریخی وسط می‌آید و این واقعه تاریخی، نحوه زندگی‌کردن و هجوم اشیا را با خودش به‌همراه دارد. در داستان دوم، این مسئله شدیدتر اتفاق می‌افتد: ما با جدال دو دختر جوان بر سر یک معلم روبه‌رو هستیم در یک تابستان. برای اینکه این میوه برسد، ما در آخر داستان در میهمانی، آقای شهباز را می‌بینیم که علاوه‌بر جاذبه‌های خودش، به‌ظاهر دنیای دیگری را به این دخترها عرضه می‌کند و آن‌ها را از باغ، شعر و زیبایی‌های آن منطقه عبور می‌دهد. نویسنده ما را در انواع و اقسام مراسم غذاخوردن که با چه دیسیپلینی انجام می‌شود، قرار می‌دهد. اینکه دخترها چگونه لباس می‌پوشند و این لباس‌ها چگونه دخترها را به عروسک‌هایی تبدیل می‌کند که در مقابل آن آرمان‌ها قابل‌تر نشان داده شوند. در داستان «سوچ» هم این اتفاق می‌افتد. برای رسیدن، باید کسی عتیقه‌باز شود، به گذشته برگردد، گذشته‌ها را جمع کند و دختری ترشیده باشد که او هم عتیقه است. او هم شیء است. بنابراین ما برای رسیدن به میوه یا آرزوها احتیاج به زمان داریم و زمان را در اینجا با اشیا، حرکات و شیوه‌های زندگی نشان داده می‌شود. یک جا در داستان دوم در میهمانی اشاره می‌کند که آدم‌های پیر، آدم‌هایی که از رده خارج می‌شوند، چگونه و با چه وسایلی خودشان را سرگرم می‌کنند، جوان‌ها با چه امکاناتی خودشان را سرگرم می‌کنند و بعد، در کنار تمام این‌ها در یک لحظه نهایی مواجهه می‌شویم با اینکه چرا حورا تا سی‌وپنج سالگی هنوز ازدواج نکرده است؟ و نتیجه را می‌بینیم. در حقیقت این ازدواج‌نکردن، حورا را به شکلی درمی‌آورد که طرف مقابلش آقای شهبازی باشد با بازگشت از آنچه آرزو داشت که در تهران کافه فیروز، کافه نادری را ببیند، روشنفکر باشد و به آرزوهای خودش جامه عمل بپوشاند. من در هجوم اشیا توانایی نویسنده را دارم می‌بینم. توانایی اینکه آن‌ها را در سر راه کاراکترهایش قرار دهد و به آن‌ها بگوید از این‌ها استفاده کن، این جملات را بشنو، از اینجا حرکت کن، از اینجا آواز بخوان... و بعد، با تمام این‌ها زمان می‌گذرد و کلمات انرژیِ خودشان را از اشیا می‌گیرند و اجازه نمی‌دهند ریتم داستان تندتر از آنچه نویسنده می‌خواهد بشود. به‌این‌ترتیب، زمانِ رسیدن فرامی‌رسد. و ما می‌بینیم که در تمام این زمان‌های رسیدن چیزی گم و ناپیداست که همه‌چیز را از شکل عادی خودش خارج کرده است.



با غزاله تا ناکجا

مجموعه داستان: سفر ناگذشتنی،
دو منظره، چهارراه و تالارها
غزاله علیزاده
انتشارات توس

غلامی: از داستان آخر مجموعه حرف زدم، چراکه این داستان بیانگر سویه‌های منفیِ آهستگی است و بی‌ربط نیست با تعبیر آهستگی که برای تحلیل این کتاب آورده‌ام. عشق‌های منجمدشده و شی‌شدگیِ آدم‌ها که با آهستگی رو به زوال می‌روند. این سویهٔ تاریکِ آهستگی است که در داستان «سوچ» آن را می‌بینیم. اما برای نشان‌دادن سویهٔ روشن آهستگی و برای بازکردن تعبیر آهستگی هیچ‌چیز بهتر از کتاب «آهستگی» میلان کوندرا نیست: «همسرم به من می‌گوید: هر پنجاه دقیقه یک نفر در جاده‌های فرانسه کشته می‌شوند. این دیوانه‌ها را که دارند دوروبر ما می‌گردند ببین! این‌ها همان آدم‌هایی هستند که وقتی کسی درست جلوی چشم‌شان در خیابان کیف پیرزنی را می‌زند خوب بلدند محافظه‌کار باشند، ولی وقتی پشت فرمان می‌نشینند ترس یادشان می‌رود... چه بگویم. شاید باید بگویم: مردی که پشت موتورسیکلت قوز کرده فقط می‌تواند هوش و حواسش را روی این لحظه پرواز متمرکز کند. او خود را به برشی از زمان آویخته که هم از گذشته و هم از آینده جداست. او از چنگ استمرار زمان گریخته. بیرون زمان مانده، به عبارت دیگر در حالت جذبه قرار گرفته. در چنان وضعی او دیگر چیزی درباره سن خود، همسرش، بچه‌ها و نگرانی‌هایش نمی‌داند و در نتیجه ترسی هم ندارد، چراکه ترس ریشه در آینده دارد و کسی که از آینده رهاست لازم نیست از چیزی بترسد. سرعت شکلی از جذبه است که انقلاب فنی برای بشر به ارمغان آورده. برخلاف موتورسیکلت، یک دونده همواره در بدن خود حضور دارد. او باید مواظب تاول‌ها و تنگی نفس خود باشد. او حین دویدن وزن و سن خود را به یاد دارد و بیش از هر موقع دیگری بر خود و زمان خودآگاهی دارد». این دونده همچون غزاله علیزاده است. نویسنده‌ای که در خود حضور دارد و داستانش را طوری رقم می‌زند که هیچ لحظه‌ای از دست نمی‌رود. آهستگی در زمان به تعبیر میلان کوندرا از جنس ملال نیست. او با بیان یک ضرب‌المثل، آهستگی و تن‌آسایی را این‌گونه توصیف می‌کند: «تماشاگران پنجره خداوند».

در همه داستان‌های مجموعه «چهارراه» طبیعت حضوری سحرآمیز دارد که آدم‌ها را با هر شناسنامه و وضعیتی دربر می‌گیرد. این طبیعتِ ناب، زندگی ناب و عشق‌های ناب همواره سرانجام خوشایندی ندارند. همچون داستان «بعد از تابستان» و سرنوشت دو دخترعمو؛ حورا و ایراندخت. دخترانی در آستانه بلوغ که در فضای سکرآور عشق و طبیعت دلباختهٔ معلم خود می‌شوند و هریک برای دستیابی به او، دیگری را واپس می‌راند. لحظه‌هایی درخشان از شور و عشق و سرمستی و جنگ بین دو رقیب. اگر هر جنگی پایانی دارد پایان هر جنگ جز ویرانی نیست. آقا معلم (آقای شهباز) در جنگ با سرنوشت و راه‌یابی به آینده درخشان با آرمانی ستودنی کشتی‌اش به گل می‌نشیند و سوداها و آرمان‌هایش در دل سرعت زمان پایتخت گم می‌شود و از یک انقلابیِ رمانتیک به کارمند ناظر اصلاحات اراضی به روستایی بازمی‌گردد که در آن با آهستگی، عشق، شور و سرمستی و حتی آرمان را تجربه کرده بود. بازگشتِ او مصادف است با فروریختن کاخ تصورات دو دخترعمو که هنوز در نبردی بی‌پایان به سر می‌برند و هریک دیگری را مقصر ناکامی خود در عشق می‌داند. اما جنگ به آهستگی بدون اینکه آنان آن را احساس کنند، هر سه‌شان را مغلوب کرده است و راهی جز سوگواری نمانده است: «حورا برگشت و چشم دوخت به چشم‌های مرطوب توراندخت: جمعه بیا به روضه مادرم!».

علی خدایی: مکان به‌عنوان یک کاراکتر در داستان ایفای نقش می‌کند. در داستان‌ها فضاسازی‌ها خوب انجام می‌شود و ما در فضاها به‌اندازه کافی غرق می‌شویم و توجه ما را جلب می‌کند. من به‌عنوان خواننده، مانند یک نمایش می‌دیدم و فکر می‌کنم اینجاست که آهستگی خودش را نشان می‌دهد و فکر می‌کنم خواننده لازم است در اینجا پشتوانه داشته باشد، چون در غیر این صورت طنز پنهان در صحنه و نوشته به مضحکه نزدیک می‌شود. این داستان‌ها باید با پشتوانه خوانده شود تا کلمات بتوانند انرژی خودشان را درست به خواننده بدهند و اگر نتوانید این پشتوانه‌ها را در داستان لحاظ کنید، داستان اُفت می‌کند

خدایی: می‌خواهم به نکته دیگری در داستان‌ها اشاره کنم: حضور مکان‌ها در کنار اشیا، در کنار آدم‌ها، مناسباتشان و روابطی که در یکی از داستان‌ها شکل عاشقانه دارد، در یکی از داستان‌ها شکل دادوستد پیدا می‌کند، در یکی از داستان‌ها شکل مهاجرت پیدا می‌کند. مثلا در داستان «جزیره» مکان جوری است که انگار یک لکه روی دریاست و آدم‌هایی که در آنجا زندگی می‌کنند محدود به داشته‌هایشان هستند و با معرفی معلم به‌نوعی افتخار می‌کنند. آن‌ها خواسته‌هایی دارند که فراتر از لکه‌ای بر روی دریا است و آن، ایجاد یک جامعه تازه است. یا در داستانِ «بعد از تابستان»، ما با خانه‌ای ییلاقی و با باغ و درختان و یک عمارت روبه‌رو هستیم که در آنجا بیشتر با شکل و خوی مناسبات اقتصادی آن‌ها در قالب مراسم ناهار و ضیافت آشنا می‌شویم. افرادی در آن منطقه وجود دارند که با آن‌ها دوست‌اند، اما واقعیت این است که مناسبات اقتصادی و سیستم حاکم آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد. در این عمارت، با محل استراحت خانواده هم آشنا می‌شویم. در بخش‌هایی که قرار است آقای شهباز به حورا و توراندخت درس بدهد؛ اگر لباس‌ها، آرایش‌ها، کلمات و جمله‌ها را مرور کنیم، میزانسن‌های یک نمایش تداعی می‌شود. کلمات و جمله‌ها، نحوه ادای آن‌ها، بازی‌های بازیگوشانه دخترها برای جلب‌توجه شهباز، و کلمات بزرگی که آقای شهباز از آرزوهایش، از تهران، کافه نادری، کافه فیروز ارائه می‌کند و از روشنفکری که او دنبالش است، به‌اصطلاح حرف‌های بزرگ بزرگی که می‌زند، همه میزانسن‌های یک نمایش را تداعی می‌کند. انگار دارم نمایشی از چخوف می‌بینم. مطمئنا نویسنده هنگامی که این‌ها را می‌نویسد، نشانه‌ها و توجه و تأثیرپذیری خودش را از این‌گونه کارهایی که خواننده ارائه می‌کند. حتی این تکه‌ها من را به‌نوعی یاد یکی از نمایش‌های اکبر رادی می‌اندازد. چرا روی مکان تأکید کردم؟ به خاطر اینکه مکان به‌عنوان یک کاراکتر در داستان ایفای نقش می‌کند. یعنی من نمی‌توانم این فضای باغ را بردارم و چیز دیگری جایش بگذارم که شخصیت‌های داستان، قدرتِ بازی‌سازی و پیش‌بردن ماجرا را داشته باشند. در اینجا فضاسازی‌های خوب انجام می‌شود و ما در آن فضا به‌اندازه کافی غرق می‌شویم و توجه ما را جلب می‌کند. من این تکه‌ها را همان‌طور که گفتم به‌عنوان خواننده، مانند یک نمایش می‌دیدم و می‌خواندم و فکر می‌کنم اینجاست که آن آهستگی خودش را نشان می‌دهد و فکر می‌کنم خواننده لازم است در اینجا پشتوانه داشته باشد، چون در غیر این صورت طنز پنهان در صحنه و نوشته به مضحکه نزدیک می‌شود. از طرف دیگر در این صحنه، ما حضور یک شخصیت را داریم به نام مکرم که در پشت گل‌ها و درختان پنهان است و از دور، از پشت درختان و گل‌ها و برگ‌ها، نحوه گفت‌وگو و بازی بازیگوشانه آن دو دختر با معلم را نگاه می‌کند، مثل یک زن بدجنس، مثل یک عجوزه که رباینده قلب پسرها و شاهزاده‌هاست و با کنارزدن دختران می‌خواهد خودش را به آقای شهباز عرضه کند. به داستان‌های قدیمی ایرانی نگاه کنیم، داستان‌های زن عجوزه. و نگاه کنیم به مینیاتورهایی که از این داستان‌ها ساخته شده. به این دلیل است که می‌گویم این داستان‌ها باید با پشتوانه خوانده شود تا کلمات بتوانند انرژی خودشان را درست به خواننده بدهند و خواننده با آن‌ها معنا ردوبدل کند و معنا بر دلش بنشیند. به همین خاطر است که شما ضمن صحنه‌ای که می‌بینید، صحنه خودتان را هم می‌سازید و برای ساختنِ صحنه خودتان موظف‌اید تمام این پشتوانه‌ها را بیاورید و اگر نتوانید این پشتوانه‌ها را در داستان لحاظ کنید، داستان اُفت می‌کند و نمی‌توانید با آنچه خانم علیزاده می‌خواسته در آن صحنه به ما ارائه کند، به‌صورت کامل ارتباط برقرار کنیم. دوباره به زمان برمی‌گردم، اینکه زمانِ داستان‌ها خیلی مهم است. زمانی که در داستان می‌گذرد. یک جا هست که او به یک موسیقی اشاره می‌کند که در فارسی هم یکی از خوانندگان ایرانی این را خواند و غزاله علیزاده به کار برده است. اگر نتوانیم آن دوره را با نشانه‌هایی که غزاله علیزاده در داستانش می‌دهد درک کنیم، به این داستان‌ها نزدیک نمی‌شویم. اگر داستان به غیر از این مکان در جای دیگری اتفاق می‌افتاد، یافتن آن نقش مینیاتوری و به‌خاطرآوردن نمایش و فرو ریخته‌شدن آرزوها و تقابل روبه‌رو شدن با آقای شهباز در سال‌های نزدیک به میان‌سالی برای دخترها، در پایان داستان شکل نمی‌گرفت. همین‌جا است که آهستگی خودش را نشان می‌دهد و من اشاره کرده بودم که او میوه‌ها را کال نمی‌چیند. غزاله علیزاده در پایان کارهایش به کُندی نه، به فراموش‌شدن نه، بلکه به آهستگی، به تبدیل همه آیین‌ها به عمری که از دست شده و رفته، اشاره می‌کند. به تبدیل همه این‌ها به یک فرایند که چگونه تو عمر بر باد دادی و آخرسر آقای شهباز را به این ریخت دیدی. آرزوهایی که درست است که اندازه یک سفر تابستانی طول کشیده و در انتها مثل یک میوه رسیده، اما در تمام این داستان‌ها میوه‌های رسیده استفاده نمی‌شوند. این، نقطه اصلی داستان‌هاست. میوه‌های رسیده زمین می‌افتند، درحالی‌که حوادث خیلی زیادی بر آن‌ها گذشته است. تمام فعل‌وانفعال‌های رسیدن آن میوه را که گفتم، نویسنده با خونسردی و طنزی که اتفاقا متن را گزنده می‌کند، به ما می‌دهد. این ما هستیم که با خواننده‌هایمان باید بگوییم چقدر زمان از آن شعرها و کتاب‌ها، از آن شبابِ آرزوها گذشته. اینجاست که غزاله علیزاده متفاوت می‌شود. او با داستان‌هایش به ما نگاه می‌کند و از ما می‌پرسد چقدر گذشته، تو به کجا رسیدی.

غلامی: یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های داستانِ «جزیره»، همان دگرگونی به معنای واقعی است که در آهستگی رخ می‌دهد. نسترن و بهزاد، دچار انفعال و فرسودگی‌اند؛ فرسودگی در رابطه. آنان برای گریز از ملال و انفعال به سفر کوتاه دریایی می‌روند. نویسنده از همان ابتدا با نشان دادنِ تصویر کشتیِ به‌گل‌نشستهٔ تزاری، به شیوه‌ای استعاری، پرده از وضعیت بهزاد و به‌تبع آن نسترن و یک رابطه منجمد برمی‌دارد. بهزاد هنوز دل‌بسته دختری است که او را رها کرده و رفته است، اما نمی‌تواند یاد و خاطره‌اش را از ذهن خود پاک کند. در این سفرِ دریایی نیز، او بیش از پیش به وضعیت خودش و باتلاقی که در آن فرو رفته پی می‌برد. اگر بخواهیم با نگاهی اسپینوزایی بهزاد را تحلیل کنیم او از توان تهی شده است و قدرت عمل‌ورزی‌اش را از دست داده است: «کوناتوس [صیانت از نفس] که به‌طور خودانگیخته تلاشی است برای شادمانی، چراکه شادمانی قسمی افزایش قدرت عمل‌ورزی است...» («بندگان مشتاق سرمایه: اسپینوزا و مارکس در باب میل»، فردریک لوردون، ترجمه فؤاد حبیبی و امین کرمی، ص ۸۴). بهزاد با اندوه بزرگی روبه‌رو است؛ اندوه ازدست‌دادنِ عشقی که نسترن نمی‌تواند و قادر نیست جای خالی آن را پر کند: «هرچه اندوه عظیم‌تر باشد آن بخشی از قدرت عمل‌ورزی انسان که ضرورتا با آن مقابله می‌کند نیز عظیم‌تر است» (همان کتاب، ص ۸۸).

بهزاد و نسترن در یک روز بارانی قرار است با قایقی نامطمئن به جزیره بروند. نسترن اندک شوری دارد و توانی برای عشق‌ورزی. در این قایق در میان زنان و بچه‌های روستایی معلم جزیره‌ای نیز هست. آقای حیدری که برعکس بهزاد سرشار از توان است. جسم و جانِ او با طبیعت هماهنگ است و از ابر و باد و باران سرشار از انرژی است. گفت‌وگویی بین او و نسترن شکل می‌گیرد و نسترن در برابر شور و سودای او غافلگیر می‌شود. آقای حیدری، راهنمای آنان در جزیره می‌شود و با شیفتگی و صراحت ارزش‌های نسترن را بر زبان می‌آورد. او چنان راحت احساساتش را بیان می‌کند که بهزاد را به تعجب وامی‌دارد. آقای حیدری، معلم روستا از شور و توان لبریز است و این شور و توان، بهزاد را هم به تحرک وامی‌دارد. به آهستگی قلبِ یخ‌زده‌اش را ذوب می‌کند و با ستایش حیدری از نسترن، پنجرهٔ تازه‌ای به روی بهزاد گشوده می‌شود. گویا او (حیدری)، نمایندهٔ طبیعت و چون مادری شورانگیز است و خودش دست‌آخر تنها چون تک‌درختی در جزیره باقی می‌ماند. اما داستان «دادرسی» که بهترین داستان مجموعه است، روایتِ سرنوشت سرهنگی که از هوش چندانی برخوردار نیست و یک نظامی معمولی است که زندگی خصوصی‌اش را با مرغ و خروس‌هایش می‌گذراند. سرهنگ همسایه‌ها را با این حیوانات به ستوه آورده است، اما کسی جرئت اعتراض ندارد. سرهنگ در رویای باغی در کرج است تا حیواناتش را به آنجا منتقل کند. آنچه این داستان را به گرانیگاه داستان‌های مجموعه تبدیل می‌کند، زمان علنی داستان است که در زمینه پساکودتا روایت می‌شود. مصدق تبعید شده و انقلابیون به دادگاه‌های فرمایشی فراخوانده می‌شوند و با حکم‌های از پیش تعیین‌شده به اعدام و زندان محکوم می‌شوند. در این شرایط چه کسی بهتر از سرهنگِ محافظه‌کار بدون هیچ بینش سیاسی، راستِ کار سروان جاه‌طلب رکن دوم ارتش است. او می‌تواند از سرهنگ معزّ سوءاستفاده کند تا حکم‌های فرمایشی را قرائت کند. سرهنگ به معنای واقعی نماد همان ابتذال شَر است که هانا آرنت از آن نام می‌برد. سرهنگِ بی‌دست‌وپا در فرصتی طلایی به‌دست‌آمده، سروان را از سر راه خود برداشته و به پول و مقام و رؤیاهایش دست پیدا می‌کند. اینجا آهستگی کارکرد دیگری دارد و آن کارکرد چیزی نیست جز اینکه سرهنگ معزّ آرام‌آرام دست‌هایش آلوده به خون شده و بدون هیچ باور آگاهانه‌ای صرفا با اطاعت از حکمِ بالادستی‌ها به شمایل هیولایی بدل می‌شود. غزاله علیزاده نشان می‌دهد چگونه بعد از کودتا همه‌چیز در رعب و وحشت و به آهستگی در جنون و جنایت فرو می‌رود.

ماریو بارگاس یوسا و خطابه ارتجاعِ آلبرت هیرشمن

روشنفکری سرگردان

برگردان منوچهر یزدانی

آلبرت اُ. هیرشمن یک آلمانی یهودی بود که از قرار معلوم مانند هم‌وطنانش، هانا آرنت یا والتر بنیامین، همه کتاب‌ها را خوانده بود و به تمام زبان‌ها سخن می‌گفت. وی در سال ۱۹۱۵ در برلین زاده شد و در سال ۱۹۳۳ تحصیلات خود را در رشته اقتصاد آغاز کرد و عضو حزب سوسیالیست شد، و سپس از آلمان نازی گریخت. او تحصیلات خود را در فرانسه، انگلستان و ایتالیا (شهر تریِیست) ادامه داد و متخصص اقتصاد ایتالیا شد. طی سفرهایش به پاریس، به فرار روشنفکران، معلمان و سیاست‌مداران تحت تعقیب فاشیسم به ایالات متحده نیز کمک می‌کرد. در دوران جنگ داخلی اسپانیا، مانند جورج اورول، به پوم[1] (حزب اتحاد مارکسیستی کارگران، حزب کوچکی که با الهام از نظریات تروتسکی تشکیل شده بود) پیوست و عضو گردان‌های بین‌المللی آن شد. به‌رغم مجروح‌شدن در جنگ، هیچ‌گاه حاضر نشد از تجربه خود در اسپانیا سخن بگوید. سرانجام، به ایالات متحده رفت و در کنار دریافت مدرک دکترای دیگر، مبارزه آرمانی‌اش را در راه سوسیال- دموکراسی ادامه داد. من با او در مؤسسه مطالعات عالی پرینستون آشنا شدم، مؤسسه‌ای معظم که آلبرت اینشتین را هنگامی که به ایالات متحده پناهنده شده بود پذیرفته بود. در آنجا، اعضا به‌جای تدریس فقط به پژوهش می‌پردازند. هم کتابخانه دانشگاه در اختیار آن‌هاست و هم منابعی برای برگزاری همایش‌ها و سخنرانی‌های مربوط به موضوعات پژوهشی. هیرشمن تحقیق را بر تدریس ترجیح می‌داد. او در بنیاد فورد و بانک جهانی نیز کار کرد و هم‌زمان در بهترین دانشگاه‌ها تدریس می‌کرد. او سال‌ها در کلمبیا زیسته و بیشتر از هر کس به مشکلات آمریکای لاتین (و کل جهان) واقف بود. ناشری (به‌تازگی) نسخه جدیدی از آخرین کتاب او را با عنوان «خطابهٔ ارتجاع»[2] (تألیف ۱۹۹۱) با ترجمه‌ای جدید و پیشگفتاری مفصل و مبسوط از خواکین استفانیا و مؤخره‌ای بس زیبا، از آلبرتو گرچونوف، منتشر کرده است.[3]

هیرشمن در آمریکای لاتین، ایالات متحده و بقیه کشورهای غربی به‌خوبی شناخته شده است ولی در اسپانیا آثار او را چندان نمی‌شناسند. بسیاری، ازجمله خواکین استفانیا، ابراز تأسف می‌کنند که با وجود اصالت، غنا و وسعت کار او جایزه نوبل اقتصاد به وی داده نشده است. هیرشمن، باوجود سرخوردگی از برنامه‌های بزرگ انقلابی‌ای که در جوانی به آنها پایبند بود، از اندیشه‌های پیشرفت‌های اقتصادی و اجتماعی کوچک متضمن آزادی و ترقی کشورهای جهان سوم، و امکان توسعه و دموکراسی سیاسی آن‌ها، دفاع می‌کرد. هیرشمن در عین حالی که در رساله‌های خود درباره اجرائی‌بودن چنین اصلاحاتی تعمق می‌کرد، با اقتصاددانان لیبرالی مانند فردریش هایک (به‌رغم تأثیری که از «راه بردگی»[4] گرفته بود) یا میلتون فریدمن و پسران شیکاگو (شیلیایی‌هایی غالبا فارغ‌التحصیل دانشکده اقتصاد دانشگاه شیکاگو) نیز در نبرد بود؛ کسانی که با هدف پیشبرد اصلاحات اقتصادی پیشنهادی خود با یک خودکامه متحد شده بودند. آیا می‌توان گفت هیرشمن به این نتیجه رسیده بوده که کمونیسم مرده و تنها راه‌حل عادلانه برای مشکلات جامعه بشری (نابرابری، استثمار، استبداد و نابسامانی‌های عظیم اجتماعی)، اکنون سرمایه‌داری به روش اسکاندیناویایی و تعدیل آن با رأی مردم و تأمین اجتماعی و سایر اقدامات دولت‌ها برای کاهش فاصله طبقاتی و ارتقای سطح زندگی کارگران و دهقانان است؟ او هرگز به‌صراحت این نظر را تأیید نکرد، ولی تصور می‌کنم چنین بوده است؛ اگرچه آن انسان فرهیخته و دانشمندی که من می‌شناختم بسیار محتاط بود و دوست نداشت بیش از حد نظرات خود را فاش کند، و بیشتر به فضای زندگی خود فکر می‌کرد و می‌نوشت. نوشتن کتاب «خطابهٔ ارتجاع» را در زمان رونالد ریگان و مارگارت تاچر، که عوام‌گرایان و ترقی‌خواهان اجتماعی را در سراسر جهان به وحشت انداخته بودند، شروع کرد. اگرچه هر دوی این زمامداران محافظه‌کار بودند، اصلاحات لیبرال‌مآبانه بسیار بلندپروازانه‌ای را ترویج می‌کردند که در آن میان کمونیسم را به خاک سپرده بودند و به نظر می‌رسید این دوره، آغازی دوباره بر دموکراسی و سرمایه‌داری باشد. این‌طور نشد و آنچه در پی آمد عوام‌گرایی راست‌گرای نوینی بود، که به‌اندازه همان پوپولیسم چپ‌گرا، فاجعه‌بار و همان‌طور که با روی‌کارآمدن دونالد ترامپ و بوریس جانسون در ایالات متحده و انگلستان شاهد بودیم، در تحقق وعده‌هایی که با عوام‌فریبی ادعای تحقق آنها را داشتند، ناکام ماند. هدف «خطابهٔ ارتجاع» بسیار ساده است و به گفته هیرشمن، انگیزه نوشتن آن اعتراض ادموند برک به انقلاب قرن هجدهم فرانسه بوده. بنابر کتاب «تأملاتی دربارهٔ انقلاب فرانسه»[5]، وی عقیده داشت که برخلاف ادعای انقلابی‌ها، اصلاحات با گیوتین و شورش‌های مردمی به‌جای هدایت جامعه انقلابی به مسیر صحیح، سبب ازبین‌رفتن تمامی دستاوردهای اجتماعی، سیاسی و پیشرفت‌ها تا آن زمان می‌شود. این نظریه با اندکی تعدیل، و همراه با حجم سترگی از بیهوده‌گویی‌ها و گمراهی‌ها توسط فهرست بلندی از اندیشمندان بازگو می‌شود که از میان آنان هیرشمن از ژوزف دو میستر دیوانه نقل قول می‌کند، که معتقد بود خداوند انقلاب فرانسه را برای مجازات بی‌تقوایی انسان‌ها نازل داشته است. او با اقتصاددانان موشکاف و دقیقی مانند هایک، یا بسیار میانه‌روتر، آیزایا برلین، همراه بود که همیشه موضعی شبیه به او داشتند و مدافع گفت‌وگو بین چپ و راست بودند. ما زمانی که گمان نمی‌بردیم در این جهان متزلزل به صدای آلبرت هیرشمن نیاز داشته باشیم، هنگامی که می‌پنداشتیم انسان و علم جهان و طبیعت را تسخیر کرده‌اند، دیدیم که چنین نیست و سرانجام ویروس کرونا چه ویرانی‌هایی به بار آورد و بازماندگان این فاجعه قرون‌وسطایی، با گذر از این بیماری همه‌گیر، در جهان فقرزده‌ای به خود خواهند آمد که در آن دولت‌ها تمام عرصه‌ها را قبضه کرده و اختناق را بیش از پیش اعمال می‌کنند و عوام‌گرایی نوین آلوده به نژادپرستی و ملی‌گرایی فاقد نیروی تعقل در کار برانداختن آخرین نهادهای دموکراتیک و به‌دست‌گرفتن قدرت خواهد بود. البته به‌سادگی این اتفاق نخواهد افتاد. نبرد بسیار سختی در پیش خواهد بود و کسی مانند هیرشمن، که به گفت‌وگو با رقبا می‌اندیشید، به کلان‌طرح‌ها بی‌اعتماد بود و به پیشرفت‌های معقول و متعادل معتقد، نقش مهمی در آن ایفا خواهد کرد تا دشمنان سابق، بدون خشونت و قربانی‌گرفتن، به توافق‌های جمعی مشخصی برسند. این موقعیت خوبی خواهد بود که آلبرت اُ. هیرشمن در کتاب‌های خود به‌صورت مستدل از آن دفاع کرده است. او فردی شایسته، پاک‌نهاد، بافرهنگ و بسیار آگاه بود و در مراحل آخر نوشتن کتابش - در همان صفحات واپسین - هشدار داد که «خطابهٔ ارتجاع ممکن است در مورد جنبش چپ، به‌ویژه در آمریکای لاتین، هم صدق کند که دیدگاهی فرقه‌گرا و متعصبانه دارد». سپس سعی کرد عنوان رساله را از «ارتجاع» به «سازش‌ناپذیری» تغییر دهد، اما سردبیر به او اجازه نداد. با این حال، در فصل ششم، این دیدگاه جدید به‌خوبی تشریح شده است. گرچونوف نیز واقع‌بینی و عینیت نظرات هیرشمن را تأیید و آنها را ستایش کرده است و من هم به‌تمامی با او هم‌عقیده‌ام. این رویکردها دوره‌ای ناآرام و ناخوشایند را پیش‌روی ما می‌گشایند: تناقض ذاتی نگرش نویدبخش «ارمغان بهشت برای زمینیان» را برملا و مایه ارتقای عدالت و آزادی می‌شود؛ هرچند چنین تناقضاتی ناچیز جلوه کند، و خصومت‌ها و سیاست‌هایی را که به آیین‌ها چنگ می‌زند و آن باوری را که انسان‌ها فقط خوب یا بد هستند و در نهایت یکی از آنها باقی خواهد ماند، کنار می‌نهد. آوردن بهشت به زمین بسیار نامحتمل است، ولی در میان آرمان‌های دست‌یافتنی، پدیده‌های معتدل‌تری (آموزش همزیستی، پایان‌دادن به سبعیت، تحرک دموکراسی و آزادی، کسب مجدد پویایی ازدست‌رفته و رهایی از چشم‌انداز شوم آینده‌ای که پیش‌رو داریم) نیز وجود دارند که هیرشمن بر آنها تأکید دارد.

پی‌نوشت‌ها:

1. POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista)
2. The Rhetoric of Reaction
۳. این کتاب با نام «خطابهٔ ارتجاع: انحراف، بیهودگی، مخاطره» با ترجمه محمد مالجو توسط نشر پردیس دانش، در سال ۱۳۹۱ منتشر شده.
4. The Road to Serfdom
5. Reflections on the Revolution in France

به یاد سیروس آتابای

محسن خیمه‌دوز

با آنکه بزرگ‌شده سوئیس و آلمان و دانشجوی زبان و ادبیات آلمانی در دانشگاه مونیخ بود، اما به مطالعات شخصی، تاریخی و عرفان ایران بیشتر از مطالعات آکادمیک و رسمی اهمیت می‌داد. آرزو داشت شاعر شود و شد. عاشق جادوی نهفته در واژه‌ها بود و شعرش به «شعر زبان» تبدیل شد به‌جای آنکه به مضامین شعری بپردازد. همین مورد بود که زبان شعری‌اش را چندبُعدی و پیچیده کرد. سیروس آتابای (۱۳۰۸ تهران - ۱۳۷۵ مونیخ) به یکی از اُدبا و شاعران ماندگار زبان آلمانی تبدیل شد به‌طوری که در زمان مرگش شاعران، هنرمندان، نویسندگان و اساتید حوزه ادب و فرهنگ آلمانی حضور یافتند و مراسم باشکوهی برایش برگزار کردند. منتقدان آلمانی، آتابای را «ادیب شاعر» (Poeta Doctus) نامیدند. آتابای صاحب ۱۶ دفتر شعر، چندین جایزه ادبی، عضویت در آکادمی هنرهای زیبا، و عضویت در آکادمی زبان و ادبیات آلمان بود، که کمتر فرد فرهنگی و ادیب آلمانی می‌تواند به چنین عضویتی برسد. آتابای مترجمی قوی و نویسنده‌ای چیره‌دست بود. ترجمه‌هایی از اشعار مولوی، خیام، حافظ، عُبید زاکانی و ابوالعلا به آلمانی انجام داد و صاحب تألیفاتی درباره عرفان نیز بود. وینفرد گاول، گرافیست و استاد تاریخ هنر، در یادنامه سیروس آتابای (مونیخ - ۱۹۹۷) درباره آتابای چنین نوشت: «سیروس که برخلاف ما آلمانی‌ها، زبان آلمانی را به‌عنوان بیگانه آموخته بود، بیشتر از بسیاری از ادیبان آلمانی‌زبان بر آن تسلط داشت. در روزگاری که زبان رو به اضمحلال گذاشته، در زمانه‌ای که زبان به ابزاری برای غیبت‌کردن و شعارهای تبلیغاتی تبدیل شده و به سطح زبان محاوره‌ای بچه‌سوسول‌ها و زبان عوام‌فریبانه سیاست‌مداران تنزل پیدا کرده، آتابای اشعاری سرود سرشار از تصاویر بدیع، باشکوه، شگفت‌انگیز و قابل دریافت از طریق حواس، اشعاری پر از لطافت، ظرافت و آکنده از عطرهایی از سرزمین‌های دور. پس از هولدرلین و موریکه، کسی جز آتابای شعر آلمانی را به این زیبایی و استواری نسروده است». نمونه‌ای از اشعار آتابای:

۱) طول عطش: اما صدای من/ کویر را پرید/ می‌فرستمش در پیِ پژواکی/ اینجا که به جنگم/ با جدارهای ریگ روان/ درد که بیدارم نگاه می‌دارد/ چاهی که به خاطرش/ دفاع می‌کنم از عطش.

۲) بی‌قرار: در خانه‌ام این‌جا/ این‌جا در تاریکی/ چراغ‌ها آرام از نور افتاد/ یک‌وقت صداهایی و آهنگی بود/ که فرونشست حال/ به نشانه‌های خاموش دل‌خوشم/ پیشبین اشاراتم/ ستوده باد رحم تاریکی/ که در آن یأس/ می‌رسد به یأسی/ که آن اوست/ بی‌قرار منتظرم/ که فیلم پاره شود/ که آن لحظه شود/ لحظه برق و خیرگی.

۳) من روز نمی‌دانم: پرنده که پر می‌کشیدی آن پیش/ حالیا ایمن از زمستانی؟/ من روز و وقت نمی‌دانم/ لیک من نیز رها خواهم بود/ میله به میله/ پا فرا می‌نهد/ از گرگ‌ومیش و در میانه‌ام می‌گیرد/ تا باز بینمت/ کور خواهم شد/ نقره/ پر بکش/ تنه‌ها را، بزن، بینداز، بپر/ بازگردان به چشم من/ طلوع را.

۴) افسانه کلاغ: دیگر از روزگار رفته نمی‌گویم/ او را هنوز هم گاه میان کشت‌ها می‌بینم/ یا چنان سنگ-میوه‌ای/ میان شاخسار درختان تباه/ و او همیشه خروش می‌زند / با پیام بطالتی:

Never / Nevermore

۵) بر چهره تو از زمانه/ جای زخمی به‌جا ماند/ و صورت تو را/ وزن شکوفه‌ای دگرگون کرد.

جذابیتِ کتابِ «نزدیکِ نور»، (شعر و زندگی سیروس آتابای، انتشارات پیکره، ۱۳۹۲) این است که بیژن الهی بخشی از اشعار سیروس آتابای را با همکاری خودِ آتابای، ترجمه کرده است. یدالله رویایی نیز در کتاب «عبارت از چیست؟» چندصفحه‌ای را به آتابای و اشعار او اختصاص داده که خواندنی است.