روزنامه شرق

«سکوت مکان‌ها» در آثار مارگریت دوراس به مناسبت
انتشار «مکان‌های مارگریت دوراس»، «ساوانابای» و «درد»

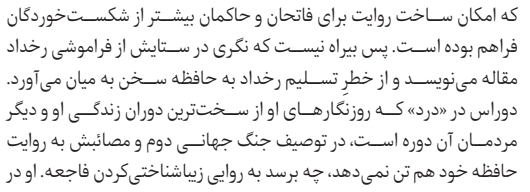
وداع با حافظه

شیما بهره‌مند

«اخیرا با اتفاق عجیبی روبه‌رو شدم. نشسته بودم توی خانه. همه‌جا ساکت بود، اوایل پاییز بود، نزدیک غروب. یک مگس بزرگ آمده بود توی خانه، مدتی همین‌طور دور چراغ مطالعه چرخید، بعد یکهو افتاد، افتاد و مُرد.» قضیه مرگِ مگس یا گوش‌دادن به وزوزِ مگس، مارگریت دوراس را به قلمرو یا عالمِ دیگر کشانده بود. «خودم در آنجا بودم ذهنم جای دیگر. چیزی انگار جابه‌جا شده بود.» همه‌چیز از همین جابه‌جایی آغاز می‌شود، از جابه‌جایی در یک مکان. مکانی که به باور دوراس توان و تاثیری غریب دارد. مکانی که تمام زن‌های آثار دوراس و خودِ او هم در آن سکونت داشته‌اند، همه‌شان. زن‌هایی که همیشه در ابتدا خاموش بوده‌اند، خاموشی طولانی. انگار در مکان رسوب‌کرده‌اند و با در و دیوار تنیده‌اند و با اشیای اتاق یکی سرشته‌اند. دوراس در گفت‌وگو با میشل پُرت در کتاب «مکان‌های مارگریت دوراس»، ایده «سکوتِ مکان‌ها» را مطرح می‌کند. «می‌شود ساعت‌ها درباره این خانه حرف زد، همه‌جای این خانه برایم آشناست، تماماً. می‌دانم که محل قبلی درها کجا بود، دیواره‌های آبگیر چطور بود و گل‌وگیاه‌ها و علف‌های هرز کجا می‌رویدند.» بحث از «وقفه»‌ای آغاز می‌شود که دوراس در نوشتن، هر روز نوشتن انداخته و به‌قولِ خودش «مهم‌ترین چیز را، همین نوشتن را» متوقف کرده است. دوراس خانه را چنان توصیف می‌کند انگار آینه‌ای تمام‌قد پیش‌روی مخاطب گذاشته باشد تا «مکان» به‌قدر شخصیت‌های بزرگ رمان‌های قرن نوزدهمی پدیدار شود. دوراس در وصفِ مکان و اشیای وابسته وسواس و دقتی خاص به خرج می‌دهد، شیوه‌ای که رولان بارت در آثار روب‌گری‌یه رَد می‌زند و در آن نوعی مقاومت را شناسایی می‌کرد. «شیء غیر از سطوح ظاهری خود هیچ نوع مقاومت دیگری ندارد و همین که آن سطوح درنوردیده شد، زبان باید از محدوده‌ای که هیچ نسبتی با شیء ندارد کنار بکشد.»[1] پس سکوتِ مکان‌ها سکوتی است که با قاطعیت حدومرز مکان و اشیای آن را تعیین می‌کند و از آن فراتر نمی‌رود. بعد بارت با ارجاع به بحثِ روب‌گری‌یه درباره بکت، پای این ایده هایدگری را پیش می‌کشد که «سرنوشت بشر موجودبودن است» مکان‌ها و اشیای دوراس نیز برای موجودبودن ساخته شده‌اند. یا به‌بیانِ بارت هنر نویسنده آن است که شیء را موجودبودن ببخشد و چیزی‌بودن را از آن سلب کند. آن‌طور که از متنِ «مکان‌های مارگریت دوراس» برمی‌آید، دوراس و پُرت ساعت‌ها، شاید هم روزها در خانه و حوالی آن پرسه زده‌اند و دوراس با دیدن بخشی از خانه یا شیء‌ای به حرف می‌آید. «اینجا انبار علوفه بوده. هرچه گشتم که نشانی، خطی یا ردی در این خانه پیدا کنم، نیافتم. این قضیه تأثیر عجیبی بر من گذاشت.» از گذشته این خانه هیچ عکس یا نوشته‌ای در دست نیست. دوراس هرچه می‌گردد کمتر می‌یابد، تنها خطی بر دیوار آن‌هم به‌طور محو و مردد را در خاطر دارد: عدد ۱۸۷۵روی دیوار آبگیر. که شاید تاریخ ساختِ خانه باشد. همین. از همین‌جا می‌توان ایده‌ای را در نگاه و آثار دوراس مطرح کرد که با دو مفهوم مکان و حافظه سروکار دارد. محوریتِ روایت دوراس به هیچ وجه برگُرده حافظه نیست. بحث بر سر حافظه یا یادآوری خاطره نیست، و هر جا که پای خاطره یا به‌یادآوردنی در میان است با حافظه‌ای مواجهیم که نسبت به صحتِ محتویات آن هیچ اعتباری نیست. کنجکاوی دوراس برای یافتن شجره‌نامه‌ای برای خانه نیز چندان نمی‌پاید، او چیزهایی زیر خاک انبار پیدا می‌کند که بار روایت را به‌دوش می‌کشند. تعدادی کلید و کارد و چاقو و خرت‌وپرت‌های دیگر، مرده‌ریگ دو قرن در عمق خاک. «داخل این خانه اما هیچ چیز نیست.» دوراس همواره شیء را به‌لحاظ بصری بازسازی می‌کند. اینجا باید به نقد رولان بارت گریزی زد تا شاید به‌میانجی روب‌گری‌یه از طرزِ تلقی دوراس در توصیف مکان‌ها و اشیا سر در آورد. هرچه باشد مارگریت دوراس درعینِ یکه‌بودن ادبیاتش نسبت‌هایی هم با «رمان نو» داشته است. بارت به تشخص اشیا در نسبت با مکان در کار روب‌گری‌یه اشاره می‌کند تا نشان دهد اشیای او هرگز تباه نمی‌شوند. اشیا دیگر با تقدیری محتوم مواجه نیستند و زمان نیز دیگر در مفهوم کهنه‌اش خاصیت ویرانگری و کرونوسی ندارد. اشیا نوع دیگری از جهش‌پذیری را در آثار اخیر تجربه می‌کنند، روند این جهش‌پذیری البته ناپیداست. اشیا و مکان‌ها جایی از رمان یا آثار پیدا می‌شوند و بعد دوباره در جای دیگر ظاهر می‌شوند. «زمان مکان را از جا می‌کند و شیء را به‌صورت یک ردیف برش‌هایی درمی‌آورد که تقریبا به‌طور کامل روی هم قرار می‌گیرند: در همین مکان تقریبی است که بُعد زمانی شیء نهفته است.» حال می‌توان دریافت که چرا اشیا همواره از لحاظ بصری بازسازی می‌شوند. «بینایی تنها حسی است که در آن پیوستار حاصل جمع میدان‌های بسیار ریز اما کامل است... انسان هرگز نمی‌تواند با قوه بینایی در روند درونی درهم‌شکستن شرکت جوید.» انسان درنهایت تنها آثار این شکستن و تباهی را می‌بیند نَه خود آن را. بارت سرآخر تعبیرِ «زمانِ ازیادرفته» را به‌کار می‌برد، که در شیء جا داده شده و از روی آثارش درک می‌شود نه از روی استمرارش. اشیا هرگز فاسد نمی‌شوند، یا در هاله‌ای از راز پیچیده می‌شوند یا ناپدید می‌گردند. زمان نیز به این اعتبار «نه فاسدکننده است نه مصیبت‌آور: فقط تعویض مکان است یا مخفی‌گاه عناصر.» این‌همه پیچ‌وتابِ بارت برای بیان این ایده است که از روزگارِ رمان نو دیگر از رمان‌های دوزخی خبری نیست، رمان زمینی شده است تا ما جهان را دیگر نه از چشم کشیش اقرارنیوش، یا طبیب و خدایان، که از چشم انسانی بنگریم که در شهر راه می‌رود بی‌آنکه افقی جز منظر پیشِ چشم خود داشته باشد، بی‌آنکه قدرتی جز قدرت چشمان خود داشته باشد. همان قدرتی که دوراس سخت بدان باور دارد و در سرتاسر گفت‌وگوی خود با پُرت بر آن تاکید می‌گذارد. او تنها به چشم‌انداز پیش‌روی خود می‌نگرد و از پسِ آنچه خود می‌بیند و در معرض مخاطب نیز می‌گذارد، در پی از سرگیری چیزی است که در گذشته روی داده است، اما نه از خلالِ روایت‌کردن حافظه بلکه با بیرون‌کشیدن جوهره گذشته یا آنچه در گذشته جا مانده است. برای این کار، گاه مضمون‌های همیشگی و گذرا را به‌کار می‌گیرد که برای از نو پدیدار شدن، محو می‌شوند. ماجرای تکه‌ای از زندگی خود در میان جنگ‌زدگان و آنان که در انتظار نزدیکان خود چشم به اردوگاه‌ها دوخته‌اند، همان مضمونی است که دوراس در «درد» آن را روایت می‌کند برای از نو پدیدار شدنِ آنچه از دست رفته است. دوراس اما جز این رمان که روایتِ رفت‌وبرگشت او به ایستگاه قطاری است که خبر از اسرا و مردگان می‌آورد، کمتر از حرکت استفاده می‌کند دست‌کم به‌عنوان سبک. او در بیشتر آثارش از نمایشنامه‌ها گرفته تا رمان‌ها و همین گفت‌وگو حتا به یک مکان اکتفا می‌کند. در نوشتن و در فیلم‌ساختن مکان واحد است و چنین مکانی با این پیشینه و جا دادنِ شخصیت‌ها و زن‌های جورواجور دوراس، حتما صاحب خاطرات و گذشته‌ای خواهد بود که به کار روایت می‌آید. اما برخورد دوراس با مکان و خاطراتش از جنس و جَنم دیگری است. «اسم این مکان را می‌گذارم مکان شوریدگی، مکانی که آدمی کر و کور می‌شود.» صیانت از حافظه و روایت از حافظه، میلِ بی‌محابایی است که فضای ادبی ما را در یکی دو دهه اخیر تسخیر کرده است. غالب داستان‌های ما که ازقضا نوشته نسل نورسیده داستان‌نویسان است از بازگویی خاطره‌ای در گذشته آغاز می‌کند. بزنگاه‌ها یا رخدادهای تاریخی گذشته به روایت درمی‌آیند و با روایی‌شدن خود راه را بر هرگونه مقاومت می‌بندند. زیرا به برکتِ آثار ادبی مدرن و ترجمه ایده‌های فیلسوفان غربی همچون آنتونیو نگری دیگر می‌دانیم که روایت طعمه مناسبی برای اِعمال سلطه است. تاکنون که امکان ساخت روایت برای فاتحان و حاکمان بیشتر از شکست‌خوردگان فراهم بوده است. پس بیراه نیست که نگری در ستایش از فراموشی رخداد مقاله می‌نویسد و از خطرِ تسلیم رخداد به حافظه سخن به میان می‌آورد. دوراس در «درد» که روزنگارهای او از سخت‌ترین دوران زندگی او و دیگر مردمان آن دوره است، در توصیف جنگ جهانی دوم و مصائبش به روایت حافظه خود هم تن نمی‌دهد، چه برسد به روایی زیباشناختی‌کردن فاجعه. او در مقدمه «درد»، بر این رویه به‌بهای تقبل دِینی به ادبیات تأکید می‌کند. دوراس روزنگارهای خود را سالیانی بعد از مصیبت جنگ در کشوِ میز آبی‌رنگ خانه‌اش در نوفل‌لوشاتو بازمی‌یابد. هیچ به‌یاد نمی‌آورد که آن‌ها را چه‌وقت نوشته است، تنها می‌داند همچو کاری کرده است و نویسنده آنها خودِ او بوده است، دستخطِ خود را که دیگر می‌شناسد. بازخوانی این دست‌نوشته‌ها هراسانش می‌کند. نمی‌داند چطور این نوشته‌ها در تمام این سالیان در خانه‌ای مانده که مدام دستخوش سیلاب‌های زمستانی بوده است. «خود را دربرابر صفحاتی یافتم حاوی خطوطی منظم و کلماتی ریز که عجیب آرام بودند و عجیب بقاعده... پریشانی اندیشه و احساس در آنها چنان بود که جرئت کلنجاررفتن با آن را از من سلب می‌کرد؛ و در همین خصوص است که خود را شرمنده ادبیات می‌دانم.» دِین ادبیات به دوراس اما کمتر از شرمساری او نیست. ادبیات با رمان‌ها و داستان‌های امثالِ دوراس از شَر حافظه‌های بسته‌بندی‌شده و کلیشه‌های موجود رها شده است. گیرم در اینجا، در فاصله‌ای بعید از فرانسه‌ی دوراس و در فاصله زمانی بعیدتر از روزگار او، عده‌ای در کار گزارش مکتوبِ محتویات حافظه‌اند و طرفه آنکه آن را قرینه واقعیت تاریخی نیز می‌دانند. اما دوراس با تمام تأکیدی که بر مکان دارد، مکان‌ها را هم از مخمصه نام‌ها می‌رهاند. در پانوشتِ «درد» دوراس در شرح مکانی که زنانِ ایستاده به‌انتظار اسرا در ایستگاه قطار خطاب به اسرای ازراه‌رسیده فریاد می‌زنند، می‌نویسد: «نوئیس وردا. چنین مکانی را در نقشه‌های اطلس نیافتم.» مکان‌ها نزدِ دوراس خصلتی بیش از نام‌ها دارند. مهم این است که نوئیس‌وردا مکانی است در آلمان که لابد اردوگاهی داشته و اسرایی که اینک در راه بازگشت‌اند یا همان‌جا جان باخته‌اند. مکانی هم‌چون «ساوانابای» که همزمان هم نامِ شهری است و هم نامِ انسانی، و هم نام نمایشنامه‌ای که اخیرا با ترجمه قاسم روبین منتشر شده است و به آن هم می‌رسیم.

اما حافظه و نسبت آن با مکان در تلقی دوراس با بحثِ نگری پیوندهایی دیگر نیز دارد. دست‌کم از یک قرن گذشته، «حافظه» دیگر محمل مناسبی برای خلق ادبیات نبوده و در تقابل با آن ادبیات در مفهوم مدرن آن با خلق «وضعیت» سروکار داشته است. میشل پُرت به میانجی «زنِ رود گنگ» بحث حافظه را به میان می‌آورد. مرد پریشان‌احوالی در حال قدم‌زدن است. صدای ۱ می‌پرسد چه می‌کند این مرد؟ صدای ۲ پاسخ می‌گوید که حفاظت. از حافظه شاید... دوراس پای حافظه را به‌میان می‌کشد اما به‌میانجی آدمی بی‌حافظه، و اینجاست که فاصله‌گذاری با محتوای حافظه اتفاق می‌افتد. هیئت مرد چنین تصویر شده است: پریشان‌احوال با سرِ حفره‌حفره‌ای. «سری مثل آبکش پر از حفره. موجودی ازدست‌رفته، بدون هیچ مقاومتی دربرابر هیچ چیز» و دوراس می‌گوید که یاد یا خاطره در نظر او چیزی است گسترده در همه‌جا، «دریافت من از مکان‌ها هم به همین طریق است...» البته که مکان‌ها حاوی تاریخ‌اند، «حاوی یاد و خاطره» اما مسئله بر سر مقاومت است، بر سر فراموشی، «فراموشی مولد». زیرا «اگر مقاومتی نشان ندهیم، نفوذپذیر می‌شویم.» در آثار دوراس یادها مدام جابه‌جا می‌شوند، یاد دیگری به‌خاطر می‌آید و یاد پیشین رخت برمی‌بندد، درواقع نوعی جایگزینی صورت می‌گیرد. نوشتن نزدِ دوراس رسیدن به «وضعیت» است، وضعیتی که دوراس آن را گوش‌به‌زنگِ بیرون بودن می‌خواند و معروضِ همه‌چیز بودن، از زیسته و زمان و مکان، با سری که همچون سرِ مرد پریشان‌احوال پُر از منفذ و حفره است و خاطراتی که در همه‌جا گسترده و ذهنی که به‌وقتِ نوشتن بی‌تمرکز است. همان بی‌حافظه‌گی که در محورِ «ساوانابای» نیز هست. نمایشنامه ساوانابای جدالِ حافظه است با آنچه به حافظه درنمی‌آید و در حفره‌های سَر پناه می‌گیرد. «خودت هم نمی‌دانی کی هستی، کی بودی، فقط می‌دانی که بازیگر تآتر بودی، حتی نمی‌دانی چه نقش‌هایی ایفا کرده‌ای، ایفای نقش می‌کنی، می‌دانی که باید ایفاگر نقش باشی، اینکه چه نقشی، اصلا نمی‌دانی. نه نقش‌ها یادت مانده نه بچه‌ها، نمی‌دانی کدامشان زنده است و کدامشان مرده. نه مکان‌ها یادت مانده، نه صحنه‌های تآتر، نه پایتخت کشورها و قاره‌ها و جاهایی که فریاد سرداده‌ای، فریاد شوریدگی عاشقان...» تنها چیزی که «مادلن»، شخصیتِ محوری «ساوانابای» می‌داند این است که بازیگر تآتر بوده است، همه‌چیز را از یاد برده است جز ساوانا، ساوانابای. «زن» و «مادلن»، اشخاص نمایش‌اند. زن جوان، علاقه‌ای عجیب به مادلن دارد و مادلن، زنی جاافتاده است که سراسر نمایشنامه سعی می‌کند ماجرای عاشقانه زنی را روایت کند که به امواج مرگ تن سپرده است. اما ساوانابای. نامی است که مادلن به تناوب به‌یاد می‌آورد. اما ذهن او روزبه‌روز بیشتر به خطا می‌افتد، در مورد تاریخ روزها، آدم‌ها، مکان‌ها... مدام از مرگ می‌گوید، مرگی از سرِ ملال. او از زنی می‌گوید که هر روز روی صحنه می‌رفت و بعد هر دو خاطراتی را به خاطر می‌آورند از دختر جان سپرده در دریای گرم ساوانابای. بعد صدایی از دوردست‌های خاطره در ذهن مادلن طنین می‌اندازند، صدای مردی که روبه دریا زن را صدا می‌زده: ساوانا. خیلی از سال‌ها گذشته است. مادلن تاریخ‌ها و آدم‌ها و مکان‌ها را اشتباه می‌گیرد. برای مادلن همه‌جا محل مرگ ساواناست. همه‌جای ساوانابای. درست مانندِ خانه دوراس که خانه همه زن‌های اوست. مکانی که دیگر با خودِ زن‌ها عجین شده و چه‌بسا مانند ساوانا با خودِ آنها همنام. از این‌روست که دوراس فکر می‌کند نباید نظمِ خانه را برهم بزند. باید در خانه سکوتِ مکان را پیدا کرد. سکوتی از سرِ تنهایی و انزوا و از پسِ زبان باز کردن. دوراس به‌نقل از میشله از زنان جادوگر سخن می‌گوید که از قرون وسطی پا به عرصه گذاشتند. مردها رفته بودند جنگ، جنگ‌های اربابان یا جنگ‌های صلیبی. زن‌ها تنها مانده بودند، تنها در دخمه‌ها و جنگل‌ها. از پسِ این انزوا اما شروع کردند به حرف‌زدن با درخت‌ها، با علف‌ها، گیاه‌ها، با وحوش «و قدم گذاشته‌اند به عرصه... یا چه‌می‌دانم به شعورآفرینی در قلمرو طبیعت و به‌عبارتی بازآفرینی شعور.» درک و شعوری که دوراس آن را متعلق به دوران ماقبل تاریخ می‌داند. «بله، از قرون وسطی تا آستانه عصر روشنگری. زن‌ها را می‌انداخته‌اند توی آتش، بله، تا همین قرن هفده.» دوراس خطاب به میشل پُرت می‌گوید، ما زن‌ها هنوز در همان مرحله‌ایم، تکان نخورده‌ایم. او معتقد است زن‌ها می‌توانند خود را با مکان‌ها ربط بدهند، اما مردها از این کار درمی‌مانند. دوراس با این مقدمات ایده بدیع و جسورانه خود را طرح می‌کند، اینکه نخست زن‌ها ندای کلام آزاد را، کلام ابداعی را سر داده‌اند. آنان در آغاز با حیوانات و نباتات حرف زده‌اند و تمام این حرف‌ها حرفِ خودشان بوده است، نه از کسی یاد گرفته‌اند و نه از جایی. «و کلام به‌موجب همین آزاد بودن مجازات شده است.» و به‌موجب همین کلام آزاد، آزادی است که زن توانسته است از وظایفِ برساخته ساختار و سنت سر باز زند، «ندای آزادی همین است.» دوراس با این نقل از میشله به ارتباطِ ارگانیک و برسازنده‌ای اشاره می‌کند که زن، تمام زن‌های آثار او - لُل، و. اشتاین، آنماری استرتر، ایزابل گرانژه، ناتالی گرانژه- با مکان داشته‌اند، نمونه‌اش اینکه تمام این زن‌ها در یک مکان مقیم بوده‌اند، خانه مسکونی دوراس. جایی که بیش از همه‌جای دنیا در آن اقامت داشته است.

۱. آری و نه به رمان نو، مقاله «ادبیات شیئیه»، رولان بارت، ترجمه منوچهر بدیعی



از مارگریت دوراس، نویسنده مطرح فرانسوی اخیرا سه کتاب با ترجمه قاسم روبین و در نشر اختران منتشر شده است. «مکان‌های مارگریت دوراس» که گفت‌وگوی نامتعارفی است بین میشل پُرت و دوراس که در سال ۱۹۷۷ انجام گرفته و گویا نسخه‌ای تصویری دارد که در ماه مه همان سال از تلویزیون فرانسه پخش شده است. دیگری نمایشنامه‌ای است با عنوان «ساوانابای» و جالب‌آنکه دو نسخه از آن در کتاب آمده است و گویا نسخه اخیر را که کوتاه‌تر نیز هست و ریتم تندتری دارد، متن اجراشده در تآتر رون پوآن است به سال ۱۹۸۳. و رمان «درد». نوشتار هولناکی از دوراس در جنگ جهانی دوم که در سالیانی بعد دوراس آن را در خانه‌اش در حومه شهر می‌یابد و به‌خاطر سبک خاص آن خود دوراس آن را صفحاتی می‌خواند حاوی خطوطی منظم و کلماتی عجیب بقاعده. این رمان که دوراس آن را یکی از چیزهای مهم زندگی‌اش می‌خواند، پیش از این با ترجمه همین مترجم دیگری درآمده بود و اینک چاپ نخستِ نشر اختران است.

عطف کتاب

گذشته و خاطره

به‌تازگی نمایش‌نامه‌ای از ناتالیا گینتزبورگ با عنوان «با تو ازدواج کردم که شاد باشم» به‌چاپ رسیده است. گینتزبورگ، از نویسندگان شناخته‌شده ایتالیایی قرن بیستم است که تاکنون بسیاری از آثار او به فارسی ترجمه و منتشر شده. او علاوه بر رمان و داستان کوتاه، چهار نمایش‌نامه هم نوشته که قرار است در مجموعه نمایش‌نامه نشر فرهنگ جاوید منتشر شود. پرسوناژهای محوری نمایش‌نامه‌های گینتزبورگ، مثل دیگر آثارش، زنانی هستند که از زندگی گذشته و روزمره خود سخن می‌گویند. محور اصلی نمایش‌نامه‌های او نیز خانواده است. او در این آثارش، با زبانی زنانه، طنزآمیز، به خصوصیات فردی شخصیت‌ها در پیوند با تجربه‌های زیسته در چارچوب مناسبات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی آنان می‌پردازد و با زبانی ساده و لحنی محاوره‌ای خواننده را درگیر گفت‌وگوها و پرسش و پاسخ‌های شخصیت‌ها می‌کند.

«با تو ازدواج کردم که شاد باشم»، نمایش‌نامه‌ای است در سه پرده و اولین‌بار در فوریه ۱۹۶۵ به صحنه رفت. نمایش چهار شخصیت دارد و در یکی از دیالوگ‌های جولیانا، از آدم‌های بازی، می‌خوانیم: «تنها فرقش اینه که ما خوک نداشتیم. حتی یه مرغ یا خرگوش هم نداشتیم. هیچی نداشتیم. به‌شدت فقیر بودیم. مادرم هرچندوقت روستا رو ول می‌کرد می‌رفت تا پدرمو یه‌کمی تلکه کنه. پدرم یه بقالی داشت، با زن دیگه‌ای زندگی می‌کرد، و از اون زن کلی بچه داشت. اونم پول‌وپله‌ای نداشت. اونو مادرم تو بقالی دعوا می‌کردن و همه اون بچه‌ها وحشت‌زده شاهد ماجرا بودن. اون زنه باریک و بلند بود، عین یه‌دیلم، با یه مشت موی وزوزی سیاه، که اونم شروع می‌کرد به هوارزدن سر مادرم و تکون‌دادن دست‌های درازش... مادرم، با عصبانیت از اون‌جا می‌اومد بیرون، کوچول‌موچول، کج‌وکوله، با چتری فروریخته زیر بازو، با کیسه‌ای پرپاستا و قهوه و شکر که بابام بهش داده بود، اما اون همیشه یه کم پول می‌خواست. برمی‌گشت خونه، کاملا عصبی، سرخ، و شروع می‌کرد به راه‌رفتن تو اتاق. کوچول‌موچول با یه کیمونوی ژاپنی که پدرم اون‌وقتا که هنوز با هم زندگی‌می‌کردن بهش هدیه داده بود... همه چیزایی رو که زیاد می‌اومد، می‌کرد تو قابلمه‌های کوچیک و فنجون‌های اضافی و می‌چید لب پنجره‌ها، همیشه رو هره پنجره‌ها قابلمه‌ها ردیف بودن. اون‌وقت یه مرض دیگه هم داشت؛ مرض روزنامه‌های کهنه؛ همه روزنامه‌ها رو نگه می‌داشت؛ و عکسایی رو که دوست داشت، می‌برید و می‌چسبوند به دیوار! بالای تخت پر بریده روزنامه بود، از عکسای پیرینو گامبا کودک نابغه، رهبر ارکستر. من هفده‌سالگی فلنگو بستم. بابام بهم پول داده بود...». گینتزبورگ همیشه به گذشته توجه دارد و خاطره نقش مهمی در آثار او دارد. راوی‌های داستان‌های او معمولا زنان هستند و در نمایش‌نامه‌های او نیز زنان نقشی مهم دارند. در کتاب مشهور او با نام «دیروزهای ما» نیز، گذشته و خاطرات قدیم اهمیت زیادی دارند.

با تو ازدواج کردم که شاد باشم

ناتالیا گینتزبورگ
ترجمه کاظم فرهادی و فرهاد خردمند
نشر فرهنگ جاوید

اثاثِ جنگ - ۱۲

پتوپلنگی

احمد غلامی

«رضادوست خسته نمی‌شوی این‌قدر حرف می‌زنی. مخ آدم را می‌خوری. مگر تو چقدر زندگی کردی؟ چقدر تجربه داری؟ چقدر خاطره داری که تمام نمی‌شود؟ درست است که اگر تو حرف نزنی دل آدم توی این سنگر می‌پوسد. اما خداوکیلی حرف زیادی توی این یک وجب جا آدم را دیوانه می‌کند. صد بار داستان پدرت را گفتی. گفتی که هر روز تو را یک دل سیر با کمربند می‌زد. روزهای اول باورم شده بود. بعد فهمیدم سر کارم گذاشتی. یکی از بچه‌ها که رفته بود مرخصی از حرف‌های پدرت فهمیده بود که آزارش به مورچه هم نمی‌رسد. به پدرت گفته بود، آخر چرا این بیژن را این‌قدر تو بچگی کتک زدی؟ پدرت خندیده و گفته بود، خود بی‌شعورش این را گفته است؟ بعد تعریف کرده تو از بچگی دوست داشتی شر و ور به هم ببافی و همه را سرکار بگذاری. یک روز که رفته بودم گروهان سوم، یکی گفت، رضادوست توی گروهان شماست؟ گفتم آره، گفت، هنوز هم عاشق آرپی‌جی است؟ گفتم نه اصلا، گفت، ای لاکردار می‌گفت یه آرپی‌جی دارد که شب و روز کنارش است. گفتم، رضادوست گفت؟ گفت به مولا خودش گفت. آخه واسه چی این‌قدر حرف‌های بی‌خودی می‌زنی؟ کاش دروغی بگویی که به درد یکی بخورد. یک‌جوری دروغ و راست را به هم می‌بافی که آدم وامی‌ماند که به تو چه بگوید. یادت است، گفتی، قبل از اینکه بیایی جبهه زن و بچه داشتی و آنها را توی تصادف از دست دادی؟ یک ماه تمام بچه‌ها نگرانت بودند. پشت سرت می‌گفتند، هوایش را داشته باشید. بعد یکی گفت، بابا این رضادوست بچه‌محل ماست. زن ندارد، بچه ندارد، گور ندارد، کفن ندارد. اما الان هم گور داری هم کفن. همین پتوی پلنگی را برای تو گرفتم. ترکش که خوردی کنار خاکریز افتادی. بچه‌ها گفتند، بابا خالی‌بندی است. سربازی گفت نه بابا دارد از سینه‌اش خون فواره می‌زند. باز هم کسی باور نکرد. آخر سرباز بیچاره داد زد بابا شما کی هستید رفیق‌تان دارد تلف می‌شود، شما نشستید دارید چای می‌خورید؟ من اول پریدم بیرون. منتظر بودم همان‌طور که دراز به دراز افتادی بلند شوی و بگویی تا من تو را کفن نکنم، نمی‌میرم. اما از جایت تکان نخوردی. عیب جبهه این است که همه‌چیزش واقعی است. توپش راست‌راستکی است. خمپاره و گلوله‌هایش هم واقعی هستند. مردن‌هایش هم واقعی است. یادت است یک روز گفتی: اگر من شهید شدم من را با این پتوی پلنگی بگذارید تو آمبولانس؟ پتو را ایزدی برده بود گروهان سوم. رفتم به‌زور از او گرفتم. گفت واسه چی می‌خواهی؟ گفتم رضادوست شهید شده منتظریم آمبولانس بیاید او را ببرد معراج شهدا. گفت خب به من چه! گفتم آمدم پتویش را از تو بگیرم. گفت، کدام پتو؟ گفتم همان که پلنگ رویش دارد. گفت آن را فروخته به من. باورم نشد. آخر چطور پتویی که این‌قدر دوستش داشتی فروختی؟ پس عشقت به آرپی‌جی هم کشکی بود؟ گفتم چقدر خریدی، گفت با یک جفت پوتین عوض کردم. همان پوتین‌هایی که الان پایت است. همان‌ها که می‌گفتی از یک معتاد خریدی. گفتم، چطور دلت آمد پوتین از معتاد بخری؟ گفت، خوب به پولش نیاز داشت. من هم عاشق پوتین بودم. چه عیبی دارد؟ او می‌رفت خودش را می‌ساخت و به عشقش می‌رسید و من هم به عشقم. گفتم اگر دزدی باشه؟ گفتی دزدی نیست. پرسیدم از کجا می‌دانی؟ عصبانی شدی و گفتی مال دزدی نمی‌پوشم. بعد سرنیزه‌ات را درآوردی و افتادی به جان پوتین. گفتم چکار می‌کنی؟ گفتی می‌خواهم این پوتین‌ها را تابستانی کنم. قلفتی جلو پنجه‌هایش را درآوری و انگشت پاهایت از آن بیرون زد. سرباز گروهان سوم گفت، بابا این پتو پلنگی توی خاک و خل افتاده بود. عین خیالش نبود. تا فهمید چشمم آن را گرفته پوتین را بهانه کرد. گفتم، حالا چقدر می‌گیری پتو را پس بدهی. گفت، هیچی، گفتم، هیچی که نمی‌شود. گفت، همه‌چی، تو جبهه هیچی است. چرا این یکی نشود. پتو را گرفتم. آوردم. اما نمی‌دانم واقعا حالا این پتو پلنگی را دوست داری یا نه. با بچه‌ها کمک کردیم تو را گذاشتیم توی آن. بی‌سیم که زدیم و گفتیم آمبولانس بفرستند، گفتند کی شهید شده؟ گفتیم رضادوست. گفتند، ما نمی‌آییم خالی‌بندی است. قسم و آیه خوردم تا آمدند. راننده‌اش می‌گفت اگر بیایم سرکاری باشد با همان پتو پلنگی آتشش می‌زنم. گفتم، پتو پلنگی؟! گفت، آره. مگر نمی‌دانی هی به من می‌گفت همین روزها شهید می‌شوم و باید من را با پتو پلنگی شکلاتی کنی و ببری عقب. گفتم راست گفته بیا جنازه‌اش را ببر. جنازه‌اش راست‌راستکی است. گفت، اسم تو چیه؟ گفتم امامی. گفت، امامی به روح مادرم اگر بیام خالی‌بندی باشد نابودت می‌کنم. گفتم، بیا گروهان دو سنگر مخابرات. این بار دیگر همه‌چی راستی‌راستی است. حالا واقعا مُردی؟ نکنه رفتیم تو آمبولانس بلند شوی یارو را زهرترک کنی. سر جدت اگر شوخی است تا همین‌جا بس است».

عطف

فرورفتن در پوچی

«آوازه‌خوان طاس» نمایش‌نامه مطرح اوژن یونسکو با ترجمه محمدتقی غیاثی در نشر فرهنگ جاوید درآمده و خصیصه آن ترجمه از زبان اصلی است. چنان‌که غیاثی در مقدمه آورده است، «آوازه‌خوان طاس» در زمان انتشار آن «ضدتئاتر» جلوه کرد و اصول نمایش سنتی فرانسه را که سراپا اسطوره‌ای بود یکباره تغییر داد. «آوازه‌خوان طاس» بیش از چهارده سال روی صحنه ماند. هدف یونسکو در این نمایش‌نامه، بازنمودن قهقرای آدمی به‌علت ازدست‌نهادن اصالت و تشبه به دیگران است. بهترین نمودار این قهقرا، فرسودگی زبانِ محاوره و ابتذال گفت‌وگوهاست، چراکه به‌عقیده او، فرسودگی زبان حکایتگر فرسایش اندیشه است: همه می‌کوشند که مثل دیگران سخن بگویند. این است که دیگر کسی نمی‌اندیشد. غیاثی در همین مقدمه کوتاه نشان می‌دهد «آوازه‌خوان طاس» علاوه‌بر انتقاد از زبان و نمایش‌نامه‌های سنتی، اسلوب تئاتر پوچی را نیز گستراند. به‌قول یونسکو «احساس پوچی دلیل آن است که از مرز گذشته‌ایم... برای پشت‌سرگذاشتن پوچی باید در آن فرورفت».