نگاه

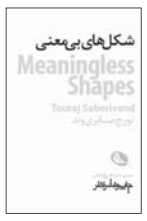
تورق کتاب «شکل‌های بی‌معنا» اثر تورج صابری‌وند

نه آنان که جهان را با مرز ساختند

پرویز براتی

● «شکل‌های بی‌معنا» اثر جدید تورج صابری‌وند، طراح گرافیک است که نشر نظر آن را منتشر کرده است. کتاب، روایتی تصویری از شکل‌های نامنظم، غیرهندسی و اغلب کج‌ومعوجی است که «نقشه کشورهای جهان» می‌خوانیم‌شان؛ اشکالی سیاه‌رنگ شبیه لکه‌های رنگی که برخی از آنها دندانه‌دار بوده و شکل هندسی نامنظمی دارند. تعدادی از آنها هم که هندسی‌تر و صاف‌ترند، تداعی‌کننده خطوط مرزی کشورهای عربی و آفریقایی یا آمریکا و کانادا هستند. برای مثال مرزهای کشورهای عربی اغلب دارای خطوط صاف و مستقیم است؛ مرزِ عربستان با عراق؛ سوریه با عراق؛ سوریه با اردن؛ لیبی با الجزایر؛ مصر با مالی و همچنین یمن، عمان، امارات و چند کشور عربی دیگر. طبق یک تقسیم‌بندی براساس «عضویت» کشورها در سازمان ملل متحد، در جهان ۱۹۳ کشور عضو، ۲ کشور ناظر و ۱۱ کشور متفرقه وجود دارد. فلسطین و واتیکان کشورهای ناظرِ سازمان ملل هستند و کشورهایی مانند آبخازیار، جزایر کوک، قبرس شمالی و کوزوو در ردیف کشورهای متفرقه قرار می‌گیرند.

تقسیم‌بندی دوم براساس «منازعات حاکمیتی» است که کشورهای جهان را به دو دسته تقسیم می‌کند. بر این اساس ۱۴۹۰ کشورِ پذیرفته‌شده در جهان و ۱۶ دولت که حاکمیت آنها از سوی برخی اعضا زیر سؤال است، وجود دارد. مهم‌ترین آنها، عدم شناسایی رژیم صهیونیستی به‌عنوان کشوری مستقل از سوی ۳۳ کشور دنیاست. یا می‌توان به وضعیت کشورهای کره شمالی و جنوبی اشاره کرد که تا همین اواخر هیچ‌کدام دیگری را به رسمیت نمی‌شناخت! اما شاید جالب‌ترین نمونه در این میان عدم به رسمیت شناختن ارمنستان از سوی کشور پاکستان باشد. بنابراین می‌توان گفت ۲۰۵ «دولت» در دنیا رسمیت دارد اما اینکه چند «کشور» در دنیا وجود دارد به خودمان یا مرجعی که به آن استناد می‌کنیم بستگی خواهد داشت. نوع و شکل هندسی مرز تأثیری مستقیم در اتخاذ سیاست‌های دفاعی-امنیتی در مناطق مرزی دارد. بر این اساس مرزهای محدّب و مقعر با ایجاد شرایط آفندی و پدافندی موجب ایجاد شرایط تهاجم یا دفاع در کشور دارنده آن می‌گردد. خطوط مرزی، خطوط اعتباری و قراردادی هستند که به منظور تحدید حدود یک واحد سیاسی بر روی زمین مشخص می‌شوند. چنانچه منظور از واحد سیاسی دولت باشد، خطوطی که سرزمین یک دولت را از دولت همسایه جدا می‌سازند، به مرزهای بین‌المللی معروف‌اند (میرحیدر: ۱۴۱)[1] مرزها به طورکلی تعیین‌کننده حدود و قلمرو حاکمیت و مالکیت یک دولت یا نظام سیاسی هستند. با توجه به توضیحات بالا، به نظر می‌رسد راهی جز قائل‌شدن معنایی تام و تمام برای این شکل‌های نامنظم، غیرهندسی و اغلب کج‌ومعوج نداریم. اگر چنین است، پس بی‌معنایی‌ای که صابری‌وند در عنوان کتاب به آن اشاره می‌کند چه مفهومی دارد و چگونه تعریف می‌شود؟!



شکل‌های بی‌معنا

تورج صابری‌وند

نشر نظر

نویسنده در دیباچه کتاب برای تقدیم کتاب از قید نفی استفاده کرده: «نه برای آنان که جهان را با مرزها ساختند.» او در میانه کتاب، نقشه‌ای از جهانِ بدون مرز کشورها طراحی کرده که تنها شامل نام هر کشور است؛ نقشه نام‌ها. تا این جا ما در می‌یابیم جهانِ آرمانی صابری‌وند، جهانی بدون مرز است. هر قدر بیشتر در زوایای کتاب دقت می‌کنیم، بیشتر این پرسش فرا رویمان قرار می‌گیرد که مرزها آیا هنوز معنا دارند؟ به نظر می‌رسد در فرایند جهانی‌سازی و قلمروزدایی، مرزها دیگر موضوعیت نداشته و فاصله‌ها از میان رفته‌اند و به تعبیری شاهد فروریزی مرزها هستیم. با این حال شواهد، حاکی از حقیقت دیگری است: قلمرو سرزمینی (سرزمین و مرز)، در دوره جهانی‌شدن از بین نرفته، بلکه کارکرد آن متحول شده است. با هر قدر تورق بیشتر کتاب «شکل‌های بی‌معنا»، بیشتر پی به این حقیقت می‌بریم که قائل‌شدن پایانی برای عصر سرزمین‌سازی وستفالیایی، یک توهم است. دولت‌های حکومت‌کننده بر مناطق اقتصادی ـ جغرافیایی جدید، همانند اتحادیه اروپا و نفتا، در حال پاسبانی و حفاظت از سرزمینی بزرگ‌تر به نام «اروپا» یا «آمریکای شمالی» هستند. به جای مرززُدایی در عصر جهانی‌شدن، شاهد مرزسازی مجدد و تقویت مرز در یکی از بازترین مرزها در طول تاریخ (مرز کانادا و آمریکا) هستیم. از همین نوع است مرز اسراییل و فلسطین؛ مرز مکزیک و آمریکا و ... .

اعتقاد صابری‌وند به نانوشتنی‌ها و صفحات سفید - به جهان بدون مرز- بیش از نوشتنی‌ها، مرزها و تحدیدهاست. این بر آمده از روحیه کمینه‌گرایانه حاکم بر ذهن و زبان بصری طراحی است که طرح‌هایش اغلب عاری از حشو و زوائد و نادیدنی‌هایش بیش از دیدنی‌ها هستند.

۱. «مبانی جغرافیای سیاسی»، نوشته دره میرحیدر (مهاجرانی)

بازخوانی دو «مرغ دریایی» به مناسبت انتشار «مرغ دریایی» باریس آکونین

چخوف، آکونین، اسکورسیزی

علی شروقی

وقتی با اثری جدید مواجه می‌شویم که به نحوی، چه به صورت اقتباس و چه بازنویسی و ...، با یک اثر کلاسیک وارد مکالمه شده و آن را دستکاری کرده است چه بسا نخستین سؤالی که به ذهن‌مان بیاید این باشد که این اثر جدید آیا توانسته است از اثر قبلی فراتر برود و آن را پشت سر بگذارد و شکست بدهد یا در این مبارزه شکست خورده است؟

باریس آکونین - نویسنده پست‌مدرن روس - در نمایشنامه «مرغ دریایی» دست به چنین مبارزه‌ای زده است. او در این نمایشنامه «مرغ دریایی» چخوف را ادامه داده و پایان آن را عوض کرده و خودکشی تریپلیوف در پایان نمایشنامه چخوف را به قتل تغییر داده است و آن گاه با طراحی یک بازی پست‌مدرنیستی هشت احتمال را برای قتل در نظر گرفته و در هر احتمال یکی از اشخاص حاضر در صحنه را به عنوان قاتل معرفی کرده است.

پیش از اینکه بیشتر وارد بازی آکونین شوم دوست دارم پاسخ شخصی‌ام را به آن پرسش نخستین بدهم: به عنوان یک کلاسیک‌خوانِ متعصب که در مورد رمان دکتروف را با اینکه نویسنده محبوبم است به دوس پاسوس و پل استر را به بورخس و کافکا و حتی نابوکوفِ قَدَر را به تالستوی و فلوبر، در مورد قصه کوتاه کارور را به چخوف و همینگوی، در مورد سینما تارانتینو را به پکین‌پا و پکین‌پا را به فورد و هاوکز ترجیح نمی‌دهم، بی آنکه جانبداری‌ام را در این قضاوت پنهان کنم باید بگویم که معتقدم آکونین به چخوف باخته است.

اما فارغ از بُرد و باخت نمایشنامه آکونین به هرحال مانند هر بازنویسی و اقتباس دیگری به نوعی نقد و تفسیر اثر قبلی است. دو رویکرد در بازنویسی و اقتباس وجود دارد؛ یکی رویکرد مبتنی بر شیفتگی و ستایش محض که بر طبق آن نویسنده در مقام مؤلف حرف تازه‌ای نمی‌زند، اثر قبلی را مالِ خود نمی‌کند و صرفا آنچه را نویسنده قبلی گفته از نو و چه بسا با تاکیدی بیشتر بازگو می‌کند.

در نوع دوم اما، که بازنویسی خلاقانه و انتقادی است، نویسنده به سراغ ناگفته‌های متن قبلی می‌رود، متن قبلی را دستکاری می‌کند، به سوراخ‌سنبه‌های آن سرک می‌کشد و امکان‌هایی را در متن قبلی کشف و آزاد می‌کند که در آن متن مخفی مانده بودند.

«مرغ دریایی» آکونین اقتباس و بازنویسی از نوع دوم است. بازنویسی‌ای که با نوعی عدم قطعیت پست‌مدرنیستی بازیگوشانه به جهان «مرغ دریایی» چخوف پا می‌گذارد و پرده چهارم و پایانی آن نمایشنامه را بازنویسی می‌کند و ادامه می‌دهد.

نمایشنامه آکونین از پرده چهارم «مرغ دریایی» چخوف آغاز می‌شود، به خودکشی آکونین (پایان نمایشنامه چخوف) می‌رسد و از اینجا به بعد راهش با این ادعا که تریپلیوف خودکشی نکرده عوض می‌شود.

اما در بازنویسی آکونین، تا آنجا که پرده اول نمایشنامه او همان پرده چهارم نمایشنامه چخوف است، چیزهایی عمده می‌شود که در نمایشنامه چخوف آنچنان عمده نیست. همانطور که در مقاله وِرا ساوِلیوا درباره «مرغ دریایی» آکونین که به ترجمه فارسی این نمایشنامه ضمیمه شده آمده است یکی از این چیزها هفت‌تیرِ تریپلیوف است. هفت‌تیرِ بزرگی که تریپلیوف آن را در آغاز نمایشنامه آکونین «مانند بچه‌گربه‌ای نوازش می‌کند». در «مرغ دریایی» چخوف از این نوازش سلاح و تأکید بر آن خبری نیست.

گویی آکونین به میانجی همین هفت‌تیر توانسته متن چخوف را دستکاری کند. اما بیاییم امتحان کنیم ببینیم به میانجی همین هفت‌تیر آیا می‌توان متن خود آکونین را نیز دستکاری کرد؟ البته آکونین خود با گذاشتن هشت احتمال پیش پای خواننده این متن پیشاپیش امکان دستکاری را فراهم کرده است. از این هشت احتمال می‌شود یکی را انتخاب کرد و باقی را به کناری نهاد و چه بسا هرکس به فراخور انتخاب‌اش قرائتی متفاوت از متن چخوف داشته باشد.

آکونین می‌گوید که تریپلیوف خود شکی نکرده بلکه به قتل رسیده است. این حکم اما برخلاف ظاهرش اختلاف چندانی با حکم «مرغ دریایی» چخوف ندارد؛ فقط آکونین آن حکم را تفسیر کرده و به ابهام و دوپهلویی متن چخوف نوعی وضوح بخشیده است و از این لحاظ چه بسا بتوان گفت متنِ کلاسیک چخوف بازتر از متنِ پست‌مدرنِ آکونین است. بله درست است؛ دارم مسیری عکس را می‌روم تا متنِ آکونین را گویی به عنوان متنی قدیمی‌تر از متنِ چخوف به واسطه این متنِ کلاسیکِ معاصرتر از آن متنِ پست‌مدرن بازخوانی کنم.

چخوف و آکونین هر دو می‌گویند که تریپلیوف کشته شده است، اما چخوف این جنایت را به نحوی پیچیده‌تر و موذیانه‌تر طراحی می‌کند و در واقع به شیوه‌ای غیرمستقیم تریپلیوف را از جانب قاتل به سمت خودکشی سوق می‌دهد، اما آکونین سلاح را به دست قاتل می‌دهد تا مستقیم به تریپلیوف شلیک کند.

چخوف از بین هشت احتمالِ آکونین یکی را بر می‌گزیند: قتل تریپلیوف به دست نویسنده پیشکسوت که همان تریگورین است. در «مرغ دریایی» آکونین تریگورین تنها بنا به یکی از هشت روایت آکونین قاتل است، اما قاتل در «مرغ دریایی» چخوف تریگورین است، اگرچه مستقیم به تریپلیوف شلیک نکرده باشد.

البته این حکم صرفا برای آن دسته از مخاطبان «مرغ دریایی» معتبر است که تقابل اساسی در «مرغ دریایی» چخوف را تقابل کهنه‌کارها و تازه‌کارها یا به بیان کلی و ازلی‌ابدی‌تر تقابل پدران و پسران بر سرِ کسبِ قدرت بدانند. تقابلی آشنا که هنر چخوف در شیوه طرح آن است، فارغ از اینکه خود او خارج از حیطه اثر خلاقه‌اش شخصا چه نظری در این باره داشته و در کدام سمت این تقابل ایستاده بوده است. سر و کار من در اینجا با متن چخوف است؛ متنی که آن قدر باز هست که اجازه بدهد به عنوان مخاطب طرف هر کدام از دو سمتِ تقابل را که خواستیم بگیریم یا اصلا طرف هیچ‌کدام را نگیریم یا با شک و تردید سهمی از حق را برای هر دو طرف قائل شویم.

به هر صورت تقابل سرِ جای خودش هست و چخوفِ کلاسیک و آکونینِ پست‌مدرن ظاهرا هر دو در این مورد متفق‌القول هستند که این تقابل سرانجام به هفت‌تیرکشی می‌انجامد. هفت‌تیرِ تریپلیوف مهم‌ترین عنصر متنِ آکونین است و عاملی که گویی معنای متن چخوف در آن فشرده و مجسم شده است. این سلاح مرگبار پیش از تریپلیوفِ آکونین به دست یک کاراکتر داستانی دیگر هم افتاده است: روپرت پاپکین، قهرمان دوست‌داشتنی فیلم «سلطان کمدی» مارتین اسکورسیزی.

در «سلطان کمدی» پاپکین (با بازی رابرت دنیرو) که آرزوی کمدین‌شدن دارد تقلا می‌کند نواری از اجراهای خود را به دست کمدین محبوب‌اش، جری لنگفورد (با بازی جری لوئیس) که یک کمدینِ سلبریتی است، برساند و نظر او را در این باره بداند. پاپکین شیفته لنگفورد است و در عین حال دوست دارد از او جلو بزند و جایش را بگیرد. لنگفورد به پاپکین بی‌محلی می‌کند و او را محترمانه و حتی جاهایی با مختصرخشونتی تحقیر می‌کند و پس می‌راند. پاپکین اما دست‌بردار نیست و می‌خواهد هر جور شده به سیستم عریض و طویل تولید برنامه‌های کمدی رسوخ کند و به عنوان کمدین در صفحه نمایش تلویزیون ظاهر شود. او دست آخر مجبور می‌شود برای رسیدن به این هدف سلطانِ کمدی را گروگان بگیرد و به ضرب اسلحه مجبورش کند که او را به جای خودش برای اجرای برنامه جلو دوربین بفرستد. پاپکین به این صورت موفق می‌شود اجرای خود را روی آنتن بفرستد و چشم‌های میلیون‌ها تماشاگر را به خود خیره کند. او تاج و تخت سلطان کمدی را به زور اسلحه فتح می‌کند. او شیفته سلطان است و البته شیفته اینکه جای سلطان بر تخت بنشیند و برای این کار مجبور می‌شود به زور متوسل شود. سلطان راه دیگری برای او نگذاشته است. صحنه تلاش جری لنگفورد برای گفت‌وگوی منطقی و دوستانه با پاپکین تا بلکه او را که اسلحه را به سمتش نشانه رفته از خرِ شیطان پایین بیاورد یکی از شاهکارهای تاریخ سینما و قصه‌نویسی در خلق مناسبات قدرت است. فرادست که تاکنون به درشتی با فرودست سخن می‌گفت اکنون که در موضع ضعف قرار گرفته می‌کوشد با چانه‌زنی و گفت‌وگوی منطقی فرودست را مجاب کند و با او به نتیجه‌ای به زعم خود معقول برسد.

مرغ دریایی

باریس آکونین

ترجمه آبتین گلکار

نشر بیدگل

فارغ از اینکه اسکورسیزی حین ساختن «سلطان کمدی» به این موضوع وقوف داشته یا نه اما «سلطان کمدی» او قرائتی حقیقتا رادیکال از «مرغ دریایی» چخوف است. قرائتی که طنز اسکورسیزی به وجهِ رادیکالِ آن عمق و غنا می‌بخشد. موقعیت پاپکین در برابر لنگفورد در این فیلم به نحوی همان موقعیت تریپلیوف در برابر تریگورین است. تریپلیوف نیز با عشق و نفرت نسبت به تریگورین دست به گریبان است. در برابر او احساس حقارت می‌کند، حس می‌کند نمی‌تواند به خوبیِ او بنویسد و در عین حال به او ناسزا می‌گوید و تحقیرش می‌کند و دوست دارد او را از تخت سلطنت ادبی به زیر کشد. البته رقابت آنها وجوه دیگری هم دارد و منحصر به عرصه ادبیات و تولید ادبی نیست و همین وجوه گوناگون و البته مرتبط به یکدیگر است که به کار چخوف غنا می‌بخشد. تریگورین نه تنها در ادبیات جایی به تریپلیوفِ جوان نمی‌دهد بلکه عشق‌های دیگر زندگی او را نیز به تصرف خود در می‌آورد. او پله‌پله تریپلیوف را به جانب مرگ سوق می‌دهد.

واقعیت این است که در بیشتر موارد در عرصه رقابت ادبی و هنری و دیگر رقابت‌ها آنها که پا سفت کرده‌اند و سنتی را ساخته‌اند به زبانِ خوش کنار نمی‌روند که هیچ، ذره‌ای جمع‌تر هم نمی‌نشینند تا جا برای تازه‌واردها هم کمی باز شود. پسران یا مجبورند جایگاهشان را با سماجت و نبرد تصاحب کنند یا کنار بکشند و ناگفته نماند که پدرانِ جاسنگین راه‌های مختلف و متنوع با بی‌اعتنایی از میدان به در بردن حریف را خوب می‌دانند. جایی از «مرغ دریایی» چخوف، در مسیر سوق‌دادن مرحله‌به‌مرحله تریپلیوفِ جوانِ جویای نام به جانب مرگ از سوی تریگورین، تریپلیوف تریگورین را به دوئل دعوت می‌کند. رگِ تریپلیوفیِ پاپکینِ فیلم اسکورسیزی از اینجا می‌آید. تریگورینِ اما دعوت به دوئل را نمی‌پذیرد و با مکرِ بزدلانه یک پیرِ کهنه‌کار از مهلکه می‌گریزد. بله تریگورین به هیچ وجه ظاهر یک سرکوبگر را ندارد آن گونه که بر اساس باورهای کلیشه‌ای از سرکوبگر انتظار داریم. خود را در هیئت مردی فرزانه و مهربان و خیرخواه و حتی جاهایی گیج و بی‌اعتنا به مناسبات پیرامون خود نشان می‌دهد. اینکه تریگورینِ نویسنده سرکوبگری است که ظاهر ببوها و دست‌وپاچلفتی‌ها را دارد نکته‌ای است ظریف در شخصیت‌پردازی او؛ چیزی که تنها از پس امثال چخوف بر می‌آید و بر آن داوری جانبدارانه ابتدای این نوشته صحه می‌گذارد.

انتخاب تریگورین به عنوان قاتل اگرچه بازی پست‌مدرنیستی آکونین را تا حدودی به هم می‌زند اما این امکان را پدید می‌آورد که از طریق آن از نسبیت‌گرایی مطلق آکونین به مطلق‌انگاریِ مشکوک چخوف بازگردیم. تقلایی چه بسا بدخواهانه به قصد دلیل‌تراشی برای حکمِ جانبدارانه آغاز این نوشته مبنی بر باختِ آکونین به چخوف.

حکم به این باخت اما آیا از یک‌سو ما را در سمتِ تریگورین قرار نمی‌دهد و در قتل تریپلیوف با او همدست نمی‌کند؟ بعید می‌دانم کسی از مخاطبان امروزی «مرغ دریایی» بخواهد قاطعانه در سمتِ تریگورین بایستد. این مخمصه را چخوف ماهرانه برای خواننده‌اش تدارک دیده است و همین مخمصه است که راه را باز گذاشته تا آکونین بر پایه آن متنی پلیسی - جنایی را طراحی کند. چخوف خود در «مرغ دریایی» متنِ متفاوتی را چه بسا با وامی از نمایش در نمایشِ معروف «هملت» در دل متن اصلی تعبیه کرده است؛ در صحنه اول «مرغ دریایی» تریپلیوف نمایشی را برای حاضران روی صحنه می‌برد؛ نمایشی که آرکادینا - مادر تریپلیوف - آن را منحط می‌خواند. در این نمایش جهان از موجودات زنده تهی شده است و تنها زنی به جا مانده است که گویا تمام موجودات جهان در او مجموع شده‌اند. نقش این زن را نینا - معشوقه تریپلیوف - بازی می‌کند: «پرده بالا می‌رود؛ منظره دریاچه نمایان می‌شود؛ ماه در افق و بازتاب آن بر آب؛ نینا زارچنایا سراپا سفیدپوش، روی تخته سنگ بزرگی نشسته است».*

آن گاه تک‌گویی نینا آغاز می‌شود: «آدم‌ها، شیرها، عقاب‌ها و کبک‌ها، گوزن‌های شاخدار، غازها، عنکبوت‌ها، ماهیانِ خاموشِ ساکن در آب‌ها، ستارگان دریا و هر آنچه که به چشم دیده نمی‌شود - خلاصه آنکه تمام زندگی‌ها و زندگی‌ها و زندگی‌ها، سیر دایره اندوهبار را به پایان آورده و خاموش و ناپدید گشته‌اند. هزاران قرن است که زمین، دیگر هیچ موجود زنده‌ای بر دوش خود حمل نمی‌کند و این ماه بینوا، فانوس خویش را به عبث می‌افروزد. در چمن‌زار، لک‌لک‌ها فریادزنان از خواب بیدار نمی‌شوند، دیگر هیاهوی سوسک‌های بهاری از انبوه درخت‌های زیزفون به گوش نمی‌آید. سرد است، سرد و سرد! تهی است، تهی و تهی! وحشتناک است، وحشتناک و وحشتناک!» لحظه‌ای سکوت و تک‌گویی نینا این گونه ادامه می‌یابد: «جسم موجودات زنده بدل به ذرات غبار شده و ناپدید گردیده است و ماده جاویدان، آنها را تبدیل به سنگ و به آب و به ابر کرده و ارواحشان را در هم آمیخته و از آن‌ها روحی واحد ساخته است. و آن روح جهانی همگانی، من هستم ... من ... ارواحی چون روح اسکندر کبیر و سزار و شکسپیر و ناپلئون و ناچیزترین زالو، در وجود من جمع شده‌اند. شعور انسان‌ها و غریزه‌های حیوان‌ها در وجودم در هم آمیخته است و من همه چیز و همه چیز را به یاد می‌آورم و هر یک از زندگی‌ها را بار دیگر در وجودم تجدید می‌کنم.» و در ادامه، بعد از نمایان‌شدن «آتش‌های باتلاقی» و غر و لوند مادرِ تریپلیوف که «این که انحطاط است!» و اعتراض ملتمسانه تریپلیوف به مادرش تک‌گویی این گونه ادامه می‌یابد: «من تنها هستم. هر صد سال یک بار دهان می‌گشایم تا سخنی بر زبان آرم، لیک آوای من در آن خلأ طنینی غمبار دارد و به گوش هیچ‌کس نمی‌رسد... ای آتش‌های رنگ‌باخته، شما نیز آوای مرا نمی‌شنوید... مرداب متعفن، شما را پیش از آنکه سپیده بدمد می‌زاید و شما، تا سپیده صبح، بدون اندیشه و اراده و شور زندگی، ول می‌گردید...» تک‌گویی ادامه می‌یابد تا آنجا که ابلیس به زن نزدیک می‌شود و زن «چشم‌های وحشت‌انگیز آتشگونش» را می‌بیند.

نمایشنامه با تمسخر مادر تریپلیوف که خود بازیگر تئاتر است و از زمره جاسنگین‌ها و پاسفت‌کرده‌ها روبه‌رو می‌شود. او نمایش پسرش را «هذیان منحط» می‌خواند.

اما این نمایش، این متن که مازاد متن اصلی «مرغ دریایی» چخوف است، با هر نیتی که در آن متن آمده و جایی را اشغال کرده باشد «مرغ دریایی» را به عصر مدرن، به امروز و چه بسا فراسوی امروز وصل می‌کند، ضمن اینکه در خود متن اصلی «مرغ دریایی» تولید متن را از انحصار عده‌ای معدود بیرون می‌کشد، چنانکه تریپلیوف در پاسخ تمسخر مادرش می‌گوید: «متأسفم! من به این نکته توجه نداشتم که نوشتن نمایشنامه و اجرای نقش در آن، مختص فقط عده معدودی از برگزیدگان است. من این حق انحصاری را نادیده گرفته‌ام!».

خواندن متن آکونین به واسطه متن چخوف آیا بازگرداندنِ محافظه‌کارانه متنِ چخوف بر اریکه قدرت است؟ شاید چنین باشد، اما چه بسا این عقبگرد را بتوان طرحِ امکانی برای تولید متن‌هایی از گونه‌ای دیگر نیز تفسیر کرد.

این امکان را خود آکونین نیز با آن هفت‌تیر اغواگرش پیشِ روی مخاطب‌اش گذاشته و این حق انتخاب را هم حتما در نظر گرفته است که از مجموع امکان‌های او یکی را برگزینیم، پس چرا آن را مصادره به مطلوب نکنیم.

مخاطبِ واقعا درگیر با ادبیات با کلاسیک‌ها رابطه‌ای دوگانه دارد. رابطه‌ای مشکوک، در نوسان میان عشق و نفرت. تریپلیوف در عین نفرت از تریگورین شیفته اوست؛ هم شیفته اوست و هم خواهان عبور از او. این رابطه مشکوک و دوگانه برآمده از شناخت چیزی است که نویسنده می‌خواهد از آن عبور کند. آکونین امکان متن چخوف را کشف و به شیوه خود از آن عبور می‌کند؛ با طرح یک داستان جنایی متشکل از مجموعه‌ای از امکان‌ها درباره هویت قاتل، طرح دغدغه‌های محیط زیستی که مختص نویسنده درگیر با مسائل این زمانه و آینده زمین است و با گذاشتنِ این امکانِ برآمده از متن چخوف پیش‌روی ما که به واسطه آن به اصل متن بازگردیم و متن آکونین را از خلال آن بازخوانی کنیم. این امکان مازادی است به نام «هفت‌تیر» که ساوِلیوا در مقاله‌ای که پیش از این به آن اشاره شد صفتِ «گروتسک‌وار» را به آن اطلاق کرده است.

***ارجاعات به نمایشنامه «مرغ دریایی» چخوف همگی برگرفته از ترجمه سروژ استپانیان از این نمایشنامه است (مجموعه آثار چخوف، جلد هفتم، چاپ دو (ویرایش دوم): بهار ۱۳۸۱)**

عطف

وجود و عدم

● **شرق:** «در آرامشی نامعمول هنگام صبح این فکر به ذهنِ وِرنان هَلیدِی رسید که شاید اصلا وجود ندارد. سی ثانیه‌ی بی‌وقفه، نشسته پشت میز کارش، با احتیاط سرش را با نوکِ انگشت‌ها معاینه می‌کرد و نگران بود. از دو ساعت پیش که به دفترِ روزنامه‌اش، جاج ، رسیده بود با چهل نفر، جداگانه و جدی، صحبت کرده بود. و نه فقط صحبت: غیر از دو مورد، در همه‌ی این گفت‌وگوها تصمیم گرفته بود، اولویّت تعیین کرده بود، محول کرده بود، انتخاب کرده بود، یا نظری داده بود که باید به دستور تعبیر می‌شد. این اِعمالِ قدرت، بر خلافِ همیشه، تأکیدی بر وجودِ او به عنوانِ یک فرد نبود. برعکس، به نظرِ وِرنان این‌طور می‌آمد که بی‌نهایت سست شده؛ او آدمی مستقل نبود، صرفا مجموعه‌ای بود از همه‌ی کسانی که بِهِش گوش کرده بودند، و وقتی تنها بود، اصلا هیچ چیز نبود. وقتی در تنهایی، فکری به ذهنش می‌رسید، کسی نبود که سبک‌سنگینش کند. صندلی‌اش خالی بود؛ او کاملا در تمامِ ساختمان حل شده بود، از سرویسِ اقتصادی در طبقه‌ی ششم، جایی که قرار بود دخالت کند تا نمونه‌خوانِ با سابقه‌ای که غلطِ املایی داشت اخراج نشود، تا زیرزمین، جایی که مسئله‌ی تخصیصِ پارکینگ، کارمندانِ ارشد را به جنگ و یک دستیارِ سردبیر را تا آستانه‌ی استعفا کشانده بود. صندلیِ وِرنان خالی بود چون او هم‌زمان در اورشلیم، مجلسِ عوام، کِیپ‌تاون و مانیل بود، پخش‌شده در سراسرِ جهان مثل گرد و غبار؛ در تلویزیون و رادیو بود، در مهمانی با تعدادی اسقف، در حالِ سخنرانی برای صاحبان صنایع نفتی یا سمیناری برای کارشناسانِ اتحادیه‌ی اروپا. لحظاتی کوتاه که در طولِ روز تنها بود، چراغی خاموش می‌شد. حتا تاریکیِ بعد از آن هم آدمِ خاصی را احاطه یا ناراحت نمی‌کرد. نمی‌توانست با اَطمینان بگوید که آدمِ غایب خودِ اوست. این حس غیبت از زمانِ تشییع جنازه‌ی مالی بیش‌تر شده بود...». آنچه خواندید سطرهایی بود از رمان «آمستردام» نوشته ایان مک‌یوئن که با ترجمه شمیم هدایتی در نشر نیلا منتشر شده است. «آمستردام» مراسم تشییع جنازه زنی به نام مالی لِین در یک روز سرد آغاز می‌شود. مالی عکاس و منتقد غذای رستوران‌ها بوده و دلیل مرگ‌اش بیماری‌ای که نخستین علائم آن، چنانکه در همان اوایل رمان اشاره می‌شود، از یاد بردن نام کلمات بوده است. در تشییع جنازه مالی دو شخص به نام‌های کلایو و وِرنان نیز حضور دارند. این دو پیش‌تر معشوقِ مالی بوده‌اند و در مراسم مالی با هم درباره او و سرنوشت تلخ‌اش صحبت می‌کنند. در این بین فلش‌بک‌هایی به گذشته مالی و دوره‌هایی که هر کدام از این دو شخصیت در زندگی او حضوری پررنگ‌تر داشته‌اند زده می‌شود. در ادامه رمان داستان کلایو و وِرنان پی گرفته می‌شود. کلایو موسیقی‌دان است و وِرنان روزنامه‌نگار.

آمستردام

ایان مک‌یوئن

ترجمه شمیم هدایتی

نشر نیلا

ایان مک‌یوئن نویسنده‌ای است با پشتوانه فرهنگی و ادبی غنی و نیز آگاه به اوضاع و احوال و رویدادهای زمانه خود. این را از ارجاعات او به ادبیات و موسیقی کلاسیک اروپا در رمان «آمستردام» به‌خوبی می‌توان دریافت و همچنین اشاره‌هایش به اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی دوره‌ای که وقایع رمان در آن اتفاق می‌افتد. او همچنین در این رمان با ظرافت احساسات و افکار و احوال درونی شخصیت‌های اصلی داستان‌اش را ترسیم کرده است. «آمستردام» یکی از مهم‌ترین رمان‌های ایان مک‌یوئن است و مک‌یوئن به خاطر این رمان در سال ۱۹۹۸ جایزه بوکر را از آن خود کرده است. مک‌یوئن یکی از مطرح‌ترین نویسندگان زنده انگلیسی است. نام او در سال ۲۰۰۸ در فهرستی قرار داشت که روزنامه تایمز از پنجاه نفر از بزرگ‌ترین نویسندگان بریتانیایی سال ۱۹۴۵ به بعد منتشر کرد.

«شنبه»، «سگ‌های سیاه» و «پرده حائل» از دیگر آثاری است که از ایان مک‌یوئن به فارسی ترجمه شده است.

آنچه در ادامه می‌خوانید سطرهایی دیگر از رمان «آمستردام» مک‌یوئن است: «کلایو ادامه می‌داد چون تشویش و کاهش اعتماد به‌نفس دقیقا همان احوالی- دل‌آشوبه‌ای - بودند که از آن‌ها رهایی می‌جُست، و گواهِ این بودند که کارِ یکنواخت و طولانیِ هر روزه‌اش - هر روز ساعت‌ها خم شدن روی آن پیانو - او را به حالتی کِز کرده در خود دچار کرده است. دوباره بزرگ می‌شد و نترس. تهدیدی در کار نبود، مگر بی‌اعتنایی ذاتیِ طبیعت. مسلما خطراتی هم بود، امّا فقط خطراتِ معمولی، و تقریبا مختصر - آسیبِ ناشی از افتادن، گم‌شدن، تغییر شدید وضع هوا، شب. برآمدن از پس این‌ها دومرتبه حس اختیار و اقتدار را در او احیا می‌کرد. به زودی تعابیرِ انسانی از صخره‌ها زدوده می‌شد، منظره زیبایی‌اش را از سر می‌گرفت و او را به خود متوجه می‌کرد؛ سن غیرقابل‌تصورِ کوه‌ها و شبکه‌ی ظریفِ موجوداتِ زنده‌ای که از این‌سر تا آن‌سرشان گسترده بودند به او یادآوری می‌کرد که خودش هم بخشی از این نظام است، جزئی بی‌اهمیت در درونِ آن، و آن‌وقت از همه چیز آزاد می‌شد».