نادر شهریوری (صدقی)

شکل‌های زندگی: درباره ژان آنوی و نمایش‌نامه‌هایش به بهانه انتشار آثاری از او

خطای تراژیک

تا مدت‌ها آنوی تمایلی به بازنویسی تراژدی‌های یونانی به‌عنوان منبع الهام خود نداشت، اما این تمایل با آغاز جنگ جهانی دوم در وی به وجود آمد. واقعیت سیاسی همواره مناسبتی جدی فراهم می‌آورد. چهار نمایش‌نامه سیاسی آنوی با نام‌های «اریدس» (۱۹۴۱)، «آنتیگون» (۱۹۴۲)، «رومئو و ژانت» (۱۹۴۵) و «مده» (۱۹۴۶) که حاصل تمایل آنوی به بازخوانی تراژدی گذشته است، در حقیقت بیانگر واکنش وی به اشغال فرانسه به وسیله آلمان‌ها نیز است. این چهار نمایش‌نامه از ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۶ -دوره جنگ- و به مدت پنج سال نوشته شده‌اند. در این شرایط بازخوانی هر متن می‌تواند به منزله بازخوانی روزگار خود نیز باشد.

مقتضیات سیاسی در شرایط فرانسه تحت اشغال آلمان، شرایط مناسبی برای نمایش‌نامه‌های سیاسی آنوی پدید آورده بود. «آنتیگون» یکی از آن نمایش‌نامه‌ها و چه‌بسا از مهم‌ترین‌شان بود که سخت به حال‌وهوای آن سال‌های فرانسه می‌آمد و همچون شوکی ناگهانی آنوی را وادار به موضع‌گیری می‌کرد. آنوی دراین‌باره می‌گوید: «خواندن آنتیگون سوفوکل که بارها خوانده و بازخوانی کرده بودم و از مدت‌ها پیش از حفظ بودم، به هنگام جنگ و در دوران اعلامیه قرمز برای من مانند ضربه‌ای ناگهانی بود. آن‌گاه آن را تحت‌تاثیر تراژدی‌ای که در آن زندگی می‌کردم به روش خود نگاشتم.» مقصود آنوی از اینکه می‌گوید آن تراژدی‌ها را به روش خود نگاشتم، لحاظ‌کردن اجتناب‌ناپذیر فاصله زمانی طولانی میان اولین اجرای «آنتیگون» تا زمانی است که آنوی به اجرای مجدد آن مبادرت می‌ورزد.

تراژدی «آنتیگون» اولین‌بار در ۴۴۱ سال قبل از میلاد و به وسیله سوفوکل نگاشته و به اجرا درآمده بود. از آن تاریخ تاکنون بیش از ۲۰۰ اقتباس از «آنتیگون» سوفوکل انجام گرفته؛ چیزی که در میان شاهکارهای جهانی بی‌سابقه است. این اقتباس‌ها، به صورت نمایش‌نامه، اپرا و فیلم انجام پذیرفته است. «آنتیگون» آنوی از جمله این اقتباس‌ها و از مشهورترین آنهاست.

«آنتیگون» آنوی به‌رغم شباهتش به «آنتیگون» سوفوکل، تفاوت‌های مهمی با آن دارد. این تفاوت‌ها اگرچه ناشی از زمینه و زمانه آنوی است اما نشانه خلاقیت و درک آنوی در تطبیق نمایش‌نامه‌های خود با شرایط پیش‌آمده نیز هست. آنوی در نمایش‌نامه‌هایش، تراژدی‌های دوران باستان را با روزگار مدرن میزان می‌کند و در همان حال بر هر دو دوره پرتویی می‌افکند.

اگر که در تراژدی‌ها، انسان در برابر نیروی قاهری به نام تقدیر نابود می‌شود، اگر که او پیشاپیش بر مرگ خویش در برابر نیرویی فرادست‌تر از خویش به نام سرنوشت آگاهی دارد، بااین‌حال اما بنا بر خواستش خود را در اختیار سرنوشت قرار می‌دهد و زندگی خود را همچون تقدیری ناگزیر می‌پذیرد. او از چنان بدبینی نیرومندی برخوردار است که می‌تواند در مواجهه با سرنوشت بر روی پاهای خود بایستد هرچند که در نهایت سقوط می‌کند. اما سقوطش اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. «بدبینی نیرومند» تعبیری دقیق برای انسان تراژیک است.

بر روی پاهای خود ایستادن، یعنی خود را به‌حساب‌آوردن. یعنی به خود شأن و منزلت دادن، نقطه مقابل هر متافیزیکی است. اساسا ایده‌های متافیزیکی از دل خود را به‌حساب‌نیاوردن است که سر برمی‌آورند و یا به تعبیر نیچه از دل هرگونه نه‌گفتن به خود است که به وجود می‌آیند. انسان تراژیک همواره در برابر انسان متافیزیکی قرار می‌گیرد زیرا میان ایده‌های متافیزیکی و ایده‌های تراژیک رابطه‌ای معکوس وجود دارد. نیچه منشأ متافیزیک در هستی را ناشی از ترس آدمی از آگاهی بر فناپذیری‌اش می‌داند و مقوله امید را نیز اساسا برآمده از آگاهی بر فناپذیری‌اش می‌داند. از یک نظر هستی‌شناسی امید هنگامی سر برمی‌آورد که آدمی بر فناپذیری خویش آگاهی نیابد و اساسا خود را فناپذیر نداند. درحالی‌که انسان تراژیک امید را منتفی می‌داند. او تنها بر بدبینی نیرومند خود نسبت به هستی متکی است. تراژدی‌نویسان بزرگ یونانی: آیسخولوس، سوفوکل و اوریپید، بر این موقعیت انسانی از دیرباز آگاهی داشته‌اند.

در نمایش‌نامه‌های آنوی، نمایش‌نامه‌هایی که اقتباسی از تراژدی‌نویسان بزرگ یونانی است و او گاه آنها را درام نام می‌دهد، اگرچه باز با انسانی تراژیک روبه‌رو می‌شویم، انسانی که می‌خواهد خودش باشد و به خود تکیه زند، اما این تمامی ماجرا نیست زیرا در این شرایط با زمینه و زمانه دیگری روبه‌رو هستیم.

زمانی کی‌یر کگور در مقاله مسیحی گفته بود که مطبوعات، مسیحیت یعنی خود بودن- تعبیر کی‌یر کگور از مسیحیت- را سخت ناممکن کرده است و اکنون به طریق اولی می‌توان گفت که تراژیک بودن- خودبودن و به روی پاهای خود ایستادن- ناممکن‌تر از هر زمان دیگری شده است. «مرگ تراژدی» ژرژ استاینر در حقیقت اشاره به ناممکن‌بودن تحقق انسان تراژیک در جهان فعلی دارد. رشد انتزاعیات غول‌آسا، گسترش شبکه‌های مجازی و شدت شیءوارگی، تحقق انسان تراژیک را بیش از گذشته به امری ناممکن بدل کرده است. تراژدی در شرایط کنونی از ماهیت خود دور شده و تحقق آن با خطای تراژیک همراه است. آنوی خطای تراژیک در شرایط کنونی را درمی‌یابد.

از طرفی آنوی در نمایش‌نامه‌های سیاسی خود به‌ویژه «آنتیگون» هرچند که بنا بر مقتضیات سیاسی بر مقاومت آنتیگون تاکید می‌کند، یعنی بر «امر ضرور» قهرمانی که با الگوگرفتن از آنتیگون می‌خواهد در مقابل اشغالگران آلمانی بر خود متکی باشد که حتی اگر نیروی مقابل قوی‌تر باشد باز بر اراده خود مبنی بر اخراج اشغالگران از کشورش پافشاری کند. اما این همه ماجراهای آنوی از ارائه تراژدی‌هایش نیست، زیرا آنوی درعین‌حال روح زمانه خود را دریافته است. واقعیت آن است که تراژدی به عذاب زمان حال گرفتار شده و سخت معذب است و ناتوان از ایفای نقش واقعی خود شده. به نظر آنوی حتی در شرایط فعلی نیز انسان مغلوب سرنوشت می‌شود و رنج‌ها و عذاب‌هایش لزوما پاسخی درخور پیدا نمی‌کنند. «... هیچ پایان خوشی در بعد دیگری از زمان و مکان در پیش روی ما گسترده نیست، زخم‌ها شفا نمی‌یابند و روح درهم‌شکسته التیام نمی‌یابد.»[1] اما آنوی چنان نمایش می‌دهد که گویی پایانی خوش در پیش روی ما وجود دارد، فی‌الواقع این، آن تناقضی است که آنوی با آن روبه‌رو است، تناقضی که آنوی را متمایز نیز می‌کند.

برای درک آنوی می‌توان او را با نویسنده و نمایش‌نامه‌نویس هم‌دوره خود یعنی سارتر مقایسه کرد. سارتر در کتاب «اورفه سیاه» گفته بود اگر روزگاری فداکاری‌ها پایان یابد آنگاه چه خواهد شد. سارتر فداکاری‌ها را همواره معطوف به هدفی معین می‌دید. او با خوش‌بینی به افق روبه‌رو می‌نگریست واقعیت اما آن بود که سارتر تراژیک نمی‌اندیشید. او امیدوار بود و برخلاف تراژدی‌نویسان نه به بدبینی نیرومند بلکه به خوش‌بینی نیرومند باور داشت. درحالی‌که از نظر آنوی خوش‌بینی وعده‌ای است که رمانتیسم می‌دهد. به نظرش رمانتیسم همواره وعده‌های نیک و خوش‌بینانه در آرمانشهرهای جبرانی سر می‌دهد.

آنوی در پرولوگ خود برای نمایشنامه آنتیگون بر تفاوت مهم مفهوم درام با تراژدی تاکید می‌کند. به نظر او درام خود را در رقابتی آشکار با تراژدی قرار می‌دهد و به طور همزمان اخلاقیات و زیبایی‌شناسی آن را زیر سؤال می‌برد. او درام را در مقایسه با تراژدی بیش از اندازه شل و سست می‌یابد. او سستی درام را در برابر قوت و استحکام تراژدی قرار می‌دهد اما درهمان‌حال آنوی درام را روح زمانه‌ای می‌داند که در آن زندگی می‌کنیم زیرا زمانه حاضر نیز زمانه سستی است. سستی درام هرگونه قطعیتی را پس می‌زند به‌همین‌دلیل نیز آدمی در دنیای درام سست و غیرمصمم است، به عبارت دیگر تکلیف خود را نمی‌داند. درحالی‌که در تراژدی تکلیف روشن است. «... در تراژدی راحت هستیم... تراژدی برای اینکه می‌دانیم که دیگر امیدی نیست، امید لعنتی... و دیگر چاره‌ای جز فریاد نیست- نه نالیدن، نه شکایت‌کردن- نعره‌زدن با تمام صدایی که برای گفتن داریم که هرگز نگفته‌ایم و شاید هنوز نمی‌دانستیم و برای هیچ: برای به خود گفتن آن، برای آموختن آن به خود، در درام بحث می‌کنیم برای اینکه امید خروج از آن هست، این فراموش‌کردنی است، مفید است. اینجا بی‌فایده است... در درام با این خائنان، با این موذیان لجام‌گسیخته، این پاکی شکنجه‌شده، این منتقمان، این بارقه‌های امید، مردن طاقت‌فرسا می‌شود مثل یک تصادف، شاید بتوان نجات یافت.»[2]

با سستی‌گرفتن کار جهان که آنوی آن را بی‌ارتباط با جایگزینی درام به‌جای تراژدی نمی‌داند مجموعه‌ای از مناسبات شکل می‌گیرد که در آن جدیت در امور و تصمیم‌گیری سخت و مشکل می‌شود. آنوی این سستی را به بهترین شکل در آنتیگون و مده به نمایش درمی‌آورد. در آنتیگون آنوی «دو ضد» ماجرا، یعنی کرئون و آنتیگون در تضادی آشتی‌ناپذیر با یکدیگر قرار ندارند. درحالی‌که در آنتیگون سوفوکل این دو ضد در قطب مخالف یکدیگرند، در سوفوکل اگرچه وفاداری آنتیگون به خود بس عظیم است اما وفاداری کرئون... به خود نیز به همان اندازه عظیم است. آن دو از لحاظ نیرو مساوی اما در دو قطب مخالف هم عمل می‌کنند. «دو ضد برابر» در آنتیگون سوفوکل دارای عکس‌العمل‌های دفاعی یکسانی نیز هستند. درحالی‌که در آنتیگون آنوی برخلاف سوفوکل این دو ضد به‌هیچ‌روی در نقطه مقابل هم قرار ندارند. تماشاگر نمایش نیز هیچ‌یک از این دوضد را صددرصد محق نمی‌داند. او گاه با آنتیگون همراه می‌شود و گاه با استدلال‌های کرئون مجاب می‌شود و در نهایت حق را به هر دو یعنی به هیچ‌کدام می‌دهد. تماشاگر اگر که در پایان برای آنتیگون تأسف می‌خورد به خاطر آن است که گمان می‌برد ممکن است مرگ آنتیگون رخ ندهد. تماشاگر آنوی برخلاف تماشاگر تراژیک این موضوع را درنمی‌یابد که در تراژدی‌ها سرنوشت محتوم و گریزناپذیر است. بلکه پیش خود می‌اندیشد که شاید تمامی این کدورت‌ها ناشی از سوءتفاهم باشد، سوءتفاهمی که با گفت‌وگو می‌توان آن را برطرف کرد.

آنوی سستی زمانه را در نمایش‌نامه‌های خود بیان می‌کند، او خطای تراژیک را درمی‌یابد و بنابراین از کرئون یک «ضد تمام‌عیار» نمی‌سازد. کرئونی که آنوی به نمایش می‌گذارد، روشنفکر است، اهل گفت‌وگو است و انعطاف دارد. کرئون آنوی تا قبل از به‌قدرت‌رسیدنش خلق‌وخویی شبیه به روشنفکران دارد. همچون آنان به موسیقی، کتاب و چیزهای زیبا علاقه‌مند است و گاه حتی علائقی هنرمندانه نشان می‌دهد. او به مغازه‌های کوچک عتیقه‌فروشی در شهر سر می‌زند. کرئون آنوی تا بدان حد انعطاف دارد که می‌خواهد پرونده آنتیگون را مختومه کند بی‌آنکه آب از آب تکان بخورد. از نظرش هر گره‌ای را با گفت‌وگو می‌توان گشود و حتی در کار تقدیر می‌توان دست برد. آنوی در حین الهام از سوفوکل مبنی‌بر الگو قراردادن کاراکتر آنتیگون برای مقاومت در برابر آلمان‌ها به سستی تراژدی در زمانه فعلی نیز اشاره‌ای جدی می‌کند. تماشاگر آنوی اشارات وی را درمی‌یابد و تنها تفاوتی که میان این دوضد می‌بیند همانا سوءتفاهمی است که منتهی به عدم درک دیگری می‌شود. عدم درک دیگری علامت عالی تقدیر تراژیک امروزی است که آنوی نام آن را درام در دنیای معاصر می‌گذارد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. مرگ تراژدی، استانیر، ترجمه بهزاد قادری

۲. درام و تراژدی، ژان ماری توماسو/ مترجم نادعلی همدانی

نگاهی به رمان «همه همسران اجنه شیخ محمود» نوشته لطیف هلمت

سفر به یک ذهن غریب

مختار شکری‌پور

لطیف هلمت را می‌توان سرشناس‌ترین شاعر مطرح معاصر دانست اما دغدغه‌ها و مطالعات و تلاش‌هایی نیز در حوزه ادبیات داستانی داشته و حالا نخستین رمانش «همه‌ی همسران اجنه‌ی شیخ محمود» را نوشته که اخیرا به‌همت فریاد شیری با ترجمه‌ای شسته‌رفته به فارسی درآمده است. این رمان یا بهتر است بگوییم اثر حیرت‌انگیز روایی را، می‌توان اتفاقی تازه در رمان‌نویسی کردی تلقی کرد، چراکه برخلاف رمان‌هایی که مبتنی‌بر توصیف و گسترش فضای زندگی و حوادث پیرامون شخصیت‌ها است، رمان «همه‌ی همسران اجنه‌ی شیخ محمود» بیشتر مبتنی‌بر اتفاقات پشت‌سرهم و عجیب‌وغریبی است که برای راوی و دیگر شخصیت‌ها رخ می‌دهد. آن‌هم نه در روایتی ممتد و پشت‌سرهم بلکه در اپیزودهایی که اگر ارتباط تنگاتنگِ تماتیک و فضایی حاکم بر آنها و فراتررفتن از یک تأثیر واحد را که ویژگی مختص و برجسته داستان کوتاه است در نظر نگیریم، می‌توان آن‌ها را در حکم داستان‌های کوتاهی هم دانست، با قهرمان‌ها و ضدقهرمان‌ها و شخصیت‌هایی فرعی که همین تنوع قصه‌ها - افسانه‌سرایی‌های نویسنده- باعث تازه‌شدن مدام و پی‌درپی این متن روایی می‌شود. بنابراین اگر مطابق معیارهای مرسوم رمان‌نویسی پیش برویم نمی‌توان نام رمان را بر این کتاب گذاشت مگر اینکه این‌گونه پنداریم که با انقلابی در فرم و شکلی جدید و تازه از رمان مواجهیم! خود نویسنده هم به‌نوعی به این قضیه اشاره کرده و گفته است: «این اثر، نوعی سعی و کوشش است برای ازبین‌بردن رمان ساده و معمولی که در جغرافیای ادبیات کُردی مُد شده. و نیز تلاشی است برای تولد رمانِ نو و مدرن». میزان تنوع اتفاقات غریب در این اثر، هم از تخیل وسیع و سرشار خود نویسنده سرچشمه می‌گیرد، هم مبتنی است بر الهام نویسنده از آموزه‌های عرفانی و میراث خانواده پدری‌اش (که از خاندان مشایخ طریقت قادریه هستند) و هم ملهم از افسانه‌ها و ادبیات فولکلوریک کرد. از طرفی هم، خرده‌روایت‌هایی هستند که ذهن «لطیف هلمت» انباشته از آنها است. خرده‌روایت‌هایی که آن‌ها را می‌توان جزو شنیده‌ها و دیده‌های واقعی خود نویسنده از فضای غالب بر زندگی‌اش قلمداد کرد. مثل ارجاعات مختلفی که او به کرامات پدر واقعی‌اش، «شیخ محمود کفری»، می‌دهد. درواقع نویسنده در بخش‌هایی از این رمان دیده‌ها و شنیده‌هایی را که بعد از سالها در ذهنش ته‌نشین شده بازگو کرده است تا شاید از آنها خلاص و یا خالی شود. این دیده‌ها و شنیده‌ها در خیلی از مقاطع این رمان به‌عنوان موتیف آورده می‌شوند و این موتیف‌های متنوع، بخشی از بافت متن را تشکیل داده‌اند و یکی از عناصر مهم در پیشبرد روایت و خلق اتمسفر و فضای حاکم بر رمان هستند. ضمن اینکه از آن‌ها استفاده‌های تماتیک و فرمی هم شده است اما در جاهایی هم این موتیف‌ها اضافه به نظر می‌رسند.

اما یکی دیگر از نکات بسیار قابل‌تأمل و تحسین‌برانگیز این رمان، وفور و تنوع و خلاقه و بکربودن اتفاقات تخیلی شگفت‌انگیز و در جاهایی ترسناک، در آن است. از آن دست و جنس اتفاقات و روایت‌هایی که اگر ترجمه خلاقی از آنها بشود و دست کمپانی‌هایی چون «والت دیزنی» و یا «پیکسار» بیفتد، این کمپانی‌ها انیمیشن‌های شاهکاری با اقتباس از آنها خواهند ساخت. به‌جرأت می‌توان گفت که این نوع اتفاق‌ها در رمان هلمت با «هری پاتر» قابل مقایسه هستند. این اتفاق‌ها البته صرفا ملهم از تخیل نویسنده نیستند بلکه برآمده از آموزه‌ها و میراث عرفانی اجدادی او هستند و هلمت آن‌ها را از فیلتر ذهنی خودش گذر داده و به رمان تبدیل کرده است.

شکستن زمان و مکان مثل سرچ در فضای مجازی برای به‌دست‌آوردن اطلاعاتی درباره فلان شخصیت، مداخله نویسنده در مقاطعی از رمان و اظهارنظرها راجع به اتفاقات و حوادث و مشارکت‌دادن خواننده به صورت ادامه‌دادن مسیر اتفاقات توسط وی در ذهن‌اش و یا حتی دخالت‌دادن شخصیت‌های رمان در سرنوشت خودشان از دیگر ویژگی‌های این رمان است. همچنین خلق داستان‌ها و روایت‌های جدید تخیلی سرگذشت محور کوتاه و ناب و طنز و تحریف کتاب‌ها و مکان‌ها و شخصیت‌ها.

تنوع زاویه دید روایی در این رمان کم‌نظیر است. در جایی خود نویسنده راوی دانای کل است و علاوه بر روایت، دخالت صریح و مشهود هم می‌کند و جاهایی هم دست به خودنگاری می‌زند. راوی اصلی هم، که اول‌شخص است، حکم نخ تسبیحی را دارد که خرده‌روایت‌های راویان دیگر را، که گاهی دوم‌شخص و گاهی سوم‌شخص هستند، ساماندهی می‌کند و پیش می‌برد. هلمت در فصلی از این رمان، ادامه روایت اول‌شخص را به راوی دوم‌شخص می‌سپارد! او با این پاساژها و دالان‌های روایی درهم‌تنیده مدام انگیزه خواننده را تقویت می‌کند و حسی مطبوع در مخاطب پدید می‌آورد. در این رمان با طنزی شیطنت‌آمیز و گاهی فلسفی نیز مواجه می‌شویم. طنزی که در شعر هلمت هم بسیار برجسته شده و جالب است که این روحیه طنز، در عین عمق و غنا، جاهایی کودک‌مآبانه اما فیلسوفانه است. از دیگر ویژگی‌های این رمان حضور شخصیت‌های بسیار غریب و شگفت افسانه‌ای و تخیلی در آن است. شخصیت‌هایی نظیر پهلوانان، دیوها، غول‌ها و موجودات عجیب‌وغریب دیگر.

همه همسران اجنه شیخ محمود

لطیف هلمت

ترجمه فریاد شیری

نشر کوله‌پشتی

عطف

طاعون جنگ

«بیهوده به گوشی تلفن چسبیده بودم و سعی می‌کردم حرف بیشتری از آن بیرون بکشم. تماس قطع شده بود و من درست نفهمیده بودم چه اتفاقی افتاده است. ولی همان چند کلمه که از صدها کیلومتر آن‌طرف‌تر به گوشم رسید، برای دوباره پیوستن رشته‌ای گسسته کافی بود: بار دیگر آن چشم‌ها، چشم‌های پدر -این‌بار از پس ابر سفید پیری- با همان نگاه‌های ملامتگر و بی‌مدارا که از احساس گناه پرم می‌کند، همان احساس قدیمی که گمان می‌کردم وقتی سال‌ها پیش به خانه پشت کردم تا دیگر برنگردم از میان رفته است... چقدر اشتباه می‌کردم! حالا می‌فهمم گذشته به آن سادگی که خیال می‌کردم نمی‌میرد و دردهای کهنه در جایی از روح - و نه جسم- همچنان می‌تپید...». «اسفار سخن» عنوان رمانی است از عبدالخالق رکابی که به‌تازگی با ترجمه نرگس قندیل‌زاده توسط نشر نی منتشر شده است. رکابی نویسنده عراقی است که در سال ۱۹۴۶ در شهر بدره عراق متولد شد و بعد از پایان تحصیلاتش مدتی به عنوان معلم دبیرستان و سپس به عنوان روزنامه‌نگار و ویراستار به کار مشغول شد. ورود او به عرصه ادبیات به واسطه شعر بود و بعد از انتشار یک مجموعه شعر به نوشتن داستان و نمایشنامه روی آورد. از او تاکنون یک مجموعه داستان، دو نمایشنامه و ده رمان به چاپ رسیده است. روایت‌های رکابی در آثار داستانی‌اش با تاریخ عراق و برخی کشورهایی که در حوزه امپراتوری عثمانی قرار داشتند پیوند خورده است. «اسفار سخن» آن‌طور که مترجم کتاب نیز در پیشگفتارش اشاره کرده، بعدازظهر روزی در بغداد آغاز می‌شود و فردای آن روز در شهر دیگری، واقع در جنوب عراق، به پایان می‌رسد. اگرچه نویسنده زمان این آغاز و پایان را دقیقا مشخص نکرده اما پیداست که دو، سه سالی از جنگ کویت و خروج ارتش عراق از این کشور در فوریه ۱۹۹۱ می‌گذرد. این رمان اولین‌بار در سال ۲۰۰۱ و در زمان حکومت صدام‌حسین به چاپ رسید و از این‌رو دست نویسنده برای صریح نوشتن چندان باز نبوده است. مثلا همه‌جا به جای اشاره به جنگ کویت با تعابیری مثل جنگ اخیر یا جنگ بعدی روبه‌رو هستیم. مترجم در بخشی از پیشگفتارش درباره این رمان نوشته: «آنچه این بعدازظهر پرتشویش بغداد را مضطرب‌تر می‌کند، خبر مهمی است که از شهری در جنوب (در منطقه پرواز ممنوع) می‌رسد. اطلاعات درستی در کار نیست. قرائن و شواهد حاکی از مصیبت و فاجعه است. همشهریان پریشان‌خاطر و پراکنده گرد هم می‌آیند و راهی می‌شوند. در طی مسیر، تخمین حد و حدود و مصیبت مشترک و تشویش این ابهام بزرگ است که اندک‌اندک دل همسفران بیگانه را به هم پیوند می‌زند و زبان‌ها را باز می‌کند تا هر کس راوی رنجی باشد که جانش را می‌کاود، از هولی بگوید که از سر گذرانده یا ماجرایی را نقل کند که به چشم دیده است. در میان این راویان، حتا اسیران خاک نیز سر برمی‌آورند تا هم از سرگذشت خویش بگویند و هم شمایی از تاریخ معاصر عراق را پیش چشم ما عرضه کنند. آشکار است که این موطن جنوبی، در واقع، سراسر عراق است و این رفیقان طریق هم عراقیان بی‌پناه‌اند که به اراده دیکتاتور مجنون و مخوف سال‌هاست روی امن و امان ندیده‌اند.»

اسفارسخن

عبدالخالق رکابی

ترجمه نرگس قندیل‌زاده

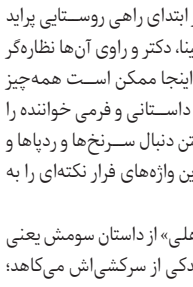
نشر نی

نگاه

نگاهی به مجموعه داستان «توت‌فرنگی‌های اهلی»

جغرافیا، اشیا و آدم‌ها

مازیار رحمان‌نژاد



«توت‌فرنگی‌های اهلی» اولین مجموعه‌داستان چاپ‌شده «مهدی قلی‌نژادملکشاه» است که به همت انتشارات نگاه به چاپ رسیده است.

در دو داستان اول این مجموعه، «راه انحرافی» و «از اینکه با هم همسفریم خوشحالیم»، به تناوب با سرنشینان یک پراید در مسیر «هراز» و همچنین مائده و راوی بازیگوشی که گه‌گاه خودش را لابلای تکنیک‌های روایی پنهان می‌کند همسفر می‌شویم. سفری هم بر سطح، بر کوه و جنگل و آب و خاک و هرآنچه از دست رفته، و هم در عمق، در تاریخ و اجتماع و روابط آدم‌های داستان. در همین مسیر شخصیت‌ها هم معرفی و هم پرداخته می‌شوند. در این دو داستان، از جایی به‌بعد، متوجه تلاقی این دو سفر مجزا می‌شویم، وقتی درمی‌یابیم ماشینی که مائده می‌خواهد نگه دارد همان پرایدی است که پیش از این دنبالش کرده بودیم. روایت از دو زاویه متفاوت؟ هم بله و هم چیزی فراتر از این تکنیک. جلوتر که می‌رویم به بزنگاه یا نقطه اوج روایت می‌رسیم و با عنصری مواجه می‌شویم که هم داستان و هم نگاه خواننده را از بیخ‌وبن دگرگون می‌کند. جنازه‌ای در داخل صندوق پراید است و تازه می‌فهمیم که در تمام این مدت زیر بار آن‌همه حرف‌های روزمره جنازه زنی پنهان بوده است که قرار است جایی دورتر چال شود. تازه می‌فهمیم که تمام این سفر برای چال‌کردن این جنازه بوده است. از دیگر همسفرها غافل نشویم؛ مائده و همسرش که خلق‌وخویی بسیار شبیه به راوی سرنشین پراید دارد. باز هم جلوتر در ابتدای راهی روستایی پراید به ته دره‌ای سقوط کرده است و مائده، مینا، دکتر و راوی آن‌ها نظاره‌گر مردمی هستند که به تماشا آمده‌اند. تا اینجا ممکن است همه‌چیز سرراست به نظر برسد اما باز پیچش‌های داستانی و فرمی خواننده را به تکاپو می‌اندازد و او را وامی‌دارد به گشتن دنبال سرنخ‌ها و ردپاها و همان موتیف‌های تکرارشونده تا مگر از این واژه‌های فرار نکته‌ای را به چنگ بیاورد.

اما مجموعه‌داستان «توت‌فرنگی‌های اهلی» از داستان سومش یعنی «شکستن رُکود»، رنگ‌وبو عوض می‌کند؛ اندکی از سرکشی‌اش می‌کاهد؛ آرام‌تر می‌شود؛ اما نه به آن معنا که از قدرتش کاسته شود. نویسنده از «شکستن رکود» به‌بعد سراغ روابط آدم‌ها رفته است. یک مستاجر و یک مرد باربر و گفتگویی که از سر اجبار در حین خالی کردن خانه با هم دارند تمام شاکله «شکستن رکود» است. گفتگویی روزمره که از لابلای آن درونِ ازهم‌گسیخته آدم‌ها و واقعیات و حقایقی زننده سرک می‌کشند. در «شکستن رکود» موتیف‌های تکرارشونده نیز ممکن است خواننده را غافلگیر کند. مثلا آن‌جا که مرد باربر می‌گوید زنش را کشته و قتل را گردن کسی انداخته که در تصادف شمال کشته شده است، خواننده به یاد داستان «راه انحرافی» می‌افتد.

در داستان «تکرار اخبار» با زن و شوهری مواجه می‌شویم که میان روزمرگی کسالت‌بارشان مانده‌اند. زن کسی را در اخبار دیده که فکر می‌کند همسرش بوده و همسرش به خاطر نمی‌آورد از جایی گذشته باشد که عده‌ای دوربین و میکروفون‌به‌دست مشغول تهیه گزارش باشند. چیزی زیر پوست زندگی‌شان زن را آزار می‌دهد. او بنای رفتن به جایی گذاشته است. باز هم موتیف‌های تکرارشونده. این همان مائده داستان پیشین نیست؟ مائده‌ای که نق‌هایش بالاخره به رفتن ختم شد؟

در «پرورش قارچ» نویسنده سراغ یک زندگی آپارتمانی رفته است و باز هم یک زن و شوهر از طبقه متوسط رو به پایینِ شهری. مرد یک نویسنده است و پی‌دریی فایل‌هایی را در لپ‌تاپ کهنه‌اش باز می‌کند. فایل‌هایی که قرار است داستان شوند اما از هرکدام بیش از یک خط ننوشته است. همسرش که هفته‌های پایانی بارداری را می‌گذراند رفته است خانه پدری. شخصیت سومی هم هست. همسایه‌ی طبقه بالایی؛ زنی خیاط که بعد از دو اتفاق تلخ برای شوهر و پسر ازدست‌رفته‌اش اکنون فوبیای مرگ آزارش می‌دهد. مرگ تنها پسرش.

داستان «حالِ کامل» لحظاتی از زندگی شهین و شوهرش را روایت می‌کند. دو دختر دبستانی (شاگردان شهین) که اتفاقاً نام هردویشان نیلوفر است مهمان شهین شده‌اند. جایی از داستان بویی عجیب کنجکاوی شهین و دو نیلوفر را برمی‌انگیزد. ماجرا از این قرار است که راوی داستان بعد از مدت‌ها هوس کرده سماور نفتی را سرنفت کند و بوی عجیب و ناآشنا همان بوی نفت است.

داستان بعدی کتاب با عنوان «کار در خانه»، داستان پسر و دختری است که در دو نقطه از شهر سرگرم ساختن زیورآلاتی برای فروش در جمعه‌بازار هستند و هرازگاه پیام‌هایی به هم می‌فرستند. دختر دستبند می‌سازد و پسر گوشواره. اگر در داستان پیشین نفت عنصر ناآشنای داستان بود اینجا دیوان رهی معیری که دست زن است بار عاطفی داستان را به دوش می‌کشد.

داستان «توت‌فرنگی‌های اهلی» از خلال ارتباط تلفنی یک زوج و از زاویه دید زن روایت می‌شود. مرد اصرار دارد به زنش بقبولاند در تهران زندگی کنند و زن زندگی در ساری را ترجیح می‌دهد. زن از تهران گریزان است چون می‌داند آدم‌های آنجا از خانه که بیرون بیایند دیگر خودشان نیستند. توت‌فرنگی‌های اهلی کنایه تلخی‌ست به روزگاری که آدم‌ها زیر بارش کمر خم کرده‌اند و تلاش همین انسان‌های معصوم برای ماندن.

زمان عنصر محوری داستان «پالیزبان» است. «دبیرستان خضرا» از تلویزیون پخش می‌شود. پدر گوشه‌ای سیگار می‌کشد. مادر تلویزیون تماشا می‌کند و هر دو دل‌نگران پسرشان هستند که فردا در پیک سنجش معلوم می‌شود که آیا در دانشگاه قبول شده است یا نه. هرکدام نصیحت‌هایی برای زندگی دانشجویی دارند. پانزده‌سال بعد همینجا در همین خانه، دوباره «دبیرستان خضرا» از تلویزیون پخش می‌شود، اما نه آنها همان آدم‌های پانزده‌سال پیش هستند نه خانه و نه تلویزیون و نه زندگی. «افسانه دوقلوها» شاید متفاوت‌ترین داستان این مجموعه باشد. دوقلوها، دو پیرمرد پابه‌سن گذاشته‌اند در حوالی خیابان منوچهری و فردوسی. این محیط را پیشتر هم در مجموعه دیده بودیم. در داستان «حال کامل» و عابری که آدرس خیابان کوشک را می‌پرسد. اگر در این داستان پی عنصر ناآشنا بگردیم به چاقوی شعبان بی‌مخ می‌رسیم که دوقلوها قصد خریدنش را دارند و پیرمرد فروشنده حاضر به فروشش نیست. درمجموع نویسنده در داستان‌های این کتاب با همان قدرتی که توانسته آدم‌ها و جغرافیا و روابط را به تصویر بکشد موفق شده با اشیا هم رابطه برقرار کند. در داستان‌های این کتاب قلم نویسنده به‌خوبی از تاریخ به روانکاوی آدم‌ها و خلق‌وخویشان، از مرزهای خاکی به مرز بین آدم‌ها، از زندگی به مرگ و از گذشته به حال و از حال به گذشته حرکت می‌کند.

توت‌فرنگی‌های اهلی/ مهدی قلی‌نژادملکشاه/ نشر نگاه