بررسی تکنیک‌های روایی در رمان «وقتِ سکوت»

راویِ وقتِ سکوت

مجید غروی

نویسنده‌وکتابش

لوییس مارتین‌سانتوس را نویسنده‌ای هم‌ردیف جیمز جویس و مارسل پروست دانسته‌اند و رمان «وقتِ سکوت» او رمانی هنرمندانه و اجتماعی است که در زمانه خفقان و آشوب ابتذال فرانکو و همدستان فرهنگی‌اش نوشته شده است. نویسنده در این رمان، با وجود سویه‌های به‌شدت اجتماعی اثر، به واکنش اکتفا نکرده است، بلکه با به کارگیری تکنیک‌ها، زبان‌ها و لحن‌ها، ایجاد موقعیت‌های اخلاقی و کشمکش‌های درونی و سرانجام نوآوری‌های پُرشمار اثری پیشرو و کنشگر خلق کرده است. در این‌جا امکان بررسی همه جنبه‌های این رمان نیست و کار را به بررسی شیوه‌های روایتش محدود می‌کنیم. شیوه‌های روایت را هر نویسنده با توجه به امکانات و محدودیت‌هایش انتخاب می‌کند، به‌گونه‌ای که اگر نویسنده درست عمل کرده باشد امکان روایت به شیوه‌ای دیگر بعید به نظر می‌رسد. از طرفی شکل روایت ارتباط تنگاتنگی با محتوای آن دارد. هر نویسنده‌ای برمی‌گزیند که چه زمان و در چه حال، چه را چگونه بگوید و این شاید سخت‌ترین انتخاب نویسنده باشد و هنر او را رد یا اثبات کند. پس در فهم شیوه‌های روایت باید محتوای روایت را در نظر گرفت که متأسفانه از حوصله این مطلب خارج است، اما لازم است مختصری از پیرنگ ارایه شود.

پیرنگ

پدرو، شخصیت اصلی رمان «وقت سکوت»، پزشک و دانشمندی است در حال تحقیق بر سرطان در موش‌ها. اما موش‌هایی که آزمایشگاه از آمریکا خریده است نه‌فقط تولیدمثل نمی‌کنند بلکه یکی‌یکی می‌میرند. پدرو به جستجوی موش‌هایی از اولاد موش‌های وارداتی، که در حلبی‌آبادی در جوار شهر مادرید رشد و تولیدمثل می‌کنند، راهی این حلبی‌آباد می‌شود و با دنیایی جدید، کثیف، نامطبوع و شهری به همان اندازه فاسد روبه‌رو می‌شود. در قسمت مقدماتی رمان، صد صفحه نخست ترجمه فارسی، علاوه بر پدرو شخصیت‌هایی فرعی یکی‌یکی وارد جریان داستان می‌شوند. سه زن از سه نسلِ خانواده صاحب پانسیون پدرو ، آمادور، زیردست پدرو، موئه‌کاس و همسر و دخترانش، که پرورش موش می‌دهند، کارتوچوِ لمپن و ماتیاس دوست پدرو. در پیِ سقط جنینی که جان فلوریتا، دختر موئه‌کاس، را به خطر می‌اندازد، پدرو به کمک این خانواده می‌شتابد اما تلاش او ناموفق است. پلیس به پدرو مظنون می‌شود و ماتیاس او را در عشرتکده‌ای مخفی می‌کند.

تکنیک‌های‌روایی

از آن‌جا که یکی از دلمشغولی‌های مارتین‌سانتوس روان آدمی بوده و او مدتی از کار خود را در این حوزه گذرانده است، قصد نزدیکی به روان شخصیت‌هایش را داشته و بدین‌منظور از اکثر تکنیک‌های روایت جریان سیال ذهن استفاده کرده است. معمولاً نویسندگانی که از روش‌های جریان سیال ذهن استفاده می‌کنند از ترکیب چندین تکنیک و به‌کارگیری همه امکانات روایت بهره می‌برند. دانای کل محدود به ذهن شخصیت، گفتار درونی مستقیم و غیرمستقیم و حدیث نفس از عمده‌ترین این تکنیک‌ها است. مارتین‌سانتوس در ضمن بدعت‌های شگرفی در نحوه روایت داستان داشته است و با به‌کارگیری دانای کل سرمقاله‌گونه و گفتار درونی مستقیم ترکیبی، مرزهای روایت را در جریان سیال ذهن تغییر داده است.

۱. گفتار درونی مستقیم؛ وقت سکوت با این شیوه آغاز می‌شود و به پایان می‌رسد. اما، به دلیل تفاوت محتویات ذهن پدرو، نحوه روایت در آغاز و پایان یکی نیست. در گفتار درونی مستقیم خواننده بی‌واسطه با محتویات ذهن شخصیت آشنا می‌شود. از مشخصه‌های این شیوه غیاب نویسنده و درک مستقیم محتویات ذهن شخصیت است که می‌تواند اشتباه یا درست، منطقی یا احساسی، تام یا جزیی و دارای دیگر تضادهای ذهنی باشد. ممکن است خواننده در این دقایق برداشت اشتباهی بکند که نه‌فقط از زیبایی روایت نمی‌کاهد، که اگر درست استفاده و خوانده شود، بر اعتبار روایت می‌افزاید. چند جمله آغازین رمان را بخوانیم: «تلفن زنگ می‌زد و صدایش را شنیده‌ام. گوشی را برداشته‌ام. صدای واضحی از گوشی نشنیده‌ام. گوشی را کج گذاشته‌ام. گفته‌ام آمادور. با آن لب‌های کلفتش آمده گوشی را برداشته است.» [۱۵] همان‌طور که مشاهده شد ترکیبی از اندیشه، کنش، گفتار و تصویر در این جمله‌ها آمده است که همگی در ذهن پدرو می‌گذرد. چند سطر بعد می‌خوانیم «البته می‌شود چند دهنه سد ساخت و جریان آب را متوقف کرد، اما ذهن سرکش چه می‌شود؟ سرچشمه‌ی خلاقیت» [۱۶] که نشان از پویایی ذهن پدرو دارد. در این مرحله خواننده با ذهنی صرفاً نگران کار و احوال موش‌ها روبه‌رو می‌شود. این‌جا خبری از آشوب و فوران افکار و کشف‌وشهود نیست بلکه خواننده از طریق ذهن وارد جهان شخصیت می‌شود. این گفتار درونی مستقیم را خوب است با گفتار درونی پایانی مقایسه کرد «تنها آمدم، تنها می‌روم. بی‌پول آمدم، بی... چه روز دلپذیری، چه آسمان زیبایی! هنوز هوا سرد نشده است. آن زن! یک لحظه مثل این‌که او بود، وسواس گرفته‌ام.» [۲۹۴] همان‌طور که مشخص است جملات به‌نظر بی‌ربط می‌آید و گاه ناقص، اما خواننده‌ای که صفحات را دقیق خوانده باشد تک‌تک جملات و ارتباط آن‌ها را درمی‌یابد. با شدت گرفتن نفرت و انزجاری که خواننده گام‌به‌گام در کنار پدرو تجربه کرده است، شکل محتویات ذهن پدرو نیز تغییر می‌کند: «امروزه پیشرفت کرده‌ایم و دیگر کسی فریاد نمی‌زند، بلکه حتا درد هم نمی‌کشد ... زمانه عوض شده است، دوران ما دوران بی‌هوشی است، دورانی است که صدای همه‌چیز بس ناچیز شده است.» [۳۰۰] و هرچه به صفحات پایانی نزدیک می‌شویم شدت این پریشانی، آشوب و فوران احساسات بیشتر می‌شود.

۲. گفتار درونی مستقیم ترکیبی؛ گفتیم که این تکنیک از بدعت‌های مارتین‌سانتوس بوده و هدفش پیش بردن روایت بدون راوی و صرفاً با محتویات ذهنی چند شخصیت فرعی است. مارتین‌سانتوس خود این قسمت پیچیده را توضیح داده است و در قسمتی که حکم مدخل این هزارتو را دارد با قیاس حرکت کرم‌های پروانه‌ای، که از ردی که پشت‌سر خود برجا می‌گذارند یکدیگر را می‌یابند، با حرکت اجتماعی انسان‌ها در زمانه و وقت استبداد، خفقان و سکوت می‌نویسد: «حرکت دسته‌جمعی ماتیاس، آمادور، کارتوچو و سیمیلیانو ... به همین شکل رخ می‌داد و اگر حشره‌شناسان این حرکت دسته‌جمعی را کشف می‌کردند، بعید نبود به وجد بیایند.»[۱۹۹] این مدخل از زاویه دانای کل سرمقاله‌گونه نوشته شده است؛ در ادامه خواننده وارد هزارتویی از اندیشه‌های این شخصیت‌ها می‌شود و در نهایت پلیس پدرو را که مخفی شده است می‌یابد. این‌گونه است که تک‌تک افرادِ گرفتارِ استبداد و ابتذال، خواسته یا ناخواسته، در خدمت سیستم مفتش و سرکوبگر درمی‌آیند و صحبت از اخلاق فردی بی‌معنا می‌شود.

۳. حدیث نفس؛ معمولاً از تکنیک حدیث نفس در تئاتر استفاده می‌شود اما نویسندگان جریان سیال ذهن از این تکنیک به‌قصد انتقال اطلاعاتی از شخصیت به خواننده استفاده می‌کنند. در این تکنیک گویی شخصیت خواننده را مخاطب می‌سازد و شرحی از گذشته و افکار و نیات خود می‌دهد که مکمل اطلاعات پراکنده در جای‌جای اثر است. مارتین‌سانتوس این تکنیک را به‌خصوص در مورد دو شخصیت به‌کار می‌برد. اول پیرزن صاحب پانسیون پدرو که می‌خواهد نوه‌اش را به پدرو نزدیک کند و ترتیب وصلتی بدهد. او در بخش‌های مختلفی که لب به سخن می‌گشاید از گذشته خانواده، دختر و نوه‌اش و گوشه‌هایی از شخصیت پدرو سخن می‌گوید: «... شیرمردی که شوهرم بود کاملاً بر من سوار بود و شیفته و مفتونم می‌کرد. این‌طور شد که دخترم نیمچه‌مردی را ترجیح داد تا بتواند او را در

وقت سکوت

لوییس مارتین‌سانتوس

ترجمه ونداد جلیلی

نشر چشمه

مشتش نگه دارد و هر طور خواست با او تا کند...» [۳۱] خواننده، ضمن به دست آوردن اطلاعات، به فضای فرهنگی، طبقه‌ی اجتماعی و سوداگری شخصیت پی می‌برد. شخصیت دیگری که از او حدیث نفس ارایه می‌شود کارتوچو است که خود درگیر گونه‌ای دیگر از فساد است و نقش مکمل این خانواده را به‌تنهایی ایفا می‌کند. سرانجام داستان و پدرو در دستان همین افراد که حدیث نفس‌شان را می‌شنویم و در طول زمان داستان کم‌تر لب به سخن مهمی می‌گشایند، رقم می‌خورد.

۴. دانای کل محدود به ذهن شخصیت؛ راوی دانای کل در رمان‌های جریان سیال ذهن معمولاً محدود به ذهن شخصیت‌ها است. یعنی چیزی نمی‌گوید که شخصیت‌ها از آن بی‌خبر یا برداشت متفاوتی از آن داشته باشند. راوی دانای کل محدود محصول رمان مدرن است. زمانی که دیگر اعتقاد نداشت که آگاهی یک‌دست و کامل ممکن باشد و تکثر برداشت‌ها را مجاز می‌دانست. این راوی مسبب تضعیف راوی همه‌چیزدان، گره‌گشا و حکیم شد، اما مهم‌ترین سود چنین راوی‌ای همچنان نزدیک شدن به منظر شخصیت‌ها است تا آن‌جایی که در یک پاراگراف این امکان وجود دارد که بتوان دیدگاه شخصیت‌های مختلف را دریافت و هر چه که این تکثر درهم‌تنیده‌تر و نامرئی‌تر باشد اثر پیچیده‌تر و هنرمندانه‌تر می‌شود: «پدرو با پاهای سست و کرخت برمی‌گشت. هراسان از آن‌چه ممکن بود پس از رفتنش اتفاق افتاده باشد. آزرده از غثیانی که عقبش زده بود. تلاش‌کنان تا پوچی‌های زندگی را به فراموشی بسپرد... تکرارکنان: هر چیزی معنایی دارد... در فکر: تنهایم. در فکر: آدم ترسویی‌ام... دستخوش حس: سرد است... دستخوش حس: کامم خشک است. آرزوکنان: عمرم تاکنون معنایی می‌داشت... آرزوکنان: تنها نبودن... ترسان: فردا روزی پوچ خواهد بود... ترسان: هیچ‌وقت یاد نخواهم گرفت درست زندگی کنم... تصدیق‌کنان: تقصیر من نیست. تصدیق‌کنان: مشکلی هست... خاطرجمع‌کنان: مشکل همان است. پرسش‌کنان: کیست که مشکل را تشریح کند؟ یادآوری انعکاسی: آن زن که آن‌جا بود و نبایستی آن‌جا باشد... بخشاینده‌ی قاطع: هیچ چیزش به فرشتگان نمی‌برد... انگ‌زننده‌ی ریاکار: عجوزه‌ی ناجوری بود، عجوزه‌ای ناجور، همین و بس. نتیجه‌گیری: آدم بدبختی‌ام.» [۱۲۰] اینک درمی‌یابیم که این فاصله‌گیری تعمدی راوی از ذهن پدرو صرفاً یک ترفند تکنیکی نیست، بلکه همزمان با این غربت، قرابتی شکل می‌گیرد تا ژرفای ذهن پدرو را پس از شبی که پشت‌سر گذاشته و ناامیدی که بر او چیره شده است از نزدیک‌ترین جای جانش، روحش، ژرفای ذهن پریشانش، بازخوانیم.

۵. روایت دانای کل سرمقاله‌گونه؛ در این بخش‌های روایت خواننده فقط با راوی مواجه نمی‌شود بلکه صدای او را می‌شنود و به‌خاطر می‌سپارد و در نهایت با او همدل می‌شود. هدف مارتین‌سانتوس از چنین روایتی از آن‌جا برمی‌آید که علاوه‌بر اینکه در زمانه‌ی استبداد می‌زیست و لاجرم حرفی مهم داشت، با نظریات روایتی روبه‌رو بود که کارکرد راوی را در حد قصه‌گو پایین می‌آورد و در نهایت فقط توقع سرگرم‌کنندگی از او داشت. این جریان خواسته یا ناخواسته تبدیل به اهرم فشار بر نویسندگان شد و آن‌ها مجبور به سکوت، بی‌طرفی، تن‌دادن و پرت‌افتادگی شدند. مارتین‌سانتوس اما آگاهانه لحن راوی را در بزنگاه‌های رمان به لحن مقاله‌های علمی نزدیک می‌کند؛ بی‌آن‌که از بلاغت نثر بکاهد؛ «ذات بشر تا این حد محدود است! هر چند در لحظه‌ای معین به‌نظر می‌رسد انسان از وجود خویش خواهد گریخت، چه ورزشکاری در کار پرش باشد چه رقصنده‌ای در کار چرخش، در خلسه‌ای که لمس بی‌واسطه عرفان می‌آورد یا در مستی ساده اما پرشکوهی که گویا اسباب نشاط ناب و جاودان را فراهم می‌آورد...» [۱۰۲] تنها راوی مارتین‌سانتوس که از حرکت خطی روایت خارج می‌شود همین راوی دانای کل سرمقاله‌گونه است. او حتا در تاریخ سفر می‌کند و زمان را خطی نمی‌بیند بل آن را چون سطحی یکدست و در یک راستا می‌نگرد و گاه منفعل می‌شود و فقط نظاره می‌کند: «کارتوچو جواب داد خفه‌شو، صدایت درنیاید و همان لحظه چاقوی عریانش را به ضربه‌ای ناگهانی و حالتی مصمم... فرو کرد...» [۲۹۱] و گاه فریاد سر برمی‌آورد و از آن‌چه روایت کرده و پشت‌سر گذاشته است به وحشت می‌افتد: «نه، نه، نه، نه، این‌طور نیست. زندگی این‌طور نیست، رسم روزگار این نیست. هر کس خربزه می‌خورد پای لرزش نمی‌نشیند. نه هر که به شمشیر هلاک گردد، شمشیر گرفته است.» [۲۹۲] این راوی در نهایت شخصیت می‌یابد و تن به قصه‌گویی صِرف و سرگرم‌کنندگی نمی‌دهد. پیش‌تر و در عصر کلاسیک رمان نویسندگانی مانند لارنس استرن[1] از این راوی بهره برده و به‌ضربِ اَنگ «حکایت» کنار گذاشته شده بودند. خواننده صدای او را آشنا خواهد یافت و از این پس می‌شناسدش و هر کجا ببیندش به یادش می‌آورد.

روایت‌گفت‌وگوها

مارتین‌سانتوس علاوه‌بر به‌کارگیری شیوه مرسوم و کلاسیک گفت‌وگو از سایر تکنیک‌های آن نیز بهره برده است که بعضاً بدیع بوده و از نوآوری‌های او محسوب می‌شود. مهم است که مخاطب دریابد که استفاده از این تکنیک‌ها نه صوری بوده است و نه محصول ذوق‌زدگی، بلکه فقط‌وفقط از آن‌رو است که محتوا و مفهوم قابل‌انتقال چنین ایجاب کرده است. در اکثر مواقع زمانی از این تکنیک‌ها استفاده می‌شود که موضوع گفت‌وگو مهم نیست و نویسنده قصد دست‌یافتن به مفهومی از این گفت‌وگوها دارد:

۱. گفت‌وگو در سپهر روایت که بدین سبب استفاده شده است که مفهومی که راوی به دنبال انتقال و روایت آن است برجسته شود: «پدرو پرسید: حلبی‌آباد آن است؟ و چند ساختمان توسری‌خورده را با نمای آهکی و یکی دو روزنه‌ی سیاه نشان داد که از یکی‌شان ستون رقیقی دود خاکستری به هوا می‌رفت و دیگری را با تکه‌ای برزنت پوشانده بودند و در آن ساعت پیرزنی نزدیک در ورودی این ساختمان بر صندلی کوتاهی نشسته بود. آمادور جواب داد: آن‌ها؟ نه، آن‌ها خانه است.» [۴۵] مشخص است که این گفت‌وگوی کوتاه به قصد توصیف خانه‌هایی در حاشیه‌ی شهر و نشان‌دادن مردمانی است که علی‌رغم «توسری‌خوردگی» همچنان خانه‌ای دارند که در آن غذایی هرچند رقیق بپزند. آن‌ها هنوز شهرنشین‌اند و پدرو که روحش هم از این‌گونه زیستن‌ها بی‌خبر است حیرت می‌کند. اما این هنوز خانه است و مانده تا حلبی‌آباد.

۲. روایت غیرمستقیم گفتار که در مواقعی معمولاً استفاده می‌شود که گفتار چندان مهم نیست، اما نویسنده در این بستر، هم حال‌وهوای فضا را روایت می‌کند و هم در شخصیت‌پردازی گامی پیش می‌نهد؛ «رو به طرف دخترک برگرداند و بار دیگر به دقت بیشتر و بیان مشعشعانه‌تر اهمیت رمان آمریکایی را برایش توضیح داد و... دخترک قاه‌قاه خندید و امواجی به تک‌پوشش افتاد.» [۸۸] نویسنده گوشه‌ای از شخصیت ماتیاس را نشان می‌دهد بی‌آن‌که تن به بیان گفتار او بدهد.

۳. در مواقعی دیگر نویسنده گفت‌وگویی می‌آورد که اگرچه بی‌اهمیت می‌نماید، در پیشبرد روایت ضروری است و از این طریق اوضاع روحی و روانی شخصیتی را بیان می‌کند. در صحنه‌ای کارتوچو چاقو به‌دست در باری انتظار می‌کشد و گفت‌وگویی بی‌اهمیت با مسئول بار دارد اما خواننده از قصد و نیت او باخبر می‌شود. [۱۳۶]

۴. در قسمتی که بازجو مشغول تفتیش پدرو است گفت‌وگویی ضبط شده است که در ضمیمه آن نیات و مقاصد طرفین آمده است؛ ««پس شما...» (فرضیه‌ای زیرکانه و حیرت‌انگیز) «نه. من نه...» (انکار خشمگینانه در حیرت‌زدگی)». [۲۱۴] در طول این گفت‌وگو دست بالای مفتش عیان می‌شود و زبونی و بی‌پناهی محکوم منجر به پذیرش جرم ناکرده می‌شود.

۵. مارتین‌سانتوس با دو تکنیک دست به حذف طرفی از گفت‌وگو می‌زند. در یک‌جا گفتارهای طرف ضعیف را نمی‌نویسد تا نشان دهد صدای غالب صدای حاکم و مفتش است. در صحنه‌ای که دوریتا به قصد دیدن پدرو به بازداشتگاه می‌رود خواننده فقط و فقط کلام زندان‌بان را می‌شنود و از این طریق واکنش و گفتار طرف ضعیف را درمی‌یابد. [۲۲۸] تکنیک دیگر گفتار بلند و مفصل و یک‌طرفه دست بالاتر است. مثلاً در صحنه‌ای که پدرو پس از آزادی سر کار می‌رود خواننده حدود سه صفحه گفتار رییس پدرو را می‌خواند که مجالی برای پاسخ و دفاع به پدرو نمی‌دهد.[۲۶۳- ۲۶۵]

۶. در وقت سکوت از گفت‌وگویی مکرر استفاده شده است تا نویسنده بتواند نحوه‌ی تلاش شخصیتی را تبیین کند. در صحنه‌ای که ماتیاس می‌کوشد هرطورشده به داد پدرو برسد و با وکلا گفت‌وگو می‌کند، گفت‌وگویی ضبط شده است تا مسیر این تلاش و نتیجه حاصلش بیان شود؛ «پس از این گفت‌وگوی مقطع (که ماتیاس یاد می‌گرفت هربار به‌شکلی بی‌نقص‌تر مطرحش کند، یعنی بخش مفصل‌تری را از حقایق حاشیه‌ای ناگفته بگذارد)، شخصی که آن‌طرف میز نشسته بود سخت خودمانی می‌شد و...» [۲۳۶] با ثبت یک گفت‌وگو و بیان توضیحات فوق، نویسنده به شکلی موجز گفت‌وگوی مکرر را فقط یک بار ضبط می‌کند.

۷. در ضیافتی که خانواده «محترم» در پیِ آزادی پدرو برپا کرده است زنجیری که بر گردن پدرو تنگ می‌شود شکل عوض می‌کند و این‌بار به جای دولت و پلیس و مفتش، گرگ در لباس میش به میدان می‌آید. مارتین‌سانتوس به قصد کم‌رنگ‌کردن کسی که حرف می‌زند، نام‌ها را بر ابتدای گزاره‌ها نگذاشته است و خواننده فقط از طریق معنا گوینده را تشخیص خواهد داد [۲۷۳]. اما هدف نشان‌دادن مسیری است که فرد منفعل پیش می‌گیرد تا در فعالیت شدید دیگران، وامانده و ضعیف از پا دربیاید.

۸. اما شاید مهم‌ترین بدعت نویسنده در به‌کارگیری کم‌حرف‌ترین شخصیت رمان باشد. همسر موئه‌کاس زنی حاشیه‌ای است که همیشه زیر سلطه همسر، جامعه و دولت بوده است. از او فقط و فقط دو سه جمله معمولی و شبیه هذیان ضبط شده است. همسر موئه‌کاس در زمان مرگ دخترش به پدرو می‌گوید: «شما هر کاری از دست‌تان برمی‌آمد کردید.» [۱۴۵] و با مشاهده‌ی نبش‌قبر دخترش می‌گوید «دارند دخترم را می‌کشند.» [۲۴۴] و فقط ناله «دخترم... دخترم» برایش باقی می‌ماند. اما همین فرد کم‌حرف در تقابل با وراجی دوست، وکیل، پلیس و مفتش دست بالا را پیدا می‌کند و با گفتن فقط یک جمله حکم برائت پدرو را صادر می‌کند «کار او نبود... پیش از آن‌که او برسد مرده بود.» [۲۴۵]

پی‌نوشت:

۱. تریسترام شندی، لارنس استرن، انتشارات نگاه، ۱۳۸۸

منابع:

«وقت سکوت»، لوییس مارتین‌سانتوس، ترجمه ونداد جلیلی، نشر چشمه، ۱۳۹۶

«داستان‌نویسی جریان سیال ذهن»، حسن بیات، انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۹۰

عطف

کتاب زندگی

«زندگی بر شاهراه قدیم رم» عنوان مجموعه‌ای از داستان‌های به‌هم‌پیوسته واهان توتوونتس است که این‌روزها با ترجمه آندرانیک خچومیان توسط نشر چشمه منتشر شده است. این کتاب را می‌توان یکی از مشهورترین آثار ادبیات داستانی ارمنستان دانست و نویسنده‌اش نیز چهره‌ای نمادین در ادبیات این کشور به‌شمار می‌رود. واهان توتوونتس در سال ۱۸۸۹ در ارمنستان غربی به دنیا آمد و خیلی زود به سراغ ادبیات و شعر رفت. او نخستین‌بار در سال ۱۹۰۷ قطعه‌شعری در یک هفته‌نامه به چاپ رساند و یک‌سال بعد به استانبول و از آن‌جا به اروپا و سپس به آمریکا رفت. توتوونتس در ۱۹۱۵، به قفقاز می‌آید و همراه گروهی داوطلب ارمنی به جبهه جنگ اعزام می‌شود. در ۱۹۲۰ بار دیگر به آمریکا می‌رود و دو سال بعد، یعنی در ۱۹۲۲، به ارمنستان شوروی می‌آید و آن‌جا نقش به‌سزایی در زمینه فرهنگ و ادب برعهده می‌گیرد. در بخشی از مقدمه کوتاه مترجم درباره توتوونتس آمده: «واهان توتوونتس، خیلی زود متوجه نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌های اجتماعی و ملی جامعه خود می‌شود و در اولین آثارش، روحیه آزادی‌خواهی و عدالت‌طلبی او را می‌شود مشاهده کرد. در این زمینه می‌توان به کتاب ویرانه او اشاره کرد که در ۱۹۰۸ چاپ شده و به روحیه و تفکرات زندانیان ارمنی دربند ترکیه عثمانی می‌پردازد. در بخشی از کتاب می‌خوانیم: چه سودی دارد پنجره‌ها و زنجیرهای فولادی؟ چه سودی دارد شکنجه و آزار و اذیت؟ تن نحیف و بیچاره من چه گناهی کرده است؟ آخر، مگر نه این‌که قلبم نقش شیر را بازی می‌کند و قلبم هرگز نمی‌تواند دربند باشد؟ هرگز نمی‌توان مانع کار قلب شد. قلبم شبیه ببری گرسنه است که خوردن می‌خواهد، دریدن می‌خواهد، نابرابری‌ها و ناروایی‌های اجتماعی را.»

در میان آثار توتوونتس گونه‌های مختلف ادبی دیده می‌شود. از شعر و داستان کوتاه و بلند گرفته تا چندین نمایشنامه. «زندگی بر شاهراه قدیم رم» را می‌توان مجموعه‌ای از داستان‌های به‌هم‌پیوسته دانست که فضایی شاعرانه دارند. این کتاب با کودکی راوی و درواقع لحظه تولد او شروع می‌شود و پیش می‌آید. در بخشی از این کتاب می‌خوانیم: «پدرم زمین‌دار و در استان ما صاحب منصب دولتی بود. اما من باید از مرگ او شروع کنم. او مانند تازه‌دامادی که آماده عروسی می‌شود، خود را برای مردن آماده کرد. یک ماه قبل از مرگ که هنوز سرپا بود و سرزنده، اما می‌دانست که کرم مرگ دارد بر او غلبه می‌کند نجار را صدا کرد و با هم تخته‌های بلند گردو را جدا کردند. یکی از تخته‌ها را که رگه‌رگه بود، به سویی پرت کرد و گفت این تخته رگه داره. و تخته دیگری جایگزین آن کرد. سپس، روی قالی کرمانشاهی که کف اتاق پهن بود دراز کشید و نجار اندازه قدوقواره او را برداشت و گفت حاجی افندی، ماشالا قدوقواره چنار را داری. و پدرم بی‌تفاوت لبخند زد. نجار در حضور پدرم و براساس تذکرات و دستورهای جدی او، تابوت پدرم را ساخت. مادرم در اتاقی جداگانه جان‌سوزانه گریه می‌کرد و این در حالی بود که نجار با پدرم شوخی‌کنان داستان تعریف می‌کرد و گاهی لبی تر می‌کرد و تخته چوب گردو را اندازه می‌گرفت، می‌برید، جفت‌وجور می‌کرد، صیقل می‌داد و برق می‌انداخت.» این کتاب را درواقع می‌توان اتوبیوگرافی نویسنده نیز دانست. از دیگر آثار توتوونتس می‌توان به مجموعه‌داستان‌های «امریکا»، «گل‌های آبی روشن»، «دکتر بوربونیان»، «اوراق سوخته»، «درخت زردآلو» و رمان سه‌جلدی «باکو» اشاره کرد.

زندگی بر شاهراه قدیم رم

واهان توتوونتس

ترجمه آندرانیک خچومیان

نشر چشمه

نگاه

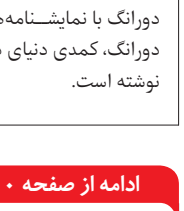
نگاهی به نمایشنامه «وانیا و سونیا و ماشا و اسپایک»

چخوف و دیگران و چخوف

یوریک کریم‌مسیحی

آنتون چخوف نویسنده‌ای است که لزومی ندارد به‌انتظارِ صدسالگی یا هر چند سالگی دیگرِ دنیاآمدن و یا مُردنش بنشینیم تا صاحبِ مناسبتی باشیم برای برداشتِ گامی در مسیرِ او و آثارش. چخوف مناسبت لازم ندارد. ما همیشه با چخوف هستیم و چخوف همیشه با ماست، هرچند دسته‌ای از نویسندگان هستند که بیشتر از همیشه با اویند، با او و با آثارش، و آن اندازه به دنیای او دل بسته‌اند و در آثارش غوطه می‌خورند که نوشتنِ نمایشنامه‌ای براساس یک یا چند اثرِ او نزدِ آنان امری بدیهی و حتا گریزناپذیر می‌شود، چنان که از سال‌ها پیش از این چنین شده است: نیل سایمون در ۱۹۷۳ نمایشنامه‌ای یازده اپیزودی با نام «پزشک نازنین» براساس مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه چخوف نوشت؛ و در ۱۹۸۱ تنسی ویلیامز دو سال قبل از مرگش «دفتر یادداشت تریگورین» را بر اساس «مرغ دریایی» نوشت؛ و دیوید مامت «ورق‌بازی» را در ۱۹۸۵، و «باغ آلبالو» را در ۱۹۸۵، و «سه خواهر» را در ۱۹۹۱، و «دایی وانیا» را در ۱۹۹۴ نوشت؛ و برایان فریل «سه خواهر» را در ۱۹۸۱، و «دایی وانیا» را در ۱۹۹۸، و «بازی یالتا» را بر اساس داستان «بانویی با سگ کوچولویش» در ۲۰۰۱، و «خرس» را در ۲۰۰۲ نوشت؛ و مایکل فرین «دلبند وحشی» را بر اساس «پلاتونف دیوانه» در ۱۹۸۴، و «عطسه» را در نُه اپیزود بر اساس چند نمایشنامه تک‌پرده‌ای و چند داستان کوتاهِ چخوف در ۱۹۸۸ نوشت، و دیوید هِر «ایوانف» را در ۱۹۹۵، و «پلاتونف» را در ۲۰۰۱ نوشت؛ و تام استاپارد «مرغ دریایی» را در ۱۹۹۷، و «ایوانف» را در ۲۰۰۸، و «باغ آلبالو» را در ۲۰۰۹ نوشت؛ و حمید امجد «سه خواهر و دیگران» را در سال ۱۳۹۳ نوشت... این سیاهه در همین جا تمام نمی‌شود و اینان نام‌های نظرگیر در این سیاهه‌اند. برداشتن و بازنویسی‌کردن و به‌هم‌آمیختن و گونه‌های دیگرِ آفریدن و بازآفریدن در عالمِ چخوف تنها در قلمرو نوشتن نیست. این سیاهه در جهانِ سینماً بسیار بلندبالاست.

«وانیا و سونیا و...» چنان که قابل‌پیش‌بینی است نمایشی‌ست کمدی، اما نه از نوعِ کمدی آسان‌گیر و دوری‌گزین و کمابیش دیگر دست‌نیافتنی چَخوف، بلکه کمدی دورانگ است. دورانگ در «وانیا و سونیا و...» از کمدی بنفشِ چخوف فاصله گرفته و کمدی صورتی مایل به بنفشِ خود را نوشته است، و چه خوب که چنین کرده است، چراکه دورانگ در مقام نمایشنامه‌نویسی برجسته، شخصیت‌ها و مضامینی از چند اثرِ چخوف را مبنای کارِ



وانیا و سونیا و ماشا و اسپایک

کریستوفر دورانگ

ترجمه داراب داداش‌زاده

نشر نیلا

خود قرار داده و بنا نداشته که بنده‌وار اثرِ چخوف را سرمشقِ خود قرار دهد و از آن رونویسی کند. وقتی نسخه‌ی اصل و اصیل وجود دارد نویسنده‌ی شیفته‌ی چخوف بدیهی‌ست که بخواهد تأویل و تفسیر و روایتِ خود را از منبع و مأخذش ارائه کند، متنی در امروز و برای امروز.

کمدی چخوف کمدی روسی است، کمدی ادبیات و فرهنگی که در باران‌های طولانی و ملال‌آور، و در آفتاب‌های پُرفروغ و ملال‌آور، و چترهای سفید در دستِ زنان در گردادنِ پُرکرشمه، و چمدان‌های بسته‌ی مسافرانِ آماده‌ی رفتن، و چمدان‌های بسته‌ی مسافرانِ تازه‌آمده آماده‌ی باز کردن، و زندگی‌های پُرملالِ آماده خیانتِ یکی به دیگری برای فرار از ملال، و افتادن در ملالی دیگر، و از دست دادن‌ها برای به دست آوردنِ خوشبختی و به دست نیاوردنِ خوشبختی، ساخته شده است. اما کمدی مفرّح دورانگ کمدی‌ای آمریکایی‌ست. سبُک‌سری و کوته‌فکری و یا تعمق و پیچیدگی و یأس پرسوناژهای چخوف مخصوص به خودِ اوست، و هرچند برگرفته از زندگی واقعی پیرامونِ چخوف بوده، لیکن مخصوص به دنیای خودِ اوست و در آثارِ بزرگانِ ادبیات روس نیز چنین پرسوناژهایی را مشکل بتوان یافت. پرسوناژها نزدِ دورانگ، گو این‌که همان پرسوناژهای آشنای «دایی وانیا» و «سه خواهر»اند و قصّه‌ی آنان (و حتی پاره‌ای از «مرغ دریایی» و اشاراتی به «باغ آلبالو») را دنبال می‌کنند، اما از گونه‌ی آشنای آمریکایی دهه‌های اخیرند، و پدیدار شدنِ «اسپایک» هوس‌رانِ مبتذلِ منفعت‌طلبِ خیانتکارِ بی‌اخلاق، معادلِ آمریکایی‌شده‌ی دسته‌ی بزرگی از پرسوناژهای تُهی چخوف است. پرسوناژهای دورانگ سرزنده و شاداب‌اند، با پوچی‌ای که هیچ از آن آگاه نیستند، و همین رقّت‌انگیزی شادابی استوار بر خاکِ پوک است که کمدی دورانگ را برخاسته از کمدی چخوف می‌نمایاند. نسبت میان نمایشنامه‌ی دورانگ با نمایشنامه‌های چخوف برقرار است، با این افزوده که دورانگ، کمدی دنیای دیوانه‌ی صد سال پس از چخوف را هم نوشته است.

ادامه از صفحه ۱۰

رهایی

عادله گفت: «خیلی قشنگ می‌خوندند، اون طاق‌ضربی سبز مثل یه نوار بود سبزش، مثل یک آدم بود، مثل رگای دست مادرم که منو می‌برد چادربه‌سر دستشو می‌گرفتم بازارچه بیدآباد. طاق‌ها، قیصریه. طاق‌ها، طاق‌ضربی‌های سبز، رنگای دیگه هم بودن امیک، اما سبزرنگ دست مادرم بود. قَبل کبود شدن تو سرما که رخت می‌شست.»

امیک گفت: «می‌بینمشون. دوشنبه‌ها همه‌شان می‌آند این‌جا هی چای ببر، هی چای ببر. هی می‌خونن، دعواشونم می‌شه.» که امیک گفت داره می‌خونه. آقای حقوقی‌یه. از لابه‌لای شاخه هر غرفه می‌دیدم. امواج رنگین را. بعد دکتر گفت، ننت رماتیس داره نباید کار کنه، یازده سالم بود. مطب دکتر طاق‌ضربی سبز بود. از فرداش تشت ننه را گرفتم شدم عادله دواچی. نیمی‌فهمیدم یعنی چی حالا می‌فهمم. از لابه‌لای شاخه هر غرفه می‌دیدم. امواج رنگین را.

صدایی گفت: «خسته نباشی» بقیه گفتند: «خسته نباشی!» امیک بلند شد رفت سر میز آن‌ها و گفت: «چیزی بیارم؟»